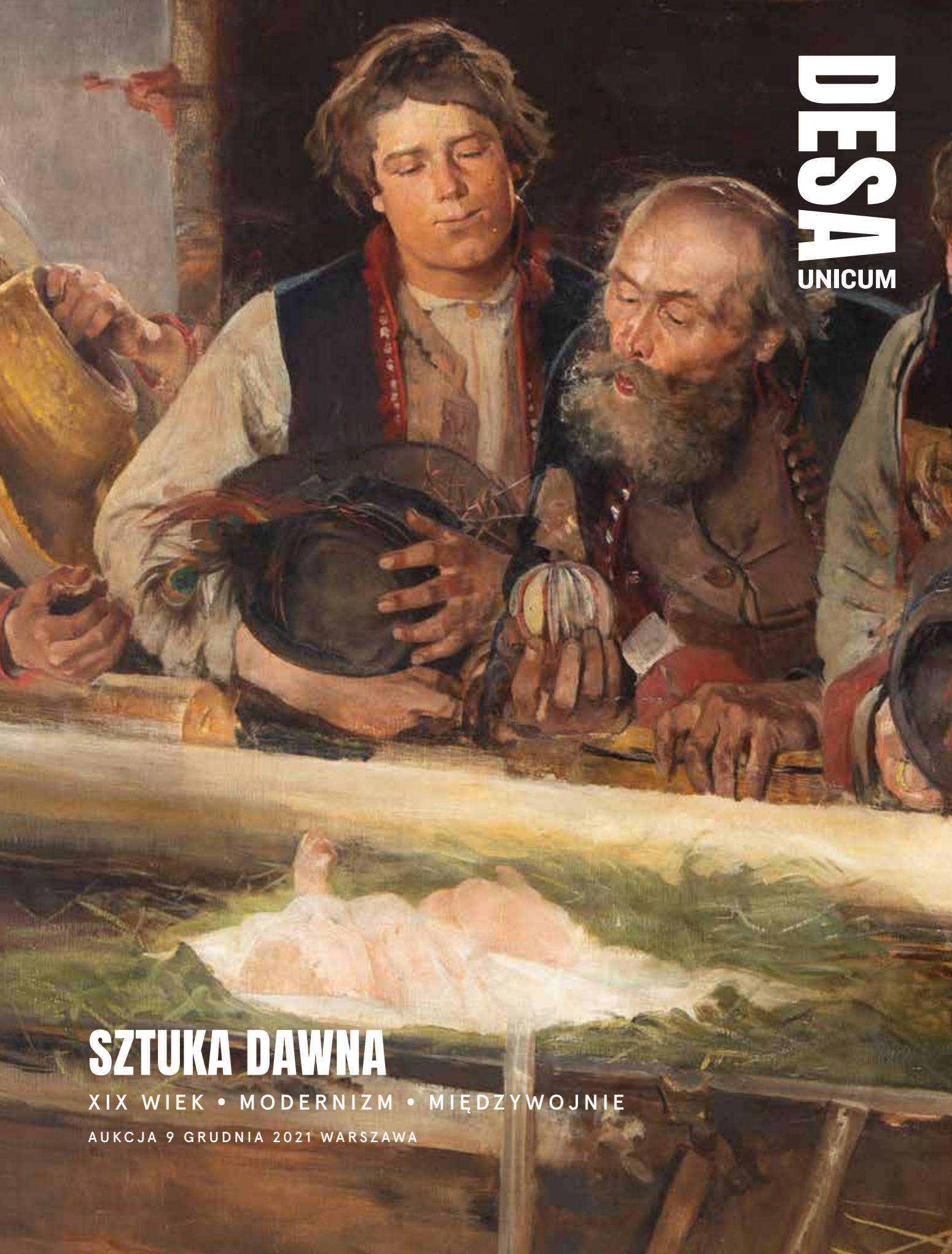




DESA
UNICUM

SZTUKA DAWNA

XIX WIEK • MODERNIZM • MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 9 GRUDNIA 2021 WARSZAWA























SZTUKA DAWNA

XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 9 GRUDNIA 2021
SESJA I

CZAS AUKCJI
9 grudnia 2021 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW
1 – 9 grudnia
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

PATRONAT MEDIALNY



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

DOM AUKCYJNY

ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa
poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00
tel. 22 163 66 00, biuro@desa.pl

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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

BIURO PRZYJĘĆ

poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00, tel. 22 163 66 10, wyceny@desa.pl

WYCENY BIŻUTERII:

poniedziałek 11:00 – 15:00, środa 14:00 – 18:00, tel. 795 122 718, bizuteria@desa.pl

PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW:

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

ZLECENIA AUKCYJNE

przyjmujemy mailowo i telefonicznie tel. 22 163 67 00, zlecenia@desa.pl

WYSTAWY AUKCYJNE

WSTĘP WOLNY

kalendarz wystaw dostępny na www.desa.pl

SEKRETARIAT ZARZĄDU

Łukasz Wasilewski, tel. 22 163 66 65, 795 122 698, l.wasilewski@desa.pl

KONTA BANKOWE

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

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

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM JEST CZĘŚCIĄ HOLDINGU

DESA^{SA}

ZARZĄD DESA S.A.

JULIUSZ WINDORBSKI Prezes Zarządu | MARCIN SOBKA Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA S.A.

ROBERT JĘDRZEJCZYK Przewodniczący | ADAM NIEWIŃSKI Członek Rady Nadzorczej | IRENEUSZ PIECUCH Członek Rady Nadzorczej
GRZEGORZ KRÓL Członek Rady Nadzorczej | KRZYSZTOF JUZOŃ Członek Rady Nadzorczej

ZARZĄD DESA UNICUM



AGATA SZKUP
Prezes Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA UNICUM



JULIUSZ WINDORBSKI
Przewodniczący Rady Nadzorczej



JAN KOSZUTSKI
Członek Rady Nadzorczej



MARCIN CZERNIK
Członek Rady Nadzorczej

DZIAŁ FINANSOWO-PRAWNY

Marcin Sobka
Dyrektor Finansowy
m.sobka@desa.pl

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

Oliwier Nowak
Młodszy Prawnik
o.nowak@desa.pl
tel. 880 526 784

Daniel Obroślak
Kontroler
d.obroslak@desa.pl
tel. 539 906 833

DZIAŁ KSIĘGOWOŚCI

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

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

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

Bożena Prusik
Specjalista ds. kadr i płac
b.prusik@desa.pl
tel. 787 923 322

DZIAŁ MARKETINGU I PR

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

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

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

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

Paulina Babicka
Grafik kreatywny
p.babicka@desa.pl

Damian Dubielis
Asystent Działu Marketingu
d.dubielis@desa.pl
tel. 787 255 660

Jacek Wołoszczak
Młodszy specjalista ds. kampanii online
j.wołoszczak@desa.pl
tel. 788 604 766

Public Relations – pr@desa.pl

DZIAŁ LOGISTYCZNY

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

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

DZIAŁ FOTO

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

Marlena Talunas
Fotoedytor
m.talunas@desa.pl
tel. 22 163 66 75, 795 122 717

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

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

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

Karolina Śliwińska
Kierownik Działu
k.sliwinska@desa.pl
tel. 22 163 66 21, 795 121 575

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

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

Piotr Śledź
p.sledz@desa.pl
tel. 22 163 66 21, 795 121 561

Kamil Lisek
k.lisek@desa.pl
tel. 538 818 480

DZIAŁ IT

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

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

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



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



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



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



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



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



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



KINGA SZYMAŃSKA
k.szymanska@desa.pl
698 668 221



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



JULIA SŁUPECKA
j.slupecka@desa.pl
532 750 005



NATALIA KOWALEK
n.kowalek@desa.pl
880 334 401



JULIAN KLONOWSKI
j.klonowski@desa.pl
880 334 402



JULIA GORLEWSKA
j.gorlewska@desa.pl
664 981 450



MARTYNA STOPYRA
m.stopyra@desa.pl
889 752 333



MARIA JAROMSKA
m.jaromska@desa.pl
889 752 214

DZIAŁ ROZLICZEŃ



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



MAGDALENA OŁTARZEWSKA
m.oltarzewska@desa.pl
22 163 66 03, 506 252 044



MICHALINA KOMOROWSKA
m.komorowska@desa.pl
22 163 66 05, 882 350 575



OLIWIA ŚMOLAREK
o.smolarek@desa.pl
22 163 66 200, 664 150 867



KAROLINA PUŁANECKA
k.pulanecka@desa.pl
538 955 848

BIURO OBSŁUGI KLIENTA



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



WERONIKA ZARZYCKA
w.zarzycka@desa.pl
880 526 448

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



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, 698 666 189



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



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



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



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



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



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



SAMANTA BELLING
Specjalista
Sztuka Współczesna
Surrealizm i Realizm Magiczny
s.belling@desa.pl
539 222 774



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



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



URSZULA PRUS
Rzeczoznawca Jubilerski
u.prus@desa.pl
507 150 065



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



JOANNA WOLAN
Specjalista
Sztuka Młoda i Najnowsza
j.wolan@desa.pl
538 915 090



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



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



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



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





INDEKS

- Ajdukiewicz Tadeusz 9
Bilińska-Bohdanowiczowa Anna 3
Boznańska Olga 22
Brandt Józef 15
Cybis Bolesław 27, 30
Czachórski Władysław 19
Czajkowski Stanisław 43
Eibisch Eugeniusz 48
Ejsmond Franciszek 16
Epstein Henryk 49–50
Fałat Julian 7
Gędek Ludwik 45
Gottlieb Leopold 23
Grunswleigh Nathan 39
Hayden Henryk 52
Hecht Joseph 40
Hofman Wlastimil 1–2
Kanelba Rajmund 36, 54
Kaufmann (Kamir) Leon 47
Kisling Mojżesz 28
Kossak Juliusz 18
Krémègne Pinchus 53
Łempicka Tamara 31
Malczewski Jacek 4–5
Malecki Władysław 14
Mehoffer Józef 6
Menkes Zygmunt Józef 37–38
Michałowski Piotr 20
Mondzain Szymon 42
Muter Mela 24–26
Pronaszko Zbigniew 41
Rapacki Józef 44
Ruszczyk Ferdynand 21
Ślewiński Władysław 32–33
Terlikowski Włodzimierz 34–35
Tetmajer Włodzimierz 8
Weingart Joachim 51
Weiss Wojciech 46
Wierusz-Kowalski Alfred 12–13
Wyczółkowski Leon 10–11
Wywiórski Michał Gorstkin 17
Zak Eugeniusz 29

1 †

WLASTIMIL HOFMAN

1881-1970

Portret dziewczynki w czerwonej czapeczce

olej/plótno naklejone na tekturę, 46,8 x 60,5 cm
sygnowany i opisany p.d.: 'Wlastimil Hofman | Paryż (...)'

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

8 600 - 13 400 EUR

Wlastimil Hofman to artysta niebywale płodny. Choć jego twórcza wizja podlegała na przestrzeni dekad licznym przemianom, to repertuar tematów jego prac pozostawał właściwie niezmienny. Już od wczesnych lat działalności malarskiej fascynowała go postać dziecka. Sam twórca mawiał: „Nie mam żadnego potomstwa i możliwe, że to spotęgowało w jakiś sposób moje uczucia w tym kierunku. Bardzo lubię dzieci – i dlatego chętnie je maluję, ale to jeszcze nie wszystko. (...) Ustami dziecka przemawia prawda, piękno, dobroć – to zwierciadło śmierci, tej śmierci, z którą tak często można spotkać się w moich obrazach. (...) Na ich twarzach nie ma masek, a przecież twarz ludzka jest podstawowym tworzywem w większości moich kompozycji” (Magdalena Czapska-Michalik, Wlastimil Hofman, Warszawa 2007, s. 36).

Wedle licznych przekazów willę zlokalizowaną w Krakowie przy ulicy Spadzistej 16, w której mieściła się pracownia artysty, okupowały gromady dzieci. Na podwórku znajdować się miała nawet zorganizowana specjalnie na potrzeby małych modeli rozbudowana infrastruktura – huśtawki, drabinki czy nawet piaskownica. Jak pisała Magdalena Czapska-Michalik: „Niektórzy krytycy kojarzą malarstwo Wlastimila Hofmana właśnie z dziećmi. Artysta bardzo wzbraniał się jednak przed takim zawężaniem jego zainteresowań i upraszczaniem jego twórczości. 'Dzieci, podobnie jak i Biblia,

są pretekstem dla pokazania tego, czy tamtego. (...) Jestem malarzem myśli i przeżyć’”. Patrząc na nastrojowe portrety dzieci stworzone przez artystę, rzeczywiście wyraźnie zauważalna jest ich złożona struktura. Wizerunki te implikują w sobie zarówno pewnego rodzaju realizm przedstawienia, jak i dalece rozbudowaną warstwę psychologiczną opartą na bogatej symbolice.

To, co stało się cechą charakterystyczną malarstwa Hofmana, to wieloplanowość jego kompozycji, dzięki której nabierają one głębszego, symbolicznego sensu. Niejednokrotnie za modelem zlokalizowanym na pierwszym planie przedstawienia rozciąga się odleglejsza przestrzeń, w której umieszczone zostają istotne dla zrozumienia całości portretu elementy. Dziś, mając często przed oczami wizerunki anonimowych osób trudno jest jednoznacznie zinterpretować przesłanie dzieła, które zapewne w epoce, zarówno dla artysty, jak i dla portretowanego było czymś zupełnie oczywistym. Z owego kadru spogląda na nas czarnowłosa dziewczynka ubrana w charakterystyczny, czerwony kaftanik i czapeczkę. W oddali, wokół przydrożnego krzyża przystanął strudzony wędrowiec i towarzyszący mu anioł. Można jedynie snuć tutaj domysły, czy owe elementy łączą się w jakiś sposób z postacią małej modelki, czy tylko przypadkowo dopełniają one całość kompozycji.





2 †

WLASTIMIL HOFMAN

1881-1970

Dzieci z ptaszkiem, 1924

olej/tektura, 16,5 x 36 cm

sygnowany i datowany p.g.: 'Wlastimil Hofman 1924'

estymacja:

15 000 - 25 000 PLN

3 400 - 5 600 EUR



Prezentowane dzieło będące koncentrycznym przedstawieniem patetycznej ceremonii wpisuje się w szerszy kontekst w twórczości Władysława Hofmana. Motyw ten jest powszechnie znany w jego artystycznym oeuvre jako „pogrzeb ptaszka”. Tego rodzaju sceny pojawiały się już we wczesnym okresie plastycznej działalności malarza i zawsze osadzone były w nurcie sztuki symbolistycznej, stawiającej odbiorcę na rozdrożu pod względem kwestii interpretacyjnych. Ptak jako symbol wolności czy życia nieskrępowanego odgórnymi nakazami nabiera w kompozycjach Hofmana wyrazu szczególnego. Jego pogrzeb staje się jednocześnie klęską pewnych wartości moralnych czy egzystencjalnych. Następuje koniec pewnej historii. Trudno dziś jednoznacznie zweryfikować dogłębny sens tych przedstawień. Świat artysty był bowiem zwykle przepełniony fantastycznymi czy mitologicznymi postaciami, które, owszem, implikowały w sobie pewnego rodzaju idee. Wielokrotnie jednak stawały się powtarzającymi jako sztafaż modelami na

obrazach, w których zatracił się pierwotny zamysł autora. Niemniej jednak, bez względu na wynik ikonograficznych i semantycznych badań stwierdzić należy, iż malarska kraina stworzona ręką Hofmana przenosi widza w przestrzeń nostalgiczną i skłaniającą do przemyśleń. Te podniosłe „pogrzeby”, w których zawsze uczestniczą dzieci nie raz przeradzają się w żałobne korowody. Tak dzieje się chociażby na obrazie zatytułowanym „Zagubione szczęście” (Muzeum Narodowe w Warszawie) powstałym w 1919 roku, jeszcze w okresie paryskim. Dostrzec można tam trójkę kroczących, jedna za drugą postaci – dwóch faunów i leśnego, uskrzydłonego bożka. Liczba modeli również wydaje się tutaj zupełnie nieprzypadkowa. Często bowiem, podobnie zresztą jak na prezentowanej pracy, Hofman ogranicza swe przedstawienia właśnie do trzech osób. Kameralne portrety o horyzontalnym układzie stają się u niego kompozycjami, w których dochodzi to osobliwego połączenia sfery sacrum i profanum.

ANNA BILIŃSKA-BOHDANOWICZOWA

1857-1893

"Portret mężczyzny w kostiumie holenderskim", 1879

olej/plótno, 59,5 x 50 cm

sygnowany i datowany p.g.: 'Anna Bilińska | 1879'

estymacja:

150 000 - 250 000 PLN

33 000 - 56 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Artystka. Anna Bilińska 1854-1893, Muzeum Narodowe w Warszawie, 26 czerwca – 10 października 2021

Anna Bilińska. Kobieta, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha w Krakowie, 20 maja – 13 września 2013,

Muzeum Regionalne w Stalowej Woli, 25 października – 8 grudnia 2013

LITERATURA:

Artystka. Anna Bilińska 1854–1893, katalog, Muzeum Narodowe w Warszawie, red. naukowa Agnieszka Bagińska, Renata Higersberger, Warszawa 2021, nr kat. I/17 (il.)

Twórczość Anny Bilińskiej zyskała ostatnio znacząco na rozpoznawalności dzięki pierwszej wystawie monograficznej, którą przygotowano w Muzeum Narodowym w Warszawie. Bilińska należała do pionierek sztuki kobiet w Polsce i jako jedna z niewielu utalentowanych artystek swoich czasów poświęciła się profesjonalnie uprawianemu malarstwu. Wywodząca się w Kijowszczyzny Bilińska już w młodym wieku odebrała pierwsze lekcje rysunku od Michała Elwiro Andriollego. Gdy rodzina Bilińskich przeniosiła się do Warszawy, Anna uczęszczała najpierw do konserwatorium muzycznego, a następnie do prywatnej szkoły Wojciecha Gersona. W 1882 roku wyjechała do Monachium, gdzie miała okazję studiować tamtejsze zbiory sztuki dawnej oraz weszła w kontakt z najważniejszymi przedstawicielami polskiej kolonii artystycznej. W tym samym roku osiedliła się w Paryżu i zaczęła uczęszczać do jednej z najważniejszych paryskich wolnych akademii artystycznych, Académie Julian. W 1884 roku po raz pierwszy wystawiała na paryskim salonie. Za swój „Autoportret” (1887, Muzeum Narodowe w Krakowie) otrzymała złoty medal na salonie oraz srebrny medal na Wystawie Światowej w 1889 roku. W kolejnych latach otrzymała inne prestiżowe nagrody na międzynarodowych wystawach sztuki. Bilińska była przedstawicielką realizmu opartego na solidnym, akademickim warsztacie. Jej bogate w tematy *œuvre* liczy ponad 300 pozycji, a wiele prac pozostaje w kolekcjach prywatnych i poza granicami polski. Prezentowany „Portret mężczyzny w kostiumie holenderskim” to wczesna praca malarki z jej okresu warszawskiego. Wpisuje się w serię „typów”, którą rozpoczęła na tym etapie kariery. Agnieszka Bagińska, kuratorka monograficznej wystawy Bilińskiej, komentuje pracę: „Trudno rozstrzygnąć, czy dzieło przedstawia konkretną, znaną artystce osobę, czy ucharakteryzowanego modela, pozującego w pracowni Wojciecha Gersona. Być może jest to aktor w kostiumie teatralnym. Bilińska uczęszczała w Instytucie Muzycznym i pobierając lekcje tańca u Jana Popiela (1821-1883), mogła zawrzeć znajomości z artystami sceny warszawskiej” (Artystka. Anna Bilińska 1854-1893, katalog, Muzeum Narodowe w Warszawie, red. naukowa Agnieszka Bagińska, Renata Higersberger, Warszawa 2021 s. 114).



4

JACEK MALCZEWSKI

1854-1929

"**Jasełka**", 1888

olej/ płótno, 105 x 212 cm

sygnowany i datowany p.g.: 'J. Malczewski 1888'

inne tytuły: Boże Narodzenie, Pokłon pasterzy, Szopka

estymacja:

3 000 000 - 5 000 000 PLN

667 000 - 1 111 000 EUR

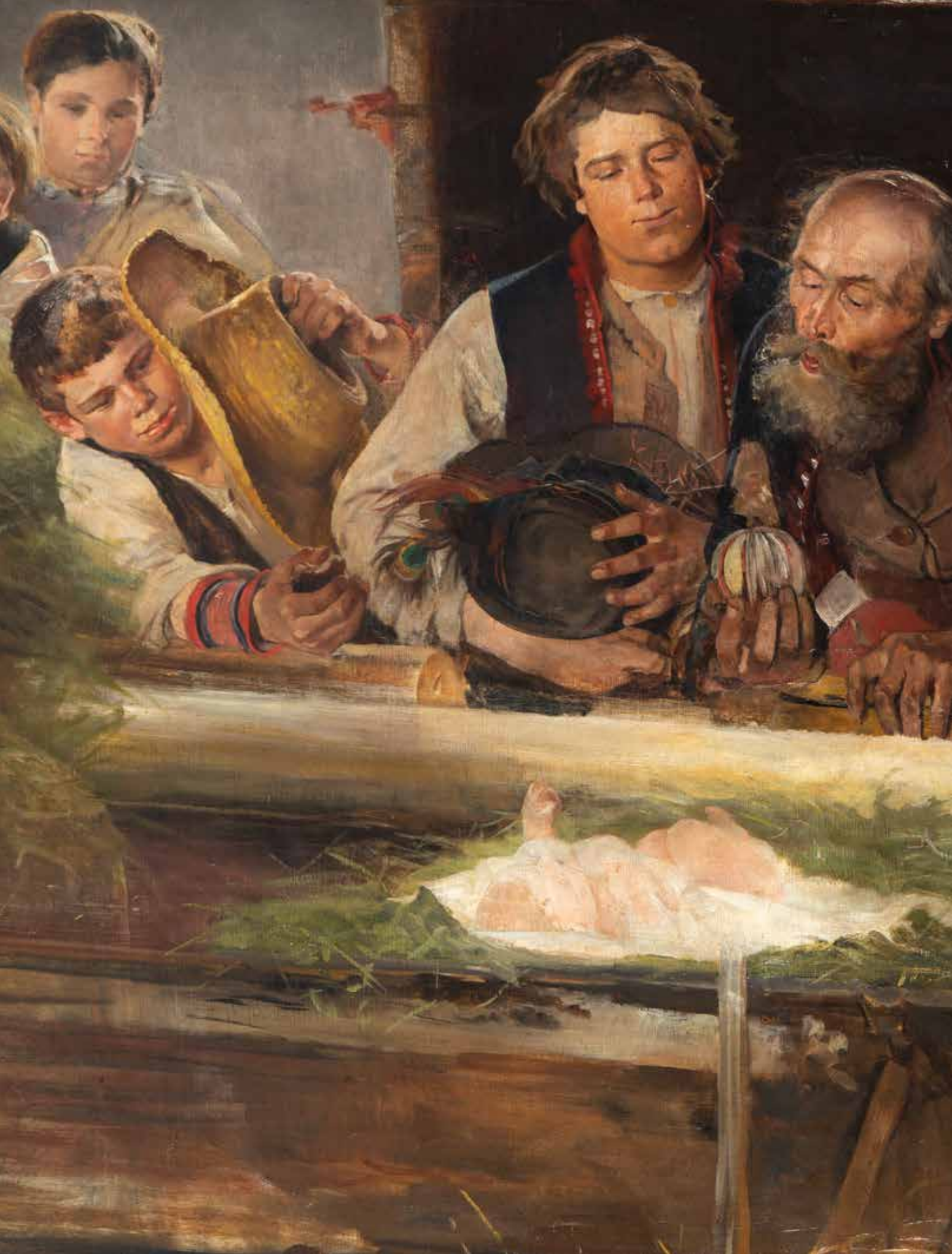
„To właśnie ta cudna adoracja pastuszków w stajence Beethleemskiej. Kto raz widział ten obraz, nie zapomni go. Pełnię odczucia religijnego wzmacnia sentyment narodowy, koncentrujący się w pewności, że to między nami w Polsce 'Bóg się rodzi'”.

Michalina Janoszanka, Wielki Tercjarz. Moje wspomnienia o Jacku Malczewskim, Poznań 1935, s. 198











POCHODZENIE:

z historycznej kolekcji Tadeusza Stryeńskiego (1849-1943), architekta
w okresie powojennym własność Józefa Woźniczki w Krakowie
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

pokaz w Muzeum Narodowym w Krakowie, 18 grudnia – 16 stycznia 2007

Jacek Malczewski 1855-1929, Muzeum w Zabrzu, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 1961

Wystawa polskiego malarstwa rodzajowego wieku XIX i XX, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 1954

Wystawa jubileuszowa Jacka Malczewskiego, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, maj-czerwiec 1926

Wystawa obrazów Jacka Malczewskiego, Muzeum Wielkopolskie, Poznań, marzec-kwiecień 1925

Wystawa jubileuszowa Jacka Malczewskiego (1874-1924), Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie,
listopad 1924 – styczeń 1925

Zbiorowa wystawa dzieł Jacka Malczewskiego, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 1903

LITERATURA:

Jacek Malczewski, katalog wystawy monograficznej, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1968, nr kat. 19
Jacek Malczewski 1855-1929, katalog, Muzeum w Zabrzu, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie,
Kraków-Zabrze 1961, nr kat. 1

Wystawa polskiego malarstwa rodzajowego wieku XIX i XX, katalog, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych
w Krakowie, Kraków 1954, nr kat. 85, s. 18

Michalina Janoszanka, Wielki Tercjarz. Moje wspomnienia o Jacku Malczewskim, Poznań 1935, s. 193, 194, 198, poz. 6

Wystawa jubileuszowa Jacka Malczewskiego, katalog, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, Lwów 1926,
nr kat. 37, s. 21

Tadeusz Szydłowski, Drogi sztuki Jacka Malczewskiego, „Przegląd Warszawski” 1925, r. 5, z. 43, s. 11

Wystawa obrazów Jacka Malczewskiego, katalog, Muzeum Wielkopolskie, Poznań, marzec-kwiecień 1925, nr kat. 12, s. 11

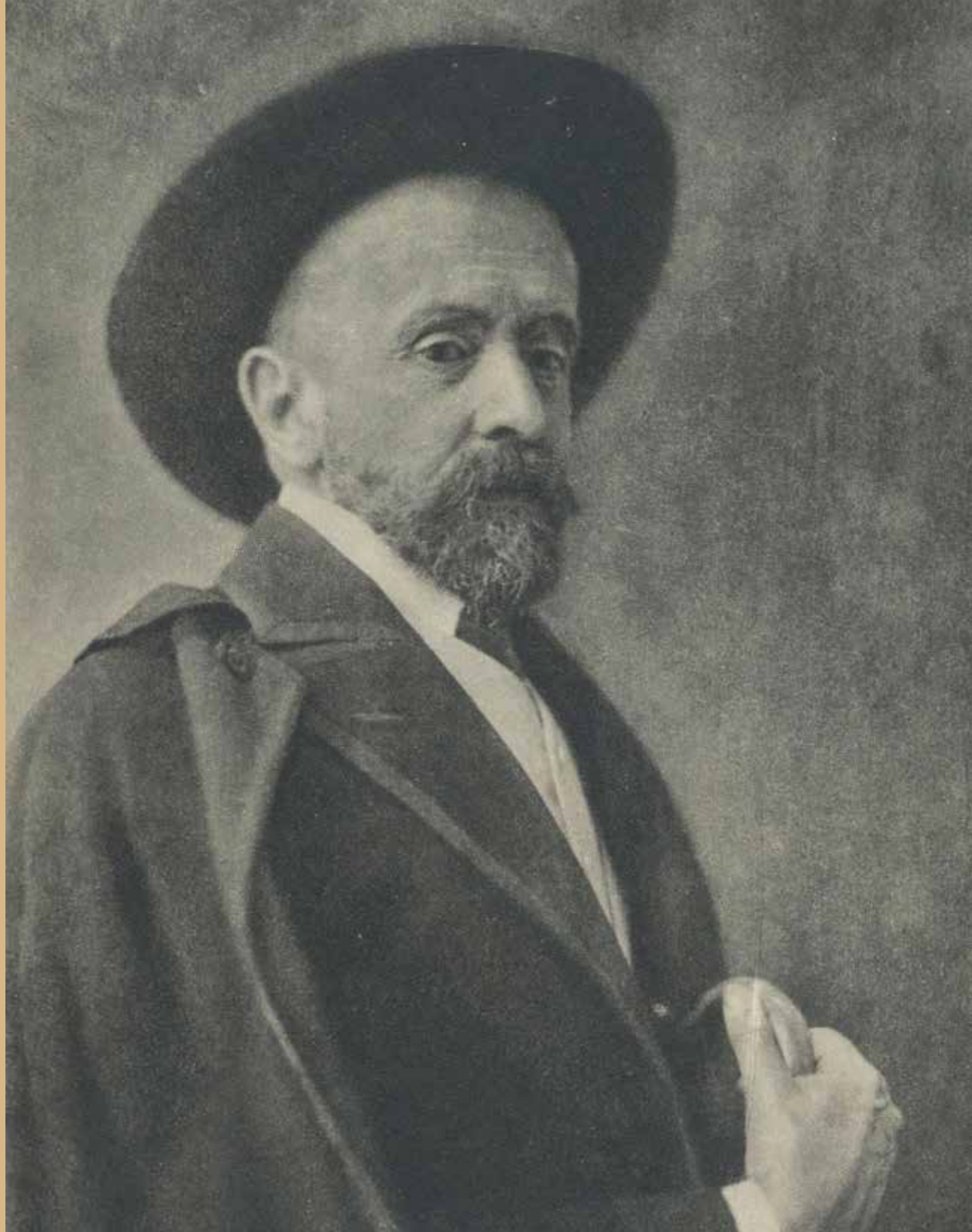
Bronisław Zaleski, Jubileuszowa wystawa dzieł Jacka Malczewskiego, „Głos Narodu” 1924, nr 281 (8 grudnia), s. 5

Wystawa jubileuszowa Jacka Malczewskiego (1874-1924), katalog, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie,
Kraków 1924, nr kat. 6

Zbiorowa wystawa dzieł Jacka Malczewskiego, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 1903,
katalog VI, nr kat. 31, s. 10

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

Jacek Malczewski, fot. Józef Kuczyński



JACEK MALCZEWSKI: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

Esencjonalna dla chrześcijaństwa opowieść o narodzinach Jezusa ekspozuje szczególnie jeden fakt, mianowicie że Chrystus – centralna dla religii postać – przyszedł na świat w niezwykle ubogich warunkach. Ciesła Józef z Nazaretu udawszy się z Maryją w drogę do Nazaretu, aby zapisać się w zarządzonym przez Rzymian spisie, zatrzymali się na noc w stajni, gdzie na świat przyszedł Jezus. Ewangelisci na temat narodzin Chrystusa milczą. Jedyne Mateusz wspomina, że narodził się w Betlejem podczas panowania Heroda. Dzięki niemu znamy opowieść o magach podążających ze Wschodu za gwiazdą oraz pasterzach, którym niezwykłą nowinę obwieścił anioł. W IX wieku magowie zostali określani królami i zyskali imiona oraz pochodzenie, a w XIII stuleciu szczególną uwagę, zamiast hołdu króli, ogniskowano na narodzinach Chrystusa. W 1223 roku św. Franciszek z Asyżu zbudował w Greccio we Włoszech pierwszą szopkę bożonarodzeniową. We franciszkańskiej literaturze dewocyjnej podkreślano niewinność dzieciątka i jego ludzkie wcielenie. Ubodzy pasterze zaczynają funkcjonować w wyobrażeniach o narodzinach Chrystusa w tym czasie. Scenę tę od późnego średniowiecza przedstawiano najczęściej w ubogiej, zniszczonej stajni, co podkreślało misję Chrystusa i powstanie nowego królestwa. W sztuce nowożytny temat adoracji pasterzy służył z ciekawym polem do przedstawiania rodzajowości oraz eksperymentów światłocieniowych. Po Caravaggu malarze skupiali się na fizjonomii przybyłych do Chrystusa modeli.

Zaznajomiony z tradycją sztuk europejskiej Malczewski w naturalny sposób odnosił się do niej przez całą swoją karierę. Prezentowane dzieło „Jasełka” stanowi w dorobku malarza dzieło niemalże unikatowe, choć łączne z tworzonymi przezeń w latach 80. XIX wieku malarskimi seriami. Już w warstwie tytułu znajdujemy odniesienie do franciszkańskich widowisk dotyczących narodzin Chrystusa, których nazwa w polskiej kulturze wywodzi się od słowa jasło oznaczającego żłób. Jasnym odniesieniem, szczególnie żywym już w czasach Malczewskiego mogą być tzw. szopki krakowskie. W okresie bożonarodzeniowym kolędowano, obnosząc zdobne modele architektoniczne. „Za dawnych lat szopki bywały jeszcze wspanialsze – pisano w „Tygodniku Ilustrowanym” w 1862 roku – później nieco o świetności straciły, zwłaszcza odkąd dozór miejski nieco ograniczył o wiele ich swobodne krążenie. Zawsze przecież są tak ciężkie, że je dwóch silnych chłopaków dźwigać musi; trzeci niesie kosz z lalkami, czwarty latarkę, a dwóch lub trzech towarzyszy im, niekiedy ze skrzypcami. Są to chórzyscy...”.

W prezentowanym obrazie panuje podobny, uroczysty nastrój. Malarz dolną partię płótna wypełnił płaszczyzną drewnianego żłobu oraz pościami syntetycznie ujętego siana. W jednej trzeciej, po lewej stronie przedstawił w skrócie perspektywicznym dzieciątka, któremu przypatruje się dziewięciu pasterzy. Ich sylwety stanowią galerię typów: Malczewski wyobraził mężczyzn w różnym wieku i o różnych typach fizjonomicznych. Zróżnicował ich postawy, lecz przede wszystkim stroje, tworząc niezwykłą galerię etnograficznych motywów. Jednocześnie ich zapatwienie i wyrażony w twarzach zachwyt postacią dzieciątka. To to fragment ciemniej ściany szopy z otworem wejściowym po lewej stronie, na tle którego widoczna jest dziesiąta postać – chłopska kobieta, która nie wyróżnia się spośród wizerunków chłopów. Zapewne takie było zamierzenie autora, żeby Maryja pozostała, obok pasterzy, niemal niezauważona, co trafnie odczytała Michalina Janoszanka w komentarzu do prezentowanej pracy w „Wielki Tercjarzu”.

Temat Bożego Narodzenia powraca w oeuvre Malczewskiego jeszcze tylko raz, około 1920 roku w obrazie z kolekcji Muzeum Narodowego w Poznaniu. W tamtej redakcji Malczewski posługuje się poetyką symbolizmu charakterystyczną dla swojej dojrzałej fazy twórczości. W przypadku „Jasełek”



Michał Pociecha, Po kolędzie, 1887, Muzeum Narodowe w Kielcach

z 1888 roku jego styl jest wysoce naturalistyczny. Folklorystyczna tematyka przybliżyła prezentowaną pracę do cyklu „Rusałki” powstałych w tym samym roku. Malarz wykonał te obrazy jako supraporty do pałacyku hrabiego Zygmunta Pusłowskiego w Krakowie. Fantastyczna tematyka tego wczesnego cyklu oparta jest o historie wodnych boginek, które wyczekują zagubionych wędrowców. Drugą analogią, za sprawą wydłużonych, horyzontalnych formatów płócien i światłocieniowych rozwiązań mogą być prace cyklu sybirackiego, który Malczewski konsekwentnie budował w latach 1882-1895. W szczególnie osobliwy dialog z „Jasełkami” – przecież radosnymi w wyrazie – wchodzi melancholijna „Wigilia na Syberii” (1892, Muzeum Narodowe w Krakowie).

W katalogu wystawy Jacka Malczewskiego w Muzeum Wielkopolskim w Poznaniu z 1925 roku opublikowano przy opisie „Jasełek” fragment z poezji Lucjana Rydla: „I do dziś dnia w tej stajence, Gdzie to Bóstwo niemowlęce, Jasna kolęda zasiada (...)”. Prezentowane „Jasełka” w jasny sposób zapowiadają, przecież neoromantyczną w genezie, młodopolską fascynację folklorem. Malczewski zapewne zamierzył dzieło jako popis sztuki malarzkiej, lecz przy tym nasycił je symbolicznym sensem. „Jasełka” stanowią niezwykle dokument kształtujących się w latach 80. kluczowych motywów twórczości Malczewskiego – splotu ludowości, mitu, tematyki patriotycznej i romantycznego postrzegania rzeczywistości.



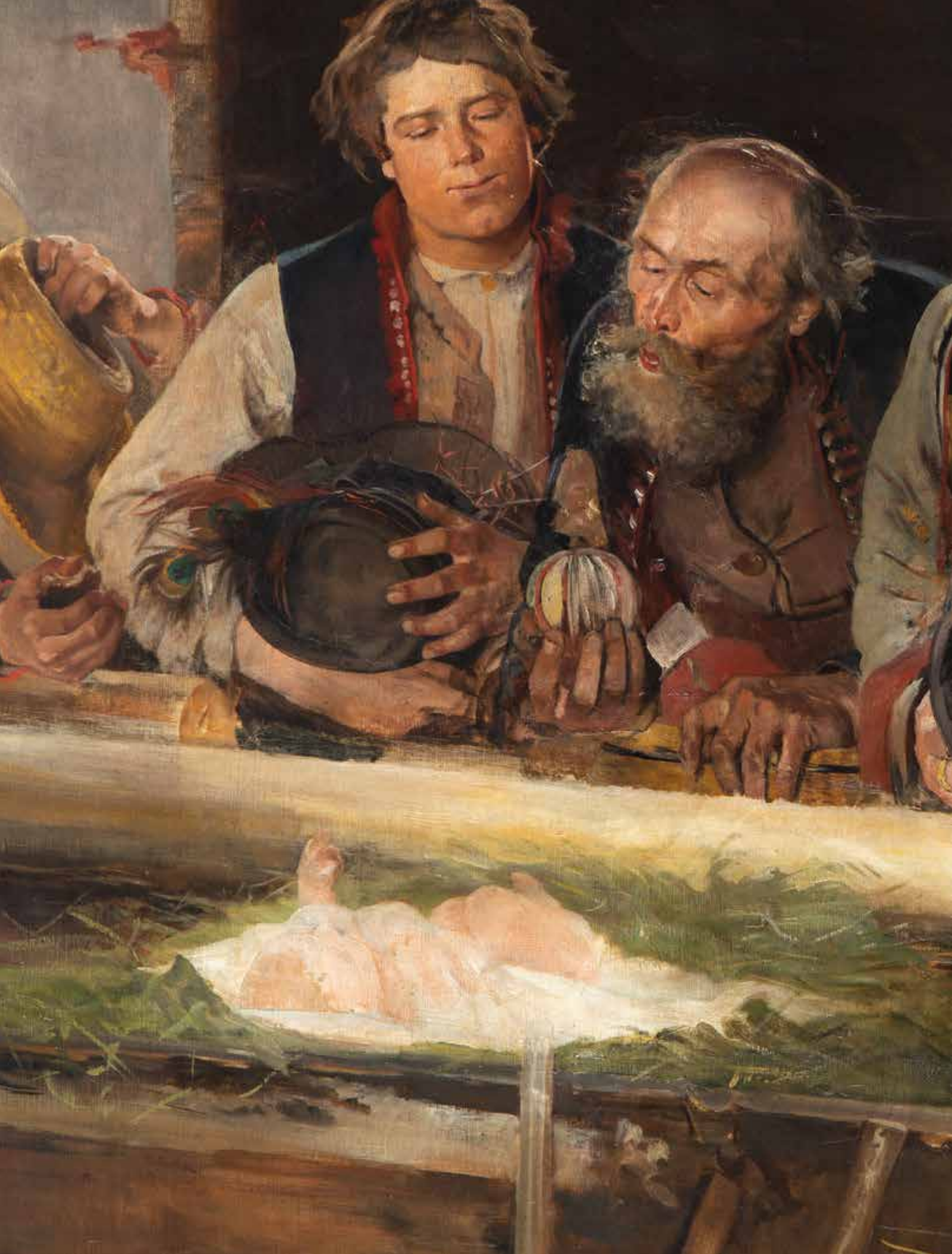
Jacek Malczewski, Załaskotany (cykl „Rusałki”), 1888, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie



Jacek Malczewski, Jasełka, około 1920, Muzeum Narodowe w Poznaniu



Jacek Malczewski, Wigilia na Syberii, 1892, Muzeum Narodowe w Krakowie





„W obrazie ‘Boże Narodzenie’ całą treść zogniskowano w wyrazie twarzy pastuszków, którzy przyszli z pokłonem. Taki zachwyt, taka radość i uwielbienie na ich twarzy, że zdaje się, jakoby cały obraz śpiewał ‘Bóg się rodzi’. Dzieciątka Bożego i Jego Matki, a przecież rozplakana radość i zachowanie się tych prostaczków, tak wyraźnie świadczy, że to dziecko, w sianku niewidoczne – to Bóg”.

Michalina Janoszanka, Wielki Tercjarz. Moje wspomnienia o Jacku Malczewskim, Poznań 1935, s. 193-194

5

JACEK MALCZEWSKI

1854-1929

Portret rzeźbiarza Tadeusza Błotnickiego, 1916

olej/plótno (dublowane), 80 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'J Malczewski | 1916 Juni | Krakau'

estymacja:

1 400 000 - 2 000 000 PLN

311 000 - 445 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„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



Tadeusz Błotnicki, którego postać i dzieło obecnie zostały zapomniane, należy do najpopularniejszych polskich rzeźbiarzy końca XIX i początku XX stulecia. W notatce prasowej czytamy: „Miasto Kraków traci w tych dniach jednego z najwybitniejszych polskich artystów rzeźbiarza Tadeusza Błotnickiego, który od wielu lat miał tutaj swoją pracownię i tu wykonał cały szereg niepospolicie pięknych dzieł, a który w połowie tego miesiąca obejmuje katedrę rzeźby i ornamentyki na politechnice lwowskiej (...). Tadeusz Błotnicki, urodzony we Lwowie, rozpoczął studia w mieście rodzinnym, pod okiem znakomitego, dziś już nie żyjącego artysty-rzeźbiarza Philippiego. Następnie kształcił się w Akademii sztuk pięknych, poczem wyjechał do Wiednia, gdzie jego profesorem był Zumbusch, później zaś bawił we Włoszech, a w końcu w Paryżu. Do kraju wrócił już jako artysta skończony, mając za sobą prócz wielu mniejszych, szereg dzieł pierwszorzędnej wartości artystycznej. Osiadłszy na stałe w Dębnikach pod Krakowem, poświęcił się z całym zapałem ukochanej sztuce. Dorobek artystyczny przeszło 25-letniej działalności Błotnickiego jest bardzo znaczny. Nie podobna też tu wyliczać wszystkich Mickiewiczów i Kościuszków, zdobiących tyle miast naszego kraju, wszystkich medalionów, popiersi, głów, które wyszły z jego pracowni. Jest ich zbyt wiele, a wszystkie nacechowane prawdziwym umiłowaniem piękna, wszystkie wykonane z talentem wielkim” („Nowości Ilustrowane” 1907, nr 42, s. 9).

Błotnicki uprawiał przede wszystkim przeznaczoną do przestrzeni publicznej rzeźbę monumentalną. Wykonywał popiersia, rzeźby nagrobkowe i architektoniczne oraz pomniki. Stworzył trzy pomniki Mickiewicza dla Stanisławowa (1898), Tarnowa (1901) i Wieliczki (1903). Błotnicki zajmował się również teorią rzeźby oraz kostiumologią. W 1930 roku wydano jego „Zarys historii ubiorów z uwzględnieniem haftów” na podstawie wcześniejszego rękopisu i wykładów. Artysta należał do krakowskiej cyganerii artystycznej, przez co został sportretowany przez Gabriele Zapolską w powieści „Kaśka Kartiatyła” pod postacią natchnionego rzeźbiarza Wodnickiego. W historii polskiego modernizmu zapisał się przede wszystkim jako model z dwóch portretów Jacka Malczewskiego. W pierwszym (1901-02, Muzeum Narodowe we Wrocławiu) malarz ujął Błotnickiego w pracowni, modelującego kawałek gliny. W tle na półkach mających wykonane wcześniej modele rzeźbiarskie. Drugie dzieło z Muzeum Narodowego w Warszawie (1902) przedstawia rzeźbiarza w zbroi w objęciach meduzy. Obydwie prace to kameralne portrety, w których Malczewski przedstawił modela w popiersiu.

Prezentowany „Portret rzeźbiarza Tadeusza Błotnickiego” to dzieło, które obrazuje Błotnickiego w wieku blisko 60 lat. Malczewski monumentalizuje jego sylwetkę, przedstawiając modela niemal półpostaciowo. Ikonoografia prezentowanego portretu nie znajduje oczywistych analogii, lecz wpisuje w się w dzieła realizowane przez Malczewskiego w okresie I wojny światowej. W 1914 roku, dzięki pomocy hrabiego Karola Lanckorońskiego, malarz przeniósł się do Wiednia. Już latem 1915 roku był na powrót w Krakowie i powstały pierwsze obrazy o tematyce legionowej, np. „Portret brygadiera Józefa Piłsudskiego” (1916, Muzeum Narodowe w Warszawie). Artysta rozwijał cykl portretów-personifikacji opartych o figurę Polonii (np. „Nike Legionów”, 1916, Muzeum Narodowe w Krakowie). Portret Błotnickiego z 1916 roku jawi się jako naturalne ogniwo tej serii. Błotnicki został wyobrażony w białej, „roboczej” koszuli. W kieszeni na piersi odnajdujemy atrybuty rzeźbiarstwa – a więc szpatułkę i wybierak. Modelowi towarzyszą trzy figury, których substancjalność pozostaje niepewna – poprzez naturalistyczny malarski styl widz nie ma zupełnie pewności czy rzeźby orła nie są przypadkiem żywymi stworzeniami. Zdaje się, że ten zabieg symbolicznie odnosi do formującego się w trakcie I wojny światowej państwa polskiego, dla którego figura orła stanie się emblematem. Malczewski zaaranżował scenę w nieznanym, zabudowanej drewnem przestrzeni, która rodzi skojarzenie z rzeźbiarskim warsztatem, częściowo otwartym na plener. W tle znajduje się niezidentyfikowana rzeźbiarska postać siedzącego starca, być może odnosząca się symbolicznie do dawnej, pogańskiej Polski.



Jacek Malczewski, Portret Tadeusza Błotnickiego 1901-02
Muzeum Narodowe we Wrocławiu



Jacek Malczewski, Portret Tadeusza Błotnickiego z meduzą 1902
Muzeum Narodowe w Warszawie



Artysta malarz Jacek Malczewski podczas malowania obrazu w plenerze. Fotografia z końca XIX wieku





JÓZEF MEHOFFER

1869-1946

"Młodzieńcze fantazje", 1928

akwarela, ołówek/papier naklejony na płótno, 86,3 x 57,3 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Józ Mehoffer | 1928 r.'
pod sygnaturą wtórnie opisany długopisem: 'MARR'

estymacja:

150 000 - 250 000 PLN

33 000 - 56 000 EUR

Józef Mehoffer to obok Stanisława Wyspiańskiego najbardziej rozpoznawalna postać sztuki młodopolskiej, jeden z ojców wyjątkowej odmiany rodzimego modernizmu. Urodził się w 1869 w Ropczycach, w rodzinie starosty powiatu ropczyckiego, Wilhelma Mehoffera. Józef zaczął naukę w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie w 1887 roku, w której studiował do 1894 roku. Obok obecności w pracowni Jana Matejki, w której poznał i zaprzyjaźnił się z młodym Stanisławem Wyspiańskim, Mehoffer uzupełniał swoją edukację artystyczną w wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych w latach 1889-90. Potem kształcił się w Paryżu w latach 1891-96 kolejno w Académie Julian i École Nationale des Arts Décoratifs, Académie Colarossi u Josepha Blanca i Jacquesa Courtois, od 1892 w École Nationale des Beaux-Arts w pracowni Leona Bonnata. Do legendy polskiej historii sztuki przeszedł pełen napięć, lecz niezwykle płodny okres, kiedy Mehoffer dzielił swoją paryską pracownię z Wyspiańskim. Podczas tego pobytu przygotowywali wspólnie karton przeznaczony do chóru kościoła Mariackiego w Krakowie, oddzielnie brali również udział w konkursie na kurtynę Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie. W tym czasie ujawniła się wszechstronna natura talentu plastycznego Mehoffera – jego dorobek obejmował malarstwo, rysunek, dekoracje witrażowe, projekty tkanin, grafikę artystyczną i ilustrację prasową (m.in. dla modernistycznego czasopisma „Chimera”).

Mehoffer w swojej manierze zasymilował wpływy wielu prądów współczesnej mu sztuki. Z secesji czerpał powiązanie dekoracyjności, ornamentalnego przepychu z awangardowym estetyzmem i dekadencją figurą femme fatale, z impresjonizmu uważne studia natury i właściwości światła, czego dowodem są migotliwe, jasne barwy dzieł takich jak „Stońce majowe” z 1911 roku i inne prace okresu Jankówki. Spełniał się również w kompozycjach o bardziej symbolicznym charakterze. Najsłynniejszą z nich jest „Dziwny ogród”, arcydzieło przedstawiające sielankową rajska scenę z ogrodu artysty, którego głównym motywem jest splót natury i życia ludzkiego. Migotliwe, rozświetlone dzieło wyróżnia rodzaj ekstatycznego zachwyty

rzadko spotykanego w panteistycznych kompozycjach młodopolskich. Jego głównym symbolem jest ogromna, przeskalowana wałka wychodząca niemalże poza powierzchnię płótna.

Sławę przyniosły Mehofferowi portrety kobiet, których formuła wykryształizowała się jeszcze w początkach jego kariery. Prezentowane najczęściej na tle wzorzystych kurtyn i tapet, w zdobnych sukniach, nosiły cechy kilku wiodących nurtów sztuki przełomu wieków. W pracy takiej jak „Śpiewaczka” z 1896 roku, przedstawiającej siostrę przyszłej żony artysty, Wandę Janakowską, Mehoffer zbliżał się do formuły portretu secesyjnego, szczególnie poprzez spłaszczenie kompozycyjne czy przez wprowadzenie ornamentalnej kurtyny z motywem floralnym. Ta sama modelka pozowała do pracy „Muza” z 1897 roku, który bywa porównywana z malarstwem nabistów. Jego odrealniona atmosfera i świadoma gra z nierównym wykończeniem różnych partii obrazu czyni to dzieło jednym z ciekawszych przykładów inspiracji płynących z ruchu symbolistycznego w dorobku Mehoffera. Dużą część oeuvre artysty stanowiły portrety jego żony, Jadwigi Janakowskiej, w których eksperymentował z ujęciami modelki. To ona znajduje się również, wraz z synem Mehoffera na obrazie „Dziwny ogród”.

„Młodzieńcze fantazje” wydają się niepozabawioną humoru aluzją do przesyczonego erotyzmem modernistycznego etapu w sztuce artysty. Przedstawia tu siebie jako młodego studenta, w nieformalnym, luźnym stroju. Interesująca jest niemal monochromatyczna paleta obrazu, utrzymana w tonach ciepłych brązów i żółcieni oraz swobodnie traktowany rysunek kompozycji. Podkreśla ona jeszcze bardziej płaszczyznową kompozycję pracy, w której Mehoffer przedstawia się na tle wizji nagiej kobiety z ekstatycznie uniesioną głową. Praca przywołuje skojarzenia z symbolicznymi autoportretami Jacka Malczewskiego. Pozbawiona jest jednak sfery aluzji literackiej oraz mitu i zamiast tego odwołuje do przesycionych erotyzmem czasów młodości artysty.



7

JULIAN FAŁAT

1853-1929

Pejzaż zimowy, 1897

olej/plótno, 132 x 266 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Jul Fałat 97'

estymacja:

1 800 000 - 2 400 000 PLN

400 000 - 533 000 EUR

POCHODZENIE:

z historycznej kolekcji rodziny Kunertów, Łódź

„Jako artystę-malarza uderza mnie mglistość pejzażu, wytwarzająca szczególnie perspektywy i jakby niedopowiedzenia, dające szerokie pole wyobraźni artysty”.

Julian Fałat, Pamiętniki, wyd. II, Katowice 1987, s. 130-131







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

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

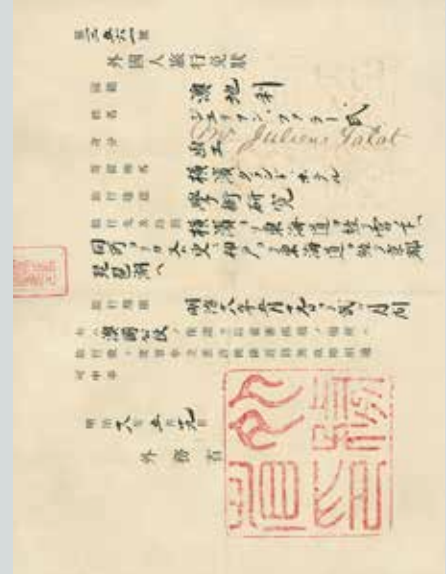


JULIAN FAŁAT: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

FAŁAT: JAPONIZM STOSOWANY



Hiroshige Ichiryusai, Wieczorny śnieg w Uchikawa / Uchikawa bosetsu z serii: Osiem widoków z Kanazawa / Kanazawa hak kei, ok. 1840 r. (?) Muzeum Narodowe w Krakowie



Dokument pozwalający na poruszanie się obcokrajowca po Japonii (dla Juliana Fałata) na trasie Jokohama - Kobe - Kioto - Jezioro Biwa; ważny na dwa miesiące Muzeum Historyczne w Bielsku-Białej

W 1885 roku Julian Fałat otworzył przed sztuką polską nowe perspektywy i zainicjował nurt fascynacji artystów nowoczesnych kulturą Dalekiego Wschodu. Wtedy to wyprawił się na najważniejszą dla całej jego twórczości eskapadę – „podróż dookoła świata”. Na zaproszenie miłośnika sztuki, podróżując drogą morską i lądową, wyruszył z Marsylii do Neapolu, aby odwiedzić Port-Said, Aden, Colombo, Singapur, Hongkong i Jokohamę. Z Japonii udał się w drogę powrotną do San Francisco, przez Stany Zjednoczone przejechał koleją, a ze wschodniego wybrzeża popłynął do Bremy.

„W szkicach w tej podróży Fałat reprezentuje postawę ‘turysty’. Tworzy cykl akwarel będący wspomnieniem z podróży. Nie interesują go aspekty dokumentacyjno-badawcze, nie obdarza swych prac na przykład dodatkowymi wartościami symbolicznymi. Jest charakterystyczne, że miejsce, z którego artysta malował, niemal zawsze znajdowało się na pokładzie statku” – pisze o zachowawczej, „turystycznej” postawie Fałata Jerzy Malinowski (Jerzy Malinowski, Julian Fałat, s. 22). Prawdziwa przemiana w stosunku do „kultury Innego” dokonała się w artyście w Japonii. Fałat był pierwszym polskim artystą, który dotarł do „Kraju Kwitnącej Wiśni”, zebrał tam kolekcję artefaktów i zrozumiał lokalny obyczaj i twórczość.

Dwustuletni okres izolacji Japonii, sakoku (z jap. zamknięty kraj), zakończył się w 1854 roku, kiedy na mocy traktatu z Kanagawy zniesiono zakaz handlu ze światem zachodnim. Dzięki temu Japonia zyskała dostęp do surowców, co spowodowało rozwój techniczny i gospodarczy. Stany Zjednoczone i Europa otrzymały nowy rynek zbytu, ale też wgląd w daleką, egzotyczną kulturę. Wkrótce europejscy artyści odkryli drzeworyty ukiyo-e, laleczki ningyō, dekoracyjne tkaniny, wachlarze, parawany, parasolki i kimona. Zachwyt budziła barwność sztuki dalekowschodniej, jej antynaturalizm, ale i paradoksalnie bliski stosunek japońskiego „artysty” do przyrody. Jego nieznajomość naturalistycznych i akademickich konwencji, klasycznej perspektywy czy światłocienia zachęcała modernistów do przekraczania artystycznych granic. 15 lipca 1888 roku Vincent van Gogh wyznawał

w liście do brata Theo: „Podstawą całej mojej twórczości jest w pewnym stopniu sztuka japońska”.

W podobnym duchu Fałat notował: „Dla Japonii i Japończyków żywie uwielenie wprost bezgraniczne”. W swoich „Pamiętnikach” szkicował własną wizję wschodniej „ekologicznej” estetyki: „Japonia jest światem wielkiej poezji, której pełne są tysiącletnie świątynie i cmentarze – wielkiej kultury przedziwnie artystycznego narodu. Jak artystę-malarza, uderza mnie mglistość krajobrazu, wytwarzająca szczególne perspektywy i jakby niedopowiedzenia, dające szerokie pole wyobraźni artysty. (...) Cały naród stanowi tutaj jedno z naturą, którą opiekuje się tak rozumnie i z takim poczuciem artystycznym. Japończyk uważa za szczyt szczęścia rozkoszować się widokami gór, mórz, jezior, skał i wodospadów (...)” (Julian Fałat, Pamiętniki, wyd. II, Katowice 1987, s. 130, 128-129).

Gdy artysta odwiedzał daleki kraj, miał 32 lata. Doświadczenie tej podróży rezonowało w jego całej dojrzałej twórczości. W syntetycznym uproszczeniu barwy i rysunku oraz eksponowaniu koloru podobrazia krytyka artystyczna na już w epoce rozpoznawała elementy japońskiego malarza. Szczególnie silnie wątki dalekowschodnie artysta eksplorował w panoramicznych akwarelowych, gwaszowych, pastelowych i olejnych zimowych pejzażach. Całościowe doznanie krajobrazu zamykał w ledwie paru plamach bieli i błękitu. Ujmował szczegóły, aby skoncentrować się na jednym tylko motywie, najczęściej wijącym się ornamentálną linią strumyku. Ponadczasowa, przesycona spokojem medytacyjna wizja natury Fałata bliska jest poetyckiemu odczuwaniu wschodnich mistrzów malarstwa i drzeworytu. Twórcy japońscy nauczyli malarza notacji emocjonalnego przeżywania fenomenów natury. W paradoksalnej kombinacji swobody twórczej i schematyzmu kompozycji, szerokich plam czystej barwy oraz przestrzeni pustki, niezmienności śniegu i wartkiego nurtu rzeki wyrażało się pragnienie artysty pochwylenia „obrazów przepływającego świata”.



FAŁAT: PEJZAŻ NOWOCZESNY



„Dziecinne wspomnienia moje datują się od mroźnego i słonecznego dnia zimowego, kiedy wyprawiono mnie – czteroletniego wówczas chłopaka – wraz ze starszą nieco siostrą, dla odwiedzenia ciała zmarłego gospodarza, bardzo przez wszystkich poważanego. Okutani i poobijani, trzymając się za ręce, odbyliśmy tę nieskończenie długą wędrówkę, po szerokiej, wyslizganej saniami drodze” – tak pisał Julian Fałat w pierwszych zdaniach wydanych pośmiertnie pamiętników, wskazując na charakterystyczny dla jego twórczości splot doświadczenia przyrody i psychicznych odczuć artysty. Nie bez znaczenia pozostaje również pora roku – zimowy pejzaż stanie się później centralnym tematem dorobku tego wybitnego malarza.

Julian Fałat urodził się w 1853 roku w podkarpackiej wsi Tuligłowy jako syn wiejskiego organisty. Trudne warunki materialne oraz chłopskie pochodzenie znacząco wpłynęły na tożsamość artysty, który jak pisał Jerzy Malinowski, musiał do wykształcenia plastycznego dochodzić bez wsparcia finansowego w postaci stypendiów czy pomocy z funduszy rodzinnych. Mimo to, Fałatowi udało się odbyć w latach 1868-71 trzyletnią naukę w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych (obecnej Akademii Sztuk Pięknych). Po kilku latach pracy w roli rysownika przy wykopaliskach archeologicznych

oraz nieudanej próbie ukończenia studiów architektonicznych w Zurychu i Monachium, artysta wrócił do nauki artystycznej, tym razem w monachijskiej Akademii Sztuk Pięknych. Tam też wypracował technikę malarstwa akwarelowego, która przyniosła mu największą sławę i, co ważne dla zmagającego się z trudnościami finansowymi Fałata, stanowiła podstawowe źródło utrzymania. Głębia barw oraz bogactwo środków artystycznych bliskich nurtowi akademickiego realizmu pozwalały malarzowi imitować w swoich akwarelach efekty malarstwa olejnego. Po pobycie w Monachium wrócił do Warszawy, z której w roku 1884 roku wybrał się do Hiszpanii, a następnie w podróż dookoła świata. Po powrocie, w roku 1886 Fałat podjął się pracy na dworze Wilhelma II w Berlinie, gdzie do 1895 roku budował swoją pozycję na arenie międzynarodowej, zdobywając medale na wystawach w Wiedniu, Berlinie i Monachium. Po powrocie do Krakowa, w 1895 roku objął stanowisko dyrektora Akademii Sztuk Pięknych i podejmując się głębokich zmian w strukturach uczelni. Rozluźnienie akademickich rygorów za czasów „reformy Fałata” przyczyniło się do rozkwitu sztuki i ukształtowało wiele indywidualności artystycznych pokolenia Młodej Polski. Doprowadziło też do scementowania się pozycji polskiej szkoły pejzażu, której współtwórcą, obok Fałata, był Jan Stanisławski.



Liczne podróże artysty wynikały, jak pisał Malinowski z „ekologicznej” świadomości artysty, ciągle rozwijającej się w kontakcie z naturą, głęboko zakorzenionej potrzebie obcowania z nią i wyrażania za jej pomocą symbolicznej symbiozy człowieka i pejzażu. Jest to charakterystyczna cecha malarstwa tego okresu, w którym realistyczne środki obrazowania zaprzęgnięte zostają do podkreślania panteistycznej jedności człowieka ze światem przyrody. W obrazach-manifestach takich jak „Ziemia” Ferdynanda Ruszczyca wyrażone zostaje głębokie przeczucie zależności człowieka od nawracających cykli pór roku i życia w zgodzie z ich rytmem. Tematem osobnym stają się chmury, których kłębowiska podkreślają kosmiczny, duchowy wymiar tej relacji. Pejzaż taki nabiera wreszcie cech symbolicznych, staje się podstawą do budowania narodowej tożsamości kultury polskiej. Z drugiej strony, przez bezpośrednie powiązanie tych zagadnień z odwołaniem do wrażliwości widza, malarstwo pejzażowe tego okresu wyraża myśl bliską późniejszym pokoleniom ekspresjonistów – pejzaż, jak w melancholijnym wspomnieniu Fałata, nabiera cech ludzkich.

Prezentowany „Pejzaż zimowy” wspaniale ilustruje osiągnięcia pejzażystów polskich w końcu XIX wieku. Monumentalna, horyzontalna kompozycja uderza rozległością perspektywy, w której równą rolę odgrywają połacie szaro-złotego śniegu, co ogromne przestrzenie chmur. Jak pisał o Fałacie znany krytyk Jan Kleczyński „(...) oślepiający blask słońca na śniegu w mroźny, zimowy dzień porywa go i każe mu odtworzyć przepych skrzających się barw i światła różowych, złocistych lub fioletowych lub niebieskawych cieniów. Tam znowu ogromne pokłady świeżo spadłego śniegu zachwycają go swoją miękkością”. Mistrzostwo Fałata widoczne jest szczególnie w tym, jak bogactwo tych spektakularnych efektów luministycznych potrafi dawkować w swoich dziełach tak, aby nie zaburzyć realistycznego efektu kompozycji. Ten rodzaj równowagi cechuje „Pejzaż zimowy”, którego mroczna paleta dodatkowo wzmacnia jego melancholijną wymowę, kierując skojarzenia w stronę północnoeuropejskiego malarstwa XIX-wiecznego, dla którego najważniejszą cechą był Stimmung, nastrój poetyckiej zadumy i medytacyjnego wycofania wywołany przez kontakt z przyrodą.

8

WŁODZIMIERZ TETMAJER

1862-1923

Wesele krakowskie, po 1910

olej/plótno, 150,5 x 86 cm

sygnowany l.d.: 'Włodzimierz Tetmajer'

na krośnię malarskim papierowa nalepka aukcyjna

estymacja:

500 000 - 1 000 000 PLN

111 000 - 222 000 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Agra-Art, maj 2004

kolekcja prywatna, Polska

„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



1861	●	W noc sylwestrową 1861 roku w Ludźmierzu koło Nowego Targu na świat przychodzi Włodzimierz Przerwa-Tetmajer. Jego ojcem jest Adolf Tetmajer, galicyjski polityk, matką zaś Leonia z Krobickich.
1873	●	Do 1881 roku uczęszcza do Gimnazjum im. B. Nowodworskiego w Krakowie. Jego zainteresowanie sztuką rozbudza tam nauczyciel rysunku, Józef Siedlecki. Równolegle studiuje filologię na Uniwersytecie Jagiellońskim.
1882-1895	●	Z przerwami studiuje w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. Odbywa również studyjne pobyty w Wiedniu (1881-82) oraz Monachium (1886).
1889	●	Tetmajer wyjeżdża do Paryża i studiuje w Académie Colarossi.
1890	●	11 sierpnia dochodzi do ślubu z córką bronowickiego gospodarza, Anną Mikołajczykówną. To małżeństwo stanie się w Krakowie sensacją i będzie poczytywane za mezalians. Zapoczątkuje również serię ślubów inteligentów z chłopkami oraz modę na Bronowice.
1892	●	Ukazuje się pierwsze wydawnictwo ilustrowane przez Tetmajera, „Galicja przedstawiona słowem i ołówkiem w opracowaniu Bolesława Limanowskiego z rysunkami Włodzimierza Tetmajera”.
1893	●	Otrzymał stypendium wyjeżdża do Włoch. Odwiedza Rzym, Neapol i Pompeje.
1899	●	Projektuje pierwsze scenografie dla Teatru Miejskiego w Krakowie.
1900	●	Jedno z najważniejszych nagród przyznanych artyście: srebrny medal na Wystawie Światowej w Paryżu.
1901	●	Otwiera Szkołę Sztuk Pięknych i Przemysłu Artystycznego dla Kobiet. Współtworzy Towarzystwo „Polska Sztuka Stosowana”. Prapremiera Stanisława Wyspiańskiego „Wesela”. Tetmajer został sportretowany w nim jak Gospodarz.
1902	●	Artysta rozwija swoją działalność literacką. Zostaje opublikowany tom utworów prozą „Noce letnie”, później także inne utwory. Polichromia do kaplicy królowej Zofii w katedrze wawelskiej.
1905	●	Projektuje i wykonuje polichromię do Kolegiaty Bożego Ciała w Bieczu.
1906	●	W tym i kolejnym roku powstaje monumentalny tryptyk „Raclawice”.
1907	●	Ukazuje się „Słownik bronowicki (Zbiór wyrazów i wyrażeń używanych w Bronowicach pod Krakowem)”.
1908	●	Wstępuje do ugrupowania „Zero”, które podważa elitarny charakter Towarzystwa „Sztuka”. Jest to jedna z grup artystycznych, która przeciera szlaki sztuce awangardowej. Tetmajer będzie twórcą komentowanego wstępu do katalogu I Wystawy Niezależnych w Krakowie (1911).
1911	●	Zostaje posłem do parlamentu austriackiego z ramienia Polskiego Stronnictwa Ludowego. Od Polskiej Akademii Umiejętności otrzymuje nagrodę za całokształt twórczości artystycznej.
1914	●	Współzałożyciel Polskiego Stronnictwa Ludowego „Piast”. Silnie angażuje się w procesy państwowotwórcze.
1918	●	Tetmajer zostaje członkiem Polskiej Komisji Likwidacyjnej w Krakowie.
1919	●	Wyjeżdża na konferencję pokojową w Paryżu. Wchodzi w skład Komitetu Narodowego Polskiego.
1920	●	Zostaje przewodniczącym Komitetu Obrony Państwowej w Krakowie.
1923	●	Umiera i zostaje pochowany w Bronowicach Małych.



WŁODZIMIERZ TETMAJER: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI



Bądź pozdrowiona Ziemio! śliczna! pagórzysta!
Strojnym ludem i jarkiem słońcem pozłocista!
Pozdrawiam Cię i łany Twe, jak fale morza!
miasta i dwory Twoje! i wioski wśród zboża!
Gdzie w starych wiązków kępach, w lip odwiecznych gaju,
w cichych sadach jabłonných, w starym obyczaju
żyje lud Twój! Chałupy słońcem wyłacane,
na niebieszko jak woda, świecą pobielane
i okienkami patrzą, barwnie upstrzone
w kwiateczki, ręką dziewczek pomalowanemi!

Włodzimierz Tetmajer, Raclawice

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

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

a nie na bibułę, człowiek stał się istotą królewską, wielką w sobie, jeśli nie szczęśliwą, to pogodną; boski ogień, zamknięty dziś w dziełach sztuki, przy których grzejemy dłonie, ogień ten krążył w ich krwi”.

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

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



TADEUSZ AJDUKIEWICZ

1852-1916

Chłopiec grający na flecie, 1875

olej/ płótno, 132,5 x 103 cm

sygnowany l.d.: 'T. Ajdukiewicz | München 1875'

na krośnie malarskim numery inwentarzowe

estymacja:

140 000 - 180 000 PLN

31 000 - 40 000 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Agra-Art, październik 2013

kolekcja instytucjonalna, Polska

Tadeusz Ajdukiewicz urodził się w 1852 roku w Wieliczce. Edukację rozpoczął w 1873 roku na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w pracowni malarza historycznego Władysława Łuszczkiewicza. W 1873 roku przeniósł się do Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Monachium, gdzie uczył się u Ottona Seitz'a i Sandóra Wagnera. W tym czasie pobierał nauki w pracowni Józefa Brandta. Po 1875 roku wyjechał z Monachium i na stałe osiadł w Polsce. W pracowni w Krakowie zajął się tworzeniem obrazów o tematyce historycznej i rodzajowej, komentując w ten aktualne wydarzenia jak na przykład w „Obozie powstańców w lesie” z 1875 roku. Utrzymywał się z hodowli koni i rolnictwa. Duży dochód przynosiło mu tworzenie portretów arystokracji polskiej zamieszkującej tereny Ukrainy. Dwa lata po powrocie do Krakowa wyjechał na grand tour po Paryżu, Egipcie i Azji Mniejszej z hrabią Władysławem Branickim. Taką lub podobną podróż odbyło wielu malarzy tego czasu. Gdy wrócił do krakowskiej pracowni, zaczął tworzyć portrety, które przyniosły mu sławę. Warto przywołać tutaj głośny portret Heleny Modrzejewskiej wykonany w latach 1879-1880, obecnie w kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie. Portret znanej aktorki wzbudził ogromne zainteresowanie publiczności, a każdy etap jego powstawania komentowany był w krakowskiej prasie. Do repertuaru Ajdukiewicza po powrocie z grand tour należały również sceny orientalne takie jak „Przy studni” z 1884 roku, wzorujące się na najlepszych przykładach malarstwa akademickiego. W 1883 roku malarz przeniósł się do Wiednia, gdzie został objęty mecenatem austriackiego Ministra Wojny i rodziny cesarskiej. Tworzył głównie obrazy o tematyce wojskowej i myśliwskiej oraz portrety najwyższej arystokracji. Za zasługi na rzecz sztuki został zaproszony jako członek do Wiener Künstlerhaus, a więc stowarzyszenia artystów Austrii w 1891 roku. Dwa lata później podczas pobytu w Londynie stworzył głośny portret Edwarda księcia Walii, późniejszego króla Wielkiej Brytanii. Sława

zdobyta świetnymi portretami zawiodła go aż na dwór w Sofii, gdzie malował sułtana Abdul Hamida II w 1894 roku. W 1889 roku przebywał na dworze w Petersburgu, pięć lat później przeniósł się na dwór w Bukareszcie, gdzie stał się królewskim malarzem, przyjmując zlecenia od rumuńskiej szlachty i Ministerstwa Wojny. Gdy wybuchła I Wojna Światowa, w 1914 roku wstąpił do Legionów Polskich. Dwa lata później zmarł w krakowskim szpitalu wojskowym. Po śmierci doceniony został jako wybitny portrecista i orientalista, jego prace znajdują się w czołowych muzeach polskich oraz w Wiedniu i Pradze.

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



10

LEON WYCZÓŁKOWSKI

1852-1936

"Czytanie listu", 1885-1890

olej/ płótno (dublowane), 75 x 117 cm
sygnowany p.d.: 'LWyczółkowski'

estymacja:

900 000 - 1 200 000 PLN

200 000 - 267 000 EUR

WYSTAWIANY:

Leon Wyczółkowski 1852-1936. W 150. rocznicę urodzin artysty, Muzeum Narodowe w Krakowie,
16 listopada 2002 – 16 lutego 2003

LITERATURA:

Krystyna Kulig-Janarek, Leon Wyczółkowski 1852-1936. W 150. rocznicę urodzin artysty,
Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2002, nr kat. 20, s. 40, 87 (il.)



1852	●	11 kwietnia w Hucie Miastkowskiej koło Siedlec na świat przychodzi Leon Wyczółkowski.
1852-1869	●	Dzieciństwo artysta spędza w Ostrowie nad Wieprzem. Do szkoły uczęszcza w Kamionce pod Lublinem. Uczy się w gimnazjum w Siedlcach, a potem w Warszawie.
1869-1875	●	Podejmuje edukację artystyczną - uczęszcza do Szkoły Rysunkowej Wojciecha Gersona, którego osobowość artystyczna znacząco wpływa na młodego Wyczółkowskiego.
1875-1877	●	Studiuje w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Monachium.
1877-1879	●	Studiuje w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych u Jana Matejki. Powstaje jedna z ważniejszych, wczesnych prac artysty, „Ucieczka Maryny Mniszchówny”.
1878	●	Wyjazd do Paryża na Wystawę Powszechną.
1879-1880	●	Okres lwowski malarza. Powstają portrety i zapowiadające przyszłe zainteresowania artysty studia z pleneru.
1881-1883	●	Okres warszawski malarza. Wyczółkowski prowadzi własną szkołę artystyczną. Maluje znane sceny buduarowe takie jak „Ujrzałem raz”.
1883-1893	●	Wyjeżdża na Ukrainę, gdzie powstają jego studia krajobrazowe i rodzajowe. Artysta zmierza w stronę malarstwa luministycznego. Rozpoczyna wielki cykl ukraińskich obrazów o tematach takich jak kopanie buraków, orka, woły, polów raków i rybacy.
1889	●	Wyjazd do Paryża na Wystawę Powszechną. Styka się z impresjonizmem i sztuką japońską.
1894	●	Przebywa w Warszawie i prezentuje w Zachęcie i Salonie Krywulta jedno z wcześniejszych dzieł symbolistycznych, „Druida skamieniałego”.
1895	●	Wyjeżdża do Krakowa i po tzw. reformie Fałata zostaje mianowany profesorem krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Tworzy coraz więcej prac rysunkowych.
1897	●	Powstają wizerunki sarkofagów królów polskich.
1904-1906	●	Maluje cykl pejzaży tatrzańskich, które stanowią jedno z najważniejszych dokonań polskiego symbolizmu.
1905-1914	●	Cykl widoków Krakowa.
1907	●	Od tego roku wiele podróżuje: odwiedza Polagę, Gdańsk, Huculszczyznę. Powstają jego teki graficzne: „Teki litewska” (1907), „Teki Gdańsk” (1909), „Teki Huculska” (1910), „Teki Wawel” (1911 i 1912), „Teki Ukraińska” (1912). Także po I wojnie światowej Wyczółkowski zrealizuje liczne teki inspirowane podróżami.
1909-1910	●	Zostaje rektorem krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych.
1915	●	Żeni się z Franciszką Panek.
1916	●	Zostaje artystą legionowym. Tworzy tekę „Wspomnienia z Legionowa 1916” (wyd. 1920).
1918	●	Przebywa w Lublinie – powstają prace akwarelowe i graficzne.
1921	●	Wyjeżdża do Białowieży – powstaje teka „Wrażenia z Białowieży”. Otrzymuje Krzyż Oficerski Orderu Odrodzenia Polski. Obchodzi 50-lecie działalności artystycznej.
1922	●	Podarowuje kolekcję sztuki wschodniej Muzeum Wielkopolskiemu w Poznaniu i otrzymuje dworek w Gościeradzu pod Bydgoszczą. Tworzy liczne studia drzew.
1928	●	Otrzymuje Krzyż Komandorski Orderu Odrodzenia Polski.
1932	●	80 urodziny artysty. Wystawy w Poznaniu i Krakowie.
1934	●	Obejmuje katedrę grafiki w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.
1936	●	Śmierć artysty. Zostaje pochowany we Wtelnie pod Bydgoszczą.



Portret Leona Wyczółkowskiego, fot. Stanisław Antoni Prószyński, 1882

LEON WYCZÓŁKOWSKI: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

„W roku 1883 Wyczółkowski zaczął malować obrazy rodzajowe o lekkiej, salonowej tematyce, ukazujące kobiety i mężczyzn ze sfer zamożnego mieszczaństwa w kameralnych scenach z życia towarzyskiego – konwersacji, wspólnego koncertowania, oglądania dzieł sztuki – bądź tylko pozujących na tle umownie zaznaczonych wnętrz (...).”

Krystyna Kulig-Janarek, Wacława Milewska, Drogi twórczości Leona Wyczółkowskiego, w: Krystyna Kulig-Janarek, Leon Wyczółkowski 1852-1936. W 150. rocznicę urodzin artysty, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2002, s. 402



Leon Wyczółkowski, Popiersie Heleny Modrzejewskiej, 1885
Muzeum Narodowe w Warszawie



Leon Wyczółkowski, W buduarze, 1885
Muzeum Narodowe w Warszawie



Leon Wyczółkowski, Portret siostry artysty, 1884
Muzeum Narodowe w Warszawie



Leon Wyczółkowski, Obrazek, jakich wiele, 1883
kolekcja prywatna, Polska



Leon Wyczółkowski, Damy w parku (Pod chińską parasolką)
około 1890, kolekcja prywatna, źródło: Wikimedia Commons



Leon Wyczółkowski, „Ujrzałem raz” - scena przy
fortepianie, 1884, Muzeum Narodowe w Warszawie



Leon Wyczółkowski, Welon, 1885, Muzeum Górnośląskie w Bytomiu

„CZYTANIE LISTU” I MALARSTWO WNEȚRZ II POŁOWY XIX WIEKU

Malarz i krytyk Henryk Piątkowski, przy okazji wystawy martwych natur autora Czytania listu doskonale podsumował dwa kluczowe komponenty jego stylu: „Wyczółkowski łączy w sobie niezmiernie rzadko skojarzone w jednym organizmie wrodzone poczucie rysunku z żywiołowym darem kolorystycznym. Każdy z tych pierwiastków sam przez się wystarczyłby do zapewnienia artyście poważnego miejsca w swej sztuce, zebrane w jedną całość i to w tak mistrzowskim wyrazie, jak u Wyczółkowskiego, są rzadko spotykanym, wprost fenomenalnym zjawiskiem. (...) W silną konstrukcję nieposzlakowanego rysunku Wyczółkowski włącza huragan swych kolorystycznych porywów i w ten sposób wytwarza gmach samodzielnej sztuki”. Wybitny innowator w dziedzinie grafiki, profesor krakowskiej Akademii

Sztuk Pięknych, luminista, którego umiejętność operowania światłem zyskała mu słusznie porównania z malarstwem impresjonistycznym, symbolista zapatrzony w młódopolskich Tatr, wreszcie jeden z pierwszych artystów, dla którego ważnym punktem odniesienia była sztuka Japonii, Wyczółkowski był artystą niezwykle wszechstronnym. W jego dorobku pojawiają się sceny rodzajowe ze wsi polskiej, martwe natury, pejzaże, prace historyczne i religijne. Szczególnie miejsce zajmuje jednak cykl wykonywanych od 1883 do 1890 roku tzw. obrazów „salonowo-buduarowych”.

Zwracały one uwagę przede wszystkim swobodą kompozycji, zbliżającą je do impresjonistycznego dążenia do uchwycenia ulotnej, przemijającej chwili. Ich tematyka, niezwiązana z prowadzonymi wtedy studiami z natury, kierowała skojarzenia historyków sztuki w stronę twórczości Pierre’a Auguste’a Renoira i Edgara Degasa. Prace takie jak „Obrazek, jakich wiele” odchodzą od manieri akademickiej na rzecz imponujących studiów koloru. Wśród prac z tego cyklu znajdziemy też delikatny, czuły portret siostry artysty malowany charakterystycznie rozświetloną paletą barw. Ważnym dziełem jest również obraz stanowiący zarazem hołd złożony Helenie Modrzejewskiej („W buduarze”), który wyróżnia silny kontrast między przedstawionym na tle głębokiej czerwieni opadającej draperii białym, marmurowym popiersiem wybitnej aktorki, a bogactwem stroju podziwiających je kobiet. „Ujrzałem raz...” za to pokazuje wybitne umiejętności Wyczółkowskiego luministy, który scenę rodzajową zmienia w czysto formalny popis operowania światłem wydobywającym się niejako z wnętrza obrazu.

Wyczółkowski włącza się tym cyklem w nurt przedstawień wnętrz mieszczańskich końca wieku. Pozostając w bliskich związkach z prądami impresjonistycznymi i realistycznymi w sztuce, odznaczał się on kameralnością przedstawionych scen z życia domowego, pozbawionych sztywnego gorsetu konwencjonalnego portretu rodzinnego. Na gruncie polskim mistrzem tego typu dzieł był Władysław Czachórski, autor idealizowanych, jak pisał Adolf Neuwert-Nowaczyński, „kobiet-pieścidełek” otoczonych bogatym sztafażem bibelotów, szkatułek, wazonów i kwiatów. Wielka popularność tego typu malarstwa w XIX wieku spowodowała, że dzieła Czachórskiego znalazły klientów na rynku międzynarodowym, czyniąc z niego jednego z najlepiej sprzedających się malarzy polskich. Na drugim biegunie takich poszukiwań pozostają intymne, zasnute niemalże mgłą wnętrza przedstawiane przez duńskiego artystę Vilhelma Hammershoia. Powściągliwość, cisza tchnąca z tych przedstawień nasuwały często skojarzenia z protestancką wiarą artysty. Kierowały również historyków sztuki w stronę poszukiwania symbolicznego wymiaru dzieł, ich pustkę oraz charakterystyczne, pozbawione widoku na zewnątrz okna interpretujących jako wyraz wnętrza rozumianego dwójako: realnie i przez pryzmat psychiki przedstawionych postaci.



Vilhelm Hammershoi, Wnętrze z czytającą kobietą, 1900, Nationalmuseum, Sztokholm



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

„Czytanie listu” odznacza się bardzo interesującą kompozycją, pośrednią wobec mieszczańskiego impresjonizmu Renoira i przepychu salonowych wnętrz Czachórskiego. Wykonany na zlecenie podczas pobytu artysty na Ukrainie obraz łączy w sobie wiele wątków z ówczesnej sztuki Wyczółkowskiego. Na pierwszy plan wysuwają się niekoniecznie postaci czytającego list męża, zwróconej do widza żony czy nawet umieszczonego na drugim planie służącego, ale niezwykle bogactwo sztafażu uzupełniającego scenę. Choć taka forma pracy mogła być efektem wskazówek zleceniodawcy, daje ona okazję obserwować niezwykłą technikę malarza. Każdy detal zachwyca drobnymi efektami światłocieniowymi, czy będzie to zastawa stołowa

w prawym dolnym rogu obrazu, wieńczący go od prawej strony geometryczny, mieniący się od barw ornament witrażu okiennego, ożywione światłem drewniane aplikacje na drzwiach pomieszczenia czy draperie sukni kobiety w centrum saloniku. Na trzecim planie Wyczółkowski umieszcza charakterystyczny dla siebie zabieg: otwiera scenę na umieszczony w amfiladzie pokój kominkowy z orientalizującą rzeźbą. Zabieg ten łączy artystę z zainteresowaniem Orientem w malarstwie akademickim, dając mu szansę do kolejnego popisu operowania kontrastowymi zestawieniami światłocieniowymi, z drugiej strony budując atmosferę mieszczańskiego czy ziemiańskiego przepychu tak wyróżniającą to dzieło w dorobku Wyczółkowskiego.

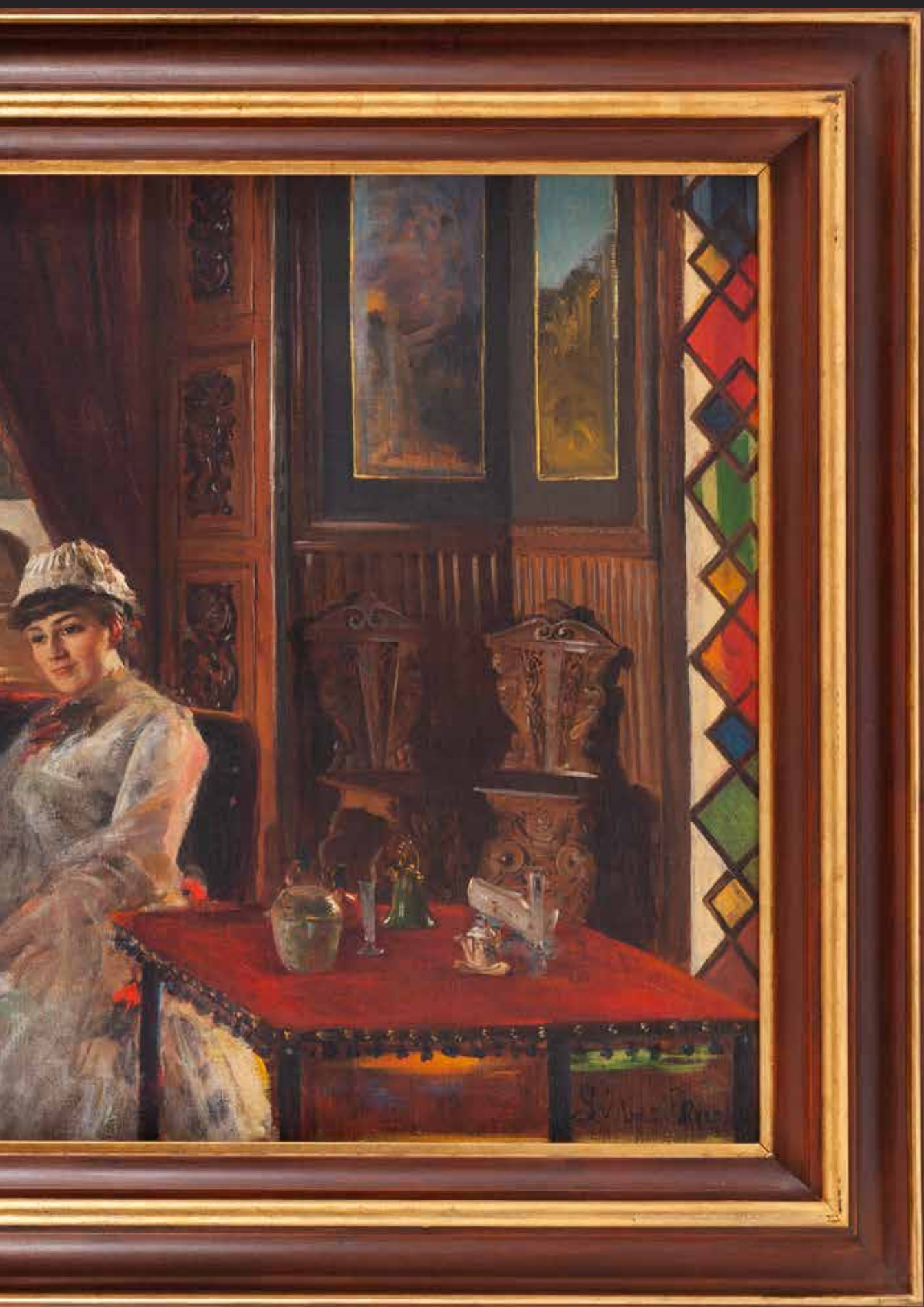


Auguste Renoir, Pani Charpentier z dziećmi, 1878
Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork



Édouard Manet, W oranżerii, 1878-79, Alte Nationalgalerie, Berlin





LEON WYCZÓŁKOWSKI

1852-1936

Fragment lasu, 1902

olej/piótno naklejone na tekturę, 60,5 x 45,5 cm

sygnowany monogramem i datowany u dołu: 'LW | 1902' oraz sygnowany l.g.: 'LWyczol'

na odwrociu papierowa karta z orzeczeniem Kazimierza Buczkowskiego z dn. 10 października 1949 roku

estymacja:

240 000 - 300 000 PLN

53 000 - 67 000 EUR

OPINIE:

orzeczenie Kazimierza Buczkowskiego z dn. 10 października 1949 roku

„Drzewa – olbrzymy, dźwigające w swych konarach historię stuleci, ‘pomniki natury’, odwieczne dęby rogalińskie, sędziwe borów, ‘świętych gai’ tucholskie cisy, gotyckie, niebosiężne smreki Puszczy Białowieskiej i karpackiej, przebajeczne w formie i kolorze strzały starych sosen, wiekowe limby tatrzańskie przeglądające się w przejrzystej, lustrzanej tafli Morskiego Oka – to jakież częste tematy jego arcydzieł malarskich. (...) Drzewa, które tak Wyczół ukochał, odpłacały się wzajemnością, pozwalając Mu wyczarowywać bajeczne wizje malarskie, napawać Jego dobre, złote, kochane serce radosną twórczością”.

Włodzimierz Kawecki, Nasze drzewa i lasy w artystycznej twórczości Leona Wyczółkowskiego. [Wspomnienia pośmiertne], „Sylwan. Organ Polskiego Towarzystwa Leśnego” 1937, r. LV, nr 5





LEŚNE INSPIRACJE LEONA WYCZÓŁKOWSKIEGO

W 1883 roku Leon Wyczółkowski odbył podróż na Podole i Kijowszczyznę. Zafascynowany tamtejszą przyrodą i życiem lokalnej ludności zwrócił się w swoim malarstwie ku realizmowi, odchodząc od akademickich norm obrazowania. Zafascynowały go zjawiska typowe, proste i nieefektywne. Przedstawiał je w sposób bezpośredni, pozbawiony idealizacji i dydaktycznego komentarza. W warstwie inspiracji, ważnym punktem odniesienia dla pejzażowo-realistycznego malarstwa Wyczółkowskiego był między innymi kolorystyczny naturalizm Aleksandra Gieryskiego oraz obrazy Józefa Chełmońskiego, antycypujące teoretyczne założenia polskiego realizmu, sformułowane kilka lat później przez malarzy i teoretyków skupionych wokół „Wędrowca”.

Stosunek Wyczółkowskiego do przyrody był szczery i bezpośredni. Artysta umiał głęboko wzruszyć się zjawiskami przyrody. Obdarzony był ponadprzeciętnym zmysłem obserwacji, pozwalającym mu uchwycić nie tylko zewnętrzne, ale również ukryte, poetyckie piękno natury. To właśnie w trakcie pobytu i studiów ukraińskiego pejzażu, po raz pierwszy w malarstwie Wyczółkowskiego pojawił się las. Z kolei najwcześniejsze wizerunki samotnych drzew w malarstwie artysty pochodzą z roku 1895, zaś na początku lat 20. XX wieku, blisko kadrowane, pojedyncze drzewa stały się stałym elementem repertuaru artysty, który chętnie przedstawiał w różnych ujęciach i technikach do końca życia.

Las, jak wspominał artysta, robił na nim zawsze wielkie wrażenie. Interesowała go jego tajemniczość, mrok gęstwiny i leśne odgłosy. Utrwalał wizerunki drzew w znanych polskich puszczech i lasach, między innymi w Gościemadzu oraz w pobliskich nadleśnictwach, jak również w Lesie Ciemnosmreczyńskim - nazwanym tak i opiewanym przez młodopolskich poetów, na przykład Jana Kasprówicza czy Kazimierza Przerwę-Tetmajera. W Lesie Ciemnosmreczyńskim w Tatrach artysta był już prawdopodobnie w 1904 roku razem z Konstantym Laszczką. W 1905 roku w następujących słowach pisał do Feliksa Jasieńskiego: „Wyobraź sobie - byłem w Borze Ciemnosmreczyńskim, jestem oczarowany - przywiozłem kilka studii, ale to mnie nie zadawalnia. Muszę iść drugi raz; teraz jest chmurno i ma się na deszcz” (Maria Twarowska, Leon Wyczółkowski. Listy i wspomnienia, w: „Źródła do Dziejów Sztuki Polskiej”, t. XI, Wrocław 1960, s. 254). Utrwalał również wizerunki drzew w znanych polskich puszczech i lasach, między innymi w Białowieży, której poświęcił wiele prac z lat 1921-1924. Białowieskie drzewa stały się polem eksperymentów w malarstwie akwarelowym, tuszu i grafice. Podsumowanie tych zainteresowań była „Wrażenia z Białowieży” (1922).

Prezentowane studium krajobrazowe jest wczesną wersją tematu. Cechuje je formalne nowatorstwo, wycinkowość, swoista impresyjność ujęcia. Traktowanie tematu odbiega od wymogów akademickich, forma drzewa naniesiona jest pędkiem, niedokładnie, modelowana układem plam i tonów, odpowiadających realnej prawdzie kolorów, traktowanych z pozorną wrażliwością niedbałością. Wyczółkowskiego interesowały przeważnie potężne, stare drzewostany, które nosiły aurę „pradawnych czasów”. Punktem odniesienia dla prezentowanej kompozycji może być zatem również cykl pejzaży tatrzańskich, w których najpełniej przejawiał się historyczno-symboliczny wymiar twórczości artysty. W widokach Tatr, w których polscy moderniści dostrzegali ostoję rodzimej kultury, kolebkę narodowej tożsamości i źródło odrodzenia, impresjonistyczne przesłanki w malarstwie artysty uległy przeobrażeniu pod wpływem historycznej refleksji. Nasycenie tatrzańskich motywów osobistym przeżyciem artysty wyraziło się w syntetyzującej formule stylistycznej, w zawężeniu gamy barwnej i wyborze mrocznej dominanty kolorystycznej (np. „Czarny Staw”). Podobne w charakterze są aluzyjnie traktowane sylwetki średniowiecznych rycerzy zaklętych w skałach przedstawionych w serii pasteli „Legendy tatrzańskie” z 1904 roku.

12 Ω

ALFRED WIERUSZ - KOWALSKI

1849-1915

Wesoła jazda, przed/lub 1903

olej/plótno, 80 x 106 cm

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

estymacja:

500 000 - 800 000 PLN

111 000 - 178 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

„(...) nigdy jeszcze krajobraz polski i chłop polski z taką swobodną pewnością i z taką ponętą brawurą nie był traktowany, jak na barwnych i porywających płótnach Alfreda Wierusz Kowalskiego”.

Cezary Jellenta, *Galerya Ostatnich Dni. Wizerunki, Rozbiory, Pomysły*,
Kraków 1897, s. 291





Alfred Wierusz-Kowalski w swoim monachijskim atelier, 1895-1905



Portret Alfreda Wierusz-Kowalskiego, ok. 1875,
fot. Franz Seraph Hanfstaengl

SELF-MADE MAN

ALFRED WIERUSZ-KOWALSKI

W KRĘGU SZKOŁY MONACHIJSKIEJ

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

Olga Boznańska

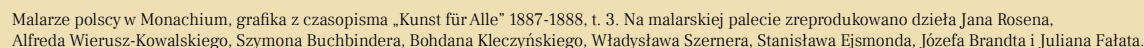
„Dla nas wszystkich, którzy patrzyliśmy z bliska na pierwsze kroki Kowalskiego, którzy stanowiliśmy grono pierwszych jego kolegów – pisze Henryk Piątkowski, znany malarz i krytyk – tak pięknie rozwinięta karyera artystyczna nie była niespodzianką. Wszystkie cechy charakterystyczne skończonego artysty mogliśmy poznać i ocenić w zarodku. (...) Talent jego pożywiony był zawsze niezmordowaną pracą, a zdolność do pracy trzymała w karbach zbyt gwałtowne porywy. Stąd w rozwoju twórczości Kowalskiego nie znać nagłych odskoków od równej, gładkiej, raz wytkniętej drogi, nie znać rwania się bezwiednie szamoczącej się po manowcach duszy, lecz dojrzeć można natomiast równowagę artysty, który,

urobiwszy sobie pewne ideały, wierzy w ich doskonałość i ciągle ku nim dąży” (Henryk Piątkowski, Alfred Wierusz-Kowalski. Sylwetka, „Tygodnik Ilustrowany” 1908, nr 25, s. 492).

Urodzony w majątku Dębszczyzna w pobliżu Suwałk, pierwsze sześć lat życia malarz spędził w rodzinnej posiadłości. Teren guberni augustowskiej, w której wówczas znajdowały się Suwałki, był niezwykle malowniczym obszarem jeziornym odznaczającym się barwnym folklorem i różnicowaniem etnicznym. Do momentu podjęcia decyzji o wyborze drogi malarza, przyszły artysta mieszkał jeszcze w Kaliszu, gdzie rodzina

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

W ostatnich latach życia artystę coraz bardziej pochłaniały problemy związane z utrzymaniem majątku w Mikorzynie koło Konina, którzy malarz kupił w 1897 roku i chorobą żony. Wierusz-Kowski zmarł w trakcie I wojny światowej. Jego rodzina spuściznę z pracowni przewiozła do Polski, obrazy natomiast zostały sprzedane w monachijskim salonie Hugo Helbinga. Ukryte w kolekcjach muzealnych i prywatnych zaczęły na nowo przyciągać uwagę miłośników sztuki w drugiej połowie XX wieku wraz z badaniami polskiej historii sztuki nad szkołą monachijską. Wierusz-Kowski bezspornie uznawany jest za najważniejszego jej mistrza.





Twórczość Alfreda Wierusza-Kowalskiego, chociaż niesłychanie indywidualna i świeża, nie powstawała w próżni. Druga połowa XIX stulecia to czas, kiedy intensywność życia artystycznego w Monachium, w działającym tam polskim środowisku artystycznym wyraźnie się potęguje. Mieszkający i tworzący w Monachium polscy artyści prezentowali różne postawy i poszukiwania artystyczne, tendencje i kierunki. Łączącym ich jednak elementem było zainteresowanie pejzażem, który stał się w ten czas wiodącym i najbardziej znaczącym gatunkiem malarstwa powstającego w kręgu oddziaływań monachijskiej Akademii Sztuk Pięknych.

Obrazy o tematyce końskiej, pokazujące odpoczywających ułanów, konie u studni, targi i przejazdy oraz inne sceny rodzajowe osadzone były w pejzażu, który często z tła wysuwał się jako ich główny temat. Takie kompozycje należą do najbardziej licznej grupy obrazów powstających w latach 70. i 80. XIX wieku w kręgu monachijskim. Pejzaż, różnie postrzegany, uzupełniony przez scenę figuralną, czasami zabarwiony emocjonalnie, zawsze oparty był na studium z natury. Był to wyróżnik malarstwa nie tylko polskich artystów studiujących i tworzących w Monachium. Pejzaż miał zapewnić dopełnienie przedstawionej sceny, ujętej w zgodnym z nim nastroju. Monachijczycy chętnie udawali się w plenery w celu studiowania światła i natury. Ich realizm oparty był o podpatrywanie natury i jej dokładne odwzorowanie.

W tym kręgu dominującą koncepcją malarstwa pejzażowego była idea pejzażu nastrojowego, zwanego Stimmungiem, który był w równym stopniu koncepcją malarską co teoretyczną. Wedle tego założenia, przedstawiony fragment krajobrazu miał w odbiorcy wywoływać określony stan napięcia emocjonalnych. Pejzaże Stimmungowe cechowały szczególnie przestrzegane założenia formalne: proporcje, obniżony, rozległy horyzont, horyzontalizm całości kompozycji, przemysłane rozłożenie akcentów pionowych, gra kształtów chmur na niebie, oraz określony kolorystyczny – często niemal monochromatyczny i ciemny, lecz nie zawsze.

Alfred Wierusz-Kowalski bezsprzecznie uznawany jest za jednego z najważniejszych przedstawicieli polskiej kolonii artystycznej w Monachium. Największą popularnością wśród publiczności i handlarzy obrazów cieszył się jego kompozycje z motywem wilka, przedstawianego w nocnym, zimowym pejzażu, bądź watach napadających na konie i podróżnych w saniach, powtarzane w różnych wariantach i formatach. Częste w dorobku artystycznym Wierusza Kowalskiego były także sceny myśliwskie. Jego twórczość zdominowana była przez wariacje rodzajowych ujęć jazd, kuligów, sann, zaprzęgów, scen z wilkami, wyjazdów na polowania, przejazdów i wyjazdów konnych zaprzęgów, wozów, powozów lub furmanek. Najczęściej były to skrzące się w zimowym słońcu dynamiczne, żywiołowe i tętniące życiem kompozycje.



PEJZAŻ I ZABAWA W MALARSTWIE ALFREDA WIERUSZA-KOWALSKIEGO

Chociaż w malarstwie artysty dominował zaśnieżony, zimowy pejzaż, to szczególnie po roku 1900, tworzył on również kompozycje utrzymane w żółciach, przepełnione suchym, letnim powietrzem, ożywione intensywnymi barwami strojów postaci i taki w charakterze jest prezentowany obraz. W centrum kompozycji dwie wiejskie dziewczyny jadą zaprzęgniętym w galopującego konia powozem. W tle widoczna jest drugi powóz, którym większa grupa podąża za pierwszym pojazdem. Dynamika jazdy podkreślona została przez artystę tumanami kurzu wydobywającymi się spod kół oraz gestem kobiety na pierwszym planie która przytrzymuje dłońmi nakrycie głowy. Obraz uderza dynamiką przy jednoczesnym utrzymaniu dyscypliny formalnej. Dominują ciepłe ugry, żółcenie i brązy, a chmura szarego pyłu zakrywa dalszy plan z prawej strony.

Dzieło cechuje wręcz impresjonistyczna swoboda i dynamika pociągnięć pędzla oraz wyrazista faktura, wszystkie tak charakterystyczne dla późnego malarstwa Wierusza. Barwny nie tylko pod względem kolorytu, ale i malowniczego układu oraz narracyjności natury obraz emanuje rodzimą swojskością. Ciepłe kolory drzew i liści sugerują późnoletnią lub jesienną przejażdżkę. Również wydobywający się spod kół kurz i pył wzmacnia odczucie takiej porę roku, jak również brawurowość w uchwyceniu ruchu przez malarza. Gra światła i cieni nadaje obrazowi żywość, którą podkre-

ślają kolorowe chusty młodych kobiet. Cała kompozycja zdaje się być rozedrgana słońcem, która kładzie się smugami na leśnej drodze i prześwieśla gęstą roślinność.

Wszystkie wymienione cechy formalne obrazu są charakterystyczne dla twórczości artysty z okresu po 1900 roku. Eliza Ptasińska, monografistka twórczości Wierusza-Kowalskiego odnotowuje, iż około 1900 roku, w momencie szczytowym europejskiego modernizmu i wkrótce po wybuchu pierwszych awangard, zmienia się dzieło artysty. Wierusz-Kowalski pracuje szybciej i nieco bardziej spontanicznie, sumarycznie przedstawia tło, stosuje impastowe rozwiązania fakturalne, posługuje się nerwowym duktem pędzla – jego malarstwo podlega osobliwie rozumianej syntezie. Wierusz-Kowalski, już na wczesnym etapie kariery, stworzył swoisty artystyczny ideał i jego drogą podążał do końca kariery. Widzów zachwycała precyzja detalu jego prac, żywiołowość i witalność scen, urokliwe efekty świetlne i soczysta kolorystyka odmalowanej polskiej przyrody.

13

ALFRED WIERUSZ - KOWALSKI

1849-1915

"**Sanna nocą**", lata 90. XIX w.

olej/plótno, 42,5 x 63 cm

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

na odwrociu słabo czytelna okrągła pieczęć z napisem: 'MUNCHEN'

estymacja:

350 000 - 500 000 PLN

78 000 - 111 000 EUR

OPINIE:

ekspertyza Anny Dajnowskiej z dn. 25 września 2000 roku

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Rempex, październik 1996

kolekcja prywatna, Polska





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

Dzieła stworzone przez artystów polskiej kolonii artystycznej cieszyły się powodzeniem na niemieckim rynku sztuki przełomu XIX i XX wieku. Sukces komercyjny zapewniły Wieruszowi-Kowalskiemu sceny rodzajowe przedstawiające życie na polskiej prowincji. Przyczynkiem do zajęcia się tą tematyką była długa i ciężka podróż szesnastoletniego arty-

sty z rodzicami z Suwałk do Kalisza. Z tej podróży zachował się szkicownik przedstawiający krajobrazy polskie, budynki wiejskie, małomiasteczkowe widoki, chłopów przy pracy na roli, ich wozy, konie. Artystę interesowały przeprawy przez rzekę, zajazdy czy stacje pocztowe. Do swojej sztuki zaczął inkorporować te tematy od lat 70. XIX stulecia. W 1897 roku kupił w Polsce majątek Mikorzyn, do którego często wyjeżdżał i gdzie odbywał studia plenerowe. Sceny rodzajowe Wierusza-Kowalskiego zdobyły sobie uznanie dzięki realistycznemu oddaniu szczegółów kostiumograficznych polskiej wsi oraz krajobrazu. W swoim malarstwie opierał się nie tylko na własnych obserwacjach. Posiłkował się też fotografiami, zbiorem rekwizytów kupowanych na polskich wsiach, posiadał również wypchane modele wilków, które często malował.

Sceny przedstawiane przez artystę sprawiają wrażenie przypadkowych, uchwyconych momentów. Po głębszej analizie zauważyć można, że obrazy Wierusza-Kowalskiego są starannie reżyserowane i kadrowane. Widać to na przykład na obrazach „Wypadek w podróży Przyjazd karetki pocztowej”



z 1873 roku. Każda kompozycja malarza jest zrównoważona i przemyślana, dzięki czemu znakomicie czytelna jest historia opowiedziana na obrazie. Uwagę widzów i krytyków artystycznych zwraca precyzja i anatomiczna dokładność, z jaką Wierusz-Kowalski malował konie w ruchu, co świetnie ilustruje „Sanna nocą”, czy inne obrazy z tego czasu: „Litewska sanna” z 1884 roku czy „Konie poniosły” z 1890 roku.

Wierusz-Kowalski jest też mistrzem budowania napięcia poprzez rozkład barw oraz grę światła. Bardzo często przedstawia on zmierzch, deszcz czy śnieg oświetlone przez słoneczne refleksy lub sztuczne, punktowe światło dyliżansów czy świec. Najlepszym tego przykładem są przedstawienia zimowych, wyciszonych scen przedstawiających przejażdżki powozami i polowania, jak „Wieczorna sanna” z 1885 roku. Wierusz-Kowalski zasłynął jednak pejzażami przedstawiającymi wilki, często atakujące powozy i ludzi, na przykład „Napad wilków” z 1890 roku. Obrazy te przedstawiają ludzi przestraszonych, uciekających i walczących z zachwycającym realizmem. Dynamizm podbity jest fakturą płótna, na które farba nakładana jest impa-

stowo, z użyciem szpachli. Na prezentowanym nokturnowym obrazie należy zwrócić uwagę na mistrzowskie oddanie przez artystę faktury śniegu w specyficznej aurze, co przypomina inne dzieła monachijskiego luminizmu oraz rozwiązania w nokturnach Aleksandra Gierymskiego.

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

14 0

WŁADYSŁAW MALECKI

1836-1900

Widok z małego miasteczka, 1886

olej/ płótno, 27 x 40 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'W. Malecki | 1886'

na krośnię malarskim trudno czytelny stempel

na odwrociu ramy papierowa nalepka z napisem drukiem: 'Erste Münchner | Vergolder-Genossenschaft'

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

11 900 - 15 600 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny DuMouchelles, Detroit, Stany Zjednoczone, styczeń 2016

kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

Władysław Malecki po ukończeniu studiów w dziedzinie malarstwa w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych w 1865 roku, wyjechał na dalsze studia do Monachium, gdzie uczył się pod kierunkiem Eduarda Schleicha. Był jednym z niewielu „polskich monachijszczyków”, którzy po znacznych sukcesach zagranicznych nie znaleźli uznania w kraju. Malecki bowiem zmarł w zapomnieniu i nędzy w Szydlowcu. Artysta chętnie malował zarówno górskie pejzaże z Alp i Tyrolu, jak i rozległe równinne przestrzenie, widoki wsi, miasteczek oraz zabytkowej architektury. Tworzone przez niego kompozycje pejzażowe charakteryzował zawsze duży stopień poetyckiej wrażliwości oraz warsztatowa sprawność. Charakterystycznym elementem jego pejzaży wzbogaconych sztafażem, typowym zresztą dla większość artystów skupionych w kręgu monachijskim, była nisko zawieszona linia horyzontu, która pozwalała artyście budować głębię perspektywy. Tematem tej niewielkiej kompozycji, powstałej w roku przyjazdu artysty do Krakowa,

Malecki uczynił przypadkowo podpatrzoną scenę z życia polskiej prowincji. Melancholijną aurę pejzażu potęguje ogólny koloryt i zajmująca większość kompozycji partia świetlistego nieba, w której pokazuje się Malecki jako wytrawny malarz-wrażliowiec, potrafiący uchwycić zmienność barw i światła w naturze. Kompozycja wpisuje się w koncepcję stimmungowego malarstwa pejzażowego szkoły monachijskiej, jego dążenia do autentyzmu malarskiej wizji krajobrazu o nasilonym, sugestywnym nastroju. Do tej grupy dzieł należą ujęte panoramicznie, rozległe widoki łąk lub pól o obniżonej linii horyzontu, nad którymi góruje ogromna przestrzeń nieba, często szarego, zasnutego chmurami malarstwo. Spośród artystów polskich pierwszy pokazał naturę (szarą, brzydką, nijaką) a pomimo to przejmującą i prawdziwą Maksymilian Gierymski. Za nim Wierusz-Kowalski oraz Józef Chełmoński tworzyli obrazy przepełnione nostalgią i melancholią.



15

JÓZEF BRANDT

1841-1915

Targ w okolicach Krakowa ("Powrót z jarmarku w Opoczyńskim"), 1868

olej/plótno, 95 x 169 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Józef Brandt | 1868'

na odwrociu trudno czytelna czerwona pieczęć

historyczne tytuły: Chłopi wracający z jarmarku w Opoczyńskim przed karczmą w Drzewicy,
Jarmark, Jarmark w okolicach Krakowa, Jarmark w Opoczyńskim

estymacja:

3 000 000 - 4 500 000 PLN

667 000 - 1 000 000 EUR

„Robię obecnie obraz rodzajowy z okolic, gdzie całe lato prze-
pędziłem, bardzo malownicze kostiumy i temat do tego mnie
zniewoliły”.

Józef Brandt w liście do Walerego Eljasza, 26 listopada 1867









POCHODZENIE:

sprzedaż w Galerie Wimmer, Monachium, czerwiec 1868
Henry Wallis (1805-1890), właściciel French Gallery, Londyn
Hotel des Ventes Nice Riviera, Nicea (aukcja w grudniu 2006)
kolekcja rodzinna, Polska
po podziale majątku kolekcja prywatna, Warszawa
DESA Unicum, grudzień 2019
kolekcja instytucjonalna, Polska

LITERATURA:

Józef Brandt 1841-1915, redakcja naukowa Ewa Micke-Broniarek, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2018, nr kat. I.24
Ewa Micke-Broniarek, Tematy rodzajowe w malarstwie Józefa Brandta / Genre themes in Józef Brandt's painting, w: Józef Brandt (1841-1915). Między Monachium a Orońskiem / Between Munich and Orońsko, red. Monika Bartoszek, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 20 czerwca – 25 października 2015, Orońsko 2015, s. 11
„Cenne, Bezcenne, Utracone / Valuable, Priceless, Lost”, wydanie specjalne: Katalog utraconych dzieł sztuki / Catalogue of Losses, Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, Warszawa 2013, s. 5, nr kat i il. 3
Włodzimierz Kalicki, Polska sztuka drożej i wraca do Polski, online, gazeta.pl, 6 grudnia 2006
Bogdan Zakrzewski, Sienkiewicz i Brandt, maszynopis, praca doktorska przygotowana pod kierunkiem prof. Romana Pollaka, Wydział Filologii Polskiej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 1947, Biblioteka Uniwersytecka w Poznaniu, sygn. 999771
Henryk Piątkowski, Józef Brandt, „Wędrowiec” 1905, nr 40, s. 757 (il.)
„Biesiada Literacka” 1882, nr 325, s. 184-85 (il.)
„Tygodnik Powszechny” 1878, nr 45, s. 708 (il.)
Aleksander Lesser, Z dziedziny malarstwa i rzeźby, „Kłosy” 1868, nr 166, s. 114
K.W., Wystawa krajowa sztuk pięknych. I. pp. Brand, Kurella, Horowitz, Miller, „Kurier Codzienny” 1868, nr 182, s. 2
Ludwik Jenike, Brandt i Gryglewski, „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 33, s. 81
„Die Dioskuren” 1868, rocznik 13, nr 25, s. 209

ARCHIWALIA:

Archiwum rodziny Pruszków, zbiory Macieja Stachury, Spis obrazów Józefa Brandta (namalowanych do 1908), rękopis, poz. 19.
fotografia obrazu ze zbiorów artysty, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, Dział Sztuki, nr inw. Dspl. 80
list Józefa Brandta do Walerego Eljasza z dn. 26 listopada 1867 roku, Muzeum Narodowe w Warszawie, Zbiory Ikonograficzne i Fotograficzne, nr inw. rkps 759/25 MNW



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

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



JÓZEF BRANDT: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI



MŁODY BRANDT

„BADANIA TERENOWE” MALARZA

Urodzony w Szczebrzeszynie malarz w dojrzałym okresie twórczości sygnował swoje prace nazwą miasta, z którym czuł najsilniejszy związek. „Józef Brandt z Warszawy” ze strony ojca pochodził z rodziny warszawskich lekarzy, ze strony matki natomiast - architektów. Obydwie gałęzi rodziny miały niemieckie korzenie. W 1824 roku dziadek artysty, Franciszek Antoni Ignacy otrzymał nobilitację i przyjął herb Przysługa. Młody Józef z rodzicami przenieśli się do Warszawy w 1845 roku, gdzie ojciec przyszedł malarza, Alfons piastował stanowiska związane z medycyną. Zmarł rok później, podczas epidemii tyfusu, pomagając chorym.

Brandt wychowywał się otoczony opieką przez matkę, Krystynę, utalentowaną malarkę amatorkę oraz wuja Stanisława Lessla. W 1849 roku rozpoczął naukę w szkole realnej w Warszawie, a od 1854 roku kształcił się w Instytucie Szlacheckim w Warszawie, klasowej szkole średniej dla mężczyzn. W tym okresie rozwijał się wszechstronnie: pobierał lekcje języka francuskiego, fechtunku, muzyki czy rysunku (u Juliusza Kossaka, Władysława Lipskiego i Józefa Brodowskiego). W 1858 roku Brandt wyjechał do Paryża, gdzie w następnym roku podjął studia w École des Ponts et Chaussées w Paryżu. Chęć zostania inżynierem została wkrótce wyparta przez pragnienie bycia malarzem.

Brandt zacieśnił relacje z Kossakiem, który również przebywał we Francji. Na początku lat 60. XIX wieku uczył się w pracowni Léona Cognieta. W 1860 lub 1861 roku odbył pierwszą podróż z Kossakiem na Ukrainę, której pejzaż i obyczaj stanął dla niego jednym z ważniejszych źródeł inspiracji. W analogicznym czasie rozpoczął tworzenie autorskiego projektu - albumu „Starożytności w Polsce” (lata 60. XIX w., własność prywatna) - zbioru fotografii i rysunku ilustrujących kostiumy, militaria i postaci historyczne. Tego rodzaju „katalogowanie” zabytków stanowiło asumpt, żeby przenieść je w obszar własnej twórczości malarskiej.

W okresie poprzedzającym wybuch powstania styczniowego młody malarz wyjechał, wzorem innych artystów warszawskich, na studia do Monachium. Rozpoczętą w Antikenklasse naukę, kontynuował w pracowni Franza Adama - znanego malarza batalisty. W tym okresie zaczął sukcesywnie powiększać swój zbiór pamiątek historycznych, które staną się nieodzowną pomocą w jego warsztacie. Artysta zaprzyjaźnia się z Walerym Eljaszem - krakowskim malarzem, eksploratorem Tatr. Brandt zaczyna wystawiać swoje dzieła, dokonuje pierwszych ich sprzedaży, zostaje członkiem prestiżowego Kunstvereinu w Monachium.

Malarz coraz więcej podróżuje: odwiedza Pragę, Paryż, Karlsbad, wyjeżdża do Radomia, Warszawy i Krakowa, jest w mniejszych miejscowościach w Bawarii i na Mazowszu. Pracuje nad swoimi dużymi kompozycjami „Chodkiewicz pod Chocimiem” (1867, Muzeum Narodowe w Warszawie) oraz „Pochód wojsk hetmana Tarnowskiego ciągnących pod Tarnopol przeciw Tatarom w r. 1551” (1866, własność prywatna). W 1868 roku, dzięki protekcji malarzy Franza Adama i Theodora Horscheltha zostaje zaproszony na obiad do księcia bawarskiego Luitpolda Wittelsbacha. Brandt będzie odtąd dzielił swoje życie między Polskę a Monachium. Wypady do Radomia (a potem Oronska) będą umożliwiały mu studiowanie rodzimego pejzażu, ale też architektury oraz „wiejskich typów”.

Lato 1867 roku - co w kontekście prezentowanego „Targu w okolicach Krakowa” odnotowuje Ewa Mücke-Broniarek - malarz spędził u rodziny w Drzewicy, pięćdziesiąt kilometrów na zachód od Radomia. Artysta studiował wówczas lokalny krajobraz, a po powrocie do Monachium szkice wykorzystał do stworzenia dużego obrazu sztalugowego. W taki sposób powstało prezentowane dzieło. Nazywany zwyczajowo „Targiem w okolicach Krakowa” obraz przedstawia scenę z Opoczyńskiego (Drzewica oddalona jest od Opoczna o dwadzieścia kilometrów). Zachowana korespondencja Brandta z przyjacielem Walerym Eljaszem pozwala rekonstruować warunki powstania obrazu. Artysta zachwycił się ludowym strojem i małopolskim pejzażem. W jednym z listów do matki i wuja określił obraz jako przedstawienie „chłopów wracających z targu w Opoczyńskim przed karczmą w Drzewicy” (cyt. za: Józef Brandt 1841-1915, redakcja naukowa Ewa Mücke-Broniarek, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, t. II, Warszawa 2018, s. 45).

„Targ w okolicach Krakowa” jawi się jako dzieło popisowe 26-letniego artysty. Ponad pięćdziesiąt postaci ubranych w ludowe opoczyńskie stroje, z dominującymi akcentami koloru pomarańczowego w strojach kobiecych. Brandt z lubością podpatrywał lokalny folklor, co znajduje swoje odbicie w dziele. Postaci nie są stypizowane, różnią się fizjonomią, nakryciami głowy, odzieżą czy obuwiem. Kompozycyjnie obraz składa się z dwóch głównych linii diagonalnych, które spotykają się w prawej części dzieła: obok dwóch wozów. Jedną z nich wędruje ku dolnej części płótna, druga ku górze i karczmie, która narracyjnie stanowi tutaj dominantę. Powracający z targu chłopci zatrzymali się przed nią, aby zaznać napitku i strawy. Ludzie i zwierzęta tworzą rodzaj barwnego korowodu. Brandt, bazując na własnym doświadczeniu terenowym, stworzył „salonowe” dzieło uwodzące widza efektowną wizją „orientalnej”, wschodniej Europy - tak popularnej w malarstwie polskich monachijszczyków. W „Targu w okolicach Krakowa” bodaj po raz pierwszy malarz prezentuje się jako wytrawny animalista - jego wizerunki koni, psów, świń, owiec i wołów urzekają realizmem i zdolnością podpatrywania natury

[illegible]

pnie przelotem baroko i naturalizmu ko-
 stytucyj i twierdzi, iż Tępa umiać musi
 wszystko — Otwier Tępa wam zasępy i
 strach dostrzegany i państwo i hie-
 rusko, i jui od daleka jeden miedzy
 na Tępa i jui kunsztowne hie-
 rum, pnie naturalizmu i natury i pnie
 miedzy, hie- — Miedzy miedzy obce
 tapetach w hie- miedzy pnie-
 miedzy hie- pnie pnie pnie
 pnie miedzy miedzy miedzy i hie-
 pnie i hie i miedzy miedzy
 hie tak miedzy i miedzy miedzy
 miedzy miedzy miedzy miedzy
 miedzy — Miedzy miedzy miedzy
 i miedzy i miedzy hie i miedzy
 miedzy miedzy miedzy miedzy
 miedzy miedzy miedzy miedzy

W liście do przyjaciela malarza Walerego Eljasza Brandt pisał: „Robię obecnie obraz rodzajowy z okolic, gdzie całe lato przepędziłem, bardzo malownicze kostiumy i temat do tego mnie zniewoliły”. Powyżej: Józef Brandt, List do Walerego Eljasza Radzikowskiego, z koperta; Monachium; 26.11.1867



Saint-James's Place

Fotografia obrazu ze zbiorów artysty, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu







FRANCISZEK EJSMOND

1894-1939

"Zaloty", 1881

olej/deska, 39,5 x 61 cm

sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'Fr. Ejsmond | Monachium 1881 rok'
na odwrociu papierowa nalepka salonu sztuki Bruno Wenzel we Wrocławiu

estymacja:

120 000 - 180 000 PLN

27 000 - 40 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

Egzotyczna Europa, Muzeum Okręgowe w Suwałkach, 17 kwietnia – 11 października 2015

LITERATURA:

Egzotyczna Europa, katalog wystawy, Muzeum Okręgowe w Suwałkach, Suwałki 2015, nr kat. 38 (tam datowany na 1883-1884)

Stanisław Ejsmond odebrał edukację artystyczną w warszawskiej Klasie Rysunkowej pod kierunkiem Wojciecha Gersona i Aleksandra Kamińskiego. W latach 1879-86 studiował na monachijskiej akademii u Gyuli Benczúra i Alexandra Wagnera oraz przynależał do kręgu polskiej kolonii twórców w „Atenach nad Izarą”, jak zwykło nazywać się wówczas Monachium ze względu na renesans lokalnej sceny artystycznej. Malarz dzielił życie pomiędzy Polskę a Niemcy: miesiące letnie spędzał w kraju rodzinnym. Polski folklor i pejzaż, obserwowane na żywo, nieodmiennie służyły mu za inspirację do przygotowywania dzieł w pracowni. Ejsmond w 1894 roku osiedlił się na stałe w Dąbrówce koło Grodziska Mazowieckiego. Jego pracownia miała

charakter wiejskiej chaty, wyposażonej w oryginalne narzędzia i stroje, które służyły za rekwizyty w wykonywanych obrazach. Istotą twórczości autora stały się wiejskie sceny rodzajowe, w których posługiwał się warsztatem realistycznym. Ich charakter był jednak daleki od chłodnej obserwacji wielu monachijczyków. Artysta preferował tematykę sentymentalną, wzmocnioną czułą anegdotą. Jak wielu realistów współpracował z warszawską prasą jako ilustrator, a jego obrazy olejne przekładane były na język grafiki. Prezentowana kompozycja została w lustrzanym odbiciu opublikowana w „Biesiadzie Literackiej” w 1882 roku.







T. Ejsnerd

17

MICHAŁ GORSTKIN WYWIÓRSKI

1861-1926

Rybacy bretońscy, 1886

olej/piótno (dublowane), 40 x 70 cm

sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'M.G. Wywiórski | Monachium 86'
na krośnie malarskim trudno czytelny stempel

estymacja:

90 000 - 120 000 PLN

20 000 - 27 000 EUR

POCHODZENIE:

DESA Unicum, marzec 1998

kolekcja prywatna, Polska





Prace o tematyce bretońskiej zajmują ważne miejsce we wczesnym dorobku Michała Gorstkina-Wywiórskiego. Ujęte w sposób realistyczny, w wystudiowanej, precyzyjnej technice, ukazują najczęściej zmagania mieszkańców nadmorskich wiosek z naturą. W rzeczywistości tematem prac malarza wydaje się często samo morze, kamieniste brzegi, wzburzone fale rozbijające się o skały, a z drugiej strony – spokój wymytych wodą zatok. „Rybacy bretońscy” to doskonały przykład ostatniego wariantu scen z Bretanii u Gorstkina-Wywiórskiego. Statyczną, horyzontalną kompozycję utrzymana w ciepłej kolorystyce, zdominowanej przez brązy i szarości rozbija umieszczona centralnie postać rybaka. Artysta ujmując go w sposób przydający mu godności, podkreślając atrybuty jego pracy – linę oraz wędkę służące do połowu.

Gorstkin-Wywiórski we wczesnym okresie twórczości należał do szkoły monachijskiej, a więc kręgu polskich artystów tworzących w Monachium i wypowiadających się w wywodzącym się z akademizmu a opartym o realizm języku artystycznym. Jego szerokie zainteresowania malarskie, od ulubionych tematów marynistycznych, poprzez malarstwo pejzażowe, za które otrzymał w monachijskim Glaspalast medal drugiej klasy za obraz „Z puszczy litewskiej” w 1894 roku, czy wreszcie prace o tematyce

orientalnej czynią go twórcą niezwykle wszechstronnym. Inspiracją dla Gorstkina-Wywiórskiego były liczne podróże, podczas których studiował tematy swoich dzieł. Stąd, bywał na Polesiu, Litwie, niemieckiej wyspie Sylt, we Włoszech, Hiszpanii i na wybrzeżu Morza Bałtyckiego i Morza Północnego. Jedną z najważniejszych wypraw odbył w latach 1900-1901, kiedy to wyjechał do Egiptu ze swoim przyjacielem, Wojciechem Kossakiem. Jej rezultatem były szkice o tematyce orientalnej, będące podstawą do stworzenia monumentalnej panoramy „Bitwa pod piramidami”, do której Gorstkin-Wywiórski wykonał partie pejzażowe.

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





M. G. Wywiórski
Mogielno 86

18

JULIUSZ KOSSAK

1824-1899

Cykl 4 akwarel "Polowanie na niedźwiedzia" ("Scena z polowania na niedźwiedzie w Użoku"), 1874

akwarela/papier, I. 69 x 51 cm (w świetle passe-partout); II., III., IV. 68 x 51 cm (w świetle passe-partout)
sygnowane i datowane l.d. lub p.d.: 'Juliusz Kossak | 1874'

estymacja:

1 400 000 - 2 000 000 PLN

311 000 - 445 000 EUR

POCHODZENIE:

zbiory Adama Stanisława Sapiehy (1828-1903), Krasieczyn

zbiory Adama Stefana Sapiehy (1867-1951), Krasieczyn (do 1939)

depozyt w Muzeum Narodowym w Krakowie

WYSTAWIANY:

Juliusz Kossak, W setną rocznicę śmierci, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, marzec-maj 1999

LITERATURA:

Juliusz Kossak, Wacława Milewska, Olszanica 2011, s. 56-9 (il.)

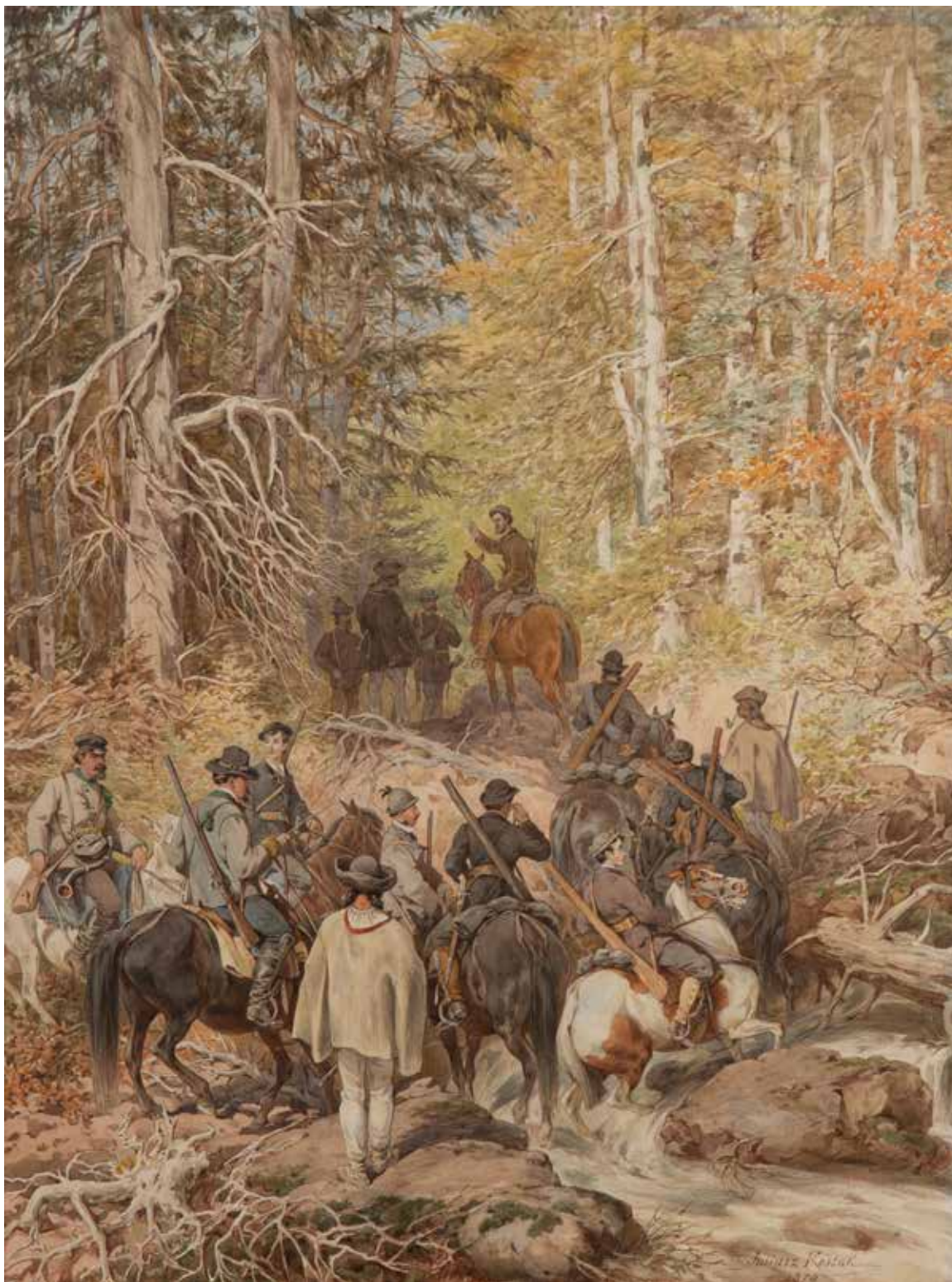
Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, Kossakowie, Wrocław 2002, s. 23 (il.)

Juliusz Kossak, W setną rocznicę śmierci, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, red. Marta Marek, Kraków 1999,
poz. kat. 12-15, s. nlb. (il.)

Stanisław Witkiewicz, Juliusz Kossak, Warszawa 1900, s. 116-17 (il.)

„Kłosy” nr 523, 8 lipca 1875





I. "Wyjazd na polowanie w Siankach i Uzoku", wersja I, 1874
akwarela/papier, 69 x 51 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i datowany p.d.: 'Juliusz Kossak | 1874'
na odwrociu nalepka inwentarzowa z Muzeum Narodowego
w Krakowie o numerze: '7637'



II. "Odpoczynek na poloninie podczas polowania sapieżyńskiego na niedźwiedzia", 1874

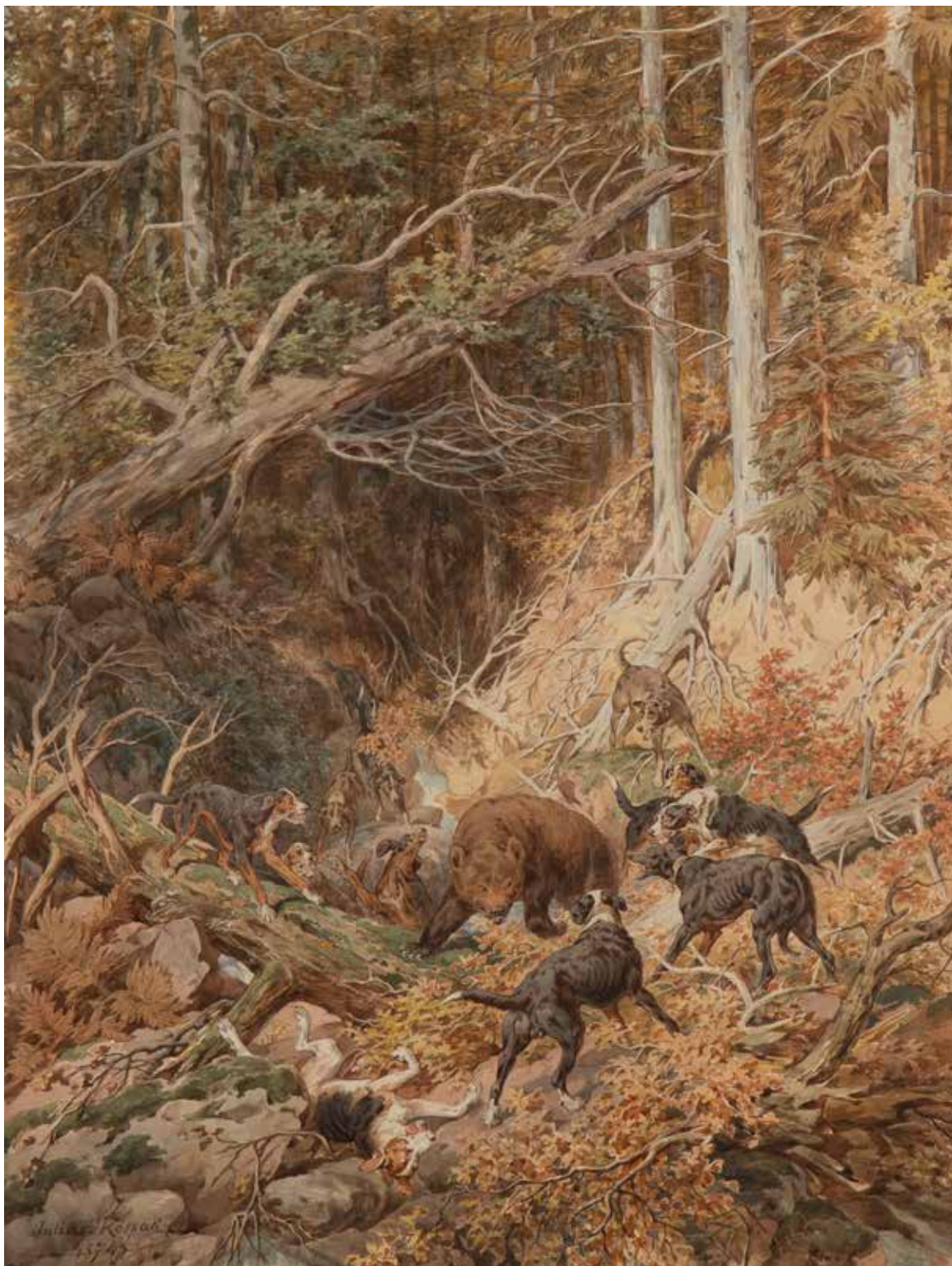
akwarela/papier, 68 x 51 cm (w świetle passe-partout)

sygnowany i datowany p.d.: 'Juliusz Kossak | 1874'

na odwrociu papierowa nalepka własnościowa ks. Adama Sapiehy z opisem: 'WŁASNOŚĆ W. KS. SAPIEHY | W KRASICZYŃCIE |

SCENA Z POŁOWANIA NA | NIEDŹWIEDZIE W UŻOKU | ADAMA Ks. SAPIEHY | Malował Juliusz Kossak'

oraz nalepka inwentarzowa z Muzeum Narodowego w Krakowie o numerze: '7636'



III. "Niedźwiedź w ostępie osaczony przez psy", 1874
 akwarela/papier, 68 x 51 cm (w świetle passe-partout)
 sygnowany i datowany l.d.: 'Juliusz Kossak | 1874'
 na odwrociu papierowa nalepka własnościowa ks. Adama Sapiehy z opisem: 'WŁASNOŚĆ W. KS. SAPIEHY | W KRASICZYNIE |
 SCENAZ POLOWANIA NA | NIEDŹWIEDZIE W UŻOKU | ADAMA Ks. SAPIEHY | Malował Juliusz Kossak'
 nalepka inwentarzowa z Muzeum Narodowego w Krakowie o numerze: '7635' oraz papierowa nalepka z numerem: '37'



IV. "Powrót z polowania na niedźwiedzia", 1874

akwarela/papier, 68 x 51 cm (w świetle passe-partout)

sygnowany i datowany l.d.: 'Juliusz Kossak | 1874'

na odwróciu papierowa nalepka własnościowa ks. Adama Sapiehy z opisem: 'WŁASNOŚĆ W. KS. SAPIEHY | W KRASICYNIE | SCENA
Z POLOWANIA NA | NIEDŹWIEDZIE W UŻOKU | ADAMA Ks. SAPIEHY | Malował Juliusz Kossak'

fragment nalepki inwentarzowej z Muzeum Narodowego w Krakowie oraz numer inwentarzowy spisany długopisem: '7634'

1824	•	Juliusz Kossak urodził się 9 września 1824 w Wiśniczu Nowym k. Bochni. Był synem Michała i Antoniny z Sobolewskich.
1842	•	Początek studiów prawniczych na Uniwersytecie Lwowskim. Równolegle rozpoczyna naukę rysunku u Jana Maszkowskiego.
1844	•	Rozpoczyna wędrówkę po południowo-wschodnich rubieżach Polski (Podole, Wołyń, Małopolska i Ukraina) – ma możliwość bezpośredniej obserwacji życia polskiego ziemiaństwa, dworów szlacheckich oraz studiowania rodzimego krajobrazu. Zaczynają powstawać studia koni, sceny z polowań, przejażdżek, kompozycje z końmi w stadninach.
1843–1844	•	Początek znajomości z Piotrem Michałowskim. Kilukrotnie odwiedził Michałowskiego w jego majątku w Bolestraszczech. Spotkanie było ważnym czynnikiem dla ugruntowania się repertuaru motywów w malarstwie młodego artysty. W obrazach Michałowskiego odnalazł to, co zaprzątało jego wyobraźnię: pełne życia konie i batalie.
1843–1855	•	Wybuch powstania styczniowego. Artysta pomaga powstańcom, przewożąc potajemnie broń. Wystawia „Stańczyka” (Muzeum Narodowe w Warszawie), który zostaje dostrzeżony przez krytykę, co staje się pierwszym sukcesem Matejki.
1848	•	Bierze udział w wydarzeniach Wiosny Ludów we Lwowie.
1849–1851	•	Spędził kilka miesięcy w Petersburgu. Miał okazję zapoznać się z malarstwem europejskim. Szczególne wrażenie wywiera na nim malarstwo flamanda Adama Fransa van der Meulena.
1852	•	Udaje się do Wiednia, gdzie przypuszczalnie uczy się w pracowni Ferdinanda Georga Waldmüllera.
1852–1853	•	Pierwszy pobyt w Paryżu, gdzie osiadł na kilka lat w 1855 roku.
1853	•	Powstaje „Bitwa pod Żótymi Wodami” – podsumowanie osiągnięć artysty z pierwszego okresu twórczości.
1855	•	Ślub z Zofią Gałczyńską oraz wyjazd do Paryża – zaprzyjaźnił się z Józefem Brandtem, Henrykiem Rodakowskim i Leonem Kaplińskim. W Luwrze kopiuje obrazy Ruysdaela, Rubensa, Tycjana.
31 XII 1856	•	Na świat przychodzi Wojciech Kossak.
1860	•	Powrót do Warszawy. Wynajmuje pracownię przy ul. Nowy Świat 14, od 1862 roku przy ul. Leszno w domu Brodowskich.
1862–1868	•	Kieruje działem artystycznym „Tygodnika Ilustrowanego” – wypełnia roczniki ilustracjami rycersko-szlacheckiej przeszłości, dawnych ubiorów i uzbrojenia oraz sielskiego życia ziemiaństwa i ludu. Pracuje również dla „Kłosów” i „Przyjaciela Dzieci”. W tym okresie ilustratorstwo staje się główną domeną jego twórczości. Przyczynia się do rozkwitu ilustracji prasowej II poł. XIX w.
1868–1869	•	Kolejna podróż do Wiednia. Następnie przez 10 miesięcy studiuje w Monachium w pracowni znanego batalisty Franza Adama – doskonali swoje umiejętności w zakresie malarstwa realistycznego.
1869	•	Jesienią osiedla się wraz z rodziną w Krakowie. Zamieszkał we własnym domu, Willi Wygoda – zwanym później Kossakówką.
1871–1874	•	Wraz z Józef Brandtem odbywa kilka wypraw artystycznych, między innymi po Galicji Wschodniej. Odwiedza również Bałtę i Chocim.
1869–1875	•	Po doświadczeniach w Monachium, Juliusz osiąga pełnię możliwości twórczych. W tym okresie powstają najlepsze prace artysty. Doprowadza do mistrzostwa w technice akwarelowej. Powstają zarówno sceny realistyczne („Targ na Kleparzu”, 1868, MNW) oraz sceny historyczno-batalistyczne („Stanisław Rewera Potocki przyjmuje wyoraną buławę”, 1873, MNW).
1879	•	Od tego roku bierze czynny udział w życiu artystycznym Krakowa, angażuje się w inicjatywę mającą na celu powołanie do życia Muzeum Narodowego. W 1883 został powołany do komitetu organizacyjnego.
11 IX 1886	•	Na świat przychodzi wnuk artysty, Jerzy Kossak.
1890	•	Z okazji czterdziestolecia pracy artystycznej otrzymuje medal Franciszka Józefa oraz paletę od przyjaciół-malarzy z Monachium.
1893	•	Powstaje cykl ilustracji do „Pieśni Legionów”.
3 II 1899	•	Juliusz Kossak umiera w Krakowie i zostaje pochowany na Cmentarzu Rakowickim.

Juliusz Kossak z laszczką, ok. 1890



JULIUSZ KOSSAK: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI



JULIUSZ KOSSAK W KRĘGU ROMANTYZMU I REALIZMU

W 1844 roku Juliusz Kossak, jako 20-latek, rozpoczął trwającą szereg 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 powołańskich. 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 rodziny krajobraz, który systematycznie utrwalali podczas „wędrowek piechotnych” po kraju. Owa grupa skupiała się wokół Jana Feliksa Piwarskiego, pejzażyści, a należeli do niej Wojciech Gerson, Franciszek Kostrzewski, Henryk Piłatti. Ugrupowanie zwykle się nazywało „Grupą Olszyńskiego” od nazwiska Marcina Olszyńskiego, dziennikarza, rysownika i fotografa. Olszyński stworzył tzw.

„Albumy Olszyńskiego”, w których zawarł kilkadziesiąt 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.

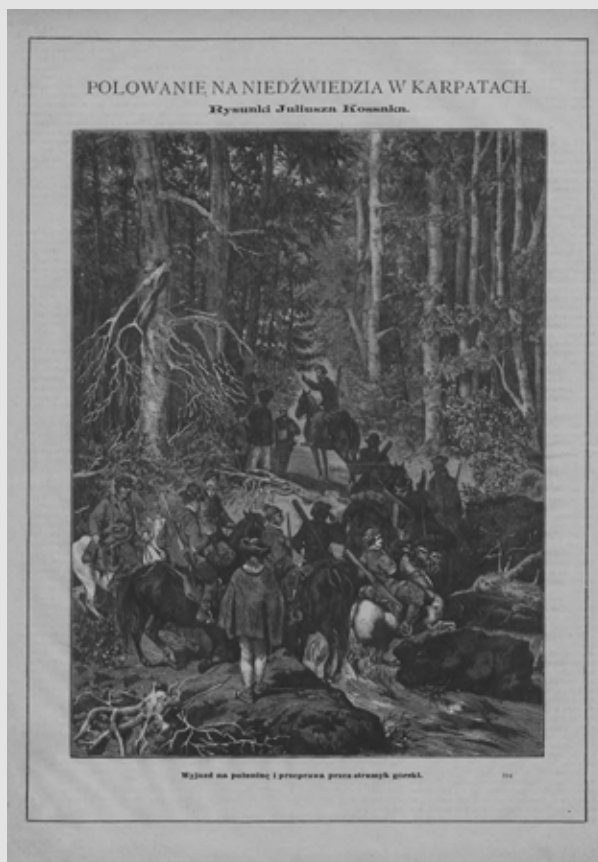
Juliusz Kossak mieszkał w Warszawie w latach 1850-52 oraz 1853-55. Wówczas związał się z towarzystwem Olszyńskiego, lecz jego sztuka, silnie naznaczona realistycznym rysem, była nieco odmienna od prac Gersona czy Kostrzewskiego. Już od początku kariery w latach 40. XIX stulecia Kossak umieścił w centrum swojej twórczości szlachecki obyczaj i idealizowane wizje przeszłości. Niejednokrotnie odwoływał się do anegdot, historii i tekstów literackich związanych z sarmacką legendą Rzeczypospolitej. Przykładowo, jeden z jego wczesnych znakomych obrazów „Mohort prezentujący 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 zarabkował 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 w wyrazie grafikom brytyjskim o tematyce hipicznej. 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 Jacoba van Ruysdaela. 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 wcześniej. 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 z wodną 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.



„Tygodnik Ilustrowany” 1875, nr 411, s. 308



„Tygodnik Ilustrowany” 1875, nr 412, s. 324

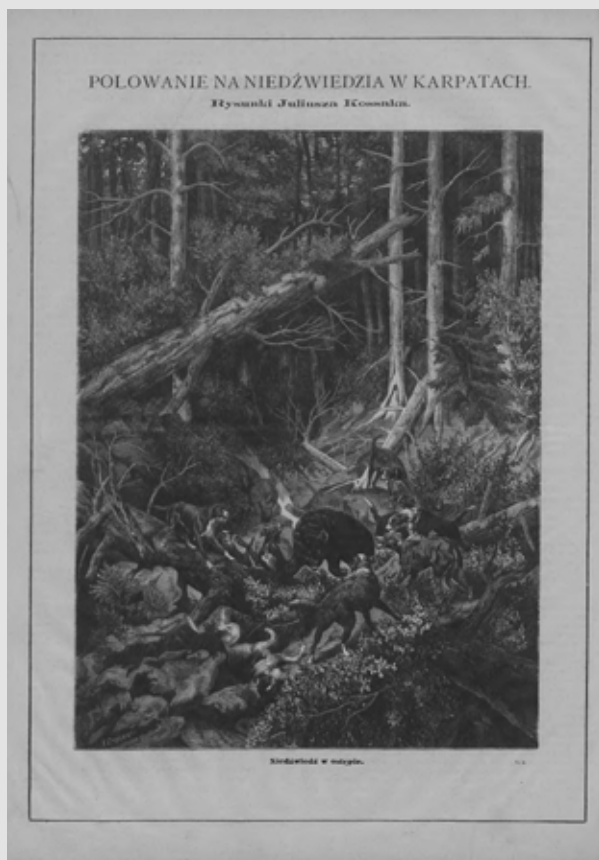
POLOWANIE NA NIEDŹWIEDZIA W MUZEUM WYOBRAŹNI JULIUSZA KOSSAKA

W okresie krakowskim – od jesieni 1869 roku – Juliusz Kossak wielokrotnie podejmował temat rodzajowej sceny z arystokratycznego majątku czy widoku z polowania wyższych sfer. W 1871 roku artysta wybrał się z Józefem Brandtem na studyjną podróż po Galicji. Tamże mieli zamiar zebrać materiały i studia do obrazów związanych z postacią Jana III Sobieskiego. Ich droga wiodła przez ważne zbiory historyczne – Lubomirskich i Dzieduszyckich we Lwowie, jak również uznane hodowle koni. Odwiedzili stadninę Sanguszków w Gumniskach czy Baworowskiego w Strusowie. Twórczość Kossaka na początku lat 70. XIX wieku cieszyła się dużym powodzeniem wśród sfer życia intelektualnego i artystycznego, jak również arystokratycznych rodów osiadłych w Galicji. Odwiedzał Podhorce Sanguszków oraz Krzeszowice Potockich, gdzie wykonywał rzadziej obrazy olejne, a najczęściej akwarele portretowe i przedstawiające sceny rodzajowe.

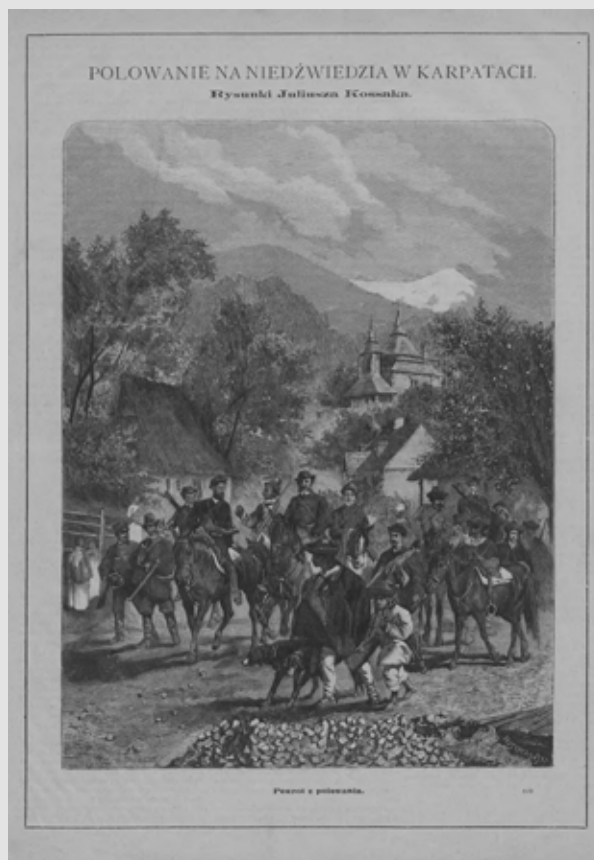
„Jeszcze we wrześniu 1872 r. książę Adam Sapieha urządził wielkie polowanie na niedźwiedzia w swoich dobrach w Karpatach na granicy węgierskiej, we wsi Sianki po stronie galicyjskiej i w Użoku po węgierskiej. Na polowanie sprosił gości, m. in. księcia Romana Sanguszkę, hr. A. Zamoyskiego, hr. M. Żółtowskiego z synem, panów Leszczyńskiego, Monasterskiego oraz Juliusza Kossaka z synem Wojtkiem. Kossak wykonał z tego polowania dla gospodarza najpierw dwa albumy szkiców akwarelowych. Dochował się

jeden z nich w Muzeum Czarotoryskich w Krakowie pt. Przygody myśliwskie w Sianach i Użoku w 1872, zawierający 12 humorystycznych akwarel” – pisze o genezie powstania myśliwskiego cyklu akwarelowego monografista Kossaka Kazimierz Olszański (Kazimierz Olszański, Juliusz Kossak, wyd. II poszerzone z ilustracjami w tekście, Kraków 2000, s. 142-43).

Ów cykl powstał na zamówienie Sapiehy w 1874 roku, dwa lata po polowaniu. Na wertykalnych arkuszach papieru artysta zaakcentował walory karpackiego pejzażu – przepastne leśne bory, głębokie jary, rwące strumienie czy przeświecone słońce górskie zbocza i poloniny. Kossak przedstawił naturę dziką i nieujarzmioną, której dramatyczny charakter powiększa narracyjny charakter cyklu – malarz rozpoczął „opowieść” od wyjazdu myśliwych, kontynuował przez odpoczynek na poloninie, jej dramatyczny finał rozwinął w scenie osaczonego przez psy niedźwiedzia, a całość zwińczył powrotem myśliwych. Sposób organizacji przestrzeni na wertykalnie zorientowanej płaszczyźnie podobrazia przypomina malarstwo mistrzów dawnych. Otwarcie przestrzeni w górnej części kompozycji przy jednoczesnym skoncentrowaniu wzroku widza na scenie w dolnej partii, a także szczegółowy realizm i nagromadzenie detalu przywodzą na myśl krajobrazy szkoły naddunajskiej, przede wszystkim Lucasa Cranacha i Albrechta Altdorfera, lecz także krajobrazowego malarstwa flamandzkiego



„Tygodnik Ilustrowany” 1875, nr 413, s. 340



„Tygodnik Ilustrowany” 1875, nr 414, s. 356

i holenderskiego Złotego Wieku, szczególnie Jacoba van Ruisdaela, którego prace studiował w Luwrze. Wskazuje się, że Kossak oglądał podczas młodości podróży do Petersburga prace Flamanda Adama Fransa van der Meulena, co mogło pozostawić ślad w jego muzeum wyobraźni. Zorganizowanie w centralnej części pochodu przecinającego diagonalnie powierzchnię obrazu, szczególnie w scenie wyjazdu, bliskie jest narracyjnym cyklom malarstwa Quattrocenta.

Wskazane impulsy istotnie mogły oddziaływać na Kossaka, który wiele podróżował oraz jak każdy artysta epoki miał dostęp do publikacji poświęconych sztuce oraz reprodukcji dzieł. Bliższymi tropami dla zrozumienia formuły jego twórczości wydają się prace jemu współczesnych. Kossak niewątpliwie znał popularne w XIX stuleciu grafiki brytyjskie przedstawiające zawody hippiczne, przejażdżki czy polowania. W 1852 roku odbył podróż do Wiednia i przypuszcza się, że właśnie wtedy doskonalił swój warsztat u Ferdinanda Georga Waldmüllera – mistrza austriackiego biedermeieru, które malarstwo budziło podziw publiczności ze względu na wierne naśladownictwo natury, warsztatowy kunszt oraz przyjemny wyraz scen rodzajowych, portretów czy pejzaży. Trzy lata później artysta wyjechał do Francji, gdzie zetknął się twórczością batalisty Horace’a Verneta. Wpływy naturalistycznego stylu Francuza zaważyły na całej dojrzałej twórczości malarza.

Bodaj najważniejszy warszawski krytyk doby pozytywizmu Henryk Struve pisał o obrazach cyklu dla Sapiehy: „Wszyscy krytycy jak u nas, tak i za granicą, wychwalają jednogłośnie w utworach Kossaka nadzwyczajną lekkość i poprawność rysunku, żywość i elegancję kompozycji, wreszcie biegłość i staranność wykończenia [...]”. Z naszej strony dodajemy tylko, że poczytujemy artyście za szczególną zasługę, iż nie poddaje się owej kolorystycznej efektomanii, która i dziś nad akwarelę władac zaczyna i ją popycha do naśladowania malarstwa olejnego [...]. Odrębność polega na tym, że głównymi środkami artystycznymi akwareli nie są barwny, lecz rysunek i cieniowanie, używające barwy tylko jako środka pomocniczego. Artysta nasz jasno pojmuje ten charakter akwareli” („Kłosy”, nr 523 z 8 lipca 1875).

Prace cyklu formują istotne ogniwo w rozwoju artystycznym Kossaka – stanowią wybitny przykład operowania przezeń akwarelą, jak również ogniskują się w nich artystyczne inklinacje malarza – dla postaci konia, sceny polowania oraz surowego i dzikiego pejzażu. Obrazy – krótko po stworzeniu – były reprodukowane w prasie w warszawskiej prasie – poczytnym „Tygodniku Ilustrowanym”. Zostały również opublikowane we wcześniejszej, kluczowej monografii Kossaka pióra Stanisława Witkiewicza ojca. Kazimierz Olszański, w 1988 roku, dostrzegał w cyklu jedną z najważniejszych wczesnych realizacji artysty. Serię „Polowanie na niedźwiedzia” należy postrzegać jako jedno ze wczesnych arcydzieł i muzealnej klasy prace Juliusza Kossaka.

WŁADYSŁAW CZACHÓRSKI

1850-1911

"Wnętrze klasztoru (schody)"

olej/tektura, 26,5 x 34 cm

sygnowany l.d.: 'W. Cz (...)'

na odwrociu papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, numer inwentarzowy Muzeum Narodowego w Warszawie oraz fragment dawnej nalepki wytwórcy materiałów malarskich

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

11 200 - 15 600 EUR

POCHODZENIE:

zbiory matki artysty

Dominik Witke-Jeżewski (1862-1944), Warszawa

depozyt w Muzeum Narodowym w Warszawie

Izabella Galicka (1931-2019), Warszawa

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, Warszawa, 1911

LITERATURA:

Janina Wiercińska, Katalog prac wystawianych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie

w latach 1860-1914, Warszawa 1969, s. 59

Sprawozdanie Komitetu Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim za rok 1911, Warszawa 1912, s. 31

W dorobku Władysława Czachórskiego prace takie jak „Wnętrze klasztoru (schody)” zajmują wyjątkową pozycję. Artysta, jeden z najważniejszych wychowanków szkoły monachijskiej, słynął z prac pełnych koloru, przedstawiających najczęściej piękne kobiety w zdobnych wnętrzach. Jego malarstwo cieszyło się dużą popularnością, co spowodowało na niego zarzuty o zbytnią komercyjność, jednak nawet krytycy nie mogli odmówić Czachórskiemu wybitnego talentu i brawurowej dekoracyjności. Interesujące w tym kontekście wydaje się zainteresowanie artysty tematyką religijną, pozostające w wyraźnym rozdziewku z przepychem malarstwa portretowego. Najbardziej znanym dziełem w tym cyklu jest „Wnętrze zakrystii. Silentium” w kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie, datowane na 1872 rok. Jego wąski, wertykalny kadr podkreślony obecnością zegara szafowego, ciemna, pełna czerni i brązów paleta oraz wieńcząca od góry kompozycję tablica z napisem „Silentium” wywołują do dziś żywą dyskusję w gronie

historyków sztuki. Niektórzy chcieliby w tym obrazie widzieć dojrzałą lekcję realizmu, uspokojenie kadru i zwięzłość, wiążąc z wiernością obserwowanej rzeczywistości. Inni badacze sugerują odczytanie tej pracy jako aluzyjną alegorię śmierci i wiary, patrząc na nią jako na niemalże symbolistyczną. Niezależnie od przyjętej interpretacji, dzieła te cieszą się opinią wyjątkowo subtelnych, medytacyjnych i poetyckich, a tym samym zapisały się na stałe w kanonie historii sztuki polskiej. „Wnętrze klasztoru (schody)” łączy z „Silentium” obecność zegara, który wraz z słupkiem wieńczącym balustradę schodów wyznacza wertykalną oś obrazu. Czachórski poszukuje harmonijnego rozwiązania wewnątrz tej kameralnej, powściągliwej i delikatnej kompozycji – wskazują na to chociażby umieszczone w poprzecznych rogach obrazu opadające schody oraz łukowate, skierowane w ich stronę sklepienia klasztornej sufitu. Obraz wyróżnia również miękka, ciepła barwa światła płynącego jakby zza obserwującego obraz widza.



20

PIOTR MICHAŁOWSKI

1800-1855

"Huzar na gniadym koniu", około 1837

olej/ płótno (dublowane), 53 x 43,5 cm

inne tytuły: "Ułan", "Kawalerzysta na koniu"

estymacja:

380 000 - 500 000 PLN

85 000 - 111 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Ignacego Korwin-Milewskiego, wybitnego kolekcjonera, pisarza politycznego i publicysty (1846-1926)

kolekcja Emila Merwina, prawnika (1881-1934), Wiedeń

własność Czesława Bednarczyka, Wiedeń

kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

Galeria Marek, Warszawa

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

Bedeutende Gemälde Polnischer Meister, Kunst und Antiquitäten Czesław Bednarczyk, Wiedeń, 1969

Galerie Würthle, Wiedeń, 1934

LITERATURA:

Piotr Michałowski 1800-1855. Wystawa dzieł artysty w dwusetną rocznicę urodzin, katalog wystawy,

Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2000, poz. XIV (Aneks: obrazy nie wystawione – wybór)

Jerzy Sienkiewicz, Bedeutende Gemälde Polnischer Meister, Kunst und Antiquitäten Czesław Bednarczyk,

Wien 1969, poz. 9, il. 9

Katalog zur Ausstellung Piotr Michałowski [wystawa ze zbiorów Emila Merwina], Galerie Würthle, Wien 1934, poz. 8

Franciszek Klein, Kolekcja Ignacego Korwin Milewskiego, w: „Sztuki Piękne”, r. IV, październik 1927 – wrzesień 1928, il.

na osobnej tablicy po s. 436





PIOTR MICHAŁOWSKI WYPRZEDZIĆ SWOJĄ EPOKĘ

Piotr Michałowski to artysta, który swoją sztuką zdobył miejsce na parnacie historii polskiego malarstwa. Przez historyków sztuki oraz kolekcjonerów uznawany jest za najwybitniejszego przedstawiciela romantycznego nurtu rodzimej sztuki XIX wieku; został zapamiętany jako prężny działacz społeczny, wzorowy urzędnik państwowy i gospodarny właściciel ziemski.

Michałowski pochodził ze szlacheckiej rodziny osiadłej w Krakowie. Ojciec artysty, Józef (1767-1837), służył w armii austriackiej, którą zmuszony był opuścić po insurekcji kościuszkowskiej. Już jako kilkulatek Michałowski stał się świadkiem dramatu narodowej historii, gdy mógł obserwować wkroczenie do Krakowa oddziałów armii Księstwa Warszawskiego pod wodzą księcia Józefa Poniatowskiego w 1809 roku. Wychowany w rodzinnym dworze na obrzeżach miasta, Piotr rozwijał swój talent artystyczny. W młodości jego nauczycielami sztuki byli związani z Krakowem twórcy: Michał Stachowicz, Józef Brodowski i Franciszek Lampi. W 1814 roku Michałowski został wolnym słuchaczem na Uniwersytecie Jagiellońskim – studiował wówczas mineralogię, geologię, chemię i matematykę. W kilka lat później wyjechał na jeden z najbardziej prestiżowych uniwersytetów epoki, do Getyngi, gdzie poświęcił się prawu. Zdolności młodego studenta zostały szybko dostrzeżone przez profesorów, dzięki czemu brał udział w ożywionym życiu intelektualnym kręgów akademickich, a to służyło Michałowskiemu poszerzaniu m.in. wiedzy historycznej, która w pracy malarskiej okazała się być nader cenna.

Powrót Michałowskiego do kraju w 1823 roku skutkował szybkimi przenosinami artysty do Warszawy – stolicy Królestwa Kongresowego, prężnie rozwijającego się miasta, które wyraźnie zaczęło wyprzedzać Kraków w konkurach o prym wśród ówczesnych elit. Wówczas też zaczęła się kariera przyszłego malarza w strukturach Komisji Rządowej Przychodów i Skarbu. Umiejętności Michałowskiego na polu administracji stale doceniano. Kolejne awanse zaprowadziły go do objęcia funkcji radcy górniczego i naczelnika oddziału hutniczego Komisji.

Jego powołanie jako urzędnika przerwało powstanie listopadowe. Kierując się poleceniem Komisji Rządowej Wojny, na rozkaz generała Jana Skrzyneckiego, Michałowski począł wytwarzać broń dla powstańców w zarządzanych przez siebie kuźnicach rządowych. Rodzina Michałowskich wyniosła się do Białogonu, a po upadku powstania do Podgórza koło Krakowa. Klęska zrywu niepodległościowego i paryska emigracja Michałowskiego przesądziły o wyborze profesji malarza. Osiedlając nad Sekwaną w 1832 roku, artysta szybko zdomowił się w tamtejszym środowisku artystycznym. W owym czasie doskonalił swój warsztat rysunkowy, studiując w pracowni Nicolas-Toussaint Charleta. Wiedzę o tajnikach malarstwa, jego technologii czerpał ze szkicowania i kopiowania dzieł największych mistrzów, którzy już w pierwszej połowie XIX wieku zyskali poczesne miejsce w galeriach Luwru.



Portret Piotra Michałowskiego, ilustracja prasowa z „Tygodnika Ilustrowanego”

Z Paryża wygnana Michałowskiemu nie bieda, lecz obowiązek zajęcia się starzejącym ojcem oraz opieka nad rodzinnym majątkiem. W 1835 roku powrócił do Krakowa, gdzie w pracowni w pałacu Wielopolskich zapoczątkował wiele cyklów malarskich, szczególnie militarnych, które kontynuował do końca życia. W 1837 roku Michałowski objął również, po śmierci ojca, rodzinny majątek w Krzysztoforzycach, angażując się już nie tylko w sprawy artystyczne i patriotyczne, ale także działając na rzecz rozwoju roli okolicznych terenów (w 1853 roku został wybrany prezesem Towarzystwa Rolniczego Krakowskiego). Ta interdyscyplinarność Michałowskiego połączona z licznymi podróżami po Europie sprawiała, że udziałem owego innowatora był nie tylko rozwój z gatunku przemysłu i rolnictwa – Michałowski poświęcał także czas na studiowanie sztuki dawnych mistrzów w kolekcjach muzealnych; fascynowały go dzieła Rembrandta i Velásqueza, inspirowały obrazy van Dycka, Murilla, Steena, Holbeina i Pottera. Zdobyta w ten sposób kultura malarska i wyrobiony smak estetyczny zadecydowały o kształcie jego własnego dzieła artystycznego.

Piotr Michałowski był przede wszystkim malarzem scen historycznych i epizodów militarnych. W każdej z tej dyscyplin ikonograficznych pragnął pogodzić postulat patriotyzmu oraz opanowującego całą Europę nurtu romantycznego historyzmu. Jego osobowość artystyczna nawiązywała nie tylko realnością znamiennych wydarzeń z życia rozbiorowej Polskiej, epoki napoleońskiej, ale także sztuką m.in. Aleksandra Orłowskiego – pioniera realistycznego nurtu w sztuce polskiej, Carla i Horace'a Vernetów, paryskiego akwarelisty Nicolas-Toussainta Charleta – ilustratora legendy napoleońskiej i admiratora talentu wielkiego romantyka, Théodore'a Géricaulta. To właśnie czerpiąc inspirację z obrazów Géricaulta, Michałowskiemu udało się stworzyć dojrzały twórca typ jeźdźca-herosa na wspiętym koniu, którego zmonumentalizowana sylweta rysuje się na tle syntetycznie zaznaczonego pejzażu. Tak pisano do rodziny malarza w Polsce: „Piotr coraz świetniejszym cieszy się powodzeniem, cały Paryż lata za jego końmi i artyści, amatorowie, znawcy, nieznawcy, wszyscy chcą mieć konie Micalowskiego” (cyt. za: Anna Zeńczak, Piotr Michałowski, Wrocław 2001, s. 17-18).

Rozwijając cykle historyczne i militarne, ostatni etap działalności Michałowskiego wypełniało także portretowanie osób z najbliższego otoczenia artysty. I dziś czuć w nich kameralny nastrój, nienachalny psychologizm oraz dbałość o fizjonomiczne rysy modelu i pozbawione atrybutów określających jego społeczny status. Prócz członków rodziny, głównie dzieci oraz przyjaciół wywodzących się z arystokratycznych sfer, artysta malował wizerunki pracujących w jego majątkach chłopów i Żydów.

Kilkadziesiąt lat po śmierci Michałowskiego następne pokolenie artystów w osobie Tytusa Czyżewskiego tak portretowało malarza: „Główną cechą życia Michałowskiego było wyprzedzanie swej epoki. Wyprzedzał ją inteligencją, instynktem konstrukcji, jasną obserwacją, widzeniem bez, ogródek świata zewnętrznego i pozbywaniem się z wolna fałszywego romantyzmu – realistycznym patrzaniem i zrozumieniem idei plastycznej. Za czasów Michałowskiego, za czasów jego młodości, hula romantyzm. (...) W obrazach swych Michałowski dużą wagę kładł na materiał, tj. na powierzchnię farby na obrazie, na charakter uderzenia pędzla, który u wielkich mistrzów malarstwa tak daje indywidualną materię, z której budowany jest obraz. (...) Malarstwo olejne Michałowskiego uważano u nas za 'studia', za niewykończone 'próby pędzla', a w istocie ten wielki malarz uważany był (i do dziś jest jeszcze) za możnego a zdolnego pana, bawiącego się po dyletancku malarstwem. Jego forma malarska, jego poszukiwania i eksperymenty w dziedzinie formy i koloru uważane były za «niedokończone» i niedołążne próby malarskie. Wpływ wyliczanych kiczów niemieckich, głoszenie wielkości Kaulbacha, Defreggera czy Hansa Thomy przez znanych kiczarzy, jeżdżących «na studia» do Monachium, brak wykształcenia naszej publiczności w sprawach sztuki plastycznej sprawiły, że Michałowski naprawdę zrozumiany został dopiero przez nasze młode pokolenie artystów” (Tytus Czyżewski, Malarstwo Piotra Michałowskiego, „Głos Plastyków” 1933-1934, III).





Anthony van Dyck, Portret konny Karola V, ok. 1620, Galleria degli Uffizi



Théodore Géricault, Portret konny oficera Cesarskiej Straży Konnej, 1812, Luwr

„Piotr coraz świetniejszym cieszy się powodzeniem, cały Paryż lata za jego końmi i artyści, amatorowie, znawcy, nieznawcy, wszyscy chcą mieć konie Micalowskiego”.

cyt. za: Anna Zeńczak, Piotr Michałowski, Wrocław 2001, s. 17-18

W połowie września 1835 roku Piotr Michałowski powrócił z Paryża do Krakowa, gdy zaczęły do niego docierać niepokojące informacje o stanie zdrowia ojca, którego nękał nie tylko zaawansowany wiek, ale również głęboka tęsknota za synem. W okresie tym artysta przeżywał czas znacznej prosperity w paryskim środowisku artystycznym i kolekcjonerskim, gdy jego akwarele z motywami koni cieszyły się dużym zainteresowaniem. Chcąc pogodzić relacje rodzinne z pracą twórczą, Michałowski urządził własną pracownię w obszernych pokojach pałacu Wielopolskich oraz by nie zatracić kontaktów z paryskimi marszandami kontynuował pracę nad przedstawieniami zachwycającymi francuski rynek. Tym samym stworzył unikalny cykl malarski, który na gruncie polskiej sztuki stał się bezcennym plastycznym zapisem ówczesnego ducha historii Polski.

W latach około 1835-37 Michałowski rozpoczął prace nad licznymi obrazami olejnymi i akwarelami, przedstawiającymi oddziały kawalerskie, kawalerzystów, austriackich huzarów zwanych „błękitnymi”. Artysta świadomie włączał do swoich dzieł, wysyłanych na rynek francuski, pierwiastki lokalnych tematów – „błękitni huzarzy” stacjonowali na krakowskim Podgórzu. Ostatecznie seria huzarska zajmowała Michałowskiego aż do lat 50. XIX wieku, ilustrując zarazem intelektualne i duchowe wzrastanie warsztatu malarza.

Prezentowany „Huzar na gniadym koniu” to konny portret huzara austriackiego w umundurowaniu z drugiej połowy lat 30. XIX wieku. Huzarzy stanowili lekką kawalerię uzbrojoną w szablę, karabinki i pistolety (czasem także lance), a ich umundurowanie to w istocie narodowy strój węgierski. Małowiczność tej formacji sprawiła, że poza Węgrami była kopiowana w licznych armiach okresu XVIII i XX wieku, również w wojsku polskim. Huzar pędzla Michałowskiego ma na sobie tzw. „mundur wielki” czyli oficjalne, kompletne, pełne umundurowanie nie używane raczej w boju czy podczas służby garnizonowej ze względu na wyjątkowo duży, zwłastcza w przypadku huzarów, koszt elementów umundurowania. W pierwszej połowie XIX wieku wszystkie europejskie armie były jeszcze barwnie umundurowane, a to w silny sposób fascynowało i inspirowało Michałowskiego; będąc pod wrażeniem urody i kolorytu ówczesnych

umundurowań artysta nierzadko wyprawiał się w podróże zagraniczne również w celach podziwiania i szkicowania lokalnych wojskowych parad.

Prezentowane w katalogu dzieło to przykład doskonałego układu kompozycyjnego wypracowanego przez Michałowskiego. Namalowana z natury scena odsłania niezwykłą u artysty zdolność obserwacji i brawurowego rejestrowania ruchu, wycucie gamy kolorystycznej i światłocienia. Portret konny z około 1837 roku to przykład na złożoność warsztatu Michałowskiego, technologicznego i ikonograficznego. Znamioną cechą na tym przykładzie wydaje się być lapidarnie i sugestywnie ujęcie sceny, która w środkach formalnych i atmosferze nasuwa skojarzenia z barokowymi rozwiązaniami sztuki van Dycka. Przede wszystkim jednak Michałowski wciąż żywił ogromne zainteresowanie konglomeratem realizmu figuralnego i pejzażowego, idąc śladem swojego mistrza – Géricaulta. Analizując substancję malarską „Huzara na gniadym koniu”, dostrzec należy również recepcję malarstwa Velázquez’a, za pośrednictwem którego Michałowski docenił rolę dominacji koloru nad innymi środkami ekspresji artystycznej. Rezygnując z konturu, dowartościowując płamę barwną dynamicznie budował formę artystyczną. Niejednoznaczne i kontrastowe rozwiązania barwne, stłumione i śmiałe zarazem, wydobywają konkretny figuralny z mrocznej głębi. Zabiegi te sprawiają, że obraz Piotra Michałowskiego oddziałuje na odbiorcę nie tylko dynamiką motoryczną, ale tą ukrytą także w błyskach światła.

„Z punktu widzenia historii sztuki Michałowski należy do generacji, której Goya rozluźnił język form i barw, której epopeja napoleońska przybliżyła urok wydarzeń współczesnych, a młody romantyzm przekazał namiętny ogień. Obrońcy tradycji uważali rewolucyjność za główną cechę tej nowej młodzieży i starali się ją zwalczać. Objawia się ona u Michałowskiego w jego samoistnej prostocie i świeżości, z którą podejmuje on każde zadanie oraz w jego bezwarunkowym odrzuceniu wszelkich nakazów i konwencji” (Hans Tietze, Piotr Michałowski, „Die Kunst”, t. 71, s. 31-32, tłum. z niemieckiego Jan K. Ostrowski).

21

FERDYNAND RUSZCZYC

1870-1936

"Białe słońce", 1907

olej/ płótno, 50 x 65 cm

sygnowany, datowany i opisany p.g.: 'F. Ruszczyc Bohd. | IV 07'

na odwrociu ślad dawnej nalepki wystawowej oraz inicjał: 'T. S.'

na krośnię malarskim papierowa nalepka własnościowa

nalepka Muzeum Narodowego w Warszawie

oraz opisany: 'Dr. Łepkowski Kraków'

estymacja:

350 000 - 500 000 PLN

78 000 - 111 000 EUR

„Ruszczyc posiada rzadki dar kolorystycznego sensu, dzięki któremu wprowadził do naszego malarstwa nowe wartości, rozszerzył jego horyzont, wskazał nowy sposób pojmowania pejzażu”.

Wilhelm Mitarski, w: Sztuka Polska. Malarstwo, pod kierownictwem Feliksa Jasieńskiego i Adama Łada-Cybulskiego, Lwów 1903-1904, tbl. 35





POCHODZENIE:

Edward Łepkowski, Kraków
kolekcja prywatna, Poznań

WYSTAWIANY:

Ferdynand Ruszczyc 1870-1936, Muzeum Narodowe w Warszawie, 1964

Ferdynand Ruszczyc 1870-1936. Wystawa pamiątkowa, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie,
grudzień 1937 – styczeń 1938

Ferdynand Ruszczyc 1870-1936, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, listopad-grudzień 1937

Wystawa pamiątkowa prac malarskich i rysunkowych Ferdynanda Ruszczyca, Wilno, październik 1937

Wystawa Stowarzyszenia Artystów Polskich „Sztuka”, Budapeszt, 1910

I Wystawa Stowarzyszenia Artystów Polskich „Sztuka”, Poznań, 1909

XIII Wystawa Stowarzyszenia Artystów Polskich „Sztuka”, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 1909

Wystawa obrazów krakowskich artystów malarzy, Muzeum Miejskie, Kijów, 1908

Wystawa Stowarzyszenia Artystów Polskich „Sztuka”, Hagenbund, Wiedeń, 1908

VI Wystawa Stowarzyszenia Artystów Polskich „Sztuka”, Warszawa, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, kwiecień-maj 1907

LITERATURA:

Dorota Kudelska, Między Secesją a Hagenbundem – artyści polscy w Wiedniu 1898-1914, „Pamiętnik Sztuk Pięknych” 2016, nr 10, s. 196

Ferdynand Ruszczyc 1870-1936. Życie i dzieło, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Muzeum Narodowe w Warszawie, Litewskie Muzeum Sztuki w Wilnie, Kraków 2002, s. 22

Ferdynand Ruszczyc 1870-1936, Katalog, red. Janina Ruszczycówna, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1964, s. 65, nr kat. 144, il. 16

Ferdynand Ruszczyc 1870-1936. Katalog wystawy pamiątkowej, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1937, nr kat. 237

Ferdynand Ruszczyc 1870-1936, Przewodnik 127, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 1937, (il.)

Katalog wystawy pamiątkowej prac malarskich i rysunkowych Ferdynanda Ruszczyca, Wilno, Wilno 1937 (il.)

Wystawa Stowarzyszenia Artystów Polskich „Sztuka”, Budapeszt 1910, nr kat. 98

I Wystawa Stowarzyszenia Artystów Polskich „Sztuka”, katalog, Poznań 1909, nr kat. 124

XIII Wystawa Stowarzyszenia Artystów Polskich „Sztuka”, katalog, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 1909, nr kat. 143

Wystawa obrazów krakowskich artystów malarzy, Muzeum Miejskie, Kijów 1908, nr kat. 71

katalog wystawy Stowarzyszenia Artystów Polskich „Sztuka”, Wiedeń, 1908, nr kat. 143



Ferdynand Ruszczyc, Stary dom, 1903, Muzeum Narodowe w Warszawie



Ferdynand Ruszczyc, Ziemia, 1898, Muzeum Narodowe w Warszawie

Jest wczesna wiosna 1907 roku. Trzydziestosiedmioletni wówczas Ferdynand Ruszczyc maluje w Bohdanowie obraz „Białe słońce”. Jeszcze nie wie, że dzieło to stanie się obiektem niezmiernie ważnym w jego artystycznym dorobku. W pełni ukształtowany i dojrzały plastycznie malarz odtworzył na owym płótnie z pozoru zwyczajną, acz niezwykle sugestywną scenę. Jest to wycinkowy i niby przypadkowy kadr, niczym z obrazów impresjonistów. Widzimy szczególne dla twórcy miejsce, werandę starego dworu w Bohdanowie. To tam urodził się i wychował Ruszczyc. Z tym miejscem wiązały się dlań zatem silne emocje. Wileńszczyzna na zawsze pozostała w jego artystycznych rozważaniach ziemią szczególną, sferą sacrum, w której obecny był genius loci.

Ruszczyc wielokrotnie powracał do Bohdanowa. Malował, tworzył i żył w tej przestrzeni. Na jego obrazach często przewijają się lokalne motywy. Rodowe siedziby, zarówno stary, jak i nowy dwór stanowią dominantę tej niezwykle krainy. Budowle określane mianem „gniazda” są u artysty już nie tylko zwykłym budynkiem wzniesionym z drewna czy kamieni. Urastają do rangi świadków historii. Stają się oazą spokoju, do której domownicy powracają szukać schronienia. Ten sielski klimat szczęśliwej prowincji znakomicie obrazuje oświetlona promieniami wiosennego słońca przestrzeń. Oto znajdujemy się na ganku podtrzymującej winną latorośl i wpadają spod nisko osadzonego dachu. Wszystkie obiekty wraz z zawieszoną na ścianie budynku latarnią uczynił Ruszczyc „modelami” omawianego przedstawienia. Prozaiczność owej sceny jest jednocześnie jej największą siłą. Malarz z niezwykłym wyczuciem buduje kompozycję. Staje się mistrzem codzienności, która w oczach widza nabiera mistycznego wyrazu.

Ruszczyc obracał się w bohdanowskiej przestrzeni z niezwykłą swobodą. Starał się oddać jak najwierniej otaczającą go przyrodę, dodając jej jednocześnie pewnego monumentalizmu. Ważnym elementem tego mikro

świata był też oczywiście ślad ludzkiej obecności. Na płótnach malarza odnajdziemy bowiem nie tylko majestatyczne sylwetki dworów, ale również i ich wnętrza. Wypełnione historią pomieszczenia dekorują meble, bibeloty i rodowe portrety. Nabierają one tutaj znacznie głębszego znaczenia. Są przedmiotami niosącymi ukryte idee, niczym „mówiące” wyposażenie soplicowskiego dworku literacko zobrazowane przez Adama Mickiewicza w „Panu Tadeuszu”. Do repertuaru form związanych z tą ziemią dołączają stare bohdanowskie chaty kryte strzechą, które niczym prasłowiańskie widma strzegą dostępu do tajemnicy tego miejsca. Wielokrotnie pojawia się tam motyw wiekowego młyna, wiejskiego kościółka, sadu z sędziwymi drzewami czy okolicznych krajobrazów, w których przyroda dominuje nad przekazaną jej we władanie przestrzenią.

Obraz „Białe słońce” to dzieło z wyjątkowo bogatą historią wystawienniczą. Wedle udokumentowanych przekazów po raz pierwszy został publicznie pokazany podczas wystawy Stowarzyszenia Artystów Polskich „Sztuka” w warszawskiej Zachęcie w 1907 roku. Niewątpliwie musiało to mieć miejsce tuż po namalowaniu kompozycji, bowiem scena datowana na kwiecień 1907 roku pokazana została publicznie jeszcze w tym samym miesiącu. Kolejną, niezmiernie ważną z perspektywy recepcji sztuki polskiego modernizmu w ogóle był ekspozycja wiedeńska 1908 roku. Wówczas to w przestrzeni Hagenbundu odbył się pokaz prac twórców z Towarzystwa „Sztuka”. Ta duża i głośnie wystawa odbiła się szerokim echem wśród artystycznej bohemy stolicy Austro-Węgier. Co ważne, zaprezentowano na niej również i „Białe słońce”. Ruszczyc był już wówczas dobrze znany wiedeńskiej publiczności, chociażby za sprawą XV. wystawy Secesji z 1902 roku, na której wystawił kilka prac, a wśród nich monumentalną „Ziemię” (1898, Muzeum Narodowe w Warszawie). Podczas ekspozycji odbywającej się w murach Hagenbundu krytyka dostrzegła i wyeksponowała dorobek Ferdynanda Ruszczycy. W obszernym artykule „Die Krakauer Sztuka”, zamieszczonym na łamach monachijskiego periodyku „Die Kunst für Alle”, pisał o nim Karl Michael Kuzmány. Nie pominął go także w swoim wywodzie znany krytyk Franz Servaes, który ponadto określił artystę jako „jedną z najsilniejszych nadziei sztuki polskiej”.



OLGA BOZNAŃSKA

1865-1940

Portret mężczyzny, 1909

olej/tektura, 98 x 68 cm

sygnowany i datowany p.g.: 'Olga Boznańska 1909'

historyczne tytuły: Portret paryskiego bankiera Eugeniusza Gondona, Portret Maurice'a Barresa
 na odwrociu papierowa nalepka wystawowa z napisem drukiem: '14. Rue Gambettea PARIS'
 opisany piórem: 'Olga Boznańska' oraz numer '44'
 papierowa nalepka z numerem: '492' oraz kredką: '3238 B'
 czerwoną kredką: 'M Gondon | 67 Rue du Cherche-Midi | (...)'

estymacja:

350 000 - 500 000 PLN

78 000 - 111 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

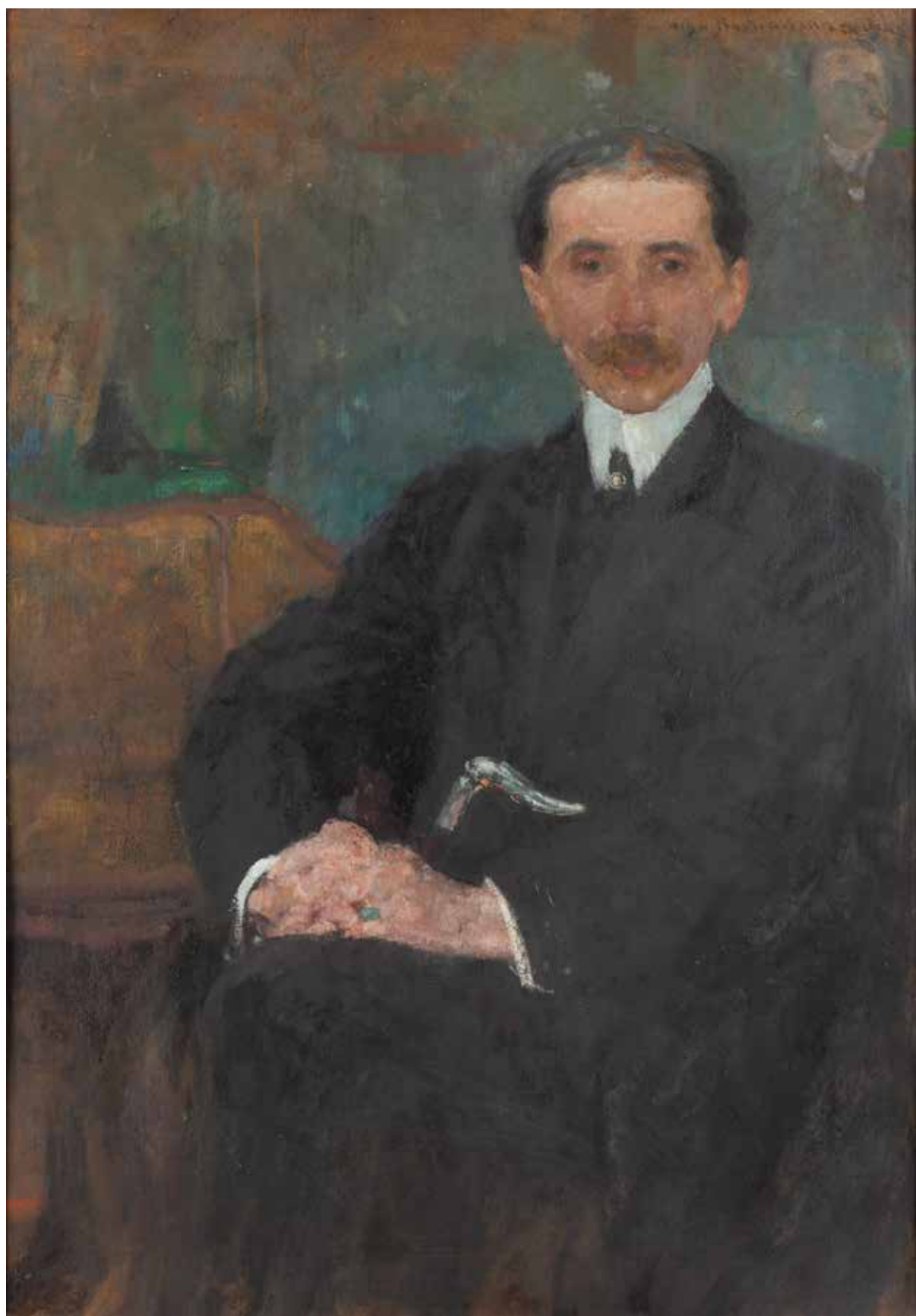
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Helena Blum, Olga Boznańska. Zarys życia i twórczości, Kraków 1964, s. 100 (il.)

„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, Wnętrze pracowni paryskiej, 1908, Muzeum Narodowe w Krakowie

Olga Boznańska to urodzona w 1865 roku w Krakowie artystka, która od dzieciństwa w domu rodzinnym uczyła się rysunku. W wieku dwudziestu jeden lat wyjechała, by kontynuować edukację artystyczną w Monachium w prywatnych pracowniach Karla Kricheldorfa i Wilhelma Dürra. W 1898 roku przeprowadziła się do Paryża, osiągając pierwsze sukcesy na tamtejszej kosmopolitycznej arenie artystycznej. W tym samym roku otrzymała złoty medal na wystawie w Wiedniu za pochodzący z okresu monachijskiego „Portret Paula Nauena”. Wydarzenie to znacząco wpłynęło na rozwój jej kariery. Podczas pobytu w Paryżu stała się portrecistką francuskich elit, jednocześnie wystawiając swoje prace Monachium, Berlinie, Wiedniu, Paryżu, Filadelfii czy Pittsburghu.

Jak zauważyła Maria Poprzęcka, Olga Boznańska była jedną z pierwszych kobiet profesjonalnie zajmujących się malarstwem. Łamała stereotyp lekkiej, hobbystycznej sztuki kobiecej, traktowanej jako rozrywka dla dobrze urodzonych: „Bez emancypacyjnych deklaracji artystka konsekwentnie i z uporem realizowała swój zamysł na życie – samodzielne, niezależne, podporządkowane tylko sztuce bardzo poważnie traktowanej” (taż, w: Agata Jakubowska, *Artystki polskie*, Warszawa – Bielsko-Biała 2013, s. 189). Boznańska, od początku chwalona przez krytyków, szybko wybiła się na najlepsze europejskie salony. Dwukrotnie odrzuciła propozycje profesorskich posad na uczelniach artystycznych w Krakowie i Warszawie. W jej działaniach widać świadome kreowanie własnej kariery, pozbawionej zupełnie schematów, traktowanej w tym czasie jako gorszej, sztuki kobiecej. Pobyt w Monachium i szerokie kontakty z paryskim światem sztuki sprawiły, że jej malarstwo, jak pisała Agnieszka Rosales-Rodriguez, nie odstaje poziomem od największych twórców jej czasów: Jamesa Whistlera, Édouarda Maneta czy Édouarda Vuillarda, do których często była porównywana przez krytykę.

To właśnie portrety przyniosły Boznańskiej największą sławę. Wspomniany wcześniej złoty medal na III. Internationale Kunst-Ausstellung w Wiedniu za „Portret Paula Nauena” z 1893 roku spowodował, że od tego czasu otrzymywała wiele zleceń na portrety od bogatego mieszczaństwa, fabrykantów czy artystokratów. Stworzyła również cykl niezwykle poruszających autoportretów. Pozwoliło jej to na prowadzenie własnego, niezależnego warsztatu malarskiego, co udało się tylko nielicznym kobietom na przełomie XIX i XX wieku. W portretach

Boznańskiej zaobserwować można wpływ francuskiego modernizmu, studia nad malarstwem dawnych mistrzów, w tym jej największego mistrza Diego Velázqueza, a także oddziaływanie japonizmu czy doskonałą znajomość zagadnień fizjologii widzenia. Jej portrety to dzieła malowane przeważnie szkicowo i śmiało, zamknięte w wąskiej gamie kolorystycznej złożonej z szarości i brązów z akcentami żywszych barw. Prezentowane dzieło to urokliwy portret męski z najlepszych paryskich lat malarki, tj. do 1914 roku. Nie ma pewności co do tożsamości sportretowanej osoby. Być może jest to Maurice Barres (1862-1923), pisarz, twórca sławnej trylogii „Culte du Moi” („Kult ego”, 1888-1891). Był też politykiem, który na początku kariery wspierał postulaty robotnicze z pozycji socjalistycznych. Gdy wybuchła afera Dreyfusa, zwrócił się w stronę nacjonalizmu i antysemityzmu. W momencie powstania portretu Boznańskiej Barres miał 41 lat i był wysoko sytuowanym akademikiem, szanowanym pisarzem, zasiadał też w wielu radach naukowych. Wśród wskazywanych modeli do portretu znajduje się również bankier Eugène Gondon, którego sportretowała również w innym dziele, pozostającym w kolekcji prywatnej. Pracę jako portret Gondona skatalogowała w 1964 roku Helena Blum, a pochodząca z epoki inskrypcja na odwrocie dodatkowo wzmacnia takie odczytanie.

Prezentowany portret utrzymany jest w wąskiej gamie kolorystycznej. W sposób sobie właściwy, artystka posługując się szkicową manierą malarską, drobniawo opracowała twarz i dłonie modelu. Cieliste odcienie tych partii kontrastują z dyskretnymi zestrojeniami zieleni i błękitu w partii tła. W tle majaczy charakterystyczny, ulubiony „model” znany z innych obrazów Boznańskiej, skrzący się złotą barwą fotel. Niezwykle dodatek to szkicowa głowa z torsem blisko prawego skrajku podobrazia. Być może jest to szkic, którego malarka nie starała się ukryć, być może należy tę „marionetkę” rozpatrywać jako komentarz do stanu ducha mężczyzny. Mimo ograniczonych środków wyrazu, Boznańskiej udało się stworzyć przekonujący portret psychologiczny postaci. Obraz ten świetnie wpisuje się w oeuvre artystki, która, jak pisała Rosales-Rodriguez: „(...) w swojej twórczości wypowiada się na temat dwóch głównych składników malarstwa – światła i koloru. Gdy jednak posługuje się nimi, dokonuje osobistej, emocjonalnej notacji rzeczywistości, przekracza ówczesny naturalizm, dąży z wielką konsekwencją ku totalnej poetyczności wyrazu”.



23

LEOPOLD GOTTLIEB

1879-1934

Portret Adolfa Baslera, przed/lub 1913

olej/plótno, 111 x 111 cm

sygnowany l.g.: 'l. gottlieb' oraz opisany p.d.: 'Paris'

na krośnie malarskim stemple: 'N', 'A4', '424'

na odwrociu opisany: 'Portrait | de M. Adolph Basler'

estymacja:

500 000 - 700 000 PLN

111 000 - 156 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Salon Jesienny, Paryż, 1913

LITERATURA:

Artur Tanikowski, Wizerunki człowieczeństwa, rytuały powszedniości. Leopold Gottlieb i jego dzieło, Kraków 2011, s. 62 (wzmiankowany)

Arpad Weixlgärtner, Leopold Gottlieb, „Die Graphischen Künste” 1920, r. XLIII, s. 81 (wzmiankowany)





Roman Kramsztyk, Portret Adolfa Baslera, 1912, kolekcja prywatna



Mojżesz Kisling, Portret Adolfa Baslera, 1914, kolekcja prywatna

Adolf Basler to niewątpliwie jedna z najważniejszych postaci polskiej kolonii artystycznej w Paryżu, animator kultury, a przede wszystkim krytyk o szerokich, międzynarodowych kontaktach, żywo zaangażowany w promocję sztuki swojego kraju. Urodził się w 1876 roku w Tarnowie. Podczas nauki w gimnazjach w Krakowie i Nowym Sączu zaprzyjaźnił się z młodym Stanisławem Gierszyńskim – później publicystą i działaczem niepodległościowym. Od młodych lat zaangażowany był w kółka socjalistyczno-niepodległościowe organizowane na terenie galicyjskich gimnazjów przez Ignacego Daszyńskiego i Wilhelma Feldmana. W młodości współpracował z szeregiem ważnych czasopism lewicowych, wreszcie debiutował, anonimowo, pisząc krótkie notki na łamach „Głosu Wolnego”. Już od 1898 roku przebywał w Paryżu, pełniąc później rolę łącznika między Polską a Francją w czasopiśmie „Naprzód” związanym z Ignacym Daszyńskim. Basler przyjaźnił się również ze znanym żydowskim krytykiem sztuki, poetą, filozofem i działaczem anarchistycznym Mieczysławem Goldbergiem.

Basler od początku stawiał sobie za cel promowanie pozycji rodzimych artystów w Paryżu, debiutując w roli krytyka sztuki przy okazji wystawy malarstwa polskiego organizowanej w przez Gustawa Gwozdeckiego w Galerie Georges Petit. Krytyk łączył wtedy wyraźnie swoje wyrażenie lewicowe poglądy z pojęciem sztuki narodowej stojącej w opozycji do kultury arystokratycznej. Swoje rozważania kontynuował na łamach czasopisma „La Plume”, w którym publikował obok tak znanych postaci jak poeci Guillaume Apollinaire, Jean Moréas, patafizyk Alfred Jarry czy ze strony polskiej krytyk Jan Topass i pisarz Stanisław Przybyszewski. Tam też opublikował tekst związany z twórczością Bolesława Biegasa, w którym dał pełen wyraz mitowi tego „chłopskiego” rzeźbiarza-naturzyczka. Oprócz tego publikował w wydawanej przez Antoniego Potockiego elitarniej „Sztuce”. Basler był również w latach 1906 i 1907 roku sekretarzem Apollinaire’a, znacząco wpływając na jego gusta artystyczne oraz przedstawiając mu artystów z kolonii polskiej, w tym późniejszego ilustratora „Alkoholi”, Ludwika Markusa (Louisa Marcoussisa). Mógł też, jak sugeruje Anna Wierzbicka, zwrócić na



Amedeo Modigliani, Portret Adolfa Baslera, około 1916
Brooklyn Museum, Nowy Jork



Amedeo Modigliani, Portret Adolfa Baslera
The Phillips Collection, Waszyngton

funkcjonowanie polskich artystów uwagę znanego krytyka André Salmona. Antyakademickie skłonności Baslera uczyniły go jednym z ważniejszych propagatorów sztuki nowoczesnej w początkach XX wieku. We wczesnym okresie skupiał się na dziełach reprezentujących szeroko rozumiane nurty symbolizmu, protoekspresjonizmu i postimpresjonizmu. Później odegrał kluczową rolę w budowaniu pozycji artystów takich jak Elie Nadelman czy przybyły w 1911 roku do Paryża malarz Mojżesz Kisling. Wśród Polaków, których dokonania komentował znajdują się artyści tacy jak Eugeniusz Zak, Tadeusz Makowski, Mela Muter, Louis Marcoussis, Roman Kramsztyk czy Leopold Gottlieb. Oprócz tego opublikował szereg komentarzy na temat artystów zagranicznych, w tym Henriego Matisse'a, Pabla Picassa, Maurice'a Utrilla, André Deraina, Henriego Rousseau czy Amedeo Modiglianiego. Basler stał wyraźnie na stanowisku sztuki nowoczesnej rozumianej w duchu ruchów z przełomu wieków. Widział w wypracowanym przez artystów kręgu École de Paris języku rodzaj uniwersalnej ekspresji artystycznej, nowoczesnej, wolnej od obciążeń akademickich, jednak

opierającej się powszechnej mechanizacji języka sztuki, tak charakterystycznego dla międzywojennych awangard.

Autora swojego portretu Basler charakteryzował następująco: „Szalona brawura tkwi w portretach Gottlieba. Są to dzieła głównie dowcipu. Ogromny charakter, wdzięk i zuchwałość pewną cechują jego studia portretowe, których wystawił sześć w Salonie. Nie konstrukcją, ani substancją wyszukaną, ale swym nadzwyczajnym wyrazem czarują one widza. Gottlieb ma wrodzony dar do syntetycznego chwytności charakterów w portretach”. Krytyk wpisywał jego malarstwo w nurt, który drogi do nowoczesności poszukuje w odwołaniu do wzorców francuskich. Choć droga ta nie była tak jednoznaczna, Basler swoimi wypowiedziami podkreślał światową klasę portretów artysty, które w sposób niezwykle trafny ujmują typy charakterologiczne modeli, wyrazistość i samodzielność jego sztuki.





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

Leopold Gottlieb urodził się w 1876 roku w Drohobyczu. Pochodził z żydowskiej rodziny artystycznej, trzech z jego braci również zajmowało się malarstwem. Najbardziej znanym z nich był Maurycy Gottlieb, wychowanek Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu oraz pracowni Jana Matejki w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie. Ogromny wpływ, jaki wywarła na Leopolda legenda młodo zmarłego, właściwie mu nieznanego brata przyczynił się do potrzeby podjęcia przez niego tej samej kariery. Najmłodszy z braci, Leopold również odbył studia na krakowskiej Akademii, w pracowniach Jacka Malczewskiego i Tadeusza Axentowicza. Następnie udał się do Monachium, skąd przeniósł się w 1904 roku do Paryża, w którym zamieszkał na stałe. W 1905 roku wraz z Witoldem Wojtkiewiczem, Wlastimilem Hofmanem, Mieczysławem Jakimowiczem i Janem Rembowskiem utworzył niezwykle ważną dla polskiej sztuki nowoczesnej Grupę Pięciu. Zrywając z dominującymi tendencjami symbolistycznymi, grupa ta poszukiwała w ekspresjonizmie odpowiedzi na wyzwania sztuki nowoczesnej. Bezczelność antyakademickiej manieri Wojtkiewicza, jego skłonność do pastiszu, zjadliwej ironii ukształtowała w dużym stopniu wizerunek tego krótko działającego ugrupowania, którego twórcy swoje prace wystawiali m.in. w Krakowie, Lwowie, Wiedniu, Berlinie i Warszawie.

Zasadnicze osiągnięcia Gottlieba z tego okresu wiązały się z wypracowaniem wybitnie spychizowanego, ekspresyjnego portretu. Oddając znowu głos Baslerowi, należy zgodzić się, iż: „Portrety jego mają przede wszystkim istotną wartość malarską, a to dzięki doskonałej kompozycji i umiętnemu operowaniu barwą, a przede wszystkim linią. Linia u Gottlieba ma swój zupełnie odrębny, temu jedynie malarzowi właściwy charakter. Gottlieb nie ubiega się bynajmniej o kaligrafię, by się tak wyrazić, linii. Jego linia, raczej kreska, surowa, ma przede wszystkim akcent niesłychanie silny i zdecydowany, i ona to jest głównym walorem w jego obrazach. Poza tym charaktery-

styczne jest u niego nader oryginalne modelowanie głów. Polega ono na minimalnym zaakcentowaniu bryłowości głowy, by nie rozrywać ogólnej płamy dekoracyjnej, w rzeczywistości jednak jest tak wyszukane, że charakter modelu wyraża jednak stokroć silniej, niż by to osiągnąć mogło najmożliwsze wydobywanie trzeciego wymiaru na płaszczyźnie obrazu”. Odnieść te słowa można do niemalże demonicznego portretu zanurzonego w fotelu Xawerego Dunikowskiego, przyjaciela Gottlieba z czasów krakowskich, z którym odbył podróż do Palestyny w 1906 roku, czy znanego, niezwykle dekadencejnego portretu Bernarda (Bera) Kupczyka z 1907 roku. Dla prezentowanego portretu Baslera bliższą analogią pod względem formalnym pozostaje jednak wykonany w 1911 roku portret Szaloma Asza. Delikatny modelunek postaci, rozwibrowana linia opisująca poły marynarki i świadoma dążność do zatarcia granicy między lapidarnością szkicu i pełnią skończonej kompozycji świetnie pokazuje ambitny program portretów Gottlieba. Warto zwrócić uwagę szczególnie na partie dłoni, z których jedna, opisana drobnymi pociągnięciami szarości i błędnych błękitów wspiera jest na oparciu krzesła (podobny gest malarz przedstawił w portrecie Julesa Pascina), druga zaś kieruje wzrok widza na twarz wyrażającą rodzaj pewnego siebie, ostentacyjnego i niemalże karykaturalnego désintéressement Baslera. Gottlieb gra również przestrzenią obrazu: w ciasnym kadrze wiążąc partię tła i pierwszy plan, na którym obok postaci krytyka znajduje się stolik z ustawionym na nim wazonem z kwiatami. Złamaną paletę artysta ożywia, wprowadzając za portretowanym wyrazistą, turkusową plamę ściany, która kieruje widza w stronę twarzy krytyka. Ostrość widzenia i wyczucie kompozycji czynią z portretu Baslera jeden z ciekawszych przykładów malarstwa portretowego Gottlieba. Pokazuje malarza w interesującej fazie twórczości, pomiędzy wczesnym, ekspresjonistycznym traktowaniem modelu, a zwrotem w stronę form uniwersalnych, bliskich klasycyzującej francuskiej awangardzie.

24 †

MELA MUTER

1876-1967

Portret Idy Treat (?), lata 20. XX w.

olej/plótno, 41 x 33 cm
sygnowany l.d.: 'Muter'

estymacja:

200 000 - 300 000 PLN

45 000 - 67 000 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artystce
Galerie Gmurzynska, Kolonia
kolekcja prywatna, Europa

WYSTAWIANY:

Montparnasse Atelier du Monde. Ses Artistes venus d'Ailleurs, Hommage à Kisling, wystawy,
Forum des Arts – Palais de la Bourse, Marsylia, czerwiec 1992 – styczeń 1993

LITERATURA:

Montparnasse Atelier du Monde. Ses Artistes venus d'Ailleurs, Hommage à Kisling 1891-1953,
katalog wystawy, Forum des Arts – Palais de la Bourse, Marsylia, Marseille 1992, s. 202

„Portrety Meli Muter są często dla portretowanego jak gdyby odsłonięciem przed kimś innym własnego charakteru. Bezwzględność prawdy dojrzanej przez malarzkę przeraża go. Zdaje mu się, że jest ‘zbrzydzone’. Godzi go z portretem niezawodnie podobieństwo fizyczne i osobista faktura malarki, faktura zdobyta latami ciężkiej pracy. Mocno zbudowane rysunkiem, kładzione silnymi, chropowatymi płaszczyznami farby w kolorze najczęściej niebieskim, opartym o żółte tony akcesoriów, pomyślane jako kompozycja barw i płaszczyzn, portrety te są dzisiaj arcydziełami sztuki malarskiej”.

Mieczysław Sterling, *Z paryskich pracowni. August Zamoyski - Mela Muter*,
„Głos Prawdy” 1929, nr 6, s. 3



25 †

MELA MUTER

1876-1967

Gitarzysta, lata 30. XX w.

olej/plótno, 145,5 x 116,5 cm
sygnowany u dołu: 'Muter'

estymacja:

1 500 000 - 2 500 000 PLN

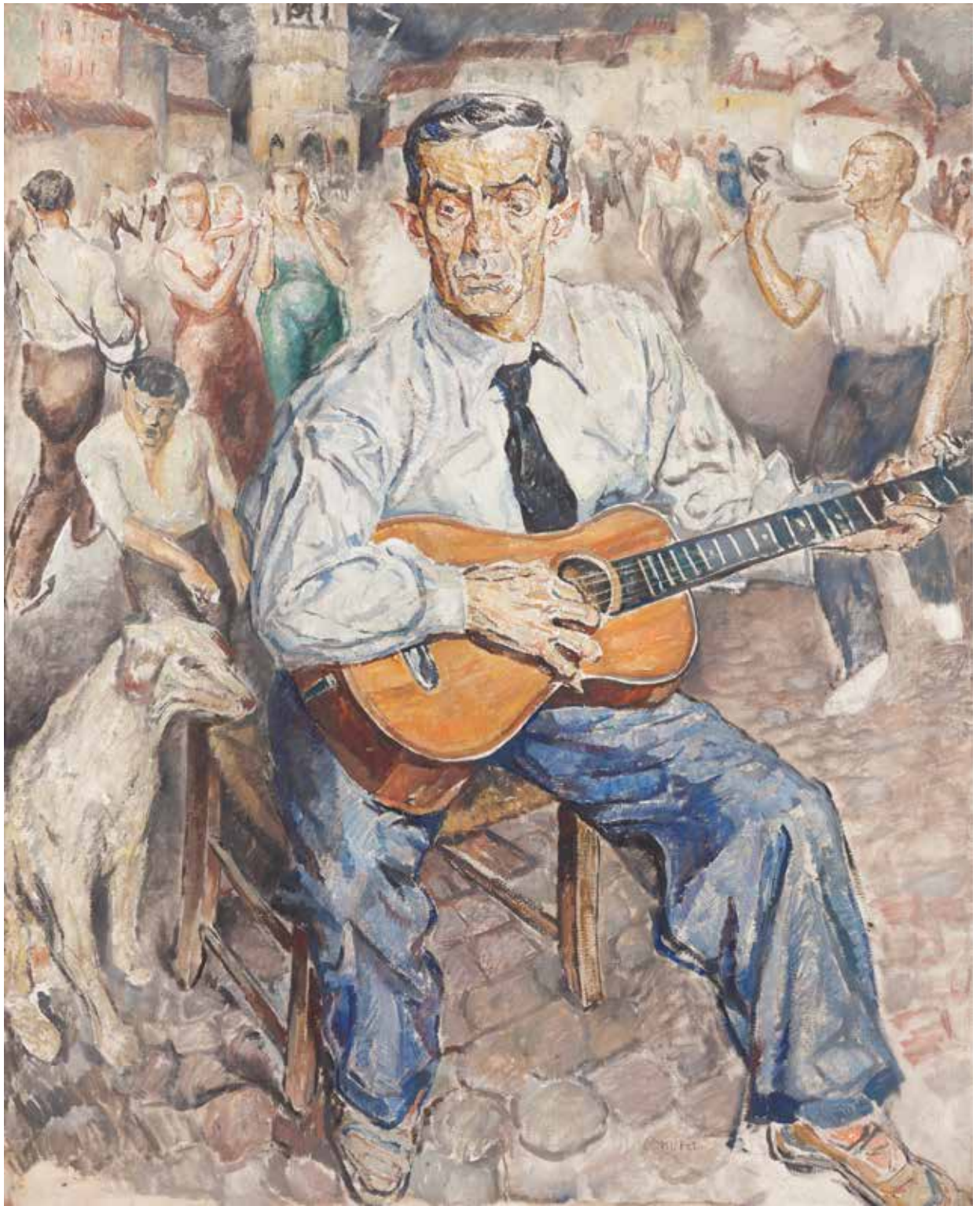
333 000 - 556 000 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artystce
Galerie Gmurzynska, Kolonia
kolekcja prywatna, Europa

„Jest to portrecistka obdarzona wielką umiejętnością wnikania w życie ludzkie, umiejętnością oddawania bardzo mozolnie wyszukanej prawdy o człowieku portretowanym w wyrazie twarzy, w układzie ciała, w ułożeniu i wyrazie rąk i podawania tej prawdy w formie bardzo bezwzględnej”.

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



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

Mela Muter, fotografia, przed 1911



MELA MUTER: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI



Édouard Manet, Gitarzysta (Hiszpański śpiewak), 1860
The Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork



Pablo Picasso, Stary gitarzysta, 1903-04, The Art Institute of Chicago

Obok Olgi Boznańskiej, na scenie artystycznej Paryża Mela Muter stanowiła najpoważniejszy talent polskiej sztuki doby modernizmu. Jej wczesne prace silnie czerpały ze sztuki, najpierw Jamesa Whistlera, a następnie Vincenta van Gogha. Nazywana „polskim van Gogiem” malarka nigdy nie porzuciła swojego impastowego stylu, co więcej – uczyniła z niego markę na rynku sztuki. Rysy jej modeli, z gracją wyłobione z materii malarskiej, zdradzają przez specyficzny sposób opracowania faktury silną ekspresję gestu malarskiego Muter. Artystka wystawiała na publicznych wystawach sztuki od samego początku pobytu nad Sekwaną, chcąc włączyć się w paryski, a tym samym międzynarodowy obieg sztuki. Jej prace portretowe zyskiwały niemały poklask na paryskich salonach, jak również cieszyła się, szczególnie po Wielkiej Wojnie, wzięciem jako portrecistka socjety. Malowała krytyków, pisarzy, polityków, malarzy i rzeźbiarzy oraz laureatów nagrody Nobla.

Proces jej wchodzenia „na szczyt” opisała w swoich tekstach historyczno-artystycznych Ewa Bobrowska. Tak podsumowała starania, które spowodowały, że Muter stała się jedną z najpopularniejszych portrecistek Paryża lat 20.: „Spuścizna artystyczna, jaką pozostawiła po sobie artystka, wzbudza naturalny podziw ze względu na swe rozmiary, jakość i różnorodność.

Dokładna analiza jej życia i przebiegu kariery prowadzi nas do nieuchronnego wniosku, że w czasach, kiedy kariera artysty była dla kobiet trudna do realizacji, Mela Muter osiągnęła na tym polu najwyższe sukcesy. Będąc samoukiem, jak to wielokrotnie podkreślała, własną pracą i siłą woli potrafiła zdobyć dla siebie miejsce w obcym kraju, który choć przyjazny twórcom, stawiał jednak przed nimi określone trudności. Z pewnością pewien komfort finansowy, który gwarantowała jej do pewnego czasu rodzina, ułatwił jej start w tej trudnej dziedzinie. W okresie późniejszym jednak zawdzięczała wszystko sobie samej, swojemu talentowi nie tylko plastycznemu, ale również towarzyskiemu, który pozwolił jej osiągnąć wysoką pozycję w kręgach międzynarodowej elity Paryża” (Ewa Bobrowska, Portret „szalonych lat”: Mela Muter na międzynarodowej scenie artystycznej Paryża, w: Mela Muter. Malarstwo. Katalog zbiorów Muzeum Uniwersyteckiego w Toruniu, Toruń 2010, s. 31).

Obok portretów na zamówienie Muter tworzyła wizerunki konkretnych postaci, lecz nadając im humanistyczny wyraz. Zafascynowana bretońskim folklorem, od około 1909 roku zaczyna malować wizerunki biednych ludzi, dzieci i sierot, współtworząc nurt mizerabilistyczny w sztuce Szkoły



Mela Muter, Taniec hiszpański, 1913, kolekcja prywatna

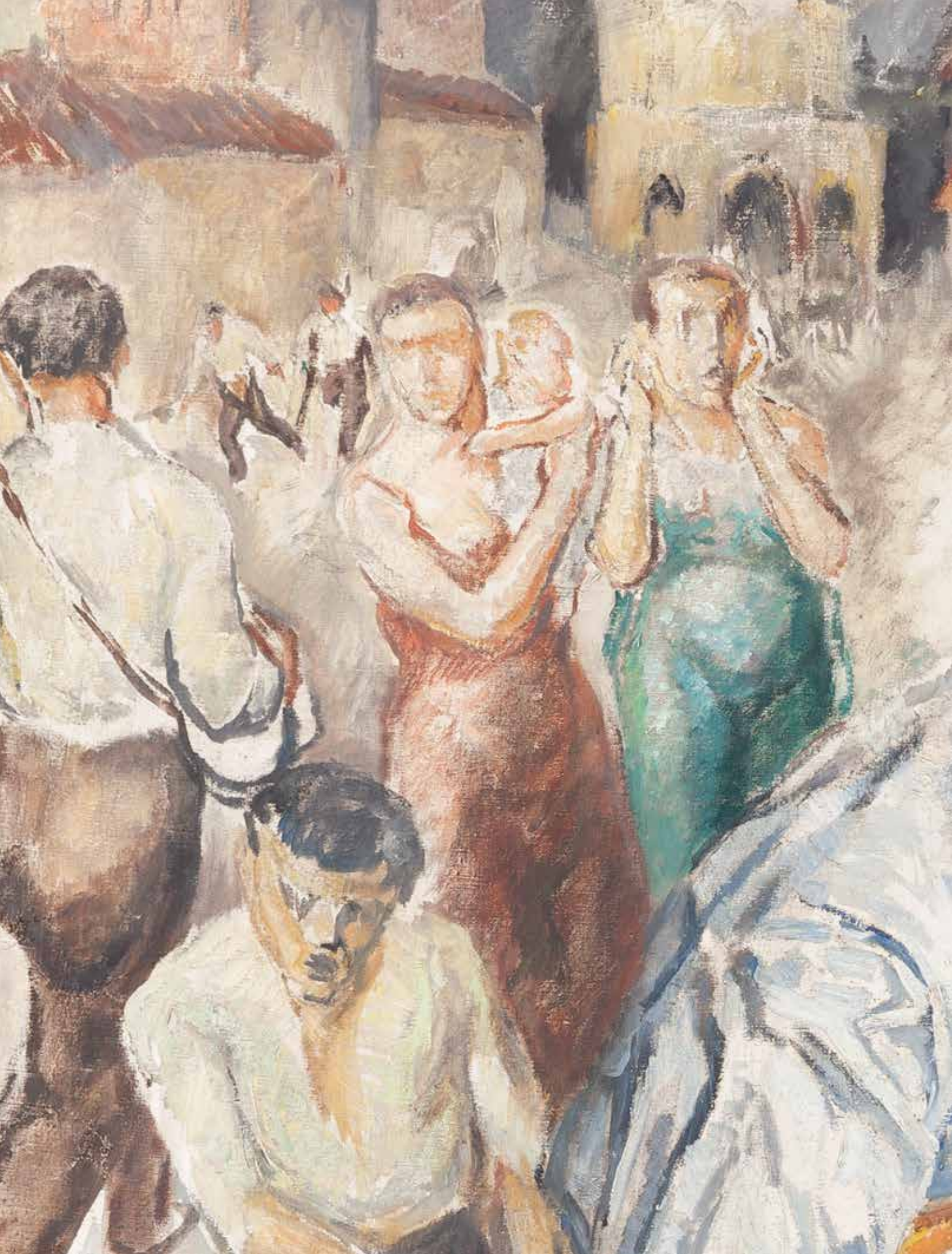


Eugeniusz Zak, Dziewczyna z mandoliną, 1924, kolekcja prywatna

Paryskiej. Wybitnym dziełem o tej tematyce jest „Taniec hiszpański” (1913, kolekcja prywatna) powstały w jednym najlepszych okresów twórczości artystki – letniego pobytu w Ondarroa w Kraju Basków. Prezentowanego na aukcji „Gitarzystę” łączy z tym wczesnym arcydziełem Muter tematyka hiszpańska, muzyczny charakter, ale i niemal dosłowny cytat z wcześniejszej pracy w postaci psa umieszczonego przy gitarzyście. Muter po raz pierwszy do Hiszpanii udała się w 1911-12 roku, kiedy tam brała udział w wystawach w Galerie Dalmau w Barcelonie. Powracała tam do końca lat 30., a hiszpański pejzaż i folklor zaprzętały jej wyobraźnię. W „Gitarzyście” przedstawiła siedzącego na krześle muzyka z hiszpańską gitarą flamenco. Otacza go uliczny gwar fiesty. Na tle architektonicznej zabudowy miasta dostrzegamy muzykujących mężczyzn, a w oddali biegnących ludzi – jak się zdaje ideą malarki było przedstawienie nadciągającej burzy, która ploszy przechodniów ulicznych.

Prezentowane dzieło jest na tle malarskiego oeuvre Muter zupełnie unikatowe. Swoją odpowiednik ma jedynie we wczesnym „Tańcu hiszpańskim”, lecz wpisuje się w pewne wątki charakterystyczne dla europejskiego modernizmu. Kultura Hiszpanii, jako nowego Orientu, stała się w drugiej połowie

XIX stulecia modna. Jej popularyzacja wiązała się w dużej mierze z muzyką – postacią międzynarodowej gwiazdy, pochodzącej z Hiszpanii śpiewaczki Pauline Viardot. Dla Maneta portretującego gitarzystę hiszpański folklor był czymś odmiennym i egzotycznym. Artysta ten zafascynowany malarstwem Diego Velázqueza odwołał się do jego poetyki malarstwa właśnie w obrazie z kolekcji Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku. Dla Picassa, z pochodzenia Hiszpana, ubogi i stary gitarzysta był już uniwersalnym symbolem egzystencji, której symboliczne obrazy tworzył nieustannie w swoim okresie błękitnym. W okresie kubizmu analitycznego i syntetycznego gitara stanie się podstawowym rekwizytem w laboratorium kubistycznych idei – Picasso będzie tworzyć w oparciu o nią zarówno obrazy olejne, kolaże, jak i obiekty przestrzenne (np. Gitara, 1914, Museum of Modern Art, Nowy Jork). W kręgu polskiej kolonii artystycznej nad Sekwaną głównym obok Muter reprezentantem nurtu mizerbilistycznego był Eugeniusz Zak. W swoich dojrzałych pracach będzie posługiwać się gitarą (lub mandoliną) jako wdzięcznym rekwizytem używanym przez aktorów swoich prac – figury ludzkiej egzystencji.





26 †

MELA MUTER

1876-1967

Krajobraz górski, około 1919

olej/ płótno (dublowane), 73,5 x 91,5 cm
sygnowany p.d.: 'Muter'

estymacja:

400 000 - 600 000 PLN

89 000 - 133 000 EUR

POCHODZENIE:

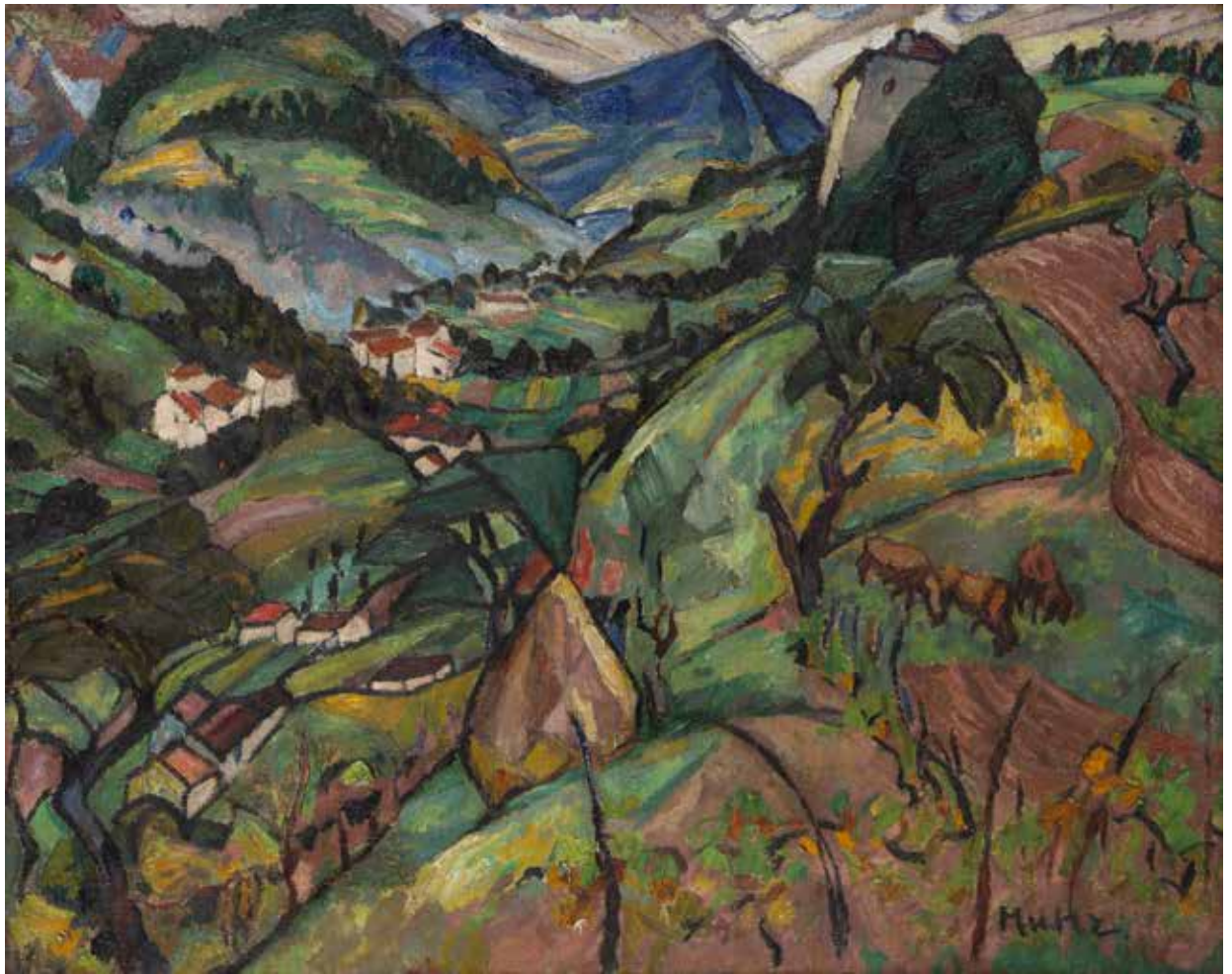
spuścizna po artystce

Galerie Gmurzynska, Kolonia

kolekcja prywatna, Europa

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

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





Mela Muter z synem Andrzejem w sanatorium w Berck, fotografia, 1918, źródło: Archiwum Emigracji, Toruń

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

Jeszcze w 1917 roku Muter umieściła syna w sanatorium Berck położonym nad kanałem La Manche. Raymond podczas pochodu pierwszomajowego w 1918 roku doznał krwotoku płucnego. Latem wspólnie wyjechali do sanatorium we Wschodnich Pirenejach. Jesienią z wojny powrócił Michał Mutermilch - para rozeszła się, ojciec z synem zostali w mieszkaniu przy Boulevard de Port-Royal, a malarka wynajęła pracownię przy Boulevard St. Jacques. W kolejnym roku razem z ko-

chankiem wędrowali po sanatoriach - znów przebywali w Pirenejach, w lipcu przenieśli się do Allevard koło Grenoble. Malarka nie przestała pracować - powstały serie pejzaży z Pirenejów i spod Alp. Trudności życiowe łączyły się z eksperymentem artystycznym. Pod wpływem znanych Alberta Gleizesa i Gino Severiniego zaczęła eksperymentować z kubizmem, zarówno pod względem geometrycznej stylizacji formy artystycznej, jak i prowadząc namysł nad reprezentacją przestrzeni.

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



27 †

BOLESŁAW CYBIS

1895-1957

"Kompozycja architektoniczna w fryzjerem", 1920-1922

akwarela, gwasz, ołówek/papier, 28 x 35,5 cm

sygnowany na odwrociu p.d.: 'B. CYBIS.'

na odwrociu nalepka depozytowa Muzeum Narodowego w Warszawie

papierowa nalepka wystawowa Zachęty Narodowej Galerii Sztuki

oraz nalepka z numerem inwentarzowym

estymacja:

600 000 - 1 000 000 PLN

133 000 - 222 000 EUR

POCHODZENIE:

zbiory spadkobierców artysty

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Warszawa – Moskwa 1900-2000, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, listopad 2004 – styczeń 2005, Państwowa Galeria Tretiakowska, Moskwa, marzec-czerwiec 2005

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

Wystawa malarstwa i rysunku Bolesława Cybisa, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Kamienica pod Gwiazdą, 6 maja 1984 – 15 maja 1985

LITERATURA:

Warszawa – Moskwa 1900-2000, katalog wystawy, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Państwowa Galeria Tretiakowska, red. nauk. Maria Poprzęcka, Lidia Jowlewa, Warszawa 2004, s. 352

Bolesław Cybis 1895-1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych, katalog wystawy, oprac. Anna Prugar-Mysłik, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002, s. 54 (il.), nr kat. II/13

Przemysław Trzeciak, Skarb odnaleziony w wannie, „Dookoła Świata” 1972, nr 24 (963), il.

Andrzej Ściepuro, Świat konkretny, „Polska” 1972, nr 5 (213), il.





po lewej: Bolesław Cybis z matką w Charkowie, 1915

po prawej na dole: Natalia Gonczarowa, Kot i taca, 1910-1911, Centre Georges Pompidou, Paryż

po lewej na dole: Kazimierz Malewicz, Anglik w Moskwie, 1914, Stedelijk Museum, Amsterdam



BOLESŁAW CYBIS NA STYKU KULTUR ORIENT I AWANGARDA

Życie i twórczość Bolesława Cybisa można postrzegać jako długą podróż. Zarówno losy tego artysty, jak i jego sztuka są do tego stopnia intrygujące, że można by śmiało na ich podstawie skonstruować niezwykłą powieść opartą na faktach. Jego odyseja rozpoczęła się w roku 1895 na Krymie. Na trasie owej życiowej wędrówki znalazły się także Grodno, Wilno czy Sankt Petersburg. Dłuższy epizod miał miejsce w Charkowie. Później, w okresie dwudziestolecia międzywojennego była jeszcze Warszawa, bodaj najważniejsze miejsce w artystycznej karierze Cybisa. Następnie Stany Zjednoczone i zupełna zmiana w jego plastycznym *œuvre*. Powróćmy jednak do początków.

Jest rok 1915. Młody Cybis przebywa w Charkowie już cztery lata. Zostaje wówczas studentem tamtejszej Szkoły Sztuk Pięknych. Miasto stanowiło w owym czasie prężnie działający ośrodek, w którym prężnie rozwijała się kultura. To twórcze i inspirujące środowisko dało młodemu adeptowi sztuki gruntowne podwaliny dla dalszej działalności. To tam zetknął się po raz pierwszy z kręgiem artystów awangardowych i właśnie pod wpływem nowatorskich kierunków tworzył swoje pierwsze prace. W 1917 roku znalazł się w grupie założycieli tzw. „Związku Siedmiu” - buntowniczego stowarzyszenia hołdującego założeniom kubizmu i futuryzmu. W tym okresie Cybis najbardziej interesował się formami przestrzennymi. Do rzeźby powracał od czasu do czasu i później, aby poświęcić się jej w całości w latach 40. XX stulecia, po wyjeździe do Stanów Zjednoczonych. W Charkowie w 1918 roku miała miejsce pierwsza, indywidualna wystawa twórcy. Cybis zbierał wówczas same pochwały. Na łamach prasy pisano: „Spośród rzeźbiarzy członkiem 'Związku Siedmiu' jest Bolesław Cybis. Jego oryginalne prace zasługują na szczególne rozpatrzenie. Powierzchnia jego figur ma taki wygląd, jak gdyby była ściągnięta 'powierzchniowym naprężeniem', dlatego formy poszczególnych tematów są tym bardziej sferyczne, tym bardziej podobne do kuli, im dalej odchodzą od jądra” (Zbornik nowo-wo iskustwa, tłum. Anna Prugar-Myślik, Charków, 1919).

Niezwykle są precedensy, które sprawiły, że choć nie tego nie zapowiadało, niebawem artysta miał znaleźć się daleko od Charkowa. Do wyjazdu skłoniła Cybisa sytuacja polityczna. Na ziemiach ukraińskich umacniała się stopniowo władza sowiecka. 6 września 1919 roku twórca podjął decyzję o ucieczce z miasta, które stawało się miejscem coraz bardziej niebezpiecznym. Obrął wyjątkowo nietypowy i egzotyczny kierunek. Przez Krym i Teodoziez dostał się do Stambułu. Kiedy Cybis przybył tam 8 lipca 1920, ówczesna stolica Turcji przywitała go szczególnie niegościnnie. Młody artysta znalazł się w zupełnie obcym mieście sam, pozbawiony środków do życia i dachu nad głową. Szybko nawiązał jednak kontakt z innymi rosyjskimi emigrantami i borykając się z biedą, rozpoczął działalność artystyczną. Jego drugim domem stały się stołeczne restauracje, teatry i portowe knajpy. Cybis, wykonując szyldy i afisze reklamowe, brał zapewne czynny udział w organizowanych na miejscu wydarzeniach. Na kartach jego pamiętnika szczególnie często przewija się nazwa restauracji „Strelina”, w której to młody artysta pracował. Ten zaginiony dzisiaj niestety rękopis zawierał także i inne wpisy, które wiele mówiły o jego ówczesnej sytuacji. Zwracał się w nich bezpośrednio do swojej matki, pisząc dla przykładu: „Tęskno mi znowu matulu moja i nie było wesoło. Jestem już w Konstantynopolu, bez roboty, bez pieniędzy i nic nie mając na widoku...” (cyt. za Bolesław

Cybis 1895-1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych, katalog wystawy, oprac. Anna Prugar-Myślik, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002, s. 44-45).

Oczywiście w dawnym Konstantynopolu nie przebywali wówczas najwięksi twórcy rosyjskiej awangardy, ale w kręgu licznej kolonii artystycznej szeroko dyskutowało się o ich sztuce. Cybis zetknął się z nią już wcześniej, podczas studiów w Charkowie. Kontakty towarzyskie nawiązane w Stambule jeszcze bardziej utwierdziły go w jego plastycznych poglądach. Zachowało się stosunkowo niewiele prac z tego okresu. Te, do których mamy dziś jednak dostęp mówią wiele o ówczesnym stylu Cybisa. Rysunki i szkice z początku lat 20. to wielokrotnie kompozycje dwustronne. Artysta borykający się z notorycznym brakiem środków finansowych wykorzystywał skrzętnie każdy skrawek papieru. Rysował ołówkiem, malował akwarelą i gwaszem, wykonywał szyldy dekoracyjne i scenograficzne elementy. Czy zajmował się wtedy malarstwem sztalugowym? Trudno powiedzieć, choć jest to dalece prawdopodobne. Do Warszawy przywiózł ze sobą zapewne tylko dzieła łatwe w transporcie, takie jak prace na papierze. Z tego czasu pochodzą liczne sceny kubistyczno-futurystyczne obrazujące wydarzenia mające miejsce w kręgu konstantynopolitańskiego półświatka. Cybis odtwarzał epizody z tamtejszych domów publicznych czy portowych knajp. Zdarzały się także w jego *œuvre* widoki miejskie, przedstawienia niemal fantastyczne i ujmowane bardzo indywidualnie.

Do tej ostatniej grupy ewidentnie należą „Kompozycja architektoniczna ze złotym lwem” (kolekcja prywatna) oraz prezentowana „Kompozycja architektoniczna z fryzjerem”, datowane na lata 1920-22. W ich strukturze widać silny wpływ jaki wywarła na młodego Cybisa rosyjska awangarda. Kompozycja z portretem fryzjera to iście futurystyczna wizja miasta tonącego w kłębach pary. Nachodzące na siebie formy budynków łączą się w nie do końca zrozumiały sposób. Nad całością dominuje smukła wieża minaretu. Niewątpliwą dominantę stanowi jednak tutaj wizerunek mężczyzny ubranego w marynarkę z nienaganie ułożoną czupryną. Czy jest to szyld jednego z salonów fryzjerskich stolicy, czy tylko wymyślny ornament? Całość zdradza zauroczenie awangardowymi technikami artystycznymi, przede wszystkim poetyką kolażu. Jest ona również wynikiem działalności scenograficznej Cybisa i jego przestrzennego myślenia o kompozycji kulisowej. Nie trudno doszukiwać się też pośrednich odwołań do dzieł innych artystów kręgu rosyjskiego awangardy. Ciekawej analogii dostarcza tu chociażby praca Natalii Gonczarowej zatytułowana „Kot i taca” z lat 1910-11 (Centre Georges Pompidou, Paryż). Artystka wprowadziła do niby zwyczajnej martwej natury z karmiącą młodą kotką malowany talerz z podobizną rosyjskiego dostojnika, która jak Cybisowski fryzjer stanowi podobnie zagadkowy motyw. Można mnożyć inne porównania. Cybis patrzy na miasto w sposób nieoczywisty, nieco z lotu ptaka, zrywając jednak z przyjętymi zasadami perspektywy. Patrzy na nie jak Marc Chagall na Witebsk, tworząc własną, irracjonalną i mityczną topografię. Cybis zbliża się także w pewien sposób do kubo-futurystycznych wizji Kazimierza Malewicza, których tak jak w pracy „Anglik w Moskwie” (1914, Stedelijk Museum, Amsterdam) nałożył na siebie poszczególne elementy o zgeometryzowanych formach i wzbogacił je dodatkowymi napisami korespondującymi z treścią dzieła.

28 †

MOJŻESZ KISLING

1891-1953

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

olej/plótno, 81 x 100 cm
sygnowany l.d.: 'Kisling'
na krośnię malarzkim liczne nalepki firmy transportowych
nalepki wystawowe oraz numery inwentarzowe

estymacja:

2 000 000 - 3 000 000 PLN

445 000 - 667 000 EUR

POCHODZENIE:

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

WYSTAWIANY:

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

LITERATURA:

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









Mojżesz Kisling w mundurze, okres I wojny światowej, źródło: Salon Dziej Sztuki Connaissanceur
serdecznie dziękujemy Salonowi Dziej Sztuki Connaissanceur za użyczenie fotografii

Vive la
France
Kiuling





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

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

Kiki de Montparnasse, fot. Man Ray, 1924

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

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

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



29 Ω

EUGENIUSZ ZAK

1884-1926

"Kobieta i pajac", 1924-1925

olej/ płótno, 91,8 x 65,3 cm

sygnowany l.d.: 'Eug. Zak'

na odwrociu rany papierowa nalepka wystawowa Salon des Tuileries

estymacja:

900 000 - 1 200 000 PLN

200 000 - 267 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

WYSTAWIANY:

Salon des Tuileries, Paryż, 1925 (?)

LITERATURA:

Barbara Brus-Malinowska, Eugeniusz Zak 1884-1926, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie,

Warszawa 2004, nr 204, s. 153 (il.)

Maximilien Gauthier, Eugène Zak, Paris 1930, il. 11 (nlb.)

Z twórczości Eugeniusza Zaka, „Kurier Poranny” (Niedzielný dodatek ilustrowany) 1926, nr 31 (31 stycznia), s. 4 (il.)

H. A. Martinie, Eugène Zak (1884-1926), „L'Art et Décoration” 1926, s. 159 (il.)

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

fotografia z archiwum artysty w Muzeum Narodowym w Warszawie, nr inw. 99870



EUGENIUSZ ZAK W KRĘGU SZKOŁY PARYSKIEJ



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

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

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

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



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

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

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



Portret Eugeniusza Zaka (1884-1926), malarza, w pracowni na Montparnasse w Paryżu, fot. Henri Manuel



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

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

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

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



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

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

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



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

30 †

BOLESŁAW CYBIS

1895-1957

Postać kobiety w żółtym berecie, 1932-1935

olej/plótno, 156 x 66,5 cm

na odwrociu dwie papierowe nalepki z opisem obrazu i nalepka depozytowa Muzeum Narodowego w Warszawie

estymacja:

700 000 - 1 000 000 PLN

156 000 - 222 000 EUR

POCHODZENIE:

zbiory spadkobierców artysty

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Bolesław Cybis 1895-1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych,

Muzeum Narodowe w Warszawie, 20 września – 3 listopada 2002

LITERATURA:

Bolesław Cybis 1895-1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych, katalog wystawy,

oprac. Anna Prugar-Myslik, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002, s. 105 (il.), nr kat. I/46

Przełom lat 20. i 30. XX wieku to najpłodniejszy okres w twórczości Bolesława Cybisa reprezentowany poprzez jego najwybitniejsze dzieła. To wówczas Cybis maluje „Toaletę” (Muzeum Narodowe w Warszawie, 1928), kompozycję zatytułowaną „Spotkanie” (MNW, 1931) będącą wynikiem odbytej podróży po Afryce czy „Primaverę” (MNW, 1936) stanowiącą szczyt artystycznej kreacji twórcy. W pracach z tego okresu uwidaczniają się silne inspiracje i wpływy, jakie wywarła na sztuce Cybisa twórczość artystów z kręgu Neue Sachlichkeit. Ten kierunek w sztuce niemieckiej nazwany został mianem Nowej Rzeczowości. Twórcy z nim związani dokonywali w swych pracach silnej krytyki otaczającej ich rzeczywistości. Świeżość spojrzenia przekładała się również na samą formę dzieł, ponieważ ukazywane kształty nabierały cech realizmu czy wręcz naturalizmu. Przepełnione atmosferą powojennego bezsensu i pustki umysły artystów kreowały przestrzenie na poły realistyczne, jak także i fantastyczne. Nie bez powodu zresztą nurt ten Franz Roh scharakteryzował w swojej publikacji „Nach Expressionismus” z 1925 jako „Realizm Magiczny”. Obok werystycznej dbałości o detal formy istotny element stanowią w kompozycjach motywy nierealne – magiczne. W prezentowanej pracy widoczne są wciąż młodzieńcze doświadczenia awangardy. Istotną rolę odgrywa tutaj geometryzacja i uproszczenie form. Synteza osiąga apogeum w kształtach psa sprowadzonego do formy zabawkowej kukielki. Element ten stanowi w omawianym obrazie właśnie taki magiczny aspekt, o którym była już mowa powyżej. Pies zabawka to znakomita analogia do równie nierealistycznych kwiatów obsypujących postać dziewczyny znanej ze wspomnianej już kompozycji „Primavera”. Geometryzacji poddane zostało zarówno ciało modelki o krępych kształtach, jak sama przestrzeń, w której została ukazana kobieta. Prostokątna płycina w tle sprawia wrażenie jakby postać wciśnięta została do wnętrza sześciennego pudełka wyznaczającego ściśle granice jej ruchów. Te wszystkie elementy tworzą atmosferę przepętną tajemniczością i sprawiają wrażenie umieszczenia postaci poza czasem i realną przestrzenią świata.







Przed pierwszą wystawą „Bractwa św. Łukasza”, Warszawa, Zachęta, 1928. Od lewej stoją: E. Kanarek, A. Jędrzejewski, A. Michalak, J. Wydra, S. Plużański, B. Cybis, T. Pruszkowski, J. Zamoyski, J. Gotard, Cz. Wdowiszewski

31 †

TAMARA ŁEMPICKA

1895-1980

"Martwa natura z jabłkami", około 1946

olej/ płótno, 20,3 x 26 cm

sygnowany p.d.: 'LEMPICKA'

na odwrociu faksymilowa sygnatura: 'Lempicka'

oraz oznaczenie spuścizny artystki

na krośnie malarskim numery inwentarzowe długopisem

oraz dwie papierowe nalepki inwentarzowe

estymacja:

700 000 - 1 000 000 PLN

156 000 - 222 000 EUR

OPINIE:

certyfi kat autentyczno ści z Estate of Tamara de Lempicka

POCHODZENIE:

pracownia artystki

spadkobiercy artystki

Weinstein Gallery, San Francisco, Stany Zjednczone

kolekcja prywatna, Nowy Jork

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

Tamara Łempicka



KRÓLOWA ART DÉCO

Odkryta przez historię sztuki i kolekcjonerów w latach 70. XX stulecia, Tamara Łempicka stała się w kolejnych dekadach ikoną popkultury. Podobnie jej dzieła, stanowiące uosobienie eleganckiego i dekoracyjnego stylu sztuki Europy, która chciała się bawić, przeżywszy koszmar Wielkiej Wojny. W dobie dwudziestolecia międzywojennego była wziętą portrecistką intelektualnej i finansowej śmietanki Paryża. Jej popularność wynikała z unikalnego stylu dzieł, jak również ekscentrycznego i dekadentckiego sposobu bycia. Przez całe życie podkreślała swoje związki z Polską. Enigmatyczny życiorys malarki został przez nią samą celowo zagmatwany. Trudności nastrocza już miejsce urodzin Łempickiej. W literaturze najczęściej przytacza się Moskwę, pojawiają się jednak głosy odnośnie do Warszawy. Przyszła na świat w 1898 roku jako córka rosyjskiego kupca Borysa Gurwika-Gorskiego. Jej matka, Malwina Dekler, miała polskiego korzenie, stąd też Łempicka wraz z rodzeństwem dorastała w Warszawie. Na początku XX wieku Deklerowie należeli do towarzyskiej elity miasta.

W 1911 roku Tamara przeniosła się do kuzynostwa w Petersburgu, gdzie uczyła się rysunku na kursach w Akademii Sztuk Pięknych. Już jako nastolatka uczestniczyła w najważniejszych wydarzeniach kulturalnych miasta: odwiedzała Teatr Maryjski czy Carskie Sioło, gdzie odbywały się elitarne koncerty dla rodziny carskiej. W Petersburgu poznała swojego przyszłego męża, prawnika Tadeusza Łempickiego. W 1916 roku para wzięła ślub i na świat przyszła ich córka Maria Krystyna, Kizette, wielokrotnie portretowana przez matkę. Po rewolucji i kłopotach Łempickiego nią spowodowanych, zdecydowali się na wyjazd do Paryża. Od 1918 roku Tamara podjęła studia u Maurice'a Denisa i Andre Lhote'a. Jej talent rozwijał się w oparciu o nowoczesne prądy sztuki, jak również rzetelne studia warsztatowe propagowane przez wymienionych artystów. W przyszłości Łempicka będzie wielokrotnie wyjeżdżała do Włoch, aby studiować klasyków sztuki dawnej.

Paryskie lata Łempickiej to czas rozwoju jej sztuki oraz niezwyklej popularności jej twórczości. Zainteresowanie malarki kubizowaniem bryły, syntetyzowaniem postrzeganych przedmiotów i rzetelnym konstruowaniem przedstawienia znalazły idealny rezonans w bardzo modnej w połowie lat 20. stylistyce art déco w designie. Choć termin ten wiązał się z tendencją w projektowaniu zdobnych, a jednocześnie klarowanie ustrukturyzowanych przedmiotów, to odnosiło się go również do stylu w malarstwie. Owe przemiany i potrzeba stworzenia nowej sztuki użytkowej odbijała się echem w nowoczesnym stylu życia. Modelki, takie jak księżna de Ganay, Peggy Guggenheim, a więc kobiety pewne siebie i wpływowo, stawały się nowymi egeriami Paryża. Aroganckie, snobistyczne, niekiedy perwersyjne, ubrane w kreacje od Chanel czy Schiaparelli wyrażały nowego, powojennego ducha czasu. Stawały się bywalczyniami kawiarni, nowomodnych klubów w amerykańskich stylu, ale też oficjalnych przyjęć. Piły, paliły, prowadziły szybkie samochody (porównaj „Autoportret w zielonym Bugatti” Tamary Łempickiej).

Łempicka była członkinią rosyjskiej elity, która stanowiła wpływowe środowisko w Paryżu, kojarzone z utracjuszkowską zabawą. Malarka bazowała na wizerunku dekadentki i hetery, kojarzonej z erotycznymi skandalami. Jej sztuka przedstawiała tego rodzaju nowy ideał człowieka „szalonych lat”, lecz również stanowiła perfekcyjną dekorację przestrzeni, w której żyła. Romans z Gabrielem d'Annunzio doprowadził do rozvodu Tamary i Tadeusza w 1927 roku. Siedem lat później malarka poślubiła barona Roula Kuffnera. W 1938 roku opuściła Europę i od lat 40. stała się wziętą portrecistką w Hollywood. Od lat 60. do śmierci w 1980 roku mieszkała w Meksyku.





Paul Cézanne, Martwa natura z pigwą, jabłkami i gruszkami, 1885-1887
Biały Dom, Waszyngton



Pablo Picasso, Jabłko, 1914, kolekcja prywatna

**„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

Przenosząc się do Stanów Zjednoczonych pod koniec lat 30., Łempicka porzucała znane życie na paryskim gruncie. Dekada poprzedzająca jej wyjazd to okres stabilności finansowej i wysokiej rozpoznawalności malarki, która ściągała na siebie zainteresowanie międzynarodowej klienteli. Zapewne nie przypadkowy był wybór Los Angeles jako miejsca zamieszkania w Stanach Zjednoczonych. W przededniu wybuchu II wojny światowej europejscy artyści ściągali do Nowego Jorku. Malarka wybrała jednak słynące z przemysłu filmowego Hollywood i, gdzie, posługując się ekscentrycznym wizerunkiem artystki i baronowej Kuffner de Dioszag, znalazła rynek dla swoich dzieł pośród lokalnej elity.

Już w latach 20. XX stulecia Łempicka tworzyła idealnie skomponowane martwe natury. Prostota ich wyrazu odmienna jest od wystudiowanych, „gadziarskich” portretów. W tych zazwyczaj niewielkich dziełach z precyzją oddawała stosunki świetlne, wrażenie materialności przedmiotów i ich detale, nadając im jednak gładkość i srebrzysty połysk przynależny art décoowskiemu rzemiosłu. Jej oszczędne w wyrazie, acz wysoce precyzyjne prace z tego czasu bliskie są w wyrazie niemieckiemu malarstwu Nowej Rzeczowości. W tych obrazach oczywisty jest akademicki sznyt zapośredniczony poprzez edukację w pracowni André Lhote’a i Maurice’a Denisa. Ówczesny język jej sztuki bazował na kubistycznej rebelii początku

XX stulecia – malarka chętnie posługiwała się geometryzacją, dzięki czemu jej obrazy z początku lat 20. są prekursorskie w stosunku do art déco. Przez całą karierę Łempicka jednak odwoływała się do dokonań dawnych mistrzów, a sztuka renesansowa – począwszy od technik malarskich po stylizację form – wydaje się istotnym komponentem jej całego dzieła malarskiego.

Prezentowana „Martwa natura z jabłkami” to praca jej wczesnego okresu amerykańskiego. Na białym talerzyku Łempicka sytuowała dwa jabłka, precyzyjnie komponując obraz w oparciu o okręgi i owale wyznaczone przez wskazane przedmioty. Podkreśliła mocny kontrast światłocieniowy, za pomocą którego wydobywa wolumen owoców i talerza. W tym zabiegu odwołuje się do mistrzów malarstwa barokowego. Tego rodzaju oszczędna martwa natura odwołuje jednak do klasyki malarstwa modernistycznego. Jabłka portretowane na stole to domena powstających od lat 70. XIX wieku martwych natur Paula Cézanne’a. Wzorem mistrza z Aix ten niby prozaiczny temat podejmowali kubiści – Picasso i Braque – których sztuka zmierzała do ujęcia na płótnie wielowymiarowej przestrzeni. Łempicka, znająca ich dokonania, zmierzała w innym kierunku – poszukiwała eleganckiej, ponadczasowej formy i nowej harmonii.



„Tamara Łempicka (de Lempicka), odkryta na nowo w latach 70. XX wieku, zyskała popularność dzięki swej wyrazistej sztuce oraz ekscentrycznej osobowości. Portrecistka intelektualnej i finansowej elity międzywojennego Paryża oraz dekadentckiego świata rosyjskiej emigracji, zyskała zasłużone miano ‘Déco diva’. Nie bez znaczenia były także jej styl życia, będący kwintesencją kobiety wyzwolonej ‘szalonych lat dwudziestych’”.

Katarzyna Nowakowska-Sito, Symbol i Forma. Przemiany w malarstwie polskim od 1880 do 1939, Olszanica 2008, s. 145

32

WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI

1854-1918

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

olej/plótno, 44 x 64 cm

sygnowany p.g.: 'WŚlewiński'

na krośnie malarskim opisany ręką prof. Władysławy Jaworskiej:

'Władysław Ślewiński Martwa natura z misą owoców | i małą doniczką, ok. 1904 | 44 x 64 cm'

oraz papierowa nalepka aukcyjna

estymacja:

350 000 - 500 000 PLN

78 000 - 111 000 EUR

OPINIE:

ekspertyza prof. Władysław Jaworskiej z dn. 28 lutego 2000 roku

POCHODZENIE:

aukcja Thierry Lanon, Brest, maj 2002

kolekcja prywatna, Francja



1856	●	1 czerwca w Białynie koło Mikołajewa na świat przychodzi Władysław Ślewiński. Osierocony przez matkę, która umiera podczas porodu, będzie wychowany przez babkę i ojca, Kajetana Ślewińskiego.
1866	●	Uczy się w gimnazjum w Radomiu, gdzie zdaje maturę.
1875	●	Zaczyna naukę w szkole rolniczej w Czernichowie, której nigdy nie ukończy.
1884	●	Przychodzi na świat syn Ślewińskiego, Władysław Porankiewicz, który zostanie malarzem.
1886	●	Władysław zaczyna gospodarować w majątku Pilaszkowice, który doprowadzi do ruiny.
1888	●	Przed długami i sekwestrem urzędu skarbowego Ślewiński wyjeżdża, bez pożegnania z rodziną, do Francji. Mimo wcześniejszych skłonności artystycznych dopiero tutaj odkrywa swój talent i nagle włącza się w życie artystyczne. Zapisuje się do Académie Colarossi, bywa w crémierie „Chez Madame Charlotte” na Montparnassie, który to lokal stanowi miejsce spotkań artystycznej awangardy. Tam styka się z Paulem Gauguinem.
1889	●	Konkurując z paryską wystawą światową, otwarta zostaje w Café Volpini wystawa syntetystów i symbolistów – pierwszy pokaz w Paryżu malarstwa Gauguina i jego szkoły. Ślewiński wówczas pierwszy raz podziwia ich prace i włącza się w ich ruch. Pierwszy raz wyjeżdża do Bretanii.
1891	●	Gauguin tworzy „Portret Ślewińskiego” (Muzeum Sztuki Zachodniej, Tokio).
1892	●	Wyjazd na stałe do Bretanii.
1895	●	Zaprzyjaźnia się z rosyjską malarką Jelizawietą Kruglikową, dzięki czemu artysta włącza się w rosyjską kolonię artystyczną w Paryżu. Zaprzyjaźnia się z rosyjskim poetą Maksymilianem Wołoszynem, który stanie się jednym z najbardziej przenikliwych krytyków malarstwa Ślewińskiego.
1897	●	Wystawa indywidualna w Galerie Georges Thomas w Paryżu. Pokazy we Lwowie i Warszawie. W kolejnych latach kontakty z luminarzami polskiego życia intelektualnego: Stanisławem Przybyszewskim czy Zenonem Przesmyckim.
1905	●	Ślewiński po 17 latach spędzonych we Francji wraca do Polski: spotyka się z rodziną (próba rozwiązania konfliktu z ojcem), a w Salonie Krywulta odbywa się przekrojowa wystawa 35 prac oraz dwóch obrazów Gauguina z jego zbioru. Otwarcie ekspozycji dokonuje się jedynie dzięki pomocy rodziny artysty, gdyż urząd skarbowy grozi zajęciem obrazów ze względu na dawne długi Ślewińskiego.
1906	●	Mówi się o tym, że Ślewiński może otrzymać katedrę malarstwa w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Nie otrzymuje jej, a niechęć krakowskiego środowiska wobec jego osoby znajduje wyraz w prasowej aferze i publikacji anonimowych listów w czasopiśmie „Czas”. Wyjeżdża do Poronina, gdzie maluje tatrzańskie krajobrazy. Utrzymuje kontakty z Leopoldem Staffem, Janem Kasprowiczem czy Stanisławem Witkiewiczem. Powstaje jeden z jego najbardziej rozpoznawalnych obrazów, „Sierota z Poronina” (Muzeum Narodowe w Warszawie).
1908	●	Ślewiński staje się popularny wśród młodej generacji artystów. Zostaje mianowany profesorem warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, lecz wkrótce rezygnuje z posady (prawdopodobnie przez konflikt z Xawerym Dunikowskim). Otwiera własną szkołę artystyczną przy ulicy Polnej.
1909	●	Plener z uczniami w Kazimierzu Dolnym i poplenerowa wystawa w warszawskiej Zachęcie.
1910	●	Po pięcioletnim pobycie w Polsce, Ślewiński wyjeżdża na stałe do Bretanii, zapewne zawiedziony stosunkami panującymi na rodzimej scenie artystycznej. Zamieszkuje w neostylowej willi w Doëlan, małym porcie rybackim.
1911	●	Do Ślewińskich przyjeżdża młody Stanisław Ignacy Witkiewicz. W następnych latach pojawia się tam również młodzi polscy malarze, m.in. Tadeusz Makowski.
1912	●	Powstaje „Autoportret w stroju bretońskim” (Muzeum Narodowe w Warszawie), który monografistka malarza Władysława Jaworska postrzega jako manifest artysty.
1916	●	Śmierć artysty. Ślewiński zostaje pochowany w Bagneux pod Paryżem.
1919	●	Wystawa pośmiertna w Pavillon de Marsan w Luwrze. W kraju analogiczna ekspozycja będzie miała miejsce w Zachęcie w 1925 roku.
1928	●	Pierwsze monograficzne opracowanie malarstwa Ślewińskiego: swoją rozprawę publikuje malarz i krytyk Tytus Czyżewski.
1983	●	Pierwsza i jak do tej pory jedyna wystawa monograficzna Ślewińskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Władysław Ślewiński, Paryż, około 1900



WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

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

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

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





WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI

1854-1918

"Lewkonie", 1909

olej/plótno, 61,8 x 50 cm

sygnowany l.d.: 'WŚlewiński'

na odwrociu ramy papierowe nalepki wystawowe Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie,
Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie
na krośnie malarskim numer: '727'

estymacja:

600 000 - 800 000 PLN

133 000 - 178 000 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Agra-Art, grudzień 2002

prywatny zakup w warszawskim domu aukcyjnym

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, 1910 (?)

Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, Warszawa, 1910 (?)

Nieustająca Wystawa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, styczeń-luty 1910

LITERATURA:

Alicja Daszkiewicz, Władysław Ślewiński, Warszawa 2006, s. 52 (il.)

Encyklopedia sztuki polskiej, wstęp Jan K. Ostrowski, Kraków 2001, s. 646 (il.)

Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, Sztuka Młodej Polski, Kraków 1999, s. 252, il. 246

Barbara Kokoska, Impresjonizm polski, Kraków 2001, s. 77 (il.)

Jan K. Ostrowski, Mistrzowie malarstwa polskiego, Kraków 1996, s. 144 (il.)

Elżbieta Charazińska, Ewa Micke-Broniarek, Anna Tyczyńska, Malarstwo polskie w zbiorach prywatnych, Warszawa 1995, s.139, il.148.

Nieustająca Wystawa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1910, nr kat. 49

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

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







Życiorys Władysława Ślewińskiego odmienny jest od innych artystów Młodej Polski. Mawiał miał: „Szlachcic polski może uprawiać tylko rolę albo sztukę”. Nie zdobył wykształcenia z żadnej renomowanej Akademii, a malarstwem zaczął się parć, mając 32 lata. Wtedy to, w 1888 roku uciekł do Francji w obawie przed sekwestrem Urzędu Podatkowego, który groził mu za doprowadzenie przezeń rodzinnego majątku do ruiny. W Paryżu styka się już na początku pobytu z artystyczną awangardą tego czasu. Poznaje Paula Gauguina i otaczający go krąg malarzy, a w 1889 roku pozostaje pod urokiem wystawy Grupy impresjonistów i syntetystów w Café Volpini. Wkracza do świata sztuki jako malarz nieukształtowany i jako metodę twórczą wybiera dla siebie syntetyzm, choć rozumiany nieortodoksyjnie, przez schemat sylwetowej formy. Kontaktuje się także z przebywającymi wówczas w stolicy Francji: Augustem Strindbergiem, Edvardem Munchem, Dagny i Stanisławem Przybyszewskim. Swoje dalsze życie zwiąże z Bretanią, do której po raz pierwszy wyjedzie za sprawą Gauguina w 1889 roku, stając się członkiem ugrupowania Pont-Aven. W 1896 roku osiada w Le Pouldu.

Po 17 latach powróci do ojczystego kraju. W 1905 roku porzuci Francję i przyjedzie do Polski prawdopodobnie z zamiarem zamieszkania na stałe. W styczniu 1908 roku pisał z Monachium do malarza Rodericka O'Connora: „Często myśleliśmy o Panu [Ślewiński i jego żona, Eugenia], wierni wspomnieniom pogodnego życia, które prowadziliśmy w Paryżu i Bretanii, zwłaszcza w porównaniu z piekielnymi wydarzeniami, które przeżyliśmy w naszej uroczej ojczyźnie. Gdyby Pan wiedział, co za życie prowadzimy od dwóch lat!”. Owe piekielne wydarzenia to zapewne roszczenia Urzędu Skarbowego, który domagał się spłaty zadłużenia majątku w Pilaszkowicach. Pierwszą po przyjeździe ekspozycją prac malarza była wystawa w warszawskim Salonie Krywulta otwarta już w lutym 1905 roku. Poczytywać ten gest można jako próbę przypomnienia o sobie stołecznej publiczności i chęć nawiązania nowych kontaktów artystycznych. „Chodził do obrazu do obrazu wyraźnie zatroskany i szukał czegoś, czego nie mógł znaleźć. Gdy wreszcie spotkali się tam obaj, zamienili ze sobą serdeczne uściski, które miały raczej głębokiego, wzajemnego współczucia niż zrozumienia i uznania” (Mieczysław Fijałkowski, Uśmiechy lat minionych, Katowice 1962, s. 97). Powrót do Polski artysty powodowany mógł być chęcią udowodnienia ojcu, że 17 lat we Francji należycie spożytkował. Jak wynika z pamiętnikarskich wspomnień, ten plan się jednak nie powiódł.

Ślewiński natomiast, mimo kosmopolitycznej (francuskiej i niepatriotycznej) orientacji swojej sztuki i poza rzekomym konfliktem z Józefem Mehofferem i realnym z Xawerym Dunikowskim, cieszył się raczej sympatią polskiego środowiska artystycznego. Szczególnie dobrze odnalazł się w realiach kolonii artystycznej w Poroninie, gdzie wyjedzie w 1906 roku i powracać będzie w latach kolejnych. Tam nawiąże trwałe relacje z Janem Kasprowiczem, Leopoldem Staffem, Stanisławem Witkiewiczem, Edwardem Porębowiczem i Janem Stanisławskim. Ten pierwszy stanie się bliskim przyjacielem malarza i orędownikiem jego twórczości. Kasprowicz stworzył jeden z najpiękniejszych tekstów o malarstwie Ślewińskiego – osobisty list, który przedrukowano jako wstęp do katalogu wystawy we Lwowie w 1907 roku.

Ślewiński w swoim okresie polskim 1905-1910 chętnie malował martwe natury. Powracają w nich właśnie „kwiaty ojczyste”: maki, piwonie, astry, słoneczniki, rumianki czy lewkonie ujmowane, tak jak w Bretanii, w glinianych dzbankach. Prace tę cechuje typowa dla Ślewińskiego oszczędność, ale i odmienny od dzieł wcześniejszych, jasny, radosny koloryt. W prezentowanych „Lewkoniach” białe, różowe i fioletowe kwiaty z przydomowego ogrodu przedstawił na stoliku, który inaczej niż w innych pracach nie zamyka perspektywy kompozycji. Ślewiński w tle umieścił wejście do następnego pomieszczenia, zapraszając widza do domowych przestrzeni oświetlanych delikatnym, naturalnym światłem. Delikatnie rozwibrowane opracowanie kwiatów kontrastuje z płaszczyznowym ujęciem stolika, ścian i podłogi, który artysta skontrastował barwnie, postugując się brązem zmieszonym z ugiem i błękitem wpadającym niekiedy w liliowe tony.





34 †

WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI

1873-1951

Obóz cygański, około 1921

olej/płótno, 46 x 55 cm

sygnowany i datowany p.d.: '21 (?) | W. Terlikowski'

estymacja:

45 000 - 60 000 PLN

10 000 - 13 400 EUR

POCHODZENIE:

DESA Unicum, czerwiec 2006

kolekcja prywatna, Polska

Włodzimierz Terlikowski to artysta powszechnie znany szerszemu gronu odbiorców. Jego biografia wciąż pozostaje jednak dla nas historią enigmatyczną, pełną luk i niedopowiedzeń. Urodzony w Poraju twórca już od najmłodszych lat był niespokojnym duchem. Co raz wyprawiał się z rodzinnego domu na bliższe lub dalsze eskapady. Życie wędrowca prowadził praktycznie do samego końca, a pasja do podróżowania zdeterminowała jego artystyczne *œuvre*. Pośród skrawków informacji, tu i ówdzie pojawiają się wzmianki o jego egzotycznych wyprawach. Czy można im wierzyć? Badacze do dziś nie są zgodni w tej materii. Opowiadając o Terlikowskim jednym tchem wymienia się oprócz krajów europejskich chociażby Chiny, Indie, Singapur, Australię, Nową Zelandię, a nawet Meksyk. Biografista malarza, Bennard Bloch Perlman, sytuuje około roku 1898 początek jego podróży – swoistego Grand Tour, które miało trwać niemalże siedem lat. Trudno dziś jednoznacznie stwierdzić, co w tej opowieści jest prawdą, a co tylko wytworem bujnej fantazji samego artysty, który jak wiemy stworzył w Paryżu swoją własną legendę i osobliwy mit obieżyświata.

Bez względu na to, jakie zakątki globu odwiedził Terlikowski, nie można odmówić miana globtrotera. Malarz przemieszczał się z miejsca na miejsce i łapczywie chłonał otaczającą go rzeczywistość. Ze względu na wykorzystywaną przez niego impastową technikę, zachowywał zapewne owe zaobserwowane kadry, po to, aby przenieść je na płótna w zaciszu swojej pracowni. Na wielu z nich pojawiają się przedstawienia wędrownych taborów cygańskich. Sam Terlikowski zapewne utożsamiał się z tym koczowniczym ludem – wolnym, niezależnym i samowystarczalnym. Nie raz ukazywał skoncentrowane jeden obok drugiego charakterystyczne, zielone wagony i nakryte płachtą materiału wozy. Te nastrojowe pejzaże, wyludnione i jakby zupełnie opuszczone przez człowieka znakomicie oddają pełną spokoju sztukę malarza. Tak pisał o Terlikowskim wspomniany już wyżej Perlman: „Mistrz wielce spokojnej i mądrej sztuki porzuca pędzel dla szpachli. Potrzebuje pracować szybciej. Kończy swoje prace, stojąc przed przedmiotem, bez uprzedzeń, dając siebie w pełni, silnie, intensywnie; tłumaczy swoją wizję bezpośrednio, pracuje tak, jak płynie rzeka” (Bennard Bloch Perlman, Władimir De Terlikowski: His Life And Art, Ashville 1998, s. 51).



35 †

WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI

1873-1951

Widok na Pont Royal w Paryżu, 1929

olej/plótno, 90 x 58 cm

sygnowany i datowany p.d. oraz l.d.: '29 | W. Terlikowski'

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

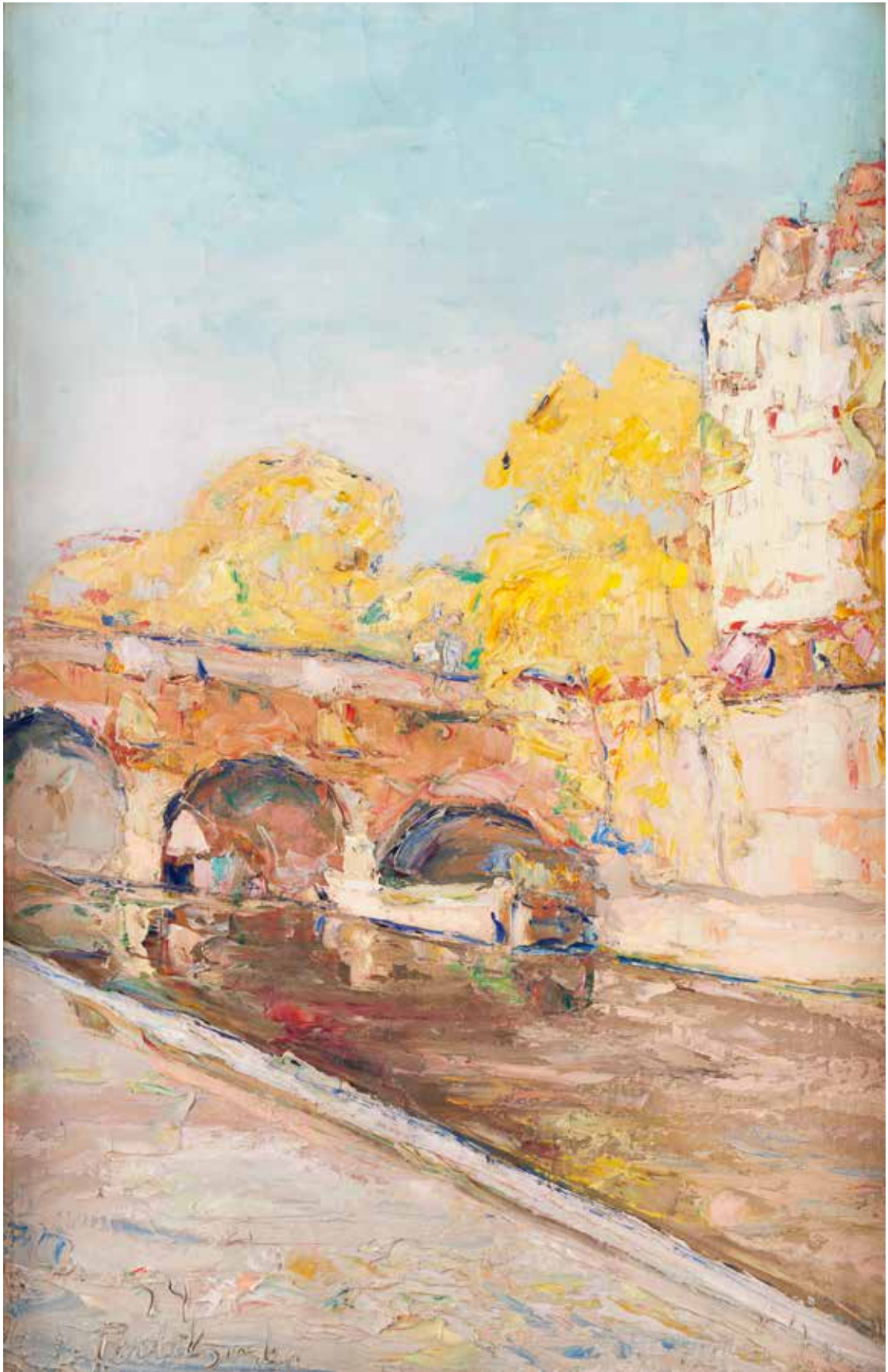
6 700 - 8 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Austria

„Z pochodzenia warszawianin, pan Terlikowski od lat 13 przeszło nie był w syrenim grodzie, zachował jednak o nim żywe wspomnienia. W licznych swoich podróżach artysta zwiedził Nową Zelandię, Indie, Afrykę, a od lat 10 mieszka w Paryżu i wystawia tu swe płótna. Oryginalność i swoisty rozmach szybko zwróciły nań uwagę krytyków i publiczności francuskiej, której rodak nasz jest prawdziwym ulubieńcem”.

Maria Kastarska, Wystawa Włodzimierza Terlikowskiego, „Świat” 1921, nr 16, s. 7



36 †

RAJMUND KANELBA

1897-1960

Dama z wachlarzem, około 1930

olej/ płótno, 70 x 57 cm
sygnowany l.g.: 'Kanelba'
datowany na odwrociu: '1930'

estymacja:

80 000 - 100 000 PLN

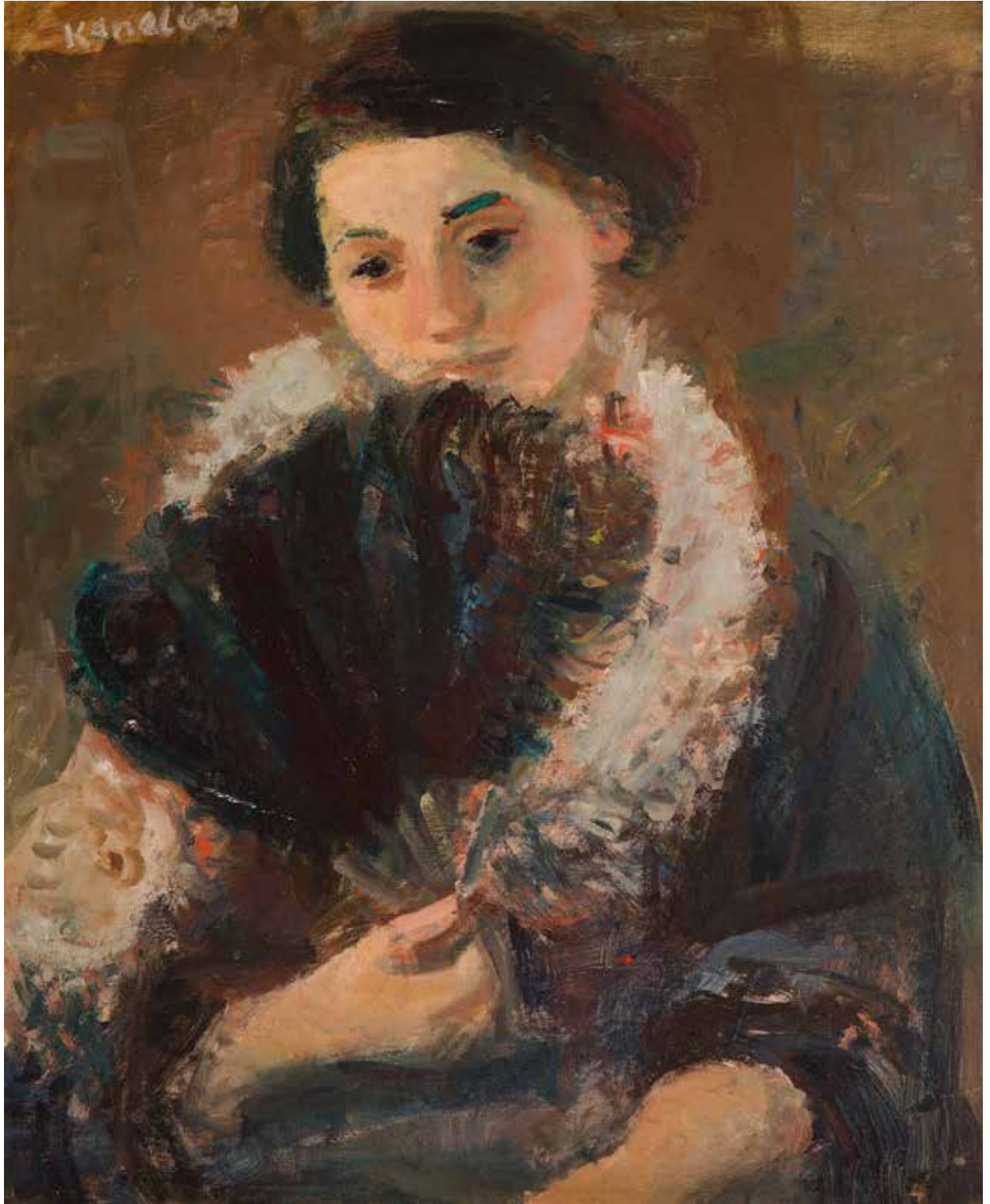
17 800 - 22 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

Spośród wszystkich młodych ludzi, którzy przybyli z zagranicy, aby się uczyć z naszymi malarzami, nie znam takiego, który jest bardziej utalentowany niż Polak Kanelba. Jego wizja jest zarówno łagodna, jak i zręczna, i jego oko jest dziwnie wrażliwe na wszystkie modulacje koloru i na wszystkie wariacje nastroju”.

François Thiébault-Sisson, „Le Temps”, październik 1928





Rajmund Kanelba kształcił się w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych u ważnych przedstawicieli polskiego modernizmu – Stanisława Lentza i Tadeusza Pruszkowskiego. Edukację artystyczną kontynuował w wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych (1919-22), gdzie zetknął się z silnym oddziaływaniem ekspresjonizmu. W 1926 wyjechał na stałe do Paryża. Edward Woroniecki, historyk sztuki i krytyk, utrzymywał, że twórca znalazł się w stolicy Francji, zachęcony słowami swego mistrza i przyjaciela, Eugeniusza Zaka. Nad Sekwaną malarz nawiązał kontakt z osiadłym w mieście Romanem Kramsztykiem i w niedługim czasie wszedł w środowisko Montparnasse’u. Natychmiast zaczął wystawiać na Salonie Jesiennym i innych salonach. W 1927 przebywał w Pont-Aven. Już w dwa lata później wszedł w skład nowo powstałej Grupy Artystów Polskich w Paryżu i doczekał się pierwszej indywidualnej wystawy w paryskiej Galerie Bernheim. Po dziesięciu latach spędzonych we Francji zdecydował się na wyjazd do Londynu, a w 1938 (lub 1937) – do USA i prawdopodobnie wówczas spędził jakiś czas na Florydzie. Mimo licznych podróży utrzymywał stały kontakt z Polską: w 1932 przyłączył się do powstałego wówczas ugrupowania Nowa Generacja, w 1933 odwiedził Warszawę.

„Kanelba swoje uczucia wyraża przy pomocy własnego stylu, własnego malarstwa. Artysta nie ujawnia jednak chętnie swoich emocji, świadczy o tym ograniczona tematyka jego prac. Pełne patosu piękno wiecznego ruchu – oto, co najsilniej chyba oddziałuje na wyobraźnię twórczą Kanelby. Ruch ten oddaje kolorem – bogatym, jakościowo różnorodnym, złożonym z subtelnych gradacji”.

Zygmunt Klingsland, *La peinture de Kamelba, "Pologne Littéraire" 1932, nr 65-66, s. 4*

Podczas II wojny światowej i następnie do około 1948 prawdopodobnie przebywał w Anglii, jednakże w 1943 odnotowano go wśród artystów polskich czynnych w Stanach Zjednoczonych. Do końca lat 50. krążył pomiędzy Paryżem, Nowym Jorkiem a Londynem, w którym zmarł w 1960. Kanelba dał się poznać jako świetny portrecista zarówno dzieci (bardzo ważny temat jego dzieł), jak i dorosłych – przede wszystkim kobiet. Stosował ciekawe rozwiązania fakturowe; posługiwał się głównie techniką olejną, czasem gwaszem i akwarelą. Kolorystyka jego prac jest harmonijna, stonowana, rozegrana zazwyczaj w wąskiej, wyszukanej gamie barwnej przygaszonych błękitów, szarości i zieleni. Współcześni autorowi krytycy sztuki wskazują na nieprzeciętny talent w dziedzinie koloru oraz na jego zmysł kompozycyjny. O kolorystyce obrazów artysty tak pisał Chil Aronson: „Kanelba wyczuwa twórczość Maneta i Cézanne’a silniej niż którykolwiek z młodych malarzy. Z prawdziwym talentem związane jest wykształcenie. W jego płótnach forma i kolor są zrównoważone, rysunek jest precyzyjny i giętki, kolor subtelny i powściągliwy, kompozycja szlachetna i pełna siły. Stałe dążenie do doskonałości i nieustanne poszukiwania artysty znajdują potwierdzenie w najnowszych jego dziełach, w których ujawnił swe zdolności kolorystyczne. Przejawiają się one w stosowaniu barw wyrazistych, choć przytłumionych, delikatnych, o wykwiętym walorze” (Chil Aronson, *Art polonais moderne, Paris 1929, s. 17*).

37 †Ω

ZYGMUNT JÓZEF MENKES

1896-1986

"Kobieta z lustrem" (Woman with mirror), 1958

olej/ płótno, 122 x 86 cm

sygnowany p.d.: 'Menkes'

na krośnię malarskim papierowa nalepka The Butler Institute of American Art w Youngstown
oraz przybite odznaczenie

estymacja:

250 000 - 350 000 PLN

56 000 - 78 000 EUR

POCHODZENIE:

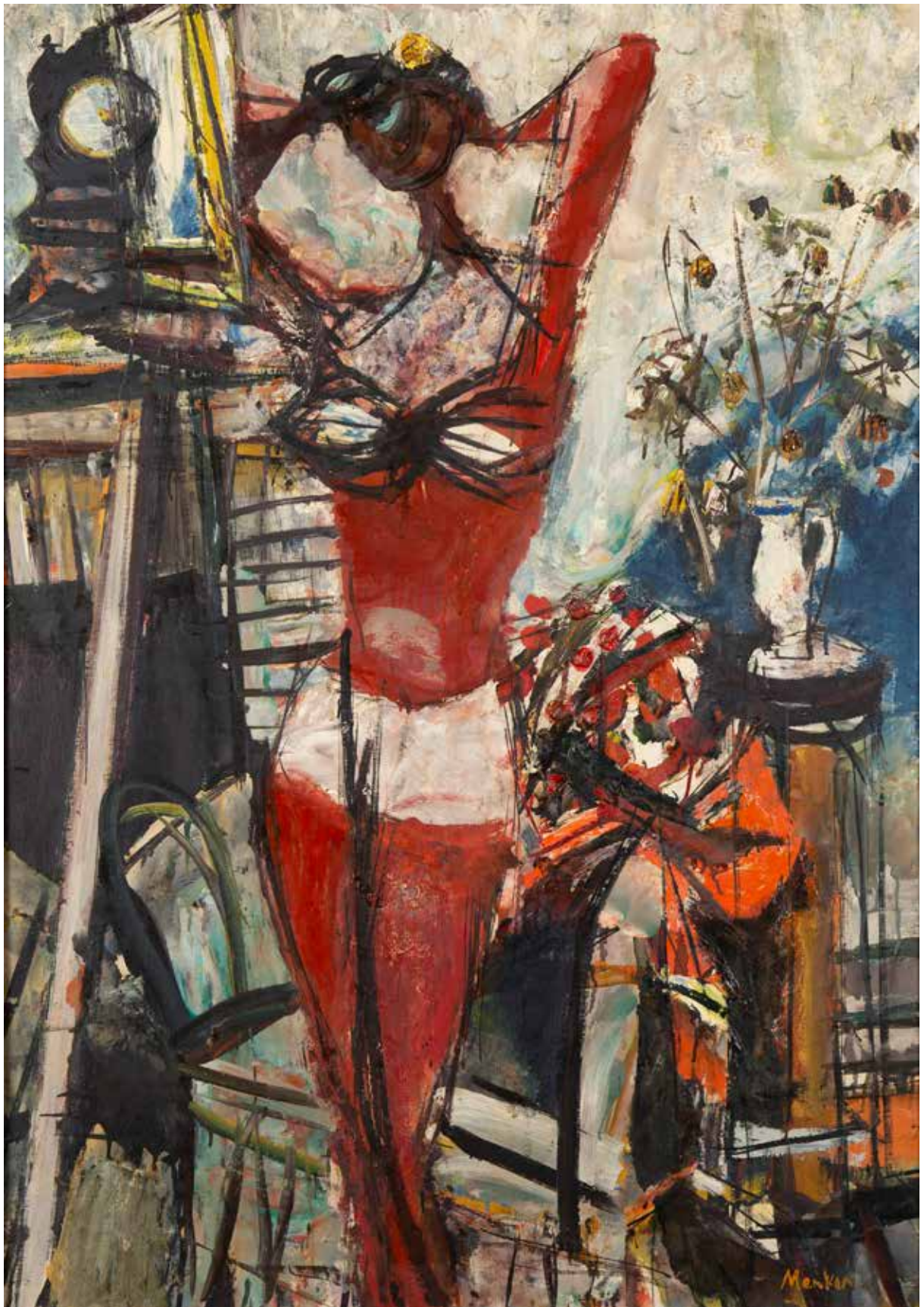
kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

WYSTAWIANY:

Mid-Year Show, The Butler Institute of American Art, Youngstown, Ohio, 1958

„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



Archetypiczna koncepcja artysty i jego modelki, która trwa nieprzerwanie do czasów współczesnych, bazuje na toposie legendarnego Apellesa, greckiego malarza, przewyższającego zdaniem Pliniusza Starszego wszystkich poprzedników i współczesnych mu twórców. Miara jego wielkości stało się między innymi przedstawienie nagiej kobiecej piękności. Anegdota dotycząca Apellesa tworzącego wizerunek Campaspe, kochanki Aleksandra Wielkiego, którą przedstawiał jako nagą Wenus, nie tylko zapewniła artystom temat dla wizerunków nagiej modelki w pracowni, ale również wcielała mit erotycznych implikacji i konsekwencji wynikającej z relacji malarza z modelką. Na kanwie tej opowieści tworzone wizje artysty jako jedyne, który jest zdolny do obiektywnej oceny proporcji i anatomii ludzkiej figury i jej piękna. Uznawany za największego z malarzy Apelles, stał się przykładem tego, do czego zdolna jest sztuka malarska. Kobięcy akt i piękno nagiego ciała stawało się paradygmatem malarstwa, a wizerunek kobiecego piękna, mógł być interpretowany jako jego alegoria. Należy pamiętać, że za tym mitem kryła się rzeczywistość, rzeczywistość społecznych i płciowych różnic i nierówności. Pozowanie nagich modelek często budziło różnego rodzaju moralne wątpliwości i niepokoje. Modelki, pochodzące z najniższych warstw społecznych, często zmuszone do swojej profesji sytuacją finansową, przez wiele stuleci kojarzone były z deprawacją. Dlatego też wielu artystów unikało zbyt bliskich skojarzeń z nimi. Pod koniec lat dziewięćdziesiątych XIX stulecia, kiedy w całej Europie zaczęły kształtować się bohemy artystyczne, modelki zaczęły zyskiwać większy szacunek i wyższą pozycję społeczną. Stały się niemal obowiązkowym elementem nowych artystycznych stowarzyszeń i ugrupowań, przestając pełnić funkcję jedynie bezimiennych manekinów. W czasie, kiedy życie artystyczne toczyło się w kawiarniach i barach, modelki funkcjonowały w tych kręgach na niemal równych prawach co artyści. Kiedy twórcy odrzucili chęć udziału w burżuazyjnym społeczeństwie, artysta i modelka mogli spotkać się na bardziej egalitarnych zasadach.

Jednym z głównych motywów twórczości Zygmunta Menkesa były kobiece postacie, nie tylko nagie lub półnagie modelki, przedstawione we wnętrzu. Niezwykle często 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. Przykładem takiej pracy jest prezentowana w ofercie „Kobieta z lustrem”. W dojrzałym etapie swojej twórczości Zygmunt Józef Menkes rozwinął charakterystyczny „kaligraficzny” styl - wprowadził do swojej palety wiele czerni i szlachetnego granatu będących emblematem jego amerykańskich prac. Jednocześnie do natury podchodził w sposób zupełnie antynaturalistyczny. Jeśli w okresie paryskim obrazował piękno ciała ludzkiego i kwiatów, to w koronnym etapie swojej drogi twórczej próbował zamknąć ich esencję w ciemnych plamach, mrocznym rysunku stosowanym trochę jak pismo, trochę jak hieroglif, który nie zapewnia dokładnego poznania rzeczy, lecz dostęp do ich natury. Syntetyczna sylwetka kobiety w prezentowanej pracy została zaznaczona jedynie przez gruby, energicznie położony kontur. W kompozycji zatracza się niemal cielesność modelki, staje się niemal kukłą złożoną z plam i linii. Artysta zastosował silne kontrasty barwne, zastawiając krwistą czerwień ciała modelki z chłodem błękitu w tle. W prezentowanym dziele, Menkes pracuje nad konturem, wydobywającym zmysłowość i dyskretny erotyzm materii modelki. Przedstawienie dzięki rozwiązaniom plastycznym i ujęciu różnorodnych deseni tkanin, tapet, stroju i przedmiotów wyróżnia się szczególną dekoracyjnością. Brawurowo poprowadzony dukt pędzla można odnosić do ekspresji malarstwa Adolpha Gottlieba, Clyfforda Stilla czy Willema de Kooninga. 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).







38 †

ZYGMUNT JÓZEF MENKES

1896-1986

Martwa natura z bandžo, lata 30. XX w.

olej/tektura, 67 x 53,5 cm
sygnowany p.d.: 'Menkes'

estymacja:

120 000 - 180 000 PLN

27 000 - 40 000 EUR

POCHODZENIE:

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

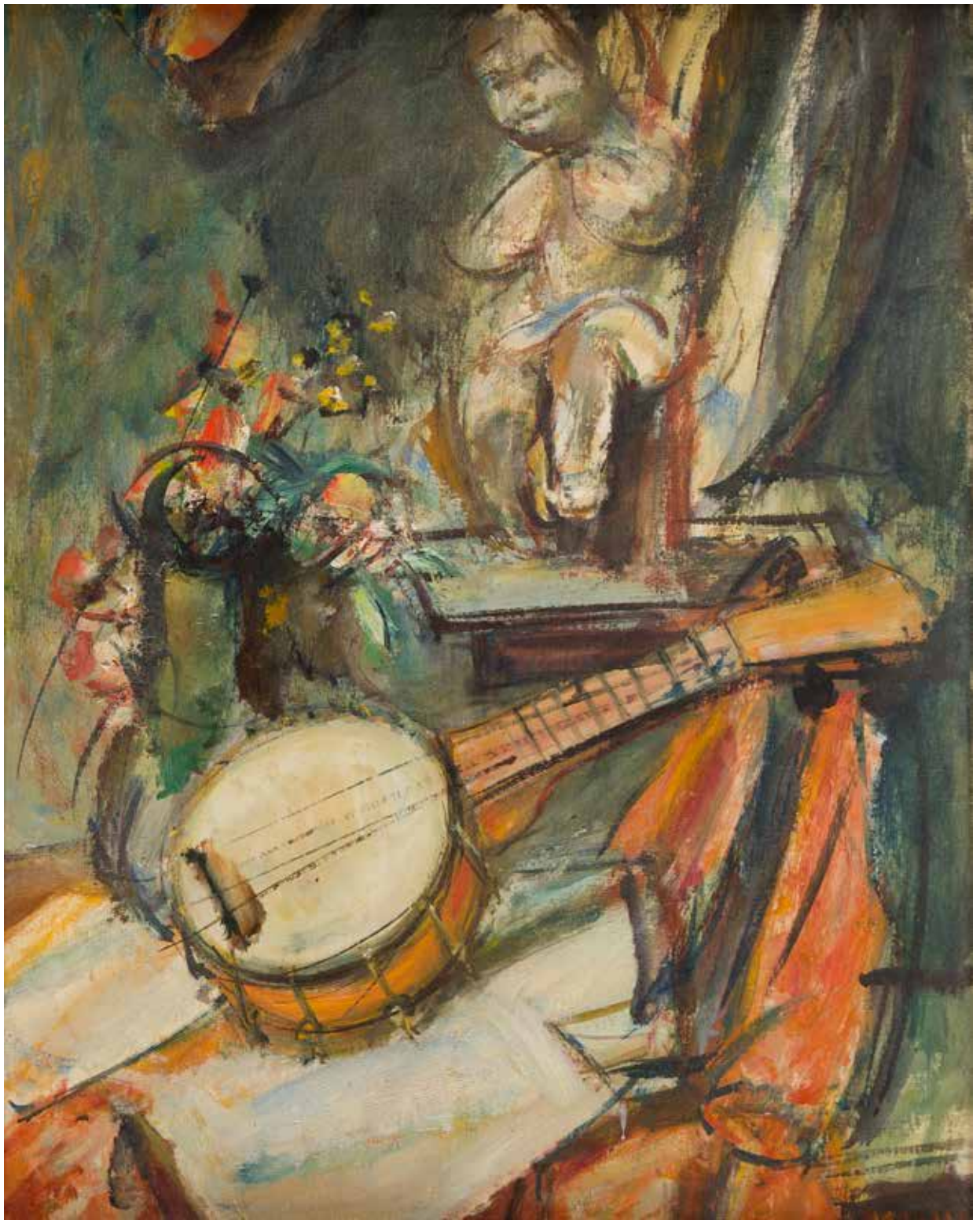
LITERATURA:

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

„W wielu płótnach Menkesa dostrzegamy wokół przedstawionych ludzi i przedmiotów prawie niedostrzegalne uderzenia pędzla w różnorodnych kolorach. Są to mieniące się, 'koronkowe' ozdobniki, które tworzą dookolną wirującą oprawę, a całemu płótnu nadają nie do końca określone drganie. Może stąd pochodzi owa muzykalność, o której tak często wspominali piszący o Menkesie krytycy?

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 muzyczny, 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



39 †

NATAN GRUNSWEIGH

1880-1956

"Dom"

olej/tektura, 40 x 57 cm

sygnowany p.d.: 'Grunswleigh'

nalepki inwentarzowe i aukcyjne na odwrociu

estymacja:

25 000 - 35 000 PLN

5 600 - 7 800 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Millon & Associés, Paryż, kwiecień 2012

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Nathan Grunswleigh. Mistrzowie École de Paris, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 16 maja – 12 września 2020

LITERATURA:

Nathan Grunswleigh. Mistrzowie École de Paris, tekst Maria Muszkowska, katalog wystawy, Villa la Fleur,

Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2020, nr kat. 39, s. 115 (il.)

Głównym tematem w dziele Nathana Grunswleigha były widoki miejskie. Przedstawienia miasta pędzla Grunswleigha, 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 oeuvre twórców Szkoły Paryskiej częste są niemalow-

nicze, „zakurzone” widoki uliczek Montmartre’u, Montparnasse’u i przedmieść Paryża. Zamiast wystawnego życia bulwarów, Grunswleigh 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 artyści posiadają medytacyjny wyraz, zdradzający melancholijny charakter jego stosunku do rzeczywistości.







40 †

JOSEPH HECHT

1891-1951

Leda z łabędziem, około 1925

olej/plótno, 105 x 77 cm
sygnowany p.d.: 'Józef Hecht'

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

6 700 - 8 900 EUR

POCHODZENIE:

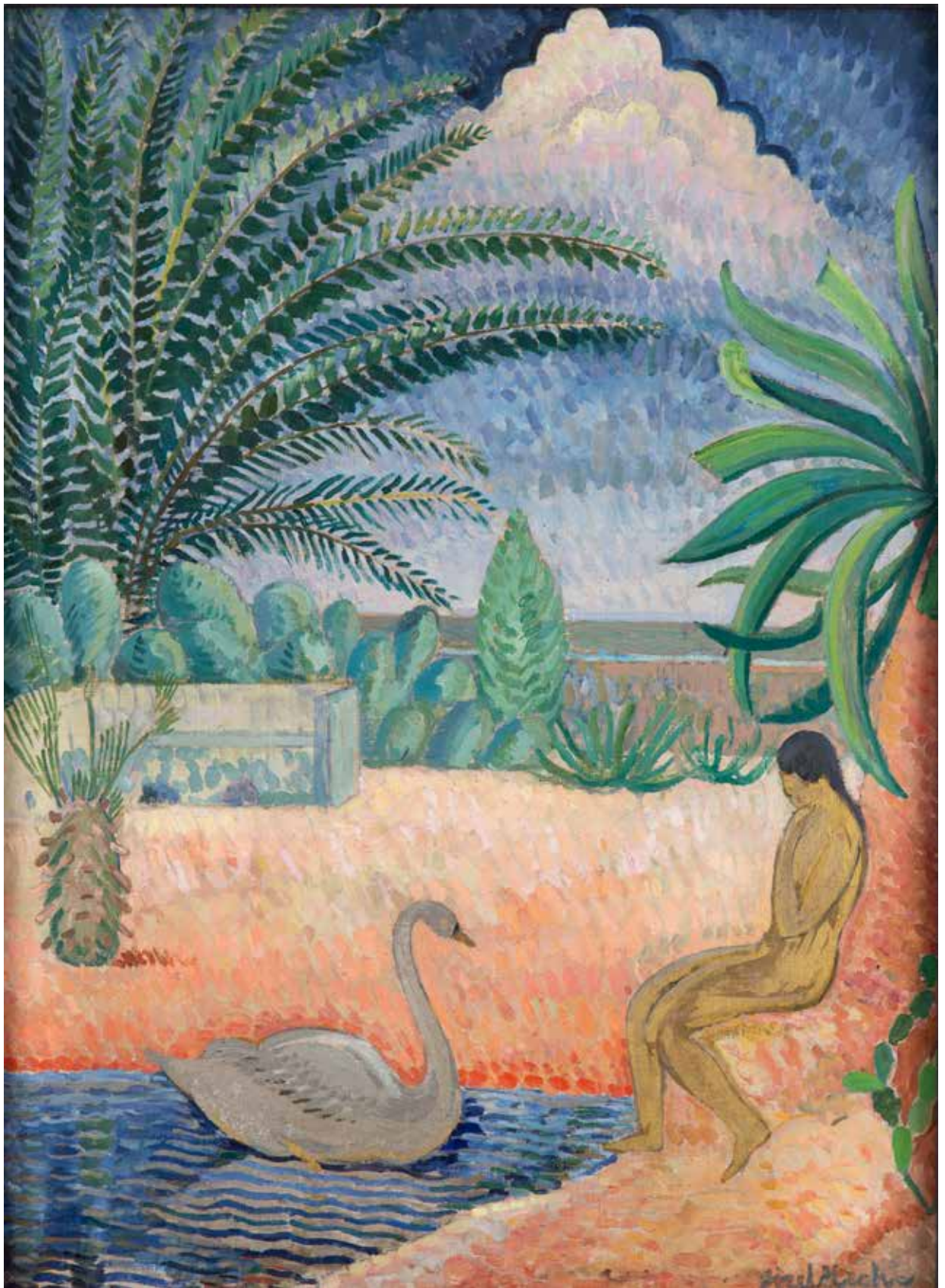
dom aukcyjny Boisgirard, Paryż, grudzień 1999

kolekcja prywatna, Polska

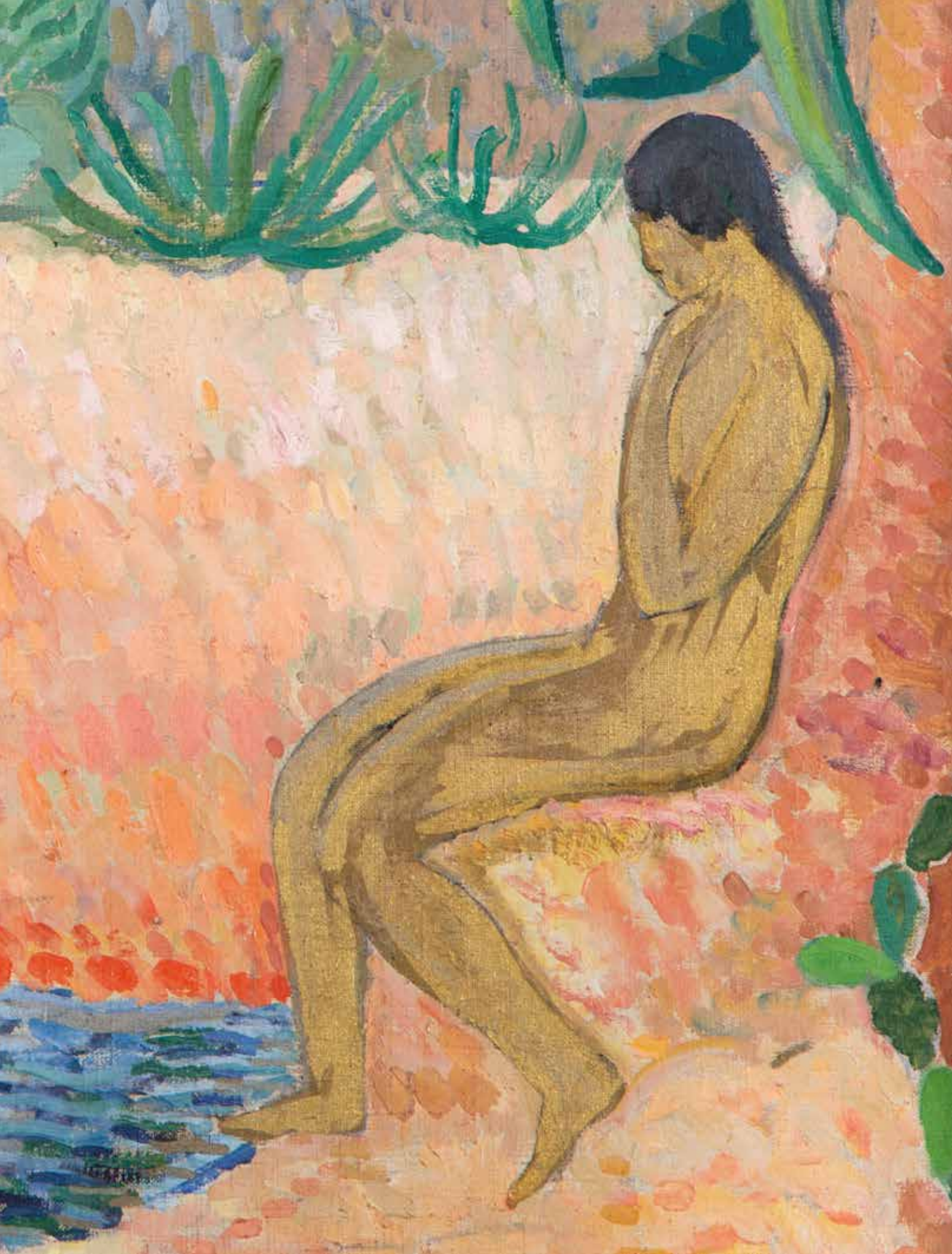
Prezentowana praca to dzieło rzadko pojawiającego się na rynku aukcyjnym malarza, Józefa Hechta. „Leda z łabędziem” stanowi interesującą mieszankę wpływów orientalnych, prymitywistycznych oraz neoklasycystycznych tak ważnych dla sztuki okresu dwudziestolecia międzywojennego.

Hecht był znaczącą postacią w środowisku École de Paris. Urodził się w rodzinie żydowskiej w Łodzi, a wykształcenie odebrał w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w latach 1909-14. Podczas I wojny światowej przebywał w Norwegii, skąd w 1920 roku przeniósł się do Paryża. Tam swoje prace malarskie eksponował na Salon d'Automne oraz Salon des Indépendants. Oprócz tego jego prace pojawiały się na wystawach w Stanach Zjednoczonych, Anglii oraz Polsce. Specjalnością artysty była grafika artystyczna, w której wyrażał się w technice miedziorytniczej bulino, którą rozpropagował wśród artystów w Paryżu. W roku 1926 wydał album grafik zatytułowany „Atlas”, do którego przedmowę napisał znany krytyk i poeta francuski Gustave Kahn. Potrzeba rozpowszechniania awangardowej odmiany grafiki artystycznej doprowadziła do współzałożenia przez Hechta grupy „La Jeune Gravure Contemporaine”. Największym sukcesem Hechta były dwa złote medale przyznane jego pracom na Wystawie Światowej w 1937 roku. Hecht II wojnę światową spędził, ukrywając się w Sabaudii jako robotnik rolny. Wrócił do Paryża i dopiero po dłuższym czasie powrócił do twórczości artystycznej. Zmarł w 1951 roku w Paryżu.

„Leda z łabędziem” pokazuje twórczą próbę powiązania antycznego tematu zaczerpniętego z „Metamorfóz” Owidiusza, a popularnego od okresu renesansu za sprawą artystów takich jak Leonardo da Vinci czy Michał Anioł, z współczesnymi artyście wątkami w sztuce awangardowej. Uwagę zwraca orientalizujący pejzaż z dominującą lewą częścią kompozycji, ornamentalnie potraktowaną palmą o bujnych liściach. Syntetycznie ujęta figura Ledy przywołuje skojarzenia z dokonaniem artystów takich jak Paul Gauguin czy Henri Rousseau.







41 †

ZBIGNIEW PRONASZKO

1885-1958

Portret damy w zielonej sukni, lata 30. XX w.

olej/ płótno, 99 x 69,5 cm

sygnowany p.g.: 'Z. Pronaszko.'

na krośnie malarskim stemple Składu Papieru Reginy Aleksandrowicz w Krakowie,

dwa stemple odnoszące się do rozmiaru podobrazia: '99.'

oraz opis własnościowy

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

6 700 - 8 900 EUR

Zbigniew Pronaszko był współtwórcą pierwszego polskiego awangardowego ugrupowania – formistów. W programowym tekście grupy, napisanym przez Pronaszkę do katalogu pierwszej wystawy ekspresjonistów (która dwa lata później przyjęła nazwę „Formiści”) artysta wyraził przekonanie, że najważniejszymi wartościami w malarstwie są forma i barwa. Skupieni wokół w ugrupowania artyści, dążyli do uproszczenia, geometryzacji oraz deformacji przedstawienia. Chociaż formistyczny etap twórczości w jego malarstwie trwał zaledwie kilka lat, to każdą fazę twórczości Zbigniewa Pronaszki charakteryzowała świeżość i odkrywczność. W malarstwie Pronaszki bardzo szybko pojawił się zwrot ku bardziej tradycyjnym ujęciom ludzkiej sylwetki czy pejzażu. Na początku lat trzydziestych malarz związał się z grupą artystyczną „Zwornik”, której założeniem było „dobre malarstwo” i zainteresowanie barwą jako środkiem budowy obrazu. Od tego momentu, głównym punktem zainteresowania Pronaszki w malarstwie stał się kolor, a dominującym tematem portret. W obrazach z lat 1925-32 budował swoje obrazy wyłącznie nasyconą kolorystyką, kładzioną szerokimi impastami. W kolejnych latach zaczął nakładać farbę krótszymi pociągnięciami pędzla. Reprezentatywną dla dzieł z drugiej połowy lat trzydziestych jest seria obrazów przedstawiających modelki w pracowni. Artysta wprowadził wówczas gwałtowne zestawienia barw intensywnych, mocnych, niekiedy agresywnych, wykorzystywał kontrasty tonów ciepłych i zimnych. Znamienne dla tego okresu są portrety o pogłębionej ekspresji. Prezentowany obraz jest reprezentatywnym przykładem malarstwa artysty zapewne z początku lat 30. XX w. Forma zbudowana jest kolorem, zaznaczona w niektórych partiach konturem. Farba nałożona jest spontanicznym, szerokim ruchem pędzla. Dominantami kolorystycznymi stanowią czerwień tła, oraz zieleń i błękity stroju kobiety. Kompozycja oparta jest na kontraście niebieskich i zielonych elementów stroju modelki i czerwonej płaszczyzny ściany. Postać malowana jest lekko i szkicowo. Wrażenie szkicowości potęgują pozbawione szczegółów anatomicznych twarz i ręce modelki, przy zachowanej czytelności rysów twarzy.



42 †

SZYMON MONDZAIN

1890-1979

Japońska laleczka, 1919

pastel/papier naklejony na tekturę, 62 x 48 cm

sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'Mondzain 19 Paris'

na odwrocie nalepka zakładu ramiarskiego E. Jacob, 90 Rue de Vaugirard w Paryżu

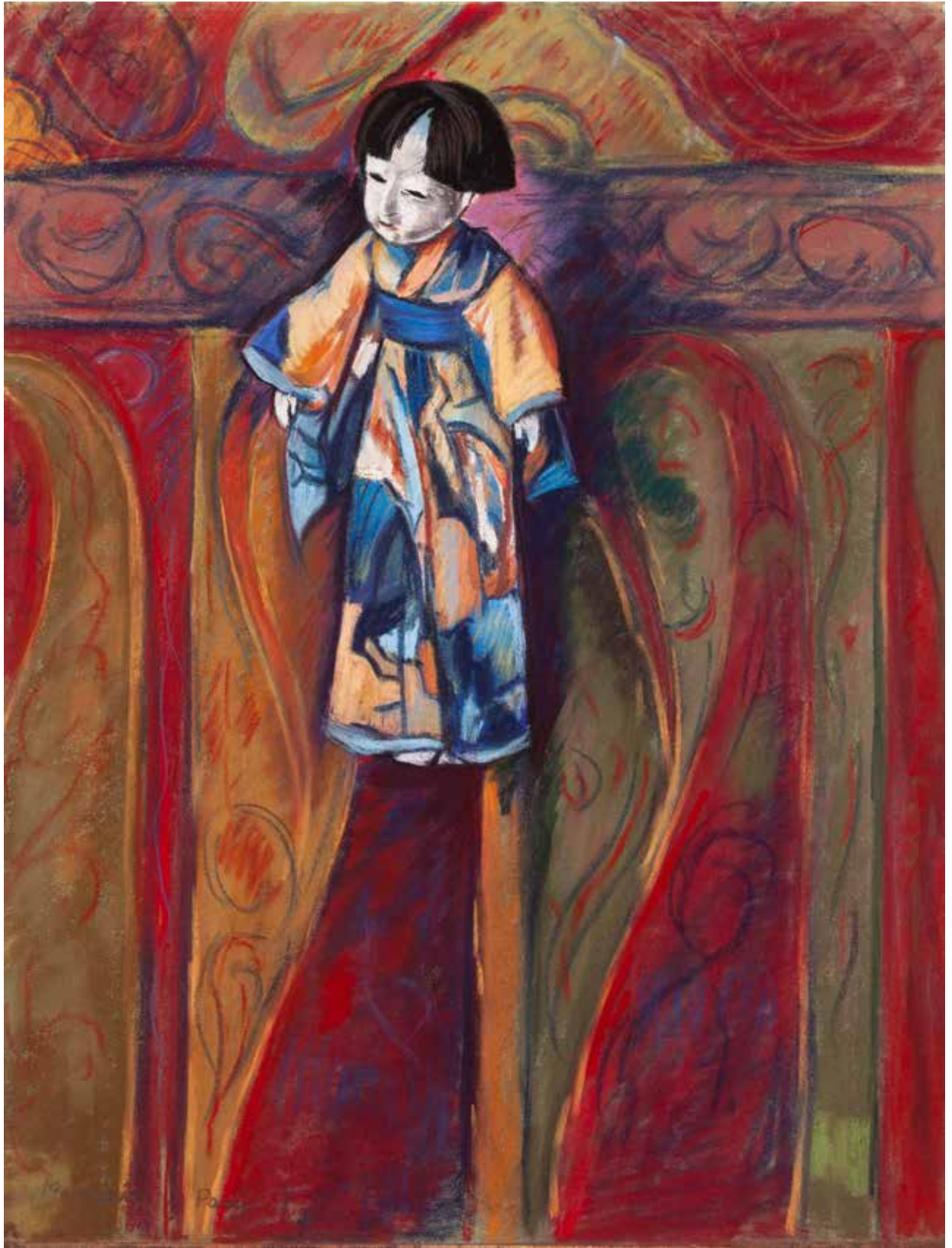
estymacja:

25 000 - 35 000 PLN

5 600 - 7 800 EUR

Wśród wielu stworzonych przez Szymona Mondzaina martwych natur wyróżnić można przynajmniej kilka kompozycyjnych typów, które artysta wypracował w czasie wielu dekad swojej kariery. Obok dość konwencjonalnych ujęć prozaicznych przedmiotów, bez wątpienia dominują w jego oeuvre martwe natury kwiatowe. Mondzain nie stronił jednak od przedstawiania przedmiotu i analizy jego formy. Wielokrotnie przedstawienia rozbudowanych i barwnych bukieatów uzupełniają owoce, naczynia czy chociażby instrumenty muzyczne. Niezmiernie ciekawą grupę w jego obrazach stanowią również kompozycje wykorzystujące rzeźbiarskie popiersia – werystyczne w formie i mistyczne w wyrazie, jakby bezpośrednio inspirowane uduchowioną sztuką Hiszpanii. Nic w tym dziwnego, bowiem w roku 1914 malarz odbył niezwykle owocną pod względem artystycznym podróż, właśnie do Kraju Basków. Wszystko to działo się w szczególnym dla niego czasie. Wybuch I wojny światowej gwałtownie zahamował rozwój jego kariery. Mondzain znalazł się na froncie i doświadczył tam, jak wielu innych artystów, makabrycznej konfrontacji z rzeczywistością frontową. Ranny, oddelegowany został na rekonwalescencję. W 1919 roku natomiast zwolniono go z służby wojskowej.

Ten moment wydaje się właśnie niezmiernie istotny w kontekście prezentowanej w katalogu pracy. Pomimo że twórca nie zrezygnował z uprawiania sztuki nawet w wojennych okopach, to wówczas nastąpił w jego twórczości ponowny wybuch artystycznej weny. Mondzain z zapałem przystąpił do malowania. Kompozycja z japońską laleczką w roli głównej przywodzi na myśl reminiscencje sztuki modernistycznej II połowy XIX i początku XX stulecia. Już impresjoniści, a później postimpresjoniści znajdowali się pod znaczącym wpływem kultury Dalekiego Wschodu. Moda na japonaiserie objawiała się w przeróżny sposób i zdeterminowała twórczość artystów europejskich na wiele kolejnych dekad, nawet jeszcze w okresie dwudziestolecia międzywojennego. Porcelanowa kukielka Mondzaina ubrana w tradycyjne kimono i umieszczona na tle orientalnych tkanin jest z jednej strony wyrazem inspiracji sztuką Japonii, ale wydaje się też implikować w sobie inny, ukryty przekaz. Dziś można zastanawiać się tylko, czy aby owa marionetka nie jest pewnego rodzaju aluzją do sytuacji społeczno-politycznej. Wojna niewątpliwie odcisnęła na artyście wyraźne piętno. Być może ta trywialna z pozoru laleczka jest tutaj symbolem człowieka – marionetki uwikłanej w machinę okrutnej historii.



43 †

STANISŁAW CZAJKOWSKI

1878-1954

"Stary dąb"

olej/plótno, 100 x 74,5 cm

sygnowany l.d.: 'ST. CZAJKOWSKI'

na odwrociu papierowa nalepka wystawowa oraz stempel

na krośnie malarskim dwukrotnie powtórzony numer inwentarzowy ze spuścizny po artyście: 'St. Cz. | inv. 299'

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

8 900 - 13 400 EUR

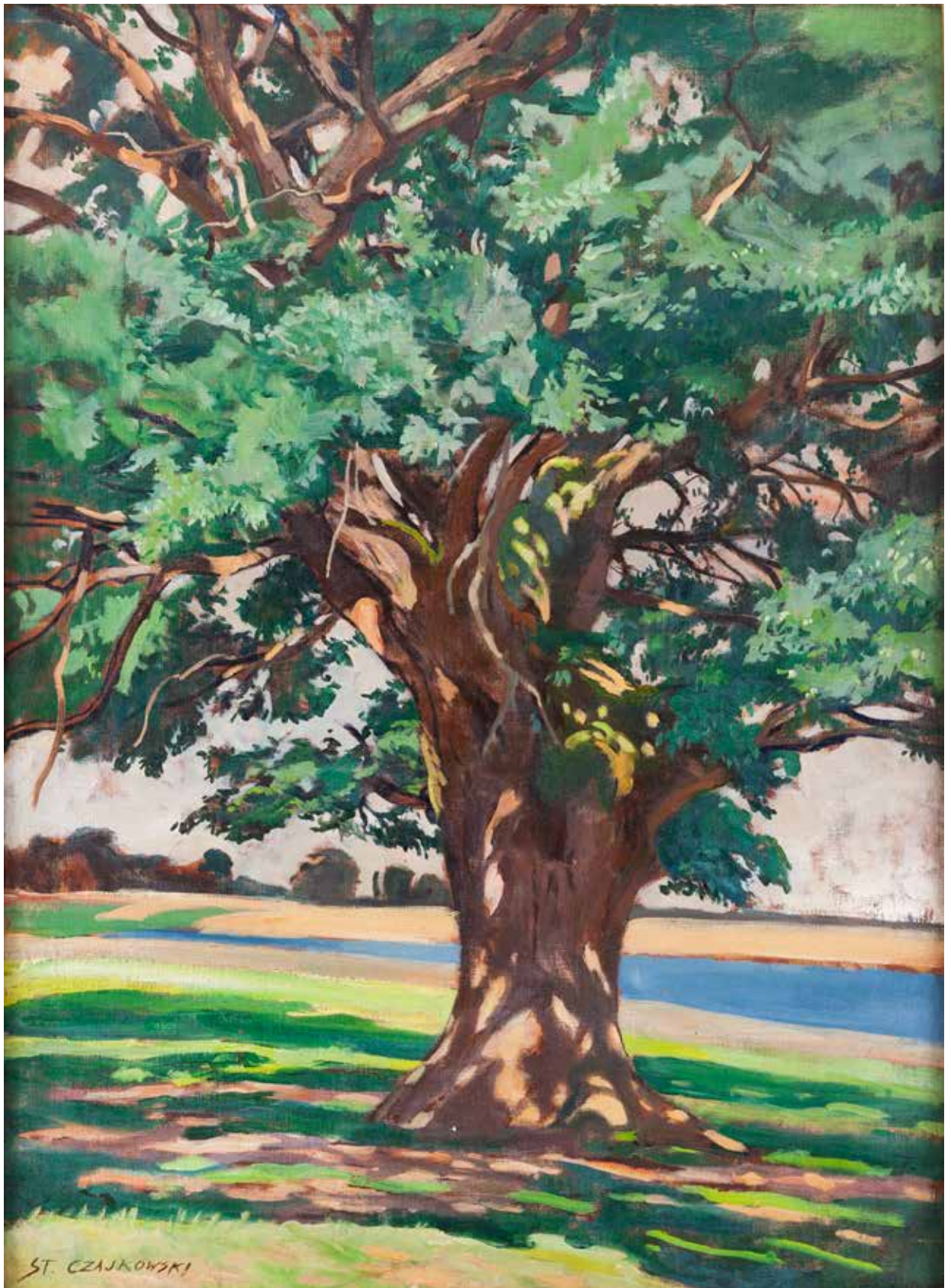
WYSTAWIANY:

Stanisław Czajkowski 1878-1954. Wystawa Pośmiertna Artysty, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych Zachęta, Warszawa, grudzień 1980 – styczeń 1981 (nieuwzględniony w katalogu)

„Pejzaż jest duszą ziemi, na której człowiek się rodzi i umiera i którą poniekąd stwarza. Dusza ta jest bogata, jak bywa bogata odmiana pogody przez cały rok i od rana do wieczora przez dzień cały. Pejzaż króluje w każdej sztuce: w malarstwie, literaturze i muzyce” (cyt. za: Stanisław Czajkowski, 1878-1954, katalog wystawy pośmiertnej, red. Barbara Mitschein, CBWA Zachęta w Warszawie, Warszawa 1980, s. 2). Tak pisał w czerwcu 1954, w liście do swoich studentów tuż przed wyjazdem na plener malarski do Sandomierza siedemdziesięciosześcioletni artysta. Choć jest to dojrzałego malarza u kresu życia, to znakomicie odzwierciedla wartości, którym hołdował już od początku swojej kariery. Pejzaż zawsze był dla Czajkowskiego odzwierciedleniem ludzkiej duszy. Był odbiciem zawartych w niej idei, żądz i płomiennych namietności. Był także, co chyba najważniejsze, obrazem wnętrza samego twórcy. Działo się to na początku XX wieku, gdy pejzaż wyrażał w swojej strukturze sedno symbolistycznych wartości epoki. Artysta kultywował tę wzniosłą tradycję w dwudziestoleciu międzywojennym i jeszcze później, nawet po wojnie, nie ulegając zmieniającym się trendom i modom.

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

Majestatyczne sylwety sędziwych dębów wielokrotnie pojawiają się na obrazach Stanisława Czajkowskiego. W latach 30. i 40. XX stulecia ze szczególnym zapalem artysta odtwarzał ich potężne pnie i rozłożyste korony. Wiekowe drzewa niczym przedwieczni strażnicy czasu wyrastają w jego przedstawieniach nad brzegami Bugu, Narwi czy Niemna. Promienie światła przedostające się poprzez gęstwinę liści tworzą luminiścieczną mozaikę rozkładającą się wokół. Światło, tak jak w prezentowanej w katalogu kompozycji, jak również i w innych pejzażach malarza tworzy specyficzny nastrój i buduje strukturę obrazu. Nasycone barwy, element charakterystyczny dla odtwarzania przez Czajkowskiego rzeczywistości, składają się na wrażeniową, przepętną emocjami mozaikę.



JÓZEF RAPACKI

1871-1929

Pejzaż jesienny, 1916

olej/ płótno (dublowane), 126 x 101 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'JÓZEF RAPACKI 1916 r'

estymacja:

80 000 - 100 000 PLN

17 800 - 22 000 EUR

Józef Rapacki często bywa określany mianem mistrza mazowieckiego krajobrazu. Nie ma w tym sformułowaniu niczego dziwnego, bowiem artysta ten zdecydowanie należy do grona najwybitniejszych polskich pejzażystów działających na przełomie XIX i XX stulecia. Malarz wykształcony w środowisku warszawskim oraz krakowskim swoją edukację uzupełniał w Monachium. Zapewne tam przyswoił sobie pewne aspekty stylistyczne charakterystyczne dla tzw. szkoły monachijskiej. Rapacki bardzo silnie inspirował się przyrodą i przestrzenią polskiej wsi. Owszem, występują w jego *œuvre* także i weduty, ale to krajobraz naturalny stanowi w nim niezaprzeczalną dominantę.

Prezentowany w katalogu aukcyjnym obraz jest wyjątkowy z racji na wprowadzony do niego sztafaż. Kompozycja powstała w roku 1916. Malarz już od kilku lat mieszkał i tworzył w Olszance, mazowieckiej wsi, w której to nabył działkę. Otaczająca go przyroda dostarczała mu wielu inspiracji. W niedalekiej odległości znajdowały się takie miejscowości jak chociażby Radziejowice czy Wola Pękoszewska. To zacne sąsiedztwo pozwalało na utrzymywanie bliskich kontaktów towarzyskich z tamtejszą inteligencją. Niewątpliwie w twórczości Rapackiego pobrzmiewają wyraźne echa sztuki Wojciecha Gersona. Być może to pod jego wpływem malarz tak chętnie wyprawiał się na plenery, podczas których chwycił ulotne zjawiska świetlne i zmienne stany pogody. Jest wszakże w jego malarstwie także i coś ze stylistyki francuskich impresjonistów.

Wracając jednak do omawianej kompozycji, zaznaczyć należy, że mamy do czynienia ze stosunkowo wieloplanową sceną. Rapacki zbudował strukturę owego pejzażu w sposób kulisowy. Poszczególne jego elementy, niczym teatralna kurtyna i scenograficzne obiekty, wciągają widza w głąb przedstawienia. Rozłożysty kasztanowiec odkryty jest złocistymi liśćmi, które powoli opadają już na ziemię. Jesień w pełni. Przyroda powoli szykuje się do zimowego letargu, ale zanim to jeszcze nastąpi odkryje przed widzem feerię swoich barw. Po lewej znajduje się niewielka sadzawka, z której właśnie wypłynęło stadko kaczek. Po prawej sędziwy mężczyzna, który bacznie przygląda się tej wesołej gromadce. Dalej, w gęstwinie ukryty jest mały dworek. Jego najbardziej widocznym elementem jest kolumnowy ganek. Pejzaż Rapackiego jest obrazem niezwykle sugestywnym i dualistycznym, nieco melancholijnym, nasyconym emocjami, statycznym i dynamicznym zarazem.







JOSEF RAPACKI 1916



45

LUDWIK GĘDŁEK

1847-1904

Scena we wsi

olej/plótno naklejone na płytę, 42 x 68,5 cm
sygnowany i opisany p.d.: 'L. Gędłek. Wien'

estymacja:

90 000 - 120 000 PLN

20 000 - 27 000 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Dorotheum, czerwiec 2006
kolekcja prywatna, Polska



Ludwik Gdłęk kształcił się początkowo w latach 1861-72 w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem Władysława Łuszczkiewicza. Następnie dzięki uzyskanemu dwuletniemu stypendium wyjechał na dalsze studia do akademii w Wiedniu, gdzie kształcił się u Eduarda Lichtenfelsa i Carla Wurzingera. Chociaż do kraju już nigdy nie powrócił, osiadając na stałe w Wiedniu gdzie zmarł w 1904 roku, utrzymywał żywe kontakty z ojczyzną, chętnie malując podkrakowskie krajobrazy. Tworzył również sceny batalistyczne i rodzajowe, w których często umieszczał sylwetki koni oraz jeźdźców. Wielokrotnie pojawia się w jego twórczości ludność kozacka. Obraz przedstawiający pełną gwaru scenę przejazdu przez wieś jest wyrazem zainteresowania prostotą życia chłopskiego, które daje o sobie znać

w ujęciu mężczyzn siedzących na drugim planie, wskazujących na jeźdźcę, kobiety trzymającej dziecko na rękach czy stojącym przy niej grajku. Kompozycja dopełniona została licznymi wizerunkami koni oraz elementami pejzażu z wiejskimi chatami. Artysta z pietyzmem oddał maść koni i detale stroju chłopów z barwnymi detalami, a cała scena przepojona jest jasnym, słonecznym światłem. Dzieło Gdłęka wchodzi w śmiały dialog z klasycznymi przykładami malarstwa „polskich monachijszczyków” zarówno w zakresie wyboru tematu jak i jego uchwycenia. Łatwo dostrzegalne są inspiracje zaczerpnięte z Józefa Brandta, Józefa Chełmońskiego czy Maksymiliana Gierymskiego.

WOJCIECH WEISS

1875-1950

W parku, około 1920olej/ płótno, 62 x 45 cm
sygnowany monogramem p.d.: 'WW'

estymacja:

80 000 - 100 000 PLN

17 800 - 22 000 EUR

POCHODZENIE:

Sztuka Polski Dom Aukcyjny, maj 2003

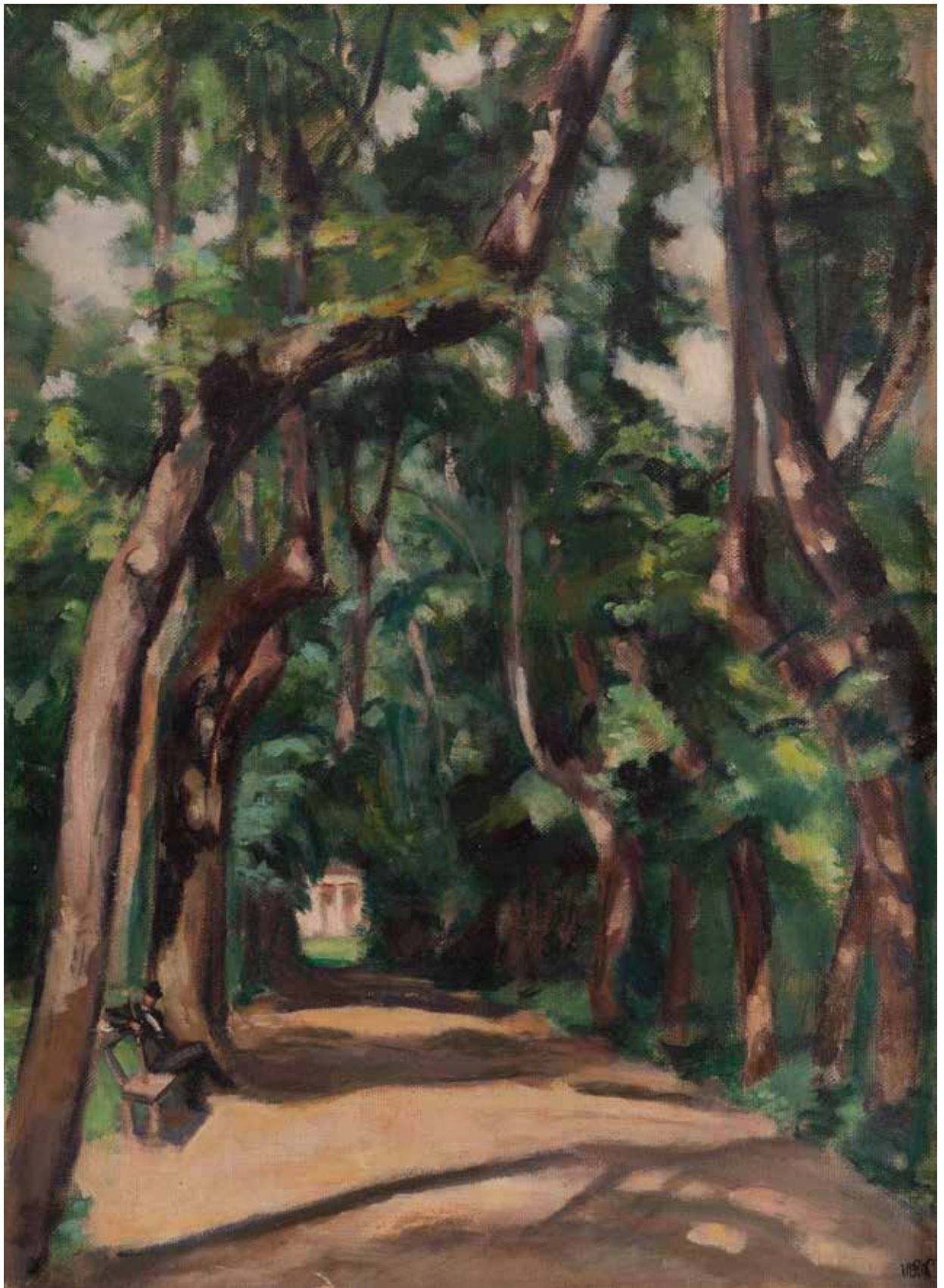
kolekcja prywatna, Polska

„Impresjonizm, realizm, klasycyzm starych mistrzów! W tych trzech źródłach skąpana, wyrosła sztuka Weissa – jak owoc pęczniący w słońcu, czerpiący soki ze ziemi. Kolor rządzi tem malarstwem – stwarza formę. Patrząc na obrazy Weissa czuje się, jak kolor i forma to pojęcie ze sobą złączone, nierozzerwalne, jak jedno drugie zaślubia”.

Stanisław Świerż, Wojciech Weiss, w: „Sztuki Piękne” 1925-1926, r. II, s. 147-148

„W parku” to dzieło ze wszech miar reprezentatywne dla późnego dorobku Wojciecha Weissa. Artysta, znany widzom muzealnym głównie przez wcześnie, dekadencje prace – pełne niepokoju, powstałe pod wpływem pism Stanisława Przybyszewskiego, tutaj pokazuje się od zupełnie innej strony. Delikatna, świetlista paleta i rodzajowa tematyka to wyróżniki malarstwa Weissa, który po młodzieńczej fascynacji ekspresjonizmem zwraca się w stronę nurtów „impresjonistycznych”. Ta zmiana spowodowana jest po części powrotem artysty w strony rodzinne. Po wyprawach do Paryża, Rzymu i Florencji osiadł on w 1905 roku w zakupionej wraz z rodzicami niewielkiej posiadłości w Kalwarii Zebrzydowskiej. To tam pracował nad dziełami składającymi się na jego „okres biały”, pełnymi jasnych barw, studiów natury i uspokojonych, estetyzujących portretów. Skupienie na tematach związanych z Kalwarią, pochodami pielgrzymów i sylwetką klasztoru, a także scenami z życia rodzinnego przyniosło Weissowi wyraźne ukojenie,

czyniąc z niego na powrót naturalistę. Znaczącą rolę w tym malarstwie odegrał pejzaż, temat kontynuowany w okresie I wojny światowej. W obliczu tego tragicznego i okrutnego konfliktu Weiss wydaje się, podobnie jak chociażby André Derain, powracać do wzorców klasycznych, przede wszystkim do twórczości Paula Cézanne’a. Kompozycję cechuje więc napięcie między rozwibrowaną, kładzioną impastowo plamą barwną, a rytmem otaczających alejkę, pochylonych łukowato drzew. Aleja kończy się klasycyzującą kolumnadą, która ponownie podkreśla potrzebę uspokojenia i porządku w kompozycji. Jest to malarstwo kameralne, dzieło, które jak pisała wnuczka artysty, Zofia Weiss-Nowina Konopka, mogło powstać w oparciu o studia akwarelowe powstałe podczas licznych plenerowych wypraw artysty. Świat nie oddana jest również gra światła i cienia, w połączeniu z przebijającymi się pośród koron drzew plamami błękitu tworząca rodzaj harmonijnej, uspokojonej całości.



LEON KAUFMANN

1872-1933

Portret damy w białej sukni, 1925

olej/plótno, 123 x 64,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Leon Kamir | 1925'

na krośnie malarskim papierowa nalepka z biogramem artysty

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

11 200 - 15 600 EUR

Leon Kaufmann, posługujący się pseudonimem artystycznym Kamir, urodził się w 1872 roku w Pawłowie koło Płocka. Edukację artystyczną rozpoczął w Klasie Rysunkowej w Warszawie pod kierunkiem Wojciecha Gersona. W 1885 roku, tak jak wielu uczniów Gersona, wyjechał do Monachium, aby kontynuować naukę u Simona Hollósy'ego. Trzydzieści lat później przeniósł się do Paryża, rozpoczynając studia w Académie Julian w pracowni Jeana-Josepha-Benjamin Constanta. Po ukończeniu edukacji osiadł na stałe we Francji, najpierw w Paryżu, potem w podparyskim Louveciennes. Od początku kariery artystycznej zyskał uznanie w lokalnym środowisku. Już w 1903 roku jego prace wystawione zostały na paryskim Salon d'Automne, gdzie był stałym członkiem przez następne dwadzieścia lat, zasiadając również w jury. W 1923 roku miał wystawę indywidualną w Galerie Pleyel w Paryżu. Jego twórczość zyskała uznanie za granicą – uczestniczył w wystawach w Warszawie, Berlinie, Wiedniu czy Rzymie.

Camille Mauclair, paryski krytyk artystyczny, chwalił artystę za doskonałe zrozumienie „francuskiego ducha” oraz podążanie za najnowszymi tendencjami artystycznymi. Znajomość europejskich kontekstów objawia się w sztuce Kamira poprzez jego eksperymenty z technikami malarstwa olejnego i pastelu. Tworzył olejne obrazy o tematyce pejzażowej i widoki wnętrz. Olej są jednak w jego oeuvre rzadkością. Największą popularnością cieszyły się portrety malowane przez Kamira pastelami. Jak pisze Hanna Bartnicka Górską, artysta opracował swoją własną technikę w celu uzyskania większej delikatności, rozmycia i mglistości. W pierwszej warstwie kolorystycznej rozcierał barwnik pastelowy na powierzchni, zaznaczając na nim ostrym końcem kredki najbardziej oświetlone partie kompozycji. Zabieg ten, choć zastosowany w pracy olejnej, dobrze widać w „Portrecie kobiety w białej sukni”: cała postać spowita jest poświatą. Dzięki świetlnemu wyczuciu koloru i luministycznym zabiegom biała suknia kobiety staje się popisem artysty w wykorzystaniu trudnej techniki.



48 †

EUGENIUSZ EIBISCH

1895-1987

Portret dziewczyny, około 1930

olej/piótno, 81 x 60 cm

sygnowany p.d.: 'Ebiche'

na krośnie malarskim numery inwentarzowe

estymacja:

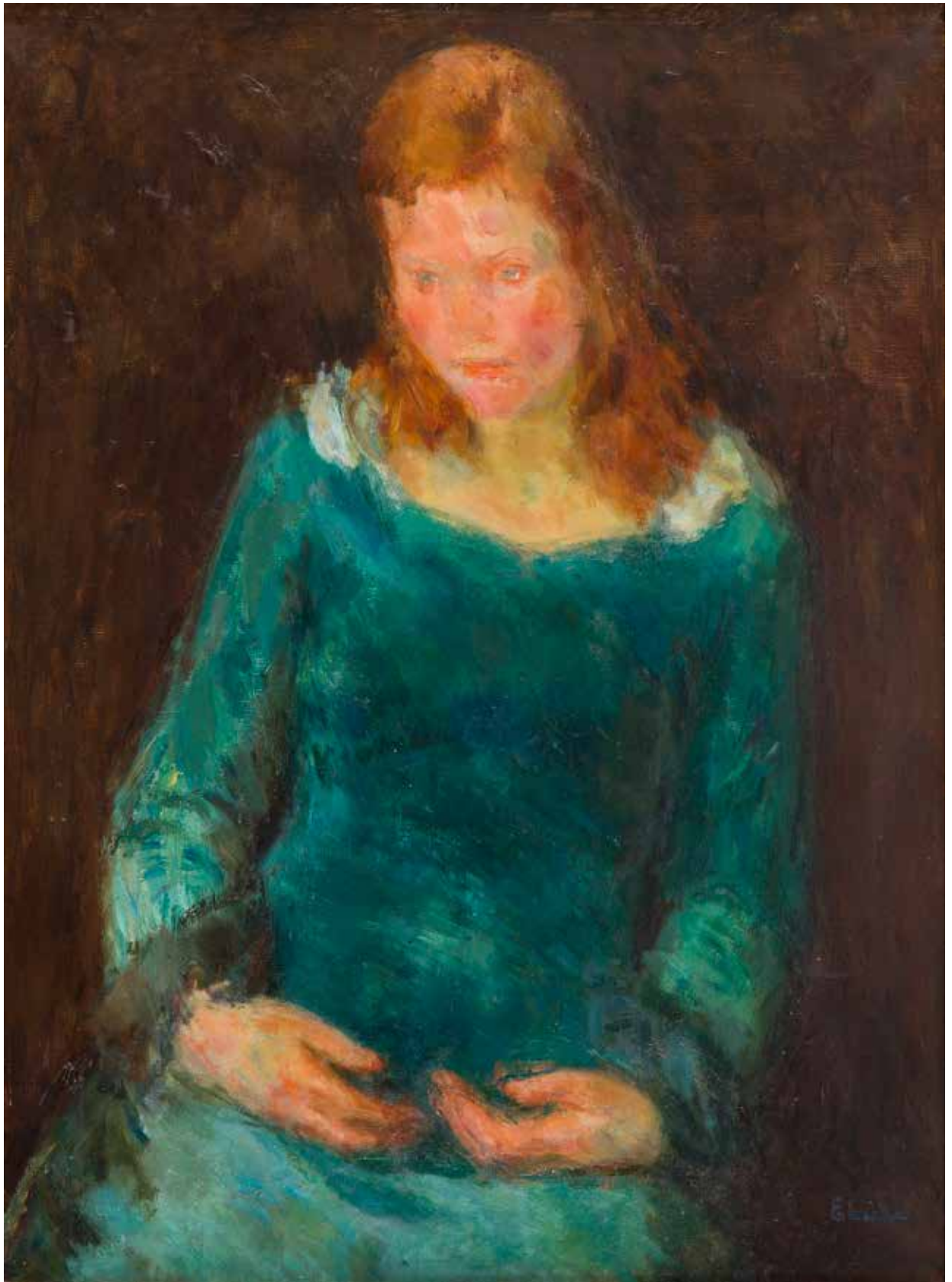
50 000 - 70 000 PLN

11 200 - 15 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

W okresie dwudziestolecia międzywojennego Eugeniusz Eibisch żył i tworzył w Paryżu. Artysta obracał się wówczas w bardzo zróżnicowanym środowisku międzynarodowej kolonii artystycznej. W owym czasie, jak również w jego późniejszej twórczości, portret stanowił niezwykle istotny element artystycznej wypowiedzi. Eibisch wypracował charakterystyczny dla siebie styl i sposób ujęcia kompozycji, które stały się rozpoznawalnymi aspektami tworzonych przez niego dzieł. Modele malarza, podobnie jak kobieta w szmaragdowo-zielonej sukni, ukazywani byli wielokrotnie na ciemnym tle, w niezidentyfikowanym wnętrzu. Owa dziewczyna pochyla się nieznacznie do przodu i spuszcza wzrok. Portrety Eibischa przepełnia melancholia i smutek. Artysta w doskonały sposób ujmując duszę portretowanych. Kosztem dopracowanej i detalicznej formy znakomicie odtwarza emocje – świat wewnętrznych rozterek, pragnień i przemyśleń. Portrety Eibischa pełne są specyficznego napięcia, które artysta wprowadza do swoich kompozycji. Prezentowany portret powstał w szczytowym momencie paryskiej kariery malarza, około 1930 roku, kiedy cieszył się protekcją marszałków Zborowskiego i Bernheima oraz eksponował swoje dzieła zarówno w Polsce i Francji, jak również w Belgii, Szwajcarii, Wielkiej Brytanii oraz Stanach Zjednoczonych. Prace z tego czasu tracą detale przedstawienia, a praca pędzla rozpląta się w świetlistej, szklistej wręcz powierzchni tkanki malarskiej.



HENRYK EPSTEIN

1891-1944

Widok małego miasteczka, po 1937

olej/plótno, 38,5 x 55,5 cm

sygnowany p.d.: 'H.Epstein'

na odwrociu ramy papierowe nalepki galeryjne

estymacja:

45 000 - 60 000 PLN

10 000 - 13 400 EUR

POCHODZENIE:

zakup w prywatnej galerii sztuki w Warszawie

kolekcja prywatna, Polska

Henryk Epstein był artystą związanym przez całe życie z międzynarodowym środowiskiem École de Paris. Do Paryża po raz pierwszy przybył w 1912 roku. Nie mógł jednak pozostać w stolicy Francji długo, został bowiem wezwany do służby wojskowej. Kolejny raz przyjechał do Paryża około rok później. Zapisał się do Académie de la Grande Chaumière, prywatnej akademii na Montparnassie. Szybko trafił pod jeden z najważniejszych adresów artystycznego świata – Passage de Dantzig, znanego powszechnie jako La Ruche (Ul). Charakterystyczny pod względem architektonicznym założenie, w całości przeznaczone na artystyczne pracownie, zostało stworzone dla młodych artystów przybywających do Paryża przez filantropa i rzeźbiarza, Alfreda Bouchera. Tam miał Epstein okazję konfrontować się ze wszystkimi nowinkami ze świata sztuki.

Na przestrzeni całej malarskiej kariery uwidacznia się głęboka fascynacja Epsteina francuskim pejzażem i prowincją. Zakochany we francuskiej wsi, osiadł na stałe w Épernon (Eure-et-Loir). Z zamiłowaniem malował pejzaże Owernii, Korsyki, okolic Paryża, Prowansji czy Bretanii. Czasami jego pejzaże ukazują umiejętność geometryzowania, zbliżając się formalnie do malarstwa Cézanne'a, innym razem przypominają pejzaże Maurice'a Vla-

micka. W efekcie, w większości kompozycji pejzażowych artysty, mamy do czynienia z wyrafinowanym połączeniem cézanne'owskich form i brył, z rozwiązaniami znanymi z malarstwa fowistów.

Intensywne światło i uderzający francuski krajobraz zapewniały Epsteinowi niewyczerpane źródło artystycznej inspiracji. W prezentowanej pracy, pracując z podwyższonego punktu widzenia, artysta uchwycił krajobraz w uproszczony i syntetyczny sposób, geometryzując przedstawioną na obrazie architekturę. Uchwycona przestrzeń ukazana jest jako połączenie form, płaszczyzn i kolorów. Kompozycja obrazu jest statyczna, sam pejzaż wioski budowany jest z nachodzących na siebie brył. Domy i drzewa wypełniają prawie całą płaszczyznę obrazu, na górze zostaje jedynie wąski fragment błękitnego nieba. Artysta zredukował widok miasteczka do jego elementarnych elementów – budynków w kolorze terakoty, zarysów roślinności i nieba. W obrazie prawie nie ma ludzi. Kompozycję charakteryzuje harmonijnie zestawiona kolorystyka, lekko rozjaśniona, muśnięta południowym słońcem, oscylująca wokół delikatnych zestawień różów, ugrów, żółci, zieleni, bieli i błękitów. Pejzaż wyróżnia się lekkością malowania oraz pewną nostalgią i tęsknotą za wiejską idyllą.







50

HENRYK EPSTEIN

1891-1944

"**W porcie**", lata 30. XX w.

olej/ płótno, 50 x 62 cm

sygnowany l.d.: 'H. Epstein'

numer inwentarzowy oraz nalepki inwentarzowe na krośnie malarskim

estymacja:

45 000 - 60 000 PLN

10 000 - 13 400 EUR

WYSTAWIANY:

Henri Epstein. Mistrzowie École de Paris, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 18 września – 31 grudnia 2015

LITERATURA:

Henri Epstein. Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, red. Artur Winiarski, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2015, nr kat. 81, s. 134 (il.)

„Polskim malarzom brakowało jednak morza. Jedynie nadmorskie uzdrowisko odwiedzane przez artystów – Połaga – znajdowało się na niewielkim skrawku wybrzeża Bałtyku na Żmudzi. Dostęp do uzdrowisk w okolicach Gdańska był z przyczyn politycznych utrudniony. W tej sytuacji poszukiwano morza we Włoszech, w Holandii, na Krymie. Przeważająca jednak część polskich malarzy po raz pierwszy zobaczyła morze właśnie w Bretanii. Artystów fascynował ogrom Atlantyku, surowość krajobrazu oraz prostota i prymityw życia rybaków, które mogli porównać z życiem polskich górali” – zauważa Barbara BrusMalinowska, *Artyści polscy w Bretanii*, w: *Malarze polscy w Bretanii (1890 – 1939)*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2005, s. 37). Epstein, na stałe mieszkający w Paryżu, u progu lat 30. XX wieku, po doświadczeniu pejzażu korsykańskiego w połowie lat 20., rozpoczyna swój „błękitny okres”. Artysta wyjeżdża do Concarneau w Bretanii, maluje rybaków, porty, mariny. Jego prace, mimo zawężenia palety barwnej, nadal odznaczają się deformacją nadmorskiej przyrody i z tego pochodzącą emocjonalną ekspresją.



JOACHIM WEINGART

1895-1942

Bukiet wazonie, lata 30. XX w.

olej/plótno, 66 x 35 cm

sygnowany l.g.: 'Weingart'

opisany na krośnię malarskim: 'Weingart'

estymacja:

12 000 - 18 000 PLN

2 700 - 4 000 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Rempex, czerwiec 1998

kolekcja prywatna, Polska

„W kwietnych martwych naturach (...) w latach 30. ujawnił się w pełni talent Weingarta ekspresjonisty. Malował wówczas gwałtowniej, jakby w pośpiechu, rozwijając swój szkicowy styl (...). W niektórych kompozycjach powstałych około 1930 roku dostrzec jeszcze można powinowactwa z fowizmem, ale pod względem temperamentu bliższy Weingartowi niż Henri Matisse wydaje się Chaim Soutine. I on tworzył bowiem pod wpływem graniczącego z chorobą psychiczną napięcia emocjonalnego, co na płótnie odznaczało się dramatyczną deformacją. Weingart wprawdzie zbliżał się do Soutine'owskiego roztańczenia form, jednak w ich odkształcaniu zatrzymał się jakby na progu, nie tracąc w wizualizowanym przedmiocie pamięci o motywie obserwowanym z natury. Nie przeszkadza to dostrzegać w jego pracach zapowiedzi niektórych zjawisk sztuki powojennej, takich jak nowa figura-cja grupy Cobra czy malarstwo materii”.

Artur Tanikowski, w: Kolory tożsamości. Sztuka polska z amerykańskiej kolekcji**Toma Podla, katalog, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2001, s. 224**



52 †

HENRYK HAYDEN

1883-1970

"Port w Cherbourg", około 1938

olej/tektura, 38 x 46 cm

sygnowany l.d.: 'Hayden'

nalepki inwentarzowe na odwrocie

estymacja:

35 000 - 45 000 PLN

7 800 - 10 000 EUR

WYSTAWIANY:

Henri Hayden. Mistrzowie École de Paris, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 20 września – 31 grudnia 2013

LITERATURA:

Henri Hayden. Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, tekst Artur Winiarski, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2013, nr kat. 62, s. 146 (il.)

W okresie dwudziestolecia międzywojennego Hayden rozwinął swoje zainteresowanie tematyką krajobrazu. Od 1922 zaczął wypracowywać nową formułę malarstwa, klasycyzującego w charakterze koloryzmu. Jego styl tego okresu dojrzał w bliskości sztuki André Deraina, z którym, razem z Szymonem Mondzainem, malował w 1921 roku w Sanary. Prowansja i południe Francji pozwolił się przeobrazić jego malarstwu, a w kolejnych latach próby pejzażowe z sukcesem podejmował w Meyronne w departamencie Lot, skąd pochodziła druga żona malarza, Josette. Pierwsze zetknięcie się z morzem Haydena nastąpiło w okresie fascynacji Bretanią. W latach 1908-16 malarz wyjeżdżał nad Atlantyk, gdzie artystycznie konfrontował się z Władysławem Ślewińskim, zamieszkałym od 1910 roku w Le Pouldu. Do Normandii dotarł natomiast dopiero na początku lat 30. XX stulecia. Region ten, utrwalony na płótnach przez malarzy realistów i impresjonistów, stanowił ważne miejsce artystycznych poszukiwań na mapie europejskiego modernizmu. Hayden przyjechał do Honfleur w 1933, natomiast kolejny, dłuższy pobyt w tym regionie datuje się na 1938 rok. Malarz portretował normandzkie nabrzeża, porty, plaże i promenady. Jego wizja morza z tego okresu jest radosna i afirmatywna – Hayden z malarską pieczołowitością oddaje gładkie, niewzruszone tafle wody i kubicznie zdjęte z natury elementy architektury – jak w prezentowanym normandzkim widoku.



53 †

PINCHUS KRÉMÈGNE

1890-1981

Pejzaż z Céret

olej/plótno, 54 x 66 cm

sygnowany p.d.: 'Kremegne'

numer inwentarzowy na odwrociu: 'No 68'

nalepki inwentarzowe na krośnie malarskim i odwrociu ramy

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

6 700 - 8 900 EUR

Nie sposób wyjaśnić fenomenu twórców École de Paris wykształconych w Wilnie. Na początku XX stulecia w wileńskiej szkole rysunkowej Rosjani na Iwana Trutniewa studiowali w tym samym czasie Chaïm Soutine, Michel Kikoïne oraz Pinchus Krémègne. Dzieła tych malarzy stały się ważnym elementem dziedzictwa Szkoły Paryskiej. Ich wyróżnikiem jest silna deformacja, gwałtowana ekspresja i drapieżność formy. Gdy paryscy „wilnianie” przedstawiali pejzaż czy figurę ludzką, nadawali im autonomiczną mowę. Krémègne już w 1912 roku dotarł na Montparnasse i zamieszkał w La Ruche. Od wczesnego okresu twórczości jego opiekunem stał się Leopold Zborowski. Od 1918 roku często przebywał w Céret na południu

Francji, które stało się także miejscem schronienia Soutine'a. Tam ukrywał się podczas wojny, tam w 1960 roku zbudował dom z pracownią. Od dwudziestolecia międzywojennego zaczął uprawiać malarstwo krajobrazowe i rodzajowe, posługując się silną ekspresją faktury i barwy. Swoim przedmiotom nadawał wysoce zdeformowane rysy, potęgując ich wyraz. W pejzażach Krémègne'a z Ceret łatwo dostrzec wspólną ekspresję z Soutinem, który do Céret dotarł w podobnym okresie co Krémègne. Miasteczko nazywane było nieformalnie „mekką kubistów” ze względu na jego odkrycie i spopularyzowanie w kręgu awangardy przez Pabla Picassa.



54 †Ω

RAJMUND KANELBA

1897-1960

"Dziecko z kotem"

olej/plótno, 45,8 x 35,6 cm

sygnowany p.g.: 'kanelba'

opisany autorsko na odwrociu: 'CHILD WITH CAT | by | KANELBA'

oraz numer: '72' (w okręgu)

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 500 - 6 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

Rajmund Kanelba urodził się w Warszawie i uczęszczał do tamtejszej Szkoły Sztuk Pięknych. Studia kontynuował w Wiedniu i Paryżu, w którym osiadł na stałe w 1926. Artysta w międzynarodowym kręgu oddziaływań École de Paris należał do Cercle des Artistes Polonais. Pojawiał w artystycznej dzielnicy Montparnasse i prezentował swoje prace na licznych wystawach, m.in. w galerii Leopolda Zborowskiego, polskiego marszanda, poety i opiekuna wielu artystów. Kanelba wyjeżdżał często na plenery malarskie. Czerpał liczne inspiracje z otaczającej go natury i przetwarzał ją według własnych wizji. Wartościowych doznań estetycznych dostarczył mu zapewne wyjazd do artystycznej kolonii w Pont-Aven, którą odwiedził w 1927. W dojrzałym, londyńsko-amerykańskim okresie twórczości malarza częsty motyw stanowią portrety, a wśród nich nastrojowe wizerunki dzieci. Artysta daje się w nich poznać jako wnikliwy obserwator dziecięcej natury z właściwą sobie troską oddający niewinny świat małych istot. Dzieci Kanelby zatopione są jakby we własnej rzeczywistości. Prezentowany portret dziecka wyróżnia się delikatnością tematu skonstruowaną z ekspresyjną, fakturalną techniką.



SZTUKA FANTASTYCZNA

SURREALIZM I REALIZM MAGICZNY

AUKCJA 21 GRUDNIA 2021, 19:00

RAFAŁ OLBIŃSKI
„Daleki od ideału”, 2019



MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa

WYSTAWA OBIEKTÓW

13 – 21 grudnia 2021

MŁODA SZTUKA

KATARZYNA MISIÓRSKA
Żurawie, 2020

AUKCJA 20 GRUDNIA 2021, 19:00



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

WYSTAWA OBIEKTÓW
10 – 20 grudnia 2021

ZAKOPANE! ZAKOPANE!

WOJCIECH GERSON
„Kościelec w Tatrach”, 1893

AUKCJA 30 GRUDNIA 2021, 17:00



MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY
Hotel Kasprowy Zakopane, ul. Szymaszkowa, 34-500 Zakopane

WYSTAWA OBIEKTÓW
28 – 30 grudnia 2021

ART DÉCO

STYL I EPOKA

AUKCJA 14 GRUDNIA 2021, 19:00

ZOFIA STRYJEŃSKA
Góralka z dzbanem



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

WYSTAWA OBIEKTÓW
6 – 14 grudnia 2021



ILE MOŻE BYĆ WARTE DZIEŁO SZTUKI?

PONAD 1 200 000 ZŁ

**TAKĄ CENĘ OSIĄGNĄŁ W GRUDNIU 2020 NA AUKCJI
W DESA UNICUM OBRAZ JÓZEFA BRANDTA,
"WESELE NA UKRAINIE"**

W 2020 ROKU OBROTY NA RYNKU AUKCYJNYM UROŚŁY O PRAWIE 30%

ROK 2020 PRZYNIÓSŁ WIELE REKORDÓW,
NAJWIĘCEJ Z NICH – W DESA UNICUM.

TO DOSKONAŁY MOMENT, BY WYSTAWIĆ
DZIEŁO SZTUKI NA AUKCJĘ.

PROSIMY O KONTAKT Z EKSPERTAMI
SZTUKI DAWNEJ DESA UNICUM:



GRAFIKA ARTYSTYCZNA
18 STYCZNIA 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 10 GRUDNIA 2021
kontakt: Marek Wasilewicz
m.wasilewicz@desa.pl
22 163 66 47, 795 122 702



ART OUTLET. SZTUKA DAWNA
8 LUTEGO 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 10 STYCZNIA 2022
kontakt: Jan Rybiński
j.rybinski@desa.pl
880 525 282



PRACE NA PAPIERZE
17 LUTEGO 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 10 STYCZNIA 2022
kontakt: Michał Szarek
m.szarek@desa.pl
22 163 66 53, 787 094 345



XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE
17 MARCA 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 8 LUTEGO 2022
kontakt: Tomasz Dziewicz
t.dzewicz@desa.pl
22 163 66 46, 735 208 999



ILE MOŻE BYĆ WARTE DZIEŁO SZTUKI?

PONAD 13 000 000 ZŁ

**TAKĄ CENĘ OSIĄGNĘŁA W PAŹDZIERNIKU 2021
NA AUKCJI W DESA UNICUM INSTALACJA
"TŁUM III" MAGDALENY ABAKANOWICZ**

DESA UNICUM JEST OD 10 LAT BEZKONKURENCYJNYM LIDEREM POLSKIEGO RYNKU SZTUKI

TO DOSKONAŁY MOMENT, BY WYSTAWIĆ
DZIEŁO SZTUKI NA AUKCJĘ.

PROSIMY O KONTAKT Z EKSPERTAMI
SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ DESA UNICUM:



PRACE NA PAPIERZE
17 LUTEGO 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 11 STYCZNIA 2022
kontakt: Agata Matusielarska
a.matusielarska@desa.pl
22 163 66 50, 539 546 699



KLASYCY AWANGARDY PO 1945
3 MARCA 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 1 LUTEGO 2022
kontakt: Anna Szynkarczuk,
a.szynkarczuk@desa.pl
22 163 66 41, 664 150 866



NOWE POKOLENIE PO 1989
10 MARCA 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 8 LUTEGO 2022
kontakt: Katarzyna Żebrowska
k.zebrowska@desa.pl
22 163 66 49, 539 546 701



RZEŻBA I FORMY PRZESTRZENNE
7 KWIETNIA 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 1 MARCA 2022
kontakt: Alicja Sznajder
a.sznajder@desa.pl
22 163 66 12, 502 994 177



ILE MOŻE BYĆ WARTE DZIEŁO SZTUKI? PONAD 53 000 zł

**TAKĄ CENĘ OSIĄGNAŁ W STYCZNIU 2021 NA AUKCJI
W DESA UNICUM KILIM "JESIEŃ" ZOFII STRYJEŃSKIEJ.**

RYNEK AUKCYJNY W 2020 ROKU ZANOTOWAŁ WZROST O PRAWIE 30%.

NIEKWESTIONOWANYM LIDEREM TEGO RYNKU
OD 9 LAT JEST DESA UNICUM.

TO DOSKONAŁY MOMENT I NAJLEPSZY PARTNER,
BY WYSTAWIĆ DZIEŁO SZTUKI NA AUKCJĘ.

PROSIMY O KONTAKT Z EKSPERTEM DZIAŁU
PROJEKTÓW SPECJALNYCH:



Aukcje memorabiliów, tematyczne i kolekcji

Termin przyjmowania obiektów upływa
na 5 tygodni przed daną aukcją.

kontakt: Julia Materna
j.materna@desa.pl,
22 163 66 52, 538 649 945



Aukcje designu

Termin przyjmowania obiektów upływa
na 5 tygodni przed daną aukcją.

kontakt: Cezary Lisowski
c.lisowski@desa.pl,
22 163 66 51, 788 269 908



Aukcje rzemiosła dawnego i sztuki rosyjskiej

Termin przyjmowania obiektów upływa
na 5 tygodni przed daną aukcją.

kontakt: Madgałena Kuś
m.kus@desa.pl,
22 163 66 44, 795 122 718



Aukcje komiksu, ilustracji, plakatu

Termin przyjmowania obiektów upływa
na 5 tygodni przed daną aukcją.

kontakt: Olga Winiarczyk
o.winiarczyk@desa.pl,
22 163 66 54, 664 150 862

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

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

1. Cena wywoławcza

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

2. Opłata aukcyjna

Do kwoty wylicytowanej doliczamy opłatę aukcyjną. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 20% końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej, w przypadku kiedy obiekt nie został sprzedany w ramach aukcji. Kwota wylicytowana wraz z opłatą aukcyjną zawiera podatek od towarów i usług VAT. Na zakupione obiekty wystawiamy faktury VAT marża. Wystawiamy je na wyraźne życzenie klienta. Jeżeli w dniu ewidencjonowania sprzedaży na kasie rejestrującej (w dniu wystawienia paragonu fiskalnego), klient nie jest pewny, czy chce otrzymać fakturę VAT marża, powinien on podać kasjerowi numer, za pomocą którego jest zidentyfikowany na potrzeby podatku lub podatku od wartości dodanej (NIP), w celu umieszczenia tego numeru na paragonie fiskalnym. DESA Unicum nie może wystawić faktury do paragonu, który nie będzie zawierał 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 pro-

cesie 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 nieuwzględnione.

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 prześlą szczegółowe informacje o poszczególnych obiektach.

11. Legenda

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

□ - obiekty bez ceny gwarancyjnej

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

1) 5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale 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 służąca do udziału w licytacji przez Internet).

1. Przebieg aukcji

Aukcję prowadzi aukcjoner, który wycytuje obiekty i kolejne postąpienia, wskazując 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 listaka aukcyjnego. W przypadku jego zgubienia prosimy o natychmiastowe poinformowanie o tym naszej obsługi. Po zakończeniu aukcji należy zwrócić tabliczkę z numerem w punkcie rejestracji, a w przypadku zakupu należy odebrać potwierdzenie zawartych transakcji.

3. Licytacja telefoniczna

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

4. Licytacja w imieniu klienta

Drugą opcją dla klientów, którzy nie mogą osobiście uczestniczyć w aukcji, jest złożenie zlecenia licytacji z limitem. Klienci zainteresowani taką usługą również powinni przesłać wypełniony formularz najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Obowiązuje ten sam formularz co w przypadku licytacji telefonicznej. Zawarte w formularzu kwoty nie powinny uwzględniać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodnie z tabelą postąpięć przedstawioną w dalszej części przewodnika. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpięć 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 przebiecia) w trakcie 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 Salii Aukcyjnej.

6. Tabela postąpięć

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

300 000 – 700 000	20 000
700 000 – 1 500 000	50 000
1 500 000 – 3 000 000	100 000
3 000 000 – 8 000 000	200 000
powyżej 8 000 000	wg uznania aukcjonera

III. PO AUKCJI

1. Płatność

Kupujący zobowiązany jest do zapłaty należności za wylicytowane obiekty w terminie 7 dni od dnia aukcji. Przekroczenie wyznaczonego terminu grozi naliczeniem odsetek ustawowych za okres opóźnienia w zapłacie. Akceptujemy płatność w gotówce do równowartości 10.000 EUR obliczonej według średniego kursu waluty ogłoszonego przez NBP, obowiązującego w dniu dokonania płatności, kartami płatniczymi (MasterCard, VISA) oraz przelewem bankowym na konto: mBank S.A. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPMBK. 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 korzystania 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 wygodą symbolem „o” opisanym w legendzie. Nie ponosimy jednak odpowiedzialności za błędy lub uchybienia w 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 przysługują 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:

- w **WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ** i **WARUNKACH POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI**,
- w innych informacjach podanych w pozostałych częściach katalogu aukcyjnego, w szczególności w **PRZEWODNIKU DLA KLIENTA**,
- 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 aukcjonerę 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

- 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.
- Dla wygody licytujących, którzy nie mogą uczestniczyć w aukcji osobiście, DESA Unicum może zrealizować pisemne zlecenie licytacji. W takim przypadku nieobecni licytujący powinni wypełnić formularz „zlecenie licytacji”, który można znaleźć w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub otrzymać w siedzibie DESA Unicum. Kwoty wskazane przez licytującego w zleceniu licytacji nie powinny zawierać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postąpień. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień, zostanie ona obniżona. Aukcjoner nie akceptuje zlecenia licytacji, w którym nie ma wskazanej maksymalnej kwoty, do której DESA Unicum może zrealizować zlecenie. DESA Unicum dołoży starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeśli limit podany przez licytującego jest niższy niż cena gwarancyjna, a stanowi jednocześnie najwyższą ofertę, wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Wszystkie zlecenia licytacji wraz z fotokopią dokumentu tożsamości umożliwiający weryfikację danych osobowych powinny być przesłane (pocztą, faksem bądź e-mailem) albo dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane.
- Od osób zainteresowanych licytacją przez telefon wymaga się zgłoszenia chęci licytacji telefonicznej poprzez wypełnienie formularza „zlecenie licytacji”, dostępnego w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub w siedzibie DESA Unicum. Wszystkie zlecenia licytacji powinny być przesłane (pocztą, faksem, e-mailem) lub dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Wymaga się również przesłania fotokopii dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych osobowych. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane. Licytacja telefoniczna może być nagrywana, złożenie zlecenia jest równoznaczne z wyrażeniem zgody na nagrywanie rozmowy telefonicznej. Na wypadek trudności z połączeniem telefonicznym licytujący może określić na zleceniu limit, do którego pracownik domu aukcyjnego będzie licytował pomimo braku połączenia. Jeśli żaden limit nie jest określony na zleceniu, pracownik domu aukcyjnego uznaje w takim wypadku, że klient oferuje przynajmniej cenę wywoławczą.
- 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 dokładnie w paragrafie 3 punkcie 5 poniżej, chyba że przed rozpoczęciem aukcji zostało wyrażone uzgodnienie na piśmie z DESA Unicum, że oferent jest pełnomocnikiem zidentyfikowanej osoby trzeciej akceptowanej przez DESA Unicum.
- 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

- 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.
- Aukcjoner może w każdym momencie aukcji wycofać którykolwiek obiekt, ponownie zaoferować przedmiot do sprzedaży (również bezpośrednio po uderzeniu młotkiem) w razie zaistnienia błędu bądź sporu co do wyniku licytacji. W powyższym przypadku aukcjoner może podjąć wszelkie działania, które uzna za stosowne i racjonalne. Jeżeli jakkolwiek spór co do wyniku licytacji powstanie po aukcji, wynik sprzedaży w ramach aukcji uznaje się za ostateczny.
- 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".
- 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.
- Licytujący, który zaoferował najwyższą kwotę zaakceptowaną przez aukcjonerę, jest zwycięzcą licytacji. Uderzenie młotkiem przez aukcjonerę 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.
- Każda poaukcyjna sprzedaż obiektów oferowanych na aukcji podlega również **WARUNKOM SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ** oraz **WARUNKOM POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI**.

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

- Do kwoty wylicytowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 20 % końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.
- 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”).
- Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiścić należność w terminie 7 dni od daty aukcji, niezależnie od uzyskania pozwolenia na eksport czy innych pozwoleń. Opłaty mają być uiszczone w polskich złotych gotówką, kartą lub przelewem bankowym:
 - DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA
 - DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto mBank S.A., 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3W tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.
- 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

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

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

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

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

7. BRAK PŁATNOŚCI

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

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

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

W związku ze świadczonymi usługami oraz wymogami prawnymi związanymi z przeprowadzeniem aukcji DESA Unicum może wymagać od klientów podania danych osobowych lub w niektórych przypadkach (np. w celu sprawdzenia wypłacalności, poświadczenia tożsamości klienta lub w celu uniknięcia fałszerstwa) pozyskać dane o kliencie od osób trzecich. DESA Unicum może również wykorzystywać 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 wykorzystywać te dane do ww. celów. Jeśli klient chciałby uzyskać więcej informacji o polityce prywatności, skorygować swoje dane lub zrezygnować z dalszej korespondencji marketingowej, prosimy o kontakt pod numerem 22 163 67 00.

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

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

- 1) DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektu jedynie bezpośredniemu nabywcy obiektu (konsumentowi). Powyższa gwarancja nie obejmuje:
 - a) kolejnych właścicieli obiektu, włączając w to osoby, które nabyły od bezpośredniego nabywcy obiekt odpłatnie, w drodze darowizny lub dziedziczenia;
 - b) obiektu, co do którego trwa spór o autorstwo;
 - c) obiektu, którego autorstwo jest jedynie domniemane, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest następującymi zapisami: brak dat życia po imieniu i nazwisku artysty, nazwisko artysty poprzedzone jedynie inicjałem imienia, znak zapytania w nawiasie lub bez nawiasu („?” lub „(?)” po nazwisku artysty, przed lub po imieniu i nazwisku artysty 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”;

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 przewoźszające cenę nabycia, niezależnie czy taka szkoda jest charakteryzowana jako bezpośrednia, pośrednia, szczególna, przypadkowa czy następca. DESA Unicum nie jest zobowiązana do zapłaty odsetek od ceny zakupu.
- 5) Żaden przepis w niniejszych WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ nie wyklucza lub nie ogranicza odpowiedzialności DESA Unicum wobec kupującego, wynikającej z jakiegokolwiek oszustwa bądź świadomego wprowadzenia w błąd, lub z winy umyślnej.

10. PRAWA AUTORSKIE

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

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

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

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

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

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

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

DESA
UNICUM

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

☐ Zlecenie telefoniczne

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 przysyłanych 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.

[illegible]

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

☐ Wpłace 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 | | inna droga

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. Zgadzamy się na jedno postąpienie w górę w przypadku wystąpienia innego zlecenia o tej samej wysokości:

1 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 przysyłania na wskazane przeze mnie adresy korespondencyjne materiałów promocyjnych, informacji handlowych o obiektach i usługach świadczonych przez DFSA 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 wycelowanej kwoty powiększonej o opłat aukcyjną oraz innych opłat, zgodnie z oznaczeniami w katalogu, w szczególności w przypadkach przewidzianych przepisami ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy utworu (tzw. droit de suite) w terminie 7 dni od daty aukcji.
- Wszelkie dane zawarte w niniejszym formularzu są prawdziwe i zgodne z moją najlepszą wiedzą. W przypadku zatajenia lub podania nieprawdźliwych danych DESA Unicum nie ponosi odpowiedzialności.

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.

Data i podpis klienta składającego zlecenie



Niech Żyje Planeta!

Wracamy do życia na naszej planecie.

Sprawdź, jak zaczyna się od nowa!

Wejdź na Onet i dołącz do akcji Niech Żyje Planeta!



| 76548 onet



**#Niech
Żyje
Planeta**



AUTORZY TEKSTÓW

autorzy zewnętrzni: poz. 6, 7, 8, 9, 10, 13, 17, 19, 22, 23, 32, 40, 46, 47

Tomasz Dziewicki poz. 3, 4, 5, 15, 16, 18, 24, 25, 26, 28, 29, 31, 33, 35 (red.), 36, 38 (red.), 39, 48, 50, 51 (red.), 52, 53, 54

Jan Rybiński poz. 11, 12, 14, 37, 41, 49

Michał Szarek poz. 1, 2, 21, 27, 30, 34, 42, 43, 44, 45

SZTUKA DAWNA. 9 GRUDNIA 2021

ZDJĘCIA DODATKOWE I ARANŻACYJNE

poz. 4 Jacek Malczewski, fot. Józef Kuczyński, w: Adam Heydel, Jacek Malczewski. Człowiek i artysta, Kraków 1933, tablica 23, źródło: Biblioteka POLONA

poz. 4 Michał Pocięcha, Po kołędzie, 1887, Muzeum Narodowe w Kielcach, źródło: mnki.pl

poz. 4 Jacek Malczewski, Załaskotany (cykl „Rusałki”), 1888, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, źródło: Wikimedia Commons

poz. 4 Jacek Malczewski, Jasełka, około 1920, Muzeum Narodowe w Poznaniu, źródło: archiwum prywatne

poz. 4 Jacek Malczewski, Wigilia na Syberii, 1892, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK

poz. 5 Jacek Malczewski, Portret Tadeusza Błotnickiego 1901-02, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, źródło: Wikimedia Commons

poz. 5 Jacek Malczewski, Portret Tadeusza Błotnickiego z meduzą 1902, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 5 Artysta malarz Jacek Malczewski podczas malowania obrazu w plenerze. Fotografia z końca XIX wieku, Koncern Ilustrowany Kurier Codzienny – Archiwum Ilustracji, 1-K-4152, źródło: NAC Online

poz. 7 Portret Juliana Fałata w popiersiu, fot. Juliusz Mien, 1897–1905, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK

poz. 7 Hiroshige Ichiryusai, Wieczorny śnieg w Uchikawa / Uchikawa bosetsu, z serii: Ośiem widoków z Kanazawa / Kanazawa hak kei, ok. 1840 r. (?), druk (proces), drzeworyt, wys. 12.7 cm, szer. 18.8 cm., Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK VI-2631

poz. 7 Dokument pozwalający na poruszanie się obcokrajowca po Japonii (dla Juliana Fałata) na trasie Jokohama – Kobe – Kioto – Jezioro Biwa; ważny na dwa miesiące, Muzeum Historyczne w Bielsku-Białej, MBB/H-FJ/2451

poz. 8 Włodzimierz Przerwa-Tetmajer. Fotografia portretowa, Koncern Ilustrowany Kurier Codzienny – Archiwum Ilustracji, 1-K-1887a, źródło: NAC Online

poz. 10 Portret Leona Wyczółkowskiego, fot. Stanisław Antoni Prószyński, 1882, Biblioteka Narodowa w Warszawie, F.2437/W, źródło: Biblioteka POLONA

poz. 10 Leon Wyczółkowski, Popiersie Heleny Modrzejewskiej, 1885, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 10 Leon Wyczółkowski, W buduarze, 1885, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 10 Leon Wyczółkowski, Portret siostry artysty, 1884, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 10 Leon Wyczółkowski, Obrazek, jakich wiele, 1883, kolekcja prywatna, Polska, źródło: archiwum prywatne

poz. 10 Leon Wyczółkowski, Damy w parku (Pod chińską parasolką), około 1890, kolekcja prywatna, źródło: Wikimedia Commons

poz. 10 Leon Wyczółkowski, „Ujrzałem raz” – scena przy fortepianie, 1884, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 10 Leon Wyczółkowski, Welon, 1885, Muzeum Górnośląskie w Bytomiu, źródło: archiwum prywatne

poz. 10 Vilhelm Hammershøi, Wnętrze z czytającą kobietą, 1900, Nationalmuseum, Sztokholm, źródło: Wikimedia Commons

poz. 10 Władysław Czachórski, Damy z klejnotami, lata 90. XIX w., kolekcja prywatna, Polska, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 10 Auguste Renoir, Pani Charpentier z dziećmi, 1878, Metropolitan

Museum of Art, Nowy Jork, źródło: Wikimedia Commons

poz. 10 Édouard Manet, W oranżerii, 1878–79, Alte Nationalgalerie, Berlin, źródło: Wikimedia Commons

poz. 12 Alfred Wierusz-Kowalski w swoim monachijskim atelier, 1895–1905, archiwum prywatne

poz. 12 Portret Alfreda Wierusz-Kowalskiego, ok. 1875, fot. Franz Seraph Hanfstaengl, źródło: Biblioteka POLONA

poz. 12 Malarze polscy w Monachium, grafika z czasopisma „Kunst für Alle” 1887–1888, t. 3. Na malarskiej palecie zreprodukowano dzieła Jana Rosena, Alfreda Wierusz-Kowalskiego, Szymona Buchbindera, Bohdana Kleczyńskiego, Władysława Sznera, Stanisława Ejsmonda, Józefa Brandta i Juliana Fałata, źródło: Biblioteka Uniwersytetu w Heidelbergu Online

poz. 15 Portret Józefa Brandta, około 1875, Zakład Fotograficzny Karoli i Pusch, Biblioteka Narodowa w Warszawie, F.646, źródło: Biblioteka POLONA

poz. 15 Józef Brandt, List do Walerego Eliasza Radzikowskiego, z kopertą; Monachium; 26.11.1867; Muzeum Narodowe w Warszawie, rkps 759/25 MNW, dzięki uprzejmości Muzeum Narodowego w Warszawie

poz. 15 Fotografia obrazu ze zbiorów artysty, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, Dział Sztuki, nr inw. Dspl. 80, dzięki uprzejmości Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu

poz. 16 „Biesiada Literacka” 1882, nr 319, s. 87, źródło: Wielkopolska Biblioteka Cyfrowa

poz. 18 Juliusz Kossak z laseczką, ok. 1890, za: Kazimierz Olszański, Juliusz Kossak, wyd. II, Kraków 2000

poz. 18 Portret zbiorowy malarzy w atelier, około 1865 od lewej stoją: Wojciech Gerson, Józef Simmler, Alfred Schouppé, od lewej siedzą:

Józef Brodowski, Franciszek Kostrzewski i Juliusz Kossak, Biblioteka Narodowa w Warszawie, F.66521, źródło: Biblioteka POLONA

poz. 18 „Tygodnik Ilustrowany” 1875, nr 411, s. 308, źródło: Biblioteka Cyfrowa Uniwersytetu Łódzkiego

poz. 18 „Tygodnik Ilustrowany” 1875, nr 412, s. 324, źródło: Biblioteka Cyfrowa Uniwersytetu Łódzkiego

poz. 18 „Tygodnik Ilustrowany” 1875, nr 413, s. 340, źródło: Biblioteka Cyfrowa Uniwersytetu Łódzkiego

poz. 18 „Tygodnik Ilustrowany” 1875, nr 414, s. 356, źródło: Biblioteka Cyfrowa Uniwersytetu Łódzkiego

poz. 20 Piotr Michałowski, Autoportret, około 1840, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 20 Portret Piotra Michałowskiego, ilustracja prasowa z „Tygodnika Ilustrowanego”, 15 czerwca 1867 roku, źródło: Biblioteka POLONA

poz. 20 Anthony van Dyck, Portret konny Karola V, ok. 1620, Galleria degli Uffizi, źródło: Wikimedia Commons

poz. 20 Théodore Géricault, Portret konny oficera Cesarskiej Straży Konnej, 1812, Luwr, źródło: Wikimedia Commons

poz. 21 Ferdynand Ruszczyc, Stary dom, 1903, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 21 Ferdynand Ruszczyc, Ziemia, 1898, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 21 Portret Ferdynanda Ruszczycza (1870–1936), malarza, 1902, fot. Jadwiga Golcz, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 22 Olga Boznańska, Wnętrze pracowni paryskiej, 1908, Muzeum

Narodowe w Krakowie, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK

poz. 23 Roman Kramsztyk, Portret Adolfa Baslera, 1912, kolekcja prywatna, źródło: Wikimedia Commons

poz. 23 Mojżesz Kisling, Portret Adolfa Baslera, 1914, kolekcja prywatna, źródło: wikiart.org

poz. 23 Amedeo Modigliani, Portret Adolfa Baslera, około 1916, Brooklyn Museum, Nowy Jork, źródło: Wikimedia Commons

poz. 23 Amedeo Modigliani, Portret Adolfa Baslera, The Philips Collection, Waszyngton, źródło: Wikimedia Commons

poz. 23 Zdjęcie prasowe przedstawiające pojedynek Mojżesza Kislinga i Leopolda Gottlieba na szable, czerwiec 1914 źródło: Bibliothèque nationale de France

poz. 25 Mela Muter, fotografia, przed 1911, źródło: Archiwum Emigracji, Toruń

poz. 25 Édouard Manet, Gitarzysta (Hiszpański śpiewak), 1860, The Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork, źródło: Wikimedia Commons

poz. 25 Pablo Picasso, Stary gitarzysta, 1903–04, The Art Institute of Chicago, źródło: Wikimedia Commons

poz. 25 Mela Muter, Taniec hiszpański, 1913, kolekcja prywatna, źródło: archiwum prywatne

poz. 25 Eugeniusz Zak, Dziewczyna z mandoliną, 1924, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 26 Mela Muter z synem Andrzejem w sanatorium w Berck, fotografia, 1918, źródło: Archiwum Emigracji, Toruń

poz. 27 Bolesław Cybis z matką w Charkowie, 1915, 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. 21

poz. 27 Natalia Gonczarowa, Kot i taca, 1910–1911, Centre Georges Pompidou w Paryżu, fot. Philippe Migeat, źródło: centrepompidou.fr

poz. 27 Kazimierz Malewicz, Anglik w Moskwie, 1914, Stedelijk Museum

w Amsterdamie, źródło: Wikimedia Commons

poz. 28 Mojżesz Kisling w mundurze, okres I wojny światowej, źródło: Salon Dziej Sztuki Connaissanceur

poz. 28 Kiki de Montparnasse, fot. Man Ray, 1924, źródło: LACMA Collections online

poz. 29 Artyści polscy w kawiarni La Rotonde w Paryżu, ok. 1924–25, stoją od lewej: B. Elkouen, 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, źródło: archiwum prywatne

poz. 29 Portret Eugeniusza Zaka (1884–1926), malarza, w pracowni na Montparnasse w Paryżu, fot. Henri Manuel, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 29 Max Osborn, Maler Eugen Zak, „Deutsche Kunst Dekoration” 1924/1925, t. 55, s. 333, źródło: Biblioteka Uniwersytetu w Heidelbergu Online

poz. 30 Przed pierwszą wystawą „Bractwa św. Łukasza”, Warszawa, Zachęta, 1928. Od lewej stoją: E. Kanarek, A. Jędrzejewski, A. Michalak, J. Wydra, S. Płużański, B. Cybis, T. Pruszkowski, J. Zamoyski, J. Gotard, Cz. Wdowiszewski, ze Zbiorów Specjalnych IS PAN, nr inw. 1933

poz. 31 Tamara Łempicka, 1941, źródło: archiwum prywatne

poz. 31 Paul Cézanne, Martwa natura z pigwą, jabłkami i gruszkami, 1885–1887, Biały Dom, Waszyngton, źródło: Wikimedia Commons

poz. 31 Pablo Picasso, Jabłko, 1914, kolekcja prywatna, źródło: christies.com

poz. 32 Władysław Ślewiński, Paryż, około 1900, za: Władysława Jaworska, Władysław Ślewiński, Warszawa 1991, s. 24

poz. 33 Ślewiński z żoną w salonie „zameczku” w Doëlan, około 1915, za: Władysława Jaworska, Władysław Ślewiński, Warszawa 1991, s. 19

poz. 37 Zygmunt Menkes, marzec 1981, Nowy Jork, fot. Czesław Czapliński, Agencja Prasowa Fotonova

okładka front, okładka tył poz. 4 Jacek Malczewski, „Jasełka”, 1888

okładka II – strona 1 poz. 15 Józef Brandt, Targ w okolicach Krakowa („Powrót z jarmarku w Opoczyńskim”), 1868

strona 2–3 poz. 21 Ferdynand Ruszczyc, „Błade słońce”, 1907

strona 4–5 poz. 18 Juliusz Kossak, Cykl 4 akwarel „Polowanie na niedźwiedzia” („Scena z polowania na niedźwiedzie w Użoku”), 1874 (IV. „Powrót z polowania na niedźwiedzia”, 1874

strona 6–7 poz. 10 Leon Wyczółkowski, „Czytanie listu”, 1885–1890

strona 8–9 poz. 26 Mela Muter, Krajobraz górski, około 1919

strona 10 poz. 25 Mela Muter, Gitarzysta, lata 30. XX w.

strona 16–17 poz. 27 Bolesław Cybis, „Kompozycja architektoniczna z fryzjerem”, 1920–1922

strona 276–277 poz. 13 Alfred Wierusz-Kowalski, „Sanna nocą”, lata 90. XIX w.

strona 278–279 poz. 34 Włodzimierz Terlikowski, Obóz cygański, około 1921

strona 280 – okładka III poz. 3 Włodzimierz Tetmajer, Wesele krakowskie, po 1910

koncepcja graficzna Monika Wojnarowska

opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski

zdjęcia Marcin Koniak, Paweł Bobrowski, Marek Krzyżanek

prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl

druk ArtDruk Kobyłka



A. Wierusz-Howalski











