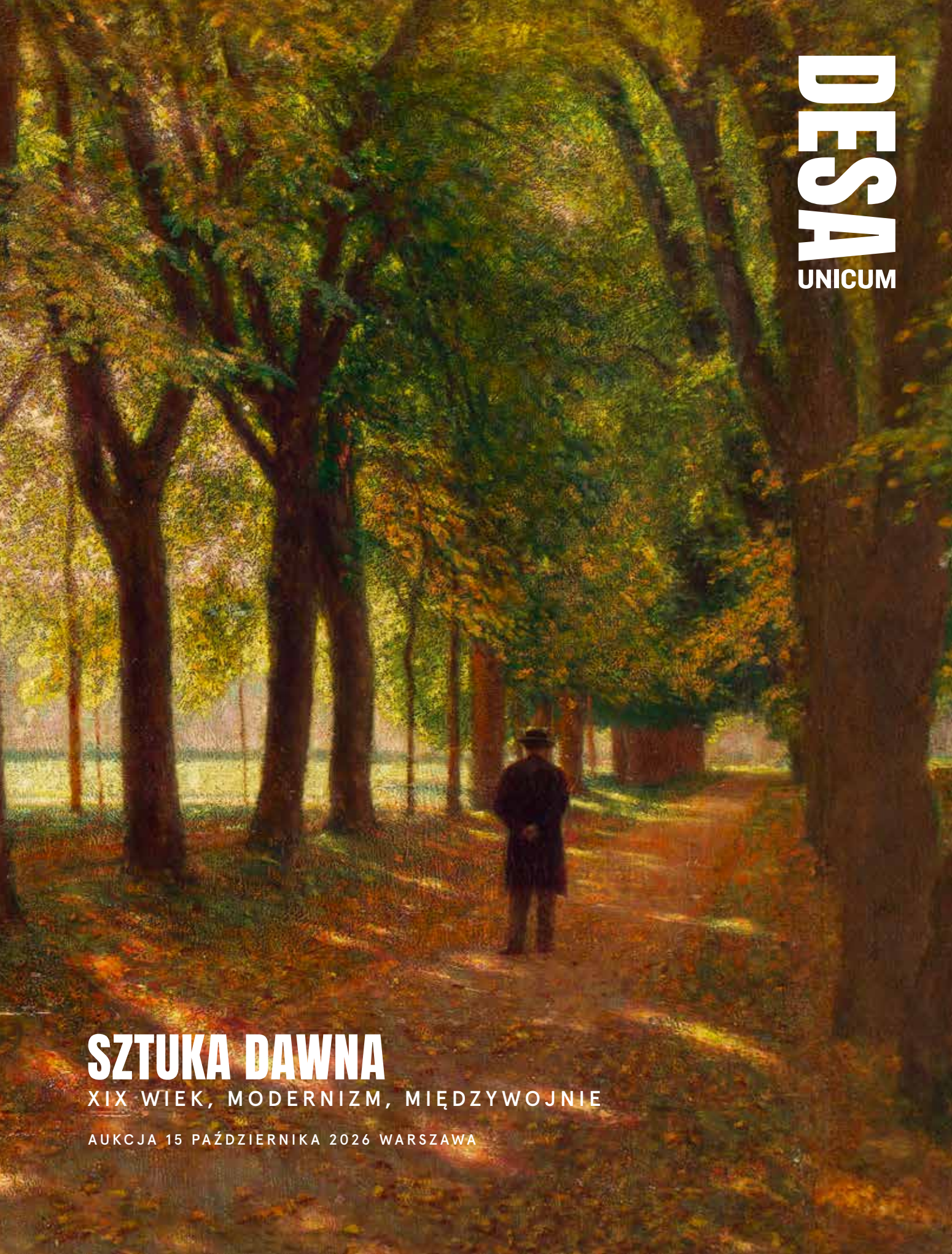


An impressionist painting of a man in a dark coat and hat standing on a path in a forest. The trees are tall and have dense foliage with green and yellow leaves, suggesting autumn. The ground is covered in fallen leaves. The lighting is soft and dappled, creating a serene atmosphere.

DESA
UNICUM

SZTUKA DAWNA

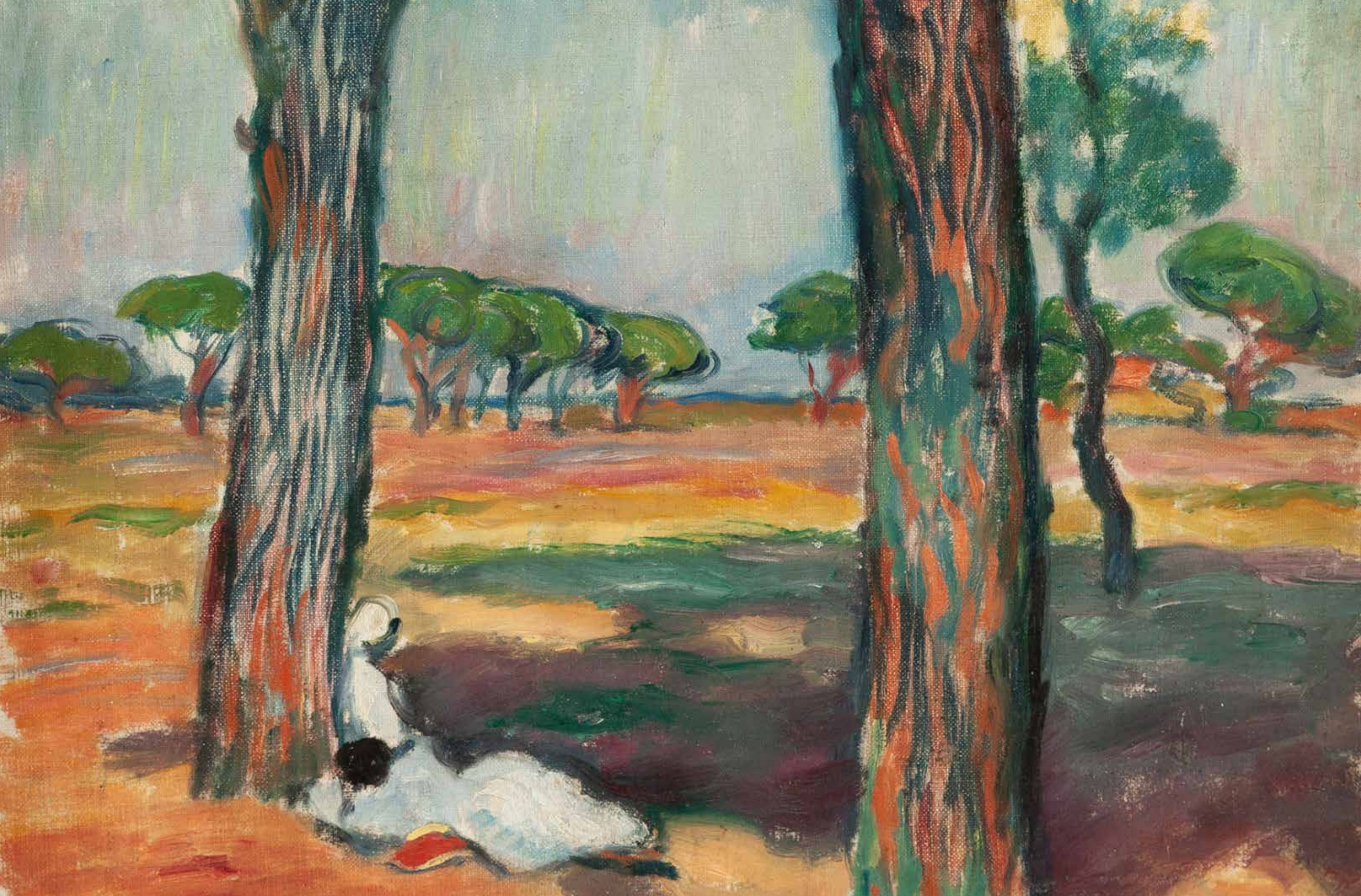
XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 15 PAŹDZIERNIKA 2026 WARSZAWA





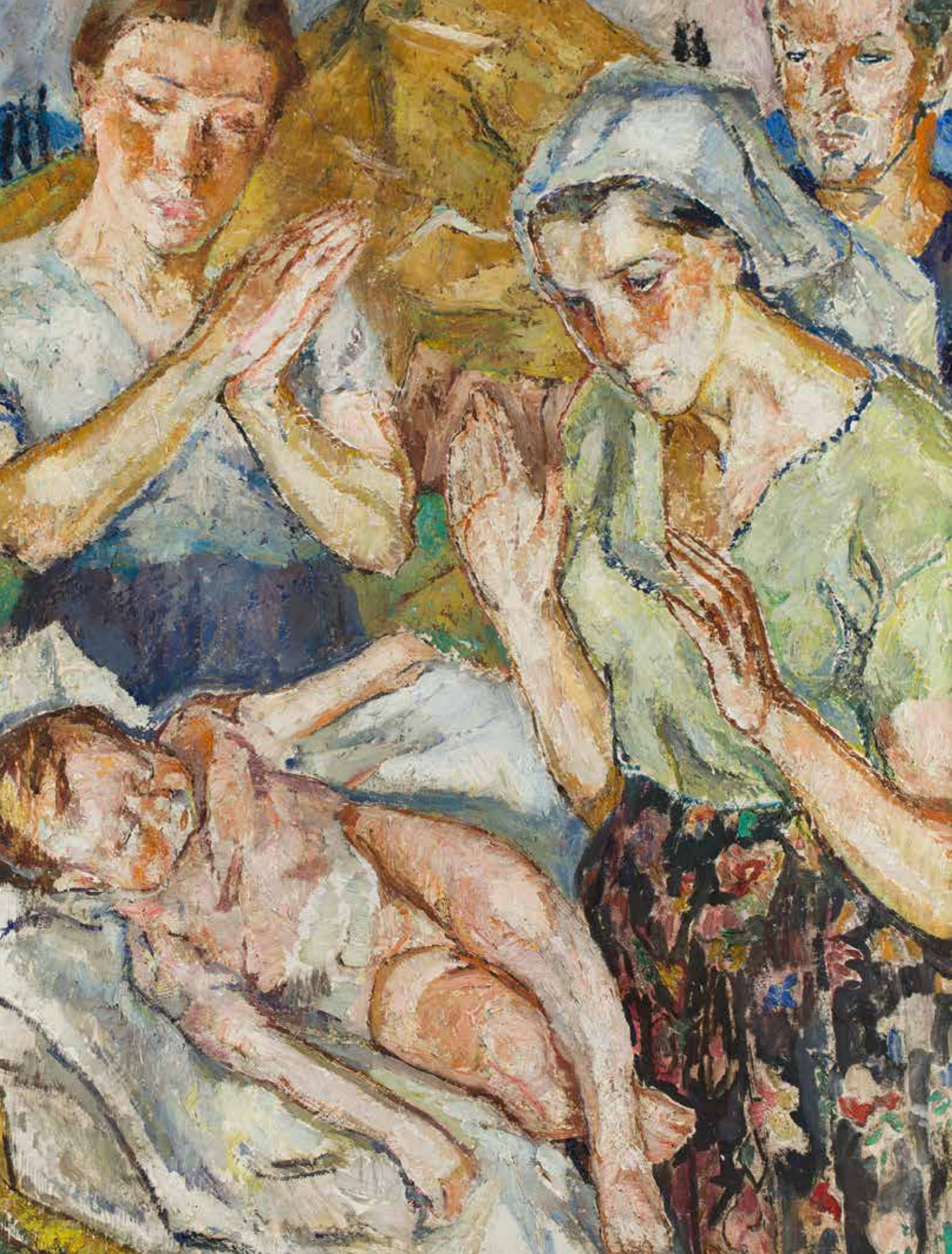












SZTUKA DAWNA

XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 15 PAŹDZIERNIKA 2026

CZAS AUKCJI

15 października 2026 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

1 – 15 października

poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00

sobota, 11:00 – 16:00

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum
ul. Piękna 1a, Warszawa

KOORDYNATORZY

Martyna Kolanowska-Piskorz
tel. 880 918 882
m.kolanowska@desa.pl

Teresa Soldenhoff
tel. +48 506 251 833
t.soldenhoff@desa.pl

PARTNER AUKCJI



pełna oferta na desa.pl

ZLECENIA LICYTACJI

zlecenia@desa.pl, 22 163 67 00



DOM AUKCYJNY DESA UNICUM JEST CZĘŚCIĄ HOLDINGU DESA S.A.

ZARZĄD DESA S.A.

JULIUSZ WINDORBSKI Prezes Zarządu | MARCIN SOBKA Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA S.A.

GRZEGORZ KRÓL Członek Rady Nadzorczej | MARCIN CZERNIK Członek Rady Nadzorczej | BARTŁOMIEJ WACHTA Członek Rady Nadzorczej

ZARZĄD DESA UNICUM



AGATA SZKUP
Prezes Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu



MAŁGORZATA NITNER
Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA UNICUM



JULIUSZ WINDORBSKI
Przewodniczący Rady Nadzorczej



MARCIN SOBKA
Członek Rady Nadzorczej



WOJCIECH DZIAKOWSKI
Członek Rady Nadzorczej

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
tel. 22 163 66 00, bok@desa.pl

BIURO PRZYJĘĆ
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
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
tel. 22 163 66 65, 795 122 719,
biuro@desa.pl

DZIAŁ ROZLICZEŃ

Urszula Przepiórka
Kierownik Działu
u.przepiorka@desa.pl

DZIAŁ IT I ADMINISTRACJI

Monika Rytkowska
Kierownik Administracji
m.rutkowska@desa.pl

Piotr Gołębiowski
Kierownik Projektów IT
p.golebiowski@desa.pl

DZIAŁ FOTO

Marcin Koniak
Kierownik Działu
m.koniak@desa.pl

DZIAŁ MAGAZYNOWO -TRANSPORTOWY

Piotr Sabak
Dyrektor Logistyki
p.sabak@desa.pl

Karol Kosowski
Kierownik Transportów
k.kosowski@desa.pl

Paweł Wątroba
Kierownik magazynu
p.watroba@desa.pl

DZIAŁ MARKETINGU I PR

Marta Wiśniewska
Dyrektor Marketingu
m.wisniewska@desa.pl

Danuta Maciejewska-Bogusz
Kierownik projektów
internetowych
d.maciejewska@desa.pl

NIP: 5272644731 / REGON: 142733824 / KRS: 0000718495, Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy XII Wydział Gospodarczy, kapitał zakładowy 13 314 000 zł

DEPARTAMENT SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ



ANNA SZYRKARCZUK
Dyrektor Departamentu,
Sztuka Współczesna
a.szyrkarczuk@desa.pl
22 163 66 41, 664 150 866



MICHAŁ BOLKA
Wicedyrektor Departamentu,
Sztuka Współczesna
m.bolka@desa.pl
664 981 449



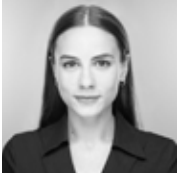
WIKTOR KOMOROWSKI
Ekspert, Sztuka Współczesna,
Grafika Artystyczna
Lider Projektów Grafika
Artystyczna, Aukcje Kolekcji
w.komorowski@desa.pl
788 260 055



KATARZYNA ŻEBROWSKA
Ekspert, Sztuka Współczesna,
Fotografia Kolekcjonerska
Lider Projektu Fotografia
Kolekcjonerska
k.zebrowska@desa.pl
22 163 66 49, 539 546 701



MAGDALENA KRAJENTA
Specjalista, Sztuka Współczesna,
Lider Projektu Rzeźba i Formy
Przestrzenne
m.krajenta@desa.pl
795 122 712



ANNA ROŻNIECKA
Specjalista ds. Budowania
Kolekcji, Lider Projektów
Sztuka Współczesna
a.rozniecka@desa.pl
795 121 574



JOANNA WOLAN
Specjalista ds. Budowania
Kolekcji, Lider Projektów
Sztuka Współczesna
j.wolan@desa.pl
538 915 090



JULIA GORLEWSKA
Specjalista ds. Budowania
Kolekcji, Lider Projektów
Sztuka Współczesna
j.gorlewska@desa.pl
664 981 450



MARTA LISIAK
Specjalista ds. Budowania
Kolekcji, Lider Projektów
Sztuka Współczesna
m.lisiak@desa.pl
788 265 344



KATARZYNA SZCZĘŚNA
Specjalista, Sztuka Współczesna
Lider Projektu Klasycy
Awangardy po 1945
k.szczesna@desa.pl
538 522 885



MARTA PRZASNEK
Specjalista ds. Projektów
Badawczych, Sztuka
Współczesna
m.przasnek@desa.pl
539 196 531



PAULINA JANISZEWSKA
Specjalista, Sztuka Współ-
czesna, Lider Projektu Klasycy
Awangardy po 1945
p.janiszevska@desa.pl
734 639 911



VALERIA KALIAHA
Asystent, Sztuka Współczesna
v.kaliaha@desa.pl
788 269 908



**WERONIKA
WOJCIECHOWSKA-ŻAK**
Asystent, Sztuka Współczesna
w.wojciechowska@desa.pl
+48 539 222 774

DEPARTAMENT PROJEKTÓW SPECJALNYCH



**ALEKSANDRA
KASPRZYŃSKA**
Dyrektor Departamentu,
Projekty Specjalne
Aukcjoner
a.kasprzynska@desa.pl
506 252 031



MAGDALENA KUŚ
Ekspert, Biżuteria
Kolekcjonerska, Ikony,
Rzemiosło Artystyczne
Lider Projektu Dziedzina Sztuki
Jubilerskiej XIX i XX w.
m.kus@desa.pl
22 163 66 44, 795 122 718



WERONIKA ROŚ
Ekspert, Design, Rzemiosło
Artystyczne, Lider Projektu
Design. Kultowe Projekty XX w.
w.ros@desa.pl
608 566 282



OKTAWIA WRZESIEŃ
Specjalista, Biżuteria
Kolekcjonerska, Lider Projektu
Dziedzina Sztuki Jubilerskiej
XIX i XX w.
o.wrzesien@desa.pl
22 163 67 50, 787 388 666



AGATA MICHALSKA
Koordynator Projektu DESA Home
a.michalska@desa.pl
880 525 282

DEPARTAMENT SZTUKI DAWNEJ



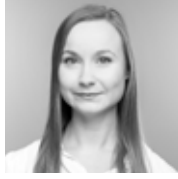
TOMASZ DZIEWICKI
Dyrektor Departamentu,
Sztuka Dawna
t.dzewicki@desa.pl
22 163 66 46, 735 208 999



KINGA SZYMAŃSKA
Wicedyrektor Departamentu,
Sztuka Dawna
k.szymanska@desa.pl
698 668 221



**ALEKSANDRA
ŁUKASZEWSKA**
Specjalista ds. Budowania
Kolekcji
a.lukaszevska@desa.pl
22 163 67 05, 664 981 465



**MARTYNA
KOLANOWSKA-PISKORZ**
Ekspert, Sztuka Polska XIX
i I poł. XX wieku, Lider Projektu
XIX wiek, Modernizm,
Międzywojnie
m.kolanowska@desa.pl
880 918 882



MAŁGORZATA SKWAREK
Ekspert, Sztuka Polska XIX i I
poł. XX wieku, Lider Projektów
Prace na Papierze i Grafika
Artystyczna
m.skwarek@desa.pl
22 163 66 48, 795 121 576



JULIA SŁUPECKA
Specjalista ds. Budowania
Kolekcji, Lider Projektów
Sztuka Polska XIX i I poł. XX
wieku, Aukcjoner
j.slupecka@desa.pl
532 750 005



TERESA SOLDENHOFF
Specjalista ds. Budowania Kol-
ekcji, Lider Projektów Sztuka
Polska XIX i I poł. XX wieku
t.soldenhoff@desa.pl
506 251 833



JULIA OLSZEWSKA
Specjalista, Sztuka Polska XIX
i I poł. XX wieku, Koordynator
Komisji Ocen i Wycen
j.olszewska@desa.pl
532 759 980



RAFAŁ ROGOZIŃSKI
Asystent, Sztuka Polska XIX
i I poł. XX wieku
XIX i I poł. XX wieku
r.rogozinski@desa.pl
668 135 447



**ALEKSANDRA
TROJANOWSKA**
Asystent, Sztuka Polska XIX
i I poł. XX wieku
a.trojanowska@desa.pl
787 094 345



EWA PONIŃSKA
Asystent, Sztuka Polska XIX
i I poł. XX wieku
e.poninska@desa.pl
880 334 402

DEPARTAMENT SZTUKI NAJNOWSZEJ



NATALIA KOWALEK
Dyrektor Departamentu,
Sztuka Najnowsza
n.kowalek@desa.pl
880 334 401



PAULINA BROL
Wicedyrektor Departamentu,
Sztuka Najnowsza, Aukcjoner
p.brol@desa.pl
539 388 299



JAGIENKA PARTEKA
Specjalista, Sztuka Najnowsza
Lider Projektów Młoda Sztuka,
Sztuka Dzisiaj
j.parteka@desa.pl
502 994 177



NATALIA PLEWA
Specjalista ds. Budowania
Kolekcji, Lider Projektów
Sztuka Najnowsza
n.plewa@desa.pl
795 122 720



ZUZANNA WIELGO
Specjalista ds. Budowania
Kolekcji, Lider Projektów
Sztuka Najnowsza
z.wielgo@desa.pl
538 647 637



JUDYTA MAJKOWSKA
Specjalista, Sztuka Najnowsza
Lider Projektu Komiks i
Ilustracja
j.majkowska@desa.pl
795 122 702



**KATARZYNA
MYSZOR-KUCMIERZ**
Asystent, Sztuka Najnowsza
k.myszor-kucmierz@desa.pl
886 252 929



INDEKS

Adler Jankiel 28	Lampi Franciszek Ksawery 21
Bagieński Stanisław 56	Makowski Tadeusz 23, 24
Bakałowicz Władysław 20	Malczewski Jacek 12
Boznańska Olga 16	Mehoffer Józef 8, 9
Brandt Józef 19	Menkes Zygmunt Józef 2
Chełmiński Jan 53	Mroczkowski Aleksander 50
Cybis Bolesław 26, 42, 43	Mela Muter 30, 31, 32
Cybis Jan 48	Okniński Ryszard 52
Dobrzycki Zygmunt 29	Ordyńska-Morawska Stefania 34
Eibisch Eugeniusz 40, 41	Pachniewska-Betley Hanna 45
Epstein Henryk 3	Pankiewicz Józef 6
Fałat Julian 14	Piotrowski Antoni 18
Gieryski Aleksander 7	Pronaszko Andrzej 25
Gottlieb Leopold 27	Radnicki Zygmunt 46, 47
Grubiński Jan 49	Ruszczyc Ferdynand 11
Gędłek Ludwik 55	Sichulski Kazimierz 58
Hayden Henryk 1	Siemiradzki Henryk 37
Hecht Joseph 33	Stanisławski Jan 15
Hofman Wlastimil 13	Styka Adam 35
Kamocki Stanisław 57	Suchodolski January 54
Kanarek Elias 44	Terlikowski Włodzimierz 39, 60
Kisling Mojżesz 4, 5	van Boucle Pieter 22
Kotarbiński Wilhelm 38	Wojtkiewicz Witold 10
Kowalski Alfred Wierusz 17	Wygrzywalski Feliks Michał 36
Kozakiewicz Antoni 51	Zucker Jakub 61
Krcha Emil 59	

1 α

HENRYK HAYDEN

1883-1970

Kwiaty wazonie, lata 20.-30. XX w.

olej/plótno, 73 x 54 cm
sygnowany p.d.: 'Hayden'
na odwrociu na ramie zapiski ramiarskie

estymacja:
35 000 - 45 000 PLN
8 100 – 10 400 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Millon, Paryż, czerwiec 2025
kolekcja prywatna, Polska

W artystycznej biografii Haydena przełomowy okazał się rok 1907, kiedy malarz opuścił Warszawę, by na stałe zamieszkać w Paryżu. Ta położona nad Sekwaną metropolia na przestrzeni dekad dostarczała twórcy wielu estetycznych inspiracji. Paryż w tamtych latach kipiał od powstających jeden po drugim nowych kierunków. Hayden w jawny sposób czerpał z dokonań postimpresjonistów, kubistów i nowych klasycystów, a latach 20. także z tworzących przed półwieczem impresjonistów, zawsze jednak odczytując je ze swoją wrażliwością i dostarczając autorskich propozycji artystycznych. Prezentowana martwa natura powstała w latach 20. XX wieku, wpisując się łącznie przez Haydena w tym czasie tendencje „powrotu do porządku oraz koloryzmu. Zauważyć można w niej ewidentne odejście od dokonań awangardy na rzecz swobodnego, pełnego wdzięku ujęcia tematu. Krzysztof Zagrodzki odnotował, że malowanie tak dużej liczby martwych natur kwiatowych przez Haydena w latach 20. i 30. XX w., wiąże się z kryzysem na rynku sztuki. Hayden specjalnie upodobał sobie ten komercyjny temat z chęcią dobrego zarobkowania. Późniejsze martwe natury Haydena kojarzą się zwykle z syntetycznie potraktowanymi przedmiotami stanowiącymi jedynie sugestię, zarys obiektu sprowadzonego prawie że do symbolu. Tutaj artysta jeszcze podchodzi do form w sposób o wiele bardziej realistyczny. Zachowuje ekspresję, ale i dba o wierność przedstawienia przejawiający się w sensualnym oddaniu kolorowych kwiatów.



2 α ψ Σ

ZYGMUNT JÓZEF MENKES

1896-1986

Dziewczyna z winogronami, około 1930

olej/ płótno, 40 x 33 cm
sygnowany p.d.: 'Menkes'

estymacja:
60 000 - 80 000 PLN
13 800 – 18 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Alfreda i Marii Tarskich, Berkeley, Kalifornia
kolekcja Evy Kristiny Ehrenfeucht
dom aukcyjny Skinner Marlborough, Massachusetts listopad 2023
kolekcja prywatna, Polska

Biografia Zygmunta Menkesa nosi w sobie romantyczny rys właściwy życiorysom artystów paryskiej bohemy. Do Paryża przybył w 1923 roku, niemal bez środków do życia, lecz szybko odnalazł w stolicy Francji środowisko sprzyjające rozwojowi własnego języka malarckiego. „Wdychałem pełną piersią tę cudowną atmosferę, czułem silną wibrację życia sztuki” – wspominał po latach (cyt. za: Władysława Jaworska, „Zygmunt Menkes. Malarz École de Paris”, „Biuletyn Historii Sztuki” 1996, nr 1-2, s. 18). W kręgu jego paryskich kontaktów znaleźli się między innymi Marc Chagall i Eugeniusz Zak, a twórczość Menkesa szybko zwróciła uwagę marszandów, krytyków i kolekcjonerów.

Prezentowana „Dziewczyna z winogronami” doskonale ujawnia cechy, które zadecydowały o odrębności malarstwa Menkesa. Artysta rezygnuje z drobiazgowego odwzorowania modelki na rzecz syntezy i emocjonalnego oddziaływania barwy. Twarz kobiety, o wydłużonych, wyraźnie zdeformowanych rysach, wylania się z rozedrganej materii malarskiej. Jej zamyślane spojrzenie i gest dłoni obejmujących kiść winogron budują nastrój skupienia, a zarazem subtelnej melancholii. Postać została wtopiona w niemal abstrakcyjne tło, skonstruowane z szerokich, swobodnych pociągnięć pędzla. Najważniejszym środkiem ekspresji pozostaje tutaj kolor. Ugry, oranże i brązy twarzy oraz włosów zestawione zostały z chłodniejszymi błękitami i zieleniami stroju. Farba miejscami tworzy gęstą, niemal materialną powierzchnię, a kontur nie tyle opisuje formę, ile współtworzy rytm całej kompozycji. Widoczna jest tu charakterystyczna dla Menkesa swoboda czerpiąca z doświadczeń fowizmu i ekspresjonizmu oraz przekonanie, że barwa może samodzielnie konstruować obraz.

Już współcześni dostrzegali niezwykłą intensywność jego palety. Edward Woroniecki po obejrzeniu obrazów Menkesa w 1928 roku na „Salonie Tulijeryjskim” doszedł do wniosku, że artysta „wpada w prawdziwą anarchię kolorytu o płynności rozżarzonej i upajającej”, podczas gdy Artur Prędski widział w nich przede wszystkim „życie”. W prezentowanym obrazie owa żywiołowość koloru zostaje podporządkowana psychologicznej sile wizerunku. Portret staje się nie tyle zapisem fizjonomii, ile sugestywnym studium nastroju i emocji.



HENRYK EPSTEIN

1891-1944

Martwa natura z muszlami, 1930

olej/plótno, 60 x 81 cm
sygnowany i datowany l.d.: H. Epstein | 1930'
na odwrociu na krośnie numer inwentarzowy: 'N. 75'

estymacja:
80 000 - 100 000 PLN
18 400 - 23 000 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Pescheteau-Badin, Paryż, czerwiec 2021
kolekcja prywatna, Polska

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

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



4 Ψ Σ

MOJŻESZ KISLING
1891-1953

Akt ("Petit buste nu"), 1931

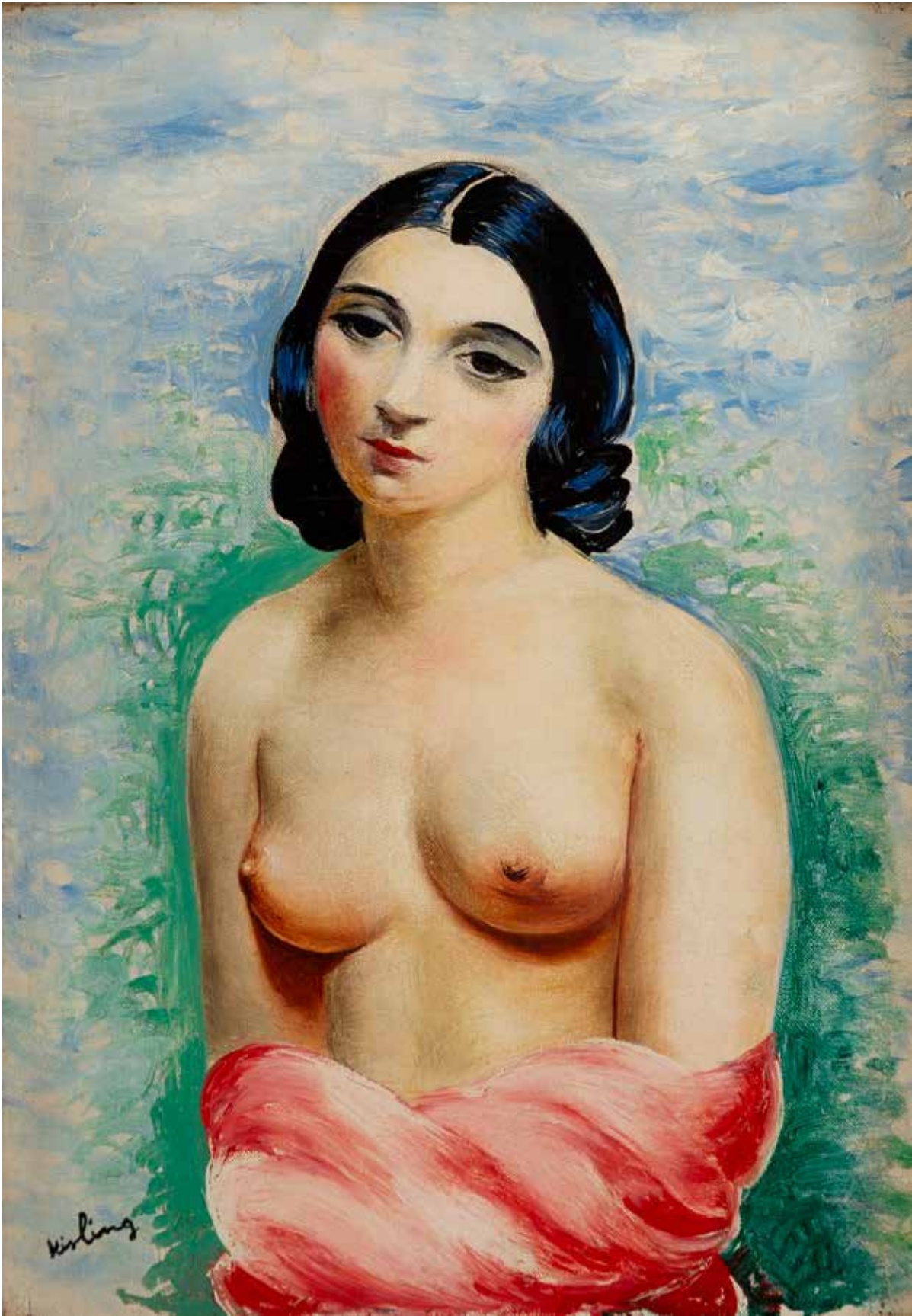
olej/plótno, 27 x 19 cm
sygnowany l.d.: 'Kisling'

estymacja:
150 000 - 250 000 PLN
34 000 - 57 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Paryż
Sotheby's, Stany Zjednoczone, lipiec 2023
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Kisling. Lśnienie Montparnasse'u, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 21 września 2024 - 30 marca 2025

LITERATURA:
Kisling. Lśnienie Montparnasse'u, katalog wystawy, Warszawa 2024, s. 253, poz. kat.125
Joseph Kessel, Henri Troyat, Kisling 1891-1953, katalog raisonné, t. 2, Torino 1982, poz. kat. 60



1891	•	22 stycznia w Krakowie przy ul. Krakowskiej 52 przychodzi na świat Mojżesz Kisling. Rodzi się w żydowskiej rodzinie jako nieślubny syn krawca i szwaczki.
1907–1911	•	Studia w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni Józefa Pankiewicza. Młody adept sztuki zyskuje uznanie profesora. Otrzymuje nagrody za akty oraz w 1911 roku zdobywa brązowy medal za panoramę.
1909	•	Śmierć ojca artysty Wilhelma (Wolfa) Kislinga. Osierocony, młody chłopak musi szybko wejść w dorosłość – co nie pozostaje bez wpływu na jego osobowość i twórczość.
1910–1911	•	Wyjazdy plenerowe wraz z profesorem Wojciechem Weissem do Tyńca i Poronina. Obrazy z tego okresu są najwcześniejszymi znanymi do dziś obrazami Kislinga. Uwidacznia się w nich śmiałość kompozycyjna i dążenie artysty do syntetyzacji i barwnej ekspresji.
1911	•	Po ukończeniu studiów artysta wyjeżdża na stałe do Paryża wraz ze swoim przyjacielem Szymonem Mondsajnem. Zamieszkuje w 6. dzielnicy Paryża, nieopodal Szkoły Sztuk Pięknych. Szybko staje się częścią ówczesnej paryskiej awangardy i zyskuje wielu nowych przyjaciół. Jego protektorem staje się Adolf Basler.
1912	•	Wyjazd Kislinga do Bretanii na artystyczny plener. Po raz pierwszy spotyka tam André Salmona, francuskiego poetę i krytyka sztuki. Po powrocie do Paryża, w tym samym roku, przenosi się na Montparnasse i debiutuje na Salonie Jesiennym.
1914–1915	•	Wybucha I Wojna Światowa, Kisling wstępuje do Legii Cudzoziemskiej. Zostaje skierowany na front. Zwolniony ze służby ze względu na ciężkie obrażenia.
1916	•	Wyjazd do Hiszpanii – malarstwo Kislinga skłania się tutaj ku syntetyzacji, barwie i geometrycznej architekturze. W tym czasie zacieśnia się jego więź z malarzem Amadeo Modiglianin. Kisling bierze udział w dwóch wystawach: „L’Art moderne en France” („Salon d’Antin”) oraz wystawa stowarzyszenia „Lyre et Palette”. Nowym mecenasem artysty staje się Leopold Zborowski.
1917	•	Udział w I wystawie „Ekspresjonistów Polskich” (Formistów) w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie.
1919	•	Pierwsza indywidualna wystawa Kislinga, zorganizowana przez Galerie E. Druet, na której zgromadzono 49 prac artysty pochodzących z różnych kolekcji. W tym czasie poznaje również Alice Ernestine Prin, znaną później jako Kiki de Montparnasse, pozującą mu do portretów i aktów.
1920–1939	•	Popularność Kislinga rośnie. Artysta odnosi sukces artystyczny i finansowy umożliwiający mu dostatnie życie. W 1929 kupuje ziemie i buduje dom w Sanary, na Lazurowym Wybrzeżu. Jego prace prezentowane są na kolejnych wystawach we Francji, Polsce i za granicą. W międzywojennej twórczości artysty dominują akty, „uduchowione” portrety i martwe natury. Kisling kształtuje wówczas charakterystyczny dla swojej twórczości typ portretów o melancholijnym wyrazie twarzy, ogromnych oczach i emaliowo lśniącej fakturze.
1939 – 1941	•	Kisling zostaje zmobilizowany podczas wojny do francuskiej armii. Po zawieszeniu broni w 1940 roku wyjeżdża do La Ciotat, bierze udział w pogrzebie swojego profesora Józefa Pankiewicza. Zagrożony aresztowaniem za antyfaszystowską postawę ucieka do neutralnej Portugalii, a następnie do Stanów Zjednoczonych.
1941 – 1942	•	Dwie wystawy prac Kislinga w Ameryce. Pierwsza z nich odbyła się w Whitney Museum of Art w Nowym Jorku, a wystawa indywidualna w galerii Jamesa Vigeveno w Westwood Hills w Los Angeles.
1945	•	Powrót Kislinga do Francji. Jego powrót do ukochanego Paryża poprzedziła wystawa w Galerie Guénégaud.
1948	•	Ukazuje się pierwsza monografia Kislinga napisana przez Georges’a Charensola.
1953	•	Artysta umiera z powodu niewydolności nerek 29 kwietnia w Sanary. Pochowany zostaje na cmentarzu de la Guicharde.

Mojżesz Kisling, 1926, fotografia sytuacyjna, źródło: NAC



MOJŻESZ KISLING: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

AKTY KISLINGA

NIESKAZITELNE PIĘKNO

W twórczości Mojżesza Kislinga akt kobiecy zajmuje miejsce szczególne. To właśnie przedstawienia ten temat, obok melancholijnych portretów, kwiatów i pejzaży południowej Francji, należy dziś do najbardziej rozpoznawalnych obszarów jego oeuvre. W latach 20. i 30. XX w., kiedy artysta znajdował się już w ścisłym kręgu paryskiej bohemy i cieszył się międzynarodowym uznaniem, wypracował własny typ kobiecego wizerunku – zmysłowego, a zarazem hieratycznego, opartego na precyzyjnym rysunku, syntetycznej formie i charakterystycznej, gładkiej powierzchni malarskiej. Krytyka określała akty Kislinga jako kompozycje o klasycyzującej prostocie i swoistym „emaliowym blasku”.

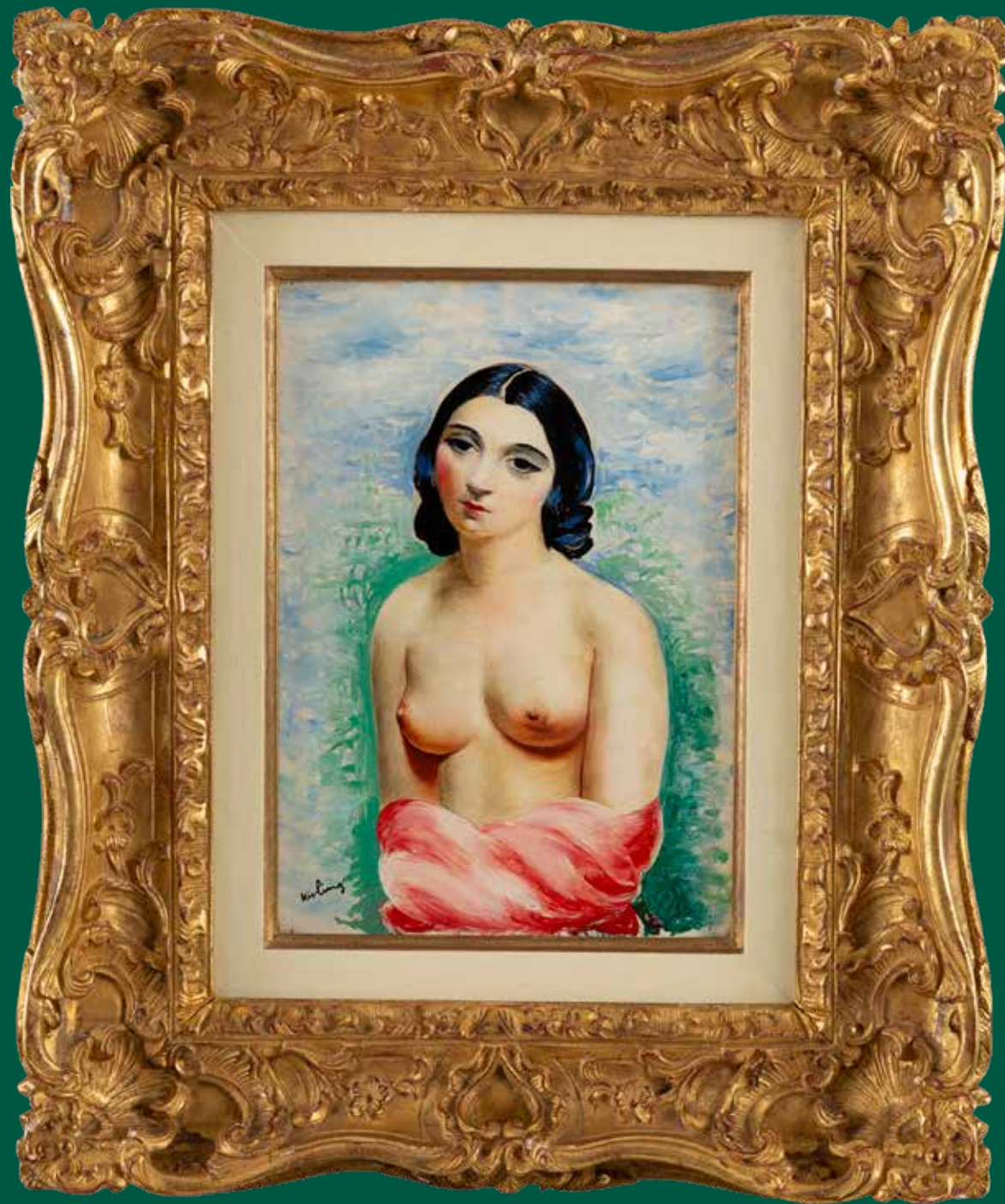
Prezentowany „Akt” z 1931 roku powstał zatem w okresie pełnej dojrzałości artystycznej Kislinga. Malarz miał już za sobą doświadczenia kubizmu, intensywne kontakty ze środowiskiem Montparnasse’u oraz przyjaźń z Amedeo Modiglianem. Do Paryża przybył w 1910 roku, zachęcony przez swojego krakowskiego profesora Józefa Pankiewicza. W kolejnych dwóch dekadach stał się jedną z najbardziej charakterystycznych osobowości tamtejszego środowiska – „księciem Montparnasse’u”. Po sukcesie pierwszej indywidualnej wystawy Mojżesza Kislinga zorganizowanej w Galerie E. Druet na przełomie października i listopada 1919 kariera krakowianina nabierała rozpędu. Był doceniany nie tylko przez francuskich krytyków, ale również zagranicą, jak choćby w Niemczech, gdzie został wyróżniony jako jeden z nielicznych artystów zagranicznych, któremu poświęcono monografię w serii Junge Kunst (Młoda sztuka). Już nie musiał zabiegać o klientów, a wręcz odwrotnie to marszandzi i kolekcjonerzy konkurowali o zakup jego prac do tego stopnia, że na wystawy nie miał właściwie co przekazywać ze swojej pracowni, ponieważ każdy skończony obraz szybko zawisał w domu kolekcjonera.

W obrazie z 1931 roku uwagę przyciąga przede wszystkim kontrast między cielesnością modelki a niemal posagowym spokojem jej wizerunku. Kobieta ukazana została frontalnie, z lekko pochyloną głową i opuszczonym spojrzeniem. Jej ciało pozostaje nieruchome, podporządkowane wyraźnemu

konturowi. Kisling nie buduje aktu za pomocą gwałtownych kontrastów światłocieniowych. Modeluje ciało subtelnymi przejściami tonów, od jasnych kremów i różów po ciepłe oranże zaznaczające piersi i partie pozostające w cieniu. Dzięki temu skóra zyskuje charakterystyczną dla jego malarstwa gładkość i świetlistość. Wyjątkowo efektowne jest zestawienie jasnego ciała modelki z trzema silnymi akcentami barwnymi. Głęboka czerń włosów, intensywny róż tkaniny oraz chłodny błękit tła tworzą chromatyczną oprawę dla jasnego ciała. Ciemnym włosom o granatowych refleksach podobnie jak różowemu materiałowi bluzki zsuniętej z ramion Kisling nadaje dekoracyjnego charakteru. Tło, zbudowane z krótkich, swobodnych pociągnięć pędzla i przenikających się błękitów, bieli oraz zieleni, jeszcze mocniej wydobywa zwartą sylwetkę kobiety.

Istotnym punktem odniesienia dla portretowej formuły Kislinga była sztuka włoskiego quattrocenta, którą artysta interpretował poprzez chłód, statyczność i monumentalizację postaci. W jego przedstawieniach kobiet doświadczenie dawnego malarstwa spotykało się jednak z nowoczesną syntezą École de Paris. Charakterystyczne są duże, migdałowe oczy, regularny owal lica, wyrazisty rysunek ust oraz niemal nieporuszona żadną mimiką twarz. Podobne cechy odnajdujemy w prezentowanym dziele – modelka nie nawiązuje kontaktu z widzem, lecz pozostaje jakby pogrążona we własnych myślach.

Ta powściągliwość nadaje aktom Kislinga szczególny charakter. Nagość nie zostaje potraktowana wyłącznie jako pretekst do ukazania erotycznego piękna kobiecego ciała. Zmysłowość obrazu zostaje skonfrontowana z melancholią modelki, a dekoracyjność – z psychologicznym dystansem. To napięcie pomiędzy cielesnością a nieobecny spojrzaniem należy do najbardziej charakterystycznych cech kobiecych przedstawień artysty. W prezentowanym obrazie Kisling połączył je z niezwykłą dyscypliną kompozycyjną i wyrafinowaniem koloru, tworząc jeden z tych typów przedstawień, które utrwaliły jego pozycję jako jednego z najważniejszych malarzy École de Paris.



5

MOJŻESZ KISLING

1891-1953

Port w Marsylii, 1918

olej/plótno, 60,4 x 73,3 cm

sygnowany p.d. ' M. Kisling'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu na płótnie: M. KISLING | MARSEILLE | AOUT 1918'.

na odwrociu na płótnie stempel z rozmiarem podobrazia

estymacja:

350 000 - 500 000 PLN

80 000 - 115 000 EUR

POCHODZENIE:

aukcja w Chyette & Cheval, Paryż, marzec 2017

kolekcja prywatna, Paryż

aukcja w Bonhams, Anglia, marzec 2021

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Kisling. Lśnienie Montparnasse'u, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 21 września 2024 - 30 marca 2025

LITERATURA:

Kisling. Lśnienie Montparnasse'u, katalog wystawy, Warszawa 2024, s. 150, poz. kat.54



POETYCKIE PORTY KISLINGA

Mojżesz Kisling wyjechał do Francji wzorem swojego profesora w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych – Józefa Pankiewicza. Pankiewicz miał powiedzieć młodemu artyście: „Nie ma niczego poza Paryżem. Wszystko – idee, ludzie, wizje malarstwa dla nadciągającego wieku – wszystko można znaleźć tylko w Paryżu”. Istotnie, Kisling celem swojej artystycznej i życiowej migracji uczynił stolicę Francji, lecz, jak wielu twórców École de Paris, nie pozostawał obojętny na uroki innych regionów tego kraju. Jeśli jeszcze w XIX stuleciu artyści paryscy najchętniej odwiedzali północ Francji, to od początku XX wieku wyprawiano się chętnie na Południe. Uczniowie Pankiewicza, Kisling czy Jan Zawadowski, należeli do pierwszych twórców, którzy tę trasę przemierzali.

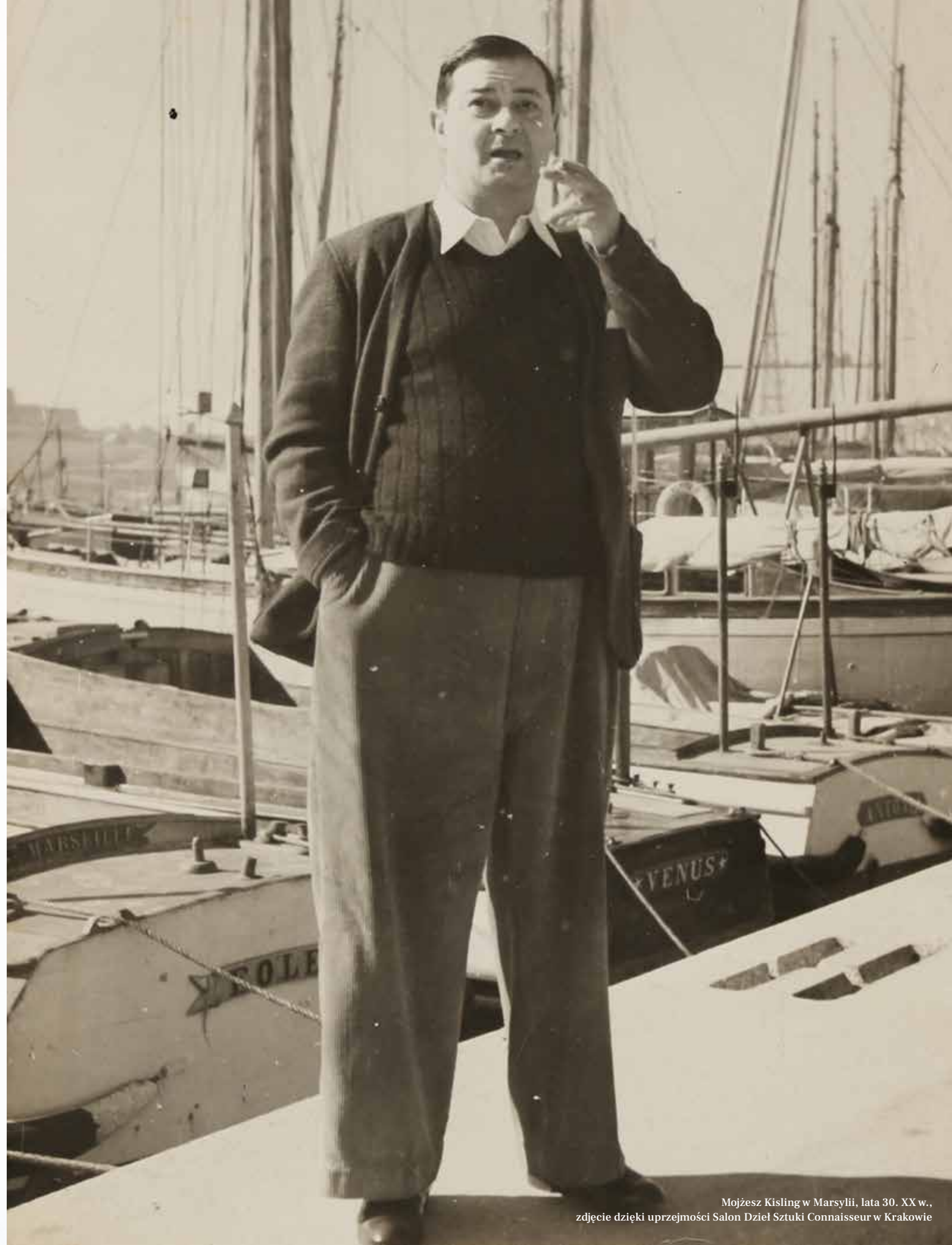
Krótko po przybyciu do Francji Kisling pracował w miejscowości Céret we wschodnich Pirenejach. W tym czasie miasteczko stało się laboratorium awangardowego malarstwa, które uprawiali tam Pablo Picasso, Juan Gris, Henri Matisse, Georges Braque. Pracował z nimi również hiszpański rzeźbiarz Manolo, a do tego kręgu zbliżył się Kisling, który pozostawał w Céret na przełomie 1912 i 1913 roku. Wtedy po raz pierwszy zetknął się z warsztatem malarstwa kubistycznego, co rezonowało w jego twórczości przez kolejne lata. Malarz, walcząc podczas I wojny światowej w szeregach Legii cudzoziemskiej, został raniony na froncie w 1917 roku i zwolniony ze służby. Nie powrócił do Paryża, lecz przebywał w Saint-Tropez, lecząc odniesione rany. Wydaje się, że wtedy uformował się jego styl malarski – pełen barwy, świetlisty, precyzyjny Paul Signac, Czerwona boja, 1895, Musée d’Orsay w detalu, który wydobywa słońce Południa. Marta Chrzanowska-Foltzer wnikiwie odnotowuje: „W otaczającej go, śródziemnomorskiej przyrodzie odnalazł odpowiednik własnej natury, zmiennej, wybuchowej, gorącej. W miarę upływu czasu czuł się coraz bardziej związany z południem, a dialog z prowansalską naturą trwał do końca twórczej drogi artysty. Kislingowi, tak jak wielu współczesnym mu malarzom pracującym w Saint Tropez, kolor objawił się z całą mocą” (Marta Chrzanowska-Foltzer, „Rozmowy prowansalskie” – polscy malarze na południu Francji od 1909 roku do dziś, „Archiwum Emigracji. Studia – szkice – dokumenty” 2011, z. 1-2, s. 300).

Żagłówki, porty i zatoki z łódkami stały się jednym z ulubionych motywów w twórczości Mojżesza Kislinga, obecny niemal od początku jego kariery aż do śmierci artysty w Sanary-sur-Mer, małym miasteczku portowym, które

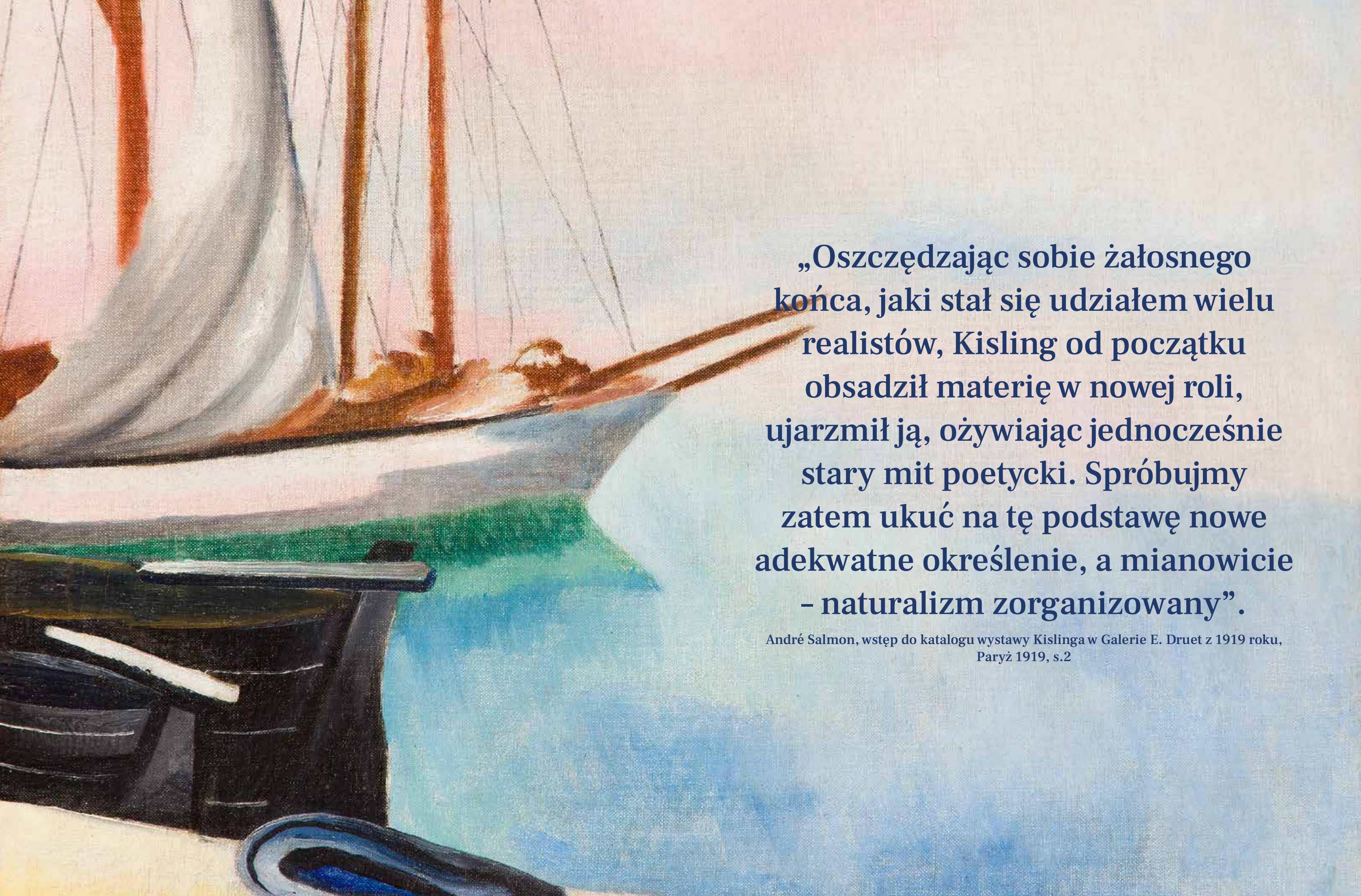
wybrał na swój nowy dom w 1929. Ukazywał je na obrazach olejnych, akwarelach oraz rysunkach ołówkiem. Kisling wyjechał po raz pierwszy do Marsylii latem 1918. W tym wielkim portowym mieście szukał klientów na swoje obrazy, gdyż w niewielkim Saint-Tropez nie było na nie kupców, zaś powrót do Paryża ciągle był niebezpieczny, a zresztą stolica po czterech latach wojny była zubożała. Szymonowi Mondzainowi, swojemu przyjacielowi z krakowskiej Akademii, który w tym samym czasie co on wyemigrował do Paryża, żalił się w liście z 14 lipca 1918: „[...] ja nie mam już ani sousa na życie, muszę stąd wyjechać! Ale gdzie! Wszyscy mi odradzają stanowczo wyjechanie do Paryża, bo malarz tam z głodu umrzeć może, nikt o kupowaniu nie myśli! Co robić? Za kilka dni postanowiłem wyjazd do Marsylii, której nie znam, ludzi i kupujących tym bardziej! Liczę strasznie na szczęście moje, może się uda! Renée zostawiam tutaj na kredyt, ale nie wiem czy hotelarz się zgodzi! Ciężkie obecnie życie malarza!” (cyt. za: Artur Winiarski, Kisling. Lśnienie Montparnasse’u, Warszawa 2024, s. 124).

Marsylia, jako drugie najbardziej zaludnione miasto po Paryżu we Francji i jeden z ważniejszych portów Europy, słusznie wydawała się odpowiednim miejscem do poszerzania kontaktów z kolekcjonerami i marszandami. Kisling spotkał jednak konkurencję, gdyż nie był jedynym malarzem, który tam postanowił sprzedawać swoje prace. Na miejscu spotkał m.in. swoich znajomych z Montparnasse’u, Amedeo Modiglianiego z marszandem Leopoldem Zborowskim. Przy ich pomocy udało mu się sprzedać część prac, jednak nie był to taki sukces finansowy, na jaki liczył. Choć nie zarobił zbyt wiele, Marsylia i jej portowy krajobraz zauroczył krakowskiego malarza na tyle, że później wracał do niej wielokrotnie, aż wreszcie w 1929 zakupił 60 kilometrów dalej, w małym portowym miasteczku Sanary-sur-Mer, ziemię pod budowę domu.

Prezentowany obraz jest świadkiem poszukiwań artystycznych młodego Kislinga, podczas których artysta wypracowuje styl bliski nowej rzeczowości i magicznemu realizmowi. Wyludnione porty z łodziami i zastosowanym antynaturalistycznie kolor, tworzą nieco nadrealną aurę. W prezentowanej kompozycji widoczne jest wyłanianie się nowej dyscypliny malarskiej. Za pomocą geometrii i czystej barwy buduje głębię przedstawienia. Surowość form łączy się tutaj jednak z poetyckim wyrazem koloru: różę i rozbielone błękity w partii tła odrealniają przedstawienie, tworząc wrażenie migotania światła.



Mojżesz Kisling w Marsylii, lata 30. XX w.,
zdjęcie dzięki uprzejmości Salon Dział Sztuki Connaissance w Krakowie



„Oszczędzając sobie żalosnego końca, jaki stał się udziałem wielu realistów, Kisling od początku obsadził materię w nowej roli, ujarzmił ją, ożywiając jednocześnie stary mit poetycki. Spróbujmy zatem ukuć na tę podstawę nowe adekwatne określenie, a mianowicie – naturalizm zorganizowany”.

André Salmon, wstęp do katalogu wystawy Kislinga w Galerie E. Druet z 1919 roku,
Paryż 1919, s.2

6

JÓZEF PANKIEWICZ

1866-1940

"Sosny" ("Odpoczynek pod sosnami"), około 1911

olej/plótno, 56 x 46,5 cm

sygnowany p.d.: 'J. Pankiewicz'

estymacja:

300 000 - 500 000 PLN

69 000 – 115 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska-Niemcy, od lat 70. XX w.

LITERATURA:

Józef Pankiewicz (1866-1940). Życie i dzieło. Artysta w 140. rocznicę urodzin, katalog wystawy, red. Elżbieta Charazińska, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2006, s. 86 (il.), nr kat. I/184



1866		Józef Saturnin Pankiewicz przychodzi na świat 29 listopada w Lublinie jako najmłodszy syn Jadwigi z de. Eichlerów h. Dębnik i Adama Pankiewicza, lekarza wojennego. W 1875 roku rodzina Pankiewiczów przeprowadza się do Warszawy.
1884–85		Józef wstępuje do Klasy Rysunkowej, ucząc się pod okiem Wojciecha Gersona i Aleksandra Kamińskiego. Zaprzyjaźnia się z Władysławem Podkowińskim, z którym jesienią 1885 roku wyjeżdża do Petersburga. Zostaje wolnym słuchaczem Cesarskiej Akademii Sztuk Pięknych.
1887		Po powrocie do Warszawy przylącza się do środowiska literacko-artystycznego, skupionego wokół „Wędrowca”, walczącego o sztukę orientacji naturalistycznej. Debiutuje w warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych.
1888–1889		Tworzy pierwsze obrazy realistyczne, a jego dzieło zakupuje Ignacy Korwin-Milewski. Wyjeżdża do Paryża z Podkowińskim. Pankiewicz otrzymuje srebrny medal na Exposition Universelle, jednocześnie odwiedza retrospektywną wystawę malarstwa Claude’a Moneta i rzeźb Auguste’a Rodina, co skłania go do podjęcia prób impresjonistycznych.
1890–94		Wraca znów do Warszawy. Wystawia na Salonie Artystycznym w Hotelu Europejskim swoje impresjonistyczne obrazy. Bierze udział w międzynarodowej wystawie w Berlinie. Uczęszcza na nocne plenery i maluje nokturny oraz wiele nastrojowych krajobrazów malarskich i rysunkowych.
1895–99		Pankiewicz poznaje Feliksa Jasieńskiego. Artysta maluje symboliczne pejzaże i eksperymentuje z technikami graficznymi. Poznaje mecenasa sztuki Adama Oderfelda, dla którego maluje portrety członków rodziny, w tym słynną „Dziewczynkę w czerwonej sukience”. Podróżuje po Europie, podczas których zwiedza Wiedeń, Włochy, Niemcy, Holandię, Belgię i Francję. Zostaje wybrany na członka nowopowstałego krakowskiego Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”.
1900–02		Poznaje Wandę z Lublińskich Waydlową. W 1902 roku odbywa się jego pierwsza retrospektywna wystawa w TZSP.
1906		Obejmuje posadę profesora nadzwyczajnego w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.
1908		5 marca żeni się z Wandą z Lublińskich, z którą zamieszka w Krakowie. Żona jest jego muzą, najwierniejszą przyjaciółką oraz przede wszystkim towarzyszką codziennego życia. W tym samym roku w Krakowie nasila się konflikt wśród artystów. W proteście wobec intryg i zarzutów, Pankiewicz wraz z Falałem, Laszczką i Wyczółkowskim, występują ze „Sztuki”.
1909–1913		Pankiewiczowie podróżują po Europie. Artysta wystawia swoje dzieła w kraju jak i zagranicą.
1914–1919		Wojna zastaje Pankiewiczów podczas pleneru we Francji. Uciekają do Hiszpanii, gdzie w Madrycie artysta poznaje Roberta Delaunaya. Józef zainspirowany sztuką pełną gry koloru i konstrukcji, eksperymentuje z fowistycznymi tendencjami barw i geometryzacją formy.
1919–22		Wanda i Józef zamieszkują pracownię w Paryżu. W głowie artysty rodzi się projekt utworzenia „Polskiego Instytutu Sztuk Pięknych” we francuskiej stolicy.
1923–25		Pankiewicz rozpoczyna zajęcia na krakowskiej ASP, dzieląc się z uczniami fascynacją impresjonizmem i sztuką Cézanne’a. Studenci tworzą Komitet Paryski i wyjeżdżają do stolicy Francji.
1927–28		Otrzymuje honorowy dyplom na Exposition Internationale des Beaux-Arts w Bordeaux, a już rok później zostaje mu przyznany Order Legii Honorowej. Podczas wakacji na południu Francji, tworzy krajobrazy pełne światła i powietrza, inspirowane warsztatem holenderskich mistrzów XVII wieku.
1929–31		Artysta przygotowuje na zlecenie kierownictwa Odnowienia Zamku Królewskiego na Wawelu malowidła dekoracyjne do kaplicy, w których wykorzystuje motywy pejzażowe z południa Francji.
1933		Warszawski Instytut Propagandy Sztuki organizuje mu wystawę retrospektywną oraz jubileusz z okazji 40-lecia twórczości.
1940		Wraz z żoną, Pankiewicz opuszcza Paryż w obawie przed wojną i udaje się do La Ciotat. Umiera 3 lipca po operacji podczas leczenia nowotworowego.

Józef Pankiewicz, fotografia archiwalna



JÓZEF PANKIEWICZ

KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

PANKIEWICZ I EUROPEJSKA AWANGARDA

Józef Pankiewicz kształcił się początkowo w warszawskiej Klasie Rysunkowej pod kierunkiem Wojciecha Gersona i Aleksandra Kamińskiego, następnie studiował na Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu. Przełomowym dlań momentem okazał się wyjazd do Paryża w 1889 roku, odbyty wspólnie z zaprzyjaźnionym Władysławem Podkowińskim. W stolicy Francji trwała wówczas wielka Wystawa Powszechna, miały miejsce pokazy prac Paula Cézanne’a, Paula Gauguina i Auguste’a Rodina czy retrospektywna ekspozycja Edouarda Maneta, a także wystawa prac Claude’a Moneta, która szczególnie zachwyciła Pankiewicza. Kontakt z impresjonizmem znacząco wpłynął na jego sposób patrzenia na malarstwo, powodując zasadniczą zmianę jego orientacji estetycznej. Po powrocie do kraju Pankiewicz stał się jednym z najważniejszych propagatorów nowych tendencji. Jego długa, kilkudziesięcioletnia twórczość, obejmująca różne nurty stylistyczne i artystyczne przeszła drogę od realizmu, przez naturalizm, impresjonizm, symbolizm, postimpresjonizm, smakując fowizm i kubizm, aż ku nowoczesnemu malarstwu kolorystycznemu.

Rok 1911 jest w tej ewolucji szczególnie ważny. Pankiewicz był już wówczas profesorem Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, ale znaczną część czasu spędzał we Francji. Jego kontakty z Pierrem Bonnardem oraz fascynacja malarstwem Paula Cézanne’a i Auguste’a Renoira skierowały go ku coraz śmielszemu operowaniu nasyconą, świetlistą paletą i budowaniu kompozycji poprzez wzajemne relacje plam barwnych. W tym samym okresie powstawały pejzaże z południa Francji, Concarneau, Saint-Tropez czy Normandii - obrazy, w których natura stawiała się przede wszystkim doświadczeniem światła i koloru. Jednak lata pomiędzy 1908 rokiem a wybuchem pierwszej wojny światowej ujawniają zainteresowanie artysty nie tylko kolorem, ale również strukturą i konstrukcją obrazu. W tym okresie z dystansem podchodził do nowinek artystycznych i awangardowych koncepcji sztuki, przekładając ponad nieczytelność obrazu i szczerłość w interpretowaniu natury.

„Odpoczynek pod sosnami” można więc oglądać nie tylko jako piękny pejzaż, lecz także jako świadectwo momentu, w którym polski artysta świadomie uczestniczył w europejskiej awangardzie malarskiej. Motyw odpoczynku wśród drzew pozwala Pankiewiczowi połączyć obserwację natury z niemal zmysłowym doświadczeniem letniego światła. Zieleń, ciepło rozświetlone fragmenty pejzażu i rytm pni oraz gałęzi tworzą kompozycję, która nie jest fotograficznym zapisem miejsca. To raczej malarskie wspomnienie chwili - atmosfery, temperatury i koloru. Artysta upraszcza i syntetyzuje formę budowaną miękkim modelunkiem oraz plamami zieleni, żółci, zgaszonych błękitów. Fascynacja Cézannem, widoczna również u wielu współczesnych Pankiewiczowi artystów, w dziele tym ujawnia się zwłaszcza w charakterystycznym stosowaniu mocnego konturu i operowaniu wyrazistymi plamami czystego koloru. Obraz wyróżnia także nietypowe kadrowanie, przybliżające pierwszy plan, który wypełniony jest przez dostojne pnie sosen. Ciekawa jest korespondencja owego zabiegu ze sposobem kadrowania pejzażu oraz malowania konarów drzew na obrazie Cézanne’a „Góra Sainte-Victoire z wielką sosną”, która wydaje się nieprzypadkowa.

Choć ze względu na szerokie pociągnięcia pędzla i swobodne modelowanie „Odpoczynek pod sosnami” sprawia wrażenie szybkiej notatki malarskiej z pozornie przypadkowym kadrem, dzięki kolorystyce i kompozycji jest przykładem nowoczesnego postrzegania sztuki, które bliskie jest młodym malarzom francuskim.

Warto zestawić tę pracę z innymi obrazami Pankiewicza z tego samego czasu. Szczególnie interesującym porównaniem jest „Pejzaż z południowej Francji”, powstały około 1911 roku, znajdujący się w Muzeum Narodowym w Krakowie, przedstawiający krajobraz bliski sercu Pankiewicza. Obraz ten pokazuje, jak silnie artysta interesował się wówczas strukturą oraz konstrukcją pejzażu, jego rytmem i grą barwną odgrywającą się na jego oczach, którą próbował uchwycić.

Z kolei znajdujący się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie „Krajobraz prowansalski ze scenami idyllicznymi” pokazuje podobną fascynację pejzażem i nastrojem letniego wypoczynku. Co znamienne, Pankiewicz tworzył w tym okresie również prace blisko związane z obserwacją tych samych miejsc i motywów. Tutaj również decyduje się na uproszczenie kompozycji, pozbywając ją zbędnych detali i tym samym wprowadzając do dzieła statyczność, która tym bardziej współgra z jego sielankowym tematem. Pankiewicz uwielbiał pejzaże i ze względu na ich obecność w całej jego artystycznej karierze, można na ich podstawie prześledzić zmiany, jakie zachodziły w jego stylu i w jego kolejnych fascynacjach.

To właśnie w takich obrazach najlepiej widać drogę Pankiewicza od impresjonizmu ku temu, co w późniejszych dekadach stanie się fundamentem polskiego koloryzmu. Nie jest przypadkiem, że po latach jego uczniowie związani z Komitetem Paryskim - przyszli kapiści - uczynią z problemu koloru jeden z najważniejszych tematów polskiego malarstwa. Pankiewicz jako pedagog i artysta wywarł ogromny wpływ na kolejne pokolenia twórców, uwalniając ich od tradycji szkoły monachijskiej.

Po zachwytach nad światłem i barwą południa, które pozwoliły artyście na wyzwolenie czystych kolorów i łagodne modelowanie kształtów, Pankiewicz ogranicza te tendencje.

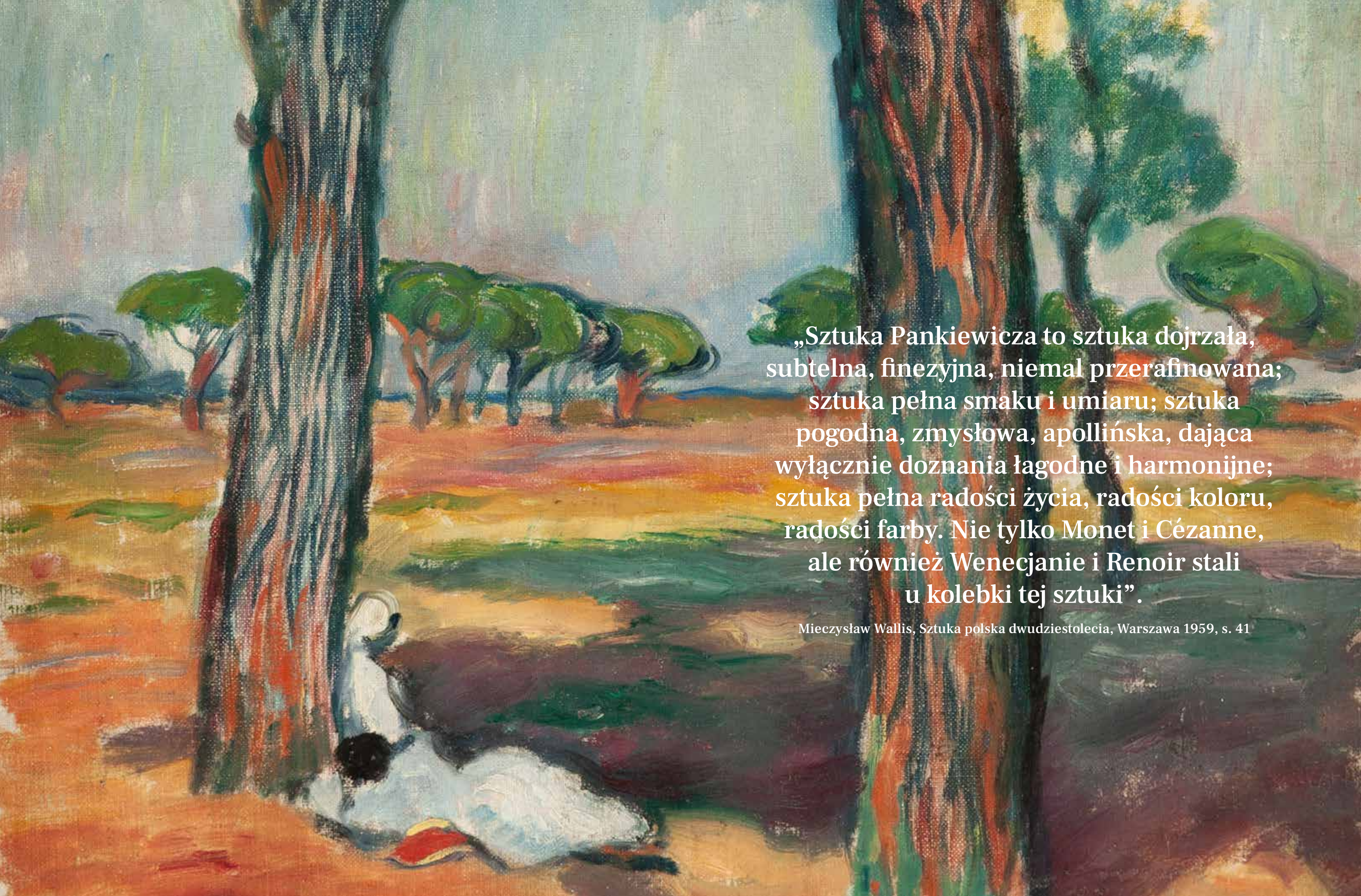
„Odpoczynek pod sosnami” z 1911 roku należy do szczególnie interesującego okresu twórczości Józefa Pankiewicza - artysty, który wprowadzał do polskiego malarstwa modernizm najwyższej jakości i w najczystszej postaci. To właśnie doświadczenia Paryża, południa Francji i przyjaźń z Pierrem Bonnardem otworzyły przed Pankiewiczem drogę ku malarstwu, w którym światło i kolor przestają być jedynie środkiem opisu natury, a stają się właściwym tematem obrazu.



Józef Pankiewicz, Krajobraz z południa Francji, ok. 1911, Muzeum Narodowe w Krakowie



Paul Cézanne, Góra Sainte-Victoire z wielką sosną, ok. 1887, Courtauld Institute of Art, Londyn



„Sztuka Pankiewicza to sztuka dojrzała, subtelna, finezyjna, niemal przerafinowana; sztuka pełna smaku i umiaru; sztuka pogodna, zmysłowa, apollińska, dająca wyłącznie doznania łagodne i harmonijne; sztuka pełna radości życia, radości koloru, radości farby. Nie tylko Monet i Cézanne, ale również Wenecjanie i Renoir stali u kolebki tej sztuki”.

Mieczysław Wallis, Sztuka polska dwudziestolecia, Warszawa 1959, s. 41



7

ALEKSANDER GIERYMSKI

1850-1901

"Park Schleissheim w pobliżu Monachium" ("Człowiek w alei"), 1895

olej/ płótno, 69 x 95 cm
sygnowany l.d.: 'A. GIERYMSKI'

inne historyczne tytuły: Aleja; Aleja jesienna; Aleja jesienią; Aleja lipowa; W alei lipowej; Aus dem Schleissheimpark bei München; Człowiek w alei; Człowiek w alei lipowej; Mężczyzna w alei lipowej
na odwrociu na krośnie nalepka wystawowa z Muzeum Narodowego w Warszawie z numerem inwentarzowym: 'KRR 38109'
oraz nalepka z numerem inwentarzowym: '13. |ALEKSANDER GIERYMSKI'

estymacja:
5 000 000 - 8 000 000 PLN
1 147 000 – 1 835 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Ignacego Korwin-Milewskiego, 1895–1923/1926
kolekcja Emila Merwina, Wiedeń, od ok. 1923-26
kolekcja Tekli Merwin, Wiedeń, od 1935
kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
kolekcja Czesława Bednarczyka, Wiedeń, 1968–1969
kolekcja prywatna, od 1969
kolekcja prywatna, Polska, 1998-2000
DESA Unicum, grudzień 2000 (rekord na pracę artysty, kwota wylicytowana: 1 300 000 zł)
kolekcja prywatna, Polska (depozyt w Muzeum Narodowym w Warszawie, 2001–2008)





WYSTAWIANY:

Gräfllich I. Milewski'sche Sammlung, Künstlerhaus, Wiedeń, 1895-1896,
Powszechna Wystawa Krajowa, Sala Honorowa, Poznań, 1929
Bedeutende Gemälde Polnischer Meister, Kunst und Antiquitäten Czesław Bednarczyk, Wiedeń, 1969
Aleksander Gierymski 1850-1901, Muzeum Narodowe w Warszawie, 20 marca - 10 sierpnia 2014
Kolekcjoner. Ignacy Korwin-Milewski (1846-1926), Muzeum Narodowe w Warszawie, 17 kwietnia - 13 września 2026

LITERATURA:

Kolekcjoner. Ignacy Korwin-Milewski (1846-1926), red. Renata Higersberger, Warszawa 2026, s. 124-125 (il.)
Luba Ristujczina, Aleksander Gierymski. Między cieniem a światłem, Warszawa 2025, s. 200, 234 (il.)
Stanisław Witkiewicz, Aleksander Gierymski, oprac. Krzysztof Żywczak, Warszawa 2025, s. 198 (il.)
Ewa Micke-Broniarek, Aleksander Gierymski 1850-1901, Warszawa 2014, nr kat. 143, s. 250-251 (il.)
Wielka Encyklopedia Malarstwa Polskiego, wstęp Jan Ostrowski, Kraków 2011, s. 160, il. s. 158
Dorota Dzierżanowska, Maksymilian Gierymski (1846-1874) i Aleksander Gierymski (1850-1901), Warszawa 2006, s. 80, il. s. 82-83
Gallery of Polish Painting. Guide. National Museum in Warsaw, ed. by E. Micke-Broniarek, P. Kopszak, Warsaw 2006, il. s. 189
Janusz Antos i in., Mała encyklopedia sztuki polskiej, Kraków 2006, s. 52-53 (il.)
Ewa Micke-Broniarek, Aleksander Gierymski, Wrocław 2004, s. 63, il. s. 62
Włodzimierz Kalicki, Znikający w zbożu, „Gazeta Wyborcza” [Stołeczna] 2004, nr 261, s. 16
Andrzej Ryszkiewicz, Aleja lipowa A. Gierymskiego wraca do kraju, „Gazeta Antykwaryczna” 2001, nr 3, s. 16-18, il. s. 16
Barbara Kokoska, Impresjonizm polski, Kraków 2001, s. 10, il. s. 30
Stefania Krzysztofik-Kozakowska, Franciszek Stolot, Historia malarstwa polskiego, Kraków 2000, s. 232, il. s. 328
Jerzy Malinowski, Imitacje świata. O polskim malarstwie i krytyce artystycznej drugiej połowy XIX wieku, Kraków 1987, s. 137
Andrzej Ryszkiewicz, Kolekcjonerzy i miłośnicy, Warszawa 1981, s. 209
Paweł Morawski, Aleksander Gierymski, Warszawa 1979, s. 37
Halina Stępień, Aleksander Gierymski w: Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze - rzeźbiarze - graficy, t. 2, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1975, s. 334
Maksymilian i Aleksander Gierymscy. Listy i notatki, zebrał, ułożył i wstępem opatrzył Juliusz Starzyński, teksty do druku i komentarze opracowała Halina Stępień, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1973, s. 463, il. 174
Ludwik Grzeniewski, Warszawa Aleksandra Gierymskiego, Warszawa 1973, s. 20, 30-33
Andrzej Ryszkiewicz, Zbieracze i obrazy, Warszawa 1972, s. 95
Juliusz Starzyński, Aleksander Gierymski, Warsaw 1971, s. 32, 43, kat. i il. 104
Jerzy Sienkiewicz, Bedeutende Gemälde polnischer Meister, katalog wystawy, Kunst und Antiquitäten, Czesław Bednarczyk, Wien 1969, s. 9, 108, kat. 56
Juliusz Starzyński, Aleksander Gierymski, Warszawa 1969, s. 34, 47, nr kat. i il. 104
Juliusz Starzyński, Aleksander Gierymski, Warszawa 1967, s. 33, 47, nr kat. i il. 104
Mieczysław Lisowski, Przybytek sztuki polskiej w Wiedniu. Kolekcja cennych obrazów polskich malarzy w mieszkaniu mecenasa dra Merwina, „Kurier Literacko-Naukowy” 1931, nr 35, dodatek do nr 240 „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”, s. III
Katalog Działu Sztuki. Powszechna Wystawa Krajowa, red. Mieczysław Treter, Poznań 1929 (wyd. 1), kat. 27, s. 7
Franciszek Klein, Kolekcja galerii Ignacego Korwin-Milewskiego, „Sztuki Piękne” 1927/1928, R. 4, nr 10-12, s. 433
Katalog der Ausstellung im Künstlerhause, Gräfllich I. Milewski'sche Sammlung, Wien 1895, kat. 50, s. 15
Feuilleton. Künstlerhaus - Bildende Kunst, „Wiener Zeitung” 1895, nr 298, s. 3-4



Portret Aleksandra Gierymskiego, Stanisława Witkiewicza i Antoniego Sygietyńskiego oglądających obraz, fot. Jan Mieczkowski, ok. 1881-84

1850		Aleksander Ignacy Gieryski przychodzi na świat w Warszawie 30 stycznia jako drugi syn Józefa Gieryskiego i Julianny z Kielichowskich.
1867		Aleksander rozpoczyna edukację w warszawskiej Klasie Rysunkowej pod kierunkiem Rafała Hadziewiczza.
1868		Wyjeżdża do Monachium, gdzie oczekuje go starszy brat Maksymilian. Pobiera nauki w Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Alexandra Strähubera i Hermanna Anschütza.
1869		Uczęszcza do prywatnej pracowni Franza Adama, specjalizującego się w malarstwie batalistycznym i animalistycznym. Rozpoczyna również współpracę ilustratorską z warszawskimi czasopismami, m.in. „Kłosami” i „Tygodnikiem Ilustrowanym”. Debiutuje w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie obrazem „Powrót z Pola”.
1870–1872		Studiuje w klasie kompozycji historycznej Karla von Piloty’ego. Po raz pierwszy bracia odwiedzają Włochy. Aleksander kończy studia w Monachium. Otrzymuje nagrodę za obraz „Scena sądu z Kupca weneckiego”, potwierdzającą jego wysoką pozycję wśród młodych studentów akademii.
1873–1879		Przebywa głównie we Włoszech, przede wszystkim w Rzymie, z okresowymi pobytami w Warszawie. W tym czasie rozwija zainteresowanie malarstwem dawnych mistrzów oraz tematyką rodzajową. Stopniowo odchodzi od akademickiej konwencji na rzecz bezpośredniej obserwacji rzeczywistości.
1879		Powraca do Warszawy. Rozpoczyna jeden z najważniejszych okresów swojej twórczości – interesuje się codziennością miasta, jego mieszkańcami i najuboższymi dzielnicami.
1882		Zostaje członkiem Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Obraz „W altanie” jest prezentowany na Erste Internationale Kunst-Ausstellung w Wiedniu.
1883–1884		Związuje się ze środowiskiem skupionym wokół czasopisma „Wędrowiec”, nawiązując bliską współpracę ze Stanisławem Witkiewiczem i Antonim Sygietyńskim. W twórczości artysty umacnia się nurt realistyczny. Powstają m.in. „Brama na Starym Mieście”, „Powiśle”, „Przystań na Solcu” i kolejne wersje „Święta Trąbek”. Gieryski coraz większą wagę przywiązuje do bezpośredniej obserwacji, światła i koloru.
1885–1887		Powraca do Włoch. Mieszka m.in. w Padwie, Wenecji, Florencji i Rzymie. W jego twórczości coraz wyraźniej ujawnia się zainteresowanie problemami światła i barwy.
1888–1890		Wyjeżdża do Monachium. Wykonuje studia plenerowe w okolicach miasta, w Alpach Bawarskich i Tyrolu. Rozpoczyna serię miejskich nokturnów, w których bada efekty sztucznego oświetlenia, półmroku i odbić światła.
1890		Wyjeżdża do Paryża w związku ze zleceniem Ignacego Korwin-Milewskiego na wykonanie wieczornego widoku placu Opery. Spotyka się wówczas bezpośrednio z malarstwem impresjonistów i nowoczesnym malarstwem francuskim. Wkrótce powstaje „Wieczór nad Sekwaną”, w którym stosuje technikę zbliżoną do dywizjonizmu, rozbijając kolor na drobne plamy i refleksy.
1894		Po krótkim pobycie w Krakowie i Bronowicach, gdzie tworzy m.in. „Trumnę chłopską”, opuszcza Polskę na zawsze.
1897–1898		Przebywał głównie we Włoszech – m.in. w Wenecji, Palermo, Amalfi, Rzymie i Weronie. Powstawały słoneczne pejzaże, widoki miast, architektury oraz wnętrz kościelnych.
1898–1899		Wyjeżdża do Paryża, gdzie kontynuuje studia nad światłem i kolorem, do którego powróci jeszcze w 1900 roku.
1899		Powraca do Włoch i tworzy jedno z najważniejszych dzieł późnego okresu twórczości – „Wnętrze bazyliki św. Marka w Wenecji”, w którym Gieryski łączy precyzję obserwacji architektury z atmosferą nokturnu i subtelną grą światła.
1900–1901		Kontynuuje podróże i pracę we Włoszech. Powstają m.in. pejzaże i widoki Rzymu oraz kompozycje o silnie luministycznym charakterze.
1901		6 marca umiera w Rzymie w wieku 51 lat.

Portret Aleksandra Gieryskiego, fot. zakład fotograficzny Conrad, ok. 1881-84



ALEKSANDER GIERYMSKI

KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

NIEPOKÓJ POSZUKIWAŃ

ALEKSANDRA GIERYMSKIEGO FORMUŁY NOWOCZESNOŚCI



Aleksander Gierymski, Chłopiec w słońcu, 1893-94, Muzeum Narodowe we Wrocławiu



Aleksander Gierymski, Opera paryska w nocy, 1891, Muzeum Narodowe w Warszawie



Aleksander Gierymski, Wieczór nad Sekwaną, 1893, Muzeum Narodowe w Krakowie

Szczerych admiratorów swojej twórczości Aleksander Gierymski za życia znalazł niewielu. Byli wśród nich nieliczni krytycy i kolekcjonerzy, a przede wszystkim koledzy malarze. Jego nazwisku nieodmiennie towarzyszył szum debat krytycznych, toczonych zarówno wśród publiczności, jak i na łamach prasy. Częstokroć były to opinie nieprzychylne... Jego twórczość przypada na okres, gdy w centrum dyskusji o sztuce znalazły się problemy stricte artystyczne, których głównym rzecznikiem w latach 80. XIX stulecia stał się przyjaciel Gierymskiego, Stanisław Witkiewicz (cykl artykułów „Sztuka i krytyka u nas”, publikowany na łamach „Wędrowca” od 1884 roku). Malarz znaczną część życia spędził w Monachium, Rzymie i Paryżu. Do swojego rodzinnego miasta, Warszawy, podchodził z dużą rezerwą. Spędził tutaj młodość, a następnie przebywał parokrotnie w latach 70. XIX wieku, w okresie studiów monachijskich i licznych podróży 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, spotkały się z krytyką: mimo dostrzeganej ogromnej biegłości technicznej zarzucano im „szpetny realizm”, jak określał orientację artystyczną Gierymskiego jeden z najbardziej wpływowych krytyków, Henryk Struve. Malarz narzekał w jednym z listów: „Szkoda, że o mnie w Warszawie mają pojęcie, żem 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 roku została przez artystę opatrzona określeniem miejsca 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 roku. Obraz, choć zdobył wówczas pierwszą nagrodę Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, spotkał się raczej z chłodnym przyjęciem publiczności i krytyki.

Dzieła Gierymskiego były krytykowane ze względu na nowoczesną formułę, rzekome holdowanie 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 „wyklętego”, lecz również wielkiego eksperymentatora, uwielbianego przez młodsze pokolenia polskich artystów i kładącego podwaliny pod autonomiczną sztukę czystą u progu XX wieku. Od pierwszych etapów swojej twórczości Gierymski, w sposób prekursorski na tle sztuki polskiej swojej doby, radykalnie eksperymentował ze światłem i kolorem, co później przyniosło mu zasłużone miejsce w panteonie polskiego malarstwa. Jego poszukiwania, jak odnotowuje Agnieszka Rosales-Rodriguez w eseju katalogowym do wystawy monograficznej (Muzeum Narodowe w Warszawie, 2014), wpisywały się w europejski nurt artystycznych przemian współtworzony przez barbizończyków, 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 pielęgnowane 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, w ciągu których miał zebrać kilka motywów dla swojego malarstwa, a obrazy ukończyć w Monachium. Paryski pobyt Gierymskiego trwał jednak trzy lata. Artysta funkcjonował tam w kręgu polskiej kolonii artystycznej, lecz także, wystawiając w 1891 i 1892 roku na salinach, brał udział w międzynarodowym życiu artystycznym. Ze względu na swoje usposobienie pozostawał jednak twórcą osobnym. W Paryżu Gierymski pozostał samotnikiem i chętnie spędzał czas pośród anonimowego tłumu w kawiarniach.

Gierymskiemu towarzyszyła w tamtym okresie obawa przed konfrontacją z paryskim środowiskiem i niepewność co do uznania jego talentu. W okresie paryskim jego aktywność artystyczna ogniskowała się wokół ambitnych obrazów ukazujących miejskie życie wieczorem i w nocy. Gierymskiego nieustannie nurtowała problematyka światła i koloru, która stanowiła główny temat paryskich obrazów, do których należą dwie wersje „Opery paryskiej nocy” oraz „Luwru w nocy”, a także wieńczący paryski pobyt „Wieczór nad Sekwaną”. Choć w „Wieczorze nad Sekwaną”, za sprawą quasipointylistycznej techniki malarskiej, Gierymski podejmował dialog z nowoczesnym malarstwem francuskim, stimmungowy charakter tych prac i realistyczna dbałość o detal sytuują je jeszcze w kontekście monachijskim. Zupełnie inna w charakterze jest seria jego obrazów stworzona około 1892 roku, po ukończeniu drugiej wersji „Luwru w nocy”. Pejzaże te są malowane w plenerze, często nad Sekwaną, i mają jasny, nieco zamglony koloryt. Gierymski zrezygnował w nich z uporczywej dbałości o detal, a swoboda użycia plamy barwnej i osiągnięte dzięki niej wrażenie atmosferyczności widoków wpisują te prace w krąg poszukiwań artystycznych impresjonistów. Także wybór tematyki sprawia, że są to prace wysoce nowoczesne. Gierymski malował pozornie potoczne widoki z centrum miasta wraz z anonimowymi postaciami, traktując je jako przejaw la vie moderne.

W kolejnych latach, podczas licznych podróży i pobytów w Bronowicach, we Włoszech i w Monachium, Gierymski bezkompromisowo kontynuował studia nad kolorem i światłem. Nokturn, nadal obecny w jego dziele („Piazza Colonna w Rzymie w nocy”, 1895, Lwowska Galeria Sztuki), stopniowo ustępował miejsca brawurowym studiom luministycznym przedstawiającym krajobraz w słońcu, takim jak „Chłopiec w słońcu” (1893-94, Muzeum Narodowe we Wrocławiu), „Park włoski” (1895, Muzeum Śląskie w Katowicach) czy prezentowany „Park Schleissheim w pobliżu Monachium (Człowiek w alei)” (1895). Między innymi w tych obrazach rozwinął formułę, którą kontynuował w późniejszych kompozycjach włoskich. Polegała ona na konstruowaniu - poprzez nakładanie i zeszkrobывanie warstw farby za pomocą pędzla, noża i szpachli - wibrującej, skrzęcej się światłem, nieomal puszczęj powierzchni obrazu. Gierymski rezygnował wtedy z modelunku światłocieniowego na rzecz kontrastu kolorów dopełniających się. Choć zabiegi te przybliżały go do osiągnięć impresjonizmu i neoimpresjonizmu, artysta także w okresie powstania „Parku w Schleissheim” nie porzucił drobiazgowości opracowania swoich motywów. Niby przypadkowy, quasifotograficzny widok z parku jest jednak doskonale skonstruowany z różnie oświetlonych planów, polaci listowia, trawy i gleby, które na najróżniejsze sposoby absorbują światło i mienia się wysoce zniuansowanymi odcieniami zieleni, żółci, oranżów, ugrów i brązów, tworząc wizualne bogactwo powierzchni obrazu. Przebywający w 1895 roku w Monachium malarz Władysław Wankie przyglądał się pracy Gierymskiego i zanotował w dziennikach: „Ciagle mu coś dokuczalo i leczyl się już stale na nerwy u doktora polskiego Szumana - ale i cały organizm upadać zaczął. Mimo to malował - i malował kapitalnie” (Władysław Wankie, „Aleksander Gierymski”, „Krytyka” 1901, t. 1, z. 5, s. 318).

NA POCZĄTKU BYŁA „EIN LINDENWEG”

Obraz „Park Schleissheim w pobliżu Monachium (Człowiek w alei)” został po raz pierwszy pokazany publicznie pod koniec 1895 roku na wystawie kolekcji Ignacego Korwin-Milewskiego w wiedeńskim Künstlerhausie. Wówczas został określony tytułem „Ein Lindenweg”, który akcentował kompozycyjne założenie dzieła: przed widzem, w prawej części płótna, otwiera się biegnąca w głąb aleja, otoczona wysokimi drzewami. W XX-wiecznej literaturze obraz występował pod różnymi tytułami, akcentującymi odmiennie zagadnienia natury symbolicznej i geograficznej, co w swojej nocie katalogowej do wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie w 2014 roku wnikliwie przeanalizowała Ewa Mücke-Broniarek. Po pierwsze, niekiedy błędnie określano miejsce powstania „Człowieka w alei”, sugerując jego polską albo włoską lokalizację. Tymczasem obraz powstał w Schleißheim, a przynajmniej pod wpływem odbytych tam studiów plenerowych, kiedy Gieryski od sierpnia 1895 roku ponownie osiadł w Monachium.

W Schleißheim pod Monachium znajduje się jedna z najważniejszych barokowych rezydencji bawarskich Wittelsbachów. Rozległy zespół pałacowy, rozwijany od końca XVII i przez XVIII wiek, otacza regularny ogród francuski z długimi osiami widokowymi, kanałami i alejami drzewnymi, przechodzącymi dalej w bardziej swobodny krajobraz parkowy. To właśnie taki układ reprezentacyjnej architektury, geometrycznie uporządkowanej zieleni oraz długich, obsadzonych drzewami dróg stanowił charakterystyczne otoczenie pałacu, które Gieryski mógł obserwować podczas swoich plenerowych studiów, podobnie jak wiejski krajobraz otaczający

miejscowość. Mücke-Broniarek sugeruje również, że znajdująca się dziś w pobliżu pałacu Lindenstraße, współcześnie otoczona wolnostojącymi domami mieszkalnymi, mogła stanowić rzeczywistą lokalizację lub źródło inspiracji dla „Człowieka w alei”, który zapewne, zgodnie z intencją artysty, był po prostu „Ein Lindenweg”. Lipy zresztą dla były dla przypałacowego parku niezwykle ważne: źródła historyczne potwierdzają, że już w 1688 roku zamówiono 2000 młodych lip, a około 1700 roku aleje miały być w pełni rozwinięte.

Widziany od tyłu, ubrany w ciemny płaszcz i kapelusz mężczyzna kroczący aleją jest postacią zagadkową. Choć trudno zgodzić się z Jerzym Sienkiewiczem, który skłonny był widzieć w tej figurze autoportret samego Gieryskiego, z pewnością obecność postaci pozwalała nadawać wyobrażonemu przez artystę krajobrazowi symboliczne sensy związane z oddaleniem i przemijaniem. Przy okazji monograficznej wystawy artysty w 2014 roku Michał Haake szczegółowo przyjrzał się m.in. „Parkowi w Schleißheim”, interpretując pejzaże Gieryskiego jako studia relacji widza z przestrzenią. Drogi, aleje, drzewa i inne elementy kompozycji kierują spojrzenie w głąb lub poza kadr, budując zarazem poczucie dystansu, oddalenia i przemijania. W tych kategoriach bliźniaczym wobec „Człowieka w alei” obrazem okazuje się namalowana nieco później kompozycja „Mury obronne w Rothenburgu” (1896–97, Muzeum Narodowe w Poznaniu), z konnym jeźdźcem widzianym od tyłu i zmierzającym w głąb kompozycji.



Gieryski był pierwszym polskim malarzem, który 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.

Tunel stworzony z korony drzew, w kierunku którego mężczyzna kroczy po ścieżce Michał Haake odczytuje jako symbol przemijania.

Warszawski malarz w podobnym czasie jak francuscy impresjoniści odkrył technikę pointylizmu, czyli budowania powierzchni obrazu za pomocą plamek czystej barwy, chcąc wyrazić migotanie światła na powierzchni przedmiotów, zwracając uwagę na fizjologiczny aspekt percepcji światła.

Samotny mężczyzna spacerujący aleją był interpretowany przez Jerzego Sienkiewicza jako autoportret artysty.



Park Schleissheim, Monachium, 1895

Obraz pokazany na wystawie Gräflich I. Milewski'sche Sammlung, gdzie Korwin-Milewski prezentuje całą swoją kolekcję.



Künstlerhaus, Wiedeń, 1895/96



Pawilon na Wyspie Świętej Katarzyny, po 1899

Na skutek problemów finansowych i by uratować swoją kolekcję Korwin-Milewski zdecydował część swojego zbioru w magazynach spedycyjnych w Wiedniu. W 1923 roku Emil Merwin, radca prawny Poselstwa RP w Wiedniu reprezentował kolekcjonera podczas wyprzedaży obrazów z jego kolekcji. Po odrzuceniu oferty przez polskie muzea, w końcu adwokat zakupił ok. 20 płócien z kolekcji Korwin-Milewskiego.



Wiedeń, ok. 1906



Port Manhattanu, Nowy Jork, 1952

Czesław Bednarczyk, polski marszand osiadły w Wiedniu zakupił cały zbiór Emila Merwina do swojej galerii. Obraz następnie trafił do kolekcji prywatnej.



Antykwarjat Czesława Bednarczyka przy Dorotheergasse 12, Wiedeń, 1968



DESA Unicum, Warszawa, 2000

Po śmierci Emila Merwina i jego żony ok. 1938 roku obraz dziedziczy jego kuzynka, Margarita Denglerowa. Przewozi obraz do Szwajcarii, a następnie w 1952 wysłała go do Nowego Jorku. Płótno wraz z całą kolekcją przez kilkanaście lat cały czas znajduje się nieotwieranych skrzyniach znajdujących się w dokach portowych firmy Morgan Manhattan Storage.

Obraz trafił w grudniu 2000 roku na aukcję w DESA Unicum, osiągając kwotę 1,3 miliona pod młotkiem, stał się najdrożej sprzedany obrazem Aleksandra Gierymskiego. W latach 2001-2008 był depozytem w Muzeum Narodowym w Warszawie.

ALEKSANDER GIERYMSKI PIERWSZY POLSKI IMPRESJONISTA?



Aleksander Gierymski, Fontanna - studium do obrazu „W altanie”, ok. 1876, Muzeum Narodowe w Krakowie



Aleksander Gierymski, Druga wersja „W altanie”, 1882, Muzeum Narodowe w Warszawie

„Cenną lekcję malarstwa odebrali u Gierymskiego m.in. Józef Pankiewicz i Władysław Podkowiński. Bolesław Prus, Antoni Sygietyński, Stanisław Witkiewicz, później zaś Cezary Jellenta, Jan Cybis, Józef Czapski – żeby wymienić najznakomitsze pióra – uczynili z Gierymskiego cennego fundatora nowoczesności, otwierającego nową kategorię polskiej sztuki, zorientowanej na Paryż, podejmującej walkę o nową formę”.

Agnieszka Rosales Rodriguez, Aleksander Gierymski – europejska awangarda a paradoks polskiej duszy w: Ewa Micke-Broniarek, Aleksander Gierymski 1850-1901, Warszawa 2014, s. 23

Malarstwo Aleksandra Gierymskiego kojarzy się powszechnie z próbą uchwycenia ulotnej chwili, jednego krótkiego momentu w ciągu dnia zamykanego w świetle i barwie. Zmieniającą się o różnych porach dnia roziskrzoną Sekwaną, feerią barw wylaniającą się w ogrodowej altanie dzięki promieniom słońca czy nokturnami paryskimi rozświetlanymi gwałtownie blaskiem ulicznych latarni. Te cechy jego twórczości pozwalają łączyć ją z francuskim impresjonizmem. Tymczasem Aleksander Gierymski aż do 1890 roku nie miał styczności z rewolucjonistami barwy znad Sekwany, a swoje rozważania nad światłem i barwą prowadził już od ponad piętnastu lat i pierwszym impulsem do tego były podróże po Włoszech oraz studia nad dziełami dawnych mistrzów na czele z Wene-
cjana-
mi.

Badaniu relacji zachodzących pomiędzy światłem i przedmiotami rozświetlanymi poświęcił całe swoje życie, a nawet zdrowie. W przeciwieństwie do francuskich impresjonistów nie malował spontanicznie pod wpływem chwili, lecz poświęcał długie godziny w pracowni nad odkryciem reguł rządzących światłem i zmieniającym się pod jego wpływem kolorem. Przebywając we Włoszech w latach 1873-80 wpadł na pomysł stworzenia obrazu rodzajowego przedstawiającego grupę osób siedzącą w ogrodzie rozświetlonym słońcem. Wykonał do niego liczne studia przygotowawcze w plenerze, osobne do każdego nawet najmniejszego elementu, które następnie łączył w jedną kompozycję w pracowni. Starając się uchwycić jak najlepiej fenomen światła i jego wpływ na barwę, po wielu latach żmudnych poszukiwań i licznych poprawkach niezadowolony z rezultatów poddał się i zniszczył obraz w 1880. Do tematu podszedł ponownie dwa lata później i powstała mniejsza i zredukowana nieco wersja „Altany”, w której zrealizował zamierzone wcześniej studium światła i barwy.

W dalszym etapie twórczości, w Monachium i Paryżu, malował nocne widoki miast oświetlonych sztucznym światłem latarni ulicznych. Dopiero w 1890 dzięki zleceniu od Ignacego Korwin Milewskiego na wieczorny widok placu Opery Paryskiej wyjechał do stolicy Francji, gdzie zetknął się po raz pierwszy w francuskimi impresjonistami. Dzielił z nimi wspólne zainteresowanie problematyką oddania ulotnego światła. Wkrótce zapożyczył od nich swobodny, szkicowy sposób malowania, technikę dywizjonistyczną, rozjaśnioną paletę barwną, odbijające się w wodzie refleksy czy impresyjne zamglenie. Jednak w przeciwieństwie do impresjonistów zachowywał daleko idącą wierność iluzji przedstawienia i dalej dopracowywał swoje obrazy w pracowni, posiłkując się szkicami z pleneru. W tej kwestii dużo bliżej było mu do neoimpresjonistów, którzy próbowali narzucić impresjonizmowi naukowe normy malarskie w oparciu o badania z dziedziny fizjologii widzenia poprzez rozszczepienie plamy barwnej. Ich rozumienie malarstwa doprowadziło do skrajnie zrjonalizowanego dywizjonizmu, a następnie pointyizmu, czyli malowanie regularnymi, drobnymi plamkami czystej barwy. Malarstwo Aleksandra Gierymskiego nie było jednak efektem badań naukowych, lecz malarskiej intuicji i długich godzin spędzonych w pracowni na dopracowywaniu obrazów do perfekcji.

Gierymski ostatnie lata swojego życia spędził głównie we Włoszech, ze sporadycznymi wyjazdami do Paryża, malując słoneczne pejzaże, widoki miast, architektury, wnętrz kościelnych oraz nokturny, w których dalej szukał formuły kolorystycznego rozwiązania problemów świetlnych.

Choć nie można w pełni nazwać Aleksandra Gierymskiego impresjonistą, artysta obdarzony dużą wrażliwością i żywo reagujący na nowe artystyczne bodźce pojawiające się w malarstwie europejskim, utorował drogę Pankiewiczowi i Podkowińskiego podziwiałymi jego twórczość. Mimo zakupu „Wieczoru nad Sekwaną” do zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie w 1894 roku, impresjonizm w kraju nad Wisłą dalej pozostawał niezrozumiały, a obrazy Pankiewicza i Podkowińskiego asymlującego zdobycze tego francuskiego nurtu były szeroko krytykowane. Wpływ Aleksandra Gierymskiego na polską sztukę sięga jednak dalej. Nowoczesne malarstwo rozumiane przez niego jako sztuka czysta, wyzwolona od hierarchii gatunków i literackich treści wyprzedzało swoje czasy, pozostając dalej aktualnym w dwudziestoleciu międzywojennym, kiedy kolorysty pod czas wystawy retrospektywnej w 1938 podziwiali jego obrazy w gmachu Muzeum Narodowego w Warszawie. Jan Cybis skomentował ją: „Dla nas pozostaje Aleksander Gierymski, ten genialny outsider sztuki nie tylko polskiej, ale i europejskiej, wzorem moralności artystycznej”.



Aleksander Gierymski, Wieczór nad Sekwaną, 1893, Muzeum Narodowe w Krakowie



Aleksander Gierymski, Wnętrze Bazyliki św. Marka w Wenecji, 1899, Muzeum Narodowe w Warszawie



Józef Pankiewicz, Wóz z sianem, 1890, Muzeum Narodowe w Krakowie

ATENY NAD IZARĄ

MALARZE POLSCY JADĄ DO MONACHIUM

Szkoła monachijska to jedno z najpowszechniej kojarzonych zjawisk polskiej sztuki nowoczesnej. Ta zbiorcza nazwa dotyczy grupy artystów, którzy tworzyli w stolicy Bawarii przez kilka dekad, począwszy od lat 50. XIX wieku. Znaczny napływ polskich malarzy przypadł na czas

po powstaniu styczniowym, które kazało twórcom szukać politycznego azylu. Artyści ci malowali obrazy stylistycznie różnorodne i nie da się o nich powiedzieć, że stworzyli w sztuce zwarty kierunek – byli wśród nich malarze, których można wiązać z realizmem, naturalizmem, impresjonizmem, secesją czy postimpresjonizmem. Szczególnie po połowie XIX stulecia niemalże każdy polski twórca, traktujący poważnie swoje wykształcenie, trafiał tutaj. Lista nazwisk stanowi znaczną część malarskiego panteonu XIX wieku. Wystarczy wymienić artystów takich, jak: Józef Brandt, Juliusz Kossak, Maksymilian i Aleksander Gierymscy, Albert Chmielewski, Józef Chełmoński, Stanisław Witkiewicz, Bohdan Kleczyński, Alfred Wierusz-Kowalski, Włodzimierz Łoś, Władysław Czachórski, Julian Maszyński czy Maurycy Gottlieb. Jedni zostawali

tu na dłużej, odnosząc wielki sukces (Józef Brandt, Władysław Czachórski), inni przyjeżdżali i odjeżdżali, by szukać powodzenia gdzie indziej (Józef Chełmoński czy Henryk Siemiradzki). W interesującym opisie pozostawionym przez Juliusza Kossaka (list do Marcina Olszyńskiego z 4 stycznia 1869) poznamy powszedni dzień owej „armii”. Jak pisze malarz: „Życie tutejsze artystyczne bardzo przyjemne, koleżeńskie, a co najlepiej – tanie. Mam np. pokój z alkową na pierwszym piętrze, okno od ulicy, umeblowany bardzo elegancko, z pościelą i usługą za 81/2 guldenów bawarskich miesięcznie, na nasze pieniądze 34 złp. Czy można coś podobnego [mieć w] Warszawie? A musisz wiedzieć, że ja jeszcze z lukssem mieszkam, bo mieszkają daleko taniej (...)”. Monachium, nazywane niekiedy Atenami nad Izarą, przyciągało

adeptów sztuki z racji na bujny rozkwit życia i kształcenia artystycznego w XIX stuleciu. W 1808 roku król bawarski Maksymilian I powołał do życia Królewską Akademię Sztuk Pięknych. Program jego i jego następców zakładał uczynienie z Monachium nowej stolicy sztuki. W ciągu kolejnych dekad otrzymało nową szatę architektoniczną, przypominającą klasyczną architekturę Grecji i Rzymu czy renesansową w wydaniu florenckim. Studentów przyciągała do Aten nad Izarą aura miasta liberalnego artystycznie, ze zbiorami sztuki w Starej i Nowej Pinakotece, licznymi galeriami sztuki, Kunsthandlerami i międzynarodową klientelą. W końcu stulecia powstała tam jedna z pierwszych europejskich secesji.



Widok na Pałac Sprawiedliwości przy Karlsplatz w Monachium, XIX w.



Portret zbiorowy artystów polskich w Monachium: Kazimierz Szolc, Michał Hertz, Henryk Redlich, Władysław Malecki, Aleksander Gierymski (z przodu bokiem), Bolesław Łaszczyński, Józef Brandt, Maksymilian Gierymski, Ludwik Kurella, Władysław Szerner, fot. Carl Holzer, 1869

IGNACY KORWIN-MILEWSKI I LOSY JEGO KOLEKCJI



Leon Wyczółkowski, Portret Ignacego Korwin-Milewskiego, 1901, Muzeum Narodowe w Krakowie

Ignacy Korwin-Milewski (1846–1926) należał do najważniejszych polskich kolekcjonerów i mecenasów sztuki przełomu XIX i XX wieku. Stworzony przez niego zbiór, liczący w szczytowym okresie około 250 obrazów, obejmował dzieła najwybitniejszych współczesnych mu malarzy. Znajdowały się w nim prace Jana Matejki, Józefa Chełmońskiego, Aleksandra i Maksymiliana Gierymskich, Władysława Czachórskiego, Józefa Brandta, Józefa Pankiewicza, Leona Wyczółkowskiego czy Anny Bilińskiej. Wiele z nich – jak „Stańczyk” Matejki, „Babie lato” Chełmońskiego, „Święto Trąbek” i „Żydówka z cytrynami” Aleksandra Gierymskiego – należy dziś do kanonu polskiego malarstwa XIX wieku.

Korwin-Milewski pochodził z zamożnej rodziny ziemiańskiej. Urodził się w 1846 roku w Jaszunach na Wileńszczyźnie, zaś młodość spędził w Paryżu, który uwarżliwił go na sztukę. Choć rozpoczął najpierw studia prawnicze na uniwersytecie w Dorpacie porzucił je wkrótce na rzecz nauki w Akademii Sztuk Pięknych w Monachium. Tam znalazł się w środowisku, które miało zasadniczo ukształtować jego późniejszy gust. Sam ostatecznie porzucił ambicje artystyczne, ale doświadczenie wyniesione z akademii dało mu znakomitą znajomość warsztatu malarzkiego i pozwoliło nawiązać osobiste relacje z twórcami.

Kolekcję budował przede wszystkim od około 1880 do 1910 roku świadomie i konsekwentnie wybierając współczesne malarstwo polskie.

Początkowo interesowali go zwłaszcza artyści związani ze szkołą monachijską, później jednak poszerzył zakres swoich zainteresowań. Kupował obrazy bezpośrednio od twórców, zamawiał konkretne kompozycje, śledził wystawy, prowadził korespondencję z artystami i niejednokrotnie wspierał ich finansowo. Jego działalność sytuwała się więc na pograniczu kolekcjonerstwa i świadomego mecenatu. Szczególnie oryginalnym przedsięwzięciem była galeria autoportretów, poprzez którą chciał stworzyć panteon współczesnej sztuki polskiej. Korwin-Milewski zamawiał u cenionych przez siebie artystów ich własne wizerunki, wymagając podobnych wymiarów płócien i przedstawienia postaci w półfigurze trzymających paletę i pędzel. Znalazły się w nim m.in. autoportrety Jana Matejki, Józefa Chełmońskiego, Aleksandra Gierymskiego, Jacka Malczewskiego, w tym także jednej kobiety – Anny Bilińskiej.

Ambicje kolekcjonera wykraczały daleko poza urządzenie prywatnej galerii. W 1895 roku znaczną część zbioru zaprezentował w wiedeńskim Künstlerhaus. Myślał również o stworzeniu trwałej siedziby dla kolekcji. Po 1910 roku pochłonęło go jednak zaangażowanie w politykę, zaś jego życie nabierało coraz bardziej kosmopolitycznego charakteru. Podróżował i mieszkał w różnych częściach Europy, kupił wyspę Santa Caterina koło Rovinj na Adriatyku, posiadał także jacht „Litwa”. Mimo zmian miejsca zamieszkania nie tracił zainteresowania sztuką – kolek-



Reprodukcja zaginionego „Autoportretu z paletą” Aleksandra Gierymskiego z kolekcji Korwin-Milewskiego

cja pozostawała jednym z najważniejszych przedsięwzięć jego życia. Jej historia przybrała jednak dramatyczny obrót. Już przed I wojną światową pojawiały się plany sprzedaży części zbioru, a po 1918 roku sytuacja finansowa Korwin-Milewskiego stawała się coraz trudniejsza na skutek utraty majątków ziemskich na Litwie oraz ciągnących się procesów rozwodowych. Próbując zabezpieczyć część zbioru zdeponował niektóre obrazy w magazynach spedycyjnych w Wiedniu, a cenniejsze w budynku Poselstwa Rzeczypospolitej Polskiej w Wiedniu. Inna część pozostała w Wilnie, duże płótna trafiły na przechowanie do warszawskiego Banku Handlowego, zaś pewną liczbę przyjął zaprzyjaźniony z kolekcjonerem książę Michał Woroniecki. W ostatnich latach życia kolekcjoner miał życzenie, aby cały jego zbiór sprzedać „jednemu nabywcy, i to Polakowi”. Nie udało się go spełnić. Po jego śmierci w 1926 roku nie istniała już realna możliwość zachowania galerii w całości. Rozpoczął się proces jej rozproszenia, w wyniku którego dzieła trafiły do muzeów, kolekcji prywatnych i na międzynarodowy rynek sztuki.

Losy zbioru po śmierci właściciela były wyjątkowo skomplikowane. Emil Merwin – adwokat związany z Poselstwem RP w Wiedniu – próbował zainteresować nim polskie instytucje. Prowadzono m.in. rozmowy ze Stanisławem Lorentzem, dyrektorem Muzeum Narodowego w Warszawie czy Tadeuszem Dobrowolskim reprezentującym Muzeum Śląskie w Katowicach. Gdy nie udało się doprowadzić do zakupu całego



Obraz „Park Schleissheim w pobliżu Monachium” na wystawie „Kolekcjoner. Ignacy Korwin-Milewski” w Muzeum Narodowym w Warszawie

zespołu, w końcu blisko 20 płócien zakupił Merwin. W niezwykle sposób znalazły się one w latach 50. w Stanach Zjednoczonych. Kuzynka Emila Merwina, Margarita Denglerowa po śmierci jego żony odziedziczyła je i około 1938 roku wywiozła do Szwajcarii, zaś następnie w 1952 roku wysłała wszystkie w skrzyniach do Nowego Jorku, które nierozpakowane czekały w dokach aż do 1968, kiedy cały zbiór zakupił Czesław Bednarczyk, polski marszand osiadły w Wiedniu do swojej galerii. Ostatecznie dzieła trafiły do wielu, różnych kolekcji prywatnych.

Paradoksalnie więc kolekcja pomyślana jako spójny obraz najważniejszych osiągnięć współczesnego Korwin-Milewskiemu malarstwa polskiego została niemal całkowicie rozproszona. Poszczególne dzieła znalazły się jednak z czasem w najważniejszych polskich zbiorach publicznych. Samo Muzeum Narodowe w Warszawie posiada obecnie 37 obrazów pochodzących z dawnej galerii Korwin-Milewskiego. Wieleletnie badania pozwoliły zidentyfikować około 150 prac należących niegdyś do kolekcjonera; część pozostałych nadal pozostaje nieodnaleziona lub znana jest jedynie ze źródeł archiwalnych. Podsumowaniem tych badań oraz uczczeniem setnej rocznicy śmierci kolekcjonera była ostatnia wystawa w Muzeum Narodowym w Warszawie „Kolekcjoner. Ignacy Korwin-Milewski”, na której prezentowano również oferowany w katalogu obraz Aleksandra Gierymskiego „Park Schleissheim w pobliżu Monachium”.

8 Ψ Σ

JÓZEF MEHOFFER

1869-1946

"Dwór w lecie", około 1910

olej/plótno, 48 X 64 cm
sygnowany l.d.: 'Józef Mehoffer'
na odwrociu na krośnię papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie
z opisem pracy z 1910 roku, z odręcznym opisem pracy: 'Mehoffer Józef | Dwór [nieczytelne] lecie | olej [nieczytelne]'

estymacja:
450 000 - 650 000 PLN
103 000 – 149 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Gustawa Bychowskiego, psychiatry i psychoanalityka i jego spadkobierców, Stany Zjednoczone
zakup na estate sale po śmierci Maryli Bychowskiej, żony lekarza, 1986
kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

WYSTAWIANY:
Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 20 marca - 30 kwietnia 1910 (prawdopodobnie)

LITERATURA:
Katalog XIV wystawy Towarzystwa Artystów Polskich "Sztuka", Kraków 1910, nr. kat 34 (prawdopodobnie tożsame)



OGRODY MEHOFFERA

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

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



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

Lata spędzone w Jankówce należały niewątpliwie do najszcześliwszych i naj-płodniejszych w życiu Mehoffera. Rodzina z zalem musiał sprzedaż majątek w 1917 roku i na stałe zamieszkać w Krakowie. Dopiero w 1932 roku przy ulicy Krupniczej Mehofferowie zakupili posesję, gdzie na tyłach Pałacu pod Szyszkami stworzyli drugi już w swoim życiu ogród. Była to pomniejszona wersja Jankówki, w której odnaleźli ten sam spokój i radość życia.

Prezentowany w katalogu obraz „Dwór w lecie” z ok. 1910 roku należy do wczesnych przedstawień ukochanego ogrodu artysty. Kompozycja została zbudowana z dwóch zasadniczych stref. Ogród wypełnia znaczną część obrazu, a dwór w tle zdaje się z niego niemal wyrastać. Na pierwszym planie dominuje natomiast bujna roślinność. Białe, różowe, czerwone, żółte i fiole-towe kwiaty tworzą wielobarwną mozaikę, ponad którą wyrastają smukłe pędy róż. Szczególnie istotną rolę odgrywa kolor. Zieleń rozbita została na wiele tonów, a rozsiane po całej powierzchni płótna kwiaty działają jak barwne akcenty. Mehoffer posługuje się syntetyczną plamą, pozwalając, aby z bliska fragmenty roślinności niemal rozpadały się na układ barwnych znaków. Dopiero oglądane jako całość budują wrażenie rozkwitającego, letniego ogrodu. Dekoracyjność przedstawienia, zamiłowanie do rytmu i ornamentalnego traktowania natury przypominają o secesyjnych źródłach sztuki Mehoffera.



Zbigniew Przeorski - pianista, bawi się z psem w ogrodzie przed dworem Józefa Mehoffera, ok. 1935-38, fot. Zbigniew Mehoffer



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

9

JÓZEF MEHOFFER

1869-1946

"Muza", około 1897-98

olej/tektura, 25 x 21 cm

opisany na odwrociu: "Muza" | własność Zb. Mehoffer 50 | Z657,

na odwrociu nalepka z Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie z opisem pracy

oraz stemplem z wystawy "Stanisław Wyspiański i jego współcześni" z 1957 roku,

słabo czytelna pieczęć w języku francuskim

estymacja:

140 000 - 180 000 PLN

32 000 – 41 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Zbigniewa Mehoffera, Kraków

kolekcja Ryszarda Mehoffera, Kraków

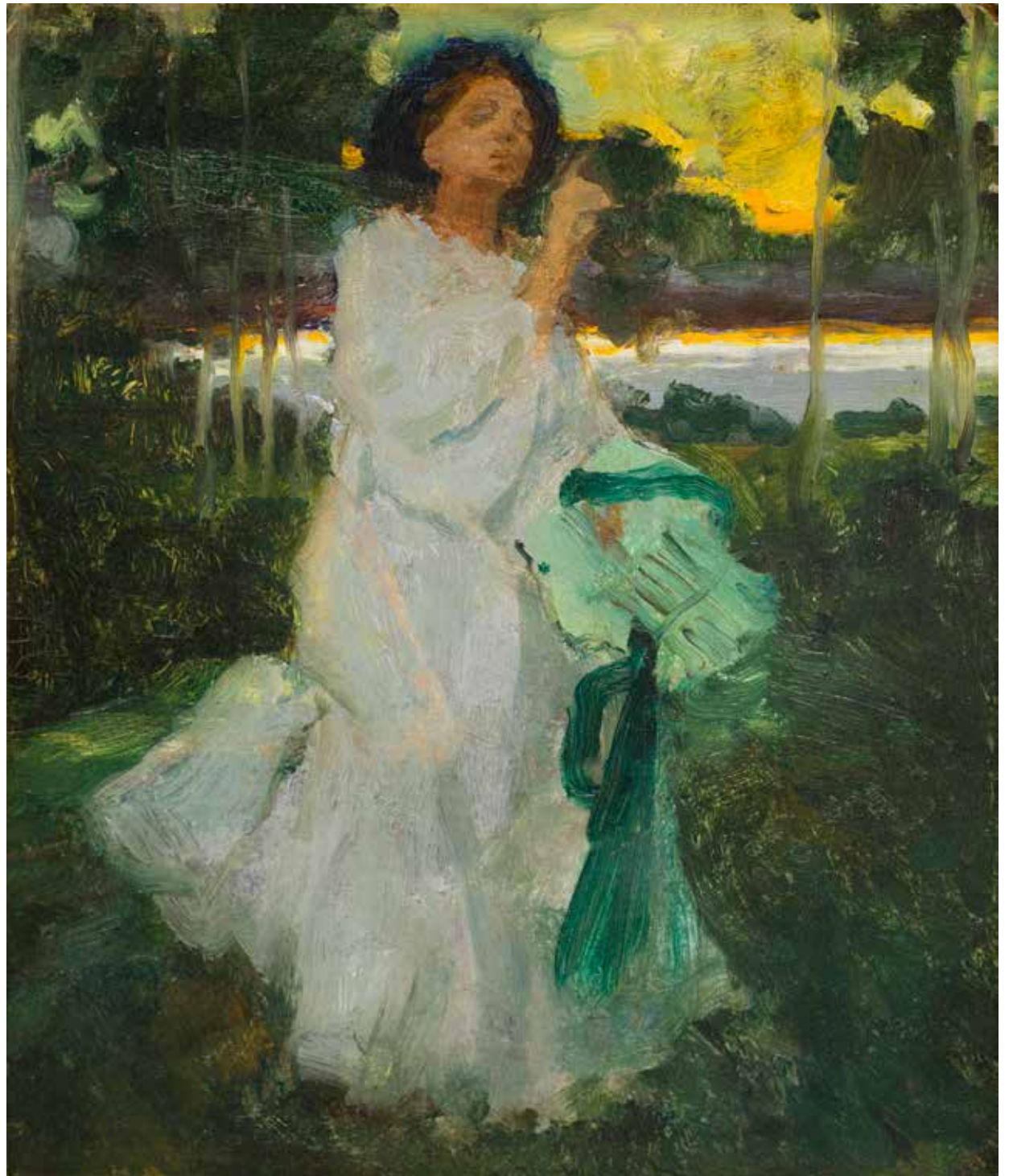
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

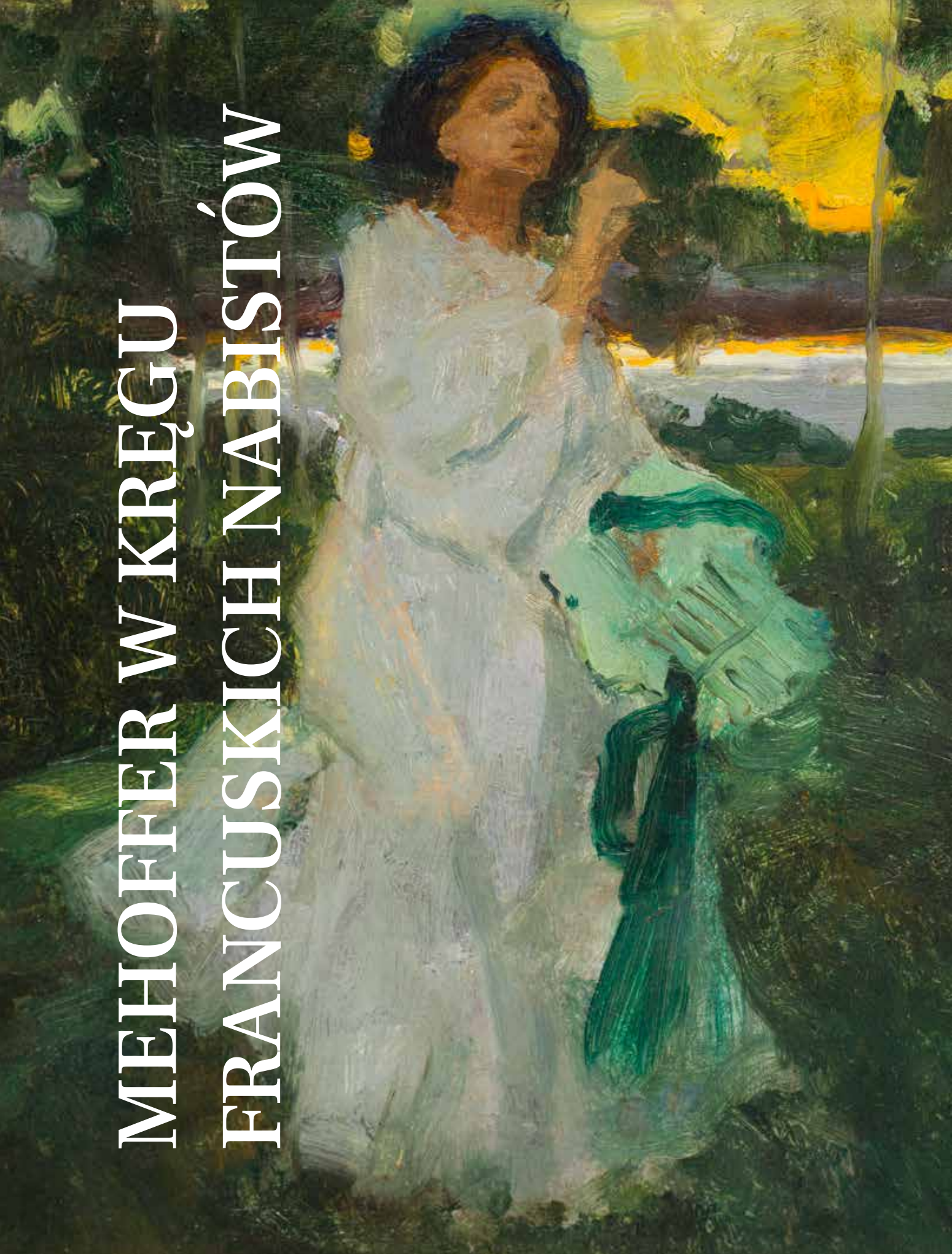
Stanisław Wyspiański i jego współcześni, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, maj-czerwiec 1957

LITERATURA:

Marta Smolińska-Byczuk, Młody Mehoffer, Universitas, Kraków 2004, il. 116, s. nlb.



MEHOFFER W KRĘGU FRANCUSKICH NABISTÓW



Prezentowana „Muza” z lat 1896–1897 należy do szczególnie interesującej grupy prac Józefa Mehoffera związanych z poszukiwaniem ostatecznej formuły jednego z jego najważniejszych młodopolskich przedstawień symbolicznych. Niewielki olej na tekturze jest studium poprzedzającym monumentalne wersje kompozycji. Jego szkicowy charakter pozwala zająć niejako do wnętrza procesu twórczego artysty – uchwycić moment, w którym zasadnicza idea obrazu była już ukształtowana, lecz jego forma pozostawała jeszcze otwarta i podlegała dalszym przeobrażeniom.

Geneza „Muzy” jest wyjątkowo dobrze udokumentowana dzięki korespondencji Mehoffera. W liście do matki z 24 sierpnia 1896 roku artysta opisywał zamierzoną postać: „Jest to rodzaj Saphony (...) – troszkę klasycznej, troszkę słowiańskiej – z lirą w ręku i wieniec bławatków na głowie – na tle brzozowego lasku i niby Wisły, którą wzięłem nic nie zmieniając z mojego pejzażu niepołomickiego. – Studium do tego zrobiłem z panny Wandy – jest dosyć podobna – i ma wyraz” (cyt. za: Listy Józefa Mehoffera do matki Aldony z Polikowskich Mehofferowej [rękopis], zbiory Biblioteki Narodowej w Warszawie, list z dnia 24.08.1896). Wspomniana Wanda Janakowska była młodszą siostrą Jadwigi, przyszłej żony artysty. Mehoffer podkreślał podobieństwo studium do modelki oraz szczególnie istotny dla niego „wyraz” jej twarzy. Wanda, obdarzona talentem wokalnym, mogła zresztą szczególnie dobrze odpowiadać wyobrażeniu muzy sztuki – malarz słuchał jej lekcji śpiewu i uczestniczył w jej kameralnych występach.

W prezentowanym szkicu uwagę przykuwa przede wszystkim swoboda malarskiego gestu. Postać kobiety została zbudowana szerokimi, miejscami niemal sumarycznymi pociągnięciami pędzla. Biel sukni, chłodne tony błękitnozielonej liry oraz ciemna zieleń otoczenia tworzą zasadniczą konstrukcję kolorystyczną obrazu. Twarz modelki nie została jeszcze drobiazgowo opracowana, podobnie jak jej dłonie czy szczegóły instrumentu. Mehoffera interesuje raczej ogólny układ mas barwnych, relacja jasnej sylwetki z pogrążonym w półmroku pejzażem oraz światło zachodzącego słońca, które pojawia się pomiędzy drzewami w postaci intensywnej, żółtozłotej smugi. To właśnie owa lapidarność czyni studium niezwykle bezpośrednim – odślania pierwszą, malarską myśl kompozycji, zanim została ona poddana dyscyplinie monumentalnego obrazu.

Porównanie szkicu z trzema wersjami „Muzy” – przechowywanymi dziś w Galerii Rogalińskiej, Oddziale Muzeum Narodowego w Poznaniu, Muzeum Narodowym w Warszawie oraz Muzeum Okręgowym w Białymstoku – pozwala prześledzić ewolucję koncepcji. Zasadniczy schemat pozostał niezmienny: ubrana na biało kobieta stoi na tle brzozowego zagajnika i rzeki, wznosząc prawą rękę, podczas gdy przy jej boku pojawia się lira. W szkicu instrument i opadająca z niego materia zostały jednak potraktowane niemal abstrakcyjnie – jako układ intensywnych zieleni. W późniejszych realizacjach artysta porządkuje sylwetkę, precyzuje gest i fałdy szaty, rozbudowuje lirę oraz wzmacnia dekoracyjny rytm całej kompozycji. Szkic zachowuje natomiast większą migotliwość materii malarskiej i bezpośredniość obserwacji.

„Muza” powstawała w szczególnie ważnym momencie twórczości Mehoffera. Lata 90. XIX wieku były okresem jego intensywnych doświadczeń paryskich i kształtowania indywidualnego języka artystycznego. Po studiach w Krakowie, gdzie należał do uczniów Jana Matejki, kontynuował edukację między innymi w Académie Julian, Académie Colarossi i École des Beaux-Arts. W tym czasie jego malarstwo pozostawało w kręgu symbolizmu i nowych tendencji dekoracyjnych. W „Muzie” widoczne są cechy zbliżające jego poszukiwania do francuskich symbolistów, zwłaszcza Maurice'a Denisa i Pierre'a Puvisa de Chavannes'a – spłaszczenie przestrzeni, rozległe płaszczyzny koloru oraz podporządkowanie realnego pejzażu poetyckiemu nastrojowi przedstawienia.

Prezentowany szkic nie jest więc zwykłym portretem Wandy Janakowskiej. Konkretna modelka zostaje przekształcona w ponadczasową figurę poetki, muzy i kapłanki sztuki. Antyczny motyw Safony spotyka się tu z rodzimym krajobrazem – brzozami, wodą i światłem polskiego zmierzchu. Właśnie owo połączenie klasycznego archetypu ze słowiańską naturą nadaje kompozycji charakterystyczny dla sztuki Młodej Polski wymiar. Niewielki szkic jest przy tym szczególnie cennym świadectwem narodzin tej wizji.



Józef Mehoffer, Muza, ok. 1897, Muzeum Narodowe w Warszawie



Maurice Denis, Drabina wśród listowia, 1892, Muzeum Maurice'a Denisa „Le Prieuré” w Saint-Germain-en-Laye

10

WITOLD WOJTKIEWICZ

1879-1909

"Portret Wandy Świącickiej", 1904

olej/plótno naklejone na sklejkę, 69 x 49 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Witold Wojtkiewicz | 1904'
na odwrociu papierowa nalepka wystawowa Muzeum Narodowego w Krakowie z 1976 roku
z opisem pracy tuszem: 'Witold Wojtkiewicz | Portret Wandy Świącickiej | ol. pł. nakł na tekst., 69 x 49 cm
| Kalina Stadnicka-Polak | [wystawa] monograficzna | 22 IX - 14 XI 1976 r.'

estymacja:
500 000 - 800 000 PLN
115 000 – 184 000 EUR

POCHODZENIE:
podarowany przez artystę kuzynce, Wandzie Świącickiej z okazji ślubu, ok. 1907
kolekcja spadkobierców portretowanej, Warszawa

WYSTAWIANY:
Witold Wojtkiewicz 1879-1909, Muzeum Narodowe w Krakowie, 22 września - 14 listopada 1976

LITERATURA:
Witold Wojtkiewicz 1879-1909, katalog wystawy, t. 2, red. Barbara Domańska, Anna Zeńczak, Kraków 1989, s. 36-37 (il.), nr kat. 12
Witold Wojtkiewicz 1879-1909, katalog wystawy, t. 1, red. Zofia Gołubiew, Kraków 1976



1879		29 grudnia w Warszawie przychodzi na świat Witold Wojtkiewicz, syn Stanisława, urzędnika Banku Handlowego. Dzieciństwo i młodość spędza w Warszawie. Niemal od urodzenia naznaczony poważną wadą serca, której dolegliwości zdeterminowały jego psychikę oraz wpłynęły na tryb życia.
1897-1900		Wbrew woli ojca podejmuje naukę artystyczną w warszawskiej Klasie Rysunkowej. Kształci się m.in. pod kierunkiem Wojciecha Gersona oraz Adama Badowskiego i Jana Kauzika.
1902		Debiutuje na warszawskiej scenie artystycznej podczas wystawy „Humor w sztuce” w Salonie Aleksandra Krywulta. Jego pierwsze prezentacje przynoszą mu rozgłos przede wszystkim jako znakomitemu rysownikowi i satyrykowi. Współpracuje z warszawskimi czasopismami satyrycznymi „Wędrowiec”, „Kurier Warszawski”, „Tygodnik Ilustrowany”.
1904		Rozpoczyna nieregularne studia w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Uczęszcza do pracowni Leona Wyczółkowskiego, a następnie korzysta również z nauki u Józefa Pankiewicza. Rozwija charakterystyczny, pełen groteski język rysunkowy. W jego pracach coraz częściej pojawiają się zdeformowane postacie, dzieci, starcy i bohaterowie pozbawieni heroizmu, zapowiadający późniejszy świat jego malarstwa. Podejmuje współpracę z satyrycznym dwutygodnikiem „Liberum Veto”, dla którego wykonuje groteskowo humorystyczne rysunki.
1904/1905		Zostaje wprowadzony przez przyjaciela, muzyka Bolesława Raczyńskiego do domu profesorstwa Pareńskich, słynącego z upodobania domowników do sztuki. Powstają tam najlepsze portrety Wojtkiewicza, do których pozuje cała rodzina oraz jego przyjaciele. Arystowska atmosfera domu, jak i serdeczna troska i głęboka przyjaźń ze strony wszystkich członków rodziny będą towarzyszyć Wojtkiewiczowi do końca życia i mieć kapitalny wpływ na rozwój jego twórczości.
1905		Wraz z Leopoldem Gottliebem, Wlastimilem Hofmanem, Mieczysławem Jakimowiczem i Janem Rembowskiem zakłada „Grupę Pięciu” w opozycji do uznanego Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”. Powstają jedne z najważniejszych wczesnych prac Wojtkiewicza, m.in. „Orka” oraz kompozycje związane z tematyką „Krucjaty dziecięcej”. Artysta zaczyna wyraźnie odchodzić od bezpośredniej satyry ku symbolicznej, groteskowej wizji rzeczywistości. W jego sztuce coraz silniej współistnieją ironia, liryzm, dramat i baśniowość. Wiąże się z kabaretem „Zielony Balonik”, dla którego wykonuje m.in. projekty i rysunki. W atmosferze rewolucji w imperium rosyjskim i rozbudzonych nadziei niepodległościowych Polaków tworzy cykl rysunkowy „Rok 1905”.
1906		Jego twórczość zaczyna zdobywać szerszy rozgłos. Obrazy artysty, prezentowane wraz z pracami Grupy Pięciu, trafiają na wystawy zagraniczne. W tym okresie powstają prace należące do cyklu „Obłąd (Monomanie)”, w którym artysta rozwija motyw cyrku, szaleństwa i zdeformowanego świata ludzkich relacji.
1907		Podczas prezentacji prac Grupy Pięciu w Berlinie jego obrazy ogląda francuski pisarz André Gide. Zachwycony oryginalnością malarstwa Wojtkiewicza, zaprasza go do Paryża i organizuje jego indywidualną wystawę w renomowanej Galerie Druet.
1908		Wstępuje do nowo powstałej „Grupy Zero”. W jego malarstwie następuje niezwykle intensywny okres twórczy. Powstaje cykl „Z dziecięcych pól”, obejmujący m.in. „Rozstanie” („Konik zwierzyński”), „Ucieczkę”, „Napaść”, „Orszak”, „W otchłań” i „Turniej”. W dziełach tych dziecięca zabawa zostaje przekształcona w metaforę ludzkiego losu. Styl Wojtkiewicza osiąga dojrzałość: realistycznie rozpoznawalne postacie zostają podporządkowane poetyce deformacji, symbolu i teatralnej metafory.
1909		Bardzo schorowany tworzy ostatnie obrazy i rysunki Osiem z nich, w tym pastel „Bajka o rycerzu”, zostaje zaprezentowanych na XIII Wystawie Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” w Krakowie.
1909		14 czerwca Wojtkiewicz, od dzieciństwa zmagający się z ciężką chorobą serca, umiera w Warszawie mając niespełna trzydzieści lat. Jego twórczość, zamknięta w zaledwie kilkunastu latach aktywności, pozostaje jednym z najbardziej osobnych i rozpoznawalnych zjawisk polskiego modernizmu.

Portret Witolda Wojtkiewicza, ok. 1898, fot. Stanisław Trzeciński



WITOLD WOJTKIEWICZ

KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

BEZTROSKE WAKACJE

Godziszów, majątek Zamoyskich koło Janowa Lubelskiego, był miejscem spędzania beztroskich letnich wakacji młodego Wojtkiewicza. Znajdował się tam dom Romana Świąćickiego, wuja artysty od strony jego matki, Anieli ze Świąćickich, gdzie cała rodzina zjeżdżała się w upalne miesiące. Kuzynostwo w serdecznej, rodzinnej atmosferze urządzało wesołe pikniki, a także zabawy kostiumowe w plenerze, nawiązujące do tradycji „żywych obrazów”. Jedną z nich uwieczniono na fotografii z 1903 roku, na której pozują, odtwarzając „Obóz cygański”, Aleksander Stadnicki, Alina Świąćicka, Aleksandra Wojtkiewicz, Helena Świąćicka i, ostatni z prawej strony, Witold Wojtkiewicz. Inna, tym razem już tradycyjna fotografia portretowa z 29 lipca 1903 roku, ukazuje liczną rodzinę zebraną w Godziszowie tamtego lata. Mniej więcej pośrodku znajduje się młody malarz, za którym stoją w białych bluzkach jego kuzynki, cztery siostry: Zofia, Wanda, Helena oraz Halina Świąćickie. Dziewczyna kładąca rękę na ramieniu artysty, ku której Witold odwraca głowę, to Wanda Świąćicka, której portret, prezentowany w niniejszym katalogu, powstanie w kolejnym roku.

Wakacje w Godziszowie w 1903 roku były ostatnimi przed rozpoczęciem przez Wojtkiewicza formalnych studiów w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, w pracowni Leona Wyczółkowskiego. W domu Świąćickich powstały wówczas pierwsze olejne studia plenerowe, jak na przykład „Wierzby” (Muzeum Narodowe w Warszawie), którymi zadebiutował w warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych. Wcześniej pobierał lekcje w warszawskiej

Klasie Rysunkowej Wojciecha Gersona i wykonywał satyryczne rysunki do czasopism „Wędrowiec”, „Kurier Warszawski” i „Tygodnik Ilustrowany”. Miał już za sobą także debiut na warszawskiej scenie artystycznej podczas wystawy „Humor w sztuce” w Salonie Aleksandra Krywulca.

Kolejne wakacje spędzi ponownie w rodzinnym gronie w Godziszowie, malując okoliczne pejzaże oraz portrety krewnych. Zapewne wówczas powstał oferowany obecnie na aukcji „Portret Wandy Świąćickiej”. Modelka została ukazana z profilu, siedząca na krześle ze skrzyżowanymi ramionami, na neutralnym, jasnym tle. Sylwetka została wykonana śmiałymi, swobodnymi pociągnięciami pędzla, odsłaniającymi dążność Wojtkiewicza do syntetyzowania kształtów, rysów twarzy czy detali stroju. W szerokich, ekspresyjnych pociągnięciach pędzla można doszukać się wpływu krakowskiego profesora artysty, Leona Wyczółkowskiego. Cała kompozycja utrzymana jest w wąskiej gamie barw, składającej się z różnych odcieni szarości, beżów i brązów. Choć tło pozostaje neutralne, sposób prowadzenia pędzla tworzy ornamentalne, regularne wzory imitujące tapetę. Artysta zrezygnował tu z reprezentacyjności na rzecz pogłębionej obserwacji modelki – przedstawionej z profilu, skupionej i nieobecnej duchem, jakby pogrążonej we własnych myślach. Smukła sylwetka, zamknięta kompozycja oraz niemal monochromatyczna gama szarości, srebrzystych beżów i przygaszonych brązów nadają przedstawieniu wyrafinowaną, melancholijną atmosferę.



Fotografia wykonana w dniu 29 VII 1903 na wakacjach w Godziszowie. Pośrodku artysta [zwrócony w górę profilem] w otoczeniu kuzynek: Zofii, Wandy, Heleny i Aliny Świąćickich

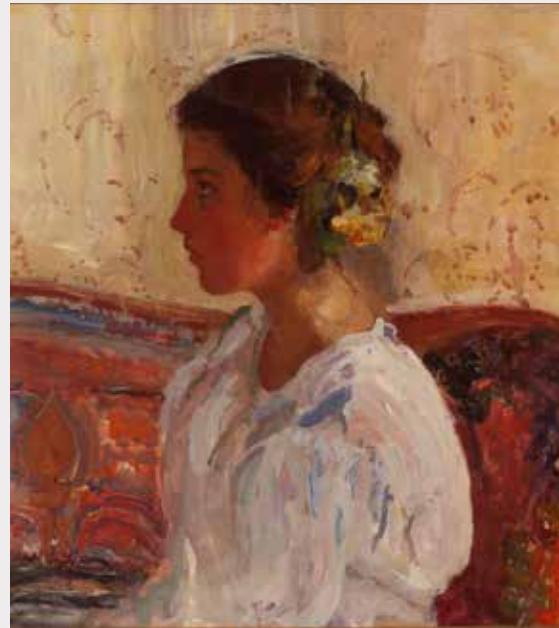


„Obóz cygański” – „żywy obraz” z wakacji w Godziszowie w 1903, od lewej: Aleksander Stadnicki, Alina Świąćicka, Aleksandra Wojtkiewicz, Helena Świąćicka, Witold Wojtkiewicz

W GODZISZOWIE



Wanda Świąćicka, cioteczna siostra artysty, 1903



Witold Wojtkiewicz, Portret Lizy Pareńskiej, 1906, Muzeum Narodowe w Warszawie

Powściągliwość środków wyrazu wzmacnia psychologiczny charakter wizerunku. Z tego samego roku pochodzi również studium typu etnicznego, do którego pozowała siostra artysty, Aleksandra, w przebraniu romskiej dziewczyny. Obraz ten, wykonany w Krakowie (obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie), stanowi zapewne wspomnienie letniej zabawy w „żywe obrazy” w Godziszowie. Kompozycja zwraca uwagę śmiałym zestawieniem kolorystycznym, swobodą operowania pędzlem i dążnością do syntezy formy.

Rodzinne portrety stanowiły początek rozważań Wojtkiewicza nad tym gatunkiem malarstwa, który artysta będzie intensywniej eksplorować w latach 1905–06, portretując swoich przyjaciół oraz krakowską inteligencję z kręgu salonu Pareńskich. W dojrzałych portretach będzie subtelnie dookreślał wizerunki znajomych poprzez wprowadzanie elementów w tle, komentujących ich pasje i talenty. Ujęcie portretowanego z profilu było, jak się zdaje, preferowane przez artystę. Ukazał w ten sposób przyjaciela, pianistę Bolesława Raczynskiego, najmłodszą córkę profesorstwa Pareńskich, Lizę, czy muzyka Zygmunta Skirgiełłę. W takim ujęciu model unika kontaktu wzrokowego z widzem, patrzy w dal lub spuszcza oczy lekko w dół, pogrążając się we własnych myślach. Charakterystyczna dla malarza ciasna,

spłaszczona przestrzeń, zastosowana już w portrecie Wandy Świąćickiej, pozwala skoncentrować się na psychice modela i odtworzyć stan jego duszy. Nad wizerunkami jego przyjaciół i bliskich ciąży pewna niewypowiedziana melancholia.

„Portret Wandy Świąćickiej” jest zapowiedzią rozwiązań stosowanych w najlepszych portretach Wojtkiewicza wykonywanych w latach 1905–06. Podstawowa koncepcja pozostaje podobna: profilowe ujęcie, spłaszczona przestrzeń wokół modela, kameralność i skupienie na jego psychice. Późniejsze realizacje tego gatunku malarz będzie wzbogacał o intensywniejsze barwy, bardziej dekoracyjną materię i dodatkowe rekwizyty opowiadające o przedstawionej osobie. Portret kuzynki szczególnie dobrze pozwala dostrzec, jak szybko ewoluował język malarski Wojtkiewicza, który zapisze się w historii jako jeden z najoryginalniejszych młodopolskich portrecistów.

Oferowany „Portret Wandy Świąćickiej” został подарowany przez artystę kuzynce jako prezent ślubny w 1907 roku. Obraz przez niemal 120 lat pozostawał w rodzinie portretowanej i został pokazany zaledwie raz, na wystawie monograficznej Witolda Wojtkiewicza w 1976 roku w Muzeum Narodowym w Krakowie. Dziś ponownie jest prezentowany publicznie.

FERDYNAND RUSZCZYC

1870-1936

"Grota i schody", około 1894-1895

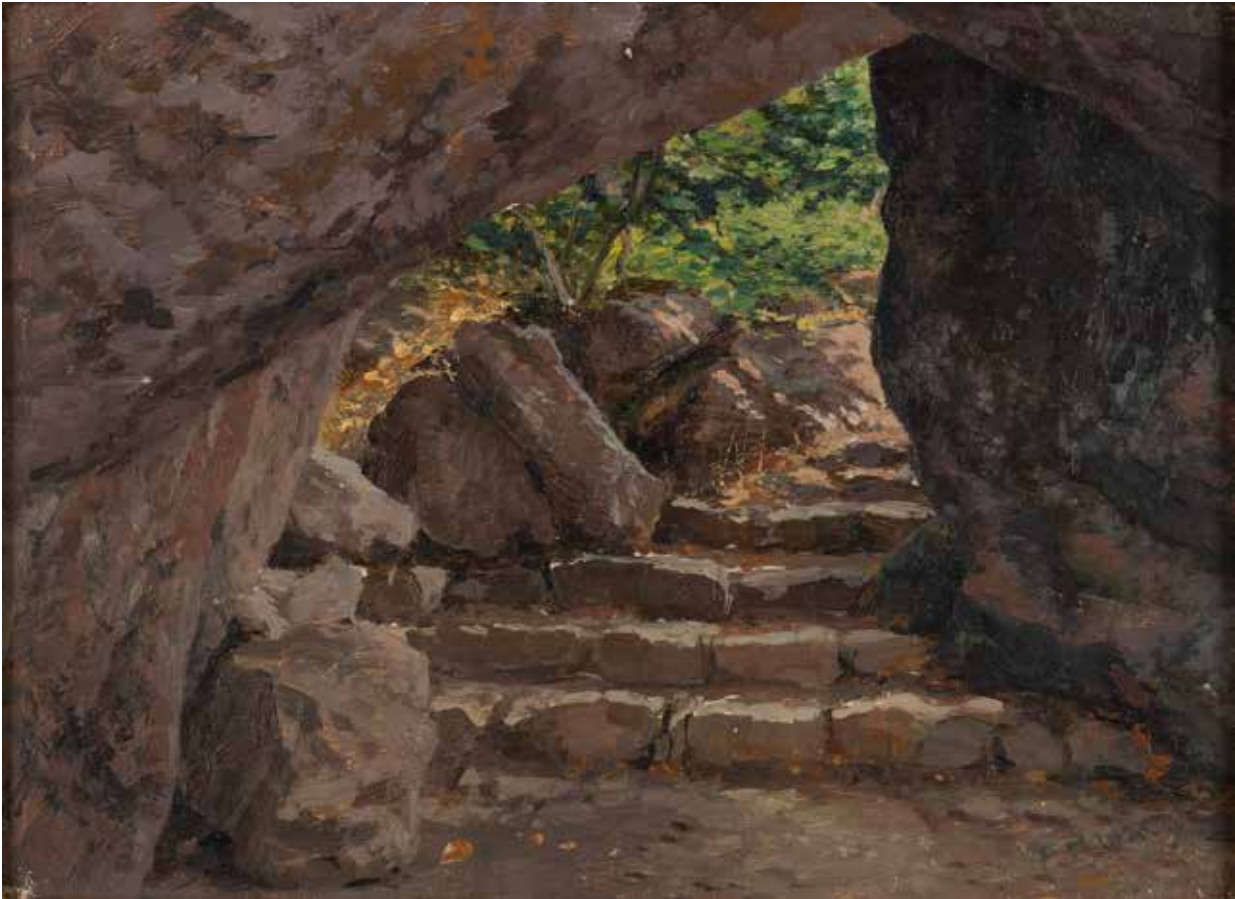
olej/plótno, 23 x 31 cm
sygnowany p.d.: 'F. Ruszczyc'
opisany ołówkiem na odwrociu: 'własność p. Ruszczyc [fragment pod orzeczeniem] wej J.' i 'własność | [...] Czuja Jan | Warszawa 1951 r.' oraz długopisem: 'Własność p. Rybicki',
papierowa nalepka własnościowa opisana piórem: 'F. Ruszczyc | Grota i schody | olej na tekturze | wł. p. Janiny Ruszczyc-[...]',
papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie
oraz orzeczenie dra Kazimierza Buczkowskiego z dn. 28 września 1951

estymacja:
90 000 - 120 000 PLN
20 700 – 27 600 EUR

POCHODZENIE:
zbiory córki artysty Janiny Ruszczycówny (1914-1988)
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Ferdynand Ruszczyc 1870-1936. Wystawa pośmiertna, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków, grudzień 1937 – styczeń 1938
Ferdynand Ruszczyc 1870-1936, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, 20 listopada - 14 grudnia 1937
Wystawa pośmiertna prac malarskich i rysunkowych Ferdynanda Ruszczyca, Wilno, październik 1937 (?)

LITERATURA:
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie za 1937 rok, Warszawa 1938, s. 47
Ferdynand Ruszczyc 1870-1936. Katalog wystawy pośmiertnej, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1937, nr kat. 130
Ferdynand Ruszczyc 1870-1936. Przewodnik 127, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 1937, s. 38, nr kat. 127
Katalog wystawy pośmiertnej prac malarskich i rysunkowych Ferdynanda Ruszczyca, Wilno 1937 (?)





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

Choć w pewnym momencie to właśnie Wileńszczyzna stałą się sednem jego artystycznych rozważań, to na wczesnym etapie jego kariery, w latach 90. XIX stulecia prym wiodły także i inne rejony świata. W 1894 i 1895 roku Ruszczyc jeździł w czasie wakacji na Krym. Za każdym razem plenerowe wyjazdy były inspirowane przez profesorów petersburskiej Akademii, na której od 1892 roku studiował artysta. W dzienniku malarza pod datą 4 lutego 1895 znajduje się następujący wpis: „Szyszkin widział mój szkic (morze błyszczące w słońcu, łódka) [...] Pytał się gdzie będę latem, radzi do Krymu pojechać, gdzie mnie tak ciągnie. A co do pieniędzy (powiedziałem mu, że jeszcze zeszłoroczny dług mam) to może można będzie od Akademii wystarać się - Daj Boże!”. W marcu Ruszczyc otrzymał informację, że rada wydziału postanowiła przeznaczyć na „materiały dla letnich robót” studentów po 50 rubli (zamiast obiecanych 300). zanotował wtedy w dzienniku „Finis wszelkim nadziejom!”. W sukurs przyszli artyście prawdopodobnie rodzice. Ruszczyc odwiedził ich w Mińsku w końcu kwietnia, a potem udał się przez Kijów i Odesę na Krym. Na Półwyspie przebywał w czerwcu i lipcu. Zwiedził m.in. Bałakławę, Sewastopol, Alupkę, Simez. Wspiął się na Szan-Chaj. Malował dużo w plenerze i wykonywał szkice, które posłużyły mu do kilku obrazów wykonanych nieco później w Petersburgu.

Nie ma wprawdzie pewności, ale prezentowany w katalogu niezwykle nastrojowy przez swoją kulisowość pejzaż można by łączyć z owym okresem. Tajemnicze grotty są bowiem nieodzownym elementem krymskiego skalistego wybrzeża. Ruszczyc łączył w swojej twórczości elementy, przez które odwoływał się do ogólnoeuropejskich prądów artystycznych. Ukazywał świat w konwencji dekadenceckiego katastrofizmu swojej epoki, inspirowanego mroczną i pełną nieoczywistości atmosferą fin de siècle'u. Dmący, przeraźliwy wicher, pod którym uginają się całe drzewa, szron osiadający na powierzchniach pni i budynków oraz rwący potok, którego wody wezbrawszy od wiosennych roztopów, pędzą przed siebie z łoskotem. Tego wszystkiego nie widać jeszcze w omawianym obrazie, który technie bardziej atmosferą spokoju niż ekspresją końca wieku.

12

JACEK MALCZEWSKI

1854-1929

"Ellenai", 1908

olej/tektura, 63 x 47,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'J Malczewski | 1908'

na odwrociu ramy dwie papierowe nalepki wystawowe

estymacja:

700 000 - 900 000 PLN

161 000 – 207 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

Jacek i Rafał Malczewscy, Muzeum Okręgowe w Sandomierzu, 17 marca - 31 lipca 2012

Jacek i Rafał Malczewscy, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, 25 marca - 4 września 2011

LITERATURA:

Jacek i Rafał Malczewscy, koncepcja i redakcja albumu Zofia Katarzyna Posiadała, katalog wystawy, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, Radom 2014, s. 195 (il.)

Jacek Malczewski, Elenai, pocztówka, około 1910, Wydawnictwo Salonu Malarzy Polskich w Krakowie



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 z 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, Śmierć Ellenai, 1907, Muzeum Narodowe w Poznaniu



Jacek Malczewski, Śmierć Ellenai, 1883, Muzeum Narodowe w Krakowie

ELLENAI W MALARSTWIE JACKA MALCZEWSKIEGO:

SYMBOLIKA, INSPIRACJE LITERACKIE I SYBIRSKIE WĄTKI W SZTUCE POLSKIEGO SYMBOLIZMU

Postać Ellenai, bohaterki poematu Juliusza Słowackiego „Anhelli” (1837), odgrywa znaczącą rolę w malarstwie Jacka Malczewskiego, stanowiąc jedną z kluczowych inspiracji jego twórczości symbolistycznej. Ellenai, przedstawiona przez Słowackiego jako towarzyszką Anhellego w jego wędrowce po syberyjskiej ziemi wygnania, symbolizuje miłość, poświęcenie i cierpienie związane z utratą ojczyzny. W malarstwie Malczewskiego postać Ellenai jest nośnikiem zarówno symboliki literackiej, jak i głębokiej refleksji na temat losów Polski pod zaborami.

W literackim pierwowzorze Słowackiego Ellenai jest postacią tragiczną, zesłanką na Syberię, której cierpienie uszlachetnia i przeobraża. Jej historia, nacechowana duchową walką i ofiarnością, jest jednym z kluczowych elementów melancholijnej narracji „Anhellego”, poetyckiej przypowieści o losach narodu polskiego pod jarzmem niewoli. Słowacki nadał jej rolę duchowego przewodnika, który prowadzi Anhellego przez mroczne krainy Syberii, stanowiące alegorię narodowego cierpienia. Motywy te znalazły swoje odzwierciedlenie w sztuce Malczewskiego, który w swoich obrazach z serii „Śmierć Ellenai” odwołuje się zarówno do symboliki literackiej, jak i do własnych przemyśleń artystycznych.

Pierwszym obrazem z cyklu był namalowany w 1883 roku dzieło „Śmierć Ellenai” (Muzeum Narodowe w Krakowie). Przedstawia ono Ellenai jako zmarłą młodą kobietę o spokojnej twarzy, pełnej godności, nawiązując do tradycyjnych przedstawień śmierci bohaterów narodowych. W obrazie tym Malczewski wprowadza klasyczne odniesienia ikonograficzne, łącząc realistyczne ujęcie ciała z symbolistycznym przesłaniem. To dzieło odniosło wielki sukces artystyczny, stając się jednym z najważniejszych wczesnych prac twórczości Malczewskiego.

W kolejnych latach Malczewski powrócił do motywu Ellenai, malując nowe wersje obrazu, w tym „Śmierć Ellenai” z 1907 roku (Muzeum Narodowe w Poznaniu). Ta późniejsza interpretacja różni się od pierwowzoru bardziej ekspresyjnym, wręcz dramatycznym ujęciem tematu. Malczewski unikał idealizowania śmierci Ellenai, podkreślając jej tragizm za pomocą intensywnych środków artystycznych i emocjonalnego napięcia. Obydwa prezentowane obrazy powstają w okresie, w którym „w sposób nader typowy dla podobnych dążeń Młodej Polski około 1910 roku, w tym ponownym nawrocie do Słowackiego dokonano się przemieszanie ekspresjonizmu z symbolizmem, zaś odsunięte zostały na bok nastrój i impresja. W ramach całego neoromantyzmu epoki także i teraz sztuka Malczewskiego zachowała swoją twardą samodzielność” (Agnieszka Ławniczakowa, Jacek Malczewski. Wystawa dzieł z lat 1890-1926, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1990, s. 97).

Dzieła Słowackiego, w tym „Anhelli”, stanowiły jedno z najważniejszych źródeł inspiracji dla Jacka Malczewskiego. Poeta, poprzez alegoryczną narrację, oddawał głębokie poczucie straty i tęsknoty za utraconą ojczyzną – uczucia, które Malczewski przełożył na język obrazów. Połączenie literackiej melancholii z symbolistycznym językiem malarstwa pozwoliło mu stworzyć dzieła o uniwersalnym i ponadczasowym przekazie. Malczewski poszukiwał form wyrazu, które mogłyby oddać zarówno duchowy wymiar poezji Słowackiego, jak i złożoność polskiego losu w czasach zaborów. Uniwersalnym symbolem nawiązującym do niewoli Polski z XIX stulecia był sybirski szynel. Szynel symbolizuje los polskich zesłańców i żołnierzy, odzwierciedlając ich cierpienie, wyobcowanie oraz walkę o wolność. Jako element ubioru związany z wygnaniem i zaborami, szynel stanowi metaforę ciężaru niewoli, jaki dźwigali Polacy pod zaborami, a także nostalgii za utraconą ojczyzną. Malczewski w swoich dziełach nadaje mu

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



Jacek Malczewski, Ellenai, pocztówka, około 1910, Wydawnictwo Salonu Malarzy Polskich w Krakowie



Jacek Malczewski, Portret własny w jakuckiej czapce, 1907, Muzeum Narodowe w Poznaniu



Jacek Malczewski, Modląca się dziewczynka, 1908, Muzeum Narodowe w Warszawie

również uniwersalne znaczenie, czyniąc z szynelu znak poświęcenia i niezłomności ducha narodowego. Ellenai w prezentowanym obrazie z 1908 roku obrona jest właśnie w szynel jak też postaci mężczyzn na ostatnim, dalekim planie tej kompozycji.

Jednym z charakterystycznych elementów symboliki sybirskiej w malarstwie Malczewskiego jest motyw czapki jakuckiej, która pojawia się w jego autoportretach, m.in. w Autoportrecie w jakuckiej czapce (1908). Malczewski, nosząc tę czapkę, nawiązuje do losów polskich zesłańców na Syberię, w tym także do postaci Ellenai. Czapka jakucka symbolizuje nie tylko wygnanie i cierpienie, ale także duchową siłę i przynależność do wspólnoty losu narodowego. W ten sposób artysta włączał do swojej twórczości elementy autobiograficzne, łącząc je z uniwersalnym przesłaniem o losach polskiego narodu. W prezentowanym obrazie z 1909 Maria Balowa, która Malczewski upoznał na Ellenai nosi właśnie czapkę jakucką. Swoją bohaterkę przedstawił z kijem pasterskim i w bukolicznym pejzażu z pasącymi się na skraju łąki zwierzętami. Oprócz kija Balowa trzyma w rękach cembryk, przez co artysta odwołuje nas do swojego cyklu „Zatruta studnia”. Obraz z tej serii stanowią alegorie moralnego i duchowego kryzysu, związanego z utratą ideałów i zatruciem źródeł tradycji oraz tożsamości narodowej. Studnia, jako symbol życia i odnowy, zostaje w tych obrazach przemieniona w metaforę degradacji, zdrady oraz zatracenia czystości zarówno w wymiarze jednostkowym, jak i społecznym. Malczewski poprzez bogatą symbolikę wskazuje na konieczność odrodzenia moralnego i duchowego, by odnaleźć na nowo źródła prawdy i siły narodowej.

W swoich obrazach Malczewski rozwijał symbolikę sybirską i motywy literackie, odwołując się do koncepcji sztuki jako nośnika wartości duchowych. Jego prace, w tym cykl Śmierć Ellenai, są przykładem syntezy literatury, historii i malarstwa, tworząc głęboko emocjonalne i wielowymiarowe dzieła. Malczewski, czerpiąc z poezji Słowackiego, wzbogacał swoje obrazy o dodatkowe warstwy znaczeniowe, co czyniło je wyjątkowymi na tle symbolizmu europejskiego. Postać Ellenai z poematu Słowackiego odegrała kluczową rolę w twórczości Jacka Malczewskiego, będąc źródłem inspiracji zarówno dla jego wczesnych, jak i późniejszych dzieł. Przeniesienie literackiego obrazu Ellenai na płótno stało się wyrazem głębokiego zainteresowania artysty problematyką narodową, symbolizmem oraz ludzkim cierpieniem. Dzięki temu Malczewski stworzył obrazy, które do dziś poruszają swoją emocjonalną siłą i artystyczną głębią, pozostając jednym z najważniejszych osiągnięć polskiego symbolizmu.



13 α

WŁASTIMIL HOFMAN

1881-1970

Tryptyk "Wygnańcy", 1952-60

olej/płyta pilśniowa, sklejka,
boczne części: 48,5 x 62 cm (w świetle oprawy), olej/sklejka
środkowa część: 49 x 39 cm (w świetle oprawy), olej/płyta pilśniowa
sygnowany i datowany na lewej części l.d.: 'Wlastimil 1952 | Hofman', na środkowej części p.d.: 'Wlastimil Hofman | 1960',
na prawej części p.d.: 'Wlastimil 1953 | Hofman'
opisany na odwrociu na lewej części: 'Tryptyk | Wygnańcy [zamazane:] z raju | bok lewy od widza | Los człowieka |
Z dala od świata co nas rani | Z modlitwą w sercu i z tęsknotą | Adam i Ewa nie[o]dziani | Purpurą bogactw szatą złotą |
Żyjemy razem, wspólne myśli | Cele też wspólne zdala świecą.', na środkowej części: 'Środek | Tryptyku | Wygnańcy',
na prawej części: 'Tryptyk | Wygnańcy [zamazane:] z raju | bok prawy od widza | Los człowieka | Z dala od świata co nas rani |
Z modlitwą w sercu i z tęsknotą | Adam i Ewa nieodziani | Purpurą bogactw szatą złotą | Żyjemy razem, wspólne myśli |
Cele też wspólne zdala świecą...'

estymacja:
65 000 - 85 000 PLN
15 000 - 19 500 EUR

POCHODZENIE:
zakup w DESA w Warszawie, lata 70. XX w.

„Polski Fra Angelico’ to określenie dla Wlastimila Hofmana nadane mu przez Stanisława Przybyszewskiego”.

Zbiorowa wystawa prac W. Hofmana w Pradze, w: Sztuki Piękne, 1924-1925, nr 4, s. 193



Władysław Hofman urodził się i dorastał w Pradze w rodzinie czesko-polskiej, od 1889 roku związany był z Krakowem. Studiował tam w Szkole Sztuk Pięknych, m.in. pod kierunkiem Jacka Malczewskiego, Jana Stanisławskiego i Leona Wyczółkowskiego, a następnie kształcił się w paryskiej École des Beaux-Arts w pracowni Jeana-Léona Gérôme'a. Szczególne znaczenie miał dla niego Malczewski - nie tylko jako nauczyciel, lecz także jako artystyczny mentor i przyjaciel.

Hofman należy do najciekawszych przedstawicieli polskiego symbolizmu. W jego malarstwie realistycznie opracowana postać bardzo często zostaje wprowadzona w przestrzeń o znaczeniu metafizycznym. Podobny mechanizm działa w „Wygnańcach”: konkretna postać Adama czy Ewy nie jest wyłącznie ilustracją biblijnego bohatera, lecz staje się figurą człowieka - istoty kruchej, doświadczonej przez świat, a jednocześnie zachowującej wewnętrzną więź, pamięć i nadzieję. Hofman przez całe życie powracał do postaci ludzi stojących wobec cierpienia, przemijania, wiary i nadziei. Po doświadczeniach wojennych i wieloletniej tułaczce - przez Wołyń, Stambul, Hajfę, Tel Awiw i Jerozolimę - powrócił do Polski w 1946 roku, a następnie osiadł w Szklarskiej Porębie, gdzie pozostał aż do śmierci. Jego biografia sama w sobie była więc naznaczona doświadczeniem drogi, oddalenia i poszukiwania własnego miejsca. Z tego względu jeszcze ciekawsza staje się obecność atrybutów malarza przy postaci Adama.

„Los człowieka | Z dała od świata co nas rani | Z modlitwą w sercu i z tęsknotą | Adam i Ewa nieodziani |
Purpurą bogactw szatą złotą | Żyjemy razem, wspólne myśli | Cele też wspólne zdala świecą”.

Te zapisane na odwrociu ręką artysty słowa są czymś więcej niż tylko tytułem i komentarzem do obrazu. W przypadku „Wygnańców” stają się swoistym kluczem do odczytania całego tryptyku. Hofman nie przedstawia bowiem wyłącznie biblijnego momentu wygnania pierwszych rodziców z raju. Interesuje go kondycja człowieka - jego samotność, tęsknota, doświadczenie utraty, ale również możliwość odnalezienia sensu i celu pomimo opuszczenia bezpiecznego świata.

Kompozycja została zbudowana z trzech części. Na lewym skrzydle widzimy Ewę, na prawym Adama, natomiast centralną partię zajmuje samotna, jakby opuszczona świątynia. Ten układ ma szczególną siłę symboliczną. Rozdzielone postacie pierwszych rodziców zostają związane wspólną przestrzenią i wspólnym losem, podczas gdy znajdująca się pośrodku świątynia może być odczytywana jako znak utraconego sacrum, nieobecnego raju, ale również jako obraz celu, ku któremu człowiek wciąż może kierować swoje myśli. Takie rozumienie dobrze koresponduje z autorskim zapisem na odwrociu: „Z modlitwą w sercu i z tęsknotą” oraz „Żyjemy razem, wspólne myśli | Cele też wspólne zdala świecą”.

Motyw Adama i Ewy ma w kulturze europejskiej rangę archetypu. W malarstwie można przywołać choćby słynne „Wygnanie z raju” Masaccia w kaplicy Brancaccich we Florencji, gdzie pierwsi rodzice zostają pokazani w chwili opuszczenia Edenu, przytłoczeni wstydem, bólem i świadomością utraty. W tradycji nowożytnej temat ten wielokrotnie stawał się jednak nie tyle ilustracją Księgi Rodzaju, ile metaforą ludzkiego losu. W tym sensie Hofman wpisuje się w długą historię przedstawień, w których biblijna opowieść służy refleksji nad doświadczeniem każdego człowieka.

„Wygnańcy” mogą być dzięki temu oglądani jednocześnie jako obraz biblijny i jako dzieło o doświadczeniu uniwersalnym. To właśnie charakterystyczna dla Hofmana zdolność łączenia konkretnego z symbolem sprawia, że temat Adama i Ewy nie pozostaje zamknięty w odległej opowieści o początkach ludzkości. Staje się opowieścią o każdym, kto utracił swój „raj”, został zmuszony do opuszczenia znanego świata, a mimo to zachował pamięć, bliskość drugiego człowieka i - jak pisze sam artysta - „z modlitwą w sercu i z tęsknotą” patrzy ku temu, co pozostaje jeszcze przed nim.



14

JULIAN FAŁAT

1853-1929

Portret mężczyzny w kapeluszu

olej/deska, 32 x 15,5 cm
sygnowany trzonkiem pędzla l.d.: 'Fałat'

estymacja:
30 000 - 40 000 PLN
6 900 – 9 200 EUR

Julian Fałat należy do grona najważniejszych przedstawicieli polskiego malarstwa przełomu XIX i XX wieku. Urodzony w 1853 roku w Tuligłowach, kształcił się w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, a następnie w Akademii monachijskiej. W 1885 odbył podróż dookoła świata, zaś rok później związał się z dworem Wilhelma Hohenzollerna w Berlinie. Szczególne znaczenie dla polskiego życia artystycznego miała jego działalność pedagogiczna – w 1895 objął kierownictwo krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych i przeprowadził jej gruntowną reformę, która doprowadziła do przekształcenia uczelni w Akademię Sztuk Pięknych.

Choć Fałat zapisał się w historii sztuki przede wszystkim jako mistrz akwareli, pejzażysta i autor słynnych przedstawień polowań, ważne miejsce w jego dorobku zajmował również portret. Zainteresowanie tym gatunkiem towarzyszyło mu już w okresie studiów. W kolejnych dekadach malował członków rodziny, przyjaciół i przedstawicieli kręgu towarzyskiego, a także tworzył liczne autoportrety. Wśród jego modeli znaleźli się również przedstawiciele życia publicznego i wojskowego, m.in. Józef Piłsudski i Józef Haller. Portretował także swoją rodzinę i bliskich, a także wykonywał liczne autoportrety.

„Portret mężczyzny w kapeluszu” znakomicie ujawnia swobodę, z jaką Fałat potrafił przełożyć doświadczenie szybkiego studium na język malarstwa olejnego. Artysta rezygnuje z reprezentacyjności na rzecz bezpośredniości. Mężczyzna został przedstawiony w półprofilu, w szarym kapeluszu, z monoklem przy oku, na tle intensywnej, brunatnoczerwonej płaszczyzny. Uwagę skupia przede wszystkim twarz – brodata, modelowana szerokimi, energicznymi pociągnięciami pędzla, w których brązy i ugry przełamują tony różowe, białe i czerwone. Szczególnie sugestywne jest spojrzenie modela, skierowane ku widzowi i nadające przedstawieniu charakter niemal przypadkowego spotkania. Sposób opracowania dolnej części kompozycji jest jeszcze bardziej śmiały. Czarny strój został zaledwie zasugerowany kilkoma szerokimi, gwałtownymi uderzeniami pędzla, miejscami pozostawiającymi odsłonięte podłoże. Ta świadoma szkicowość nie oznacza niedokończenia – stanowi zasadniczy środek ekspresji. Podobną lapidarność odnajdujemy w akwarelowych portretach Fałata, w których artysta wykorzystywał przejrzystość plam, fakturę papieru i niedopowiedzenie formy.



JAN STANISŁAWSKI

1860-1907

"Dziecko z psem"

olej/tektura, 13 x 19 cm
sygnowany l.d.: 'JAN STANISŁAWSKI'
na odwrociu wycinki prasowe dotyczące artysty
oraz papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie

estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
9 200 – 13 800 EUR

POCHODZENIE:
z historycznej kolekcji pułkownika Alfonsa Thomana (ur. 1885)
DESA Unicum, grudzień 2022
kolekcja prywatna, Kraków

WYSTAWIANY:
Wojciech Gerson i jego uczniowie, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, lato 1931

LITERATURA:
Wojciech Gerson i jego uczniowie, Przewodnik nr 65, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa 1931, nr kat. 300

O Stanisławskim myślimy zazwyczaj jako o pejzażyście. Artysta kilkakrotnie podejmował jednak także tematykę rodzajową, a podczas swoich licznych podróży chętnie szkicował ludzkie postaci z obrazów dawnych mistrzów (w MNK zachował się notatnik z jego spaceru po Galerii Drezdeńskiej w 1897). Prezentowana praca w dość nieoczekiwany sposób łączy w sobie oba te problemy. Prezentuje bowiem figurę ludzką i łatwy do rozszyfrowania cytata ze sztuki dawnej – zwiniętego w kłębek pieska.

Figura śpiącego dziecka (zważywszy na mocne światło dzienne i wiek bohatera zapewne dziecka chorego) była motywem chętnie podejmowanym przez artystów z kręgu Stanisławskiego. Liczne wersje tego tematu odnajdziemy u Wyspiańskiego, u Francuzów, których obrazy Stanisławski oglądał podczas swoich pobytów w mieście świateł (np. u swojego kolegi, Puvisa de Chavannes), czy w Wiedniu, gdzie dodatkowo autorów „śpiących” prac podsycyły freudowskie fascynacje chorobą, stanami nieświadomości

i podświadomością. Stanisławski nie ograniczył się jednak w swojej kompozycji wyłącznie do ukazania prostej sceny z życia domowego, ale okraślił ją drugim bohaterem – pieskiem, który stanowi kontrapunkt dla śpiącego dziecka i nadaje kompozycji treść (piesek z jednej strony powtarza bowiem czynność dziecka i zaprasza do poszukiwania różnic między snem dziecka a snem zwierzęcia, z drugiej – stanowi empatyczny dodatek – zwierzęta wyczuwają wszak emocje ludzi). Układ jego ciała, jego fizjonomia i kolorystyka przywodzą z kolei na myśl pieska wędrującego po obrazach najważniejszych mistrzów nowożytności. Podobną figurę odnajdziemy bowiem u Rubensa w jego cyklu z Marii Medycejską dla Pałacu Luksemburskiego. Stamtąd zapożyczył to rokokowy mistrz, Antoine Watteau, który zwiniętego w kłębek czworonoga usadził na „Szyldzie Gersainta”. Na przełomie XIX i XX wieku wariacje na temat tej figury odnajdziemy u rozmaitych polskich artystów, którzy jak Stanisławski interesowali się sztuką dawną. Jednym z najbardziej znanych jest obraz Olgi Boznańskiej ze zbiorów MNW.



OLGA BOZNAŃSKA
1865-1940

"Portret Louisa Libaude'a" ("Portrait de Mr L."), 1906

olej/tektura, 108 x 80 cm
sygnowany p.g.: 'Olga Boznańska'
opisany na odwrociu po francusku: '(fragment zaklejony taśmą) | a mettre separeme'

estymacja:
500 000 - 800 000 PLN
115 000 – 183 000 EUR

POCHODZENIE:
z historycznej kolekcji Louisa Charlesa Libaude'a (1869-1922), marszanda i kolekcjonera sztuki, Paryż
kolekcja prywatna, Francja
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, Paryż, 1906

LITERATURA:
Angelika Kuźniak, Boznańska. Non finito, Kraków 2019, s. 302 (wzmiankowany w kalendarium)
Anna Król, Boznańska nieznana, katalog wystawy, red. Małgorzata Gadomska, Zamek Książąt Pomorskich w Szczecinie, Szczecin 2005, s. 224 (wzmiankowany w kalendarium)
Olga Boznańska 1865-1940. Materiały do monografii, oprac. Helena Blumówna, Warszawa 1949, s. 53 (wzmiankowanym w liście do Julii Gradomskiej z 1906 roku)
Catalogue illustré du Salon 1906, Société Nationale des Beaux-Arts w Paryżu, Paryż 1906, nr kat. 165, s. 8



OLGA BOZNAŃSKA: MALARKA DUSZY

Olga Boznańska urodziła się w 1865 roku w Krakowie, gdzie od dzieciństwa uczyła się rysunku. W wieku dwudziestu jeden lat wyjechała, by kontynuować edukację artystyczną w Monachium, w prywatnych pracowniach Karla Krichel-dorfa i Wilhelma Dürra. W 1898 przeprowadziła się do Paryża. W tym samym roku otrzymała złoty medal na wystawie w Wiedniu za namalowany jeszcze nad Izarą „Portret Paula Nauena” (1893, Muzeum Narodowe w Krakowie). Wydarzenie to znacząco wpłynęło na rozwój jej kariery. Podczas pobytu w Paryżu stała się portrecistką francuskich elit, jednocześnie wystawiając swoje prace Monachium, Berlinie, Wiedniu, Paryżu, Filadelfii czy Pittsburghu.

Jak zauważyła Maria Poprzeczka, Olga Boznańska była jedną z pierwszych kobiet profesjonalnie zajmujących się malarstwem. Łamała stereotyp lekkiej, hobby-stycznej sztuki kobiecej, traktowanej jako rozrywka dla dobrze urodzonych: „Bez emancypacyjnych deklaracji artystka konsekwentnie i z uporem realizowała swój zamysł na życie – samodzielne, niezależne, podporządkowane tylko sztuce bardzo poważnie traktowanej”. Boznańska, od początku chwalona przez krytyków, szybko weszła na najlepsze europejskie salony. Dwukrotnie odrzuciła propozycje profesorskich posad na uczelniach artystycznych w Krakowie i Warszawie. W jej działaniach widać świadome kreowanie własnej kariery, pozbawionej zupełnie schematów, traktowanej w tym czasie jako gorszej, sztuki kobiecej. Pobyt w Monachium i szerokie kontakty z paryskim światem sztuki sprawiły, że jej malarstwo, jak pisała Agnieszka Rosales-Rodriguez, nie odstaje poziomem od największych twórców jej czasów: Jamesa Whistlera, Édouarda Maneta czy Édouarda Vuillarda, do których często była porównywana przez krytykę.

To właśnie portrety przyniosły Boznańskiej największą sławę. Wspomniany wcześniej złoty medal na III Internationale Kunst-Ausstellung w Wiedniu za „Portret Paula Nauena” spowodował, że od tego czasu otrzymywała wiele zleceń na portrety od bogatego mieszczaństwa, fabrykantów oraz szlachty. Stworzyła również cykl niezwykle poruszających autoportretów. Pozwoliło jej to na prowadzenie własnego, niezależnego warsztatu malarskiego, co udało się tylko nielicznym kobietom na przełomie XIX i XX wieku. W portretach Boznańskiej można zaobserwować wpływ francuskiego modernizmu, studia nad malarstwem dawnych mistrzów, w tym jej największego mistrza Diego Velázqueza, japonizm, doskonałą znajomość optyki i kolorystyki promowaną przez impresjonistów. Portrety, malowane szkicowo i śmiało, zamknięte w wąskiej gamie kolorystycznej złożonej z szarości i brązów. Ważnym punktem odniesienia dla Boznańskiej było malarstwo Rembrandta, postrzeganego wówczas jako mistrza ekspresyjnego, rozmalowanego portretu.

Prezentowany portret operuje charakterystyczną dla Boznańskiej gamą szarości i czerni. Luźno nakładane partie tła świadomie eksponują podłoże malarskie, dając wrażenie ulotności, migawkowości portretu. Artystka umiejętnie operuje również detalem, zwracając wzrok widza w kierunku partii dłoni postaci. Jak sama niegdyś pisała: „Cóż to za rozkosz malować rękę, zwłaszcza gdy jest piękna, sucha, żyłasta, o długich palcach. Jest ona dopełnieniem psychologicznym twarzy”. Skupiony wzrok modela, patrzącego się wprost na widza, daje wrażenie psychologicznej głębi, tak często chwalonej w twórczości Boznańskiej. Uwagę zwracają również akcenty wpadającej w błękit zieleni, ożywiające partię tła, jak również akcenty głębokiej czerwieni fotela. Co charakterystyczne dla praktyki artystycznej Boznańskiej, tworzyła ona dzieła w studio, zrywając tym samym z tradycją plenerowego malarstwa impresjonistycznego. Sama wielokrotnie podkreślała w wypowiedziach, że świat zewnętrzny jest dla niej przestrzenią złowrogą. Nawet jej nieliczne pejzaże to zawsze kadry widziane z okna pracowni – z bezpiecznego azylu, raju artystki.



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

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

Przedstawiony na portrecie został Louis Charles Libaude, zwany również Louis Lormel, postać z kręgu Émila Bernarda. Był on znanym marszandem, pisarzem i poetą, w którego kolekcji znajdowały się dzieła impresjonistów i postimpresjonistów, takich jak Bernard czy Pissarro. Libaude założył krótko działającą galerię sztuki w Paryżu, był również jednym z wczesnych kolekcjonerów dzieł Pabla Picassa. Jego silne umocowanie w kręgach artystycznych Paryża pokazuje także pozycję samej Boznańskiej, jako portrecistki elit kulturalnych miasta, z którą współpracował Libaude. O ich bliskiej relacji świadczy chociażby bogata korespondencja pod postacią kart pocztowych. W jednym z listów do Julii Gradomskiej z 1906 roku Olga pisała: „Pracuję wiele, ale nie nadzwyczajnie, wołałabym więcej. Moja ładna pani Robillard pozowała już dwa razy, pan Libaude także, pani Roche także, Kraszewska także, Sara... także. Muszę kończyć prace do Salonu” (Olga Boznańska 1865-1940. Materiały do monografii, oprac. Helena Blumówna, Warszawa 1949, s. 53). Ewidentnie wynika z tego, że artystka przygotowywała wówczas jeszcze kilka obrazów zaprezentowanych później na Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts w Paryżu. Pokazała wówczas aż siedem prac, wśród których pojawia się m.in. „Portrait de Mr L.”, który niewątpliwie utożsamić należy z wizerunkiem Libaude’a. Na oryginalnej ramie z epoki zachowała się bowiem historyczna tabliczka z numerem katalogowym 165, pokrywającym się z katalogiem wystawy. Ponadto w kalendarium umieszczonym w publikacji „Boznańska nieznaną” odnaleźć można jeszcze inną informację na temat tego dzieła. Autorka pisze w nim, że w 1906 Boznańska namalowała ten pierwszy portret Louisa Libaude’a (Anna Król, Boznańska nieznaną, katalog wystawy, [red.] Małgorzata Gadomska, Zamek Książąt Pomorskich w Szczecinie, Szczecin 2005, s. 224). Późniejszy jego wizerunek znajduje się w zbiorach Biblioteki Polskiej w Paryżu.

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

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



Olga Boznańska, Portret Paula Nauena, 1893, Muzeum Narodowe w Krakowie



Okładka katalogu Salonu de la Société Nationale des Beaux-Arts z 1906 roku

17 Ψ Σ

ALFRED WIERUSZ KOWALSKI

1849-1915

Napad wilków

olej/ płótno, 87 x 137 cm

sygnowany p.d.: 'A. Wierusz-Kowalski'

na odwrociu nalepka aukcyjna, na krośnie opisany białą kredą: 'GROOT 007'

estymacja:

1 100 000 - 1 500 000 PLN

252 000 - 344 000 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Christie's, Amsterdam, maj 2011

polska kolekcja prywatna, Londyn



„Wilk! Wilk na śnieżnej bezkresnej
płaszczyźnie, oczyma jak świeczki, złemi
oczyma, wypatruje ofiary.

Napad wilków, uchodzące sanie, spłoszone
konie; polowanie na wilki – cała wilcza epopeja,
cała historia tych drapieżników przewija się
w obrazach Wierusz-Kowalskiego”.

Maria Gerson-Dąbrowska, Polscy artyści: ich życie i dzieła, Warszawa 1930, s. 336-337



Alfred Wierusz-Kowalski artystyczną edukację rozpoczął w warszawskiej Klasie Rysunkowej pod kierunkiem Rafała Hadziewicza, Aleksandra Kamińskiego i Wojciecha Gersona. Swoje studia kontynuował na Akademii Sztuk Pięknych w Dreźnie. Na krótki czas przeniósł się także do Pragi, by w 1873 roku osiąść w Monachium – jednym z najważniejszych wówczas europejskich centrów artystycznych. Tam związał się ze środowiskiem polskich malarzy skupionych wokół Józefa Brandta i szybko wypracował własną, niezwykle rozpoznawalną formułę malarstwa.

Monachium drugiej połowy XIX wieku było dla polskich artystów nie tylko miejscem studiów, ale przede wszystkim silną kolonią artystyczną, której przedstawiciele zdobywali uznanie na wystawach europejskich i wśród zamożnych kolekcjonerów. Wierusz-Kowalski był cenionym członkiem tego środowiska. W 1890 roku otrzymał tytuł profesora honorowego Akademii Monachijskiej, jego obrazy były wielokrotnie nagradzane na międzynarodowych wystawach, a także w samym Monachium.

Wierusz-Kowalski tworzył zarówno dzieła o tematyce powstańczej, jak i wiele scen z jeźdźcami w rokokowych strojach, które odznaczają się czytelnym realizmem oraz umiejętnością oddania nastroju zabawy i rozrywki, a także dużą swobodą kompozycji. Choć artysta większą część życia spędził w Monachium, jego wyobrażenia malarska pozostawała głęboko związana z krajobrazem ziem polskich. Wiejska droga, sanie, zaprzęg koni, śnieżny las i sylwetki ludzi przemierzających zimową przestrzeń tworzą w jego obrazach niemal osobny świat. Szczególne miejsce zajmują w tej opowieści wilki. Motyw ich ataku na sanie powracał w twórczości artysty w wielu wariantach kompozycyjnych. Wierusz-Kowalski studiował anatomię i zachowanie wilków z niezwykłą konsekwencją.

W przypadku „Napaду wilków” szczególnie interesujące jest napięcie pomiędzy spokojem zimowego pejzażu a gwałtownością przedstawionej sytuacji. Artysta nie potrzebuje rozbudowanej narracji – wystarczają mu śnieg, drzewa, sylwetki koni i wilków, aby uruchomić wyobraźnię widza. Zimowy krajobraz, zamiast przynosić poczucie ciszy i bezpieczeństwa, staje się przestrzenią zagrożenia. Biel śniegu wydobywa ciemne sylwetki zwierząt, a rytm kompozycji prowadzi wzrok ku centrum wydarzenia. Wierusz-Kowalski znakomicie operuje przy tym kontrastem: statyczny pejzaż zostaje skonfrontowany z gwałtownym ruchem, a pozorna pustka zimowej przestrzeni – z nagłym, niemal fizycznie odczuwalnym niebezpieczeństwem.

Skalę jego artystycznych ambicji pokazują również zachowane realizacje muzealne. We wrocławskim Muzeum Narodowym znajduje się „Napad wilków” datowany na około 1890 rok – dzieło należące do tego samego kręgu tematycznego co prezentowany obraz. Z kolei w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie zachowały się reprodukcje prac Wierusza-Kowalskiego poświęconych zimowym pejzażom i wilkom, m.in. „Noc zimowej na Litwie”. Obecność tych motywów w kolekcjach muzealnych najlepiej pokazuje, jak silnie scena zimowej podróży i wilków zakorzeniła się w recepcji jego malarstwa.

„Napad wilków” warto więc postrzegać nie jako jeden z wielu podobnych obrazów, lecz jako reprezentanta najbardziej charakterystycznego nurtu w twórczości artysty. Wierusz-Kowalski potrafił wielokrotnie powracać do tego samego motywu, za każdym razem modyfikując układ postaci, kierunek ruchu, relacje między zwierzętami i ludźmi oraz atmosferę przedstawienia. Dzięki temu temat nie tracił świeżości, a kolejne wersje stawały się wariacjami na temat ruchu, światła, przestrzeni i zagrożenia.

Prezentowany obraz jest zatem kwintesencją malarstwa Alfreda Wierusza-Kowalskiego: realistycznego, narracyjnego i niezwykle sugestywnego, a przy tym osadzonego w tradycji polskiego malarstwa monachijskiego. Motyw wilków, który stał się jego artystycznym podpisem, do dziś pozostaje jednym z najbardziej pożądanых tematów jego oeuvre. „Napad wilków” łączy przy tym muzealny ciężar gatunkowy z walorem obrazu, który potrafi natychmiast przyciągnąć uwagę widza – i utrzymać ją dzięki napięciu, ruchowi oraz niezwykłemu wycuciu zimowego światła.



Alfred Wierusz-Kowalski, Krowy na pastwisku, ok. 1910, Muzeum Narodowe we Wrocławiu



Alfred Wierusz-Kowalski, Sanie przed chatą, ok. 1900, Muzeum Narodowe w Warszawie



Alfred Wierusz-Kowalski, Wilki napadające sanie, ok. 1880, Muzeum Narodowe w Warszawie



Pracownia Alfreda Wierusz-Kowalskiego w Monachium, XIX/XX w., fot. Carl Teufel

18

ANTONI PIOTROWSKI

1853-1924

Sanna

olej/plótno, 54 x 98 cm

sygnowany l.d: 'Antoni Piotrowski'

na odwrociu na krośnie nalepka galeryjna

estymacja:

110 000 - 150 000 PLN

25 000 - 34 000 EUR





Antoni Piotrowski artystyczne wykształcenie pobierał początkowo w prywatnej pracowni Wojciecha Gersona, by kontynuować naukę w prowadzonej przez niego Klasie Rysunkowej, ucząc się między innymi u Rafała Hadziewicza i Aleksandra Kamińskiego. W 1875 roku dzięki stypendium wyjechał do Monachium, gdzie zamieszkał z Janem Felicjanem Owidzkim i Leonem Wyczółkowskim. W tym okresie utrzymywał bliskie kontakty z polską kolonią artystyczną w Monachium. Przez krótki czas uczęszczał do „majsterszuli” Jana Matejki, zbliżając się do środowiska twórczego Krakowa. W 1878 roku na kilka lat wyjechał do Paryża, malując wówczas obrazy związane tematycznie z powstaniem styczniowym. W latach 1885-1887 przebywał w Bułgarii jako korespondent i ilustrator prasy francuskiej oraz angielskiej, dokumentując wydarzenia wojny bułgarsko-serbskiej.

Piotrowski znany jest przede wszystkim jako malarz krajobrazów i sielskich scen rodzajowych, obrazów historycznych, portretów i kompozycji o tematyce batalistycznej. Szczególne miejsce w jego dorobku zajmowały przedstawienia związane z życiem polskiej wsi. Piotrowski

potrafił łączyć dokumentacyjną dokładność z umiejętnością budowania nastroju i opowiadania poprzez obraz. Jego doświadczenie ilustratorskie, a także praca korespondenta wojennego na Balkanach rozwijały umiejętność szybkiej obserwacji postaci, ruchu, konia i pejzażu. Malarstwo Piotrowskiego, inspirowane twórczością Gersona i ukształtowane pod wpływem bliskiego mu środowiska warszawskiego, a potem monachijskiego, należy niemal w całości do nurtu realistycznego.

W „Sannie” szczególnie interesujący jest sposób, w jaki zwyczajny epizod z życia mieszkańców wsi zostaje podniesiony do rangi malarskiego tematu. Śnieg, chłodne światło, rytm drogi oraz sylwetka zaprzęgu tworzą rozpoznawalny obraz polskiego pejzażu, którego narodowy kontekst zostaje podkreślony przez kolorowy, tradycyjny strój jednej z kobiet, uwieczniony z niezwykłą dokładnością. Dziś scena taka nabiera dodatkowo wartości dokumentu obyczajowego - utrwała sposób podróżowania, wygląd wiejskiego otoczenia i charakterystyczną dla dawnej Polski relację człowieka z koniem.

Temat ten można rozpatrywać w szerszym kontekście malarstwa artysty. W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie zachowały się prace Piotrowskiego ukazujące rozległy pejzaż oraz konie - między innymi „Epizod z Powstania 1863 roku” z 1880 roku. Uwagę zwraca rozległość przestrzeni, daleka linia horyzontu oraz charakterystyczny sposób przedstawiania krajobrazu. W innym zachowanym w MNW rysunku, „Rzeka Wieprz w Kośminie”, widoczna jest natomiast wrażliwość artysty na rodzimy pejzaż i jego konkretne, topograficzne cechy.

„Sanna” zyskuje również interesujące miejsce w tradycji polskiego malarstwa zimowego. Najbliższych analogii tematycznych dostarczają obrazy Józefa Chełmońskiego i Alfreda Wierusza-Kowalskiego, artystów należących do tego samego kręgu szeroko rozumianego realizmu i zainteresowanych życiem wsi, końmi oraz ruchem zaprzęgów. Warto jednak podkreślić indywidualność Piotrowskiego. W przeciwieństwie do najbardziej dynamicznych przedstawień Chełmońskiego, jego sztuka często zachowuje większą narracyjność i przywiązanie do szczegółu. Jest to cecha szczególnie istotna w kontekście jego wykształcenia

i działalności ilustratorskiej. Artysta posiadał znakomite przygotowanie rysunkowe, dzięki któremu potrafił przekonująco odtwarzać sylwetki ludzi i zwierząt, ruch zaprzęgu oraz szczegóły stroju i wyposażenia. W 1901 roku wykonał ilustracje do Ogniem i mieczem Henryka Sienkiewicza.

Wartość tej kompozycji polega właśnie na pozornej prostocie przedstawienia. Zwyczajna podróż saniami staje się zatrzymanym w czasie fragmentem dawnego świata: świata śnieżnych dróg, konnych zaprzęgów i rytmu życia podporządkowanego porom roku. Dzięki temu „Sanna” może być odczytywana zarówno jako atrakcyjna scena rodzajowa, jak i jako malarskie świadectwo polskiej kultury i pejzażu.

JÓZEF BRANDT

1841-1915

"Lisowczycy", 1861

olej/plótno, 79 x 100 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'J. Brandt | 1861'

inne historyczne tytuły: Powrót Lisowczyków, Powrót Lisowczyków z wyprawy, Lisowczyk na odwrociu nalepka z numerem inwentarzowym

estymacja:

1 000 000 - 1 500 000 PLN

229 000 – 344 000 EUR

POCHODZENIE:

własność Adama Bogumiła Helbicha (1796-1881), wuja artysty

kolekcja rodziny artysty, lata 20. XX w.

kolekcja prywatna, Szwecja

zakup na aukcji w Kopenhadze, 2003

kolekcja prywatna, Dania-Polska

WYSTAWIANY:

Wystawa Starożytności, Dzieł sztuki i Obrazów, Towarzystwo Dobroczynności w Radomiu, dom Józefa Hempla, 27 września – 1 listopada 1891

Wystawa pośmiertna, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, 19 czerwca – 25 sierpnia 1926

LITERATURA:

Józef Brandt (1841-1915), tom 2, katalog wystawy, red. Ewa Micke-Broniarek, Warszawa 2018, s. 10, nr kat. I.3 (il.)

Wacław Jaroszyński, Władysława Gackowskiego życiorys i sprawy, Lublin 2004, s. 40

Tomasz Palacz, Orlіńsko – miejsce i ludzie, Orońsko 1997, s. 81

Polski słownik biograficzny, t. 2, 1936, hasło: Brandt Józef (1841–1915), autor hasła Wacław Husarski, s. 389 (wzmiankowany)

Wacław Husarski, Józef Brandt (ur. dnia 11 lutego 1841 r., zmarł dn. 12 czerwca 1915 r.), „Sztuki Piękne” 1929, R. 5, s. 364 (il.)

„Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie” 1926, s.nlb. 36 (wzmiankowany)

Szczęśny Rutkowski, Sztuki plastyczne. Wystawa zbioru dzieł Józefa Brandta w Zachęcie; wystawa prac graficznych

Tadeusza Ciesielskiego juniora, „Nowy Kurier Polski” 1926, nr 158, s. 10 (wzmiankowany)

Antoni Urbański, Wystawa dzieł J. Brandta w Zachęcie, „Ilustracja” 1926, nr 29, s. 7

Katalog wystawy starożytności, dzieł sztuki i obrazów urzędzonej w roku 1891 za staraniem i na dochód Towarzystwa

Dobroczynności w Radomiu, Radom 1891, poz. 19, s. 4 (wzmiankowany)

„Gazeta Radomska” 1891, R.8 nr 84, s. 3 (wzmiankowany)

„Gazeta Radomska” 1891, R.8 nr 83, s. 2 (wzmiankowany)

Espe, Wystawa starożytności w Radomiu, „Przegląd Tygodniowy” 1891, nr 43, s. 470 (wzmiankowany)

Ludwik Buszard, Kronika sztuk pięknych. Malarstwo. Rzeźba, „Tygodnik Ilustrowany” 1865, nr 318, s. 179



1841	•	Rodzi się Józef Stanisław Adam Brandt. Ojciec, Józef Brandt jest lekarzem ordynacji Zamoyskich, matka Krystyna była uzdolnioną malarką amatorką, pochodzącą z rodziny o zamiłowaniach artystycznych.
1845	•	Rodzina przenosi się do Warszawy. Rok później umiera ojciec przyszłego malarza. Za wykształcenie młodego Józefa będą odtąd odpowiedzialni matka oraz wuj Stanisław Lessel. Z pierwszych lat dzieciństwa chłopiec zaczerpnął ogromne zamiłowanie do malarstwa, muzyki oraz jazdy konnej.
1849	•	Józef Brandt rozpoczyna naukę w szkole realnej Jana Nepomucena Leszczyńskiego w Warszawie. Od 1854 roku uczy się w Instytucie Szlacheckim w Warszawie. Artysta zaczyna naukę rysunku u Juliusza Kossaka.
1858	•	Brandt wyjeżdża do Paryża. Weryfikuje plany nauki w École Centrale des Arts et Manufactures i za sprawą znajomości z Kossakiem i Henrykiem Rodakowskim zwraca się ku malarstwu.
1860–61	•	Powstają pierwsze prace olejne i akwarelowe osnute wokół dawnej literatury. Debiutuje w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych.
1863	•	Przed powstaniem styczniowym Brandt wyjeżdża do Monachium. Zostaje przyjęty do Akademii Sztuk Pięknych w Monachium. Artysta rozpoczyna kolekcjonowanie dawnych militariów, strojów czy instrumentów, które niebawem wypełnią jego pracownię.
1865	•	Powstaje pierwszy monumentalny obraz artysty, „Chodkiewicz pod Chocimiem”.
1869	•	Po raz pierwszy zostaje zaproszony na prywatną wizytę do księcia Luitpolda Wittelsbacha – księcia i regenta Bawarii. W tym samym roku podczas wystawy międzynarodowej w Glaspalast w Monachium zostaje odznaczony przez księcia medalem I klasy. To pierwsza z prestiżowych nagród, które w przyszłości otrzyma artysta.
1870	•	Obraz Brandta „Tabor – Powrót spod Wiednia” zostaje kupiony z wystawy w Wiedniu do zbiorów cesarza Franciszka Józefa. To pierwszy prestiżowy zakup jego dzieła do kolekcji publicznej. Od początku lat 70. artysta zyskuje w środowisku artystycznym Monachium duże uznanie i sławę. Liczni polscy artyści przybywający do Monachium zostawali uczniami malarza.
1871	•	Artysta mieszka przy Schillerstraße 13 i wynajmuje pracownię Schwanthalerstraße 19. Staje się ona licznie komentowanym, wręcz sławnym salonem i muzeum kolekcji Brandta.
1877	•	Brandt zostaje członkiem zwyczajnym Królewskiej Akademii Sztuki w Berlinie. Artysta bierze ślub z Heleną Pruszkową z Woyciechowskich.
1878	•	Otrzymuje tytuł królewskiego profesora Akademii Sztuk Pięknych w Monachium. „Powitanie stepu” zostaje nagrodzone złotym medalem I klasy na wystawie powszechnej w Paryżu. Na świat przychodzi pierwsza córka artysty, Krystyna Brandt.
1879	•	Artysta wyjeżdża do majątku żony w Orońsku. Od tego czasu Orońsko stanie się istotnym miejscem letnich plenerów uczniów i przyjaciół artysty.
1880	•	Na świat przychodzi druga córka artysty, Aniela Brandt.
1884	•	Artysta udaje się w dwumiesięczną podróż po Ukrainie. To jedna z wielu inspirujących podróży w tamten rejon, które artysta odbywał już od lat 60. XIX w.
1892	•	Liczne zaszczyty, którymi został obdarzony artysta znajdują swoje zwieńczenie przez odznaczenie Krzyżem Kawalerskim Orderu Zasługi Korony Bawarskiej. Tym samym otrzymuje bawarski tytuł szlachecki.
1898	•	Zostaje odznaczony Orderem Maksymiliana.
1904	•	Na świat przychodzi pierwsze z wnucząt artysty. Brandt coraz bardziej poświęca się hodowli koni i zajmuje sprawami gospodarskimi w Orońsku.
1908	•	Powstaje ostatni monumentalny obraz, „Bogurodzica”.
1911	•	Uroczyste obchody siedemdziesiątych urodzin artysty w Monachium.
1915	•	Brandtowie w 1914 roku powrócili do Orońska, gdzie zatrzymał ich wybuch wojny. Artysta zmarł i został pochowany w Radomiu.

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



JÓZEF BRANDT: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

WSKRZESZAJĄC DAWNĄ RZECZPOSPOLITĄ „LISOWCZYCY” JÓZEFA BRANDTA

„Lisowczycy” należą do najwcześniejszych dzieł Józefa Brandta i zarazem otwierają jeden z najważniejszych wątków jego późniejszej twórczości – przedstawienia siedemnastowiecznej, nieustraszonej najemnej jazdy polskiej, która stała się nośnikiem opowieści o dawnej Rzeczypospolitej. Obraz powstał w 1861 roku, kiedy zaledwie dwudziestoletni artysta znajdował się jeszcze pod silnym wpływem poznanego dwa lata wcześniej w Paryżu Juliusza Kossaka. Inspiracji dla jego powstania dała zapewne odbyta w latach 1860-61 podróż wraz z nestorem rodu Kossaków na Ukrainę i Podole. Co szczególnie istotne dla miejsca obrazu w oeuvre malarza, na wystawie monograficznej w warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w 1926 roku określono je jako pierwsze dzieło olejne Brandta. Początkowo należało do wuja artysty, Adama Bogumiła Helbicha, a jeszcze w latach 20. XX wieku pozostawało własnością rodziny.

Tytułowi lisowczycy byli żołnierzami polskiej lekkiej jazdy, której początki wiązały się z działalnością Aleksandra Józefa Lisowskiego podczas wojen moskiewskich na początku XVII stulecia. Formacja zasłynęła z niezwyklej mobilności, błyskawicznych przemarszów i dalekich rajdów, a po śmierci Lisowskiego jej oddziały działały także na innych frontach europejskich. Walczyły między innymi podczas wojny trzydziestoletniej w służbie Habsburgów oraz przeciw Turkom i Tatarom. Sławie ich skuteczności towarzyszyła jednak znacznie mniej chwalebna reputacja żołnierzy utrzymujących się z wojny i łupu, która przyczyniła się do powstania powiedzenia „Co hultaj, to lisowczyk”. Lisowczycy pozostawali więc postaciami ambiwalentnymi – podziwianymi za brawurę i kunszt jeździecki, lecz budzącymi grozę z powodu grabieży i bezwzględności.

Brandt nie przedstawia jednak konkretnego epizodu batalistycznego. Zamiast bitwy ukazuje powrót oddziału z wyprawy. Z tła spowitego mgłą wylania się grupa jeźdźców. Pierwszy plan został zdominowany przez konie – białego, kasztanowatego i ciemnego – ustawione w zróżnicowanych pozach i ukazane z dużą uwagą dla ich budowy, ruchu i charakteru. Ponad nimi wyrasta postać lisowczyka w wysokim nakryciu głowy. Swobodna poza jeźdźca, jego gest oraz nieregularny szyk całej grupy nie przywodzą na myśl zdyscyplinowanego wojska paradnego. Brandt buduje raczej obraz nieskrępowanej kawalkady ludzi przywykłych do życia w siodle. Niewielki pies biegnący przy koniach wzmacnia rodzajowy charakter przedstawienia. „Lisowczycy” – pierwszy znany obraz olejny Brandta – stanowią fascynujące świadectwo kształtowania się języka malarskiego przyszłego mistrza przedstawień konnych i batalistycznych. W kompozycji artysta sprawnie odzwierciedlił modelunek koni, podczas gdy figury ludzkie potraktował jeszcze bardziej szkicowo i schematycznie. Ludwik Buszard wspominający ten obraz w „Tygodniku Ilustrowanym”, pomimo drobnych jeszcze niedoskonałości technicznych, dostrzegał już talent zapowiadający wielkiego artystę: „Niedawnemi czasy w obrazie p. Brandta, przedstawiającym Lisowczyków, uderzała nas wybitna charakterystyka typów ludzkich i koni, rysunek niezręczny i chropawy, miejscami nawet twardy i niepewny, jakas

niedbałość w traktowaniu, dziwaczność w nakładaniu kolorów, niewłaściwe impastowanie części, któreby raczej lekko i przezroczyście powinny były być założone, wreszcie laserunki brudne, plamiste, nie w porę użyte, słowem, szukanie niecierpliwe, gorączkowe, ale zawsze niezwyklej zajęciami zdradzające talent samodzielny, indywidualność niezwyklej” (Ludwik Buszard, Kronika sztuk pięknych. Malarstwo. Rzeźba w: „Tygodnik Ilustrowany” 1865, nr 318, s. 179).

Temat lisowczyków miał powracać w sztuce Brandta przez kolejne dziesięciolecie. Artysta znał „Przewagi elearów polskich, co ich niegdy lisowczykami zwano” Wojciecha Dembołęckiego, kapelana formacji, a historyczną wyobraźnię malarza pobudzały również lektury romantycznej poezji oraz podróże na Ukrainę i Podole. Już w 1863 roku Brandt stworzył „Pochód lisowczyków” (kolekcja prywatna), nastrojową, nieco melancholijną wielopostaciową scenę malowaną w okresie studiów u wybitnego batalisty Franza Adama wysoko ocenioną przez monachijską i krakowską krytykę, rozpowszechnioną za pomocą stalorytu wykonanego przez Hermanna Droehmera. W kolejnym roku powstał obraz „Puk, puk w okieneczko” (kolekcja prywatna), inspirowany starą, żołnierską piosenką, przedstawiający lisowczyków przed gospodą. W późniejszych dekadach motyw został rozwinięty między innymi w przedstawieniach pojedynczych jeźdźców oraz rozbudowanych scenach popisów kawalerskich. Motyw lisowczyków pojawiał się także u innych polskich malarzy: Juliusza Kossaka, Władysława Szerwera, Wandalina Strzałeckiego czy Henryka Pillatiego.

Popularność tego tematu w XIX wieku należy rozpatrywać w szerszym kontekście zainteresowania historią dawnej Rzeczypospolitej. W państwie pozbawionym własnej niepodległości malarstwo historyczne przejmowało część funkcji, których nie mogły pełnić oficjalne instytucje narodowe. Artyści przywoływali epoki militarnej i politycznej potęgi państwa, a siedemnastowieczne wojny dostarczały szczególnie atrakcyjnego repertuaru postaci i wydarzeń. W przypadku Brandta nie była to jednak akademicka rekonstrukcja historii. Jego obrazy budowały sugestywną wizję przeszłości poprzez kostium, pejzaż i ruch. Z tego powodu twórczość malarza zestawiano później z „Trylogią” Henryka Sienkiewicza – obaj twórcy zwracali się ku XVII stuleciu, konstruując obraz dawnej Rzeczypospolitej przemawiający szczególnie mocno do odbiorców żyjących pod zaborami.

„Lisowczycy” z 1861 roku zajmują w tym procesie miejsce szczególne. Nie jest to jeszcze dojrzałe dzieło Brandta ukazujące monumentalne kawalkady i gwałtowne bitwy, lecz można odnaleźć tu niemal cały załączek jego późniejszego świata: konnych bohaterów dawnej Rzeczypospolitej, otwartą przestrzeń, zamiłowanie do charakterystycznych końskich sylwetek oraz zainteresowanie chwilą pomiędzy wielkimi wydarzeniami historii. Właśnie z takich scen wykształci się później charakterystyczna dla Brandta barwna wizja XVII wieku.



Juliusz Kossak, Lisowczycy, 1880, Muzeum Narodowe w Kielcach



Staloryt wg obrazu Józef Brandta „Pochód Lisowczyków” z 1863, ryt. Hermann Droehmer, 1864



Pracownia Józefa Brandta w Monachium, XIX/XX w., fot. Carl Teufel

20 Ψ Σ

WŁADYSŁAW BAKAŁOWICZ

1833-1903

Kobieta składająca datek

olej/plótno, 81 x 61 cm
sygnowany i opisany l.d.: 'Bakałowicz | paris'
opisany na odwrociu, na krośnie p.g.: 'Bakałowicz'; oraz nieczytelne napisy na krośnie

estymacja:
35 000 - 50 000 PLN
8 100 – 11 500 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Phillips, Londyn, listopad 1995
polska prywatna kolekcja, Londyn

Władysław Bakałowicz (1833 – 1903) należał do grona polskich artystów XIX wieku, których twórczość łączyła akademicką tradycję warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych z fascynacją kulturą i malarstwem Francji. W 1863 roku wyjechał do Paryża, gdzie na stałe związał się ze środowiskiem artystycznym francuskiej stolicy. Swoje prace prezentował na paryskich Salonach, a także na wystawach m.in. w Brukseli, Berlinie, Wiedniu, Londynie i Nowym Jorku. Istotnym elementem jego artystycznej formacji były studia dawnych mistrzów w Luwrze, szczególnie malarstwa holenderskiego XVII wieku, ale również akademików francuskich. Realizowane przez niego prace charakteryzuje niezwykła dbałość o szczegóły oraz poprawny rysunek. W swojej twórczości posługiwał się przede wszystkim techniką olejną, czasem wykorzystywał również pastele.

„Kobieta składająca datek” wpisuje się w charakterystyczny dla dojrzałej twórczości Bakałowicza nurt kameralnych przedstawień eleganckich kobiet, ukazywanych w zaciszu salonów i wnętrz. Zamiast spektakularnego wydarzenia artysta wybiera moment prywatny – chwilę przed lub po lekturze, w atmosferze skupienia i wyciszenia. Bohaterka, trzymająca w jednej dłoni książkę, w drugiej monetę, którą kieruje w stronę drewnianej skrzynki, zdaje się nie zauważać obecności widza. Dzięki temu kompozycja zyskuje atmosferę intymności i subtelnej kontemplacji. Elegancki kostium oraz precyzja rysunku odzwierciedlają charakterystyczne dla Bakałowicza połączenie akademickiego warsztatu z paryskim wyczuciem elegancji. Taka dekoracyjna kompozycja o lekkiej tematyce wpisywała się w konwencje salonowego malarstwa II połowy XIX wieku. W przedstawieniach tego rodzaju widoczne są inspiracje XVII-wiecznym malarstwem holenderskim, zwłaszcza twórczością Johanna Vermeera, Gabriela Metsu czy Gerarda ter Borch, do których to analogie można dostrzec między innymi w wirtuozerii odtwarzanych tkanin.



21

FRANCISZEK KSAWERY LAMPI

1782-1852

Portret Karoliny Beaty Hauke Bosak, około 1830

olej/plótno, 83 x 66 cm

sygnowany l.d.: 'LAMPI'

na odwrociu na krośnie papierowa nalepka z informacją o artyście i osobie sportretowanej,
nalepka z numerem inwentarzowym oraz nalepka aukcyjna

estymacja:

130 000 - 180 000 PLN

30 000 – 41 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja rodziny Hauke, Palermo

kolekcja rodziny Mange, Genewa

dom aukcyjny Piguet, Genewa, grudzień 2023

kolekcja prywatna

dom aukcyjny Galerie Gerda Bassenge, Berlin, listopad 2025

kolekcja prywatna, Polska



Franciszek Ksawery Lampi był artystą o niezwykle europejskiej biografii. Urodził się w Klagenfurcie w rodzinie włoskich malarzy osiadłych w Austrii. Jego ojcem był Jan Chrzeciel Lampi Starszy – ceniony portrecista, który w latach 1788-1791 działał również w Warszawie na dworze Stanisława Augusta. Franciszek Ksawery kształcił się w wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Heinricha Fügera i Huberta Maurera. Około 1814 roku opuścił Wiedeń, a rok później przybył do Polski. Warszawa stała się odtąd głównym miejscem jego działalności aż do śmierci. W Warszawie Lampi szybko zdobył pozycję jednego z najbardziej pożądanym portrecistów. Malował przedstawicieli arystokracji, ziemiaństwa i zamożnych elit, a jego klientami były między innymi rodziny Wielopolskich, Sapiehów, Lubomirskich, Jabłonowskich, Radziwiłłów i Czartoryskich. Jego pozycję dobrze pokazuje fakt, że w 1822 roku publicznie zaprezentował portret cara Aleksandra I, a od 1828 roku uczestniczył w warszawskich Wystawach Sztuk Pięknych. Był przy tym nie tylko malarzem, lecz także pedagogiem – do grona jego uczniów należeli między innymi Piotr Michałowski i Wojciech Korneli Stattler.

To właśnie ten kontekst jest dla „Portretu Karoliny Beaty Hauke-Bosak” szczególnie istotny. W Warszawie pierwszych dekad XIX wieku portret przeżywał wyjątkowy rozkwit. Nie był wyłącznie pamiątką rodzinną – stanowił również wizualny znak pozycji, kultury i przynależności do określonego środowiska. Lampi doskonale rozumiał tę funkcję. Jego portrety są reprezentacyjne, ale pozbawione ciężaru oficjalnej pompy, nierzadko idealizowane. Zamiast monumentalności pojawia się elegancja, miękkie światło, wyrafinowana gama barw i przede wszystkim zainteresowanie twarzą człowieka. Arystokraci są często ujęci w popiersiu lub półpostaci, na tle pejzażu.

Sportretowana Karolina Beata Józefa Hauke (1803 – 1874) wywodziła się z rodziny Steinkellerów, związanej z handlem, finansami i rozwijającym się w Królestwie Polskim przemysłem. Jej brat, Piotr Antoni Steinkeller (1799 – 1854) był jednym z pionierów nowoczesnej przedsiębiorczości na ziemiach polskich, a także przemysłowcem, bankierem i inicjatorem szeregu gospodarczych przedsięwzięć. Sama Karolina wyszła za mąż po raz drugi w 1827 roku za Józefa Haukego herbu Bosak (1790 – 1837), oficera armii Księstwa Warszawskiego i późniejszego generała majora armii rosyjskiej. Małżeństwo to wprowadziło ją w krąg jednej z najbardziej wpływowych rodzin wojskowych epoki. Ich synem był Józef Hauke-Bosak (1834 – 1871), późniejszy generał i jeden z najwybitniejszych dowódców powstania styczniowego. W ten sposób niewielki z pozoru portret staje się również niezwykle interesującym dokumentem genealogicznym i historycznym.

Portret powstał najpewniej około roku 1830. Datowanie wynika zarówno z mody widocznej w stroju i uczesaniu modelki, jak i z charakterystycznego sposobu malowania Lampiego. Malarz ukazał jej popiersie, zwracając szczególną uwagę na subtelne opracowanie twarzy. Uderza powściągliwość użytej przez niego palety: chłodne błękity, szarości i srebrzyste tony tworzą niemal monochromatyczną harmonię, z której wylania się twarz Karoliny oraz jej charakterystyczne, szare oczy. Kontrast dla tej chłodnej tonacji stanowi miękkość błękitnego aksamitnego okrycia z futrzanym obszyciem. Szczególną uwagę przyciąga również delikatnie malowany koronkowy czepiec – lekki, niemal przejrzysty, opracowany z niezwykłą swobodą, łączący w jedną sytuacyjną całość modelkę z plenerowym tłem. Motyw ten podchwycił od popularnego wówczas portrecisty Jeana-Baptiste Isabey’a (1767-1855). Właśnie tego rodzaju wysublimowane przedstawienia, łączące fantazje ze zręcznością techniczną, należą do najbardziej rozpoznawalnych cech portretów Lampiego.



Kazimiera Żółtowska ze Skoraszewskich (ok. 1781-1829), żona generała Edwarda Żółtowskiego, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, ok. 1825



Karolina Hauke, z domu Steinkeller, matka Józefa Hauke-Bosaka



Taki sposób opracowania portretu znajduje bardzo wyraźne analogie w zachowanych dziełach muzealnych. Szczególnie bliskim porównaniem jest Portret Niny z Żółtowskich Łuszczewskiej, znajdujący się w Muzeum Narodowym w Warszawie, a także Portret Kazimierzy ze Skoraszewskich Żółtowskiej z Muzeum Narodowego we Wrocławiu. Oba dzieła pokazują, jak konsekwentnie Lampi posługiwał się podobnym repertuarem póz, miękkiego światła, stonowanej kolorystyki oraz efektownie opracowanych kobiecych nakryć głowy.

Portret namalowany przez Lampiego można odczytywać jako znakomity przykład warsztatu jednego z najważniejszych portrecistów Warszawy XIX wieku. Jest on również świadectwem kultury elit Królestwa Polskiego, a także osobistym wizerunkiem kobiety, której rodzinna historia w niedalekiej przyszłości zetknęła się z najważniejszymi wydarzeniami XIX-wiecznej Polski.



22

PIETER VAN BOUCLE

1610-1673

Para obrazów: "Martwa natura z karczochem, kapustą i mięsem" i "Martwa natura z rybą i wątrobą"

olej/plótno, 58,7 x 70 cm oraz 58,2 x 75,2 cm
sygnowany na każdym obrazie monogramem śr.d.: 'P.VB.'

estymacja:
100 000 - 150 000 PLN
23 000 - 34 000 EUR

POCHODZENIE:
aukcja Oger & Dumont, Paryż, październik 1991
dom aukcyjny Sotheby's, Londyn, lipiec 2018
kolekcja prywatna, Warszawa

„Szczególnie ulubionym w Holandii tematem jest [...] martwa natura: kompozycja zestawionych ze sobą w artystyczny układ przedmiotów. Jest to właściwie twór typowo malarski i dziwne się wydaje, że trzeźwi, nastawieni na oglądanie samego życia w sztuce, Holendrzy upodobali sobie ten właśnie temat”.

Jan Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto: Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery*, Warszawa 2008, s. 502

PIETER VAN BOUCLE FLAMAND W PARYŻU

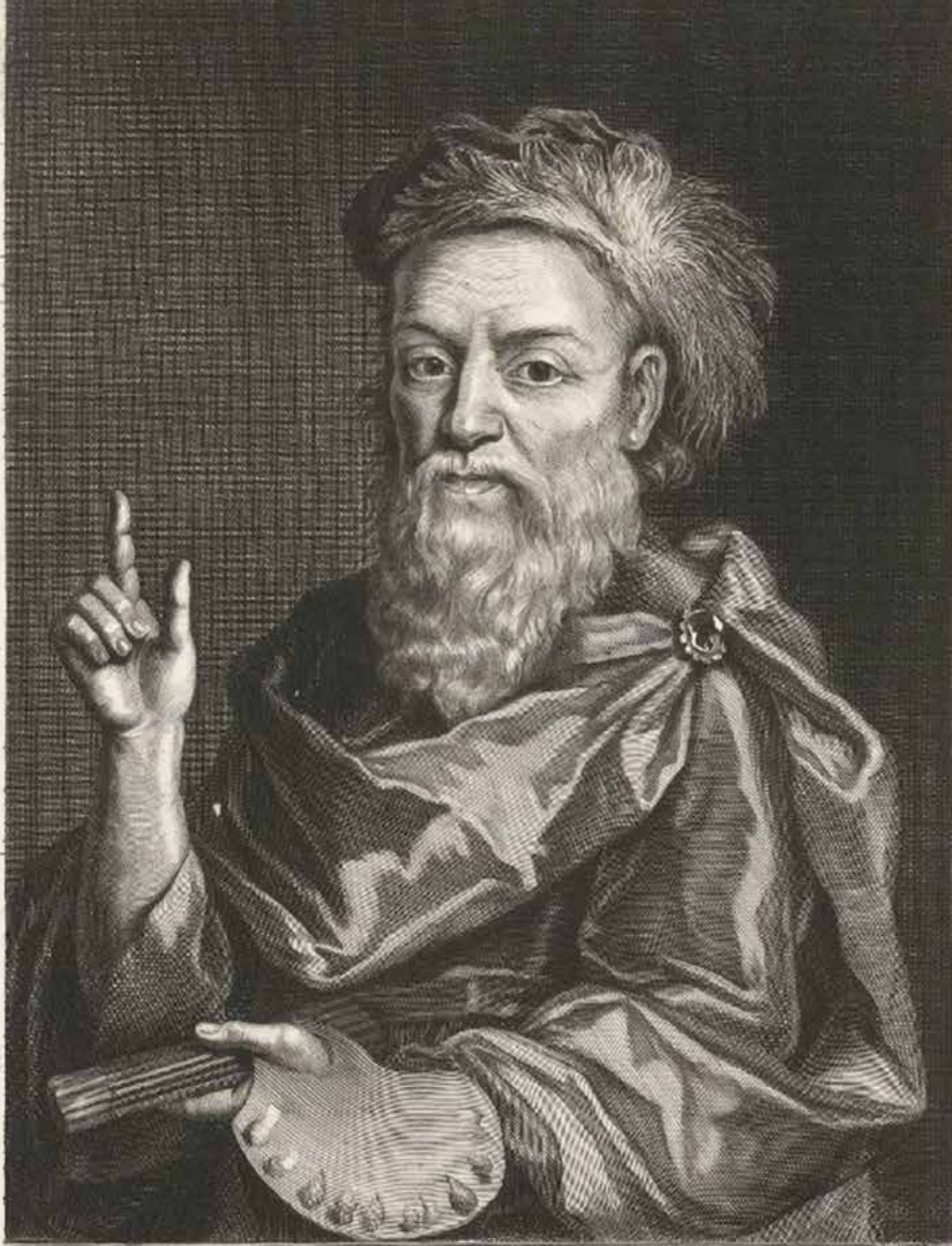
Dwa obrazy Pietera van Boucle'a to prawdziwa rzadkość na polskim rynku antykwarecznym. Stusnie przywodzą na myśl najwybitniejsze osiągnięcia niderlandzkiego malarstwa martwych natur tego czasu, uosabiane przez postać Fransa Snijdersa. Te „pospolite”, bo przedstawiające codzienne życie „sceny”, odznaczają się znakomitą kompozycją, przemyślaną świetlną reżyserią i kapitalnymi malarskimi walorami. Sugestywnie przedstawione przedmioty „przebijają” lico obrazu. W obu pracach artysta wprowadził dodatkowy ożywiający element. Na krawędzi obu zatrzymał się karczoch. Jeszcze nie spadł, ale w każdej chwili może się to wydarzyć.

Niderlandzkie określenie na martwą naturę – „stilleven” pojawiło się po raz pierwszy około 1650 roku. Określenie można odczytać w dwójnasób. Bądź jako „rzeczy leżące w bezruchu”, bądź „nieożywiony model”. Gatunek rozwinął się wprawdzie dużo wcześniej, jednak do tego czasu w inwentarzach przy tego typu obrazach używano określeń typu: „mała uczta”, „małe śniadanie”, „mały obraz tytoniowy”, „mała kuchnia” itd. Obrazy były rozróżniane pod kątem tego, co przedstawiały. Malarze często powtarzali kompozycje jednego rodzaju – zdaje się, że nie tylko z wygody, ale przede wszystkim z przekonania, że pewne przedmioty dobrze ze sobą współgrają i dobrze służą dydaktycznemu celowi. Jeśli tak było, bo nie musiało to być zasadą. Odbiorcy wcale nie musieli patrzeć rozwiązywać wizualnych rebusów. Mogli po prostu mieć świadomość, że nie należy zbyttnio przywiązywać się do rzeczy materialnych. Jednak w XVII-wiecznych niderlandzkich martwych naturach tkwi wrodzona sprzeczność. Jeśli te obrazy miały rzeczywiście przypominać o przemijaniu i nieistotności rzeczy – robiły to, ukazując je w całej ich okazałości.

Trudno dziś ustalić dokładną faktografię życia Pietera van Boucle'a. Wiadomo, że urodził się w Antwerpii – nie jest znany dokładny rok, ale była to pierwsza dekada XVII wieku. Jak często się wówczas zdarzało, malarze pochodzili z rodzin malarskich – ojciec Pietera był rytownikiem, który wyszkolił się na mistrza w antwepskiej gildii św. Łukasza w 1603 roku. Młody malarz przeniósł się razem z ojcem do Paryża, gdzie został zarejestrowany w 1623 roku. Choć niewątpliwie pierwszą naukę odebrał od ojca, Pieter uważał się za ucznia Fransa Snijdersa, jednego z najważniejszych flamandzkich malarzy XVII wieku. Z pewnością mogło tak być, nawet jeżeli nie wskazują na to zachowane archiwalia. Wskazuje na to jednak

stylistyczne pokrewieństwo prac obu artystów. Van Boucle mieszkał w dzielnicy Saint-Germain des-Près, ówczesnym paryskim skupisku flamandzkich artystów. Wiadomo zresztą, że przestawał ze swoimi pobratymcami, gdy ci przybywali nad Sekwanę. Wśród nich byli Jacques Fouquieres, Jean-Michel Picart, Philippe Vleughels, Nicasius Bernaerts czy Willem Kalf. Wiadomo też, że van Boucle pracował wspólnie z twórcą martwych natur Lubinem Bauginem, w pracowni słynnego Simona Voueta. Tworzyli tam projekty tapiserii – ważnego wówczas typu artystycznych wyrobów. Van Boucle był jednym z najbardziej aktywnych i płodnych flamandzkich malarzy działających w Paryżu tamtych czasów. Przyjmował nawet królewskie zamówienia, co zawsze świadczyło o prestiżu i tworzyło go zarazem. Van Boucle skończył jednak życie w słynnym Hôtel-Dieu, azylu i szpitalu w jednym. Mogłoby to wskazywać na brak życiowego powodzenia, jednak jego biografowie – André Felibien i Florent le Comte – wskazywali, że wynikało to z jego nieodpowiedniego prowadzenia się. A efektem takiego prowadzenia jest na ogół utrata pieniędzy.

Przełomową datą dla recepcji prac artysty był rok 1975. Wtedy to francuski historyk sztuki Jean Foucart opublikował artykuł pt.: „Un peintre flamand à Paris. Pieter van Boucle” (w studiach poświęconych Charlesowi Sterlingowi – Études d'art français – offert à Charles Sterling, Paris 1975, s. 237-256). Foucart skojarzył podpis „P. V. B.” z zapomnianą wówczas postacią, choć znaną ze źródeł. To fundacyjny moment dla twórczości van Boucle'a. To stosunkowo rzadki, a bardzo ciekawy moment – historyk sztuki dysponuje przez chwilę kreacyjną mocą. Wskazuje na trzy litery, zaświadcza, do jakiej osoby odsyłają, określa korpus dzieł i tworzy charakterystykę artysty. Co ciekawe – Francuzi stosunkowo późno odkryli swoje malarstwo XVII wieku. W tym odkrywaniu go jest duża zasługa Charlesa Sterlinga. Obrazy uznawane dziś za namalowane przez van Boucle'a wskazują, że ich autor był sprawnym realistą, malującym pewnymi pociągnięciami i nakładającym farby cienkimi warstwami. Odzwierciedleniem specyficznej kondycji flamandzkiego artysty we Francji – twierdzi się, że wypracowali oni osobny modus tworzenia – są trudności z zapisem imienia van Boucle'a. Istniejące warianty, podkreślające bardziej flamandzkość bądź francuskość to: Peter van Boeckel, Pieter van Boeckel, Pierre van Boucle, Pieter van Boeckel, Pieter van Bouck, Pieter van Boucle, Pieter van Bouck, Pieter Boucle, Pierre van Boucle.



Van Bouc

TADEUSZ MAKOWSKI
1882-1932

"**Owoce w koszyku**", około 1920

olej/tektura, 19 x 25,5 cm
opisany na odwrociu czerwoną kredką: '215' oraz ołówkiem: 'Poz. kat. 285', papierowa nalepka depozytowa Muzeum Narodowego w Warszawie z numerami ze spuścizny po artyście: '232 [przekreślone] mak | 237', na ramie papierowa nalepka depozytowa Muzeum Narodowego w Warszawie, papierowa nalepka aukcyjna oraz nalepka z opisem obrazu

estymacja:
120 000 - 160 000 PLN
28 000 – 37 000 EUR

POCHODZENIE:
spuścizna po artyście
kolekcja Kamilli Grocholskiej, Kraków
Kolekcja Sztuki Art-B
dom aukcyjny Agra-Art, marzec 2005
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski. Życie i twórczość, Wrocław-Warszawa-Kraków 1964, s. 336, nr kat. 285



W 1908 roku, gdy Makowski przyjechał do Paryża, nad Sekwaną rodził się kubizm. Choć w kolejnych latach polski malarz wszedł w bliskie kontakty z przedstawicielami tego kierunku oraz włączył do swojej sztuki kubistyczne metody obrazowania, związek z tą malarską doktryną był dla niego przelotnym eksperymentem. „Kubizowałem, ażeby rozszerzyć formę – wyznawał artysta – Ale kubizm przerodził się w sztukę bardzo dekoracyjną, a poza tym zrównywał wszelkie indywidualności”.

W artystycznej biografii Makowskiego monografistka malarza Władysława Jaworska wydzieliła okres 1918-22 jako czas odejścia od kubistycznych eksperymentów i formowania się osobistego, poetyckiego stylu artysty, co łączy się z corocznymi wyjazdami malarza do Owernii. U podstaw tej zmiany legło m.in. zainteresowanie dawnymi mistrzami niderlandzkimi, których pojedyncze prace z uwagą studiował w muzeum w często odwiedzanej miejscowości Le Puy. W 1921 roku wyjechał także do Amsterdamu, gdzie wnikliwie podziwiał tamtejsze zbiory artystyczne. Znana z malarstwa XVII wieku poetyka codzienności oraz ulubiony przez Holendrów temat martwej natury zainspirował Makowskiego do tworzenia oszczędnych plastycznie, lecz uroczych w wyrazie martwych natur, do których należą prezentowane „Owoce w koszyku”. Z różnych inspiracji dla tworzenia takich obrazów należy wymienić znakomicie reprezentowaną w Luwrze twórczość XVIII-wiecznego francuskiego malarza rodzajowego, Jeana Chardina.



Paul Cézanne, Martwa natura, gruszka i zielone jabłka. 1873-75, Musée de l'Orangerie, Paryż



Tadeusz Makowski, Jabłka w koszyku, około 1920, Muzeum Narodowe w Warszawie

Makowski swoje kompozycje odzierał ze zbędnych dodatków, doprowadzając je do plastycznej esencji. W czasie powstania „Owoców w koszyku”, o czym dowiadujemy się z „Dziennika” (styczeń 1920), podziwiał malarstwo Cézanne’a. W prezentowanej kompozycji gruszka i jabłko po lewej stronie zostały przez malarza potraktowane osobno, jakby szczególnie wyeksponowane i może wręcz sportretowane. To jakby wizytówka artystycznych afiliacji artystycznych Makowskiego odwołująca współczesnego widza do mistrza wszystkich nowoczesnych prądów – Cézanne’a, ale także kubistów. W porównaniu z wymienionymi twórcami redakcja Makowskiego jest jednak mniej chłodna, bardziej zaś poetycka i subtelna. Swoboda operowania pędzlem i uczuciowość percepcji odwołuje do kolejnego idola europejskiego modernizmu – Henriego Rousseau. Łączy z nim Makowskiego prostota rysunku i ascetyczność kompozycji.

Jaworska różne wpływy obecne u niego w tym czasie postrzegała jako istotny składnik budowania artystycznej odrębności Makowskiego. „(...) nie jest to i nie będzie przypadkowe, eklektyczne błąkanie się artysty od wpływu do wpływu, lecz świadome, pełne uporu czerpanie wiedzy, wykorzystywanie doświadczeń i budowanie własnej syntezy malarskiej” (Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski. Życie i twórczość, Wrocław-Warszawa-Kraków 1964, s. 133).



24 Ψ Σ

TADEUSZ MAKOWSKI

1882-1932

"Kwiaty w plenerze", około 1927

olej/plótno, 33 x 55 cm
sygnowany l.d.: 'Tade Makowski' oraz na odwrociu: 'Tade Makowski | Fleur en plein air | Paris'

estymacja:
400 000 - 600 000 PLN
92 000 – 138 000 EUR

POCHODZENIE:
Alfred and Maria Tarski, Berkeley, California
Eva Kristina Ehrenfeucht, Louisville, Colorado
dom aukcyjny Bonhams Skinner, Marlborough, listopad 2023
Kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski, polski malarz w Paryżu, Wrocław 1976, nlb. (il.), nr kat. 38

„Znów przed naturą stoję jak dziecko i z naiwnością staram się naśladować wiernie to, co widzę coraz głębiej ją podpatrując i coraz więcej pragnąc jej wydrzeć to, czym najbar-dziej wszystkich czaruje – życie”.

Tadeusz Makowski



1882	29 stycznia w skromnej urzędniczej rodzinie przyszedł na świat Tadeusz Makowski. Makowscy przez całe dzieciństwo Tadeusza mieszkali w Oświęcimiu.
1902	Po maturze zdanej w krakowskim Gimnazjum Świętej Anny Makowski rozpoczyna studia z zakresu filologii klasycznej i polskiej na Uniwersytecie Jagiellońskim. Studiuje tam do 1906 roku.
1903	Makowski w młodości wykazywał duży talent humanistyczny i zdolności artystyczne. Od 1903 roku uczęszczał do krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, którą z wyróżnieniem ukończył w 1908 roku. Studiował rysunek u Józefa Mehoffera i malarstwo u Jana Stanisławskiego. Z tego też powodu w okresie studiów był zapalonym pejzażystą.
1908/1909	Na przełomie tych lat Makowski dociera do Paryża, gdzie przebywać będzie do końca życia.
1911-1913	Rozpoczyna się kubistyczny epizod w twórczości malarza. Zaprzyjaźnia się z Henri Le Fauconnierem i grupą jego znajomych: Albertem Gleizesem, Jeanem Metzingerem, Fernandem Légerem, Alexandrem Archipenką czy Conradem Kickertem.
1914-1915	W trakcie Wielkiej Wojny przebywał w Bretanii. Mieszka w domu malarza Władysława Ślewińskiego w Doëlan, potem na fermie Keranquernat blisko Le Pouldu.
1918	Powstaje obraz „Zima” (Muzeum Narodowe w Warszawie), który stanowi pastisz „Myśliwych na śniegu” Pietera Bruegla Starszego (1565, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń). W tam czasie Makowski zwraca się ku dawnej sztuce flamandzkiej, która pozostanie jego ulubionym zjawiskiem historycznym w sztuce.
1918	Mniej więcej w tym roku w twórczości Makowskiego pojawia się najważniejszy jej motyw: dziecko.
1921	Pierwsza indywidualna wystawa Makowskiego w Galerie La Licorne.
1922	Wiosną 1923 roku malarz kończy „Kapelę dziecięcą” (1922, Muzeum Narodowe w Warszawie). Swoje popisowe, nowatorskie dzieło wystawia na paryskim Salonie Niezależnych. W 1931 jest to pierwszy obraz Makowskiego, który trafia do polskich zbiorów publicznych.
1923	Artysta zawsze miał samotniczą naturę. Od tego roku zaangażował się jednak w grupę artystyczną składającą się z malarzy ekspresjonistów Pierre'a Dubreuila, Edouarda Goerga, Marcela Gromaire'a, Per Krohga i Julesa Pascina, z którymi wystawia.
1926	Latem tego roku po raz pierwszy wyjeżdża do normandzkiej miejscowości Breuilpont, która zainspiruje go swoim krajobrazem.
1927	Pierwsza wystawa indywidualna w Galerie Berthe Weill. Wstęp do katalogu wystawy pisze znany krytyk Florent Fels. To pierwszy znaczący sukces artysty, który nigdy nie zabiegał o rozgłos.
1928	Druga wystawa u Berthe Weill. Makowski eksponuje jedynie 14 prac z 1928 roku. W tym momencie kształtuje się jego dojrzały styl – przedstawienia dzieci zyskają geometryczną stylizację. Sam Makowski w „Pamiętniku” uzna ten rok za decydujący.
1928-1931	Rozpoczyna się ostatni okres twórczości artysty. Makowski maluje niemal gorączkowo. Ten czas zaowocuje pokaźnym zbiorem wybitnych prac.
1930	Powstaje „Szewc” (1930, Muzeum Narodowe w Warszawie), współcześnie bodaj najbardziej znane płótno artysty.
1932	Makowski odchodzi nagle, 1 listopada 1932 roku. Na Salonie Niezależnych zostaje zaprezentowana wystawa pośmiertna.
1960	W Muzeum Narodowym w Warszawie odbywa się pierwsza monograficzna wystawa Makowskiego, która przybliży go polskiej publiczności. W 1961 roku opublikowano jego „Pamiętnik”. Monografistka artysty Władysława Jaworska publikuje swoją kluczową książkę dotyczącą życia i twórczości Makowskiego. Dzieło Makowskiego nadal czeka na swoją wielką monograficzną wystawę.

Artysta malarz Tadeusz Makowski w swojej paryskiej pracowni, źródło: NAC Online



TADEUSZ MAKOWSKI: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

POETYCKOŚĆ CODZIENNOŚCI

Tadeusz Makowski rozpoczął poszukiwanie swojego języka artystycznego od syntetycznych pejzaży tworzonych pod wpływem jego mistrza z krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, Jana Stanisławskiego. Drugiemu nauczycielowi, Józefowi Mehofferowi zawdzięczał natomiast zamiłowanie do precyzyjnego rysunku oraz władania giętką, arabeskową linią. Po przyjeździe do Paryża w 1909 roku zafascynował się najpierw symbolistycznymi kompozycjami Puvis de Chavannes'a, a następnie zetknął się z nowocześniejszą sztuką: kubizmem, futuryzmem, ekspresjonizmem, prezentowaną na Salonach Jesiennych i Niezależnych. Pod wpływem przyjaźni z Le Fauconnierem i spotkań z „kubistami z Montparnasse'u” na krótki moment, w latach 1911-14, uległ tej nowej, radykalnej doktrynie artystycznej. W kolejnych kilkunastu latach w jego twórczości nastąpił powrót do natury. W Bretanii, Owernii i Normandii malował wówczas pejzaże i sceny rodzajowe w stylu naiwnego realizmu, a także portrety, martwe natury z owocami i kwiatami. W kompozycjach tych odnaleźć można nawiązania do sztuki dawnych mistrzów, np. Bruegla, oraz do malarstwa naiwnego Henri Rousseau, których Makowski podziwiał. Od 1918 w jego twórczości co raz częściej pojawia się postać dziecka, by od 1927 zdominować ją całkowicie. Wczuwając się w psychikę małych modeli oraz bogatą i żywą ich wyobraźnię, malarz ukazywał w swoich pracach świat widziany z ich perspektywy. Z biegiem lat artysta co raz bardziej odrealniał ludzki kształt małych modeli, aż w końcu osiągnął kształt drewnianej kukiełki o uproszczonych, ledwie zaznaczonych rysach. Budując kompozycje z pozornie prostych form geometrycznych – trójkątów, stożków, walców – potrafił stworzyć przedstawienia pełne lirycznej poezji oddziałujące na uczuciową sferę widza.

Pejzaże i studia pejzażowe z połowy lat 20. ubiegłego wieku są świadectwem tego, jak silnie Tadeusz Makowski uległ wpływowi Jana Stanisławskiego oraz jak bardzo pragnął być wierny wskazaniom swojego mistrza. Stanowią one również dowód głębokiego, emocjonalnego stosunku, jaki łączył ucznia z mistrzem. We wszystkich pejzażach Makowskiego z okresu studiów widać rzetelną pracę nad pogłębianiem wartości koloru, uwzględnianiem światła oraz wydobywaniem nastroju właściwego polskiemu krajobrazowi. Widać także, jaką szkołę przeszedł młody adept sztuki u boku swojego mistrza, obcując bezpośrednio z naturą, oraz jak wiele wyniósł z zajęć w jego „klasie” — szczególnie w zakresie wrażliwości i wyczulenia oka na kolor.

Prezentowany w katalogu obraz „Kwiaty w plenerze” pochodzi z okresu, gdy Makowski w 1926 i 1927 roku spędzał letnie miesiące Breuilpont – miasteczku położonym w departamencie Eure, 120 kilometrów od Paryża. Była to jedna z niewielkich miejscowości, do których jeździł w poszukiwaniu motywów malarskich. Owocem tych podróży jest spory cykl studiów pejzażowych, w tym tzw. pejzaże przyzagrodowe jak prezentowane w katalogu „Kwiaty w plenerze”. Artysta, być może wspominając plenery z czasów studiów u Jana Stanisławskiego, szukał wąskich, skromnych kadrów pozbawionych anegdotycznych scen rodzajowych. Były to pejzaże realistyczne o pewnej liryczno-naiwnej prymitywizacji formy, którym artysta nadawał srebrzyste lub złotawe tony, osiągając efekt świecenia dzieła od wewnątrz immanentnym blaskiem utajonym, charakterystycznym również dla jego późniejszej twórczości. W pejzażach przyzagrodowych Makowski wzrusza widza poetyckim oddaniem zwykłych rzeczy: kwiatów w doniczkach, klatek z królikami, porąbanego drewna czy leżącego pieska na łańcuchu. Kompozycje te charakteryzują się doskonałym operowaniem dyskretnymi, wyciszonymi kolorami, finezją formy oraz mistrzowskim rozegranie problemu światła.

Cad Judice 2

BREUILPONT (Eure). - Les Pâturages

10



25 α

ANDRZEJ PRONASZKO

1888-1961

"Koncert muzyki popularnej", 1951

akwarela, olej/płótno, 102 x 145 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'andPronaszko 1951'

na krośnię malarskim papierowa nalepka z opisem oraz stemplami urzędu celnego i konserwatora zabytków,
notatki ramiarskie, na ramie papierowa nalepka pracowni ramiarskiej

estymacja:

120 000 - 180 000 PLN

28 000 – 41 000 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artyście

zbiory żony artysty, Ireny Pronaszko (1900-1979), Warszawa

kolekcja brata Ireny Pronaszko, Ryszarda Kosarskiego i jego spadkobierców, Warszawa-Londyn (dar Ireny Pronaszko w 1962)

kolekcja prywatna, Polska (zakup w 2010)

WYSTAWIANY:

LITERATURA:

Anna Wierzbicka, Andrzej Pronaszko: znany scenograf i zapomniany malarz, "Biuletyn Historii Sztuki", R. LVI, 1994.

nr 1-2, s. 111 (wzmiankowany w tekście)

Andrzej Pronaszko, Zapiski scenografa. Wspomnienia - artykuły - listy, oprac. Jerzy Timoszewicz, Warszawa 1972

s. 61 (wzmiankowany w tekście)

Jeden z twórców pierwszego polskiego ugrupowania „Ekspresjonistów polskich” („Formistów”), Andrzej Pronaszkowski, w 1926 roku zrzeszył się z „Praesensiem”, warszawskim stowarzyszeniem artystów i architektów zorientowanych na konstrukttywizm i funkcjonalizm. W tym czasie Pronaszkowski tworzył wesołe w wymowie i wykonane w nieco geometrycznej stylistyce kompozycje, w których maluje muzyków. Do tego zespołu należy „Handlarz instrumentów muzycznych” (kolekcja prywatna) nagrodzony na wystawie paryskiej 1937 roku oraz znane z fotografii archiwalnych wersje „Muzyków”. Pronaszkowski był też twórcą licznych martwych natur, w których rekwizyty stanowiły instrumenty muzyczne. Przez całą karierę twórcą Andrzeja Pronaszkowskiego był cenionym scenografem teatralnym. W 1949 roku został przez nowe władze odsunięty od tej działalności. W tym czasie powrócił

do malarstwa, a obrazy z tego czasu posiadały symboliczne znaczenie. Anna Wierzbicka analizuje prezentowany „Koncert muzyki popularnej” w ten sposób: „Niepokorny i odważny artysta wyśmiewa się tu z obowiązującego wówczas w sztuce socrealizmu. Płótno Pronaszkii, w karykaturalny sposób przedstawiające wiejską kapelę, stanowi swoistą parodię tego stylu” (Anna Wierzbicka, Andrzej Pronaszkowski: znany scenograf i zapomniany malarz, „Biuletyn Historii Sztuki” 1994, R. XVI, nr 1-2, s. 111). Przejaskrawiony przez Pronaszkę temat ludowej zabawy zyskał tutaj jednak radosny charakter, który był obecny w jego „muzycznym” malarstwie już w latach 20. Silna deformacja stył tutaj w kontrze do odgórnego narzuconego realizmu jako twórczy dialog z antynaturalizmem kierunków europejskiej awangardy, z której wyrosła cała postawa twórcza Pronaszkii.



26 α

BOLESŁAW CYBIS

1895-1957

"Tragarze" ("Robotnicy portowi"), około 1920-23

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

estymacja:
400 000 - 600 000 PLN
92 000 – 138 000 EUR

POCHODZENIE:
zbiory spadkobierców artysty
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
W kręgu pruszkowiaków. Bolesław Cybis i przyjaciele, DESA Unicum, 5 - 22 sierpnia 2024
Warszawa - Moskwa 1900-2000, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki w Warszawie, listopad 2004 - styczeń 2005, Państwowa Galeria Tretiakowska w Moskwie, marzec-czerwiec 2005
Bolesław Cybis 1895-1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych, Muzeum Narodowe w Warszawie, 20 września - 3 listopada 2002
Wystawa malarstwa i rysunku Bolesława Cybisa, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Kamienica pod Gwiazdą, 6 maja 1984 – 15 maja 1985
Wystawa współczesnej polskiej sztuki (ros. Wystawka sowremiennowo polskowo iskustwa), Galeria Trietiakowska w Moskwie, 1933

LITERATURA:
W kręgu pruszkowiaków. Bolesław Cybis i przyjaciele, red. Michał Szarek, Warszawa 2024, s. 123-7, nr kat. 37 (il.), ilustrowany na okładce
Warszawa - Moskwa 1900-2000, katalog wystawy, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki w Warszawie, Państwowa Galeria Tretiakowska w Moskwie, red. nauk. Maria Poprzęcka, Lidia Jowlewa, Warszawa 2004, s. 228 (il.)
Bolesław Cybis 1895-1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych, katalog wystawy, oprac. Anna Prugar-Mysłik, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002, s. 104 (il.), nr kat. I/45
archiwalna fotografia ekspozycji z lat 1984-85 roku z widocznym obrazem, fot. Z. Siewak, archiwum Muzeum Okręgowego w Toruniu
Wystawka sowremiennowo polskowo iskustwa, katalog wystawy, Galeria Trietiakowska w Moskwie, Moskwa 1933, poz. 20



BOSFOR I ROSYJSKA AWANGARDA

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

Kiedy Cybis przybył 8 lipca 1920 do Stambułu, ówczesna stolica Turcji przywitała go szczególnie niegościnnie. Młody artysta znalazł się w zupełnie obcym sobie mieście sam, pozbawiony środków do życia i dachu nad głową. Już znad Bosforu pisze do matki: „Tęskno mi znowu matulu moja i nie było wesoło. Jestem już w Konstantynopolu, bez roboty, bez pieniędzy i nic nie mając na widoku...” (cyt. za: Bolesław Cybis 1895-1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych, katalog wystawy, oprac. Anna Prugar-Myślik, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002, s. 44-45). Młodzieniec szybko jednak nawiązał kontakt z innymi rosyjskimi emigrantami i borykając się z biedą, rozpoczął działalność artystyczną. Jego drugim domem stały się stołeczne restauracje, teatry i portowe knajpy. Cybis, wykonując szyldy i afisze reklamowe, brał zapewne czynny udział w organizowanych na miejscu wydarzeniach. Na kartach jego pamiętnika szczególnie często przewijają się nazwa restauracji „Strelna”, w której to młody artysta pracował. Stambuł jako ówczesna stolica Turcji i miasto o wielowiekowej i silnie zróżnicowanej kulturze dostarczało mu zarówno licznych „obrazków” z życia wielkiej metropolii, jak i niszowego półświatka. Zubożały artysta był stałym bywalcem portowych knajp i spelun, a także domów publicznych. Z właściwą sobie ciekawością i reporterskim zacięciem zaczął przedstawiać otaczającą go rzeczywistość. Kompozycje z tego czasu wypełniają postacie prostytutek i marynarzy oddających się cielesnym przyjemnościom w miejskich przybytkach.

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



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



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

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

sylwetki mocniejszym światłem. Całość zdradza zauroczenie awangardowymi technikami artystycznymi, przede wszystkim poetyką kolażu. Jest ona również wynikiem działalności scenograficznej Cybisa i jego przestrzennego myślenia o kompozycji kulisowej.

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



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



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



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

LEOPOLD GOTTLIEB

1879-1934

Zamyślona, około 1927-34

olej/tektura, 45,5 x 30,7 cm (w świetle oprawy)
sygnowany śr. d.: 'l. gottlieb'
opisany na odwrociu ołówkiem: 'Gottlieb Leopold | (31 x 45 cm) 'Woman' (oil on paper)

estymacja:
35 000 - 45 000 PLN
8 100 – 10 400 EUR

Leopold Gottlieb (1879 - 1934) – wybitny malarz polski, zarazem jeden z najciekawszych przedstawicieli tzw. „École de Paris”. Uczeń Jacka Malczewskiego i Teodora Axentowicza w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, kontynuował studia w Monachium u Antona Ažbego. W 1904 r. pracował i wystawiał w Paryżu, w 1910 r. prowadził w Jerozolimie katedrę malarstwa. W czasie pierwszej wojny światowej służył w I Brygadzie Legionów, dokumentując codzienne życie towarzyszy broni. Jego portrety stopniowo odchodziły od akademickiego realizmu w stronę uproszczenia formy i silniejszej ekspresji psychologicznej. Po odbytej służbie w Legionach Polskich Gottlieb osiedlił się początkowo w Polsce, potem przebywał w Niemczech i Austrii. W 1926 roku malarz osiadł na stałe w Paryżu. W kolejnym roku rozpoczął się „okres biały” Gottlieba – artysta silnie rozjaśnił paletę. Posługiwał się bielą, różem, błękitem i brązem, nadając swoim postaciom silnie syntetyczne formy. W latach 90-tych jego twórczość przypomniały wystawy w warszawskim Muzeum Narodowym - kolekcje Ewy i Wojciecha Fibaków, Bolesława i Liny Nawrockich, a także „Kisling i przyjaciele” oraz „Paryż i artyści polscy 1900 - 1918”.

Na prezentowanym obrazie w nieoznaczonej, zagadkowej przestrzeni Gottlieb umieścił siedzącą kobietę. Jej oczy wydają się być puste, co jest częstym zabiegiem malarza, który odbierał swoim postaciom „właściwości”, cechy dystynktywne. Gottlieb, który poznał ekspresjonizm, przebywając w Wiedniu i Niemczech, traktował modeli podobnie jak ekspresjoniści na polu literatury czy teatru. Twórcy ci poszukiwali „typu pozbawionej indywidualności, odpsychologizowanej postaci, będącej często nośnikiem idei” (Ekspresjonizm w teatrze niemieckim, wstęp Małgorzata Leyko, Gdańsk 2009, s. 19). Sportretowana kobieta zdaje się być pogrążona w zadumie, obezwładniona dekadencją niemocą. Tło dodatkowo pogłębia melancholijny wydźwięk obrazu.



28

JANKIEL ADLER

1895-1949

"Kąpiące się", 1941

olej/plótno, 64 x 57 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'adler 1941'

na odwrociu papierowe nalepki galeryjne

estymacja:

200 000 - 300 000 PLN

46 000 – 69 000 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Pierre Bergé & Associés, Paryż, lipiec 2012

galeria Trinity House Paintings, Londyn

dom aukcyjny Christie's, Londyn, grudzień 2012

Boundary Gallery, Londyn

kolekcja prywatna, Europa





FATALIZM I POEZJA

JANKIEL ADLER W WIELKIEJ BRYTANII

W wyniku akcji Entartete Kunst dzieła Jankiela Adlera potępiono w nazistowskich Niemczech jako przejawy sztuki zdegenerowanej. Ich autor w 1937 zamieszkał we Francji, aby w trzy lata później zaciągnąć się do armii polskiej powstającej we Francji. Walczył jako artylerzysta, lecz po bitwie pod Dunkierką został razem z innymi żołnierzami ewakuowany do Anglii. Zdemobilizowany wskutek choroby serca, osiadł w Glasgow, następnie – w artystycznej kolonii Kirkcudbright oraz Londynie. W tym okresie twórczość malarza ulega silnym przemianom.

„Wiele rzeczy w obrazach Adlera utrudnia Anglikowi ocenę poszczególnych dzieł. Może to wywodzący się ze wschodu nadmiar bogatych kolorów i faktur, oddziaływających bardzo abstrakcyjnie i przygnębiająco, zupełnie obcych owej radości życia do której przyzwyczaili nas Francuzi”.

Philip Handy, artykuł „Picasso w Wielkiej Brytanii”

Definitywnie porzuca on figurację i skłania się ku coraz bardziej abstrakcyjnym formom. Posługuje się organiczną, egzystencjalną metaforą, która stanowi odpowiedź na wieści dotyczące Zagłady, docierające z kontynentu. W prezentowanej kompozycji sięgnął do klasycznego tematu z repertuaru europejskiego malarstwa. Scena z kąpiącymi się kobietami odnosi do dzieł Jean-Auguste-Dominique’a Ingresa, Eugène’a Delacroix, Gustave’a Courbeta oraz Paula Cézanne’a. Malarz celowo podnosi wielki temat sztuki przeszłości, chcąc dać uniwersalne świadectwo ludzkiej egzystencji. „W dziele Adlera okresu brytyjskiego – pisze Nehama Guralnik – dostrzegamy wyraźną przemianę stylu. W jego obrazach przeważają teraz przedmioty mgliste tylko zaznaczone o wiele mniej wyraziste niż w okresie niemieckim (...). O ile postaci okresu niemieckiego skłaniały się ku archetypom (np. Chasyd), to w fazie brytyjskiej otrzymują one znaczenie ideogramów, nie przedstawiają żadnej określonej osoby czy motywu, stają się abstrakcyjnym symbolem. Figury, teraz mniej zastygłe i masywne, lecz bardziej abstrakcyjne i geometryczne, wraz ze zmianą proporcji, zmieniły swój zasadniczy charakter na rzecz delikatnej lekkości”.

„Te obrazy splatają abstrakcyjną symbolikę z poczuciem fatalizmu, prowokując respekt dla ludzkiego doświadczenia. Centralnym motywem obrazów Adlera jest człowiek i jego los. Uwidacznia się to zwłaszcza w pracach okresu wojennego, zarówno w wyborze tematów, jak i wykonaniu”.

Nehama Guralnik

Ukazane w łaziennej scenie postaci mają dużo wdzięku, szczególnie pierwszoplanowa, kołysząca się figura bliska jest w charakterze postaciom z haremów Ingresa czy innych malarzy akademickich. Adler nie akcentował jednak klasycznego piękna i harmonii. Linearna stylizacja służy w nich do stworzenia rodzaju abstrakcyjnego piękna i symbolizmu. Znaczenie skryte w postaciach nie jest łatwo pochwytne. Sylwety kryją w sobie życiową energię, ale niepokój – skłaniają do konfrontacji z ludzkim zniekształconym ciałem, prowadząc do poczucia fatalności ludzkiego losu. Twarze kobiet, nieme i smutne, w dziwny sposób zjawiają się w pustej przestrzeni pokoju i stanowią uniwersalny symbol ludzkiej kondycji w obliczu tragedii wojny, która zepchnęła Adlera na Wyspy.

29 α

ZYGMUNT DOBRZYCKI

1896-1970

"Kształty" ("Formes"), 1951

olej/ płótno, 66 x 81 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Z. Dobrzycki 51'

na odwrociu nalepka wystawowa z odręcznym opisem: 'TENTOONSTELLING | Z. DOBRZYCKI | Chateau Malou | 26 okt. tot qq Nov. 1973 | TITEL: FORMES. | Afm. 65 x 80 cm | eigendom [przekreślone] | ASSEBROEK'

estymacja:

85 000 - 120 000 PLN

19 500 – 27 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Belgia

WYSTAWIANY:

Chateau Malou, Bruksela, 26 października - 11 listopada 1973





Zygmunt Dobrzycki edukację artystyczną odebrał w Kijowie, Moskwie i Petersburgu. Ponadto w 1923 rozpoczął studia filologiczne w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, które jednak przerwał pięć lat później by wyjechać do Paryża. Szukał inspiracji nie tylko nad Sekwaną, ale również, jak wielu innych artystów, na południu Francji, gdzie odwiedził m.in. Saint-Paul-de-Vence. Mieszkał także w Belgii, w miasteczku Damme. Brał udział w wystawie polskiej sztuki w Budynku Secesji w Wiedniu razem z Teodorem Axentowiczem, Józefem Mehofferem i Eugeniuszem Zakiem. W roku 1929 zorganizowano mu indywidualną wystawę w Brukseli, po której zyskał rozgłos. W latach 30. XX w. wystawiał swoje prace na wielu ekspozycjach w Paryżu, Brukseli i Antwerpii. Został wyróżniony złotym medalem na Międzynarodowej Wystawie „Sztuka i Technika” w Paryżu w 1937 roku.

Jego wczesna twórczość wykazuje wpływ Mikołaja Čiurlionisa i jest utrzymana w duchu symbolizmu. Podczas pobytu w Paryżu zapoznał się z kubizmem i fowizmem, które uformowały dalszą jego twórczość. Tworzył pejzaże, martwe natury, przedstawienia koni i aktów. Ponadto wykonywał dekoracje kościelne, drewniane rzeźby oraz pomniki, których realizacje można oglądać w belgijskiej miejscowości Saint-Nicolas, a także w Brukseli.

Prezentowany w katalogu obraz „Formy”, pokazywany na wystawie w Chateau Malou w Brukseli w 1973 roku, wyraźnie wpisuje się w doświadczenia awangardy pierwszej połowy XX wieku, choć nie podporządkowuje się jednoznacznie żadnemu z jej nurtów. Z kubizmem łączy go przede wszystkim rozbicie rzeczywistości na przenikające się, geometryzowane płaszczyzny oraz rezygnacja z tradycyjnej perspektywy. Przedmioty i formy architektoniczne tracą materialną jednoznaczność, stając się układem rytmów, pionów i nieregularnych brył. Surrealistyczny charakter kompozycji ujawnia się natomiast w jej onirycznej, zagadkowej atmosferze – znajome elementy rzeczywistości zostają zestawione w sposób sprzeczny z logiką realnej przestrzeni i zaczynają przypominać fragmenty sennej wizji. Swobodna deformacja, autonomiczna rola intensywnego koloru oraz biomorficzne, płynne kształty przywołują również doświadczenia fowizmu, ekspresjonizmu i abstrakcji organicznej.

30 α

MELA MUTER

1876-1967

Collioure ("Miasteczko rybackie z kobietami na plaży"), lata 20. XX w.

olej/plótno, 50 x 65 cm

sygnowany p.d.: 'Muter' (recto)

na odwrociu druga kompozycja malarska - Widok na rzekę z lat 40. XX w.

na odwrociu na krośnie nalepka wystawowa z Maxwell Galleries w San Francisco z opisem pracy i numerem katalogowym '29'

estymacja:

500 000 - 800 000 PLN

114 000 - 183 000 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Clars, Oakland, marzec 2022

kolekcja prywatna, Europa

WYSTAWIANY:

Mela Muter: First One Man Exhibition in America of an Illustrious French Painter, Maxwell Galleries,

San Francisco, 5 lipca - 6 sierpnia 1966



1876	•	Na świat przychodzi córka kupca Fabiana Klingslanda, Maria Melania Klingsland.
1892	•	Przyszła artystka zdaje maturę w gimnazjum w Warszawie.
1892-1899	•	Pobiera prywatnie lekcje rysunku i gry na fortepianie.
1899	•	Wychodzi za mąż za Michała Mutermilcha, pisarza i działacza socjalistycznego. Uczęszcza do prywatnej Szkoły Malarstwa i Rysunku Miłosza Kotarbińskiego.
1900	•	Na świat przychodzi syn Meli i Michała, Andrzej.
1901	•	Rodzina wyjeżdża do Paryża. Mela wynajmuje pracownię przy Boulevard Arago 65. Pierwszy wyjazd do Concarneau w Bretanii.
1902	•	Debiut na wystawach w Polsce i we Francji.
1903	•	Poznaje Leopolda Staffa. Pomiedzy parą rodzi się uczucie.
1907	•	Pierwsza wystawa indywidualna w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Pobyt w Zakopanem, który skutkuje zerwaniem więzi ze Staffem.
1908	•	Pobyt we Florencji. W lutym doznaje wypadku – wskutek wybuchu kuchenki gazowej zostaje okaleczona. Śmierć matki artystki.
1911	•	Wystawa indywidualna w Galerii Sztuki Współczesnej J. Dalmau w Barcelonie. W kolejnym roku uczestniczy w wystawie zbiorowej artystów polskich w tej samej galerii.
1913	•	Kolejny pobyt w Hiszpanii. Wakacje spędza w Ondarroa w Kraju Basków. Monografistka artystki Barbara Brus-Malinowska określa ten czas jako jeden z najlepszych i najpłodniejszych okresów w twórczości artystki.
1914	•	Po wybuchu I wojny światowej rodzina Mutermilchów wyjeżdża do Bretanii. W październiku wracają do Paryża. Mąż i brat Meli zaciągają się jako ochotnicy do wojska.
1915	•	Pobyt w Szwajcarii.
1916	•	U syna Andrzeja wykryta zostaje gruźlica kości.
1917	•	Po bitwie pod Verdun Muter opiekuje się rannymi i kalekami, początek działalności pacyfistycznej malarki. Poznaje Raymonda Lefebvre’a, znacznie młodszego polityka i działacza lewicowego, z którym połączy ją romans.
1918	•	Henri Matisse i Gino Severini odwiedzają Muter w pracowni. Coraz silniejsze więzi łączą ją z kręgiem socjalistów. Współpracuje z czasopismem „Clarté”.
1918-1919	•	Podróżuje między Paryżem a sanatoriami i pensjonatami w Berck, Vernet-les-Bains, Prades i Allevard, gdzie kuracje przechodzą jej syna Andrzej i chory płucnie Lefebvre.
1919	•	Rozwód z Michałem Mutermilchem.
1920	•	W tajemniczych okolicznościach umiera wskutek zatonięcia statku na Morzu Białym Lefebvre. Wyjechał do Rosji na kongres III Międzynarodówki.
1921	•	Pierwszy pobyt na Lazurowym Wybrzeżu. Odwiedza Trayas (gdzie tworzy cykl „Czerwone skały”) oraz Saint-Tropez.
1922-1923	•	Śmierć ojca. Muter przechodzi konwersję na katolicyzm.
1923	•	Pobyt w Serrieres u Alberta Gleizesa – Muter ulega wpływom kubizm.
1924	•	Nagła śmierć syna Andrzeja.
1925	•	Poznaje poetę Rainera Marię Rilkego, z którym wymieniać będzie korespondencję. Rozpoczynają się prace nad willą dla artystki, którą projektuje Auguste Perret.
1930-1934	•	Prowadzi prywatne kursy malarstwa i rysunku.
1939	•	Po wybuchu II wojny światowej wyjeżdża do Prowansji. Mieszka w Villeneuve-les-Avignon. W kolejnych latach, ukrywając się, maluje widoki z okolic Awinionu i znad Rodanu. W latach 1942-1943 mieszka w Awinionie.
1945	•	Powrót do Paryża. Od 1944 roku wynajmuje swój paryskim dom Jeanowi Dubuffetowi – w latach 50. będzie z nim toczyć spór o zamieszkanie tej nieruchomości.
1962	•	Spuścizna malarska Muter zostaje odnaleziona i odzyskana przez Bolesława Nawrockiego.
1965	•	Wystawa indywidualna w Galerie Gmurzynska w Kolonii. W 1967 zostanie tam zorganizowana jej wystawa pośmiertna.
1967	•	Artystka umiera w Paryżu i zostaje pochowana w Bagneux.
1994	•	W grudniu 1994 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie zostaje otwarta wystawa prac Muter w kolekcji Nawrockich. Od tego momentu jej postać i dzieło zyskają rozpoznawalność w Polsce.

Mela Muter



MELA MUTER: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

„Latem roku 1926 Mela Muter znów jest w Collioure. Dzieli się z Rilkiem wrażeniami po lekturze przysłanych przez niego książek (...) W dalszym ciągu listu (...) pisze o atmosferze Collioure, dobrze nam znanej z jej pejzaży – o barkach w porcie, które ‘z gorączkową i całkiem południową radością’ szykują się na połów, o żaglach, co nie zmieniły kształtu od czasów rzymskich, o poszukiwaniu Złotego Runa i poszukiwaniu Przygody, o czerwonej glebie, która wiele nie rodzi, ale która ‘wynałazła drzewa oliwkowe o rozedrganych grzywach liści’, wreszcie o starych domach, zbrązowiałych od słońca”.

Maria Gerson-Dąbrowska, Polscy artyści: ich życie i dzieła, Warszawa 1930, s. 336-337



Mela Muter, Widok portu w Collioure, ok. 1925, Muzeum Narodowe w Warszawie



Verso poz. 31

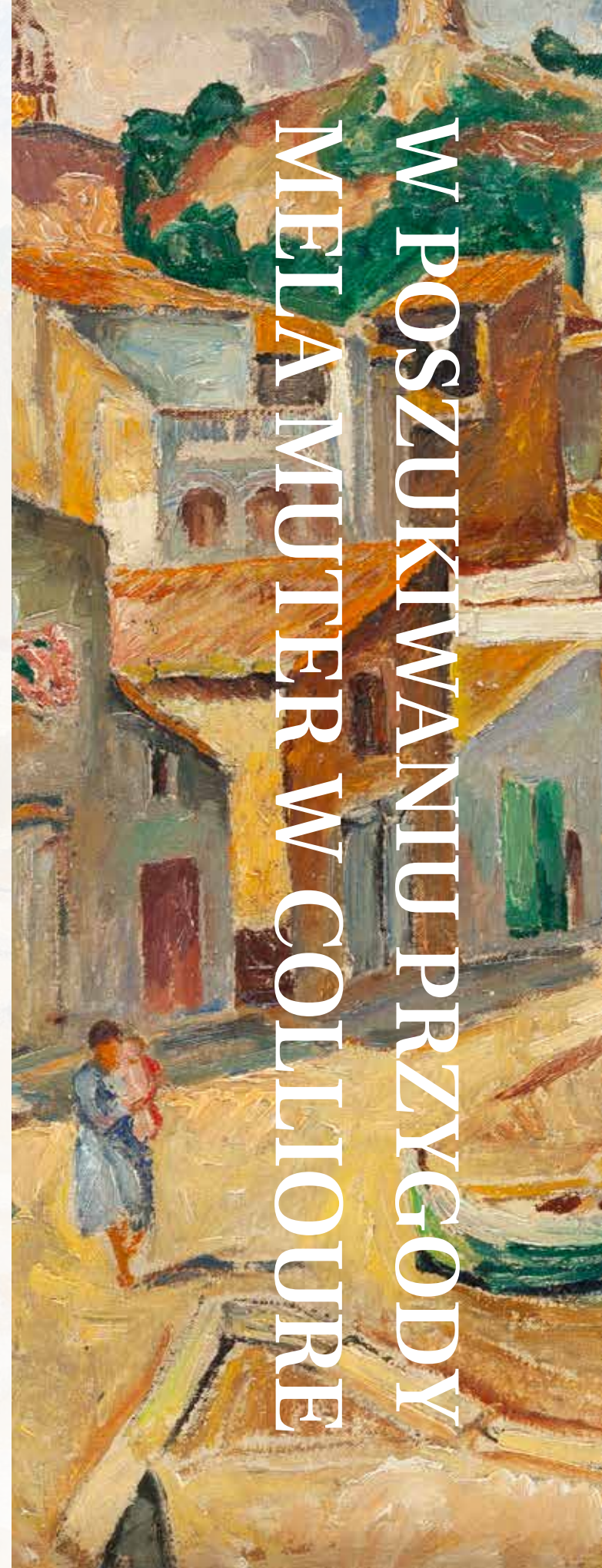
Mela Muter była niezwykle wrażliwą pejzażystką. Nie tylko malowała świat przyrody, lecz także wypowiadała się o nim w swoich zapiskach i listach. Interesowała ją zarówno natura, jak i krajobraz przetworzony ręką ludzką. Dlatego też Muter odtwarzała wielokrotnie na swoich kompozycjach krajobrazy miejskie. Ciekawiły ją zarówno wielkie metropolie, takie jak chociażby Paryż, a także o wiele bardziej kameralne ośrodki. To właśnie w nich artystka czuła się najlepiej. Małe, prowincjonalne miasteczka, w których więź człowieka z naturą stawiała się bardziej wyczuwalna niż w wielkich miastach, wyzwały w niej niespożyte siły twórcze.

Mela Muter znalazła się po raz pierwszy w Collioure w roku 1921. To malowniczo położone miasteczko od samego początku wywarło na artystce niemałe wrażenie. Od tej pory powracała tam regularnie, intensywnie zwiedzając i oczywiście malując. Na przestrzeni kilku lat, powstały w Collioure liczne obrazy sztalugowe, a także ekspresyjne w swojej formie akwarele. Artystka żywo komentowała otaczającą ją przestrzeń, czego dowodem są chociażby wysyłane do przyjaciół listy. „Latem roku 1926 Mela Muter znów jest w Collioure. Dzieli się z Rilkiem wrażeniami po lekturze przysłanych przez niego książek (...) W dalszym ciągu listu (...) pisze o atmosferze Collioure, dobrze nam znanej z jej pejzaży – o barkach w porcie, które ‘z gorączkową i całkiem południową radością’ szykują się na połów, o żaglach, co nie zmieniły kształtu od czasów rzymskich, o poszukiwaniu Złotego Runa i poszukiwaniu Przygody, o czerwonej glebie, która wiele nie rodzi, ale która ‘wynałazła drzewa oliwkowe o rozedrganych grzywach liści’, wreszcie o starych domach, zbrązowiałych od słońca” (Mela Muter. Kolekcja Bolesława i Liny Nawrockich, katalog wystawy, tekst Jan Zieliński, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1994, s. 21).

Z tych sparafrazowanych za malarką słów wyłania się mistyczna wręcz wizja Collioure – krainy idyllicznej i tajemniczej. Patrząc na prezentowany w katalogu obraz dostrzec możemy to, o czym pisała Muter do Rilkego. Mamy tutaj bowiem spalone południowym słońcem domy przyklejone do wzgórz oraz pojedynczą rybacką łódkę wyciągniętą na brzeg. Pejzaż Mela Muter wydaje się niemal bezludny. Przyglądając mu się dokładniej, zaledwie tu i ówdzie, dostrzeżemy samotnie idącą matkę z dzieckiem czy dwóch plażowiczów. Muter znakomicie łączy w prezentowanym pejzażu barwy. Nasycone czerwienie, żółcie i ugry zestawia na zasadzie kontrastu ze szmaragdami i głęboką ultramaryną. Syntetyzuje i geometryzuje kształty. Widoczne są w jej kompozycji echa najważniejszych modernistów europejskich, do których sama świadomie się odwoływała, mówiąc: „Przechodząc kiedyś ulicą, spostrzegłam w oknie wystawowym obraz, który uczynił na mnie olbrzymie wrażenie. Gdy po długim przyglądaniu się weszłam do sklepu, przyjął mnie tegi pan. Był to sam Vollard, mecenas sztuki impresjonistycznej. Obraz, który tak mnie wzruszył, był dziełem Gauguina. Obok znajdowały się utwory Cézanne’a, Van Gogha i inne Gauguina. Obrazy Gauguina i wyżej wymienionych impresjonistów dokonały we mnie przełomu. Cézanne nauczył mnie myśleć plastycznie”.

Jak to bywa w przypadku wielu dzieł tej artystki, na odwrocie przedstawienia portu w Collioure znajduje się jeszcze inny obraz. Namalowany znacznie później, najprawdopodobniej w latach 40. XX w., przedstawia widok na rzekę zza pni drzew. Charakterystyczna dla późnej twórczości Muter jest tutaj daleko posunięta swoboda malarskiej materii. Farba nakładana jest szeroko, miejscami grubo i impastowo, a pojedyncze pociągnięcia pędzla zachowują swoją autonomię. Szczególną rolę odgrywa perspektywa. Monumentalne drzewa, znajdujące się bardzo blisko obserwatora, niemal wypychają dalszy widok poza pole obrazu. Zabudowa przeciwnego brzegu pojawia się jedynie w fragmentach, w prześwitach pomiędzy pniami. Pejzaż zostaje podporządkowany emocjonalnemu doświadczeniu miejsc. Drzewa, woda i architektura nie są od siebie precyzyjnie oddzielone, lecz współtworzą pulsującą strukturę barwną.

W POSZUKIWANIU PRZYGODY MELA MUTER W COLLIOURE



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

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



Widok portu w Collioure, około 1950

31 α

MELA MUTER

1876-1967

Adoracja Dzieciątka, lata 40. XX w.

olej/sklejka, 93 x 64 cm

estymacja:

500 000 - 1 000 000 PLN

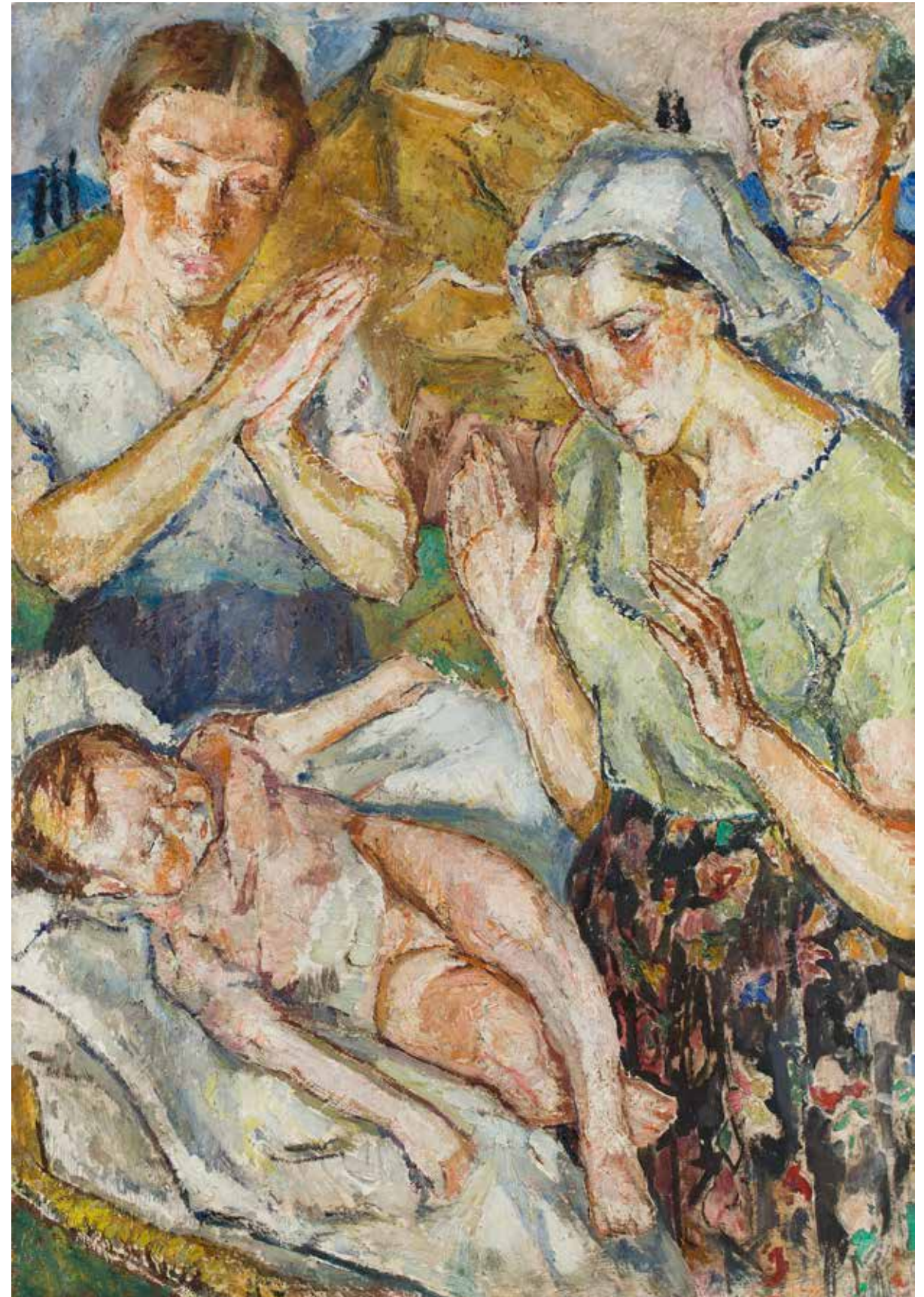
115 000 – 229 000 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artystce

Galerie Gmurzynska, Kolonia

kolekcja prywatna, Europa





SACRUM MELI MUTER

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

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

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

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



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

MACIERZYŃSTWO U ŹRÓDEŁ CZŁOWIECZEŃSTWA

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



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



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

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

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

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

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

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





W pracowni przy rue Vaugirard 114 bis, wybudowanej przez znanego architekta Auguste'a Perreta, około 1930

32 α ψ Σ

MELA MUTER
1876-1967

"Sosny nad brzegiem Rodanu", lata 50. XX w.

olej/plótno, 60 x 80 cm
na odwrociu na krośnie opisany numerem inwentarzowym: '12621 Mela MUTER NC- 7/8/75' oraz '14678 | IC3NB',
opisany na ramie białą kredą: 'OCTINA 685', na krośnie i na ramie nalepka aukcyjna Christie's oraz nalepki transportowe

estymacja:
130 000 - 180 000 PLN
30 000 – 41 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Wojciecha Fibaka
Christie's, Londyn, październik 2000
polska kolekcja prywatna, Londyn

WYSTAWIANY:
École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, Pałac Poznańskich, Łódź, 1998–1999

LITERATURA:
École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Łódź 1998–1999, s. 178-9 (il.), nr kat. 76





NAD BRZEGAMI RODANU

Rodan należy do najważniejszych motywów pejzażowych w dojrzałej twórczości Meli Muter. Artystka wielokrotnie malowała wstęgę rzeki rozciągającą pomiędzy brzegami Awinionu i Villeneuve-lès-Avignon. Motyw ten powracał w różnych ujęciach, od rozległych panoram po tło dla figuratywnych kompozycji czy fragmentu martwej natury. Rodan stał się dla Muter nie tylko charakterystycznym elementem krajobrazu południowej Francji, lecz także jednym z tematów pozwalających jej najpełniej rozwijać zainteresowanie kolorem, światłem oraz materią malarską.

Z południem Francji malarka była związana przez wiele lat. Podróżowała tam jeszcze przed II wojną światową, a w czasie niemieckiej okupacji Francji okolice Awinionu stały się dla niej miejscem schronienia. Po ewakuacji Paryża w 1940 roku artystka zamieszkała najpierw w Villeneuve-lès-Avignon, następnie w samym Awinionie. Mimo trudnych warunków życiowych nie zaprzestała pracy artystycznej. Po zakończeniu wojny wróciła do Paryża, lecz nadal regularnie przyjeżdżała na południe, przede wszystkim w miesiącach letnich. Władze Awinionu udostępniły jej niewielkie mieszkanie położone na zboczach skarpy z ogrodami papieskimi. Rodan przestał więc być dla Muter jedynie motywem poznawanym podczas podróży - stał się elementem dobrze znanego, wielokrotnie obserwowanego krajobrazu.

W prezentowanym obrazie rzeka zdecydowanie dominuje nad otaczającym ją krajobrazem. Muter wybrała wysoki punkt obserwacyjny, dzięki któremu jej powierzchnia zajmuje znaczną część kompozycji. Wzrok prowadzony jest od skalistego pierwszego planu i niewielkiej łodzi ku położonemu w głębi mostowi oraz zabudowaniom. Lewą stronę zamyka zwarta grupa drzew o ciemnych, mocno zaznaczonych pniach. Ponad nimi pojawiają się monumentalna sylweta fortu Saint-André.

Muter nie traktowała pejzażu jako wiernego, topograficznego zapisu rzeczywistości. Interesowała ją przede wszystkim jego konstrukcja malarska - układ mas, napięcia pomiędzy plamami barwnymi i wzajemne oddziaływanie kolorów. Dlatego również tutaj architektura została poddana daleko idącej syntezie. Budynki tracą drobiazgowość, zamieniając

się w zwarte, niemal geometryczne formy. Biel i kremowe odcienie murów kontrastują z głębokimi zieleniami roślinności, podczas gdy oranże dachów stanowią niewielkie, lecz intensywne akcenty rozświetlające środkową partię obrazu.

Najbardziej interesującą partią obrazu pozostaje jednak sam Rodan. Jego powierzchnia nie jest jednolitą płaszczyzną koloru. Muter rozбивa ją na dziesiątki krótkich, prowadzonych w różnych kierunkach pociągnięć pędzla. Granaty, błękity i szarozielenie przechodzą w rozbielone turkusy i chłodne szarości. Woda zdaje się wirować, załamywać i zmieniać kierunek. Podobne zainteresowanie dynamiką rzeki pojawia się w innych kompozycjach artystki przedstawiających Rodan, w których niemal abstrakcyjny rytm pociągnięć pędzla staje się sposobem oddania nieustannego ruchu żywiołu.

Charakterystyczna jest również materia całego przedstawienia. Muter pozostawia widoczny ślad pracy pędzla, nie wygładza powierzchni ani nie zaciera kolejnych warstw farby. Skalisty brzeg, korony drzew, elementy architektury oraz tafla rzeki zostały zbudowane podobnymi, zdecydowanymi dotknięciami pędzla, ale każda z tych partii otrzymała własny rytm. Woda jest płynna i niespokojna, drzewa zwarte i ciężkie, architektura natomiast uspokojona poprzez większe, jaśniejsze płaszczyzny. Zestawienie tych odmiennych struktur nadaje obrazowi wewnętrzną dynamikę.

Pejzaże znad Rodanu dobrze pokazują szczególny stosunek Muter do natury. Punktem wyjścia pozostawała bezpośrednia obserwacja konkretnego miejsca, jednak artystka nie podporządkowywała obrazu jego dosłownemu odwzorowaniu. Krajobraz był dla niej tworzywem, które należało przekształcić za pomocą koloru i kompozycji. W prezentowanym dziele rzeczywisty widok południowej Francji staje się przede wszystkim spotkaniem kilku malarskich żywiołów - chłodnej, ruchliwej wody, ciężkiej zieleni drzew, rozgrzanych oranżem dachów oraz jasnej architektury. Nad nimi rozciąga się przygaszone, szaroliliowe niebo, które zamiast rozświetlać scenę, dodatkowo wydobywa nasyczone tony krajobrazu.

JOSEPH HECHT

1891-1952

"Pejzaż letni" ("Paysage d'Été")

olej/plótno, 65 x 90 cm

sygnowany l.d.: 'Joseph Hecht'

na odwrociu na krośnie fragmentarycznie zachowana nalepka z opisem pracy: 'Hecht Jos[...]| No 2 Paysage d'Été | 14 Cité Falguière Paris' oraz nalepka: 'Hecht', numer inwentarzowy: 'H 2907'

estymacja:

24 000 - 35 000 PLN

5 600 – 8 100 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Belgia

Joseph Hecht urodził się w zasymilowanej żydowskiej rodzinie. Od 1909 roku kształcił się w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie studiował malarstwo u Wojciecha Weissa oraz grafikę o Józefa Pankiewicza. Wybuch I wojny światowej zastał go w Berlinie; artysta wyjechał wówczas do Norwegii, gdzie spędził kilka lat. Doświadczenie północnego krajobrazu miało istotne znaczenie dla jego późniejszej twórczości. Po wojnie Hecht przeniósł się przez Włochy do Paryża, który pozostał jego artystycznym domem aż do śmierci.

Paryż lat dwudziestych XX wieku był dla Hechta miejscem spotkania z awangardą międzynarodową i środowiskiem École de Paris. Artysta wystawiał w najważniejszych paryskich salonach. Rozwijał jednocześnie drugą, niezwykle ważną dziedzinę swojej działalności – grafikę warsztatową, stając się jednym z najwybitniejszych odnowicieli klasycznego miedziorytu. W 1927 roku wraz ze Stanleyem Williamem Hayterem przyczynił się do powstania Atelier 17 – jednego z najważniejszych centrów eksperymentalnej grafiki artystycznej. Równie oryginalną częścią jego dorobku jest malarstwo. Artysta czerpał inspirację przede wszystkim z natury – krajobrazu, świata roślin i zwierząt. Nie ograniczał się jednak do wiernego odtwarzania

pejzażu, łącząc doświadczenia wyniesione z krakowskiego symbolizmu, fascynację sztuką francuską oraz coraz śmielsze uproszczenie i intensyfikację formy. W późniejszych pracach widoczne są również związki z estetyką art déco i doświadczeniami fowizmu, zwłaszcza w sposobie traktowania koloru.

„Pejzaż letni” stanowi znakomity przykład tej malarskiej strony twórczości Hechta. Natura zostaje w nim poddana malarskiej syntezie: szeroki format płótna pozwala artystycznie rozegrać relacje pomiędzy płaszczyznami ziemi, roślinności, światła i nieba. Charakterystyczne dla Hechta jest traktowanie krajobrazu jako żywego organizmu, w którym kolor i rytm form mają równie istotne znaczenie jak topograficzna rozpoznawalność miejsca. Wybór tematu sugeruje duże zainteresowanie autora określoną atmosferą natury, jej intensywnością i pełnią, które staje się tym samym okazją do eksperymentu z kolorem i rytmem. Obraz łączy kilka najważniejszych aspektów twórczości Hechta: paryski kontekst jego działalności, zainteresowanie naturą, charakterystyczną dla niego swobodę w operowaniu kolorem oraz malarską niezależność, która wymyka się prostym kwalifikacją.



34 α

STEFANIA ORDYŃSKA-MORAWSKA

1882-1968

Kąpiące się

olej/plótno, 47 x 61 cm

sygnowany l.d.: 'St. Ordyńska' oraz p.d.: 'St. Ordyńska [zamazane]'

na odwrociu szkic górzystego krajobrazu oraz fragmentarycznie zachowana karta przyklejona do płótna ze stemplami polskiego Ministerstwa Kultury

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

9 200 – 13 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

Stefania Ordyńska już od najmłodszych lat wykazywała zdolności plastyczne, które rozwijała pod czujnym okiem swojego ojca. Po ukończeniu gimnazjum w Brzesku podjęła studia na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Podróżowała po Rzymie i Florencji, aby zgłębić tajniki malarstwa włoskiego gotyku i renesansu. Kolejny krok w jej podróży artystycznej był Paryż, do którego przybyła w 1910. Aktywnie uczestniczyła tam w życiu bohemy na Montparnassie, prezentując swoje prace na Salonach Jesiennych i nawiązując przyjaźń z Olgą Boznańską. W 1916 przebywała w Rákoskeresztúr, a rok później w Lozannie. Kolejnym etapem był pobyt w Brnie w 1919, po którym powróciła do Brzeska.

Stefania Ordyńska była przede wszystkim pejzażystką, tworzyła malownicze widoki Paryża, Bretanii, Prowansji i Pirenejów. Nie obca jej była także tematyka marynistyczna, sceny rodzajowe z rybakami, portrety i akty. Wspólnie z innymi wybitnymi artystami: takimi jak Olga Boznańska, Mela Muter czy Jan Peszke, uczestniczyła w wystawach organizowanych w renomowanych galeriach, m.in. Galerie des Beaux-Arts, Muzeum Crillon, galerii Artistes modernes. W Polsce jej prace prezentowano m.in. w Domu Sztuki w Katowicach, Łodzi i Warszawie. Latem 1939, w związku z planowaną wystawą indywidualną w Zachęcie, przyjechała do Warszawy. Niestety,

wybuch II wojny światowej zniweczył te plany, a sytuacja uniemożliwiła artystce powrót do Paryża. W trakcie wojny straciła mieszkanie i pracownię w Paryżu, a podczas powstania warszawskiego spłonęły jej prace. Wstąpiła do krakowskiego oddziału Związku Polskich Artystów Plastyków. W czerwcu 1947 wyjechała do Paryża, jednak zmagając się z uczuciem osamotnienia, podjęła decyzję o powrocie na stałe do Polski.

Prezentowany w katalogu obraz „Kąpiące się” łączy tradycyjny motyw aktu w pejzażu z doświadczeniami najważniejszych awangardowych kierunków początku XX wieku. Uproszczone, monumentalizowane sylwetki kobiet, podporządkowane wyrazistemu konturowi, przywodzą na myśl syntetyczne poszukiwania postimpresjonistów, przede wszystkim Paula Cézanne’a i jego kompozycje kąpiących się. Intensywna, miejscami niemal arbitralna kolorystyka – turkusy, zielenie, fiolety i brunatne czerwienie – zbliża dzieło do doświadczeń fowizmu. Sposób budowania przestrzeni za pomocą rytmicznie zestawionych płaszczyzn barwnych oraz ograniczenie tradycyjnego modelunku wskazują zarazem na lekcję syntetyzmu. Krajobraz nie stanowi tu realistycznego tła, lecz autonomiczną strukturę koloru i formy, w którą wpisane zostały akty.



35 α

ADAM STYKA

1890-1959

U wodopoju

olej/ płótno, 74 x 89 cm

sygnowany p.d.: 'ADAM | STYKA'

na ramie notatki oraz nalepki aukcyjne

estymacja:

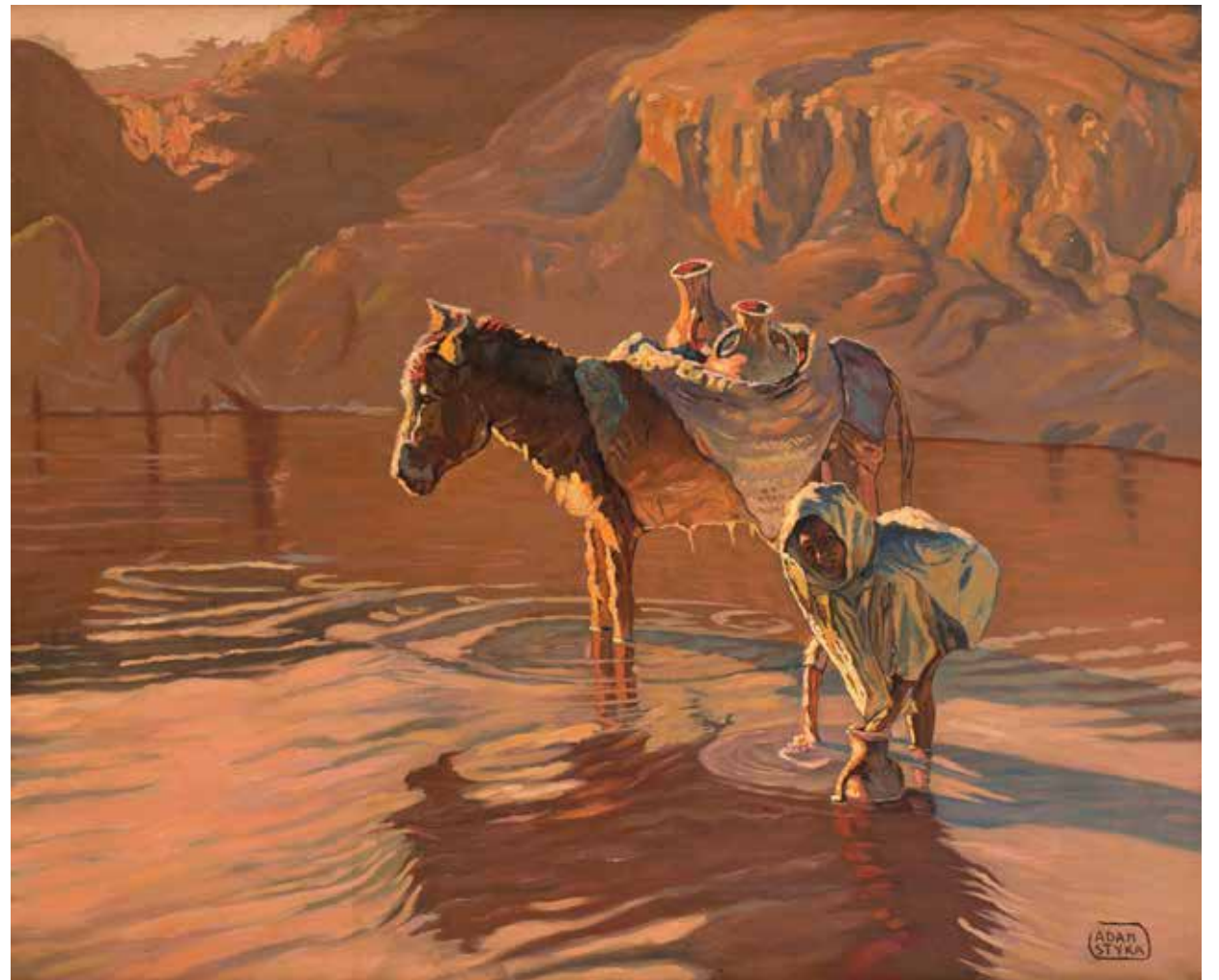
150 000 - 200 000 PLN

35 000 – 46 000 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Bonhams, Londyn, październik 2021

kolekcja prywatna, Warszawa



W KRĘGU POLSKICH ORIENTALISTÓW



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



Widok na łuk triumfalny Marka Aureliusza
w Trypolisie, okres międzywojenny

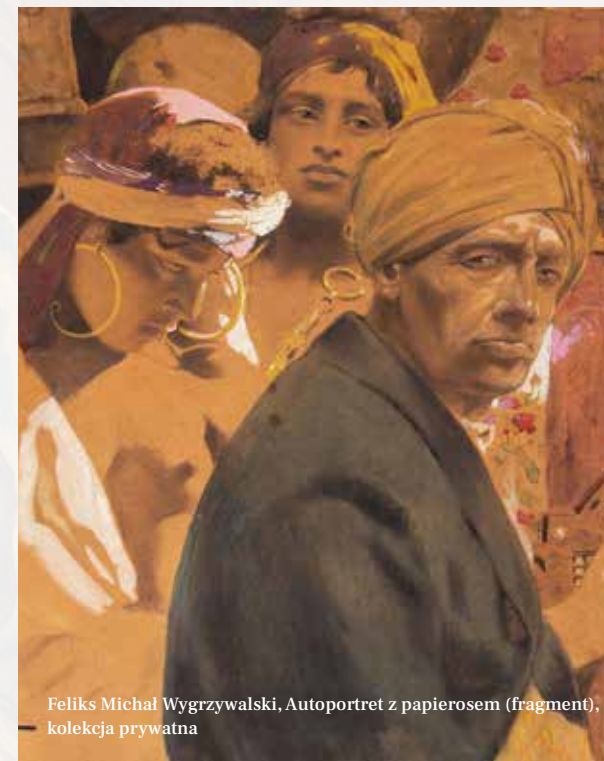


W wieku 18 lat młody Adam Styka miał usłyszeć od nestora rodu, Jana, istotną, jak się później okazało, radę. „Adaś miał szczególnie łatwość do pejzażu, ale mu powiedziałem: Z tym daleko nie zajdziesz, trzeba rysować twarze ludzi” (Czesław Czapliński, Saga rodu Styków, Nowy Jork 1988, s. 136). Początkowo 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 saharyjskich oazach, spotkania z nomadami oraz wizyty w afrykańskich miastach, wśród których na pierwszy plan wybija się Marrakesz, zaowocowały całą serią orientalnych widoków. Na płótnach Styki pojawiają się przesycone słońcem pejzaże, a ich bohaterami stają się roznegliżowane kobiety sportretowane w objęciach Arabów. „Po wielu latach studiów w Algierze, Maroku, Tunisie, Egipcie i Sudanie, zauważyłem dziwną różnicę blasków słonecznych między tymi krajami. Tym dziwniejsze, że się bierze pod uwagę ich wzajemną bliskość. Mając za sobą bogate doświadczenia, mogę śmiało powiedzieć, że Algier jest srebrno-biały, Maroko ma odcień czerwono-żółty, Egipt niebieski, a Sudan raczej szary” (Czesław Czapliński, dz. cyt., s. 149). Charakterystyczną cechą kompozycji Adama Styki jest emanująca z nich pozytywna energia. Artysta ukazuje bowiem pejzaż i ludzi przez pryzmat barw i sielskiej zabawy.

Styka to niewątpliwie najciekawszy z grona polskich orientalistów, które nie jest bardzo szerokie. Mimo to wymienić można tu jeszcze sylwetkę takiego malarza jak chociażby Aleksander Laszenko. Z fascynującym światem Lewantu zetknął się on stosunkowo wcześnie, bo już w latach 1897-98, kiedy to w towarzystwie swojego ojca wyprawił się po raz pierwszy do Egiptu. Laszenko miał wówczas zaledwie czternaście lat. Niezaprzeczalnie owa podróż stanowiła w jego życiu punkt zwrotny. Urodzony w rodzinie szlacheckiej twórca mógł pozwolić sobie jeszcze w przyszłości na liczne wyjazdy. Na początku XX stulecia odwiedził egzotyczne regiony, które budzą zainteresowanie i podziw nawet z dzisiejszej perspektywy. Indie, Australia, Nowa Kaledonia, Wyspy Fidżi, Samoa, Tahiti, Zanzibar czy Wyspy Kanaryjskie to nadal nie wszystkie przystanki na imponującej mapie jego wędrowek. 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 odmetów fal ciężkie sieci, przy innej okazji zaś kreuje fantastyczne wizerunki wychodzących z wody nimf i towarzyszących im sylenów. To zderzenie rzeczywistości z obrazem, iście irracjonalnym, nie jest w sztuce malarza niczym wyjątkowym. Do i tak już bogatego repertuaru form dochodzi tu dodatkowo inny zestaw motywów. „W 1906 roku artysta odbył podróż do Egiptu i na Pustynię Libijską. Oczarowała go egzotyka Orientu, co znalazło dobitny wyraz w jego malarstwie. Wygrzywalski zaczął malować sceny haremowe, scenki rodzajowe z egipskiej ulicy, jego obrazy zaludniły się sprzedawcami i naprawiaczami dywanów, modlącymi się Arabami i Beduinami” (dz. cyt., s. 6). Po tej wyprawie Orient z całą swą magią i malowniczością pochłonął duszę artysty bez reszty. Można się tutaj zastanawiać, czym tak naprawdę był dla Europejczyka na początku XX stulecia ten świat. Jak się okazuje, stan wiedzy i dostęp w te na pozór niedostępne rewiry globu był dla wielu twórców stosunkowo łatwy. Nie można oczywiście twierdzić, że przeciętnego człowieka było wówczas stać na zagraniczne wojaże, ale fakty świadczą o tym, iż przywilej ten dotyczył licznych artystów dysponujących odpowiednim zapleczem finansowym. Inspiracja sztuką i kulturą Dalekiego Wschodu, szczególnie Japonią, jest w Europie zjawiskiem zmiennym 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

POD WŁOSKIM NIEBEM

WŁOSKIE INSPIRACJE W TWÓRCZOŚCI POLSKICH ARTYSTÓW

Włoska podróż od wieków była dla polskich artystów wielozmysłowym doświadczeniem światła, koloru i przestrzeni, spotkaniem z antykiem, sztuką renesansu i barokiem, ale także z codziennością południa – ulicą, placem, portem, kawiarnią, targiem i nadmorskim pejzażem. Włochy oglądane oczami artysty stawały się laboratorium malarstwa. To tutaj można było sprawdzić, jak słońce zmienia barwę murów, jak cień wydobywa architekturę, jak błękit nieba wpływa na zieleń roślinności, a światło odbite od wody potrafi niemal rozpuścić kontur.

Dla kolejnych pokoleń polskich twórców Italia była więc nie tylko geograficznym celem podróży, lecz także stanem artystycznej świadomości. W twórczości Henryka Siemiradzkiego (1843 – 1902), Wilhelma Kotarbińskiego (1848 – 1921), Feliksa Michała Wygrzywalskiego (1875 – 1944), Bolesława Cybisa (1895 – 1957), Eugeniusza Eibischa (1896 – 1987) i Włodzimierza Terlikowskiego (1873 – 1951) włoskie doświadczenie przybierało zupełnie różne formy – od fascynacji antykiem i monumentalnością Rzymu, przez zachwyt nad śródziemnomorskim pejzażem, aż po niemal abstrakcyjne przeżywanie koloru.

Jeżeli chcemy szukać artysty, dla którego Włochy stały się drugim domem, trudno pominąć Henryka Siemiradzkiego. Wiosną 1872 roku rozpoczął podróż po Italii, odwiedzając m.in. Wenecję, Weronę, Florencję i Neapol. Ostatecznie przybył do Rzymu i pozostał tam do końca życia. Tam też powstała jego pracownia, która szybko stała się miejscem, które podczas wizyty w Wiecznym Mieście należało koniecznie odwiedzić. Rzym stał się dla niego przestrzenią, w której spotkały się jego akademickie wykształcenie, fascynacja antykiem oraz bezpośrednie doświadczenie południowego światła. Siemiradzki potrafił przełożyć tę fascynację na język malarstwa o niemal teatralnej intensywności. Marmur, tkaniny, roślinność, woda i architektura jego kompozycji są nieustannie modelowane przez światło. Słońce organizuje w jego obrazach całą scenę.

Inny wymiar włoskiej podróży odnajdujemy u Wilhelma Kotarbińskiego, uważanego za głównego rywala Siemiradzkiego. Do Wiecznego Miasta, gdzie uczęszczał do Akademii św. Łukasza, trafił w 1871 roku dzięki stypendium, jakie otrzymał po zakończeniu nauki w warszawskiej Klasie Rysunkowej. W jego przypadku Italia wpisuje się w szerszy europejski obieg artystyczny – podróż staje się elementem edukacji, poznawania tradycji i poszerzania języka sztuki. Kotarbiński szczególną wagę przywiązywał do harmonii barw, rysunku i dekoracyjności. Włoskie doświadczenie można więc odczytywać w jego przypadku jako kontakt z kulturą formy i ornamentu.

Jednym z artystów, dla których południe stało się szczególnie ważnym źródłem inspiracji, był Feliks Michał Wygrzywalski. Już w czasie studiów odbywał podróże do Włoch, a po 1900 roku przez kilka lat mieszkał w Rzymie. Później jeszcze wielokrotnie powracał do Italii. Fascynowało go przede wszystkim światło południa i jego wpływ na pejzaż. W jego obrazach pojawiają się rzymskie zabytki, nadmorskie widoki, Zatoka Neapolitańska i Capri. Morze staje się u niego niemal samodzielnym bohaterem – raz spokojnym i przejrzystym, innym razem dynamicznym, roziskrzonym słońcem.

Kilka dekad później włoski pejzaż pojawia się w twórczości Bolesława Cybisa już w zupełnie innym kontekście. W 1930 roku artysta odbył podróż do Włoch i Afryki Północnej, która wyraźnie wpłynęła na jego twórczość i stylistykę lat trzydziestych. Była to podróż w świat intensywnych kontrastów: mocnego słońca, rozgrzanej architektury, południowej roślinności i ludzi uchwyconych w codziennych sytuacjach. Cybis, związany z Bractwem św. Łukasza i zainteresowany dawną sztuką europejską, potrafił połączyć tradycję z własnym, rozpoznawalnym językiem malarskim. W jego obrazach południe staje się impulsem do budowania nastroju poprzez kolor i światło.

Jeszcze inaczej włoskie doświadczenie odczytać można w twórczości Eugeniusza Eibischa. To szczególny przypadek, ponieważ „włoskość” jego malarstwa nie zawsze wynika z bezpośredniego zapisu podróży. W jego przypadku obrazy nie musiały powstawać podczas pobytu we Włoszech, aby przenikały je południowe światło, harmonia form i bogactwo barw. Eibisch, jeden z najważniejszych polskich kolorystów, traktował kolor jako podstawowe tworzywo obrazu. W jego malarstwie światło nie tyle oświetla przedmioty, ile współtworzy ich formę.

To szczególnie interesujące, gdy zestawimy Eibischa z Włodzimierzem Terlikowskim, artystą niemal uzależnionym od podróży i zmienności światła. Terlikowski odwiedzał wiele krajów Europy, Afrykę Północną, a także odleglejsze części świata. W Wenecji potrafił spędzać miesiące, pracując od rana do wieczora. Fascynowało go lokalne światło, które próbował uchwycić za pomocą intensywnych, nasyconych barw i charakterystycznej, grubej faktury nakładanej szpachlą. Podobnie jak u Wygrzywalskiego, morze jest tu czymś więcej niż motywem – jest powierzchnią, na której rozgrywa się spektakl światła.

Od akademickiego Rzymu Siemiradzkiego i Kotarbińskiego, przez słoneczne Capri Wygrzywalskiego i Wenecję Terlikowskiego, po nasycone kolorem obrazy Eibischa i Cybisa prowadzi więc wspólna, choć bardzo różnorodna droga. To droga od motywu do światła, od miejsca do osobistego doświadczenia.

Włoska podróż tych artystów nie kończyła się bowiem wraz z powrotem pociągami na północ. Italia zostawała w pamięci – w błękicie, który był nieco głębszy niż wcześniej, w bieli murów, która zaczynała mieć ciepły, złocisty ton, w zieleni cyprysów, w połysku morza i cieniu rzucanym przez rzymską kolumnadę. Pozostawała przede wszystkim jako lekcja patrzenia. Być może właśnie dlatego włoskie inspiracje w polskim malarstwie są tak fascynujące. Nie tworzą jednego stylu ani jednej szkoły. Są raczej wspólnym doświadczeniem wielu artystów, którzy przyjeżdżali na południe z własnym bagażem artystycznym, a wracali z nową wrażliwością. Włochy uczyły ich, że pejzaż można nie tylko przedstawiać, ale także odczuwać – poprzez temperaturę barwy, rytm światła, intensywność cienia i ciszę rozgrzanego południa.

FELIKS MICHAŁ WYGRZYWALSKI

1875-1944

Orszak Posejdona, 1922

olej/plótno, 92 x 115 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'F.M.Wygrzywalski | 1922'
dedykacja na licu l.d.: 'Fundacja Artystów | 25lecia Brydzińskiemu | Artyście dramatycznemu | na Jubileusz 'Polska';
na odwrociu na płótnie stempel własnościowy

estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
9 200 – 13 800 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Wojciecha Brydzińskiego, aktora teatralnego, filmowego i radiowego związanego z Teatrem Polskim w Warszawie
zakup w DESA w Warszawie, lata 70. XX w.
kolekcja prywatna, Polska



Feliks Michał Wygrzywański (1875–1944) należał do grona polskich artystów przełomu XIX i XX wieku, których twórczość kształtowała się w kontakcie z najważniejszymi europejskimi ośrodkami artystycznymi. Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Monachium, naukę uzupełniał w Académie Julian w Paryżu, a po 1900 roku osiadł w Rzymie. W Italii zetknął się bezpośrednio ze sztuką antyczną i tradycją malarstwa europejskiego; jego rzymskie środowisko wiązało się również z polską kolonią artystyczną, w której ważną postacią był Henryk Siemiradzki.

Jednym z najważniejszych tematów podejmowanych przez Wygrzywańskiego stało się morze. Artysta przedstawiał je zarówno jako samodzielny pejzaż, jak i przestrzeń dla scen rodzajowych oraz mitologicznych. Szczególnie fascynowały go śródziemnomorski krajobraz, światło i zmienność powierzchni wody. Orszak Posejdona stanowi wyjątkowo interesujące połączenie tych zainteresowań: antycznej mitologii i żywiołu morskiego. Wybór postaci Posejdona – władcy mórz – pozwala artyście potraktować wodę nie tylko jako tło, lecz jako głównego bohatera kompozycji, pełnego ruchu i energii, który niemal pochłania tytułowy orszak.

Obraz wpisuje się w szerszy nurt twórczości Wygrzywańskiego, w której powracały postacie i motywy związane ze światem antycznym oraz morzem. Analogiczne zainteresowania widoczne są m.in. w znanych kompozycjach Nereidy wśród fal, Syreny nad brzegiem morza czy Łódź Charona. Dzięki temu Orszak Posejdona można postrzegać nie jako przypadkową scenę mitologiczną, lecz jako reprezentatywny przykład jednego z najbardziej charakterystycznych obszarów artystycznych poszukiwań malarza.

Warto zwrócić uwagę, że Wygrzywański był artystą wszechstronnym: poza malarstwem sztalugowym tworzył dekoracje ścienne, grafikę, ilustracje, projekty witraży oraz scenografie i kostiumy teatralne. Doświadczenia te niewątpliwie sprzyjały rozwijaniu dekoracyjnego, efektownego języka malarskiego. Orszak Posejdona, powstały w 1922 roku, łączy więc akademicką tradycję przedstawiania tematów mitologicznych z fascynacją śródziemnomorskim pejzażem.



HENRYK SIEMIRADZKI

1843-1902

"Orgia za czasów Tyberiusza na wyspie Capri", przed/lub 1881

olej/plótno naklejone na tekturę, 26,5 x 44,5 cm
sygnowany l.d.: 'H. Siemiradzki'
inne historyczne tytuły: Tyberiusz na Caprei, Szkic do groty na Capri;
na odwrociu fragmentarycznie zachowana nalepka wystawowa z wystawy pośmiertnej artysty w TZSP w 1903 (1904)
oraz pieczęć przybita z tejże okazji: 'TOWARZYSTWO ZACHĘTY SZTUK PIĘKNYCH | WYSTAWA POŚMIERTNA |
DZIEŁ | HENRYKA SIEMIRADZKIEGO | W WARSZAWIE | 1903. | w KRÓLESTWIE POLSKIM',
nalepka z maszynopisem z opisem pracy oraz numer inwentarzowy z Muzeum Narodowe w Kielcach: 'D-651'

estymacja:
220 000 - 300 000 PLN
51 000 – 69 000 EUR

POCHODZENIE:
spuścizna po artyście
kolekcja Jana Henryka Dąbrowskiego, Poznań/Warszawa
depozyt w Muzeum Narodowym w Kielcach, 1984-88
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Wystawa pośmiertna Henryka Siemiradzkiego, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, 1903
Henryk Siemiradzki. Obrazy i rysunki ze zbiorów polskich, Muzeum Sztuki w Łodzi, 21 grudnia 1968 - 31 stycznia 1969

LITERATURA:
Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego. Dzieła z historii starożytnej, wczesnego chrześcijaństwa i religijne, tom 1,
red. Jerzy Malinowski, Toruń-Kraków 2021, s. 138, nr kat. 3/2-3
Henryk Siemiradzki. Obrazy i rysunki ze zbiorów polskich, katalog wystawy, Łódź 1968, nr kat. 52



HENRYK SIEMIRADZKI: ŻYCIE I TWÓRCZOŚĆ

Henryk Siemiradzki był czołowym przedstawicielem malarstwa akademickiego, związanym ściśle swoim życiem i sztuką z Charkowem, Petersburgiem, Monachium, Rzymem. W swojej twórczości działał na dwóch stylistycznych biegunach: był biegłym warsztatowo akademikiem, a zarazem wyznawcą impresjonizmu z uwagi na pełne wrażliwości podejście do światła i barwy w swoich dziełach. Owa kontaminacja stylów sprawiła, że do dziś Henryk Siemiradzki uznawany jest za jednego z najwybitniejszych malarzy europejskich.

Artysta pochodził z rodziny szlacheckiej; ojciec artysty był oficerem w armii rosyjskiej, jednakże w gronie rodzinnym panowała propolska, patriotyczna atmosfera. Siemiradzki dzieciństwo spędził w Charkowie, gdzie już w okresie nauki w gimnazjum pobierał lekcje rysunku u Dymitra Bezperczego, który jako pierwszy zainteresował go sztuką. W 1864 roku przyszły artysta ukończył studia na wydziale matematyczno-fizycznym charkowskiego uniwersytetu z tytułem kandydata nauk przyrodniczych. W tym samym roku Siemiradzki jednak podjął decyzję o zmianie orientacji edukacji i złożył z pozytywnym skutkiem swoją aplikację do Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu. Jego nauczycielami byli wybitni malarze akademicy tamtejszego kręgu, m.in. Karl Wenig. Przygotowania do bycia artystą Siemiradzki prowadził nie tylko w murach uczelni, ale także biorąc aktywny udział w życiu kulturalnym Petersburga. Pobyt na tamtejszej Akademii był dla malarza brzemienny, jeśli chodzi o jego późniejszy profil artystyczny.

„Henryk Siemiradzki (...) rozpoczął swą formalną artystyczną edukację w Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu, uczelni o długiej tradycji nauczania, reprezentującej dogmatyczne i konserwatywne stanowisko wobec sztuki. ‘Klasycyzm’, a właściwie ‘pseudoklasycyzm’ profesorów, jak określił ówczesne środowisko wykładowców petersburskiej akademii Stanisław Lewandowski, przejawiał się w szablonowości tematów kompozycji obieranych niemal wyłącznie z kręgu starożytności grecko-rzymskiej oraz Biblii, w wyrugowaniu kontaktu z naturą oraz w negacji prądów artystycznych żywych w zachodniej Europie. Siemiradzki dynamicznie i nad podziw pracowicie rozwijał swój talent w petersburskiej uczelni, osiągając świetne efekty w szkicach z gipsowych modeli oraz biegle realizując kompozycje z wymaganej tematyki. Przewyciężywszy wstępne trudności związane z przekroczonym limitem wieku przyjęcia na studia, zachwycał zarówno profesorów, jak i kolegów swoją wirtuozerią rysunkową, a niebawem i malarską, wypracowując w kompozycjach własną stylistykę, doskonale korespondującą z akademicką hierarchią tematów. Dzięki otrzymanym medalom miał sposobność wyjazdu na zagraniczne sześcioletnie stypendium. Wybór Włoch jako kraju docelowego dalszego doskonalenia wiązał się niewątpliwie z uwielbieniem młodego artysty dla ideałów starożytnej sztuki grecko-rzymskiej. W obronę tych ideałów Siemiradzki żarliwie zaangażował się jeszcze jako student w towarzyskich dyskusjach z apologetą realistów i ‘pieriedwiżników’ – krytykiem Władimirem Stasowem. Niezaprzeczalnie, artystyczne wcielenie owych wartości gorąco pragnął ujrzeć w ich rzymskiej kolebce – w Italii. Ponadto, Półwysep Apeniński, jako kierunek wyjazdów stypendialnych, był wówczas wciąż najpopularniejszym wśród adeptów Akademii Petersburskiej, stąd styl jej studentów i absolwentów nie bez podstaw określano jako ‘petersbursko-rzymski’. (...) Wyjątkowa wrażliwość Siemiradzkiego w postrzeganiu i przetwarzaniu motywów świata natury, współgrająca z dążeniem do kreacji najsubtelniejszych form piękna, i – romantyczna (w swym niemal naukowym empiryzmie) – docieklivość metody opracowywania kształtów i wizji uczyniły z początkującego akademika artystę niezwykle świadomego i dążącego do rozwoju formalnego swej sztuki. Z drugiej strony nowatorskie zainteresowanie światłem, korespondujące z poszukiwaniami prekursorów polskiego impresjonizmu, oraz subiektywne dążenie do indywidualizacji postaci uchwyconych w naturalnym ruchu i w otoczeniu przyrody wraz z oddaniem ich złożonych stanów emocjonalnych, odseparowywały malarza od skonwencjonalizowanych wartości sztuki petersburskiego kręgu. Siemiradzki szybko dostrzegł skostniałą rutynę petersburskiej uczelni, a motywacją, zdradzaną jedynie rodzinie, by kontynuować rozpoczęte w Akademii Petersburskiej studia, była perspektywa uzyskania właśnie stypendium zagranicznego. O uczelni pisał rodzicom: ‘(...) jest to zakład z jakimiś przedpotopowymi prawidłami, ścieśniającymi swobodę uczących się w niej, tak że gdyby nie nadzieja być wysłanym z czasem za granicę na koszt skarbu, to bym wolał przebyć te dwa lata z tymże utrzymaniem we Włoszech lub innym kraju europejskim’. Wyswobodzeniem z akademickich okowów stanie się podróż świeżo upieczonego stypendysty po Europie, zwieńczona założeniem przezeń

w 1873 roku samodzielnej pracowni w Rzymie” (Aneta Biały, Paulina Adamczyk, Monachijski tygiel, włoskie przestrzenie – rok z życia Henryka Siemiradzkiego: rysunki z pobytu w Monachium, pierwszej podróży do Włoch oraz szkice do obrazu Jawnogrzesznicza w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, w: Sztuka Europy Wschodniej, Warszawa-Toruń 2016, t. IV, s. 55-56).

W drodze na stypendialny pobyt w Rzymie, Siemiradzki jesienią 1871 roku zatrzymał się w Monachium. W stolicy Bawarii był niejako „gościnnym”, nieformalnym studentem – Siemiradzki podjął decyzję o nie zapisywaniu się do tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych, a o kształceniu w systemie profesorskich konsultacji, przede wszystkim u profesora Karla Piloty’ego. Ścisłe kontakty z tamtejszą artystyczną Polonią w osobach braci Gierymskich, Józefa Chełmońskiego czy Stanisława Witkiewicza, jakie nawiązał Siemiradzki również wpłynęły na oblicze jego sztuki oraz osobistą definicję roli artysty. Praca w okresie monachijskim okraszona była wyczerpującym wysiłkiem, którego zwieńczeniem był pierwszy znaczący malarski sukces Henryka Siemiradzkiego – wystawiona w Kunstvereinie „Orgia rzymska” przyniosła malarzowi uznanie niemieckiej krytyki oraz towarzystwa polskiej kolonii artystycznej. Uposażony w owe pochwały Siemiradzki wyruszył ostatecznie w stronę Włoch. Jak wspominała po latach córka Siemiradzkiego: „[Siemiradzki] zobaczył Rzym i wszystko przestało dla niego istnieć. To był jego świat, jego powołanie jako artysty”.

„Henryk Siemiradzki, pracując twórczo w Rzymie objawił swoją dwoistą naturę – z jednej strony realizował dogmatyczne założenia malarstwa akademickiego, z drugiej zaś pozwalał sobie na swobodny kontakt z barwą i światłem. Nawet ówczesna krytyka artystyczna dostrzegała, iż artysta balansował na granicy dwóch światów, wrażeniowego koloryzmu oraz konwencjonalnego akademizmu. Oceniano malarstwo Henryka Siemiradzkiego jako wybitne konstrukcje quasi-teatralne, choć nierzadko wyrażano swoje zdziwienie, że artysta utożsamiający się z historią i kulturą polską, która przecież w jego epoce nie istniała na mapach Europy, nie przyjmuje roli jaką pełnił chociażby Jan Matejko czy Józef Chełmoński. Siemiradzki mógł sięgnąć do repertuaru romantycznych alegorii, lecz zgodnie ze swoim artystycznym credo zdecydował się poruszać w repertuarze scen antycznych, ‘machin’ malarskich i antycznych sielanek. Siemiradzki niewątpliwie był wyznawcą reguł akademickiego malarstwa, ale ten rodowód nie kolidował w prowadzeniu przez niego doświadczeń niezgodnych z obowiązującym kanonem. Jak podsumowywał to historyk sztuki, znawca malarstwa XIX wieku, Waldemar Okoń, tematy uprawiane przez Siemiradzkiego nie doprowadziły do rewolucyjnych zmian w gatunku, a raczej utwierdziły artystę w przekonaniu, iż warto poruszać się po dobrze znanych drogach artystycznych. Tym samym Siemiradzkiego widzieć można jako przedstawiciela bardziej sztuki europejskiej, w której chciał zapisać się jako wybitny interpretator antyku, spełniający zarazem estetyczne potrzeby największych salonów sztuki i kolekcjonerów” (Paulina Adamczyk, Czym jest natura akademika? O malarstwie Henryka Siemiradzkiego, źródło: rynekisztuka.pl, dostęp: 23.09.2021).

Pokłosiem talentu i sławy Siemiradzkiego było przyznawanie mu kolejnych honorowych członkostw prestiżowych ośrodków artystycznych ówczesnej Europy: Akademii Sztuki w Berlinie, Akademii Sztuk Pięknych w Sztokholmie, Akademii św. Łukasza w Rzymie, Académie des Beaux-Arts w Paryżu. Malarz zdobywał wyróżnienia na międzynarodowych wystawach sztuki: w Rzymie, Paryżu, Wiedniu, Berlinie i Petersburgu. W 1878 roku za obraz „Wazon czy kobieta” został odznaczony złotym medalem na Wystawie Powszechnej w Paryżu, a także francuską Legią Honorową. Podczas indywidualnej wystawy w rzymskiej Akademii św. Łukasza w 1876 roku otrzymał Order Corona d’Italia, a w 1898 roku król Włoch mianował go komandorem Orderu Św. Maurycego i Łazarza. Pomimo kosmopolitycznej postawy, Siemiradzki nigdy nie tracił zażyłości z Polską, którą wielokrotnie odwiedzał i obdarzał swoim przywiązaniem. Najbardziej znanym wydarzeniem tej rangi było ofiarowanie narodowi monumentalnego dzieła „Pochodnie Nerona” Muzeum Narodowemu w Krakowie; akt ten dokonany w 1879 roku podczas krakowskiego jubileuszu Józefa Ignacego Kraszewskiego stał u genezy utworzenia instytucji Muzeum Narodowego w Krakowie, pierwszego muzeum narodowego w Polsce. Chwile wyciszenia i odpoczynku Siemiradzki spędzał w swoim majątku w Strzałkowie. Tam też dokonał swego żywota, umierając w 1902 roku. Ostatecznym dowodem uznania dla talentu i zasług artysty stało się pochowanie go w kościele na krakowskiej Skalce, honorowej nekropolii zasłużonych dla narodowej kultury.



Henryk Siemiradzki, Uczta Dionizosa I, tyrana z Syrakuz, 1882-86, kolekcja prywatna



Henryk Siemiradzki, „Orgia za czasów Tyberiusza na wyspie Capri”, 1881, Galeria Trietiaowska, Moskwa

MIĘDZY CAPRI A SYRAKUZAMI ANTYCZNE WIZJE HENRYKA SIEMIRADZKIEGO

Henryk Siemiradzki jest uważany za najwybitniejszego przedstawiciela akademizmu w malarstwie europejskim. Wykształcony na Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu, odznaczony na koniec studiów złotym medalem, wyjechał najpierw do Monachium w 1871, gdzie nawiązał kontakty z polską kolonią skupioną wokół Józefa Brandta i Maksymiliana Gierymskiego, by rok później osiąść na stałe we Włoszech, które okazały się jego miejscem na ziemi. Jak określiła córka artysty: „...zobaczył Rzym i wszystko przestało dla niego istnieć. To był jego świat, jego powołanie jako artysty”.

Jak każdy akademicki malarz czerpał inspiracji z historii wielkich starożytnych cywilizacji i anegdot związanych z ich wielkimi wodzami. W jego epoce postrzegano świat antyczny dychotomicznie: z jednej strony istniał upadający pogański Rzym za panowania Tyberiusza i Nerona, z drugiej kształtujące się chrześcijaństwo. Dziełem, które otworzyło mu drzwi do wielkiej kariery, była „Orgia rzymska za czasów Cesarstwa” ukończona w Monachium w 1872 i wystawiona Kunstverein. Do jej wykonania wyobraźnię malarza pobudzała popularna powieść historyczna „Caprea i Roma” Józefa Ignacego Kraszewskiego szczegółowo przedstawiająca czasy chroniącego się na Capri cesarza Tyberiusza, jego moralne zepsucie, orgie z udziałem dziewcząt i chłopców oraz prześladowania Żydów i chrześcijan. Wkrótce malarz zapragnął sam zobaczyć ziemie dawnego cesarstwa i opisywane przez pisarza miejsca. W 1872 wyjechał do Italii, żeby zobaczyć erupcję Wezuwiusza, odwiedzając przy tym Neapol, Pompeje i Capri oraz ruiny słynnej Villi Jovis – pałacu Tyberiusza, Lazurową Grotę i skałę, z której strącano skazanych, o których Kraszewski pisał: „jęki tych, których cesarz dla igrzysk rzucał w morze”. Połączenie lektury powieści i osobistych przeżyć zaowocowało planami na kolejny obraz przedstawiający te straszliwe obyczaje cesarza. Dzieło finalnie powstało dziewięć lat później, ale z pewnością poprzedzały je liczne studia zarówno rysunkowe, jak i olejne, w których Siemiradzki poszukiwał idealnego ujęcia tej historii. Jednym z nich mógłby być prezentowany w katalogu aukcyjnym szkic, historycznie datowany na rok 1875 i opisywany jako „Grotta na Capri”.

Studium nie odwzorowuje układu kompozycji „Orgia za czasów Tyberiusza na wyspie Capri”, jednak malując je Siemiradzki mógł jeszcze nie mieć sprecyzowanej wizji tego tematu. W ostatecznej wersji malarz ukazuje uczestników orgii wychodzący z grotty dostrzegających ciała skazanych strąconych ze skały. Na przodzie roztańczonego korowodu, wśród bachantek, idzie mężczyzna odziany w tunikę z wieniec kwiatów zawieszonym na szyi, który ogląda się na lewą stronę, gdzie leżą pośród skał martwe ciała.

Artysta uprzedzał, aby nie doszukiwać się w jego postaci władcy. Po prawej stronie zaś zostało ukazane wzburzone morze z latarnią na dalekim planie. Prezentowane w katalogu studium ukazuje natomiast scenę rozgrywającą się wewnątrz grotty. Ze względu na jego szkicowy charakter trudno jednoznacznie zidentyfikować scenę. Z pewnością na pierwszym planie znajduje się łódź, na której leżą nagie kobiety lub mężczyźni. Centrum kompozycji artysta wyeksponował poprzez zastosowanie w nim jasnych plam barwnych: bieli, żółcień i błękitu, które wyróżniają się na tle dominujących brązów, szarości i ugrów. Akcenty te wydobywają półnagą postać, zdającą się odgrywać centralną rolę w scenie. Jej rangę podkreśla niewolnik stojący za nią i wachlujący ją. W przeciwieństwie do lewej strony kompozycji, gdzie kłębią się półnagie sylwetki ludzkie, z prawej dostrzegamy tylko jedną siedzącą postać w ugrowej szacie, koło której znajduje się ledwie zarysowany posąg jakiegoś bóstwa. W tle na ścianie malarz ukazał fryz z malowidłem ukazującym sceny walki oraz wejście ze stojącymi w nim postaciami. Być może obraz miał ukazywać scenę ściągania przez cesarza na wyspę „zewsząd chłopców rozpustnych i dziewcząt [którzy] wzajem się sobie oddawali, aby podniecić tym widokiem jego otepiałe zmysły” – jak przekazywał Swetoniusz w „Żywotach cesarów” (cyt. za: Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego. Dzieła z historii starożytnej, wczesnego chrześcijaństwa i religijne, tom 1, red. Jerzy Malinowski, Toruń-Kraków 2021, s. 136). Jerzy Malinowski w Korpusie dzieł Siemiradzkiego wymienia znaną z archiwalnej wystawy w Muzeum Sztuki w Łodzi kompozycję o temacie „Orgia za czasów Tyberiusza na wyspie Capri” z kolekcji prywatnej o wymiarach bardzo zbliżonych do omawianej pracy.

Bliższą kompozycją do prezentowanego obecnie na aukcji obrazu jest „Uczta Dionizosa I, tyrana z Syrakuz” stanowiąca szkic do niezrealizowanego ostatecznie dzieła. W obu przypadkach artysta buduje scenę wokół układu kilku grup figuralnych rozmieszczonych we wnętrzu o monumentalnym, klasycyzującym charakterze. Prace łączy również podobna dekoracja w tle w postaci fryzu ukazującego walczących wojowników. W „Uczcie Dionizosa” centralną część kompozycji zajmuje grupa biesiadników skupionych wokół nisko usytuowanego miejsca uczty. Scena rozgrywa się jednak w środku pałacu, a nie grotcie przy wodzie. Mimo podobnego repertuaru motywów antykizujących — dekoracji ściennych, monumentalnej architektury i dynamicznym układem wielofiguralnych scen we wnętrzu — oba obrazy różnią się dramaturgią i sposobem organizacji grup figuralnych, co przemawia za traktowaniem ich jako niezależnych studiów kompozycyjnych.

38

WILHELM KOTARBIŃSKI

1849-1922

Rzymskie patrycjuszki

olej/plótno, 138 x 80 cm
sygnowany p.d.: 'WKotarbiński'

estymacja:

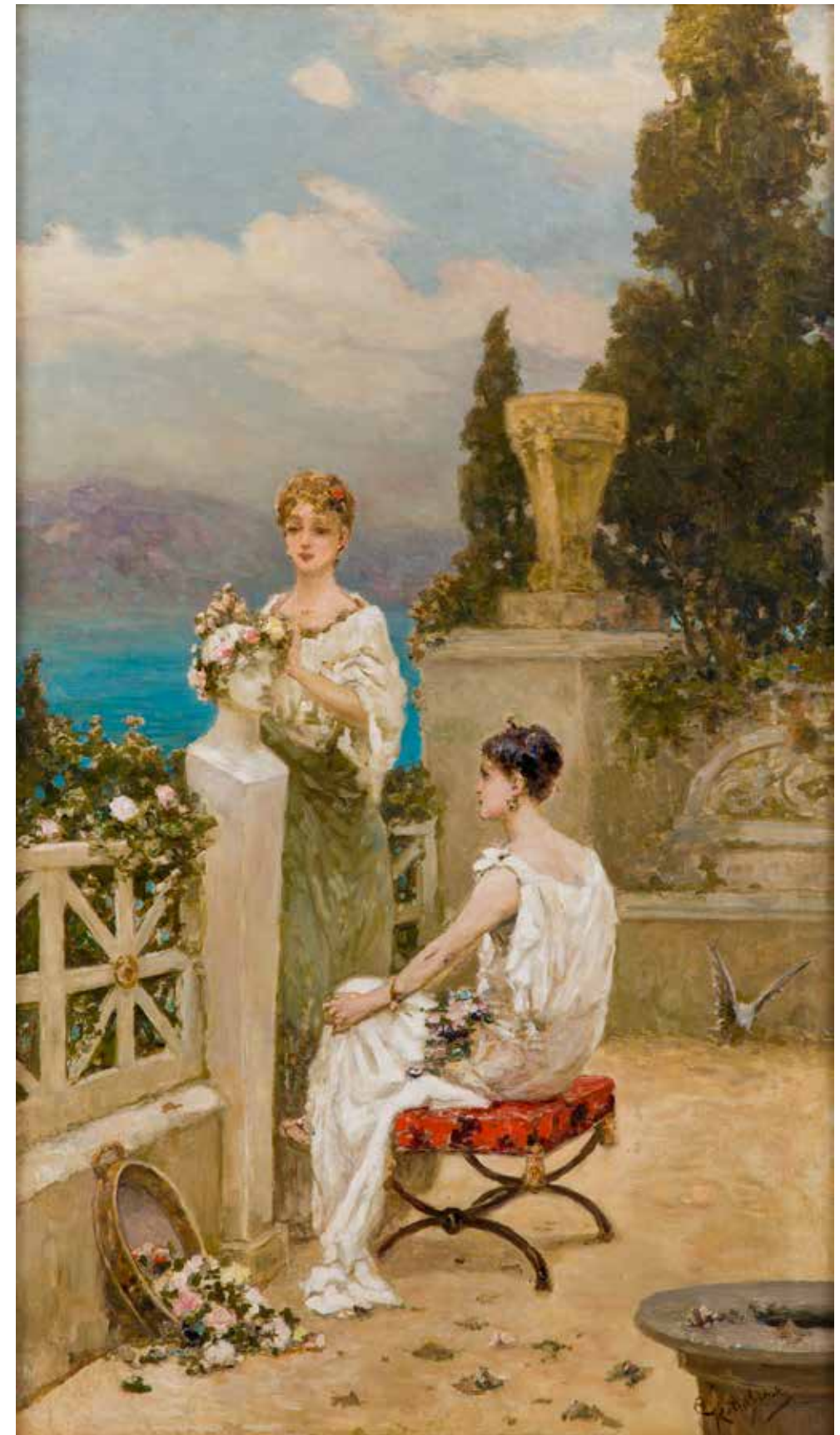
220 000 - 300 000 PLN

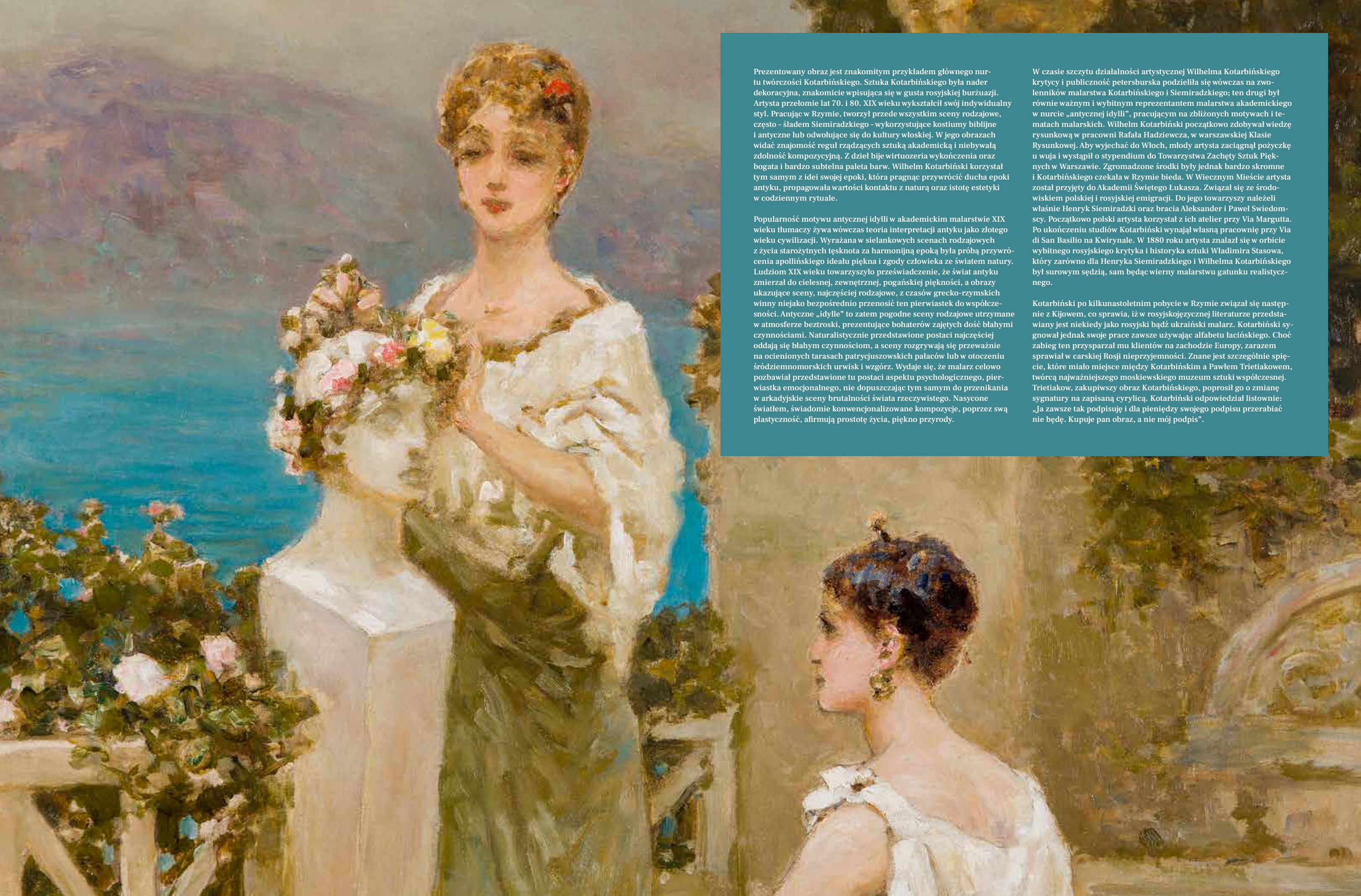
51 000 – 69 000 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny DESA Unicum, Warszawa, październik 2013

kolekcja prywatna, Warszawa





Prezentowany obraz jest znakomitą przykładem głównego nurtu twórczości Kotarbińskiego. Sztuka Kotarbińskiego była nader dekoracyjna, znakomicie wpisująca się w gusta rosyjskiej burżuazji. Artysta przełomie lat 70. i 80. XIX wieku wykształcił swój indywidualny styl. Pracując w Rzymie, tworzył przede wszystkim sceny rodzajowe, często – śladem Siemiradzkiego – wykorzystujące kostiumy biblijne i antyczne lub odwołujące się do kultury włoskiej. W jego obrazach widać znajomość reguł rządzących sztuką akademicką i niebywałą zdolność kompozycyjną. Z dzieł bije wirtuozeria wykończenia oraz bogata i bardzo subtelna paleta barw. Wilhelm Kotarbiński korzystał tym samym z idei swojej epoki, która pragnąc przywrócić ducha epoki antyku, propagowała wartości kontaktu z naturą oraz istotę estetyki w codziennym rytuale.

Popularność motywu antycznej idylli w akademickim malarstwie XIX wieku tłumaczy żywa wówczas teoria interpretacji antyku jako złotego wieku cywilizacji. Wyrażana w sielankowych scenach rodzajowych z życia starożytnych tęsknota za harmonijną epoką była próbą przywrócenia apollońskiego ideału piękna i zgody człowieka ze światem natury. Ludziom XIX wieku towarzyszyło przeświadczenie, że świat antyku zmierzał do cielesnej, zewnętrznej, pogańskiej piękności, a obrazy ukazujące sceny, najczęściej rodzajowe, z czasów grecko-rzymskich winny niejako bezpośrednio przenosić ten pierwiastek do współczesności. Antyczne „idylle” to zatem pogodne sceny rodzajowe utrzymane w atmosferze beztroski, prezentujące bohaterów zajętych dość blahymi czynnościami. Naturalistycznie przedstawione postaci najczęściej oddają się blahym czynnościom, a sceny rozgrywają się przeważnie na ocienionych tarasach patrycjuszowskich pałaców lub w otoczeniu śródziemnomorskich urwisk i wzgórz. Wydaje się, że malarz celowo pozbawiał przedstawione tu postaci aspektu psychologicznego, pierwiastka emocjonalnego, nie dopuszczając tym samym do przenikania w arkadyjskie sceny brutalności świata rzeczywistego. Nasycone światłem, świadomie konwencjonalizowane kompozycje, poprzez swą plastyczność, afirmują prostotę życia, piękno przyrody.

W czasie szczytu działalności artystycznej Wilhelma Kotarbińskiego krytycy i publiczność petersburska podzieliła się wówczas na zwolenników malarstwa Kotarbińskiego i Siemiradzkiego; ten drugi był równie ważnym i wybitnym reprezentantem malarstwa akademickiego w nurcie „antycznej idylli”, pracującym na zbliżonych motywach i tematach malarskich. Wilhelm Kotarbiński początkowo zdobywał wiedzę rysunkową w pracowni Rafała Hadziewicza, w warszawskiej Klasie Rysunkowej. Aby wyjechać do Włoch, młody artysta zaciągnął pożyczkę u wuja i wystąpił o stypendium do Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Zgromadzone środki były jednak bardzo skromne i Kotarbińskiego czekała w Rzymie bieda. W Wiecznym Mieście artysta został przyjęty do Akademii Świętego Łukasza. Związał się ze środowiskiem polskiej i rosyjskiej emigracji. Do jego towarzyszy należeli właśnie Henryk Siemiradzki oraz bracia Aleksander i Paweł Swiedomscy. Początkowo polski artysta korzystał z ich atelier przy Via Margutta. Po ukończeniu studiów Kotarbiński wynajął własną pracownię przy Via di San Basilio na Kwirynale. W 1880 roku artysta znalazł się w orbicie wybitnego rosyjskiego krytyka i historyka sztuki Władimira Stasowa, który zarówno dla Henryka Siemiradzkiego i Wilhelma Kotarbińskiego był surowym sędzią, sam będąc wierny malarstwu gatunku realistycznego.

Kotarbiński po kilkunastoletnim pobycie w Rzymie związał się następnie z Kijowem, co sprawia, iż w rosyjskojęzycznej literaturze przedstawiany jest niekiedy jako rosyjski bądź ukraiński malarz. Kotarbiński sygnował jednak swoje prace zawsze używając alfabetu łacińskiego. Choć zabieg ten przysparzał mu klientów na zachodzie Europy, zarazem sprawiał w carskiej Rosji nieprzyjemności. Znanie jest szczególnie śpięcie, które miało miejsce między Kotarbińskim a Pawłem Trietakiem, twórcą najważniejszego moskiewskiego muzeum sztuki współczesnej. Trietakiem, zakupiwszy obraz Kotarbińskiego, poprosił go o zmianę sygnatury na zapisaną cyrylicą. Kotarbiński odpowiedział listownie: „Ja zawsze tak podpisuję i dla pieniędzy swojego podpisu przerabiać nie będę. Kupuje pan obraz, a nie mój podpis”.

WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI
1873-1951

Kolumna na Piazzetta San Marco w Wenecji, 1932

olej/plótno, 61 x 46 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'W de Terlikowski 1932'
na odwrociu nalepka galeryjna z opisem pracy: 'Colonne | sur Piazzetta | No 27 / 2 I'

estymacja:
32 000 - 45 000 PLN
7 400 – 10 400 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Aguttes, Prangins, Szwajcaria, maj 2025
kolekcja prywatna, Polska

„Imponujące widma starych pałaców płoną pod gorącymi pocałunkami słońca, które roztacza tu swe wyjątkowe, skrywane wdzięki. Wszystko tonie w symfonii fal i koloru, świeżych, choć omdlewających” (Edward Woroniecki, L’Art polonais à Paris. Expositions: de M. W. Terlikowski chez Bernheim- -Jeune, „La Pologne Politique, Économique, Littéraire et Artistique” 1929, pótr. II, s. 478). Tak pisał w latach 20. XX stulecia o Wenecji widzianej oczyma Terlikowskiego Edward Woroniecki.

Spośród wielu miast, które odwiedził Terlikowski w swym życiu, dwa z nich wywarły decydujący wpływ na jego twórczość. Paryż ukształtował jego wrażliwość, a Wenecja pozwoliła na rozwój studiów kolorystycznych. Położona na poprzecinanej zatokami i kanałami lagunie Serenissima szczyciła się bogatą historią i tradycją malarską. Wielowiekowe rządy dożów i ścisłe kontakty ze Wschodem przyczyniły się do jej bogactwa i splendoru. Wyjątkowe warunki atmosferyczne zawdzięczała Wenecja z kolei wszechobecnej wodzie oblewającej zewsząd jej place i trakty. Opary mgły, mieniające się światłem kanały oraz specyficzne barwy – to wszystko od wielu pokoleń fascynowało i przyciągało malarzy urzeczonych baśniowym klimatem miasta. Jednym z nich był właśnie Włodzimierz Terlikowski. Nic w tym zresztą dziwnego, bowiem Woroniecki tak pisał o nim w innym ze swoich wywodów: „Jest on miłośnikiem namiętnym natury, nade wszystko zaś światła i barwnej jego fantasmagorii” (Edward Woroniecki, Wizja Wenecji w zimie, z powodu wystawy p. Włodzimierza Terlikowskiego, „Świat”, 1927, nr 50, s. 648).

Wenecja w twórczości malarza jawi się „niczym syrena nucąca swą odwieczną pieśń, leniwie wyciągnięta przy brzegu jakby ze stopionej platyny. (...) drzemiąca Królowa Adriatyku i bezcenny klejnot naszej cywilizacji” (Edward Woroniecki, dz. cyt., s. 478). Miasto na płótnach Terlikowskiego przybiera przeróżne oblicza. Sam mistrz patrzy na jego strukturę w równie zróżnicowany sposób. Podobnie jak impresjoniści tworzy wycinkowe widoki, ukazuje „strzępy” fasad i fragmenty budynków, tak jak w przypadku prezentowanego obrazu „Kolumna na Placu św. Marka”. Innym razem kreuje rozległe, panoramiczne pejzaże z zatopionymi w nich wieżami i kopułami kościołów.



40 α

EUGENIUSZ EIBISCH

1895-1987

Para pośród drzew

olej/plótno, 65,5 x 83,5 cm

sygnowany l.d.: 'Eibisch'

sygnowany i opisany na odwrociu: 'Je suis tres heureux que | mon tableau restera chez | Madame et Monsieur Fesani |

puisque je les aime beaucoup. Eibisch', na krośnie papierowa nalepka wystawowa Galleria d'Arte-Parma

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 600 – 6 900 EUR

WYSTAWIANY:

Eugeniusz Eibisch. Podróż włoska, DESA Unicum, 4-22 sierpnia 2025

LITERATURA:

Eugeniusz Eibisch. Podróż włoska, katalog wystawa, Warszawa 2025, s. 34-35 (il.), nr kat. 12, reprodukowany na okładce

Twórczość Eugeniusza Eibischa (1896-1987) należy do kanonu polskiego malarstwa XX wieku, a jego nazwisko wymieniane jest obok najwybitniejszych przedstawi cieli nurtu koloryzmu. Artysta urodzony w Lublinie kształcił się w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w pracowniach Jacka Malczewskiego i Wojciecha Weissa, a następnie w Paryżu, gdzie związał się ze środowiskiem École de Paris. Był artystą głęboko zakorzenionym w europejskiej tradycji malarskiej, a zarazem silnie związanym z poszukiwaniami awangardy 1. połowy XX wieku. Po II wojnie światowej Eibisch objął profesurę w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie pełnił funkcję rektora uczelni w latach 1945-49. Jako pedagog wywarł znaczący wpływ na powojenne pokolenie malarzy polskich, m.in. na Jerzego Nowosielskiego czy Jana Lebensteina. Współtworzył nowoczesny model nauczania malarstwa, oparty na klasycznym warsztacie, ale otwarty na poszukiwania formalne. Z ogromnym zaangażowaniem wspierał młodych twórców, widząc w nauczaniu nie tylko obowiązek, ale i misję. Jego troska o kolejne pokolenia artystów znalazła wyraz również po jego śmierci – powołana została Fundacja im. Franciszki Eibisch, która od 2004 przyznaje prestiżową Nagrodę Eibischa, wyróżniającą najciekawsze indywidualności w młodej polskiej sztuce.

Tym, co wyróżniało Eugeniusza Eibischa spośród innych kolorystów, była charakterystyczna „ciężkość” materii malarskiej oraz monumentalne traktowanie form. Podczas gdy pozostali przedstawiciele tego nurtu budowali obrazy z lekkich, świetlnych plam i pulsującego koloru, Eibisch dążył do efektu rzeźbiarskiego – jakby kolor był dla niego nie tylko światłem, lecz także tworzywem, z którego formuje przestrzeń obrazu. Jego paleta, choć oszczędna, pełna była wysmakowanych zestawień ciepłych ugrów, karmínów, zieleni i błękitów, nasyconych światłem i gęstością olejnej faktury. Charakterystyczna dla jego stylu była także tendencja do syntetyzowania

kształtów i nadawania im niemal architektonicznej struktury. „Warstwa farby, jaką nakładał Eibisch na płótno, jest zróżnicowana: w początkowym okresie jego twórczości najczęściej powierzchnie zakładał farbą cienko, później zdarzało się, że wielokrotnie przemalowywał swoje obrazy, posługując się grubymi impastami sięgającymi kilku milimetrów. Cechą wspólną obrazów jest obfite używanie oleju lub pokostu. W późniejszym okresie artysta zaczął stosować w dużych ilościach środki opóźniające wysychanie oleju, co spowodowało, iż w wielu miejscach zacieki olejne pozostały niewyschnięte. Artysta nie pokrywał swoich prac werniksem. Barwy nasycone uzyskiwał dzięki obfitemu używaniu oleju” (Eugeniusz Eibisch. Mnie interesuje tylko malarstwo, katalog wystawy, Muzeum Lubelskie, Lublin 2007, s. 25).

Prezentowany obraz „Para pośród drzew” zdaje się wyrastać właśnie z doświadczenia śródziemnomorskiego krajobrazu. Włoskie podróże Eugeniusza Eibischa, podejmowane od lat 20. XX wieku, odegrały istotną rolę w kształtowaniu jego wrażliwości kolorystycznej i zainteresowania południowym pejzażem. Pośród bujnej zieleni wyłania się różowoczerwona bryła zabudowania, której nasycona barwa staje się dominantą całej kompozycji. Artysta nie dąży jednak do topograficznej precyzji. Pejzaż traktuje jako punkt wyjścia dla malarskiej gry koloru, światła i materii. Drzewa, droga oraz architektura tracą ostrość konturów, stapiając się w gęstą, pulsującą tkankę barwną. Szczególnie sugestywnie oddana została intensywność południowego światła – rozjaśnione partie drogi kontrastują z głębokimi zieleniami i błękitami cienia oraz ciepłymi czerwieniami budynku. Włoski motyw zostaje więc przetworzony przez właściwą Eibischowi ekspresyjną wizję natury, w której kolor nie tyle opisuje rzeczywistość, ile buduje jej emocjonalny, zmysłowy ekwiwalent.



41 α

EUGENIUSZ EIBISCH

1895-1987

Na targu warzywnym

olej/plótno, 62.5 x 73.5 cm
sygnowany p.d. 'Ebiche'
opisany na odwrociu na płótnie: 'No 26 | cm 63 x 74'

estymacja:
24 000 - 35 000 PLN
5 600 – 8 100 EUR

WYSTAWIANY:
Eugeniusz Eibisch. Podróż włoska, DESA Unicum, 4-22 sierpnia 2025

LITERATURA:
Eugeniusz Eibisch. Podróż włoska, katalog wystawa, Warszawa 2025, s. 36-37 (il.), nr kat. 13



42 α

BOLESŁAW CYBIS

1895-1957

"Narodziny Marii" wg Taddea Gaddiego, około 1930

olej/sklejka, 49 x 60 cm

opisany niegdyś na niezachowanej warstwie sklejki na odwrociu: 'B'

Obraz to nieukończona kopia fresku Taddea Gaddiego z kościoła Santa Croce we Florencji (1328-1338).

estymacja:

25 000 - 35 000 PLN

5 800 – 8 100 EUR

POCHODZENIE:

zbiory spadkobierców artysty

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

W kręgu pruszkowiaków. Bolesław Cybis i przyjaciele, DESA Unicum, 5 - 22 sierpnia 2024

LITERATURA:

W kręgu pruszkowiaków. Bolesław Cybis i przyjaciele, red. Michał Szarek, Warszawa 2024, s. 222-23, nr kat. 66 (il.)

Michał Szarek, Tematyka religijna w malarstwie pruszkowiaków, czyli artystów z kręgu Tadeusza Pruszkowskiego. Tradycja

i nowoczesność, "Sacrum et Decorum" 2023, t. 16, s. 39 (wzmiankowany)

Za sprawą kilku prac o tematyce sakralnej, prezentowanych podczas dwóch pierwszych wystaw, łukaszowcy zostali w epoce określeni mianem malarzy religijnych. Tego typu charakterystyka ich twórczości pojawiła się już we wczesnych recenzjach, ale znalazła także szerszy wydźwięk w wywodach krytyków formułowanych nieco później, z perspektywy czasu. W 1930 roku Janina Jankowska-Oryńczyna w artykule „O żywą sztukę kościelną” pisała: „Dzisiaj jesteśmy świadkami odrodzenia religijnego (...). Przeglądając się wielkim obrazom o charakterze kościelnym, malowanym przez Bractwo Świętego Łukasza, rozpoznajemy w nich tradycję katolicką” (Janina Jankowska-Oryńczyna, O żywą sztukę kościelną, „Kobieta Współczesna” 1930, nr 7, s. 3).

W malarstwie Bolesława Cybisa tematyka religijna pojawia się dopiero około roku 1930 i wiąże się bezpośrednio ze zmienną w skutkach, omawianą już podróżą Cybisów i Zamoyskiego do Italii. W spuściznie artysty zachowało się kilka prac z tego czasu i o takim temacie. Są to portret niezidentyfikowanego świętego, szkice ołówkowe do Księgi Genesis oraz trzy kopie oglądanych i studiowanych z pietyzmem dzieł włoskich mistrzów, które Cybis widział w oryginale we Florencji. Jak pisał po latach jego towarzysz

wyprawy: „Najdłużej, bo przeszło trzy miesiące, spędziliśmy we Florencji – tej prawdziwej skarbnicy sztuk wczesnego i późnego renesansu, który nas najbar dziej interesował. Zwiedzaliśmy nie tylko muzea, ale i zabytki miasta. Wykonaliśmy również parę kopii: Cybisowie fresków i obrazów Fra Angelico w klasztorze San Marco, a ja 'Ucieczkę do Egiptu' Fra Angelico, oraz portret dziewczyny Piero della Francesca, którego freskami w Arezzo zostałem po prostu oczarowany” (Jan Zamoyski, Łukaszowcy. Malarze i malarstwo Bractwa św. Łukasza, Warszawa 1989, s. 86). Mowa o m.in. trzech kopiach wykonanych według kompozycji Fra Angelico (poz. 65), Taddea Gaddiego (poz. 66) oraz Pietro Lorenzettiego (poz. 67), które ponadto według słów Zamoyskiego Bolesław mógł wykonywać wspólnie z Marią. Kopie te, nieprezentowane do tej pory publicznie, niepozbawione ponadto większych lub mniejszych ingerencji, pozostają dzisiaj jednymi z nielicznych znanych prac Cybisa o tej tematyce. Pomimo ich odtwórczego charakteru uwiadamnia się w nich podjęte przez artystę zagadnienie religijnego sacrum, choć w tym kontekście o wiele bardziej innowacyjną sceną wydaje się „Boże Narodzenie w Łowiczu”, również z 1930 (kolekcja prywatna), które to w bardzo śmiały i nie do końca jasny sposób zrywa z tradycyjną konwencją obrazowanie tego tematu.



43 α

BOLESŁAW CYBIS

1895-1957

"Przybycie św. Humilitas do Florencji" wg Pietro Lorenzettiego, około 1930

olej/sklejka, 47,5 x 33 cm

Obraz to kopia jednej z kwater polptyku sienieńskiego Pietro Lorenzettiego (około 1335-1340, Galeria Uffizi we Florencji).

estymacja:

20 000 - 25 000 PLN

4 600 – 5 800 EUR

POCHODZENIE:

zbiory spadkobierców artysty

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

W kręgu pruszkowiaków. Bolesław Cybis i przyjaciele, DESA Unicum, 5 - 22 sierpnia 2024

LITERATURA:

W kręgu pruszkowiaków. Bolesław Cybis i przyjaciele, red. Michał Szarek, Warszawa 2024, s. 224-25, nr kat. 67 (il.)

Michał Szarek, Tematyka religijna w malarstwie pruszkowiaków, czyli artystów z kręgu Tadeusza Pruszkowskiego. Tradycja i nowoczesność, "Sacrum et Decorum" 2023, t. 16, s. 39 (wzmiankowany)



44 α

ELIASZ KANAREK

1902-1969

Krajobraz z wędrowcem, 1925

olej/ płótno, 38 x 55 cm
sygnowany i datowany p.d.: '925 | Kanarek Paris'

estymacja:
24 000 - 30 000 PLN
5 600 – 6 900 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Oger, Paryż, wrzesień 2024
kolekcja prywatna, Polska

Eliasz Kanarek, malarz wykształcony w Warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem Tadeusza Pruszkowskiego i współzałożyciel Bractwa św. Łukasza. Urodzony 21 czerwca 1901 roku w Skowierzynie w rodzinie żydowskiej, Kanarek kształcił się początkowo m.in. w Wiedniu, a następnie w Warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych (1923–1928). W pracowni Pruszkowskiego przyswoił solidne podstawy warsztatowe, zamiłowanie do klasycznej kompozycji oraz zainteresowanie dawnym malarstwem, które stały się fundamentem programu artystycznego Bractwa św. Łukasza. W okresie międzywojennym artysta brał udział w najważniejszych wystawach w kraju i za granicą, m.in. w Biennale w Wenecji (1934) oraz w prezentacjach środowiska „łukaszcówców”. W 1938 roku współtworzył z członkami Bractwa cykl obrazów historycznych przeznaczonych do Pawilonu Polskiego na Wystawie Światowej w Nowym Jorku (1939). Wyjazd do Stanów Zjednoczonych w marcu 1939 roku, pierwotnie związany z ekspozycją, wobec wybuchu wojny przerodził się w emigrację. W USA Kanarek musiał budować pozycję zawodową od nowa, koncentrując się przede wszystkim na portrecie – gatunku, w którym osiągnął znaczną renomę, realizując liczne zamówienia prywatne.

Prezentowany w katalogu „Krajobraz z wędrowcem” pochodzi z 1925, roku założenia Bractwa św. Łukasza. Powstał w okresie kształtowania się indywidualnego języka malarskiego Kanarka. Pejzaż ujawnia zainteresowanie naturą traktowaną nie jako wiernie odtworzony fragment rzeczywistości, lecz jako przestrzeń podporządkowaną nastrojowi i malarskiej ekspresji. Monumentalne drzewa, spiętrzone masy gór oraz niemal fantastycznie uformowane obłoki budują dekoracyjną, lekko odrealnioną scenerię. Nie-wielka postać ludzka, umieszczona na pierwszym planie, podkreśla skalę otaczającej ją przyrody. Zwraca uwagę swobodny sposób operowania plamą barwną oraz wyraziste kontrasty błękitów, zieleni i brunatnych tonów ziemi. Pejzaż prezentuje poetycką wizję natury, zapowiadającą zainteresowanie Kanarka syntetyczną formą i dekoracyjnością kompozycji.





Fotografia grupowa uczestników uroczystości przyjęcia do pracy nowych studentów. Widoczni m.in.: rektor Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie profesor Tadeusz Pruszkowski (siedzi pośrodku), Hanna Elżbieta Pachniewska-Betley (siedzi w pierwszym rzędzie, widoczna z profilu), Eliaz Kanarek (siedzi ponad Hanną Elżbietą Pachniewską-Betley), 1936

45

HANNA PACHNIEWSKA-BETLEY

1910-1987

Widok na kościół Świętego Ducha w Nowym Sączu

olej/tektura, 50 x 69 cm
sygnowany p.d.: 'H. Pachniewska'

estymacja:
5 000 - 7 000 PLN
1 200 – 1 700 EUR

Hanna Pachniewska-Betley (1910–1987) należała do pokolenia artystów, których osobowość twórcza kształtowała się w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych lat 30. Studiowała w pracowni Tadeusza Pruszkowskiego, skupiającej grono młodych malarzy poszukujących nowoczesnego języka figuracji. Należała do założonej w 1935 roku „Grupy Czwartej”, zrzeszającej uczniów profesora. Swoje doświadczenia artystyczne poszerzała również podczas pobytów we Francji, Włoszech i Wiedniu. W 1937 roku jej „Dziewczynka w kapeluszu” została nagrodzona na IX Salonie Malarskim Instytutu Propagandy Sztuki.

„Widok na kościół Świętego Ducha w Nowym Sączu” ukazuje artystkę przede wszystkim jako wytrawną kolorystkę. Architektura miasta nie została potraktowana dokumentacyjnie. Wieże kościoła wyłaniają się spośród dachów, drzew i zabudowań, które malarka sprowadza do rytmu swobodnie

zestawianych plam. Intensywne róże, turkusy, oranże i żółcienie sąsiadują z brązami i czernią, tworząc autonomiczną strukturę barwną. Perspektywa i detal ustępują miejsca kolorowi, który staje się zasadniczym środkiem konstruowania przestrzeni.

Takie rozwiązanie pozwala sytuować obraz w szerokim kręgu doświadczeń polskiego koloryzmu. Pachniewska-Betley nie należała do kapistów – jej artystyczny rodowód prowadził do pracowni Pruszkowskiego – jednak w dojrzałym malarstwie wyraźnie zbliżała się do właściwego kolorystom przekonania o nadrzędnej roli barwy. W prezentowanym widoku rzeczywistość staje się przede wszystkim pretekstem do malarskiej gry tonów. Syntetyzacja form, swobodna faktura oraz odważne zestawienia różu, błękitu i żółcień nadają zwyczajnemu fragmentowi Nowego Sącza dekoracyjność i pogodną, niemal świetlistą intensywność.



ZYGMUNT RADNICKI

1894-1969

"Maki i owoce", 1948

olej/plótno, 60 x 80 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Z Radnicki 48'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '- "Maki i owoce" - | mal. Z. Radnicki | Kraków 1948';

na odwrociu szkic narciarza

estymacja:

8 000 - 12 000 PLN

1 900 – 2 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja spadkobierców Felicjana Szczęsnego Kowarskiego, Warszawa

Zygmunt Radnicki należał do tych polskich malarzy XX wieku, dla których doświadczenia awangardy stały się punktem wyjścia do poszukiwania równowagi między konstrukcją obrazu a autonomiczną wartością koloru. Edukację artystyczną rozpoczął w prywatnej szkole rysunkowej Leonarda Podhorodeckiego, a od 1913 roku studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, m.in. u Józefa Mehoffera i Wojciecha Weissa. W początkach kariery związał się ze lwowskim środowiskiem formistów, wystawiając z nimi w latach 1921–22. Z czasem odszedł jednak od silnej deformacji formy, zwracając się ku tradycji postimpresjonistycznej. Ważnym doświadczeniem był wyjazd do Paryża w 1925 roku, gdzie zetknął się z malarstwem francuskim i pracował pod kierunkiem Józefa Pankiewicza. Po II wojnie światowej został profesorem krakowskiej ASP, a następnie jej rektorem.

Martwa natura zajmowała w twórczości Radnickiego szczególne miejsce. Pozwalała mu prowadzić eksperymenty nad wzajemnymi relacjami bryły, przestrzeni i koloru. Istotnym punktem odniesienia pozostawało dla niego malarstwo Paula Cézanne’a – jego sposób budowania przedmiotów za pomocą plam barwnych oraz traktowania pozornie zwyczajnego układu

owoców i naczyń jako problemu czysto malarskiego. Radnicki przejął z tej tradycji wiele rozwiązań kompozycyjnych, nadając im jednak bardziej ekspresyjny charakter poprzez szybkie, zdecydowane prowadzenie pędzla. „Maki i owoce” znakomicie ukazują tę postawę. Na stole przykrytym wzorzystymi tkaninami artysta zgromadził bukiet intensywnie czerwonych maków, owoce, dwa naczynia oraz książkę. Poszczególne elementy nie zostały potraktowane jako drobiazgowo odtworzone przedmioty. Radnicki upraszcza ich kształty, wydobywa ciężar brył i obwodzi je wyrazistym konturem. Gruszki i owoce na talerzu stają się niemal zwartymi formami geometrycznymi, podczas gdy kwiaty rozpadają się na pulsujące plamy czerwieni i zieleni. Równie istotną rolę odgrywa kolor. Chłodne błękity książki i turkusowego dzbanka spotykają się z zieleńiami owoców, różami tkanin i nasyconą czerwienią maków. Barwa nie służy wyłącznie opisowi rzeczy, lecz organizuje całą powierzchnię płótna. Radnicki świadomie zestawia tony dopełniające, rozbijając jednolitość przedmiotów licznymi odcieniami. To charakterystyczna cecha jego dojrzałego malarstwa – artysta rozjaśniał paletę, chętnie posługiwał się zieleńiami, turkusami, żółcieniami, różami i fioletami, za pomocą koloru konstruując zarazem formę, światło i cień.



47

ZYGMUNT RADNICKI

1894-1969

Wazon z kwiatami

olej/plótno, 65 x 50 cm

sygnowany l.d.: 'Z. Radnicki'

sygnowany i opisany na odwrociu: 'mal. Z. Radnicki | Kraków'

estymacja:

5 000 - 7 000 PLN

1 200 – 1 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja spadkobierców Felicjana Szczęsnego Kowarskiego



48 α

JAN CYBIS

1897-1972

"**Martwa natura**", 1968

olej/ płótno, 60 x 73 cm

sygnowany p.d.: 'J. Cybis'

opisany na odwrociu: 'Jan Cybis Martwa natura 1968 | fiołek alpejski | Arkady 794'

estymacja:

80 000 - 120 000 PLN

18 400 – 27 600 EUR

POCHODZENIE:

Sopocki Dom Aukcyjny, maj 2021

kolekcja prywatna, Wrocław



KOLOR JAKO MATERIA OBRAZU

Martwa natura należała do najważniejszych tematów w twórczości Jana Cybisa. Pozornie zwyczajny układ przedmiotów pozwalał artyście koncentrować się na tym, co uważał za istotę malarstwa - wzajemnym oddziaływaniu barw, świetle, materii farby i budowaniu formy za pomocą koloru. Prezentowana kompozycja z 1968 roku pochodzi z dojrzałego okresu jego twórczości, kiedy doświadczenia wyniesione z kapizmu zostały przekształcone w niezwykle osobisty język malarski.

Cybis, początkowo związany z formizmem, szybko skierował swoje zainteresowania ku zagadnieniom kolorystycznym. Fundamentalne znaczenie miała dla niego nauka Józefa Pankiewicza i przekonanie, że „kolor istnieje tylko w stosunku do innego koloru”. Jako jeden z najważniejszych członków Komitetu Paryskiego stał się nie tylko praktykiem, lecz także teoretykiem koloryzmu. Już w 1931 roku formułował zasadę, według której płótno „nie musi być wykonane, ale musi być rozstrzygnięte po malarSKU”. Oznaczało to odrzucenie zarówno iluzjonistycznego naśladowania natury, jak i efektownych eksperymentów formalnych na rzecz problemów wynikających bezpośrednio z relacji barw na powierzchni obrazu.

W prezentowanej martwej naturze przedmioty zachowują jeszcze swoją rozpoznawalność. Dostrzegamy kwiaty, owoce, naczynie oraz rozłożone na stole tkaniny, jednak ich materialna tożsamość ma znaczenie drugorzędne. Cybis nie opisuje rzeczy, lecz niejako „lepi” je kolorem. Kontur pojawia się miejscami, lecz nie pełni funkcji precyzyjnej granicy. Formy wylaniają się ze styku sąsiadujących plam - różów,

brunatnych czerwieni, zieleni, bieli, szarości i błękitów. Martwa natura przestaje być zbiorem autonomicznych przedmiotów, a staje się gęstą siecią chromatycznych zależności.

Obraz doskonale ilustruje przemiany, jakie dokonały się w malarstwie Cybisa po II wojnie światowej. Dawne kontrasty barw ciepłych i chłodnych ustąpiły bardziej wyszukanej grze tonów jasnych i ciemnych oraz subtelnych różnic walorowych. Całość została podporządkowana wyciszzonej, zniuansowanej gamie, w której dominują przygaszone róże, ugry, brązy i szarości, przełamywane akcentami zieleni. Nawet biel z niezamalowanego płótna nie neutralna, gdyż zmienia temperaturę w zależności od otaczających ją tonów. Szczególną rolę odgrywa materia malarska. Cybis nakłada farbę grubymi, krótkimi pociągnięciami pędzla, pozostawiając wyraźne ślady gestu. Charakterystyczne dla późnej twórczości artysty „lepienie” farbą nie służyło jednak samemu efektowi faktury. Gruba warstwa pigmentu zatrzymuje i odbija światło, dzięki czemu kolor nabiera głębi, soczystości i wewnętrznego blasku.

Martwa natura z 1968 roku stanowi tym samym znakomity przykład dojrzałej koncepcji malarstwa Cybisa. Natura pozostaje punktem wyjścia, ale ostatecznym tematem dzieła staje się samo malarstwo. Kwiaty, owoce i naczynia dostarczają artyście pretekstu do nieustannego badania relacji między kolorem, światłem i materią. To właśnie w tej pozornie tradycyjnej formule Cybis odnajdywał możliwość ciągłego odkrywania nowych rozwiązań za każdym razem na nowo „rozstrzygając” płótno po malarSKU.

49

JAN GRUBIŃSKI

1874-1945

Pejzaż z wrzosowiskiem

olej/plótno, 98 x 149 cm
sygnowany l.d.: 'JGrubiński'

estymacja:
15 000 - 20 000 PLN
3 500 – 4 600 EUR

Pejzaż należał do najważniejszych gatunków polskiego malarstwa pierwszych dekad XX wieku. Artyści coraz częściej rezygnowali z topograficznej dokładności na rzecz oddania atmosfery miejsca, światła i zmienności natury. W ten nurt wpisuje się prezentowany obraz Jana Grubińskiego – subtelne studium rodzimego krajobrazu, którego zasadniczym tematem staje się nie konkretna lokalizacja, lecz nastrój letniego wrzosowiska. Kompozycję organizują smukłe pnie brzoź oraz piaszczysta droga, prowadząca wzrok widza w głąb przedstawienia, ku niemal niknącej sylwetce wozu. Szczególną rolę odgrywa kolor – rozległe partie fioletowych i liliowych wrzosów kontrastują z jasną korą drzew, chłodną zielenią lasu i kremową tonacją drogi. Rozproszone światło łagodzi kontury i nadaje cało-

ści atmosferę ciszy. Wybór motywu pozwala zestawić obraz Grubińskiego z pejzażami Józefa Rapackiego, którego twórczość wyrastała z podobnej fascynacji pozornie zwyczajnym, nizinnym krajobrazem. Brzozy, wrzosowiska, piaszczyste drogi i rozległe przestrzenie należały do charakterystycznego repertuaru malarza z Olszanki. Podobnie jak Rapacki, Grubiński dostrzega malarską wartość skromnego fragmentu rodzimej przyrody. Jego interpretacja jest jednak bardziej dekoracyjna – rytm białych pni oraz intensywna, niemal kobiercowa płaszczyzna wrzosów stają się podstawowymi elementami konstrukcji obrazu. Natura nie jest tu jedynie przedmiotem obserwacji, lecz przestrzenią poetyckiego doświadczenia, wpisując dzieło Grubińskiego w tradycję nastrojowego pejzażu początku XX stulecia.



50

ALEKSANDER MROCZKOWSKI

1850-1927

Dziewczyna nad wodą, 1898

olej/plótno, 64 x 44,5 cm

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

estymacja:

38 000 - 50 000 PLN

8 800 – 11 500 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Rempex, grudzień 2005

kolekcja prywatna, Polska

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



51

ANTONI KOZAKIEWICZ

1841-1929

Kobieta przy studni

olej/plótno, 32 x 42 cm

sygnowany p.d.: 'A. Kozakiewicz'

na odwrociu stempel własnościowy, na ramie numery inwentarzowe

estymacja:

22 000 - 30 000 PLN

5 100 – 6 900 EUR

POCHODZENIE:

zakup w DESA w Warszawie, lata 70. XX w.

kolekcja prywatna, Polska

Antoni Kozakiewicz (1841–1929) należy do grona artystów związanych ze słynną szkołą monachijską, która w drugiej połowie XIX wieku odegrała niezwykle ważną rolę w rozwoju polskiego malarstwa. Kształcił się w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, następnie w Akademii Wiedeńskiej, a od 1871 roku przez blisko trzy dekady mieszkał i pracował w Monachium. W tym środowisku dzielił pracownię m.in. z Aleksandrem Kotsisem i Fran- zem Streitlem. Jego malarstwo szybko zdobyło uznanie – artysta wystawiał w Monachium, Wiedniu, Krakowie i Lwowie.

Kozakiewicz szczególnie chętnie podejmował sceny rodzajowe przedsta- wiające życie mieszkańców wsi, często wzbogacając je o motywy folklor- ystyczne. Obok nich tworzył pejzaże, portrety czy obrazy historyczne. Wiele jego prac porusza temat powstania styczniowego, krytyka doszukiwała się w tych dziełach nawet wątków autobiograficznych. Charakterystyczna dla jego twórczości jest umiejętność łączenia realistycznej obserwacji z malow- niczością przedstawianego świata.

Kobieta przy studni wpisuje się w jeden z najbardziej rozpoznawalnych nurtów jego malarstwa. Motyw wiejskiej kobiety zatrzymanej przy studni pozwala artyście połączyć postać ludzką, codzienny rytuał i pejzaż w spo- kojną, nastrojową scenę rodzajową. Studnia, będąca nieodłącznym elemen- tem dawnego krajobrazu wsi, staje się naturalnym centrum kompozycji i punktem, wokół którego koncentruje się przedstawiona sytuacja. Podobny motyw pojawia się choćby w Wieczorze na Polesiu Józefa Chełmońskiego, znajdującym się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie.

Obraz warto oglądać również w kontekście popularności malarstwa rodza- jowego Kozakiewicza na rynku europejskim. Jego sceny z życia wsi, często nacechowane sentymentem i folklorem, cieszyły się szczególnym powo- dzeniem w Niemczech i Austrii, a jego twórczość była prezentowana także poza Europą. Do dziś dzieła artysty znajdują się w zbiorach najważniejszych polskich muzeów, m.in. Muzeum Narodowego w Warszawie, Krakowie i Poznaniu.



RYSZARD OKNIŃSKI

1848-1925

Spotkanie

olej/plótno, 34,5 x 51 cm
sygnowany p.d.: 'R Okniński'
opisany na krośnie: 'Wł. Okniński Widok 2/4'

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
5 800 – 8 100 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Stefana Bagieńskiego, malarza i przyjaciela artysty
kolekcja Jana Wołyńskiego, malarza, rysownika i fotografa
kolekcja spadkobierców Jana Wołyńskiego, Warszawa

Ryszard Okniński należał do grona malarzy związanych z warszawskim środowiskiem artystycznym końca XIX wieku. Kształcił się w warszawskiej Klasie Rysunkowej Wojciecha Gersona, którego nauczanie opierało się na wnikliwej obserwacji natury, rzetelnym studium postaci oraz dążeniu do czytelności malarskiej narracji. W swojej twórczości Okniński podejmował tematykę rodzajową i portretową, chętnie sięgając po sceny zaczerpnięte z codzienności. Doskonałym przykładem tej tematyki jest prezentowany w katalogu obraz.

Artysta ukazał na obrazie jeźdźca zatrzymującego się przed domem. Mężczyzna, pochylony nieznacznie w siodle, spogląda w kierunku stojącej w progu młodej kobiety. To właśnie pomiędzy nimi rozgrywa się tytułowe spotkanie, choć artysta nie zdradza jego charakteru. Gest jeźdźcy i dyskretna postawa dziewczyny pozwalają widzowi samodzielnie dopowiedzieć historię. Kompozycję Okniński buduje z dużą świadomością narracyjną. Centralne miejsce zajmują koń i jeździec, podczas gdy sylwetka kobiety,

umieszczona w zacienionym otworze drzwiowym, stanowi dla nich przeciwwagę. Ustawiona przy ścianie drabina wprowadza silny digonalny akcent i zarazem domyka postać jeźdźcy na koniu. Szczególną uwagę zwraca mistrzowsko oddany koń – jego potyskująca sierść została wymodelowana refleksami światła, wydobywającymi anatomię zwierzęcia.

„Spotkanie” wpisuje się w popularny w polskim malarstwie drugiej połowy XIX wieku nurt realistycznej sceny rodzajowej. Okniński unika jednak rozbudowanej anegdoty. Interesuje go przede wszystkim zwyczajność sytuacji – krótki przystanek w podróży, wymiana spojrzeń, moment zawieszenia pomiędzy przyjazdem a odjazdem. Ciepłe światło padające na spękaną, żółtawą ścianę domu, naturalistycznie opracowane podwórze oraz swobodnie rozmieszczone rekwizyty tworzą sugestywną atmosferę prowincjonalnej codzienności. Dzięki połączeniu obserwacyjnego realizmu z subtelną narracją Okniński nadał pozornie błahym wydarzeniom charakter kameralnej opowieści, której zakończenie pozostawił wyobraźni widza.



53 Ψ Σ

JAN CHEŁMIŃSKI

1851-1925

Oficer kawalerii

olej/ płótno, 41 x 30,5 cm

sygnowany l.d.: 'Jan V. Chełmiński'

na odwrociu, na krośnie, opisany ołówkiem: 'Mr. Chelminski' na krośnie: stara, wyblakła nalepka

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

9 200 – 13 800 EUR

Prezentowany obraz Jana Chełmińskiego ukazuje scenę wpisującą się w jeden z najbardziej rozpoznawalnych nurtów jego twórczości – realistyczne, nastrojowe przedstawienia żołnierzy w codziennych sytuacjach. Artysta, znany z wyjątkowej dbałości o detale umundurowania oraz zamiłowania do tematów wojskowych, tworzy tu obraz intymny i zarazem pełen sugestywnej atmosfery. Na pierwszym planie widzimy kawalerzystę na grzywiastej, siwej klaczy, zatrzymanego na wiejskiej, ubitej drodze. Żołnierz, ubrany w zimowy mundur i czapkę z charakterystycznym czerwonym otokiem, pochyla się nad płomieniem zapalniczki, starając się zapalić papierosa. Mistrzowsko uchwycona została zimowa aura: zmrożona ziemia, matowe światło późnego popołudnia oraz czerwonawy poblask zachodzącego słońca, odbijający się w chmurach. Chełmiński nie tylko przedstawia pejzaż, lecz buduje nim nastrój – melancholijny, cichy, zawieszony między codziennością służby a chwilą osobistego wytchnienia. Subtelne refleksy na mokrej drodze i delikatne przejścia barwne w niebie podkreślają jego znakomite opanowanie warsztatu.

Artysta, żyjący większość życia na emigracji, był znakomitym obserwatorem tradycji wojskowych i jeździeckich. W jego pracach kawalerzysta jawi się nie jako idealizowany bohater, lecz jako realny człowiek – zanurzony w rytmie żołnierskiej codzienności. Właśnie ta umiejętność łączenia drobiazgowej dokumentacji z wyczuciem nastroju sprawia, że obrazy Chełmińskiego pozostają wyjątkowo sugestywne. Prezentowana scena jest przykładem jego dojrzałego, narracyjnego malarstwa, w którym detal, światło i gest tworzą spójną, emocjonalnie angażującą opowieść.



JANUARY SUCHODOLSKI

1797-1875

Konie w stajni, 1868

olej/plótno, 42 x 55 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'J. Suchodolski 1868'

estymacja:
32 000 - 45 000 PLN
7 400 – 10 400 EUR

January Suchodolski (ur. 1797 w Grodnie – zm. 1875 w Boim koło Węgrowa), początkowo był zawodowym wojskowym. Uczestniczył w powstaniu listopadowym, a doświadczenia tego okresu znalazły później odbicie w jego twórczości. Po upadku powstania poświęcił się zawodowo malarstwu i w latach 1832–1837 studiował w Rzymie, w Akademii Francuskiej, pod kierunkiem Horace’a Verneta – jednego z najwybitniejszych europejskich batalistów. W 1839 roku został członkiem Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu.

Konie zajmują w twórczości Januarego Suchodolskiego miejsce szczególne. Choć artysta zapisał się w historii polskiego malarstwa przede wszystkim jako autor scen historycznych i batalistycznych, zwłaszcza związanych z epopeją napoleońską i powstaniem listopadowym, wielokrotnie podejmował również temat konia – jako bohatera scen rodzajowych, portretu, widowiska jeździeckiego czy samodzielnego motywu malarskiego.

„Konie w stajni” pokazują tę mniej znaną, bardziej kameralną stronę jego sztuki. Zamiast bitewnego zgiełku i rozległego pejzażu otrzymujemy zamknięte wnętrze stajni, w którym uwagę skupiają zwierzęta i obecni przy nich ludzie. Temat ten pozwala spojrzeć na Suchodolskiego także przez pryzmat jego zainteresowania życiem codziennym. Artysta, który znał konie z własnego doświadczenia wojskowego, potrafił wykorzystać ich anatomię, ruch i charakter zarówno w scenach dynamicznych, jak i spokojnych. W jego obrazach koń jest pełnoprawnym bohaterem przedstawienia. Dobrym przykładem jest przechowywany w Muzeum Warszawy obraz „Wyścigi warszawskie” z 1849 roku, gdzie konie, obok eleganckiego towarzystwa i architektury warszawskiego Pola Mokotowskiego, są jednym z głównych elementów kompozycji. Obraz wpisuje się tym samym w XIX-wieczną fascynację końmi, obecną zarówno w sztuce dworskiej i wojskowej, jak i w kulturze ziemiańskiej. W dorobku Suchodolskiego motyw ten ma szczególną wagę: łączy jego osobiste doświadczenie żołnierza z malarską obserwacją obyczaju. „Konie w stajni” są więc kameralnym świadectwem świata, w którym koń pozostawał nieodłącznym towarzyszem pracy, podróży, wojny i codziennego życia.



55

LUDWIK GĘDŁEK

1847-1904

Odpoczynek kozaków

olej/deska, 20 x 31 cm
sygnowany i opisany p.d.: 'L. Gędłek. Wien'
opisany ołówkiem na odwrociu: 'Vorporten', na odwrociu ołówkiem zapisy ramiarskie

estymacja:
38 000 - 45 000 PLN
8 800 – 10 400 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Neumeister, Monachium, marzec 2025
kolekcja prywatna, Polska

Ludwik Gędłek kształcił się początkowo w latach 1861-72 w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem Władysława Łuszczkiewicza. Następnie dzięki uzyskanemu dwuletniemu stypendium wyjechał na dalsze studia do akademii w Wiedniu, gdzie kształcił się u Eduarda Lichtenfelsa i Carla Wurzingera. Chociaż do kraju już nigdy nie powrócił, osiadając na stałe w Wiedniu, gdzie zmarł w 1904 roku, utrzymywał żywe kontakty z ojczyzną, chętnie malując podkrakowskie krajobrazy. Prezentowana kompozycja wykorzystuje charakterystyczny dla Ludwika Gędłka zestaw motywów. Grupa koni różnej maści, subtelnie malowane sylwetki Kozaków, swojski pejzaż i melancholijna aura pojawiają się często na obrazach artysty

z ostatnich dwóch dekad XIX wieku i w sugestywny sposób tłumaczą, czemu udało mu się zdobyć w tym czasie sporą popularność. Gędłek jeszcze w latach 70. XIX wieku wyspecjalizował się w malowaniu obrazów rodzajowych, na których ukazywał targi, postoje, patrole czy przydrożne i wiejskie scenki. Wykształcony przez niego typ obrazu był bliski kompozycjom malowanym w tym czasie w środowisku monachijskim przez Brandta, Wierusza-Kowalskiego czy Chełmońskiego. Malarze tego środowiska nie tylko poruszali podobną „stepową” czy „leśną” tematykę, lecz także posługiwali się pokrewnym, realistycznym językiem form.



56

STANISŁAW BAGIEŃSKI

1876-1948

Pogoń, 1920

olej/plótno, 38 x 52,5 cm

sygnowany i datowany l.d: 'S Bagieński 1920'

estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

2 300 – 3 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Jana Wołyńskiego, malarza, rysownika i fotografa

kolekcja spadkobierców Jana Wołyńskiego, Warszawa

Stanisław Bagieński początkowo uczył się w warszawskiej Klasie Ry-sunkowej u Wojciecha Gersona. Studia malarskie kontynuował w latach 1901-1903 w Monachium, później w Paryżu. Był członkiem stowarzyszenia Pro Arte. Współpracował jako ilustrator z „Tygodnikiem Ilustrowanym”, „Biesiadą Literacką” i warszawskim „Światem”. Artysta mieszkał w War-szawie, gdzie, poczynszy od 1900, wielokrotnie wystawiał w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych. Tematyka jego to obrazów to głównie kompozycje batalistyczne z dziejów polskich armii, gloryfikujące żołnierza polskiego a także sceny rodzajowe, widoki starej architektury i pejzaże tatrzańskie. Większość jego twórczości, bazującej na wątku anegdotycznym, utrzymana jest w duchu tradycji polskie batalistyki.

Powstały w 1920 roku obraz Bagieńskiego można odczytywać w bezpośred-nim kontekście wojny polsko-bolszewickiej, której punktem kulminacyjnym była sierpniowa Bitwa Warszawska, określana mianem „Cudu nad Wisłą”. Ukazana przez artystę gwałtowna pogoń konna dobrze odpowiada ikono-grafii tego konfliktu – dynamiczne pościgi polskich ułanów za wycofującym się przeciwnikiem należały do motywów podejmowanych przez ówczesnych batalistów, w tym samego Bagieńskiego oraz Jerzego i Wojciecha Kossaków. Artysta połączył więc tradycję dziewiętnastowiecznego malarstwa batali-stycznego spod znaku Brandta i Kossaków z aktualnym doświadczeniem odzyskanej niepodległości, czyniąc z żywiołowej szarży sugestywny obraz polskiego zwycięstwa 1920 roku, choć nie można odczytywać tego obrazu jako przedstawienia konkretnego epizodu samej Bitwy Warszawskiej.



STANISŁAW KAMOCKI

1875-1944

Kościółek w Radziszowie, około 1920

olej/tektura, 68 x 98 cm
opisany na odwrociu ołówkiem: 'KOŚCIÓŁEK W RADZISZOWIE II CENA 180 zł'

estymacja:
35 000 - 45 000 PLN
8 100 – 10 400 EUR

POCHODZENIE:
Rempex, Warszawa, czerwiec 2025
kolekcja prywatna, Polska

Pomimo że Stanisław Kamocki urodził się w Warszawie, to był związany przede wszystkim ze środowiskiem artystycznym Krakowa, z Małopolską i Pogórzem. Te rejony stały się dla artysty przestrzenią, w której żył i tworzył. W twórczości Kamockiego główną rolę odgrywa tematyka pejzażowa. Jego krajobrazy są ucieleśnieniem miłości, jaką żywił do ojczyzny. Znakomicie obrazują też przywiązanie do ziemi, z której się wywodził. Aspiracje malarza do gloryfikacji rodzimej przestrzeni były zauważane przez krytykę już w jego epoce. Tak pisał o nim w 1909 roku Antoni Chołoniowski: „Ze szkoły prof. Stanisławskiego, z ‘uniwersytetu pejzażowego’ wyszedł Kamocki (...) Z umiłowania, z temperamentu, ze skłonności poetyckiej jest Kamocki malarzem pejzażu wiejskiego (...) Pociąga go głęboki sentyment tej ziemi, jej malowniczość, jej przestrzenność, jej oddech szeroki, który pozwala piersi chłonąć z całą swobodą atmosferę, nasyconą światłem, barwą i wonią” (Antoni Chołoniowski, Nasi artyści. Stanisław Kamocki, „Świat” 1909, nr 11).

Architektura sakralna, szczególnie drewniane kościoły kryte gontem, stanowi ważny element pejzaży Kamockiego. Świątynie w Libuszy, Woli Radziszowskiej czy Modlnicy to główni „bohaterowie” owych przedstawień. Artysta wielokrotnie wchodził do ich wnętrza, malował znajdujące się tam ołtarze, obrazy i figury świętych. Prace Kamockiego dzięki tym monumentalnym sylwetom kościołów i kaplic nabierają jakiegoś specyficznego, duchowego charakteru. Wydaje się, że artysta przekracza w nich sferę sacrum. Pejzaże z architekturą sakralną, podobnie zresztą jak większość jego prac, są przepełnione ciszą. Taki efekt uzyskano m.in. dzięki eliminacji sylwetki ludzkiej, która mogłaby zakłócić wszechobecny spokój tej niemal mistycznej przestrzeni.



58

KAZIMIERZ SICHULSKI

1879-1942

Martwa natura z figurkami, 1935

olej/tektura, 75 x 100 cm
sygnowany i datowany p.g.: 'Sichul | 1935'
na odwrociu nalepki wystawowe Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie z 1936
i Ruchomej wystawy sztuki oraz nalepki aukcyjne

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 600 – 6 900 EUR

WYSTAWIANY:
Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków, 1936
Ruchoma Wystawa Sztuki, lata 30. XX w.

O ile prace pejzażowe czy ludowe typy huculskie to efekt podróży Si-chulskiego w rejon y Karpat Wschodnich, o tyle martwe natury są z kolei wynikiem jego studiów w pracowni. Tak jak na prezentowanej pracy namalowanej w 1935, tak na wielu innych jego obrazach mamy do czynienia z wycinkiem lub szerszym kadrem z atelier twórcy. W tym przypadku malarz przedstawił niewielki fragment swojej artystycznej samotni zlokalizowanej przy ul. Zofii we Lwowie. Poszczególne jej elementy i wypełniające wnętrze przedmioty składają się na dobrze zakomponowaną i przemyślaną całość. Kompozycja powstała w dojrzałym okresie twórczości artysty jako jedna z wielu tego typu obrazów, w których Sichulski w impresyjny sposób rozbija dużą plamę barwną na mniejsze plamki, tworząc charakterystyczną dla niego w tym okresie mozaikę. W kompozycji ujawniają się wszystkie charakterystyczne dla Sichulskiego cechy formalne i aspekty estetyczne

jego malarstwa. Prezentowana w ofercie aukcyjnej praca jest utrzymana w duchu neoklasycznym – tradycyjnie skonstruowana, jednak nosząca cechy indywidualnej, na wskroś swoistej dla Sichulskiego twórczości. Artysta, w charakterystyczny dla siebie sposób miesza różne style i konwencje obrazowania. Wnętrze pulsuje radosnymi, ciepłymi kolorami. Całość dopełnia repertuar dekoracyjnych bibelotów, a wśród nich porcelanowe figurki, patera oraz odbijające się w lustrze żółte kwiaty z wazonach czy zielony wazon. Chociaż martwa natura, poprzez luźne potraktowanie detalu sprawia wrażenie zapisu spontanicznego, nagłego aktu twórczego, to jest ona starannie przemyślana, ale też zaskakująco swobodna i niepozbowiona elegancji. Starannie przemyślana struktura obrazu wibrując barwami, stanowi znakomity przykład dekoracyjnego malarstwa Sichulskiego.



59 α

EMIL KRCHA

1894-1972

"Martwa natura z owocami" ("Martwa natura III"), przed/lub 1949

olej/tektura, 50 x 61 cm
sygnowany p.d.: 'E. Krcha'
na odwrociu papierowe nalepki wystawowe z Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy,
Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków w Krakowie
oraz cztery papierowe nalepki z opisem pracy

estymacja:
24 000 - 30 000 PLN
5 600 – 6 900 EUR

POCHODZENIE:
DESA Unicum, marzec 2012
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Wystawa pośmiertna, Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, 22 listopada 1978 - 5 kwietnia 1979
Wystawa zbiorowa, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, kwiecień-maj 1949
Wystawa zbiorowa, Związek Zawodowy Polskich Artystów Plastyków w Krakowie, styczeń - luty 1949

Emil Krcha studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w latach 1919–1925 pod kierunkiem Teodora Axentowicza, Stanisława Kamockiego i Ignacego Pieńkowskiego. Przez kilka lat mieszkał i tworzył w Paryżu, gdzie odbyła się jego pierwsza wystawa indywidualna w 1931 roku w Galerii Zborowskiego. Był członkiem Zrzeszenia Artystów Plastyków „Zwornik”, skupiającego artystów kolorystów. Malował krajobrazy, sceny rodzajowe, portrety i martwe natury, a jego prace często inspirowane były rodzimym folklorem. Po wojnie zajmował się pracą dydaktyczną w WSSP we Wrocławiu oraz w krakowskiej ASP.



WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI
1873-1951

Żółte róże na niebieskim tle, 1924

olej/plótno, 50 x 74 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Terlikowski | 1924'

estymacja:
45 000 - 55 000 PLN
10 400 – 12 700 EUR

POCHODZENIE:
zakup bezpośrednio od artysty
kolekcja prywatna, Francja
kolekcja prywatna, Polska

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

LITERATURA:
Siła i życie...: Włodzimierz Terlikowski (1873-1951), katalog wystawy, oprac. Anna Czarnocka, Biblioteka Polska w Paryżu, Paryż 2012, nr kat. 18

„Zwróćmy uwagę również na liczne studia kwiatów: róż herbacianych i czerwonych, których delikatne płatki dopracowane są za pomocą szpachli, tło, z grubymi impastami, sprawia wrażenie reliefu, co jest rzadkie w przypadku malarstwa. Dzieła należy oglądać z pewnej odległości, gdyż zyskują wtedy ujmującą oryginalność. Zdradzają artystę o wielkiej precyzji spojrzenia i rzadkiej pewności warsztatowej.”

C. Merlot, L’art polonais à Paris. I. L’Exposition des oeuvres de W. Terlikowski, „La Pologne: Politique, Économique, Littéraire et Artistique” 1921, pólr. I, s. 100-101



61 α

JAKUB ZUCKER

1900-1981

Krajobraz wiejski z postacią w arkadzie ("Widok przez przejście")

olej/płyta pilśniowa, 32 x 40 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany p.g.: 'J. ZUCKER'

estymacja:
10 000 - 15 000 PLN
2 300 – 3 500 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
Jakub Zucker, tekst Joanna Tarnawska, Warszawa 2011, s. 76 (il.)

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.



REGULAMIN AUKCYJNY

Niniejszy Regulamin Aukcyjny stanowi integralną część umów sprzedaży dzieł sztuki, antyków oraz przedmiotów kolekcjonerskich oferowanych do sprzedaży w ramach aukcji publicznych. Akceptacja niniejszego regulaminu jest dobrowolna, ale konieczna w celu rejestracji na aukcję, świadczenia usług drogą elektroniczną i/lub w celu zawarcia umowy sprzedaży.

§ 1 ORGANIZATOR AUKCJI

- Organizatorem aukcji jest DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie (00-477) przy ul. Pięknej 1A, wpisana do rejestru przedsiębiorców Krajowego Rejestru Sądowego prowadzonego przez Sąd Rejonowy dla m. st. Warszawy w Warszawie XII Wydział Gospodarczy Krajowego Rejestru Sądowego pod nr KRS 0000718495, REGON: 142733824, NIP: 5272644731, o kapitale zakładowym wynoszącym 13.314.000 zł – kapitał wpłacony w całości; adres poczty elektronicznej: biuro@desa.pl, numer telefonu kontaktowego: +48 22 163 66 00 (opłata jak za połączenie standardowe – wg. cennika właściwego operatora).
- DESA na organizowanych aukcjach występuje jako zastępca pośredni działający w imieniu własnym, lecz na rachunek komitenta uprawnionego do rozporządzenia Obiektem.
- Aukcje organizowane przez DESA mają charakter aukcji publicznych, zdefiniowanych w art. 2 pkt 6 ustawy z dnia 30 maja 2014 r. o prawach konsumenta (t.j. Dz. U. z 2023 r. poz. 2759 z późn. zm.).

§ 2 DEFINICJE

Poniższe terminy pisane wielką literą otrzymują następujące znaczenie:

- APLIKACJA – prowadzona i administrowana przez DESA elektroniczna platforma umożliwiająca udział online w Aukcji przez Klienta oraz świadczenie usług udostępnianych przez DESA, stanowiąca zespół połączonych ze sobą stron internetowych oraz aplikację mobilną, dostępną pod adresem internetowym: <https://bid.desa.pl/> oraz <https://desa.pl/pl/>.
- AUKCJA – publiczna sprzedaż dzieł sztuki, antyków lub innych obiektów kolekcjonerskich, zorganizowana w wyznaczonym czasie i miejscu przez DESA.
- AUKCJA CHARYTATYWNA – aukcja organizowana w celu charytatywnym, na której DESA do Ceny Wylicytowanej nie dolicza Opłaty Aukcyjnej.
- BOK – Biuro Obsługi Klienta zajmuje się obsługą Klientów oraz udzielaniem informacji dotyczących wszelkich aspektów działalności Sprzedawcy – kontakt z BOK jest możliwy pod numerem telefonu +48 22 163 66 00 adresem e-mail: bok@desa.pl, za pośrednictwem chatu oraz formularza kontaktowego (koszt połączenia z Biurem Obsługi Klienta – opłata jak za połączenie standardowe – wg. cennika właściwego operatora).
- CENA WYLYCYTOWANA – cena sprzedaży Obiektu określona w złotych polskich lub w innej walucie, będąca zwycięską Ofertą podczas Licytacji, zawierająca podatek od towarów i usług według właściwej stawki VAT marża – Cena Wylicytowana nie zawiera kosztów dostawy oraz pozostałych Opłat.
- CENA GWARANCYJNA – poufna kwota zastrzeżona przez właściciela Obiektu, poniżej której Sprzedawca nie jest upoważniony do sprzedaży Obiektu. Każdy Obiekt może, ale nie musi posiadać Ceny Gwarancyjnej.
- DESA – DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie (00-477) przy ul. Pięknej 1A, wpisana do rejestru przedsiębiorców Krajowego Rejestru Sądowego prowadzonego przez Sąd Rejonowy dla m. st. Warszawy w Warszawie XII Wydział Gospodarczy Krajowego Rejestru Sądowego pod nr KRS 0000718495, REGON: 142733824, NIP: 5272644731, o kapitale zakładowym wynoszącym 13.314.000 zł – kapitał wpłacony w całości; adres poczty elektronicznej: biuro@desa.pl, numer telefonu kontaktowego: +48 22 163 66 00 (opłata jak za połączenie standardowe – wg. cennika właściwego operatora).
- DROIT DE SUITE – opłata na rzecz twórcy lub jego spadkobierców z tytułu dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnego egzemplarza utworu plastycznego.
- W przypadku Obiektów sprzedawanych przez DESA lub DU7 sp. z o.o. opłata Droit de Suite jest obliczana na podstawie art. 19-19(5) ustawy o prawach autorskich i pokrewnych z dnia 4 lutego 1994 r. z późniejszymi zmianami, zgodnie z obowiązującą w Unii Europejskiej dyrektywą 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 27 września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki. Opłata Droit de Suite jest obliczana wg. następujących stawek, z użyciem kursu dziennego NBP z dnia poprzedzającego Aukcję lub dnia poprzedzającego ostatni dzień Aukcji, jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro:
 - 5% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro; oraz,
 - 3% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro; oraz,
 - 1% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro; oraz,
 - 0,5% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro; oraz,
 - 0,25% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro.

- W przypadku Obiektów sprzedawanych przez DESA Unicum GmbH opłata Droit de Suite jest obliczana na podstawie art. 26 ust. 1-2 niemieckiej ustawy o prawie autorskim z dnia 9 września 1965 r. (Dz.U. I, s. 1273), ostatnio zmienionej artykułem 28 ustawy z dnia 23 października 2024 r. (Dz.U. 2024 I, nr 323) (Urheberrechtsgesetz vom 9. September 1965 (BGBl. I S. 1273), das zuletzt durch Artikel 28 des Gesetzes vom 23. Oktober 2024 (BGBl. 2024 I Nr. 323) geändert worden ist), zgodnie z obowiązującą w Unii Europejskiej dyrektywą 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 27 września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki. Opłata Droit de Suite jest obliczana wg. następujących stawek, z użyciem kursu dziennego Europejskiego Banku Centralnego z dnia poprzedzającego Aukcję lub dnia poprzedzającego ostatni dzień Aukcji, jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro:
 - 4% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000 euro; oraz,
 - 3% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro; oraz,
 - 1% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro; oraz,
 - 0,5% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro; oraz,
 - 0,25% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro.
- ESTYMACJA – szacunkowa wartość przedstawiona w Katalogu, stanowiąca orientacyjną wartość danego Obiektu. Estymacja nie stanowi gwarancji, ani zapewnienia co do faktycznej wartości Obiektu. Estymacje w Katalogu mogą być podawane również w euro lub dolarach amerykańskich. Kurs walut w dniu Aukcji może się różnić od tego w dniu druku Katalogu.
- HASŁO – ciąg znaków alfanumerycznych, konieczny dla dokonania autoryzacji w trakcie uzyskiwania dostępu do Konta. Hasło jest ustalane samodzielnie podczas tworzenia Konta i wymaga dwukrotnego powtórzenia Hasła. Klient jest uprawniony do nielimitowanej zmiany Hasła. W celu zapewnienia bezpieczeństwa korzystania z Konta, Klient jest zobowiązany do nieudostępniania go osobom trzecim.
- KATALOG – dokument przygotowany na potrzeby oznaczonej Aukcji, zawierający Opis Obiektów, czas i miejsce Aukcji lub inne informacje związane z Aukcją, w szczególności Estymacje lub Regulamin. Katalog jest dostępny w formie elektronicznej na stronie internetowej www.desa.pl lub wydawany w formie papierowej. Poniższa legenda wyjaśnia symbole, które mogą Państwo znaleźć w Katalogu:
 - Α** – Alpha Obiekt objęty opłatą Droit de Suite;
 - Ω** – Omega Obiekt objęty Opłatą Importową;
 - β** – Beta Obiekt, którego sprzedaż, na życzenie Klienta, może być rozliczana fakturą wg. stawki VAT 23% albo VAT 5% w przypadku książek (na pozostałe Obiekty, nie oznaczone tym symbolem wystawiana może być jedynie faktura VAT Marża);
 - Γ** – Gamma Obiekt bez Ceny Gwarancyjnej;
 - Δ** – Delta Obiekt wytworzony w całości lub zawierający elementy wytworzone z roślin lub zwierząt określonych jako chronione lub zagrożone;
 - μ** – Mu Obiekt nieprezentowany na wystawie przedaukcyjnej. DESA zapewnia bezpłatnie oględziny Obiektu nieprezentowanego na wystawie przedaukcyjnej po wcześniejszym kontakcie z Doradcą Klienta;
 - π** – Pi Obiekt, którego odbiór odbywa się po umówieniu z magazynu zewnętrznego (ul. Rzeczna 6, 03-794 Warszawa, Hala DC01, wejście przy Bramie 05, czynne poniedziałek-piątek w godz. 10-15);
 - Ψ** – Psi Obiekt do odbioru na terytorium Unii Europejskiej, poza terytorium Rzeczypospolitej Polskiej;
 - λ** – Lambda Obiekt, dla którego sprzedawcą jest spółka DU7 SP. Z O. O. z siedzibą w Krakowie, przy al. powstania warszawskiego 15, 31-539 Kraków, nr KRS 0000900676, REGON: 3889824590, NIP: 7011034130, o kapitale zakładowym wynoszącym 5.000 zł – kapitał wpłacony w całości (dalej: „Partner”). W celu uniknięcia wątpliwości wszelkie postanowienia dotyczące praw i zobowiązań DESA wskazane w Regulaminie mają analogiczne zastosowanie do Obiektów sprzedawanych przy pośrednictwie Partnera współpracującego z DESA (na podstawie stosownych umów i upoważnień w zakresie niezbędnym do realizacji obowiązków dotyczących sprzedaży Obiektów w ramach Aukcji). Partner na organizowanych aukcjach występuje jako zastępca pośredni działający w imieniu własnym, lecz na rachunek komitenta uprawnionego do rozporządzenia Obiektem;

- Σ** – Sigma Obiekt, dla którego sprzedawcą jest spółka DESA Unicum GmbH z siedzibą w Berlinie, przy August-Viktoria-Str. 24, 14193 Berlin – Schmaragdorff, numer rejestru handlowego (Handelsregisternummer): HRB 272864 B, numer identyfikacji podatkowej Republiki Federalnej Niemiec St.Nr. 127/259/51115 o kapitale zakładowym wynoszącym 25.000 EUR – kapitał wpłacony w całości (dalej: „Partner”). W celu uniknięcia wątpliwości wszelkie postanowienia dotyczące praw i zobowiązań DESA wskazane w Regulaminie mają analogiczne zastosowanie do Obiektów sprzedawanych przy pośrednictwie Partnera współpracującego z DESA (na podstawie stosownych umów i upoważnień w zakresie niezbędnym do realizacji obowiązków dotyczących sprzedaży Obiektów w ramach Aukcji). Partner na organizowanych aukcjach występuje jako zastępca pośredni działający w imieniu własnym, lecz na rachunek komitenta uprawnionego do rozporządzenia Obiektem. Umowy zawarte z DESA Unicum GmbH podlegają prawu Republiki Federalnej Niemiec. W przypadku Obiektów dla których sprzedawcą jest DESA Unicum GmbH, Cena Wylicytowana oraz Opłata Aukcyjna stanowi kwotę netto do której zostanie doliczony niemiecki podatek od towarów i usług (VAT) według stawki 7%.
- κ** – Kappa Obiekt importowany spoza Unii Europejskiej, dla którego Opłata Aukcyjna wynosi 29,5% Ceny Wylicytowanej. Cena Wylicytowana oraz Opłata Aukcyjna Obiektów oznaczonych tym symbolem stanowią kwotę brutto zawierającą podatek od towarów i usług (VAT) według stawki 23%. Sprzedaż, na życzenie Klienta, może być rozliczana fakturą wg. stawki VAT 23% (na pozostałe Obiekty, nieoznaczone tym symbolem albo symbolem **β** – Beta” wystawiana może być jedynie faktura VAT Marża).
- KLIENT – osoba fizyczna, posiadająca pełną zdolność do czynności prawnych i/lub ukończyła co najmniej 18 rok życia; osoba prawna; albo jednostka organizacyjna nieposiadająca osobowości prawnej, której ustawa przyznaje zdolność prawną; z którą została zawarta Umowa Sprzedaży lub korzystający z Usług Elektronicznych.
- KODEKS CYWILNY – ustawa kodeks cywilny z dnia 23 kwietnia 1964 r. (t.j. Dz. U. z 2024 r. poz. 1061 z późn. zm.).
- KONTO – Usługa Elektroniczna, oznaczona indywidualną nazwą (Loginem) i Hasłem podanym przez Klienta zbiór zasobów w systemie teleinformatycznym DESA, w ramach którego Klient może korzystać z wybranych funkcjonalności Aplikacji wskazanych w Regulaminie.
- LICYTACJA – zorganizowany sposób zawarcia Umowy Sprzedaży polegający na składaniu przez Licytujących, w sposób określony w Regulaminie, ofert nabycia Obiektu w trakcie Aukcji.
- LICYTUJĄCY – osoba fizyczna biorąca udział w Licytacji działająca w imieniu własnym albo działająca jako przedstawiciel osoby trzeciej.
- LOGIN – adres e-mail Klienta podany w ramach Aplikacji podczas tworzenia Konta.
- OBIEKT – rzecz ruchoma lub zestaw rzeczy ruchomych oferowanych do sprzedaży na Aukcji będąca przedmiotem Umowy Sprzedaży między Klientem a Sprzedawcą.
- OFERTA – wyrażona w złotych polskich wartość pieniężna, stanowiąca ofertę nabycia przez Licytującego Obiektu w ramach Licytacji, w przypadku przyjęcia jej przez Aukcjонера i zwycięstwa w Licytacji stanowiąca Cenę, niezawierającą innych opłat, do których zapłaty zobowiązany jest Klient wygrywający Licytację.
- OPIS OBIEKTU – zamieszczony w Katalogu oraz w Aplikacji opis Obiektu zawierający podstawowe informacje techniczne oraz merytoryczne identyfikujące dany Obiekt. Informacje techniczne to: materiał, z którego Obiekt jest wykonany, technika artystyczna w jakiej Obiekt został wykonany oraz wymiary (w przypadku malarstwa sztalugowego podane w Katalogu wymiary – wysokość x szerokość – są wymiarami samego dzieła malarskiego bez ramy, chyba że w opisie zostało zaznaczone inaczej; w przypadku prac na papierze oprawionych za szkłem podawane są wymiary w świetle passe-partout lub w świetle oprawy; w przypadku nieoprawionych prac na papierze podaje się wymiary arkusza papieru lub wymiary samej kompozycji, odbitki lub odcisku płyty. W przypadku Obiektów trójwymiarowych podawane są zazwyczaj trzy wymiary – wysokość x szerokość x głębokość – choć wymiar może odgraniczyć się też do tylko jednego, największego i najbardziej istotnego wymiaru, np. wysokość rzeźby, długość łańcuszka, średnica talerza); na życzenie zainteresowanych, DESA może podać dokładny wymiar z elementami dodatkowymi np. obraz w ramie lub rzeźba na postumencie, lub przybliżoną wagę Obiektu). Informacje merytoryczne to: atrybucja (autorstwo lub domniemane autorstwo dzieła sztuki; domniemanie autorstwa lub wątpliwości dotyczące autorstwa oznaczone mogą być w Katalogu następującymi zapisami: brak dat życia po imieniu i nazwisku artysty, nazwisko artysty poprzedzone jedynie inicjałem imienia, znak zapytania w nawiasie lub bez nawiasu – „?” lub „(?)” – po nazwisku artysty, przed lub po imieniu i nazwisku artysty określenia: „przypisywany/e/a”, „Attributed” lub skrót „Attrib.”; w Katalogu może pojawić się również przypisanie Obiektu do bliżej lub szerzej rozumianego kręgu oddziaływania stylu danego artysty, co w Katalogu oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego z następujących określeń: „krag”, „szkoła” bądź „naśladowca”; określenie „według” oznacza, że to inny artysta naśladował lub powielił kompozycję bardziej znanego mistrza), informacje o wytwórni lub

producencie Obiektu, informacje o autorze projektu Obiektu, czas powstania Obiektu (dokładny lub przybliżony czas powstania Obiektu wyrażony datą roczną, datami od-do lub stuleciem bądź częścią stulecia np. początek stulecia, koniec stulecia, środek stulecia, 1. lub 2. połowa stulecia, określona ćwierć stulecia, określone dziesięciolecie; tradycyjnie w Opisie Obiektu stosowane mogą być również określenia okresów historii politycznej lub historii kultury np. „dwudziestolecie międzywojenne”, „Księstwo Warszawskie”. W przypadku daty rocznej w Katalogu mogą pojawić się określenia „około” – w skrócie „ok.”, „przed” lub „po”. Mogą pojawić się również dwie daty roczne rozdzielone znakiem „/”, co w przypadku Obiektów powielanych m.in. fotografii, grafiki artystycznej, edycji, odlewów oznacza, że pierwsza data jest datą negatywu, projektu, formy, matrycy lub idei dzieła, a druga data jest datą wykonania określonego egzemplarza, odlewu lub odbitki; określenie czasu powstania w Katalogu wykonane zostaje w dobrej wierze i zgodnie z najlepszą wiedzą specjalistów DESA, jednak w przypadku wiekowych dzieł sztuki i rzeczy historycznych nie zawsze możliwe jest precyzyjne datowanie; w przypadku wątpliwości w Opisie Obiektu DESA przyjmuje datowanie bardziej konserwatywne, tzn. uznaje, że Obiekt jest młodszy), informacje o sygnaturach, napisach na Obiekcie oraz o oznaczeniach wytwórni lub producenta. Opis Obiektu może, ale nie musi zawierać wszystkich powyższych elementów. Uzupelnieniem opisu Obiektu może być: fotografia lub zestaw fotografii reprodukcyjnych oraz opis stanu zachowania Obiektu. Opis stanu zachowania Obiektu nie jest pełnym raportem konserwatorskim. W przypadku każdego wystawionego do sprzedaży Obiektu każdy zainteresowany może poprosić o szczegółowy raport konserwatorski. Zamieszczone w katalogu informacje o historii Obiektu (Pochodzenie, Wystawy, Literatura, Opinie) są uzupełnieniem opisu, ale nie stanowią Opisu Obiektu.

- OPŁATA AUKCYJNA – wynagrodzenie Sprzedawcy z tytułu usługi pośrednictwa i organizacji Umowy Sprzedaży, wynosząca 20% Ceny Wylicytowanej, zawierająca w sobie podatek od towarów i usług według właściwej stawki. Do zapłaty Opłaty Aukcyjnej zobowiązany jest Klient wygrywający Licytację. Opłata Aukcyjna obowiązuje wyłącznie w relacji Sprzedawca – Klient.
- OPŁATA IMPORTOWA – opłata za podatek graniczny dotyczący Obiektów sprowadzanych spoza obszaru celnego Unii Europejskiej, wynoszący 8% Ceny Wylicytowanej. Obiekty objęte Opłatą Importową są objęte procedurą odprawy czasowej.
- OPŁATY – oznacza łącznie Opłatę Aukcyjną oraz opłatę Droit de Suite lub Opłatę Importową (jeżeli dotyczy). Jeżeli dany Obiekt jest objęty dodatkową opłatą inną niż Opłata Aukcyjna, jest to oznaczone odpowiednim symbolem w Katalogu.
- OŚWIADCZENIA AML – zestaw pisemnych oświadczeń pobieranych od Klientów, w celu realizacji obowiązków nałożonych przez ustawę z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu (t.j. Dz. U. z 2021 r. poz. 1132 z późn. zm.).
- PRELICYTACJA – możliwość składnia Ofert za pośrednictwem Aplikacji przed rozpoczęciem Aukcji. Oferta złożona w ramach Prelicytacji przestaje wiązać, gdy inny Licytujący złoży wyższą Ofertę. Możliwość składania Ofert w ramach Prelicytacji jest zastrzeżona wyłącznie dla wybranych Aukcji.
- REGULAMIN/UMOWA O ŚWIADCZENIE USŁUG – niniejszy dokument określający zasady uczestnictwa w Aukcji, zawierania Umów Sprzedaży oraz zasady świadczenia i korzystania z usług udostępnianych przez DESA za pośrednictwem Aplikacji na rzecz Klientów, w zakresie usług świadczonych drogą elektroniczną niniejszy Regulamin wraz z załącznikami jest regulaminem, o którym mowa w art. 8 ustawy z dnia 18 lipca 2002 r. o świadczeniu usług drogą elektroniczną (t.j. Dz. U. z 2020 r. poz. 344).
- RODO – Rozporządzenie Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2016/679 z dnia 27 kwietnia 2016 r. w sprawie ochrony osób fizycznych w związku z przetwarzaniem danych osobowych i w sprawie swobodnego przepływu takich danych oraz uchylenia dyrektywy 95/46/WE.
- SPRZEDAWCA – DESA albo odpowiedni Partner w przypadku Obiektów oznaczonych w Aplikacji oraz Katalogu symbolem **λ** (Lambda) lub **Σ** (Sigma).
- TREŚĆ/TREŚCI – elementy tekstowe, graficzne lub multimedialne (np. informacje o Obiektach, zdjęcia Obiektów, filmy promocyjne, opisy) w tym utwory w rozumieniu Ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (t.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 1231 z późn. zm.) oraz wizerunki osób fizycznych, jakie są rozpowszechniane w ramach Katalogu, Aplikacji oraz strony internetowej www.desa.pl.
- UMOWA SPRZEDAŻY – umowa zawierana w toku Licytacji pomiędzy Sprzedawcą i Licytującym (Klientem), której przedmiotem jest sprzedaż przez Sprzedawcę Obiektu za zapłatą Ceny Wylicytowanej oraz dodatkowych kosztów w postaci Opłaty Aukcyjnej oraz, jeżeli dotyczy danego Obiektu, opłaty Droit de Suite lub Opłaty Importowej, na zasadach określonych w Regulaminie. Każdy Obiekt jest przedmiotem odrębnej Umowy Sprzedaży.

- USŁUGA ELEKTRONICZNA – świadczenie usług drogą elektroniczną w rozumieniu ustawy z dnia 18 lipca 2002 r. o świadczeniu usług drogą elektroniczną (t.j. Dz. U. z 2020 r. poz. 344), przez DESA na rzecz Klienta za pośrednictwem strony

- internetowej www.desa.pl oraz Aplikacji, zgodnie z Umową o Świadczenie Usług. W zakresie, w jakim usługi są świadczone przez podmioty współpracujące z DESA, odpowiednie postanowienia dotyczące zasad korzystania z tych usług znajdują się w regulaminach dotyczących świadczenia usług przez te podmioty.
32. USTAWA O PRAWACH KONSUMENTA – ustawa z dnia 30 maja 2014 r. o prawach konsumenta (t.j. Dz. U. z 2023 r. poz. 2759 z późn. zm.).
33. WYMAGANIA TECHNICZNE – minimalne wymagania techniczne, których spełnienie jest niezbędne do współpracy z systemem teleinformatycznym, którym posługuje się DESA, w tym zawarcia Umowy o Świadczenie Usług lub zawarcia Umowy Sprzedaży, tj.: urządzenie multimedialne zapewniające możliwość wprowadzenia tekstu z dostępu do Internetu o przepustowości co najmniej 256 kbit/s; dostęp do aktywnego konta poczty elektronicznej; przeglądarka internetowa: Internet Explorer w wersji 11.0 i wyższej, Google Chrome w wersji 66.0 i wyższej, Mozilla Firefox w wersji 60.0 i wyższej, Opera w wersji 53.0 i wyższej lub Safari w wersji 5.0 i wyższej; przeglądarki wymagają włączonej obsługi języka Javascript oraz możliwości zapisu plików Cookies; Aplikacja jest zoptymalizowana dla minimalnej rozdzielczości ekranu 360 x 640 pikseli.
- § 3 PRZED LICYTACJĄ
1. Każdy Obiekt oferowany na Aukcji posiada Opis Obiektu zamieszczony w Katalogu oraz Aplikacji – na życzenie zainteresowanych, DESA może bezpłatnie sporządzić szczegółowy opis stanu zachowania Obiektu.
2. Każdy Obiekt posiada numer pozycji katalogowej określony w Katalogu (nr lot).
3. DESA bezpłatnie zapewnia możliwość osobistych oględzin każdego Obiektu.
4. DESA organizuje wystawy przedaukcyjne, na których prezentowane są Obiekty stanowiące ofertę Aukcji – wstęp na wystawy jest bezpłatny i nieograniczony w godzinach otwarcia galerii DESA.
5. DESA zastrzega możliwość zmiany Opisu Obiektu przed rozpoczęciem Aukcji ze względu na wykryte błędy w Opisie Obiektu. Zmiana Opisu Obiektu nie jest możliwa po rozpoczęciu Licytacji Obiektu.
6. Zmiana Opisu Obiektu odbywa się przez korektę Opisu Obiektu w Aplikacji oraz przez ogłoszenie aukcjonera przed rozpoczęciem Aukcji.
7. W przypadku rozbieżności w Opisie Obiektu pomiędzy Opisem Obiektu zamieszczonym w Katalogu a Opisem Obiektu zamieszczonym w Aplikacji, wiążący jest Opis Obiektu zamieszczony w Aplikacji.
8. Informujemy, iż Partner upoważnia DESA do wykonywania w imieniu i na rzecz Partnera czynności organizacyjnych: (i) związanych ze sporządzeniem oraz publikacją Opisu Obiektów, Katalogów i innych treści informacyjnych wymienionych w Regulaminie, (ii) organizowaniu czynności związanych z Licytacją oraz Aukcją Obiektów, (iii) organizowaniu procesu rejestracji Licytującego w ramach składanych Partnerowi Oświadczeń AML przez Klientów zgodnie z przepisami ustawy z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu.
- § 4 ZASADY UDZIAŁU W LICYTACJI
1. Warunkiem udziału w Aukcji oraz Licytacji jest zaakceptowanie przez Licytującego Regulaminu w pełni i bez zastrzeżeń oraz w przypadku nowych Klientów, dokonanie rejestracji.
2. Rejestracja Licytującego obejmuje dostarczenie wymaganych informacji poprzez wypełnienie udostępnionego formularza rejestracji, złożenia Oświadczeń AML oraz okazanie ważnego dokumentu potwierdzającego tożsamość – na podstawie przepisów ustawy z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu jest również uprawniona do kopiowania dokumentów tożsamości Klientów. W formularzu niezbędne jest podanie przez Licytującego następujących danych:
- 2.1. imię i nazwisko,
- 2.2. adres, na który składa się ulica, numer domu/mieszkania, kod pocztowy, miejscowość, kraj,
- 2.3. adres poczty elektronicznej,
- 2.4. numer telefonu kontaktowego,
- 2.5. w wypadku żądania wystawienia faktury VAT albo faktury VAT marża niezbędne jest także podanie firmy oraz numeru NIP,
- 2.6. numer PESEL lub seria i numer ważnego dokumentu tożsamości np. dowodu osobistego, bądź paszportu,
- 2.7. kraj rezydencji podatkowej.
3. DESA zastrzega sobie prawo odmowy rejestracji dowolnej osoby, zgodnie z własnym uznaniem, w szczególności w przypadku nieuregulowanych należności z poprzednich aukcji, jak również uzależnienia rejestracji od dostarczenia innych dokumentów, mogących poświadczyć tożsamość lub wypłacalność osoby ubiegającej się o rejestrację.
4. W Aukcji oraz Licytacji można uczestniczyć:

- 4.1. Osobiście – Licytujący osobiście w siedzibie DESA, rejestrując swój udział w Aukcji przed rozpoczęciem pierwszej Licytacji oraz otrzymując tabliczkę z indywidualnym numerem aukcyjnym oraz osobiście składając Oferty w ramach Licytacji poprzez zasygnalizowanie tego za pomocą tabliczki z numerem aukcyjnym. Po zakończeniu Aukcji, Licytujący zobowiązany jest niezwłocznie zwrócić tabliczkę z numerem aukcyjnym. W przypadku zagubienia tabliczki, Licytujący są zobowiązani niezwłocznie zgłosić ten fakt pracownikowi DESA.
- 4.2. Telefonicznie – Licytujący uczestniczą w Aukcji oraz Licytacji za pośrednictwem połączenia telefonicznego nawiązanego z pracownikiem DESA obecnym na Aukcji. Licytujący zainteresowani taką usługą powinni przesłać wypełniony formularz zlecenia najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem Aukcji. DESA zastrzega możliwość nie przyjęcia do realizacji zleceń dostarczonych później. Formularz zlecenia dostępny jest na ostatnich stronach Katalogu, w siedzibie DESA oraz na stronie internetowej www.desa.pl. Formularz należy przesłać drogą elektroniczną, pocztą lub dostarczyć osobiście. Wraz z formularzem prosimy o przesłanie fotokopii jednej ze stron dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych. Nasz pracownik łączący się z Licytującym przed rozpoczęciem Licytacji wybranych Obiektów. DESA nie ponosi odpowiedzialności za brak możliwości wzięcia udziału w licytacji telefonicznej w przypadku problemów z uzyskaniem połączenia z podanym przez Licytującego numerem telefonu, z przyczyn, za które odpowiada Licytujący. Rekomendujemy wskazanie maksymalnej kwoty (bez opłaty aukcyjnej), do której będziemy mogli licytować w Państwa imieniu – do takiego zlecenia stosuje się odpowiednio 4.3 poniżej. W przypadku problemów z uzyskaniem połączenia, jeżeli Licytujący w zleceniu nie określił limitu, zlecenie licytacji telefonicznej nie będzie realizowane. Zastrzegamy prawo do nagrywania i archiwizowania rozmów telefonicznych, o których mowa powyżej. Opisana usługa jest darmowa i poufna.
- 4.3. Składając zlecenie licytacji z limitem – Licytujący zainteresowani taką usługą powinni przesłać wypełniony formularz najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem Aukcji. DESA zastrzega możliwość nie przyjęcia do realizacji zleceń dostarczonych później. Obowiązuje ten sam formularz i zasady, co w przypadku zlecenia licytacji telefonicznej (patrz pkt. 4.2 powyżej). Zawarte w formularzu kwoty nie powinny uwzględniać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postąpień przedstawioną w dalszej części Regulaminu. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień zostanie ona obniżona. DESA doloży starań, aby Licytujący zakupił wybrany Obiekt w możliwie jak najniższej Cenie Wylicytowanej, 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. Opisana usługa jest darmowa i poufna.
- 4.4. Internetowo – We wszystkich aukcjach DESA można brać udział za pośrednictwem Aplikacji. Aby wziąć udział w Aukcji należy założyć darmowe Konto w Aplikacji, 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 lub 12 godzin przed zakończeniem Licytacji. Na każdą Aukcję należy rejestrować się oddzielnie. Klient otrzymuje mailem informację o dopuszczeniu do Aukcji wraz z numerem uczestnika Aukcji. Licytujący zarejestrowani później mogą zostać niedopuszczeni do Licytacji. Po pierwszym pozytywnym procesie weryfikacji, Licytujący może zostać dodany do listy klientów weryfikowanych automatycznie, co oznacza, że przy rejestracji na kolejną aukcję, informację o dopuszczeniu do Aukcji Licytujący otrzyma automatycznie, bezpośrednio po zarejestrowaniu się. Uczestniczyć w Aukcji można zarówno składając Oferty na Obiekty z Aukcji przed rozpoczęciem Licytacji jak i składając Oferty w trakcie trwania Licytacji, obserwując relację online w serwisie. Opisana usługa jest darmowa i poufna. Ponadto, istnieje możliwość oglądania relacji audio-video z Sali Aukcyjnej. DESA zastrzega sobie prawo do ustawiania Licytującym przez Aplikację limitów transakcyjnych.
5. Niezależnie od formy udziału w Licytacji, Licytujący bierze pełną i osobistą odpowiedzialność za zapłatę Ceny, Opłaty Aukcyjnej oraz ewentualnych pozostałych opłat (Droit de Suite, Opłata Importowa), chyba że przed rozpoczęciem Aukcji doręczył DESA dokument potwierdzający umocowanie do licytowania w imieniu osoby trzeciej, zaakceptowany przez DESA.

§ 5 PRZEBIEG AUKCJI I LICYTACJI

1. Aukcja odbywa się w miejscu i o czasie wskazanym przez DESA w Katalogu lub na stronie internetowej lub w inny sposób umożliwiający zapoznanie się z taką informacją. Aukcja składa się z poszczególnych Licytacji. Szacunkowe tempo prowadzenia kolejnych Licytacji podczas Aukcji wynosi pomiędzy 60 a 100 Obiektów na godzinę.
2. Postąpienia są wskazane przez Aukcjonera przed Aukcją lub dostępne na stronie internetowej www.desa.pl lub w Katalogu. Aukcjoner ma prawo, zgodnie ze swoim uznaniem, odstąpić od tabeli postąpień w trakcie danej Licytacji, w szczególności przyjąć Ofertę w wysokości innej niż wynikająca z tabeli postąpień. Poniżej, najczęściej stosowana tabela postąpień:

cena	postąpienie
0 – 2 000	100
2 000 – 3 000	200
3 000 – 5 000	200/500/800 (np. 3200, 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/ 5000/8 000 (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
3. Aukcję prowadzi aukcjoner, który wyczytuje kolejne Obiekty i postąpienia, wskazuje Licytujących oraz ogłasza zakończenie Licytacji. Jeżeli dla danej Aukcji odbyła się Prelicytacja, Aukcjoner rozpoczyna Licytację od Oferty ustalonej w Prelicytacji. Zakończenie Licytacji następuje z chwilą uderzenia młotkiem przez aukcjonera, co jest równoznaczne z przyjęciem aktualnej Oferty jako Ceny Wylicytowanej i zawarciem Umowy Sprzedaży licytowanego Obiektu między Sprzedawcą a zwycięskim Licytującym (Klientem).	
4. Jeśli nie zastrzeżono inaczej, Obiekt poddany Licytacji posiada zastrzeżoną i poufną Cenę Gwarancyjną. Jeśli najwyższa złożona podczas Licytacji Oferta jest niższa niż Cena	Gwarancyjna, Licytacja zostaje przez Aukcjonera zakończona słowem „pass” (w Aplikacji „pominięte”). W takim przypadku nie dochodzi do zawarcia Umowy Sprzedaży z Licytującym składającym najwyższą Ofertę.
5. W przypadku nieosiągnięcia Ceny Gwarancyjnej, Aukcjoner może ogłosić możliwość zawierania transakcji warunkowej. W takim wypadku Licytujący może złożyć Ofertę, jednak zawarcie umowy sprzedaży Obiektu uzależnione jest od uzyskania zgody komitenta. Sprzedawca zobowiązuje się do podjęcia w tym celu negocjacji z komitentem, nie gwarantuje jednak osiągnięcia porozumienia. Jeśli w ciągu pięciu dni roboczych od dnia Aukcji, nie uda się uzyskać zgody komitenta na sprzedaż za cenę niższą niż Cena Gwarancyjna lub zgody Licytującego na podwyższenie Oferty do wysokości Ceny Gwarancyjnej, transakcja nie zostaje zawarta.	
6. W okresie, o którym mowa w ust. 5 powyżej, powyżej Sprzedawca zastrzega sobie prawo przyjmowania innych ofert kupna Obiektu. Jeśli oferta taka osiągnie poziom Ceny Gwarancyjnej, Licytujący, który wylicytował Obiekt warunkowo, zostanie o tym poinformowany i przysługuje mu wówczas prawo podniesienia Oferty do wysokości Ceny Gwarancyjnej wraz z pierwszeństwem nabycia Obiektu. W przeciwnym razie transakcja nie dochodzi do skutku, a Sprzedawca może sprzedać Obiekt innemu oferentowi.	
7. Aukcjoner ma prawo do rozstrzygnięcia wszelkich sporów wynikłych podczas Licytacji, włącznie z uprawnieniem do wznowienia albo ponownego przeprowadzenia Licytacji Obiektu. Niniejsze uprawnienie Aukcjonera przysługuje wyłącznie do momentu udzielenia przybicia	
8. W przypadku uzyskania przez DESA przed rozpoczęciem Aukcji informacji o potencjalnych roszczeniach osób trzecich wobec danego Obiektu, DESA zastrzega uprawnienie do wycofania takiego Obiektu z Aukcji. Informacja o wycofaniu Obiektu jest ogłaszana w Aplikacji oraz przez aukcjonera przed rozpoczęciem Aukcji. Zlecenia licytacji na dany Obiekt zostają anulowane – DESA zobowiązuje się do niezwłocznego poinformowania Klientów, którzy złożyli zlecenia licytacji o ich anulowaniu z przyczyny wycofania Obiektu z Aukcji. Wycofanie Obiektu z Aukcji nie jest możliwe po rozpoczęciu Licytacji Obiektu.	
9. Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie Licytującego, niektóre Licytacje mogą być równoległe prowadzone w języku angielskim. Prośby takie powinny być złożone przed Aukcją i zawierać oznaczenie Obiektów, których dotyczą.	
10. Przebieg Aukcji może być rejestrowany za pomocą urządzeń rejestrujących obraz lub dźwięk.	

§ 6 WARUNKI UMÓW SPRZEDAŻY

1. Zwycięzca Licytacji (Klient) jest zobowiązany jest do uiszczenia Ceny oraz Opłat w pełnej wysokości, w terminie 7 dni od daty Aukcji. W przypadku opóźnienia w zapłacie Ceny, Sprzedawca zastrzega możliwość naliczenia odsetek ustawowych za opóźnienie.
2. W przypadku wygranych Licytacji Obiektów oznaczonych w Katalogu oraz Aplikacji symbolem Λ (Lambda) – Klient wstępuje w stosunek umowny łącznie z Partnerem DESA tj. spółką DU7 sp. z o.o. z siedzibą w Krakowie (wówczas stronami Umowy Sprzedaży są Partner oraz Klient). W przypadku wygranych Licytacji Obiektów oznaczonych w Katalogu oraz Aplikacji symbolem Σ (Sigma) – Klient wstępuje w stosunek umowny wyłącznie z Partnerem DESA tj. spółką DESA Unicum GmbH. z siedzibą w Berlinie (wówczas strona-

mi Umowy Sprzedaży są Partner oraz Klient). W pozostałych przypadkach Sprzedawcą każdorazowo jest DESA.

3. Płatność Ceny i Opłat na rzecz DESA powinna być dokonana w polskich złotych i może być uiszczona:
- 3.1. gotówką (bez limitu maksymalnej wysokości płatności), jeżeli płatność jest dokonywana przez konsumenta w rozumieniu Ustawy o Prawach Konsumenta;
- 3.2. gotówką do limitu 15.000,00 złotych brutto, jeżeli płatność nie jest dokonywana przez konsumenta w rozumieniu Ustawy o Prawach Konsumenta;
- 3.3. przelewem bankowym na rachunek wskazany w zestawieniu aukcyjnym przekazanym zwycięskiemu Licytującemu; W tytule przelewu należy wskazać nazwę i datę Aukcji oraz numer Obiektu.
- 3.4. kartą płatniczą VISA lub MasterCard – z wyłączeniem płatności przez internet (bez fizycznej obecności Klienta)
4. Na specjalne życzenie Klienta, za zgodą DESA, możliwa jest zapłata Ceny i Opłat w walutach euro (konto Bank Polska Kasa Opieki Spółka Akcyjna 05 1240 6292 1978 0011 6213 5984, Swift: PKOPPLPW) lub dolarze amerykańskim (konto Bank Polska Kasa Opieki Spółka Akcyjna 45 1240 6292 1787 0011 6465 7114, Swift: PKOPPLPW). Wartość takiej transakcji będzie powiększona o opłatę manipulacyjną w wysokości 1%. Przeliczenie waluty następuje na podstawie dziennego kursu kupna waluty Bank Polska Kasa Opieki Spółka Akcyjnaz dnia poprzedzającego Aukcję.
5. Płatność Ceny i Opłat na rzecz Partnera powinna być dokonana wyłącznie przelewem bankowym na rachunek wskazany w zestawieniu aukcyjnym przekazanym zwycięskiemu Licytującemu.
6. Własność Obiektu będącego przedmiotem Umowy Sprzedaży przejdzie na Klienta, po otrzymaniu przez Sprzedawcę zapłaty pełnej kwoty Ceny i Opłat oraz wydaniu Obiektu.
7. W razie opóźnienia Klienta w zapłacie Ceny i Opłat, Sprzedawca może odstąpić od Umowy Sprzedaży po bezskutecznym upływie dodatkowego terminu wyznaczonego na zapłatę. W przypadku skorzystania przez Sprzedawcę z prawa odstąpienia, Sprzedawca może dochodzić od nabywcy odszkodowania tytułem utraconych korzyści, które obejmują m. in. szkodę spowodowaną brakiem zapłaty wynagrodzenia Sprzedawcy z tytułu usług pośrednictwa przy zawarciu Umowy Sprzedaży.
8. W przypadku braku zapłaty Ceny oraz Opłat przez Klienta w terminie określonym w ust. 1 powyżej, Klient upoważnia Sprzedawcę do potrącenia jego wymagalnych wierzytelności względem Sprzedawcy np. z tytułu umowy komisu, z wierzytelnością Sprzedawcy, wobec tego Klienta z tytułu Umowy Sprzedaży Obiektu (kompensata) – oświadczenie o potrąceniu wymaga formy dokumentowej pod rygorem nieważności.
9. Sprzedawca zastrzega również prawo odstąpienia od Umowy Sprzedaży w przypadku niezłożenia przez Klienta Oświadczeń AML albo złożenia nieprawdziwych Oświadczeń AML, po bezskutecznym upływie wyznaczonego terminu na złożenie Oświadczeń AML albo usunięciu nieprawidłowości.
10. W celu uniknięcia wątpliwości, autorskie prawa majątkowe do Obiektu jako utworu w rozumieniu ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (t.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 1231 z późn. zm.) nie są przedmiotem Umowy Sprzedaży, tj. przedmiotem Umowy Sprzedaży jest wyłącznie prawo własności Obiektu.
11. Wszelkie zmiany Umowy Sprzedaży wymagają formy pisemnej pod rygorem nieważności, za wyjątkiem rozwiązania Umowy Sprzedaży za porozumieniem stron, które wymaga formy dokumentowej pod rygorem nieważności.
12. Sprzedawca niezwłocznie po Aukcji wysła drogą elektroniczną na wskazany przez Klienta adres email potwierdzenie zawarcia Umowy Sprzedaży (zestawienie aukcyjne), na co niniejszym Klienci wyrażają zgodę
13. Odstąpienie od Umowy Sprzedaży wymaga formy dokumentowej pod rygorem nieważności.

§ 8 ODBIÓR OBIEKTÓW

1. Odbiór Obiektu przez Kupującego możliwy jest po złożeniu prawidłowych Oświadczeń AML, uiszczeniu pełnej Ceny, Opłat oraz opłat za przechowanie, jeśli są one należne i wymagalne.
2. Odbiór Obiektu w siedzibie DESA jest bezpłatny, za wyjątkiem Obiektów, których odbiór odbywa się z magazynu zewnętrznego, stosownie do ust. 11. poniżej. Wówczas bezpłatny jest odbiór z magazynu zewnętrznego.
3. Sprzedawca nie ponosi kosztów transportu Obiektów do Klienta.
4. Sprzedawca zapewnia nieodpłatnie podstawowe opakowanie Obiektu.
5. Odbiór Obiektu, jeśli nie ustalono inaczej, odbywa się po uprzednim kontakcie z BOK w siedzibie DESA. Wydanie Obiektu wymaga okazania dokumentu potwierdzającego tożsamość Klienta, a w przypadku odbioru przez osobę trzecią, pisemnego upoważnienia od Klienta oraz złożenia Oświadczeń AML przez osobę upoważnioną do odbioru. DESA wskazuje, że na podstawie przepisów ustawy z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz

finansowaniu terroryzmu jest również uprawniona do kopiowania dokumentów tożsamości osób odbierających Obiektu.

6. Klient zobowiązany jest do odbioru Obiektu w terminie 30 dni od daty zakończenia Aukcji, na której Obiekt został wylicytowany. Niedopełnienie obowiązku zapłaty Ceny lub Opłat, nie uchybia obowiązkowi wskazanemu w niniejszym paragrafie ani konsekwencjom wynikającym z jego niedopełnienia.

7. Po upływie terminu określonego w ust. 6 powyżej, Obiekt przechodzi na płatne przechowanie (depozyt) DESA na koszt Klienta.

8. Przechowanie opisane w ust. 7 powyżej, odbywa się na poniższych zasadach:

8.1. Przechowanie rozlicza się w miesiącach kalendarzowych, w przypadku depozytu obejmującego okres lub okresy krótsze niż jeden miesiąc kalendarzowy, opłata za magazynowanie zostanie naliczona w wysokości należnej za jeden miesiąc kalendarzowy za każdy taki okres.

8.2. Opłata za usługi przechowania wynosi odpowiednio:

8.2.1. Gabaryt S – Obiekty biżuteryjne i inne Obiekty, których łączna suma wymiarów (wysokość + szerokość albo wysokość + szerokość + głębokość) nie przekracza 30 cm – cena: 60 zł brutto (48,68 zł netto) miesięcznie;

8.2.2. Gabaryt M – Obiekty, w których suma wymiarów (wysokość + szerokość lub wysokość + szerokość + głębokość) nie przekracza 150 cm – cena: 80 zł brutto (65,40 zł netto) miesięcznie;

8.2.3. Gabaryt L – Obiekty, w których suma wymiarów (wysokość + szerokość albo wysokość + szerokość + głębokość) nie przekracza 300 cm – cena 120 zł brutto (97,56 zł netto) miesięcznie;

8.2.4. Gabaryt XL – Obiekty o wymiarach powyżej Gabarytu L – cena 300 zł brutto (243,90 zł netto) miesięcznie.

9. DESA nie później niż w terminie 7 dni przed upływem terminu określonego w ust. 6 powyżej, przekazuje zawiadomienie w formie dokumentowej lub pisemnej Klientowi o zdarzeniu określonym w ust. 7 powyżej wraz z niezbędnymi informacjami dotyczącymi praw i obowiązków Klienta związanych z umową płatnego depozytu (przechowania).

10. W przypadku Obiektów objętych Opłatą Importową, ze względu na konieczność zakończenia procedury celnej, termin odbioru będzie uzgadniany indywidualnie z Klientem.

11. W przypadku Obiektów oznaczonych symbolem "π", zgodnie z § 2 ust. 10.7, odbiór odbywa się z magazynu zewnętrznego. Magazyn znajduje się w Warszawie (03-794), przy ul. Recznej 6 (Hala DC01, wejście przy bramie 05). Do odbioru z magazynu zewnętrznego stosuje się postanowienia powyższego paragrafu, za wyjątkiem odmiennego miejsca odbioru. W szczególności odbiór Obiektu wymaga uprzedniego kontaktu z BOK oraz okazania dokumentu tożsamości nabywcy lub udostępnienia stosownego upoważnienia, w przypadku odbioru Obiektu przez osobę trzecią. Odbiór z magazynu zewnętrznego możliwy jest od poniedziałku do piątku, w godzinach 10:00-15:00, po uprzednim kontakcie z BOK.

12. W przypadku Obiektów dla których Sprzedawcą był Partner, termin i miejsce odbioru Obiektu będą uzgadniane indywidualnie z Klientem.

REKLAMACJA OBIEKTU I POZASĄDOWE SPOSOBY ROZPATRYWANIA REKLAMACJI

1. Podstawa i zakres odpowiedzialności względem Klienta, jeżeli sprzedany Obiekt ma wadę fizyczną lub prawną (rękojmia) są określone w przepisach Kodeksu Cywilnego, w szczególności w art. 556 i następnych Kodeksu Cywilnego, a w przypadku Klientów będących Konsumentami w Ustawie o prawach konsumenta, przy czym Sprzedawca zastrzega, iż ze względu na specyfikę oferowanych Obiektów tj. antyki, dzieła sztuki itp. wymiana wadliwej rzeczy na wolną od wad jest niemożliwa.

2. Sprzedawca zapewnia rzetelny opis każdego dostępnego Obiektu, wykonywane są one w najlepszej wierze z wykorzystaniem doświadczenia i fachowej wiedzy naszych pracowników oraz współpracujących z nami ekspertów. Mimo uwagi poświęcanej każdemu z Obiektów w procesie opracowywania, dokumentacji pochodzenia, historii wystaw i bibliografii przedstawione informacje mogą nie być wyczerpujące lub nie wskazywać wszystkich drobnych uszkodzeń Obiektów –dostępne Obiekty są często rzeczami wiekowymi, które z racji swoich właściwości nie przedstawiają jakości rzeczy fabrycznie nowych.

3. Sprzedawca odpowiada z tytułu rękojmi, jeżeli wada fizyczna zostanie stwierdzona przed upływem dwóch lat od dnia wydania Obiektu Klientowi.

4. Reklamacja może zostać złożona przez Klienta w każdej możliwej formie.

5. Dla ułatwienia Klienta i Sprzedawca, w celu możliwie jak najszybszego terminu rozpatrzenia reklamacji, zaleca się:

5.1. składanie reklamacji za pośrednictwem poczty elektronicznej na adres: reklamacje@desa.pl;

5.2. informacji i okoliczności dotyczących przedmiotu reklamacji, w szczególności rodzaju i daty wystąpienia wady;

5.3. żądania sposobu doprowadzenia Obiektu do zgodności z Umową Sprzedaży lub oświadczenia o obniżeniu ceny albo o odstąpieniu od Umowy Sprzedaży;

5.4. danych kontaktowych składającego reklamację.

6. Jeżeli Klient w reklamacji nie zamieści informacji wymienionych w ust. 5 powyżej, nie będzie miało to wpływu na skuteczność złożonej reklamacji.

7. Jeżeli rozpatrzenie reklamacji nie jest możliwe bez zbadania Obiektu, BOK skontaktuje się z Klientem w celu ustalenia sposobu dostarczenia przedmiotowego Obiektu – Klient jest w takiej sytuacji zobowiązany do dostarczenia Obiektu na koszt Sprzedawcy. Jeżeli jednak ze względu na rodzaj wady, rodzaj Obiektu np. jego gabaryty dostarczenie Obiektu przez Klienta byłoby niemożliwe albo nadmiernie utrudnione, Klient może zostać poproszony o jego udostępnienie, po uprzednim uzgodnieniu terminu, Obiektu w miejscu, w którym Obiekt się znajduje.

8. Jeżeli sprzedany Obiekt ma wadę, Klient, z zastrzeżeniami i na zasadach określonych we właściwych przepisach Kodeksu cywilnego, może:

8.1. złożyć oświadczenie o obniżeniu Ceny Licytacyjnej oraz Opłat albo odstąpieniu od Umowy Sprzedaży, chyba że Sprzedawca niezwłocznie i bez nadmiernych niedogodności dla Klienta wadę taką usunie. Obniżona Cena Licytacyjna oraz Opłat powinna pozostawać w takiej proporcji, w jakiej wartość Obiektu z wadą pozostaje do wartości Obiektu bez wady. Klient nie może odstąpić od umowy, jeżeli wada Obiektu jest nieistotna;

8.2. żądać usunięcia wady – Sprzedawca jest zobowiązany usunąć wadę w rozsądnym czasie bez nadmiernych niedogodności dla Klienta.

9. Sprzedawca ustosunkuje się do reklamacji Klienta niezwłocznie, nie później niż w terminie 14 dni od dnia jej otrzymania, a jeżeli w danym przypadku konieczne jest zbadanie Obiektu przez Sprzedawcę, w terminie 14 dni od daty dostarczenia tego Obiektu na adres: ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa, przy czym informacja o konieczności dostarczenia Obiektu do Sprzedawca zostanie przekazana Klientowi w terminie 14 dni od daty złożenia reklamacji.

10. Skorzystanie z pozasądowych sposobów rozpatrywania reklamacji i dochodzenia roszczeń ma charakter dobrowolny. Poniższe zapisy mają charakter informacyjny i nie stanowią zobowiązania Sprzedawcy do skorzystania z pozasądowych sposobów rozwiązywania sporów. Oświadczenie Sprzedawcy o zgodzie lub odmowie wzięcia udziału w postępowaniu w sprawie pozasądowego rozwiązywania sporów konsumenckich składane jest przez Sprzedawcę na papierze lub innym trwałym nośniku w przypadku, gdy w następstwie złożonej przez Klienta reklamacji spór nie został rozwiązany.

11. Szczegółowe informacje dotyczące możliwości skorzystania przez Klienta z pozasądowych sposobów rozpatrywania reklamacji i dochodzenia roszczeń oraz zasady dostępu do tych procedur dostępne są w siedzibach oraz na stronach internetowych powiatowych (miejskich) rzeczników konsumentów, organizacji społecznych, do których zadań statutowych należy ochrona konsumentów, Wojewódzkich Inspektoratów Inspekcji Handlowej oraz pod następującymi adresami internetowymi Urzędu Ochrony Konkurencji i Konsumentów: http://www.uokik.gov.pl/spory_konsumenckie.php; http://www.uokik.gov.pl/sprawy_indywidualne.php; http://www.uokik.gov.pl/wazne_adresy.php.

12. Zgodnie z rozporządzeniem Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) NR 524/2013 z dnia 21 maja 2013 r. w sprawie internetowego systemu rozstrzygania sporów konsumenckich oraz zmiany rozporządzenia (WE) nr 2006/2004 i dyrektywy 2009/22/WE (rozporządzenie w sprawie ODR w sporach konsumenckich) Usługodawca jako przedsiębiorca mający siedzibę w Unii zawierający internetowe umowy sprzedaży lub umowy o świadczenie usług podaje łącznie elektroniczne do platformy ODR (Online Dispute Resolution) umożliwiającej pozasądowe rozstrzyganie sporów: <http://ec.europa.eu/consumers/odr/>. Adres poczty elektronicznej Usługodawcy: biuro@desa.pl.

13. Klient posiada następujące przykładowe możliwości skorzystania z pozasądowych sposobów rozpatrywania reklamacji i dochodzenia roszczeń:

13.1. Klient uprawniony jest do zwrócenia się do stałego polubownego sądu konsumenckiego działającego przy Inspekcji Handlowej z wnioskiem o rozstrzygnięcie sporu wynikłego z zawartej Umowy Sprzedaży.

13.2. Klient uprawniony jest do zwrócenia się do wojewódzkiego inspektora Inspekcji Handlowej, zgodnie z art. 36 ustawy z dnia 15 grudnia 2000 r. o Inspekcji Handlowej (Dz.U. 2001 nr 4 poz. 25 ze zm.), z wnioskiem o wszczęcie postępowania medacyjnego w sprawie pozasądowego rozwiązywania sporu między Klientem, a Sprzedawcą.

13.3. Klient może uzyskać bezpłatną pomoc w sprawie rozstrzygnięcia sporu między Klientem a Sprzedawcą, korzystając także z bezpłatnej pomocy powiatowego (miejskiego) rzecznika konsumentów lub organizacji społecznej, do której zadań statutowych należy ochrona konsumentów (m.in. Federacja Konsumentów, Stowarzyszenie Konsumentów Polskich).

13.4. Klient może złożyć skargę za pośrednictwem platformy internetowej ODR: <http://ec.europa.eu/consumers/odr/>. Platforma ODR stanowi także źródło informacji na temat form pozasądowego rozstrzygania sporów mogących powstać pomiędzy przedsiębiorcami i Konsumentami.

14. Sprzedawca informuje, iż na podstawie art. 38 pkt 11 Ustawy o Prawach Konsumenta, Klientom nie przysługuje prawo do odstąpienia od Umowy Sprzedaży, zawartej poza lokalem przedsiębiorstwa lub na odległość.

15. W przypadku transakcji dotyczących Obiektów oznaczonych znakiem Σ (Sigma), do zawartych umów lub świadczonych usług zastosowanie znajdują przepisy prawa niemieckiego, w szczególności postanowienia niemieckiego kodeksu cywilnego (Bürgerliches Gesetzbuch – BGB in der Fassung der Bekanntmachung vom 2. Januar 2002 [BGBl. I S. 42, 2909; 2003 I S. 738], zuletzt geändert durch Art. 2 des Gesetzes vom 16. August 2021 [BGBl. I S. 3493]). W szczególności Klientowi przysługuje prawo do złożenia reklamacji w dowolnej formie, w terminie dwóch lat od wydania zakupionego Obiektu.

§ 9 ZASADY ŚWIADCZENIA USŁUG ELEKTRONICZNYCH PRZEZ DESA

1. DESA świadczy za pośrednictwem Aplikacji nieodpłatnie następujące Usługi Elektroniczne na rzecz Klientów:

1.1. Konto Klienta,

1.2. umożliwianie Klientom udziału w Aukcji i Licytacji oraz zawierania Umów Sprzedaży, na zasadach określonych w niniejszym Regulaminie;

1.3. umożliwienie przeglądania Treści umieszczonych w ramach Aplikacji;

1.4. Newsletter.

2. Umowa o Świadczenie Usług Elektronicznych zostaje zawarta z chwilą otrzymania przez Klienta potwierdzenia zawarcia Umowy o Świadczenie Usług wysłanego przez DESA na adres email podany przez Klienta w toku rejestracji. Konto świadczone jest nieodpłatnie przez czas nieoznaczony. Klient może w każdej chwili i bez podania przyczyny, usunąć Konto poprzez wysłanie żądania do DESA, w szczególności za pośrednictwem poczty elektronicznej na adres: biuro@desa.pl lub też pisemnie na adres DESA.

3. Klient zobowiązany jest w szczególności do korzystania z Aplikacji w sposób niezakłócający jej funkcjonowania, m.in. poprzez użycie określonego oprogramowania lub urządzeń, niepodejmowania czynności mających na celu wejście w posiadanie informacji nieprzeznaczonych dla Klienta, korzystania z Aplikacji zgodnie z zasadami współżycia społecznego, przepisami prawa oraz Regulaminem, w tym niedostarczania i nieprzekazywania treści zabronionych przez przepisy obowiązującego prawa, korzystania z Aplikacji w sposób nieuciążliwy dla pozostałych Klientów oraz dla DESA, z poszanowaniem ich dóbr osobistych (w tym prawa do prywatności) i wszelkich przysługujących im praw, korzystania z Treści zamieszczonych w Aplikacji, jedynie w zakresie własnego użytku osobistego – wykorzystywanie w innym zakresie treści należących do DESA lub osób trzecich jest dopuszczalne wyłącznie na podstawie wyraźnej zgody DESA lub ich właściciela,

4. DESA zaleca składanie reklamacji związanych z świadczeniem Usług Elektronicznych:

4.1. pisemnie na adres DESA;

4.2. w formie elektronicznej za pośrednictwem poczty elektronicznej na adres: reklamacje@desa.pl.

5. Zaleca się podanie przez Klienta w opisie reklamacji: informacji i okoliczności dotyczących przedmiotu reklamacji, w szczególności rodzaju i daty wystąpienia nieprawidłowości; żądania Klienta oraz danych kontaktowych składającego reklamację – ułatwi to i przyspieszy rozpatrzenie reklamacji przez DESA. Wymogi podane w zdaniu poprzednim mają formę zalecenia i nie wpływają na skuteczność reklamacji złożonych z pominięciem zalecanego opisu reklamacji.

6. Ustosunkowanie się do reklamacji przez DESA następuje niezwłocznie, nie później niż w terminie 30 dni od dnia jej złożenia, chyba, że z powszechnie obowiązujących przepisów prawa lub odrębnych regulaminów wynika inny termin rozpatrzenia danej reklamacji.

7. Klient w każdym momencie ma prawo zrezygnować z Usług Elektronicznych poprzez napisanie wiadomości za pośrednictwem poczty elektronicznej na adres: biuro@desa.pl.

§ 10 ZASADY POUFNOŚCI I OCHRONY DANYCH OSOBOWYCH

1. Dane osobowe Klienta są przetwarzane przez DESA lub Partnera jako administratora danych osobowych. Podanie danych osobowych przez Klienta jest dobrowolne, ale niezbędne w celu założenia Konta, korzystania z określonych Usług Elektronicznych lub zawarcia Umowy Sprzedaży.

2. Szczegółowe informacje dotyczące ochrony danych osobowych zawarte są w zakładce „Polityka Prywatności” dostępnej na stronie www.desa.pl. Zarówno dane Klientów jak i komitentów objęte są poufnością.

§ 11 POSTANOWIENIA KOŃCOWE

1. Regulamin stanowi wzorzec umowy w rozumieniu art. 384 § 1 Kodeksu cywilnego.

2. Sprzedawca nie zapewnia jakichkolwiek pozwoleń na wywóz Obiektów poza granice Rzeczypospolitej Polskiej, ani ich transportu innego rodzaju. Klient we własnym zakresie powinien uzyskać informacje o wymaganych w tym celu pozwoleniach lub opłatach oraz samodzielnie wykonać ciążące na nim obowiązki. Sprzedawca nie bierze odpowiedzialności za inne obowiązki ciążące na Klientach, a wynikające z powszechnie obowiązujących przepisów prawa – Ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (t.j. Dz. U. z 2024 r. poz. 1292).

3. Muzeum rejestrowanym przysługuje prawo pierwokupu zabytku sprzedawanego na Aukcji. Oświadczenie w sprawie skorzystania z prawa pierwokupu powinno może być złożone przez Muzeum rejestrowane niezwłocznie po licytacji zabytku, nie później jednak niż do zakończenia Aukcji – podstawa prawna art. 20 ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (t.j. Dz. U. z 2022 r. poz. 385).

4. Wszelkie zawiadomienia kierowane do Sprzedawcy powinny mieć formę pisemną lub dokumentową.

5. Zmiana Regulaminu wymaga zachowania formy dokumentowej pod rygorem nieważności.

6. W sprawach nieuregulowanych w niniejszym Regulaminie mają zastosowanie powszechnie obowiązujące przepisy prawa polskiego, w szczególności: Kodeksu Cywilnego; ustawy o świadczeniu usług drogą elektroniczną z dnia 18 lipca 2002 r. (Dz.U. 2002 nr 144, poz. 1204 ze zm.); przepisy ustawy o prawach konsumenta z dnia 30 maja 2014 r. (Dz.U. 2014 r. poz. 827 ze zm.); oraz inne właściwe przepisy powszechnie obowiązującego prawa.

7. Niniejszy Regulamin, Umowy o Świadczenie Usług Elektronicznych oraz Umowy Sprzedaży oraz wszystkie zobowiązania pozaumowne z nich wynikające lub z nimi związane podlegają prawu polskiemu.

8. Utrwalenie, zabezpieczenie i udostępnienie istotnych postanowień zawieranej Umowy o Świadczenie Usług Drogą Elektroniczną następuje poprzez przesłanie wiadomości e-mail na adres e-mail podany przez Klienta.

9. Utrwalenie, zabezpieczenie, udostępnienie oraz potwierdzenie Klientowi istotnych postanowień zawieranej Umowy Sprzedaży następuje poprzez przesłanie Klientowi wiadomości e-mail z potwierdzeniem zawarcia Umowy Sprzedaży.

10. DESA informuje, iż korzystanie z Usług Elektronicznych wiąże się z typowymi zagrożeniami dotyczącymi przekazywania danych poprzez Internet, takimi jak ich rozpowszechnienie, utrata lub uzyskiwanie do nich dostępu przez osoby nieuprawnione.

11. DESA zapewnia środki techniczne i organizacyjne odpowiednie do stopnia zagrożenia bezpieczeństwa świadczonych funkcjonalności lub usług na podstawie Umowy o Świadczenie Usług Elektronicznych.

12. Treść Regulaminu jest dostępna dla Klientów bezpłatnie pod następującym adresem https://desa.pl/pl/regulaminy/regulamin_aukcji/, skąd Klienci mogą w każdym czasie przeglądać, a także sporządzić jego wydruk.

13. DESA informuje, że korzystanie z Aplikacji za pośrednictwem przeglądarki internetowej, w tym udział w Licytacji, a także nawiązywanie połączenia telefonicznego z BOK, może być związane z koniecznością poniesienia kosztów połączenia z siecią Internet (opłata za przesyłanie danych) lub kosztów połączenia telefonicznego, zgodnie z pakietem taryfowym dostawcy usług, z którego korzysta Klient.

14. Postanowienia Regulaminu mniej korzystne dla Klienta, będącego konsumentem w rozumieniu przepisów Ustawy o Prawach Konsumenta niż postanowienia Ustawy o Prawach Konsumenta są nieważne, a w ich miejsce stosuje się przepisy Ustawy o Prawach Konsumenta.

REDAKCJA TEKSTÓW

Tomasz Dziewicki
Martyna Kolanowska-Piskorz
Marta Łazeba

SZTUKA DAWNA. XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE 15 PAŹDZIERNIKA 2026

ZDJĘCIA DODATKOWE

poz. 4 Mojżesz Kisling, 1926, fotografia sytuacyjna, źródło: NAC

poz. 5 Mojżesz Kisling w Marsylii, lata 30. XX w., zdjęcie dzięki uprzejmości Salon Dziel Sztuki Connaissance w Krakowie

poz. 6 Józef Pankiewicz, fotografia archiwalna, źródło: NAC

poz. 6 Józef Pankiewicz, Krajobraz z południa Francji, ok. 1911, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: cyfrowe MNK

poz. 6 Paul Cézanne, Góra Sainte-Victoire z wielką sosną, ok. 1887, Courtauld Institute of Art, Londyn, źródło: Wikimedia Commons

poz. 7 Portret Aleksandra Gierymskiego, Stanisława Witkiewicza i Antoniego Sygietyńskiego oglądających obraz, fot. Jan Mieczkowski, ok. 1881-84, źródło: cyfrowe MNW

poz. 7 Portret Aleksandra Gierymskiego, fot. zakład fotograficzny Conrad, ok. 1881-84, źródło: cyfrowe MNW

poz. 7 Aleksander Gierymski, Opera paryska w nocy, 1891, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: cyfrowe MNW

poz. 7 Aleksander Gierymski, Wieczór nad Sekwaną, 1893, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: cyfrowe MNK

poz. 7 Aleksander Gierymski, Chłopiec w słońcu, 1893-94, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, źródło: cyfrowe MNWr

poz. 7 Park Schleissheim, Monachium, ok. 1900, fot. Otto Henning, źródło: Wikimedia Commons

poz. 7 Künstlerhaus, Wiedeń, ok. 1880-90, źródło: Wikimedia Commons

poz. 7 Wyspa Świętej Katarzyny, widok współczesny, źródło: https://mediterraneo-rovinj.eu/recommendations/sv-katarina-island/

Poz. 7 Wiedeń. Ratusz, ok. 1890-1900, źródło: Wikimedia Commons

poz. 7 Hotel Roter Hahn, Vienna, pocztówka sprzed 1900, wyd. Paul Ledermann, Vienna Museum, źródło: Wikimedia Commons

poz. 7 Port w Nowym Jorku, 1894, źródło: Wikimedia Commons

poz. 7 Siedziba DESA Unicum, 2022, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 7 Aleksander Gierymski, Fontanna - studium do obrazu „W altanie”, ok. 1876, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: cyfrowe MNK

poz. 7 Aleksander Gierymski, Druga wersja „W altanie”, 1882, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: cyfrowe MNW

poz. 7 Aleksander Gierymski, Wieczór nad Sekwaną, 1893, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: cyfrowe MNK

poz. 7 Aleksander Gierymski, Wnętrze Bazyliki św. Marka w Wenecji, 1899, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: cyfrowe MNW

poz. 7 Józef Pankiewicz, Wóz z sianem, 1890, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: cyfrowe MNK

poz. 7 Widok na Pałac Sprawiedliwości przy Karlsplatz w Monachium, XIX w., źródło: Wikimedia Commons

poz. 7 Portret zbiorowy artystów polskich w Monachium: Kazimierz Szolc, Michał Hertz, Henryk Redlich, Władysław Malecki, Aleksander Gierymski (z przodu bokiem), Bolesław Łaszczyński, Józef Brandt, Maksymilian Gierymski, Ludwik Kurella, Władysław Szerner, fot. Carl Holzer, 1869, źródło: cyfrowe MNW

poz. 7 Reprodukcja zaginionego „Autoportretu z paletą” Aleksandra Gierymskiego” z kolekcji Korwin-Milewkiego, źródło: cyfrowe MNW

poz. 7 Leon Wyczółkowski. Portret Ignacego Korwin-Milewskiego, 1901, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Wikimedia Commons

poz. 7 Obraz „Park Schleissheim w pobliżu Monachium” na wystawie „Kol-ekcjoner. Ignacy Korwin-Milewski” w Muzeum Narodowym w Warszawie, źródło: archiwum prywatne

poz. 8 Zbigniew Przeorski – pianista, bawi się z psem w ogrodzie przed dworem Józefa Mehoffera, ok. 1935-38, fot. Zbigniew Mehoffer, źródło: NAC

poz. 8 Józef Mehoffer, Czerwona parasolka, 1917, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: cyfrowe MNK

poz. 9 Józef Mehoffer, Muza, ok. 1897, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: cyfrowe MNW

poz. 9 Maurice Denis, Drabina wśród listowia, 1892, Muzeum Maurice’a Denisa „Le Prieuré” w Saint-Germain-en-Laye, źródło: Wikimedia Commons

poz. 10 Portret Witolda Wojtkiewicza, ok. 1898, fot. Stanisław Trzciński, źródło: Wikimedia Commons

poz. 10 Fotografia wykonana w dniu 29 VII 1903 na wakacjach w Godziszowie. Pośrodku artysta [zwrócony w górę profilem] w otoczeniu kuzynek: Zofii, Wandy, Heleny i Aliny Święcickich, źródło: Ceremonie : Witold Wojtkiewicz 1879-1909, katalog wystawy, red. Elżbieta Charazińska, Ewa Micke-Broniarek, s. 20

poz. 10 „Obóz cygański” – „żywy obraz” z wakacji w Godziszowie w 1903, od lewej: Aleksander Stadnicki, Alina Święcicka, Aleksandra Wojtkiewicz, Helena Święcicka, Witold Wojtkiewicz, źródło: Ceremonie : Witold Wojtkiewicz 1879-1909, katalog wystawy, red. Elżbieta Charazińska, Ewa Micke-Broniarek, s. 22

poz. 10 Wanda Święcicka, cioteczna siostra artysty, 1903, źródło: Witold Wojtkiewicz 1879-1909, katalog wystawy, t. 1, red. Zofia Gołubiew, Kraków 1976

poz. 10 Witold Wojtkiewicz, Portret Lizy Pareńskiej, 1906, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: cyfrowe MNW

poz. 12 Jacek Malczewski, Śmierć Ellenai, 1907, Muzeum Narodowe w Poznaniu, źródło: Wikimedia Commons

poz. 12 Jacek Malczewski, Śmierć Ellenai, 1883, Muzeum Narodowe w Krakowie

poz. 12 Jacek Malczewski, Zatruta studnia, 1906, Muzeum Narodowe w Poznaniu, źródło: Wikimedia Commons

poz. 12 Jacek Malczewski, Elenai, pocztówka, około 1910, Wydawnictwo Salonu Malarzy Polskich w Krakowie, źródło: cyfrowe MNK

poz. 12 Jacek Malczewski, Portret własny w jakuckiej czapce, 1907, Muzeum Narodowe w Poznaniu, źródło: Wikimedia Commons

poz. 12 Jacek Malczewski, Modląca się dziewczynka, 1908, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: cyfrowe MNW

poz. 16 Olga Boznańska, Portret Paula Nauena, 1893, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: cyfrowe MNK

poz. 16 Okładka katalogu Salonu de la Société Nationale des Beaux-Arts z 1906 roku, źródło: archive.org

poz. 17 Alfred Wierusz-Kowalski, Krowy na pastwisku, ok. 1910, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, źródło: cyfrowe MNWr

poz. 17 Alfred Wierusz-Kowalski, Sanie przed chatą, ok. 1900, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: cyfrowe MNW

poz. 17 Alfred Wierusz-Kowalski, Wilki napadające sanie, ok. 1880, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: cyfrowe MNW

poz. 17 Pracownia Alfreda Wierusz-Kowalskiego w Monachium, XIX/XX w., fot. Carl Teufel, źródło: archiwum prywatne

poz. 19 Portret Józefa Brandta, około 1875, Zakład Fotograficzny Karoli i Pusch, źródło: Biblioteka Narodowa Polona

poz. 19 Juliusz Kossak, Lisowczycy, 1880, Muzeum Narodowe w Kielcach, źródło: Wikimedia Commons

poz. 19 Staloryt wg obrazu Józef Brandta „Pochód Lisowczyków” z 1863, ryt. Hermann Droehmer, 1864, źródło: cyfrowe MNW

poz. 19 Pracownia Józefa Brandta w Monachium, XIX/XX w., fot. Carl Teufel, źródło: archiwum prywatne

poz. 21 Kazimiera Żółtowska ze Skoraszewskich (ok. 1781-1829) , źródło: Wikimedia Commons

poz. 21 Karolina Hauke, z domu Steinkeller, matka Józefa Hauke-Bosaka żona generała Edwarda Żółtowskiego, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, ok. 1825, źródło: Eligiusz Kozłowski, Generał Józef Hauke-Bosak (1834-1871), Warszawa, 1973, s. 19

poz. 22 Pieter van Boucle na graficznym portrecie, rytował Gerard Edelinc, koniec XVII w., źródło: Wikimedia Commons

poz. 23 Tadeusz Makowski, Jabłka w koszyku, około 1920, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: cyfrowe MNW

poz. 23 Paul Cézanne, Martwa natura, gruszka i zielone jabłka, 1873-75, Musée de l’Orangerie, Paryż, źródło: Wikimedia Commons

poz. 24 Breuilpont, pastwiska, kartka pocztowa z 1920 roku, źródło: Wikimedia Commons

poz. 26 Kazimierz Malewicz, Anglik w Moskwie, 1914, Stedelijk Museum w Amsterdamie, źródło: Wikimedia Commons

poz. 26 Kazimierz Malewicz, Człowiek na tle pejzażu supematystycznego, około 1930-1931, Albertina w Wiedniu, źródło: Wikimedia Commons

poz. 26 fotografia archiwalna, Wystawa malarstwa i rysunku Bolesława Cybisa, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Kamienica pod Gwiazdą, 6 maja 1984 – 15 maja 1985, fragment ekspozycji z obrazem Tragarze, fot. Z. Siewak, dzięki uprzejmości Muzeum Okręgowe w Toruniu

poz. 26 Bolesław Cybis, Kompozycja architektoniczna z fryzjerem, 1920-1922, kolekcja prywatna, fot. archiwum DESA Unicum

poz. 26 Natalia Gonczarowa, Rowerzysta, 1913, Państwowe Muzeum Rosy-

okładka front poz. 7 Aleksander Gierymski, „Park Schleissheim w pobliżu Monachium” („Człowiek w alei”), 1895

okładka II-strona 1 poz. 8 Józef Mehoffer, „Dwór w lecie”, ok. 1910

strony 2-3 poz. 30 Mela Muter, „Miasteczko rybackie z kobietami na plaży”, lata 20. XX w.

strony 4-5 poz. 29 Zygmunt Dobrzycki, „Kształty” („Formes”), 1951

strony 6-7 poz. 6 Józef Pankiewicz, „Sosny” („Odpoczynek pod sosnami”), ok. 1911

strony 8-9 poz. 5 Mojżesz (Moise) Kisling, Port w Marsylii, 1918

strony 10-11 poz. 24 Tadeusz Makowski, „Kwiaty w plenerze”, ok. 1927

strony 12-13 poz. 52 Ryszard Okniński, Spotkanie

strona 14 poz. 31 Mela Muter, Adoracja Dzieciątka, lata 40. XX w.

strona 16 poz. 12 Jacek Malczewski, „Ellenai”, 1908

strony 20-21 poz. 19 Józef Brandt, „Lisowczycy”, 1861

strona 273 poz. 4 Mojżesz (Moise) Kisling, Akt, 1931

strony 276-277 poz. 26 Bolesław Cybis, „Tragarze” („Robotnicy portowi”), ok. 1920-23

strony 278-279 poz. 40 Eugeniusz Eibisch, Para pośród drzew

strona 280 – okładka III poz. 17 Alfred Wierusz Kowalski, Napad wilków

okładka IV poz. 10 Witold Wojtkiewicz, „Portret Wandy Święcickiej”, 1904

koncepcja graficzna Monika Wojnarowska

opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski

zdjęcia Marcin Koniak, Marek Krzyżanek, Alina Matyash-Labanovskaya

prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl

druk ArtDruk Kobyłka

jskie w Petersburgu, źródło: Wikimedia Commons

poz. 30 Mela Muter, Widok portu w Collioure, ok. 1925, kolekcja prywatna,

źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 30 Widok na port w Collioure, ok. 1950, źródło: Wikimedia Commons

poz. 31 Mela Muter, Adoracja Dzieciątka, lata 40. XX w., kolekcja prywatna,

źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 31 Mela Muter, Maria z Dzieciątkiem na tle prowansalskiego pejzażu,

lata 40. XX w., kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 31 Mela Muter, Macierzynstwo ze sceną pasterską w tle, lata 40. XX w.,

kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 31 Mela Muter, Sacra Conversazione, lata 40. XX w., kolekcja prywatna,

źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 35 Kolosy Memnona w Tebach Zachodnich, lata 30. XX w., źródło:

NAC Online

poz. 35 Widok na łuk triumfalny Marka Aureliusza w Trypolisie, okres

międzywojenny, źródło: NAC Online

poz. 35 Adam Styka podczas malowania obrazu w Algierze, 1935, źródło:

NAC Online

poz. 35 Feliks Michał Wygrzywałski, Autoportret z papierosem (fragment),

kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 35 Aleksander Laszenko, 1938, źródło: NAC Online

poz. 36 Capri: widok od strony zatoki Marina Grande, ok. 1880-90, źródło:

cyfrowe MNW

poz. 37 Henryk Siemiradzki, Uczta Dionizosa I, tyrana z Syrakuz, 1882-86,

kolekcja prywatna, źródło: Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego. Dzieła z historii starożytnej, wczesnego chrześcijaństwa i religijne, tom 1, red. Jerzy Malinowski, Toruń-Kraków 2021, s. 143

poz. 37 Henryk Siemiradzki, „Orgia za czasów Tyberiusza na wyspie Capri”, 1881, Galeria Trietiakowska, Moskwa, źródło: Wikimedia Commons

poz. 44 Fotografia grupowa uczestników uroczystości przyjęcia do pracowni nowych studentów. Widoczni m.in.: rektor Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie profesor Tadeusz Pruszkowski (siedzi pośrodku), Hanna Elżbieta Pachniewska-Betley (siedzi w pierwszym rzędzie, widoczna z profilu), Eliasz Kanarek (siedzi ponad Hanną Elżbietą Pachniewską-Betley, źródło: NAC Online

kod aukcji 1971ASD260









