



DESA
UNICUM

SZTUKA DAWNA

XIX WIEK • MODERNIZM • MIĘDZYWOJNIE

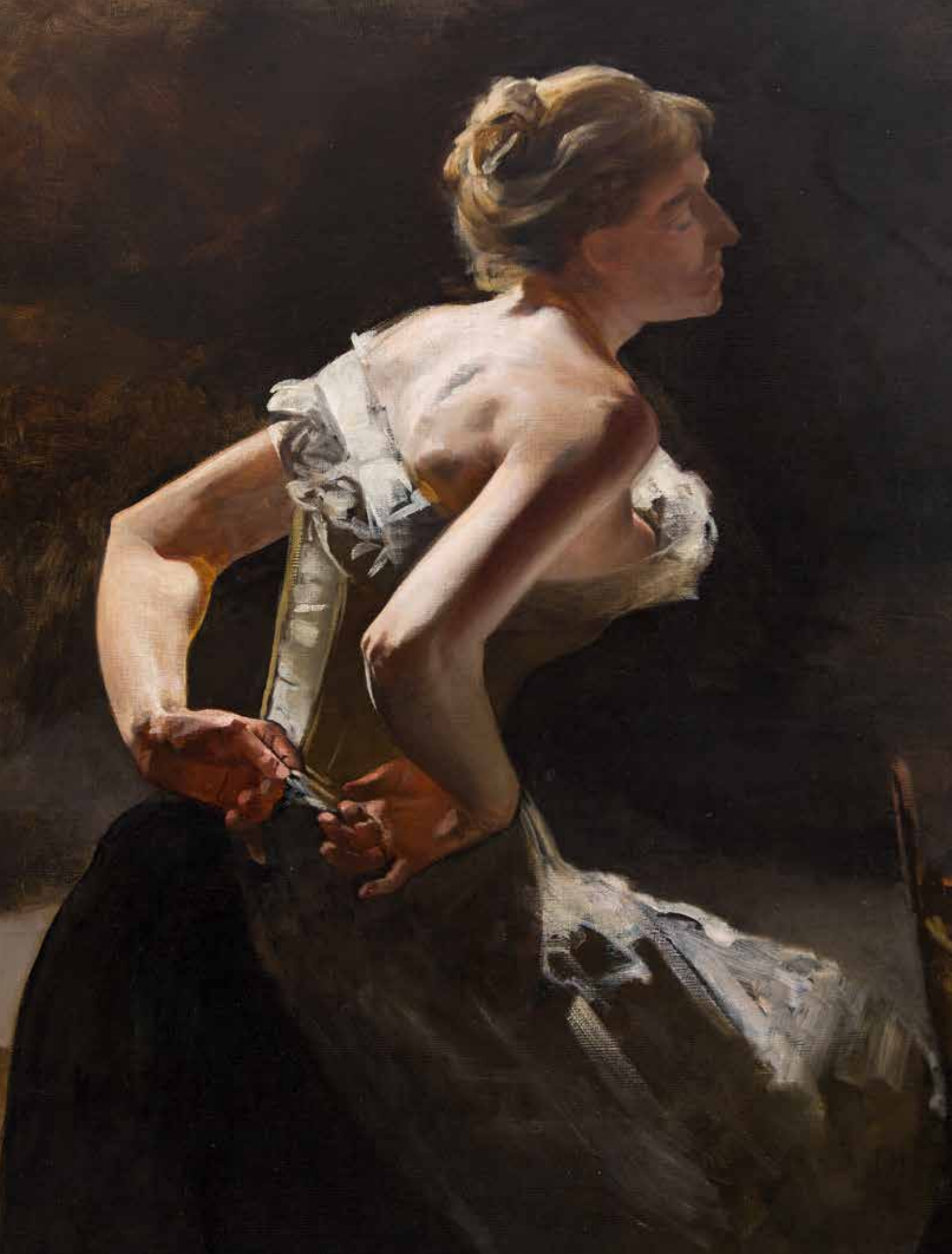
AUKCJA 8 GRUDNIA 2022 WARSZAWA











SZTUKA DAWNA

XIX WIEK • MODERNIZM • MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 8 GRUDNIA 2022
SESJA I

CZAS AUKCJI
8 grudnia 2022 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW
28 listopada – 8 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

Michał Szarek
tel. 22 163 66 53, 787 094 345
m.szarek@desa.pl

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

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

DOM AUKCYJNY

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

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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

BIURO PRZYJĘĆ

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

WYCENY BIŻUTERII:

poniedziałek, środa: 13:00 – 17:00, tel. 795 122 718, bizuteria@desa.pl

PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW:

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

ZLECENIA AUKCYJNE

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

WYSTAWY AUKCYJNE

WSTĘP WOLNY
kalendarz wystaw dostępny na www.desa.pl

SEKRETARIAT ZARZĄDU

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

KONTA BANKOWE

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

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

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM JEST CZĘŚCIĄ HOLDINGU

DESA^{SA}

ZARZĄD DESA S.A.

JULIUSZ WINDORBSKI Prezes Zarządu | MARCIN SOBKA Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA S.A.

ROBERT JĘDRZEJCZYK Przewodniczący | ADAM NIEWIŃSKI Członek Rady Nadzorczej | IRENEUSZ PIECUCH Członek Rady Nadzorczej

GRZEGORZ KRÓL Członek Rady Nadzorczej | KRZYSZTOF JUZOŃ Członek Rady Nadzorczej

ZARZĄD DESA UNICUM



AGATA SZKUP
Prezes Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA UNICUM



JULIUSZ WINDORBSKI
Przewodniczący Rady Nadzorczej



JAN KOSZUTSKI
Członek Rady Nadzorczej



MARCIN CZERNIK
Członek Rady Nadzorczej

DZIAŁ ROZLICZEŃ

Urszula Przepiórka
Kierownik Działu
u.przepiorka@desa.pl
tel. 22 163 66 01, 795 121 569

Magdalena Oltarzewska
m.oltarzewska@desa.pl
tel. 22 163 66 03, 506 252 044

Karolina Pułanecka
k.pulanecka@desa.pl
tel. 538 955 848

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

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

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

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

DZIAŁ LOGISTYCZNY

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

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

DZIAŁ FOTO

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

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

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

DZIAŁ IT

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

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

DZIAŁ MARKETINGU I PR

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

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

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

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

Paulina Babicka
Grafik kreatywny
p.babicka@desa.pl

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

Michalina Komorowska
Młodszy redaktor strony internetowej
m.komorowska@desa.pl
tel. 882 350 575

Weronika Zarzycka
Fotoedytor
w.zarzycka@desa.pl
tel. 880 526 448

Public Relations – pr@desa.pl

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



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



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



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



ANNA ROŻNIECKA
a.rozniecka@desa.pl
795 121 574



JOANNA WOLAN
j.wolan@desa.pl
538 915 090

BIURO OBSŁUGI KLIENTA



MAGDALENA BERBEKA
m.berbeka@desa.pl
734 640 044

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



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



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



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



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



KAROLINA STANISŁAWSKA
Specjalista
Sztuka Młoda i Najnowsza
k.stanislawska@desa.pl
22 163 66 43, 664 150 864



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



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



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



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



KAROLINA JANKOWSKA
Specjalista
Dział Sztuki Współczesnej
w.komorowski@desa.pl
539 222 774



KATARZYNA SZCZESNA
Specjalista
Dział Sztuki Współczesnej
k.szczesna@desa.pl
538 522 885





INDEKS

- | | |
|---------------------------------------|--|
| Adler Jankiel 61 | Malczewski Rafał 36 |
| Berlewi Henryk 38 | Malinowski Adam 47 |
| Bilińska-Bohdanowiczowa Anna 9 | Mniszech Andrzej Jerzy 56 |
| Boznańska Olga 8 | Mutermilch Maria Melania 31-33 |
| Brandt Józef 15 | Niesiołowski Tymon 40 |
| Cybis Bolesław 62 | Pająkówna Aniela 63 |
| Czajkowski Stanisław 50 | Peske Jean 52 |
| Epstein Henryk 59 | Pęczarski Feliks 17 |
| Feder Adolf 60 | Pochwalski Kazimierz Teofil 25 |
| Głowacki Jan Nepomucen 44 | Pressmane Joseph 41 |
| Gottlieb Maurycy 23 | Rimbert René 57 |
| Hofman Wlastimil 5 | Sidorowicz Zygmunt 46 |
| Janowski Stanisław 48 | Stanisławski Jan 11-12 |
| Jaroszyński Józef 45 | Streitt Franciszek 24 |
| Jasiński Zdzisław 21 | Styka Tadeusz 42 |
| Karpiński Alfons 55 | Szczepański Stanisław 4 |
| Kikoïne Michel 51 | Ślendrański Ludomir 37 |
| Kisling Mojżesz 34-35 | Ślewiński Władysław 10 |
| Kossak Wojciech 22 | Weiss Wojciech 3, 53 |
| Kotarbiński Wilhelm 1 | Wierusz-Kowalski Alfred 20 |
| Kramsztyk Roman 39 | Wyczółkowski Leon 14 |
| Krol Abram 58 | Wyspiański Stanisław 13 |
| Krzyżanowski Konrad 43 | Wywiórski Michał Gorstkin 19, 54 |
| Lipiński Hipolit 8 | Zak Eugeniusz 30 |
| Łempicka Tamara 26-27 | Zucker Jakub 64-65 |
| Łoś Włodzimierz 16 | Żmurko Franciszek 2 |
| Makowski Tadeusz 28-29 | Żukowski Stanisław Julianowicz 49 |
| Malczewski Jacek 6-7 | |

WILHELM KOTARBIŃSKI

1849-1922

Akt z papugą

olej/deska, 23,5 x 14 cm

sygnowany monogramem p.d.: 'W K.'

opisany na odwrociu: 'Kotarbinsky', ołówkowy szkic kompozycyjny

oraz dwukrotnie powtórzony stempel rzymskiego antykwariatu Ulderico Bossi

na ramie papierowa nalepka tegoż antykwariatu, nalepka opisana numerem: '903'

oraz dwie nalepki z numerami: '145098'

estymacja:

25 000 - 40 000 PLN

5 300 - 8 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja rodzinna, Włochy (wedle wiedzy właściciela dzieło przywiezione z Polski do Włochy przed I wojną światową)

Bogate i niezmiernie interesujące ōuvre Wilhelma Kotarbińskiego sprawia badaczom sztuki wiele trudności. Malarz do tej pory nie doczekał się swojej monografii, a w jego Źyciorysie wciąż pozostają zupełnie niezbadane obszary. Jego dzieła rozsiane po muzealnych kolekcjach i zdobiące prywatne zbiory stanowią jak dotąd najbardziej miarodajne Źródło informacji o nim samym. Kotarbiński przejął od XIX-wiecznych akademików cały repertuar form, które około roku 1900, w czasie gdy artysta osiągnął apogeum sławy, były już właściwie zjawiskiem zupełnie anachronicznym. Wywodził się on z inteligentkiej rodziny, a naukę pobierał początkowo w Warszawie. Przełomowym momentem stał się dla niego wyjazd stypendialny do Rzymu, gdzie udał się dzięki pomocy Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Już w 1872 roku przebywał w metropolii nad Tybrem, uczęszczając na zajęcia do Accademia di San Luca. Pobyt w Wiecznym Mieście był dla Kotarbińskiego spełnieniem marzeń. Nie dość, Źe mógł studiować malarstwo, to ten oszałamiający swoim ogromem ośrodek dostarczał mu licznych inspiracji. Trudno dziś jednoznacznie orzec, co wpłynęło na wybór artystycznej drogi i jego dalsze losy. Niewątpliwie mogła być to atmosfera miasta i bezpośredni kontakt z zabytkami kultury antycznej. Swoją wkład w plastyczny i mentalny rozwój Kotarbińskiego mógł mieć również sam mistrz, Henryk Siemiradzki, którego to malarz miał poznać właśnie w Rzymie. Wyjeżdżając stamtąd w 1888 roku, twórca zdobył już sobie uznanie odbiorców i był pod przemożnym wpływem antyku, który pozostał w jego muzeum wyobraźni do końca Źycia.

Jego wielkoformatowe płótna przedstawiające przerōżne motywy zaczerpnięte w głównej mierze ze Źwiata staroŹytnego podzielić można zasadniczo na dwie kategorie – sceny z historii antycznej i fantastyczne wizje o charakterze mitologicznym. Obok kompozycji inspirowanych antycznym Egiptem, Grecją czy Rzymem pojawiają się także i wykorzystujące motywy biblijne czy nawet folklor z terenów Ukrainy, co dalece wykracza poza ramy schematycznej sztuki akademizmu. Nastrojowy akt czarnowłosej patrycjuszki z papugą Kakadu to kameralne, dalekie od jego monumentalnych wizji przedstawienie tego artysty.



FRANCISZEK ŻMURKO

1859-1910

"Hetera" ("Pólakt"), po 1906olej/plótno naklejone na deskę, 55 x 48 cm
sygnowany u dołu: 'Fra. Żmurko'

estymacja:

55 000 - 70 000 PLN

12 000 - 15 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Grażyny Kulczyk

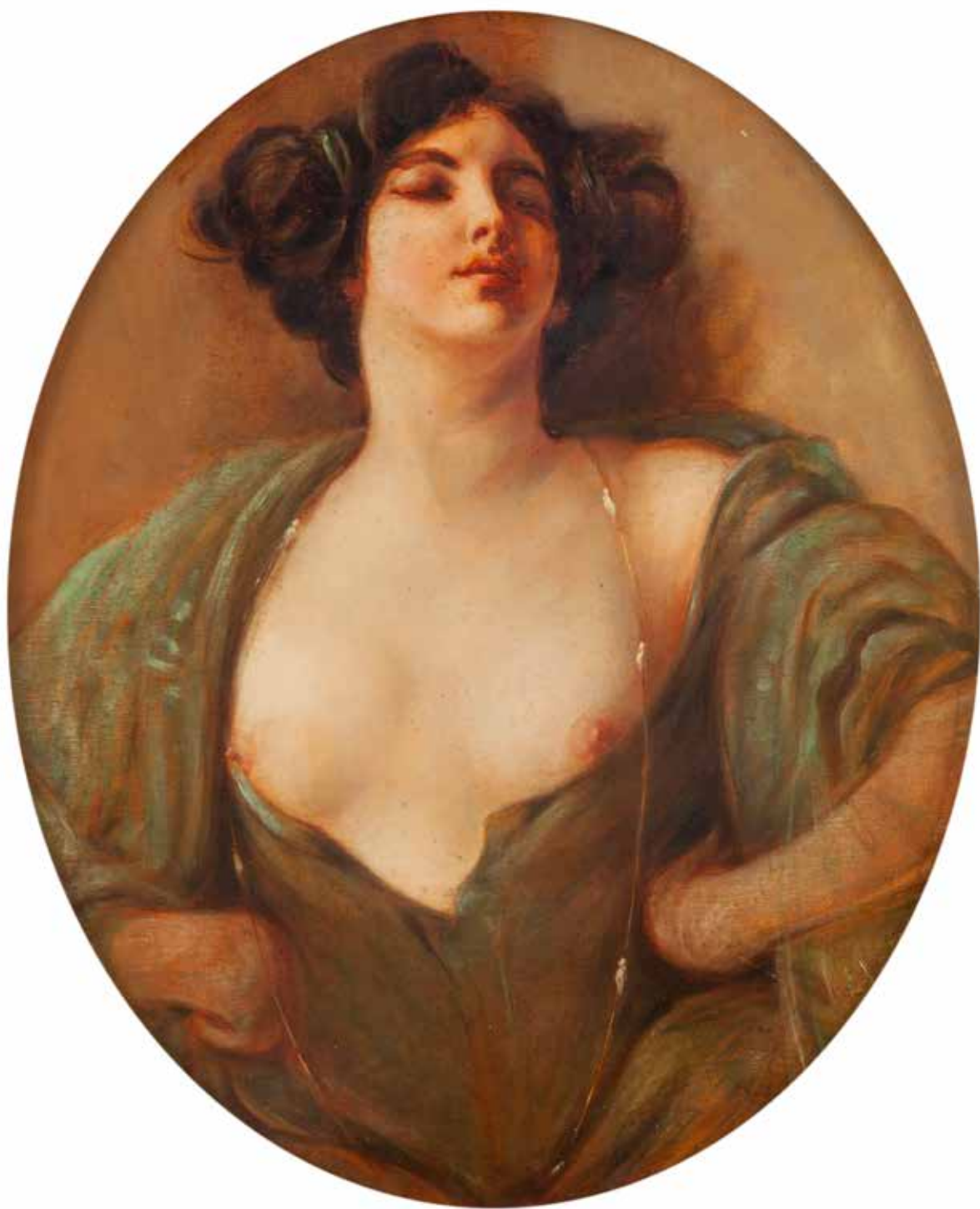
WYSTAWIANY:

GK Collection #1. Kolekcja sztuki Grażyny Kulczyk, Stary Browar, Poznań, 18 marca – 17 czerwca 2007

LITERATURA:

GK Collection #1. Kolekcja sztuki Grażyny Kulczyk, katalog wystawy, oprac. Paweł Leszkowicz, Stary Browar w Poznaniu, Poznań 2007, s. 56 (il.)

Malarstwo Franciszka Żmurki kojarzone jest dzisiaj głównie z portretami kobiet. Zaznaczyć należy, że tak było i w jego epoce. Już w roku 1902 Kazimierz Daniłowicz-Strzelbicki tak charakteryzował twórczość artysty – „Czy to w studyach, czy w wielkich kompozycjach, zawsze i wszędzie pierwszoplanową postacią jest u Żmurki kobieta. Po prostu niema obrazu tego artysty bez kobiety. Stanowi ona dla niego oś, około której cała jego twórczość się obraca” (Kazimierz Daniłowicz-Strzelbicki, Franciszek Żmurko, Warszawa 1902, s. 37). Żmurko niewątpliwie patrzył na kobietę poprzez pryzmat swojej epoki. Kreował zmysłowe i przepojone erotyzmem wizerunki femme fatale – kobiety fatalnej. Jego modelki to złowrogie i zalotne wampiry. Patrząc z obrazów, prowadzą z widzem pewnego rodzaju grę i wciągają go w niebezpieczny świat swoich intryg. Odbiorcą tym jest zawsze, co oczywiste, mężczyzna. Jak pisała Barbara Kokoska, „Żmurko zyskał w Warszawie całe grono wiernych zwolenników, ale prawdziwą karierę zrobił, podobnie jak Szyndler, na arystokratycznych i burżuazyjnych salonach Europy, gdzie podziwiano jego fotograficzną wręcz precyzję w oddawaniu przedmiotów i doskonały warsztat malarski. Jednak nie walory malarskie decydowały o owej popularności, ale przede wszystkim ogromny ładunek erotyki, którą w swych obrazach przemyczał (...) W ówczesnej prasie wychwalano delikatny erotyzm owych wizji, bez których ponoć żaden poważny warszawski męski gabinet również nie mógł się obejść” (Barbara Kokoska, Akt w malarstwie polskim, Kraków 2015, s. 11). Żmurko umieszczał kobiety już na swoich wielkoformatowych płótnach o charakterze akademickim. Następnie, niemal zupełnie, poświęcił się malarstwu portretowemu, dzięki czemu zdobył ogromną popularność. W 1906 roku stworzył ikoniczny wizerunek „Hetery”, który później chętnie powtarzał w licznych replikach autorskich.



3

WOJCIECH WEISS

1875-1950

"Półakt", przed/lub 1931

olej/plótno, 79,5 x 63,5 cm

sygnowany p.d.: 'WWeiss'

opisany wtórnie numerami na krośnie malarskim

estymacja:

280 000 - 380 000 PLN

60 000 - 81 000 EUR

POCHODZENIE:

DESA Unicum, październik 2010

kolekcja prywatna, Polska

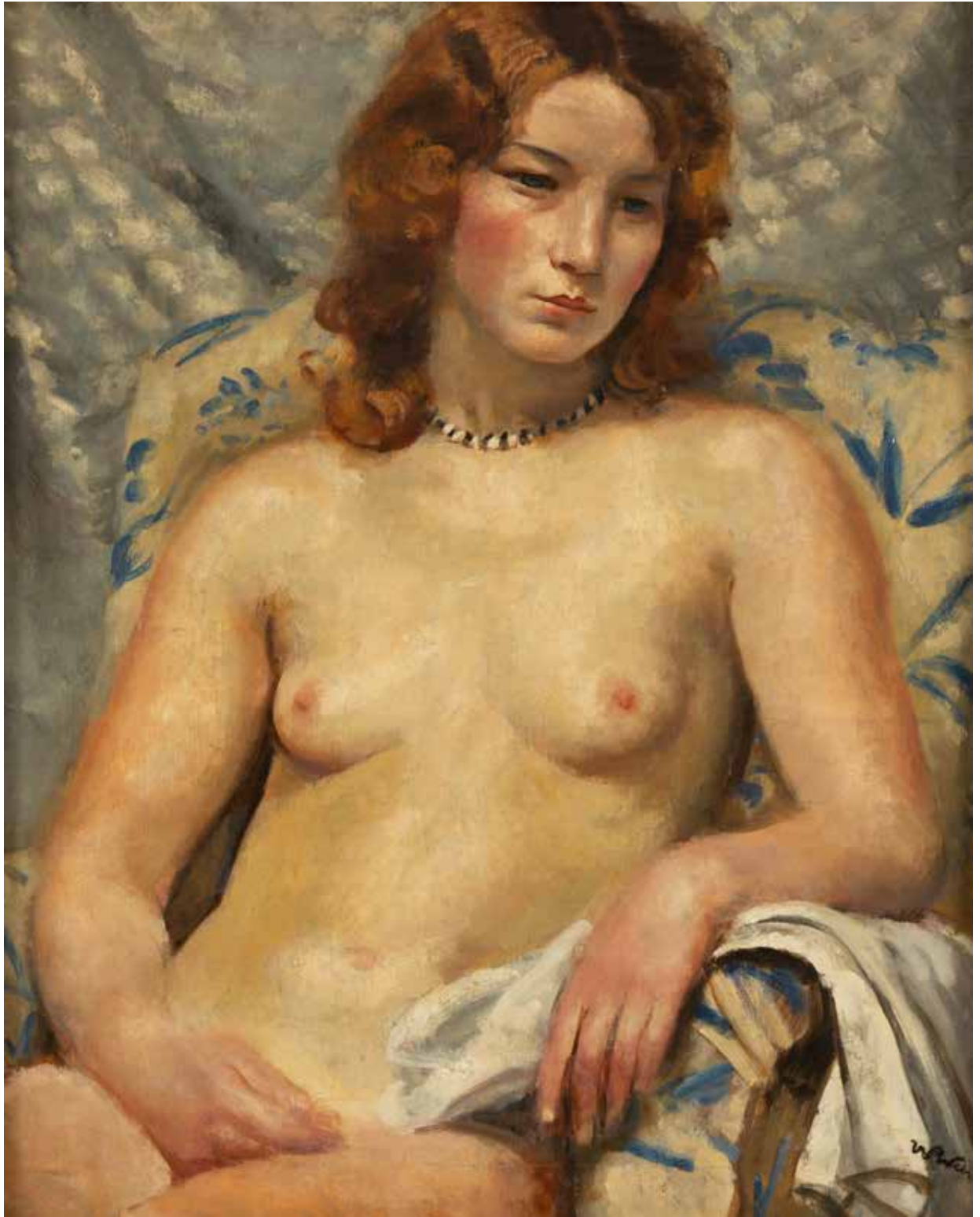
WYSTAWIANY:

Salon wiosenny im. Józefa Piłsudskiego. Wystawa bieżąca, Instytut Propagandy Sztuki (kamienica Baryczków),
Warszawa, 19 marca – 18 maja 1931

LITERATURA:

„Sztuki Piękne” 1931, t. 7, s. 199 (il.)

Salon wiosenny im. Józefa Piłsudskiego, katalog wystawy, Instytut Propagandy Sztuki w Warszawie, Warszawa 1931





Studenci podczas zajęć z malarstwa w pracowni profesora Wojciecha Weissa na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, 1933

MISTRZ I MODELKA

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

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

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



Pierre Auguste Renoir, Akt kobiecy, 1876, Muzeum Puszkina w Moskwie



Wojciech Weiss, Akt w niebieskim fotelu, lata 20. XX w., kolekcja prywatna

4 ↑

STANISŁAW SZCZEPAŃSKI

1895-1973

"Czytająca", 1922

olej/tektura, 70 x 57 cm

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

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

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

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

6 400 - 8 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja M. i J. Szpunarów, Kraków

kolekcja prywatna, Wielka Brytania

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Stanisław Szczepański. Wystawa retrospektywna. Malarstwo i rysunek, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych Zachęta w Warszawie, 7-27 lutego 1964

LITERATURA:

Stanisław Szczepański. Wystawa retrospektywna. Malarstwo i rysunek, katalog wystawy, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych Zachęta w Warszawie, Warszawa 1964, nr kat. 1, s. nlb. (9)

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



5 †

WLASTIMIL HOFMAN

1881-1970

Pożegnanie z latem, lata 30. XX w.

olej/plótno, 61 x 69 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Wlastimil Hofman 193(?)'

na krośnie malarskim dwa stemple pracowni ramiarskiej

estymacja:

45 000 - 60 000 PLN

9 600 - 12 800 EUR

Rozbudowane wątki symboliczne towarzyszą twórczości Wlastimila Hofmana już od wczesnych lat jego artystycznej działalności. Ten jakże długowieczny artysta o polsko-czeskim pochodzeniu był jednym z najwybitniejszych uczniów Jacka Malczewskiego i zarazem godnym kontynuatorem jego duchowej spuścizny. Wydarzeniem, które w definitywny sposób zaważyło na jego *œuvre* było zapewne założenie wraz z kilkoma innymi malarzami jego pokolenia tzw. Grupy Pięciu. Stowarzyszenie uformowane w roku 1905 ukonstytuowało w pewien sposób wizję, która przyświecała Hofmanowi już od czasu studiów. On, jak i jego koledzy silnie wierzyli w ideę korespondencji sztuk. Młodzi i żądni zmian twórcy znajdowali się pod przemożnym wpływem pism Charlesa Baudelaire'a, który to w swoim sonecie „Correspondances” pochodzącym z ikonического zbioru „Les Fleurs du mal” („Kwiaty zła”, 1857) podkreślał nieuniknione przenikanie się różnorodnych sfer życia i ludzkiej działalności. Gesamtkunstwerk – totalne dzieło sztuki miało być wedle tych teorii strukturą łączącą w swojej istocie muzykę, literaturę i sztuki plastyczne. Rozważania te stały się natchnieniem dla całych rzesz symbolistów, zarówno tych wczesnych, jak i epigonów, którzy podobnie jak Hofman kreowali swój mistyczny świat przez kolejne dekady bez względu na zachodzące przemiany. W tej prezentowanej w katalogu pracy sfera sacrum przenika się z rzeczywistością, a fantazyjny wątek staje się nad wyraz wyczuwalny. Upersonifikowana jesień trzymająca szukającą się do odlotu dziką gęś zestawiona została z odchodzącym właśnie latem, ukazanym pod postacią młodej dziewczyny. Całość dopełnia przesycony nostalgią, jesienny pejzaż z pozbawionymi liści drzewami w tle.



6

JACEK MALCZEWSKI

1854-1929

"Rzeczywistość", 1908

olej/plótno, 115 x 209 cm

sygnowany i datowany wzdłuż krawędzi płótna l.g.: 'J Malczewski 1908'

inne historyczne tytuły: Polskie Jasełka, Stańczyk

Obiekt posiada licencję importową państwa UE.

estymacja:

14 000 000 - 22 000 000 PLN

2 979 000 - 4 681 000 EUR

„Oto świat cały wokoło – są nawet ptaszki maleńkie na żerdzi płota, co w poprzek przegradza całe płótno, a za nim i przed nim stoi i przesłania go cały tłum ludzi. Cały świat, jako zadanie, zagadnienie być może – któż to zgadnie, co Jacek chciał powiedzieć”.

Kazimierz Bleszyński, Ze sztuki. Wystawa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, „Nowa Gazeta” 1908, R. III, nr 337, s. 2







POCHODZENIE:

własność artysty
ze zbioru Jana Tadeusza Jarzyny, Lwów (1926)
kolekcja rodzinna, Polska-Niemcy (od okresu międzywojennego do 2022)

WYSTAWIANY:

Wystawa jubileuszowa Jacka Malczewskiego, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, maj-czerwiec 1926
Wystawa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, czerwiec-lipiec 1908

LITERATURA:

Jacek Malczewski: Rzeczywistość. Publikacja z okazji odkrycia i publicznej prezentacji obrazu „Rzeczywistość” Jacka Malczewskiego, koncepcja i redakcja Tomasz Dziewicki, Warszawa 2022

Jacek Malczewski. Powrót, oprac. E. Micke-Broniarek, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2000, s. 26 (wzmiankowany i opisany w kalendarium)

Agnieszka Ławniczakowa, Jacek Malczewski. Wystawa dzieł z lat 1890-1926, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1990, s. 41 (wzmiankowany i opisany w kalendarium)

Andrzej Jakimowicz, Jacek Malczewski i jego epoka, Warszawa 1970, s. 196 (wzmiankowany w kalendarium)

Adam Heydel, Jacek Malczewski, Człowiek i artysta, Kraków 1933, s. 140 (wzmiankowany jako „Polskie Jasełka”)

Jacek Malczewski. Nakładem Rafała Malczewskiego. Rotograwiury Drukarni Narodowej w Krakowie, Kraków [brak daty], s. nlb. (il., jako „Stańczyk – L’espégle”)

Jacek Malczewski (album), nakładem Rafała Malczewskiego, brak miejsca i daty wydania, w zbiorach Miejskiej Biblioteki Publicznej w Radomiu, s. nlb. (il., jako „Stańczyk”)

Katalog orientacyjny jubileuszowej wystawy Jacka Malczewskiego, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, Lwów 1926, nr kat. 121 (jako „Rzeczywistość”)

Katalog wystawy jubileuszowej Jacka Malczewskiego (z 14 tablicami), Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, Lwów 1926, nr kat. 121 (jako „Rzeczywistość”)

Katalog wystawy jubileuszowej Jacka Malczewskiego, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, Lwów 1926, nr kat. 121 (jako „Rzeczywistość”)

„Tygodnik Ilustrowany” 1914, nr 3, s. 43 (17 stycznia, il., błędnie tytułowany jako „Goście”, poprawny tytuł „Rzeczywistość”, s. 45)

Jacek Malczewski. Dzieła. Serya X. Z przedmową Stanisława Witkiewicza i tekstem Lucyana Rydla i Teofila Lenartowicza, nakładem Salonu Malarzy Polskich, Kraków 1910, s. nlb. (il.) oraz tablica XL (wierszowany komentarz Rydla do obrazu)

fotografia dzieła autorstwa Amalii Krieger, zbiory Muzeum Narodowego w Krakowie

Sprawozdanie Dyrekcji Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie z czynności za rok 1908-1909, Lwów 1908, s. 24 (jako „Rzeczywistość”)

[W.], Echa krakowskie (Kraków 7 czerwca), „Kurier Poznański”, 1908, r. III, nr 132, s. 1, 2 (jako „Rzeczywistość”)

Kazimierz Bleszyński, Ze sztuki. Wystawa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, „Nowa Gazeta”, 1908, r. III, nr 382, s. 2 (jako „Rzeczywistość”)

Kazimierz Bleszyński, Ze sztuki. Wystawa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, „Nowa Gazeta” 1908, r. III, nr 337, s. 2 (jako „Rzeczywistość”)

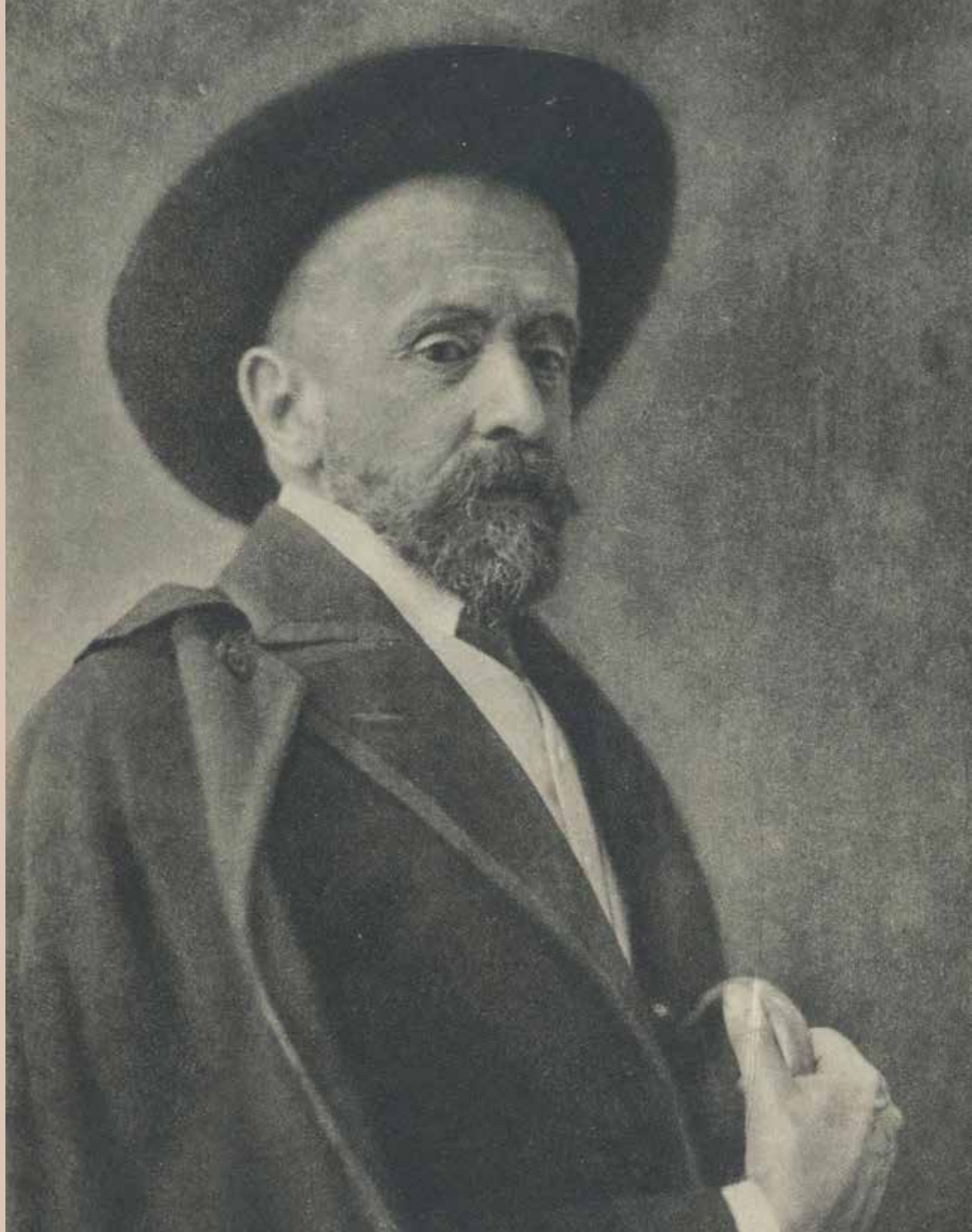
[W.], Z wystawy Towarzystwa Sztuk Pięknych, „Nowa Reforma”, 1908, r. XXVII, nr 291, s. 1 (jako „Rzeczywistość”)

Katalog wystawy „Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych” w Krakowie. Czerwiec-lipiec 1908, Kraków 1908, s. 12, nr kat. 101 (jako „Rzeczywistość”)



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 pokaźną kolekcję jego prac. Powstaje „W tumanie” (1893–1894, Muzeum Narodowe w Poznaniu).
1896	●	Malczewski zostaje powołany przez Juliana Fałata na nauczyciela prowizorycznego krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Współprowadzi „szkołę rysunkową” z „wolnej ręki”. Uczyć będzie do 1900 roku. Do Akademii Sztuk Pięknych powróci jako profesor zwyczajny w 1910 roku.
1899	●	Wynajmuje dom na krakowskim Zwierzyńcu. Do wybuchu Wielkiej Wojny będzie miejscem tworzenia Malczewskiego, a motywy z otoczenia domu wkroczą do jego obrazów.
1903	●	Pierwsza wystawa indywidualna malarza – Wystawa Stu Dzieł Jacka Malczewskiego w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie i Krakowie oraz Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Powstają portrety luminarzy polskiej kultury: Feliksa Jasieńskiego, Jana Mycielskiego czy Edwarda Raczyńskiego.
1906	●	Pobyt we Włoszech z Marią z Brunickich Balową (1879–1955), kochanką i muzą Malczewskiego.
1911	●	Wystawa indywidualna w Wiedniu.
1912	●	Zostaje rektorem Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.
1914–1918	●	Po wybuchu wojny przenosi się do Wiednia. Do Krakowa powróci w 1916 roku. Powstają obrazy o tematyce związanej w przewidywaną niepodległością Polski („Nike Legionów”, 1916, Muzeum Narodowe w Krakowie). Malarz tworzy prace odwołujące się do starości i przeczuwanej z wolna śmierci.
1922	●	Przenosi się do Łusławic, gdzie mieszka u swoich 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



„Malarzu gramy jasełka!
Każda z nas ma na sukience
U ramion jasne skrzydełka,
Jak niebiescy aniołowie...
A tam – spójrz jeno do wnętrza –
Widzisz/ u żłoba w stajence
Z obręczą złotą na głowie
Usiadła Matka Najświętsza
I Dziecię wzięła na ręce...
Co to? Chyba Trzej Królowie?
Co za jedni? skąd się wzięli?
Starcy dziwni, siwowłosi;
Na ich piersiach mundur stary
Na ramionach strzęp szyneli!
Idą... każdy z nich przynosi
Jezuskowi swoje dary:
Staroświecki krzyż wojskowy,
Serce kute w złotej blasze
I żelaznych pęt okowy...
Brzękiem swoim te kajdany
Zgłuszyły kolendy nasze.
A błazen w dzwonki przybrany,
Co na jasełkowej scenie
Stroić miał ucieszne żarty,
Staął żałośnie podparty,
Mało, że się nie rozełka...
Skąd mu takie rozrzewnienie!
Co? I ty masz łzę na rzęsie?!
Chciałeś malować jasełka,
A tobie ręka się trzęsie!”

Jacek Malczewski. Dzieła. Serya X. Z przedmową Stanisława Witkiewicza
i tekstem Lucyana Rydla i Teofila Lenartowicza, nakładem Salonu Malarzy
Polskich, Kraków 1910, tablica XL





Amalia Krieger, fotografia obrazu „Rzeczywistość”, Muzeum Narodowe w Krakowie



Jacek Malczewski. Dzieła. Serya X, z przedmową Stanisława Witkiewicza i tekstem Lucjana Rydla i Teofila Lenartowicza, nakładem Salonu Malarzy Polskich, Kraków 1910



Jacek Malczewski (album), nakładem Rafała Malczewskiego, w zbiorach Miejskiej Biblioteki Publicznej w Radomiu

NIEZNANE ARCYDZIEŁO



„Tygodnik Ilustrowany” 1914, nr 3, s. 43

Przez wiele dekad nieznane polskiej publiczności dzieło Jacka Malczewskiego, znane w przedwojennej literaturze jako „Rzeczywistość”, pozostawało ukryte w polsko-niemieckiej kolekcji rodzinnej. Odnalezienie tego obrazu na przełomie 2021 i 2022 stanowi istotne wydarzenie w skali polskiej historii sztuki. Praca ta jest bowiem ważnym ogniwem w cyklu najważniejszych symbolistycznych, wielopostaciowych obrazów malarza, w których odnosi się do kwestii powołania artysty, takich jak „Melancholia” czy „Błędne koło”.

Do tego czasu o jego istnieniu zaświadczała czarno-biała fotografia autorstwa Amalii Krieger, krakowskiej fotografiki, która na początku XX wieku wykonała zdjęcia dokumentujące obrazy zgromadzone w pracowni Malczewskiego. „Rzeczywistość” wkrótce po namalowaniu, już w 1908, była ekspozowana zarówno w krakowskim, jak i lwowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych. Krytyka artystyczna w tym okresie dostrzegała hermetyczne, symboliczne przesłanie kompozycji, jak również jej artystyczny kunszt:

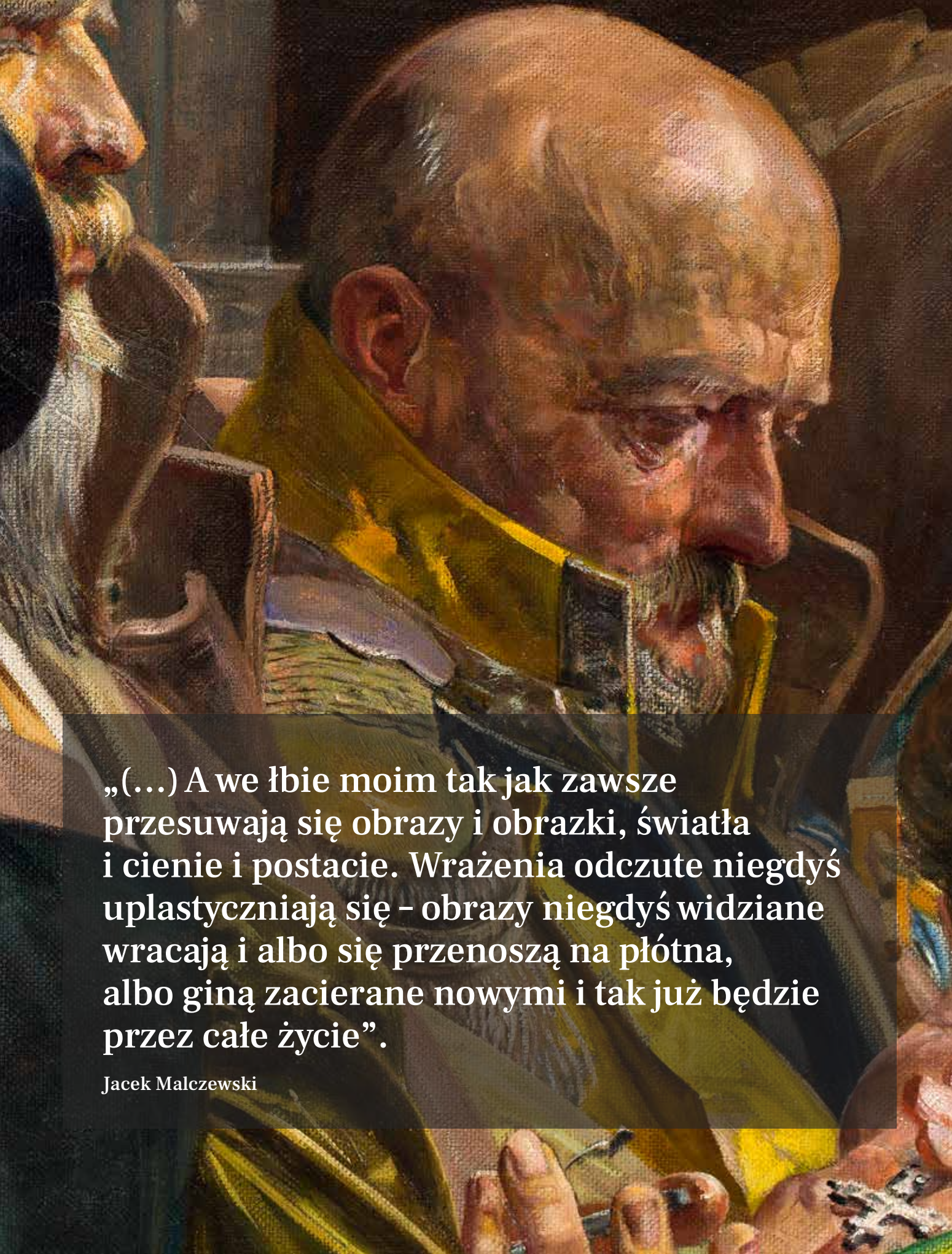
„Potężną symboliczną wizją jest obraz ‘Rzeczywistość’, wspaniała kompozycja, w której twórca śniერი Ellenai powrócił do swej umiłowanej idei symbolizowania dziejów Polski porzecznej. Widzimy ich tu znowu razem stłoczonych na wielkim płótnie, przedstawicieli męczeństwa narodu, bojowników o niepodległość z trzech epok dziejowych, siwowłosych starców i młodych w sile wieku i młodzieńców o skostniałym bólu obliczu, kroczących w jednym szeregu. Naprzeciw nich zasiadł Matejkowski ‘Stańczyk’ z kaduceuszem w ręku i mierzy pełnym głębokiego współczucia spojrzeniem ten zastęp przedstawicieli orężnych porywów narodu, którzy zgubili swą drogę, a z boku wychyla się z ram postać samego twórcy obrazu, skupiona w sobie z wyrazem proroczego jasnowidzenia. Obraz, niesłychanie kolorystyczny, posiada pierwszorzędne zalety malarskie, najświetniejszy rysunek, przedziwną plastykę i ekspresję, a w technice wszystkie te znamiona wszechstronnego opanowania kunsztu używania farby, jakie cechują pędzel Jacka Malczewskiego” ([W.], Z wystawy Towarzystwa Sztuk Pięknych, „Nowa Reforma” 1908, R. XXVII, nr 291, s. 1).

O znaczeniu tej kompozycji i jej reprezentatywności dla dorobku malarza świadczy fakt, że w 1910 obraz został zreprodukowany w albumie dzieł Malczewskiego wydanym nakładem Salonu Malarzy Polskich w Krakowie, gdzie ilustracji towarzyszył wierszowany komentarz autorstwa Lucjana Rydla. W 1914 zdjęcie obrazu opublikowano w „Tygodniku Ilustrowanym”, a w 1926 dzieło zostało zaprezentowane na wystawie jubileuszowej artysty w lwowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych. W albumie zachowanym w zbiorach Miejskiej Biblioteki Publicznej im. Józefa A. i Andrzeja S. Załuskich w Radomiu wydanym nakładem Rafała Malczewskiego umieszczono reprodukcję obrazu z tytułem „Stańczyk”.

„Rzeczywistość” Jacka Malczewskiego jest obecnie prezentowana publicznie po raz pierwszy od 1926. Z tej okazji ukazała się specjalna publikacja z tekstami historyków sztuki i badaczy twórczości Malczewskiego (Jacek Malczewski: Rzeczywistość. Publikacja z okazji odkrycia i publicznej prezentacji obrazu „Rzeczywistość” Jacka Malczewskiego, koncepcja i redakcja Tomasz Dziwiewicki, Warszawa 2022).







„(...) A we łbie moim tak jak zawsze
przesuwają się obrazy i obrazki, światła
i cienie i postacie. Wrażenia odczute niegdyś
uplastyczniają się – obrazy niegdyś widziane
wracają i albo się przenoszą na płótna,
albo giną zacierane nowymi i tak już będzie
przez całe życie”.

Jacek Malczewski



Jacek Malczewski, Melancholia, 1890-94, Muzeum Narodowe w Poznaniu

RZECZYWISTOŚĆ MALARZA



Jacek Malczewski, Jasełka, 1888, kolekcja prywatna

W „Rzeczywistości”, podobnie jak w „Melancholii” (1890-94, Fundacja im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu), wielopostaciowa scena wylania czy odbija się w umieszczonym w kompozycji podobrazu, jako symptomie właściwego tematu obrazu. Temat ten to ponadzmysłowa i psychiczna rzeczywistość malarza - świat jego inspiracji płynących z romantycznego światopoglądu, głębokiej religijności i patriotycznych mitów. Ich skomplikowanie w „Rzeczywistości” zachęcało pierwszych krytyków obrazu do rozpatrywania go w kategoriach artystycznego uniwersum i wyrażania się o nim jako „świecie całym” (Kazimierz Bleszyński, *Ze sztuki. Wystawa Przyjaciół Sztuk Pięknych* w Krakowie, „Nowa Gazeta” 1908, R. III, nr 337, s. 2).

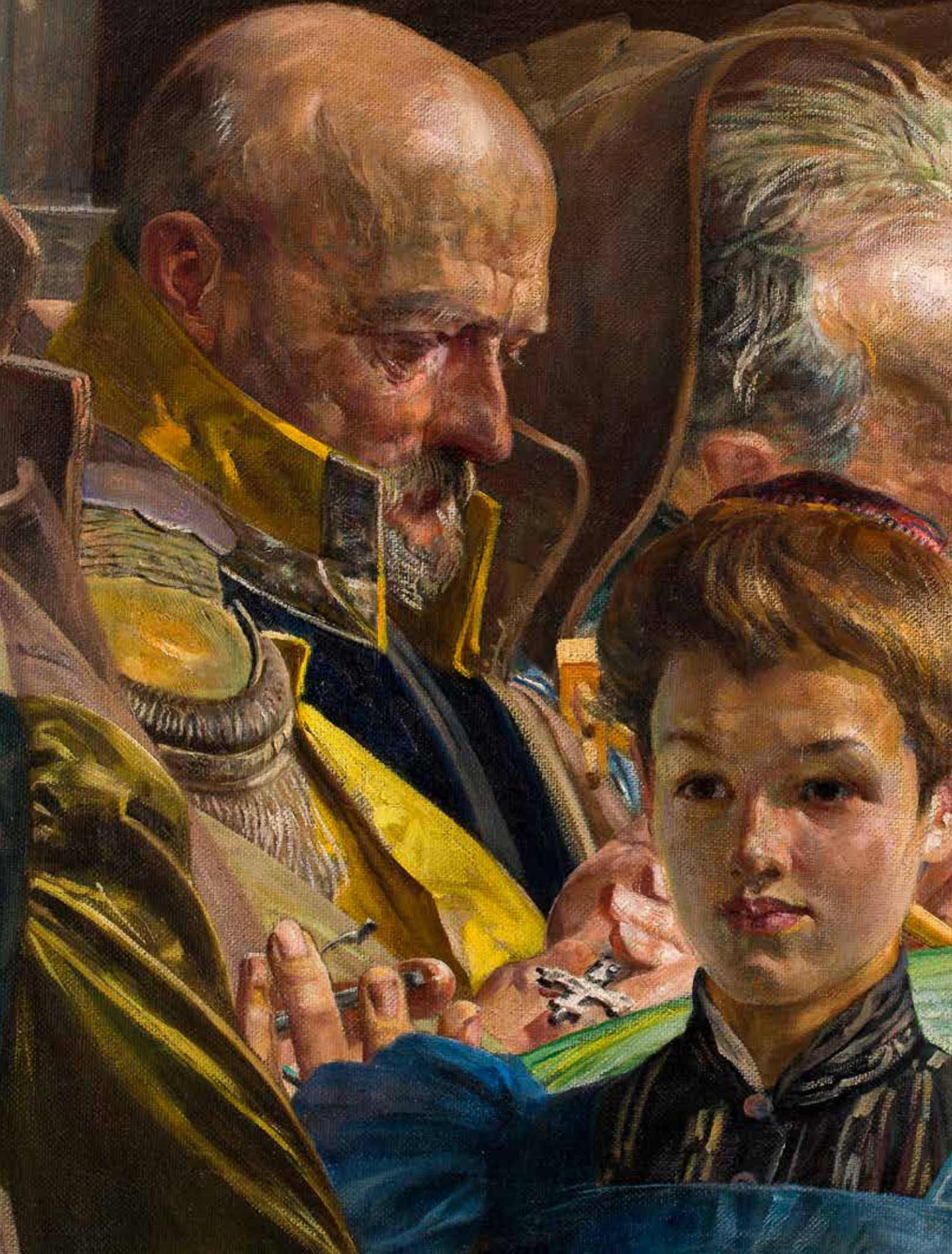
Skomplikowane przesłanie „Rzeczywistości” bierze się z zaskakującego zestawienia wielorakich porządków symbolicznych i historycznych. Malarz miesza w niej wątki religijne, związane z historią Rzeczypospolitej wraz z motywami z własnego życia codziennego. Splot przeszłości i teraźniejszości charakterystyczny dla ikonografii kluczowych dzieł Malczewskiego stanowi schedę odziedziczoną po malarstwie Matejki. W dziele tego artysty i nauczyciela Malczewskiego wypadki historyczne były poddawane analizie i osądzone przez pryzmat ich wpływu na późniejszej dzieje. W swoich znanych obrazach Matejko tworzył nie tyle wierne realiom epoki przedstawienia, co przede wszystkim historiozoficzne wizje, które budowały wyobrażenie dziejowego upadku Polski i stanowiły komentarz do współczesnej sytuacji politycznej kraju.

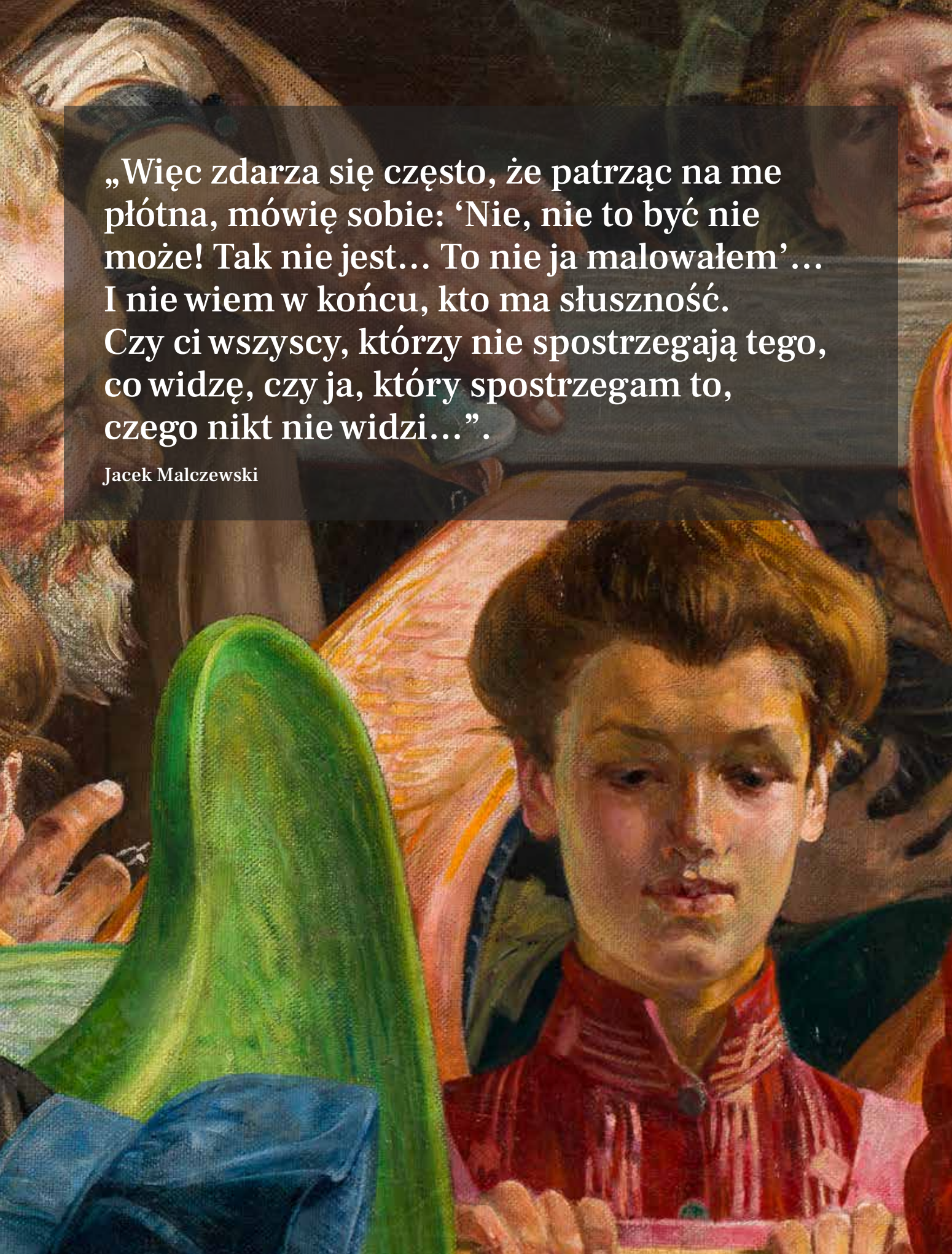
Historyczna rozpiętość okresów, z których pochodzą bohaterowie „Rzeczywistości”, jest duża. W obrębie płótna reprezentantem współczesności jest sam malarz. Pięćdziesięcioczeroletni Malczewski sportretował się w obrazie w czarnej kamizelce i kapeluszu z przyrządami malarskimi. Jego zastygła w ruchu poza z oczami wbitymi w ziemię wynika z nieuchronności rodzącej się malarskiej wizji. Artysta dotyka ręką skraju płótna, przez co podkreśla naoczność artystycznej kreacji, która rozpościera się za jego plecami. Na podobrazu namalowanym w obrębie płótna metaforycznie pojawia się zielona sygnatura malarza.

Antyetycznie, w drugiej partii obrazu umieścił postać Stańczyka w szkarlatnym stroju błazna. Ta postać rodem z historii Polski XVI stulecia w jawny sposób odwołuje się do Matejkowskiej, krytycznej historii dziejów upadku Rzeczypospolitej. Dziewiętnastowieczna, powstańcza historia zniewolonego kraju jest upostaciowiona dzięki trzem starcom w szynelach i mundurach na drugim planie kompozycji. Podejmując w „Rzeczywistości” temat narodowej tradycji, Malczewski prowadzi osobliwy dialog z tradycją malarstwa europejskiego. Dzieło jest bowiem osobistym odczytaniem klasycznego tematu pokłonu pasterzy, których role grają Sybiracy. Malczewski akcję swojej sceny osadził w szopce z nowonarodzonym Chrystusem i Matką Boską, których postaci wylaniają się z ciemności, zza deski na ostatnim planie kompozycji. Malczewski od wczesnego okresu twórczości („Jaselka”, 1888, kolekcja prywatna) parokrotnie malował sceny jasełkowe i, co wnikliwie omawia Michał Haake w tomie „Jacek Malczewski: Rzeczywistość”, wzorem XIX-wiecznych polskich tekstów misterii bożonarodzeniowych, malowane sceny jasełek aktualizował o wątki narodowe. W porządek religijny, niczym w „Rzeczywistości” wkradała się w nich przeszłość Rzeczypospolitej i teraźniejszość zniewolonego kraju.

Postaciom swojego malarskiego dramatu Malczewski nadał rysy bliskich mu osób. Zachodzi tutaj paralela między Świętą Rodziną a klanem Malczewskich. Twarze aniołów noszą rysy córki artysty, Julii, co potwierdza fizjonomia modelki z wcześniejszej o rok, innej pracy Malczewskiego. Matka Boska i Chrystus to w istocie żona artysty Maria i syn Rafał. Użyte w „Rzeczywistości” wizerunki rodziny artysty nie są zgodne z czasem powstania obrazu. Malczewski cofa się tutaj do dzieciństwa swojej córki i syna, tworząc nie tyle dokument wierny czasowi malowania dzieła, ile idealny obraz symbolicznych bohaterów bazujący na postaciach bliskich.







„Więc zdarza się często, że patrząc na me płótna, mówię sobie: ‘Nie, nie to być nie może! Tak nie jest... To nie ja malowałem’... I nie wiem w końcu, kto ma słuszość. Czy ci wszyscy, którzy nie spostrzegają tego, co widzę, czy ja, który spostrzegam to, czego nikt nie widzi...”.

Jacek Malczewski



Jan Matejko, Stańczyk, 1862, Muzeum Narodowe w Warszawie



Jacek Malczewski, Stańczyk, wg Jana Matejki, ok. 1866, Muzeum Narodowe w Warszawie



Leon Wyczółkowski, Stańczyk, 1898, Muzeum Narodowe w Krakowie



Zakład Fot. Stanisława Bizańskiego, Stanisław Tarnowski, ok. 1900



Jacek Malczewski, Hamlet polski - Portret Aleksandra Wielopolskiego, 1903, Muzeum Narodowe w Warszawie

WOBEC „STAŃCZYKA”

„W symbolistycznej ikonografii Malczewskiego dochodziły do głosu formatywne doświadczenia malarza: wyniesione z domu rodzinnego doznanie żarliwej religijności, beznadzieja życia politycznego powodowana klęską powstania styczniowego i generacyjna wiara w przywrócenie Polsce niepodległego bytu. Choć Malczewski malował na tematy współczesne, posługiwał się figurami z przeszłości, bo „wyobrażenia o przyszłości stanowiły u nas rodzaj zwierciadlanego odbicia tego, co minęło, powracającej wizji dziejów, skumulowanej rzeczywistości historycznej” (W. Juszcak, *Modernizm polski, w: Koniec wieku. Sztuka polskiego modernizmu 1890-1914*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Krakowie, Warszawa 1996, s. 13). W „Rzeczywistości” główną dominantę kompozycji, poprzez formę malarską i kolor, stanowi postać Stańczyka, nadwornego błazna trzech królów Polski: Aleksandra Jagiellończyka, Zygmunta Starego i Zygmunta II Augusta. Malczewski zestawia go antyteycznie ze swoim autoportretem, chcąc wskazać, że obywateli byli artystami, ale i komentatorami społeczno-politycznymi.

Figura Stańczyka w jasny sposób odnosi się do arcydzieła Jana Matejki o tym samym tytule (1862, Muzeum Narodowe w Warszawie), w którym po raz pierwszy ujawniła się historyzoficzna koncepcja malarstwa Matejki. Malarz ten analizował wydarzenia przeszłości, dostrzegając w nich przyczyny obecnego stanu politycznego kraju. W „Stańczyku” Matejki główna postać podczas balu na Wawelu rozpacza nad przejęciem przez Państwo Moskiewskie największej kresowej twierdzy, Smoleńska (1514).

Malczewski, będąc niepokornym uczniem krakowskiego mistrza, podziwiał jego twórczość od najmłodszych lat. Jeszcze przez podjęciem studiów w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych stworzył ołówkowy rysunek inspirowany arcydziełem Matejki (1866, Muzeum Narodowe w Warszawie). Stańczyk i jego kaduceusz pojawiają się w innych obrazach Malczewskiego ledwie parokrotnie w „Melancholii”, „Portrecie Adama Łada-Cybulskiego” (1911, Muzeum Narodowe w Krakowie) i „Portrecie Rudolfa Starzewskiego” (1920, Muzeum Narodowe w Krakowie).

Postać Stańczyka pojawia się w malarstwie Malczewskiego nie jako sztafaż historyczny, lecz pełni funkcję krytyczną wobec aktualnej polityki, co współcześnie analizuje w swoim tekście w tomie „Jacek Malczewski: Rzeczywistość” Paulina Szymalak-Bugańska i na co zwracała uwagę w kontekście „Rzeczywistości” Agnieszka Ławniczakowa, wyrażając się o niej jako dziele, w którym Malczewski „ironicznie konfrontuje własne poglądy społeczno-polityczne z poglądami dominującego w Galicji stronnictwa” (Jacek Malczewski. Powrót, oprac. Ewa Mücke-Broniarek, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2000, s. 26). Chodzi tu oczywiście o tzw. stronnictwo stańczyków - konserwatywnego obozu skupionego od lat 60. XIX wieku wokół „Przeglądu Polskiego”, gdzie w 1869 ukazała się tzw. Teką Stańczyka - znany pamflet polityczny autorstwa Józefa Szujskiego, Stanisława Tarnowskiego, Stanisława Koźmiana oraz Ludwika Wodzickiego. Przedstawiciele tej opcji politycznej, na fali klęski powstania styczniowego, ganiili działalność konspiracyjną i opowiadali się za polityką ustępstw wobec zaborcy, co jednak miało owocować rozwojem społeczeństwa i kraju. Na rok przed powstaniem „Rzeczywistości”, w lipcu 1907, powstało Stronnictwo Prawicy Narodowej w prostej linii kontynuujące konserwatywną myśl stańczyków. Rysy błazna w prezentowanym obrazie zaskakująco bliskie są fizjonomii Stanisława Tarnowskiego, a więc zaznajomionego z Malczewskim przyjaciela i monografisty Matejki, jak również naczelnego „stańczyka”.

Barokowa kompozycja „Rzeczywistości” paradoksalnie jest pozbawiona dynamiki, a jej akcja jakby zatrzymana w kadrze. Dziesięć namalowanych na płótnie postaci malarz ujął w bezruchu, który jest powodowany presją narodowej historii. Płótno symbolicznie można postrzegać jako dialog lewej strony - ze starcami-przedstawicielami zrywów narodowych oraz prawej - owładniętej mocą Stańczyka. Podobną konstrukcję odnajdziemy w „Hamlecie polskim” (1903, Muzeum Narodowe w Warszawie), którego główny bohater wybiera między Polską młodą i rewolucyjną a starą, konserwatywną i zniewoloną.

„Rzeczywistość” Malczewskiego jest drugim wielkim dziełem polskiego modernizmu, którego twórca żywo dialoguje ze „Stańczykiem” Matejki. Dziesięć lat wcześniej Leon Wysocki wyraził nastroj politycznej beznadziei w „Stańczyku” (1898, Muzeum Narodowe w Krakowie), przedstawiając błazna zasłaniającego twarz dłonią na tle lalek - Polaków-marionetek. Diagnoza Malczewskiego nie jest jednak tak dekadentka. Choć bohaterowie „Rzeczywistości” biernie trwają i sennie wpatrują się w przestrzeń lub podłoże, Malczewski jest świadkiem pierwszego czynu wyzwolenczego - anielica na pierwszym planie zrzuca przeciw kajdany.





SYMBOLIKA W „RZECZYWISTOŚCI” JACKA MALCZEWSKIEGO

- 1. PŁÓTNO** Malczewski w lewym skraju kompozycji przedstawił fragment płóciennego podobrazia, na którym tworzy nowe dzieło. W sposób symboliczny to wyobrażone płótno odbija scenę, która dzieje się w obrazie za plecami malarza. Malczewski prowadzi grę z widzem, zadając pytanie: co jest realne, a co jest namalowane? Na tym „wyobrażonym” płótnie umieścił zresztą swoją sygnaturę.
- 2. SZPACHLA I PĘDZEL** Te dwa atrybuty pracy malarza autor szczególnie wyeksponował w obydwu dłoniach swojego autoportretu. Pędzel o długim trzonku przecina krawędź podobrazia. Na szpachli widzimy zieloną plamkę, którą malarz pozostawił jakby od niechcenia, zwracając uwagę widza na realność malarskiego aktu.
- 3. PIERŚCIEŃ** Pierścienek z zielonym oczkiem przykuwa uwagę widza na lewej dłoni malarza. Malczewski używał tego rodzaju ozdób, budując ekstrawagancki obraz swojej postaci. W tym przypadku w pierścienek wprawiono zapewne turkus, którego symbolika odnosi się do szczerości, kreatywności i poświęcenia sprawie.



4. **KAJDANY** Symbolizują zniewolenie, a w twórczości Malczewskiego zawsze odno-
szą się do zniewolenia Polski w XIX stuleciu. Podobnie jak grube, skórzane pasy z gu-
zami odnoszą się do presji wywieranej przez zaborców na oblicze życia polityczne-
go. Anielica jednak rozkute kajdany – to symbol wiary w przywrócenie
Rzeczypospolitej niepodległego bytu.
5. **ANIOŁY** W malarskiej ikonografii Pokłonu Trzech Króli anioły zawsze towarzyszą
narodzinom Chrystusa. Twarze dziewczynek-aniołów noszą rysy córki artysty, Julii
Malczewskiej. Ubrane w bluzki i sukienki z bufami posiadają również pierzaste
skrzydła. Artysta nadał jednak każdemu aniołowi unikalny charakter, zmieniając
intensywne barwy strojów i skrzydeł.
6. **GRABIE** Grabie są najbardziej enigmatycznym symbolem w obrazie. Dwa anioły
trzymają je za trzonek, a ich ząbki są widoczne między głową środkowego żołnierza
i trzeciego anioła. Ich uniwersalna symbolika odnosi się do zbierania plonów i pra-
cy rąk ludzkich. Tutaj tworzą wrażenie kieratu, w który chodzą obydwie dziewczyn-
ki. Być może w ten sposób Malczewski komentuje postawę polskiego społeczeń-
stwa, które biernie trwa w państwie rozbiorowym i ciężko, organiczną pracą,
buduje swoją przyszłość.

7. **STAŃCZYK** Malczewski wykorzystał postać nadwornego błazna
Jagiellonów – Stańczyka – jako archetypu artysty-prześmiewcy, ale
i zaangażowanego komentatora społecznego. Malując kubrak
i czapkę błazeńską, posłużył się intensywną, czystą czerwienią –
kraplakiem. Zadumana postać błazna przyjmuje dekoracyjną pozę
charakterystyczną się skruceniem ciała. Malczewski cytuje tutaj
„Stańczyka” swojego nauczyciela, Jana Matejki, ale też odwołuje
się do tzw. stańczyków, dominującego, konserwatywnego ugrupo-
wania politycznego w Galicji przełomu wieków.
8. **KADUCEUSZ** Stańczyk trzyma w dłoni laskę zakończoną dekora-
cyjną lalką – głową w błazeńskiej czapce. W „Stańczyku” Jana Ma-
tejki kaduceusz leży porzucony na dywanie w komnacie wawel-
skiej, w „Weselu” Wyspiańskiego Stańczyk, który pojawia się na
weselu, przekazuje swój atrybut Dziennikarzowi. U Malczewskie-
go symbol narodowej stagnacji Stańczyk pewnie dzierży w ręce na
znak swojej władzy.
9. **KOTWICA, KRZYŻYK I SERCE** Przedmioty te zostały przez
Malczewskiego namalowane jako proste, żołnierskie ozdoby
z metalu. W istocie są darami, które żołnierze, zamiast złota, mir-
ry i kadzidła, pragną podarować nowonarodzonemu Chrystusowi.
Pierwsi komentatorzy obrazu dostrzegali w nich symbole cnót
teologicznych: wiary, nadziei i miłości.
10. **SZYNELE** To rosyjskie płaszcze mundurowe, które noszą bohate-
rowie wielu obrazów Malczewskiego. Szyniele oznacza-
ją polskich powstańców i zesańców na Sybir i oznaczają narodową katogę
i duchowe uśpienie Polaków. W „Rzeczywistości” – właśnie w tym
kontekście – szynel nosi nawet Stańczyk.
11. **MUNDUR** Malczewski przedstawił swojego znajomego i modela
do wielu kompozycji Piotra Hubala-Dobrzańskiego w mundurze
doby Księstwa Warszawskiego. Odwołał się do gorącej wiary Pola-
ków na przywrócenie Polsce niepodległości w dobie ponapoleoń-
skiej i przed powstaniem listopadowym. Szyniele, w przeciwień-
stwie do tego munduru, symbolizują polityczną beznadzieję doby
postępczniczej.
12. **SZOPKA** Akcja „Rzeczywistości” dzieje się szopce bożonarode-
niowej. Malczewski wzorem XIX-wiecznych tekstów misterii
bożonarodzeniowych stworzył wręcz rodzaj wyreżyserowanego
spektaklu jasełkowego, w którym oprócz postaci biblijnych grają
postaci z narodowej historii. W nietypowy sposób Matkę Boską
i Dzieciątka przedstawił za deską szopy, która biegnie przez całą
szerokość płótna w górnej jego partii. To sygnał, że narodziny
Chrystusa, centralne wydarzenie dla religii chrześcijańskiej, nie
jest głównym tematem obrazu.
13. **MATKA BOSKA I CHRYSTUS** Maria i Jezus zdają się przypa-
trywać dziwnemu spektaklowi zza deski szopy. Ich rysy Malczew-
ski zapożyczył z postaci swoich bliskich: żony, Marii właśnie
i syna Rafała. Rafał w roku w powstania obrazu był już szesnasto-
letnim chłopcem. Malczewski cofa się do czasu dzieciństwa swoich
dzieci, tworząc idealne obrazy „świętej rodziny”.
14. **WRÓBLE** Na desce w szopce przysiadły dwa wróble. Ptaki stano-
wią tutaj urokliwy element urealnijający całe przedstawienie. Są
reprezentantami naturalnego porządku, który zostaje tutaj skon-
frontowany z porządkiem historii, religii i mitu. Wróble mogą
ćwierkać, tak samo jak namalowane przy nich dzwoneczki czapki
błazeńskie mogą wydawać dźwięki – Malczewski odwołuje się już
nie tylko do wzroku, lecz również do słuchu widza.

JACEK MALCZEWSKI

1854-1929

"Umywanie nóg", 1887

olej/plótno, 197,5 x 139,5 cm

sygnowany i opisany l.g.: 'J Malczewski | Monachyum'

na krośnię malarskim papierowa nalepka wystawowa Muzeum Okręgowego im. Jacka Malczewskiego w Radomiu

oraz trzy nalepki depozytowe Muzeum Narodowego w Warszawie, na ramie papierowa nalepka pracowni ramiarskiej

estymacja:

1 200 000 - 2 000 000 PLN

255 000 - 426 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja rodziny Rotwandów (depozyt w Muzeum Narodowym w Warszawie, wpisany do inwentarza 1953)

kolekcja prywatna, Warszawa (zakup od rodziny Rotwandów)

WYSTAWIANY:

Józef Brandt – uczniowie i przyjaciele, Muzeum Okręgowe im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, grudzień 1998 – maj 1999

„Wielką panią i księżną była, a dziś jest jako służebnica żebraka.

A niegodzien jest litości ten, którego ona ukochała; albowiem, klękawszy przed Cesarzem, błagał o życie i dano mu je, pogardziwszy nim”.

Juliusz Słowacki, Anieli, 1837, rozdział VII





MALCZEWSKI: MŁODOPOLSKI ROMANTYK

Jacek Malczewski jest postacią równie ważną dla historii polskiej sztuki nowoczesnej, co chociażby Stanisław Wyspiański, wybitnym przedstawicielem Młodej Polski, zdaniem historyka sztuki Wiesława Juszcza - ojcem całego ruchu odnowy sztuki polskiej końca XIX wieku. W dorobku Malczewskiego widoczne jest odrodzenie motywów romantycznych, a jego manifestacyjna literackość prowadzi go często do budowania całych cykli na kanwie poetyckiej. Najważniejszym przykładem tej tendencji jest słynna grupa prac stanowiąca ilustracje do syberyjskiego, wizyjnego poematu Juliusza Słowackiego - „Anhellego”. Wiele scen zyskuje wręcz dosłowne przełożenie na język malarski, stając się wyrazem utożsamienia Malczewskiego z doświadczeniem popowstaniowej wywózki na Sybir. Pesymizm i melancholia, dominujące w historiozoficznej wizji Słowackiego, stały się punktem wyjścia dla rozważań artystów końca XIX wieku, którzy widzieli w nich odbicie Polski czasów zaborów. Obok Malczewskiego tematykę związaną z „Anhellim” podejmowali artyści tacy jak Tadeusz Pruszkowski i Władimir Hofman. Najslawniejsze przedstawienia z cyklu artysty, wersje Śmierci Ellenai oraz Eloë z Ellenai z 1883 roku wpisały się do kanonu sztuki polskiej, jednocześnie nawiązując dialog z tradycjami europejskiego symbolizmu, szczególnie z twórczością bliskiego Malczewskiemu Arnolda Böcklina. Słynna publikacja Ignacego Matuszewskiego z 1902 „Słowacki i nowa sztuka” pierwsza wskazała na zależność języka symbolicznego poety z pokoleniem młodopolskim, pokazując, jak bliskie było rozumienie symbolu romantyka z totalnymi aspiracjami artystów takich jak Wyspiański czy Malczewski.

Prezentowany obraz odnosi się najpewniej do rozdziału VIII „Anhellego”, w którym przedstawiona została scena umywania nóg mężowi przez „piękną jak Anieli” żonę. Bardziej dosłowna wersja znajduje się w kolekcji Muzeum Narodowego w Poznaniu

„Tak mówiąc, przyszli pod ścianę i przez kratę ujrzeli
owych dwoje małżonków.

Niewiasta klęczała przed mężem i w misie wody
obmywała jego nogi; powracał bowiem z pracy
jak wyrobnik.

A woda w misie zaczerwieniła się krwią jego i niewiasta
nie brzydziła się mężem i krwią, a była młoda
i piękna jak Anieli niebiescy”.

Juliusz Słowacki, *Anielli*, rozdział VIII

i przedstawia scenę pełną aluzji biblijnych. Kobieta zaprezen-
towana jest w pozie głębokiej ofiary i namaszczenia, kierując
skojarzenia badaczy na postać obmywającej twarz Jezusowi
świętej Weroniki. W dziele uderza również często dostrzegane
podkreślenie symbolicznego wymiaru sceny przez obecność
krwi, nie wody, w misie, której używa kobieta. Na obrazie widzimy
niezwykle ciekawy proces kształtowania się wizji artysty - począt-
kowo zawiliły, niemal hermetyczny język aluzji biblijnych zastępuje
obraz pełen delikatnego, głębokiego skupienia. Kobieta zostaje
przedstawiona, gdy zawiązuje sznurki gorsetu zwrócona profilem
do widza. Jej zamknięte oczy i skupiona, pełna boleści mina
sugerują nastrój namaszczenia i religijnej niemalże kontempla-
cji. Malczewski transformuje scenę rodzajową w poetycką wizję,
przesycając kompozycję ostrymi kontrastami światłocieniowymi,
wydobывая postać z cienia ostrym, bladym blaskiem pocho-
dzącym z lewej strony kompozycji. W dziele widoczne jest przede
wszystkim skupienie na pozie postaci, rozmyte, malowane szero-
kimi pociągnięciami pędzla eksponuje paletę pełną ugrów, czerni
i brązów. Dzieło nosi wyraźne znamiona nieukończenia, szcze-
gólnie opracowanie dolnej partii sukni zlewające się z otoczeniem
przedstawionej sceny, sugeruje zmagania artysty. Jednak, mimo
tych cech, dzieło może być traktowane zupełnie niezależnie od
pracy z dwiema postaciami z Muzeum Narodowego w Poznaniu.
Monumentalna skala, podobnie jak świetnie opracowana partia
figury kobiecej pokazują na niezwykle umiejętności warsztatu
artysty, który nawet na wczesnym etapie prac potrafił wydobyć
z kompozycji charakterystyczny dla swojej twórczości nastrój me-
lancholijnego zwrócenia się do psychiki widza. Dzieło pochodzi
również z najważniejszego być może okresu w twórczości malarza,
w którym kształtował się znany z jego późniejszych dzieł repertu-
ar symboliczny i formalny.



OLGA BOZNAŃSKA

1865-1940

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

olej/tektura, 108 x 80 cm

sygnowany p.g.: 'Olga Boznańska'

opisany na odwrociu po francusku: '(fragment zaklejony taśmą) | a mettre separeme'

estymacja:

500 000 - 800 000 PLN

106 000 - 170 000 EUR

POCHODZENIE:

z historycznej kolekcji Louisa Charlesa Libaude'a (1869-1922), marszanda i kolekcjonera sztuki, Paryż

kolekcja prywatna, Francja

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

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

LITERATURA:

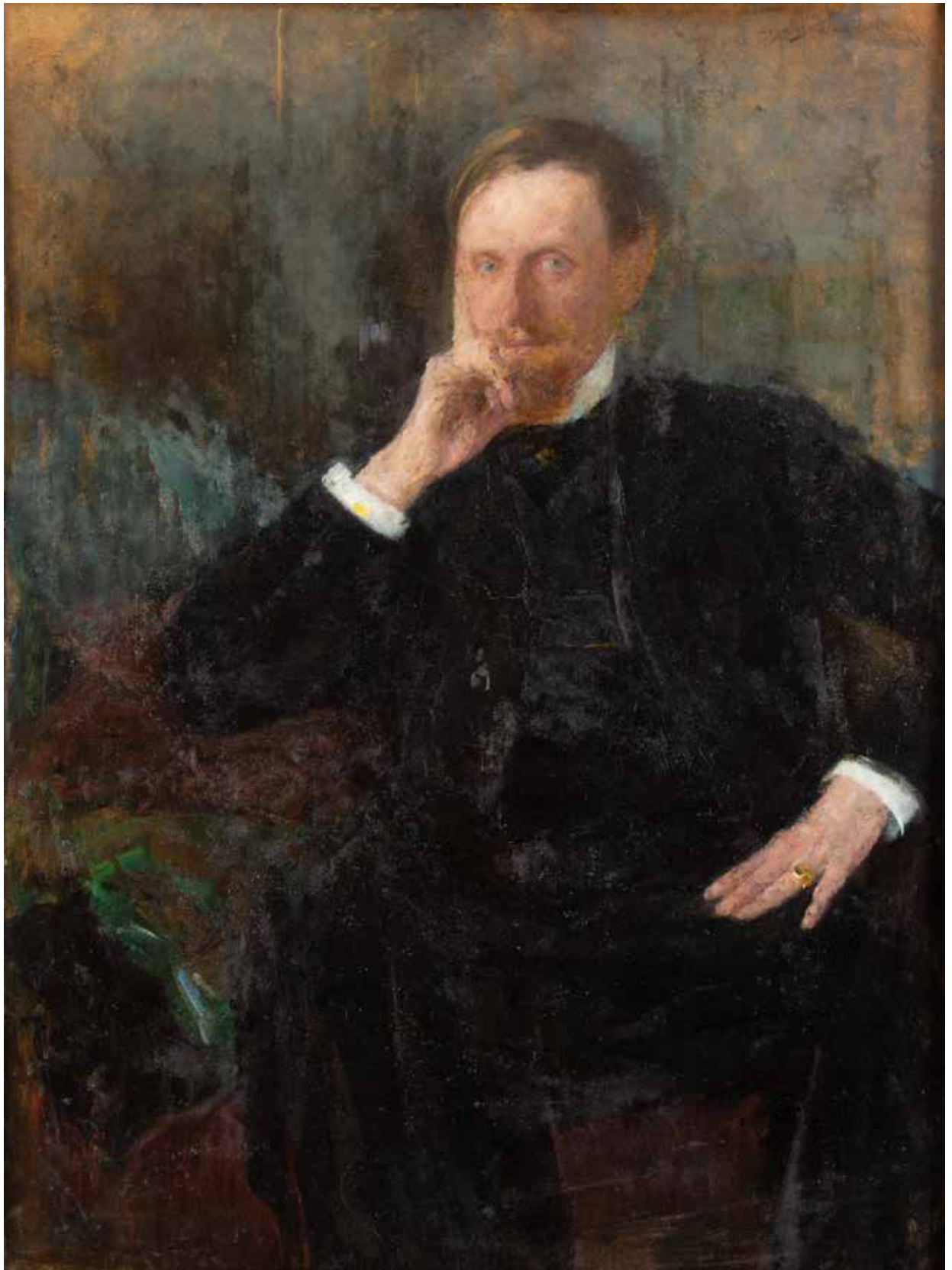
Angelika Kuźniak, Boznańska. Non finito, Kraków 2019, s. 302 (wzmiankowany w kalendarium)

Anna Król, Boznańska nieznana, katalog wystawy, red. Małgorzata Gadomska, Zamek Książąt Pomorskich w Szczecinie,

Szczecin 2005, s. 224 (wzmiankowany w kalendarium)

Olga Boznańska 1865-1940. Materiały do monografii, oprac. Helena Blumówna, Warszawa 1949, s. 53 (wzmiankowanym w liście do Julii Gradomskiej z 1906 roku)

Catalogue illustré du Salon 1906, Société Nationale des Beaux-Arts w Paryżu, Paryż 1906, nr kat 165, s. 8



OLGA BOZNAŃSKA: MALARKA DUSZY

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

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

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

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





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

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

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

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

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



ANNA BILIŃSKA-BOHDANOWICZOWA

1854-1893

"Półakt mężczyzny", 1884

olej/plótno, 95 x 61,5 cm

opisany l.g.: 'Wrzesień 84 | w Paryżu'

opisany na odwrociu: 'A. Bilińska'

na krośnię malarskim i odwrociu ramy nalepki depozytowe Muzeum Narodowego w Warszawie

estymacja:

480 000 - 600 000 PLN

102 000 - 128 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Niemcy

dom aukcyjny Dorotheum, Wiedeń (zakup prywatny, 2012)

kolekcja prywatna, Polska

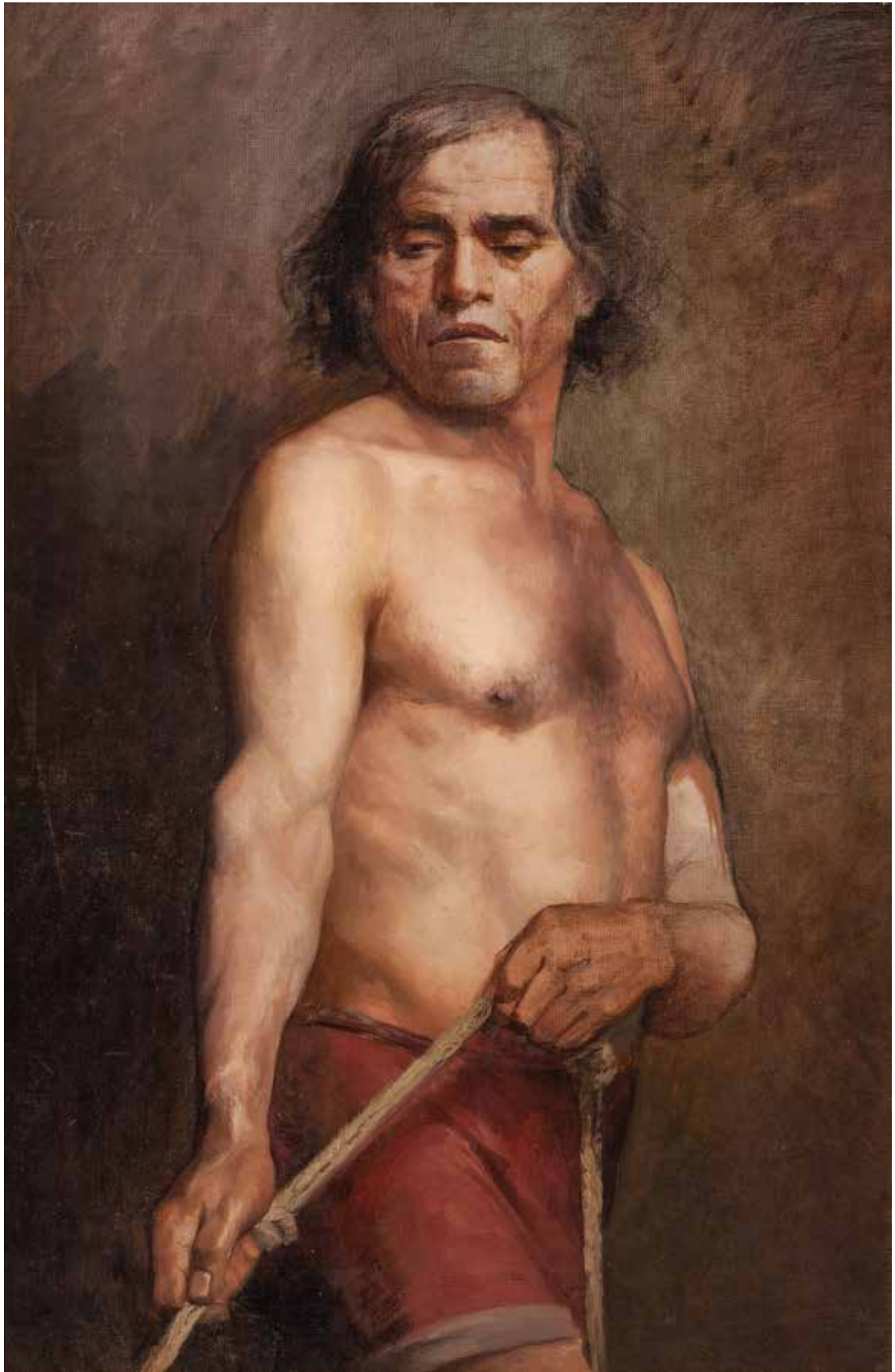
WYSTAWIANY:

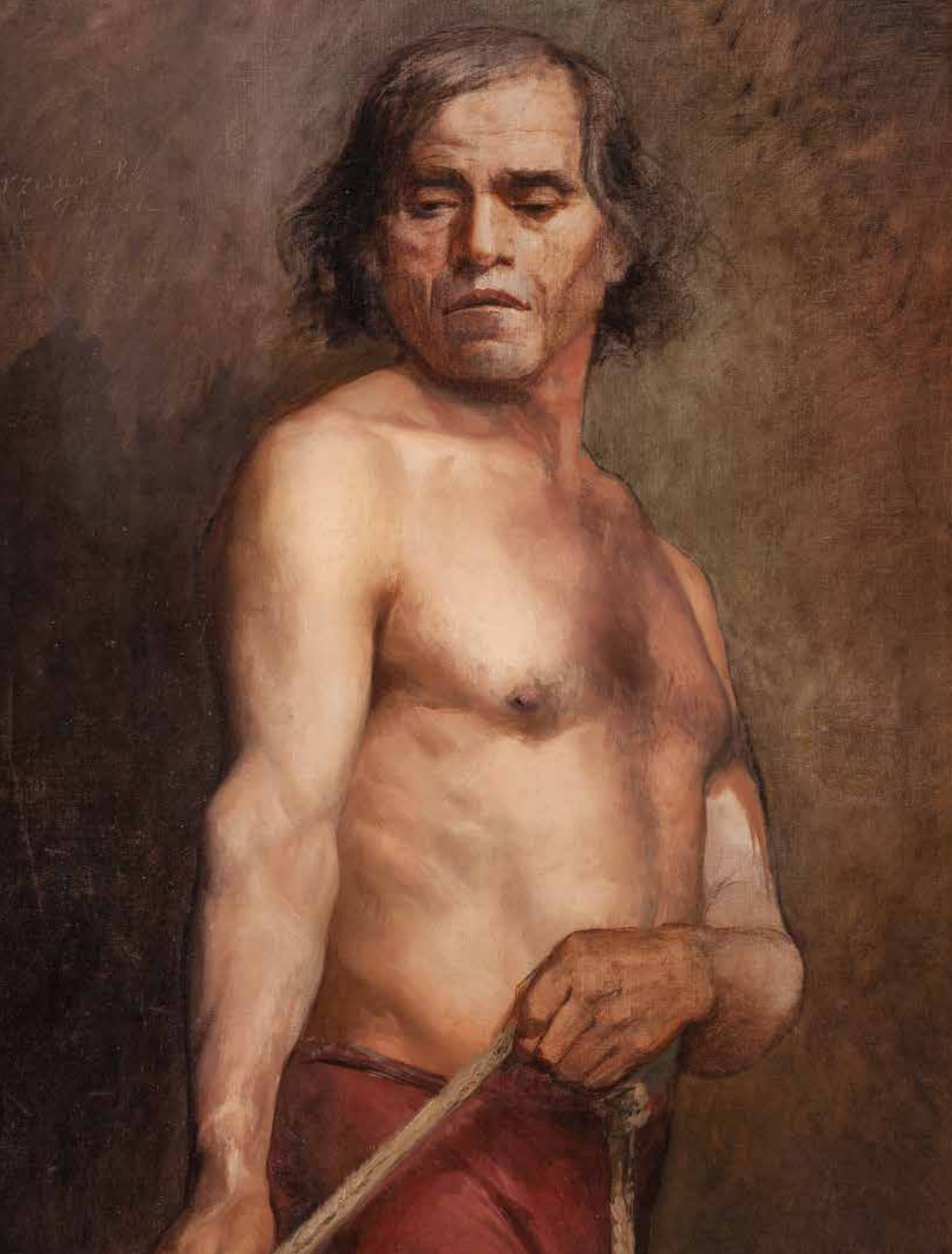
Artystka. Anna Bilińska 1854–1893, Muzeum Narodowe w Warszawie, 26 czerwca – 10 października 2021

LITERATURA:

Artystka. Anna Bilińska 1854-1893, katalog, Muzeum Narodowe w Warszawie, red. naukowa Agnieszka Bagińska,

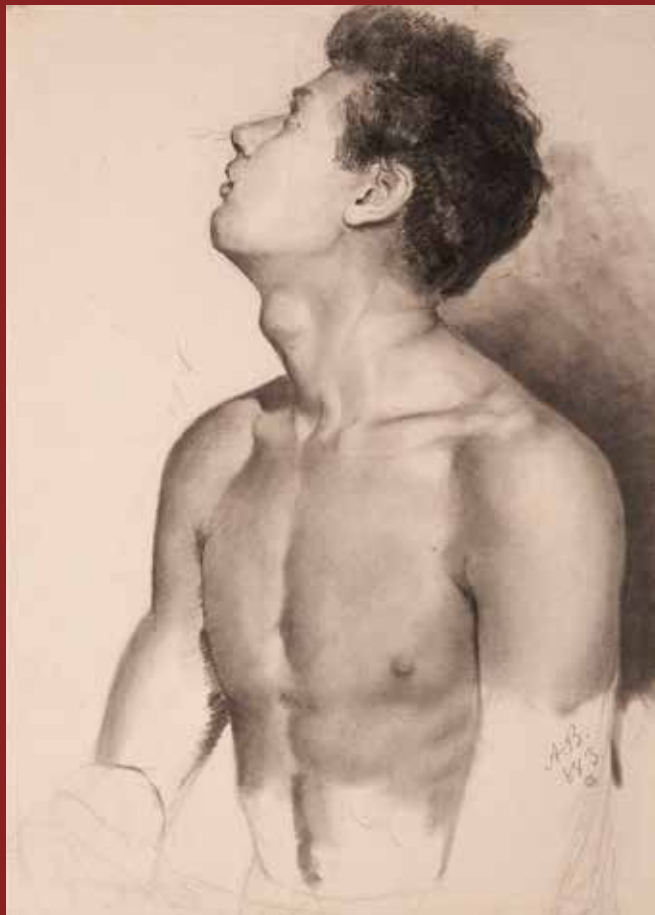
Renata Higersberger, Warszawa 2021, nr kat. I/121, s. 218 (il.)







Anna Bilińska-Bohdanowiczowa, Pólakt męski, 1885, Muzeum Narodowe w Warszawie



Anna Bilińska-Bohdanowiczowa, Pólakt męski - studium akademickie, 1883, Muzeum Narodowe w Warszawie

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 przeniosła 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.

Prezentowany „Pólakt mężczyzny” powstał w okresie paryskich studiów Anny Bilińskiej. W listopadzie 1882 roku artystka wyjechał przez Berlin do Paryża wraz z przyjaciółką-malarką Zofią Stankiewiczową, aby kontynuować edukację w znanej, prywatnej szkole artystycznej Académie Julian prowadzonej przez Rodolphe'a Juliana. Tam uczyła się w latach 1882-1885, począwszy od rudymentów - studiów z gipsów oraz głównie męskich aktów wykonywanych w technice olejnej. Do zespołu tego typu prac należy właśnie „Pólakt mężczyzny”. Jak notowała Renata Higersberger, „niesygnowane, często niedokończone, ale kompletne w swej kompozycji są popisem jej warsztatu malarskiego. Artystka swobodnie

zmieniała techniki, na przemian używała farb olejnych i ołówka, dla wzmocnienia efektów malarskich wykorzystywała niezamalowane partie podłoża. Studia te dowodzą dużego talentu, znajomości ludzkiej anatomii i psychiki” (Artystka. Anna Bilińska 1854-1893, katalog, Muzeum Narodowe w Warszawie, red. naukowa Agnieszka Bagińska, Renata Higersberger, Warszawa 2021, s. 218). W „Pólakcie mężczyzny” na stosunkowo dużym podobrazu Bilińska ujęła na ugrowo-zielonkawym tle sylwetkę dojrzałego mężczyzny widzianą od kolan w górę. Mężczyzna trzyma naciągniętą linę, przez co jego ciało jest efektownie skrócone. Ta zaaranżowana w pracowni Académie Julian sytuacja pozwoliła Bilińskiej wnikliwie studiować i realistycznie przedstawić muskulaturę torsu i rąk portretowanego. Delikatne, wyreżyserowane oświetlenie silnie wydobywa konkret ludzkiego ciała.

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 oeuvre liczy ponad 300 pozycji, a wiele prac pozostaje w kolekcjach prywatnych i poza granicami polski.

10

WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI

1854-1918

Kłomb kwiatowy przed dworkiem, około 1905

olej/plótno, 50 x 60 cm

na odwrociu pieczęć spuścizny artysty: 'WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI | ze spuścizny | POŚMIERTNEJ'

poniżej podpis żony artysty: 'E. Ślewińska'

opisany trudno czytelnie na krośnie malarskim

nalepka transportowa oraz nalepka z numerem: '203'

estymacja:

200 000 - 300 000 PLN

43 000 - 64 000 EUR

POCHODZENIE:

zbiory żony artysty, Eugenii Ślewińskiej (1873-1928), Paryż

kolekcja prywatna, Francja

dom aukcyjny Thierry-Lannon & Associés, Brest, lipiec 2015

kolekcja prywatna, Francja

kolekcja prywatna, Polska

„Szlachcic polski może uprawiać tylko rolę albo sztukę”.

Władysław Ślewiński



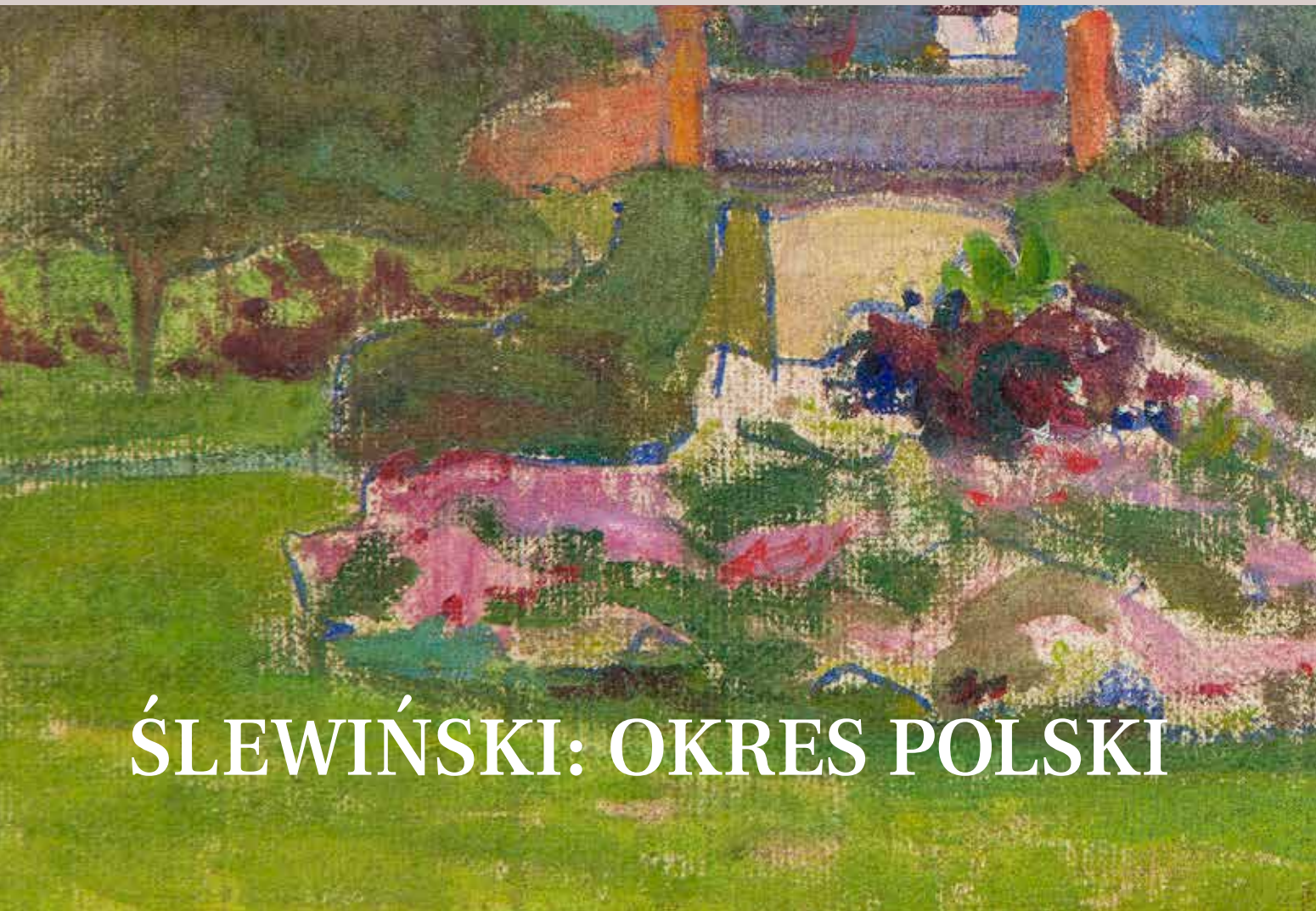


Władysław Ślewiński urodził się w mazowieckiej wsi Białynin w 1856 w rodzinie ziemiańskiej. W 1875 rozpoczął studia rolnicze, pragnąc w przyszłości zarządzać w majątkach ojca. Zapewne za namową kuzyna, wybitnego malarza Józefa Chełmońskiego, krótko uczył się również w Szkole Rysunkowej Wojciecha Gersona. Jego ambicje pozostania zarządcą rodzinnych ziem przekreśliło katastrofalne w skutkach przejęcie majątku Pilaszkowice, który doprowadził w krótkim czasie do ruiny. W 1888 musiał uciekać z kraju do Paryża, gdzie uczył się w Académie Julian i Académie Colarossi, jednocześnie wiążąc się ze środowiskiem bohemy artystycznej skupionej wokół crémierie 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 swojego 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 1889-96 z Gauguinem do Pont-Aven. Tam stworzył 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 1896 Ślewiński osiedlił się w Le Bas Pouldu. W 1897 wstąpił do krakowskiego Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” i utrzymywał kontakty z rodzimym środowiskiem, wnosząc do polskiej kultury artystycznej wpływy gauguinizmu w momencie przybycia do Polski w 1905.

Po 17 latach powrócił do ojczystego kraju. W 1905 porzucił Francję i przyjeżdża do Polski prawdopodobnie z zamiarem zamieszkania na stałe. W styczniu 1908 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



ŚLEWIŃSKI: OKRES POLSKI



Salonie Krywulta otwarta już w lutym 1905. Można poczytywać ten gest jako próbę przypomnienia o sobie stołecznej publiczności i chęć nawiązania nowych kontaktów artystycznych. „Chodził od 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 cechy 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.

Prezentowany krajobraz z fragmentem ogrodu powstał najprawdopodobniej w okresie pobytu artysty w Polsce. W tym czasie malarz odwiedzał ziemiańskie siedziby znajomych i krewnych. Do tego zespołu należy „Krajobraz z Czarnolasu” (około 1905, kolekcja prywatna) – widok z majątku przyjaciela Ślewińskiego Stanisława Zawadzkiego oraz „Dwór w Domaniewiczach” (nazwany przez malarza „Domem rodzinnym”, około 1905, kolekcja prywatna) będący w istocie widokiem na dwór rodziców artysty. Z tym drugim obrazem łączy się zapewne prezentowana praca, która najpewniej przedstawia

inny widok, ogród przylegający do rodzinnego dworu Ślewińskich. Malarz posłużył się w prezentowanym „Klombie kwiatowym przed dworkiem” spontaniczną szkicową manierą z charakterystycznym wijącym się konturem oraz śmiałą paletą barwną – nasyconą, jaskrawą wręcz zielenią z akcentami różu, fioleto i błękitu. Obraz ten stanowi ciekawy dokument pobytu malarza w Polsce w latach 1905-1910 oraz stosunkowo rzadki przykład krajobrazu z fragmentem architektury.

„Temperament Ślewińskiego, który ponosił go jako bawiącego się i marnotrawnego szlagona polskiego – ów temperament poniósł go aż do sztuki. A wtedy sztuka stała się dla niego owym wyjściem i ujściem temperamentu, jego silnej, namiętnej, a zarazem tak skomplikowanej natury” – tak Tytus Czyżewski charakteryzował przemianę posiadacza ziemskiego i szlachcica Władysława Ślewińskiego w jedną z najważniejszych postaci sztuki polskiej przełomu wieków. Malarz ten był łącznikiem między rodzającymi się w ostatnich dekadach XIX wieku nurtami postimpresjonistycznej sztuki francuskiej a artystami rodzimego modernizmu.



JAN STANISŁAWSKI

1860-1907

Zakole Wisły pod Tyńcem

olej/tektura, 20 x 22,5 cm

sygnowany l.d.: 'JAN STANISŁAWSKI'

na odwrociu stempel: 'JAN STANISŁAWSKI | ZE SPUŚCIZNY | POŚMIERTNEJ' z podpisem żony artysty: 'Janina Stanisławska'

opisany tuszem przez Józefa Mehoffera: 'obrazek śp. Jana Stanisławskiego | stwierdza Józef Mehoffer'

na ramie papierowa nalepka aukcyjna

estymacja:

140 000 - 180 000 PLN

30 000 - 38 000 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artyście

dom aukcyjny Agra-Art, czerwiec 2010

kolekcja prywatna, Polska

„Kilka razy do roku gromady celniejszych uczniów zabierają manatki i udają się na wieś na kilka tygodni (...) Tenczynek, Rudno, Tyńiec – oto pierwsze punkty wycieczek. Potem Porąbka Uszewska, wraz z nią nowy charakter krajobrazu, wreszcie Zakopane. (...) były to – według Samlickiego – wycieczki pełne planów malarskich oraz wspólnego rozweselania, spędzaliśmy czas na pracy, śpiewie, śmiechu i wycieczkach. Promieniowało od nas wokół szczęściem, toteż garnęli się różni ludzie do nas ze świata malarskiego”.

Adam Grzymała-Siedlecki, Katalog wystawy pośmiertnej Jana Stanisławskiego, Kraków 1907





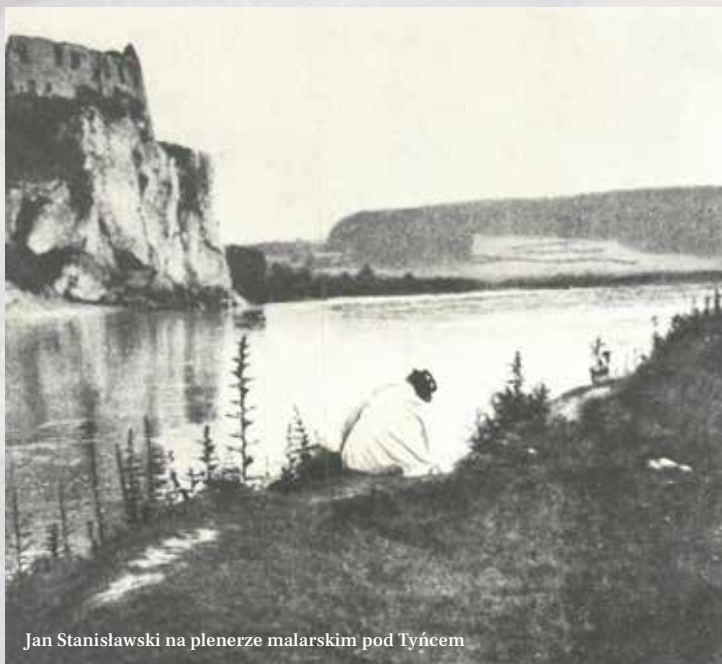
Jan Stanisławski, Wieczór na Wiśle (Tyniec), 1902
Muzeum Narodowe w Krakowie



Jan Stanisławski, Księżyc (Tyniec), 1902
Muzeum Narodowe w Krakowie



Jan Stanisławski, Wiśła pod Tyńcem, 1905
Muzeum Narodowe w Warszawie



Jan Stanisławski na plenerze malarskim pod Tyńcem

PEJZAŻ JAKO ODBICIE DUSZY

Z dzisiejszej perspektywy zupełnie niewyobrażalne wydaje się, iż jeszcze w XIX stuleciu samodzielne malarstwo pejzażowe nie cieszyło się w sztuce polskiej dużą popularnością. Przemocny wpływ nurtu akademickiego wciąż blokował drogę dla tegoż gatunku. Owszem, pejzaż występował w sztukach plastycznych, ale głównie jako sceneria dla rozgrywających się na jego tle wydarzeń. Powoli zachodziły jednak w naszej sztuce zmiany, które około 1900 przybrały na sile i sprowadziły malarstwo polskie na zupełnie nowe tory. Zainteresowanie krajobrazem naturalnym i studiami plenerowymi zainicjował już Wojciech Gerson, lecz to inny wybitny pedagog, Jan Stanisławski, uczynił pejzaż gatunkiem niezmiennie pożądanym, zarówno wśród odbiorców, jak i pośród swoich uczniów, których było w jego kręgu немало.

Stanisławski rozpoczął swoją naukę w warszawskiej Klasie Rysunkowej wspomnianego już wyżej Wojciecha Gersona. To właśnie z jego osobą należałoby zatem wiązać zamiłowanie do pejzażu młodego jeszcze wówczas adepta sztuki. Epizod warszawski nie trwał jednak w karierze malarza zbyt długo. Prędko przeniósł się do Krakowa, z którym na długie lata związał swoją działalność. Zważywszy na duży indywidualizm twórcy, pozostawał on zawsze sobą. Był zagorzałym miłośnikiem krajobrazu, skrupulatnym badaczem światła i wytrwałym poszukiwaczem barw. W Paryżu zapoznał się dobrze ze zdobyczami europejskiej moderny. Nie poddał się im jednak, bezkrytycznie pielęgnując i rozwijając swój własny, nietuzinkowy styl. Pejzaż był dla Stanisławskiego – przesycone emocjami i przemawiające do widza, ale nie tylko. Dzięki sile swojego charakteru i umiejętnościom pedagogicznym ten wybitny malarz zgromadził wokół siebie pokazy krag młodych artystów zafascynowanych jego metodami i sztuką, którzy to w kolejnych dekadach stali się kontynuatorami i godnymi mistrza spadkobiercami jego artystycznej spuścizny. Stanisławski stał się jednym z filarów zreformowanej przez Juliana Fałata Akademii Sztuk Pięknych (wcześniejszej Szkoły Sztuk Pięknych) w Krakowie. Objął on reaktywowaną wówczas katedrę pejzażu i na szeroką skalę rozpoczął działalność edukacyjną, która nie raz spotykała się z ostrą krytyką ze strony innych profesorów.

Do grona uczniów Stanisławskiego dziś można zaliczyć wielu malarzy tamtych czasów. Jedni rzeczywiście byli jego uczniami, inni znajdowali się tylko w kręgu jego oddziaływań, jeszcze inni, pomimo uszczypliwości, odrocho także poddawali się jego sztuce. Bez względu jednak na formalności wszyscy ci malarze tworzyli pod jego wpływem, pośrednim czy bezpośrednim. Stanisławski zyskiwał przychylną studentów dzięki innowacyjnym i odchodzącym od utartych schematów metodom pedagogicznym. Przywiązywał dużą wagę do obserwacji natury w plenerze. Jak pisał Adam Grzymała-Siedlecki w Katalogu wystawy pamiątkowej Stanisławskiego w 1907: „kilka razy do roku gromady celniejszych uczniów zabierają manatki i udają się na wieś na kilka tygodni (...) Tenczynek, Rudno, Tyniec – oto pierwsze punkty wycieczek. Potem Porąbka Uszewska, wraz z nią nowy charakter krajobrazu, wreszcie Zakopane, (...) były to – według Samlickiego – wycieczki pełne

planów malarskich oraz wspólnego rozweselania, spędzaliśmy czas na pracy, śpiewie, śmiechu i wycieczkach. Promieniowało od nas wokół szczęściem, toteż garnęli się różni ludzie do nas ze świata malarskiego”. Plenery „peleryniarzy”, bo tak za sprawą charakterystycznych, czarnych peleryn żartobliwie nazywani byli uczniowie Stanisławskiego, były wobec tego nie tylko czasem nauki, ale także poznawania świata oraz siebie samych. Świadomy życia profesor wpajał podczas licznych wędrówek swoim uczniom istotne prawdy i udzielał im drogocennych wskazówek. Zaszczepiał w nich miłość do ojczystej ziemi, „malujcie, panowie, polską wieś, bo może za kilka lat jej nie będzie”, mawiał. Surowo zakazywał im także bezmyślnego kopiowania jego stylu i prowadził na drogi indywidualizmu. Mimo to jego wpływ w pracach uczniów jest silnie wyczuwalny. Szczególnie na początku XX stulecia artyści ci za sprawą swojego mistrza kreowali nastrojowe pejzaże przesycone emocjami i na jego wzór wykorzystywali niewielkie formaty pozwalające na uchwycenie kameralnych kadrów. Fenomen szkoły Jana Stanisławskiego przetrwał do dziś, a jego wyrazem są liczne wystawy, jak chociażby ta z 1957 roku zorganizowana przez Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych i Muzeum Narodowe w Krakowie o wymownym tytule „Jan Stanisławski i jego szkoła”.

Stanisławski przeniósł na grunt polski zdobycze europejskiego modernizmu. W jego kompozycjach bez problemu można zauważyć wpływy symbolizmu czy impresjonizmu. Syntetyczny pejzaż ukazujący leśne zarośla implikuje w swojej strukturze właściwie oba te nurty. Wyraźnie wyczuwalna jest tutaj, tak często obecna w pracach mistrza, psychologizacja krajobrazu. Stanisławski bezpośrednio odwołuje się w nim do stanów emocjonalnych, które ukazują nastrój samego twórcy i jednocześnie przenoszą się na oglądającego dzieło widza. Dostrzegalne są tutaj i refleksy myślenia impresjonisty. Artysta stara się uchwycić ulotną chwilę i zapisać w malarski sposób zmienne stany przyrody. Posługuje się przy tym zamazystą plamą barwną i wprowadza punktowe światło. Wykorzystuje także stosunkowo przypadkowy, wycinkowy kadr. Jest w tym obrazie właściwie tylko jedna rzecz, która odróżnia Stanisławskiego od impresjonistów. W jego paletce kolorystycznej odnajdujemy bowiem głęboką czerń.

Osadzony, niczym orle gniazdo, na wysokiej skale klasztor benedyktynów w Tyńcu staje się częstym bohaterem pejzaży Stanisławskiego. Jego nieodłączną „towarzyszką” czyni artysta Wisłę – królową polskich rzek. Jej wijące się u podnóża wzgórza koryto konkuruować może tylko z rozległymi rozlewiskami Dniepru, równie często malowanego przez mistrza. Pośród wielu archiwalnych fotografii zachowało się jedno wyjątkowe zdjęcie. Widzimy na nim samego Stanisławskiego siedzącego na przeciwległym brzegu rzeki i patrzącego wprost na monumentalną sylwetę klasztoru. Malarz raz widzi go, pod osłoną nocy, z takiej właśnie perspektywy (Księżyc (Tyniec), 1902, Muzeum Narodowe w Krakowie), innym razem patrzy na mieniącą się taflę wody spod samych murów budowli (Wieczór na Wiśle (Tyniec), 1902, Muzeum Narodowe w Krakowie). Kadry oraz pory dnia i roku zmieniają się wraz z wersją obrazu. Nie ma w zasadzie dwóch identycznych replik, dwóch jednakich obrazów. Każda kompozycja to osobna wizja i inna historia opowiadana za pomocą pędzla Stanisławskiego.

JAN STANISŁAWSKI

1860-1907

"Dziecko z psem"

olej/tektura, 13 x 19 cm

sygnowany l.d.: 'JAN STANISŁAWSKI'

na odwrociu wycinki prasowe dotyczące artysty

oraz papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

10 700 - 14 900 EUR

POCHODZENIE:

z historycznej kolekcji pułkownika Alfonsa Thomana (ur. 1885)

WYSTAWIANY:

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

LITERATURA:

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

Figura śpiącego dziecka (zważywszy na mocne światło dzienne i wiek bohatera zapewne dziecka chorego) była motywem chętnie podejmowanym przez artystów z kręgu Stanisławskiego. Liczne wersje tego tematu odnajdziemy u Wyspiańskiego, u Francuzów, których obrazy Stanisławski oglądał podczas swoich pobytów w mieście świateł (np. u swojego kolegi, Puvisa de Chavannes), czy w Wiedniu, gdzie dodatkowo autorów „śpiących” prac podsycały freudowskie fascynacje chorobą, stanami nieświadomości i podświadomością. Stanisławski nie ograniczył się jednak w swojej kompozycji wyłącznie do ukazania prostej sceny z życia domowego, ale okraślił ją drugim bohaterem – pieskiem, który stanowi kontrapunkt dla śpiącego dziecka i nadaje kompozycji treść (piesek z jednej strony powtarza bowiem

czynność dziecka i zaprasza do poszukiwania różnic między snem dziecka a snem zwierzęcia, z drugiej – stanowi empatyczny dodatek – zwierzęta wyczuwają wszak emocje ludzi). Układ jego ciała, jego fizjonomia i kolorystyka przywodzą z kolei na myśl pieska wędrującego po obrazach najważniejszych mistrzów nowożytności. Podobną figurę odnajdziemy bowiem u Rubensa w jego cyklu z Marii Medycejską dla Pałacu Luksemburskiego. Stamtąd zapożyczył to rokokowy mistrz, Antoine Watteau, który zwinętego w kłębek czworonoga usadził na „Szyldzie Gersainta”. Na przełomie XIX i XX wieku wariacje na temat tej figury odnajdziemy u rozmaitych polskich artystów, którzy jak Stanisławski interesowali się sztuką dawną. Jednym z najbardziej znanych jest obraz Olgi Boznańskiej ze zbiorów MNW.



STANISŁAW WYSPIAŃSKI

1869-1907

"Dziewczynka oparta o stół, portret Wandy Nowakówny", 1902

pastel/papier, 45 x 61 cm

sygnowany monogramem wiązany i datowany l.d.: 'SW | 1902'

inne tytuły: Portret panny Wandy Nowakówny, Dziewczynka oparta o stół z kwiatem cynii, Dziewczynka z różami

na odwrociu stemple konserwatora dzieł sztuki

na odwrociu ramy fragmentarycznie zachowana papierowa nalepka inwentarzowa opisana piórem:

'Julian Nowak | (...) Nr 5 | (...) | ego 4'

estymacja:

3 500 000 - 5 000 000 PLN

745 000 - 1 064 000 EUR

POCHODZENIE:z kolekcji Juliana Nowaka (1865-1946), lekarza i polityka, ministra i premiera II RP, mecenasa Stanisława Wyspiańskiego, Kraków
kolekcja prywatna, Warszawa**WYSTAWIANY:**

Stanisław Wyspiański. W czterdziestolecie śmierci, katalog wystawy, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 1947

LITERATURA:

Zdzisław Kępiński, Stanisław Wyspiański, Warszawa 1984, s. 205, il. nr 147

Helena Blum, Stanisław Wyspiański, Warszawa 1969, nr kat. 100 (il. na osobnej karcie)

Stanisław Wyspiański. W czterdziestolecie śmierci, katalog wystawy, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków 1947,
nr kat. 62, s. 11

Stanisław Wyspiański. Dzieła malarskie, tekst Stanisław Przybyszewski i Tadeusz Żuk-Skarszewski, indeks oprac. Stanisław Świerż, Bydgoszcz 1925, nr kat. 397, s. 53 (il.)







1869	●	Na świat przychodzi Stanisław Wyspiański, syn rzeźbiarza Franciszka Wyspiańskiego i Marii z Rogowskich.
1875-1879	●	Wyspiański uczył się w Szkole Ćwiczeń przy Seminarium Nauczycielskim męskim w Krakowie.
1876	●	Umiera matka artysty.
1880	●	Wyspiański uczy się w Gimnazjum św. Anny i przechodzi pod opiekę wujostwa Stankiewiczów.
1884	●	Zapisuje się do I Oddziału Rysunku Szkoły Sztuk Pięknych, gdzie uczy się u Jana Matejki.
1887	●	Pierwsza podróż artysty do Galicji Wschodniej.
1888	●	Uczęszcza do II Oddziału Rysunku Szkoły Sztuk Pięknych. Artysta stale poszerza wiedzę z zakresu literatury, historii i historii sztuki.
1889-1890	●	Wraz z Józefem Mehofferem pod kierunkiem Matejki uczestniczy w pracach nad Polichromią Mariacką. W 1890 śladem katedr gotyckich wyjeżdża do Paryża po raz pierwszy.
1891	●	Drugi wyjazd do Paryża. Uczy się w Académie Colarossi. Pracuje nad witrażami do kościoła Mariackiego.
1892	●	Nadal pozostaje w Paryżu. Pracuje nad konkursowym projektem kurtyny dla teatru krakowskiego.
1893	●	Trzeci pobyt w Paryżu. Wyspiański urządza wystawę pastelii portretowych w swojej pracowni. Umiera Jan Matejko. Pod koniec roku wyjeżdża do Lwowa z projektami witraży dla katedry.
1894	●	Czwarta podróż do Paryża. Wykonuje projekty dekoracyjne dla krakowskiego kościoła franciszkanów i w kolejnym roku podejmuje prace w kościele.
1895	●	Przychodzi na świat Helena, córka artysty i Teodory Teofli Pytkówny. Prace renowacyjne w kościele dominikanów.
1896	●	Ilustracje do tłumaczenia Lucjana Rydla „Iliady” Homera dla „Tygodnika Ilustrowanego”.
1897	●	Ukończenie prac nad polichromią w kościele franciszkanów - zaczyna tworzyć witraże dla tego wnętrza. Maluje „Skarby Sezamu”.
1898	●	Widoczne stają się objawy choroby, przez co Wyspiański wyprowadza się od rodziny Stankiewiczów i zamieszkuje z żoną. Píše dramaty „Meleager”, „Protesilas” i „Kłatwa”, które kończy rok później i publikuje „Warszawiankę”. Wyspiański zostaje kierownikiem artystycznym czasopisma „Życie”.
1899	●	Na świat przychodzi syn artysty, Mieczysław.
1900	●	Píše serię poematów-rapsodów, m.in. „Kazimierz Wielki” i „Bolesław Śmiały” i projektuje witraże z przedstawieniami polskich królów na Wawel. Projekt „Kazimierza Wielkiego” z przedstawieniami króla jako truchła wywołuje falę krytyki. Ślub z matką swoich dzieci, Teofilą. Jest świadkiem na ślubie Lucjana Rydla z Jadwigą Mikołajczykówną.
1903	●	Publikuje „Wyzwolenie”. Prapremiera „Bolesława Śmiałego” w Krakowie - spektakl ze scenografią Wyspiańskiego wzbudza kolejny raz sensację. Sądowy zakaz druku i rozpowszechniania dramatów Wyspiańskiego. Konspiracyjne inscenizacje „Wesela” w prywatnych mieszkaniach.
1904	●	Drukiem ukazuje się „Akropolis” oraz „Noc listopadowa”. Muzeum Narodowe w Krakowie zakupuje projekt witraża „Kazimierz Wielki”. Dekoracja wnętrz Domu Towarzystwa Lekarskiego w Krakowie. Prezentacja w Pałacu Sztuki tzw. świetlicy bolesławowskiej. Projektuje wystrój mieszkania Tadeusza i Zofii Żeleńskich. Rozpoczyna serię pastelii z widokiem na Kopiec Kościuszki.
1905	●	Zostaje prezesem Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”. Stan zdrowia artysty stale ulega pogorszeniu.
1907	●	Śmierć artysty. Podczas jego pogrzebu zgromadziło się 40 000 osób. Artysta został pochowany w Krypcie Zasłużonych na Skalce.

Portret Stanisława Wyspiańskiego w 28 roku życia, fot. Szymon Balcer, Muzeum Narodowe w Krakowie



STANISŁAW WYSPIAŃSKI: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI



Stanisław Wyspiański, Śpiący Mietek, 1904, Muzeum Sztuki w Łodzi



Stanisław Wyspiański, Portret dziewczynki w kapeluszu, 1895, Muzeum Narodowe w Krakowie



Stanisław Wyspiański, Dziewczynka przy wazonie, 1902, Muzeum Narodowe w Poznaniu

DZIECI OPARTE O STÓŁ: PORTRETY DZIECIĘCE WYSPIAŃSKIEGO 1900-1904

„Portrety dziecięce Wyspiańskiego nie mają sobie równych w sztuce polskiej. Wyróżnia je subtelność wykonania, głębia uczuć, połączenie realistycznej obserwacji z liryczno-poetyckim nastrojem”.

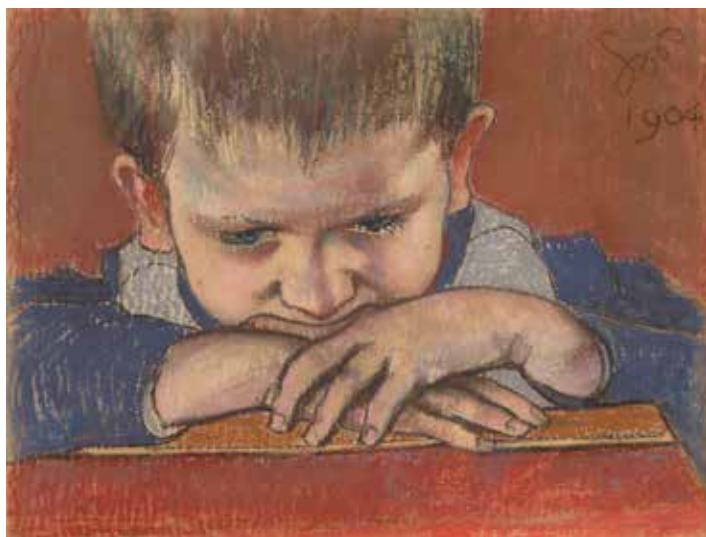
Elżbieta Charazińska

Mistrzowskie portrety dziecięce Wyspiańskiego stanowią trzon podręcznikowego kanonu sztuki polskiej, a takie pastele jak „Śpiący Mietek” (1904, Muzeum Sztuki w Łodzi) należą do najbardziej rozpoznawalnych rodzinnych obrazów wszech czasów. Choć Wyspiański tworzył portrety dziecięce jeszcze przed wyjazdem do Paryża w 1890, to stale zazwyczaj się pojawiać w jego dorobku od 1892. Najlepsze zaś i najbardziej radykalne obrazowo, stworzone według już zupełnie autorskiej formuły, intymne, ale i wyraziste portrety dzieci Wyspiański powstały w stosunkowo krótkim okresie, w latach 1900-1904, kiedy niemal gorączkowo wypowiadał się w malarstwie pastelowym pod psychiczną presją nieuchronności choroby, na którą cierpiał. Artysta portretował swoje dzieci – Helenkę, Mietka i Stasia – ale też dzieci znajomych i przyjaciół – jak w przypadku prezentowanego dzieła – córkę swojego mecenasa Juliana Nowaka, Wandę (ur. 1895).

Wyspiański ukazywał dzieci w bliskich planach i poprzez przybliżenie oblicza dziecka do widza próbował pochwycić świat dziecięcych uczuć i fantazji. Zdumienie, ciekawość, zamyślenie czy też prozaiczne dziecięce znużenie to stany, które emanują z oblicz uchwyconych przez Wyspiańskiego. Pierwszy pastelowy portret tego typu powstał w 1895 („Portret dziewczynki w niebieskim kapeluszu”, Muzeum Narodowe w Krakowie). Wyspiański, wówczas już bogatszy o doświadczenia paryskiej, posłużył się charakterystycznym dla całej swojej twórczości portretowej stylem: obecna jest w nim secesyjna, wijąca się linia, mocny kontur i płaskie plamy barwne. To wizerunek bardzo nowoczesny, śmiało kadrowany i bliski zapoznanej w Paryżu sztuce postimpresjonistów oraz rodzącemu się równolegle ekspresjonizmowi.

Prezentowany „Portret Wandy Nowakówny” z 1902 należy do odrębnego typu portretów dziecięcych, tj. wizerunków, w których modele opierają się o krawędź stołu czy wręcz leżą na nim, zapadając w błogi sen. Tego typu ujęcie portretowe pozwalało Wyspiańskiemu podpatrywać dzieci w bez-troskim momencie odprężenia, ale też w ciekawy sposób rozwiązywać kompozycyjnie przedstawienia. Linie wykreślone przez blat stołu radykalnie dzieliły płaszczyznę obrazu, przez co Wyspiański osiągał efekt dekoracyjnych barwnych płaszczyzn, które można porównać do malarstwa Gauguina czy Degasa albo nawet płaszczyznowych japońskich drzeworytów ukiyo-e. Podobnie jest w prezentowanym obrazie. Mała modelka spoczęła na rogu stolika, a oparte o krawędzie blatu linie diagonalne kierują wzrok widza na twarz Wandy. Wyspiański przedstawił dziewczynkę w momencie zamyślenia czy wręcz bujania w obłokach. Modelka zdaje się nie zauważać obecności artysty i pozostaje pogrążona we własnych myślach.

„Dziewczynka oparta o stół”, jak prezentowany pastel został nazwany przez twórcę pierwszego katalogu dzieł malarskich artysty Stanisława Świerza, nosi najlepsze cechy modernistycznego malarstwa Wyspiańskiego. Natężenie i zestroj barw współgrają raz z dynamiczną, raz z drżącą ekspresyjną kreską. Twarz dziewczynki malarz zbudował za pomocą płaskich pastelowych plam i delikatnych gradacji różu, fioleto i błękitu, osiągając wrażenie przytłumionego światła sączącego się do wnętrza pokoju. Nerwowa, wijąca się linia, tak charakterystyczna dla wczesnoekspresjonistycznej twórczości Wyspiańskiego, jest obecna w partii dłoni dziewczynki, jak również pasiastej biało-niebieskiej bluzki. Jak wszystkie portrety Wyspiańskiego, także i „Dziewczynkę opartą o stół” charakteryzuje daleko posunięta plastyczna synteza zapożyczona z malarstwa Gauguina czy Muncha. Naturalizm obserwacji jednak znamionują liczne detale, mistrzowsko rysowane delikatne wykreślenia ust, nosa, linie brwi i rzęs czy rudy kosmyk opadający na czoło dziewczynki. Błękitne tło może być w istocie ścianą tzw. szafiorowej pracowni, a więc narodził się z wymalowanego na ciemny błękit pokoju w mieszkaniu artysty przy ulicy Krowoderskiej w Krakowie, gdzie mieszkał z rodziną od 1901. Błękitna połać tła została skontrastowana z bladoodranżowym blatem stolika. Dziewczynce towarzyszy malarski „gadżet”, a więc doniczka z dwoma pędami fuksji i róży tworzących secesyjną arabeską form. Zasadniczo jednak w portretach Wyspiańskiego brakuje atrybutów profesji czy statusu, czy modela, przez co stanowią rewolucję wobec wcześniejszej sztuki portretowej. W dziełach Wyspiańskiego istotna jest mowa gestów, pochylenie głowy, ekspresja oczu czy indywidualna mowa rysunku twarzy. „To dusze powleczone za ledwie kształtem – pisała Waleria Marzeń-Morzkowska – ze spojrzeniem pełnym głębi, z niepochwytym uśmiechem, bezcielesne” (Waleria Marzeń-Morzkowska, Stanisław Wyspiański I, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1901, nr 8).



Stanisław Wyspiański, Mietek oparty na rękach, 1904, Muzeum Narodowe w Krakowie



Stanisław Wyspiański, Śpiący Staś, 1904, Muzeum Narodowe w Poznaniu



Stanisław Wyspiański, Portret panny Sternbachówny, 1904, Muzeum Narodowe w Warszawie



Stanisław Wyspiański, Autoportret w serdaku, 1902,
Muzeum Narodowe w Warszawie



Stanisław Wyspiański, Róża, 1898, ozdóbnik z czasopisma „Życie”



Stanisław Wyspiański, Chłopiec z kwiatem, 1893,
Muzeum Narodowe w Warszawie

„(...) lubił rysunek
rozmachowy
o liniach okrągłych.
Aczkolwiek w szkole
rysunku tego nie uczono,
on lubił sam w wolnych
chwilach rysować głowy
kobiece, dziecinne oraz
kwiaty, a wykonywał
to dość udatnie”.

Wincenty Łabuda, nauczyciel Wyspiańskiego,
cyt. za: Leon Płoszewski, Wyspiański w oczach
współczesnych, t. I, Kraków 1971, s. 105

MOWA KWIATÓW

„Drzewo, kwiat, roślina indywidualizuje się pod jego ręką, przestaje być tylko przedstawicielem gatunku, jest przedmiotem odrębnym, w który wcielają się różnolite uczucia. Spotykamy u niego kwiaty, swawolne i skromne, smutne, ponure, groźne, złośliwie, tajemnicze. Przemawiają one do widza, sugestionują go, bo odbiciem tego, co myślał i czuł artysta (...). Są to rzeczy jedyne w swoim rodzaju, istny wykwiint artystycznego natchnienia”.

Waleria Marrené-Morzkowska, Stanisław Wyspiański I, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1901, nr 8

Jeśli modernišci przełomu wieków często korzystali z kwiatów jako symbolicznego medium, to Wyspiański nadał im centralną rolę w swoim obrazowym uniwersum. Artysta tworzył zielniki na podstawie kwiatów zebranych na podkrakowskich łąkach. Komponował z nich bukiet i przyglądał się ich rozkwitowi oraz wędnięciu. Gruntowana znajomość ich form pozwalała mu z łatwością wplatać je jako motywy dekoracyjne w projekty polichromii, witrażów i jako rekwizytu w portretach. Kwiaty opanowały jego najważniejsze dzieło z zakresu sztuki dekoracyjnej – projekty polichromii i witraży kościoła franciszkanów, ale znalazły zastosowanie też w projektowaniu graficznym i szacie czasopisma „Życie”, którego Wyspiański był kierownikiem artystycznym.

Jednym z najwcześniejszych w jego twórczości zastosowań kwiatu w portrecie jest „Chłopiec z kwiatem” (1893, Muzeum Narodowe w Warszawie), w które na tle listowia widzimy dziecko trzymające pęd fuksji. Wyspiański posługiwał się roślinami jako najlepszym rezerwuarem form dekoracyjnych, ale i symbolicznym odniesieniem dla stanu modela – w tym przypadku – wzrastania dziecka. W swoim „Autoportrecie w serdaku” (1902, Muzeum Narodowe w Warszawie) tło wypełnił splątana, z wolna wędnącą winoroślą, czyniąc aluzję do swojego stanu zdrowia i wolnego umierania na chorobę weneryczną. Ten symboliczny przekaz nie kłóci się z silnie dekoracyjnym efektem ornamentacji płaszczyzny florystycznymi motywami, który czyni to dzieło jedną z najdoskonalszych secesyjnych realizacji w malarstwie polskim.

W „Autoportrecie” kwiaty w nowatorski sposób budowały płaszczyznę przedstawienia, ale też nastrój. Raz rozkwitały i tym samym sygnalizowały radość, raz zaś obumierały i symbolizowały melancholię. W „Portrecie dziewczynki opartej o stół” Wyspiański radykalnie wysunął doniczkę na pierwszy plan obrazu, stawiając znak równości między ekspresją poskręcanych pędów rośliny a psychicznym wyrazem dziewczynki odpływającej w krainę marzeń. Pędy róży krzyżują się z kwiatami fuksji, a to dwie rośliny, których symbolika odnosi się do piękna. Tylko fuksja wydaje pojedyncze kwiaty, przez co Wyspiański tworzy paralelę między pięknem skrytym zarówno w roślinie, jak i w duszy dziewczynki.





Stanisław Wyspiański, Apollo, witraż w Domu Towarzystwa Lekarskiego w Krakowie



Wanda Dubieńska, Międzynarodowy Turniej Tenisa Ziemnego w Krakowie, wrzesień 1926

„Jak się odbyło zapoznanie – nie pamiętam, ale że Wyspiański był człowiekiem prostym, przeto zapewne nie było w tym nic skompiłowanego i niemal z miejsca wytworzył się między nami stosunek ściślejszy, którego główną treścią i podstawą było moje dla sztuki Wyspiańskiego odczucie – tak, nie mogę mojego dla sztuki Wyspiańskiego przemożnego sentymentu określić trafniej, jak odczucie. Nie było to żadne znawstwo sztuki, bo wszak zresztą zawodowy znawcy sztuki byli wobec artyzmu Wyspiańskiego nastroszeni niedowierzająco lub zgola niechętnie”.

Waleria Marrené-Morzkowska, Stanisław Wyspiański I, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1901, nr 8



Stanisław Wyspiański, Portret Juliana Nowaka, 1904, kolekcja prywatna



Reprodukcja „Dziewczynki opartej o stół” w katalogu „Stanisław Wyspiański. Dzieła malarskie”, 1925

Prezentowana „Dziewczynka oparta o stół” powstała dla Juliana Nowaka (1865-1946), jednego z ważnych krakowskich mecenasów Stanisława Wyspiańskiego. Nowak był uznanym lekarzem, bakteriologiem oraz autorem wielu publikacji medycznych. Pełnił liczne funkcje publiczne: był rektorem Uniwersytetu Jagiellońskiego, w 1922 objął stanowisko premiera RP oraz ministra wyznań religijnych i oświecenia publicznego, a w latach 1922-27 był senatorem. W „biblii” badań nad polskim międzywojennym kolekcjonerstwem – publikacji Edwarda Chwalewika – krakowski zbiór Nowaka był jasno określany jako dedykowany Wyspiańskiemu: „zbiór obrazów Stanisława Wyspiańskiego, kartony witrażowe Wyspiańskiego (Edward Chwalewik, Zbiory polskie. Archiwa, biblioteki, gabinety, galerie, muzea i inne zbiory pamiątek przeszłości w ojczyźnie i na obczyźnie w porządku alfabetycznym według miejscowości ułożone, t. 1, Kraków 1926-27, s. 254), pomijając wybitną kolekcję sztuki orientalnej i ceramiki chińskiej podarowaną Muzeum Narodowemu w Krakowie w 1946.

Z perspektywy 1932 Nowak wspominał, jak zaczęła się jego znajomość z artystą: „Z Wyspiańskim poznałem się nie przypadkiem, ale pod wpływem wystawionych przez niego w Sukiennicach rysunków. – Było ich kilka, uczyniły na mnie wrażenie i pragnąłem je nabyć, że zaś nie było podanej ceny i nikt nie był upoważniony do sprzedania ich, należało się zwrócić z tym do samego Wyspiańskiego. (...) postanowiłem sam się udać do Wyspiańskiego, który wówczas mieszkał przy placu Mariackim. Jak się odbyło zapoznanie się – nie pamiętam, ale że Wyspiański był człowiekiem prostym, przeto zapewne nie było w tym nic skomplikowanego i niemal z miejsca wytworzył się między nami stosunek ściślejszy, którego główną treścią i podstawą było moje dla sztuki Wyspiańskiego odczucie – tak, nie mogę mojego dla sztuki Wyspiańskiego przemożnego sentymentu określić trafniej, jak odczucie” (Julian Nowak, Wspomnienia o Wyspiańskim, [w:] Wyspiański w oczach współczesnych, zebr., oprac. i komentarzem opatrzył Leon Płoszewski, t. 2, Kraków 1971, s. 159).

Nowak zebrał w pierwszych latach XX wieku kolekcję prac Wyspiańskiego, w której znajdowały się kartony witrażowe, m.in. „Polonia. Malarska wersja projektu witraża do katedry lwowskiej” (1894, Muzeum Narodowe w Krakowie) czy „Apollo – System słoneczny Kopernika” подарowane Muzeum w 1946. Na prośbę Nowaka Wyspiański stworzył wystrój Domu Towarzystwa Lekarskiego Krakowskiego znajdującego się przy ulicy Radziwiłłowskiej (Nowak był prezesem Towarzystwa), w którym znajduje się witraż z Apollem wykonany na podstawie pastelu z kolekcji Nowaka.

Wyspiański ponoć urwał kontakty z kolekcjonerem po tym, jak Nowak właśnie i inny lekarz i amator prac Wyspiańskiego, Franciszek Krzysztalowicz, umieścili artystę w październiku 1905 w krakowskiej lecznicy Żuławskiego dla psychicznie chorych. Wyspiański był leczony na syfisy solami jodu, które dawały objawy zbliżone do objawów choroby psychicznej. Przed tym jednak ich znajomość była dosyć zażyła. W sierpniu 1902 Wyspiański, właśnie z Nowakiem, jedyny raz w życiu odwiedził Zakopane i Tatry. Artysta oddał się górskim wędrówkom i zdobył szczyt Świnicy.

Właśnie w tym roku powstał portret Wandy (ur. 1895), córki Nowaka. Pochodząca z inteligenckiego krakowskiego domu dziewczynka odebrała w przyszłości wykształcenie z zakresu muzykologii i weterynarii. W młodości miała grać na fortepianie na cztery ręce razem z Ignacym Janem Paderewskim. Po mężu Dubieńska, Wanda została jedną z najważniejszych polskich sportsmerek okresu międzywojennego i biorąc udział w igrzyskach w Antwerpii (1920), pierwszą polską olimpijką. Uprawiała zawodowo tenis, szermierkę floret i biegi narciarskie.

„Dziewczynka oparta o stół” opuściła kolekcję Juliana Nowaka zapewne krótko po II wojnie światowej, by trafić do warszawskiej kolekcji prywatnej, gdzie była przechowywana przez ostatnie 70 lat.





14

LEON WYCZÓŁKOWSKI

1852-1936

Kaczenie w wazonie, 1908

olej/plótno, 57 x 45 cm

sygnowany i datowany l.d.: '19/6 | LWyczółkowski | 908'

na ramie ołówkowa notatka: '(trudno czytelne) 20/6'

estymacja:

400 000 - 600 000 PLN

85 000 - 128 000 EUR

„(...) dobijano się o każdy obraz, niemal o każdy szkic; płacono tysiące koron za niewielkie studium kwiatowe. Mecenasi krakowscy (...) zakupywali obrazy 'na pniu', a spoza Krakowa zjeżdżali liczni miłośnicy jego talentu, aby pochwycić dobry obraz w pracowni lub na wystawie TSP. Na wystawach zbiorowych w Warszawie i Poznaniu Wyczół zbierał również triumfy”.

Teodor Grott





KACZEŃCE I IMPRESJONIZM
WYCZÓŁKOWSKIEGO



Leon Wyczółkowski, Kaczeńce, 1903, kolekcja prywatna



Kaczeńce - Leon Wyczółkowski, 1909, Muzeum Narodowe w Krakowie

W swoim okresie krakowskim (1895-1914) Wyczółkowski ze szczególnym upodobaniem tworzył martwe natury kwiatowe w technice pastelu. Kaczeńce - jak zauważa Maria Twarowska w „Listach i wspomnieniach” malarza - zajmowały specjalne miejsce w repertuarze tematycznym jego martwych natur. Ze wspomnień malarza Teodora Grotta wiadomo, że „ulubionym kwiatem Wyczółki były kaczeńce, które malował w różnych wariantach, najczęściej na tle szarej materii...” (Leon Wyczółkowski, Listy i wspomnienia, oprac. Maria Twarowska, Wrocław 1960, s. 271). W polskich kolekcjach muzealnych znajdują się pastelowe martwe natury z kaczeńcami. Oleje jednak należą do rzadkości. Wyczółkowski wykorzystał splot płótna, który jest czytelny w optycznym odbiorze obrazu. Faktura pozwoliła mu wydobyć świetlne rozwibrowanie kompozycji. Główki i liście kwiatów położył energicznymi pociągnięciami pędzla, podobnie jak szkicowo - czy właściwie impresjonistycznie - zaznaczył partie draperii. W niektórych martwych naturach tego rodzaju Wyczółkowski wykorzystywał chińską ceramikę czy fajans z Delft. W przypadku „Kaczeńców w wazonie” posłużył się prostym, ludowym w charakterze wazonikiem z brązową polewą. Ciemna partia tła kontrastuje z świetlistą, jakby spontanicznie rzuconą na płótno tkanką malarską w partii kwiatów.

„Wpajał szacunek do realizmu, nie znosił deformacji natury (...).
Nie znosił przemęczania, piłowania, podkreślał czysty, świeży kolor”.

Teodor Grott

Wyczółkowski, jak wielu innych artystów polskiego modernizmu, poznał malarstwo impresjonistyczne. Nigdy jednak nie przyswoił rygorystycznie jego zasad. Artysta wykształcił się w kręgu warszawskiego realizmu i wnikliwe studiowanie natury było naczelną zasadą jego twórczości. Od lat 80. XIX wieku zaczął jednak wprowadzać w swoim malarstwie kontrastową i jasną kolorystykę, zamierzoną szkicowość i swobodę w operowaniu tkanką malarską. Jak zauważała Barbara Kokoska: „Artysta stworzył w pełni oryginalną w polskim malarstwie wizję naturalizmu, wzbogaconą indywidualnie traktowanymi zdobyczami malarstwa postimpresjonistycznego” (Barbara Kokoska, Impresjonizm polski, Kraków 2008, s. 14). Martwe natury były dla Wyczółkowskiego szczególnie wdzięcznym tematem do malarskich eksperymentów. Posługiwał się z nich, niekiedy dosłownie, dodając orientalne przedmioty, kompozycją zapożyczoną ze sztuki Japonii. Przede wszystkim jednak pozwalały mu nie rezygnować z konkretnych przedmiotów, które przecież obserwował na żywo i odważnie za pomocą intensywnego koloru rozwiązywać problemy światła.



Leon Wyczółkowski w pracowni, 1932



15

JÓZEF BRANDT

1841-1915

"Konie poniosły", 1908

olej/plótno, 60 x 100 cm

sygnowany i opisany l.d.: 'Józef Brandt | JB z Warszawy | Monachium'

tytuł historyczny: Durchgegangen

na krośnię malarskim dwie papierowe nalepki z numerami inwentarzowymi

nalepka depozytowa Muzeum Narodowego w Warszawie oraz dwie nalepki aukcyjne

na ramie papierowa nalepka pracowni ramiarskiej

estymacja:

1 500 000 - 2 000 000 PLN

319 000 - 426 000 EUR







OPINIE:

ekspertyza dra Mariusza Klareckiego z 13 marca 2017 roku

POCHODZENIE:

Galerie Heinemann, Monachium

Josef Biffar, Deidesheim (zakup w 1912)

kolekcja prywatna, Nadrenia-Palatynat, Niemcy

dom aukcyjny Ketterer Kunst, Monachium, 2013

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

Józef Brandt 1841-1915, Muzeum Narodowe w Warszawie, 22 czerwca – 30 września 2018

Muzeum Narodowe w Poznaniu, 28 października 2018 – 6 stycznia 2019

X. Internationale Kunstausstellung im kgl. Glaspalast zu München, 1 czerwca – 31 października 1909

LITERATURA:

Józef Brandt 1841-1915, redakcja naukowa Ewa Micke-Broniarek, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2018, nr kat. I.313

Heinemann, katalog aukcyjny (Mannheim), kwiecień-maj 1912, s. nlb., nr kat. 6

Heinemann, katalog aukcyjny, wiosna 1912, München 1912, s. 5, nr kat. 42

Heinemann, katalog aukcyjny, wiosna 1911, München 1911, s. 5, nr kat. 5

Louis Bock & Sohn, katalog aukcyjny, listopad 1911, s. nlb., nr kat. 7

Heinemann, katalog aukcyjny, styczeń 1911, München 1911, s. 4, nr kat. 30

Offizieller Katalog der X. Internationalen Kunstausstellung im kgl. Glaspalast zu München, München 1909, s. 30, nr kat. 201

ARCHIWALIA:

Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Deutsches Kunstarchiv, Galerie Heinemann. Kartei der Verkauften Kunstwerke, sygn. KV-B-929

Lagerbuch gehandelte Kunstwerke, sygn. LB-02-93, rękopis, s. 89

Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Photothek, Sammlung Schrey, fot. nr ZI 471349





1841	●	Rodzi się Józef Stanisław Adam Brandt. Ojciec, Józef Brandt jest lekarzem ordynacji Zamoyskich, matka Krystyna była uzdolnioną malarzką 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

ATENY NAD IZARĄ

MALARZE POLSCY JADĄ DO MONACHIUM

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

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



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

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





JÓZEF BRANDT: Z METROPOLII NA KRESOWE PUSTKOWIA

Józef Brandt był jednym z najważniejszych przedstawicieli szkoły monachijskiej. Wypracowany przez niego model malarstwa batalistycznego, jak również scen rodzajowych, szczególnie z terenów kresowych, przyniósł mu ogromną popularność nie tylko w Polsce, ale i w Stanach Zjednoczonych. W końcowym okresie twórczości malarz był niezwykle rozchwytywanym twórcą. Pojawiały się wręcz trudności z wypożyczeniami dzieł na kolejne wystawy, gdyż prace sprzedawały się „prosto ze sztalug”. Brandt odebrał wykształcenie artystyczne w Paryżu, w pracowni Léona Cognieta, a także u wybitnego przedstawiciela polskiego akademizmu, Henryka Rodakowskiego. W odebraniu tak dobrego wykształcenia pomogła mu wysoka pozycja materialna rodziny Brandtów, wybitnych lekarzy mieszkających w Warszawie.

Przedstawienia kultury kresów wschodnich były rezultatem podróży Brandta w regiony Ukrainy i Podola, m.in. z Juliuszem Kossakiem, słynnym malarzem i przyjacielem artysty poznanym w Paryżu. Kossak miał znaczący wpływ na kształtowanie się manieri Brandta, jak również na repertuar tematów podejmowanych przez niego w twórczości. Służył mu radą podczas ich wspólnego pobytu w Paryżu. Motywy kresowe w twórczości artysty nie ograniczały się do wiernego portretowania scen z życia, będąc efektem inwencji, która często nabierała ponadhistorycznego wymiaru. Brandt kreował wizję tego obszaru, umieszczonego niemalże poza czasem, usuwając elementy datujące prezentowane sceny. Tematyka tego typu była niezwykle popularna w II połowie XIX wieku – warto wskazać tu chociażby jej obecność w malarstwie Kossaka, ale także Alfreda Wierusza-Kowalskiego. Brandt jednak odegrał kluczową rolę w kształtowaniu się tych zainteresowań, gdyż dzięki swojej popularności był w stanie otworzyć swoją własną pracownię w Monachium w roku 1870 i obejmując rolę przywódcy szkoły monachijskiej. Już w 1861, podczas swojego debiutu w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych, przedstawił prace zainspirowane wyprawą z Kossakiem. W obszarze zainteresowań Brandta mieściły się nie tylko realistyczne sceny, odnosił się również do sfery wierzeń mieszkańców Podola, na co dowodem mogą być kompozycje takie jak „Matka Boska Ormiańska”, zwana też „Modlitwą w stepie” z około 1890 (Muzeum Narodowe w Warszawie). Dzieła takie jak te pozwalały artyście na eksplorowanie jednego z najważniejszych dla niego środków wyrazu – operowania niezwykle wyrazistym światłem, często przedstawianym na tle wieczornej, pełnej zimnych barw scenarii. Mimo często powtarzanych stereotypów na temat ziemiści i burości palety malarzy ze szkoły monachijskiej Brandt był jednym z najwybitniejszych w sztuce polskiej XIX wieku kolorystów, który potrafił stosować subtelne efekty barwne i światłocieniowe, ożywiać nawet najbardziej jednordonne sceny batalistyczne wyrazistymi kontrastami barw.

Prezentowane dzieło pochodzi z późnego okresu w twórczości artysty. Charakterystyczne są dla niego odejście od w pełni realistycznego ujmowania scen rodzajowych. Co szczególnie widać na pracach z tego czasu, Brandt zaciera detale historyczne prezentowanych scen, uzyskując efekt niemal beczasowości. Jedynym wyraźnie osadzającym scenę w kontekście elementem dzieła są buty jeźdźca widocznego w prawej części kompozycji, wskazujące na współczesny artyście czas akcji. Poza tym jednym detalem przedstawiona scena rozgrywać mogłaby się zarówno w XVII, jak i XIX wieku. Geograficznej precyzji nadaje obrazowi partia tła, w której malarz umieszcza typowy dla krajobrazu kresowego obiekt architektury drewnianej. Charakterystyczny dla malarza doskonały rysunek nadaje kompozycji precyzji, która przekłada się wyraźną dynamikę sceny, podkreślona przez centralnie umieszczoną diagonalną linię uprzęży, której trzyma się spadający z powozu woźnica. Brandt w warstwie kolorystycznej stosuje typową dla siebie triadę barw – czerwieni, błękitu i ugru, by podkreślić elementy kompozycji – spadający z wozu koc, płachtę materiału przy siedzisku powozu i pędzącego, wyrwywającego się do cwału konia.



16

WŁODZIMIERZ ŁOŚ

1849-1888

Na polowaniu, 1878

olej/ płótno, 63 x 90 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Włodzimierz Łoś. 1878'

opisany na ramie numerem: '3489'

estymacja:

150 000 - 250 000 PLN

32 000 - 53 000 EUR

„Poeta stepu i kozaczyzny, fanatyczny wielbiciel podolsko-ukraińskiej przyrody (...) Lubił opowiadać i chętnie też słuchał opowiadań o życiu podolskich wsi i folwarków. Umiłowanie Podola i Ukrainy przejawiało się też w jego sztuce; malował step, Kozaków, ukraińskie karczmy, wiatraki i przewozy (...) Nazywaliśmy go 'hajdamaką'”.

Julian Fałat o Włodzimierzu Łośiu, za: Julian Fałat, Pamiętniki, Warszawa 1936



Twórczość przedwcześnie zmarłego Włodzimierza Łośa, tak jak Józefa Brandta, cieszyła się dużą popularnością poza Polską. Podobnie jak jego wielki poprzednik, Łoś był zafascynowany życiem kresów wschodnich i sięgał po tematy rodzajowe. Jednak jego dzieła wyróżniał pewien rodzaj dostojności, spokoju. Tam, gdzie Brandt poszukiwał dynamizmu, dramatycznych scen walki i szaleńczej jazdy konnej, tam autor prezentowanego dzieła szukał harmonii.

Włodzimierz Łoś należał do grona artystów związanych z tzw. Szkołą Monachijską, a więc postaciami takimi jak Juliusz Kossak, Józef Brandt, Alfred Wierusz-Kowalski czy Julian Fałat. Artyści ci, skupieni wokół pracowni Józefa Brandta, stworzyli jedną z najważniejszych formacji artystycznych w Polsce w XIX wieku. Wypracowali oni formułę charakterystycznego, monumentalnego malarstwa batalistycznego realizującego się w ogromnych przedsięwzięciach takich jak Panorama Somo Sierra czy Panorama Racławicka. Równocześnie skupili się na rozwijaniu polskiej formuły malarstwa realistycznego, poświęcając się szczególnie portretowaniu życia wsi Europy Środkowej, Ukrainy i Podola. Wynikało to po części z ekspedycji, jakie w tym kierunku organizował Juliusz Kossak. Niektórzy z artystów związanych ze środowiskiem monachijskim, np. Aleksander Gieryski czy Olga Boznańska, wykroczyli poza formułę realistyczną, włączając się w prąd rodzącego się wówczas impresjonizmu.





Łoś przyjechał do Monachium po odbyciu studiów w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie uczył się w pracowni Władysława Łuszczkiewicza. Wyprawę do Krakowa z wołyńskiej Sławuty umożliwiło mu stypendium Romana Sanguszki, znanego kolekcjonera sztuki, który w ten sposób wsparł talent swojego ówczesnego pracownika – Łoś po ukończeniu słynnego na cały gimnazjum w Niemirowie podjął się pracy w majątku Sanguszków. Julian Fałat, ówczesny kolega artysty, tak wspominał jego ciężkie lata nauki w Krakowie: „Wykarmiony na podolskiej pszenicy, okazał się też najsilniejszym w zapasach na pięści; w Szkole zaznaczał też przez jakiś czas przewagę i w innych kierunkach, lecz nie trwało to długo. Gdy po paru miesiącach subsydium księżęcej kasy urwało się, zrównał się on z innymi uczniami i sprowadził się na szóstego do naszej jamy. Za cały majątek posiadał walizkę i owe wspaniałe baranie futro, które w jamie służyło mu równocześnie za łóżko, pościel i za nakrycie: owijał się w nie i tak zasypiał na podłodze...”. Po wyjeździe z Krakowa Łoś znalazł się w pracowni Otto Seitz’a w Monachium, a następnie, w roku 1874, w słynnej wówczas pracowni Józefa Brandta. Łoś, osiadając w mieście, był jednak żywo zaangażowany w życie kulturalne w ojczyźnie, wysyłał swoje dzieła na wystawy do Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, Salonów Ungra i Krywulta.

Prezentowany obraz dobrze reprezentuje wariant monachijskiej szkoły malarstwa rodzajowego wypracowany przez malarza. Statyczność, dążność do idealizacji przedstawianego tematu, wyrazisty podział planów, to wszystkie cechy wyróżniające Łosia spośród dążących do dynamizacji kompozycji monachijszczyków. Jasna, rozświetlona gama barw kładzionych syntetycznymi plamami na płótno daje wrażenie świetlistości i pogłębia efekt przejrzystości i harmonii. Delikatnie zarysowana perspektywa powietrzna, usuwająca w błękit plan drugi, jeszcze bardziej podkreśla żywą paletę, jaką malowany jest przedstawiony w centrum obrazu jeździec. Łoś ogranicza się w jego przedstawieniu do wyrażenia kładzionych plam barwnych – czerwieni i błękitów, szarości płaszcza, redukując do maksimum efekty światłocieniowe. Wydaje się, że obraz skąpany jest w odrealnionym, ostrym blasku, który daje wrażenie syntetycznej beczasowości.

FELIKS PĘCZARSKI

1804-1862

"Spekulanci", 1844

olej/plótno (dublowane), 95,5 x 134,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'F. Pęczarski | 1844.'

estymacja:

120 000 - 180 000 PLN

26 000 - 38 000 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Sloan's, Stany Zjednoczone, listopad 2001

kolekcja prywatna, Nowy Jork

DESA Unicum, grudzień 2019

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

Wystawa Sztuk Pięknych, Szkoła Sztuk Pięknych w Warszawie, 1845

LITERATURA:

Agnieszka Świętosławska, Obrazy codzienności. Polskie malarstwo rodzajowe I połowy XIX wieku, Warszawa-Toruń 2015, s. 292-293, s. 294, il. 101

Agnieszka Świętosławska, Szpetne twarze, szpetne dusze. O wpływach teorii fizjonomicznych na malarstwo Feliksa Pęczarskiego, w: Szpetne w sztukach pięknych. Brzydota, deformacja i ekspresja w sztuce nowoczesnej, red. Małgorzata Geron, Jerzy Malinowski, Kraków 2011, s. 41-42

Stefan Kozakiewicz, Warszawskie wystawy sztuk pięknych w latach 1819-1845, Wrocław 1952, s. 282, 315

Narcyza Żmichowska, Listy Narcyzy Żmichowskiej do rodziny i przyjaciół, t. III, Kraków 1906, s. 198

J. Kg [Kenig], Wystawa sztuk pięknych, „Gazeta Warszawska” 1845, nr 191 (środa 23 lipca) s. 3

Spis dzieł sztuk pięknych na wystawę publiczną w Warszawie w roku 1845 dostawionych, Warszawa 1845, s. 9, poz. 25 („Spekulanci”)







Marinus Claeszoon van Reyerswaele, Poborecy podatków, I poł. XVI w., Muzeum Narodowe w Warszawie



Feliks Pęczarski, Szulerzy przy świecy, 1845, Muzeum Narodowe w Warszawie

Malarstwo Feliksa Pęczarskiego pozycjonowane jest w nurcie sztuki biedermeieru, a więc twórczości rozkwitłej w Europie po Kongresie Wiedeńskim, tworzonej dla rosnącego w siłę mieszczaństwa. Kojarzone z biedermeierem „przytulne” sceny rodzajowe i zdobne portrety nie znajdują jednak odbicia w dziele warszawskiego malarza. Pęczarski celował w sceny wypełnione postaciami „osobnymi”, dziwakami, szulerami, osobami z półświatka. Jego kompozycje, niejednokrotnie zabarwione humorem, satyrą i groteską odznaczają się wysokim poziomem dbałości o detal.

Pęczarski, od urodzenia głuchoniemy, był wychowankiem Instytutu Głuchoniemych w Warszawie. Jego talent plastyczny był kształtowany od 1822 na Uniwersytecie Warszawskim przez Antoniego Brodowskiego i Antoniego Blanka. Zajmował się wówczas sztycharstwem (nieznane są jednak jego prace z tego okresu), od 1823 prezentował publicznie swoje kompozycje rysunkowe, a od 1825 obrazy olejne.

„Spekulanci” i inne muzealne obrazy Pęczarskiego mają silnie dydaktyczny charakter, a przez przerysowanie niekiedy zbliżają się do poetyki makabry. W twórczości artysty czytelne są wzory XVI-wiecznego malarstwa niderlandzkiego, przede wszystkim Quentina Massysa oraz Marinusa van Reyerswaele’a. Szczególnie twórczość tego drugiego, znanego najpewniej Pęczarskiemu z rycin, stanowi dla warszawskiego twórcy czytelny wzór. Reyerswaele malował przede wszystkim bankierów i lichwiarzy, którzy bogacąc się na ludzkim nieszczęściu, poddawani byli przez artystę moralnej krytyce. Tego rodzaju dosłowny dydaktyzm Pęczarskiego, uwydatnienie gestów i mimiki bywa wiązane ze znajomością artysty języka migowego.

Pierwsza połowa lat 40. XIX wieku przynosi najważniejsze dzieła Pęczarskiego. Powstają „Gracze w karty” (1843, Muzeum Narodowe w Warszawie), „Szulerzy przy świecy” (1845, tamże), „Lichwiarz przy świecy” (1845, tamże), „Amatorzy herbaty” (1845, zaginiony). „Spe-

kulantów” artysta zaprezentował w 1845 na wystawie w Szkole Sztuk Pięknych razem z pięcioma innymi płótnami. Dzięki recenzji prasowej możliwe jest uosobienie uważanego za zaginiony obrazu z pracą odnalezioną w kolekcji prywatnej w Stanach Zjednoczonych (czego jako pierwsza dokonała: Agnieszka Świętosławska, Szpetne twarze, szpetne dusze. O wpływach teorii fizjonomicznych na malarstwo Feliksa Pęczarskiego [w:] Szpetne w sztukach pięknych. Brzydota, deformacja i ekspresja w sztuce nowoczesnej, [red.] Małgorzata Geron, Jerzy Malinowski, Kraków 2011, s. 41).

Recenzent „Gazety Warszawskiej” pisze o prezentowanym obrazie: „Najwięcej jednak ruchu, życia i dowcipu, tak potrzebnego dla malarzy rodzajowych, widać w scenie sprzedaży i kupna, czy też scenie zaciągnięcia pożyczki, gdzie postać rejenta, jak się zdaje, dwóch Żydów i dwóch młodych paniczów jaśnieją zrozumieniem charakterów. Żyd podnoszący palec do ucha i odwrócony od swego młodego klienta jest pełen charakteru równie jak kolega dobrodusznie skrobiący w się głowę. Nie mówimy już nic o rysunku, bo na cóż na nowo mamy powtarzać pochwały, dodamy tylko, że od lat czterech czuć postęp znaczny w panu Pęczarskim, i że już dziś mniej widać czarności w jego kolorystyce jak w pierwszym jego dziele Karciarze, danym w zeszłą wystawę; jeszcze lat kilka, a czas zapewne usunie i to, co zbyt ostrego w jego pędzlu widzimy” (J. Kg [Kenig], Wystawa sztuk pięknych, „Gazeta Warszawska” 1845, nr 191, środa 23 lipca, s. 3).

Pęczarski był bodaj najbardziej wyrazistą osobowością warszawskiego środowiska artystycznego I połowy XIX stulecia. Jego prekursorstwo wiąże się poświęceniem się tematyce rodzajowej. Prezentowane podczas wystaw na Uniwersytecie Warszawskim przyciągały uwagę publiczności wysoce osobistym stylem. „Spekulanci” i inne prace artysty z lat 40. stanowią fascynujący dokument rodzącej się w sztuce polskiej nowoczesności.

HIPOLIT LIPIŃSKI

1846-1884

"Zupa rumfordzka przed kościołem św. Katarzyny w Krakowie", 1883

olej/ płótno, 120,5 x 253 cm

sygnowany i datowany p.d., wewnątrz kompozycji: 'H. Lipiński. r. 1883'

oraz sygnowany, datowany i opisany wtórnie l.d.: '(...) H. Lipiński (...) | - 1885 - Zygmunt Ajdukiewicz (?)'

opisany na odwrociu notatkami liczbowymi (w kolumnie)

stempel wiedeńskiego składu przyborów malarskich i podobraz i W. Koller & Co

opisany na krośnie malarskim numerem: '52.'

estymacja:

5 000 000 - 7 000 000 PLN

1 064 000 - 1 489 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja hrabiego Potworowskiego, Poznań

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 1885

LITERATURA:

Ryszard Jeremi Kluszczyński, Historia malarstwa polskiego. Od gotyckiego malarstwa tablicowego do Stefana Gierowskiego, Kraków 2022, s. 169 (wzmiankowany)

Ryszard Jeremi Kluszczyński, Wielka księga malarstwa polskiego, Kraków 2019, s. 136 (wzmiankowany)

Malarstwo polskie w zbiorach prywatnych. Nieznane dzieła wybitnych artystów XIX wieku, oprac. Elżbieta Charazińska, Ewa Micke-Broniarek, Anna Tyczyńska, Warszawa 1995, nr kat. 54, s. 55 (il.)

Emmanuel Świejkowski, Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854-1904, Kraków 1905, s. 89 (wzmiankowany w wykazie dzieł) i 404 (wzmiankowany w tekście)

Sprawozdanie Dyrekcyi Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie z czynności za rok 1885, Kraków 1886, nr kat. 177, s. 10

porównaj: Album „Kraków Zagrzebiowi”, wyd. Koło Artystyczno-Literackie w Krakowie, Kraków 1881, karta nr 11 (litografia Hipolita Lipińskiego, Kościół św. Katarzyny w Krakowie)









Hipolit Lipiński. Autoportret, około 1874,
Muzeum Narodowe w Krakowie

HIPOLIT LIPIŃSKI: REALIZM, HISTORIA I IMPRESJONIZM



Hipolit Lipiński. Kościół św. Katarzyny w Krakowie, litografia z albumu „Kraków Zagrzebiowi”,
wyd. Koło Artystyczno-Literackie w Krakowie, Kraków 1881, karta nr 11



Strona tytułowa „Tygodnika Ilustrowanego”, z 1884 roku
z artykułem pośmiertnym o Hipolicie Lipińskim

Hipolit Lipiński to niewątpliwie jeden z najwybitniejszych polskich malarzy realistów działających w 2. połowie XIX stulecia. O jego talencie świadczą dzisiaj wspaniałe dzieła, które po sobie pozostawił. Z racji na niezbadaną dotąd dostatecznie działalność twórcy same „opowiadają” one poniekąd o tym nieco dzisiaj zapomnianym, zupełnie niesłusznie, mistrzu Krakowa. Zastanowić można się co wpłynęło na tak znikomy stan badań nad jakże fenomenalnym i docenianym w epoce oeuvre Lipińskiego. Być może to przez fatalne odejście artysty w pełni sił twórczych (zmarł w wieku 38 lat), o którym nieznany recenzent „Tygodnika Powszechnego” pisał w alegoryczny sposób, jakoby: „śmierć wyrwała mu pędzel z młodej a nieznuzonej ręki” (G., Stanisław Chlebowski i Hipolit Lipiński, „Tygodnik Powszechny” 1884, nr 30, s. 467). Być może to brak bezpośrednich kontynuatorów jego artystycznej spuścizny czy osób, który pielęgnowałyby pamięć o jego dokonaniach. Lipiński nie doczekał się do tej pory szerszego opracowania. Źródła z epoki i archiwalia mówią tutaj jednak jasno, że należał on w swoich czasach do czołówki polskich twórców, a jego sława wykraczała nawet poza świadomość jego rodaków.

Śmierć Lipińskiego wstrząsnęła i poruszyła całe artystyczne środowisko. We wszystkich ważniejszych wówczas dziennikach pojawiły się wzmianki, a nawet artykuły pośmiertne. Tak pisano o śmierci malarza na łamach krakowskiego „Czasu”: „Sztuka nasza poniosła znów dotkliwą stratę – w piątek 28 b. m. rozstał się z tym światem po ciężkiej chorobie malarz Hipolit Lipiński. Zgasł on zawczasie w 38 roku życia zabrawszy z sobą do grobu bogaty zapas wiedzy artystycznej i te szeregi pomysłów, które się bujne jego fantazji mieściły, a ujęte w obrazy miały być pociechą dla pokoleń” („Czas”, 1884, nr 149, s. 3). Co ciekawe, dalej autor porównał Lipińskiego pod względem tematyki do Aleksandra Kotsisa, upatrując w nim tym samym jego kontynuatora. Określił ponadto Lipińskiego jako malarza o większej biegłości technicznej, co w omawianym kontekście pozwala go sytuować na wysokiej pozycji. W podobnym czasie stronę tytułową poświęcił artyście „Tygodnik Ilustrowany”, przybliżając jego sylwetkę. W tyle nie pozostały także „Kłosy” czy „Tygodnik Powszechny”.

Lipiński przyszedł na świat w 1847 roku w Nowym Targu, w podupadłej rodzinie mieszczańskiej. Pomimo problemów finansowych udało mu się dotrzeć do Krakowa, gdzie mieszkała siostra, u której początkowo się zatrzymał. Naukę na polu malarstwa podjął on później w Monachium, gdzie w tantejszej Akademii kształcił się w pracowni malarza historycznego Hermanna Franza Anschütz. Swoją warsztat szlifował także prywatnie,

u batalisty Theodora Dietza. Nie związał się jednak z żadnym z tych gatunków malarskich. Zupełnie obca była mu batalistyka, a elementy malarstwa historycznego zaledwie przemycił w swoich kompozycjach pod postacią kostiumu. Najobszerniejszej analizie dorobku Lipińskiego dokonał, jak dotąd, Tadeusz Dobrowolski. Zwrócił on uwagę na dużą rolę Jana Matejki w przemianie, jaka zaszła w twórczości malarza po powrocie z Bawarii do Krakowa. Jak pisał: „obrazy dojrzewającego artysty uległy zdynamizowaniu i wchłonęły sporo z autentycznego, ruchliwego życia” (Tadeusz Dobrowolski, Nowoczesne malarstwo polskie, t. 2, Wrocław-Kraków 1960, s. 89). Badacz z późniejszej działalności artysty dopatrywał się nawet pewnych wpływów impresjonizmu, które widoczne są u niego szczególnie na początku lat 80. Pewne refleksy tego kierunku dostrzec można nawet w „Zupie rumfordzkiej przed kościołem św. Katarzyny w Krakowie”, ale najpełniej przejawia się on w nastrojowym pejzażu ukazującym „Dworek w Dębnikach” (około 1883, Muzeum Narodowe w Krakowie). Nieco wcześniej, w 1881 roku, powstało ikoniczne i, jak się wydaje, najwspanialsze dzieło Lipińskiego – „Procesja Bożego Ciała” (Muzeum Narodowe w Krakowie). Obraz ten przewyższa wprawdzie „Zupę rumfordzką” rozmiarem, niemniej jednak pod względem detalu wykazuje liczne podobieństwa. Artysta zwrócił w obydwóch pracach szczególną uwagę na dwa aspekty – dogłębne studium architektury, jak także drobiazgową analizę detalu kostiumologicznego. Jest jeszcze jedna kwestia łącząca te dzieła. Na obu odnajdziemy na odwróciach stemple wiedeńskiego składu przyborów malarskich i podobrazu W. Koller & Co. Śmierć artysty w 1884 roku definitywnie przerwała rozwój jego kariery. Jak podaje Polski Słownik Biograficzny „Zupę rumfordzką” ukończył za niego w 1885 roku inny malarz, najprawdopodobniej Zygmunt Ajdukiewicz. Jak się wydaje, taką informację odnaleźć można także na wtórnym, niestety słabo czytelnym opisie umieszczonym w lewym dolnym rogu płótna. Obraz wyekspozowany został na wystawie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie w 1885. Niestety próżno szukać w prasie z epoki wzmianek o nim. Wydaje się być to fatalnym zbiegiem okoliczności spowodowanym właśnie śmiercią artysty. Obraz porównywalny z jego najlepszymi, muzealnymi kompozycjami, malowany w ostatnich latach jego działalności, został po prostu zapomniany, choć oczywiście niesłusznie. Los okazał się w tym przypadku okrutny. Zadrwił w pewien sposób z artysty i jego spuścizny. Podobnie rzecz ma się z innym jego dziełem – „Konikiem zwierzyńieckim”, znanym również po prostu jako „Lajkonik” (1881, Muzeum Narodowe w Krakowie). Ta kompozycja wprawdzie nie „przepadła” w świadomości potomnych, ale do dnia dzisiejszego pozostała nieukończona.



Hipolit Lipiński, Procesja Bożego Ciała, 1881, Muzeum Narodowe w Krakowie





„ZUPA RUMFORDZKA”: MOZAIKA SPOŁECZNA KRAKOWA



Aleksander Gryglewski, Stary ratusz na Placu Wolnica na krakowskim Kazimierzu, około 1862, Muzeum Narodowe w Krakowie



Wacław Koniuszko, Synagoga, 1883, Muzeum Narodowe w Warszawie

Hipolit Lipiński dokonywał w swoich wielkoformatowych obrazach wnikliwej i skrupulatnej analizy społeczeństwa. Z reporterskim wręcz zacięciem odtwarzał historyczny kostium i wszystkie związane z nim detale. Mało tego, drugoplanową „bohaterką” jego przedstawień stawała się sama architektura miasta polskich królów. W „Procesji Bożego Ciała” (1881, Muzeum Narodowe w Krakowie) ukazał on tłum wiernych wychodzący z kościoła św. Barbary, zlokalizowanego tuż przy Kościele Mariackim. Z dużą dozą realizmu odtworzył gotycki detal Ogrójca. Na płótnie prezentowanym w katalogu aukcyjnym zobrazował on jednak już zupełnie inny fragment grodu Kraka.

Oto znajdujemy się na krakowskim Kazimierzu, który lokowany przez Kazimierza Wielkiego był niegdyś zupełnie odrębnym miastem. Główna scena rozgrywa się u stóp południowej fasady średniowiecznego kościoła św. Katarzyny. Dalej, po prawej widoczna jest charakterystyczna, drewniana dzwonnica, a w tle majaczy wieża kościoła Bożego Ciała. Analogii dla olejnego obrazu dostarcza wcześniejsza od niego litografia Lipińskiego, ukazująca świątynię św. Katarzyny, która to być może posłużyła mu przy pracy nad większą sceną, ostatecznie wzbogaconą o rozbudowany sztafaż.

To właśnie on staje się kluczowym aspektem w rozważaniach nad prezentowanym obrazem. W epoce tak opisywano wzmiankowaną już „Procesję Bożego Ciała” Lipińskiego: „Na placu Maryackim w Krakowie, między kościołem P. Maryi a kościołem św. Barbary szykuje się do pochodu procesya. Na przodzie dziewczątka białopoubierane, z koszykami kwiatów w rękach, dalej dziewczęta z feretronami, duchowni, dziady kościelne, jeden z trupa główką na kiju, cechy z chorągwiami i liczna rzesza pobożnych, w wiejskich i mieszczańskich strojach. Z kościoła św. Barbary wynoszą chorągwie” (III Ilustrowany katalog obrazów i rzeźb XIX wieku, Kraków 1902, s. 29). Podobny opis można skonstruować dla omawianej kompozycji – otóż od lewej, grupka zakonników rozdaje właśnie ubogim tytułową zupę rumfordzką. Dalej zauważyć możemy zmierzających gdzieś z całym dobytkiem chłopów.

Następnie widzimy zdecydowanie zamożniejsze towarzystwo bogatych mieszczanek, być może żydowskich. Obok nich zgromadzenie ortodoksyjnych Żydów. To wszystko wraz z architekturą i historią Kazimierza tworzy spójną i w pełni logiczną całość, wszak ta dzielnica obecnego Krakowa wiązana jest właśnie z kulturą i społecznością pochodzenia żydowskiego. Zatem kompozycja Lipińskiego to w pewnym sensie obraz dawnego sztetlu, w którym koezystują ze sobą zróżnicowane pod względem etnicznym i ekonomicznym grupy.

W kontekście przedstawianych przez malarza sylwetek ludzi należy zwrócić uwagę jeszcze na jedną kwestię. Widoczna jest ona w zasadzie bardziej w „Procesji Bożego Ciała” czy innych jego pracach, ale można ją również odnieść do „Zupy rumfordzkiej”. Dostrzec można tu wyraźne zainteresowanie ludem, co łączy się z rodzącym się wówczas na gruncie polskim zjawiskiem chłopomanii. Odwołać można się tutaj chociażby do wczesnej kompozycji Wincentego Wodzinowskiego zatytułowanej „Na swojską nutę” (1889, Muzeum Narodowe w Krakowie) czy jeszcze wcześniejszych prac Witolda Pruszkowskiego – duchowego przywódcy chłopomanów. We wzmiankowanym już artykule pośmiertnym z „Czasu”, autor wymienił kilka dzieł Lipińskiego o takim, quasi chłopomańskim charakterze. Jak pisał, „dzieł wrzących życiem, a powtórzonych z prawdą fotograficzną”, ukazujących „Lud okolic Krakowa, jego wesela i smutki, życie przedmiejskie i uroczystości doroczne (...)”. Pozostaje jeszcze zatem wyjaśnić nieco tematykę obrazu. Tytułowa „Zupa rumfordzka” była niczym innym, jak posiłkiem wydawanym dla najniższych i najbiedniejszych warstw społeczeństwa. Takie działania miały na celu walkę z ubóstwem, które w dawnych ośrodkach miejskich stanowiło poważny problem. Poprzez swój dydaktyczny charakter obraz Lipińskiego wydawać może się tutaj wobec tego istotnym głosem w dyskusji o kondycji społeczeństwa i jednocześnie potwierdzać jego silną pozycję w szeregach malarzy realistów.



19

MICHAŁ GORSTKIN WYWIÓRSKI

1861-1926

Kozacy na czatach, 1885

olej/ płótno, 40 x 55 cm

sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'M G Wywiórski | Monachium 85'

opisany na krośnie malarskim: '3797 O X', papierowa nalepka inwentarzowa

oraz dwukrotnie powtórzony stempel monachijskiego składu przyborów malarskich i podobrazy Schachinger & Hermann

estymacja:

240 000 - 300 000 PLN

51 000 - 64 000 EUR

POCHODZENIE:

Düsseldorfer Auktionshaus, data nieznana

kolekcja prywatna, Polska







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 1881-1882 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. Gorstkin Wywiórski przybył do Monachium z największą dotychczas grupą polskich studentów. Polacy studiujący w Monachium uczyli się zazwyczaj w sposób dwutorowy: w tamtejszej oraz w prywatnych szkołach malarzy o utrwalonej renomie. Tak też się stało w przypadku Michała Gorstkina Wywiórskiego. Ponadto sam Brandt roztoczył opiekę nad młodym malarzem.

Twórczość Michała Gorstkina Wywiórskiego dzieli się na dwa wyraźne okresy. W pierwszym malownicze i egzotyczne postaci (najczęściej Kozacy, Czerkiesi bądź Tatarzy) przedstawiał malarz na tle krajobrazu. W drugim skupił się już na samym, niezaludnionym pejzażu. Nastrojowy pejzaż zimowy z postaciami Kozaków na czatach należy, co oczywiste, do tej pierwszej grupy dzieł. Ów pejzaż powstał w roku 1885, czyli jeszcze w czasie studiów w Akademii Monachijskiej. Wywiórski zastosował tu bardzo ciekawą koncepcję, wedle której oparł całą kompozycję na perspektywicznej diagonalni biegnącej od postaci jeźdźcy na pierwszym planie, poprzez Kozaka po prawej, aż do mężczyzny na koniu ledwo co wylaniającego się zza wzniesienia. Z około 1890 roku pochodzi inny obraz artysty znajdujący się w zbiorach prywatnych, w którym ukazał on centralnie grupę Kozaków przemierzających bezkresne pustkowia. Malarz wykreował tam podobny, surowy i wyjałowiony pejzaż, na tle którego postaci ludzi i koni wydają się zespolone z otaczającą je przyrodą.

Prezentowana w katalogu aukcyjnym praca to scena o silnym zabarwieniu emocjonalnym. Nie mamy w niej wprawdzie owej brawury i dynamizmu charakteryzujących ekspresyjne kompozycje Brandta czy Chełmońskiego, niemniej jednak ów charakterystyczny dla szkoły monachijskiej *stimmung* jest tutaj aż nad wyraz wyczuwalny. W obrazie tym zawarte zostały właściwie dwa najważniejsze dla tego kręgu artystycznego elementy, o których tak pisała Eliza Ptaszyńska: „Pejzaż był tematem przewodnim twórczości malarzy polskich w Monachium. Polowanie, zaloty, sceny powstańcze czy grupę wieśniaków zmierzającą na targ przedstawiano na tle polskiego krajobrazu. Na płótnach malowano prawdziwie mazowieckie czy podkrakowskie rozlewiska, piaszczyste drożki wśród pól i lasów, wioski zagubione w bezkresie płaskiej przestrzeni. Chata, jeździec na koniu, wędrowiec zatrzymany na drodze stawały się integralną częścią krajobrazu. Nie były ani 'ponad', ani 'w' krajobrazie. Były płamą barwną, nierozzerwalnie związaną z innymi jego elementami. Były znakami, budującymi wraz z drzewem, linią pola czy lasu nastrój pejzażu przeżytego i oddanego przez autora całą głębią wrażliwości” (Eliza Ptaszyńska, *Malarze polscy w Monachium*, Suwałki 2005, s. 11). Patrząc na ukrytą pod obszernym kapturem, nieco zaciemioną twarz Kozaka, odnieść można wrażenie, że Wywiórski kreuje interesujące studium psychologiczne modelu. Lico, czyli to, co w zasadzie w większości jego kompozycji schodzi na dalszy plan lub jest raczej mało istotne, tutaj staje się jednym z wiodących elementów przedstawienia.

ALFRED WIERUSZ-KOWALSKI

1849-1915

"Litewska sanna", lata 80. XIX w.

olej/deska, 44 x 65 cm

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

inne historyczne tytuły: Kulig, Sanna, Kulig dawny

opisany na odwrociu numerem: '17092', nalepka aukcyjna, na ramie papierowa nalepka pracowni ramiarskiej

estymacja:

800 000 - 1 200 000 PLN

170 000 - 255 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, południowe Niemcy

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

porównaj:

Hans Peter Bühler, Józef Brandt, Alfred Wierusz-Kowalski i inni, tłum. Tomasz Kozłowski, Warszawa 1998, s. 121

(il., jako „Litewska sanna”)

„Tygodnik Ilustrowany” 1909, nr 9, s. 170 (il., jako „Kulig dawny”)

„Tygodnik Ilustrowany” 1903, nr 52, s. 1024 (il., jako „Kulig”)

„Biesiada Literacka” 1903, nr 2, s. 31 (il., jako „Kulik”)

„Biesiada Literacka” 1885, nr 6, s. 88-89 (il., jako „Kulik”)

„Tygodnik Powszechny” 1884, nr 13, s. 200-201 (il., jako „Sanna”)

„Die Gartenlaube” 1884, nr 2, s. 32-33 (il., jako „Litthauische Schlittenfahrt”)

„Tygodnik Ilustrowany” 1883, nr 5, s. 73 (il., jako „Kulik”)



ALFRED WIERUSZ-KOWALSKI



Alfred Wierusz-Kowalski rozpoczął naukę w warszawskiej Klasie Rysunkowej Wojciecha Gersona, skąd przeniósł się na Akademię Sztuk Pięknych do Dreżna. Po przejściowym pobycie w pracowni Alexandra Wagnera na Akademii Sztuk Pięknych w Monachium uczył się malarstwa w prywatnej pracowni Józefa Brandta. Dzięki temu wykształceniu zdobywał dużą popularność na rynku sztuki w bawarskiej stolicy, gdzie mieszkał i otworzył własną pracownię, stając się czołowym przedstawicielem polskiej kolonii artystycznej. Przyjaźnił się z Władysławem Czachórskim i Janem Chełmońskim, pomagał też młodszym artystom, między innymi Oldze Boznańskiej. W 1890 roku otrzymał honorową profesurę na Akademii w Monachium. Polska kolonia artystyczna cieszyła się powodzeniem na niemieckim rynku sztuki przełomu XIX i XX wieku. Sukces komercyjny zapewniły Wieruszowi-Kowalskiemu sceny rodzajowe przedstawiające życie na polskich prowincjach, na rzecz których porzucił malarstwo historyczne. Przyczynkiem do zajęcia się tą tematyką była długa i ciężka podróż szesnastoletniego artysty z rodzicami z Suwałk do Kalisza. Z tej wyprawy zachował się szkicownik przedstawiający krajobrazy polskie, budynki wiejskie, sceny

małomiasteczkowe, chłopów przy pracy na roli, ich wozy i konie. Artystę interesowały przeprawy przez rzekę, zajazdy czy stacje pocztowe. Do swojej sztuki zaczął inkorporować te tematy od lat 70. XIX wieku. W 1897 zakupił w majątek Mikorzyn, do którego często wyjeżdżał. 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, hodował również w pracowni cztery wilki, które często malował.

Szczególne miejsce wśród motywów w jego twórczości zajmowały przedstawienia scen zimowych. Wierusz-Kowalski, podobnie jak inni wychowankowie Akademii Monachijskiej, tacy jak Julian Fałat czy Józef Chełmoński, poświęcił dużą część swojego dorobku na portretowanie zaśnieżonych pejzaży wiejskich. Charakterystyczna dla artysty rodzajowość stała się okazją do studiów nad przyrodą Europy Środkowej. Operując gamą bieli, brązów i szarości, świetnie oddawał efekty świetlne szerokich połaci śnieżnych

BRAWUROWE SANNY I POLOWANIA



zasp, dynamizując kompozycję poprzez wprowadzenie jednego ze swoich ulubionych motywów – przedstawień kuligów czy sann. Te niezwykle żywe portrety wsi polskiej i litewskiej, pełne pozornie przypadkowych zdarzeń były w rzeczywistości efektem długich studiów Wierusza-Kowalskiego. Podobnie jak Maksymilian Gierymski, czy Józef Brandt był on mistrzem w przedstawianiu koni, w których fascynował go ruch i niebywała porywistość. Pod tym względem jego twórczość bliska była też dorobkowi Juliusza Kossaka.

„Litewska sanna” należy do najważniejszych dzieł Wierusza-Kowalskiego, pochodzących z najpłodniejszego okresu w jego twórczości. Artysta w niezwykle przemyślany sposób kieruje wzrok widza po pozornie przypadkowej scenie z życia ludności wiejskiej. Bliki oranży nad głowami koni naprowadzają wzrok na rozświetlone okno kościoła w tle, łącząc dwa plany obrazu. Podobnie, przy pomocy wyrazistych zderzeń czerwieni i bieli ubioru postaci na obrazie, wydobywa on ich sylwetę z kłębowiska ruchu, jaki tworzą wysunięte na pierwszy plan konie. Wierusz-Kowalski uzyskuje

dynamikę kompozycji nie poprzez nadmierne podkreślanie diagonalii w obrazie, zamiast tego operuje niemalże pasową kompozycją, w której drobne zależności między tak wyodrębnionymi częściami budują wrażenie niepowstrzymanego ruchu i wiejskiej zabawy. Warto zwrócić uwagę choćby na ślady na śniegu i uchwycone w powietrzu, podwinięte nogi końskie. Podobną funkcję spełnia przesunięcie perspektywy z centrum do lewej części obrazu, tak, że wydaje się on niemalże ucięty. Otwiera się tym samym na widza z prawej strony, wciągając go niejako w centrum prezentowanej sceny. Motyw ten pojawił się w tym czasie w twórczości malarza przynajmniej kilkukrotnie. Wielkoformatowa, pierwotna wersja „Litewskiej sanny” była w epoce wielokrotnie reprodukowana na łamach prasy, co dowodzi o jej niezwyklej popularności. Analizując to przedstawienie i prezentowaną w katalogu, alternatywną wobec niego kompozycję, można dostrzec pewne różnice. Mamy tu wobec tego do czynienia z repliką autorską, aczkolwiek nie z wierną kopią, co świadczy tylko o wielkiej klasie artysty.

Wierusz-Kowalski





21

ZDZISŁAW JASIŃSKI

1863-1932

Kobiety wiejskie w polu, po 1893

olej/plótno, 54 x 75,5 cm
sygnowany p.d.: 'Z. JASIŃSKI.'

estymacja:

300 000 - 400 000 PLN

64 000 - 85 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

„Duży talent, wielka, osobista i fachowa kultura, wysokiej miary kunszt
używania farby olejnej, wykwint i żywotność kolorytu, polot i fantazja (...)”.

Apoloniusz Kędzierski, Zdzisław Jasiński 1863-1932, Warszawa 1934, s. 3





„Chora matka” (1889) oraz „Nabożeństwo świąteczne” (1891), mistrzowskie prace Zdzisława Jasińskiego licytowane w ostatnich latach na aukcjach DESA Unicum ustanowiły rekordy na prace tego malarza. Jasiński, malarz w epoce znany i ceniony, należał w okresie międzywojennym do najpopularniejszych warszawskich artystów. Jego dorobek, w znacznej mierze zgubiony lub zniszczony, ma znaczącą pozycję w panoramie rodzimej sztuki pierwszych przełomu oraz pierwszych dekad XX wieku.

Jasiński początkowo kształcił się w Szkole Rysunkowej Wojciecha Gersona, a następnie studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Jednak to wyjazd do Monachium i edukacja w tamtejszej Akademii (1885-93) uformowały oblicze jego malarstwa. Kulturowany przez twórców Szkoły Monachijskiej naturalizm Jasiński podjął i zgodnie z własnym temperamentem przetworzył. Mimo różnorodnej tematyki jego prace nawet w późnym okresie twórczości odznaczały się wiernym naśladowaniem natury z bogactwem wzrokowych doznań, które oferuje. Krystyna Jerzmanowska opisywała malarstwo Jasińskiego jako „impresyjność tematyczną i uczuciową” (Zdzisław Jasiński 1863-1932. Malarstwo, rysunki, akwarele, katalog wystawy, Muzeum Łazienki Królewskie, Warszawa 1995, s. nlb.).

Wierność naturze, ale i liryczny nastrój obecny jest także w „Kobietach wiejskich w polu”. Przedstawienie pracy czterech kobiet w polu jest w dużym stopniu pretekstem do stworzenia bogatego studium światła. Jasiński pierwsze plany kompozycji kształtuje drobnymi uderzeniami pędzlem, aplikując zimne i ciepłe odcienie zieleni i powodując rozwibrowanie tkanki malarskiej. W oddali, za wiejskim płotem, rozpościera się nieco zamglona partia drzew i otoczenie lasu, które płaskim, tonalnym sposobem malowania bliskie są nastrojowemu malarstwu monachijskiemu. Jasiński przedstawił pozornie monotony pejzaż wypełniony intensywnym światłem urokliwie sączącym się zza chmur z jasnym snopem blasku w oddali.

Dzieło, choć przez artystę niedatowane, należy wiązać z okresem po powrocie z Monachium i rozwijaniem silnie naturalistycznej formy. Apoloniusz Kędzierski w pośmiertnej publikacji monograficznej poświęconej Jasińskiemu wskazywał, że na krąg artystów-znajomych Jasińskiego „duży wpływ wywierał Al. Gierymski, fanatyk prawdy realistycznej” (Apoloniusz Kędzierski, Zdzisław Jasiński 1863-1932, Warszawa 1934, s. 10). Temat, naturalizm obserwacji, realistyczna forma, prozaiczne ukazanie ludzkiej pracy na polu oraz bogate efekty światła dziennego łączą „Kobiety wiejskie w polu” ze znaną pracą Aleksandra Gierymskiego „Anioł Pański” (1890, Muzeum Narodowe w Warszawie). Prezentowany obraz Jasińskiego bliski jest także w sposobie luministycznego ujęcia mazowieckiego, pasowego pejzażu obrazom Władysława Podkowińskiego z początku lat 90. XIX wieku.



Aleksander Gierymski, Anioł Pański, 1890, Muzeum Narodowe w Warszawie



Władysław Podkowiński, Spotkanie, 1892, Muzeum Narodowe we Wrocławiu

WOJCIECH KOSSAK

1856-1942

"Olszynka Grochowska", 1930

olej/plótno (dublowane), 95,5 x 135,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Wojciech Kossak | 1930'

inne tytuły: Bitwa pod Grochowem i zdobycie Olszynki, Bitwa w Olszynie Grochowskiej, Olszynka, Bój o Olszynkę

estymacja:

250 000 - 350 000 PLN

53 000 - 75 000 EUR

OPINIE:

ekspertyza Kazimierza Olszańskiego z 10 lipca 1997 roku

LITERATURA:

porównaj:

Ryszard Jeremi Kluszczyński, Historia malarstwa polskiego. Od gotyckiego malarstwa tablicowego do Stefana Gierowskiego, Kraków 2022, s. 169

Sławomir Gowin, Kossakowie, Warszawa 2006, s. 41 (il.)

Janina Zielińska, Juliusz, Wojciech, Jerzy Kossakowie, Warszawa 1988, s. 47 (il.)

pocztówka z reprodukcją innej wersji obrazu, wyd. Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1986

Kazimierz Olszański, Wojciech Kossak, Wrocław [et. al] 1976 (także późniejsze wydania), s. 91-96 (il.)

Wojciech Kossak, Wspomnienia, oprac. Kazimierz Olszański, Warszawa 1971, s. 73 (il.)

Wojciech Kossak, katalog wystawy, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 1936, s. nlb. (33) (il. jako „Olszynka”)

Feliks Kopera, Malarstwo w Polsce XIX i XX wieku, Kraków 1929, tabl. 80 (jako „Bój o Olszynkę”)

„Tygodnik Ilustrowany” 1915, nr 51, s. 1 (il.)

„Tygodnik Ilustrowany” 1909, nr 12, s. 224 (il.)

„Biesiada Literacka” 1906, nr 12, s. 231 (il. jako „Bitwa w Olszynie Grochowskiej”)

„Tygodnik Ilustrowany” 1906, nr 7, s. 131 (il. jako „Olszynka”)

pocztówki z reprodukcjami innych wersji obrazu, Wydawnictwo Salonu Malarzy Polskich, Kraków, przed 1906

oraz 1923-1926 (jako „Bitwa pod Grochowem i zdobycie Olszynki”)



WOJCIECH KOSSAK JAKO WYTRAWNY BATALISTA

Rok 1869 ma szczególne znaczenie dla rozwoju artystycznego Kossaka. Trzynastoletni wówczas Wojciech połączy się bardzo silnie z Krakowem, do którego z Warszawy przeprowadziła się jego rodzina. Już na początku lat 70. XIX wieku rozpocznie studia w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. Jak większość artystów o historyzująco-realistycznym zacięciu ścieżka kariery poprowadzi go do Monachium. Jak pisała Janina Zielińska „Opuscił Monachium z dużym zasobem rzetelnych umiejętności, które docenił w pełni dopiero po latach doświadczeń malarskich” (Janina Zielińska, Juliusz, Wojciech, Jerzy Kossakowie, Warszawa 1988, s. 43). Kossak powrócił do Krakowa, by w latach 1876-77 odbyć służbę wojskową w tamtejszym pułku ułanów. Tam właśnie narodzi się wybitny batalista, malarz koni i pejzażu polskiego. Roczny pobyt w wojsku pozwolił artyście na zweryfikowanie swoich zainteresowań i dążeń na polu plastyki. W pamiętniku zanotował

wówczas „wzmiankuję ten okres swojego życia, bo odgrywa on w ewolucji mej duszy malarskiej decydującą rolę”. Twórca zatem był w pełni świadom swego miejsca i celów, jakie sobie postawił. Od samego początku towarzyszyła mu także świadomość narodowa. Jak stwierdził Andrzej Szpakowski, już w okresie monachijskim młody Wojciech wykazywał stosunkowo luźne związki z malarstwem niemieckim (Andrzej Szpakowski, Józef Brandt a środowisko polskich artystów w Monachium, Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego 2, 1964, s. 317). Owszem, sam przyznawał, że ceni wiedzę przekazaną mu przez profesorów z bawarskiej Akademii, niemniej jednak w jego sercu główną rolę odgrywać miała już tylko Polska. Wśród licznych scen batalistycznych namalowanych przez Wojciecha Kossaka odnaleźć możemy te najważniejsze dla polskiej historii bitwy. Wspomnieć w tym miejscu wypada właśnie „Olszynkę Grochowską”.



pocztówka z reprodukcją innej wersji obrazu „Olszynka” Wojciecha Kossaka, Wydawnictwo Salonu Malarzy Polskich, Kraków, przed 1906

Pierwotny obraz namalował Kossak w latach 1886-1887. Nie zachował się on do naszych czasów. Uległ zniszczeniu podczas I wojny światowej. Niemniej jednak w kolejnych dekadach powstało kilka replik autorskich, z których każda charakteryzowała się nieco odrębną stylistyką, odwzorowującą przemiany, jakie zachodziły w malarstwie artysty. W momencie tworzenia tej monumentalnej kompozycji malarz dał poznać się już szerszej publiczności, która ceniła jego talent wytrawnego batalisty. Znajdował się on jednak jeszcze przed stworzeniem czołowych i wybitnych dzieł, które ukształtowały sposób widzenia jego dorobku artystycznego. Monumentalne panoramy – Racławicka, Berezyna czy Bitwa pod piramidami – powstać miały dopiero w kolejnych latach. Badacze zgodnie podkreślają, że „Olszynka” przyniosła Kossakowi niebywały rozgłos. Takie wypowiedzi pojawiały się zresztą już w epoce. Pod ukazaną w „Tygodniku Ilustrowanym” w 1909 roku reprodukcją jednej z wersji obrazu odnaleźć można następujący opis: „Olszynka Grochowska, popularny i ulubiony obraz Wojciecha Kossaka, znany w całej Polsce z pięknej reprodukcji krakowskiej. W dworach wiejskich i mieszkaniach miejskich przypomina ta pełna brawury kompozycja dawno minione czasy, i mimowoli dźwięczy ci w uszach piosenka: „Tysiąc walecznych opuszcza Warszawę” („Tygodnik Ilustrowany” 1909, nr 12, s. 224).

Jedna z replik wykonana w roku 1928 znajduje się dzisiaj w zbiorach Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie. Jest ona zatem jedynie o dwa lata wcześniejsza niż praca prezentowana w katalogu aukcyjnym. Oba obrazy są natomiast analogiczne pod względem rozmiaru. Podobieństw doszukiwać można się również w detalach. Kossak przedstawił tutaj jeden z epizodów z powstania listopadowego, a dokładnie walkę o tereny lasu olchowego zlokalizowanego pod ówczesną wsią Grochów. Wydarzenie to miało miejsce 25 lutego 1831 roku, zatem artystę dzieliło od nich kilka dekad. Pomimo to Kossak zadbał o historyczny realizm, autentyczność nastroju bitwy, detal i kostium. „Olszynka Grochowska”, jak wiele innych, wielkoformatowych kompozycji, posłużyła Kossakowi w kolejnych dekadach jako prawdziwa skarbnica motywów. Artysta „wyciągał” z niej poszczególne partie i przedstawienia żołnierzy, tworząc osobne, autonomiczne obrazy. Niektóre z kolei były tylko inspirowane wydarzeniami i klimatem owej bitwy. Do takich prac należą chociażby wizerunki oficera i dobosza, czy też inne kadry ukazujące zmierzający do walki tłum.



Wojciech Kossak, Oficer i dobosz



Wojciech Kossak, Bój o Olszynkę Grochowską, 1940, kolekcja prywatna

MAURYCY GOTTLIEB

1856-1879

Portret młodej kobiety w kapeluszu, 1879

olej/ płótno, 57,5 x 49,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'M. Gottlieb. | 879'

estymacja:

600 000 - 800 000 PLN

128 000 - 170 000 EUR

POCHODZENIE:

z kolekcji rodziny Drummond Hamilton, Paryż

kolekcja prywatna, Francja

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

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





OSTATNIE DZIEŁO
MŁODEGO MISTRZA?

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

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



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

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

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



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

FRANCISZEK STREITT

1839-1890

Dama w ogrodzie

olej/plótno, 120,5 x 80 cm

na odwrociu stempel monachijskiego składu przyborów i podobrazy malarskich A. Schutzmann
na krośnie malarskim nalepka aukcyjna, na ramie nalepka aukcyjna, własnościowa
oraz ołówkowe notatki własnościowe

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

8 600 - 12 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja instytucjonalna, Warszawa

Franciszek Streitt wpisuje się w nurt wykształconych w Akademii Monachijskiej artystów podejmujących tematykę malarstwa rodzajowego. Świetnie przyjmowane na Zachodzie dzieła Juliana Fałata, Alfreda Wierusza-Kowalskiego, Władysława Czachórskiego czy Aleksandra Gierymskiego obejmowały tematykę zarówno życia wsi Europy Środkowej, jak i sceny miejskie, często w otoczeniu natury. Jak w przypadku słynnego obrazu „W altanie” (1882, Muzeum Narodowe w Warszawie) Aleksandra Gierymskiego, tak i w pracy Streitta zderza się ze sobą tematyka zaczerpnięta ze sztuki dawnej, przede wszystkim rokoka, z elementami nowoczesnej mody i gustu. W przeciwieństwie jednak do luminizmu Gierymskiego, obraz Streitta sugeruje raczej porę wieczorną, delikatnie malowane tło podkreśla grę światła, które zdaje się padać z miejsca, które zajmuje widz. Interesujące jest zamknięcie dolnej partii pracy motywem bluszczu oplatającego kutą barierkę. To charakterystyczne spłaszczenie kompozycji mogłoby sugerować zainteresowanie modną wtedy estetyką japońską, co podkreślałaby z kolei wachlarz trzymany w dłoni modelki. Streitt skupił się w swoim nastrojowym studium postaci nie tylko na otaczającej ją naturze, ale i na detalach. Szczególnie wyraźne stają się to w przypadku drobiazgowo odtwarzanej sukni damy, a także subtelnej, aczkolwiek bogatej biżuterii pod postacią perłowych kolczyków i naszyjnika, a także srebrnej spinki we włosach.



KAZIMIERZ TEOFIL POCHWALSKI

1855-1940

Portret Zofii z Szarskich Pochwalskiej ("Portret żony artysty"), 1888

olej/ płótno, 190 x 95 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Kaź. Pochwalski | 1888'

na krośnie malarskim dwie papierowe nalepki wystawowe Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie

na ramie dwie nalepki własnościowe, papierowa nalepka inwentarzowa, nalepka z numerem: '11'

oraz nalepka z opisem: 'POCHWALSKI | PORTRET'

estymacja:

45 000 - 60 000 PLN

9 600 - 12 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja instytucjonalna, Warszawa

WYSTAWIANY:

Kazimierz Pochwalski. Wystawa pośmiertna, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 1956

Wystawa retrospektywna portretu polskiego w okresie 1854-1954. Stuletni jubileusz Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, marzec - kwiecień 1954

LITERATURA:

Wystawa retrospektywna portretu polskiego 1854-1954. Stuletni jubileusz Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, katalog wystawy, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1954, nr kat. 87. s. 14

Kazimierz Pochwalski pochodził z krakowskiej rodziny malarzy. Był synem Józefa Pochwalskiego. Studiował w latach 1871-78 w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, w której zetknął się m.in. z Janem Matejką. Przyjaźnił się z Antonim Piotrowskim, Jackiem Malczewskim i Leonem Wyczółkowskim. Kształcił się także w Akademii Sztuk Pięknych w Monachium, gdzie do około 1882 roku przebywał w pracowni Alexandra Wagnera. Naukę ukończył nagrodzony brązowym medalem. Utrzymywał ścisłe kontakty z polską kolonią artystyczną. W tym czasie wiele podróżował. Do Krakowa powrócił w 1881 roku. Otworzył tam wówczas wraz z Antonim Piotrowskim pracownię malarską przy ulicy Wolskiej (obecnie Piłsudskiego). Na krótki czas wyjechał do Paryża, gdzie przebywał z Piotrowskim od zimy 1883, do lata 1883 roku. W latach 1883-92 znowu mieszkał i tworzył w Krakowie. Brał czynny udział w życiu kulturalnym miasta i udzielał się w licznych stowarzyszeniach. Malował liczne portrety reprezentacyjne, które przyniosły mu sławę i uznanie. W II połowie lat 80. odbył długą podróż przez Grecję, Turcję i Włochy, podczas której towarzyszył mu Henryk Sienkiewicz. W kolejnych latach wyprawiał się na liczne egzotyczne wędrowki, a także nawiązał pierwsze kontakty z dworem cesarskim w Wiedniu.

W 1891 roku wystawiał swoje prace na ekspozycji wiedeńskiego Künstlerhausu, gdzie zebrał bardzo przychylne opinie krytyki. To wydarzenie zaowocowało zaproszeniem go na dwór cesarski, gdzie malarz przedstawiony został samemu Franciszkowi Józefowi I. Rok później osiedlił się nad Dunajem i pozostawał tam aż do roku 1919. Był członkiem wielu ugrupowań artystycznych na terenie Wiednia i profesorem tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych. Otrzymywał liczne zlecenia na portrety reprezentacyjne, w tym wizerunki przedstawicieli rodu Habsburgów. Pochwalski powrócił na stałe do Krakowa latem 1919 roku. Do końca życia malował oficjalne portrety dostojników państwowych i arystokracji.



26 †

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 krośnię malarskim numery inwentarzowe długopisem

oraz dwie papierowe nalepki inwentarzowe

estymacja:

700 000 - 1 000 000 PLN

149 000 - 213 000 EUR

OPINIE:

certyifikat autentyczności z Estate of Tamara de Lempicka

POCHODZENIE:

pracownia artystki

spadkobiercy artystki

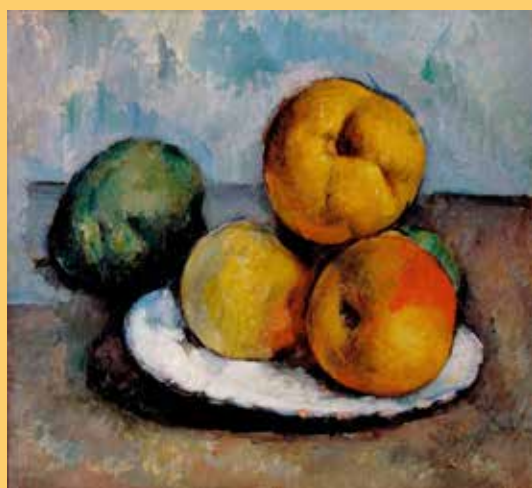
Weinstein Gallery, San Francisco, Stany Zjednoczone

kolekcja prywatna, Nowy Jork



**„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



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



Pablo Picasso, Jabłko, 1914, kolekcja prywatna

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 ściągала 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, 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, „gadżeciarskich” 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

27 †

TAMARA ŁEMPICKA

1895-1980

Akt, około 1921

olej/plótno naklejone na deskę, 51 x 25,5 cm
sygnowany p.d.: 'T DE LEMPITZKI'
na odwrociu oraz na ramie nalepki pracowni ramiarskich

estymacja:

300 000 - 400 000 PLN

64 000 - 85 000 EUR

OPINIE:

praca potwierdzona przez monografistę artysty Alaina Blondela, czerwiec 2010

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

kolekcja prywatna, Polska

„Niczego, co robiłam, nigdy nie robiłam tak, jak robili inni. Zawsze robiłam
wszystko jakoś inaczej. Chciałam robić to, co chcę”.

Tamara Łempicka





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

Tamara Łempicka



Anna Bilińska-Bohdanowiczowa, Pólakt męski, 1885
Muzeum Narodowe w Warszawie



Jan Gossaert Mabuse, Neptun i Amfitryta, 1516
Gemäldegalerie w Berlinie



Jean Auguste Dominique Ingres, Studium aktu męskiego, 1801
École des Beaux-Arts w Paryżu

Studium nagiego modelu stanowiło podstawę artystycznej edukacji w akademiach od czasów renesansu. Nauczanie opierało się na trzech podstawowych filarach: antyku, żywym modelu i anatomii. Inne przedmioty, takie jak perspektywa, ornament i historia, niemal zawsze były podporządkowane głównie dziedzinnie studiów, którą stanowiła postać ludzka. Akt był przewodnią dyscypliną akademicką. Taka doktryna została jasno wyłożona przez Leona Battistę Albertiego w traktacie „De Pictura” z 1435, w którym przyjął on, że podstawą postępowania akademickiego jest studium aktu. Do naszych czasów zachowało się wiele rysunków i szkiców artystów, takich jak: Paolo Uccello, Pisanello, Filippino Lippi i Domenico Ghirlandaio, wskazujących na to, że rysunek nagiego modelu był powszechnym elementem nauczania malarstwa od II połowy XV stulecia.

Akt w tradycji malarstwa europejskiego był nośnikiem wielu znaczeń, które różniły się w zależności od epoki i artysty. Niemniej jednak, bazujący na sztuce antycznej akt męski, przez stulecia stanowił symbol cnót społecznych i moralnych, będąc symbolem cywilizacji. Akt kobiecy posiadał bardziej intymny charakter, był odpowiedzią na gusta kolekcjonerów i ich erotycznych fantazji. Jednak z czasem i on zaczął być wiązany z etycznymi ideałami takimi jak prawda i wyższe piękno. Akt uznawany był również za pole walki artysty o osiągnięcie perfekcji formalnej, stając się główną dyscypliną akademicką.

W każdym kraju europejskim inaczej korzystano z usług modeli kobiecych, męskich i dziecięcych. Przez długi czas byli to jedynie modele męscy. W Anglii modelki zaczęły pojawiać się już pod koniec XVII wieku, a we Francji dopiero od wieku XIX. W wiedeńskiej akademii, kobiecie modelki zostały dopuszczone dopiero około połowy XIX stulecia. Dotyczyło to zarówno warsztatów poszczególnych mistrzów i profesorów, jak i struktur akademii, gdzie instytucjonalizacja rysunków modelu miała swoje daleko idące konsekwencje. Profesorowie byli odpowiedzialni nie tylko za korekty prac studentów, ale również za ustawianie poz modeli. Konkretnie pozy i grupy mięśni były specjalnie uwydatniane

poprzez aranżację światła. Intencją było studiowanie efektów światłocieniowych, sekwencji ruchu mięśni wraz z proporcjami ciała. Bliskie powiązanie sztuki z nauką zaowocowało skupieniem na budowie ludzkiego ciała. Prowadzenie studiów rysunkowych dokumentujących ciała nagich mężczyzn, stanowiło jeden z wiodących powodów, dla którego na europejskie akademie nie przyjmowano kobiet niemal do samego końca XIX wieku. Tamara Łempicka swoją przygodę z akademicką edukacją rozpoczęła w Petersburgu, do którego przeniosła się z Warszawy w 1911. Rozpoczęła naukę na kursach rysunku w petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych. W 1916 artystka poślubiła Tadeusza Łempickiego. W tym samym roku przyszła na świat ich córka, Maria Krystyna, nazywana Kizette. W czasie rewolucji w 1917 Tadeusz Łempicki został aresztowany. Po jego uwolnieniu z więzienia, małżonkowie spotkali się w Danii, skąd wyjechali latem 1918 do Paryża.

W stolicy Francji Tamara Łempicka podjęła studia w paryskiej Académie Ranson, u Maurice'a Denisa. Był on wymagającym i metodycznym nauczycielem, pod którego okiem młodzi artyści doskonale opanowywali podstawy komponowania obrazu i zgłębiali tajniki warsztatu malarzkiego. Nie bez znaczenia dla kształtowania się artystycznej postawy Łempickiej, były też poglądy na sztukę oraz praktyka malarska jej kolejnego nauczyciela, André Lhote'a, malarza, dekoratora, krytyka i teoretyka sztuki. Od niego nauczyła się sprawnego łączenia nowoczesnych sposobów obrazowania z wielką tradycją akademicką, klasycznymi formami sztuki Poussina, Davida czy Ingres'a.

Prezentowany w katalogu akt męski pochodzi prawdopodobnie z 1921, czyli ostatniego roku studiów artystki. Jest to akademickie studium aktu, które jednak poddane zostało delikatnej postkubistycznej stylizacji i geometryzacji. Ciało oddane jest z mistrzowskim anatomicznym liryzmem. W samym centrum obrazu znajdują się pośladki mężczyzny. Zmysłowa ekspozycja ciała nadaje temu akademickiemu studium erotyczny ładunek. Celem studium było uchwycenie efektów światłocieniowych, wydobywających sylwetkę z mroku.

28 Ω

TADEUSZ MAKOWSKI

1882-1932

"Zapusty" ("La Mi-Carême"), 1929

olej/plótno, 81 x 100 cm

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

inne tytuły: Półpoście, Tłusty Czwartek

sygnowany na odwrociu l.g.: 'Tadé | MA | KOW | SK | I.' oraz datowany i opisany p.g.: 'La | Mi-Carême. | 1929 | Paris'
na ramie nalepka transportowa

estymacja:

3 000 000 - 5 000 000 PLN

638 000 - 1 064 000 EUR

„Ostatnimi czasy ta mistyczna dziwność dziecka zaczynała go jakby niepokoić. Ażeby ją wyrazić, wyszedł Makowski w tym ostatnim okresie twórczości poza granice zwykłej interpretacji, wkraczając w dziedzinę wizjonerstwa. Ostatnie jego obrazy – jakieś niewidywane w rzeczywistości groteskowo-niesamowite maskarady dziecięce – mają już w sobie coś z halucynacji”.

Wacław Husarski, Makowski jako malarz, „Tygodnik Ilustrowany” 1933, nr 47, s. 454







**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Paryż
kolekcja Zbigniewa Michała Legutko i E. Brunswick, New Jersey
kolekcja Ewy i Wojciecha Fibaków (od 1979)
kolekcja prywatna, Szwajcaria

WYSTAWIANY:

Polski Paryż, École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka. Wystawa malarstwa artystów polskich i polsko-żydowskich XIX i XX wieku związanych z Paryżem. Od Piotra Michałowskiego do Jana Lebensteina, Muzeum Narodowe w Szczecinie, grudzień 1999 - marzec 2000
Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Historii Miasta Łodzi, 1999
Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Historyczne we Wrocławiu, 30 października – 31 grudnia 1998
Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 8 lipca – 4 października 1998
Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe w Warszawie, 23 maja – 9 sierpnia 1992;
Muzeum Narodowe w Poznaniu, 22 sierpnia – 25 października 1992



LITERATURA:

- Tomasz Barański, Zawsze ciągnęło mnie do Paryża. Rozmowa z Wojciechem Fibakiem, „Angora” 18 września 2022 (wzmiankowany)
- Polski Paryż, École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka. Wystawa malarstwa artystów polskich i polsko-żydowskich XIX i XX wieku związanych z Paryżem. Od Piotra Michałowskiego do Jana Lebensteina, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 1999, s. 104 (il.)
- Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Historii Miasta Łodzi, Łódź 1999, il. na stronie tytułowej oraz s. 73 (il.)
- Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Historyczne we Wrocławiu, Wrocław 1998, il. na okładce oraz s. 73 (il.)
- Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 1998, s. 73 (il.)
- Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski, Kraków 1999, s. 99 (il.)
- Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, katalog wystawy, Warszawa 1992, s. 126 (il.)
- Zbigniew Michał Legutko, A Painting by Tade Makowski, „The Polish Review” 1980, t. 25, nr 3/4, s. 85-89 (il. s. 86)
- Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski. Polski malarz w Paryżu, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1976, s. 51
- Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski. Życie i twórczość, Wrocław-Warszawa-Kraków 1964, nr kat. 530 s. 357 oraz s. 241 (wzmiankowany w tekście)

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

Artysta malarz Tadeusz Makowski w swojej paryskiej pracowni



TADEUSZ MAKOWSKI: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI



„ZAPUSTY” I ŚWIAT MASKARADY: RADYKALNY EKSPERYMENT OBRAZOWY W TWÓRCZOŚCI MAKOWSKIEGO

Motyw dziecka wkroczył do twórczości Makowskiego około 1918. W swoich dojrzałych obrazach z końca lat 20. XX wieku ich wizerunek otrzymał specyficzną redakcję. Makowski tworzył starannie wyreżyszerowane grupowe sceny dziecięce. Przydawał postaciom atrybuty (np. lampiony i zabawki), konfrontował swoich modeli ze zwierzętami, przedstawiając ich zarówno we wnętrzu, jak i en plein air. Upraszczał formę przedstawionych postaci, syntetyzując je niemal do ludowych świątków, lecz nasyczał ją zróżnicowanym światłem i barwą – zawsze w liryczny sposób. Kompozycje te dawały wrażenie w poetycki, zamknięty świat wyobraźni malarza. Głównym zadaniem swojej twórczości uczynił wyrażenie – jak sam to nazywał – pierwiastka ludzkiego. Jego kompozycje to niemające odpowiednika w sztuce europejskiej opowieści o radości, czasem smutku, przyjaźni, bliskości, zachwycie. Używana przezeń metafora dziecięcej marionetki – jak zauważa Władysława Jaworska – służyła mu do artystycznej komunikacji z zewnętrznym światem. Inklinację dla motywu dziecka tłumaczy Gromaire, który stwierdza, że „było w nim samym coś z niewinnego dziecka”.

W swoich notatkach Makowski zapisał: „Maski, maski! Widzi się je wszędzie w moich obrazach...”, skarżąc się zapewne na powierzchowne odczytanie jego malarstwa. Faktycznie, w obrazach z przełomu 1927 i 1928 maski na dziecięcych twarzach (a nawet na zwierzęcych głowach jak w przypadku osłów z obrazu „Rodzina wieśniaków”) stają się naturalnym rekwizytem. Niekiedy są to karnawałowe, materiałowe maski nałożone na część twarzy wokół oczu, niekiedy całe dziecięce oblicze staje się rodzajem maski z nosem-dziobem. Dzieci noszące najczęściej spiczaste czapeczki zawsze urządzają na tych obrazach zagadkowe maskarady czy przedstawienia teatryku. Makowski uczynił z tego rodzaju stylizowanych postaci dziecięcych znak firmowy swojego dojrzałego malarstwa. Jego liryczna wyobraźnia i bogata inwencja połączyła się wówczas z impulsami płynącymi z wcześniejszych doświadczeń oraz sztuki współczesnej. Maską to sztandarowy rekwizyt malarstwa modernistycznego (Ensor, Nolde), a commedia dell'arte to ważne źródło inspiracji dla m.in. Picassa. Sam Makowski na początku wieku był jednym ze współtwórców krakowskiego kabaretu Zielony Balonik.

„Natura już mnie nie zadowala...” – pisał artysta latem 1929. „Przyjemność robi jedynie transponowanie mojego tematu na płótnie; ale to wymaga siły charakteru i męczy mnie. Myślę, że przyszłej zimy rzucę się desperacko i zuchwale w największą transpozycję, bo wszystko dotychczas wydaje mi się niewystarczające” (List Makowskiego do Marii Pigelet z sierpnia 1929 roku, cyt. za: Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski. Życie i twórczość, Wrocław-Warszawa-Kraków 1964, s. 244).

Owocem tych transpozycji – a więc rodzaju wariacji na temat ulubionych przez malarza teatryków – były tajemnicze, halucynacyjne wręcz obrazy o niepokojącym nastroju. Władysława Jaworska określała tę serię jako stworzoną jesienią i zimą 1929 w ramach pobytu Makowskiego w Thumiac-en-Arzon w Bretanii. Wśród obrazów tej serii najmocniej wyróżniają się „Zapusty” jako dzieło o najbardziej ekspresyjnym obliczu.

Makowski zatytułował obraz „La Mi-Carême”, wskazując, że jego tematem jest tradycyjne francuskie święto karnawałowe, które odbywa się dokładnie w połowie Wielkiego Postu. Zwyczajowo kojarzone było ze świętem młodych pracujących dziewczyn i obchodzone w Paryżu. Zwyczaj ten jednak rozprzestrzenił się na francuską prowincję, gdzie Makowski mógł go faktycznie obserwować jeszcze w pierwszych dekadach XX wieku. Mężczyźni ze wsi przebierają się w fantastyczne stroje, skrywając pod maskami swoją tożsamość i paradując przez wioskę. Wchodzą do domostw, gdzie pozostawiono dla nich jedzenie i alkohol, i próbują przstraszyć domowników. Ci zaś usiłują odgadnąć, kim właściwie są. Obraz Makowskiego jest znany pod trzema polskimi tytułami, raz odnoszącymi się bezpośrednio do francuskiej uroczystości („Półpoście”), raz do rodzimych odpowiedników zabaw karnawałowych („Zapusty”) i poprzedzających Wielki Post („Thusty czwartek”).

„Zapusty” przedstawiają modeli ujętych w trzech czwartych na ugrowo-brunatnym tle. Trzech chłopców ma stylizowane stroje w duchu późnych obrazów Makowskiego, na które składają się maski z kolorowymi, długimi nosami w kształcie dziobów i spiczaste czapki. Postać po lewej stronie nosi pasiaste spodnie, chłopiec w środku kryzę w kształcie gwiazdy, a dziecko po lewej stronie płaszcz z kapturem przypominający habit. Choć w „Zapustach”, jak zauważyła Władysława Jaworska, „dzieci przebrały się, żeby straszyć inne” (dz. cyt., s. 242), postać diabła z pustymi oczami, rogami, wystawionym językiem i widłami robi wrażenie nierealnej, fantasmagorycznej postaci. Badaczka pisała o tym obrazie wręcz w kategoriach „ekspresji dziwności i grozy złego snu”. Makowski buduje swoje postaci z kubicznych struktur, a zawężona, wysmakowana paleta barwna zyskuje pojedyncze akcenty kolorystyczne w postaci nasyconych błękitów, zieleni i czerwieni w partii karnawałowych strojów. W radykalnym eksperymencie obrazowym w „Zapustach” widoczne jest doświadczenie kubizmu, z którym Makowski zetknął się krótko przed I wojną światową, ale też własna wersja surrealizmu, który w tym okresie stał się najciekawszą awangardową propozycją na paryskiej scenie artystycznej.

NOWA LOGIKA OBRAZU: MAKOWSKI WOBEC KUBIZMU

„Wyszedłem sam ze szkoły impresyjnej, ciągle jeszcze pokonywam pewne resztki tych pozostałości, zwłaszcza w barwach. Z pojęciem formy nie godzą się migawkowe spojrzenia na naturę – obraz powinien być przerobiony i skomponowany w pracowni”.

Tadeusz Makowski, Pamiętnik, opracowała, wstępem i komentarzem opatrzyła Władysława Jaworska, Warszawa 1961, s. 77 (5 lipca 1913)



W pracowni Le Fauconniera w Paryżu, fot. Conrad Kickert, około 1913. Od lewej: Makowski, Gromaire, Le Fauconnier



Makowski po przyjeździe do Paryża dołączył do kręgu artystów skupionych wokół Henriego Le Fauconniera i poznał m.in. Alberta Gleizesa, Jeana Metzingera, Fernanda Légera czy Guillaume'a Apollinaire'a. Zapoznał się z kształtującą się wówczas teorią kubizmu i obserwował najważniejsze wystąpienie malarzy-kubistów, a więc prezentację ich twórczości podczas Salonu Niezależnych w 1911. Pod ich wpływem wypracował nową konstrukcję obrazu bazującą na geometryzacji form, nie porzucając jednak światłocienia i posługując się lirycznym nastrojem. Dla europejskiego modernizmu sztuka pozaeuropejska podziwiana przez Gauguina i Picassa miała kluczowe znaczenie – nowe formy wyrazu właśnie z niej zapożyczone pozwalały firmować nowe najbardziej radykalne tendencje awangardowe. Choć Makowski daleki był od definiowania się przez pryzmat awangardy i chłódno odnosił się – co wiadomo z „Pamiętnika” – do radykalnych pomysłów z zakresu kubizmu, to w jego kubicznych postaciach dzieci kilkanaście lat później widoczna była przerobiona lekcja kubizmu – Władysława Jaworska zauważała, że jego „Powrót ze szkoły” z 1927 rozpoczynający dojrzały okres twórczości jest podjęcie na nowo wniosków z eksperymentu kubistycznego. Makowski w późnym okresie – zgodnie z refleksjami wyrażonymi w „Pamiętniku” w 1913 – bada bryły przedmiotów, starannie nadając im solidne kształty. W „Zapustach” postaci są zbudowane z solidnych geometrycznych brył, które przez silny światłocień tworzą wrażenie metalowych kubicznych struktur. Pobrzmiewa w nich echo twórczości znajomego Makowskiego, Légera, który w swoich radykalnych obrazach z serii „Kontrasty form” z lat 1912-14 posługiwał się stożkami, sześcianami i cylindrami, badając mechanikę brył w przestrzeni.

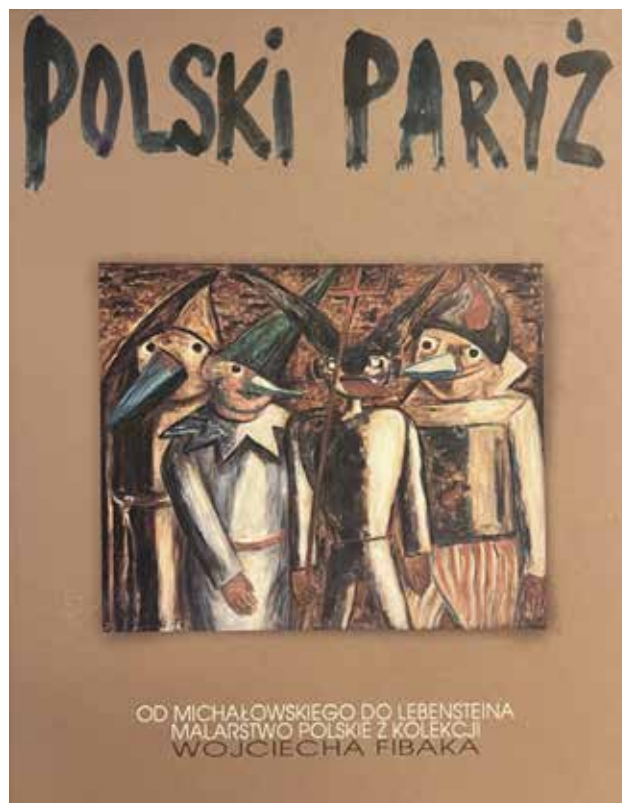
„ZAPUSTY” MAKOWSKIEGO: TROFEUM KOLEKCJONERSKIE

„Spośród 100 prac, które znajdowały się pod Nowym Jorkiem w domu największego marszanda polskiej sztuki w Stanach Zjednoczonych Michała Zbyszka Legutki, wybrałem trzy obrazy: Le Pelegrin, czyli Wędrowca Eugeniusza Zaka, La Mi-Careme, czyli Zapusty Tadeusza Makowskiego, i Portret Żyda Piotra Michałowskiego. (...) Ta wizyta (...) spowodowała, że zacząłem specjalizować się w sztuce polskiej powstałej w Paryżu na początku XX wieku”.

Wojciech Fibak, Zawsze ciągnęło mnie do Paryża, rozmowa opublikowana w czasopiśmie „Angora”, 18 września 2022



Tadeusz Makowski, Autoportret, około 1910, Muzeum Narodowe w Warszawie



Okładka katalogu wystawy Wojciecha Fibaka w Muzeum Historycznym we Wrocławiu, 1998

Twórczość Makowskiego, znana w pewnym okresie lepiej we Francji niż w Polsce, stanowiła z życia obiekt zainteresowania wąskiej grupy przyjaciół artysty, krytyków i kolekcjonerów. Dość powiedzieć, że malarz doczekał się tylko trzech wystaw indywidualnych, w paryskich Galerie Chéron (1921) i Galerie Berthe Weill (1927, 1928). Tego rodzaju stan rzeczy był utrwalany przez samego Makowskiego, samotnika, a może nawet odludka. Budowanie pozycji artysty w kanonie sztuki polskiej XX wieku wiązało się z pokazem jego prac na XX Biennale w Wenecji i wystawie w Warszawie (1936). W 1954 paryska spuścizna Makowskiego trafiła do Polski i została zdeponowana w Muzeum Narodowym w Warszawie. Poprzez wystawy artysty organizowane przez tę instytucję (1956, 1960 i 2003) budowane było znaczenie dorobku Makowskiego dla sztuki polskiej XX wieku. Ważną rolę jednak odegrali w tym również marszandzi i prywatni kolekcjonerzy. Marszand polskiego pochodzenia działający w Stanach Zjednoczonych, Zbigniew Michael Legutko, w 1980, krótko po tym, jak „Zapusty” trafiły z kolekcji prywatnej w Paryżu do USA, chcąc popularyzować twórczość Makowskiego, poświęcił obrazowi cały krytyczny artykuł opublikowany w „Polish Review”. Od Legutki później rok wcześniej nabył obraz Wojciech Fibak, wówczas dopiero budujący swój zbiór malarstwa, który rozpocznie modę na kolekcjonowanie dzieł polskich artystów tworzących w Paryżu w pierwszych dekadach XX wieku. Fibak zresztą w udzielonym ostatnio wywiadzie prasowym przyznawał, że „Zapusty” (obok „Portretu Żyda” Michałowskiego i „Wędrowca” Zaka) były pierwszym obrazem, który nabył.





TADEUSZ MAKOWSKI

1882-1932

"Dwie dziewczynki", około 1924

olej/ płótno, 82 x 54,5 cm

opisany na odwrociu numerami: '9 A' oraz '297' oraz papierowa nalepka inwentarzowa opisana: '4- | 305 Mak' szkic do obrazu "Powrót z połowu raków", 1924, Muzeum Narodowe w Warszawie

estymacja:

300 000 - 500 000 PLN

64 000 - 106 000 EUR

POCHODZENIE:

z historycznej kolekcji Janiny Adamkowej, siostrzenicy artysty, Kraków

kolekcja Leopolda Infelda (1898-1968), wybitnego fizyka

kolekcja rodziny Infeldów

LITERATURA:

Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski. Życie i twórczość. Wrocław-Warszawa-Kraków 1964, s. 177, nr kat. 389

Tadeusz Makowski, Pamiętnik, oprac. Władysława Jaworska, Warszawa 1961, il. 48

Prezentowane „Dwie dziewczynki” pochodzą z historycznej kolekcji siostrzenicy malarza, Janiny Adamkowej. Przez dekady były własnością fizyka Leopolda Infelda i jego spadkobierców. Obraz opublikowała badaczka Makowskiego, Władysława Jaworska, w swojej monografii (1964) oraz jego reprodukcję w „Pamiętniku” Makowskiego (1961). Już wtedy dzieło zostało określone jako szkic do większej kompozycji „Powrót z połowu raków”, która trafiła do Muzeum Narodowego w Warszawie w ramach spuścizny po malarzu. Artysta przedstawił dwie dziewczynki, które w finalnym obrazie znajdują się w centrum kompozycji. Tło zostało jednak zmienione – w szkicu widzimy dwie postaci na tle kamiennego łuku. Całą scenę zapewne artysta obserwował na żywo podczas pobytu w bretońskiej wiosce rybackiej Thumiac-en-Arzon. W „Pamiętniku” notował: „Jestem u znajomych w wiosce maleńkiej. Kolega mój, malarz, ma tu swój domek i pracownię na strychu prowizorycznie urządzone (...). Stare domki z kamienia w srebrzystym szarym kolorze zabarwiają krajobraz i wesołą nutę wprowadzają w ogólny koloryt letni. Wieś w ruchach i prastarych zwyczajach podobna do polskiej”.

Makowski zresztą stwierdza, że kompozycja „Powrót z połowu raków” to obraz „malowany z werwą i uciechą w pracowni na podstawie licznych pomocniczych studiów”, a kwestia malarska, jaką chciał w nim rozwiązać to „problem światła” (Tadeusz Makowski, „Pamiętnik”, opracowała, wstępem i komentarzem opatrzyła Władysława Jaworska, Warszawa 1961, s. 295-296). „Dwie dziewczynki” odznaczają się wskazanym powyżej srebrzystym kolorytem. Malarz poszukiwał w tym studium subtelnych gradacji tonów, rozegranych w szarościach, ugrach i różach. Mocniejsze akcenty barwne położył w partiach stroju, zielonej czapeczce, błękitnej sukience i czerwonych rajstopach dziewczynek. Jaworska prace tego okresu wiązała z fascynacją Makowskiego „chłopskim” malarstwem Pietera Bruegla. Niektóre partie „Dwóch dziewczynek” rozwiązane są szkicowo, ze swadą malarską, inne, jak twarz dziewczynki po lewej stronie, nieco bardziej szczegółowo. Całość nosi znamię impresyjnego studium namalowanego w plenerze.



30

EUGENIUSZ ZAK

1884-1926

"Chłopiec w zielonej kamizelce", 1919

olej/plótno, 100 x 81 cm
sygnowany l.g.: 'Eug. Zak'
na krośnię malarskim i ramie papierowe nalepki aukcyjne

estymacja:

800 000 - 1 200 000 PLN

170 000 - 255 000 EUR

POCHODZENIE:

Sotheby's, Tel Aviv, maj 1987

kolekcja prywatna

DESA Unicum, grudzień 2019

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

LXVII Wystawa Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, maj 1921

LXV Wystawa Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, luty 1920

LITERATURA:

Barbara Brus-Malinowska, Eugeniusz Zak 1884-1926, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2004, nr 118, p. 118 (il.)

Malarstwo Polskie. Ceny na aukcjach zagranicznych 1985-1990, Galeria Lipert, Kraków 1991, s. 93 (il.)

LXVII Wystawa Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, katalog, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa 1921, poz. 103

LXV Wystawa Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, katalog, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa 1920, poz. 334





„CHŁOPIEC W ZIELONEJ KAMIZELCE” EUGENIUSZ ZAK MIĘDZY PARYŻEM A POLSKĄ

Eugeniusz Zak dotarł do Paryża w 1904 roku jako jeden z pierwszych polskich twórców kręgu przyszłej Szkoły Paryskiej. Szybko zyskał uznanie w tamtejszym środowisku artystycznym – wkrótce został członkiem stałym Salonu Jesiennego, a w 1912 profesorem Académie de La Palette. Kilukrotnie wyjeżdżał na plenery do Bretanii. W 1913 wziął ślub z Jadwigą z Kohnów. W tym samym roku wystawiał na tzw. „Armory Show” w Nowym Jorku, jednej z najważniejszych wystaw sztuki modernistycznej przed 1914 rokiem. Wybuch wojny zastał artystę w Paryżu. Zakowie i Roman Kramsztyk wyjechali na południe Francji i przez Szwajcarię dotarli do Polski. Zamieszkali w Częstochowie u rodziny Jadwigi. Dlatego też w katalogach wystawowych, na których pojawiały się prace artysty, odnajdziemy jego częstochowski adres. Tak jest w przypadku „Chłopca w zielonej kamizelce” pokazywanego na warszawskich wystawach Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” w 1920 i 1921 roku.

„Wojna zastaje go w Polsce. Patriotyczne wzloty i trudne warunki egzystencji w na wpół spustoszonej krajem opanowanym przez wroga wycisnęły głębokie piętno na dziełach pochodzących z trzeciego okresu twórczości Zaka. Szczególnie wyraźna jest zmiana kolorystyczna. Kolor staje się teraz ciemniejszy, a jednocześnie niematerialny i fantastyczny, niemal sztuczny”.

Wojenny okres jest określany w biografii artysty jako „smutny” (Stefania Zahorska). Malarz trafił do prowincjonalnego miasta, gdzie nie znalazł odbiorców dla swojej sztuki. Dzięki pobytowi w Polsce mógł się aktywnie włączyć w tutejsze życie artystyczne: brał udział w wystawach pierwszej polskiej awangardowej grupy „Ekspresjonistów Polskich” (Kraków, listopad 1917; Lwów, kwiecień 1918) oraz I wystawie Polskiego Klubu Artystycznego w hotelu „Polonia”. W styczniu 1917 roku urządzono pierwszą wystawę indywidualną jego dzieł (Towarzystwo Wydawnicze, Warszawa). Zak eksponował swoje prace w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie oraz na organizowanych tam wystawach Towarzystwa „Sztuka”.

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

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

Spektakularny „Chłopiec w zielonej kamizelce” powstaje w „polskim” okresie. Niezależnie od izolacji artysty od paryskiego życia artystycznego jego twórczość podlegała stałym przemianom. Od 1917 roku w jego twórczości występował motyw samotnej postaci wyobrażonej w nieokreślonej przestrzeni, czasem zaufku. Barbara Brus-Malinowska, monografistka Zaka, odnotowuje, że poprzez tego rodzaju tematykę artysta chciał wyrazić „świat ‘na opak’, którego mieszkańcami są ludzie ‘wolni’” (Barbara Brus-Malinowska, *Eugeniusz Zak 1884-1926*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2004, s. 63). Artysta od tego momentu stale malował tancerzy, pajaców, cyrkowców, pijaków czy włóczęgów. Przedstawiony chłopiec niesie ze sobą o wiele większy ładunek emocjonalny: mimo błogiej mimiki jest drapieżny w wyrazie. Zak ujął postać frontalnie, sytuując ją na płaskim, granatowym tle. Monumentalny wyraz zwielokrotnia światło, które pada z prawej strony kadru i tworzy duże kontrasty świetlne. Barwne napięcie istniejące między różnymi spodniami a zieloną kamizelką ewokuje nieco nadrealny charakter przedstawienia. Zak precyzyjnie oddaje linie swojego modelu, lecz odtwarzaną naturę przekracza, ewokując wizyjny charakter portretu.

31 †

MELA MUTER

1876-1967

Macierzyństwo, lata 40. XX w.

olej/sklejka, 93 x 64,5 cm
sygnowany p.g.: 'Muter'

estymacja:

500 000 - 700 000 PLN

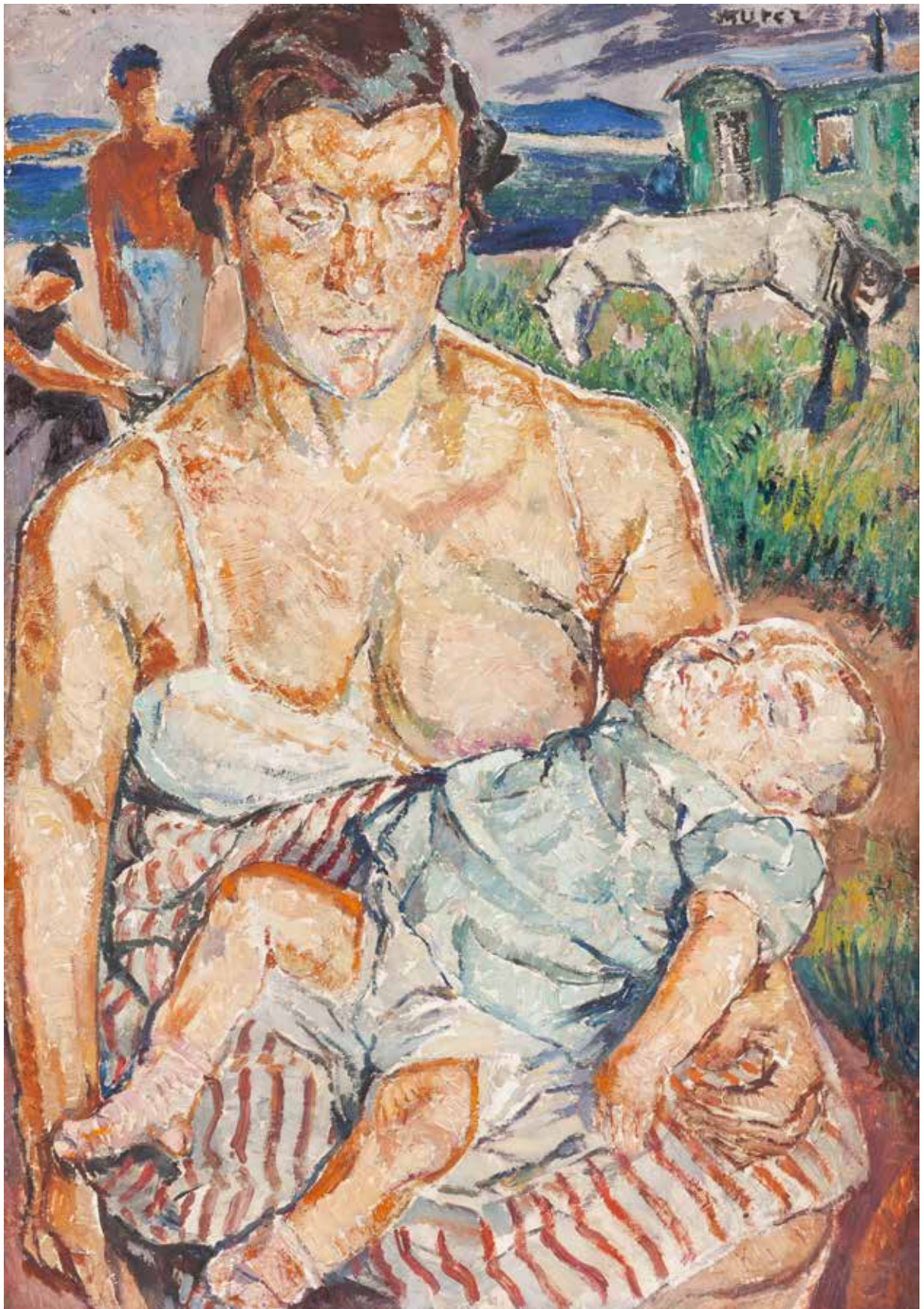
106 000 - 149 000 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artystce
Galerie Gmurzynska, Kolonia
kolekcja prywatna, Europa

„II wojna światowa była dla niej ciężką próbą. Niemłoda już wówczas malarka, choć przeszła na katolicyzm, opuściła Paryż, obawiając się nazistowskich represji z powodu swego żydowskiego pochodzenia. Rozpoczął się wówczas dla niej rodzaj tułaczki pomiędzy Awinionem a Paryżem, i kolejnymi, wynajmowanymi pracowniami”.

Mela Muter, Malarstwo / Peinture. Katalog zbiorów Muzeum Uniwersyteckiego w Toruniu, red. Mirosław Adam Supruniuk, Sławomir Majoch, Toruń 2010, s. 32





Honoré Daumier, Pracznia (Brzemię), 1853, Galeria Narodowa w Pradze



Mela Muter, Macierzyństwo, 1924, kolekcja prywatna

MACIERZYŃSTWO

Zygmunt Klingsland napisał niegdyś, że „(...) Mela Muter nie maluje, lecz rodzi swoje obrazy” (Zygmunt Klingsland, Sztuka Mela Muter, „Wiadomości Literackie” 1927, nr 12, s. 2). Stwierdzenie to zdaje się nabierać wyjątkowego znaczenia, szczególnie w kontekście jej przedstawień macierzyństwa. Wiele z nich, a przede wszystkim te najważniejsze, można odnieść do istotnych wydarzeń wyznaczających znamienne momenty w życiu malarki. Takim właśnie zdarzeniem były niewątpliwie narodziny syna Andrzeja, który przyszedł na świat w 1900 roku. Zachowała się nieco późniejsza czarno-biała fotografia, na której widzimy m.in. młodą Melanię Mutermilch i jej kilkuletniego już wówczas synka. Z łatwością można tu zaobserwować nieco powściągliwą wprawdzie radość macierzyństwa, której towarzyszą narastające rozterki osobiste. U Muter, która wyszła za mąż za starszego od siebie krytyka sztuki i działacza socjalistycznego, prędko wypaliło się wątle uczucie, a jego miejsce zastąpiło zagubienie i brak życiowej stabilizacji. Upust tym pejoratywnym emocjom dała chociażby w jakże nostalgicznym obrazie z 1906, w którym to również pojawia się motyw macierzyństwa. Płótno noszące wymowny tytuł „Smutny kraj” ukazuje nastrojowy pejzaż morski z grupą posępnych postaci przemierzających w zadumie bretońską plażę. Bez wątpienia postacią, która wyróżnia się z tego beznamiętnego korowodu, jest zwrócone bezpośrednio do widza dziecko, niesione na rękach młodej kobiety. Dalej uwagę przykuwa jeszcze postać małej dziewczynki, która nieśmiało chwytła rąbek spódnicy kroczącej przed nią matki. W tym pełnym autentyzmu obrazie implikują się wszystkie aspekty, które Muter wiąże wówczas z macierzyństwem. Widać wyraźnie, że jest ono dla dojrzałej już wtedy kobiety syntezą radości i pewnego rodzaju odpowiedzialności, która momentami przeradza się w brzemię, podobne do tego z przedstawień Honoré Daumiera, przedstawiającego niejednokrotnie utrudzoną rodzicielkę metaforycznie zamkniętą w potrzasku szarej egzystencji. Na wczesnym etapie swojej kariery, w surowej Bretanii, Mela dostrzegła istotę macierzyństwa, którą zgłębiała sumiennie przez kolejne dekady.

Zupełnie innego wydźwięku nabiera późniejsze już „Macierzyństwo” (kolekcja prywatna) namalowane w 1913 roku. Pomimo że ukazanego na nim jasnowłosego niemowlęcia nie można utożsamić z trzynastoletnim już wówczas synem artystki, to niewątpliwie staje się ono w pewnym sensie jego alter ego. Podobnie należy myśleć o postaci karmicielki, która z czułością tuli do siebie niewinne i delikatne dziecko. Kompozycja figur zamkniętych w trójkącie, jak także osadzenie ich na tle ciemnej, półkolistej niszy, pozwala na dostrzeżenie pewnych analogii co do sztuki dawnych mistrzów. Macierzyństwo Mela Muter ulega zatem, tak jak u renesansowych czy barokowych artystów, mistycznej sakralizacji. Taki paradygmat pojawia się także w późniejszych pracach malarki. Do kompozycji i motywów religijnych będzie nawiązywać ona w latach 30., a przede wszystkim 40., kiedy wojna odcisnę wyraźne piętno na jej psychice. W drugiej dekadzie XX stulecia Muter przedstawiać będzie jednak w pełni szczęśliwe macierzyństwo, a jej obrazy będą stanowiły reminiscencje radosnych chwil spędzonych z synem.

Zły los prędko jednak zmącił szczęście kobiety. Ziemską Arkadię zasnuły ciemne chmury, które zwiastowały rychłą katastrofę. U jej jedyne go syna wykryto gruźlicę kości. Kolejne lata upłynęły na wizytach w sanatoriach i walce o zdrowie ukochanego Andrzeja. Te negatywne emocje znalazły, co oczywiste, odbicie w malarstwie Muter. W niektórych jej pracach z drugiej dekady XX wieku zauważalna jest jakaś nostalgia, niepewność, lęk przed przyszłością, natrętnym fatum, które ciąży nad jej osobą. Owa

BRZEMIE RADOŚCI

historia znajduje swój dramatyczny finał w 1924, kiedy to podczas kąpieli, zupełnie niespodziewanie umiera syn artystki. Z tego roku pochodzą dwa wyjątkowe przedstawienia macierzyństwa. Nie sposób precyzyjnie określić, czy powstały one już po śmierci młodzieńca, czy też wyprzedziły ten niefortunny incydent mający miejsce praktycznie pod koniec roku, w grudniu. Tak czy inaczej można dostrzec w obu scenach ukryty żal i cierpienie, które zastąpiły promienną radość, która towarzyszyła artystce jeszcze w 1913. Wersja uwzględniająca postać matki z dwójką dzieci (kolekcja prywatna) to kompozycja, w której malarka dokonała bezwzględnej, pozbawionej idealizacji analizy otaczającej ją przestrzeni. Nadając tej scenie iście mizantropistycznego charakteru, sportretowała ubogą rodzinę egzystującą gdzieś w ciemnej, zabrudzonej piwnicy. Niewątpliwie taka właśnie sceneria i jej nieszczęśliwi „mieszkańcy” także fascynowali w owym czasie artystkę. Mutter, skupiona bez reszty na istocie człowieczeństwa, śmiało komentowała w ten sposób społeczną rzeczywistość, która stała w jawnej opozycji w stosunku do wymakowanych portretów francuskiej socjety. W tym właśnie obrazie, ale także w kompozycji ukazującej pochyloną nad nagim niemowlęciem matkę (Muzeum Uniwersyteckie w Toruniu), można dostrzec oprócz ideologicznej, także i formalną stronę malarstwa Meli Mutter tego czasu. Na wzmiankowanych obrazach formy stają się niebywale ciężkie, masywne. Kształty ulegają geometryzacji. Widoczne stają się tutaj echa awangardy, reminiscencje kubizmu czy futuryzmu.

Być może to właśnie niepowetowana strata, jakiej doświadczyła Mela Mutter, sprawiła, że w kolejnych dekadach motyw macierzyństwa powracał w jej twórczości wręcz obsesyjnie. W każdej postaci kobiecej dostrzec można zatem metaforę jej samej. Każde dziecko natomiast staje się niewątpliwie ewokacją zmarłego syna. Swój ból i cierpienie w jeszcze pełniejszy sposób ukazywała malarka w innych pracach. Szczególnie w latach 40. tworzyła wymowne sceny z przedstawieniami Bożego Narodzenia. Alegorycznie zapowiadały one już przyszłą Mękę Chrystusa i znajdowały swoją kontynuację w drastycznych Pietach, osadzonych na tle pejzażu z okolic Awinionu. Dzięki tym przedstawieniom można wpisać dzieła Meli Mutter w kolejny, niebywale istotny kontekst ideologiczny. Macierzyństwo nabiera bowiem w jej twórczości stricte ambiwalentnego charakteru. Życiu już od narodzin towarzyszy śmierć, egzystencji – unicestwienie. Z jednej strony, jak już zostało powiedziane, jest to wynikiem tragicznych wydarzeń w życiu osobistym malarki, ale odnosi się także do funkcjonujących w sztukach plastycznych idei. To współistnienie przeciwstawnych sobie wartości, życia i śmierci, właściwe jest dla kultury europejskiego fin de siècle'u. Mutter, wykształcona w prześląkniętej dekadentyzmem metropolii, jaką był Paryż, przyswoiła sobie kulturowe tam wartości. Jej sztuka stała się zatem wynikiem wielu nakładających się stylów i tendencji.

Barbara Brus-Malinowska dokonała niegdyś wnikliwej analizy przemian, jakie zachodziły w twórczości malarki. Na lata 1940-45 usytuowała ona całą serię z wizerunkami Romów, w tym także motywów macierzyństwa. Do tej grupy należałoby zatem przyporządkować nastrojowy, nieco idylliczny wręcz wizerunek matki karmiącej dziecko na tle romskiego obozowiska. W oddali widoczny jest wędrowny tabor, pasący się koń, ludzie przygotowujący posiłek – scena zupełnie prozaiczna, aczkolwiek w kontekście przytoczonych aspektów twórczości Meli Mutter jakże wyjątkowa.



Mela Mutter, Macierzyństwo, 1913, kolekcja prywatna



Rafaël Santi, Madonna ze szczygłem, około 1505-1506, Galeria Uffizi we Florencji

32 ↑

MELA MUTER

1876-1967

Pejzaż górski ("Bergland"), około 1919

olej/plótno, 92 x 73 cm

opisany na odwrociu przez Bolesława Nawrockiego: 'Depôt | Réserve pour le musée | Retrouvé en 1962 et restauré per BN. | BN',
na krośnię malarskim nalepki wystawowe Galerie Gmurzynska w Kolonii

estymacja:

600 000 - 800 000 PLN

128 000 - 170 000 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artystce

Galerie Gmurzynska, Kolonia

kolekcja prywatna, Europa

WYSTAWIANY:

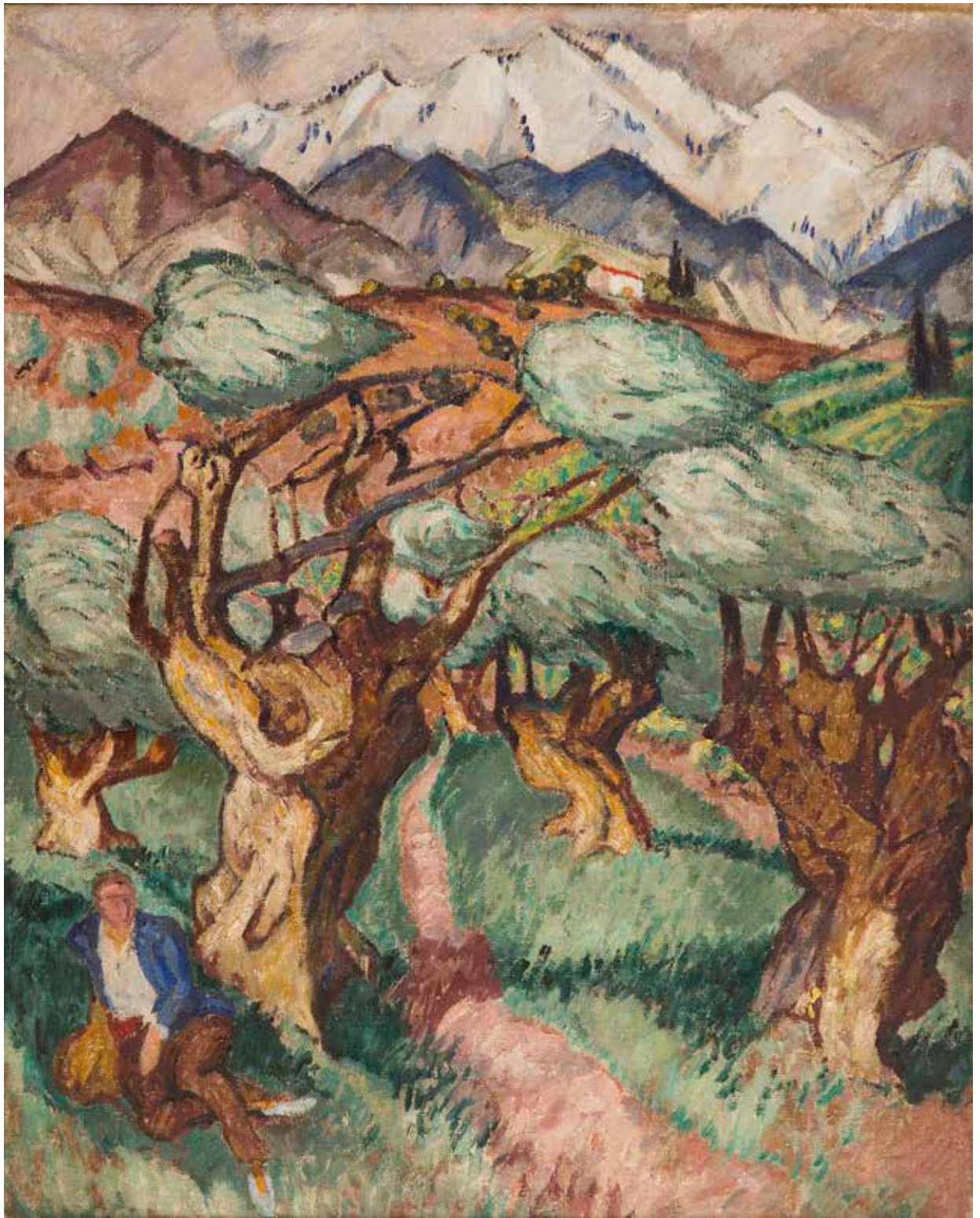
Mela Muter 1876-1967. Retrospektiv-Ausstellung, Galerie Gmurzynska, Kolonia, 21 października – 1 grudnia 1967

LITERATURA:

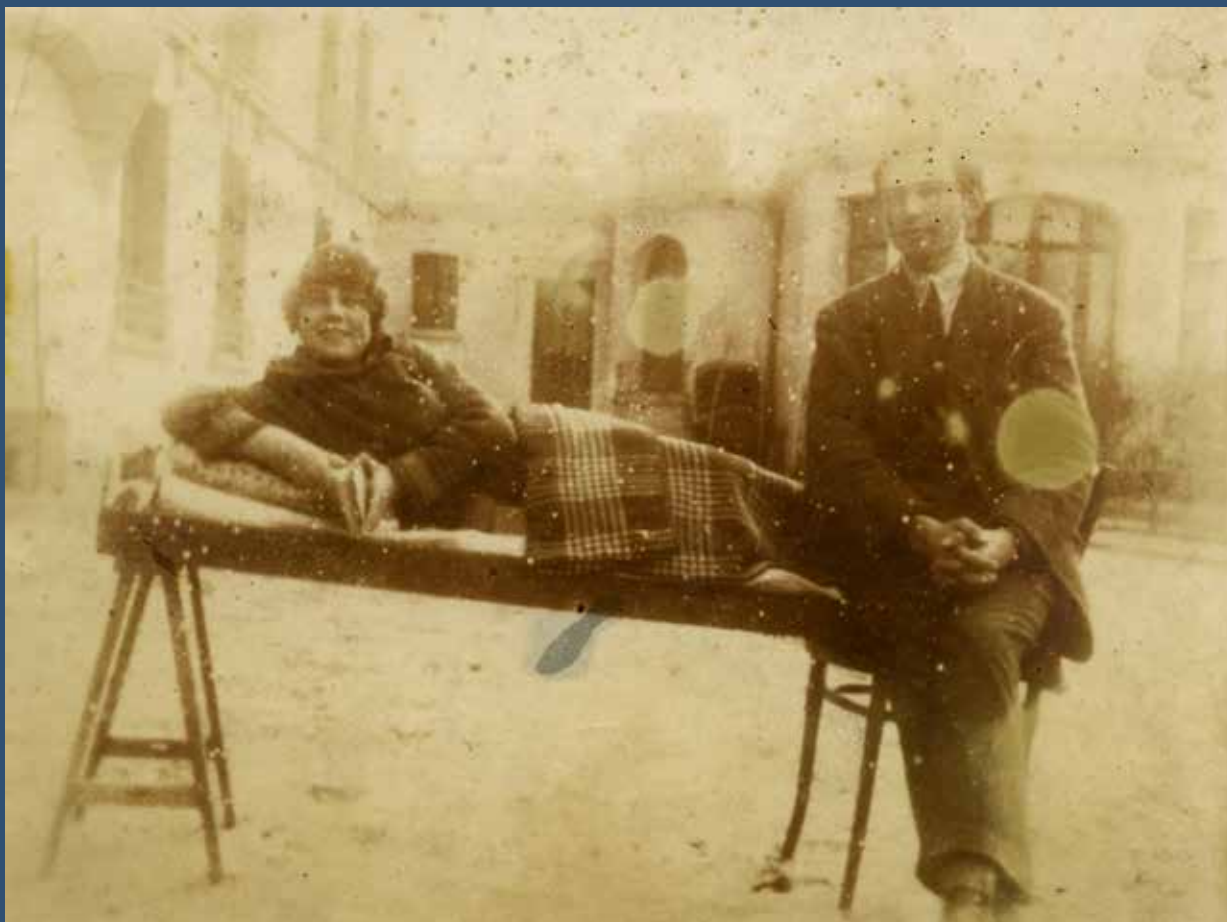
Mela Muter 1876-1967. Retrospektiv-Ausstellung, katalog wystawy, Galerie Gmurzynska w Kolonii, Kolonia 1967,
nr kat. 30 (il.), s. nlb. (20)

„(...) 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 różnoplano-
wych 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

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 wkroczy w krąg idei socjalistycznych i pacyfistycznych, jej kompanami staną się 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 kochankiem 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 znajomych 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. Mimo że artystka podjęła klasyczny temat pasterskiej idylli, 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).

33 †

MELA MUTER

1876-1967

Portret pani Pfeffel, lata 20. XX w.

olej/plótno, 55,5 x 38 cm

sygnowany p.g.: 'Muter'

opisany na krośnię malarskim numerem: '2' (w okręgu)

dwie papierowe nalepki Galerie Gmurzynska w Kolonii

estymacja:

200 000 - 300 000 PLN

43 000 - 64 000 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artystce

Galerie Gmurzynska, Kolonia

kolekcja prywatna, Europa

Kim była tajemnicza, niebieskooka modelka spoglądająca na nas nieśmiało z portretu Meli Muter? Trudno dzisiaj jednoznacznie odpowiedzieć na to pytanie. W archiwaliach kolońskiej Galerie Gmurzynska przetrwało nazwisko, które dzisiaj można wiązać z ową enigmatyczną kobietą. Być może ta pani Pfeffel to jedna z wielu przewijających się przez paryską pracownię osobistości francuskiej stolicy. Równie dobrze może ona być przyjezdna, wszak nazwisko to figuruje także w kręgu arystokratycznej bohemy niemieckiej. W latach 20. XX stulecia atelier Meli Muter to miejsce wyjątkowe i lubiane, szczególnie przez członków paryskiej bohemy kulturalnej i artystycznej. W murach swojej pracowni artystka gościł pisarzy, muzyków, plastyków i arystokratów. Wszyscy oni chcą, aby namalowała ich portret. To niewątpliwie moment szczytowego rozwoju jej kariery.

Nasza nieznamiona, a raczej nadal tajemnicza pani Pfeffel, ubrana jest w szmaragdową bluzkę z głębokim dekoltem, na którą jest narzucony biały kaftan. Krótkie, brązowe włosy i błękitne, przepełnione pewnego rodzaju melancholią oczy budują jej jakże zindywidualizowany wizerunek. Jest to portret bardzo typowy dla Muter. Malarka znakomicie oddała wnętrze stojącej przed nią modelki. Choć sama sprzeciwiała się tezie, że jakoby potrafi uchwycić duszę portretowanego, to zdecydowanie posiadała tę trudną umiejętność. Muter mawiała: „Nie, ja wcale nie maluję portretów psychologicznych, ja nawet nie wiem, co trzeba uczynić, by stworzyć portret psychologiczny. Nie zadaję sobie nigdy pytania, czy osoba znajdująca się przed moimi sztalugami jest dobra, fałszywa, hojna, inteligentna. Staram się zawiązać ją i przedstawić, tak jak czynię to w przypadku kwiatu, pomidora czy drzewa” (Mela Muter, cyt. za: Mela Muter. Kolekcja Bolesława i Liny Nawrockich, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1994, s. 18).



34 †

MOJŻESZ KISLING

1891-1953

"Madame Jacques Guérard", 1930

olej/ płótno, 73 x 54 cm

sygnowany p.g.: 'Kisling'

na krośnię malarskim stempel paryskiego składu materiałów malarskich C. Guichardaz

trudno czytelne notatki oraz papierowa nalepka Galerie Taménaga w Tokio

na krośnię oraz na ramie nalepki aukcyjne

estymacja:

500 000 - 700 000 PLN

106 000 - 149 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Paryż

Galerie Taménaga, Tokio, wrzesień 1990

kolekcja prywatna, Europa

kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:

„La Gazette de Hôtel Drouot” 1990, nr 1, s. 1 (il.)

Joseph Kessel, Kisling 1891-1953, catalogue raisonné, red. Jean Kisling, t. 1, Turyn 1971, nr kat. 116, s. 169 (il.)





NA DNIE WIELKICH OCZU
O PORTRETACH KISLINGA

Mojżesz Kisling jest jednym z najbardziej znanych i pożądaných na rynku sztuki artystów polsko-żydowskiego pochodzenia. W 1910 roku porzucił studia na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Wyjechał do Paryża, gdzie już trzy lata później zdobył uznanie krytyków i środowiska artystycznego. Od początku swojej kariery był związany ze środowiskiem paryskiego Montparnasse'u. Tutaj utrzymywał bliskie kontakty z Pabłem Picassem, Juanem Grem czy Fernandem Légerem. Nazywany przez krytyków „księciem Montparnasse'u” w pierwszym okresie swojej twórczości był zafascynowany kubizmem. Gdy wybuchła I wojna światowa, artysta wstąpił do Legii Cudzoziemskiej. Od 1919 zaczął skupiać wokół siebie artystów przebywających wówczas w Paryżu. Po wojnie odszedł od kubizmu, zaprzyjaźniając się z Amedeo Modiglianem, którego wpływ na Kislinga jest dobrze widoczny w prezentowanym obrazie. Artysta jest najbardziej znany ze swoich aktów, malowanych w minimalistyczny, klasycyzujący sposób, a także syntetyzujących pejzaży.

W oeuvre Kislinga znajduje się bardzo wiele portretów, które tworzył intensywnie od 1914 roku. Zapewne jego twórczość portretowa silnie inspirowana była malarstwem Amedeo Modiglianego. Wiadomo, że artyści bardzo się przyjaźnili, często tworzyli razem akty i portrety. Łączyły ich nie tylko relacje towarzyskie. Oboje w swojej sztuce dążyli do uzyskania harmonijnej, zredukowanej formy, wciąż eksperymentując z formułami malarstwa w równej mierze dekoracyjnego, co nowocześnie zredukowanego, wręcz surowego. Modigliani i Kisling umieszczali swoje postacie na neutralnym, płaszczyznowym i płytkim tle. Od 1914 Kisling zaczyna malować tzw. portrety melancholijne, przedstawiające posągowe, nieruchome postacie o smutnym wyrazie twarzy i ogromnych wręcz oczach. Dzieła te pozostawały w twórczej zależności do popularnych w tym czasie portretów autorstwa Modiglianego.

Sama forma portretu odwołuje się do malarstwa renesansowego, częstej inspiracji Kislinga. Co warto zaznaczyć, punktem odniesienia dla Kislinga pozostawała sztuka włoskiego quattrocenta w formie postrzeganej wówczas jako najbardziej „prymitywna”, a więc w specyficzny sposób chłodna i statuaryczna. Pozwalało to na rozwijanie przez Kislinga manieri mizerabilistycznej, odznaczającej się silną obecnością tego rodzaju pesymistycznego posmutnienia, oszczędności środków i wygaszenia palety barw. Siedząca postać, przedstawiona w skrócie perspektywnym trzy czwarte, a więc w typowej dla malarstwa renesansowego pozie, spogląda pusto poza przestrzeń obrazu. Ten charakterystyczny typ twarzy-maski przywołuje skojarzenia właśnie z Modiglianem, tu jednak dominuje specyficzny rodzaj łagodności, przeradzającej się wręcz w kruchość. Warto w tym kontekście zwrócić uwagę na skrzyżowane ręce postaci, których dłonie artysta usuwa poza ramę obrazu. Pozwala to podkreślić odseparowane delikatnym konturem części kompozycji – partię bładziolonej sukni zróżnicowanej fragmentem wystającego paska od ciepłymi barwami malowanej twarzy modelki. O subtelności techniki Kislinga świadczy zawężenie palety obrazu przy jednoczesnym ekspozowaniu delikatnych półtonów przebijających szczególnie w partii sukni, na której artysta pokazuje subtelne wariacje koloru, odtwarzając zdołając ją ornamentalny wzór. Co dla niego typowe, artysta posługuje się bardzo ograniczonym modelem światłocieniowym, tworząc niezwykle syntetyczny język form, kojarzony przede wszystkim ze sztuką paryską okresu powrotu do porządku, nowego klasycyzmu, w którego nurt włączyli się artyści tacy jak Pablo Picasso czy Juan Gris. Jednocześnie mizerabilizm Kislinga przywołuje skojarzenia z chociażby pełnymi melancholii portretami Leopolda Gottlieba, słynnego malarza polskiego, który również podejmował te wątki w swojej twórczości. Wreszcie, ważnym punktem odniesienia jest twórczość artystów z kręgu École de Paris, przede wszystkim pesymistycznych w wymowie dzieł Eugeniusza Zaka.



35 †

MOJŻESZ KISLING

1891-1953

Bukiet goździków, 1948

olej/plótno, 56 x 48 cm

sygnowany, datowany i opisany p.g.: 'Kisling | Sanary | 1948'

na krośnie malarzkim nalepki aukcyjne, na ramie nalepka pracowni ramiarskiej

estymacja:

350 000 - 500 000 PLN

75 000 - 106 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Kiki de Montparnasse, Paryż (nabyty bezpośrednio od artysty)

kolekcja prywatna, Francja

kolekcja Alice Creuset, Paryż (dar od poprzedniego właściciela)

kolekcja prywatna, Paryż (od około 1978)

kolekcja prywatna, Paryż

Christie's, Paryż, czerwiec 2020

kolekcja prywatna, Europa

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

obraz zostanie uwzględniony w IV tomie katalogu raisonné artysty przygotowywanego przez Jeana Kislinga i Marca Ottavi'ego

Dorobek Mojżesza Kislinga, wiązany przede wszystkim z ekspresjonizmem i koloryzmem Szkoły Paryskiej, lecz również klasycyzującymi tendencjami spod znaku Nowej Rzeczywistości (Neue Sachlichkeit) i „powrotu do porządku” (rappel à l'ordre), nosi wyraźny ślad studiów nad dawnymi mistrzami. Wielu artystów przybyszów do Paryża decydowało się podjąć naukę w jednej z liberalnych szkół artystycznych Paryża i przy tym samodzielnie pogłębiało umiejętności warsztatowe, przyglądając się malarzom średniowiecza i doby nowożytnej w Luwrze. Choć to malarstwo aktów w jawny sposób zwraca uwagę jako dialog z tradycją, to martwe natury Kislinga wykazują również ten wpływ. Owocowe i kwiatowe kompozycje bliskie są w komponowaniu i skupieniu się na szczególe malarstwu XVII-wiecznemu, przede wszystkim holenderskiemu. Martwe natury Kislinga, z centrycznie ustawionym wazonem i precyzyjnie ułożoną „koroną” kwiatów przypominają pietyzmem wykonania martwe natury Jana Brueghela Aksamitnego czy Ambrosiusa Bosschaerta.



36 †

RAFAŁ MALCZEWSKI

1892-1965

"Pejzaż z Podhala", przed/lub 1932

olej/ płótno, 79 x 100 cm

sygnowany l.d.: 'Rafał Malczewski'

papierowa nalepka wystawowa XVIII Międzynarodowej Wystawy Sztuki, Biennale w Wenecji

estymacja:

600 000 - 900 000 PLN

128 000 - 192 000 EUR

WYSTAWIANY:

XVIII Międzynarodowa Wystawa Sztuki, Biennale w Wenecji, 28 kwietnia - 28 października 1932

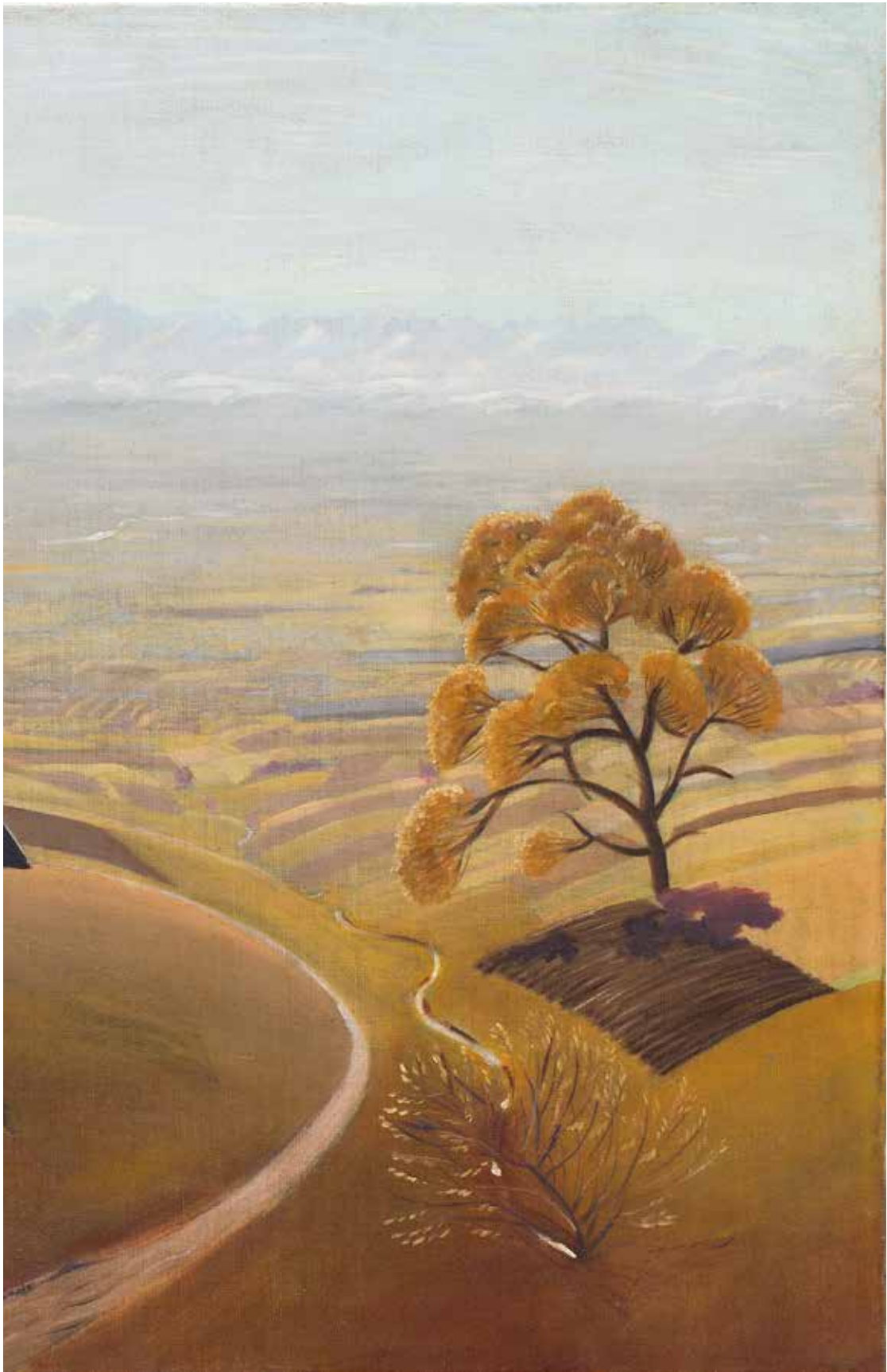
LITERATURA:

XVIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, katalog wystawy, Wenecja 1932, s. 321

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

Rafał Malczewski, *Moje malarstwo*, „Plastyka” 1930, nr 1, s. 4







1892	●	Rafał Malczewski urodził się 24 października w Krakowie, w rodzinie malarza Jacka Malczewskiego i Marii z Gralewskich.
1902	●	Pierwszy wyjazd z ojcem w Tatry.
1908	●	Pierwsze znane prace małego Rafała.
1910	●	Wyjazd do Wiednia. Podejmuje studia na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Wiedeńskiego.
1911	●	Mniej więcej od tego roku czynnie uprawia taternictwo. W kolejnych latach będzie wyjeżdżał w Tatry i w Alpy.
1914	●	W momencie wybuchu I wojny światowej Jacek Malczewski wyjeżdża do Wiednia. Syn i ojciec często się kontaktują.
1915	●	Rafał Malczewski wyjeżdża do Zakopanego.
1916	●	W tym i w kolejnych latach bierze udział w wyprawach ratowniczych Tatrzańskiego Ochotniczego Pogotowia Ratunkowego.
1917	●	Artysta podejmował próby wejścia na Zamarłą Turnię w Tatrach. Podczas czwartego wejścia ginie jego przyjaciel Stanisław Bronikowski. Rafał spędza dziewiętnaście godzin na ścianie. Niedługo po tym wydarzeniu żeni się z Bronisławą Dziadosz. Rodzi się syn pary, Krzysztof. Rodzina osiada na stałe w Zakopanem.
1920	●	Rozpoczyna swoją działalność dziennikarską i publicystyczną.
1922	●	Jacek Malczewski kupuje dla syna willę Marysin w Zakopanem.
1924	●	Wraz z Witkacym wystawia w Salonie Czesława Garlińskiego w Zakopanem. To debiut malarski Rafała Malczewskiego.
1925	●	Jako scenograf współpracuje z Teatrem Formistycznym w Zakopanem.
1928	●	Odbývają się liczne prezentacje dzieł w Polsce i Europie. Artysta cieszy się coraz większym powodzeniem wśród krytyki.
1930	●	Po śmierci ojca wyjazd z rodziną do Francji. Zamieszkują w Juan-les-Pins.
1932	●	Polska premiera filmu „Biały ślad” według scenariusza Rafała Malczewskiego. Wcześniej prezentowany był na festiwalu w Wenecji.
1933	●	Pokaz jego prac podczas wystawy Sztuki Polskiej w Galerii Tretiakowskiej w Moskwie. To jeden z licznych międzynarodowych pokazów jego prac.
1934	●	Pobyt na Śląsku i w Beskidach. Maluje pierwsze pejzaże przemysłowe.
1935	●	Wystawa „Czarny Śląsk” w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie.
1936	●	Wiąże się z Zofią Jakubowską-Mikucką.
1938	●	Rozstaje się z żoną i z Zofią Mikucką wyjeżdża w Góry Świętokrzyskie. Powstaje cykl przedstawiający Centralny Okręg Przemysłowy.
1939	●	Ucieka z Polski. Przez Słowację dociera do Budapesztu.
1940	●	Mieszka w Paryżu. Powstaje cykl „Wspomnienia z wojny w Polsce”.
1941	●	Z Lizbony dociera do Brazylii. Maluje i kontaktuje się ze środowiskiem polonijnym.
1942	●	Dociera do Ottawy.
1944	●	Wystawa pejzaży z Gór Skalistych sponsorowana przez Koleje Kanadyjskie.
1950	●	Pobyt w Nowym Jorku.
1951	●	30-lecie pracy artystycznej fetowane w Polskim Instytucie Naukowym w Kanadzie.
1959	●	Przypływa „Batorym” do Gdyni. Odwiedza Warszawę. Ostatecznie dociera do Zakopanego.
1960	●	W Warszawie ukazuje się jego powieść wspomnieniowa „Pępek świata”.
1965	●	Śmierć artysty w Montrealu.
2006–2007	●	W polskich muzeach pokazywana jest wystawa „Rafał Malczewski i mit Zakopanego”, która kompleksowo przedstawia jego dorobek.

Rafał Malczewski - artysta malarz. Fotografia sytuacyjna, 1935



RAFAŁ MALCZEWSKI: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

TATRZAŃSKIE WIZJE RAFAŁA MALCZEWSKIEGO





Rafała Malczewski, Wiosna w górach, 1937, Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem



Rafał Malczewski, Widok z Cyrhli na Kopiec Wielki, 1927, Muzeum Sztuki w Łodzi

Malarstwo Rafała Malczewskiego charakteryzuje specyficzna dwubiegunowość. Z jednej strony jego prace odznaczają się wysokimi walorami realistycznymi, z drugiej noszą znamie nadrealizmu i fantastyczności, wpisując się tym samym w swoisty magiczno-realistyczny nurt w malarstwie dwudziestolecia międzywojennego, do którego przyporządkować można twórców wileńskich zgromadzonych wokół Ludomira Sleńdzińskiego oraz warszawskich Pruszkowiaków. Sam Malczewski pisał o swoim malarstwie w następujących słowach: „Kompozycja (...) na płaszczyźnie jest u mnie szeregiem selekcji i eliminacji zbytecznych, moim zdaniem, przedmiotów, nie tylko z powodu tkwiących we mnie wyobrażeń czysto malarsko-rzemieślniczych o obrazie, ale i z uwagi na wywołanie w widzu tegoż napięcia, które we mnie powstało i trwa. Próby stworzenia czegoś pod wpływem li tylko zadrażnienia zmysłu barwy i formy nie zadowalały mnie nigdy” (Rafał Malczewski, *Moje malarstwo*, „Plastyka”, 1930, nr 1, s. 3 [cyt. za] Rafał Malczewski, *Mit Zakopanego*, Olszanica 2006, s. 122). Impulsem na początku procesu twórczego Rafała Malczewskiego był zatem zawsze pewien „błysk” natury, stanu, zdarzenia, po którym następowała gra podświadomości, scalenie doświadczeń zewnętrznych i wewnętrznych, odkrywanie, drażnienie i poszukiwanie.

Od 1917 roku Malczewski z żoną Bronisławą i synem Krzysztofem zamieszkał w Zakopanem, pod adresem Kasprusie 27. Niedaleko (Kasprusie 42) znajdował się Zakopiański Oddział Narciarzy (część Towarzystwa Tatrzańskiego). Rafał był jego członkiem i zawodnikiem. Jeśli Zakopane od końca XIX stulecia było postrzegane jako kurort dla leczących chorobę gruźlików, to na początku lat 20. pojawiła się w nim moda na sport. Do Zakopanego przyjeżdżano, by pielęgnować krzepę, szusując po zboczach, często w intensywny i brawurowy sposób, jak czynił to Malczewski. Osiedlając pod Tatrami, artysta zasilł szeregi krakowsko-warszawskiej bohemy artystycznej. Pierwsza połowa lat 20. to w Zakopanem wystąpienia futurystów, czas aktywności malarzkiej Zofii Stryjeńskiej, pobytu Karola Szymanowskiego i Leona Chwistka czy przyjazd na stałe Stanisława Ignacego Witkiewicza. W tym czasie Malczewski dużo malował, od 1923 wystawiając wraz z Towarzystwem „Sztuka Podhalańska”. Głównym tematem malarstwa artysty w dwudziestoleciu międzywojennym stały się góry. Malarz tworzył nie tylko (najbardziej dziś cenione) olejne pejzaże, ale również kompozycje akwarelowe, będące zapisem jego górskich wycieczek, jak również współpracował z licznymi wydawnictwami i organizacjami zajmującymi się promocją regionu.

Pod koniec lat 20. pejzaże Rafała Malczewskiego coraz bardziej pustoszeją. W kompozycjach pojawiają się pojedyncze postaci, na przykład taternika, czy gaździny wywieszającej pranie w trakcie halnego. Wówczas to sam kra-

jobraz zaczął odgrywać najważniejszą rolę. Nastroj tych pejzaży był zróżnicowany. Czasem słońce prześwietlało kompozycję, nadając pomarańczowy blask brzegom stawu oraz pasmu gór w oddali, innym razem szare chmury wróżyły nawałnice. Kolorystyka wywiedziona zawsze z natury, często sprawia wrażenie odrealnionego. Malczewski w ten sposób starał się chwycić najbardziej nieuchwytną cechę górskiego pejzażu. Studia pogody i zjawiska atmosferyczne były tym, co go w pejzażach tatrzańskich pociągało. W pejzażu „Snop światła” (1926-1927, Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem) przebijające spod gęstych chmur słoneczne promienie oświetlają górski dom, zaś w kompozycji „Wiosna” (1925-1927, reprodukcja w „Sztukach Pięknych”, 1930) ściana deszczu przedstawiona została wśród słonecznego pejzażu.

Twórczość artysty z tego okresu jest na wskroś indywidualna, odrębna, trudna do usytuowania w kontekście sztuki tego czasu. Obecnie historycy sztuki dostrzegają w niej pewne podobieństwa i zbieżności z późniejszą sztuką niemieckich ekspresjonistów. W pejzażach artysta budował zręczne, fascynujące konstrukcje przestrzenne. Jego obrazy często cechuje swoisty efekt snu, zatrzymania wizji, zdarzenia niemal teatralnego. Światło, zabawa perspektywą z nienaturalnym podniesieniem poziomu drogi lub wysokości wzgórz i kulisowo przedstawianymi elementami pejzażu są najbardziej charakterystycznymi cechami stylistycznymi pejzaży Rafała Malczewskiego z lat 20. I 30. XX wieku. Były to swoiste „pejzaże z wyobraźni”, zapisy pór roku, światła i kształtów, tworzone przez układy gór, domów, drzew, chmur, takie jak: „Widok z Cyrhli na Kopiec Wielki” (1927, Muzeum Sztuki w Łodzi) lub „Jesień” z tego samego roku, które dobrze ilustrują tendencję artysty do upraszczania kształtów.

Dokładnie w takim charakterze utrzymany jest prezentowany w katalogu „Pejzaż z Podhala”. Ta rzadkiej urody praca posiada charakterystycznych dla jego twórczości rys nadrealistyczny. Malarz przedstawił wzniesienie z drewnianą chałupą, sytuując w dali daleką panoramę ośnieżonych Tatr, oświetlonych w pełni słonecznym blaskiem. Monumentalny jesienny pejzaż ożywia się dzięki anegdotycznemu dodatkowi: malarz przedstawił góralkę siedzącą przy chałupie na szczycie wzniesienia, oraz pilnowane przez nią owce, które pasą się przed domem. Pasowa kompozycja wzniesień górskich w tle, schematycznie malowane i górujące w przedstawieniu sylwety drzew to repertuar znany z innego, ikonicznego pejzażu tatrzańskiego Malczewskiego, „Wiosna w górach” (1937, Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem). Za to właśnie dzieło Malczewski otrzymał złoty medal na Światowej Wystawie Sztuki i Techniki w Paryżu w 1937 roku. Prezentowany „Pejzaż z Podhala” był z kolei eksponowany na XVIII Międzynarodowej Wystawie Sztuki, Biennale w Wenecji w 1932 roku.

37 †

LUDOMIR ŚLENDZIŃSKI

1889-1980

Portret Danuty Wyrwicz-Wichrowskiej, 1934

olej/sklejka, 46 x 38 cm

sygnowany, datowany i opisany u dołu: 'MALOWAŁ • LVDOMIR z WILNA • SLEŃDZINSKI • A • D • MCMXXXIV'
na odwrociu odautorska dedykacja dla portretowanej: 'NA PAMIĄTKĘ W| DNIU IMIENIN| SZ. PANI NVSI|
WYRWICZ-| WICHROWSKIE|J|OD LVDOMIRA|SLENDZIŃSKIE|GO| DNIA 17 WRZEŚNIA|MCMXXXIV R| WILNO'

estymacja:

250 000 - 300 000 PLN

53 000 - 64 000 EUR

POCHODZENIE:

z kolekcji aktorki i tancerki Danuty Wyrwicz-Wichrowskiej (1905-1979), Wilno

DESA Unicum, grudzień 2017

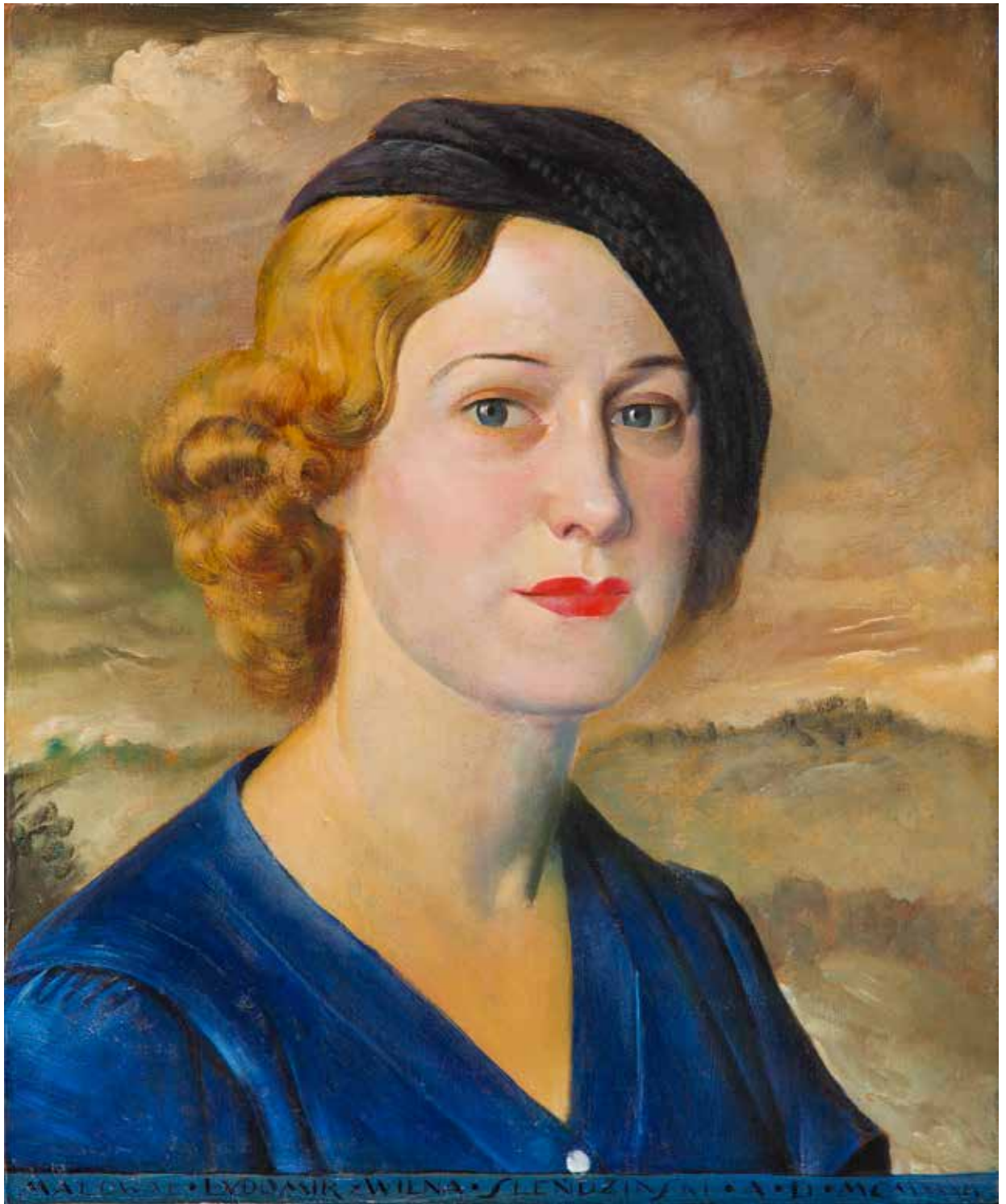
kolekcja prywatna Polska

DESA Unicum, wrzesień 2020

kolekcja instytucjonalna, Warszawa

Klasyczna konwencja malarska, charakterystyczna dla Ludomira Śleńdzińskiego, ma swoje źródła przede wszystkim w edukacji, którą artysta odebrał w Petersburgu. Tamtejsza Akademia Sztuk Pięknych słynęła jeszcze w końcu XIX wieku z tradycyjnego i propagowała akademicki warsztat malarski. Twórca uczył się pod kierunkiem Dymitra Kardowskiego, przedstawiciela rosyjskiego modernizmu, członka grupy Mir Iskusstwa, wytrawnego rysownika i grafika. Pracę dyplomową wykonał w 1916: przedstawił wielkoformatowy obraz „Idylla”, zakupiony następnie do zbiorów uczelni. Drugim elementem formatywnym stylu autora stały się podróże artystyczne. W latach 1923-28 wyjeżdżał do Włoch, Francji, Hiszpanii, Anglii, Grecji, Egiptu, Syrii, Libanu, Palestyny i Turcji. Fascynacją, która odbija się w jego twórczości niczym w zwierciadle, była sztuka włoskiego renesansu i warsztatowe techniki mistrzów średniowiecza oraz epoki nowożytnej. W wielu dojrzałych dziełach Śleńdziński łączył malarstwo z płaskorzeźbieniem, realizując ideał cechowego artysty malarza-szyty.

Wielką zasługą Śleńdzińskiego dla sztuki dwudziestolecia międzywojennego było utworzenie w 1920 Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków, które miało za zadanie szerzyć kulturę artystyczną w nowo powstałym państwie. O randze twórcy w środowisku wileńskim świadczy fakt, że na czele Towarzystwa stał aż do wybuchu II wojny światowej. W dwudziestoleciu krytyka zaczęła pisać o „szkole wileńskiej”, której głównym reprezentantem miał być właśnie on. Pośród innych przedstawicieli grupy wymieniał się Edwarda Karnieja, Kazimierza Kwiatkowskiego czy Juliana Skangiela, lecz wyrafinowana maniera Śleńdzińskiego znajdowała wielu naśladowców. Do Towarzystwa należały także osoby powiązane z Warszawą, dzięki czemu klasyczny model, propagowany przez artystę, miał szansę szeroko zaistnieć na arenie sztuki międzywojnia. Styl ten współcześni chętnie naśladowali. Można wręcz mówić o zaistnieniu manieri „à la Śleńdziński” w kręgach wileńskim i warszawskim. Nową generację malarzy, zainspirowanych wzorem wilnianina, łączyło przekonanie o konieczności poznania i włączenia dorobku epok wcześniejszych w twórczość nowoczesną. Artyści, dbając o precyzyjny rysunek, troszczyli się także o harmonię kompozycji i konstrukcji przestrzennej obrazu. Często umieszczali w swoich dziełach nowoczesne dodatki: elementy ubioru, ozdoby czy zdobyczne współczesnej techniki. Fuzja tradycyjnego warsztatu i reprezentacji XX-wiecznego życia pozwalała włączyć wileński klasycyzm do innych zjawisk istniejących wówczas w Europie, nazywanych powrotem do rozumu czy Nową Rzeczowością.



38 †

HENRYK BERLEWI

1894-1967

Portret damy w wieczorowej sukni, 1937

olej/ płótno, 97 x 69 cm

sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'H. Berlewi | ANVERSA 1937'
na ramie notatki ramiarskie

estymacja:

100 000 - 150 000 PLN

21 000 - 32 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Aliny Roisen, Nowy Jork (do 2019)

zbiory spadkobierców Aliny Roisen

dom aukcyjny Nadeau's, Windsor, luty 2021

kolekcja prywatna, Polska

„Działanie zróżnicowanych jakości fakturowych w obrazie artysta zastąpił wizualnymi ekwiwalentami: zrytmizowaniem linii i płaszczyzn oraz schematycznym zestawianiem prostych form geometrycznych. Gamę barwną ograniczył radykalnie, stosując jedynie czerń, biel i czerwień. Stworzył w ten sposób nową, samoistną fakturę niezależną od jakości materiałów i w pełni odpowiadającą naturze malarstwa. Dla uzyskania efektu aluzyjności posługiwał się perforowanymi szablonami. Zmechanizowanie środków wyrazu i nowy język abstrakcyjnych form miały w jego koncepcji współgrać z przyspieszonym rytmem zmieniającej się współczesności, dawać wyraz postulowanemu przez konstruktywistów zjednoczeniu sztuki ze sferą życia społecznego”.

Irena Kossowska, Henryk Berlewi, za: culture.pl





Henryk Berlewi jest jedną z najważniejszych postaci międzywojennej awangardy w Polsce. Jego międzynarodowe wykształcenie – studiował bowiem w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, antwerpskiej Akademii Sztuk Pięknych, paryskich École des Beaux-Arts i École des Arts Décoratifs, a wreszcie, po 1913, w warszawskiej Szkole Rysunkowej pod kierunkiem Jana Kuzika – spowodowało, że był świetnie przygotowany do zaangażowania się w debaty nad kształtem sztuki nowoczesnej w latach 20. i 30. XX wieku. Na wczesnym etapie kariery Berlewi operował formami ekspresjonistycznymi, w tematyce pozostając blisko kultury żydowskiej. Artysta spędził lata 1922-23 w Berlinie. Poznał tam m.in. Miesa van der Rohe, Vikinga Eggelinga, Laszlo Moholy-Nagy, Hansa Richtera czy Theo van Doesburga. Dzięki zdobytym kontaktom prezentował również na wystawie Novembergruppe w 1924. Utrzymywał bliskie kontakty z wybitnymi poetami awangardowymi – Aleksandrem Watem i Anatolem Sternem, a w latach 1924-26 był członkiem Grupy Kubistów, Konstruktywistów i Suprematystów „Blok”, w której skład wchodziły takie postaci jak Władysław Strzemiński, Katarzyna Kobro, Mieczysław Szczuka, Henryk Stażewski czy Teresa Żarnowerówna. Berlewi najbardziej jest znany z ogłoszonej w 1924 teorii mechanofaktury, jednej z najważniejszych koncepcji sztuki abstrakcyjnej silnie związanej zarówno z konstruktywistyczną redukcją formy, jak i z filozofią mechanizacji sztuki.

Koniec lat 20. wyznacza dla Berlewiego kolejny zwrot w twórczości. W 1928 przeprowadza się do Paryża, gdzie kieruje się ku sztuce portretowej, tworzeniu aktów i martwej naturze. W tej manierze będzie tworzyć aż do połowy lat 50., kiedy to powróci do teorii mechanofaktury i zostanie okrzyknięty prekursorem nurtów takich jak op-art. Artysta w XX-leciu międzywojennym sięga po środki artystyczne znane z równoległe rozwijających się nurtów Neue Sachlichkeit, a więc niemieckiej Nowej Rzeczowości i Art Deco, by tworzyć dzieła na styku realizmu i przetworzeń kanonów sztuki dawnej. Inaczej niż artyści tacy jak Zbigniew Pronaszko, twórca nie skupia się na warstwie kolorystycznej, zamiast tego operując formą dzieła. Berlewiego wyróżnia w tym czasie wyraziste operowanie konturem, szczególnie w martwych naturach („Martwa natura z karczochem”, 1957), statyczność kompozycji podkreślająca aluzje do portretu renesansowego oraz delikatne, kształtowane lekkimi pociągnięciami pędzla opracowanie abstrakcyjnego tła. Tematem Berlewiego często stawały się kobiety z wyższych sfer, zamawiające u niego swoje portrety.

Portret damy z 1937 może służyć jako wzorcowe dzieło z omawianego okresu. Ciepła paleta barw, oscylująca między delikatnymi beżami, brązami a czernią sukni modelki, bielą i szarościami biżuterii i czerwienią ust, ma oddawać nastrój subtelnej ostentacji, luksusu. Wyraźnie podkreślenie biżuterii noszonej przez niezidentyfikowaną damę: broszy ze szmaragdem wpiętej w suknię, naszyjnika z pereł, bransolety, kolczyków i pierścieni oraz klamry paska ma wyraźnie podkreślać status społeczny, podobnie dłoń wsparta na delikatnie, miękko malowanym futrze. Berlewi uzyskuje efekt niemalże monochromatyzmu, subtelną grą półtonów, wydobywając formę postaci. Statuaryczność postaci, jej poza z prawą ręką wspartą na miękkim futrze i lewą utrzymaną w talii wyraźnie nawiązuje do portretów dawnych, fryzura zaś podkreśla modne wzorce zaczerpnięte z art deco. W partii tła Berlewi uzyskuje efekt płynności, modulując między brązami a czerniami celem podkreślenia centralnej figury, umieszczając rozjaśnione partie beżów blisko twarzy modelki, która wydaje się delikatnie rozbielona światłem padającym z lewej strony obrazu. Charakterystyczny jest również delikatny modelunek światłocieniowy, szczególnie w partii szyi i dłoni postaci. Jego delikatność służy podkreśleniu statyczności postaci, idealizację o niemalże antykizującym charakterze.

Dzieła Henryka Berlewiego znajdują się w najważniejszych kolekcjach sztuki nowoczesnej, m.in. Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum Sztuki w Łodzi czy Żydowskiego Instytutu Historycznego.



ROMAN KRAMSZTYK

1885-1942

Portret kobiety w czerni

olej/plótno, 55 x 46 cm

sygnowany p.g.: 'Kramsztyk'

na odwrocie okrągły stempel celny

na krośnie malarskim papierowa nalepka opisana piórem

oraz opisy: '72x' i '2700 tn. 1828'

estymacja:

200 000 - 300 000 PLN

43 000 - 64 000 EUR

Portret zajmuje szczególne miejsce w oeuvre Romana Kramsztyka. Malarza najbardziej interesowali ludzie – portretował ich pełen podziwu dla różnorodności fizjonomii, gestów, a przede wszystkim bogactwa wnętrza swoich modeli. Wśród portretowanych znajdziemy wizerunki najbliższych, portrety osób należących do warszawskiego lub paryskiego kręgu artystycznego, osobistości ze świata polityki, dzieci oraz, co rzadkie, egzotyczne indywidua. Umiłowanie sztuki portretowej nie budzi zdumienia, ponieważ artysta pochodził z szanowanej rodziny żydowskiej, należał w Warszawie do elity artystycznej dwudziestolecia międzywojennego, a gdy tylko wracał z Paryża do Warszawy, można go było łatwo odnaleźć przy ulicy Ziemiańskiej pośród zaprzyjaźnionych artystów z grupy „Rytm”. Także w Paryżu otaczał się malarzami, literatami i dziennikarzami. Kramsztyk zasłynął wśród współczesnych mu krytyków sztuki jako rasowy portrecista. Jego prace noszą charakterystyczny rys, który trudno odnieść do jakiegokolwiek innego sposobu obrazowania. W obrazach artysty widać fascynację sztuką dawnych mistrzów, lecz fascynacja ta nie przeradza się w służalcze poddanie tradycyjnym wzorcom. Dotyczy to także zdrowej trzeźwości wobec tendencji awangardowych, którymi żył ówczesny Paryż. Właściwy Kramsztykowi sposób obrazowania opiera się na trafnym odczytaniu indywidualnych cech portretowanego oraz oddaniu jego charakterystycznych rysów, a nabytą sprawność portrecisty podporządkowuje wiodącej cesze charakteru lub urody modela. Znamienna jest także tendencja do monumentalizowania przedstawianej postaci, która zajmuje prawie całą powierzchnię płótna. Gesty portretowanego, który najczęściej przedstawiony jest na neutralnym tle, ze względu na układ kompozycyjny nabierają nieoczekiwanej ekspresji. Monografistka artysty, Renata Piątkowska, słusznie zauważa, że w obrazach Kramsztyka przejawia się staranie o wydobycie osobowości, warunkiem koniecznym zaś był pewien bodziec, „coś frapującego w portretowanej osobie, coś, co pozwalało mu na stworzenie niebanalnego wizerunku” (Renata Piątkowska, Kramsztyk 1885-1942, Warszawa 1997, s. 13). Na ów rys twórczości zwracała także uwagę polska i paryska krytyka, a Zygmunt Klingsland pytał żartobliwie: „Co kocha Pan bardziej – malowane przez siebie osoby czy żyjących modeli?” i udzielał odpowiedzi za malarza: „Cóż znowu! Ależ oczywiście moje obrazy! I to dużo bardziej” (Zygmunt Klingsland).



40 †

TYMON NIESIOŁOWSKI

1882-1965

"Portret dziewczyny (Dziewczyna w bluzce w paski)", 1960

olej/tektura, 49 x 32 cm
na odwrociu studium postaci klauna

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

12 800 - 17 100 EUR

POCHODZENIE:

DESA Unicum, luty 2009

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, wrzesień 2017

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, czerwiec 2021

kolekcja instytucjonalna, Warszawa

WYSTAWIANY:

Tymon Niesiołowski (1882-1965), Muzeum Okręgowe w Toruniu, październik-grudzień 2005

LITERATURA:

Tymon Niesiołowski (1882-1965), katalog wystawy monograficznej, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Toruń 2005, poz. 576, s. 136

Na malarstwo Tymona Niesiołowskiego działały właściwie wszystkie istotne zjawiska w sztuce polskiej I połowy XX stulecia: krakowski modernizm początku wieku, fascynacja twórców folklorem podhalańskim, awangardowy formizm czy klasycyzujące tendencje lat 20. i 30. Osiedlając po 1945 w Toruniu, stał się cenionym wykładowcą malarstwa na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika. Portret, powracający wówczas często w jego twórczości, pozwalał Niesiołowskiemu na intymne studia psychologiczne, lecz także malarską grę formą i kolorem. Jego prace z okresu powojennego ujmują widza malarską brawurą, ujawniającą się w silnej syntezie ciała i twarzy modeli. Prezentowany „Portret dziewczyny” przedstawia modelkę w melancholijnej pozie – podpierającą głowę dłonią, niemo przeszywającą wzrokiem przestrzeń, zdając się nie zauważać obecności malarza. Rytm płaszczyzny obrazu wyznaczają żółto-zielone pasy bluzki kontrastujące z kolistym duktem pędzla w partii tła. Linearna konwencja pozwoliła artyście uwydatnić intensywność barwy, zamykając ją w syntetycznych strefach, a jednocześnie z precyzją wydobyć delikatne rysy modelki, wskazując tym samym na inspirację sztuką portretową mistrza Niesiołowskiego – Henriego Matisse’a.



41 ↑

JOSEPH PRESSMANE

1904-1967

Portret siedzącej kobiety

olej/plótno, 130 x 97 cm

sygnowany p.d.: J. Pressmane'

opisany na odwrociu: 'Pressmane', '29' (w okręgu) oraz '60 F'

na krośnie malarskim papierowa nalepka galeryjna,

opisany na ramie numerem inwentarzowym

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

12 800 - 17 100 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Louiza Aktion, Bruksela, marzec 2015

kolekcja instytucjonalna, Polska

Rozwijająca się blisko pięć dekad twórczość Josepha Pressmane'a zawiera w sobie różnorodne wątki tematyczne. Portret, zaraz obok pejzażu, to bodaj najważniejszy z nich. Artysta najczęściej zwykł przedstawiać w ramach tego gatunku członków swojej rodziny czy po prostu własny wizerunek. Osadzona w purystycznym wnętrzu postać siedzącej na kanapie kobiety, to jakby jawny dialog artysty nowoczesnego ze sztuką dawnych mistrzów. Oczywiście sama forma pozostaje tutaj poza jakimikolwiek porównaniem, jednakże motyw i wykreowany przez Pressmane'a nastrój zbliża go już znacząco do jego wielkich poprzedników. Modelka ukazana w pomieszczeniu trzyma w prawej dłoni książkę. Jej wzrok utkwiony jest jednak nie na kartach lektury, a gdzieś daleko poza ramami obrazu. Pressmane w nieco symboliczny sposób odnosi się do portretu psychologicznego i idei korespondencji sztuk. W jego kompozycji łączą się ze sobą wątki literackie i medium malarstwa. Można tylko domyślać się o czym rozważa zadumana kobieta. Czy pochłaniają ją własne problemy czy też rozterki bohaterów czytanej powieści? Jedni zobaczą tutaj postać zaczytanej w liście modelki Vermeera, inni postać mieszczańki z obrazu jednego z XVII-wiecznych Holendrów. Bez względu na historyczną tożsamość sportretowanej, obraz tchnie wyjątkowym nastrojem i zachwyca kameralnym charakterem. Ponadto, poprzez swój rozmiar stanowi na tle innych prac Pressmane'a dzieło szczególne i stosunkowo rzadko spotykane.



42 †

TADEUSZ STYKA

1889-1954

Portret damy w futrze

olej/plótno, 112 x 89 cm

sygnowany p.d.: "TADÉ. STYKA."

estymacja:

120 000 - 180 000 PLN

26 000 - 38 000 EUR

Każdy z trzech przedstawicieli malarskiego rodu Styków wyspecjalizował się w kojarzonych z nim motywach. Postać nestora rodziny, Jana, wiąże się zazwyczaj z monumentalnymi kompozycjami o charakterze akademicko-historycznym. Sylwetkę młodszego z synów, Adama, łączyć należy z przedstawieniami orientalizującym z tak egzotycznych zakątków świata jak Egipt, Maroko czy Tunezja. Wreszcie twórczość Tadeusza, w której dominują nastrojowe i pełne emocji portrety, wśród których na pierwszy plan wysuwa się ikoniczny wizerunek aktorki Poli Negri. To właśnie portrety przyniosły Styce popularność i międzynarodowy rozgłos. To o jego wizerunkach ludzi pisała prasa, wychwalała je i dogłębnie analizując. „W portretach malowanych przez Tadeusza Stykę, oprócz mistrzostwa techniki, cenniejszy jeszcze jest zmysł obserwacji. Jeśli uzmysłowimy sobie, że wspaniały portret astronoma Flammariona (1908), namalowany przez niespełna 18-letniego chłopca, ukazuje bogate wnętrze duchowe starca, zaś rok później Portret Baronowej O. de K. jest syntezą kobiecego wdzięku i fantazji – nic dziwnego, że wyrażano się o artyście w superlatywach” (Czesław Czapliński, Saga rodu Styków, Nowy Jork 1988, s. 122). Portret wytwornej damy utrzymany w brunatno-szarej tonacji stanowi znakomity przykład sztuki malarskiej Styki. Artysta szczególną uwagę przykładł do niezwykle haptycznego, wręcz namacalnego odwzorowania ukazywanych materiałów i włosów modelek. Te aspekty jego portretów stanowiły właściwie o jego warsztacie i zaskarbiły mu podziw publiczności. Modelka ukazana na ornamentalnym tle odziana została w płaszcz podbity puszystym futrem. W tym przypadku, to ono, a nie fryzura kobiety, stanowiły dla malarza pole dla jego formalnych popisów.



KONRAD KRZYŻANOWSKI

1872-1922

Portret Antoniego Eustachego Marylskiego-Łuszczewskiego, 1920-1921

olej/deska, 43 x 30 cm

u góry odautorska dedykacja dla syna sportretowanego: 'Kochanemu Jankowi Marylskiemu Konrad Krzyżanowski'

estymacja:

100 000 - 150 000 PLN

21 250 - 32 000 EUR

POCHODZENIE:

dar artysty dla malarza Jana Marylskiego-Łuszczewskiego (1893-1954), Warszawa

zbiory rodziny sportretowanego, Warszawa

WYSTAWIANY:

Konrad Krzyżanowski 1872-1922. Wystawa monograficzna, Muzeum Narodowe w Warszawie, 1980 (?)

LITERATURA:

Konrad Krzyżanowski 1872-1922. Wystawa monograficzna, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1980, nr kat. 130, s. 66 (jako „Portret Antoniego Marylskiego”)

Krzyżanowski sportretował Antoniego Marylskiego (1865-1932), działacza politycznego i publicystę, posła na Sejm oraz ojca artysty Jana Marylskiego (1893-1954). Młodszy Marylski był uczniem Krzyżanowskiego w jego prywatnej szkole artystycznej, którą w Warszawie prowadził od 1918 roku. W ostatnim, warszawskim okresie twórczości (1918-1922) Krzyżanowski eksponuje swoje dzieła w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych, na Biennale w Wenecji oraz wystawie sztuki polskiej w Paryżu (1921). Jest nadal wziętym i cenionym portrecistą elity intelektualnej i artystycznej nowo odrodzonej Rzeczypospolitej. Z tego czasu pochodzi m.in. „Portret Józefa Piłsudskiego” w różnych wersjach. Krytyka artystyczna epoki zawsze doceniała energię życiową modeli bijącą z portretów Krzyżanowskiego. Krzyżanowski był w malarstwie polskiego modernizmu głównym reprezentantem nurtu wczesnego ekspresjonizmu. Prezentowany wizerunek prezentuje rozpoznawalny styl malarski artysty. Gładkie i szybkie pociągnięcia pędzla budują świetliste, skrzące się tony ciała i stroju, pozostając w kontraście z głęboko ciemnymi połaciami pobocznych partii. Krzyżanowski posługiwał się tłustą, zawiesistą farbą olejną, przez co jego obrazy w sposób charakterystyczny błyszcząły się.



JAN NEPOMUCEN GŁOWACKI

1802-1847

Portret Kamilli z Russockich Żeleńskiej, 1847

olej/plótno, 18,5 x 14,5 cm

sygnowany, datowany i opisany trzonkiem pędzla l.d.: 'JNGłowacki | Geneva (?) 847'
 na odwrociu papierowa nalepka składu przyborów malarskich Kutrzeba & Murczyński
 z Krakowa z wtórnymi opisami na ramie notatki ramiarskie

estymacja:

12 000 - 18 000 PLN

2 600 - 3 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja rodziny Żeleńskich

kolekcja spadkobierców rodziny Żeleńskich

LITERATURA:

Zbigniew Sroczyński, Żeleńscy. Rodowód. Dzieje rodu Żeleńskich z Żelanki, Warszawa 1997, s. 87 i 217 (il.)

Choć Jan Nepomucen Głowacki jest znany jako pierwszy nowoczesny pejzażysta malujący Tatry, to znakomitą część jego dorobku stanowi malarstwo portretowe. Artysta kształcił się w latach 1819-25 w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, a następnie studiował w Pradze, Wiedniu i Rzymie. Po powrocie z podróży został mianowany profesorem krakowskiej Akademii i rozwijał swoją karierę w Małopolsce. Z lat 40. XIX wieku pochodzi jego prezentowany portret przedstawiający Kamillę z Russockich Żeleńską (1814-81), żonę Marcyna Władysława Żeleńskiego (1804-1846), oficera, powstańca listopadowego, właściciela majątku Brzeziny. Prezentowana praca odznacza się wysokim stopniem szczegółowości, artysta z pieczołowitością oddał detale fizjonomii modelki oraz jej stroju, w czym zaznacza się wpływ techniki malarstwa miniatury, z którym zapoznał się w trakcie pobytu w Wiedniu. „Portret Kamilli z Russockich Żeleńskiej” jest kolekcjonerskim unikatem, przez ostatnie 180 lat należał do kolekcji rodziny Żeleńskich.



JÓZEF JAROSZYŃSKI

1835-1900

Jeździec z koniem ("Wypadek w podróży")

olej/deska, 43 x 69 cm

sygnowany p.d.: 'J. Jaroszyński'

na odwrociu ślady laku (pieczęcie własnościowe?), nalepka z liczbą: '69.'

na ramie papierowe nalepki wystawowe (Muzeum Okręgowe w Suwałkach, Muzeum Okręgowe w Lesznie, Muzeum Okręgowe Pomorza Środkowego w Słupsku, Muzeum Policji w Warszawie, Wałbrzyska Galeria Sztuki BWA) papierowa nalepka depozytowa Muzeum Narodowego w Warszawie oraz nalepka z numerem: '56.'

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

12 800 - 17 100 EUR

WYSTAWIANY:

Utracone - odzyskane, Muzeum Policji, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, 2007

Malarze polscy w Monachium, Wałbrzyska Galeria Sztuki BWA, Zamek Książ, 8 lipca – 17 września 2006

I po co myśmy tam jechali! Malarze polscy w Monachium, Muzeum Okręgowe w Lesznie, 12 maja – 2 lipca 2006

I po co myśmy tam jechali! Malarze polscy w Monachium, Muzeum Okręgowe Pomorza Środkowego w Słupsku,

4 marca – 30 kwietnia 2006

I po co myśmy tam jechali! Malarze polscy w Monachium, Muzeum Okręgowe w Suwałkach, 5 maja – 31 sierpnia 2005 roku

LITERATURA:

Malarze polscy w Monachium, oprac. Zbigniew Fałtynowicz, Eliza Ptaszyńska, Muzeum Okręgowe w Suwałkach, Suwałki 2005, s. 127 (il.)

Józef Jaroszyński, wykształcony w Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu, od 1880 co roku wyjeżdżał do Monachium, gdzie spędził ostatnie lata życia. Od 1893 był członkiem zwyczajnym prestiżowego monachijskiego Kunstvereinu. W czasach modernizmu, wschodzącego w Europie pod koniec wieku, dzieła Jaroszyńskiego, a także innych monachijczyków, krytkowano za tradycjonalizm. Cieszyły się one jednak dużym powodzeniem na rynku sztuki. Nastrojowe, nizinne pejzaże, często inspirowane polską przyrodą, stanowiły ich główny walor. Jaroszyński wypełniał krajobraz, przypominający holenderskie malarstwo złotego wieku, absorbującymi scenami rodzajowymi. W tym konkretnym przypadku jeździec naganania konia, spłoszonego podczas wypadku kawalkady, która stoi w oddali. W scenie nie ma dramatycznego napięcia, a artysta uwodzi widza przede wszystkim melancholijnym nastrojem i naturalnością kompozycji, wzmocnioną przez klasyczny warsztat. Widać tutaj śmiało i bezpośrednie nawiązania

do brawurowych, przepełnionych dynamizmem i ekspresją obrazów piewcy polskiego ducha – Józefa Brandta czy równie wytrawnego mistrza rodzimego pejzażu – Józefa Chełmońskiego. Kompozycje Jaroszyńskiego, to podobnie jak przedstawienia innych przedstawicieli Szkoły Monachijskiej, wizje świata pełnego magii. Mało tego, dla odbiorców z Europy Zachodniej stanowiły one pewnego rodzaju obraz rzeczywistości niedostępnej, wręcz egzotycznej. Dzikie lasy, majestatyczne góry, rozległe stepy na mistycznych Kresach, to wszystko działało silnie na wyobraźnię kolekcjonerów z Niemiec, Francji czy nawet Stanów Zjednoczonych, którzy tak chętnie kupowali pejzaże i sceny rodzajowe z sylwetkami koni tworzone przez monachijczyków. Motywy zaprzęgów, spłoszonych koni czy wypadków na drogach podczas podróży to niewątpliwie najchętniej podejmowane tematy przez malarzy realistów.



ZYGMUNT SIDOROWICZ

1846-1881

Krajobraz jesienny, 1881

olej/plótno (dublowane), 42 x 68,5 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Sidorowicz. 1881.'

na krośnie malarskim papierowa karta z orzeczeniem autentyczności prof. Feliksa Kopery z dnia 5 marca 1949 roku

estymacja:

90 000 - 120 000 PLN

19 200 - 26 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

Prezentowany obraz przedstawia równinny krajobraz ze strumieniem – widok, który często wracał w jego twórczości. Ciemna kolorystyka jest zawężona do dominującego tonu. W jego obrębie występuje duże zróżnicowanie walorowe. Ujęcie nawiązuje do twórczości Corota i barbizończyków. Andrzej Ryszkiewicz pisał o płótnach Sidorowicza jako o „wilgotnych i srebrzyście zamglonych”. Istotnie były doskonałym realizacją nastrojowego, realistycznego malarstwa nazywanego w kręgu szkoły monachijskiej Stimmungiem. Krajobrazy Sidorowicza to widoki, w których tylko pozornie nie dzieje się nic. Malarz drobnymi pociągnięciami pędzla wprowadzał w nich sztafaż, a przedstawiana przezeń przyroda w swojej monotonii jest bogata przez zastosowane gradacje barwy, faktury i efekty świetlne. Sidorowicz był artystą,

który dożył zaledwie 35 lat. „Jeden z tych licznych w XIX wieku artystów, których wprawdzie za życia dosyć ceniono, ale którzy nie potrafili stworzyć sobie jakiejś znośnej egzystencji i bardzo młodo zmarli, zniszczeni biedą i załamani opuszczeniem” (Andrzej Ryszkiewicz, „Malarstwo polskie. Romantyzm – Historyzm – Realizm”, Warszawa 1989, s. 321-322). Sidorowicz wywodził się ze Lwowa. Uczył się w Wiedniu, a potem w Monachium (od 1871), gdzie wraz z Brandtem i Gierymskimi należał do tzw. sztabu (będącego elitarną częścią tamtejszej polskiej malarskiej społeczności). W tym okresie dzielił pracownię z Aleksandrem Kotsisem i Walerym Brochockim. Szczególnie ten drugi wpłynął na malarstwo pejzażowe Sidorowicza.



47

ADAM MALINOWSKI

1829-1892

Pasterska idylla

olej/piótno, 34,5 x 46,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Victor Adam Malinowski | 1870'

opisany numerami na krośnie malarskim: '28 38', '109.' oraz 'F. P. 151520'

na ramie trudno czytelny opis oraz nalepki aukcyjne

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

6 400 - 8 600 EUR

Wiktor Adam Malinowski był przez znaczną część kariery malarzem-dekoratorem teatralnym, zatrudnionym w Teatrach Warszawskich, a od 1873 objął stanowisko naczelnego dekoratora Warszawskich Teatrów Rządowych. Drugą, bardziej cenioną częścią działalności tego warszawskiego artysty było malarstwo krajobrazowe. Henryk Piątkowski określał go jako świetnego pejzażystę, który „posiadał nadzwyczaj łatwą technikę malarską (...)”. Krytyka dodała: „Niewielkie zwykle swe pejzaże kończył drobiazgowo, zważając więcej na rysunek niż na prawdę koloru”. Malinowski tworzył typowe dla malarstwa 2 połowy XIX wieku wiejskie i leśne, idealizowane krajobrazy. Jeden z krytyków docenił malarstwo krajobrazowe Malinowskiego, pisząc, że jego „charakter miejscowy uchwycony [jest] z niezrównanym poczuciem polskiej natury i polskiego nieba”. Prezentowany pejzaż to jeden z niewielu krajobrazów górskich w twórczości Malinowskiego – „Słownik Artystów Polskich” notuje tylko jedną tego typu pracę („Pejzaż z okolic Podhala”).



STANISŁAW JANOWSKI

1866-1942

Pejzaż ze Starego Sącza (Sianokosy), 1910

olej/plótno, 100,5 x 150,5 cm

sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'St. Janowski St Sącz 1910.'

na ramie papierowa nalepka inwentarzowa oraz dwie nalepki własnościowe

estymacja:

35 000 - 50 000 PLN

7 500 - 10 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja instytucjonalna, Warszawa

Stanisław Janowski, urodzony w 1866 roku w Krakowie, zasłynął przede wszystkim jako ceniony portrecista, autor scen batalistycznych, ale także pejzaży. Najbardziej znanym jest współtworzona przez niego w 1896 Panorama Tatr, monumentalne dzieło, które swoimi wymiarami przerastało słynną Panoramę Racławicką. Janowski był wychowankiem Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie oraz, jak wielu mu współczesnych, Akademii Sztuk Pięknych w Monachium. Od 1901 do 1910 był mężem słynnej pisarki Gabrieli Zapolskiej. Ich kontakt zapoczątkowało wydanie dramatu Zapolskiej pt. „Tamten” w 1899, do którego ilustracje stworzył właśnie Janowski. Związek z pisarką spowodował, że artysta mocno zaangażował się w działalność teatralną, sprawując funkcję scenografa, choreografa, czy wręcz samemu występując na scenie. Wspierał Zapolską w prowadzonej przez nią szkole dramatycznej w Krakowie, pełniąc funkcję wykładowcy kostiumologii. W 1903 zajął się kierowaniem artystyczną stroną krakowskiej Sceny Niezależnej, zaś od 1907 współtworzył „Teatr Gabrieli Zapolskiej pod artystycznym kierownictwem Stanisława Janowskiego”. Po rozpadzie związku powrócił do malarstwa i zaangażował się w działalność Legionów Polskich.

Obraz Janowskiego wpisuje się w nurt tworzonych przez niego dzieł o tematyce pejzażowo-rodzajowej. Temat zaczerpnięty z życia polskiej wsi artysta traktuje na sposób realistyczny. Interesująca jest kompozycja, w której dominuje przedstawienie szpaleru drzew o gęstych, szerokich koronach. Jakby celem zrównoważenia kompozycji Janowski umieszcza w centrum obrazu stóg siana, który prowadzi oko odbiorcy w stronę właściwej sceny rozgrywającej się na tle ukrytej na drugim planie wiejskiej posiadłości. W tej partii obrazu wyróżniają się postaci pracujących kobiet, wyodrębnione przy pomocy dominanty kolorystycznej – jasnej czerwieni ich sukni i chust. Malarz pozostaje bliski odmianie realizmu reprezentowanej przez ostatnie pokolenie polskich artystów związanych z kolonią monachijską.



49

STANISŁAW JULIANOWICZ ŻUKOWSKI

1873-1944

"Puszcza Świsłocka (Białowieska)", 1934

olej/ płótno, 78 x 78 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'S. Żukowski | 1934'

opisany na odwrociu: 'Puszcza Świsłocka | (Białowieska) | S. Żukowski | 1934 r'

na krośnię malarskim lakowa pieczęć oraz notatka ramiarska, na ramie dwie nalepki aukcyjne

estymacja:

240 000 - 300 000 PLN

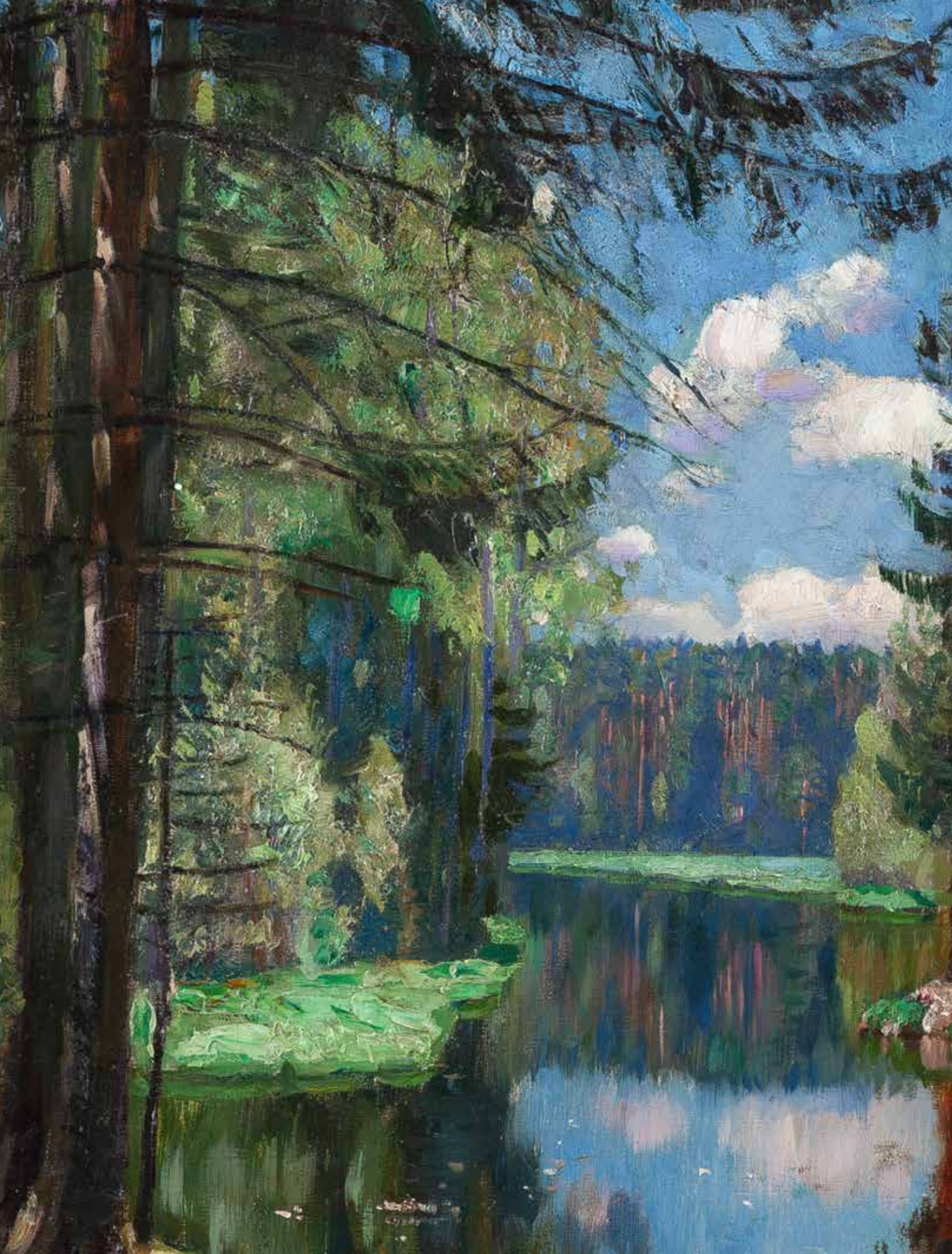
51 000 - 64 000 EUR

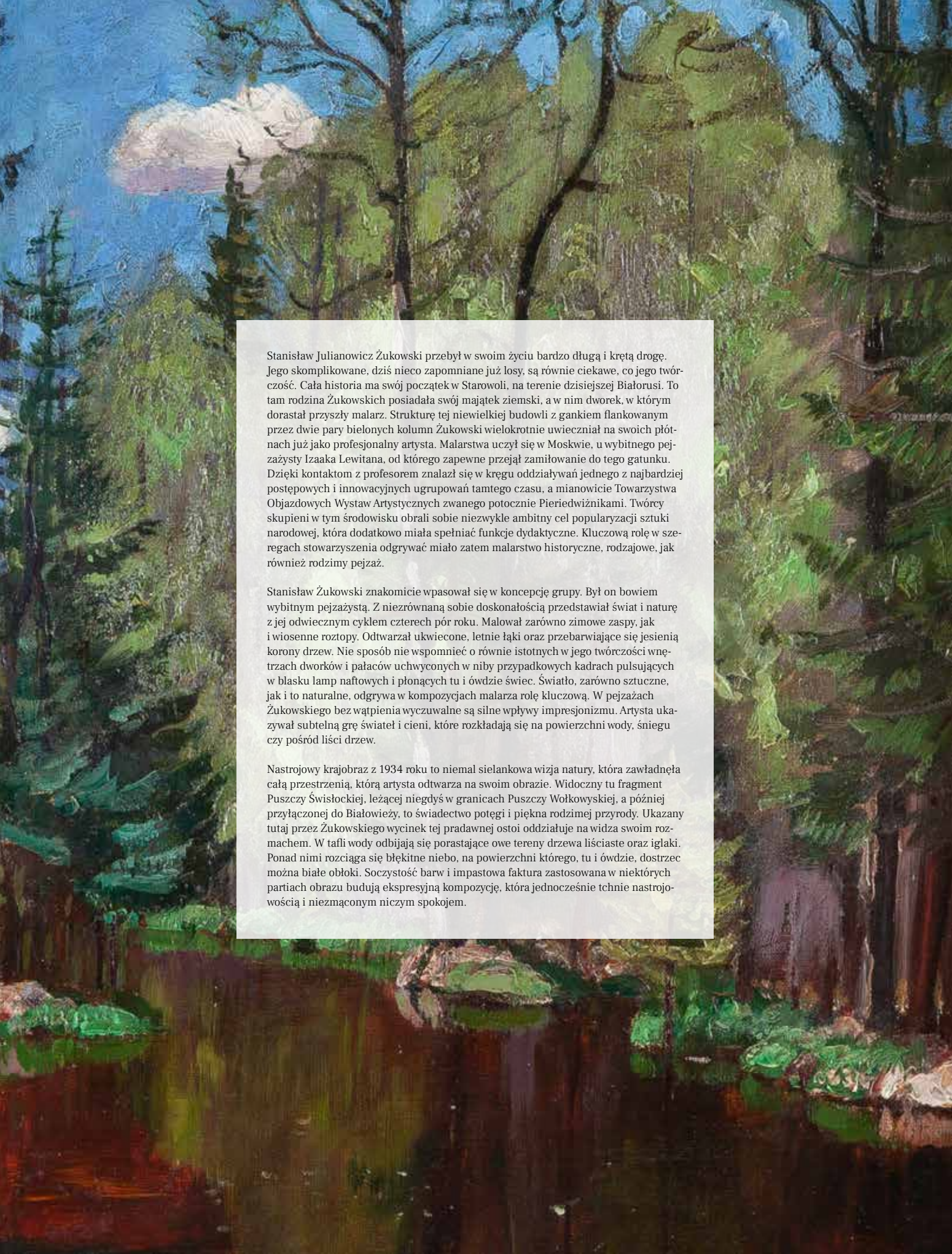
POCHODZENIE:

dom aukcyjny MacDougall's, Londyn, maj 2012 (sprzedaż galeryjna)

kolekcja prywatna, Polska







Stanisław Julianowicz Żukowski przeżył w swoim życiu bardzo długą i krętą drogę. Jego skomplikowane, dziś nieco zapomniane już losy, są równie ciekawe, co jego twórczość. Cała historia ma swój początek w Starowoli, na terenie dzisiejszej Białorusi. To tam rodzina Żukowskich posiadała swój majątek ziemski, a w nim dworek, w którym dorastał przyszły malarz. Strukturę tej niewielkiej budowli z gankiem flankowanym przez dwie pary bielonych kolumn Żukowski wielokrotnie uwieczniał na swoich płótnach już jako profesjonalny artysta. Malarstwa uczył się w Moskwie, u wybitnego pejzażysty Izaaka Lewitana, od którego zapewne przejął zamiłowanie do tego gatunku. Dzięki kontaktom z profesorem znalazł się w kręgu oddziaływań jednego z najbardziej postępowych i innowacyjnych ugrupowań tamtego czasu, a mianowicie Towarzystwa Objazdowych Wystaw Artystycznych zwanego potocznie Pieriedwiżnikami. Twórcy skupieni w tym środowisku obrali sobie niezwykle ambitny cel popularyzacji sztuki narodowej, która dodatkowo miała spełniać funkcje dydaktyczne. Kluczową rolę w szeregach stowarzyszenia odgrywać miało zatem malarstwo historyczne, rodzajowe, jak również rodzimy pejzaż.

Stanisław Żukowski znakomicie wpasował się w koncepcję grupy. Był on bowiem wybitnym pejzażystą. Z niezrównaną sobie doskonałością przedstawiał świat i naturę z jej odwiecznym cyklem czterech pór roku. Malował zarówno zimowe zasy, jak i wiosenne roztopy. Odtwarzał ukwiecone, letnie łąki oraz przebarwiające się jesienią korony drzew. Nie sposób nie wspomnieć o równie istotnych w jego twórczości wnętrzach dworców i pałaców uchwyconych w niby przypadkowych kadrach pulsujących w blasku lamp naftowych i płonących tu i ówdzie świec. Światło, zarówno sztuczne, jak i to naturalne, odgrywa w kompozycjach malarza rolę kluczową. W pejzażach Żukowskiego bez wątpienia wyczuwalne są silne wpływy impresjonizmu. Artysta ukazywał subtelną grę światła i cieni, które rozkładają się na powierzchni wody, śniegu czy pośród liści drzew.

Nastrojowy krajobraz z 1934 roku to niemal sielankowa wizja natury, która zawładnęła całą przestrzenią, którą artysta odtwarza na swoim obrazie. Widoczny tu fragment Puszczy Świsłockiej, leżącej niegdyś w granicach Puszczy Wołkowyskiej, a później przyłączonej do Białowieży, to świadectwo potęgi i piękna rodzimej przyrody. Ukazany tutaj przez Żukowskiego wycinek tej pradawnej ostoi oddziałuje na widza swoim rozmachem. W taflí wody odbijają się porastające owe tereny drzewa liściaste oraz iglaki. Ponad nimi rozciąga się błękitne niebo, na powierzchni którego, tu i ówdzie, dostrzec można białe obłoki. Soczystość barw i impastowa faktura zastosowana w niektórych partiach obrazu budują ekspresyjną kompozycję, która jednocześnie tchnie nastrojowością i niezmąconym niczym spokojem.

50 †

STANISŁAW CZAJKOWSKI

1878-1954

Drewniany kościół w Komorowicach, 1932

olej/plótno, 95 x 76 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'ST. CZAJKOWSKI 1932'
opisany ołówkiem na krośnie malarskim: 'Komorowice', '17'
oraz numerem katalogowym z wystawy pośmiertnej: '362'

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

6 400 - 8 600 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artyście

kolekcja Anny Laudąńskiej-Czajkowskiej i Ireny Kościatkowskiej

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

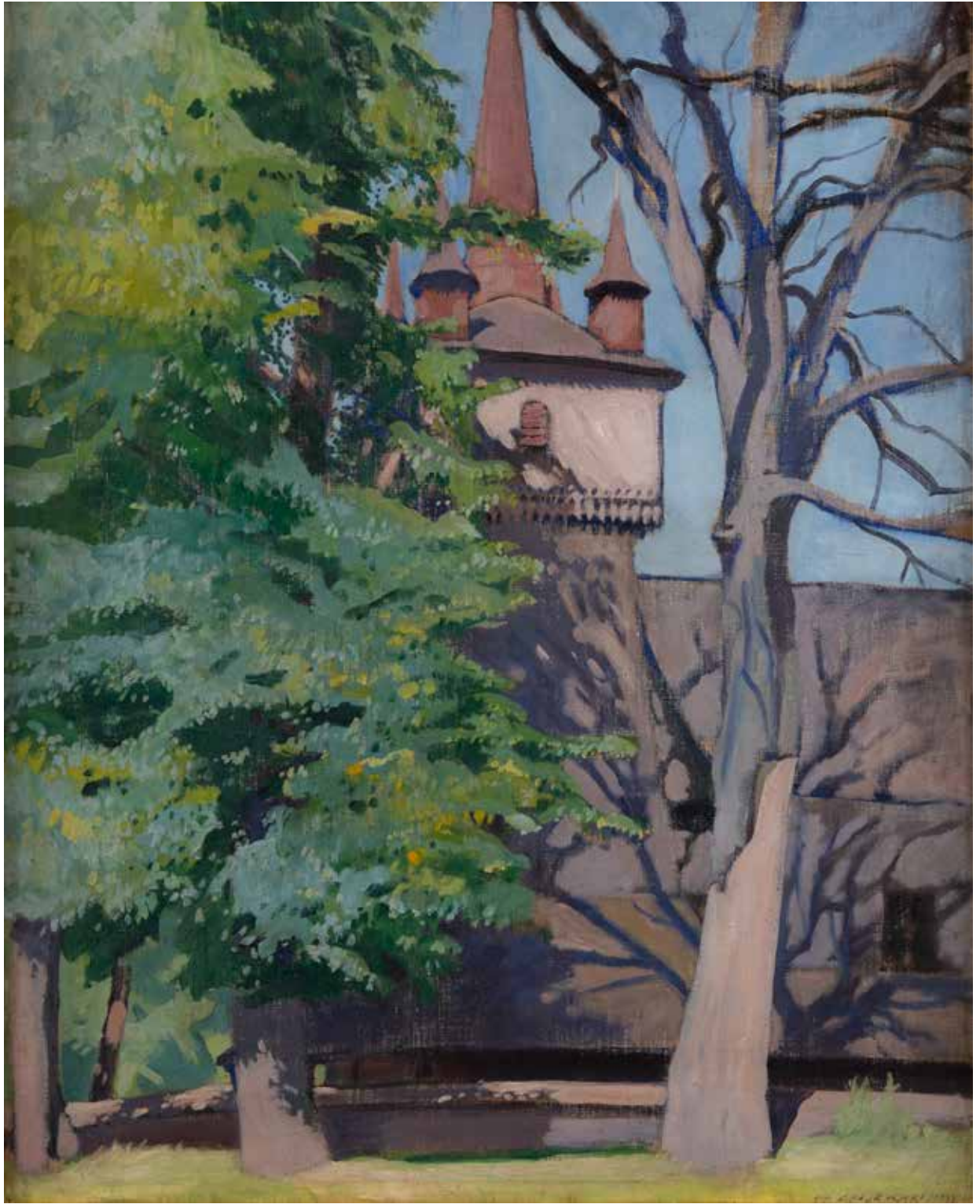
Stanisław Czajkowski 1878-1954. Wystawa Pośmiertna Artysty, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych Zachęta, Warszawa, grudzień 1980 – styczeń 1981

LITERATURA:

Stanisław Czajkowski 1878-1954, katalog wystawy pośmiertnej artysty, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych Zachęta w Warszawie, Warszawa 1980, nr kat. 362 (il.) (opisany błędnie jako „Kościół w Rudawie”)

„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 namiętności. 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 zaszczerpił w swoich studentach miłość do tego gatunku malarskiego. Wyprowadzał ich z murów krakowskiej Akademii na plenery, podczas których zwykł często mawiać „malujcie, panowie, polską wieś, bo może za kilka lat jej nie będzie”. W twórczości Czajkowskiego pejzaż odgrywa niewątpliwie dominującą rolę. Wielokrotnie w jego strukturze pojawia się architektura – niemy świadek obecności człowieka. Sama sylwetka ludzka w dużej mierze zostaje 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.



51 ↑

MICHEL KIKOÏNE

1892-1968

"Kościół na wzgórzu", około 1918-1920

olej/plótno, 54 x 81 cm

sygnowany l.d.: 'Kikoïne'

na krośnie malarskim opisy numeryczne oraz nalepki aukcyjne

na ramie nalepka z numerem inwentarzowym

estymacja:

70 000 - 90 000 PLN

14 900 - 19 200 EUR

POCHODZENIE:

zbiory kolekcjonera sztuki Jonasa Nettera (1867-1946), Paryż

kolekcja prywatna, Europa

Christie's, Londyn, czerwiec 2012

kolekcja instytucjonalna, Polska

LITERATURA:

Mistrzowie École de Paris. Villa la Fleur, red. Artur Winiarski, Warszawa 2016, s. 190 (il.)

Prace Michela Kikoïne'a należą do rzadkości na polskim rynku sztuki, choć należą do najwyżej cenionych dzieł kręgu Szkoły Paryskiej. Urodzony w rodzinie pracownika banku w Homlu na Białorusi Kikoïne kształcił się w pierwszych latach XX wieku w Mińsku, a potem w Wilnie, gdzie studiował razem z Pinchusem Krémègne'em i Chaïmem Soutine'em. Artyści ci wyjechawszy do Paryża prezentowali silnie ekspresjonistyczną manierę. Kikoïne wyjechał nad Sekwanę w 1912 roku i zamieszkał w La Ruche, wspólnie tworząc międzynarodowe środowisko École de Paris. Na lata powstania prezentowanego krajobrazu przypadają pierwsze sukcesy malarza. W 1919 roku odbywa się pierwsza wystawa artysty w Galerie Chéron, pojawiają się pierwsze artykuły o jego twórczości, a pierwszym kolekcjonerem jego prac zostaje Eugène Descaves. Prezentowany prowansalski pejzaż prezentuje

charakterystyczny bogaty, fakturalny i pogodny styl malarstwa Kikoïne'a. Obraz należał do historycznej kolekcji Jonasa Nettera (1867-1946), przedsiębiorcy, który stworzył niezwykle zbiór sztuki nowoczesnej. W 1915 roku poznał Leopolda Zborowskiego, poetę ze Lwowa, który osiedlił się w Paryżu i został marszandem. Netter, budując swoją kolekcję, finansował działalność Zborowskiego, a ten opłacał artystom pensje, pracownie czy materiały malarskie. Obydwaj podpisali kontrakt z Amedeo Modiglianem, potem z Chaïmem Soutinem i Mauricem Utrillem. Kolekcjoner podziwiał również sztukę Mojżesza Kislinga, André Deraina oraz Suzanne Valadon. Netter był na paryskim rynku sztuki pierwszym konseserem, który zupełnie poświęcił się kolekcjonowaniu dzieł artystów kręgu École de Paris, tworząc przy tym modę na ich twórczość.







52

JEAN PESKE

1870-1949

Skaliste wybrzeże

olej/piótno, 33,5 x 41 cm
sygnowany l.d.: 'Peské'

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

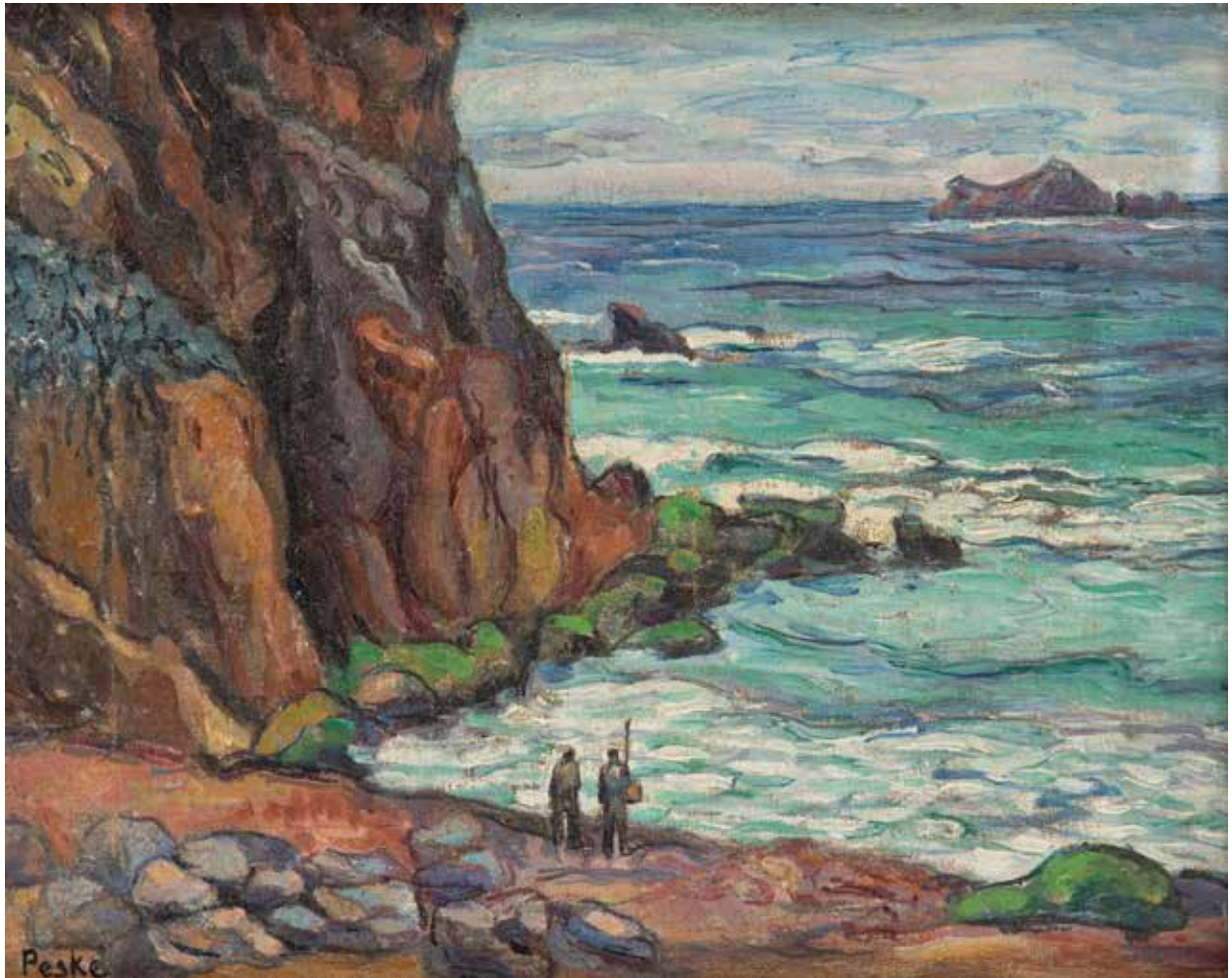
8 600 - 12 800 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny De Baecque et Associés, Paryż, październik 2020

kollekcja prywatna, Polska

Jean Peske, a właściwie Jan Mirosław Peszke, urodzony w guberni chersońskiej, był wychowankiem Szkoły Sztuk Pięknych w Odessie i warszawskiej Klasy Rysunkowej Wojciecha Gersona. Po odziedziczeniu spadku po ojcu wyjechał do Francji, gdzie po studiach na paryskiej Académie Julian związał się z kręgiem Nabistów, do których należeli m.in. Maurice Denis, Paul Sérusier, Paul Signac czy Pierre Bonnard. Uczestniczył też w słynnych plenerach w Barbizon, jednocześnie przetwarzając wpływy postimpresjonizmu ze szkoły Pont-Aven. W malarstwie Peszkego, podobnie jak w sztuce Władysława Ślewińskiego, morze odgrywało niezwykle istotną rolę. Motywy podejmowane przez tak wybitnych malarzy jak Paul Gauguin czy wzmiankowany już Sérusier stały się dla niego okazją do eksploracji symbolicznej natury pejzażu i kultury prowincji francuskiej. Swoboda w kształtowaniu przestrzeni i wyrazisty kontur obiektów na obrazie Peszkego zbliżały go do kluazonistycznej maniery Gauguina. Intymny charakter kompozycji podkreślały natomiast jej niewielkie rozmiary, nakazujące wręcz z bliska obserwować dzieło artysty.



WOJCIECH WEISS

1875-1950

Pejzaż z Pogórza, lata 20. XX w.

olej/plótno, 46,5 x 64,5 cm

sygnowany monogramem wiązonym p.d.: 'WW'

na odwrociu papierowa nalepka z opisem własnościowym

oraz kartka z biografią artysty

na krośnie malarskim czterokrotnie powtórzony stempel składu przyborów malarskich Iskra & Karmański z Krakowa

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

8 600 - 12 800 EUR

Nastrojowe pejzaże z dojrzałego okresu w twórczości Wojciecha Weissa są symbolicznym wyrazem poszukiwania spokoju i harmonii po burzliwym okresie ekspresjonistycznym. Artysta osiada w tym czasie w posiadłości zakupionej wspólnie z rodzicami w 1905 roku w Kalwarii Zebrzydowskiej. Wzgórza i ogrody oraz sam dom stały się inspiracją do powrotu do jednego z najważniejszych źródeł sztuki nowoczesnej – twórczości Paula Cézanne'a. Weiss sięgał po delikatną, rozświetloną paletę z wyraźną dominantą bieli, przez co czas ten nazywany jest „okresem białym”.

Prezentowany obraz, który powstał jednak już nieco później, świetnie ilustruje receptę twórczości samotnika z Aix-en-Provence w dorobku Weissa. Połacie lasu w dolnej połowie płótna są malowane prostymi, wyraźnie zrytmizowanymi plamami barwnymi, które dają efekt rozwibrowania, imitując ruch patrzącego oka. Charakterystyczne dla kompozycji otwarcie pejzażu na widok delikatnie opadającego wzgórza każe myśleć o słynnym cyklu Francuza przedstawiającym górę Świętej Wiktorii, jednak mleczna, chmurna partia nieba daje wrażenie spokoju, wręcz melancholii obce ostrym błękitom Cézanne'a. Należy wreszcie nadmienić, że oprócz zwrotu ku przeszłości, obraz Weissa reprezentuje ważny trend w sztuce mu współczesnej – podobnie jak malarstwo André Derraina, pokazuje potrzebę powrotu do porządku, nawrót wśród ruchów awangardowych do idei związanych z klasycyzmem.



54

MICHAŁ GORSTKIN WYWIÓRSKI

1861-1926

Pejzaż spod Samosierry, około 1900

olej/plótno, 105 x 169 cm

sygnowany l.d.: 'M. G. Wywiórski'

estymacja:

90 000 - 120 000 PLN

19 200 - 26 000 EUR

LITERATURA:

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





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

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

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

MICHAŁ GORSTKIN WYWIÓRSKI POD SAMOSIERRĄ



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

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

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

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

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

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

55 †

ALFONS KARPIŃSKI

1875-1961

"Maki"

olej/tektura, 35 x 50 cm

sygnowany l.d.: 'aKarpiński,'

na odwrociu papierowa nalepka Salonu Dzieł Sztuki Kazimierza Wojciechowskiego w Krakowie oraz dedykacja

estymacja:

22 000 - 28 000 PLN

4 700 - 6 000 EUR

Efemeryczne, przepełnione atmosferą melancholii martwe natury Alfonsa Karpińskiego znakomicie oddają nastrój epoki, w której powstały i doskonale wpisują się w dekadencją wizję świata przełomu wieków. Prace artysty to jakby zastygłe w czasie fotografie upamiętniające przedmioty. Karpiński chętnie stosował w swoich kompozycjach układy horyzontalne. Przestrzeń wypełniał głównym motywem – wazonem z kwiatami oraz towarzyszącymi mu często puzderkami, szkatułkami i porcelanowymi figurkami. W tle umieszczał zegary i obrazy trudne do zidentyfikowania, gdyż ukazane fragmentarycznie, niczym mało istotny i drugoplanowy element obrazu. Róże to jedno z ulubionych kwiatów malarza, najczęściej pojawiających się na jego płótnach. Z jednej strony artysta kreował realistyczny obraz rzeczywistości, w której w zgodzie z jej prawami odtwarzał cienie rzucane przez przedmioty, ich barwy czy bliki świetlne. Z innej perspektywy zaś,

widoczne jest w jego obrazach także i wrażeniowe, impresjonistyczne podejście do formy przejawiające się poprzez nieco rozmyte formy, dynamicznie kładzione plamy farby i ogólne rozedrganie powierzchni, która zdaje się wibrować i pulsować swoim wewnętrznym rytmem. Karpiński pozostał wierny tradycji i wypracowanym na początku kariery wzorom przez całe życie. Melancholijne martwe natury powstawały w okresie dwudziestolecia międzywojennego i jeszcze później. Malarz sławę i uznanie zdobył przede wszystkim dzięki wyjątkowym, delikatnym portretom kobiet, szczególnie znanych krakowianek odwiedzających jego pracownię. Martwe natury początkowo tworzył dla czystej przyjemności i pozostawiał w murach swojego atelier. Jak sam mawiał: „Kwiaty i wnętrza zacząłem też malować dla siebie, okazało się jednak, że te obrazy się bardzo podobają i to mnie w niejednej ciężkiej chwili materialnie uratowało”.



ANDRZEJ JERZY MNISZECH

1823-1905

Martwa natura z czekoladziarką, 1881

olej/deska, 76 x 49 cm

sygnowany monogramem wiązanim i datowany l.d.: '18AM81
na odwrociu nalepka aukcyjna, na ramie notatki numeryczne

estymacja:

70 000 - 90 000 PLN

14 900 - 19 200 EUR

Andrzej Jerzy Mniszech, wnuk marszałka wielkiego koronnego – Michała Jerzego Mniszcha – nosił tytuł hrabiego, był ważnym w historii sztuki polskiej kolekcjonerem i malarzem zainteresowanym twórczością dawnych mistrzów. Jako dziedzic niezwykle zadłużonego Wiśniowca, był zmuszony do wyjazdu do Paryża w 1854 oraz sprzedaży rodowej biblioteki. Zachował jednak kolekcję sztuki, którą wywiózł z Polski. Jeszcze za młodu w Wiśniowcu uczył się z bratem, Jerzym, malarstwa. Naukę kontynuował w Paryżu u Jeana Gigoux i Leona Cognieta. Najlepiej znane są jego portrety, najczęściej utrzymane w manierze jego ulubionego malarza – Fransa Halsy.

Prezentowane w katalogu aukcyjnym dzieło pokazuje umiejętność twórczej imitacji stylu holenderskiej sztuki martwej natury XVII stulecia. Świetnie oddane faktury materiałów – połyskującej miedzianej wazy ukrytej za szczegółowo malowanymi kiściami winogron – pokazują wachlarz iluzjonistycznego warsztatu Mniszcha. Warto zwrócić uwagę także na umiejętne odtwarzanie fałd swobodnie ułożonej draperii, uchwycenie natury materiału oraz subtelnych efektów światłocieniowych.



57 †

RENÉ RIMBERT

1986-1991

"Niebieski rondel i torebka z kawą" ("Casserole bleue et sac à café"), 1920

olej/plótno, 46 x 38 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'RRimbert | 20'

na krośnię malarskim oraz na ramie nalepki aukcyjne i galeryjne, na ramie notatki

estymacja:

80 000 - 100 000 PLN

17 100 - 21 000 EUR

POCHODZENIE:

Sotheby's, Paryż, marzec 2021

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

René Rimbert. Poésie du silence et reminiscences flamandes, Galerie Artvera's, Genewa, 1 listopada 2013 – 25 kwietnia 2014

Un dialogue: René Rimbert - Marcel Gromaire, Musée International d'Art Naïf Anatole Jakovsky w Nicei,

22 czerwca – 29 października 2007

Primitifs d'aujourd'hui, Galerie Charpentier, Paryż, 1964

Galerie Montmorency, Paryż 1956

Rimbert peintures, Galerie Percier, Paryż, 1927

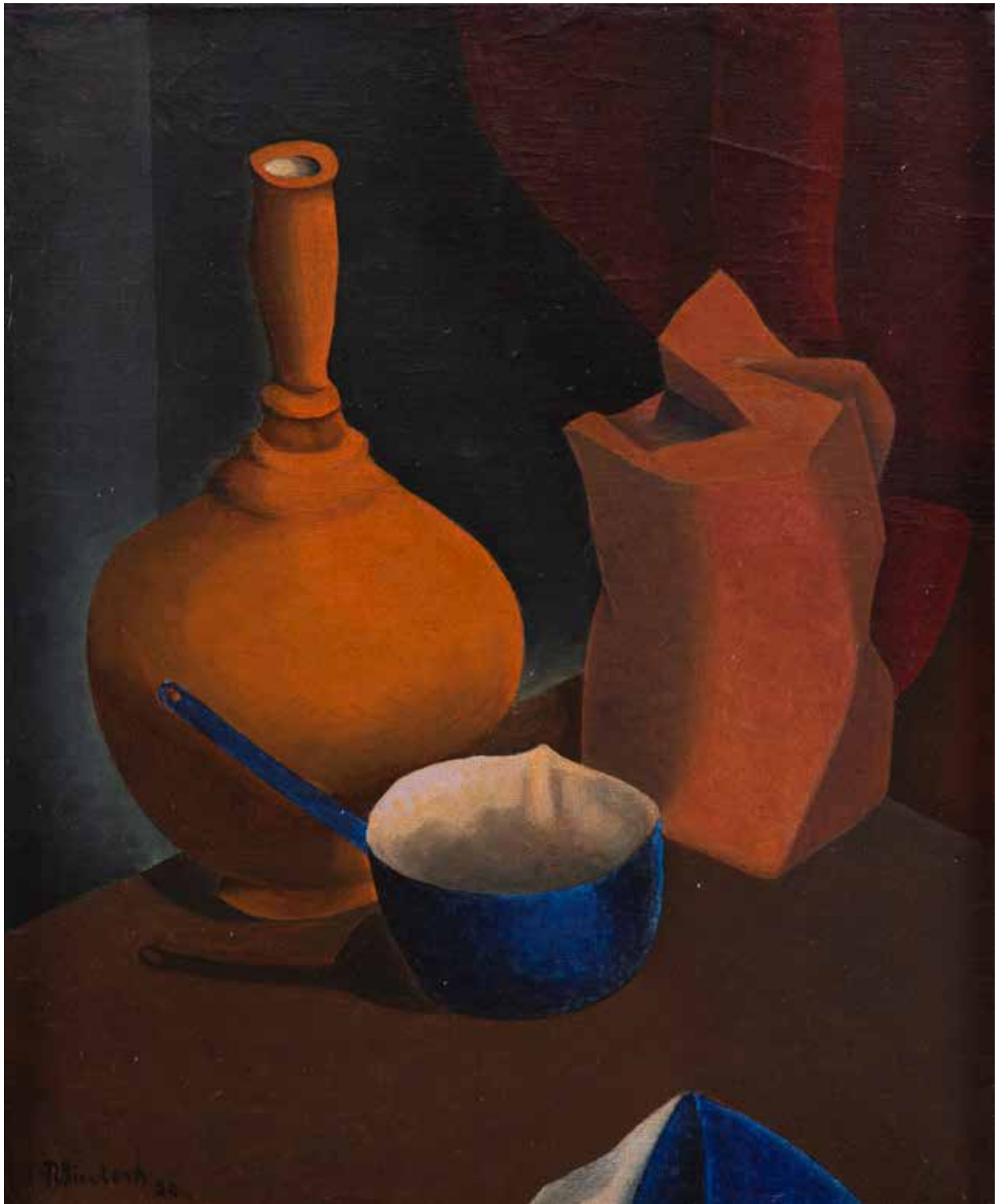
LITERATURA:

René Rimbert. Poésie du silence et reminiscences flamandes, katalog wystawy, oprac. Sodia Komorova, Galerie Artvera's w Genewie, Genewa 2013, s. 27 (il.)

Pierre Guénégan, Catalogue raisonné de l'œuvre peint de René Rimbert, Paryż 2007, nr kat. 24, s. 202 (il.)

Un dialogue: René Rimbert – Marcel Gromaire, katalog wystawy, Musée International d'Art Naïf Anatole Jakovsky w Nicei, Nicea 2007

Primitifs d'aujourd'hui, katalog wystawy, Galerie Charpentier w Paryżu, Paryż 1964



58 †

ABRAM KROL

1919-2001

Martwa natura z homarem

olej/plótno, 80 x 65 cm

sygnowany p.d.: 'Krol'

opisany na odwrociu czarną farbą: 'Krol | 5 r. des Beaux-Arts | Paris 6e'

opisany na krośnie malarskim: 'U NAC 49 21', nalepki aukcyjne

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 300 - 6 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Arona Kupfera, Francja

Abram Krol wyjechał do Francji w 1938, aby podjąć studia inżynierskie w Caen. W trakcie II wojny światowej amatorsko zaczął zajmować się malarstwem i uczęszczał na wolne kursy Szkoły Sztuk Pięknych w Awinionie. Po wojnie, pod wpływem Józefa Hechta, uprawiał grafikę artystyczną i stał się wziętym ilustratorem. Tworzone przez Krola obrazy olejne odznaczają się humorem i pogodnym nastrojem. Czerpiąc z dorobku pionierów awangardy i reprezentantów międzywojennej Szkoły Paryskiej, stworzył zindywidualizowany i oryginalny styl, w którym połączył wpływy kubizmu, ekspresjonizmu i fowizmu. Malarz, nawiązując do dojrzałego stylu Pabla Picassa, tworzył sceny we wnętrzu i martwe natury. W prezentowanej w katalogu martwej naturze widać doskonale te wszystkie inspiracje, przefiltrowane przez autonomiczne pojmowanie rzeczywistości przez Krola. Kształty przedmiotów poddane zostały tutaj syntezie i deformacji. Choć artysta nie rozbił ich struktur w myśl zasad kubizmu, to wyczuwalna staje się tutaj estetyka tego kierunku. Krol zestawia ze sobą kontrastowe barwy, a formy wzbogaca o wyrazisty, czarny kontur. Najciekawszym elementem kompozycji jest ewidentnie lustro zlokalizowane w jej centralnej części. Ustawiona przed nim taca z czerwonym homarem i doniczka z rośliną odbijają się na jego powierzchni, tworząc alternatywną przestrzeń dopełniającą to, co mieści się w ramach samego obrazu. W prezentowanej martwej naturze artysta dialoguje z klasyką malarstwa XVII wieku – holenderskimi martwymi naturami z homarem właśnie.



HENRYK EPSTEIN

1891-1944

Martwa natura z kwiatami, owocami i dzbankiem, lata 20. XX w.olej/plótno, 57 x 69 cm
sygnowany p.g.: 'H. Epstein'

estymacja:

55 000 - 70 000 PLN

11 800 - 14 900 EUR

„Talent Epsteina ujawnia swą prawdziwą skalę dopiero w najnowszych płótnach: martwych naturach, o kolorze konkretnym, cielesnym, aktywnym i zyskującym czystszy sens. Nie jest to kolor Courbety. Choć kolor ten służy mu jedynie do wrażenia 'ciężaru' odwzorowywanego przedmiotu, jego gęstości, materii, podkreśla także jego plastyczność. Wyzyskuje cały potencjał plastyczny obiektu, który odtwarza nie tyle pod postacią widma, odbicia czy 'odpowiednika', pozbawionego namacalnej rzeczywistości, ile pod postacią ciała, zdrowego, ożywionego płynącą w nim młodą krwią, przesyconego świeżością. Patrzymy odtąd na płótna Henryka Epsteina nie jak na cienie, fikcje barwne, ale jak na żywe istoty, wyposażone w mięśnie, tętnice i naczynia krwionośne, jak na istoty, których serca biją równym rytmem”.

Waldemar George, Epstein, Paris, s. 7-13, cyt. za: Henryk Epstein. Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2015, s. 207







ADOLF FEDER

1886-1943

Kobieta czytająca list, 1939

olej/plótno, 91 x 65 cm

sygnowany p.d.: 'Feder'

opisany na odwrociu: 'Feder | Paris 1939'

opisany na krośnie malarskim: 'Feder'

lakowa pieczęć aukcyjna i spuścizny artysty wystawiona przez paryski dom aukcyjny Guy Loudmer, nalepki aukcyjne oraz nalepka z numerem inwentarzowym

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

10 700 - 14 900 EUR

POCHODZENIE:

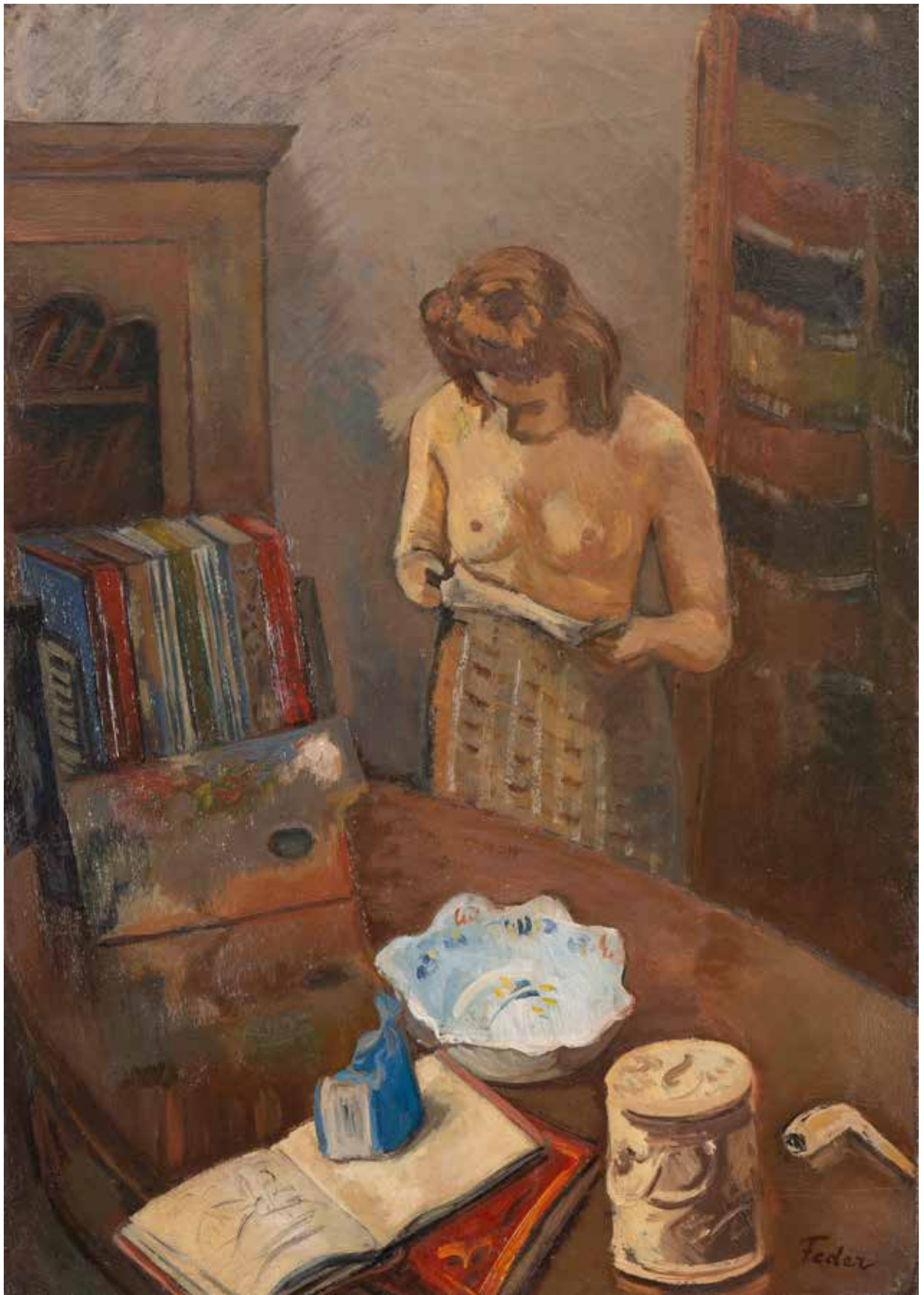
dom aukcyjny Guy Loudmer, Paryż, lata 80. XX w. (aukcja prac ze spuścizny artysty)

kolekcja Isucher Ber Frydman

dom aukcyjny Artcurial, Paryż, marzec 2011

kolekcja instytucjonalna, Polska

Adolf Feder urodził się w rodzinie żydowskich kupców osiadłych w Odessie. W tymże mieście pobierał pierwsze nauki z dziedziny rysunku. Sympatyzował wówczas z lewicującą partią Bund, co było powodem, dla którego Feder zmuszony był opuścić rodzinne miasto i przeprowadzić się do Berlina, a następnie do Genewy, gdzie studiował w Akademii Sztuk Pięknych. W Paryżu, mieście, do którego zmierzał każdy malarz pragnący oddychać wolnym, awangardowym powietrzem, przeprowadził się po zaledwie kilku latach. Rozpoczął studia na popularnej w tym czasie Académie Julian, a następnie w atelier Henriego Matisse'a. O silnej przynależności Federa do artystów z kręgu École de Paris świadczy jego ważna pozycja wśród rodaków tworzących w pracowniach znajdujących się w La Ruche i spotykających się w kultowej kawiarni La Rotonde. Wystawiał cyklicznie na Salonach: Jesiennym, Niezależnych oraz des Tuileries, a w 1928 roku dwie liczące się galerie, Galerie Marcel Bernheim oraz Galerie Druet, zorganizowały wystawy indywidualne twórczości artysty. O jego popularności we francuskim środowisku artystycznym skupiającym się na Montparnassie świadczą również prace ilustrujące prozę Josepha Kessela i tomiki poezji Artura Rimbaud. Niewątpliwego uroku dodawało artyście zacięcie, z którym kolekcjonował sztukę naiwną, czyniącą z jego atelier „małe muzeum”. Podróże, zaraz po sztuce, były wielką pasją Adolfa Federa. Początkowo zachwycił go pejzaż bretoński, a następnie odkrył Kraj Basków i daleką Algierię. Punktem kulminacyjnym tych wypraw był pobyt w Palestynie (1926), gdzie jego twórczość nabrała nowego rozpędu. Po powrocie do Francji wielokrotnie powracał do portretów mieszkańców Izraela, odtworzenia tamtejszego krajobrazu, malował również martwe natury, portrety i sceny rodzajowe noszące cechy kubizmu. Wraz z wybuchem II wojny światowej artysta postanowił pozostać w okupowanym Paryżu, skąd został wywieziony z żoną do Auschwitz, gdzie poniósł śmierć. Żona, która przetrwała okupację, ocalała pamięć o artyście, pośrednicząc w wydaniu publikacji poświęconej jego twórczości.



61

JANKIEL ADLER

1895-1949

"Kąpiące się", 1941

olej/plótno, 64 x 57 cm

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

na odwrociu papierowe nalepki galeryjne

estymacja:

220 000 - 300 000 PLN

47 000 - 60 000 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Pierre Bergé & Associés, Paryż, lipiec 2012

kolekcja prywatna, Europa

galeria Trinity House Paintings, Londyn

kolekcja prywatna, Wielka Brytania

Christie's, Londyn, grudzień 2012

kolekcja prywatna, Wielka Brytania

Boundary Gallery, Londyn, 2013

kolekcja prywatna, Europa

Sotheby's, Londyn, listopad 2018

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, czerwiec 2019

kolekcja prywatna, Warszawa







FATALIZM I POEZJA

JANKIEL ADLER W WIELKIEJ BRYTANII

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

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

Philip Handy, artykuł „Picasso w Wielkiej Brytanii”

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

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

Nehama Guralnik

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

62 †

BOLESŁAW CYBIS

1895-1957

Portret wiejskiej kobiety, według Pietera Bruegela Starszego, 1930

olej/sklejka, 14,5 x 14 cm
pierwotny z lat 1560-1565 w zbiorach Alte Pinakothek w Monachium
opisany na odwrocie numerem: '30' (w owalu)

estymacja:

35 000 - 50 000 PLN

7 500 - 10 700 EUR

POCHODZENIE:

zbiory spadkobierców artysty

kolekcja prywatna, Polska

Bolesław Cybis pozostaje jedną z najważniejszych postaci kręgu Bractwa św. Łukasza, ugrupowania założonego przez Tadeusza Pruszkowskiego, wybitnego pedagoga Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie. Cybis urodził się w folwarku Massandra na Krymie. Na wczesnym etapie kariery wykazywał silne zainteresowanie ruchami awangardowymi, szczególnie tymi ukształtowanymi na znajomym mu gruncie rosyjskim. Zwrot w jego karierze wyznacza kontakt z Pruszkowskim, który kształcił swoich uczniów według wzorców zaczerpniętych ze sztuki dawnych mistrzów. Jak pokazuje ostatni pokaz płócien Łukaszowców (Muzeum Narodowe w Warszawie) przygotowanych na Wystawę Światową w Nowym Jorku w 1939, przyjęli oni niemalże cechowy etos, tworząc wspólnie dzieła kształtujące specyficznym rozumiany styl narodowy, niewolny jednak od subtelnej pastiszu dawnych konwencji malarskich.

Prezentowane studium Cybisa, inspirowane obrazem Pietera Bruegela Starszego z Alte Pinakothek w Monachium, wpisuje się w tendencje obecne wśród artystów nowoczesnych, którzy poszukiwali wzorców w malarstwie wielkich mistrzów. Interesujący jest wybór przedstawienia o wyraźnie groteskowym charakterze, dalekim od modnych w owym czasie wzorców antycznych i renesansowych. Niemniej jednak owa groteska w przypadku działalności Bolesława Cybisa staje się aspektem identyfikującym jego artystyczne *œuvre*. Groteskowość czy wręcz demoniczność jego przedstawień wielokrotnie była podkreślana przez licznych badaczy jego twórczości. Doskonale współgra ona w tym kontekście z malarstwem niderlandzkim XVI stulecia, które operowało analogicznymi środkami wyrazu i stanowiło silną inspirację dla wielu uczniów Pruszkowskiego. Z dziełami Bruegela Cybis zapoznał się dokładnie podczas swojej wyprawy w 1930. Jan Zamoyski w swoich wspomnieniach z owej podróży zanotował skrupulatnie ten fakt, iż podczas wizyty w wiedeńskim Kunsthistorisches Museum Cybisa zainteresowały przede wszystkim monumentalne płótna tego wybitnego Niderlandczyka.



ANIELA PAJĄKÓWNA

1864-1912

Młody muzykant

olej/plótno, 60 x 50 cm

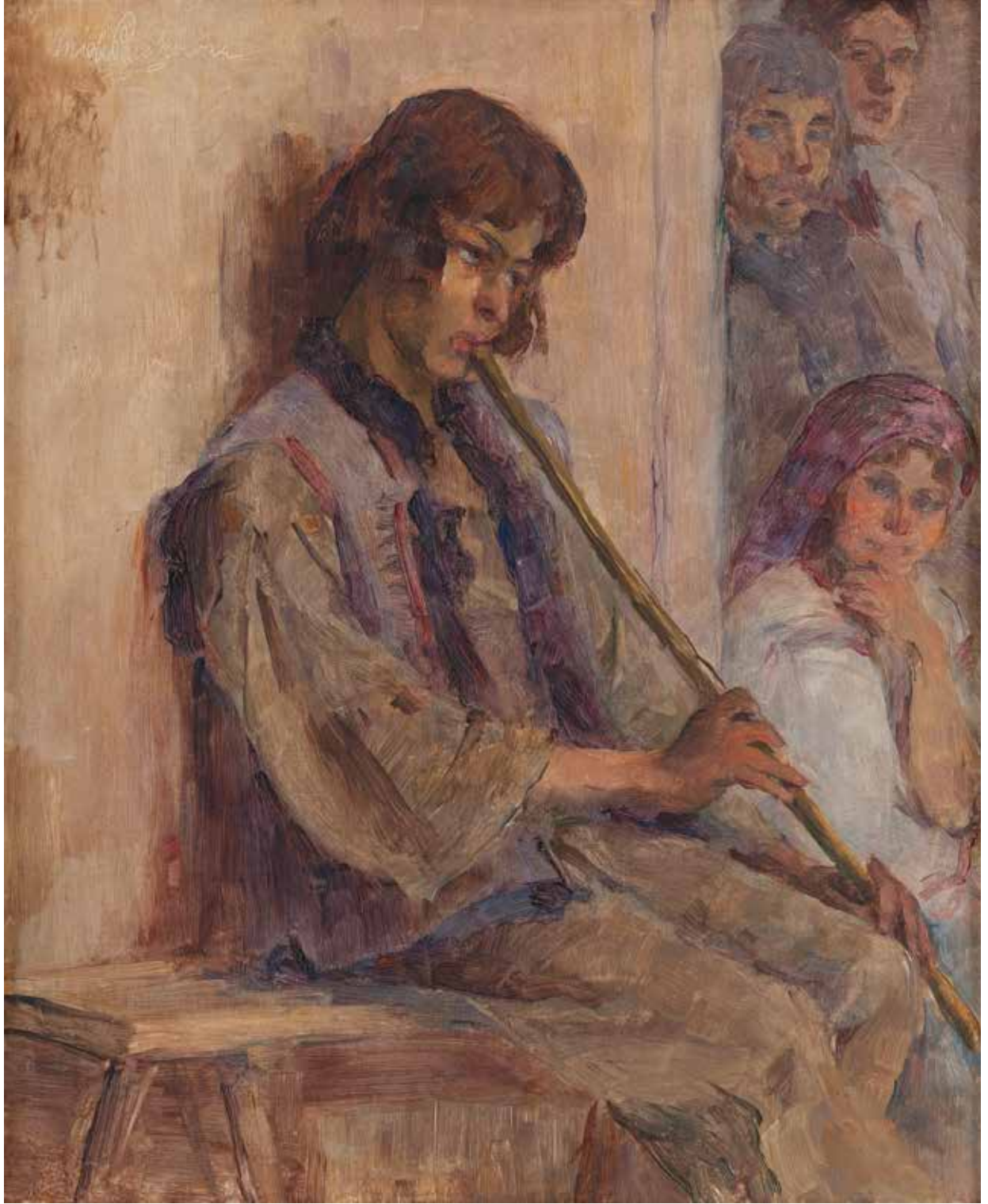
sygnowany trzonkiem pędzla l.g.: 'Aniela Pająkówna'

estymacja:

45 000 - 60 000 PLN

9 600 - 12 800 EUR

Aniela Pająkówna, malarka zaledwie o rok starsza od Olgi Boznańskiej, przeżyła podobną do niej artystyczną drogę. Kraków, Paryż, Monachium – to ośrodki, w których przebywała i kształciła się ta niezwykle intrygująca i uzdolniona artystka. Katalogi przedwojennych wystaw obfitują w prace Pająkówny. Czasem trudno uwierzyć, że w toku dziejowej zawieruchy przypadło tak wiele z nich. Obrazy tejże artystki, szczególnie olejne, pojawiają się na aukcjach niezwykle rzadko, dlatego każdy stanowi dla kolekcjonerów dużą gratkę. Tak jak ciekawe są same jej prace, tak interesujący jest owiany nieco aurą tajemnicy życiorys malarki. Pająkówna przyszła na świat w ubogiej rodzinie. Jej ojciec był stangretem, czyli powożącym końmi w bryczce lub karecie. Artystce naukę umożliwiło małżeństwo Pawlikowskich, u których pracował jej ojciec. Pomimo to początki artystycznej drogi nie były łatwe. Aby osiągnąć sukces młoda Aniela wykazać musiała się dużym samozaparciem i determinacją. Osiągnęła wiele. Jej prace pokazywane były na międzynarodowych Salonach, w Paryżu, Monachium i Wiedniu. Najbardziej znaną i skandaliczną opowieścią z jej życia jest romans ze słynnym dandysem, gwiazdą berlińskiej i krakowskiej bohemy artystycznej, Stanisławem Przybyszewskim. Relacja ta nie pomogła malarce w rozwoju kariery, wręcz przeciwnie. Autor obrazoburczego „Confiteora” nie tylko nie interesował się później swoją kochanką, ale też obojętna była mu ich córka, Stanisława. Równolegle pozostawał w związku z Dagny, a także romansował z Jadwigą Kasprowiczową. Miłość Anieli była jednak silniejsza. Pomimo wszystko darzyła Przybyszewskiego silnym uczuciem, z którego nie potrafiła się wyleczyć. Napiętnowana jako panna z dzieckiem doznała w pewnym sensie społecznego wykluczenia. Wszystko to, jak i pogarszający się stan zdrowia, znalazło odbicie w jej sztuce. Dekadencki, melancholijny nastrój to nieodzowny element jej kompozycji, w tym przedstawienia młodego, huculskiego grajka. Dodatkowo w pracy tej uwidaczniają się silne związki artystki z Lwowem i co za tym idzie z regionem Karpat Wschodnich.



64 †

JAKUB ZUCKER

1900-1981

"Dwóch chłopców z gołębiem", 1925

olej/tektura, 40,5 x 50,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'J. ZUCKER | 1925'

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

8 600 - 12 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

kolekcja Andrzeja Kendy, Nowy Jork

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, czerwiec 2010

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, październik 2018

kolekcja instytucjonalna, Warszawa

LITERATURA:

Jakub Zucker, tekst Joanna Tarnawska, Warszawa 2011, s. 26 (il.)

„Obrazy Jakuba Zuckera są zarazem łagodne i stanowcze. Pozorny spokój kompozycji kryje w sobie wewnętrzny ogień, który oddaje osobliwą mieszankę wdzięku i smutku” (Claude Roger-Marx, Jacques Zucker, Paris 1969, s. 11). Słowa te wydają się być znamienne wobec kompozycji „Dwóch chłopców z gołębiem”, kompozycji w której skupiają się doświadczenia zdobyte na gruncie paryskim. Okres, w którym powstało to dzieło to czas niezwykle płodny w karierze malarza. To wówczas jego twórczość zdominowały sceny rodzajowe i pejzaże, cechujące się dążeniem do trafnego oddania nastroju, przede wszystkim za pomocą dynamicznych zestawień barwnych oraz pełnych ekspresji ruchów pędzla, dających w efekcie wrażenie ulotności chwili. Prezentowana praca jest migawkową rejestracją codzienności, subtelności dzieciństwa. To także ukłon w stronę spuścizny Paula Cézanne’a, z którego teorii sztuki czerpali w zasadzie wszyscy twórcy związani ze Szkołą Paryską.



65 †

JAKUB ZUCKER

1900-1981

"Ulica Cinq Diamants w Paryżu"

olej/tektura, 36 x 44 cm

sygnowany p.d.: 'J ZUCKER'

opisany na odwrociu: 'Rue Cinque Diamants | Paris'

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

6 400 - 8 600 EUR

POCHODZENIE:

DESA Unicum, luty 2009

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, maj 2019

kolekcja instytucjonalna, Warszawa

LITERATURA:

Jakub Zucker, tekst Joanna Tarnawska, Warszawa 2011, s. 107 (il.)

Paryż był dla Jakuba Zuckera jednym z najważniejszych przystanków w jego artystycznej karierze. Droga nad Sekwanę nie była jednak prosta i usłana różami. Pomimo ambitnych planów udało mu się tam dotrzeć dopiero pod koniec 1920 roku. Jak pisze Joanna Tarnawska, Zucker „zamieszkał na Montparnasse – niedaleko Palace de la Bastille – w maleńkim, nędznym hoteliku, w nieogrzewanym pokoju (...) na lekcje rysunku i malarstwa uczęszczał do Grande Chaumière, szkoły dla wolnych słuchaczy. Był także, jak większość artystów, studentem Academie Julian i Colarossi (...) Niewiele malował w tamtym czasie, za to pasjonował się otaczającym spektaklem miasta żyjącego sztuką i dla sztuki. Przesiadywał w paryskich kawiarniach i knajpkach, w których artyści dyskutowali o teoriach malarskich, pojawiających się wciąż nowych nurtach i kierunkach w sztuce, wystawach i salonach paryskich, własnych wizjach i marzeniach o nieśmiertelnej sławie. Spacerował ulicami Paryża, podziwiał zabytki, chłoniął atmosferę artystycznych dzielnic miasta” (Jakub Zucker, tekst Joanna Tarnawska, Warszawa 2011, s. 11).



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 aukcjонера.

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 aukcjонера 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 aukcjонера 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 aukcjонера 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 powierzzonego 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 poświęcaniej każdemu z obiektów w procesie opracowywania, dokumentacji pochodzenia, historii wystaw i bibliografii

przedstawione informacje mogą nie być wyczerpujące, a w niektórych przypadkach pewne fakty odnoszące się do kolejnych właścicieli, ekspozycji oraz publikacji, w ramach których obiekt był prezentowany, mogą być celowo nieujawnione.

9. Stan obiektu

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

1) 5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 2 000 euro opłata 100 euro) oraz

2) 3% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 80 000 euro opłata 3 400 euro) oraz

3) 1% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 300 tys. euro opłata 8 000 euro) oraz

4) 0,5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 400 tys. euro, opłata 8 750 euro) oraz

5) 0,25% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro – jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro.

W Polsce droit de suite reguluje art. 19-19(5) ustawy o prawach autorskich i pokrewnych z dnia 4 lutego 1994 r. z późniejszymi zmianami, zgodnie z obowiązującą w Unii Europejskiej dyrektywą 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 27 września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki. Opłata obliczana będzie z użyciem kursu dziennego NBP z dnia poprzedzającego aukcję. Opłata obliczana będzie, gdy równowartość kwoty wylicytowanej przekroczy 100 EUR.

Ω - obiekty sprowadzane z państw spoza Unii Europejskiej, do których ceny doliczamy podatek graniczny w wysokości 8% kwoty wylicytowanej

o - przedmioty wytworzone w całości lub zawierające elementy wytworzone z roślin lub zwierząt określanych jako chronione lub zagrożone

◊ - obiekty z pozwoleniem na wywóz

12. Prenumerata katalogów

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

II. AUKCJA

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

1. Przebieg aukcji

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

nione przez aukcjoneera 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 listka 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 przesyłać faksem, pocztą, mailem lub dostarczyć osobiście. Wraz z formularzem prosimy o przesłanie fotokopii dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych. Nasz pracownik połączy się z klientem przed rozpoczęciem licytacji wybranych obiektów. Nie ponosimy jednak odpowiedzialności za brak możliwości wzięcia udziału w licytacji telefonicznej w przypadku problemów z uzyskaniem połączenia z podanym przez klienta numerem telefonu. Dlatego rekomendujemy wskazanie maksymalnej kwoty (bez opłaty aukcyjnej), do której będziemy mogli licytować w Państwa imieniu. Zastrzegamy prawo do nagrywania i archiwizowania rozmów telefonicznych, o których mowa powyżej. Opisana usługa jest darmowa i poufna.

4. Licytacja w imieniu klienta

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

5. Aplikacja online

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 żywo. Na każdą aukcję należy rejestrować się oddzielnie. Klient otrzymuje mailem informację o dopuszczeniu do aukcji. Klienci zarejestrowani później mogą zostać niedopuszczeni do licytacji. Po pierwszym pozytywnym procesie weryfikacji, klient może zostać dodany do listy klientów weryfikowanych automatycznie, co oznacza, że przy rejestracji na kolejną aukcję, informację o dopuszczeniu do aukcji klient otrzyma automatycznie od razu, bezpośrednio po zarejestrowaniu się. Uczestniczyć w aukcji można zarówno składając oferty na obiekty z aukcji przed rozpoczęciem licytacji (prelicytacja) jak i składając oferty (kolejne przebiecia) w trakcie trwania aukcji na żywo, obserwując relację online w serwisie. Oferta złożona w prelicytacji przestaje wiązać, gdy inny uczestnik aukcji złoży ofertę korzystniejszą. DESA Unicum zastrzega sobie prawo do ustawiania klientom licytującym przez Internet limitów transakcyjnych. Opisana usługa jest darmowa i poufna. Ponadto, istnieje możliwość oglądania relacji audio-video z Sali Aukcyjnej.

6. Tabela postąpień

cena	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 aukcjoneera

III. PO AUKCJI

1. Płatność

Kupujący zobowiązany jest do zapłaty należności za wycycytowane 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 skorzystania przez DESA Unicum z prawa odstąpienia, DESA Unicum może dochodzić od nabywcy odszkodowania tytułem utraconych korzyści, które obejmują m. in. szkodę spowodowaną brakiem uzyskania opłaty aukcyjnej.

4. Reklamacje

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

5. Odbiór zakupionego obiektu

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

6. Transport i przesyłka

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

7. Pozwolenie na eksport

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

8. Zagrożone gatunki

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

1) DESA Unicum może według swojego uznania odmówić dopuszczenia niektórych osób do udziału w aukcji lub sprzedaży poaukcyjnej. Wszyscy licytujący muszą zarejestrować się przed aukcją, dostarczyć wymagane informacje przewidziane w formularzu rejestracji, okazać dokument potwierdzający tożsamość oraz odebrać tabliczkę z numerem licytacyjnym.

2) Dla wygody licytujących, którzy nie mogą uczestniczyć w aukcji osobiście, DESA Unicum może zrealizować pisemne zlecenie licytacji. W takim przypadku nieobecni licytujący powinni wypełnić formularz „zlecenie licytacji”, który można znaleźć w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub otrzymać w siedzibie DESA Unicum. Kwoty wskazane przez licytującego w zleceniu licytacji nie powinny zawierać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postąpień. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień, zostanie ona obniżona. Aukcjoner nie akceptuje zlecenia licytacji, w którym nie ma wskazanej maksymalnej kwoty, do której DESA Unicum może zrealizować zlecenie. DESA Unicum dołoży starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeśli limit podany przez licytującego jest niższy niż cena gwarancyjna, a stanowi jednocześnie najwyższą ofertę, wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Wszystkie zlecenia licytacji wraz z fotokopią dokumentu tożsamości umożliwiający weryfikację danych osobowych powinny być przesłane (pocztą, faksem bądź e-mailem) albo dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane.

3) Od osób zainteresowanych licytacją przez telefon wymaga się zgłoszenia chęci licytacji telefonicznej poprzez wypełnienie formularza „zlecenie licytacji”, dostępnego w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub w siedzibie DESA Unicum. Wszystkie zlecenia licytacji powinny być przesłane (pocztą, faksem, e-mailem) lub dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Wymaga się również przesłania fotokopii dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych osobowych. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane. Licytacja telefoniczna może być nagrywana, złożenie zlecenia jest równoznaczne z wyrażeniem zgody na nagrywanie rozmowy telefonicznej. Na wypadek trudności z połączeniem telefonicznym licytujący może określić na zleceniu limit, do którego pracownik domu aukcyjnego będzie licytował pomimo braku połączenia. Jeśli żaden limit nie jest określony na zleceniu, pracownik domu aukcyjnego uznaje w takim wypadku, że klient oferuje przynajmniej cenę wywoławczą.

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

5) Usługa licytacji na podstawie zlecenia licytacji nie podlega żadnej opłacie. DESA Unicum zobowiązuje się dochować należytej staranności w realizacji zleceń, jednak

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

4. PRZEBIEG AUKCJI

1) O ile nie zastrzeżono inaczej poprzez symbol, każdy obiekt oferowany jest z zastrzeżeniem ceny gwarancyjnej, która jest poufną minimalną ceną sprzedaży uzgodnioną między DESA Unicum i komitentem. Cena gwarancyjna nie może przekroczyć dolnej granicy estymacji.

2) Aukcjoner może w każdym momencie aukcji wycofać którykolwiek obiekt, ponownie zaoferować przedmiot do sprzedaży (również bezpośrednio po uderzeniu młotkiem) w razie zaistnienia błędu bądź sporu co do wyniku licytacji. W powyższym przypadku aukcjoner może podjąć wszelkie działania, które uzna za stosowne i racjonalne. Jeżeli jakkolwiek spór co do wyniku licytacji powstanie po aukcji, wynik sprzedaży w ramach aukcji uznaje się za ostateczny.

3) Aukcjoner rozpoczyna licytację i decyduje o wysokości kolejnych postąpień. W celu osiągnięcia ceny gwarancyjnej obiektu aukcjoner i pracownicy DESA Unicum mogą składać w toku licytacji oferty w imieniu komitenta bez wskazania, że czynią to w imieniu komitenta, bądź to przez składanie następujących po sobie ofert licytacyjnych, bądź też oferty w odpowiedzi na oferty składane przez innych oferentów. Jeżeli nie ma żadnych ofert na dany obiekt lub oferty są zbyt niskie, aukcjoner może uznać przedmiot za niesprzedany, co sygnalizuje terminem "pass".

4) Ceny na aukcji podawane są w polskich złotych i w tej walucie powinna być dokonana płatność. W odpowiedzi na potrzeby klientów zagranicznych estymacje w katalogu aukcyjnym mogą być podawane także w euro, funtach brytyjskich i dolarach amerykańskich, odzwierciedlając w przybliżeniu cenę przy obecnym kursie waluty. Stosownie do tego estymacje podawane w euro, funtach brytyjskich i dolarach amerykańskich mają charakter wyłącznie orientacyjny.

5) Licytujący, który zaoferował najwyższą kwotę zaakceptowaną przez 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.

6) Każda poaukcyjna sprzedaż obiektów oferowanych na aukcji podlega również **WARUNKOM SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ** oraz **WARUNKOM POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI**.

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

1) Do kwoty wylicytowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 20 % końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.

2) Do kwoty wylicytowanej mogą zostać doliczone inne podatki i opłaty, jeśli w katalogu zaznaczone to zostało odpowiednimi oznaczeniami (patrz: paragraf 1 punkt 10 „Przewodnika dla klienta”: „Legenda”).

3) Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiścić należność w terminie 7 dni od daty aukcji, niezależnie od uzyskania pozwolenia na eksport czy innych pozwoleń. Opłaty mają być uiszczone w polskich złotych gotówką, kartą lub przelewem bankowym:

- 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: BREXPLPWWA3

W tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.

4) Własność zakupionego obiektu nie przejdzie na kupującego, dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu DESA Unicum nie jest zobowiązana do przekazania obiektu kupującemu do chwili przeniesienia własności obiektu na kupującego. Wcześniejsze przekazanie obiektu kupującemu nie jest równoznaczne z przeniesieniem prawa własności obiektu na kupującego ani zwolnieniem z obowiązku zapłaty przez niego ceny nabycia.

6. ODBIÓR ZAKUPU

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

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

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 Nabywcy.

☐ 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 przesyłanych e-mailem, pocztą lub faksem konieczne jest dołączenie kserokopii lub skanu takiego dokumentu). Dane są udostępniane dobrowolnie, jednak ich podanie jest warunkiem koniecznym do wzięcia udziału w licytacji.

[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 wywoławczy.

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 DESA Unicum.

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

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

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

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

WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

- Zgadzam się na przetwarzanie moich danych osobowych przez spółkę DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie, ul. Piękna 1A w celach powyżej przeze mnie określonych.
- Podanie danych jest dobrowolne. Podstawą przetwarzania danych jest moja zgoda. Odbiorcami danych mogą być Podmioty powiązane kapitałowo z DESA Unicum oraz Podmioty świadczące usługi na rzecz DESA Unicum. Mam prawo wycofania zgody w dowolnym momencie. Dane osobowe będą przetwarzane do odwołania zgody lub przez maksymalny okres 10 lat od dnia zakończenia wykonania umowy lub przez okres określony przez przepisy prawa, które nakładają na DESA Unicum obowiązek przetwarzania moich danych.
- Mam prawo żądania od administratora dostępu do moich danych osobowych, ich sprostowania, usunięcia lub ograniczenia przetwarzania, a także prawo wniesienia skargi do organu nadzorczego.
- Administratorem danych jest spółka DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie, z którą w sprawach dotyczących przetwarzania danych osobowych mogę się skontaktować, dzwoniąc pod numer telefonu +48 22 163 66 00 lub poprzez korespondencję elektroniczną na adres biuro@desa.pl.
- Bardziej szczegółowe informacje dotyczące przetwarzania moich danych mogę uzyskać na stronie internetowej www.desa.pl.
- Zapoznałem/-am się i akceptuję WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ I WARUNKI AUTENTYCZNOŚCI domu aukcyjnego DESA Unicum opublikowane w katalogu aukcyjnym.
- Zobowiązuję się do zrealizowania zawartych transakcji zgodnie z niniejszymi WARUNKAMI, w tym do zapłacenia wycenionej 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



PREZENT PEŁEN SZTUKI

Chcesz podarować komuś prezent wyjątkowy, o ponadczasowej wartości?

Podaruj sztukę.

Karta podarunkowa to zupełnie nowa propozycja w ofercie DESA Unicum.

Obdarowany może przeznaczyć środki z niej na wybrane przez siebie dzieło sztuki.

Otwórz bliskiej osobie drzwi do świata Sztuki Współczesnej, Dawnej, Art Deco, Designu, Rzeźby, Biżuterii, Komiksu, Plakatu czy Młodej Sztuki.

Elegancko zapakowaną kartę nabędziesz i zasilisz w siedzibie największego polskiego Domu Aukcyjnego DESA Unicum przy ulicy Pięknej 1A w Warszawie.

AUTORZY TEKSTÓW

Tomasz Dziewicki poz. 6, 9, 10, 13, 14, 17, 21, 26, 28, 29, 30, 32, 35, 40, 43, 44, 45 (red. MSz), 46, 47, 51, 60, 61

Michał Szarek poz. 1, 2, 3, 4, 5, 11, 18, 19 (red.), 22, 25, 31, 33, 41 (red.), 42, 49, 50, 55, 58, 63

Jan Rybiński poz. 27, 36

Autorzy zewnętrzni poz. 7, 8, 15, 16, 20, 23, 24, 34, 38, 48, 52, 53, 54, 56, 62

SZTUKA DAWNA. 8 GRUDNIA 2022 SESJA 1

ZDJĘCIA DODATKOWE I ARANŻACYJNE

poz. 3 Studenci podczas zajęć z malarstwa w pracowni profesora Wojciecha Weissa na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, 1933, źródło: NAC Online

poz. 3 Pierre Auguste Renoir, Akt kobiecy, 1876, Muzeum Puszkina w Moskwie, źródło: Wikimedia Commons

poz. 3 Wojciech Weiss, Akt w niebieskim fotelu, lata 20. XX w., kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 6 Jacek Malczewski, fot. Józef Kuczyński, źródło: archiwum prywatne

poz. 6 Amalia Krieger, fotografia obrazu „Rzeczywistość”, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: archiwum prywatne

poz. 6 Jacek Malczewski. Dzieła. Serya X, z przedmową Stanisława Witkiewicza i tekstem Lucyana Rydla i Teofila Lenartowicza, nakładem Salonu Malarzy Polskich, Kraków 1910

poz. 6 Jacek Malczewski (album), nakładem Rafała Malczewskiego, w zbiorach Miejskiej Biblioteki Publicznej w Radomiu, źródło: Radomska Biblioteka Cyfrowa

poz. 6 „Tygodnik Ilustrowany” 1914, nr 3, s. 43, źródło: Biblioteka Cyfrowa Uniwersytetu Łódzkiego

poz. 6 Jacek Malczewski, Melancholia, 1890–94, Muzeum Narodowe w Poznaniu, źródło: Wikimedia Commons

poz. 6 Jacek Malczewski, Jasełka, 1888, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 6 Jan Matejko, Stańczyk, 1862, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 6 Leon Wyczółkowski, Stańczyk, 1898, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK

poz. 6 Jacek Malczewski, Hamlet polski – Portret Aleksandra Wielopolskiego, 1903, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 6 Jacek Malczewski, Stańczyk, wg Jana Matejki, ok. 1866, Muzeum Narodowe w Warszawie, dzięki uprzejmości Działu Digitalizacji i Dokumentacji Wizualnej MNW

poz. 6 Zakład Fot. Stanisława Bizańskiego, Stanisław Tarnowski, ok. 1900, źródło: Biblioteka Narodowa POLONA

poz. 7 Jacek Malczewski, Umywanie nóg, 1887, Muzeum Narodowe w Poznaniu, źródło: Wikimedia Commons

poz. 8 Olga Boznańska, Portret Paula Nauena, 1893, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK

poz. 8 Okładka katalogu Salonu de la Société Nationale des Beaux-Arts z 1906 roku, źródło: archive.org

poz. 9 Anna Bilińska-Bohdanowiczowa, Półakt męski – studium, około 1885, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 9 Anna Bilińska-Bohdanowiczowa, Półakt męski – studium akademickie,

1883, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 13 Portret Stanisława Wyspiańskiego w 28 roku życia, fot. Szymon Balicer, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 13 Stanisław Wyspiański, Śpiący Mietek, 1904, Muzeum Sztuki w Łodzi, źródło: zasoby.msl.org.pl

poz. 13 Stanisław Wyspiański, Portret dziewczynki w kapeluszu, 1895, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Cyfrowe MNK

poz. 13 Stanisław Wyspiański, Dziewczynka przy wazonie, 1902, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Muzeum Narodowe w Poznaniu, źródło: Wikimedia Commons

poz. 13 Stanisław Wyspiański, Mietek oparty na rękach, 1904, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Cyfrowe MNK

poz. 13 Stanisław Wyspiański, Śpiący Staś, 1904, Muzeum Narodowe w Poznaniu, źródło: Wikimedia Commons

poz. 13 Stanisław Wyspiański, Portret panny Sternbachówny, 1904, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 13 Stanisław Wyspiański, Autoportret w serdaku, 1902, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 13 Stanisław Wyspiański, Chłopiec z kwiatem, 1893, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 13 Stanisław Wyspiański, Róża, 1898, ozdoba z czasopisma „Życie”, źródło: Wikimedia Commons

poz. 13 Stanisław Wyspiański, Apollo, witraż w Domu Towarzystwa Lekarskiego w Krakowie, źródło: Wikimedia Commons

poz. 13 Wanda Dubieńska, Międzynarodowy Turniej Tenisa Ziemnego w Krakowie, wrzesień 1926, źródło: NAC Online

poz. 13 Stanisław Wyspiański, Portret Juliana Nowaka, 1904, kolekcja prywatna, za: Helena Blum, Stanisław Wyspiański, Warszawa 1969

poz. 13 Reprodukacja „Dziewczynki opartej o stół” w katalogu „Stanisław Wyspiański. Dzieła malarskie”, 1925

poz. 14 Leon Wyczółkowski, Kaczeńce, 1903, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 14 Kaczeńce – Leon Wyczółkowski, 1909, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK

poz. 15 Portret Józefa Brandta, około 1875, Zakład Fotograficzny Karoli i Puscha, Biblioteka Narodowa POLONA

poz. 15 Monachium od strony Maximilianeum, fotochrom, 1890–1905, Biblioteka Kongresu, Waszyngton

poz. 17 Marinus Claeszoon van Reymerswaele, Poborcy podatków, I poł. XVI w., Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 17 Feliks Pęczarski, Szulerzy przy świecy, 1845, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 18 Hipolit Lipiński, Autoportret, około 1874, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK
poz. 18 Hipolit Lipiński, Kościół św. Katarzyny w Krakowie, litografia z albumu „Kraków Zagrzebiowi”, wyd. Koło Artystyczno-Literackie w Krakowie, Kraków 1881, karta nr 11, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK
poz. 18 Strona tytułowa „Tygodnika Ilustrowanego”, z 1884 roku z artykułem pośmiertnym o Hipolicie Lipińskim
poz. 18 Hipolit Lipiński, Procesja Bożego Ciała, 1881, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK
poz. 18 Aleksander Gryglewski, Stary ratusz na Placu Wolnica na krakowskim Kazimierzu, około 1862, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK
poz. 18 Wacław Koniuszko, Synagoga, 1883, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW
poz. 21 Aleksander Gierymski, Anioł Pański, 1890, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW
poz. 21 Władysław Podkowiński, Spotkanie, 1892, Muzeum Narodowe w Wrocławiu, źródło: Wikimedia Commons
poz. 22 pocztówka z reprodukcją innej wersji obrazu „Olszynka” Wojciecha Kossaka, Wydawnictwo Salonu Malarzy Polskich, Kraków, przed 1906, źródło: Biblioteka Narodowa POLONA
poz. 22 Wojciech Kossak, Oficer i dobosz, Wydawnictwo Salonu Malarzy Polskich, Kraków, źródło: Biblioteka Narodowa POLONA
poz. 22 Wojciech Kossak, Bój o Olszynkę Grochowską, 1940, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum
poz. 23 Jan Matejko, Portret Marii Maurizio, 1860, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK
poz. 23 Rembrandt van Rijn, Dziewczyna w ramie obrazu, 1641, Zamek Królewski w Warszawie, źródło: Wikimedia Commons
poz. 26 Paul Cézanne, Martwa natura z pigwą, jabłkami i gruszkami, 1885–1887 Białe Dom, Waszyngton, źródło: Wikimedia Commons
poz. 26 Pablo Picasso, Jabłko, 1914, kolekcja prywatna, źródło: Wikimedia Commons
poz. 27 Anna Bilińska-Bohdanowiczowa, Półakt męski, 1885 Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW
poz. 27 Jan Gossaert Mabuse, Neptun i Amfitryta, 1516, Gemäldegalerie

w Berlinie, źródło: Wikimedia Commons
poz. 27 Jean Auguste Dominique Ingres, Studium aktu męskiego, 1801, Beaux-Arts de Paris, źródło: Wikimedia Commons
poz. 28 Artysta malarz Tadeusz Makowski w swojej paryskiej pracowni, źródło: NAC Online
poz. 28 W pracowni Le Fauconniera w Paryżu, fot. Conrad Kickert, około 1913, Od lewej: Makowski, Gromaire, Le Fauconnier, za: Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski. Życie i twórczość, Wrocław-Warszawa-Kraków 1964, s. 66
poz. 28 Okładka katalogu wystawy kolekcji Wojciecha Fibaka w Muzeum Historycznym we Wrocławiu, 1998
poz. 28 Tadeusz Makowski, Autoportret, około 1910, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW
poz. 31 Honoré Daumier, Pracznia (Brzemie), 1853, Galeria Narodowa w Paryżu, źródło: Wikimedia Commons
poz. 31 Mela Muter, Macierzyństwo, 1924, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum
poz. 31 Mela Muter, Macierzyństwo, 1913, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum
poz. 31 Rafael Santi, Madonna ze szczygłem, około 1505–1506, Galeria Uffizi we Florencji, źródło: Wikimedia Commons
poz. 32 Mela Muter z synem Andrzejem w sanatorium w Berck, fotografia, 1918, źródło: Archiwum Emigracji, Toruń
poz. 36 Rafał Malczewski – artysta malarz. Fotografia sytuacyjna, 1935, źródło: NAC Online
poz. 36 Rafał Malczewski, Wiosna w górach, 1937, Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem
poz. 36 Rafał Malczewski, Widok z Cyrhli na Kopiec Wielki, 1927, Muzeum Sztuki w Łodzi
poz. 54 Wojciech Kossak i Michał Gorstkin Wywiórski, Droga z Burgos (północ) – szkic do Panoramy Samosierra, 1900, Muzeum Ziemi Przemyskiej w Przemyśle, źródło: Wikimedia Commons
poz. 54 Fotografia archiwalna wozu Samosierra wykonana podczas podróży Wojciecha Kossaka i Michała Gorstkina Wywiórskiego do Hiszpanii w 1899, za: Wojciech Kossak, Wspomnienia

okładka front poz. 13 Stanisław Wyspiański, „Dziewczyna oparta o stół, portret Wandy Nowakówny”, 1902
okładka II – strona 1 poz. 18 Hipolit Lipiński, „Zupa rumfordzka przed kościołem św. Katarzyny w Krakowie, 1883
strony 2–3 poz. 19 Michał Gorstkin Wywiórski, Kozacy na czatach, 1885
strona 4 poz. 7 Jacek Malczewski, „Umywanie nóg”, 1887
strony 10–11 poz. 28 Tadeusz Makowski, „Zapusty” („La Mi-Carême”), 1929
strony 274–275 poz. 21 Zdzisław Jasiński, Kobiety wiejskie w polu, po 1893
strony 276–277 poz. 17 Feliks Pęczarski, „Spekulanci”, 1844
strony 278–279 poz. 22 Wojciech Kossak, „Olszynka Grochowska”, 1930
strona 280 – okładka III poz. 20 Alfred Wierusz Kowalski, „Litewska sanna”, lata 80. XIX w.
okładka tył poz. 6 Mela Muter, Pejzaż górski („Bergland”), około 1919
koncepcja graficzna Monika Wojnarowska
opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski
zdjęcia Marcin Koniak, Paweł Bobrowski, Marek Krzyżanek
prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl
druk ArtDruk Kobyłka

















