DESA UNICUM

SZTUKA DAWNA

XIX WIEK • MODERNIZM • MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 15 CZERWCA 2023 WARSZAWA

SZTUKA DAWNA

XIX WIEK • MODERNIZM • MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 15 CZERWCA 2023

CZAS AUKCJI
15 czerwca 2023 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW
2 - 15 czerwca
poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00
sobota, 11:00 – 16:00

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

KOORDYNATORZY

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

Kinga Szymańska
tel. 698 668 221
k.jakubowska@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 Ołtarzewska
m.oltarzewska@desa.pl
tel. 22 163 66 03, 506 252 044

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

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

Kamil Lisek
Kierownik
k.lisek@desa.pl
tel. 22 163 66 21, 538 818 480

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

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

DZIAŁ LOGISTYCZNY

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

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

DZIAŁ FOTO

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

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

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

DZIAŁ IT

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

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

DZIAŁ MARKETINGU I PR

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

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

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

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

Paulina Babicka
Grafik kreatywny
p.babicka@desa.pl

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

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

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

Public Relations – pr@desa.pl

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY

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

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

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.kasprzynska@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

OKTAWIA WRZESIEŃ
o.wrzesien@desa.pl
22 163 67 50, 787 388 666

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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

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

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

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.stanislawska@desa.pl
22 163 66 43, 664 150 864

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

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

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

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

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

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

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

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

MARTYNA GĄSIOROWSKA
Specjalista
Sztuka Dawna
m.gasiorowska@desa.pl
532 759 980

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

MARTYNA KOLANOWSKA
Asystent ds. Inwentarza
m.kolanowska@desa.pl
880 918 882

INDEKS

Aberdam Alfred **52**

Alchimowicz Hiacynt **60**

Axentowicz Teodor **13, 23**

Bilińska-Bohdanowiczowa Anna **8**

Boznańska Olga **9**

Chełmoński Józef **6–7**

Czajkowski Stanisław **47**

Fałat Julian **4–5**

Filipkiewicz Stefan **51**

Geppert Eugeniusz **53**

Gędłek Ludwik **27**

Gottlieb Leopold **35**

Hayden Henryk **11**

Jaroszyński Józef **25**

Jasiński Zdzisław **50**

Kamocki Stanisław **46**

Kaniewski Jerzy Edmund **59**

Kisling Mojżesz **34**

Kotsis Aleksander **17**

Kramsztyk Roman **33**

Loeffler Leopold **28**

Łoś Włodzimierz **21**

Makowski Tadeusz **10**

Malczewski Jacek **14**

Malecki Władysław **26**

Mehoffer Józef **3**

Menkes Zygmunt Józef **36**

Michalak Antoni **54**

Mutermilch Maria Melania **30**–32

Nawrocki Bolesław **39**

Nowotnowa Janina **55**

Okuń Edward **2**

Peske Jean **38**

Piotrowski Antoni **57–58**

Pronaszko Zbigniew **1**

Rapacki Józef **43–44**

Stanisławski Jan **45**

Streitt Franciszek **24**

Strycharski Izaak **63**

Stryjeńska Zofia **29**

Styka Adam **40–41**

Suchodolski January **20**

Ślewiński Władysław **12**

Terlikowski Włodzimierz **37**

Tetmajer Włodzimierz **15**

Trębacz Maurycy **62**

Trusz Iwan **48**

Wankie Władysław **22**

Wierusz-Kowalski Alfred **18–19**

Wodzinowski Wincenty **61**

Wygrzywalski Feliks Michał **42**

Zuber Juliusz **16**

Żmurko Franciszek **56**

Żukowski Stanisław **49**

1†

ZBIGNIEW PRONASZKO

1885-1958

"Stara piwnica", przed/lub 1910

olej/tektura, 26 x 33 cm
na odwrociu papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 500 – 6 700 EUR

WYSTAWIANY:
Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków, 1910

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

2

EDWARD OKUŃ

1872-1945

"Willa Torquato Tasso", cykl z Capri, 1938

olej/płótno, 60,5 x 46,5 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'EOKVŃ.1938.' [litera E wpisana w O]
opisany na krośnie malarskim: 'N 42 "Villa Torquato Tasso"', '3' oraz notatka ramiarska: '562 (...) Nowa | (trudno czytelnie)'

estymacja:
120 000 - 180 000 PLN
27 000 – 40 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Wystawa zbiorowa prac Edwarda Okunia, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, styczeń-luty 1939

LITERATURA:
Małgorzata Biernacka, Literatura - symbol - natura. Twórczość Edwarda Okunia wobec Młodej Polski i symbolizmu europejskiego, Warszawa 2004, s. 317, poz. II/521 (obrazy zaginione)
Przewodnik 138. Wystawa zbiorowa prac Edwarda Okunia, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 1939, s. 8, nr kat. 80

„Jego wyjątkowo bogata twórczość pejzażowa (niestety, nierównej jakości i w znacznej części obecnie zaginiona) jest świadectwem autentycznej fascynacji nie tylko Rzymem, ale też wieloma innymi miejscami w Italii. Znamy tę fascynację również z opisów w listach artysty".

Małgorzata Biernacka, Artyści polscy w Rzymie w latach 1900-1914, „Sztuka Europy Wschodniej" 2015, R. 3, s. 80

ITALIO, PIĘKNA ITALIO! EDWARD OKUŃ NA CAPRI

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, walorowo 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 Gawiński, pisząc w „Wędrowcu": „Jak zbawczo, jak kojąco działa ziemia włoska, jakim zdrowiem, jakim spokojem wypełnia nieraz uprzednio wyłamane 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 rozmiłowany 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 poczynał wchodzić w 'styl'; pomogła mu w tym subtelna, delikatnie ujęta forma i ogromna, na każdym kroku ujawniająca się miłość" (Antoni Gawiński, Marian Trzebiński, „Wędrowiec", 1903, półr. 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, i Costiere Amalfitana. Okuń „przechwycił" z południowego pejzażu wszystko co najlepsze: tonację światła i barw, mistrzowsko odtwarzając urok i piękno włoskiego nieba, morza i słońca. W 1938 roku artysta wyjechał kolejny raz na włoską wyspę Capri. Stworzył wówczas cały cykl pejzaży, który został wystawiony rok później w warszawskiej Zachęcie. W krajobrazach tych biel lokalnej architektury łączy się w kontrastowy sposób z nieskazitelnym błękitem nieba i tafli wody. Całość wielokrotnie otrzymuje kolorystyczną dominantę w postaci bujnych kwiatów oplatających gładkie mury i pergole, wśród których najczęściej pojawia się soczysta w swoim kolorze bugenwilla. Widoki z Capri to z jednej strony apoteoza samej natury, z drugiej natomiast wyraz inspiracji złożoną historią wyspy. Stojąca z parasolką Włoszka ukazana została tuż obok willi renesansowego poety Torquato Tasso. Okuń powracał do tego motywu przynajmniej dwukrotnie. Prezentowany w katalogu aukcyjnym pejzaż pojawił się na warszawskiej wystawie pod tytułem „Willa Torquato Tasso". Znany jest również inny widok zatytułowany jako" „Ad astra", w którym to malarz wykorzystał jedynie fragment całej architektury, a dokładnie wolnostojącą na tarasie domu kolumnę oraz górną partię zwieńczonego półkoliście portalu z płaskorzeźbionym medalionem. Tytuł tej kompozycji znajdującej się dzisiaj w zbiorach prywatnych wziął się od łacińskiej sentencji wyrytej na ścianie willi i znaczącej tyle co „Przez trudy do gwiazd" (łac. „Per aspera ad astra").

Henryk Siemiradzki, Sielanka, 1896, Lwowska Galeria Sztuki

Wilhelm Kotarbiński, Wenecka serenada, 1881, kolekcja prywatna

Stefan Bakałowicz, U Mecenasa, 1856, Galeria Trietiakowska w Moskwie

NIE PARYŻ I NIE MONACHIUM… POLSCY ARTYŚCI W ITALII

W 1904 roku Antoni Potocki tak pisał o europejskich centrach artystycznych: „Paryż jest wielką światową skarbnicą sztuki i zarazem najpotężniejszym – po renesansowych – jej ogniskiem. Monachium to jednak tylko Malereischule, Włochy – to wielkie Campo Santo, miejsce najsłodszej pielgrzymki i w słońcu roziskrzonej radości piękna, Berlin i Wiedeń – to dwa nieporozumienia, które wcześniej czy później ustać muszą" (Antoni Potocki, Sztuka, „Kolonia Paryska", s. 392-399). Choć przyrównał on Italię do Campo Santo, co oczywiście oznaczało cmentarzysko, to jednocześnie zwrócił uwagę na jej wybitne walory istotne dla artystów, a wśród nich ten najważniejszy – piękno i wynikającą z niego malowniczość.

„I dziś, Italjo, w jakiéj lśnisz ozdobie!
Ogrodzie świata, w co sztuka obfita
Oraz Przyroda, to wszystko jest w tobie!".

George Gordon Byron, Wędrówki rycerza Harolda, Pieśń IV, [tłum.] Jan Kasprowicz, Warszawa 1895

Artyści od stuleci podróżowali na Półwysep Apeniński. Włochy ze swoją wielowiekową tradycją przyciągały niczym magnes. Były też obowiązkowym przystankiem na mapie tzw. Grand Tour, odbywanych przez europejskich arystokratów. Spuścizna antyku i epoki Odrodzenia, mistyczny wręcz świat barokowych mistrzów czy XVIII-wieczny klasycyzm – to wszystko wpłynęło na ciągłe zainteresowanie tym rejonem Starego Kontynentu, nawet w XIX stuleciu. Kwestia funkcjonującego tam środowiska artystycznego jest interesująca natomiast także ze strony sztuki polskiej.

Nie należałoby mówić tutaj wprawdzie o tak prężnie działającej kolonii artystycznej, jak chociażby te nad Izarą czy Sekwaną. Dla przypomnienia, w Monachium osobą, wokół której zgromadziła się cała rzesza twórców, był Józef Brandt, w Paryżu nie było może wyraźnego przywódcy, ale wiele indywidualności, a samo miasto stanowiło niezaprzeczalne centrum sztuki. W Rzymie natomiast przez dłuższy czas mieszkał Henryk Siemiradzki i to właśnie w nim należałoby upatrywać wodza polskich twórców. Siemiradzki wraz z innymi malarzami trwał w pompatycznej tradycji akademizmu. Wymienić tutaj można Wilhelma Kotarbińskiego, który dobrze znał się z samym mistrzem czy nawet Aleksandra Gierymskiego, który nad Tybrem rozwijał swoje modernistyczne eksperymenty formalne. Jak pisała Małgorzata Biernacka: „Kres świetności polskiej kolonii w Rzymie położyły na początku XX wieku przede wszystkim nieubłagane prawa biologii: rok 1901 – to śmierć Aleksandra Gierymskiego, 1902 – Henryka Siemiradzkiego (…)" (Małgorzata Biernacka, Artyści polscy w Rzymie w latach 1900-1914, „Sztuka Europy Wschodniej" 2015, R. 3, s. 78).

I połowa XX wieku to zatem już nie opowieść o kolonii, a o środowisku. O ile wcześniejsza generacja była związana głównie z akademizmem i historyzmem, tak w nowym stuleciu środek ciężkości został przeniesiony na piękno pejzażu, folklor i wszechobecne słońce. Trzej najważniejsi w tym czasie twórcy to niewątpliwie Feliks Michał Wygrzywalski, Kazimierz Stabrowski i Edward Okuń. Wszyscy oni okresowo mieszkali w Italii. Dobrze poznali jej kulturę. Malowali niejednokrotnie z natury, w plenerze, co miało niemały wpływ na koloryt ich obrazów przesyconych promieniami południowego słońca. W I połowie XX wieku do Włoch jeździło także wielu innych Polaków – Wojciech Weiss, Bronisława Rychter-Janowska, Stanisław Kamocki, Jan Stanisławski.

Edward Okuń, Kwitnące glicynie, 1911, Muzeum Narodowe w Warszawie

Kazimierz Stabrowski, Faun. Willa Borghese w Rzymie, 1924, Muzeum Narodowe w Warszawie

3

JÓZEF MEHOFFER

1869-1946

"Ogród kwiatowy", około 1930

olej/tektura, 33,8 x 47,2 cm
sygnowany p.d.: 'Józef Mehoffer'
na odwrociu stempel składu materiałów malarskich ISKRA & KARMAŃSKI z Krakowa

estymacja:
300 000 - 400 000 PLN
67 000 – 89 000 EUR

OPINIE:
opinia Elżbiety Charazińskiej z dn. 18 czerwca 2009 roku

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Altius, kwiecień 2010 (zakup galeryjny)
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Legendarna Młoda Polska. Malarstwo przełomu XIX i XX wieku z kolekcji rodzinnej, Muzeum Narodowe w Gdańsku, 2 czerwca - 10 września 2017
Legendarna Młoda Polska. Malarstwo przełomu XIX i XX wieku z kolekcji rodzinnej, Muzeum Podlaskie w Białymstoku, 4 listopada 2016 - 19 lutego 2017

LITERATURA:
Legendarna Młoda Polska. Malarstwo przełomu XIX i XX wieku z kolekcji rodzinnej, katalog wystawy, Muzeum Podlaskie w Białymstoku, Białystok 2016, s. 55 (il.), nr kat. 38

„W ogrodzie Mehofferów kwitły kiedyś ważki,
Nas przywiodła tutaj zwykła kolej rzeczy,
Milczymy, bo przecież wiemy, że wszystko jest literaturą,
Ogród Mehofferów drętwieje w słońcu".

Zofia Gebhard

JÓZEF MEHOFFER: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1899 Poślubia Jadwigę Janakowską.

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

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

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

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

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

1929 Projektuje polichromię do Sali Sejmowej w Warszawie.

1933 Projektuje polichromię kościoła w Turku.

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

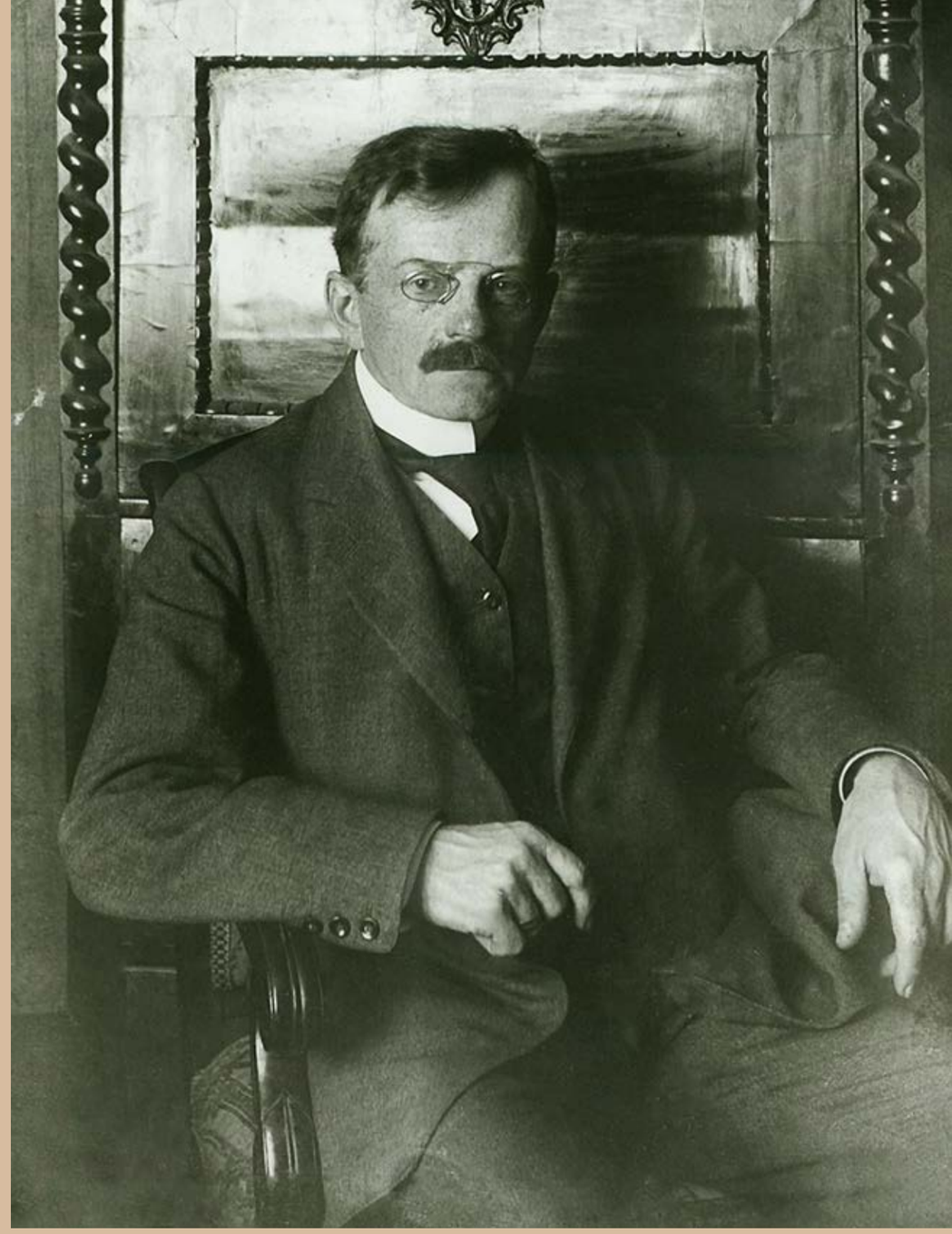
1938 Krakowskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych organizuje specjalną ekspozycję „Józef Mehoffer i jego uczniowie".

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

1940 Udaje mu się powrócić do Krakowa.

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

1946 7 lipca Józef Mehoffer umiera w szpitalu w Wadowicach.



Józef Mehoffer, fotografia portretowa

JANKÓWKA, KRUPNICZA, KWIATY I … CZARCIK

Józef Mehoffer, Kwitnące bzy w Jankówce, po 1907, kolekcja prywatna

Józef Mehoffer, Czerwona parasolka, 1917, Muzeum Narodowe w Krakowie

W życiu Józefa Mehoffera główną rolę odegrały dwie lokalizacje, w których to artysta wykreował swój własny, odrębny świat. Mowa tutaj oczywiście o ogrodach, które malarz z pietyzmem formował najpierw w podkrakowskiej Jankówce, a następnie już w samym grodzie Kraka, przy ulicy Krupniczej. Artystyczna postawa Mehoffera skupiała się na połączeniu sztuki i natury, co znalazło swoje odzwierciedlenie właśnie w jego ogrodach. Sam artysta pisał już na wczesnym etapie swojej kariery, że „Na naturę, tak, jak ją malarz pojmuje, składają się następujące czynniki: światło i barwy, linie i natura przedmiotów. Z tego stanowiska wychodząc, wszystko dla nas ma znaczenie równe: człowiek jest tak samo punktem zaczepienia dla światła, jak drzewo lub sprzęt jakikolwiek. Są to motywa czysto malarskie, które jednak przy wywieraniu artystycznego wrażenia działają razem z momentami innego rodzaju, już nie tak wyłącznie malarskimi: psychologią ludzką i nastrojem, na które to objawy czułym jest również malarz, jak poeta, lub muzyk" (Józef Mehoffer, Uwagi o sztuce i jej stosunku do natury, „Przegląd Polski" 1896-97, t. 4).

Osobowość artystyczna Mehoffera, ukształtowana pod wpływem secesji i postulatu przemiany życia poprzez sztukę, znalazła swoją manifestację w projekcie ogrodu malarza stworzonego przez artystę, profesora krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, w Jankówce koło Wieliczki. Barokowy drewniany dworek, w którym Mehoffer mieszkał od 1907 roku przez kolejną dekadę, stanowił rodzaj idealnej wiejskiej rezydencji. Artysta zaprojektował ogród obliczony na malarskość efektów krajobrazowych. W Jankówce powstał ogród kwiatowy, ale też park z usypanymi tarasami opadającymi ku pobliskiej rzece, widokiem na dolinę i pasma Beskidów. „Ta terasa, która służy obecnie jako maleńkie obserwatorium, prawie w całości przeze mnie usypana, jeszcze przed kilku laty była skromnym, nieforemnym stokiem. Dziękuję Bogu, za ten własny skraweczek ziemi, który mi daje kontakt z naturą, niezbędny dla twórczej wyobraźni" – pisała żona artysty, Jadwiga (cyt. za: Beata Studzińba-Kubalska, Ogrody Mehoffera, niezlasztuka.net).

Z owego rajskiego ogrodu pochodzą najznakomitsze kreacje pejzażowe artysty, np. obraz „Czerwona parasolka" (1917, Muzeum Narodowe w Krakowie) oraz liczne prace zachowane w zbiorach publicznych oraz kolekcjach prywatnych. Malarz na swoich obrazach wielokrotnie ukazywał przeróżne kadry z owego miejsca. Malował kaskadowo ułożone tarasy, klomby, kwiaty i sylwetkę dworku. To właśnie rośliny, ich barwy i kształty, sprawiały artyście najwięcej przyjemności. Na jego obrazach wszystko jawi się niczym jaskrawy ornament, piękny i efemeryczny. Czasem w pejzażu umieszczał Mehoffer niepozorną postać człowieka. Czasem wprowadzał do niego aspekt wanitatywny, jak w niepokojącej akwaforcie „Zuchwały ogrodnik" z 1912 roku. Niejednokrotnie przedstawiał też towarzyszące rodzinie koty, które przechadzając się po ogrodowych zaroślach stanowiły pewien rodzaj „ruchomego" sztafażu. Jednym z nich, bodaj najbardziej znanym, był kruczoczarny kot zwany Czarcikiem (zapewne od koloru sierści).

Lata spędzone w Jankówce należały niewątpliwie do najszczęśliwszych i najpłodniejszych w życiu Mehoffera. Rodzina z żalem musiał sprzedaż majątek w 1917 roku i na stałe zamieszkać w Krakowie. Dopiero w 1932 roku przy ulicy Krupniczej Mehofferowie zakupili posesję, gdzie na tyłach Pałacu pod Szyszkami stworzyli drugi już w swoim życiu ogród. Był on tak naprawdę pomniejszoną wersją Jankówki, w którym jednak odnaleziono ten sam spokój i radość życia. Jak pisała Anna Zeńczak, wieloletnia kustosz Domu Józefa Mehoffera:

„Centralną część ogrodu Mehoffer zaplanował jako rozległy trawnik otwarty w stronę domu, z trzech stron ujęty rzędami drzew owocowych. W ich cieniu biegła wysypana piaskiem alejka. Na trawniku założono klomb i rabaty, w głębi zaś warzywnik. Nie zabrakło też ozdobnych krzewów. Od dziedzińca kamienicy przy Krupniczej 22 oddzielił posesję rząd smukłych topoli, natomiast jej ślepe mury pokryły pnącza winorośli. Z domu ogród dostępny był przez podwórko lub bezpośrednio przez taras. Niejednokrotnie dostarczał artyście malarskich tematów. Po wojnie z biegiem lat zdziczał, zarośnięty przypadkowymi nasadzeniami i samosiejkami"

Anna Zeńczak, Ogród Mehoffera, cyt. za: mnk.pl

Obrazy artysty malowane w latach 20. i 30. XX w. stanowią wielokrotnie fantazyjne przedstawienia ogrodu jako pewnej wizji ziemskiego Edenu. Są z jednej strony reminiscencją z Jankówki, z drugiej artystyczną kreacją malarza, a po 1932 roku także obrazem przestrzeni z ulicy Krupniczej.

Józef Mehoffer, Dziwny ogród, 1902-03, Muzeum Narodowe w Warszawie

Józef Mehoffer, Dworek w Jankówce, ok. 1910, Muzeum Narodowe w Kielcach

4

JULIAN FAŁAT

1853-1929

"Bociany"

olej/sklejka, 49 x 139 cm
sygnowany i opiany p.d.: 'JFałat Osiek'
na odwrociu papierowa nalepka własnościowa z opisem: '"Bociany", W. P. Władysława | Niemczewskiego | Lwów | ul: Andrzeja | Potockiego No 17.'
opisany poniżej: 'Dyr. MICHAŁ GUZECKI | ul. Wałowa 9 LWÓW'

estymacja:
150 000 - 250 000 PLN
34 000 – 56 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja inżyniera Władysława Franciszka Niemczewskiego (1879-1955), Lwów
kolekcja zastępcy dyrektora Miejskiej Komunalnej Kasy Oszczędności we Lwowie Michała Guzeckiego, Lwów (do około 1939 ?)
kolekcja prywatna, Polska

„Panoramiczne kompozycje, ukazujące rozległe, ubogie krajobrazy z Polesia, z jeziorami i mokradłami, z rachitycznymi, rzadkimi drzewami, na których zwierzęta pełnią rolę raczej sztafażu. Linia horyzontu dzieli zazwyczaj płótno na dwie równe części, a rozświetlone słońcem przestrzenie przypominają o indywidualnym przetworzeniu założeń impresjonizmu. Te szkicowe sugestywne, nieco melancholijne krajobrazy zdają się znakiem panteistycznej postawy Fałata wobec natury".

Anna Król, Julian Fałat, katalog wystawy, Muzeum Regionalne w Stalowej Woli, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Muzeum Miedzi w Legnicy, Stalowa Wola 2009, s. 55

Julian Fałat, Walka łosia z wilkami, po 1900, Muzeum Narodowe w Warszawie

JULIAN FAŁAT
POTĘGA NATURY

Pejzaże z Osieka stanowią, obok pejzaży z Bystrej, jeden z najbardziej charakterystycznych i rozpoznawalnych motywów w całym dorobku twórczym Fałata. Zbiór akwareli stworzonych w Osieku i okolicach to głównie widoki spokojnej, porośniętej rozległą trzciną tafli wody Dużego i Małego Bonara. Obok widoków małopolskich lagun częstymi tematami były motywy drewnianego kościoła, pałacu czy malowniczych kapliczek. Fałat wówczas często bywał w majątku położonym między Oświęcimiem a Wadowicami u zaprzyjaźnionej rodziny Rudzińskich – Oskara i jego małżonki Gabrieli z Wrotnowskich Rudzińskiej, która poznała malarza z jego przyszłą małżonką – Marią Luizą Comello de Stuckenfeld. Podobnie jak w przypadku krajobrazów z Bystrej Fałat wielokrotnie powracał do malowania Osieka i najbliższych okolic. Jego pejzaże to bardzo często ckliwe reminiscencje odbytych niegdyś wypraw i zaobserwowanych cudów przyrody. To także pochwalna pieśń na cześć samej natury – wielkiej, nieprzeniknionej i rdzennie polskiej.

Owa natura jawi się na obrazach artysty jako tajemnicza i nieco złowroga siła. Na taki jej wizerunek składają się niezwykle malownicze ujęcia, malarskie „wędrówki" do wnętrza borów i najdalszych zakamarków mokradeł. Sylwetki zwierząt, bo to właśnie one stały się jednym z głównych obiektów zainteresowania artysty, były osadzone w ich naturalnym środowisku. Te inspiracje nie towarzyszyły jednak artyście od samego początku jego kariery. Julian Fałat po rocznym pobycie w Rzymie związał się na początku lat 80. XIX wieku ze środowiskiem warszawskim. Artysta w celu zapewnienia sobie godziwych warunków życia podejmował się różnorodnych zajęć. Jak pisał Jerzy Malinowski „Fałat zarzuciwszy szybko malarstwo akademickie, kontynuował i przekształcał przeważający już w okresie 'szwajcarskim' nurt 'realistyczny'. Sprzyjał temu zarobkowy kontakt z prasą niemiecką i polską ('Tygodnik Ilustrowany', 'Tygodnik Powszechny', 'Kłosy'), która zamieszczała jego rysunki jako ilustracje" (Jerzy Malinowski, Julian Fałat, Warszawa 1985, s. 16). Ilustracje prasowe według rysunków Juliana Fałata ukazywały się na łamach najważniejszych czasopism obok prac najwybitniejszych artystów epoki, takich jak Józef Pankiewicz czy Maksymilian Gierymski. Malarz nie zarzucił jednak swej artystycznej drogi obranej wiele lat wcześniej. Współpracę tę traktował jako działalność stricte zarobkową i nadal rozwijał swój talent. Około połowy lat 80. XIX wieku w twórczości malarza zaczęła dochodzić do głosu tematyka ludowa, a wraz z nią także i zainteresowanie światem natury.

Prawdziwym przełomem w twórczości malarza była wyprawa na początku 1886 roku do Nieświeża, na kresy dawnej Rzeczpospolitej, gdzie odbyło się polowanie zorganizowane przez Antoniego Radziwiłła, ówczesnego pana na tamtejszym zamku. Książę, przywracający wówczas miejscowości rangę magnackiej stolicy, zapraszał do siebie europejską arystokrację. Szerokim echem odbił się w rzeczonym roku przyjazd do dóbr Radziwiłłów księcia Wilhelma Pruskiego, dwa lata później koronowanego na cesarza niemieckiego jako Wilhelm II. Jeszcze w tym samym roku Fałata powołano na prestiżowe stanowisko: książę uczynił go nadwornym malarzem, przez co artysta rezydował w Berlinie do 1895. W tym okresie jego dorobek wzbogacił się o przedstawienia polowań w łowieckich dobrach Hohenzollernów w Schorfheide, na północ od stolicy, w których od połowy XIX wieku znajdował się pałacyk łowiecki Hubertusstock. Twórca bywał tam rokrocznie, ostatni raz w 1900. Często towarzyszył monarsze w cesarskich polowaniach w Romintach Wielkich w Prusach Wschodnich. Pojawiał się także na łowach w majątkach arystokracji, by uwieczniać w akwareli lub technice olejnej powroty myśliwych, nagonki czy powaloną zwierzynę. Bliżej 1900 roku pojawia się w jego twórczości odrębny temat polowania na łosia. Anna Król, monografistka artysty opisuje je tymi słowy: „panoramiczne kompozycje, ukazujące rozległe, ubogie krajobrazy z Polesia, z jeziorami i mokradłami, z rachitycznymi, rzadkimi drzewami, na których zwierzęta pełnią rolę raczej sztafażu. Linia horyzontu dzieli zazwyczaj płótno na dwie równe części, a rozświetlone słońcem przestrzenie przypominają o indywidualnym przetworzeniu założeń impresjonizmu. Te szkicowe sugestywne, nieco melancholijne krajobrazy zdają się znakiem panteistycznej postawy Fałata wobec natury" (Anna Król, Julian Fałat, katalog wystawy, Muzeum Regionalne w Stalowej Woli, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Muzeum Miedzi w Legnicy, Stalowa Wola 2009, s. 55).

W tych niemalże medytacyjnych kompozycjach, w tym w prezentowanych „Bocianach", obecny jest pierwiastek japonizmu. Syntetyczne, pasowe widoki, malowane mokrą farbą rozrobioną z dużą ilością oleju zbliżają się do malarstwa akwarelowego artysty i odsłaniają transcendentny wymiar natury. Sylwetki łosi i niedźwiedzic chroniących swoje młode zastąpił tutaj Fałat pełnymi elegancji figurami bocianów. W pełni statyczna, niczym niezmącona linia majestatycznego horyzontu koresponduje poniekąd z ustawionymi w rzędzie stadem ptaków stojących na mokradłach, w oddali. Co ciekawe, większą część kompozycji zarezerwował artysta dla partii nieba – skłębionych, białych chmur podświetlonych od góry, układających się w przedziwne kształty, z których można wyczytywać najróżniejsze formy. Natura Fałata staje się intrygująca na wielu polach. Najlepszym przykładem jest tutaj enigmatyczny i w pełni fantastyczny obraz „Bajka leśna" z około 1906 (Muzeum Sztuki w Łodzi). Jedynymi quasi „realnymi" istotami ze świata profanum są w niej postaci łosia i zasiadającej na nim jasnowłosej kobiety. Cała reszta, a właściwie zgraja, to fantastyczne figury skaczących i pląsających w rytm niedookreślonej muzyki złowrogich faunów.

Powrócić należy jednak na moment do tytułowych bocianów. W polskiej sztuce modernistycznej można przywołać jeszcze jeden, bodaj najbardziej znany i ikoniczny wizerunek tych ptaków. Mowa tutaj oczywiście o „Bocianach" Józefa Chełmońskiego (1900, Muzeum Narodowe w Warszawie), które to nie dość, że powstały w podobnym czasie, to uosabiają w swojej strukturze analogiczny pierwiastek polskości, tę apoteozę narodowej przestrzeni, w której dodatkowo z przyrodą koegzystuje sam człowiek.

Józef Chełmoński, Bociany, 1900, Muzeum Narodowe w Warszawie

5

JULIAN FAŁAT

1853-1929

Zima na Polesiu

olej/sklejka, 46 x 133 cm
sygnowany l.d.: 'Jul. Fałat'
opisany na odwrociu: 'Dyr. Julian Fałat | Bystra | (trudno czytelnie)'

estymacja:
150 000 - 250 000 PLN
34 000 – 56 000 EUR

Pośród licznych motywów w złożonej i zróżnicowanej twórczości Juliana Fałata na pierwszy plan wysuwają się niewątpliwie pejzaże zimowe. Prace tego rodzaju cieszyły się na rynku sztuki dużym zainteresowaniem już za życia artysty, a krakowscy czy warszawscy przedstawiciele burżuazji poszukiwali „Fałatowskich śniegów". Według przekazów Jadwigi Wołoszynowskiej, która sprzedawała m.in. prace Fałata, wiadomo iż, publika pragnęła mieć właśnie „śnieg" jego autorstwa. Większość tych prac powstawała w technice akwarelowo-gwaszowej, choć jak widać na przykładzie kompozycji prezentowanej w katalogu aukcyjnym, zdarzały się również dzieła olejne. Głównym założeniem artystycznym Fałata było syntetyzowanie natury, czego genezy należy upatrywać w podróży artysty do Japonii. Na wzór sztuki japońskiej, Fałatowskie „obrazy przemijającego świata" to horyzontalnie ujęte pejzaże, z ograniczoną liczbą elementów przyrody, zawężoną paletą barwną oraz wyeksponowaniem koloru podobrazia. „Jako artystę-malarza uderza mnie mglistość pejzażu, wytwarzająca szczególne perspektywy i jakby niedopowiedzenia, dające szerokie pole wyobraźni artysty", pisał sam Fałat w swoich pamiętnikach (Julian Fałat, Pamiętniki, wyd. II, Katowice 1987, s. 130-131). Pejzaż był zatem dla niego czymś enigmatycznym, a natura stanowiła nieprzebrane źródło inspiracji.

6

JÓZEF CHEŁMOŃSKI

1849-1914

"Wieczór letni", 1875

olej/płótno (dublowane), 81 x 114 cm
sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'JÓZEF CHEŁMOŃSKI | 1875 r w Warszawie'
historyczne tytuły: Wieczór letni, wspomnienie Ukrainy, Pokój w dworku ukraińskim, Szara godzina

estymacja:
3 000 000 - 5 000 000 PLN
670 000 – 1 116 000 EUR

„Wieczór letni. Zmierzch na dworze zapadający płoszy ostatnie owady z brzękiem snujące się koło okna, przy którym siedzi rozmarzona młoda osoba. Lekki podmuch wpadającego przez okno chłodu wieczornego, powiewa z lekka firanką i muszcze czoło zamyślonej – zapadający dzień, rój owadów i rój myśli na wpół sennych, oto łączność poetyczna wrażeń chwili. […] Pora dnia, rodzaj światła, cała jego właściwość uchwycone są z trafnością i poczuciem wybornym".

Wojciech Gerson, Z malarstwa. III. Wystawa prac Józefa Chełmońskiego [w TZSP], „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1890, nr 346 (5/17 V), s. 236

OPINIE:
opinia Tadeusza Matuszczaka z dn. 1 marca 2023 roku

POCHODZENIE:
praca w kolekcji rodziny Leszczyńskich i jej spadkobierców od początku XX wieku do czasów obecnych, Komorów-Warszawa

WYSTAWIANY:
Wystawa obrazów Józefa Chełmońskiego, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, 1890
Wystawa stała, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, sierpień-grudzień 1875
Wystawa stała, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, luty 1875 (jako „Wieczór letni, wspomnienie Ukrainy")

LITERATURA:

Tadeusz Matuszczak, Chełmoński poszukiwany, Radziejowice 2014, s. 46, poz. 21
Maria Gołąb, Chełmoński, Chmielowski, Witkiewicz. Pracownia w Hotelu Europejskim w Warszawie 1874-1883, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2010, s. 295, poz. 54 oraz s. 293, poz. 48
Maciej Masłowski, Józef Chełmoński, Warszawa 1973, s. 121-122
porównaj: Jerzy Sienkiewicz, Rysunek polski od Oświecenia do Młodej Polski, Warszawa 1970, s. nlb, nr kat. 289 (il. błędnie opisywana jako szkic do kompozycji historycznej autorstwa Adama Chmielowskiego), szkic Józefa Chełmońskiego do obrazu "Wieczór letni" w obrębie jednej karty z rysunkami różnych autorów, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK III-r.a.-8153
Janina Wiercińska, Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914, Wrocław-Warszawa-Kraków 1969, s. 49
Maciej Masłowski, Malarski żywot Józefa Chełmońskiego, Warszawa 1965, s. 167, 172-173 i 250
Krystyna Czarnocka, Józef Chełmoński, Warszawa 1957, s. 38 (wzmiankowany w kontekście recenzji Henryka Struvego)
Henryk Piątkowski, Chełmoński. (Wystawa zbiorowa prac jego w Towarzystwie Zachęty). I., "Kurjer Warszawski" 1907, nr 85, s. 2 (wzmiankowany jako „Szara godzina")
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskiem za rok 1890, Warszawa 1891, s. 20
[wg. Wiktor Gomulicki], Luźne kartki. (Kilka słów o artystycznym talencie Chełmońskiego z powodu zbiorowej wystawy jego obrazów. Wieczór w botanicznym ogrodzie), „Kraj" 1890, nr 23, s. 3 (wzmiankowany jako „Wieczór")
Wiktor Gomulicki, Józef Chełmoński. (Profil krytyczny), „Bluszcz" 1890, nr 25, s. 195
Wiktor Gomulicki, Józef Chełmoński. (Profil krytyczny), „Bluszcz" 1890, nr 24, s. 189
Tadeusz Dowgird, Sztuki Plastyczne. Wystawa obrazów Józefa Chełmońskiego, „Przegląd Tygodniowy" 1890, nr 23, s. 294
Aleksander Świętochowski [Wo.], Wystawa obrazów J. Chełmońskiego, „Prawda" 1890, nr 20, s. 236 (wzmiankowany jako „Wieczór")
Wojciech Gerson, Z malarstwa. III. Wystawa prac Józefa Chełmońskiego [w TZSP], „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne„ 1890, nr 346, s. 236
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskiem za rok 1875, Warszawa 1876, s. 64
Przegląd wystawy sztuk pięknych, „Opiekun Domowy" 1876, s. 192
Józef Wojciechowski, Sprawozdanie z wystawy Towarzystwa zachęty sztuk pięknych, „Tygodnik Ilustrowany" 1875, nr 415, s. 377 (wzmiankowany jako „Lato")
Obrazy na Wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. W Warszawie, „Tygodnik Mód i Powieści" 1875, nr 46, s. 547
Henryk Struve, Przegląd artystyczny. Wystawa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskiem. III. Malarstwo rodzajowe i krajobrazowe, „Kłosy" 1875, nr 539, s. 285
Władysław Bartkiewicz, Przegląd artystyczny, „Bluszcz" 1875, nr 41, s. 326
X. B., Wystawa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. (Przegląd miesięczny), „Przegląd Tygodniowy" 1875, nr 39, s. 459-460 (wzmiankowany jako „Wieczór")
X, [Z TZSP], „Kurier Warszawski" 1875, nr 174, s. 1

JÓZEF CHEŁMOŃSKI: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

1849 Józef Chełmoński przychodzi na świat 6 listopada we wsi Boczki, jako syn Józefa Adama, ziemianina i Izabeli z Łoskowskich.

1867–1871 Kształci się w warszawskiej Klasie Rysunkowej oraz w prywatnej pracowni Wojciecha Gersona, który wywrze ogromny wpływ na twórczość Chełmońskiego, zwłaszcza w kwestii wiernego studiowania natury.

1871–1874 Przebywa w Monachium, gdzie krystalizuje się zarówno tematyka jego obrazów, jak i środki artystyczne, umożliwiające mu pogłębienie realizmu jego kompozycji.

1874 Osiada w Warszawie i wynajmuje razem z Antonim Piotrowskim pracownię na najwyższym piętrze Hotelu Europejskiego. Dołączają do nich także Stanisław Witkiewicz i Adam Chmielowski.

1875 Wystawia w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych obrazy, które będą zaliczane do szczytowych osiągnięć dojrzałego realizmu, m.in. „Babie lato". Rozgoryczony ostrą krytyką dzieł zaczyna myśleć o opuszczeniu Warszawy.

1876 Przy pomocy Cypriana Godebskiego wyjeżdża do Paryża, gdzie wystawia na Salonie w 1876, 1878 i w 1882 roku.

1878 W Warszawie bierze ślub z Marią Szymanowską.

1878 Adolphe Goupil zawiera z Chełmońskim umowę na prawo pierwokupu jego obrazów.

1882 Otrzymuje „mention honorable" na Salonie Paryskim za kompozycje „Przed karczmą" i „Postój kozaków" z tego samego roku.

1887 Powrót artysty do kraju.

1888 Nabywa skromnym dworek we wsi Kuklówka, koło Grodziska Mazowieckiego, w którym pozostanie do końca życia. Zmiana stylu życia powoduje rozpad małżeństwa z Marią z Szymanowskich. Powstają pierwsze „czyste pejzaże" stanowiące punkt zwrotny w twórczości Chełmońskiego.

1889 Otrzymuje Grand Prix na Exposition Universelle w Paryżu.

1890 Wielki sukces pierwszej indywidualnej wystawy Chełmońskiego w warszawskiej Zachęcie, na której rozsprzedają się niemal wszystkie obrazy.

1893 Bierze udział w „World's Columbian Exposition" w Chicago.

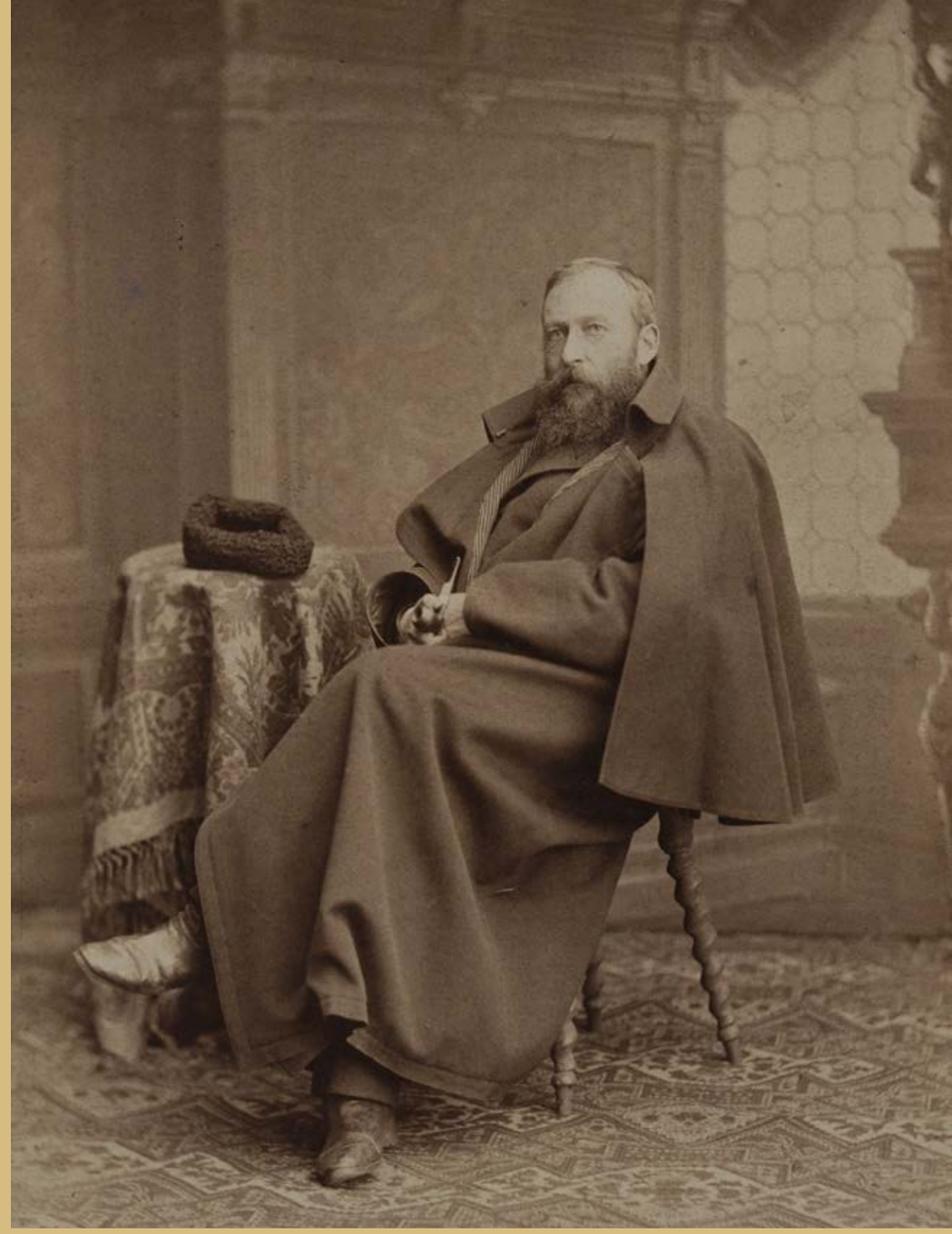
1897 Chełmoński zostaje wybrany na honorowego prezesa Stowarzyszenia Artystów Polskich „Sztuka" w Krakowie.

1899 Muzeum Narodowe w Krakowie nabywa „Czwórkę" (1881) Chełmońskiego do swoich zbiorów.

1904 Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie zalicza go w poczet członków honorowych.

1913 Otrzymuje nagrodę jubileuszową Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych za całokształt działalności artystycznej.

1914 Umiera 6 kwietnia w Kuklówce po ataku apoplektycznym.



Józef Chełmoński, po 1887

OBRAZ, KTÓREMU PRZYSZŁO WYPRZEDZIĆ SWÓJ CZAS

Tadeusz Matuszczak
Historyk sztuki, badacz życia i twórczości Józefa Chełmońskiego. Najwybitniejszy specjalista w dziedzinie twórczości malarza. Autor wystaw i licznych publikacji jemu poświęconych. Współautor wielkiej monograficznej wystawy, która odbędzie się w 2024 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie, Muzeum Narodowym w Poznaniu i Muzeum Narodowym w Krakowie.

„Wieczór letni" to jeden z tych obrazów, które Chełmoński namalował w sławnej pracowni na poddaszu Hotelu Europejskiego w Warszawie. Motyw „Wieczoru letniego" pochodzi z dworku ciotki malarza Ludwiki z Chełmońskich i Leonarda Ułaszynów w Lechaczysze na Ukrainie, a odpoczywająca po intensywnej przechadzce panna to bez wątpienia kuzynka malarza.

Chełmoński zaprezentował płótno na tak zwanej wystawie bieżącej lub inaczej stałej w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w sierpniu 1875 roku.

Nie znalazło ono jednak uznania ani u publiczności, ani u krytyki. Raziła ich wiejska codzienność, tak mało przystojna „prawdziwym" dziełom sztuk przecież z definicji zwanych „sztukami pięknymi". Drażniła kompozycja, operująca „dziwacznymi" skrótami i ujęciami postaci. Irytował wybór naturalnego oświetlenia, trudno czytelnego w poświacie księżyca. I jeszcze dodatkowo ten „szkicowy" sposób malowania, co skutkowało zarzutem braku gładkiego wykończenia powierzchni malarskiej, co było wymogiem akademickich kanonów.
A oto wypisy recenzji krytyków o „Wieczorze letnim". (Układ chronologiczny):

- X -, [Z TZSP], „Kurier Warszawski" 1875, nr 174 (29 VII/10 VIII), s. 1.

„Pan Chełmoński należy do rzędu malarzy, względem których możemy i musimy być jak najmniej pobłażliwi. P. Ch. lubuje się w tak zwanym szerokim malowaniu. Nie jest to naturalnie rzeczą naganną; przeciwnie, nawet dowodzi śmiałości i oryginalności w traktowaniu przedmiotu. Artysta ten jednak, z przyczyn już chyba opieszałości, lekceważy rzecz swoją i dlatego przejść może w zgubną manierę. Dwa wspomniane wyżej obrazki nie są właściwie malowane, ale raczej podmalowane tylko; artysta w połowie roboty, płótna swoje przesłał na wystawę. (…) Szkicowość niezwykła i lekkomyślna wobec rzeczywistego talentu, są udziałem pędzla p. Chełmońskiego. Koniecznie więc artysta dla dobra swego i sztuki, winien się silniej skupić w sobie i skwapliwiej obmyślać szczegóły, poważniej traktować rysunek i przede wszystkim winien zdobyć większą harmonię w kolorycie".

X. B., Wystawa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. (Przegląd miesięczny), „Przegląd Tygodniowy" 1875, nr 39 (14/26 IX), s. 459-460).

„Obecnie wystawiony [obraz], wyobraża 'Wieczór' tegoż dnia, kiedy srogo zawiedziona w swych oczekiwaniach panna, oparła z ruchem znudzenia i najwyższego zniechęcenia głowę o ścianę, odwróciwszy się tyłem od okna, przez które tymczasem widać 'igrające psy'. (…) W obrazku treści potocznej, pozbawionym silnych efektów czy perspektywy czy oświetlenia, tylko staranność wykończenia i zbliżenia się do natury, ratuje go od mierności. Wszystkiego zaś tego (…) nie ma. Na [obrazie] widzimy wcale nie ponętną piękność, zbyt wiejską, jak się to czasem złośliwie mówi, o grubych rysach, w których nie bardzo wdzięczne maluje się zadąsanie; (…) twarzy odwróconej od widza panny wcale nie widać. Wykonanie pospieszne, akcessorya pozbyte ryczałtowo, w niektórych szczegółach jakby umyślnie zaniedbane. Talent obowiązuje p. Ch., cierpliwości! i pracy!…".

Bartkiewicz W[ładysław], Przegląd artystyczny, „Bluszcz", 1875, nr 41 (1/13 X), s. 326.

„Niewyczerpany signor fap resto [signor fa presto wł. czyli 'pan byle szybciej'], pan Józef Chełmoński, dostawił kilka nowych utworów, będących nowym dowodem, jeżeliby go było potrzeba, że pośpiech w tworzeniu i niepoprawność psują najlepsze pomysły. (…) Goniąc za oryginalnością pomysłów, wpada w dziwaczność i brak smaku, jak tego dowodzi 'Wieczór letni'".

Struve Henryk, Przegląd artystyczny. Wystawa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskiem. III. Malarstwo rodzajowe i krajobrazy, „Kłosy" 1875, nr 539 (28 X), s. 285.

„'Wieczór letni' należy jeszcze do owych kapryśnych wybryków, które tylko wskutek lekceważenia sztuki, publiczności i krytyki, mogły opuścić ściany pracowni i znaleźć pomieszczenie na wystawie publicznej. - W oknie przy brudnych firankach siedzi jakaś nieforemna panna, tyłem do widza odwrócona, jak gdyby się na niego gniewała. Przez okno widać gwiazdę i psa. Na lewo, w czarnej jak piekło komórce, zasiadł jakiś wychudły mężczyzna, o fizyognomii wzdłuż wyciągniętej i karykaturalnie brzydkiej. Przed nim widać równie czarnego i wychudłego psa, z nosem na kwintę spuszczonym. Oto obraz, malowany zapewne po ciemku, w szarej godzinie, a nazwany tak sobie dla kaprysu 'letnim wieczorem'! Poezyi prawdziwej, serdecznej, w tym utworze nie ma ani szczypty; istniała ona może w pierwszej koncepcyi artysty, lecz utonęła zupełnie w fantastycznej samowoli i manierze".

[Przesława?], Obrazy na Wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, „Tygodnik Mód i Powieści" 1875, nr 46 (1/13 XI), s. 547.

„Wieczór letni J. Chełmońskiego, zwraca uwagę zarówno niezwykłością pomysłu jak i wykonania. (…)
Tutaj każdy rad, by zapytać, czego żąda od świata i ludzi owa rozkapryszona panienka, co upadłszy niedbale na bardzo niski taboret, odwraca się niegrzecznie plecami do patrzących. Cała postawa, czyli układ młodej grymaśnicy, gdyż za taką ją mamy, pomimo że twarz jej jest niewidzialną, staje się dla nas prawdziwą zagadką. Możemy tylko podziwiać jej dwa grube na ramiona spadające warkocze z zatkniętą w nie żółtą różą i dwie ręce w tył wyciągnięte, ujmujące z wysiłkiem zawiązki słomianego kapelusza.
Drobne nóżki z nie bardzo wdzięcznym ruchem naprzód wysunięte, toną wśród zwojów i falban białej przejrzystej sukienki; ramię przytulone do ściany, zdaje się po niej osuwać z wolna, grożąc nagłym upadkiem i widz zanadto wrażliwy, trwoży się nadaremnie. Co jest powodem owej dość trudnej gimnastyki? Zapewne jedno: nic.
Przez otwarte szerokie okno widać gwiazdami płonące niebios sklepienie, ciepły powiew wiosennej nocy podnosi lekko muślin białej firanki, nietoperz wartkim skrzydłem przecina dal mroczną, ponad ziemią zawisły sennych dumań mary. Może to proza życia tak gniewa panienkę? W głębi drzwi, także otwartych, widać siedzącego na ganku mężczyznę, przed którym stoi, czekający na dalsze rozkazy chłopek. Pan ćmi sobie na długim cybuszku osadzoną fajeczkę, a chłopek czeka cierpliwie. (…) Odejdzie niedługo i kapryśnica wstanie. Pies siedzący u progu spogląda na nią zamyślony. Treść cokolwiek niejasna, lecz nie wyraźniejszą jeszcze czynią ją szybkie pociągnięcia pędzla. Tło całe niknie w zagmatwanym zmierzchu, co pochodzi z umyślnego widocznie zaniedbania".

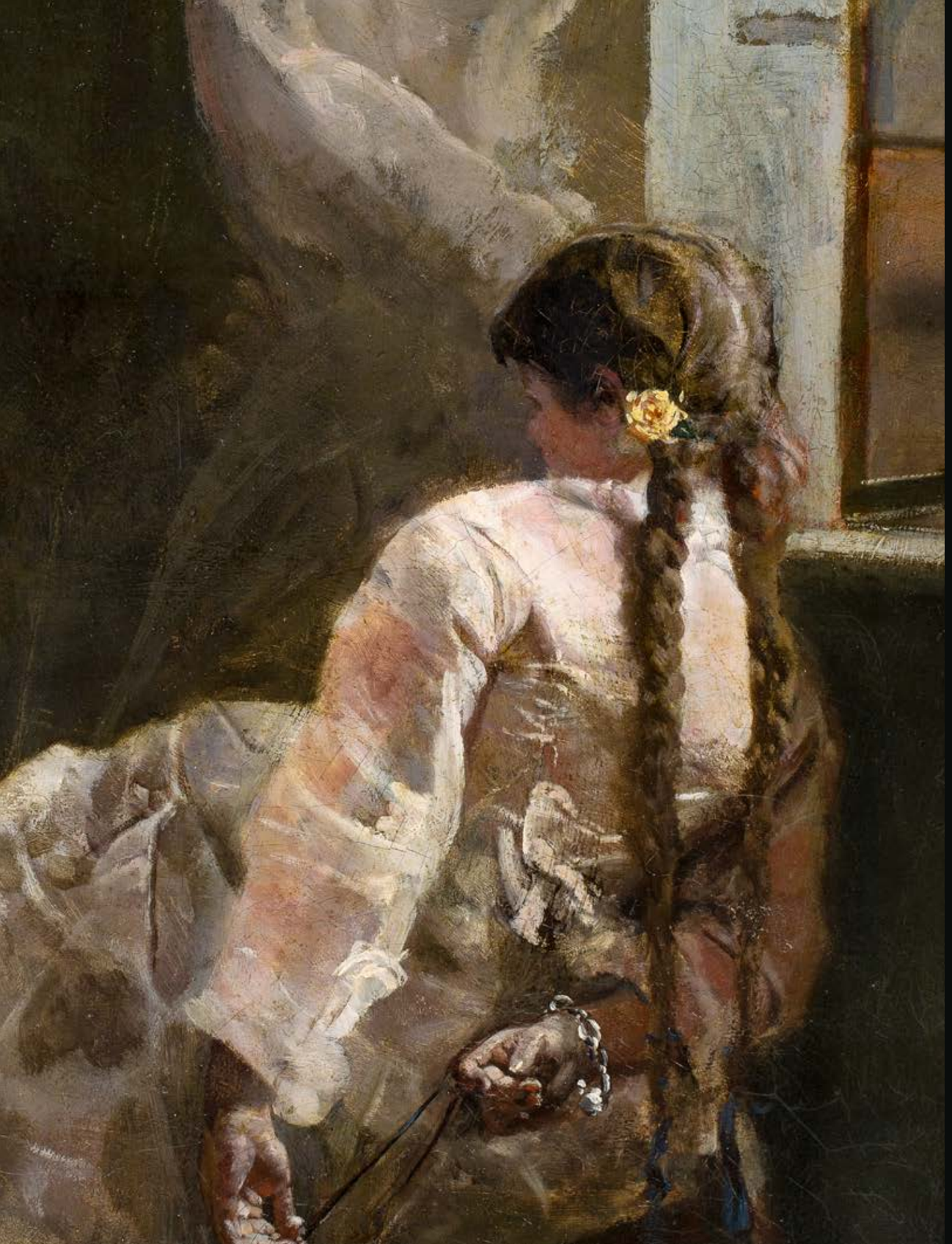
J. W. [Wojciechowski Józef], Sprawozdanie z wystawy Towarzystwa zachęty sztuk pięknych, „Tygodnik Ilustrowany" 1875, nr 415 (29 XI / 11 XII), s. 377.

„Chwila 'lata' jest chwilą wypoczynku jakiejś kobiety o kształtach okrągłych, podczas znojnego wieczoru, w znojniejszym jeszcze pokoju dworu wiejskiego, do którego to pokoju świeże powietrze przez okno tylko dochodzi. Z tego okna widać niby bawiące z dala psy, a przez drzwi do drugiej izby prowadzące palących fajki brodaczy. Tak pojęte 'lato', wygląda dosyć pospolicie. O zaletach rysunku wiele mówić tu niepodobna, gdyż mrok wieczorny temu przeszkadza. Koloryt za to zręczny świadczy o nader silnym odczuwaniu przez artystę rzeczy, które uznał za godne swego pędzla".

Przegląd Wystawy sztuk pięknych, „Opiekun Domowy" 1876, nr 12 (11 /23/ III), s. 192.

„Pana Chełmońskiego 'Letni wieczór'. Plecami do widzów zwrócona z rękami kurczowo w tył wyrzuconymi, powyginana na wszystkie strony siedzi kobieta przy oknie, przez które widać parę gwiazd na niebie i 'Babskie lato' czy też gryzące się psy trudno rozpoznać. Jako faworyt jeden pies do pokoju się zabłąkał. Za drzwiami dwie czarne na czarnym tle postacie, z których jedna zdaje się z fajką, druga zaś wisi. Zapadający wieczór rzuca szary cień na cały ten obrazek, którego szkoda, że pan Chełmoński w jeszcze wiele ciemniejszym tonie nie utrzymał".

W roku 1890 „Wieczór letni" został wystawiony po raz drugi, ponownie w TZSP na specjalnej „Wystawie obrazów Józefa Chełmońskiego". Wystawa była odpowiedzią na specjalne wyróżnienie Chełmońskiego na paryskiej „Exposition Universelle de 1889". Artysta otrzymał „Grand Prix" (właściwa nazwa wyróżnienia brzmiała: „Grand Diplome d'Honneur"). Paryska nagroda zmieniła diametralne stosunek ogółu polskiego środowiska artystycznego i krytyki do twórczości Chełmońskiego. Pisze się o niej teraz z pełnym uznaniem a nawet patosem.



Zdjęcie RTG obrazu Józefa Chełmońskiego „Wieczór letni” (pod spodem widoczna pierwotna kompozycja autorstwa Antoniego Piotrowskiego)

W takiej atmosferze nie dziwi, że Komitet TZSP podjął się zorganizowania pierwszej zbiorowej wystawy obrazów malarza. Odzwierciedleniem tej zmiany są również recenzje dotyczące „Wieczoru letniego” eksponowanego w TZSP.

Oto one (w układzie chronologicznym):

Gerson Wojciech, Z malarstwa. III. Wystawa prac Józefa Chełmońskiego [w TZSP], „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1890, nr 346 (5/17 V), s. 236.

„‘Wieczór letni’. Zmierzch na dworze zapadający płoszy ostatnie owady z brzękiem snujące się koło okna, przy którym siedzi rozmarzona młoda osoba. Lekki podmuch wpadającego przez okno chłodu wieczornego, powiewa z lekka firanką i muszcze czoło zamyślonej – zapadający dzień, rój owadów i rój myśli na wpół sennych, oto łączność poetyczna wrażeń chwili. (…) Pora dnia, rodzaj światła, cała jego właściwość uchwycone są z trafnością i poczuciem wybornym”.

Dowgird T[adeusz], Sztuki plastyczne. Wystawa obrazów Józefa Chełmońskiego, „Przegląd Tygodniowy” 1890, nr 23 (26 V/7 VI), s. 294.

„Dowodem, że Chełmoński zna człowieka nie tylko w otoczeniu przyrody i to zna dobrze, a odtwarzając go, umie wywołać wrażenie na widzu, jakie pragnie [jest] ‘Wieczór letni’”.

Gomulicki Wiktor, Józef Chełmoński. (Profil krytyczny), „Bluszcz” 1890, nr 24 (31 V/12 VI), s. 189 oraz nr 25 (12/19 VI), s. 195.

Chełmoński jest jednym z artystów, którzy od razu wystąpili w pełnym rynsztunku, zabłysnęli pełnią talentu i, odbywszy w ukryciu okres dojrzewania, zjawili się światu zupełnie już dojrzali. (…)
Najbardziej typowym jest ‘Wieczór’. Nie znam obrazu, który by udzielał na raz tyle różnorodnych wrażeń zmysłowych, co ta kompozycja, z pozoru dziwaczna i w treści skąpa. Pomijając wrażenia optyczne, obraz przemawia: do słuchu – brzękiem latających w powietrzu chrabąszczów i naszczekiwaniem psów na księżyc; do powonienia – zapachem łąki za oknem i dymu tytoniowego z fajek; dotyk wreszcie drażniony tu jest pieszczotliwem muskaniem chłodnego, zalatującego przez otwarte okno wietrzyka. (…)
Wieczór uosabia tę płomienną, tytaniczną epokę ducha, w której ‘sięga on, gdzie wzrok nie sięga’, to jest rozsuwając granice zakreślone uznanymi dotąd prawami, stwarza nowe o szerszych i wyższych promieniach”.

[Gomulicki Wiktor]. Luźne kartki. (Kilka słów o artystycznym talencie Chełmońskiego z powodu zbiorowej wystawy jego obrazów…), „Kraj” 1890, nr 23 (8/20 VI), s. 3.

„Wieczór ten, dla odróżnienia od innych, ochrzciłbym mianem ‘chrabąszczowego’; (…) Otóż ten ‘wieczór chrabąszczowy’ nie tylko pokazuje nam, jak wygląda pokój, zatopiony w zupełnej prawie ciemności – co jest z pozoru niemożliwe do wymalowania – ale nadto, za pomocą barw i różnego ich natężenia, usiłuje odtworzyć takie nie-malarskie szczegóły, jak: buczenie latających w powietrzu chrabąszczów, parną, nocom właściwą, atmosferę, szelest firanki, poruszanej wpływającym przez okno prądem powietrza – może nawet i zapach ziół polnych, których pęk trzyma powracająca z przechadzki kobieta”.

Na drugiej dużej wystawie dzieł Chełmońskiego w 1907 „Wieczór letni” był już nieobecny. Zauważa to z żalem Henryk Piątkowski, przyjaciel malarza, pisząc:

„Z typów, które krystalizują się w umyśle Chełmońskiego i w jego następnych występują obrazach, zaczerpniętych z Ukrainy, ukazuje się przede wszystkiem nowa postać – panienka. Jest to panna z zamożnego obywatelskiego domu, piękna, pieszczona, ponętna, może nieco kapryśna. (…), taka siedzi przy oknie o ‘Szarej godzinie’ i marzy zasłuchana w pogwary letniego wieczoru”.

Piątkowski Henryk, Chełmoński. (Wystawa zbiorowa prac jego w Towarzystwie Zachęty). I., „Kurjer Warszawski” 1907, nr 85 (14/26 III), s. 2

Wystawa w 1890 to ostatni udokumentowany ślad po „Wieczorze letnim”. Nie udało się niestety ustalić, kto był wtedy jego właścicielem. Obraz odnalazł się niedawno i wzbudził ogromne uznanie badaczy zajmujących się twórczością Chełmońskiego. To dzieło Chełmońskiego należy do sztandarowych dokonań malarstwa polskiego doby dojrzałego realizmu. Nowatorstwo realistycznego malarstwa Chełmońskiego objawiło się nie tylko w sferze swobody malarskich rozwiązań, czyli w przełamywaniu akademickich reguł malarstwa gładko wykańczanego, ale również w ukazywaniu codziennej tematyki, jaką do tej pory uznawano za poślednią czy wręcz nieprzystojną dziełom sztuki.

Józef Chełmoński, Szkic do obrazu „Wieczór letni” (karta z rysunkami różnych autorów), około 1875, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK III-r.a.-8153

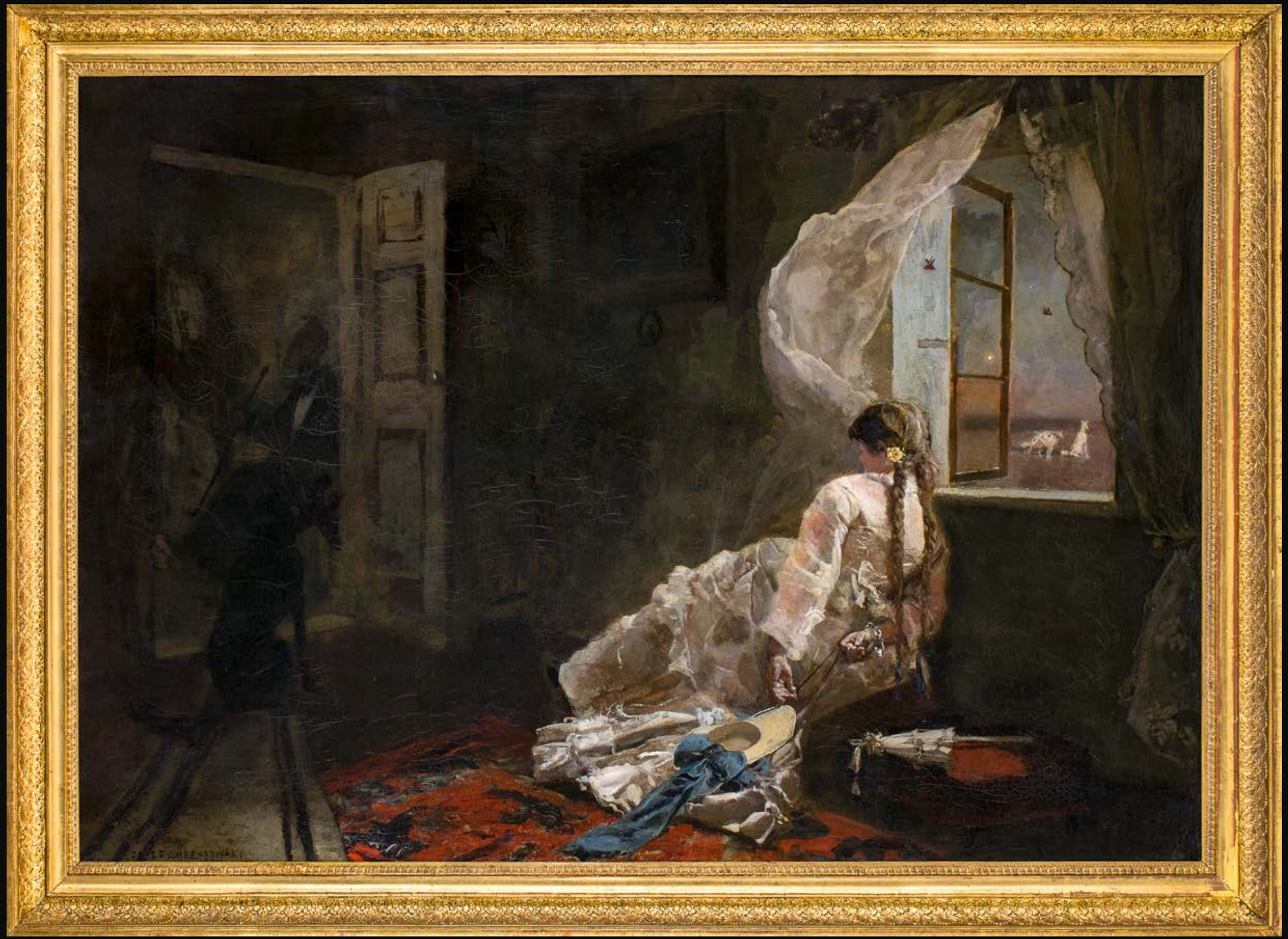
Chełmoński celowo wyznaczył za pomocą światła dwie strefy obrazu. Prawa jego część oświetlona zostaje blaskiem księżyca, lewa tonie w mroku. To, co dzieje się właśnie w tej zacienionej przestrzeni jest jednak bardzo interesujące. Znajduje się tam złowrogi, czarny pies, a także sylwetki dwóch mężczyzn. Dziewczyna ukazana w księżycowym świetle spogląda nieśmiało w ów mrok. Wywiązuje się tutaj jakiegoś rodzaju dialog i metafizyczne napięcie pomiędzy bohaterami sceny.

Przez otwarte okno, w którym powiewa rozsunięta firanka, wlatują do pomieszczenia dwa chrabąszcze. Skarabeusz, inna odmiana chrząszcza, był uznawany w starożytnym Egipcie za świętego owada. Symbolizował m.in. mrok i śmierć, ale także płodność i nieśmiertelność. Łączył w swojej strukturze znaczeniowej przeciwstawne sobie wartości. Co ciekawe, dwa czarne chrabąszcze we wnętrzu odpowiadają dwóm siedzącym na zewnątrz białym psom. Czy zatem Chełmoński przemyca tutaj pewnego rodzaju kwestie alegoryczne i odwołuje się do znaczenia figury samego psa, który także jest obecny w wielu obrazach znanych w historii sztuki?

Modelka sprawia wrażenie, jakby dopiero co wróciła z długiego spaceru. W dłoniach trzyma opadający na jej suknię kapelusz z błękitną kokardą. Obok natomiast leży porzucana biała parasolka. Ów niepozorny przedmiot oznaczać może pewnego rodzaju ochronę, nie tylko przed deszczem. Biel parasolki, która koresponduje z analogicznym kolorem jej sukni symbolizować może tutaj niewinność i czystość młodej dziewczyny. Złożony parasol oznaczać może jej bezbronność. Czy modelce z obrazu Chełmońskiego grozi zatem jakieś niebezpieczeństwo, które artysta sugeruje w sposób alegoryczny?

Portret na tle otwartego okna to w pewnym sensie korespondencja ze sztuką dawnych mistrzów – z obrazami artystów włoskiego quattrocenta czy sztuką XVII-wiecznych Holendrów. Oczywiście Chełmoński bardzo świadomie modyfikuje tą tradycję, co wyraża się chociażby w pozie modelki odwróconej tyłem do widza, jakby go ignorującej. Zważywszy na podejście artysty do samej natury i pejzażu, twierdzić należy, iż ów krajobraz rozpościerający się za oknem niesie w sobie pewne walory semantyczne i odnosi się do ukazanej we wnętrzu sceny. Wieczorne niebo i wyludniona przestrzeń, w której pozostają jedynie sylwetki dwóch psów, składają się na specyficzną, melancholijną atmosferę, która ewidentnie oddaje stan ducha sportretowanej tutaj kuzynki Chełmońskiego.

Pies jako figura pojawia się na tym obrazie aż trzykrotnie. Czarny czworonóg siedzi w salonie, po lewej stronie, a jego sylwetka tonie w mroku. Dwa białe psy znajdują się już na podwórku. Sam pies symbolizuje wierność i lojalność, ale być może kolor sierści jest tutaj kwestią „mówiącą". Czerń oznaczać może złe, nieczyste zamiary, biel dobro, które jednak zostaje w tej scenie odsunięte na dalszy plan. W tym kontekście zastanawiające są majaczące w drugim pomieszczeniu postaci mężczyzn, z którymi ewidentnie utrzymuje kontakt wzrokowy siedząca w salonie modelka. Scena wykreowana przez Chełmońskiego nabiera w tym świetle nieco dwuznacznego charakteru. Trudno jednak jednoznacznie rozstrzygnąć o jej wydźwięku, gdyż nawet krytycy w epoce malarza nie podejmowali właściwie kwestii tematyki obrazu.



HOTEL EUROPEJSKI

W „KUŹNI REALIZMU”

Widok Hotelu Europejskiego w Warszawie, ok. 1880, fot. K. Brandel, Biblioteka Publiczna Miasta Stołecznego Warszawy

Józef Chełmoński, Na folwarku (Na podwórzu), 1875, Muzeum Narodowe w Krakowie

Józef Chełmoński, Dziewczyna z dzbanem, 1875, kolekcja prywatna

Józef Chełmoński, Wołyńskie miasteczko, 1875, kolekcja prywatna

„Wieczór letni" jest jednym z kilku obrazów namalowanych w roku 1875 w pracowni na poddaszu warszawskiego Hotelu Europejskiego. Choć okres obecności Chełmońskiego w tej quasi kolonii czy właściwie komunie artystycznej zorganizowanej przy Krakowskim Przedmieściu był stosunkowo krótki, to jednak z perspektywy czasu niezmiernie ważny dla młodego artysty. To tam ugruntowały się jego twórcze przekonania i skrystalizowała dalsza droga. Malarz po paru latach edukacji w Monachium wyjechał ze stolicy Bawarii 1874 roku. Po drodze odwiedził jeszcze kilka majątków ziemskich na Ukrainie i pod koniec września przyjechał już do Warszawy. Razem ze swoim bliskim przyjacielem, Antonim Piotrowskim, wynajęli pracownię na poddaszu Hotelu Europejskiego. Wkrótce dołączyli do nich i inni przybysze z Monachium – Stanisław Witkiewicz i Adam Chmielowski (późniejszy brat Albert). Razem stworzyli grupę artystów, wśród których panowały przyjacielskie relacje i w pełni twórcza atmosfera. Hotel Europejski słusznie nazwany został zaś „kuźnią realizmu".

Sam monumentalny budynek wzniesiony został w latach 1855-1877 według projektu Henryka Marconiego w duchu klasycyzującym. Na owe czasy był to najnowocześniejszy i najbardziej luksusowy hotel miasta, wzorowany na innych tego typu budowlach powstających na zachodzie Europy. Co ciekawe, to tutaj mieściła się też pierwsza siedziba Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Obecność malarskiej pracowni na ostatnim piętrze budynku staje się tym kontekście tym bardziej istotna pod kątem rozwoju polskiej sztuki modernistycznej.

Jak już zostało wspomniane obecność Chełmońskiego w owej pracowni nie stanowiła długiego okresu. Przebywał on tam od końca 1874, do 1876 roku, kiedy to rozgoryczony falą krytyki w stosunku do jego obrazów wyjechał do Paryża. Niemniej jednak, był to kluczowy moment jego kariery, doprowadzający do punktu zwrotnego. Stworzone w murach hotelu prace doskonale pokazują też atmosferę, jaka panowała w kręgu młodych artystów tam działających. Najlepszym przykładem obrazującym owe zależności jest zachowana w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie karta ze szkicami różnych autorów (nr inw. MNK III-r.a.-8153). Znajdują się tam ołówkowe rysunki Chmielowskiego i Witkiewicza, a także, co najważniejsze, szkic do obrazu „Wieczór letni" Chełmońskiego. Na tej podstawie można ewidentnie stwierdzić, że twórcy wielokrotnie działali razem, a takie wspólne szkice być może powstawały częściej.

Młodzi artyści borykali się w tym czasie z biedą i musieli znosić liczne niedogodności. Problem stanowiły także finanse. Bardzo często wykorzystywali powtórnie zamalowane już płótna, a szkice wykonywali na obu stronach papieru. Zdjęcia rentgenowskie „Wieczoru letniego" ujawniły zaskakujące fakty. Otóż pod obrazem Chełmońskiego pokazało się inne dzieło! Widoczny jest tam zaprzęg ukazany na tle wioski, a sygnatura wcale nie należy do Józefa. Okazuje się zatem, że Chełmoński namalował swoją kompozycję na zupełnie wykończonym i podpisanym obrazie Antoniego Piotrowskiego. Pytanie, co skłoniło przyjaciela do oddania mu swojej pracy do dzisiaj stanowi zagadkę i najprawdopodobniej na zawsze pozostanie w sferze domysłów.

„Znaleźliśmy się w Europejskim hotelu jedyną naówczas pracownię w Warszawie, ale mieszkał w niej – krawiec. Otóż wspólnemi siłami finansowymi daliśmy mu 150 rubli odstępnego, żeby się wyniósł. Ponieważ pracownia była haniebnie brudną, kazaliśmy ją odnowić (…). Umeblowaliśmy pracownię w ten sposób, że sosnowe łóżko, bejcowane na mahoń, postawiliśmy w kącie, szafkę z książkami, również sosnową, w jednym rogu, a fotel, pleciony z prętów wierzbowych, na środku. Były to moje meble. W szafie był dobór arcydzieł literatury polskiej (…) Kraszewski, Krasicki, Bohdan Zalewski, Mickiewicz, Słowacki i Kochanowski".

Antoni Piotrowski, cyt. za: Józef Chełmoński na fotografiach i we wspomnieniach, Radziejowice 2014, s. 17

„Pracownia była dużym pokojem, gołym i nieprzytulnym, ale za to z miękkim, północnym oświetleniem, bardzo korzystnym do malowania. W jednym rogu znajdowało się coś w rodzaju posłania z poduszkami, starannie nakryte kilimem i niedźwiedzią skórą. Posłanie ze stołem, dwoma krzesłami i szafą stanowiło całe urządzenie. I gdyby nie mnóstwo rysunków porozpinanych na ścianach, widok tego pustego, zimnego pokoju byłby po prostu nie do zniesienia. Obraz doprowadził mnie do przeświadczenia – i nie mogłam się co do tego mylić – że ci młodzi ludzie żyją w skrajnym ubóstwie".

Helena Modrzejewska

„Niesłychanie miły charakter [Witkiewicza] wpłynął bardzo na to, że nasza kolonia w hotelu Europejskim stała się miejscem błogosławionem. Niczem niezmącona harmonia, wesołość szczera i przyjaźń pewna. Największą rozkoszą dla każdego z nas było widzieć, że drugi robi rzecz dobrą, dobry obraz. Robota zaczynała się bez wielkich ceremonii od wczesnego rana".

Józef Chełmoński na fotografiach i we wspomnieniach, Radziejowice 2014, s. 18

Józef Chełmoński, Przed odjazdem gości na Ukrainie (Odjazd), 1875, obraz zaginiony

Józef Chełmoński, Babie lato, 1875, Muzeum Narodowe w Warszawie

Józef Chełmoński, Jesień, 1875, kolekcja prywatna

7

JÓZEF CHEŁMOŃSKI

1849-1914

"Zalana łąka" ("Zalew łąki"), 1891

olej/płótno (dublowane), 24,4 x 36,3 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'JÓZEF CHEŁMOŃSKI 1891'

Obraz stanowi studium do zaginionej kompozycji "Zalana łąka" (1891, dawne zbiory Kazimierza Natansona [1853-1935], Warszawa).

estymacja:
380 000 - 500 000 PLN
85 000 – 112 000 EUR

OPINIE:
opinia Tadeusza Matuszczaka z dn. 22 stycznia 2011 roku

POCHODZENIE:
spuścizna po artyście
kolekcja Marii Chełmońskiej-Łoskowskiej (1881-1950), córki artysty i jej spadkobierców
kolekcja prywatna, Warszawa
Salon Sztuki Dawnej i Współczesnej Space Gallery, Kraków, grudzień 2010
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Wystawa prac Józefa Chełmońskiego 1849-1914. Utwory ze zbiorów Marji z Chełmońskich Łoskowskiej i dr. Józefa Gutowskiego, Sala Gimnazjum męskiego im. ks. Józefa Poniatowskiego, Łowicz, 11-14 czerwca 1936

LITERATURA:
Józef Chełmoński w kolekcjach prywatnych. W 90 rocznicę śmierci malarza, katalog wystawy, oprac. Tadeusz Matuszczak, Dom Pracy Twórczej w Radziejowicach, Radziejowice 2004, s. 29 (il.)
Tadeusz Matuszczak, Józef Chełmoński, Kraków 2003, s. 87 (il.)
Tadeusz Matuszczak, Autentyzm i talent, „Inspiracje" 1999, nr 7, s. 39 (il.)
Tadeusz Matuszczak, Józef Chełmoński, Kraków 1996, s. 58 (il.)
Józef Chełmoński 1849-1914, katalog wystawy, t. 1, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1987, s. 93, nr kat. 100, il. 84
Katalog wystawy prac Józefa Chełmońskiego. Utwory ze zbiorów Marji z Chełmońskich Łoskowskiej i dr. Józefa Gutowskiego, Łowicz 1936, poz. 4 (jako „Zalew łąki")

Józef Chełmoński, Strumień wiosenny (Wiosna), 1892, Muzeum Narodowe w Warszawie

Józef Chełmoński, Zalana łąka, 1891, obraz zaginiony

CHEŁMOŃSKI W KUKLÓWCE

Józef Chełmoński, urodzony w 1849 roku w Boczkach koło Łowicza, był synem mazowieckiej ziemi i piewcą jej urody. Nie tylko wiernie i realistycznie oddawał naturę, ale również nadawał jej pierwiastek duchowy, wyprzedzając późniejszych malarzy symbolizmu. Pejzaże Chełmońskiego ukuły wizję rodzimego krajobrazu, którą do dziś kojarzymy z pojęciem „polskości". Zwrot ku nastrojowemu malarstwu pejzażowemu w twórczości artysty następuje tuż po jego powrocie z emigracji do kraju.

Po dwunastoletnim pobycie w Paryżu i sukcesach na tamtejszych Salonach Chełmoński powrócił do ojczyzny w 1887 roku. Wkrótce odnalazł swój azyl, majątek we wsi Kuklówka koło Grodziska Mazowieckiego, w którym osiadł i pozostał do końca życia. Ubogi dworek leżący pośród mazowieckich pól i lasów był idyllą dla pejzażysty i rejestratora chłopskiego życia. Wybór skromnego wiejskiego bytowania kosztował go jednak rozpad jego małżeństwa z Marią Korwin-Szymanowską, która ciężko znosiła niewygody życia na prowincji i szukała pocieszenia u boku doktora Grabowskiego. Artysta pozostał sam z trzema córkami, jednak i je wkrótce wysłał na pensję do Krakowa. Wiódł pustelnicze życie pełne ascezy, nie wpuszczając niemal nikogo za progi swojego domu. Jedynym mile widzianym gościem był Wojciech Piechowski, malarz i przyjaciel Chełmońskiego, który podzielał jego zamiłowanie do wiejskiego stylu życia.

Wraz z zamieszkaniem w Kuklówce następuje zwrot w twórczości Chełmońskiego. Artysta zrezygnował wówczas z rozhukanych przedstawień pędzących zaprzęgów, scen sprzed karczm, z polowań, czy końskich targów i zwrócił się ku odzyskanemu ojczystemu krajobrazowi. Problem pejzażu nurtował Chełmońskiego już w Paryżu, gdzie z wielkim zainteresowaniem śledził twórczość wielkich francuskich pejzażystów takich jak: Daubigny, Cazin, Breton, Corot, Rousseau, Troyon. Uważał, że osiągnęli taki kunszt głównie dzięki malowaniu w plenerze, prosto z pola. Zmiana tematyki wiązała się z duchowym przełomem malarza jaki nastąpił w ostatnich, „chudych" latach na emigracji. Kształtował się on na gruncie finansowych problemów, zmęczenia paryskim gwarem, tęsknotą za ojczyzną i poczucia popadania w artystyczną rutynę. Trudy życia nakierowały go na ścieżkę głębokiej wiary graniczącej z mistycyzmem. Przyrodę pojmował panteistycznie – całą naturę odczuwał jako emanację Boga – wyprzedzając tym samym takie tendencje w malarstwie symbolizmu.

SACRUM I PROFANUM

W 1888 roku Chełmoński maluje swoje pierwsze cztery „czyste pejzaże". Są to proste kompozycje ukazujące fragmenty ukochanej ojczystej ziemi bez anegdoty, rodzajowości, ani człowieka za to manifestujące dzieło natury i jej Stwórcy. Nagłe odejście od lubianej tematyki konnych przejażdżek i życia wiejskiego koło dworku nie zostało początkowo ciepło przyjęte przez krytykę. Obrazy, poza jednym, zostały odrzucone przez Komitet TZSP. W obronie Chełmońskiego stanął Stanisław Witkiewicz na łamach „Życia" zarzucając jury niechęć do wszystkiego, co nowe. Dwa lata później na wystawie zbiorowej Chełmońskiego organizowanej przez TZSP prace te zostały już włączone do ekspozycji. Wkrótce, w 1891 roku, powstaje najsłynniejsze dzieło z tego okresu – „Kuropatwy" (Muzeum Narodowe w Warszawie) nagrodzone najwyższym odznaczeniem (Ehrendiplom) na Internationale Kunst Ausstellung w Berlinie w tym samym roku.

Oferowany na aukcji obraz pochodzi z wczesnego okresu pobytu artysty w Kuklówce i stanowi najprawdopodobniej studium do większej, obecnie zaginionej, kompozycji pt. „Potok na wiosnę" z 1891 roku reprodukowanej w albumie jubileuszowym 25-letniej działalności Towarzystwa Artystów Polskich (por. „Sztuka" 1897-1922 : [album jubileuszowe 25-letniej działalności Towarzystwa Artystów Polskich], Lwów [1922]). Ukazuje on wezbrany, rwący potok rozlany na łące. W szkicowej formie z widocznymi swobodnymi pociągnięciami pędzla ujawnia się malarska swada artysty. Pomimo prostego ujęcia tematu – poziomy podział na trzy czwarte wody i jedną czwartą nieba, przedzielonymi wąskim pasmem ziemi – kompozycja nie odznacza się monotonią. Odnaleźć w niej można charakterystyczną dla malarskiego temperamentu Chełmońskiego dążność do wyrażania ruchu, zmienności i nagłości zjawisk życia. Świeżości studium dodają harmonijne dobrane odcienie błękitów, zieleni, ugrów i jasnych brązów oraz otwarta kompozycja sugerującej kontynuację krajobrazu poza ramami pracy.

Józef Chełmoński z rodziną Górskich na tarasie dworu w Woli Pękoszewskiej, ok. 1890

8

ANNA BILIŃSKA-BOHDANOWICZOWA
1857-1893

Skaliste wybrzeże w Beg-Meil ("Skały nadmorskie"), 1891

olej/płótno, 51,5 x 73 cm
sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'Anna Bilińska | Beg-Meil .1891._'
na odwrociu stempel z numerem: '20'

estymacja:
250 000 - 350 000 PLN
56 000 – 78 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, Warszawa, 1893 (najprawdopodobniej tożsamy)

LITERATURA:
Artystka. Anna Bilińska 1854–1893, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, red. naukowa Agnieszka Bagińska, Renata Higersberger, Warszawa 2021, nr kat. 312 (dzieła wzmiankowane), s. 355 (najprawdopodobniej tożsamy)
Janina Wiercińska, Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914, Wrocław-Warszawa-Kraków 1969, s. 23 (najprawdopodobniej tożsamy)
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskiem za rok 1893, Warszawa 1894, s. 33 (najprawdopodobniej tożsamy)

„Studya krajobrazowe Anny Bilińskiej stanowią w chwili obecnej istotną ozdobę wystawy Towarzystwa Sztuk Pięknych. Są to widoki przymorskie z francuskich wybrzeży, brane wprost z natury, z niepospolitym malowane smakiem, świadczące o niepospolitym talencie artystki. Traktowane szkicowo, ale z taką brawurą, z taką surowością i prawdą, że niejeden mozolnie kończony obraz w cień przy nich idzie".

„Tygodnik Ilustrowany" 11 lutego 1893, nr 163, s. 95

BILIŃSKA U WYBRZEŻY ATLANTYKU

Surowe piękno Bretanii już od II połowy XIX wieku fascynowało licznych artystów. Przyciągało ich zmiennością światła i barw, łagodnym klimatem umożliwiającym pracę w plenerze od wiosny do jesieni oraz niewyczerpaną różnorodnością topograficzną. Szerokie, piaszczyste zatoki, skalne przylądki, spokojne porty oraz przypływy i odpływy oceanu były wdzięcznym tematem dla malarzy, którzy eksplorowali ten sam motyw w rozmaitych warunkach pogodowych i o różnych porach dnia. Wśród Polaków artystyczny szlak na tereny północno-zachodniej Francji jako pierwsze przetarły w latach 80. XIX wieku trzy uczennice z paryskiej Académie Julian – Zofia Stankiewicz, Maria Dulęba oraz Anna Bilińska. W czasie wakacji uwieczniały one oblicza nadmorskich wybrzeży, lokalną społeczność, jej życie codzienne i folklor. Oferowane na aukcji „Skaliste wybrzeże w Beg-Meil" należy do grupy pejzaży wykonanych przez Annę Bilińską podczas jej pobytu w Bretanii w 1891 roku. Zespół 14 tychże prac był pokazywany latem kolejnego roku na Salon d'Été w Galerie Desaix na Polach Marsowych. W prasie francuskiej pojawiły się liczne wzmianki dotyczące sprawnie wykonanych „des pochades de marines" Bilińskiej („La Presse" 23 VII 1892; „Moniteur des Arts" 29 VII 1892; „Journal des Arts" 19 VIII 1892; „Revue des Beaux Arts" 21 VIII 1892). Określane mianem szkiców kompozycje ukazujące puste plaże, dryfujące łódki, skały nadmorskie i obmywające je przypływy i odpływy oceanu były traktowane jako pełnoprawne wypowiedzi malarskie. Artystka malowała je z natury, w plenerze wprawnie odnotowując zmieniające się warunki pogodowe. W szkicowej fakturze, rozedrganej plamie barwnej i niebieskawym kolorycie ujawnia się inspiracja malarki twórczością Maneta, Whistlera i wczesnym impresjonizmem. Polska publiczność miała okazję oglądać bretońskie pejzaże Bilińskiej na wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w 1893 roku. W recenzji z „Tygodnika Ilustrowanego" wypowiadano się o nich: „Studya krajobrazowe Anny Bilińskiej stanowią w chwili obecnej istotną ozdobę wystawy Towarzystwa Sztuk Pięknych. Są to widoki przymorskie z francuskich wybrzeży, brane wprost z natury, z niepospolitym malowane smakiem, świadczące o niepospolitym talencie artystki. Traktowane szkicowo, ale z taką brawurą, z taką surowością i prawdą, że niejeden mozolnie kończony obraz w cień przy nich idzie. P. Bilińska (dziś pani Bogdanowiczowa) zdobyła sobie rozgłos portretami: prawdziwą też niespodzianką były dla nas jej pejzaże. Okazuje się jednak, że i w krajobrazowym zakresie da nam artystka dzieła niepowszedniej miary. Obecne jej studia zapowiadają tak wiele, że dziś już kładziemy nazwisko jej, jako pejzażystki, tuż obok nazwiska Chełmońskiego" (Anna Bilińska, Mémorial Album, Biblioteka Jagiellońska, sygn. BJ Rkp. Przyb. 15/78, s. 112). Porównanie Bilińskiej do Józefa Chełmońskiego, z którego rodziną przyjaźniła się w Paryżu, z pewnością nie było na wyrost. Anna Bilińska-Bohdanowicz była jedną z najwybitniejszych polskich artystek schyłku XIX wieku, która już za życia uzyskała międzynarodowe uznanie. Pierwsze lekcje rysunku pobierała u Michała Elwiro Andriollego, następnie, po przeprowadzce do Warszawy w 1875 roku, rozpoczęła kurs malarstwa dla kobiet u Wojciecha Gersona. Zainspirowana odbytą w 1882 podróżą do północnych Włoch przez Wiedeń i Monachium, gdzie zwiedziła liczne galerie, muzea i zabytki, postanowiła wyjechać i kształcić się w Paryżu na prywatnej uczelni Académie Julian prowadzącej pracownie dla kobiet. Tam szlifowała swój warsztat pod okiem Tony'ego Roberta Fleury'ego, Williama Adolphe Bouguereau i Julesa Josepha Lefebvre'a, uzyskując medale i wyróżnienia na szkolnych konkursach, a także „mention honorable" na Salonie w 1885 roku. O wielkim uznaniu jej talentu świadczy fakt, że Rodolphe Julian powierzył jej prowadzenie jednej z pracowni w latach 1885-87. Ukoronowaniem jej twórczości było zdobycie srebrnego medalu za „Portret własny" na Salonie w 1887 i Wystawie Powszechnej w 1889 roku, dzięki czemu uzyskała prawo do wystawiania „hors concours". Prace Bilińskiej były pokazywane na wielu wystawach zarówno za granicą, m.in. w Londynie, Berlinie, Monachium, Grenoble, Roanne, jak i w kraju w TZSP w Warszawie, w Salonie Aleksandra Krywulta oraz w TPSP w Krakowie. Malarka planowała ponadto założyć własną szkołę artystyczną dla kobiet w Warszawie. Prężnie rozwijającą się karierę artystki przerwała nagle choroba serca, na skutek której Anna Bilińska-Bohdanowicz zmarła przedwcześnie w 1893 roku.

Anna Bilińska, Nad morzem, 1886, Muzeum Narodowe w Warszawie

Anna Bilińska, Fort Boyard, 1889, Muzeum Narodowe w Warszawie

Anna Bilińska w Beg-Meil, 1891

9

OLGA BOZNAŃSKA

1865-1940

Portret Pana Beyleya, przed 1921

olej/tektura, 103 x 75 cm
opisany na odwrociu numerem: '22'

estymacja:
200 000 - 300 000 PLN
44 700 – 67 000 EUR

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

POCHODZENIE:
zbiory Jadwigi Bineth, Paryż
kolekcja prywatna, Polska (od 1985)
kolekcja prywatna, Małopolska
DESA Unicum, czerwiec 2021
kolekcja instytucjonalna, Warszawa

LITERATURA:
Anna Grochowska-Angelus, Wybrane zagadnienia warsztatu Olgi Boznańskiej, „Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo" 2013, XXXVI, s. 61-71
Maria Rostworowska, Portret za mgłą. Opowieść o Oldze Boznańskiej. Kraków 2005, s. 276
notatka Marii Zielińskiej z 1940 roku, Archiwum Olgi Boznańskiej w Bibliotece Polskiej w Paryżu (cytowana w opinii dr Stefanii Krzysztofowicz-Kozakowskiej)

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

Olga Boznańska

„PORTRET PANA BEYLEYA”: EKSPRESJONIZM OLGI BOZNAŃSKIEJ

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

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

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

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

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

Adolf Basler, „Sztuka” 1904, nr 8/9

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

Olga Boznańska w domu przy ul. Wolskiej 21 w Krakowie (obecnie Piłsudskiego), ok. 1913

10

TADEUSZ MAKOWSKI

1882-1932

"Dzieci przy płocie (Enfants)", 1930

olej/płótno, 54 x 65 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Tadé | Makowski | 30'
sygnowany na odwrociu: 'Tadé | MAK | OW | SK | I.'
oraz datowany i opisany: 'Enfants | 1930 | Paris'
na krośnie malarskim nalepka z opisem

estymacja:
1 200 000 - 1 600 000 PLN
268 000 – 357 000 EUR

POCHODZENIE:
zbiory Jeana Arona, marszanda i kolekcjonera obrazów Tadeusza Makowskiego, Paryż
kolekcja prywatna, Francja
kolekcja prywatna, Wielka Brytania (zakup na aukcji około 1950)
kolekcja prywatna, Europa

WYSTAWIANY:
Exposition de quelques oeuvres de Tadé Makowski, Galerie Jeanne Castel, Paryż, 6-18 czerwca 1935

LITERATURA:
Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski, Kraków 1999, s. 28 (il.)
Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski. Polski malarz w Paryżu, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1976, s. 48 (il.), nr kat. 72
Exposition de quelques oeuvres de Tadé Makowski, katalog wystawy, Galerie Jeanne Castel, Paris 1935, nr kat. 11

„Patrząc na dziecko, stara się i on na świat patrzeć oczami dziecka, oczami rozszerzonymi ciekawością świata i bogactwem dziecięcej wyobraźni".

Antoni Wieczorkiewicz, Obrazy Tadeusza Makowskiego w Warszawie, „Polska Zbrojna", 28 października 1936

TADEUSZ MAKOWSKI: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

Tadeusz Makowski, Autoportret, ok. 1919, Muzeum Narodowe w Krakowie

1882 **29 stycznia w skromnej urzędniczej rodzinie przyszedł na świat Tadeusz Makowski. Makowscy przez całe dzieciństwo Tadeusza mieszkali w Oświęcimiu.**

1902 Po maturze zdanej w krakowskim Gimnazjum Świętej Anny Makowski rozpoczyna studia z zakresu filologii klasycznej i polskiej na Uniwersytecie Jagiellońskim. Studiuje tam do 1906 roku.

1903 Makowski w młodości wykazywał duży talent humanistyczny i zdolności artystyczne. Od 1903 roku uczęszczał do krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, którą z wyróżnieniem ukończył w 1908 roku. Studiował rysunek u Józefa Mehoffera i malarstwo u Jana Stanisławskiego. Z tego też powodu w okresie studiów był zapalonym pejzażystą.

1908/1909 **Na przełomie tych lat Makowski dociera do Paryża, gdzie przebywać będzie do końca życia.**

1911–1913 Rozpoczyna się kubistyczny epizod w twórczości malarza. Zaprzyjaźnia się z Henri Le Fauconnierem i grupą jego znajomych: Albertem Gleizesem, Jeanem Metzingerem, Fernandem Légerem, Alexandrem Archipenką czy Conradem Kickertem.

1914–1915 W trakcie Wielkiej Wojny przebywał w Bretanii. Mieszka w domu malarza Władysława Ślewińskiego w Doëlan, potem na fermie Keranquernat blisko Le Pouldu.

1918 Powstaje obraz „Zima" (Muzeum Narodowe w Warszawie), który stanowi pastisz „Myśliwych na śniegu" Pietera Bruegla Starszego (1565, Kunsthistoriches Museum, Wiedeń). W tam czasie Makowski zwraca się ku dawnej sztuce flamandzkiej, która pozostanie jego ulubionym zjawiskiem historycznym w sztuce.

1918 **Mniej więcej w tym roku w twórczości Makowskiego pojawia się najważniejszy jej motyw: dziecko.**

1921 Pierwsza indywidualna wystawa Makowskiego w Galerie La Licorne.

1922 Wiosną 1923 roku malarz kończy „Kapelę dziecięcą" (1922, Muzeum Narodowe w Warszawie). Swoje popisowe, nowatorskie dzieło wystawia na paryskim Salonie Niezależnych. W 1931 jest to pierwszy obraz Makowskiego, który trafia do polskich zbiorów publicznych.

1923 Artysta zawsze miał samotniczą naturę. Od tego roku zaangażował się jednak w grupę artystyczną składającą się z malarzy ekspresjonistów Pierre'a Dubreuila, Edouarda Goerga, Marcela Gromaire'a, Per Krohga i Julesa Pascina, z którymi wystawia.

1926 Latem tego roku po raz pierwszy wyjeżdża do normandzkiej miejscowości Breuilpont, która zainspiruje go swoim krajobrazem.

1927 Pierwsza wystawa indywidualna w Galerie Berthe Weill. Wstęp do katalogu wystawy pisze znany krytyk Florent Fels. To pierwszy znaczący sukces artysty, który nigdy nie zabiegał o rozgłos.

1928 **Druga wystawa u Berthe Weill. Makowski eksponuje jedynie 14 prac z 1928 roku. W tym momencie kształtuje się jego dojrzały styl – przedstawienia dzieci zyskają geometryczną stylizację. Sam Makowski w „Pamiętniku" uzna ten rok za decydujący.**

1928–1931 Rozpoczyna się ostatni okres twórczości artysty. Makowski maluje niemal gorączkowo. Ten czas zaowocuje pokaźnym zbiorem wybitnych prac.

1930 Powstaje „Szewc" (1930, Muzeum Narodowe w Warszawie), współcześnie bodaj najbardziej znane płótno artysty.

1932 **Makowski odchodzi nagle, 1 listopada 1932 roku. Na Salonie Niezależnych zostaje zaprezentowana wystawa pośmiertna.**

1960 W Muzeum Narodowym w Warszawie odbywa się pierwsza monograficzna wystawa Makowskiego, która przybliża go polskiej publiczności. W 1961 roku opublikowano jego „Pamiętnik". Monografistka artysty Władysława Jaworska publikuję swoja kluczową książkę dotyczącą życia i twórczości Makowskiego. Dzieło Makowskiego nadal czeka na swoją wielką monograficzną wystawę.

Tadeusz Makowski, Chłopiec z ptaszkami (Petit garçon), ok. 1927, kolekcja prywatna

Tadeusz Makowski, Dzieci i zwierzęta (Jardin d'acclimatation), 1928, kolekcja prywatna

Tadeusz Makowski, Dwoje dzieci z kotem, ok. 1920, Muzeum Narodowe w Warszawie

Tadeusz Makowski, Zapusty (La Mi-Carême), 1929, kolekcja prywatna

Pieter Bruegel Starszy, Zabawy dziecięce (fragment), 1560, Kunsthistorisches Museum w Wiedniu

TADEUSZ MAKOWSKI ZAGADKOWY ŚWIAT DZIECI

Piątego października 1930 roku w swoim pamiętniku Tadeusz Makowski zanotował: „Wróciłem ze wsi po dwumiesięcznym pobycie. W otoczeniu przyjaciół mile czas mi upłynął. Wycieczka p. Martina, który przybył z rodziną na kilkudniowy pobyt. Było bardzo wesoło i miło. Po kolacji i winie tańczono przy dźwiękach fonografu – potem pożegnanie. (…) Potem wzdłuż Loiry droga jak wstążka pogięta. Po bokach zamki stare i domy w słońcu. Rzeka lśni wzdłuż zielonych brzegów – aż do Orleanu. Zbliżamy się do Paryża" (Tadeusz Makowski, Pamiętnik, oprac. Władysława Jaworska, Warszawa 1961, s. 323). Artysta opisywał wówczas z dużą dozą sentymentalizmu swój pobyt w Massais na zachodzie Francji. Rok 1930 był zresztą dla Makowskiego ważny nie tylko pod względem osobistych doświadczeń na gruncie towarzyskim. To wówczas powstały jego ikoniczne i najbardziej rozpoznawalne dzieła – „Szewc" (Muzeum Narodowe w Warszawie), o którym sam pisał: „Namalowałem starego rzeźbiarza sobotów. Siedzi w pracowni otoczony owocami swej pracy" (Tadeusz Makowski, dz. cyt., s. 323), a także „Strzelec" (kolekcja prywatna). „Szewc", o którym malarz wypowiadał się z tak dużą dozą powagi, nazywając go nie szewcem właśnie a „rzeźbiarzem", zapoczątkował cykl obejmujący wizerunki przedstawicieli przeróżnych zawodów. To także w tym samym czasie powstał nastrojowy portret dwójki dzieci przy płocie, który wprawdzie nie przewija się w wypowiedziach samego Makowskiego, ale jednoznacznie należy do jego najwybitniejszych dokonań tego okresu.

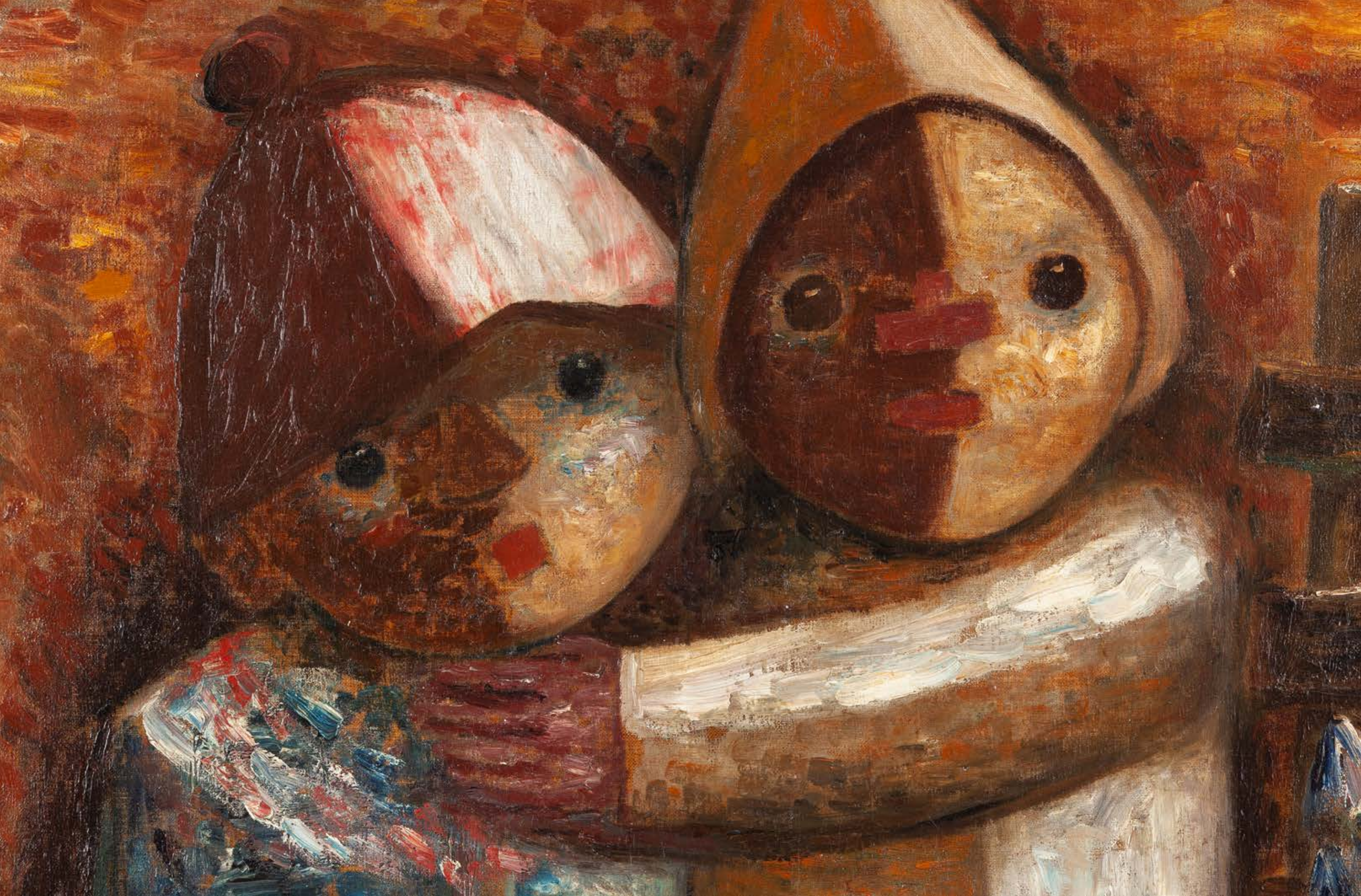
Artysta znajdował się wówczas u szczytu swoich możliwości. „Dzieci przy płocie" funkcjonujące dotychczas w literaturze także pod nieco uproszczonym, francuskim tytułem jako „Enfants" to niewątpliwie jedno z wybitniejszych płócien Tadeusza Makowskiego. Dziewiątego lipca 1930 roku malarz pisał z Paryża do Róży Aleksandrowicz: „Maluję trochę w wolnych chwilach mniejsze obrazki dla wypoczynku i powoli przygotowuję się do podróży" (Tadeusz Makowski, List do Róży Aleksandrowicz, Paryż, 9 lipca 1930, cyt. za: Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski. Polski malarz w Paryżu, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976, s. 120). Trudno dzisiaj jednoznacznie stwierdzić, czy „Dzieci przy płocie" były już w owym czasie gotowe, czy też nie.

Sam motyw dziecka wkroczył do jego obrazów dokładnie dekadę wcześniej. Teraz jednak otrzymał inną redakcję. Makowski tworzy starannie wyreżyserowane grupowe sceny dziecięce. Przydaje postaciom atrybuty (np. lampiony i zabawki), konfrontuje ze zwierzętami, przedstawia zarówno we wnętrzu jak i en plein air. Upraszcza formę przedstawionych postaci, syntetyzując je niemal do ludowych świątków, lecz nasycą ją zróżnicowanym światłem i barwą – zawsze w liryczny sposób. Kompozycje te dawały wejrzenie w poetycki, zamknięty świat wyobraźni malarza. Głównym zadaniem swojej twórczości uczynił wyrażenie – jak sam to nazywał – pierwiastka ludzkiego. Jego kompozycje to niemające odpowiednika w sztuce europejskiej opowieści o radości, czasem smutku, przyjaźni, bliskości, zachwycie. Używana przezeń metafora dziecięcej marionetki – jak zauważa Władysława Jaworska – służyła mu do artystycznej komunikacji z zewnętrznym światem. Inklinację dla motywu dziecka tłumaczy Gromaire, który stwierdził, że „było w nim samym coś z niewinnego dziecka".

Konfrontując się z omawianym obrazem, widz staje się obserwatorem na poły zabawnej, na poły makabrycznej wręcz scenki rodzajowej rodem z kompozycji Pietera Bruegela starszego czy Davida Teniersa. Przytulone do siebie dzieci zostały wyabstrahowane z otaczającej je przestrzeni pejzażu, który artysta pozbawił jakichkolwiek szczegółów. Jedynymi detalami są tutaj fragment płotu oraz rosnący tuż obok niego szafirowy hiacynt. Ciepła, ziemista kolorystyka i kształty, w które twórca silnie syntetyzuje i doprowadza do form quasi geometrycznych to elementy najlepiej wyrażające ducha malarstwa Makowskiego. Można by zadać sobie zatem jeszcze pytanie, dlaczego scenka ta została określona na początku jako przedstawienie niepokojące w swym charakterze. Dzieje się tak za sprawą przerysowanego zupełnie gestu, w którym jedno z dzieci obejmuje drugie, sprawiając wrażenie szarpaniny, którą można zaobserwować w przynajmniej kilku przypadkach na obrazie „Zabawy dziecięce" (1560, Kunsthistorisches Museum w Wiedniu) wzmiankowanego już wyżej Bruegela.

Wielokrotnie zwraca się uwagę na powinowactwa dorobku Makowskiego i Witolda Wojtkiewicza. Dla nich obydwu dzieciństwo było swego rodzaju stanem innego, być może lepszego człowieczeństwa. Antynaturalistyczne formy, w które ubierali swoich modeli, służyły za rodzaj przykrycia intymnego, uczuciowego świata dziecięcej psychiki. Antoni Wieczorkiewicz pisał o malarzu w następujący sposób: „Patrząc na dziecko, stara się i on na świat patrzeć oczami dziecka, oczami rozszerzonymi ciekawością świata i bogactwem dziecięcej wyobraźni" (Antoni Wieczorkiewicz, Obrazy Tadeusza Makowskiego w Warszawie, „Polska Zbrojna", 1936). Dziełem, które stało się dla artysty przepustką do wystawiania w ważnych galeriach Paryża, była „Kapela dziecięca", pokazana na Salonie Niezależnych w 1923 roku (1922, Muzeum Narodowe w Warszawie).

Wykorzystany w niej motyw grupy dzieci można skontrastować z wizerunkami par, które poprzez redukcję postaci i towarzyszących im atrybutów nabierają bardziej nastrojowego, intymnego charakteru. Zdecydowanie najciekawszym elementem obrazu staje się tytułowy płot. Ta, jak się wydaje, symboliczna struktura, pojawia się nieprzypadkowo na kilku obrazach Makowskiego. Widzimy ją chociażby w mistrzowskiej kompozycji „Dzieci i zwierzęta" znanej także jako „Jardin d'Acclimatation" (1928, kolekcja prywatna). Wydaje się zatem, że tak jak w wielu obrazach w historii malarstwa, tak i dzieła Polaka odwołują się do pewnych kwestii związanych z wymiarem eschatologicznym. W kontekście nastrojowego oeuvre Makowskiego staje się to jednak zastanawiające. Czy płot oddziela od siebie dwie sfery – sacrum i profanum, czy jest nośnikiem innych, ukrytych sensów? Świat na obrazach malarza przybiera zawsze znamiona enigmy. W swoich notatkach Makowski zapisał kiedyś: „Maski, maski! Widzi się je wszędzie w moich obrazach…", skarżąc się zapewne na powierzchowne odczytanie jego malarstwa. Pewnego rodzaju tajemniczość, a wraz z nią metaforyczna maska stanowią jednak niezaprzeczalnie pewnego rodzaju constans w jego oeuvre.



Tadeusz Makowski w swojej paryskiej pracowni

„Artysta daleki jest od lekceważenia najdrobniejszych nawet przeżyć dziecka; przeciwnie, stwarza świat dzieci o własnej bogatej skali emocjonalnej. To nie dorosły człowiek widzi dziecko, które wzrusza go swym nieświadomym wdziękiem i tym, że jest nieporadne. To ta mała istota tak wyobraża sobie siebie, tak widzi inne dzieci, zwierzęta, drzewa (...)”.

Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski, polski malarz w Paryżu, Wrocław 1976, s. 25

„W latach 1928-1931 Makowski maluje niezwykle intensywnie. Nie mówiąc już o randze artystycznej ostatniego czterolecia jego twórczości, również i ilościowo ten dorobek przedstawia się imponująco. Sprawia to wrażenie, że maluje w euforii, że znalazłszy swój styl, chce teraz nadrobić stracone lata uporczywych poszukiwań. W tematyce dziecięcej, z którą nigdy się nie rozstaje, można wyodrębnić – z grubsza biorąc – dwa rodzaje scen i kostiumów: dzieci ubrane zwykle, na co dzień, w sytuacjach rodzinno-domowych, oraz dzieci przebrane w scenach festynowych, karnawałowych i teatralnych”.

Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski. Polski malarz w Paryżu, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1976, s. 47

11 †

HENRYK HAYDEN

1883-1970

"Plaża w Pouldu" ("Plage de Pouldu"), 1909

olej/płótno, 54 x 73 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'HAYDEN | 1909'
opisany na krośnie malarskim: '2 5795', 'NFS', '3', 'Pouldu 1909', '20P', '15' oraz '147/10'
pięć nalepek wystawowych, trzy papierowe nalepki depozytowe Muzeum Narodowego w Warszawie
nalepka własnościowa z opisem: 'Mme Hayden | Le Pouldu 1909', okrągła nalepka z numerem: '3'
nalepka inwentarzowa z trudno czytelnym opisem oraz ślad po niezachowanej nalepce
stempel: 'COLLECTION | LIBAUDE | R. VILLA MICHEL ANGE | PARIS XVI'
na ramie papierowa nalepka pracowni ramiarskiej

estymacja:
900 000 - 1 300 000 PLN
201 000 – 290 000 EUR

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

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

POCHODZENIE:
zbiory artysty
zbiory żony artysty, Josette Hayden, Paryż
kolekcja prywatna, Polska (zakup bezpośrednio od Josette Hayden, Paryż, luty 2003)

WYSTAWIANY:
Henri Hayden. Mistrzowie École de Paris, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 20 września - 31 grudnia 2013
Polonia, des Polonais en France depuis 1830, Musée de l'histoire de l'immigration, Le Palais de la Porte Dorée, Paryż, 2 marca - 28 sierpnia 2011
Malarze polscy w Bretanii (1890-1939), Muzeum Narodowe w Warszawie, 25 kwietnia - 3 lipca 2005
Peintres polonais en Bretagne (1890-1939), Musée Départemental Breton, Quimper, 25 czerwca - 7 listopada 2004
Henri Hayden 1883-1970, Musée Thomas-Henry w Cherbourgu, 6 czerwca - 12 października 1997
Paryż i artyści polscy wokół E.-A. Bourdelle'a, Muzeum Narodowe w Warszawie, 18 lutego - 27 marca 1997
Autour de Bourdelle. Paris et les artistes polonais 1900-1918, Musée Bourdelle, Paryż, 23 października 1996 - 19 stycznia 1997
Hayden. Retrospective 1883-1970, Hugh Lane Municipal Gallery, Dublin, 10 listopada 1994 - 22 stycznia 1995
Hayden. Rétrospective 1908-1970, Musée d'Art Moderne, Troyes, 29 czerwca - 26 września 1994
Hayden. Rétrospective 1908-1970, Maison de la culture de Bourges, 20 maja - 10 lipca 1970
Hayden, Soixante ans de peinture 1908-1968, Musée National d'Art Moderne w Paryżu, 3 maja - 2 czerwca 1968
Henri Hayden, The Waddington Galleries, Londyn, 22 listopada - 22 grudnia 1962
Hayden, Musee de Lyon, Palais Saint-Pierre, 16 stycznia - 21 lutego 1960

LITERATURA:
Henri Hayden. Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, red. Artur Winiarski, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2013, s. 10 i 97 (il.), nr kat. 2
Christophe Zagrodzki, Henri Hayden 1883-1970, katalog wystawy, Bibliotheque Polonais de Paris, Paryż 2013, s. 61 (il.), nr kat. 1
Samuel Beckett, Philippe Chabert, Christophe Zagrodzki, Hayden, Paryż 2005, s. 9 (il.)
Malarze polscy w Bretanii (1890-1939), katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2005, s. 81 (il.), nr kat. 16
Anna Wierzbicka, École de Paris. Pojęcie, środowisko, twórczość, Warszawa 2004, il. nr XXI
Peintres polonais en Bretagne (1890-1939), katalog wystawy, Musée Départemental Breton, Quimper 2004, s. 54 (il.)
Wielka Encyklopedia Malarstwa Polskiego, Kraków 2011, s. 201 (il.)
Henri Hayden 1883-1970, katalog wystawy, Musée Thomas-Henry w Cherbourgu, Cherbourg 1997, s. 34 (il.), poz. 2
Paryż i artyści polscy wokół E.-A. Bourdelle'a, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1997, s. 75 (il.), nr kat. 33
Autour de Bourdelle. Paris et les artistes polonais 1900-1918, katalog wystawy, Musée Bourdelle w Paryżu, Paryż 1996, s. 75 (il.), nr kat. 33
Hayden. Rétrospective 1908-1970, katalog wystawy, Hugh Lane Municipal Gallery w Dublinie, Dublin 1994, s. 32 (il.), nr kat. 2
Hayden. Rétrospective 1908-1970, katalog wystawy, Musée d'Art Moderne w Troyes, Troyes 1994, s. 32 (il.), nr kat. 2
Hayden. Rétrospective 1908-1970, katalog wystawy, Maison de la culture de Bourges, Bourges 1970, nr kat. 5
Hayden, Soixante ans de peinture 1908-1968, katalog wystawy, Musée National d'Art Moderne w Paryżu, Paryż 1968, nr kat. 4 (błędny opis pracy)
Henri Hayden, katalog wystawy, The Waddington Galleries w Londynie, Londyn 1962, nr kat. 2 (il.)
Hayden, katalog wystawy, Musée de Lyon, Lyon 1960, nr kat. 3

„TU KĄT BRETANII DZIKI I ODLUDNY”

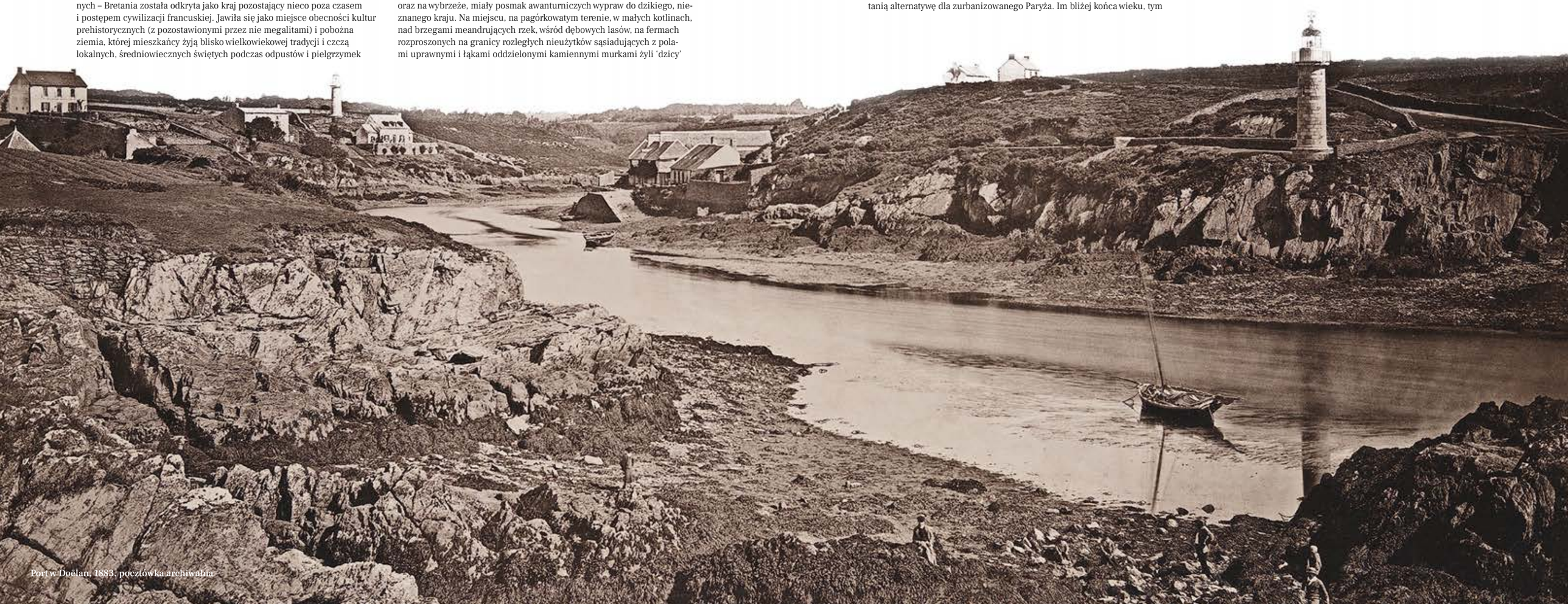
ARTYŚCI JADĄ NAD ATLANTYK

Gabriela Zapolska pisała o swoim pierwszym spotkaniu z Bretanią w Roscoff w 1893: „Tu kąt Bretanii dziki i odludny. (…) Natomiast morze wspaniałe i bardzo, ale to bardzo piękne. Widoki przepyszne i gdy tak w noc księżycową morze z szumem się o brzeg rozbija, to aż się dusza z piersi wyrywa – gdzieś w świat!” (List pisarki do Stefana Laurysiewicza, z 4 sierpnia 1983, [cyt. za:] Barbara Brus-Malinowska, Artyści polscy w Bretanii, [w:] Malarze polscy w Bretanii 1890-1939, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2005, s. 15). Entuzjazm dla bretońskiej natury Zapolskiej nie był odosobniony. Na przełomie XIX i XX wieku Bretania zyskała status na artystycznej mapie Europy: ściągali do niej twórcy różnych narodowości, chcąc malować czy rzeźbić na najdalej wysuniętym na zachód obszarze kontynentalnej Europy. Do nich należeli m.in. Paul Gauguin i jego uczniowie. Gdyby nie ich przybycie do Pont-Aven, europejski symbolizm byłby uboższy o przełomowe dzieła piewcy Bretanii – Gauguina.

W XIX stuleciu – wieku rozwoju etnografii, starożytnictwa, nauk społecznych – Bretania została odkryta jako kraj pozostający nieco poza czasem i postępem cywilizacji francuskiej. Jawiła się jako miejsce obecności kultur prehistorycznych (z pozostawionymi przez nie megalitami) i pobożna ziemia, której mieszkańcy żyją blisko wielkowiekowej tradycji i czczą lokalnych, średniowiecznych świętych podczas odpustów i pielgrzymek do miejscowych sanktuariów. Mieszkańcy krainy pociągali przybyszów za sprawą odmiennej mowy oraz swojej niezależności od centralnej władzy – oporu szuanów podczas rewolucji francuskiej. Artystów inspirował tradycyjny ludowy strój, urokliwe wyroby z fajansu (słynna ceramika z Quimper), barwna grafika ludowa – images d’Épinal – kunsztownie zdobione meble i wyposażenie wnętrz. Regionowi uroku dodawało położenie w bliskości oceanu, konieczność bezpośredniego kontaktu z żywiołami wody i powietrza, surowość krajobrazu skalistego wybrzeża. Bretania jawiła się więc nowoczesnym jako kraina dzika, nieco przestarzała, która obiecywała przygodę, lecz też odkrycie pierwszej łączności człowieka z naturą i prymitywną duchowością.

Pierwsi artyści docierali do Bretanii w XVIII stuleciu. Inspiracją stawał się dla nich lokalny pejzaż i malowali najczęściej porty morskie. Od czasów romantyzmu twórców zaczęła interesować także obyczajowość mieszkańców regionu. „Podróże do Bretanii, odległej w pierwszej połowie XIX wieku od Paryża o cztery dni drogi dyliżansem, przy braku dróg w głąb półwyspu oraz na wybrzeże, miały posmak awanturniczych wypraw do dzikiego, nieznanego kraju. Na miejscu, na pagórkowatym terenie, w małych kotlinach, nad brzegami meandrujących rzek, wśród dębowych lasów, na fermach rozproszonych na granicy rozległych nieużytków sąsiadujących z polami uprawnymi i łąkami oddzielonymi kamiennymi murkami żyli ‘dzicy’ Bretończycy. Wyróżniali się wyglądem, strojem, obyczajowością, mówili innym językiem. Odizolowani od cywilizacji w swym surowym, twardym życiu podporządkowanym jedynie prawom natury i przykazaniom boskim, wydawali się bezpośrednimi spadkobiercami starożytnych Galów (Celtów). Dla przybyszów z Paryża, którzy w pogoni za egzotyką podążali do Afryki i na Wschód, było całkowitym zaskoczeniem, że mogli ją odkryć u siebie, na dalekim zachodzie” (Elżbieta Charazińska, Małgorzata Le Guellec-Dąbrowska, Malarze w Bretanii, [w:] Bretania. Sztuka i tradycja, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2005, s. 97). W czasach Gauguina do Bretanii można było dojechać łatwiej ze względu na otworzoną w 1862 linię kolejową łączącą Quimper z Paryżem. W ostatnich dekadach XIX wieku fala wyjazdów do Bretanii ulegała nasileniu – malarze stworzyli dwie główne kolonie artystyczne w Douarnenez i Concarneau. W pobliżu drugiej miejscowości powstała niewielka kolonia artystyczna w Pont-Aven zgromadzona wokół Paula Gauguina, który przebywał tam z przerwami w latach 1886-94 i okresowo zamieszkiwał w pobliskim porcie Le Pouldu. Za szczytowy okres dla tego środowiska uznaje się przełom lata i jesieni 1888, kiedy to Gauguin stworzył obrazy inspirowane folklorem bretońskim odrzucające tradycyjne formuły obrazowania. Do wybitnych dzieł tego okresu należy słynna „Wizja po kazaniu” („Walka Jakuba z Aniołem” 1888, National Gallery of Scotland, Edynburg).

Kolonia artystyczna w Bretanii była środowiskiem międzynarodowym. Należeli doń twórcy francuscy, skandynawscy, angielscy, irlandzcy czy amerykańscy. Choć Polacy docierali do Bretanii od końca XVIII wieku, to liczące się w historii sztuki pobyty datuje się od lat 80. XIX stulecia. W połowie dekady Anna Bilińska malowała studia bretonek i morskie pejzaże. Nieco później podobną tematykę rodzajową odnajdujemy w oeuvre Olgi Boznańskiej. Wtedy Bretania stanowiła atrakcyjne miejsce plenerów i kuszącą oraz tanią alternatywę dla zurbanizowanego Paryża. Im bliżej końca wieku, tym więcej polskich nazwisk wiąże się z Bretanią. Władysław Ślewiński po raz pierwszy odwiedził Pont-Aven w 1889. W kolejnych latach często odwiedzał Le Pouldu, Pont-Aven, Belle-Ile, od 1910 mieszkał w neostylowej willi Doëlan, w której okresowo mieszkali i tworzyli przedstawiciele wczesnej awangardy: Tadeusz Makowski, Stanisław Ignacy Witkiewicz czy Henryk Hayden. Władysław Wankie, odwiedziwszy w 1893 Cancale nad zatoką Mont Saint-Michel, wprowadził do swojej twórczości cały nurt przedstawień poławiaczek ostryg przemierzających piaszczyste plaże. Wielokrotnie temat krajobrazu i obrzędu bretońskiego podejmowali na początku wieku Mela Muter, Eugeniusz Zak, Józef Pankiewicz, Mojżesz Kisling, Gustaw Gwozdecki czy Roman Kramsztyk. Jeszcze w latach 20. Maria Ewa Łunkiewicz-Rogoyska malowała Saint-Malo w purystycznej stylistyce (Saint-Malo, 1930, Muzeum Narodowe w Poznaniu), a Louis Marcoussis uwieczniał bretońską naturę w formule postkubistycznego, bliskiego surrealizmowi malarstwa (Port w Kérity, 1927, Centre Georges Pompidou, Paryż). Mit Bretanii w polskiej sztuce trwał długo. Jego żywotność wiąże się z magicznym urokiem tej krainy. Dla wielu polskich twórców wyjazdy do Bretanii były stymulujące artystycznie, lecz zapewniały także niejednokrotnie wyczekiwany wypoczynek. „Polskim malarzom brakowało jednak morza. Jedynie nadmorskie uzdrowisko odwiedzanie przez artystów – Połąga – znajdowało się na niewielkim skrawku wybrzeża Bałtyku na Żmudzi. Dostęp do uzdrowisk w okolicach Gdańska był z przyczyn politycznych utrudniony. W tej sytuacji poszukiwano morza we Włoszech, w Holandii, na Krymie. Przeważająca jednak część polskich malarzy po raz pierwszy zobaczyła morze właśnie w Bretanii. Artystów fascynował ogrom Atlantyku, surowość krajobrazu oraz prostota i prymityw życia rybaków, które mogli porównać z życiem polskich górali” (Barbara Brus-Malinowska, Artyści polscy w Bretanii, [w:] Malarze polscy w Bretanii 1890-1939, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2005, s. 37).



Port w Doëlan, 1883, pocztówka archiwalna

Les Grands Sables w Le Pouldu, pocztówka archiwalna

Hôtel du Pouldu, pocztówka archiwalna

LABORATORIUM AWANGARDY W BRETANII

Prezentowana „Plaża w Pouldu" Henryka Haydena to dzieło o niezwykłej wartości kolekcjonerskiej. Obraz pochodzi z heroicznego, wczesnego okresu twórczości czołowego reprezentanta polskiej kolonii artystycznej w Paryżu oraz École de Paris. „Plaża" posiada niezwykłą i rzadką historię proweniencyjną, gdyż do tej pory znalazła się w rękach jedynie trzech właścicieli. Obraz ten jako bodaj jedyny z jego wczesnych obrazów należał do artysty aż do śmierci. Potem znalazł się w posiadaniu wdowy po malarzu, Josette Hayden, od której w 2003 roku dzieło odkupił polski kolekcjoner poświęcony budowaniu kolekcji wczesnych obrazów Haydena.

Pierwsze wakacje spędzone przez wówczas 25-letniego Haydena w Bretanii miały miejsce latem 1908. Ledwie rok wcześniej adept warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych przybył nad Sekwanę, wkraczając w orbitę przemian sztuki modernizmu. Istotnym katalizatorem owych przeformułowań było już wcześniej, bo w Warszawie, spotkanie z Władysławem Ślewińskim. Malarz od 1905 przebywał w Polsce. Wtedy miała miejsce duża prezentacja jego dzieł w Salonie Krywulta. Ponadto Ślewiński odwiedzał warszawską szkołę, a jego twórczość i legenda przyjaciela Paula Gauguina niosły dobrą nowinę nowoczesności w sztuce.

Odwiedzając Bretanię po raz pierwszy, Hayden nie zastał tam Ślewińskiego. Znalazł za to artystyczne schronienie wśród kolonii malarzy dowodzonej przez Maurice'a Asselina w Kergroës w delcie rzeki Bélon. Wczesne prace Haydena noszą oczywisty ślad syntetyzmu szkoły Pont-Aven: decyduje o tym dobór sugestywnej, antynaturalistycznej palety barwnej, silne uproszczenie widzianych przedmiotów, użycie mocnego konturu i rezygnacja z iluzji trójwymiarowości powierzchni płótna.

W kolejnych latach w jego bretońskich pracach z całą mocą da o sobie znać podziw dla dzieła Paul Cézanne: Hayden będzie geometryzować surowy, nadatlantycki pejzaż, precyzyjniej badając tym samym stosunki kolorystyczno-przestrzenne. Jego malarstwo będzie samowolnie dążyć ku epizodowi kubistycznemu, który z impetem wybuchnie bliżej I wojny światowej.

W kompozycjach Haydena z tego czasu rezonują słowa Tadeusza Makowskiego o Bretanii: „Kraj bardzo podatny do studiowania konstrukcji. Nie ma chwiejnych linii i kształtów. Jest jakaś surowość formy i zdecydowany architektoniczny charakter (…)" (Tadeusz Makowski, Pamiętnik, oprac. Władysława Jaworska, Kraków 2003, s. 87). W duchu formalizmu komentował wczesne krajobrazy Haydena Artur Winiarski, pisząc że w „obrazach z Bretanii, jak chociażby 'Plaża w Pouldu' (1909) (…) utrwali się schemat kompozycyjny, w którym brzeg morza lub zatoki zostaje płynnym łukiem zamknięty perspektywicznie uciekającym w głąb oceany nabrzeżem" (Henri Hayden. Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, red. Artur Winiarski, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2013, s. 35). W momencie, gdy Hayden malował „Plażę w Pouldu" ta bretońska wioska stawała się nadmorskim kurortem, w dużej mierze za sprawą zbudowanego w 1895 roku hotelu Les Bains z widokiem na plażę Grands Sables. Ujęty przez artystę motyw z architekturą, sylwetkami turystów, skałami, wydmami i łukiem piaszczystej plaży ciekawie koresponduje z pocztówkami z epoki. Hayden nie odkrywał więc dzikiego, nieujarzmionego piękna regionu, a kierował się przy wyborze motywu turystyczną popularnością tej lokacji. Przy tym jednak krajobraz ten stał się dla niego polem do wypróbowania radykalnych metod obrazowania natury w obrazie.

Henryk Hayden, 14 lipca w Doëlan (Święto morskie), 1909, kolekcja prywatna

Henryk Hayden, Rybak w niebieskim swetrze, 1911, kolekcja prywatna

Paul Gauguin, Żniwa w Le Pouldu, 1890, Tate Gallery w Londynie

Władysław Ślewiński, Chata w Le Pouldu, ok. 1892, Muzeum Narodowe we Wrocławiu

12

WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI

1854-1918

"Martwa natura z misą owoców i małą doniczką", 1904

olej/płótno, 44 x 64 cm
sygnowany p.g.: 'WŚlewiński'
na krośnie malarskim opisany ręką prof. Władysławy Jaworskiej:
'Władysław Ślewiński Martwa natura z misą owoców | i małą doniczką, ok. 1904 | 44 x 64 cm'
oraz papierowa nalepka aukcyjna

estymacja:
300 000 - 500 000 PLN
67 000 – 111 700 EUR

OPINIE:
ekspertyza prof. Władysławy Jaworskiej z dn. 28 lutego 2000 roku

POCHODZENIE:
aukcja Thierry Lanon, Brest, maj 2002
kolekcja prywatna, Francja

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

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

WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

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

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

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

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

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

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

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

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

1892 **Wyjazd na stałe do Bretanii.**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Władysław Ślewiński, Paryż, około 1900

„Temperament Ślewińskiego, który ponosił go jako bawiącego się i marnotrawnego szlagona polskiego – ów temperament poniósł go aż do sztuki. A wtedy sztuka stała się dla niego owem wyjściem i ujściem temperamentu, jego silnej, namiętnej a zarazem tak skomplikowanej natury" – tak Tytus Czyżewski charakteryzował przemianę posiadacza ziemskiego i szlachcica Władysława Ślewińskiego w jedną z najważniejszych postaci sztuki polskiej przełomu wieków. Malarz ten był łącznikiem między rodzącymi się w ostatnich dekadach XIX wieku nurtami postimpresjonistycznej sztuki francuskiej a artystami rodzimego modernizmu.

Władysław Ślewiński urodził się w mazowieckiej wsi Białynin w 1856 roku w rodzinie ziemiańskiej. W 1875 roku rozpoczął studia rolnicze, pragnąc w przyszłości zarządzać w majątkach ojca. Zapewne za namową kuzyna, wybitnego malarza Józefa Chełmońskiego krótko uczył się również w Szkole Rysunkowej Wojciecha Gersona. Jego ambicje pozostania zarządcą rodzinnych ziem przekreśliło katastrofalne w skutkach przejęcie majątku Pilaszkowice, który doprowadził w krótkim czasie do ruiny. W 1888 roku musiał uciekać z kraju do Paryża, gdzie uczył się w Académie Julian i Académie Colarossi, jednocześnie wiążąc się ze środowiskiem bohemy artystycznej skupionej wokół cremerie Chez Madame Charlotte na Montparnassie. Miejsce to łączyło postaci takie jak August Strindberg, Alfons Mucha, Stanisław Wyspiański, Józef Mehoffer czy Zenon Przesmycki. Najprawdopodobniej krótko po przybyciu do Francji Ślewiński poznał swojego przyjaciela, wybitnego malarza i teoretyka sztuki – Paula Gauguina. To wtedy musiał zapoznać się z podstawami doktryny syntetyzmu, której sam stał się wyznawcą. Bliskie mu były zarówno kluazonistyczna maniera autora „Żółtego Chrystusa", jak i jego poszukiwania pierwotnej, oderwanej od współczesności kultury ludowej ówczesnej Bretanii. Ślewiński jeździł w latach 1889-1896 z Gauguinem do Pont-Aven, tworząc szereg prac, od symbolicznie traktowanego pejzażu i martwej natury po portrety wieśniaczek bretońskich. Z tego okresu pochodzi również portret malarza pędzla jego mentora i przyjaciela, z dedykacją „wielkiemu malarzowi". Po roku 1896 Ślewiński osiedlił się w Le Bas Pouldu. W roku 1897 wstąpił do krakowskiego Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka" i utrzymywał kontakty z rodzimym środowiskiem, wnosząc do polskiej kultury artystycznej wpływy gauguinizmu w momencie przybycia do Polski w 1905 roku.

Temat martwej natury odgrywał znaczącą rolę w dorobku Ślewińskiego. Znana jest przede wszystkim jego melancholijna kompozycja „Maska i książki" z 1897 roku, przedstawiająca maskę pośmiertną słynnej „Nieznajomej z Sekwany". Dla Ślewińskiego przedstawiane obiekty miały wyraźny wymiar symboliczny, „mówiły głosem głębokim i tajemniczym", łącząc w sobie nastrojowość matowo kładzionej farby z prymitywistyczną potrzebą tworzenia języka form podstawowych. Jak pisał Zenon Przesmycki, kierując te słowa do artysty, we wstępie do katalogu jego wystawy w Lwowie: „W martwych naturach – w przeciwieństwie do wściekłej brutalności Cézanne'a, któremu jednak nie ustępuje Pan pod względem siły koloru – wysiłek Pański zdaje się zmierzać w kierunku oddania spokoju i napiętej ciszy przedmiotów, niż rozkosznej soczystości jabłek i matowych błysków porcelany". Ten rodzaj cichego napięcia Ślewiński kultywował, tworząc prace silnie naznaczone odczuciami psychicznymi artysty, przez co zrywające z naturalistycznym odwzorowaniem rzeczywistości. Zamiast przestrzeni w pracach tych dominuje płynna, delikatna kreska konturu i zgaszona, ulotna paleta barw. Całość w swojej formie przywoływała u krytyków skojarzenia z niemalże mozaikową wyobraźnią malarza, umiejętnym budowaniem kompozycji, których harmonia licowała z szlachetną prostotą tematów. Charakterystyczne w tym kontekście jest odwołanie w temacie prezentowanego obrazu do dwóch artystów wyznaczających drogę sztuce nowoczesnej – Cézanne'a i Gauguina. Kosze i misy z owocami stanowią jeden z podstawowych przedmiotów studiów postimpresjonistycznych. W pracach tych szukają oni drogi do wykroczenia poza potoczne rozumienie widzenia, z jednej strony geometryzując, syntetyzując spojrzenie, a z drugiej poddając się jego procesualnej naturze. Wybitny, samodzielny „uczeń" tych artystów, Ślewiński, nawet tworząc poza granicami Francji. pozostał wierny ideom sztuki francuskiej, tak jak w przypadku „Martwej naturze z misą owoców i małą doniczką" opisując symbolicznie naturalny cykl narodzin i dojrzewania, naniesiony na delikatne, niemal abstrakcyjne tło.

13

TEODOR AXENTOWICZ

1859-1938

"Pawie pióra", 1907

witraż, 70 x 50 cm (wymiary oprawy)
sygnowany p.d.: 'Axentowicz'
znak Zakładu Witrażów S.G. Żeleński w Krakowie

Witraż wykonany według projektu Teodora Axentowicza w Krakowskim Zakładzie Witrażów S. G. Żeleński.

estymacja:
90 000 - 120 000 PLN
20 100 – 27 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Władysława Derdackiego (1882-1951), architekta i profesora Politechniki Lwowskiej, współzałożyciela Politechniki w Gliwicach
kolekcja spadkobierców Władysława Derdackiego, Kraków

WYSTAWIANY:
XI. Wystawa Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka", Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Pałac Sztuki, Kraków, czerwiec-lipiec 1907

LITERATURA:
Teodor Axentowicz 1859-1938, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Śląskie w Katowicach, Kraków 1998, s. 23 (wzmiankowany w tekście)
Katalog XI. Wystawy Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka" w Krakowie, Kraków 1907, s. 11 (wzmiankowana grupa witraży wykonanych w Zakładzie S. G. Żeleński w Krakowie)
porównaj: Katalog X. Wystawy Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka" w Krakowie, Kraków 1907, s. 17 (il. prezentująca pastel)
porównaj: pocztówka archiwalna z reprodukcją pastelu, wyd. J. Czarnecki, Wieliczka, przed 1908

STAN ZACHOWANIA:
pęknięcie dwóch szybek witrażu

„[W portretach Axentowicza widoczne są] czar spojrzenia, powab uśmiechu, tęsknota młodej dziewczyny, naiwność podlotka, to znowu elegancja wykwintnej damy lub poważna dystynkcja matrony".

Franciszek Klein, Axentowicza portret kobiecy, „Życie polskie" 1914, z. 3, s. 250

MŁODOPOLSKI WITRAŻ ODRODZENIE SZTUKI I RZEMIOSŁA

Na przełomie wieków w środowisku młodopolskich artystów pojawiły się postulaty odrodzenia rzemiosła artystycznego, trafiając, jak się okazało, na niezwykle podatny grunt. Wielu artystów podjęło starania w celu wskrzeszenia sztuki stosowanej, podnosząc wiele z jej dziedzin do rangi sztuk pięknych. Jednymi z najdoskonalszych przykładów dzieł integrujących sztuki plastyczne z rzemiosłem artystycznym są oczywiście prace i projekty Stanisława Wyspiańskiego, poety i malarza, twórcy wizji architektonicznych i scenografii, ale także projektanta mebli, makat, kutych dekoracji, wnętrz, polichromii i grafiki książkowej. Projekty rozmaitych przedmiotów użytkowych, kilimów, ceramiki artystycznej czy witraży, tworzył w tym czasie zresztą cały szereg krakowskich artystów, absolwentów krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych. W 1901 roku rozpoczęło działalność Towarzystwo „Polska Sztuka Stosowana", które propagowało swą ideę na łamach własnego czasopisma „Sztuka Stosowana". Stowarzyszenie jednoczyło malarzy, rzeźbiarzy, architektów, etnografów, historyków sztuki, ale również miłośników i mecenasów rzemiosła. Wspólnym mianownikiem dla większości działań i projektów wszystkich tych twórców był swoisty styl wywodzący się ze sztuki ludowej.

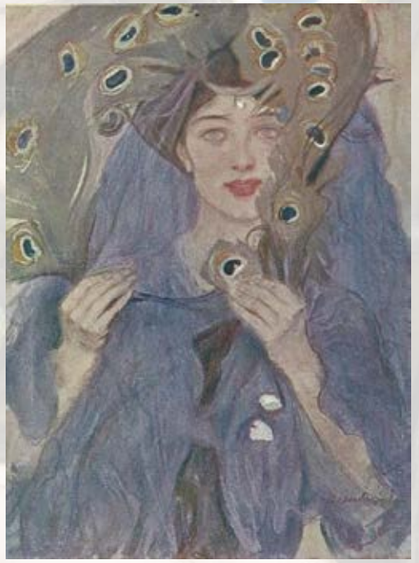
Bezprecedensowy rozkwit sztuki użytkowej i rzemiosła, czerpiący inspiracje z natury, historii, tradycji chłopskich i rzemiosła, miał wiele cech wspólnych z angielskim ruchem Arts and Crafts. Nawet jeśli artyści krakowscy i brytyjscy nigdy się nie spotkali, to duch epoki sprawił, że w tak odległych od siebie Londynie i Krakowie narodziły się podobne idee.

Z tej perspektywy powstanie i szybki rozwój Krakowskiego Zakładu Witraży S.G. Żeleński uznać należy za zjawisko nad wyraz charakterystyczne dla klimatu epoki. Była to pracownia artystyczna połączona z warsztatem rzemieślniczym – reprezentowała wszystko to, co zakładali zwolennicy i propagatorzy idei wskrzeszenia i rozwoju sztuk stosowanych. Krakowski Zakład Witrażów S.G. Żeleński, założony w 1902 roku, pomyślany był jako duże, kompleksowe założenie mające obok wykonywania witraży i mozaiki szklanej kształcić rzemieślników, projektantów i twórców, uzmysławiając możliwości drzemiące w tej technice. Olbrzymie sukcesy, tak komercyjne, jak i artystyczne pozwoliły na szybki i błyskotliwy rozwój pracowni, która przez długie lata pełniła znaczącą, kulturotwórczą rolę, otrzymując odznaczenia na krajowych i światowych wystawach za najwyższy poziom wykonywanych dzieł. Z Zakładem współpracowała cała plejada krakowskich artystów nowoczesnych i projektantów początku XX wieku: Wyspiański, Mehoffer, Bukowski czy Frycz. Podkreślali oni zresztą często wagę współpracy pomiędzy artystą, a rzemieślnikiem w pracowni, która pozwalała oddać zamierzenie projektanta oraz stworzyć możliwość dokonania zmian w projekcie przez autora w trakcie powstawania dzieła.

To właśnie z Krakowskiego Zakładu Witrażów S.G. Żeleński wychodziły najważniejsze w polskiej historii sztuki modernistyczne realizacje. Zakład prezentował swoje dzieła na wielu wystawach krajowych (miał również stałe pawilony na Targach Wschodnich we Lwowie, Wystawach Śląskich „Wnętrze Domu") i na wystawach międzynarodowych, nieomal zawsze zdobywając wysokie odznaczenia. Spośród ważniejszych wyróżnień otrzymanych przez Zakład na początku wieku, należy wymienić odznaczenia uzyskane na wystawach: w 1906 w Mediolanie, w 1907 w Paryżu (Złoty Medal), w tym samym roku w Wiedniu (Złoty Medal), oraz w Antwerpii („Grand Prix", Medaille D'Or Avec Croix Insigne). W 1909 roku Akademia Umiejętności przyznała krakowskiemu zakładowi nagrodę im. Barszczewskiego (najpiękniejsze dzieło malarskie) Józefowi Mehofferowi za witraż „Chrystus" do Katedry na Wawelu.

Prezentowany w ofercie aukcji witraż projektu Teodora Axentowicza jest niezwykle rzadkim przykładem dzieła powstałego w krakowskim zakładzie Żeleńskich. Kompozycja utrzymana jest w charakterystycznej dla artysty stylistyce. W malarstwie Axentowicza wyraźnie daje się zauważyć dążność do dekoracyjnej, secesyjnej stylizacji, która znalazła rozwinięcie w wielu idealizowanych portretach młodych, pięknych kobiet. Posługiwał się w nich zazwyczaj falistą, miękką linią. Wywodząca się z secesyjnej stylizacji maniera malarska, wzbogacana była niekiedy o elementy symbolizmu (w pracach takich jak „U wróżki", „Młodość i Starość", „Dziewczyna i starzec"). W pastelowych portretach i główkach kobiecych, umiejętnie wykorzystywał atrybuty kobiecości – suknie balowe, eleganckie kapelusze, kosztowną biżuterię i karnawałowe maski, nasycając swoje kompozycje subtelnym erotyzmem. Gama barwna tych kompozycji oparta była najczęściej na tonach czerni, różu, srebrzystych bieli i błękitów. W prezentowanej kompozycji Axentowicz sięgnął po jeden z ulubionych motywów sztuki secesji – pawich piór, traktowanych zarówno jako motyw dekoracyjny jak i atrybut kobiecości.

Kazimierz Stabrowski, Paw – Portret Zofii z Jakimowiczów Boruckiej, 1908, Muzeum Narodowe w Warszawie



Teodor Axentowicz, Dama w pawich piórach, pocztówka archiwalna, wyd. J. Czarnecki, Wieliczka, przed 1908

14

JACEK MALCZEWSKI

1854-1929

"Nike", 1920

olej/płótno, 120 x 95,5 cm
sygnowany i datowany p.g.: 'J Malczewski | 1920'
na odwrociu ramy papierowa nalepka Salonu Dzieł Sztuki Kazimierza Wojciechowskiego w Krakowie z 1936 roku

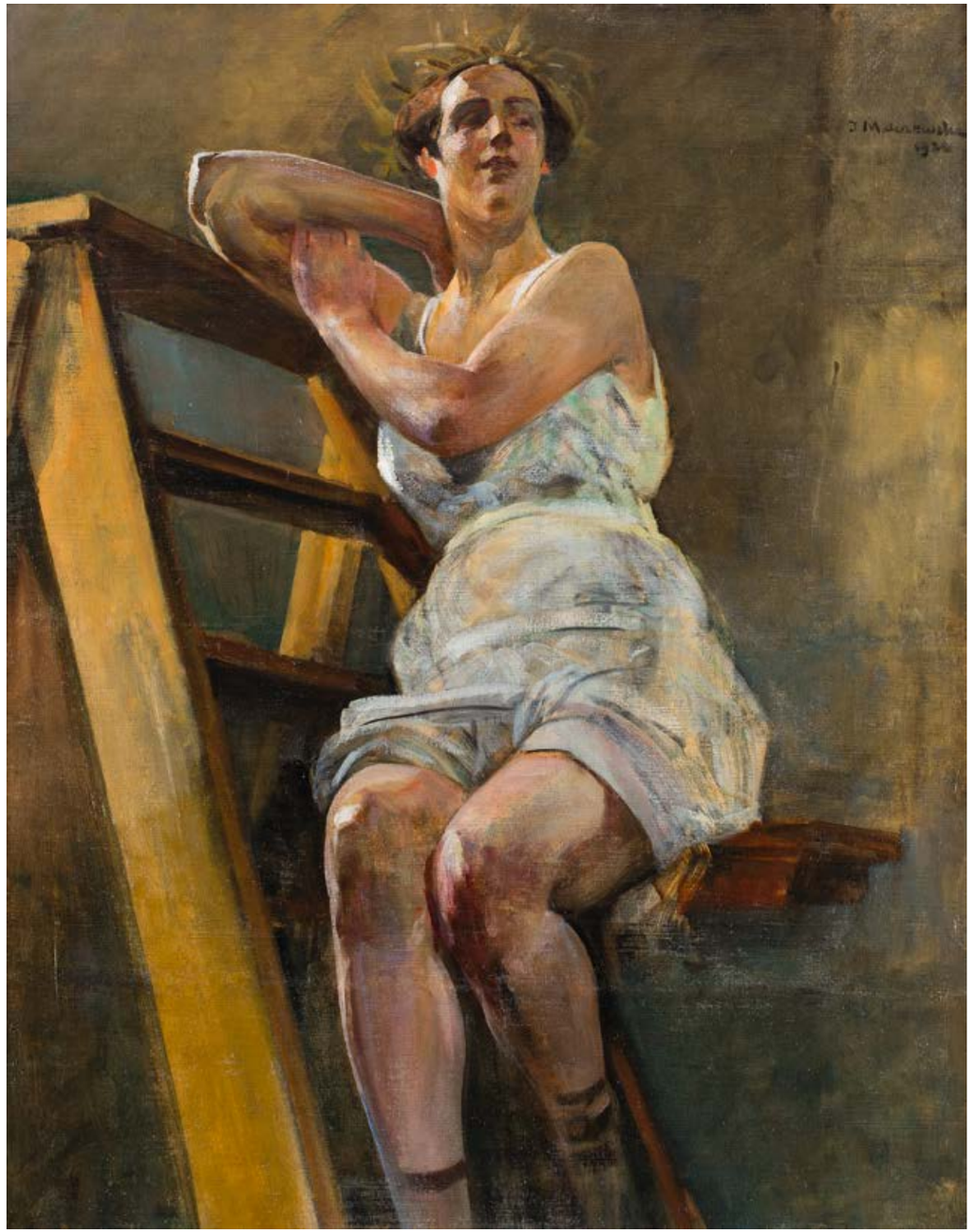
estymacja:
1 500 000 - 2 500 000 PLN
335 000 – 558 000 EUR

OPINIE:
opinia Agnieszki Ławniczakowej

POCHODZENIE:
z historycznej kolekcji prof. Stanisława Nowickiego (1893-1972), chirurga i kierownika klinik chirurgicznych Akademii Lekarskich w Gdańsku i Poznaniu
kolekcja prof. Adama Piskorza (1915-1997), chirurga i kierownika Kliniki Chirurgii Akademii Lekarskiej w Poznaniu
spadkobiercy prof. Adama Piskorza

„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 słuszność. 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: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

1854 **Jacek Malczewski urodził się 15 lipca, jako syn Juliana i Marii z domu Korwin-Szymanowskiej.**

1855–1866 **Dzieciństwo Malczewskiego w Radomiu. Osobowość przyszłego artysty kształtuje ojciec. Młody Jacek dorasta w kulcie historii, sztuki i poezji romantycznej.**

1867–1871 Malczewski mieszka i kształci się w majątku wuja Feliksa Karczewskiego. Jego nauczycielem zostaje Adolf Dygasiński, pisarz, publicysta, pedagog.

1872–1875 Od zeszłego roku mieszka w Krakowie. Uczęszcza do Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie, najpierw jako wolny słuchacz, potem jako regularny student Jana Matejki.

1876–1877 Pobyt w Paryżu. Studiuje École des Beaux-Arts. Powstaję pierwsze szkice do obrazów cyklu sybirackiego – zawiązuje się wątek romantyczno-patriotyczny jego dzieła.

1883 **„Śmierć Ellenai" (1883, Muzeum Narodowe w Krakowie) – pierwsze wielkie dzieło Malczewskiego – zostaje wystawione w Warszawie i Krakowie. Na jego temat wypowiadają się m.in. Antoni Sygietyński i Bolesław Prus.**

1884 Pierwszy raz jest gościem w Rozdole u Karola hr. Lanckorońskiego. Jesienią jako rysownik uczestniczy w wyprawie archeologicznej Lanckorońskiego do Pamfilii, Pizydii i Grecji.

1887 **Ślub z Marią Gralewską (1866-1945). Z ich małżeństwa na świat przyjdą Julia (1888-1938) oraz Rafał (1892-1965).**

1890 **W jego twórczości następuje zwrot ku symbolizmowi i tematom związanym z losem artysty. Wystawa „Introdukcję" (1890, Muzeum Narodowe w Krakowie) oraz rozpoczyna „Melancholię" (1890-1894, Fundacja im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu, Rogalin).**

1891 Pierwszy z zaszczytów przyznanych artyście: na Internationale Kunst-Ausstelung w Berlinie nagrodzony złotym medalem II klasy. Potem będzie wyróżniany na wystawach w Polsce i zagranicą (Monachium 1892; Paryż 1900), przez Polską Akademię Umiejętności czy Orderem Polonia Restituta.

1893 Jesienią pobyt w Rogalinie u Edwarda hr. Raczyńskiego, mecenasa artysty, który zgromadzi pokaźną kolekcję jego prac. Powstaje „W tumanie" (1893-1894, Muzeum Narodowe w Poznaniu).

1896 Malczewski zostaje powołany przez Juliana Fałata na nauczyciela prowizorycznego krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Współprowadzi „szkołę rysunkową" z „wolnej ręki". Uczyć będzie do 1900 roku. Do Akademii Sztuk Pięknych powróci jako profesor zwyczajny w 1910 roku.

1899 Wynajmuje dom na krakowskim Zwierzyńcu. Do wybuchu Wielkiej Wojny będzie miejscem tworzenia Malczewskiego, a motywy z otoczenia domu wkroczą do jego obrazów.

1903 **Pierwsza wystawa indywidualna malarza – Wystawa Stu Dzieł Jacka Malczewskiego w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie i Krakowie oraz Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Powstają portrety luminarzy polskiej kultury: Feliksa Jasieńskiego, Jana Mycielskiego czy Edwarda Raczyńskiego.**

1906 Pobyt we Włoszech z Marią z Brunickich Balową (1879-1955), kochanką i muzą Malczewskiego.

1911 Wystawa indywidualna w Wiedniu.

1912 Zostaje rektorem Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.

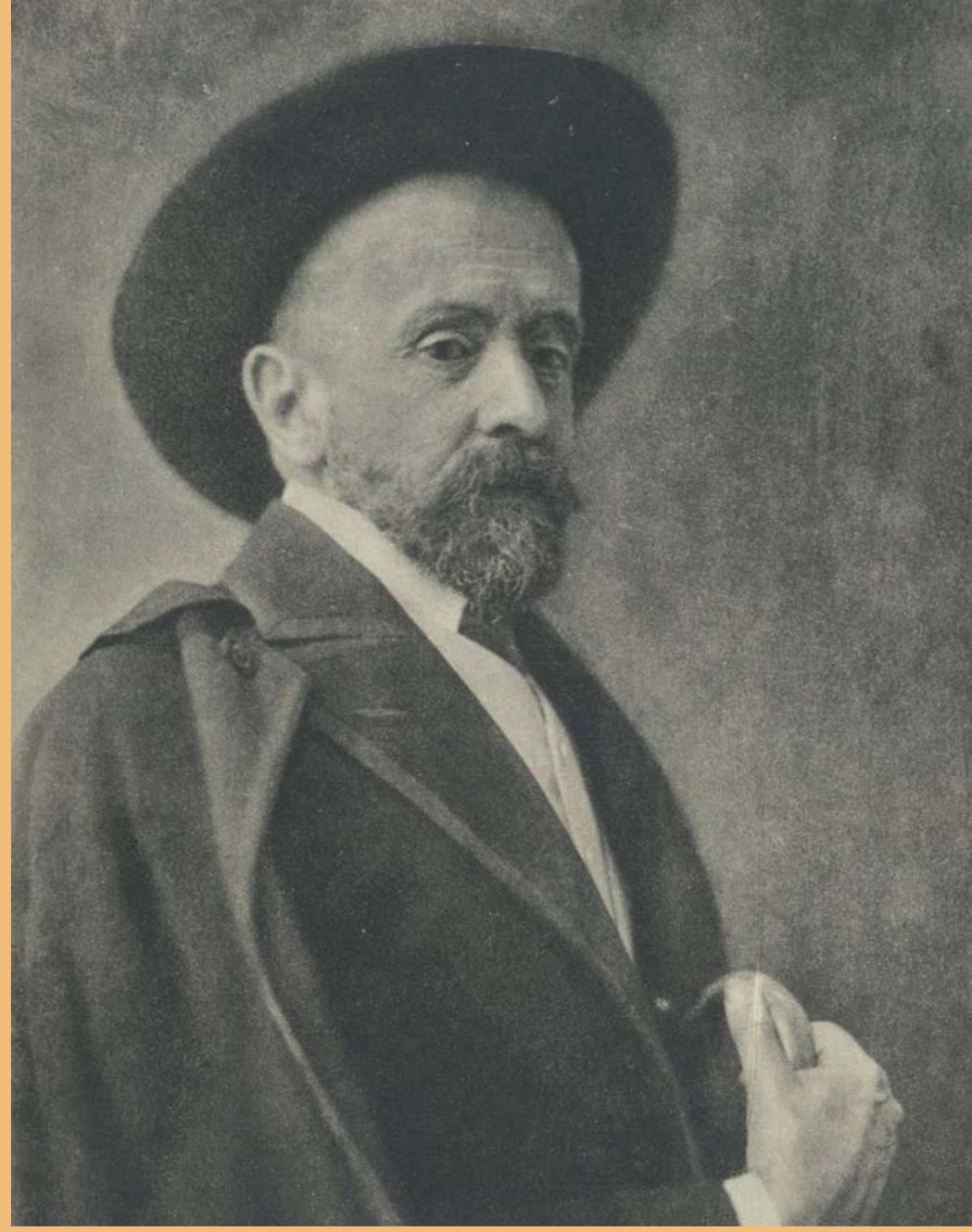
1914–1918 **Po wybuchu wojny przenosi się do Wiednia. Do Krakowa powróci w 1916 roku. Powstają obrazy o tematyce związanej w przewidywaną niepodległością Polski („Nike Legionów", 1916, Muzeum Narodowe w Krakowie). Malarz tworzy prace odwołujące się do starości i przeczuwanej z wolna śmierci.**

1922 Przenosi się do Lusławic, gdzie mieszka u swoich sióstr. Bywa również w Charzewicach u córki Julii.

1924 Jubileusz siedemdziesięciolecia urodzin i pięćdziesięciolecia pracy twórczej.

1925 Postępuje choroba oczu artysty. Coraz mniej maluje, a wykonuje liczne rysunki kolorowymi kredkami.

1929 **Malczewski umiera 8 października. Ciało artysty złożono w Krakowie na Skałce.**



Jacek Malczewski, fot. Józef Kuczyński

Jacek Malczewski, Postać kobieca w wieńcu, 1914, Muzeum Narodowe w Poznaniu

Jacek Malczewski, Satyr i modelka, 1913, Muzeum Narodowe w Krakowie

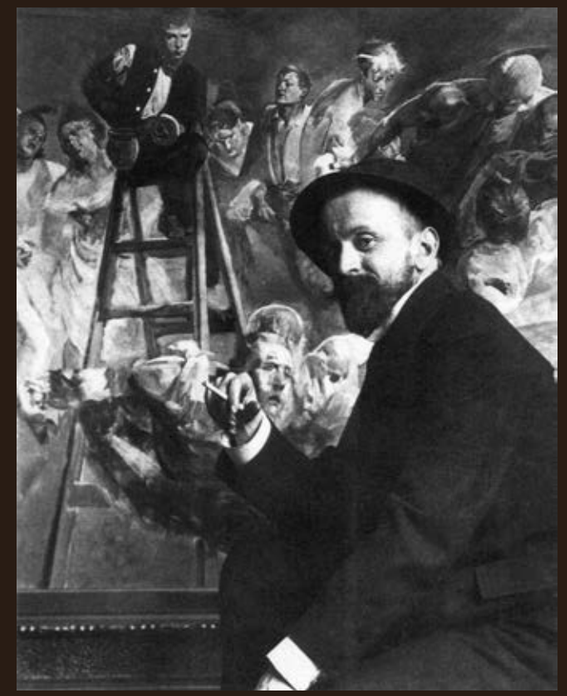
Jacek Malczewski, Nike Legionów, 1916, Muzeum Narodowe w Krakowie

„Malczewski to również poeta i myśliciel.
Jego sztuka nie tylko tworzy świat
własnej mitologii, lecz okazała się
zdolna do owładnięcia szerszą,
społeczną wyobraźnią.
Celność poetyckiego obrazu,
jędrna zmysłowość nasycona duchowością,
fascynuje do dziś artystów i poetów.
Poruszając zaś doniosłe tematy,
twórca ukazuje zarazem ich związek
z doświadczeniem człowieka i narodu”.

**Agnieszka Ławniczakowa, Jacek Malczewski,
Kraków 1995, s. 6**

„Malujcie tak, aby Polska zmartwychwstała”.

**Jacek Malczewski do uczniów w Akademii Sztuk Pięknych
w Krakowie**



Jacek Malczewski na tle „Błędnego koła”, ok. 1895

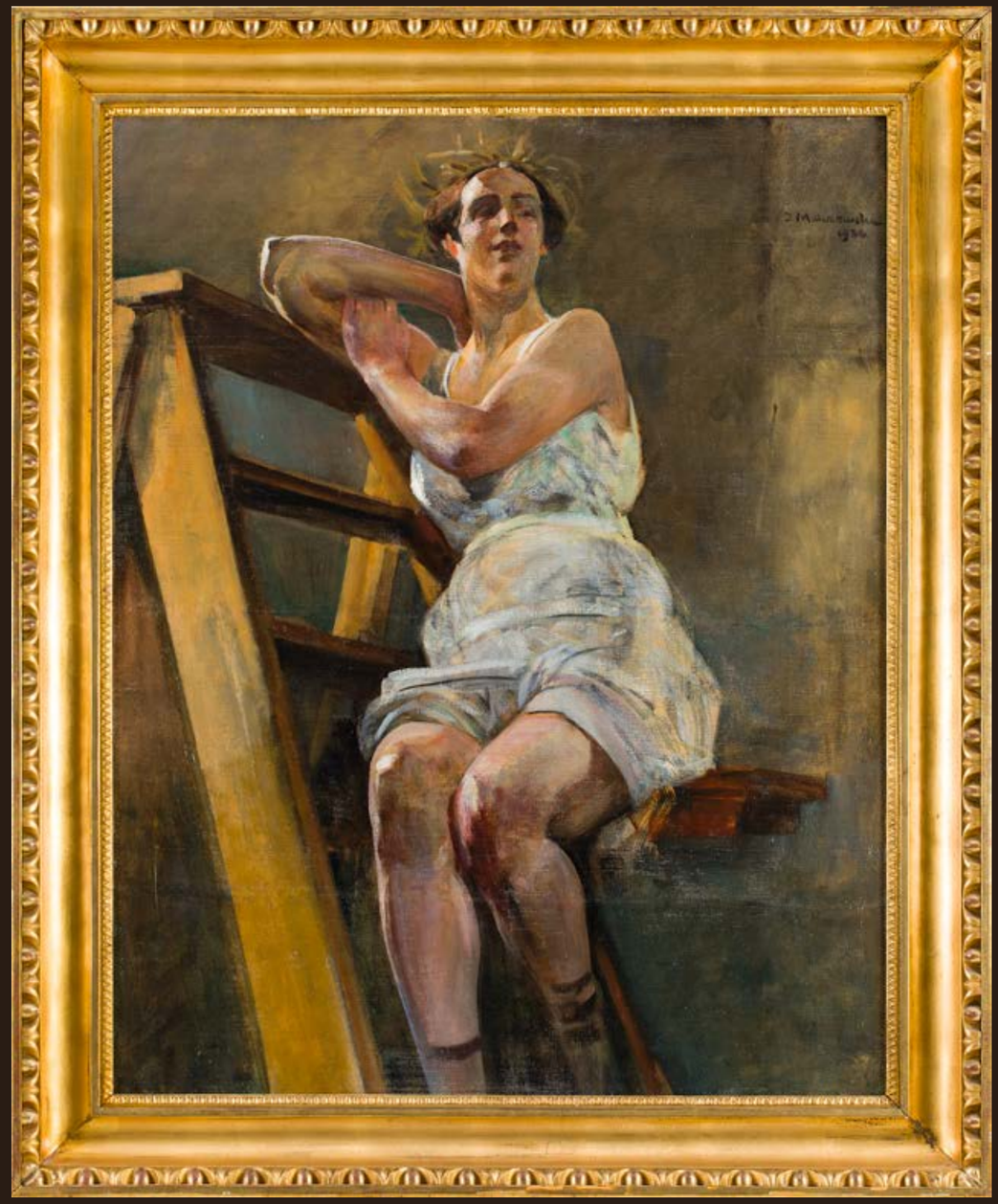
W roku Bitwy Warszawskiej (1920), podczas której wojska odrodzonej Rzeczpospolitej pokonały Armię Czerwoną, hamując tym samym jej pochód na Zachód, w malarstwie Malczewskiego pojawiają się liczne alegorie, w których Mistrz odwołuje się do tego zwycięstwa. Malczewski już wcześniej w swoich licznych symbolicznych kompozycjach oraz arcydziełach takich jak „Melancholia” czy „Błędne koło”, wzorem historiozoficznej twórczości swojego nauczyciela Jana Matejki, odwoływał się do polskiej historii, wiążąc ją z aktualną sytuacją zniewolonego narodu. W pracach z okresu I wojny światowej pojawia się mitologiczna figura skrzydlatej Nike, greckiej bogini zwycięstwa, która w postaci młodej dziewczyny nawiązuje do losu polskich żołnierzy z Legionów Józefa Piłsudskiego. Choć liczebnie niewielkie, utworzone w 1914 roku w Krakowie Legiony Polskie, w latach I wojny światowej stanowiły namiastkę niezależnej polskiej armii, która w ramach armii austro-węgierskiej walczyła przeciw Rosji. W „Nike Legionów” z Muzeum Narodowego w Krakowie młoda dziewczyna sfrunęła na ziemię, aby nagrodzić palmą poległego żołnierza. Malczewski zderza motyw życia i śmierci, aby wskazać na mesjańską ofiarę krwi, która prowadzić upragnionego zmartwychwstania Rzeczpospolitej.

W prezentowanej „Nike” artysta uprościł symbolikę kompozycji, wzmacniając, na tle Cudu nad Wisłą, zwycięską wymowę kompozycji. Kobieta w białej tunice przysiadła na drabinie, a na jej głowie Malczewski przedstawił wieniec – typowy atrybut Nike. Drabina od czasu „Błędnego koła” jest stale podejmowanym przez Malczewskiego symbolem kariery, pokonywania kolejnych stopni ku doskonałości oraz samopoznania. W przypadku tej kompozycji odnosi się do wywalczonej i obronionej niepodległości państwa. Ciepły ugrowo-żółty koloryt w partii oraz analogiczne tony w partii karnacji modelki oraz drabiny tworzą wrażenie ciepła i spokoju, w który pławi się bogini. Malczewski w prezentowanym obrazie zastosował motyw z kobietą w tunice i wieńcu na drabinie znany z obrazu „Postać kobieca w wieńcu” z 1914 roku (Muzeum Narodowe w Poznaniu), a źródeł tego rozwiązania kompozycyjnego należy szukać we wcześniejszej, bardziej rozbudowanej kompozycji „Satyr i modelka” z 1913 roku (Muzeum Narodowe w Krakowie).

Dojrzała twórczość Malczewskiego z ostatniej dekady życia odznaczała się szerokim gestem malarskim i swoistym ekspresjonizmem, co przydawało kompozycjom z tego czasu wizyjnego charakteru. W „Nike” na dużych rozmiarów podobraziu ze swadą i wirtuozerią pędzla oraz wrażliwością kolorystyczną Malczewski wnikliwe opracował tunikę modelki oraz partię karnacji modelki. Tło w postaci ścian pracowni malarza zdaje się rozmywać, nadając kompozycji bezczasowy, niby wieczny charakter. Prezentowane dzieło przez kolejne dekady pozostawało w rękach prywatnych i obecnie jest po raz pierwszy prezentowane publicznie.

„Jacek Malczewski należy
do największych postaci sztuki polskiej.
Wspaniały malarz, o niespotykanej
w naszej tradycji skali artystycznych
środków wyrazu.
Monumentalny i jednocześnie liryczny.
Konkretny i wizjonerski.
Niekonwencjonalny kolorysta,
mistrzowski rysownik i architekt formy,
któremu pędzel lub ołówek wydają się
tak posłuszne, że ich ślad utrwalony
na płótnie czyni wrażenie niemal
automatycznego połączenia myśli
wyobraźni i oka artysty”.

Agnieszka Ławniczakowa, Jacek Malczewski, Kraków 1995, s. 6



15

WŁODZIMIERZ TETMAJER
1862-1923

Wesele krakowskie, po 1910

olej/płótno, 86 x 150,5 cm
sygnowany l.d.: 'Włodzimierz Tetmajer'
na krośnie malarskim papierowa nalepka aukcyjna

estymacja:
700 000 - 1 000 000 PLN
156 000 – 223 000 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Agra-Art, maj 2004
kolekcja prywatna, Polska

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

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

WŁODZIMIERZ TETMAJER: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

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 (1881-82) oraz Monachium (1886).**

1889 Tetmajer wyjeżdża do Paryża i studiuje w Académie Colarossi.

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

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

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

1899 Projektuje pierwsze scenografie dla Teatru Miejskiego w Krakowie.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1918 Tetmajer zostaje członkiem Polskiej Komisji Likwidacyjnej w Krakowie.

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

1920 Zostaje przewodniczącym Komitetu Obrony Państwowej w Krakowie.

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

Włodzimierz Przerwa-Tetmajer. Fotografia portretowa

„Bądź pozdrowiona Ziemio! śliczna! pagórzysta!
Strojnym ludem i jarkiem słońcem pozłocista!
Pozdrawiam Cię i łany Twe, jak fale morza!
miasta i dwory Twoje! i wioski wśród zboża!
Gdzie w starych wiązów kępach, w lip odwiecznych gaju,
w cichych sadach jabłonnych, w starym obyczaju
żyje lud Twój! Chałupy słońcem wyzłacane,
na niebiesko jak woda, świecą pobielane
i okienkami patrzą, barwnie upstrzonemi
w kwiateczki, ręką dziewek pomalowanemi!”

Włodzimierz Tetmajer, Racławice

Włodzimierz Tetmajer był być może najbardziej konsekwentnym wśród młodopolskich artystów piewcą sielskiego, bukolicznego wizerunku wsi polskiej. Starszy syn powstańca listopadowego, posła na sejm Galicji III kadencji i posiadacza ziemskiego Adolfa Tetmajera oraz starszy, przyrodni brat poety Kazimierza Przerwy-Tetmajera, Włodzimierz urodził się 1861 roku we wsi Harklowa. Młodo rozpoczął naukę w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie, uczęszczając na zajęcia od 1875 roku. W 1882 roku udał się do Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu, gdzie miał wstąpić do pracowni Christiana Griepenkerla. W latach 1882-86 studiował na krakowskiej Szkole, swoją naukę kontynuując w latach 1889-92 w Monachium pod kierunkiem Alexandra von Wagnera oraz w Paryżu w Académie Colarossi, a także podczas wyjazdu stypendialnego do Rzymu. Był wreszcie studentem w klasie mistrzowskiej Jana Matejki.

Tetmajer od 1890 roku mieszkał we wsi Bronowice Małe, gdzie przeniósł się po małżeństwie z córką chłopa, Anną Mikołajczykówną. Jej siostra została później żoną wizytującego posiadłość Lucjana Rydla. To ich ślub stał się kanwą najsłynniejszego tekstu poświęconego młodopolskiej „chłopomanii” – „Wesela” Stanisława Wyspiańskiego. Poszukiwania tożsamości polskiej na wsi sięgają jednak wcześniejszych czasów, mając swoje korzenie w myśleniu romantycznym. To co wyróżniało młodopolską potrzebę kontaktu z chłopstwem to wcielana często w życie potrzeba ucieczki od zgnuśniałego życia miasta, idealizacja ludu i kultury ludowej nakazująca wielu artystom zawierać małżeństwa z chłopkami, wreszcie silny komponent polityczny tego zwrotu. Najpełniej tę myśl wyraził w swoim tekście poświęconym „Żeńcom” Tetmajera Artur Górski: „Pojmując sztukę w oderwaniu od życia, oddalamy się od przyrody, które je zawsze łączy i pomnażamy brzydotę ziemi. Pomnażamy ją w naszych miastach smrodliwych i brudnych, pomnażamy w ubiorze niedorzecznym i niezdrowym, pomnażamy w ciałach tracących kształt pierwotny i harmonię (...). Były chwile w dziejach pewnych ludów, zwłaszcza wschodnich, które wydały typy ludzi będących poezją żywą. Tam życie było dziełem sztuki, tam natchnienie i poezja padały wprost na dusze a nie na bibułę, człowiek stał się istotą królewską, wielką w sobie, jeśli nie szczęśliwą, to pogodną; boski ogień, zamknięty dziś w dziełach sztuki, przy których grzejemy dłonie, ogień ten krążył w ich krwi”.

Wieś miała więc stać się podstawą odnowy narodu polskiego, zjednoczenia dawnych panów i ludu, idyllą, która miała silnie „ekologiczny” wymiar, bo opierała się na bliskiej, bezpośredniej relacji z naturą. Ten związek wsi i świata przyrody zajmował malarzy takich jak Józef Chełmoński, Ferdynand Ruszczyc, Teodor Axentowicz, ale również pochodzącego z rodziny chłopskiej Juliana Fałata. W literaturze wątek ten stał się inspiracją dla jednej z najwybitniejszych powieści polskich – „Chłopów” Władysława Reymonta. Sam Włodzimierz Tetmajer rozwijał ten motyw w swoim poemacie epickim „Racławice”.

Głównym środkiem wyrazu Tetmajera pozostawało jednak malarstwo. Jak pisał Wacław Husarski: „Nie ma w Polsce malarza, który by dobitniej umiał zdokumentować miłość swą do wsi polskiej i do ludu polskiego, zarówno w sztuce, jak w życiu”. Obyczajowość wiejska była u Tetmajera przesycona witalną energią zdolną rozsadzić dekadenckie, miejskie obyczaje. Niektórzy dopatrywali się w niej niemalże Nietzscheańskiego impulsu, burzenia konwencji w imię „woli mocy”, siły charakteru i indywidualizmu przezwyciężającego upadek kultury. Jednocześnie Tetmajer był przez swoje długie studia niezwykle sprawnym malarzem, czego doskonałym przykładem jest wzburzony szał prezentowanego „Wesela chłopskiego”. Artysta unikał zbytniego wykańczania swoich dzieł, noszą one znamiona niemalże prymitywistycznej deformacji przestrzeni i anatomii. Skulona w centralnej części obrazu postać w kapeluszu jest tego najlepszym przykładem – zaburzone proporcje ciała wskazują na zupełne odejście Tetmajera od reguł akademickiego realizmu. Podkreśla to również zastosowanie kolorów lokalnych w partiach strojów oraz otwierająca się na widza perspektywa zdominowana przez diagonalną linię płynącą od lewego, górnego rogu obrazu, podkreślająca pęd umieszczonego centralnie jeźdźca na koniu.

16

JULIUSZ ZUBER
1861-1910

"W tańcu" ("Kołomyjka"), przed/lub 1894

olej/płótno, 59 x 78 cm
sygnowany l.d.: 'JULIUSZ ZUBER.'
opisany na krośnie malarskim numerami: '392' oraz '46', papierowa nalepka depozytowa z numerem, papierowa nalepka wystawowa Muzeum Policji w Warszawie oraz papierowa nalepka depozytowa Muzeum Narodowego w Warszawie

estymacja:
140 000 - 180 000 PLN
31 000 – 40 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Utracone - odzyskane, Muzeum Policji, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, 2007
Powszechna Wystawa Sztuki Polskiej, Pałac Sztuki, Lwów, 22 maja - ? 1910

LITERATURA:
Katalog Powszechnej Wystawy Sztuki Polskiej we Lwowie, katalog wystawy, Pałac Sztuki we Lwowie, Lwów 1910, s. 96 (il.), nr kat. 435 (jako „Kołomyjka I")
„Tygodnik Ilustrowany" 1894, nr 2, s. 17 (il. jako „W tańcu")
pocztówka z reprodukcją obrazu, wyd. H. Altenberg, Lwów

„W latach osiemdziesiątych sporo krajobrazów, scen i typów huculskich malował Seweryn Obst (...), a w latach dziewięćdziesiątych Juliusz Zubier ('Typ Hucułki', 'Głowa Hucułki', 'Kołomyjka' i 'Rusinka' z r. 1893, 'Taniec Hucułów' z r. 1894 i scena 'Z życia Hucułów' z r. 1902)".

Tadeusz Dobrowolski, Nowoczesne malarstwo polskie, t. II, Wrocław-Kraków 1960, s. 304

Folklor huculski, choć dzisiaj nieco przez rodzimą historię sztuki niedoceniany, odegrał kluczową rolę w formowaniu się „nowej sztuki" na przełomie XIX i XX wieku. Zainteresowanie mistyczną Huculszczyzną pozwoliło przeistoczyć się twórczości Teodora Axentowicza w latach 80. XIX stulecia, a później Kazimierza Sichulskiego, Fryderyka Pautscha i Władysława Jarockiego w pierwszych latach XX wieku. Malowana w Paryżu w 1895 roku „Kołomyjka" Axentowicza stała się nieformalnym manifestem tych zainteresowań, które stanowiły odpowiedź na dekadenckie nastroje epoki oraz zmęczenie wielkomiejską cywilizacją.

Wśród piewców folkloru huculskiego stanowczo za rzadko wspomina się Juliusza Zubera, który cały dział swojej twórczości poświęcił właśnie życiu karpackich górali. Artysta kształcił się w Wiedniu i Monachium, gdzie klarowała się rodzajowa formuła jego malarstwa. Osiadłszy w Wiedniu, co roku podróżował właśnie w rejon Karpat, gdzie podpatrywał lokalną naturę i obyczaje Hucułów. Zuber wystawiał w Krakowie, Lwowie i Warszawie, a jego twórczość znalazła uznanie podczas Powszechnej Wystawy Krajowej we Lwowie w 1894 roku. W 1900 roku na stałe powrócił do Polski i zamieszkał w Warszawie, a potem w Lwowie.

Prezentowana „Kołomyjka" należała do najpopularniejszych w epoce kompozycji Zubera. Obraz ten był znany z szeroko rozpowszechnionych pocztówek. Malarz przedstawił w nim dynamiczną scenę ludowego tańca, któremu przypatrują się chłopi zgormadzeni w dalszej części izby. Śpiewny i żywy nastrój całości kompozycji artysta wydobył za pomocą światłocieniowej konwencji, która silnie wydobywa poruszone sylwety postaci. Dbałość o detal i folklorystyczny weryzm przejawił się tutaj w dbałości o detale stroju portretowanych chłopów.

Teodor Axentowicz, Kołomyjka, 1895, Muzeum Narodowe w Warszawie

17

ALEKSANDER KOTSIS

1836-1877

"Sieroca dola"

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

estymacja:
100 000 - 150 000 PLN
22 000 – 34 000 EUR

POCHODZENIE:
z historycznej kolekcji rodziny Kunertów, Łódź

LITERATURA:
Jerzy Zanoziński, Aleksander Kotsis 1836-1877, Kraków 1953, s. 82 (il.), nr kat. 39
Jerzy Zanoziński, Aleksander Kotsis, Łódź 1951, s. 31 (il.)
Tadeusz Dobrowolski, Sztuka Krakowa, Kraków 1950, s. 425 (il.)

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

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

ALEKSANDER KOTSIS
MALARZ CZŁOWIECZEGO LOSU

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

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

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

18

ALFRED WIERUSZ-KOWALSKI

1849-1915

Wesoła sanna

olej/deska, 26.6 x 31,3 cm
sygnowany l.d.: 'A Wierusz-Kowalski'
opisany tuszem p.g.: '(?)28/66', ołówkowe notatki: 'IV/90' i '15', trudno czytelny stempel składu materiałów malarskich
oraz ślad po niezachowanej nalepce, na ramie dwie dawne, papierowe nalepki pracowni ramiarskiej opisane w języku niemieckim

estymacja:
300 000 - 500 000 PLN
67 000 – 112 000 EUR

„Kowalski miał dwie olbrzymie pracownie, oprócz mieszkania. Malował konie, sanie, śnieg i wilki. (...) Co tylko namalował, zaraz zabrali Niemcy. Opowiadano, że zarabiał 40 000 marek rocznie! Czy podobały mi się jego obrazy? Gdzie tylko widzę talent, zaraz mnie interesuje. I tu widziałam duży talent. W tych obrazach był charakter. Było dużo życia".

Olga Boznańska

Urodzony w majątku Dębszczyzna w pobliżu Suwałk, pierwsze sześć lat życia malarz spędził w rodzinnej posiadłości. Teren guberni augustowskiej, w której wówczas znajdowały się Suwałki, był niezwykle malowniczym obszarem jeziornym odznaczającym się barwnym folklorem i zróżnicowaniem etnicznym. Do momentu podjęcia decyzji owyborze drogi malarza, przyszły artysta mieszkał jeszcze w Kaliszu, gdzie rodzina „Kowalski miał dwie olbrzymie pracownie, oprócz mieszkania. Malował konie, sanie, śnieg iwilki. (…) Co tylko namalował, zaraz zabrali Niemcy. Opowiadano, że zarabiał 40 000 marek rocznie! Czy podobały mi się jego obrazy? Gdzie tylko widzę talent, zaraz mnie interesuje. I tu widziałam duży talent. W tych obrazach był charakter. Było dużo życia". Olga Boznańska Alfred Wierusz-Kowalski w swoim monachijskim atelier, 1895-1905 Portret Alfreda Wierusz-Kowalskiego, ok. 1875, fot. Franz Seraph Hanfstaengl przeprowadziła się w 1865 roku. Tam pobierał pierwsze lekcje rysunku, aby od 1868 roku profesjonalnie ćwiczyć wwarszawskiej Klasie Rysunkowej. Dla jego rozwoju ważny był pobyt w Dreźnie i Pradze, gdzie wyjechał z zaprzyjaźnionym malarzem Wacławem Brożikiem. Na przełomie 1872 i 1873 roku dotarł do Monachium, Aten nad Izarą, gdzie pod panowaniem Wittelsbachów kwitło życie artystyczne. Właśnie od lat 70. XIX stulecia Polacy stanowili najliczniejszą grupę artystów-obcokrajowców zamieszkujących Monachium. Od powstania styczniowego do połowy lat 70. tamtejsza Akademia Sztuk Pięknych przyjęła aż 80 studentów z ziem polskich. Do tej grupy wybitnie utalentowanych malarzy należał Wierusz-Kowalski, który od 1873 roku uczęszczał do pracowni Alexandra von Wagnera w Akademii. W tym samym roku 24-letni Kowalski zadebiutował na poważnej, międzynarodowej scenie artystycznej. Wystawił „Powrót kwestarza" na Powszechnej Wystawie Światowej w Wiedniu. Tak rozpoczęło się pasmo sukcesów malarza z Suwałk.

Równolegle do studiów na Akademii, uczęszczał do szkoły Józefa Brandta, nieformalnego przywódcy „Polenkolonie". Artysta w prywatnej pracowni gromadził krąg uczniów, którzy w jego atelier prowadzili własne, swobodne prace rysunkowe i malarskie. W kolejnych latach pozycja Wierusz- -Kowalskiego na lokalnej scenie artystyczne zaczęła krzepnąć. Artysta aktywnie brał udział w życiu artystycznym, wiele wystawiał, stworzył styl malarski, który pozwolił mu być rozpoznawalnym. Ceniono jego kompozycje konne, sceny ze wschodnimi jeźdźcami i zimowe widoki z myśliwymi iwilkami. W późniejszym okresie chętnie nabywano jego orszaki weselne z postaciami w polskich strojach ludowych, takimi jak „Przejażdżka" oraz kuligi z młodymi śmiejącymi się ludźmi. Artysta wystawiał na najważniejszych międzynarodowych pokazach publicznych organizowanych w Monachium, Berlinie i Wiedniu, zdobywając niejednokrotnie złote medale. Wysyłał obrazy do Pragi, Paryża, Brukseli i Stanów Zjednoczonych. Pod adresem Herzogstrasse 15 utrzymywał pracownię, która, podobnie jak studio Brandta, była swoistym salonem „księcia" malarstwa, wypełnionym licznymi rekwizytami. Choć formalnie nie prowadził szkoły, do jego uczniów zalicza się Olgę Boznańską, Michała Wywiórskiego czy Henryka Weyssenhofa. W 1890 roku dostąpił zaszczytu, bowiem mianowano go honorowym profesorem monachijskiej Akademii. Był najważniejszym polskim malarzem w Monachium, zaraz obok Józefa Brandta.

Towarzyszyła mu aura polskiego szlachcica, zapalonego myśliwego, miłośnika koni i polskiego obyczaju. Swoje obrazy wykonywał z ogromną dbałością o szczegół i zrozumieniem portretowanych realiów. Wierusz-Kowalski stworzył swoisty artystyczny ideał (o czym pisał Henryk Piątkowski) i jego drogą podążał do końca kariery. Widzów zachwycała precyzja detalu jego prac, żywiołowość iwitalność scen, urokliwe efekty świetlne i soczysta kolorystyka odmalowanej polskiej przyrody. Malarz współpracował z niemieckimi i polskimi czasopismami oraz wydawnictwami, które reprodukowały jego prace, co znacząco przekładało się na popularność jego nazwiska. Obracał się wwysokich kręgach, co z kolei ułatwiało mu zdobywanie zamówień. Wierusz-Kowalski cieszył się przyjaźnią księcia i regenta Bawarii Luitpolda. Bliżej 1900 roku popularność jego prac spadała – zmieniał się smak publiczności, aw sztuce rodziły się pierwsze awangardy. „W maju 1910 roku Alfred Wierusz-Kowalski każdego ranka z niepokojem obserwował zachmurzone niebo nad Monachium. Wiele lat po ukończeniu zdecydował się wystawić publicznie monumentalny (500 x 1000 cm) obraz, przedstawiający dramatyczną scenę napadu wilków na rodzinę jadącą saniami. Stary Ratusz, gdzie zorganizowano pokaz, odwiedzili członkowie rodziny panującej. Prinzregent Luitpold, książę Ludwig, księżniczka Gizela, którzy oglądali dzieło w obecności autora, nie szczędzili słów uznania. Cóż z tego, gdy, jak pisał artysta do syna: 'na wystawie, parę osób tylko się widzi. Trzeba wprawdzie pecha, że ciemno, (…) deszcz leje od czasu pierwszego dnia, bez ustanku, zimno jak w grudniu tak, że człowiek sztywnieje i pomimo reklam i rozmaitych sposobów ściągania publiki pustki na Sali'".

W ostatnich latach życia artystę coraz bardziej pochłaniały problemy związane z utrzymaniem majątku w Mikorzynie koło Konina, którzy malarz kupił w 1897 roku i chorobą żony. Wierusz-Kowalski zmarł w trakcie Iwojny światowej. Jego rodzina spuściznę z pracowni przewiozła do Polski, obrazy natomiast zostały sprzedane w monachijskim salonie Hugo Helbinga. Ukryte w kolekcjach muzealnych i prywatnych zaczęły na nowo przyciągać uwagę miłośników sztuki w drugiej połowie XX wieku wraz z badaniami polskiej historii sztuki nad szkołą monachijską. Wierusz-Kowalski bezsprzecznie uznawany jest za najważniejszego jej mistrza. Twórczość Alfreda Wierusza-Kowalskiego, chociaż niesłychanie indywidulana i świeża, nie powstawała w próżni. Druga połowa XIX stulecia to czas, kiedy intensywność życia artystycznego w Monachium, w działającym tam polskim środowisku artystycznym wyraźnie się potęguje. Mieszkający i tworzący w Monachium polscy artyści prezentowali różne postawy i poszukiwania artystyczne, tendencje i kierunki. Łączącym ich jednak elementem było zainteresowanie pejzażem, który stał się w ten czas wiodącym i najbardziej znaczącym gatunkiem malarstwa powstającego w kręgu odziaływań monachijskiej Akademii Sztuk Pięknych.

Obrazy o tematyce końskiej, pokazujące odpoczywających ułanów, konie u studni, targi i przejazdy oraz inne sceny rodzajowe osadzane były w pejzażu, który często z tła wysuwał się jako ich główny temat. Takie kompozycje należą do najbardziej licznej grupy obrazów powstających w latach 70. i 80. XIX wieku w kręgu monachijskim. Pejzaż, różnie postrzegany, uzupełniony przez scenę figuralną, czasami zabarwiony emocjonalnie, zawsze oparty był 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. Monachijczycy chętnie udawali się w plenery w celu studiowania światła i natury. Ich realizm oparty był o podpatrywanie natury i jej dokładne odwzorowanie. W tym kręgu dominującą koncepcją malarstwa pejzażowego była idea pejzażu nastrojowego, zwanego Stimmungiem, który był w równym stopniu koncepcją malarską co teoretyczną. Wedle tego założenia, przedstawiony fragment krajobrazu miał w odbiorcy wywoływać określony stan napięć emocjonalnych. Pejzaże Stimmungowe cechowały szczególnie przestrzegane założenia formalne: proporcje, obniżony, rozległy horyzont, horyzontalizm całości kompozycji, przemyślane rozłożenie akcentów pionowych, gra kształtów chmur na niebie, oraz określony koloryt – często niemal monochromatyczny i ciemny, lecz nie zawsze.

19

ALFRED WIERUSZ-KOWALSKI

1849-1915

"Trójka ścigana przez wilki" ("Ucieczka przed wilkami"), po/lub 1894

olej/płótno, 57 x 81,5 cm
sygnowany l.d.: 'A. Wierusz-Kowalski'
opisany na krośnie malarskim: '2019'

estymacja:
800 000 - 1 200 000 PLN
179 000 – 268 000 EUR

OPINIE:
opinia Elizy Ptaszyńskiej z dn. 12 lutego 2023 roku
ekspertyza konserwatorska prof. ASP w Warszawie dr hab. Anny Doroty Potockiej z dn. 1 stycznia 2023 roku

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
porównaj: „Über Land und Meer" 1894, nr 13, s. 272 (il. jako „Überfall von Wölfen")
porównaj: „Wędrowiec" 1894, nr 2, s. 30 (il. jako „Ucieczka przed wilkami")

ATENY NAD IZARĄ

MALARZE POLSCY JADĄ DO MONACHIUM

Szkoła monachijska to jedno z najpowszechniej kojarzonych zjawisk polskiej sztuki nowoczesnej. Ta zbiorcza nazwa dotyczy grupy artystów, którzy tworzyli w stolicy Bawarii przez kilka dekad, począwszy od lat 50. XIX wieku. Znaczny napływ polskich malarzy przypadł na czas po powstaniu styczniowym, które kazało twórcom szukać politycznego azylu. Artyści ci malowali obrazy stylistycznie różnorodne i nie da się o nich powiedzieć, że stworzyli w sztuce zwarty kierunek – byli wśród nich malarze, których można wiązać z realizmem, naturalizmem, impresjonizmem, secesją czy postimpresjonizmem. Szczególnie po połowie XIX stulecia niemalże każdy polski twórca, traktujący poważnie swoje wykształcenie, trafiał tutaj. Lista nazwisk stanowi znaczną część malarskiego panteonu XIX wieku. Wystarczy wymienić artystów takich, jak: Józef Brandt, Juliusz Kossak, Maksymilian i Aleksander Gierymscy, Albert Chmielowski, Józef Chełmoński, Stanisław Witkiewicz, Bohdan Kleczyński, Alfred Wierusz-Kowalski, Włodzimierz Łoś, Władysław Czachórski, Julian Maszyński czy Maurycy Gottlieb. Jedni zostawali tu na dłużej, odnosząc wielki sukces (Józef Brandt, Władysław Czachórski), inni przyjeżdżali i odjeżdżali, by szukać powodzenia gdzie indziej (Józef Chełmoński czy Henryk Siemiradzki). W interesującym opisie pozostawionym przez Juliusza Kossaka (list do Marcina Olszyńskiego z 4 stycznia 1869) poznajemy powszedni dzień owej „armii". Jak pisze malarz: „Życie tutejsze artystyczne bardzo przyjemne, koleżeńskie, a co najlepiej – tanie. Mam np. pokój z alkową na pierwszym piętrze, okno od ulicy, umeblowany bardzo elegancko, z pościelą i usługą za 81/2 guldenów bawarskich miesięcznie, na nasze pieniądze 34 złp. Czy można coś podobnego [mieć w] Warszawie? A musisz wiedzieć, że ja jeszcze z luksem mieszkam, bo mieszkają daleko taniej (...)". Monachium, nazywane niekiedy Atenami nad Izarą, przyciągało adeptów sztuki z racji na bujny rozkwit życia i kształcenia artystycznego w XIX stuleciu. W 1808 roku król bawarski Maksymilian I powołał do życia Królewską Akademię Sztuk Pięknych. Program jego i jego następców zakładał uczynienie z Monachium nowej stolicy sztuki. W ciągu kolejnych dekad otrzymało nową szatę architektoniczną, przypominającą klasyczną architekturę Grecji i Rzymu czy renesansową w wydaniu florenckim. Studentów przyciągała do Aten nad Izarą aura miasta liberalnego artystycznie, ze zbiorami sztuki w Starej i Nowej Pinakotece, licznymi galeriami sztuki, Kunsthandlerami i międzynarodową klientelą. W końcu stulecia powstała tam jedna z pierwszych europejskich secesji.

Monachium od strony Maximilianeum, fotochrom, 1890-1905, Biblioteka Kongresu, Waszyngton

ALFRED WIERUSZ-KOWALSKI I MONACHIJSKI STIMMUNG

Alfred Wierusz-Kowalski rozpoczął kształcenie w warszawskiej Klasie Rysunkowej Wojciecha Gersona, skąd przeniósł się na Akademię Sztuk Pięknych do Drezna iw końcu do Monachium. Po przejściowym pobycie w pracowni Alexandra Wagnera na tamtejszej Akademii, uczył się malarstwa w prywatnej pracowni Józefa Brandta. Dzięki temu wykształceniu zdobył dużą popularność na rynku sztuki w Monachium, gdzie mieszkał i otworzył pracownię, stając się czołowym przedstawicielem polskiej kolonii artystycznej. Przyjaźnił się z Władysławem Czachórskim czy Józefem Chełmońskim, pomagał też młodszym artystom, między innymi Oldze Boznańskiej. W 1890 roku otrzymał honorową profesurę Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Monachium.

Dzieła stworzone przez artystów polskiej kolonii artystycznej cieszyły się powodzeniem na niemieckim rynku sztuki przełomu XIX i XX wieku. Sukces komercyjny zapewniły Wieruszowi-Kowalskiemu sceny rodzajowe przedstawiające życie na polskiej prowincji. Przyczynkiem do zajęcia się tą tematyką była długa i ciężka podróż szesnastoletniego artysty z rodzicami z Suwałk do Kalisza. Z tej podróży zachował się szkicownik przedstawiający krajobrazy polskie, budynki wiejskie, małomiasteczkowe widoki, chłopów przy pracy na roli, ich wozy, konie. Artystę interesowały przeprawy przez rzekę, zajazdy czy stacje pocztowe. Do swojej sztuki zaczął inkorporować te tematy od lat 70. XIX stulecia. W 1897 roku kupił w Polsce majątek Mikorzyn, do którego często wyjeżdżał i gdzie odbywał studia plenerowe. Sceny rodzajowe Wieruszа-Kowalskiego zdobyły sobie uznanie dzięki realistycznemu oddaniu szczegółów kostiumograficznych polskiej wsi oraz krajobrazu. W swoim malarstwie opierał się nie tylko na własnych obserwacjach. Posiłkował się też fotografiami, zbiorem rekwizytów kupowanych na polskich wsiach, posiadał również wypchane modele wilków, które często malował.

Sceny przedstawiane przez artystę sprawiają wrażenie przypadkowych, uchwyconych momentów. Po głębszej analizie zauważyć można, że obrazy Wierusza-Kowalskiego są starannie reżyserowane i kadrowane. Widać to na przykład na obrazach „Wypadek w podróży Przyjazd karetki pocztowej" z 1873 roku. Każda kompozycja malarza jest zrównoważona i przemyślana, dzięki czemu znakomicie czytelna jest historia opowiedziana na obrazie. Uwagę widzów i krytyków artystycznych zwraca precyzja i anatomiczna dokładność, z jaką Wierusz-Kowalski malował konie w ruchu, co świetnie ilustruje „Sanna nocą", czy inne obrazy z tego czasu: „Litewska sanna" z 1884 roku czy „Konie poniosły" z 1890 roku.

Wierusz-Kowalski jest też mistrzem budowania napięcia poprzez rozkład barw oraz grę świateł. Bardzo często przedstawia on zmierzch, deszcz czy śnieg oświetlone przez słoneczne refleksy lub sztuczne, punktowe światło dyliżansów czy świec. Najlepszym tego przykładem są przedstawienia zimowych, wyciszonych scen przedstawiających przejażdżki powozami i polowania, jak „Wieczorna sanna" z 1885 roku. Wierusz-Kowalski zasłynął jednak pejzażami przedstawiającymi wilki, często atakujące powozy i ludzi, na przykład „Napad wilków" z 1890 roku. Obrazy te przedstawiają ludzi przestraszonych, uciekających i walczących z zachwycającym realizmem. Dynamizm podbity jest fakturą płótna, na które farba nakładana jest impastowo, z użyciem szpachli. Na prezentowanym nokturnowym obrazie należy zwrócić uwagę na mistrzowskie oddanie przez artystę faktury śniegu w specyficznej aurze, co przypomina inne dzieła monachijskiego luminizmu oraz rozwiązania w nokturnach Aleksandra Gierymskiego.

Omówione obrazy cieszyły się ogromnym zainteresowaniem wśród monachijskiej Kunsthandlerów, polskich i zagranicznych kolekcjonerów. Jak wspominała Olga Boznańska: „Co tylko malował, zaraz zabrali Niemcy. Opowiadano, że zarabiał 40 000 marek rocznie! Czy podobały mi się jego obrazy? Gdzie tylko widzę talent, zaraz mnie interesuje. I tu widziałam duży talent. W tych obrazach był charakter, było dużo życia" (za: Adolf Nowaczyński, U Olgi Boznańskiej w Paryżu, „Tygodnik Ilustrowany" 1938, nr 42, s. 805). W wielu katalogach przedstawiany był jako najważniejszy reprezentant polskiego środowiska w Monachium. Uwagę krytyków i marszandów zwróciły egzotyczne sceny rodzajowe oddane w mistrzowski, realistyczny sposób, opowiadające odległe historie i czarujące widzów bajkową aurą.

W prasie i archiwaliach można odnaleźć liczne obrazy, w tytułach których pojawiają się wilki. Napad tych złowrogich zwierząt na rozpędzone na śniegu sanie powracał w twórczości Wierusza-Kowalskiego wręcz obsesyjnie. Artysta albo kreował zupełnie nowe kompozycje, albo modyfikował nieznacznie raz opracowane układy. Tak dzieje się też w przypadku prezentowanego w katalogu dzieła. Jego pierwotna wersja powstać musiała zapewne w 1894 roku, gdyż właśnie z tego czasu pochodzą jej graficzne reprodukcje publikowane na łamach niemieckiego „Über Land und Meer" oraz polskojęzycznego już „Wędrowca". Na ich podstawie doskonale widać, że malarz w żadnym wypadku nie tworzył kopi swoich prac. Malował on repliki, ale zawsze wzbogacał je o dodatkowe elementy, modyfikował sylwetki rozpędzonych koni, zmieniał pejzaż, dbał o różnorodność detalu.

20

JANUARY SUCHODOLSKI

1797-1875

Wesele krakowskie, 1869

olej/płótno, 68 x 103,5 cm
sygnowany i datowany u dołu, po prawej: 'J. Suchodolski | 1869.'
na ramie dwie papierowe nalepki aukcyjne

estymacja:
70 000 - 100 000 PLN
15 700 – 22 400 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Agra-Art, grudzień 2021
kolekcja instytucjonalna, Warszawa

Intersująca jest historia recepcji twórczości Januarego Suchodolskiego. W drugiej połowie XIX wieku był on lekceważony i złośliwie komentowano jego sztukę. Dostrzegano brak akademickiego wykształcenia malarza i zarzucano schematyczność ukazywanych postaci. Od końca XIX wieku twórczość Suchodolskiego zyskiwała jednak coraz większe uznanie, a obrazy eksponowano głównie na wystawach tematycznych: w 1891 w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych, w 1896 na wystawie „Koń w malarstwie" w Salonie Krywulta w Warszawie, w 1904 na otwarciu warszawskiego Salonu Sztuki Stefana Kulikowskiego, w 1913 w Salonie Artystycznym Richlinga na ekspozycji „Rok 1813", w 1914 ponownie w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych. Również po pierwszej wojnie światowej obrazy malarza pojawiały się na różnych ekspozycjach, m.in. w 1929 na wystawie autoportretu w Krakowie, w 1933 na wystawie Konfraterni Artystów w Toruniu, w 1938 na wystawie w Bibliotece Polskiej w Paryżu, w 1939 na Wystawie Polskiego Malarstwa Batalistycznego w Warszawie. Po drugiej wojnie światowej, w 1954 roku, pokazano „Śmierć Czarnieckiego" i „Obronę Częstochowy" na Wystawie Polskiego Malarstwa Historycznego i Batalistycznego w Krakowie, a w 1961 „Polowanie na jelenia" na wystawie „Malarstwo warszawskie XIX w." w Warszawie. Prace Suchodolskiego znajdują się w Muzeach Narodowych w Warszawie, Krakowie, Poznaniu i Wrocławiu, Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie, Muzeach Okręgowych w Toruniu i Rzeszowie, Muzeum Lubelskim w Lublinie, Muzeum Mazowieckim w Płocku, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, Bibliotece Ossolińskich we Wrocławiu, Lwowskiej Galerii Obrazów we Lwowie, Ermitażu w Petersburgu oraz zbiorach prywatnych w kraju i za granicą.

21

WŁODZIMIERZ ŁOŚ
1849-1888

Polowanie z chartami, 1884

olej/płótno (dublowane), 66 x 111 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Włodzimierz Łoś | München 1884.'
na krośnie malarskim i ramie liczne notatki
na ramie papierowa nalepka aukcyjna

estymacja:
200 000 - 300 000 PLN
45 000 – 67 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Montreal
dom aukcyjny BYDealers, Montreal, kwiecień 2021
kolekcja prywatna, Polska

„Poeta stepu i kozaczyzny, fanatyczny wielbiciel podolsko-ukraińskiej przyrody (…) Lubił opowiadać i chętnie też słuchał opowiadań o życiu podolskich wsi i folwarków. Umiłowanie Podola i Ukrainy przejawiało się też w jego sztuce; malował step, Kozaków, ukraińskie karczmy, wiatraki i przewozy (…) Nazywaliśmy go 'hajdamaką'".

Julian Fałat o Włodzimierzu Łosiu, za: Julian Fałat, Pamiętniki, Warszawa 1936

Twórczość przedwcześnie zmarłego Włodzimierza Łosia, tak jak Józefa Brandta, cieszyła się dużą popularnością poza Polską. Podobnie jak jego wielki poprzednik, Łoś był zafascynowany życiem kresów wschodnich i sięgał po tematy rodzajowe. Jednak jego dzieła wyróżniał pewien rodzaj dostojności, spokoju. Tam, gdzie Brandt poszukiwał dynamizmu, dramatycznych scen walki i szaleńczej jazdy konnej, tam autor prezentowanego dzieła szukał harmonii.

Włodzimierz Łoś należał do grona artystów związanych z tzw. Szkołą Monachijską, a więc postaciami takimi jak Juliusz Kossak, Józef Brandt, Alfred Wierusz-Kowalski czy Julian Fałat. Artyści ci, skupieni wokół pracowni Józefa Brandta, stworzyli jedną z najważniejszych formacji artystycznych w Polsce w XIX wieku. Wypracowali oni formułę charakterystycznego, monumentalnego malarstwa batalistycznego realizującego się w ogromnych przedsięwzięciach takich jak Panorama Somosierra czy Panorama Racławicka. Równocześnie skupili się na rozwijaniu polskiej formuły malarstwa realistycznego, poświęcając się szczególnie portretowaniu życia wsi Europy Środkowej, Ukrainy i Podola. Wynikało to po części z ekspedycji, jakie w tym kierunku organizował Juliusz Kossak. Niektórzy z artystów związanych ze środowiskiem monachijskim, np. Aleksander Gierymski czy Olga Boznańska, wykroczyli poza formułę realistyczną, włączając się w prąd rodzącego się wówczas impresjonizmu.

Łoś przyjechał do Monachium po odbyciu studiów w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie uczył się w pracowni Władysława Łuszczkiewicza. Wyprawę do Krakowa z wołyńskiej Sławuty umożliwiło mu stypendium Romana Sanguszki, znanego kolekcjonera sztuki, który w ten sposób wsparł talent swojego ówczesnego pracownika – Łoś po ukończeniu słynnego na cały gimnazjum w Niemirowie podjął się pracy w majątku Sanguszków. Julian Fałat, ówczesny kolega artysty, tak wspomniał jego ciężkie lata nauki w Krakowie: „Wykarmiony na podolskiej pszenicy, okazał się też najsilniejszym w zapasach na pięści; w Szkole zaznaczał też przez jakiś czas przewagę iw innych kierunkach, lecz nie trwało to długo. Gdy po paru miesiącach subsydium książęcej kasy urwało się, zrównał się on z innymi uczniami i sprowadził się na szóstego do naszej jamy. Za cały majątek posiadał walizkę i owe wspaniałe baranie futro, które w jamie służyło mu równocześnie za łóżko, pościel i za nakrycie: owijał się w nie i tak zasypiał na podłodze…”. Po wyjeździe z Krakowa Łoś znalazł się w pracowni Otto Seitza w Monachium, a następnie, w roku 1874, w słynnej wówczas pracowni Józefa Brandta. Łoś, osiadając w mieście, był jednak żywo zaangażowany w życie kulturalne w ojczyźnie, wysyłał swoje dzieła na wystawy do Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, Salonów Ungra i Krywulta.

22

WŁADYSŁAW WANKIE

1860-1925

Spotkanie pod lasem

olej/deska, 35 x 24,5 cm
sygnowany p.d.: 'Wł. Wankie'
opisany numerami na odwrociu: '2414' oraz '23021'

estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
9 000 – 13 400 EUR

POCHODZENIE:
DESA Unicum, grudzień 2009
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, marzec 2019
kolekcja instytucjonalna, Warszawa

Prezentowana praca pochodzi z wczesnego okresu twórczości Władysława Wankiego. Malował wówczas przede wszystkim, popularne w ówczesnym malarstwie monachijskim, sentymentalne scenki rodzajowe stylizowane na epokę dyrektoriatu lub empire'u, utrzymane w jasnej, słonecznej tonacji barwnej. Ich bohaterkami były wytwornie ubrane damy ukazane w malowniczej scenerii parków lub ogrodów, wśród krzewów różanych i kwiatów. Te pełne wdzięku obrazy odznaczały się dużymi walorami kolorystycznymi i cieszyły się powodzeniem u niemieckich kolekcjonerów i „Kunsthändlerów" (stąd są dziś rzadkością na polskim rynku antykwarycznym). Władysław Wankie rozpoczął malarskie studia u Wojciecha Gersona w słynnej Klasie Rysunkowej. Następnie w Krakowie spędził rok w pracowni Jana Matejki. Przez kolejne dwadzieścia lat studiował w Monachium. Nie wiadomo nic o jego studiach w akademii, choć wydaje się niemal pewne, że je podjął. Nad Izerą związał się z polską kolonią artystyczną skupioną wokół Józefa Brandta. Wankie poza czynnym uprawianiem malarstwa przez całe życie zajmował się również krytyką i teorią sztuki. W latach monachijskich pisał do prasy krajowej teksty poświęcone niemieckiemu realizmowi i naturalizmowi tego czasu (publikowane m.in. w krakowskiej „Sztuce" oraz w „Tygodniku Ilustrowanym"). Po powrocie do Polski był współzałożycielem stowarzyszenia „Pro Arte".

23

TEODOR AXENTOWICZ

1859-1938

Młoda Hucułka z dzbanem

olej/płótno, 50 x 40,5 cm
sygnowany l.d.: 'T. Axentowicz'
na krośnie malarskim nalepki aukcyjne
na ramie stempel pracowni ramiarskiej

estymacja:
70 000 - 90 000 PLN
15 700 – 20 100 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Belgia
kolekcja prywatna, Polska

„Ważne miejsce wśród dzieł trójki lwowskich artystów o tematyce huculskiej zajmowały przedstawienia ‘typów’. W zależności od indywidualnych predyspozycji i zainteresowań każdego z trzech artystów, kładli oni nacisk albo na szczegółowe ukazanie detali strojów regionalnych noszonych przez portretowanych Hucułów, albo ich uwaga kierowała się na wydobycie charakteru przeżyć wewnętrznych i nastrojów górali karpackich”.

Agnieszka Jankowska-Marzec, Między etnografią a sztuką . Mitologizacja Hucułów i Huculszczyzny w kulturze polskiej XIX i XX wieku, Kraków 2013, s. 218

MISTYCZNA HUCULSZCZYZNA

Święto Jordanu. Święcenie wody na Dniestrze. 1943

Fascynacja Huculszczyzną narodziła się już w I połowie XIX stulecia. Swoje apogeum osiągnęła jednak dopiero około 1900 roku, kiedy to artyści w pogoni za nieskażoną cywilizacją światem przyrody zaczęli odkrywać na nowo te dzikie i niedostępne rejony Karpat Wschodnich. Malarze urzeczeni pięknem krajobrazu naturalnego i barwnością zamieszkującego ten zakątek świata ludu, wyruszali w nieznane. Były to całe rzesze bardziej i mniej znanych twórców, pośród których na pierwszy plan wysuwa się tzw. trójka Hucułów.

Zainteresowanie ludowością wiąże się niewątpliwie z rozwijającym się na przełomie XIX i XX wieku nurtem chłopomanii. To wówczas artyści zmęczeni życiem hałaśliwych metropolii i miast zaczęli uciekać na wieś i asymilować się z wiejską społecznością. Zjawisko to najwyraźniej zaznaczyło się w sztuce krakowskich artystów, którzy jako pewnego rodzaju mekkę obrali sobie leżącą nieopodal wieś – Bronowice. To tam zamieszkał Włodzimierz Tetmajer, to tam, w Rydlówce, miało miejsce ikoniczne już dzisiaj „Wesele" opisane w dramacie Wyspiańskiego. Wszystko zaczęło się tak naprawdę od tzw. piątki chłopomanów, nieformalnego quasi ugrupowania młodych malarzy, którzy pod wpływem ich duchowego przywódcy, Witolda Pruszkowskiego, zaczęli eksplorować przestrzeń wsi. Pośród owej piątki największy rozgłos uzyskał bez wątpienia Włodzimierz Tetmajer, który ewidentnie najsilniej związał się z życiem Bronowic. Na jego obrazach nie raz pojawiają się fantastyczne motywy, a także ludowe i religijne obrzędy.
W tym kontekście ludomańskich inspiracji należałoby właśnie spojrzeć na region znacznie odleglejszy, o wiele bardziej niedostępny i równie ciekawy. Na przykładzie motywów huculskich jeszcze bardziej uwidacznia się owa mitologizacja miejscowych chłopów, tak silna w kulturze przełomu wieków. Poprzez swoją dzikość Huculszczyzna jawiła się w umysłach artystów jako kraina do pewnego stopnia egzotyczna. Pobudzała ona i rozniecała sferę ich wyobraźni. Dlatego właśnie niejednokrotnie wraz z nurtem Prutu płynie budząca niepokój barka Charona, do szopki przybywają huculscy pastuszkowie, a scena wyciągnięcia topielca z odmętów rzeki przybiera formę lamentu czynionego nad ciałem Chrystusa.

Poniekąd w myśl tych ugrupowań artystycznych mających charakterystyczne liczbowe nazwy pojawia się tutaj wspomniana już trójka Hucułów. Mówiąc o niej, mamy na myśli trzech wybitnych malarzy i ilustratorów Huculszczyzny, czyli Władysława Jarockiego, Fryderyka Pautscha i Kazimierza Sichulskiego. Pośród twórców silnie związanych i kojarzonych z tym właśnie regionem i estetyką należałoby wskazać jeszcze Teodora Axentowicza. Wszyscy oni stali się pełnoprawnymi, plastycznymi reporterami wschodniej rzeczywistości ukazywanej w sposób tyle realny, co fantastyczny. W twórczości Hucułów można wyróżnić wiele grup tematycznych, na które składają się ich obrazy. Praktycznie we wszystkich kompozycjach pejzaż zespojony zostaje z człowiekiem. Bardzo często trudno rozgraniczyć w nich ową zawiłą relację sztafaż – krajobrazy, które stają się niemal równorzędne.

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 młodzieńcze lata. 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 korowody 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.

Teodor Axentowicz, Święto Jordanu. 1895, Muzeum Narodowe w Warszawie

24

FRANCISZEK STREITT

1839-1890

W galicyjskim miasteczku, 1876

olej/deska, 24,3 x 17 cm
sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'F. Streitt. München 876'
na odwrociu nalepka antykwariatu Paul Michels z Düsseldorfu
oraz nalepka z opisem: 'EINLAGE | 143'

estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
9 000 – 13 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Austria

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

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

25

JÓZEF JAROSZYŃSKI

1835-1900

Huculi w Karpatach

olej/płótno, 52 x 64,5 cm
sygnowany l.d.: 'Jaroszyński'
na krośnie malarskim oraz na ramie notatki ramiarskie

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
5 600 – 7 900 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Austria

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

26

WŁADYSŁAW MALECKI
1836-1900

Na skraju sosnowego boru, lata 80. XIX w.

olej/płótno, 37,5 x 60,5 cm

estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
9 000 – 13 400 EUR

POCHODZENIE:
dar artysty dla malarki Antoniny Emilii Malewskiej (1875-1966)
zbiory spadkobierców artystki

„W twórczości Władysława Maleckiego częstym przedmiotem w jego obserwacjach natury jest drzewo. Kiedy zajmuje się studiowaniem pojedynczego drzewa (...) – jego fragmentu: korony i pnia, kartka papieru staje się tłem. Nie interesuje go wówczas kompozycja, lecz wnikliwa charakterystyka postrzeganej formy. (...) Tworzy również kompozycje, w których, tym razem drzewa, stają się elementem krajobrazu (...) Ujęte w grupy, 'osadzone' w pejzażu, tworzą przestrzeń, w której sugestia planów jest bardzo wyraźna".

Danuta Godyń, Rysownik, w: Władysław Aleksander Malecki 1836-1900, katalog wystawy monograficznej, Muzeum Narodowe w Kielcach, Kielce 1999, s. 57-58

WŁADYSŁAW MALECKI MIŁOŚNIK NATURY

„Władysław Malecki należy do tych malarzy, którzy przyczynili się do rozwoju i rangi polskiego malarstwa pejzażowego w 2 połowie XIX wieku, nadając mu walor odrębności i niepowtarzalności w skali ogólnej oraz rodzimości w odczuciu polskiego widza. Ten świetny malarz – ciągle za mało znany i spopularyzowany, wrażliwy obserwator natury, bardzo interesujący odtwórca własnych spostrzeżeń i reakcji – zajmuje odrębne, ważne miejsce wśród pejzażystów tego okresu" (Halina Stępień, Malarz pejzażu [w:] Władysław Aleksander Malecki 1836-1900, katalog wystawy monograficznej, Muzeum Narodowe w Kielcach, Kielce 1999, s. 11). Malecki w swoim œuvre reprezentował typowy nurt realistyczny z kręgu szkoły monachijskiej. Pierwsze wykształcenie artystyczne zdobył w latach 1852-56 w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych u ówczesnego mistrza krajobrazów – Chrystiana Brelauera. Nauczyciel zakrzewił w młodym artyście upodobanie to tworzenia swych dzieł w plenerze oraz podczas podróży po kraju. Malecki po ukończeniu pierwszego stopnia edukacji podjął prace w dekoratorniach teatrów w Warszawie. Po około 10 latach praktyki malarskiej wyjechał na stypendium rządowe do Monachium, gdzie pobierał nauki pod okiem Eduarda Schleicha Starszego. Podczas tego okresu utrzymywał bliskie kontakty z polskimi monachijczykami: Józefem Brandtem oraz Maksymilianem Gierymskim. Pobyt w Niemczech umożliwił mu studiowanie krajobrazów Bawarii, Tyrolu oraz Alp. Z tego czasu pochodzą jego rysunki, akwarele i obrazy olejne z widokami na góry Bawarskie, granicę bawarsko-tyrolską oraz naturę monachijską.

W 1880 Malecki otworzył swoją pracownię w Warszawie. W Polsce fascynował go krajobraz Mazowsza, Kielecczyzny oraz Tatr. Jego pejzaże to obrazy ukazujące naturę, na której tle pojawia się sztafaż złożony głównie z postaci ludzkich oraz zwierząt. Tematy jego obrazów obejmowały zarówno majestatyczne krajobrazy górskie, jak i przestrzenne łąki, pola i lasy skąpane w promieniach słońca. Artysta posiadał zdolność rejestrowania zmienności barw oraz światła, dzięki czemu jego dzieła nabierały wyjątkowego nastroju. Inspirował się malarstwem holenderskim, czego przykładem jest wybieranie odpowiednich odcieni zieleni, brązów oraz szarości. Na późniejszym etapie jego kariery dostrzegalne są wpływy malarstwa francuskich mistrzów pejzażu – Camille'a Corota i barbizończyka Constanta Troyona, którego poznał podczas pobytu w Monachium. Wyraźne są również tutaj echa niemieckiego malarstwa stimmungowego.

„W studiach poświęconych drzewom, artysta – oprócz pogłębionej obserwacji motywu, jego szczegółowej analizy pod kątem formy i światła – wprowadza jeszcze jeden istotny element – nastrój. Tak ukazane drzewa, poszarpane i migotające, ciężkie lub bezlistne, ciche i smutne sugerują nastrój pejzażu łagodnego, pogodnego lub pełnego melancholii i zadumy".

Danuta Godyń, Rysownik [w:] Władysław Aleksander Malecki 1836-1900, katalog wystawy monograficznej, Muzeum Narodowe w Kielcach, Kielce 1999, s. 58

27

LUDWIK GĘDŁEK

1847-1904

Spotkanie przy brodzie

olej/deska, 35 x 58 cm
sygnowany p.d.: 'L. Gędłek'

estymacja:
45 000 - 60 000 PLN
10 100 – 13 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Węgry

Ludwik Gędłek kształcił się początkowo w latach 1861-72 w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem Władysława Łuszczkiewicza. Następnie dzięki uzyskanemu dwuletniemu stypendium wyjechał na dalsze studia do akademii w Wiedniu, gdzie kształcił się u Eduarda Lichtenfelsa i Carla Wurzingera. Chociaż do kraju już nigdy nie powrócił, osiadając na stałe w Wiedniu gdzie zmarł w 1904 roku, utrzymywał żywe kontakty z ojczyzną, chętnie malując podkrakowskie krajobrazy. Tworzył również sceny batalistyczne i rodzajowe, w których często umieszczał sylwetki koni oraz jeźdźców. Wielokrotnie pojawia się w jego twórczości ludność kozacka. Obraz przedstawiający pełną gwaru scenę przejazdu przez wieś jest wyrazem zainteresowania prostotą życia chłopskiego, które daje o sobie znać w ujęciu mężczyzn siedzących na drugim planie, wskazujących na jeźdźca, kobiety trzymającej dziecko na rękach czy stojącym przy niej grajku. Kompozycja dopełniona został licznymi wizerunkami koni oraz elementami pejzażu z wiejskimi chatami. Artysta z pietyzmem oddał maść koni i detale stroju chłopów z barwnymi detalami, a cała scena przepojona jest jasnym, słonecznym światłem. Dzieło Gędłka wchodzi w śmiały dialog z klasycznymi przykładami malarstwa „polskich monachijczyków" zarówno w zakresie wyboru tematu jak i jego uchwycenia. Łatwo dostrzegalne są inspiracje zaczerpnięte z Józefa Brandta, Józefa Chełmońskiego czy Maksymiliana Gierymskiego.

28

LEOPOLD LOEFFLER

1827-1898

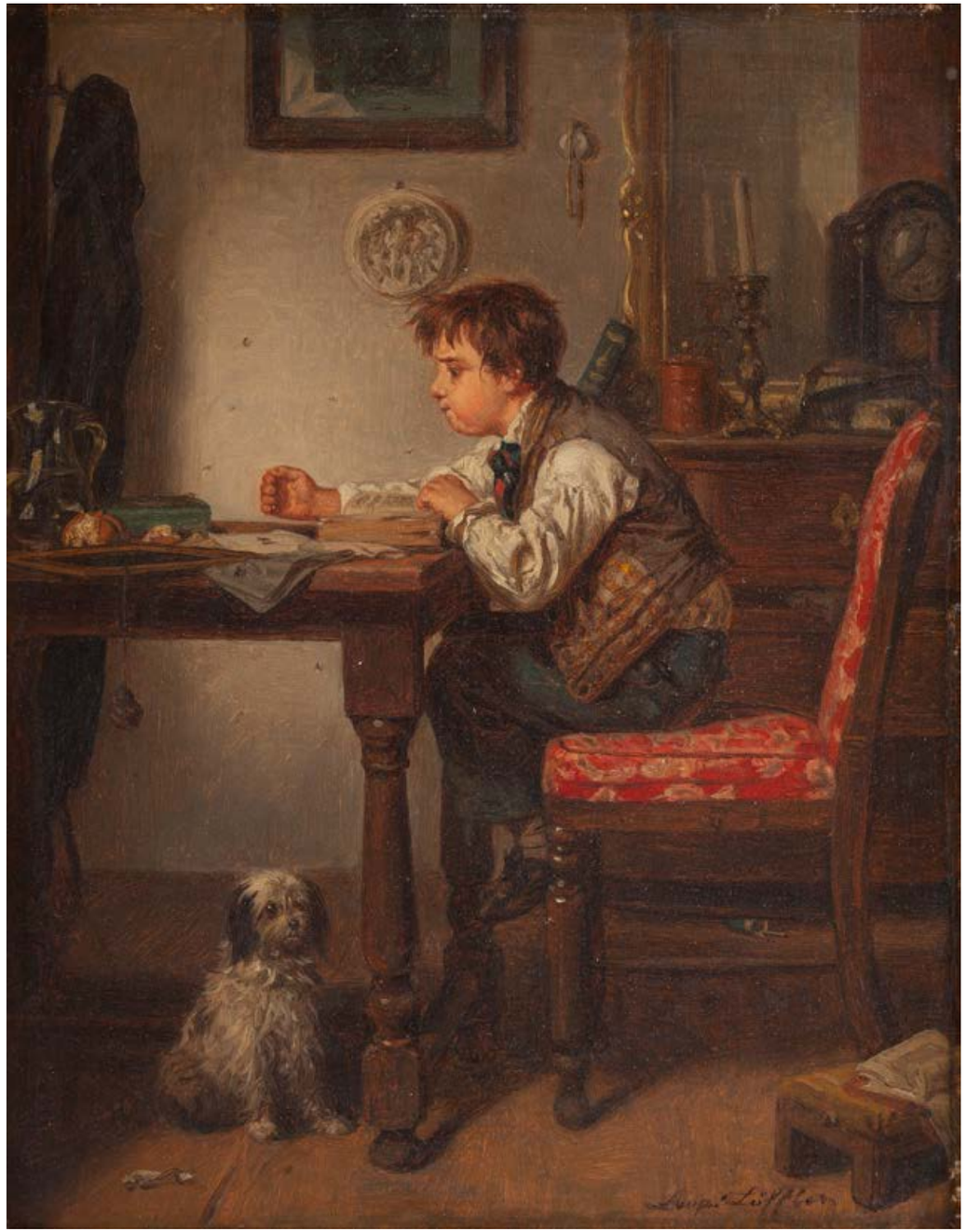
Chłopiec łapiący muchę

olej/deska, 26 x 21 cm
sygnowany p.d.: 'Leop. Löffler'
na odwrociu papierowa nalepka składu przyborów malarskich i dzieł sztuki J. Mayr w Wiedniu
na ramie nalepka aukcyjna

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
5 600 – 7 900 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Im Kinsky, Wiedeń, kwiecień 2019
kolekcja prywatna, Wiedeń

Leopold Loeffler studiował początkowo we Lwowie. Naukę kontynuował w Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu, a następnie w Monachium. Kontakt z tym środowiskiem ugruntował jego podejście do plastyki i wyznaczył ścieżkę rozwoju w kolejnych latach. Monachium II. połowy XIX wieku, określane mianem „Aten nad Izarą", to z perspektywy polskiej krąg niezmiernie istotny. Obecność Polaków w tym mieście zaznaczyła się wyraźnie, a stworzona przez nich kolonia artystyczna skupiona była wokół postaci wybitnego malarza, Józefa Brandta. Zjawiska zachodzące w tym środowisku miały niemały wpływ na twórczość Loefflera, którego dzieła noszą wyczuwalne znamię malarstwa niemieckiego tego czasu. Jego prace operują nastrojowością, a najważniejszy staje się w nich właśnie stimmung. Artysta poprzez tematykę mizerabilistyczną odwołuje się do ugruntowanych przez dekady przedstawień. Ulubione przez niego sceny ukazujące wnętrza wiejskich chat i mieszczańskich domost nawiązują poniekąd do XVII-wiecznej sztuki holenderskiej. Widać w nich skupienie na postaci ludzkiej oraz otaczającej ją rzeczywistości. Istotnym staje się tu również dialog prowadzony z dokonaniami Francuzów, a dokładniej z dziełami braci Le Nain. Loeffler podobnie jak oni ukazuje stosunkowo biedną warstwę społeczną, która zachowuje mimo to wszelkie „cywilizowane" wartości – godność i ład moralny. Istotną grupę w oeuvre malarza stanowią również scenki rodzajowe o charakterze stricte humorystycznym. Ich groteskowość wielokrotnie czyni z nich także przedstawienia o wymowie dydaktycznej, co jeszcze bardziej przybliża Loefflera do sztuki dawnych mistrzów. Do tego typu kompozycji należy niewątpliwie nieco prześmiewczy obraz ukazujący chłopca łapiącego latające wokół niego muchy. Dziecko pogrążone w lekturze, która ewidentnie wywołuje u niego znudzenie, znajduje sobie tutaj inne, o wiele ciekawsze „zajęcie", które stanowi właśnie ów wzmiankowany już aspekt humorystyczny pracy.



29 †

ZOFIA STRYJEŃSKA

1891-1976

"Umizgi (Żniwa)", lata 50. XX w.

gwasz/płótno, 46 x 40 cm
sygnowany l.d.: 'Z. STRYJENSKA'

estymacja:
130 000 - 180 000 PLN
29 000 – 40 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja rodziny Woydatt (wedle przekazu rodzinnego zaprzyjaźnionej z Zofią Stryjeńską), Polska-Wielka Brytania
kolekcja rodzinna spadkobierców, Portugalia

LITERATURA:
porównaj: Zofia Stryjeńska 1891-1976, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, red. Światosław Lenartowicz, Kraków 2008, s.335 (il.), nr kat. III.I.128

„Zakochani (Zofia i jej mąż Karol Stryjeńscy) byli w Zakopanem, Tatrach i góralach – w ich tańcach i śpiewie – w całej podhalańskiej sztuce ludowej. W niej upatrywali szczególnych wartości dla rozwoju regionu, a także inspiracji dla odradzającej się sztuki polskiej, w treści i formie narodowej, do jakiej dążyli artyści kilku pokoleń, wywodzący się z różnych ugrupowań i kierunków".

Maria Grońska, wstęp do „Chleb prawie że powszedni – pamiętnik Zofii Stryjeńskiej", Warszawa 1995, s. 8

Zofia Stryjeńska, 1930

„KSIĘŻNICZKA POLSKIEGO MALARSTWA”

Zofia Stryjeńska, nazywana „księżniczką polskiego malarstwa”, była jedną z barwniejszych osobistości artystycznego świata międzywojennej Polski. Stworzyła indywidualny styl, który łączył w sobie nowoczesną formę i tradycyjną tematykę odwołującą się do rodzimego folkloru i słowiańszczyzny. Tym, co przykuwa uwagę w jej pracach, jest doskonałe wyczucie rytmu oraz niezwykła siła wyrazu uzyskana poprzez zastosowanie pewnego rysunku, śmiałych połączeń barwnych oraz „rozkołysanej” dynamiki kompozycji. W jej twórczości ujawnia się upodobanie do narracji, ilustrowania i teatralizacji – wszakże Stryjeńska była artystką niezwykle wszechstronną. Obok malarstwa monumentalnego i sztalugowego w jej œuvre pojawiają się również litografie barwne, ilustracje do tekstów literackich, poezji oraz bajek, projekty plakatów, scenografii i kostiumów teatralnych. Ponadto artystka projektowała drewniane zabawki – figurki, szachy, klocki – a także tkaniny i dekoracje na ceramikę.

Zainteresowanie sztuką stosowaną wyniosła z domu rodzinnego. Urodziła się pod nazwiskiem Lubańska w 1891 roku w krakowskiej rodzinie rzemieślniczej. Uczęszczała do szkoły robót ręcznych, potem na seminarium nauczycielskie, a następnie rozpoczęła naukę w prywatnej szkole artystycznej Leonarda Stroynowskiego. Po zamknięciu tej ostatniej przeniosła się do Szkoły Sztuk Pięknych dla Kobiet Marii Niedzielskiej, gdzie pobierała lekcje rysunku, malarstwa i sztuki stosowanej u profesora Jana Bukowskiego. W 1911 przebrana za młodzieńca, gdyż w tamtych czasach nie przyjmowano kobiet na uczelnie wyższe, dostała się do monachijskiej Akademii, gdzie udało jej się studiować przez ponad rok. Następnie powróciła do Krakowa. W 1916 poślubiła Karola Stryjeńskiego, architekta i artystę w dziedzinach sztuki stosowanej, miłośnika Podhala. W 1921 roku przeprowadziła się z mężem do Zakopanego, co wpłynęło w dużej mierze na dobór tematów i całą twórczość artystki. Do tematyki podhalańskiej powracała również później, kiedy przeniosła się do Warszawy oraz po wojnie na emigracji.

W latach 20. nastąpił intensywny rozwój jej malarstwa, który zaowocował licznymi sukcesami w kraju i na arenie międzynarodowej. W 1924 odbyły się pierwsze dwie indywidualne wystawy artystki: w Pałacu Sztuk Pięknych w Krakowie oraz w Salonie Czesława Garlińskiego w Warszawie, zaś w kolejnym roku zaproszono Stryjeńską do reprezentowania Polski na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu. Zdobyła tam cztery najwyższe nagrody Grand Prix w kategorii dekoracji architektonicznej (malarstwa), plakatu, tkaniny i ilustracji książkowej oraz zaszczytne wyróżnienie w dziale zabawkarskim, przyczyniając się do sukcesu, jaki Polska odniosła na tym wydarzeniu. Ponadto otrzymała wówczas odznaczenie Krzyża Kawalerskiego Legii Honorowej. W następnych latach odbywały się kolejne indywidualne wystawy artystki w Krakowie, Warszawie i Lwowie.

Żywiołowa twórczość Stryjeńskiej była niezwykle popularna w międzywojennej Polsce. Jej prace były efektowne, pełne afirmacji życia i łatwe w odbiorze. Zwłaszcza sceny gloryfikujące życie na wsi i młodość oraz studia głów dziewcząt prezentujące różne typy ludowe były chętnie nabywane do domów inteligencji i zamożniejszych mieszczan urządzanych, podług ówczesnej mody, na ludowo. Obrazy te ukazywały często zaloty młodzieńców do pięknych dziewczyn w barwnych, tradycyjnych strojach podczas żniw, zbiorów, odpoczynku nad strumieniem lub przy studni. Spotkania te na tle pięknej, rodzimej przyrody tchną świeżością i oddają nastrój budzącej się miłości. Prezentowany w katalogu obraz „Umizgi (Żniwa)” należy do grupy tych właśnie przedstawień. Pochodzi on z późnej, powojennej twórczości Stryjeńskiej, kiedy na emigracji w Paryżu powracała do dawnych, popularnych motywów przypominających o atmosferze panującej w polskiej sztuce międzywojennej po odzyskaniu niepodległości. Na płótnie ukazano zakochaną parę przy żniwach. Młoda dziewczyna w bajecznie kolorowej, pasiastej spódnicy i białej koszuli uwydatniającej jej wdzięki zerka kokieteryjnie na żniwiarza stojącego z kosą. Postać młodzieńca z wąsem jest znana z innych obrazów Stryjeńskiej, artystka często bowiem budowała nowe kompozycje z wykorzystaniem wybranych fragmentów z wcześniejszych prac. Scena tchnie sielankową beztroską, gdzie obok codziennych obowiązków jest miejsce na zaloty i gry miłosne. Radosna w barwach kompozycja, utrzymana w dawnym, dekoracyjnym stylu, prezentuje wszystko to, za co międzywojenna publiczność pokochała twórczość „księżniczki polskiego malarstwa”.

30 †

MELA MUTER
1876-1967

Wioska w górach ("Gebirgslandschaft"), około 1919

olej/płótno, 72,5 x 58 cm
sygnowany p.d.: 'Muter'
opisany na odwrociu przez Bolesława Nawrockiego: 'Depôt | Retrouvé en 1962 et restauré | par Mme MUTER a 1963 | Gardé pour (...) le (...) | contre la destruction (...) | par Mme MUTER'
na krośnie malarskim papierowa nalepka Galerie Gmurzynska w Kolonii

estymacja:
350 000 - 500 000 PLN
78 000 – 112 000 EUR

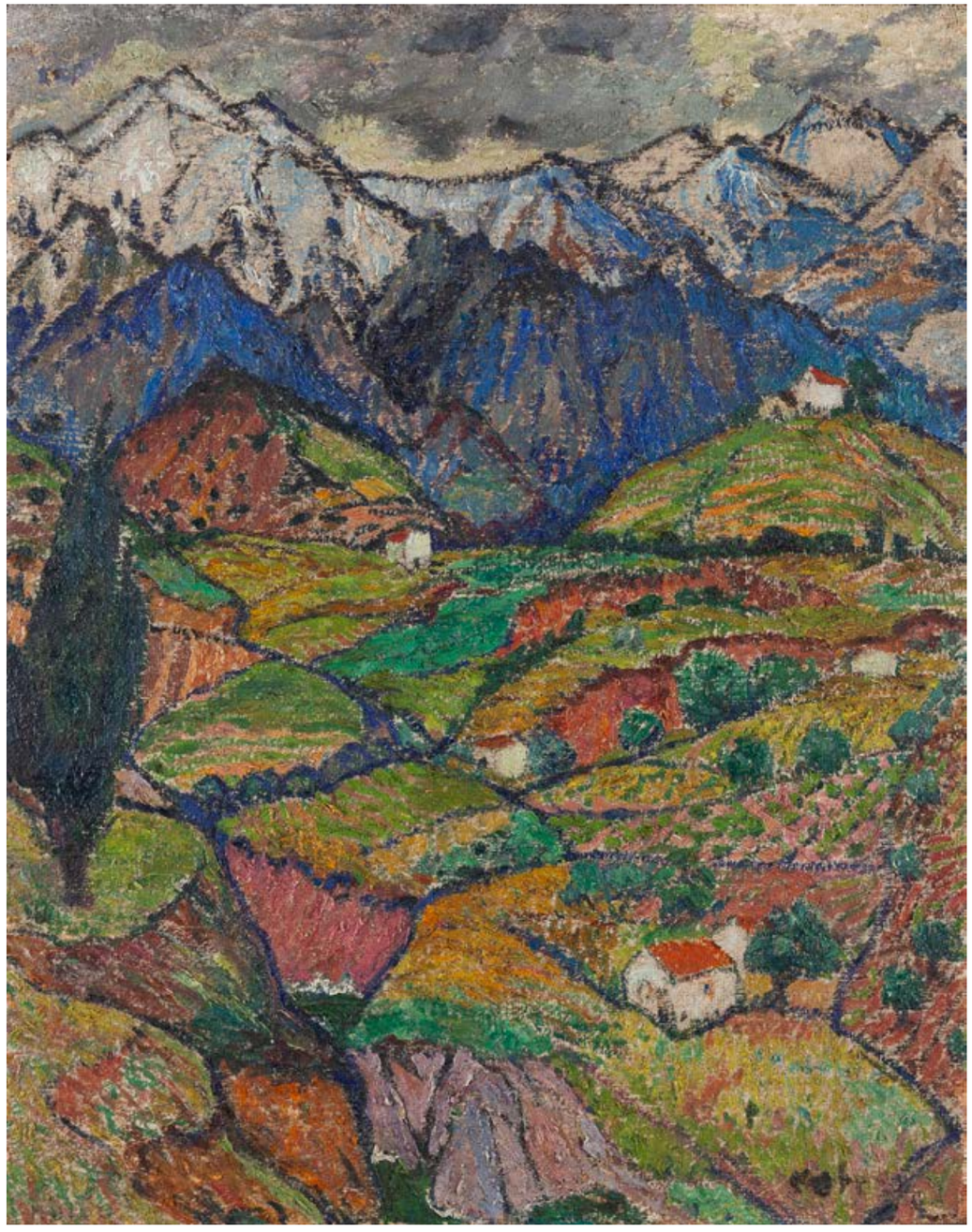
POCHODZENIE:
spuścizna po artystce
Galerie Gmurzynska, Kolonia
kolekcja prywatna, Europa

WYSTAWIANY:
Mela Muter 1876-1967. Retrospektiv-Ausstellung, Galerie Gmurzynska, Kolonia, 21 października - 1 grudnia 1967

LITERATURA:
Mela Muter 1876-1967. Retrospektiv-Ausstellung, katalog wystawy, Galerie Gmurzynska w Kolonii, Kolonia 1967, nr kat. 36, s. nlb. (20)

„(...) Godną podziwu jest jej świeża i młoda siła, ciągły impet procesu tworzenia. Z impresjonistycznych jarzeń efektów koloru Mela Muter podeszła do zasadniczego zrębu nowej sztuki, do kompozycyjnego współczynnika pejzażu, do koordynacji płaszczyzn różnoplanowych i kombinowania nowej, współczesnej perspektywy".

J. Centnerszwer, Z Zachęty. Wystawa Meli Muter, „Nasz Przegląd" 1923, nr 15, s. 3



MELA MUTER: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

1876 Na świat przychodzi córka kupca Fabiana Klingslanda, Maria Melania Klingsland.

1892 Przyszła artystka zdaje maturę w gimnazjum w Warszawie.

1892–1899 Pobiera prywatnie lekcje rysunku i gry na fortepianie.

1899 Wychodzi za mąż za Michała Mutermilcha, pisarza i działacza socjalistycznego. Uczęszcza do prywatnej Szkoły Malarstwa i Rysunku Miłosza Kotarbińskiego.

1900 Na świat przychodzi syn Meli i Michała, Andrzej.

1901 Rodzina wyjeżdża do Paryża. Mela wynajmuje pracownię przy Boulevard Arago 65. Pierwszy wyjazd do Concarneau w Bretanii.

1902 Debiut na wystawach w Polsce i we Francji.

1903 Poznaje Leopolda Staffa. Pomiędzy parą rodzi się uczucie.

1907 Pierwsza wystawa indywidualna w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Pobyt w Zakopanem, który skutkuje zerwaniem więzi ze Staffem.

1908 Pobyt we Florencji. W lutym doznaje wypadku – wskutek wybuchu kuchenki gazowej zostaje okaleczona. Śmierć matki artystki.

1911 Wystawa indywidualna w Galerii Sztuki Współczesnej J. Dalmau w Barcelonie. W kolejnym roku uczestniczy w wystawie zbiorowej artystów polskich w tej samej galerii.

1913 Kolejny pobyt w Hiszpanii. Wakacje spędza w Ondarroa w Kraju Basków. Monografistka artystki Barbara Brus-Malinowska określa ten czas jako jeden z najlepszych i najpłodniejszych okresów w twórczości artystki.

1914 Po wybuchu I wojny światowej rodzina Mutermilchów wyjeżdża do Bretanii. W październiku wracają do Paryża. Mąż i brat Meli zaciągają się jako ochotnicy do wojska.

1915 Pobyt w Szwajcarii.

1916 U syna Andrzeja wykryta zostaje gruźlica kości.

1917 Po bitwie pod Verdun Muter opiekuje się rannymi i kalekami, początek działalności pacyfistycznej malarki. Poznaje Raymonda Lefebvre'a, znacznie młodszego polityka i działacza lewicowego, z którym połączy ją romans.

1918 Henri Matisse i Gino Severini odwiedzają Muter w pracowni. Coraz silniejsze więzi łączą ją z kręgiem socjalistów. Współpracuje z czasopismem „Clarté".

1918–1919 Podróżuje między Paryżem a sanatoriami i pensjonatami w Berck, Vernet-les-Bains, Prades i Allevard, gdzie kuracje przechodzą jej syna Andrzej i chory płucnie Lefebvre.

1919 Rozwód z Michałem Mutermilchem.

1920 W tajemniczych okolicznościach umiera wskutek zatonięcia statku na Morzu Białym Lefebvre. Wyjechał do Rosji na kongres III Międzynarodówki.

1921 Pierwszy pobyt na Lazurowym Wybrzeżu. Odwiedza Trayas (gdzie tworzy cykl „Czerwone skały") oraz Saint-Tropez.

1922–1923 Śmierć ojca. Muter przechodzi konwersję na katolicyzm.

1923 Pobyt w Serrieres u Alberta Gleizesa – Muter ulega wpływom kubizm.

1924 Nagła śmierć syna Andrzeja.

1925 Poznaje poetę Rainera Marię Rilkego, z którym wymieniać będzie korespondencję. Rozpoczynają się prace nad willą dla artystki, którą projektuje Auguste Perret.

1930–1934 Prowadzi prywatne kursy malarstwa i rysunku.

1939 Po wybuchu II wojny światowej wyjeżdża do Prowansji. Mieszka w Villeneuve-les-Avignon. W kolejnych latach, ukrywając się, maluje widoki z okolic Awinionu i znad Rodanu. W latach 1942-1943 mieszka w Awinionie.

1945 Powrót do Paryża. Od 1944 roku wynajmuje swój paryskim dom Jeanowi Dubuffetowi – w latach 50. będzie z nim toczyć spór o zamieszkanie tej nieruchomości.

1962 Spuścizna malarska Muter zostaje odnaleziona i odzyskana przez Bolesława Nawrockiego.

1965 Wystawa indywidualna w Galerie Gmurzynska w Kolonii. W 1967 zostanie tam zorganizowana jej wystawa pośmiertna.

1967 Artystka umiera w Paryżu i zostaje pochowana w Bagneux.

1994 W grudniu 1994 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie zostaje otwarta wystawa prac Muter w kolekcji Nawrockich. Od tego momentu jej postać i dzieło zyskają rozpoznawalność w Polsce.

Mela Muter

Mela Muter, Pejzaż górski („Bergland"), około 1919, kolekcja prywatna

Wiosną 1914 roku małżeństwo Mutermilchów zdecydowało się przenieść do Warszawy. Zlikwidowali pracownię przy Boulevard de Montparnasse i spędzili lato w Katalonii i Kraju Basków, gdzie zastał ich wybuch Wielkiej Wojny. Mela i Michał wraz z synem Andrzejem wrócili do Paryża. Mąż Michał i brat artystki Zygmunt Klingsland zaciągnęli się do armii francuskiej. W ten sposób malarka została niemal sama wraz synem, u którego wkrótce zdiagnozowano gruźlicę kości. Niemal równolegle Muter poznała Raymonda Lefebvre'a (1891-1920) – 18-letniego francuskiego pisarza i intelektualistę, działacza socjalistycznego. Połączyło ich uczucie, które w następnych latach rozwinęło się w partnerski związek. Chory na gruźlicę Lefebvre znalazł w dojrzałej artystce opiekunkę, która troszczyła się o niego podczas terapii. Muter wkroczy w krąg idei socjalistycznych i pacyfistycznych, jej kompanami staną się Anatole France, Romain Rolland czy Henri Barbusse.

Jeszcze w 1917 roku Muter umieściła syna w sanatorium Berck położonym nad kanałem La Manche. Raymond podczas pochodu pierwszomajowego w 1918 roku doznał krwotoku płucnego. Latem wspólnie wyjechali do sanatorium we Wschodnich Pirenejach. Jesienią z wojny powrócił Michał Mutermilch – para rozeszła się się, ojciec z synem zostali w mieszkaniu przy Boulevard de Port-Royal, a malarka wynajęła pracownię przy Boulevard St. Jacques. W kolejnym roku razem z kochankiem wędrowali po sanatoriach – znów przebywali w Pirenejach, w lipcu przenieśli się do Allevard koło Grenoble. Malarka nie przestała pracować – powstały serie pejzaży z Pirenejów i spod Alp. Trudności życiowe łączyły się z eksperymentem artystycznym. Pod wpływem znajomych Alberta Gleizesa i Gino Severiniego zaczęła eksperymentować z kubizmem, zarówno pod względem geometrycznej stylizacji formy artystycznej, jak i prowadząc namysł nad reprezentacją przestrzeni.

Sanatoryjne miejscowości okazały się dla artystki miejscami niezwykle inspirującymi. Barbara Brus-Malinowska podaje, że w kwietniu 1919 roku Muter przebywała z Lefebvrem w Prades w Pirenejach, skąd pochodzi duża seria pejzaży i do niej zapewne należy prezentowane dzieło. Malarka przedstawiła widok na górską dolinę, tnąc realny widok na zgeometryzowane płaszczyzny. Głębia przestrzenna została tutaj zastąpiona mozaiką form, których zestawienie wywołuje wizualną dynamikę. Mimo że artystka podjęła klasyczny temat pasterskiej idylli, zdecydowana, silnie kontrastowa kolorystka pozostaje tutaj w służbie eksperymentu w duchu Cézanne'a i kubizmu. Malarka przeszła jednak nigdy na stronę awangardowego eksperymentu, komentując pod koniec życia, „że kubizm jest nazbyt intelektualizowany z powodu sztucznej konstrukcji, która często szkodzi dziełu" (cyt. za: Mela Muter. Kolekcja Bolesława i Liny Nawrockich, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1994, s. 28).

31 †

MELA MUTER
1876-1967

Portret młodej kobiety na tle Rodanu, lata 40. XX w.

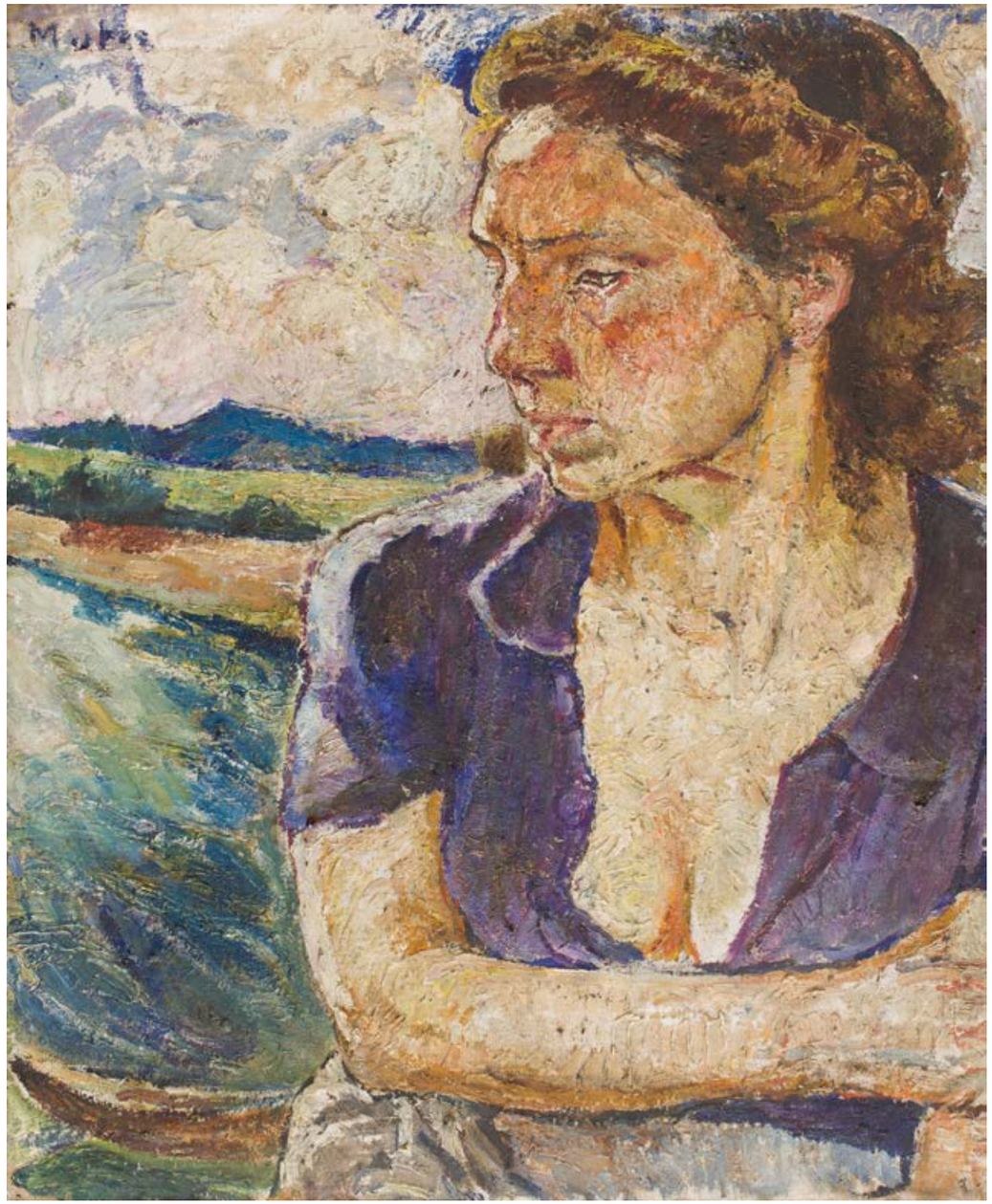
olej/płótno, 61,5 x 50,5 cm
sygnowany l.g.: 'Muter'
sygnowany na krośnie malarskim: 'Muter'
papierowa nalepka Galerie Gmurzynska w Kolonii
na ramie notatki ramiarskie

estymacja:
300 000 - 500 000 PLN
67 000 – 112 000 EUR

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

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

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



MELA MUTER PORTRECISTKA

Portret młodej kobiety na tle pejzażu to bardzo typowy wizerunek dla Muter. Malarka znakomicie oddała wnętrze stojącej gdzieś na wzgórzu modelki. Choć sama sprzeciwiała się tezie, że jakoby potrafi uchwycić duszę portretowanego, to zdecydowanie posiadła tę trudną umiejętność. Muter mawiała: „Nie, ja wcale nie maluję portretów psychologicznych, ja nawet nie wiem, co trzeba uczynić, by stworzyć portret psychologiczny. Nie zadaję sobie nigdy pytania, czy osoba znajdująca się przed moimi sztalugami jest dobra, fałszywa, hojna, inteligentna. Staram się zawładnąć nią i przedstawić, tak jak czynię to w przypadku kwiatu, pomidora czy drzewa" (Mela Muter. Kolekcja Bolesława i Liny Nawrockich, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1994, s. 18).

Czwarta dekada XX stulecia stała się dla artystki niezwykle znamienna. „II wojna światowa była dla niej ciężką próbą. Niemłoda już wówczas malarka, choć przeszła na katolicyzm, opuściła Paryż, obawiając się nazistowskich represji z powodu swego żydowskiego pochodzenia. Rozpoczął się wówczas dla niej rodzaj tułaczki pomiędzy Awinionem a Paryżem, i kolejnymi, wynajmowanymi pracowniami" (Mela Muter, Malarstwo / Peinture. Katalog zbiorów Muzeum Uniwersyteckiego w Toruniu, [red.] Mirosław Adam Supruniuk, Sławomir Majoch, Toruń 2010, s. 32). Paradoksalnie czas okupacji stał się dla malarki okresem niezwykle płodnym. Uczyła ona wówczas historii sztuki, wyprawiała się na długie wędrówki i przede wszystkim malowała. Powstawały liczne pejzaże z Awinionu i jego najbliższych okolic. Wraz z wybuchem wojny artystka rozpoczęła poszukiwania wewnętrznego ładu, którego nie mogła dostrzec już w otaczającym ją świecie. Katastrofa, jaką stanowiła wojna, skierowała Muter na nowe drogi. Malarka, nie godząc się z faktami, zaczęła kreować swoją własną, alternatywną rzeczywistość. Uciekała więc do przeszłości, która z perspektywy czasu wydawała się idealna. To wówczas nawiązał się wyjątkowy dialog ze sztuką dawną, który trwał w twórczości Muter jeszcze przez kolejne lata, nawet po zakończeniu wojny. Odwołanie się do tradycji malarstwa mogło być również wyrazem buntu, pewnego rodzaju manifestem przeciwko zatracającym się coraz silniej wartościom sztuki, zanikowi przedmiotu i jego formy. Klasycyzm to przecież znamienny dla plastyki XX-lecia międzywojennego aspekt podejmowany przez wielu twórców.

W latach 40. Muter korespondowała zarówno z przeszłością i malarstwem dawnych mistrzów, jak także ze współczesnymi jej zjawiskami artystycznymi. „Przechodząc kiedyś ulicą, spostrzegłam w oknie wystawowym obraz, który uczynił na mnie olbrzymie wrażenie. Gdy po długim przyglądaniu się weszłam do sklepu, przyjął mnie tęgi pan. Był to sam Vollard, mecenas sztuki impresjonistycznej. Obraz, który tak mnie wzruszył, był dziełem Gauguina. Obok znajdowały się utwory Cézanne'a, van Gogha i inne Gauguina. Obrazy Gauguina i wyżej wymienionych impresjonistów dokonały we mnie przełomu. Cézanne nauczył mnie myśleć plastycznie" – mówiła po latach. Muter wypracowała oryginalny język form, który pod względem jakości niczym nie ustępował wyżej wymienionym artystom.

Ta dwutorowość wpływów jest widoczna także w portrecie kobiety ukazanej na tle doliny Rodanu. Przestrzeń ta jest właściwie znamienna dla wszystkich prac Muter z tego okresu. Awinion i jego najbliższe okolice stanowiły wówczas pewnego rodzaju uświęconą ziemię, sacrum, w którym żyła i malowała artystka. Na tle dawnej stolicy papiestwa, którą okala wartkim nurtem Rodan, rozgrywa się akcja wielu wykreowanych przez nią scen. Pobliskie wzgórza przemierza Święta Rodzina na osiołku, wzgórze z Fortem Saint-André przejmuje rolę biblijnej Golgoty, a wzdłuż Rodanu podróżują całe rzesze romskich taborów. Ludzkie wizerunki, dzisiaj zwykle anonimowe, zajmują na tle tej grupy bardzo istotne miejsce. Z jednej strony Muter nawiązuje tu namacalny dialog z dawnym malarstwem, z drugiej natomiast przemyca inspiracje perspektywą powietrzną Cézanne'a czy fakturalnością van Gogha. Jej malarstwo to fuzja wielowiekowej tradycji sztuki europejskiej, którą artystka w twórczy sposób przetwarza i modyfikuje.

W pracowni przy rue Vaugirard 114 bis, wybudowanej przez znanego architekta Auguste'a Perreta, około 1930
źródło: Archiwum Emigracji, Toruń

32 †

MELA MUTER
1876-1967

Kamienny most nad Rodanem, lata 40. XX w.

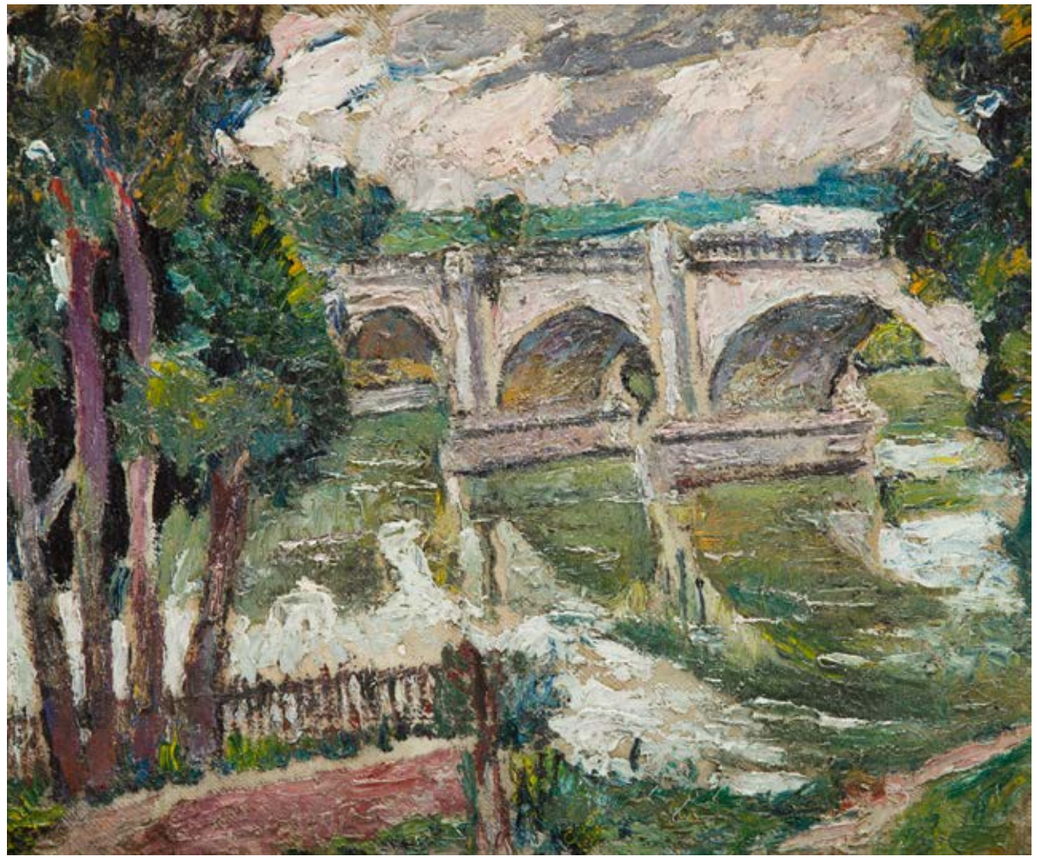
olej/płótno (dublowane), 38,5 x 46 cm
na krośnie malarskim papierowa nalepka wystawowa Maxwell Galleries w San Francisco
na ramie nalepki aukcyjne

estymacja:
150 000 - 250 000 PLN
34 000 – 55 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
DESA Unicum, wrzesień 2009
kolekcja prywatna, Polska
dom aukcyjny Polswiss Art, grudzień 2015
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, marzec 2018
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Mela Muter: First One Man Exhibition in America of an Illustrious French Painter, Maxwell Galleries, San Francisco, 5 lipca - 6 sierpnia 1966

Pejzaż miejski to gatunek nader często wybierany w kręgu artystów Szkoły Paryskiej. Artyści międzynarodowej bohemy artystycznej lewobrzeżnego Paryża portretowali nie szykowne paryskie bulwary, a miejsca, które przemierzali: zapyziałe uliczki, zaułki, podwórka otoczone przez nieefektowne budowle. Moda na tego rodzaju miejski pejzaż wiąże się ze sztuką II połowy XIX stulecia i portretami Montmartre'u wykonywanymi przez artystów francuskich, jak i licznych przybyszów nad Sekwanę. Widokami z tej części Paryża zasłynął w pierwszych dekadach XX wieku Maurice Utrillo. Mela Muter od początku kariery wyjeżdżała wielokrotnie do Bretanii, gdzie powstawały widoki z małych miasteczek tego regionu. W latach 40. głównym plenerem jej malarskich zmagań stał się sam Awinion i jego najbliższe okolice. Niemłoda już wówczas artystka, chroniąc się tutaj przed wojenną zawieruchą, odnalazła fascynujący i pełen inspiracji świat.



33

ROMAN KRAMSZTYK

1885-1942

Akt z wachlarzem, około 1930

olej/płótno (dublowane), 99 x 80 cm
sygnowany p.d.: 'Roman Kramsztyk'

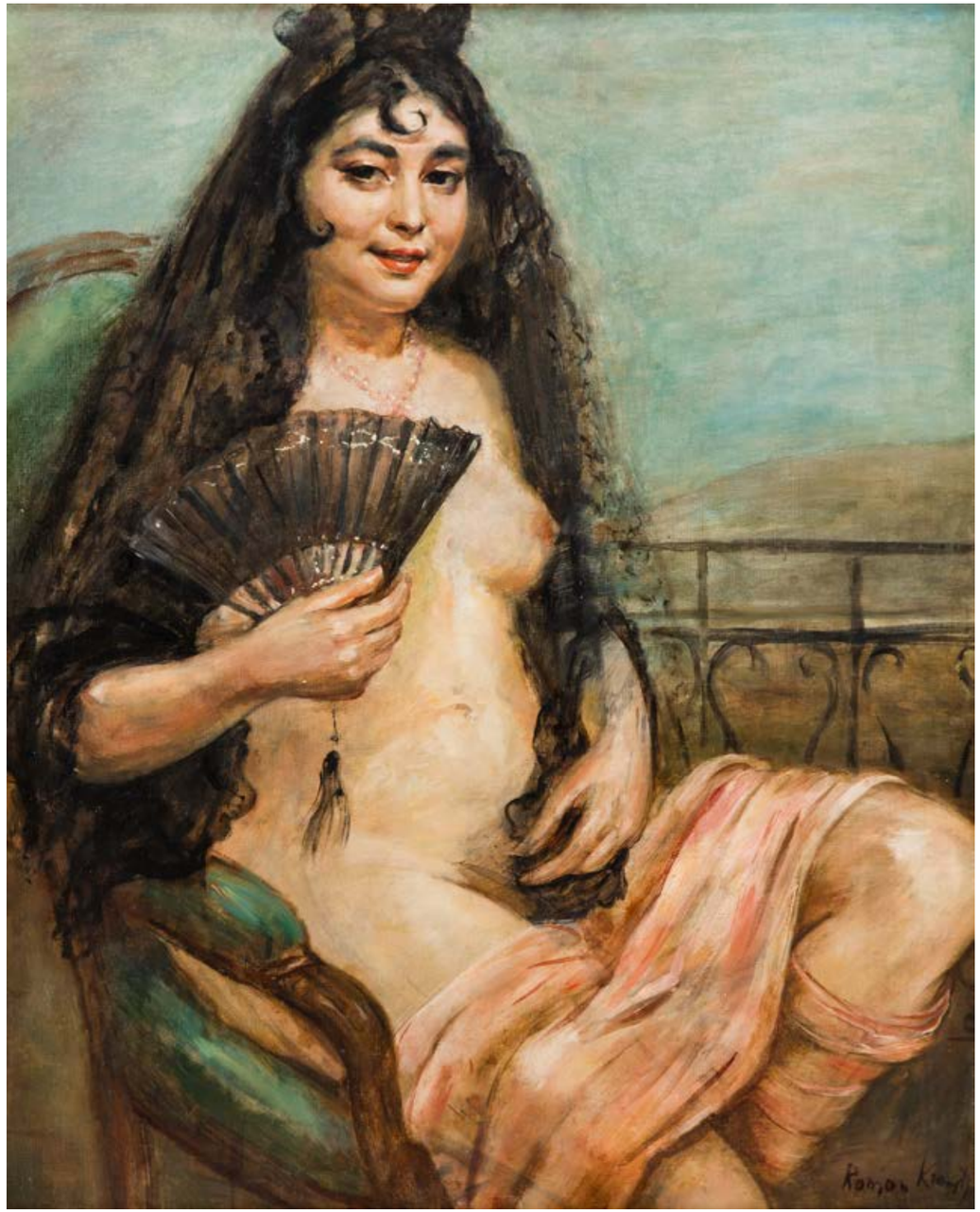
estymacja:
300 000 - 400 000 PLN
67 000 – 89 000 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Polswiss Art, czerwiec 2013
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, październik 2018,
kolekcja prywatna, Warszawa
DESA Unicum, maj 2020
kolekcja instytucjonalna, Warszawa

LITERATURA:
Renata Piątkowska, Między „Ziemiańską" a Montparnasse'em: Roman Kramsztyk, Warszawa 2004, poz. kat. 126
Renata Piątkowska, Kramsztyk 1885-1942, Warszawa 1997, s. 197, poz. kat. 117 (il.)

„Malarze po prostu odczuwają głód treści. Naturalnie treść nie dominuje nad założeniem czysto malarskim; jest ono stawiane na pierwszym miejscu – niemniej malowanie tylko szparagów czy dzielenie płótna na szereg kolorowych kwadratów – należy uznać za skończone. Dziś jest nie do pomyślenia portret tak skomponowany, że noga wyrasta z oka... Do portretu wróciło podobieństwo, charakter postaci, dobry rysunek – a wszystko razem ujęte w wartościową formę malarską".

Roman Kramsztyk, cyt. za: W.B., W powrocie do klasycyzmu. Rozmowa o malarstwie z mistrzem paryskim, „Express Poranny" 1933, nr 151, s. 6



KLASYCYZM, EKSPRESJA I ORIENTALIZM

„Twórczość Kramsztyka jest wyrazem jego stosunku do świata, ludzi i sztuki. Pozostał on artystą ‚środka' — nie przekraczał granicy malarstwa przedstawiającego, nie kroczył w awangardzie – taki był jego temperament twórczy. Niewątpliwie malarstwo Kramsztyka bliskie jest międzynarodowej sztuce kręgu École de Paris, do której zaliczane są różnorodne, często zupełnie odmienne nurty — od postimpresjonizmu, neoklasycyzmu do tendencji ekspresjonistycznych. Najbliższy był mu realizm, lecz nie w naturalistycznej czy idealistycznej odmianie. Płótna Kramsztyka nie pozbawione są ekspresji, zmysłu obserwacji i poczucia humoru. Choć czerpał obficie z dawnej i współczesnej tradycji artystycznej, udało mu się stworzyć własny, rozpoznawalny styl, nadać swym dziełom osobisty ton. Jak zauważył Edward Woroniecki, Kramsztyk nie był ‚malarzem idei i wcale się tym nie martwił'" (Renata Piątkowska, Kramsztyk 1885-1942, Warszawa 1997, s.23). Przytoczna wypowiedź Renaty Piątkowskiej wyjaśnia ostrożny stosunek artysty do dokonań paryskiej awangardy artystycznej oraz jego zainteresowanie sztuką klasyczną. W wypowiedzi dla „Expressu Porannego" z 1933 roku Roman Kramsztyk twierdził (z charakterystyczną dlań nutką dowcipu), że sztuka modernizmu w naturalny sposób będzie powracać do figuracji, a „do obrazu zacznie wracać treść". Mówił: „Malarze po prostu odczuwają głód treści. Naturalnie treść nie dominuje nad założeniem czysto malarskim; jest ono stawiane na pierwszym miejscu – niemniej malowanie tylko szparagów czy dzielenie płótna na szereg kolorowych kwadratów – należy uznać za skończone. Dziś jest nie do pomyślenia portret tak skomponowany, że noga wyrasta z oka… Do portretu wróciło podobieństwo, charakter postaci, dobry rysunek – a wszystko razem ujęte w wartościową formę malarską" (W.B., W powrocie do klasycyzmu. Rozmowa o malarstwie z mistrzem paryskim, „Express Poranny" 1933, nr 151, s. 6). Na twórczość portretową Romana Kramsztyka przemożny wpływ miała XVI-wieczna sztuka wenecka, w szczególności twórczość Tycjana i Tintoretta. Choć wykształcił własny, rozpoznawalny styl, przez całą twórczość pozostawał mniej lub bardziej wierny ideałom klasycznym.

W takim duchu malował prezentowany na aukcji „Akt". Portretowaną jest nieznana nam kobieta o śródziemnomorskiej urodzie, zapewne Hiszpanka. O jej pochodzeniu świadczą upięta na głowie i spuszczona na ramiona koronkowa czarna mantylka oraz rozłożony wachlarz. Różowa, prześwitująca szarfa oraz dekoracyjna chusta są jedynymi materiałami okrywającymi (lub raczej odkrywającymi) ciało kobiety. Twarz, o ciemnej oprawie brwi i oczu, zdobi filuterny czarny lok. Malowane z dużym smakiem i ujęte miękkim modelunkiem światłocieniowym ciało kobiety przywodzi na myśl portrety weneckich kobiet pędzla syna Tintoretta, Domenico. W ten sam odważny sposób pozwala on kobiecej postaci zdominować przestrzeń płótna. Inspiracje płynące z Półwyspu Iberyjskiego stanowią tutaj niezwykle interesującą kwestię. Hiszpania, dzięki obecnym wpływom kultury arabskiej jawiła się artystom z zachodu czy północy jako kraj do pewnego stopnia orientalny. Fascynowała kulturą, folklorem i barwnością strojów.

Tadeusz Pruszkowski, Hiszpanka, 1927, Muzeum Narodowe w Warszawie

Édouard Manet, Lola de Valence, 1862, Musée d'Orsay w Paryżu

34 †

MOJŻESZ KISLING

1891-1953

Portret chłopca ze skrzyżowanymi ramionami ("Buste nu aux bras croisés"), 1935

olej/płótno, 41 x 33 cm
sygnowany p.g.: 'Kisling'
opisany na krośnie malarskim numerem: '39' (w owalu)
na krośnie oraz na ramie nalepki aukcyjne

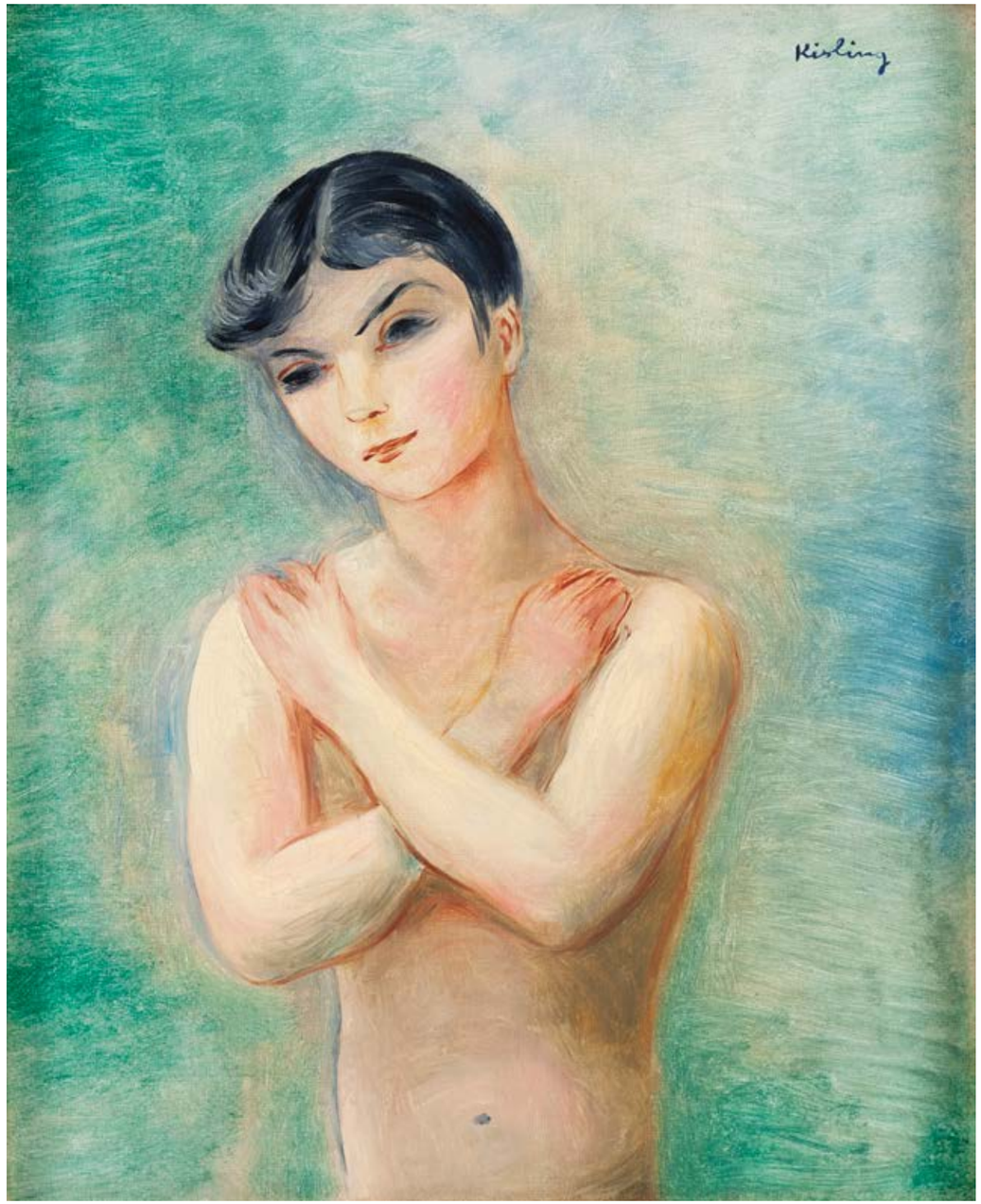
estymacja:
200 000 - 350 000 PLN
45 000 – 78 000 EUR

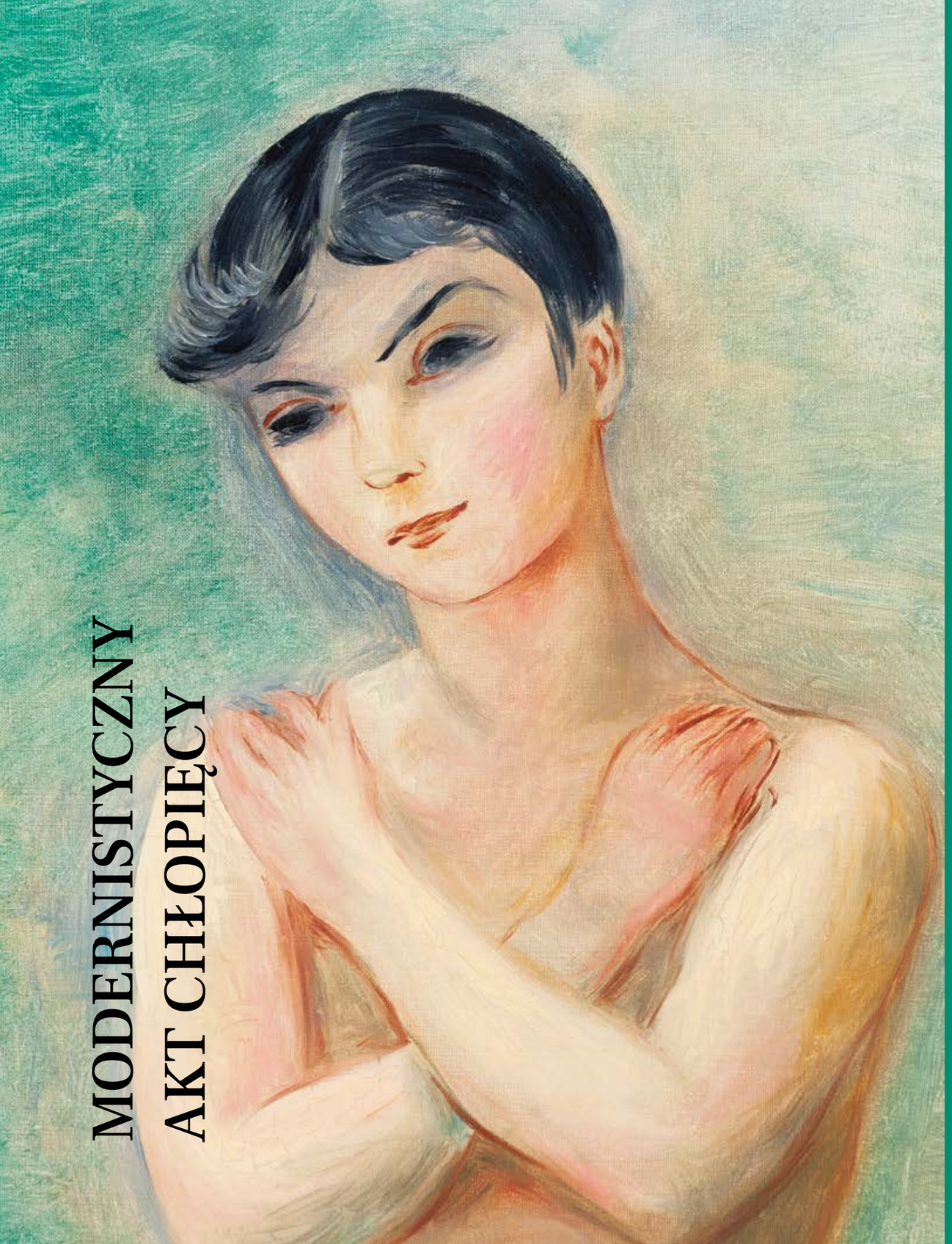
POCHODZENIE:
kolekcja Godfrey'a Bonsack'a (The Bonsack Collection)
Christie's, Londyn, marzec 1996
kolekcja prywatna, Europa
Sotheby's, Londyn, grudzień 2021 (zakup galeryjny)
kolekcja instytucjonalna, Warszawa

LITERATURA:
obraz zostanie uwzględniony w IV tomie katalogu raisonné artysty przygotowywanego przez Jeana Kislinga i Marca Ottavi'ego

„(...) Tylko artysta, który osiągnął mistrzostwo p. Kislinga, może nadawać aktom i portretom taką siłę wyrazu, posługując się jednocześnie środkami pozornie prostymi. Nie troszczy się on wcale w swych dziełach (...) o dokładność rysunku i koloru. Za pomocą kilku odcieni różu, jasnego mahoniu lub bursztynu, tworzy prawdziwe symfonie, powściągliwe, lecz wykwintne".

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





MODERNISTYCZNY AKT CHŁOPIĘCY

Modernistyczna literatura i malarstwo dokonały rewizji przekonań budujących uniwersalny mit dzieciństwa. Dziecko na początku XX wieku było nacechowane dwuznacznie, bardzo często opozycyjnie wobec mitu dzieciństwa arkadyjskiego, dzieciństwa, które jest oazą szczęśliwości, pozbawionego życiowych trosk. Literatura i sztuka zaczęła pokazywać, że istnieje dzieciństwo pełne dorosłej troski, egzystencjalnych rozterek, że istnieje dzieciństwo nacechowane złem i agresją oraz że istnieje dzieciństwo „freudowskie" przepełnione rodzącym się erotyzmem.

Europejska kultura końca wieku zafascynowana była problemem dorastania i dojrzewania, jako wyjątkowym i kluczowym etapem w życiu człowieka. Odnalazła w tej tematyce lustro dla swoich niepokojów i dylematów związanych z własną tożsamością. Diagnostami owego kryzysu byli Fryderyk Nietzsche, Fiodor Dostojewski oraz Zygmunt Freud, w ówczesnych kulturowych centrach Europy: Wiedniu, Dreźnie, Berlinie, Paryżu. Zainteresowanie adolescencją w literaturze, kulturze i sztukach plastycznych końca wieku, łączyło się z zasadniczymi pytaniami o tożsamość i tajemnice osobowości, zajmujące filozofię i coraz prężniej rozwijającą się psychologię. Zainteresowanie ciałem i psychiką dojrzewających, charakterystyczne dla twórców debiutujących około 1900 roku, widać w ogromnej liczbie dzieł zarówno artystycznych jak i naukowych, którym drogę utorowały oczywiście badania Zygmunta Freuda.

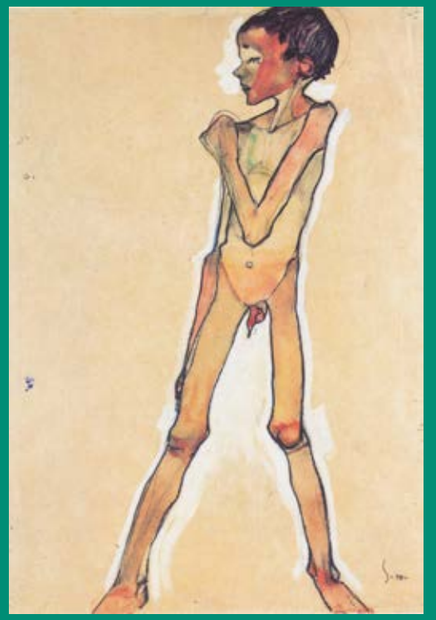
Artystą, który dokonał przełomu w przedstawianiu dzieciństwa i dojrzewania był Edvard Munch. Młoda dziewczyna z obrazu „Dojrzewanie" (1894-1895, Nasjonalgalleriet w Oslo) ilustruje ból i rozterki związane z procesem przemiany. Uwagę przykuwa jej wychudzona postać, bezbarwna skóra, udręczone spojrzenie wielkich oczu, które patrzą przed siebie. Dziewczyna zawstydzona swoją nagością ukrywa swoje genitalia. Ostre, sztywne, kanciaste linie jej szczupłego ciała odpowiadają surowym, geometrycznym konturom pustego wnętrza. W tym obrazie Munch charakteryzuje dojrzewanie ze wszystkimi towarzyszącymi mu obawami i lękami.

Wizerunki dojrzewających dzieci, najczęściej w formie niezwykle dwuznacznych aktów, w swojej sztuce szczególnie chętni przedstawiali artyści z ekspresjonistycznej grupy Die Brücke. Wykorzystali oni te wizerunki w swojej rewolcie przeciw burżuazyjnej, patriarchalnej rzeczywistości. Dziecięce akty zyskały w ich twórczości niezwykle perwersyjny wyraz. Androgeniczne figury chłopięce pojawiały się również w twórczości wiedeńskich artystów Oskara Kokoschki i Egona Schielego. Interpretowane były jako symptom szeroko pojętego kryzysu kultury, jej zdezintegrowanej tożsamości.

W zakresie sztuk plastycznych i aktu chłopięcego w sztuce wiedeńskiej kluczową rolę odegrała sylwetka z rzeźby „Klęczący chłopiec" z 1901 roku, belgijskiego artysty George'a Minnego. Ramiona tej niesamowicie wydłużonej nagiej, sylwetki złożone są na klatce piersiowej, w charakterystycznym samoobjęciu, stanowiącym osłonę dla jego ciała i duszy. Chłopiec Minnego całkowicie izoluje się od świata zewnętrznego. Narcystyczny gest jest jeszcze bardziej widoczny w dziele kilka lat późniejszym, w którym artysta zmultiplikował figurę młodzieńca. W „Fontannie klęczących chłopców" (1901, Museum voor Shone Kunsten w Gent) artysta przedstawił pięć identycznych chłopięcych sylwetek klęczących wokół fontanny. Poprzez takie ujęcie, chłopiec staje nie tylko w obliczu swoich własnych alter ego, ale staje się prawdziwym wcieleniem figury Narcyza, konfrontując się z własnym odbiciem w tafli wody. Chłopcy izolują się od otaczającego świata, konfrontują się z samymi sobą, zamykają się w sobie, w introspektywnym, autorefleksyjnym geście. Taki obraz chłopięcych sylwetek pojawia się w wielu dziełach przełomu wieków w wiedeńskiej sztuce. Ascetyczne, żylaste, chude, spiczaste, postaci porównywane były do „chrześcijańskich fakirów", w których wątłe ciała wyrażają niezwykłą głębię duchową i ekspresyjny potencjał. Chude sylwetki chłopców Minnego, zamknięte w charakterystycznym samoobjęciu zostały zaadoptowane przez Gustava Klimta we „Fryzie Beethovenowskim", rzeźbach Wilhelma Lehmbrucka i rysunkach Egona Schielego.

Prezentowany w ofercie aukcyjnej obraz „Portret chłopca ze skrzyżowanymi ramionami" Mojżesza Kislinga, poprzez przedstawienia nagiej chłopiec sylwetki z rękoma skrzyżowanymi na klatce piersiowej, w czytelny sposób nawiązuje do wspomnianych wyżej modernistycznych wizerunków. Przy takim odczytaniu jest to niezwykle rzadki przykład aktu w malarstwie Kislinga, który nadawał najczęściej malowanym przez siebie aktom wyraźnie dekoracyjny i stylizowany charakter, poszukując w nich geometrycznej harmonii odwołującej się do porządków sztuki greckiej czy rzymskiej. Poprzez ukazanie nagiej chłopięcej sylwetki w charakterystycznym samoobjęciu, przydał wizerunkowi niemal nieobecny w jego twórczości pierwiastek ekspresjonizmu.

George Minne, Klęczący chłopiec, 1906,
Osthaus Museum w Hagen



Egon Schiele, Chłopięcy akt stojący, 1910

Zdjęcie prasowe przedstawiające pojedynek Mojżesza Kislinga i Leopold Gottlieba na szable, czerwiec 1914

35

LEOPOLD GOTTLIEB

1879-1934

Portret Ericha Cohna, 1928

olej/płótno, 92 x 72,5 cm
sygnowany i datowany l.g.: 'leopold gottlieb.28.'
opisany na ramie: '142 - 35353 - 1'

estymacja:
70 000 - 90 000 PLN
15 700 – 20 100 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, stan New Jersey, Stany Zjednoczone
kolekcja Zbigniewa Michała Legutki, Nowy Jork (zakup w latach 80. XX w.)
dom aukcyjny Sztuka, Warszawa, marzec 2002
kolekcja prywatna, Polska

„Powyższy obraz nabyłem w drugiej połowie lat 80-tych z kolekcji malarstwa polskiego niedaleko Princeton w stanie New Jersey, USA. Zamiarem moim była sprzedaż tego portretu synowi Ericha Cohna, który jest marszandem w Nowym Jorku".

Zbigniew Michał Legutko

LEOPOLD GOTTLIEB I ERICH COHN

Paul Kleinschmidt, Portret Ericha Cohna, 1934, kolekcja prywatna

Georg Grosz, Portret Ericha Cohna, 1938, kolekcja prywatna

Niegdysiejszy właściciel „Portretu Ericha Cohna", marszand Zbigniew Legutko, pozostawił po sobie notatkę związaną z prezentowaną pracą: „Powyższy obraz nabyłem w drugiej połowie lat 80. z kolekcji malarstwa polskiego niedaleko Princeton w stanie New Jersey, USA. Zamiarem moim była sprzedaż tego portretu synowi Ericha Cohna, który jest marszandem w Nowym Jorku. (...) Aczkolwiek nie ma galerii, jest on znaną osobistością w artystycznym środowisku Nowego Jorku, między innymi przez fakt, że był jedynym dysponytorem całej spuścizny znanego niemieckiego malarza Georga Grosza. Niestety, oferowany przeze mnie Richardowi Cohnowi portret jego ojca nie był sukcesem. Okazało się, że ojciec i syn bardzo się nie lubili, a syn Richard nie chciał mieć nic wspólnego z ojcem, a tym bardziej jego portretu na ścianach swojego mieszkania. Erich Cohn po wyjeździe z Berlina, gdzie zabrał całą swoją kolekcję (współcześni europejscy malarze żydowskiego pochodzenia) i osiadł w Nowym Jorku. (...) Prawie wszystkie obrazy Leopolda Gottlieba, które dzisiaj znajdują się w kolekcji Wojciecha Fibaka, nabyłem z kolekcji Richarda Cohna. Słownik Artystów Polskich (tom II, 1975) podaje, że w zbiorach Ericha Cohna znajdowało się 40 obrazów olejnych oraz koło 100 rysunków i gwaszy Leopolda Gottlieba. Pragnę dodać, że znane mi są w zbiorach USA portrety Ericha Cohna autorstwa Zygmunta Menkesa".

Erich Cohn (1890-1972) pochodził z Wielenia w Wielkopolsce, jednak w 1915 wyemigrował do USA, gdzie znalazł zatrudnienie w sławnej fabryce makaronów i macy swojego krewnego, Augustusa Goodmana w nowojorskim Queens. Dwadzieścia lat później Cohn objął stanowisko prezesa i ożenił się z bogatą Niemką żydowskiego pochodzenia. W latach 30. XX wieku zaprzyjaźnił się z niemieckim malarzem Paulem Kleinschmidtem, który przedstawił go Georgowi Groszowi i prawdopodobnie Leopoldowi Gottliebowi. Od tej znajomości Cohn rozpoczął kolekcjonowanie dzieł sztuki, głównie niemieckiego ekspresjonizmu oraz malarzy żydowskiego pochodzenia. Następnie Cohn podarował część swojej kolekcji dla MoMA, Art Institute w Chicago i Muzeum Sztuki w Tel Awiwie, wzbogacając zbiory tych prestiżowych instytucji o dzieła artystów żydowskiego pochodzenia. Erich Cohn był portretowany kilka razy przez artystów, których dzieła kolekcjonował, m.in. przez Zygmunta Menkesa czy Georga Grosza.

Prace Gottlieba, które tak ubóstwiał Cohn, swoją stylistyką i deformacją śmiało nawiązywały do zdobyczy sztuki ekspresjonizmu. W pewien sposób należałoby je łączyć również z estetyką niemieckiej Neue Sachlichkeit (Nowej Rzeczowości). Od około 1920 roku Leopold Gottlieb tworzył sceny egzystencjalne w charakterze związane z ludzką pracą. Artysta ożywił w nich figury rybaków i pasterzy, podnosząc bukoliczną, arkadyjską, związaną ze Śródziemnomorzem wizję życia, obecną również w twórczości Eugeniusza Zaka. Po odbytej służbie w Legionach Polskich Gottlieb osiedlił się początkowo w Polsce, potem przebywał w Niemczech i Austrii. W 1926 roku malarz osiadł na stałe w Paryżu. W kolejnym roku rozpoczął się „okres biały" Gottlieba – artysta silnie rozjaśnił paletę. Posługiwał się bielą, różem, błękitem i brązem, nadając swoim postaciom silnie syntetyczne formy.

Gottlieb, który poznał ekspresjonizm, przebywając w Wiedniu i Niemczech, traktował modeli podobnie jak ekspresjoniści na polu literatury czy teatru. Twórcy ci poszukiwali „typu pozbawionej indywidualności, odpsychologizowanej postaci, będącej często nośnikiem idei" (Ekspresjonizm w teatrze niemieckim, wstęp Małgorzata Leyko, Gdańsk 2009, s. 19). Portret Ericha Cohna, jedyny dzisiaj znany, choć biorąc pod uwagę zażyłość obu mężczyzn, na pewno nieodosobniony, to dobry przykład pracy reprezentatywnej dla wczesnej fazy „okresu białego".

36 †

ZYGMUNT JÓZEF MENKES

1896-1986

Martwa natura z bandżo, lata 30. XX w.

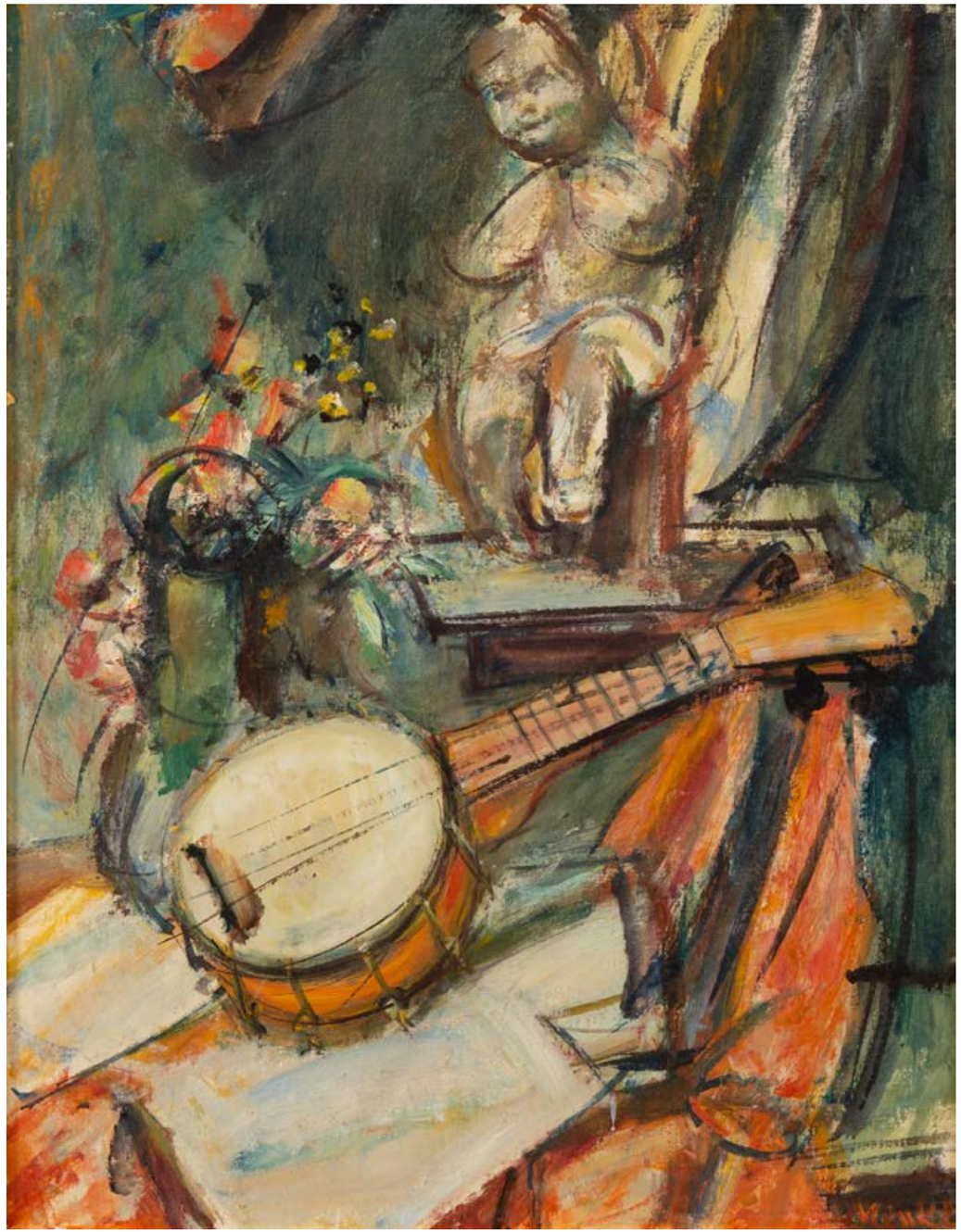
olej/płótno naklejone na tekturę, 67 x 53,5 cm
sygnowany p.d.: 'Menkes'
na odwrociu stempel pracowni ramiarskiej

estymacja:
120 000 - 180 000 PLN
27 000 – 40 000 EUR

POCHODZENIE:
zakup bezpośrednio od artysty
kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
porównaj: Sigmund Menkes 1896-1986, katalog wystawy, Lipert Gallery, New York 1993, s. 33, poz. 36

W połowie lat 30. XX wieku sytuacja zmusiła Menkesa do wyjazdu z Francji. W tamtym czasie nasilała się nagonka na cudzoziemców, nad Europą krążyło widmo nazizmu, a echo kryzysu finansowego nie pozwalało artystom intratnie sprzedawać swoich prac. Ameryka z rozwijającym się życiem artystycznym i bogatymi kolekcjonerami stawała się naturalnym celem emigracji twórców. Menkes z żoną Stanisławą znaleźli w Ameryce schronienie w kilku miejscach. Początkowo mieszkali w studiu przy 69 Ulicy w Nowym Jorku, latem wynajmowali wiejski dom w Connecticut. Na przełomie lat 30. i 40. przyjaźnili się z przebywającymi wówczas w Nowym Jorku Julianem Tuwimem, Janem Lechoniem, Kazimierzem Wierzyńskim czy Zdzisławem Czermańskim. W kolejnych latach mieszkali w pracowni w Gramercy Park, aż w końcu osiedli w domu w Riverdale, gdzie Menkes miał duże malarskie atelier oraz letnią rezydencję w Woodstock w Stanie Nowy Jork. Stanisława pracowała jako modelka, a później projektantka mody, podczas gdy jej mąż wkraczał w Ameryce na tory sztuki. Twórczość Menkesa współformowała oblicze nowoczesnej figuracji amerykańskiej po 1945 roku, razem ze szkołą nowojorską, ekspresjonizmem abstrakcyjnym w jego przedstawieniowej odmianie. „Szczególną uwagę na muzyczność rytmów barw i światłocienia u Menkesa zwracał uwagę André Salmon. Jest to oczywiście często używane metaforyczne odniesienie wartości plastycznych malarstwa do innej gałęzi sztuki – muzyki. Niezależnie jednak od tego, w kompozycjach Menkesa bardzo często pojawiają się instrumenty muzyczne. Są to naturalne 'modele', rekwizyty kompozycyjne, ale predylekcja do nich nie jest sprawą czystego przypadku. Sam był po matce muzykalny, trochę grywał i podobno mówił, że gdyby nie został malarzem, poświęciłby się muzyce. W swojej pracowni na strychu miał całą kolekcję starych instrumentów" (Władysława Jaworska, Zygmunt Menkes. Malarz École De Paris, „Biuletyn Historii Sztuki" 1996, Nr 1-2, s. 20).



37

WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI

1873-1951

Żaglówki w lagunie weneckiej, 1923

olej/płótno, 61,5 x 46 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'W. de Terlikowski | 1923'
na krośnie malarskim stempel weneckiego składu przyborów malarskich
na ramie notatki ramiarskie, nalepka z numerem: '5449'
oraz dawna nalepka inwentarzowa z numerem: '3353'

estymacja:
22 000 - 35 000 PLN
5 000 – 7 900 EUR

Spośród wielu miast, które odwiedził Terlikowski w swym życiu, dwa z nich wywarły decydujący wpływ na jego twórczość. Paryż ukształtował jego wrażliwość, a Wenecja pozwoliła na rozwój studiów kolorystycznych. Położona na poprzecinanej zatokami i kanałami lagunie Serenissima szczyciła się bogatą historią i tradycją malarską. Wielowiekowe rządy dożów i ścisłe kontakty ze Wschodem przyczyniły się do jej bogactwa i splendoru. Wyjątkowe warunki atmosferyczne zawdzięczała Wenecja z kolei wszechobecnej wodzie oblewającej zewsząd jej place i trakty. Opary mgły, mieniące się światłem kanały oraz specyficzne barwy – to wszystko od wielu pokoleń fascynowało i przyciągało malarzy urzeczonych baśniowym klimatem miasta. Jednym z nich był właśnie Włodzimierz Terlikowski. Nic w tym zresztą dziwnego, bowiem Woroniecki tak pisał o nim w innym ze swoich wywodów: „Jest on miłośnikiem namiętnym natury, nade wszystko zaś światła i barwnej jego fantasmagorii" (Edward Woroniecki, Wizja Wenecji w zimie, z powodu wystawy p. Włodzimierza Terlikowskiego, „Świat", 1927, nr 50, s. 648). Wenecja w twórczości malarza jawi się „niczym syrena nucąca swą odwieczną pieśń, leniwie wyciągnięta przy brzegu jakby ze stopionej platyny. (...) drzemiąca Królowa Adriatyku i bezcenny klejnot naszej cywilizacji" (Edward Woroniecki, dz. cyt., s. 478). Miasto na płótnach Terlikowskiego przybiera przeróżne oblicza. Sam mistrz patrzy na jego strukturę w równie zróżnicowany sposób. Podobnie jak impresjoniści tworzy wycinkowe widoki, ukazuje „strzępy" fasad i fragmenty budynków. Innym razem kreuje rozległe, panoramiczne pejzaże z zatopionymi w nich wieżami i kopułami kościołów.

38

JEAN PESKE

1870-1949

"Bukiet goździków" ("Bouquet oeillets de poète")

olej/deska, 46 x 37,5 cm
sygnowany l.d.: 'Peské'
opisany na odwrociu: 'bouquet oeillet de poete | (trudno czytelnie) a Peské' oraz poniżej: 'Bouquet | oeillets de poète'

estymacja:
12 000 - 18 000 PLN
2 700 – 4 100 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja
kolekcja instytucjonalna, Warszawa

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

39

BOLESŁAW NAWROCKI
1877-1946

Orestes ścigany przez Erynie ("Orestes"), 1902

olej/płótno, 236 x 198 cm
sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'B. Nawrocki | Warszawa 1902.'

estymacja:
90 000 - 120 000 PLN
20 100 – 27 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Bolesława i Liny Nawrockich, Warszawa
kolekcja spadkobierców rodziny Nawrockich, Warszawa

WYSTAWIANY:
Wystawa prac Bolesława Nawrockiego, Pabianice, 1977
Wystawa prac Bolesława Nawrockiego, dom artysty, Pabianice, 1939
Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, Warszawa, 1909

LITERATURA:
Irena Bal, Bolesław Nawrocki [w:] Słownik Artystów Polskich i Obcych w Polsce Działających (zmarłych przed 1906r.). Malarze, Rzeźbiarze, Graficy, red. K. Mikocka-Rachubowa, M. Biernacka, t. VI, Warszawa 1998, s. 29 (wzmiankowany)
Janina Wiercińska, Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914, Wrocław-Warszawa-Kraków 1969, s. 246
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskiem za rok 1909, Warszawa 1910, s. 17

„Niechaj klątwa moja spadnie
Na ofiarę:
Zbrodni karę
Oby-ć czuły jego zmysły
Oby wniwecz się rozprysły!
Zdradnie,
Składnie,
Choć bez lutni,
Coraz chutniej
Ten Erynij tryska śpiew,
Pęta duszę, ssie mu krew".

Ajschylos, Oresteja (III Święto pojednania), przeł. Jan Kasprowicz, Warszawa 1925, s. 18

BYŁA ZBRODNIA, BĘDZIE KARA. KRWAWY ŚWIAT ANTYCZNYCH HISTORII

Bolesław Nawrocki, szkic do obrazu Orestes, ok. 1901-02, zbiory spadkobierców artysty

William Adolphe Bouguereau, Orestes ścigany przez Erynie, 1862, Chrysler Museum of Art w Norfolk

Czytając historię mitycznego Orestesa i całego jego rodu nie sposób nie odnieść wrażenia, że w tej, jakże krwawej opowieści zbrodnia goni zbrodnię. Starożytni Grecy wierzyli, że nad losem człowieka ciąży pewnego rodzaju fatum, którego nie jest on w stanie zmienić, nawet gdyby usilnie próbował. Świat antycznych mitów jest niewątpliwie okrutny, a bogowie uczestniczący w życiu ludzi, bezwzględni. Cały przekaz zawarty w znakomitej tragedii Ajschylosa zatytułowanej nie inaczej, jak po prostu, „Oresteja" mówi, iż za zbrodnię należy się kara. Koncepcję tę znamy dobrze i z późniejszych epok, wszak także w mickiewiczowskich balladach nie mało jest tego typu założeń. Mitologia fascynowała przez kolejne stulecia nie tylko czytelników, ale też artystów. Świat mitów i antycznych dramatów zbudowanych na zasadzie trzech jedności był pod względem warstwy ideowej uniwersalny dla każdej, kolejnej epoki. Świadczy chyba o tym już sam fakt, że Rzymianie zbudowali swoją kulturę na niczym innym, jak na dokonaniach ich greckich poprzedników.

Sama „Oresteja" to tak naprawdę trylogia dramatyczna, w której skład wchodzą następujące utwory: „Agamemnon", „Ofiarnice" i „Eumenidy". Opowiadają one wszystkie o straszliwej klątwie ciążącej na rodzie Atrydów, która to powodowała niekończącą się serię krwawych zbrodni, mających miejsce w tej właśnie rodzinie. Wszystko rozpoczyna się wraz z morderstwem Agamemnona powracającego spod Troi. Zbrodni tej dokonuje oczywiście Klitajmestra, matka Orestesa, która przypłaci ten niecny występek śmiercią z rąk własnego syna, tytułowego bohatera. To tu właśnie wątek literacki łączy się z wieloma obrazami przedstawiającymi owego mężczyznę ściganego przez rozwścieczone Erynie, znane z rzymskiej mitologii także jako Furie, ukazywane zawsze jako trzy kobiety z wijącymi się w ich dłoniach żmijami. Były one uosobieniem zemsty za popełnione zbrodnie i implikowały w sobie towarzyszące mordercy wyrzuty sumienia. Nosiły następujące imiona: Alekto, Tyzyfone i Megajra. Motyw szaleńczej pogoni za Orestesem pojawia się w sztukach plastycznych wielokrotnie. Najbardziej chyba znanym obrazem jest kompozycja francuskiego akademika - Williama Adolphe Bouguereau (1862, Chrysler Museum of Art w Norfolk). Oprócz upiornych bogiń zemsty widzimy tu także majaczące tuż obok Orestesa widmo zabitej matki.

Postać Klitajmestry nie pojawia się wprawdzie na obrazie Nawrockiego, ale gest załamania i bezsensu wykonywany przez głównego bohatera został tu w zasadzie powielony. „Młodzieńcza twórczość N. [Nawrockiego] z l. 1902-10 należy do nurtu symboliczno-ekspresjonistycznego. Artysta tendencjom tym dawał również wyraz w wierszach, które pisał przez całe życie (...). B. [Bolesław] malował kompozycje, których tematyka podnosiła pytania egzystencjalne i w których szczególną, demoniczną rolę odgrywała kobieta; umieszczał w nich postacie półludzkie-półzwierzęce i tajemnicze kobiety-nimfy (...)" (Irena Bal, Bolesław Nawrocki [w:] Słownik Artystów Polskich i Obcych w Polsce Działających (zmarłych przed 1906r.). Malarze, Rzeźbiarze, Graficy, red. K. Mikocka-Rachubowa, M. Biernacka, t. VI, Warszawa 1998, s. 29). W pracach z tego czasu przewijają się taki tytuły jak chociażby „Upadek", „Wampir" czy „Na progu życia". Wszystkie one bezpośrednio nawiązują do klimatu epoki fin de siècle'u, która charakteryzowała się ambiwalencją i częstym zestawieniem tego, co piękne, z tym, co koszmarne czy wręcz upiorne. Postacie złowrogich Erynii znakomicie oddawały wykreowaną na przełomie XIX i XX stulecia wizję kobiety - tajemniczej femme fatale prowadzącej mężczyznę (często mizogina) do niechybnej zguby.

Nawrocki studiujący w owym czasie w Paryżu mógł sam przekonać się o blaskach i cieniach ogromnej metropolii, tętniącej własnym życiem. Nad Sekwaną malarz zapoznał się zarówno z akademizmem, jak i rozwijającymi się tam prężnie ruchami modernistycznymi. W owym czasie nie było przecież dla młodego adepta sztuki lepszego miejsca w całej Europie. Sam Wojciech Weiss pisał w jednym z listów do rodziców, że wszystkie drogi prowadzą właśnie do Paryża, co poniekąd stanowiło parafrazę znanego powiedzenia z Rzymem w roli głównej. Monumentalne płótno wystawione w 1909 roku w warszawskiej Zachęcie pod tytułem „Orestes" powstało w Warszawie. W archiwum rodziny artysty zachował się szkic kompozycyjny rysowany węglem (ok. 1901-02), który pokazuje, że we wstępnej fazie pracy Nawrocki zakładał nieco inny układ tej sceny. Ostatecznie zmienił ułożenie otaczających Orestesa Erynii, pozostawiając właściwie bez modyfikacji figurę nikczemnego syna. Pomimo ewidentnego tragizmu owej historii, znany jest jej pozytywny finał. To w pewien sposób przekazuje też Nawrocki w warstwie semantycznej obrazu, który jak już wcześniej zostało wspomniane implikuje tragizm i życiową energię epoki. Na kartach „Orestei" można przeczytać, że Orsetes poddany sądowi Pallas Ateny zostaje przecież uniewinniony, a Erynie uzyskują przydomek „Eumenides", czyli „Łaskawych". Pochodzące ze spuścizny artysty dzieło posiada jeszcze jedną, interesującą historię. Wedle rodzinnego przekazu obraz został uratowany w czasie II wojny światowej przez ucznia malarza (Niemca noszącego nazwisko Flath), który przechował pracę i zwrócił ją Nawrockiemu w marcu 1945 roku.

40 †

ADAM STYKA
1890-1959

Marokańska idylla

olej/płótno, 65 x 54,5 cm
sygnowany l.d.: 'ADAM | STYKA'

estymacja:
60 000 - 80 000 PLN
13 400 – 17 900 EUR

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

„W istocie to właśnie owa szczerość bystrego podróżnika i dokładnego malarza przydaje obrazom Adama Styki wartości Renana. W momencie gdy malarz staje się podświadomie współpracownikiem filozofa-etnografa, jego rola jest równowartościowa z rolą pisarza, a ów malarz-badacz ma w swym działaniu podwójną zasługę, którą szacuje wdzięczność publiczności".

Boyer d'Agen, „L'Arte Belge" 1928, cyt. za: Czesław Czapliński, Saga rodu Styków, Nowy Jork 1988

41†

ADAM STYKA
1890-1959

Pustynna oaza, lata 30. XX w.

olej/płótno, 72 x 92 cm
sygnowany p.d.: 'ADAM | STYKA'
opisany autorsko na odwrociu fragmentu zachowanego płótna dublarzowego: 'Zaświadczam, że obraz ten jest moją pracą |
i zachowany jest w dobrym stanie tj., że | nie ma uszkodzeń któreby obniżały jego wartość | Adam Styka | Warszawa 14.XII 942.'

estymacja:
90 000 - 120 000 PLN
20 100 – 27 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja rodzinna, Paryż (zakup bezpośrednio z pracowni artysty w latach 40. XX w.)

„Po wielu latach studiów w Algierze, Maroku, Tunisie, Egipcie i Sudanie, zauważyłem dziwną różnicę blasków słonecznych między tymi krajami. Tym dziwniejsze, że się bierze pod uwagę ich wzajemną bliskość. Mając za sobą bogate doświadczenia, mogę śmiało powiedzieć, że Algier jest srebrno-biały, Maroko ma odcień czerwono-żółty, Egipt niebieski, a Sudan raczej szary".

Adam styka, cyt. za: Czesław Czapliński, Saga rodu Styków, Nowy Jork 1988, s. 149

WSZYSTKIE KOLORY ŚWIATA: W KRĘGU POLSKICH ORIENTALISTÓW

Kolosy Memnona w Tebach Zachodnich, lata 30. XX w.

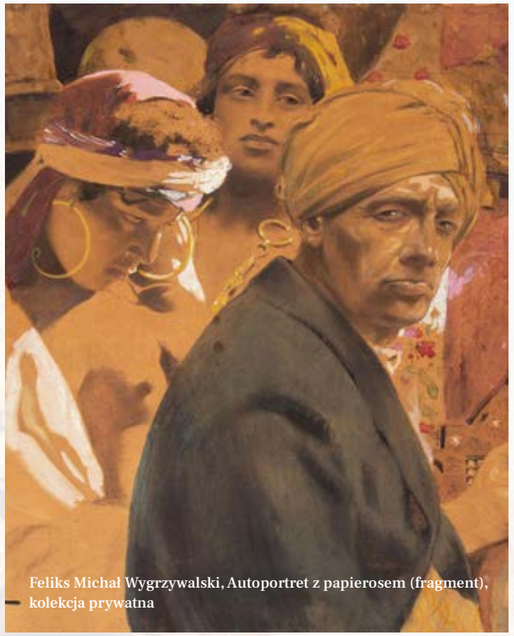
Widok na łuk triumfalny Marka Aureliusza w Trypolisie, okres międzywojenny

W wieku 18 lat młody Adam Styka miał usłyszeć od nestora rodu, Jana, istotną, jak się później okazało, radę. „Adaś miał szczególnie łatwość do pejzażu, ale mu powiedziałem: Z tym daleko nie zajedziesz, trzeba rysować twarze ludzi" (Czesław Czapliński, Saga rodu Styków, Nowy Jork 1988, s. 136). Początkowo ojciec nie wróżył młodszemu z synów artystycznej kariery. Uważał, że dwóch malarzy w rodzinie to i tak aż nadto. Przekonał go jednak talent młodzieńca, który objawił się stosunkowo wcześnie. W swoich działaniach twórczych Adam wziął sobie do serca rady ojca. Człowiek i jego wizerunek stał się głównym motywem jego sztuki. Młody artysta zaczął wystawiać pierwsze prace we Francji w 1911. Już wtedy znajdował się pod ogromnym wpływem Orientu. Jeszcze w tym samym roku miał możliwość zweryfikowania swoich wyobrażeń o dalekim świecie. Odbył wówczas podróż do Algierii i Tunezji, a pierwszy kontakt z egzotyczną rzeczywistością odcisnął na jego przyszłej twórczości wyraźne piętno. Kilka lat później, walcząc na frontach I wojny światowej, Styka znalazł się ponownie w Afryce. Zwiedził praktycznie całą północną część kontynentu i namalował na miejscu wiele obrazów. Wędrówki po saharyjskich oazach, spotkania z nomadami oraz wizyty w afrykańskich miastach, wśród których na pierwszy plan wybija się Marrakesz, zaowocowały całą serią orientalnych widoków. Na płótnach Styki pojawiają się przesycone słońcem pejzaże, a ich bohaterami stają się roznegliżowane kobiety sportretowane w objęciach Arabów. „Po wielu latach studiów w Algierze, Maroku, Tunisie, Egipcie i Sudanie, zauważyłem dziwną różnicę blasków słonecznych między tymi krajami. Tym dziwniejsze, że się bierze pod uwagę ich wzajemną bliskość. Mając za sobą bogate doświadczenia, mogę śmiało powiedzieć, że Algier jest srebrno-biały, Maroko ma odcień czerwono-żółty, Egipt niebieski, a Sudan raczej szary" (Czesław Czapliński, dz. cyt., s. 149). Charakterystyczną cechą kompozycji Adama Styki jest emanująca z nich pozytywna energia. Artysta ukazuje bowiem pejzaż i ludzi przez pryzmat barw i sielskiej zabawy.

Styka to niewątpliwie najciekawszy z grona polskich orientalistów, które nie jest bardzo szerokie. Mimo to wymienić można tu jeszcze sylwetkę takiego malarza jak chociażby Aleksander Laszenko. Z fascynującym światem Lewantu zetknął się on stosunkowo wcześnie, bo już w latach 1897-98, kiedy to w towarzystwie swojego ojca wyprawił się po raz pierwszy do Egiptu. Laszenko miał wówczas zaledwie czternaście lat. Niezaprzeczalnie owa podróż stanowiła w jego życiu punkt zwrotny. Urodzony w rodzinie szlacheckiej twórca mógł pozwolić sobie jeszcze w przyszłości na liczne wyjazdy. Na początku XX stulecia odwiedził egzotyczne regiony, które budzą zainteresowanie i podziw nawet z dzisiejszej perspektywy. Indie, Australia, Nowa Kaledonia, Wyspy Fidżi, Samoa, Tahiti, Zanzibar czy Wyspy Kanaryjskie to nadal nie wszystkie przystanki na imponującej mapie jego wędrówek. Afryka Północna, a przede wszystkim Egipt to niewątpliwie najchętniej eksplorowane przez tego malarza zakątki świata. Pustynny kraj faraonów stanowił dla Laszenki nieprzebrane źródło inspiracji i pochłonął go bez reszty. Nawiązał tam nawet wedle przekazów w 1922 roku znajomość z samym Howardem Carterem, odkrywcą legendarnego grobowca Tutanchamona. Jego kompozycje to barwne i niezwykle wartościowe z punktu historycznego ilustracje przedstawiające tamtejszych ludzi i krajobraz naturalny regionu. Laszenko jako artysta wszechstronny wypowiadał się nie tylko w medium malarstwa sztalugowego. Tworzył także ryciny, na których powielał swoje motywy malarskie.

Adam Styka podczas malowania obrazu w Algierze, 1935

Nie sposób pominąć oczywiście też w tym kontekście Feliksa Michała Wygrzywalskiego. „Obiektem szczególnej fascynacji i artystycznego zainteresowania Wygrzywalskiego było morze, ciepłe i malownicze, które w różnych wariacjach pojawia się na jego płótnach…" (Nad ciepłym morzem. Feliks Michał Wygrzywalski, katalog wystawy, [oprac.] Liliana Giełdon, Monika Jankiewicz-Brzostowska, Centralne Muzeum Morskie w Gdańsku, Gdańsk 2013, s. 5). Przestrzeń, która interesowała i zajmowała umysł twórcy to rzeczywiście przede wszystkim miejsce silnie związane z wodą, Orientem i szeroko rozumianą egzotyką Południa. Świat Wygrzywalskiego staje się albo światem bardzo realnym, albo sferą pewnego rodzaju sacrum wkraczającego w granice baśni i mitu. Jednym razem artysta odtwarza plebejskie środowisko utrudzonych burłaków i rybaków wyciągających z odmętów fal ciężkie sieci, przy innej okazji zaś kreuje fantastyczne wizerunki wychodzących z wody nimf i towarzyszących im sylenów. To zderzenie rzeczywistości z obrazem, iście irracjonalnym, nie jest w sztuce malarza niczym wyjątkowym. Do i tak już bogatego repertuaru form dochodzi tu dodatkowo inny zestaw motywów. „W 1906 roku artysta odbył podróż do Egiptu i na Pustynię Libijską. Oczarowała go egzotyka Orientu, co znalazło dobitny wyraz w jego malarstwie. Wygrzywalski zaczął malować sceny haremowe, scenki rodzajowe z egipskiej ulicy, jego obrazy zaludniły się sprzedawcami i naprawiaczami dywanów, modlącymi się Arabami i Beduinami" (dz. cyt., s. 6). Po tej wyprawie Orient z całą swą magią i malowniczością pochłonął duszę artysty bez reszty. Można się tutaj zastanawiać, czym tak naprawdę był dla Europejczyka na początku XX stulecia ten świat. Jak się okazuje, stan wiedzy i dostęp w te na pozór niedostępne rewiry globu był dla wielu twórców stosunkowo łatwy. Nie można oczywiście twierdzić, że przeciętnego człowieka było wówczas stać na zagraniczne wojaże, ale fakty świadczą o tym, iż przywilej ten dotyczył licznych artystów dysponujących odpowiednim zapleczem finansowym. Inspiracja sztuką i kulturą Dalekiego Wschodu, szczególnie Japonią, jest w Europie zjawiskiem znamiennym już w II połowie XIX wieku. Fascynacje te osiągają apogeum w okresie fin de siècle'u, a na początku nowego stulecia i jeszcze później, w latach międzywojennych wzbogacone zostają o inne obszary. Wygrzywalski, jak się wydaje, stał się stosunkowo miarodajnym ilustratorem północnoafrykańskiej rzeczywistości. Pomimo iż przedstawiał ją zwykle przez pryzmat barwności i sielankowej zabawy, to zdołał uchwycić klimat i atmosferę tego wyjątkowego regionu. Szczególnie interesujące są na obrazach artysty kolorowe, ukazywane z niebywałym pietyzmem tkaniny oraz dywany. Wygrzywalski z dużą dozą dokładności odtwarza feerię barw i wzorów zdobiących te orientalne wyroby tkackie.



Feliks Michał Wygrzywalski, Autoportret z papierosem (fragment), kolekcja prywatna

Aleksander Laszenko, 1938

42

FELIKS MICHAŁ WYGRZYWALSKI

1875-1944

"Modlitwa"

olej/płótno, 50 x 70 cm
sygnowany i opisany p.d.: '"Modlitwa" | F. M. Wygrzywalski'
opisany na odwrociu numerem: '223'
na krośnie malarskim czterokrotnie powtórzony stempel składu przyborów malarskich Iskra & Karmański z Krakowa
oraz papierowa nalepka z opisem: 'W2'

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
5 600 – 7 900 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Austria

„Obiektem szczególnej fascynacji i artystycznego zainteresowania Wygrzywalskiego było morze, ciepłe i malownicze, które w różnych wariacjach pojawia się na jego płótnach…" (Nad ciepłym morzem. Feliks Michał Wygrzywalski, katalog wystawy, [oprac.] Liliana Giełdon, Monika Jankiewicz-Brzostowska, Centralne Muzeum Morskie w Gdańsku, Gdańsk 2013, s. 5). Przestrzeń, która interesowała i zajmowała umysł twórcy to rzeczywiście przede wszystkim miejsce silnie związane z wodą, Orientem i szeroko rozumianą egzotyką Południa. Świat Wygrzywalskiego staje się albo światem bardzo realnym, albo sferą pewnego rodzaju sacrum wkraczającego w granice baśni i mitu. Jednym razem artysta odtwarza plebejskie środowisko utrudzonych burłaków i rybaków wyciągających z odmętów fal ciężkie sieci, przy innej okazji zaś kreuje fantastyczne wizerunki wychodzących z wody nimf i towarzyszących im sylenów. To zderzenie rzeczywistości z obrazem, iście irracjonalnym, nie jest w sztuce malarza niczym wyjątkowym. Do i tak już bogatego repertuaru form dochodzi tu dodatkowo inny zestaw motywów. „W 1906 roku artysta odbył podróż do Egiptu i na Pustynię Libijską. Oczarowała go egzotyka Orientu, co znalazło dobitny wyraz w jego malarstwie. Wygrzywalski zaczął malować sceny haremowe, scenki rodzajowe z egipskiej ulicy, jego obrazy zaludniły się sprzedawcami i naprawiaczami dywanów, modlącymi się Arabami i Beduinami" (dz. cyt., s. 6). Po tej wyprawie Orient z całą swą magią i malowniczością pochłonął duszę artysty bez reszty. Można się tutaj zastanawiać, czym tak naprawdę był dla Europejczyka na początku XX stulecia ten świat. Jak się okazuje, stan wiedzy i dostęp w te na pozór niedostępne rewiry globu był dla wielu twórców stosunkowo łatwy. Nie można oczywiście twierdzić, że przeciętnego człowieka było stać wówczas na zagraniczne wojaże, ale fakty świadczą o tym, iż przywilej ten spotykał licznych artystów dysponujących odpowiednim zapleczem finansowym. Inspiracja sztuką i kulturą Dalekiego Wschodu, szczególnie Japonią, była w Europie zjawiskiem znamiennym już w II połowie XIX wieku.

43

JÓZEF RAPACKI

1871-1929

Pejzaż wiosenny z Olszanki, 1916

olej/płótno, 128 x 209 cm
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'JÓZEF RAPACKI 1916. OLSZANKA'
opisany na odwrociu numerem: '19'

estymacja:
150 000 - 200 000 PLN
34 000 – 45 000 EUR

„Kochał przyrodę i malował, bo ją kochał, chwalił ją wymową, którą najlepiej władał i nie był z tych malarzy, co to malując krajobrazy, radzi siedzą na stałe w mieście, po kawiarniach, wypadając czasem za miasto z pudelkiem na studia, jak niedzielni strzelcy na zające. Rapacki obcował z przyrodą, jak się obcuje z umiłowaną kochanką. To też zżył się z nią i rozumiał jej duszę głębiej, niż zwykły, przygodny obserwator zjawisk. I uważny widz w obrazach jego doszuka się zawsze śladów tego wtajemniczenia, tego czucia i smaku w szeregowaniu i ocenie wartości zjawisk. I to właśnie daje obrazom Rapackiego wartość trwalszą ponad sądy chwili i powodzenie doraźne".

Stefan Popowski, Katalog pośmiertnej wystawy dzieł artysty, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa 1930

MISTYKA PEJZAŻU

W 1891 roku Józef Rapacki powrócił do Warszawy ze studiów w Monachium. W tym okresie nawiązywał do twórczości malarzy innowatorów na gruncie mazowieckiego pejzażu – Władysława Podkowińskiego oraz Józefa Chełmońskiego. Zamieszkując w Warszawie, podjął próby z zakresu pejzażu czystego. Przez historię sztuki Rapacki został niesprawiedliwie osądzony jako „epigon realizmu". Wielokrotnie powtarzano zapisane przez Pię Górską sformułowanie o „malarzu brzóz i liliowych wrzosów" (Pia Górska, Paleta i pióro [Wspomnienia], Kraków 1956, s. 39.). Mimo powtarzalności motywów i nadmiernej szczegółowości jego dzieł w ostatnich latach twórczości, wczesne dzieło Rapackiego stanowi ciekawy eksperyment malarski wyrosły na gruncie monachijskiego Stimmungu. Rapacki posługiwał się drobiazgowym realizmem, eksponując nastrojowe motywy i pory dnia. Był zapalonym plenerystą, czego wyraz odnaleźć można w śmiałym sposobie kadrowania wczesnych prac. Rapacki używał panoramicznych ujęć, otwierał płaszczyznę obrazu na sferę łąki czy pola, zabierał widza w trudno dostępne przestrzenie mazowieckich mokradeł, stawów, parowów i zagajników, zalanych łąk i pól. Artysta w sposób mistrzowski stosował perspektywę powietrzną, osiągając w oszczędnych kadrach wrażenie iluzji natury.

Zaznajomiwszy się na gruncie warszawskim z impresjonizmem (luminizmem) Pankiewicza i Podkowińskiego, Rapacki podjął próby w tym zakresie. W 1891 roku po powrocie ze studiów w Monachium do Warszawy, tworzył kolejne pejzaże olejne. W rok później letnie miesiące spędził w Woli Pękoszewskiej u Górskich, gdzie uczył malarstwa Pię. Wtedy powstają jego najlepsze wczesne mazowieckie pejzaże: Krajobraz równinny (Muzeum Narodowe w Krakowie) oraz Staw w lesie (Muzeum Narodowe w Krakowie). Uproszczenie kadru, wyciszenie kolorystyki wprowadza w nich atmosferę oczekiwania i medytacji nad naturą, co wzmacnia ich symboliczną wymowę jako obrazów żywotnych sił natury. Pejzaż zatytułowany z Olszanki powstał w 1916 roku. Ukazuje charakterystyczną dla twórcy panoramę mazowieckich pól z majaczącą w oddali wsią i górującą nad nią wieżą wiejskiego kościoła.

44

JÓZEF RAPACKI

1871-1929

"Zaduma", 1892

olej/płótno (dublowane), 108 x 143,5 cm
sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'JÓZEF RAPACKI_ 1892 r | WARSZAWA. | 1892 r'
na krośnie malarskim nalepka z opisem obrazu

estymacja:
140 000 - 180 000 PLN
31 000 – 40 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Art-B
dom aukcyjny Agra-Art, czerwiec 2001
kolekcja prywatna, Warszawa
DESA Unicum, marzec 2021
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
Rapacki ucieleśniony. Wystawa prac Józefa Rapackiego. Obrazy, litografie, rysunki, fotografie, katalog wystawy, red. Renata Higersberger, Joanna Polok, Gustaw Puchał, Dom Pracy Twórczej w Radziejowicach, Radziejowice 2010, s. 6

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

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

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

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

45

JAN STANISŁAWSKI

1860-1907

Wiosna w ogrodzie

olej/tektura, 15,5 x 21,7 cm
na odwrociu stempel: 'JAN STANISŁAWSKI | ZE SPUŚCIZNY | POŚMIERTNEJ' z podpisem żony artysty: 'Janina Stanisławska',
opisany niebieską kredką: '317' (w owalu)
ślad po niezachowanej nalepce
na ramie nalepki aukcyjne

estymacja:
70 000 - 90 000 PLN
15 700 – 20 100 EUR

POCHODZENIE:
DESA Unicum, grudzień 2009
kolekcja prywatna, Polska

„Wszelki krajobraz jest stanem duszy”.

Henri Frédéric Amiel

Jan Stanisławski z żoną Janiną, około 1903

JAN STANISŁAWSKI NIE TYLKO NATURA

Na malarstwo Jana Stanisławskiego zwykło się patrzeć przez pryzmat jego pejzaży nieskażonych cywilizacją i ręką ludzką. W oeuvre „mistrza małych obrazów" wielokrotnie pojawiają się jednak również studia architektury. O ile w krajobrazach przyrodniczych Stanisławski kreował pewien ogląd mniejszej lub większej całości, to w przypadku widoków architektonicznych skłaniał się zazwyczaj w stronę daleko posuniętej fragmentaryczności. W przestrzeni Stanisławskiego wielokrotnie architektura zostaje zespojona z przyrodą. Tak dzieje się chociażby w pracach ukazujących benedyktyński klasztor w Tyńcu, osadzony, niczym orle gniazdo, na wysokiej skale. Stał się on częstym bohaterem pejzaży artysty. Jego nieodłączną „towarzyszką" malarz czynił wówczas Wisłę – królową polskich rzek. Jej wijące się u podnóża wzgórza koryto może konkurować tylko z rozległymi rozlewiskami Dniepru, równie często malowanego przez twórcę. Zupełnie inne są z kolei weduty weneckie. Stanisławski przedstawiał w nich niezwykle ekspresyjną wizję miasta dożów składającego się z charakterystycznie wykadrowanych fragmentów przestrzeni, w której główną rolę odgrywała chociażby sylweta fasady Bazyliki św. Marka.

Artysta 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 zbyt długo w karierze malarza. 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 – przesycone emocjami i przemawiające do widza, ale nie tylko. Dzięki sile swojego charakteru i umiejętnościom pedagogicznym ten wybitny malarz zgromadził wokół siebie pokaźny krąg młodych artystów zafascynowanych jego metodami i sztuką, którzy to w kolejnych dekadach stali się kontynuatorami i godnymi mistrza spadkobiercami jego artystycznej spuścizny. Stanisławski stał się jednym z filarów zreformowanej przez Juliana Fałata Akademii Sztuk Pięknych (wcześniejszej Szkoły Sztuk Pięknych) w Krakowie. Objął on reaktywowaną wówczas katedrę pejzażu i na szeroką skalę rozpoczął działalność edukacyjną, która nie raz spotykała się z ostrą krytyką ze strony innych profesorów.

Stanisławski przeniósł na grunt polski zdobycze europejskiego modernizmu. W jego kompozycjach bez problemu można zauważyć wpływy symbolizmu czy impresjonizmu. Najlepiej widać to w sposobie operowania kolorem i światłem, a także we wzmiankowanej wycinkowości i komponowaniu struktury pola obrazowego. Jego prace to bardzo często także przedstawienia do tego stopnia niejednoznaczne i fragmentaryczne, że trudne do identyfikacji. Prezentowany w katalogu aukcyjnym obraz pod względem formy i sposobu oddania nastroju najbliższy jest kompozycji Stanisławskiego znanej jako „W Kijowie o świcie" (1905, Muzeum Narodowe w Krakowie). Głównym „bohaterem" przedstawienia artysta uczynił w obu przypadkach właśnie architekturę, potraktowaną niezwykle syntetycznie, lecz równocześnie sugestywnie.

Jan Stanisławski, Bazylika św. Marka w Wenecji, 1899 (?), kolekcja prywatna

Jan Stanisławski, W Kijowie o świcie, 1905, Muzeum Narodowe w Krakowie

46

STANISŁAW KAMOCKI

1875-1944

Kapliczka zbójnicka św. Jana Chrzciciela w Zawoi Policzne, przed 1925 (?)

olej/płótno, 100 x 105 cm
na odwrociu oznaczenie kanadyjskiego przedsiębiorstwa spożywczego Mapple Leaf Milling Coy
oraz kartka z drukowanym tekstem w języku niemieckim z 1925 roku

estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
9 000 – 13 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Kraków

„Maluje krajobraz okolic Krakowa – ‘Zboża’, ‘Kopy’, ‘Ziemniaki’, mury Tyńca, kiedy indziej cerkiewki wschodniej małopolski, albo Tatrzańskie hale usypane głazami. Szuka uporczywie efektów słonecznych, maluje szeroko, energicznie”.

Eligiusz Niewiadomski, Malarstwo Polskie XIX i XX wieku, Warszawa 1926 s. 262

STANISŁAW KAMOCKI EN PLEIN AIR

Pomimo że Stanisław Kamocki urodził się w Warszawie, to był związany przede wszystkim ze środowiskiem artystycznym Krakowa, z Małopolską i Pogórzem. Te rejony stały się dla artysty przestrzenią, w której żył i tworzył. W twórczości Kamockiego główną rolę odgrywa tematyka pejzażowa. Jego krajobrazy są ucieleśnieniem miłości, jaką żywił do ojczyzny. Znakomicie obrazują też przywiązanie do ziemi, z której się wywodził. Aspiracje malarza do gloryfikacji rodzimej przestrzeni były zauważane przez krytykę już w jego epoce. Tak pisał o nim w 1909 roku Antoni Chołoniewski: „Ze szkoły prof. Stanisławskiego, z 'uniwersytetu pejzażowego' wyszedł Kamocki (…) Z umiłowania, z temperamentu, ze skłonności poetyckiej jest Kamocki malarzem pejzażu wiejskiego (…) Pociąga go głęboki sentyment tej ziemi, jej malowniczość, jej przestrzenność, jej oddech szeroki, który pozwala piersi chłonąć z całą swobodą atmosferę, nasyconą światłem, barwą i wonią" (Antoni Chołoniewski, Nasi artyści. Stanisław Kamocki, „Świat" 1909, nr 11). Stanisław Kamocki należał już do późniejszej generacji artystów młodopolskich. Wpływy modernistycznego dekadentyzmu przełomu wieków znalazły jednak widoczny wyraz w jego młodzieńczych pracach. Studia odbył w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Jacka Malczewskiego, Leona Wyczółkowskiego i wspomnianego już Jana Stanisławskiego. Kontakty z gigantami polskiej sztuki zaowocowały licznymi inspiracjami i przejęciem stosowanych przez owych twórców konwencji artystycznych.

Szczególnie zaznaczył się w początkowym okresie działalności Kamockiego przemożny wpływ Stanisławskiego. Malarz przejął od swojego mistrza zamiłowanie do małych formatów, syntezy kształtów i operowania rozległymi, zamaszystymi plamami barwnymi. Co ważne w roku 1910 przejął po nim kierownictwo nad katedrą pejzażu w 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 i jego uczniowie opuszczali mury uczelni i wyprawiali się poza miasto, by móc studiować naturę. Eskapady były organizowane 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 zapałem i reporterskim wręcz zacięciem przystąpił on bowiem do „portretowania" wiejskiego krajobrazu, który w jego dziełach jest zespojony nierozerwalnie z naturą. Jego prace stanowią wierny zapis z podróży i odbytych u boku Stanisławskiego plenerów. Jak pisał Adam Grzymała-Siedlecki w katalogu wystawy pośmiertnej Stanisławskiego w 1907: „kilka razy do roku gromady celniejszych uczniów zabierają manatki i udają się na wieś na kilka tygodni (…) Tenczynek, Rudno, Tyniec – oto pierwsze punkty wycieczek. Potem Porąbka Uszewska, wraz z nią nowy charakter krajobrazu, wreszcie Zakopane. (…) były to – według Samlickiego – wycieczki pełne planów malarskich oraz wspólnego rozweselania, spędzaliśmy czas na pracy, śpiewie, śmiechu i wycieczkach. Promieniowało od nas wokół szczęściem, toteż garnęli się różni ludzie do nas ze świata malarskiego".

To prawda, że z pejzaży Kamockiego wprost promieniuje pewnego rodzaju radość i szczęście. Dzieje się tak być może za sprawą barw, które artysta stosował oraz poprzez nastrojowość charakteryzującą jego krajobrazy. Umieszczona w katalogu kompozycja prezentuje dojrzały i dalece samodzielny styl twórcy. Kamocki przedstawił na niej charakterystyczny dla regionu podhalańskiego typ tzw. kapliczki zbójnickiej w niewielkiej wiosce Zawoja Policzne, zlokalizowanej na drodze z Krakowa do Zakopanego. Mamy tu do czynienia ze zmonumentalizowanym widokiem, którego dominantę stanowi przydrożna, pobielona kapliczka ukazana nieco przewrotnie od strony niewielkiej apsydy. Architektura sakralna, szczególnie drewniane kościoły kryte gontem, stanowi ważny element pejzaży Kamockiego. Świątynie w Libuszy, Woli Radziszowskiej czy Modlnicy to główni „bohaterowie" owych przedstawień. Artysta wielokrotnie wchodził do ich wnętrz, malował znajdujące się tam ołtarze, obrazy i figury świętych. Prace Kamockiego dzięki tym monumentalnym sylwetom kościołów i kaplic nabierają jakiegoś specyficznego, duchowego charakteru. Wydaje się, że artysta przekracza w nich sferę sacrum. Pejzaże z architekturą sakralną, podobnie zresztą jak większość jego prac, są przepełnione ciszą. Taki efekt uzyskano m.in. dzięki eliminacji sylwetki ludzkiej, która mogłaby zakłócić wszechobecny spokój tej niemal mistycznej przestrzeni.

Kapliczka zbójnicka w Dolinie Kościeliskiej

Stanisław Kamocki na plenerze malarskim ze studentami

Stanisław Kamocki, Cisza kościelna (Kościół w Paczółtowicach), ok. 1906-10, Muzeum Narodowe w Krakowie

47 †

STANISŁAW CZAJKOWSKI

1878-1954

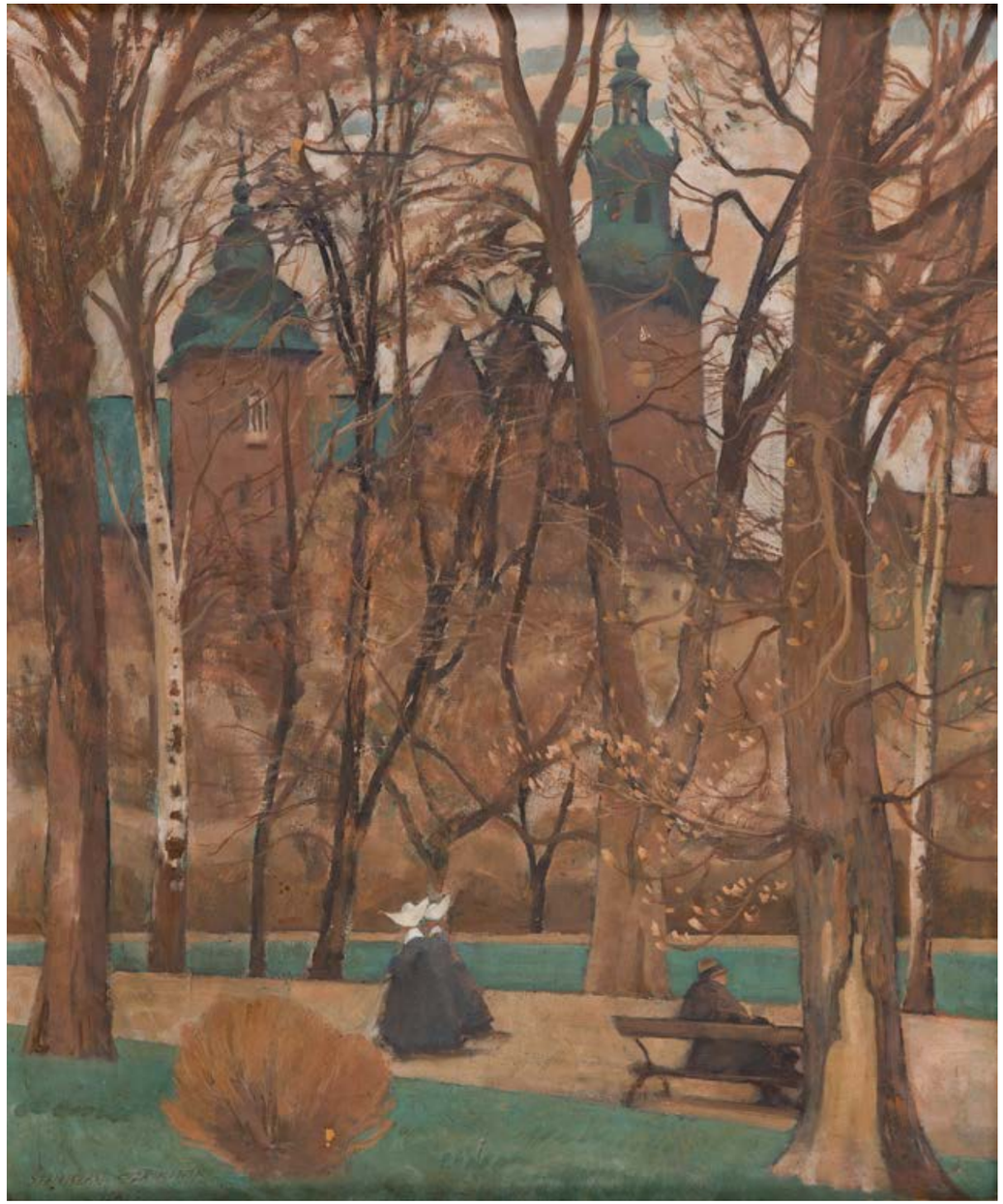
Widok na Wawel, 1941

olej/tektura, 84 x 69 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'STANISŁAW CZAJKOWSKI | 1941.'

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
5 600 – 7 900 EUR

„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" (cyt. za: Stanisław Czajkowski, 1878-1954, katalog wystawy pośmiertnej, red. Barbara Mitschein, CBWA Zachęta w Warszawie, Warszawa 1980, s. 2). Tak pisał w czerwcu 1954, w liście do swoich studentów tuż przed wyjazdem na plener malarski do Sandomierza siedemdziesięcioszścioletni artysta. Choć jest to dojrzałego malarza u kresu życia, to znakomicie odzwierciedla wartości, którym hołdował już od początku swojej kariery. Pejzaż zawsze był dla Czajkowskiego odzwierciedleniem ludzkiej duszy. Był odbiciem zawartych w niej idei, żądzy i płomiennych namiętności. Był także, co chyba najważniejsze, obrazem wnętrza samego twórcy. Działo się to na początku XX wieku, gdy pejzaż wyrażał w swojej strukturze sedno symbolistycznych wartości epoki. Artysta kultywował tę wzniosłą tradycję w dwudziestoleciu międzywojennym i jeszcze później, nawet po wojnie, nie ulegając zmieniającym się trendom i modom.

W słowach Czajkowskiego ujawnia się silna więź z ojczystą ziemią i rdzennym krajobrazem. To unikalne połączenie z lokalną przestrzenią wynikało zapewne ze znajomości artysty z Janem Stanisławskim. To ten mistrz młodopolskiego pejzażu zaszczepił w swoich studentach miłość do tego gatunku malarskiego. Wyprowadzał ich z murów krakowskiej Akademii na plenery, podczas których zwykł często mawiać „malujcie, panowie, polską wieś, bo może za kilka lat jej nie będzie". W twórczości Czajkowskiego pejzaż odgrywa niewątpliwie dominującą rolę. Wielokrotnie w jego strukturze pojawia się architektura – niemy świadek obecności człowieka. Sama sylwetka ludzka w dużej mierze zostaje sprowadzona do stosunkowo drobnego sztafażu, zauważalnego, lecz w żadnym wypadku nie wiodącego. Natura jest w kompozycjach artysty wszechwładną królową, uzurpatorką roszczącą sobie prawo do zawłaszczenia większej części przedstawienia.



48

IWAN TRUSZ

1869-1941

Pejzaż włoski ("Znad Tybru")

olej/tektura, 20,8 x 26,3 cm
sygnowany p.d.: 'I. Trusz'
na odwrociu szkic olejny kwiecistej łąki
oraz opis l.g.: '"Znad Tybru" | obraz unikat (nie będzie powtórzony) | Trusz'

estymacja:
15 000 - 25 000 PLN
3 400 – 5 600 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

Środkowa i południowa Italia to ważne miejsca dla twórczości Iwana Trusza. Jednym z powodów, dla których są tak mocno obecne w jego oeuvre, jest przyroda tych stron niosąca dla ludzi wykształconych klasycznie (a do takich należał autor) skojarzenia ze znanymi tekstami kultury. Symboliczny ładunek prac artysty jest jedną z przyczyn jego osobności w panoramie polskiej sztuki przełomu wieków. Gdyby analizować jego pejzaże tylko w kontekście formalnym, można by łączyć je ze szkołą Jana Stanisławskiego, który przez kilka lat uczył Trusza w krakowskiej akademii. Płótna tych dwóch malarzy różnią się jednak charakterem. Trusz operuje romantycznymi symbolami. Oprócz cmentarnych cyprysów znajdziemy w jego obrazach jaśmin, roślinę również kojarzoną ze śmiercią i obrzędami pogrzebowymi, złamane brzozy, samotne sosny, kapliczki przydrożne, wschody i zachody słońca. W tym sensie bliżej twórcy do Böcklina, autora słynnej „Wyspy umarłych" niż do Stanisławskiego. Monografistka Trusza Oksana Biła zwracała uwagę na narracyjność jego pejzaży: „Wśród prac namalowanych w tym okresie jest dużo fabuł, do których często powracał. Do nich należy rozwój motywów sosny krymskiej, cyprysów czy gór skalistych – przedstawionych w szeregu dzieł od szkicu do monumentalnego dzieła. Są one świadectwem nie tyle zwykłego powrotu do ulubionego tematu, ile wyważonego rozwoju tematu kształtującego cykle. (...) Cykle te świadczyły o pewnym postępie malarza neoromantyka. Wyczuwalna staje się tendencja do odejścia od fragmentarycznych motywów, które dyktowały kameralność pejzaży; natomiast dominują uogólniające, epickie w swoim charakterze widoki natury, odtworzone delikatnymi gradacjami koloru i plastycznością kształtu" (Oksana Biła, Słoneczne akordy w palecie Iwana Trusza, Sopot 2011, s. 17-18).

49

STANISŁAW ŻUKOWSKI

1873-1944

"Noc nad jeziorem", 1919

olej/płótno, 69 x 77 cm
sygnowany l.d.: 'S. JOUKOVSKY' oraz sygnowany i datowany p.d.: '19. S. Żukowski'
opisany na odwrociu: 'N.33.' oraz '22.'
opisany na krośnie malarskim: 'Noc nad jeziorem | N 17 Akademik Stanisław Żukowski (Joukovsky) Noc nad jeziorem', '(...) d'un lac'
oraz trudno czytelnie, notatki ramiarskie
oraz papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Poznaniu

estymacja:
100 000 - 150 000 PLN
22 000 – 34 000 EUR

POCHODZENIE:
DESA Unicum, grudzień 2012
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Poznań, okres międzywojenny

Stanisław Julianowicz Żukowski przebył w swoim życiu bardzo długą i krętą drogę. Jego skomplikowane, dziś nieco zapomniane już losy, są równie ciekawe, co jego twórczość. Cała historia ma swój początek w Starowoli, na terenie dzisiejszej Białorusi. To tam rodzina Żukowskich posiadała swój majątek ziemski, a w nim dworek, w którym dorastał przyszły malarz. Strukturę tej niewielkiej budowli z gankiem flankowanym przez dwie pary bielonych kolumn Żukowski wielokrotnie uwieczniał na swoich płótnach już jako profesjonalny artysta. Malarstwa uczył się w Moskwie, u wybitnego pejzażysty Izaaka Lewitana, od którego zapewne przejął zamiłowanie do tego gatunku. Dzięki kontaktom z profesorem znalazł się w kręgu oddziaływań jednego z najbardziej postępowych i innowacyjnych ugrupowań tamtego czasu, a mianowicie Towarzystwa Objazdowych Wystaw Artystycznych zwanego potocznie Pieriedwiżnikami. Twórcy skupieni w tym środowisku obrali sobie niezwykle ambitny cel popularyzacji sztuki narodowej, która dodatkowo miała spełniać funkcje dydaktyczne. Kluczową rolę w szeregach stowarzyszenia odgrywać miało zatem malarstwo historyczne, rodzajowe, jak również rodzimy pejzaż. Żukowski znakomicie wpasował się w koncepcję grupy. Był on bowiem wybitnym pejzażystą. Z niezrównaną sobie doskonałością przedstawiał świat i naturę z jej odwiecznym cyklem czterech pór roku. Malował zarówno zimowe zaspy, jak i wiosenne roztopy. Odtwarzał ukwiecone, letnie łąki oraz przebarwiające się jesienią korony drzew. Nie sposób nie wspomnieć o równie istotnych w jego twórczości wnętrzach dworków i pałaców uchwyconych w niby przypadkowych kadrach pulsujących w blasku lamp naftowych i płonących tu i ówdzie świec. Światło, zarówno sztuczne, jak i to naturalne, odgrywa w kompozycjach malarza rolę kluczową. W pejzażach Żukowskiego bez wątpienia wyczuwalne są silne wpływy impresjonizmu. Artysta ukazywał subtelną grę świateł i cieni, które rozkładają się na powierzchni wody, śniegu czy pośród liści drzew.

50

ZDZISŁAW JASIŃSKI

1863-1932

"Peonje", 1923

olej/płótno naklejone na tekturę, 52 x 72,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'ZD. JASIŃSKI.1923r.'
na odwrociu papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie
oraz trudno czytelne opisy

estymacja:
12 000 - 18 000 PLN
2 700 – 4 100 EUR

WYSTAWIANY:
Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, lata 20.-30. XX w.

„Duży talent, wielka, osobista i fachowa kultura, wysokiej miary kunszt używania farby olejnej, wykwint i żywość kolorytu, polot i fantazja…" – tak scharakteryzował twórczość i sedno artystycznej postawy Zdzisława Jasińskiego w 1932 roku, tuż po śmierci artysty, Jan Kleczyński na łamach Kuriera Warszawskiego. Zdzisław Piotr Jasiński urodził się 18 stycznia 1863 roku w Warszawie jako syn Aleksandra i Petroneli z Litwinowiczów. Droga artystyczna młodego adepta sztuki rozpoczęła się w pracowni jego ojca, gdzie zaznajomił się on z elementarną wiedzą z zakresu sztuki. W latach 1877-82 Jasiński uczęszczał już do Klasy Rysunkowej wybitnego warszawskiego pedagoga i malarza historycznego – Wojciecha Gersona. To tam oprócz kontaktów z mistrzem poznał zapewne wielu przyszłych malarzy skupionych wokół jego osoby. Przyswoił sobie wówczas wpajane uczniom przez Gersona zamiłowanie do ojczyzny i wartości patriotycznych. W roku 1882 ukształtowany już w pewnym stopniu młodzieniec przeprowadził się do Krakowa i rozpoczął studia w Szkole Sztuk Pięknych. W pracowniach Feliksa Szynalewskiego, Leopolda Löfflera oraz Floriana Cynka przebywał do roku 1884. Przełomowym wydarzeniem w karierze malarza było przyznanie mu przez Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych stypendium, dzięki któremu Jasiński wyjechał do Monachium. To tam szlifował i doskonalił swój warsztat. Z lat 80. i 90. pochodzą najwybitniejsze dzieła artysty z „Chorą matką" (1889, kolekcja prywatna) oraz „Nabożeństwem świątecznym" (1891, kolekcja prywatna) na czele. Obok rozbudowanych wątków rodzajowych, szczególnie w międzywojennej twórczości Jasińskiego zaczęły pojawiać się także liczne martwe natury. Kompozycje z wielobarwnymi peoniami należały zapewne do jego ulubionych, gdyż takie właśnie tytuły przewijają się w Sprawozdaniach Zachęty przynajmniej kilkakrotnie.

51

STEFAN FILIPKIEWICZ

1879-1944

Róże w wazonie, 1923

olej/tektura, 91 x 63 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Stefan Filipkiewicz | 1923'

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 500 – 6 700 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

Pomimo że w twórczości Stefana Filipkiewicza dominują właściwie pejzaże, głównie tatrzańskie i małopolskie, to martwe natury także zajmują w jego artystycznym oeuvre ważne miejsce. Tak pisał o nich Władysław Kozicki, zwracając szczególną uwagę na zagadnienia związane z kolorem i światłem: „Problem zestrojenia barw, zanurzonych w refleksach słońca i odtworzenie migotliwej gry różnokolorowych cieni, problem trudno, a malarsko bardzo nęcący, znajduje tu zawsze świetne, a za każdym razem inne rozwiązanie. W tych kwiatach i martwych naturach jest wygrana cała gama nastrojów uczuciowych: jedne są gorące, radosne i wyzywające, inne zgaszone i melancholijne, inne jeszcze toną w zamyśleniu i rozmarzeniu zmierzchowych godzin" (Władysław Kozicki, Stefan Filipkiewicz, „Sztuki Piękne" 1926-27, s. 97-98). Krytyk dostrzegł w kompozycjach Filipkiewicza oprócz walorów stricte formalnych także inne aspekty, mniej namacalne, efemeryczne, które składały się na specyficzny nastrój i atmosferę udzielającą się oglądającemu obraz widzowi. Malarz studiując u największych, polskich modernistów – Mehoffera, Stanisławskiego, Pankiewicza czy Wyczółkowskiego, zaczerpnął z ich repertuaru plastycznego wszystko to, co najlepsze. W okresie międzywojnia stał się ewidentnie kontynuatorem bogatej spuścizny Młodej Polski i jej artystycznych założeń.

52 †

ALFRED ABERDAM

1894-1963

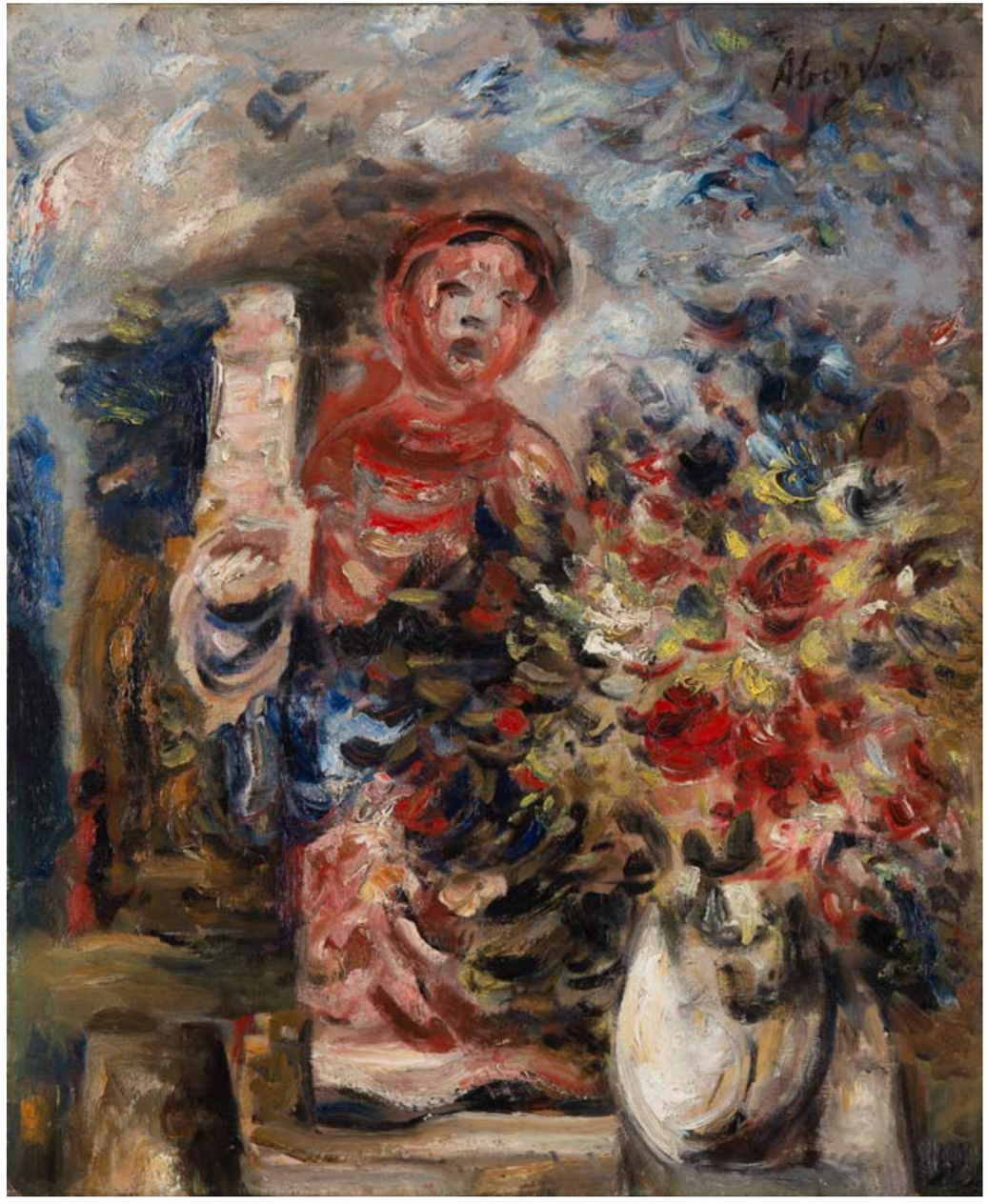
Martwa natura z kwiatami i figurką, około 1930

olej/płótno, 61 x 50 cm
sygnowany p.g.: 'Aberdam'
na odwrociu papierowa nalepka z numerem: '581'
oraz inna nalepka z numerem: '45'
oraz ślady po czterech niezachowanych papierowych nalepkach

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 500 – 6 700 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Galerie Kodl, Praga, grudzień 2012
kolekcja prywatna, Polska

„(...) Aberdam dąży do wydobycia z barwy jej ekspresyjnej mocy. Osiągnięcie zadowalającej 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 eksperymenty 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. Martwe natury Aberdama z około 1930 roku to wielobarwne obrazy ożywające wibrującą tkanką malarską. Przedmioty stapiają się w nich pod wpływem temperamentu malarza, proporcje zatracają się na rzecz przyciągającej wzrok widza wizji.



53 †

EUGENIUSZ GEPPERT

1890-1979

Portret konny księcia Józefa Poniatowskiego, 1957

olej/płótno, 150 x 176 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Eugeniusz Geppert 1957'
na odwrociu wcześniejsza, zamalowana autorsko kompozycja olejna
na nowym krośnie malarskim dołączone fragmenty dawnego krosna z opisem: '175'
oraz 'je constate que ce tableau est fait par Eugeniusz Geppert'

estymacja:
35 000 - 45 000 PLN
7 900 – 10 100 EUR

OPINIE:
do obrazu dołączona dokumentacja konserwatorska z 2013 roku

Eugeniusz Geppert był wybitnym malarzem związanym z Wrocławiem, założyciel tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych i organizatorem życia kulturowego miasta. Urodził się w 1890 roku we Lwowie. Studia ukończył na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. W latach 20. udał się na dwuletnie stypendium do Paryża, gdzie prezentował swe prace między innymi na Salonie Jesiennym. Po wojnie zamieszkał we Wrocławiu, gdzie wykładał w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych. W historii sztuki polskiej zapisał się przede wszystkim jako twórca dzieł związanych z tematyką polskiej batalistyki. Nawiązywał do konnych obrazów Piotra Michałowskiego i Kossaków. Częstym motywem w jego wczesnych pracach były sylwetki jeźdźców w pejzażu, zmonumentalizowane, ujęte w śmiałych skrótach perspektywicznych i szybkim ruchu. Artysta przedstawiał w rozmaitych wariantach oddziały polskich szwoleżerów i kawalerii oraz ułańskie szwadrony. W sposobie rytmizowania i syntetyzowania form wpisanych w wyważoną strukturę obrazu zbliżył się do tendencji nowego klasycyzmu rozpowszechnionego w Europie we wczesnych latach 20. XX wieku. W latach 1925-1928 przebywał jako stypendysta Związku Polskich Artystów Plastyków w Paryżu. W stolicy Francji zafascynowała Gepperta sztuka dojrzałego renesansu, głównie dzieła Veronese'a, a także malarstwo Géricaulta, Delacroix, impresjonistów i fowistów. W efekcie jego paleta wzbogaciła się wówczas o tony czyste i jasne, kontrastowo zestawiane. Powstały obrazy o rozluźnionej strukturze kompozycyjnej i bogatej malarskiej materii „utkanej" ze szmaragdowych zieleni, błękitów, brązów i czerwieni, rozwibrowane świetlistymi kolorami. W latach 30. wyobrażone w jego obrazach postacie przekształciły się w budowane plamą barwną ideogramy, zdematerializowały się stapiając z otaczającym krajobrazem. W takim charakterze utrzymana jest prezentowana w ofercie praca. Sylwetki koni i jeźdźców ulegają rozmyciu, a dawny prywat linii ulega pod naporem pierwszoplanowej barwy.

54 †

ANTONI MICHALAK
1899-1975

Portret kobiety z kobaltowym szalem, 1959

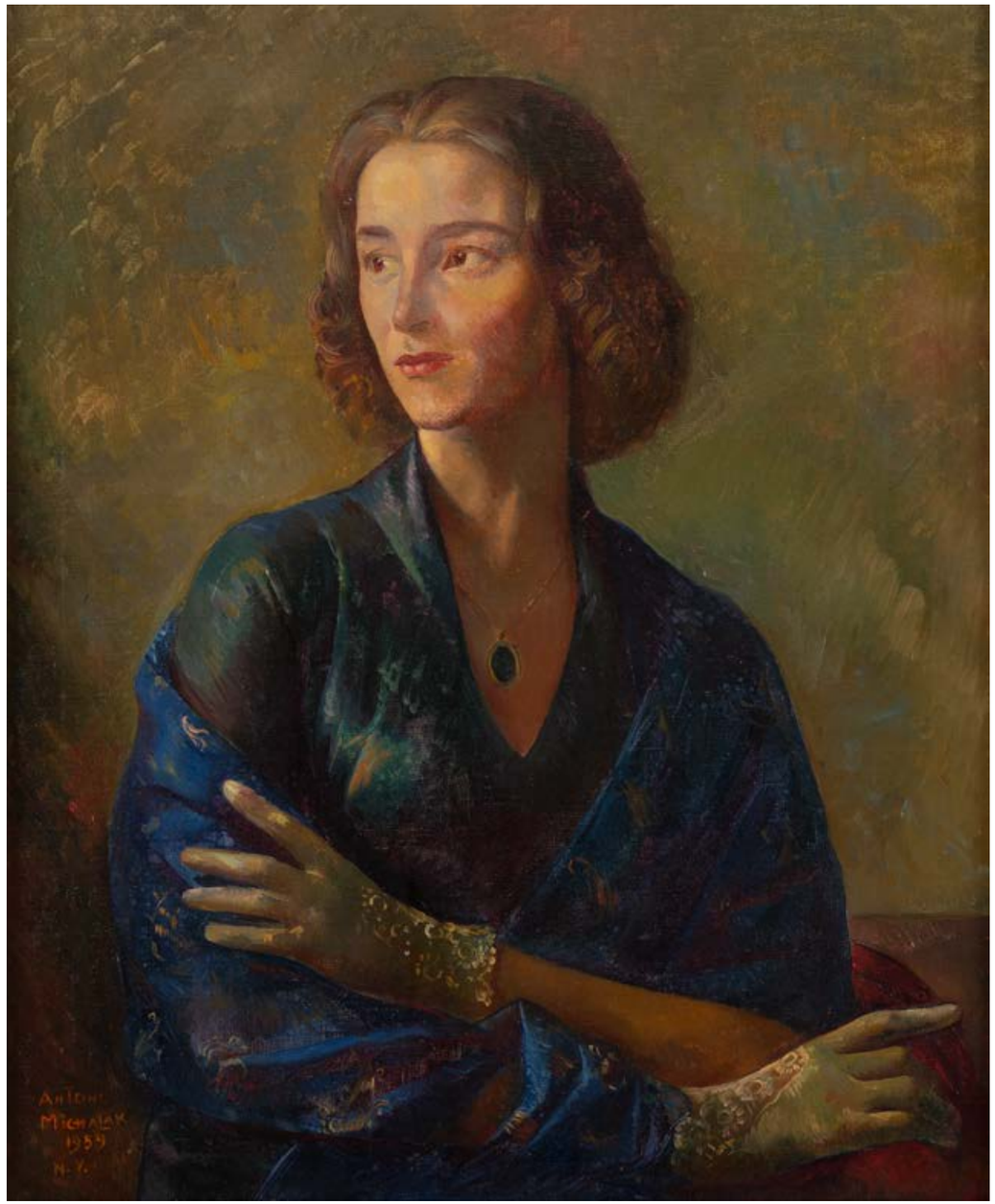
olej/płótno, 71,5 x 59 cm
sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'ANTONI | MICHALAK | 1959 | N.Y.'
na odwrociu numery inwentarzowe oraz stemple Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków
na ramie notatki ramiarskie

estymacja:
35 000 - 50 000 PLN
7 900 – 11 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja rodzinna, Nowy Jork-Warszawa (zakup bezpośrednio z pracowni artysty)

„Tworzyć to znaczy rozżarzać w sobie ogień i polewać go zimną wodą".

Antoni Michalak



ANTONI MICHALAK
POTĘGA PORTRETU

Antoni Michalak, doskonały portrecista, jak nikt inny umiał zaprezentować portretowanego, zarówno jego cechy fizyczne, jak i walory osobowości. Portrety z pierwszej połowy lat 30. XX wieku, m.in. portret Hanny Mortkowiczówny czy Heleny Klichowej w woalce, są utrzymane w pastelowych kolorach. Konwencja malarska portretów Michalaka ewoluowała wraz z upływem lat. Wizerunki z końca trzeciej dekady stają się niekiedy coraz bardziej syntetyczne, efemeryczne. Równolegle powstają jednak i znakomicie wyrysowane, pełne realizmu oblicza, w których uwidacznia się silnie rys portretu reprezentacyjnego, spotykany szczególnie w obrazach powojennych.

Michalak naukę rysunku rozpoczął w 1915 w Odessie, a potem w Warszawie kształcił się pod kierunkiem Jana Kauzika i Miłosza Kotarbińskiego. W 1923 rozpoczął studia malarskie na trzecim roku warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych w pracowni Tadeusza Pruszkowskiego, który dzięki swoim olbrzymim umiejętnościom dydaktycznym i artystycznym stworzył Szkołę Pruszkowskiego skupiającą artystów o niepospolitych talentach malarskich. Jednym z jego nowatorskich działań dydaktycznych były plenery malarskie w Kazimierzu nad Wisłą. W 1923 profesor Pruszkowski po raz pierwszy wyznaczył jako kierunek pleneru położony malowniczo Kazimierz Dolny. W grupie, która pojechała z Pruszkowskim do Kazimierza, a potem przyjeżdżała tam cyklicznie, byli najwybitniejsi polscy malarze XX-lecia międzywojennego: Jan Gotard, Aleksander Jędrzejewski, Edward Kokoszko, Janusz Podoski, Mieczysław Schulz, Jan Wydra, Jan Zamoyski oraz Antoni Michalak. Jedna z postaci w szopce studenckiej śpiewała o nich: „(...) Największe grandziarze te młode malarze! Z terpentyną i z dziewczyną malują pejzaże…”

Oczywiście nie tylko pejzaże malowano. Antoni Michalak jako doskonały portrecista uwieczniał też mieszkańców Kazimierza, licznych letników oraz ludzi kultury i nauki odwiedzających miasteczko. Uczynił też z Kazimierza swoje miejsce na Ziemi. W 1927, po powrocie ze stypendium we Francji, kupił tu dom i osiadł na stałe. Nie rezygnował jednak z kontaktów ze środowiskami twórczymi w kraju –w latach 1933-39 był profesorem w Miejskim Instytucie Sztuki we Lwowie. Brał też czynny udział w ekspozycjach malarskich w kraju oraz poza jego granicami: w Moskwie, Nowym Jorku, Paryżu, Pittsburghu, Wenecji.

Tworzone głównie na zamówienie po II wojnie światowej portrety to przede wszystkim wizerunki o charakterze reprezentacyjnym. Michalak cieszył się w owym okresie dużą popularnością. Jego sława rozniosła się w różnych kręgach, nie tylko polskich. Jako artysta o ugruntowanej pozycji otrzymywał w związku z tym liczne zlecenia. Jako twórca związany w zasadzie od początku swojej kariery ze sztuką kościelną, malował wówczas portrety duchowieństwa, wśród których można wyróżnić chociażby portret ks. bpa Mariana Fulmana (1958, Kuria Metropolitalna w Lublinie) czy portret ks. Mariana Rechowicza, rektora Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego (1961, Katolicki Uniwersytet Lubelski). W 1958 roku artysta odbył podróż do Stanów Zjednoczonych. Pojechał tam m.in. na zaproszenie Kuncewiczów, z którymi oczywiście się spotkał. Odwiedził, co ciekawe, posiadłość zmarłego rok wcześniej Bolesława Cybisa w Princeton. Bawił też u innego Łukaszowca, Eliasza Kanarka. „W czasie pobytu w Stanach Zjednoczonych namalował artysta kilka portretów” (Mistyczny świat Antoniego Michalaka, katalog wystawy, oprac. Waldemar Odorowski, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, Kazimierz Dolny 2005, s. 38). Znalazł się wśród nich ten prezentowany w katalogu aukcyjnym, precyzyjnie datowany i opisany miejscem powstania. Stworzony w Nowym Jorku, gdzie głównie mieszkał wtedy Michalak, wizerunek to w pełni reprezentatywna dla maniery mistrza praca, w której położył silny nacisk na walory kolorystyczne. Ów portret należy sytuować na równi z powstałymi wówczas wizerunkami małżeńskimi Kuncewiczów czy Liszków.

55 †

JANINA NOWOTNOWA

1881-1963

"Portret córki", około 1930

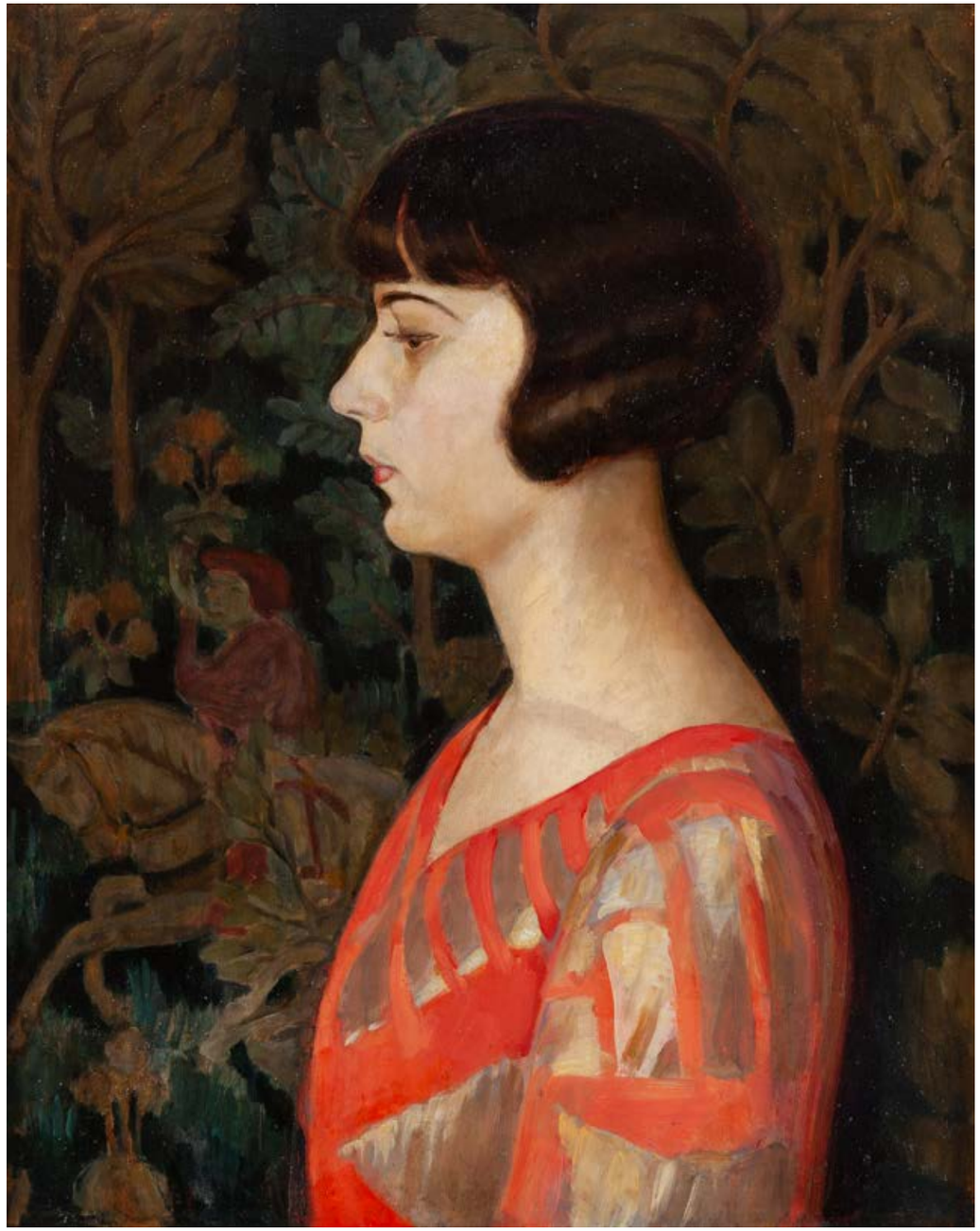
olej/sklejka, 56 x 45 cm
opisany na odwrociu: 'Portret córki (...) | własność prywatna | (trudno czytelnie) 60 nr 23', '71/8(...)'
oraz notatka ramiarska
papierowa nalepka z drukowanym opisem obrazu: 'Janina Nowotnowa | PORTRET CÓRKI własn. pryw.'
ślad po niezachowanej nalepce (Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie?)
oraz dowód sprzedaży z Salonu Desy

estymacja:
12 000 - 18 000 PLN
2 700 – 4 100 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa (zakup w Salonie Desa Dzieła Sztuki i Antyki w Warszawie, lata 80. XX w.)

WYSTAWIANY:
Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, okres międzywojenny

Janina Nowotnowa to niesłusznie dzisiaj zapomniana malarka i graficzka związana ze środowiskiem artystycznym Lwowa i Krakowa. Na rynku aukcyjnym pojawiały się do tej pory przede wszystkim powojenne prace Nowotnowej. Na podstawie archiwalnych fotografii, wzmianek w prasie i not katalogowych można tylko przypuszczać, jak wyglądało międzywojenne oeuvre artystki. Oprócz nastrojowych pejzaży i wyidealizowanych martwych natur pojawiają się w nim także liczne wizerunki. W zbiorach Narodowego Archiwum Cyfrowego odnaleźć można fotografie dwóch portretów ukazujących córkę malarki, datowanych na około 1930 rok. Na jednym z nich młodziutka dziewczyna przedstawiona został na tle jasnej, jednolitej kotary. Na kolejnym, na tle pejzażu z ukulele w dłoniach. Prezentowany w katalogu aukcyjnym portret należy niewątpliwie do tej samej grupy prac namalowanych w podobnym czasie. Na tle omówionych już obrazów wyróżnia się koncepcją stylizatorską nawiązującą bezpośrednio do renesansowych portretów epoki włoskiego quattrocenta. Ukazana z profilu postać to śmiały dialog ze sztuką dawnych mistrzów. Nowotnowa wpisuje się zatem w nurt klasycyzujący, tak popularny w sztuce dwudziestolecia międzywojennego. Intrygujący, a zarazem niezwykle pomysłowy element obrazu stanowi jego ornamentalne tło. Ono także nawiązuje do renesansowych kompozycji. Na rozwieszonej za postacią modelki tkaninie czy też arrasie zauważyć można bowiem wyhaftowaną postać jeźdźca przemierzającego leśną gęstwinę.



56

FRANCISZEK ŻMURKO
1859-1910

"Portret kobiety (Emilii Plater?)", 1887

olej/tektura, 51,5 x 41 cm (w świetle oprawy)
sygnowany i datowany u dołu, po prawej: 'Fra Żmurko | 1887'
na odwrociu dwie papierowe nalepki wystawowe: Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie oraz Wystawy obrazów "Sztuka"
na ramie papierowa nalepka inwentarzowa opisana numerem: 'K. 348'

estymacja:
45 000 - 60 000 PLN
10 100 – 13 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja F. Kwiecińskiego, Warszawa
kolekcja rodziny Kiślańskich, Tarchomin
kolekcja rodziny Morawskich i jej spadkobierców (od okresu II wojny światowej)

WYSTAWIANY:
Wystawa obrazów „Sztuka", Warszawa, 1911
Wystawa pośmiertna Franciszka Żmurki, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, Warszawa, 1911

LITERATURA:
Franciszek Żmurko 1859-1910, katalog wystawy, Muzeum Mazowieckie w Płocku, Płock 1978, s. 26, nr kat. III/4 (prace nieeksponowane)
Janina Wiercińska, Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914, Wrocław-Warszawa-Kraków 1969, s. 435 (jako „Portret z 1887 r.")
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskiem za rok 1911, Warszawa 1912, s. 47 (jako „Portret z 1887 r.")

„Czy to w studyach, czy w wielkich kompozycyach, zawsze i wszędzie pierwszoplanową postacią jest u Żmurki kobieta. Po prostu niema obrazu tego artysty bez kobiety. Stanowi ona dla niego oś, około której cała jego twórczość się obraca".

Kazimierz Daniłowicz-Strzelbicki, Franciszek Żmurko, Warszawa 1902, s. 37

57

ANTONI PIOTROWSKI

1853-1924

Dziewczynka na tle pejzażu

olej/płótno naklejone na tekturę, 49 x 58 cm
sygnowany l.d.: 'APiotrowski'
na odwrociu papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie
opisany numerem: '29.' (numer powtórzony na nalepce)

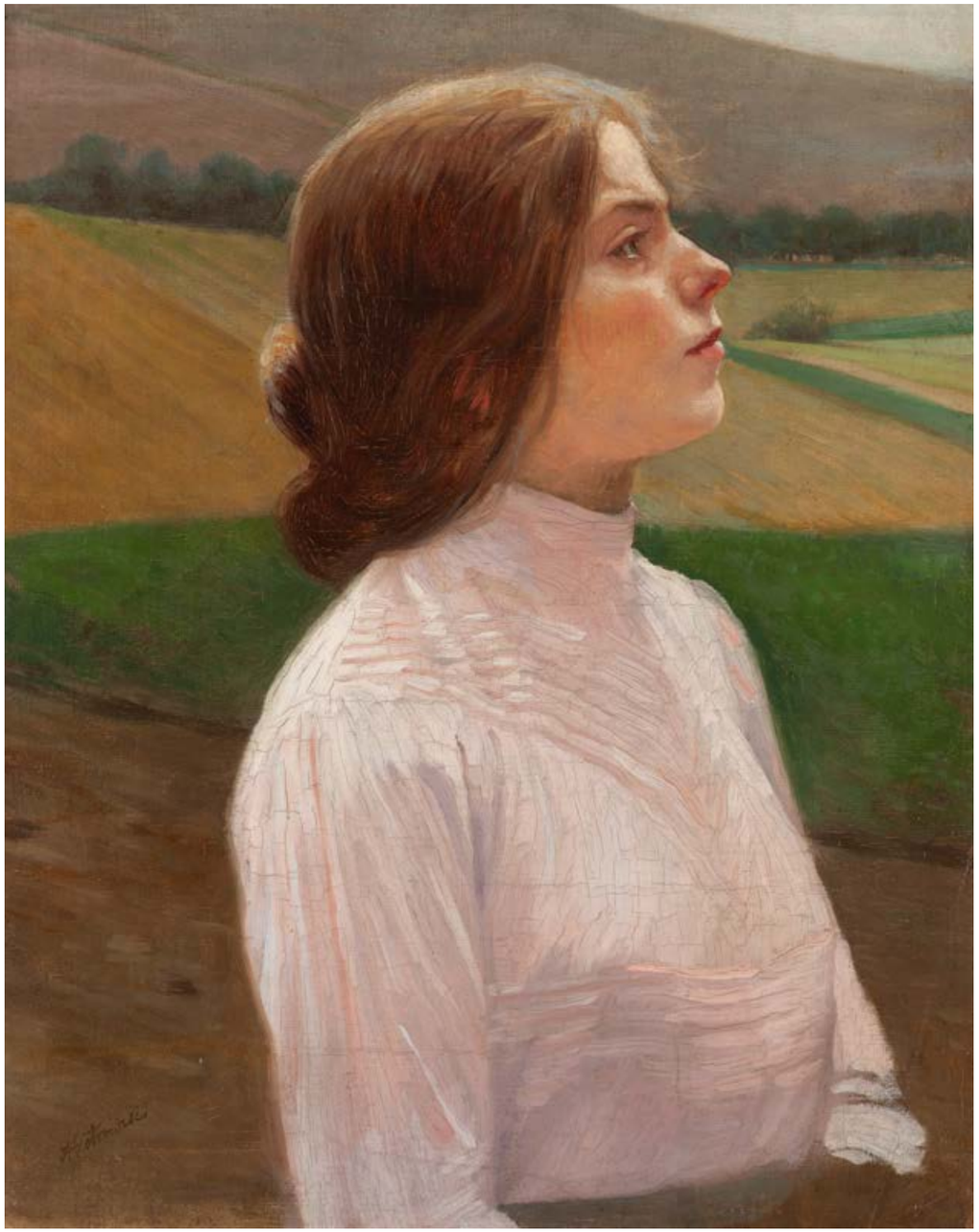
estymacja:
30 000 - 40 000 PLN
6 700 – 9 000 EUR

POCHODZENIE:
spuścizna po artyście
zbiory żony artysty, Marii Piotrowskiej
kolekcja prywatna, Trójmiasto

WYSTAWIANY:
Wystawa pośmiertna Antoniego Piotrowskiego, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, 31 października - 25 listopada 1925

LITERATURA:
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie za 1925 rok, Warszawa 1926, s. nlb. (26, jako „Studjum")
Przewodnik No 7 po wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa 1925, s. 20, nr kat. 91 lub 99 (jako „Studjum")

Władysław Prokesch, polski dziennikarz i krytyk początku XX stulecia, tak pisał o autorze obrazu: „Talent i twórczość Piotrowskiego szły po najpiękniejszej linii rozwoju, skojarzyły bowiem w sobie kierunki dwóch wielkich szkół malarskich w Polsce, które łączyły w sobie tradycye epoki odrodzenia z kultem dla wielkiej monumentalnej sztuki" (Władysław Prokesch, Antoni Piotrowski, Wieliczka 1914, s. 3). Omówienie działalności artystycznej w ramach serii wydawniczej zatytułowanej „Współczesne malarstwo polskie", w której to w owym czasie publikowano monografie znanych i popularnych twórców, świadczy o uznaniu, jakim cieszył się Piotrowski już w swojej epoce. Nie bez znaczenia pozostaje również fakt, iż publikacja ukazała się jeszcze za życia samego malarza, choć tak działo się i w przypadku innych artystów. Twórczość artysty to nie tylko sceny batalistyczne, wizerunki utrzymane w nurcie inspirowanym ludowością czy fantastyczne wizje, których temat zaczerpnięty został z greckiej mitologii i słowiańskich legend. To także portrety charakteryzujące się dużą dozą realizmu połączonego ze znakomitą umiejętnością oddania warstwy psychologicznej modela.



58

ANTONI PIOTROWSKI

1853-1924

Pejzaż nadmorski z Warny, 1897

olej/deska, 21 x 37 cm
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'A. Piotrowski | Warna 1897'
na odwrociu stemple z oznaczeniami wymiarów podobrazia
papierowa nalepka z numerem inwentarzowym: '1193.'
oraz tłoczony stempel wiedeńskiego składu materiałów malarskich (?): 'WIEN | L. OPENRING 9'
na ramie lakowa pieczęć celna

estymacja:
18 000 - 25 000 PLN
4 100 – 5 600 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Kraków

Antoni Piotrowski to malarz wykształcony w pracowniach Wojciecha Gersona i Jana Matejki, a także w kręgu monachijskiej Akademii Sztuk Pięknych. Zasłynął głównie z przedstawień o charakterze rodzajowym, w których silnie eksponował motywy ludowe. Piotrowski był także znakomitym ilustratorem historii. Wielokrotnie podejmował wątki zaczerpnięte z mniej lub bardziej odległej przeszłości, w których często pojawiają się postaci jeźdźców na koniach oddawane z niebywałą biegłością warsztatową. Punkt zwrotny w jego twórczości stanowił niewątpliwie wyjazd na Bałkany. W 1885 roku, jako korespondent kilku brytyjskich i francuskich czasopism wyjechał do Bułgarii. Trafił tam w wir wojennych wydarzeń. Zajmował się głównie dostarczaniem ilustracji m. in. dla takich tytułów jak „The Illustrated London News" czy „Le Monde Illustré". Kameralny nadmorski pejzaż z Warny to zapewne dzieło będące reminiscencją z tej egzotycznej poniekąd dla Piotrowskiego podróży. W zbiorach muzealnych i kolekcjach prywatnych zachowało się sporo prac ilustrujących region Bałkanów i zamieszkujących tam ludzi w wykonaniu tego malarza. Na podstawie pojedynczych pejzaży i portretów można sądzić, że ten wątek zajmował w oeuvre Piotrowskiego szczególne miejsce nawet po powrocie do kraju.

59 †

JERZY EDMUND KANIEWSKI

1909-1982

Pejzaż z Krzemieńca z widokiem na Górę Bony, 1959

olej/tektura, 59 x 67 cm
sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'KRZEMIENIEC.| E. Kaniewski. 1959 r.'
opisany na odwrociu l.g.: '70/50 | (...)', poniżej: 'Edmund Kaniewski | Pejzaż Krzemieńca 1959 | Plastyka współczesna'
oraz '845.' (w owalu), stemple Prezydium Rady Narodowej miasta Łodzi z opisami

estymacja:
15 000 - 25 000 PLN
3 400 – 5 600 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja
kolekcja prywatna, Polska

Kolonia artystyczna utworzona w Krzemieńcu bywa czasem porównywana do tej działającej w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą. Choć historia jej rozwoju jest zupełnie inna, to rzeczywiście pod względem artystycznych relacji, podobna. Początki legendarnych już plenerów organizowanych przez Tadeusza Pruszkowskiego w Kazimierzu sięgają 1923 roku i wiążą się z uczniami warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Kolonia w Krzemieńcu, to z kolei dopiero początek lat 30. XX stulecia. Niemniej jednak tam także przyjeżdżali wychowankowie tzw. „Budy na Powiślu". Jednym z nich był chociażby Jerzy Edmund Kaniewski, uczeń Pruszkowskiego, członek Loży Wolnomalarskiej, czyli najmłodszego z ugrupowań powstałych z inicjatywy „Prusza". Odtworzył on na prezentowanym w katalogu aukcyjnym obrazie jeden z ważniejszych pod względem topograficznym elementów miasteczka, a mianowicie tzw. Górę Bony z ruinami zamku górującego nad osadą. W omawianym kontekście porównać można to wzniesienie do kazimierskiej Góry Trzech Krzyży, a także ulokowanego na pobliskich zboczach ruin tamtejszej średniowiecznej warowni.

60

HIACYNT ALCHIMOWICZ

1841-1897

Portret malarza

olej/płótno, 81 x 59,5 cm
sygnowany l.d.: 'H. d'Alchimowicz'
na odwrociu stempel: '25 | P.B'
na ramie papierowa nalepka aukcyjna

estymacja:
50 000 - 80 000 PLN
11 200 – 17 900 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Agra-Art, czerwiec 2017
kolekcja prywatna, Warszawa
DESA Unicum, październik 2020
kolekcja instytucjonalna, Warszawa

Hiacynt Alchimowicz to utalentowany brat być może bardziej znanego artysty, Kazimierza Alchimowicza (1840-1916). Dojrzewał artystycznie w Wilnie, w bliskości malarza Kanutego Rusieckiego (1800-1860). Jako powstaniec styczniowy wyemigrował do Francji, gdzie pozostał do końca życia. Jako wykształcony jeszcze w Wilnie absolwent szkoły mierniczej, Alchimowicz pracował przy budowie kolei Arcachon-Amélie-les-Bains-Perpignan. W 1872 roku zaczął studiować malarstwo w Perpignan oraz Paryżu. Pozostawał w przyjaźni z polskim rysownikiem Michałem Elwiro Andriollim. Od 1876 nauczał rysunku w liceum Perpignan, później także w liceum żeńskim i szkole politechnicznej. Artysta wystawiał przede wszystkim w miastach francuskich, Tuluzie, Montpellier czy Nîmes. Posługiwał się najczęściej akwarelą, także olejem, tworząc portrety, krajobrazy czy sceny rodzajowe. W prezentowanym portrecie Alchimowicz brawurowo oddał detale stroju i fizjonomii. Z zapałem realisty osiągnął jednak wrażenie malarskiej swobody i naturalnego światłocienia.

61

WINCENTY WODZINOWSKI

1866-1940

Zaloty żniwiarza

olej/tektura, 53,5 x 44 cm
sygnowany l.d.: 'W. Wodzinowski'

estymacja:
9 000 - 12 000 PLN
2 100 – 2 700 EUR

Wincenty Wodzinowski przeszedł do polskiej historii sztuki jako malarz podkrakowskiej wsi i wesołych wiejskich dziewcząt. Edukację odebrał w warszawskiej Klasie Rysunkowej (1880-81), krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych (1881-89) oraz w monachijskiej Akademii Sztuk Pięknych (1889-92). Już na wczesnym etapie kariery zaprzyjaźnił się hrabią Ignacym Korwin-Milewskim, który nabywał jego dzieła. Niewątpliwie był to wówczas najlepszy i najbardziej płodny okres jego artystycznej kariery, z którego pochodzą wielkoformatowe, realistyczne sceny rodzajowe. Wodzinowski od 1896 roku pracował również jako wykładowca na Wyższych Kursach dla Kobiet im. Adriana Baranieckiego w Krakowie. Już od wczesnego etapu kariery stał się on malarzem znanym i cenionym, a jego prace weszły do popularnej ikonosfery (przede wszystkim „Na swojską nutę", 1889, Muzeum Narodowe w Krakowie). W 1893 roku powstała kompozycja zatytułowana „Grajek" (Lwowska Galeria Sztuki). Prezentowany w katalogu aukcyjnym obraz to tak naprawdę kadr zaczerpnięty z owej kompozycji. Postaci kobiety i pochylającego się nad nią żniwiarza na obrazie „Grajek" dostrzegalne są po lewej stronie tego przedstawienia.

62

MAURYCY TRĘBACZ

1861-1941

Pejzaż z Kazimierza Dolnego nad Wisłą

olej/płótno (dublowane), 33 x 45 cm
sygnowany p.d.: 'Maurycy Trębacz'

estymacja:
18 000 - 25 000 PLN
4 100 – 5 600 EUR

LITERATURA:
porównaj: 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. 143 (il.), nr kat. I/B 80

Twórczość Maurycego Trębacza związana jest silnie z racji jego pochodzenia z kulturą żydowską. W tym kontekście bardzo istotne stają się liczne w jego oeuvre pejzaże z Kazimierza Dolnego nad Wisłą, miasteczka, którego znaczną część ludności stanowiła właśnie ludność wyznania mojżeszowego. Kazimierz Dolny to miasto pełne wybitnej klasy zabytków. Jego historia sięga XII wieku, a dokładniej roku 1181, kiedy to król Kazimierz II Sprawiedliwy wedle zachowanych dokumentów miał przekazać tereny zwane Wietrzną Górą zakonowi norbertanek. W ten właśnie sposób powstało przyszłe miasto Kazimierz, które zaczęło się prężnie rozwijać dzięki handlowi. W późniejszym okresie powstały murowany zamek oraz baszta celna, a także gotycki kościół farny zachowany do naszych czasów w zmienionej, manierystycznej formie. Miasto i jego najbliższe okolice tak naprawdę już w XIX stuleciu stanowiły atrakcyjny dla artystów plener. Znaczna część zabudowy dawnego Kazimierza to architektura drewniana, często skromna i stosunkowo prosta. Wiązać należy ją z ludnością żydowską trudniącą się handlem i stanowiącą integralną część pejzażu kulturowego okolic. Obrazy ukazujące ów „portret" miasta, w tym także te autorstwa Maurycego Trębacza, stanowią zatem dziś kadr z nieistniejącej, przedwojennej rzeczywistości.

63

IZAAK STRYCHARSKI

XIX/XX w.

Czytający Torę, 1927

olej/tektura, 60 x 49 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'I. Strycharski 927'
na odwrociu papierowa nalepka opisana numerem: '10.'
oraz dwie nalepki aukcyjne

estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
9 000 – 13 400 EUR

POCHODZENIE:
Christie's, Londyn, styczeń 2008
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, październik 2015
kolekcja instytucjonalna, Warszawa
DESA Unicum, październik 2019
kolekcja instytucjonalna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Jüdischer Jahr. Jüdischer Brauch, Stadt Museum, Münster, listopad-grudzień 1972

LITERATURA:
Jüdischer Jahr. Jüdischer Brauch, katalog wystawy, Stadt Museum w Münster, Münster 1972, s. 110 (il. 203)

Ikonografia obrazu Izaaka Strycharskiego, na pozór niekryjąca w sobie tajemnic, stanowi niewątpliwie klucz do zrozumienia kompozycji. Scena, identyfikowana dotychczas jako czytanie Tory, przedstawia w rzeczywistości codzienną tradycyjną modlitwę żydowską. Temat daje się precyzyjnie zidentyfikować przy znajomości poszczególnych motywów kultury judaistycznej. Ukazani w synagodze mężczyźni na głowach noszą dekoracyjne biało-czarne szale modlitewne (hebr. talit, tałes) oraz filakterie (hebr. tefilin – skórzane pudełeczka przywiązywane rzemieniem na czole i lewym przedramieniu, zawierające w środku kawałki pergaminu z fragmentami Tory). Tych ostatnich nie nosi się szabat i święta. Zdaniem niektórych rabinów zakładanie filakterii w świąteczne dni jest nawet surowo zabronione. Ich obecność na obrazie wskazuje jednoznacznie, że przedstawiono na nim codzienną modlitwę, jeden z najważniejszych elementów codziennego życia tradycyjnej żydowskiej gminy. Ukazany w charakterystycznej ekspresyjnej pozie kantor opiera dłonie na modlitewniku (hebr. sidur). Ma on formę książkowego kodeksu (gdyby obraz miał przedstawiać ceremonię czytania Tory, artysta przedstawiłby zamiast kodeksu zwój). Strycharski ukazał zapewne jedną z trzech modlitw w ciągu dnia. Do ich publicznego odmawiania niezbędny jest minjan (10 dorosłych mężczyzn), któremu przewodzi kantor. Szczególnie frapującym motywem obrazu jest zapisana hebrajskim alfabetem inskrypcja na pulpicie. Być może jest to data zapisana systemem hebrajskim: litery mogą kodować rok 5540 według rachuby żydowskiej, czyli ok. 1780 według kalendarza gregoriańskiego. Bez przeprowadzenia pogłębionych badań trudno jednak powiedzieć, do czego ta data się odnosi. Stylistyka malarstwa Strycharskiego (jednego z najbardziej enigmatycznych malarzy żydowskich) wiąże go z Galicją, środowiskiem krakowskim lub lwowskim. Zamieszczona na obrazie data mogłaby więc hipotetycznie odnosić się do jakiegoś – dziś trudnego do odczytania – wydarzenia z życia jednej z żydowskich gmin w Galicji. Takim wydarzeniem mogłaby być np. śmierć cadyka albo budowa synagogi. Chociaż sceny ukazujące religijne ceremonie są w sztuce polskich malarzy żydowskich stosunkowo częste, dla obrazu Strycharskiego trudno znaleźć bezpośredni ikonograficzny wzór. W zamyślonej postaci klęczącej po prawej stronie kantora dopatrzeć się można dalekiego echa motywów melancholijnych, obecnych w sztuce innych, jeszcze XIX-wiecznych artystów – Leopolda Horwitza i Maurycego Gottlieba. Na płótnach tego ostatniego („Jom Kippur" z Muzeum Sztuk Pięknych w Tel Awiwie czy „Chrystus w Kafarnaum" z Muzeum Narodowego w Warszawie) znaleźć można niekiedy zamyślonych, posmutniałych mężczyzn wśród rozmodlonego w synagodze tłumu. Te charakterystyczne, wywiedzione z ikonografii melancholii wizerunki miały niebagatelne znaczenie dla formowania się języka i tematyki sztuki żydowskiej, oddziaływały na artystów jeszcze w 1. połowie XX wieku. Izaak Strycharski mógł znać również obraz Szymona Buchbindera „Modlący się Żyd" z ok. 1880 albo „Torę" Stanisława Bendera. Poza kantora iwyraz jego twarzy są na wszystkich trzech kompozycjach pokrewne. Mimo tych bardziej lub mniej oczywistych związków „Modlitwa" Strycharskiego pozostaje obrazem na wskroś indywidualnym, przede wszystkim przez swój dekoracyjny charakter i zastosowaną przez artystę subtelną paletę barw: żółcieni, brązów i pastelowych różów.

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

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

II. AUKCJA

Udział w licytacji można wziąć osobiście, po uprzednim złożeniu zlecenia licytacji telefonicznej lub zlecenia licytacji z limitem, a także za pośrednictwem Aplikacji Online (strona internetowa https://bid.desa.pl/ oraz bezpłatna aplikacja mobilna DESA Unicum służące do udziału w licytacji przez Internet).
1. Przebieg aukcji
Aukcję prowadzi aukcjoner, który wyczytuje obiekty i kolejne postąpienia, wskazuje licytujących, ogłasza zakończenie licytacji oraz wskazuje zwycięzcę. Zakończenie licytacji obiektu następuje w momencie uderzenia młotkiem przez aukcjonera. Jest to równoznaczne z zawarciem umowy sprzedaży między domem aukcyjnym a licytującym, który zaoferował najwyższą kwotę. W razie zaistnienia sporu w trakcie licytacji aukcjoner rozstrzyga spór albo ponownie przeprowadza licytację danego obiektu. Zastrzegamy sobie prawo do utrwalania przebiegu aukcji za pomocą urządzeń rejestrujących obraz i dźwięk. Zastrzegamy sobie prawo do licytowania jedynie wcześniej zgłoszonych przez uczestników aukcji obiektów. W takiej sytuacji numery obiektów są przed aukcją zgłaszane obsłudze domu aukcyjnego. Aukcjoner ma prawo do dowolnego rozdzielania lub łączenia obiektów oraz do ich wycofania z licytacji bez podania przyczyn. Opisy zawarte w katalogu aukcji mogą być uzupełnione lub zmienione przez aukcjonera lub osobę przez niego wskazaną przed rozpoczęciem licytacji. Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie uczestnika aukcji niektóre spośród licytacji mogą być równolegle prowadzone w językach angielskim i niemieckim. Prośby takie powinny być składane najpóźniej godzinę przed aukcją wraz z informacją, których obiektów dotyczą. Licytacja odbywa się w tempie 60-100 obiektów na godzinę.

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

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

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

5. Aplikacja online
We wszystkich aukcjach DESA Unicum można brać udział za pośrednictwem Aplikacji Online. Aby wziąć udział w aukcji należy założyć darmowe konto w Aplikacji Online, a następnie zarejestrować się do konkretnej aukcji – z uwagi na proces weryfikacji i dopuszczenia do aukcji prosimy o rejestrowanie się na aukcję nie później niż 12 godzin przed rozpoczęciem licytacji na 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 przebicia) w tracie trwania aukcji na żywo, obserwując relację 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 wylicytowane obiekty w terminie 7 dni od dnia aukcji. Przekroczenie wyznaczonego terminu grozi naliczeniem odsetek ustawowych za okres opóźnienia w zapłacie. Akceptujemy płatność w gotówce do równowartości 10.000 EUR obliczonej według średniego kursu waluty ogłoszonego przez NBP, obowiązującego w dniu dokonania płatności, kartami płatniczymi (MasterCard, VISA) oraz przelewem bankowym na konto: mBank S.A. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWMBK. W tytule prosimy wpisać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1. WPROWADZENIE

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

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

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

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

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

4. PRZEBIEG AUKCJI

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

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

1) Do kwoty wylicytowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 20 % końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.
2) Do kwoty wylicytowanej mogą zostać doliczone inne podatki i opłaty, jeśli w katalogu zaznaczone to zostało odpowiednimi oznaczeniami (patrz: paragraf 1 punkt 10 „Przewodnika dla klienta": „Legenda").
3) Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiścić należność w terminie 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 zewnętrznego, 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.

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

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

10. PRAWA AUTORSKIE

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

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

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

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

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

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

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

ZLECENIE LICYTACJI

Sztuka Dawna. XIX wiek, Modernizm, Międzywojnie · 1332ASD236 · 15 czerwca 2023

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

☐ **Zlecenie licytacji z limitem** ☐ **Zlecenie telefoniczne**

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

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

.....

Imię i nazwisko

.....

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

.....

Adres: ulica nr domu nr mieszkania

.....

Miasto Kod pocztowy

.....

Adres e-mail

.....

Telefon / faks

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

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

Należność za zakupiony obiekt

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

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

☐ Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

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

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

.....

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

DESA UNICUM

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

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

☐ Tak ☐ Nie

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

☐ Tak ☐ Nie

.....

Numer telefonu do licytacji

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

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

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

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

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

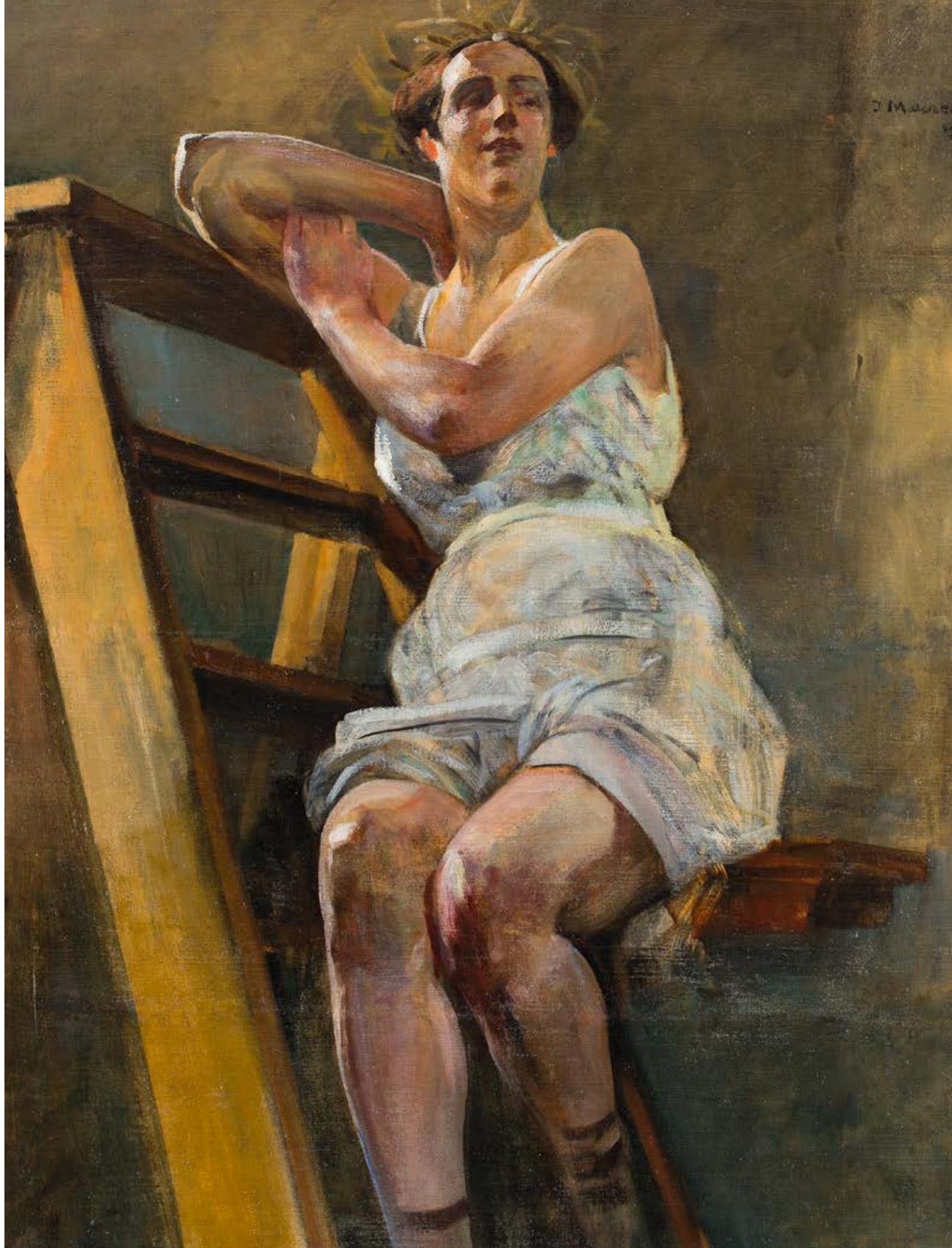
☐ Wyrażam zgodę na otrzymywanie od podmiotów powiązanych kapitałowo z DESA Unicum informacji handlowej drogą elektroniczną.

WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

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

.....

Data i podpis klienta składającego zlecenie



AUTORZY TEKSTÓW

Tomasz Dziewicki poz. 9, 11, 12, 14, 16, 30, 33 (red. MSz), 35, 36, 44
Martyna Gąsiorowska poz. 21, 25, 26
Martyna Kolanowska poz. 7, 8, 29
Tadeusz Matuszczak poz. 6 (I)
Jan Rybiński poz. 2 (I, red. MSz), 13, 18, 34, 53
Michał Szarek poz. 1, 2 (II), 3 (red.), 4 (red.), 5, 6 (II), 10 (red.), 17, 23, 28, 31, 37, 39, 41, 42, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 55, 57, 58, 59, 61, 62
Autorzy zewnętrzni poz. 15, 19, 54 (red. MSz), 63

SZTUKA DAWNA. 15 CZERWCA 2023

ZDJĘCIA DODATKOWE I ARANŻACYJNE

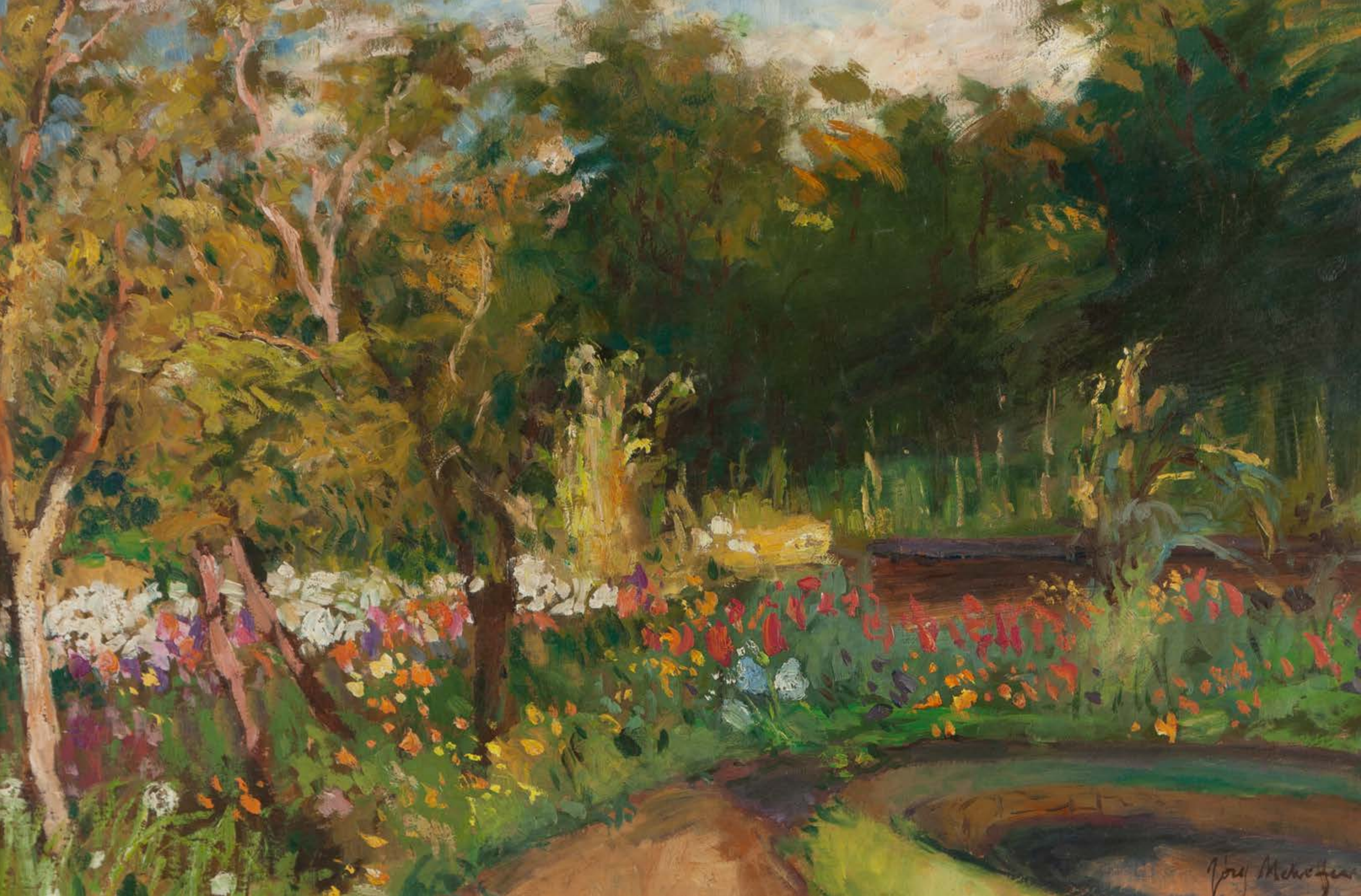
poz. 2 Henryk Siemiradzki, Sielanka, 1896, Lwowska Galeria Sztuki, źródło: Wikimedia Commons
poz. 2 Wilhelm Kotarbiński, Wenecka serenada, 1881, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum
poz. 2 Stefan Bakałowicz, U Mecenasa, 1856, Galeria Trietiakowska w Moskwie, źródło: Wikimedia Commons
poz. 2 Edward Okuń, Kwitnące glicynie, 1911, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW
poz. 2 Kazimierz Stabrowski, Faun. Willa Borghese w Rzymie, 1924, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW
poz. 3 Józef Mehoffer, fotografia portretowa, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK
poz. 3 Józef Mehoffer, Kwitnące bzy w Jankówce, po 1907, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum
poz. 3 Józef Mehoffer, Czerwona parasolka, 1917, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK
poz. 3 Józef Mehoffer, Dziwny ogród, 1902-03, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW
poz. 3 Józef Mehoffer, Dworek w Jankówce, ok. 1910, Muzeum Narodowe w Kielcach, źródło: wmuzeach.pl
poz. 4 Julian Fałat, Walka łosia z wilkami, po 1900, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW
poz. 4 Józef Chełmoński, Bociany, 1900, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW
poz. 6 Józef Chełmoński, po 1887, źródło: Biblioteka Narodowa POLONA
poz. 6 Józef Chełmoński, Szkic do obrazu „Wieczór letni" (karta z rysunkami różnych autorów), około 1875, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK III-r.a.-8153, Archiwum Fotograficzne Muzeum Narodowego w Krakowie
poz. 6 Zdjęcie RTG obrazu Józefa Chełmońskiego „Wieczór letni" (pod spodem widoczna pierwotna kompozycja autorstwa Antoniego Piotrowskiego), źródło: archiwum prywatne
poz. 6 Widok Hotelu Europejskiego w Warszawie, ok. 1880, fot. K. Brandel, źródło: Biblioteka Publiczna Miasta Stołecznego Warszawy
poz. 6 Józef Chełmoński, Na folwarku (Na podwórzu), 1875, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK
poz. 6 Józef Chełmoński, Dziewczyna z dzbanem, 1875, kolekcja prywatna, źródło: archiwum prywatne
poz. 6 Józef Chełmoński, Wołyńskie miasteczko, 1875, kolekcja prywatna, źródło: archiwum prywatne
poz. 6 Józef Chełmoński, Przed odjazdem gości na Ukrainie (Odjazd), 1875, obraz zaginiony, pocztówka archiwalna
poz. 6 Józef Chełmoński, Babie lato, 1875, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW
poz. 6 Józef Chełmoński, Jesień, 1875, kolekcja prywatna, źródło: archiwum prywatne
poz. 7 Józef Chełmoński, Strumień wiosenny (Wiosna), 1892, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW
poz. 7 Józef Chełmoński, Zalana łąka, 1891, obraz zaginiony, źródło: Biblioteka Narodowa POLONA
poz. 7 Józef Chełmoński z rodziną Górskich na tarasie dworu w Woli Pękoszewskiej, ok. 1890, źródło: archiwum prywatne
poz. 8 Anna Bilińska, Nad morzem, 1886, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW
poz. 8 Anna Bilińska, Fort Boyard, 1889, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW
poz. 8 Anna Bilińska w Beg-Meil, 1891, źródło: archiwum prywatne
poz. 9 Olga Boznańska w domu przy ul. Wolskiej 21 w Krakowie (obecnie Piłsudskiego), ok. 1913, źródło: Cyfrowe MNW
poz. 10 Tadeusz Makowski, Autoportret, ok. 1919, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK
poz. 10 Tadeusz Makowski, Dwoje dzieci z kotem, ok. 1920, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW
poz. 10 Tadeusz Makowski, Dzieci i zwierzęta (Jardin d'acclimatation), 1928, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum
poz. 10 Pieter Bruegel Starszy, Zabawy dziecięce (fragment), 1560, Kunsthistorisches Museum w Wiedniu, źródło: Wikimedia Commons
poz. 10 Tadeusz Makowski w swojej paryskiej pracowni, źródło: NAC Online
poz. 11 Port w Doëlan, 1883, pocztówka archiwalna, źródło: archiwum prywatne
poz. 11 Les Grands Sables w Le Pouldu, 1846, pocztówka archiwalna, źródło: archiwum prywatne
poz. 11 Hôtel du Pouldu, pocztówka archiwalna, źródło: archiwum prywatne
poz. 11 Henryk Hayden, 14 lipca w Doëlan (Święto morskie), 1909, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum
poz. 11 Henryk Hayden, Rybak w niebieskim swetrze, 1911, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum
poz. 11 Paul Gauguin, Żniwa w Le Pouldu, 1890, Tate Gallery w Londynie, źródło: Wikimedia Commons
poz. 11 Władysław Ślewiński, Chata w Le Poudu, ok. 1892, Muzeum Narodowe we Wrocławiu
poz. 12 Władysław Ślewiński, Paryż, około 1900, źródło: archiwum prywatne
poz. 13 Kazimierz Stabrowski, Paw – Portret Zofii z Jakimowiczów Borucińskiej, 1908, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW
poz. 13 Teodor Axentowicz, Dama w pawich piórach, pocztówka archiwalna, wyd. J. Czarnecki, Wieliczka, przed 1908, źródło: archiwum prywatne
poz. 14 Jacek Malczewski, fot. Józef Kuczyński, źródło: archiwum prywatne
poz. 14 Jacek Malczewski, Postać kobieca w wieńcu, 1914, Muzeum Narodowe w Poznaniu, źródło: archiwum prywatne
poz. 14 Jacek Malczewski, Satyr i modelka, 1913, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK
poz. 14 Jacek Malczewski, Nike Legionów, 1916, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK
poz. 14 Jacek Malczewski na tle Błędnego koła, ok. 1895, źródło: archiwum prywatne
poz. 15 Włodzimierz Przerwa-Tetmajer. Fotografia portretowa, źródło: NAC Online
poz. 16 "Tygodnik Ilustrowany" 1894, nr 2, s. 17
poz. 16 Teodor Axentowicz, Kołomyjka, 1895, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW
poz. 19 Monachium od strony Maximilianeum, fotochrom, 1890-1905, Biblioteka Kongresu, Waszyngton, źródło: Wikimedia Commons
poz. 23 Święto Jordanu. Święcenie wody na Dniestrze, 1943, źródło: NAC Online
poz. 23 Teodor Axentowicz, Święto Jordanu. 1895, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW
poz. 29 Zofia Stryjeńska, 1930, źródło: NAC Online
poz. 30 Mela Muter, źródło: Archiwum Emigracji w Toruniu
poz. 30 Mela Muter, Pejzaż górski (Bergland), około 1919, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum
poz. 31 Mela Muter w pracowni przy rue Vaugirard 114 bis, wybudowanej przez znanego architekta Auguste'a Perreta, około 1930, źródło: Archiwum Emigracji w Toruniu
poz. 33 Tadeusz Pruszkowski, Hiszpanka, 1927, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW
poz. 33 Édouard Manet, Lola de Valence, 1862, Musée d'Orsay w Paryżu, źródło: Wikimedia Commons
poz. 34 George Minne, Klęczący chłopiec, 1906, Osthaus Museum w Hagen, źródło: Wikimedia Commons
poz. 34 Egon Schiele, Chłopięcy akt stojący, 1910, źródło: Wikimedia Commons
poz. 34 Zdjęcie prasowe przedstawiające pojedynek Mojżesza Kislinga i Leopold Gottlieba na szable, czerwiec 1914, źródło: Bibliothèque Nationale de France
poz. 35 Paul Kleinschmidt, Portret Ericha Cohna, 1934, kolekcja prywatna, źródło: archiwum prywatne
poz. 35 Georg Grosz, Portret Ericha Cohna, 1938, kolekcja prywatna, źródło: archiwum prywatne
poz. 39 Bolesław Nawrocki, szkic do obrazu Orestes, ok. 1901-02, zbiory spadkobierców artysty, źródło: archiwum prywatne
poz. 39 William Adolphe Bouguereau, Orestes ścigany przez Erynie, 1862, Chrysler Museum of Art w Norfolk, źródło: Wikimedia Commons
poz. 41 Kolosy Memnona w Tebach Zachodnich, lata 30. XX w., źródło: NAC Online
poz. 41 Widok na łuk triumfalny Marka Aureliusza w Trypolisie, okres międzywojenny, źródło: NAC Online
poz. 41 Adam Styka podczas malowania obrazu w Algierze, 1935, źródło: NAC Online
poz. 41 Feliks Michał Wygrzywalski, Autoportret z papierosem (fragment), kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum
poz. 41 Aleksander Laszenko, 1938, źródło: NAC Online
poz. 45 Jan Stanisławski z żoną Janiną, około 1903, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK
poz. 45 Jan Stanisławski, Bazylika św. Marka w Wenecji, 1899 (?), kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum
poz. 45 Jan Stanisławski, W Kijowie o świcie, 1905, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK
poz. 46 Stanisław Kamocki na plenerze malarskim ze studentami, źródło: NAC Online
poz. 46 Kapliczka zbójnicka w Dolinie Kościeliskiej, źródło: NAC Online
poz. 46 Stanisław Kamocki, Cisza kościelna (Kościół w Paczółtowicach), ok. 1906-10, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK

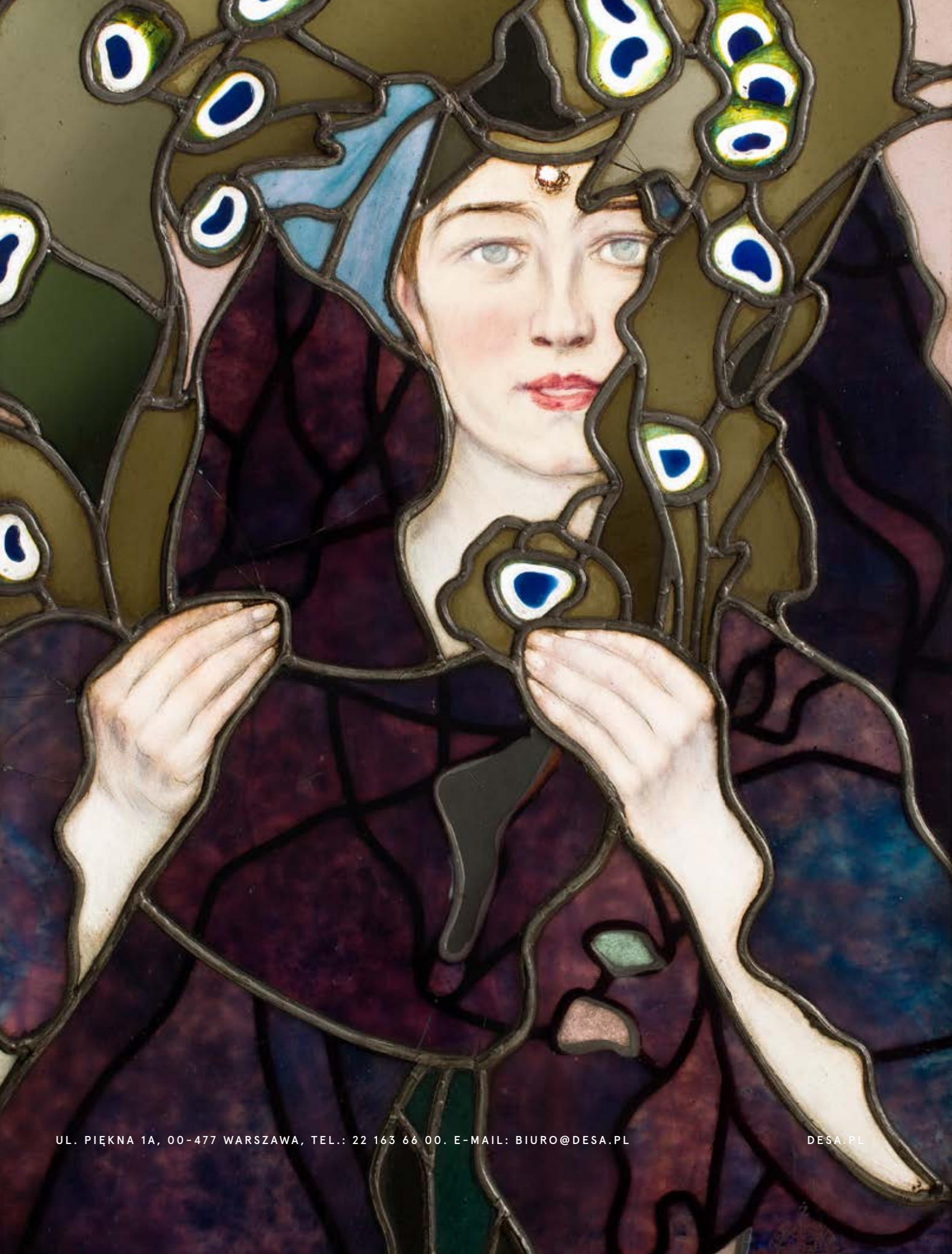
---

okładka front poz. 6 Józef Chełmoński, „Wieczór letni", 1875
okładka II – strona 1 poz. 11 Henryk Hayden, „Plaża w Pouldu" („Plage de Pouldu"), 1909
strony 2–3 poz. 4 Julian Fałat, „Bociany"
strony 4–5 poz. 16 Juliusz Zuber, „W tańcu" („Kołomyjka"), przed/lub 1894
strony 6–7 poz. 19 Alfred Wierusz-Kowalski, "Trójka ścigana przez wilki" ("Ucieczka przed wilkami"), po/lub 1894
strony 8–9 poz. 41, Adam Styka, Pustynna oaza, lata 30. XX w.
strona 10 poz. 10 Tadeusz Makowski, „Dzieci przy płocie (Enfants)", 1930
strony 16–17 poz. 8 Anna Bilińska-Bohdanowiczowa, Skaliste wybrzeże w Beg-Meil ("Skały nadmorskie"), 1891
strona 273 poz. 14 Jacek Malczewski, „Nike", 1920
strony 276–277 poz. 12 Władysław Ślewiński, „Martwa natura z misą owoców i małą doniczką", 1904
strony 278–279 poz. 3 Józef Mehoffer, „Ogród kwiatowy", około 1930
strona 280 – okładka III poz. 15 Włodzimierz Tetmajer, Wesele krakowskie, po 1910
okładka tył poz. 13 Teodor Axentowicz, „Pawie pióra", 1907
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 1332ASD236





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