

DESA UNICUM

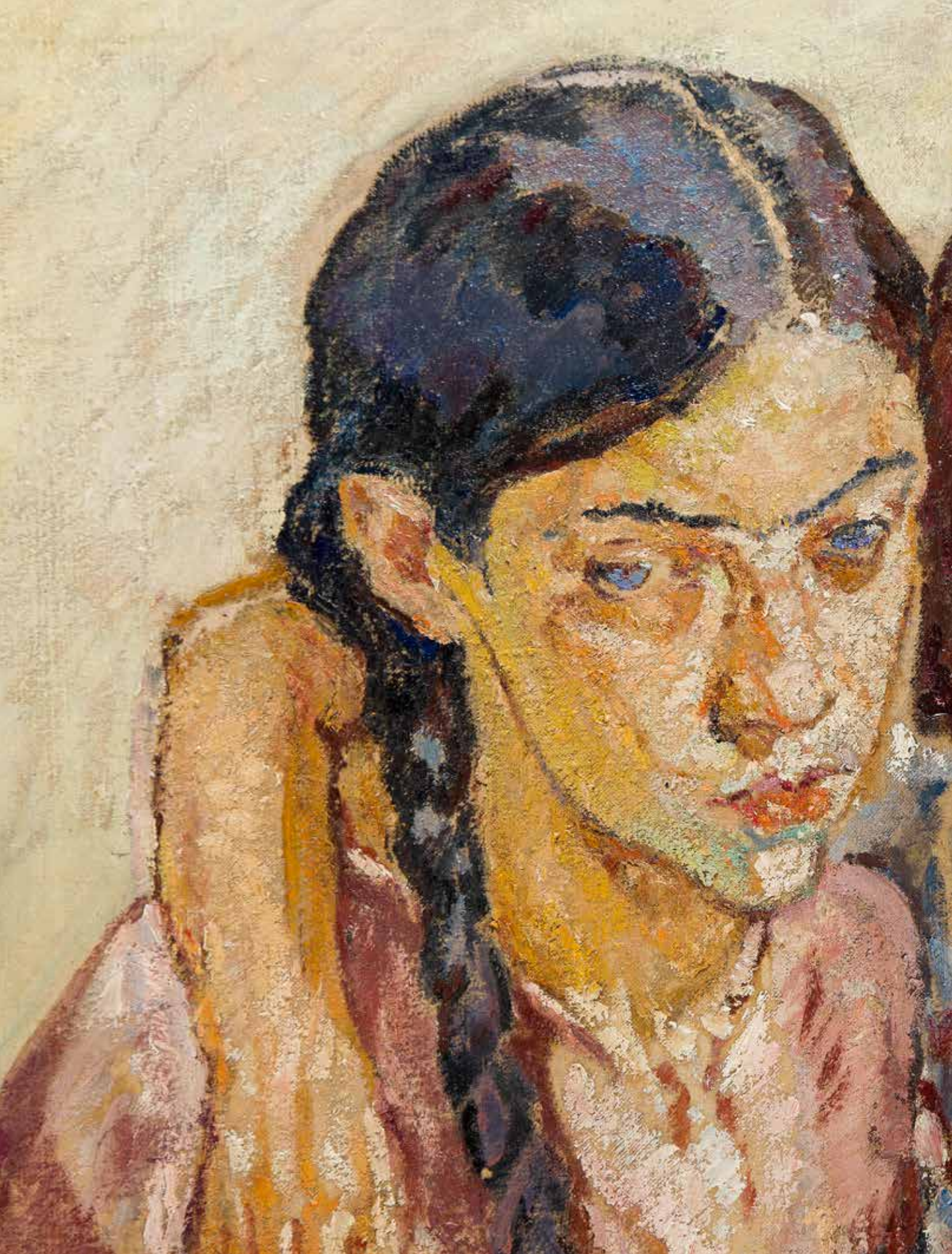
SZTUKA DAWNA

XIX WIEK • MODERNIZM • MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 10 GRUDNIA 2020 WARSZAWA



























SZTUKA DAWNA

XIX WIEK • MODERNIZM • MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 10 GRUDNIA 2020
SESJA I

CZAS AUKCJI
10 grudnia 2020 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW
1 – 10 grudnia 2020
poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00
sobota, 11:00 – 16:00

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

KOORDYNATORZY

Tomasz Dziewicki
tel. 22 163 66 46, 735 208 999
t.dziewicki@desa.pl

Aleksandra Łukaszewska
tel. 22 163 67 05, 664 981 465
a.lukaszewska@desa.pl

PARTNEREM AUKCJI JEST BMW.

ZLECENIA LICYTACJI
zlecenia@desa.pl, 22 163 67 00



ZARZĄD DESA UNICUM



JULIUSZ WINDORBSKI
Prezes Zarządu



JAN KOSZUTSKI
Wiceprezes Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Główna Księgowa



IZA RUSINIAK
Dyrektor Departamentu Projektów Aukcyjnych



AGATA SZKUP
Dyrektor Departamentu Sprzedaży

SEKRETARIAT ZARZĄDU

tel. 22 163 66 65
biuro@desa.pl

DZIAŁ MARKETINGU

Marta Wiśniewska
Marketing Manager
tel. 795 122 709
m.wisniewska@desa.pl

PUBLIC RELATIONS

Agnieszka Marszał
Business & Culture
pr@desa.pl
tel. 793 919 109

DZIAŁ HR

Małgorzata Basaj
HR Manager
m.basaj@desa.pl
tel. 22 163 66 81, 539 196 530

DZIAŁ KSIĘGOWOŚCI

Małgorzata Kulma
Główna Księgowa
m.kulma@desa.pl
tel. 22 163 66 80

Marlena Ulejczyk
Zastępca Głównej Księgowej
m.ulejczyk@desa.pl
tel. 506 252 141

Katarzyna Krzyżanowska
Księgowa
k.krzyzanowska@desa.pl
tel. 538 052 090

DZIAŁ FINANSOWY

Rafał Czarnocki
Dyrektor Finansowy
r.czarnocki@desa.pl
tel. 22 163 67 85, 661 661 703

DZIAŁ PRAWNY

Wojciech Dziakowski
Radca Prawny
w.dziakowski@desa.pl
tel. 22 163 67 86, 664 981 452

DZIAŁ LOGISTYCZNY

Jakub Gołąbek
Dyrektor Zarządzający
j.golabek@reaart.com
tel. 532 792 536

Kacper Tomaszkiewicz
Kierownik ds. transportów i logistyki
k.tomaszkiewicz@desa.pl
tel. 795 122 708

DZIAŁ IT

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

KONTA BANKOWE

mBank S.A. Swift: BREXPLPWWA3
PLN: 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002
EUR: 43 1140 2062 0000 2380 1100 1005
USD: 16 1140 2062 0000 2380 1100 1006

DESA UNICUM SA

ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa, tel. 22 163 66 00, biuro@desa.pl
NIP: 5272644731 / REGON: 142733824 / KRS: 0000718495
Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy
XII Wydział Gospodarczy, kapitał zakładowy 85 055 000 zł

---

okładka front, okładka tył poz. 7 Tadeusz Makowski, "Dzieci i zwierzęta (Jardin d'acclimatation)", 1928 **okładka II – strona 1** poz. 4 Józef Brandt, "Wesele na Ukrainie", około 1895 **strony 2–3** poz. 22 Mela Muter, Portret dwóch dziewcząt, około 1920 **strony 4–5** poz. 14 Piotr Michałowski, "Wóz amunicyjny z przewróconym koniem", około 1835 **strony 6–7** poz. 32 Roman Kramsztyk, Pejzaż z Collioure, 1934 **strony 8–9** poz. 10 Józef Chełmoński, "Powrót z łąk", 1911 **strony 10–11** poz. 13 Ludwik Gędłek, Zakup konia ze stadniny **strona 12** poz. 8 Tamara Łempicka, "Czytająca I" ("La Liseuse I"), około 1951 **strona 14** poz. 6 Bolesław Cybis, "Boże Narodzenie w Łowiczu", 1930 **strony 18–19** poz. 19 Juliusz Kossak, "Ogniem i mieczem" – cykl 12 kompozycji do powieści Henryka Sienkiewicza, 1885–1886 (8. "Pojedynek Wołodyjowskiego z Bohunem", 1886) **okładka III** poz. 21 Henryk Hayden, Pejzaż kubistyczny z rzeką, 1915
tytuł aukcji Sztuka Dawna. XIX wiek · Modernizm · Międzywojnie 10 grudnia 2020 **ISBN** 978-83-66734-20-3 **kod aukcji** 830ASD218 **koncepcja graficzna** Monika Wojnarowska
opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski **zdjęcia** Marcin Koniak, Paweł Bobrowski **prenumerata katalogów** prenumerata@desa.pl **druk** ArtDruk Kobyłka

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH

Biuro przyjęć: tel. 22 163 66 10, wyceny@desa.pl, poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00
wyceny biżuterii: tel. 795 122 718, bizuteria@desa.pl, środa 14: 00 – 18:00



IZA RUSINIAK
Dyrektor Departamentu Projektów Aukcyjnych
i.rusiniak@desa.pl
22 163 66 40
664 981 463



ARTUR DUMANOWSKI
Zastępca Dyrektora Departamentu Projektów Aukcyjnych
a.dumanowski@desa.pl
22 163 66 42
795 122 725



ANNA SZYNKARCZUK
Kierownik Działu Sztuka Współczesna
a.szynkarczuk@desa.pl
22 163 66 41
664 150 866



TOMASZ DZIEWICKI
Kierownik Działu Sztuka Dawna
t.dziewicki@desa.pl
22 163 66 46
735 208 999



JULIA MATERNA
Kierownik Działu Projekty Specjalne
j.materna@desa.pl
22 163 66 52
538 649 945



JOANNA TARNAWSKA
Ekspert Komisji Wycen i Ocen
Sztuka polska XIX i XX w.
j.tarnawska@desa.pl
22 163 66 11
698 111 189



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



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



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



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



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



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



KAROLINA KOŁTUNICKA
Specjalista Sztuka Młoda i Najnowsza
k.koltunicka@desa.pl
22 163 66 43
664 150 864



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



MARCIN LEWICKI
Asystent Sztuka Współczesna
m.lewicki@desa.pl
22 163 66 15
788 260 055



PAULINA ADAMCZYK
Asystent Sztuka Dawna
p.adamczyk@desa.pl
22 163 66 14
532 759 980



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



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



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



JUDYTA MAJKOWSKA
Asystent Sztuka Użytkowa
j.majkowska@desa.pl
787 923 202



MAJA MAZURKIEWICZ-ELGUT
Asystent Sztuka Młoda i Najnowsza
m.mazurkiewicz@desa.pl
538 522 885

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



AGATA SZKUP
Dyrektor Departamentu Sprzedaży
a.szkup@desa.pl
22 163 67 01
692 138 853



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



ALEKSANDRA ŁUKASZEWSKA
Doradca Klienta
a.lukaszewska@desa.pl
22 163 67 05
664 981 465



MICHAŁ BOLKA
Doradca Klienta
m.bolka@desa.pl
22 163 67 03
664 981 449



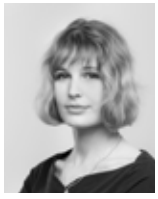
KAROLINA CIESIELSKA-SOPIŃSKA
Doradca Klienta
k.ciesielska@desa.pl
22 163 67 12
668 135 447



JADWIGA BECK
Doradca Klienta
j.beck@desa.pl
795 122 720



MAJA LIPIEC
Doradca Klienta
m.lipiec@desa.pl
22 163 67 07
538 647 637



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



ALEKSANDRA KASPRZYŃSKA
Doradca Klienta
a.kasprzynska@desa.pl
506 252 031



KINGA JAKUBOWSKA
Doradca Klienta
k.jakubowska@desa.pl
698 668 221



TOMASZ WYSOCKI
Doradca Klienta
t.wysocki@desa.pl
664 981 450



TERESA SOLDENHOFF
Doradca Klienta
t.soldenhoff@desa.pl
506 251 833



KINGA WALKOWIAK
Doradca Klienta
k.walkowiak@desa.pl
795 121 574

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00, tel. (22) 163 66 00, bok@desa.pl



URSZULA PRZEPIÓRKA
Dyrektor Działu
u.przepiorka@desa.pl
22 163 66 01
795 121 569



ANNA AUGUSTYNOWICZ
Specjalista ds. rozliczeń
a.augustynowicz@desa.pl
22 163 66 09
664 150 867



KORA KULIKOWSKA
Specjalista ds. rozliczeń
k.kulikowska@desa.pl
22 163 66 06
788 262 366



MAGDALENA OŁTARZEWSKA
Asystent ds. rozliczeń
m.oltarzewska@desa.pl
22 163 66 03
506 252 044



MICHALINA KOMOROWSKA
Asystent
m.komorowska@desa.pl
22 163 66 20
882 350 575



JUSTYNA PŁOCIŃSKA
Asystent
j.plocinska@desa.pl
22 163 66 03
538 977 515

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

Punkt wydań obiektów: poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00
tel. 22 163 66 20, wydania@desa.pl



KAROLINA ŚLIWIŃSKA
Kierownik Działu
k.sliwinska@desa.pl
22 163 66 21
795 121 575



PAWEŁ WĄTROBA
Specjalista ds. obiektów
p.watroba@desa.pl
22 163 66 21
514 446 849



PAWEŁ WOŁYNIAK
Asystent ds. obiektów
p.wolyniak@desa.pl
22 163 66 21
506 251 934

DZIAŁ FOTOGRAFICZNY



MARCIN KONIAK
Kierownik Działu
m.koniak@desa.pl
22 163 66 74
664 981 456



MARLENA TALUNAS
Fotoedytor
m.talunas@desa.pl
22 163 66 75
795 122 717



PAWEŁ BOBROWSKI
Fotograf
p.bobrowski@desa.pl
22 163 66 75





INDEKS

Biegas Bolesław **28**
Boznańska Olga **29**
Brandt Józef **4**
Buchbinder Szymon **55**
Chełmoński Józef **10**
Cybis Bolesław **6**
Ejsmond Franciszek **3**
Epstein Henryk **39–40**
Gędłek Ludwik **13**
Grottger Artur **11**
Grunsweigh Natan **46–47**
Gwozdecki Gustaw **45**
Hayden Henryk **21**
Kamocki Stanisław **17**
Kisling Mojżesz **25–27**
Kochanowski Roman Kazimierz **1**
Konarski Marian **41**
Kossak Juliusz **12**
Kossak Wojciech **53**
Kotarbiński Wilhelm **35–36**
Kramsztyk Roman **32**
Lambert-Rucki Jean **49**
Łempicka Tamara **8**
Makowski Tadeusz **7**
Malczewski Jacek **18–19**
Malecki Władysław **2**
Masłowski Stanisław **16**
Menkes Zygmunt Józef **42–44**
Mędrzycki Maurycy **48**
Michałowski Piotr **14**
Mondzain Szymon **37–38**
Muter Mela **22–24**
Peské Jean / Jan Mirosław Peszke **51**
Piotrowski Antoni **15**
Ruszczyc Ferdynand **33**
Sichulski Kazimierz **34**
Styka Adam **54**
Terlikowski Włodzimierz **50**
Tetmajer Włodzimierz **5**
Wankie Władysław **31**
Weinbaum Abraham **52**
Wyczółkowski Leon **30**
Zak Eugeniusz **20**
Żmurko Franciszek **9**

1

ROMAN KAZIMIERZ KOCHANOWSKI

1857-1945

W sadzie, około 1900

olej/deska, 12 x 21,5 cm
sygnowany l.d.: 'R. Kochanowski'
na odwrociu ramy papierowa nalepka zakładu ramiarskiego Z. M. de Koning w Lejdzie,
fragmentarycznie zachowana nalepka inwentarzowa oraz nalepka aukcyjna

estymacja:
18 000 - 24 000 PLN
4 000 - 5 400 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Agra-Art, Warszawa, październik 2004
kolekcja prywatna, Warszawa

„Dziewiętnastowieczne Monachium było wymarzonym miejscem dla polskich pejzażystów. Mieli oni możliwość obcowania z najnowszymi tendencjami w pejzażu europejskim, a mianowicie z twórczością francuskiej szkoły w Barbizon oraz z malarstwem impresjonistów. Powstawały obrazy, w których pejzaż był tematem samodzielnym, pozbawionym treści literackich, a sztafaż odgrywał rolę minimalną" (Roman Kochanowski 1857-1945. W 150. rocznicę urodzin, katalog wystawy, red. Zofia Katarzyna Posiadała, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, Lublin 2007, s. 9). Jak dodatkowo wspomniała Zofia Katarzyna Posiadała, twórczość Romana Kochanowskiego poddana została w monachijskim kręgu akademickim licznym naciskom. Pomimo to artysta potrafił zachować odrębny charakter swojej sztuki i przemycać w kreowanych kompozycjach elementy świadczące o jego dużej indywidualności twórczej. Pejzaż „W sadzie" to nastrojowe przedstawienie, w którego strukturze wyczuwalne są zarówno liryczność właściwa malarstwu Barbizończyków, jak i wrażliwość na światło charakteryzująca widoki impresjonistów. Sztafaż rzeczywiście zajmuje tu drugorzędne miejsce. Postać pochylonej nad ziemią kobiety w chuście i sylwetki krów zdają się stanowić elementy powtarzające się w twórczości Kochanowskiego.



2

WŁADYSŁAW MALECKI

1836-1900

Pejzaż znad Starnberger See, 1885

olej/płótno, 39,5 x 60,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'W. Malecki | 1885'

estymacja:
80 000 - 120 000 PLN
18 000 - 27 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Wiedeń
kolekcja prywatna, Polska

„Władysław Malecki należy do tych malarzy, którzy przyczynili się do rozwoju i rangi polskiego malarstwa pejzażowego w 2. połowie XIX wieku, nadając mu walor odrębności i niepowtarzalności w skali ogólnej oraz rodzimości w odczuciu polskiego widza. Ten świetny malarz – ciągle za mało znany i spopularyzowany, wrażliwy obserwator natury, bardzo interesujący odtwórca własnych spostrzeżeń i reakcji – zajmuje odrębne, ważne miejsce wśród pejzażystów tego okresu".

Halina Stępień, Malarz pejzażu, w: Władysław Aleksander Malecki 1836-1900, katalog wystawy monograficznej, Muzeum Narodowe w Kielcach, Kielce 1999, s. 11





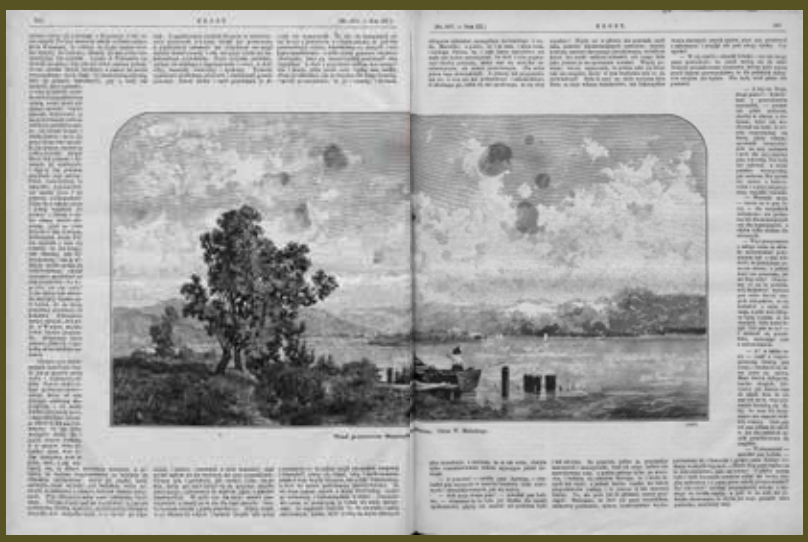


Władysław Malecki, Wnętrze pracowni, 1883, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

„Wśród malarzy polskich Malecki wyróżnia się wielkim i samodzielnym talentem, nie docenionym ani za życia, ani później. Mając aspiracje wyłącznie malarskie, a nie treściowe czy choćby tematyczne, nigdy nie schlebiając publiczności, borykał się z niezrozumieniem, wreszcie nędzą i głodem, któremu wycieńczony organizm uległ. Zarzucono mu 'niestaranne wykończenie', tj. szkicową, wrażliwą fakturę, nie rozumiano efektownych prób badania barwy światła i cieni. Nie znajdowały amatorów jego całościowo ujęte, 'barbizońskie' pejzaże o najzwyklejszych motywach, w których unikał wszelkich elementów rodzajowości, a nawet nastroju. Malecki stosował wąską gamę barwną, najczęściej soczystych, ciężkich zieleni; stapiał w jednolitym tonie całą płaszczyznę obrazu. Jego szkice rysunkowe 'zadziwiają delikatną, wyczutą kreską oraz swą nowoczesną, a nawet prekursorską nutą' (...), zawierają 'prawie vangoghowskie akcenty', a bywają też 'przerafinowane niemal w duchu art nouveau' – celnie sumował dorobek Maleckiego Andrzej Ryszkiewicz (Andrzej Ryszkiewicz, Malarstwo polskie. Romantyzm – Historyzm – Realizm, Warszawa 1989, s. 315-316).

Współcześnie Malecki pozostaje jednym z najbardziej cenionych polskich pejzażystów XIX stulecia, choć w epoce sukcesy odnosił przed wszystkim zagranicą i bez wątpienia należał do najważniejszych przedstawicieli polskiej kolonii artystycznej w Monachium. Malarz był wychowankiem pejzażysty Christiana Breslauera w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. Dłuższy epizod w jego biografii to praca w dekoratorni teatrów w Warszawie. Studia w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Monachium odbył w latach 1867-69 i dalej rozwijał swoją karierę w tamtejszym środowisku artystycznym.
Jego malarską biografię wypełniają liczne studyjne wyjazd, przede wszystkim do Bawarii i Tyrolu oraz na rodzinną Kielecczyznę. W 1880 roku Malecki przeniósł swoją pracownię do Warszawy.

W obrazie przedstawiającym jego pracownię z tamtego okresu (1883, Muzeum Narodowe) odnajdziemy na ścianie, przy prawym skraju płótna zaskakująco bliską kompozycyjnie pracę do prezentowanego dzieła. Gdyby nie precyzyjna datacja obydwu prac (1883 i 1885) można by domniemywać, że mamy do czynienia z tym samym obrazem.
Malecki w swoich obrazach pejzażowych powtarzał ulubione motywy i przedstawiał znane lokacje. Prezentowana kompozycja przedstawia widok znad Starnberger See, w czym utwierdza nas drzeworyt na podstawie nieznanego obrazu Maleckiego, opublikowany w „Kłosach" w 1875 roku.
Jedno z największych jezior z Niemczech już w XIX stuleciu było popularnym miejscem rekreacji dla mieszkańców Monachium. Malecki we właściwej sobie palecie nasyconych zieleni zdjął z natury charakterystyczne rozwichrzone drzewo i mężczyznę w bawarskim stroju wyprawiającego się na jezioro. Dalsze plany, uwieńczone widokiem wzniesień alpejskiego przedgórza, rozmywają się w subtelnej atmosferycznej mgiełce.



Obraz Władysława Maleckiego reprodukowany w: „Kłosy" 1875, nr 518, s. 340-341

3

FRANCISZEK EJSMOND

1894-1939

Scena rodzinna we wnętrzu chaty

olej/deska, 33 x 43 cm
sygnowany i opisany p.d.: 'F. Ejsmond | Monachium'

estymacja:
55 000 - 70 000 PLN
12 300 - 15 600 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Węgry

Franciszek Ejsmond studiował początkowo w Warszawie. Naukę kontynuował w Akademii Sztuk Pięknych w Monachium, gdzie przebywał w latach 1879-97. Kontakt z tym środowiskiem ugruntował jego podejście do plastyki i wyznaczył ścieżkę rozwoju w kolejnych latach. Monachium II. połowy XIX wieku, określane mianem „Aten nad Izarą", to z perspektywy polskiej krąg niezmiernie istotny. Obecność Polaków w tym mieście zaznaczyła się wyraźnie, a stworzona przez nich kolonia artystyczna skupiona była wokół postaci wybitnego malarza, Józefa Brandta. Zjawiska zachodzące w tym środowisku miały niemały wpływ na twórczość Ejsmonda, którego dzieła noszą wyczuwalne znamię malarstwa niemieckiego tego czasu. Jego prace operują nastrojowością, a najważniejszy staje się w nich właśnie Stimmung. Artysta poprzez tematykę mizerabilistyczną odwołuje się do ugruntowanych przez dekady przedstawień.
Ulubione przez niego sceny ukazujące wnętrza wiejskich chat nawiązują poniekąd do XVII-wiecznej sztuki holenderskiej. Widać w nich skupienie na postaci ludzkiej oraz otaczającej ją rzeczywistości. Istotnym staje się tu również dialog prowadzony z dokonaniami Francuzów, a dokładniej z dziełami braci Le Nain. Ejsmond podobnie jak oni ukazuje stosunkowo biedną warstwę społeczną, która zachowuje mimo to wszelkie „cywilizowane" wartości – godność i ład moralny. Malarz pieczołowicie oddał detale wnętrza, takie jak ustawiony pod ścianą kredens z porcelanową zastawą, meble czy kosz z kapustą. Bohaterami swojej malarskiej historii uczynił wiejską rodzinę. Matka trzyma na kolanach małą dziewczynkę. Naprzeciw nich siedzi ojciec z fajką, a obok starszy syn. Naturalność i zwyczajność wykreowanej sytuacji podkreśla dodatkowo obecność dwóch kotów. Zamknięta z pozoru kompozycja przestrzeni Ejsmonda wzbogacona zostaje tu o element spotykany bardzo często i w innych jego przedstawieniach. Otwarte okno, czy jak tu, uchylone nieznacznie drzwi, sugerują widzowi obecność dalszego planu i uwypuklają trójwymiarowość sceny.







4

JÓZEF BRANDT

1841-1915

"Wesele na Ukrainie", około 1895

olej/płótno, 88,5 x 60,4 cm
sygnowany monogramem wiązanym p.d.: 'JBr.'
inne historyczne tytuły: "Wesele kozackie"
na krośnie malarskim nalepka depozytowa Muzeum Narodowego w Warszawie

estymacja:
1 100 000 - 1 500 000 PLN
245 000 - 333 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Aleksandra Druckiego-Lubeckiego 1861-1926, Bałtów (zakup 1909)
dzieło w handlu antykwarycznym w Krakowie, lata 50. XX wieku
kolekcja instytucjonalna, Europa

WYSTAWIANY:
Józef Brandt 1841-1915, Muzeum Narodowe w Warszawie, 22 czerwca – 30 września 2018, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 28 października 2018 – 6 stycznia 2019
Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, 1909

LITERATURA:
Józef Brandt 1841-1915, redakcja naukowa Ewa Micke-Broniarek, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2018, nr kat. I.224
Janina Wiercińska, Katalog prac wystawionych Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914, Wrocław-Warszawa-Kraków 1969, s. 33
Edward Chwalewik, Zbiory polskie. Archiwa, biblioteki, gabinety, galerie, muzea i inne zbiory pamiątek przeszłości w ojczyźnie i na obczyźnie w porządku alfabetycznym według miejscowości ułożone, t. 1, Warszawa-Kraków 1926, s. 8
Zygmunt Żelisławski, Z pałacu „Sztuk Pięknych" i ze sklepu Kulikowskiego, „Przegląd Krytyki Artystycznej i Literackiej" 1909, nr 10, s. 6
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim za rok 1909, Warszawa 1910, s. 14

ARCHIWALIA:
Archiwum rodziny Pruszaków, Spis obrazów J. Brandta sporządzony zapewne przed 1916, rękopis, jako „Wesele Kozackie"
list Heleny Brandt do Władysława Pruszaka z dn. 18 kwietnia 1909 roku,
Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, Dział Sztuki, nr inw. Dspl. 57/38





Portret Józefa Brandta, fot. Wojciech Piechowski, 1880, Biblioteka Narodowa, sygn. F.2428, źródło: Biblioteka POLONA

JÓZEF BRANDT: SUPERSTAR

„Całe jego życie to jeden ciąg szlachetnych, zacnych porywów. To ciągła chęć robienia dobrze, to pragnienie podania ręki każdej niedoli, wspomożenie każdej potrzebie, życzliwość, rada i przyjaźń w każdym stosunku. Brandta kochali koledzy za jego sprawiedliwość i wyjątkowy umiar moralny, z jakim traktował każdą sprawę. Ubóstwiali go uczniowie i w ogóle młodzi, bo zawsze ich otaczał ojcowską opieką. Brandt w życiu bardzo wiele zrobił dobrego".

Henryk Piątkowski

Nie zdziwiłoby Marii Janion, badaczki rozmaitych bolączek i paradoksów polskiej duszy, że jedyny z naszych malarzy, którego zgodnie zapamiętano jako wzorowego ojca, czułego opiekuna i troskliwego nauczyciela, sam był półsierotą wychowaną przez matkę. Jaki model domowego życia sprawił, że Brandt przez całe życie promieniował pokładami empatii i dobroci, możemy się łatwo domyślić – nic nie wskazuje bowiem na to, żeby był to model „męskiego wychowania", albo żeby rola stryja, Stanisława Lessla była w jego wychowaniu istotniejsza od roli matki: zręcznej amatorki malarstwa, Anny Krystyny Brandt.

Młodość Brandta była zresztą uwikłana w ciasny splot „męskich" oczekiwań i „kobiecych" zachęceń do wolności. Początkowo z Brandta chciano zrobić inżyniera (stryj był wojskowym i budowniczym) i wysłano go nawet w tym celu do paryskiej École des ponts et chaussées (1859). Plan szybko spalił na panewce, ponieważ Brandt, postawiwszy nogę na paryskim bruku, błyskawicznie związał się z rodzinną Kossaków i zaczął poważnie interesować się pasją swojej matki: malarstwem. Lekcje odbierał początkowo u Juliusza Kossaka (z którym jeździł też na plenery na Ukrainę), następnie od Léona Cognieta. W 1863 przeniósł się do Monachium, mającego ówcześnie reputację ośrodka skrajnie liberalnego i tam zupełnie poświęcił się studiowaniu malarstwa. Na malarza koni wyrósł w pracowni słynnego batalisty, Franza Adama, który zapewnił Polakowi nie tylko świetny warsztat, ale i wstęp do towarzystwa lokalnych kolekcjonerów. Sukcesy na salonach i wystawach Brandt odnosił jednak już samodzielnie. W 1867 na Wystawie Powszechnej w Paryżu wzbudził żywe zainteresowanie francuskiej krytyki i publiczności. Dwa lata później prace młodego Polaka kupował już sam cesarz Franciszek Józef. Nic dziwnego, że von Brandt w 1870 zdecydował się do Warszawy nie wracać i swoją pierwszą pracownię otworzył nad Izarą. Był zresztą w Monachium jednym z najgłośniejszych nazwisk.

Czym było jego studio, wiemy aż nadto dobrze. Dla turystów odwiedzających miasto służyło za muzeum broni i orientalnych tkanin, dla amatorów malarstwa i kolekcjonerów – za obowiązkowy przystanek przechadzki „po artystach", dla młodych polskich monachijczyków – za bezpieczną przystań. Brandt znany był bowiem nie tylko jako „Generał", tj. niekwestionowany przywódca polskiej kolonii, ale także osoba, do której zwrócić można się z prośbą o artystyczne korekty, życiową radę, polecenie natury towarzyskiej, a nawet pożyczkę. Brandt miał opinię osoby serdecznej. Nie walczył nawet z naśladowcami własnej twórczości, a z kopistami i autorami rozmaitych pastiszów utrzymywał przyjacielskie relacje. Swojej pozycji człowieka instytucji nie zmienił nawet po 1877, kiedy ożenił się i zaczął regularnie bywać w Orońsku koło Radomia. Od tego czasu coraz wyraźniej rysowały się dwa fronty jego kariery. W Niemczech, Austrii i Francji zdobywał kolejne ordery i tytuły, zapraszany był do zasiadania w rozmaitych jury i honorowany przez koronowane głowy. Do Polski regularnie wysyłał prace na wystawy, ale bardziej niż do świata sztuki przenikał do wyobraźni publiczności i do literatury (sam Sienkiewicz przyznawał, że pisząc „Trylogię", miał w głowie sceny malowane przez Brandta).

Decydującą rolę w tym fenomenie odegrały zresztą nie tyle same obrazy, ile ich drzeworytnicze reprodukcje, które gościły na łamach „Kłosów" czy „Tygodnika Ilustrowanego" od lat 60. XIX wieku aż do wybuchu Wielkiej wojny. Brandt trafiał pod strzechy za pośrednictwem prasy. Być może właśnie wspomniany charakter recepcji jego twórczości (poznawanej gównie jako czarno-białe reprodukcje, a nie lśniące olejne oryginały) zdecydował o tym, że przez długi czas zwracano uwagę głównie na jej ikonografię, a krytycy sztuki, wiedząc, że czyta ich nie tylko publiczność warszawska, ale i „dwory" mieli w zwyczaju pisać przede wszystkim o tym, kogo maluje słynny Monachijczyk, a nie o tym, jak maluje.

Przyznać trzeba zresztą, że bogactwo motywów malarstwa Brandta prowokowało niejako wyliczenia: artysta sięgał bowiem po motywy do wojen polsko-szwedzkich i polsko-tureckich, bezczasowych scenek z życia Kozaków i Tatarów, a także do bardziej salonowego repertuaru scenek perskich. Stylistyka jego obrazów zmieniała się w zależności od ich przeznaczenia. Na oficjalne wystawy malował konsekwentnie w duchu akademickiego realizmu i celował w duże, „gwiazdorskie" formaty. Posiłkował się przy tym często fotografiami (na które nakładał ostrą kolorystykę) albo sięgał bezpośrednio do materiałów historycznych. Z myślą o kolekcjonerach wybierał jednak bardziej prywatny styl: zmniejszał rozmiary prac, posługiwał się zamaszystym gestem malarskim, akcentował wrażeniowość i dynamizm scen. Można więc powiedzieć, że artystyczne życie, które Brandt wiódł przez niemal 50 lat, było w pewnym sensie podwójne: podwójnie zresztą Brandt funkcjonuje we współczesnych polskich muzeach i kolekcjach prywatnych: wiele z jego obrazów (jak choćby prezentowane w katalogu „Wesele na Ukrainie" zostało bowiem opracowane w dwóch wersjach: publicznej/wystawowej i intymnej/kolekcjonerskiej).

IMPRESJONISTYCZNE ALTER EGO

Jak zaklasyfikować Brandta? Historia sztuki skłonna jest radzić sobie z tym problemem poprzez pocięcie ciała artysty na kawałki. Mózg Brandta historycy wrzucają do szuflady „malarstwo historyczne w duchu sienkiewiczowskim", serce do przegródki „Kresy, a więc polski orientalizm", a rękę umieszczają w pudle „Szkoła monachijska". Nic więc dziwnego, że co jakiś czas nawiedza nas widmo artysty proszące o połączenie rozproszonych relikwii w całość, albo przynajmniej przesuniecie tego, czy innego kawałka do nowej szufladki.

O ekshumację i nową ceremonię prosi się przede wszystkim oko artysty, w okresie dojrzałym bliższe impresjonizmowi niż monachijskiemu historyzmowi. Na predylekcję Brandta do estetyki impresjonizmu zwracali uwagę już współcześni (szczególnie po 1880). Wacław Husarski zauważał, że w pewnym momencie swojej kariery Brandt zrezygnował z „brunatnego sosu" i zastąpił go rozjaśnionym „sosem szarym" (metaforyka gastronomiczna jest tu nieprzypadkowa – artysta początkowo specjalizował się wszak w scenkach myśliwskich). Stanisław Witkiewicz zwracał uwagę, że sztuka Brandta jest przede wszystkim spektaklem koloru. Zamaszysty dukt pędzla i chemiczną czystość braw kładzionych na płótno jakby prosto z tuby, podnosiła także rzesza bardziej lub mniej zaznajomionych z paryskimi nowinkami publicystów i krytyków.

Na czym polegał impresjonizm dojrzałego Brandta, doskonale widać w „Weselu na Ukrainie" (1895). Chociaż obraz powiela kompozycję „Pochodu weselnego" Brandta (1893, Muzeum Górnośląskie w Bytomiu), nie jest bynajmniej szkicem malarskim albo studium. Mamy tu po prostu do czynienia z alternatywną wersją salonowej kompozycji, przeznaczoną dla bardziej otwartego na sztukę współczesną widza. Od „oficjalnego" pierwowzoru różni się ona przede wszystkim sposobem wykończenia, daleko wykraczającym poza tolerowane przez Akademików drobne techniczne eksperymenty i „splashe". Właściwie cała kompozycja płótna jest poszatkowana uderzeniami pędzla i chluśnięciami farby. Trawy „wybuchają" niby pluski wody, do twarzy weselników przyklejają się białe „odpryski" słońca. Obraz oglądany pod kątem jest gęsty od impastów i grubych faktur. Efekt ten wzmaga jeszcze lipcowa czy sierpniowa atmosfera obrazu i przepajające go mocne słońce (gdyby obraz był bardziej wygaszony, impastowa faktura umykałaby wzrokowi). Rozjaśnienie palety Brandt przeciąga do granic: na obrazie nie ma ani jednej burej plamki. Nawet błoto na pierwszym planie nie ma w sobie nic z ponurości. Tematyka i wykonanie obrazu dzielą więc wspólną „weselność" i wrażenie ruchu – oba typowe dla francuskich i niemieckich impresjonistów czynnych w końcu XIX wieku.

Impresjonizm Brandta to jednak nie tylko lekcja pracy w plenerze i kwestia techniczno-kolorystyczna, ale także strategia jego kariery i druga strona jego salonowego „ja". Zwykliśmy co prawda patrzeć na biografię słynnego Steppenmalera jako na ciąg nagród i medali zdobywanych na oficjalnych wystawach i pasmo sukcesów toczących się wyłącznie w świecie państwowych instytucji. Warto jednak pamiętać, że artystyczny życiorys „Generała" ma także swój rewers, a są nim romanse i związki z galeriami sztuki (a więc i światem, który wypromował rozmaite awangardy końca wieku). Obrazy Brandta sprzedawali w Europie renomowani marszandzi, celujący nie tylko w malarstwo salonowe, ale także nowinki i eksperymenty. W Monachium można było je oglądać przede wszystkim Galerie Wimmer i Galerie Heinemann. W Paryżu: w Galerie Georges Petit. Ta ostatnia instytucja ma tu zresztą szczególne znaczenie: Georges Petit wystawiał bowiem u siebie śmietankę impresjonistów: Moneta, Pissara, Sisleya i Renoira (a recenzje o organizowanych przez niego wystawach pisali awangardowi literaci z Marcelem Proustem na czele). Skoro więc Brandt wisiał na tych samych ścianach, co znani z miłości do światła i czystego koloru Francuzi, to może właśnie oni są dla jego malarstwa kontekstem odpowiedniejszym niż sentymentalna proza Sienkiewicza?

Problem przynależności Brandta do któregoś z wierzchołków trójkąta wyrysowanego pomiędzy akademickim orientalizmem, kosmopolitycznym impresjonizmem i sztuką patriotyczną dziś może się wydawać problemem wąskiego grona specjalistów. W czasach samego artysty kwestia artystycznej tożsamości była jednak sprawą wielkiej wagi. Na przełomie XIX i XX wieku wśród polskich krytyków popularna była tendencja do dzielenia sztuki na tę niosącą w sobie treść i otuchę dla pozbawionego państwowości narodu (Matejko – Brandt – Sienkiewicz) oraz tę wchodzącą w skład „kosmopolitycznej wydmuszki": wizualnie atrakcyjnej, ale na froncie walki o utrzymanie narodowej tożsamości – bezużytecznej (Boznańska – Fałat – Podkowiński). W pewnym sensie przypisanie Brandta, artysty funkcjonującego między Monachium a Orońskiem (a więc zagrożonego oskarżeniem o kosmopolityzm), do tej pierwszej grupy ratowało jego pozycję.
Po pierwsze oszczędzało mu losu polskich impresjonistów (Pankiewicz, Podkowiński), którym zarzucano, że ulegają obcym prądom, a ich sztuka jest zbyt lekka, zbyt popularna, zbyt radosna i zbyt dobrze się sprzedaje. Po drugie: godząc się na włożenie nieco przyciasnego kontusika, Brandt oczyszczał się nie tylko z podejrzeń o zbytnią międzynarodowość, ale i prostował swoją reputację. Wiadomo wszak było w Warszawie, że reprezentował pacyfistyczną odmianę patriotyzmu (powstanie styczniowe bezpiecznie przeczekał nad Izarą). Wiadomo też było, że zachowywał daleko posuniętą ostrożność i nie podejmował w swojej sztuki tematów współczesnej polityki, a w każdym razie nie czynił tego w sposób bezpośredni.

Oczywiście, powiedzieć, że „Brandt był impresjonistą", byłoby nadużyciem. Nie ulega jednak wątpliwości, że Brandt od czasu do czasu „bywał impresjonistą". Był z tym kierunkiem świetnie zaznajomiony i czerpał z niego inspiracje. Paryski okres swojego życia kończył wszak w momencie „przegrzania" lokalnej sceny artystycznej, prezentacji skandalicznej „Olimpii" Maneta (1863) i zbudowania fundamentów pod nowy nurt. Mógł się więc domyślać, które z tradycyjnych kierunków art world uzna niebawem za ślepe uliczki, a które za obiecujące perspektywy. Kiedy w latach 70. XIX wieku impresjonizm wyklarował się jako nurt i polityka galeryjna, funkcjonujący w Monachium Brandt miał okazję ocenić jego szansę i zagrożenia znacznie wcześniej niż jego przebywający nad Wisłą koledzy. Przede wszystkim: miał jednak szansę wcześniej niż inni rozwinąć swoją wrażliwość artystyczną, a repertuar swojego malarstwa wzbogacić o jasny i radosny koloryt, mocne słońce, prawdę malarskiego gestu i radość – cechy nie tylko impresjonizmu, ale dobrej sztuki w ogóle.







5

WŁODZIMIERZ TETMAJER

1862-1923

"Koniki polne", 1888

olej/płótno, 96 x 62,5 cm
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'Włodzimierz Tetmajer | Kraków 1888'
na krośnie malarskim papierowe nalepki wystawowe,
nalepka z biogramem artysty i opisem dzieła, nalepka inwentarzowa z numerem: '72'
oraz na odwrociu ramy nalepka inwentarzowa z numerem: '6' oraz nalepka z nazwiskiem artysty

estymacja:
500 000 - 1 000 000 PLN
111 000 - 222 000 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Agra-Art, Warszawa, wrzesień 1991
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Egzotyczna Europa. Kraj urodzenia na płótnach polskich monachijczyków, Muzeum Okręgowe w Suwałkach, 17 kwietnia – 11 października 2015
Malarze polscy w Monachium, Wałbrzyska Galeria Sztuki BWA „Zamek Książ”, 9 lipca – 10 września 2006
"I po co myśmy tam jechali!". Malarze polscy w Monachium, Muzeum Okręgowe w Suwałkach, 5 maja – 31 sierpnia 2005, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, 4 marca – 30 kwietnia 2006, Muzeum Okręgowe w Lesznie, 12 maja – 2 lipca 2006,
Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 1888

LITERATURA:
Egzotyczna Europa. Kraj urodzenia na płótnach polskich monachijczyków, katalog wystawy, koncepcja i redakcja Eliza Ptaszyńska, Muzeum Okręgowe w Suwałkach, Suwałki 2015 (tam opisywany i reprodukowany)
Malarze polscy w Monachium, katalog wystawy, Muzeum Okręgowe w Suwałkach, Suwałki 2005, s. 86 (il.)
„Świat. Dwutygodnik ilustrowany” 1889, r. 2, nr 20, s. 468 (il.).

„Czemu u niego [Tetmajera] ta ziemia i ci ludzie – to jedno: ona ich wydała, oni z niej rodem: wierne dzieci matki-żywicielki. Czemu u niego krajobraz i postaci takie ze sobą zrosłe, że nie zgadniesz, czy artysta krajobraz upstrzył postaciami, czy go postaciom jako tło podłożył? Czemu tak tłumaczą i uzupełniają się nawzajem?”.

Tadeusz Żuk-Skaryszewski, Sztuka Polska. Malarstwo, pod kierownictwem Feliksa Jasieńskiego i Adama Łada-Cybulskiego, Lwów 1903-1904, s. 60



„KONIKI POLNE”: MISTRZOWSKIE DZIEŁO POLSKIEGO NATURALIZMU

„Nieporównany mistrz koloru, jeden z najlepszych, najsłoneczniejszych pejzażystów, jakich malarstwo nasze wydało (…)”.

Ludwik Bruner [Jan Sten], Młoda Polska (Seria druga). Włodzimierz Tetmajer, „Krytyka” 1902, t. 1, z. 6

Lata 80. XIX stulecia to przełomowa dekada dla polskiego malarstwa nowoczesnego. Wówczas poczęły się jasno krystalizować modernistyczne tendencje w dziele takich malarzy jak Leon Wyczółkowski, Józef Chełmoński, Jacek Malczewski czy Władysław Podkowiński. Dotychczasowa hegemonia malarstwa historycznego, patriotycznego posłannictwa sztuki i akademickiego gustu została podważona przez realistyczną bohemę kręgu czasopisma „Wędrowiec”, na którego łamach Stanisław Witkiewicz opublikował serię artykułów „Malarstwo i krytyka u nas” (od 1884 roku). Witkiewicz ganił ilustracyjność malarstwa, promował jego autonomię oraz indywidualność twórcy, doceniał czysto artystyczne środki wyrazu, stając się tym samym promotorem malarskiego naturalizmu.

Twórczość Włodzimierza Tetmajera, syna Podhala uformowanego przez środowisko Krakowa, ukształtowała się dzięki krótkim pobytom w Rzymie i Paryż oraz studiom w Wiedniu i, przede wszystkim, w Monachium. Nad Izarą Tetmajer studiował w latach 1886-1889 i, jak się uważa, przemożny wówczas wpływ wywarł na młodego twórców Aleksander Gierymski, późniejszy jego towarzysz w Bronowicach, gdzie, w gościnie u Tetmajera, powstało, m.in., jego arcydzieło „Trumna chłopska” (1893-1894, Muzeum Narodowe w Warszawie). Twórczość Gierymskiego – eksperymentatora, artysty zainteresowanego problemami światła i koloru – pozwoliła się przeobrazić poglądom Tetmajera na sztukę.

„Dopiero jak się jest z samą naturą, dopiero się widzi, jaka ona jest, a jaka to karykatura jest to całe malarstwo” – pisał malarz w jednym z listów. Mimo tego rodzaju sceptycznej wobec możliwości sztuki, a na pewno deklaratywnej jedynie postawy, Tetmajera do końca życia nurtowały problemy formy malarskiej. „Koniki polne” – powstałe podczas monachijskiej edukacji Tetmajera, a w trakcie letniego pobytu w Krakowie – dowodzą wnikliwych studiów artysty nad naturą. Pieczołowita kompozycja – oparta na diagonalnych liniach, które prowadzą wzrok widza w górę płótna, wibrystyczna praca pędzla w detalach oraz syntetyczne plamy czystej barwy w dalszych planach, a nade wszystko – brawurowe oddanie naturalnej gry świateł bez cienia i „monachijskich brązów” oraz sielskiej atmosfery letniego południa dowodzą całkowitego zrozumienia problemów sztuki modernistycznej. Autorski tytuł – „Koniki polne” – sytuuje nas w orbicie problemów twórczości autonomicznej, gdy tytułowe owady – faktycznie, urokliwie odmalowane w dolnej partii kompozycji – stanowią przyczynek do stworzenia dużej kompozycji malarskiej. Prezentowane dzieło Tetmajera śmiało można nazwać mistrzowskim dziełem polskiego naturalizmu i jednym z wcześniejszych malarskich manifestów Młodej Polski.



stkich kłopotach publicznych. Chorągiew p. starosty radomskiego, bo taki tytuł nosił, nim został wojewodą bracławskim (1739), zawsze na usługi przyjaciela była gotowa, choć ten przyjaciel nie korzystał nigdy z ofiary. Pan Paweł, cały życiu publicznemu oddany, pół wieku przebojował i przeradził; długoletni towarzysz hetmańskiego znaku, w oczach ogółu kresowego posiadał urok niezwykły — toć z Sobieskim chadzał w stepy wołoskie, a szlachta bracławska, szczególnym kultem okolała rycerskiego króla. W najuboższym domu znalazłeś jego portrety, po kościołach pełno zapisów na msze za jego duszę, a dzień imienin solenizanta, który oddawna w grobie spoczywał, obchodzono jako święto uroczyste. Więc i ten towarzysz jego tryumfów w szczególnem był poszanowaniu. Bracławskie najmniej może od Sasów ucierpiało, a jednak serdecznie ich nienawidziło. — Leszczyńskiego znało z posłuchu, a jednak wiernem mu było *usque ad finem*. I p. Paweł nie lubił Sasów — i podczas pospolitego ruszenia walczył pod sztandarem Stanisława I. Była więc wspólność poglądów i przekonań. To też zaraz po osiedleniu się w bracławskiem, zaproszony w 1714 na komisarza poborowego, funkcyę tę pełnił — z znaczną przerwą — lat kilka, a jak to niżej zobaczymy, na schyłku życia, przysporzyła mu ona sporo goryczy. Z kolei po dwakroć deputat na Trybunał koronny (1717 i 1723), następnie nieustanny marszałek na sejmikach, komisyach poborowych, granicznych, sądach głównych kapturowych, powszechny rozjemca, zjednał sobie sławę tem, że umiał zwaśnionych pogodzić, przedmiot wieloletnich sporów należycie zrozumieć, a co zatem idzie należycie go wytłumaczyć. Elektem na sejmy koronne bywał już dawniej; teraz częściej pośród posłów go spotykamy, mianowicie na walnym sześcioniedzielnym, odbytym w 1718 roku [1]); jest na dwóch niedoszłych w Grodnie w 1729 i 1730 r. [2]). W dwa lata później, w jesieni, na ławach sejmowych w Warszawie zasiada [3]), a po zerwaniu obrad, spieszy do Winnicy na zjazd ziemiański przypadający w grudniu; w 1733 już go znowu spotykamy w stolicy w liczbie wysłanników bracławskich [4]). Wiemy z dziejów, że posiedzenia rozpoczęły się 26 stycznia, zawieszone z racyi zgonu Augusta II, który nastąpił 1 lutego. Jaroszyński doczekał żałośnego pożegnania marszałka i biegł do Winnicy, wzywany przez współobywateli; sądy bowiem główne kapturowe, z racyi bezkrólewia utworzyć należało. Kolegują z nim najczęściej: ks. Czartoryski, chorąży litewski, Potocki Michał (potrzykroć), Świdziński, starosta radomski, ks. ordynat Sanguszko, Kalinowski, starosta winnicki i Michał Kaletyński, chorąży bracławski. To też podczas elekcyi odbytej w tym jeszcze 1733 r. na dniu 12 września, która powołała na tron Leszczyńskiego, spotykamy ich wszystkich w Warszawie z siedemdziesięciokilkoletnim stolnikiem na czele; — stanowią oni jednolite stronnictwo. Większość drobiazgu do niego należy; nie wyliczamy ich tutaj, zestawienie bowiem spisu imiennego wypełniłoby niejedną kartę niniejszego opowiadania. Ogół nie dostrzegł nawet, jak ten skromny człowiek dostał się na wyżyny przedstawicieli województwa. Dopiął tego nie siłą, nie nadskakiwaniem możniejszym, nie kaptowaniem drobiazgu, bo właśnie, może z racyi oszczędności, w ucztach i hulankach nie kochał się wcale, ale rozumem. A tym niechybnie górował nad powszechnością miejscową.

WŁODZIMIERZ TETMAJER.



KONIKI POLNE.

[1]) Teka Juноszy Podowskiego VI, 93. [2]) L. c. III, 303 i IV, 18. [3]) L. c. IV, 153. [4]) L. c. IV, 311.

DR. ANTONI J.

(Dalszy ciąg nastąpi).



Włodzimierz Tetmajer z rodziną w Bronowicach, fotografia, około 1915, Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn. F.15650/IV, źródło: Biblioteka POLONA

TETMAJER: PIERWSZY MŁODOPOLANIN

W historiografii dotyczącej okresu Młodej Polski do tej pory kluczowym odczytaniem pozostaje „Modernizm" Wiesława Juszczaka (wyd. 1977 oraz 2004), w którym autor postrzega malarstwo polskiego modernizmu raczej jako kontynuację romantycznych tradycji niż otwarcie się na awangardowe eksperymenty. Jako najważniejsze manifesty Młodej Polski przytacza się teksty literackie zawierające dialektykę nowoczesności z tradycją.
Tutaj przywołać należy przede wszystkim zapowiadające neoromantyczny symbolizm Zenona Miriama Przesmyckiego „Maurycy Maeterlinck i jego stanowisko we współczesnej poezji belgijskiej" („Świat" 1891) czy Artura Górskiego „Młodą Polskę" („Życie" 1898). Za ważką cezurę uchodzi przyjazd jesienią 1898 roku do Krakowa Stanisława Przybyszewskiego, pisarza i filozofa, wokół którego ukonstytuował się krąg dekadenckiej cyganerii.

Na tym tle gesty „performatywne" polskich artystek/artystów pozostają niedocenione. Czyż Julian Fałat, który w 1885 roku odbywa podróż do Japonii (a właściwie dookoła świata) nie jest pierwszym, który podważa normatywną optykę malarską? Czy Podkowiński, który tnie nożem w warszawskiej „Zachęcie" swój „Szał uniesień" (1893, Muzeum Narodowe w Krakowie) nie zapowiada modernistycznego ikonoklazmu dzieła sztuki? Czy Patusch, Sichulski i Jarocki, którzy w 1904 roku wyjeżdżają na Huculszczyznę, do Tatarowa nad Prutem, nie są założycielami polskiego prymitywizmu? Do tego należy dodać jedną kardynalną datę, tj. sierpień 1890 roku – czyli datę ślubu Włodzimierza Tetmajera z bronowicką dziewczyną Anną Mikołajczykówną. Gest ten, choć rozpoczął tzw. chłopomanię, w ramach której zaistniała seria ślubów krakowskich inteligentów i artystów z chłopkami, pozostał w Krakowie niezrozumiały.
Tadeusz Boy-Żeleński stwierdzał, że małżeństwo „stanowiło przez szereg lat niewyczerpany przedmiot rozmów i dociekań krakowskiej sosjety".
Sam Tetmajer pisał: „Wszyscy, cały Kraków odwrócił się ode mnie, mniejsza o to było, nie dbam o tę całą gromadę marnych filistrów. Ale co gorzej, szkodzą mi wszyscy na każdym kroku. Nie rozumiem, dlaczego fakt ten, dlatego że nie jest zupełnie przeciętnym, że zrobiłem coś takiego, czego nie robi zwykły filister, wywołuje taką zaciętą do mnie nienawiść całego starożytnego grodu. Z rodziną mam fatalne przejścia, bo ojciec znać mnie nie chce".

Ich małżeństwo, choć wieloletnie i udane, stanowiło, można zaryzykować twierdzenie, fragment artystycznego programu Tetmajera.
Tetmajerowie od 1890 roku zamieszkali w Bronowicach Małych, najpierw w domostwie pobudowanym na gruncie ojca Anny, później w pofranciszkańskim dworku, gdzie artysta żył do śmierci w 1923 roku. Artysta porzucił konwencjonalne życie na rzecz wiejskiego eskapizmu i chęci, poprzez to, odnowy sztuki. W jego twórczości malarskiej na stale zagościł temat chłopskiego życia i rytuału, który miał sankcjonować moralne wartości związane z wizją rdzennie polskiej kultury. Nie na darmo pojawiał się w jego dziele motyw kosynierów Kościuszki jako podpory w boju o Rzeczpospolitą.
O tym związku ciekawie posiał Ludwik Bruner: „Socjologia i historiozofia nie są jego zawodem, a instynkt artystyczny widzie go pewniej niż zawiłe rozumowanie, sztukowane cytatami z dziejów. Upojony pięknem zabytków chłopskiej odwiecznej słowiańskiej kultury, Tetmajer chce je ocalić dla życia, zapewnić pierwszeństwo w artystycznej stronie codziennego życia. Jeśli ku chłopstwu przywiodła go tęsknota za mocą, za dotknięciem tej niezwalczonej siły, o którą polskość bezpiecznie na wiek oprzeć się może, to w zespoleniu z ludem utrzymało go piękno, jarzące się z krasnej sukmany, z jaskrawych pstrych chust na głowach dziewek, z każdego szczegółu ziemi krakowskiej. Piękno odmienne od wzorów zachodnich, nieprzystosowane nieraz do potrzeb i pojęć myślącego ogółu, ale piękno bezsprzecznie oryginalne, nie pożyczone, własne" (Ludwik Bruner [Jan Sten] Młoda Polska (Seria druga). Włodzimierz Tetmajer, „Krytyka" 1902, t. 1, z. 6).

W przypadku Tetmajera program artystyczny w modernistyczny sposób stopił się z życiem. Miała dołączyć też doń polityka. W 1911 roku Tetmajer został posłem do parlamentu austriackiego z ramienia Polskiego Stronnictwa Ludowego. Wkrótce też, wraz z Wincentym Witosem został współzałożycielem PSL „Piast". W październiku 1918 roku jako członek Polskiej Komisji Likwidacyjnej przejmował w Krakowie z rąk Austriaków wojskowy garnizon oraz, już w niepodległej Rzeczpospolitej, starował do parlamentu, z czego ostatecznie się wycofał.

ARTS AND CRAFTS: MŁODOPOLSKA RAMA



Stanisław Wyspiański, Autoportret, 1902,
Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW



Edward Okuń, Cztery struny skrzypiec, 1914, 1914, The University of Arizona, Museum of Art,
Tucson, Stany Zjednoczone, źródło: artmuseum.arizona.edu

Bodaj najważniejszą inicjatywą zmierzającą w XIX stuleciu do odnowy rzemiosła artystycznego było stworzenie ruchu Arts and Crafts („sztuk i rzemiosł"). Jego fundatorami byli angielscy artyści pod wodzą Williama Morrisa (1834-1896). Ich program zarysował się szczególnie silnie po londyńskiej Wielkiej Wystawie 1851 roku, która odbyła się w pierwszym budynku stworzonym z żeliwnych prefabrykatów – Pałacu Kryształowym (arch. Joseph Praxton). Członkowie nowego ruchu pragnęli odrzucenia odczłowieczonej, mechanicznej produkcji przedmiotów popularnych i tandetnych. Chcieli ożywić rękodzielniczą produkcję i przemodelować myślenie o tworzeniu. Zadaniem Morrisa było: „dokonanie przemiany naszych artystów w rzemieślników, a naszych rzemieślników w artystów" (cyt. za. Nicolas Pevsner, Pionierzy współczesności. Od Williama Morrisa do Waltera Gropiusa, Warszawa 1978, s. 15) i przywrócenie pracy rąk moralnej wartości i przyjemności.

Choć następcy Morrisa nie odrzucili produkcji maszynowej, to nad maszyną, nieco bardziej świadomi swoich celów, zapanowali. Idee brytyjskiego artysty zaczęły szybko rezonować na kontynencie i w Ameryce. Zaczęły powstawać wytwórnie, które za cel obrały sobie tworzenie użytecznych i pięknych przedmiotów. Liczyła się przed wszystkim szczerość materiału i ograniczenie oraz logiczność ornamentacji.
Pośród producentów, których dzieła były dystrybuowane na szeroką skalę należy wymienić Wiener Werkstätte (Warsztaty Wiedeńskie, od 1903).
Ich krakowskim odpowiednikiem stały się Warsztaty Krakowskie (od 1913) – które zatrudniały znanych polskich malarzy, rzeźbiarzy, architektów i projektantów. Wiele artystów okresu Młodej Polski poświęconych było idei przemiany codziennego otoczenia człowieka przez dobre projektowanie. Twórczość na tym polu, choćby Stanisława Wyspiańskiego czy Józefa Mehoffera, zostały już rozpoznane. Ostatnio coraz częściej dostrzega się silne związki brytyjskiej myśli projektowej z rozwojem tzw. nowej sztuki na ziemiach polskich oraz i w Europie Środkowej, a nawet próbuje się widzieć cały ruch młodopolski w kontekście Arts and Crafts Movement (najnowsza książka Julli Griffin i Andrzeja Szczerskiego „Young Poland: The Polish Arts and Crafts Movement, 1890-1918", London 2021). W okresie modernizmu artyści symboliści, motywowani chęcią stworzenia totalnych dzieł w duchu Wagneriańskiego Gesamtkunstwerku, zwrócili się w stronę projektowania ram do własnych obrazów. Miały symbolicznie dopowiadać treści dzieła i stanowić efektowne, formalne zamknięcie kompozycji. Wśród klasycznych wzorów ramiarskich wymienić można kolumienkowe, antykizujące ramy dzieł Jacka Malczewskiego, tworzone przez krakowskie atelier introligatora Roberta Jahody (1862-1947). To przede wszystkim u niego ramy własnego projektu zamawiali malarze, począwszy od Jana Matejki przez całe pokolenie modernistów.

Wśród najciekawszych projektów tego okresu należy wymienić ramy symbolistycznych krajobrazów Stanisława Witkiewicza z roślinną ornamentacją oraz ramę „Autoportretu" Stanisława Wyspiańskiego, w który zwiędłe liście winorośli powtarzają się echem w roślinnej grotesce autorskiej ramy. Dzieła Edwarda Okunia podobnie oprawiane były zgodnie z wizją autora. W kompozycji „Cztery struny skrzypiec" (1914, The University of Arizona, Museum of Art, Tucson, Stany Zjednoczone) łacińska sentencja zapisania na oprawie „geniusz trwa, reszta jest śmiertelna" dopełnia symbolicznego przesłania obrazu. Prezentowane „Koniki polne" Włodzimierza Tetmajera oprawione są w autorską ramę. Wewnętrzne jej pole zajmuje wzór z dynamicznie przecinających się linii – kłosów zboża.
Zewnętrzny ornament okalający ramę to ciągły wzór roślinny składający się z naprzemiennie zestawionych liści dębu i żołędzi oraz liści wawrzynu i jego jagód. Wyobrażone rośliny manifestują siłę ziemi, moc i bogactwo z niej płynące. Imponująca oprawa „Koników polnych" podobija ich symboliczny sens jako obrazu opiewającego arkadię polskiej wsi.







6 †Ω

BOLESŁAW CYBIS

1895-1957

"Boże Narodzenie w Łowiczu", 1930

olej, tempera (technika mieszana)/sklejka, 86 x 77,5 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'B. CYBIS | 1930 | 7.'
opisany ołówkiem na odwrociu: 'B. Cybis' oraz 'listwy sosnowe',
na odwrociu ramy nalepka ramiarska: 'L. GRIEVE | Picture Frames | 970 Lexington Avenue | New York City, N. Y.' oraz napis własnościowy kredą

estymacja:
600 000 - 1 000 000 PLN
133 000 - 222 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Andreya Avinoffa (1884-1949), entomologa, malarza, kolekcjonera i dyrektora Carnegie Museum of Natural History w Pittsburghu
zbiory spadkobierców Andreya Avinoffa, Stany Zjednoczone

WYSTAWIANY:
The 1935 International Exhibition of Paintings, Carnegie Institute, Pittsburgh, 1935

LITERATURA:
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. 28 (wzmiankowany)
Cybis in Retrospect, katalog wystawy, New Jersey State Museum, Trenton 1970 (il. przed stroną tytułową oraz ujęty w katalogu jako „Nativity in Lowicz", około 1926-8)
fotografia z 1934 roku obrazu w zbiorach Carnegie Museum of Art w Pittsburghu





Ulica Nowy Świat nocą, 1935, fot. Henryk Poddębski, źródło: Wikimedia Commons

WARSZAWA CYBISA I ŁUKASZOWCÓW

„Gdzież jest drugi taki organizm miejski, tak naładowany wolą życia, zmasowaną energią kreatywną i umiłowaniem swojego miejsca na ziemi, jak Warszawa?”.

Leopold Tyrmand

Po dwuletnim pobycie w Turcji, Bolesław Cybis dotarł do Warszawy w 1923 roku. Urodzony w na Krymie polski, 28-letni wówczas artysta początkowo, wraz z rodzicami, zamieszkał przy pl. Trzech Krzyży, a później, wraz z żoną Marią w przęśle Mostu Poniatowskiego (przy którego odbudowie brał udział jego ojciec). W 1927 roku rozpoczęła się budowa ich nowoczesnego domu z pracownią na warszawskich Młocinach.
Cybis prędko włączył się w życie artystyczne stolicy, wstępując do warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Jako uczeń malarza Tadeusza Pruszkowskiego zaczął brać udział w organizowanych przezeń, popularnych plenerach w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą oraz zasilił szeregi nowej grupy artystycznej, składającej się ze studentów profesora, Bractwa św. Łukasza. Wkrótce stał się jednym z czołowych jej eksponentów.

Warszawa, do której ściągnął Cybis, była już w XIX-stuleciu prężnie rozwijającym się miastem położonym na terenie Królestwa Kongresowego. Po odzyskaniu niepodległości stała się stolicą Rzeczypospolitej i była największym polskim miastem z liczbą prawie miliona mieszkańców na początku lat 20. XX wieku. Stanowiła miasto wielokulturowe i największe w Europie skupisko ludności żydowskiej. Mimo niestabilności gospodarczej i politycznej pierwszych lat po wojnie, Warszawa w ciągu lat 20. i 30. stawała się w pełni europejską metropolią.

Znikały symbole dawnej opresji (rozbiórka soboru Aleksandra Newskiego na placu Saskim/Józefa Piłsudskiego), a zastępowały je nowoczesne budynki (choćby jeden z pierwszych „drapaczy chmur”, Prudential) czy całe kompleksy użyteczności publicznej (choćby Dworzec Główny czy lotnisko Okęcie). Legendę, żywą przecież i współcześnie, „Paryża Północy”, budowały modne kawiarnie, restauracje, hotele, kina, dancingi oraz domy towarowe. Choć to Śródmieście przybrało najbardziej metropolitalne oblicze, po likwidacji Twierdzy Warszawa mogły się rozwinąć takie dzielnice jak Żoliborz, Mokotów czy Saska Kępa. Szczególny rozwój urbanistyczny miasta nastąpił za prezydenta Stefana Starzyńskiego (od 1934 roku).

We współczesnej literaturze przywołuje się, oprócz wyidealizowanego, również ciemne oblicze stolicy. Podkreśla się niską dostępność nowoczesnych mediów, takich jak kanalizacja czy elektryczność, krótką średnią długość życia zarówno mężczyzn, jak i kobiet oraz problem bezdomności. Kwitła prostytucja, szerzył się handel „żywym towarem”, rozwijała się gangsterka, a ludność nękały problemy sanitarne i mieszkaniowe. Obraz Warszawy tamtych lat, jak każdego wielkiego miasta, był obrazem polifonicznym.





Bolesław Cybis, Narzeczona (Panna młoda, zakupiony przez Muzeum w Dayton, Ohio, USA, źródło: 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. 29



Sandro Botticelli, La Primavera, około 1480, fragment, Uffizi, Florencja, źródło: Wikimedia Commons

Na przełomie 1925 i 1926 roku Bolesław Cybis po raz pierwszy wyprawił się w Łowickie. Obszar ten, położony na pograniczu Mazowsza i ziemi łódzkiej od tego momentu stanie się ważnym dlań obszarem tworzenia. Po raz pierwszy odwiedzi majątek Soboty, który należał do jego kolegi i malarza Jana Stokowskiego. Sztuka ludowa i folkor znacząco oddziaływały na twórców polskiej sztuki nowoczesnej pomiędzy wojnami. W nich szukali „źródeł" tworzenia i atrakcyjnych form artystycznych, które nie wywodzą się z tradycji naturalistycznej sztuki Zachodu. Nurt „sztuki narodowej" został ukształtowany w przeświadczeniu konieczności poszukiwania źródeł polskości już nie tyle w dawnych stylach historycznych, lecz twórczości ludowej, która pozostaje poza czasem i postępem. Najważniejsze dokonania polskich twórców nowoczesnych tej doby bazowały na włączeniu sztuki ludowej we własne dzieła. Za naczelny przykład niech posłuży dorobek najpopularniejszej artystki międzywojnia, „księżniczki malarstwa", Zofii Stryjeńskiej.

Cybis uległ wpływowi łowickiego folkloru, włączając do swoich prac wizerunki wiejskich dziewczyn w barwnych strojach, niejednokrotnie przydając im wyrafinowane pozy i melancholijny wyraz. Jego zainteresowanie ludowością połączyło się z podziwem dla dawnych mistrzów sztuki europejskiej i poprzez tego rodzaju fuzję wyrażała się wielka indywidualność artysty. O zadaniu, które postawili przed sobą uczniowie Pruszkowskiego pisał malarza Jan Zamoyski: „W pogoni za innością za wszelką cenę, w dodatku innością nie własną a importowaną z zagranicy, w tym trwającym od pokoleń klepaniu przez sztukę polską pacierza za panią matką: francuską, włoską, monachijską czy petersburską, w tym stałym dopędzaniu zagranicy widzieliśmy jedną z głównych przyczyn nie liczenia się ze sztuką polską na arenie międzynarodowej. Bo kto jedynie dopędza ten drepcze w ogonie. A w ogólnoludzkim dorobku liczy się tylko to, co dany naród daje własnego, co odrębnością wyrazu wzbogaca ten dorobek. Pragnęliśmy więc spróbować przemawiać – tak jak potrafimy – własnym językiem (…)" (Jan Zamoyski w przemówieniu z okazji otwarcia wystawy Cybisa, Gotarda i Linkego w Muzeum Okręgowym w Toruniu, 13 grudnia 1970, 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. 48).

W swoich łowickich pracach Cybis, technologiczny eksperymentator, wprowadzał różnorodne materiały i techniki. Malował na klasycznych płóciennych czy drewnianych podobraziach, lecz także na merli. Używał oleju, tempery i próbował mieszać je z innymi mediami, np. werniksami, różnicując wizualne efekty. Jego prace z 1926 roku charakteryzuje stonowana kolorystyka. Jedynie w bardziej impresyjnych, „rozmalowanych" i mniejszych studiach odnajdziemy użycie czystego koloru. Datowane na 1930 roku „Boże Narodzenie w Łowiczu" jest dziełem odmiennym. Odznacza się monumentalną, wielopostaciową kompozycją i staranną reżyserią świateł. Perłowe karnacje modeli wyłaniają się z ciemnego tła, a jedynie detale roślin i elementy stroju nasycone są barwą. Dzieło, choć sugeruje to tytuł, nie nosi w sobie pierwiastka ikonografii chrześcijańskiej związanej z narodzinami Chrystusa. Dziecko zawinięte w białą chustę jest okazywane widzowi przez nagą, piękną dziewczynę, której głowa przybrana jest w dożynkowy wieniec z kłosów i kwiatów. Przez to kojarzy się z boginią Florą, której jeden z najważniejszych wizerunków w nowożytnej sztuce europejskiej stworzył Sandro Botticelli.
Właśnie w 1930 roku wraz z żoną Marią i przyjacielem Janem Zamoyskim Cybis wyprawił się w podróż do Włoch i północnej Afryki. Odwiedził wówczas Florencję, której jednym ze skarbów jest „La Primavera" Botticellego. „Wiosna" Cybisa trzyma w lewej dłoni suchy kłos, co nadaje przedstawieniu wanitatywny charakter, a postaci w tle konsekwentnie ubrane są w wiejskie stroje. Kobieta nosi na głowie białą chustę, a mężczyzna filcowy kapelusz.
W „Bożym Narodzeniu w Łowiczu" upostaciawia się dialog polskiej ludowości z tradycją sztuki europejskiej przefiltrowaną przez nowoczesną malarską wrażliwość i osobiste widzenia rzeczywistości Cybisa.

CYBISA ARCYDZIEŁO ODNALEZIONE



Andrey Avinoff, zdjęcie z początku XX wieku
źródło: archiwum prywatne

„Boże Narodzenie w Łowiczu", datowane przez artystę na lipiec 1930 roku, należy do czołówki muzealnych obrazów Bolesława Cybisa. Ze względu na wysoki stopień groteski, tak przecież charakterystycznej dla tego malarza, staranną reżyserię kompozycyjną oraz malarską pieczołowitość, może być śmiało zestawione z uważanymi za najważniejsze jego pracami: „Primaverą" (1936, Muzeum Narodowe w Warszawie), „Toaletą" (1928, dwie wersje w Muzeum Narodowym w Warszawie oraz Muzeum Okręgowym im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy) czy „Chinką" (około 1928, kolekcja prywatna).

Jak wiele dzieł Łukaszowców „Boże Narodzenie w Łowiczu" zostało zaprezentowane w Carnegie Institute w Pittsburghu. Instytucja ta, założona przez przed przemysłowca Andrew Carnegiego (1835-1919), była największą w Północnej Ameryce placówką organizującą wystawy sztuki współczesnej z całego świata, przez co miała pobudzić międzynarodową współpracę, kształcić publiczność oraz współformować kolekcję sztuki nowoczesnej Carnegie Museum of Art.

Najprawdopodobniej z wystawy 1935 roku „Boże Narodzenie w Łowiczu" nabył Andrey Avinoff (1884-1949). Avinoff – rosyjski rewolucyjny emigrant do Stanów Zjednoczonych – był entomologiem i dyrektorem Carnegie Museum of Natural History. Współcześnie uważany jest za jednego z największych kolekcjonerów motyli w dziejach. Pod koniec życia poświecił się malarstwu, a jego niemal surrealistyczne kompozycje zdradzają znawstwo florą i fauną. W 2011 roku odbyła się w Carnegie Museum of Art wystawa podsumowująca jego dorobek artystyczny „Andrey Avinoff: In Pursuit of Beauty".

Przez kolejne dekady dzieło Cybisa pozostawało w rękach rodziny kolekcjonera. „Boże Narodzenie w Łowiczu" pierwotnie posiadało zapewne inną ramę. Na odwrociu pracy odnajdziemy ramiarski opis: 'listwy sosnowe', być może związany z intencją samego artysty. Po II wojnie światowej dzieło otrzymało nową ramę, wykonaną w nowojorskim atelier Lilian Grieve, członka rodziny Avinoffa. Oprawa ta, za sprawą floralnej bordiury, rymuje się z roślinnymi motywami, drobiazgowo oddanymi przez Cybisa.



7

TADEUSZ MAKOWSKI

1882-1932

"Dzieci i zwierzęta" ("Jardin d'Acclimatation"), 1928

olej/płótno, 80 x 100 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Tadé 28 | Makowski'
opisany autorsko na odwrociu: 'Tadé | MAKOWSKI'
oraz 'Jardin | d'acclimatation | 1928 | Paris'

estymacja:
2 000 000 - 3 000 000 PLN
445 000 - 667 000 EUR

„Pod względem kolorystycznej orkiestracji, wydobycia lirycznej emocji i zniewalającego uroku obraz ten ma mało równych sobie w całej twórczości artysty".

Władysława Jaworska o obrazie „Dzieci i zwierzęta" (Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski, Kraków 1999, s. 26)











POCHODZENIE:
kolekcja Louis Léon-Martina (1883-1944), pisarza i krytyka,
kolekcjonera dzieł Tadeusza Makowskiego
kolekcja Solange Léon-Martin
kolekcja prywatna, Paryż
kolekcja instytucjonalna, Polska

WYSTAWIANY:
Exposition de quelques œuvres de Tadé Makowski, Galerie Jeanne Castel,
Paryż, 6-18 czerwca 1935
Tadé Makowski. Peintures, Galerie Berthe Weill, Paryż, 5-18 listopada 1928

LITERATURA:
Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski, Kraków 1999, s. 26
Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski. Polski malarz w Paryżu,
Wrocław-Warszawa-Kraków-Poznań 1976, nr kat. 53 (il.)
Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski. Życie i twórczość,
Wrocław-Warszawa-Kraków 1964, il. 121, s. 224-225, 353, nr kat. 489
Tadeusz Makowski, Pamiętnik, Warszawa 1961, il. 98
(Wnętrze gabinetu Louis Léon-Martina z obrazami Makowskiego, 1959)
Exposition de quelques œuvres de Tadé Makowski, katalog wystawy,
Galerie Jeanne Castel, Paris 1935, nr kat. 21
Tadé Makowski. Peintures, katalog wystawy, Galerie Berthe Weill, Paris 1928, nr kat. 2

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

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

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

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

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

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

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

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

1921 — Pierwsza indywidualna wystawa Makowskiego w Galerie La Licorne.

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

MAKOWSKI: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI



„DZIECI I ZWIERZĘTA”: PEŁNIA STYLU TADEUSZA MAKOWSKIEGO

Prezentowane dzieło „Dzieci i zwierzęta” znalazło się pośród czternastu przełomowych płócien, które Makowski zaprezentował na drugiej monograficznej wystawie w Galerie Berthe Weill w 1928 roku. Debiutancka u tej galerzystki wystawa z ubiegłego roku stanowiła przekrój jego dotychczasowej twórczości i tym samym prezentowała diapazon jego artystycznych możliwości. Wyselekcjonowane na drugi pokaz prace zostały stworzone w tym samym roku i miały ilustrować przemianę, która dokonała się w œuvre malarza.

Przyjaciel Makowskiego i krytyk Louis Léon-Martin pisał we wstępie do katalogu: „Tym razem amatorzy nie wiedzą, co dane im będzie oglądać. Jeżeliby Makowski już dawniej nie pokazał swych bogatych możliwości, powiedziałbym, że artysta doznał objawienia. Bo oto Makowski, bez pozy i udawania, bez próżnej chęci palenia za sobą mostów – po prostu wierny samemu sobie ukazuje się na wystawie jako jedna z najbardziej oryginalnych i ujmujących osobowości obecnej chwili (…). Jeżeli sztuka zaczyna się w momencie transpozycji – Makowski jest czystym, mocnym artystą, zdolnym tłumaczyć jednocześnie lirycznie i potocznie codzienność życia ludzkiego; ale do tego jest także malarzem – i to malarzem, który przebadawszy wszystkie subtelności, wszystkie uroki koloru, nie posługiwał się nimi nigdy z chęci podobania się – i oto wnosi dzisiaj do malarskiego słownictwa nową formę, język jeszcze nie znany. Makowskiemu zdarzył się cud, jaki zdarza się jedynie poetom (…)” (cyt. za: Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski, Kraków 1999, s. 24).

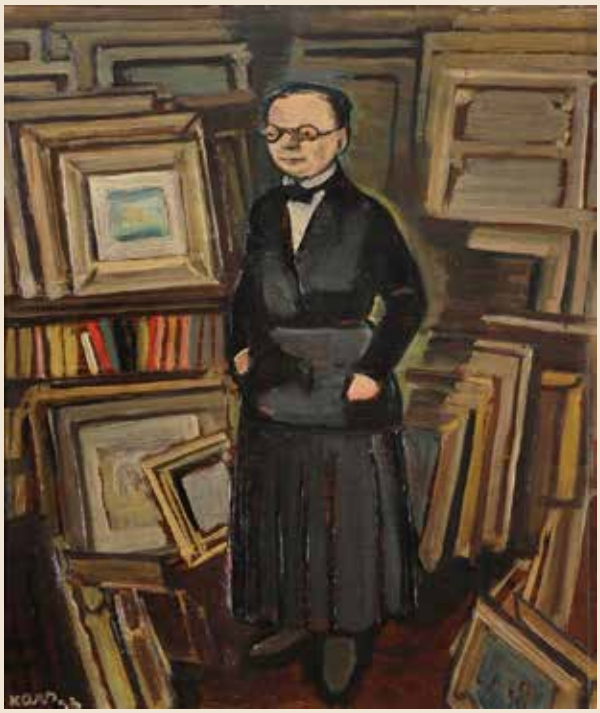
Ten obszerny fragment, mimo że pisany przez przyjaciela artysty, lecz nadal krytyka zaznajomionego z całym paryskim art worldem, tłumaczy, jak dalece nowe obrazy Makowskiego ciekawiły ówczesną publiczność. Znała już innego jego dzieła – portrety, martwe natury, pejzaże – o naiwizującym stylu prezentowane podczas wystaw zbiorowych (z Perem Krohgiem, Marcelem Gromaire’em i innymi) oraz indywidualnych (Galerie La Licorne i Berthe Weill). Sam motyw dziecka wkroczył do jego obrazów dokładnie dekadę wcześniej. Teraz jednak otrzymał inną redakcję. Makowski tworzy starannie wyreżyserowane grupowe sceny dziecięce. Przydaje postaciom atrybuty (np. lampiony i zabawki), konfrontuje ze zwierzętami, przedstawia zarówno we wnętrzu jak i en plein air. Upraszcza formę przedstawionych postaci, syntetyzując je niemal do ludowych świątków, lecz nasycą ją zróżnicowanym światłem i barwą – zawsze w liryczny sposób. Kompozycje te dawały wejrzenie w poetycki, zamknięty świat wyobraźni malarza. Głównym zadaniem swojej twórczości uczynił wyrażenie – jak sam to nazywał – pierwiastka ludzkiego. Jego kompozycje to nie mające odpowiednika w sztuce europejskiej opowieści o radości, czasem smutku, przyjaźni, bliskości, zachwycie. Używana przezeń metafora dziecięcej marionetki – jak zauważa Władysława Jaworska – służyła mu do artystycznej komunikacji z zewnętrznym światem. Inklinację dla motywu dziecka tłumaczy Gromaire, który stwierdza, że „było w nim samym coś z niewinnego dziecka”.

Akcja płótna „Dzieci i zwierzęta” rozgrywa się w paryskim Jardin d’Acclimatation, parku na terenie Lasku Bulońskiego. Miejsce to w XIX stuleciu stanowiło paryskie zoo, a w okresie dwudziestolecia międzywojennego park rozrywki dla rodzin z dziećmi. Przedstawiona scena jest oddzielona od widza niewysokim płotem. Dalsza część dzieli się na dwie sfery. Czworo dzieci tworzy zwartą plastycznie grupę, która wchodzi w wizualne napięcie z kratownicą siatki w lewej części płótna. Oddziela ona postaci od zwierząt, które faktycznie podziwiać było można w Jardin d’Acclimatation. Oczom widza ukazuje się kogut i bocian oraz mniejsze ptaki siedzące na wiotkich gałązkach, a także harcująca wiewiórka. Dzieci wyposażone w zabawki, hula-hop i patyk przypatrują się w niemym zachwycie, który bije z ich twarzy. Jaworska zauważył ten wyrażony w prezentowanym obrazie intymny związek: „Jak zwykle w kompozycjach Makowskiego, między dziećmi a zwierzętami panuje doskonała zażyłość. Na cały obraz pada skosem od górnej prawej strony jasny snop światła, oświetlając szczególnie grupę dzieci i niejako roziskrzając żywe barwy ich ubrań. Pod względem kolorystycznej orkiestracji, wydobycia lirycznej emocji i zniewalającego uroku obraz ten ma mało równych sobie w całej twórczości artysty. Nic dziwnego, że znalazł się w rękach jego przyjaciela, krytyka, mecenasa i protektora” (Władysława Jaworska, dz. cyt., s. 26).

Dzieło faktycznie przez dekady pozostawało w kolekcji Louis Léon-Martina i jego spadkobierców, zajmując szczególne miejsce w ich paryskim domu. Władysława Jaworska w „Pamiętniku” Makowskiego opublikowała zdjęcie z gabinetu Léon-Martina (stan z 1959 roku), gdzie pośród wielu pięknych prac Makowskiego „Dzieci i zwierzęta” zajmują centralne miejsce nad kominkiem. Obecnie praca jest prezentowana publicznie po raz pierwszy od 1935 roku.

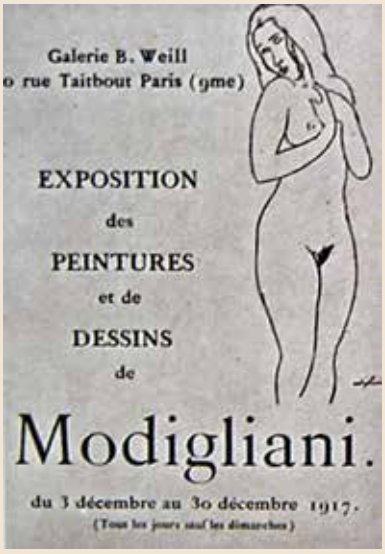
„Mój wernisaż w Galerii B. Weill. Jakże mógłbym pozostać nieczuły na tyle dowodów sympatii i szczerego koleżeństwa ze strony moich francuskich kolegów… Panna Weill ma serce jak na dłoni i stara się, jak może, by nadać tej wystawie wygląd prosty, a sympatyczny – więc i atmosfera przyjemna i ciepła tego nielicznego zebrania pozostanie w mojej pamięci”.

Tadeusz Makowski, Pamiętnik, Warszawa 1961, s. 303 (Paryż, 7 lutego 1927)



Georges Kars, Portret Berthy Weill, 1933, kolekcja prywatna
źródło: archiwum prywatne

BERTHE WEILL: GALERZYSTKA MAKOWSKIEGO



Broszura wystawy Amedeo Modiglianiego w Galerie Berthe Weill
źródło schirn.de

Współcześnie uchodząca za jedną z czołowych postaci paryskiego rynku sztuki, Berthe Weill (1865-1951) była pierwszą zawodową marszandką w dziejach. Swoim rozmachem działania dorównywała paryskim dealerom kalibru Ambroise'a Vollarda czy Paula Rosenberga. W jej stajni byli malarze tacy jak Maurice Vlaminck, Raoul Dufy, Kees van Dongen czy Maurice Utrillo. Jako pierwsza odkryła talent Pabla Picassa i zajęła się sprzedażą jego prac, nim ten zawarł umowę z Clovisem Sagotem. Dufy nazywał ją: „La petite Mère Weill”, a jej galeria stanowiła jedno z czołowych miejsc pomieszczenia i ekspozycji sztuki awangardowej w Paryżu. Otworzył ją razem z bratem przy 25 rue Victor Massé już w 1897 roku. Od 1901 roku prowadziła własną galerię na Montmartrze, która kilkukrotnie zmieniała adresy, aby w końcu funkcjonować pod adresem 46, rue Laffitte.
Weill nigdy nie cieszyła się finansową stabilnością, a jej działania i wybory, uważane za ryzykowne, dzisiaj mogą świadczyć o niezwykłym znawstwie sztuki nowoczesnej i smaku. Jako jedna z pierwszych wystawiała fowistów w 1908 i 1909 roku, a nade wszystko kluczowym epizodem jej działalności jest promocja kubizmu. Marszandka w 1913 roku urządziła ważne prezentacje dzieł Gleizesa, Légera, Metzingera i Picassa. Do popularnej wyobraźni przeszła jako organizatorka jedynego za życia artysty pokazu aktów Amedeo Modiglianiego, zamkniętego w atmosferze skandalu przez policję w 1917 roku.



Wnętrze gabinetu Louis Léon-Martina z obrazami Makowskiego, 1959, za: Tadeusz Makowski, Pamiętnik, Warszawa 1961, s. 405

LOUIS LÉON-MARTIN: KOLEKCJONER MAKOWSKIEGO

Louis Léon-Martin (1883-1944) był dziennikarzem i pisarzem związanym z licznymi paryskimi czasopismami w pierwszych dekadach XX stulecia. Funkcjonował jako krytyk artystów skupionych wokół Galerie Berthe Weill. Jego szczególny związek z Makowskim zaowocował wstępem do katalogu wystawy w tejże galerii w 1928 roku oraz artykułami o dorobku malarza publikowanym pośmiertnie w paryskiej prasie. Napisał także mała książeczkę o artyście, którą wydawało Towarzystwo Przyjaciół Tadeusza Makowskiego w 1935 roku. Mako, jak nazywali go francuscy przyjaciele, w 1931 roku, wykonał ilustrację do artykułu Léon-Martina opublikowanego w księdze pamiątkowej z okazji Wystawy Kolonialnej w Paryżu. Stworzył również portret pisarza (1929, kolekcja prywatna) oraz rysunkowe doń studium (około 1929, Muzeum Narodowe w Warszawie). Makowski pozostawał w przyjaźni z całą rodziną Léon-Martin. Po śmierci zarówno malarza, jak i kolekcjonera, to właśnie w rodzinnym zbiorze przetrwały bezcenne dzieła i pamiątki po Makowskim. Władysława Jaworska opublikowała w „Pamiętnikach" artysty (1961) zdjęcie przedstawiające gabinet Léon-Martina wypełniony obrazami. Krytyk pisał we wstępie do katalogu u Weill w 1928 roku: „Wszystkie moje wspomnienia związane z Makowskim są urocze i wzruszające. Nie przypominam sobie ani jednej chwili z nim spędzonej, która byłaby pozbawiona tej świeżości, entuzjazmu i prawdy, które emanują dusze proste i piękne".



Tadeusz Makowski, Portret Louis Léon-Martina, 1929, kolekcja prywatna, źródło: DESA Unicum



8

TAMARA ŁEMPICKA

1895-1980

"Czytająca I" ("La Liseuse I"), około 1951

olej/płótno, 79,5 x 56,2 cm
sygnowany l.d.: 'T. DE ŁEMPICKA'

estymacja:
4 000 000 - 6 000 000 PLN
889 000 - 1 333 000 EUR

POCHODZENIE:
spuścizna po artystce
kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
dom aukcyjny Sotheby's, Nowy Jork, listopad 1998
kolekcja prywatna
dom aukcyjny Christie's, Nowy Jork, maj 2019
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
Alain Blondel, Tamara de Lempicka. Catalogue raisonné 1921-1979, Lausanne 1999, s. 358, nr kat. B.300 (il.)

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

Tamara Łempicka





Portret Tamary Łempickiej, fot. Madame d'Ora, 1929, fot. IMAGNO / APA-PictureDesk via AFP / EASTNEWS

ŻYCIE NA WYSOKI POŁYSK

„Jestem precyzyjna we wszystkim, tak samo w malarstwie.
Moje obrazy są wykończone do ostatniego punkcika”.

Tamara Łempicka

Kiedy w 1939 Łempicka przenosiła się z Europy do Stanów, w formularzu wizowym przedstawiła się jako „gospodyni domowa”. Historia zapamiętała ją jednak jako charyzmatyczną Królową Art Déco, która w ciągu swojego życia zdążyła uciec przed rewolucją bolszewicką, zszokować postępowy (wydawałoby się) Paryż, przejechać przez międzywojenny art world w zielonym bugatti, a na koniec poinstruować rodzinę, aby jej prochy rozsypano z helikoptera nad wulkanem w Meksyku. Współcześnie jest najbardziej rozpoznawalną na świecie, a także najdrożej sprzedawaną artystką z Polski (nowy rekord padł w lutym 2020, kiedy za „Portret Marjorie Ferry” zapłacono 16 milionów funtów, tj. 82 miliony złotych). Do szkolnych podręczników weszła jednak w wersji ocenzurowanej. Wydaje się to zresztą zrozumiałe. Trudno bowiem z kobiety, która prowadzi życie niezależne, pali trzy paczki papierosów dziennie, a kochankami żongluje jak swoimi tożsamościami, zrobić symbol sztuki narodowej.

Tamara de Łempicka, baronowa Kuffner de Dioszag przyszła na świat w Moskwie jako Maria Gurwicz-Gurska. W dorosłym życiu jako miejsce urodzenia podawała Warszawę, a rozmówcom przedstawiała rozmaite wersje rodzinnej historii, spośród których najpopularniejsza była ta, w której ojciec porzucił rodzinę (w rzeczywistości popełnił samobójstwo), a Maria (Tamara) przeniosła się z matką do Warszawy. Wiadomo za to, że nad Wisłą odebrała staranną edukację. Dom dziadków przyszłej artystki, Deklerów, był otwarty na żydowsko-polską inteligencję i ludzi sztuki (bywali tam m.in. Paderewski i Rubinstein). Ją samą szybko postanowiono wysłać do szkół do Lozanny i zorganizować szereg podróży po Europie (później Łempicka przekonywała, że wakacje w Italii wymuszała sama). Jako nastolatka dzieliła życie między Szwajcarię, Warszawę i salony Moskwy i Petersburga. Na jednym z nich poznała swojego przyszłego męża, prawnika i bon vivanta, Tadeusza Łempickiego. Po raz pierwszy spotkali się ponoć na balu, na którym Maria pojawiła się w przebraniu chłopki i z żywą gęsią jako rekwizytem. W czasie rewolucji bolszewickiej uciekła razem z Łempickim do Paryża. Tam zmieniła imię z Marii na Tamarę i dodała sobie „de” do nazwiska.

Na okres paryski przypada jej profesjonalna, choć nieakademicka edukacja artystyczna. De Łempicka uczyła się u słynnego nabisty Maurice’a Denisa i kubisty André Lhote’a. Debiutowała w 1922 na Salon d´Automne i błyskawicznie zaczęła sprzedawać akty i zbierać zamówienia na portrety. Formuła malarstwa, którą oferowała publiczności, łączyła w sobie klasyczną figurację ze stylizacją typową dla ówczesnych żurnali modowych. Prace utrzymywała zwykle w metalicznej kolorystyce, wykańczała niby karoserią samochodu: „na wysoki połysk” i nadawała im niezwykłą rzeźbiarskość (nieprzypadkowo zresztą Łempicka wyszła z pracowni kubisty). Artystka umiejętnie żonglowała erotyzmem i śmiałą tematyką (w nagich Amazonkach rozmarzeni krytycy dopatrywali się lesbijek). Łączyła ze sobą motywy klasyczne z przemysłowymi (vide: seria aktów na tle nowojorskich wieżowców). Wiatr w żagle dało jej karierze życie prywatne. Łempicka gdziekolwiek się nie pojawiała, dawała o sobie znać temperamentem i niewyparzonym językiem. Znano ją z szemranych tancbud i dystyngowanych dancingów, artystycznych kawiarni i nocnych, kokainowych maratonów. Tajemnicą poliszynela był fakt, że jej małżeństwo z Łempickim jest otwarte, a Tamara spotyka się z zarówno z mężczyznami, jak i kobietami. Zagadką było za to jej pochodzenie: podawała się zazwyczaj za Polkę, nie stroniła od Żydów, a przy tym nie wahała sportretować się w stroju rosyjskiej tancerki (1924). Umiejętnie podsycała wokół siebie atmosferę skandalu i prowokacji. Fotografowie odwiedzający ją w pracowni niby przypadkiem natykali się na seanse malowania nagich modelek… Pod koniec lat. 20. Łempicka była powszechnie rozpoznawalna. Wystawiano jej dzieła (i kupowano) przede wszystkim we Francji, Niemczech i Włoszech.

Wszędzie zbierała dobre recenzje. W ferworze tryumfów artystycznych ginie gdzieś rozwód z Łempickim (1928) i epizody depresyjne (lekarze próbowali je leczyć dietą wegetariańską – jak łatwo się domyślić – nieskutecznie). Im dalej w głąb międzywojnia, tym pozycja Łempickiej wydaje się mocniejsza. Szturmem zdobywa okładki poczytnych magazynów: w 1929 jej prace zdobią niemal wszystkie okładki miesięcznika „Die Dame”. Łempicka pojawia się nawet na okładkach polskich czasopism, takich jak „Świat” (27 grudnia 1930, 15 lutego 1933) i „Kobieta współczesna” (20 listopada 1932). W 1933 powtórnie wychodzi za mąż, tym razem za swojego dawnego klienta, zamożnego przemysłowca i właściciela ziemskiego z Austro-Węgier (o żydowskim pochodzeniu), barona Roula Kuffnera. Razem z nim w 1939 emigruje do Stanów: najpierw do Hollywood, gdzie aż do 1942 regularnie fotografuje się z celebrytami, potem do Nowego Jorku, gdzie przynależy do śmietanki Manhattanu. Nadal maluje i wystawia, ale częściej pisze o niej prasa plotkarska niż krytycy sztuki. Od 1949 zaczyna uciekać z Nowego Jorku: jeździ na Kubę i do Meksyku, miesiącami podróżuje po Europie. Obie najważniejsze biografki artystki, Laura Claridge i Gioia Mori, zgadzają się, że za pobytami Łempickiej na Starym Kontynencie stało pragnienie, aby być tam, gdzie była sławna, i gdzie nie musi odgrywać roli „żony barona”. Instynkt, który kierował Łempicką do Europy, okazał się słuszny. Jeszcze długo w głąb lat 50. pojawiały się w prasie włoskiej artykuły poświęcone jej twórczości. Francuzi oferowali organizację wystaw i przyznawali się do niej jako do „malarki francuskiej”. Aż do lat 70. nierozwiązany pozostał jednak problem stylistycznej klasyfikacji jej twórczości. Zanim wylądowała ona w worku „art déco”, funkcjonowała z powodzeniem pod szyldem „nowego klasycyzmu”, czy triady: „neokubizm, abstrakcja, figuracja” (jak głosił podtytuł paryskiej retrospektywy z 1961).

W ostatnich latach życia Łempicka wycofała się z amerykańskiego art worldu i zdecydowała się nie wystawiać nowych prac (powstających nie tylko w nurcie figuralnym, ale i kompozycji surrealistycznych i abstrakcyjnych). Zmarła w 1980 w swojej posiadłości w Meksyku.



TAMARA I STARCY

„Wszystkie moje obrazy to autoportrety”.

Tamara Łempicka



Albrecht Dürer, Siedem boleści Maryi, 1946, centralny panel poliptyku, Alte Pinakothek, Monachium, źródło: Wikimedia Commons



Albrecht Dürer, Ołtarz Paumgartnerów, około 1503, prawe skrzydło ze św. Eustachym, Alte Pinakothek, Monachium, źródło: Wikimedia Commons

W oczach stałych bywalców nowojorskiego salonu Łempickiej „Czytająca” musiała uchodzić za krypto-autoportret, a w każdym razie za dzieło alegoryczne. Przedmioty zgromadzone wokół pogrążonej w lekturze dziewczyny dokładnie powielają bowiem wyposażenie nowojorskiego mieszkania artystki. Charakterystyczny biały kinkiet z przymocowanym do niego lustrem, masywny mahoniowy kabinet, empirowe krzesła z cytrynową tapicerką – wszystkie te przedmioty znamy dobrze z fotografii przedstawiających wnętrze duplexu, w którym Łempicka zamieszkała z mężem w 1942, kiedy z Beverly Hills przeniosła się na 57 Avenue, niedaleko Central Parku. Jedynym niepasującym do rzeczywistości tego wnętrza przedmiotem jest wisząca na ścianie kompozycja malarska. Jej prawe skrzydło przedstawia świętego Eustachego, a jego sylwetka jest zaczerpnięta ze słynnego Ołtarza Paumgartnerów Albrechta Dürera (1503, Stara Pinakoteka w Monachium). Lewe skrzydło przedstawia z kolei Matkę Boleściwą i również wzorowane jest na jednej z licznych Schmerzensmutter tego artysty. Co na obrazie malarki kojarzonej z poetyką art déco, erotyką i nowoczesnością robią cytaty z geniusza niemieckiego renesansu?

Podkreślmy po pierwsze, że nie mamy tu do czynienia z jednorazowym wypadkiem przy pracy. „Hommage” dla mistrza z Norymbergi pojawia się w twórczości artystki co jakiś czas, szczególnie pod koniec lat 40., kiedy powstają dwie wersje „Portretu pięknej M.” (kolekcja prywatna i Victor Manuel Contreras Foundation) wyraźnie nawiązujące do „Autoportretu” Dürera z Prado, oraz „Portretu w guście Dürera”, niewielka kompozycja pomyślana jako pendant dla „Portretu w guście Leonarda”. Z licznych podróży artystki szlakiem europejskich muzeów pochodzą z kolei rysunki powielające fizjonomie bohaterów sztuki Dürera i studia tkanin. Wszystkie te prace wpisują się w jeden z najbardziej fascynujących wątków twórczości Łempickiej, jakim było prowadzenie dialogu z Dawnymi Mistrzami.

Pierwsze jego ślady pochodzą już z okresu młodości. Jedną z najwcześniejszych zachowanych prac Łempickiej jest bowiem rysunkowy portret Michała Anioła (1915). W okresie międzywojennym pojawiają się z kolei bardziej lub mniej czytelne nawiązania do jego kompozycji. Łempickiej zdarza się ułożyć nagą kobietę w pozycji słynnego „Niewolnika” z Luwru (jedna ręka podniesiona ku górze i oparta na wygiętej w tył głowie, druga: wystudiowanym gestem oparta o pierś), albo zacytować „Noc” z nagrobka Medyceuszy. Garściami czerpie pomysły z florenckich manierystów (przede wszystkim Bronzina i Pontorma), odwołując się zarówno do ich metalicznego kolorytu, lśnienia tkanin, jak i ikonografii (nagie kobiety malowane blisko siebie, w erotycznych niemal splotach). Sztuka włoska służyła jej do nadawania własnemu malarstwu głębi i humanistycznego wymiaru – jednego ze swoich modeli, młodego markiza d’Afflitto sportretowała w pozie zwanej sansovinowską (od rzeźbiarza Sansovino, specjalizującego się w nagrobkach). Służyła jej też jako wzór do obrazowania erotyki: wiadomo np. że wielokrotnie studiowała „Ekstazę św. Teresy” Berniniego.

Pod koniec lat 30. Łempicka coraz wyraźniej kierowała swoje spojrzenie na Północ. W jej twórczości pojawiają się cytaty z van Eycka (modelki ubiera w czerwone turbany upięte na modłę tego znanego z Autoportretu van Eycka z National Galllery w Londynie), van der Weydena („Meksykanka” z 1947 wzorowana jest na jeden z malowanych przez niego dwórek, dziś w Waszyngtonie) i Jeana Fouqueta (niewątpliwie twarze płaczących kobiet malowane z dużym zbliżeniu były ukłonem w stronę jej francuskiej publiczności, odkrywającej Fouqueta właśnie od lat 30.). W latach 40. prym wiedzie wspomniany już Dürer i Holendrzy: Łempicka zaczyna interesować się gatunkiem trompe l’oeilu (1943), trawestuje „Dziewczynę z perłą” Vermeera (1945). Malując swoje wiejskie atelier w 1941, rezygnuje z fotograficznego realizmu i wplata w obraz motywy znane z holenderskich wnętrz złotego wieku: miotłę opartą o ścianę, ścierkę wiszącą na ścianie, porzucone buty, barokową martwą naturę. Na innych „wnętrzarskich” obrazach z tego okresu przypina do ściany weneckie cartellino (przytwierdzony gwoździem arkusik papieru z sygnaturą). W 1951, pracując nad „Czytającą”, równolegle studiuje dzieła Gerarda Terborcha i Gabriela Metsu, czego wyraz da w „Gitarzystce”.

W tym okresie Dawni Mistrzowie dadzą jej jednak nie tylko impuls do studiowania kompozycji i form, ale skłonią do odejścia od uprawianej wcześniej formuły malarstwa. Podczas gdy w latach 20. Łempicka pracowała nad seriami wielkoformatowych kompozycji, od połowy lat 30. wprowadza bardziej kameralne formaty. Tworzy maleńkie portreciki na wzór niderlandzkich prymitywów i gabinetowe scenki w rozmiarze typowym dla „Małych Mistrzów”. Źródła tej przemiany nie są do końca jasne. Być może zaważyła na niej zmiana trybu życia artystki, coraz częściej będącej w podróży i pracującej od czasu do czasu w hotelach. Niewykluczone, że jednym z impulsów mógł być też regularny kontakt z kolekcją Dawnych Mistrzów odziedziczoną przez jej męża, barona Kuffnera i chęć stworzenia dla niej alternatywy (od ok. 1938 małżeństwo nosiło się z zamiarem sprzedaży tego zbioru). Kluczową rolę odegrało jednak zdobycie przez Łempicką możliwości samodzielnego decydowania o tym, co i w jakim formacie chce namalować. Od końca lat 30. Łempicka pozostawała bowiem poza dyktatem paryskich galerzystów. W Stanach forsowała z kolei nie tylko nowe tematy swojego malarstwa, ale i nowy sposób ich prezentacji. W 1941 otwarto w Nowym Jorku jej pierwszą od czasu emigracji wystawę. Artystka wybrała na nią wyłącznie prace gryzące się z przypiętą jej przez prasę etykietą skandalistki. Zamiast roznegliżowanych Paryżanek zdecydowała się pokazać tylko intymistyczne prace podejmujące dość nieoczekiwaną dla niej tematykę: portret starej zakonnicy, wdowę w czarnym woalu, matkę z dzieckiem. W Levy Gallery obrazy te zaprezentowano w iście barokowej oprawie. Salę galerii utrzymano w półmroku, a na płótna rzucono mocne punktowe światło (zabieg ten powtórzono w drugiej odsłonie wystawy, w Los Angeles). Krytyka, która nie dostała „Łempickiej”, jakiej spodziewała się znaleźć (a więc: roznegliżowanej), pozostała skonfundowana. Samej artystce nie przeszkodziło to oczywiście kontynuować w kolejnych latach raz obranego kursu: przeciw stereotypom, a w kierunku panteonu Wielkich Artystów (ówcześnie, niemal wyłącznie mężczyzn).





Tamara Łempicka z Salvadorem Dali, 1941, Nowy Jork, fot. Album / EastNews





9

FRANCISZEK ŻMURKO

1859-1910

Studium portretowe starca, 1877

olej/płótno, 97 x 73 cm
sygnowany, datowany i opisany p.g.: 'F. Żmurko | 77 | Monachium'

estymacja:
50 000 - 80 000 PLN
11 200 - 17 800 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Bernd Rieber, Stuttgart, kwiecień 2008
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, czerwiec 2018
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
zdjęcie portretowe przedstawiające artystę pozującego z prezentowanym obrazem,
fot. Carl Holzer, 1879, Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn. F.2078

„Od pewnego czasu nazwisko p. Żmurki zajmuje mocno nasz świat artystyczny; wspominają o nim korespondencje zagraniczne, a każde płótno ukazujące się na wystawach naszych budzi powszechne zajęcie".

„Tygodnik Ilustrowany" 1880, nr 240, s. 70





Portret Franciszka Żmurki, fot. Wojciech Piechowski, 1882, Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn. F.2438/W
źródło: Biblioteka POLONA

„Artyzm Żmurki był z tych, w których odnaleźć można bardzo wyraźne nieśmiertelne pierwiastki wielkiego Renesansu. Był to duch twórczy, gnany żywiołową siłą wewnętrznej inspiracyi do gorączkowego tworzenia. Olbrzymi poczet jego obrazów, plon przeszło trzydziestoletniej pracy, jest całym rozdziałem sztuki nie tylko polskiej ale wszechświatowej".

Władysław Prokesch, Franciszek Żmurko,
„Współczesne Malarstwo Polskie", Z. I, Kraków 1911, s. 4-5

Twórczość Żmurki kojarzona jest z eterycznymi wizerunkami kobiet powtarzanymi w niezliczonych ilościach obrazów aż po pierwszą dekadę XX wieku. Powielane jako reprodukcje czy zdobienie papierośnic, nawet po śmierci malarza w 1910 roku stały się trwałym elementem polskiej i europejskiej kultury wizualnej. Mimo ogromu talentu artystycznego Żmurki to właśnie kobiece główki i portrety heter, które stanowiły popularne wyposażenie mieszczańskich salonów przełomu wieków, blisko okresu narodziny artystycznych awangard w Polsce, stały się uosobieniem kiczu. Współcześnie, gdy malarstwo akademickie zostało docenione przez profesjonalną historię sztuki, prace Żmurki są wysoko pozycjonowane w hierarchii sztuki polskiej XIX stulecia.

Prezentowane akademickie studium malarz wykonał w pierwszym okresie swojej twórczości, który jeden z pierwszych monografistów Żmurki, Władysław Prokesch, wiąże z jego studenckim pobytem w Krakowie i Monachium. Artysta przyszedł na świat w 1859 roku we Lwowie i tam też artystycznie dorastał, kształcąc rysunek u Franciszka Tepy. Później, w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, dostał się pod skrzydła Jana Matejki. Żmurko znany był z wysokiego mniemania o swoim talencie. Akademickie kształcenie uważał za nudne i prędko przeniósł się Wiednia, gdzie uczył się sam, a później do Monachium. Tam studiował w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych, jednak rozczarowany formułą nauczania założył własną pracownię.

Już jako dwudziestolatek zyskał pierwsze, cenne nagrody. Pierwszą z nich był złoty medal za studia i szkice otrzymany po pół roku nauki w pracowni profesora Alexandra Wagnera. Mniej więcej z tego okresu pochodzi zdjęcie artysty pozującego w dwoma studiami w monachijskim atelier (fot. Carl Holzer, 1879 (?), Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn. F.2078). Żmurko zapozował nieco nonszalancko w ciemny płaszczu i kapeluszu, z nogą założoną na nogę, opierając się na datowane na 1877 rok, prezentowane „Studium portretowe starca". Czyżby młody artysta chciał się sfotografować z dwoma mistrzowskimi, nagrodzonymi złotym medalem obrazami? Tej pewności nie mamy, lecz z dużym prawdopodobieństwem można ocenić, że tego rodzaju mistrzowskie studium należało do tego zestawu prac.

Dzieło przedstawia ujętego do pasa, nagiego, siedzącego na krześle modela. Nogi mężczyzny zostały zasłonione czerwoną tkaniną, która szczelnie wypełnia dolną część pola obrazowego. Z ciemnego tła wyłania się ciało wydobyte z mroku niczym światłem reflektora. Żmurko precyzyjnie oddał szczegóły anatomiczne: spod bladej skóry niby przeświecają mięśnie i kościec portretowanego. Akademicki charakter pieczołowicie wyrysowanego studium łączy się tutaj z fascynacją artysty dawnymi mistrzami renesansu i baroku. Weryzm prezentowanego dzieła i śmiałe skontrastowanie światła i cienia przybliżają nas do myślenia o inspiracji Caravaggiem i twórczością rzeszy jego następców.



zdjęcie portretowe przedstawiające artystę pozującego z prezentowanym obrazem, fot. Carl Holzer, 1879, Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn. F.2078, źródło: Biblioteka POLONA

10

JÓZEF CHEŁMOŃSKI

1849-1914

"Powrót z łąk", 1911

olej/płótno, 140 x 177 cm
sygnowany l.d.: 'JÓZEF CHEŁMOŃSKI | 1911'
na krośnie malarskim papierowa nalepka galeryjna, nalepki wystawowe,
w tym jedna zachowana fragmentarycznie oraz ślad po kolejnej

estymacja:
1 200 000 - 2 000 000 PLN
267 000 - 445 000 EUR

„Patryarcha naszego krajobrazu Józef Chełmoński nadesłał dwa piękne fragmenty ukochanych przez niego płaszczyzn mazowieckich, ‘Rzekę’ oraz ‘Powrót z łąk’, z bardzo charakterystyczną postacią dziewczyny wiejskiej na pierwszym planie”.

Zofia Skorobohata-Stankiewicz, Salon, „Bluszcz” 1912, r. XLVIII, nr 5, s. 56









POCHODZENIE:
kolekcja Leona Franciszka Goldberg-Górskiego (1863-1937), lekarza, wojskowego i wybitnego kolekcjonera, Warszawa, do około 1927
Salon Abe Gutnajera, Warszawa
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Salon Abe Gutnajera, Warszawa, okres międzywojenny
Wystawa dzieł Józefa Chełmońskiego, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, lipiec 1927
Wystawa na rzecz Towarzystwa Ochrony dla Dzieci Wyznania. Mojżeszowego Warszawa, styczeń-luty 1916
Salon 1911-1912, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, grudzień 1911 – styczeń 1912

LITERATURA:
Zofia Nowak, Zbiory Leona Franciszka Goldberg-Górskiego. „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie" 1966, r. X, s. 430, nr kat. 18
Powrót z łąk. Fotografia obrazu Józefa Chełmońskiego, przed 1939, fotografia reprodukcyjna, Biblioteka Narodowa, Magazyn Ikonografii, nr inw. F.13101/IVA
Katalog wystawy dzieł sztuki Salonu dzieł Sztuki Abe Gutnajera z Warszawy, Łódź 1937, poz. 152 (jako „Dziewczyna z grabiami")
Katalog dzieł malarstwa polskiego. Salon sztuki i antykwarnia Abe Gutnajera, Warszawa 1930, poz. 234 (jako „Dziewczyna")
Przewodnik po Wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Wystawy obrazów Wojciecha Gersona, Józefa Chełmońskiego nr 25 (lipiec 1927), Warszawa 1927, s. 27, nr kat. 44
Katalog wystawy na rzecz T[owarzyst]wa Ochron. dla Dzieci W[yznania]. M[ojżeszowego], Druk. Długa 29 (Hotel Polski), Warszawa 1916, s. 2, poz. 14
Zofia Skorobohata-Stankiewicz, Salon, „Bluszcz" 1912, r. XLVIII, nr 5, s. 55-57
Salon 1911-1912. Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, Warszawa 1912, nr kat. 41 (il.)





Józef Chełmoński przed dworkiem w Kuklówce, źródło: archiwum prywatne

CHEŁMOŃSKI W KUKLÓWCE: TRANSFORMACJA ARTYSTY

Po złym przyjęciu przez warszawską publiczność nowatorskich, realistycznych obrazów, m.in. „Babiego lata", Józef Chełmoński w 1875 roku podjął decyzję o wyjeździe do Paryża. Stolica Francji stała się dlań miejscem pobytu na kolejne 12 lat. Artysta osiągnął duże uznanie wśród międzynarodowej, salonowej publiczności. Brawurowo malowane, uwodzące dynamiką życia sceny polskiej i ukraińskiej wsi, w tym słynne „trójki" i „czwórki" przedstawiające pędzące końskie zaprzęgi, cieszyły się uznaniem widzów, ale handlarzy sztuką. Chełmoński podpisał prestiżowy kontrakt z marszandem Adolphem Goupilem i dostarczał ilustracji dla paryskiego czasopisma „Le Monde Illustré". Chełmoński świetnie zarobkował na swojej twórczości, a zainteresowanie swoją osobą podsycał „egzotycznym" wschodnim strojem czy sforą psów, z którą poruszał się po ulicy. Zarówno ówcześni krytycy, jak i współcześni historycy sztuki zgodni są, że prace okresu paryskiego stały się czasem sztampowe: malarz powielał sprawdzone rozwiązania kompozycyjne i używał podobnej anegdoty malarskiej. Przełom w dziele Chełmońskiego miał się dokonać po 1887 roku, gdy na stałe osiadł w rodzimym kraju.

„(...) Chełmoński wrócił do kraju, i w szeregu obrazów (...) pokazał, że może jeszcze odbierać szczere wrażenia od natury i odtwarzać je z prostotą i świeżością talentu (...)" – pisał Stanisław Witkiewicz (Stanisław Witkiewicz, Józef Chełmoński, „Tygodnik Ilustrowany" 1889, nr 316, s. 35). Wraz z żoną i czwórką dzieci zamieszkał początkowo w domostwie matki w Szymanowie, później w domach innych krewnych. Przebywał w Warszawie u brata Adama oraz u Józefa i Wandy Umińskich. Był także gościem Łoskowskich w Janowicach koło Nieborowa. Ten wczesny okres – lata 1887-1889 – był czasem koczowniczego pomieszkiwania u rodziny i znajomych. Artysta nie był pewien, czy pozostanie w Polsce, lecz ostatecznie, w 1889 roku, osiadł w majątku w Kuklówce nieopodal Grodziska Mazowieckiego.

Malarz po powrocie do Polski dokonał twórczego przełomu, powiązanego z odkryciem niemal mistycznej religijności. Jego panteistyczne pojmowanie przyrody – przekonanie o istnieniu Boga w naturze – brało się z osobistego doświadczenia i wyprzedzało tego rodzaju tendencję na gruncie malarskiego symbolizmu. Artystyczna innowacja miała jednak swoją ciemną stronę. W tym czasie borykał się z problemami osobistymi: zmarli jego synowie Józef i Tadeusz oraz córka Hanna i, po rozstaniu z żoną Marią, sam opiekował się trzema dorastającymi córkami. Jedna z nich, Wanda, w ten sposób komentowała przemianę ojca-artysty: „W tych latach już było jej bardzo ciężko wytrzymać z mężem, który zmienił się w brudnego, niechlujnego, małorolnego chłopa i zmienił swój charakter i stosunek do żony" (cyt. za: Tadeusz Matuszczak, Józef Chełmoński, Kraków 2003, s. 8).

Jako gospodarz modrzewiowego dworku i właściciel gospodarstwa wcielił się w rolę chłopa. Współcześni donosili, że jadąc do Kuklówki od strony drogi w kierunku Grodziska, można było spotkać Chełmońskiego bronującego ziemię. Urodzony w Boczkach pod Łowiczem, w rodzinie wójta, od dzieciństwa wiódł życie związane z życiem wsi. Dopiero artystyczna, niemiecka i francuska droga Chełmońskiego tę relację nadwątliła, co znajdowało jednak kompensację w tematyce jego malarstwa. Od 1889 roku artysta, niczym pustelnik, odgrodził się od świata i do swojego domu dopuszczał jedynie niewielu. Chełmoński, pod wpływem rozpadu życia osobistego, ewidentnie uległ załamaniu i wykazywał dużą nieufność w stosunku do otaczających go ludzi. Jednym z niewielu miłych gości w Kuklówce był Wojciech Piechowski (1849-1911), malarz i przyjaciel artysty, który podobno pomieszkiwał w majątku tygodniami. Chełmońskiego i Piechowskiego łączył wspólny temperament i wyobraźnia artystyczna, obydwaj rozmiłowaniu byli w wiejskim życiu.

Należy odnotować, że szczególnie od 1893 roku (śmierć Jana Matejki) Chełmoński był przez krąg krytyki artystycznej i koneserów sztuki kreowany na największego żyjącego malarza polskiego. Przywiązany do ubogiej Kuklówki malarz nie pozostawał zupełnie odizolowany od spotkań towarzyskich czy dyskusji o sztuce. Bywał gościem w pobliskiej Woli Pękoszewskiej u Górskich, gdzie z powodzeniem funkcjonował poważny salon intelektualny. Przyjeżdżał do Radziejowic, gdzie brał udział w spotkaniach i polowaniach w dobrach Krasińskich. Nieopodal leżą Grzegorzewice i Osuchów – dwa majątki, których właścicielem był Feliks Manggha Jasieński, jeden z największych kolekcjonerów sztuki nowoczesnej. Chełmoński w okresie Kuklówki eksponował swoje prace, przede wszystkim, w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Warszawie. Nowa formuła jego sztuki – syntetyczne malarstwo krajobrazowe często ze sztafażem ludzkim czy zwierzęcym – szybko znalazło swoich admiratorów. Pokazywane w Zachęcie prace prędko trafiały do prywatnych kolekcji, a inne odnosiły sukcesy na wystawach międzynarodowych, w Paryżu, Berlinie czy Stanach Zjednoczonych. Od końca lat 80. XIX wieku aż do śmierci malarz wyprawiał na plenery na pobliskie pola, łąki czy do Puszczy Bolimowskiej, lecz również parokrotnie odwiedził Ukrainę, Podole i Polesie. Na 1907 rok przypadł jubileusz artysty: w Krakowie, Lwowie i Warszawie odbyły się trzy wielkie pokazy jego twórczości.

U kresu życia słabło zdrowie i samopoczucie malarza, przybierała na sile również jego dewocja. Ostatnie prace Chełmońskiego powstały w 1913 roku, a na początku 1914 doznał ataku apoplektycznego, co uniemożliwiło mu ukończenie ostatniego obrazu, „Żurawie o poranku". Chełmońskiemu towarzyszy w polskiej historii sztuki legenda syna mazowieckiej ziemi i piewcy jej pejzażu, który, tęskniąc na obczyźnie, maluje imaginacyjne, rodzime widoki. Urodzony w Boczkach koło Łowicza, istotnie uczynił z mazowieckiej natury i obyczaju główny składnik swojego malarstwa. Współcześni Chełmońskiemu dostrzegali ten intymny związek. Malarka-amatorka, uczennica artysty Pia Górska z Woli Pękoszewskiej wspominała: „Swojej wsi, z jej prostą urodą i szczerością uczuć, pozostał wierny na zawsze" (Józef Chełmoński w oczach współczesnych, P. Górska, http://www.jozefchelmonski.piotrchelmonski.pl/index9.html).



Józef Chełmoński, Wieczór na Polesiu, 1909,
Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

„Nazywamy Chełmońskiego pejzażystą, ale to tylko dlatego, że nie mamy w słownictwie polskim słownictwa malarskiego, by znaleźć dlań nazwę odpowiedniejszą na to, co w poezji nazywamy eposem. Czujemy, że niepodobna jest nazwać Chełmońskiego malarzem rodzajowym. Obrazy jego – to nie ciekawe kawałki artystyczne, lecz całość pieśni".

Antoni Potocki, „Sztuka" 1904, cyt. za: Maciej Masłowski, Malarski żywot Józefa Chełmońskiego, Warszawa 1972, s. 286-287

„POWRÓT Z ŁĄK": NATURA SYMBOLICZNA

Stworzony latem i jesienią 1911 roku „Powrót z łąk" szybko doczekał się publicznej ekspozycji, bo zaprezentowany został już w grudniu w warszawskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych. Pierwsza recenzentka dzieła odnotowywała: „Patryarcha naszego krajobrazu Józef Chełmoński nadesłał dwa piękne fragmenty ukochanych przez niego płaszczyzn mazowieckich, „Rzekę" oraz „Powrót z łąk", z bardzo charakterystyczną postacią dziewczyny wiejskiej na pierwszym planie" (Zofia Skorobohata-Stankiewicz, Salon, „Bluszcz" 1912, r. XLVIII, nr 5, s. 56).

Wskazaną tutaj postać Chełmoński portretował parokrotnie w swoich późnych obrazach, m.in. w „Wieczorze na Polesiu" (1909, Muzeum Narodowe w Warszawie) oraz szkicach zachowanych w kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie. Stefania Wiśniewska, bo tak się nazywała, stała w się „Powrocie z łąk" główną, obok mazowieckiej przyrody, bohaterką monumentalnego płótna. Jej postać, pewnie krocząca ku widzowi „mocna" kobieta z atrybutem w postaci grabi przywodzi na myśl Thanatosy Jacka Malczewskiego nieodłączenie uzbrojone w kosy.



Powrót z łąk: fotografia obrazu Józefa Chełmońskiego, przed 1939,
Biblioteka Narodowa w Warszawie, F.13101/IVA, źródło: Biblioteka POLONA



Jean-François Millet, Anioł Pański, 1857-1859, Musée d'Orsay, Paryż
źródło: wikimedia commons



Jules Breton, Powrót z pól, 1871, The Walters Art Museum, Baltimore
źródło: art.thewalters.org

Przestrzeń rodzimego pejzażu dzieciństwa w dojrzałych latach Chełmoński nasączył osobistą emocją i przeczuciem Boga. Wybór skrajnych pór dnia, przesycenie kompozycji nastrojowym światłem, ekspozycja partii nieba to zabiegi znane z repertuaru środków wyrazowych malarstwa symbolistycznego, do którego Chełmoński, realista z krwi i kości, bliżej 1900 roku, chcąc nie chcąc, coraz silniej przynależał. Wizerunek chłopki na tle rozświetlonego ostatnimi promieniami zachodzącego słońca nieba może zostać odczytany w duchu symbolizmu jako zbliżanie się do kresu życia (samego artysty?) i przybliżanie się do Absolutu emanującego z krajobrazu. Do tego rodzaju interpretacji zachęca szczególnie silna w ostatnich latach pobożność (czy wręcz dewocja) malarza, a nade wszystko jego niestygnący przez całą drogę artystyczną zachwyt nad naturą.

Źródeł takiej postawy, w pewnym stopniu, należy upatrywać we wczesnym etapie nauki Chełmońskiego. Wojciech Gerson, nauczyciel rysunku w warszawskiej Klasie Rysunkowej, wykształcił rzeszę artystów i przez swoją pedagogikę pozwolił rozwinąć się największym talentom sztuki ostatnich dekad XIX i początku XX stulecia. Chełmoński był jego studentem w latach 1867-1871. W swojej pedagogice Gerson kładł nacisk na dobre technicznie opanowanie rysunku, lecz nie stosował akademickiej ortodoksji. Zachęcał do wnikliwego studiowania natury i własnych poszukiwań.

Powrót Chełmońskiego do Polski w 1888 roku zbiegł się z przemianą w twórczości jego mistrza i przyjaciela, Gersona właśnie. Poświęcony twórczości historycznej malarz wtedy podjął pierwsze próby „czystego" pejzażu, poświęcając się malowaniu widoków tatrzańskich. Jeśli współcześnie wysoko cenimy jego „Zwał skalisty w dolinie Białej Wody w Tatrach" czy „Dolina Bramki w Tatrach" Gerson, to w końcu XIX stulecia były krytykowane, a swojego obrońcę znalazły w osobie Stanisława Witkiewicza, który w kręgu warszawskiej krytyki artystycznej bronił też pierwszych „czystych" mazowieckich pejzaży Chełmońskiego (1888).

Znawca œuvre Chełmońskiego Tadeusz Matuszczak uważa, że głównym odkryciem francuskiego okresu malarz był wynalezienie „czystego" pejzażu, w którym sztafażu nie ma (albo gra małą rolę), a mowę zyskuje sama przyroda. Z bogatej palety zjawisk nowoczesnej sztuki francuski artysta pochlebnie wyrażał się jedynie o pracach barbizończyków – „malarstwo Francuzów stoi tak wysoko, bo mają pejzażystów pracujących po polach, co daje tak korzystny efekt", pisał w zaginionym liście do Gersona (cyt. za: Tadeusz Matuszczak, Józef Chełmoński, Kraków 2003, s. 22). W okresie paryskim nigdy nie zdobył się jednak na próbę z zakresu pejzażu czystego. Na to pozwolił sobie dopiero w zetknięciu z przyrodą rodzimą, na terenie zachodniego Mazowsza.

Malarze barbizończycy, porzucając akademickie konwencje, udali się na łono natury, do niewielkiej miejscowości Barbizon na obrzeżu lasu Fontainebleau pod Paryżem, gdzie stworzyli jedną z pierwszych w dziejach nowoczesnej sztuki kolonię artystyczną. Odrzucili akademickie brązy, pozbyli się konwencjonalnych planów przestrzennych, rozluźnili sposób budowania powierzchni obrazu, studiowali światło i barwę w naturze, chcąc prawdziwie je oddać. Tego rodzaju doktryna opisuje również w Chełmońskiego w jego kuklówieckim okresie.

„Powrót z łąk" – już w warstwie tytułu odwołuje nas do klasycznych wzorców malarstwa salonowego o tematyce wiejskiej – przede wszystkim „Powrotu żeńców z bagien pontyńskich" szwajcarskiego malarza Léopolda Roberta. Praca ta zaprezentowana na Salonie 1831 przysporzyła autorowi europejskiej sławy. Temat, jak i formuła przedstawieniowa – hieratyczna postać na tle rozświetlonego ostatnimi blaskami nieba – pozwalają porównać obraz Chełmońskiego do klasyków malarstwa École de Barbizon, na czele z Jean-François Milletem i jego „ubogim" malarstwem nasyconym religijnym przeżyciem, czy szeroko rozumianego malarstwa naturalizmu, którego najpopularniejszym przedstawicielem w II połowie XIX wieku we Francji był Jules Breton.

Prezentowana monumentalna kompozycja Chełmońskiego zdradza uśpiony dialog z europejskimi mistrzami. W późnym okresie twórczości artysta pozostał, w sposób raczej nieświadomy, innowatorem. Jego pełen namaszczenia stosunek do rodzimej natury pozwolił mu wypracować osobistą formułę syntetycznego malarstwa, poza skonwencjonalizowanymi przez profesjonalną historii sztuki nurtami przełomu wieków.





11

ARTUR GROTTGER

1837-1867

"Walka", 1864

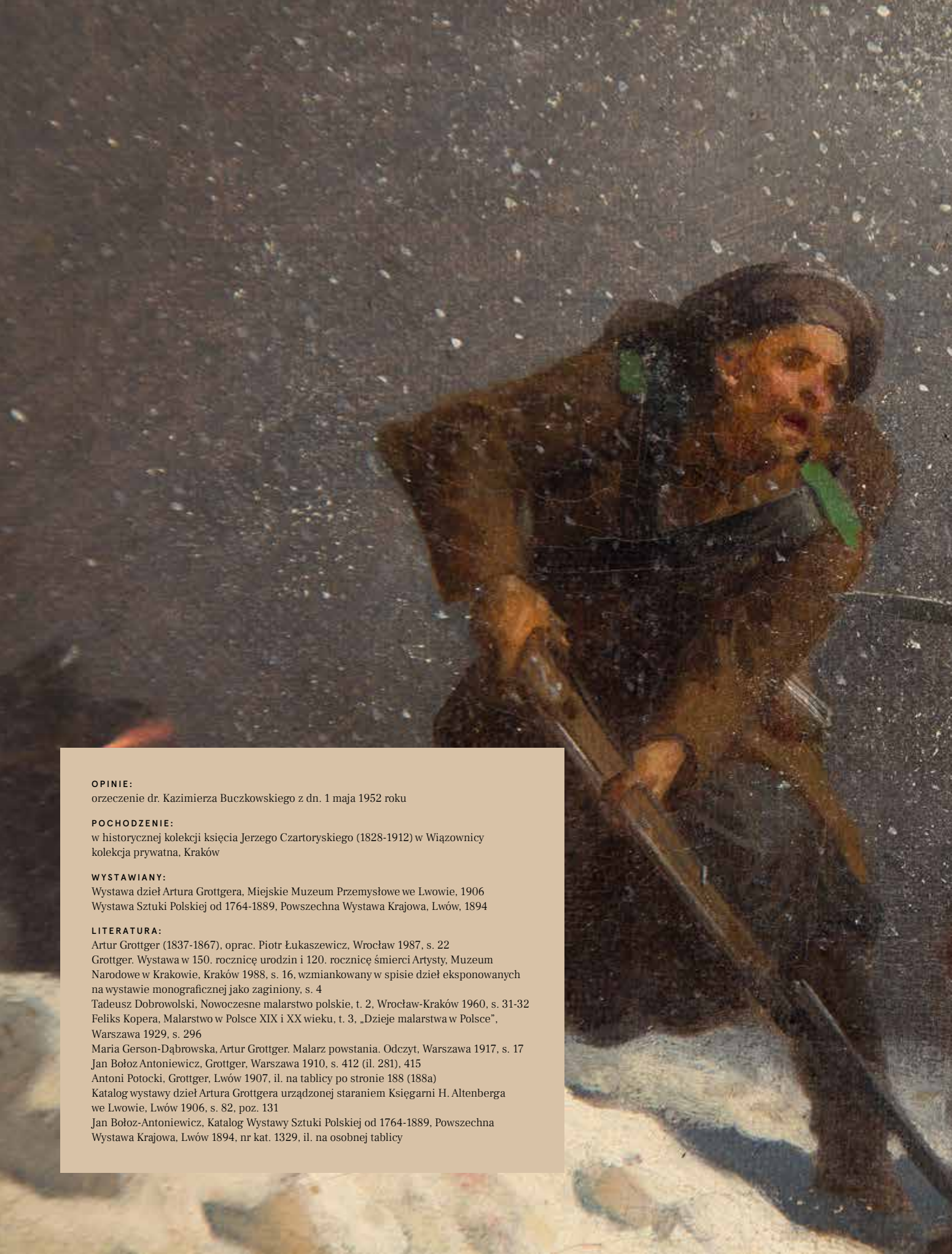
olej/płótno, 21 x 26 cm
sygnowany monogramem wiązanym oraz datowany l.d.: 'AG 1864'
na odwrociu papierowa karta z orzeczeniem dr. Kazimierza Buczkowskiego

estymacja:
350 000 - 500 000 PLN
78 000 - 111 000 EUR

„Na śniegu krwią zbroczonym atakuje bagnetem czerwono ubrany powstaniec, obrócony tyłem, rosyjskiego żołnierza opuszczającego broń; z głębi po lewej pada strzał, wymierzony w powstańca. Zawieruch śnieżna".

Jan Bołoz-Antoniewicz, Katalog Wystawy Sztuki Polskiej od 1764-1889, Powszechna Wystawa Krajowa, Lwów 1894, s. 297





OPINIE:
orzeczenie dr. Kazimierza Buczkowskiego z dn. 1 maja 1952 roku

POCHODZENIE:
w historycznej kolekcji księcia Jerzego Czartoryskiego (1828-1912) w Wiązownicy
kolekcja prywatna, Kraków

WYSTAWIANY:
Wystawa dzieł Artura Grottgera, Miejskie Muzeum Przemysłowe we Lwowie, 1906
Wystawa Sztuki Polskiej od 1764-1889, Powszechna Wystawa Krajowa, Lwów, 1894

LITERATURA:
Artur Grottger (1837-1867), oprac. Piotr Łukaszewicz, Wrocław 1987, s. 22
Grottger. Wystawa w 150. rocznicę urodzin i 120. rocznicę śmierci Artysty, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1988, s. 16, wzmiankowany w spisie dzieł eksponowanych na wystawie monograficznej jako zaginiony, s. 4
Tadeusz Dobrowolski, Nowoczesne malarstwo polskie, t. 2, Wrocław-Kraków 1960, s. 31-32
Feliks Kopera, Malarstwo w Polsce XIX i XX wieku, t. 3, „Dzieje malarstwa w Polsce", Warszawa 1929, s. 296
Maria Gerson-Dąbrowska, Artur Grottger. Malarz powstania. Odczyt, Warszawa 1917, s. 17
Jan Bołoz Antoniewicz, Grottger, Warszawa 1910, s. 412 (il. 281), 415
Antoni Potocki, Grottger, Lwów 1907, il. na tablicy po stronie 188 (188a)
Katalog wystawy dzieł Artura Grottgera urządzonej staraniem Księgarni H. Altenberga we Lwowie, Lwów 1906, s. 82, poz. 131
Jan Bołoz-Antoniewicz, Katalog Wystawy Sztuki Polskiej od 1764-1889, Powszechna Wystawa Krajowa, Lwów 1894, nr kat. 1329, il. na osobnej tablicy



1837 **11 listopada w Ottyniowicach na Podolu przychodzi na świat Artur Grottger. W dzieciństwie i młodości kształci się artystycznie u ojca Jana Józefa, który studiował w wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych.**

1847 Powstaje pierwsze dzieło malarza, „Egzekucja szpiega". Odtąd tematyka powstańcza na stałe wkroczy do dzieła artysty.

1849 Grottger rozpoczyna naukę w lwowskiej pracowni Jana Maszkowskiego.

1850 Zaprzyjaźnia się z Juliuszem Kossakiem, którego wpływ będzie widoczny w dziele Grottgera. Maluje pierwszy obraz olejny, „Wjazd Chrobrego do Kijowa".

1851 Cesarz Franciszek Józef przyznaje mu stypendium za akwarelę „Wjazd Franciszka Józefa do Lwowa". Ze stypendium będzie korzystać aż do 1863 roku.

1854/1855 **Wyjazd do Wiednia. Rozpoczyna studia w tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych. Ogląda wiedeńskie zbiory i wystawy oraz włącza się w życie kulturalne miasta.**

1858 Wyjeżdża do Monachium, gdzie wchodzi w kontakt z członkami tamtejszej kolonii artystycznej.

1860 Powstaje najbardziej znane współcześnie dzieło malarza, „Ucieczka Henryka Walezego" (1860, Muzeum Wojska Polskiego, depozyt w Muzeum Narodowym w Warszawie).

1861 **Masakry rosyjskie w Warszawie. Na wieść o nich zaczyna tworzyć pierwszy ze swoich cykli rysunkowych „Warszawa I". Jego reprodukcje są szeroko rozpowszechnione, pracom towarzyszy dyskusja prasowa.**

1862 Cykl „Warszawa II".

1863 **Cykl „Polonia" związany z wypadkami powstania styczniowego. Reprodukcje rysunków pokazywane są w Wiedniu, Londynie i Paryżu. Grottger ostatecznie nie decyduje się walczyć w powstaniu. Mimo to dotykają go policyjne represje.**

1864 Brat artysty Jarosław zostaje zesłany na Syberię. Przeciwko Arturowi toczy się proces jako autorowi w wiedeńskim czasopiśmie „Postęp", gdzie publikował treści patriotyczne. Latem wyjeżdża do Wenecji. Powstają prace olejne o tematyce powstańczej. Tworzy pierwszą wersję „Lituanii".

1865 Tworzy słynne kompozycje powstańcze i martyrologiczne „Przejście przez granicę" oraz „Pochód na Sybir". W tym roku wyjeżdża z Wiednia na stałe. Pierwsze objawy gruźlicy.

1866 **W styczniu poznaje miłość życia, Wandę Monné. Ich korespondencja stanowi nieocenione źródło wiedzy o życiu i twórczości artysty. W tym czasie Grottger dużo podróżuje. Kończy cykl „Lituania" i rozpoczyna pracę nad cyklem „Wojna". Pod koniec roku wyjeżdża do Paryża.**

1867 **Cykl „Lituania" eksponuje na Wystawie Światowej. W jego paryskiej pracowni pokazywany jest cykl „Wojna". Liczne spotkania z polskimi i francuskimi przyjaciółmi. Podpisuje kontrakt z Wiktorem Skrzyńskim na reprodukcję i rozpowszechnianie swoich rysunków. Szybko postępująca choroba skłania go do leczniczego wyjazdu w Pireneje, do Pau, a później do Amélie-les-Bains. Artysta umiera tam 13 grudnia.**

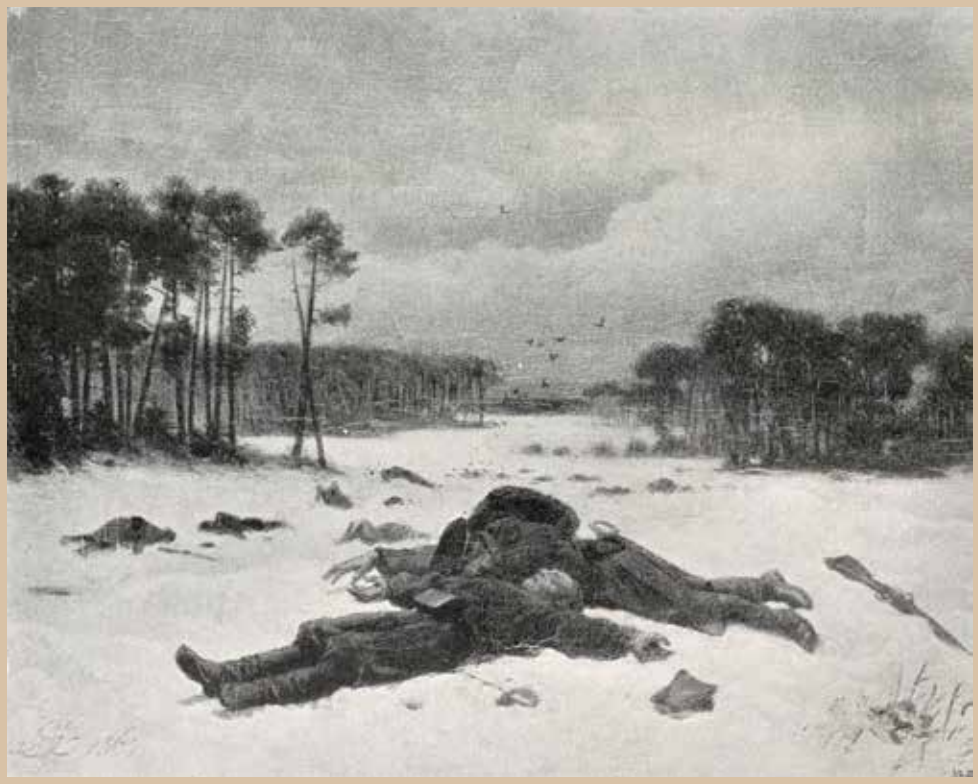


Artur Grottger, 1867, fot. Wiktor Skrzyński. Biblioteka Narodowa, sygn. F.2085, źródło: Biblioteka POLONA

GROTTGER: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI



„WALKA”: NOWOCZESNY MALARZ W ŚWIECIE WOJNY



Reprodukcje „Walki” i „Pojednania” w: Antoni Potocki, Grottger, Lwów 1907, tablica po s. 188



Timothy O'Sullivan, fotografia poległych pod Gettysburgiem, 1863
źródło: Wikimedia Commons

Nawet malarze walczący w powstaniu styczniowym (Maks Gierymski, Antoni Piotrowski czy Adam Chmielowski) nie pozostawili tak dosłownych i brutalnych jego wizerunków. Ich obrazy, choć reporterskie, noszą najczęściej nastrojowy, melancholijny charakter. W swoich rysunkowych cyklach Grottger, który powstaniu przyglądał się z perspektywy Wiednia, przedstawiał anegdotyczne wydarzenia, uogólniając je. Nasycał je emocją, nadawał rangę symbolu i epicki charakter, tworząc narodowe, martyrologiczne imaginarium. Dramatyzm starcia dwóch żołnierzy w „Walce" Grottger dobył plamami krwi na śniegu, porzuconym szynelem, widowiskowym wystrzałem ze strzelby na dalszym planie, ale też diagonalnym układem ciał dwóch centralnych postaci, które tracą tutaj cechy szczególne. Pojawiają się pars pro toto, aby zobrazować makabrę beznadziejnej walki powstańczej 1863 roku.

Po połowie XIX stulecia fotografowie zaczynają interesować się przedstawianiem wojny. Nie są obecni podczas walk, lecz zjawiają się na polu bitwy usłanym trupami. „Pojednanie" Grottgera ma zaskakująco dużo wspólnego z pierwszymi fotografiami tego rodzaju, choćby obrazami autorstwa Timothy'ego O'Sullivana. Mimo że powstaniem na ziemiach polskich była żywo zainteresowana prasa europejska, to grafiki, które przedrukowywała miały charakter ogólny. Grottger, chcąc zobrazować prawdziwe starcie musiał odwołać się do własnej inwencji, a wstrząsający efekt, który uzyskał przywodzi na myśl innych wielkich twórców, przede wszystkim dokładnie pięćdziesiąt lat młodszych „Powstańców madryckich" Francisco Goyi. Ci wybitni malarze – Goya i Grottger – musieli zmierzyć się z niemożnością zobrazowania nowoczesnego konfliktu i obydwaj z tej próby wyszli zwycięsko.

Artur Grottger w listopadzie 1864 roku stworzył w Wiedniu parę dwóch dopełniających się treściowo obrazów zatytułowanych „Walka" i „Pojednanie". „Pojednanie", należące swego czasu do kolekcji Lwowskiej Galerii Sztuki, zostało z niej skradzione w 1992 roku. „Walka", znana z licznych czarno-białych reprodukcji i opisów, obecnie jest eksponowana po raz pierwszy publicznie od dawna. W swoim dyptyku Grottger zawarł gorzką refleksję na temat odczłowieczonej, masowej śmierci. Polscy powstańcy i moskale stają się równi dopiero w obliczu kresu życia na polu walki. Grottger zapisał się w polskiej wyobraźni jako twórca rysunkowych cykli, w których przedstawił wypadki przed powstaniem styczniowym oraz jego przebieg. Stworzył też niezapomniane prace malarskie ukazujące cierpienie kalek, dramat zesłanych, heroizm kobiet wspierających powstańców czy, bezpośrednio, odwagę walczących na polu bitwy.

Stworzenie „Walki" poprzedził wyjazd 27-letniego wówczas malarza do Wenecji, na zaproszenie Jánosa Pálffy – węgierskiego miłośnika jego twórczości oraz kupca pierwszego cyklu „Polonia".
Komentatorzy twórczości malarza odnotowali, że wizyta w Włoszech spowodowała zachwyt nad sztuką dawnych mistrzów Serenissimy: Parisa Bordone'a, Tycjana czy Giovaniego Belliniego i zwykli przypisywać wpływ ich twórczości na zjawiający się w twórczości Grottgera po wyjeździe koloryzm, w takich pracach jak np. „Portret rudowłosej" (1865, Muzeum Narodowe w Krakowie). Tymczasem, wpływ weneckiego malarstwa widoczny jest i w dramatycznej „Walce". Grottger w śmiały sposób wyreżyserował światło i ciekawie zestroił barwę. Płótno jest utrzymane w palecie bieli, odcieni szarości i błękitu, które tworzą połać śniegu i sferę nieba. Zieleń strojów oraz czerwień munduru, krwi czy wystrzału ze strzelby to barwy zapożyczone z palety mistrzów XVI stulecia, podobnie jak skrzące się drobne płatki śniegu bliskie są aplikacji tkanki malarskiej przez Tycjana. Wyłaniające się z mroku postaci dobyte są silnym światłem księżycowym, które malarz świadomie mocno uwydatnił. Rzucane przez nie głębokie cienie przywodzą na myśl zastosowanie intensywnego światła reflektora niczym na planie filmowym.



Francisco Goya, Rozstrzelanie powstańców madryckich (3 maja 1808 roku), 1814, Prado, Madryt, źródło: Wikimedia Commons

12

JULIUSZ KOSSAK

1824-1899

"Ogniem i mieczem" - cykl 12 kompozycji do powieści Henryka Sienkiewicza, 1885-1886

akwarela, gwasz, sepia, tusz, piórko/papier, 32 x 50 cm (przybliżony wymiar każdej pracy)

estymacja:
1 100 000 - 1 500 000 PLN
245 000 - 333 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja hrabiego Jerzego Dunin-Borkowskiego (1856-1908), zakup od artysty
kolekcja prywatna, Londyn (okres powojenny)
kolekcja prywatna, Wiedeń
kolekcja prywatna, Kraków

WYSTAWIANY:
Juliusz Kossak 1824-1899, Wojciech Kossak 1856-1942, Muzeum Okręgowe w Suwałkach, 9 listopada – 31 grudnia 2018
Kossakowie, Muzeum Okręgowe w Toruniu, 3 marca – 8 maja 2016
Trylogia – dziwne materii pomieszanie, Muzeum Narodowe w Kielcach, 26 kwietnia – 16 listopada 2014
Juliusz Kossak (1824-1899). W setną rocznicę śmierci artysty, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, marzec-maj 1999
Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, Warszawa, 1886

LITERATURA:
Kamila Pijanowska, Henryk Sienkiewicz i artyści. „Ogniem i mieczem" w interpretacji plastycznej Juliusza Kossaka i Antoniego Piotrowskiego, tam przede wszystkim s. 254-263
Trylogia. Dziwne materii pomieszanie, katalog wystawy, Muzeum Henryka Sienkiewicza w Oblęgorku, Kielce 2014, s. 26-37, poz. 17-28, s. 26-37
Sławomir Gowin, Kossakowie, Warszawa 2006, s. 27 (tam il. „Przeprawa Skrzetuskiego przez staw"), 30
Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, Kossakowie, Wrocław 2001, s. 31
Juliusz Kossak (1824-1899). W setną rocznicę śmierci artysty, katalog wystawy, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Kraków 1999 (tam reprodukowane i opisane wszystkie prace cyklu)
Joanna Krzemińska, Albumy do „Trylogii" Henryka Sienkiewicza, w: Dzieła czy kicze, red. Elżbieta Grabska i Tadeusz S. Jaroszewski, Warszawa 1981, s. 287-301 (tam ilustrowane wszystkie dzieła z cyklu)
Janina Wiercińska, Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914, Warszawa 1969, s. 160
Kazimierz Olszański, Juliusz Kossak, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1988, s. 124-125, poz. 544-547, 550-553, 555-558 (il. na osobnych kartach)
Stanisław Witkiewicz, Juliusz Kossak, Lwów 1906, s. 251-252
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim za rok 1886, Warszawa 1887, s. 14
Album Henryka Sienkiewicza. Ogniem i mieczem. Podług rysunków Juljusza Kossaka, Lwów 1886 (kolejne wydania 1898 i 1899; tam reprodukcje akwarel techniką fotodruku na osobnych kartach)
















1. "Spotkanie Skrzetuskiego z Chmielnickim na Dzikich Polach", 1885
akwarela, tusz/papier, 29,8 x 47 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i datowany p.d.: 'Juliusz Kossak | 1885'
na odwrociu stempel zakładu ramiarskiego, papierowa nalepka wystawowa Muzeum Okręgowego w Toruniu,
stempel wystawowy Muzeum Narodowego w Kielcach opisany datą wystawy oraz opisany ołówkiem na podobraziu:
'Nr 1szy Spotkanie Skrzetuskiego z Chmielnickim'



2. "Przygoda w drodze do Łubniów", 1885
akwarela, tusz/papier, 32 x 46,7 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i datowany p.d.: 'Juliusz Kossak | 1885'
na odwrociu stempel zakładu ramiarskiego, papierowa nalepka wystawowa Muzeum Okręgowego w Toruniu,
stempel wystawowy Muzeum Narodowego w Kielcach opisany datą wystawy



3. "Pochód Chmielnickiego z Tuchaj Bejem", 1885-1886
akwarela, tusz/papier, 31,2 x 47,3 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany l.d.: 'JKossak'
na odwrociu stempel zakładu ramiarskiego, papierowa nalepka wystawowa Muzeum Okręgowego w Toruniu, stempel wystawowy Muzeum Narodowego w Kielcach opisany datą wystawy oraz opisany piórem na podobraziu cytatem z „Ogniem i mieczem" Henryka Sienkiewicza: 'Hej wy stepy, wy rydnyje | Krasnym cwitom pysanyje | Jako more szyrokije'



4. "Napad Bohuna na Kurcewiczów w Rozłogach", 1885
akwarela, gwasz, tusz, sepia/papier, 30,5 x 43 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i datowany l.d.: 'Juliusz Kossak | 1885'
na odwrociu stempel zakładu ramiarskiego, papierowa nalepka wystawowa Muzeum Okręgowego w Toruniu, stempel wystawowy Muzeum Narodowego w Kielcach opisany datą wystawy



5. "Książę Jeremi na mogile", 1885
akwarela, gwasz, tusz, sepia/papier, 29,4 x 46,3 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i datowany p.d.: 'Juliusz Kossak | 1885'
znak wodny papieru p.d., na odwrociu stempel zakładu ramiarskiego, papierowa nalepka wystawowa Muzeum Okręgowego w Toruniu,
stempel wystawowy Muzeum Narodowego w Kielcach opisany datą wystawy



6. "Podbipięta z Pułjanem pod Konstantynowem", 1885
akwarela, gwasz, tusz, sepia/papier, 30,1 x 46,7 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i datowany u dołu: 'Juliusz Kossak | 1885'
na odwrociu stempel zakładu ramiarskiego, papierowa nalepka wystawowa Muzeum Okręgowego w Toruniu,
stempel wystawowy Muzeum Narodowego w Kielcach opisany datą wystawy



7. "Zagłoba zdobywa sztandar", 1886
akwarela, gwasz, tusz, sepia/papier, 29,2 x 43,2 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i datowany p.d.: 'Juliusz Kossak | 1886'
znak wodny papieru l.d., na odwrociu stempel zakładu ramiarskiego, papierowa nalepka wystawowa Muzeum Okręgowego w Toruniu, stempel wystawowy Muzeum Narodowego w Kielcach opisany datą wystawy



8. "Pojedynek Wołodyjowskiego z Bohunem", 1886
akwarela, gwasz, tusz, sepia/papier, 30,5 x 47 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i datowany l.d.: 'Juliusz Kossak | 1886'
znak wodny papieru l.d., na odwrociu stempel zakładu ramiarskiego, papierowa nalepka wystawowa Muzeum Okręgowego w Toruniu, stempel wystawowy Muzeum Narodowego w Kielcach opisany datą wystawy oraz opisany ołówkiem na odwrociu: '- Atakujcie! - wykrzyknął | Zagłoba'



9. "Helena z Zagłobą, Wołodyjowskim i Rzędzianem", 1886
akwarela, gwasz, tusz, sepia/papier, 29,5 x 46,5 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i datowany p.d.: 'Juliusz Kossak | 1886'
znak wodny papieru p.d., na odwrociu stempel zakładu ramiarskiego, papierowa nalepka wystawowa Muzeum Okręgowego w Toruniu,
stempel wystawowy Muzeum Narodowego w Kielcach opisany datą wystawy



10. "Śmierć Longinusa Podbipięty", 1885-1886
akwarela, gwasz, tusz, sepia/papier, 30,8 x 47 cm (w świetle passe-partout)
na odwrociu stempel zakładu ramiarskiego, papierowa nalepka wystawowa Muzeum Okręgowego w Toruniu,
stempel wystawowy Muzeum Narodowego w Kielcach opisany datą wystawy



11. "Przeprawa Skrzetuskiego przez staw pod Zbarażem", 1886
akwarela, gwasz, tusz, sepia/papier, 29,5 x 46 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i datowany l.d.: 'Juliusz Kossak | 1886'
na odwrociu stempel zakładu ramiarskiego, papierowa nalepka wystawowa Muzeum Okręgowego w Toruniu, stempel wystawowy Muzeum Narodowego w Kielcach opisany datą wystawy oraz opisany ołówkiem na podobraziu:
'Tom IIIci Roz XXIX Był to dziwny widok | Tatar kiwał się ciągle, jakby kłaniał się w milczeniu'



12. "Skrzetuski przed Królem w Toporowie", 1885-1886
akwarela, gwasz, tusz, sepia/papier, 29,5 x 46 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany l.d.: 'Juliusz Kossak'
na odwrociu stempel zakładu ramiarskiego, papierowa nalepka wystawowa Muzeum Okręgowego w Toruniu,
stempel wystawowy Muzeum Narodowego w Kielcach opisany datą wystawy oraz opisany ołówkiem na podobraziu: 'No. XII | Skrzetuski przed Królem w Toporowie | We dworze Toporowskim, w bawialnej komnacie, siedziało | wieczorem trzech panów zamkniętych na tajemne (...)'

JULIUSZ KOSSAK: DROGA MALARZA

W 1844 roku Juliusz Kossak, jako 20-latek, rozpoczął trwająca szczęść lat podróż po majątkach ziemskich w Małopolsce, na Podolu oraz Wołyniu, a także na Ukrainie. Było to pierwsze, formatywne doświadczenie, które zaważyło na całej drodze artystycznej malarza. W tym samym roku, w Warszawie, otwarto na nowo Szkołę Sztuk Pięknych, zamkniętą w wyniku represji popowstańczych. Do grona profesorskiego należeli malarze Rafał Hadziewicz, Ksawery Kaniewski, Chrystian Breslauer oraz Marcin Zalewski. Ich w sztuka, różnorodna w tematyce, formowała oblicze nowego mieszczańskiego realizmu.

Grono absolwentów Szkoły stworzyło pierwszą warszawską cyganerię artystyczną. Młodzi twórcy postulowali stworzenie innowacyjnej formuły „sztuki narodowej". Inaczej niż nakazywała akademicka tradycja, malarze ci porzucili twórczość o tematyce historycznej. Fascynowało ich życie ludu wiejskiego oraz rodzimy krajobraz, który systematycznie utrwalali podczas „wędrówek piechotnych" po kraju. Owa grupa skupiła się wokół Jana Feliksa Piwarskiego, pejzażysty, a należeli do niej Wojciech Gerson, Franciszek Kostrzewski, Henryk Pilatti. Ugrupowanie zwykło się nazywać „Grupą Olszyńskiego" od nazwiska Marcina Olszyńskiego, dziennikarza, rysownik i fotografa. Olszyński stworzył tzw. „Albumy Olszyńskiego", w których zawarł kilkaset prac artystów tego kręgu z lat 1849-60. Należały do nich realistyczne krajobrazy, sceny rodzajowe i miejskie, w których malarze rejestrowali bezpośrednio to, co widzieli i czego doświadczali. Stanisław Witkiewicz nazwał ów zbiór, dziś przechowywany w Muzeum Narodowym w Warszawie, „kroniką pierwszych chwil istnienia polskiej sztuki". Istotnie, działalność warszawskiej cyganerii, tej awangardy realizmu stanowi o początku nowoczesności i modernizmu w sztuce polskiej.

Juliusz Kossak mieszkał w Warszawie w latach 1850-52 oraz 1853-55. Wówczas związał się z towarzystwem Olszyńskiego, lecz jego sztuka, silnie naznaczoną realistycznym rysem, była nieco odmienna od prac Gersona czy Kostrzewskiego. Już od początku kariery w latach 40. XIX stulecia Kossak umieścił w centrum swojej twórczości szlachecki obyczaj i idealizowane wizje przeszłości. Niejednokrotnie odwoływał się do anegdot, historii i tekstów literackich związanych z sarmacką legendą Rzeczpospolitej. Przykładowo, jeden z jego wczesnych znakomitych obrazów „Mohort prezentujących stadninę" (1858, Muzeum Narodowe w Warszawie) inspirowany był poematem Wincentego Pola „Mohort", w którym autor opisuje postać sławnego szlachcica-rycerza Szymona Mohorta żyjącego na Kresach w końcu XVIII stulecia. Kossak przyjaźnił się z Polem i ilustrował wiele jego utworów. Powróciwszy do Warszawy Kossak zarobkował głównie jako ilustrator. Współpracował głównie z „Tygodnikiem Ilustrowanym", „Przyjacielem dzieci" oraz „Kłosami", jego prace publikowane w prasie wprowadziły tę dziedzinę na nowe, nowoczesne tory. Uprawiał ilustrację, w której odnosił się współczesnych wydarzeń, lecz również przedstawiał sielankowe szlacheckie sceny oraz wizje z przeszłości narodu.
Jego prace były nowoczesne w tym sensie, że zaspokajały estetyczne potrzeby warszawskiego mieszczaństwa. Kossak istotnie był „malarzem życia nowoczesnego".

Prace Kossaka, odznaczające się dosadnym realizmem bliskie były wwyrazie grafikom brytyjskim o tematyce hippicznej. Artysta jednak silnie inspirował się twórczością mistrzów dawnych, głównie XVII-wiecznych Holendrów i Flamandów. Pejzaże leśne, w tym widoki z cyklu „Polowanie na niedźwiedzia" bliskie są nastrojowym wizjom Jakoba van Ruisadela. Kossak, mimo zarzucanej mu przez późniejszą historię sztuki schematyczności, uprawiał twórcze aemulatio z mistrzami przeszłości i współczesności.

Wybór techniki akwarelowej jako głównego medium ekspresji dokonał się w jego twórczości wcześnie. Renesans tej techniki wiąże się twórczością artystów angielskich przełomu romantycznego, którzy używali jej do rejestracji rodzimych zabytków przeszłości i pejzażu. Liczne towarzystwa, które powstały na początku XIX stulecia na Wyspach Brytyjskich, m.in. najbardziej znane Royal Watercolour Society, zajmowały się popularyzacją i profesjonalizacją tej dziedziny malarstwa. Rosnąca popularność akwareli doprowadziła do stworzenia innowacyjnych rodzajów papieru oraz przyborów, które ułatwiały artystą pracę zwodną techniką przede wszystkim w plenerze. Juliusz Kossak, przebywając w Wiedniu i Paryżu, stykał się z nowoczesną formułą malarstwa akwarelowego.
W dojrzałych latach używał jej, posługując się stricte realistyczną formułą obrazowania, lecz prezentując sentymentalny i romantyczny stosunek do polskiej natury i obyczaju.



Portret Juliusza Kossaka, fot. Wojciech Piechowski, około 1882,
Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn. F.2429, źródło: Biblioteka POLONA

SIENKIEWICZ I KOSSAK: W NARODOWYM IMAGINARIUM

„Ona nas ożywiła, ona naprawdę pokrzepiła nam serca, ona nie tylko wlała w nie miłość dawnej rycerskiej Polski, nie tylko zburzyła w naszych umysłach pogląd pesymistyczny, że na przeszłość Polski składają się same tylko cienie, ale nadto rozpaliła w naszych duszach nowe zarzewie buntu przeciw niewoli. Wszyscyśmy usłyszeli w Trylogii dźwięki czterech pierwszych słów Pieśni Legionów, którą wróg chciał w nas zagłuszyć, która nawet w niektórych duszach już zaczęła głuchnąć…”.

Ignacy Chrzanowski, cyt. za: Trylogia. Dziwne materii pomieszanie, katalog wystawy, Muzeum Henryka Sienkiewicza w Oblęgorku, Kielce 2014, s. 7



„Żywy obraz” wg „Ogniem mieczem” Henryka Sienkiewicza zaaranżowany przez Jacka Malczewskiego: Lipski jako Burłaj, Helcel jako Kozak, hr. Józef Wielopolski jako Tuhaj Bej, Zygmunt Kurnatowski jako Kozak, Józef Męcina-Krzesz jako Tatar, hr. Edward Mostowski jako Chmielnicki,
fot. Walery Rzewuski, 1884, Muzeum Narodowe w Warszawie
źródło: Cyfrowe MNW



Portret Henryka Sienkiewcza, około 1885
Biblioteka Narodowa w Warszawie, źródło: Biblioteka POLONA



Pojedynek Wołodyjowskiego z Bohunem, kadr z filmu „Ogniem i mieczem, reż. Jerzy Hofman, 1999, dystrybucja Syrena EG

Popularność Sienkiewiczowskiej „Trylogii", pisanej w latach 1882-1888, nie słabnie od blisko 140 lat. Od momentu publikacji pierwszego odcinka „Ogniem i mieczem" w maju 1883 roku, „powieści z lat dawnych" włączane są przez każde pokolenie do kanonu literackiego. Rozgrywające się na tle burzliwych dziejów Rzeczpospolitej XVII stulecia książki Sienkiewicza powstały w końcu XIX stulecia, jak deklarował sam autor, „ku pokrzepieniu serc". W przystępnej dla czytelnika, przygodowej formie stanowiły nową lekcję patriotyzmu. Losy Skrzetuskiego, Heleny Kurcewiczówny, Wołodyjowskiego, Bohuna czy Zagłoby były w kolejnych dekadach dodatkowo popularyzowane przez ekranizacje filmowe, przede wszystkim przez kasowy film Jerzego Hofmana z 1999 roku.

Od momentu pierwszej książkowej edycji „Ogniem i mieczem" (Warszawa 1884, drukiem Władysława Szulca i S-ki) ilustrowanie powieści brali na warsztat najbardziej cenieni polscy twórcy: Stanisław Kaczor-Batowski, Piotr Stachiewicz, Jan Czesław Moniuszko, Włodzimierz Tetmajer, Adam Setkowicz czy Konstanty Górski. To jednak Juliusz Kossak i jako pierwszy, i w sposób najlepszy stworzył dzieła ilustrujące hit wydawniczy Sienkiewicza. Artysta już wcześniej zainteresowany był przekładaniem na język plastyki dzieł polskiej literatury: stworzył kompozycje do „Pana Tadeusza" Adama Mickiewicza czy „Pamiętników" Jana Chryzostoma Paska. Powstanie prezentowanego cyklu do „Ogniem i mieczem" wiąże się z zamówieniem Edwarda Trzemeskiego, lwowskiego fotografa i wydawcy. Zaproszono jednego z najpopularniejszych polskich artystów, Kossaka, aby stworzył 12 prac, które następnie zreprodukowano techniką fotogramu i wydano album. Kompozycjom towarzyszyła im karta tytułowa inspirowana krajobrazem Dzikich Pól, dodatkowo dekorowana panopliowym motywem. Prace, które budziły podziw publiczności, zostały ponownie wydane w latach 90. oraz były licznie reprodukowane w formie pocztówek. W cyklu Kossaka znalazły się wyraziste przedstawienia kluczowych i emocjonujących momentów powieści, których obrazy weszły na trwałe do kultury: pojedynku Wołodyjowskiego z Bohunem oraz śmierci Longinusa Podbipięty.

Kossak (którego Sienkiewicz znał i podziwiał jego dzieła na warszawskich wystawach) z bogactwem detalu odtworzył wybrane sceny, a jego redakcje są wierne wersetom powieści. W ciekawy sposób malarz przełożył fabułę powieści na formę narracyjnego 12-częściowego cyklu malarskiego dotyczącego Sienkiewiczowskiego opisu powstania Chmielnickiego na Ukrainie (1648-1651). Jak zauważała Joanna Krzemińska klamrą spinającą serię jest postać Skrzetuskiego, obecnego w dwóch pierwszych i dwóch ostatnich rysunkach. Kolejne postaci pojawiają się w następnych odsłonach w towarzyszeniu postaci już znanej czytelnikowi/widzowi.
Badaczka odnotowuje też, że, co zaskakujące, Kossak nie wyobraził żadnej bitwy. Jasno za to przedstawił, kto jest pozytywnym i szlachetnym bohaterem (Jeremi Wiśniowiecki i wojska Rzeczpospolitej), a kto negatywnym i nieokrzesanym zbójem (Chmielnicki, Tuhaj-bej i wojska powstańcze). Czytelnicy Sienkiewicza emocjonowali się w epoce wątkami romansowymi. W redakcji Kossaka całość opowieści podporządkowana jest narracji stricte historycznej: cykl zamyka scena, w której uszły ze Zbaraża Skrzetuski dociera do króla Jana Kazimierza z informacją o dramatycznym położeniu obrońców twierdzy.

Kossak, jako pierwszy ilustrator „Ogniem i mieczem", stanął przed wyzwaniem nadania plastycznego oblicza tej wyjątkowo popularnej powieści. Niezwykła inwencja plastyczna jest do dziś widoczna w jego dziełach. Posłużył się mieszanymi technikami rysunkowymi, osiągając zaskakujące efekty wizualne. Choć monochromatyczne – wykonane w czerni, bieli, odcieniach szarości i sepii – gdyż w ten sposób dawały się przełożyć na medium drukowanej reprodukcji, prace Kossaka pełne są niezwykłych efektów światłocieniowych, urzekających detali, zróżnicowanych faktur i tonów. Niektóre z nich są bardziej dosłowne i rzeczowe, jak brawurowy „Pojedynek Wołodyjowskiego z Bohunem", niektóre zaś nastrojowe, bliskie klimatowi symbolizmu jak „Przeprawa Skrzetuskiego przez staw pod Zbarażem".

Nieskazitelnie zachowany cykl Juliusza Kossaka do „Ogniem i mieczem" został zaprezentowany w warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych już w roku wydania lwowskiego albumu. Kossak już krótko po stworzeniu sprzedał swoje prace hrabiemu Jerzemu Dunin-Borkowskiemu, co było powodem konfliktu między malarzem i wydawcą, który chciał swoich praw dochodzić w sądzie. Cykl, przez wiele dziesiątek lat uważany za zaginiony, przechowywany był w prywatnych kolekcjach zagranicą. Po raz pierwszy po wielu latach został zaprezentowany na wystawie „Juliusz Kossak (1824-1899). W setną rocznicę śmierci artysty" (Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, 1999).



Atelier: Portret zbiorowy malarzy w atelier. Od lewej stoją: Wojciech Gerson, Józef Simmler, Alfred Schouppé. Od lewej siedzą: Józef Brodowski, Franciszek Kostrzewski i Juliusz Kossak, fotografia, około 1865, Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn. F.66521, źródło: Biblioteka POLONA



13

LUDWIK GĘDŁEK

1847-1904

Zakup konia ze stadniny

olej/płótno, 79 x 122 cm
sygnowany i opisany p.d.: 'L. Gedlek Wien'
na krośnie malarskim pieczęci: 'Kunsthändler Anton Stöckl Wien',
na odwrociu ramy nalepka inwentarzowa z numerem: '871'
oraz zakładu ramiarskiego Anton Rötger w Hamburgu

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

Prezentowana kompozycja to przykład charakterystycznego dla monachijczyków tematu „stepowego" pejzażu. Gędłek wyspecjalizował się w widokach z targów, postojów, patroli oraz przydrożnych, wiejskich i małomiasteczkowych scenkach. 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" tematykę, ale posługiwali się również pokrewnym językiem form. Gędłek wytworzył swoisty typ melancholijnego, „bladego" nizinnego pejzażu poprzecinanego zagajnikami z eksponowaną partią szarego nieba. W prezentowanych „Zakupie konia ze stadniny" malarz odniósł się do kresowych „targów na konie" najbardziej znanych monachijczyków. Tego rodzaju przedstawienia stanowiły wręcz popisowy motyw Brandta. W prezentowanej, monumentalnej scenie Gędłek doskonale odmalował bogactwo końskich maści i dynamizm dużej grupy zwierząt. Całość zanurzył w stonowanym, pogodnym pejzażu migoczącym światłem przedpołudnia. Gędłek studiował początkowo na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, potem od 1873 w Wiedniu u Eduarda Peithnera von Lichtenfelsa i Carla Wurzingera. Na stałe związał się z wiedeńskim środowiskiem artystycznym, ale utrzymywał też żywe kontakty z polskimi malarzami. Swoje prace o tematyce rodzajowej i historycznej sprzedawał zarówno w Austro-Węgrzech, jak i w Polsce. Wystawiał w warszawskim Salonie Krywulta, Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie i salonach drezdeńskich. Jego prace znajdują się obecnie m.in. w Muzeum Narodowym w Warszawie, Lwowskiej Galerii Obrazów czy w Muzeum Polskim w Chicago.



14

PIOTR MICHAŁOWSKI

1800-1855

"Wóz amunicyjny z przewróconym koniem", około 1835

olej/płótno dublowane, 58 x 72,5 cm
na krośnie malarskim papierowe nalepki inwentarzowe i wystawowe

estymacja:
500 000 - 700 000 PLN
111 000 - 156 000 EUR

„Zapał batalistyczny pociągał go do kompozycyj wojskowych, scen z wozami amunicyjnymi i z artylerją. W zbiorach rodziny znajdują się piękne studja w tym kierunku. Najlepsze z nich, to wóz amunicyjny z przewróconym koniem; widać tu rozpęd i furję siedzącego na drugim koniu żołnierza, który smaga upadłe zwierzę, aby je zmusić do powstania i ocalenia sytuacji (...)".

Feliks Kopera, Malarstwo w Polsce XIX i XX wieku, t. 3, „Dzieje malarstwa w Polsce", Warszawa 1929, s. 97





POCHODZENIE:
kolekcja rodziny artysty

WYSTAWIANY:
Piotr Michałowski 1800-1855. Wystawa dzieł artysty w dwusetną rocznicę urodzin, Muzeum Narodowe w Krakowie, 19 października 2000 – 15 stycznia 2001
Piotr Michałowski 1800-1855, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa, kwiecień-maj 1956
Koń w malarstwie i rzeźbie polskiej, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, lipiec 1913
Wystawa Sztuki Polskiej od 1764-1889, Powszechna Wystawa Krajowa, Lwów 1894

LITERATURA:
Piotr Michałowski 1800-1855. Wystawa dzieł artysty w dwusetną rocznicę urodzin, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2000, s. 168-169, poz. 115 (il.)
Jan K. Ostrowski, Pięć studiów o Piotrze Michałowskim, Kraków 1988, s. 96-100, il. 19
Jan K. Ostrowski, Piotr Michałowski, Warszawa 1985, s. 72-74, il. 58
Wojciech Suchocki, Z malarskiego dialogu Piotra Michałowskiego, w: Problemy interpretacji dzieła sztuki i jego funkcji społecznych, Poznań 1980, s. 144-147, il. 6, 8
Jerzy Zanoziński, Piotr Michałowski, Wrocław 1965, s. 60-61
Jerzy Sienkiewicz, Piotr Michałowski, Warszawa 1959, s. 33, 36, fig. 1
Jerzy Sienkiewicz, Droga do Michałowskiego, „Sztuka i Krytyka" 1957, nr 2, s. 120-123, il. 9
Mieczysław Sterling, Piotr Michałowski, Warszawa 1932, s. 83
Helena d'Abancourt de Franqueville, Piotr Michałowski (Z monografii), „Sztuki Piękne" 1931, r. VII, s. 300
Feliks Kopera, Malarstwo w Polsce XIX i XX wieku, t. 3, „Dzieje malarstwa w Polsce", Warszawa 1929, s. 97
N. N., (Celina Michałowska), Piotr Michałowski. Rys życia, zawód artystyczny, działalność w życiu publicznym, Kraków 1911, s. 83 (il.)
Katalog ilustrowany wystawy „Koń w malarstwie i rzeźbie polskiej", Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1913, poz. 122
Jerzy Mycielski, Sto lat dziejów malarstwa w Polsce 1760-1860. Z okazyi wystawy retrospektywnej malarstwa polskiego we Lwowie, Kraków 1897, s. 386
Jan Bołoz-Antoniewicz, Katalog Wystawy Sztuki Polskiej od 1764-1889, Powszechna Wystawa Krajowa, Lwów 1894, nr kat. 780



POLAK W PARYŻU

„Jest to człowiek nadzwyczajny: ma stado w głowie i jeszcze więcej, bo sprzedaje swoje konie na wagę złota, czego by z żywymi końmi nie dokazał”.

Anonimowy autor w liście do Michałowskich, 10 lipca 1833

Czy ziemianin i urzędnik o umyśle wybitnie „ścisłym” może być romantykiem? Przykład Michałowskiego, malarza łączącego artystyczne zajęcia z życiem gospodarnego zarządcy dowodzi, że owszem, może. Wystarczy, aby malował nieszablonowo: wbrew akademickim normom i wbrew gustowi statecznego mieszczaństwa. W historii sztuki polskiej przypadek Michałowskiego jest jednak czymś znacznie więcej niż tylko wyjątkiem potwierdzającym regułę. Twórczość tego krakowskiego artysty stanowi bowiem w pejzażu naszej kultury zjawisko osobne, trudne do wytłumaczenia i skłaniające do rewizji rozmaitych „-yzmów”, którymi zwykliśmy czytać kulturę XIX wieku.

Trudno biografię Michałowskiego wpisać w romantyczny schemat. Urodził się w rodzinie zamożnego ziemianina i późniejszego senatora Rzeczpospolitej Krakowskiej. Odebrał staranne wychowanie, które miało ukierunkować go na karierę urzędniczą: w 1814 rozpoczął studia matematyczne i przyrodnicze na Uniwersytecie Jagiellońskim; zbliżając się do dwudziestki, rozważał karierę wojskową, ale ostatecznie wylądował na w Wydziale Prawa w Getyndze. Osiągnąwszy wiek 24 lat, miał już stateczną posadę w Komisji Rządowej Przychodów i Skarbu w Warszawie. W 1826: etat z pensją 6 tys. złotych rocznie, a pod sobą cały dział przemysłu ciężkiego. Rok później awansował na naczelnika Wydziału Hutniczego (dla modernizującej się, stale głodnej metali Kongresówki stanowisko o niebagatelnym znaczeniu), a jego pensja została zdublowana.
Pasmo sukcesów przerwał dopiero wybuch powstania listopadowego, kiedy na Michałowskiego zwaliła się konieczność produkowania broni, a jego praca stała się przedmiotem krytyki.

Po upadku powstania Michałowski pożegnał się z karierą urzędniczą i wrócił do rodzinnego Krakowa. W 1832 razem z teściem zdecydował się na emigrację do Francji. Była ona jednak nie tyle ucieczką przed represjami, ile „eskapadą”. Michałowski dzięki pomocy rodziny był finansowo niezależny i dzięki temu zdecydował oddać się pasji z lat młodzieńczych: sztuce.

Już w latach krakowskich odbierał – jak przystało na młodego panicza – lekcje rysunku. Otarł się o pracownie Józefa Brodowskiego i Franciszka Lampiego, ale miał o talencie tych Mistrzów – podobnie zresztą jak o zdolnościach malarzy warszawskich – nie najlepszą opinię. W kolejnych latach ćwiczył się więc samodzielnie, celując przede wszystkim w salonowych karykaturach, pejzażach, drobnych scenkach batalistycznych i wojskowych. Nie był chyba głodny akademickiej edukacji, skoro w Paryżu zamiast École des Beaux-Arts wybrał pracownię Nicolas-Toussaint Charleta. Czego się w niej nauczył? Jeśli wierzyć tradycji rodzinnej: niczego. Córka artysty, Celina, utrwaliła w swoich wspomnieniach anegdoty zasłyszane od ojca, z których dowiadujemy się, że samouctwo Michałowskiego odebrano nad Sekwaną jako artystyczną dojrzałość. Sam Charlet miał kopiować ze szkiców Polaka konie do swoich obrazów „i chętnie jego rady zasięgać”. Po latach Michałowski instruował rodzinę, że „nie był niczyim uczniem, a tym bardziej naśladowcą”. Zwykł też mawiać, że „swobodzie winien rozwinięcie własnego talentu. Szkoła by może ujęła mi samoistności”.

Paryskiej klienteli Michałowski sprzedawał przede wszystkim akwarele i obrazy małych rozmiarów. Otrzymywał za nie zwykle bardzo znaczne kwoty (od 150 do 550 franków). Zebrał wokół siebie małe, ale wierne stado amatorów batalistyki i koni. Odniósł sukces. Czy za paryskim tryumfem stał tylko wielki talent Michałowskiego, czy także specyficzny moment, w którym artysta pojawił się w mieście? W 1832 nie było w Paryżu żadnego z głośnych ówcześnie romantyków: Delacroix i Vernet podróżowali, Géricault od 8 lat nie żył. Polacy byli z kolei w modzie: rzesza politycznych emigrantów (Mickiewicz trafił nad Sekwanę właśnie w 1832) cieszyła się dobrą prasą. W jakim stopniu wykorzystał ją Michałowski, możemy się tylko domyślać, ale fakt, że chwilę po klęsce antycarskiego powstania celował w scenki batalistyczne, sugeruje, że polityczny aspekt jego sztuki był bardzo wyraźny.

Mimo dobrej passy Michałowski po trzech latach spędzonych w Paryżu zdecydował się wrócić do Galicji i przejąć od starzejącego się ojca zarząd nad rodzinnym majątkiem. Od tego momentu znów stał się „artystą na pół gwizdka”. Jego czas pochłaniała rutyna życia gospodarza i zajęcia publiczne (okoliczne ziemiaństwo wybrało go na kierownika Towarzystwa Rolniczego), a malarstwo zajęło pozycję zajęcia niedzielnego. Do 1837 nie dysponował nawet pracownią we własnym dworze, a malował tylko w gościnie, w krakowskim pałacu Wielopolskich. Malował jednak nieprzerwanie. Od 1835 pracował nad cyklem niebieskich husarzy. W kolejnych latach portretował okolicznych chłopów, których niekiedy przebierał za postaci z „Don Kichota”. Klientów na swoje brązowo-złote kompozycje znajdował w Berlinie, Paryżu, Austrii… Nad Wisłą nie zyskał sławy porównywalnej z lokalnymi akademikami. Polska publiczność jego obrazy uważała za niewykończone studia, a jego samego za dyletanta. Nie poprawiał jego sytuacji gust epoki, coraz mocniej kierujący się do „wylizanych kiczów” spod znaku Nazareńczyków. Być może na „błędach” Michałowskiego uczył się Kossak, który zdecydował się na bardziej wypracowane fini swoich obrazów?

Jak Michałowski znosił swoją sytuację artystyczno-zawodową? W Paryżu był głośnym i kolekcjonowanym „Michalouskim”, a w Polsce zarządcą malującym przy niedzieli i z myślą o eksporcie. W młodości zapowiadał się na urzędnika wysokiej rangi, ministra, senatora, a może i więcej… Nie dysponujemy niestety żadnymi ego-dokumentami (dziennikiem, listami itd.) Michałowskiego, które pozwalałby zawyrokować, czy był ze swoim losem niepogodzony. W Krakowie szeptano jednak, że Michałowski sam nie potrafił zmierkować własnego talentu, a ku samotnictwu zagnały go niesprecyzowane eskapistyczne tendencje. Korneli Stattler w „Przypomnieniu starych znajomości” ujął stosunek Michałowskiego do siebie samego następująco: „Jedną tylko miał wadę: był za dumny, aby się sprawami swymi cieszyć. Zdawało się, iże nierad był z siebie. Pragnął czegoś więcej. (…) Malarstwo nie zaspakajało go wcale”.

TYGODNIK ILLUSTROWANY

№ 403. *Prenumerata w Warszawie:* Rocznie rs. 8, półrocznie rs. 4, kwartalnie rs. 2, miesięcznie kop. 67 i pół

Warszawa, 15 czerwca 1867 r.

Prenumerata na prowincyi i w Cesarstwie: Rocznie rs. 12, półrocznie rs. 6, kwartalnie rs. 3. Koperta oddzielna rs. 2 rocznie.

TOM XV

TREŚĆ NUMERU. Od redakcyi. — Piotr Michałowski (z drzeworytem). — Kronika tygodniowa. — Przegląd polityki zagranicznéj. — Wieża narożna dawnego kościoła bernardynów w Wilnie (z drzeworytem). — Kościołek w Saryi (z drzeworytem). — Zarys charakterystyki ludu litewskiego (z dwoma drzeworytami). — Przegląd piśmienniczy (dokończenie). — Służący warszawscy (z dwoma drzeworytami, dokończenie). — Szachy. — Rebus. — Korespondencya Tygodnika Illustrowanego. — Przed Madonną Rafaelową (poezya). — Ze świata muzycznego. — Życie za życie (powieść pani Waleryi Morzkowskiéj), dalszy ciąg. — Zbiór oryginalnych powiastek i gawęd. Dodatek nadzwyczajny do Tygodnika Illustrowanego.

Od redakcyi.

Tygodnik Illustrowany wychodzić będzie i nadal, w tym samym jak dotąd zakresie i pod takiemiż warunkami.

Dobre przyjęcie, jakiego ukończona w przedostatnim numerze naszego pisma powieść p. t. Helena doznała od ogółu publiczności, stało się powodem, że wydawca wspólnie z redakcyą postanowił jeszcze na czas jakiś zachować przy Tygodniku dodatki nadzwyczajne, w których zamieszczane będą wyłącznie utwory treści belletrystycznéj. Uwzględniając przytém życzenia wielu czytelników naszych, dołączać będziemy te dodatki w stronicach przełamanych na format zwyczajnéj ósemki, która złożona i rozcięta, utworzy z czasem tomik, zbogacić mogący każdy księgozbiór domowy.

Cena Tygodnika pozostaje ta sama, to jest w Warszawie:

rocznie	. . rs.	8	kop. —
półrocznie	. . „	4	„ —
kwartalnie	. . „	2	„ —
miesięcznie	. . „	—	„ 67½

Na prowincyi i w Cesarstwie:

rocznie	. . rs.	12
półrocznie	. . „	6
kwartalnie	. . „	3

z nadmienieniem, że prenumeratorowie z Cesarstwa, otrzymujący tylko sam Tygodnik, dopłacają za *koperty od każdego egzemplarza* rs. 2 rocznie. Jeśli zaś Tygodnik ma być wysyłany w kopercie innego pisma, to **redakcya uprasza o wyraźne wymienienie tego pisma** przy nadsyłaniu pieniędzy.

Szanowni Prenumeratorowie na prowincyi zechcą zapisywać się wcześnie na właściwych stacyach pocztowych, od tego bowiem zależéć będzie głównie regularny odbiór piérwszych numerów kwartału.

Komplety Tygodnika, obejmujące 31 kwar-

wyżéj rs. 1 do każdego tomu. *Adres*: Do Józefa Ungra, wydawcy Tygodnika Illustrowanego w Warszawie.

Piotr Michałowski.

Zdarzają się na tym świecie jednostki pełne doskonałości, obdarzone wielorakiemi zdolnościami i licznemi przymiotami, które zdają się być rzadkim wysiłkiem natury, zjawiającym się niekiedy tylko wśród powszedniego tłumu.



PIOTR MICHAŁOWSKI. (Z portretu malowanego olejno w r. 1856 przez A. Bizańskiego w Krakowie, z maski pośmiertnéj).

podobieństwem, aby jeden człowiek był zarazem głębokim mędrcem i piérwszorzędnym malarzem, wielkim filologiem i znakomitym mężem stanu, wzorowym administratorem rządowym i takimże wiejskim gospodarzem prywatnym. Otóż niepodobieństwo tego rodzaju sprawdziło się właśnie u nas na Piotrze Michałowskim, którego ci co go zblizka nie znali, dzielili w mniemaniu swém na kilka osobnych jednostek, rozumiejąc że istniało kilku Michałowskich, z których jeden był uczonym filologiem, inny zasłużonym górnikiem, a jeszcze inny wysokim urzędnikiem, a przytém znakomitym artystą-malarzem i t. d.

Takie to zalety i odrębne od siebie przymioty mieściły się w jednym człowieku, który już dla tego samego niepospolitém i rzadkiém jest zjawiskiem. A że w istocie tak było, zaraz zobaczymy.

Piotr Michałowski urodził się w krakowskiem 1801 roku, ze starożytnego domu, z familii któréj jakoby stałą cechą były prawość nieugięta i przedziwny rozsądek. Tam we wzorach poprzedników czerpał od młodości zasady, jakie go w dalszym żywocie świetnie odznaczały.

Uposażony od Opatrzności zdolnością niepospolitą, rozwinął pilną nauką różnostronne swe wiadomości, uczęszczając do szkół początkowych i wyższych uniwersyteckich w Krakowie. „Pamiętamy, powiada jeden ze współczesnych świadków, jak osiemnastoletni młodzieniec, ogorzałéj twarzy, przenikliwych oczu, wysokiego czoła, zwracał ogólną uwagę. Odludny, a zapamiętały w pracy, pełen ironii w dowcipie, a zapału w duszy, pracował w filozofii i bibliografii polskiéj pod znakomitymi mistrzami swego czasu: Szugtem, Münichem, Bandtkiem. Młody, miał jednak już ustalone imię i powagę; wrażał nawet trwogę trafnością odpowiedzi i już wtenczas był wiele obiecującym artystą i zadziwiającym genialnością swego pędzla."

Gorliwy ojciec wyprawił go po ukończeniu nauk akademickich do słynnéj Getyngi. Tam cztéry lata znowu poświęcił uporczywéj pracy, któréj owocem

Portret Piotra Michałowskiego, rycina Juliusza Kossaka wg obrazu Jana Nepomucena Bizańskiego, „Tygodnik Ilustrowany" 1867, nr 403 s. 277



Théodore Géricault, Atak francuskiej artylerii, 1814, Neue Pinakothek, Monachium, źródło: Wikimedia Commons



Eugène Delacroix, Bitwa pod Nancy, 1831, Musée des Beaux-Arts de Nancy, źródło: Wikimedia Commons

ARTYŚCI WARIACI I RZEŹNIA MALARSKA

„Jesteś pierwszy po Géricault".

Antoni Ostrowski w liście do Michałowskiego, 1840

Théodore Géricault (1791-1824), jak przystało na malarza batalistę, zmarł w wyniku obrażeń doznanych po upadku z konia. Śmierć artysty może współcześnie wydawać się dlatego nieco anegdotyczna. Pamiętać należy jednak, że dla świata sztuki była prawdziwym trzęsieniem ziemi. Młody Géricault (umierając miał zaledwie 33 lata) był bowiem nadzieją nie tylko francuskiej sztuki. W Europie widziano w nim reformatora, geniusza i politycznego prowokatora. Znano dobrze jego ekstrawagancje i energię, a jego prace ceniono za zerwanie z zesztywniałą teatralnością typową dla klasycystów spod znaku Davida. Tumany kurzu, burze i sztormy, spięte w szale konie, szaleńcy i rozbitkowie – a więc repertuar jego twórczości zasłużenie wyrobił mu renomę „malarza wariatów".

„Wbrew zwyczajowi przez francuskich malarzy przyjętemu nie było w pracowni Charleta szkoły. Jednak wielu młodych ludzi, a nawet starszych przebywało tam i wolno im było robić studia z natury, bo zaprzyjaźnieni z Charletem wojskowi na każde jego skinienie nadsyłali mu najlepsze konie, mundury, wszelkiego rodzaju broń, nawet armaty. Było to artystyczne i wojskowe ognisko pełne życia i ruchu, skąd rozchodziły się wyborne rysunki, karykatury i dowcipy obiegające całe miasto".

Celina Michałowska

Kiedy na paryskiej scenie sztuki zwolnił się wakat po Géricault, zarysowały się dwa zjawiska. Pierwszym było rozpoczęte przez krytyków polowanie na jego następcę (szukano go rzecz jasna wśród młodych i gniewnych, a tych szczęśliwie nie brakowało). Z drugiej strony przyjaciele artysty rozpoczęli proces jego sakralizacji. Obrazy Géricaulta prezentowano jak relikwie, na salonach wspominano anegdoty z jego życia, młodym adeptom malarstwa stawiano Géricaulta za wzór do naśladowania i przykład, że przełamanie skostniałego systemu Akademii i sztuki oficjalnej jest w zasięgu ręki. Prym w kulcie zmarłego mistrza wiódł jeden z jego równolatków i przyjaciół: Nicolas-Toussaint Charlet. To właśnie w jego pracowni sztuką Géricaulta przesiąknął Michałowski.

Pracownia Charleta, na wzór atelier Géricaulta, zorganizowana była na zasadach demokratycznych. Nieznany był tam terror mistrzowskich korekt, a między uczniami nie wytworzyła się sztywna hierarchia. Mistrz pozostawiał młodzieży dużą wolność i chociaż sam specjalizował się w batalistyce, zachęcał do rysowania z modela i podejmowania tematyki społecznej i politycznej (sam zresztą tworzył sporo karykatur). W pracowni znajdowało się sporo obrazów, szkiców, rycin i litografii (ówcześnie techniki nowinkarskiej). Nie brakło także prac samego Géricaulta. Przede wszystkim atelier Chareta było jednak miejscem przyjaznym i otwartym, zachęcającym do samodzielnej pracy. Sam Michałowski, jak zaświadczała o tym jego córka, miał w zwyczaju w okresie spędzonym u Charleta „pracy poświęcać 14 godzin dziennie" a dzień kończyć albo wyprawą do rzeźni w Montfaucon, albo wizytą w Luwrze. Przeplatanie obu tych aktywności może nam się wydawać nieco ekscentryczne. Pamiętać należy jednak, że na przełomie lat 20. i 30. wpisywały się one w mitologię Géricaulta. Wiadomo było powszechnie o dwóch jego pasjach: studiowaniu w Luwrze mistrzów baroku (Francuz ubóstwiał Rubensa, Michałowski z kolei jego ucznia: van Dycka) oraz o studiowaniu w rzeźniach anatomii zwierząt, a w prosektorach części ludzkiego ciała.

Model sztuki Géricaulta towarzyszył Michałowskiemu jeszcze długo po opuszczeniu Paryża. Artysta dał temu wyraz przede wszystkim w malowanej od 1835 serii huzarów. Dla wielu obrazów z tego cyklu historycy sztuki wyśledzili źródła ikonograficzne prowadzące właśnie do pracowni Charleta albo do grona kontynuatorów Géricaulta. Jako konteksty dla kilku motywów z „Wozu amunicji" wymienia się zwykle 3 prace.

Pierwszą z nich jest litografia Hippolyte'a Bellangé'a z 1833 przedstawiająca bitwę pod Marengo (Michałowski mógł oglądać ją w pracowni Charleta, dla którego Bellangé był zresztą kolegą z lat młodzieńczych). Jako drugą pracę podaje się „Bitwę pod Nancy" Delacroixa, wystawioną na Salonie w 1835. W tym przypadku należy jednak zauważyć, że jeśli Michałowski rzeczywiście potraktował to dzieło jako punkt odniesienia, szedł pod prąd nawet pozytywnie nastawionych do romantyzmu krytyków. Ci wspomniane dzieło Delacoix uważali bowiem za nieudane. Najciekawszym kontekstem wydaje się dlatego trzecia praca: dzieło samego Géricault z 1814 „Le train d'artillerie ou le pass du ravin" („Przejazd artylerii albo przejście wąwozu", obecnie w Pinakotece w Monachium). W czasach Michałowskiego obraz znajdował się w kolekcji malarza Alfreda de Dreux. Dostęp do niej artysta mógł uzyskać właśnie dzięki rekomendacji Charleta, który jak wiadomo, nie tylko prezentował swoim podopiecznym dzieła zmarłego Mistrza z własnej kolekcji, ale także zachęcał do wizytowania kolekcjonerów o bonapartystycznych sympatiach, do których Alfred de Dreux niewątpliwie należał.

Z „Przejazdu artylerii" (czy w ogóle batalistycznych obrazów Géricault) Michałowski zaczerpnął nie tylko typ kompozycji i drobne rozwiązania ikonograficzne, ale także kolorystykę, nastrój i energię (miejscami przywodzącą na myśl także obrazy Goyi i Hiszpanów, których tak Géricault, jak i Michałowski bardzo cenili). Przede wszystkim przejął od zmarłego mistrza sposób prowadzenia pędzla: dynamiczny i zamaszysty, niebojący się wrażenia szkicowości i formalnych niedopowiedzeń. Jak wiadomo, zarówno nad Sekwaną, jak i nad Wisłą Akademicy wzbraniali się przed podobnymi praktykami, a romantyczną szkicowość mieli za – nomen omen – „rzeźnię malarską".

15

ANTONI PIOTROWSKI

1853-1924

Powrót zwiadowcy, 1881

olej/płótno, 82 x 143 cm
sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'ANTONI. PIOTROWSKI. | 1881. | Paris'
na krośnie malarskim papierowa nalepka inwentarzowa z numerem: '4',
na odwrociu ramy papierowa nalepka paryskiej firmy: 'A. Guinchard & F. Fourniret | Emballeurs | 76, Rue Blanche & 11 Rue Lepic ...'

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska





Kariera malarska Piotrowskiego rozciąga się na niemal pięć dekad i zawiera sobie rozliczne wątki. Artysta uprawiał malarstwo historyczne, rodzajowe, folklorystyczne i fantastyczne. Piotrowski urodził się i wychował w Świętokrzyskiem. Od 1869 roku uczęszczał do warszawskiej Klasy Rysunkowej, gdzie pobierał edukację u Rafała Hadziewicza, Aleksandra Kamińskiego i Wojciecha Gersona. Należał do kręgu malarzy Pracowni w Hotelu Europejskim, którzy tworzyli pierwszą awangardę realistyczną. Lata 1875-1877 to okres studiów w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Monachium, 1877-1879 to zaś czas nauki u Jana Matejki w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. Piotrowski po ich ukończeniu wyjechał do Paryża, gdzie osiągnął pierwsze sukcesy wystawiennicze.

Szczególne miejsce w realistycznym, monachijsko-paryskim, okresie twórczości malarza odgrywa tematyka powstańcza. Wkracza ona do malarstwa polskiego wraz z dziełami Artura Grottgera, aby znaleźć swoje pełne rozwiniecie obrazach Maksa Gierymskiego, Adama Chmielowskiego czy Stanisława Witkiewicza. W stworzonych przez nich kanonicznych przedstawieniach akcentowane są narracyjne (lub nawet sensacyjne) wartości powstańczych epizodów. Malarze ci niejednokrotnie zwracali się też w stronę nastrojowości płynącej z pejzażu towarzyszącego żołnierzom. Dzieła takie jak „Patrol powstańczy" Gierymskiego (1873, Muzeum Narodowe w Warszawie) to bardziej niż epickie opowieści, reporterskie, rzeczowe sceny.

Piotrowski w powstaniu nie walczył, lecz podobnie jak dla wielu malarzy II połowy XIX stulecia było dla niego, wówczas dziecka, wydarzeniem formatywnym. Osiadłszy w Paryżu, artysta na początku lat 80. XIX wieku celował w scenach powstańczych, które zdobyły popularność pośród tamtejszej klienteli i amerykańskich, w dużej mierze, marszandów. Prezentowana scena należy do tego właśnie zespołu paryskich prac Piotrowskiego. Na tle nadrzecznego, utrzymanego w typowej dla monachijczyków stonowanej palecie pejzażu artysta przedstawił grupę trzech powstańców na postoju. Skryci pośród zarośli nasłuchują nadjeżdżającego konno zwiadowcy, który majaczy w oddali, po drugiej stronie rzeki. Scena, mimo tonalnego wyciszenia partii krajobrazu, ma w sobie napięcie związane z narracyjnym niedopowiedzeniem.

16

STANISŁAW MASŁOWSKI

1853-1926

"Na polowanie", 1900

olej/sklejka, 28 x 39,5 cm
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'S MASŁOWSKI. WARSAWA. 900.'
na odwrociu opisany czerwona kredką: '21 lipca 1920 r.'
oraz trudno czytelnie opisany i numer: '562'

estymacja:
70 000 - 90 000 PLN
16 000 - 20 000 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Agra-Art, Warszawa, październik 2014
kolekcja prywatna, Poznań

WYSTAWIANY:
Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, Warszawa, 1902?

LITERATURA:
„Tygodnik Ilustrowany" 1902, nr 21, s. 407 (il.)







Stanisław Masłowski w pracowni, pocz. XX w., Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK

„Podobnie jak Józef Chełmoński, Julian Fałat i Leon Wyczółkowski, koryfeuszem polskiego malarstwa pejzażowego był Stanisław Masłowski. Pojmował on krajobraz bardziej nowocześnie niż jego poprzednicy, odmienił warsztat i metodę pracy, wyszedł w plener, nadał właściwą rangę problemom światła i barwy" – stwierdza Aleksandra Melbechowska-Luty (Mali mistrzowie polskiego pejzażu XIX wieku, Warszawa 1997, s. 170). Malarz odebrał edukację w warszawskiej klasie rysunkowej w latach 1871-75. Przebywał pół roku w Monachium (1886), a na jego twórczość wpłynął kontakt z malarstwem polskich monachijczyków, przyswojony przede wszystkim w Warszawie. Odbywał podróże na Ukrainę, co zasadniczo ukształtowało tematykę jego wczesnej twórczości z lat 70. XIX stulecia.

W latach 80. zaangażował się działalność realistycznej bohemy kręgu czasopisma „Wędrowiec" i pozostawał pod wpływem myśli Antoniego Sygietyńskiego oraz Stanisława Witkiewicza oraz twórczości Aleksandra Gierymskiego. Bliżej ostatniej dekady XIX stulecia zwraca się ko swoiście pojmowanemu impresjonizmowi, aby potem ostatecznie odnaleźć język własnej malarskiej wypowiedzi. Prezentowana praca pochodzi z 1900 roku, okresu „burzy i fermentu" (1890-1907), jak stwierdzał syn artysty i jego monografista, Maciej Masłowski.

Scena z polowania, tak charakterystyczna dla malarzy monachijczyków tematyka, znalazła tutaj swój rezonans we wczesnym, ukraińskim etapie twórczości Masłowskiego. Rozgrywająca się w śnieżnej przestrzeni scena bliska jest w charakterze i kompozycji obrazowi „Sanie" (1878, kolekcja prywatna). Artysta osiągnął malarską prawdę, przedstawiając rozmowy myśliwych i nastrój niby jednolitego barwnie, a subtelnie zróżnicowanego zimowego pejzażu. Z pieczołowitością oddał detale stroju, atrybuty myśliwych czy maść koni.

17

STANISŁAW KAMOCKI

1875-1944

Pejzaż z kapliczką

olej/płótno, 77 x 137 cm
sygnowany p.d.: 'SKamocki'

estymacja:
80 000 - 120 000 PLN
18 000 - 27 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska (zakup ze spuścizny po artyście)

„'Malujcie panowie polską wieś, bo może za kilka lat jej nie będzie'. Było trochę malarskiego pesymizmu, a społecznego optymizmu w tych słowach. (...) Uczniowie Stanisławskiego brali gorąco słowa mistrza i przejęli od niego tak głębokie i tak zarazem nerwowe umiłowanie polskiego wiejskiego pejzażu, jakby on istotnie niedługo miał zniknąć z powierzchni ziemi".

Antoni Chołoniewski (Stosław), Nasi Artyści. Stanisław Kamocki, „Świat" 1909, Nr 11





„PELERYNIARZE” WYRUSZAJĄ W PLENER

Pomimo że Stanisław Kamocki urodził się w Warszawie, to związany był 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 zauważane były przez krytykę już w jego epoce. Tak pisał o nim w 1909 roku Antoni Chołoniewski: „Ze szkoły prof. Stanisławskiego, z ‘uniwersytetu pejzażowego’ wyszedł Kamocki (…) Z umiłowania, z temperamentu, ze skłonności poetyckiej jest Kamocki malarzem pejzażu wiejskiego (…) Pociąga go głęboki sentyment tej ziemi, jej malowniczość, jej przestrzenność, jej oddech szeroki, który pozwala piersi chłonąć z całą swobodą atmosferę, nasyconą światłem, barwą i wonią” (Antoni Chołoniewski, Nasi artyści. Stanisław Kamocki, „Świat” 1909, nr 11). Stanisław Kamocki należał już do późniejszej generacji artystów młodopolskich. Wpływy modernistycznego dekadentyzmu przełomu wieków znalazły jednak widoczny wyraz w jego młodzieńczych pracach. Studia odbył on w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Jacka Malczewskiego, Leona Wyczółkowskiego i wspomnianego już Jana Stanisławskiego. Kontakty z gigantami polskiej sztuki zaowocowały licznymi inspiracjami i przejęciem stosowanych przez owych twórców konwencji artystycznych.

Szczególnie zaznaczył się w początkowym okresie działalności Kamockiego przemożny wpływ Stanisławskiego. Malarz przejął on swojego mistrza zamiłowanie do małych formatów, syntezy kształtów i operowania rozległymi, zamaszystymi plamami barwnymi. Co ważne w roku 1910 przejął po nim kierownictwo nad katedrą pejzażu w Akademii. Wówczas zaczął się także powoli krystalizować jego indywidualny styl. Kamocki sukcesywnie odchodził od form zaczerpniętych od swojego profesora w kierunku większego monumentalizmu i dekoracyjności. Nie zrezygnował on jednak z jednego z najważniejszych aspektów kształcenia promowanego w pracowni Stanisławskiego. Podstawą nauczania jego mistrza były bowiem plenerowe wyjazdy w różne części kraju. Profesor wraz z uczniami opuszczali mury uczelni i wyprawiali się poza miasto, by móc nieskrępowanie studiować naturę. Eskapady organizowane były przez cały rok. To dawało artystom możliwość obserwowania zmiennego cyklicznie światła i rozkładających się w przyrodzie barw. Uczniowie Stanisławskiego, w tym także Kamocki, nazywani byli żartobliwie „peleryniarzami”. Sam mistrz mawiał do nich „malujcie, panowie, polską wieś, bo może za kilka lat jej nie będzie”. Najwyraźniej słowa te wywarły na Kamockim duże wrażenie. Z ogromnym zapałem i reporterskim wręcz zacięciem przystąpił on bowiem do „portretowania” wiejskiego krajobrazu, który w jego dziełach zespojony jest nierozerwalnie z naturą. Jego prace stanowią wierny zapis z podróży i odbytych u boku Stanisławskiego plenerów. Jak pisał Adam Grzymała-Siedlecki w Katalogu wystawy pośmiertnej Stanisławskiego w 1907: „kilka razy do roku gromady celniejszych uczniów zabierają manatki i udają się na wieś na kilka tygodni (…) Tenczynek, Rudno, Tyniec – oto pierwsze punkty wycieczek. Potem Porąbka Uszewska, wraz z nią nowy charakter krajobrazu, wreszcie Zakopane. (…) były to – według Samlickiego – wycieczki pełne planów malarskich oraz wspólnego rozweselania, spędzaliśmy czas na pracy, śpiewie, śmiechu i wycieczkach. Promieniowało od nas wokół szczęściem, toteż garnęli się różni ludzie do nas ze świata malarskiego”.

To prawda, że z pejzaży Kamockiego wprost promieniuje pewnego rodzaju radość i szczęście. Dzieje się tak być może za sprawą barw, które stosuje artysta oraz poprzez nastrojowość charakteryzującą jego krajobrazy. Umieszczona w katalogu kompozycja prezentuje dojrzały i dalece samodzielny styl twórcy. Mamy tu do czynienia ze zmonumentalizowanym widokiem, którego dominantę stanowi przydrożna, pobielona kapliczka flankowana przez dwa sędziwe drzewa. W oddali rozpościera się panoramiczny, pagórkowaty pejzaż. Za pomocą perspektywy powietrznej wyodrębnił artysta nieznacznie poszczególne pasma wzgórz. Różnorodne odcienie błękitu zastosowane w tle to wyraźne echa impresjonizmu. Na uwagę zasługuje tu również forma, która potraktowana została w sposób syntetyczny. Przebijające w wielu miejscach podobrazie świadczy o szybkim, wrażeniowym malowaniu, podczas którego liczy się uchwycenie ulotnej impresji.

18

JACEK MALCZEWSKI
1854-1929

Jesienią. Portret podwójny, około 1906

olej/płótno, 64 x 93 cm
na krośnie malarskim papierowa nalepka wystawowa oraz pieczęć kolekcjonerska,
na odwrociu ramy papierowa nalepka wystawowa, aukcyjna i ramiarska

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

OPINIE:
opinia Agnieszki Ławniczakowej z dn. 1 grudnia 2001 roku

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Wielka sztuka jest jak ocean głęboka. Malarstwo Jacka Malczewskiego, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, 23 kwietnia – 22 lipca 2018
Metafory i przestrzenie. Malarstwo Jacka i Rafała Malczewskich, Muzeum Regionalne w Stalowej Woli, 22 października – 27 listopada 2011
Ku chwale artysty. Jacek Malczewski, Rafał Malczewski, Miejska Galeria Sztuki w Zakopanem, 12 sierpnia – 2 października 2011

LITERATURA:
Jacek i Rafał Malczewscy, koncepcja i redakcja albumu Zofia Katarzyna Posiadała, katalog wystawy, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, Radom 2014, s. 172-173 (il.)
Anna Król, Metafory i przestrzenie. Malarstwo Jacka i Rafała Malczewskich, katalog wystawy, Muzeum Regionalne w Stalowej Woli, Stalowa Wola 2011, poz. 14, s. 25 (il.)
Adam Brincken, Tomasz Opaliński, Ku chwale artysty. Jacek Malczewski, Rafał Malczewski, katalog wystawy, Miejska Galeria Sztuki w Zakopanem, Zakopane 2011, s. 21-22, 58 (il.)

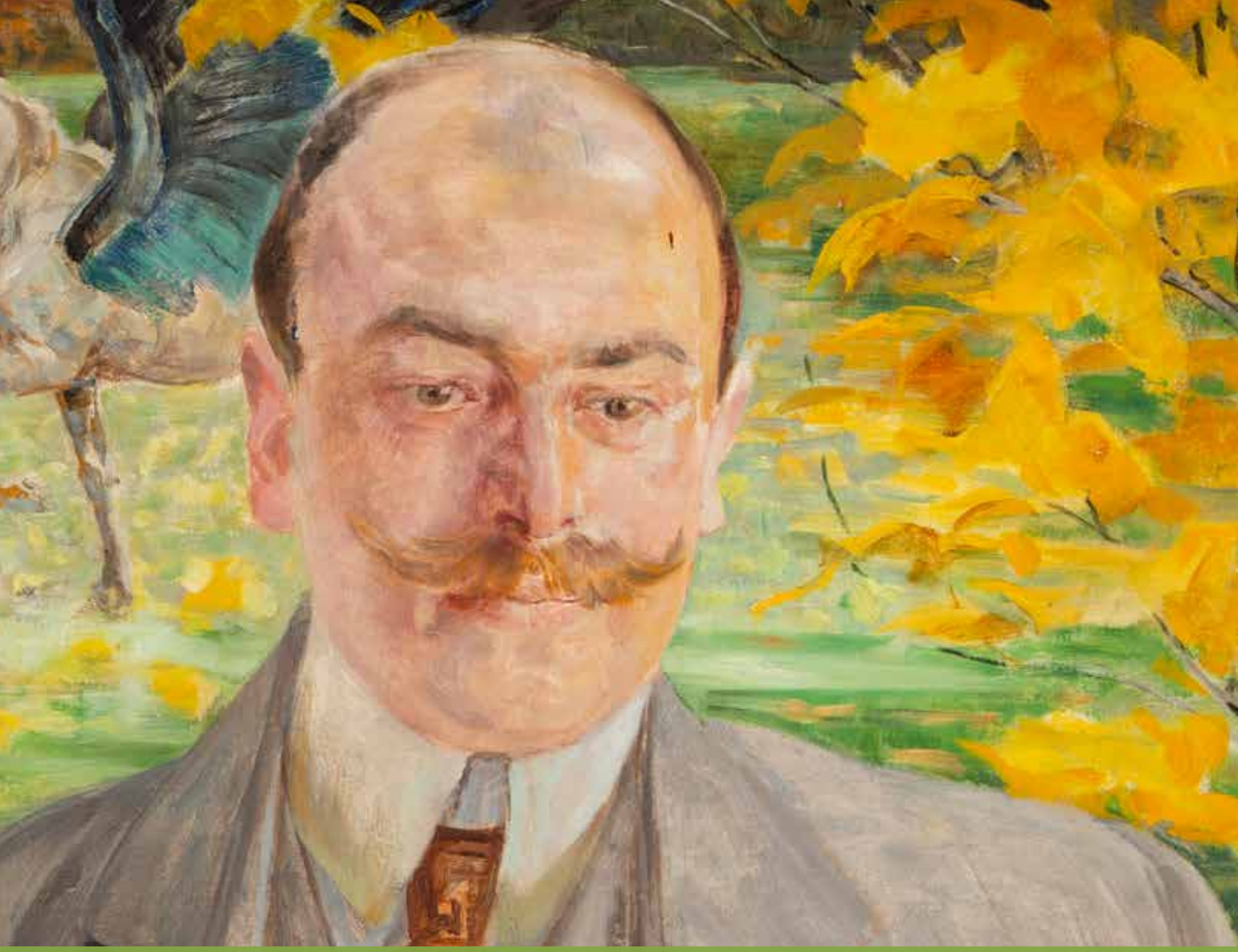




U ŹRÓDEŁ LUDZKIEGO GENIUSZU

Jest pewnym paradoksem, że spośród plejady polskich artystów to właśnie Jacek Malczewski stał się specjalistą od portretów krakowskiej inteligencji. Znany był wszak z prowokacyjnych ekstrawagancji (portretował się w kobiecych bluzkach, a paznokcie piłował w trójkątne szpony). Na salonach pojawiał się, wzbudzając śmieszność: był niski, drobnej budowy ciała, idealnie łysy, zawsze „sztywny w karku", często z papierosem w dłoni, a przy tym – niejako wbrew własnej fizjonomii – miał opinię osoby pysznej i megalomana. Około 1900 krytycy prześcigali się pomysłach, czy za sztuką Malczewskiego stoją po prostu „złe, zawistne demony", czy może sam Szatan (dopiero międzywojnie zobaczyło w nim niewinnego „kapłana sztuki"). Chociaż miał w Krakowie opinię rycerza owładniętego młodopolską gorączką, garnęli się przed jego sztalugi arystokraci, zamożni ziemianie i całkiem stateczni profesorowie Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Wśród tej ostatniej grupy odnaleźć można jednak kilka postaci równie nietuzinkowych, co sam Malczewski. Należą do nich mężczyźni sportretowani na kompozycji „Jesienią", wedle tradycji identyfikowani z prof. Przemysławem Odrowąż-Pieniążkiem (1850-1916) i prof. Franciszkiem Bujakiem (1875-1953). Jak wiadomo, obu artysta portretował osobno w 1906 (kompozycje w zbiorach MNK i w kolekcji prywatnej). Prawdopodobnie w tym samym czasie, a w każdym razie przed wybuchem Wielkiej wojny opracował także ich wspólny portret. Dla kogo był przeznaczony – nie wiadomo, ale wiele wskazuje na to, że praca nie powstała z myślą o sprzedaży.
Kim byli modele Malczewskiego? Pieniążek był wybitnym krakowskim lekarzem. Zasłynął przede wszystkim jako pionier bronchoskopii i endoskopii (tj. badań dróg oddechowych – w epoce żyjącej w ciągłym strachu przed gruźlicą i błonicą rzecz niebagatelna) i wynalazca metalowych „lejków Pieniążka", które pozwalały lekarzom nieinwazyjnie dostać się do oskrzeli chorego. Pochodził z Warszawy, studiował medycynę w Wiedniu, na stałe osiadł w Krakowie. Tam próbował nadać dynamizmu lokalnemu Towarzystwu Lekarskiemu i promować badania laryngologiczne. Udało mu się wywalczyć otwarcie na Uniwersytecie Jagiellońskim osobnej katedry zajmującej się tą młodą dziedziną medycyny, ale już nie pensję (Pieniążek – o ironio – był „niepłatnym profesorem"). Stworzył też pierwszy na ziemiach polskich oddział laryngologiczny, który współfinansował z własnych funduszy. W Krakowie cieszył się tyleż opinią społecznika, co eksperta od projektów niemożliwych



Ze swojego środowiska wybijał się także prof. Bujak – historyk związany początkowo z Uniwersytetem Jagiellońskim, a potem Warszawą i Lwowem. Kiedy zasiadał przed sztalugą Malczewskiego, był dopiero u progu swojej kariery. Podejmował jednak tematy daleko wykraczające poza horyzont rówieśników. Nie zajmował się bowiem historią rozumianą jako ciąg bitew i wielkich nazwisk, ale stawiał fundamenty pod polską szkołę historii gospodarczej i socjologii wsi. Interesował się dziejami osadnictwa i realiami życia klas nieuprzywilejowanych. Na tle krakowskich intelektualistów wywodzących się przeważnie z ziemiaństwa i mieszczaństwa wybijał się także swoim chłopskim pochodzeniem (obok Kasprowicza był w swoich czasach bodaj jedynym słynnym „chłopem" – intelektualistą).

Nie jest jasne, dlaczego Malczewski sportretował Bujaka i Pieniążka razem. Nic nie wiadomo o relacjach towarzyszkach między nimi. Nie ma też między nimi związków analogicznych do innych bohaterów „podwójnych" prac Malczewskiego. Tych jest zresztą niewielu. Sam artysta sportretował się w parze czterokrotnie (z żoną, z kochanką, z przyjacielem Stanisławem Dębickim i z Piłatem). W parze portretował braci Rogera i Edwarda Raczyńskich, a także przyjaciół: Feliksa Jasieńskiego i Tadeusza Błotnickiego. Przede wszystkim zdarzało mu się jednak dublować twarz modela wizerunkiem Pana, Muzy czy Chimery, dając portretowanemu tyleż anioła stróża, co alter ego. Ponieważ Bujak i Pieniążek na portrecie Malczewskiego patrzą w przeciwnych kierunkach, trudno oprzeć się wrażeniu, że i w tym przypadku zestawienie ma charakter alegoryczny. Choć obaj mężczyźni ukazani są jako dżentelmeni (laska, rękawiczki), dla widza krakowskiego jasne musiało być, że reprezentują dwa światy: ten, w którym naprawia się ludzkie ciało i ten, w którym prowadzi się walkę o ludzkiego ducha.

Dopowiedzeniem alegorycznej problematyki jest scenka ukazana w tle portretu. Pośród rozbujałych na wietrze liści artysta ukazał bosonogiego mężczyznę w zerwanych kajdanach. Prowadzi on pegaza w kierunku młodej (analogiczny motyw odnajdujemy w „Autoportrecie z faunami" z 1906 w Lwowskiej Galerii Obrazów). Dla legitymujących się klasycznym wykształceniem widzów tożsamość postaci musiała być w roku malowania obrazu jasna. W mężczyźnie z pegazem chciałoby się dopatrzyć fantazji na temat mitologicznego Bellerofonta, który po pokonaniu Chimery prowadzi skrzydlatego rumaka na Helikon. Tam, pod uderzeniem swojego kopyta, Pegaz wyzwoli z ziemi źródło, utożsamiane w mitologii z inspiracją artystyczną i poetycką (czyżby więc kobieta, która widzimy na obrazie, była Muzą?). Otwarte pozostaje pytanie, dlaczego Malczewski zdecydował się wmontować tę scenkę w portret profesorów. Czy chodziło o stworzenie nastroju, w którym realistyczne przeplata się z baśniowym, a antyk zostaje spolszczony (warto zwrócić uwagę, że pegaz, wbrew tradycji, nie jest tu śnieżnobiały)? Czy może artysta namalował rebus, który wtajemniczeni potrafili rozszyfrować? Nie wdając się w przesadzone spekulacje, warto podkreślić, że scenka z pegazem wprowadza do portretu profesorów odniesienie do kreatywności i powołania ludzkiego geniusza. Mamy tu więc do czynienia z charakterystycznym dla alegorycznego języka Malczewskiego sprzężeniem wątków romantycznych i pozytywistycznych (znanym w naszej historiografii pod nazwą Młodej Polski).

19

JACEK MALCZEWSKI
1854-1929

Autoportret z paletą i muzą, 1907

olej/tektura, 40,5 x 31,5 cm
sygnowany i datowany l.g.: 'JMalczewski | 1907'
na odwrociu papierowa nalepka wystawowa

estymacja:
100 000 - 150 000 PLN
22 000 - 33 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Wielka sztuka jest jak ocean głęboka. Malarstwo Jacka Malczewskiego, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, 23 kwietnia – 22 lipca 2018
Malczewscy – figura syna, Muzeum Narodowe w Szczecinie, 8 czerwca – 23 lipca 2017
Jacek i Rafał Malczewscy, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, 29 czerwca – 10 października 2014
Metafory i przestrzenie. Malarstwo Jacka i Rafała Malczewskich, Muzeum Regionalne w Stalowej Woli, 22 października – 27 listopada 2011
Ku chwale artysty. Jacek Malczewski, Rafał Malczewski, Miejska Galeria Sztuki w Zakopanem, 12 sierpnia – 2 października 2011

LITERATURA:
Beata Małgorzata Wolska, Malczewscy – figura syna, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2017, s. 59 (il.), s. 116, nr kat II. II.8.
Jacek i Rafał Malczewscy, koncepcja i redakcja albumu Zofia Katarzyna Posiadała, katalog wystawy, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, Radom 2014, s. 37 (il.)
Anna Król, Metafory i przestrzenie. Malarstwo Jacka i Rafała Malczewskich, katalog wystawy, Muzeum Regionalne w Stalowej Woli, Stalowa Wola 2011, poz. 5, s. 16 (il.)
Adam Brincken, Tomasz Opaliński, Ku chwale artysty. Jacek Malczewski, Rafał Malczewski, katalog wystawy, Miejska Galeria Sztuki w Zakopanem, Zakopane 2011, s. 11, 40 (il.)
Teresa Grzybkowska, Świat obrazów Jacka Malczewskiego, Warszawa 1996, s. 62 (il.), s. 43, nr kat. 12 („Sztuka")

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

Henri Loyrette







Jacek Malczewski, Autoportret z mleczem, 1906,
kolekcja prywatna, źródło: archiwum prywatne



Jacek Malczewski, Autoportret z muzą, 1908,
Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu
źródło: Wikimedia Commons

„[W Zwierzyńcu] mój Ojciec przeżył szczytowe lata swojej twórczości, powodzenia i zmagań z samym sobą".

Rafał Malczewski

W „Autoportrecie z paletą i muzą" jak w soczewce skupiają się kluczowe problemy biografii Malczewskiego z okresu 1900-1914. Trzy główne motywy obrazu, a więc własny wizerunek artysty, charakterystyczne wąskie schodki i majacząca ponad nimi kobieca zjawa, odnoszą się bowiem do jego sytuacji w ostatnich latach époque. Na czym konkretnie polega ten związek?

Zacznijmy od rudymentów. Choć współcześnie skojarzenie Malczewskiego z autoportretem jest niemal mechaniczne, artysta nie uprawiał tego gatunku ani „od zawsze", ani też w sposób stały. Większość swoich autoportretów Malczewski opracował między rokiem 1900, a wybuchem Wielkiej Wojny. Impulsem do podjęcia tematu była z kolei jego zawodowa i psychologiczna sytuacja. W roku 1900 Malczewski popadł bowiem w ostry konflikt z Julianem Fałatem i w atmosferze skandalu opuścił stanowisko na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. W ciągu kolejnej dekady utrzymywał ze środowiskiem szkoły chłodne relacje, równocześnie dając upust swojemu ego i zmieniając nieco swój wizerunek. We wspomnieniach z tego okresu znajomi Malczewskiego zgodnie dowodzą, że artysta zaczął szczególną uwagę zwracać na kostium i kusił się o rozmaite ekstrawagancje: po Krakowie maszerował w aksamitnych bluzkach à la Rembrandt albo przebierał się w damskie koszule z bufiastymi rękawami. Pojawiał się w pelerynach i wielkich kapeluszach. Niekiedy – tak jak na prezentowanym obrazie – w szarym malarskim drelichu. Równocześnie z własnego wizerunku i kostiumu uczynił jeden z przewodnich motywów swojego malarstwa. Portretował się w przebraniu rycerza, św. Franciszka, Chrystusa, w towarzystwie rozmaitych „pozaświatowych akcesoriów". Przesadnie akcentował „niedobory" własnej fizjonomii: niski wzrost, łysinę, nieklasyczne rysy twarzy. Przewortnie wykorzystywał malarskie rekwizyty (na prezentowanym tu obrazie z palety zrobił rodzaj wielkiej tacy). Duża część krakowskiej krytyki reagowała na nowy wizerunek Malczewskiego i jego artystyczne „ja" alergicznie i zarzucała mu megalomanię. Na dłuższą metę (czego dowodem jest także współczesne zainteresowanie publiczności autoportretami mistrza Jacka) odniósł jednak sukces. W przeciwieństwie do swoich nieprzyjaciół z Akademii, Malczewski błyskawicznie zdołał stworzyć ze swojego wizerunku markę i przekonać widzów, że sztuka, którą uprawia jest nie tylko zbiorem form i kształtów, ale wyrazem psychologii artysty i wizualizacją jego „duszy".

Do „ja" Malczewskiego kierują nas zresztą schodki, które widzimy w tle obrazu. Nie są one bowiem po prostu symbolicznym wtrętem, a ich znaczenie nie musi ograniczać się wyłącznie do drogi wiodącej na Parnas, czy alegorii życiowych trudności. Ten sam motyw odnajdujemy bowiem na wielu obrazach artysty, niekiedy zresztą w bardzo podobnym układzie kompozycyjnym (np. Autoportret z mleczem, 1906, kolekcja prywatna; Autoportret z muzą, 1908, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu). Jego źródłem jest zaś rzeczywistość. W 1899 roku Malczewski zamieszkał w podkrakowskim Zwierzyńcu, gdzie wynajął willę „Pod Matką Boską". Na jej tyłach znajdował się obszerny ogród w skład którego wchodziła wysoka skarpa i wąskie schody. Oba te motywy Malczewski często wplatał do swoich obrazów, dając publiczności do zrozumienia, że dzieła, które jej przedstawia mają charakter prywatny.

Do sfery prywatnego życia artysty kieruje nas także kobieca postać, którą Malczewski umieścił na szczycie schodów. Jej fizjonomia i charakterystyczne rude włosy pozwalają na identyfikację z Marią Balową – kochanką artysty. Malczewski poznał Balową (podobnie jak on sam będącą ówcześnie w związku małżeńskim) około roku 1900. Szybko wszedł z nią w romans, który trwał aż do 1913 roku. Balowa stała się dla artysty nie tylko cichą towarzyszką życia i remedium na jego wybuchowy charakter, ale przede wszystkim nieustającym źródłem inspiracji. To właśnie jej twarz i ciało odnajdujemy w postaciach wspomnianych wcześniej „pozaświatowych atrybutów": chimer, meduz, bogiń i zjaw na płótnach Malczewskiego stojących często za jego plecami – niby anioł stróż.

20

EUGENIUSZ ZAK

1884-1926

"Marzyciel", 1925

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

estymacja:
400 000 - 600 000 PLN
89 000 - 133 000 EUR

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

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

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



MARZENIE I MELANCHOLIA PÓŹNE DZIEŁA EUGENIUSZA ZAKA

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

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

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

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





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



21†

HENRYK HAYDEN
1883-1970

Pejzaż kubistyczny z rzeką, 1915

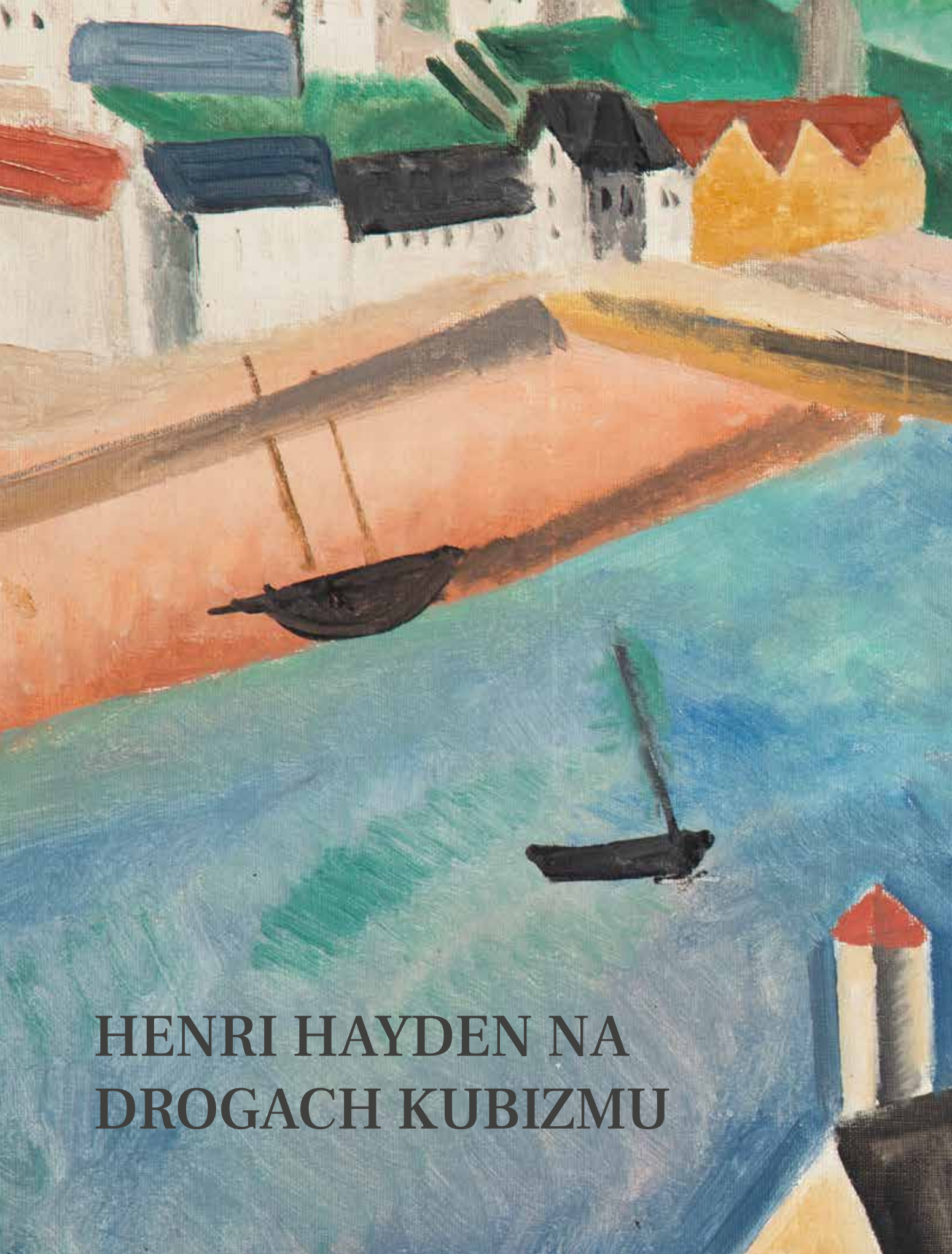
olej/płótno, 52 x 65 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Hayden | 1915'

estymacja:
250 000 - 350 000 PLN
57 000 - 78 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Jonasa Nettera 1867-1946, Paryż
kolekcja spadkobierców Jonasa Nettera
dom aukcyjny Christie's, luty 2020
kolekcja instytucjonalna, Polska

Prezentowana, rzadka praca Haydena należała do Jonasa Nettera (1867-1946), przedsiębiorcy, który stworzył niezwykły zbiór sztuki nowoczesnej. W 1915 roku poznał Leopolda Zborowskiego, poetę ze Lwowa, którzy osiedlił się w Paryżu i został marszandem. Netter, budując swoją kolekcję, finansował działalność Zborowskiego, a ten opłacał artystom pensje, pracownie czy materiały malarskie. Obydwaj podpisali kontrakt z Amedeo Modiglianim, potem z Chaïmem Soutinem i Mauricem Utrillem. Kolekcjoner podziwiał również sztukę Mojżesza Kislinga, André Deraina oraz Suzanne Valadon. Netter był na paryskim rynku sztuki pierwszym konseserem, który zupełnie poświęcił się kolekcjonowaniu dzieł artystów kręgu École de Paris, tworząc przy tym modę na ich twórczość.
Przez lata kolekcja Nettera i jego spadkobierców nie była eksponowana. Szersza prezentacja tego zbioru miała miejsce w 2012 roku (La Collection Jonas Netter. Modigliani, Soutine Et L'Aventure De Montparnasse, Pinacothèque de Paris).


Hayden 1915



HENRI HAYDEN NA DROGACH KUBIZMU



Malarstwo Henryka Haydena podlega w dwóch pierwszych dziesięcioleciach XX wieku gwałtownym i znaczącym z perspektywy formy plastycznej przemianom. Nic jednak dziwnego, że młody artysta eksperymentował i poszukiwał właściwej dla siebie drogi twórczej. Czasy nauki w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych pozostają poniekąd do dzisiaj owiane tajemnicą. Właściwie trudno dziś orzec jak kształtował się wówczas styl twórcy i jakie tematy on podejmował. Zapewne odebrał w pracowni Konrada Krzyżanowskiego wyśmienite wykształcenie, które uzupełniał później już na zachodzie Europy. Hayden przyjechał do Paryża w 1907. Na ten czas sytuuje się pierwszy dobrze rozpoznany okres jego twórczości związany z inspiracjami malarstwem Gauguina, Ślewińskiego i całej kolonii z Pont-Aven. „Pierwszy wyjazd Henryka Haydena do Bretanii miał miejsce w 1908 roku. Artysta zatrzymał się wówczas w miejscowości Kergroës położonej na południowy zachód od Quimperlé. Poznał tam członków lokalnej kolonii artystycznej" (Henri Hayden. Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, oprac. Artur Winiarski, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2013, s. 33).

W kontekście prezentowanej pracy nie te wpływy są jednak istotne. Po 1910 dochodzą do głosu w jego malarstwie echa kubizmu. Na razie są to refleksy, specyficzne wyczulenie na formę i kształt, które to zaczynają ulegać powolnej geometryzacji. Wówczas sztuka Haydena bliższa była jeszcze kompozycjom Paula Cézanne'a. Stan ten uległ jednak prędko zmianie. Już w latach I wojny światowej płótna artysty prezentowały bowiem dojrzały kubizm w iście francuskim wydaniu.
Martwe natury i portrety malarza z tego czasu bliskie są kompozycją Georgesa Braque'a czy Pabla Picassa. Hayden bywał zresztą w środowisku artystycznej bohemy Paryża. Studiował tam i chłonął towarzyszącą miastu atmosferę. Zawierał liczne kontakty. Kubizm był jednak tylko kolejną, przejściową fazą w sztuce malarza. Pojawił się nagle, zawładnął jego umysłem i równie szybko przestał pasować do buntowniczej i zmiennej natury artysty. „W (...) pejzażach z Cassis z 1922 roku nie znajdujemy już śladu kubizmu. Po sześciu latach Henryk Hayden porzucił ten kierunek, a swoją decyzję tłumaczył w następujący sposób: 'Porzuciłem kubizm, gdyż czułem, że wyczerpałem wszystkie zasoby, jakimi dysponowałem, a także, że zostałem skazany na brak dalszego postępu i powtarzanie się. Nie widziałem wyjścia z tej sytuacji'" (Henri Hayden. Mistrzowie École de Paris, jw., s. 57). Było w tych słowach sporo prawdy i zarazem słuszności. Hayden poszedł własną drogą i nie utkwił, jak inni, w sidłach utartych form i schematów. Rozwinął później swój własny styl, który na przestrzeni lat jeszcze kilkakrotnie uległ zmianie.

Rok 1915 to w sztuce malarza początek właściwych inspiracji kubizmem. Wówczas czołowi przedstawiciele kierunku mieli już za sobą wstępne rozważania estetyczne, a także przeszli przez fazę analityczną.
Trwał okres syntezy form. Zainteresowanie Haydena kierunkiem były, rzecz jasna, nieco opóźnione w stosunku do jego ram rozwojowych. Artysta po wstępnym okresie eksperymentów rozpoczął swoją przygodę od razu od fazy syntetycznej, w której pobrzmiewały jeszcze wprawdzie echa stylistyki analitycznej. Wpływy te objawiły się w pełnej okazałości w jego portretach i martwych naturach. Pejzaż twórcy, może poza nielicznymi przykładami, pozostawał raczej na marginesie tych inspiracji.
Tworzone przez niego w tym czasie krajobrazy znajdują się na pograniczu różnorodnych nurtów. Jest w nich łatwo wyczuwalna geometryzacja, pewnego rodzaju uproszczenie kształtów, lecz nie zauważamy tu tak drastycznych rozwiązań jak u Braque'a malującego domy w miejscowości Estaque czy u Picassa odtwarzającego zabudowania fabryczne w Horta de Ebro. W kompozycjach pejzażowych Haydena chodzi raczej o wyczucie formy i odwzorowanie jej struktury tak jak w prezentowanym widoku na rzekę z ulokowanym na jej brzegach miasteczkiem. W tej kompozycji kubizm łączy się z fowizmem, a nawet ekspresjonizmem, czyli ze zjawiskami współistniejącymi ze sobą wówczas w środowisku artystycznym.

22 †

MELA MUTER

1876-1967

Portret dwóch dziewcząt, około 1920

olej/płótno, 100,5 x 73 cm
sygnowany l.d.: 'Muter'
opisany na krośnie malarskim: 'Muter',
na odwrociu stempel: 'DOUANE CENTRALE | EXPORTATION | PARIS'

estymacja:
600 000 - 900 000 PLN
133 000 - 200 000 EUR

POCHODZENIE:
spuścizna po artystce
Galerie Gmurzynska, Kolona
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

„Polka z urodzenia miłuje tradycję modlitewnych tęsknot ‘za waszą i naszą wolność’, bohaterskich ‘szaleństw’ o sybirskich epilogach. Paryżanka – od początku działalności artystycznej posiada dostojną ambicję wielkich wymagań w dziedzinie własnej twórczości, potęgujących się w toku walk o odrębny byt swojego malarstwa. Kobieta i pełna kobiecego wdzięku – głęboko odczuwa radości i smutki idealnej wiary w ludzi, szczęścia i nieszczęścia serdecznej miłości macierzyńskiej. Człowiek, a więc jednostka ‘stworzona na obraz i podobieństwo Boga’ – żywi religijny wprost kult dla twórczej potęgi, twórczego męstwa, twórczego buntu. Bogatym zasobem wiedzy rozporządza jej talent – z rzetelnością, godną najgorliwszych ymagiers średniowiecznych, prace nad każdym obrazem”.

Zygmunt Lubicz Zaleski, U plastyków (Wystawcy polscy w Salonie [w Grand Palais]), „Kurier Warszawski” 1927, nr 221, s. 2


Mutaz



Mela Muter należy do grona jednej z najchętniej kolekcjonowanych polskich artystek. Według Oscara Gheza, znawcy twórczości i kolekcjonera prac Muter, już w trakcie pierwszych lat pobytu w Paryżu malarka była najbardziej rozpoznawaną polską artystką z kręgu malarzy École de Paris (Oscar Ghez, Mela Muter [1876-1967], „Shalom" 1994). Jej pozycję bez wątpienia umocniło zaproszenie do wzięcia udziału w Société Nationale des Beaux-Arts już w 1902 roku, w Salonie Jesiennym oraz Salonie Niezależnych w 1905 roku, co powiązało postać zaledwie dwudziestosześcioletniej artystki z nazwiskami malarek takich jak Berthe Morisot i Suzanne Valadon.

Na gruncie lokalnych odniesień wyrazista osobowość artystyczna oraz niezwykła malarska umiejętność dotknięcia wnętrza portretowanego stawiały ją na równi z młodszą o dekadę wybitną polską portrecistką Olgą Boznańską. Owe porównania z równie uznaną Boznańską to nie tylko wielki prestiż, ale także istotne spoiwo w kształtowaniu się artystycznego kośćca Muter. Biografię Meli Muter i Olgi Boznańskiej łączy Paryż. Boznańska odebrała gruntowne wykształcenie artystyczne, zaś Muter była saumoukiem – w Paryżu uczęszczała krótko na Akademię Colarossi, i być może także na Akademię Grande Chaumière. Każda z artystek w orbicie swoich zainteresowań umieściła portret, badanie psychologizmu modela. Mgliste wizerunki Boznańskiej kontrastują z impastowymi obrazami Muter. Max Goth, francuski krytyk tak oceniał zależność między malarkami: „Tu obok Olgi de Boznańskiej mam ochotę umieścić Mutermilch, o wizerunkach mniej delikatnie ekspresyjnych, mniej refleksyjnie pieszczotliwych, ale o finezji psychologicznej równie mocnej i bardziej bezpośredniej. Boznańska opowiada drżącym głosem, Muter wydaje sądy i oskarża. Na styl Boznańskiej składa się naturalna swoboda, urok, pieszczota. Styl Muter jest gwałtowny, niewzruszony w swej przemocy, ostry, napięty aż do krzyku, à la Van Gogh".

Prezentowane studium portretowe dwóch wtulonych w siebie dziewczynek bliskie jest wyrazowi czołowych malarzy modernistów końca XIX stulecia. Ekspresyjność formy i mięsistość farby, jaką pracował van Gogh, silnie wpływały na strukturę plastyczną obrazów artystki, zaś intymne sceny codzienne o zgaszonej barwie, jakie wykonywał Vuillard oddziaływały na dobór tematów przez Muter. Pracując plamą barwną budowaną z drobnych, acz wyrazistych uderzeń Muter złożyła tym obrazem czytelną deklarację swoich malarskich autorytetów. W swoich przedstawieniom z przyglądała się małym modelom z wielką czułością, współtworząc ze Stanisławem Wyspiańskim i Tadeuszem Makowskim pierwszą linię dziecięcego portretu w sztuce polskiej. Muter precyzyjnie zakomponowała obraz. Ujęła modelki nieco z góry, siedzące na dwóch osobnych krzesłach. Obejmując się, tworzą napięcie zarówno przestrzenne, jak i natury psychologicznej.

Tak o omawianej wrażliwości malarskiej artystki pisał Mieczysław Sterling, antykwariusz i krytyk sztuki: „Portrety Meli Muter są do głębi podjętą kwintesencją człowieka, spostrzeżoną w jakimś bardzo nieuchwytnym, nieraz może jedynym momencie zdrady wewnętrznej przed innym człowiekiem. Jest to portrecistka obdarzona wielką umiejętnością wnikania w życie ludzkie, umiejętnością oddawania bardzo mozolnie wyszukanej prawdy o człowieku portretowanym w wyrazie twarzy, w układzie ciała, w ułożeniu i wyrazie rąk i podawania tej prawdy w formie bardzo bezwzględnej. Portrety Meli Muter są często dla portretowanego jak gdyby odsłonięciem przed kimś innym własnego charakteru. Bezwzględność prawdy dojrzanej przez malarkę przeraża go. Zdaje mu się, że jest 'zbrzydzony'. Godzi go z portretem niezawodne podobieństwo fizyczne i osobista faktura malarki, faktura zdobyta latami ciężkiej pracy" (Mieczysław Sterling, Z paryskich pracowni. August Zamoyski – Mela Muter, „Głos Prawdy" 1929, nr 6, s. 3).



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



23 †

MELA MUTER

1876-1967

Portret kobiety na tle Rodanu w Awinionie, około 1950

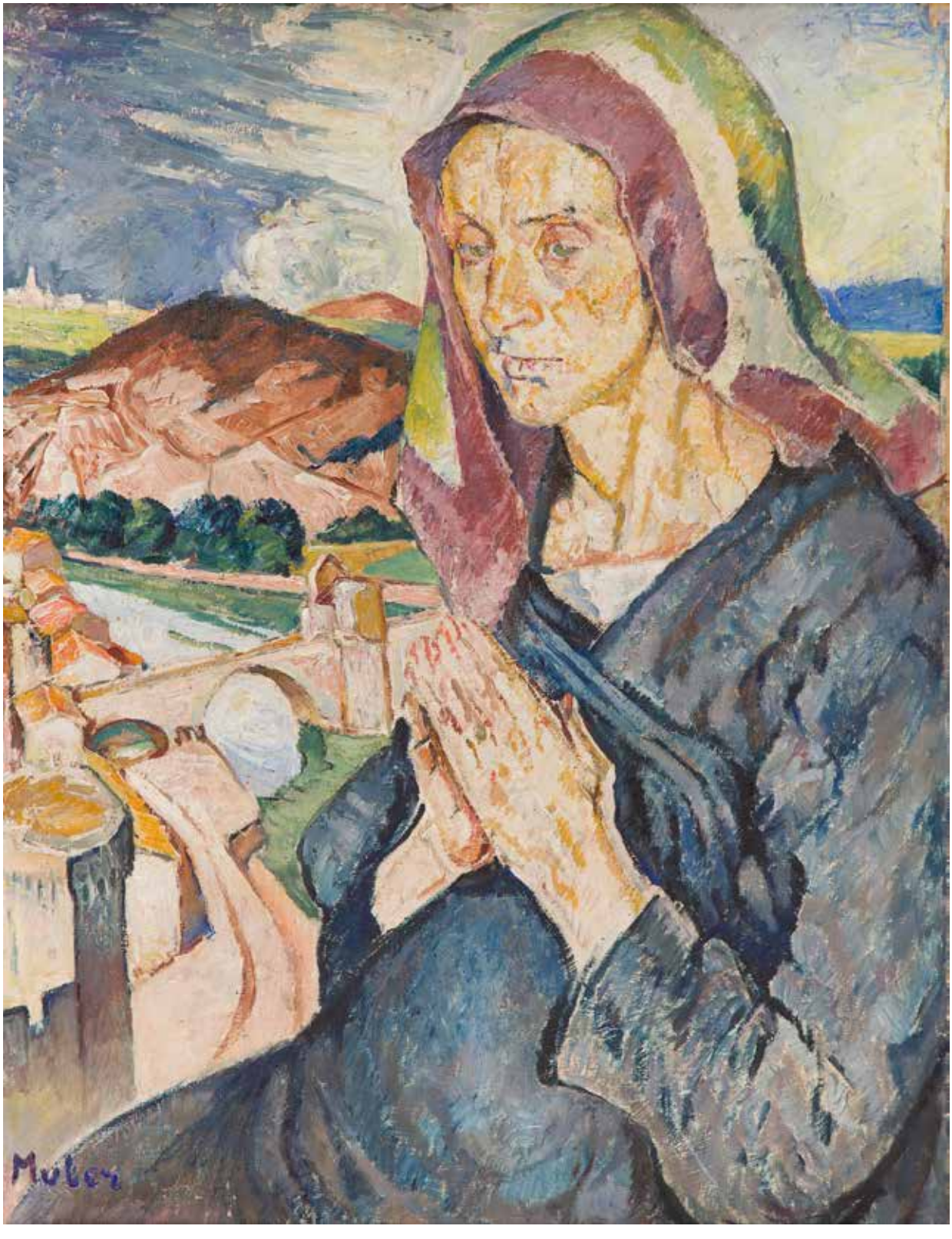
olej/płótno, 81,5 x 63 cm
sygnowany l.d.: 'Muter'

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

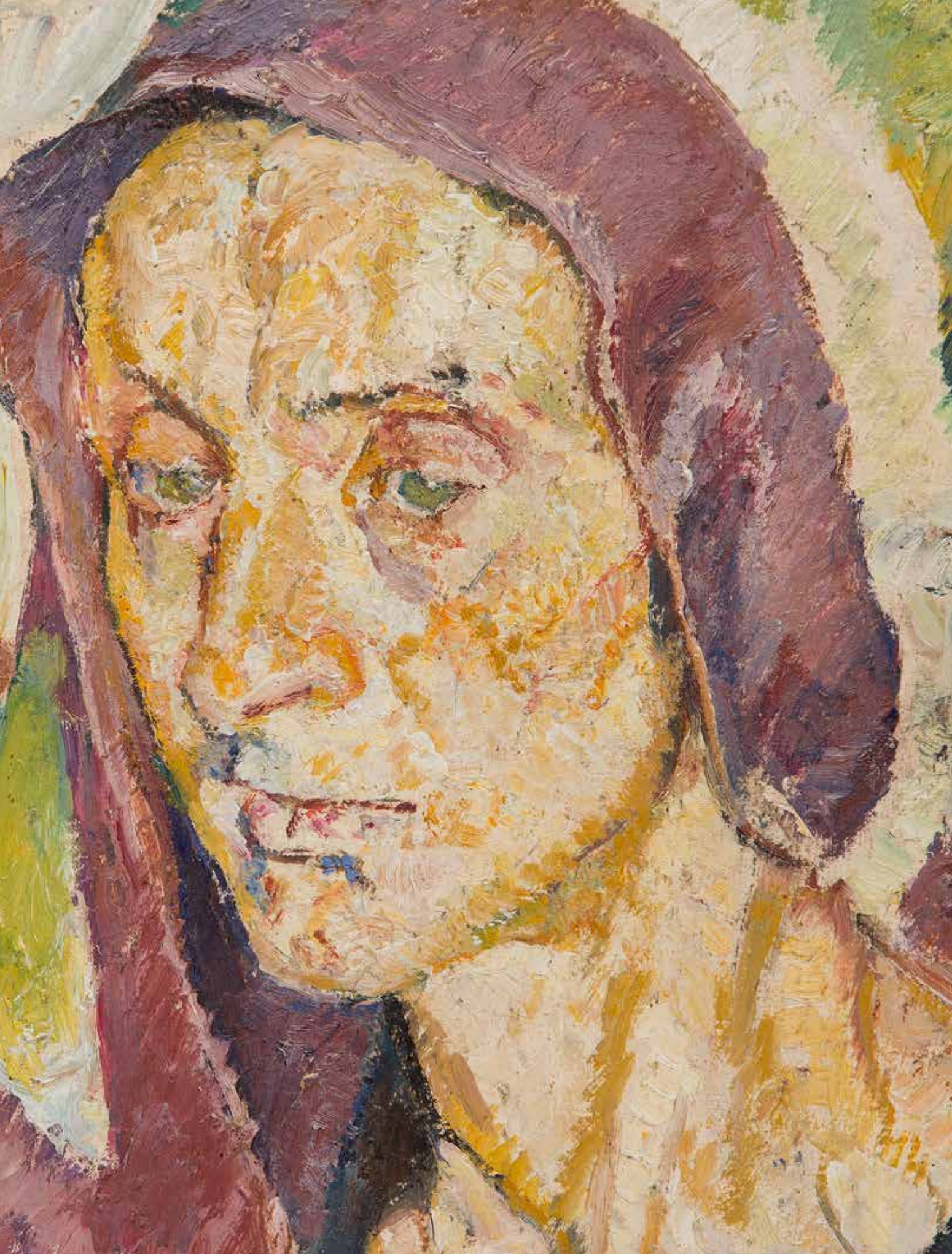
„Okres II wojny światowej 1939-1945, to czas ucieczki na południe dla artystów polskich, zmuszonych do ukrywania się po czerwcu 1940 r. Kierunkiem ucieczki było najpierw Lazurowe Wybrzeże, które masowo przyjmowało uchodźców, intelektualistów różnego pochodzenia. Również polskim artystom południe dawało schronienie w trudnych, wojennych czasach. Więzy jakie stworzyli przed wojną ułatwiały powrót i znalezienie pomocnej dłoni. Jean Peské spędził czas wojny w Collioure, Pankiewicz schronił się do La Ciotat, Mela Muter wyjechała do Awinionu. Dla artystki okolice Awinionu, zwłaszcza miasteczko Villeneuve-lès--Avignon z fortem Saint André, stały się miejscem intensywnej pracy. Wzgórza porośnięte gajami oliwnymi, skąd roztaczał się wspaniały widok na Awinion, były celem wypraw Meli Muter, w dni pogodne i w wichurę, kiedy mistral przewracał rower wiozący sztalugi i przybory malarskie. Powstało wiele obrazów z tych okolic, są to pejzaże jak zwykle ‘monumentalne’ w zamyśle kompozycyjnym i surowe w wyrazie”.

Marta Chrzanowska-Foltzer, „Rozmowy Prowansalskie” – Polscy Malarze na Południu Francji od 1909 roku do dziś, „Archiwum Emigracji” 2011, z. 12, s. 305
„Archiwum Emigracji” 2011, z. 12, s. 305


Muter



Południe Francji stanowi w twórczości Meli Muter obszar wyjątkowy. To tam odbywała malarka częste wypady, wielokrotnie porzucając męczący i hałaśliwy Paryż. Muter uwielbiała Lazurowe Wybrzeże, ale i też nieco bardziej oddalone od morza regiony. Jednym z nich w późniejszym okresie jej kariery była Prowansja. „II wojna światowa była dla niej ciężką próbą. Niemłoda już wówczas malarka, choć przeszła na katolicyzm, opuściła Paryż, obawiając się nazistowskich represji z powodu swego żydowskiego pochodzenia. Rozpoczął się wówczas dla niej rodzaj tułaczki pomiędzy Awinionem a Paryżem, i kolejnymi, wynajmowanymi pracowniami" (Mela Muter, Malarstwo / Peinture. Katalog zbiorów Muzeum Uniwersyteckiego w Toruniu, red. Mirosław Adam Supruniuk, Sławomir Majoch, Toruń 2010, s. 32). To właśnie Awinion, miasto o bogatej historii, stanowił wówczas dla Meli Muter bezpieczny azyl. Tam odnalazła ona odrobinę spokoju i na nowo zweryfikowała swoje podejście do sztuki. Już w późnych latach 30. stworzyła liczne widoki miasta i jego okolic, na których dominuje sylweta fortu St-André oraz widziane z lotu ptaka koryto rzeczne Rodanu. Wraz z wybuchem wojny artystka rozpoczęła poszukiwania wewnętrznego ładu, którego nie mogła dostrzec już w otaczającym ją świecie. Katastrofa, jaką stanowiła wojna, skierowała Muter na nowe drogi. Malarka, nie godząc się z faktami, zaczęła kreować swoją własną, alternatywną rzeczywistość. Uciekała więc do przeszłości, która z perspektywy czasu wydawała się idealna. To wówczas nawiązał się wyjątkowy dialog ze sztuką dawną, który trwał w twórczości Muter jeszcze przez kolejne lata, nawet po zakończeniu wojny. Odwołanie się do tradycji malarstwa mogło być również wyrazem buntu, pewnego rodzaju manifestem przeciwko zatracającym się coraz silniej wartościom sztuki, zanikowi przedmiotu i jego formy. Klasycyzm to przecież znamienny dla plastyki dwudziestolecia międzywojennego aspekt podejmowany przez wielu twórców. Wizerunek modlącej się kobiety to pewna synteza omówionych wpływów. Mamy tu do czynienia ze znamiennym dla późnej twórczości Muter miejscem, czyli z pejzażem prowansalskim, a konkretnie z widokiem na Awinion i Rodan. Do tego dochodzi portret. Modelka ukazana na tle krajobrazu jest niczym figura z renesansowych przedstawień wykorzystujących postać ludzką i obraz natury w tle. Kim jest owa kobieta? Chłopką czy świętą? Trudno to dzisiaj stwierdzić, gdyż archaizujące dzieła Meli Muter z tego okresu to prace wieloznaczne i tajemnicze zarazem.



24 †Ω

MELA MUTER
1876-1967

Adoracja dzieciątka, 1940-1945

olej/sklejka, 92 x 63 cm
sygnowany l.d.: 'MUTER'
na odwrociu nalepka galeryjna

estymacja:
350 000 - 500 000 PLN
77 000 - 111 000 EUR

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

„Adoracja Dzieciątka" to dzieło wyjątkowe na tle późnej twórczości Meli Muter. Artystka począwszy od końca lat 30. XX stulecia szczególnie często mierzy się z tradycją dawnych mistrzów malarstwa. Muter w bardzo prozaiczny sposób „opowiada" biblijną historię i przenosi ją ze sfery sacrum w przestrzeń profanum. Otaczające noworodka kobiety, podobnie jak i mężczyzna w tle, to chłopi z południa Francji. Lokalny charakter dodatkowo wzmaga tu pejzaż. Wzgórze z warownią to jakby reminiscencja widoku na Avignon, wielokrotnie podejmowanego przez malarkę.
Dialog z przeszłością, jaki pojawia się w œuvre Meli Muter, to suma wielu czynników. Artystka, która spędziła większość życia we Francji, miała okazję do zapoznania się z najwybitniejszymi zbiorami sztuki. Chętnie podejmowane podróże, także te do innych krajów, zapewne rozbudziły w niej zainteresowanie tradycją. Muter stała się jej wierną spadkobierczynią. Sceny nawiązujące do wzorów dawnego malarstwa są jednak dalece nieoczywiste. Artystka kreuje rzeczywistość, w której wykorzystuje znany jej motyw ikonograficzny, lecz jednocześnie zmienia go i przetwarza. W pewien sposób na nowo tworzy swój własny repertuar form. Konkretne przedstawienie nabiera w kompozycji malarki dwuznacznego wyrazu. Jest ono zarówno sceną religijną, jak i o rodzajowym charakterze. Widz nie może być właściwie pewien, z jakim tematem ma do czynienia. Tym właśnie sposobem „Adoracja Dzieciątka" staje się zwyczajnym obrazem dziecka i towarzyszących mu ludzi, a „Pieta" paradoksalnie ukazuje karmiącą matkę. Zabiegi te nie mogą jednak budzić zdziwienia w przypadku tak zindywidualizowanej artystki, jaką była Mela Muter. Malarka, zebrawszy w swojej twórczości różnorodne wpływy, stworzyła swój własny, niepowtarzalny styl. Odwoływała się zarówno do przeszłości, jak i do współczesnych jej zjawisk artystycznych. „Przechodząc kiedyś ulicą, spostrzegłam w oknie wystawowym obraz, który uczynił na mnie olbrzymie wrażenie. Gdy po długim przyglądaniu się weszłam do sklepu, przyjął mnie tęgi pan. Był to sam Vollard, mecenas sztuki impresjonistycznej. Obraz, który tak mnie wzruszył, był dziełem Gauguina. Obok znajdowały się utwory Cezanne'a, Van Gogha i inne Gauguina. Obrazy Gauguina i wyżej wymienionych impresjonistów dokonały we mnie przełomu. Cezanne nauczył mnie myśleć plastycznie" – mówiła po latach.
Muter wypracowała oryginalny język form, który pod względem jakości niczym nie ustępował wyżej wymienionym artystom.







25 †

MOJŻESZ KISLING

1891-1953

"Akt siedzący" ("Nu assis"), 1933

olej/płótno, 55,3 x 38 cm
sygnowany p.d.: 'Kisling'
na krośnie malarskim papierowa nalepka aukcyjna

estymacja:
500 000 - 700 000 PLN
111 000 - 156 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Johannesburg, RPA
dom aukcyjny Sotheby's, Tel Aviv, październik 1995
kolekcja prywatna, Japonia
dom aukcyjny Sotheby's, Nowy Jork, czerwiec 2017
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
Jean Kisling, Kisling, katalog raisonné, t. III, Paris 1994, nr kat. 76, s. 380 (il.)

„(…) Dla p. M. Kislinga świat cały jest jedną plastyczną materią, złożoną z brył barwnych i światła. Malowanie w tych warunkach staje się źródłem niewyczerpanych rozkoszy. (…) Czasem (…) uderza go gorący ton karnacji, śpiewny rytm biodra nagiego, czy piersi kobiecej, głębia wilgotnej źrenicy. Wówczas wznosi się on do syntezy, dając w obrazie zawarte ujęcie kilku tylko tonacji barwnych zasadniczych, kształtu, wyrazu (…)".

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


Kisling



Mojżesz Kisling, Artysta w pracowni przy Rue Joseph-Bara 30, 1929, fot. Thérèse Bonney
źródło: The Bancroft Library, University of California, Berkeley



26 †

MOJŻESZ KISLING

1891-1953

"Akt leżący" ("Nu allongé"), około 1920

olej/płótno, 50 x 74 cm
sygnowany l.g.: 'Kisling'
na krośnie malarskim nalepka inwentarzowa oraz napis: '438 WY'

estymacja:
550 000 - 800 000 PLN
122 000 - 178 000 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Sotheby's, Nowy Jork, luty 2003
kolekcja instytucjonalna, Europa

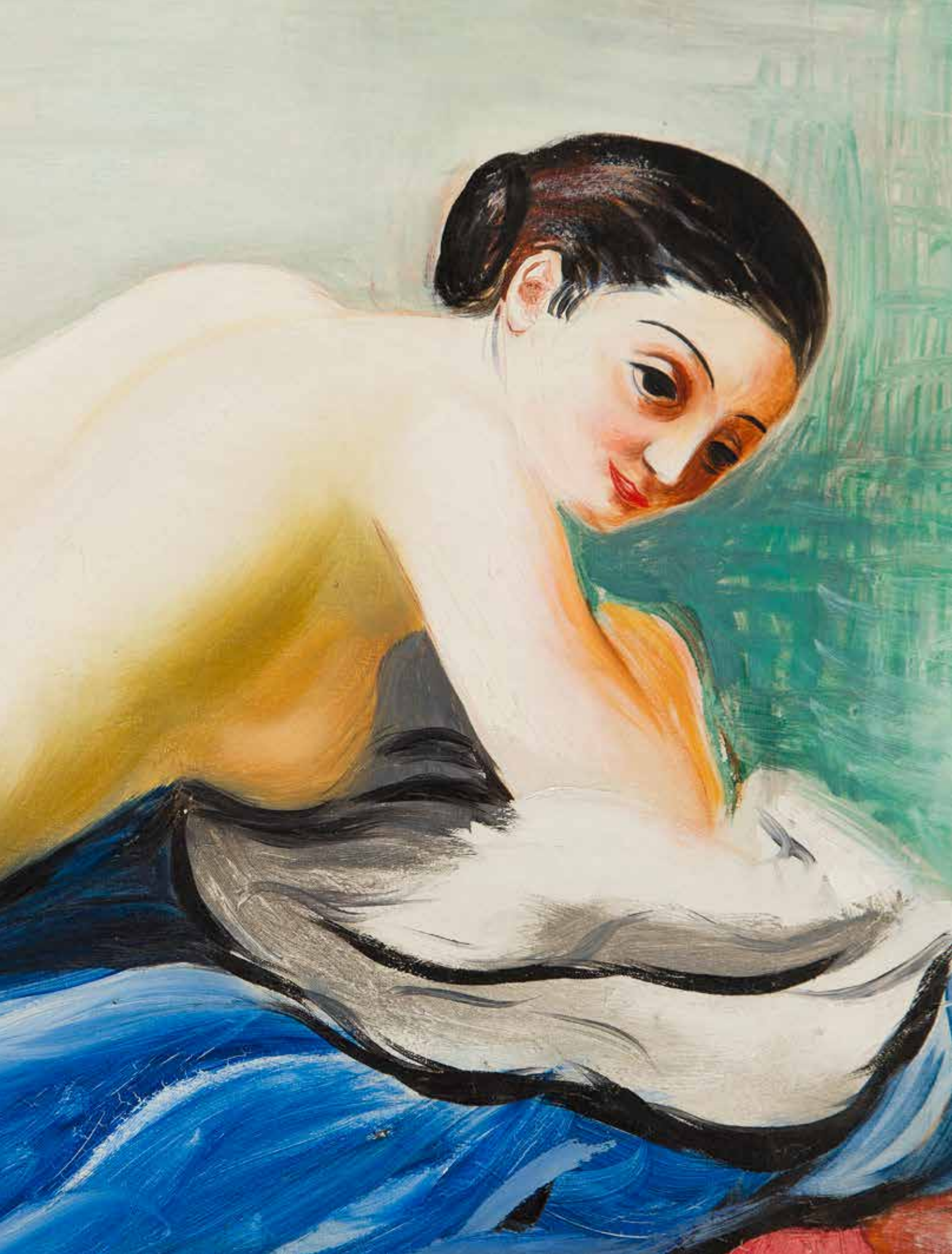
„Sztuka Kislinga pragnie być całkowicie awangardowa i zasługiwać w najwyższym stopniu na miano kontynuatorki dzieła jego wielkich poprzedników. Idąc za przykładem dawnych mistrzów i żyjąc pełnią życia, jakie jest mu dane w jego epoce, Kisling marzy o luksusie, bogactwie i sile, lecz nie pozostaje głuchy na głos rozsądku. Nie chcąc skończyć równie marnie jak niektórzy realiści, od początku wyznacza materii nową rolę, podporządkowuje ją sobie, wskrzeszając stary poetycki mit".

André Salmon, Wstęp do katalogu wystawy obrazów Kislinga, Galerie E. Druet, Paryż, 27 października – 7 listopada 1919, tłum. Anna Trznadel-Szczepanek



Artyści pierwszych awangard około 1900 roku ostatecznie zburzyli idealną wizję ciała ludzkiego, ukształtowaną jeszcze na wzorcach sztuki greckiej okresu klasycznego. Ich działania poprzedziły wystąpienia Édouarda Maneta czy postimpresjonistów. To jednak fowiści, kubiści czy ekspresjoniści celowo deformowali nagie sylwetki, tworząc z tematu aktu pole artystycznego eksperymentu i obszar wadzenia się z tradycją. Wielu z nich dokonywało malarskiego czy rzeźbiarskiego ikonoklazmu, aby wynaleźć nową harmonię i zbudować nowy kanon obrazowania ciała.
Twórczość Kislinga, wyrosła na gruncie krakowskiej sztuki po 1900 roku, mimo eksperymentów kubistycznych artysty w drugiej dekadzie XX wieku, zachowała ściśle klasyczny pierwiastek. „Wiem, że nie można wnieść do malarstwa nic nowego, ponieważ tworzywo jest zawsze to samo, a nasze środki działania są niezmienne, i że malarzowi pozostaje tylko jedna droga: natchnąć te same odwieczne przedmioty własną uczciwością malarską" – mówił artysta w wywiadzie dla „L'Art Vivant" 15 czerwca 1925 roku.

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



27 †

MOJŻESZ KISLING

1891-1953

Portret Ernesta Rouviera, 1934

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

estymacja:
350 000 - 500 000 PLN
78 000 - 111 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja rodziny Rouvier
Galeria Alexis Pencheff, Marsylia
kolekcja prywatna, Francja

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

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





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

André Warnold, 1937



Mojżesz Kisling, Portret Ernesta Rouviera, 1926, kolekcja prywatna, źródło: archiwum prywatne

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

Słownikowa nota biograficzna Ernesta Rouviera (1884-1961) przedstawia go jako postać jednowymiarową i beznamiętnie wylicza jego stanowiska: Prezydent Rady regionu Bouches-du-Rhône, Zarządca miejskich szpitali i hospicjów, Dyrektor Hôtel-Dieu w Marsylii… Rouvier był jednak człowiekiem niezwykle barwnym. Pochodził z robotniczych przedmieść Marsylii i jako młody człowiek wstąpił do seminarium duchownego. Po trzech latach został z niego wyrzucony pod zarzutem oddawania się szkodliwym lekturom i propagowania wśród innych kleryków „złych treści”. Owymi treściami były socjalistyczne idee. Wyrzucony z seminarium Rouvier wyjechał studiować literaturę do Lille i Brukseli, po czym w 1908 wrócił do rodzinnego miasta i zajął się pracą społeczną. Szybko przejął kierownictwo miejskich hospicjów, a w latach 20. dał się poznać na miejscowej scenie politycznej jako wojujący antyklerykał. Działał w radzie miasta, ale jego karierę psuły nagonki prasowe: konserwatyści zarzucali mu stosowanie praktyk gangsterskich, komuniści (w robotniczej Marsylii bardzo popularni): zbytnie umiarkowanie. Swój wizerunek Rouvier próbował ratować poprzez utrzymanie bliskich relacji z mieszkańcami miasta i angażowanie się w rozmaite inicjatywy sportowe (dziś zresztą jeden ze stadionów w Marsylii nosi jego imię). Na początku lat 30. pod zarząd otrzymał słynny marsylski szpital Hôtel-Dieu (od 1940 przyjmował w nim Żydów uciekających przed nazistami). W mieście znany był jako amator sztuki i kolekcjoner. Nie każdy wiedział jednak, że Rouvier zajmował się także krytyką artystyczną i publikował recenzje pod pseudonimem „Jean de Morgiou”.

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

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

28 †

BOLESŁAW BIEGAS

1877-1954

"Portret sferyczny", około 1925

olej/tektura, 70 x 59 cm
sygnowany l.d.: 'B. Biegas'
na odwrociu nalepka inwentarzowa z opisem dzieła

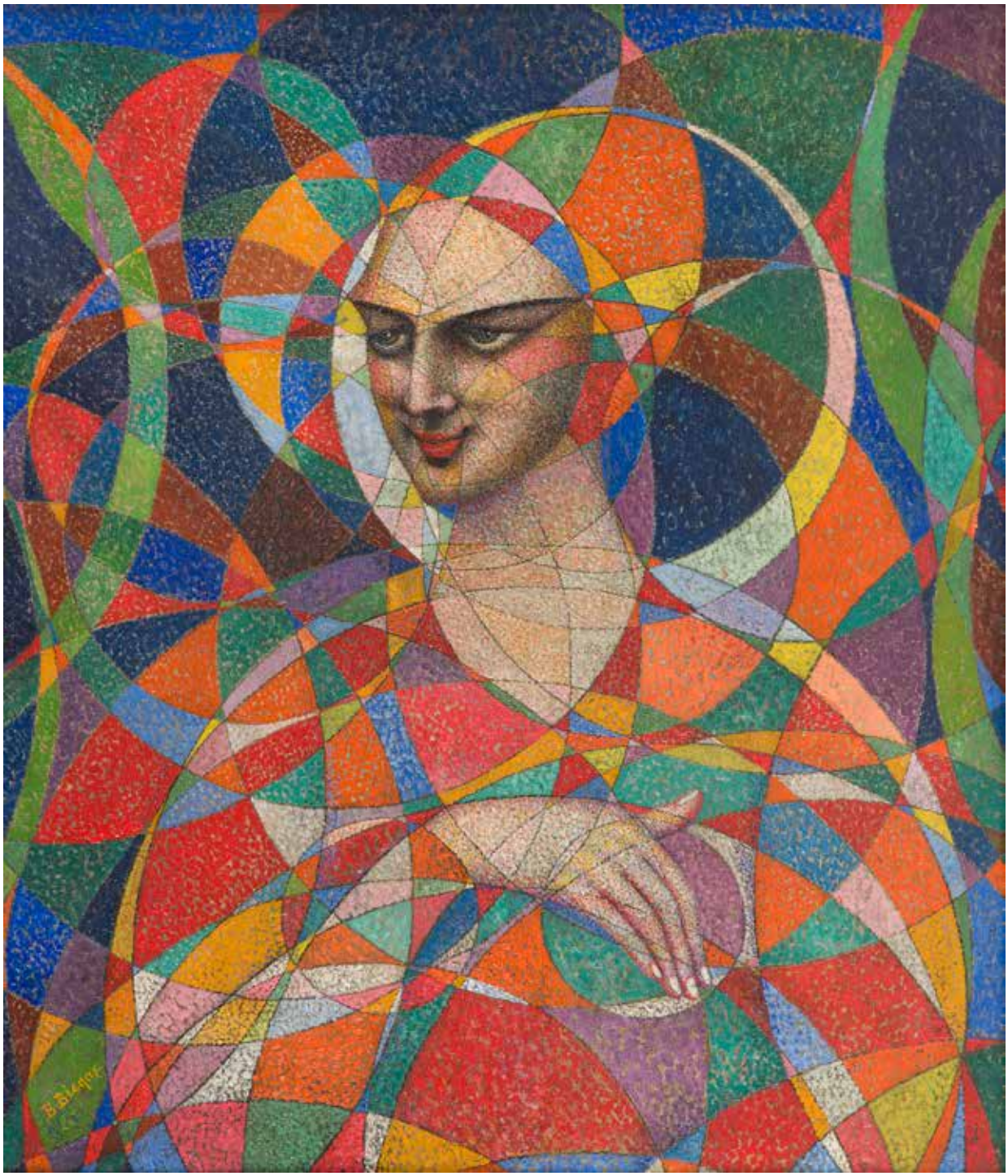
estymacja:
180 000 - 250 000 PLN
40 000 - 56 000 EUR

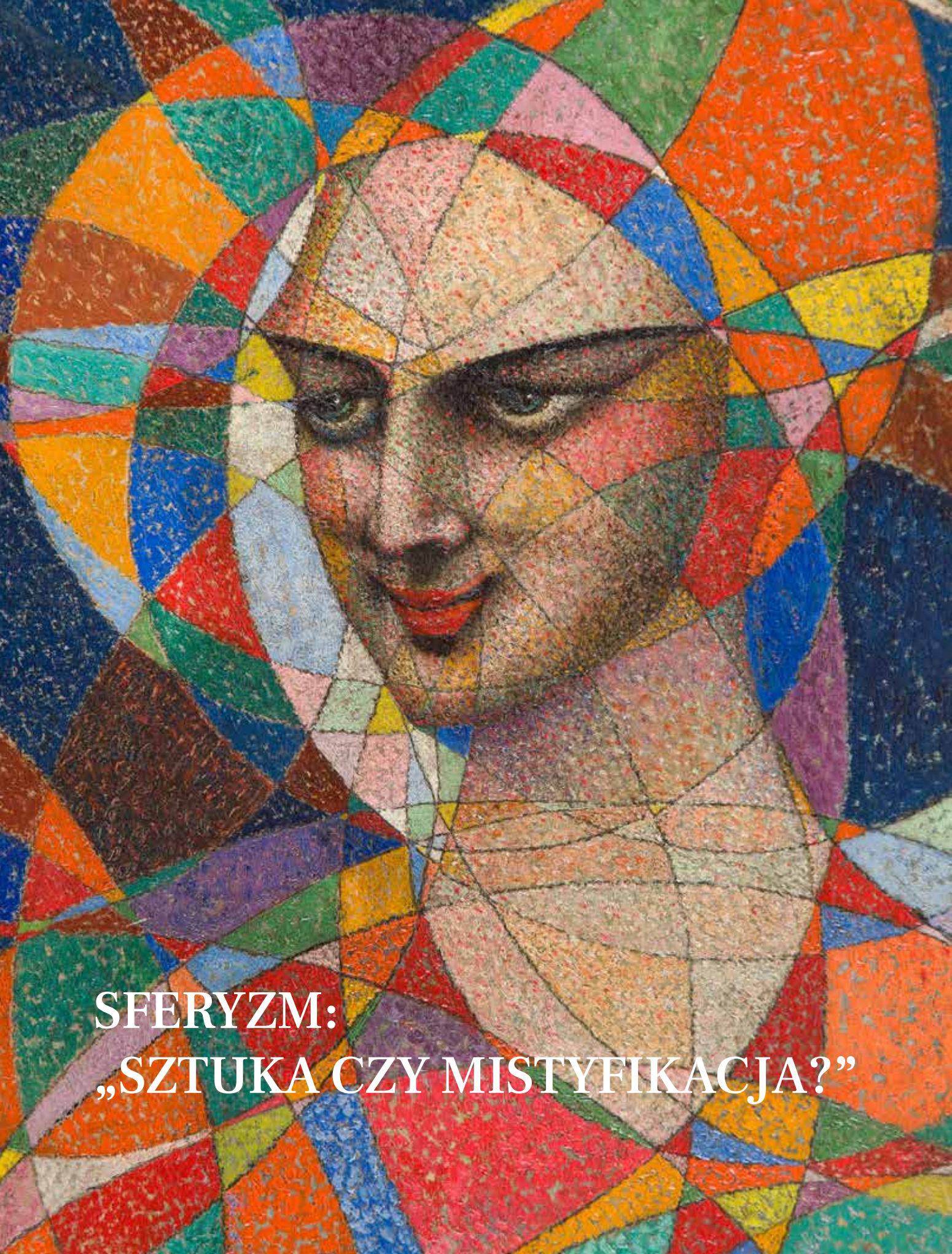
POCHODZENIE:
kolekcja Helmuta Fürsta, Monachium
dom aukcyjny Altius, wrzesień 2000
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
Bolesław Biegas 1877-1954. Rzeźba, malarstwo, katalog wystawy, Muzeum Mazowieckie w Płocku, Towarzystwo Historyczno-Literackie w Paryżu, Płock 1997, nr kat. 27 (il.)

„W sztuce podstawą wszelkiego wyrazu jest deformacja, toteż im bardziej intensywną staje się osobowość, tym bardziej deformacja precyzuje się, indywidualizuje, by osiągnąć najwyższy stopień syntetycznej formy, by dojść do formy kabały, do hieroglifu, do właściwej sztuce algebry".

Mieczysław Goldberg, Moralność linij, 1904-1907, cyt. za: Elżbieta Grabska, Moderniści o sztuce, Warszawa 1971, s. 431

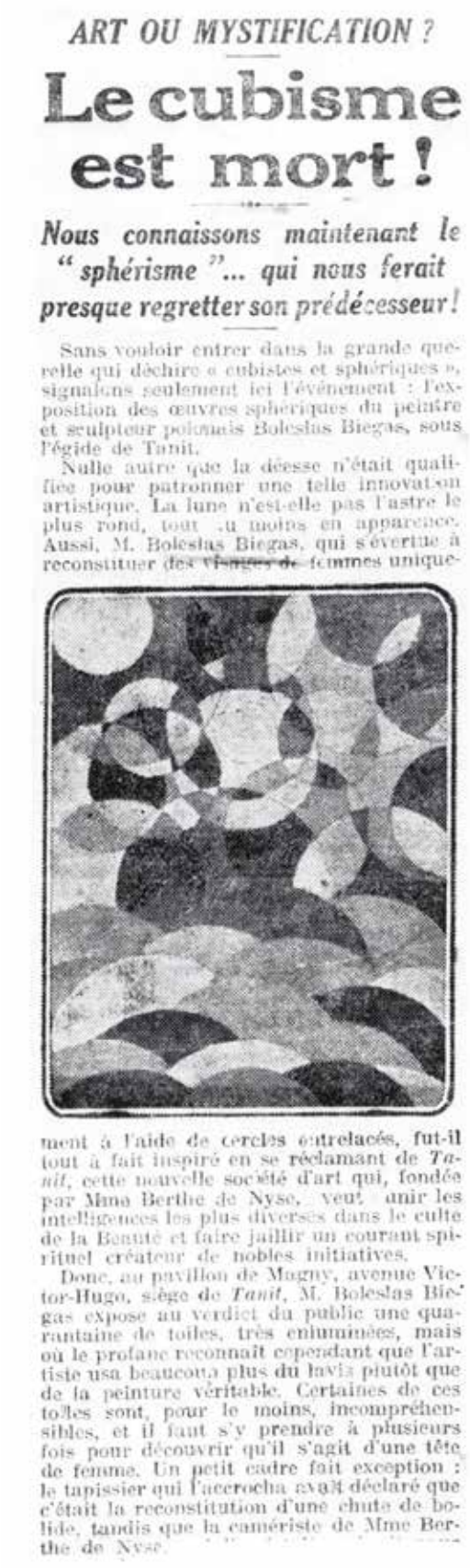




SFERYZM: „SZTUKA CZY MISTYFIKACJA?”

Bolesław Biegas przedstawił paryskiej publiczności swoje sferyczne prace po raz pierwszy 20 marca 1919 roku. Wystawa odbyła się w Pavillon de Magny przy l'Avenue Victor Hugo 55. Wernisaż musiał być wielkim sukcesem, skoro w kolejnych tygodniach o Biegasie rozpisywała się francuska prasa. Dzięki niej wiemy, że artysta zaprezentował wiosną 1919 roku około 40 płócien ukazujących akty i portrety wpisane w dynamiczne, koliste formy. Monografista Biegasa, Xavier Deryng, w poświęconej artyście książce zebrał część z opublikowanych wtedy opinii. Bez wątpienia jedną z najciekawszych (i najbardziej entuzjastycznych) jest jednak nie tekst powstały pod wpływem wystawy Biegasa, ale wynikły z wizyty w pracowni artysty jeszcze przed wernisażem. Michel Georges-Michel widział sferyczne kompozycje jeszcze w 1918 roku. Krytyk pisał: „Najpierw wierzymy, wbrew pięknym relacjom kolorów, że jest to żart: koła i małe zabarwione romby przecinają się wzajemnie. Potem, nagle, jak w zagadkach-obrazkach, odkrywamy temat: postać kobiety w większości przypadków. I figura ta pojawia się niczym z jakiegoś witrażu - ciała półprzezroczyste, usta zaczerwienione. Jest to coś wibrującego, żyjącego, prawie logicznego już po pięciu minutach. Jest to nowa moda w malarstwie: Biegas jest wynalazcą. Jest to przede wszystkim totalne i radosne odrodzenie w sztuce witrażu. Być może, gdy odbudowane zostaną zniszczone kościoły, ich okna rozjaśnią witraże sferyczne? (...) Bolesław Biegas wynalazł także sferyzm, a my byliśmy pierwszymi, którzy oznajmili: jest w nim zdecydowanie więcej z futuryzmu niż kubizmu, gdyż artysta szuka tu ekspresji dynamicznej.
Wyobraźcie sobie dużą liczbę okręgów, w których każda mała ścięta ćwiartka jest zabarwiona, pomalowana inaczej i współtworzy dekoracyjną całość figury. Rodzi się z tego bogactwo barw, a nawet wyraz, jaki osiągają jedynie witraże, mozaiki lub freski" (Michel Georges-Michel, Spherisme, „Paris-Midi", 6.06.1918).

Po wernisażu wystawy Biegasa sferyczne obrazy wywołały duże zamieszanie. Cześć konserwatywnych krytyków widziała w nich kolejną po kubizmie formę upadku sztuki. Kronikarz artystyczny „L'Eclair" grzmiał w sensacyjnym nagłówku: „Sztuka czy mistyfikacja? Kubizm nie żyje! Poznajemy teraz „sferyzm", który niemalże sprawi, że będziemy żałować jego poprzednika". Problematyczna pozostaje sama nazwa nadana zespołowi prac Biegasa. Kolejny dwudziestowieczny „izm" ma bowiem nieco rozmyte znaczenie. Pojęcia „sferyzm" używano jeszcze przed I wojną światową w kontekście sztuki Františka Kupki. Michaił Larionow swoje prace z roku 1913 określał jako sferystyczne i rondystyczne. Koła i łuki wykorzystywali w tym co Biegas okresie m.in. Robert Delaunay, Giacomo Balla, Fortunato Depero, Patrick Henry Bruce, Arthur B. Frost. Biegas najwyraźniej jednak podkreślał ścisły, geometryczny charakter abstrakcyjnych motywów i używał do ich kreślenia cyrkla, eliminując rozmazaną poetykę charakterystyczną np. dla orficznych kręgów Delaunaya. Xavier Deryng pisał: „Tworząc sferyzm, Biegas wniósł wyjątkowy wkład do debat artystycznych prowadzonych przez paryską awangardę. Nawet jeśli (...) sferyzm pojawił się przed pierwszą wojną światową, poszukiwania Biegasa przedstawiają (...) pewne elementy wspólne z futuryzmem.
"Futurystyczna sympatia" wyrażona przez samego Marinettiego potwierdza to zestawienie. Sferyzm pozostaje jednak naznaczony przekonaniami symbolistycznymi Biegasa. Na planie formalnym niewielu artystów wykorzystywało w sposób tak długotrwały formy kuliste. Biegas znał z pewnością poszukiwania swego rodaka, rzeźbiarza Eliego Nadelmana, który w 1909 roku wystawił w Galerie Druet rysunki złożone z okręgów. (...) Biegas nie utrzymywał wówczas żadnych kontaktów z konstruktywistami polskimi i żaden z jego obrazów sferycznych nie był reprodukowany w Polsce. Nie komentowano go również w polskiej prasie, która zapomniała o Biegasie już na początku lat dwudziestych. W Paryżu sferyzm dostarczył Biegasowi nowych wielbicieli, szczególnie w dzielnicy Montparnasse. W pracowni Claude'a Chauviere'a, jak opisywał Louis Vauxcelles, degustowano szampana w słoiczkach po konfiturach, chwaląc kolejno zalety kubizmu i sferyzmu. List Henry'ego Lafragette'a z 2 kwietnia 1919 roku, kierownika działu nowości w wytwórni Etablissements Gaumont, świadczy także o kontaktach Biegasa z kinematografią: „Bardzo mi miło dowiedzieć się, iż był Pan usatysfakcjonowany ujęciami kinowymi wykonanymi w Pana pracowni oraz sukcesem, jakie odniosły. Ujęcia te puszczane są wciąż w wielu kinach prowincjonalnych. Zostały także wysłane do naszej wytwórni w Nowym Jorku, aby mogły być edytowane w Ameryce" (Xavier Deryng, Bolesław Biegas, Paryż 2004, s. 127-129).



ART OU MYSTIFICATION ?

Le cubisme est mort !

Nous connaissons maintenant le "sphérisme"... qui nous ferait presque regretter son prédécesseur!

Sans vouloir entrer dans la grande querelle qui déchire « cubistes et sphériques », signalons seulement ici l'événement : l'exposition des œuvres spheriques du peintre et sculpteur polonais Boleslas Biegas, sous l'égide de Tanit.

Nulle autre que la déesse n'était qualifiée pour patronner une telle innovation artistique. La lune n'est-elle pas l'astre le plus rond, tout au moins en apparence. Aussi, M. Boleslas Biegas, qui s'évertue à reconstituer des visages de femmes unique-

ment à l'aide de cercles entrelacés, fut-il tout à fait inspiré en se réclamant de *Tanit*, cette nouvelle société d'art qui, fondée par Mme Berthe de Nyse, veut unir les intelligences les plus diverses dans le culte de la Beauté et faire jaillir un courant spirituel créateur de nobles initiatives.

Donc, au pavillon de Magny, avenue Victor-Hugo, siège de *Tanit*, M. Boleslas Biegas expose au verdict du public une quarantaine de toiles, très enluminées, mais où le profane reconnaît cependant que l'artiste usa beaucoup plus du lavis plutôt que de la peinture véritable. Certaines de ces toiles sont, pour le moins, incompréhensibles, et il faut s'y prendre à plusieurs fois pour découvrir qu'il s'agit d'une tête de femme. Un petit cadre fait exception : le tapissier qui l'accrocha avait déclaré que c'était la reconstitution d'une chute de bolide, tandis que la camériste de Mme Berthe de Nyse

29

OLGA BOZNAŃSKA

1865-1940

Portret kobiety w kapeluszu (Halszka z Mochnackich Malczewska?), 1907

olej/tektura, 80 x 60 cm
sygnowany p.g.: 'Olga Boznańska'

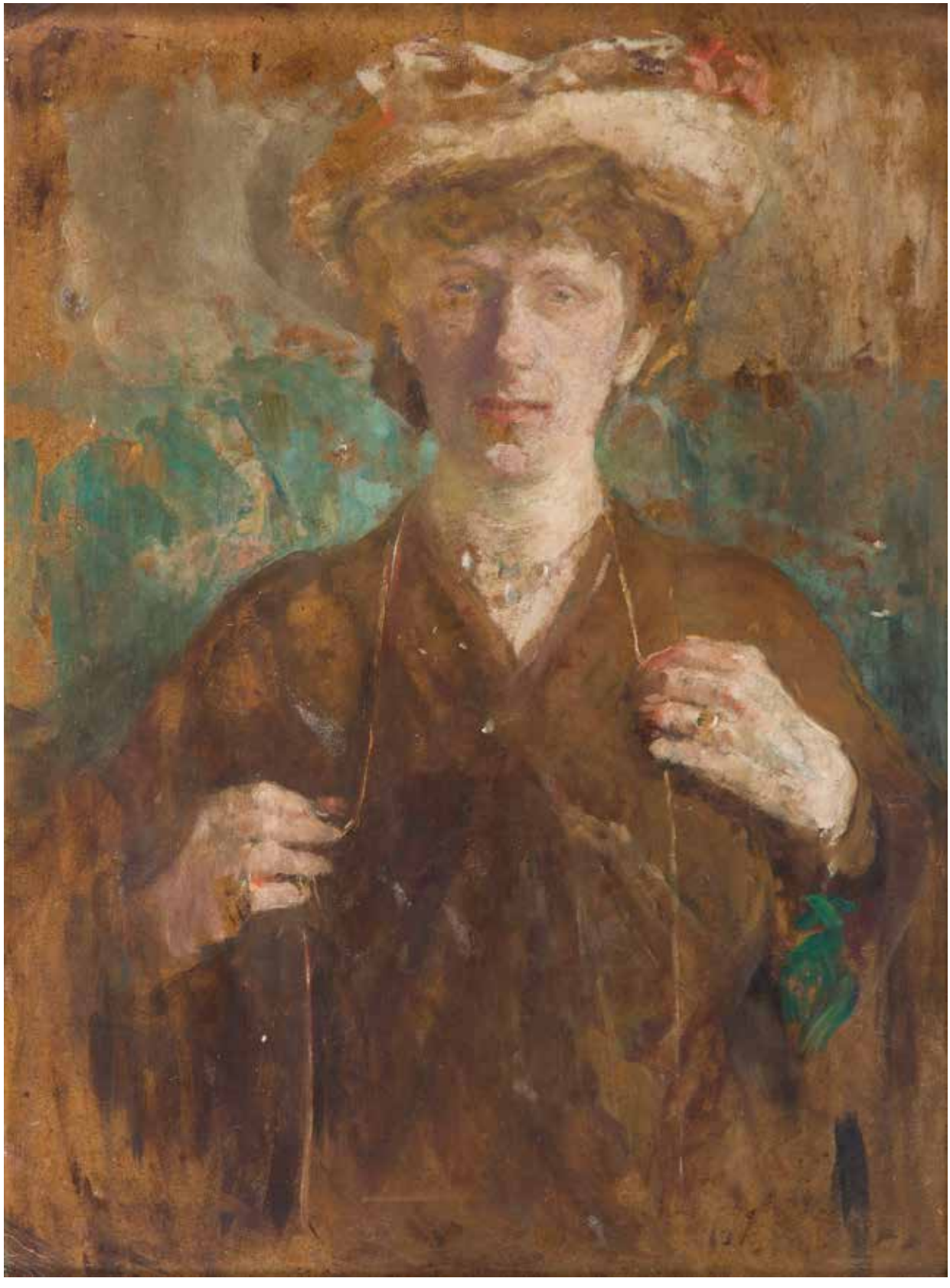
praca zostanie uwzględniona w katalogu raisonné dzieł malarskich Olgi Boznańskiej przygotowywanym przez Urszulę Kozakowską-Zauchę Muzeum Narodowe w Krakowie

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

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Rempex, Warszawa, wrzesień 1998
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, wrzesień 2009
kolekcja prywatna, Warszawa

„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 w pracowni w domu przy ul. Wolskiej 21 w Krakowie, siedząca na kanapie z papierosem w dłoni, fotografia, około 1913 (?). Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

OLGA BOZNAŃSKA: PORTRECISTKA LUDZI, MALARKA DUSZY

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

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

Okres paryski rozpoczął się w twórczości Boznańskiej w roku 1898. Wówczas zamieszkała ona w stolicy Francji wiążąc się z nią do końca życia. Rodzinny Kraków wzbudzał w niej tęsknotę i jednocześnie odpychał. Paryż, jako wielokulturowa metropolia, najbardziej odpowiadał żądnej rozwoju artystce. Jej malarstwo przez długi czas pozostawało niedocenione na rodzimym gruncie. Barwne i równie nowatorskie jak ona miasto nad Sekwaną zaoferowało jej praktycznie od razu popularność i liczne zlecenia. Boznańska w swoich martwych naturach i portretach dała się poznać jako indywidualistka, która zerwała z akademizmem i odżegnywała się od wpływów impresjonizmu. Sama żyła w odosobnieniu i taki też był jej styl, odrębny i osobisty. „W latach 1900-1908, a może i dłużej, ze szczególnym upodobaniem używała Boznańska zespołu barw chromowo-zielonawych, do których wprowadzała akcenty złote (ramy obrazów w tle) lub czerwieni kwiatów" (Helena Blum, Olga Boznańska, Warszawa 1974, s. 34). Zieleń ta pojawia się również w portrecie kobiety w kapeluszu, która utożsamiana jest z Halszką z Mochnackich Malczewską. Buduje ona tutaj zarysowane za pomocą nerwowych pociągnięć pędzla tło, oddane w stosunkowo syntetyczny sposób. Nie mamy tu wprawdzie złotych ram, ale barwa ta objawia się pod postacią biżuterii – naszyjnika przytrzymywanego w dłoniach kobiety oraz pierścienia na jej palcu. Jest również czerwień. Jej refleksy występują w partii kapelusza, do którego przypięty został kwiat róży.

Boznańska rezydowała na stałe w Paryżu, ale regularnie odwiedzała Kraków. W domu, gdzie spędziła dzieciństwo namalowała wiele wybitnych dzieł. W zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie zachowała się korespondencja, a właściwie kartka pocztowa wysłana przez Halszkę Malczewską dnia 26 lipca 1907 roku do Olgi. Treść wiadomości jednoznacznie wskazuje na to, że obie panie znały się, a Boznańska zamierzała najpewniej stworzyć portret Malczewskiej, który na tej podstawie zadatować można właśnie na rok 1907. Dzieło, co niezmiernie prawdopodobne, powstało w Krakowie, w atelier artystki przy ulicy Wolskiej 21 (dzisiejszej Piłsudskiego). Sportretowana kobieta ukazana została w półpostaci, en face. Tak jak i innym wizerunkom kreowanym przez Boznańską, temu również towarzyszy pewnego rodzaju syntetyzm przedstawienia, rozedrganie i wibrująca powierzchnia. Wedle przekazów jej proces twórczy trwał i trwał w nieskończoność. Modele zmieniali się, starzeli, odchodzili, a ona wciąż malowała. Co pochłaniało zatem umysł Boznańskiej? Malarka zwracała uwagę głównie na dwa aspekty, oczy i dłonie. „Cóż to za rozkosz malować rękę, zwłaszcza gdy jest piękna, sucha, żylasta, o długich palcach. Jest ona dopełnieniem psychologicznym twarzy", mawiała. W kwestii twarzy natomiast zgadzała się zapewne z Antoine'em Bourdelle'em, który to z kolei pisał „Aby oddać twarz, zobaczyć ją i dokonać jej syntezy, trzeba magicznego wejrzenia, gdyż należy odnaleźć twarz ukrytą. Każdy portret bez tego jest tylko smutnym trupem" (Antoine Bourdelle, Écrits sur l'art et sur la vie, Paris 1981, s. 7). Portrety Boznańskiej bez wątpienia stanowiły pełny obraz człowieka i nie było w nich żadnej martwoty. Ukazana kobieta nawiązuje bezpośredni kontakt z widzem. Jej chłodne spojrzenie przenika do jego wnętrza. Na jej twarzy rysuje się smutek. To także typowa cecha wizerunków artystki. Z jej portretów oprócz realizmu połączonego z uchwyconą łapczywie duszą emanuje nostalgia, niedookreślona pustka, czasem zagubienie. Świat Olgi był światem melancholijnym. W owym okresie nastrój zwątpienia i wyobcowania pogłębiony został zapewne niedawną śmiercią ojca, który odszedł rok wcześniej w Paryżu.

30

LEON WYCZÓŁKOWSKI

1852-1936

Połów raków, 1891

olej/płótno naklejone na tekturę, 53 x 41 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'L. Wyczółkowski | 1891.'

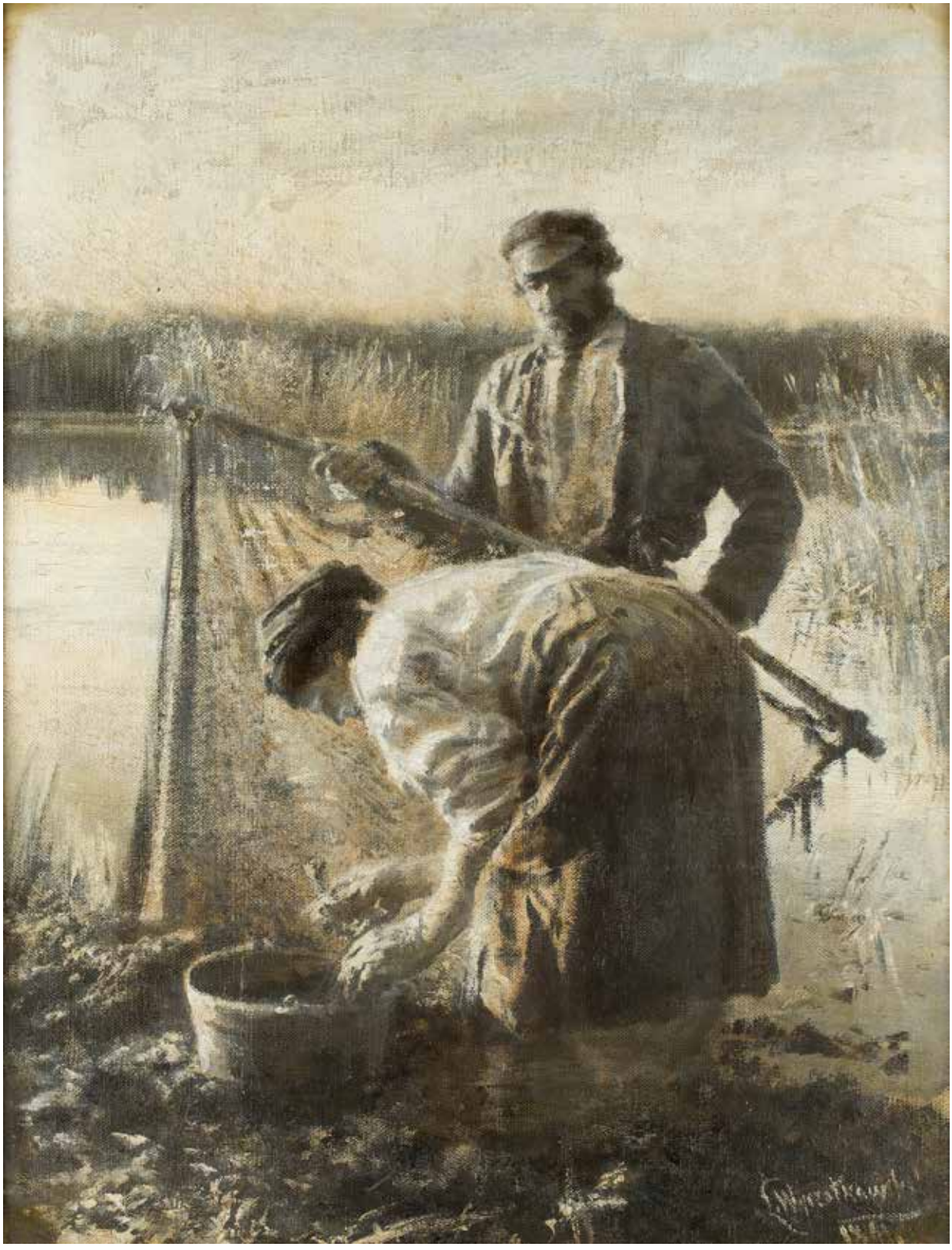
estymacja:
300 000 - 400 000 PLN
67 000 - 89 000 EUR

POCHODZENIE:
z przedwojennej kolekcji we Lwowie

LITERATURA:
porównaj: Leon Wyczółkowski, Połów raków, 1891, z historycznej kolekcji Ignacego Korwin-Milewskiego, reprodukowany i opisany m.in. w: Jerzy Sienkiewicz, Bedeutende Gemälde Polnischer Meister, Kunst und Antiquitäten Czeslaw Bednarczyk, Wien 1969, poz. 62 (il.)

„Wyczółkowski patrzy, czuje i tworzy wyłącznie po malarsku. Obrazy jego są znakomitym odtworzeniem tego, co widzi oko ludzkie, triumfem kształtu i barwy. W twórczości swojej wyłącznie zewnętrzny, daje on powierzchnię życia, ale powierzchnię oddaną z takim kapitalnym władaniem środkami malarskim, a z taką przenikliwością i siłą, że zdaje być życiem samym".

Adam Łada-Cybulski, Sztuk Polska. Malarstwo, pod kierownictwem Feliksa Jasieńskiego i Adama Łada-Cybulskiego, Lwów 1903-1904, tbl. 8





WYCZÓŁKOWSKI NA UKRAINIE: NARODZINY POLSKIEGO MODERNIZMU



Leon Wyczółkowski na Ukrainie, fotografia, za: Jerzy Malinowski, Leon Wyczółkowski, Kraków 1995, s. 11

Przełom ostatnich dwóch dekad XIX stulecia to czas artystycznego fermentu w sztuce polskiej. Formują się pierwsze teoretyczne manifesty nowej sztuki, a artyści poszukują progresywnych rozwiązań artystycznych. Józef Chełmoński wraca do Polski z Paryża i prezentuje syntetyczne pejzaże mazowieckie, Aleksander Gierymski proponuje autonomiczne malarstwo luministyczne, pierwsze akordy ekspresjonizmu wybrzmiewają w twórczości Ludwika de Laveaux i Olgi Boznańskiej, a polichromia mariacka stworzona przez Jana Matejkę i jego uczniów (m.in. Stanisława Wyspiańskiego i Józefa Mehoffera) stanowi wzór monumentalnego malarstwa dekoracyjnego i dzieła totalnego zarazem. Na gruncie warszawskim fatalnie zostają odebrane dzieła Władysława Podkowińskiego i Józefa Pankiewicza stworzone pod wpływem impresjonizmu. Postulaty tego kierunku artystycznego nigdy nie zadomowią się nad Wisłą, mimo że jego swojska odmiana – luminizm – ma na polskim gruncie długą, romantyczną tradycję.

Do rozwiązań w duchu impresjonizmu doszedł samoistnie Leon Wyczółkowski. Jego wczesna twórczość, rozpięta między Warszawą, Krakowem, Lwowem i Monachium, zyskała odrębny głos po wyjeździe na Ukrainę. W 1883 roku pierwszy raz odwiedził Podole i do 1887 roku mieszkał w Łaszkach, majątku Głębockich w okolicy Starokonstantynowa. Później przeniósł się do Bereznej na Kijowszczyźnie – majątku Podhorskich i Białej Cerkwi – majątku Branickich. Na Ukrainie spędził, z nieznacznymi tylko przerwami, 10 lat, a tamtejszy krajobraz wywarł na nim ogromne wrażenie. Sam wspominał: „Na Ukrainie płaszczyzna, szalenie kolorowy kraj, skamieniałe morze… Step, czar. Magnetyzuje przestrzeń nieskończona… W nocy wyjeżdżałem w step i do rana nie mogłem się nasycić… Najpiękniejszy kraj… Gaje, pasieki, typowe: kilkadziesiąt uli. Siedzi pasiecznik, rzeka płynie, wiosna rozkoszna, masa kaczeńców z wikliną, rybacy się kręcą, kwitnące drzewa, niebo jak południowe, granat, ultramaryna, a na tym kwiecie. Barwny lud, bukszpany, wstążki, cudowne obrazy jak z bajki" (cyt. za: Jerzy Malinowski, Leon Wyczółkowski, Kraków 1995, s. 10).

W połowie lat 80. pojawiają się w twórczości Wyczółkowskiego pierwsze studia rybaków. Artysta, najczęściej, przedstawia ukraińskich chłopów brodzących w wodzie, którzy za pomocą sieci łowią raki. Niekiedy też przedstawia jedynie ich twarze. Zawsze jednak (oprócz pierwszych prób z połowy lat 80., kiedy mocuje się jeszcze z akademizmem) stanowią one przyczynek do rozwiązania kompozycji w sposób stricte malarski. Postrzeganą naturę artysta filtruje przez swoją plastyczną wrażliwość i tworzy studia świetlno-kolorystyczne, bliskie notacji natury w impresjonizmie. Obrazów celowo nie wykańcza, maluje czystymi kolorami, rezygnując z cienia.

Ten okres śmiałego eksperymentu artystycznego, podważania akademickich doktryn, trwał w dziele malarza sześć lat i kierował artystę ku sztuce symbolizmu. Jerzy Malinowski, monografista artysty, celnie notował: „Wyczółkowski malował ukraińskich chłopów w świetle wschodzącego lub zachodzącego słońca. Nieruchoma postać człowieka wydaje się wówczas monumentalna i patetyczna. Przedstawieni w tych obrazach ludzie ukształtowani zostali duchowo przez dziką przyrodę i nieokrzesani przez cywilizację. Wyczółkowski, malując ich, pragnął dotrzeć do fenomenu ludzkiego odczuwania i przeżycia świata. Współcześnie zrekonstruować prahistorię, by uchwycić nieskażoną istotę i potęgę ludzkie bytu" (Jerzy Malinowski, dz. cyt., s. 13).

Opisana przez badacza monumentalizacja postaci obecna jest w prezentowanej, datowanej na 1891 rok kompozycji. W pewnym oddaleniu, malarz ujął w centrum schylająca się chłopkę, która z sieci wybiera raki. Za nią stoi chłop utrzymujący sak w powietrzu, a w tle majaczy syntetycznie zdjęty pejzaż: niezmąconą tafla wody, połać szuwarów i nieba. Prezentowane dzieło powtarza formułę kompozycyjną znaną z innej pracy cyklu rybaków, oleju z historycznej kolekcji Ignacego Korwin-Milewskiego. Wyczółkowski posłużył się techniką en grisalle – zastosował więc monochromatyczną paletę złożoną z bieli, czerni i szarości. Formuła ta użyta została niezupełnie konsekwentnie: odnajdziemy rozprowadzone w tkance malarskiej dodatki ugru i błękitu. W twórczości Wyczółkowskiego użycie monochromatycznej palety zdarzało się już wcześniej (np. w ukraińskim oleju „Polowanie na dropie", 1883-1894, Muzeum Narodowe w Warszawie), ale i w serii rybaków, w obrazach, które znamy jedynie z opisów katalogowych. Wydaje się, że odrzucenie barwy miało na celu wydobycie osobliwej mowy światła. Tego rodzaju eksperyment prowadził do malarskiej budowy przedmioty już nie barwą, a światłem w stopniu najwyższym. Prezentowany „Połów raków", do tej pory nieznany obraz cyklu ukraińskiego Wyczółkowskiego, stanowi ważne jego ogniwo.

31

WŁADYSŁAW WANKIE

1860-1925

"Bretonki nad brzegiem morza", około 1893-1894

olej/płótno, 21,5 x 26,5 cm
sygnowany p.d.: 'Wład. Wankie'
na odwrociu ramy papierowa nalepka depozytowa Muzeum Narodowego w Warszawie

estymacja:
35 000 - 45 000 PLN
7 800 - 10 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa (zakup z prywatnej galerii sztuki)

WYSTAWIANY:
Malarze polscy w Bretanii 1890-1939, Muzeum Narodowe w Warszawie, 18 lutego – 28 marca 2005

LITERATURA:
Malarze polscy w Bretanii 1890-1939, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2005, s. 146, 147 (il.), poz. 78

Prezentowane dzieło powstało podczas pobytu artysty w miejscowości Cancale położonej nad zatoka Mont-St-Michel. Wankie, w 1893-1894 roku (wyjazd do Holandii i Bretanii) po raz pierwszy studiował tam in situ motyw powracający przez całą jego twórczość – kobiet zbierających ostrygi na brzegu oceanu. Ta bretońska miejscowość była postrzegana była jako „ostrygowa stolica" tej części Francji. Prezentowane „Bretonki nad brzegiem morza" to niewielkie, lecz oddziałowujące z wielką wizualną mocną studium. Na pierwszym planie artysta ujął widzianą od tyłu kobietę, która spogląda w morską dal.

Dalej, posługując się zaczerpniętą z impresjonistycznego warsztatu metodą dywizjonizmu, odmalował taflę morza za pomocą spontanicznych pociągnięć pędzlem. Wrażeniowość kompozycji przybliża nas do rozwiniętej przez Wankiego – przecież malarza Monachijczyka – formuły malarstwa Stimmungowego. Rückenfigur pracującej kobiety w białym czepcu przywodzi na myśli XVII-wiecznych Holendrów, odkrytych przez malarzy realistów XIX stulecia. Zamyślona postać, jak również kobiety widziane bliżej horyzontu, formalnie i symbolicznie „stopiły się" z naturą. Wankie jawi się w prezentowanym studium jako wirtuoz-kolorysta, ale i malarz-symbolista.



32

ROMAN KRAMSZTYK

1885-1942

Pejzaż z Collioure, 1934

olej/płótno, 65 x 81 cm
sygnowany l.d.: 'Kramsztyk'
na krośnie malarskim nalepka z drukowany opisem: 'Romain Kramsztyk |
Paysage a Collioure 1934', na odwrociu ramy papierowa nalepka aukcyjna

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

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Rempex, Warszawa, kwiecień 2004
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, marzec 2018
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
Roman Kramsztyk 1885-1942, katalog wystawy, Żydowski Instytut Historyczny,
Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1997, s. 199, poz. 127 (il.)
Renata Piątkowska, Między „Ziemiańską" a Montparnasse'em: Roman Kramsztyk,
Warszawa 2004, s. 228, 229 (il.), nr kat. I/136

„Kramsztyk, od pierwszego pobytu na Południu, jeszcze przed I wojną światową, był zauroczony śródziemnomorską naturą, południowym słońcem, kontrastem między surowymi, kamiennymi górami i spokojną taflą ciemnobłękitnej wody, niezmiennym od pokoleń rytmem życia rybackich osad".

Renata Piątkowska, Między „Ziemiańską" a Montparnassem: Roman Kramsztyk, Warszawa 2004, s. 136





KRAMSZTYK: KLASYK PEJZAŻU

Pochodzący z Warszawy, Roman Kramsztyk edukację akademicką odebrał w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie i Monachium. W 1910 roku wyjechał do Paryża, co stanowiło naturalny wybór młodych adeptów sztuki z całej Europy. Stolica Francji oferowała bogactwo życia kulturalnego, liberalne, prywatne akademie sztuki, jak i obietnicę ciepłego przyjęcia w kręgu rodzącej się kolonii artystycznej przybyszów z Europy Środkowo-Wschodniej. Tworząc w Paryżu, Kramsztyk wstąpił do Towarzystwa Artystów Polskich i Polskiego Towarzystwa Artystyczno-Literackiego. Podczas pierwszej wojny mieszkał w Warszawie i Krakowie. Deklarował łączność z awangardowymi nurtami rodzącymi się wówczas w sztuce polskiej, o czym świadczy jego udział w I wystawie Ekspresjonistów Polskich w Krakowie w 1917 roku.

Już wczesna twórczość Kramsztyka, z drugiej dekady XX stulecia, nosi wyraźnie ślady fascynacji sztuką francuską. Zapewne jak każdy poszukujący twórca ulegał wpływom Paula Cézanne'a. Dbał bowiem o precyzję rysunku, ale uzyskiwał ją dzięki solidnemu operowaniu plamą barwną. Dzięki temu budował wrażenie przestrzenności brył. Swoisty klasycyzm Cézanne'a łączył się z odkrywaniem sztuki dawnych mistrzów. Kramsztyk silnie zwracał się ku stylistycznym formułom malarstwa nowożytnego, poszukując w nim także inspiracji tematycznej. Najczęściej w dorobku pojawiały się bowiem klasyczne w charakterze stylistyki portrety. Nie rezygnował też ze scen figuralnych o symbolicznej wymowie.

W 1924 roku malarz osiadł na stałe w Paryżu, gdzie wraz z żoną Bronisławą, siostrą malarza Ludwika Markusa, prowadził ożywione życie artystyczne. Dalej eksplorował obszary tradycji sztuki Europy, wielokrotnie podejmując temat żeńskiego aktu. Klasycyzujące poszukiwania artysty zbiegały się z ogólnymi tendencjami w sztuce powszechnej i polskiej. W kraju został członkiem Stowarzyszenia Artystów Polskich „Rytm" (zał. 1922), które jako popularna grupa odcisnęła znamienne piętno na estetycznym obliczu sztuki lat 20. i 30. W tym czasie zmieniła się paleta Kramsztyka. Używał ciepłych zestrojeń, przesyconych światłem, zastępując szorstką fakturalność gładkim, połyskliwym wykończeniem. Artysta w 1925 roku wyjechał na wakacje do Collioure na południowe



wybrzeże Francji pod Pirenejami. Wraz z żoną po drodze z Paryża odwiedzili Tarascon, Nîmes, Arles, Maryslię i Cassis. Bronisława pisała: „Ta podróż była prześliczna, poznałam całą Prowansję i masę ślicznych i szalenie ciekawych miast i miasteczek. Zachwycona jestem Marsylią, w której siedzieliśmy kilka dni. Pojechaliśmy z Marsylii z wizytą do [Julesa] Pascina, który jest w Cassis i tam nas trzy dni siłą zatrzymano. Bawiliśmy się świetnie. Braliśmy udział w zaimprowizowanym amatorskim teatrze, bumblowaliśmy do rana i ledwośmy się z powrotem do Marsylii przedostali" (cyt. za: Roman Kramsztyk 1885-1942, kat. wyst., Żydowski Instytut Historyczny, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1997, s. 98). Południe Francji niosło więc radość życia, lecz wkrótce także przyniosło bolesne doświadczenia. Bronisława zginęła w katastrofie morskiej w okolicach Collioure w sierpniu 1925 roku.

Prezentowany „Pejzaż z Collioure" powstał podczas jednej z eskapad artysty na południe Francji. Artysta posłużył się stylem malarskim, który zaczerpnął z twórczości wielkiego mistrza, również malującego Południe, Cézanne'a. Precyzyjnie, za pomocą intensywnych plam barwnych, zbudował bryły pejzażu i dzięki kolorystycznej konstrukcji osiągnął wrażenie świetlistości, jak i przestrzenności. Lewą część płótna zajmują spiętrzone, kamienne domy wioski przywodzące na myśl, za sprawą silnej geometryzacji, malarstwo kubistów. Prawa część płótna, przesłonięta przez pień i koronę drzewa, otwiera się, poprzez drogę biegnącą w dół miejscowości, na horyzont morza i nieba. Błękitny ekran tła malarz stworzył ze swobodnych, ekspresyjnych uderzeń pędzla z błękitną, białą i różową farbą. Kramsztyk ewokuje słoneczną aurę południowej Francji, zachowując przy tym ostrość patrzenia. Jego ekspresyjny styl pozwala na szczegółowość obserwacji. Jego malarstwo zarówno portretowe, jak i pejzażowe, nosi bardziej odrębny charakter niż sztuka przedstawicieli École de Paris. Dzieło Kramsztyka z perspektywy lat jawi się bowiem nie jako twórczość ekspresjonisty, lecz klasycysty. Kulisowa perspektywa, która otwiera wzrok widza na ciemny błękit morza i nieba, pochodzi z malarstwa dawnych mistrzów, a sensualny koloryt płótna twórca zawdzięcza fascynacji malarstwem weneckim. „Pejzaż z Collioure" jest złożonym świadectwem nowoczesności i tradycji w œuvre Romana Kramsztyka.



Collioure, widok współczesny, źródło: Wikimedia Commons

„Collioure, kataloński port, usytuowany na szlaku prowadzącym do Hiszpanii, rozsławiony przez fowistów, lecz nie przeżywający takiego najazdu turystów jak Saint Tropez, przyciągał naszych artystów. Do polskiego dziedzictwa kulturowego zaliczyć możemy ciekawy zbiór widoków tego portowego miasteczka, świadczący o dużym zróżnicowaniu artystycznych poszukiwań w polskiej sztuce okresu międzywojennego. Pejzaże z Collioure Jeana Peské, Meli Muter, Jana Wacława Zawadowskiego, Szymona Mondszajna, Jana Hrynkowskiego, Romana Kramsztyka, Stanisława Grabowskiego, Tytusa Czyżewskiego, Jana Cybisa czy Hanny Rudzkiej-Cybisowej, to najistotniejsze przykłady z tego obfitego zbioru”.

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. 303

33

FERDYNAND RUSZCZYC

1870-1936

"Chata", około 1900 (?)

olej/płótno (dublowane), 98 x 96 cm

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Metaphor and Myth. Literary and Historical Motifs in Polish Art at the Turn of the 19th Century, Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, Ryga, Kumu kunstimuuseum, Tallinn, Muzeum Narodowe w Szczecinie, 31 sierpnia 2007 – 31 marca 2008

LITERATURA:
Metaphor and Myth. Literary and Historical Motifs in Polish Art at the Turn of the 19th Century, Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, Ryga, Kumu kunstimuuseum, Tallinn, Muzeum Narodowe w Szczecinie, katalog wystawy, Szczecin 2008, s. 140-141 (il.)



„GIGANT MŁODEJ POLSKI” I „MALARZ ŻYWIOŁÓW”



Portret Ferdynanda Ruszczyca (1870-1936), malarza, fot. Jadwiga Golcz, 1902, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

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 œuvre twórcy, którego kariera malarska, niczym przedwcześnie zgaszony przez wiatr płomień świecy zamarła tuż po 1908.

Obrazy Ruszczyca to niewątpliwie kwintesencja pejzażu młodopolskiego, który odwołuje się w swej genezie do przeszłości i dokonań romantyków. Krajobrazy mistrza to jednocześnie intymne i żywiołowe przedstawienia przyrody. W kompozycjach Ruszczyca dokonuje się zjawisko niebywale interesujące: jego natura ożywa. Wyludnione przestrzenie krzyczą pomimo nieobecności człowieka. W 1902, kiedy to artyści polscy otrzymali niebywałą okazję do szerszego zaprezentowania swego dorobku kulturowego w Gmachu Secesji Wiedeńskiej, austriacki krytyk Franz Servaes tak pisał o osobie malarza: „W Ruszczycu malarstwo europejskie zyskało jeden z najbardziej obiecujących talentów” (Elizabeth Clegg, Ferdynand Ruszczyc: talent europejski, w: Ferdynand Ruszczyc 1870–1936. Życie i dzieło, katalog wystawy, oprac. Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, Anna Kroplewska-Gajewska, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2002, s. 51).

Ruszczyc łączył bowiem w swojej twórczości elementy, przez które odwoływał się do ogólnoeuropejskich prądów artystycznych. Ukazywał świat w konwencji dekadenckiego 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. To obraz wielkiej natury w redakcji Ruszczyca. „Bertha Zuckerkandl (urodzona w Wiedniu, ale galicyjsko-żydowskiego pochodzenia, a więc bardziej wyczulona na sztukę polską), pisząc reportaże z Wiednia dla monachijskiego ‘Kunst für Alle’, antycypowała późniejszy podziw swój i innych odbiorców dla zręczności Ruszczyca w oddawaniu całej mocy nieokiełznanych sił natury, w szczególności dynamicznego zestawienia ziemi, lodu/śniegu i wody” (Elizabeth Clegg, dz. cyt., s. 54).

Na tematykę wybraną przez Ferdynanda Ruszczyca zapewne niemały wpływ miała rozwijająca się w owym czasie chłopomania. Artystów pociągały barwność ludu i jego obrzędów, jak również rodzimy, wiejski pejzaż. To on właśnie zainspirował malarza i stał się głównym „bohaterem” jego dzieł. Prezentowany obraz wiązać należy zapewne z innymi widokami bohdanowskich chat powstałymi w samym apogeum młodopolskiego fermentu twórczego. W tym czasie równie ważnymi elementami prac artysty stały się widoki młyna wodnego, stodół, wnętrz dworu czy drewnianego kościoła w Bohdanowie. Uchwycony na płótnie kadr to kolejny, poza tematyką, charakterystyczny dla malarza aspekt. Ruszczyc wielokrotnie budował swe kompozycje na zasadzie wizualnego zaskoczenia. Bardzo często silnie obniżał on lub unosił linię horyzontu, „patrzył” na obiekt z lotu ptaka albo w ujęciu oddolnym. W tym pierwszym przypadku artysta zyskiwał niepowtarzalną okazję do ukazania rozbudowanego studium partii nieba. Stało się tak zarówno w prezentowanym obrazie, jak i, w bodaj najbardziej znanym pejzażu twórcy zatytułowanym „Ziemia” (1898, Muzeum Narodowe w Warszawie). Skłębione chmury uzyskują w oferowanej pracy iście mistyczny wyraz. Ruszczyc zobrazował iluzyjną grę świateł, w której podświetlone obłoki kontrastują z ciemnymi partiami. Złowrogie niebo zwiastuje rychłe nadejście burzy. Dramatyzm sceny potęguje dodatkowo ujęcie. Tym razem niewidoczna linia horyzontu zakryta została monumentalną strzechą chaty, która widziana z poziomu gruntu, wyrasta przed widzem niczym złowróżbne widmo.





34

KAZIMIERZ SICHULSKI

1879-1942

Pokłon pasterzy-tryptyk, 1938

olej/płótno, 102 x 222 cm (całość)
sygnowany i datowany p.d. na prawej kwaterze: "Sichulski K. | 1938.'
102 x 74 cm (wymiar każdej kwatery)

estymacja:
240 000 - 300 000 PLN
53 000 - 67 000 EUR

WYSTAWIANY:
Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, grudzień 1938

LITERATURA:
zdjęcie obrazu w oryginalnej ramie z 1938 roku, Koncern Ilustrowany Kurier Codzienny-Archiwum Ilustracji, Narodowe Archiwum Cyfrowe Online
Marian Dienstl-Dąbrowa, Z krak. Towarzystwa Przyjaciół Sztuki, w: „Ilustrowany Kurier Codzienny" 1938, nr 349, 18 grudnia dodatek „Teatr, Literatura, Nauka, Sztuka"
"Ilustrowany Kurier Codzienny" 1938, nr 333, 2 grudnia Zwycięstwo Grunwaldzkie prof. Kazimierza Sichulskiego, dodatek "Teatr, Literatura, Nauka, Sztuka"
Wystawa ogólna. Kolekcje-Maria Chybińska ze Lwowa, Eugeniusz Eibisz z Paryża, Stefania Juer-Dretlerowa, Włodzimierz Sawulak, Władysław Zakrzewski, katalog wystawy, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1938, nr kat. 233





BOŻE NARODZENIE W HUCULSKIEJ ZAGRODZIE

W twórczości Kazimierza Sichulskiego dochodzi do unikalnego mariażu form i tematów. Łączą się w niej bowiem motywy ludowe, religijne i mitologiczne.
Wielokrotnie kompozycje malarza pomimo swej pozornej prostoty naznaczone zostają pewnego rodzaju mistycyzmem, który stanowi o ich wyjątkowym, jedynym w swoim rodzaju charakterze. Pierwiastki składające się na œuvre Sichulskiego są oczywiście częściami składowymi ikonicznymi dla Młodej Polski i kontynuatorów jej dziedzictwa. Ludowość i religia wyrastają z nurtu chłopomanii i zakorzenienia w lokalnej tradycji, mitologia natomiast ma swoją genezę w ambiwalentnej strukturze sztuki europejskiej przełomu XIX i XX stulecia, przesyconej symbolizmem.
Wszystko to buduje złożoną i dalece zindywidualizowaną twórczość Sichulskiego, w której autochtoniczna kultura regionu zostaje zespojona ze sferą sacrum. Dużą rolę w kompozycjach malarza odgrywa aktualizacja wydarzeń. Artysta uwspółcześnia kreowane przez siebie sceny przenosząc ich akcję do swojej epoki. Z racji, że w centrum jego zainteresowań znajdowała się przede wszystkim ludność huculska, to właśnie oni, górale z Karpat Wschodnich stają się głównymi bohaterami jego obrazów. Prezentowane w katalogu dzieło powstało w roku 1938 i jest przykładem późnej twórczości Sichulskiego. Nie znajdujemy tutaj już bowiem dekoracyjności, płaskiej plamy barwnej oraz fantazyjnie prowadzonej linii, tak często spotykanych we wczesnych dziełach malarza. Artysta zrezygnował z nich na rzecz form o rozedrganych powierzchniach i kompozycji, w której operuje zwłaszcza światłem. Ów tryptyk wystawiony został jeszcze w tym samym roku w Pałacu Sztuki w Krakowie, podczas gwiazdkowej wystawy Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych.
Co ciekawe, teraz oferowany jest w tym samym okresie co kiedyś, na grudniowej aukcji w Desa Unicum.
Przedstawienie zebrało wówczas wiele pochlebnych opinii. W ten sposób pisano o obrazie i jego autorze w „Ilustrowanym Kurierze Codziennym": „Prof. Kazimierz Sichulski wystąpił na obecnej Ogólnej Wystawie w krakowskim Pałacu Sztuki z trzema kapitalnymi dziełami, świadczącymi o żywotności i talencie wielkiego artysty. Są to: 'Zwycięstwo Grunwaldzkie, 'Pokłon Pasterzy' i 'Charon' ". („Ilustrowany Kurier Codzienny", 1938, nr 333, 2 grudnia (Zwycięstwo Grunwaldzkie prof. Kazimierza Sichulskiego, dodatek „Teatr, Literatura, Nauka, Sztuka")). Równie pozytywnie wypowiadał się na łamach tego samego czasopisma Marian Dienstl- Dąbrowa: „Dominuje prof. Kazimierz Sichulski, zadający wystawionemi trzema kompozycjami kłam fałszywym wieściom, szerzonym przez samozwańczych kandydatów na komendantów ośrodków dyspozycyjnych, o martwocie twórczości profesorów krakowskiej Akademji" (Marian Dienstl-Dąbrowa, Z krak. Towarzystwa Przyjaciół Sztuki, w: „Ilustrowany Kurier Codzienny", 1938, nr 349, 18 grudnia (dodatek „Teatr, Literatura, Nauka, Sztuka")). Tak natomiast charakteryzował on prezentowaną kompozycję: „Uczucie wyraźniej przemawia w 'Pokłonie pasterzy' skomponowanym w trzech doskonale zwartych grupach figuralnych, tworzących tryptyk, przemawiający do widza ekspresją wyrazu i wykwintem kolorystycznej gamy".

Owo „uczucie", które należałoby tutaj utożsamić z nastrojowością, rzeczywiście stanowi główny element przedstawienia. Specyficzną atmosferę uzyskał Sichulski poprzez oniryczny światłocień. Zbliżył się on tutaj bardzo wyraźnie do barokowych mistrzów i podobnie jak oni wykreował scenę otoczoną aurą tajemniczości i pełną wewnętrznego napięcia. Dominantą uczynił postać Dzieciątka znajdującą się w centralnej kwaterze i będąca zarazem jedynym źródłem światła, nadnaturalnego blasku rozchodzącego się promieniście na pozostałe postacie i elementy. „Pokłon pasterzy", tak jak i inne znane dzieła malarza, wykazuje silną dążność do organizacji przedstawianej przestrzeni. Nie bez powodu sporą część jego kompozycji stanowią właśnie tryptyki. Rygorystyczny podział na trzy strefy i podjęty motyw po raz kolejny pozwala wskazać zależność sztuki Sichulskiego od malarstwa dawnych mistrzów, a szczególnie od XV-wiecznych twórców niderlandzkich. Nie są to, rzecz jasna, odwołania w pełni bezpośrednie. Niekiedy zabiegi te stają się zupełnie nieświadome. W twórczości Sichulskiego zauważalne są po prostu echa dawnych tradycji, obecne i silnie ugruntowane w kulturze europejskiej.



„Z biegiem lat maluje Sichulski swoich Hucułów coraz szerzej, syntetyzuje figury, usymbolicznia je niejako, oddala się od pierwotnego modela i przetapia go w kompozycje o sensie już nie ludowym, ale wszechludzkim (…). Nie tracąc ani na chwilę styczności z prądami przenikającymi współczesną sztukę zachodnią, jak każda organizacja psychiczna, wrażliwa na inne wytwarzające się dookoła niej bezustanną wibrację i krzyżowanie się pojęć, Sichulski nie krzepnie w martwym powtarzaniu raz osiągniętych rezultatów, lecz stale rozwija i pogłębia swą twórczość”.

Karol Frycz, Sichulski w Zachęcie, „Świat” 1926, nr 41, s. 4-5



35

WILHELM KOTARBIŃSKI

1849-1922

Serenada księżycowa

olej/płótno dublowane, 107 x 254 cm
sygnowany p.d.: 'Wilhelm | Kotarbinski'
na odwrociu papierowe nalepki aukcyjne

estymacja:
500 000 - 700 000 PLN
111 000 - 156 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, październik 2017
kolekcja prywatna, Polska



„(Kotarbiński) jest przede wszystkim kolorystą, w szlachetnym znaczeniu tego słowa, z impulsu, z poczucia wewnętrznego, z potrzeby ducha. Świat przedstawia mu się w postaci plam kolorowych, bardzo barwnych, w harmonijną zlewających się gamę. Wyszukane tony, łagodnie jednoczące się w artystyczną całość, może zbyt fantastyczną gazą osłaniają rzeczywistość".

Henryk Piątkowski, 1895



Lawrence Alma-Tadema, Safona i Alkajos z Mityleny, 1881, Walters Art Museum, Baltimore, Stany Zjednoczone
źródło: Wikimedia Commons

KOTARBIŃSKI: W KRĘGU AKADEMIZMU

„Serenadę księżycową" można z powodzeniem wziąć za punkt wyjścia nie tylko do analizy symbolistyczno-akademickiej formuły malarstwa Wilhelma Kotarbińskiego, ale również kilku ważnych aspektów XIXwiecznej kultury artystycznej. Obraz łączy w sobie zarówno typowe dla artysty cechy stylowe, jak i charakterystyczny antykizujący kostium. Monumentalne rozmiary „Serenady księżycowej" poświadczają, że zajmowała ona w œuvre artysty ważne miejsce. Kompozycja przedstawia dwie kobiety słuchające muzyka grającego na harfie. Mężczyzna ubrany jest w egipskie szaty, a tuniki kobiet (podobnie jak marmurowa architektura tarasu) osadzają bohaterki w świecie kultury grecko-rzymskiej. Kotarbiński na swoich płótnach często tworzył podobne wizje kosmopolitycznego, wielokulturowego świata antyku. Wydaje się, że artysta odwoływał się nie tylko do historycznych źródeł, ale traktował starożytność jako rodzaj zwierciadła, w którym przejrzeć miał się współczesny widz. W kompozycji Kotarbińskiego ważniejszy niż antykizujący kostium wydaje się bowiem nastrój. Dzięki harmonijnym i stabilnym zestawieniom form, horyzontalnej kompozycji i rezygnacji z gwałtownych gestów i grymasów, charakterystycznych dla wielu pompierów tworzących na przełomie XIX i XX wieku, Kotarbiński osiągnął efekt niezwykłego emocjonalnego napięcia. Obraz zawieszony jest między bezruchem i ciszą z jednej strony a wrażeniem muzyczności (subtelny gest harfisty) z drugiej. Poetyckość dopełnia delikatny, nokturnowy światłocień i rozgwieżdżone niebo. Z nastrojem obrazu łączy się ściśle jego ikonologiczna warstwa. Muzykowanie i kontemplacja były bowiem w kulturze artystycznej końca XIX wieku organicznie powiązane z kategorią eskapizmu. „Serenada księżycowa" wydaje się odsyłać widza właśnie do transgresji, która umożliwia obcowanie ze sztuką. Nieobecny wzrok kobiet sugeruje ich „odcieleśnienie". Obraz w wyrafinowany sposób gra z ikonografią muzyki. Kotarbiński, pracując nad obrazem, mógł inspirować się licznymi w sztuce nowożytnej przedstawieniami nocnych koncertów – najważniejsze z nich były niewątpliwie sceny ukazujące Dawida muzykującego przed Saulem. Ten topos, wyznaczający rozumienie muzyki jako elementu dającego ukojenie i spokój duszy, bardzo silnie zakorzenił się w nowoczesnej kulturze artystycznej (chętnie podejmowali go artyści akademiccy, m.in. Julius Kronberg w obrazie „Dawid i Saul" z 1885, a w Polsce np. Ludwik Wiesiołowski w „Dawidzie grającym na harfie" z 1881, w zbiorach MNW). Drugą osią tradycji oddziałującą na Kotarbińskiego mogły być współczesne mu przedstawienia muzykowania. Akademicy tworzący w latach 80. i 90. XIX wieku chętnie podejmowali temat greckich i rzymskich koncertów. Ich obrazy często



Henryk Siemiradzki, Taniec wśród mieczów, 1887, kolekcja prywatna, źródło: Wikimedia Commons

były inspirowane badaniami archeologicznymi i podobnymi wyobrażeniami z malarstwa wazowego. „Serenada księżycowa", choć również wykazuje niezwykłą wierność wobec przeszłości, jest kompozycją na wskroś oryginalną. Jedynie na bardzo ogólnej zasadzie kompozycji obraz łączy się z muzycznymi scenami autorstwa wybitnego brytyjskiego akademika Laurence'a Almy-Tademy. Pojedyncze motywy zawarte w „Serenadzie księżycowej" Kotarbiński wykorzystał w kilku innych swoich sielankach. Wymienić należy tutaj przede wszystkim: „Serenadę", „Wieczór", „Kontemplację" i „Ciszę wieczorną" z około 1900 roku. Artystyczna kariera Kotarbińskiego rozpoczęła się w 1871 roku, kiedy znalazł się we Włoszech. Miał już wtedy za sobą krótki okres nauki rysunku w pracowni Rafała Hadziewcza 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 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. Malarz na przełomie lat 70. i 80. wykształcił swój indywidualny styl. W Rzymie tworzył przede wszystkim sceny rodzajowe, często – śladem Siemiradzkiego – wykorzystujące kostiumy biblijne i antyczne lub odwołujące się do kultury włoskiej i orientalizmu. W jego obrazach widać znajomość reguł rządzących sztuką akademicką i niezwykłą zdolność kompozycyjną. Uderza wirtuozeria wykończenia oraz bogata, często bardzo dyskretna paleta barw, „nowoczesny", mięsisty sposób kładzenia farby. Niebywałe powodzenie tworzonych w tym okresie kompozycji umożliwiło artyście zdobycie prestiżowego zamówienia na wykonanie fresków w soborze św. Włodzimierza w Kijowie. Kotarbiński pracował w cerkwi z zespołem najwybitniejszych ówczesnych malarzy rosyjskich, m.in. braćmi Swiedomskimi i Michaiłem Wrublem. Na stałe związał się z Kijowem i żywo uczestniczył w życiu mieszkającej w mieście polskiej kolonii. Jego prace są obecnie przechowywane w muzeach Rosji, Polski, Ukrainy oraz w licznych kolekcjach prywatnych.

36

WILHELM KOTARBIŃSKI

1849-1922

Noc księżycowa (Fontanna w ogrodzie)

olej/płótno, 107,5 x 164 cm
sygnowany na odwrociu: 'W.K.'

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

„Noc księżycowa" to dzieło, które w tradycji stanowi pendant do większej kompozycji Kotarbińskiego, „Serenady księżycowej". Nie jest znane dokładne przeznacznie obydwu obrazów. Należy się domyślać – ze względu na ogromną, rzymską popularność artysty – że stanowiły modne wyposażenie konkretnego wnętrza. Niewiadomy pozostaje również czas rozdzielenia obydwu części. Obecnie prezentowane są razem prawdopodobnie po raz pierwszy od wielu dekad. Kompozycja „Nocy księżycowej" jest obramowana przez cyprysy - te drzewa, kojarzone z nocą i zmarłymi, a jednocześnie z nieśmiertelnością i żałobą wprowadzają nas w krąg kulturowych skojarzeń, często pojawiających się w malarstwie 2. poł. XIX wieku. W centrum kompozycji znajduje się fontanna z płaskorzeźbioną głową i reliefowym ornamentem po bokach. Wizerunek nasuwa skojarzenia z postacią Meduzy. Jeśli nawet nie jest to wizualny cytat ze słynnej Meduzy Rondanini (Meduza Rondanini, IV w. p.n.e., Gliptoteka Monachijska; opisana po raz pierwszy przez Goethego w czasie jego rzymskiego pobytu) to można założyć, że chodzi właśnie o głowę tej Gorgony. Perseusz zabił ją dzięki pomocy Ateny, a jej odcięta głowa trafiła w końcu na tarczę patronki herosa. Wzrok Meduzy miał fatalną właściwość zamieniania ludzi w kamień. Wizerunek Gorgony umieszczano w czasach starożytnych i nowożytnych jako element apotropaiczny, czyli taki, który odstrasza złe moce (Gorgonejon). Być może taki również był zamysł Kotarbińskiego, kiedy „zacytował" głowę Meduzy. Dookoła rozpościera się noc, cyprysy przypominają o świecie zmarłych, który budzi lęk. Być może w tej scenerii potrzebna jest obecność Gorgonejonu z fontanny.





zdjecie aranżacyjne, poz. 35 Wilhelm Kotarbiński, Serenada księżycowa (prawo) i poz. 36 Wilhelm Kotarbiński, Noc księżycowa (Fotanna w ogrodzie) (lewo),
fot. Marcin Koniak



37 †

SZYMON MONDZAIN

1890-1979

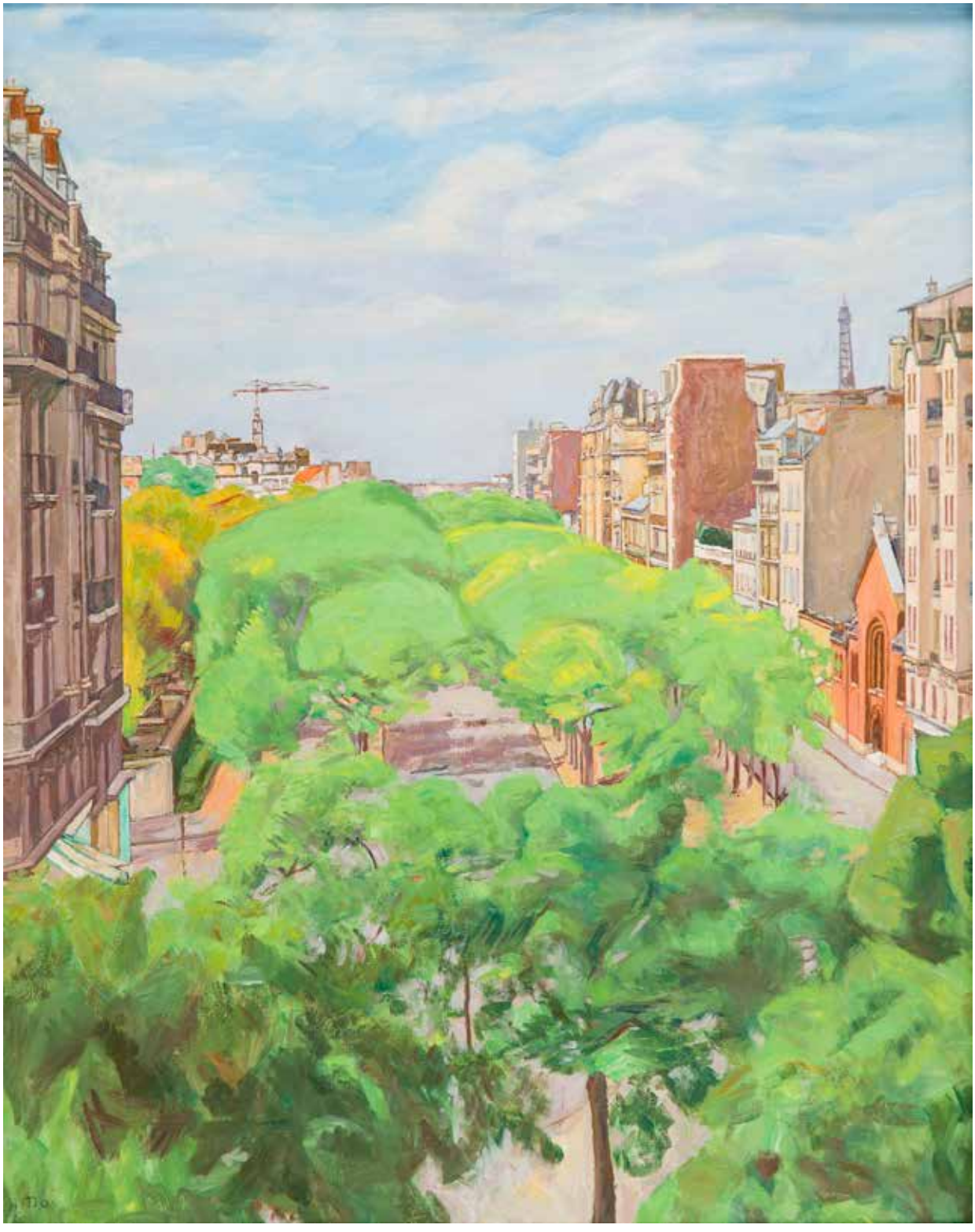
"Boulevard Edgar-Quinet", 1961

olej/płótno, 81,5 x 65 cm
sygnowany l.d. (sygnatura zachowana fragmentarycznie): 'Mo (...)'
opisany autorsko na odwrociu: 'Boul. Edgar Quinet Paris XIVe | Mondzain | 1961',
na krośnie malarskim papierowe nalepki aukcyjne

estymacja:
35 000 - 50 000 PLN
7 800 - 11 200 EUR

POCHODZENIE:
spuścizna austriacko-amerykańskiego marszanda, Stany Zjednoczone
dom aukcyjny Capsule, Nowy Jork, luty 2020
kolekcja prywatna, Polska

Miejskie pejzaż to temat szeroko rozpowszechniony w twórczości malarzy Szkoły Paryskiej. Śladem wcześniejszej bohemy Montmartre'u twórcy związani z 14. dzielnicą Paryża i Montparnasse'em przedstawiali powszednie widoki i bulwarów, i niewielkich uliczek i placów. Niektórzy z nich chętnie obrazowali paryskie przedmieście, gdzie często sami mieszkali (Grunsweigh, Zucker), a inni, jeżdżąc poza stolicę małe miasteczka na południu i północy Francji (Hayden, Pressmane, ale też wielu innych). Tematyka miejskiego (choć należałoby powiedzieć małomiasteczkowego) pejzaż jest obecna we wczesnej twórczości Mondzaina (np. „Widok miasta", 1914, kolekcja Toma Podla). Wróci do niej po pierwszej wyprawie do Algierii. Odtąd pociągać go będzie pejzaż Algieru i w charakterystycznej dla siebie nieco zgeomteryzowanej manierze przez wiele lat przedstawiać będzie widoki portowe czy weduty z miejską zabudową, nad którą góruje bazylika Notre Dame D'Afrique. „Lata wojny algierskiej (1953-1962) spędził artysta w Algierze. Podobnie jak inni Pieds Noirs, czyli Francuzi osiedleni w Algierii francuskiej, w momencie uzyskania przez nią niepodległości, powrócił wraz z rodziną do Paryża w roku 1963. W pracowni, którą zajmował od 1922 przy ulicy Campagne Première 5 na Montparnassie, pracował nad nowymi obrazami (...)" – pisze z później twórczości Mondzaina Ewa Bobrowska (Simon Mondzain. Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Muzeum w Chełmie, Warszawa 2012, s. 71). Prezentowana praca to widok na bulwar Edgar-Quinet na terenie 14. dzielnicy od strony bulwaru Raspail i ulicy Campagne Première właśnie. Po prawej stronie widoczny jest charakterystyczny neogotycki budynek dawnej kaplicy Notre-Dame-de-Consolation. Po drugiej strony bulwaru zaczyna się już cmentarz Montparnasse. Malownicze ujęcie (które dzisiaj przesłoniłaby już Tour Montparnasse, 1969-1973) wiedzie wzrok widza torowany perspektywą kamienic ku wzniesieniu Montparnasse'u, znacznie oddalonej wieży Eiffla i błękitnej połaci nieba.



38 †

SZYMON MONDZAIN

1890-1979

Wnętrze z bukietem kwiatów na tle niebieskiej zasłony

olej/płótno, 73 x 60 cm
sygnowany p.d.: 'Mondzain'

estymacja:
50 000 - 70 000 PLN
11 200 - 15 600 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, maj 2018
kolekcja prywatna, Polska

„Jego martwe natury, z owocami i kwiatami, dobrze zakomponowane, utrzymane w barwach lokalnych, posiadają blask emalii z Limoges".

Waldemar George, Wstęp do wystawy, „Exposition Simon Mondzain, Du 16 Au 30 Avril 1926", Paryż 1926, s. 1-4

Istotnym elementem w formacji artystycznej Szymona Mondzaina stało się spotkanie z profesorem Józefem Pankiewiczem, który był w sztuce polskiej jednym z głównych promotorów nowoczesnych tendencji francuskich. Przez wiele lat przebywał we Francji, wielokrotnie studiował zabytki Luwru oraz utrzymywał kontakty z tamtejszymi twórcami. Jego znakomitym przyjacielem był francuski postimpresjonista Pierre Bonnard.
Pankiewicz na początku XX stulecia propagował malarstwo oparte na prymacie koloru i światła. Mondzain w latach 1909-12 studiował u profesora w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. W tym czasie przyjaźnił się z Mojżeszem Kislingiem, Janem Zawadowskim i Janem Hrynkowskim. W 1909 po raz pierwszy wyjechał do Paryża. Powrócił tam w 1911-12, aby osiąść w mieście na stałe.

Twórca szybko wkroczył w orbitę międzynarodowego środowiska artystycznego i przedstawicieli awangardy. Zamieszkał przy rue le Goff w lewobrzeżnej części Paryża i zaprzyjaźnił z André Derainem i Maurice'em de Vlaminckiem. Kilka lat wcześniej stali się oni sprawcami fowistycznego przewrotu w malarstwie. Wkrótce Mondzain zaczął obracać się w kręgu kubistów: Guillaume'a Apollinaire'a, Pabla Picassa, Georgesa Braque'a. Jednocześnie studiował dzieła dawnych mistrzów w Luwrze, poszukując klasycznego pierwiastka w sztuce. W 1913 śladem wielu współczesnych wyjechał do Bretanii, a rok później – do Hiszpanii. Podróże były istotnym impulsem artystycznym w dalszej części jego życia. Po wybuchu Wielkiej Wojny Mondzain wstąpił do Legii Cudzoziemskiej, podobnie jak Mojżesz Kisling, Ludwik Markus, Xawery Dunikowski czy Jan Lambert-Rucki. Do 2. Oddziału Cudzoziemskiego dołączył wiosną 1915. W 1917 został raniony i poddany w Paryżu rekonwalescencji. Podczas służby frontowej nie przestał tworzyć, a jego obrazy i rysunki stanowią przejmujące świadectwa doznania wojny.

Począwszy od lat 1920, u Mondzaina można zaobserwować odwrót od ekspresjonizmu i coraz silniejsze tendencje klasycystyczne.
W pracach z tego czasu z całą mocą wybrzmiał dojrzały styl autora – oparty na logicznej konstrukcji, precyzyjny w rysunku, z subtelnie zestrojoną kolorystyką. Swoistą cechą dzieł malarza jest graficzna dokładność. Zespół martwych natur jego autorstwa cechuje delikatny, wysublimowany, niejednokrotnie chłodny koloryt, a zgeometryzowana formuła malarska przybliża nas do myślenia o jego twórczości w perspektywie doświadczenia kubizmu.



39

HENRYK EPSTEIN

1891-1944

Martwa natura z mandoliną, lata 20. XX w.

olej/płótno, 54 x 90,5 cm
sygnowany p.g.: 'H. Epstein'
sygnowany na odwrociu: 'H. Epstein', na krośnie malarskim numery inwentarzowe

estymacja:
80 000 - 100 000 PLN
17 800 - 22 000 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Polswiss Art, luty 1999
kolekcja prywatna, Warszawa





Henryk Epstein, lata 20. XX w., archiwum rodziny artysty, za: Henryk Epstein. Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2015, s. 2

Renoir, Soutine i Modigliani to trzy nazwiska, które paryscy krytycy najczęściej przywoływali, gdy pisali o dziełach Henryka Epsteina. Czwartym „nazwiskiem", a właściwie elementem jego sztuki był widoczny dla rezenzentów, ale trudny do zdefiniowania pierwiastek obcy. Określano go niekiedy jako żydowski, wschodni, polski albo rosyjski (aż do lat 30. wielu Francuzów po prostu uważało Polskę za dawną prowincję Imperium Rosyjskiego). Zdaniem René Barotta to właśnie „krajowi rodzinnemu [Epstein] zawdzięcza tę głębię, tak przyciągającą stronę swojego malarstwa, jego dziwne bogactwo plastyczne" („L'Homme libre", 20.11.1931, s. 2). Twórca opuścił jednak rodzinne strony już jako dziewiętnastolatek. Nie zostawiał zresztą wiele – wcześnie osierocony przez ojca (księgarza i antykwariusza), wychowywał się pod opieką matki w łódzkim getcie. Przez dwa lata studiował w monachijskiej akademii. W 1912 przeniósł się do Paryża i zapisał do prywatnej akademii Grande Chaumière. W 1913 znajdujemy go jednak w Kijowie, gdzie odbywa obowiązkową służbę wojskową. Wybuch I wojny światowej zastaje go znów nad Sekwaną. W przeciwieństwie do wielu tamtejszych artystów Epstein nie próbował jednak zapisać się do Legii Cudzoziemskiej (dawało to możliwość otrzymania obywatelstwa), ale zgłosił się do armii polskiej formowanej we Francji. Wojna nie przynosi mu jednak niczego poza biedą. W latach 20. Epstein zamieszkał w La Ruche. Przyjaźnił się z Modiglianim (po śmierci malarza, wyniszczonego gruźlicą i alkoholem, zaangażuje się w ruch na rzecz trzeźwości), Soutine'em, Chagallem, Utrillem. Modelki pożyczał od Krémegne'a. Od 1921 wystawiał w towarzystwie przyjaciół z Ula, m.in. na Salonach Jesiennym, Niezależnych i Tuilleries. Włączał się zarówno w ruch na rzecz odrodzenia sztuki żydowskiej, jak i w środowiska polonijne. Być może wymuszone życie we wspólnocie artystów wpłynęło na ukształtowanie się osobowości twórcy. Zasłynął z tego, że nie pozwalał oglądać się przy pracy i niechętnie o niej opowiadał. Unikał alkoholu. Pod koniec lat 20. uciekł z Ula. Często jeździł na plenery do Bretanii (m.in. do Quiberon i Concarneau). Kiedy tylko zarobił większe pieniądze, kupił niewielką farmę w Epernon, w połowie drogi między Paryżem a Chartres. Na początku na Henryka Epsteina oddziaływały postimpresjonizm i malarstwo Gauguina i Cézanne'a (polska prasa pisała, że „pierwsze płótna Epsteina, zaraz po przybyciu do Paryża, były cierpkie"). W latach 20. autor wszedł w krąg fowizmu i ekspresjonizmu i właśnie na tym gruncie ukształtował swój indywidualny styl. Jego rozwój przerwał wybuch drugiej wojny światowej.



40

HENRYK EPSTEIN

1891-1944

Droga w miasteczku, lata 20. XX w.

olej/płótno, 62,5 x 74 cm
sygnowany l.d.: 'H. Epstein'

estymacja:
50 000 - 80 000 PLN
11200 - 17800 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

Wydaje się, że młodzieńcze doświadczenia Henryka Epsteina wywarły decydujący wpływ na jego późniejszą twórczość. Artysta już około 1910 znalazł się w kręgu formującego się w Monachium ekspresjonizmu. W 1912 po raz pierwszy odwiedził Paryż. To właśnie międzynarodowe środowisko francuskiej stolicy skupiające przedstawicieli bezwzględnie wszystkich artystycznych kierunków dało malarzowi możliwość odkrycia własnej drogi. „W latach 1917-1919 Epstein rozwija swoje zdolności malarskie w plenerze. Kontynuuje przy tym oryginalną umiejętność geometryzowania form oraz pogłębia zdolności sprawnego operowania kolorem. Struktura pejzażu Epsteina i sposób malowania noszą w sobie znamiona fascynacji malarstwem Cézanne'a" (Henryk Epstein. Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, oprac. Artur Winiarski, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2015, s. 37). W latach 20. styl artysty podlegał licznym przemianom, a sam twórca podejmował różnorodne próby mierzenia się z otaczającą go artystyczną rzeczywistością. Poczynania te stanowiły pewnego rodzaju syntezę ekspresjonizmu, fowizmu i postępującej geometryzacji form bliskiej eksperymentom kubistów. Na prezentowanym w katalogu płótnie wyraźnie zaznacza się wpływ mistrza postimpresjonizmu z Aix-en-Provence. Na początku drugiej dekady XX stulecia Epstein z wielką uwagą studiuje sylwetki drzew. Stają się one niezwykle istotnym elementem jego pejzażu. Artysta zdecydowanymi, pełnymi ekspresji pociągnięciami pędzla ukazuje masywne pnie, silnie wyodrębniające się z otaczającego je krajobrazu. Ten sposób malowania będzie zmieniał się wraz z upływem czasu i dojdzie ostatecznie do form pojmowanych jako wrażeniowa, syntetyczna całość, które tworzył będzie malarz w późnych latach 30.







41 †

MARIAN KONARSKI
1909-1998

Kroczący tłum, 1954

olej/płótno, 64 x 125 cm
sygnowany i datowany p.d. 'M. Konarski 54'
na odwrociu autorsko opisany: '54 "ŚLEPCY"'
oraz pieczęć aukcyjna, na krośnie malarskim papierowa nalepka wystawowa

estymacja:
70 000 - 110 000 PLN
15 600 - 24 500 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Libra, Warszawa, listopad 2018
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Marian Konarski 1909-1998. Szczepowy Rogatego Serca. Malarstwo, rzeźba, rysunek, Muzeum Okręgowe w Toruniu, 11 kwietnia – 24 maja 2015

LITERATURA:
Marian Konarski 1909-1998. Szczepowy Rogatego Serca. Malarstwo, rysunek, rzeźba, katalog wystawy, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Toruń 2015, s. 47, nr kat. 35
w części spisu „obrazy olejne", il. na tylnej okładce
Łukasz Radwan, Zapomniani mistrzowie, w: „Wprost" 2008, nr 26, s. 110-111
Agata Niebudek, Z Konarskim przez dziesięciolecia, „Gazeta Kielecka" 1994 (20 stycznia)





Twórczość Mariana Konarskiego, rozwijająca się przez ponad siedem dekad, należała do nieszablonowych zjawisk w sztuce polskiej XX stulecia. Zazwyczaj odczytywano ją przez pryzmat przynależności twórcy do Szczepu „Rogate Serce" - grupy artystycznej zgromadzonej wokół rzeźbiarza Stanisława Szukalskiego, utworzonej w 1929 roku. Działalność jej członków mieściła się w nurcie sztuki tradycjonalistycznej. Artyści poszukiwali inspiracji w dawnej słowiańszczyźnie, chcąc stworzyć idiom nowej sztuki narodowej. W obrębie grupy funkcjonował rodzaj wolnej szkoły artystycznej - Twórcowni. Artyści, nazywani popularnie „Szukalszczykami", nadali sobie miana, które kojarzyć się miały ze słowiańskimi przydomkami. Tak Marian Konarski okrzyknięty został Marzynem z Krzeszowic. W 1928 roku Konarski, po zdanej maturze, rozpoczyna studia w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Kształci się w pracowniach Władysława Jarockiego, Ignacego Pieńkowskiego i Xawerego Dunikowskiego. Równocześnie zajmuje się poezją, a jedną z jego wcześniejszych publikowanych prób poetyckich jest wiersz „Jacek Malczewski", napisany 14 października 1929, w dniu pogrzebu artysty.

W maju 1929 roku po raz pierwszy ogląda w Krakowie prace Szukalskiego. W listopadzie tego samego roku zostaje wydalony z Akademii za „przekroczenie przepisów studenckich w zachowaniu się studentów". W czerwcu bowiem, wraz z Czesławem Kiełbińskim i Jerzym Makarewiczem, złożył kwiaty w krakowskim Pałacu Sztuki pod rzeźbą „Krak" Szukalskiego. Przez całą swoją karierę rzeźbiarz uchodził za ekscentryka i oryginała, chciał radykalnej przebudowy polskiego świata sztuki, a niepokój publiczności często budziła nacjonalistyczna wymowa jego prac.

Rozwój artystyczny Konarskiego w orbicie Szukalskiego nabrał impetu. Konarski w 1929 roku otrzymał od rzeźbiarza srebrną indiańską bransoletę oraz pierścień na znak przynależności do Szczepu „Rogate Serce". Artyście nadano tytuł szczepowego, a w listopadzie i grudniu 1930 roku na wystawie „I. Wykaz prac Twórcowni Szukalskiego" eksponował aż 43 prace. Tak rozpoczął się dojrzały epizod jego twórczości.

W 1932 roku Konarski występuje ze Szczepu. Rozbieżności natury ideowej i artystycznej miedzy nim a Szukalskim okazują się nie do pogodzenia. Od tego momentu w jego twórczości rysunkowej i malarskiej będzie przewijać się (i krzyżować) wątek poetycko-metaforyczny i realistyczny. Po 1945 roku wraca tworzenia, a dotychczasowy repertuar stylistyczno-treściowy uzupełnią prace moralizatorskie i narodowe. Do nich, w pewnym stopniu, bo dzieło jest pracą w dorobku Konarskiego zupełnie odosobnioną, zaliczyć można prezentowaną pracę. Pasowa kompozycja składa się z maszerującego wprost na widza tłumu mężczyzn ubranych w ciemne fraki. Ich meloniki, laski i wąsy to atrybuty à la Chaplin, a całościowy wizerunek składa się na figurę amerykańskiego milionera-kapitalisty. Tłum łączy się z prawej strony z podobnie odartymi z cech szczególnych żołnierzami, którzy dzierżą czerwone karabiny (czyżby sugestia czerwonoarmistów?). Kluczem do zrozumienia sceny jest figura robotnika krępowanego przez tłum po lewej stronie. Konarski zawiera w obrazie trudno pochwytne przesłanie dotyczące kapitalizmu i militaryzmu, które druzgocą socjalistyczne ideały ludowego państwa. „Kroczący tłum" to przewrotne dzieło realizmu socjalistycznego i osobista, gorzka społeczno-polityczna refleksja doby przedodwilżowej.



42 †

ZYGMUNT JÓZEF MENKES

1896-1986

Wnętrze z bukietem kwiatów w wazonie i skrzypcami ("My Bouquet"), lata 40. XX w.

olej/płótno, 122 x 82 cm
sygnowany p.d.: 'Menkes'

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

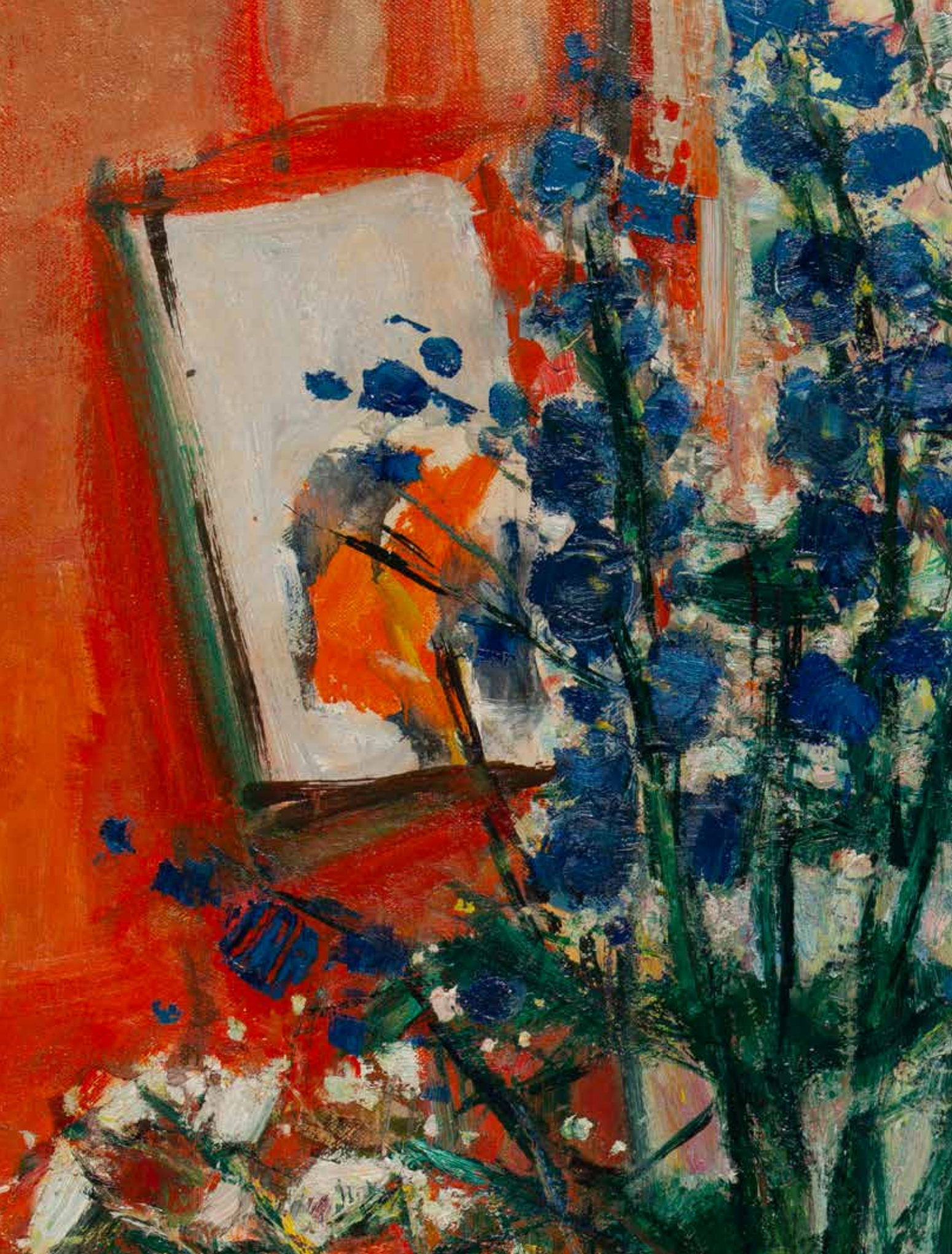
POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
Sigmund Menkes 1896-1986, New York 1993, poz. 85 (il.)

„Szczególną uwagę na muzyczność rytmów barw i światłocienia u Menkesa zwracał uwagę André Salmon. Jest to oczywiście często używane metaforyczne odniesienie wartości plastycznych malarstwa do innej gałęzi sztuki – muzyki. Niezależnie jednak od tego, w kompozycjach Menkesa bardzo często pojawiają się instrumenty muzyczne. Są to naturalne 'modele', rekwizyty kompozycyjne, ale predylekcja do nich nie jest sprawą czystego przypadku. Sam był po matce muzykalny, trochę grywał i podobno mówił, że gdyby nie został malarzem, poświęciłby się muzyce. W swojej pracowni na strychu miał całą kolekcję starych instrumentów".

Władysława Jaworska, Zygmunt Menkes. Malarz École De Paris, „Biuletyn Historii Sztuki" 1996, Nr 1-2, s. 20







Krótko przed wybuchem II wojny światowej oraz na jej początku do Stanów Zjednoczonych dotarło kilkudziesięciu uznanych malarzy z Europy. Ukształtowani w Paryżu i innych kuźniach awangardy na Starym Kontynencie, stanowili inspirację dla pokolenia amerykańskich modernistów. Spośród przybyszów Menkes cieszył się, warto zaryzykować takie stwierdzenie, sławą. Artysta wyjechał do Ameryki w 1935 roku, a przez kolejne cztery lata kursował między Stanami Zjednoczonymi i Francją. Szybko po przyjeździe zaadoptował się na lokalnej scenie artystycznej: wystawiał we French Art Galleries (1939), Durand-Ruel Galleries (1941), a wkrótce związał się także z Associated American Artists Galleries (1944), dzięki czemu mógł stale eksponować swoje prace w nowojorskich galeriach. Otrzymywał liczne nagrody: od Corcoran Art Galleries (1941, 1945), Pensylvania Academy of Fine Arts (1945) oraz piastował ważne stanowiska – w latach 1942-43 został prezesem Amerykańskiej Federacji Malarzy i Rzeźbiarzy Nowoczesnych. W kolejnych dekadach obrazy artysty szybko znajdowały nabywców na rynku sztuki, jak też trafiały do najważniejszych kolekcji sztuki nowoczesnej w Stanach i na świecie (dość wymienić Metropolitan Museum of Art, Whitney Museum czy Centre Pompidou).

W połowie lat 30. XX wieku sytuacja zmusiła Menkesa do wyjazdu z Francji. W tamtym czasie nasilała się nagonka na cudzoziemców, nad Europą krążyło widmo nazizmu, a echo kryzysu finansowego nie pozwalało artystom intratnie sprzedawać swoich prac. Ameryka z rozwijającym się życiem artystycznym i bogatymi kolekcjonerami stawała się naturalnym celem emigracji twórców. Menkes z żoną Stanisławą znaleźli w Ameryce schronienie w kilku miejscach. Początkowo mieszkali w studiu przy 69 Ulicy w Nowym Jorku, latem wynajmowali wiejski dom w Connecticut. Na przełomie lat 30. i 40. przyjaźnili się z przebywającymi wówczas w Nowym Jorku Julianem Tuwimem, Janem Lechoniem, Kazimierzem Wierzyńskim czy Zdzisławem Czermańskim. W kolejnych latach mieszkali w pracowni w Gramercy Park, aż w końcu osiedli w domu w Riverdale, gdzie Menkes miał duże malarskie atelier oraz letnią rezydencję w Woodstock w Stanie Nowy Jork. Stanisława pracowała jako modelka, a później projektantka mody, podczas gdy jej mąż wkraczał w Ameryce na tory sztuki.

Sztuka Menkesa współformowała oblicze nowoczesnej figuracji amerykańskiej po 1945 roku, razem ze szkołą nowojorską, ekspresjonizmem abstrakcyjnym w jego przedstawieniowej odmianie. Arthur Miller, znany dramaturg i krytyk, pisał w 1949 roku w artykule: „Menkes swoją wystawą zdobywa owacyjne przyjęcie": „Z pochodzenia Polak, z wykształcenia Paryżanin, z natchnienia Amerykanin – Menkes wydaje się jednym z nielicznych artystów, którzy potrafią być w pełni 'modern' bez odrzucania piękności światła, koloru, faktury oraz tego, co rozumiemy przez malarstwo już od czasów Tycjana i Rembrandta. Jest wspaniałym malarzem" (cyt. za: Władysława Jaworska, Zygmunt Menkes. Malarz École de Paris, „Biuletyn Historii Sztuki" 1996, nr 1-2, s. 28). Nazywany „cudownym kolorystą", stworzył w dojrzałych latach „kaligraficzny" styl – wprowadził do swojej palety zdecydowaną kolorystykę, bazując na czerniach, czerwieniach i błękicie, a do obserwowanej wzrokowo rzeczywistości podchodził w sposób zupełnie antynaturalistyczny. Menkes próbował zamknąć esencję i przeżyte odczucie przedmiotów w ciemnych plamach i wyrazistym rysunku stosowanym trochę jak pismo, trochę jak hieroglif – który nie zapewnia dokładnego poznania rzeczy, lecz dostęp do ich natury.

43 †

ZYGMUNT JÓZEF MENKES

1896-1986

Tancerka, około 1930

olej/płótno, 61 x 50 cm
sygnowany p.d.: 'Menkes'

estymacja:
50 000 - 70 000 PLN
11 200 - 15 600 EUR

„Dopiero renesans przyniósł prawdziwą eksplozję fascynacji zarówno męskim, jak i kobiecym ciałem, czego dowodem są wizerunki muskularnych młodzieńców Michała Anioła czy powabne sylwetki leżących bogiń ówczesnych malarzy weneckich. Od tego czasu akt w sposób nieskrępowany na dobre zagościł w sztuce europejskiej" (Barbara Kokoska, Akt w malarstwie polskim, Kraków 2015, s. 6). Wzmożone zainteresowanie tą tematyką, jakie charakteryzuje międzynarodowy krąg École de Paris w okresie XX-lecia międzywojennego, wskazuje tylko na silne zakorzenienie tego środowiska w tradycji. Twórcy działający wówczas w stolicy Francji wykazywali w swoich dziełach zdecydowanie ambiwalentny stosunek do sztuki. Przy jednoczesnym buncie, pociągała ich także przeszłość. Analogiczne zjawiska zachodzą w twórczości Zygmunta Józefa Menkesa. Prezentowany akt tancerki to na tle innych jego prac wizerunek wyjątkowy. Zdecydowanie częściej artysta portretował kobiety w pracowni, leżące na łóżku albo stojące wśród różnorodnych sprzętów. Szczególnie w dojrzałym okresie krwistoczerwone ciała modelek poddawane były przez niego daleko posuniętej syntezie i otaczane w drastyczny sposób czarnym konturem. Orientalna tancerka to bezsprzecznie portret pochodzący z wcześniejszej fazy w karierze malarza. Datowana na około 1930 rok kompozycja ukazuje odmienne podejście twórcy do formy, która wówczas nie ulega jeszcze tak dalekiej ingerencji. Ciało kobiety, jak również jej twarz, potraktowane zostały wprawdzie syntetycznie, lecz przedstawione kształty są nadal bardzo wyraźne. W odróżnieniu od innych dzieł modelka wykreowana przez Menkesa pozostaje nadal człowiekiem, a nie jak w innych jego interpretacjach, kukiełką złożoną z plam i linii. Widać tu znakomicie tak obecne we wczesnej twórczości malarza dążność do uchwycenia realnych kształtów i ich harmonii. Tancerka pochłonięta w zupełności tańcem zdaje się nie zwracać uwagi na otaczającą ją rzeczywistość. Jest niczym starożytna kapłanka zatracona w toku magicznego rytuału czy podczas nagłej wizji. Dynamizm ujęcia podkreślony został dodatkowo gestem uniesionych do góry rąk oraz rozwianym woalem, który pomimo swej ulotności zachowuje haptyczny charakter.



44 †

ZYGMUNT JÓZEF MENKES

1896-1986

Portet kobiety we wnętrzu

olej/płótno, 56 x 45,8 cm
sygnowany p.d.: 'Menkes'

estymacja:
50 000 - 80 000 PLN
11 200 - 17 800 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Sotheby's, Nowy Jork, grudzień 2005
kolekcja prywatna, Polska

Jednym z głównych motywów twórczości Zygmunta Menkesa są postacie kobiece przestawione we wnętrzu. Ich syntetyczne ujęcia wzbogacał wyrazisty kontur, często odseparowany od plamy barwnej.
Przedstawienia te dzięki rozwiązaniom plastycznym i ujęciu różnorodnych deseni tkanin, tapet, strojów i przedmiotów wyróżniają się szczególną dekoracyjnością. W czasach Menkesa pisano o nim: „Artysta widzi w modelu jedynie swą własną rzeczywistość, tę, którą już od dawna zapisał w pamięci i której kształty zostały nadane przez jego wrażliwość. Jeśli posługuje się modelem, to tylko po to, aby odnaleźć w nim – a także sprawdzić – swą własną wizję i koncepcję" (Sigmund Menkes 1896-1986, New York 1993, s. 18). W prezentowanym dziele, nie zaniedbując artystycznego profilu świetnego kolorysty, Menkes pracuje nad konturem, wydobywającym zmysłowość materii modela. W prezentowanym dziele czytelne są nawiązania Menkesa do nurtów środowisk artystycznych, w których pracował. Związany z paryską bohemą École de Paris oraz nowojorskim środowiskiem artystycznym Menkes celnie nawiązał do repertuaru fowistycznych środków wyrazu, podpierając się osiągnięciami sztuki portretowej Henri Matisse'a, a także abstrakcjonizmu fizjonomii Pabla Picassa.



45

GUSTAW GWOZDECKI

1880-1935

Kwiaty w szklanym wazonie, 1930-1934

olej/płótno, 65,2 x 80,7 cm
sygnowany p.d.: 'GWOZDECKI'

estymacja:
80 000 - 120 000 PLN
17 800 - 26 700 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
porównaj: Anna Lipa, Zaklinacz lalek. Życie i twórczość Gustawa Gwozdeckiego, Warszawa 2003, s. 215-216, il. 68

Gustaw Gwozdecki należał do kręgu najważniejszych postaci tzw. pierwszej Szkoły Paryskiej, która istniała do 1914 roku. Utrzymywał znajomość z polskim krytykiem Adolfem Baslerem oraz anarchistą i teoretykiem sztuki Mieczysławem Goldbergiem. Do grona jego znajomych należeli malarz Henri Matisse oraz rzeźbiarze Emile-Antoine Bourdelle i Elie Nadelman. Paryskie obrazy artysty, awangardowe na tle rodzimej sztuki, prezentowały osobistą formułę ekspresjonizmu. Autor używał koloru w sposób antynaturalistyczny i nadawał linii autonomiczny charakter. To ona w istocie stała się głównym środkiem ekspresji w jego kompozycjach, co należy wiązać z wpływem myśli estetycznej Mieczysława Goldberga (traktat „Moralność linii", 1904-07). Anna Lipa sugestywnie pisze o dziełach twórcy: „Przebywając w Paryżu i chłonąc najnowsze tendencje artystyczne, Gwozdecki dość szybko zdał sobie sprawę z ograniczeń oraz wyczerpywania się ekspresyjnych możliwości zawartych w modernistycznej, ekspresjonistyczno-symbolistycznej formule wczesnych prac. Był jednym z pierwszych polskich malarzy, którzy w celu przeciwdziałania ciążeniu ku rodzimemu symbolizmowi oparli się świadomie na awangardowych wzorach francuskich. Wydaje się nawet, iż Gwozdecki wśród kolonii artystów polskich w Paryżu pod względem 'dzikiej' egzaltacji kolorem, lecz umiarkowanej deformacji, zajmował przed 1914 r. obok (podążających za Picassem i Brakiem) Nadelmana, Marcoussisa, Haydena i Makowskiego najbardziej rewolucyjną postawę" (Anna Lipa, Zaklinacz lalek. Życie i twórczość Gustawa Gwozdeckiego, Warszawa 2003, s. 259).



46 †

NATAN GRUNSWEIGH

1880-1956

Siedzący chłopiec (syn artysty?)

olej/płótno, 78 x 65 cm
sygnowany l.g.: 'Grunsweigh'

estymacja:
15 000 - 20 000 PLN
3 400 - 4 500 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Boisgirard-Antonini, Paryż, listopad 2016
kolekcja prywatna, Polska

Indywidualny styl Nathana Grunsweigha kształtował się przede wszystkim pod wpływem malarzy skupionych w École de Paris. Niepowtarzalność prac autora wyrasta jednak również z uważnego studiowania dorobku kubistów i postimpresjonistów. Dynamiczna forma jego dzieł wynika też z bliskich kontaktów z paryskimi ekspresjonistami – Chaimem Soutine'em, Michelem Kikoïnem i Pinchusem Krémègne'em. Przez wiele lat przyjmowano, że Grunsweigh został deportowany z Francji w 1943 roku i zamordowany. Ustalenia ostatnich lat wskazują, że artysta przeżył wojnę we Francji zmarł 8 stycznia 1956 roku i został pochowany na cmentarzu Montparnasse. Twórczość Grunsweigha kojarzona jest przede wszystkim z pejzażem miejskim. Tymczasem malarz był również twórcą wdzięcznych martwych natura i urokliwych, przenikliwych psychologicznie portretów. Dopiero ostatnia wystawa w Villa la Fleur pozwala kolekcjonerom głębiej wejrzeć w jego dorobek. W prezentowanej pracy artysta przedstawił bosego chłopca (przypuszczalnie syna artysty) w domowej przestrzeni. Mimo syntetyzmu ujęcia, odarcia przedstawienia z detali uzyskał intymną atmosferę. Dorastając w Krakowie, Grunsweigh mógł zetknąć się z twórczością Wojciecha Weissa, którego akty i portret tworzone po 1900 roku przypomina pod względem formy prezentowany obraz.



47 †

NATAN GRUNSWEIGH

1880-1956

"Rue de la Corderie"

olej/płótno, 38 x 55 cm
sygnowany p.d.: 'Grunsweigh'
na odwrociu opisany autorsko: 'Rue de la | Corderie'

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

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Rossini, Paryż, czerwiec 2009
kolekcja prywatna, Polska

Przedstawienia miasta pędzla Grunsweigha, wykonane w latach 20. i 30., mają autorski charakter. Paryż trzeciej dekady XX stulecia był miastem, które przeżywało swoje années folles, szalone lata zabawy po I wojnie światowej, co przerwał kryzys 1929 roku. Mitologia miasta roztańczonego, żyjącego nocnymi zabawami, muzyką i tańcem, była jednak przez artystów nowoczesnych odrzucana. Wielu z nich interesował pospolity wymiar życia metropolii, toteż w œuvre twórców Szkoły Paryskiej częste są niemalownicze, „zakurzone" widoki uliczek Montmartre'u, Montparnasse'u i przedmieść Paryża. Zamiast wystawnego życia bulwarów, Grunsweigh preferował poetykę sklepowych witryn, szyldów, kominów, niewielkich domków, a wszystkie te elementy budowały świat wyobrażony cichego zakątka z dala od zgiełku. Niejednokrotnie puste, jakby wyludnione pejzaże artysty posiadają medytacyjny wyraz, zdradzający melancholijny charakter jego stosunku do rzeczywistości.


ALIMENTAIRES
Brunsweigh

48 †

MAURYCY MĘDRZYCKI

1890-1951

Pejzaż prowansalski, około 1930

olej/płótno naklejone na tekturę, 33 x 41 cm
sygnowany p.d.: 'Mendjizky'
na odwrociu papierowa nalepka aukcyjna

estymacja:
30 000 - 40 000 PLN
6 700 - 8 900 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Ader, Paryż, luty 2020
kolekcja prywatna, Polska

W 1913 roku Maurycy Mędrzycki poznał Auguste'a Renoira, który zaprosił go do swojego domu Les Colettes w Cagnes-sur-Mer. Po burzliwym okresie życia na Montparnassie pod koniec drugiej dekady XX wieku Mędrzycki w latach 1921-24 zamieszkał w Prowansji. W 1931 roku powrócił do Cagnes, gdzie spotkał swoją drugą żonę Rosette. Pejzaż Południa stał się dominującą gałęzią jego malarstwa. Krytycy zauważali w latach 20. wyraźną zmianę w jego dziele, gdy Mędrzycki kierował się w stronę naturalistycznej reprezentacji przyrody. Malarz skupiał się na konkrecie przedmiotów, niejednokrotnie eksponując ich kubiczne zalety. W latach 30. często odwiedzał Saint-Paul-de-Vence, wizytując przyjaciela-malarza Leona Weissberga. W czasie okupacji nazistowskiej malarz ukrywał się właśnie w Alpach Nadmorskich, tworząc lokalny ruch oporu. Artysta zmarł w Saint-Paul-de-Vence w 1951 roku. Było to dwa lata po tym, jak do miejscowości sprowadził się inny wielki twórca Szkoły Paryskiej – Marc Chagall. Prezentowana kompozycji odznacza się ciepłą – rozegraną przede wszystkim w żółcieniach, oranżach i brązach – świetlistą paletą barwną i rozwibrowaniem tkanki malarskiej osiągniętym przez zdecydowanie uderzenia pędzla bliskie budowaniu obrazu przez Vincenta van Gogha. Pod względem ogólnej ekspresji śródziemnomorskiego pejzażu bliższa jest jednak malarstwu mistrza, który przyciągnął Mędrzyckiego na Południe, Reniora.



49 †

JEAN LAMBERT-RUCKI

1888-1967

"Ulica", 1924

olej/tektura, 27 x 22 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'J. Lambert-Rucki 1924'
na odwrociu opisany: 'ATELIER | J. LAMBERT-RUCKI | "LA RUE"'

estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
8 900 - 13 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

Po powrocie do Paryża w 1919 roku Jean Lambert-Rucki (artysta posługiwał się tą formą od początku lat. 20.) znalazł się w kręgu oddziaływania sztuki kubizmu. „Zanim jeszcze zwierzęta czy sylwetki ludzkie zaczęły żyć w twórczości Lamberta, tworzył on kompozycje geometryczne, bliższe abstrakcji. W tych pracach wyraźnie zapisała się inspiracja Légerowską filozofią komponowania i pojmowania obrazu" (Jean Lambert-Rucki, tekst Artur Winiarski, katalog wystawy, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 21 września – 31 grudnia 2017, Warszawa 2017, s. 34).
Prezentowana praca „Mężczyzna w kapeluszu i bryły" nosi wyraźny ślad wpływu sztuki Fernanda Légera. Malarz ten, luźno związany z kubizmem, lecz będący członkiem neokubistycznego ugrupowania „Section d'Or", przed wybuchem I wojny światowej realizował serię obrazów, które zwykło nazywać się w historii sztuki „kontrastami form". Sytuując się blisko abstrakcji, umieszczał w przedstawieniu walcowate formy w kolorach podstawowych. Jego malarstwo stanowiło oryginalną propozycję badania istniejących pomiędzy kolorami i bryłami stosunków w przestrzeni.
Prezentowana kompozycja przedstawia postaci, które zjawiają się w barwnym, fantazyjnym architektonicznym pejzażu. Środek pola obrazowego zajmuje konstrukcja budynku, którego przestrzenie i płaszczyzny widziane są symultanicznie z różnych punktów widzenia.
Malarz organizuje obraz podług własnej logiki, a podważając utarte schematy percepcji, wskazuje na rygory geometrii jako właściwą formę organizacji życia i przestrzeni.


I. Lambert-Rucki 1924

50 †

WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI

1873-1951

Martwa natura z różami w wazonie i laleczką, 1923

olej/płótno, 65 x 92,5 cm
sygnowany i datowany dwukrotnie p.g. i p.d.: '1923 | Terlikowski'
na odwrociu ramy papierowa nalepka rarmiarska

estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
8 900 - 13 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

Martwa natura i pejzaż zajmują w twórczości Włodzimierza Terlikowskiego szczególne miejsce. Tematyka ta zdominowała w zasadzie sztukę mistrza, który poświęcił swoje artystyczne życie na studia kwiatów i krajobrazu. W międzynarodowym środowisku École de Paris martwa natura przeżywała gwałtowny rozwój. Gatunek ten uprawiali wszyscy ci artyści, których twórcze credo odnosiło się do tradycji. Ta z kolei stanowiła dla wielu malarzy dwudziestolecia międzywojennego odwołanie do sfery sacrum i powrót do pierwotnej idei tworzenia. Martwe natury, głównie kwiatowe, tworzyli wówczas z zapałem, chociażby Henryk Hayden, Adolf Milich, Zygmunt Józef Menkes, a nawet „książę Montparnasse'u", Mojżesz Kisling. Terlikowski malował kwiaty i towarzyszące im elementy martwej natury w niezwykle charakterystyczny dla siebie sposób. Jego kompozycje przepełnione są indywidualizmem do tego stopnia, że nie sposób pomylić je z pracami innych twórców kręgu paryskiej bohemy artystycznej. Przedstawienia artysty implikują w swojej strukturze dwa antagonistyczne aspekty. Pomimo że formalnie nie ma w nich ruchu, to ta pozorna statyka zmącona zostaje poprzez dynamiczny sposób malowania. Dukt pędzla i szpachli, impastowa faktura oraz ogólne rozedrganie powierzchni wpływają na wrażeniowy, „ruchomy" obraz całości.



51

JEAN PESKÉ / JAN MIROSŁAW PESZKE

1870-1949

Pejzaż wiejski

olej/płótno, 54,5 x 73 cm
sygnowany p.d.: 'Peské'

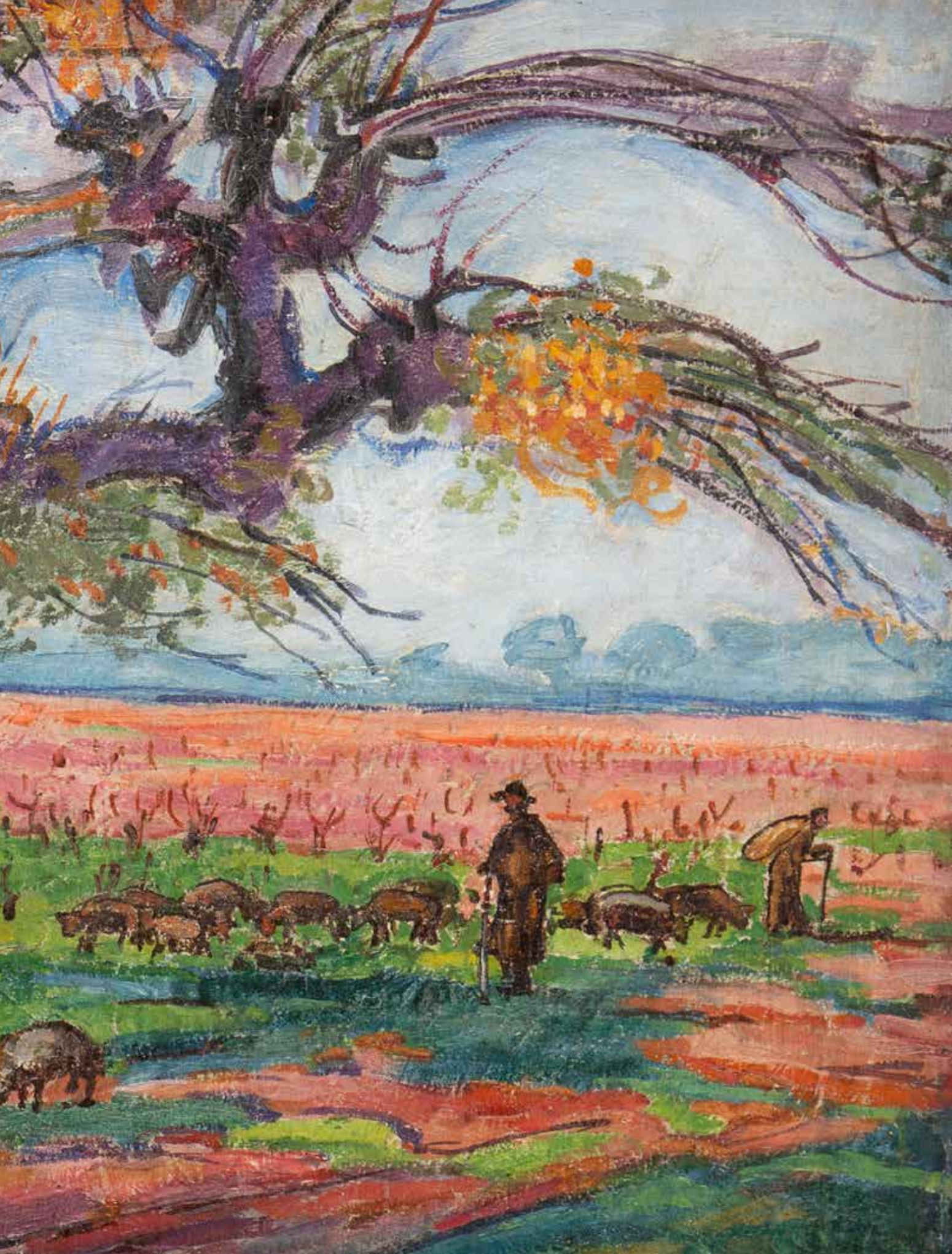
estymacja:
50 000 - 70 000 PLN
11 200 - 15 600 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Polswiss Art, Warszawa, październik 1999
kolekcja prywatna, Polska

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







52

ABRAHAM WEINBAUM
1890-1943

Scena w parku, około 1930

olej/płótno, 54 x 65 cm
sygnowany p.d.: 'AWeinbaum'

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
5 600 - 7 800 EUR

Scena w parku Abrama Weinbauma to znakomity przykład inspiracji impresjonizmem w kręgu École de Paris. Artysta w swoim obrazie szczególnie skupił się na dwóch zagadnieniach. W dalece zindywidualizowany sposób odtworzył on otaczającą go przestrzeń i zarysował grę świateł. Drzewa i ich rozłożyste korony stały się poniekąd dla malarza pierwszoplanowymi modelami kompozycji. Postać ludzka, może poza figurą siedzącej przy straganie kobiety, sprowadzona została do mało znaczącego sztafażu. Promienie słoneczne przedzierające się poprzez gałęzie i liście drzew tworzą na powierzchni parkowej alejki istną mozaikę barw. Świetlne refleksy odbijają się również na pniach i dachu niewielkiego budynku.
Skierowana w głąb dróżka zakręca i tworzy parabolę, na której oparta zostaje kompozycja pejzażu. Weinbaum stworzył tu z pozoru statyczną scenę – obraz leniwego, letniego popołudnia, gdzieś na spokojnej prowincji.
Tektonika pracy zachwiana zostaje jednak poprzez zabiegi formalne, tworząc dzieło o niezwykle interesującym, ekspresyjnym charakterze.



53

WOJCIECH KOSSAK

1856-1942

Dziewczyna i ułan z koniem, 1923

olej/płótno, 100 x 140 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Wojciech Kossak | 1923'

estymacja:
70 000 - 90 000 PLN
15 600 - 20 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

„W wydobywaniu w obrazach ekspresji i dosadności ruchu, życia, pomocna była Kossakowi umiejętność wnikliwej obserwacji i bezbłędne operowanie formą. Stąd ta bujność i różnorodność w twórczości artysty – od wielkich kompozycji historycznych do drobnych studiów pejzażowych, od brawurowych batalii do swojskich, wdzięcznych scen rodzajowych, od portretów pań pełnych elegancji i wytworności do konterfektów typowo męskich i żołnierskich, zawsze z uchwyceniem charakteru portretowanych".

Kazimierz Olszański, Wojciech Kossak, wyd. czwarte popr. i uzup., Wrocław [i in.] 1990, s. 53





Wojciech Kossak wzrastał w tradycyjnym środowisku, a kultywowane w rodzinnych kręgach wartości patriotyczne silnie wpłynęły zarówno na życiową, jak i artystyczną postawę tego twórcy. Malarstwo rodu Kossaków całą swoją mocą oddziaływania związane jest z Polską i polskością w ogóle. Kluczową rolę w kompozycjach przedstawicieli klanu odgrywa historia, na tle której ukazywana jest siła narodowego oręża.

Sztuka Kossaków była w czasach zaborów medium gloryfikującym narodowe ideały. Jak się okazało spełniała ona swą doniosłą rolę nawet w czasach, w których wolność była już faktem, a nie tylko mglistą wizją. W obrazach Juliusza niemałą rolę odgrywała batalistyka i co naturalne, sylwetki koni. Wojciech, a za nim także Jerzy, dodatkowo pogłębili obszar zainteresowań tematycznych wprowadzając i eksplorując obszar ludowości oraz rzeczywistość ziemiańskiego dworu. Wojciech Kossak największą popularność zdobył jako wybitny batalista i twórca osławionych w epoce panoram. Już w początkach XX stulecia tworzył on sceny rodzajowe odwołujące się bezpośrednio do kultury polskiej wsi.

Przedstawienia te zdominowały jednak jego artystyczne œuvre dopiero później, w latach 20. i 30. To wówczas w krakowskiej Kossakówce prężnie działała rozbudowana pracownia zatrudniająca licznych twórców. „W okresie tym w twórczości Wojciecha przeważają portrety i mniejszego formatu obrazy, najchętniej poszukiwane przez kunsthändlerów, z motywem konia, ułana i dziewczyny; płócien batalistycznych o większych rozmiarach było mniej" (Kazimierz Olszański, Wojciech Kossak, Wrocław-Warszawa-Kraków 1990, s. 35). W kręgu Kossaków wypracowane zostały liczne warianty rodzajowego przedstawienia, w którego strukturze wojskowi, wiejskie dziewczęta i konie odgrywają główne role. Płótna Wojciecha i Jerzego przedstawiają spotkania ułanów i chłopek przy studniach, jak i rozmowy prowadzone przy płotach. Wielokrotnie niewielkie oddziały przy wodopoju napotykają kobiety robiące pranie w rzece. Tłem dla scen kreowanych przez Kossaków stają się nierzadko lasy i rozległe pola. Akcja przedstawień toczy się również często, jak w prezentowanej w katalogu pracy, we wsi, a na dalszych planach pojawiają wówczas kryte strzechą chaty.

54 †

ADAM STYKA

1890-1959

Scena z Marakeszu

olej/płótno, 106 x 67 cm
sygnowany p.d.: 'ADAM | STYKA'

estymacja:
80 000 - 120 000 PLN
17 800 - 26 700 EUR

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



55

SZYMON BUCHBINDER

1853-1908

Uczony w pracowni, 1885

olej/deska, 18 x 25 cm
sygnowany p.d.: 'S. Buchbinder'
na odwrociu nalepka Windsor and Newton Artists' Colourmen

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 500 - 67 00 EUR

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

LITERATURA:
„Tygodnik Ilustrowany", t. X, nr 237, 16 lipca 1887 r., s. 44, 48 (il.)

„Kto jest ten 'Uczony?' – malarzowi nie podobało się powiedzieć. Widzimy z zajęcia, że jest matematykiem: z ubioru, że poprzedził nas o kilka stuleci; z wyrazu twarzy, iż to nie byle jaki dręczyciel dziatwy, rozprawiający o angułach, hypotenuzach i t. p. Uczony to prawdziwy XVI-go lub XVII-go stulecia; ale kto? P. S. Buchbinder, lubo stale obecnie przemieszkuje za granicą, jest z pochodzenia Polakiem, bratem mieszkającego wśród nas malarza religijnego tegoż nazwiska. Mamy więc prawo przypuszczać, iż postać uderzająca na obrazku P. Buchbindera, to albo powiernik naszego Kopernika Retyk, albo piérwszy geometra piszący po polsku Grzepski, albo słynny nawet za granicą Brzoski, albo słynniejszy jeszcze Gdańszczanin Heweliusz, urodzony podobno w Warszawie" („Tygodnik Ilustrowany", t. X, nr 237, 16 lipca 1887 r., s. 44) – tymi słowy, barwnie opisywano obraz Szymona Buchbinder, który cieszył się uznaniem krytyki ze względu na niedoścignioną precyzję swoich niewielkich rozmiarów gabinetowych kompozycji malarskich. „Uczony w pracowni", zreprodukowany w nieco zmienionej formie w „Tygodniku Ilustrowanym", przywodzi na myśl odkrywane w XIX stuleciu malarstwo Rembrandta, który wówczas został przez historię sztuki i muzealnictwo obwieszczony geniuszem sztuki dawnej. XVII-wieczni Holendrzy byli dla Buchbindera, zamieszkałego w Wiedniu i Berlinie, wzorem. Z ich dziełami mógł zetknąć się w publicznych muzeach istniejących we wskazanych miastach. Lekcja dawnych mistrzów pozwoliła artyście osiągnąć wielką precyzję w naśladowaniu detalu, a także wydobyć kontemplacyjny charakter pozornie prozaicznej sceny.



SZTUKA WSPÓŁCZESNA

SURREALIZM I REALIZM MAGICZNY

AUKCJA 15 GRUDNIA 2020, 19:00



HENRYK WANIEK
Kompozycja, 1971

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

WYSTAWA OBIEKTÓW
5 – 15 grudnia 2020

MŁODA SZTUKA

IZABELA GAŁĄZKA
„Pracowniczki II", 2020

AUKCJA 22 GRUDNIA 2020, 19:00



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

WYSTAWA OBIEKTÓW
12 – 22 grudnia 2020

DESA UNICUM

SZTUKA DAWNA

PRZYJMUJEMY OBIEKTY NA NADCHODZĄCE AUKCJE



GRAFIKA ARTYSTYCZNA
26 STYCZNIA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 20 GRUDNIA 2020

kontakt: Marek Wasilewicz
m.wasilewicz@desa.pl,
22 163 66 47, 795 122 702



ART OUTLET SZTUKA DAWNA
9 LUTEGO 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 5 STYCZNIA 2021

kontakt: Paulina Adamczyk
p.adamczyk@desa.pl,
22 163 66 14, 532 759 980



PRACE NA PAPIERZE
25 LUTEGO 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 20 STYCZNIA 2021

kontakt: Małgorzata Skwarek
m.skwarek@desa.pl,
22 163 66 48, 795 121 576



XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE
18 MARCA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 10 LUTEGO 2021

kontakt: Tomasz Dziewicki
t.dziewicki@desa.pl,
22 163 66 46, 735 208 999

DESA UNICUM

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

PRZYJMUJEMY OBIEKTY NA NADCHODZĄCE AUKCJE



PRACE NA PAPIERZE
18 LUTEGO 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 11 STYCZNIA 2021

kontakt: Agata Matusielańska
a.matusielanska@desa.pl,
22 163 66 50, 539 546 699



KLASYCY AWANGARDY PO 1945
4 MARCA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 1 LUTEGO 2021

kontakt: Anna Szynkarczuk,
a.szynkarczuk@desa.pl,
22 163 66 41, 664 150 866



NOWE POKOLENIE PO 1989
11 MARCA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 8 LUTEGO 20210

kontakt: Artur Dumanowski
a.dumanowski@desa.pl,
22 163 66 42, 795 122 725



FOTOGRAFIA KOLEKCJONERSKA
15 KWIETNIA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
4 MARCA 2021

kontakt: Katarzyna Żebrowska
k.zebrowska@desa.pl,
22 163 66 49, 539 546 701

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

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

1. Cena wywoławcza

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

2. Opłata aukcyjna

Do kwoty wylicytowanej doliczamy opłatę aukcyjną. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 18% końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej, w przypadku kiedy obiekt nie został sprzedany w ramach aukcji. Kwota wylicytowana wraz z opłatą aukcyjną zawiera podatek od towarów i usług VAT. Na zakupione obiekty wystawiamy faktury VAT marża. Wystawiamy je na wyraźne życzenie klienta. Jeżeli w dniu ewidencjonowania sprzedaży na kasie rejestrującej (w dniu wystawienia paragonu fiskalnego), klient nie jest pewny, czy chce otrzymać fakturę VAT marża, powinien on podać kasjerowi numer, za pomocą którego jest zidentyfikowany na potrzeby podatku lub podatku od wartości dodanej (NIP), w celu umieszczenia tego numeru na paragonie fiskalnym. DESA Unicum nie może wystawić faktury do paragonu, który nie będzie zawierać numeru NIP nabywcy, pomimo zgłoszenia takiego żądania przez klienta w ustawowym terminie. Jeżeli kwota należności ogółem nie przekracza kwoty 450 zł albo kwoty 100 euro, jeżeli kwota ta określona jest w euro, paragon fiskalny zawierający NIP stanowi fakturę uproszczoną, co do której nie zachodzi konieczność wystawienia dodatkowej faktury VAT marża.

3. Estymacja

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

4. Estymacje w walutach innych niż polski złoty

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

5. Cena gwarancyjna

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

6. Pass

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

7. Transakcja warunkowa

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

8. Obiekty katalogowe

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

9. Stan obiektu

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

10. Wystawa obiektów aukcyjnych

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

11. Legenda

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

12. Prenumerata katalogów

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

II. AUKCJA

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

1. Przebieg aukcji

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

dowolnego rozdzielania lub łączenia obiektów oraz do ich wycofania z licytacji bez podania przyczyn. Opisy zawarte w katalogu aukcji mogą być uzupełnione lub zmienione przez aukcjonera lub osobę przez niego wskazaną przed rozpoczęciem licytacji. Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie uczestnika aukcji niektóre spośród licytacji mogą być równolegle prowadzone w językach angielskim i niemieckim. Prośby takie powinny być składane najpóźniej godzinę przed aukcją wraz z informacją, których obiektów dotyczą. Licytacja odbywa się w tempie 60-100 obiektów na godzinę.

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

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

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

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

6. Tabela postąpień

cena	postąpienie
0 – 2 000	100
2 000 – 3 000	200
3 000 – 5 000	200/500/800 (np. 3 200, 3 500, 3 800)
5 000 – 10 000	500
10 000 – 20 000	1 000
20 000 – 30 000	2 000
30 000 – 50 000	2 000/5 000/8 000 (np. 32 000, 35 000, 38 000)
50 000 – 100 000	5 000
100 000 – 300 000	10 000
300 000 – 700 000	20 000
700 000 - 1 500 000	50 000
1 500 000 - 3 000 000	100 000
3 000 000 - 8 000 000	200 000
powyżej 8 000 000	wg uznania aukcjonera

III. PO AUKCJI

1. Płatność
Kupujący zobowiązany jest do zapłaty należności za wylicytowane obiekty w terminie 10 dni od dnia aukcji. Przekroczenie wyznaczonego terminu grozi naliczeniem odsetek ustawowych za okres opóźnienia w zapłacie. Akceptujemy płatność w gotówce do równowartości 10.000 EUR obliczonej według średniego kursu waluty ogłoszonego przez NBP, obowiązującego w dniu dokonania płatności, kartami płatniczymi (MasterCard, VISA) oraz przelewem bankowym na konto: mBank S.A. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3. W tytule prosimy wpisać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1. WPROWADZENIE

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

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

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

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

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

4. PRZEBIEG AUKCJI

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

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

1) Do kwoty wylicytowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 18% końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.
2) Do kwoty wylicytowanej mogą zostać doliczone inne podatki i opłaty, jeśli w katalogu zaznaczone to zostało odpowiednimi oznaczeniami (patrz: paragraf 1 punkt 10 „Przewodnika dla klienta": „Legenda").
3) Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiścić należność w terminie 10 dni od daty aukcji, niezależnie od uzyskania pozwolenia na eksport czy innych pozwoleń. Opłaty mają być uiszczone w polskich złotych gotówką, kartą lub przelewem bankowym:
a) DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA
b) DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto mBank S.A.. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3
W tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.
4) Własność zakupionego obiektu nie przejdzie na kupującego, dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu DESA Unicum nie jest zobowiązana do przekazania obiektu kupującemu do chwili przeniesienia własności obiektu na kupującego. Wcześniejsze przekazanie obiektu kupującemu nie jest równoznaczne z przeniesieniem prawa własności obiektu na kupującego ani zwolnieniem z obowiązku zapłaty przez niego ceny nabycia.

6. ODBIÓR ZAKUPU

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

wnętrznego, a kupujący obciążony zostanie kosztami transportu oraz magazynowania. Wielkość opłat będzie uzależniona od operatora magazynu oraz rodzaju i wielkości obiektu. Zaakceptowanie niniejszego regulaminu równoznaczne jest z zaakceptowaniem regulaminu spółki magazynowej. Po upływie 30 dni od daty aukcji na kupującego przechodzi ryzyko utraty i uszkodzenia nieodebranego obiektu, a także ciężary związane z takim obiektem, w tym koszty jego ubezpieczenia. DESA Unicum odpowiada względem kupującego za szkody z tytułu straty lub uszkodzenia obiektu, jednak jedynie do wysokości ceny nabycia obiektu.
3) Dla wygody kupującego DESA Unicum nieodpłatnie zapewnia podstawowe opakowanie obiektu umożliwiające jego odbiór osobisty. Na wyraźne życzenie kupującego DESA Unicum może pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą się pakowaniem i wysyłką dzieł sztuki. Każde takie zlecenie odbywa się na odpowiedzialność klienta, DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności za nieprawidłowe wykonanie usług przez przewoźników bądź inne osoby trzecie. Jeżeli klient sam wybierze firmę transportową, jej przedstawiciel powinien skontaktować się z DESA Unicum telefonicznie przynajmniej 24 godziny przed planowanym odbiorem obiektu pod numerem telefonu: 22 163 66 20.
4) DESA Unicum będzie wymagała okazania dowodu osobistego przed przekazaniem obiektu nabywcy bądź jego przedstawicielowi, który dodatkowo powinien posiadać pisemne upoważnienie od nabywcy.

7. BRAK PŁATNOŚCI

Bez uszczerbku dla innych praw sprzedający, w przypadku gdy nabywca nie uiści pełnej ceny nabycia za obiekt, opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu, w terminie 10 dni od daty aukcji, DESA Unicum może zastosować jeden lub kilka z poniższych środków prawnych:
a) przechować obiekt w siedzibie DESA Unicum lub w innym miejscu na ryzyko i koszt klienta;
b) odstąpić od sprzedaży obiektu, zatrzymując dotychczasowe opłaty na poczet pokrycia szkód;
c) odrzucić zlecenie nabywcy w przyszłości lub zrealizować takie zlecenie pod warunkiem uiszczenia kaucji;
d) naliczać ustawowe odsetki za opóźnienie od dnia wymagalności płatności do dnia zapłaty pełnej ceny nabycia, opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu;
e) wszcząć postępowanie sądowe przeciwko kupującemu w celu odzyskania zaległości;
f) potrącić należności nabywcy względem Desa Unicum z wierzytelności wobec tego nabywcy wynikających z innych transakcji;
g podjąć wszelkie inne działania odpowiednie do zaistniałych okoliczności.

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

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

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

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

10. PRAWA AUTORSKIE

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

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

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

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

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

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

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

ZLECENIE LICYTACJI

Sztuka Dawna. XIX wiek · Modernizm · Międzywojnie · 830ASD218 · 10 grudnia 2020

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

☐ Zlecenie licytacji z limitem ☐ Zlecenie telefoniczne

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

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

Imię i nazwisko

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

Adres: ulica nr domu nr mieszkania

Miasto Kod pocztowy

Adres e-mail

Telefon / faks

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

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

Należność za zakupiony obiekt

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

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

☐ Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

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

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

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

DESA UNICUM

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

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

☐ Tak ☐ Nie

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

☐ Tak ☐ Nie

Numer telefonu do licytacji

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

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

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

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

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

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

WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

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

Data i podpis klienta składającego zlecenie

THE 7







BMW 740Li: zużycie paliwa w trybie mieszanym: 7,8–8,8 l/100 km.
Emisja CO_2: 179–200 g/km. Szczegóły na www.bmw.pl

