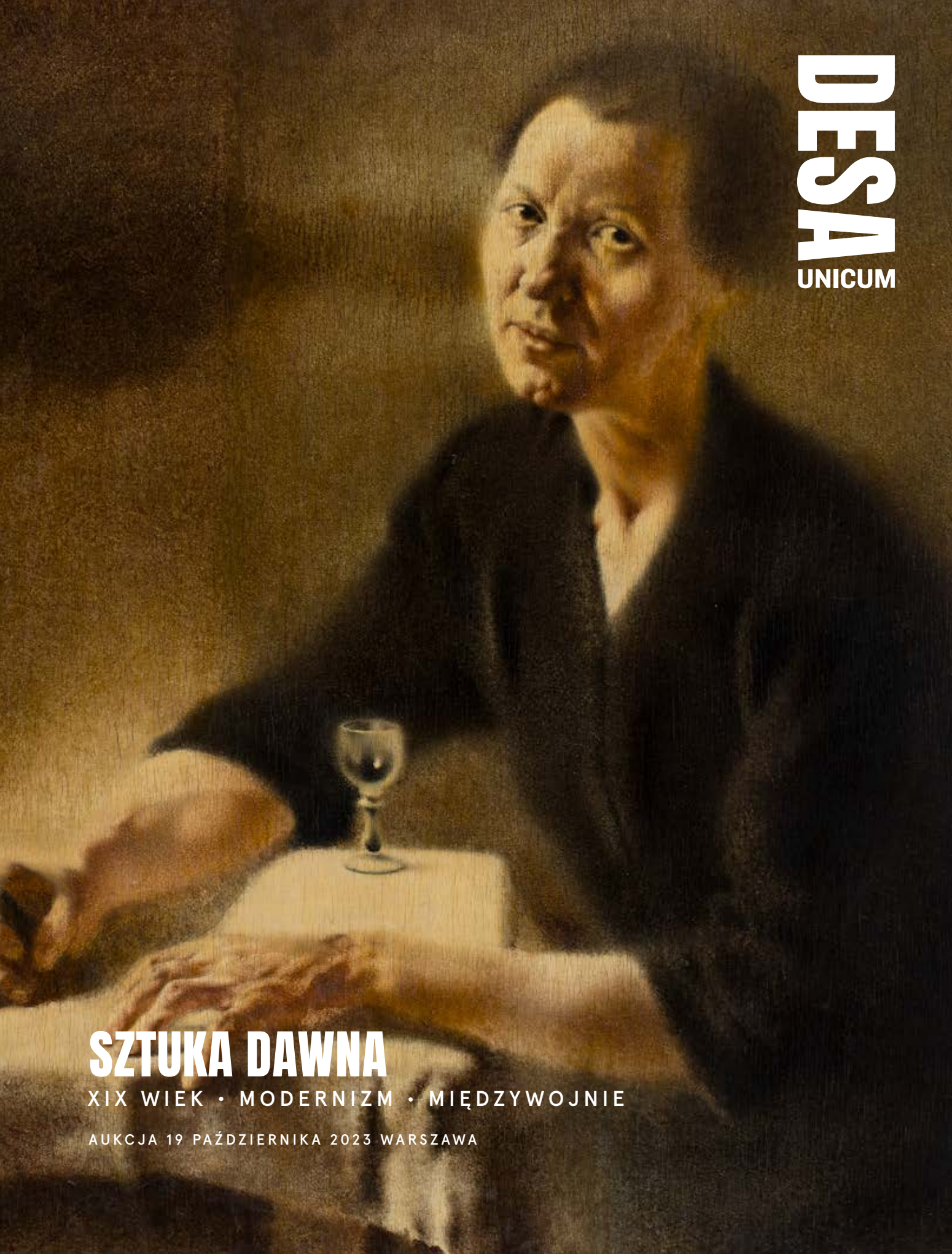


A painting of a woman with dark hair, wearing a dark jacket over a light-colored blouse, sitting at a table. Her hands are resting on the table, and a small glass of wine is visible. The background is a textured, warm brown.

DESA
UNICUM

SZTUKA DAWNA

XIX WIEK • MODERNIZM • MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 19 PAŹDZIERNIKA 2023 WARSZAWA

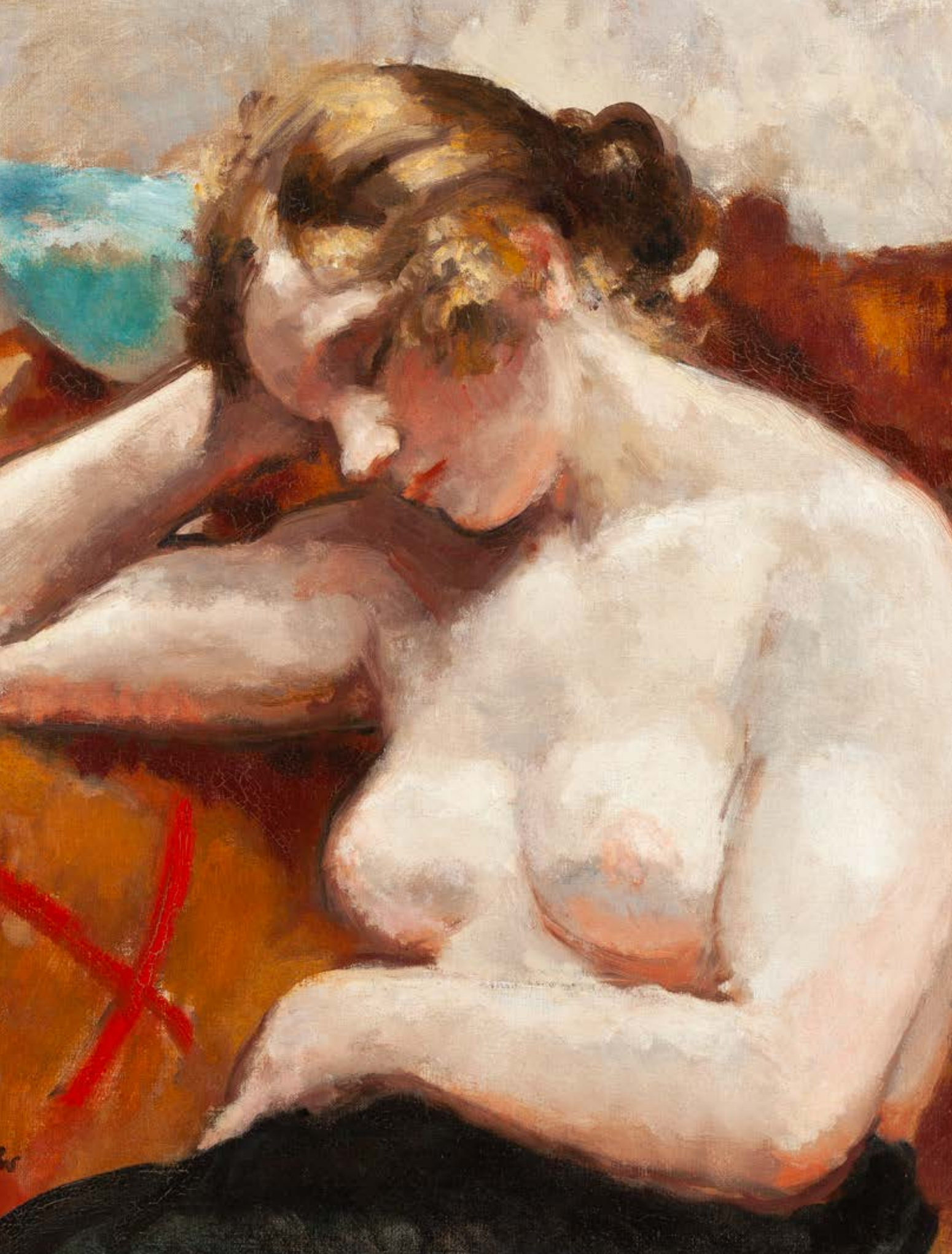












SZTUKA DAWNA

XIX WIEK • MODERNIZM • MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 19 PAŹDZIERNIKA 2023

CZAS AUKCJI

19 października 2023 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

4 – 19 października

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

Teresa Soldenhoff

tel. 506 251 833

t.soldenhoff@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 LOGISTYCZNY

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

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

DZIAŁ FOTO

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

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

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

DZIAŁ IT

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

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

DZIAŁ MARKETINGU I PR

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

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

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

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

Paulina Babicka
Grafik kreatywny
p.babicka@desa.pl

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

Michalina Komorowska
Specjalista ds. marketingu,
Redaktor strony internetowej
m.komorowska@desa.pl
tel. 882 350 575

Karolina Modrykamień-Krzyżanowska
Młodszy specjalista ds. kampanii online
k.modrykamien@desa.pl
tel. 795 122 723

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 CIEŚLIŃSKA-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
506 251 835



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



MAGDALENA KRAJENTA
m.krajenta@desa.pl
795 122 712



ALEKSANDRA JASZKOWSKA
a.jaskowska@desa.pl
787 923 202

BIURO OBSŁUGI KLIENTA



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



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



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



KAROLINA STANISŁAWSKA
Starszy 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



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



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



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



KAROLINA JANKOWSKA
Specjalista
Sztuka Współczesna
k.jankowska@desa.pl
539 222 774



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



KATARZYNA SZCZĘSNA
Specjalista
Sztuka Współczesna
k.szczesna@desa.pl
538 522 885



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



MARTYNA KOLANOWSKA
Specjalista
Sztuka Dawna
m.kolanowska@desa.pl
880 918 882



DAWID KULKIEWICZ
Specjalista
Fine Wine
d.kulkiwicz@desa.pl
532 792 536



WERONIKA ROŚ
Specjalista
Design i Rzemiosło Artystyczne
w.ros@desa.pl
608 566 282



INDEKS

Adler Jankiel 24	Makowski Tadeusz 15
Ajdukiewicz Tadeusz 32	Malczewski Jacek 6, 35
Axentowicz Teodor 36	Markiel Jakub 76
Bakałowicz Władysław 2	Menkes Zygmunt Józef 65
Bałzukiewicz Łucja 70	Mędrzycki Maurycy 46–47
Boznańska Olga 11–12	Milich Adolf 55
Bratkowski Roman 72	Mela Muter 17–19
Chapiro Jacques 54	Obst Seweryn Leopold 56
Chełmoński Józef 26–27	Pankiewicz Józef 13
Cybis Bolesław 8–9	Peske Jean 74
Czachórski Władysław 33	Piotrowski Antoni 63
Czajkowski Stanisław 44	Pruszkowski Tadeusz 10
Czedekowski Bolesław Jan 68	Rabinowicz Benn Bencion 75
Epstein Henryk 48	Rapacki Józef 38–39
Flamm Albert 60	Reyzner Mieczysław 57
Gędłek Ludwik 29–30	Rosenblum Leon 73
Gotard Jan 7	Ruszczyc Ferdynand 25
Gottlieb Maurycy 34	Schreter Zygmunt 77
Grunswleigh Natan 66	Sichulski Kazimierz 28
Gwozdecki Gustaw 14	Skoczylas Władysław 45
Hofman Wlastimil 4–5, 58	Stroynowski Leonard 59
Illies Arthur 62	Świeszewski Aleksander 40
Kamocki Stanisław 43	Terlikowski Włodzimierz 49–51
Kanelba Rajmund 22	Wasner Artur 71
Karpiński Alfons 41	Wdowiszewski Czesław 67
Kisling Mojżesz 20–21	Weiss Wojciech 3, 42
Kossak Jerzy 64	Wywiórski Michał Gorstkin 61
Kozakiewicz Antoni 31	Zak Eugeniusz 16
Kuryatto Czesław 69	Zucker Jakub 52–53
Lentz Stanisław 37	Żmurko Franciszek 1
Łempicka Tamara 23	

1

FRANCISZEK ŻMURKO

1859-1910

Portret kobiety na tle orientalnej tkaniny, lata 80. XIX w.

olej/tektura, 21,3 x 17,1 cm

sygnowany l.d.: 'Fr Żmurko'

na odwrociu wytłoczony znak wiedeńskiego składu przyborów malarskich W. Koller & Co
papierowa nalepka tegoż składu oraz nalepka składu A. BIASION w Krakowie

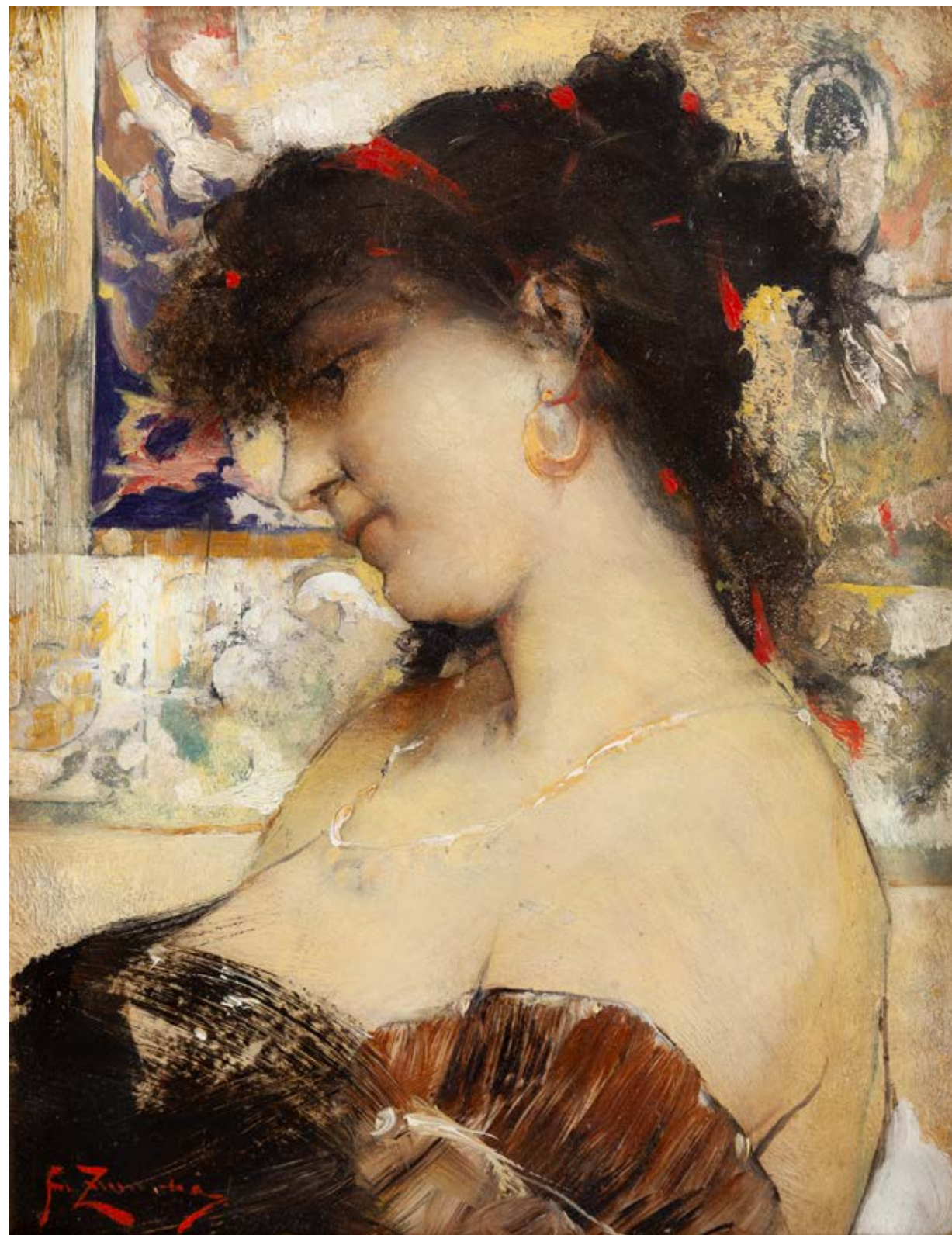
estymacja:

35 000 - 45 000 PLN

7 600 – 9 800 EUR

„Przez całą twórczość Żmurki snuje się jak nieprzerwana nić złota kult kobiety i typu kobiecego w różnych odmianach. Typ ten jest już to bachicznie zmysłowym, już to opromienionym sentymentem i czynnikiem idealistycznym. W różnych okresach życia i działalności malarskiej różne fazy przybierało to studium aktu kobiecego, który już najwięksi mistrzowie malarstwa wszechświatowego jak Rubens, Tycjan, Veronese, Tiepolo uważali za kwintesencję malarstwa, za najwdzięczniejszy temat i najwyższy wzlot siły twórczej malarskiej. Artyzm Żmurki był z tych, w których odnaleźć można bardzo wyraźnie, nieśmiertelne pierwiastki wielkiego renesansu. Był to duch twórczy, gnany żywiołową siłą wewnętrznej inspiracji do gorączkowego tworzenia”.

Władysław Prokesch, Franciszek Żmurko, Kraków 1911, s. 4-5





Hans Makart, Japonka, ok. 1870-75, Wien Museum



Maurycy Gottlieb, Portret siostry artysty, Anny, ok. 1877-78, Muzeum Narodowe w Warszawie



Franciszek Żmurko, Portret kobiety z wachlarzem, 1884, Muzeum Narodowe w Warszawie



Gustav Klimt, Portret pani Heymann, ok. 1894, Wien Museum

Czy to w studyach, czy w wielkich kompozycjach, 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

Malarstwo Franciszka Żmurki kojarzone jest dzisiaj głównie z portretami kobiet. Zaznaczyć należy, że tak było i w jego epoce. Już w roku 1902 Kazimierz Daniłowicz-Strzelbicki tak charakteryzował twórczość artysty – „Czy to w studyach, czy w wielkich kompozycjach, 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).

Żmurko niewątpliwie patrzył na kobietę poprzez pryzmat swojej epoki. Kreował zmysłowe i przepojone erotyzmem wizerunki femme fatale – kobiety fatalnej. Jego modelki to złowrogie i zalotne wampiry. Patrząc z obrazów, prowadzą z widzem pewnego rodzaju grę i wciągają go w niebezpieczny świat swoich intryg. Odbiorcą tym jest zawsze, co oczywiste, mężczyzna. Jak pisała Barbara Kokoska, „Żmurko zyskał w Warszawie całe grono wiernych zwolenników, ale prawdziwą karierę zrobił, podobnie jak Szyndler, na arystokratycznych i burżuazyjnych salonach Europy, gdzie podziwiano jego fotograficzną wręcz precyzję w oddawaniu przedmiotów i doskonały warsztat malarski. Jednak nie walory malarskie decydowały o owej popularności, ale przede wszystkim ogromny ładunek erotyki, którą w swych obrazach przemyczał (...) W ówczesnej prasie wychwalano delikatny erotyzm owych wizji, bez których ponoć żaden poważny warszawski męski gabinet również nie mógł się obejść” (Barbara Kokoska, Akt w malarstwie polskim, Kraków 2015, s. 11).

Nastrojowy portret damy na tle ornamentalnej tkaniny należy do grupy tzw. „główek”, malowanych przez Żmurkę właściwie już od początków jego kariery. Kompozycję należałoby datować najpewniej na lata 80. XIX wieku, zatem na wczesny okres jego twórczości, kiedy znajdował się pod dużym wpływem malarstwa Jana Matejki i Hansa Makarta. Żmurko pilnie studiował w Wiedniu obrazy tego drugiego artysty. Genezy dekoracyjności i wyczucia kolorystycznego owego kameralnego wizerunku doszukiwać można się jednak nie tylko w kompozycjach wiedeńczyka, ale też w nurcie orientalistycznym, popularnym w malarstwie europejskim, a także żywo interesującym wówczas Polaka. Ów portret łączy zatem w swojej strukturze ambiwalentny klimat wiedeńskiego fin de siècle’u, z całą swoją tajemniczością i aurą niezwykłego, subtelного erotyzmu.

W DUCHU WIEDEŃSKIEGO FIN DE SIÈCLE’U



WŁADYSŁAW BAKAŁOWICZ

1833-1903

Dama w buduarze

olej/deska, 18 x 12,5 cm
sygnowany i opisany p.d.: 'Bakałowicz | Paris'
na krośnie malarskim nieczytelny opis oraz nalepka aukcyjna

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 400 – 6 500 EUR

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

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



3

WOJCIECH WEISS

1875-1950

Śpiąca ("Akt kobiety"), przed/lub 1931

olej/plótno, 64,5 x 55,5 cm

sygnowany monogramem wiązany l.d.: 'WW'

na krośnię malarskim oraz na ramie papierowa nalepka Salonu Dzieł Sztuki Kazimierza Wojciechowskiego w Krakowie

estymacja:

100 000 - 150 000 PLN

22 000 – 32 000 EUR

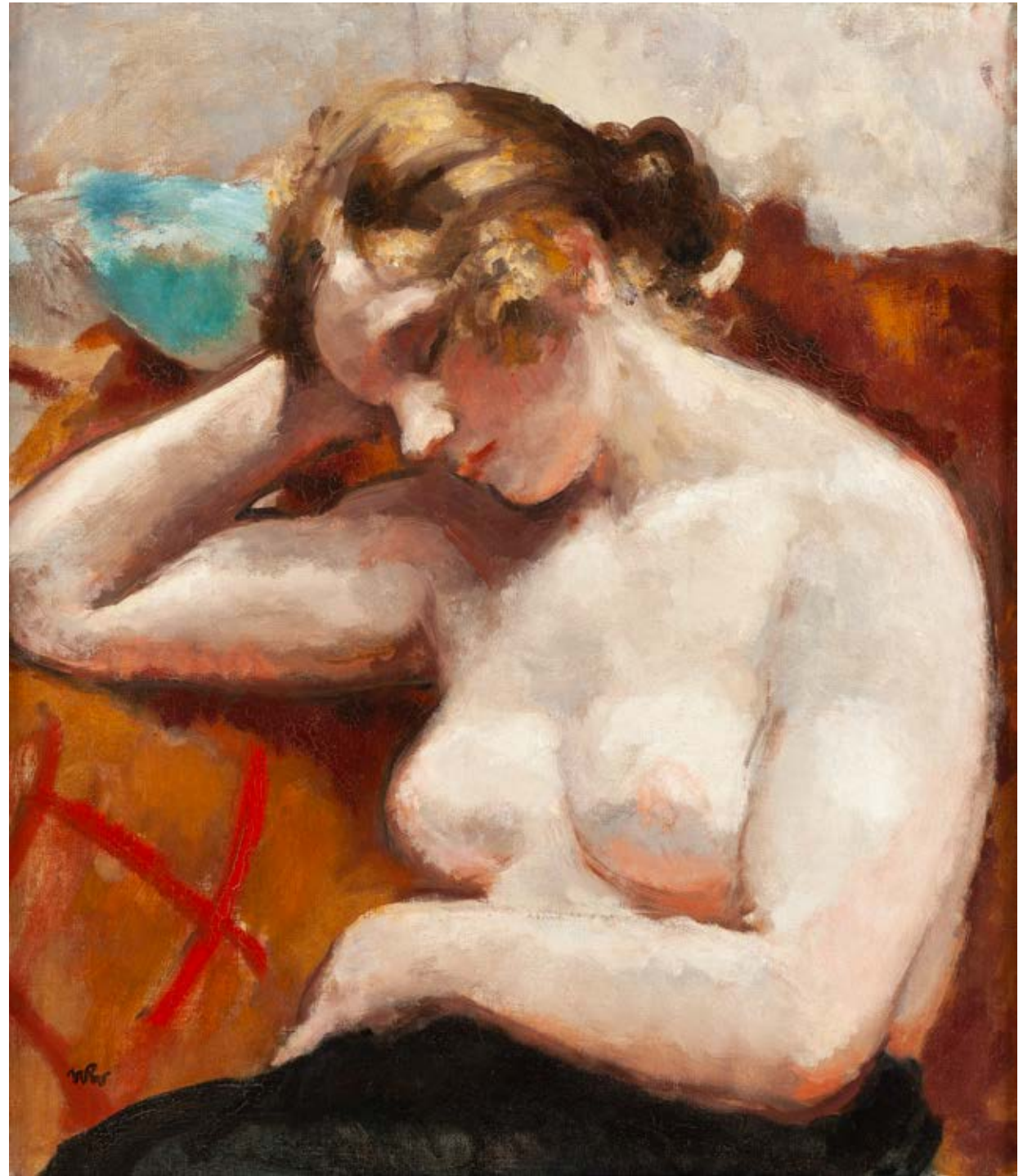
POCHODZENIE:

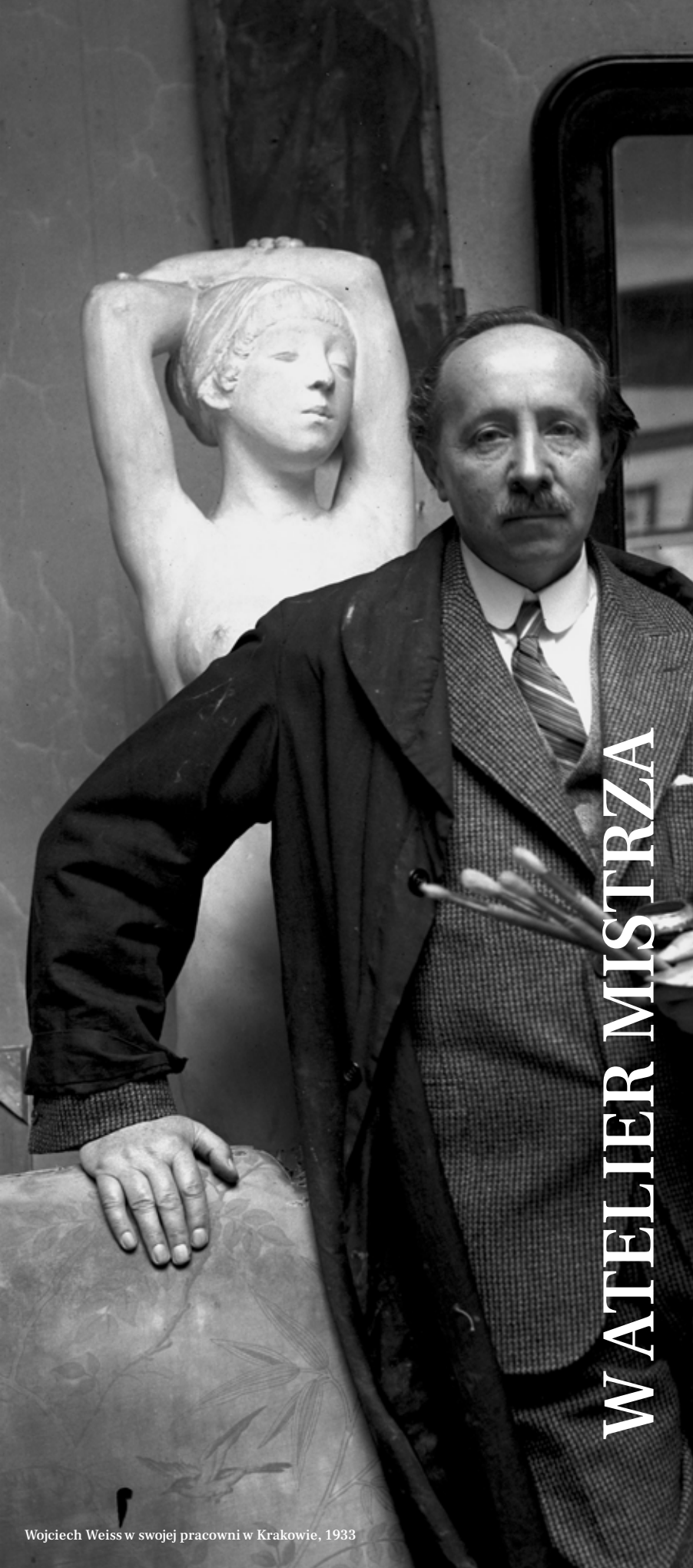
Salon Dzieł Sztuki Kazimierza Wojciechowskiego, Kraków, wrzesień 1931

kolekcja prywatna, Polska

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

Stanisław Świerz, Wojciech Weiss, „Sztuki Piękne” 1925-1926, R. 2, nr 4, s. 154





W ATELIER MISTRZA

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

W owym czasie, obok słonecznych pejzaży z południa Europy, akt kobiecy stanowi silną dominantę tematyczną w twórczości Weissa. Zauważyć należy, iż to właśnie z tą tematyką kojarzy się głównie działalność malarza w okresie międzywojennym. Samo zainteresowanie aktem pojawiło się u artysty, rzecz jasna, już znacznie wcześniej, bo na samym początku drogi twórczej. Wówczas owa tematyka stanowiła jednak zaledwie jedną z wielu typowo akademickich inspiracji, które pozwalały na analizę modelu, jego anatomii oraz fizycznych aspektów budowy ciała. W późniejszym okresie Weiss rozwija zdobyte doświadczenia, nadając im już nieco odmienny charakter. Tak pisał o przedstawieniach nagich kobiet w twórczości malarza Stanisław Świerż około połowy lat 20., czyli w czasie powstania prezentowanej pracy: „Z tych ruchów leżących – leniwych i miękkich, z odpoczynku ciał smukłych i elastycznych, rzuconych od niechcenia na biel prześcieradeł lub wwiniętych w kąć kanapy, z nonszalancją niedbale wygiętych ud i bioder, z prowokacji małych, okrągłych, wyrzuconych w przód piersi, z kokieterii wciśniętych pod siebie nóg Weiss wydobyl nieskończone bogactwo motywu...” (Stanisław Świerż, Wojciech Weiss, „Sztuki Piękne”, 1925-1926, R. 2, nr 4, s. 154).

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



Wojciech Weiss, Modelka, lata 20. XX w., Muzeum Narodowe w Warszawie



Wojciech Weiss, Półakt w berecie, ok. 1925, kolekcja prywatna





Studenci w pracowni Wojciecha Weissa w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, 1933

4 †

WLASTIMIL HOFMAN

1881-1970

Mały model w pracowni, 1918

olej/plótno (dublowane), 98,5 x 102 cm
sygnowany i datowany p.g.: '1918 | Vlastimil Hofmann'

estymacja:

90 000 - 120 000 PLN

19 500 - 26 000 EUR

„Nie mam żadnego potomstwa i możliwe, że to spotęgowało w jakiś sposób moje uczucia w tym kierunku. Bardzo lubię dzieci – i dlatego chętnie je maluję, ale to jeszcze nie wszystko. (...) Ustami dziecka przemawia prawda, piękno dobroć – to zwierciadło śmierci, tej śmierci, z którą tak często można spotkać się w moich obrazach. (...) Na ich twarzach nie ma masek, a przecież twarz ludzka jest podstawowym tworzywem w większości moich kompozycji”.

Magdalena Czapska-Michalik, Wlastimil Hofman, Warszawa 2007, s. 36



1881	•	27 kwietnia artysta przychodzi na świat na przedmieściach Pragi (Karliono) w mieszanej czesko-polskiej rodzinie.
1889	•	Z nieznanych powodów rodzina artysty, wraz z małym Wlastimilem, przenosi się do Krakowa.
1896	•	Wstępuje do Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie, rozpoczynając edukację od dwuletniej nauki rysunku w klasie Floriana Cynka. Następnie kształci się w klasie Jacka Malczewskiego.
1899	•	Kończy Szkołę Sztuk Pięknych w Krakowie jako bardzo dobry uczeń, zdobywając srebrny medal, który wręczył mu jego wybrany mistrz.
1899	•	W tym samy roku udaje się do Paryża, podejmując dalszą edukację w École des Beaux-Arts.
1901	•	Wraca do Krakowa.
1930	•	Debiut wystawienniczy Hofmana. Na wystawie Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” pokazuje dwa obrazy: „Marzenie” oraz „Portret Wuja”.
1932	•	Hofman wysłał dwa obrazy na doroczną wystawę w Monachium w Glasspalast. Nadesłane „Diabły” oraz „Madonnę Gaudiosa” zakupiło do swoich zbiorów bawarskie Muzeum Sztuki.
1905	•	Współtworzy „Grupę Czterech” (obok Mieczysława Jakimowicza, Witolda Wojtkiewicza oraz Leopolda Gottlieba), która następnie po odejściu Wojtkiewicza, oraz wstąpieniu Jana Rembowskiego oraz Tymona Niesiołowskiego zostaje przemianowana na „Grupę Pięciu”.
1905–1908	•	Bierze udział we wszystkich 7 wystawach ugrupowania.
1910	•	Zostaje powołany na stanowisko profesora rysunku wieczornego na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.
1918–1920	•	Wraz z Adelą udają się do Paryża, gdzie biorą ślub. Hofman nawiązuje bliskie relacje z Tadeuszem Makowskim, który w kolejnych latach wielokrotnie sprowadza dzieła artysty na wystawy do Francji.
1919	•	Ukazuje się nakładem serii „Współczesne Malarstwo Polskie” album poświęcony artyście z 20 reprodukcjami jego obrazów, do którego wstęp napisał Władysław Prokesch.
1927	•	Zostaje wybrany prezesem krakowskiego oddziału Związku Artystów Plastyków.
1939–1945	•	Okres II Wojny Światowej spędza początkowo w Palestynie, następnie przenosi się do Jerozolimy, mieszka w Hajfie oraz Tel-Awiwie. Bierze udział w organizowanych w koszarach wystawach.
1946	•	W czerwcu Hofman wraz z żoną Adą wraca do Krakowa z wojennej emigracji.
1947	•	Przeprowadza się do Szklarskiej Poręby.
1961	•	Zostaje odznaczony Krzyżem Komandorskim z Gwiazdą oraz Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski. Dostaje również na własność Wlastimilówkę.
1967	•	We wrocławskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych zorganizowana zostaje duża monograficzna wystawa artysty.
1968	•	Umiera żona artysty.
1970	•	6 marca Wlastimil Hofman umiera w swoim domu w Szklarskiej Porębie.

Wlastimil Hofman, 1932



WLASTIMIL HOFMAN: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI



MŁODOPOLSKIE

Rozbudowane wątki literackie towarzyszą twórczości Władysława Hofmana już od wczesnych lat jego artystycznej działalności. Ten jakże długowieczny artysta o polsko-czeskim pochodzeniu był jednym z najwybitniejszych uczniów Jacka Malczewskiego i zarazem godnym kontynuatorem jego duchowej spuścizny. Artysta już na początku swojego życia namaszczonej został przez muzę poezji i sztuki. Jego imię, Władysław, oznaczać miało tyle co „miłujący ojczyznę” i zaczerpnięte zostało z patriotycznego poematu Václava Hanka. W twórczości Hofmana nigdy nie brakowało również bezpośrednich nawiązań oraz kontekstów literackich. Wielokrotnie pojawiały się także u niego postacie o zupełnie enigmatycznym rodowodzie. Trudno jednoznacznie orzec, czym inspirował się Hofman – mitologią, słowiańskimi legendami czy też podaniami. Wydaje się, że na jego obrazach odnaleźć można je wszystkie.

Władysław Hofman to artysta niebywale płodny. Choć jego twórcza wizja podlegała na przestrzeni dekad licznym przemianom, to repertuar tematów jego prac pozostawał właściwie niezmienny. Już od wczesnych lat działalności malarskiej fascynowała go postać dziecka. Sam twórca mawiał: „Nie mam żadnego potomstwa i możliwe, że to spotęgowało w jakiś sposób moje uczucia w tym kierunku. Bardzo lubię dzieci – i dlatego chętnie je maluję, ale to jeszcze nie wszystko. (...) Ustami dziecka przemawia prawda, piękno dobroć – to zwierciadło śmierci, tej śmierci, z którą tak często można spotkać się w moich obrazach. (...) Na ich twarzach nie ma masek, a przecież twarz ludzka jest podstawowym tworzywem w większości moich kompozycji” (Magdalena Czapska-Michalik, Władysław Hofman, Warszawa 2007, s. 36). Wedle licznych przekazów willę zlokalizowaną w Krakowie przy ulicy Spadzistej 16, w której mieściła się pracownia artysty, okupowały gromady dzieci. Na podwórku znajdować się miała nawet zorganizowana specjalnie na potrzeby małych modeli rozbudowana infrastruktura – huśtawki, drabinki czy nawet piaskownica. W 1935 roku miała miejsce sesja fotograficzna. Jej pokłosiem jest zestaw fotografii, na których Hofman ukazany został w towarzystwie swoich małych modeli. Na jednym ze zdjęć zobaczyć można nawet postać chłopca siedzącego w pracowni malarza w analogiczny sposób, jak na prezentowanym w katalogu obrazie.

Jak pisała Magdalena Czapska-Michalik: „Niektórzy krytycy kojarzą malarstwo Władysława Hofmana właśnie z dziećmi. Artysta bardzo wzbraniał się jednak przed takim zawężaniem jego zainteresowań i upraszczaniem jego twórczości. ‘Dzieci, podobnie jak i Biblia, są pretekstem dla pokazania tego, czy tamtego. (...) Jestem malarzem myśli i przeżyć’”. Patrząc na nastrojowe portrety dzieci stworzone przez artystę, rzeczywiście wyraźnie zauważalna jest ich złożona struktura. Wizerunki te implikują w sobie zarówno pewnego rodzaju realizm przedstawienia, jak i dalece rozbudowaną warstwę psychologiczną, opartą na bogatej symbolice.

Tak jest właśnie na obrazie z małym modelem i artystą w atelier. To nie tylko klasyczna scena rodzajowa, ale przede wszystkim alegoria młodości, pojmowanej jako odnowa sztuki. „Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit!” – „Czasowi jego sztukę, a sztuce jej wolność!”. Tak brzmiała idea głoszona u schyłku XIX stulecia przez jednego z reformatorów i odnowicieli sztuki, czołowego krytyka wiedeń-

FASCYNACJE

skiego, jakim był Ludwig Hevesi. Hasło o ikonicznym znaczeniu znalazło sobie poczesne miejsce tuż nad portalem gmachu Secesji Wiedeńskiej wzniesionym wówczas według projektów innego twórcy z kręgu wiedeńskiej moderny – Josepha Marii Olbricha. Na tej samej fasadzie widnieje do dzisiaj jeszcze jeden napis – „Ver Sacrum”. Fraza ta, zaczerpnięta z łaciny, oznacza tyle co „Święta Wiosna”. Pod tą nazwą ukazywał się główny organ Secesji – czasopismo o artystycznym charakterze wydawane w latach 1898-1903. Tak więc wraz z secesją zapoczątkowaną już kilka lat wcześniej poza Wiedniem rodziła się nowa epoka – epoka młodości i wiosny właśnie. Wytwory nowej sztuki „wybuchaly” nieczym ożywione pierwszymi promieniami słońca wiosenne pąki kwiatów. U progu nowego stulecia często podejmowaną i szeroko rozumianą kategorią stała się wzmiankowana już młodość. „Wszystko, co jest dzielne, młode, żądne postępu, oddziela się od tego, co jest stare, zakamieniałe, uparte i zacofane...”, pisał niezidentyfikowany dziś krytyk krakowskiego „Czasu” (A.P., Wystawa secesjonistów monachijskich w Sukiennicach, „Czas” nr 68, 1897, s. 1). Młoda Polska, Jugendstil – już w samych nazwach nowego kierunku również zauważamy konsekwentnie wyznaczaną ścieżkę rozwoju, którą kroczyć zaczęli młodzi, żądni reform twórcy początku XX wieku. Wiosna w znakomitej części tekstów kultury jawi się pełna radości pora roku niosąca ze sobą afirmatywny stosunek do życia i jego rozwoju. Dekadentyzm epoki, z którym zetknąć przyszło się twórcom nowego pokolenia zweryfikował przekonania o symbiozie człowieka i natury, która uzyskała antropomorficzne cechy utożsamione z niebezpiecznymi siłami zła. Filozofia przełomu wieków przeciwstawiała sobie antagonistyczne wartości i idee. „(...) wszystkie zwyczajowo ‘radosne’ motywy zmieniają się w swe przeciwieństwa. Taniec przeistacza się w taniec śmierci, młodość zestawiana jest ze starością, narodziny zapowiadają nieuchronną śmierć. Śmierć właśnie panoszy się niepodzielnie w dekadencej literaturze i sztuce” (Łukasz Kossowski, Wojciech Weiss, Ożarów Mazowiecki 2015). Nieuchronny biologiczny cykl prowadził człowieka poprzez kolejne etapy do niechybnego końca jego życiowej wędrówki. Im bliżej katastroficznego wydarzenia jaki stanowiła w historii Europy I wojna światowa zauważalne jest natężenie tychże tendencji. W latach 1910-16 Gustav Klimt stworzył monumentalne dzieło zatytułowane „Śmierć i życie”, w roku 1915 Egon Schiele namaluje złowieszczą w wyrazie dziewczynę w towarzystwie śmierci.

W tym kontekście zestawienie ze sobą starca i dziecka, częste zresztą w twórczości Hofmana, nabiera istic filozoficznego wydźwięku. Na przełomie XIX i XX wieku, w epoce niebywale ambiwalentnej łączą się ze sobą przeciwstawne wartości. Młodości towarzyszy starość, życiu – śmierć, pięknu – brzydota. Nie bez znaczenia pozostaje także tutaj inne dzieło malarza namalowane także w 1918 roku. Mowa tutaj oczywiście o obrazie zatytułowanym nie inaczej, jak właśnie „Wiosna” (Muzeum Narodowe w Krakowie). Przedstawienie małego fauna bawiącego się z ptaszkiem to nic innego jak apoteoza odrodzenia przyrody, ale i sztuki. Co ciekawe, postać małego chłopca z obrazu prezentowanego w katalogu aukcyjnym wzbogaconą została jeszcze przez artystę o inne, dodatkowe atrybuty o charakterze chrystologicznym. Trzymane w dłoni modela jabłko zwieńczone krzyżem i leżąca obok niego korona to jawne odniesienia do postaci Dzieciątka Jezus.





Władysław Hofman w swojej pracowni w Krakowie, 1935

5 ↑

WLASTIMIL HOFMAN

1881-1970

Tobiasz i anioł, 1924

olej/tektura, 51 x 69 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Wlastimil Hofmann 1924'

na odwrociu stempel pracowni ramiarskiej

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 400 – 6 500 EUR

Motywy sakralne pojawiają się w twórczości Wlastimila Hofmana bardzo często. Stanowią one integralną i niezmiernie istotną część jego twórczości. Postacie aniołów i świętych zapełniają jego kompozycje i w metaforyczny sposób przekazują ukryte w nich sensory. Malarz, jako pełnoprawny spadkobierca ideowej spuścizny Jacka Malczewskiego, podjął w prezentowanym w katalogu obrazie znany ze Starego Testamentu motyw odnoszący się do historii Tobiasza. Tego typu sceny pojawiają się, co oczywiste, także w oeuvre samego Malczewskiego. Mistrz Hofmana wielokrotnie powracał do scen, w których mały chłopiec – Tobiasz, prowadzony jest przez opiekuńcze figury aniołów – boskich posłańców. W 1904 roku namalował bodaj swój najsłynniejszy obraz wykorzystujący ową biblijną historię. Powstało wówczas głęboko metafizyczne dzieło zatytułowane „Wiosna. Krajobraz z Tobiaszem” (Muzeum Narodowe w Poznaniu). Malczewski umieścił ledwo widoczne sylwetki wędrowców na tle onirycznego, zgeometryzowanego krajobrazu zlokalizowanego poniekąd poza czasem i przestrzenią. Patrząc na datowanie kompozycji z katalogu aukcyjnego należy zauważyć, że Wlastimil

Hofman podjął na nowo ów motyw dokładnie 20 lat później. Oczywiście nie był to ani pierwszy, ani ostatni raz, kiedy na jego obrazie pojawiła się postać Tobiasza wiedzonego przez majestatycznego anioła. Niemniej jednak w tym konkretnym dziele bardzo wyraźny stał się wpływ jego profesora. Inspiracje płótnem Malczewskiego wyrażają się tutaj głównie poprzez odrealniony i zupełnie bezludny pejzaż, do którego to Hofman wprowadził krzyż – element chrystologiczny, o charakterze zupełnie anachronicznym dla starotestamentowej historii. Księga Tobiasza w swoim ogólnym przesłaniu mówi o boskiej nagrodzie za ludzką wierność. W kontekście podejścia Hofmana do sztuki i religii kompozycja ta nabiera bez wątpienia szczególnego znaczenia. Sam pisał on w swoim pamiętniku w następujący sposób: „Moja sztuka rozwija się naokoło modlitwy, naokoło zetknięcia się ducha ludzkiego z Bogiem [...] modlitwa ducha i ciała to najwyższe objawy ludzkie, najdogodniejsze przedstawienia w sztuce” (Elżbieta Wolniewicz-Mierzwińska, Wlastimil Hofman – twórczość do roku 1939, w: Dzieła czy kicze, red. Elżbieta Grabska, Tadeusz Jaroszewski, Warszawa 1981, s. 390).



6

JACEK MALCZEWSKI

1854-1929

Hold przed muzą, około 1920

olej/tektura, 68 x 57 cm
sygnowany l.g.: 'J Malczewski'

estymacja:

650 000 - 800 000 PLN

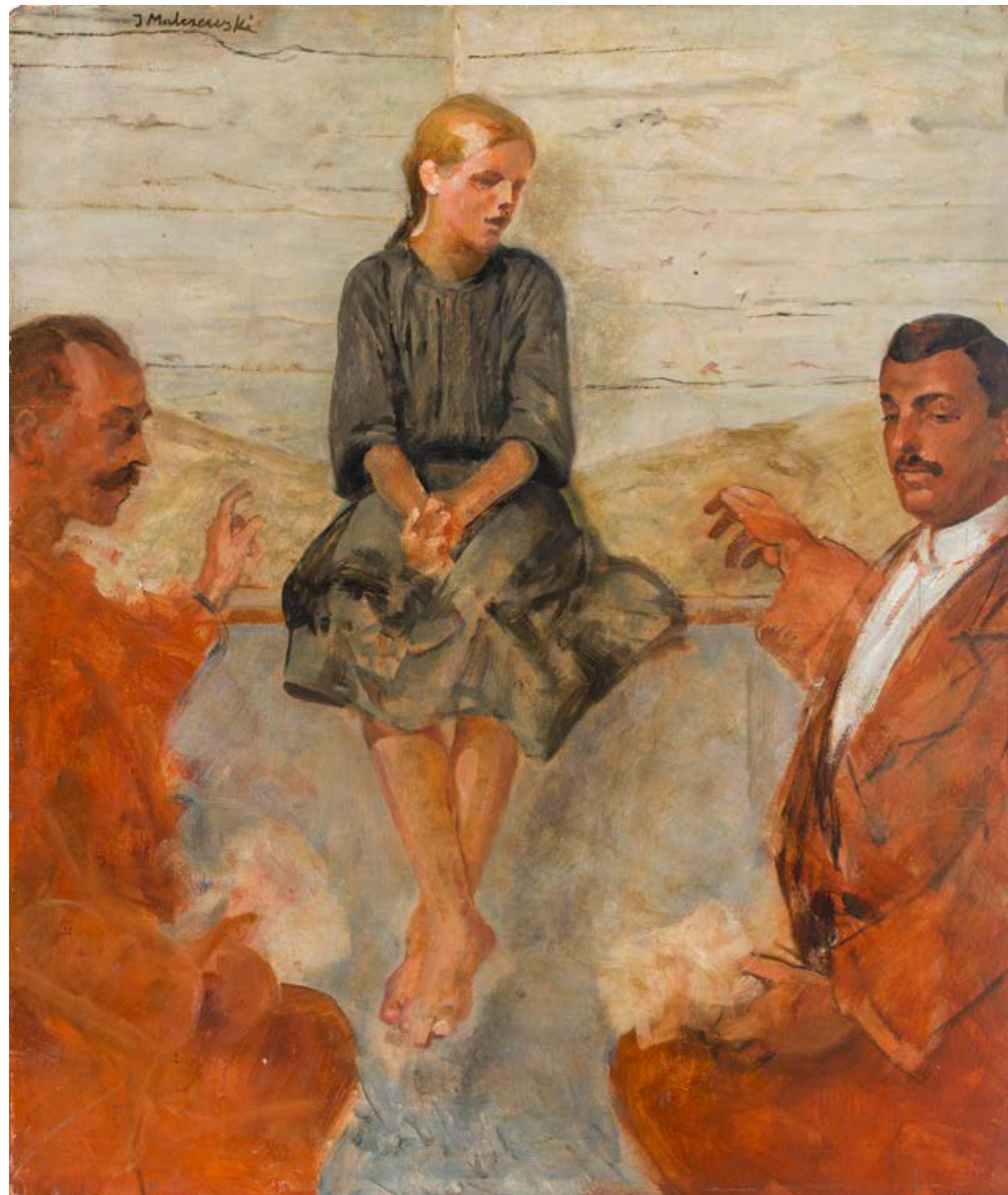
140 000 - 173 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa (od okresu międzywojennego)

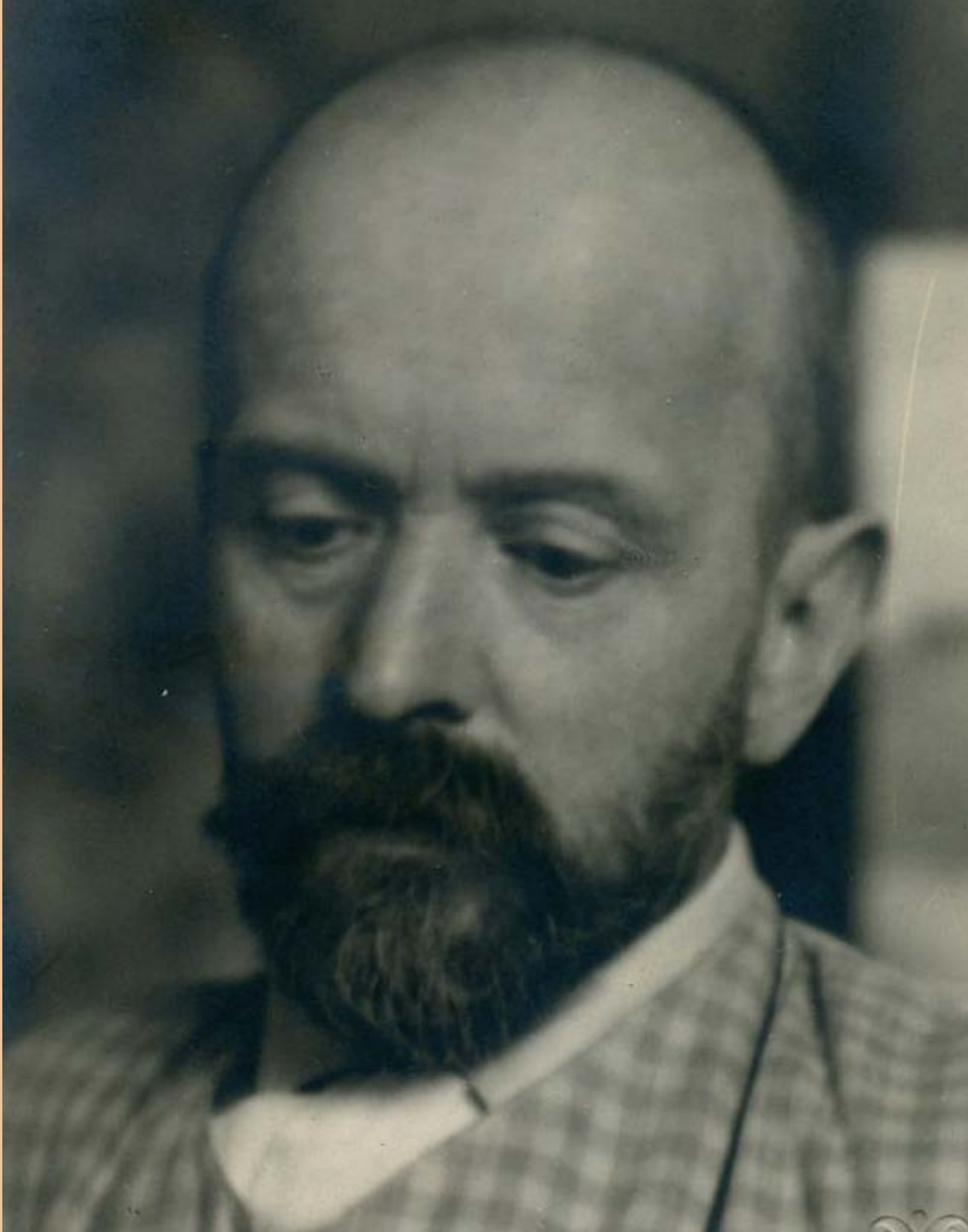
„Wielowątkowa twórczość Jacka Malczewskiego była świadectwem jego wielkiej fantazji oraz wrażliwości neoromantyka i wyrafinowanego humanisty, malarza na wskroś prześiąkniętego polskością. Wychowany został bowiem w kulcie tradycji romantycznej, która ukierunkowała sztukę przełomu XIX i XX wieku w stronę idei posłannictwa narodowego, apoteozy jednostki, akceptacji jego prawa do wolności. Zarówno jego wczesne prace, jak i te z okresu dojrzałego, zniewalały oryginalną tematyką i intrygowały poetyką, szokowały niesłychaną, nie zawsze zrozumiałą symboliką, zaskakiwały formą opartą na mistrzowskim rysunku i odważnej palecie barw. Sam artysta był świadom, iż jego sztuka jest trudna w interpretacji, o czym najlepiej świadczą jego własne słowa: ‘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’.

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

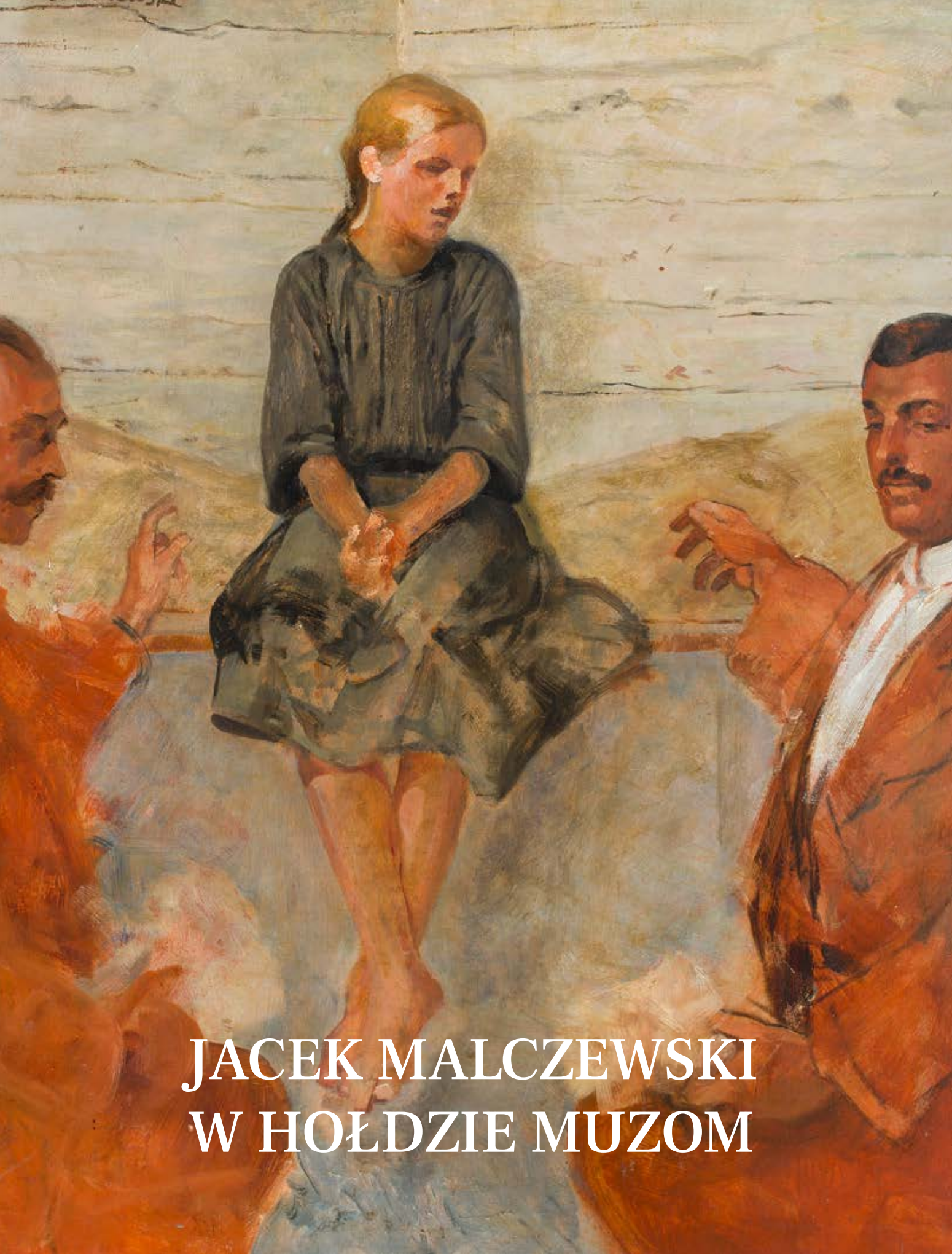


1854		Jacek Malczewski urodził się 15 lipca, jako syn Juliana i Marii z domu Krowin-Szymanowskiej.
1855-1866		Dzieciństwo Malczewskiego w Radomiu. Osobowość przyszłego artysty kształtuje ojciec. Młody Jacek dorasta w kulcie historii, sztuki i poezji romantycznej.
1867-1871		Malczewski mieszka i kształci się w majątku wuja Feliksa Karczewskiego. Jego nauczycielem zostaje Adolf Dygasiński, pisarz, publicysta, pedagog.
1872-1875		Od zeszłego roku mieszka w Krakowie. Uczęszcza do Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie, najpierw jako wolny słuchacz, potem jako regularny student Jana Matejki.
1876-1877		Pobyt w Paryżu. Studiuje École des Beaux-Arts. Powstają pierwsze szkice do obrazów cyklu sybirackiego – zawiązuje się wątek romantyczno-patriotyczny jego dzieła.
1883		„Śmierć Ellenai” (1883, Muzeum Narodowe w Krakowie) – pierwsze wielkie dzieło Malczewskiego – zostaje wystawione w Warszawie i Krakowie. Na jego temat wypowiadają się m.in. Antoni Sygietyński i Bolesław Prus.
1884		Pierwszy raz jest gościem w Rozdole u Karola hr. Lanckorońskiego. Jesienią jako rysownik uczestniczy w wyprawie archeologicznej Lanckorońskiego do Pamfilii, Pizydii i Grecji.
1887		Ślub z Marią Gralewską (1866-1945). Z ich małżeństwa na świat przyjdą Julia (1888-1938) oraz Rafał (1892-1965).
1890		W jego twórczości następuje zwrot ku symbolizmowi i tematom związanym z losem artysty. Wystawa „Introdukcję” (1890, Muzeum Narodowe w Krakowie) oraz rozpoczyna „Melancholię” (1890-1894, Fundacja im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu, Rogalin).
1891		Pierwszy z zaszczytów przyznanych artyście: na Internationale Kunst-Ausstellung w Berlinie nagrodzony złotym medalem II klasy. Potem będzie wyróżniany na wystawach w Polsce i zagranicą (Monachium 1892; Paryż 1900), przez Polską Akademię Umiejętności czy Orderem Polonia Restituta.
1893		Jesienią pobyt w Rogalinie u Edwarda hr. Raczyńskiego, mecenasa artysty, który zgromadzi pokaźną kolekcję jego prac. Powstaje „W tumanie” (1893-1894, Muzeum Narodowe w Poznaniu).
1896		Malczewski zostaje powołany przez Juliana Fałata na nauczyciela prowizorycznego krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Współprowadzi „szkołę rysunkową” z „wolnej ręki”. Uczyć będzie do 1900 roku. Do Akademii Sztuk Pięknych powróci jako profesor zwyczajny w 1910 roku.
1899		Wynajmuje dom na krakowskim Zwierzyńcu. Do wybuchu Wielkiej Wojny będzie miejscem tworzenia Malczewskiego, a motywy z otoczenia domu wkroczą do jego obrazów.
1903		Pierwsza wystawa indywidualna malarza – Wystawa Stu Dziel Jacka Malczewskiego w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie i Krakowie oraz Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Powstają portrety luminarzy polskiej kultury: Feliksa Jasieńskiego, Jana Mycielskiego czy Edwarda Raczyńskiego.
1906		Pobyt we Włoszech z Marią z Brunickich Balową (1879-1955), kochanką i muzą Malczewskiego.
1911		Wystawa indywidualna w Wiedniu.
1912		Zostaje rektorem Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.
1914-1918		Po wybuchu wojny przenosi się do Wiednia. Do Krakowa powróci w 1916 roku. Powstają obrazy o tematyce związanej w przewidywaną niepodległością Polski („Nike Legionów”, 1916, Muzeum Narodowe w Krakowie). Malarz tworzy prace odwołujące się do starości i przeczuwanej z wolna śmierci.
1922		Przenosi się do Łusławic, gdzie mieszka u swoich siostr. Bywa również w Charzewicach u córki Julii.
1924		Jubileusz siedemdziesięciolecia urodzin i pięćdziesięciolecia pracy twórczej.
1925		Postępuje choroba oczu artysty. Coraz mniej maluje, a wykonuje liczne rysunki kolorowymi kredkami.
1929		Malczewski umiera 8 października. Ciało artysty złożono w Krakowie na Skalce.

Jacek Malczewski, około 1900



JACEK MALCZEWSKI: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI



JACEK MALCZEWSKI W HOŁDZIE MUZOM

Jacek Malczewski wykreował swój własny, niezwykle indywidulany język malarski oraz bogatą symbolikę, która stała się ważną składową polskiej wyobraźni zbiorowej. W centrum jego uwagi i refleksji znajdował się zawsze człowiek – jego egzystencja, tożsamość, rozdarcie między marzeniem a rzeczywistością. W dojrzałym malarstwie artysty doszło do kontaminacji polskiego przekazu folklorystycznego z tradycją mitologiczną. Autor „Melancholii” w swoich pracach, obok romantycznych bohaterów z poezji Słowackiego, podał ludowych oraz mniej lub bardziej znanych portretowanych umieszczał postaci ze świata fantazji oraz mitologii: fanów, satyrów, Chimery, Meduzy, syreny oraz trytony. Postaci te miały wieloraki sens. Pozwalały mu komentować otaczający go świat, obrazować życiowo-artystyczne dylematy, ale też stworzyć odrębną w świecie sztuki malarską rzeczywistość.

Prezentowana w katalogu aukcyjnym praca „Hołd przed muzą” pochodzi z tzw. okresu łusławickiego Malczewskiego, czyli od lata 1919 do Bożego Narodzenia 1926, gdy artysta regularnie jeździł do lokalnego dworu, którego część wynajmowały jego siostry: Bronisława Malczewska i Helena Karczevska. Artysta spędzał tam początkowo wyłącznie miesiące wakacyjne, jednak z czasem pozostawał na dłuższy czas, trwając od wiosny aż po jesień. Malowniczo usytuowany dwór nieopodal doliny Dunajca pod Zakliczynem stanowił idealne miejsce wytchnienia, a zarazem źródło inspiracji. Park z pięknym starodrzewiem i dwór o białych ścianach z kolumnowym gankiem gościły na wielu obrazach Malczewskiego. O tym, jak dobrze artysta czuł się w Łusławicach, może świadczyć fakt, że założył w dworze swoją małą pracownię malarską, w której tworzył. W Łusławicach artysta malował również portrety rodzinne, autoportrety, kompozycje symboliczne takie jak: „Autoportret z Parkami” (1920, Muzeum Narodowe w Lublinie), „Święta Agnieszka” (1920-21, Muzeum Narodowe w Warszawie).

„Hołd przed muzą” jest znakomitym przykładem twórczości artysty i jego tendencji do mieszania wiejskiej rzeczywistości i świata nadrealnego w jednej przestrzeni. Na płótnie widzimy młodą, wiejską dziewczynę siedzącą na wyraźnym podwyższeniu przypominającym wysoką ławę przykrytą słomą. Ubrana jest w prostą, skromną, szarą sukienkę z długimi rękawami. Bosonoga dziewczyna trzyma złożone dłonie na kolanach. Wokół niej widzimy dwie klęczące, męskie postaci, które oddają jej hołd. Scena została przedstawiona na tle pobielonej ściany wiejskiego domu bądź obory. Młoda kobieta to prawdopodobnie postać służącej Jagusi pokojówki, którą Malczewski uwiecznił między innymi na obrazie „Zwiastowanie” (1923, Muzeum Narodowe w Warszawie). Układ kompozycyjny prezentowanej w katalogu pracy jasno wskazuje, że mamy tutaj do czynienia z jakąś formą adoracji lub wskazaniem na młodą dziewczynę jako symbol maryjnej niewinności. Mężczyzna z prawej strony kompozycji to malarz-konserwator Mieczysław Gąsecki. Zwany przez Malczewskiego „Goniem”, był serdecznym i zaufanym przyjacielem artysty. Pomagał Malczewskiemu przy robotach techniczno-konserwatorskich, często przygotowywał tzw. podmalówki i był modelem do wielu obrazów (na przykład portret Gąseckiego znany pod tytułem „Młoda Polska” z 1917 czy „Przekazanie palety” z 1922; obydwa w Muzeum Narodowym w Krakowie).



Jacek Malczewski, Hołd sztuce i muzie, 1910, Muzeum Narodowe w Warszawie



Pietro Perugino, Madonna z Dzieciątkiem, św. Janem Chrzcicielem i św. Sebastianem, 1493, Galeria Uffizi we Florencji

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

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

W twórczości autora „Melancholii” tronujące i adorowane postaci kobiet
były zawsze wizerunkami albo Madonn, albo muz. Zawsze wyniosłe, miały
wyraźny związek ze sferą sztuki – umieszczone na postumencie lub na
kolumnie były przedmiotem uwielbienia. Malczewski budował w tych
kompozycjach z jednej strony pewien dystans od naiwnych form ludowej
religijności, a z drugiej wielopłaszczyznowe odniesienia artystyczne.
Artysta chętnie sięgał po tematy i schematy ikonograficzne znane ze
sztuki dawnych mistrzów. Jedną z najbardziej znanych kompozycji o takim
charakterze jest pochodzący z 1897 obraz „Madonna i dzieci” (Muzeum
Narodowe w Krakowie), nawiązujący w swej kompozycji do renesansowych
Sacra Conversazione, z postacią tronującej uśmiechniętej Madonny o ry-
sach podobnych do rysów twarzy żony artysty – Marii. Madonnę otaczają
bohaterowie ze świata bujnej wyobraźni artysty – półnagie postacie chłopca
i eterycznych aniołów grających na gęśliczkach oraz dwóch zamyślonych,
kilkuletnich wiejskich chłopców w ubogich strojach, siedzących na podwyż-
szeniu obok kadzielnicy. W dojrzałym okresie swojej twórczości Malczewski
stworzył również obraz o wymownym tytule „Hołd sztuce i muzie” (1910,

Muzeum Narodowe w Warszawie). W tym przypadku zamiast tronującej
Madonny mamy do czynienia z muzą. Jej ubiór jest połączeniem dawnego
świata greckiego oraz polskiego folkloru. Kobieta uśmiecha się, trzymając
w ręce łuk. Zasiada na wyraźnym wywyższeniu w otoczeniu dwóch chłop-
ców-faunów. Hołd składa jej, podobnie jak na prezentowanym w ofercie
obrazie, dwóch mężczyzn.

W prezentowanym „Hołdzie przed muzą” mamy do czynienia z charaktery-
stycznym dla symbolicznego języka Malczewskiego sprzężeniem motywów
i odniesień. Dzieło z jednej strony porusza jeden z ulubionych tematów
artysty, odnosząc się do problemu procesu artystycznej kreacji i inspiracji,
ale można je również odczytać jako czysty i skromny, a jednocześnie czy-
telny przykład wsparcia okazanego przez artystę dla chłopów oraz wyrazem
szacunku dla ich pracy. W tym wypadku nie potrzeba barwnych strojów,
wielkich kadrów, bogatej symboliki, aby oddać piękno zrozumienia oraz
podziwu.



Jacek Malczewski, Zwiastowanie, 1923, Muzeum Narodowe w Warszawie



Jacek Malczewski, Portret Mieczysława Gąseckiego, 1917
Muzeum Narodowe w Krakowie



Jacek Malczewski w kapeluszu

7

JAN GOTARD

1898-1943

Znachorka, lata 30. XX w.

olej/sklejka, 84 x 96,5 cm

estymacja:

400 000 - 600 000 PLN

86 000 – 130 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

„Owo ‘osobiste’ upodobanie Gotarda do brzydoty oraz wewnętrzna konieczność wyeksponowania wszystkich oznak fizjologicznego starzenia, wszelkich patologicznych zmian skórnych zbliża jego twórczość do silnego werystyczno-ekspresjonistycznego nurtu w sztuce europejskiej i amerykańskiej lat 1920. I 1930., obejmującego wielość różnorodnych, doskonale wówczas znanych zjawisk z dziedziny malarstwa, rysunku, grafiki oraz fotografii. Akcentowanie tego co chore, wynaturzone, zdeformowane dominowało w twórczości Niemców, jak choćby: Ottona Dix, George’a Grosza, czy Franza Radziwilla, Holendra Pyke’a Kocha, do maniery malarskiej którego upodobił nieco swoje malarstwo młodszy kolega Gotarda Bronisław Wojciech Linke”.

Iwona Luba, *Pereat mundus, vivat ars*, w: Jan Gotard 1898-1943. Na granicy światów, katalog wystawy, oprac. Anna Turowicz, Waldemar Odorowski, Kazimierz Dolny 2006, s. 44



„NIECH ZGINIE ŚWIAT, BYLE ŻYŁA SZTUKA!”



Jan Gotard, Pasjans, ok. 1931, Muzeum Narodowe w Warszawie

„Pereat mundus, vivat ars” – „Niech zginie świat, byle żyła sztuka” – to hasło, które jak żadne inne pasuje idealnie do artystycznej wizji Jana Gotarda, w której katastrofa wcale nie przekreśla twórczych poczynań. Ta jakże mądra maksyma, to nie tylko tytuł jednej z jego fenomenalnych rycin z 1927 roku, to także parafraza znanej łacińskiej sentencji „Fiat iustitia, pereat mundus” – „Niech zginie świat, byleby się działa sprawiedliwość”. Do tej już zwartej grupy idei dodać można jeszcze tylko myśl „Ars longa, vita brevis” – „Sztuka długa, życie krótkie”. Wszak właściwie w nich wszystkich idzie o jedno i to samo – prymat sztuki i jej niepodzielne panowanie nad światem. Artystyczne credo Gotarda wywodziło się oczywiście z kręgu, w którym miał on okazję dojrzewać. W murach warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych narodził się artysta pewny siebie i bezkompromisowy. Z jednej strony prowadził on jawny dialog z przeszłością, z drugiej natomiast kreował swój własny styl, którego szczególnie w drugiej fazie nie sposób pomylić z żadnym innym artystą.

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

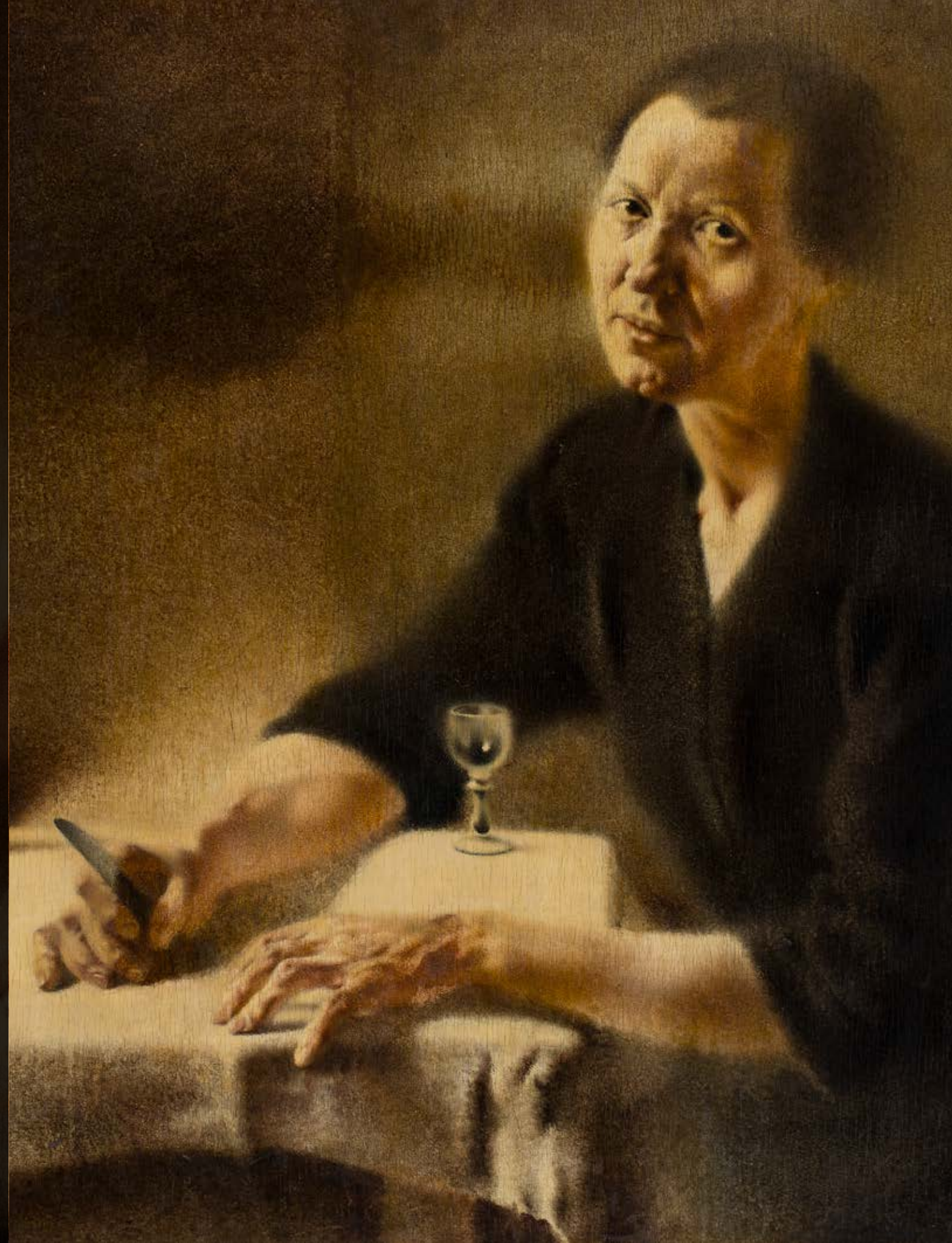
4 lutego 1928 roku ziściły się pragnienia Łukaszowców. W murach warszawskiej Zachęty otwarto I wystawę Bractwa. Jako młodzi i ambitni twórcy, własnym sumptem wydali oni, oprócz standardowego przewodnika Zachęty, własny katalog, za którego okładkę i szatę graficzną odpowiedzialny był Stanisław Ostoja-Chrostowski.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

„Najostrzej i najkrańcowiej zaznaczoną indywidualnością jest wśród nich Gotard, rysownik o nieubłaganej precyzji, odznaczający się poza tem niepospolitem odczuciem walorów, które pozwala mu pozostawać przy założeniach realistycznych, jednocześnie używając fantastycznych zupełnie i niesamowitych barw. Owo zamiłowanie do fantastyki, niesamowitości i groteski w odmienny sposób przejawia się w sztychach, litografiach i rysunkach artysty, w których pozorny realista ustępuje miejsca wizjonerowi o niezwyklej oryginalności pomysłów”.



Jan Gotard, Portret staruszki, ok. 1928
Muzeum Narodowe w Warszawie

Wacław Husarski, Bractwo św. Łukasza (Wystawa w Zachęcie), „Tygodnik Ilustrowany” 1928, nr 7, s. 136-137





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



Bracia Le Nain, ok. 1642, Kimbell Art Museum w Forth Worth



Bernard Frydrysiak, Babka z mózdzierzem, 1935, Muzeum Narodowe w Warszawie

Recenzja Wacława Husarskiego z I wystawy Bractwa na temat obrazów Gotarda znakomicie oddawała charakter jego oeuvre. Tekst z 1928 roku dotyczył jednak prac współczesnych krytykowi, pochodzących z pierwszej fazy jego twórczości. Gotard tworzył wówczas owe wizjoner-skie portrety utrzymane w duchu caravaggionizmu. Postaci wydobywane z mroku poprzez ostre, sztuczne i nieco nadnaturalne światło zdawały się być niezwykle realne i haptyczne. Doskonałym przykładem jest tutaj „Portret staruszek” (ok. 1928, Muzeum Narodowe w Warszawie), wysta-wiony zresztą podczas inauguracyjnego pokazu stowarzyszenia. Do tej grupy zalicza się także ekspresyjny wizerunek „Pijaka” z tego samego czasu (Muzeum Narodowe w Warszawie).

Już pod koniec lat 20. zauważalna jest w twórczości Gotarda zmiana. Artysta odchodzi stopniowo od caravaggionizmu, rozjaśnia paletę barwną, zmienia myślenie o strukturze obrazu. Realne, niezwykle haptyczne rysy i kontury zastępuje w latach 30. widmowa poświata i nastrojowa mgła, która spowija postaci z jego obrazów. Figury Gotarda przeobrażają się w efemeryczne zjawy - postaci z pogranicza świata realnego i nad-przyrodzonego. Nie bez powodu wystawa malarza w Muzeum Nadwiślańskim w Kazimierzu Dolnym z 2006 roku nosiła wymowny podtytuł „Na granicy światów”. Artysta w tej dekadzie prowadził liczne eksperymenty technologiczno-formalne. Rozedrgana, pulsująca powierzchnia jego prac była efektem mozolnej pracy i rozcierania farby za pomocą szpilki. Dzięki temu, szczególnie w partii ciał i twarzy, osiągnięte przez twórcę efekty są zachwycające.

Pomimo zmiany formalnej tematyka artysty pozostała właściwie wciąż taka sama. Gotard skupiał się niezmiennie na człowieku. Wydobywał niczym zręczny psycholog jego emocje i stany duchowe. Inspirował się przeszłością - prowadził dialog z Holendrami czy Flamandami. Nie ukazywał jednak człowieka tak jako oni - prześmiewczo i z pewną groteskowością. Bliżej było mu w warstwie ideowej do mistrzów sztuki mizerabilistycznej, chociażby braci Le Nain. Zainteresowanie ludźmi poniekąd wykluczonymi, zepchniętymi poza margines społeczeństwa jest kwestią właściwą dla wszystkich Łukaszowców. To, co szczególnie ich interesowało, to świat nieidealny. Stąd pojawiają się u nich liczne postaci sędziwych starców i staruszek z twarzami przeoranymi głębokimi bruzdami, ukazanymi w ubogich wnętrzach. To sztuka mizerabilistyczna i piękna zarazem.

„Zdaniem Pruszkowskiego, ‘Upodobanie Gotarda do typów brzydkich, spracowanych lub wynaturzonych jest jego osobistą sprawą. Gotard nie lubi buduarowych uroków i manicurowanych rączek. Czuje specjalną predylekcję do modelowania rąk węzłowatych, zdeformowanych w codziennym wysiłku’”.

Iwona Luba, Pereat mundus, vivat ars, w: Jan Gotard 1898-1943. Na granicy światów, katalog wystawy, oprac. Anna Turowicz, Waldemar Odorowski, Kazimierz Dolny 2006, s. 44

Enigmatyczna postać kobiety prezentowana w katalogu aukcyjnym to dzieło zupełnie wyjątkowe. Większość znanych dzisiaj, olejnych prac Jana Gotarda to obiekty muzealne. Wiele jego obrazów podzieliło los samego twórcy - przepadły w czasie wojennej pożogi. Praca ta szczęśliwie przetrwała wojnę. Jest ona zatem świadectwem wspaniałej twórczości mistrza i jeszcze jedną kompozycją powstałą w drugiej fazie jego plastycznej działalności. Postać znachorki przygotowującej tajemniczą miksturę wpisać należy do grupy figur zielarek, kabalarek czy wrózek rozkładających karty - postaci posiadających zatem jakiegoś rodzaju dar, tajemną wiedzę, dzięki której można odkryć bieg wydarzeń, zajrzeć w przyszłość lub zmienić ciężące nad człowiekiem złowieszcze fatum. Owa złowieszczość i nastrój tajemnicy towarzyszące wszystkim kompozycjom artysty, to z kolei wynik inspiracji aktualnymi prądami artystycznymi, szczególnie niemiecką Neue Sachlichkeit - Nową Rzeczowością, łączącą świat ziemski, realny ze sferą sacrum.



8 †

BOLESŁAW CYBIS

1895-1957

Legenda o Golemie, lata 20. XX w.

olej/plótno (dublowane), 85 x 130 cm
na odwrociu oraz na krośnię malarskim dwie nalepki własnościowe

estymacja:

500 000 - 700 000 PLN

108 000 – 151 000 EUR

POCHODZENIE:

DESA Unicum, marzec 2013

kolekcja prywatna, Warszawa

„... Cybisowskie manekiny... Te tak ulubione w pracowni mistrzów dawnych i w wyobraźni romantyków przedmioty nabrały nowego znaczenia: były to czasy niepokojących manekinów Chirico, wtedy też Hans Bellmer powoływał do życia swój groźny dla dorosłych świat lalek. Cybisowskie pracowniane manekiny siedzą nad wodą, na łące, same lub obok innego manekina. Towarzyszą im uschnięte drzewa o sterczących konarach, ziemia bez roślin...”.

Bolesław Cybis 1895-1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych, katalog wystawy, oprac. Anna Prugar-Mysłik, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002, s. 39





Jan Wydra, Boże Narodzenie, 1925, Muzeum Narodowe w Lublinie

FANTASTYCZNE WIZJE W KAZIMIERZU

W pracach Bolesława Cybisa z lat 20. uwidaczniają się silne inspiracje i wpływy, jakie wywarła na nim twórczość artystów z kręgu Neue Sachlichkeit. Ten kierunek w sztuce niemieckiej nazwany został mianem Nowej Rzeczowości. Twórcy z nim związani dokonywali w swych pracach silnej krytyki otaczającej ich rzeczywistości. Świeżość spojrzenia przekładała się również na samą formę dzieł, ponieważ ukazywane kształty nabierały cech realizmu czy wręcz naturalizmu. Przepelnione atmosferą powojennego bezsensu i pustki umysły artystów kreowały przestrzenie na poły realistyczne, jak także i fantastyczne. Nie bez powodu zresztą nurt ten Franz Roh scharakteryzował w swojej publikacji „NachExpressionismus” z 1925 jako „Realizm Magiczny”. Obok werystycznej dbałości o detal formy istotny element stanowią w kompozycjach motywy nierealne – magiczne.



Aleksander Jędrzejewski, Kazimierz nad Wisłą, przed/ub 1928, obraz zaginiony

Struktura prezentowanego w katalogu aukcyjnym pejzażu wydaje się w tym kontekście zupełnie odrealniona. Praca ta wiązana była w przeszłości nie tylko z Cybisem, ale także z Aleksandrem Jędrzejewskim i Janem Wydrą, czyli dwoma innymi Łukaszowcami, wychowankami Pruszkowskiego i szkolnymi kolegami Bolesława. Zważywszy na dzisiejszy stan badań i szerszą znajomość oeuvre tychże malarzy, jak również i spuścizny samego Cybisa, należałoby łączyć autorstwo owego dzieła właśnie z jego osobą. Atmosfera wytworzona w kręgu pracowni Prusza sprzyjała koleżeńskiej współpracy i przenikaniu się wpływów, także wspólnym inspiracjom. Znanych jest jednak zaledwie kilka przypadków, w których artyści ci działali razem, tworząc wspólnie jedno dzieło. Oczywiście najbardziej znanym jest cykl obrazów z 1938 roku, stworzonych do pawilonu polskiego na Wystawę Światową w Nowym Jorku z 1939. W pracach poszczególnych twórców można odnaleźć natomiast wiele analogii, zapożyczeń i jednolity język form – sposób wypowiedzi łączący tradycję z nowoczesnością.

W wielu tych obrazach wyraźnie zarysowuje się kontekst pejzażu kazimierskiego. Do „Legendy o Golemie” podobna nieco pod względem wielopłanowości jest kompozycja Jędrzejewskiego ukazująca widok na Kazimierz Dolny, wypełniony postaciami krzątającymi się tu i ówdzie, niczym na obrazach Pietera Bruegela Starszego. Odnajdziemy tu także chociażby taki niuans jak przedstawienie wozu, który z kolei znany jest z rysunku Cybisa zatytułowanego „Pejzaż z suchym drzewem” (1925, kolekcja prywatna). Analogiczne krajobrazy rozciągają się również w tłach obrazów Wydry. Wiele tu zatem podobieństw. Wydaje się, że w latach 20., kiedy młodzi adepci sztuki brali intensywny udział w kazimierskich plenerach, to właśnie to miasteczko stało się jawną, a czasem ukrytą sceną wielu ich pejzaży. Mająca w oddali zatoka z obrazu Cybisa to być może artystyczna interpretacja Małopolskiego Przełomu Wisły, który na odcinku pomiędzy Kazimierzem i Janowcem przybiera niezwykle malowniczą formę. Taka fantastyczna wręcz wizja tego rozlewiska pojawia się również chociażby na wczesnym obrazie Jana Wydry „Ukrzyżowanie” (1924, obraz zaginiony). Tajemnicze pejzaże powracały u Cybisa w latach 20. wręcz obsesyjnie. Enigmatyczne wzgórza, uschnięte drzewa, a także złowieszcze manekiny pojawiają się w wielu jego pracach z tego okresu.

Kazimierz Dolny w okresie międzywojnia to miejscowość niewielka, lecz stosunkowo różnorodna i pełna kontrastów. Niejednolitość ta przejawiała się zarówno na tle kulturowym, jak i wizualnym. Od średniowiecza funkcjonowały tu obok siebie dwie społeczności – chrześcijańska i żydowska. Życie mieszkańców toczyło się głównie wokół rynku, przylegających do niego uliczek i licznych zaułków. „Pejzaż Kazimierza – pagórkowaty i pościęty tajemniczymi wąwozami, malowniczy, z żydowskimi mieszkańcami – pobudzał wyobraźnię trochę groteskową egzotyką, interpretowaną nieco ironicznie, zgodnie z duchem postekspresjonizmu...” (Bolesław Cybis 1895-1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych, katalog wystawy, oprac. Anna Prugar-Myślik, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002, s. 39).

Zagadnienie miejsca jest jednak jedną z dwóch kwestii towarzyszących prezentowanemu dziełu. Głównym tematem obrazu być może jest tajemnicza i popularna legenda o Golemie. Golem to w tradycji żydowskiej istota utworzona z gliny na kształt człowieka, ale pozbawiona duszy rozumiejącej i również zdolności mowy. Najbardziej znana legenda na temat Golema opowiada, że został on stworzony przez rabina Jehudę Löw ben Bezalela z Pragi. Ożywiony Golem, choć pomocny w różnorakich pracach i chroniący społeczność żydowską przed prześladowaniami, był trudny do opanowania. Pewnego razu rabin Löw kazał nosić Golemowi wodę z rzeki, po czym mędrzec o swym rozkazie zapomniiał, a pozbawiony rozumu stwór wodę nosił i nosił, aż żydowskie miasteczko załapał powódź. Kompozycja sceny, wrażenie nieodgadnionej przestrzeni i braku relacji pomiędzy postaciami pomieszczonymi w pejzażu, przypomina „Upadek Ikara”, słynny obraz Bruegela z 1558 roku. Na pierwszym planie obrazu widzimy rolnika zajętego orką, poniżej pasterza z owcami, jeszcze niżej wieśniaka łowiącego ryby, aż wreszcie odnajdujemy tytułowego bohatera widząc wystające z morza nogi i kilka piór kołyszących się na falach. Codziennność często nie pozwala na zauważenie rzeczy ważniejszych. Podobnie i w opisywanym obrazie, zmultiplikowaną figurkę noszącego wodę pomocnika ludzkości dostrzegamy dopiero po dłuższym wpatrywaniu się w obraz, niemal niezauważalną. W twórczości innych Pruszkowiaków również można odnaleźć takie rozbudowane historie o fantastycznym charakterze, jak chociażby „Bajka o Kopciuszu” Jana Gotarda z 1937 roku (Żydowski Instytut Historyczny w Warszawie).



Bolesław Cybis, Pejzaż z suchym drzewem, 1925, kolekcja prywatna



Bolesław Cybis, Widok Kazimierza, 1925, kolekcja prywatna



Bolesław Cybis, Manekin w kapeluszu, 1925, kolekcja prywatna



Panorama Kazimierza Dolnego nad Wisłą, okres międzywojenny

BOLESŁAW CYBIS

1895-1957

"Akt kobiety trzymającej misę", 1925-28

olej, technika mieszana/plótno (dublowane), 65,5 x 54 cm
na krośnie malarskim stempel pracowni ramiarskiej
na ramie notatki ramiarskie, papierowa nalepka wystawowa
oraz papierowa nalepka depozytowa Muzeum Narodowego w Warszawie

estymacja:
120 000 - 180 000 PLN
26 000 – 39 000 EUR

POCHODZENIE:
zbiory spadkobierców artysty
kolekcja prywatna, Polska

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

LITERATURA:
Bolesław Cybis 1895-1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych, katalog wystawy, oprac. Anna Prugar-Mysłik, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002, s. 74 (il.), nr kat. I/16

W pracach Bolesława Cybisa powstałych w latach 20. i 30. XX wieku uwidaczniają się silne inspiracje i wpływy, jakie wywarła na sztuce malarza twórczość artystów z kręgu Neue Sachlichkeit. Ten kierunek w sztuce niemieckiej nazwany został mianem Nowej Rzeczowości. Twórcy z nim związani dokonywali w swych pracach silnej krytyki otaczającej ich rzeczywistości. Świeżość spojrzenia przekładała się również na samą formę dzieł, ponieważ ukazywane kształty nabierały cech realizmu czy wręcz naturalizmu. Przepełnione atmosferą powojennego bezsensu i pustki umysły artystów kreowały przestrzenie na poły realistyczne, jak także i zupełnie fantastyczne. Praca ukazująca akt kobiety z misą to kompozycja należąca do tej grupy dzieł. Poza modelki nawiązuje w pewien sposób do figury kobiety dźwigającej kosz z winogronami, znanej z akwaforty artysty z około 1923 roku. Tło kompozycji to natomiast powielenie innych tego typu rozwiązań spotykanych na jego obrazach z lat 20., w których wiodącą rolę pełni przestrzeń Kazimierza Dolnego nad Wisłą. Widoczna w oddali, po lewej struktura architektoniczna ewidentnie przypomina konchę apsydy jednego z miejskich kościołów, wielokrotnie pojawiających się na obrazach artysty. Pomimo że dalsze plany krajobrazu nie odpowiadają realnej topografii Kazimierza, to całkiem prawdopodobne, że mamy do czynienia z tą właśnie przestrzenią, bardzo często przetwarzaną i modyfikowaną przez Pruszkowiaków. Towarzyszący kobiecie pies, odwrócony tyłem stanowi tutaj rodzajowy, aczkolwiek przede wszystkim niezwykle groteskowy element będący śmiałym zapożyczeniem z prześmiewczego malarstwa Bruegela czy Boscha.



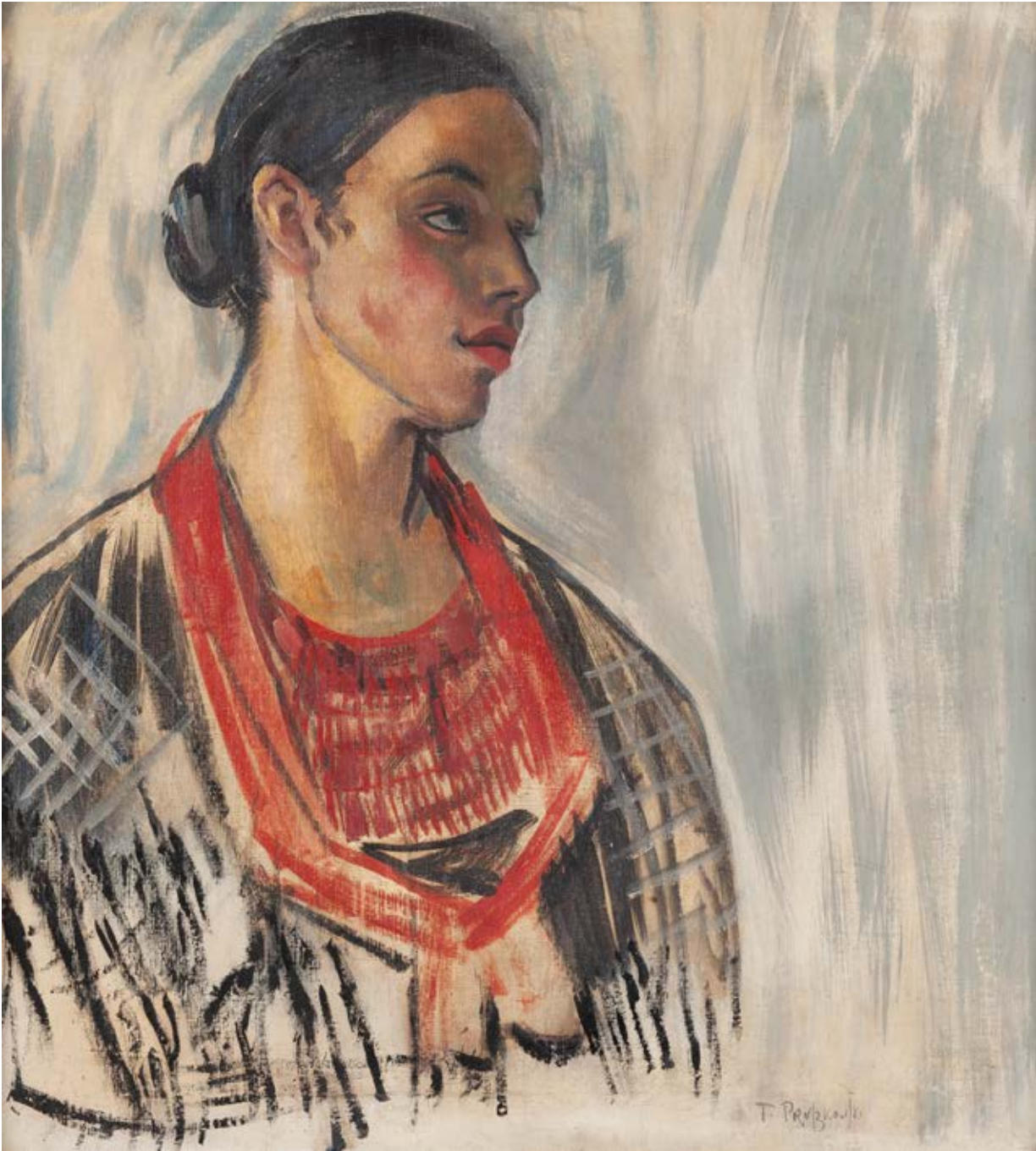
TADEUSZ PRUSZKOWSKI
1888-1942

Portret czarnowłosej kobiety

olej/plótno, 71 x 64 cm
sygnowany p.d.: 'T. Pruřkowski'
na ramie papierowa nalepka pracowni ramiarskiej

estymacja:
50 000 - 70 000 PLN
10 800 – 15 200 EUR

Tadeusz Pruszkowski – malarz, pedagog i publicysta, zasłynął jako wybitny portrecista oraz utalentowany i popularny nauczyciel pokolenia studentów w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. Wiodącym motywem w jego malarstwie był portret kobiecy, w którym rozwinął swój indywidualny styl. Oprócz portretów malował sceny historyczno-symboliczne, rzadziej niewielkich rozmiarów martwe natury i pejzaże. Przykładał dużą wagę do umiejętności warsztatowych oraz zaangażowania w problemy twórczości artystycznej. Wraz z uczniami wyjeżdżał na plenery początkowo do Sandomierza, a od 1923 roku do Kazimierza nad Wisłą. Jego dom na Górze Zamkowej w Kazimierzu stał się centrum życia artystycznego i towarzyskiego. Przyczynił się w znaczniej mierze do spopularyzowania wśród warszawskich artystów nadwiślańskiego pejzażu. To jednak portret stał niezmiennie, przez całą karierę w centrum jego zainteresowania. Malarz nazywany przez swoich uczniów „Pruszem”, albo prześmiewczo „Grubasem”, także w swoich dziełach nawiązywał do sztuki dawnych mistrzów. W wizerunkach ludzkich inspirował się głównie malarstwem holenderskim i hiszpańskim epoki baroku. Śmiało odwołania do prac takich artystów jak Frans Hals czy Diego Velázquez zaowocowały powstaniem licznych, niezwykle nastrojowych portretów, w których linia i rysunek ustępują miejsca wysmakowanym walorom kolorystycznym. Prezentowany w katalogu portret czarnowłosej kobiety należy do innej grupy dzieł Prusza, w których artysta poddawał postać modelu silnej syntezie form. W portrecie tym uderza pewnego rodzaju szkicowość, która oczywiście stanowi zabieg w pełni zamierzony. W tym konkretnym przypadku zamaszyste pociągnięcia pędzla i wyraźniejszy kontur pokazują inną stronę warsztatu warszawskiego malarza.





Tadeusz Pruszkowski z uczniami podczas I wystawy Szkoły Warszawskiej w Zachęcie, 1930



Willa Tadeusza Pruszkowskiego w Kazimierzu Dolnym



Otrzęsiny w pracowni Tadeusza Pruszkowskiego, 1936

MIĘDZY WARSZAWĄ A KAZIMIERZEM DOLNYM FENOMEN PRACOWNI PRUSZA

Okres międzywojenny to w polskiej kulturze i sztuce czas zupełnie wyjątkowy. Kiedy na polu naszej rodzimej plastyki rozwijały się różne nurty związane z awangardą, w kręgu warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych swoją działalność pedagogiczną rozpoczął wybitny malarz – Tadeusz Pruszkowski. To wokół jego osoby zgromadziło się na przestrzeni dwóch dekad całe grono twórczych indywidualności, które zawładnęły nie tylko stołeczną sceną artystyczną.

W międzywojennej Polsce wykształciły się właściwie dwa silne środowiska o charakterze klasycyzującym. Był to z jednej strony krąg szkoły wileńskiej, a z drugiej warszawskiej. W Wilnie wiodącą rolę odgrywał silnie rezonujący na swoich kolegów i uczniów Ludomir Ślendrański. W Warszawie analogiczne stanowisko objął wspomniany już Tadeusz Pruszkowski. Zaszczepił on w swoich studentach miłość do sztuki dawnych mistrzów i tradycji. Uczył ich o warsztatowej doskonałości, wartościach sztuki, precyzji rysunku. Na przestrzeni kilku lat, z inicjatywy profesora zwanego przez znajomych „Pruszem” lub karykaturalnie „Grubasem”, powstały cztery innowacyjne ugrupowania założone przez absolwentów z jego pracowni. Najstarszym i pod względem ideowym zdecydowanie najważniejszym było Bractwo św. Łukasza. Jego członkowie, pośród których byli tacy artyści jak Bolesław Cybis, Jan Gotard, Eliaz Kanarek, Jan Zamoyski czy Janusz Podoski, prowadzili wnikliwy dialog z mistrzami włoskiego quattrocenta i z XVII-wiecznymi Holendrami. Współtwórcy późniejszych grup – Szkoły Warszawskiej, Łoży Wolnomalarskiej i Grupy Czwartej kultywowali tylko te tradycje, chociaż ich sztuka często kierowała się już w stronę nowoczesnego koloryzmu. Wychowankowie Pruszkowskiego zostali potocznie nazwani Pruszkowiakami. Ich zamiłowanie do szeroko pojętej tradycji zrodziło się na podanym gruncie międzywojennej sztuki europejskiej. Stylistyka art déco, niemiecka Nowa Rzeczowość, tzw. „powrót do porządku” – to wszystko pozwoliło na ukonstytuowanie się w Warszawie prężnie działającego środowiska, które śmiało mogło konkurować z dokonaniami zagranicznych kolegów. W odrodzonym po latach zaborów kraju działalność artystyczna kwitła na wszystkich polach. Sztuka zyskała wówczas nową rolę. Uwikłana została poniekąd w propagandową aktywność państwa. Na naszym rodzimym gruncie zrodził się mit „artysty państwowotwórczego”, czyli takiego, który był zaangażowany w budowanie potęgi i chwały narodu. W takim właśnie kontekście należy bez wątpienia patrzeć na najważniejsze dzieła Pruszkowiaków, szczególnie te wykonywane na zlecenia państwowe, kościelne, ale także prywatne.

Wiele jest w Polsce wyjątkowych miasteczek. W latach 20. XX stulecia wyodrębniło się jednak pośród nich jedno jedyne takie miejsce, do którego nagle zaczęła zjeżdżać cała zgraja studentów z warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Oczywiście formowanie tej jakże osobliwej kolonii artystycznej w Kazimierzu miało swoją genezę o wiele wcześniejszą, już w XVIII wieku. Nad Wisłą, która tworzy tutaj niezwykle malownicze rozlewiska wyprawiali się chociażby Zygmunt Vogel, Wojciech Gerson, Leon Wyczółkowski czy Władysław Ślewiński. Wszyscy oni „portretowali” miasto na swój własny sposób. Jak pisał niegdyś Waldemar Odorowski:

„Każda epoka ma swój typ obrazowania, na przykładzie Kazimierza jest to bardzo wyraziste. Te same motywy widoków kazimierskich powtarzane były przez lata, lecz zawsze inaczej – od starannie wyczelowanych, wiernie oddających realia miasteczka dzieł, po obrazy przekazujące nastrój, który narodził się z kontaktu malarza z Kazimierzem”.

Waldemar Odorowski, Malarze Kazimierza nad Wisłą, Warszawa 1991, s. 6

Na zainteresowanie Kazimierzem miały wpływ różne czynniki. Zdecydowanie najważniejszym z nich była jego wyjątkowa topografia. Miasteczko ulokowane w Małopolskim Przełomie Wisły oferowało niezwykle atrakcyjne walory krajobrazowe, które doceniali nie tylko turyści i letnicy, ale także artyści. Do tego dochodziły jeszcze aspekty kulturowe – bogata historia i jej świadkowie pod postacią monumentalnych budowli, jednych z najwspanialszych reprezentantów polskiego renesansu i manieryzmu. Przestrzeń Kazimierza Dolnego to quasi mikroświat, w którym ponadto koegzystowały ze sobą dwie odrębne społeczności religijne – chrześcijańska i żydowska. To wszystko działało na młodych adeptów niczym magnes. Ośrodek wytwarzał rodzaj własnej magii, która oczarowywała wszystkich, którzy tam zawitali. Nie bez powodu Maria Kuncewiczowa pisała, że na nocnym niebem nad kazimierskim rynkiem świecą aż „dwa księżycy”, co już sugerowało jego tajemniczość i zagadkową dwoistość.

Począwszy od 1923 roku Pruszkowski zaczął organizować tutaj letnie plenery malarskie. Tak właśnie Warszawa połączyła się z Kazimierzem. Nieliczna początkowo grupka studentów z roku na rok poszerzała się w szybkim tempie. Owe plenery obrosły już legendą, a poczynania wychowanków „Prusza” stworzyły wiele fascynujących mitów. Przestrzeń Kazimierza wraz z nastaniem lata stawała się metaforyczną sceną nastrojowego Theatrum Mundi, którą władali przyjezdni artyści. Po latach Jan Zamoyski tak wspominał ten czas:

„Miasteczkiem zostaliśmy po prostu oczarowani. Próżno by szukać drugiej miejscowości, dostarczającej takiego mnóstwa różnorodnych wrażeń, jak usytuowany na niewielkiej przestrzeni Kazimierz. Niemal w zasięgu ręki miało się: bogato urzeźbiony teren ze wzgórzami przeoranymi głębokimi jarami; szeroko rozlaną rzekę z postrzępionymi brzegami i łąkami piasku, tworzącymi wspaniałą plażę; (...) genialnie wkomponowaną w teren urzekającą architekturę osiedla z górującymi szlachetnymi sylwetkami kościołów oraz wyjątkowymi w swej wartości plastycznej kamienicami (...)”.

Jan Zamoyski, Łukaszowcy, Warszawa 1989, s. 9

Obecność młodych malarzy przysparzała mieszkańcom wielu wrażeń. Nie raz wąskimi uliczkami przechodziła cała zgraja, rozbawiona niczym podczas antycznych bachanaliów. Obrazy Pruszkowiaków znakomicie obrazowały otaczającą ich rzeczywistość, także tę kazimierską. Towarzyszyła im często groteska i niebывale poczucie humoru właściwe rodzajowo-moralizatorskiemu malarstwu dawnych mistrzów. Podobno nawet nagrano tam krótkometrażowy film „Szeżeśliwy wisielec, czyli Kalifornia w Polsce”, którego rolki spłonęły niestety w Powstaniu Warszawskim.



Tadeusz Pruszkowski, lata 30. XX w.



Tadeusz Pruszkowski, Autoportret z fajką, 1915, Muzeum Narodowe w Warszawie



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



11

OLGA BOZNAŃSKA

1865-1940

"Autoportret", około 1901

olej/tektura, 56 x 36 cm (w świetle passe-partout)

na odwrociu papierowa nalepka z opisem w języku szwedzkim dotyczącym zakupu obrazu w 1901 roku przez niejakiego Johnny'ego Roosval'a za kwotę 50 marek na tekturowym zaplecku dwie papierowe nalepki wystawowe oraz nalepka pracowni ramiarskiej na ramie papierowa nalepka depozytowa Muzeum Narodowego w Warszawie

estymacja:

80 000 - 120 000 PLN

17 300 - 26 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja historyka sztuki Johnny'ego Augusta Emanuela Roosvala (1879-1965), Szwecja

kolekcja prywatna, Wielka Brytania

dom aukcyjny Agra-Art, grudzień 2011

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Olga Boznańska, Muzeum Narodowe w Warszawie, 26 lutego - 2 maja 2015

Olga Boznańska, Muzeum Narodowe w Krakowie, 25 października 2014 - 1 lutego 2015

LITERATURA:

Olga Boznańska 1865-1940, katalog wystawy, red. Ewa Bobrowska, Urszula

Kozakowska-Zauchna, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2014, s. 124 (il.), nr kat. I.15.

„Zarówno psychicznie, jak i fizycznie była wyrazistą, interesującą osobą, o czym świadczą mogą także wyjątkowo liczne jej wizerunki wykonywane przez innych artystów, m.in. Antoniego Kamieńskiego, Gustawa Gwozdeckiego, i rzeźbiarzy: Stanisława Ostrowskiego, Bolesława Biegasa, Ludwika Pugeta. Taką też – samoświadomą, krytyczną, godną – widzimy Boznańską na introspekcyjnych autoportretach. Bez emancypacyjnych deklaracji artystka konsekwentnie i z uporem realizowała swój zamysł na życie - samodzielne, niezależne, podporządkowane tylko sztuce bardzo poważnie traktowanej. Niechętna małżeństwu i macierzyństwu, ‘w pracowni zamknęła swe życie’”.

Maria Poprzęcka, Olga Boznańska, w: Artystki polskie, red. Agata Jakubowska, Warszawa-Bielsko Biała 2013, s. 189





PORTRET SAMEJ SIEBIE

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

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

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

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

Okres paryski rozpoczął się w twórczości Boznańskiej w roku 1898. Wówczas zamieszkała ona w stolicy Francji wiążąc się z nią do końca życia. Rodzinny Kraków wzbudzał w niej tęsknotę i jednocześnie odpychał. Paryż, jako wielokulturowa metropolia, najbardziej odpowiadał żadnej rozwoju artystce. Jej malarstwo przez długi czas pozostawało niedocenione na rodzimym gruncie. Barwne i równie nowatorskie jak ona miasto nad Sekwaną zaoferowało jej praktycznie od razu popularność i liczne zlecenia. Boznańska w swoich martwych naturach i portretach dała się poznać jako indywidualistka, która zerwała z akademizmem i odżegnywała się od wpływów impresjonizmu.

Pośród portretów Boznańskiej zupełnie odrębną grupę stanowią autoportrety artystki. Pewne symptomy autoportretu można dostrzec już we wczesnym dziele zatytułowanym „W Wielki Piątek” (1890, Muzeum Narodowe w Krakowie). Ukazana na nim zakonnica pogrążona w modlitwie to ukryte alter ego Boznańskiej, która złożyła swoje życie na ołtarzu sztuki. Malarzka chętnie podejmowała w swojej twórczości zagadnienie własnego wizerunku. Autoportrety powstawały już w Monachium, a pewne zintensyfikowanie w ich tworzeniu zaobserwować można w okresie paryskim, po roku 1900. Te niezwykle osobiste prace artystki to dzisiaj w zasadzie dzieła przede wszystkim muzealne. Z prezentowanego w katalogu aukcyjnym „Autoportretu” spogląda na widza pełna melancholii i zadumy malarzka. Kto wie, być może owa zasmucona fizjonomia Boznańskiej to wyraz dramatycznego rozstania z Józefem Czajkowskim, do którego doszło w 1900 roku, czyli mniej więcej w czasie namalowania obrazu.



Olga Boznańska, Autoportret, ok. 1906, Muzeum Narodowe w Warszawie



Olga Boznańska, Autoportret, ok. 1908, Muzeum Narodowe w Krakowie

12

OLGA BOZNAŃSKA

1865-1940

Róże w błękitnym wazonie, 1918

olej/tektura, 28,5 x 33,5 cm
sygnowana i datowany p.g.: 'Olga Boznańska | 1918'

estymacja:

160 000 - 240 000 PLN

35 000 – 52 000 EUR

OPINIE:

opinia Elżbiety Charazińskiej z dn. 22 sierpnia 2023 roku

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

„Daje ona martwym przedmiotom, nie odrywając ich wcale od ziemi, pewną eteryczność wizjonerską, pozwalającą widzieć w nich obrazy rzeczy przedstawionych, nabierających jednak równocześnie jakiejś mglistej powiewności, czyniącej je wizjami padającymi na płótno, jakby zwierciadlane odbicie”.

Antoni Radomir, Salon krakowski, „Głos Narodu” 1898, nr 29, s. 27



RZECZYWISTOŚĆ NICZYM MARTWA NATURA

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

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

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

Prezentowana martwa natura z różami w wazonie jest znakomitym przykładem talentu Boznańskiej. Z właściwą sobie wrażliwością odtwarzała ona zarówno wizerunki ludzi, a także kwiatów. Patrząc zarówno na osoby, jak i na te efemeryczne rośliny malarka przenosiła się do sfery sacrum. W swoich modelach doszukiwała się ich emocji, ukrytych pragnień, lęków i radości. W przypadku kwiatów pokazywała ich ulotne piękno, zmienność i głębię natury.



Olga Boznańska, Kwiaty, 1913, Muzeum Narodowe w Krakowie



Olga Boznańska, Dziewczynka z chryzantemami, 1894, Muzeum Narodowe w Krakowie



Olga Boznańska, Wnętrze. Pracownia artystki w Krakowie, 1906, Muzeum Narodowe w Krakowie



Portret Olgi Boznańskiej w pracowni w domu przy ul. Wolskiej 21 w Krakowie
artystka malująca obraz (martwą naturę) na sztaludze, ok. 1920

13

JÓZEF PANKIEWICZ

1866-1940

Anemony w błękitnym dzbanku, lata 20. XX w.

olej/tektura, 35 x 27 cm

sygnowany l.d.: 'Pankiewicz'

na odwrociu stempel paryskiego składu przyborów malarskich Blanchet

oraz stempel z numerem: '5'

estymacja:

200 000 - 300 000 PLN

43 000 – 66 000 EUR

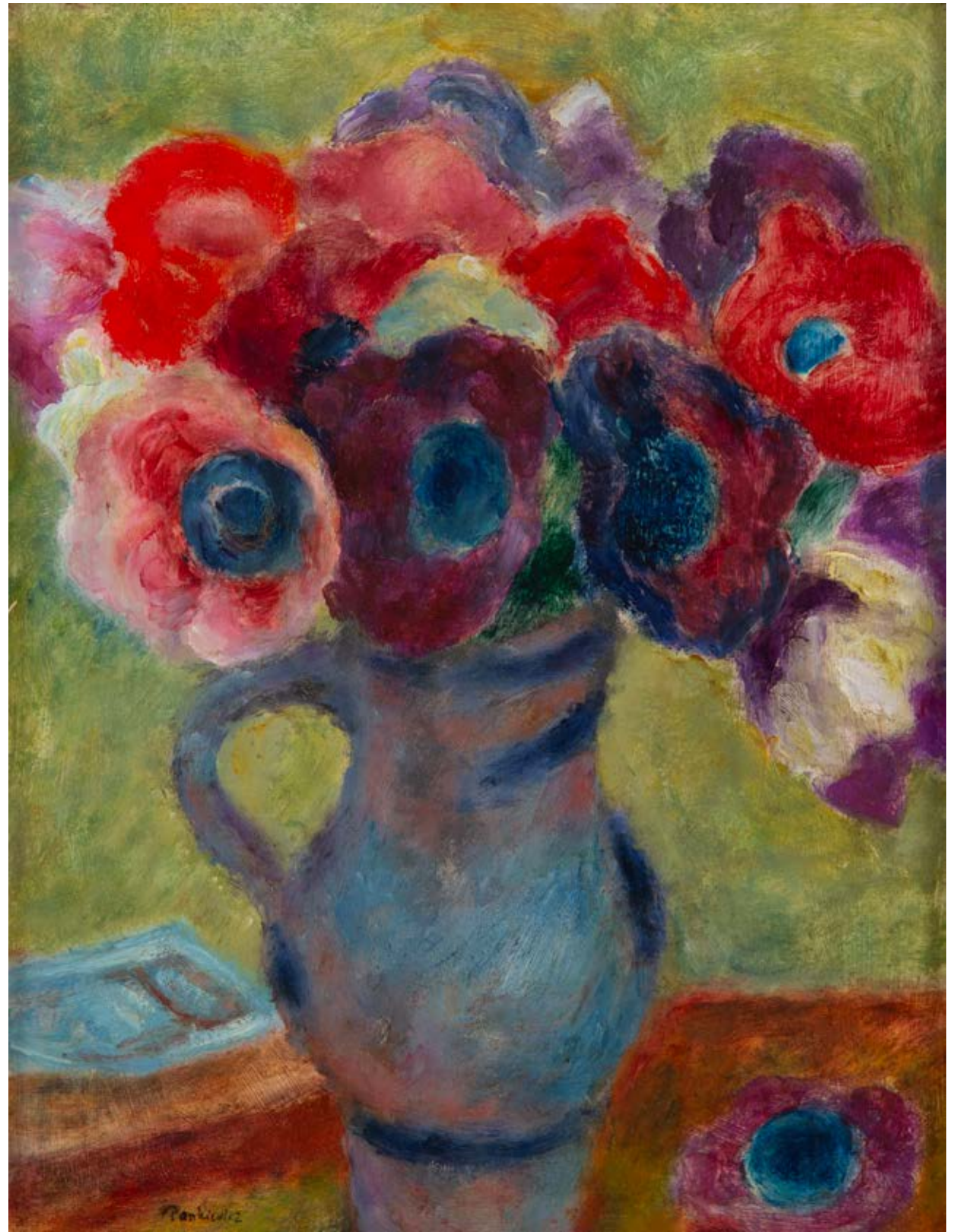
POCHODZENIE:

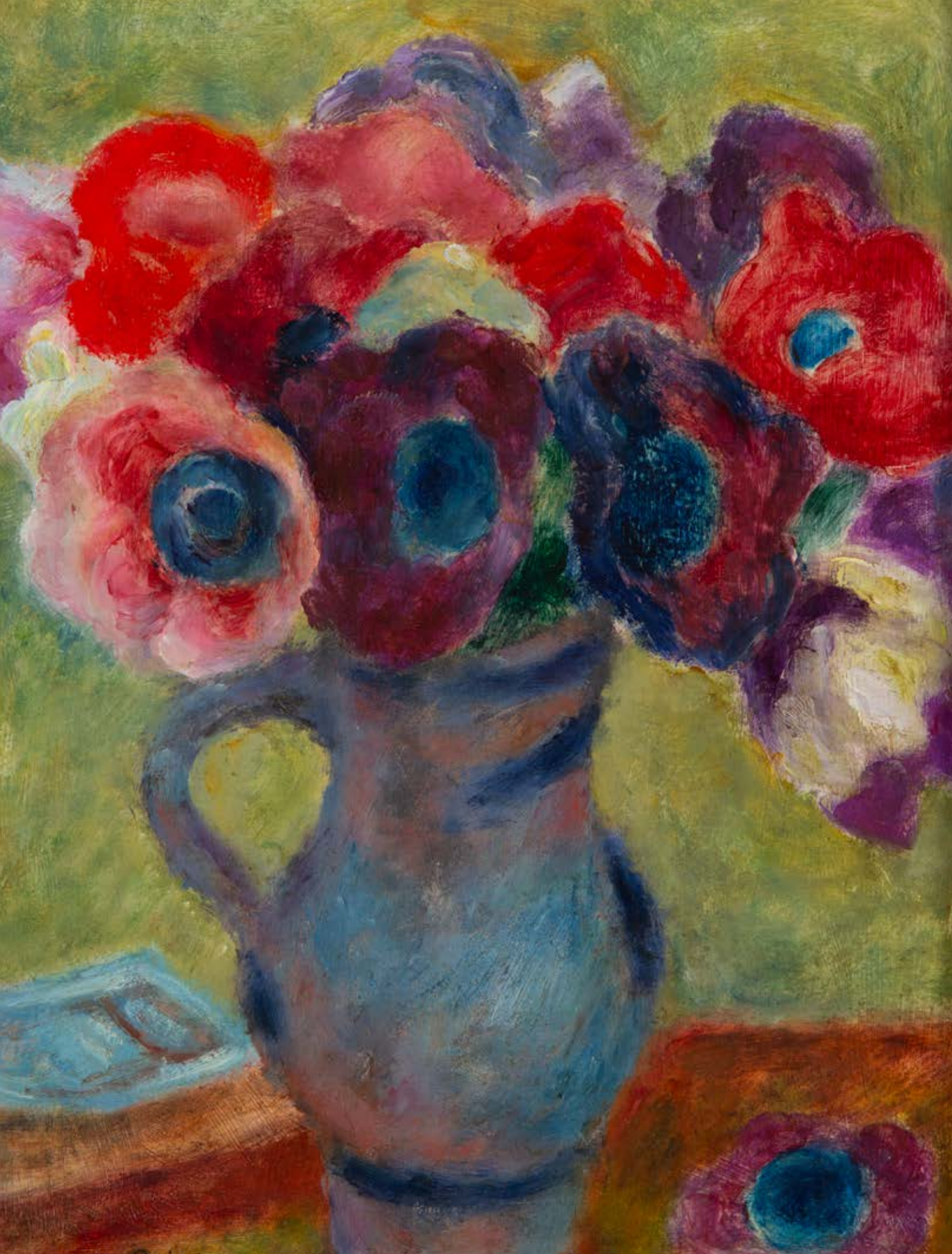
kolekcja prywatna, Francja

kolekcja instytucjonalna, Warszawa

„Ciekawe, jak malarz zdobywał rekwizyty do swoich martwych natur. Kto wybierał kwiaty, kupował ryby, kto układał owoce, kto był pierwszym scenarzystą, czy raczej scenografem, martwych natur. Można podejrzewać, że pomagała mu w tym żona – pani Wanda Pankiewiczowa, osoba o ogromnym poczuciu estetyki, wyrafinowanym smaku, będąca zarazem znakomitą panią domu”.

Anna Bernat, Józef Pankiewicz 1866-1940, Warszawa 2006, s. 63-65





PANKIEWICZ - KOLORYSTA

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

W latach 20. XX wieku Pankiewicz cieszył się znaczącym uznaniem zarówno na polskiej, jak i francuskiej scenie artystycznej. Po okresie spędzonym w Hiszpanii podczas I wojny światowej rodzina Pankiewiczów powróciła do Paryża w 1919 roku. Malarz odnowił kontakty z przyjaciółmi – malarzem Pierre'em Bonnardem i krytykiem Félixem Fénéonem. Coraz częstsze stają się plenerowe wyjazdy na południe, przede wszystkim do Saint-Tropez. „W Paryżu, gdzie osiadł na stałe – pisze Elżbieta Charazińska – tworzy martwe natury z kwiatami i portrety na wzorzystym, płaskim tle. Dojrzewają w nim również projekty zorganizowania w tym mieście Polskiego Instytutu Sztuk Pięknych, aby zapoznać młodych artystów z tradycją sztuki europejskiej i najnowszymi tendencjami w sztuce francuskiej. Z wiosennych plenerów w Saint-Tropez w 1921 i 1922 roku przywozi pejzaże i martwe natury z motywami kwiatów i ryb, wysmakowane w rozwiązaniach kompozycyjnych i barwnych, będące echem fowistycznego eksperymentu hiszpańskiego” (Elżbieta Charazińska, Józefa Pankiewicza batalia o czyste malarstwo, w: Józef Pankiewicz 1866-1940. Życie i dzieło. Artyście w 140. rocznicę urodzin, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2006, s. XVIII).



Józef Pankiewicz, Anemony, 1924, Muzeum Narodowe w Poznaniu

GUSTAW GWOZDECKI
1880-1935

Martwa natura z bukietem kwiatów, 1930-34

olej/plótno, 60 x 50 cm
sygnowany p.d.: 'GWOZDECKI'

estymacja:
60 000 - 80 000 PLN
13 000 – 17 300 EUR

Gustaw Gwozdecki należał do kręgu najważniejszych postaci tzw. pierwszej Szkoły Paryskiej, która istniała do 1914 roku. Podczas pobytu w Paryżu utrzymywał znajomość z polskim krytykiem Adolfem Baslerem oraz anarchistą i teoretykiem sztuki Mieczysławem Goldbergiem. Do grona jego znajomych należeli ponadto malarz Henri Matisse oraz rzeźbiarze Emile-Antoine Bourdelle i Elie Nadelman. Paryskie obrazy artysty, awangardowe na tle rodzimej sztuki, prezentowały osobistą formułę ekspresjonizmu. Autor używał koloru w sposób antynaturalistyczny i nadawał linii autonomiczny charakter. Anna Lipa pisała o dziełach twórcy w następujących słowach: „Przebywając w Paryżu i chłonąc najnowsze tendencje artystyczne, Gwozdecki dość szybko zdał sobie sprawę z ograniczeń oraz wyczerpywania się ekspresyjnych możliwości zawartych w modernistycznej, ekspresjonistyczno-symbolistycznej formule wczesnych prac. Był jednym z pierwszych polskich malarzy, którzy w celu przeciwdziałania ciężnieniu ku rodzimemu symbolizmowi oparli się świadomie na awangardowych wzorach francuskich. Wydaje się nawet, że Gwozdecki wśród kolonii artystów polskich w Paryżu pod względem ‘dzikiej’ egzaltacji kolorem, lecz umiarkowanej deformacji, zajmował przed 1914 r. obok (podążających za Picassem i Brakiem) Nadelmana, Marcoussisa, Haydena i Makowskiego najbardziej rewolucyjną postawę” (Anna Lipa, Zaklinacz lalek. Życie i twórczość Gustawa Gwozdeckiego, Warszawa 2003, s. 259). Jego sztukę promowali wybitni krytycy, m.in. Guillaume Apollinaire, André Salmon i Louis Vauxcelles. We Francji artystę zafascynowała między innymi Paula Gauguina i innych artystów szkoły Pont-Aven akcentująca autonomiczną wartość plany barwnej, plastyczny walor konturu i umowną płaskość form. Najsilniejszy wpływ na jego wyobraźnię malarską wywarły jednak dzieła fowistów, dekoracyjność i kolorystyczna intensywność płócien Henri Matisse’a i Keesa van Dongena oraz ekspresjonizmu, głównie z kręgu grupy Die Brücke.

Cechą znanieinną jego twórczości była stylistyczna różnorodność; stosowane przez Gwozdeckiego środki wyrazu ewoluowały od symbolistycznej syntezy poprzez fowistyczną ekspresyjność po manieryczną stylizację i dekoracyjność. Prezentowany w ofercie obraz „Martwa natura z bukietem kwiatów” z lat 30. XX wieku należy do większego zespołu kompozycji kwiatowych malowanych przez artystę począwszy od okresu międzywojennego. Martwe natury stanowiły dla Gwozdeckiego pretekst do przeprowadzenia czysto formalnych eksperymentów w zakresie kompozycji i koloru. W dziełach tych niezmiennie powtarzają się te same wazony, szkło, a nawet kwiaty, szczególnie ulubione róże, piwonie, irysy, bławatki. Obfitość i wielobarwność malowanych przez artystę w dekoracyjnej manierze bukietów odsyła do sztuki z kręgu École de Paris, m.in. do martwych natur z kwiatami Mojżesza Kislinga.



15

TADEUSZ MAKOWSKI

1882-1932

"Popiersie chłopca w spiczastej czapce z pomponem", 1929

olej/deska, 37 x 22,5 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Tadé Makowski 29'

estymacja:

200 000 - 300 000 PLN

43 000 – 65 000 EUR

OPINIE:

opinia Elżbiety Zawistowskiej z dn. 17 maja 2023 roku

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska (wedle tradycji rodzinnej, zakupiony do zbiorów przez krewnego - dyplomatę pracującego we Francji)

„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



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 Dubreuil’a, 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 okazałym 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 przybliży go polskiej publiczności. W 1961 roku opublikowano jego „Pamiętnik”. Monografistka artysty Władysława Jaworska publikuje swoją kluczową książkę dotyczącą życia i twórczości Makowskiego. Dzieło Makowskiego nadal czeka na swoją wielką monograficzną wystawę.

Tadeusz Makowski w swojej paryskiej pracowni



TADEUSZ MAKOWSKI: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI



SUBTELNOŚĆ FORMY I KOLORU

Motyw dziecka wkroczył do twórczości Makowskiego około 1918. W jego dojrzałych obrazach z końca lat 20. XX wieku wizerunek dziecka otrzymał specyficzną redakcję. Tworzył najczęściej starannie wyreżyserowane grupowe sceny dziecięce, przydawał postaciom atrybuty (np. lampiony i zabawki), konfrontował swoich modeli ze zwierzętami, przedstawiając ich zarówno we wnętrzu, jak i en plein air. Upraszczał formę prezentowanych postaci, syntetyzując je niemal do ludowych świątków, lecz nasyczał ją różnicowanym światłem i barwą – zawsze w liryczny sposób. Kompozycje te dawały wejście w poetycki, zamknięty świat wyobraźni malarza. Głównym zadaniem swojej twórczości uczynił wyrażenie – jak sam to nazywał – pierwiastka ludzkiego. Jego kompozycje z postaciami dzieci to niemałe odpowiedniki 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 stwierdza, że „było w nim samym coś z niewinnego dziecka”.

Należy zaznaczyć, że motyw dziecka, z którego Makowski uczynił znak rozpoznawczy swojego malarstwa, miał długą i rozbudowaną tradycję w malarstwie młodopolskim, wśród którego w początkowych latach swojej twórczości się kształtował. Literatura i poezja młodopolska dokonały rewizji przekonań budujących uniwersalny mit dzieciństwa. „Dziecko młodopolskie” było nacechowane dwuznacznie, bardzo często opozycyjnie wobec mitu dzieciństwa arkiadyjskiego, dzieciństwa, które jest oazą szczęśliwości, pozbawionego życiowych trosk. Literatura i sztuka młodopolska zaczęła pokazywać, że istnieje dzieciństwo pełne dorosłej troski, egzystencjalnych rozterek, że istnieje dzieciństwo nacechowane złem i agresją oraz że istnieje dzieciństwo „freudowskie”, przepelnione rodzajem się erotyzmem. Jak pisał Andrzej Makowiecki „Dlatego właśnie (...) Pawełek Strumieński z Pałuby fascynuje się silniej skażoną, pałubiczną rzeczywistością niż idealnymi konstrukcjami życiowymi swojego ojca. Medi z 'Historii maniaków' Romana Jaworskiego tragicznością daleko wykracza poza rejony dla dzieciństwa zarezerwowane, postacie dzieci z malarzkiego cyklu 'Ceremonie' Witolda Wojtkiewicza porażają swoją marionetkową dorosłością, a bohater i narrator 'Spowiedzi motyla' Janusza Korczaka ukazuje się czytelnikowi jako dziecko przedwcześnie dojrzałe, chętnie rozmyślające o rzeczach ostatecznych w niedziecięcy zgoła sposób. Dlatego wreszcie grzeczna dziewczynka, uwielbiająca waniliowy krem (w wierszyku Tadeusza Boya Żeleńskiego 'Dobra mama'), przeżywa zaawansowane wtajemniczenia erotyczne, a bohaterka 'Bajki o księżniczce i karle' Zbigniewa Nowaczyńskiego perwersyjnym wyrafinowaniem erotycznym mogłaby bez trudu zdystansować 'Lolite' Vladimira Nabokova". W modernizmie dziecko przestaje być traktowane jako „ozdobnik”, obiekt łatwych wzruszeń lub przedmiot dumy rodziców. Zaczęto dostrzegać w nim samoistne indywiduum.

W „Popiersiu chłopca w spiczastej czapce z pomponem” zauważalne są niemal wszystkie elementy charakterystyczne dla dojrzałego stylu Tadeusza Makowskiego: nowatorskie doświadczenia formy i koloru oraz osobista perspektywa. Kompozycja przedstawia modela ujętego w popiersiu en face na ugrowo-brunatnym tle. Ubrany jest w pasiastą, różnokolorową koszulkę, na głowie ma zaś spiczastą czapkę z pomponem. Uwagę przekuwają jego duże, brązowe oczy wyraźnie określone konturem. Zawężona, stonowana paleta barwna zyskuje pojedyncze akcenty kolorystyczne w postaci błękitów i oranżów w partii stroju oraz tła.

Obraz należy do grupy stworzonych przez Makowskiego w latach 20. XX wieku swoistej galerii portretów dziecięcych i studiów portretowych. Portrety powstały najczęściej podczas wakacyjnych pobytów malarza na francuskiej prowincji, a modelami były miejscowe dzieci. Wykreował w nich artystów, nie pozbawiając swoich modeli indywidualnych cech, pewien typ wizerunku dziecka, o regularnych rysach twarzy i oczach sygnalizujących stan zamyślenia i melancholii. Charakterystyczna jest też wiotka linia precyzyjnie opisująca formy, subtelny modelunek walorowy i zawężona do kilku pastelowych tonów kolorystyka. W prezentowanym w ofercie obrazie, podobnie jak w wielu innych jego dziełach, chłopięca twarz modelowana jest delikatnie światłocieniem. Uderza przede wszystkim ogromna troska o oddanie jej plastyczności i fizycznego podobieństwa. „Portret chłopca w spiczastej czapce z pomponem” charakteryzuje maksymalne wysubtelnienie formy i koloru.

„Wydaje mi się, że moja osobowość wyzwala się coraz bardziej, i mam nadzieję, że posunę znacznie dalej ostrość mojej malarskiej wizji”.

Tadeusz Makowski, Pamiętnik, 6 listopada 1928, s. 310



Tadeusz Makowski, Dziewczynka w berecie z pomponem, ok. 1927, Muzeum Narodowe w Warszawie



Tadeusz Makowski, Chłopcy z fujarkami, ok. 1928, Muzeum Narodowe w Warszawie

EUGENIUSZ ZAK

1884-1926

"Kobieta i pajac", 1924

olej/plótno, 91,8 x 65,3 cm
sygnowany l.d.: 'Eug. Zak'
na ramie papierowa nalepka wystawowa Salon des Tuileries w PARYżu oraz notatki

estymacja:
1 200 000 - 1 800 000 PLN
260 000 – 389 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
DESA Unicum, grudzień 2021
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Salon des Tuileries, Paryż, 1925 (?)

LITERATURA:
Barbara Brus-Malinowska, Eugeniusz Zak 1884-1926, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2004, nr 204, s. 153 (il.)
Maximilien Gauthier, Eugene Zak, Paris 1930, il. 11 (nlb.)
Z twórczości Eugeniusza Zaka, "Kurier Poranny" (Niedzielný dodatek ilustrowany) 1926, nr 31 (31 stycznia), s. 4 (il.)
H. A. Martinie, Eugene Zak (1884-1926), "L'Art et décoration" 1926, s. 159 (il.)
Max Osborn, Maler Eugen Zak, "Deutsche Kunst und Dekoration" 1924/1925, t. 55, s. 333 (il.)
fotografia z archiwum artysty w Muzeum Narodowym w Warszawie, nr inw. 99870

„Na postaciach zdaje się ciążyć głęboki smutek, artysta ucieka od rzeczywistości w za-barwioną niepokojem i melancholią fantazję. Kompozycja jego prac powiększa się, pier-wiastek cierpienia i brutalnej rzeczywistości dodaje im człowieczeństwa, sprawia, że są bardziej przejmujące”.

Edward Woroniecki, L'Art polonais à Paris. (...) exposition de feu E. Zak chez Bing (...), „La Pologne politique, écono-mique, littéraire et artistique” 1926, pólr. I, 387-389



EUGENIUSZ ZAK W KRĘGU SZKOŁY PARYSKIEJ

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



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

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

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

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

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

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



Eugeniusz Zak w pracowni na Montparnasse w Paryżu, fot. Henri Manuel

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

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

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

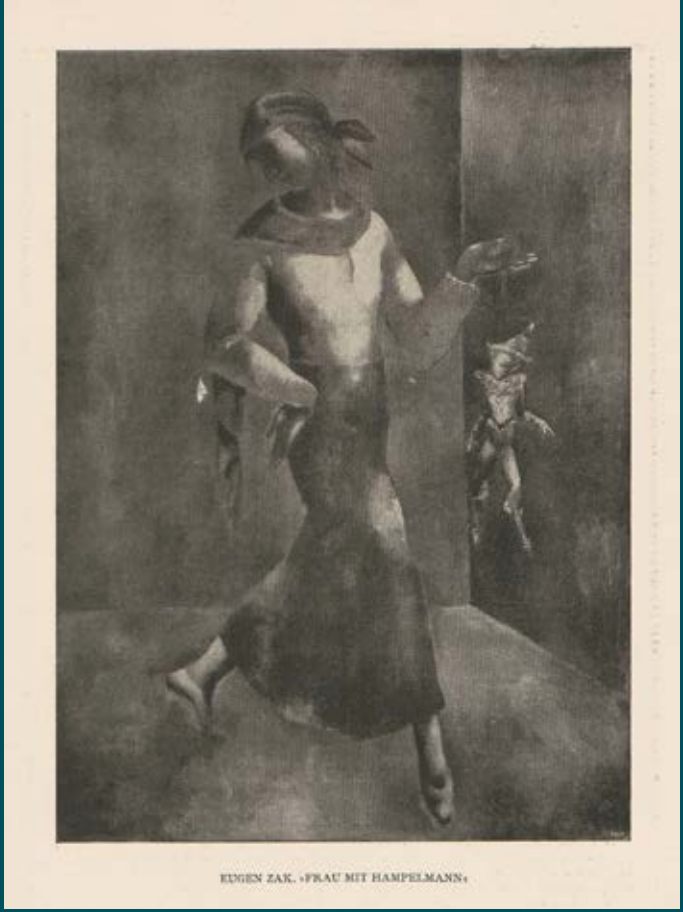
Stefania Zahorska wiązała ten fakt z osobowością malarza: „A Zak, jako człowiek?” – pisała – „Jest w nim jako w człowieku czynnik jeden, który bez wątpienia zaważyć musiał na jego psychice, jego życiu, a więc w ten czy w ów sposób i na jego twórczości. Czynnikiem tym jest choroba. Był zawsze wątły, drobny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



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

W prezentowanej „Kobiecie i pajacu” z całą mocą daje o sobie znać atmosfera typowa dla tego czasu. Wymaskowana i elegancka poza modelki jest mocno osadzona w klasycznych wzorach sztuki europejskiej. Melancholijny wyraz jej twarzy i nieobecny wzrok znajdują z kolei odbicie w wielu mizerabilistycznych portretach powstałych w kręgu Szkoły Paryskiej (Kisling, Chagall). Stefania Zahorska w jednej z pierwszych monografii poświęconych Eugeniuszowi Zakowi zwracała uwagę, że melancholia bijąca z jego obrazów wynika z czegoś więcej niż z inspiracji malarstwem innych paryskich artystów. Zahorska pisała: „Posiadają wszystkie obrazy tej grupy ekspresyjnej z tego okresu [tj. lat 1917-26] jakiś cień smutku głębszy i szerszy, aniżeli smętny sentyment sielanek. Jakby równocześnie ze zbliżeniem się do rzeczywistości wydobyto na jaw szersze dla niej współczucie” (Stefania Zahorska, Eugeniusz Zak, Warszawa 1927, s. 15).

Zak dodaje w tej pracy charakterystyczny dla swojej dojrzałej fazy element - kukielkę. Kobieta śmiało prezentuje widzowi pajacyka, którego korpus przyjmuje taneczną pozę. Prace z tym rekwizytem dzielą się na dwie serie. Pierwsza to „Teatr kukielek”, dla której reprezentatywne dzieło pochodzi z 1924 roku (Centre Pompidou, Musée national d'Art moderne - Centre Pompidou, Paryż). Druga to właśnie „Kobieta i pajac”, które trzy znane wersje ujęła w katalogu monograficznym Zaka Barbara Brus-Malinowska. Prezentowany obraz, odnaleziony w amerykańskiej kolekcji prywatnej, już w epoce reprodukowany był w ważnych artykułach krytycznych o Zaku, w prasie niemieckiej i francuskiej. Zachowana na odwrociu ramy nalepka Salon des Tuileries wskazuje, że praca była wystawiona w Paryżu, być może w 1925 roku (wtedy faktycznie eksponowano obraz „Le femme et le pantin”), choć do tej pory wiązano z tym pokazem inną, znaną z fotografii kompozycję datowaną przez Brus-Malinowską na lata 1924-25.



Max Osborn, Maler Eugen Zak, „Deutsche Kunst Dekoration” 1924/1925, t. 55, s. 333

17 ↑

MELA MUTER

1876-1967

"Akt kubistyczny", około 1919-23

olej/plótno, 88 x 115 cm
sygnowany p.d.: 'Muter'
na odwrociu kompozycja "Grupa z macierzyństwem nad morzem", 1940-45
na krośnie malarskim papierowe nalepki inwentarzowe
nalepka aukcyjna oraz numery inwentarzowe

estymacja:
800 000 - 1 200 000 PLN
173 000 – 259 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja König, Kolonia
Galerie Gmurzynska, Kolonia
dom aukcyjny Lempertz, Kolonia, grudzień 2004
kolekcja Fundacji Signum, Poznań
DESA Unicum, grudzień 2011
kolekcja prywatna, Warszawa
DESA Unicum, czerwiec 2020
kolekcja instytucjonalna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Pionnières. Artistes dans le Paris des années folles, Musée du Luxembourg, Paryż, 2 marca - 10 lipca 2022
Mela Muter 1876-1967. Retrospektiv-Ausstellung, Galerie Gmurzynska, Kolonia, 21 października - 1 grudnia 1967

LITERATURA:
Pionnières. Artistes dans le Paris des années folles, katalog wystawy, red. Sophie Laporte, Musée du Luxembourg w Paryżu, Paris 2022, s. 178-179 (il.), nr kat. 155
Mela Muter 1876-1967. Retrospektiv-Ausstellung, katalog wystawy, Galerie Gmurzynska, Kolonia, Köln 1967, nr kat. 8 (jako "Kubistischer Akt", 1912)



MELA MUTER WOBEC WYZWAŃ AWANGARDY

Pozostając w kręgu Szkoły Paryskiej, malarka stykała się z twórcami międzynarodowej awangardy artystycznej, która kształtowała się w Paryżu już w okresie przedwojennym. Działalność Muter jako portrecistki związała ją z awangardowymi intelektualistami swoich czasów. Poprzez relację z Raymondem Lefebvrem malarka wniknęła w kręgi paryskich pacyfistów i lewicujących polityków i pisarzy. Do jej znajomych należeli m.in. Henri Barbusse, Anatole France czy Romain Rolland. Muter włączyła się w działalność antywojennego i antykapitalistycznego czasopisma „Clarté”. Wiążąc się z tym kręgiem i wydawnictwem, Muter sytuowała się w bliskości artystów, którzy znacząco przeobrazili sztukę początku XX stulecia. W „Clarté” swoje prace publikowali Othon Friesz, Albert Gleizes, Fernand Léger, André Dunoyer de Segonzac, Henri Matisse czy Pablo Picasso. 15 lutego 1918 roku otwarto w Galerie Chéron dużą wystawę monograficzną Muter. W ten sposób zaczynał się okres powojennej prosperity malarki. Opuściwszy w towarzystwie Alberta Gleizesa wiosną 1918 roku pracownię Meli Muter, Matisse, wówczas już klasyk sztuki modernistycznej, miał wyrażać się o twórczości artystki nader pochlebnie. Bliżej „szalonych lat” 20. Muter, posługująca się dotychczas impastowym stylem niekiedy wiązany z malarstwem Vincenta van Gogha, decydowała się na awangardowe eksperymenty artystyczne.

Na lata 1919-23 datuje się okres fascynacji Meli Muter kubizmem. Awangardowe teorie konstruowania obrazu artystka poznała od swojego przyjaciela, malarza kubisty, autora fundamentalnej publikacji (z Jeanem Metzingerem, 1912) „O kubizmie” – Alberta Gleizesa. Znajomość ta, zadzierzgnięta w 1918-19 roku była kontynuowana przez następne lata. Lato 1923 roku artystka spędziła wraz z parą Gleizesów w miejscowości Serrières nad Rodanem. Jak podaje Bolesław Nawrocki, wówczas miały odbyć się „ożywione dyskusje o kubizmie” (Mela Muter. Kolekcja Bolesława i Liny Nawrockich, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1994, s. 13). Do jej znajomych należał również włoski futurysta przebywający w Paryżu, Gino Severini.

Choć dzieła związane z awangardowym eksperymentem stanowią zespół stosunkowo szczupły, to na tle całego dorobku Muter zdecydowanie odznaczający się. Refleksy kubizmu odnajdujemy w górskich pejzażach z Allevard pod Alpami z 1919 roku (m.in. „Pejzaż z Allevard”, 1919, kolekcja prywatna, Polska), serii krajobrazów z Trayas na Lazurowym Wybrzeżu (oleje i akwarele z serii „Czerwone skały”, 1921) i innych prac z Południa,

przede wszystkim Collioure i Saint-Tropez czy pracach powstałych w Serrières w 1923 roku (np. akwarela „Pejzaż z Serrières II”, kolekcja Nawrockich).

Muter nigdy nie przyjęła ściśle kubistycznych rygorów oglądu natury i jej reprezentacji na dwuwymiarowej płaszczyźnie podobrazia. Daleka od wizji kubizmu analitycznego czy syntetycznego Picassa i Georges’a Braque’a, wzorem drugiej fali kubistów (choćby Gleizesa właśnie) nadawała przedmiotom geometryczne formy, chcąc wyrazić dynamizm ludzkiej percepcji: niemożność ustalenia jednego, kardynalnego punktu widzenia. Jej kubizujące pejzaże czy prezentowany „Akt kubistyczny” bliskie są kompozycjom futurystów. Muter posługiwała się w okresie 1919-23 parabolicznymi formami, które, powielone, tworzą wrażenie ruchu w przestrzeni obrazowej. To, co zbliża „Akt kubistyczny” do dzieł stricte kubistycznych, to kolorystyka: zachowawcza paleta różów i szarości posłużyła artystce do stworzenia geometrycznej mozaiki zebraanej w kształt ciała kobiety.

Stworzony w okresie inspirującego związku z Gleizesem „Akt kubistyczny” jawnie koresponduje z twórczością André Lhote’a, paryskiego malarza, który u progu lat 20. wykorzystał formuły kubizmu jako styl dekoracyjny. Malowany przez Muter akt znajduje swoje analogie z wczesną, powstająca przez wpływem Lhote’a i kubizmu, twórczością Tamary Łempickiej. W oeuvre malarskim Muter odnajdujemy tylko nieliczne akty. Należy je postrzegać jako autorskie próby zmierzenia się z problemem zgodnej z anatomią, bez porzucania imperatywu nowoczesności reprezentacji ciała ludzkiego (tak się dzieje w przypadku prezentowanej pracy). Niekiedy akty Muter stanowią studia intymistyczne, a nawet psychologiczne, równe jej portretom („Akt śpiącej kobiety”, około 1925-30, kolekcja prywatna).

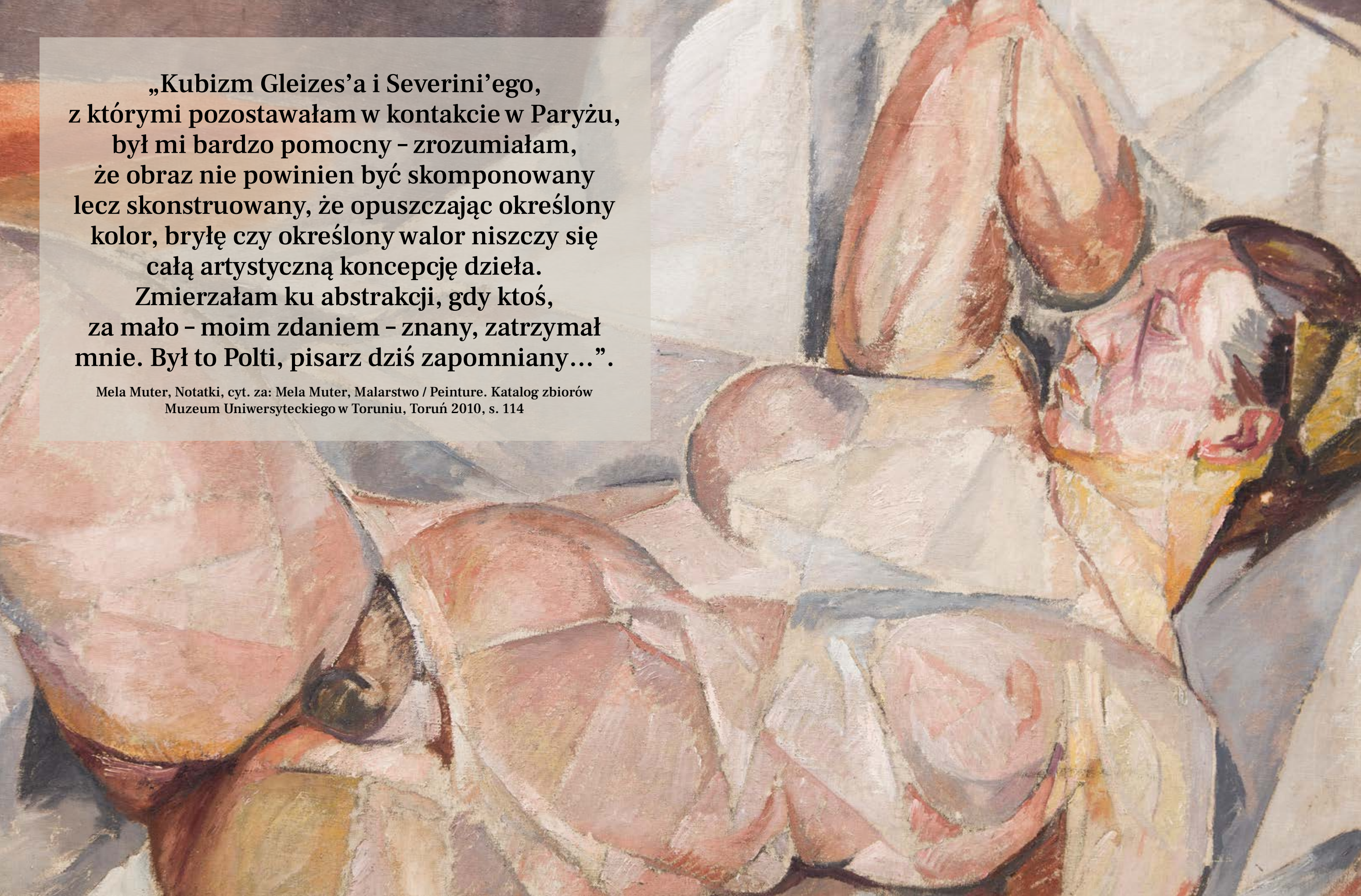
Bliska „Początkowi świata” Gustave’a Courbeta (1866, Musée d’Orsay) śmiałość wyobrażenia kobiecego ciała nie ma tutaj precedensu. „Akt kubistyczny” na tle dorobku malarki dzieło unikatowe: Muter podjęła temat akademicki, nadając mu progresywną, niecodzienną dla siebie formułę artystyczną. Frontalne ujęcie modelki i diagonalne ujęcie rąk i nóg zdradza intencje artystki chcącej malarsko badać ciało, posługując się narzędziami zapożyczonymi z „kubistycznego laboratorium”. Świadomie bądź nie, wybierając tego rodzaju kompozycję, Muter wchodzi w dialog w wielkimi mistrzami sztuki dawnej i nowoczesnej, którzy dokonując rewolty w sztuce musieli odnieść się do kanonicznego tematu aktu.



Mela Muter, ok. 1920; źródło

„Kubizm Gleizes’a i Severini’ego,
z którymi pozostawałam w kontakcie w Paryżu,
był mi bardzo pomocny – zrozumiałam,
że obraz nie powinien być skomponowany
lecz skonstruowany, że opuszczając określony
kolor, bryłę czy określony walor niszczy się
całą artystyczną koncepcję dzieła.
Zmierzałam ku abstrakcji, gdy ktoś,
za mało – moim zdaniem – znany, zatrzymał
mnie. Był to Polti, pisarz dziś zapomniany...”.

Mela Muter, Notatki, cyt. za: Mela Muter, Malarstwo / Peinture. Katalog zbiorów
Muzeum Uniwersyteckiego w Toruniu, Toruń 2010, s. 114





MELA MUTER: RECTO / VERSO

W kręgu polskiej historii sztuki problem dwustronności obrazu sztalugowego został naświetlony przy okazji wystawy „Andrzej Wróblewski: Recto / Verso 1948-1949, 1956-1957” (Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 12 lutego - 17 maja 2015, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 17 listopada 2015 - 28 lutego 2016). Wróblewski we wczesnym okresie twórczości oraz kilka lat później, po okresie socrealistycznym, próbował stworzyć własną formułę nowoczesnego malarstwa. Kuratorzy wystawy odnotowali istnienie licznych prac na papierze i płótnie, które Wróblewski zamalowywał z jednej i drugiej strony. Nie rozstrzygnięto jednoznacznie, czy artystą kierowały pobudki ekonomiczne, czy też chęć stworzenia w ten sposób treści symbolicznej. Pokazane wówczas dzieła, eksponowane po obydwu stronach, odsłoniły niezwykle dialog obrazów Wróblewskiego - napięcia między abstrakcją i figuracją, modernizmem i sztuką oficjalną.

W twórczości Meli Muter obecne są liczne obrazy dwustronne, zarówno olejne, jak i akwarelowe. Dotychczasowi interpretatorzy twórczości nie rozstrzygnęli, z jakiego powodu artystka zamalowywała również odwrocia obrazów. Wydaje się, że kluczem do zrozumienia tej strategii artystycznej jest okres II wojny światowej, który malarka spędziła „w ukryciu” na południu Francji, w Villeneuve-lès-Avignon i Awinionie. W latach 40. XX wieku, kiedy warunki bytowe artystki z pewnością nie należały do najlepszych, stworzyła wiele niedużych rozmiarów, dwustronnych obrazów, pejzaży i martwych natur, na sklejkach. Jej dawne prace, z pierwszych dekad wieku, otrzymywało wówczas nowe odwrocia. Artystka zamalowywała je kompozycjami o zupełnie zmienionej estetyce. Swoje wczesne arcydzieło „Smutny kraj” (1906, kolekcja Nawrockich) około 1940 roku Muter rozcięła na dwie części i na ich „plecach” wykonała „Pejzaż z okolic Awinionu”, 1940-50 oraz „Brzemienne kobiety (akt), około 1950. Wydaje się, że w ten sposób temperament artystyczny torował drogę rozwojowi jej twórczości. Niezamalowane „tyły” stawały się niejako naturalnym podobrazem dla ciągle poszukującej artystki. Prezentowany „Akt kubistyczny” stanowi dzieło osobne w całym oeuvre malarki. Obrazuje awangardowy eksperyment, który malarka wykonała na potrzeby własnego rozwoju twórczego. W latach 40., z łatwością mógł posłużyć do stworzenia kolejnego „eksperymentalnego” dzieła. „Grupa z macierzyństwem nad morzem” to monumentalne, wielopostaciowe przedstawienie o charakterystycznym, wysoce ekspresyjnym stylu związanym z jej późną twórczością. Analogiczne rozwiązania formalne odnajdujemy w pracach „Pieta - kompozycja” oraz „Cyganie nad brzegiem Rodanu - szkic” (obydwa na odwrociach innych obrazów, 1940-45, kolekcja Nawrockich).

18 †

MELA MUTER

1876-1967

Adoracja Dzieciątka, lata 40. XX w.

olej/sklejka, 93 x 64 cm

estymacja:

600 000 - 900 000 PLN

130 000 – 194 000 EUR

POCHODZENIE:

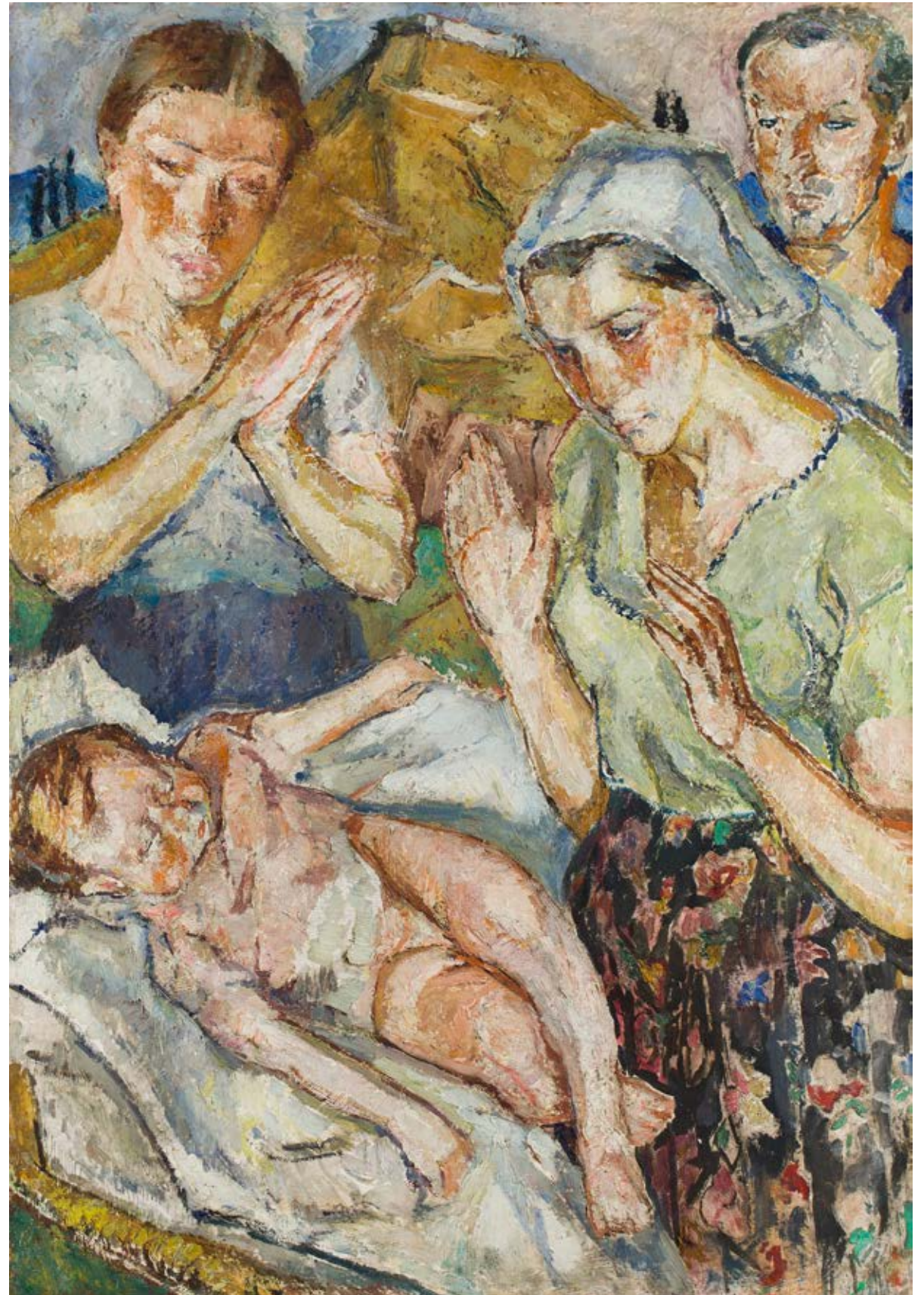
spuścizna po artystce

Galerie Gmurzynska, Kolonia

kolekcja prywatna, Europa

„Mela Muter pochodziła z polskiej rodziny żydowskiej o bogatych tradycjach narodowościowych. Od najwcześniejszych lat wykazywała ogromne zainteresowanie religią katolicką, pogłębione przez rozmowy z Lilą i Władysławem Reymontami, którzy zostali jej chrzestnymi rodzicami”.

Mela Muter, Malarstwo / Peinture. Katalog zbiorów Muzeum Uniwersyteckiego w Toruniu, red. Mirosław Adam Supruniuk, Sławomir Majoch, Toruń 2010, s. 66





SACRUM MELI MUTER

Wraz z wybuchem II wojny światowej artystka rozpoczęła poszukiwania wewnętrznego ładu, który przestała dostrzegać w otaczającym ją świecie. Katastrofa, jaką stanowiła wojna, skierowała Muter na nowe drogi. Malarka, nie godząc się z faktami, zaczęła kreować własną, alternatywną rzeczywistość. Uciekała więc do przeszłości, która z perspektywy czasu wydawała się idealna. To wówczas w twórczości Muter nawiązał się wyjątkowy dialog ze sztuką dawną, który trwał przez lata, nawet po zakończeniu wojny. Odwołanie się do tradycji malarstwa zapewne było również wyrazem buntu, pewnego rodzaju manifestem przeciwko zatracającym się coraz silniej wartościom sztuki, a także zanikowi przedmiotu i jego formy. Klasycyzm był przecież znamennym aspektem dla plastyki dwudziestolecia międzywojennego podejmowanym przez wielu twórców.

Artystka, poczynawszy od końca lat 30. XX stulecia, szczególnie często mierzyła się z tradycją dawnych mistrzów malarstwa. Ucieczka przed wojną do Awinionu na południu Francji dała jej impuls do eksploracji tematyki religijnej, która dotąd stosunkowo rzadko występowała w oeuvre malarki. Zespół tychże motywów stał się wyjątkowy i interesujący w kontekście żydowskiego pochodzenia artystki. Choć Muter przeszła w 1923 roku konwersję na katolicyzm, dopiero później nastąpiła w jej twórczości tak silna inspiracja ikonografią chrześcijańską. Nie są znane też żadne prace wykonywane przez malarkę na zlecenie instytucji kościelnych. Muter „opowiadała” biblijne historie w bardzo prozaiczny sposób, przenosząc je zarazem ze sfery sacrum w przestrzeń profanum. Dialog z przeszłością, który pojawia się w oeuvre Meli Muter, jest wynikiem wielu czynników. Artystka, która większość życia spędziła we Francji, miała okazję do zapoznać się z najwybitniejszymi zbiorami sztuki. Ponadto podróże, które chętnie podejmowała także do innych krajów, rozbudziły w niej zainteresowanie tradycją. Muter stała się jej wierną spadkobierczynią. Jej sceny nawiązujące do wzorów dawnego malarstwa są jednak dalece nieoczywiste. Artystka kreowała rzeczywistość, w której wykorzystywała znany jej motyw ikonograficzny, jednocześnie zmieniając go i przetwarzając. W pewien sposób na nowo tworzyła własny repertuar form. Wielokrotnie konkretna kompozycja artystki nabierała dwuznacznego charakteru. Była zarówno sceną religijną, jak i sceną o charakterze rodzajowym. Widz nie mógł być pewien, z jakim tematem ma do czynienia. Tym właśnie sposobem Adoracja Dzieciątka stawała się zwyczajnym obrazem dziecka i ludzi mu towarzyszących, a Pieta paradoksalnie ukazywała karmiącą matkę. Zabiegi te nie mogą jednak budzić zdziwienia w przypadku tak zindywidualizowanej artystki, jaką była Mela Muter. Malarka, łącząc w swojej twórczości różnorodne wpływy, stworzyła własny, niepowtarzalny styl. Odwoływała się zarówno do przeszłości, jak i do współczesnych jej zjawisk artystycznych.

Malarka dokonywała w swoich kompozycjach z lat 40. XX stulecia daleko posuniętej aktualizacji. Jej modelami stała się miejscowa ludność południowej Francji, która w metaforycznym teatrze religii zaczęła odgrywać konkretne, przydzielone przez malarkę role. Lokalny charakter dodatkowo wzmacniał w jej obrazach sam pejzaż. Tworzone przez nią sceny o charakterze sakralnym rozgrywają się wielokrotnie na tle Awinionu i jego okolic. Istotnym elementem tych dzieł jest wijące się koryto rzeki Rodan, a dominantą kompozycyjną – wzgórze z sylwetą fortu Saint-André, które wielokrotnie przejmując rolę biblijnej Golgoty. Prace o tematyce religijnej pojawiły się już na początkowym etapie artystycznej kariery Muter. Można wymienić tutaj chociażby kompozycje z Bretanii, stworzoną w Hiszpanii ok. 1909 roku Świętą Rodzinę (Museu Nacional d'Art de Catalunya w Barcelonie) czy pochodzącą z tego samego okresu Pietę z kolekcji Bolesława i Liny Nawrockich. Wydaje się jednak, że właściwa i świadoma inspiracja sakralną sztuką chrześcijańską nastąpiła o wiele później – wraz z obrazem Ucieczka do Egiptu powstałym pod koniec lat 30. XX w. (Mu-

zeum Uniwersyteckie w Toruniu). Oto Święta Rodzina jest przedstawiona w drodze, na tle zabudowań fabrycznych paryskiego portu rzeczno- la Villette. Kompozycja ta z jednej strony rozpoczyna cały, zupełnie nieformalny cykl przedstawień o tematyce religijnej z lat 40. XX wieku, a jednocześnie odzwierciedla sytuację życiową artystki, która uciekała przed pożąną wojenną na południe, w nieznane. Taki sposób obrazowania jest charakterystyczny dla Muter właściwie przez całą jej karierę, niemniej jednak w przedstawieniach sakralnych nabiera wyjątkowego znaczenia. Biblijne historie w sposób metaforyczny łączą się z przeżyciami i doświadczeniami samej malarki. Wielofiguralna scena obrazująca adorację nowonarodzonego dziecka utożsamianego tutaj z Dzieciątkiem Jezus to oczywiście nie jednostkowe dzieło malarki o takim charakterze. Analogicznych prac inspirowanych silnie religią chrześcijańską z tego okresu jest w oeuvre Meli Muter wiele. Pośród obrazów ukazujących Pietę czy Zdjęcie z krzyża występują także i takie jak Sacra Conversazione, a nawet tak nieoczywiste, jak Święta Rodzina w drodze do Betlejem. Artystka miała do wszystkich tych kompozycji bardzo osobisty stosunek. Dlatego właśnie wiele z nich jest po prostu obrazem macierzyństwa, dla Meli tragicznego w swojej istocie. Co ciekawe, malarka wielokrotnie podejmowała jeden i ten sam motyw. W kolekcji prywatnej znajduje się bowiem niemal identyczny obraz, powstały zapewne w tym samym czasie, aczkolwiek rozwiązany zupełnie inaczej pod względem formy – o wiele bardziej splaszczony i syntetyczny.



Mela Muter, Adoracja Dzieciątka, lata 40. XX w., kolekcja prywatna

MACIERZYŃSTWO U ŹRÓDEŁ CZŁOWIECZEŃSTWA

Zygmunt Klingsland napisał niegdyś, że „(...) Mela Muter nie maluje, lecz rodzi swoje obrazy” (Zygmunt Klingsland, Sztuka Meli Muter, „Wiadomości Literackie” 1927, nr 12, s. 2). To stwierdzenie nabiera wyjątkowego znaczenia, zwłaszcza w kontekście jej przedstawień macierzyństwa. Wiele dzieł, a przede wszystkim te najważniejsze, można odnieść do istotnych wydarzeń, które wpłynęły na życie malarzki. Niewątpliwie takim zdarzeniem były narodziny syna Andrzeja w 1900 roku. Z tego okresu zachowała się czarno-biała fotografia, na której można zobaczyć młoda Melania Mutermilch i jej kilkuletni synek. Na fotografii z łatwością można zaobserwować nieco powściągliwą radość z macierzyństwa i towarzyszące artystce narastające rozterki osobiste. U Muter, która wyszła za mąż za starszego od siebie krytyka sztuki i działacza socjalistycznego, szybko wypaliło się wątle uczucie, a jego miejsce zastąpiło zagubienie i brak życiowej stabilizacji. Upust tym peyoratywnym emocjom dała chociażby w nostalgicznym obrazie z 1906, w którym również pojawia się motyw macierzyństwa. Płótno noszące wymowny tytuł *Smutny kraj*” ukazuje nastrojowy pejzaż morski z grupą posępnych postaci przemierzających plażę w zadumie bretońską plażę. Bez wątplenia postacią, która wyróżnia się z tego beznamietnego korowodu, jest dziecko niesione na rękach młodej kobiety i zwrócone bezpośrednio do widza. Dalej uwagę przykuwa jeszcze postać małej dziewczynki, która nieśmiało chwyta rąbek spódnicy kroczącej przed nią matki. W tym pełnym autentyzmu obrazie implikują się wszystkie aspekty, które Muter wiąże wówczas z macierzyństwem. Widać wyraźnie, że dla dojrzałej już wtedy kobiety jest ono syntezą radości i pewnego rodzaju odpowiedzialności, która momentami przeradza się w brzemię, podobne



Mela Muter, *Macierzyństwo ze sceną pasterską w tle*, lata 40. XX w., kolekcja prywatna



Mela Muter, *Sacra Conversazione*, lata 40. XX w., kolekcja prywatna

jak w przedstawieniach Honoré Daumiera, ukazujących utrudzoną rodzicielkę metaforycznie zamkniętą w potrzasku szarej egzystencji. Na wczesnym etapie swojej kariery, w surowej Bretanii, Mela dostrzegła istotę macierzyństwa, którą zgłębiała sumiennie przez kolejne dekady.

Zupełnie innego wydźwięku nabiera późniejsze już Macierzyństwo (kolekcja prywatna) namalowane w 1913. Pomimo że ukazanego na nim jasnowłosego niemowlęcia nie można utożsamić z trzynastoletnim już wówczas synem artystki, niewątpliwie staje się ono w pewnym sensie jego alter ego. Podobnie należy myśleć o postaci matki karmiącej dziecko, która z czułością tuli do siebie niewinne i delikatne niemowlę. Kompozycja figur zamkniętych w trójkącie, jak także osadzenie ich na tle ciemnej, półkolistej niszy, nawiązuje do sztuki dawnych mistrzów. Macierzyństwo Meli Muter ulega zatem, tak jak u artystów renesansowych czy barokowych, mistycznej sakralizacji. Taki paradygmat pojawia się także w późniejszych pracach malarzki. Do kompozycji i motywów religijnych nawiązuje ona w latach 30., a przede wszystkim 40., gdy wojna odciska wyraźne piętno na jej psychice. W drugiej dekadzie XX stulecia Muter przedstawia jednak w pełni szczęśliwe macierzyństwo, a jej obrazy stanowią reminiscencje radosnych chwil spędzonych z synem.

Zły los prędko jednak zmącił szczęście kobiety. Ziemską Arkadię zasnuły ciemne chmury, które zwiastowały rychłą katastrofę – u jej jedyne go syna wykryto gruźlicę kości. Kolejne lata Muter spędziła na wizytach w sanatoriach i walce o zdrowie ukochanego Andrzeja. Negatywne emocje, które odczuwała, znalazły odbicie w tworzonych dziełach. W niektórych jej pracach z 2. dekady XX wieku zauważalna jest nostalgia, niepewność, lęk przed przyszłością oraz natrętnym fatum, które nad nią ciąży. Owa historia osiąga swój dramatyczny finał w grudniu 1924 roku, gdy syn artystki umiera niespodziewanie podczas kąpieli . Z tego roku pochodzą dwa wyjątkowe przedstawienia macierzyństwa. Nie sposób określić, czy powstały one już po śmierci młodzieńca, czy też wyprzedziły ten niefortunny incydent. Tak czy inaczej w obu scenach można dostrzec ukryty żal i cierpienie, które zastąpiły promienną radość, towarzyszącą artystce jeszcze w 1913 roku.

Wersja uwzględniająca postać matki z dwójką dzieci (kolekcja prywatna) to kompozycja, w której malarzka dokonała bezwzględnej, pozbawionej idealizacji analizy otaczającej ją przestrzeni. Nadając tej scenie iście mizeryalistycznego charakteru, artystka sportretowała ubogą rodzinę egzystującą w ciemnej, zabrudzonej piwnicy. Niewątpliwie w tamtym czasie taka właśnie sceneria i jej nieszcześliwi „mieszkańcy” fascynowali malarkę. Muter, pochłonięta istotą człowieczeństwa, odważnie komentowała w ten sposób społeczną rzeczywistość, która stała w jawnej opozycji do wysmakowanych portretów francuskiej socjety. W tym obrazie, ale również w kompozycji ukazującej pochyloną nad nagim niemowlęciem matkę (Muzeum Uniwersyteckie w Toruniu), można dostrzec zarówno ideologiczny, jak i formalny aspekt malarstwa Meli Muter w tamtym czasie. Na wspomnianych obrazach formy stają się niebywale ciężkie, masywne. Kształty ulegają geometryzacji. Widoczne stają się echa awangardy, reminiscencje kubizmu czy futuryzmu

Być może nieodwracalna strata, jakiej doświadczyła Mela Muter, sprawiła, że w kolejnych dekadach motyw macierzyństwa powracał w jej twórczości wręcz obsesyjnie. W każdej kobiecej postaci można dostrzec metaforę samej artystki, a każde dziecko staje się niewątpliwie ewokacją zmarłego syna. Swoją ból i swoje cierpienie w jeszcze pełniejszy sposób malarzka ukazywała w innych pracach. Szczególnie w latach 40. tworzyła wymowne sceny przedstawiające Boże Narodzenie, które alegorycznie zapowiadały Mękę Chrystusa i znajdowały swoją kontynuację w drastycznych Pietach, umieszczonych na tle pejzażu z okolic Awinionu. Dzięki tym obrazom można wpisać dzieła Meli Muter w kolejny, niezwykle istotny kontekst ideologiczny. Macierzyństwo w jej twórczości nabiera bowiem stricte ambiwalentnego charakteru. Życiu już od narodzin towarzyszy śmierć, egzystencji – unicestwienie. Z jednej strony, jest to wynikiem tragicznych wydarzeń w życiu osobistym malarzki, ale odnosi się także do idei funkcjonujących w sztukach plastycznych. To współistnienie przeciwstawnych sobie wartości, życia i śmierci, właściwe jest dla kultury europejskiego fin de siècle'u. Muter, wykształcona w przesiąkniętej dekadentyzmem metropolii, jaką był Paryż, przyswoiła sobie kultywowane tam wartości. Jej sztuka stała się wynikiem wielu nakładających się stylów i tendencji. Wydaje się także, że nie bez znaczenia jest jej relacja z własną matką, która, jak wielokrotnie podkreślała artystka, nigdy nie obdarzyła jej wystarczającą miłością. Ten fakt, śmierć jedyne go dziecka i liczne zawody miłosne sprawiły, że na obrazach macierzyństwa Mela Muter starała się odtworzyć idealną relację, która jednak zawsze pozostawała w sferze niedoścignionych ideałów i marzeń o wzorowym życiu.



19 †

MELA MUTER

1876-1967

Kościół wśród drzew (recto) / Fasada kościoła z dzwonnica (verso), lata 20.-30. XX w.

olej/plótno, 57,2 x 46 cm
sygnowany p.d.: 'MUTER' (recto) oraz p.d.: 'Muter' (verso)

estymacja:

220 000 - 300 000 PLN

48 000 – 65 000 EUR

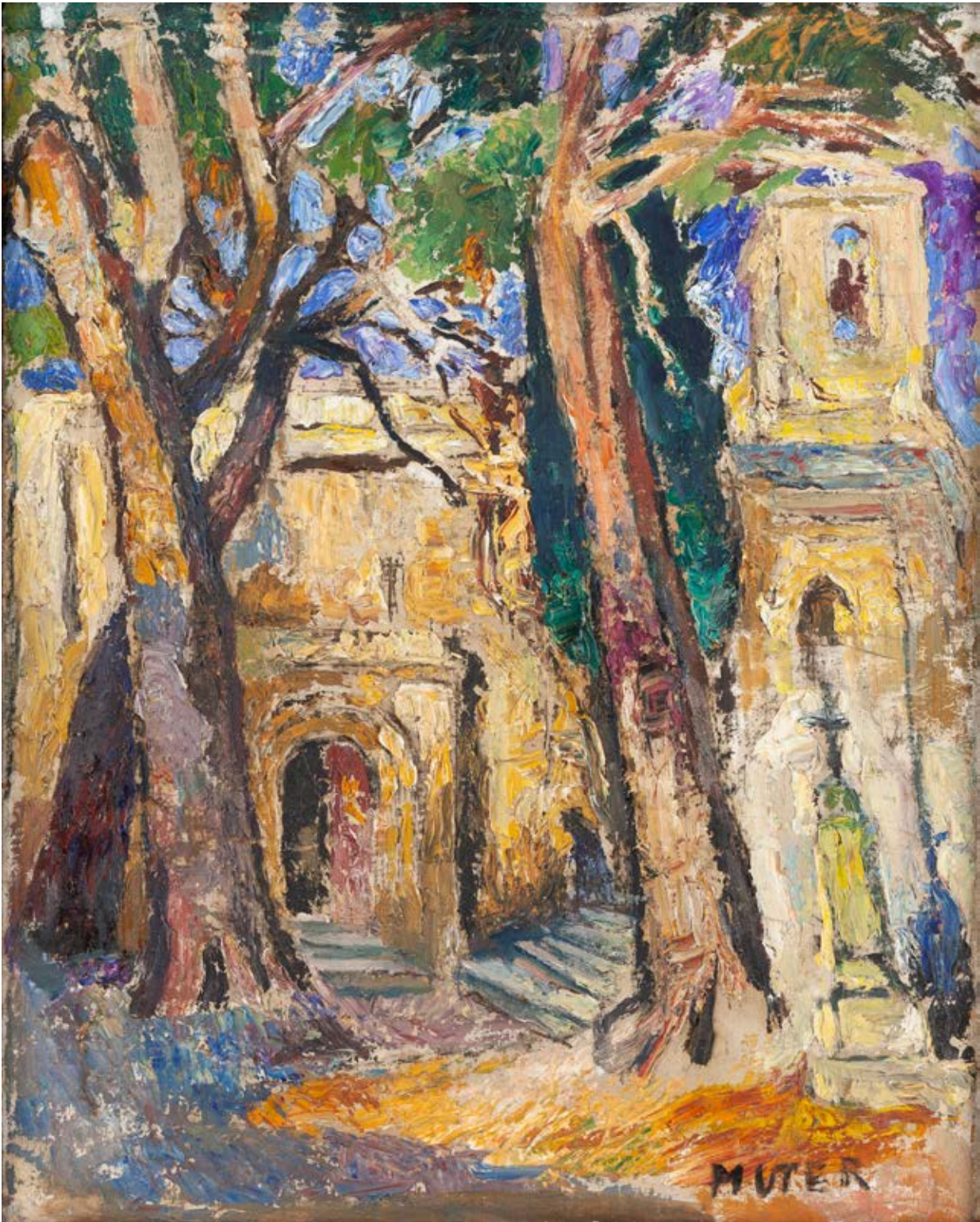
POCHODZENIE:

spuścizna po artystce

Galerie Gmurzynska, Kolonia

kolekcja prywatna, Europa

Mela Muter była niezwykle wrażliwą pejzażystką. Nie tylko malowała świat przyrody, lecz także wypowiadała się o nim w swoich zapiskach i listach. Interesowała ją zarówno natura, jak i krajobraz przetworzony ręką ludzką. Dlatego też Muter odtwarzała wielokrotnie na swoich kompozycjach krajobrazy miejskie. Ciekawiły ją zarówno wielkie metropolie, takie jak chociażby Paryż, a także o wiele bardziej kameralne ośrodki. To właśnie w nich artystka czuła się najlepiej. Małe, prowincjonalne miasteczka, w których więź człowieka z naturą stawała się bardziej wyczuwalna niż w wielkich miastach, wyzwalały w niej niespożyte siły twórcze. Muter znakomicie łączy w prezentowanych pejzażach barwy. Nasycone oranże, żółcie i ugry zestawia na zasadzie kontrastu z głębokimi błękitami. Syntetyzuje i geometryzuje kształty. Widoczne są w jej kompozycji echa najważniejszych modernistów europejskich, do których sama świadomie się odwoływała, mówiąc: „Przechodząc kiedyś ulicą, spostrzegłam w oknie wystawowym obraz, który uczynił na mnie olbrzymie wrażenie. Gdy po długim przglądaniu 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”.



20 †

MOJŻESZ KISLING

1891-1953

Akt leżący, Kiki de Montparnasse ("Nu allongé sur drap rouge et vert"), 1927

olej/ płótno, 81 x 100 cm
sygnowany l.d.: 'Kisling'
na krośnie malarskim liczne nalepki firm transportowych
nalepki wystawowe, numery inwentarzowe, notatki
oraz owalny stempel, na ramie nalepki aukcyjne

estymacja:
2 000 000 - 3 000 000 PLN
432 000 – 648 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Oscara Gheza, Genewa
Robert Oppenheim, Stany Zjednoczone
dom aukcyjny Sotheby's, Nowy Jork, lipiec 1979
kolekcja prywatna, Szwajcaria (zakup w latach 80. XX w.)
dom aukcyjny Sotheby's, Londyn, luty 2015
kolekcja prywatna, Europa

WYSTAWIANY:
Kisling et son temps, Palais de la Mediterranée, Nicea, marzec-kwiecień 1973
De Renoir à Kisling, Musée du Château d'Annecy, 1964-1965 (nr kat. 104)
80 Pittori da Renoir a Kisling. The Collection of Oscar Ghez and his Modern Art Foundation, Galleria Civica d'Arte Moderna, Turyn, 7 lutego - 5 kwietnia 1964

LITERATURA:
Kisling et son temps, katalog wystawy, Palais de la Mediterranée, Nicea, Nice 1973, nr kat. 19
Jean Kisling, Kisling 1891-1953, katalog raisonné, t.1, Torino 1971, nr kat. 42, s. 329 (il.)
80 Pittori da Renoir a Kisling. The Collection of Oscar Ghez and his Modern Art Foundation, katalog wystawy, Galleria Civica d'Arte Moderna, Turyn, Torino 1964, il. 377





Vive la
France
Kisling





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

Wśród licznych modelek odwiedzających pracownię Kislinga najważniejszą postacią była Alice Ernestine Prin (1901-1953) znana jako Kiki de Montparnasse. Salmon nazwał ją „królową Montparnasse'u” i Kiki faktycznie była najbardziej znaną modelką międzywojennego Paryża. Jej postać na trwałe wtopiła się w życie artystyczne lewego brzegu miasta, była bywalczynią modnych kawiarni tamtej epoki oraz inspiracją do wybitnych prac wielu malarzy kręgu Szkoły Paryskiej. Jako nieślubne dziecko dorastała pod opieką babci. Od 12 roku życia mieszkała w Paryżu. Wcześniej zerwała z nauką, pracowała dorywczo, aż w końcu wyładował na ulicy. Skąd wziął się przydomek Kiki? Nie wiadomo - jedna wersja historii mówi, że malarz Léonarda Foujita miał

Kiki de Montparnasse, fot. Man Ray, 1924

wymyślić to imię, inna, że jego twórcą był Maurycy Mędrzycki (Kiki to zdrobnienie od Alicja po grecku). Jej wspomnienia wydane w 1929 roku („Souvenirs”, Paris 1929), które miały ukazać się również Stanach Zjednoczonych, zostały tam zakazane ze względu na obrazoburczy charakter. Żywiolowa, kochająca zabawę i towarzyska stała się ulubienicą artystów. Cenili ją jako modelkę, gdyż świetnie potrafiła zmienić wyraz swojej twarzy. Fotografka Lee Miller wspominała: „Była gazelą: miała niezwykłą cerę, na którą można było nałożyć każdy makijaż”. Pierwszym artystą, z którym zetknęła się był Chaïm Soutine. W 1918 roku, jako siedemnastolatka, Kiki związała się z Mędrzyckim, a po jego wyjeździe na południe Francji została mużą Foujity. Zapewniła mu pierwszy wielki sukces - jej wielki akt z sukcesem japoński malarz wystawił na Salonie Jesiennym w 1922 roku. Man Ray utrwalił ją sławnych fotografiach (m.in. „Skrzypce Ingres”, 1924), w których wcielała się w różne nieoczywiste role i występowała również w jego eksperymentalnych filmach. W końcu stała się modelką Kislinga.

W portretach Kiki wykonanych przez Kislinga można prześledzić ewolucję wizerunku słynnej modelki. Pierwszy z serii powstaje w 1919 roku, kiedy widzimy Kiki jeszcze w długich, prostych włosach. W kolejnych pracach z początku lat 20. Kiki posiada już włosy przycięte w modny wówczas sposób, „na chłopczycę” (à la garçonnette). W pierwszych portretach i aktach Kiki Kisling wydobywał dziewczęcy urok modelki, który z czasem zamienił na monumentalny wyraz paryskiej egerii. Prezentowane dzieło to jeden z spektakularnych aktów, do których pozowała Kiki. Artysta z pieczołowitością oddał jej ciało, a przez skomplikowanie pozy modelki osiągnął manierystyczny wręcz efekt. Gładkie i jędrne ciało Kisling zestawil z abstrakcyjnymi formami pościeli i tła tak, że praca wchodzi w śmiały dialog z sztuką święcącego wówczas triumfy art déco.

Prezentowana praca pochodzi z kolekcji Oscara Gheza de Castelnuovo (1905-1998), fundatora genewskiego Muzeum Sztuki Nowoczesnej Petit Palais, przemysłowca, kolekcjonera i mecenas sztuki. W zbiorach funkcjonującego do 1998 roku Petit Palais znajdowały się dzieła najwybitniejszych: Paula Cézanne'a, Marca Chagalla, Edgara Degas, Henri'ego Toulouse'a-Lautreca, a także wybitna reprezentacja polskich artystów z kręgu École de Paris. Oscar Ghez urodził się w Tunezji w zamożnej rodzinie przemysłowców. Odebrał staranną edukację w Marsylii, a następnie w Rzymie, którą zwieńczył doktorat z dziedziny ekonomii. Przed II wojną światową wraz z bratem założył we Włoszech i we Francji fabryki przemysłu kauczukowego, które wkrótce weszły w skład włoskiego przedsiębiorstwa Pirelli i których właścicielem pozostał do lat 60. W obliczu konfliktu zbrojnego wyjechał do Stanów Zjednoczonych, gdzie pracował dla amerykańskiego Ministerstwa Obrony. Od 1945 roku kolekcjonował sztukę nowoczesną. Stale rosnący zbiór skłonił przedsiębiorcę do wyeksponowania go w genewskim zabytkowym pałacyku zwanym Petit Palais. Za krzewienie projektów społecznych i kulturalnych Ghez otrzymał liczne nagrody m.in.: odznaczenie Legii Honorowej, nagrodę honorowego obywatela Florencji oraz Europejską Nagrodę Pokoju „Umberto Biancamano”.



21†

MOJŻESZ KISLING

1891-1953

Akt rudowłosej ("Buste nu", "Jeune femme blonde"), 1947

olej/plótno, 33 x 24 cm

sygnowany, datowany i opisany p.g.: 'Kisling | Paris | 1947'

opisany trudno czytelnie na fragmencie zawiniętego na krośnie malarskim płótna

na krośnie malarskim papierowa nalepka Galerie Drouant-David w Paryżu

oraz dwie nalepki aukcyjne, opisany na ramie numerem,

papierowa nalepka Galerie Drouant-David oraz dwie nalepki aukcyjne

estymacja:

300 000 - 450 000 PLN

65 000 – 97 000 EUR

POCHODZENIE:

Galerie Drouant-David, Paryż

kolekcja prywatna, Paryż

sprzedaż prywatna, Hôtel Drouot, Paryż, czerwiec 1990

kolekcja prywatna, Europa (od 1993)

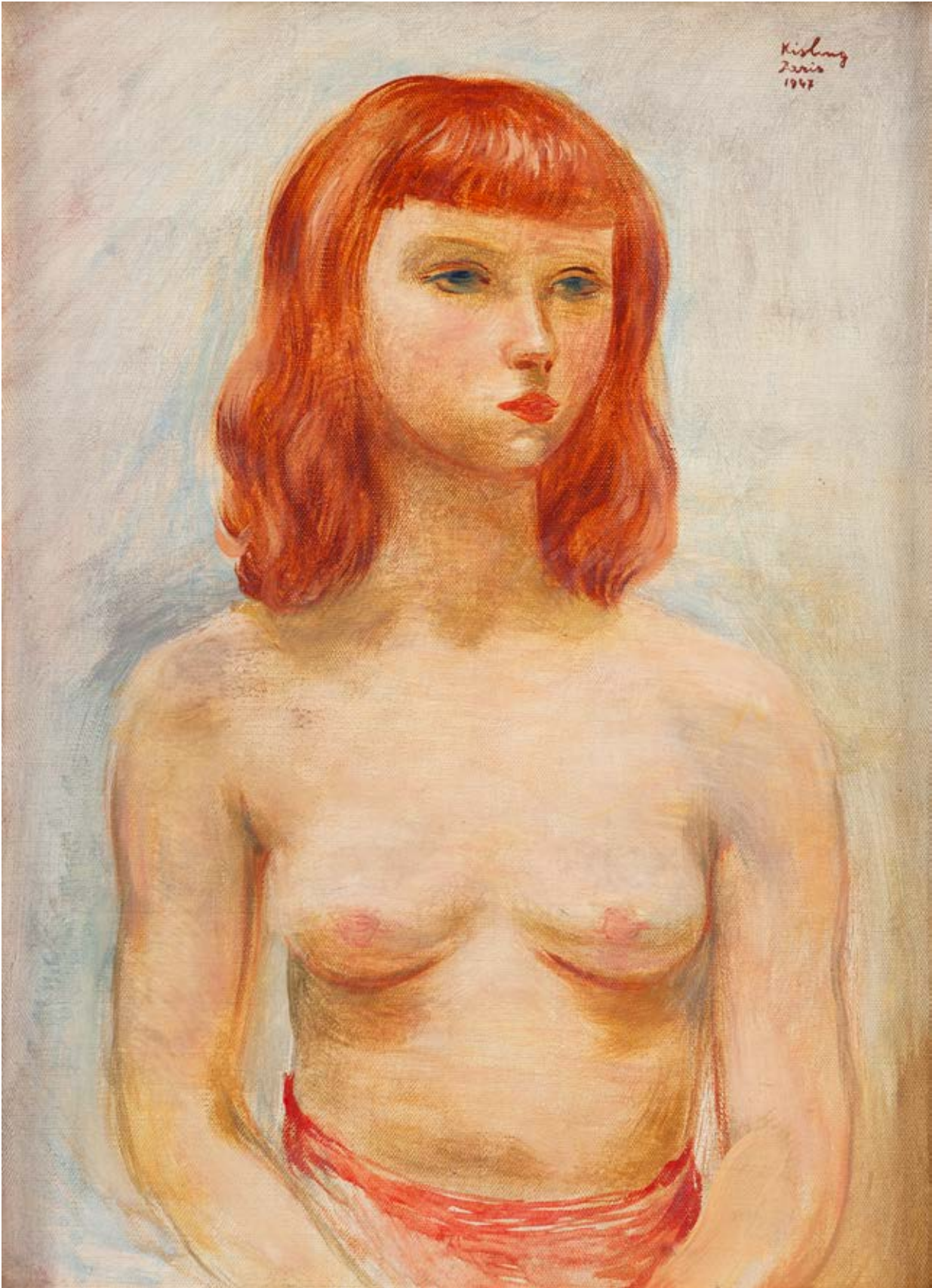
Christie's, Londyn, marzec 2021

kolekcja instytucjonalna, Warszawa

LITERATURA:

Jean Kisling, Jean Dutourd, Kisling 1891-1953, katalog raisonné, t. III, Paryż 1995, s. 386 (il.), nr kat. 99

Wysublimowane i przepojone sensualnym erotyzmem akty Mojżesza Kislinga zdecydowanie dominują w jego artystycznym oeuvre. Tematyka ta towarzyszy mu właściwie przez całą jego twórczość. Kisling był wybitnym admiratorem kobiecego piękna. Był on nie tylko miłośnikiem kobiecości, ale także tradycji. W jego pracach zaobserwować można bowiem bezpośrednie i jednoznaczne nawiązania do sztuki dawnych mistrzów. Kisling wzrastał już na samym początku swojej drogi w tradycjonalistycznym Krakowie. Na późniejszym etapie kariery nowych inspiracji dostarczył mu już Paryż, wraz ze swymi bogatymi zbiorami z minionych epok i historią, obecną na każdym kroku. Choć akty Kislinga można zestawiać z obrazami mistrzów renesansu czy baroku, to bardzo widoczne są w nich refleksy współczesnych mu twórców. Kompozycje malarza śmiało można przyrównać do najbardziej erotycznych i sensualnych aktów Amedeo Modiglianiego czy innych reprezentantów Szkoły Paryskiej, chociażby Tamary Łempickiej. Pierwsze akty Kisling zaczął tworzyć już około roku 1914. To wówczas w jego pracowni przy Rue Joseph-Bara w Paryżu budził się w nim zmysł artysty obserwatora i jednocześnie miłośnika kobiecego piękna. Zaczęły powstawać zmysłowe wizerunki kobiet, wizerunki dotąd niespotykane.



22 ↑

RAJMUND KANELBA

1897-1960

Wróżka z kartami, 1930

olej/plótno, 90 x 70 cm
sygnowany l.g.: 'Kanelba'
opisany na odwrociu: '30F' oraz datowany: '1930'
na ramie papierowa nalepka aukcyjna

estymacja:

80 000 - 100 000 PLN

17 300 – 21 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Cecिलii S. Kanelby

dom aukcyjny Ader, Paryż

kolekcja prywatna, Polska

dom aukcyjny Polswiss Art, kwiecień 2012

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, październik 2018

kolekcja instytucjonalna, Warszawa

Rajmund Kanelba wstąpił do warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych w roku odzyskania przez Rzeczpospolitą niepodległości. Studiował u Stanisława Lentza i Tadeusza Pruszkowskiego, a od 1919 roku edukację kontynuował w wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych (1919-22), gdzie zetknął się z ekspresjonizmem wiedeńskim spod znaku Oskara Kokoschki i Egona Schielego. W 1925 wyjechał ze swoją narzeczoną Maria Wohl do Francji i związał się ze sceną artystyczną Paryża na najbliższe lata. Nad Sekwaną Kanelba nawiązał kontakt z osiadłym w mieście, lecz pochodzącym z Warszawy, Romanem Kramsztykiem i w niedługim czasie wszedł w środowisko artystycznej bohemy Montparnasse'u. Natychmiast po przyjeździe zaczął wystawiać na Salonie Jesiennym i innych publicznych wystawach. W 1928 doczekał się pierwszej indywidualnej wystawy w uznanej Galerie Zborowski. Jego twórczość propagowali słynni marszandzi Marcel Bernheim oraz Leopold Zborowski. Oeuvre artysty to przede wszystkim portrety, głównie dzieci oraz kobiet. Malarz wypracował swój indywidualany język artystyczny, w którym najważniejszą rolę odgrywał emocjonalny, rozedrgany dukt pędzla oraz ciepła, zgaszona i nieco melancholijna paleta barwna. Prezentowany portret pochodzi z serii obrazów przedstawiających wróżące z kart, powstałych około 1930 roku. Kanelba zaakcentował w nich gesty modelek oraz wpatrzone w widza poetyckie oblicza z dużymi ciemnymi oczami. Rysunek niknie w nich skryty pod skrzącą się warstwą żywiołowo nakładanej farby. W październiku 1928 krytyk François Thiébault-Sisson znakomicie uchwycił istotę malarstwa Kanelby, pisząc te słowo w „Le Temps”: „Spośród wszystkich młodych ludzi, którzy przybyli z zagranicy, aby się uczyć z naszymi malarzami, nie znam takiego, który jest bardziej utalentowany niż Polak Kanelba. Jego wizja jest zarówno łagodna, jak i zręczna i jego oko jest dziwnie wrażliwe na wszystkie modulacje koloru i na wszystkie wariacje nastroju”.



23 †

TAMARA ŁEMPICKA

1895-1980

"Portret króla Hiszpanii Alfonsa XIII", około 1934

olej/deska, 33,5 x 23 cm
sygnowany pieczęcią faksymilową atelier artystki p.d.: 'T. DE LEMPICKA'
na odwrociu notatka ramiarska,
stempel weneckiego składu przyborów malarskich z trudno czytelnym opisem poniżej
oraz okrągła nalepka aukcyjna z numerem, na ramie nalepki transportowe oraz aukcyjne

estymacja:
400 000 - 600 000 PLN
86 000 – 130 000 EUR

OPINIE:
certyfikat Yves Palantina i François Blondela z dn. 16 listopada 1983 roku

POCHODZENIE:
kolekcja Jean Claude Dewolfa, Paryż
dom aukcyjny Artcurial, Paryż, grudzień 2020
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Tamara de Lempicka. Reina del Art Déco, Palacio de Gaviria, Madryt, 5 października 2018 - 26 maja 2019

„Spośród stu obrazów zawsze można rozpoznać moje (...). Galerie umieszczają mnie w najlepszych pokojach, zawsze w centrum, bo moje malarstwo pociąga ludzi. Jest czyste, jest skończone”.

Tamara Łempicka





Tamara Łempicka, Święta Teresa z Avili, 1930, kolekcja prywatna



Tamara Łempicka, Żebrak z mandoliną, 1935, Musée Départemental de l'Oise, Beauvais



Tamara Łempicka, Portret chłopca, 1937, kolekcja prywatna



Tamara Łempicka, Matka Przełożona, 1935, Musée des Beaux-Arts de Nantes

SMUTEK I MELANCHOLIA MALARSTWO TAMARY ŁEMPICKIEJ Z LAT 30. XX W.

Malarstwo Tamary Łempickiej, podobnie jak jej życie, w dużej mierze kształtowało się poprzez podróże. Artystka początkowo mieszkała w Rosji, następnie we Francji oraz w Stanach Zjednoczonych, a ostatnie lata życia spędziła w Meksyku. Podróże wyznaczały również kolejne etapy i konwencje jej twórczości, w której mimo zmian zawsze poszukiwała nowoczesności opartej na wzorach dawnego malarstwa. Ale jej twórczość jest również niezwykle ciekawym odzwierciedleniem i świadectwem zawirowań oraz przemian w malarstwie XX wieku. Odbiciem blichtru i przepychu szalonych lat 20. XX wieku, a także melancholii lat 30. oraz nowych poszukiwań po traumie II Wojny Światowej.

Przebywając w Paryżu, kształciła się u wybitnych artystów: Maurice'a Denisa oraz Andre Lothe'a, w których orbicie ukształtowała swoje dojrzałe malarstwo charakteryzujące się poszukiwaniem nowoczesnej formy przy jednoczesnym świadomym sięganiu do tradycji malarskiej. Łempicka łączyła chłodny racjonalizm rysunku i modelunku postaci z ekspresją wynikającą z monumentalizacji sylwetek na jej obrazach. Paryskie lata Łempickiej to czas rozwoju jej sztuki oraz niezwykle popularności jej twórczości. Zainteresowanie malarki kubizowaniem bryły, syntetyzowaniem postrzeganych

przedmiotów i rzetelnym konstruowaniem przedstawienia znalazły idealny rezonans w bardzo modnej w połowie lat 20. stylistyce art déco.

Łempicka była wybitną portrecistką. Obracając się przez całe swoje życie w kręgach intelektualnej i finansowej elity, stworzyła liczne portrety znanych i wpływowych osobistości. Nie ograniczała się jednak tylko do portretowania ludzi z wyższych sfer. Na przestrzeni niezwykle długiej kariery stworzyła również wiele fascynujących przedstawień ludzi z niższych sfer, osób biednych czy nieszczęśliwych (szczególnie dużo takich obrazów powstało w czasie pobytu w Hollywood). Malarka łączyła przenikliwość widzenia z ingresowską czystością koloru i perfekcyjnym wykończeniem.

Wypracowana przez Łempicką w latach 20. stylistyka zaczęła ulegać przemianom na początku nowego dziesięciolecia. W jej obrazach zagościły niepokój, zaduma i emocje niepojawiające się wcześniej. Obrazem odzwierciedlającym i zapowiadającym głęboki osobisty, duchowy kryzys artystki jest „Ekstaza Świętej Teresy z Ávili” z 1930 roku, wizerunek żyjącej w XVI wieku hiszpańskiej karmelitki, mistyczki, kontrreformacyjnej pisarki i teolożki. W 1931, podróżując do Hiszpanii, namalowała również obraz

„Uchodźcy”, będący głęboką refleksją nad losem matki z dzieckiem na wygnaniu. Po 1934 roku duchowy kryzys Łempickiej pogłębił się. Niektóre źródła mówią wręcz o jej silnej depresji. Zaczęła dużo mniej malować. Zmieniła się tematyka jej prac. Jej płótna wypełniły tematy religijne. Stworzyła wówczas słynną serię Madonn, których wizerunek pełen rezygnacji i smutku oddawał emocjonalny stan samej artystki. Z listów Łempickiej, pisanych w tym czasie do przyjaciela Gino Puglisiego, dowiadujemy się o głębokiej depresji, w której się znalazła, i w której jedyny sens odnalazła w malowanych w tym czasie scenach o charakterze religijnym. Pod koniec lat 30. Łempicka odnalazła spokój ducha i wróciła do tworzenia, jednak jej malarstwo uległo głębokim przemianom. Płótna wypełniły wówczas wizerunki chłopów, ulicznych grajków, starców oraz kobiet pogrążonych w modlitwie. Nie zrezygnowała oczywiście ze swojej rozpoznawalnej techniki i niezwykle dbałości o szczegóły. Z jej obrazów zniknął jednak splendor, szaleństwo i hedonizm typowy dla szalonych lat 20. XX wieku.

Prezentowany w ofercie aukcyjnej szkic do portretu króla Hiszpanii Alfonsa XIII jest niezwykle ciekawym przykładem twórczości artystki z tego okresu. Portret przedstawia byłego władcę Hiszpanii, który wskutek politycznych

zawirowań w 1931 roku zmuszony został do wyjazdu z kraju, tracąc tym samym władzę. O tym, że Łempicka portretowała hiszpańskiego monarchę, dowiadujemy się z jej korespondencji ze wspomnianym wcześniej przyjacielem Gino Puglisim. W liście z 9 września 1934 artystka napisała: „Od tygodnia jestem w Salsomaggiore, gdzie robię portret Jego Królewskiej Mości Króla Hiszpanii”. Dzieło to wspomniane jest kilkakrotnie, m.in. w katalogu wystawy dzieł artystki w Paul Reinhardt Galleries w Nowym Jorku z 1939. Prezentowany w katalogu obraz jest prawdopodobnie jednym ze szkiców przygotowanych do portretu. Finalna wersja dzieła uznawana jest dzisiaj za zaginioną.

Z jednej strony dziełem tym wraca artystka to swoich słynnych prac z lat 20. XX wieku, które zapewniły jej nad wyraz dostatnie życie, z drugiej jednak z kompozycji emanuje już inny, bardziej refleksyjny charakter. Zawieszony w próżni wzrok, skupiona, poważna mina portretowanego wskazują na psychologiczny portret władcy, który utraciłszy władzę, zmuszony do opuszczenia własnego kraju, rozmyśla nad przeszłością, nie mogąc się od niej uwolnić i zaznać spokoju.



Alfons XIII król Hiszpanii, fot. Antonio Cánovas del Castillo y Vallejo, ok. 1916

24

JANKIEL ADLER

1895-1949

Kwiaty, około 1930

olej/plyta pilśniowa, 63 x 48 cm
sygnowany l.d.: 'Adler'

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

8 700 – 13 000 EUR

POCHODZENIE:

DESA Unicum, czerwiec 2018

kolekcja prywatna, Polska

„Kwiaty” zostały namalowane w specyficznej, stosowanej przez artystę na przełomie lat 20. i 30., technice mieszanej, w której kontur jest wydrapywany w miękkiej, przypominającej formę gipsową farbie. Oprócz prezentowanej kompozycji w twórczości Jankiela Adlera podobnie wykonane są inne martwe natury. Wymienić należy tutaj przede wszystkim obraz ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie: „Martwa natura z butelką, lustrem i jabłkami w koszyku” (ok. 1930) oraz „Kwiaty na stoliku” (1930) z kolekcji Wojciecha Fibaka. Na wszystkich trzech obrazach Adler posługuje się wygaszoną kolorystyką i rozmytym konturem. Na tle kubistycznej twórczości artysty z okresu międzywojennego wspomniane martwe natury uderzają niezwykłą wrażliwością na barwę i fakturę, zwiastującą w pewien sposób tendencję do abstrakcji, jaką można odnaleźć w jego nieco późniejszych dziełach. Artystyczna kariera pochodzącego z rodziny chasydzkiej Jankiela Adlera rozwinęła się przede wszystkim w Niemczech. W Polsce malarz był związany z grupą artystów żydowskich Jung Idysz. Początkowo tworzył wielofigurowe, ekspresjonistyczno-symboliczne obrazy inspirowane sztuką El Greca i tradycją żydowską. W latach 20. zwrócił się ku kubizmowi, potem ku abstrakcji. Od 1931 miał pracownię na Akademii Sztuk Pięknych w Düsseldorfie i w tym czasie nawiązał kontakty z Paulem Klee. W 1933 ze względów politycznych, jako „artysta zdegenerowany”, opuścił Niemcy i przeniósł się do Paryża. W 1929, w trakcie swojej wizyty w Polsce, Adler udzielił wywiadu dla „Literarisze Bleter”. W czasopiśmie czytamy: „Już sam dźwięk jego nazwiska – Jankiel Adler – jest programem, podkreśleniem jego narodowości. Dokładnie w taki sam sposób, jak Chagall od Szolem Alejchema, Jankiel Adler pochodzi od Pereca; ludowa prostota i chasydzki rozmach – oto jego droga. Jestem przekonany, mówi Adler dalej, że nadejdzie wkrótce taki czas, kiedy stanie się oczywiste, że zdobycze polityczne nie są w stanie nas uszczęśliwić i stać się trwałymi wartościami. Liczy się duchowy i umysłowy postęp danego narodu. Ludzie bezmyślni i płascy trwają w błędnym przekonaniu, że to ich czas, i rozpychają się łokciami. Wykrzykują, że żyjemy w wieku techniki. Zapominają, że postęp techniczny jest tylko środkiem, a nie celem. Celem jest siła umysłu i szerokie horyzonty” („Literarisze Bleter”, 1929, nr 30, s. 582).



FERDYNAND RUSZCZYC

1870-1936

"**Kościoły wileńskie**" ("**Szczyty kościołów wileńskich**"), 1899

olej/plótno naklejone na tekturę, 53 x 39 cm
opisany na odwrociu: 'Bohdanów Wileńszczyzna | F. Ruszczyc | 125', 'BOHDANÓW WILEŃSZCZYŻNA | FRUSZCZYC | Z.125'
oraz 'P. Galewicz', dwie papierowe nalepki wystawowe Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie
oraz Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie
papierowa nalepka inwentarzowa opisana piórem: 'F. Ruszczyc | Kościoły wileńskie | olej | wł. rodziny'
oraz fragmentarycznie zachowana papierowa nalepka z opisem: 'Dej 178/1 | (50.000.000)'
na ramie nalepki aukcyjne oraz nalepka pracowni ramiarskiej

estymacja:
120 000 - 180 000 PLN
26 000 – 39 000 EUR

POCHODZENIE:
zbiory rodziny artysty
kolekcja Marii Galewicz, Warszawa
DESA Unicum, czerwiec 2009
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Ziemia i morze w twórczości Ferdynanda Ruszczycy 1870-1936, Muzeum Pomorza Zachodniego w Szczecinie, 1965
Ferdynand Ruszczyc 1870-1936, Muzeum Narodowe w Warszawie, 2 marca - 3 maja 1964
Ferdynand Ruszczyc 1870-1936. Wystawa pośmiertna. Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków, grudzień 1937 – styczeń 1938
Ferdynand Ruszczyc 1870-1936, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, 20 listopada - 14 grudnia 1937
Wystawa pośmiertna prac malarskich i rysunkowych Ferdynanda Ruszczycy, Wilno, październik 1937

LITERATURA:
Ferdynand Ruszczyc 1870-1936. Pamiętnik wystawy, red. Janina Ruszczycówna, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1966, il. 124 (obraz widoczny na fotografii z ekspozycji w Muzeum Pomorza Zachodniego w Szczecinie w 1965)
Ziemia i morze w twórczości Ferdynanda Ruszczycy 1870-1936. katalog wystawy, red. Janina Ruszczycówna, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Pomorza Zachodniego w Szczecinie, Szczecin 1965
Ferdynand Ruszczyc 1870-1936, katalog wystawy, red. Janina Ruszczycówna, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1964, s. 53, nr kat. 83
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie za 1937 rok, Warszawa 1938, s. 47
Ferdynand Ruszczyc 1870-1936. Katalog wystawy pośmiertnej, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1937, nr kat. 128
Ferdynand Ruszczyc 1870-1936. Przewodnik 127, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 1937, s. 38, nr kat. 125
Katalog wystawy pośmiertnej prac malarskich i rysunkowych Ferdynanda Ruszczycy, Wilno 1937, nr kat. 125

„Z Papą wyjechaliśmy do Wilna. Chłodno. Obłoki szare, jesienne. Wiatr. Spuszczamy w bryczce firankę. Zamiast lata, czuje się nastrój późnej jesieni”.

Ferdynand Ruszczyc, cyt. za: Ferdynand Ruszczyc, Dziennik, Ku Wilnu 1894-1919, cz. 1, oprac. Edward Ruszczyc, Warszawa 1994, s. 99 [Wilno 29 V 1899]





WILEŃSKI GENIUS LOCI

Bezspornie jednym z najważniejszych aspektów twórczości Ferdynanda Ruszczyca jest manifestowane przez niego przywiązanie do ziemi, z której się wywodził. Chodzi tu szczególnie o Bohdanów, miejscowość położoną w pół drogi między Wilnem a Mińskiem, miejsce narodzin artysty, które urasta w jego redakcji do przedstawienia o charakterze uniwersalnym. Staje się wycinkiem polskiej rzeczywistości, pars pro toto, reprezentującej matkę - ojczyznę. Ruszczyc w swych wizjach nie jest biernym obserwatorem. Jest w jego przedstawieniach dramatyzm, pewnego rodzaju smutek i melancholia. Artysta przyszedł na świat w rodzinie szlacheckiej, we dworze we wspomnianym już Bohdanowie. Pomimo licznych podróży Wileńszczyzna pozostała w jego sercu na zawsze. Rodzinne gniazdo i jego okolice stały się głównym motywem w oeuvre twórcy, którego kariera malarska, niczym przedwcześnie zgaszony przez wiatr płomień świecy zamarła tuż po 1908.

Ruszczyc łączył w swojej twórczości elementy, przez które odwoływał się do ogólnoeuropejskich prądów artystycznych. Ukazywał świat w konwencji dekadentckiego katastrofizmu swojej epoki, inspirowanego mroczną i pełną nieoczywistości atmosferą fin de siècle'u. Dmący, prze-raźliwy wicher, pod którym uginają się całe drzewa, szron osiadający na powierzchniach pni i budynków oraz rwący potok, którego wody wezbrawszy od wiosennych roztopów, pędzą przed siebie z łoskotem. To obraz wielkiej natury w redakcji Ruszczyca. „Bertha Zuckerkandl (urodzona w Wiedniu, ale galicyjsko-żydowskiego pochodzenia, a więc bardziej wyczulona na sztukę polską), pisząc reportaże z Wiednia dla monachijskiego ‘Kunst für Alle’, antycypowała późniejszy podziw swój i innych odbiorców dla zręczności Ruszczyca w oddawaniu całej mocy nieokiełznanych sił natury, w szczególności dynamicznego zestawienia ziemi, lodu/śniegu i wody” (Elizabeth Clegg, Ferdynand Ruszczyc: talent europejski, w: Ferdynand Ruszczyc 1870-1936. Życie i dzieło, katalog wystawy, oprac. Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, Anna Kroplewska-Gajewska, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2002, s. 54).

Wileńszczyzna na zawsze pozostała w jego artystycznych rozważaniach ziemią szczególną, sferą sacrum, w której obecny był genius loci. Tak jak chętnie powracał do rodzinnego Bohdanowa, tak przybywał do samego Wilna - miasta, które jawi się na jego obrazach niczym świat enigmatyczny, zasnuty mgłą tajemnicy. Ową tajemnicę doskonale widać w ekspresjonistycznym wręcz widoku, w którym to główną rolę odgrywają sylwety wileńskich kościołów. Jak pisał już w epoce Wilhelm Mitarski: „Ruszczyc posiada rzadki dar kolorystycznego sensu, dzięki któremu wprowadził do naszego malarstwa nowe wartości, rozszerzył jego horyzont, wskazał nowy sposób pojmowania pejzażu” (Wilhelm Mitarski, w: Sztuka Polska. Malarstwo, pod kierownictwem Feliksa Jasieńskiego i Adama Łada-Cybulskiego, Lwów 1903-1904, t. 35). Istotnie, kompozycje Ruszczyca odznaczały się dużą dozą innowacji. Pod względem tematu tradycyjne, w formie zyskiwały rys nowoczesności. Motyw miejskich kościołów przewija się w twórczości artysty wielokrotnie. Szczególnie intensywnie maluje Ruszczyc wileńskie weduty pod koniec XIX stulecia. Z tego czasu pochodzi prezentowany w katalogu aukcyjnym obraz. Wówczas powstaje także krajobraz ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Toruniu.

„'Ruszczyc pod sercem nosił skarb opatulony – Wilno' pisał o wielkiej miłości artysty do tego miasta Karol Tichy. W chwili powrotu do Wilna Ferdynand Ruszczyc miał zaledwie 38 lat i całą swoją twórczość malarską za sobą. Zakończył ją symbolicznie ‘Gniazdem’, obrazem olejnym, na którym widoczny jest fragment rodzinnego domu – ‘Muru’, ze ścianą starodrzewu w tle i kaskadą białych, gęstych jak krem obłoków, które spływają z nieba na Bohdanów”.

Anna Bernat, Ferdynand Ruszczyc 1870-1936, Warszawa 2007, s. 75

JÓZEF CHEŁMOŃSKI

1849-1914

"Widok wsi" ("Wieś"), około 1900-10

olej/sklejka, 19,2 x 33,5 cm
na odwrociu papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie
poniżej nalepki opis ręką Jadwigi Chełmońskiej, córki artysty: 'Autentyczność szkicu śp. Ojca mego Józefa Chełmońskiego stwierdzam J. Chełmońska.', opisany ołówkiem numerem: 'VII' oraz 'wł. M. Dutkiewicz'
na ramie notatki ramiarskie

estymacja:
120 000 - 180 000 PLN
26 000 – 39 000 EUR

OPINIE:
opinia Tadeusza Matuszczaka z dn. 25 stycznia 2011 roku

POCHODZENIE:
spuścizna po artyście
własność córki artysty Jadwigi Chełmońskiej (1879-1928)
kolekcja lekarza i członka komitetu TZSP w Warszawie dr Józefa Gutowskiego (1873-1937), Warszawa
kolekcja Marii Chełmońskiej-Łoskowskiej (1881-1950), córki artysty i jej spadkobierców
kolekcja prywatna, Polska
Salon Sztuki Dawnej i Współczesnej Space Gallery, Kraków, grudzień 2010
kolekcja prywatna, Kraków

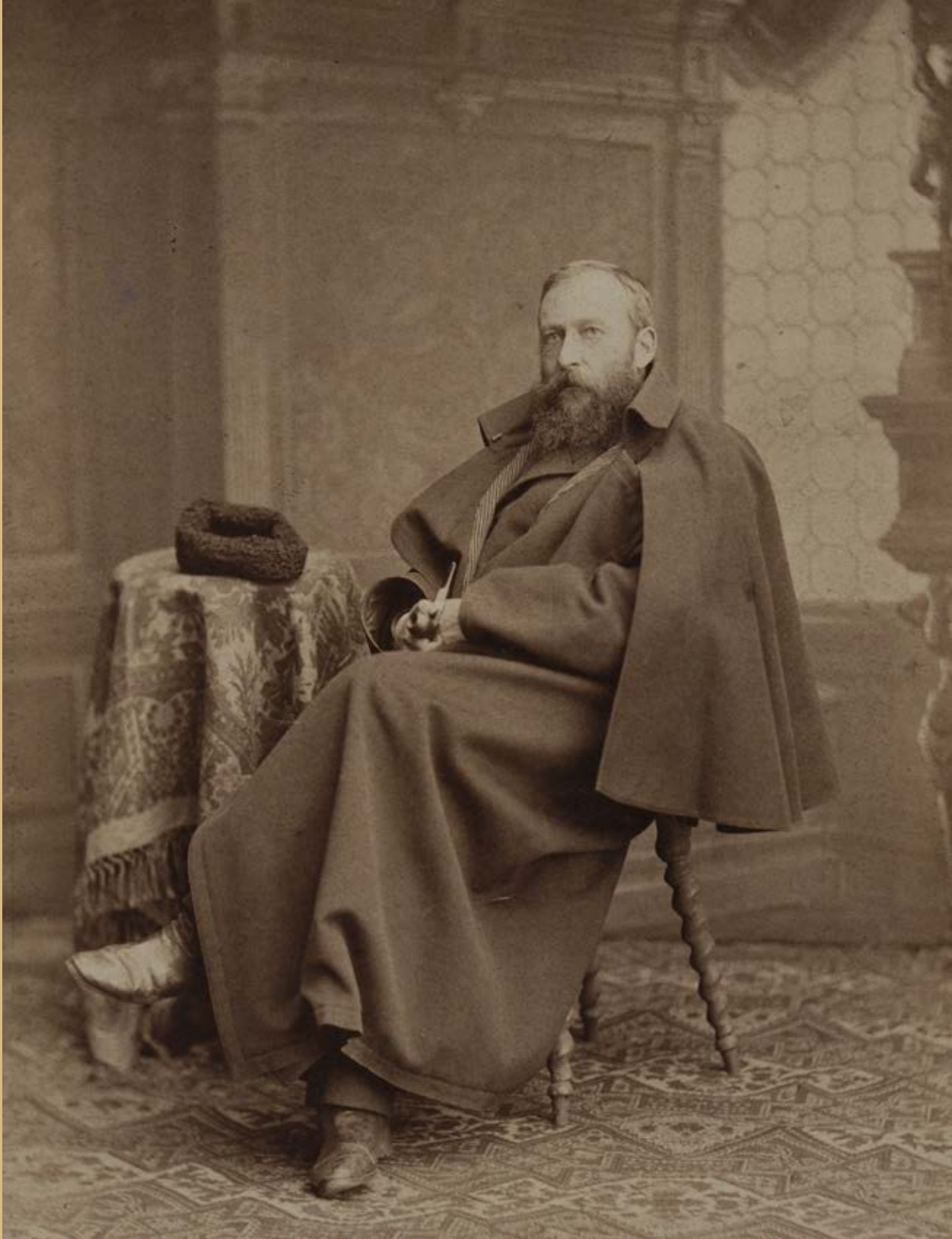
WYSTAWIANY:
Wystawa prac Józefa Chełmońskiego 1849-1914. Utwory ze zbiorów Marji z Chełmońskich Łoskowskiej i dr. Józefa Gutowskiego, Sala Gimnazjum męskiego im. ks. Józefa Poniatowskiego, Łowicz, 11-14 czerwca 1936
Wystawa szkiców Józefa Chełmońskiego ze zbiorów dr. Józefa Gutowskiego, dr. Ludwika Bryndza-Nackiego oraz rodziny artysty, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, lipiec-sierpień 1922

LITERATURA:
Józef Chełmoński w kolekcjach prywatnych. W 90 rocznicę śmierci malarza, katalog wystawy, oprac. Tadeusz Matuszczak, Dom Pracy Twórczej w Radziejowicach, Radziejowice 2004, s. 39 (il. jako "Wieś", inne tytuły: "Widok wsi")
Tadeusz Matuszczak, Józef Chełmoński, Kraków 2003, s. 29 (il. jako "Wieś")
Katalog wystawy prac Józefa Chełmońskiego. Utwory ze zbiorów Marji z Chełmońskich Łoskowskiej i dr. Józefa Gutowskiego, Łowicz 1936, poz. 15 (jako "Widok wsi")
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie za 1922 rok, Warszawa 1923, s. 5 (niewymieniony, jedynie wzmianka o wystawie szkiców Chełmońskiego z kolekcji dr Józefa Gutowskiego; podczas wystawy jako „Widok wsi”)



1849	•	Józef Chełmoński przychodzi na świat 6 listopada we wsi Boczek, 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 Chmielewski.
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



JÓZEF CHEŁMOŃSKI: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

CHEŁMOŃSKI W KUKLÓWCE

SACRUM I PROFANUM

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 wystął 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 karczmi, 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 głę-

bokiej wiary graniczącej z mistycyzmem. Przyrodę pojmował panteistycznie – całą naturę odczuwał jako emanację Boga – wyprzedzając tym samym takie tendencje w malarstwie symbolizmu.

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. Nagle 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 najslawniejsze dzieło z tego okresu – „Kuropatwy” (Muzeum Narodowe w Warszawie) nagrodzone najwyższym odznaczeniem (Ehrendiplom) na Internationale Kunst Ausstellung w Berlinie w tym samym roku.



27

JÓZEF CHEŁMOŃSKI

1849-1914

"Kosynier", 1906

olej/plótno, 87,5 x 67,6 cm

sygnowany i datowany l.d: 'JÓZEF CHEŁMOŃSKI | 1906'

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

estymacja:

450 000 - 600 000 PLN

97 000 – 130 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Wystawa dzieł Józefa Chełmońskiego, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, lipiec 1927

LITERATURA:

Tadeusz Matuszczak, Józef Chełmoński, Kraków 2003, s. 114 (il.)

Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie za 1927 rok, Warszawa 1928, s. nlb. (36, jako „Szkic do Kosyniera”)

Przewodnik No. 25 po wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Wystawy obrazów Wojciecha Gersona, Józefa Chełmońskiego, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa 1927, s. 29, nr kat. 101 (jako jeden ze „Studjów i szkiców”)





Józef Chełmoński. Wola Pękoszewska, ok. 1898

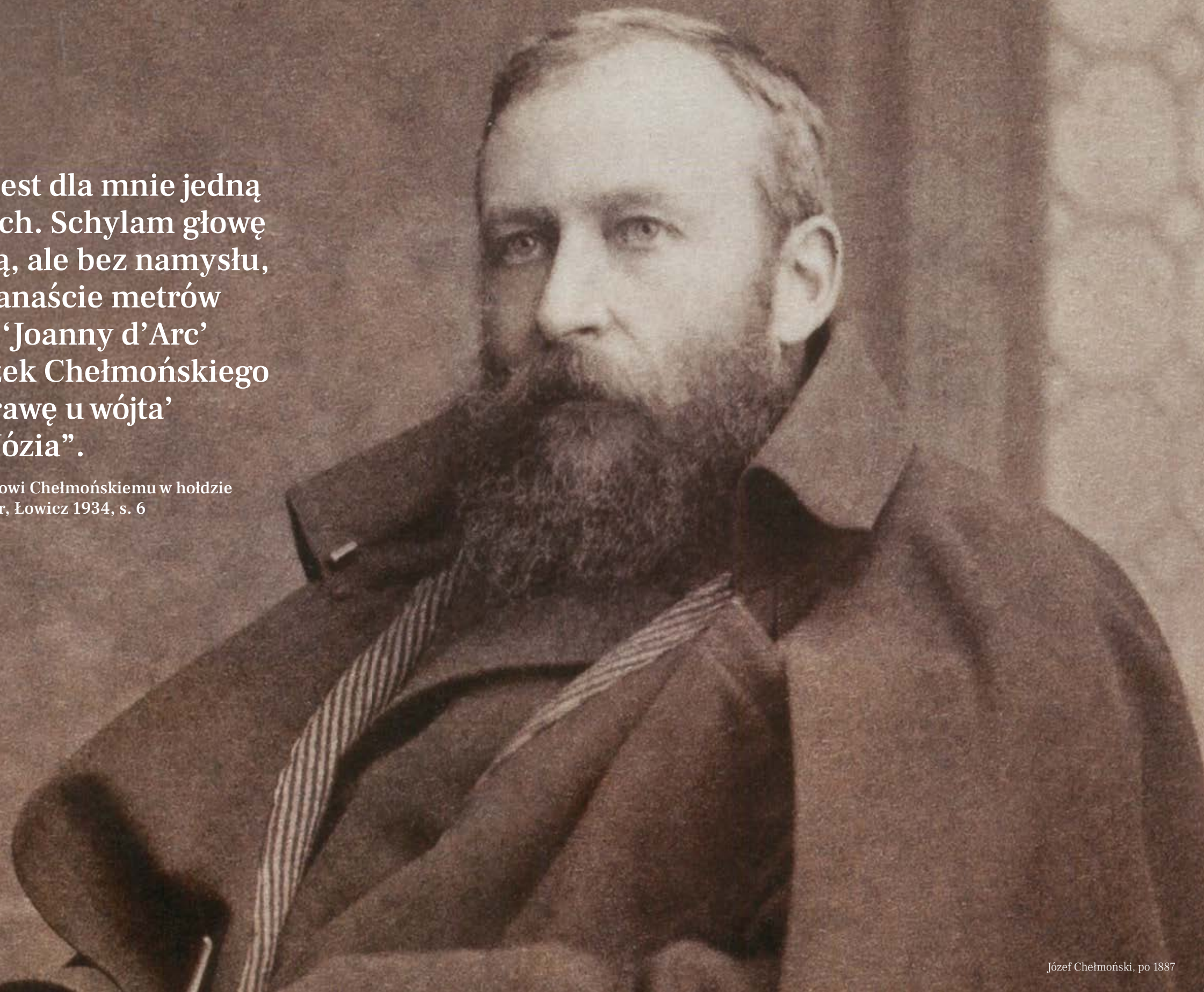
CHEŁMOŃSKI OCZAMI EPOKI

Józef Chełmoński – malarz i ilustrator związany twórczo z Monachium, Paryżem i Warszawą, czołowy reprezentant realizmu. Twórca ikonicznych dziś scen rodzajowych ukazujących z dużym autentyzmem życie polskiej i ukraińskiej wsi oraz scen myśliwskich. Jego twórczość charakteryzował ścisły związek oddania rzeczywistości z nastrojowością, wrażliwością kolorytu, związek założeń pozytywizmu z modernizmem, połączenie spuścizny Zachodu i Wschodu, wreszcie sojuszu indywidualizmu z misją malarza doby zaborów. Dziś malarstwo Józefa Chełmońskiego należy do kanonu najwybitniejszych dzieł w polskiej historii sztuki. Wielu mu współczesnych już na początku jego pracy artystycznej widziało w nim człowieka niezwykle utalentowanego o ciekawej osobowości. Jeden z najstarszych i najwierniejszych przyjaciół Chełmońskiego, malarz Antoni Piotrowski, pisał o nim w swoich wspomnieniach wydanych w 1918, iż: „Bezprzypadna pamięć wzrokowa i siła zatrzymywania wrażeń – sprawiły to, że Chełmoński mógł cały obraz zrobić z pamięci, co bezsprzecznie jest najpewniejszym sposobem odtwarzania własnych wrażeń, ale tu sposób tworzenia wymaga bezwzględного opanowania rysunku – no i wielkiego daru, talentu”. Tę sztukę rysunku Chełmoński opanował dzięki nauce u boku Wojciecha Gersona w jego prywatnej pracowni. To Gerson zaszczerpił w studencie uczucie do malowania natury, która dla obojga wkrótce stała się najwyższym wzorem. Chełmoński wspominał w 1902 na łamach „Biblioteki Warszawskiej”, że Gerson: „kazał nam od początku rysować wszystko bez wyjątku: ziemię, kamienie, niebo, trawy, drzewa, wszelkie zwierzęta, nawet drobne, jak żaby, owady itp. Zalecał, aby nie opuszczać żadnej sposobności nastęrczającej się do studiowania natury (...). Przy studiowaniu przyrody, nie wolno jej powtarzać bezmyślnie, lecz jak nauczał Gerson, należy badać naturę rzeczy (natura rerum) to znaczy: nie wolno zadawałać się namalowaniem chwilowego wrażenia, lecz trzeba zrozumieć dane zjawisko. Odnosi się to zarówno do anatomicznej budowy roślin, zwierząt, ludzi, do stanu fizycznego powietrza, wilgotności ziemi”. Nauki pobrane w Warszawie umożliwiły Chełmońskiemu kontynuację kształcenia w monachijskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Hermanna Anschützta i Alexandra Strähubera. Związał się tam ze środowiskiem polskich monachijczyków, przede wszystkim ze Stanisławem Witkiewiczem, Józefem Brandtem, Maksymilianem Gierymskim i Adamem Chmielewskim. W tym czasie Stanisław Witkiewicz notował: „Był tam porywający siłą talentu i niewyczerpaną, nieznużoną wyobraźnią Chełmoński, podziw i strach ulic Monachium, malarz, który musiał malować, jak woda musi płynąć, który się budził z pędzlem w ręku i zasypiał, skoro mrok nastał i nie można już było malować” (Aleksander Gierymski [w:] Pisma zebrane. Monografie artystyczne, [red.] Jan Z. Jakubowski, M. Olszaniecka. Kraków 1974, t. II/1, s. 297). Podczas owocnego pobytu w Monachium pojawiały się jednak również głosy zwątpienia wśród polskiej kolonii artystycznej z Chełmońskim na czele: „I po co myśmy tam jechali? Istotna przyczyna leżała w tym, że jeżeli w Monachium otaczała nas całkiem obca i nieznosna atmosfera, to niemniej w kraju dokoła całego porywu artystycznego rozciągała się głucha pustynia, w której nie odzywało się żadne echo współczucia. (...) cały ten konwencjonalny układ pojęć o kształceniu się artystów, oparty na absolutnej nieznajomości ich psychologii i psychologii sztuki w ogóle, nie pozwalał zrozumieć tej prostej prawdy, że jedyną nauką jest bezpośrednie zetknięcie się i porozumienie z naturą (...)” (Aleksander Gierymski, [w:] Pisma zebrane. Monografie artystyczne, [red.] Jan Z. Jakubowski, M. Olszaniecka. Kraków 1974, t. II/1, s. 291). Trudności adaptacyjne i pewna moralna niezgoda z akademickim nauczaniem w Monachium nie przeszkodziły w przyjęciu Chełmońskiego w poczet członków Kunstvereinu, prestiżowej formacji artystycznej. Podczas jednej z ekspozycji grupy publiczność po obejrzeniu dzieł Chełmońskiego skandowała z oburzeniem „za dużo życia!” – zarzucano malarzowi nasycenie obrazów zbyt dużą

dawką dynamizmu, światła, barwy. Po powrocie do Warszawy, utrzymując bliskie kontakty z Witkiewiczem i Chmielewskim, dzielił z nimi pracownię wynajmowaną w gmachu Hotelu Europejskiego. Z tego okresu zachowały się słowa Stanisława Witkiewicza: „Mieszkaliśmy we trój – z Chełmońskim i z mało później znanym, a zapowiadającym się świetnie Jarzmowskim, rzeźbiarzem. Zjedliśmy, co było jadalne (...). Sprzedaliśmy z odzieży, co się sprzedać dało, i już nie było czego jać. Mieliśmy wprawdzie w zapasie ponoć talent – można by było obraz namalować i za byle grosz spuścić, lecz na to trzeba płótna, a na płótno pieniędzy. Błędne koło” (Maciej Masłowski, Malarski żywot Józefa Chełmońskiego, Warszawa 1972, s. 123). Do tej cyganeryjnej grupy artystycznej stopniowo zaczęły dołączać nowe osoby, wśród nich była admiratorka talentu Chełmońskiego – Helena Modrzejewska. Aktorka dostrzegała w artyście wielką indywidualność, choć przyznawała, że sposób bycia Chełmońskiego był dość dziwaczny; miał on jednak w jej opinii „dar ujmowania w trzech słowach tego, na co kto inny musiałby zużyć długiej oracji, taką się odznaczał jasnością umysłu i chłonnym zmysłem obserwacyjnym”. Twórczość Chełmońskiego nie zyskiwała jednak jednoznacznej pozytywnej opinii, co spowodowało, iż rozgoryczony stosunkiem krytyki artystycznej do prezentowanej przez niego formuły malarstwa realistycznego artysta wyjechał w 1875 do Paryża, w którym spędził dwanaście lat. Tam zdobył uznanie krytyki i publiczności, eksponując na salonach rodzajowe obrazy z życia polskiej wsi i przedstawienia końskich zaprzęgów – słynnych „Trójek” i „Czwórek” – pędzących na tle stepowego krajobrazu lub przebijających się przez śniegi. Dzieła te były chętnie kupowane przez europejskich i amerykańskich kolekcjonerów. Rozgłos i finansowy sukces zapewnił Chełmońskiemu także stały kontrakt podpisany ze znanym paryskim marszałdem Albertem Goupilem. Jan Rosen, malarz, który spotykał się z Chełmońskim w Paryżu, przyznał, iż artysta wynajął w Paryżu świetne mieszkanie, gustownie umeblował, próbował żyć jak milioner, ale w głębi duszy nie potrafił odnaleźć się w tej roli, w tym środowisku. W Paryżu Chełmoński ukształtował się intelektualnie jako artysta. Tym niemniej pobyt w stolicy Francji zrodził w sztuce Chełmońskiego pewną rutynę; z uwagi na duże zainteresowanie handlarzy i kolekcjonerów, malował rzeczy, których nie mógł przeżyć, będąc odseparowanym od inspirującej go wsi polskiej i ukraińskiej. Tęskniąc za ojczyzną i potrzebując naturalnych bodźców, malarz zdecydował się opuścić Paryż i wrócić do kraju w 1887; początkowo zamieszkał w Warszawie, by pod koniec 1889 osiąść we wsi Kuklówka koło Grodziska Mazowieckiego, gdzie posiadał własną pracownię oraz prowadził gospodarstwo rolne. W dworku w Kuklówce Chełmoński spędził ostatnie lata swojego życia. Z tego okresu zapamiętano go jako „człowieka jakby nie z prawdziwego zdarzenia: roztargniony, nieumiejący zebrać myśli ani sformułować całkowitego zdania, wyrzucał z siebie dorywczo okrzyki (...). Zaniedbany w ubraniu (...) wyglądał jak chochoł” – wspominał Edward hrabia Krasiński. Pomimo „życia anachorety” Chełmoński nie ustawał w pracy artystycznej i wielokrotnie można było go zaobserwować „jak otulony w burkę siadywał w borze czy na łąkach lub polach i robił szkice” – kontynuuje Krasiński. Chełmoński zmarł w 1914. Podczas jego pogrzebu z ust młodego malarza Świdwińskiego padły słowa: „Chełmoński jest dla nas młodych wielki. W dowód tego przybyliśmy tutaj oddać mu hołd. A jest wielki dlatego, że nigdy nie był kabotyńcem, blagierem i samochwałą”. Wojciech Kossak podsumował: „Sztuka Chełmońskiego jest dla mnie jedną z najwyższych i najmiłszych. Schylam głowę przed olbrzymem Matejką, ale bez namysłu, mając do wyboru kilkanaście metrów kwadratowych czy to ‘Joanny d’Arc, czy ‘Sobieskiego’, a obrazek Chełmońskiego ‘Bociany’ albo ‘Sprawę u wójta’ wybrałbym Józia” (Wojciech Kossak o Chełmońskim, [w:] Józefowi Chełmońskiemu w hołdzie ziemia łowicka, [red.] Jan Wegner, Łowicz 1934, s. 6).

„Sztuka Chełmońskiego jest dla mnie jedną z najwyższych i najmielszych. Schylam głowę przed olbrzymem Matejką, ale bez namysłu, mając do wyboru kilkanaście metrów kwadratowych czy to ‘Joanny d’Arc’ czy ‘Sobieskiego’, a obrazek Chełmońskiego ‘Bociany’ albo ‘Sprawę u wójta’ wybrałbym Józia”.

Wojciech Kossak o Chełmońskim [w:] Józefowi Chełmońskiemu w hołdzie
ziemia łowicka, red. Jan Wegner, Łowicz 1934, s. 6



W DUCHU WIELKICH MISTRZÓW

Prezentowany w katalogu „Kosynier” to pochodzące z 1906 malarskie studium do płótna „Modlitwa kosynierów przed bitwą” (Muzeum Narodowe we Wrocławiu), nad którym Chełmoński wówczas pracował. Choć Józef Chełmoński rozpoznawany jest przede wszystkim poprzez swoje malarstwo pejzażowe, to jego twórczość wypełniały także kompozycje o tematyce patriotycznej, sceny z czasów Insurekcji Kościuszkowskiej i powstania styczniowego. Motyw kosynierów walczących w bitwie pod Raclawicami pod dowództwem Tadeusza Kościuszki był przez artystów podejmowany już wcześniej: Artur Grottger przedstawił kosynierów na grafice „Kucie kos” z cyklu „Polonia” (1863), w 1888 Jan Matejko zaprezentował kosynierów na obrazie „Kościuszk pod Raclawicami”, Juliusz Kossak oraz Jan Styka umieścili kosynierów na panoramicznym obrazie (1894), motyw ten eks-ploatował również na kilku swoich płótnach Michał Stachowicz. Formacja, która rozpałała wyobraźnię malarską, pojawiła się w Polsce po raz pierwszy w czasie Insurekcji Kościuszkowskiej, a pomysł jej uformowania przypisuje się Tadeuszowi Kościuszcze. Powodem powołania tej grupy żołnierskiej były braki personalne w regularnej armii oraz niedostateczna ilość broni palnej – obywatele rekrutowanych z pospolitego ruszenia zaczęto uzbrajać w kosy. Podstawowym wyposażeniem kosyniera była przerobiona z kosy go-spodarskiej, nabita na sztorc kosa bojowa. Początkowo kosynierzy mieli za zadanie jedynie umacniać fortyfikacje i wspierać wojsko w obronie miasta, lecz okres Insurekcji Kościuszkowskiej zmienił ich pozycję i żołnierze ci zaczęli brać czynny udział w bitwach. Zdarzeniem, które zbudowało legen-dę o heroicznej walce kosynierów była bitwa pod Raclawicami, do której Chełmoński nawiązał w swoim studium; było to starcie wojsk polskich pod dowództwem naczelnika Tadeusza Kościuszki z wojskami rosyjskimi w 1794 pod wsią Raclawice. Mimo braku doświadczenia bojo-wego to właśnie oddziały chłopskie odegrały w bitwie kluczową rolę, na-pierając na słabo bronioną rosyjską artylerię. Zwycięstwo pod Raclawicami obrosło narodowym mitem, podniosło morale powstańców w 1794, a także krzepiło serca Polaków w okresie dalszych walk o niepodległość, m.in. pod-czas powstania listopadowego i powstania styczniowego. Józef Chełmoński ukazał kosyniera w jego historycznym stroju, czyli w czerwonej rogatywce oraz białej sukmanie spiętej pasem, w butach z cholewami. Podjęcie przez malarza motywu kosyniera nie jest jedynie próbą wpisania się w ducha epoki malarstwa patriotycznego. Wybór bohatera kompozycji można odczy-tywać jako szczególnie rodzaj deklaracji, również artystycznej. Chełmoński w swojej twórczości kreował sugestywną wizję polskiej wsi i jej krajobrazy. Nieoficjalną „wrogość” wobec miasta uzupełniał utożsa-mianiem się z konwencją natury, pełną autentyzmu, poetyckiego nastroju, stylistycznej przejrzystości. Wobec takich idei pojawienie się na płótnie żołnierzy, którzy uwypuklili społeczną rolę chłopów, wydaje się spójne z credo artysty. Chełmoński rozumiał doniosłą rolę chłopów, którzy w czasie pokoju, dzięki ciężkiej pracy na roli, zaopatrują społeczeństwo w żywność niezbędną do przetrwania, a w czasie wojny bronią jej przed zewnętrznym wrogiem. Poza intelektualnym zapleczem, jakie kryje się za obrazem, istnieje również aspekt artystycznych fluktuacji, którym

Chełmoński się poddawał. Na sumę jego postawy artystycznej zebrały się także studia w Monachium, teorie sztuki Wojciecha Gersona, malarstwo Juliusza Kossaka, Józefa Brandta i Maksymiliana Gierymskiego. „Kosynier” odznacza się nie tylko nastrojowym opracowaniem kolorystycznym, ale także doskonałą podwaliną warsztatową w postaci rysunku. Pojęcie istoty rysunku w procesie tworzenia dzieła sztuki Chełmoński nauczył się od swojego, jak sam mawiał, najlepszego i jedyne-go nauczyciela – Gersona. Skończywszy prywatny kurs w jego pracowni, Chełmoński wyniósł wiedzę, iż opracowanie rysunku jest absolutnym wymogiem dobrej kompozycji. Dzięki nauce Gersona artysta perfekcyjnie opanował malarski warsztat, który pozwalał mu przetransponować na płótno wszelki układ. Choć malarstwo Chełmońskiego to w dużej mierze harmonia walorów światła i koloru, to dziedzictwo linearności wyczuwalne jest w każdym jego dziele opartym na solidnym szkielecie konstrukcyjnym. „Kosynier” to dzie-ło ze schyłkowego okresu twórczości artysty, lecz dokumentuje wartości, jakim Chełmoński nasiąkł w okresie nauk u Gersona – sentymentalizm, idealizacja, ale także rodzaj teatralności i odświeżności sceny. Rodzajem przełamania w stylistyce Chełmońskiego jest recepcja sztuki Juliusz Kossaka. Styczność, a wręcz fascynacja nestorem rodu malarskiego rozbudziła w Chełmońskim zainteresowanie ruchliwością przedstawia-nych scen. Ponadto Kossak uczulił artystę, iż koń i wieś mogą być równie ciekawym materiałem malarskim co sceny historyczne. Sztuka Kossaka wspierała Chełmońskiego w tym, co dziś uznajemy za jego malarski żywioł: dynamiczne kompozycje rodzajowej, realizm, różnorodna kolorysty-ka oraz reporterskie oddanie scen z życia wsi. Spuścizna Chełmońskiego to także ekscytacja Brandtowską ekspresją wyrażaną dynamicznymi ukła-dami kompozycyjnymi, silnymi skrótami perspektywicznymi, zaakcentowa-niem pierwszych planów oraz żywiołowym prowadzeniem pędzla ujawnia-jącego fakturę farby. Chełmoński wykorzystywał niczym Józef Brandt, choć w nieco subtelniejszy sposób, potęgowanie efektu iluzyjnej rzeczywistości przez multiplikację w kompozycji różnego rodzaju akcesoriów. Wyraźny ślad owej subtelności odcisnął kontakt z malarstwem Maksymiliana Gierymskiego; obaj artyści z zaangażowaniem interpretowali tematykę polskich dworów i scen powstańczych. Czas, w którym powstał „Kosynier” to okres rewido-wania przez Chełmońskiego pewnych wartości. Przygnieciony latami pobytu w Paryżu i działaniem głównie na rzecz gustu kolekcjonerów zdecydował się wycofać z układów zawodowych i towarzyskich na rzecz duchowych wartości życia ludzkiego. Sztuka stała się dla niego „świętą pracą”, a pejzaż, uchwycony wszak także w „Kosynierze”, przepojony religijnością i panteizmem. Na podstawie prezentowanej w katalogu pracy dostrzec można, iż artysta wczuwał się w przyrodę, pragnął uprawomocnić człowieka jako jej część. Dzieła artysty fascynowały i inspirowały twórczość następnego pokolenia malarzy, m.in. Jana Stanisławskiego, Stanisława Masłowskiego i Leona Wyczółkowskiego. Chełmoński stworzył na swych płótnach sugestywną, a wręcz modelową wizję polskiej wsi i krajobrazu, wizję nasiąkniętą romantyczną poetyką, akademickim ste-lażem i pozytywi-styczną misją krzewienia historii.



Jan Matejko, Kościuszk pod Raclawicami, 1888 rok, Muzeum Narodowe w Krakowie



Artur Grottger, Kucie kos, z cyklu Polonia, 1863, Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie



28

KAZIMIERZ SICHULSKI

1879-1942

"Na stepie (Czwórka)", 1906

olej/plótno, 99 x 180 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Sichuls 06' na krośnie malarskim notatki

papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie

papierowa nalepka wystawowa Wertheim Galerie w Berlinie

inna fragmentarycznie zachowana papierowa nalepka wystawowa (?)

dwa trudno czytelne, owalne stemple celne

oraz nalepka z numerem inwentarzowym, na ramie nalepka aukcyjna

estymacja:

240 000 - 300 000 PLN

52 000 – 65 000 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Rempex, lata 90. XX w.

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków, po/lub 1906

Kunstaussstellung, Wertheim Galerie, Berlin, około 1906 (?)



MIT KRESÓW WSCHODNICH

Kazimierz Sichulski był artystą wszechstronnym, uprawiał zarówno malarstwo sztalugowe, jak i monumentalne, projektował freski i witraże, zajmował się wystrojem wnętrz i architekturą, rysunkiem satyrycznym, tworzył plakaty. Wykształcony przez Leona Wyczółkowskiego, Józefa Mehoffera i Stanisława Wyspiańskiego odnalazł własny, wyrazisty styl, oparty na doświadczeniu, niepospolitej intuicji i wnikliwej obserwacji natury. W polskiej historii sztuki zapisał się jako ilustrator życia górali z Karpat Wschodnich, konsekwentnie upamiętniając w swoich obrazach barwne stroje, obyczaje, wierzenia i przyrodę tego rejonu. Malował ponadto pejzaże i martwe natury, kompozycje historyczne i rzadziej – portrety. W ciągu całej swej twórczości powracał do motywów religijnych – głównie w kartonach do witraży i polichromii, odzwierciedlających wpływ sztuki Stanisława Wyspiańskiego i Józefa Mehoffera.

Sichulski malował z wielką werwą, jakby chcąc przelać na swe postacie własne siły vitalne, a jednocześnie – będąc spadkobiercą secesyjnej stylistyki – najczęściej niezwykle barwnie i dekoracyjnie. W twórczości Sichulskiego doszło do unikalnego mariażu form i tematów. Łączą się w niej bowiem motywy ludowe, religijne i mitologiczne. Wielokrotnie kompozycje malarza pomimo swej pozornej prostoty zostają naznaczone pewnego rodzaju mistycyzmem, który stanowi o ich wyjątkowym, jedynym w swoim rodzaju charakterze. Pierwiastki składające się na oeuvre Sichulskiego są oczywiście częściami składowymi ikonicznymi dla Młodej Polski i kontynuatorów jej dziedzictwa. Ludowość i religia wyrastają z nurtu chłopomanii i zakorzenienia w lokalnej tradycji, mitologia natomiast ma swoją genezę w ambiwalentnej strukturze sztuki europejskiej przełomu XIX i XX stulecia, przeszyconej symbolizmem.

Prezentowany w ofercie obraz „Na stepie” z 1906 roku jest wyjątkowym dziełem w malarskiej spuściźnie artysty. Nie widzimy tu barwnych, ludowych strojów czy mistycznych obrzędów oraz tak charakterystycznego dla Sichulskiego zespolenia aspektów metafizycznych ze światem realnym. Jednak i w tej w kompozycji Sichulski sięga do innego motywu, w którym uwidacznia się jego romantyczna i symboliczna postawa jako artysty. Scena osadzona została bowiem w krainie prawdziwie „mitycznej”, jaką dla dzi-

siejszej Polski stają się Kresy – wschodnie ziemie dawnej Rzeczypospolitej. Kresy inspirowały niemal wszystkich polskich malarzy, poetów i pisarzy w XIX wieku. Ich dzieła przedstawiają mieszkańców stepów – ludzi wolnych i odważnych, żyjących w symbiozie z naturą. Sceny walk, miłości i codziennego życia odzwierciedlają nostalgię artystów za wyidealizowanym obrazem przedrozbiorowej Rzeczypospolitej. Wśród wielu malarzy, których świat wschodni rubieży inspirował i znalazł swoje odbicie w ich malarstwie, należy wymienić między innymi Józefa Chełmońskiego, Adama Chmielowskiego, Leona Wyczółkowskiego, Teodora Axentowicza, Ferdynanda Ruszczyca czy Jana Stanisławskiego. Artyści ci w swoim malarstwie opiewali burzliwą historię i barwną egzotykę wschodnich terenów dawnego państwa polskiego.

Prezentowany w katalogu obraz przedstawia wóz z sianem ciągnięty przez końską trójkę, powożony przez woźnicę przez pole ze zbożem. Kompozycja może przywodzić na myśl dzieła między innymi Józefa Chełmońskiego, który z techniczną wirtuozerią przedstawiał pędzące wprost na widza zaprzęgi, powożone z fantazją przez ukraińskich chłopów i woźniców. W tym przypadku widzimy jednak powożony wóz odwrócony tyłem do widza, a nie jak w przypadku dzieł Chełmońskiego, widziany od przodu, pędzący wprost na widza. Uwagę przykuwają muskularne i napięte w ogromnym wysiłku sylwety koni oraz ich rozwiane grzywy. Siedzący na sianie woźnica, któremu w szaleńczym galopie koni spada nakrycie głowy, starający się batem jeszcze popędzać rozpędzone mierzyny, jest jedynie uzupełnieniem kompozycji, w której główną rolę odgrywają sylwety koni.

Kompozycja imponuje rozmachem, brawurową dynamiką ruchu woźnicy i koni, rozwijając się wzdłuż diagonalnej osi obrazu. Zabieg ten, wraz z niezwykle bliskim kadrem, stwarza iluzję oglądania sceny z pozycji niemal jej uczestnika, wciąga wzrok patrzącego w głąb odtworzonej na płótnie przestrzeni. Dynamikę i dramaturgię całej sceny podkreślają ciężkie, skłębione chmury na drugim planie. Przedstawiony na obrazie motyw artysta napełnił zintensyfikowaną ekspresją poprzez zbudowanie form grubymi impastami, tworzącymi bogate efekty fakturowe oraz osadzenie sceny w spłaszczzonej przestrzeni obrazowej.



Józef Brandt, Jarmark w Bałcie na Podolu, 1885-86, Muzeum Narodowe w Warszawie



Józef Chełmoński, W podróży, 1887, kolekcja prywatna

29

LUDWIK GĘDŁEK

1847-1904

Przemarsz wojska przez step

olej/ płótno naklejone na deskę, 68 x 120 cm
sygnowany i opisany p.d.: 'Ludw. Gędłek Wien'

estymacja:
150 000 - 200 000 PLN
32 000 – 43 000 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Altius, wrzesień 2000
kolekcja prywatna, Warszawa

„Monachium przyciągało artystów z wielu stron. Wśród studentów przeważali młodzi ludzie z Europy Środkowej (z Czech, Słowacji, Litwy, Słowenii, Węgier), oraz z Norwegii i Stanów Zjednoczonych. W tym międzynarodowym towarzystwie Polacy stanowili najliczniejszą i wyróżniającą się grupę”.

Eliza Ptaszyńska, Malarze polscy w Monachium, Suwałki 2005, s. 8



MELODIE STEPÓW

Studia na prestiżowej uczelni w połączeniu z naturalnym zmysłem obserwacji u Gędłki zaowocowały pracami o wysokim poziomie opanowania rysunku i anatomii. Ze szczególnym upodobaniem malował konie i towarzyszących im ludzi. Przedstawiał stepy z rozpedzonymi wierzchowcami, potyczki, biwaki, patrole, sceny targowe czy tzw. wypadki w podróży. Jakość tych prac opiera się na doskonale uchwyconej dynamice scen oraz ekspresji postaci, oddawanych z drobiazgową precyzją. Ponadto tematyka jego prac, wyrażana charakterystyczną harmonią pokrewnych barw, np. stonowanych zieleni, brązów, czerwieni i szarości, włącza jego prace w wizualną sferę twórczości Polaków na akademiach Europy Środkowej. Spośród nich najbardziej znani byli tzw. Monachijszczycy, czyli grupa polskich malarzy działających w 2 połowie XIX oraz na początku XX wieku w bawarskiej stolicy. W środowisku tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych ukonstytuował się styl wielu wybitnych artystów, z których najbardziej reprezentatywny był Józef Brandt rezonujący na innych malarzy. W jego orbicie wykreowane zostały nie tylko charakterystyczne grupy tematów, np. „stepowych”, ale też stylistyka obrazów, z opisywanym wielokrotnie „stimmungiem”, czyli głębokim nastrojem, wyrażanym zgaszonymi barwami, określanymi mianem „sosów monachijskich”.

Jedną z najważniejszych zasad organizujących świat sztuki w 2 połowie XIX stulecia była międzynarodowość. Dotyczyła zarówno strategii obieranych przez artystów awangardowych, jak i tych, którzy celowali w sztukę naturalistyczną i akademicką. Prezentowany tu obraz Gędłki doskonale ilustruje sytuację tych ostatnich. Był on bowiem polskim malarzem, który zdecydował się osiąść w królewsko-cesarskim Wiedniu i tworzyć tam w duchu typowym dla szkoły monachijskiej, biorąc za temat rzeczywistość prowincji rosyjskich – w tym przypadku świat Kozaków, a swoje prace sprzedawać równocześnie w wielu zakątkach Europy (choć Wiedeń, Kraków i Warszawa odgrywały najważniejszą rolę).

Gędłek jednocześnie żywo interesował się sztuką polską, co jest widoczne na prezentowanym tu obrazie poprzez inspirację kompozycją Józefa Brandta w „Powitanie stepu” (występujący też pod bardziej opisowym tytułem „Ukraińscy Kozacy wyruszający w pole witają step śpiewem”) przedstawiający wojenny pochód Kozaków z XVII wieku prowadzony przez hetmana, pośród bezkresnych trawiastych stepów i błękitnego nieba. Inspiracją do tego obrazu miał być wiersz Józefa Bohdana Zaleskiego pt. „Wyprawa chocimska”. Dla Polaków, wówczas pod zaborami, Kozacy i Tatarzy stanowili podwójny symbol dawnych zwycięskich wojen i siły I Rzeczypospolitej, jednocześnie ucieleśniając wolność, której uciemiężony naród tak bardzo pragnął.

Nie bez znaczenia jest także obecność koni, jednego z najbardziej zakorzenionych w polskiej świadomości artystycznej motywów malarskich, bezpośrednio związanego z budowaniem szlachecko-ziemiańskiej tradycji. Towarzysząc i służąc człowiekowi w czasach pokoju i wojen, koń był nieodzownym elementem ziemiańskich zabaw, kuligów, szlacheckich polowań i królewskich łowów, zaprzężony do pługą służył na roli, zakuty w zbroję brał udział w rycerskich potyczkach. Owo szlachetne zwierzę było istotne i w sposób naturalny stałe obecne w dawnej polskiej codzienności, dodając więc w okresie zaborów dodatkowego wymiaru symbolicznego, często stając się głównym bohaterem dzieł sztuki.

Malarska precyzja Gędłki, niemal fotograficzna w dokładności, zdobywała uznanie wymagającej publiczności w Wiedniu. Kunszt artysty potwierdzały również liczne wystawy w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych, Lwowie, Salonie Krywulta czy Dreźnie. Dziś jego dzieła znajdują się w wielu renomowanych kolekcjach zarówno w Polsce, jak i za granicą, m.in. w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, Polskiego Muzeum w Chicago czy Lwowskiej Galerii Obrazów.



30

LUDWIK GĘDŁEK

1847-1904

Kozacy na błotnistej drodze

olej/deska, 37 x 57,5 cm
sygnowany i opisany p.d.: 'L. Gędłek Kraków'
opisany trudno czytelnie na odwrociu
papierowa nalepka inwentarzowa opisana piórem: '7854.'
na ramie liczne notatki numeryczne

estymacja:
60 000 - 80 000 PLN
13 000 - 17 300 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Altius, kwiecień 2002
kolekcja prywatna, Warszawa

Ludwik Gędłek naukę malarstwa rozpoczął w 1861 roku w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych w klasie Władysława Łuszczkiewicza. W 1872 uzyskał dwuletnie stypendium zagraniczne. Jeszcze w tym samym roku rozpoczął studia na wiedeńskiej Akademii, u Eduarda Lichtenfelsa i Carla Wurzingera. Dzięki uzyskaniu kolejnego stypendium naukę kontynuował aż do 1877, a po jej zakończeniu pozostał w stolicy Austro-Węgier.

Ważnym elementem obrazów Gędłka były konie, wypełniające sceny batalistyczne i rodzajowe, zwłaszcza te przedstawiające postaci Kozaków. Artysta często wpisywał je w swoisty typ melancholijnego, nizinnego pej-

zażu, poprzecinanego zagajnikami, z mocno eksponowaną partią szarego nieba. W prezentowanym obrazie malarz przedstawił dynamicznie ujętą grupę koni różnej maści, które są naganiane przez wschodnich jeźdźców. Analogiczne sceny chwytania koni obecne były w twórczości Józefa Brandta od lat 70. XIX stulecia. Gędłek w tej samej dekadzie wyspecjalizował się w malowaniu obrazów rodzajowych, na których ukazywał targi, postoje, patrole czy przydrożne i wiejskie scenki. Wykształcony przez niego typ obrazu był bliski kompozycjom malowanym w tym czasie w środowisku monachijskim. Gędłek, utrzymując z nim bezpośrednie kontakty, wykazywał pokrewieństwo realistycznego języka form.



31

ANTONI KOZAKIEWICZ

1841-1929

Scena w wiejskiej izbie (Oplakiwanie powstańca)

olej/ płótno (dublowane), 63 x 51 cm
sygnowany l.d.: 'A Kozakiewicz'

estymacja:

13 000 - 18 000 PLN

2 900 – 3 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Niemcy

kolekcja prywatna, Warszawa

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

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



TADEUSZ AJDUKIEWICZ

1852-1916

Pustynna oaza, 1898

olej/deska, 37 x 56 cm
sygnowany i datowany p.d.: "Tadeusz Ajdukiewicz | 1898"
opisany trudno czytelnie na odwrociu

estymacja:
30 000 - 40 000 PLN
6 500 – 8 700 EUR

Tadeusz Ajdukiewicz urodził się w 1852 roku w Wieliczce. Edukację rozpoczął w 1873 roku na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w pracowni malarza historycznego Władysława Łuszczkiewicza. W 1873 roku przeniósł się do Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Monachium, gdzie uczył się u Ottona Seitz’a i Sandóra Wagnera. W tym czasie pobierał nauki w pracowni Józefa Brandta. Po 1875 roku wyjechał z Monachium i na stałe osiadł w Polsce. W pracowni w Krakowie zajął się tworzeniem obrazów o tematyce historycznej i rodzajowej, komentując w ten aktualne wydarzenia jak na przykład w „Obozie powstańców w lesie” z 1875 roku. Utrzymywał się z hodowli koni i rolnictwa. Duży dochód przynosiło mu tworzenie portretów arystokracji polskiej zamieszkującej tereny Ukrainy. Dwa lata po powrocie do Krakowa wyjechał na grand tour po Paryżu, Egipcie i Azji Mniejszej z hrabią Władysławem Branickim. Taką lub podobną podróż odbyło wielu malarzy tego czasu. Gdy wrócił do krakowskiej pracowni, zaczął tworzyć portrety, które przyniosły mu sławę. Warto przywołać tutaj głośny portret Heleny Modrzejewskiej wykonany w latach 1879-1880, obecnie w kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie. Portret znanej aktorki wzbudził ogromne zainteresowanie publiczności, a każdy etap jego powstawania komentowany był w krakowskiej prasie. Do repertuaru Ajdukiewicza po powrocie z grand tour należały również sceny orientalne takie jak ta prezentowana w katalogu, wzorujące się na najlepszych przykładach malarstwa akademickiego.

W 1883 roku malarz przeniósł się do Wiednia, gdzie został objęty mecenatem austriackiego Ministra Wojny i rodziny cesarskiej. Tworzył głównie obrazy o tematyce wojskowej i myśliwskiej oraz portrety najwyższej arystokracji. Za zasługi na rzecz sztuki został zaproszony jako członek do Wiener Künstlerhaus, a więc stowarzyszenia artystów Austrii w 1891 roku. Dwa lata później podczas pobytu w Londynie stworzył głośny portret Edwarda księcia Walii, późniejszego króla Wielkiej Brytanii. Sława zdobyta świetnymi portretami zawiodła go aż na dwór w Sofii, gdzie malował sułtana Abdul Hamida II w 1894 roku. W 1889 roku przebywał na dworze w Petersburgu, pięć lat później przeniósł się na dwór w Bukareszcie, gdzie stał się królewskim malarzem, przyjmując zlecenia od rumuńskiej szlachty i Ministerstwa Wojny. Gdy wybuchła I Wojna Światowa, w 1914 roku wstąpił do Legionów Polskich. Dwa lata później zmarł w krakowskim szpitalu wojskowym. Po śmierci doceniony został jako wybitny portrecista i orientalista, jego prace znajdują się w czołowych muzeach polskich oraz w Wiedniu i Pradze.



33

WŁADYSŁAW CZACHÓRSKI

1850-1911

Portret młodej kobiety w różowej sukni

olej/plótno, 65 x 54 cm

sygnowany p.d.: 'Czachórski'

na odwrociu stempel z numerem: '15'

estymacja:

200 000 - 300 000 PLN

43 000 – 65 000 EUR

OPINIE:

opinia badawczo-konserwatorska prof. dr hab. Dariusza Markowskiego z dn. 30 lipca 2023 roku

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Kraków

„Zajął on z czasem stanowisko tak wybitne, że dzieła jego, płacone na wagę złota przez amatorów i kolekcjonerów, rywalizowały zwycięsko z utworami artystów tej miary co Florent Willems i Alfred Stevens”.

Henryk Piątkowski, Władysław Czachórski, Monografie artystyczne, T. XI, Kraków 1927, s. nlb.





Władysław Czachórski był artystą pełnym paradoksów. Zasłynął jako malarz pięknych młodych kobiet, lecz którego biografia jest wolna nie tylko od małżeństwa, ale choćby poważniejszego romansu. Swego czasu był najgłośniejszym polskim artystą w Monachium, który jak ognia unikał tematyki patriotycznej. Cudowne dziecko i samorodny talent, który malował niewiele, a nad obrazami pracował często miesiącami. Oskarżany o komercjalizację sztuki „przedsiębiorca artystyczny”, w listach do przyjaciół przyznawał się, że kiedy znajduje się sam w swojej pracowni, recytuje monologi Hamleta.

Władysław Czachórski urodził się w 1850 w Lublinie. Jego ojciec był nauczycielem muzyki i początkowo kształcił syna na pianistę. Kiedy dały o sobie znać artystyczne talenty Władysława, rodzina szybko wysłała go do warszawskiej stancji Rafała Hadziewicza, profesora Szkoły Sztuk Pięknych. Przez klasę rysunkową Czachórski przeszedł w ekspresowym tempie i jako osiemnastolatek wyjechał do Akademii Sztuk Pięknych w Dreźnie. Po roku zapisał się do słynnej Akademii w Monachium, gdzie studiował m.in. w klasie Karla von Piloty’ego i młodego Alexandra Wagnera. Zapisał się także na kursy malowania z natury (Naturklasse). Był blisko związany z kolonią polską (której nieformalnym liderem był o dekadę od Czachórskiego starszy Brandt). W 1875 ukończył studia, przedstawiając pracę dyplomową: „Aktorzy przed Hamletem” (kolekcja prywatna, depozyt w MNW), którą cztery lata później nagrodzono złotym medalem na Światowej Wystawie Sztuki w Monachium.

Wówczas o młodego Czachórskiego upomniwała się warszawska scena artystyczna. Gracjan Unger zwrócił się do artysty z projektem wystawienia „Hamleta” w jego Salonie (wystawę widział m.in. Sienkiewicz, który rychło stał się wielkim entuzjastą talentu Czachórskiego). Po studiach i odbytych podróżach zagranicznych, początkiem 1879 roku, osiadł na stałe w Monachium i otworzył własną pracownię. Na Lubelszczyźnie i w Warszawie bywał jednak regularnie, niekiedy spędzając w rodzinnym majątku po kilka miesięcy. W Monachium portretował przejeżdżających przez miasto polskich arystokratów (m.in. Potockich), ale nie zamykał też drzwi przed księciem regentem, Luitpoldem Wittelsbachem. Z biegiem lat został również profesorem honorowym monachijskiej akademii oraz członkiem Akademii Sztuki (Akademie der Künste) w Berlinie. W 1893 został odznaczony bawarskim Orderem św. Michała (Bayerischer Michaelsorden).

Malował przede wszystkim naturalistyczne, niemal fotograficzne wizerunki kobiet. Bohaterkami jego sztuki były „wydekoltowane, wysnurowane damy o wielkiej gracji” i „zaczarowane księżniczki w atlasowych szatach”. Artysta

malował wysmakowane, intymne scenki rodzajowe, przedstawiające piękne modelki w zachwycających, stylizowanych na rokokowe, sukniach w otoczeniu kwiatów i kosztownych bibelotów. Krytycy twierdzili, że malarski świat Czachórskiego był „wymarzoną Eldorado szczęśliwości, bez troski, wiecznej pogody, ciągłego uśmiechu i wytworności”. Czachórski w swoich listach dał nieco inny obraz swojej sztuki i często pisał o obrazach w sposób bardzo prozaiczny („maluję stanik i szukam dobrej sylwetki do sukni”). Często uciekał od tematyki stricte rodzajowej. Zdarzało mu się tworzyć rozbudowane kompozycje o tematyce obyczajowej, a nawet sceny religijne. W roku 1879 na drugiej Wystawie Wszechświatowej Sztuki w Monachium zaprezentował obraz zatytułowany „Czy chcesz różę?”. Dzieło wzbudziło liczne zachwyty, a wyidealizowane wizerunki rozmarzonych kobiet w wykwintnych i luksusowych wnętrzach przyniosły Czachórskiemu wielką sławę i powodzenie. Obrazy Czachórskiego nabywali ówczesnie nie tylko polscy i niemieccy kolekcjonerzy, ale również kolekcjonerzy ze Stanów Zjednoczonych. Tak z wielkim uznaniem o twórczości artysty pisał współczesny mu krytyk sztuki i kolega Henryk Piątkowski: „W plejadzie gwiazd, które zabłyśły na horyzoncie sztuki polskiej w ostatnich kilku dziesięciach lat zeszłego wieku i blaskiem swym ozłociły ten wspaniały okres jej rozwoju, nazwisko Czachórskiego pozostanie w pierwszym szeregu jako wysoki wyraz technicznej kultury malarskiej i doskonałości fachowej. (...) Zajął on z czasem stanowisko tak wybitne, że dzieła jego, płacone na wagę złota przez amatorów i kolekcjonerów, rywalizowały zwycięsko z utworami artystów tej miary co Florent Willems i Alfred Stevens. (...) Każdy nowy utwór Czachórskiego, który wyszedł z jego monachijskiej pracowni, otaczała aureola, przyznawana arcydziełom. Większość ich, przechodząc od razu do rąk nabywców, nie była wystawiana...”. (Henryk Piątkowski, Władysław Czachórski, Monografie artystyczne, T. XI, Kraków 1927).

Prezentowany w katalogu „Portret kobiety w różowej sukni” można zaliczyć się do sztandarowych dzieł artysty. Portret przedstawia młodą kobietę ukazaną od pasa w górę, ubraną w atlasową, różową suknię z koronkowym dekoltem. Głowę opiera delikatnie na lewą rękę, która jest wsparta na aksamitnej poduszce. Stonowane tło pozwala na skierowanie całej uwagi na bohaterkę płótna, mistrzowskie oddanie połyskliwości materiału sukni i delikatnej karnacji modelki. Łagodne spojrzenie i subtelną pozę emanują dziewczęcym wdziękiem. Portret zdaje się oddawać charakterystyki modelki, której zadumanie nie odbija się na jej twarzy, a raczej zarysowuje się w geście delikatnego podparcia głowy lewą dłonią. Obraz prawdopodobnie powstał na zamówienie.



Władysław Czachórski, Damy z klejnotami, lata 90. XIX w, kolekcja prywatna



Władysław Czachórski, Portret Marii z Popielów Godlewskiej, 1887, Muzeum Narodowe w Warszawie

34

MAURYCY GOTTLIEB

1856-1879

Portret młodej kobiety w kapeluszu, 1879

olej/plótno, 57,5 x 49,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'M. Gottlieb. | 879'

estymacja:

450 000 - 600 000 PLN

97 000 – 130 000 EUR

POCHODZENIE:

z kolekcji rodziny Drummond Hamilton, Paryż

kolekcja prywatna, Francja

„Miał zaledwie 23 lata, kiedy odszedł, ale dorobek, jaki po sobie pozostawił, czyni zeń jedną z jaśniejszych gwiazd na firmamencie XIX-wiecznej sztuki. Składające się na jego spuściznę obrazy, szkice i rysunki dowodzą niezwyklej siły talentu (...). Był nie tylko najwybitniejszym uczniem Jana Matejki, ale także jednym z najciekawszych artystów swoich czasów (...)”.

Jarosław Suchan, Zofia Gołubiew, Wstęp, do: Maurycy Gottlieb. W poszukiwaniu tożsamości, katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2014, s. 7





OSTATNIE DZIEŁO MŁODEGO MISTRZA?

Maurycy Gottlieb to europejskiej klasy malarz pochodzenia żydowskiego. Urodził się w zamożnej rodzinie w 1856. W latach 1871-73 był studentem wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie rozwinął swój oryginalny warsztat malarski. Po trzech latach, zafascynowany historycznym monumentalnym malarstwem Jana Matejki, przeniósł się do Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie. W klasie wielkiego mistrza Gottlieb chciał łączyć patriotyczne wątki polsko-żydowskie. Spotkał się niestety z wykluczeniem społecznym oraz antysemickimi atakami ze strony wykładowców i studentów. Brak zrozumienia zmusił go do powrotu do Wiednia, skąd później wyjechał na dalszą edukację do Monachium. W tych ośrodkach artystycznych zapoznał się z działalnością artystyczną wielkich mistrzów. Szczególnie zainteresowała go twórczość Rembrandta, barokowego mistrza portretu psychologicznego, który był zafascynowany kulturą żydowską. Po 1877 roku Gottlieb stopniowo zaczął zyskiwać uznanie krytyków i zamówienia od bogatych mecenasów związanych z gminą żydowską w Monachium, Wiedniu, Lwowie i Warszawie. Wsparcie finansowe pozwoliło mu na wyjazd do Rzymu, gdzie trafił pod opiekę czołowego akademika Henryka Siemiradzkiego. W 1879 został zaproszony przez Jana Matejkę do Krakowa, gdzie rozpoczął prace nad historycznym cyklem malarskim przedstawiającym dzieje Żydów w Polsce. Gottlieb zmarł przedwcześnie w tym samym roku, w wyniku powikłań pooperacyjnych.

W oeuvre artysty znajdują się głównie obrazy o tematyce historycznej, silnie inspirowane malarstwem Jana Matejki. Przedstawiają one sceny biblijne, mitologiczne, historyczne oraz te inspirowane literaturą. Tematyka żydowska jest silnie obecna w twórczości Gottlieba. Porusza on tematy cierpienia i wykluczenia Narodu Wybranego. W swoich obrazach często ukrywał swoje kryptoautoportrety, identyfikując się z bólem, jaki odczuwał jego naród. Należy tu wymienić ilustracje do „Uriela d'Acosty”, „Chrystusa przed sądem” (1877-1879) czy „Żydów w bożnicy” (1878). W przywołanych kompozycjach łatwo można zauważyć obycie Gottlieba ze sztuką europejską oraz bardzo ciekawe motywy orientalne. Należy zaznaczyć, że do dziś zachowała się bardzo mała część dorobku młodego artysty. Większość dzieł, które przetrwały II Wojnę Światową, znajduje się w czołowych muzeach w Polsce i za granicą.

Maurycy Gottlieb znany był również jako doskonały portrecista. W 1876 stworzył swoje największe arcydzieło - autoportret „Ahaswer” znajdujący się w Muzeum Narodowym w Krakowie. Artysta szybko zyskał uznanie wśród zamożnych i wykształconych członków społeczności żydowskiej. Portrety Gottlieba są silnie wzorowane na sztuce Rembrandta. Tak jak wielki mistrz baroku, Gottlieb ukazuje psychologiczne, intymne portrety postaci wylaniających się z ciemnego tła, oświetlone miękkim, ciepłym światłem. Najlepszym tego przykładem jest portret Ignacego Kurandy, na którym doskonale widać technikę nakładania farby szerokimi pociągnięciami, rezygnację ze szczegółów na rzecz wrażeniowego przedstawienia postaci. Do najciekawszych i najbardziej poruszających płócien artysty należą jednak portrety kobiece. Modelki Gottlieba, malowane jako tajemnicze, pogrążone w zadumie, były opisywane przez badaczy i krytyków jako „przepełnione nieokreśloną tęsknotą”. Malarz często wykorzystuje rekwizyty lub przedstawia je w kostiumie historycznym, jak w „Damie z wachlarzem” (1877) czy „Sulamit” (1877). Bardzo często modelkami Gottlieba były jego siostry. Niezwykle „Portret siostry artysty Anny” (1879) ukazuje młodą żydówkę w renesansowym stroju podkreślającym jej urodę. Jest to przedstawienie intymne i tajemnicze.

„Portret młodej kobiety w kapeluszu” został namalowany przez Gottlieba w ostatnim roku jego życia. Zamyślona młoda modelka wylania się z tła wzorowanego na obrazach Rembrandta. Prosta kompozycja i psychologiczne studium postaci w przywołanym obrazie przypomina „Dziewczynę w ramie obrazu” Holendra znajdującą się na ekspozycji Zamku Królewskiego w Warszawie. Smutna, zamyślona twarz kobiety namalowana jest wspinałymi laserunkami dodającymi przedstawieniu świetlistości. Być może jest to nawet ostatnie dzieło stworzone przez tego młodego mistrza zmarłego w wieku zaledwie dwudziestu trzech lat.



Jan Matejko, Portret Marii Maurizio, 1860, Muzeum Narodowe w Krakowie



Rembrandt van Rijn, Dziewczyna w ramie obrazu, 1641, Zamek Królewski w Warszawie

JACEK MALCZEWSKI
1854-1929

Studium portretowe Marii Sozańskiej

olej/tektura, 51,5 x 35 cm

estymacja:
90 000 - 120 000 PLN
19 500 – 26 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

Przez całe swoje twórcze życie Jacek Malczewski malował osoby ze swojego otoczenia, zarówno ważne postaci kultury tamtego czasu, jak i postaci dzisiaj dla nas anonimowe. „W twórczości Malczewskiego znajdują się portrety kobiet z kręgu rodzinnego, pań z towarzystwa, przedstawicielek środowiska artystycznego, ale też na wielu pracach występują nieznane bliżej twarze zawodowych, a także czasem zupełnie przypadkowych modelek. Nierzadko swojej fizjonomii bohaterkom obrazu użyczają zwykle służące, kucharki, posługaczki, o których Janoszanka pisze: Z kucharek i pokojówek powstawały cudne dzieła: Meduzy i Harpie ze skrzydłami u głów” (Moja dusza. Oblicza kobiet w twórczości Jacka Malczewskiego, katalog wystawy, [red.] Paulina Szymalak-Bugajska, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, Radom 2019, s. 21).

Prezentowane studium portretowe to wizerunek jednej z ulubionych modelek Jacka Malczewskiego. Obraz przedstawia Marię Sozańską z głową odwróconą w prawą stronę, ukazaną na tle szkicowo zarysowanego pejzażu. Pomimo owej szkicowości artyście udało uchwycić fizjonomię oraz mimikę twarzy modelki. Pochylenie głowy i spojrzenie stają się głównym środkiem wypowiedzianej myśli artystycznej. Być może prezentowane studium jest szkicem do jednej z co najmniej 5 znanych dzisiaj kompozycji Malczewskiego przedstawiających młodą kobietę ubraną w białą suknię na tle bujnego, zielonego gaju, które stworzył w drugim dziesięcioleciu XX wieku. Dwie kompozycje pochodzące z 1917 znajdują się obecnie w kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie, jedna w kolekcji Muzeum Podlaskiego w Białymstoku, inna zaś pojawiła się na rynku antykwarecznym w 2016. Kompozycje różnią się od siebie ułożeniem splecionych rąk modelki i fragmentami tego samego prześwietlonego słońcem gaju jarzębinowego. W kontekście omawianej pracy należy zaznaczyć, że szkice, zarówno te rysunkowe, jak i olejne, odgrywały istotną rolę w procesie twórczym Jacka Malczewskiego. Stanowią one również bardzo ważne elementy w różnorodnym i bogatym oeuvre artystycznym mistrza. Niektóre z nich to tylko studia przygotowawcze powstałe z myślą o odrębnych, bardziej rozległych kompozycjach, wymagających uprzedniej analizy ich poszczególnych partii. Inne z kolei to gotowe projekty tworzone z myślą o zamierzonych dziełach, które z niewiadomych powodów nigdy nie doczekały się ukończenia i na zawsze pozostały w fazie nieprzekraczającej akademickiego „fini”.



TEODOR AXENTOWICZ

1859-1938

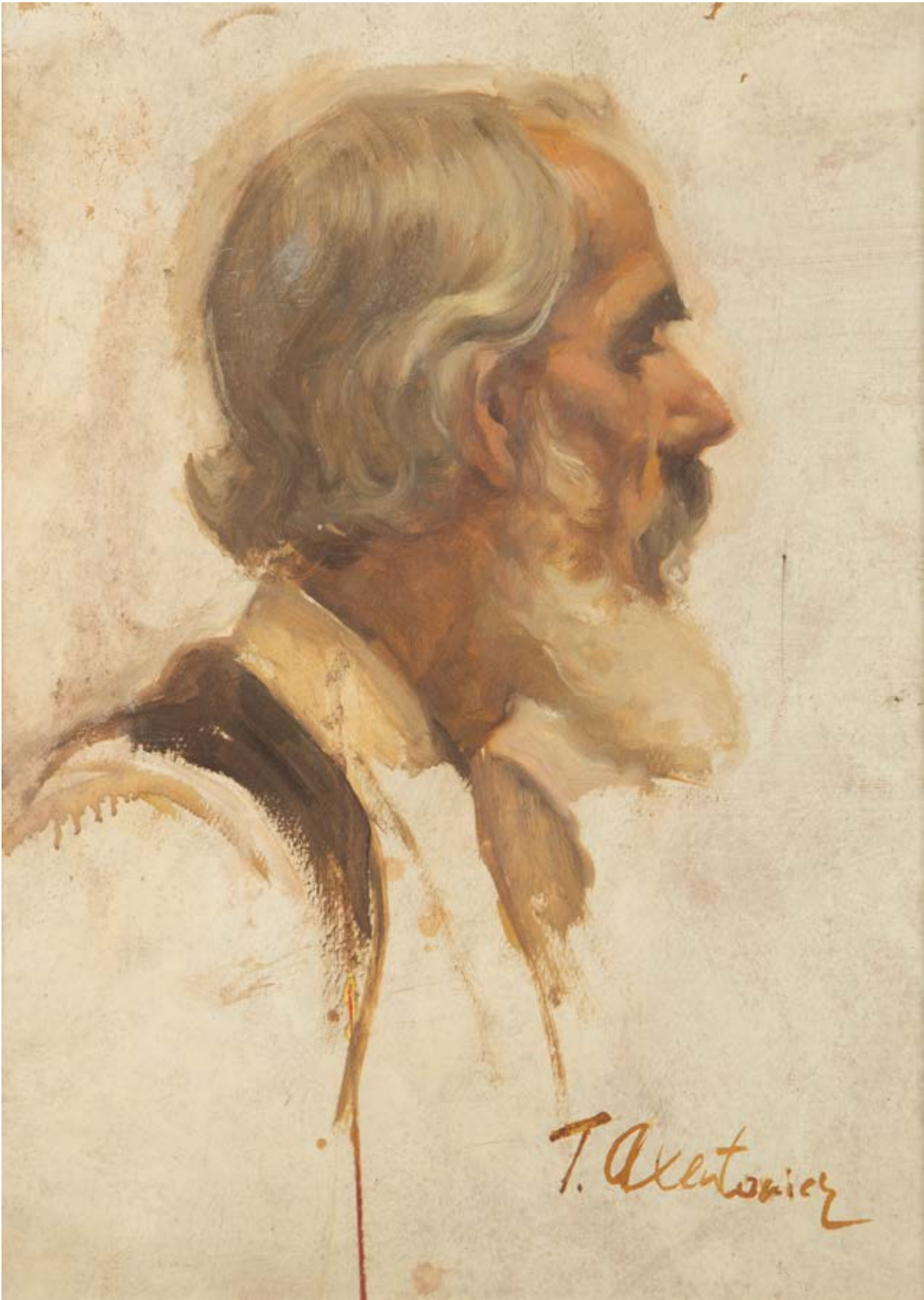
Portret Hucula

olej/tektura, 67 x 51,5 cm
sygnowany p.d.: 'T. axentowicz'
na odwrociu nieczytelny, owalny stempel z podpisem oraz opisem: 'Axentowicz TeodoR | N/R/23 I.X.1922R'
poniżej: '[menora] Kostencki(?)', opis numeryczny niebieską kredką: '23'
na nim papierowa nalepka inwentarzowa z opisem: '[wysta]wione w październiku | 1926 r. | Nr. inwentarza 48'

estymacja:
35 000 - 45 000 PLN
7 600 – 9 800 EUR

Chłopomania, fascynacja życiem na wsi, tradycyjną obrzędowością, prostotą życia, ale i ludową stylistyką oraz bliskością natury urzeکاły wielu malarzy polskiego modernizmu, którzy na wsi odzyskiwali energię życiową, ale też odnajdywali liczne in-spiracje. Malarstwo Teodora Axentowicza zalicza się do nurtu młodopolskiego, przede wszystkim za sprawą często się w nim pojawiającej tematyki folklorystycznej. Zafa-scynowany rodzimą ludowością Axentowicz najczęściej utrwał malownicze obrzędy i surowe obyczaje Huculów. Barwność ludowych strojów wraz z podniosłym nastrojem religijnych rytuałów górali z Karpat Wschodnich znalazła wyraz w malarstwie artysty we wciąż powracających i kompozycyjnie modyfikowanych tematach: „Święcone”, „Na Gromniczną”, „Śmigus”.

Prezentowany w katalogu „Portret Hucula” jest ciekawym przykładem twórczości artysty. Olejne studium starszego mężczyzny cechuje jasna gama barw. W przeciwień-stwie do większości dzieł Axentowicza, podejmujących tematykę huculską, zamiast na barwności i mistycyzmie ich życia, artysta koncentruje się tu na problemach czysto formalnych, ciekawym kadrowaniu i skrótach perspektywicznych. Nie przeszkodziło mu to jednak w stworzeniu intymnego i lirycznego wizerunku, oddającego emocje związane z refleksją nad przemijaniem.



37

STANISŁAW LENTZ

1861-1920

"Śmiejący się żołnierz", przed/lub 1917

olej/plótno, 96 x 56 cm

sygnowany l.d.: 'St. Lentz'

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

estymacja:

45 000 - 60 000 PLN

9 800 – 13 000 EUR

WYSTAWIANY:

Wystawa prac Stanisława Lentza, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, marzec 1917

LITERATURA:

Aleksandra Melbechowska-Luty, Lentz Stanisław, w: Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze, rzeźbiarze, graficy, t. V, Warszawa 1993, s. 40

Stanisław Lentz 1861-1920. Katalog wystawy monograficznej, red. Lija Skalska-Miecik, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1976, s. 73, nr kat. 107

Henryk Piątkowski, Wystawa Stanisława Lentza, "Kurier Warszawski" 1917, nr 84, s. 4

„Najświeższe prace Lentza, jak portrety: [...], jak obrazy „Strajk”, „Bacność”, „Modlący się żebrak”, jak studja : „Hiszpan z niebieską wstęgą”, „Człowiek z gitarą” oraz typ śmiejącego się żołnierza – noszą piętno jego indywidualności w tak silnej mierze, że stają się częścią żywego organizmu, który musi być brany w całokształcie swych cech i pierwiastków, sądzonym nie jako zbiór pojedynczych dzieł sztuki, mniej lub więcej doskonałych, lecz jako integralna część samorodnej, na wskroś swoistej twórczości. W wyliczonym tu szeregu dzieł Lentz jest sobą bardziej, niż był dotychczas, widzieliśmy go podążającego do celu, obecnie stoi u mety w całym rynsztunku”.

Henryk Piątkowski, Wystawa Stanisława Lentza, „Kurier Warszawski” 1917, nr 84, s. 4





STANISŁAW LENTZ: POLSKI FRANS HALS



Stanisław Lentz, Strajk, 1910, Muzeum Narodowe w Warszawie

Stanisław Lentz, malarz Warszawy i jej mieszkańców, jest zaliczany do najwybitniejszych polskich portrecistów przełomu XIX i XX wieku. Kunszt jego prac był stawiany na równi z twórczością Stanisława Rejchana, Henryka Rodakowskiego czy Anny Bilińskiej, choć cechowała go zdecydowanie inna maniera. Zamiast wyszukanych, oficjalnych póz oraz odmalowywania majestatu portretowanych, Lentz wybierał swobodny, poufaty, nieraz rubaszny ton mieszczaństwa wzorem dawnych mistrzów holenderskich. Szczególnie oddziaływanie haarlemczyka, Fransa Halsa, widać w twórczości tego warszawskiego artysty. Tak jak on, był piewcą swobody życiowej i prostej, niefrasobliwej radości. Na ukształtowanie się stylu Stanisława Lentza wywarły wpływ także studia na Akademii w Monachium, które odbywał w latach 1880-84. Zawdzięczał im nie tylko barwę i ton jego wszystkich późniejszych prac, ale również dosadny realizm przedstawiania modelu nie takim jakim pragnął się widzieć, lecz jakim był w rzeczywistości, bez maski codziennego oblicza. Posiadał wręcz wrodzony talent do dosadnej, ostrej charakterystyki portretowanego.

Umiejętności Lentza najpełniej wybrzmiały w męskim, mieszczańskim portrecie. Jego modelami były osoby o znaczącej pozycji społecznej: pisarze, aktorzy, uczeni, wydawcy, muzycy, osobistości z kręgów wielkiej finansjery. Oddawał wiernie podobieństwo rysów portretowanego, a ponadto charakteryzował trafnie jego wnętrze. Stosował ciemną, zazwyczaj monochromatyczną kolorystykę, opartą najczęściej na tonacji ciemnobrązowej lub trójdźwięku – czerni ubrania, szarości neutralnego tła oraz bieli koszuli. Jego technika z każdym rokiem stawała się co raz bardziej brawura i śmielsza, pociągnięcia pędzla szersze i swobodniejsze, a budowa kształtów bardziej syntetyczna. Osiągnął mistrzostwo w sztuce portretowej, co potwierdzały liczne nagrody w konkursach krajowych i międzynarodowych, m.in. medal złoty na Salonie paryskim (1911), medal na XI Międzynarodowej wystawie sztuki w Monachium (1913) czy medal złoty w Wiedniu (1914). W swoich portretach niejednokrotnie nawiązywał do tradycji malarstwa holenderskiego – czy to w formie historyzowanych strojów z białą kryzą i szarfą, czy w postaci portretów zbiorowych, do których inspirację czerpał z częstych podróży do Niderlandów.

Rok 1914 wyznaczył cezurę w twórczości Stanisława Lentza. Tuż po wybuchu I wojny malował znacznie mniej. Dopiero wmarusz Legionów Polskich do Warszawy w 1916 roku pobudził go do dalszej pracy i zainspirował do podjęcia nowych tematów, nawiązujących do tych przełomowych chwil i uwieczniających panującą atmosferę radości i nadziei na odzyskanie przez Polskę niepodległości. Tworzył wówczas obrazy wyśmiewające niemieckich oficerów i ich żarłoczność oraz portrety roześmianych polskich żołnierzy w mundurze austriacko-węgierskim, walczących nie tylko dla Habsburgów, ale przede wszystkim dla swojej ojczyzny. Prezentowany w katalogu obraz należy do grupy tych przedstawień. Artysta nadesłał go na swoją indywidualną wystawę zorganizowaną przez Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w 1917 roku. Ukazał na nim żołnierza z dumnie uniesioną lekko głową w mundurze w odcieniach szarości i brunatnej czapce z dłońmi wspartymi zuchwało na biodrach. Lentz namalował z wielką swadą i brawurą, w „halsowskim” stylu jowialny wyraz twarzy mężczyzny. Mundur wojskowy potraktował bardziej syntetycznie swobodnymi pociągnięciami pędzla, skupiając się bardziej na partii twarzy. Obraz ten zwrócił uwagę Henryka Piątkowskiego, recenzującego wspomnianą wystawę w „Kurierze Warszawskim”: „Najświeższe prace Lentza, jak portrety: [...], jak obrazy „Strajk”, „Baczność”, „Modlący się żebrak”, jak studja: „Hiszpan z niebieską wstęgą”, „Człowiek z gitarą” oraz typ śmiejącego się żołnierza – noszą piętno jego indywidualności w tak silnej mierze, że stają się częstką żywego organizmu, który musi być brany w całokształcie swych cech i pierwiastków, sądzonym nie jako zbiór pojedynczych dzieł sztuki, mniej lub więcej doskonałych, lecz jako integralna część samorodnej, na wskroś swoistej twórczości. W wyliczonym tu szeregu dzieł Lentz jest sobą bardziej, niż był dotychczas, widzieliśmy go podążającego do celu, obecnie stoi u mety w całym rynsztunku” (Henryk Piątkowski, Wystawa Stanisława Lentza, „Kurier Warszawski” 1917, nr 84, s. 4).

JÓZEF RAPACKI
1871-1929

Poranek, Noc i Wieczór - Tryptyk pejzażowy

olej/deska, 18 x 10 cm (wymiary każdej pracy)
sygnowany na każdej z kompozycji:
Poranek śr.d.: 'JÓZEF RAPACKI'
Noc l.d.: 'J. RAPACKI'
Wieczór śr.d.: 'J RAPACKI'

estymacja:
30 000 - 40 000 PLN
6 500 – 8 700 EUR

Forma tryptyku, najczęściej kojarzona ze sztuką okresu średniowieczna i nowożytności, zyskała na nowo popularność w końcu XIX wieku. Artyści, dzięki zestawieniu trzech kwater, byli w stanie prowadzić poprzez nie malarską opowieść lub symultanicznie zestawiać odmienne od siebie sceny. Tego rodzaju zabiegi bliskie były sztuce europejskiego symbolizmu. Malarze, którzy eksperymentowali z formą tryptyku, to między innymi Paul Gauguin, Giovanni Segantini, Akseli Gallen-Kallela, Fernand Khnopff czy Constantin Meunier. W sztuce polskiej tą formą szczególnie często posługiwał się Jacek Malczewski. Prezentowany tryptyk pejzażowy „Poranek, Noc i Wieczór” jest szczególnym dziełem Józefa Rapackiego. Malarz od zarania twórczości posługiwał się silnie realistyczną konwencją i rzadko tak jawnie ewokował symboliczne sensy. Zdejmując inspirowane mazowiecką naturą pejzaże trzech okresów dnia, Rapacki stworzył dzieło dotyczące tematu przemijania, związku człowieka z naturą i jego uwikłania w kolistą strukturę czasu. Spośród następujących po sobie pór malarz w centrum kompozycji umieścił noc jako moment, w którym odsłania się tajemnicze piękno i mistyka natury.



JÓZEF RAPACKI

1871-1929

Zachód słońca nad rozlewiskiem ("Staw wieczorem")

olej/plótno, 67 x 107 cm
sygnowany p.d.: 'JÓZEF RAPACKI'

estymacja:
70 000 - 90 000 PLN
15 200 – 19 500 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska (zakup w salonie Desy w Warszawie w 1965)

LITERATURA:
porównaj: Krajobrazy polskie w barwnych reprodukcjach Józefa Rapackiego, Dom Wydawniczy A. Chlebowski, p. f. „Świt”, Warszawa, ok. 1925, s. nlb. (9, il. jako „Staw wieczorem”)
porównaj: pocztówka z reprodukcją analogicznej kompozycji „Staw wieczorem”, Dom Wydawniczy A. Chlebowski, p. f. „Świt”, Warszawa, ok. 1925

Józef Rapacki był jednym z najpopularniejszych pejzażystów warszawskich końca XIX i początku XX wieku. Edukację malarską rozpoczął jako uczeń Wojciecha Gersona w Warszawskiej Klasie Rysunkowej. Później studiował jeszcze w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie pod kierunkiem Floriana Cynka (1886-87) oraz w Monachium w prywatnej szkole Friedricha Fehra (1888-89). W 1891 Józef Rapacki powrócił do Warszawy z Monachium. W tym okresie zaczął nawiązywać do twórczości malarzy innowatorów na gruncie mazowieckiego pejzażu – Władysława Podkowińskiego oraz Józefa Chełmońskiego. Mieszkając w Warszawie, podjął próby z zakresu pejzażu czystego.

Mimo pewnej powtarzalności motywów i nadmiernej szczegółowości jego prac w ostatnich latach twórczości wczesne dzieło Rapackiego stanowi nad wyraz interesujący eksperyment malarski wyrosły na gruncie monachij-skiego Stimmungu. Rapacki posługiwał się drobiazgowym realizmem, eks-ponując nastrojowe motywy i pory dnia. Był zapalonym plenerystą, czego wyraz można odnaleźć w śmiałym sposobie kadrowania jego prac. Rapacki używał panoramicznych ujęć, otwierał płaszczyznę obrazu na sferę łąki czy pola, zabierał widza w trudno dostępne przestrzenie mazowieckich mo-kradeł, stawów, parowów i zagajników, zalanych łąk i pól. Artysta w sposób mistrzowski stosował perspektywę powietrzną, osiągając w oszczędnych kadrach wrażenie iluzji natury. Niewątpliwie w jego twórczości pobrzmie-

wają również wyraźne echa sztuki Wojciecha Gersona. Być może to pod jego wpływem malarz tak chętnie wyprawiał się na plenery, podczas których chwycił ulotne zjawiska świetlne i zmienne stany pogody.

Perspektywa prezentowanego w ofercie aukcji pejzażu otwiera się na tafłę wody, po której dryfują lilie wodne, i z której wyrastają trzciny. W oddali widzimy cypel porośnięty gęstym zagajnikiem. Na horyzoncie, na tle żółtopomarańczowego nieba zarysowuje się drugi brzeg jeziora. Chmury podświetlone promieniami zachodzącego słońca wprowadzają atmosferę spokoju i medytacji nad naturą. Na tafli wody odbijają się refleksy świetlne. Zarówno kompozycja, jak i intensywna kolorystyka letniego wieczoru budują nastrój bliski romantycznemu symbolizmowi. Rapacki stworzył tutaj bardzo sugestywną, realistyczną wizję natury. Podobnie jak romantycy artysta zwraca uwagę na aspekt malowniczości, który staje się równoznaczn-y z zarysowaniem dzikiej i nieokiełznanej przyrody. Motyw zachodzącego słońca nad stawem pojawiał się w malarstwie artysty co najmniej kilku-krotnie. Najbardziej znaną wersją kompozycji jest obraz reprodukowany w formie pocztówki wydanej nakładem Domu Wydawniczego A. Chlebowski „Świt”, około 1925 roku. Prezentowana w katalogu aukcyjnym praca jest zapewne późniejszym powtórzeniem reprodukowane kompozycji, różniąc się w niewielkim stopniu rozmieszczeniem detali na pierwszym planie.



ALEKSANDER ŚWIESZEWSKI

1839-1895

Pejzaż z ruinami rzymskiego akweduktu, 1882

olej/deska, 15 x 29 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'A. Świeszewski |1882.'

na odwrociu papierowa nalepka opisana piórem: 'Römische Campagna | Von der Porta Giovanni | de Lateran |A. Świeszewski, München | 1882', pod nalepką trudno czytelny stempel (składu przyborów malarskich ?), na ramie notatki numeryczne oraz papierowa nalepka inwentarzowa opisana numerem: '2782'

estymacja:

25 000 - 35 000 PLN

5 400 – 7 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, południowe Niemcy

kolekcja prywatna, Warszawa

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

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





41↑

ALFONS KARPIŃSKI

1875-1961

Jesień na krakowskich Plantach, 1945

olej/plótno, 60 x 70 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'a. karpiński | 1945'

estymacja:

35 000 - 45 000 PLN

7 600 - 9 800 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Polswiss Art, październik 2011

kolekcja prywatna, Polska

Alfons Karpiński to artysta o wyjątkowo bogatej, międzynarodowej ścieżce akademickiej. W latach 1891-99 studiował w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, m.in. pod kierunkiem Władysława Łuszczkiewicza i Leona Wyczółkowskiego. W 1903 wyjechał do Monachium, by tam kontynuować swoją naukę. Niezadowolony z wyników po roku przeniósł się do Wiednia, gdzie jego talent został dostrzeżony na Akademii Sztuk Pięknych, gdzie uczęszczał do klasy prowadzonej przez Kazimierza Pochwalskiego. Akademię ukończył jako jedyny Polak w historii, z prestiżową nagrodą Prix de Rome za obraz „Kawiarnia”. Z Wiednia na okres wolny od zajęć często wracał do Krakowa, gdy podczas jednej z podróży poznał historyka sztuki Jerzego Mycielskiego. Ten został jego mentorem, zlecając mu kopiowanie starych portretów, co pozwoliło młodemu artyście na kontynuowanie nauki za granicą. W 1907 artysta przeniósł się do Paryża. Tam w światowej stolicy sztuki doskonalił i uaktualniał swój warsztat, zwiedzając też Reims, Lyon czy Rouen. W 1910 wyjechał do Londynu, gdzie zapoznał się z twórczością Prerafaelitów, która wywarła na nim wielkie wrażenie. Artysta ostatecznie powrócił do Krakowa, aby tam intensywnie związać się ze światem artystycznym.

Karpiński, kształcący się w okresie fin de siècle'u w Krakowie oraz Wiedniu, doświadczył atmosfery międzywojennego Paryża. Po wojnie pozostał wierny swojemu stylowi, tworząc w klasycznym figuratywnym nurcie, jakby zawieszonym w nostalgicznym nastroju przeszłości. Jego malarski charakter dojrzał w stolicy Francji, gdzie dekoratorskiej kresce i realistycznemu szkicowi nadał efekt mgły, rozmycia, miękkości i delikatności. Karpiński z Paryża wspominał: „Artystycznym odkryciem dla mnie była sztuka Chardina, Courbeta, Daumiera, Maneta, Degasa i Toulouse-Lautreca, właściwie cała tak bogata sztuka francuska, z której można było czerpać doświadczenie i przetwarzać na swoją własną sztukę. Renoir, Cézanne, Gauguin i inni 'moderniści', o których się dużo mówiło, mojej malarskiej mentalności nie odpowiadali”. Karpiński malował głównie martwe natury i portrety, ale, jak widać, tworzył także pejzaże. Należą one zdecydowanie do rzadkości w jego oeuvre.



42

WOJCIECH WEISS

1875-1950

Na skraju lasu, około 1910

olej/ płótno, 53,5 x 68,5 cm

sygnowany monogramem wiązany l.d.: 'WW'

na ramie okrągła, papierowa nalepka inwentarzowa z numerem: '109.'

estymacja:

25 000 - 35 000 PLN

5 400 - 7 600 EUR

Nastrojowe pejzaże z dojrzałego okresu w twórczości Wojciecha Weissa są symbolicznym wyrazem poszukiwania spokoju i harmonii po burzliwym okresie ekspresjonistycznym. Artysta osiada w tym czasie w posiadłości zakupionej wspólnie z rodzicami w 1905 roku w Kalwarii Zebrzydowskiej. Wzgórza i ogrody oraz sam dom stały się inspiracją do powrotu do jednego z najważniejszych źródeł sztuki nowoczesnej – twórczości Paula Cézanne’a. Weiss sięgał po delikatną, rozświetloną paletę z wyraźną dominantą bieli, przez co czas ten nazywany jest „okresem białym”. W prezentowanym obrazie powstałym około 1910 roku lub nieco później dobrze widać reminiscencje młodzieńczych eksperymentów. Zamaszyste pociągnięcia pędzla tworzą tu ambiwalentną kompozycję – strukturę niby statyczną, ale i poniekąd zdynamizowaną. Najbardziej charakterystycznym aspektem pracy zdaje się być zastosowanie ciemnych fioletowo-brunatnych tonów, charakterystycznych dla wczesnego okresu twórczości Weissa. Choć pejzaż ten powstaje najprawdopodobniej w „okresie białym” lub trochę później, to pod względem kolorystyki nie jest dziełem typowym dla tego czasu.



STANISŁAW KAMOCKI

1875-1944

Brzozowy zagajnik

olej/plótno, 104 x 116 cm
opisany na odwrociu p.g.: '1.' (w okręgu)

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
5 400 - 7 600 EUR

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 Chołojewski: „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 Chołojewski, Nasi artyści. Stanisław Kamocki, „Świat” 1909, nr 11).

Szczególnie zaznaczył się w początkowym okresie działalności Kamockiego prze- możny wpływ Stanisławskiego. Malarz przejął od swojego mistrza zamięłowanie do małych formatów, syntezy kształtów i operowania rozległymi, zamasytymi 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 Stani- sławskiego. 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 rozkładają- cych się w przyrodzie barw.



44 ↑

STANISŁAW CZAJKOWSKI

1878-1954

"**Studium nieba**", około 1904

olej/sklejka, 15,4 x 23,5 cm
sygnowany p.d.: 'ST. CZAJKOWSKI'
opisany na odwrociu: "Studium nieba" | ok. 1904', 'Stydium nieba', 'Złoto (trudno czytelnie)', '4' (w okręgu), '17n' oraz numerem inwentarzowym spuścizny artysty: 'Sr. Cz. | inw. 12', papierowa nalepka z opisem: '26 | W (w okręgu) | 16' oraz inna, fragmentarycznie zachowana nalepka opisana piórem: 'Studyum n[ieba]'
opisany na ramie: 'chmury nad polem' oraz dwie papierowe nalepki wystawowe

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

POCHODZENIE:
spuścizna po artyście
kolekcja Anny Laudańskiej-Czajkowskiej i Ireny Kościałkowskiej
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Obraz świata, który przemija: inspiracje sztuką Japonii w malarstwie Jana Stanisławskiego i jego uczniów, Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej „Manggha” w Krakowie, maj-wrzesień 2007; Muzeum Regionalne w Stalowej Woli, 22 września - 4 listopada 2007; Zamek Książąt Pomorskich w Szczecinie, listopad-grudzień 2007; Muzeum Miedzi w Legnicy, 14 marca - 31 maja 2008; Stanisław Czajkowski 1878-1954. Wystawa Pośmiertna Artysty, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych Zachęta, Warszawa, grudzień 1980 - styczeń 1981

LITERATURA:
Obraz świata, który przemija: inspiracje sztuką Japonii w malarstwie Jana Stanisławskiego i jego uczniów, katalog wystawy, red. Anna Król, Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej “Manggha” w Krakowie, Kraków 2007, s. 37 (il.), nr kat. 52
Stanisław Czajkowski 1878-1954, katalog wystawy pośmiertnej artysty, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych Zachęta w Warszawie, Warszawa 1980, nr kat. 29 lub 30

„Pejzaż jest duszą ziemi, na której człowiek się rodzi i umiera i którą ponie- kąd 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 siedemdziesięciosześcioletni artysta. Choć jest to dojrzałe- go malarza u kresu życia, to znakomicie odzwierciedla wartości, którym hołdował już od początku swojej kariery. Pejzaż zawsze był dla Czajkow- skiego odzwierciedleniem ludzkiej duszy. Był odbiciem zawartych w niej idei, żądz i płomiennych namiętności. Był także, co chyba najważniejsze, obrazem wnętrza samego twórcy. W słowach Czajkowskiego ujawnia się

silna więź z ojczystą ziemią i rdzennym krajobrazem. To unikalne połącze- nie z lokalną przestrzenią wynikało zapewne ze znajomości artysty z Janem Stanisławskim. To ten mistrz młodopolskiego pejzażu zaszczerpił 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 spro- wadzona 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.



WŁADYSŁAW SKOCZYŁAS
1883-1934

Letni dzień w parku, około 1905-10

olej/deska, 24 x 14,5 cm
sygnowany p.d.: 'Wł. Skoczylas'
na odwrociu olejne studium pejzażu leśnego, opisany na ramie: 'Władysław Skoczylas'

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

„Skoczylasa imię nigdy nie zaginie”, pisał w 1934 Tadeusz Cieślewski (syn), nawiązując do graficznej twórczości mistrza (Tadeusz Cieślewski syn, Władysław Skoczylas, inicjator i twórca współczesnego drzeworytu w Polsce, Warszawa 1934). I w rzeczy samej z tą właśnie dziedziną plastyki kojarzy się dziś przede wszystkim nazwisko artysty. Prace olejne stanowią w oeuvre Skoczylasa prawdziwą rzadkość. Już we wczesnym okresie swojej działalności musiał zrezygnować z tej techniki ze względu na stan zdrowia. Wśród nielicznych obrazów o symbolistycznym charakterze oraz kompozycji o tematyce tatrzańskiej odnaleźć można także egzotyczne, południowe pejzaże z samego serca Italii. Prezentowany w katalogu aukcji pejzaż to jednak najprawdopodobniej kadr zaczerpnięty z rodzimego krajobrazu. Takie kameralne studia Skoczylas tworzył chętnie jeszcze przez pierwsze dziesięciolecie XX wieku. Później praktycznie zupełnie poświęcił się akwareli i grafice. Praca wykonana na niewielkiej desce prezentuje ewidentnie studyjny, nieco szkicowy charakter. Co ciekawe, artysta wykorzystał nawet jej odwrocie, na którym umieścił widok wnętrza lasu.



MAURYCY MĘDRZYCKI

1890-1951

"Domy w miasteczku" ("Maison de village"), 1920

olej/plótno, 50,5 x 65,5 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Mendjizky | Mai 1920'
na krośnię malarskim nalepka inwentarzowa oraz aukcyjna

estymacja:
70 000 - 90 000 PLN
15 200 - 19 500 EUR

WYSTAWIANY:
Maurice Mendjizky. Mistrzowie École de Paris, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 19 września - 31 grudnia 2014

LITERATURA:
Maurice Mendjizky. Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, red. Artur Winiarski, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2014, s. 104 (il.), nr kat. 15

Wczesne dzieła Maurycego Mędrzyckiego należą do niezwykle rzadkich i poszukiwanych przez kolekcjonerów obiektów kręgu Szkoły Paryskiej. Ten wywodzący się z Łodzi artysta od 1913 roku styka się z krajobrazem południa Francji, kiedy to na zaproszenie Pierre'a Auguste'a Renoira odwiedza jego posiadłość w Cagnes-sur-Mer. Po I wojnie światowej, którą częściowo spędza na rekonwalescencji w szpitalu w Nîmes, w 1920 roku przebywa w Beaucaire w Prowansji, kiedy zapewne powstaje prezentowane dzieło. Lata 1918-21, jak zauważa Artur Winiarski, okres krystalizacji stylu malarskiego Mędrzyckiego, który wyraża się w budowaniu obrazu za pomocą nasączonych barwą plam oraz kierunkowo prowadzonego duktu pędzla. Krajobrazy tego czasu w naturalny sposób wywodzą się z twórczości innego prowansalskiego malarza – Paula Cézanne’a. W niby potocznym widoku z małym miasteczku anegdota nie odgrywa już żadnej roli, a Mędrzyckiego interesują jedynie malarskie problemy reprezentacji przestrzeni i światła za pomocą nowoczesnych środków malarskich.



47

MAURYCY MĘDRZYCKI

1890-1951

Pejzaz wiejski, lata 40. XX w.

olej/ płótno, 38 x 61 cm
sygnowany p.d.: 'Mendjizky'

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

8 700 - 13 000 EUR

POCHODZENIE:

DESA Unicum, maj 2021

kolekcja prywatna, Polska

W 1913 roku Maurycy Mędrzycki poznał Auguste'a Renoira, który zaprosił go do swojego domu Les Colettes w Cagnes-sur-Mer. Po burzliwym okresie życia na Montparnassie pod koniec drugiej dekady XX wieku Mędrzycki w latach 1921-24 zamieszkał w Prowansji. W 1931 roku powrócił do Cagnes, gdzie spotkał swoją drugą żonę Rosette. Pejzaż Południa stał się dominującą gałęzią jego malarstwa. Krytycy zauważali w latach 20. wyraźną zmianę w jego dziele, gdy Mędrzycki kierował się w stronę naturalistycznej reprezentacji przyrody. Malarz skupiał się na konkretnych przedmiotach, niejednokrotnie eksponując ich kubiczne zalety. W latach 30. często odwiedzał Saint-Paul-de-Vence, wizytując przyjaciela – malarza Leona Weissberga. W czasie okupacji nazistowskiej malarz ukrywał się właśnie w Alpach Nadmorskich, tworząc lokalny ruch oporu. Artysta zmarł w Saint- Paul-de-Vence w 1951 roku. Było to dwa lata po tym, jak do miejscowości sprowadził się inny wielki twórca Szkoły Paryskiej – Marc Chagall.



HENRYK EPSTEIN

1891-1944

Port rybacki w Bretanii, lata 30. XX w.

olej/ płótno, 50 x 61 cm
sygnowany l.d.: 'H. Epstein'

estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
8 700 - 13 000 EUR

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



WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI

1873-1951

W bretońskim porcie, 1917

olej/plótno, 55 x 46 cm
sygnowany i datowany p.d.: '17. | W. de Terlikowski'
na krośnie malarskim nalepka z numerem, na ramie notatki

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
5 400 - 7 600 EUR

Martwa natura i pejzaż zajmują w twórczości Włodzimierza Terlikowskiego szczególne miejsce. Tematyka ta zdominowała w zasadzie sztukę mistrza, który poświęcił swoje artystyczne życie na studia kwiatów i krajobrazu. W międzynarodowym środowisku École de Paris martwa natura przeżywała gwałtowny rozwój. Gatunek ten uprawiali wszyscy ci artyści, których twórcze credo odnosiło się do tradycji. Ta z kolei stanowiła dla wielu malarzy dwudziestolecia międzywojennego odwołanie do sfery sacrum i powrót do pierwotnej idei tworzenia. Martwe natury, głównie kwiatowe, tworzyli wówczas z zapalem, chociażby Henryk Hayden, Adolf Milich, Zygmunt Józef Menkes, a nawet „książę Montparnasse'u”, Mojżesz Kisling. Terlikowski malował kwiaty i towarzyszące im elementy martwej natury w niezwykle charakterystyczny dla siebie sposób. Jego kompozycje przepełnione są indywidualizmem do tego stopnia, że nie sposób pomylić je z pracami innych twórców kręgu paryskiej bohemy artystycznej. Przedstawienia artysty implikują w swojej strukturze dwa antagonistyczne aspekty. Pomimo że formalnie nie ma w nich ruchu, to ta pozorna statyka zmacona zostaje poprzez dynamiczny sposób malowania. Dukt pędzla i szpachli, impastowa faktura oraz ogólne rozedrganie powierzchni wpływają na wrażeniowy, „ruchomy” obraz całości. W pracach Terlikowskiego wiodącą rolę odgrywają kolor i światło. Nie bez powodu Lucien Aressy niegdyś tak pisał o artyście: „Terlikowski to czarodziej wspaniałych światła, harmonijnych fioletoów i różów. To malarz kwiatów, których wonne i słabnące dusze rozlewają się jak namiętność w tajemnicy jednej godziny, jednego umierającego wieczoru. Terlikowski to czarodziej barwy (...) i wibrujących efektów południowego słońca. Analizuje i utrwala doznania, szuka godzin, w których światło jest tak lśniące, że aż rozmywa kontury i kolory, lubuje się w słodkich chwilach, ale też sytuacjach wal-ki, w których siły żywego, wiecznego istnienia zderzają się z sobą – i to z nich wyciąga ten szczególny efekt” („L'Aquadémie” 1921).



50

WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI

1873-1951

W sadzie, 1917

olej/plótno (dublowane), 46 x 60 cm
sygnowany i datowany p.d.: '17 | W. de Terlikowski'

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
5 400 - 7 600 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja
kolekcja prywatna, Polska

„Małe, niepozorne drzwiczki pod nr. 48 av. Duquesne, wiszący, naderwany dzwonek, zakratowane okienko – to wejście do pracowni Terlikowskiego (...) Wchodzimy do sali na parterze, gdzie na ścianach wiszą pastelowe, jasne, pełne wyrazu, pogody i subtelnej harmonii barw – obrazy mistrza. (...) Po małych kręconych schodkach wchodzimy na górę, by zobaczyć warsztat pracy mistrza. Wielka sala zawieszona jest całą obrazami. Są to pejzaże z Włoch, Hiszpanii, Maroka i trochę portretów. (...) Mała, niepozorna postać o szczupłej rasowej twarzy, szarych żywych i przenikliwych oczach – to Terlikowski. (...) Sześćdziesięcioczteroletni staruszek kocha całą duszą młodość, życie, słońce i radość, dlatego też otacza się i skupia wokół siebie wszystkie młode dusze”.

Jadwiga Masselska, W pracowni mistrza Terlikowskiego, „Czas” 1937, nr 120, s. 7



WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI

1873-1951

Martwa natura z kwiatami i figurką słonia, 1919

olej/plótno, 46 x 55 cm
opisany na odwrociu: 'No 21', na ramie nalepka pracowni ramiarskiej
sygnowany i datowany p.d.: '19 | W de Terlikowski'

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

POCHODZENIE:
spuścizna po artyście
kolekcja prywatna, Polska

Martwa natura i pejzaż zajmują w twórczości Włodzimierza Terlikowskiego szczególne miejsce. Tematyka ta zdominowała w zasadzie sztukę mistrza, który poświęcił swoje artystyczne życie na studia kwiatów i krajobrazu. W międzynarodowym środowisku École de Paris martwa natura przeżywała gwałtowny rozwój. Gatunek ten uprawiali wszyscy ci artyści, których twórcze credo odnosiło się do tradycji. Ta z kolei stanowiła dla wielu malarzy dwudziestolecia międzywojennego odwołanie do sfery sacrum i powrót do pierwotnej idei tworzenia. Martwe natury, głównie kwiatowe, tworzyli wówczas z zapalem, chociażby Henryk Hayden, Adolf Milich, Zygmunt Józef Menkes, a nawet „książę Montparnasse'u”, Mojżesz Kisling. Terlikowski malował kwiaty i towarzyszące im elementy martwej natury w niezwykle charakterystyczny dla siebie sposób. Jego kompozycje przepełnione są indywidualizmem do tego stopnia, że nie sposób pomylić je z pracami innych twórców kręgu paryskiej bohemy artystycznej. Przedstawienia artysty implikują w swojej strukturze dwa antagonistyczne aspekty. Pomimo że formalnie nie ma w nich ruchu, to ta pozorna statyka zmacona zostaje poprzez dynamiczny sposób malowania. Dukt pędzla i szpachli, impastowa faktura oraz ogólne rozedrganie powierzchni wpływają na wrażeniowy, „ruchomy” obraz całości. W pracach Terlikowskiego wiodącą rolę odgrywają kolor i światło. Nie bez powodu Lucien Aressy niegdyś tak pisał o artyście: „Terlikowski to czarodziej wspaniałych światła, harmonijnych fioletów i różów. To malarz kwiatów, których wonne i słabnące dusze rozlewają się jak namiętność w tajemnicy jednej godziny, jednego umierającego wieczoru. Terlikowski to czarodziej barwy (...) i wibrujących efektów południowego słońca. Analizuje i utrwała doznania, szuka godzin, w których światło jest tak lśniące, że aż rozmywa kontury i kolory, lubuje się w słodkich chwilach, ale też sytuacjach wal-ki, w których siły żywego, wiecznego istnienia zderzają się z sobą – i to z nich wyciąga ten szczególny efekt” („L'Aquadémie” 1921).



52 ↑

JAKUB ZUCKER

1900-1981

"Place St. André des Arts"

olej/plótno, 63 x 77,5

sygnowany p.d.: 'J. ZUCKER.'

na krośnie malarskim papierowa nalepka z opisem obrazu: 'Place St. André des Arts | N4. Oil | By Jacques Zucker',

numer: '91357B', stempel wytwórcy materiałów malarskich oraz notatki ramiarskie

na ramie nalepka aukcyjna oraz nalepka z numerem: '87'

estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

2 200 - 3 300 EUR

POCHODZENIE:

Christie's, Nowy Jork, marzec 2010

kolekcja instytucjonalna, Warszawa

Znany krytyk sztuki doby dwudziestolecia międzywojennego Waldemar George zali-
czył Zuckera do kręgu „neohumanizmu”. Malarze neohumaniści mieli czerpać inspi-
rację ze sztuki klasycznej, przyjmując za wzór Rafaela, Nicolasa Poussina, Claude’a Lo-
raina czy Jeana Baptiste’a Camille’a Corota. W swojej twórczości podejmowali temat
ludzkiej egzystencji w jej sielskich przejawach. Idylliczne widoki krajobrazowe z to-
warzyszeniem postaci stanowiły w kolejnych dekadach istotne ogniwo w repertuarze
tematów Zuckera. Malarz wielokrotnie wyjeżdżał do Italii, Hiszpanii czy na Majorkę.
Kultura Południa stanowiła inspirację w poszukiwaniu narodowego stylu żydowskiej
sztuki dla wielu artystów nowoczesnych. Całe dojrzałe życie twórcze Zuckera rozpięte
było pomiędzy Nowym Jorkiem i Paryżem, a pobyty w Ameryce i Francji przerywał,
aby wyjechać za granicę, choćby do Meksyku czy na Bliski Wschód. Oczywiście widoki
małych wiosek i miasteczek na francuskiej prowincji stanowiły równie istotną część
jego twórczości. Z perspektywy czasu trudno dzisiaj jednoznacznie identyfikować jed-
nak geograficzne położenie tych miejsc, przedstawianych przez Zuckera z niezwykłą
wrażliwością i zmysłem kolorystycznym.



53↑

JAKUB ZUCKER

1900-1981

"**East River zimą**" ("East River"), przed/lub 1969

olej/plótno, 60 x 75 cm

sygnowany p.d.: 'J. ZUCKER.'

na krośnie malarskim nalepka pracowni ramiarskiej

opisany na ramie: 'JAQUES Zucker | EAST RIVER IN | WINter', dwie papierowe nalepki, jedna nieczytelna, druga odnosząca się do pozycji bibliograficznej opisana ołówkiem: 'East river in winter | (oil) By Jacques Zucker | Front page | an the book J. Zucker | By Claude Roger Marx | Edition Paul Petrides.'

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 400 - 6 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

kolekcja instytucjonalna, Warszawa

LITERATURA:

Claude Roger-Marx, Jacques Zucker, Paris 1969, s. 121 oraz okładka (il., fragment obrazu)

W wieku 13 lat Zucker opuścił Polskę i wyjechał do Izraela. Czternastoletni wówczas chłopiec został przyjęty wedle przekazów do Bezalel, Szkoły Sztuk Pięknych i Rzemiosł, jako najmłodszy student w historii. Za swoje wybitne osiągnięcia i postępy w nauce otrzymał stypendium na wyjazd do Paryża, gdzie miał kontynuować swoje studia artystyczne, ale wybuch I wojny świa-towej pokrzyżował te plany. Dotarł tam dopiero w 1920 roku. Uczęszczał na lekcje rysunku i malarstwa do Grand Chaumiere. Był także, studentem Académie Julian i Colarossi. W roku 1922 malarz zniechęcony trudnymi warunkami życia popłynął do Ameryki. Zamieszkał w Nowym Jorku, gdzie pracował w studiu jubilerskim. W 1925 porzucił pracę, gdyż zaoszczędzone środki pozwoliły mu na stabilizację oraz ponowny wyjazd do Paryża. W tym samym roku poślubił też Ninę Wohlman. W 1929 roku przyszła na świat ich córka Inez, a w 1931 roku urodził się syn John. W latach 1926–1932 Zucker utrzymywał pracownię w Paryżu i w Nowym Jorku. W 1931 odbyła się pierwsza europejska wystawa indywidualna jego prac w Galerie Bonaparte.

W tym samym roku uczestniczył też w wystawie zbiorowej „Amerykańscy artyści Paryża” w Galerie Renaissance. Z powodu Wielkiego Kryzysu lat trzydziestych, jesienią 1932 roku Zuckerowie zamieszkali na stałe w Nowym Jorku. W Stanach Zjednoczonych brał czynny udział w życiu środowisk artystycznych. Należał do stowarzyszenia artystów Federation of American Painters and Sculptors oraz do National Exhibitions w ramach College Art Association. Eksponował swoje prace na wystawach zbiorowych w wielu miastach amerykańskich, miał kilka wystaw indywidualnych. Pisał bardzo osobiste teksty o sztuce zamieszczane m.in. w „The Menorah Journal”. Jego prace zostały zakupione do wielu tamtejszych kolekcji sztuki – The Butler Museum of American Art, Jewish Museum i Israel Art Center w Nowym Jorku, a także do zbiorów Josepha Hirschorna w Washingtonie. Odbywane przez całe życie podróże dały mu inspirację dla licznych pejzaży. Istotną grupę pośród jego krajobrazów stanowią oczywiście także i te powstałe w Stanach Zjednoczonych, szczególnie w Nowym Jorku.



54 †

JACQUES CHAPIRO

1887-1972

Portret mężczyzny z fajką, około 1940

olej/plótno, 92 x 73 cm

sygnowany l.d.: 'Jacques Chapiro'

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 400 - 6 500 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Oger Blanchet, Paryż, październik 2017

kolekcja prywatna, Polska

Jacques Chapiro zasłynął jako jeden z najbarwniejszych lokatorów La Ruche, lecz także przyczynił się do utrwalenia jego legendy, gdy w 1960 wydał obszernie wspomnienia z czasów tworzenia w tej słynnej pracowni artystycznej na Montparnassie. Wreszcie, to właśnie on ramię w ramię z Chagallem ocalił budynek przed wyburzeniem przez francuskie władze. Życiowa i artystyczna droga Chapiro wiodła przez Dźwińsk na terenie Łotwy, Charków, Kijów, Petersburg czy Moskwę. W 1925 roku zdecydował się uciec z ZSRR do Francji. W Paryżu znalazł się bez środków do życia. Pomógł mu malarz Łazarz Wołowik, poznany jeszcze w Kijowie, który zaprowadził go do Ula. Kolejne lata twórca spędził na Montparnassie. Do współpracy zaprosił go słynny dyrektor baletów rosyjskich, Siergiej Diagilew. Artysta sprzedawał swoje dzieła m.in. za pośrednictwem galerii La Boetie, tej samej, która wystawiała prace Włodzimierza Terlikowskiego. Lata 30. były jednak dla Chapiro, podobnie jak i dla innych przedstawicieli Szkoły Paryskiej, trudne. Amerykańscy kolekcjonerzy coraz rzadziej odwiedzali stolicę Francji, wzrastały nastroje antysemickie. Rozwój kariery (a przede wszystkim próby ustabilizowania sytuacji finansowej) przerwała wojna. W obawie przed aresztowaniem przez gestapo Chapiro uciekł najpierw w Alpy, a w 1942 znalazł się w Carpentras (w nieodległym Awinionie mieszkała w tym czasie Mela Muter). Po wojnie twórca opóźnił swój wyjazd do Paryża. Po kilku miesiącach spędzonych we Włoszech wrócił jednak do Francji. Na nowo podjął działalność artystyczną, włączył się w utrwalenie spuścizny La Ruche. W okresie powojennym zaczął, podobnie jak Henryk Hayden, eksperymentować z formami abstrakcyjnymi. Jego malarstwo uchodzi – zupełnie słusznie – za jedno z najbogatszych w zmiany stylistyki i flirty z różnymi izmami. Prace pochodzące z młodości autora i okresu bolszewickiego są prawie nieznane; jeśli wziąć pod uwagę krąg towarzyski, w którym się obracał, musiały znajdować się na pograniczu kubofuturyzmu, konstruktywizmu i sztuki dekoracyjnej. W okresie paryskim Chapiro umiejętnie posługiwał się stylistyką impresjonistyczną, imitował van Gogha, ocierał się o kubizm i fowizm. Prezentowany portret w jasny sposób łączy się z ekspresjonizmem w kręgu Szkoły Paryskiej.



55 ↑

ADOLF MILICH

1884-1964

Portret kobiety z falbaniastym kołnierzem, 1942

olej/plótno, 71 x 58 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Milich | 42'
na krośnie malarskim stempel celny oraz numer: '3'
na ramie papierowe nalepki oraz notatki

estymacja:
10 000 - 15 000 PLN
2 200 - 3 300 EUR

POCHODZENIE:
Hotel Martinez, Cannes, grudzień 2000
kolekcja prywatna, Europa
kolekcja prywatna, Warszawa

Adolf Milich swój pierwszy edukacyjny etap odbył w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie, w latach 1901-1902. Kolejno zdecydował się kontynuować naukę w monachijskiej Akademii Sztuk Pięknych, w której kształcił się pod kierunkiem Franza von Stucka. Następnie artysta postanowił poznać sztukę dawnych mistrzów malarstwa, która stanowiła główne źródło inspiracji dla jego sztuki. Odwiedził Włochy oraz Hiszpanię. Podziwiał sztukę florencką, rzymską oraz wenecką. Po swych artystycznych wojażach, w 1920, zdecydował się osiąść w Paryżu. Jego dzieła zaczęły prezentować salony paryskie, ale również ukazywano je na wystawach w Bazylei, Jerozolimie, Monachium, Tel Awiwie oraz Zurychu. W 1937 doceniono jego sztukę, przyznając mu brązowy medal na wystawie światowej. Głównym natchnieniem była dla niego – poza sztuką dawną – twórczość Paula Cezanne’a. Dwa lata po śmierci Milicha utworzono muzeum w Ciani, które upamiętnia jego wyjątkową twórczość. Portret damy jest przykładem fascynacji artysty klasyką kompozycji i kolorystyki oraz oszczędności środków wyrazu.



SEWERYN LEOPOLD OBST
1847-1917

Martwa natura wanitatywna, 1892

olej/plótno, 102 x 126
sygnowany i datowany p.d.: '1892 | Sewer-Obst'
opisany na odwrociu numerem: '46125'
opisany na krośnie malarskim: '391' oraz '46125 13'
na krośnie oraz na ramie fragmentarycznie zachowana papierowa nalepka wystawowa
Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie (?), pod nalepką, na ramie opis: '(...) 343'

estymacja:
45 000 - 60 000 PLN
9 800 - 13 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Niemcy
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Lwów, lata 90. XIX w. (?)

„Vanitas vanitatum et omnia vanitas” /
„Marność nad marnościami i wszystko marność”.

Księga Koheleta



VANITAS VANITATUM ET OMNIA VANITAS



Juan de Valdés Leal, In Ictu Oculi (W mgnieniu oka), ok. 1670-72, Hospital de la Santa Cardidad w Sewilli



Frans Hals, Młodzieniec z czaszką, 1626-28, National Gallery w Londynie



Pieter Claesz, Martwa natura z czaszką, 1628, Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku

Martwa natura ma wprawdzie w historii sztuki długą tradycję, ale przez stulecia nie funkcjonowała jako samodzielny gatunek malarski. Pierwsze tego typu przedstawienia pojawiały się już w starożytności - w Egipcie, Grecji czy w malarstwie pompejańskim. Było to jednak dopiero preludium do tego, aby artyści mogli tworzyć zupełnie samodzielne i pełnoprawne obrazy z wykorzystaniem przeróżnych przedmiotów pochodzących zarówno ze świata natury, jak i tych będących wytworem rąk ludzkich. Przez kolejne wieki martwa natura była uznawana w konwencjach akademickich za gatunek gorszy i nieposiadający obrazowej samodzielności. Zrećtnie jednak przemycano jej elementy w większych kompozycjach, stopniowo wyodrębniając owe przedstawienia z większej całości.

Do ukonstytuowania się martwej natury doszło już w XVI stuleciu na północy Europy. To te rejony były zresztą i później miejscem, gdzie gatunek ten rozwijał się najprężniej. Kompozycje złożone z kwiatów, owoców, przedmiotów, bibelotów, a czasem martwych zwierząt stanowiły odąd nieodłączny element mieszczańskich wnętrz, głównie bogatych Holendrów. W ślad za nimi poszli i inni: Włosi, Hiszpanie, Flamandowie. Siedemnaste stulecie można śmiało nazwać wiekiem martwych natur. W różnych częściach Europy wykształciły się odmienne jej typy - skupione na pojedynczych przedmiotach czy obrazujące wnętrza spiżarni wypełnionych po brzegi mięsem i innymi pokarmami. Co ciekawe, dochodziło nawet do takich precedensów, że martwa natura zaczęła dominować nad spychaną na dalszy plan sceną rodzajową. Tak dzieje się chociażby na obrazach Pietera Aertseny, który epizody biblijne ukazywał zazwyczaj w głębi, na pierwszym planie kreując swój frapujący świat przedmiotów.

Pewnym impulsem dla tak dużego rozwoju owego gatunku był teocentryczny światopogląd epoki baroku. Choć martwa natura była gatunkiem w pełni świeckim, to dzięki ukrytym sensom i alegorycznemu charakterowi stała się w pewien sposób wyrazem swoich czasów. „Vanitas vanitatum et omnia vanitas” - ten cytat ze starotestamentowej Księgi Koheleta chyba najlepiej wyraża cel, jaki przyświecał twórcom martwych natur, nawet tym działającym o wiele później. Obrazy mniejszych i większych mistrzów tego gatunku odwoływały się do konwencji przemijalności ziemskiego życia. Wzmiankowana „vanitas”, czyli „marność”, niczym złowieszcze widmo krążyła w metaforyczny sposób w obrazowanej przestrzeni. Jednym z ważniejszych, a zarazem niezwykle dosadnych motywów stała się czaszka, której towarzyszyły i inne mniej lub bardziej przerażające obiekty, kierujące uwagę widza w stronę toposu przemijalności. Zbite szkło, pusta muszla pozbawiona życia, zwiędłe kwiaty z opadłymi na blat stołu płatkami - one wszystkie przypominały o kruchości i ulotności doczesnego życia. Przesypujący się w klepsydrze piasek i dopalająca się świeca sygnalizowały nieuchronny bieg i zarazem kres ziemskiej wędrówki. W świetle targanym konfliktami i zarazami śmierć była po prostu obecna. Pod postacią upiornego kościotrupa zapraszała do diabolicznego tańca, który znalazł swoje odbicie w tak popularnych w XVII wieku obrazach - „Danse macabre”. Brała w nim pod rękę przedstawicieli wszystkich stanów, od króla po żebraka, a niejednokrotnie, jak na obrazie „In ictu oculi” (Juan de Valdés Leal, 1672, Hospital de la Caridad w Sewilli), bezwzględnie deptała atrybuty ziemskiej władzy w tytułowym „W mgnieniu oka”.

Martwa natura wanitatywna pociągała umysły artystów jeszcze i w XIX wieku, a nawet w początkach XX. Złożona kompozycja Seweryna Obsta znanego dzisiaj głównie jako malarza Huculszczyzny jest tego znakomitym przykładem. Obraz to nie tylko zbiorowisko przypadkowych i niepowiązanych ze sobą semantycznie przedmiotów. To zmyślnie skonstruowany układ o wielu znaczeniach i możliwościach interpretacyjnych. Wzmiankowana już wyżej czaszka spoczywa na publikacji zatytułowanej „Droga życia”. W tle ustawione zostało natomiast godło Polski, która w momencie malowania pracy znajdowała się pod zaborami. Jest tutaj także pewien zaskakujący element pod postacią obrazu w obrazie. Mowa o złowieszczym wizerunku samego Mefistofelesa, który z przekąsem spogląda na porzucone w centrum atrybuty artysty - paletę i pędzle.





57

MIECZYŚŁAW REYZNER

1861-1941

Martwa natura z goździkami, 1896

olej/plótno, 102 x 54 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Mieczysław | Reyzner| 1896'
na krośnie malarskim notatki numeryczne

estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

2 200 - 3 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Niemcy

kolekcja instytucjonalna, Warszawa

W latach 80. i 90. XIX stulecia Mieczysław Reyzner mieszkał i działał w Paryżu. Według przekazów jego pracownia mieściła się przy Rue Notre-Dame-des-Champs. Malarz utrzymywał wówczas ściśle kontakty z artystyczną bohemą metropolii, a w szczególności z polską kolonią. Zetkną się tam chociażby z Anną Bilińską czy Ludwikiem de Laveaux. Na jego twórczość silnie oddziaływały również liczne podróże. Wydaje się, że jednym z chętniej i częściej odwiedzanych przez niego w tym okresie regionów była Bretania. Surowy klimat Północy i ludność o silnym charakterze niewątpliwie urzekła malarza, który tworzył wówczas liczne pejzaże i portrety. Obok krajobrazów dominantę w jego spuściźnie stanowią niewątpliwie martwe natury. Nastrojowe kompozycje złożone z wielobarwnych kwiatów przysposobiły malarzowi już w jego epoce szerokie grono miłośników.



58 †

WLASTIMIL HOFMAN

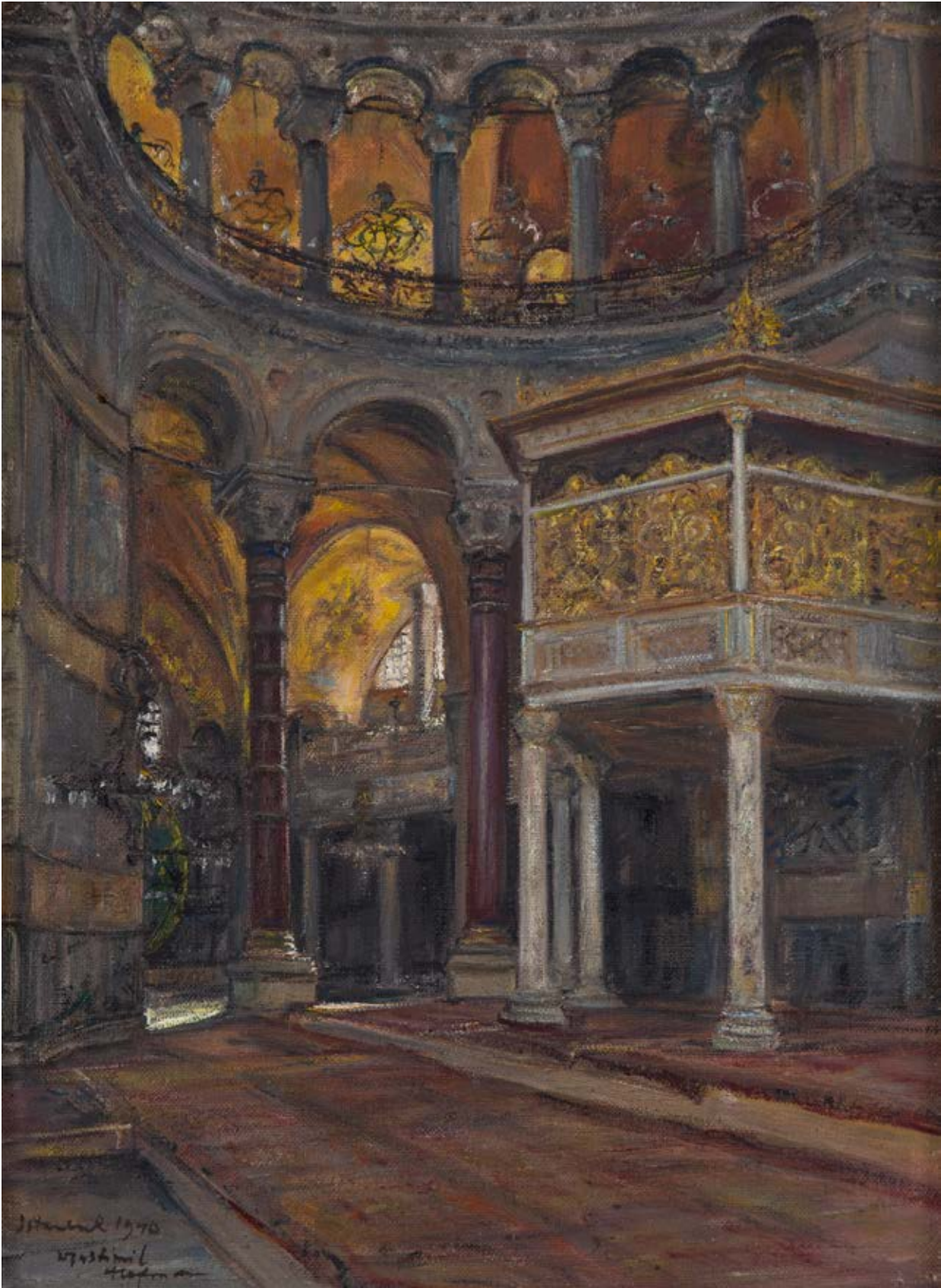
1881-1970

Wnętrze Hagia Sophia w Stambule, 1940

olej/plótno naklejone na tekturę, 45 x 33 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'Istanbul 1940 | Wlastimil | Hofman'

estymacja:
15 000 - 20 000 PLN
3 300 - 4 400 EUR

Okres międzywojenny to czas dynamicznego rozwoju artysty. Hofman dużo malował. Organizowane były liczne jego wystawy. Po wybuchu II wojny światowej, wraz z żoną udał się na emigrację do Palestyny, gdzie powstały liczne portrety i pejzaże. W zapiskach artysty odnajdujemy informację, że już w trzecim dniu wojny, w roku 1939, udał się na długoletnią i brzemiennej w skutkach emigrację. Po wielu perypetiach znalazł się w Izraelu, gdzie przebywał aż do roku 1946. W tym czasie nie przestawał tworzyć. Dowodem są tutaj liczne pejzaże i portrety. Wlastimil cały czas przebywał ze swoją żoną, Adą. Małżonkowie mieszkali w Hajfie, Tel Awiwie i Jerozolimie. Odwiedzili Nazaret, Tyberiade, Jordanię czy Jaffę. Zawędrowali nawet do Stambułu – dawnego Konstantynopola, w którym odkryli splendor dawnego Cesarstwa Bizantyńskiego. Z początku lat. 40. pochodzi cała seria prac ukazujących wnętrze jednej z najbardziej znanych i monumentalnych świątyń chrześcijaństwa, jaką jest do dzisiaj Hagia Sophia – Kościół Mądrości Bożej. Bogate wnętrze zapewne oszłomiło przybyszów złotymi mozaikami i wielobarwnymi okładzinami z marmuru. Hofman wykonał tam i być może też później liczne studia, w których ukazał przeróżne kadry świątyni przekształconej na meczet.



LEONARD STROYNOWSKI
1858-1935

"Majowe słońce" ("Do słońca"), przed/lub 1909

olej/plótno, 55,5 x 70 cm
sygnowany p.d.: 'L. Stroynowski'
na krośnie malarskim liczne notatki oraz papierowe nalepki wystawowe
dwie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie
oraz jedna Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie

estymacja:
3 000 - 5 000 PLN
700 - 1 100 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Kraków

WYSTAWIANY:
VI Wystawa Doroczna. Salon 1909-1910, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, grudzień 1909 - styczeń 1910 (nieujęty w katalogu)
II Wystawa Związku Zero, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków, otwarcie 1 czerwca 1909 (nieujęty w katalogu)

Leonard Stroynowski to malarz związany z krakowskim środowiskiem artystycznym. Pierwsze lekcje malarstwa pobierał u absolwenta petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych, Włodzimierza Kislicznego. Następnie studiował w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych m.in. u Jana Matejki, Feliksa Szynalewskiego, Władysława Łuszczkiewicza, Leopolda Löfflera i Floriana Cynka. Po ukończeniu studiów podróżował, przez dłuższy czas przebywając na Kaukazie, gdzie znajdował egzotyczne tematy dla swych prac. Następnie osiadł w Krakowie. Prowadził zajęcia z anatomii artystycznej i rysunku perspektywicznego na Wyższych Kursach dla Kobiet im. Adriana Baranieckiego. Do jego ulubionych tematów należały sceny rodzajowe. Tworzył także pejzaże, portrety oraz kompozycje o tematyce religijnej. Prezentowany w katalogu obraz znany w epoce jako „Majowe słońce” ukazuje zakonnicę w kremowym habicie, siedzącą przy oknie z otwartą księgą w dłoniach. Spogląda ona ku górze, w stronę okna, skąd wpada uko-sem na wpół naturalne, na wpół mistyczne światło, które oświetla przede wszystkim księgę, którą jest najprawdopodobniej Biblia. Obraz nie jest jednoznaczny. Trudno określić czy przedstawiona kobieta tęskni za światem zewnętrznym zlokalizowanym poza murami zakonnymi, czy łączy się w tej chwili w modlitwie z Bogiem. Subtelne, majowe słońce i harmonijne zestawienie barw nadają tej kompozycji intymnego, kameralnego charakteru.



60

ALBERT FLAMM

1823-1906

Rybacy w zatoce

olej/ płótno, 100,5 x 151 cm
sygnowany śr.d.: 'a Flamm'

estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
8 700 - 13 000 EUR

Albert Flamm należy do czołówki pejzażystów z rejonów zachodnich Niemiec drugiej połowy XIX wieku. Edukację artystyczną pobierał u Andreasa Achenbacha w Akademii Sztuk Pięknych w Düsseldorfie, w latach 40. XIX w., gdzie wcześniej studiował architekturę. Interesował się w szczególności malarstwem krajobrazowym. Jest zaliczany do düsseldorfskiej szkoły malarstwa. Termin ten był stosowany do artystów malujących pejzaże bardzo wiernie i szczegółowo, lecz nadal z ogromną fantazją. Często wprowadzali oni do krajobrazu sceny religijne lub alegoryczne. Opowiadali się za tworzeniem w plenerze oraz stosowali stonowaną gamę barwną. Flamm w celu poszukiwania nowych tematów dla swoich płócien odbywał liczne podróże nad Ren, Ahr i Mozele, razem z przyjacielem, młodszym bratem swojego nauczyciela, Oswal-dem Achenbachem. Jednak to podróże do Włoch, najpierw w 1845 roku, następnie w latach 1850-53, a także później, wywarły znaczący wpływ na rozwój jego twórczości i nieustannie dostarczały mu nowych motywów malarskich. To właśnie włoskie pejza-że przyniosły artyście największe uznanie i rozgłos. Cechowały je wierność oddawania przyrody, świetlista kolorystyka oraz wirtuozerskie wykończenie najdrobniejszych detali. Nierzadko stosował podwyższony punkt widzenia, aby móc tworzyć szerokie, panoramiczne widoki. Namalował najwięcej pejzaży z okolic Rzymu i Neapolu, ukazu-jąc codzienne życie ludności wiejskiej. Spełniały one doskonale oczekiwania turystów przybywających do Italii.



61

MICHAŁ GORSTKIN WYWIÓRSKI

1861-1926

Pejzaż spod Samosierry, około 1900

olej/plótno, 105 x 169 cm
sygnowany l.d.: 'M. G. Wywiórski'

estymacja:

90 000 - 120 000 PLN

19 500 - 26 000 EUR

LITERATURA:

porównaj: archiwalna fotografia wąwozu Samosierry wykonana w 1899 roku podczas podróży Wojciecha Kossaka i Michała Gorstkina Wywiórskiego do Hiszpanii, za: Wojciech Kossak, Wspomnienia, Kraków 1913, s. 203





Wojciech Kossak i Michał Gorstkin Wywiórski, Droga z Burgos (północ) – szkic do Panoramy Samosierra, 1900, Muzeum Ziemi Przemyskiej w Przemyśle

„Kontrakt został wnet podpisany i rozpoczęto przygotowania techniczne. Kossak dobrawszy sobie na pomocnika Michała Wywiórskiego, którego wartość jako malarza pejzażu w panoramie ocenił jeszcze przy ‘Berezynie’, wybrał się wraz z nim w listopadzie 1899 roku w podróży do Hiszpanii na studia terenowe, aby stanąć na placu boju dokładnie w dniu, w którym się owa szarża odbyła (...)”.

Kazimierz Olszański, Wojciech Kossak, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1976, s. 24-25

MICHAŁ GORSTKIN WYWIÓRSKI POD SAMOSIERRĄ



Fotografia archiwalna wawozu Samosierra wykonana podczas podróży Wojciecha Kossaka i Michała Gorstkina Wywiórskiego do Hiszpanii w 1899

Michał Gorstkin Wywiórski urodził się w 1861 roku w Warszawie, w rodzinie polsko-rosyjskiej. Jego ojcem był oficer rosyjski Piotr Gorstkin. Przed rozpoczęciem kariery malarskiej studiował w latach 1881-82 chemię na politechnice w Rydze, gdzie uczestniczył w działaniach polskiego patriotycznego stowarzyszenia studenckiego Arkonia. Choroba, która przerwała jego studia i wymusiła powrót do kraju, spowodowała zmianę w karierze Gorstkina, który już od 1883 podjął naukę w Akademii Monachijskiej w pracowniach Karla Rauppa i Nikolausa Gysisa. Jednocześnie artysta studiował malarstwo w prywatnych pracowniach Józefa Brandta i Alfreda Wierusza-Kowalskiego.

Gorstkin Wywiórski należał do najważniejszych polskich przedstawicieli szkoły monachijskiej, kręgu artystów skupionych na bliskich akademizmowi odmianach realizmu w sztuce. Jego szerokie zainteresowania malarskie, od ulubionych tematów marynistycznych, poprzez malarstwo pejzażowe, za które otrzymał w monachijskim Glaspalast medal drugiej klasy za obraz „Z puszczy litewskiej” w 1894, czy wreszcie prace o tematyce orientalnej, czynią go twórcą niezwykle wszechstronnym. Inspiracją dla Gorstkina Wywiórskiego były liczne podróże, podczas których studiował tematy swoich dzieł. Bywał na Polesiu, Litwie, niemieckiej wyspie Sylt, we Włoszech, Hiszpanii czy na wybrzeżach Morza Bałtyckiego i Północnego. Jedną z najważniejszych wypraw odbył w latach 1900-1901 do Egiptu ze swoim przyjacielem, Wojciechem Kossakiem. Jej rezultatem były szkice o tematyce orientalnej, będące podstawą do stworzenia monumentalnej panoramy Bitwa pod piramidami, do której Gorstkin Wywiórski wykonał partie pejzażowe.

Artysta podjął współpracę z Wojciechem Kossakiem już nieco wcześniej, działając nad innym ważnym projektem – Panoramą Samosierra. Dzieło to miało być swego rodzaju odpowiedzią na lwowską Panoramę Racławicką, równej klasy wielkim przykładem malarstwa historycznego. Temat słynnej bitwy z czasu wojen napoleońskich, w której udział brały wojska polskie, był niejako naturalnym wyborem – pozwalał on na przedstawienie ostentacyjnie tematu z historii powszechnej, w rzeczywistości zaś – patriotycznej

manifestacji, współfinansowanej przez bogatych kapitalistów polskich, m.in. Edwarda Herbst, Edwarda Krasieńskiego, Ludwika Żarnowskiego czy Edwarda Reichera. Ważnym argumentem było również silne umocowanie motywu tej bitwy w tradycji polskiego malarstwa (temat ten podejmował przede wszystkim w słynnym przedstawieniu Piotr Michałowski w 1837). Wojciech Kossak jako pierwszy podszedł do tematu, posiłkując się szerokim zakresem źródeł i opracowań historycznych, udał się również z Gorstkinem na wyprawę do Hiszpanii, której celem było przeprowadzenie badań terenowych na obszarze, gdzie odbywała się bitwa. Powstały cztery monumentalne szkice autorstwa Kossaka i Wywiórskiego, jednak projekt został przerwany interwencją cenzury rosyjskiej. Dlatego właśnie Panoramę Samosierry zastąpiła ta o tematyce egipskiej eskapady Napoleona, o bardziej uniwersalnym charakterze i mniej patriotycznej wymowie.

To najprawdopodobniej z tego okresu pochodzi prezentowane w katalogu dzieło Gorstkina. Wskazuje na to bliskość z jednym z czterech studiów zatytułowanym „Vivent les braves de braves” znanym również jako „Droga z Burgos (północ)” z 1900 roku (Muzeum Ziemi Przemyskiej w Przemyśle). Podobieństwo w układzie alei drzew, obecność mostu i wyraźnie akcentująca prawą część kompozycji góra wskazywałyby na studium do pejzażu, na który Wojciech Kossak miał nanosić sceny bitewne. Oba dzieła zbliża do siebie również obecność skalistego terenu przełęczy oraz połaci gołej ziemi widocznej zarówno w dziele Gorstkina, jak i w pracy Kossaka. Dzieło można więc traktować jako element przygotowań do wykonania panoramy, do której szkice były pokazywane w 1901 na wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Charakterystyczna paleta, pełna przetłumanych fioletemi szarości, oranży i zieleni wskazuje na typową dla monachijszczyków manierę korzystania z barw złamanych, tworzenia bogatej w półtony kompozycji kolorystycznej. Mimo szkicowości dzieło wydaje się dobrą ilustracją manieri pejzażowej Gorstkina, szczegółowego realizmu zdradzającego już wpływy impresjonizmu. Kompozycyjnie pokrywa się ono z archiwalną fotografią wykonaną podczas podróży obu artystów do Hiszpanii w 1899, publikowaną później chociażby we „Wspomnieniach” Kossaka.

ARTHUR ILLIES

1870-1952

"Zimowe słońce" ("Wintersonne"), 1908

olej/plótno, 52 x 51,5 cm
sygnowany l.d.: 'A. ILLIES.'
opisany na odwrociu: 'ARTHUR ILLIES | WINTERSONNE | 1908 | N 2 | 715.'
opisany na krośnie malarskim: 'ARTHUR ILLIES.'
papierowa nalepka wystawowa Salonu Niezależnych w Paryżu
opisany na ramie: 'MAL' oraz '22'
papierowa nalepka wystawowa Münchener Künstler-Genossenschaft w Monachium
oraz inna, fragmentarycznie zachowana nalepka

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
5 400 - 7 600 EUR

WYSTAWIANY:
Jubiläums-Ausstellung der Münchener Künstler-Genossenschaft zu Ehren des 90. Geburtstages Sr.Kgl. Hoheit des Prinz Regenten Luitpold von Bayern, Glaspalast, Monachium, 1 czerwca - 31 października 1911
24me exposition (Salon Niezależnych), Serres du Cours-la-Reine, Paryż, 20 marca - 2 maja 1908

LITERATURA:
Offizieller Katalog der Jubiläums-Ausstellung der Münchener Künstler-Genossenschaft zu Ehren des 90. Geburtstages Sr.Kgl. Hoheit des Prinz Regenten Luitpold von Bayern, München 1911, s. 76, nr kat. 947
Catalogue de la 24me exposition, Société des Artistes Indépendants, Paris 1908, s. 222, nr kat. 6559 (suplement)

Artur Illies był niemieckim malarzem tworzącym w nurcie postimpresjonizmu. Pierwsze lekcje malarstwa pobierał jako nastolatek u prywatnych nauczycieli. W 1889 roku wyjechał do Monachium, aby rozpocząć naukę w Królewskiej Szkole Rzemieślniczej u Ludwiga Leskera. W następnych roku zapisał się na Akademię do Johanna Caspara Hertericha, jednak w 1892 roku zrezygnował z zajęć i powrócił do rodzinnego Hamburga. Tam dołączył do Hamburger Künstlerverein, grupy artystów, praktykujących malarstwo plenerowe, z którymi stworzył liczne pejzaże.

Oferowane na aukcji „Zimowe słońce” z 1908 roku pochodzi zapewne z jednej z plenerowych wypraw artysty. Ukazał na nim drobne, bezlistne sylwetki drzew oraz ich odbicie w tafli wody. Artysta z charakterystyczną dla siebie puentylistyczną techniką precyzyjnie zbudował kompozycję z plamek czystych kolorów, stawianych punktowo, podłużnymi pociągnięciami pędzla. W ten sposób powstał obraz mieniący się feerią barw. Praca ta była prezentowana na Salonie Niezależnych w Paryżu w 1908 roku, a także na wystawie jubileuszowej Monachijskiego Künstler-Genossenschaft w 1911 roku.



ANTONI PIOTROWSKI

1853-1924

Spotkanie z wędrownym grajkiem, 1919

olej/plótno, 63,5 x 102 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'A. PIOTROWSKI 1919.'
na odwrociu papierowa nalepka ze stemplami Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej we Wrocławiu
i podpisem Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków

estymacja:
15 000 - 25 000 PLN
3 300 - 5 400 EUR

STAN ZACHOWANIA:
obraz po konserwacji

Talent i twórczość Piotrowskiego szły po najpiękniejszej linii rozwoju, skojarzyły bowiem w sobie kierunki dwóch wielkich szkół malarskich w Polsce, które łączyły w sobie tradycje epoki odrodzenia z kultem dla wielkiej monumentalnej sztuki” (Władysław Prokesch, Antoni Piotrowski, Wieliczka 1914, s. 3). Całe oeuvre Piotrowskiego jest zjawiskiem bardzo złożonym. Realizm i ludowość przeplatają się w tej twórczości z naleciałościami akademickimi i tematyką historyzującą, co nie może dziwić w kontekście jego wielkich nauczycieli – Gersona i Matejki. Dochodzą tutaj do głosu także fascynacje modernistycznymi prądami, a pośród nich zainteresowanie fantastyką, rozbudzone dzięki sztuce symbolistów, pośród których wymienić należy chociażby Arnolda Böcklina. Niemniej jednak śmiało można by nazwać Piotrowskiego chłopomanem, gdyż podejmowana przez niego tematyka ludowa i wyraźne zainteresowanie życiem wsi znakomicie wpisują się w rozwijający się na przełomie XIX i XX wieku nurt ludomanii. Spotkanie z wędrownym grajkiem w wiejskim obejściu, to nie tylko nastrojowa scena rodzajowa, ale też wierne studium ubiorów z epoki.



64 ↑

JERZY KOSSAK

1886-1955

Odpoczynek przy studni, 1936

olej/sklejka, 29 x 38,5 cm (w świetle oprawy)

sygnowany śr.d.: 'Jerzy Kossak | 1936'

opisany trudno czytelnie na odwrociu

stempel autorski z odręcznie wpisanym numerem: '0723' (numer powtórzony poniżej)

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 300 - 4 400 EUR

W latach 20. XX stulecia „Jerzy malował coraz sprawniej i coraz więcej własnych kompozycji. Było to ważne zarówno dla rozwoju osobowości artystycznej malarza, jak i podnoszenia na wyższy poziom jego twórczości (Jerzy Kossak, Kazimierz Olszański, Wrocław-Warszawa-Kraków 1992, s. 20). Równolegle w krakowskiej „Kossakówce” prężnie działać zaczęła grupa wykwalifikowanych malarzy, którzy pod wodzą Wojciecha i Jerzego warsztatowo tworzyli podmalówki dla wykańczanych przez nich prac. Równie intensywnie wyglądała wówczas działalność samych artystów, którzy jeżdżąc po dworach malowali portrety arystokracji oraz odtwarzali historyczne bitwy gloryfikując tym samym m. in. wielkość polskiego oręża. Jerzy Kossak nie stronił od samego początku swojej artystycznej działalności od tematów znacznie mniej pompatycznych. Rozmiłowany był, na wzór ojca, w ludowości. Prowincjonalna przestrzeń wsi zaczęła coraz częściej stanowić scenerię dla jego rozbudowanych kompozycji. Malarz z pasją ukazywał barwne stroje regionu podkrakowskiego, brawurowe korowody weselne i ułańskie umizgi. Jego ulubionym motywem stały się frywolne zaloty żołnierzy i wiejskich dziewczyn. Wielokrotnie portretował chłopki odpoczywające czy piorące nad brzegiem rzeki, do których na koniach podjeżdżają ułani. Te sceny u wodopoju, na wiejskiej drodze czy w leśnej gęstwinie oprócz rozległego studium pejzażowego posiadają rozbudowany wątek o charakterze rodzajowym. Ich struktura opiera się zazwyczaj na utartej konwencji, którą raz opracowawszy powtarzał Jerzy w wielu autorskich replikach i wariantach. Spotkania te stanowią zawsze moment radosny, co kontrastować może chociażby z zatruwającymi widza nie raz scenami bitewnymi malarza.



65 ↑

ZYGMUNT JÓZEF MENKES

1896-1986

Pejzaż z Karpat, około 1930

olej/plótno, 91,5 x 65,5 cm
sygnowany p.d.: 'Menkes'

estymacja:
70 000 - 90 000 PLN
15 200 - 19 500 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Szwajcaria
DESA Unicum, maj 2020
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
porównaj: Władysława Jaworska, Zygmunt Menkes. Malarz École de Paris, „Biuletyn Historii Sztuki” 1996, nr 1-2, s. 25

Zygmunt Józef Menkes urodził się 6 maja 1896 roku we Lwowie. Młody twórca rozpoczął naukę w 1912 roku w tamtejszej Szkole Przemysłowej. W latach 1919-1922 kontynuował studia artystyczne w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Lata 20. były dla malarza czasem zmian. Wielokrotnie podróżował pomiędzy Berlinem, w którym kształcił się w pracowni Aleksandra Archipenki, a Paryżem, z którym łączyły go kontakty zarówno artystyczne, jak i czysto koleżeńskie. W owym czasie Menkes odbył jeszcze jedną bardzo istotną podróż, która dostarczyła mu wielu interesujących wrażeń i inspiracji. W roku 1924 przebywał malarz na Huculszczyźnie – krainie geograficznej zlokalizowanej w rejonie Karpat Wschodnich. Tereny te darzył twórca szczególnym sentymentem, bowiem niedaleka odległość rodzinnego Lwowa łączyła się tutaj z krainą szczęśliwego dzieciństwa i lat młodości. „Menkesa bardziej obchodzi forma i kolor niż temat. (...) Ludzkiej postaci używa on tak, jak traktuje obiekty martwej natury, podporządkowując ją nadrzędnemu celowi.” (Emery Grossman, Sztuka a tradycja

[w:] Sigmund Menkes 1896-1986, New York 1993, s. 19). Przytoczone za amerykańskim krytykiem słowa doskonale obrazują ouvre Menkesa, lecz nijak mają się do prac powstałych około 1924 roku. Artysta maluje pejzaże o tematyce huculskiej na miejscu swojego pobytu, ale znaczna część z nich powstanie także już po wyjeździe do Paryża. W owych pejzażach to właśnie człowiek stanowi samo sedno dzieła, a punkt zainteresowania Menkesa skierowany jest na jednostkę ludzką. Prezentowany pejzaż ukazuje ponadczasową wartość, jaką jest praca prostych ludzi. Chłopi prowadzący krowy i niosący wiadra z wodą namalowani zostali podczas swoich codziennych czynności. Artysta odtwarza wokół nich pagórkowaty krajobraz karpac-ki, który odgrywa tutaj równie istotną rolę. Drewniane wiejskie zagrody ulokowane zostały w malowniczej dolinie otoczonej wzniesieniami, łąkami oraz porastającymi stoki lasami. Daleko, na horyzoncie mającą ciemnoniebieskie sylwetki gór.



66 ↑

NATAN GRUNSWEIGH

1880-1956

"Festyn"

olej/plótno, 49 x 60 cm
sygnowany l.d.: 'Grunswleigh'
na odwrociu nalepka pracowni ramiarskiej

estymacja:
50 000 - 70 000 PLN
10 800 - 15 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Daniela i Róży Grunswleigh, Paryż
kolekcja instytucjonalna, Warszawa

LITERATURA:
Nathan Grunswleigh. Mistrzowie École de Paris, tekst Maria Muszkowska, katalog wystawy, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2020, s. 142 (il.)

Podobnie jak inni zdolni polscy artyści żydowskiego pochodzenia Natan Grunswleigh wyjechał do Paryża, aby rozwijać się artystycznie. Jego przybycie zbiegło się z wybuchem Wielkiej Wojny. Nie przeszkodziło mu to w tworzeniu oraz debiutowaniu na salonach paryskich: Salonie Jesiennym, Salonie Niezależnych oraz Salonie des Tuileries. Zawiązał wiele artystycznych przyjaźni, m.in. z Chaimem Soutinem, Michelem Kikoine'em oraz Pinchusem Krémégne'em. Malarz tworzył głównie w nurcie kubizmu oraz postimpresjonizmu. Stworzył wiele miejskich pejzaży wyróżniających się niezwykłą kolorystyką, która prowadziła do deformacji. Miejskie widoki powstawały w latach 20. oraz 30. Pomimo że miasto tętniło wtedy życiem, muzyką, tańcem i zabawą, artysta ukazywał jego tajemniczą wersję. Grunswleigha fascynowały sklepowe witryny, szyldy, niewielkie domki, które budowały spokojną atmosferę jego obrazów. Gdy wybuchła II Wojna Światowa, artysta nie był bezpieczny w Paryżu i, jak się do niedawna uważało, w 1943 deportowano go do obozu koncentracyjnego. Według przekazów rodzinnych przeżył jednak wojnę i zmarł w Paryżu w 1956.



67 ↑

CZESŁAW WDOWISZEWSKI

1904-1982

Kwiaty w porcelanowym wazonie, 1963

olej/plótno naklejone na sklejkę, 63 x 45 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'CZESŁAW WDOWISZEWSKI | 1963'
na odwrociu papierowa nalepka z opisem obrazu

estymacja:
7 000 - 10 000 PLN
1 600 - 2 200 EUR

LITERATURA:
kartka okolicznościowa z reprodukcją obrazu, wyd. Biuro Wydawnicze Ruch, Warszawa, lata 60. XX w.

Czesław Wdowiszewski to jeden z najważniejszych artystów z kręgu Tadeusza Pruszkowskiego. Był on współzałożycielem Bractwa św. Łukasza i wybitnym uczniem Prusza. Jego wczesna, międzywojenna twórczość nie jest dzisiaj dobrze rozpoznana. Znanе są w zasadzie tylko nieliczne dzieła wystawiane wówczas przede wszystkim w murach warszawskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Wśród nich można wyróżnić chociażby takie prace jak „Dianę” (1929, Muzeum Narodowe w Warszawie), „Pogrzeb” (1937, Muzeum Okręgowe w Toruniu) czy „Handlarkę ryb” (1931, Muzeum Narodowe w Warszawie). Wszystkie te kompozycje stanowią niezwykle interesujący dialog ze sztuką dawnych mistrzów, głównie Holendrów i Flamandów. Te inspiracje są oczywiście wynikiem zetknięcia się z silnie rezonującą w środowisku warszawskim sylwetką profesora Pruszkowskiego – inicjatora artystycznego fermentu i odrodzenia klasycyzmu. W okresie międzywojnia Wdowiszewski zwracał szczególną uwagę na detal. Jego obrazy charakteryzowała duża doza realizmu i wycucie materii. Powojenny dorobek znacząco różni się od jego wcześniejszych dokonań. Jest jednak pewna kompozycja, którą można uznawać za łącznik pomiędzy tymi dwoma okresami w jego twórczości. Mowa tu o pracy zatytułowanej „Kwiaty” (1936, Muzeum Narodowe w Warszawie), która jest niczym innym, jak portretem kobiety z torebką imitującą wiklinowy kosz i bukietem przestylizowanych, jakby fantastycznych kwiatów. To właśnie te wielobarwne rośliny zdominowały powojenne obrazy Wdowiszewskiego. Artysta chętnie malował dekoracyjne kompozycje kwiatowe w wazonach wypełniające całą przestrzeń obrazową. Prace te były do tego stopnia popularne, że ich reprodukcje zaczęły pojawiać się nawet na znaczkach pocztowych, czy jak w przypadku obrazu prezentowanego w katalogu aukcyjnym, na kartkach okazjonalnych.



68 †

BOLESŁAW JAN CZEDEKOWSKI

1885-1969

Dama we wnętrzu salonu, 1934

olej/plótno, 160 x 142 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Czedekowski B 1934.'

estymacja:

45 000 - 60 000 PLN

9 800 - 13 000 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artyście

kolekcja Richarda Rolanda (1928-2019), właściciela wiedeńskiej galerii sztuki (zakup od córki artysty w Wiedniu w latach 70. XX w.)

kolekcja spadkobierców Richarda Rolanda, Nowy Jork-Kraków

Bolesław Jan Czedekowski urodził się w 1885 w Wojniłowie. Studia artystyczne odbył w Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu, gdzie uczęszczał na zajęcia do pracowni Kazimierza Pochwalskiego oraz Heinricha von Angeliego. Po ukończeniu edukacji w 1907 roku artysta wiele podróżował, często zmieniał miejsce zamieszkania. W czasie I wojny światowej służył w armii austriackiej, w 1920 wyjechał do Stanów Zjednoczonych, a trzy lata później wrócił do Europy i osiadł na dłuższy czas w Paryżu. Po II wojnie światowej Bolesław Jan Czedekowski powrócił na jakiś czas do Ameryki, ostatecznie jednak zamieszkał w Wiedniu. Przez cały ten czas chętnie i często wracał w rodzinne strony.

Główną domeną twórczości Bolesława Jana Czedekowskiego stały się utrzymane w realistycznej konwencji akademickie portrety trafiające w salonowe gusta odbiorców. Artysta cieszący się wysoką estymą wykonywał wizerunki elity społecznej – arystokracji oraz znanych osobistości z kręgów polityki i Kościoła, np. prezydenta Ignacego Mościckiego czy kardynała Adama Sapiehy. Rzadziej przedstawiał również kameralne sceny rodzajowe, będące de facto rodzinnymi portretami zbiorowymi.

Czedekowski był bardzo dobrym obserwatorem, w swoich pracach potrafił nie tylko w pełni oddać fizyczne podobieństwo portretowanego, ale też trafnie przekazywał indywidualne cechy psychologiczne modela. Prezentowany w ofercie obraz zachwyca, pomimo szkicowości niektórych fragmentów kompozycji, uchwyceniem wielu typów materii – tkaniny, z której wykonana jest suknia kobiety, futra oraz biżuterii. Niezwykle interesująca jest również barwność stroju kobiety oraz swoboda kładzenia pamy barwnej. W malującym się na twarzy kobiety lekkim uśmiechu, jej spojrzeniu, kryje się zagadka kobiecej natury – tajemniczej, niepokojącej i kuszącej.



CZESŁAW KURYATTO

1903-1951

Portret kobiety na tle antycznych ruin, 1922

olej/plótno, 76 x 56 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'C. Kuryatto | 1922'

estymacja:
22 000 - 30 000 PLN
4 800 - 6 500 EUR

Czesław Kuryatto urodził się w 1903 roku w Kurczycach na Wołyniu. Wyjechał w 1918 roku do Warszawy, gdzie rozpoczął lekcje malarstwa w prywatnej szkole Konrada Krzyżanowskiego. Następnie, w latach 1923-26, swoje umiejętności artystyczne szlifował w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych u Tadeusza Pruszkowskiego, który wywarł na niego znaczący wpływ. W 1931 roku przeprowadził się do Katowic, jednak pięć lat później powrócił do stolicy, aby kontynuować naukę u Pruszkowskiego. W 1938 roku osiadł na stałe w Wiśle na Śląsku Cieszyńskim. Podczas II wojny światowej zajmował się pracą artystyczną, projektował freski, okładki do książek, jak i plakaty. Do końca życia była aktywny zawodowo. Pokazywał swoje prace regularnie na wystawach Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1929-38, a także w Katowicach, Poznaniu, Rybniku, Chorzowie, Bielsku, Cieszynie. Ponad sto jego prac znajduje się w Muzeum Beskidzkim w Wiśle, inne zaś w rękach prywatnych kolekcjonerów. Niedawno, w styczniu bieżącego roku, Muzeum Śląska Cieszyńskiego przypomniało twórczość tego wiślańskiego artysty.

Czesław Kuryatto był znany przede wszystkim jako portrecista i pejzażysta. Szczególnie lubił malować autoportrety i wizerunki swojej żony, Leonii z domu Dziewickiej. Często uwieczniał także wojskowych. W 1936 roku otrzymał srebrny medal za portret generała Józefa Ludwika Zająca. Śląski Urząd Wojewódzki zakupił od niego portret marszałka Piłsudskiego, Ministerstwo Żeglugi portret Krzysztofa Arciszewskiego, a Akademia Sztabu Generalnego portret generała Świerczewskiego. Po przeprowadzce na Śląsk częstymi jego modelami byli górale wiślańscy. Uwieczniał również krajobraz z okolic Wisły, Kazimierza Dolnego, Krzemieńca, a także znad Bałtyku. W jego twórczości istotną rolę odgrywało światło i barwa.

Prezentowana w katalogu praca pochodzi z wczesnego okresu twórczości artysty, kiedy jeszcze studiował u Krzyżanowskiego. W kompozycji pobrzmiewa echo młodopolskiego portretu. Ukazana siedząca na kanapie kobieta w ciemnej sukni jest zadumana i nieobecna myślami. Zastłuchana w swój wewnętrzny świat modelka przywodzi na myśl postaci naznaczone dekadencją i pesymizmem z płócien nauczyciela Kuryatto. Krzyżanowski swobodnymi i zamaszystymi ruchami pędzla odmalowywał psychiczne stany melancholii i znużenia portretowanych. I w tym przypadku niedostępność modelki jest uderzająca. Zagadkowości kompozycji nadaje ukazany w tle pejzaż z bliżej nieokreślonymi ruinami antycznymi.



70 †

ŁUCJA BAŁZUKIEWICZ

1887-1976

"Studium portretowe", 1910

olej/plótno, 50 x 40 cm
sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'Łucja Bałzukiewiczówna | Paryż 1910 r.'
opisany na odwrociu: 'Łucja Bałzukiewiczówna', dwie papierowe nalepki z opisem pracy ze spuścizny po artystce: 'N. 3.'
oraz 'nr. 3 2 | I Studium portretowe | Paryż 1910 | rozm. 50x40 | olej.', na krośnie malarskim papierowa nalepka wystawowa
Biura Wystaw Artystycznych w Lublinie

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 800 - 6 500 EUR

POCHODZENIE:
spuścizna po artystce

WYSTAWIANY:
Artystki polskie, Muzeum Narodowe w Warszawie, 1991
Galeria Biura Wystaw Artystycznych w Lublinie, 1962 lub 1970

LITERATURA:
Artystki polskie, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1991, nr kat. 52, s. 90

Studium portretowe Łucji Bałzukiewicz to dzieło, w strukturze którego wyraźne są wpływy Olgi Boznańskiej. Malarka początkowo uczyła się w Wilnie. Punktem zwrotnym w jej edukacji było niewątpliwie spotkanie z wybitną, polską mistrzynią portretu psychologicznego. Uczyła się w jej paryskiej pracowni przez trzy lata, począwszy od 1907 roku. Wykonała w tym czasie wiele portretów, m.in. jeden ukazujący samą Boznańską, który obecnie znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie. Wpływy Boznańskiej zauważalne są przede wszystkim w portretach z francuskiego okresu twórczości Bałzukiewiczowej. Jednym z takich obrazów jest praca prezentowana w katalogu aukcyjnym, namalowana w 1910. Elementem łączącym dzieła obu artystek jest wysunięcie na pierwszy plan twarzy modelki, która znajduje się na syntetycznie ujętym tle. Malarstwo Bałzukiewicz wyróżnia swobodny sposób nakładania plamy barwnej o zawężonej kolorystyce utrzymanej w tonach szarości, czerni i brązów, ożywionej poprzez akcenty bieli. To co odróżnia styl artystki od jej nauczycielki, to inny sposób akcentowania bryły i dokładniejsze dopracowanie form.



71

ARTUR WASNER

1887-1938

Chata w Alpach

olej/plótno, 82,5 x 116,5 cm
sygnowany p.d.: 'Artur Wasner.'

estymacja:

9 000 - 12 000 PLN

2 000 - 2 600 EUR

Artur Wasner urodził się w 1887 roku w Łaziskach nieopodal Pszczyny. Początkowo wybrał tę samą ścieżkę kariery co jego ojciec, czyli zawód górnika, jednak wybuch w kopalni pozbawił go słuchu, uniemożliwiając dalszą pracę pod ziemią. Zmienił swoje plany życiowe i obrał inny kierunek – karierę artystyczną. W latach 1906-09 studiował we Wrocławskiej Królewskiej Szkole Rzemiosła Artystycznego u Eduarda Kaempffera i Carla Ernsta Morgensterna. Odbывwał liczne podróże do Holandii, Hiszpanii, Francji, Italii oraz Rosji. W 1915 roku założył prywatną szkołę malarstwa we Wrocławiu. Malował głównie pejzaże oraz martwe natury, portrety, wnętrza i akty. Liczną grupę w jego dorobku artystycznych stanowią krajobrazy z przedstawieniem gór, potoków oraz stawów. Jeden z nich jest prezentowany w niniejszym katalogu. Malarz przedstawił na nim sielską scenę w Alpach. Obok górskiej chaty ukazał kobietę w białej chuście pochyloną nad wypranym prześcieradłem. Za nią artysta malowniczo zakomponował przewieszone na sznurze białe chusty suszące się na słońcu. W tle rozpościerają się polany w odcieniu soczystej zieleni, przedzielone pasmem drzew, a za nimi wysokie góry z ośnieżonymi szczytami. Obraz tchnie spokojną, wyciszającą atmosferą nastrojącą do kontemplacji natury.



72 †

ROMAN BRATKOWSKI

1869-1954

Leśny potok ("Marzec"), 1915

olej/plótno, 50,5 x 71 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Bratkowski | 15'
na krośnie malarskim papierowa nalepka autorska opisana piórem: 'Bratkowski Roman | Wien V Franzensgasse 3/7 | Tytuł: Marzec cena 200 K | Bratkowski', na krośnie malarskim wtórna dedykacja: 'Franciszek Haładewicz swej Kochanej żoneczce Zosi d. 1/9 1915 podczas wojny światowej | w Wiedniu'

estymacja:
10 000 - 15 000 PLN
2 200 - 3 300 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

Bratkowski kształcił się w latach 1888-90 w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, pod kierunkiem Feliksa Szynalewskiego, Izydora Jabłońskiego i Władysława Łuszczkiewicza. Edukację uzupełniał w wiedeńskiej Akademii pod opieką artystyczną Christiana Griepenkerla i Alfreda Eisenmengera, a także w prywatnej szkole Antona Ažbého w Monachium. Do 1919 roku był na stałe związany ze środowiskiem lwowskim, m.in. ucząc malarstwa w szkole Stanisława Batowskiego, a od 1912 roku na Wolnej Akademii Sztuki. Uczestniczył w wystawach lwowskiego i krakowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych. Wystawiał także w warszawskiej Zachęcie. W latach międzywojennych mieszkał we Włoszech, był dyrektorem Muzeum Jana Styki na Capri. Jego twórczość wyróżniała się przede wszystkim malarstwem pejzażowym, w którym był szczególnie wrażliwy na nastrojowość przyrody oraz naturę światła. Prezentowany w katalogu pejzaż zimowy to zapis subtelnej wizji, łączącej niuanse światłocieniowe z pozoru mrocznego wnętrza lasu. Artysta z wielką wyobraźnią operuje opływowymi kształtami, czyniąc z przedstawianej materii zasp śnieżnych bajkową scenerię.



73

LEON ROSENBLUM

1883-1943

Leśny strumień w zimowej szacie, 1905

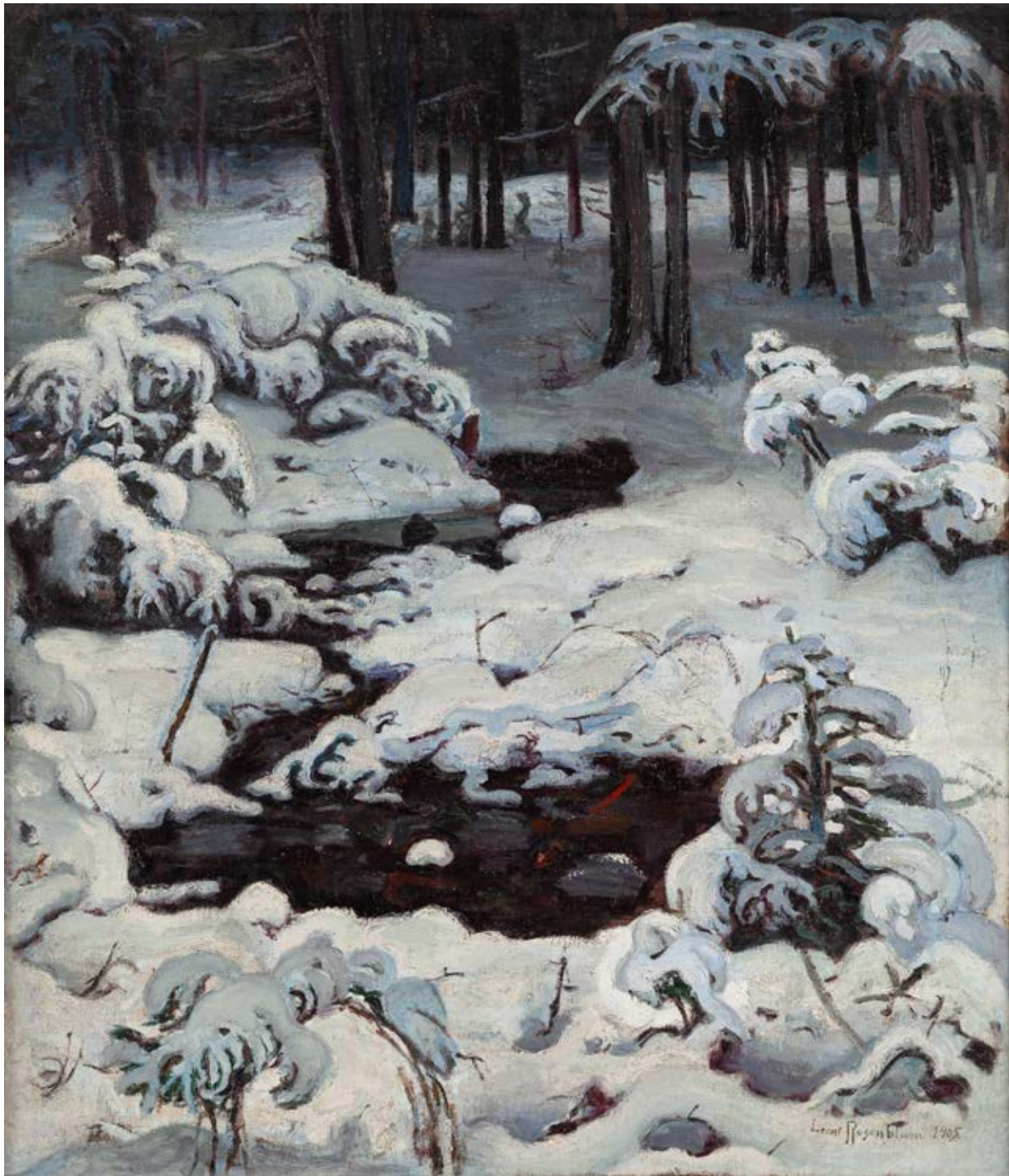
olej/plótno (dublowane), 70,5 x 60,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Leon Rosenblum 1905.'

estymacja:

9 000 - 12 000 PLN

2 000 - 2 600 EUR

Leon Rosenblum urodził się w 1883 roku w Krakowie w żydowskiej rodzinie mieszczańskiej. W latach 1898-1905 studiował na Akademii Sztuk Pięknych w rodzinnym mieście u Floriana Cynka, Leona Wyczółkowskiego i Jana Stanisławskiego. To kontakt z tym ostatnim w największym stopniu wpłynął na jego późniejszą działalność. Należał do Towarzystwem Artystów Polskich „Sztuka”, z którym wystawiał swoje prace. W 1906 roku zamieszkał w Paryżu, natomiast po 1910 roku przeniósł się do Hagi, skąd podczas II wojny światowej został wywieziony do Oświęcimia. W twórczości Rosenbluma dominuje malarstwo pejzażowe, sceny rodzajowe, natomiast rzadziej pojawiają się w nim tematy żydowskie. Na oferowanym w katalogu obrazie malarz ukazał leśny potok płynący pośród drzew iglastych, przykrytych śnieżną pokrywą. W dość syntetycznie zbudowanym szerokimi pociągnięciami pędzla krajobrazie pobrzmiewa wpływ nauczyciela Rosenbluma, Jana Stanisławskiego. Malarstwo pejzażowe, którego nauczał Stanisławski stawalo się także i domeną jego uczniów. Podążali oni za swoim mistrzem i wyruszali w plener, by tam studiować naturę. „Malujcie polską wieś, bo za kilka lat jej nie będzie” mawiał profesor. Jego wychowankowie brali sobie, jak widać, te słowa głęboko do serca i z zapałem „portretowali” nie tylko przestrzeń wsi, ale przede wszystkim rejony niedotknięte ręką ludzką, gdzie przyroda była nieposkromioną władczynią.



74

JEAN PESKE

1870-1949

Widok na miasteczko

olej/plótno, 46 x 65 cm
sygnowany l.d.: 'Peské'
opisany na odwrociu: 'LP | 808' (w prostokącie)
oraz na krośnie malarskim: 'MP M' oraz 'à Marty'
nalepki aukcyjne

estymacja:
15 000 - 25 000 PLN
3 300 - 5 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja
kolekcja instytucjonalna, Warszawa

W twórczości Jeana Peské silnie dochodzą do głosu echa postimpresjonizmu. Artysta, skupiając się na tematyce rodzajowej, w swoich portretach, pejzażach i martwych naturach kreuje rzeczywistość, opierając się na syntezie barwy i światła. Istotne staje się w jego kompozycjach także podejście do tkanki malarskiej, tak bardzo widoczne w prezentowanym obrazie. Peské bawi się formą: raz posługuje się swobodnie kładzioną plamą, innym razem zaś za pomocą dynamicznych dotknięć pędzla oddaje detale. Prezentowany pejzaż dialoguje ze sztuką Vincenta van Gogha. Nie sposób nie porównać go do jego krajobrazów z wierzbami czy gajami oliwnymi wymienionego malarza. Peské wykorzystał w swoim obrazie charakterystyczne dla niego barwy – wyrazisty róż, błękit oraz zieleń. Wzbogacił je dodatkowo fioletowymi i niebieskim refleksami, które pojawiają się pod postacią cieni. Zjawisko to wprowadzone przez impresjonistów, wykorzystywane było chętnie, jak widać także i przez kolejne generacje artystów. Sylweta monumentalnego kościoła umieszczona została niemalże w centrum przedstawienia i stanowi tutaj jawną dominantę kompozycyjną.



75 †

BENN BENCION RABINOWICZ

1905-1989

Popołudnie w Ogrodzie Luksemburskim w Paryżu

olej/piótno (dublowane), 33 x 41 cm
sygnowany l.d.: 'Benn'
na krośnie malarskim papierowa nalepka z opisem: '9/36'
na ramie papierowa nalepka aukcyjna

estymacja:
9 000 - 12 000 PLN
2 000 - 2 600 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Loiseau-Schmitz-Digard, Saint Germain-en-Laye, maj 1993
kolekcja prywatna, Francja
kolekcja instytucjonalna, Warszawa

Ogród Luksemburski był częstym motywem na obrazach artystów z kręgu École de Paris. Malowali go m.in. Włodzimierz Terlikowski, Jakub Zucker, Isaac Antcher czy Olga Słomczyńska. Jego aleje, szpalery drzew, fontanny oraz porozstawiane w nim krzesła stanowiły wdzięczny temat malarski. Ten paryski park miejski zainspirował także Benna Benciona Rabinowicza do stworzenia prezentowanego w niniejszym katalogu obrazu. Benn ukazał na nim na pierwszym planie szereg rozstawionych krzeseł, na których odpoczywają przechodnie. Bardzo syntetyczne potraktowanie form, z tendencją do geometryzowania uniemożliwia dostrzeżenie kim są siedzący oraz co robią podczas odpoczynku. Za nimi rozpościera się balustrada oraz jedna z rzeźb z ogrodu luksemburskiego. I w tym przypadku jej ikonografia jest trudna do odgadnięcia. W tle zarysowują się sylwetki drzew oraz kamienic. Kompozycja została namalowana w stonowanej, przyciszzonej gamie barwnej. Rabinowicz przyjechał do Paryża w 1929 roku na trzyletnie stypendium. Od 1930 uczęszczał do pracowni Fernanda Légera. Pozostał w Paryżu na stałe, zmieniając obywatelstwo na francuskie.



76 †

JAKUB MARKIEL

1911-2008

Martwa natura z butelką wina ("Nature morte"), 1975

olej/plótno, 61 x 73 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Markiel | 75'

opisany na odwrociu numerem: '2', na krośnie malarskim papierowe nalepki wystawowe
nalepka z numerem: '2814', ślady po niezachowanych nalepkach oraz nalepki aukcyjne

estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

2 200 - 3 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Arona Kupfera, Francja

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Réalistes, Salon des Indépendants, Paryż, 1977

LITERATURA:

Réalistes. Salon des Indépendants, katalog wystawy, Paris 1977 (?)

Jakub Markiel urodził się w 1911 roku w Łodzi. Gdy jego matka dostrzegła talent u syna, zapisała go na lekcje rysunku do Isaaca Braunera. Na początku lat 30. Markiel ukończył krakowską Akademię Sztuka Pięknych. W 1933 roku otrzymał stypendium, które umożliwiło mu wyjazd do Paryża i dalsze kształcenie się. W stolicy Francji pozostał do wybuchu II wojny światowej. W 1943 roku odkryto jego żydowskie pochodzenie i wywieziono do obozu w Auschwitz. Po wyzwoleniu obozu powrócił do Paryża, gdzie pozostał już do śmierci. Poświęcił się malarstwu. Tworzył głównie portrety, pejzaże oraz martwe natury. Przykładem tych ostatnich jest prezentowana w katalogu praca z lat 70. ubiegłego wieku. Malarz ukazał na niej szereg naczyń: miseczkę, dzban, wazon oraz butelkę z czerwonym winem, których faktura materiału różnorodnie odbija bliki światła, a także ser, pomarańczę, jabłka i bochenek chleba. Elementy kompozycji zostały rozmyślnie ustawione na stole na neutralnym tle, tworząc harmonijną całość. Powojenne malarstwo Markiela to przykład sztuki zupełnie anachronicznej, osadzonej w tradycji. „Réalistes” – tytuł wystawy zorganizowanej przez Salon Niezależnych, na której zaprezentowana została owa martwa natura dobrze oddaje ducha twórczości malarza.



77 ↑

ZYGMUNT SCHRETER

1886-1977

Martwa natura z szachownicą, około 1940

olej/plótno (dublowane), 46 x 73 cm
sygnowany i opisany p.d.: 'Z. Schtreter | Paris'
na odwrociu trudno czytelna pieczęć paryskiego składu przyborów malarskich

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

POCHODZENIE:
DESA Unicum, kwiecień 2018
kolekcja prywatna, Polska

Zygmunt Schreter pochodził z zamożnej łódzkiej rodziny fabrykantów. Pierwszy kontakt ze sztuką, dokładnie z grafiką, Zygmunt Schreter miał w fabryce ojca, gdzie rysował wzory tkanin. Warto wspomnieć, że młodszy brat artysty, Karol (1899-1932) był znanym berlińskim pianistą. Na skrzypcach za to grał szkolony przez matkę Zygmunt, ale ważniejszy w jego przypadku okazał się talent plastyczny – w łódzkim gimnazjum rosyjskim, do którego uczęszczał m.in. z poetą Julianem Tuwimem, kompozytorami Pawłem Kleckim i Aleksandrem Tansmanem, otrzymywał wyróżnienia za pierwsze prace. W momencie wybuchu I wojny światowej w 1914 roku przebywał z ojcem w Karlsbadzie, przez co został internowany. Później, przebywając w Berlinie, uczęszczał na zajęcia w prywatnej szkole Lovisa Corinthy i Martina Brandenburga. Od Corinthy Schreter przejął ekspresyjne zacięcie do szkicowego traktowania kompozycji i swobody

w nakładaniu plam rozwibrowanego, świetlistego koloru, które do perfekcji rozwinie w dojrzałej, już paryskiej twórczości. Po dojściu nazistów do władzy Schreter opuścił Niemcy. Początkowo wyjechał do Cannes, a do Paryża w 1934 roku i zamieszkał tam już na stałe. Malował portrety ludzi ze swojego otoczenia oraz widoki francuskiej prowincji, po której często podróżował. Brał udział w wielu wystawach, były to m.in. Salony Jesienne, Salon Niezależnych i wystawy tematyczne akwarelistów. Najwięcej rozpisywano się o ekspozycji z 1933 roku: „(...) p. Schreter jest rzeczywiście malarzem a przede wszystkim akwarelistą najwyższej klasy, który potrafi połączyć znakomicie nastrój, oddany przez odpowiedni dobór kolorów, ze znakomitym rysunkiem, wskazującym na wysoką klasę ukształtowania artysty (...)” – pisał redaktor Eugeniusz Kronman.



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 nie określona jest w euro, paragon fiskalny zawierający NIP stanowi fakturę uproszczoną, co do której nie zachodzi konieczność wystawienia dodatkowej faktury VAT marża.

3. Estymacja

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

4. Estymacje w walutach innych niż polski złoty

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

5. Cena gwarancyjna

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

6. Pass

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

7. Transakcja warunkowa

Możliwość zawierania transakcji warunkowych w ramach aukcji musi być ogłoszona przez aukcjonera przed rozpoczęciem aukcji. Tego typu transakcja zostaje zawarta w momencie, kiedy licytacja nie osiągnęła poziomu ceny gwarancyjnej i aukcjoner ogłosił taki fakt po uderzeniu młotkiem. Transakcja warunkowa traktowana jest jako wiążąca oferta nabycia obiektu po cenie 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 konsultację z profesjonalnym konserwatorem, którego na wyraźną prośbę możemy rekomendować. Na specjalne życzenie klienta możemy dostarczyć szczegółowy raport stanu zachowania obiektu. Przygotowując taki raport, nasi pracownicy oceniają stan obiektu, biorąc pod uwagę jego szacunkową wartość oraz charakter aukcji, w ramach której jest on wystawiony na sprzedaż. Mimo że oceny przedmiotów pod tym względem prowadzone są rzetelnie, należy pamiętać, że nasi pracownicy nie są zawodowymi konserwatorami. Jeśli obiekt sprzedawany jest w ramie, nie ponosimy odpowiedzialności za jej stan. W przypadku obiektów nieoprawionych chętnie polecimy profesjonalną pracownię oprav.

10. Wystawa obiektów aukcyjnych

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

11. Legenda

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

☐ – obiekty bez ceny gwarancyjnej

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

1) 5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od 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.

☒ – 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

⓪ – obiekty z pozwoleniem na wywóz

12. Prenumerata katalogów

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

II. AUKCJA

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

1. Przebieg aukcji

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

nione przez aukcjonera lub osobę przez niego wskazaną przed rozpoczęciem licytacji. Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie uczestnika aukcji niektóre spośród licytacji mogą być równolegle prowadzone w językach angielskim i niemieckim. Prośby takie powinny być składane najpóźniej godzinę przed aukcją wraz z informacją, których obiektów dotyczą. Licytacja odbywa się w temple 60-100 obiektów na godzinę.

2. Licytacja osobista

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

3. Licytacja telefoniczna

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

4. Licytacja w imieniu klienta

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

5. Aplikacja online

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

6. Tabela postąpień

cena	postapienie
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: BREXPLPWWBK. W tytule prosimy wpisać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.

2. Płatność w walutach innych niż polski złoty

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

3. Odstąpienie od umowy

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

4. Reklamacje

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

5. Odbiór zakupionego obiektu

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

6. Transport i przesyłka

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

7. Pozwolenie na eksport

Przed wzięciem udziału w aukcji potencjalnym licytującym radzimy, aby zorientowali się czy w razie potrzeby wywozu obiektu poza granice Polski nie są wymagane dodatkowe pozwolenia. Przypominamy, że reguluje to ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. nr 162 poz. 1568, z późn. zm.), zgodnie z którą wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz: w szczególności dotyczy to obrazów starszych niż 50 lat o wartości powyżej 40 000 złotych. Nabywca jest zobowiązany do przestrzegania przepisów w tym zakresie, a niemożliwość uzyskania odpowiednich dokumentów lub opóźnienie w ich uzyskaniu nie uzasadniają odstąpienia od sprzedaży ani opóźnienia w uiszczeniu pełnej ceny nabycia za obiekt. Obiekty tego typu zostały oznaczone dla Państwa wygody symbolem „o” opisanym w legendzie. Nie ponosimy jednak odpowiedzialności za błędy lub uchybieńiaw oznaczeniu przedmiotów zawierających elementy wytworzone z chronionych lub regulowanych prawem gatunków roślin i zwierząt.

8. Zagrożone gatunki

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

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

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

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1. WPROWADZENIE

Każdy obiekt zaprezentowany w katalogu aukcyjnym przeznaczony jest do sprzedaży na warunkach określonych:

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

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

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

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

1) DESA Unicum może według swojego uznania odmówić dopuszczenia niektórych osób do udziału w aukcji lub sprzedaży poaukcyjnej. Wszyscy licytujący muszą zarejestrować się przed aukcją, dostarczyć wymagane informacje przewidziane w formularzu rejestracji, okazać dokument potwierdzający tożsamość oraz odebrać tabliczkę z numerem licytacyjnym.
2) Dla wygody licytujących, którzy nie mogą uczestniczyć w aukcji osobiście, DESA Unicum może zrealizować pisemne zlecenie licytacji. W takim przypadku nieobecni licytujący powinni wypełnić formularz „zlecenie licytacji”, który można znaleźć w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub otrzymać w siedzibie DESA Unicum. Kwoty wskazane przez licytującego w zleceniu licytacji nie powinny zawierać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postąpień. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień, zostanie ona obniżona. Aukcjoner nie akceptuje zlecenia licytacji, w którym nie ma wskazanej maksymalnej kwoty, do której DESA Unicum może zrealizować zlecenie. DESA Unicum dołoży starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeśli limit podany przez licytującego jest niższy niż cena gwarancyjna, a stanowi jednocześnie najwyższą ofertę, wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Wszystkie zlecenia licytacji wraz z fotokopią dokumentu tożsamości umożliwiający weryfikację danych osobowych powinny być przesłane (pocztą, faksem bądź e-mailem) albo dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane.
3) Od osób zainteresowanych licytacją przez telefon wymaga się zgłoszenia chęci licytacji telefonicznej poprzez wypełnienie formularza „zlecenie licytacji”, dostępnego w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub w siedzibie DESA Unicum. Wszystkie zlecenia licytacji powinny być przesłane (pocztą, faksem, e-mailem) lub dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Wymaga się również przesłania fotokopii dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych osobowych. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane. Licytacja telefoniczna może być nagrywana, złożenie zlecenia jest równoznaczne z wyrażeniem zgody na nagrywanie rozmowy telefonicznej. Na wypadek trudności z połączeniem telefonicznym licytujący może określić na zleceniu limit, do którego pracownik domu aukcyjnego będzie licytować pomimo braku połączenia. Jeśli żaden limit nie jest określony na zleceniu, pracownik domu aukcyjnego uznaje w takim wypadku, że klient oferuje przynajmniej cenę wywoławczą.

4) Podczas licytacji, zarówno osobistej, telefonicznej, za pośrednictwem pracownika DESA Unicum oraz za pośrednictwem Aplikacji Online, licytujący bierze osobistą odpowiedzialność za zapłatę za wylicytowane obiekty, co opisane jest dokładniej w paragrafie 3 punkcie 5 poniżej, chyba że przed rozpoczęciem aukcji zostało wyrażnie uzgodnione na piśmie z DESA Unicum, że oferent jest pełnomocnikiem zidentyfikowanej osoby trzeciej akceptowalnej przez DESA Unicum.
5) Usługa licytacji na podstawie zlecenia licytacji nie podlega żadnej opłacie. DESA Unicum zobowiązuje się dochować należytej staranności w realizacji zleceń, jednak

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

4. PRZEBIEG AUKCJI

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

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

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

6. ODBIÓR ZAKUPU

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

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

wnętrznego, a kupujący obciążony zostanie kosztami transportu oraz magazynowania. Wielkość opłat będzie uzależniona od operatora magazynu oraz rodzaju i wielkości obiektu. Zaakceptowanie niniejszego regulaminu równoznaczne jest z zaakceptowaniem regulaminu spółki magazynowej. Po upływie 30 dni od daty aukcji na kupującego przechodzi ryzyko utraty i uszkodzenia nieodebranego obiektu, a także ciężary związane z takim obiektem, w tym koszty jego ubezpieczenia. DESA Unicum odpowiada względem kupującego za szkody z tytułu straty lub uszkodzenia obiektu, jednak jedynie do wysokości ceny nabycia obiektu.

3) Dla wygody kupującego DESA Unicum nieodpłatnie zapewnia podstawowe opakowanie obiektu umożliwiające jego odbiór osobisty. Na wyraźne życzenie kupującego DESA Unicum może pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą się pakowaniem i wysyłką dzieł sztuki. Każde takie zlecenie odbywa się na odpowiedzialność klienta, DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności za nieprawidłowe wykonanie usług przez przewoźników bądź inne osoby trzecie. Jeżeli klient sam wybierze firmę transportową, jej przedstawiciel powinien skontaktować się z DESA Unicum telefonicznie przynajmniej 24 godziny przed planowanym odbiorem obiektu pod numerem telefonu: 22 163 66 20.

4) DESA Unicum będzie wymagała okazania dowodu osobistego przed przekazaniem obiektu nabywcy bądź jego przedstawicielowi, który dodatkowo powinien posiadać pisemne upoważnienie od nabywcy.

7. BRAK PŁATNOŚCI

Bez uszczerbku dla innych praw sprzedający, w przypadku gdy nabywca nie uiści pełnej ceny nabycia za obiekt, opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu, w terminie 7 dni od daty aukcji, DESA Unicum może zastosować jeden lub kilka z poniższych środków prawnych:

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

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

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

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

Przez autentyczność obiektu rozumiemy właściwe podanie autorstwa obiektu i prawidłowe jego datowanie. DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektów zaprezentowanych w tym katalogu na okres 5 lat od daty sprzedaży przez DESA Unicum z poniższymi zastrzeżeniami:

1) DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektu jedynie bezpośredniemu nabywcy obiektu (konsumentowi). Powyższa gwarancja nie obejmuje:
a) kolejnych właścicieli obiektu, włączając w to osoby, które nabyły od bezpośredniego nabywcy obiekt odpłatnie, w drodze darowizny lub dziedziczenia;
b) obiektu, co do którego trwa spór o autorstwo;
c) obiektu, którego autorstwo jest jedynie domniemane, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest następującymi zapisami: brak dat życia po imieniu i nazwisku artysty, nazwisko artysty poprzedzone jedynie inicjałem imienia, znak zapytania w nawiasie lub bez nawiasu („?” lub „(?)” po nazwisku artysty, przed lub po imieniu i nazwisku artysty określania: „przypisywany/e/a”, „Attributed” lub skrót „Attrib.”;
d) obiektu powstałego w bliżej lub szerzej rozumianym kręgu oddziaływania stylu danego artysty, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego z następujących określeń: „krag”, „szkoła” bądź „naśladowca”;

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

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

10. PRAWA AUTORSKIE

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

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

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

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

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

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

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

AUTORZY TEKSTÓW

Tomasz Dziewicki poz. 9, 13, 16, 17, 20, 22, 27, 38, 46, 47, 54

Martyna Kolanowska poz. 26, 37, 59, 60, 62, 69, 71, 72, 73, 75, 76

Jan Rybiński poz. 6, 14, 15, 23, 28, 33, 35, 36, 39, 68

Grzegorz Śliwiński poz. 29, 30, 41

Michał Szarek poz. 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10 (red.), 11, 12, 18, 19, 21, 25, 42, 43, 44, 45, 48, 49, 50 (red.), 51, 56, 57, 58, 63, 64, 67, 74

Wojciech Weiss poz. 3, 4, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000

SZTUKA DAWNA. 19 PAŹDZIERNIKA 2023

WYSTAWY WARSZAWY. 19 PAŹDZIERNIKA 2023

ZDJĘCIA DODATKOWE I ARANŻACYJNE

Wojciech Weiss poz. 3, 4, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000

poz. 1 Hans Makart, Japonka, ok. 1870–75, Wien Museum, źródło: Wikimedia Commons

poz. 1 Maurycy Gottlieb, Portret siostry artysty, Anny, ok. 1877–78, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 1 Franciszek Żmurko, Portret kobiety z wachlarzem, 1884, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 1 Gustav Klimt, Portret pani Heymann, ok. 1894, Wien Museum, źródło: Wikimedia Commons

poz. 3 Wojciech Weiss w swojej pracowni w Krakowie, 1933, źródło: NAC Online

poz. 3 Wojciech Weiss, Modelka, lata 20. XX w., Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 3 Wojciech Weiss, Półakt w berecie, ok. 1925, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 3 Studenci w pracowni Wojciecha Weissa w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, 1933, źródło: NAC Online

poz. 4 Wlastimil Hofman, 1932, źródło: NAC Online

poz. 4 Wlastimil Hofman w swojej pracowni w Krakowie, 1935, źródło: NAC Online

poz. 6 Jacek Malczewski, około 1900, źródło: archiwum prywatne, dzięki uprzejmości Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu

poz. 6 Jacek Malczewski, Hołd sztuce i muzie, 1910, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 6 Pietro Perugino, Madonna z Dzieciątkiem, św. Janem Chrzcicielem i św. Sebastianem, 1493, Galeria Uffizi we Florencji, źródło: Wikimedia Commons

poz. 6 Jacek Malczewski, Zwiastowanie, 1923, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 6 Jacek Malczewski, Portret Mieczysława Gąseckiego, 1917, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK

poz. 6 Jacek Malczewski, źródło: archiwum prywatne, dzięki uprzejmości Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu

poz. 7 Jan Gotard, Pasjans, ok. 1931, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 7 Jan Gotard, Portret staruszki, ok. 1928, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 7 Przed pierwszą wystawą „Bractwa św. Łukasza”, Warszawa, Zachęta, 1928. Od lewej: E. Kanarek, A. Jędrzejewski, A. Michalak, J. Wydra, E. Koko-szko, B. Cybis, T. Pruszkowski, J. Zamoyski, J. Gotard, Cz. Wdowiszewski, źródło: ze Zbiorów Specjalnych IS PAN, nr inw. 1933

poz. 7 Bracia Le Nain, ok. 1642, Kimbell Art Museum w Forth Worth

poz. 7 Bernard Frydrysiak, Babka z moździerzem, 1935, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 8 Bolesław i Maria Cybisowie podczas pracy przy freskach w polskim

pawilonie na Wystawie Światowej w Nowym Jorku, 1939, źródło: Cybis in Retrospect, katalog wystawy, New Jersey State Museum, Trenton 1970, s. nilb (6)

poz. 8 Jan Wydra, Boże Narodzenie, 1925, Muzeum Narodowe w Lublinie, źródło: wmuzeach.pl



