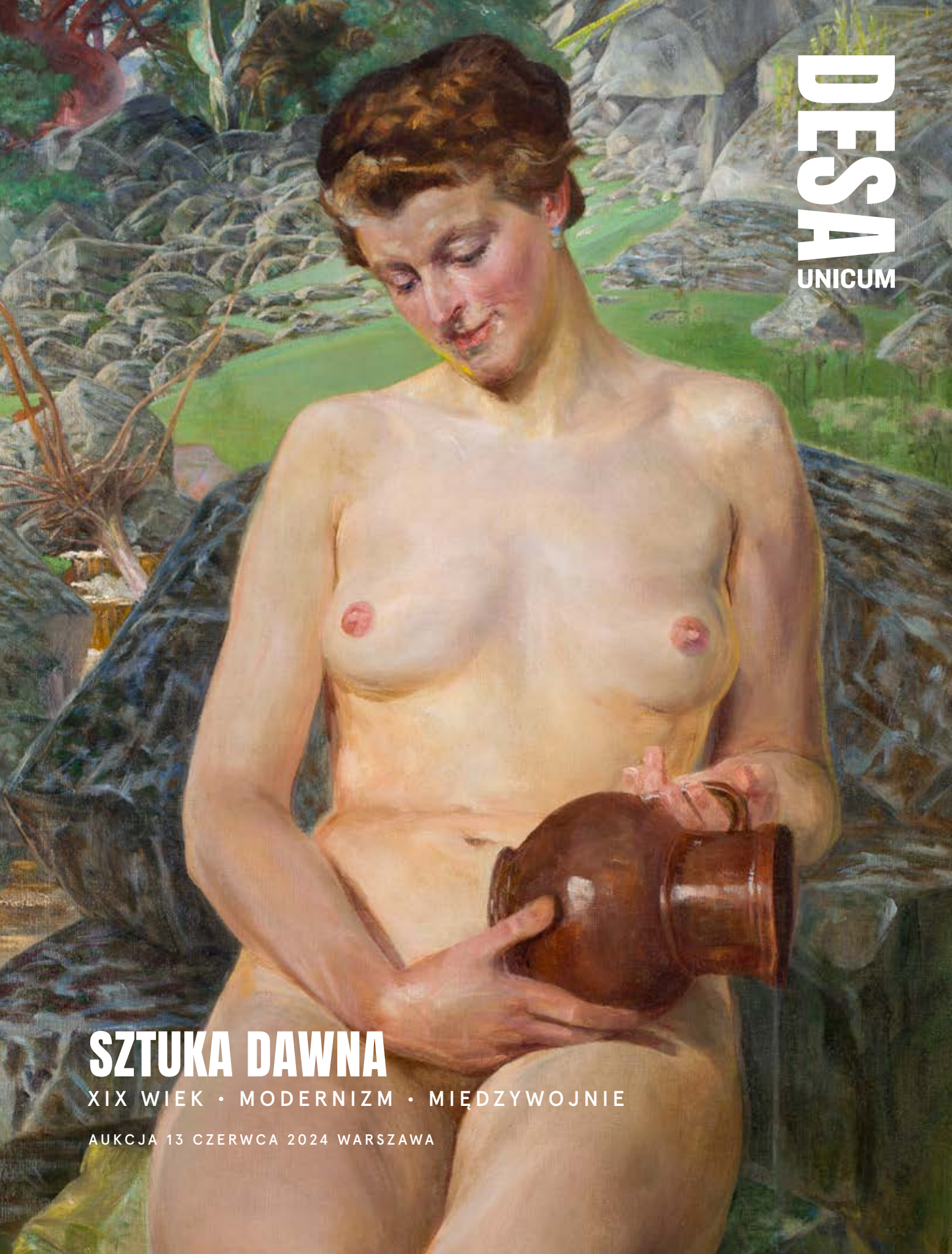


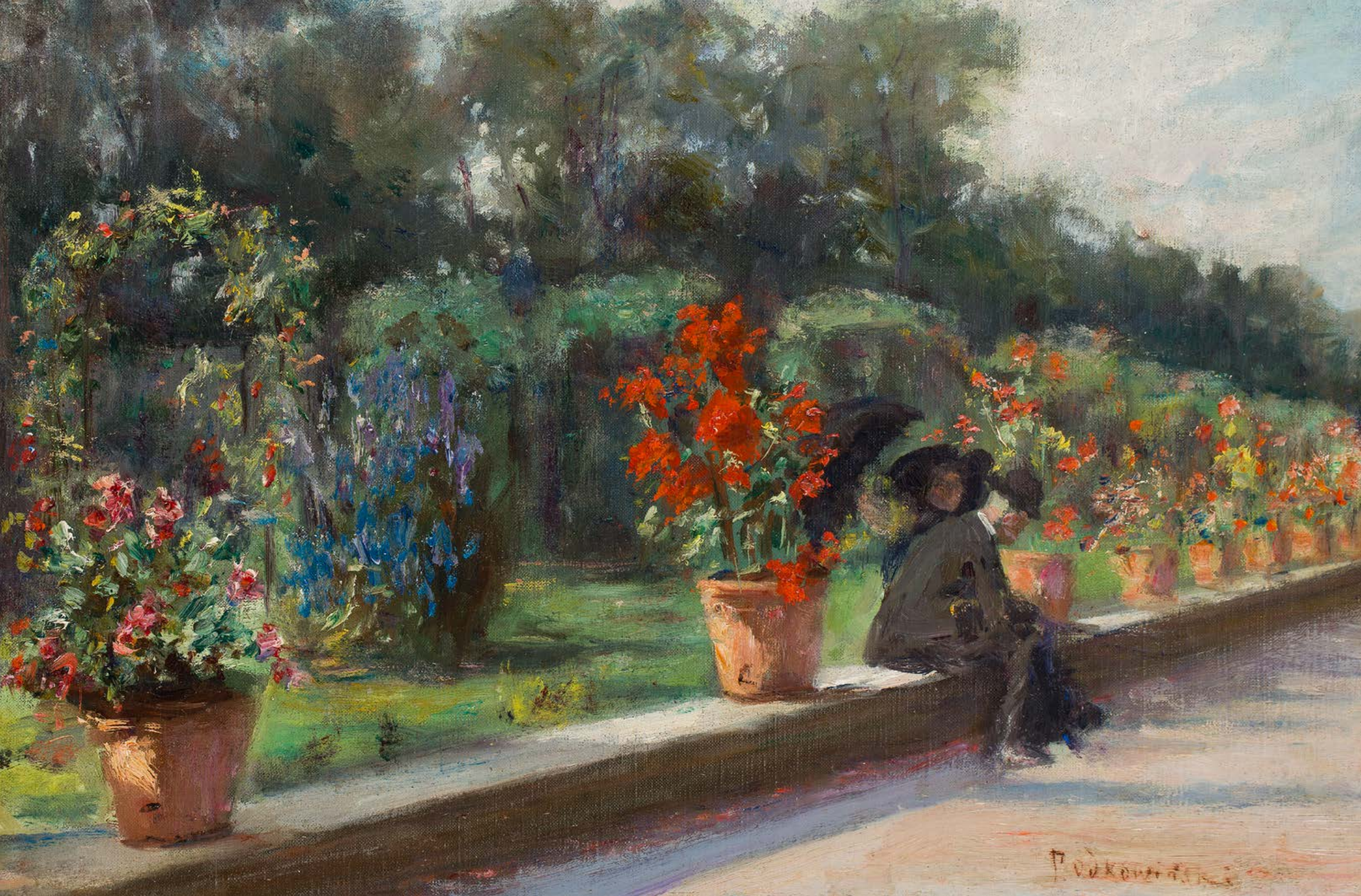


DESA
UNICUM

SZTUKA DAWNA

XIX WIEK • MODERNIZM • MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 13 CZERWCA 2024 WARSZAWA



Р. Викторович













SZTUKA DAWNA

XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 13 CZERWCA 2024

CZAS AUKCJI

13 czerwca 2024 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

24 maja – 13 czerwca

poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00

sobota, 11:00 – 16:00

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum

ul. Piękna 1a, Warszawa

KOORDYNATORZY

Michał Szarek

tel. 22 163 66 53, 787 094 345

m.szarek@desa.pl

Julia Słupecka

tel. 532 750 005

j.slupecka@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

Joanna Kowalewicz, tel. 22 163 66 65, 795 122 719, j.kowalewicz@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



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 | MARCIN CZERNIK Członek Rady Nadzorczej

ZARZĄD DESA UNICUM



AGATA SZKUP
Prezes Zarządu



JAN KOSZUTSKI
Członek Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA UNICUM



JULIUSZ WINDORBSKI
Przewodniczący Rady Nadzorczej



MARCIN SOBKA
Członek Rady Nadzorczej



WOJCIECH DZIAKOWSKI
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 Tomaszekiewicz
Ekspert ds. projektów
specjalnych i klientów VIP
k.tomaszekiewicz@desa.pl
tel. 795 122 708

DZIAŁ FOTO

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

Marek Krzyżanek
Fotograf
m.krzyzanek@desa.pl

Alina Matyash-Labanovskaya
Fotograf
a.matyash@desa.pl

DZIAŁ IT

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

DZIAŁ MARKETINGU I PR

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

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

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

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

Paulina Babicka
Grafik kreatywny
p.babicka@desa.pl

Damian Dubielis
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

Julia Niżnik
Asystent, Dział Marketingu
j.niznik@desa.pl
tel. 664 981 453

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



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, 787 588 666



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



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

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.dzewicki@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



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



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



MARTA PRZASNEK
Specjalista
Sztuka Współczesna
m.przasnek@desa.pl
539 196 531



PAULINA JANISZEWSKA
Specjalista
Sztuka Współczesna
p.janiszevska@desa.pl
734 639 911



INDEKS

Aberdam Alfred **33**

Ajdukiewicz Tadeusz **9, 27–28**

Cybis Jan **34**

Erb Erno **43**

Fałat Julian **13**

Galimski Władysław **42**

Gieryski Aleksander **10**

Gotard Jan **16**

Grott Teodor **26**

Kamocki Stanisław **37**

Kanelba Rajmund **22**

Karpiński Alfons **35–36**

Kędzierski Apoloniusz **8**

Łosik Tomasz **40**

Malczewski Jacek **4–7**

Malczewski Rafał **15**

Muter Mela **19–20**

Pautsch Fryderyk **30**

Podkowiński Władysław **12**

Podoski Janusz **17**

Popowski Stefan **39**

Roche Marcel **21**

Sichulski Kazimierz **29**

Styka Adam **3**

Styka Tadeusz **1–2**

Sylwanowicz Nikodem **41**

Szańkowski Bolesław **23**

Szczepański Stanisław **18**

Ślewiński Władysław **11**

Terlikowski Włodzimierz **24–25**

Tetmajer Włodzimierz **14**

Zawadowski Jan Wacław **31–32**

Zucker Jakub **44–45**

Żukowski Stanisław **38**

1 † Ω

TADEUSZ STYKA

1889-1954

"**Portret lwa**", 1908

olej/deska, 39,5 x 30 cm

sygnowany p.d.: 'TADE. STYKA.'

na odwrociu papierowa nalepka wystawowa (?), stempel celny oraz opis numeryczny: '10'

na ramie stempel pracowni ramiarskiej oraz nalepka z numerem: '14' (numer powtórzony obok)

estymacja:

35 000 - 50 000 PLN

8 300 - 11 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja rodziny Jordanowskich, Stany Zjednoczone

kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

LITERATURA:

Czesław Czapliński, Kolekcje sztuki polskiej w Ameryce, Warszawa-Nowy Jork 2005, s. 49 (il.)

Henryk Sienkiewicz, In desert & wilderness [W pustyni i w puszczy], New York 1994 (il. na okładce)

Czesław Czapliński, Saga rodu Styków, Nowy Jork 1988, s. 184 (il.)

Portret zdecydowanie zdominował twórczość Tadeusza Styki. Pojawiają się jednak w jego oeuvre także i inne tematy. Są to chociażby martwe natury czy pejzaże, a w ich obrębie majestatyczne sylwetki lwów. Malując tych wytwornych królów zwierząt, Styka zwracał szczególną uwagę na ich sierść. Potężne, niezwykle haptycznie oddane grzywy przypominają utapirowane i pełne wdzięku fryzury jego modelek. Wielokrotnie artysta czynił zwierzęta pełnoprawnymi modelami swoich kompozycji, w których to nie ustępowały one w niczym przedstawicielom arystokracji i gwiazdom, tak chętnie portretowanym przez twórcę. Na jego obrazach można odnaleźć nie tylko przemierzające sawannę lwy, ale także innych reprezentantów świata fauny – łagodne kozice, indyki, a nawet niesforne małpki.



2 † Ω

TADEUSZ STYKA

1889-1954

Rudowłosa ("Portret młodej kobiety"), 1919

olej/plótno (dublowane), 76,5 x 64 cm
sygnowany p.d.: 'TADE. STYKA'

estymacja:
45 000 - 60 000 PLN
10 600 - 14 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

LITERATURA:
Czesław Czapliński, Kolekcje sztuki polskiej w Ameryce, Warszawa-Nowy Jork 2005, s. 47 (il.)

Każdy z trzech przedstawicieli malarskiego rodu Styków wyspecjalizował się w kojarzonych z nim motywach. Postać nestora rodziny, Jana, wiąże się zazwyczaj z monumentalnymi kompozycjami o charakterze akademicko-historycznym. Sylwetkę młodszego z synów, Adama, łączyć należy z przedstawieniami orientalizującym z tak egzotycznych zakątków świata jak Egipt, Maroko czy Tunezja. Wreszcie twórczość Tadeusza, w której dominują nastrojowe i pełne emocji portrety, wśród których na pierwszy plan wysuwa się ikoniczny wizerunek aktorki Poli Negri. To właśnie portrety przyniosły Styce popularność i międzynarodowy rozgłos. To o jego wizerunkach ludzi pisała prasa, wychwalając je i dogłębnie analizując. „W portretach malowanych przez Tadeusza Stykę, oprócz mistrzostwa techniki, cenniejszy jeszcze jest zmysł obserwacji. Jeśli uzmystowimy sobie, że wspaniały portret astronoma Flammariona (1908), namalowany przez niespełna 18-letniego chłopca, ukazuje bogate wnętrze duchowe starca, zaś rok później Portret Baronowej O. de K. jest syntezą kobiecego wdzięku i fantazji – nic dziwnego, że wyrażano się o artyście w superlatywach” (Czesław Czapliński, Saga rodu Styków, Nowy Jork 1988, s. 122). Wizerunek młodziutkiej, rudowłosej dziewczyny ukazuje wszystko to, co dla malarstwa portretowego twórcy najważniejsze. Środek ciężkości przeniesiony został na twarz modelki, którą okalają bujne, płomieniste włosy. To właśnie ten aspekt stanowi tutaj z jednej strony dominantę, a z drugiej świadczy o wielkim kunszcie malarza, który właśnie w partii haptycznie oddanego ufryzowania osiągnął niezwykłą maestrię warsztatową.



3 †

ADAM STYKA

1890-1959

U wodopoju

olej/plótno, 74 x 89 cm
sygnowany p.d.: 'ADAM | STYKA'
na ramie notatki oraz nalepki aukcyjne

estymacja:

150 000 - 200 000 PLN

35 000 - 47 000 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Bonhams, Londyn, październik 2021

kolekcja prywatna, Warszawa

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

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



W KRĘGU POLSKICH ORIENTALISTÓW



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



Widok na łuk triumfalny Marka Aureliusza
w Trypolisie, okres międzywojenny

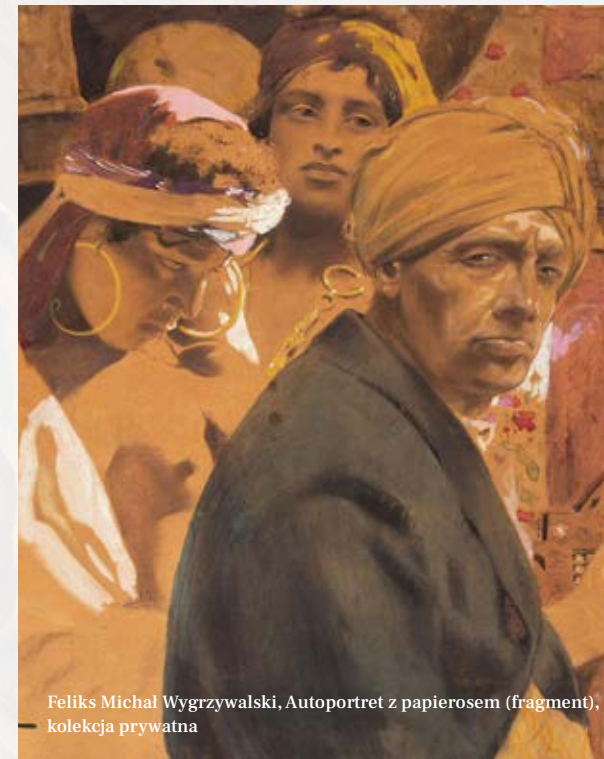


W wieku 18 lat młody Adam Styka miał usłyszeć od nestora rodu, Jana, istotną, jak się później okazało, radę. „Adaś miał szczególnie łatwość do pejzażu, ale mu powiedziałem: Z tym daleko nie zajdziesz, trzeba rysować twarze ludzi” (Czesław Czapliński, Saga rodu Styków, Nowy Jork 1988, s. 136). Początkowo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

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



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



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



Aleksander Laszenko, 1938

4 Ω

JACEK MALCZEWSKI

1854-1929

Krajobraz z jeźdźcem na koniu (Widok na teatr rzymski w Aspendos), po/lub 1884

olej/plótno (dublowane), 70 x 55 cm
sygnowany l.d.: 'J Malczewski'

estymacja:

180 000 - 300 000 PLN

42 000 - 71 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Europa

„Okazja się nadarzyła, jedyna może w życiu, zobaczenia kraju tak drogiego dla artysty jak Grecja, więc wyfrunąłem, ale insouciance moja nic sobie z tego nie robi, i gdyby w wigilję wyjazdu na kolej, powiedział mi ktoś tylko, że nie jedziesz do Grecji – bez żadnej przykrości pojechałbym wprost w przeciwną stronę – do Radomia”.

Jacek Malczewski, cyt. za: Adam Heydel, Jacek Malczewski. Człowiek i artysta, Kraków 1933, s. 110



W DRODZE DO ASPENDOS MALARSKI PŁON WYPRAWY MALCZEWSKIEGO DO AZJI MNIEJSZEJ



Teatr w Aspendos, w: Miasta Pamfilii i Pizydii, przy współudziale George'a Niemanna i Eugena Petersena, wydał Karol hrabia Lanckoroński, t. 1, Kraków 1890, s. 98



Jacek Malczewski, Aspendos - amfiteatr, rysunek, Zamek Królewski na Wawelu – Państwowe Zbiory Sztuki



Jacek Malczewski, Aspendos - amfiteatr (Teatr w Aspendos - krowy amfiteatru), rysunek, Zamek Królewski na Wawelu – Państwowe Zbiory Sztuki

W 1884 roku Malczewski odbył podróż do Azji Mniejszej, która stanowiła jego najważniejszą i brzemionną w skutki podróż artystyczną. Pod wpływem doznania Morza Śródziemnego malarz pisał: „świat dziecięcych moich marzeń klasycznych otacza mnie wokoło” (cyt. za: Adam Heydel, Jacek Malczewski. Człowiek i artysta, Kraków 1933, s. 111), a jak zauważyła Stefania Kozakowska „dla Malczewskiego, który nie pozostał obojętny na piękno antyku, wyprawa ta stała się źródłem doświadczeń, obserwacji, przeżyć, które zaowocują dopiero kilka lat później w ikonografii jego malarstwa, wyraźnie inspirowanego mitologią grecką; to tam narodzią się w jego artystycznej świadomości postaci faunów, syren, centaurów, chimery” (Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, Jacek Malczewski. Życie i twórczość, Kraków 2008, s. 13).

Wyruszywszy pociągiem z Wiednia wraz z uczestnikami ekspedycji archeologicznej historykiem sztuki Marianem Sokołowskim i filologiem klasycznym Wilhelmem Hartlem, dotarli do Triestu, skąd na pokładzie parowca „Argos”, płynąc przez albańskie wybrzeże Adriatyku, Cyklady, Pireus, wyspę Rodos i Izmir dotarli do stolicy starożytnej Pamfilii, czyli portowego miasta Antalya na terenie dzisiejszej Turcji. Wyprawa przemierzała Anatolię na terenie ówczesnego Imperium Osmańskiego, gdzie leżały historyczne krainy Pamfilii i Pizydii. Jej celem była inwentaryzacja ruin rzymskich zabytków, głównie z I i II wieku n.e. Jej organizatorem był zaprzyjaźniony z Malczewskim hrabia Karol Lanckoroński, prawnik, kolekcjoner, znawca historii sztuki, archeologii i ochrony zabytków. Wyprawa do Azji Mniejszej zresztą zapewniła mu sławę i uznanie w świecie nauki, a jej plonem było wydawnictwo „Miasta Pamfilii i Pizydii” (1890). Malczewski i Lanckoroński poznali się być może już w latach 70. XIX stulecia, lecz z pewnością znajomość ta, historycznie bardzo istotna i inspirująca dla Malczewskiego, nabrała tempa, gdy Malczewski spędził lato 1884 roku w majątku Lanckorońskich w Rozdole. Jako uprzywilejowany gość wyprawy artysta został zatrudniony w roli rysownika-kronikarza. Zespół około 40 rysunków z tego czasu ma mniej charakter dokumentacyjny, więcej zaś stanowi rodzaj zapisu życia codziennego uczestników wyprawy. Rysunki z wyprawy na Wschód zachowały się w rodzinie Lanckorońskich i zostały przez Karolinę Lanckorońską подарowane w 1994 roku na Wawel.

Z pochodzącej z czasu wyprawy epistolografii Malczewskiego wiele dowiadujemy się o przeżyciach malarza związanych z południową naturą. W liście do Konstantego Marii Górskiego odnajdujemy zaś przemyślenia Malczewskiego odnośnie do tamtejszych zabytków: „A ja jadę dalej by być w Alaji, w Balkis, w Sylejon, w Perge itd. a w tych miejscach malować to stary amfiteatr, to wodociągi, to łuki po Hadryjanie (...)” (cyt. za Adam Heydel, dz. cyt., s. 113). Prezentowany w katalogu aukcyjnym krajobraz przedstawia fragment jednego ze znanych, położnych na terenie Pamfilii zabytków, rzymskiego amfiteatru ukończonego za panowania Marka Aureliusza w 160 roku n.e. Przeżycie artysty związane z doświadczeniem tej budowli musiało być niemałe – teatr w Aspendos uchodzi za jeden z najlepiej zachowanych w świecie grecko-rzymskim zabytków tego rodzaju. Także i na Lanckorońskim teatr wywarł wielkie wrażenie i w swoich „Miastach Pamfilii i Pizydii” poświęcił mu długi i wnikliwy fragment. „Najznakomitszym budynkiem w Aspendos – pisał Lanckoroński – jest teatr. Leży on na wschodniej pochyłości akropolis, zkąd ze stromo spadającej wyżyny można go objąć w całości okiem; budynek wrzyna się głęboko w górę i jest z tego powodu z dołu tylko częściowo widoczny. Wznosi się 24 m. ponad równinę i z daleka już widać jego fasadę pełną monumentalnego charakteru. Ten teatr jest jedynym budynkiem Pamfilii, który się doczekał większego rozgłosu i publikacyi. (...) prawdziwie nadzwyczajny stan konserwacyi tego pomnika, zapewnia mu wybitne stanowisko w historii architektury” (Miasta Pamfilii i Pizydii, przy współudziale George'a Niemanna i Eugena Petersena, wydał Karol hrabia Lanckoroński, t. 1, Kraków 1890, s. 104).

Ślad fascynacji tą budowlą odnajdujemy w dwóch rysunkach przedstawiających jej ruiny – „Teatr w Aspendos – krowy amfiteatru” oraz „Aspendos – amfiteatr”. Do grupy związanej z pobytem w Aspendos należy także i zaliczyć prezentowany obraz olejny „Krajobraz z jeźdźcem na koniu (Widok na teatr rzymski w Aspendos)”. Tak samo jak w rysunkach tak w obrazie olejnym starożytna architektura harmonijnie łączy się z okolicznym pejzażem, czego dopełniają swobodnie oddane postaci podróżników i jeźdźców. Malczewskiego, podobnie jak Lanckorońskiego, zainteresowało wtopienie monumentalnej bryły w rozległe zbocze. Przez to w prezentowanym obrazie teatr nie góruje nad południowym krajobrazem, lecz stanowi jego harmonijną i malowniczą część.



Jacek Malczewski, Don Kichot i Sancho Pansa, 1895-1900, Muzeum Narodowe w Krakowie



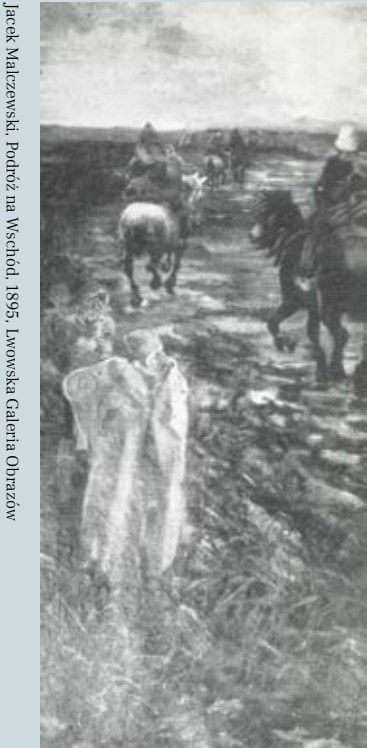
Jacek Malczewski, Jacek Malczewski dogania karawanę, 1895-97, fotografia archiwalna



Jacek Malczewski, Ze wschodu, 1888, fotografia archiwalna, Muzeum Narodowe w Warszawie



Jacek Malczewski, Przejście przez Taurus, 1887, fotografia archiwalna



Jacek Malczewski, Podróż na Wschód, 1895, Lwowska Galeria Obrazów

Malczewski jedynie część swoich szkiców narysował w Anatolii. Większość prac była tworzona czy wykańczana już po powrocie w latach 1885-1890, najpewniej podczas długich wizyt w Rozdole. Jak podsumował Heydel plon wyprawy oprócz rysunków to pięć większych płócien, które powstały na zamówienie Lanckorońskiego, a dwa z nich Malczewski „malował z własnej inicjatywy” – „Malczewski dogania karawanę” i kompozycję znaną jako „Don Kichot i Sancho Pansa”, będącą właściwie podwójnym konnym portretem Malczewskiego i Lanckorońskiego. Ta grupa obrazów jest niezwykła i odosobniona na tle bogatego oeuvre malarskiego artysty. Heydel zauważał, że „obrazami z Azji Mniejszej staje Jacek Malczewski obok całej plejady polskich koniarzy, 'orientalistów', czy batalistów, jako godny i poważny ich rywal” (Adam Heydel, dz. cyt., s. 116).

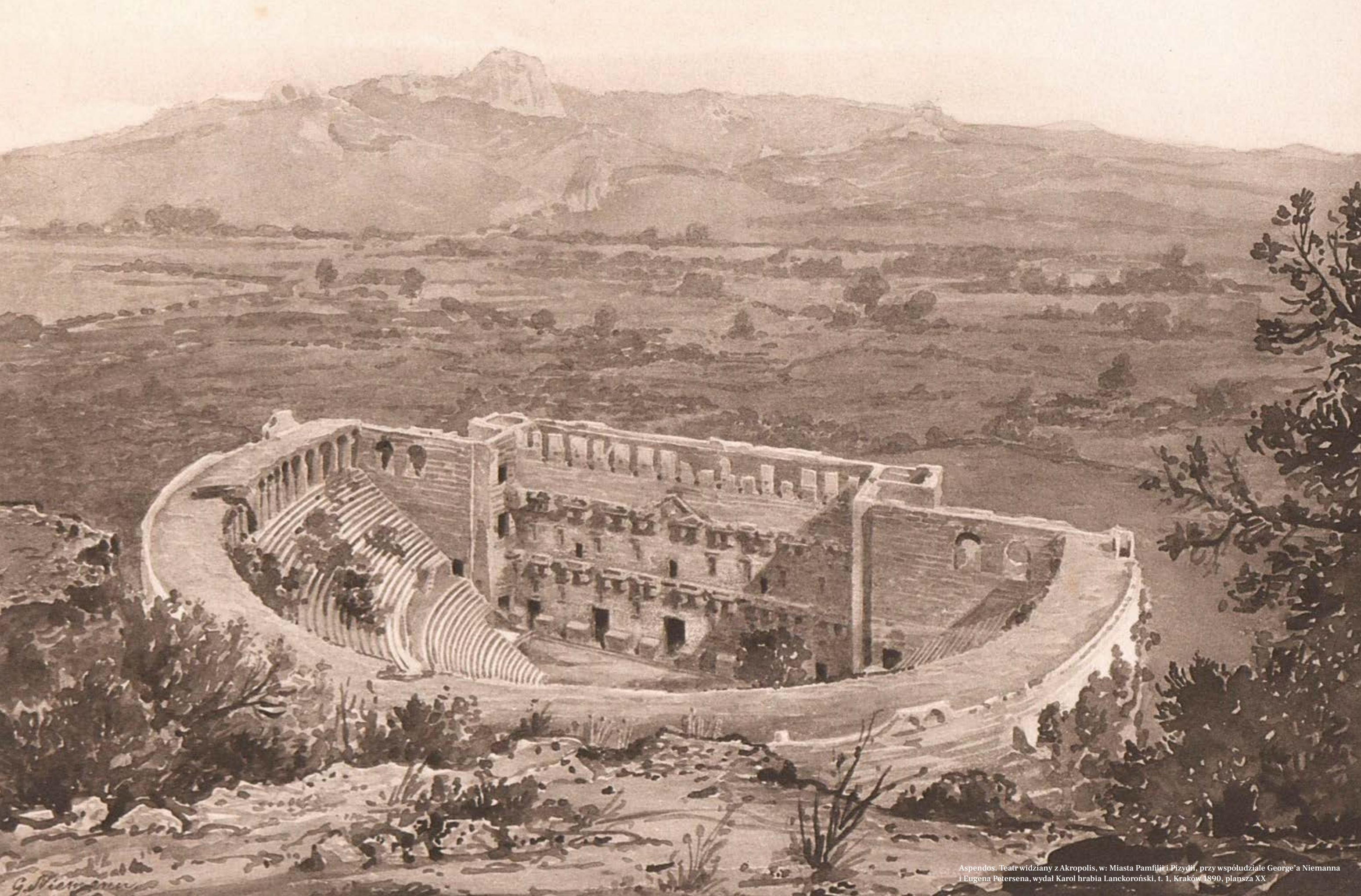
Prezentowany „Krajobraz z jeźdźcem na koniu (Widok na teatr rzymski w Aspendos)” sytuuje się poza tą grupą. Akcja innych anatolijskich obrazów olejnych jest osnuta wokół koni i jeźdźców podczas jazdy, przez co posiadają ekspresyjny i romantyczny charakter. Na to zwracał uwagę Heydel, który widział w tych kompozycjach łączność z tradycją malarstwa Brandta i innych polskich monachijczyków. „Krajobraz z jeźdźcem” jest nieco inny w charakterze. Malczewski zastosował statyczny układ i osiągnął pogodny nastrój i wrażenie przepelnienia sceny światłem, zbliżając się atmosferycznych efektów współczesnego malarstwa plenerowego. Z „Dziennika z podróży do Azji Mniejszej” Lanckorońskiego dowiadujemy się, że Malczewski w sobotę 18 października 1884 roku malował w Aspendos tę budowlę w technice olejnej („Z Malczewskim i Hartlem w górę, wokół akropolu, następnie w dół do akweduktu, potem teatr. Po śniadaniu rysunki Niemanna [ukazujące] teatr. Pod wieczór [8v] konno na kraniec akweduktu. Następnie z Niemannem [zwiedzanie] teatru. [Przedstawienie] go na obrazie olejnym Malczewskiego”. Dziennik podróży do Azji Mniejszej (1882-1883 i 1884), red. Aleksandra Szymanowicz-Hren i Anna Ziemlewska, Wiedeń 2015, s. 85). Ze względu na przedstawioną budowlę, wedle wszelkiej wątpliwości, prezentowany krajobraz należy wiązać ze wzmiankowanym przez Lanckorońskiego obrazem malowanym jeszcze w plenerze w Aspendos.

Wizyta Malczewskiego w teatrze w Aspendos, który już w ostatnich dekadach XIX wieku postrzegany był jako znakomity zabytek starożytności, mogła rezonować w jego twórczości dłużej i w sposób mniej dosłowny niż w pracach z około 1884 roku. W tamtym czasie geneza greckiej tragedii budziła szerokie zainteresowanie w świecie kultury i nauki, a pozycja, które wzmogła dyskusję na jej temat to „Narodziny tragedii”, pierwsza książka Fryderyka Nietzschego (1872). Wyłożone w niej idee zaczęły szczególnie silnie rezonować w kulturze końca wieku. Nietzsche jako filolog klasyczny podważał w niej klasyczną wizję greckiej starożytności i eksponował jej irracjonalny i demoniczny charakter. Z tą książką wiąże się Nietzscheańska koncepcja apollińskości i dionizyjskości, które silnie wybrzmiewają już w młodo-polskim i symbolistycznym malarstwie Malczewskiego osnutym wokół losu artysty.

„Hellada przede mną – jakże jej spokój
i rytm nie ma zamieszkać w moim ciele
gotyckiem co prawda, ale młodem jeszcze.
Może figury wyobraźni mojej już się pozbędą
czoł pomarszczonych i pochylonych i rąk
szarpiących niewolnicze kajdany – i oczów
osłupiałych z przerażenia”.

Jacek Malczewski w liście do Konstantego Marii Górskiego, Wiedeń, 1884, cyt. za:
Adam Heydel, Jacek Malczewski. Człowiek i artysta, Kraków 1933, s. 111





Aspendos. Teatr widziany z Akropolis, w: Miasta Pamfilii i Pizydii, przy współudziale George'a Niemanna i Eugena Petersena, wydał Karol hrabia Lanckoroński, t. 1, Kraków 1890, plansza XX

5

JACEK MALCZEWSKI

1854-1929

"U źródła prawdy", 1909

olej/plótno, 140,5 x 96 cm

sygnowany i datowany l.śr.: 'JMalczewski | 1909'

inne tytuły historyczne: Źródło, U źródła, Narcyz

na krośnie oraz odwrociu ramy papierowe nalepki wystawowe oraz notatki

Obraz zostanie za zgodą właściciela zostanie włączony do wystawy "Jacek Malczewski. Konteksty", Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, 20 września 2024 - 5 stycznia 2025.

estymacja:

4 000 000 - 7 000 000 PLN

940 000 - 1 645 000 EUR



POCHODZENIE:

DESA Unicum, 2010 (private sale)
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Jacek Malczewski romantyczny, Muzeum Narodowe w Krakowie, 18 lutego - 31 lipca 2022
Wielka sztuka jest jak ocean głęboka. Malarstwo Jacka Malczewskiego, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, 23 kwietnia - 22 lipca 2018
Malczewscy – figura syna, Muzeum Narodowe w Szczecinie, 8 czerwca - 23 lipca 2017
Metafory i przestrzenie. Malarstwo Jacka i Rafała Malczewskich, Muzeum Regionalne w Stalowej Woli, 22 października - 27 listopada 2011
Ku chwale artysty, Jacek Malczewski, Rafał Malczewski, Miejska Galeria Sztuki w Zakopanem, 12 sierpnia – 2 października 2011
Jacek i Rafał Malczewscy, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, 25 marca - 4 września 2011

LITERATURA:

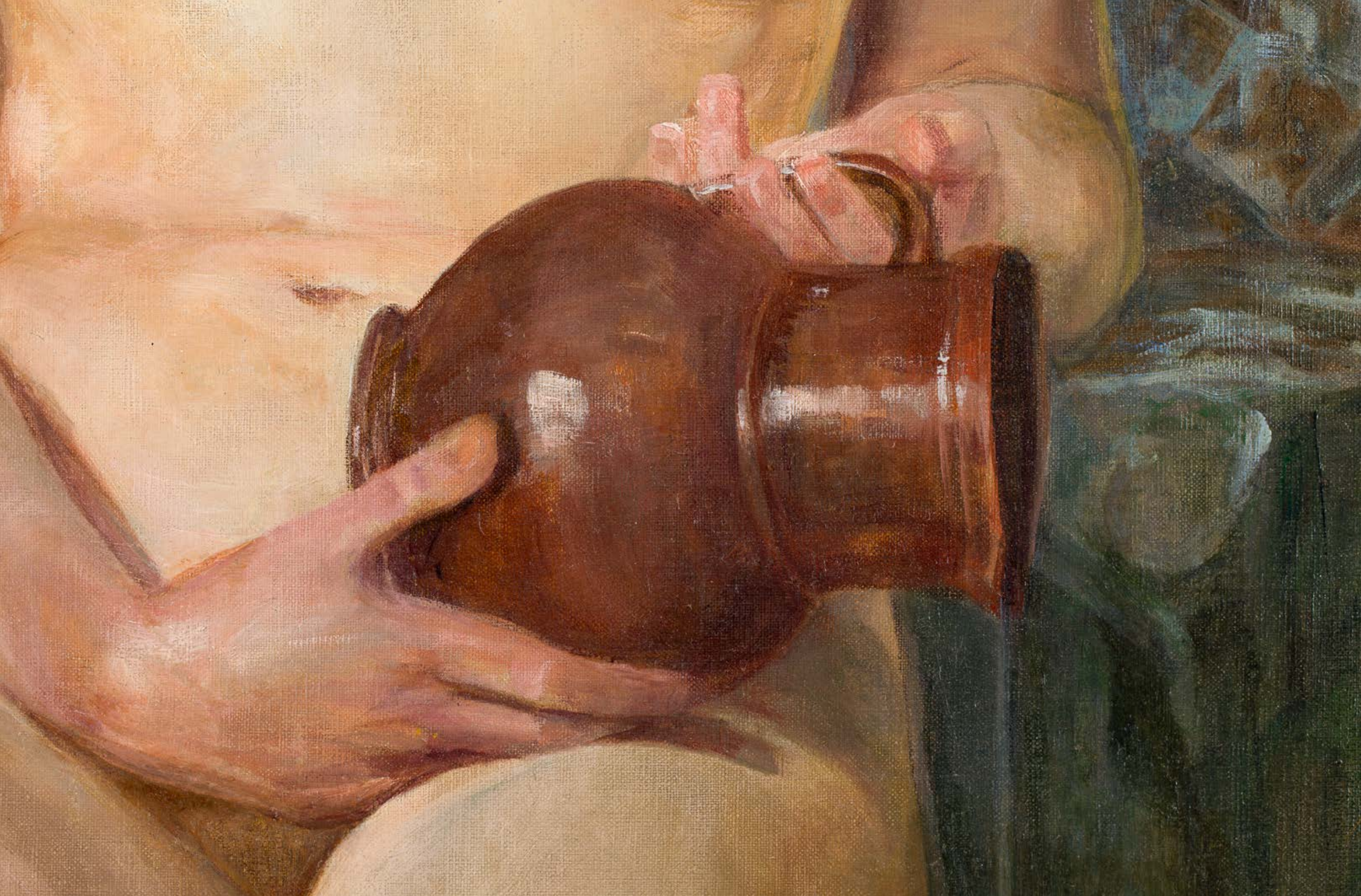
Paulina Szymalak-Bugajska, Malczewski. Zbliżenia, Warszawa 2023, s. 128, 129 (il.)
Ryszard Jeremi Kluszczyński, Jacek Malczewski 1854-1929, Kraków 2022, s. 27 (il.)
Urszula Kozakowska-Zauch, Jacek Malczewski romantyczny, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2022, s. 149 (il.)
Beata Małgorzata Wolska, Malczewscy – figura syna, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2017, nr kat. II.5, s. 56 (il.)
Jacek i Rafał Malczewscy, koncepcja i redakcja Zofia Katarzyna Posiadła, Radom 2014, s. 189 (il.)
Jacek i Rafał Malczewscy” w 2011 w Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu
Włodzimierz Kalicki, Malczewski u źródła, “Ale Historia” 2012, nr 35, s. 8-9 (il.)
Anna Król, Metafory i przestrzenie. Malarstwo Jacka i Rafała Malczewskich, katalog wystawy, Muzeum Regionalne w Stalowej Woli, Stalowa Wola 2011, nr kat. 19, s. 35 (il.)
Adam Brincken, Tomasz Opaliński, Ku chwale artysty, Jacek Malczewski, Rafał Malczewski, katalog wystawy, Miejska Galeria Sztuki w Zakopanem, Zakopane 2011, s. 27 (il.), s. 64-65 (il.)
Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, Jacek Malczewski. Życie i twórczość, Kraków 2008, s. 51 (il.)
Jadwiga Puciata-Pawłowska, Jacek Malczewski, Wrocław-Warszawa-Kraków 1968, s. 160-161, s. 163 (il. 106).
Pierwsze czterdziestolecie Tow. Zachęty Sztuk Pięknych 1861-1900, katalog wystawy, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa 1939, s. nlb. (il.)
reprodukcje obrazu: Jacek Malczewski, U źródła, fotografia archiwalna, przed 1939, fot. Stanisława Janczewska, Muzeum Narodowe w Warszawie
oraz rotograviura Drukarni Narodowej w Krakowie
Jacek Malczewski. 16 reprodukcji, wstęp Wilhelma Mitarskiego, Warszawa 1922, tabl. 4

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 Dzieł Jacka Malczewskiego w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie i Krakowie oraz Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Powstają portrety luminarzy polskiej kultury: Feliksa Jasieńskiego, Jana Mycielskiego czy Edwarda Raczyńskiego.
1906		Pobyt we Włoszech z Marią z Brunickich Balową (1879–1955), kochanką i muzą Malczewskiego.
1911		Wystawa indywidualna w Wiedniu.
1912		Zostaje rektorem Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.
1914–1918		Po wybuchu wojny przenosi się do Wiednia. Do Krakowa powróci w 1916 roku. Powstają obrazy o tematyce związanej w przewidywaną niepodległością Polski („Nike Legionów”, 1916, Muzeum Narodowe w Krakowie). Malarz tworzy prace odwołujące się do starości i przeczuwanej z wolna śmierci.
1922		Przenosi się do Łusławic, gdzie mieszka u swoich siostr. Bywa również w Charzewicach u córki Julii.
1924		Jubileusz siedemdziesięciolecia urodzin i pięćdziesięciolecia pracy twórczej.
1925		Postępuje choroba oczu artysty. Coraz mniej maluje, a wykonuje liczne rysunki kolorowymi kredkami.
1929		Malczewski umiera 8 października. Ciało artysty złożono w Krakowie na Skałce.

Jacek Malczewski, około 1900



JACEK MALCZEWSKI: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI





Jacek Malczewski, Zatruta studnia z chimera, 1905, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu



Jacek Malczewski, Zatruta studnia, 1906, Muzeum Narodowe w Poznaniu

U ŹRÓDŁA PRAWDY: SYMBOLICZNA MOWA JACKA MALCZEWSKIEGO

W tym artykule skupię się na dwóch obrazach J. Malczewskiego, które są wyjątkowo bogate w symbolikę i nawiązują do mitologii. Wybrałem je, ponieważ doskonale ilustrują jego fascynację mitami i symboliką. W tym artykule skupię się na dwóch obrazach J. Malczewskiego, które są wyjątkowo bogate w symbolikę i nawiązują do mitologii. Wybrałem je, ponieważ doskonale ilustrują jego fascynację mitami i symboliką.

Prezentowane dzieło „U źródła prawdy” obrazuje niezwykle bogactwo symbolicznej wyobraźni Jacka Malczewskiego. W centrum obrazu, pośród skalistego pejzażu pastoralnego, malarz umieścił siedzącą na głazach nagą kobietę. Jej starannie upięta fryzura oraz kolczyk w uchu sygnalizują, że nie mamy do czynienia z wiejską dziewczyną, lecz nagą mityczną boginią. Malczewski nadał modelce rysy Marii Balowej, swojej ówczesnej kochanki i muzy. Kobieta trzyma w rękach gliniany dzbanek, z którego cieknie strużka wody, zasilając źródło zlokalizowane w kamiennych załomach na dole kompozycji. Z niego zaś wodę czerpie spragniony młody faun.

W szerokim znaczeniu –jak interpretuje „U źródła prawdy” Paulina Szymalak-Bugajska – „kobieta (...) staje się symbolem życiodajnej wody, źródłem i początkiem wszelkiego życia, ideą zmysłowego i ponadczasowego piękna, ku któremu biegną myśli i dążenia mężczyzn – twórców ograniczonych znaniem życia codziennego (postać mężczyzny w wojskowym płaszczu i czapce, prowadzącego błękitnoskrzydłego Pegaza). Uroda kobiecego ciała pobudza pożądanie i pierwotną siłę męskiego ciała, przedstawioną pod postacią młodego fauna z jednoznacznym rekwizytem w ręku, będącego metaforą pierwotnych, animalistycznych instynktów” (Paulina Szymalak-Bugajska, Malczewski. Zbliżenia, Warszawa 2023, s. 128). Zaakcentowana plastycznie przez artystę fletnia jest oczywiście popularnym atrybutem fauna, ale przy tym kieruje w stronę biograficznej interpretacji obrazu. Jeśli przedstawiona bogini to Maria Balowa, a postać fauna stanowi alter ego Malczewskiego, to obraz nawiązywać musi do inspirującej, miłosnej relacji, jaką połączyła parę. Muzyczny i falliczny atrybut wskazuje przy tym na fizyczną jej stronę, podobnie jak dzbanek usytuowany blisko łona modelki.

Kompozycje Malczewskiego, w których wykorzystał motyw źródła, a przede wszystkim studni, należą do jego najbardziej tajemniczych obrazów.

„U źródła prawdy” powstaje w czasie, gdy artysta rozwijał cykl przedstawień „Zatrutej studni”. Malarz rozpoczął go w 1905 roku w serii prac wykonanych dla Edwarda Raczyńskiego z Rogalina. Malczewski nigdy nie wyjaśnił znaczenia tego motywu, a interpretację zatrutych studni w 1907 roku zaproponował Lucjan Rydel w poemacie wydanym wraz z reprodukcjami prac Malczewskiego. Poeta postrzegał studnię jako symbol polityczny i odnosił ją do fatum ciężącego nad Polską. W myśli Staffa upadek powstań narodowych, wygnania i reperkusje, skutecznie „zatruty” umysły Polaków doby rozbiorowej. Pokolenie to, od lat pijące wodę zatrutą przez, jak nazywał ją Rydel, Złą Upiorzycę, czy też Chimera, popadło w letarg i pozostało bezczynne. Jedynym patriotycznym odniesieniem w prezentowanej kompozycji może być postać mężczyzny prowadzącego Pegaza. Szary płaszcz mężczyzny przypomina wojskowy szynel, wielokrotnie wykorzystywany przez Malczewskiego jako symbol niewoli Polaków. Pegaz zaś to znany symbol natchnienia i inspiracji. Imię zrodzonego z krwi potwornej Meduzy skrzydłatego konia pochodzi zresztą od greckiego słowa oznaczającego źródło czy studnię (gr. πηγή). W symbolicznym wokabularzu Malczewskiego źródła i studnie oznaczały „zwierciadło ukazującego odbicie losu, przeznaczeń i utajonych myśli człowieka” (Jadwiga Puciata-Pawłowska, Jacek Malczewski, Wrocław 1968, s. 146). Postać mężczyzny w płaszczu można skojarzyć z greckim herosem Bellerofontem, który poskromił Pegaza. Z pomocą rumaka Bellerofont pokonał Chimera i próbował zdobyć szczyt Olimpu. Jego wędrówka poprzez skalisty pejzaż może być postrzegana jako ścieżka ku poznaniu. Jeśli postrzegać symbolikę źródła jako drogi do samowiedzy to prezentowane dzieło należy odczytać w kategoriach refleksji o prawdziw artystycznego natchnienia wynikającego z obcowania ze zmysłowym i duchowym pięknem. Zupełnie inaczej niż w „Zatrutych studniach” woda przynosi nie śmierć, lecz życie i stanowi prazasadę.



Jacek Malczewski, Akt, 1876, kolekcja prywatna



Arnold Böcklin, Nimfa przy źródle, ok. 1855, Sammlung Schack, Monachium



Jean-Auguste-Dominique Ingres, Źródło, 1820-1856, Musée d'Orsay, Paryż

W KRĘGU AKADEMIZMU: MALCZEWSKI, INGRES, BÖCKLIN

W tym artykule skupię się na dwóch obrazach J. Malczewskiego, które są wyjątkowo bogate w symbolikę i nawiązują do mitologii. Wybrałem je, ponieważ doskonale ilustrują jego fascynację mitami i symboliką.

Edukacja artystyczna Malczewskiego przypadła na lata 70. XIX wieku. W 1872 roku artysta podjął naukę rysunku w Krakowie. Najpierw szkolił się u Leona Piccarda, potem jako wolny słuchacz u Władysława Łuszczkiewicza w Szkole Sztuk Pięknych. Od 1873 roku uczył się już w sposób regularny u Łuszczkiewicza i Feliksa Szynalewskiego, dodatkowo pobierając prywatne lekcje rysunku u Floriana Cynka. W latach 1876-77 studiował u Henriego Ernesta Lehmana w École des Beaux-Arts. Z tego okresu pochodzą jego rzadkie akademickie studia takie jak olejny „Akt” (1876, kolekcja prywatna). Paulina Szymalak-Bugajska wskazywała, że „roczny pobyt w Paryżu umożliwił Jackowi Malczewskiemu nie tylko pracę nad artystycznym warsztatem, uświadamiając mu jego braki w tej materii, ale też pomógł uwolnić się od widma Jana Matejki i jego koncepcji malarstwa historycznego” (Paulina Szymalak-Bugajska, Malczewski. Zbliżenia, Warszawa 2023, s. 22), którym nasiąkał w kręgu krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych.

Choć w historiografii chętnie eksponuje się wątek buntu Malczewskiego przeciw Matejce i jego sztuce, to rzadko wskazuje się, jak wiele malarz zawdzięcza europejskiej sztuce akademickiej. Wyliczone powyżej nazwiska pierwszych nauczycieli wskazują, że młody Malczewski obracał się w kręgu twórców silnie tradycjonalistycznych i patronującym postrenesansowym prawdom sztuki. Paryskie studia z pewnością pozwoliły pogłębić te pierwsze akademickie szlify i rozwijać nie tyle warsztat malarza, co przede wszystkim rysownika. Wedle doktryny akademickiej możliwe jest określenie prawdy o sztuce i za jej pomocą mierzalne jest mistrzostwo dzieła. Prawda łączy się z pojęciem piękna, za którego ideał uważano w epoce nowożytnej dzieła Starożytnych. Renesansowy kanon zakładał, że sztuka powinna naśladować naturę, lecz w kręgu Akademii natura ta miała być odarta z wszelkich niedoskonałości. To właśnie za pośrednictwem renesansu nowożytna Europa odziedziczyła grecki obraz ciała wyklarowany w V w. p.n.e. – uosabiający idealne piękno i harmonię świata w miniaturze za sprawą konstrukcji opartej na logicznych, mechanicznych wręcz zasadach.

Malarstwo historyczne, które przez André Félibiena w jego akademickiej hierarchii tematów stawiane jest najwyżej, w istocie oparte zostało na prymacie ludzkiej figury.

Paryski mistrz Malczewskiego Henri Lehmann był znanym swego czasu autorem dużych dekoracyjnych kompozycji akademickich, a przy tym uczniem najważniejszego malarza francuskiego neoklasycyzmu, Jean’a Auguste’a Dominique’a Ingresa. Ekscentryczne redakcje żeńskiego aktu zajęły centralne miejsce w twórczości tego niepokornego klasycysty podziwianego przez następne pokolenia artystów za formalną doskonałość. Ingres skodyfikował wręcz model gładkiego ciała bez skazy, potem powtarzany przez cały wiek XIX. Na związek „U źródła prawdy” Malczewskiego z twórczością Ingresa zwróciła uwagę Jadwiga Puciata-Pawłowska w 1968 roku, zestawiając prezentowane dzieło ze słynnym „Źródłem” (1820-1856, Musée d’Orsay, Paryż) autorstwa francuskiego malarza. Historycy sztuki uzasadniali tę inspirację wyobrażona artystyczną wspólnotą Malczewskiego i Ingresa polegającą na podziwim obydwu malarzy dla sztuki rysunku.

„U źródła prawdy” przywodzi też na myśli malarstwo szwajcarskiego artysty Arnolda Böcklina. Podobnie jak Malczewski, Böcklin opierając się na akademickim warsztacie, uprawiał wyrosłe z jego fascynacji antykiem malarstwo symbolistyczne. „U źródła prawdy” można powiązać z „Nimfą przy źródle” (ok.1855) Böcklina zachowaną w Sammlung Schack w Monachium. Choć podczas pobytu w Monachium w latach 1885-86 artystę nurtowały już wizje sybirskie, to nad Izarę wyjechał, żeby „pójść naprzód w technice”. Liczne obrazy Böcklina eksponowane w publicznej galerii hrabiego Schacka w Monachium z pewnością przyniosły rozwijającemu się artystycznie Malczewskiemu poważną inspirację. Tych doświadczeń nieoczywistym refleks można dostrzec w prezentowanej kompozycji z 1909 roku. Malczewski w centrum tej dużych rozmiarów kompozycji umieścił nagą postać, hołdując akademickim ideałom w sztuce.





Jacek Malczewski, Thanatos, 1911, Muzeum Narodowe w Poznaniu



Jacek Malczewski z Marią Balową przy malowaniu jej portretu, 1904, fotografia archiwalna



Maria Balowa w Tuligłowach, 1904, fotografia archiwalna

SKANDAL! MARIA BALOWA JAKO MODELKA MALCZEWSKIEGO

„(...) człowiek genialny, jak Malczewski, oprócz tęsknot potrzebował miłości jako tematu i podniety twórczej (...) miłość musiała być w jego życiu (...). Zresztą nieszczęśliwa miłość daje wiele natchnień artystycznych”.

Michalina Janoszanka, Wielki tercjarz. Moje wspomnienia o Jacku Malczewskim, Poznań 1936, s. 261

Położone nieopodal Jarosławia i Przemyśla Tuligłowy stały się dla Jacka Malczewskiego – jak pisze Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska – „swoistym edenem, ucieczką od domowych i rodzinnych kłopotów” (też, Jacek Malczewski. Życie i twórczość, Kraków 2008, s. 32). W tamtejszym majątku zamieszkiwał starostwa Stanisław Bał wraz z żoną Marią, nazywaną Kingą, czy zdrobniale Kinią. Stanisław Bał stał się protektorem i kolekcjonerem twórczości Malczewskiego, a w majątku powstała plenerowa pracownia malarza.

To co przybliżało Malczewskiego do Tuligłowów, to postać Marii Balowej (1879-1955), ukochanej malarza i młodszej od niego o 25 lat muzy. Postrzegana w epoce jako rudowłosa piękność poznała Malczewskiego około 1900 roku. Balowa, salonowa dama, z rozległymi horyzontami artystycznymi i intelektualnymi okazała się znakomitą towarzyszką malarza. W 1906 roku odbyli potajemnie wspólna podróż do Italii, a zachowana korespondencja dostarcza nader licznych dowodów głębokiego uczucia pary. Balowa wkroczyła do jego życia, ale też twórczości: postaci śmierci, chimery, muzy czy harpii w licznych obrazach z początku XX stulecia to utajone wizerunki kochanki malarza. Żonaty artysta nie wahał się portretować Balowej w scenach jawnie odwołujących się do romantycznych uczuć. „Ona była kochanką Malczewskiego – pisał Józef Czapski – Nieraz się ją widzi: te wszystkie anioły mają jej twarz. I potem ostro z nimi zerwała, nie wiem dlaczego. O tym się nie mówiło” (Józef Czapski, Świat w moich oczach, rozmowy przeprowadził Piotr Kłoczowski, Ząbki-Paris, s. 167). Przyczyny gwałtownego rozstania kochanków pozostają nieznane. Współcześnie uważa się, że to Maria Balowa zakończyła trwający około 13 lat związek.

„Wyjątkowo dużo plotek i domysłów musiała spowodować również (...) kompozycja zatytułowana ‘U źródła prawdy’ – zauważyła Paulina Szymalak-Bugajska. Twarz Marii Balowej w połączeniu z kobiecym aktem, do którego nie pozwalała ona sama, lecz zawodowa modelka, na pewno wywołała poruszenie wśród osób wiedzących o jej związku z malarzem” (Paulina Szymalak-Bugajska, Malczewski. Zbliżenia, Warszawa 2023, s. 128). Choć skandaliczny wydźwięk obrazu musiał być w okresie jego powstania oczywisty, to zawarta w dziele symboliczna wizja wskazuje na czułość skierowaną wobec postaci Balowej. Jeśli w innych obrazach Balowa często gra rolę strasznych mitycznych postaci, to w „Źródle” poi spragnionego fauna i przynosi życiodajną energię.



Jacek Malczewski w Tuligłowach, 1904, fotografia archiwalna





„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...”.

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

JACEK MALCZEWSKI

1854-1929

Portret Antoniego Goetz-Okocimskiego, 1917

olej/tektura, 103 x 73,3 cm
sygnowany i datowany p.g.: 'J Malczewski | 1917'
na krośnie malarskim papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie
oraz numer depozytowy Muzeum Śląskiego w Katowicach: 'MŚK/dep/1384/SzM/d.'
opisany na ramie: 'Okocim', fragmentarycznie zachowana
papierowa nalepka inwentarzowa z opisem oraz dwie nalepki aukcyjne

estymacja:
1 200 000 - 2 000 000 PLN
282 000 - 471 000 EUR

POCHODZENIE:
z historycznej kolekcji Antoniego Goetz-Okocimskiego (1895-1962). Okocim
kolekcja prywatna, Polska (depozyt w Muzeum Śląskim w Katowicach)

WYSTAWIANY:
Jacek Malczewski 1855-1929, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, lipiec-sierpień 1939

LITERATURA:
Jacek Malczewski 1855-1929, katalog wystawy, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1939,
s. 15, nr kat. 106 (jako "Portret A. Br. Gotza-Okocimskiego")





PORTRETY W CIENIU WIELKIEJ WOJNY

Namalowany w 1917 roku portret Antoniego Goetz-Okocimskiego, to praca stonowana kolorystycznie i wykończona w każdym detalu, co uwidacznia się za sprawą sygnetu, orderu, elementów munduru i umieszczonych na pierwszym planie planie kwiatów. Nie zawsze Jacek Malczewski z taką starannością kończył rozpoczęte dzieło. Postać mężczyzny ujętego w popiersiu, została umieszczona na tle rozległego polskiego pejzażu, widzianego lekko z góry, jakby z wysokiego tarasu lub okna. Żółte tło budują dojrzałe trawy, albo raczej niskie, gotowe do żniw zboża. Nieregularnie rozmieszczone powykrzywiane drzewa uzupełniają typową scenografię polskich nizin. Jacek Malczewski nie byłby jednak sobą, gdyby w ten sielski krajobraz nie wprowadził motywu symbolicznego.

Pełen fantazji świat malarza to kraina fascynująca i magiczna, którą wypełniają najdziwniejsze stworzenia. Artysta odtwarza na swych obrazach zarówno dobre istoty, jak pełne łagodności pegazy czy wdzięczne satyry, jak i drapieżne demony – chimery, meduzy i harpie. Rzeczywistość kreowana przez Malczewskiego to fuzja epokowych zdarzeń oraz lęków ukazana pod maską mitów i legend. Cała twórczość Malczewskiego nasyciona jest niepokojem. Na jego obrazach pojawiają się postacie, które już na sam wygląd budzą przerażenie. Meduzy rozpościerają wokół, niczym macki, swoje węzowe włosy, chimery chwytają w swoje szpony nierozważnych pastuszków, wodne rusałki wciągają w toń jeziora zablakanych wędrowców, a „złe upiorzyce”, jak pisał Lucjan Rydel, zatruwają wodę w studni. Portret Goetz-Okocimskiego nie ujmuje jednak żadnego z owych stworów, a element symboliczny pojawia się w nim pod zupełnie inną postacią. Otóż w tle, po prawej piętrzy się cały szereg okopowych zasieków. Wizerunek ten wpisuje się znakomicie nie tylko w grupę portretów Malczewskiego, na których ukazuje on przedstawicieli arystokracji, ale także w całą serię reprezentacyjnych portretów wojskowych.

Antoni Goetz-Okocimski był trzecim i zarazem ostatnim właścicielem Okocimia, majątku, w ramach którego funkcjonował nie tylko okazały pałac, ale też prężnie działający browar. Jego działalność przypadła na najtrudniejsze, zarówno dla samego majątku, jak i zniewolonej Polski lata. Baron już od 1915 roku walczył na froncie I wojny światowej, początkowo w armii austriackiej, później już w Wojsku Polskim. Reminiscencje Wielkiej Wojny są w omawianym portrecie nad wyraz widoczne. Jest to zresztą obraz malowany jeszcze w trakcie jej trwania. Malczewski sportretował tutaj młodego jeszcze, zaledwie dwudziestodwuletniego mężczyznę, w którym mógł dostrzec, tak jak i w całym tym przewrocie, nadzieję na odrodzenie ojczyzny. Jak pisał Adam Heydel: „Malczewski dobiegł lat sześćdziesięciu. Doczekał – starcem – wielkiej wojny. Trzeba raz jeszcze zebrać, przypomnieć, uprzytomnić sobie, czym były dla Jacka Malczewskiego słowa: niewola, wygnaniec, zaborca, by zrozumieć jaki nawał uczuć – nadziei, radości, zwątpień, rozpacz, musiał runąć na niego z chwilą wybuchu wojny” (Adam Heydel, Jacek Malczewski. Człowiek i artysta, Kraków 1933, s. 116).

Portret Antoniego nie jest jedynym dziełem mistrza wykonanym dla rodziny Goetz-Okocimskich. Malczewski rok wcześniej sportretował jego ojca, Albina (kolekcja prywatna). Oba portrety bez wątpienia zostały wykonane na bezpośrednie zlecenie rodu i przez wiele lat znajdowały się w jego kolekcji. Jedynym znanym dzisiaj śladem po wizerunku Antoniego jest wystawa jubileuszowa Malczewskiego z 1939 roku. Poza jej katalogiem dzieło nie jest uchwytnie w źródłach.



Jacek Malczewski, Portret Antoniego Goetz-Okocimskiego, 1917, kolekcja prywatna



Jacek Malczewski, Portret Albina Goetz-Okocimskiego, 1916, kolekcja prywatna



Pałac Goetzów-Okocimskich w Okocimiu, 1940



„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 słuszość. 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



Jacek Malczewski, Portret Józefa Nekanda-Trepki, 1909, kolekcja prywatna



Jacek Malczewski, Portret generała Aleksandra Truszkowskiego, 1923, kolekcja prywatna

7

JACEK MALCZEWSKI

1854-1929

Dziewczyna w czerwonych koralach na ganku w Lusławicach, około 1920

olej/deska, 59,5 x 44,5 cm
sygnowany l.g.: 'J Malczewski'

estymacja:

600 000 - 800 000 PLN

141 000 - 188 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Poznań (zakup w Salonie Desy w latach 70. XX w.)

„Stacja kolejowa Gromnik – a stąd jeszcze dwanaście kilometrów końmi do Lusławic, gdzie obecnie stale przebywa Jacek Malczewski. Okolica – typowa dla podkarpackich stron zachodniej Małopolski. Po półtoragodzinnej jeździe widać na prawo od szosy dużą, elipsoidalną kępę drzew: Lusławice”.

Jacek Malczewski o sobie. Wywiad własny „Wiadomości Literackich”, rozmowę przeprowadził Jan Brzękowski, „Wiadomości Literackie” 1925, R. 2, nr 30 (82), s. 1-10





Jacek Malczewski na ganku w Lusławicach, 1925, fot. Tadeusz Szydlowski, Muzeum Narodowe w Krakowie

Jacek Malczewski w Lusławicach, w tle siostry artysty Helena i Bronisława, fotografia, ok. 1925.
Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu



Jacek Malczewski, Dwór w Lusławicach, 1922, kolekcja prywatna



Jacek Malczewski, Zadumanie. Na ganku w Lusławicach, 1920, kolekcja prywatna

„W twórczości Malczewskiego znajdują się portrety kobiet z kręgu rodzinnego, pań z towarzystwa, przedstawicielek środowiska artystycznego, ale też na wielu pracach występują nieznane bliżej twarze zawodowych, jak i czasem zupełnie przypadkowych modelek – zauważyła Paulina Szymalak-Bugajska – 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).

W prezentowanym portrecie widzimy dziewczynę zdobnie ubraną w niebieską sukienkę, czerwone korale i z czarną wstążką upiętą we włosach. Nie istnieje pewność co do tożsamości modelki, lecz za pewnością była kimś z otoczenia dworu. Pewne podobieństwo fizjonomii pozwala łączyć ją z postacią jednej z służących w Lusławicach (Portret Agaty Pancerz, 1926, kolekcja prywatna). Malczewski posadził portretowaną na wiklinowym krześle, którego ledwie fragment dostrzegam w lewej dolnej części portretu. Tego rodzaju krzesła znane są z innych obrazów oraz fotografii przedstawiających artystę i jego bliskich. W tle rozpościera się nasyciony kolorystycznie widok na korony drzew w północnej części od dworu. Malczewski zamknął kompozycję od prawej strony widokiem fragmentu kolumny ganku, nadając pozornie prostemu układowi drapieżność ekspresji, co stanowi element charakterystycznych lusławickich obrazów.

Od 1919 roku głównie w okresie wakacyjnym Malczewski chętnie przebywał w Lusławicach pod Zaklicznem, gdzie w dworze Stanisław i Marii Vayhingerów mieszkały siostry artysty, Bronisława Malczewska

i Helena Karczewska. W pobliżu zresztą, w Charzewicach mieszkała córka artysty Julia wraz z mężem Feliksem Meyznerem. Architektura dworu oraz skoncentrowana wokół niego przestrzeń stanowiły w życiu i artystycznej działalności Malczewskiego miejsce szczególne aż do końca jego dni. Jak pisał Heydel, Malczewski „ostatnie obrazy maluje w roku 1926. Pięćdziesiąt lat upłynęło od pierwszych, siedemdziesiąt dwa lata życia. Jesienią tego roku wyjeżdża z Lusławic do Krakowa. Samochód czeka przed dworem lusławickim. Pochylony starzec w futrze wysuwa się na ganek. Spojrzał wokół, przystaje. Woła gorączkowo o ołówki i papier. Siada, próbuje notować. Rzuca z goryczą, – ‘Narysuję jak wróćę... Wszystko narysuję’. Ale już do Lusławic nie miał powrócić” (Adam Heydel, Jacek Malczewski. Człowiek i artysta, Kraków 1933, s. 220-221).

Choć swoje ostatnie chwile Malczewski spędził w Krakowie, to jego metaforyczne pożegnanie z muzą sztuki nastąpiło właśnie w Lusławicach, gdzie malowana w obrazach przestrzeń dworu i parku była okazją do snucia symbolicznych wizji. W roku 1925 kolumnowy ganek dworku stał się miejscem nostalgicznego pożegnania artysty, kiedy to właśnie w Lusławicach obchodzono jubileusz 50-lecia pracy twórczej Malczewskiego. Już we wczesnej twórczości Malczewskiego symbolika dworu odgrywała dużą rolę. Wspomnienia i obrazy z majątku w Wielgiem na Ziemi Radomskiej, gdzie spędził młodość były obecne w całej jego twórczości. Potem właśnie, w ostatniej fazie, przestrzenie Lusławic stały się nośnikiem symbolicznych znaczeń związanych z tematyką życia i śmierci oraz misji artysty. Szczególnie właśnie przestrzeń ganku była naznaczona takimi wizjami, o czym świadczą obrazy tam malowane, np. zachowane w kolekcjach prywatnych „Łan już żęty” czy „Zadumanie. Na ganku w Lusławicach”.

8

APOLONIUSZ KĘDZIERSKI

1861-1939

"Antek astronom" ("Wiejski astronom"), 1890

olej/plótno (dublowane), 138 x 82 cm

sygnowany i datowany trudnoczytelnie p.d.: 'A. Kędzierski | 1890'

Dzieło jest pierwotną wersją najbardziej znanego obrazu Kędzierskiego z 1891 roku.

estymacja:

180 000 - 300 000 PLN

42 000 - 71 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

porównaj: Elżbieta Charazińska, Apoloniusz Kędzierski (1861-1939), katalog wystaw monograficznych, Muzeum Okręgowe w Radomiu, Muzeum Narodowe w Warszawie, Lublin 1981, nr kat. 31-32 oraz 210, il. 14







Apoloniusz Kędzierski w Orońsku, około 1886-89, fotografia, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu



Józef Chełmoński, Owczarek, 1897, Muzeum Narodowe w Krakowie



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

„(...) wobec nadciągającej nocy (...) wszyscy ludzie doświadczają pewnej depresyii psychicznej, pewnego minorowego nastroju, który, jakkolwiek objawia się w nieskończenie wielkiej skali psychicznej zjawisk, zawsze jednak obraca się w zakresie, na którego jednym brzegu jest stan uwagi i skupienia, cicha melancholia, oczekiwanie, tęsknota, niepokój, a na drugim po prostu strach (...). Oto źródło stimmungowych, jak by powiedział Gierymski, nastrojowych, jak mówimy dzisiaj, obrazów, które przed trzydziestu laty charakteryzowały dla Niemców polską sztukę. Bawili się oni w tani dowcip twierdząc, że smutna dusza polska objawia się w ilości czarnej farby, której Polacy używają w swoich obrazach. I rzeczywiście, Polacy namalowali tych smutnych wieczorów jesiennych, tych melancholijnych, szarych godzin, tych nocy mrocznych, tajemniczych, złowrogich, więcej, niż ktokolwiek bądź w owych czasach”.

Stanisław Witkiewicz, Aleksander Gierymski, Lwów 1903, s. 157-158



Józef Brandt, Zagrody, około 1896-1900, Muzeum Narodowe w Warszawie

MARZENIA ANTKA ASTRONOMA

STIMMUNGOWE POSZUKIWANIA APOLONIUSZA KĘDZIERSKIEGO

Kędzierski przyszedł na świat w Suchedniowie na ziemi kieleckiej w rodzinie lokalnego nauczyciela. Po powstaniu styczniowym rodzina Kędzierskich osiadła w Radomiu, gdzie przyszły malarz dorastał. Już jako uczeń radomskiego gimnazjum Kędzierski poznał Józefa Brandta. Po śmierci ojca w 1877 roku Apoloniusz przeszedł pod opiekę spokrewnionego z Brandtem Józefa Lessla. Chłopiec, który już w gimnazjum był nagradzany za swoje prace rysunkowe został wysłany do majątku Brandta w Orońsku. Także w przyszłych latach w czasie wakacji Kędzierski przebywał w Orońsku, gdzie pod okiem mistrza formował się jego temperament artystyczny. Orońsko miało dla Kędzierskiego duże znaczenie także w późniejszym etapie twórczości, ponieważ właśnie tam, podczas studiów plenerowych, rozwijał swoje umiejętności malarskie w kierunku realizmu i naturalizmu. Kędzierski w tamtym czasie zaprzyjaźnił się z innymi malarzami, którzy uczyli się u Brandta, Marianem Zaremskim i Józefem Ejsmondem.

W kolejnych latach Kędzierski wysyłał swoje rysunki do publikacji w warszawskich czasopismach oraz (choć pod pseudonimem) zadebiutował obrazami olejnym w Zachęcie (1882). W 1885 roku, z pewnością za radą Brandta, podjął studia w warszawskiej Klasie Rysunkowej Wojciecha Gersona. W 1886-1889 Kędzierski dzięki wsparciu Brandta i Lessla studiował w Monachium, powracając na letnie wakacje do Polski. Na ten czas przypada powstanie jednego z najbardziej znanych obrazów olejnych Kędzierskiego „Zwijanie partu” (zaginiony). Od 1889 roku Kędzierski osiadł w Warszawie, gdzie jako nadal młody malarz zaczął cieszyć się uznaniem krytyki i publiczności. Pierwszy duży sukces Kędzierskiego wiązał się z obrazem „Antek astronom”, który w 1892 roku zdobył trzecią nagrodę na konkursie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. W kolejnym roku „Antek astronom” został pokazany na Wystawie Powszechnej w Chicago i przyniósł Kędzierskiemu brązowy medal. Po wystawie obraz został zakupiony do zbiorów muzeum w St. Louis, a jego późniejsze losy są obecnie nieznane. Znana jest jego drzeworytnicza reprodukcja wykonana na podstawie rysunku przez Edwarda Gorazdowskiego i opublikowana w „Tygodniku Ilustrowanym” w 1891 roku.

Prezentowana kompozycja „Antek astronom” jest autorskim powtórzeniem tematu najbardziej znanego i utytułowanego obrazu Kędzierskiego. Na rynku antykwarecznym w 1996 roku pojawiła się wersja „Antka astronoma” datowana na 1890 rok i tylko nieco mniejsza niż prezentowany obecnie obraz. Wydaje się, że dużą kompozycję wystawioną w Warszawie i Chicago poprzedziły mniejsze wersje studyjne. Kędzierski zresztą do tego popularnego tematu miał powracać i później, a katalog jego prac autorstwa Elżbiety Charazińskiej ujmuje obraz malowany nawet w 1920 roku.

W „Antku astronomie” Kędzierski przedstawił wiejskiego chłopca siedzącego na łące i wpatzonego w letnie, gwiazdzone niebo. Zamglony, wieczorny krajobraz rozświetlany jest jedynie światłem ogniska żarzącego się na drugim planie oraz księżyca. Na niebie widoczne są gwiazdy Wielkiego i Małego Wozu. Kędzierski nadał swojej scenie realistyczny, ale i sentymentalny charakter, portretując wpatzonego w rozgwieżdżone niebo chłopca-marzyciela. Obrazy z pierwszego okresu twórczości Kędzierskiego są formalnie i ideowo zależne od twórczości polskich monachijczyków, Józefa Brandta i Józef Chełmońskiego. Kędzierski wykorzystał w „Antku astronomie” formułę malarstwa stimmungowego, a więc nastrojowego malarstwa krajobrazowego „z pamięci”, w którym stany przyrody odpowiadają nastrojom ludzkiej duszy. W „Antku astronomie” wieczorna, uśpiona przyroda wtóruje melancholii snującego marzenia chłopca. Wrażenie to wzmacnia malarska metoda Kędzierskiego, który postać namalował, bazując na konkretnie kośćca rysunkowego, a partię krajobrazu rozwiązał za pomocą laserunkowych, subtelnych plam brązu, zieleni i błękitu. „Antek astronom” wpisuje się w typ sentymentalnego malarstwa realistycznego ukształtowany w dziele Chełmońskiego, gdzie samotny pastuszek czy wiejska dziewczyna (jak choćby w „Babim lecie” czy „Owczarku”) na tle niby prostego, monotonnego pejzażu, zatapiają się w marzeniach.



Apoloniusz Kędzierski, Antek Astronom, „Tygodnik Ilustrowany” 1891, nr 67, okładka

TADEUSZ AJDUKIEWICZ

1852-1916

Chłopiec grający na flecie, 1875

olej/plótno (dublowane), 132,5 x 103 cm
sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'T. Ajdukiewicz | München 1875.'
na krośnie malarskim numery inwentarzowe oraz papierowa nalepka aukcyjna

estymacja:

140 000 - 180 000 PLN

33 000 - 42 000 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Agra-Art, październik 2013

kolekcja instytucjonalna, Polska

dom aukcyjny Agra-Art, październik 2020

kolekcja prywatna, Warszawa

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 „Przy studni” z 1884 roku, 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.

„Chłopiec grający na flecie” wpisuje się swoim tematem w szeroko rozpowszechnione pod koniec dziewiętnastego wieku zainteresowanie kulturą wiejską i ludową. Jest to wczesne dzieło Ajdukiewicza, powstałe w roku jego przybycia do Akademii w Monachium. Artyści z tego kręgu często przejawiali podobne zainteresowania, niekoniecznie ograniczone do wsi polskiej – świetnym przykładem jest obecność motywów bretońskich w sztuce Michała Gorstkina-Wywiórskiego. Do pracy Ajdukiewicza znaleźć można analogie w pracach artystów o tematyce huculskiej, dzieł Fryderyka Pautscha czy Teodora Axentowicza. Dzieło Ajdukiewicza łączy tę folklorystyczną tematykę, w której powszechny był motyw muzyki z aluzją do niemalże arkadyjskiej tematyki bukolicznej. Można też wskazać bardzo znany obraz z tego czasu o podobnej tematyce, modernistycznego w warstwie formalnej „Flecidę” Édouarda Maneta. Praca Ajdukiewicza zakorzeniona jest jednak w konwencji realizmu powszechnej w sztuce monachijskiej. Swobodne ujęcie modelu łączy się tu mimo wszystko z dążnością do osiągnięcia pełnego, zróżnicowanego modelunku postaci. Warto szczególnie zwrócić uwagę na umiejętne oddanie faktury materiałów, przede wszystkim kozucha wszytego w kamizelkę chłopca.





10

ALEKSANDER GIERYSKI

1850-1901

"Widok Paryża", około 1892

olej/deska, 46,5 x 58,5 cm

sygnowany l.d.: 'A. Gieryski.'

opisany numerami na odwrociu

estymacja:

1 800 000 - 2 600 000 PLN

424 000 - 612 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja antykwariusza Franciszka Studzińskiego (1895-1967), Paryż

kolekcja Jadwigi Juchniewicz, Lugano

kolekcja prywatna (zakup na aukcji w Paryżu w latach 80. XX w.)

LITERATURA:

Aleksander Gieryski 1850-1901, katalog wystawy, red. Ewa Micke-Broniarek, Muzeum Narodowe w Warszawie,

Warszawa 2014, s. 225 (il.), nr kat. I/113







Bracia Séeberger, Po deszczu - Carrefour du Pont Sully, 1905, fotografia

„MARZĘ O PARYŻU CIĄGLE...”

IMPERATYW NOWOCZESNOŚCI

W PARYSKICH WIDOKACH

ALEKSANDRA GIERYMSKIEGO

Szczerych admiratorów swojej twórczości Aleksander Gierymski za życia znalazł niewielu. Byli wśród nich nieliczni krytycy, kolekcjonerzy czy, przede wszystkim, koledzy malarze. Jego nazwisku towarzyszył nieodmiennie szum debat krytycznych rozciąganych czy to wśród publiczności, czy na kartach prasy. Częstokroć były to opinie nieprzychylnie... Jego twórczość przypada na okres, gdy w centrum dyskusji o sztuce postawiono problemy stricte artystyczne, których głównym rzecznikiem w latach 80. XIX stulecia stał się przyjaciel Gierymskiego, Stanisław Witkiewicz (cykl artykułów „Sztuka i krytyka u nas” wydawanych na łamach „Wędrowca” od 1884). Malarz znaczną część życia spędził w Monachium, Rzymie i Paryżu. Do swojego rodzinnego miasta, Warszawy, podchodził z dużą rezerwą. Spędził tutaj młodość, przebywał parokrotnie w latach 70. XIX wieku, studiując w Monachium i odbywając liczne podróże po Europie. W latach 70. i 80. wystawiał w rodzinnym mieście swoje prace, co rzadko kiedy kończyło się sukcesem. Już jego wczesne prace: „Gra w mora” i „Austeria rzymska” eksponowane w Zachęcie zebrały krytykę, mimo dostrzeżonej ogromnej biegłości technicznej, za „szpetny realizm”, jak wyrażał się o orientacji artystycznej Gierymskiego jeden z najbardziej wpływowych krytyków, Henryk Struve. Narzekał w jednym z listów: „Szkoda, że o mnie w Warszawie mają pojęcie, że tylko malarz rodzajowy, prawie nie karczemy”.

Dłuższy pobyt Gierymskiego w Warszawie datuje się na lata 1879-84, kiedy nawiązał kontakt z kręgiem realistycznej awangardy czasopisma „Wędrowiec”, m.in. Stanisławem Witkiewiczem, późniejszym monografistą Gierymskiego. Zaginiona wersja „Pomarańczarki” z 1880 została przez artystę opisana miejscem powstania: „Idiotenburg”. Malarz miał też powiedzieć: „Lepiej być koniem wyścigowym w Polsce niż malarzem”. Gierymski w swojej korespondencji skarżył się na niezrozumienie w rodzimym środowisku artystycznym. Planowaną jako arcydzieło, wielokrotnie przemalowywaną „Altanę” (1882, Muzeum Narodowe w Warszawie) zaprezentował w Zachęcie w 1882. Obraz, choć zdobył wówczas pierwszą nagrodę Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, spotkał się raczej z chłodnym przyjęciem publiczności i krytyki.

Dzieła były krytykowane ze względu na nowoczesną formułę, rzekome hołdowanie zachodniej awangardzie, odrzucenie patriotycznego historyzmu i radykalność naturalistycznej obserwacji. Legenda Gierymskiego stworzona na początku XX wieku przez Witkiewicza, a później pielęgnowana przez licznych krytyków i historyków sztuki, to legenda niezrozumianego tułacza, samotnika, malarza „wykłętego”, lecz również wielkiego eksperymentatora uwielbianego przez młodsze pokolenia polskich artystów, kładącego podwaliny pod autonomiczną sztukę czystą u progu XX wieku. Od pierwszych etapów swojej twórczości Gierymski, prekursorsko na tle sztuki polskiej swojej doby, radykalnie eksperymentował ze światłem i kolorem, co później przyniosło mu zasłużone miejsce w panteonie polskiego malarstwa. Jego poszukiwania, co odnotowuje Agnieszka Rosales-Rodriguez w eseju katalogowym do wystawy monograficznej (Muzeum Narodowe w Warszawie, 2014), łączył się w europejskiej wspólnocie artystycznych przemian formowanych przez Barbizonończyków, Gustave’a Courbeta, niemieckich realistów, włoskich Macchiaioli, impresjonistów, neoimpresjonistów czy w końcu postimpresjonistów.

„Z początku instynktownie, potem z wiedzą pragnąłem być i czuć się Europejczykiem, ale to trudno przychodzi (...) – pisał Gierymski w 1898 roku z Wenecji do Brunona Abakanowicza. Wyrażone w tym zdaniu pragnienie przynależności do ponadnarodowej wspólnoty (artystycznej) najpełniej zrealizowało się w 1890 roku wraz z wyjazdem do Paryża. Gierymski spełnił wówczas swoje noszone od młodości marzenie dzięki wsparciu Ignacego Korwin-Milewskiego. „Marzę o Paryżu ciągle” pisał w 1888 roku z Monachium (Juliusz Starzyński [oprac.], Maksymilian i Aleksander Gierymscy. Listy i notatki, Wrocław 1973, s. 291). Artysta pierwotnie chciał spędzić nad Sekwaną ledwie kilka miesięcy, gdzie miał zebrać parę motywów dla swojego malarstwa i obrazy ukończyć w Monachium. Paryski pobyt Gierymskiego trwał jednak trzy lata. W tamtym czasie prawdopodobnie dzięki Ignacemu Paderewskiemu Gierymski poznał polskiego inżyniera Brunona Abakanowicza. Abakanowicz zaopiekował się malarzem i często przyjmował go w willi w Saint-Maur-des-Fossés, gdzie Gierymski stykał się z właśnie z Paderewskim, Władysławem Mickiewiczem, Henrykiem Sienkiewiczem czy Anną Bilińską. W Paryżu Gierymski kilkakrotnie zmieniał pracownię, a jego adresy z tamtego czasu to rue Aumont-Thiéville 4 oraz rue Boissonade 15. Także w Saint-Maur-des-Fossés Gierymski posiadał pracownię. Gierymski w Paryżu funkcjonował w kręgu polskiej kolonii artystycznej, lecz także, wystawiając w 1891 i 1892 roku na salonach, brał udział w międzynarodowym życiu artystycznym. Jednak przez swoje usposobienie był niejako twórcą osobnym. Gierymski w Paryżu pozostał samotnikiem i chętnie spędzał czas pośród anonimowego tłumu w kawiarniach.

Gierymskiemu towarzyszyła w tamtym okresie obawa przed konfrontacją z paryskim środowiskiem i uznaniem jego talentu. W okresie paryskim jego aktywność artystyczna ogniskowała się wokół ambitnych artystycznie obrazów portretujących miejskie życie wieczorem i w nocy. Gierymskiego nieustannie nurtowała problematyka światła i koloru i stanowiła główny temat paryskich obrazów, do których należą dwie wersje „Opery paryskiej nocy” oraz „Luwru w nocy”, także wieńczący paryski pobyt „Wieczór nad Sekwaną”. Choć np. w „Wieczorze nad Sekwaną” za sprawą quasi-pointylistycznej techniki malarskiej Gierymski podejmował dialog z nowoczesnym malarstwem francuskim, to ich stimmungowy charakter i realistyczna dbałość o detal sytuuje je jeszcze w kontekście monachijskim.

Zupełnie inna w charakterze jest seria jego obrazów stworzona około1892 roku po ukończeniu drugiej wersji „Luwru w nocy”. Pejzaże te są malowane w plenerze, często nad Sekwaną oraz posiadają jasny i nieco zamglony koloryt. Gierymski zrezygnował w nich z uporczywej dbałości o detal, a swoboda użycia plamy barwnej i osiągnięte przez nią wrażenie atmosferyczności tych widoków plasuje je we wspólnocie poszukiwań artystycznych wraz z twórczością impresjonistów. Także wybór tematyki sprawia, że są to prace wysoce nowoczesne. Gierymski malował niby potoczne widoki z centrum miasta wraz z anonimowy postaciami jako przejaw la vie moderne. Jedynie pojedyncze prace z wymienionej grupy pejzaży zachowały się do dziś w prywatnych rękach i zbiorach muzealnych. Większość z nich znana jest jedynie z czarno-białych klisz przechowywanych w Muzeum Narodowym w Warszawie. W tym zbiorze istnieją reprodukcje przedstawiające widoki z Lyonu czy znad Marny z okolic Saint-Maur-des-Fossés.



Aleksander Gierymski, Pont-Neuf w Paryżu, 1893, Muzeum Narodowe w Warszawie

Wiele jest jednak związanych z plenerami Gierymskiego w Paryżu i przedstawia m.in. Place de la Concorde, Ogród Luksemburski czy Pont Neuf. Prezentowany „Widok Paryża” to bodaj największy rozmiarami pejzaż z tej grupy, w którym Gierymskim przedstawił daleką perspektywę na paryskie zabudowania. Widz patrzy na Pont de Sully z prawego na lewy brzeg Sekwany. Przedstawione w tle kamienice przy bulwarze Saint-Germain rozmywają się w nieco zamglonych masach powietrza i kierują wzrok widza ku górującej nad nimi z oddali kopule Panteonu. Posługując się swobodnym duktem pędzla oraz rozbieloną paletą ugrów, brązów, różów i błękitów, Gierymski osiągnął „blask światła i zależną od niego zmienność tonów barwnych” (Ewa Micke-Broniarek, Malarstwo polskie. Realizm, naturalizm, Warszawa 2005, s. 265). Imperatyw nowoczesności w tych obrazach realizuje się w jeszcze inny sposób. Gierymski postępował jak flâneur: jako przechodzień w migawkowy sposób rejestrował ruchliwą przestrzeń paryskiej ulicy doby Haussmanna niczym w obiektywie aparatu.

Gierymski paradoksalnie nie był malarzem spontanicznym, a jego katorżnicza droga ku artystycznej doskonałości przeszła do legendy w polskiej historii sztuki. Choć jego malarstwo ze względu na efekty świetlne wielokrotnie porównywano z twórczością impresjonistów to Gierymski posługiwał się zupełnie innymi metodami. Zapoznane w Paryżu malarstwo francuskie od Maneta do Seurata kierowało go w stronę nowoczesnych metod malarstwa plenerowego, czego ślad odnajdujemy w liście do Witkiewicza: „Oto jestem już o wiele moderniejszy, moderność polega na zdecydowanym kolorze, położonym prawie od razu, bez przemęczania płótna ciągłymi laserunkami, i malowanie świeżymi kolorami, bez pastwienia się nad obrazem, dla wydobycia siły i plastyki. Cóż za plastyka jest w nocy przy lampach? Żadna” (Stanisław Witkiewicz, Aleksander Gierymski, Lwów 1903, s. 145). W „Widoku Paryża” oraz innych pejzażach z około 1892 roku Gierymski kwestionował akademickie sposoby budowy obrazu. Gierymski – ten genialny outsider polskiej sztuki nowoczesnej – szczególnie w twórczości z lat 90., tj. ostatniej dekady życia, proponował wyrotową formułę sztuki czystej, które otwierała już perspektywę sztuki XX wieku.



Aleksander Gierymski, Widok na Pont Royal w Paryżu, około 1892-93, kolekcja prywatnaw Warszawie



Aleksander Gierymski, Widok na Notre-Dame spod mostu, około 1892, fotografia archiwalna, Muzeum Narodowe w Warszawie



Aleksander Gierymski, Widok na Pont Bercy, około 1890-91, rysunek, fotografia archiwalna, Muzeum Narodowe w Warszawie



Aleksander Gierymski, Widok Lyonu, 1892-93, fotografia archiwalna, Muzeum Narodowe w Warszawie



Aleksander Gierymski, Przystań na Marnie, około 1892, fotografia archiwalna, Muzeum Narodowe w Warszawie

1. BULWAR SAINT-GERMAIN

Od Pont de Sully nawschodzie rozpoczyna się bieg bulwaru Saint-Germain, który jest główną arterią na lewym brzegu Sekwany. Bulwar został wytyczony w trakcie wielkiej przebudowy Haussmanna i pozwolił przeobrazić oblicze tej części miasta, na którą do tej pory składały się głównie ciasne uliczki. Tamtejsza okolica w XIX wieku uchodziła za prestiżową i stanowiła miejsce zamieszkania wielu osobistości.

2. PRZECHODNIE

Hasło „paryska moda” weszło na trwałe do języka i wiąże się z uformowaną w XIX wieku wizją Paryża jako największej i nowoczesnej metropolii. Życie miejskie wymagało konieczności upiększania własnego odzienia, a widok kobiet w długich sukniach i mężczyzn z cylindrach to przejaw typowej w XIX wieku mody. Poeta Charles Baudelaire w swoim znanym esej „Malarz życia nowoczesnego” uważał, że na piękno składa się element zarówno absolutny, jak i zmienny, który wyraża się doskonale w smaku epoki i stroju właśnie. W tamtym czasie pojawia się także termin „flaner” (fr. flâneur), które oznacza przechodnia. Rodzące się u spacerowicza doznania estetyczne pochodzą z chłonięcia widoków i atmosfery ulicy.

3. PARA

„Steam age” to popularne określenie na wiek XIX, którego oblicze zmieniła rewolucja przemysłowa. Gierymski w „Widoku Paryża” dyskretnie wprowadził obecność maszyny poprzez umieszczenie w obrębie pola obrazowego kłębow pary z przepływającego statku. Efekty świetlne spowodowane przez parę wydobywającą się z silników fascynowały ówczesnych artystów. Claude Monet, do którego przez historyków sztuki, Gierymski był często porównywany, poświęcił cały cykl obrazów widokom z dworca Św. Łazarza i efektowi pary unoszącej się z kominów lokomotyw.

4. LATARNIE MIEJSKIE

Na początku XX wieku Paryż zyskał miano „miasta świateł” właśnie ze względu na liczne oświetlenie ulic najpierw przez lampy gazowe, potem elektryczne. W Paryżu w 1881 roku odbyła się Wystawa Elektryczności, a w 1900 roku podczas Wystawy Powszechnej ulice były już powszechnie oświetlane lampami elektrycznymi. Efekt ulicy miejskiej w nocy widzianej w świetle gazowym lub elektrycznym fascynował Gierymskiego, czego zapis odnajdujemy w dwóch wersjach „Opery paryskiej”.

5. WYSPA ŚWIĘTEGO LUDWIKA

Gierymski malował „Widok Paryża”, stojąc na terenie Wyspy Świętego Ludwika (Île Saint-Louis). To druga oprócz Île de la Cité wyspa na Sekwanie w centrum Paryża. W epoce Ludwika Filipa i Napoleona III została silnie przebudowana. Na Wyspie Świętego Ludwika znajduje się ważna polonijna instytucja kultury – Biblioteka Polska oraz Hotel Lambert – rezydencja Czartoryskich.



6. BIEL

Gierymski jest pierwszym polskim malarzem, który jawnie odwrócił się od romantycznego nakazu patriotycznej posługi sztuki i skoncentrował się na problemach artystycznych związanych z reprezentacją natury środkami stricte plastycznymi. Malarz przez całą karierę trapiiony był poszukiwaniami adekwatnego sposobu obrazowania światła poprzez kolor. W Paryżu Gierymski wprowadził do swojej palety tony bieli, wzorując się na nowoczesnym malarstwie francuskim, o którym pisał jako „zabielonych obrazkach”, a własnych dziełach jako „drzwiczkach od piecyka kaflowego”.

7. KOPUŁA

W oddali, w centrum kompozycji majaczy kopuła Panteonu. Ten wzniesiony na podstawie projektu słynnego architekta Jacques’a Germaina Soufflota pod koniec XVIII wieku kościół nosił wezwanie Św. Genowefy, patronki Paryża. W trakcie rewolucji francuskiej stał się świątynią narodu, a w 1885 roku został ostatecznie przekształcony na narodowy panteon i miejsce pochówku zasłużonych Francuzów.

8. PONT SULLY

Na Pont de Sully składają się de facto dwa mosty łączące Bulwar Saint-Germain, Wyspę Świętego Ludwika oraz bulwar Henryka IV. Kamienno-żeliwny most został zbudowany w 1876 i oddany do użytku w 1877 roku w ramach wielkiej przebudowy Paryża, której dokonał baron Haussmann. Most został posadowiony pod kątem około 45 stopni w stosunku do biegu rzeki, poprzez co doskonale widać z niego katedrę Notre-Dame.

WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI

1854-1918

Brzeg morski w Bretanii, po 1910

olej/plótno, 38 x 55 cm
na odwrociu stempel spuścizny: 'WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI | ze spuścizny | POŚMIERTNEJ'
z odręcznym podpisem żony artysty: 'E. Ślewińska', opisany numerem p.g.: '22'

estymacja:
180 000 - 260 000 PLN
42 000 - 61 000 EUR

POCHODZENIE:
spuścizna po artyście
zbiory żony artysty, Eugonii Ślewińskiej (1873-1928), Paryż
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, marzec 2020
kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:
porównaj: Władysława Jaworska, Władysław Ślewiński, Warszawa 1991, s. 48, il. 30
porównaj: Władysław Ślewiński 1854-1918. Wystawa monograficzna, katalog wystawy, oprac. Władysława Jaworska, poz. kat. 256, 269, 302, 306





Ślewiński z żoną w salonie „zameczku” w Doëlan, około 1915

W pierwszej chwili prezentowana kompozycja sprawia wrażenie abstrakcyjnej. Dolną część płótna zajmują czerwono-brunatne plamy, górną – biele i błękity. Wyraziste pociągnięcia pędzla, ślady energicznych gestów sugerują szybką pracę i zdecydowanie malarza. Po chwili mózg rozpoznaje wizualne impulsy i przed oczami widza układ plam zmienia się nagle, jak w optycznych sztuczkach, w wizerunek morskiego brzegu. Rdzawe skały obmywane falami, ciemna woda w szczelinach, piana rozbijających się o brzeg fal, a za nimi zielonkawo-błękitna woda zlewająca się na horyzoncie z niebem – cały ten nadmorski krajobraz ukazuje się nagle z całą wyrazistością. Artyście udało się w tym hipnotyzującym płótnie uchwycić ulotne efekty atmosferyczne – zmienne kolory kamiennego brzegu, barwy odbijające się w morzu i chmurach; przede wszystkim zaś zmienność wody, w krótkiej chwili przechodzącej z płaszczyzny fal w białe piany, a następnie miniaturowe, ciemne jeziorka, lśniące na mokrych kamieniach. Wszystko to zostało przedstawione bez dosłowności i drobiazgowego odtwarzania pojedynczych błysków i cieni, a zabieg taki stanowi raczej syntezę wrażen niż notowanie kolejnych elementów. W jaki sposób wybrzeże Bretanii zawładnęło w pełni wyobraźnią artysty? Warto powrócić do kluczowych wydarzeń z 1888 roku, kiedy to Ślewiński porzucił źle zagospodarowany majątek i rodzinną ziemię, aby wyruszyć do światowej stolicy sztuki, niejako śladem swojego krewnego, Józefa Chelmońskiego,

który w tym samym okresie powrócił do Polski. Władysław Ślewiński, liczący wówczas 32 lata, wyjechał do Francji, właściwie nie odebrawszy uprzednio wykształcenia artystycznego, chociaż być może, jak głosi rodzinna legenda, szkicował w Szkole Rysunkowej Wojciecha Gersona. Rezydując w latach 90. XIX stulecia w Paryżu, Ślewiński uczynił jednak swą główną inspiracją Bretanię. Północno-zachodnia część Francji została w tym czasie odkryta jako kraina pierwotna, zamieszкана przez ludzi żyjących w zgodzie z naturą i żarliwie wyznających wiarę. Dzięki bliskości oceanu, specyfice pejzażu i barwności folkloru przyciągała już nie tylko wielu Francuzów, lecz także obcokrajowców, którzy, zyskawszy znakomite miejsce plenerów, mogli się również tanio utrzymywać. Ślewiński początkowo rezydował właśnie w Pont-Aven, a także w małej wiosce Le Pouldu. Akces Polaka do malarstwa zachodniego nastąpił gwałtownie. Jednym z wydarzeń artystycznych, których stał się świadkiem, przybywszy nad Sekwanę, była wystawa Grupy Impresjonistów i Syntetystów, odbywająca się w 1889 roku podczas paryskiej wystawy światowej w Café Volpini. Prezentowali na niej dzieła malarze, których twórczość pozostawała nowoczesną alternatywą dla popularnego naturalistycznego i akademickiego malarstwa końca wieku. Twórcom, takim jak Louis Anquetin, Émile Bernard czy Émile Schuffenecker, przewodził Ślewiński z żoną w salonie „zameczku” w Doëlan, około 1915, za: Władysława Jaworska, Władysław Ślewiński, Warszawa 1991,



Zameczek w Doëlan, fotografia 1957

s. 19 wtedy Paul Gauguin, postać, wokół której już wcześniej gromadzili się szukający szczerości życia i sztuki adepci modernizmu. Działo się to w bretońskiej kolonii artystycznej w Pont-Aven, wtedy właśnie przeżywającej renesans. Ślewiński już na początku swojej drogi zetknął się więc z awangardą twórców epoki. Zawarta z Gauguinem znajomość i fascynacja jego twórczością zaprowadziła nadal poszukującego malarza z Polski do zaadoptowania jego maniery malarskiej. W twórczości Gauguina i jego kręgu można obserwować dwie kluczowe tendencje – syntetyzm, w myśl którego malarz winien wrażenia wzrokowe zaklinać w antynaturalistycznych, sugestywnych plamach barwnych oraz cloisonizm, nakazujący kształt ująć ciemnym stylizowanym konturem na wzór komórkowej emalii (z franc. cloisonné), wykorzystywanej w rodzimym, starożytnym rzemiośle. Sztuka kręgu Pont-Aven często zalecała się barwnością, dekoracyjnością, ale i statycznością. W dziele Ślewińskiego odnajduje się wskazane twórcze metody, lecz przyjęte nie bez refleksji i osobiście przetworzone. W swoich pejzażach morskich, mimo hołdowania modom, uzyskiwał na przekór im efekt żywiołowości i zmienności natury. O zetknięciu z idyllicznym regionem tak pisze Tytus Czyżewski: „Ślewiński obiera sobie Pouldu i Pont-Aven za quartier général swej pracy artystycznej, aż wreszcie w r. 1896 przenosi się tam na stałe. Ten okres jego twórczości – aż do powtórnego powrotu na stałe do Paryża – jest bardzo obfity i płodny. Tutaj, w ciszy wioski bretońskiej,

wobec majestatu i powagi morza, Ślewiński dojrzewa artystycznie zupełnie. Tu powstają jego ‘morza’ pełne liryzmu, a zarazem żywiołowej grozy. Oczy malarza przyzwyczajają się do tego specjalnego kolorytu i światła, właściwego wybrzeżom i skałom nadmorskim w Bretanii. Ślewiński kolor ten przeżył malarsko i zbudował sobie swój własny styl – morskiego krajobrazu. Dziwne to, jak Ślewiński, wychodząc z założeń stylu Gauguina, stworzył sobie swoją materię koloru, materiał farby, coś zupełnie nowego i oryginalnego. Dziś, gdy po latach tyłu ogląda się te płótna, przychodzą na myśl współczesne poszukiwania światła i materiału ‘najmłodszych’ Francuzów, jak Derain, Utrillo i de Varoquier. Materiał obrazów Ślewińskiego przypomina jakby materiał zakrzepłego wosku, z którego budowane są formy, owiane atmosferą łagodnego i dyskretnego światła. Dodaje to obrazom niezwykłego malarskiego czaru (zrozumiałego może na razie tylko dla malarzy) i jest oznaką wielkich i wybrednych wartości jego środków malarskich. Syntetyczność formy w obrazach Ślewińskiego i światło, uzyskane za pomocą tonów subtelnych i wyszukanych, ustosunkowanie kolorów lokalnych, zbliża go do wysiłków i poszukiwań malarzy najmłodszych” (Tytus Czyżewski, Władysław Ślewiński, Warszawa 1928, s. 9, [cyt. za:] Władysława Jaworska, Władysław Ślewiński, Warszawa 1991, s. 166).

„Na pańskich morzach zalega głęboka cisza, której nie jest w stanie zmącić ani blask kolorów, ani rytmiczne uderzenia ostatnich fal rozbijających się w podwodne skały. Tylko niewidzialny dreszcz tajemniczej otchłani, tylko różowy uśmiech wieczornego obłoku przebiega czasami po tych wielkich nieruchomych przestrzeniach, gdzie szmaragdy niepostrzeżenie stapiają się w jedno z ametystami”.

Zenon Przesmycki, Wstęp do katalogu wystawy Exposition Des Œuvres De M.
W. Ślewiński, Galerie Georges Thomas, Paris 189825



12

WŁADYSŁAW PODKOWIŃSKI

1866-1895

Odpoczynek w ogrodzie, około 1891-94

olej/ płótno naklejone na tekturę, 30,5 x 43,5 cm

sygnowany p.d.: 'Podkowiński'

opisany nieczytelnie na odwrociu

estymacja:

1 300 000 - 1 800 000 PLN

306 000 - 424 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Jadwigi Juchniewicz, Lugano

kolekcja prywatna





Władysław Podkowiński, W ogrodzie, 1894, Muzeum Narodowe w Krakowie



Władysław Podkowiński, Dziewczynka na tle ogrodu (Bronisia), 1891, Muzeum Narodowe w Poznaniu



Władysław Podkowiński, W ogrodzie przy klombie (W agreście) 1891, Muzeum Narodowe w Poznaniu

Jeden z najważniejszych przełomów w polskiej sztuce doby modernizmu wiąże się z artystyczną działalnością Władysława Podkowińskiego. Podkowiński był artystą wykształconym na sztuce luministy Aleksandra Gierymskiego oraz miejskim realizmie z kręgu „Wędrowca”. Wraz z Józefem Pankiewiczem tworzył malarską awangardę u zarania modernizmu około 1890 roku. Artyści, odwiedzwszy w 1889 roku Paryż, zaimportowali do Warszawy francuski impresjonizm. Co ciekawe, Pankiewicz i Podkowiński podczas swojego słynnego pobytu nad Sekwaną mieszkali w pracowni Chełmońskiego wynajętej jeszcze w Warszawie od jego żony Marii. Choć epizod impresjonistyczny w ich twórczości, ani tym bardziej w całej sztuce polskiej, nie był fenomenem długotrwałym, wystawa ich prac w warszawskim Salonie Krywulta w 1890 roku należała do istotnych manifestów modernizmu na polskim gruncie.

Oswojony impresjonizm Podkowiński zaprezentował podczas wakacji 1891 oraz 1892 roku na mazowieckiej prowincji. Malarz przebywał wówczas w pobliżu podwarszawskiego Radzyna – w Mokrej Wsi, majątku malarza Juliana Maszyńskiego oraz Chrzęsna Wincentyny Karskiej, siostry żony malarza Miłosza Kotarbińskiego. Enklawy tychże posiadłości stały się dlań wdzięcznym warsztatem tworzenia. Malarz z tamtejszych sadów, rabat, łąk i ścieżek uczynił laboratorium luministycznych eksperymentów. Prozaiczne kompozycyjnie fragmenty mazowieckiej przyrody, rozedrgane pod wpływem mocnego, letniego słońca, odarte z narracyjnych dodatków stanowią wybitne dokonania w zakresie polskiego malarstwa czystego. Zmiany percepcji wywołane przez ruchy powietrza, przeobrażenia naturalnego oświetlenia czy poruszenie tafli wody to właściwe tematy jego obrazów.

Monografistka artysty Elżbieta Charazińska, określając rys osobowości artystycznej Podkowińskiego, nazwała go artystą burzycielem. Fascynacja postępową sztuką francuską, podatność na impulsy artystyczne, jego nacisk na stricte plastyczną warstwę dzieła i swego rodzaju kreacyjna siła jego twórczości pozwoliły mu przekroczyć wszelkie konwencje polskiego malarstwa pejzażowego tamtej doby. Stosował śmiało rozwiązania kompozycyjne (pasowość „Łubinu w słońcu”, 1891, Muzeum Narodowe w Krakowie) czy używał silnie rozwibrowanej faktury, co zmierzało wręcz do dematerializacji tkanki malarskiej („W ogrodzie”, 1892, Muzeum Śląskie w Katowicach; il. 4). Podkowiński odkrył dla swojego malarstwa kolor jako środek silnie uczuciowej mowy, ulegając jednocześnie urokowi mazowieckiego pejzażu. Można odnieść wrażenie, że był przez naturę prowokowany i wykazując się wielką inwencją, malarsko ją poskramiał. Ruszając w plener z małymi i średnimi formatami płócien, gotowy był notować ulotne stany przyrody z całą intensywnością doznania.

Obydwa cykle pejzaży wakacyjnych zostały jeszcze w tych samych latach wystawione w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych. Szczególnie w odniesieniu do drugiej serii z 1892 roku należy odnotować duży sukces artysty. Znaczna część prac znalazła podczas wystawy nabywców, a krytyka chwaliła luminizm malarza. Podkreślano „prawdę, poczucie estetyczne”, choć, pisząc o krajobrazach z Mokrej Wsi i Chrzęsna, Cezary Jellenta zarzucał im efekciarstwo: „Najmniej się nam podobają te, w których artysta koniecznie chciał dowieść, że temat, motyw wart niewiele więcej nad figę marynowaną, a cała wartość tego polega na wykonaniu”.

Należy przyjąć, że czas powstania prezentowanego „Odpoczynku w ogrodzie” to lata 1891-94, kiedy zainspirowany impresjonizmem Podkowiński maluje sceny ogrodowe w różnych lokacjach. Z lat 1892 i 1893 pochodzą mniejsze wymiarami krajobrazy, które Podkowiński wystawiał w Zachęcie często oznaczone jako „studia”. Prezentowany „Odpoczynek w ogrodzie” nie daje się powiązać z konkretnym, znanym z zapisów archiwalnych obrazem. Ogrodowe widoki to ulubiony temat Podkowińskiego z czasu pobytów w Chrzęsna i Mokrej Wsi, ale ten temat fascynował go też podczas wakacji 1893 roku, kiedy maluje u Feliksa Jasińskiego i jego krewnych w Sobótce, Bidzicach czy Wilczcach. Ta tematyka pojawiła się w jego dziele bodaj po raz pierwszy w okresie francuskim, gdy w 1889 roku przedstawił odpoczynek kobiet z parasolkami w zaginionej pracy „W okolicy Fontainebleau”.



Władysław Podkowiński, W ogrodzie, 1892, Muzeum Śląskie w Katowicach



Władysław Podkowiński, Gra w kroieta, 1893, kolekcja prywatna



Władysław Podkowiński, Dziewczynka w kapeluszu z kwiatami, 1894, Muzeum Narodowe w Warszawie



SPACERUJĄCE PARY

Dla malarzy doby impresjonizmu istotnym tematem stały się nowoczesne formy spędzania czasu wolnego. Promenady czy pikniki pojawiają się w malarstwie Moneta i Renoira, ale też właśnie Podkowińskiego. W swoich ogrodowych scenach na polskiej prowincji, z dala od zgiełku Warszawy, Podkowiński kreował nowoczesne arkadie. Beztroska czasu wolnego zostaje w nich podkreślona przez radosny i świetlisty koloryt. Postaci kobiet z parasolkami na łonie natury pojawiły się już w jego zaginionej kompozycji z Fontainebleau (1889). Posługując się szkicową formułą malarską, w kompozycji „W ogrodzie” sportretował w szkicowej formie Ewę Kotarbińską i samego siebie. Różnorodnie ubrane towarzystwo uchwycone w trakcie rozmowy podczas spaceru to temat znanego obrazu „Spotkanie” (1892, Muzeum Narodowe we Wrocławiu).

GRA ŚWIATŁA

Podkowiński nie stosował ściśle typowych środków malarstwa impresjonistycznego, takich jak dywizjonizm czy pointylizm. Osiągnięcia sztuki francuskiej zmieniał zgodnie z własnym temperamentem, choć reprezentacja światła na płaszczyźnie obrazu była dla kluczowym zagadnieniem artystycznym. W polskiej krytyce artystycznej tamtej epoki na określenie nowego malarstwa chętnie używano terminu wibryzm. Migotanie tkanki malarskiej osiągał Podkowiński, posługując się intensywną barwą nakładane suchym pędzlem albo gładkie plamy z niby ślizgającymi się efektami światła. Charakterystyczne dalekie plany koron drzew znane z licznych prac tamtego okresu łatwo można porównać z partią drzew w „Odpoczynku w ogrodzie”.

IMPASTY

W twórczości Podkowińskiego z lat 1891-94 ekspresyjna mowa koloru z każdym rokiem stawała się coraz silniejsza. Podkowiński jako burzyciel konwencji i malarz temperamentu chętnie posługiwał się zdecydowanymi i bezpośrednimi aplikacjami farby na płótno, nie starając się ukryć śladów swojej pracy. W „Odpoczynku w ogrodzie” dwie siedzące na ogrodowym murku postaci oddane są z wyjątkowym charakterem, mimo daleko posuniętej malarskiej syntezy. W śmiały sposób Podkowiński rozwiązał partie roślin ogrodowych, tworząc z ich kwieciami i listowia wielobarwną mozaikę. Ciekawe efekty przynosi porównanie prezentowanej kompozycji z „Dziewczynką w kapeluszu z kwiatami” ze zbiorów MNW. W jej kapeluszu odnajdziemy malowane w ten sam impastowy sposób, co na roślinie ujętej w lewym dolnym rogu „Odpoczynku w ogrodzie”. Obydwa obrazy łączą zresztą cienko kładzione laserunkowe partie, przez które prześwituje gren płótna.



13

JULIAN FAŁAT

1853-1929

"Na polowaniu", około 1900-15

olej/tektura, 62,5 x 86 cm

sygnowany p.d.: 'JFałat'

na odwrociu trzy papierowe nalepki wystawowe Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie
ślad po niezachowanej nalepce, trudno czytelny stempel własnościowy oraz opis

estymacja:

180 000 - 260 000 PLN

42 000 - 61 000 EUR

POCHODZENIE:

historyczna kolekcja malarza i pedagoga, Jana Olszewskiego (1873-1943), Warszawa

dom aukcyjny Agra-Art, październik 2018

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Łowiectwo w sztuce polskiej, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, 13 czerwca - 15 września 1937

LITERATURA:

Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie za 1937 rok, Warszawa 1937, s. 41

Łowiectwo w sztuce polskiej. Przewodnik 124, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 1937, s. 16, nr kat. 27



1853		W Tuligłowach koło Komarna przychodzi na świat Julian Fałat, syn Kazimierza i Marianny z Patraszewskich.
1860		Rozpoczyna naukę w szkole powszechnej we Lwowie.
1864		Rozpoczyna naukę w gimnazjum w Przemyślu.
1869		Wstępuje do krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych. W okresie studiów dorabia pracą w Bibliotece Jagiellońskiej.
1872		Przebywając na Ukrainie, pracuje jako rysownik oraz uczy malarstwa. Podczas pobytu w Odessie zarabia jako rysownik w biurze architekta Gąsiorowskiego.
1873		Wyjazd do Zurychu na studia politechniczne. Fałat szybko porzuca myśl o karierze architekta.
1874		Powrót do Szwajcarii, gdzie pracuje jako rysownik przy budowie kolei. Powstają pierwsze prace pejzażowe. Na ten czas datuje się debiut malarza w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych.
1875		Wstępuje na monachijską Akademię Sztuk Pięknych i dołącza do polskiej kolonii artystycznej. W następnych latach wystawia prace akwarelowe, które już na tym wczesnym etapie zyskują przychylność krytyki.
1880		Kończy studia w Monachium i otrzymuje brązowy medal z prace z natury. Pobyt w Rzymie.
1881		Akwarela „Popielec” wystawiona w Monachium i Krakowie przynosi artyście rozgłos.
1882		Osiada w Warszawie, gdzie pracuje dla prasy jako ilustrator. Dużo podróżuje, urządza wycieczki po Polsce, ale także na Żmudź czy do Włoch, skąd przywozi prace pejzażowe.
1884		Pierwszy pobyt w Paryżu i wyjazd do Hiszpanii.
1885		Podróż dookoła świata.
1886		Przełomowy pobyt w Nieświeżu na zaproszenie Antoniego Radziwiłła. Poznaje księcia Wilhelma Pruskiego. Prace przedstawiające polowania nieświeskie zostają wydane w Berlinie w formie albumu.
1887		Pobyt w Berlinie, wyjeżdża na polowania do Hubertusstock.
1889		Mały Złoty Medal przyznany przez Akademię Berlińską.
1891		Pierwszy pobyt w Osieku.
1892		Złoty medal na Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Berlinie i Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Monachium. Zakup dzieła „Nagonka” do Galerii Narodowej w Berlinie.
1893		Pobyt w Paryżu. Powstaje akwarela „Cmentarz na Montmartre w Paryżu”. Złoty medal na wystawie w Chicago.
1894		Wraz z Wojciechem Kossakiem rozpoczyna prace nad Panoramą Berezyny. Dzieło zostanie inaugurowane w Berlinie w 1896 roku.
1895		Zostaje dyrektorem Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie, która za jego sprawą w 1900 roku zyska status akademii (tzw. reforma Fałata).
1900		Srebrny medal na wystawie światowej w Paryżu. Ślub z Marią Luizą Comello de Stuckenfeld.
1901		Przychodzi na świat pierwsze dziecko Fałatów, córka Helena (Kuka). W 1903 roku rodzi się syn Lucjan, a w 1904 Kazimierz.
1906		Zostaje wybrany na prezesa Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”. Od momentu powstania Towarzystwa (1897) bierze udział w niemal wszystkich jego wystawach.
1907		W Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych wystawia wersje kompozycji „Śnieg”. To one przejdą do kanonu polskiej historii sztuki.
1910		Rezygnuje z funkcji dyrektora krakowskiej Akademii, co poprzedziły strajki studentów.
1911		Osiedla się w Bystrej na Śląsku.
1913		Jubileuszowa wystawa we Lwowie z okazji 60-lecia urodzin.
1916		Jako malarz wojenny dołącza do Legionów Polskich.
1917		Nagła śmierć Marii Fałatowej.
1919		Mieszka w Toruniu i założy tam rok później Konfraternię Artystów.
1922		Otrzymuje stanowiska dyrektora w Departamencie Sztuki w Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. Zostaje członkiem grupy „Czartak” założonej przez Emila Zegadłowicza.
1923		Powrót do Bystrej.
1925		Honorowa profesura w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych.
1928		Otrzymuje Krzyż Komandorski z Gwiazdą Orderu Polonia Restituta.
1929		Artysta umiera w Bystrej.

Portret Juliana Fałata w popiersiu, fot. Juliusz Mien, 1897-1905



JULIAN FAŁAT: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

Sceny zimowych polowań, zaraz obok panoramicznych, surowych w swojej strukturze krajobrazów, stanowią niewątpliwie jedne z najbardziej charakterystycznych i rozpoznawalnych motywów w całym dorobku twórczym Fałata. Polowanie samo w sobie było od stuleci pojmowane jako integralna część życia arystokracji i polskiej szlachty. Wyprawy na łowy, często pompacyjne i wzniosłe znajdowały swoje odbicie także w sztuce, czego znakomitym przykładem była chociażby zorganizowana w 1937 roku w warszawskiej Zachęcie głośna wystawa „Łowiectwo w sztuce polskiej”, podczas której to zaprezentowano m.in. reprodukowany w katalogu aukcyjnym obraz Fałata. Jego pejzaże to bardzo często kliwie reminiscencje odbytych niegdyś wypraw i zaobserwowanych cudów przyrody. To także pochwalna pieśń na cześć samej natury – wielkiej, nieprzeniknionej i rdzennie polskiej. Owa natura jawi się na obrazach artysty jako tajemnicza i nieco złowroga siła. Na taki jej wizerunek składają się niezwykle malownicze ujęcia, malarckie „wędrowki” do wnętrza borów i najdalszych zakamarków mokradel. Sylwetki zwierząt, bo to właśnie one stały się jednym z głównych obiektów zainteresowania artysty, były osadzone w ich naturalnym środowisku. Te

inspiracje nie towarzyszyły jednak artyście od samego początku jego kariery. Julian Fałat po rocznym pobycie w Rzymie związał się na początku lat 80. XIX wieku ze środowiskiem warszawskim. Artysta w celu zapewnienia sobie godziwych warunków życia podejmował się różnorodnych zajęć. Jak pisał Jerzy Malinowski „Fałat zarzuciwszy szybko malarstwo akademickie, kontynuował i przekształcał przeważający już w okresie 'szwajcarskim' nurt 'realistyczny'. Sprzyjał temu zarobkowy kontakt z prasą niemiecką i polską ('Tygodnik Ilustrowany', 'Tygodnik Powszechny', 'Kłosy'), która zamieszczała jego rysunki jako ilustracje” (Jerzy Malinowski, Julian Fałat, Warszawa 1985, s. 16). Ilustracje prasowe według rysunków Juliana Fałata ukazywały się na łamach najważniejszych czasopism obok prac najwybitniejszych artystów epoki, takich jak Józef Pankiewicz czy Maksymilian Gierymski. Malarz nie zarzucił jednak swej artystycznej drogi obranej wiele lat wcześniej. Współpracę tę traktował jako działalność stricte zarobkową i nadal rozwijał swój talent. Około połowy lat 80. XIX wieku w twórczości malarza zaczęła dochodzić do głosu tematyka ludowa, a wraz z nią także i zainteresowanie światem natury.

Prawdziwym przełomem w twórczości malarza była wyprawa na początku 1886 roku do Nieświeża, na kresy dawnej Rzeczypospolitej, gdzie odbyło się polowanie zorganizowane przez Antoniego Radziwiłła, ówczesnego pana na tamtejszym zamku. Książę, przywracający wówczas miejscowości rangę magnackiej stolicy, zapraszał do siebie europejską arystokrację. Szerokim echem odbił się w rzeczonym roku przyjazd do dóbr Radziwiłłów księcia Wilhelma Pruskiego, dwa lata później koronowanego na cesarza niemieckiego jako Wilhelm II. Jeszcze w tym samym roku Fałata powołano na prestiżowe stanowisko: książę uczynił go nadwornym malarzem, przez co artysta rezydował w Berlinie do 1895. W tym okresie jego dorobek wzbogacił się o przedstawienia polowań w łowieckich dobrach Hohenzollernów w Schorfheide, na północ od stolicy, w których od połowy XIX wieku znajdował się pałacyk łowiecki Hubertusstock. Twórca bywał tam rokrocznie, ostatni raz w 1900. Często towarzyszył monarsze w cesarskich polowaniach w Romintach Wielkich w Prusach Wschodnich. Pojawiał się także na łowach w majątkach arystokracji, by uwieczniać w akwareli lub technice olejnej powroty myśliwych, nagonki czy powaloną zwierzynę.

Bliżej 1900 roku pojawia się w jego twórczości odrębny temat polowania na łosia. Anna Król, monografistka artysty opisuje je tymi słowami: „panoramiczne kompozycje, ukazujące rozległe, ubogie krajobrazy z Polesia, z jeziorami i mokradłami, z rachitycznymi, rzadkimi drzewami, na których zwierzęta pełnią rolę raczej sztafażu. Linia horyzontu dzieli zazwyczaj płótno na dwie równe części, a rozświetlone słońcem przestrzenie przypominają o indywidualnym przetworzeniu założeń impresjonizmu. Te szkicowe sugestywne, nieco melancholijne krajobrazy zdają się znakiem panteistycznej postawy Fałata wobec natury” (Anna Król, Julian Fałat, katalog wystawy, Muzeum Regionalne w Stalowej Woli, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Muzeum Miedzi w Legnicy, Stalowa Wola 2009, s. 55).



WŁODZIMIERZ TETMAJER

1862-1923

Droga w Bronowicach ("Strzechy"), 1911

olej/plótno, 45 x 50,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'WT MCMXI'

na krośnie malarskim trzy papierowe nalepki: wystawowa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, z drukowanym numerem: '294' oraz fragmentarycznie zachowana z odręcznym opisem: '[Te]tmajer | D[...]'

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

19 500 - 14 200 EUR

WYSTAWIANY:

Wystawa zbiorowa Włodzimierza Tetmajera, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków, 1911

Na bogaty i zróżnicowany obraz sztuki młodopolskiej składa się wiele tendencji i nurtów. Niezwykle ważnym, a dla zrozumienia kultury tego czasu kluczowym staje się zjawisko chłopomanii. Przejawiało się ono wzmożonym zainteresowaniem życiem i tradycją wsi, a także ucieczką w podmiejskie rejony z metropolii przesiąkniętych dekadencją atmosferą. Wieś jawiła się ówczesnym inteligentom jako Arkadia, kraina spokojna i nieskażona przez cywilizacyjne zatracenie społeczeństwa schyłku XIX stulecia. Artystycznokulturalne centrum polskiej myśli stanowił w owym czasie bezsprzecznie Kraków, który znajdując się w granicach Galicji, cieszył się stosunkową swobodą i licznymi przywilejami ze strony zaborców. Nie dziwi zatem fakt, że to właśnie leżące nieopodal miasta Bronowice Małe stały się oazą sztuki i miejscem, gdzie artyści poszukiwali natchnienia. „Przed krakowskimi malarzami otwarły się niezauważane dotąd skarby folkloru i nagle okazało się, że ta rozsiadła na pagórkach wioska jest świetnym obiektem dla pędzli. Artyści doznali olśnienia obrzędami wsi, zwyczajami, kolorowymi strojami i codziennym wiejskim życiem. Kaftany i sukmany, mosiężne guziki, wstęgi tęczowe, aksamity, kwiaty wyszywane... A te wesela szumne, kilkudniowe w domach i karczmie Singera! Ileż wtedy przyśpiewek leciało przez wieś i pola, ileż okrzyków i gorących, siarczystych podrywających do tańca melodii” (Józef Dużyk, Sława, Panie Włodzimierzu. Opowieść o Włodzimierzu Tetmajerze, Kraków 1998, s. 90).





15 ↑

RAFAŁ MALCZEWSKI
1892-1965

Pejzaż podhalański, 1922

olej/plótno (dublowane), 89 x 115 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Rafał Malczewski | 1922'

estymacja:
400 000 - 600 000 PLN
94 000 - 141 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

„Cały boży rok Tatry są piękne – nigdy jednak tak jak podczas przedwiośnia nie są nie-
zastąpione. – W całej Polsce znika śnieg, tylko tam, w wyniosłej skalistej wyspie kryje się
biały skarb. Niepowstrzymanie rośnie ilość narciarzy i skoro pojawi się wiosna, najślicz-
niejsza pora do odbywania dalekich wędrówek po górach, do zajeżdżania się aż na śmierć
na wiernych deskach w słońcu i białym upale, w Tatrach pojawia się wszystko co umie stać
na nartach i ma czas”.

Rafał Malczewski, Tatry i Podhale, Poznań 1935, s. 159-160



„Pracując nad zrobieniem obrazu, gotów
jestem przysiąc, iż stwarzam wizję świata
prawdziwszego niż ten rzeczywisty”.

cyt. za: Rafal Malczewski i mit Zakopanego, tom 1, red. Dorota Folga-Januszewska,
Olszanica 2006, s. 122

PEJZAŻE POZA CZASEM

Oferowany w katalogu aukcyjnym „Pejzaż podhalański” z 1922 pochodzi z początku najlepszego okresu twórczości Rafała Malczewskiego. Mieszkający od 1917 w Zakopanem malarz uczynił krajobraz tatrzański motywem przewodnim w swojej twórczości z lat dwudziestych i trzydziestych. Na swoich płótnach prezentował poetycki, prowincjonalny świat rzeczy małych i błahych, w którym ludzie odgrywali mało znaczące role. To głównie przyroda oraz magnetyzm gór inspirowały artystę. W krajobrazach z Podhala uwidacznia się jego zamiłowanie do gór, ich pięknej, ale również i niebezpiecznej, natury. Rafał Malczewski był bowiem zapalonym taternikiem, a także miłośnikiem i propagatorem narciarstwa profesjonalnego.

Ukierunkowanie malarza na czysty pejzaż pojawia się na początku lat dwudziestych ubiegłego wieku. Latem 1924 na Wystawie obrazów Towarzystwa „Sztuka Podhalańska” pojawiły się trzy prace o tej tematyce, które zwróciły uwagę Karola Kwaśniewskiego: „Malczewski Rafał wystawił trzy płótna – wszystkie są wielce interesujące i niebanalne. ‘Osiedle na tle gór’, dekoracyjnie ujęte, ma dużo kolorytu i ciepła – ‘Schadzka nad potokiem’ daje bajecznie pojęty ruch fali. Najlepszy jest jednak »pejzaż«, mniej może nowocześnie, ale więcej artystycznie ujęty” (cyt. za: Rafal Malczewski i mit Zakopanego, tom 1, red. Dorota Folga-Januszewska, Olszanica 2006, s. 140). Zachodzi wówczas zmiana w tematyce obrazów oraz wykształca się w pełni niezależny „styl Malczewskiego”. Artysta, tworzący dotychczas głównie sceny figuralne o humorystycznym zabarwieniu i przedstawienia małych miasteczek, zwrócił swoje zainteresowanie w kierunku malarsko konstruowanego pejzażu. Jeśli umieszczał w nim sylwetki ludzi, domów czy zwierząt, to tylko dla urozmaicenia kompozycji. Głównym elementem budującym kompozycję stały się natomiast autonomiczne pola barwne. Powstaje wówczas cała grupa krajobrazów bardzo czystych, w których malarz łączy wymyślone i istniejące plenery. Niejednokrotnie bawi się w nich przestrzenią i perspektywą, a także wprowadza wewnętrzny koloryt kompozycji, który niekoniecznie odpowiada charakterystycznym barwom dla danych pór roku. W ten sposób tworzy nowy motyw „pejzażu poza czasem”.

Rafał Malczewski starał się chwycić najbardziej nieuchwytną cechę górskiego pejzażu, mianowicie jego zmienność w różnych stanach pogodowych. Studia pogody i zjawiska atmosferyczne w różnych porach roku były tym, co go w krajobrazach tatrzańskich najbardziej pociągało. Czasem słońce prześwietlało kompozycję, nadając pomarańczowy blask

brzegom stawu oraz pasmu gór w oddali, innym razem szare chmury wróżyły nawałnice. Doskonałym studium słońca przedzierającego się przez wiosenne chmury jest „Pejzaż przedwiosenny” („Snop światła”) z Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem, zaś w „Deszczu” („Wiosna”) z kolekcji prywatnej (depozyt w Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem) malarz z niezwykłą siłą oddał gwałtowną ulewę podczas burzy. Wielokrotnie malował Tatry pokryte puchem śniegu, czasem z siecią wąskich ścieżek narciarskich oraz zjeżdżającymi po nich drobnymi jak przecinki sylwetkami narciarzy. Przedstawiał także jesienne krajobrazy z zażółconymi i zaczerwienionymi liśćmi drzew, gotowymi zaraz spaść. Zdaje się jednak, że ulubioną porą roku malarza była wiosna wraz z przedwiośniem, o której pisał: „Cały boży rok Tatry są piękne – nigdy jednak tak jak podczas przedwiośnia nie są niezastąpione. – W całej Polsce znika śnieg, tylko tam, w wyniosłej skalistej wyspie kryje się biały skarb. Niepowstrzymanie rośnie ilość narciarzy i skoro pojawi się wiosna, najśliczniejsza pora do odbywania dalekich wędrówek po górach, do zajeżdżania się aż na śmierć na wiernych deskach w słońcu i białym upale, w Tatrach pojawia się wszystko co umie stać na nartach i ma czas” (Rafał Malczewski, Tatry i Podhale, Poznań 1935, s. 159-160).

Delikatna kolorystyka prezentowanego w katalogu obrazu sugeruje, że Rafał Malczewski ukazał tu właśnie pierwsze tygodnie wiosny, gdy zieleń nie jest jeszcze taka soczysta, a śnieg na halach już zdążył stopnieć. Gama barwna została utrzymana w odcieniach jasnych zieleni, różu, fioletów i błękitów na drugim i dalszym planie skonstrastowanych z ciemniejszymi ugrami diagonalnie zakomponowanego niewielkiego pasma zaoranej ziemi na pierwszym planie. W dziele przykuwa uwagę niezwykle wyczcucie przestrzeni malarza, uzyskanej poprzez często stosowaną przez artystę perspektywę nieco z góry, jakby z lotu ptaka, kompilującej wyimaginowane i rzeczywiste plenery. Ten ostatni aspekt wiąże omawianą pracę z „pejzażami poza czasem” Malczewskiego. Konstrukcja kompozycji opiera się na diagonalni wyznaczonej przez zaoaraną przymę ziemi na pierwszym planie, która przechodzi łagodnie w dół doliny, gdzie zakomponowano kilka chat góralskich, by później wspiąć się halami aż po horyzont. W oddali zaś, nad szczytami gór unoszą się jasne obłoki. Przestrzenność i świetlistość jaką malarz uzyskał w tej pozornie prostej kompozycji sytuuje „Pejzaż podhalański” pośród najlepszych jego czystych krajobrazów. Warto podkreślić, że jest to bardzo wczesna praca, należąca do grupy obrazów, które wyznaczyły zwrot w twórczości Rafała Malczewskiego.



Rafał Malczewski, „Pejzaż z Podhala”, ok. 1932, kolekcja prywatna



Rafał Malczewski, Narciarze w Tatrach, 1927, kolekcja prywatna





Stanisław Witkiewicz w konfesjonale kaplicy św. Jana Chrzciciela, 1900, ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego im. dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem



Stanisław Ignacy Witkiewicz z Dziudzią w jej autorskich strojach Zakopane „willa na Antałówce”, 1905-08, ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego im. dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem

ZAKOPANE

DUCHOWA I KULTURALNA STOLICA POLSKI

Krajobrazy tatrzańskie, dzięki XIX-wiecznej modzie na odkrywanie dzikich i niezwykłych miejsc, budziły coraz większe zainteresowanie wśród artystów. Miejscem, które najczęściej przyciągało do siebie artystyczne dusze, była niewielka wieś znajdująca się u podnóża Tatr. Na przełomie XIX i XX wieku Zakopane stało się miejscem spotkań polskiej inteligencji pochodzącej ze wszystkich trzech zaborów. Zakopane leżało na dalekich peryferiach Galicji, terenu cieszącego się stosunkowo największymi swobodami narodowymi, pobyt tam stanowił więc moment wytchnienia zwłaszcza dla Polaków z zaboru pruskiego i rosyjskiego. Malowniczą, górską wioskę, okrzykniętą „polskim Piemontem” i „polskimi Atenami”, uważano za duchową i kulturalną stolicę Polski. Tutaj malarze, poeci, politycy mogli swobodnie wymienić się ideami skupionymi wówczas najczęściej wokół odzyskania przez Polskę niepodległości. Uciekali przed szarą rzeczywistością i frustracją życia pod zaborem. Tak atmosferę panującą ówczesnie w Zakopanem wspomina Magdalena Samozwaniec: „Zakopane – miejsce na ziemi o jakiejś przedziwnej atmosferze wszelkich szaleństw możliwości, jak to określił angielski pisarz Chesterton, którego Zakopane od pierwszego wejrzenia oczarowało; uroczy zakątek – w którym rozwijały się i kwitły największe polskie talenty. Za austriackich czasów stanowiło ono jakąś małą wysepkę polskości, do której nie docierały żadne c.k. napisy i żółto-czarne kolory. Było zawsze białe-czerwone ze swoimi ośnieżonymi szczytami i czerwonymi od promieni słońca zboczami górskimi. Tu nie słyszało się języka niemieckiego i nie widziało się reklam wiedeńskich wyrobów. Było się U SIEBIE” (Magdalena Samozwaniec, Maria i Magdalena, Szczecin 1987, s. 85).

Niesamowity klimat miasta położonego pod Giewontem przyciągał coraz liczniejsze grono malarzy, pisarzy, aktorów i muzyków, którzy uczynili z niego prawdziwą kolonię artystyczną. Do Zakopanego przybywali najważniejsi dla polskiej sztuki malarze. Wśród tatrzańskich skał obrazy tworzył Wojciech Gerson, który podczas dalekich wypraw uwieczniał w szkicownikach górskie krajobrazy. Z tatrzańskich pejzaży zasłynął Kazimierz Bińkowski, malarz na tle gór portretował także miejscową ludność – górali w strojach ludowych czy juhasów pasących owce. Przybywający do Zakopanego artyści

przesiadali w miejscowych lokalach, często gromadzili się w najmniejszej wówczas knajpie „Przełęcz”, gdzie Kazimierz Sichulski stworzył serię karykatur śmietanki towarzyskiej Zakopanego. Malarz, jako zdolny karykaturzysta, z dowcipem i złośliwością niekiedy uchwycił na portretach takie postaci jak Jacek Malczewski, Leon Wyczółkowski, Jan Kasprzowicz, Kazimierz Tetmajer czy Stefan Żeromski. Z czasem Zakopane stało się istotnym ośrodkiem sztuki, silnie związanym zwłaszcza z krakowskimi artystami, którzy u podnóża Tatr zaczęli tworzyć stowarzyszenia artystyczne. W 1909 absolwenci krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych wraz z nauczycielami miejscowej Szkoły Przemysłu Drzewnego utworzyli Towarzystwo Sztuka Podhalańska, mające dbać o „rozwój sztuki podhalańskiej i wprowadzenie jej do przemysłu artystycznego” oraz o „opiekę nad zabytkami Podhala i utrzymanie jego stylowości”. Rok później powstało Stowarzyszenie Kilim, które za swój cel obrało „wprowadzanie polskich motywów ludowych do tkactwa kilimowego”. Ze stowarzyszeniami związani znani artyści, jak Stanisław Ignacy Witkiewicz, Rafał Malczewski, Tymon Niesiołowski, Władysław Skoczylas, Wojciech Brzega, Zbigniew Pronaszko, Jan Rembowski czy Stanisław Gątek.

Wielka Wojna nie zatrzymuje rozwoju Zakopanego. Owładnięci radością odzyskania niepodległości artyści, literaci i inteligencja tłumnie przybywają na podnóżę Tatr zwabieni szaleńczymi jazdami na nartach, ryzykownymi wspinaczkami, życiem kawiarnianym, tańcami i dobrą zabawą. Zakopane z niewielkiej wioski awansowało do rangi jednego z największych polskich ośrodków turystycznych, a w latach 30. XX wieku ostatecznie uzyskało prawa miejskie. Będący pod ogromnym wrażeniem piękna polskich gór artyści nieraz postanawiali osiedlić się w Zakopanem na stałe, o czym wspomina Magdalena Samozwaniec: „Aż do wybuchu drugiej wojny światowej Zakopane odgrywało w Polsce rolę wielkiego literacko-artystycznego klubu. Kto z braci artystycznej raz tyknął tego zaczerpniętego powietrza, musiał już albo przyjeżdżać tu kilka razy do roku, albo też tak czuł się wszędzie źle, że osiadał w Zakopanem na stałe” (Magdalena Samozwaniec, op. cit., s. 186).



Modelki prezentują stroje sportowe na narty, 1926, źródło: NAC online



Józef Oppenheim, Rafał Malczewski (z lewej) i Mariusz Zaruski podczas wspinaczki w Tatrach Wysokich, ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego im. dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem



Stanisław Ignacy Witkiewicz, Autoportret, 1911-13 ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego im. dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem



Górale siedzący na ławce w portkach, serdakach i kapeluszach, Chyżne, 1913 ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego im. dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem

Czołowym przedstawicielem międzywojennego zakopiańskiego środowiska artystycznego był Rafał Malczewski. Syn wielkiego malarza miłość do gór zapisaną miał już w genach. Antonii Malczewski, krewny Rafała Malczewskiego, był szóstym zdobywcą Mont Blanc oraz pierwszym zdobywcą Aiguille de Midi. Chcąc podtrzymać rodzinną tradycję, w wieku nastoletnim Malczewski uczestniczył w zawodach narciarskich organizowanych w Zakopanem. Po wyprowadzce na studia do Wiednia nadal kontynuował swoją pasję, zdobywając alpejskie szczyty. Podczas studiów Malczewski wielokrotnie spędzał wakacje i wolne chwile w Zakopanem, gdzie poznał także swoją przyszłą żonę, Bronisławę Dziadosz, która kurowała się w jednym z tatrzańskich sanatoriów. Malczewski słynął z pasji do brawurowej i niebezpiecznej jazdy oraz odważnych wycieczek górskich. Momentem przełomowym w życiu artysty stał się wypadek przyjaciela, Stanisława Bronikowskiego. Ich wspólna górską wyprawa na Zamarłą Turnię skończyła się tragicznie, Bronikowskiemu pękła lina i przyjaciel zginął na oczach Malczewskiego. Artysta zaś, uwiązany na skrawku liny, wiele godzin oczekiwał na ratunek. Wydarzenie to skłoniło go do ustabilizowania swojego życia. Ożenił się i wraz z żoną oraz nowonarodzonym synem osiadł u podnóża Tatr na stałe, gdzie mógł rozwijać swoją pasję narciarską i wspinaczkową. Rozpędu nabrała również kariera artystyczna Malczewskiego. Prace malarza zaczęły być prezentowane na wystawach Sztuki Podhalańskiej, zorganizował wspólną wystawę ze Stanisławem Ignacym Witkiewiczem, z którym współpracował również przy wystawianiu sztuk w Teatrze Formistycznym w Zakopanem. Na górskich pejzażach Malczewskiego Tatry jawią się jako idealna i malownicza

kraina, pokryta białym puchem, na którym jedyną „skazą” okazują się ślady nart. Podczas licznych wypraw artysta tworzy także liczne pejzaże akwarelowe, będące zapiskami piękna mijających tatrzańskich widoków. Rafał Malczewski dał się poznać również jako twórca doskonałych felietonów, w których to w często ironiczny sposób obrazował zakopiańską bohemę, opisywał specyfikę miejsca, przytaczał lokalne anegdoty i problemy.

Drugim czołowym przedstawicielem zakopiańskiej bohemy był przyjaciel Rafała Malczewskiego, Stanisław Ignacy Witkiewicz. Ze względu na chorobę ojca, dzieciństwo spędził w górach. W Zakopanem odbył się chrzest Witkacego, a ojcem chrzestnym przyszłego artysty był góralski gawędziarz i pieśniarz, Jan Krzeptowski-Sabała. U podnóża Tatr rozkwitał talent malarski małego Stanisława, którym zachwycił się jego ojciec oraz sam podhalański gawędziarz. Stanisław Witkacy z satysfakcją pisał do matki o reakcji Sabały na pierwszy akwarelowy pejzaż Witkacego: „Posyłam Babci pierwsze jego studium z natury. Jest to Osobita, ostatnia od zachodu góra, jaką z Zakopanego widać. Narysowana bardzo dobrze. Sabała stanowczo twierdzi, że 'coś z tego będzie, bo bardzo do rzeczy!'” (Anna Micińska, Kronika życia i twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza, Warszawa 2018, s. 90). Już od dzieciństwa Witkacy zabierany był w górskie wyprawy – był w Dolinie Olczyńskiej, Miętusiej, Kościeliskiej, Mięguszwieckiej, wspinał się na Lodowy Szczyt i Niebieską Turnię, a w wieku nastoletnim odbył imponującą wyprawę przez Tatry Wysokie. Zamiłowanie do górskich wypraw skłoniło Witkacego do wstąpienia do Sekcji Taternickiej Klubu Sporto-

wego „Tatry”. Maciej Pinkwart w książce „Wariat z Krupówek” wspomina, że Witkacy podczas wędrowek lubił szokować strojem. Nawet na dalekie wędrowki ubierał się elegancko i stylowo, a nieodłącznymi elementami jego górskiej garderoby był krawat oraz beret. Góry coraz częściej zaczęły pojawiać się także w obiektywie Witkacego. Na fotografiach z początku wieku Witkiewicz uchwycił malownicze, górskie pejzaże oraz widoki Krupówek czy ulicy Kościeliskiej. Przed I wojną światową powstał również cykl obrazów uwieczniających zarówno letnie, jak i zimowe widoki z Podtatrza. Młodzieńcze pejzaże Witkacego doskonale oddają wysokogórskie klimaty. Artysta nie przejmował się jednak realiami topograficznymi i często dostosowywał je do swoich celów. Ostatecznie w późniejszej twórczości porzucił klasyczny pejzaż, zajmując się tworzeniem portretów. W Zakopanem ulokował siedzibę swojej „Firmy Portretowej S. I. Witkiewicz”, jak ironicznie nazwał swoją działalność, w której to powstały podobizny niemal wszystkich znaczących dla Zakopanego osobistości. Pomysł tworzącego pod wpływem różnych substancji odurzających „wariata z Krupówek”, zadziwiał i szokował, a jego niezwykle barwna osobowość nadawała miastu kolorytu. „Wspaniały dziwoląg bez precedensu i bez epigonów”, jak opisała Witkacego Magdalena Samozwaniec, słynął również z urządzania hucznych biesiad, którym to: „Patronowała wielka sztuka i wielka myśl, której nikt nie umiał nazwać po imieniu. Jeżeli miały być protestem przeciw kołtuństwu, to chybiały celu, gdyż Zakopane nigdy nie było ostoją kołtuństwa i najbardziej nawet zapowietrzony mieszczuch poczynał tu sobie swobodnie, niż gdzie indziej” (Ferdynand Goetel, op. cit., s. 17). Do grona stałych bywalców

owych zgromadzeń należał Karol Stryjeński, Rafał Malczewski, Michał Chormański oraz Leon Chwistek. Witkacy z wielkim zapalem uprawiał także narciarstwo, fascynowały go wszelkie nowości technologiczne i z zamiłowaniem gromadził sprzęt narciarski. Na trasie narciarskiej miało też miejsce ostatnie spotkanie artysty z Rafałem Malczewskim, przyjacielem, z którym połączyła go pasja do gór. Nastąpiło tuż przed wybuchem drugiej wojny światowej: „Widziałem go na szosie Morskie Oko – Zakopane, czekającego na autobus, tydzień może przed wojną. Szosa była pusta i zachód słońca na lasy i góry. „Wiesz – powiedział – wojna to koniec naszemu pokoleniu – żadnych złudzeń”. Pamiętam – podjechał autobus i Witkacy wkroczył w jego wnętrze wielki i ponury. I tak już dla mnie odjechał w wieczność...” (Rafał Malczewski, „Pepek świata. Wspomnienia z Zakopanego”, Łomianki 2010, s. 107).

Zakopane zostaje zajęte bez walki i oporu, w pierwszym dniu wojny. Kształtujący się od lat krąg artystycznej bohemy ulega rozproszeniu, a Witkacy po otrzymaniu informacji o wkroczeniu Związku Radzieckiego do Polski popełnia samobójstwo. Po wojnie, z krótką wizytą, do Zakopanego powraca Rafał Malczewski, jednak to, co zastaje na miejscu, nie przypomina już dawnego, mitycznego miasta. Miejsce barwnych postaci, artystycznych spotkań, płomiennych romansów i szalonych dansingów przestało istnieć. Nadal jednak Zakopane pozostało miejscem inspiracji dla artystów.

16

JAN GOTARD

1898-1943

Portret Władysława Grabskiego, 1933

olej, technika własna/sklejka, 120,5 x 84 cm
na odwrociu kolumna z autorskimi zapiskami liczbowymi

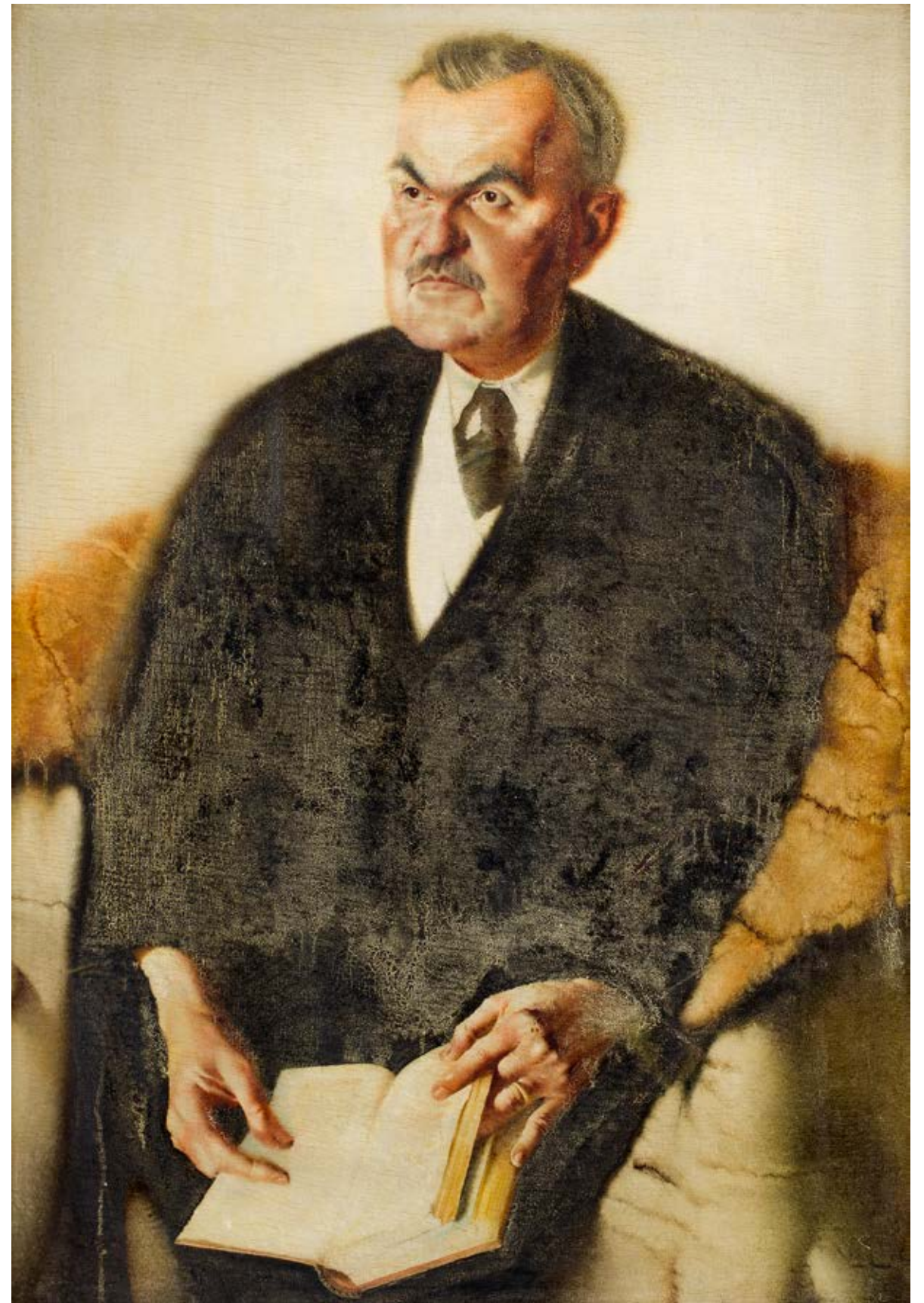
estymacja:

400 000 - 600 000 PLN

94 000 - 141 000 EUR

POCHODZENIE:

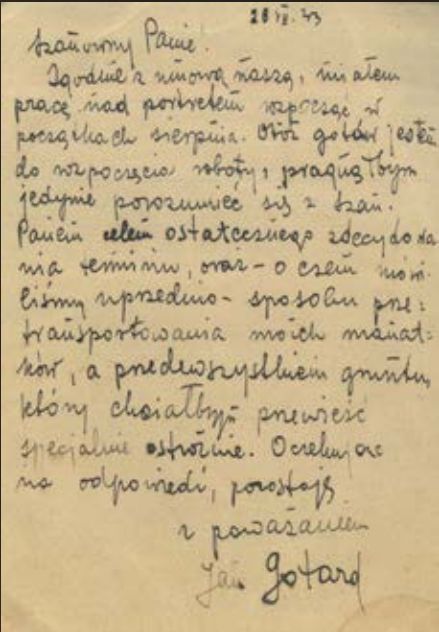
kolekcja polityka, ministra skarbu i premiera II RP Władysława Grabskiego (1874-1938)
zbiory rodziny portretowanego



„PEREAT MUNDUS, VIVAT ARS”



Portret Władysława Grabskiego widoczny w salonie rodziny Grabskich, okres powojenny



List Jana Gotarda do Władysława Grabskiego, 28 lipca 1933

„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 poczynąń. 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 przykładął 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. Jedyne jej celem jest: - malować jak najlepiej - 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)).

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 wizjonerskie portrety utrzymane w duchu caravaggionizmu. 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 nadprzyrodzonego. Wtedy także dynamicznie wzrasta autorytet pruszkowiaków w środowisku artystycznym międzywojennej Polski. Za sprawą swojego promotora i mistrza otrzymują oni liczne zlecenia państwowe, sakralne i prywatne.





PRUSZKOWIACY

JAKO „ARTYŚCI PAŃSTWOWOTWÓRCZY”

Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości nastąpił w naszej kulturze i sztuce prężny rozwój, który determinowany był, co oczywiste, dynamiczną i diametralnie nową sytuacją. Na nowo zaczęto poszukiwać i interpretować styl narodowy, zredagowany już na przełomie XIX i XX stulecia. Teraz twórcy stanęli jednak w innej sytuacji społecznej, gospodarczej i przede wszystkim politycznej. Odrodzony kraj potrzebował nowych koncepcji. Zaczęto zrywać z konwencją „sztuka dla sztuki”. Ta, jeszcze silniej niż dotychczas, pełnić miała rolę propagandową. Artysta stał się poniekąd kreatorem, ale także twórcą realizującym ściśle określone misje i zadania. Stał się, jak pisała Agnieszka Chmielewska, „artystą państwowotwórczym”.

„Artysta ‘państwowotwórczy’ miał dysponować umiejętnościami, które pozwolą mu dobrze funkcjonować w społeczeństwie i zapewnić sobie środki do życia dzięki sprawnej realizacji różnorodnych zamówień: ilustracji, przycisków na biurko czy obrazów religijnych, ale taka działalność nie zaspokajała ambicji artystów ‘państwowotwórczych’ i nie zapewniała im odpowiedniego prestiżu. Ich prawdziwym celem było podjęcie jak najszerszego zakresu prac na zlecenie państwa i społeczeństwa, które pozwalały odbudować wysoki prestiż artysty i realizować misję społeczną, a jednocześnie uniezależnić się od rynku sztuki. Dopiero one zapewniały satysfakcjonującą skalę działania, możliwość wspierania i reprezentowania państwa, wychowywania i mobilizowania społeczeństwa”.

Agnieszka Chmielewska, W służbie państwa, społeczeństwa i narodu. „Państwowotwórczy” artyści plastycy w II Rzeczypospolitej, Warszawa 2006, s. 190

Warszawa, jako stolica kraju, stała się niewątpliwie centrum owych artystycznych działań. O ile w czasach zaborów rolę duchowej stolicy Polski pełnił przesiąknięty ideami młodopolskimi Kraków, to w dwudziestoleciu międzywojennym nastąpiła zmiana głównego środowiska twórczego. Metaforyczną kuźnią nowej sztuki stała się wtedy jeszcze nie akademia, a Szkoła Sztuk Pięknych, później także Miejska Szkoła Sztuk Zdobniczych i Malarstwa. Już w latach 20. wiodącą postacią tego kręgu był wybitny artysta i pedagog – Tadeusz Pruszkowski. To z jego pracowni wyszła cała rzesza artystów, którzy dzięki jego protektoracie stali się czołowymi twórcami, biorącymi aktywny udział w życiu kraju.

Pruszkowiaci otrzymywali od organów państwowych liczne zlecenia. Były wśród nich zarówno portrety polityków, ale także całe zespoły malarstwa monumentalnego dla gmachów publicznych. Sam Pruszkowski wielokrotnie apelował w swoich wypowiedziach i pismach o angażowanie plastyków do dekoracji ścian, sklepień i przestrzeni, które tylko „czekają” na to, aby powstające na nich malowidła w sposób propagandowy sławić mogły państwo i naród. Profesor pragnął stworzyć narodową szkołę malarstwa, w ramach której funkcjonowały współtworzone przez niego ugrupowania, z których to najważniejsze było niewątpliwie Bractwo św. Łukasza.

Wynikiem tych działań były nie tylko takie realizacje jak „Polskie niebo” w Gimnazjum Polskiej Macierzy w Gdańsku czy malowidła w holu gmachu Wojskowego Instytutu Geograficznego w Warszawie, ale też liczne portrety polityków autorstwa samego Pruszkowskiego, Bolesława Cybisa, Czesława Wdowiszewskiego, Antoniego Grabarza, czy Bernarda Frydrysiaka. Do tego grona dodać należy jeszcze Jana Gotarda, w którego oeuvre nie były znane dotąd tego typu realizacje. Prezentowany w katalogu portret Władysława Grabskiego, ministra skarbu i autora reformy walutowej z 1924 roku, to wizerunek wytrawnego polityka utrzymany w charakterystycznej stylistyce Gotarda wykrystalizowanej po latach poszukiwań w trzeciej dekadzie XX wieku.



Bolesław Cybis, Portret Gabriela Narutowicza, ok. 1937, kolekcja prywatna



Czesław Wdowiszewski, Portret Gabriela Narutowicza, 1935, Muzeum Narodowe w Warszawie



Tadeusz Pruszkowski, Portret Józefa Piłsudskiego, ok. 1935, kolekcja prywatna



Antoni Grabarz, Portret Józefa Piłsudskiego, lata 30. XX w., kolekcja prywatna



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



Willa Tadeusza Pruszkowskiego w Kazimierzu Dolnym



Otrzęsiny w pracowni Tadeusza Pruszkowskiego, 1936

MIEDZY 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 ułożone 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

17 ↑

JANUSZ PODOSKI

1898-1971

Portret młodej kobiety ("Studyum"), około 1930

olej/plótno, 54 x 49 cm

na krośnie malarskim dwukrotnie powtórzony stempel składu przyborów malarskich Juliana Burofa w Warszawie

ołówkowy opis: 'Nr. 9.' oraz papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie

estymacja:

25 000 - 35 000 PLN

5 900 - 8 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Austria

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, okres międzywojenny

Twórczość Janusza Podoskiego, wychowanka słynnego profesora Tadeusza Pruszkowskiego oraz członka Bractwa św. Łukasza, nie doczekała się dotąd szerokiego opracowania. Na tle działalności takich Pruszkowiaków jak Antoni Michalak, Jan Gotard, Bolesław Cybis czy Jan Wydra, oeuvre Podoskiego nadal pozostaje mało rozpoznane, choć doskonale wpisuje się w stylistykę tego artystycznego środowiska. Tradycja była bowiem obecna w nauczaniu profesora Tadeusza Pruszkowskiego niemal na każdym kroku. Ten wybitny malarz i pedagog, kiedy tylko mógł, zaszczerpiał w swoich uczniach miłość do malarstwa dawnych mistrzów. Tak się składało, że pod jego skrzydła trafiali twórcy niezwykle podatni na taką właśnie sztukę.

Już Wacław Husarski pisał w kontekście pierwszej wystawy Bractwa, że: „Najtypowszym przedstawicielem 'baroku' jest Podoski, w którego monochromjach wpływ mistrza Pruszkowskiego kojarzy się ze wspomnieniami sztuki holenderskiej w. XVII” (Wacław Husarski, Bractwo św. Łukasza Wystawa w Zachęcie, „Tygodnik Ilustrowany” 1928, nr 7, s. 137). Cechą właściwą dla malarstwa Podoskiego było rzeczywiście niezwykle umiejętne wydobywanie form z mroku, co w zestawieniu z kreowanymi przez niego świetlistymi, porcelanowymi wręcz karnacjami modeli dawało zaskakujące efekty. Większość stworzonych przez niego w okresie międzywojennym portretów prezentuje taki właśnie, mimetyczny charakter.

Wszystkie portrety Podoskiego ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie są utrzymane w barokowej stylistyce. Pewnych analogii co do prezentowanego w katalogu aukcyjnym dzieła dostarcza wizerunek „Dziewczyny z futrem”, ale największe podobieństwo wykazuje inny jego obraz, co ciekawe zatytułowany nawet dokładnie tak samo, czyli „Studium” (uwzględniając przedwojenną pisownię raczej „Studyum”). Ten bardzo opisowy i nieprecyzyjny tytuł otrzymały na przestrzeni lat 1929-38 liczne prace, jak może się wydawać studia portretowe, wystawiane przez malarza na ekspozycjach warszawskiej Zachęty. Stąd właśnie owa trudność w bezpośrednim zidentyfikowaniu dzieła i określeniu konkretnej daty jego wystawienia. Jak już zostało wspomniane, istnieje przynajmniej kilka możliwości, w tym duża wystawa indywidualna twórcy z 1930, po której to Towarzystwo Zachęty udzieliło Podoskiemu w kolejnym roku specjalne stypendium na wyjazd zagraniczny w celu doskonalenia jego warsztatu.



18 ↑

STANISŁAW SZCZEPAŃSKI

1895-1973

"**Czytająca**", 1922

olej/tektura, 70 x 57 cm

sygnowany gmerkiem autorskim z monogramem wiązanym p.d.: 'SS'

opisany na odwrociu numerami inwentarzowymi: '15' i '11.'

na krośnie malarskim dwie papierowe nalepki wystawowe z odręcznymi opisami oraz nalepki aukcyjne

estymacja:

25 000 - 35 000 PLN

5 900 - 8 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja M. i J. Szpunarów, Kraków

kolekcja prywatna, Wielka Brytania

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Stanisław Szczepański. Wystawa retrospektywna. Malarstwo i rysunek, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych Zachęta

w Warszawie, 7-27 lutego 1964

LITERATURA:

Stanisław Szczepański. Wystawa retrospektywna. Malarstwo i rysunek, katalog wystawy, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych

Zachęta w Warszawie, Warszawa 1964, s. nlb. (9), nr kat. 1

Powojenny dorobek Stanisława Szczepańskiego, utrzymany w nurcie koloryzmu, skutecznie zdominował jego, jakże interesującą i niezbadaną dotychczas dostatecznie twórczość okresu międzywojennego. Kiedy w roku 1913 młody artysta spędzał wakacje w Wiedniu, dobrze zapoznał się tam ze sztuką dawnych mistrzów i przebiegатыmi zbiorami tej naddunajskiej metropolii. Ponoć największe wrażenie wywarły na nim dzieła Petera Paula Rubensa. Jak widać na przykładzie obrazu prezentowanego w katalogu aukcyjnym, Szczepański hołdował w latach 20., i być może jeszcze w kolejnej dekadzie, sztuce silnie zakorzenionej w tradycji. Postać pogrążonej w lekturze dziewczynki śmiało można odnieść do „Dziewczyny czytającej list” Jana Vermeera. Obraz wpisujący się znakomicie w stylistykę klasycyzującą, tak popularną w międzywojniu, powstał w 1922, kiedy artysta przebywał na Podkarpaciu. Pracował on wówczas w Jaśle, gdzie zajmował posadę nauczyciela rysunku w tamtejszym gimnazjum. Warto w tym kontekście przytoczyć słowa samego malarza, który po latach pisał we wstępie do katalogu swojej wystawy retrospektywnej o istocie sztuki i sensie artystycznej kreacji w następujący sposób: „Co skłania człowieka do uprawiania sztuki? Tego się nie wie dokładnie. Faktem jest, że ta pasja pojawia się w bardzo wczesnym wieku, gdy nie ma jeszcze mowy o orientowaniu się w sobie, o jakiejś własnej postawie. Potem, w trakcie praktyki, przyjdzie ochota do trwałego przebywania w tym ‘lepszym’ świecie” (Stanisław Szczepański. Wystawa retrospektywna. Malarstwo i rysunek, katalog wystawy, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych Zachęta w Warszawie, Warszawa 1964, s. nlb. (7)).



19 †

MELA MUTER

1876-1967

Cyneraria w doniczce ("Toussaint (Cinéraires)"), lata 30. XX w.

olej/plótno, 72,5 x 60 cm
sygnowany p.g.: 'Muter'
na odwrociu dwa okrągłe stemple celne oraz papierowa nalepka opisana piórem:
'No 35 | Toussaint (Cinéraires) | Marie Mela Muter'
na krośnie malarskim dwie papierowe nalepki Galerie Gmurzynska w Kolonii
nalepka z drukowanym opisem: 'L. GODDYN RUE AUX LAINES | 27 [BRUGGES] 27' (dodatkowo opisana odręcznie: '31'
nalepka z numerem oraz ślad po niezachowanej nalepce

estymacja:
220 000 - 300 000 PLN
52 000 - 71 000 EUR

POCHODZENIE:
Galerie Krugier, Genewa
Galerie Gmurzynska, Kolonia
kolekcja prywatna, Niemcy, Nadrenia Północna-Westfalia
dom aukcyjny Lempertz, Kolonia, czerwiec 2020
kolekcja prywatna, Warszawa

„Piękne pejzaże tak bardzo urzekają, że ma się ochotę odtworzyć je dokładnie, bez swego własnego ich przetwarzania. W przypadku ‘niewdzięcznej natury’ próbuje się je natomiast interpretować, kształtować według swej woli. Nie ma się wtedy zawrotów głowy i zachowuje się zimna krew, aby bryły, odpowiednie walory, kolory umieszczać na właściwych miejscach, wyznaczanych przez sztukę”.

Mela Muter, Wspomnienia, cyt. za: Jerzy Malinowski, Barbara Brus-Malinowska, W kręgu École de Paris: malarze żydowscy z Polski, Warszawa 2007, s. 40



20 †

MELA MUTER

1876-1967

Macierzyństwo, lata 40. XX w.

olej/plótno, 61,5 x 50 cm

sygnowany p.g.: 'Muter'

Na odwrociu fragment większej sceny rodzajowej na tle pejzażu.

estymacja:

280 000 - 400 000 PLN

66 000 - 94 000 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artystce

Galerie Gmurzynska, Kolonia

kolekcja prywatna, Europa

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

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





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

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

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

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





21 †

MARCEL ROCHE

1890-1959

Kąpiący się nad brzegiem rzeki

olej/deska, 89 x 116 cm
sygnowany l.d.: 'Marcel Roche'

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

7 100 - 9 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

kolekcja prywatna, Polska



22 †

RAJMUND KANELBA

1897-1960

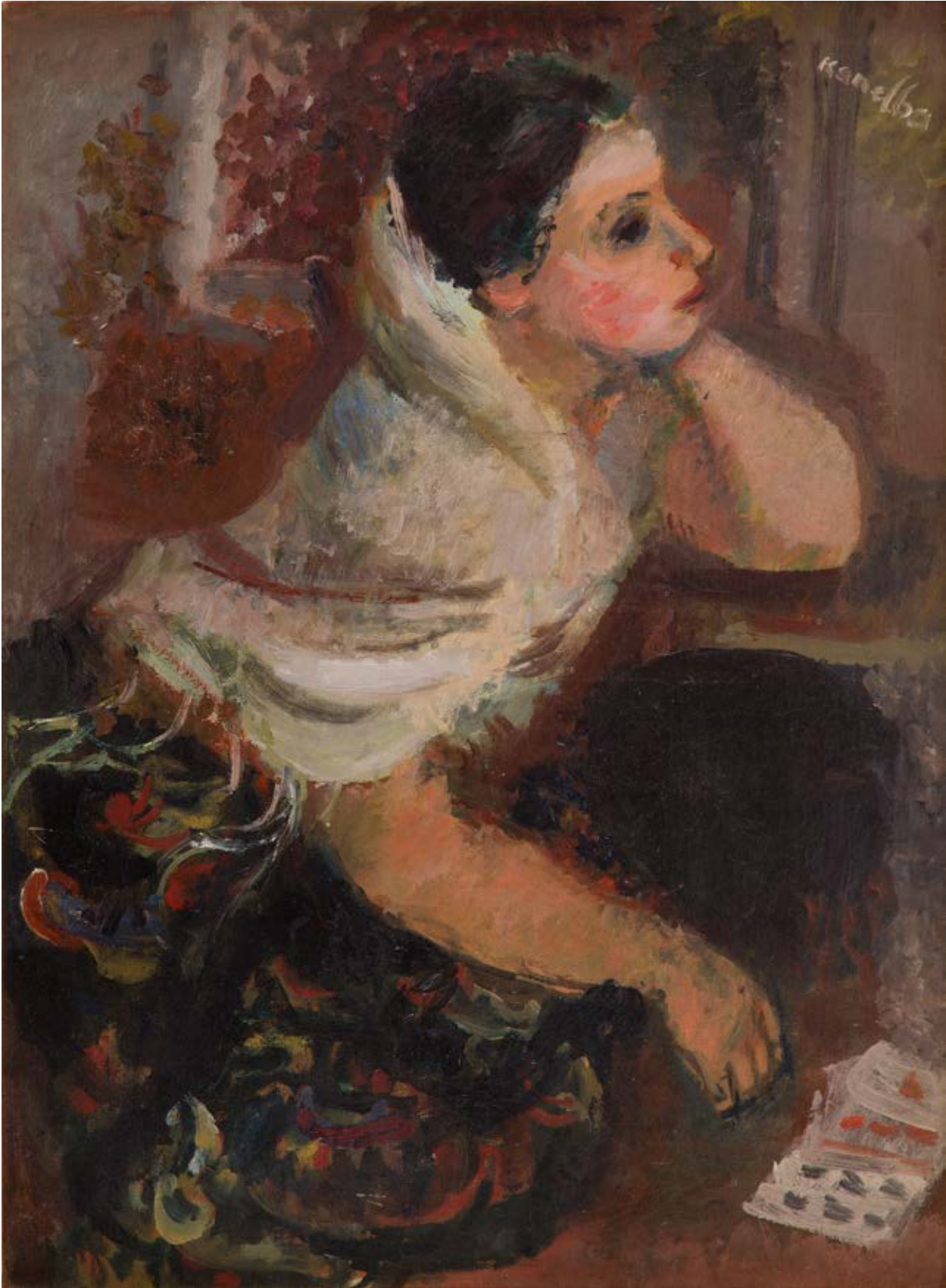
Wróżąca z kart, 1928

olej/plótno, 78 x 56 cm
sygnowany p.g.: 'Kanelba'
sygnowany i datowany na odwrociu l.g.: 'Kanelba | 1928' (data zamalowana)
na ramie notatki ramiarskie, dwie papierowe nalepki aukcyjne oraz nalepka z opisem: 'RKANELBA'

estymacja:
80 000 - 100 000 PLN
18 900 - 24 000 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Artcurial, Paryż, grudzień 2008
kolekcja prywatna, Polska
dom aukcyjny Polswiss Art, kwiecień 2012
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, maj 2019
kolekcja prywatna, 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 indywidulany 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”.



BOLESŁAW SZAŃKOWSKI
1873-1953

Cyganka

olej/plyta pilśniowa, 104 x 86,5 cm
sygnowany p.d. 'B. Szańkowski'

estymacja:
45 000 - 60 000 PLN
10 600 - 14 200 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Peter Kiefer, Pforzheim, październik 2016
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, marzec 2018
kolekcja prywatna, Warszawa

Bolesław Szańkowski studiował początkowo malarstwo w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. Swoją edukację uzupełniał w Akademii Monachijskiej u Johanna Caspara Hertericha oraz w Académie Colarossi i Académie Julian w Paryżu w latach 1896-98. Na stałe zamieszkał w Monachium, skąd wielokrotnie wyjeżdżał do Francji, Belgii, Anglii i Szkocji. Malował wiele reprezentacyjnych portretów arystokracji oraz członków europejskich rodzin panujących. Portretował m. in. Ignacego Paderewskiego, rodzinę Radziwiłłów, Potockich, rodzinę cesarską w Berlinie i królewską rodzinę w Rumunii. Chętnie malował także idealizowane portrety pięknych, wytwornych dam o erotycznym zabarwieniu oraz kameralne, wdzięczne portrety dziecięce. Wielokrotnie portretował swoje córki - Adę i Helenę. Oferowany podczas aukcji wizerunek stanowi znakomity przykład twórczości portretowej Szańkowskiego. Ukazana praktycznie w całej postaci modelka spogląda zalotnie na widza opierając swoje ręce na biodrach. Malarz fenomenalnie odtworzył tutaj strukturę i kolorystykę materiałów – spódnicy, gorsetu i bluzki. W sposób niezmiernie realistyczny podszedł także do fizjonomii kobiety, zarysowując jednocześnie jej zalotny wyraz.



WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI

1873-1951

Widok Toledo, 1930

olej/plótno, 60 x 81 cm
sygnowanym datowany i opisany p.d.: 'W. de | Terlikowski | 1930 - Toledé'
opisany na krośnie malarskim: 'Władimir de Terlikowski "Tolède" - 1930'
na ramie notatki ramiarskie

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
5 900 - 8 300 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja
kolekcja prywatna, Polska

Już przed I wojną światową Terlikowski znacznie poszerzył swój krąg podróżniczy. Od około 1917 wyjeżdżał na południe Francji, do Hiszpani i Włoch. Z tego okresu pochodzą pejzaże z Awinionu, Martigues czy Saint-Tropez, przepełnione słońcem Lazurowego Wybrzeża. Szczególnie wrażliwy na kolor i światło artysta, odnalazł na Południu życiodajne źródło dla swej sztuki, tożsame z tym, z którego czerpał przed laty, odwiedzając egzotyczne krainy. Analizując datowanie obrazów mistrza szpachli zauważyć można, że dokładna eksploracja Półwyspu Iberyjskiego nastąpiła później, bo gdzieś około 1930 roku, kiedy to na jego płótnach pojawiają się widoki z Toledo, Kordoby czy wielu innych małych miasteczek. Tak jak w przestrzeni Paryża, tak i tutaj Terlikowski zwracał szczególną uwagę na kamienne, majestatyczne mosty. Jego uwagę przykuł zwłaszcza Most św. Marcina w Toledo, ale nie tylko. Malarz odtwarzał także wielokrotnie chociażby wieloprzęsłowy, romański most rozpięty nad rzeką Gu-adalquivir w Kordobie. Hiszpania oddziaływała na Terlikowskiego światłem i kolorem, ale też podniecała spuścizną dawnych mistrzów. W samym Toledo malarz musiał być niewątpliwie pod wrażeniem mentalnej obecności mistrza manieryzmu – El Greco. Tak natomiast pisał o jego hiszpańskich pejzażach Edward Woroniecki: „I oto jesteśmy w Hiszpanii, jest lato. Ani śladu wilgoci w powietrzu drgającym od żaru, wody nie znaj-dzie się nawet w wyschłych korytach rzek. Pod nieubłagany, palącym spojrzeniem króla dnia płomienna gleba przyjmuje barwy stonowane, pudrową biel poprzecinaną płowymi, beżowymi i ugrowymi pasmami” (Edward Woroniecki, L’Art polonais à Paris. Petites expositions: de M. W. Terlikowski chez Barreiro, „La Pologne politique, écono-mique, littéraire et artistique” 1931, półtr. I, s. 303).





25

WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI

1873-1951

Martwa natura z figurką Buddy

olej/plótno, 32 x 45 cm

sygnowany trzonkiem pędzla p.d.: 'W de Terlikowski'

estymacja:

12 000 - 18 000 PLN

2 900 - 4 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Austria

Niejasne jest dziś, czy Terlikowski mógł zawędrować aż do Japonii. Źródła i przekazy mówią o Chinach, ale też o tak egzotycznych krajach jak Singapur czy Nowa Zelandia. Sztukę i kulturę Kraju Kwitnącej Wiśni artysta mógł poznać w sposób pośredni, we Francji, która ulegała wpływom dalekowschodnim już w czasach impresjonistów. 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. Terlikowski wielokrotnie wykorzystywał w swoich martwych naturach zaskakujący repertuar rekwizytów. Figurki, chińskie laleczki, wazon, puzderka, sylwetki słoni – one wszystkie składały się na bogaty i niejednokrotnie zaskakujący obraz jego twórczości.



26 ↑

TEODOR GROTT

1884-1972

Portret aktora Leona Wyrwicza ("Głowa Wyrwicza w turbanie"), 1922

olej/plótno, 70 x 56 cm
sygnowany p.d.: 'Teod Grott'
opisany autorsko(?) na odwrociu l.g.: 'Leon | Wyrwicz' oraz p.g.: '15.V | 1922.'
wycinek prasowy oraz ślad po innym, niezachowanym wycinku
na krośnie malarskim stempel składu przyborów malarskich Róży Aleksandrowicz w Krakowie, numer: 'N36'
oraz papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie

estymacja:
15 000 - 20 000 PLN
3 600 - 4 800 EUR

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

WYSTAWIANY:
Wystawa Jubileuszowa, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków, 1960

LITERATURA:
Wystawa Jubileuszowa, katalog wystawy, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1960, nr kat. 15

Zamiast fraku – garnitur, charakterystyczne pozy, mina – raz śmiertelnie poważna, innym razem z szerokim uśmiechem, do tego silnie zdynamizowane ruchy, dziwaczne gesty... Tak został zapamiętany przez historię Leon Wyrwicz – wybitny monologista oraz aktor kabaretowy i teatralny. Charyzma i indywidualizm czyniły z Wyrwicza wielkie indywiduum. Sposób bycia i niezwykła autokreacja sprawiały, że używając dzisiejszego języka określilibyśmy artystę mianem pełnoprawnego celebryty. Wyrwicz związany był głównie ze sceną kabaretową. Występował na deskach krakowskiego Teatru Nowości oraz warszawskiego Teatru Bagatela. Sam stworzył w Krakowie Kabaret Rozmaitości oraz nieco później Kabaret Literacki. Zarówno współorganizowane przez niego instytucje, jak i odtwarzane role przechodziły do historii, a w epoce ściągały tłumy żądnych śmiechu widzów. Afisze zapowiadające widowiska Wyrwicza głosiły hasła takie jak: „Występ króla humor” czy chociażby „Karuzela humoru”. Leon Wyrwicz jako enfant terrible polskiej sceny kabaretowej zyskał sobie grono licznych wielbicieli, a jego popularność sprawiła, że wielu artystów chętnie portretowało jego oblicze. W tej grupie mamy chociażby Alfonsa Karpińskiego, Wlastimila Hofmana czy Wincentego Wodzinowskiego, który sportretował Wyrwicza przynajmniej dwukrotnie – z szeregiem kukiełkowych figurek oraz w portrecie podwójnym, jako pełnego humoru Stańczyka. Pośród twórców, którzy utrwalili podobiznę aktora znajduje się również Teodor Grott.



27 Ω

TADEUSZ AJDUKIEWICZ

1852-1916

Arab na wielbłądzie

olej/plótno, 27 x 42 cm

sygnowany p.d.: 'Tadeusz Ajdukiewicz'

na krośnię malarskim nalepka z numerem inwentarzowym: '6562-2'

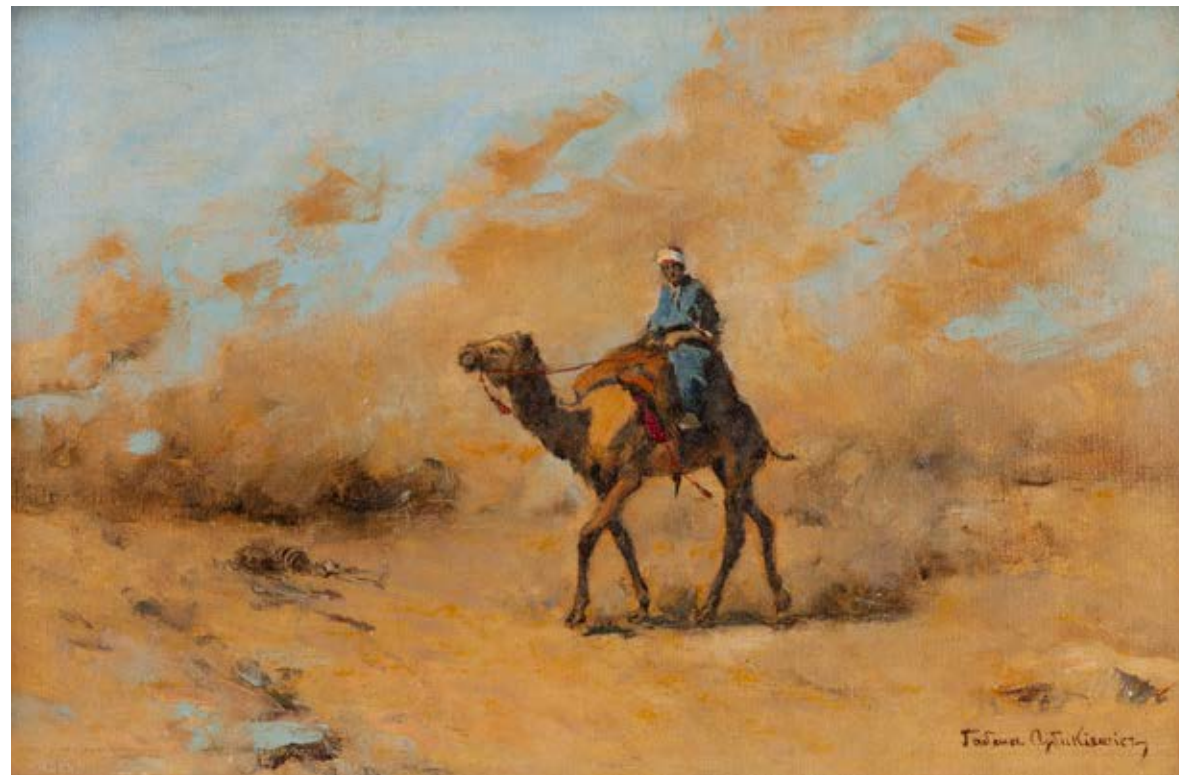
estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 600 - 4 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Europa



28 0

TADEUSZ AJDUKIEWICZ

1852-1916

"Targ w Kairze" ("Marché au Caire"), około 1884

olej/plótno, 100 x 166 cm
sygnowany i antydatowany wtórnice p.d.: "Tadeusz Ajdukiewicz | 1872"

estymacja:
200 000 - 300 000 PLN
47 000 - 71 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Europa

LITERATURA:
porównaj: Album malarzy polskich w sztychach z tekstem objaśniającym prof. Henryka Struvego, wyd. Maurycy Robiczek, Warszawa 1884, nr kat. 1, s. 5-6 (opisywany) oraz s. 7 (heliograwiura Victora Angerera)



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 wojkowej 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 zawiódła 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.

Jak się wydaje, jedna z najbardziej znanych wersji kompozycji prezentowanej w katalogu powstała w 1884 roku i jak podaje „Słownik artystów polskich” trafiła już w epoce do zbiorów praskiego Rudolfinum. Ajdukiewicz kilkakrotnie powracał do tego motywu, o którym pisano w „Albumie malarzy polskich w sztychach z tekstem objaśniającym prof. Henryka Struvego” wydanym przez Maurycego Robiczka w Warszawie w 1884 roku w następujący sposób:

„Przed naszymi oczami rozpościera się szeroko jeden z placów przedmiejskich stolicy Egiptu. Duszna atmosfera, nasycona kłębamii pyłu, zaznacza blizkie sąsiedztwo pustyni. Domy charakterystyczne o płaskich dachach i meczety stanowią tło architektoniczne, na którym rysuje się w żywym ruchu gwar i zgiełk jarmarczny”.

Album malarzy polskich w sztychach z tekstem objaśniającym prof. Henryka Struvego, wyd. Maurycy Robiczek, Warszawa 1884, s. 5

Reprodukowana w katalogu aukcyjnym scena jest niemalże tożsama z heliografiurą wykonaną w 1884 przez Victora Angerera. To, co znaczącą różni te dwie kompozycje, to rozwiązanie lewej partii płótna, które w przypadku oferowanego podczas aukcji dzieła jest, jak się wydaje, ingerencją konserwatorską.



Tadeusz Ajdukiewicz, Targ w Kairze, heliografiura Victora Angerera, 1884



Gustav Bauernfeind, Targ w Jaffie, 1877, kolekcja prywatna

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, okrągłe stemple celne oraz nalepka z numerem inwentarzowym, na ramie nalepka aukcyjna

estymacja:
170 000 - 250 000 PLN
40 000 - 59 000 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Rempex, lata 90. XX w.
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków, po/lub 1906
Kunstaussstellung, Galerie Wertheim, 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, przesyconej 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 spłaszczonej przestrzeni obrazowej.



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



Józef Chełmoński, W podróży, 1887, kolekcja prywatna

FRYDERYK PAUTSCH
1877-1950

Hucułka (Panna młoda)

olej/tektura, 46 x 38 cm
sygnowany p.d.: 'FPautsch'
na odwrociu powtórzony sześć razy stempel własnościowy: 'LEON WYRWICZ | ARTYSTA DRAM. | KRAKÓW | Rynek Kleparski 13. | Telefon 114-94'

estymacja:
12 000 - 18 000 PLN
2 900 - 4 300 EUR

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

Fryderyk Pautsch będąc czołowym reprezentantem nurtu folklorystycznego, stworzył indywidualny język plastyczny. Jego twórczość wyrastała z tradycji malarstwa młodopolskiego, fascynacji barwnością życia, tradycjami i przestrzenią polskiej wsi, Huculszczyzny i Podhala. Ludowość ta jednak została przez artystę wprężnięta około 1900 roku w poszukiwania własnego, ekspresyjnego wyrazu w sztuce. W tym konkretnym przypadku motyw portretowy artysta napełnił zintensyfikowaną ekspresją, poddając go silnej deformacji. Formy osadzone w spłaszczonej przestrzeni obrazowej zostały zbudowane grubymi impastami, tworzącymi bogate efekty fakturowe. Artysta zmonumentalizował postać kobiety i nadał jej ekspresyjnie przerysowane rysy fizjonomiczne. Praca Pautscha sytuuje się na pograniczu realizmu i ekspresjonizmu i przez to wyróżnia się swą stylistyką w panoramie młodopolskiej sztuki symbolistycznej. W warstwie znaczeniowej podejmuje uniwersalne treści – z jednej strony jest to zwyczajny zupełnie wizerunek panny młodej w tradycyjnym huculskim stroju, z drugiej strony, poprzez motyw zaślubin rozumianych jako rozpoczęcie nowego życia, wpisuje się w szerszy kontekst egzystencjalizmu tak popularnego w epoce modernizmu.



31↑Ω

JAN WACŁAW ZAWADOWSKI

1891-1982

Pejzaż z drzewami nad wodą

olej/plótno, 65,5 x 80 cm
sygnowany l.d.: 'Zawado.'
opisany na odwrociu czerwoną kredką: '9.p'
na ramie numery oraz nalepki inwentarzowe

estymacja:

5 000 - 7 000 PLN

1 200 - 1 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

Jan Wacław Zawadowski znany był w środowisku francuskim jako „Zawado”. Zanim jednak artysta na stałe wyjechał do Francji, gdzie w środowisku polonii francuskiej odegrał niebagatelną rolę, w latach 1908-11 studiował w krakowskiej ASP w pracow-ni wybitnego kolorysty – Józefa Pankiewicza. Zawadowski należał do pierwszej fali artystów polskich, którzy osiedlili się w Paryżu. Zanim jednak zamieszkał tam na stałe odbył podróż po Niemczech i Hiszpanii, a czas I wojny światowej artysta przeczekał w Madrycie. Pod wpływem rady małżeństwa i znanej pary kubistów, Sonii i Roberta Delaunay, których poznał w stolicy Hiszpanii, stopniowo odchodził od inspiracji sztuką Cézanne’a. Powróciwszy do Paryża początkowo mieszkał w La Ruche na Mont-parnassie, które na pierwszy rzut oka nie przypominało siedziby artystów, ale (nomen omen) pszczeli ul. Nie zabawił tam długo, decydując się wkrótce na przeprowadzkę na pobliski Montmartre, gdzie zawiązał przyjaźnie z Guillaume’em Apollinaire’em, Fernandem Légerem, Ezra Poundem, Ernestem Hemingwayem oraz Amadeo Modiglianím. Z włoskim artystą musiały łączyć Zawadowskiego szczególne więzi przyjaźni, skoro Polak przejął pracownię po jego śmierci. Wnętrze barwnej pracowni uchwycił na jednym ze swoich obrazów – w prostym wnętrzu siedzi dwójka mężczyzn pijących jakże charakterystyczny dla Paryża absynt, ściany i okna obite są kolorowymi fragmentami materiałów, na stolikach pyszną się kuszące barwą cytryny i jabłka oraz naczynia służące studiom malarskim, na podłodze leży rozpostarty futerał do skrzy-piec, a w oddali na prowizorycznym piecyku grzeje się mosiężny czajnik (Jan Wacław Zawadowski, Wnętrze pracowni, 1922, Muzeum Narodowe w Warszawie). W tej właśnie pracowni powstały ważne dla paryskiego okresu twórczości dzieła. Po I wojnie Zawadowski wrócił do Paryża i pozostał tam aż do 1930 roku. Na ten okres przypada wzmożona aktywność wystawiennicza artysty – jego prace ukazują się regularnie na paryskich salonach, Niezależnych i Tuileryjskim, na wystawie w Związku Artystów Polskich w Paryżu (1928) oraz w legendarnej Galerie Bernheim-Jeune (1932).



32 †Ω

JAN WACŁAW ZAWADOWSKI

1891-1982

Róże wazonie

olej/plótno, 24 x 33 cm
sygnowany p.d.: 'Zawado'
na ramie papierowa nalepka z numerem inwentarzowym: '17' (numer powtórzony odręcznie na obok)

estymacja:
3 000 - 4 500 PLN
800 - 1 100 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone



33 †Ω

ALFRED ABERDAM

1894-1963

Potyczka ("Composition"), 1959

olej/plótno, 144 x 146 cm

sygnowany p.d.: 'Aberdam'

opisany autorsko na odwrociu: 'Aberdam | 14 Passage | Victor Marchand | (13)' oraz "'Composition" | 1959'

opisany numerami: 'N. 3' oraz 'N. 64', na krośnię malarskim liczne notatki oraz nalepki transportowe

estymacja:

12 000 - 18 000 PLN

2 900 - 4 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Europa

„Aberdam obdarzony jest wyjątkową wrażliwością i wyostrzonym słuchem. Muzyka jest mu bardziej potrzebna niż chleb powszedni. Ulubieni jego kompozytorzy to Fryderyk Chopin, Schubert, Weber, Rossini, Musorgski i Czajkowski. Maluje, nucąc bliskie sercu melodie. Muzyka jest też kluczem do jego sztuki przepełnionej elegijnym liryzmem, do tych akordów melancholijnych i poważnych, konturów rozplywających się w ogromnych masach powietrza i do jego światłocienia, tak jak stanowi klucz do harmonii Eugene’a Delacroix, jego trawionej ogniem ziemi i krwawego brzasku (...)”.

Waldemar George, *Poésie et magie d'Alfred Aberdam*, w: *Alfred Aberdam 1894-1963*, katalog wystawy, Petit Palais, Genewa 1970, s. 3-7



34 †

JAN CYBIS

1897-1972

"Pejzaż z czerwonym kogutem", lata 30. XX w.

olej/plótno, 46 x 55 cm
sygnowany p.d.: 'Jan Cybis.'
opisany numerem na krośnie malarskim: '97' (w okręgu), notatka ramiarska, papierowa nalepka z drukowanym numerem: '6'
oraz fragmentarycznie zachowana, papierowa nalepka z nieczytelnym opisem, opisany na ramie: '602' oraz trudno czytelnie,
fragmentarycznie zachowana, papierowa nalepka wystawowa Związku Polskich Artystów Plastyków, papierowa nalepka Komisji
Pomocy Pracownikom Nauki i Sztuki oraz Pracownikom Społecznym oraz papierowa nalepka z drukowanym numerem: '48'

estymacja:
60 000 - 80 000 PLN
14 200 - 18 900 EUR

WYSTAWIANY:
Związek Polskich Artystów Plastyków, Warszawa, data nieznana

„Cybis jest wielką świadomością malarską. Powaga spojrzenia i odczucia sprawia, że głęboki sens jego płócien odkrywa się nie od razu, ujawnia się on dopiero na dłuższej fali. Do fascynującego portretu, bardzo impresjonistycznego pejzaż, kwiatów i martwej natury wracamy ciągle, odkrywając coraz to nowe uroki dobrego malarstwa”.

Jerzy Malina, Salon Wiosenny, Warszawa maj-czerwiec 1964, „Przegląd Artystyczny” 1946, nr 6, s. 1



35 ↑

ALFONS KARPIŃSKI

1875-1961

"**Słoneczniki**", 1923

olej/tektura, 62 x 24,5 cm (w świetle oprawy)
sygnowany i datowany l.d.: 'a. Karpiński. | 23.'
opisany na odwrociu dwukrotnie numerem: '285', '45 x 62', '14' oraz '[...] | Karp'
na ramie fragmentarycznie zachowana papierowa nalepka antykwaryczna

estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

2 400 - 3 600 EUR

Efemeryczne, przepełnione atmosferą melancholii martwe natury Alfonsa Karpińskiego znakomicie oddają nastrój epoki, w której powstały i doskonale wpisują się w dekadencją wizję świata przełomu wieków. Prace artysty to jakby zastygłe w czasie fotografie upamiętniające przedmioty. Karpiński chętnie stosował w swoich kompozycjach układy horyzontalne. Przestrzeń wypełniał głównym motywem – wazonem z kwiatami oraz towarzyszącymi mu często puzderkami, szkatułkami i porcelanowymi figurkami. W tle umieszczał zegary i obrazy trudne do zidentyfikowania, gdyż ukazane fragmentarycznie, niczym mało istotny, drugoplanowy element obrazu. Róże to jedno z ulubionych, najczęściej pojawiających się na płótnach malarza kwiatów. Z jednej strony artysta kreował realistyczny obraz rzeczywistości, w której w zgodzie z jej prawami odtwarzał cienie rzucane przez przedmioty, ich barwy czy bliki świetlne. Z innej perspektywy zaś, widoczne jest w jego obrazach także i wrażeniowe, impresjonistyczne podejście do formy przejawiające się poprzez nieco rozmyte formy, dynamicznie kładzione plamy farby i ogólne rozedrganie powierzchni, która zdaje się wibrować i pulsować swoim wewnętrznym rytmem. Karpiński przez całe życie pozostał wierny tradycji i wzorom wypracowanym na początku kariery. Melancholijne martwe natury powstawały w okresie XX-lecia międzywojennego i jeszcze później. Malarz sławę i uznanie zdobył przede wszystkim dzięki wyjątkowym, delikatnym portretom kobiet, szczególnie znanych krakowianek odwiedzających jego pracownię. Martwe natury początkowo tworzył dla czystej przyjemności i pozostawiał w murach swojego atelier. Jak sam mawiał: „Kwiaty i wnętrza zacząłem też malować dla siebie, okazało się jednak, że te obrazy się bardzo podobają i to mnie w niejednej ciężkiej chwili materialnie uratowało”. Zainteresowanie tego typu kompozycjami, a także czerpane z nich finansowe wpływy wzbudziły w Karpińskim prawdziwego mistrza martwych natur. Tuż obok schematycznych układów z kwiatami w wazonach pojawiały się także te bardziej wymyślne, wzbogacone dużą liczbą porcelanowych bibelotów. Jak Karpiński wielokrotnie zaznaczał w swoich wypowiedziach, miał on szczególnie do kwiatów wyjątkowy stosunek.



36 ↑

ALFONS KARPIŃSKI
1875-1961

Żółte róże i porcelanowa figurka

olej/tektura, 34,5 x 50 cm
sygnowany l.d.: 'aKarpiński.'

estymacja:
15 000 - 20 000 PLN
3 600 - 4 800 EUR

„Gdy wiosna nadejdzie co parę dni kupuję pęki róż, bez których nie mogę się wprost obejść. One dla mnie są szkołą kolorytu. Ich to subtelnym tonacjom zawdzięczam bardzo wiele. Nikt nie uwierzy, ile subtelnych odcieni i półtonów mieści się w jednym kwiecie róży. Na pozór tego się nawet nie widzi. Dopiero, gdy się zacznie malować, spostrzega się, jak wielką jest skala tonów i półtonów, które składają się na bogatą szatę tego królewskiego kwiatu. To też z prawdziwą pasją i zwyjątkowym przejęciem poświęcam czas na studia kwiatów. I to ma dla mnie podwójne znaczenie, gdyż studium kwiatów pomaga mi bardzo w portrecie kobiecym”.

Alfons Karpiński



STANISŁAW KAMOCKI
1875-1944

"Brama Floriańska", 1940

olej/tektura, 36 x 48,5 cm
opisany autorsko na odwrociu: "BRAMA FLORJAŃSKA" | KRAKÓW LISTOPAD | 1940 | S. K' oraz numerem: '3580-607 | 678'
papierowa nalepka Salonu Obrazów i Dzieł Sztuki L. Błasiak w Krakowie opisana: 'St. Kamocki No 274/[?]'
oraz naklejona na niej inna nalepka z opisem: '27R/9 | Kamocki | "Brama Floriańska"

estymacja:
15 000 - 20 000 PLN
3 600 - 4 800 EUR

Stanisław Kamocki uczył się w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem Leona Wyczółkowskiego, Jacka Malczewskiego oraz Jana Stanisławskiego. Wyrastał z tradycji malarstwa młodopolskiego, w której tatrzańskie pejzaże malowane przez Wyczółkowskiego, Witkiewicza czy Stanisławskiego stworzyły „swoistą epopeję, będącą też malarskim ekwiwalentem poezji Kasprowicza czy Tetmajera” (Urszula Kozakowska-Zaucha, Kraków 1900, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2018, s. 133). Spośród uczniów Stanisławskiego wyróżniła się grupa pejzaży- stów tatrzańskich, która kontynuowała malarską spuściznę mistrza. Wśród nich byli między innymi Stanisław Kamocki, Stefan Filipkiewicz czy Henryk Szczygliński. Prezentowany obraz, pochodzi z dojrzałego okresu twórczości, kiedy Kamocki oddala się w swoim malarstwie od wpływu mistrza, tworząc własny, indywidualny styl malarstwa krajobrazowego. Artysta zaczął wówczas spłaszczać przestrzeń i syntetyzo- wać formy, chętnie sięgając po ciekawe efekty fakturalne. Jesienny widok na Bramę Floriańską, jeden z najbardziej rozpoznawalnych zabytków Krakowa, to ponadto intere- sujący przykład weduty, która w większości przypadków ustępuje w oeuvre twórcy krajobrazowi naturalnemu.





STANISŁAW ŻUKOWSKI

1873-1944

Na skraju lasu

olej/plótno, 72,5 x 62 cm
sygnowany l.d.: 'S. Żukowski'
na krośnie malarskim czterokrotnie powtórzony stempel pracowni ramiarskiej

estymacja:
60 000 - 90 000 PLN
14 200 - 21 200 EUR

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



STEFAN POPOWSKI

1870-1937

"Barki" ("Barki przy księżycu"), 1933

olej/plótno, 54,5 x 66,5 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'POPOWSKI 1933.'
na krośnie malarskim papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie (opisany jako "Barki"),
opisany na ramie: 'Popowski - Popowski Stefan' oraz nalepka pracowni ramiarskiej

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
5 900 - 8 300 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Adolfa Steinhagena (zakup po wystawie Zachęty w 1933)
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Wystawa ogólna, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, 7 października - 2 listopada 1933

LITERATURA:
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie za 1933 rok, Warszawa 1934, s. 29 i 43 (jako „Barki przy księżycu”)
Przewodnik 87, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 1933, s. 17, nr kat. 211 (jako „Barki przy księżycu”)

Popowski od początku swojej kariery dał się poznać jako zręczny pejzaży-
sta. Wypracowana przez artystę formuła, której dobrym przykładem jest
prezentowana praca, oscylowała między realizmem, a symbolistycznym
pojmowaniem natury. Wczesny okres twórczości Popowskiego przypadł na
przełom XIX i XX wieku, kiedy dawały o sobie znać tendencje młodo-
polskie. Zainteresowanie stanami pośrednimi: półmrokiem, świtanie
i zmierzchem, możemy w podobnym okresie znaleźć u plejady wybit-
nych artystów, m.in. Wyspiańskiego, Krzyżanowskiego, Stanisławskiego
i Ruszczyca. Tytułowe barki ukazane w blasku księżyca powstały w 1933
roku, a zatem są dowodem na długie trwanie młodopolskiej tradycji w oeu-
vre twórcy. Indywidualność obrazu (czy w ogóle formuły stworzonej przez
Popowskiego) wynika z fundamentu, na którym oparł on swoją sztukę.

Dla artysty ważna była przede wszystkim tradycja polskiego realizmu:
sztuka Chełmońskiego, Grottgera i Gierymskiego, w której malarstwo
nokturnowe zajmowało poczesne miejsce. W obrazach Popowskiego widać
dlatego emocjonalny stosunek do natury, wyrażający się przede wszyst-
kim w ekspresywnym kształtowaniu kompozycji i wyborze kolorystyki
silnie przemawiającej do widza. Popowski od 1891 roku na stałe mieszkał
w Warszawie. Wystawiał w Zachęcie, Salonie Krywulta, Salonie Kulikow-
skiego i w Salonie Sztuki (w przyziemiu Domu Jabłkowskich). W 1909 roku
podróżował do Włoch. Przez całe lata 20. był jedną z postaci decydujących
o profilu działalności stołecznej Zachęty. Był inicjatorem tak zwanych
wystaw wiosennych w Salonie Artystycznym w Warszawie.





TOMASZ ŁOSIK

1848-1896

Pożegnanie Adama Mickiewicza z Marylą Wereszczakówną, 1876

olej/plótno (dublowane), 65,5 x 44 cm
sygnowany l.d.: 'Łosik' oraz datowany p.d.: '1876'
historyczne tytuły: Pożegnanie Maryli, Pożegnanie Maryli (z Mićkiewicza), Pożegnanie z Marylą, Pożegnanie Adama z Marylą, Mickiewicz i Maryla, Pożegnanie Maryli (Z Mickiewicza), Pożegnanie Maryli z Adamem Mickiewiczem

estymacja:
100 000 - 150 000 PLN
23 600 - 35 300 EUR

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

LITERATURA:
Jerzy Wyczesany, Łosik Tomasz Sebastian, w: Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze, rzeźbiarze, graficy, Warszawa 1993, t. V, s. 181 (wzmiankowany jako „Pożegnanie Maryli z Adamem Mickiewiczem”)
Janina Wiercińska, Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914, Wrocław-Warszawa-Kraków 1969, s. 202 (jako „Pożegnanie Maryli (Z Mickiewicza)”)
porównaj: pocztówka archiwalna z reprodukcją innej wersji obrazu, wyd. Stella, Bochnia, przed 1913 (jako „Mickiewicz i Maryla”)
"Ziarno" 1910, nr 48, s. 956 (il. jako „Pożegnanie Adama z Marylą”)
Władysław Piast [Bełza], Album pamiątkowe Adama Mickiewicza, Lwów 1889, s. 14 (il. jako „Pożegnanie z Marylą”)
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskiem za rok 1876, Warszawa 1877, s. 67 (jako „Pożegnanie Maryli (z Mićkiewicza)”)
„Kłosy” 1877, nr 633, s. 105 (il. jako „Pożegnanie Maryli”)

„Precz z moich oczu!... posłucham od razu,
Precz z mego serca!... i serce posłucha,
Precz z méj pamięci!... Nie! tego rozkazu
Moja i twoja pamięć nie posłucha”.

Adam Mickiewicz, „Do M****”, 1822





NIESPEŁNIONA MIŁOŚĆ WIESZCZA

Maryla Wereszczakówna, od 1821 hrabina Puttkamerowa, zapisała się w historii i literaturze jako wielka młodzięncza miłość Adama Mickiewicza. Urodziła się w szlacheckiej rodzinie w 1799 w jako córka Antoniego Wereszczaki, marszałka powiatu nowogródzkiego i Franciszki z domu Ancuta. Była to sentymentalna panna, nieco egzaltowana, czytana w najnowszej literaturze. Jej zachowanie było dość ekscentryczne jak na XIX-wieczne standardy: nie tylko paliła fajkę, odbywała długie, samotne konne wycieczki czy grała w szachy, ale również manifestowała swój nastrój światu kolorem przywdzianej szarfy – czarnej, różowej bądź błękitnej. Mickiewicza poznała prawdopodobnie w 1820, kiedy poeta odwiedził dom rodzinny Maryli w Tuhanowiczach. Niestety była już wówczas zaręczona z dobrze sytuowanym hrabią Wawrzyńcem Puttkamerem, który rodzinie Maryli, borykającej się wówczas z kłopotami finansowymi, wydawał się odpowiednim kandydatem dla ich córki. Między przyszłym wieszczem narodowym a zaledwie o rok młodszą, niską blondynką o niebieskich oczach zapłonęło silne uczucie. Gwałtowna, nieszczęśliwa miłość doprowadziła nawet do tak dramatycznych wydarzeń jak próba samobójcza dziewczyny, która zażyła nadmierną dawkę laudanum na przełomie wiosny i lata 1822. Jak wynika z korespondencji przyjaciół poety, ich romans trwał krótko, bowiem od 1821 do 1823, jednak jeszcze w 1829 Mickiewicz pisze słynny wiersz „Do *** na Alpach w Splügen”, w którym już od pierwszych strof pobrzmiwa ta wielka, niespełniona miłość: „Nigdy, więc nigdy z tobą rozstać się nie mogę! | Morzem płyniesz i lądem idziesz za mną w drogę”. Postać Maryli Wereszczakówny znalazła swoje odbicie wielokrotnie również we wcześniejszych utworach, m.in. w IV części „Dziadów”, „Balladach i romansach” w: „Pierwiosnku”, „Kurchanku Maryli”, „To lubię” czy wreszcie w erotyku „Do M***”. Nieszczęśliwa miłość do Maryli miała niebagatelny wpływ na ukształtowanie się wczesnej twórczości Adama Mickiewicza i tym samym na rozwój romantyzmu w literaturze polskiej.



Walenty Wańkiewicz, Portret Adama Mickiewicza na Judahu skale, 1827-28, Muzeum Narodowe w Warszawie

Motyw wzajemnej, lecz niespełnionej miłości między hrabiną Puttkamerową i wieszczem narodowym stanowił również inspirację dla malarzy. Jednym z takich przykładów jest prezentowany w katalogu aukcyjnym obraz Włodzimierza Łosika „Pożegnanie Adama Mickiewicza z Marylą Wereszczakówną” z 1876, wystawiany w tym samym roku w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim. Obraz stał się na tyle kanoniczny, że był rozpowszechniany później w prasie i na pocztówkach. Na płótnie artysta ukazał zakochanych stojących przy niskim murku na tle krajobrazu. Maryla w długiej, jasnej jedwabnej szacie odkrywającej jej ramiona została ukazana tyłem, natomiast stojący przed nią poeta został namalowany frontalnie w kontrastującym czarnym stroju. Para spleta swoje dłonie na wysokości klatki piersiowej, zaś dziewczyna przytula się policzkiem do ramienia ukochanego, odsłaniając zgrabny profil swojej twarzy. U ich stóp, po lewej stronie, znajduje się pies – symbol wierności. Artysta przedstawił wymaginowany moment pożegnania kochanków. Prawdopodobnie nigdy nie mieli czasu zobaczyć się po raz ostatni. W 1823 poeta został niespodziewanie aresztowany i uwięziony w klasztorze bazylianów w Wilnie, gdzie przebywał od jesieni 1823 do marca 1824. Skazano go za udział w tajnych młodzieżowych organizacjach na zesłanie w głąb Rosji na posadę nauczyciela z prawem wyboru miejsca pobytu. Mickiewicz przebywał w Petersburgu, Odessie, Moskwie oraz na Krymie, następnie w 1829 udał się w podróż po Europie do Niemiec, Szwajcarii oraz Włoch. Na wiadomość o wybuchu powstania listopadowego zawrócił, aby do niego dołączyć, ostatecznie jednak nie przekroczył granicy Królestwa Polskiego. Po krótkim pobycie w Dreźnie wyjechał do Paryża, gdzie osiadł na stałe. Nie powrócił już nigdy więcej w okolice dworu Puttkamerów.

Tomasz Łosik uzyskał wykształcenie artystyczne w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych w pracowni Władysława Łuszczkiewicza i Feliksa Szynalewskiego, gdzie studiował w latach 1865-72. Przez kolejne pięć lat dokształcał się na akademii w Monachium u Aleksandra Wagnera i Wilhelma Lindenschmita. Był również uczniem Henryka Siemiradzkiego i Józefa Brandta. W 1878 wyjechał do Paryża na dwanaście lat. Ok. 1884 powrócił do rodzinnej Bochni. Łosik wystawiał regularnie w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, a także na Pierwszej wielkiej wystawie sztuki polskiej w Krakowie w 1887, w Salonie Krywulta w 1883 oraz Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w 1892 we Lwowie. Na oeuvre artysty składają się obrazy o tematyce historyczno-rodzajowej, przedstawienia wnętrz kościelnych oraz portrety. Uprawiał również grafikę i rzeźbę.

NIKODEM SYLWANOWICZ

1834-1919

Portret młodej kobiety

olej/plótno, 65 x 53 cm
na ramie papierowa nalepka inwentarzowa opisana przez Stanisławę Świechowską:
'Nikodem Sylwanowicz. | Portret modelki (Młoda Pola, chora | na gruźlicę, zmarła w rok potym.)'

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
5 900 - 8 300 EUR

POCHODZENIE:
spuścizna po artyście
kolekcja syna artysty, Stanisława Sylwanowicza, Litwa
kolekcja żony Stanisława Sylwanowicza, Stefanii de domo Pacowskiej, primo voto Sylwanowicz, secundo voto Świechowskiej,
Litwa i Warszawa
kolekcja prywatna, Warszawa (spadkobiercy Stefanii Świechowskiej)

Prezentowany portret autorstwa Nikodema Sylwanowicza pochodzi z większego zbioru prac artysty, który zachował się w spuściznie po Stefanii Świechowskiej, drugiej żonie syna artysty, Stanisława. Większość prac tego malarza jest przechowywana w zbiorach publicznych na Litwie. Zgodnie z opisem inwentarzowym artysta przedstawił tutaj młodą Polkę. Portret utrzymany jest w akademickiej konwencji, a inne tego typu prace zachowane są w Litewskim Muzeum Sztuki w Wilnie. Urodzony na terenie Wileńszczyzny Sylwanowicz w latach 1856-63 studiował w petersburskiej Akademii i w latach 1870-99 pracował w niej w oddziale mozaiki. W jego twórczości malarskiej pojawiają się głównie portrety osób bliskich oraz typy ludowe wykonane w estetyce naturalizmu.



WŁADYSŁAW GALIMSKI

1860-1940

Nokturn ("Staw"), około 1900

olej/ płótno, 90 x 64 cm
sygnowany p.d.: 'W. Galimski'
na odwrociu ramy papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim
papierowa nalepka z opisem obrazu oraz lakowa pieczęć celna, na krośnię malarskim oraz na ramie notatki

estymacja:
15 000 - 25 000 PLN
3 600 - 5 900 EUR

WYSTAWIANY:
Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, Warszawa, grudzień 1902 - styczeń 1903

„Twórczość Galimskiego obejmuje imponujący zasięg motywów pejzażowych, oglądanych w wielu różnych, odległych od siebie rejonach świata. Ale bodaj najważniejsze było dlań malarstwo ‘stronom rodzimym oddane’, poświęcone jego ukochanej Ukrainie, tej ‘mitycznej’ ziemi limików” – pisała Aleksandra Melbechowska-Luty (tejże, Mali mistrzowie polskiego pejzażu XIX wieku, Warszawa 1997, s. 200). Galimski z upodobaniem zdejmował motyw z natury w plenerze właśnie na Ukrainie, ale też w Ameryce, wielu krajach europejskich czy na Bliskim Wschodzie. Swoim pejzażom nadawał realistyczną formę, choć przez malarską technikę osiągał syntezę i wrażenie intensywności doznania natury. Wiele z pejzaży Galimskiego to właśnie nokturny, w których intensyfikował malarskie widzenie rzeczy. Galimski zarówno urodził się w Kijowie, jak i, po studiach w Petersburgu, mieszkał tam na stałe. Artysta utrzymywał żywe kontakty z lokalnym środowiskiem artystycznym, a którym obracali się Wilhelm Kotarbiński, Jan Stanisławski czy Eugeniusz Wrzeszcz.



ERNO ERB

1878-1943

Lwowskie przekupki

olej/tektura, 34 x 50 cm
sygnowany l.d.: 'E Erb'
na odwrociu papierowa nalepka składu Jana Józwiaka w Poznaniu oraz nalepka aukcyjna

estymacja:
20 000 - 28 000 PLN
4 800 - 6 600 EUR

POCHODZENIE:
DESA Unicum, wrzesień 2009
kolekcja prywatna, Polska

Erno Erb to artysta wywodzący się ze Wschodu, który całe swe życie spędził na terenie dzisiejszej Ukrainy. Żył i tworzył we Lwowie i w Truskawcu. Malarz ten to znakomity reporter codziennej, miejskiej rzeczywistości. W jego twórczości wielokrotnie przewija się motyw miejskiego pejzażu oraz scen rodzajowych rozgrywających się na ulicach i targowiskach. Przekupki Erba to typowy, a zarazem bardzo interesujący przykład jego malarstwa. Umiejscowione pośrodku placu stragany z plonami ziemi kontrastują z monumentalną architekturą w tle. Na stołach wypełnionych warzywami i owocami odbijają się intensywne promienie letniego słońca. W upalny dzień przekupki osłaniają swe stanowiska rozłożonymi parasolkami. Głowy natomiast okrywają kolorowymi chustami. Jedna z nich przysiadła właśnie zmęczona na niskim krzeselku, jeszcze inna rozmawia z kobietą, która przybyła na targ po zakupy. Wyrazista faktura, bogata kolorystyka oraz mistrzowskie operowanie efektami świetlnymi dają razem wyjątkowy obraz zwyczajnej z pozoru sceny rodzajowej. Ewidentnie Erb przestudiował lekcję impresjonizmu francuskiego wybierając z niego to, co najlepsze. Artysta wykorzystuje tutaj oprócz szeroko stosowanego przez Francuzów luminizmu także zjawisko barwnych cieni, które szczególnie widoczne stają się na powierzchniach mieniących się odcieniami różu i błękitu fasad kamienic.



44 ↑

JAKUB ZUCKER

1900-1981

Spacer w Wersalu, około 1950

olej/plótno, 50 x 61 cm

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

na odwrociu stempel Lilac Gallery w Nowym Jorku, na krośnie malarskim papierowa nalepka tejże galerii

estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

2 400 - 3 600 EUR

POCHODZENIE:

Lilac Gallery, Nowy Jork

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Jacques Zucker. Rediscovered, Lilac Gallery, Nowy Jork, 2 grudnia 2015 - 3 lutego 2016

Paryż był dla Jakuba Zuckera jednym z najważniejszych przystanków w jego artystycznej karierze. Droga nad Sekwanę nie była jednak prosta i usłana różami. Pomimo ambitnych planów udało mu się tam dotrzeć dopiero pod koniec 1920 roku. Jak pisze Joanna Tarnawska, Zucker „zamieszkał na Montparnasse – niedaleko Palace de la Bastille – w maleńkim, nędznym hoteliku, w nieogrzewanym pokoju (...) na lekcje rysunku i malarstwa uczęszczał do Grande Chaumière, szkoły dla wolnych słuchaczy. Był także, jak większość artystów, studentem Academie Julian i Colarossi (...) Niewiele malował w tamtym czasie, za to pasjonował się otaczającym spektaklem miasta żyjącego sztuką i dla sztuki. Przesiadywał w paryskich kawiarniach i knajpkach, w których artyści dyskutowali o teoriach malarskich, pojawiających się wciąż nowych nurtach i kierunkach w sztuce, wystawach i salonach paryskich, własnych wizjach i marzeniach o nieśmiertelnej sławie. Spacerował ulicami Paryża, podziwiał zabytki, chłonał atmosferę artystycznych dzielnic miasta (Jakub Zucker, tekst Joanna Tarnawska, Warszawa 2011, s. 11). Podczas jednego z takich spacerów Zucker zawędrował aż do Wersalu. Przedstawił wówczas przechadzających się po parku ludzi oraz fragmentaryczny zarys monumentalnej, barokowej architektury pałacu. Na płótnie widzimy część północnego skrzydła usytuowanego od strony ogrodu. Charakterystyczny element założenia stanowi tutaj także wypełniony wodą basen, na skraju którego ustawiono alegoryczne rzeźby z brązu.



45 ↑

JAKUB ZUCKER

1900-1981

Kawiarenka

olej/plótno, 53 x 66 cm
sygnowany p.d.: 'J. ZUCKER'

estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

2 400 - 3 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

Clarke Auction Gallery, Larchmont, listopad 2018

kolekcja prywatna, Warszawa

Znany krytyk sztuki doby dwudziestolecia międzywojennego Waldemar George zaliczył Zuckera do kręgu „neohumanizmu”. Malarze neohumaniści mieli czerpać inspirację ze sztuki klasycznej, przyjmując za wzór Rafaela, Nicolasa Poussina, Claude’a Lorraina czy Jeana Baptiste’a Camille’a Corota. W swojej twórczości podejmowali temat ludzkiej egzystencji w jej sielskich przejawach. Idylliczne widoki krajobrazowe z towarzyszeniem postaci stanowiły w kolejnych dekadach istotne ogniwo w repertuarze tematów Zuckera. Malarz wielokrotnie wyjeżdżał do Italii, Hiszpanii czy na Majorkę. Kultura Południa stanowiła inspirację w poszukiwaniu narodowego stylu żydowskiej sztuki dla wielu artystów nowoczesnych. Całe dojrzałe życie 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 jednak geograficzne położenie tych miejsc, przedstawianych przez Zuckera z niezwykłą wrażliwością i zmysłem kolorystycznym.



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 dodat-kowe 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 wy-stawienia paragonu fiskalnego), klient nie jest pewny, czy chce otrzymać fakturę VAT marża, powinien on podać kasjerowi numer, za pomocą którego jest zidentyfikowany na potrzeby podatku lub podatku od wartości dodanej (NIP), w celu umieszczenia tego numeru na paragonie fiskalnym. DESA Unicum nie może wystawić faktury do paragonu, który nie będzie zawierać numeru NIP nabywcy, pomimo zgłoszenia takiego żądania przez klienta w ustawowym terminie. Jeżeli kwota należności ogółem nie przekracza kwoty 450 zł albo kwoty 100 euro, jeżeli kwota ta określona jest w euro, paragon fiskalny zawierający NIP stanowi fakturę uproszczoną, co do której nie zachodzi konieczność wystawienia dodatkowej faktury VAT marża.

3. Estymacja
Podana w katalogu estymacja jest szacunkową wartością obiektu i ma charakter wska-zówki dla zainteresowanego nim klienta. W celu uzyskania dodatkowych informacji od-nośnie 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 sprze-dającego. 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 zosta-ję 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 ra-mach 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 nego-cjacji ceny z komitentem, jednak nie gwarantujemy możliwości zakupu po cenie wyl-icytowanej. Jeżeli w toku negocjacji klient zdecyduje się podnieść ofertę do poziomu ceny gwarancyjnej lub zaakceptujemy wylicytowaną kwotę, umowa sprzedaży docho-dzi do skutku. Jeżeli negocjacja nie przyniosła 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 gwaran-cyjnej 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 gwaran-cyjnej i wtedy przysługuje mu prawo pierwszeństwa nabycia obiektu. W przeciwnym wypadku transakcja warunkowa nie dochodzi do skutku, a obiekt może zostać sprze-dany innemu oferentowi.

8. Obiekty katalogowe
Zapewniamy fachową wycenę oraz rzetelny opis katalogowy powierzonego nam do sprzedaży obiektu. Wykonywane są one w najlepszej wierze z wykorzysta-niem doświadczenia i fachowej wiedzy naszych pracowników oraz współpracu-jących z nami ekspertów. Mimo uwagi poświęcanej każdemu z obiektów w pro-cesie opracowywania, dokumentacji pochodzenia, historii wystaw i bibliografii

przedstawione informacje mogą nie być wyczerpujące, a w niektórych przypad-kach 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 infor-macji 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 trwa-nia 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 za-wodowo 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 przekracza-jącym 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 pokrew-nych z dnia 4 lutego 1994 r. z późniejszymi zmianami, zgodnie z obowiązującą w Unii Eu-ropejskiej 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 wyl-icytowanej 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
ð – obiekty z pozwoleniem na wywóz

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

II. AUKCJA

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

1. Przebieg aukcji
Aukcję prowadzi aukcjoner, który wyczytuje obiekty i kolejne postąpienia, wskazu-ję 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 li-cytującym, 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 urzą-dzeń 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 licy-tacji. Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie uczest-nika 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 przebicia) 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, t.j. 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 ich 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 dokozy starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeśli limit podany przez licytującego jest niższy niż cena gwarancyjna, a stanowi jednocześnie najwyższą ofertę, wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Wszystkie zlecenia licytacji wraz z fotokopią dokumentu tożsamości umożliwiającym weryfikację danych osobowych powinny być przesłane (pocztą, faksem bądź e-mailem) albo dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane. 3) Od osób zainteresowanych licytacją przez telefon wymaga się zgłoszenia chęci licytacji telefonicznej poprzez wypełnienie formularza „zlecenie licytacji”, dostępnego w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub w siedzibie DESA Unicum. Wszystkie zlecenia licytacji powinny być przesłane (pocztą, faksem, e-mailem) lub dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Wymaga się również przesłania fotokopii dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych osobowych. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane. Licytacja telefoniczna może być nagrywana, złożenie zlecenia jest równoznaczne z wyrażeniem zgody na nagrywanie rozmowy telefonicznej. Na wypadek trudności z połączeniem telefonicznym licytujący może określić na zleceniu limit, do którego pracownik domu aukcyjnego będzie licytował pomimo braku połączenia. Jeśli żaden limit nie jest określony na zleceniu, pracownik domu aukcyjnego uznaje w takim wypadku, że klient oferuje przynajmniej cenę wywoławczą.

4) Podczas licytacji, zarówno osobistej, telefonicznej, za pośrednictwem pracownika DESA Unicum oraz za pośrednictwem Aplikacji Online, licytujący bierze osobistą odpowiedzialność za zapłatę za wylicytowane obiekty, co opisane jest 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

4. PRZEBIEG AUKCJI

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

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

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

6. ODBIÓR ZAKUPU

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

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 ćwierci); h) obiektów z XX w., XIX w. i starszych, w przypadku których faktycznie stwierdzone datowanie różni się w stosunku do podanego w katalogu „na korzyść” obiektu, tj. obiekt okazał się starszy, niż było to podane w opisie; i) obiektu, którego opis i datowanie zostały uznane za niedokładne przy użyciu metod naukowych lub testów, które nie były ogólnie przyjęte w czasie wydawania tego katalogu bądź w tamtym czasie były uznawane za nadmiernie kosztowne lub niewykonalne, albo według wszelkiego prawdopodobieństwa mogłyby spowodować uszkodzenia lub utratę wartości obiektu. DESA Unicum zastrzega iż opis uzupełniający (pochodzenie, historia wystaw, literatura) został wykonany w dobrej wierze i błędy w tym zakresie nie mogą być podstawą do reklamacji. DESA Unicum zastrzega, sobie również 5% jako granicę błędu w przypadku podawania poszczególnych wymiarów obiektu.

REDAKCJA TEKSTÓW

Tomasz Dziewicki poz. 4, 5, 7, 8, 10, 11, 12, 20, 43, 44, 47

Martyna Kolanowska poz. 15, 40

Jan Rybiński poz. 29

Michał Szarek poz. 1, 2, 3, 6, 14, 16, 17, 18, 24, 25, 26, 35, 39, 45, 46

SZTUKA DAWNA. XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE 13 CZERWCA 2024

ZDJĘCIA DODATKOWE

poz. 3 Kolosy Memnona w Tebach Zachodnich, lata 30. XX w., źródło: NAC Online

poz. 3 Widok na łuk triumfalny Marka Aureliusza w Trypolisie, okres międzywojenny, źródło: NAC Online

poz. 3 Adam Styka podczas malowania obrazu w Algierze, 1935, źródło: NAC Online

poz. 3 Feliks Michał Wygrzywański, Autoportret z papierosem (fragment), kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 3 Aleksander Laszenko, 1938, źródło: NAC Online

poz. 4 Teatr w Aspendos, w: Miasta Pamfilii i Pizydii, przy współudziale George’a Niemanna i Eugena Petersena, wydał Karol hrabia Lanckoroński, t. 1, Kraków 1890, s. 98, źródło: Biblioteka POLONA

poz. 4 Jacek Malczewski, Aspendos – amfiteatr (Teatr w Aspendos – krowy amfiteatru), rysunek, Zamek Królewski na Wawelu – Państwowe Zbiory Sztuki, za: Joanna Winiewicz-Wolska, Jacka Malczewskiego kronika podróży po Anatolii, Kraków 2009, il. 21

poz. 4 Jacek Malczewski, Aspendos – amfiteatr, rysunek, Zamek Królewski na Wawelu – Państwowe Zbiory Sztuki, za: Joanna Winiewicz-Wolska, Jacka Malczewskiego kronika podróży po Anatolii, Kraków 2009, il. 22

poz. 4 Jacek Malczewski, Don Kichot i Sancho Pansa, 1895-1900, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Wikimedia Commons

poz. 4 Jacek Malczewski dogania karawanę, 1895-97, fotografia archiwalna, za: Adam Heydel, Jacek Malczewski. Człowiek i artysta, Kraków 1933, s. 115

poz. 4 Jacek Malczewski, Przejście przez Taurus, 1887, fotografia archiwalna, za: Adam Heydel, Jacek Malczewski. Człowiek i artysta, Kraków 1933, s. 114

poz. 4 Jacek Malczewski, Ze wschodu, 1888, fotografia archiwalna, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 4 Jacek Malczewski, Podróż na Wschód, 1895, Lwowska Galeria Obrazów, źródło: archiwum prywatne

poz. 4 Aspendos. Teatr widziany z Akropolis, w: Miasta Pamfilii i Pizydii, przy współudziale George’a Niemanna i Eugena Petersena, wydał Karol hrabia Lanckoroński, t. 1, Kraków 1890, plansza XX, źródło: Biblioteka POLONA

poz. 5 Arnold Böcklin, Nimfa przy źródle, ok.1855, Sammlung Schack, Monachium, źródło: Wikimedia Commons

poz. 5 Jacek Malczewski, Zatruta studnia z chimera, 1905, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, źródło: Wikimedia Commons

poz. 5 Jacek Malczewski, Zatruta studnia, 1906, Muzeum Narodowe w Poznaniu, źródło: rogalin.mnp.art.pl

poz. 5 Jacek Malczewski, Thanatos, 1911, Muzeum Narodowe w Poznaniu, , źródło: rogalin.mnp.art.pl

poz. 5 Jean-Auguste-Dominique Ingres, Źródło, 1820-1856, Musée d’Orsay, Paryż, źródło: Wikimedia Commons

poz. 5 Jacek Malczewski, Akt, 1876, kolekcja prywatna, źródło: archiwum prywatne

poz. 5 Jacek Malczewski z Marią Balową przy malowaniu jej portretu, 1904, fotografia archiwalna, Zbiory Instytutu Sztuki PAN, za: Urszula Kozakowska-Zaucha, Jacek Malczewski romantyczny, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2022, s. 28

poz. 5 Maria Balowa w Tuligłowach, 1904, fotografia archiwalna, Zbiory Instytutu Sztuki PAN, za: Urszula Kozakowska-Zaucha, Jacek Malczewski romantyczny, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2022, s. 30

poz. 5 Jacek Malczewski w Tuligłowach, 1904, fotografia archiwalna, Zbiory Instytutu Sztuki PAN, za: Urszula Kozakowska-Zaucha, Jacek Malczewski romantyczny, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2022, s. 33

poz. 6 Jacek Malczewski, Portret Antoniego Goetz-Okocimskiego, 1917, kolekcja prywatna

poz. 6 Jacek Malczewski, Portret Albina Goetz-Okocimskiego, 1916, kolekcja prywatna

poz. 6 Pałac Goetzów-Okocimskich w Okocimiu, 1940, archiwum prywatne

poz. 6 Jacek Malczewski, Portret generała Aleksandra Truszkowskiego, 1923, kolekcja prywatna

poz. 6 Jacek Malczewski, Portret Józefa Nekanda-Trepki, 1909, kolekcja prywatna

poz. 7 Jacek Malczewski na ganku w Lusławicach, 1925, fot. Tadeusz Szydłowski, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Cyfrowe MNK

poz. 7 Jacek Malczewski w Lusławicach, w tle siostry artysty Helena i Bronisława, fotografia, ok. 1925, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, dzięki uprzejmości Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu

poz. 7 Jacek Malczewski, Zadumanie. Na ganku w Lusławicach, 1920, kolekcja prywatna, źródło: DESA Unicum

poz. 7 Jacek Malczewski, Dwór w Lusławicach, 1922, kolekcja prywatna, źródło: DESA Unicum

poz. 8 Apoloniusz Kędzierski w Orońsku, około 1886-89, fotografia, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, nr inw. MJM dspl. 76, dzięki uprzejmości Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu

poz. 8 Józef Chełmoński, Owczarek, 1897, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Cyfrowe MNK

poz. 8 Józef Chełmoński, Babie lato, 1875, Muzeum Narodowe w Warszawie, Cyfrowe MNW

poz. 8 Józef Brandt, Zagrody, około 1896-1900, Muzeum Narodowe w Warszawie, Cyfrowe MNW

poz. 10 Bracia Séeberger, Po deszczu – Carrefour du Pont Sully, 1905, fotografia, źródło: Wikimedia Commons

poz. 10 Aleksander Gierymski, Pont-Neuf w Paryżu, 1893, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 10 Aleksander Gierymski, Widok na Pont Royal w Paryżu, około 1892-93, kolekcja prywatna, źródło: DESA Unicum

poz. 10 Aleksander Gierymski, Widok Lyonu, 1892-93, fotografia archiwalna, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 10 Aleksander Gierymski, Widok na Notre-Dame spod mostu, około 1892, fotografia archiwalna, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 10 Aleksander Gierymski, Widok na Pont Bercy, około 1890-91, rysunek, fotografia archiwalna, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 10 Aleksander Gierymski, Przystań na Marnie, około 1892, fotografia archiwalna, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 11 Ślewiński z żoną w salonie „zameczku” w Doëlan, około 1915, archiwum prywatne

poz. 11 Zameczek w Doëlan, fotografia 1957, archiwum prywatne

poz. 12 Władysław Podkowiński, W ogrodzie, 1894, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: mnk.pl

poz. 12 Władysław Podkowiński, Dziewczynka na tle ogrodu (Bronisia), 1891, Muzuem Narodowe w Poznaniu, źródło: archiwum prywatne

poz. 12 Władysław Podkowiński, W ogrodzie przy klombie (W agreście) 1891, Muzeum Narodowe w Poznaniu, źródło: Wikimedia Commons

poz. 12 Władysław Podkowiński, Dziewczynka w kapeluszu z kwiatami, 1894, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Wikimedia Commons

poz. 12 Władysław Podkowiński, Gra w krokietą, 1893, kolekcja prywatna, źródło: Wikimedia Commons

poz. 12 Władysław Podkowiński, W ogrodzie, 1892, Muzeum Śląskie w Katowicach, źródło: Wikimedia Commons

poz. 15 Rafał Malczewski – artysta malarz. Fotografia sytuacyjna, 1935, źródło: NAC Online

poz. 15 Rafał Malczewski, „Pejzaż z Podhala”, ok. 1932, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 15 Rafał Malczewski, Narciarze w Tatrach, 1927, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 16 Tadeusz Pruszkowski, Portret Józefa Piłsudskiego, ok. 1935, kolekcja prywatna, źródło: archiwum rodziny Grabskich

poz. 16 List Jana Gotarda do Władysława Grabskiego, 28 czerwca 1933, źródło: archiwum rodziny Grabskich

poz. 16 Kamienica przy ul. Dobrej 2 w Warszawie z mieszkaniem Jana Gotarda, ok. 1937, źródło: archiwum prywatne

poz. 16 Władysław Grabski, 1931, źródło: NAC Online

poz. 16 Bolesław Cybis, Portret Gabriela Narutowicza, ok. 1937, kolekcja prywatna, za: 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. 113

poz. 16 Tadeusz Pruszkowski, Portret Józefa Piłsudskiego, ok. 1935, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 16 Czesław Wdowiszewski, Portret Gabriela Narutowicza., 1935, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 16 Antoni Grabarz, Portret Józefa Piłsudskiego, lata 30. XX w., kolekcja prywatna, źródło: archiwum prywatne

poz. 16 Tadeusz Pruszkowski z uczniami podczas I wystawy Szkoły Warszawskiej w Zachęcie, 1930, źródło: NAC Online

poz. 16 Willa Tadeusza Pruszkowskiego w Kazimierzu Dolnym, źródło: NAC Online

poz. 16 Otrzęsiny w pracowni Tadeusza Pruszkowskiego, 1936, źródło: NAC Online

poz. 16 Tadeusz Pruszkowski, lata 30. XX w., źródło: NAC Online

poz. 16 Tadeusz Pruszkowski, Autoportret z fajką, 1915, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 16 Tadeusz Pruszkowski na swoim prywatnym samolocie DE Havilland DH 60 Gipsy Moth (SP-TUR „Sroka”), 1932, źródło: NAC Online

poz. 28 Tadeusz Ajdukiewicz, Targ w Kairze, heliogramiura Victora Angerera, 1884, za: Album malarzy polskich w sztychach z tekstem objaśniającym

prof. Henryka Struwego, wyd. Maurycy Robiczek, Warszawa 1884, s. 7.

poz. 28 Gustav Bauernfeind, Targ w Jaffie, 1877, kolekcja prywatna, źródło: Wikimedia Commons

poz. 29 Józef Brandt, Jarmark w Bałcie na Podolu, 1885-86, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Wikimedia Commons

poz. 29 Józef Chełmoński, W podróży, 1887, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 40 Walenty Wańkowicz, Portret Adama Mickiewicza na Judahu skale, 1827-28, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Wikimedia Commons

okładka front poz. 5 Jacek Malczewski, „U źródła prawdy”, 1909

okładka II – strona 1 poz. 12 Władysław Podkowiński, Odpoczynek w ogrodzie, około 1891-94

strony 2-3 poz. 10 Aleksander Gierymski, „Widok Paryża”, około 1892

strony 4-5 poz. 28 Tadeusz Ajdukiewicz, Targ w Kairze, około 1884

strony 6-7 poz. 15 Rafał Malczewski, Pejzaż podhalański, 1922

strony 8-9 poz. 4 Jacek Malczewski, Krajobraz z jeźdźcem na koniu (Widok na teatr rzymski w Aspendos), po/lub 1884

strony 10-11 poz. 23 Bolesław Szarłkowski, Cyganka

strona 12 poz. 6 Jacek Malczewski, Portret Antoniego Goetz-Okocimskiego, 1917

strony 18-19 poz. 21 Marcel Roche, Kąpiący się nad brzegiem rzeki

strona 111 poz. 1 Adam Styka, „Portret Iwa”, 1908

strony 214-215 poz. 11 Władysław Ślewiński, Brzeg morski w Bretanii, po 1910

strona 216 – okładka III poz. 3 Adam Styka, U wodopoju

okładka tył poz. 9 Tadeusz Ajdukiewicz, Chłopiec grający na flecie, 1875

koncepcja graficzna Monika Wojnarowska

opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski

zdjęcia Marcin Koniak, Marek Krzyżanek, Alina Matyash-Labanovskaya

prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl

druk ArtDruk Kobylka

kod aukcji 1519ASD244

