



DESA
UNICUM

SZTUKA DAWNA

XIX WIEK • MODERNIZM • MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 14 GRUDNIA 2023 WARSZAWA

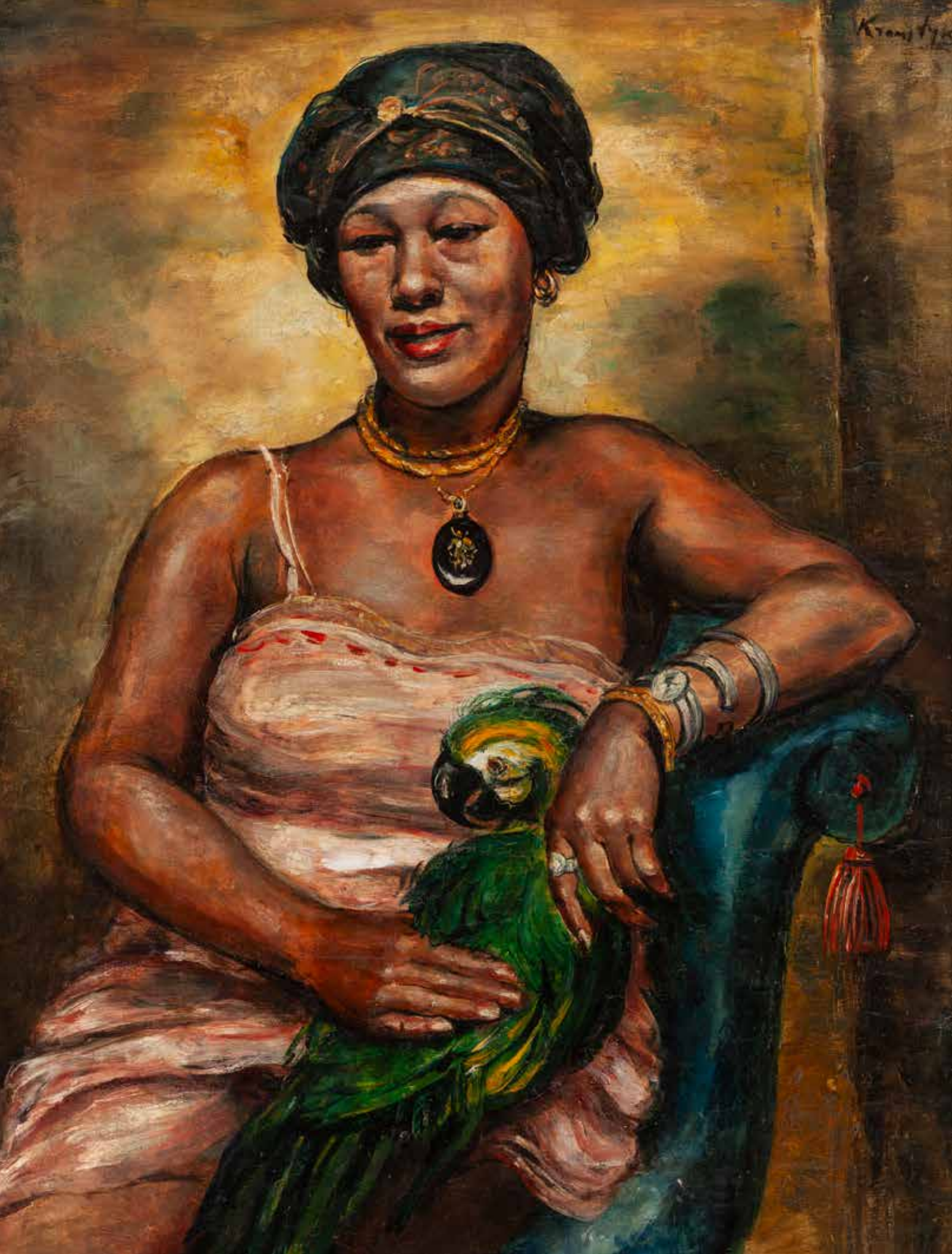












SZTUKA DAWNA

XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 14 GRUDNIA 2023

SESJA I

CZAS AUKCJI

14 grudnia 2023 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

1 – 14 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

Kinga Szymańska

tel. 698 668 221

k.jakubowska@desa.pl

ZLECENIA LICYTACJI

zlecenia@desa.pl, 22 163 67 00

DOM AUKCYJNY

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

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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

BIURO PRZYJĘĆ

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

WYCENY BIŻUTERII

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

PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW

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

ZLECENIA AUKCYJNE

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

WYSTAWY AUKCYJNE

WSTĘP WOLNY
kalendarz wystaw dostępny na www.desa.pl

SEKRETARIAT ZARZĄDU

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

KONTA BANKOWE

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

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

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM JEST CZĘŚCIĄ HOLDINGU



ZARZĄD DESA S.A.

JULIUSZ WINDORBSKI Prezes Zarządu | MARCIN SOBKA Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA S.A.

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

GRZEGORZ KRÓL Członek Rady Nadzorczej | MARCIN CZERNIK Członek Rady Nadzorczej

ZARZĄD DESA UNICUM



AGATA SZKUP
Prezes Zarządu



JAN KOSZUTSKI
Członek Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA UNICUM



JULIUSZ WINDORBSKI
Przewodniczący Rady Nadzorczej



MARCIN SOBKA
Członek Rady Nadzorczej



WOJCIECH DZIAKOWSKI
Członek Rady Nadzorczej

DZIAŁ ROZLICZEŃ

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

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

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

DZIAŁ LOGISTYCZNY

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

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

DZIAŁ FOTO

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

DZIAŁ ADMINISTROWANIA
OBIEKTAMI

Kamil Lisek
Kierownik
k.lisek@desa.pl
tel. 22 163 66 21, 538 818 480

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

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

DZIAŁ KRZYZANEK

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 Kopeć
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
Specjalista ds. marketingu,
Redaktor strony internetowej
m.komorowska@desa.pl
tel. 882 350 575

Karolina Modrykamień-Krzyżanowska
Młodszy specjalista ds. kampanii online
k.modrykamien@desa.pl
tel. 795 122 723

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

Public Relations – pr@desa.pl

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



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



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



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



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



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



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



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



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



MARIUSZ PENDRASZEWSKI
m.pendraszewski@desa.pl
880 334 402



OKTAWIA WRZESIEŃ
o.wrzesien@desa.pl
22 163 67 50, 787 388 666



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



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

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



KAROLINA JANKOWSKA
Specjalista
Sztuka Współczesna
k.jankowska@desa.pl
539 222 774



KATARZYNA SZCZĘŚNA
Specjalista
Sztuka Współczesna
k.szczesna@desa.pl
538 522 885



NICOLE LEWANDOWSKA
Specjalista
Sztuka Współczesna
n.lewandowska@desa.pl
788 244 975



MARTYNA KOLANOWSKA
Specjalista
Sztuka Dawna
m.kolanowska@desa.pl
880 918 882



DAWID KULKIEWICZ
Specjalista
Fine Wine
d.kulkiwicz@desa.pl
532 792 536



WERONIKA ROŚ
Specjalista
Design i Rzemiosło Artystyczne
w.ros@desa.pl
608 566 282



INDEKS

Abramowicz Bronisław	130
Bilińska-Bohdanowiczowa Anna	133
Bohusz-Sięstrzeńcewicz Stanisław	122
Brandt Józef	120–121
Cybis Bolesław	111
Czajkowski Stanisław	153
Epstein Henryk	144
Gottlieb Leopold	141
Gottlieb Maurycy	116–117
Grabowski Stanisław	139
Hayden Henryk	146
Hofman Wlastimil	112–113
Jahl Władysław	140
Kanelba Rajmund	142
Kisling Mojżesz	107–109
Konopacki Jan	124
Kossak Jerzy	126
Kramsztyk Roman	105
Krynicky Nikifor	134
Lenica Alfred	138
Lewicki Leopold	136
Makowski Tadeusz	110
Malczewski Jacek	114
Mańkowski Konstanty	131
Marczyński Adam	137
Matejko Jan	115
Menkes Zygmunt Józef	106
Mędrzycki Maurycy	145
Michałowski Piotr	118–119
Mroczkowski Aleksander	147
Muter Mela	101–104
Olej Mieczysław	151
Pautsch Fryderyk	152
Pillati Ksawery	132
Piotrowski Antoni	123
Pressmane Joseph	143
Pronaszko Andrzej	135
Rapacki Józef	149–150
Sokołowski Zygmunt	129
Styka Adam	155
Styka Jan	154
Suchodolski January	125
Sylvanowicz Nikodem	128
Tetmajer Włodzimierz	127
Wywiórski Michał Gorstkin	148

101 †

MELA MUTER

1876-1967

Martwa natura z prymulkami, lata 30. XX w.

olej/sklejka, 45,5 x 33 cm
sygnowany p.d.: 'Muter'

estymacja:

80 000 - 140 000 PLN

18 300 - 32 000 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artystce

Galerie Gmurzynska, Kolonia

kolekcja prywatna, Europa

„Zdawałam sobie sprawę z tego, że piękne pejzaże tak bardzo urzekają, że ma się ochotę odtworzyć je dokładnie bez swego własnego ich przetwarzania. W przypadku ‚niewdzięcznej natury’ próbuje się je natomiast interpretować, kształtować wg swej woli. Nie ma się wtedy zawrotów głowy i zachowuje się zimną krew, aby bryły odpowiednie walory, kolory umieszczać na właściwych miejscach, wyznaczanych przez sztukę”.

Mela Muter



102 †

MELA MUTER

1876-1967

Zaulek w Awinionie ("Vieux ghetto"), około 1940

olej/sklejka, 55 x 46 cm
sygnowany l.d.: 'Muter'
opisany autorsko (?) na odwrociu: 'Vieux ghetto | No 10F | 60.000 fr'
liczne notatki oraz dwie papierowe nalepki galeryjne

estymacja:
160 000 - 240 000 PLN
37 000 - 55 000 EUR

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

W latach wojennych powstały zarówno serie pejzaży z okolic Awinionu i sceny rodzajowe przedstawiające charakterystyczny dla oeuvre Muter motyw macierzyństwa. W czasie swoich wyjść plenerowych Muter często powracała do tych samych motywów. W jej twórczości regularnie pojawiają się pejzaże przedstawiające widoki Awinionu, przede wszystkim krajobrazy uchwycone z wysokiej skarpy z perspektywą na Rodan. Portretowała nabrzeża, mury i wąskie uliczki starego miasta oraz kamienne mosty na rzece. Szczególnie często w jej twórczości powraca XIV-wieczny Fort Świętego Andrzeja w Villeneuve-lès-Avignon. Artystka przedstawiała ten zabytek wielokrotnie, wyobrażając go jako dominantę w prowansalskim, górzystym pejzażu, poprzecinanym kubicznymi strukturami domów oraz srebrnozielonymi ogrodami oliwnymi.

Niejednokrotnie Muter przechadzała się urokliwymi uliczkami samego Awinio-nu, bacznie obserwując otaczającą ją rzeczywistość. Jak kiedyś, podczas I wojny światowej, obiekty martwej natury, tak wówczas rolę jej modelu przejęła architektura – ta wielka i monumentalna, jak również i ta niepozorna, lecz niezwykle malowni-cza. W gąszczu traktów komunikacyjnych i ciasnej zabudowy miasta często trudno jednoznacznie zidentyfikować konkretne jego fragmenty. Pozwalają na to natomiast ikoniczne budowle Awinionu, które wielokrotnie pojawiają się na obrazach Meli Muter. Należą do nich w głównej mierze świątynie – gotycka bazylika Saint Pierre czy kościo-ły Saint Didier i Saint Augustin. Motyw wąskiej uliczki i wijących się niczym zwinny wąż schodów pojawia się w jej twórczości z tego okresu wielokrotnie. Być może po-wraca ona nieustannie do tego samego kadru, może nawet do tego samego fragmentu miasta, który twórczo interpretuje i zmienia pod kątem plastycznych eksperymentów. To z czasów awiniońskich pochodzi cała seria prac malowanych na sklejkach o zbli-żonych, kameralnych wymiarach, które posiadają być może autorskie opisy – tytuły wraz z rozmiarami podobrazia oraz ceną we Frankach. Na tej podstawie można śmiało wysnuć hipotezę, że są to wszystko dzieła malowane przez Melę podczas pobytu w dawnej stolicy papiestwa w celach zarobkowych, po to, by przetrwać trudny dla niej okres II wojny światowej.



103 †

MELA MUTER

1876-1967

"**Dwie dziewczynki**" ("**Deux fillettes**"), 1916

olej/plótno (dublowane), 109 x 88 cm

sygnowany p.d.: 'Muter'

tytuły historyczne: Dzieci piwnicy (Enfants de Cave / Kellerkinder)

na krośnie malarskim dwie papierowe nalepki: galeryjna i transportowa

estymacja:

700 000 - 1 000 000 PLN

160 000 - 228 000 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artystce

Galerie Gmurzynska, Kolonia

kolekcja prywatna, Izrael

dom aukcyjny Lempertz, Kolonia, czerwiec 2020

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

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

Mela Muter, Galerie Jean-Claude Bellier, Paryż, 26 kwietnia - 21 maja 1966

Mela Muter. Bilder, Aquarelle, Zeichnungen, Galerie Gmurzynska, Kolonia, 20 listopada 1965 - 10 stycznia 1966

LITERATURA:

Mela Muter. Malarstwo / Peinture, katalog zbiorów Muzeum Uniwersyteckiego w Toruniu, red. Mirosław Adam Supruniuk, Towarzystwo Przyjaciół Archiwum Emigracji, Muzeum Uniwersyteckie w Toruniu, Toruń 2010, s. 88 (il., jako „Dzieci piwnicy”)

Mela Muter (1876-1967). Kolekcja Bolesława i Liny Nawrockich, katalog wystawy, oprac. Barbara Brus-Malinowska, Bolesław Nawrocki, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1994, s. 11 (wzmiankowany w kalendarium jako „Dzieci piwnicy”)

Mela Muter 1876-1967. Retrospektiv-Ausstellung, katalog wystawy, Galerie Gmurzynska w Kolonii, Köln 1967, s. nlb. (13, il.), nr kat. 23 (jako „Kellerkinder”)

Mela Muter, katalog wystawy, Galerie Jean-Claude Bellier w Paryżu, Paris 1966, s. nlb., nr kat. 2 (jako „Deux fillettes”)

Mela Muter. Bilder, Aquarelle, Zeichnungen, katalog wystawy, Galerie Gmurzyńska w Kolonii, Köln 1965, s. nlb. (14),

nr kat. 17 (jako „Zwei Mädchen”)

J. Rollin, Mela Muter, peintre de l'amour de vivre, „Peuples Amis. Revue de l'Amitié Franco-Polonaise” 1955, nr 55, s. 18 (il.)



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

Mela Muter



MELA MUTER: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI



MELA MUTER

WNIKLIWA PORTRECISTKA

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

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

Prezentowane studium portretowe dwóch dziewczynk bliskie jest wyrazowi czołowych malarzy modernistów końca XIX stulecia. Ekspresyjność formy i mięsistość farby, jaką pracował van Gogh, silnie wpływały na strukturę plastyczną obrazów artystki, zaś intymne sceny codzienne o zgaszonej barwie, jakie wykonywał Vuillard oddziaływały na dobór tematów przez Muter. Pracując płamą barwną budowaną z drobnych, acz wyrazistych uderzeń Muter złożyła tym obrazem czytelną deklarację swoich malarskich autorytetów. W swoich przedstawieniach z przyglądała się małym modelom z wielką czułością, współtworząc ze Stanisławem Wyspiańskim i Tadeuszem Makowskim pierwszą linię dziecięcego portretu w sztuce polskiej. Muter precyzyjnie zakomponowała obraz. Ujęła modelki nieco z góry, tworząc napięcie zarówno przestrzenne, jak i natury psychologicznej. Obraz powstał w 1916 roku w Szwajcarii, a jego powstanie poprzedziło studium olejne znajdujące się obecnie w zbiorach Muzeum Uniwersyteckiego w Toruniu.

Tak o omawianej wrażliwości malarskiej artystki pisał Mieczysław Sterling, antykwariusz i krytyk sztuki: „Portrety Meli Muter są do głębi podjętą kwintesencją człowieka, spostrzeżoną w jakimś bardzo nieuchwytnym, nieraz może jedynym momencie zdrady wewnętrznej przed innym człowiekiem. Jest to portrecistka obdarzona wielką umiejętnością wnikania w życie ludzkie, umiejętnością oddawania bardzo mozolnie wyszukanej prawdy o człowieku portretowanym w wyrazie twarzy, w układzie ciała, w ułożeniu i wyrazie rąk i podawania tej prawdy w formie bardzo bezwzględnej” (Mieczysław Sterling, Z paryskich pracowni. August Zamoyski – Mela Muter, „Głos Prawdy” 1929, nr 6, s. 3).



Mela Muter, Dzieci piwnicy – studium do obrazu, 1916, Muzeum Uniwersyteckie w Toruniu





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

104 †

MELA MUTER

1876-1967

"Pejzaż z Południa" ("Paysage du Midi"), lata 20. XX w.

olej/plótno, 65 x 81,5 cm
sygnowany p.d.: 'Muter'
na odwrociu l.d. okrągły stempel celny
na krośnie malarskim oraz na ramie papierowe nalepki galeryjne

estymacja:
400 000 - 600 000 PLN
91 000 - 137 000 EUR

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

WYSTAWIANY:
Mela Muter, Galerie Jean-Claude Bellier, Paryż, 26 kwietnia - 21 maja 1966

LITERATURA:
Mela Muter, katalog wystawy, Galerie Jean-Claude Bellier w Paryżu, Paris 1966, s. nlb., nr kat. 30 (jako „Paysage du Midi”)



POD SŁOŃCEM POŁUDNIA

Pejzaż zajmuje w plastycznym oeuvre Meli Muter równie istotne miejsce, co portret. Trudno właściwie określić rangę czy przewagę jednego gatunku nad drugim. W odróżnieniu od chociażby Olgi Boznańskiej – wielkiej artystki pracowni, u której pejzaż pojawia się co najwyżej jako kadr uchwycony z okna atelier – u Muter krajobraz stanowi wiodące medium wyrazu. Jak pisała po latach sama malarka: „Piękne pejzaże tak bardzo urzekają, że ma się ochotę odtworzyć je dokładnie, bez swego własnego ich przetwarzania. W przypadku „niewdzięcznej natury” próbuje się je natomiast interpretować, kształtować według swej woli. Nie ma się wtedy zawrotów głowy i zachowuje się zimna krew, aby bryły, odpowiednie walory, kolory umieszczać na właściwych miejscach, wyznaczanych przez sztukę” (Mela Muter, Wspomnienia, ok. 1963, rękopis w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej w Toruniu).

Lata 20. i 30. w twórczości Muter to głównie eksploracja południowego wybrzeża Francji. To podróże do stosunkowo niewielkich, kameralnych miast portowych, takich jak Saint Tropez, a w szczególności do ulubionego przez malarkę Collioure. To także wyprawy do tak dużych portów, jak ten w Marsylii. Jak pisał w kontekście eksponowanych w 1924 roku na wystawie prac malarki:

„(...) pejzaże z Południa żyją własnym życiem niezwykle skupionem, jędrnem i bolesnem w swem napięciu, a przecież bez śladu rezygnacji czy biernej rozpaczcy (...)”.

Edward Woroniecki, Artyści polscy w Paryskim Salonie, „Tygodnik Ilustrowany” 1924, nr 7, s. 100

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

Muter znakomicie łączy w prezentowanym pejzażu barwy. Nasycone brązy, żółcie i ugry zestawia na zasadzie kontrastu ze szmaragdami i głęboką ultramaryną. Syntetyzuje i geometryzuje kształty. Widoczne są w jej kompozycji echa najważniejszych modernistów europejskich, do których sama świadomie się odwoływała, mówiąc: „Przechodząc kiedyś ulicą, spostrzegłam w oknie wystawowym obraz, który uczynił na mnie olbrzymie wrażenie. Gdy po długim przyglądaniu się weszłam do sklepu, przyjął mnie tęgi pan. Był to sam Vollard, mecenas sztuki impresjonistycznej. Obraz, który tak mnie wzruszył, był dziełem Gauguina. Obok znajdowały się utwory Cézanne’a, Van Gogha i inne Gauguina. Obrazy Gauguina i wyżej wymienionych impresjonistów dokonały we mnie przełomu. Cézanne nauczył mnie myśleć plastycznie”. Wpływ mistrza z Aix jest tutaj nad wyraz widoczny. Muter w bardzo ciekawy sposób interpretuje zagadnienie perspektywy powietrznej eksplorowane przez Cézanne’a, szczególnie w pejzażach z południa Francji.



Vincent van Gogh, Gaj oliwny, 1889, Minneapolis Institute of Art



Paul Cézanne, Góra Sainte-Victoire z wielką sosną, ok. 1886, Courtauld Gallery w Londynie

105

ROMAN KRAMSZTYK

1885-1942

"Kobieta z papugą", około 1925-27

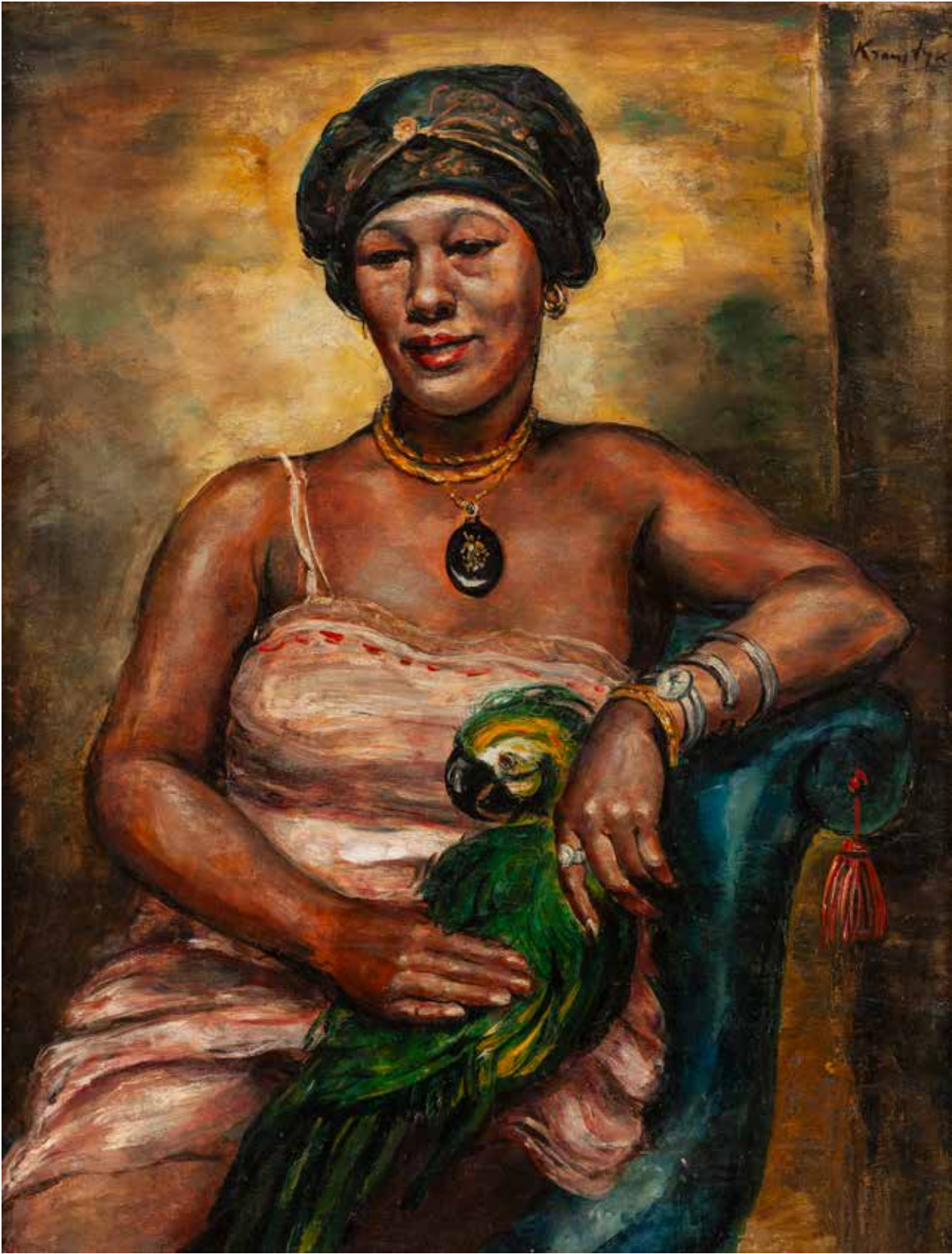
olej/plótno, 92 x 71 cm
sygnowany p.g.: 'Kramsztyk'
historyczne tytuły: Mulatka, Murzynka z papugą (Négresse au perroquet)

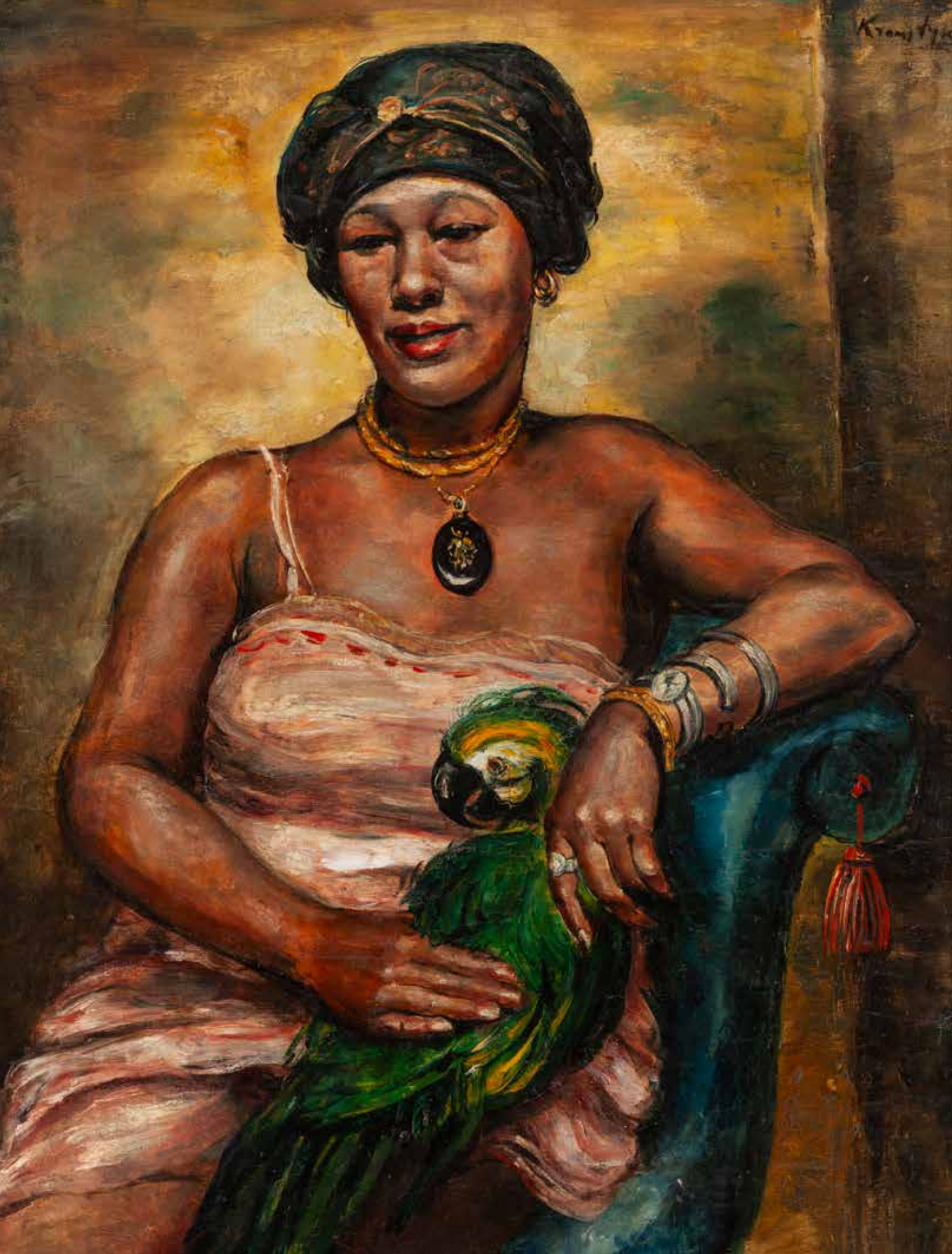
estymacja:
600 000 - 800 000 PLN
137 000 - 183 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Izrael
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Salon d'Automne, Grand Palais des Champs Élysées, Paryż, 5 listopada - 18 grudnia 1927

LITERATURA:
Renata Piątkowska, Między „Ziemiańską” a Montparnasse'em. Roman Kramsztyk, Warszawa 2004, s. 222, nr kat. I/105 (jako „Murzynka z papugą”)
Roman Kramsztyk 1885-1942, katalog wystawy, oprac. Renata Piątkowska, Żydowski Instytut Historyczny, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1997, s. 192 (il.), nr kat. I/96 (jako „Murzynka z papugą”)
Zygmunt Stanisław Klingsland, Les Polonais au Salon d'Automne, „Pologne Littéraire” 1928, nr 18, s. 3 (il. jako „Négresse au perroquet”)
Edward Woroniecki, Paryski salon Jesienny w 1927 roku, „Świat” 1928, nr 1, s. 3 (il. jako „Mulatka”)
Polska sztuka w paryskim salonie Jesiennym, „Światowid” 1927, nr 48, s. 11 (il. jako „Kobieta z papugą”)
„Le Crapouillot” 1927, nr 11 (il.)
archiwalna fotografia obrazu, 1927, Narodowe Archiwum Cyfrowe, sygn. 1-K-3767





PORTRET PONAD WSZYSTKO

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).

Na płótnach Kramsztyka oprócz znanych z imienia i nazwiska osobistości wielokrotnie pojawiają się także anonimowi modele, a liczną grupę stanowią wśród nich przedstawiciele pozaeuropejskich narodowości. Zainteresowanie egzotycznymi typami fizjonomicznymi stanowi poniekąd aspekt właściwy dla malarstwa dwudziestolecia międzywojennego. Zważywszy na kolonialną historię Francji, owa fascynacja staje się nad wyraz widoczna w tym właśnie środowisku. Kramsztyk obyty i zaznajomiony z paryskim kręgiem artystycznym także przyswoił sobie właściwe dla niego aspekty stylistyczne i tematyczne. Egzotyczne postaci, wizerunki mieszkańców Afryki czy Azjatów, pojawiają się u niego już od około połowy lat 20., ale jak pisze Piątkowska, szczególnie „W latach 30. artysta uciekał w egzotykę, jego modelami byli czarnoskórzy muzycy, mały Chińczyk zonglujący nożami czy chiński Kucharz, w którym młody mężczyzna zastygł, jakby zatrzymany w filmowym kadrze, z nożem w ręku uniesionym nad rybą” (Renata Piątkowska, Między „Ziemianką” a Montparnasse’em. Roman Kramsztyk, Warszawa 2004, s. 109). Ów wzmiankowany zongler pojawił się zresztą obok „Kobiety z papugą” na Salonie Jesiennym w 1927 roku, na tym samym Salonie, na którym Tamara Łempicka wystawiła jeden ze swoich ikonicznych obrazów – akt „La Belle Rafaela”.



Roman Kramsztyk, Akt z wachlarzem, ok. 1930, kolekcja prywatna



Roman Kramsztyk, Dzieci chińskie, ok. 1930, obraz zaginiony



M. Marylski: Trzy pokolenia.



Myszkowski: Z Bretanii (akwarela).



POLSKA SZTUKA W PARYSKIM SALONIE JESIENNYM.

S. LONDYŃSKI, PARYŻ.



Kramsztyk: Z Dalekiego Wschodu.



Gwoźdecki: Autoportret.



Franciszek Blak: Żywa.



Mela Muter: Studjum portretowe.



Gwoźdecki: Studjum głowy kobiecej.



Kramsztyk: Kobieta z papugą.



Kanelba: Kobieta bretońska.



Geppert: Polowanie z sokół.



Menkes: Autoportret.



Dobrzycki: Martwa natura.



Roman Kramsztyk na wystawie swoich prac w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie, listopad 1932

106 †

ZYGMUNT JÓZEF MENKES

1896-1986

Portret kobiety w bordowym berecie

olej/plótno (dublowane), 65,5 x 50 cm
sygnowany p.g.: 'Menkes'
na ramie nalepka firmy transportowej

estymacja:

160 000 - 250 000 PLN

37 000 - 57 000 EUR

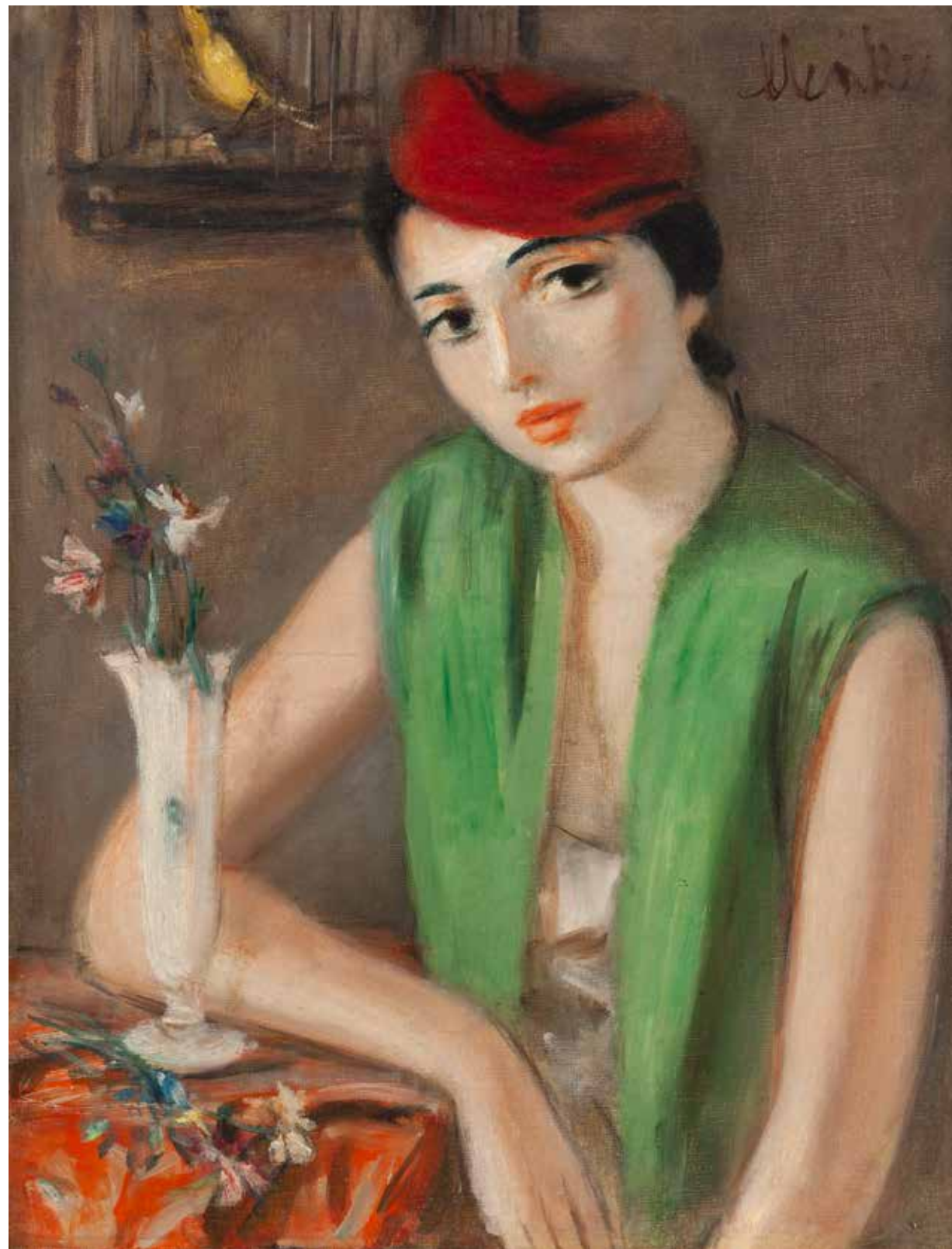
POCHODZENIE:

dom aukcyjny Boisgirard et Associés, Paryż, grudzień 2009

kolekcja prywatna, Polska

„(...) Menkes kocha materię. Linią, kolorem, światłem wydobywa jej soczystość, sensualność. To służy mu zarówno do wyrażenia zachwyty dla natury, w którą jest ciągle wsłuchany, jak i dla dramatu ludzkiej kondycji. Tęsknota i nigdy nienasycony niepokój, szukanie coraz głębszych pokładów psychicznych i biologicznych tchną z każdego dzieła. Każdy przedmiot, na pozór codzienny, zwyczajny, żyje samodzielnym życiem. Martwa natura nigdy nie jest martwa, ma swoje utajone ‘ciche życie’”.

Władysława Jaworska, Zygmunt Menkes. Malarz École de Paris, „Biuletyn Historii Sztuki”, 1996, nr 1-2, s. 19



EKSPRESYJNOŚĆ LIRYZMU

PORTRET W SZTUCE ZYGMUNTA MENKESA

Jednym z głównych motywów twórczości Zygmunta Menkesa są postacie kobiece przedstawione we wnętrzu. Ich syntetyczne ujęcia wzbogacał wyrazisty kontur, często odseparowany od plamy barwnej. Przedstawienia te dzięki rozwiązaniom plastycznym, jak i dzięki ujęciu różnorodnych deseni tkanin, tapet, strojów i przedmiotów wyróżniają się szczególną dekoracyjnością. „Artysta zawsze pracuje z modelem lub z zaaranżowaną martwą naturą. Nie próbuje jednakże ich imitować, lecz traktuje jako odnośnik, dzięki któremu realizuje swój abstrakcyjny koncept będący zaczynem pracy. Ciągłe wraca do modelu celem odświeżenia swego wrażenia. Nie waha się zniekształcać: jego typowe głowy mają kształt gruszek, a szyje są wydłużone. Ludzkiej postaci używa on tak, jak traktuje obiekty martwej natury, podporządkowując ją nadrzédnemu celowi. Czasem w dalszym stadium szuka uproszczeń, pomijając wiele z rzeczywistości, a nawet odrzucając pewne partie, jeśli jest to potrzebne do całościowej koncepcji dzieła. Efektem jest obraz, w którym temat odbieramy jako wtórny w stosunku do kompozycji, bogactwa faktury czy wyśmienitego koloru” (Sigmund Menkes 1896-1986, Riverdale, New York 1993, s. 19). „Artysta widzi w modelu jedynie swą własną rzeczywistość, tę, którą już od dawna zapisał w pamięci i której kształty zostały nadane przez jego wrażliwość. Jeśli posługuje się modelem, to tylko po to, aby odnaleźć w nim - a także sprawdzić - swą własną wizję i koncepcję” (Sigmund Menkes 1896-1986, Riverdale, New York 1993, s. 18).

W portrecie dziewczyny w bordowym berecie artysta posłużył się znamiennym dla swojej twórczości zabiegiem dynamizowania liryzmu przedstawienia. Nie zaniedbując artystycznego profilu świetnego kolorysty, Menkes pracuje nad konturem, wydobywającym zmysłowość materii modelu. Pracując z soczystymi kolorami lokalnymi, pod każdym spojrzeniem obraz zyskuje nową świeżość i odnawia się jego wrażenie realności. Artysta zwraca uwagę na korespondencję barw ujętych w obrazie oraz na urozmaicenie fakturalne malowanych przedmiotów. Menkes nadaje modelce subtelą tonację, której wyraz zdaje się symptomatyczny, gdyż „oglądając uważnie jego obrazy, można zauważyć, że pod ową zewnętrzną szorstkością kryje się szczególna wrażliwość, bowiem jego płótna składają się z niezliczonej ilości prawie niedostrzegalnych dotknięć pędzla; kolory skrzą się jak klejnoty, a łącząc się, tworzą ostateczną wspaniałą tonację” (Sigmund Menkes 1896-1986, Riverdale, New York 1993, s. 19).

W prezentowanym w katalogu portrecie czytelne są nawiązania Menkesa do nurtów środowiska artystycznego, w których pracował artysta. Związany z paryską bohemą École de Paris Menkes celnie nawiązał do repertuaru fowistycznych środków wyrazu, podpierając się osiągnięciami sztuki portretowej Henri Matisse’a, a także abstrakcjonizmu fizjonomii Pabla Picassa. Omawiana praca jest dobrym przykładem twórczości artysty z okresu paryskiego, w której indywidualnie pojmowany realizm dominuje jeszcze nad pełną dynamizmu syntezą form rozwiniętą dopiero w okresie nowojorskim.





Zygmunt Menkes, marzec 1981, Nowy Jork, fot. Czesław Czapliński

107 ↑

MOJŻESZ KISLING

1891-1953

"Młoda dziewczyna" ("Jeune fille"), 1948

olej/plótno, 73 x 54 cm
sygnowany, datowany i opisany l.g.: 'Kisling | Sanary | 1948'

estymacja:
500 000 - 800 000 PLN
114 000 - 183 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Marsylia
kolekcja prywatna, Francja

LITERATURA:
Jean Kisling, Jean Dutourd, Kisling 1891-1953, katalog raisonné, t. 3, Paryż 1995, nr kat. 240 (il.)

„Nie ma niczego poza Paryżem. Wszystko – idee, ludzie, wizje malarstwa dla nadciągające-
go wieku – wszystko można znaleźć tylko w Paryżu. Dla mnie jest trochę za późno.
Wiek, rodzina, przyzwyczajenia. Lecz ty – ty masz talent, młodość, siłę, odwagę”.

Józef Pankiewicz do Mojżesza Kislinga, cyt. za: Joseph Kessel, Kisling, w: Kisling 1891-1953, katalog raisonné,
t. 1, Torino 1971, s. 2





MELANCHOLIA PORTRETU

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 Grisem 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, zaprzysiężając 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 nowoczesnie 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 maniery 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 przesześć 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 bladozielonej sukni zróżnicowanej fragmentem wystającego paska od ciepłymi barwami malowanej twarzy modelki. O subtelności techniki Kislinga świadczy zawężenie palety obrazu przy jednoczesnym eksponowaniu delikatnych półtonów przebiegających szczególnie w partii sukni, na której artysta pokazuje subtelne wariacje koloru, odtwarzając zdołbiący ją ornamentalny wzór. Co dla niego typowe, artysta posługuje się bardzo ograniczonym modelunkiem 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.



Mojżesz Kisling, Artysta w pracowni przy Rue Joseph-Bara 30, 1929

108 †

MOJŻESZ KISLING

1891-1953

Akt siedzący blondynki ("Nu blond"), 1927

olej/plótno, 65,4 x 54,6 cm
sygnowany p.d.: 'Kisling'

estymacja:

900 000 - 1 200 000 PLN

205 000 - 274 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Pani Evans, Nowy Jork

Christie's, Nowy Jork, listopad 1990

kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

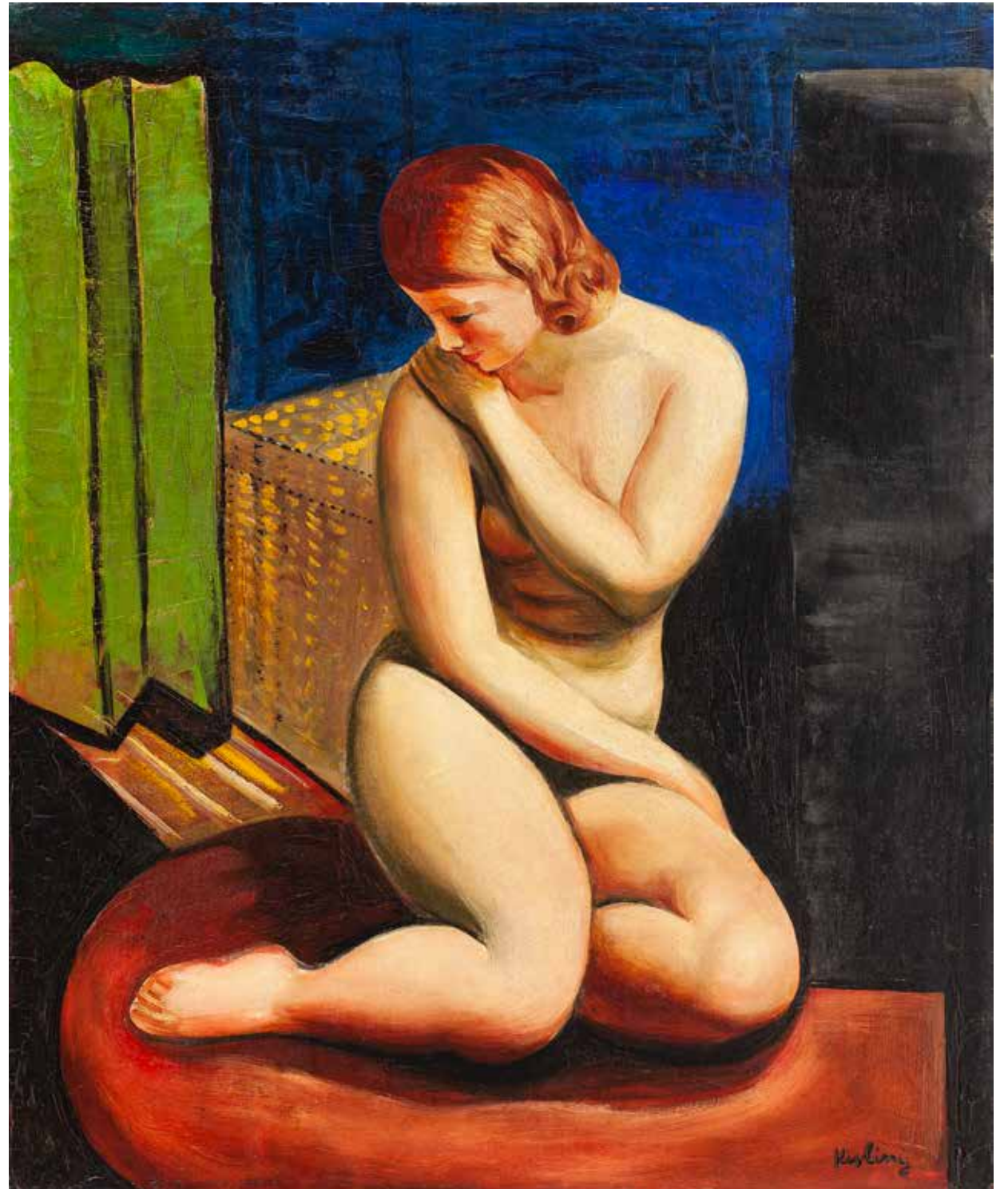
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Joseph Kessel, Kisling 1891-1953, katalog raisonné, red. Jean Kisling, t. 1, Paris 1971, nr kat. 42, s. 330 (il.)

„(...) Tylko artysta, który osiągnął mistrzostwo p. Kislinga, może nadawać aktom i portretom taką siłę wyrazu, posługując się jednocześnie środkami pozornie prostymi. Nie troszczy się on wcale w swych dziełach (...) o dokładność rysunku i koloru. Za pomocą kilku odcieni różu, jasnego mahoniu lub bursztynu, tworzy prawdziwe symfonie, powściągliwe, lecz wykwintne”.

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





SENSUALNY EROTYZM KISLINGA

W 1914 akty po raz pierwszy pojawiają się w oeuvre Kislinga. Przedstawienia te powstawały w pracowni przy Rue Josphe-Bara. Obrazował przede wszystkim najmowane modelki. Najczęściej malował słynną Kiki, zwaną również jako jego damską odpowiedniczkę, czyli „królową Montparnassu”. W rzeczywistości nazywała się Alice Ernestine Prin. Była najchętniej portretowaną modelką XX-lecia międzywojennego.

Akty Kislinga wyróżniał giętki linearyzm, delikatna karnacja, często też orientalna uroda modelek, przejrzysta oraz niebanalna kolorystyka. Krytycy porównywali jego sylwetki do dzieł Sandro Botticellego.

Akty Kislinga, tak jak jego portrety, cechowały się czasem intensywnym kolorem. Malował szeroko, dużymi plamami o gładkiej, czystej powierzchni. W tle zazwyczaj znajdował się pejzaż, neutralne wnętrza bądź tkaniny. Kobiety na jego obrazach przybierały siedzące oraz leżące pozy. Spoczywały one zazwyczaj na atlasowych kanapach bądź tkaninach. Wizerunki te były swoistym stylowym nawiązaniem do konwencji malarstwa salonowego. Akt siedzącej blondynki „Nu blond” z 1927 wpisuje się w typowe dla Kislinga przedstawienia aktów kobiecych, bliskich sztuce klasyków paryskiej sztuki nowoczesnej początku XX wieku.

W swojej pracowni artysta zawiesił fotografie kobiet o różnym typie urody, z wielu stron świata, o różnej narodowości oraz bogatych tradycyjnych strojach. Takie otoczenie sprawiało, że czuł się zainspirowany oraz pobudzało go to do tworzenia nowej jakości portretu i aktu. Na portretach widniał często wizerunek jego żony Renée, ale również kobiet zlecodawczyń. Bohaterkami aktów były anonimowe kobiety zapraszane przez niego do pracowni oraz modelki tego okresu. Artysta wybierał do swych obrazów modelki o migdałowatych oczach, o wyjątkowej urodzie. Wyraźne w tym typie przedstawień są wpływy malarstwem jego przyjaciela z pracowni – Modiglianego.

Oprócz osławionej modeli Kiki artyście pozowała francuska Kreolka – Aicha, która była rozpoznawalna ze współpracy z Pascinem. Kolejno siostry Bronia i Tylia Perlmutter wywodzące się z rodziny polskich Żydów oraz Arletta, Khera i Adrienne Leguin Rugerup. Tytułowa blondynka z obrazu Kislinga prezentuje znakomity okres twórczości artysty.



Vive la
France
Kisling

Niewątpliwym impulsem dla Mojżesza Kislinga, aby wyjechać z Krakowa do Paryża, były słowa jego nauczyciela Józefa Pankiewicza. Mentor uważał, że tylko w stolicy Francji możliwy jest pełen rozwój artystyczny. Uważał tak, ponieważ było to miejsce zrzeszające artystów z całego świata, którzy tworzyli nowe idee oraz kreowali przyszłość sztuki. Dzięki przyjaźni z pisarzem Szalomem Aszem udało mu się zdobyć prywatne stypendium, aby rozpocząć swą naukę w mieście nad Sekwaną około 1911.

Po przybyciu w to miejsce Kisling utrzymywał bliskie kontakty z polskimi artystami - Gottliebem oraz Ślewińskim. Podróżował coraz więcej po Francji, między innymi na południe, czerpiąc wraz z innymi artystami inspirację do swych dzieł. W ten sposób powstały martwe natury z owocami z Audierne, które pozwoliły mu na debiut w na Salonie Jesiennym w 1912. Zdobył protekcję swojego pierwszego marszanda - Adolfa Baslera. Człowiek ten miał szerokie wpływy, dzięki czemu rozpowszechnił sztukę Kislinga także w Niemczech. Zaowocowało to kolejnymi wystawami: Nowej Secesji Monachijskiej w Galerie Dietzel w Monachium oraz berlińskiej Wolnej Secesji. Malarz z chęcią spędzał czas w towarzystwie polskiej emigracji. Należał do Towarzystwa Artystów Polskich. Zamieszkał na mansardzie hotelu na rue des Beaux-Arts, następnie na Montmartre, w Bateau-Lavoir, czyli domu połączonym z pracowniami artystycznymi. W tym okresie zaprzyjaźnił się z Pabłem Picassem, krytykami - Maxem Jacobem, Guillaume'em Apollinaiem oraz André Salmonem. Kisling również często pozował jako model dla Jeana Marchanda, Haydena oraz Romana Kramsztyka. Po powrocie do Paryża z pobytu Céret wynajął mieszkanie na Montparnasse. Tam wówczas zaczęło się spotykać całe środowisko artystyczne, w tym Picasso, Derain i Gris. Kisling zyskał sympatię całej socjety. Urzekł swoją osobowością, był niesamowicie towarzyski oraz pomocny. Żywo uczestniczył w konwersacjach, był stałym gościem balów, maskarad oraz wszelkich spotkań w kawiarniach. Zyskał tytuł „księcia Montparnasse'u” oraz zaskarbił sobie serca bohemy Paryża.

Styl malarski Kislinga bardzo szybko ewoluował. W latach 1912-18 kreował się jego język malarski, od nawiązań do Cezanne'a po fascynację kubizmem i ekspresjonizmem. Nie było to dla niego wystarczające, artysta nadal próbował odnaleźć nową formułę realistycznego malarstwa. Udało mu się to w malowanych portretach około 1912. Postaci Kislinga już wtedy mają wyraźnie zarysowane kontury, czytelne rysy twarzy. Fascynacja kubizmem rozwinęła się podczas wyjazdu Kislinga w Pireneje, ich wschodnią część do miejscowości Céret. Przybywali tam również Pablo Picasso, Juan Gris, Henri Matisse, Georges Braque oraz Manolo. Malarz starał się początkowo stosować do zasad geometryzacji kompozycji, natomiast nie łączyła się ona z jego osobowością, która była niezwykle żywiołowa.

Artysta został powołany do Legii Cudzoziemskiej. W 1917 został ranny i następnie zamieszkał w Saint-Tropez. Miejscowość ta silnie rezonowała na jego malarstwo. Nowe dzieła były pełne intensywnych barw, światła. Wyróżniała je niezwykła dokładność konturu. Jego styl zbliżył się ku magicznemu realizmowi. W jego twórczości obok pejzażu zaczął dominować portret oraz akt. Portretował głównie kobiety oraz dzieci o bardzo melancholijnym wyrazie twarzy. Ujmował postaci w popiersiu oraz do kolan z głową ukazaną w trzech czwartych lub na wprost. Jego postaci charakteryzowały szeroki zarys oczu oraz idealizacja. Dzieła cechował linearyzm i nawiązywanie do dzieł malarstwa holenderskiego XVII wieku, do twórczości Jeana Auguste'a Dominique'a Ingresa.

Rok 1919 był przełomowy dla jego kariery, wystawił wtedy w galerii Druet swoje najwybitniejsze dzieła. Wystawa była jego wielkim sukcesem zawodowym.

Kolejna wojna spowodowała, iż artysta ze względu na swe pochodzenie musiał wyjechać z Francji. Przez kolejne sześć lat zamieszkiwał w Nowym Jorku. Po wojnie powrócił do swojej rodziny nad lazurowe wybrzeże, do miejscowości Sanary-sur-Mer.

109 †

MOJŻESZ KISLING

1891-1953

Portret brunetki, 1935

olej/ płótno, 41 x 33 cm
sygnowany l.g.: 'Kisling'
na krośnie malarskim papierowa nalepka galeryjna
na krośnie oraz na ramie liczne notatki

estymacja:

300 000 - 500 000 PLN

68 000 - 114 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Lucy Kieffer, Paryż

Galerie de la Présidence, Paryż

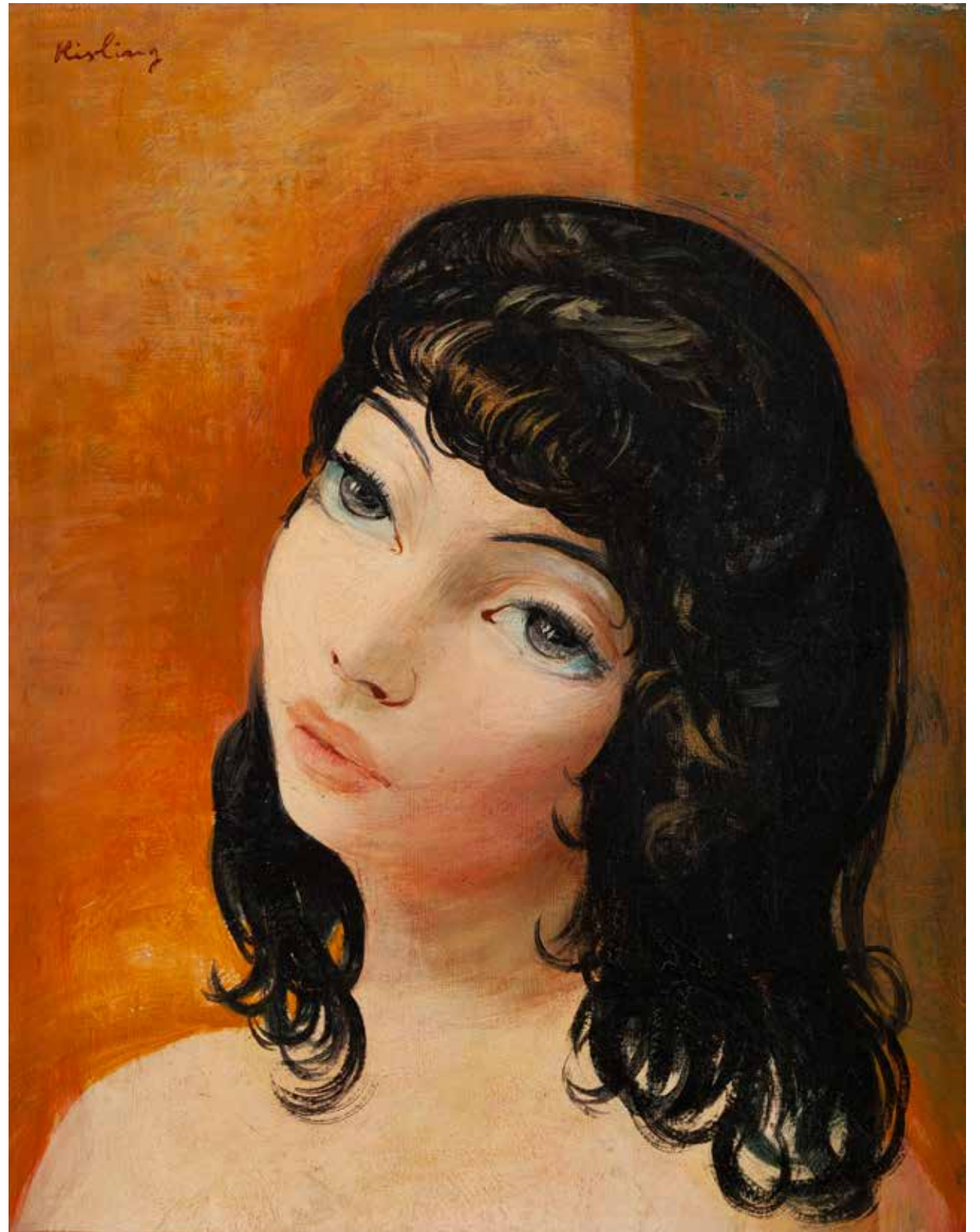
kolekcja prywatna, Paryż

LITERATURA:

Joseph Kessel, Henri Troyat, Kisling 1891-1953, katalog raisonné, t. 2, Torino 1982, s. 137, nr 42 (il.)

„Wiem, że nie można wnieść do malarstwa nic nowego, ponieważ tworzywo jest zawsze to samo, a nasze środki działania są niezmiennie, i że malarzowi pozostaje tylko jedna droga: natchnąć te same odwieczne przedmioty własną uczciwością malarską”.

Mojżesz Kisling, „L'Art Vivant” 1925



110

TADEUSZ MAKOWSKI

1882-1932

"Dziewczynka z kapeluszem i kwiatami" ("Jeune fille au chapeau et fleurs"), 1925

olej/plótno, 80 x 54 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Tade Makowski | 925'

estymacja:
1 000 000 - 1 500 000 PLN
228 000 - 342 000 EUR

POCHODZENIE:
własność p. Heskia, Paryż
spadkobiercy kolekcji
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, czerwiec 2019
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Tadé Makowski. Peintures et dessins, Galerie Berthe Weill, Paryż, 7-20 lutego 1927

LITERATURA:
Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski. Życie i twórczość, Wrocław 1964, s. 345, nr kat. 405 (opisana na podstawie fotografii ze zbiorów artysty)
Tadé Makowski. Peintures et dessins, du 7 au 20 Fevrier 1927, katalog wystawy, tekst Louis Leon-Martin, Galerie Berthe Weill, Paris 1928, s. nlb, poz. kat. 10

„To, co nazywasz anemią, jest wyrafinowanym smakiem. Unikam silnych barw, bo wrzeszczą – wolę przytłumione piano. Duszy mej odpowiadają anemiczne, biedne dzieci, zwiędłe kwiaty lub dyskretne w kolorze, wolę łagodne światło szarych dni niż gwałtowne kontrasty słońca”.

Tadeusz Makowski, cyt. za: Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski. Życie i twórczość, op. cit., s. 190



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

Tadeusz Makowski w swojej paryskiej pracowni



TADEUSZ MAKOWSKI: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI



„W tych kilku wymienionych portretach oraz szeregu innych, których ze względu na zbyt wielką ilość wymienić niepodobna, widzimy – w zestawieniu z rokiem poprzednim – większy wysiłek w kierunku upoetycznienia małego modelu za pomocą maksymalnego wysubtelnienia formy i koloru. Rozgrywanie barwnych symfonii w najsubtelniejszych tonacjach: różowych, błękitnych, liliowych, delikatność materii malarskiej doprowadzona zostaje do wirtuozerii, jaką dotąd artysta zarezerwował niejako dla swych kompozycji kwiatowych. Galeria dziecięcych portretów i studiów portretowych, malowana z tą maestrią koloru i utrzymana w atmosferze intymności i poezji (...) jest głównym nurtem twórczości artysty w latach 1923-1927”.

Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski. Życie i twórczość, Wrocław 1964, s. 169



„SYMFO니아 BARWNA W NAJSUBTELNIEJSZYCH TONACJACH”: TADEUSZ MAKOWSKI INTYMNIE

Po formatywnym okresie studiów w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, kontakcie z kubizmem Henriego Le Fauconniera oraz fascynacji bretońskim folklorem i mistrzami niderlandzkimi, Tadeusz Makowski u progu lat 20. XX stulecia zaczął kierować się ku neoromantycznej sztuce intymnego wejścia w duszę dziecka. W 1918 powstały pierwsze portretowe studia i odtąd figura dziecka stała się centralnym motywem w twórczości malarza.

Przyjechawszy do Paryża w 1909, 26-letni Makowski zetknął się ze sztuką Paula Gauguina, malarza bretońskich wieśniaków i polinezyjskich dziewcząt, który zmarł pięć lat wcześniej, licząc na istotnie miejsce w panteonie nowoczesnych malarzy. Istotnie, w tamtym okresie stawał się już klasykiem, a jego portrety mogły inspirować Makowskiego. Gauguin doczekał się dwóch dużych wystaw pośmiertnych, w 1903 i 1906 na Salonie Jesiennym. Znajdował popularyzatorów wśród kolekcjonerów i marszandów, m.in. Ambroise'a Vollarda. Ten sam genialny marszand jako pierwszy odkrył talent Pabla Picassa. Prace Picassa z okresu błękitnego i różowego już na początku drugiej dekady XX wieku stawały się rarytasem kolekcjonerskim. W stonowanych zestawieniach Makowskiego echem pobrzmiewają obrazy Picassa sprzed 1907. Dziecięce portrety, których echo odnajdujemy w malarstwie Makowskiego, znajdujemy w twórczości takich artystów jak Stanisław Wyspiański, Wojciech Weiss czy Olga Boznańska, a także wielu przedstawicieli szkoły paryskiej, np. Meli Muter, a przede wszystkim Eugeniusza Zaka.

Tradycja portretowania dzieci z najdrobniejszymi ich przeżyciami wiąże się z rozwojem nowoczesnej sztuki portretowej i romantycznym światopoglądem. To romantycy, poeci i malarze, jako pierwsi dostrzegli „głębsze” widzenie dzieci oraz szczerą ich emocji. Makowski jawi się jako wielki spadkobierca tej tradycji: „Artysta daleki jest od lekceważenia najdrobniejszych nawet przeżyć dziecka; przeciwnie, stwarza świat dzieci o własnej bogatej skali emocjonalnej. To nie dorosły człowiek widzi dziecko, które wzrusza go swym nieświadomym wdziękiem i tym, że jest nieporadne. To ta mała istota tak wyobraża sobie siebie, tak widzi inne dzieci, zwierzęta, drzewa (...)” (Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski, polski malarz w Paryżu, Wrocław 1976, s. 25).

„Dziewczynka z kapeluszem i kwiatami” powstała w 1925, w okresie, gdy malarz porzucił prymitywizującą estetykę na rzecz wynalezienia nowej harmonii malarskiej opartej o wyciszoną paletę malarską i poetycki temat.

Jak stwierdza monografistka malarza, Władysława Jaworska: „Makowski (...) miał pełną świadomość swojej siły jako kolorysta”. Przyjacieli artysty, krytyk zarzucał malarzowi „anemię koloru”. Ten zaś tłumaczył: „To, co nazywasz anemią, jest wyrafinowanym smakiem. Unikam silnych barw, bo wrzeszczą – wolę przytłumione piano. Duszy mej odpowiadają anemiczne, biedne dzieci, zwiędłe kwiaty lub dyskretne w kolorze, wolę łagodne światło szarych dni niż gwałtowne kontrasty słońca” (Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski. Życie i twórczość, dz. cyt., s. 190). Tym samym Makowski sytuuje się blisko ekspresjonizmu, gdyż czyni kolor wyrazem swojej duszy.

Z drugiej strony, tworzenie przytłumionych symfonii barwnych, tak jak rozumiała malarstwo Makowskiego z połowy lat 20. Jaworska, niczym w muzycznym „nokturnie”, ma swoją XIX-wieczną tradycję. James McNeill Whistler, Amerykanin działający w Londynie i Paryżu, od początku lat 70. XIX stulecia zaczął tworzyć obrazy tytułowane „aranżacja”, „nokturn”, „harmonia” czy „symfonia”. O swojej koncepcji sztuki pisał: „Tak jak muzyka jest poezją dźwięku, tak malarstwo jest poezją wzroku, a jego tematyka nie ma żadnego związku z harmonią dźwięku czy koloru. (...) Sztuka powinna być wolna od wszelkiej poślizgi – być samodzielną i odwoływać się do artystycznego zmysłu oka czy ucha” (James McNeill Whistler, Czerwona płachta, w: Elżbieta Grabska, Moderniści o sztuce, Warszawa 1971, s. 338). Szerokim echem odbił się proces pomiędzy malarzem a krytykiem Johnem Ruskinem, który zarzucił artyście w 1878 „chłuiście kubłem farby w twarz publiczności”, mając na myśli modernistyczną szkieletowość malarstwa Whistlera. Mimo dużego wpływu Whistlera na nowoczesne malarstwo francuskie trudno jednoznacznie łączyć Makowskiego z tym artystą. Niewątpliwie, batalia, którą Whistler zapoczątkował, o sztukę czystą i autonomiczną, była udziałem również polskiego malarza. Muzyczne wartości dzieł Makowskiego przykuwały najważniejszych krytyków polskiej kolonii artystycznej w Paryżu. Chil Aronson, twórca monografii „Art polonais moderne”, pisał o obrazach z lat 1923-25: „Wydobywał całą harmonię i efekt obrazu w tych minorowych gamach, często alla prima, nieraz jednakże powracał do tego samego obrazu i stopniowo go wzmacniał, podnosząc blask i intensywność pewnych kolorów. Ciche, jakby dla siebie samego grane melodie” (Chil Aronson [Franciszek Biedart], Tadeusz Makowski 1882-1932, „Głos Plastyków” IV, 1935/37, nr 7-12, cyt. za: Anna Wierzbicka, Artyści polscy w Paryżu. Antologia tekstów 1900-1939, Warszawa 2008, s. 261).

„(...) W Paryżu była to epoka przeciw impresjonistycznemu kierunkowi w sztuce i rozkwitu kubizmu, którego wpływom jakiś czas ulegałem.

Te poszukiwania pomogły mi później do rozszerzenia wizji formy, jej możliwości i rytmu, a zwłaszcza do odszukania mej własnej wizji lat ostatnich.

W ciągu tego czasu zawsze chwilami szukałem zetknięcia z naturą bezpośrednio i z niej czerpałem wiedzę malarską. Po raz pierwszy wystawiłem w Salonie Niezależnych w 1911 r. trzy obrazy. Zawsze byłem malarzem niezależnym i w tych zasadach wytrwałem do końca, walcząc o nie w pierwszych szeregach z kolegami Francuzami, z którymi łączą mnie węzły przyjaźni. Obecnie jestem już członkiem różnych Salonów i grup, w których wystawiam swe obrazy. Credo moje artystyczne wyraża się w rytmie formy i jej transpozycji lirycznej, światłocieniu nierealnym i kolorze również transponowanym”.

Tadeusz Makowski, rękopis autobiografii artysty z dn. 18 lipca 1931 roku, dawniej w archiwum Władysławy Jaworskiej, cyt. za: Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski, Kraków 1999, s. 6



W pracowni Henri Le Fauconniera w Paryżu, od lewej Tadeusz Makowski, Marcel Gromaire, Henri Le Fauconnier, fot. Conrad Kickert

111 ↑

BOLESŁAW CYBIS

1895-1957

"**Portret kobiety w kapeluszu**", około 1930

olej/plótno, 61,5 x 72,5 cm
na krośnie malarskim stempel pracowni ramiarskiej
na ramie papierowa nalepka wystawowa z opisem obrazu
papierowa nalepka depozytowa Muzeum Narodowego w Warszawie oraz opis: '141'

estymacja:
800 000 - 1 000 000 PLN
183 000 - 228 000 EUR

POCHODZENIE:
zbiory spadkobierców artysty
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, październik 2019
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Bolesław Cybis 1895-1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych, Muzeum Narodowe w Warszawie, 20 września - 3 listopada 2002
Malarze z kręgu Tadeusza Pruszkowskiego, Muzeum Narodowe w Warszawie, wrzesień-październik 1978

LITERATURA:
Bolesław Cybis 1895-1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych, katalog wystawy, oprac. Anna Prugar-Mysłik, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002, s. 100 (il.), nr kat. I/34
Malarze z kręgu Tadeusza Pruszkowskiego, katalog wystawy, red. Jerzy Zanoziński, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1978, s. 20, poz. 19
Bogusław Mansfeld, Andrzej Ściepuro, Dom Bolesława Cybisa, „Perspektywy” 1973, nr 36 (210) (il.)
Andrzej Ściepuro, Świat konkretnu, „Polska” 1972, nr 5 (213) (il.)



1895		Bolesław Jarosław Cybis przychodzi na świat 6 czerwca 1895 roku w folwarku „Massandra” na Krymie jako syn Franciszka Ksawerego oraz Marianny Stanisławy de domo Osmólskiej.
1896–1911		Często zmienia miejsce zamieszkania. Cybisowie przebywają w Massandrze, Grodnie, Jałcie, Wilnie i Petersburgu.
1912–19		Przebywa w Charkowie. Do 1915 roku uczęszcza do Realnej Szkoły prof. Burakowa. W latach 1915-18 studiuje w tamtejszej Szkole Sztuk Pięknych.
1920–22		Ekspansja Sowietów zmusza Cybisa do opuszczenia Charkowa. 6 września 1919 roku artysta ucieka z miasta przez Krym. 8 lipca 1920 dociera do Stambułu, gdzie żyje w biedzie, trudniąc się malowaniem szyldów i plakatów. Powstają także pierwsze, znane dzisiaj prace awangardowe.
1923		Od 20 lipca 1923 roku notowany jest już w Warszawie. Zajmuje wraz z rodzicami mieszkanie przy Placu Trzech Krzyży 12. Od września uczęszcza w charakterze wolnego słuchacza na wykłady w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. Studiuje w pracowniach Tadeusza Pruszkowskiego oraz Władysława Skoczylasa.
1924		Bierze udział w pierwszym letnim plenerze malarskim w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą.
1925		Cybis otrzymuje stypendium uczelniane, które przeznaczą na wyjazd do Paryża. Niedługo po tym wyjeżdża na kolejny plener do Kazimierza Dolnego. W październiku zakłada wraz z innymi studentami „Bractwo św. Łukasza”. Zimą, na przełomie 1925 i 1926 roku, przebywa w majątku ziemskim Soboty w odwiedzinach u swojego przyjaciela Jana Stokowskiego. Zachwycą się folklorem ziemi łowickiej.
1927		Rozpoczyna się budowa domu i pracowni na Placówce w Młocinach pod Warszawą.
1928		4 lutego 1928 roku odbywa się wernisaż pierwszej wystawy Bractwa św. Łukasza. Powstaje kompozycja „Toaleta” (Muzeum Narodowe w Warszawie, 1928).
1930		Wyjeżdża wraz z żoną i przyjacielem Janem Zamoyskim w niemal roczną podróż. Trasa wiedzie poprzez Włochy kontynentalne, Sycylię i dalej do Afryki północnej. Obserwacje poczynione podczas wyprawy posłużą do stworzenia wielu szkiców i dzieł olejnych.
1934		W sierpniu otrzymuje zlecenie na wykonanie wraz z Janem Zamoyskim i żoną Marią monumentalnych fresków w gmachu Wojskowego Instytutu Geograficznego w Warszawie.
1935–36		Stosując własną innowacyjną technikę, tworzy dekoracje statku MS Batory. Zostaje mianowany wiceprezesem Związku Artystów Polskich. Tworzy jeden ze swoich najwybitniejszych obrazów – „Primavera” (Muzeum Narodowe w Warszawie, 1936).
1937		W kwietniu 1937 roku wyjeżdża do Paryża, gdzie pracuje nad wystrojem pawilonu polskiego przygotowywanego na Wystawę Światową w Paryżu. Rozpoczyna wówczas wraz z Janem Zamoyskim malowanie monumentalnego plafonu w auli Gimnazjum im. Józefa Piłsudskiego Gdańskiej Macierzy Szkolnej w Gdańsku.
1938		Od maja do sierpnia przebywa w Kazimierzu Dolnym, malując w pracowni Tadeusza Pruszkowskiego wraz z innymi członkami bractwa wielkoformatowy cykl siedmiu obrazów o tematyce zaczerpniętej z historii Polski. Prace wystawione zostaną rok później podczas Wystawy Światowej w Nowym Jorku.
1939		Udaje się w rejs do Nowego Jorku na pokładzie statku MS Batory. Wraz z żoną bierze udział w przygotowaniach pawilonu polskiego na wyżej wspomnianą wystawę oraz maluje dwa freski. Małżeństwo odbywa podróż po Stanach Zjednoczonych, Cybis inspirowany kulturą Indian. Wybuch wojny nie pozwala małżonkom na powrót do kraju.
1940–41		Cybisowie osiedlają się w Nowym Jorku. W Steinway Mansion w Astorii rozpoczynają produkcję ceramicznych rzeźb i figurek o dekoracyjnym charakterze.
1942–56		W Trenton w stanie New Jersey otwarte zostają w 1942 roku fabryka Cordey China Inc. oraz działające przy niej eksperymentalne studio Cybis Porcelain Art. Działalność przynosi Cybisom znaczne dochody i sławę.
1957		31 maja 1957 roku Cybis umiera na atak serca na Florydzie. Rok później odchodzi jego żona Maria. Pieczę nad fabryką Cybisów przejmuje od tej pory Marilyn Charlton. Studio zostaje ostatecznie zamknięte w 2019.

Bolesław i Maria Cybisowie podczas pracy przy freskach w polskim pawilonie na Wystawie Światowej w Nowym Jorku, 1939



BOLESŁAW CYBIS: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI



REALIZM I FANTAZJA

BOLESŁAW CYBIS WOBEC TRADYCJI I WYZWANIA NOWOCZESNOŚCI W SZTUCE

Wśród osobliwych zjawisk artystycznych, które tylko luźno korespondują z ogólnymi tendencjami w sztuce europejskiej czy powszechnej, twórczość Bolesława Cybisa nosi rys szczególny. Autor stworzył osobisty język wypowiedzi artystycznej, który śmiało, choć z poczuciem braku adekwatnego określenia, nazwać można realizmem magicznym. Podobnie nietypowa jest także jego biografia. Urodził się w 1895 roku w majątku Massandra na Krymie, w pobliżu Jalty. Ojciec artysty, Franciszek Ksawery, był kupcem i nadzorcą budowlanym, w związku z czym rodzina często zmieniała miejsce zamieszkania. Droga małego Bolesława wiodła więc przez Jaltę, Wilno i Charków. W ostatnich dwóch miastach uczęszczał do szkoły realnej, a od 1915 roku studiował w charkowskiej Szkole Sztuk Pięknych. Jeszcze podczas studiów zaangażował się w ruch awangardowy tworzony przez młodych artystów, swoich rówieśników. Stał się członkiem kubo-futurystycznej formacji „Związek Siedmiu” (od 1918 roku pod nazwą „Siedem plus trzy”). Na początkowym etapie kariery skłaniał się ku rzeźbie. Medium tego nigdy nie porzucił, kultywował je szczególnie w ostatnim, amerykańskim okresie swojej twórczości.

Mimo przychylnego stanowiska komunistów na temat futuryzmu, twórczości „Związku Siedmiu” oraz rzeźby samego Cybisa artysta, w związku z usankcjonowaniem władzy sowietów na terenie Ukrainy, zbiegł z Charkowa na Krym, a później do Stambułu. W Turcji zajmował się scenografią oraz malowaniem szyldów sklepowych. Zaangażował się w ruch nowoczesnych artystów rosyjskich przebywających na emigracji, współtworząc tamtejszy Związek Rosyjskich Malarzy. W 1923 roku dotarł do Warszawy. Początkowo pracował w zakładzie ceramicznym, a wkrótce został słuchaczem Szkoły Sztuk Pięknych. Cybis, związany do tej pory z awangardowymi tendencjami sztuki rosyjskiej, wkroczył do pracowni Tadeusza Pruszkowskiego, gromadzącego wokół siebie pokaźny krąg uczniów i promującego realistyczny idiom malarstwa opartego na kulcie tradycji, w technice i temacie. Niemal trzydziestoletni wówczas malarz szybko stał się częścią grupy ściśle skupionej wokół profesora, który zawiązywał ze studentami bezpośrednie, koleżeńskie relacje, a także służył z organizowania plenerów w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą.

W 1925 zaczął się okres stabilizacji w życiu malarza – ożenił się z Marią Tym. Para zamieszkała w pośśle Mostu Poniatowskiego, który był wówczas przebudowywany przez ojca artysty. W tym samym czasie miała miejsce pierwsza wystawa studentów Pruszkowskiego. Krytyka dostrzegła najważniejsze rysy nowej sztuki: zapatrzenie we wzory muzealne oraz prymat rysunku, wobec którego kolor pozostawał użyty arbitralnie. Malarstwo młodych adeptów w kolejnych latach zyskiwało coraz bardziej osobisty styl i obdarzane było różnorodnymi, ogólnohu-

manistycznymi, czasem historycznymi, czasem religijnymi treściami. Dla wielu malarzy prymatem stało się, po fali awangardowych eksperymentów w całej Europie, osiągnięcie komunikatywności własnej sztuki przez wybór klasycznych tematów. Cybis, odpowiadając na impuls twórczy płynący dlań z pracowni Pruszkowskiego, posługiwał się tradycyjną techniką mieszaną, wskrzeszając ideał włoskich i niderlandzkich „prymitywów” tworzących we wczesnej nowożytności. Świat wyobrażony jego malarstwa był odmienny od twórczości kolegów. Cybis operował nowocześnie akademickim warsztatem i doskonałym rysunkiem, równocześnie przenosząc widza w nadrealny świat formowany przez jego imaginację. Krytyka pisała: „Jego wyobraźnia jest jak gdyby jednorodnym pryzmatem, a rzeczywistość przez ten pryzmat przepuszczona ukazuje się zawsze załamana pod tym samym kątem, pełna jakiegoś niesamowitego, trochę mistycznego liryzmu, stłumionego, ale niezmiernie subtelного” (Stefania Zahorska, Bractwo św. Łukasza, „Wiadomości Literackie” 1928, r. V, nr 12, s. 13).

Neoklasyczny ideał piękna, taki jak w „Toalecie” (1928, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy) albo „Primaverze” (1936, Muzeum Narodowe w Warszawie) zastąpił w prezentowanym „Portrecie kobiety w kapeluszu” kanon XVII-wiecznego malarstwa holenderskiego. Rumiana dama w kapeluszu, wylaniająca się z ciemnego, matowego tła, z twarzą zwróconą frontalnie do widza to motyw znany z portretów Rembrandta (wizerunki Saski), Johanna Vermeera („Dziewczyna w czerwonym kapeluszu”, ok. 1665-67, National Gallery, Waszyngton) i malarzy ich czasów. W licznych neoklasycznych tendencji sztuki powojennej Europy Cybisowi jest chyba najbliżej do neoromantycznych malarzy niemieckiej Nowej Rzeczowości, skupionych na konkretnym przedmiocie, ale posługujących się ironią, karykaturą, groteską, lecz czasem również romantycznym nastrojem.

Silnie poetycki charakter „Portretu kobiety w kapeluszu” bierze się ze światłocieniowego rozegrania kompozycji. Z ciemnego tła, zlewającego się z czarnym strojem wylaniają się elementy stroju: jasna, futrzana peleryna, biały kołnierzyk, aż w końcu wydobyte światłem reflektora dłoń i twarz kobiety. Cybis zaakcentował charakterystyczny rys jej fizjonomii: nieco pyzată twarz i masywne dłonie. Widoczny jest tutaj rys groteskowy, co trafnie zauważy Irena Kossowska w monograficznym artykule poświęconym Cybisowi (portal culture.pl). Kobieta zdaje się nie dostrzegać wzorku widza i nostalgicznym spojrzeniem przecina płaszczyznę płótna gdzieś obok nas. Artysta ujął modelkę w popiersiu, zazwyczaj przecież wyobrażanym hieratycznie, lecz przez przybraną pozę wypełnia znacznie szeroki, horyzontalny kadr. Kobieta opiera się ręką o niezidentyfikowaną bryłę, przywodzącą na myśl melancholiczne postaci sztuki europejskiej: od Albrechta Dürera do Edvarda Muncha.

112 ↑

WŁASTIMIL HOFMAN

1881-1970

Starość i młodość, lata 20. XX w.

olej/sklejka, 46 x 60 cm
sygnowany p.g.: 'Wlastimil Hofman'
opisany na odwrociu: '12' oraz 'R', na ramie nalepka pracowni ramiarskiej

estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
9 200 - 13 700 EUR

Okres około 1900 był w sztukach plastycznych niewątpliwie jedną z ciekawszych epok w historii. Realizacje, które wówczas powstają, prezentują charakter dalece ambiwalentny. Twórcy łączą w swych artystycznych rozważaniach z reguły nieprzystające do siebie, antagonistyczne wartości. Wielokrotnie życiu towarzyszy śmierć, dobru, zło, a promiennej młodości, złowieszcza starość. W 1908 Gustav Klimt rozpoczął prace nad obrazem „Życie i śmierć” (Muzeum Leopoldów w Wiedniu), który ukończył 7 lat później. Ukazał w nim kwintesencję nastroju swojej epoki. Posępna kostucha zestawiona została tam z bezwładną masą młodzieńczych ciał splątanych w radośnym wirze życia. Podobnie działało się u Hofmana, znajdującego się w pierwszych dekadach XX stulecia pod silnym wpływem sztuki francuskiego i wiedeńskiego fin de siècle’u. Malarz często podejmował ów wątek, w którym starość analogiczną śmierci zestawiał z młodością będącą odpowiednikiem życia. Jak widać na przykładzie pracy prezentowanej w katalogu, nawet obrazy tworzone przez niego w okresie XX-lecia międzywojennego miały ten charakterystyczny dla przełomu wieków rys symboliczny. Przedstawieni w obrębie kompozycji starzec i młody, jasnowłosy chłopiec znakomicie wpisują się w towarzyszącą człowiekowi od wieków alegorię życia, jego kruchości i przemijalności.



113 †

WLASTIMIL HOFMAN

1881-1970

Dziewczynka przy ognisku, 1932

olej/plótno, 71 x 50 cm

sygnowany i datowany p.g.: 'Wlastimil | Hofmann | 1932'

na krośnie malarskim trudno czytelny stempel składu przyborów malarskich Róży Aleksandrowicz w Krakowie

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

9 200 - 13 700 EUR

„Nie mam żadnego potomstwa i możliwe, że to spotęgowało w jakiś sposób moje uczucia w tym kierunku. Bardzo lubię dzieci – i dlatego chętnie je maluję, ale to jeszcze nie wszystko. (...) Ustami dziecka przemawia prawda, piękno, dobroć – to zwierciadło śmierci, tej śmierci, z którą tak często można spotkać się w moich obrazach. (...) Na ich twarzach nie ma masek, a przecież twarz ludzka jest podstawowym tworzywem w większości moich kompozycji”.

Wlastimil Hofman, cyt. za: Magdalena Czapska-Michalik, *Wlastimil Hofman*, Warszawa 2007, s. 36



1881	•	27 kwietnia artysta przychodzi na świat na przedmieściach Pragi (Karliono) w mieszanej czesko-polskiej rodzinie.
1889	•	Z nieznanych powodów rodzina artysty, wraz z małym Wlastimilem, przenosi się do Krakowa.
1896	•	Wstępuje do Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie, rozpoczynając edukację od dwuletniej nauki rysunku w klasie Floriana Cynka. Następnie kształci się w klasie Jacka Malczewskiego.
1899	•	Kończy Szkołę Sztuk Pięknych w Krakowie jako bardzo dobry uczeń, zdobywając srebrny medal, który wręczył mu jego wybrany mistrz.
1899	•	W tym samy roku udaje się do Paryża, podejmując dalszą edukację w École des Beaux-Arts.
1901	•	Wraca do Krakowa.
1930	•	Debiut wystawienniczy Hofmana. Na wystawie Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” pokazuje dwa obrazy: „Marzenie” oraz „Portret Wuja”.
1932	•	Hofman wysłał dwa obrazy na doroczną wystawę w Monachium w Glasspalast. Nadesłane „Diabły” oraz „Madonnę Gaudiosa” zakupiło do swoich zbiorów bawarskie Muzeum Sztuki.
1905	•	Współtworzy „Grupę Czterech” (obok Mieczysława Jakimowicza, Witolda Wojtkiewicza oraz Leopolda Gottlieba), która następnie po odejściu Wojtkiewicza, oraz wstąpieniu Jana Rembowskiego oraz Tymona Niesiołowskiego zostaje przemianowana na „Grupę Pięciu”.
1905–1908	•	Bierze udział we wszystkich 7 wystawach ugrupowania.
1910	•	Zostaje powołany na stanowisko profesora rysunku wieczornego na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.
1918–1920	•	Wraz z Adelą udają się do Paryża, gdzie biorą ślub. Hofman nawiązuje bliskie relacje z Tadeuszem Makowskim, który w kolejnych latach wielokrotnie sprowadza dzieła artysty na wystawy do Francji.
1919	•	Ukazuje się nakładem serii „Współczesne Malarstwo Polskie” album poświęcony artyście z 20 reprodukcjami jego obrazów, do którego wstęp napisał Władysław Prokesch.
1927	•	Zostaje wybrany prezesem krakowskiego oddziału Związku Artystów Plastyków.
1939–1945	•	Okres II Wojny Światowej spędza początkowo w Palestynie, następnie przenosi się do Jerozolimy, mieszka w Hajfie oraz Tel-Awiwie. Bierze udział w organizowanych w koszarach wystawach.
1946	•	W czerwcu Hofman wraz z żoną Adą wraca do Krakowa z wojennej emigracji.
1947	•	Przeprowadza się do Szklarskiej Poręby.
1961	•	Zostaje odznaczony Krzyżem Komandorskim z Gwiazdą oraz Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski. Dostaje również na własność Wlastimilówkę.
1967	•	We wrocławskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych zorganizowana zostaje duża monograficzna wystawa artysty.
1968	•	Umiera żona artysty.
1970	•	6 marca Wlastimil Hofman umiera w swoim domu w Szklarskiej Porębie.

Wlastimil Hofman, 1932



WLASTIMIL HOFMAN: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

CZTERY PORY ROKU HOFMANA

Rozbudowane wątki symboliczne towarzyszą twórczości Wlastimila Hofmana już od wczesnych lat jego artystycznej działalności. Ten także 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 oeuvre 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 ikonicznego zbioru „Les Fleurs du mal” („Kwiaty zła”, 1857) podkreślał nieuniknione przenikanie się różnorodnych sfer życia i ludzkiej działalności.

Głęboko symboliczna twórczość Hofmana operuje różnorodnymi motywami, które implikują w sobie ukryte, alegoryczne treści. W kompozycjach artysty wiele kwestii, a nawet banalnych z pozoru przedmiotów nabiera „mówiącego” charakteru. Wielokrotnie sam pejzaż staje się wyrazem rozbudowanego symbolizmu. Tak dzieje się i w przypadku pór roku, uosabiających sprecyzowane wątki znaczeniowe.

Kompozycje funkcjonujące jako przedstawienia wiosny znakomicie wpisują się w nastrój epoki przełomu XIX i XX stulecia, pod wpływem którego pozostał przez długi czas Hofman. Nie tylko on podejmował oczywiście ten temat. Pobudzał on wyobraźnię i innych młodopolskich twórców. Już w pracach Witolda Pruszkowskiego z lat 80. XIX wieku upersonifikowana zima pokonana zostaje przez geniusza wiosny. Wczesny, ekspresjonistyczny pejzaż Wojciecha Weissa powstały w 1898 roku posiada pewnego rodzaju dominantę kompozycyjną, którą stanowi postać młodego chłopca o manierycznych, wydłużonych kształtach. Niczym barokowe putto staje się on alegorią odrodzenia i powiewem świeżości. Wiosna jako pora roku utożsamiana była po prostu z odrodzeniem sztuki. Nie bez powodu periodyk wydawany przez Secesję Wiedeńską otrzymał właśnie nazwę „Ver Sacrum” – „Święta Wiosna”.

Lato, czy pejzaż letni uosabiają często apoteozę życia. Jesień – przemijalność. Tak dzieje się chociażby w przypadku obrazu „Pożegnanie z latem” (lata 30. XX w., kolekcja prywatna), upersonifikowana jesień trzymająca szykującą 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. W tym kontekście odczytywać zapewne należałoby także pejzaże zimowe. Wiele kluczowych dla twórczości Hofmana scen rozgrywa się właśnie pośród nizinnego, okrytego śniegiem krajobrazu. Mowa tutaj o licznych scenach metafizycznych pogrzebów, korowodów kołędników, wizerunków Eloë, Anhellego i Ellenai czy bardzo znanej kompozycji zatytułowanej „Klepsydry” (1924, Muzeum Narodowe w Krakowie) w ironiczno-symboliczny sposób odwołującej się do ówczesnego życia artystycznego Krakowa. Pośród zasp przedstawiał Hofman także i liczne portrety dzieci. To, co zastanawia zawsze w tych przedstawieniach, to pewnego rodzaju fantastyka, czy nie do końca wytłumaczalny, mizeralistyczny charakter – bose, zziębnięte postacie, zagubione gdzieś w złowrogim świecie.



Wlastimil Hofman, Karmienie ptaków, 1931, kolekcja prywatna



Wlastimil Hofman, Hermes – posłaniec bogów, 1921, kolekcja prywatna



114

JACEK MALCZEWSKI

1854-1929

Thanatos przed dworkiem ("Dworek rodzinny"), 1918

olej/tektura, 48 x 32 cm

sygnowany i datowany l.g.: '1918 J. Malczewski'

na odwrociu ołówkowa notatka: '50 x 34'

oraz stempel składu przyborów malarskich Róży Aleksandrowicz w Krakowie, opisany numerem: '(?)50'

na ramie papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Poznaniu

estymacja:

400 000 - 600 000 PLN

91 000 - 137 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Kraków

WYSTAWIANY:

Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Poznań, data nieznana

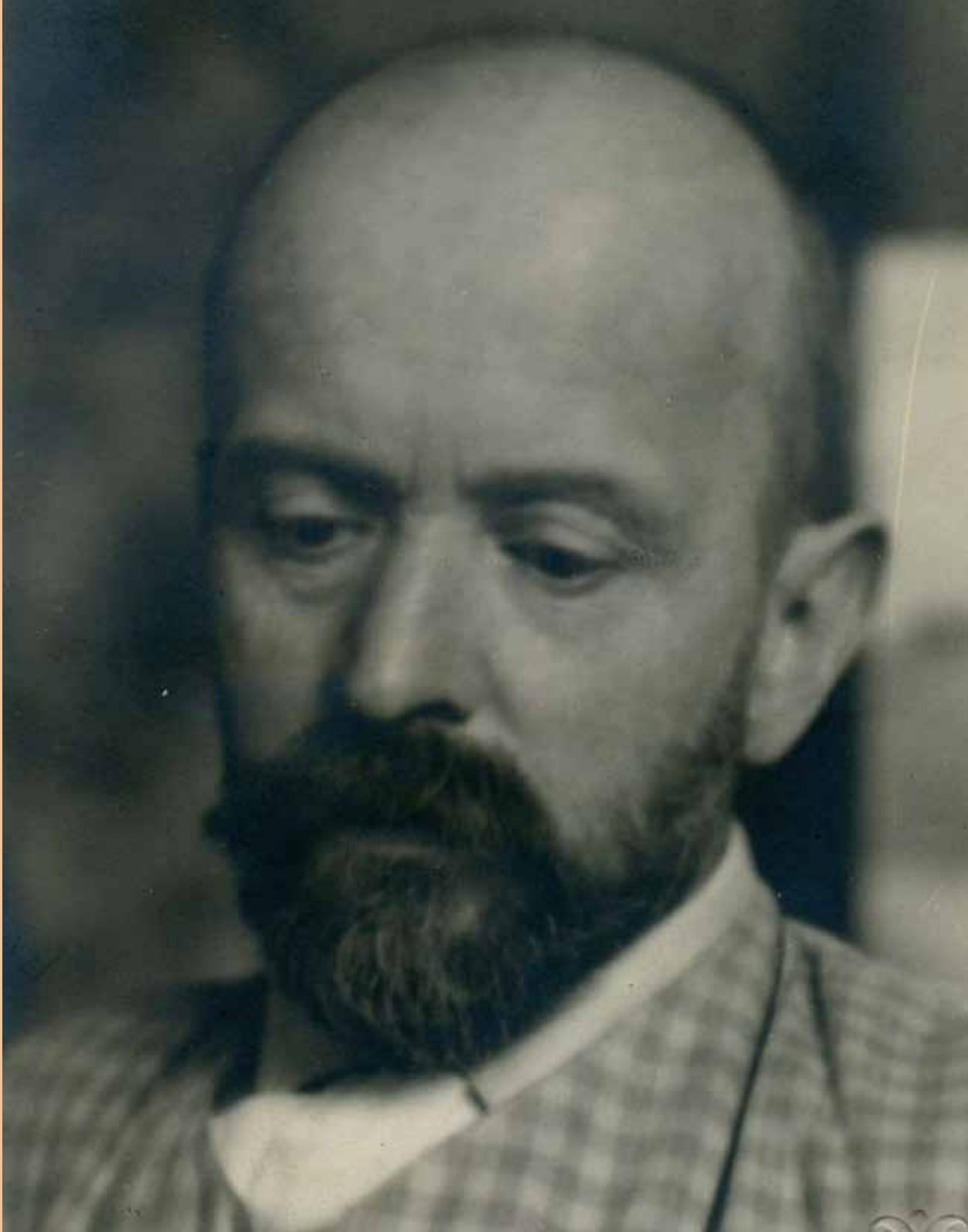
„W twórczości Malczewskiego znajdują się portrety kobiet z kręgu rodzinnego, pań z towarzystwa, przedstawicielek środowiska artystycznego, ale też na wielu pracach występują nieznane bliżej twarze zawodowych, jak i czasem zupełnie przypadkowych modelek. Nierzadko swojej fizjonomii bohaterkom obrazu użyczają zwykłe służące, kucharki, posługaczki, o których Janoszanka pisze: Z kucharek i pokojówek powstawały cudne dzieła: Meduzy i Harpie ze skrzydłami u głów”.

Moja dusza. Oblicza kobiet w twórczości Jacka Malczewskiego, katalog wystawy, red. Paulina Szymalak-Bugajska, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, Radom 2019, s. 21



1854		Jacek Malczewski urodził się 15 lipca, jako syn Juliana i Marii z domu Krowin-Szymanowskiej.
1855-1866		Dzieciństwo Malczewskiego w Radomiu. Osobowość przyszłego artysty kształtuje ojciec. Młody Jacek dorasta w kulcie historii, sztuki i poezji romantycznej.
1867-1871		Malczewski mieszka i kształci się w majątku wuja Feliksa Karczewskiego. Jego nauczycielem zostaje Adolf Dygasiński, pisarz, publicysta, pedagog.
1872-1875		Od zeszłego roku mieszka w Krakowie. Uczęszcza do Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie, najpierw jako wolny słuchacz, potem jako regularny student Jana Matejki.
1876-1877		Pobył 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 u Edwarda hr. Raczyńskiego, mecenasa artysty, który zgromadzi okazałą kolekcję jego prac. Powstaje „W tumanie” (1893-1894, Muzeum Narodowe w Poznaniu).
1896		Malczewski zostaje powołany przez Juliana Fałata na nauczyciela prowizorycznego krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Współprowadzi „szkołę rysunkową” z „wolnej ręki”. Uczyć będzie do 1900 roku. Do Akademii Sztuk Pięknych powróci jako profesor zwyczajny w 1910 roku.
1899		Wynajmuje dom na krakowskim Zwierzyńcu. Do wybuchu Wielkiej Wojny będzie miejscem tworzenia Malczewskiego, a motywy z otoczenia domu wkroczą do jego obrazów.
1903		Pierwsza wystawa indywidualna malarza – Wystawa Stu Dziel 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		Pobył we Włoszech z Marią z Brunickich Balową (1879-1955), kochanką i muzą Malczewskiego.
1911		Wystawa indywidualna w Wiedniu.
1912		Zostaje rektorem Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.
1914-1918		Po wybuchu wojny przenosi się do Wiednia. Do Krakowa powróci w 1916 roku. Powstają obrazy o tematyce związanej w przewidywaną niepodległością Polski („Nike Legionów”, 1916, Muzeum Narodowe w Krakowie). Malarz tworzy prace odwołujące się do starości i przeczuwanej z wolna śmierci.
1922		Przenosi się do Łusławic, gdzie mieszka u swoich siostr. Bywa również w Charzewicach u córki Julii.
1924		Jubileusz siedemdziesięciolecia urodzin i pięćdziesięciolecia pracy twórczej.
1925		Postępuje choroba oczu artysty. Coraz mniej maluje, a wykonuje liczne rysunki kolorowymi kredkami.
1929		Malczewski umiera 8 października. Ciało artysty złożono w Krakowie na Skałce.

Jacek Malczewski, około 1900



JACEK MALCZEWSKI: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI



Jacek Malczewski, Thanatos I, 1898,
Muzeum Narodowe w Poznaniu



Jacek Malczewski, Przed dworem, 1918, kolekcja prywatna



Jacek Malczewski, Thanatos, 1898-99, Muzeum Narodowe w Warszawie

WIELGIE I LUSŁAWICE SACRUM SIEDZIB MALCZEWSKIEGO

Malczewscy w Lusławicach pojawili się najprawdopodobniej nie wcześniej niż w roku 1919. To w tym czasie nazwa ta występuje w korespondencji Jacka po raz pierwszy. Przestrzeń dworu, otaczający ją park, jak również okoliczne pola i łąki zaczęły odgrywać znaczącą rolę w twórczości zarówno Jacka, jak i Rafała. Niewątpliwie ojciec i syn nie raz zasiadali wspólnie przy sztalugach.

Choć praca prezentowana w katalogu aukcyjnym datowana jest na rok 1918, to najprawdopodobniej rozpatrywać należy ją w kontekście kompozycji powstających już pod wpływem lusławickiej przestrzeni. Można tutaj oczywiście myśleć też o odległych reminiscencjach artysty i mentalnej podróży do krainy dzieciństwa – do dworu w Wielgim. W Lusławicach pojawiało się wiele osób związanych z rodziną Malczewskich. Jacek Malczewski tam właśnie tworzył wiele ze swoich wspaniałych prac. Kim była sportretowana na obrazie modelka? Jej fizjonomia nie pozwala tutaj na jednoznaczną odpowiedź. Odnajdujemy jednak w twórczości mistrza pewne przydatne analogie. Otóż spacerująca przed gankiem dworu dziewczyna, to zapewne ta sama osoba, która siedzi na jego stopniach, na kompozycji przechowywanej dzisiaj w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, powstałej, co istotne, w tym samym roku.

„W twórczości Malczewskiego znajdują się portrety kobiet z kręgu rodzinnego, pań z towarzystwa, przedstawicielek środowiska artystycznego, ale też na wielu pracach występują nieznane bliżej twarze zawodowych, jak i czasem zupełnie przypadkowych modelek. Nierzadko swojej fizjonomii bohaterkom obrazu użyczają zwykłe służące, kucharki, posługaczki, o których Janoszanka pisze: Z kucharek i pokojówek powstawały cudne dzieła: Meduzy i Harpie ze skrzydłami u głów” (Moja dusza. Oblicza kobiet w twórczości Jacka Malczewskiego, katalog wystawy, red. Paulina Szymalak-Bugajska, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, Radom 2019, s. 21).

Sam dwór w Lusławicach i skoncentrowana wokół niego przestrzeń stanowiły w życiu i artystycznej działalności Malczewskiego miejsce szczególne aż do końca jego dni. Jak pisał Heydel, Malczewski „ostatnie obrazy maluje w roku 1926. Pięćdziesiąt lat upłynęło od pierwszych, siedemdziesiąt dwa lata życia. Jesienią tego roku wyjeżdża z Lusławic do Krakowa. Samochód czeka przed dworem lusławickim. Pochylony starzec w futrze wysuwa się na ganek. Spojrzał wokoło, przystaje. Woła gorączkowo o ołówki i papier. Siada próbuje notować. Rzuca z goryczą. – 'Narysuję jak wróćę... Wszystko narysuję'. Ale już do Lusławic nie miał powrócić” (Adam Heydel, dz. cyt., s. 220-221). Choć swoje ostatnie chwile Malczewski spędził w Krakowie, to należy stwierdzić, że jego metaforyczne pożegnanie z muzą sztuki nastąpiło właśnie w Lusławicach. Niegdyś, na obrazach mistrza pod mury budynku podjeżdżały rydwany powożone przez geniusze poezji i malarstwa. W roku 1926 kolumnowy ganek dworku stał się miejscem nostalgicznego pożegnania artysty, który pomimo sędziwego wieku wciąż chciał tworzyć. Jak to zwykle jednak bywa, życie napisało zupełnie inny scenariusz. Scenę opisaną przez Heydela znakomicie obrazuje reprodukowany pomiędzy kartami z tekstem obraz zatytułowany „Epilog”. Scena uchwycona z lusławickiego ganku kieruje oczy widza na dziedziniec zlokalizowany tuż przed dworem. Na pierwszym planie wyrasta masywna kolumna. Kadr jest nieco dziwny, wręcz niepokojący, zresztą jak i symbolika dzieła. Po lewej, odwrócony plecami stoi mężczyzna. Malczewski? Tak, należałoby przypuszczać, że to autoportret. Pograżony w zadumie, ze spuszczoną głową i rękoma zaplecionymi z tyłu wydaje się kogoś oczekiwać... W oddali mający niepozorna sylwetka zmierzająca do dworu. Jeszcze niewyraźna, rozmyta, ale już zauważalna. Kim jest? Czy to alegorycznie ukazana śmierć? Malczewski w obrazie z 1921 roku jakby zapowiada już przyszłe wydarzenia, jakby przeczuwa że, siłą rzeczy kiedyś nadejdzie ten moment. Początek lat 20. to okres, w którym artystę coraz silniej nawiedza widmo śmierci. Ów upiorny Thanatos z jego własnych obrazów przybiera tym razem do niego samego. Zbliży się nieuchronnie, niczym podstępna mara i podszeptuje do ucha „Znowu będzie wiosna, znowu będą liście na drzewach, znowu kwiaty zakwitną, a ja już tego nie zobaczę”.





JAN MATEJKO

1838-1893

"Św. Stanisław karcący Bolesława Śmiałego", 1877

olej/deska, 35 x 47 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Jan Matejko r.p. 1877.'
na odwrociu stempel składu z artykułami malarskimi: 'A. Chramosta | Zur Stadt Düsseldorf | Wien Kärtnerstrasse 20'
oraz stemple odnoszące się do rozmiary podobrazia:"13 1/2 18' oraz '1 73'

inne tytuły: Stanisław biskup Szczepanowski napomina Bolesława Śmiałego, Święty Stanisław i Bolesław Śmiały,
Stanisław św. Gromiący Bolesława Śmiałego, Stanisław Szczepanowski napominający Bolesława,
Biskup Szczepanowski napominający Bolesława Śmiałego

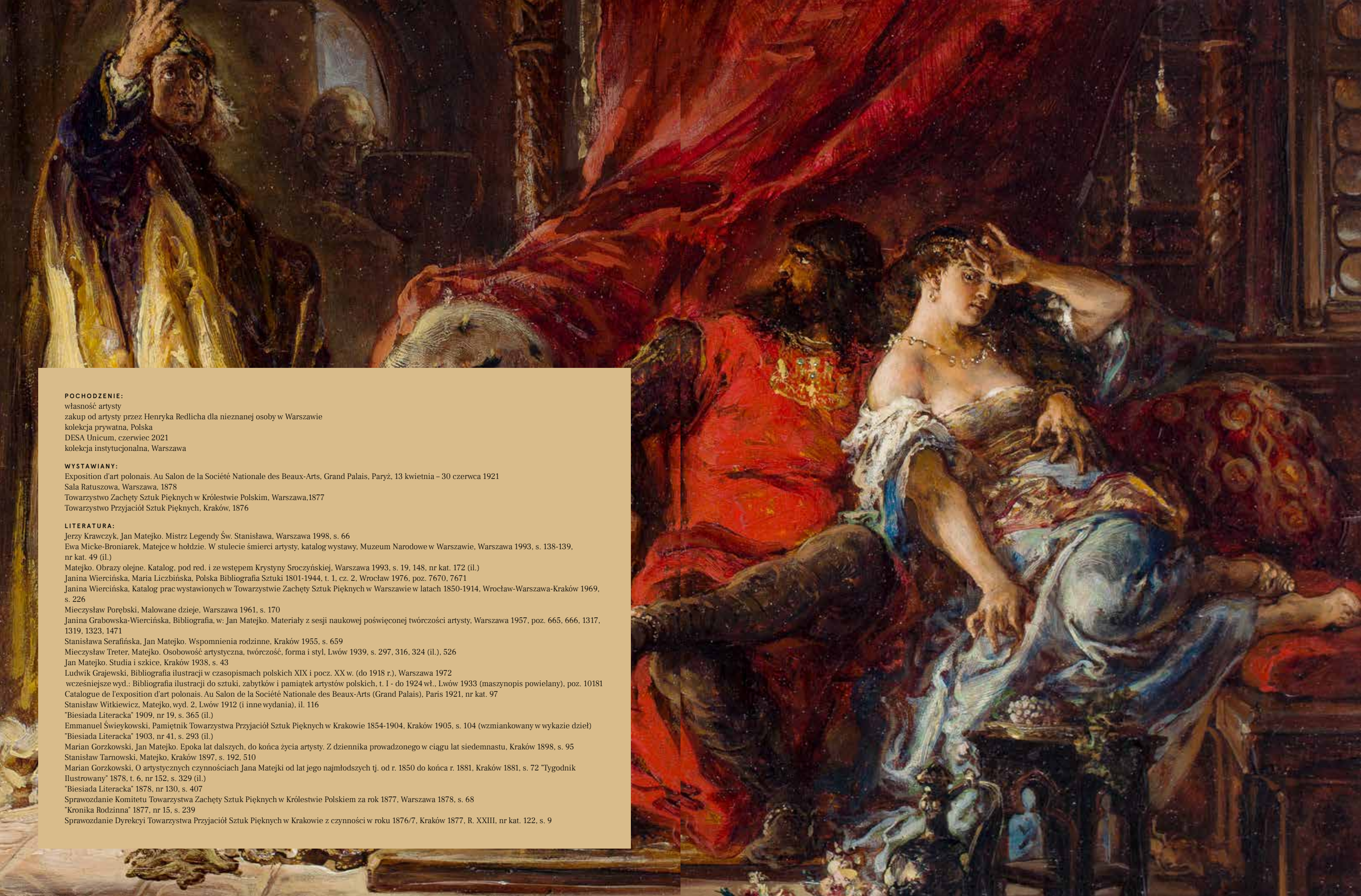
estymacja:
7 000 000 - 9 000 000 PLN
1 598 000 - 2 055 000 EUR

„(...) wszystko tu wre i płonie! Rozkosz zaskoczona na gorącym uczynku przez śmiałego pasterza i gniew, który w postaci Bolesława wybuchać zaczyna... Wszystko tu kipi, grzmi i grozi: grzmi Św. Stanisław, grozi król zaskoczony znienacka, wre przerażoną rozkoszą kochanka królewska, Krystyna z Bużenina w objęciu królewskim. Nawet obszyta gronostajami szkarłatna kotara rzuca dokoła ognisto-krwawe odbłaski... W tym małym obrazku jest wielka siła”.

„Biesiada Literacka” 1878, nr 130, s. 407







POCHODZENIE:

własność artysty
zakup od artysty przez Henryka Redlicha dla nieznanej osoby w Warszawie
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, czerwiec 2021
kolekcja instytucjonalna, Warszawa

WYSTAWIANY:

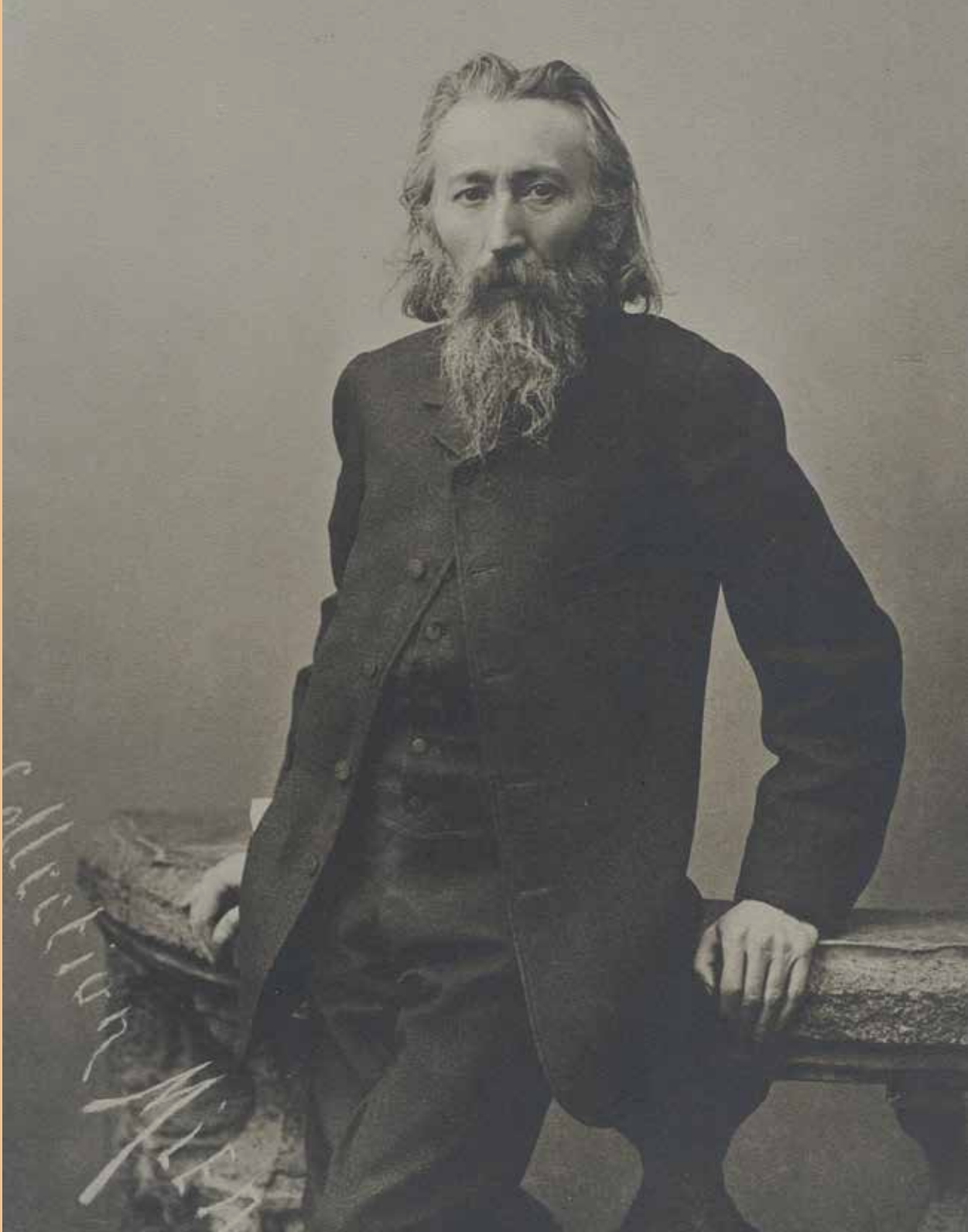
Exposition d'art polonais. Au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, Grand Palais, Paryż, 13 kwietnia – 30 czerwca 1921
Sala Ratuszowa, Warszawa, 1878
Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, Warszawa, 1877
Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków, 1876

LITERATURA:

Jerzy Krawczyk, Jan Matejko. Mistrz Legendy Św. Stanisława, Warszawa 1998, s. 66
Ewa Micke-Broniarek, Matejce w hołdzie. W stulecie śmierci artysty, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1993, s. 138-139, nr kat. 49 (il.)
Matejko. Obrazy olejne. Katalog, pod red. i ze wstępem Krystyny Sroczyńskiej. Warszawa 1993, s. 19, 148, nr kat. 172 (il.)
Janina Wiercińska, Maria Liczbińska, Polska Bibliografia Sztuki 1801-1944, t. 1, cz. 2. Wrocław 1976, poz. 7670, 7671
Janina Wiercińska, Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1850-1914, Wrocław-Warszawa-Kraków 1969, s. 226
Mieczysław Porębski, Malowane dzieje, Warszawa 1961, s. 170
Janina Grabowska-Wiercińska, Bibliografia, w: Jan Matejko. Materiały z sesji naukowej poświęconej twórczości artysty, Warszawa 1957, poz. 665, 666, 1317, 1319, 1323, 1471
Stanisława Serafińska, Jan Matejko. Wspomnienia rodzinne, Kraków 1955, s. 659
Mieczysław Treter, Matejko. Osobowość artystyczna, twórczość, forma i styl, Lwów 1939, s. 297, 316, 324 (il.), 526
Jan Matejko. Studia i szkice, Kraków 1938, s. 43
Ludwik Grajewski, Bibliografia ilustracji w czasopismach polskich XIX i pocz. XX w. (do 1918 r.), Warszawa 1972
wcześniejsze wyd.: Bibliografia ilustracji do sztuki, zabytków i pamiątek artystów polskich, t. I - do 1924 włą., Lwów 1933 (maszynopis powielany), poz. 10181
Catalogue de l'exposition d'art polonais. Au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts (Grand Palais), Paris 1921, nr kat. 97
Stanisław Witkiewicz, Matejko, wyd. 2, Lwów 1912 (i inne wydania), il. 116
"Biesiada Literacka" 1909, nr 19, s. 365 (il.)
Emmanuel Świekowski, Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854-1904, Kraków 1905, s. 104 (wzmiankowany w wykazie dzieł)
"Biesiada Literacka" 1903, nr 41, s. 293 (il.)
Marian Gorzkowski, Jan Matejko. Epoka lat dalszych, do końca życia artysty. Z dziennika prowadzonego w ciągu lat siedemnastu, Kraków 1898, s. 95
Stanisław Tarnowski, Matejko, Kraków 1897, s. 192, 510
Marian Gorzkowski, O artystycznych czynnościach Jana Matejki od lat jego najmłodszych tj. od r. 1850 do końca r. 1881, Kraków 1881, s. 72 "Tygodnik Ilustrowany" 1878, t. 6, nr 152, s. 329 (il.)
"Biesiada Literacka" 1878, nr 130, s. 407
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskiem za rok 1877, Warszawa 1878, s. 68
"Kronika Rodzinna" 1877, nr 15, s. 239
Sprawozdanie Dyrekcyi Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie z czynności w roku 1876/7, Kraków 1877, R. XXIII, nr kat. 122, s. 9

1838	24 czerwca na świat przychodzi Jan Matejko. Jego ojciec to Franciszek Matejko, nauczyciel muzyki i emigrant z Czech, matka natomiast to Joanna z Rossbergów, która była córką niemieckiego rzemieślnika (siodlarza) osiadłego w Krakowie w XVIII stuleciu.
1849–1851	Młody Matejko uczęszcza do krakowskiego Liceum św. Anny i uczy się muzyki u ojca. W tym okresie powstają jego pierwsze rysunki.
1852–1858	Studiuje w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. Jego nauczycielami są Wojciech Korneli Stattler oraz Władysław Łuszczkiewicz.
1853	Powstaje pierwszy historyczny obraz Matejki, „Carowie Szujscy wprowadzeni przez Żółkiewskiego na sejm warszawski przed Zygmunta II w roku 1611” (Muzeum Narodowe we Wrocławiu).
1858–1859	Studia w Monachium dzięki stypendium Szkoły Sztuk Pięknych.
1860	Studia w Wiedniu. Po sporze z jedynym z profesorów (dotyczył pozy króla na obrazie „Jan Kazimierz na Bielanach”, Matejko miał wypowiedzieć znamienne słowa: „królowie polscy przed nikim nie klękali”) szybko wraca do Krakowa. Publikuje cykl litografii „Ubiory w Polsce 1200-1795”.
1863	Wybuch powstania styczniowego. Artysta pomaga powstańcom, przewożąc potajemnie broń. Wystawia „Stańczyka” (Muzeum Narodowe w Warszawie), który zostaje dostrzeżony przez krytykę, co staje się pierwszym sukcesem Matejki.
1864	Ślub z Teodorą Giebułtowską.
1865	„Kazanie Skargi” (Zamek Królewski w Warszawie, depozyt w Muzeum Narodowym w Warszawie) zostaje wystawione na salonie w Paryżu. Artysta otrzymuje złoty medal. Na świat przychodzi pierwsze dziecko Matejków: Tadeusz.
1866	„Rejtan” (Zamek Królewski w Warszawie) wywołuje skandal w Krakowie i powoduje ataki na malarza. W kolejnym roku obraz zostaje nagrodzony złotym medalem I klasy na paryskiej Wystawie Powszechnej.
1867	Na świat przychodzi Helena Matejko.
1869	Pokaz „Unii lubelskiej” (Muzeum Narodowe w Lublinie) z okazji trzechsetnej rocznicy tego wydarzenia. Na świat przychodzi Beata Matejko.
1872	„Batory pod Pskowem” (Zamek Królewski w Warszawie) zostaje wystawiony w Krakowie, Wiedniu i Budapeszcie. Artysta odkopuje od rodziny dom przy ulicy Floriańskiej, przebudowuje go i w kolejnym roku przenosi się na stałe (dziś mieści się tam muzeum artysty).
1873	Przychodzi oficjalna propozycja objęcia posady dyrektora Akademii Sztuk Pięknych w Pradze. Artysta odmawia i krótko po tym zostaje mianowany dyrektorem krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Na świat przychodzi Jerzy Matejko.
1876	Matejko nabywa majątek Krzesławice pod Krakowem.
1877	Podróż artysty przez Warszawę, Toruń, Malbork i Gdańsk na Pola Grunwaldzkie.
1878	Na wystawie Powszechnej w Paryżu zyskuje największą nagrodę - wielki honorowy medal złoty. To jedno z wielu prestiżowych wyróżnień, które artysta otrzymywał w całej Europie. Pokaz „Bitwy pod Grunwaldem” w Ratuszu w Krakowie. Dwudziestego dziewiątego października z rąk prezydenta miasta Mikołaja Zybkiewiczza otrzymuje berło - symbol panowania w dziedzinie sztuki.
1880	Cesarz Franciszek Józef odwiedza artystę w domu. Otrzymuje w prezencie „Zjazd królów Jagiellonów z cesarzem Maksymilianem pod Wiedniem”.
1883	Ofiarowuje papieżowi Leonowi XIII obraz „Sobieski pod Wiedniem” (Muzeum Watykańskie).
1884	Spółeczeństwo Krakowa prosi artystę o stworzenie kompozycji historycznej do nowopowstałego Muzeum Narodowego. Matejko tworzy obraz „Kościuszk pod Racławicami” (przekazuje dzieło w 1888 roku, Muzeum Narodowe w Krakowie).
1886	Kończy ostatnie wielkie dzieło historyczne, „Dziwcię Orleańską” (Galeria Rogalińska, Muzeum Narodowe w Poznaniu).
1889	Artysta zostaje zaproszony do komitetu restauracji Kościoła Mariackiego. Powstają projekty polichromii, a realizacja zostanie dokończona w 1891 roku.
1892	Przez wiele lat Matejko prowadził prywatną batalię zmierzającą do ocalenia średniowiecznych budynków kościoła św. Ducha. W tym roku zostają ostatecznie wyburzone, a Matejko na znak dezaprobaty dla władz Krakowa rzeka się tytułu honorowego obywatela miasta. Znacząco pogarsza się stan zdrowia malarza.
1893	Śmierć artysty 1 listopada. Pogrzeb Matejki miał uroczysty charakter.

Jan Matejko, fot. Jules Mien, Kraków, 1901, wyd. Sal. Mal. Polskich



JAN MATEJKO: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI





„ŚW. STANISŁAW KARCAĆCY BOLESŁAWA ŚMIAŁEGO” NIEZNANE ARCYDZIEŁO

Prezentowane dzieło Jana Matejki przez wiele dekad uchodziło za zaginione. „Św. Stanisław karcący Bolesława Śmiałego” już wkrótce po stworzeniu został wystawiony w krakowskim Towarzystwie Sztuk Pięknych, a ostatni raz publicznie eksponowano go na wystawie sztuki polskiej w paryskim Grand Palais. Praca skupiła na sobie uwagę współczesnych jako dzieło o „wielkiej sile”. Matejko stworzył zespół rysunkowych szkiców koncepcyjnych do „św. Stanisława”, które obrazują proces pracy koncepcyjnej nad tą historyczną kompozycją. Wielokrotnie reproduktowane i wzmiankowane dzieło stanowi jeden z niewielu historycznych obrazów Jana Matejki pozostających do dziś w rękach prywatnych.

W 1877, kiedy powstaje „Św. Stanisław karcący Bolesława Śmiałego”, Matejko jest już twórcą uznanym. Z podziwem europejskiej publiczności spotkały się jego wielkie dzieła historyczne, m.in. „Kazanie Skargi”, „Unia Lubelska” czy „Batory pod Pskowem”. W 1873, zrezygnowawszy z posady w Pradze, obejmując dyktorstwo krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Historyczne malarstwo mistrza oddziałujące do tej pory na widzów wystaw, odąd będzie emanować na licznych uczniów Matejki. Mimo życiowych rozterek, które w tym czasie napotyka (nieporozumienia z żoną Teodorą), artysta wyrasta na jednego z głównych twórców europejskiego historyzmu. Jako niemal 40-latek, w 1877 rozpoczął prace nad wielkim obrazem bitwy pod Grunwaldem. W tej najbardziej znanej kompozycji św. Stanisław unosi się nad polem bitwy, wylaniając się z kurzawy (zgodnie z relacją Jana Długosza).

Historia św. Stanisława ze Szczepanowa (1030-1079) zaprzętała historyczną wyobraźnię Matejki. Duchowny ten, jako syn z herbowego rodu, uzyskał staranne wykształcenie, najpierw w Gnieźnie, a potem we Francji lub Belgii. Utalentowany kaznodzieja działał w Małopolsce, aby ostatecznie objąć biskupstwo krakowskie. Główny rys jego działalności znamionuje działalność ewangelizacyjną na terenie piastowskiej Polski, zakładanie klasztorów benedyktyńskich i ustanowienie na nowo biskupstwa w Gnieźnie, co pozwoliło uniezależnić się polskiemu kościołowi od niemieckiego. Początkowo Stanisław współpracował z królem Bolesławem Śmiałym (1042-1081/1082). Według kronikarzy średniowiecznej Polski (przede wszystkim Wincentego Kadłubka) konflikt między nimi wziął się z publicznej krytyki przez biskupa rządów i gorszących obyczajów króla, wedle historyków epoki nowoczesnej kością niezgody była władza w młodym państwie. W 1079 z rozkazu króla zabito Stanisława. Legenda prawego biskupa, przeniesienie ciała do Katedry Wawelskiej, cuda dokonywane po śmierci i proces kanonizacyjny i estyma, którą jego postać była otaczana w nowożytności, zyskały zwieńczenie w ogłoszeniu św. Stanisława patronem Polski.

Matejko wybrał zaledwie drobny epizod z historii św. Stanisława i Bolesława Śmiałego. Wedle jego myśli historycznej nawet wyjątek z konkretnych wydarzeń z dawnych dziejów pozwala wejrzeć w przeszłość: „Historyczny wypadek nie spada z nieba gotowy od razu - uważa Matejko - on jest przygotowywany całym procesem dążeń i zabiegów różnych ludzi, którzy byli lub nie byli obecni w tej chwili, na tym miejscu, gdzie się ostatecznie dokonał. Do całości zaś faktu należą ci ludzie jako siły, które go poruszały i powodowały, choćby z odległości czasu lub odległości miejsca, obraz, który całość takiego faktu ma prawo, owszem, powinien te wszystkie siły w swych ramach skupić i pokazać. Wtedy dopiero obraz historyczny będzie prawdziwie samodzielnie stworzonym - nie niewolniczą ilustracją do kroniki, ale skupieniem i odtworzeniem tego, co w kronikach jest rozproszone,

rozrzucone, a co do całości faktu należy. Wtedy i malarz będzie artystycznym dziejopisem, sędzią niejako i faktu samego i wszystkich działających w nim sił i pierwiastków” (Stanisław Tarnowski, Matejko, Kraków 1897, s. 472-473).

Mimo rozbieżności historycznych Matejko wybrał wersję, zgodnie z którą spór między władcami dotyczył kwestii moralnych i obyczajowych. W prezentowanym dziele mistrz prezentuje przed oczami widza wnętrze królewskiej alkowy i barwną, pełną emocji scenę. W symboliczny sposób pole obrazowe zostało rozdzielone połącją czerwonej kotary. Po lewej stronie widzimy wkraczającego do pokoju Stanisława. Jego wyniesiona sylweta znajduje zwieńczenie w podniesionej do góry ręce. W ten sposób Matejko obrazuje potępienie przez kościół grubiańskich czynów króla. W prawej części kompozycji dominują ułożone w luźnych pozach ciała Bolesława i pięknej Krystyny z Bużenina. Król z groźnym grymasem na twarzy spogląda w stronę duchownego, lekceważąc jego słowa. Krystyna, w drapieżnej pozie, podpira dlonią czoło, jakby odżegnując się od ostrzeżeń Stanisława. Jerzy Krawczyk komentował jej postać w prezentowanym obrazie: „‘Św. Stanisław karcący Bolesława Śmiałego’ opowiada wielce umoralniającą historię, wszelako uwagę widza przyciąga nie tyle figura biskupa, ile półleżąca w efektywnym negliżyku Krystyna z Bużenina, kochanka Bolesława Śmiałego. Krystyna - pierwsza femme fatale w dziejach Polski, albowiem legenda głosi (powtarzana w koszmarnych powieściadłach Kraszewskiego i Bunscha), że jej cudzołożny romans z królem był pierwszym motywem konfliktu pomiędzy biskupem Krakowa a rozpustnym władcą, konfliktu, w którego efekcie pierwszy stracił głowę, a drugi koronę (...)” (Jerzy Krawczyk, Jan Matejko. Mistrz legendy św. Stanisława, Warszawa 1998, s. 66).

Kolekcjonujący od wczesnej młodości pamiątki historyczne Matejko z troską odtworzył tutaj historyczne realia. Bazując na wyobraźni i własnych badaniach (m.in. teka „Ubiory w Polsce 1200-1795”), oddał detale historycznej architektury wewnątrz zamkowych, stroje, meble i fragmenty uzbrojenia. Przepych kompozycji podbija soczysty koloryt, błękit, czerwień i żółcień szat bohaterów sceny oraz przedmioty takie jak taca, dzbanek i stółek na pierwszym planie, które razem z kwiatami i owocami stanowią rodzaj martwej natury.

Pierwsi krytycy dzieła Matejki („Biesiada Literacka” 1878, nr 130) dostrzegali gwałtowną ekspresję obrazu. Pisano o gęstej emocjonalnej atmosferze płótna oraz mocnym plastycznym wyrazie barwy i swobody pędzla mistrza. „Św. Stanisław karcący Bolesława Śmiałego” to dzieło pełni stylu Matejki - dostrzegamy tu silne kontrasty kolorystyczne i światłocieniowe, brawurowy dukt pędzla i angażującą widza wizję Polskiej historii, która tak silnie przemawia również do współczesnego odbiorcy.

Tak jak „Bitwa pod Grunwaldem” był reakcją antypruską: wypowiedzią artysty na temat klęski Prus w wojnie z Francją (1871) oraz potępieniem polityki wobec Polaków Bismarcka, tak i prezentowane dzieło może być odczytane w duchu historiozoficznym. Wedle legendy półwiotowane przez drużynę Bolesława Śmiałego ciało biskupa zapowiadało późniejsze rozbięcie dzielnicowe Polski. W okresie rozbiorów Polski podjęcie przez Matejkę tematu biskupa ze Szczepanowa stanowiło wypowiedź na temat politycznego upadku Rzeczypospolitej pod koniec XVIII stulecia i wyraz oczekiwania na cud św. Stanisława jako patrona zjednoczenia - a więc odrodzenia niepodległej Polski.



Jan Matejko, Szkic kompozycyjny do obrazu „Święty Stanisław karcący Bolesława Śmiałego” - Dwa studia króla Bolesława Śmiałego; biskup św. Stanisław z królem, około 1877



Jan Matejko, Szkic kompozycyjny do obrazu „Święty Stanisław karcący Bolesława Śmiałego” - Biskup Stanisław z ręką podniesioną do góry; Bolesław Śmiały z postacią kobiecą, około 1877

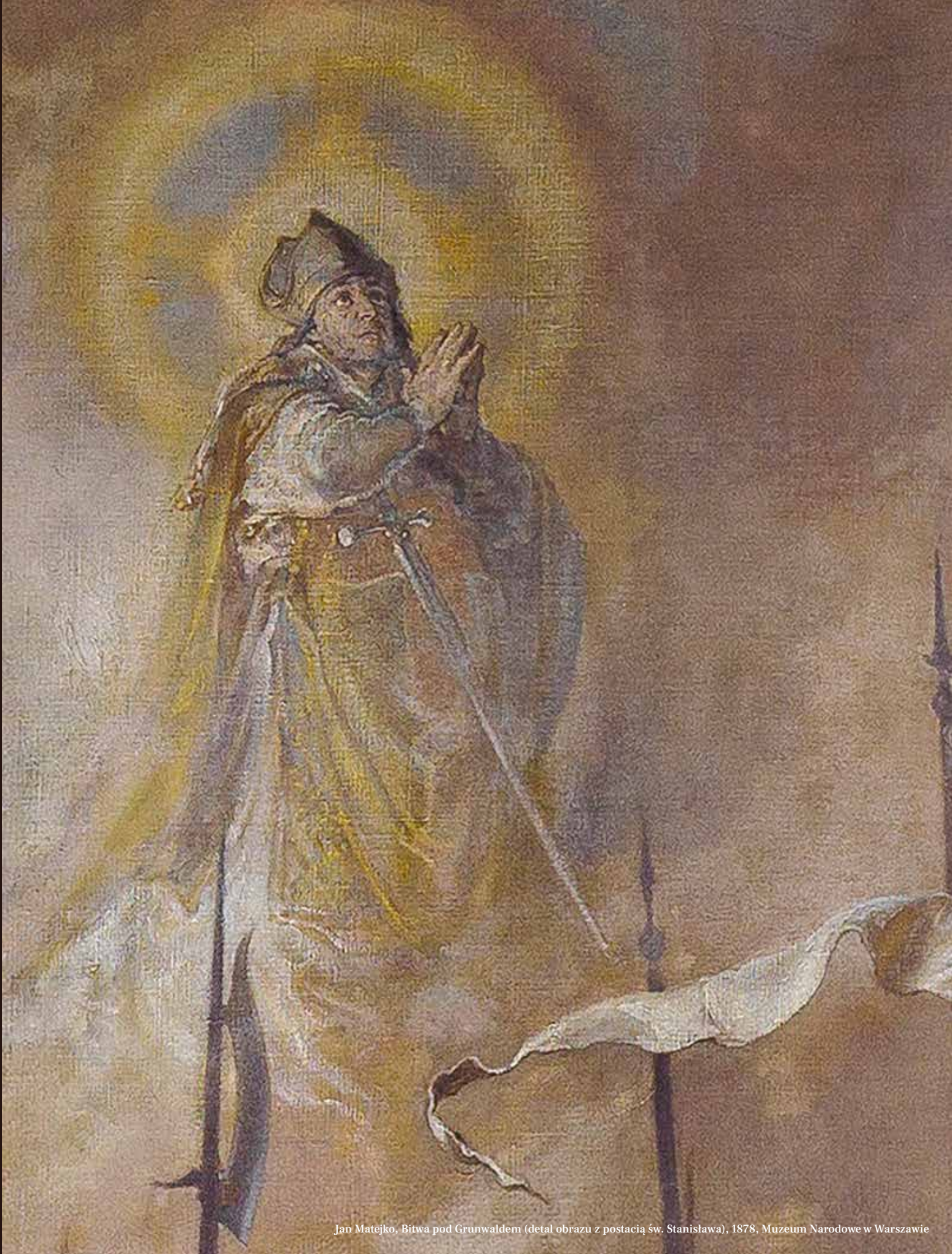
1877: ŚW. STANISŁAW I GRUNWALD

Dzięki publikacjom Mariana Gorzkowskiego, sekretarza Jana Matejki, dobrze znana jest chronologia prac artysty i działania, jakie podejmował na niwie publicznej. Gorzkowski opublikował, oprócz komentarzy do konkretnych dzieł, własny dziennik w dwóch częściach „J. Matejko, epoka lat najmłodszych” (1896) oraz „J. Matejko. Epoka lat dalszych” (1898). Tak opisywał powstanie prezentowanej kompozycji: „Każdy rok w życiu Matejki rozpoczyna się artystycznymi pracami; w tym roku malował dalej wielki obraz bitwy pod Grunwaldem (...). Dalej w tymże roku malował: Święty Stanisław, karcący Bolesława Śmiałego, w którym znajdują się: św. Stanisław biskup, król Bolesław Śmiały, Krystyna; wystawiony w końcu czerwca, na wystawie w Krakowie, a nabyty przez Redlicha dla kogoś w Warszawie, fotografował go Szubert” (Marian Gorzkowski, Jan Matejko. Epoka lat dalszych, do końca życia artysty. Z dziennika prowadzonego w ciągu lat siedemnastu, Kraków 1898, s. 95).

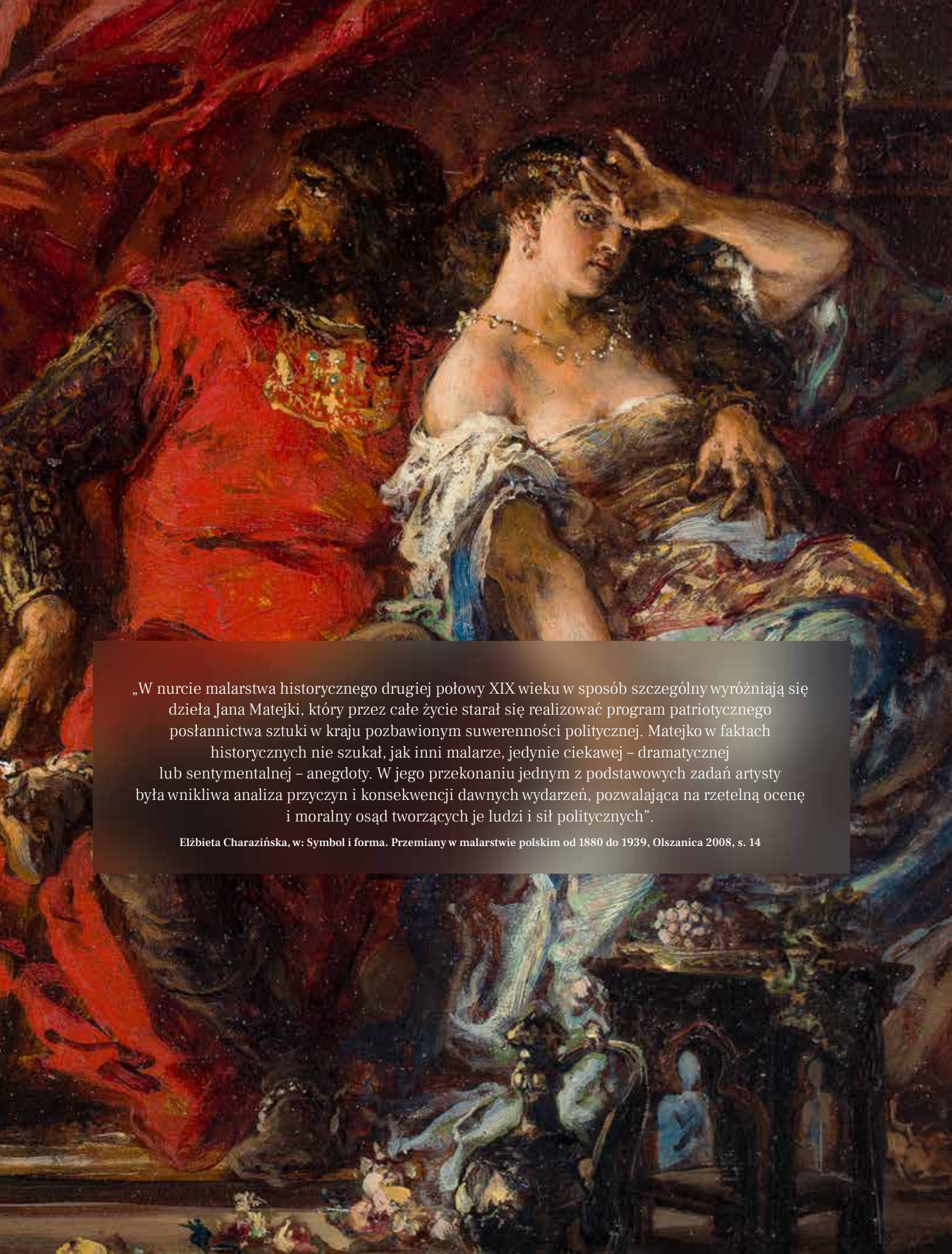
W tym roku oprócz dalszych prac na wielkoformatowym malowidle i „Św. Stanisława karcącego Bolesława Śmiałego” Matejko stworzył jeszcze tylko trzy inne prace. Wszystkie jego dzieło poprzedzały szczerze główne prace koncepcyjne. W przypadku „Św. Stanisława” w Domu Matejki w Krakowie zachowały się rysunkowe szkice do olejnego obrazu z około 1877 roku.

Rok 1877 w Matejkowskiej chronologii jest ważny jeszcze w innych powodów. W 1873 roku Matejko został powołany na dyrektora Szkoły Sztuk Pięknych, gdzie posiada dużą, przestrzenną pracownię. Czyni zabiegi, aby zreformować szkołę i nadać jej międzynarodowe znaczenie. W 1877 roku zaprasza do współpracy najważniejszych polskich twórców, sprowadza z Paryża księgozbiór i zbiór grafik, które mają pomagać kształceniu. Od tego czasu Szkoła będzie wyrastać na najważniejszą uczelnię artystyczną na ziemiach polskich, a aura Mistrza przyciągać będzie wielu uczniów. Po zabezpieczeniu pieniędzy na Sejmie Krajowym, rozpoczęto budowę nowego gmachu, który został oddany do użytku w 1880 roku.

Jesienią 1877 roku Matejko wyjedzie po raz pierwszy do Warszawy, gdzie będą go witać tłumy i spędzi wiele czasu podczas wydarzeń towarzyskich. To będzie jednak nie koniec podróży: pojedzie dalej do Prus Królewskich, gdzie zwiedzi pola Grunwaldu i wykona tam szkice z natury. Powstanie „Św. Stanisława karcącego Bolesława Śmiałego” w sposób wymowny łączy się z pracami nad „Bitwą pod Grunwaldem”. Choć wydarzenia w nich ukazane dzieli 400 lat, to prace wpisują się w pewien ciąg rozwojowy jego sztuki. Matejko epokę piastowską („Św. Stanisław”) ukazywał rzadko, raczej jako ciąg dynastycznych niesnasek. Pełne narodowej dumy epizody to dojrzałe średniowieczne i wczesnonowożytnie czasy Jagiellonów („Grunwald”). W obydwu wskazanych pracach pojawia się postać św. Stanisława - raz fizycznie, raz jako widmo - za każdym razem odgrywając sprawczą rolę dziejach Polski.



Jan Matejko, Bitwa pod Grunwaldem (detal obrazu z postacią św. Stanisława), 1878, Muzeum Narodowe w Warszawie



„W nurcie malarstwa historycznego drugiej połowy XIX wieku w sposób szczególny wyróżniają się dzieła Jana Matejki, który przez całe życie starał się realizować program patriotycznego posłannictwa sztuki w kraju pozbawionym suwerenności politycznej. Matejko w faktach historycznych nie szukał, jak inni malarze, jedynie ciekawej – dramatycznej lub sentymentalnej – anegdoty. W jego przekonaniu jednym z podstawowych zadań artysty była wnikliwa analiza przyczyn i konsekwencji dawnych wydarzeń, pozwalająca na rzetelną ocenę i moralny osąd tworzących je ludzi i sił politycznych”.

Elżbieta Charazińska, w: Symbol i forma. Przemiany w malarstwie polskim od 1880 do 1939, Olszanica 2008, s. 14



MAURYCY GOTTLIEB

1856-1879

"Sita, Natan i Sułtan" z cyklu "Natan Mędrzec" wg dramatu Gottholda Ephraima Lessinga, 1877

olej/plótno, 33 x 26,5 cm
sygnowany monogramem p.d.: 'M.G.'
na odwrociu stempel inwentarzowy kolekcji: '[fragment w języku hebrajskim | A. G. BINET | JERUSALEM'
na krośnie malarskim nalepki oraz opisy

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

POCHODZENIE:
kolekcja dr Rudolfa Beresa, Kraków
kolekcja prywatna, Polska (do lat 50. XX w.)
kolekcja Josepha Stieglitza, Tel Awiw
kolekcja A. G. Bineth, Jerozolima (od 1957)
dom aukcyjny Tiroche, Herzliya, wrzesień 2020
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, czerwiec 2021
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Wystawa pamiątkowa dzieł Maurycego Gottlieba, Muzeum Narodowe w Krakowie, marzec 1932

LITERATURA:
Jerzy Malinowski, Maurycy Gottlieb, Warszawa 1997, s. 52-53 (il.), nr kat. 37
In the Flower of Youth. Maurycy Gottlieb 1856-1879, katalog wystawy, The Tel Aviv Museum of Art, Muzeum Narodowe w Warszawie, Tel Aviv 1991, s. 145 (il.), nr kat. 28
Zofia Soltysowa, Dzieło Maurycego Gottlieba, „Rocznik Krakowski” 1976, nr 47, s. 178 (datowany 1878)
Mojżesz Waldman, Maurycy Gottlieb 1856-1879. Biografia artystyczna, Kraków 1932, s. 53
Katalog wystawy pamiątkowej dzieł Maurycego Gottlieba, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1932, s. 9, nr kat. 65





NATAN MĘDRZEC

W 1878, na rok przed śmiercią, Maurycy Gottlieb przebywał przez kilka miesięcy w Monachium, przygotowując dla wydawnictwa Bruckmann ilustracje do wydania „Natana Mędrca” Gottholda Ephraima Lessinga, jednego z czołowych przedstawicieli żydowskiego oświecenia. „Natan Mędrzec”, opublikowany w 1779, był dramatem mającym wyjątkową pozycję w nowoczesnej kulturze żydowskiej ze względu na podkreślenie religijnego pluralizmu - w istocie bowiem za losami Natana i jego córki Rechy kryje się przypowieść o unii trzech religii: judaizmu, islamu i chrześcijaństwa.

Akcja dramatu rozgrywa się w XII-wiecznej Jerozolimie, w czasie krucjat. Gottlieb, przygotowując malarskie projekty ilustracji, zajmował się zarazem własnymi problemami związanymi z brakiem religijnej tolerancji. Wykonał dwanaście szkiców i dwie duże kompozycje. Cykl nie został ukończony i opublikowany, lecz prace doń należące tworzą w oeuvre malarza zwartą grupę. Gottlieb musiał w malarstwie stworzyć sugestywny rysunkowo styl, który łatwo mógłby znaleźć przełożenie na reprodukcje graficzne. Artysta był zobowiązany przedłożyć wydawcy szkice olejne, które po zatwierdzeniu mogły zostać opublikowane. Malarz w wersjach gwaszowych i olejnych posłużył się ekspresyjnym duktem pędzla i monochromatyczną techniką en grisaille przypominającą w wyrazie płaskorzeźbę. Światłocieniowo potraktowane sceny namalowane w odcieniach szarości stosunkowo łatwo było przenieść grafikowi na język ilustracji książkowej. Prace te stanowią w jego dorobku jedno z najlepszych, najbardziej ekspresyjnych dzieł.

Prezentowana kompozycja „Sita, Natan i Sultan” odwołuje się do czwartej sceny dramatu Lessinga, w której Natan przybywa do pałacu sultana Saladyna i spotyka go z siostrą Sitą. Plan rodzeństwa polega na wykorzystaniu bogatego Natana, który miałby ofiarować rzekomo wszechwładnemu pieniądze. Przewaga władcy nad Nathanem miałaby się brać z jego wyznania: w realiach XII-wiecznej Jerozolimy to chrześcijanie i mahometanie walczyli o władzę, jedynie akceptując istnienie żydowskiej wspólnoty. Pomiedzy Nathanem a Saladynem wywiązuje się dyskusja, która rozpoczyna się od pytania o mądrość. Natan ociąga się z odpowiedzią, co każe sultanowi nastawać na jego odpowiedź. Żąda prawdy „tak zaraz, w gotówce, jakby to była moneta”. W tej części dramatu Natan wygłasza słynną przypowieść o trzech pierścieniach, a dalszy ich dialog (jak również cały akcja dramatu) zmierza do pojednania i ujawnienia jednakich wartości trzech religii.

117 [Ω](#)

MAURYCY GOTTLIEB

1856-1879

Portret młodej kobiety, 1875

olej/plótno, 65 x 52 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'M Gottlieb | 1875'

estymacja:

300 000 - 400 000 PLN

68 000 - 91 000 EUR

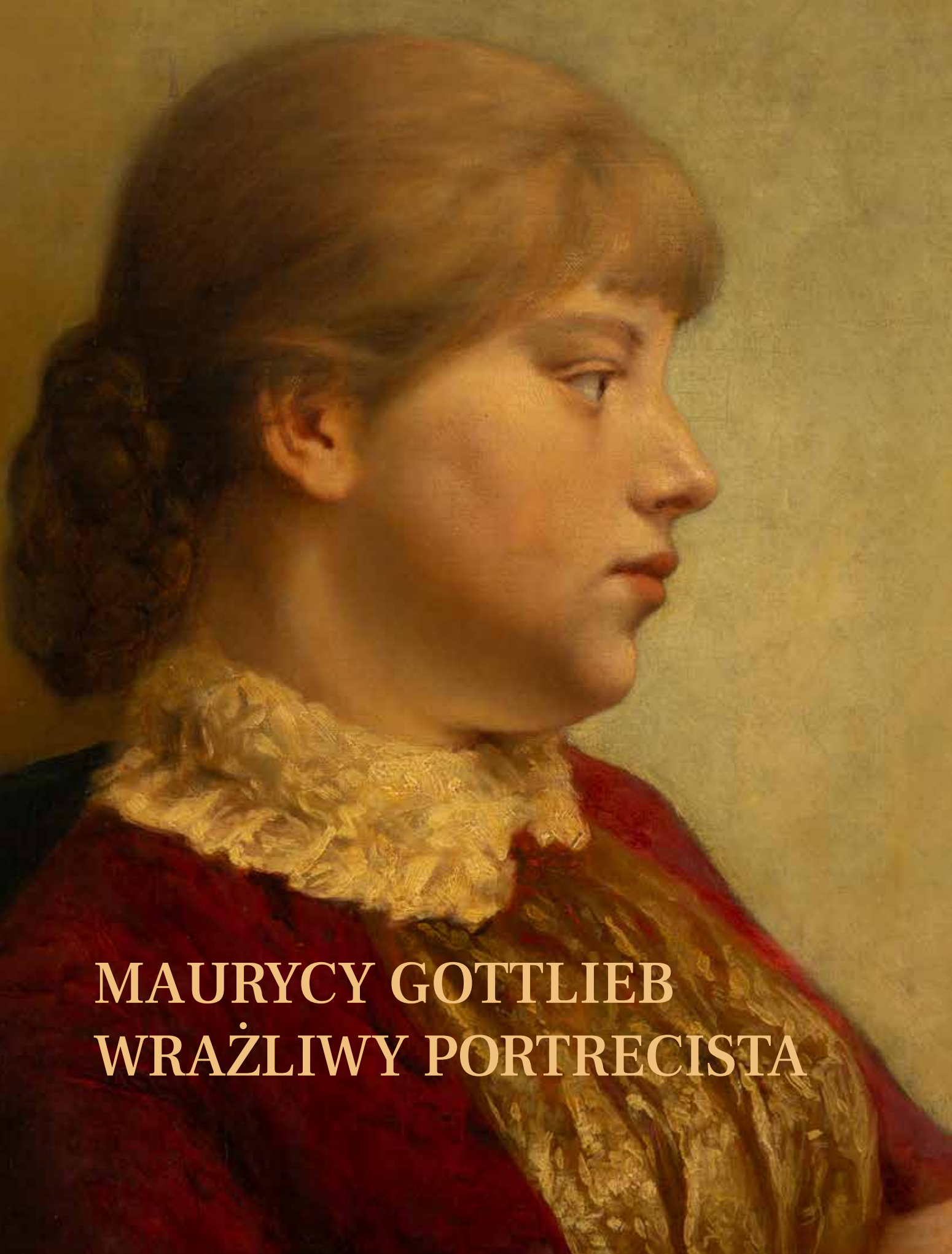
POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Kanada

„(...) uderzają tu pewną werwą i siłą portrety pędzla p. Gotlieba. Znać już wykształceńszy talent, może jednak zbyt wcześnie rzucający się w naśladownictwo typów z potężnych kreacji Matejki. Wzór zaiste godny naśladownictwa, lecz naśladownictwo może się wyrodzić w manierę, gdy się rozpoczyna zbyt wcześnie”.

Lucjan Siemieński, „Czas” 1874, nr 169, s. 2





MAURYCY GOTTLIEB WRAŻLIWY PORTRECISTA

Maurycy Gottlieb urodził się w zamożnej rodzinie żydowskiej w 1856 roku. W latach 1871-1873 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 antysemitickimi 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.

Twórczość Gottlieba rozwijała się w okresie niespełna dziesięciu lat. W dużym stopniu ukształtował ją związek artysty z tradycją i kulturą żydowską, połączony z elementami polskiej świadomości narodowej. Poza dziełami o tematyce biblijnej, historycznej lub literackiej, tworzył także portrety, które malował często i chętnie, niezależnie od scen historycznych. W licznych wizerunkach, zarówno męskich jak i kobiecych, Gottlieb wykazał cały swój malarski talent. Portretował członków swojej rodziny, przyjaciół i protektorów. W przeciwieństwie do większości artystów pochodzenia żydowskiego tego czasu, w twórczości portretowej nie skupiał się jedynie na Żydach pochodzących z uboższych warstw społeczeństwa, odzianych w tradycyjne stroje. Był jednym z pierwszych malarzy polskich, którzy ukazywali również Żydów zamożnych, wykształconych, reprezentujących wysoki poziom intelektualny i kulturalny. Portrety zaczął malować już jako student krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych, spotykając się od razu z pozytywnymi opiniami i recenzjami. Na przekór panującym wówczas wzorom i wpływom płynącym od Jana Matejki, nie heroizował swoim modeli, pozbawiał ich często akcesoriów, tworząc bardziej intymne i kameralne wizerunki. W twórczości portretowej często okazywał się realistą. Gottlieb, artysta o romantycznej naturze, skłonny do wzruszeń, rozumiejący samotność i bezbronność człowieka wobec losu, z dużą dozą wrażliwości zgłębiał duchowy świat i wewnętrzne przeżycia swoich modeli. W portretach kobiet chętnie podkreślał ich urodę, sięgając po efektowne przebrania lub wprowadzając elementy takie jak wachlarze, biżuterię czy kwiaty. Znajdujący się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie „Portrecie młodej Żydówki” uderza finezją w odtworzeniu detalu koronkowego kołnierza, oraz ekspresja uzyskana dzięki prostocie środków, chłodnej zielonkawej tonacji barwnej i chłodnemu wyrazowi twarzy. Dekoracyjnym portretem, przepełnionym liryzmem i poetycznością jest również „Portret damy z wachlarzem” z Muzeum Narodowego w Krakowie. Bohaterki jego obrazów wydają się pogrążone w zamyśleniu, wsłuchane w siebie, przepełnione nieokreśloną tęsknotą.

W takim charakterze utrzymany jest prezentowany w ofercie „Portret młodej kobiety” z 1875 roku. Wizerunek młodej kobiety o nieustalonej tożsamości jest pełen liryzmu. Portretowana odwraca wzrok od widza, zwracając go gdzieś w wewnętrzną przestrzeń obrazu. Artysta sugestywnie oddał jej wdzięk, moment wyciszenia i zadumy. Dopełnieniem intymnego i lirycznego portretu jest oszczędna, spokojna gama kolorystyczna, ciemnej czerwieni sukni oraz beżów i ugrów tła, które podkreślają delikatną karnację twarzy oświetlonej miękkim i ciepłym światłem. Jej wdzięk podkreśla również wyszukana i elegancka suknia.



Maurycy Gottlieb, Portret młodej Żydówki, 1879, Muzeum Narodowe w Warszawie



Maurycy Gottlieb, Dama z wachlarzem, 1877, Muzeum Narodowe w Krakowie

118

PIOTR MICHAŁOWSKI

1800-1855

"Portret Józefa i Romana Michałowskich, bratanków artysty", około 1850

olej/plótno, 74 x 91 cm

wariant tytułu: Dwoje dzieci Władysława Michałowskiego, brata artysty

na krośnie malarskim papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, dwie fragmentarycznie zachowane, papierowe nalepki, nalepka z numerem: 'III' oraz stempel własnościowy

estymacja:

1 500 000 - 2 200 000 PLN

342 000 - 502 000 EUR

„(...) pełen zamaszystości (...) portret dwóch bratanków, Józefa i Romana, może około r. 1850 robiony, tryskający życiem i charakterystyką żywych chłopaczków, którzy już w zawadiackich studentów wyrastają”.

Jerzy Mycielski, Sto lat dziejów malarstwa w Polsce 1760-1860. Z okazji wystawy retrospektywnej malarstwa polskiego we Lwowie, Kraków 1897, s. 378





POCHODZENIE:

Roman Michałowski, bratanek artysty, Dobrzechów
Henryk Dembiński, Kraków
Roman Michałowski, Stany Zjednoczone
rodzina Michałowskich, New Jersey, Stany Zjednoczone
kolekcja Wojciecha Fibaka (zakup w 1990)

WYSTAWIANY:

Piotr Michałowski 1800-1855. Wystawa dzieł artysty w dwusetną rocznicę urodzin, Muzeum Narodowe w Krakowie, 2000
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 Historyczne we Wrocławiu, 30 października - 31 grudnia 1998 (wystawa następnie eksponowana w Muzeum Historii Miasta Łodzi)
Malarstwo polskie z kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe w Warszawie, 23 maja - 9 sierpnia 1992, Muzeum Narodowe w Poznaniu 22 sierpnia - 25 października 1992 (wystawa następnie eksponowana w Muzeum Narodowym w Krakowie)
Polish Paintings. A Loan Exhibition, The Parrish Art Museum, Southampton, Long Island, Nowy Jork, Stany Zjednoczone, 1957
Wystawa zbiorowa prac Piotra Michałowskiego 1800-1855, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa, maj 1934
Dziecko w sztuce, Towarzystwo Sztuk Pięknych, Kraków, kwiecień 1917

LITERATURA:

Piotr Michałowski 1800-1855. Wystawa dzieł artysty w dwusetną rocznicę urodzin, katalog wystawy, red. Anna Zeńczak, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2000, nr kat. 11, s. 76 (il.)
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. 36 (il.)
Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Historii Miasta Łodzi, Łódź 1998, il. na kartach końcowych (s. nlb.)
Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Historyczne we Wrocławiu, Wrocław 1998, il. na kartach końcowych (s. nlb.)
Jan K. Ostrowski, Michałowski Piotr, w: Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze, rzeźbiarze, graficy, red. Janusz Derwojed, Warszawa 1993, t. V, s. 519 (wzmiankowane obrazy z kolekcji Wojciecha Fibaka)
Malarstwo polskie z kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Warszawa 1992, s. 12 (il.)
Aleksandra Melbechowska, Dwie wystawy, „Biuletyn Historii Sztuki” 1960, r. III, s. 318, il. 4
Mieczysław Sterling, Wystawa zbiorowa prac Piotra Michałowskiego 1800-1855, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1934, nr kat. 148
Mieczysław Sterling, Piotr Michałowski, Warszawa 1932, s. 52, 83
Dziecko w sztuce. Katalog wystawy w Towarzystwie Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1917, nr kat. 48
Jerzy Mycielski, Sto lat dziejów malarstwa w Polsce 1760-1860. Z okazji wystawy retrospektywnej malarstwa polskiego we Lwowie, Kraków 1897, s. 378

1800	•	2 lipca 1800 roku urodził się w Krakowie Piotr Michałowski.
1813	•	Swój talent muzyczny rozwija podczas lekcji u organisty na Wawelu Wincentego Gorączkiewicza, a rysunek ćwiczy u malarza Michała Stachowicza. Z tego czasu pochodzą pierwsze prace rysunkowe.
1814	•	Młody Michałowski składa egzamin dojrzałości w Liceum św. Anny i jako wolny słuchacz uczęszcza na wykłady na Uniwersytecie Jagiellońskim.
1816	•	Rozpoczyna naukę rysunku u Józefa Brodowskiego.
1817	•	W latach 1817-18 kształci się u Franciszka Lampiego.
1818	•	Pierwszy wyjazd do Wiednia. Mniej więcej w tym okresie powstaje pierwszy jego obraz olejny, Autoportret (około 1817-24, kolekcja prywatna).
1821	•	Wyjeżdża na studia prawnicze do Getyngi. W wolnych chwilach rysuje i stale fascynuje go tematyka militarna.
1823	•	Wraca do Krakowi i następnie wyjeżdża do Warszawy, gdzie otrzymuje niepłatne stanowisko praktykanta w Komisji Rządowej Przychodów i Skarbu.
1826	•	Obejmuje w Komisji płatną posadę i w kolejny roku zostaje radcą górniczym i naczelnikiem Wydziału Górniczego. Dużo czasu spędza w kolejnych latach w Białogonie pod Kielcami, nadzorując zakłady hutnicze w Zagłębiu Staropolskim.
1828	•	Podróż służbowa do Francji i Anglii.
1830–31	•	Wybuch powstania listopadowego. Michałowski zajmuje się produkcją broni dla powstańców w kuźniach rządowych. Żeni się z Julią Ostrowską. Po upadku powstania wyjeżdża do Podgórza koło Krakowa.
1832	•	Wyjeżdża do Paryża, gdzie poświęca się pracy artystycznej i uczy się w prywatnej pracowni Nicolas-Toussainta Charleta. W kolejnym roku osiąga pierwsze sukcesy artystyczne. Studia w Luwrze.
1833	•	Urządza własną pracownię w Paryżu. Jego prace rysunkowe i akwarelowe stają się modne w kręgach koneserów sztuki.
1835	•	Podróż do Anglii. Wraca do Krakowa. Maluje serię obrazów przedstawiających huzarów.
1837	•	Przenosi się z rodziną do majątku w Krzysztoforzycach, którym zarządza i gdzie buduje malarnię. W tym czasie powstają pierwsze portrety osób bliskich artyście i odwiedzających majątki artysty.
1838	•	Wyjazd do Wiednia, który przynosi mu zainteresowanie sztuką Diego Velázqueza.
1840	•	Michałowscy zamieszkują w Bolestraszcach.
1845	•	Wyjazd do Francji. W Paryżu eksponuje swoje prace w galerii Léopol. W tych latach często bywa w posiadłości teścia w Les Madères koło Tours.
1848	•	Wydarzenia wiosny ludów w Krakowie. Michałowski włącza się w pertraktacje w Austriakami. Zostaje prezesem Rady Administracyjnej Okręgu Krakowskiego.
1849	•	Michałowski zakłada w Krakowie zakład opiekuńczy dla sierot. W kolejnym roku, po wielkim pożarze Krakowa, angażuje się w działalność charytatywną.
1851	•	Podczas wizyty Franciszka Józefa I w Krakowie rysuje jego portrety konne.
1853	•	Mianowany prezesem Towarzystwa Rolniczego.
1854	•	Odmawia prezesury w nowo założonym Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie.
1855	•	9 czerwca 1855 roku Michałowski umiera wskutek choroby serca.

Piotr Michałowski. Autoportret, około 1840, Muzeum Narodowe w Warszawie



PIOTR MICHAŁOWSKI: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI



Diego Velázquez, Portret infanta Baltasara Carlosa, około 1640, Kunsthistorisches Museum w Wiedniu



Piotr Michałowski, Portret Marii Michałowskiej, około 1853, Muzeum Narodowe w Krakowie



Olga Boznańska, Portret dziewczynek Heleny i Władysławy Chmielarzyk, 1906, Muzeum Narodowe w Warszawie

„PORTRET BRATANKÓW” ARCYDZIEŁO PIOTRA MICHAŁOWSKIEGO

„Portret bratanków” Piotr Michałowskiego wraz z prezentacją w DESA Unicum pojawia się na polskim rynku sztuki po raz pierwszy. Od jego ostatniej publicznej ekspozycji minęło ponad dwadzieścia lat, kiedy to brał udział w największej wystawie monograficznej Michałowskiego (Muzeum Narodowe w Krakowie, 2000). Dzieło jest także pierwszym portretem dziecięcym największego malarza polskiego romantyzmu, jaki oferowany jest na rynku aukcyjnym.

Michałowski maluje „Portret bratanków” w dojrzałej fazie twórczości, kiedy po 1835 roku powraca z Paryża do Krakowa. W kolejnych latach mieszka oraz zarządza majątkami w Bolestraszcach i Krzysztoforzycach, gdzie również tworzy. Między innymi w ich zaciszu powstają intymne wizerunki artysty, spośród których na czoło wysuwają się pełne czułości portrety dzieci malarza Tadeusza, Juliusza, Marii i Celiny. Do tej grupy należą portrety siostrzeńców i bratanków, w tym przepelniony uczuciowością wizerunek synów Władysława Michałowskiego, Józefa i Romana. Choć Michałowski posługuje się w tych portretach charakterystyczną dla jego twórczości szkicową manierą, mimo to dzieła te nie mają charakteru szkicu. Prace te „charakteryzują się dużą starannością w stosowaniu efektów technicznych i użyciem kosztownych nieraz farb o wyszukanych odcieniach” (Anna Zeńczak, Piotr Michałowski, Wrocław 2001, s. 41).

W „Portrecie bratanków” Michałowski posłużył się światłocieniową konwencją, gdzie postaci z cienia wydobywa ciepłe światło. Paletę ugrów i brązów urozmaicają wyrafinowane akcenty zieleni, oranżów i czerwieni. Podobnie jak w innych portretach Michałowski w nowocze-

sny sposób odrzucił rekwizyty i symbole statusu swoich modeli, a wyeksponował ich fizjonomię i psychiczny nastrój. Dalekie od fotograficznej reprodukcji i niezwykle malarskie w wyrazie artystycznym oblicza bratanków emanują dziecięcą szczerością, beztroską i zaciekawieniem związanym z portretowaniem przez wuja. W portretach Michałowskiego odbijają się echem prace Diego Velázqueza, którego dzieła oglądał i studiował parokrotnie podczas swoich podróży do Wiednia.

PRESTIŻOWE POCHODZENIE

Historia proveniencyjna „Portretu bratanków” od momentu powstania do ostatniej dekady XX wieku związana jest z kolejnymi generacjami rodziny Michałowskich. W 1990 roku dzieło nabywa tenisista i kolekcjoner Wojciech Fibak i włącza je do swojego bogatego zbioru malarstwa polskiego. Znakomita większość twórczości Michałowskiego przechowywana jest w polskich kolekcjach publicznych. Jak analizowała przy okazji monografii malarza w 2000 roku Anna Zeńczak, w kolekcjach prywatnych znajdowało się „(...) około 35-40 obrazów, w tym 11 w kolekcji Wojciecha Fibaka” (Anna Zeńczak, Wystawy dzieł Piotra Michałowskiego, w: Piotr Michałowski 1800-1855. Wystawa dzieł artysty w dwusetną rocznicę urodzin, red. Anna Zeńczak, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2000, s. 59). Długo wyczekiwana przez Fibaka okazja zakupu „Portretu bratanków” od rodziny artysty osiadłej w Stanach Zjednoczonych nadarzyła się właśnie w 1990 roku i dzieło to stanowiło zwieńczenie jego kolekcji prac Michałowskiego. Inny pokaźny zbiór prac Michałowskiego historycznie posiadał, oprócz rodziny artysty, jedynie Ignacy Korwin-Milewski.

Kolekcja malarstwa polskiego tworzona przez Fibaka od lat 70. XX wieku była pierwszym publicznie i szeroko udostępnionym zbiorem prywatnym po przemianach 1989 roku. W latach 90. jej licznym ekspozycjom towarzyszyły opracowania uznanych historyków sztuki takich jak Władysława Jaworska, Agnieszka Morawińska, Barbara Brus-Malinowska czy Agnieszka Ławniczakowa. Zawartość tej kolekcji i charakter jej ewolucji wyznaczyły w kolejnych dekadach modę i charakter polskiego kolekcjonerstwa w ogóle, od tego czasu właśnie skupionego wokół twórczości polskich malarzy nowoczesnych osiadłych we Francji i tzw. Szkoły Paryskiej. Bliżej 2000 roku zbiór Fibaka zaczął ewoluować w stronę twórczości klasyków awangardy po 1945 roku, a obecnie kolekcja, która nadal żyje i zmienia się, wzbogacana jest o twórczość polskich artystów młodego pokolenia.

MALARZ NOWOCZESNY

Twórczość największego polskiego romantyka Piotra Michałowskiego, którego dzieła pozostawały głównie w kolekcji rodziny, została po jego śmierci zapomniana na kilka dekad. Fenomenalne odkrycie jego twórczości dokonało się pod koniec XIX stulecia (a więc dobie artystycznego neoromantyzmu) przy okazji Wystawy Krajowej w Lwowie w 1894 roku. W tym czasie dostrzegano już zupełną odrębność jego propozycji artystycznych Michałowskiego, a Jan Błoz-Antoniewicz pisał „Osobną drogą, bo drogą geniusza idzie Piotr Michałowski (...). Do tej osobistości niezwyklej, do tej natury szczerzej, świeżej, na wskroś oryginalnej i głębokiej, potężnej we wszystkim, czego swą energiczną dłońią dotknęła, niepodobna przyłożyć tej drobnej skali, którą się mierzy talenta o znaczeniu przejściowym, historycznym. Stanowisko i znaczenie Piotra Michałowskiego w sztuce polskiej jest absolutne, nie historyczne” (Jan Błoz-Antoniewicz, Katalog wystawy sztuki polskiej 1764-1886, Lwów 1894). Właśnie kontekście wystawy lwowskiej „Portret bratanków” po raz pierwszy uchwytyny jest na kartach literatury historyczno-artystycznej, kiedy Jerzy Mycielski określa go „pełnym zamaszystości” i „tryskającym życiem”.

„Piotr Michałowski niewątpliwie zasłużył na miano najwybitniejszego polskiego romantyka, jedynego, którego twórczość można zestawiać nie z przeciętną europejską produkcją malarską epoki, ale z jej najwybitniejszymi osiągnięciami”.

Jan K. Ostrowski, *Pomiędzy Paryżem i galicyjską prowincją. Malarska droga Piotra Michałowskiego*, w: Piotr Michałowski 1800-1855. Wystawa dzieł artysty w dwusetną rocznicę urodzin, red. Anna Zeńczak, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2000, s. 29

Twórczość genialnego samouka Michałowskiego, który nie datuje ani nie sygnuje swoich prac, wyznacza w sztuce polskiej XIX stulecia nowe perspektywy malarstwa, które nie musi posilkować się anegdotą, odrzuca zastane konwencje i skupia się na problemach stricte plastycznych oraz środkach ekspresji. „Portret bratanków” w swojej psychologii i upozowaniu chłopców mógłby być postrzegany jako inspiracja dla dziecięcych portretów innego krakowskiego mistrza, Jana Matejki. Michałowski jednak jako twórca intensywnych w psychicznym wyrazie portretów znajduje swoich duchowych następców dopiero w dobie modernizmu w postaci Stanisława Wyspiańskiego, Olgi Boznańskiej czy Władysława Ślewińskiego, a więc twórców ekspresjonistycznych wizerunków zarówno dorosłych, jak i dzieci właśnie. Do anegdotycznej historii sztuki polskiej przeszła wizyta Pabla Picassa w Muzeum Narodowym w Warszawie w 1948 roku, podczas której zachwycić miały malarza właśnie (i jedynie) obrazy Michałowskiego. Michałowski fascynuje także kolejne pokolenia artystów: Wilhelm Sasnal w swoim obrazie „Bez tytułu (Polak)” (2010, Muzeum Narodowe w Warszawie) dialoguje z archetypiczną „polskością” zawartą w konnym akurat obrazie twórcy „Portretu bratanków”. W zwierciadle kolejnych pokoleń historyków i miłośników sztuki, a także artystów jawi się jako „malarz malarzy”, prekursor polskiej sztuki nowoczesnej, ale także jej sfinks.

Jak zauważa Jan K. Ostrowski, artystyczna biografia Michałowskiego jest zupełnie niepodobna do innych wybitnych twórców: „Jego losy stanowią (...) odwrócenie popularnego toposu artysty, którego drogę do doskonałości w sztuce zamknęła nędza. W jego przypadku barierę stanowiła wysoka pozycja społeczna i niemały majątek, których utrzymanie wymagało poświęcenia większości sił i czasu. Pozycja ziemianina i zawód malarza okazały się ostatecznie niemalże nie do pogodzenia (...). Pracując na galicyjskiej prowincji, odcięty od centrów życia artystycznego, pozbawiony możliwości zestawienia własnych prac z osiągnięciami innych, Michałowski dokonał prawdziwego cudu, pozostawiając po sobie bogate i wysokiej klasy oeuvre” (Jan K. Ostrowski, *Pomiędzy Paryżem i galicyjską prowincją. Malarska droga Piotra Michałowskiego*, w: Piotr Michałowski 1800-1855, dz. cyt., s. 31).

PIOTR MICHAŁOWSKI

1800-1855

"**Studium konia**", około 1840

olej/plótno, 51,5 x 63,2 cm
wariant tytułu: Gniady ogier
na odwrociu trudno czytelny trójkątny stempel, na krośnie malarским dwukrotnie powtórzony okrągły stempel celny, papierowa nalepka inwentarzowa, fragmentarycznie zachowana nalepka z numerem: '3(?)', papierowa nalepka z opisem obrazu, numer: '28' oraz stempel własnościowy

estymacja:
400 000 - 600 000 PLN
91 000 - 137 000 EUR

POCHODZENIE:
Ignacy Korwin-Milewski, Wiedeń
Emil Merwin, Wiedeń
Czesław Bednarczyk, Wiedeń
kolekcja Wojciecha Fibaka (zakup w 1979)

WYSTAWIANY:
Piotr Michałowski 1800-1855. Wystawa dzieł artysty w dwusetną rocznicę urodzin, Muzeum Narodowe w Krakowie, 2000
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, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 8 lipca - 4 października 1998
Malarstwo polskie z kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe w Warszawie, 23 maja - 9 sierpnia 1992, Muzeum Narodowe w Poznaniu 22 sierpnia - 25 października 1992 (wystawa następnie eksponowana w Muzeum Narodowym w Krakowie)
Bedeutende Gemälde polnischer Meister, Kunst und Antiquitäten Czesław Bednarczyk, Wiedeń 1969
Ausstellung Piotr Michałowski, Galerie Würthle, Wiedeń, 1934

LITERATURA:
Piotr Michałowski 1800-1855. Wystawa dzieł artysty w dwusetną rocznicę urodzin, katalog wystawy, red. Anna Zeńczak, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2000, nr kat. 137, s. 187 (il.)
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. 30 (il.)
Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Historii Miasta Łodzi, Łódź 1999, s. 23 (il.)
Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 1998, s. 23 (il.)
Jan K. Ostrowski, Michałowski Piotr, w: Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze, rzeźbiarze, graficy, red. Janusz Derwojed, Warszawa 1993, t. V, s. 519 (wzmiankowane obrazy z kolekcji Wojciecha Fibaka)
Malarstwo polskie z kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Warszawa 1992, s. 8 (il.)
Jerzy Sienkiewicz, Bedeutende Gemälde polnischer Meister. Ausstellungskatalog, Kunst und Antiquitäten Czesław Bednarczyk, Wien 1969, nr kat. 8, s. 29 (il.)
Katalog zur Ausstellung Piotr Michałowski, Galerie Würthle, Wien 1934, nr kat. 12





Théodore Géricault, Koń przestraszony przez burzę, 1820-21, National Gallery w Londynie

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

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

Michałowski powrócił z Paryża do Krakowa w połowie września 1835 roku, gdy zaczęły do niego docierać niepokojące informacje o stanie zdrowia ojca. W okresie tym artysta przeżywał czas znacznej prosperity w paryskim środowisku artystycznym i kolekcjonerskim, gdy jego akwarele z motywami koni cieszyły się dużym zainteresowaniem. Chcąc pogodzić relacje rodzinne z pracą twórczą, Michałowski urządził własną pracownię w obszernych pokojach pałacu Wielopolskich oraz, by nie zatracić kontaktów z paryskimi marszandami, kontynuował pracę nad przedstawieniami zachwycającymi francuski rynek.

W dojrzałych latach swojej twórczości, na krakowskim Podgórzu, w majątkach w Bolestraszczech i Krzysztoforzycach, a także w stadninach i na targach podczas stosunkowo częstych zagranicznych podróży po Europie Michałowski z upodobaniem malował konie. Jego końskie studia z czasem tracą charakter jedynie obiektywnej obserwacji, a stają się odczutymi i przeżytymi portretami „modeli”. Michałowski rysował i malował zarówno rasowe wierzchowce, jak też konie pociągowe. Typ konia chętnie odtwarzany we wczesnych latach jego twórczości - raczej subtelny i filigranowy - wywodzi się z malarstwa Aleksandra Orłowskiego i Horacego Verneta. Od lat 30. XIX stulecia, wraz z rozluźnieniem kreski i pojawieniem się swobody plamy barwnej widoczne są w jego malarskich studiach wpływy sztuki muzealnej i konnych portretów XVII stulecia. Ten czas przynosi również zainteresowanie i dialog z twórczością młodo zmarłego, genialnego malarza francuskiego romantyzmu - Théodore'a Géricaulta. Ten wpływ ujawnia również prezentowanego „Studium konia”, którego efekt artystyczny opiera się na silnym kontraście światłocieniowym, a wnikliwie anatomicznie studium konia, odarte z detalu, bogate zaś w swobodną maestrię pędzla posiada silnie ekspresyjny charakter.

Zakupione przez Fibaka w trakcie turnieju tenisowego w austriackim Kitzbühel w 1979 roku „Studium konia” pochodzi z prestiżowego zbioru wiedeńskiego antykwariusza Czesława Bednarczyka. Liczne prace polskich mistrzów XIX-XX wieku, które oferował Bednarczyk pochodziły z historycznej kolekcji adwokata Emila Merwina, który to przejął część zbiorów Ignacego Korwin-Milewskiego. Ta proveniencja jest również udziałem prezentowanego „Studium konia”. W mitologii polskiego kolekcjonerstwa zbiór Korwin-Milewskiego jest bodaj największym i najlepszej jakości zespołem sztuki nowoczesnej, którego perłami były dzieła tej rangi co „Stańczyk” Jana Matejki (1862, Muzeum Narodowe w Warszawie) czy „Babie lato” Józefa Chelmońskiego (1875, Muzeum Narodowe w Warszawie).



120

JÓZEF BRANDT

1841-1915

"Powrót z wyprawy wiedeńskiej", 1865

olej/plótno (dublowane), 75 x 135 cm

sygnowany p.d.: 'Józef Brandt'

historyczne tytuły: Powrót po wzięciu Strygonij, Powrót wojsk polskich spod Wiednia, Powrót wojsk polskich z wyprawy wiedeńskiej, Powrót z Wiednia po wzięciu Strygonii, Rückkehr polnischer Truppen über die Karpathen nach der Schlacht bei Wien im Jahre 1683

estymacja:

3 000 000 - 5 000 000 PLN

685 000 - 1 142 000 EUR

„Tu przed obrazem Brandta, widok bohaterskiego zwycięstwa przypomina koniecznie owo Cezarowe: Veni, vidi, vici; przypomina także tę na każde zawołanie gotowość wojowania, bez względu na to gdzie, z kim, po co, i za co?... I w tem leży historyczność obrazu, malująca nadto tak wiernie postacie XVII-go wieku. Charakterystyka przewyborna”.

Jan Kanty Turski, Wystawa obrazów. Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, „Kłosy” 1865, nr 17, s. 199







OPINIE:
ekspertyza Zofii Katarzyny Posiadały z dn. 2 marca 2015 roku

POCHODZENIE:
kolekcja Leona Epsteina (1834-1903), warszawskiego przemysłowca (zakup z TZSP 1865?)
kolekcja prywatna, Kraków (przed 1939)
kolekcja prywatna, Meksyk
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, październik 2020
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Józef Brandt 1841-1915, Muzeum Narodowe w Warszawie, 22 czerwca – 30 września 2018, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 28 października 2018 – 6 stycznia 2019
Salon Gracjana Ungra, Warszawa, 1882
Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, 1865
Kunstverein, Monachium, 1865

LITERATURA:
Józef Brandt 1841-1915, redakcja naukowa Ewa Micke-Broniarek, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2018, nr kat. I.16
Irena Olchowska-Schmidt, Pochody i powroty motyw drogi na obrazach Józefa Brandta, w: Malarze polscy w Monachium. Materiały z sesji naukowej, red. Zbigniew Fałtynowicz, Eliza Ptaszyńska, Suwałki 2007, s. 144
Jerzy Malinowski, Malarstwo polskie XIX wieku, Warszawa 2003, s. 181, 183
Irena Olchowska-Schmidt, Józef Brandt, Kraków 1996, s. 21
Jerzy Malinowski, Imitacje świata, Kraków 1987, s. 123
Janina Wiercińska, Katalog prac wystawionych Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914, Wrocław-Warszawa-Kraków 1969, s. 32
Bogdan Zakrzewski, Sienkiewicz i Brandt, maszynopis, praca doktorska, 1947, Biblioteka Uniwersytecka w Poznaniu, sygnatura 999771, s. 61, 112
Michał Synoradzki, Z Warszawy, "Biesiada Literacka" 1915, nr 27, s. 2
Henryk Piątkowski, Józef Brandt, "Tygodnik Ilustrowany" 1915, nr 25, s. 393
Henryk Piątkowski, Józef Brandt, "Wędrowiec" 1905, nr 40, s. 758
S., Józef Brandt, "Wędrowiec" 1899, nr 50, s. 985
Wojciech Gerson, Wystawa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Obrazy Józefa Brandta, "Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1887, nr 178, s. 113
"Biesiada Literacka" 1883, nr 403, s. 184-185 (il.)
Wanda Marrené (M.), Przegląd sztuk pięknych, "Tygodnik Ilustrowany" 1882, nr 317, s. 38
A. Plug (Antoni Pietkiewicz), Józef Brandt, "Kłosa" 1879, nr 723, s. 295
Józef Brandt, "Kurier Codzienny" 1879, nr 76, s. 1
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie, Warszawa 1874, s. 66
A. (Aleksander Lesser), Z dziedziny malarstwa i rzeźby, "Kłosa" 1868, nr 145, s. 209
A. (Aleksander Lesser), Z dziedziny malarstwa i rzeźby, "Kłosa" 1868, nr 166, s. 113
L. J. (Ludwik Jenike), Brandt i Gryglewski, "Tygodnik Ilustrowany" 1868, nr 33, s. 81
J. K. T. (Jan Kanty Turski), Przegląd artystyczny, "Kłosa" 1866, nr 65, s. 147
Jan Kanty Turski, Wystawa obrazów. Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, "Kłosa" 1865, nr 17, s. 199
Münchner Kunstbericht, "Morgenblatt zur Bayerische Zeitung" 1864, nr 147&148, s. 498
Ludwik Buszard, Kronika sztuk pięknych. Malarstwo. Rzeźba, "Tygodnik Ilustrowany" 1865, nr 318, s. 179

ARCHIWALIA:
Archiwum rodziny Pruszków, Spis obrazów Józefa Brandta (namalowanych do 1908), rękopis, poz. 10
Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, Dział Sztuki, nr inw. Dspl. 16 (fotografia obrazu ze zbiorów artysty)
Muzeum Narodowe w Warszawie, Zbiory Ikonograficzne i Fotograficzne, nr inw. DI 60011 MNW (fot. obrazu opublikowana przez Wojciecha Piechowskiego w 1882, ze zbiorów Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych)

ATENY NAD IZARĄ

MALARZE POLSCY JADĄ DO MONACHIUM

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

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

tu na dłużej, odnosząc wielki sukces (Józef Brandt, Władysław Czachórski), inni przyjeżdżali i odjeżdżali, by szukać powodzenia gdzie indziej (Józef Chełmoński czy Henryk Siemiradzki). W interesującym opisie pozostawionym przez Juliusza Kossaka (list do Marcina Olszyńskiego z 4 stycznia 1869) 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 lukssem mieszkam, bo mieszkają daleko taniej (...)”. Monachium, nazywane niekiedy Atenami nad Izarą, przyciągało

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





„POWRÓT Z WYPRAWY WIEDEŃSKIEJ” U ŹRÓDEŁ MITU

Malarstwo historyczne Józefa Brandta osnute jest wokół wydarzeń związanych z rycerską historią XVII- i XVIII-wiecznej Rzeczypospolitej. Elżbieta Charazińska trafnie sumował zalety malarskiego talentu Brandta: „Posiadtł bezprzykładną umiejętność tworzenia epickich opowieści, operujących masami ludzi i koni wypełniających freskowe układy kompozycyjne (...)” (Galeria Malarstwa Polskiego. Przewodnik, Warszawa 2003, s. 127). Wielkie wydarzenia historyczne tego czasu, odtwarzane w artystycznej imaginacji na podstawie literatury pamiętnikarskiej epoki czy też pisarstwa romantycznego, pozwalały Brandtowi roztoczyć przed oczami malowniczą wizję pociągającej, awanturniczej przeszłości. Dość przywołać tu dwa muzealne arcydzieła malarza, „Odbicie jasyru” (1878) i „Czarneckiego pod Koldyngą” (1870, obydwa w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie). Protoplastą dla nich, i innych historyczno-batalistycznych dzieł Brandta, jest prezentowany „Powrót z wyprawy wiedeńskiej”, w którym po raz pierwszy w monumentalnej formie malarskiej do głosu dochodzi kluczowy dla całego dzieła malarza mit XVII-wiecznej Rzeczypospolitej.

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

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

W okresie poprzedzającym wybuch powstania styczniowego młody malarz wyjechał, wzorem innych artystów warszawskich, na studia do Monachium. Rozpoczął w Antikenklasse naukę, kontynuował w pracowni Franza Adama – znanego malarza batalisty, dzięki opiece którego już wkrótce udało mu się przeniknąć do monachijskiej artystycznej elity. Dzieło Adama rezonowało, w szczególności, we wczesnej twórczości Brandta, co dostrzegalne jest w szczegółowym realizmie jego obrazów z lat 60.

Rok 1865 to moment przełomowy w dziele Brandt – wtedy powstają pierwsze kompozycje historyczne, w których z całą mocą ujawnia się wielki talent twórcy. To okres pracy (do początku 1867 roku) nad „Chodkiewiczem pod Chocimiem” (1867, Muzeum Narodowe w Warszawie), który to obraz artysta wystawił na Wystawie Powszechnej w Paryżu. Wybitny, juwenilny „Powrót z wyprawy wiedeńskiej” został stworzony przez 25-letniego Brandta, który za jego sprawą osiągnął jeden z pierwszych znaczących sukcesów artystycznych. Wystawiany w 1865 roku najpierw w monachijskim Kunstvereinie, a następnie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, zyskał poklask krytyki. Doskonale odczytano jego intencje artystyczne – zarówno jako malarza historycznego, jak i malarza realisty.

Podkreślono bogactwo strojów i przedmiotów wiezionych spod Wiednia. W centrum kompozycji artysta wyobraził niezwykle scenę, opisaną przez Jana Chryzostoma Paskę. Grzęznący wóz z łupami wojowie próbują wydobyć za pomocą drogiego, tureckiego namiotu, który ładuje pod kopytami koni i kołami pojazdu. Różnorodny korowód koni i postaci nurza się w mglistej aurze karpackiej przyrody. Daje tu znać mistrzostwo malarskiego przeżycia przyrody przez Brandta, który w brawurowo potrafił oddać zmienność stanów pogody.

„Powrót z wyprawy wiedeńskiej” to wczesne arcydzieło artysty, które otwiera serię jego prac dedykowanych wiktorii wiedeńskiej. Należą do niej „Tabor – powrót spod Wiednia” (1869, Muzeum Sztuki w Łodzi), „Bitwa pod Wiedniem” (1873, Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie), „Przeście przez Karpaty (1874, Galerie Neue Meister w Dreźnie), czy w końcu „Pochód z łupami – powrót z wyprawy wiedeńskiej” (około 1883-1884, kolekcja prywatna). Prezentowany obraz przez dekady pozostawał w prywatnej kolekcji w Meksyku.



fotografia obrazu opublikowana przez Wojciecha Piechowskiego w 1882, ze zbiorów Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie

„Nieoszacowany pamiętnikarz Jan Chrystostom Pasek, tyle bogatego materiału dostarczający, opisującym lub malującym zdarzenia z XVII-go wieku w Polsce, opisując szczęśliwe wzięcie Strygonii przez Jana III, tak w końcu opowiada o rezultacie zwycięstwa: ‘Po tej tedy tak szczęśliwej wiktoryi parkańskiej, i wzięciu Strygonium, poszło wojsko nasze ku granicy przez węgierską ziemię; tam między góry wszedłszy, nastąpiły słoty jesienne, koni siła wyzdychało, a narzucano także wozów z ową wiedeńską zdobyczą. Dosyć na tem, że drudzy tak czynili: kiedy mu wóz uwiązał na przeprawie, to wyjąwszy namiot z wozu słuszny, turecki, zdobyczny, to posłał przed konie, żeby się prędkiej z błota wydobyły, i tak, wóz wyprowadziwszy owego namiotu w błoto wtratowanego odjechał, który wart był kilka tysięcy’. P. Brandt (...) obrał sobie ten malowniczy ustęp z pamiętników Paska za przedmiot do swego obrazu, który też z najdokładniejszą wiernością, tak co do opisu Paska, jak też prawdy życia i ruchu, prawdziwie artystycznie wykonał. Tło obrazu stanowi przeprawa w moczarach leśnych; pora jesienna, mglista, liście drzew pożółkłe i zapylone, zmęczone konie ciągną z wielką biedą i natężeniem resztek sił swoich, wozy bogate mi sprzęty tureckimi, zdobyczami obładowane. Uderza szczególnie w tym obrazie niezwykła siła kompozytora, który tyle osób i koni ustawić umiał w takim harmonijnym ruchu, że przez to obraz jego, pomimo, iż przedstawia jedno tylko miejsce węgierskiego boru, kieruje wyobraźnię patrzącego w cały obszar tej niebezpiecznej przeprawy, i jest takim życiem cały napełniony, że zdaje iż podobnej sceny nie można już lepiej malować”.

Jan Kanty Turski, Wystawa obrazów. Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, „Kłosy” 1865, nr 17, s. 199



Józef Brandt, Bitwa pod Wiedniem, 1873, Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie



„Biesiada Literacka” 1883, nr 403, s. 184-185 (il.)



121

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
opisany trudno czytelnie na odwrociu
na krośnie malarskim dwie papierowe nalepki z numerami inwentarzowymi
nalepka depozytowa Muzeum Narodowego w Warszawie oraz dwie nalepki aukcyjne
na ramie papierowa nalepka pracowni ramiarskiej

estymacja:
1 000 000 - 1 500 000 PLN
228 000 - 342 000 EUR



OPINIE:

ekspertyza dra Mariusza Klareckiego z dn. 13 marca 2017 roku

POCHODZENIE:

Galerie Heinemann, Monachium

kolekcja Josefa Biffara, 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, München 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, Hamburg 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



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 scenerii. 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 jednordodne 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, podkreśloną 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, wyrwującego się do cwału konia.



STANISŁAW BOHUSZ-SIESTRZEŃCEWICZ
1869-1927

Targ w miasteczku kresowym ("W miasteczku"), 1899

olej/plótno, 78 x 110 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'ST. BOHUSZ-SIESTRZEŃCEWICZ. | 99 R.'

estymacja:
180 000 - 240 000 PLN
41 000 - 55 000 EUR

OPINIE:
opinia Elizy Ptaszyńskiej z maja 2022

WYSTAWIANY:
Salon Aleksandra Krywulta, Warszawa, około 1900 (?)

LITERATURA:
„Tygodnik Ilustrowany” 1902, nr 7, s. 130 (il.)
porównaj: „Tygodnik Ilustrowany” 1900, nr 17, s. 325 (il.)

„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 podkra-kowskie rozlewiska, piaszczyste dróżki 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 plamą 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





STANISŁAW BOHUSZ-SIESTRZEŃCEWICZ WILNO, PARYŻ, MONACHIUM

Stanisław Bohusz-Siestrzeńcewicz urodził się w 1869, w podmiejskim majątku Niemenczynek, w rodzinie dumnej ze swych szlacheckich tradycji. Początkowo uczył się malarstwa w wileńskiej Szkole Rysunkowej Iwana Trutniewa. Po ukończeniu pierwszego etapu edukacji artystycznej w 1887 wybrał się na studia do Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu. Kształcił się na wydziale malarstwa batalistycznego, pod kierunkiem Gottfrieda Willewaldego. Rosyjska Akademia uhonorowała go nagrodą za studium koni – była to jego pierwsza większa nobilitacja. W 1894 wyjechał na krótko do Paryża, gdzie uczył się w Académie Julian. Do stolicy Francji powrócił jeszcze w latach 1898-99, aby podjąć współpracę z Salonem Sztuki Goupila. Istotnym faktem dla jego twórczości są bliskie relacje malarza z kręgiem monachijskim. Nie podjął co prawda studiów na tamtejszej Akademii, zaś regularnie odwiedzał to miejsce od lat 80. XIX stulecia, a podczas wizyt związał się z polską kolonią artystyczną.

Najważniejszym momentem zdobywania doświadczenia malarskiego była nauka w pracowni Józefa Brandta w latach 1895-1900. Wileński artysta poślubił jego córkę – natomiast małżeństwo rozpadło się po trzech latach. Spowodowało to powrót Bohusza-Siestrzeńcewicza do kraju, w którym utworzył swój warsztat w dawnej pracowni Wojciecha Gersona. W tym czasie podróżował między Warszawą, a rodzinnym Wilnem. Utrzymując żywe relacje z litewskim miastem, udało mu się zaprzyjaźnić z Ferdynandem Ruszczycem, a znajomość ta zaowocowała wspólną wystawą w 1903 roku, zorganizowaną przez Towarzystwo Artystów Polskich „Sztuka”. Bohusz w kolejnych latach pracował krótko na stanowisku nauczycielskim na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego. W wolnych chwilach spędzał czas wśród znajomych

– właścicieli kresowych majątków, w tym Roszkiewiczów, Skirmunttów oraz Lubienieckich. Zasłynął jako autor prelekcji na temat malarstwa Jana Matejki oraz Józefa Chełmońskiego, a także tematów traktujących o estetyce i teorii sztuki. Latem 1920 roku, w momencie wojny bolszewickiej zbiegł do Poznania, gdzie mieszkał jego brat. Artysta pozostał tam już do końca swego życia, natomiast zmarł w Warszawie w 1927. Został pochowany w ukochanym przez niego Wilnie, na cmentarzu ewangelickim.

„Targ w miasteczku kresowym” to jedno z najbardziej charakterystycznych dzieł dla twórczości Stanisława Bohusza-Siestrzeńcewicza. Głównymi mentorami dla malarza byli Józef Brandt oraz Józef Chełmoński. Młodemu artyście była bliska tematyka prac polskich monachijszców, która koncentrowała się wokół życia polskiej wsi oraz rodzimego pejzażu. To jej poświęcił całe swoje dojrzałe oeuvre, którego częścią jest kompozycja prezentowana w katalogu. Obraz ten odznacza się witalnością oraz energią, w porównaniu z jego dziełami po 1900, gdy podczas kontaktów z wileńskimi artystami obrazy Bohusza nabrały nastroju ciszy. Sceny z okresu wileńskiego były studiami nad grą światła, cienia oraz plamą barwną. W tym czasie zaczął tworzyć malarstwo symboliczne. Lubował się w przedstawianiu podwileńskich wsi oraz miasteczek. Fascynowała go kolorystyka żywych jarmarków i sianokosów. Skupiał swą uwagę na prezentowaniu przejazdów konnych przez wioski. Z jego obrazu płynie anegdota, tak jak w przypadku dzieł Chełmońskiego oraz Brandta, a jednocześnie biegłość w oddaniu malowniczości oraz dynamiki kompozycji. Całość dzieła przepelnia u niego romantyczny nastrój oraz nostalgia, która odkrywa uczuciowy stosunek malarza do natury.

123

ANTONI PIOTROWSKI

1853-1924

W drodze na polowanie, 1883

olej/plótno, 59 x 92 cm

sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'A. Piotrowski. 1883. Paris. | attelage à deux. | .Pologne.'

na krośnie malarskim fragmentarycznie zachowana kartka z biografią malarza w języku angielskim
na ramie nalepki aukcyjne

estymacja:

250 000 - 350 000 PLN

57 000 - 80 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

Sotheby's, Londyn, lipiec 2021

kolekcja prywatna, Polska

„Nie mogąc się przejąć wyłącznie ideałami Matejki, który z każdego zdolnego wychowanka krakowskiej szkoły sztuk pięknych chciał uczynić malarza scen historycznych, Piotrowski zapragnął zapoznać się z innymi jeszcze kierunkami zachodniego malarstwa i wyjechał do Paryża. W stolicy Francji, gdzie przebył lat cztery, nie zmarnował czasu. ”.

Władysław Prokesch, Antoni Piotrowski, Kraków 1914, s. 5



MONACHIJSKI STIMMUNG I PARYSKI SZNYT



Antoni Piotrowski wywodził się w warszawskiego środowiska artystycznego. Pierwsze nauki w kierunku malarskim podjął w 1869 roku w Klasie Rysunkowej Wojciecha Gersona. Akademickie wykształcenie odebrał w Akademii Monachijskiej w latach 1875-77 oraz w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, przez kolejne dwa lata u Jana Matejki. Nie poprzestał on jednak tylko na tym. Tak charakteryzował kolejny etap edukacji Piotrowskiego Władysław Prokesch – „Nie mogąc się przejąć wyłącznie ideałami Matejki, który z każdego zdolnego wychowawca krakowskiej szkoły sztuk pięknych chciał uczynić malarza scen historycznych, Piotrowski zapragnął zapoznać się z innymi jeszcze kierunkami zachodniego malarstwa i wyjechał do Paryża. W stolicy Francji, gdzie przebył lat cztery, nie zmarnował czasu. Wystawił tam kolejno w Salonie obrazy – ‘Chata we mgle’, ‘Ekstrapocztą’ i ‘Przed kuchnią dworską’” (Władysław Prokesch, Antoni Piotrowski, Kraków 1914, s. 5).

Następnie artysta podjął pracę jako korespondent-illustrator pism angielskich oraz francuskich dokumentując wojnę bułgarsko-serbską. Przebywając w Bułgarii stworzył cykl dla Galerii Narodowej Sofii, a także zasłynął jak portrecista tamtejszej arystokracji. Artysta wiele podróżował. Kolejną jego wyprawą była podróż na Bliski Wschód w 1897 oraz 1903. Tym razem głównym tematem jego prac stała się tocząca się tam wojna grecko-turecka. Piotrowski chętnie podejmował również tematy rodzajowe z życia wsi i motywy historyczne, takie jak sceny z powstania styczniowego. Jednym ze słynniejszych jego zleceń malarskich był współudział w tworzeniu monumentalnej panoramy „Berezyna”.

Obraz „W drodze na polowanie” ukazany w katalogu aukcyjnym to przykład dzieła ilustrującego życie polskiej wsi. Piotrowski miał okazję wraz z przyjaciółmi – Józefem Chełmońskim oraz Stanisławem Witkiewiczem, wyjeżdżać się na studia plenerowe na prowincję. Jego zainteresowanie wzbudziły tam sylwetki koni, postaci chłopów oraz potęga przyrody. Brawurowa kompozycja to także znakomity przykład stylu artysty, który wypracował on podczas studiów nad Izarą. Pomimo że dzieło powstało w roku 1883, czyli w okresie paryskim, to zdradza ono w pełni klimat monachijskiego stimmungu. Rozpędzone sanie zaprzęgnięte zostały w parę czarnych koni. Wybór takiego właśnie tematu dał artyście możliwość do ukazania dynamiki tych zwierząt i popisania się umiejętnością stosowania silnych skrótów perspektywicznych.

Śmiało można tutaj porównać Piotrowskiego z bodaj najwybitniejszym polskim malarzem pędzących koni – Józefem Chełmońskim. Obaj malarze znali się zresztą bardzo dobrze jeszcze z czasów warszawskich. W Paryżu przez pewien czas Piotrowski gościł w tamtejszym atelier Chełmońskiego. Podobnie jak on malował liczne sceny przedstawiające sanny, zaprzęgi i targi. Tego typu kompozycje cieszyły się wówczas w stolicy Francji dużą popularnością. Była to dla wielu artystów świetna okazja zarobkowa, toteż chętnie ścigali oni nad Sekwanę. Zamówienia na monumentalne sceny płynęły zarówno od kolekcjonerów europejskich, jak również i bogatej klienteli amerykańskiej, która poszukiwała takich właśnie przedstawień. Prezentowany w katalogu obraz, znajdujący się niegdyś w zbiorach za oceanem, jest dobrym przykładem zainteresowania twórczością polskich monachijszyków w epoce.

124

JAN KONOPACKI

1856-1894

"Czekając na prom", 1881

olej/plótno (dublowane), 45 x 85 cm

sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'J Konopacki | Paris 1881'

opisany na krośnie malarskim: '718-5-AD', na ramie papierowa nalepka własnościowa

nalepka wystawowa Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku oraz nalepka wystawowa American Federation of Arts

estymacja:

100 000 - 150 000 PLN

23 000 - 34 000 EUR

POCHODZENIE:

zbiory Marii Zaleskiej, Francja (do lat 30. XX w.)

spadkobiercy Marii Zaleskiej

DESA Unicum, grudzień 2019

kolekcja instytucjonalna, Warszawa

WYSTAWIANY:

Polish Art Exhibition, McGill University, Montreal, 1966 Nineteenth Century Polish Paintings. A Loan Exhibition,

Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork, 16 lutego - 19 marca 1944

LITERATURA:

Nineteenth Century Polish Paintings. A Loan Exhibition, katalog wystawy, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork,

New York 1944, s. 30, il. 39 (jako „Waiting for the Ferry”)



Konopacki edukację malarską rozpoczął w Warszawskiej Klasie Rysunkowej oraz w prywatnej pracowni Wojciecha Gersona. W latach 1875-1878 podjął studia w Akademii Petersburskiej. Kolejnym etapem w jego akademickiej edukacji były studia w Paryżu w École des Beaux-Arts oraz w pracowni u Emila Augusta Carolus-Durana. W 1880 roku zadebiutował na Salonie Paryskim, wystawiając obrazy: „Powrót żniwiarzy” i „Bez pracy”. W Paryżu nawiązał bliskie kontakty z wieloma artystami, między innymi z Józefem Chełmońskim i Antonim Piotrowskim.

Następnie w 1883 roku podróżował do Rzymu, gdzie malował serie krajo-
brazów i pejzaży. Podczas jednej z rzymskich wystaw jego obraz zakupiła do swojej kolekcji królowa Małgorzata. Po powrocie do kraju w roku następnym, jako uznany artysta, otworzył pracownię w Warszawie. Szybko znalazł się w centrum lokalnego życia artystycznego i zainteresowania krytyki. Wystawiał w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie oraz Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie. Liczne sukcesy wpłynęły na wysoką pozycję artysty w środowisku. W latach 1885-1887 pełnił on

zaszczytną funkcję kierownika artystycznego „Tygodnika Ilustrowanego”. Konopacki tworzył głównie dzieła o tematyce rodzajowej, sceny z życia codziennego ziemiaństwa, komponowane na tle rodzimego pejzażu. Większość obrazów artysty znana jest obecnie jedynie z prasowych ilustracji z epoki oraz katalogów wystaw, gdzie były chętnie i często reprodukowane. Prezentowany w ofercie aukcyjnej obraz jest popisem warsztatowej sprawności artysty i jego kolorystycznej wrażliwości. Horyzontalna scena przedstawiona na tle nizinnego, nadrzecznego pejzażu wypełniona został licznymi postaciami. Konopacki odtworzył tu realia życia ówczesnej szlachty i chłopów, wydobywając zróżnicowane typy fizjonomiczne, stroje i przedmioty stanowiące dobytek transportowany na wozach. Efekt malowniczości zwielokrotniają różne maści koni. Z dbałością o historyczny detal, Konopacki stworzył kompozycję rzeczową, jak również witalną, barwną i uwodzącą melancholijną nutą. Barwny powóz, ściszony, nieco mglisty pejzaż, jest zapewne fantazją historyczną, która zyskuje tutaj znamiona bliskie naturalizmowi.



125

JANUARY SUCHODOLSKI

1797-1875

Pejzaż kaukaski z jeźdźcami, lata 40.-50. XIX w.

olej/ płótno (dublowane), 35,5 x 47 cm
sygnowany l.d.: 'January Suchodolski'
na krośnie malarskim trudno czytelny stempel celny (?) oraz numer

estymacja:
50 000 - 70 000 PLN
11 500 - 16 000 EUR

POCHODZENIE:
DESA Unicum, czerwiec 2019
kolekcja prywatna, Polska

January Suchodolski w swojej twórczości opisywał historię na sposób, którego nauczył się od swojego mistrza, sławnego Horace'a Verneta. Również u niego można znaleźć podejmowane chętnie przez Polaka tematy orientalne. To właśnie Suchodolski daje swoją twórczością początek trwałemu w polskim malarstwie zainteresowaniu światem stepów. Prezentowana praca należy do rzadko pojawiających się na polskim rynku antykwarycznym, orientalnych scen Suchodolskiego. Interująca jest historia recepcji twórczości artysty. W drugiej połowie XIX wieku był lekceważony i złośliwie komentowano jego sztukę. Dostrzegano brak akademickiego wykształcenia malarza i zarzucano schematyczność ukazywanych postaci. Od końca XIX wieku twórczość Suchodolskiego zyskiwała jednak coraz większe uznanie, a obrazy eksponowano głównie na wystawach tematycznych: w 1891 w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych, w 1896 na wystawie „Koń w malarstwie” w Salonie Krywulta w Warszawie, w 1904 na otwarciu warszawskiego Salonu Sztuki Stefana Kulikowskiego, w 1913 w Salonie Artystycznym Richlinga na ekspozycji „Rok 1813”, w 1914 ponownie w Towarzystwie Zachęty Sztuk

Pięknych. Również po pierwszej wojnie światowej obrazy malarza pojawiały się na różnych ekspozycjach, m.in. w 1929 na wystawie autoportretu w Krakowie, w 1933 na wystawie Konfraterni Artystów w Toruniu, w 1938 na wystawie w Bibliotece Polskiej w Paryżu, w 1939 na Wystawie Polskiego Malarstwa Batalistycznego w Warszawie. Po drugiej wojnie światowej, w 1954 roku, pokazano „Śmierć Czarnieckiego” i „Obronę Częstochowy” na Wystawie Polskiego Malarstwa Historycznego i Batalistycznego w Krakowie, a w 1961 „Polowanie na jelenia” na wystawie „Malarstwo warszawskie XIX w.” w Warszawie. Prace Suchodolskiego znajdują się w Muzeach Narodowych w Warszawie, Krakowie, Poznaniu i Wrocławiu, Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie, Muzeach Okręgowych w Toruniu i Rzeszowie, Muzeum Lubelskim w Lublinie, Muzeum Mazowieckim w Płocku, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, Bibliotece Ossolińskich we Wrocławiu, Lwowskiej Galerii Obrazów we Lwowie, Ermitażu w Petersburgu oraz zbiorach prywatnych w kraju i za granicą.



126 †

JERZY KOSSAK

1886-1955

Szarża 8. Pułku Ułanów Księcia Józefa Poniatowskiego, 1929

olej/plótno, 58 x 100,5 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Jerzy Kossak 1929'

na odwrociu papierowa nalepka z opisem i stemplami Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej Wydziału Kultury Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków oraz innym stemplem obok

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

11 500 - 16 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja rodzinna, Polska (zakup w Salonie Desy w Krakowie w latach 60. XX w.

wedle przekazu rodzinnego obraz eksponowany czasowo w XX stuleciu w jednej z galerii sztuki w Chicago)

Sceny brawurowych pościgów, potyczek i przemarszów należą niewątpliwie do jednych z bardziej rozpoznawalnych przedstawień w sztuce Jerzego Kossaka. Naturalnie tematyka te zaczerpnięta została z twórczości jego ojca, Wojciecha, który dla najmłodszego przedstawiciela malarskiej rodziny był przewodnim iw zasadzie jedynym nauczycielem. Jerzy Kossak bowiem nigdy nie podjął nauki na żadnej z artystycznych uczelni. Dorastał w świecie narodowych ideałów, które wypełniały pracownie ojca, a także dziadka, Juliusza. Na początku lat 20. XX stulecia wraz z pierwszym z nich rozpoczął intensywną działalność w ramach prowadzonego w krakowskiej „Kossakówce” atelier. Pracownia malarzy podbudowana autorytetem rodu zyskiwała dużą ilość zleceń, a jej popularność wykraczała daleko poza mury legendarnego grodu Kraka. Jerzy Kossak na przestrzeni kolejnych dekad wypracował wiele ikonicznych już układów kompozycyjnych, które powielane

były w licznych replikach autorskich. Wielokrotnie przedstawienia te różnią się od siebie zaledwie detalami, choć często następuje też w nich o wiele poważniejsza ingerencja w obręb sztafażu czy nawet odtwarzanego krajobrazu naturalnego. Jak pisał Kazimierz Olszański: „W roku 1929 nastąpił w malarstwie Jerzego Kossaka wyraźny zwrot, który można uznać za początek dojrzałego okresu, szczytowego w całej jego twórczości artystycznej. Okres ten trwał mniej więcej do roku 1939. W tym dziesiętku lat powstawały jego najlepsze prace, oryginalne, samodzielne, skomponowane według własnych pomysłów, wielkoformatowe, o treści historycznej, w znacznej części dokumentalne. Znajdujemy tu liczne obrazy o bezspornych walorach artystycznych, ambitne, wypracowane, zasługujące już w pełni na miano dobrej kontynuacji realistycznej sztuki Kossaków” (Kazimierz Olszański, Jerzy Kossak, Wrocław-Warszawa-Kraków 1992, s. 22).





WŁODZIMIERZ TETMAJER

1862-1923

"Orka", przed/lub 1909

olej/plótno, 111 x 165,5 cm
sygnowany monogramem p.d.: 'SWT'
na odwrociu papierowa nalepka z drukowanym opisem: 'Włodzimierz Tetmajer', na krośnie malarskim stempel Salonu Artystów Malarzy Polskich w Krakowie opisany tuszem, fragmentarycznie zachowana papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Przyjaciół Sztuki Pięknych w Krakowie oraz nalepka z numerem: '1225', na krośnie oraz na ramie liczne notatki, na ramie nalepki inwentarzowe

estymacja:
900 000 - 1 300 000 PLN
205 000 - 297 000 EUR

POCHODZENIE:
Salon Artystów Malarzy Polskich w Krakowie, okres międzywojenny
kolekcja prywatna, Europa
Sotheby's, Londyn, czerwiec 2010
kolekcja prywatna, Polska

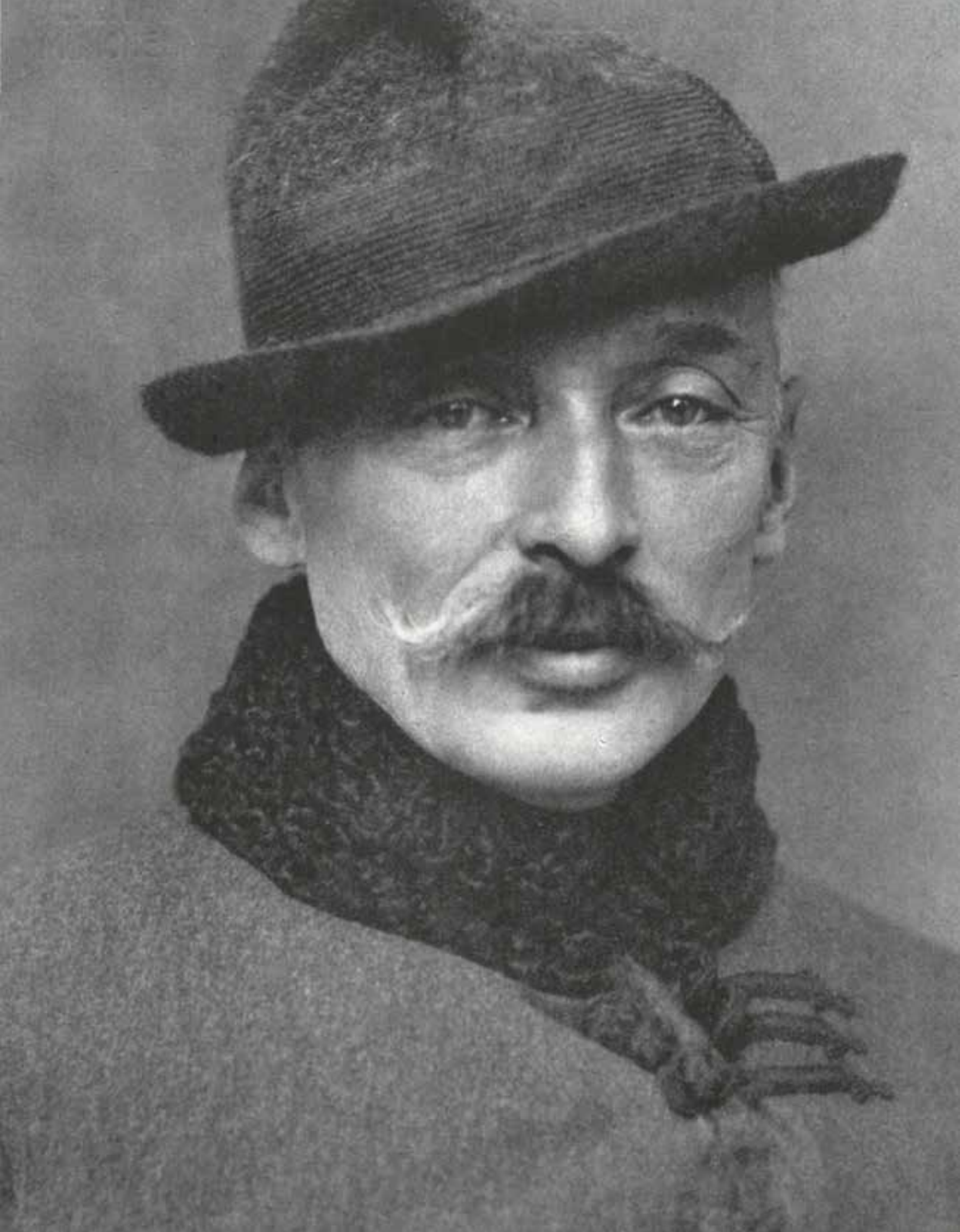
WYSTAWIANY:
III wystawa Grupy Artystów Polskich "Odłām", Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, Warszawa, kwiecień-maj 1910
VI Wystawa Doroczna. Salon 1909-1910, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, Warszawa, grudzień 1909 - styczeń 1910
II Wystawa Związku Artystów Polskich "Zero", Towarzystwo Przyjaciół Sztuki Pięknych, Kraków, 1909 (otwarcie 1 czerwca)

LITERATURA:
Włodzimierz Tetmajer. Siła barw i temperamentu, katalog wystawy, red. Marta Marek, Piotr Hapanowicz, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Kraków 2023, s. 84 (wzmiankowany w kalendarium)
Janina Wiercińska, Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1850-1914, Wrocław-Warszawa-Kraków 1969, s. 380
archiwalna pocztówka z reprodukcją analogicznej kompozycji, wyd. Jana Czarneckiego, Wieliczka, okres międzywojenny
Jan Czarnecki, Włodzimierz Tetmajer, Kraków 1911, s. 29 (il.)
Henryk Piątkowski, III-cia Wystawa „Odłamu”, „Tygodnik Ilustrowany” 1910, nr 17, s. 329 (il.)
III wystawa Grupy Artystów Polskich „Odłām”, katalog wystawy, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskiem, Warszawa 1910, s. 19, nr kat. 124
Sprawozdanie Dyrekcyi Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie z czynności za rok 1909, Kraków 1910, R. LV, s.31, nr kat. 1586
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskiem za rok 1909, Warszawa 1910, s. 18
VI Wystawa Doroczna. Salon 1909-1910, katalog wystawy, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskiem, Warszawa 1909, s. nlb. (17), nr kat. 250
Katalog II Wystawy Związku „Zero” w Krakowie w 1909 roku, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1909, s. nlb. (25, il.), nr kat. 63



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

Włodzimierz Przerwa-Tetmajer. Fotografia portretowa



WŁODZIMIERZ TETMAJER: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

ORKA: W KRĘGU MŁODOPOLSKICH INSPIRACJI



Ferdynand Ruszczyk, Ziemia, 1898, Muzeum Narodowe w Warszawie

Temat orki należy do popularnych tematów XIX-wiecznego malarstwa realistycznego, na czele z kluczowym dla tego wątku dziełem, „Orką niwernejką” francuskiej malarki Rosy Bonheur (1849, Musée d’Orsay, Paryż). Bliżej końca XIX stulecia przedstawienie orki zostało naznaczone przez artystów symbolicznymi sensami. Obrazowało kolistą strukturę rzeczywistości, wskazywało na cykliczne nastawanie po sobie pór roku i – symbolicznie – życia i śmierci. W tego rodzaju panteistyczny klimat wpisuje się znany obraz Józefa Chełmońskiego ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu („Orka”, 1896). Leon Wyczółkowski wracał do tego wątku wielokrotnie, ujmując woły pod światło i dochodząc do niemal ekspresjonistycznych efektów (m. in. „Orka na Ukrainie”, 1892, Muzeum Narodowe w Krakowie).

Temat ten zyskał w malarstwie polskim szczególny rezonans wraz z wystawieniem obrazu Ferdynanda Ruszczyca. Pokazana publicznie w 1899 roku „Ziemia” (1898, Muzeum Narodowe w Warszawie) stała się jednym z ważniejszych manifestów Młodej Polski i spowodowała szeroką dyskusję krytyczną. Publiczność pociągała symbolika dzieła: kontrast nieba i ziemi, zmaganie człowieka z żywiołami, walka materii z tym, co duchowe i kosmiczny wymiar natury, co świetnie się udało Ruszczycowi oddać.

Siła oddziaływania wizerunku orki skłoniła Witolda Wojtkiewicza, młodszego przedstawiciela polskiego modernizmu, do stworzenia pastiszu dzieła starszych kolegów. W jego „Orce” (1905, Muzeum Narodowe w Warszawie) zamiast konia widzimy drewnianego konika, a oracz okazuje się clownem. To śmiały manifest młodego malarza, który buntuje się przeciwko elitarniej, uduchowionej sztuce starszych kolegów „po pędzlu”.



Witold Wojtkiewicz, Orka, 1905, Muzeum Narodowe w Warszawie

W twórczości Tetmajera króluje temat pracy na roli. Malarz, tworząc najważniejsze prace do około 1890 do 1914 roku, przedstawiał bronowickie pejzaże zaludnione przez tamtejszych chłopów. Wśród nich pojawiają się ulubione przedstawienia żniw. Orka to temat symbolicznie dopełniający przecież żniwa, ale w twórczości Tetmajera o wiele rzadszy. W prezentowanym wielkoformatowym dziele, niczym w „Ziemi” Ruszczyca, gleba staje się plastyczna dominanta. Malarz brawurowo, w syntetyczny sposób opracował jej polać dużymi plamami barwnymi, uzyskując wrażenie migotania światła. Postaci oracza oraz siewców Tetmajer uprościł i odał z detali. Prześwietlony kadr rozbrzmiewa akcentami mocnych plam czerwieni i bieli, skontrastowanych z dwoma pasami zieleni i błękitu. Tetmajerowi udało się osiągnąć nastrój wiosennego poranka, podnoszenia się wilgoci z podłoża rozgrzewanego pierwszymi mocnymi promieniami słońca i oczekiwania na bujny rozrost natury.

Prezentowana „Orka” została wystawiona na wystawie Grupy „Odłam”, założonego przez Tetmajera stowarzyszenia krytykującego elitarny charakter Stowarzyszenia Artystów Polskich „Sztuka”. W jego ramach wystawiali swoje wczesne prace przyszli ważni twórcy awangardowy, przede wszystkim Tytus Czyżewski i bracia Pronaszkowie. Tetmajer zaangażował się również w inicjujący polski ekspresjonizm ruch Wystaw Niezależnych w Krakowie. W 1911 roku stworzył wstęp do katalog pierwszej wystawy, w którym krytykował zastane podziały i instytucje w sztuce polskiej. „Sztuka – pisał Tetmajer – jest z natury rzeczy zawodem, dającym swoim sługom zupełną niezawisłość myśli. Niezawisły od rang, urzędów, opinii, niezawisły od nikogo i niczego artysta, jest prawdziwie wolnym duchem, tak jak jego myśl. Nie powinien być też zawisłym od sądów i krytyk, ale tylko do własnego artystycznego sumienia” (Włodzimierz Tetmajer, w: I. Wystawa Niezależnych, Kraków 1911, s. 5).



„ORKA”.—Z wystawy „Odłamu” w T. Z. S. P.

WŁODZIMIERZ TETMAJER

JAN LEMAŃSKI:

JASEŁKA.

*Tynk, cegły i kamienie
Ma —nieruchome mienie
Solidnych, ciężkich mas
Ta lalka. Grunt jej—głaz.
Osoba to stateczna,
Jak księga hipoteczna,
Jak statut prawny, lub
Jak główny bytu słup.
Kontury ma wypukłe—
Spojrzyjcie na tę kukłę
Z solidnych ciężkich mas,
Co serce ma, jak głaz.*

☞

*Laleczka, której prawo
Jest główną życia sprawą.
Więc możesz wnosić stąd,
Że na niej stoi sąd.
Czy zabił kto, czy skradł,
Osądza, ile lat
Dać tu mu, czy w Sybirze.
O każdym myśli zbirze.
Ludności wszystkiej pół
W kajdany sąd-by skul;
Ćwierć więził-by w areszcie,
By cnotę krzewić—w reszcie.*

*Czerwony, gruby, zdrowy,
Jak ćwikła—rewirowy.
Porządku prawy stróż:
Bez niego ani rusz.
By żyć nam było łatwiej,
On każdą rzecz załatwi.
Ma przed nim respekt bruk
I drzy wewnętrzny wróg.
Samego on Kartusza
By zamknął do ratusza.
Porządek złamie któż,
Gdy rewirowy—tuż?*

☞

*Laleczka inna. Z katem
Walczy, jest adwokatem,
I za pomocą słów
Skazańczych broni głów.
Wzór mądrych to dziateczek,
Ma czasem mająteczek,
Gdy mu przynosi traf
Cywilnych dużo spraw.
Gdy umie drzeć zeń lyka,
Klienta w lot połyka,
Jak szczupak, gdy ma głód,
Karasia, w głębi wód.*

*Następnej postać lali
Będziemy wychwalali.
Ma sprzedaż rzeczy wszech:
Kupiecki jest jej cech.
Kupuje i sprzedaje;
Chce dużo, mało daje;
Sto procent umie brać,
Jak z nut, kupiecka brać.
Gdy nęci cię mamona,
Postępuj tak, jak ona:
Ufunduj sobie sklep
I ludzi bierz na lep!*

☞

*Szlachecki żaden Lach
Herbowych swoich blach,
Ponieważ honor waży,
Kramarstwem nie znieważy.
Bo robić w skórze, w mące,
To jest poniżające;
Sprzedawać płótno, nic?
Nie, lepiej w nędzy gnić.
A zresztą – wiesz najlepiej—
Fortunę szlachcic zlepi,
Gdy weźmie spadek, lub
Z handlarza córką ślub.*

☞



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

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

NIKODEM SYLWANOWICZ

1834-1919

Bawiące się dzieci

olej/tektura, 14,5 x 20,5 cm
na odwrociu ramy nalepka inwentarzowa opisana przez Stanisławę Świechowską:
'Nikodem Sylwanowicz. | Syn Stanisław z małą Estonką (na | letnisku w Estonii.)'

estymacja:
12 000 - 18 000 PLN
2 800 - 4 200 EUR

POCHODZENIE:
spuścizna artysty
syn artysty Stanisław Sylwanowicz, Litwa
żona Stanisława Sylwanowicza, Stefania de domo Packowska, primo voto Sylwanowicz,
secundo voto Świechowska, Litwa i Warszawa
kolekcja prywatna, Warszawa (spadkobiercy Stefanii Świechowskiej)

Prezentowana scena rodzaju autorstwa Nikodem Sylwanowicza pochodzi z większego zbioru prac artysty, który zachował się w spuściznie po Stefanii Świechowskiego, drugiej żonie syna artysty, Stanisława. Większość prac tego malarza jest przechowywana w zbiorach publicznych na Litwie, a prezentowana kompozycja stanowi mniejsza wersję obrazu przechowywanego w Litewskim Muzeum Sztuki. Zgodnie z opisem inwentarzowym artysta przedstawił tutaj syna Stanisława z innym dzieckiem podczas letniego pobytu w Estonii. Urodzony na terenie Wileńszczyzny Sylwanowicz w latach 1856-63 studiował w petersburskiej Akademii i w latach 1870-99 pracował w niej w oddziale mozaiki. W jego twórczości malarskiej pojawiają się głównie portrety osób bliskich oraz typy ludowe wykonane w estetyce naturalizmu.



129

ZYGMUNT SOKOŁOWSKI

1857-1888

"Saul i Dawid", 1884

olej/ płótno (dublowane), 198 x 143 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Z. Sokołowski. | 1884.'
na krośnie malarskim papierowa nalepka konserwatora zabytków

estymacja:
500 000 - 700 000 PLN
114 000 - 160 000 EUR

OPINIE:
do obrazu dołączona dokumentacja prac konserwatorskich i restauratorskich Piotra Dybalskiego z 2023 roku

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Poznań

WYSTAWIANY:
Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, 1884
Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków, 1884

LITERATURA:
porównaj: Halina Blak, Barbara Małkiewicz, Elżbieta Wojtałowa, Malarstwo polskie XIX wieku, katalog zbiorów, red. Zofia Gołubiew, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2001, s. 323 (il.), nr kat. 900 (Dawid grający na harfie, 1884, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK II-a-273 (12 114))
Janina Wiercińska, Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914, Wrocław-Warszawa-Kraków 1969, s. 341
Emmanuel Świeykowski, Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854-1904, Kraków 1905, s. 145 (wzmiankowany w wykazie dzieł)
Sprawozdanie Dyrekcyi Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie z czynności za rok 1884, Kraków 1885, R. XXX, s. 11, nr kat. 220





BIBLIJNA HISTORIA I ZAPOMNIANY MISTRZ

O samym Sokołowskim i jego twórczości wiadomo dzisiaj niewiele. Zachowały się nieliczne wzmianki w prasie i krótkie noty biograficzne w wydawnictwach z epoki. Trudno odtworzyć jego artystyczną drogę, aczkolwiek zachowane dzieła świadczą o wielkim talencie i kunszcie, jaki prezentował ów twórca. W latach 70. XIX stulecia Sokołowski kształcił się w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych pod okiem Jana Matejki. To zapewne tam „narodził się” wybitny malarz akademicki, który posiadał wszelkie predyspozycje do tego, by osiągnąć sukces. Swoją edukację uzupełniał on jeszcze w Monachium, gdzie zetknął się z kolejną gwiazdą ówczesnej sztuki – Alexandrem Wagnerem. Już w 1881 roku osiadł natomiast nigdzie indziej, jak w samym Paryżu. Emmanuel Świeykowski wydając w 1905 roku Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie oprócz kilku dat i faktów z życia Sokołowskiego zapisał jedynie, iż „Maluje drobne krajobrazy o smutnym nastroju” (Emmanuel Świeykowski, Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854-1904, Kraków 1905, s. 145). Wymienił zaledwie jeden monumentalny obraz malarza – „Józef sprzedany przez braci” (1883, kolekcja prywatna) i poprzestał na kilku mniejszych, mało znaczących pracach. W kontekście śmierci artysty w 1888 zastanawia ponadto zastosowany do teŹe noty biograficznej czas teraźniejszy. Nie zważając jednak na kwestie formalne zaznaczyć należy, że opis ten nie był wystarczający, gdyż zabrakło w nim informacji o wielu wystawianych na ekspozycjach Towarzystwa dziełach ujętych tylko w spisie, jak chociażby prezentowane w katalogu aukcyjnym płótno „Saul i Dawid” z 1884. Zabrakło także jednej ważnej informacji, która wprawdzie pojawiła się w tekście Świeykowskiego nieco wcześniej, a mianowicie wzmianki o udziale obrazu ukazującego Józefa, a znajdującego się wówczas w zbiorach Towarzystwa, w „Wystawie Sztuki Polskiej 1764-1886”.

Jerzy Mycielski w swoim monumentalnym opracowaniu także wzmiankował osobę Sokołowskiego. Niestety również i on ograniczył się jedynie do krótkiej notki nieoddającej absolutnie charakteru malarstwa tegoż artysty. Mycielski, podobnie jak Świeykowski, pisał: „(...)wreszcie pełen poezji i smutku w drobnych krajobrazowych swych utworach Zygmunt Sokołowski (...), który zmarł przedwcześnie w Paryżu w 1888 r.” (Jerzy Mycielski, Sto lat dziejów malarstwa w Polsce 1760-1860. Z okazji Wystawy retrospektywnej malarstwa polskiego we Lwowie 1894 r, Kraków 1897, s. 714) Być może właśnie ten fakt – przedwczesna śmierć w kwiecie wieku, sprawiła, że o Sokołowskim historia poniekąd zapomniała, a jego wielkie dzieła, rozproszone w toku dziejowych zawirowań zniknęły wraz z pamięcią o tym malarzu. Nie sposób nie zamarkować tutaj wyraźnej paraleli pomiędzy kilkoma krakowskimi twórcami – wybitnymi artystami zmarłymi w młodym wieku, chociażby Maurycym Gottliebem czy Hipolitem Lipińskim, których dzieło osnuła z czasem mgła zapomnienia. Sokołowski, umierając w 1888 roku, nie miał jeszcze nawet trzydziestu lat.

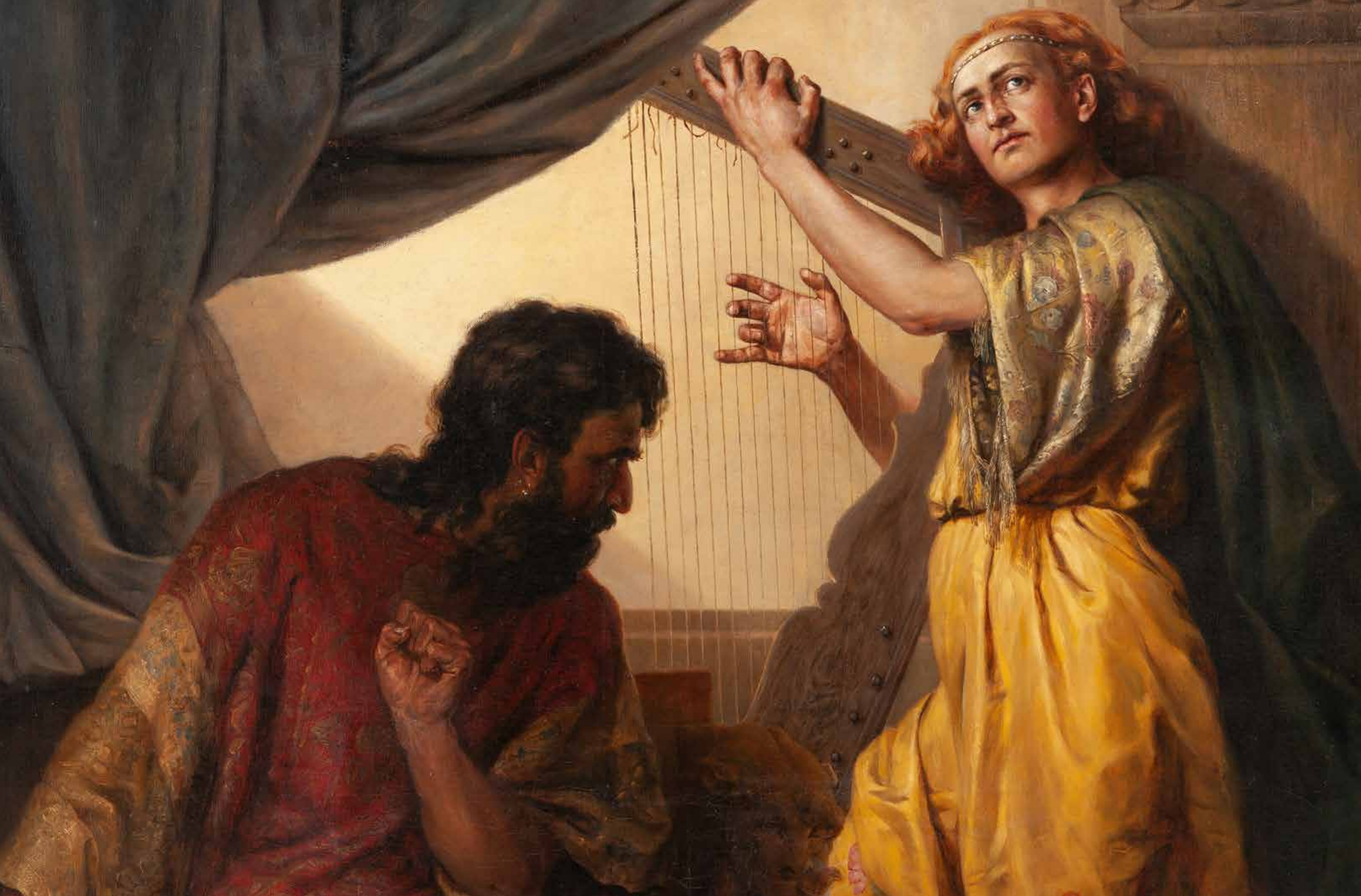
Artysta tworzył olejne i akwarelowe pejzaże. Malował także salonowe sceny utrzymane w duchu historyzmu i odwołujące się śmiało do podobnych tego typu prac twórców francuskich. Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie wymienia jeszcze studia portretowe i zaledwie dwa obrazy akademickie o charakterze pompatycznego akademizmu – „Józef sprzedany przez braci” oraz „Saul i Dawid”. Czy takowych scen było w twórczości młodego artysty więcej? Trudno jednoznacznie powiedzieć, ale wydaje się, że tak.



Julius Kronberg, Dawid i Saul, 1885,
Muzeum Narodowe Sztuk Pięknych w Sztokholmie



Ludwik Wiesiołowski, Dawid grający na harfie, 1881,
Muzeum Narodowe w Warszawie





Antoni Brodowski, Gniew Saula na Dawida, 1812-19, Muzeum Narodowe w Warszawie

W tym miejscu należy przyjrzeć się nieco dokładniej temu jednemu z ważniejszych w karierze Sokołowskiego dzieł. „Saul i Dawid” to scena, która została zaczerpnięta ze Starego Testamentu. Na wiele sposobów interpretowali ją artyści różnych epok, poczynawszy od średniowiecza, poprzez barok, klasycyzm, aż do XIX stulecia. To właśnie wówczas, na gruncie malarstwa akademickiego zaobserwować można szczególne zainteresowanie tą historią. Sztuka rozwijająca się w kręgu oficjalnych instytucji wymagała wzniosłych i patetycznych tematów. Bohaterowie musieli być niebanalni, a przede wszystkim godni namalowania. Postaci mitologiczne, biblijne, dziejowi herosi – to oni stali się modelami akademików. Saul – pierwszy król Izraela oraz Dawid – jego następca, to tacy właśnie, uwznioślenie bohaterowie.

Motyw ten i jego przeróżne interpretacje często pojawiają się w XIX-wiecznej sztuce europejskiej. Podejmowali go, co oczywiste, także i polscy twórcy. Dla przykładu Ludwik Wiesiołowski ukazał na swoim obrazie jedynie postać Dawida podczas gry (1881, Muzeum Narodowe w Warszawie). Antoni Brodowski natomiast przedstawił już inny moment historii – „Gniew Saula na Dawida” (1812-19, Muzeum Narodowe w Warszawie). Sokołowski zobrazował na swoim monumentalnym płótnie moment, kiedy to Dawid gra na harfie przed Saulem. Najlepiej oddaje go bez wątpienia sam cytat z Biblii, a dokładniej z Księgi Samuela:

„Zaczął go [Saula] trapić duch zły (...). Rzekli więc słudzy Saula (...): Niech rozkaże nasz pan sługom swoim (...), a poszukają męża umiającego grać na harfie, aby ci zagrał, gdy przypadnie na cię zły duch od Boga, i ulży ci. (...) A gdy duch zły od Boga opadał Saula, Dawid brał harfę i grał na niej, i przychodziła na Saula ulga, i było mu lepiej, a duch zły odstępował od niego”.

1 Sm 16,14-23

O ważności tego dzieła w oeuvre Sokołowskiego świadczy nie tylko format i prezentacja na wystawie krakowskiego Towarzystwa. W zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie zachowało się wykończone, olejne studium „Dawid grający na harfie” z 1884 roku (nr inw. MNK II-a-273), które zaświadcza o wyteżonej pracy przed ukończeniem wersji finalnej.



130

BRONISŁAW ABRAMOWICZ

1837-1912

"Ostrogski Konstanty w niewoli moskiewskiej", 1877

olej/plótno, 120 x 85 cm

sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'Bronisław Abramowicz Kraków 1877'

na krośnie malarskim papierowa nalepka z opisem obrazu

estymacja:

80 000 - 100 000 PLN

18 300 - 23 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków, 1877

LITERATURA:

Emmanuel Świeykowski, Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854-1904, Kraków 1905,

s. 1 (wzmiankowany w wykazie dzieł)

Sprawozdanie Dyrekcyi Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie z czynności w roku 1877/78,

Kraków 1878, R. XXIV, s. 7, nr kat. 1

„Malarstwo historyczne Matejki należy do późnej fazy zjawiska artystycznego (o kilkusetletniej tradycji), które w nowej formule pojawiło się we Francji po 1830 roku i na 50 lat opanowało całą Europę, stając się najpopularniejszym rodzajem sztuki. Romantyzm ukształtował nową koncepcję twórczości historycznej, stawiając na pierwszym miejscu historię (także mityczną) własnego narodu, przy czym szukano w dziejach (w średniowieczu, w renesansie, w XVII wieku) ‘złotych epok’ o porywających wydarzeniach, pasjonujących ideach i bohaterach mających silną osobowość, których nie odnajdywano we współczesnym mieszczańskim świecie”.

Jerzy Malinowski, Matejko. Obrazy olejne, Warszawa 1993, s. 7



PRZEZ MONACHIUM I WIEDEN’... POD SKRZYDŁA MISTRZA MATEJKI

„Malarstwo historyczne (...) w nowej formule pojawiło się we Francji po 1830 roku i na 50 lat opanowało całą Europę, stając się najpopu- larniejszym rodzajem sztuki” (Jerzy Malinowski, Matejko. Obrazy olejne, Warszawa 1993, s. 7). Tematyka ta zakorzeniona była głęboko w epoce romantyzmu, która to wytworzyła wokół historii i przeszłości szczególnie osobliwą aurę. Zatrącenie się ideałów i wyższych wartości w społeczeństwie XIX stulecia skłoniło artystów do swoistego rodzaju podróży mentalnej w kierunku minionych wieków. Historia, w szczególności ta narodowa, stała się niezwykle istotną kwestią stanowiącą niejednokrotnie o tożsamości całego narodu. Ruch romantyczny i liczne wydarzenia, takie jak chociażby Wiosna Ludów, sprawiły, że na nowo eksplorowano przeszłość i odkrywano w niej nowe prze- słania. Sztuka wyrażała walkę o ideały i wolność, które w przypadku zniewolonych krajów, w tym rozgrabionej od końca XVIII wieku przez trzech zaborców Polski, miały szczególne znaczenie. Przywoływane na obrazach wybitne jednostki stawały się z jednej strony bohaterami podniosłych lub mrozących krew w żyłach wydarzeń, z drugiej zaś, implikowały w sobie archetypiczne wartości kształtujące pożądane postawy społeczne. Dzieła o tematyce historycznej wpisywały się w XIX stuleciu w wiodący nurt sztuki akademickiej. Były one powszechnie uznawane i promowane w kręgu oficjalnych instytucji, takich jak salony wystawiennicze czy akademie sztuk pięknych. Stały też niejako w opo- zycji do wszelkich nowatorskich i eksperymentalnych przejawów okre- ślanych jako niezgodne z ogólnie przyjętym kanonem. Sztuka polska dzięki międzynarodowym kontaktom i wpływom stanowiła, co należy podkreślić, integralną część tychże zjawisk. Zapewne najwybitniejszym artystą światowego formatu był na naszym rodzimym gruncie otoczony aureolą sławy i uznania Jan Matejko, z którego pracownicy wyszedł cały szereg znakomitych twórców, w tym niezwykle interesujący, acz jeszcze mało rozpoznany malarz Bronisław Abramowicz.

Skąpe informacje i brak dostępnych źródeł powodują, że postać tego fenomenalnego skądinąd twórcy owiana jest nadal zasłoną tajemnicy. Abramowicz urodził się w 1837 roku w Załuchowie, niewielkiej wsi koło Kowla, na Wołyniu. Dzieciństwo i młodościęczy okres w życiu artysty pełne są białych plam. Nie wiadomo, jak znalazł się on w Warszawie, ale w latach 1857-61 notowany jest jako student tamtejszej Szkoły Sztuk



Paul Delaroche, Ścięcie Jane Grey, 1834, National Gallery w Londynie

Pięknych. Trudno też dziś określić, w jakich pracowniach i pod okiem których profesorów kształcił się w tym początkowym okresie swojej kariery. Zachowały się wzmianki o licznych nagrodach otrzymywanych przez Abramowicza, co świadczy o uznaniu i wysokim poziomie prac młodego jeszcze malarza. Wiadomo, że na początku lat 60. brał on czynny udział w powstaniu styczniowym jako adiutant generała Maria- na Langiewicza. W drugiej połowie dekady kształcił się już w Akademii Sztuk Pięknych w Monachium, co podyktowane było zapewne emigra- cją z powodów politycznych. Następnie, w roku 1870, przeniósł się nad Dunaj, do Wiednia. W tamtejszej Akademii studiował m. in. w pracowni Eduarda von Engertha, znanego w środowisku malarza scen historycz- nych. Podejmowana przez Abramowicza tematyka, w której prym wiodą kompozycje historyczne oraz ogromna fascynacja tym gatunkiem malarskim nasuwać mogą tylko pewnego rodzaju skojarzenia z innymi twórcami. Wśród inspiracji widocznych w sztuce malarza oprócz echa kompozycji znanego ze źródeł Engertha zauważyć można też wpływy Carla Theodora von Piloty’ego i bez wątpienia Paula Delaroche’a. Ten Francuz odcisnął wyraźne piętno na wielu artystach epoki, w tym także na wczesnej działalności Jana Matejki. U Abramowicza, szczególnie w prezentowanej kompozycji, uwidacznia się wzmiankowany przez Malinowskiego „(...) typ obrazów o stosunkowo rozluźnionej kom- pozycji, niezbyt dużej liczbie przedstawionych osób i pogłębionej realistycznej formie”. Malarz daje się tutaj również poznać od strony poszukiwacza „prawdy historycznej”.

Abramowicz to z jednej strony twórca o międzynarodowej i ogólno- europejskiej stylistyce, znakomicie widocznej w formie, a z drugiej malarz silnie związany z narodem i zakorzeniony w tradycji patrio- ta kultuwujący jego dawną chwałę. To także znany w krakowskim środowisku konserwator zabytków związany z miastem aż do śmierci w 1912 roku. Abramowicz wykreował w oferowanym obrazie niezwykle sugestywną scenę, w której odtworzył zarówno dawne realia, jak i oddał z pietyzmem wszystkie detale. Owa scena to przedstawienie na styku pompatycznego, wystudiowanego malarstwa akademickiego oraz tchnących realizmem kompozycji rodem z płócien Delaroche’a. Artysta ukazał tu konkretną postać historyczną oraz bardzo znany epizod z jej życia. Bohaterem dzieła jest bowiem książę Konstanty Ostrogski - od



Jan Matejko, Stańczyk, 1862, Muzeum Narodowe w Warszawie



Bronisław Abramowicz, Uczta u Wierzyńka, 1876, Muzeum Narodowe w Krakowie

1499 roku hetman wielki litewski i, jak pisał Kasper Niesiecki w swoim „Herbarzu”, „mąż do wojny urodzony” (Lidia Gruntowska, Dzieje rodu książąt Ostrogskich w świetle „Herbarza” Kaspra Niesieckiego, Acta Universitatis Lodziensis. Folia Historica, 77, 2003, s. 13). Według Nie- sieckiego Ostrogski na trzydzieści trzy stoczone batalie przegrał jedynie dwie z nich. Ten fakt pozwala na określenie go jako wybitnego dowódcę i genialnego stratega. Pierwsza i jednocześnie przegrana przez niego bitwa doprowadza nas do omawianej powyżej kompozycji. To tragiczne wydarzenie rozegrało się 14 lipca 1500 roku nad rzeką Wiedroszą. Tak Niesiecki opisuje klęskę, jaką poniosły wówczas wojska hetmana - „gdy mu czterdzieści tysięcy Moskwy drogę zaszło, lubo ledwie miał cztery tysiące swoich ludzi, przecież dał im batalię i w prawdzie długo i męż- nie ścinał się z nimi, wszakże wielką liczbą nieprzyjaciela złamany, w niewolę z innymi zabrany”. Konstanty Ostrogski nie złożył przysięgi wierności księciu moskiewskiemu Iwanowi III Srogiemu, za co wtrąco- ny został do więzienia, a w niewoli przebywać miał aż siedem lat.

Bronisław Abramowicz ukazał hetmana w więzieniu moskiewskim, w niewielkiej jak można sądzić, nisko sklepionej celi. Potężna postać wodza ukazana została w pozycji siedzącej. Ostrogski kontemplanuje w za- dumie otwartą przed nim, leżącą na stole księgę. Jego oblicze okalają długie kruczoczarne włosy zlewające się z bujną brodą. Nieco w głębi, po prawej, przedstawiono dwóch wchodzących do pomieszczenia mężczyzn o srogim wyrazie twarzy. Ich ubiór, podobnie jak wyłania- jąca się zza zakratowanego okna złota kopuła cerkwi nie daje widzowi żadnych wątpliwości co do miejsca, w którym rozgrywają się odtwa- rzane wydarzenia. Trudno jest z dzisiejszej perspektywy uwierzytelnić realność wizerunku samego księcia. Dysponujemy zaledwie źródłową ikonografią operującą typem reprezentacyjnego portretu sarmackiego. Fizjonomia Ostrogskiego ukazana przez samego Matejkę w „Holdzie pruskim” (1882, MNK) też jest tylko, jak u Abramowicza, kolejną arty- styczną kreacją XIX-wiecznego malarza.

Pomimo iż prezentowana kompozycja nie operuje dużą ilością ele- mentów, to poszczególne obiekty potraktowane zostały przez artystę ze znacznym wyczuciem formy i sporą dokładnością. Wystarczy cho-

ciażby zwrócić uwagę na mistrzowsko oddane bliki światła układające się na włosach portretowanego czy strukturę i świetlistość opadają- cego obok niego na ziemię płaszcza. Trudno również nie wspomnieć o potraktowanych z pietyzmem żdźbłach słomy rozrzuconych u jego stóp, budzących pewnego rodzaju analogie ze „Ścięciem Jane Grey” Paula Delaroche’a (1834, National Gallery w Londynie). „Gromadzenie kolekcji kostiumów (jak też i innego rodzaju dawnych rekwizytów) upo- wszechniło się w latach 70. i 80. XIX w.” (Anna Straszewska, Kostium historyczny w twórczości Jana Matejki na tle malarstwa XIX wieku, Warszawa-Kraków 2012, s. 113). Artyści z zapalem studiowali zbierane przez siebie obiekty, tworząc ze swoich pracowni prawdziwe kunстка- mery. Próbowali także w jak najwyższym stopniu zbliżyć się do realiów odtwarzanej na płótnach epoki. W kompozycji Abramowicza odnaleźć można w zasadzie dwa obiekty zasługujące na szczególną uwagę. Zawieszona na ścianie celi zbroja to obok kajdan element bezpośrednio odwołujący się do niewoli księcia. Symbolizuje tu ona jednocześnie bez- silność i pozbawienie władzy wojskowej. Zbroja, tak jak kolejny intere- sujący element - wysokie naczynie o ornamentalnej strukturze, pojawia się także we wcześniejszym, bodaj najbardziej znanym obrazie malarza, a mianowicie w „Uczcie u Wierzyńka” (1876, MNK). Scena więzienna oprócz realizmu formalnego to również maestria warstwy psycholo- gicznej. Atmosfera grozy przepelnia niewielką celę, nawet jeśli odbior- ca zna przebieg owej historii i zdaje sobie sprawę z jej pozytywnego finału. Prezentowany obraz powstał rok później niż wzmiankowana wyżej uczta przekazana krakowskiej instytucji jeszcze za życia artysty. Płótno eksponowane obecnie w krakowskich Sukiennicach spotkało się ze sporą krytyką. Publiczność niewłaściwie odczytała jego przesłanie, widząc tylko obraz infantylnej zabawy, a nie splendor i dawną chwałę narodu. Kto wie, czy o rok późniejsze przedstawienie księcia nie było w zasadzie próbą rehabilitacji Abramowicza. Postać zniewolonego het- mana była tu symbolem, aluzją do losów uciemiężonej ojczyzny. Sam wódz natomiast nasuwał bezsprzeczne skojarzenia z zafrasowaną fi- gurą matejkowskiego Stańczyka. Wybór tematu podyktowany mógł być także pochodzeniem samego Abramowicza urodzonego na Wołyniu, znającego ową historię oraz realia życia wojskowego i wygnańca.

131

KONSTANTY MAŃKOWSKI

1861-1897

"Cyganka", 1887

olej/plótno, 125 x 84 cm

sygnowany i datowany po prawej stronie, u dołu: 'Konstanty Mańkowski | 1887 r.'

na krośnię malarskim okrągła lakowa pieczęć celna z opisem: 'H.Z.A. | L [dwugłowy orzeł austriacki] S | KRAKAU'

oraz papierowa nalepka z nieczytelnym opisem

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

13 700 - 18 300 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Rempex, listopad 2017 (zakup galeryjny)

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków, 1887

LITERATURA:

Emmanuel Świeykowski, Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854-1904, Kraków 1905,

s. 101 (wzmiankowany w wykazie dzieł)

Sprawozdanie Dyrekcji Zjednoczonego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie z czynności za rok 1887,

Kraków 1878, R. XXXIII, s. 8, nr kat. 167

Konstanty Mańkowski to jeden z licznych uczniów wykształconych w pracowni Jana Matejki. W ślad za swoim mistrzem podejmował on głównie tematykę historyczną, a jego twórczość oparta została o wzory akademizmu kultywowanego w murach krakowskiej uczelni. Mańkowski studiował u Matejki w latach 1874-80. Swoją edukację uzupełniał następnie w Wiedniu – pod skrzydłami Hansa Makarta. Po powrocie do ojczyzny ponownie znalazł się w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych i jako ukształtowany już artysta powoli zaczynał stawiać swoje pierwsze, samodzielne kroki. Pojawiać zaczęły się zatem pierwsze nagrody i stypendia. Już w 1887 roku wziął udział w konkursie im. Józefa Brandta, w którym uzyskał nagrodę za obraz „Cud św. Piotra wskrzeszającego zmarłą dziewczę” (1886, Muzeum Narodowe w Warszawie). Prezentowany w katalogu portret kobiety został namalowany rok później. Wydaje się zatem, że należy wiązać jego powstanie z domniemanym wyjazdem do Italii, który miał mieć wówczas miejsce. Przemawiają za tym także i inne obrazy, chociażby „Scena rzymska” (1888, ze zbiorów Bolesława Orzechowicza we Lwowie) czy późniejsza praca, będąca być może odległą reminiscencją włoskich wojaży – „Cyganeria”, znana jako „Nasi artyści słuchający śpiewu niewidomej Włoszki” (1894, Muzeum Henryka Sienkiewicza w Oblęgorku). Zainteresowanie Mańkowskiego lokalnymi typami etnicznymi potwierdzałyby także inne prace – dla przykładu obraz „Włoch” wystawiony już w 1883 roku w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie. W tym kontekście zastanawiać można się, kiedy dokładnie miało miejsce owo Grand Tour po Italii. Czy rzeczywiście artysta odbył je dopiero około 1887, czy zawędrował tam już o wiele wcześniej.



132

KSAWERY PILLATI

1848-1902

"Pierwszy kłopot", przed/lub 1876

olej/plótno (dublowane), 102 x 70 cm
sygnowany p.d.: 'X. Pillati'

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

13 700 - 18 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Bolesława Rzewuskiego (zakup po wystawie w Zachęcie w 1877)

kolekcja rodziny Żerańskich, Radom (?)

kolekcja urzędnika Banku Angielskiego w Radomiu Mariana Łabędzia-Łubińskiego, Radom

kolekcja spadkobierców Mariana Łabędzia-Łubińskiego

WYSTAWIANY:

Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, Warszawa, 1876

LITERATURA:

Joanna Białynicka-Birula, Pillati Ksawery [w:] Słownik Artystów Polskich, red. Urszula Makowska, t. VII, Warszawa 2003, s. 170

Janina Wiercińska, Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914,

Wrocław-Warszawa-Kraków 1969, s. 283

„Tygodnik Powszechny” 1878, nr 21, s. 324 (il.)

Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskiem za rok 1876, Warszawa 1877, s. 68





Jean-Baptiste Siméon Chardin, Domek z kart, około 1740, Galeria Uffizi we Florencji



Jean-Baptiste Greuze, Rozpieszczone dziecko, lata 60. XVIII w., Ermitaż w Petersburgu

„PIERWSZY KŁOPOT” I AKADEMICKIE MALARSTWO RODZAJOWE

Od XVIII wieku popularność malarstwa rodzajowego rosła nieprzerwanie z każdą dekadą, aż do końca XIX stulecia. Rozwijało się ono na uboczu głównych nurtów malarstwa akademickiego, takich jak malarstwo historyczne czy alegoryczne. Jednakże stale poszerzał się zasięg jego oddziaływania. Zyskiwało ono także kolejnych zwolenników, stając się w drugiej połowie XIX wieku najpopularniejszym gatunkiem tematycznym malarstwa akademickiego. Dziewiętnastowieczne malarstwo o charakterze rodzajowym zakorzenione było w tradycji osiemnastowiecznego malarstwa francuskiego i jego mistrzów takich jak Jean-Baptiste Siméon Chardin, malarza skromnych scen z życia codziennego i martwych natury, oraz Jean-Baptiste Greuze’a, dla którego rodzajowa tematyka służyła do etycznego i moralnego pouczenia. Dla obu artystów prototypem była oczywiście sztuka Holendrów.

Malarstwo rodzajowe było produktem kultury mieszczańskiej. W Niemczech twórczość ta, jak i cała kultura z której wyrastała, zyskała nazwę *biedermeieru*. Cechował ją pewien rodzaj nastrojowości, przyziemność oraz „zacisłość”. Mistrzami tego typu malarstwa w XIX wieku byli między innymi Ernest Messonier, Jules-Alexis Meunier czy Christian Bokehmann. Były to często niewielkie w formacie kompozycje, odznaczające się niezwykłą biegłością techniczną, nienagannym finis i precyzją detalu. Malarstwo rodzajowe było świadectwem procesów społecznych, obyczajów oraz panujących mód. Popularny był ponadto niemal reporterski charakter tego gatunku, który z przenikliwością rejestrował mieszczańską codzienność. Współczesna, miejska tematyka społeczna zyskiwała na popularności od lat 60. XIX stulecia. Z chęcią ukazywano niuanse, jak i wiążący się z mieszczańskim życiem obyczaj. Tworzono sceny buduarowe, salonowe, gabinetowe. Pokazywano równie chętnie życie intymne, jak i światowe, mieszczańskie sprzeczki, sceny w parkach, teatrach, restauracjach, towarzyskie spotkania, jak i potajemne schadzki.

W obrazach o tematyce rodzajowej temat dziecka i dzieciństwa cieszył się dużą popularnością. Próbowano utrwać za pośrednictwem malarstwa niepowtarzalny urok, ulotność pewnych cech dziecięcej psychiki, takich jak ufność, bez troska, radość, ciekawość oraz poznawanie ludzi i świata, dar zabawy czy zdobywanie nowych doświadczeń życiowych. Często uwaga artystów skierowana była na ukazanie indywidualnych cech wyglądu i psychiki modela, jego chwilowego nastroju, który mógł się ujawniać w pozie lub geście, wyrazie twarzy lub w spojrzeniu.

Właśnie w takim charakterze utrzymana jest prezentowana w katalogu kompozycja „Pierwszy kłopot” Ksawerego Pillatiego. Obraz przedstawia stojące dziecko, ubrane w niebieską sukienkę z białym fartuszkim, opierające się o wyplatane wikliną krzesło. W prawej ręce trzyma łyżkę, zaś lewą dłoń przykładą do twarzy w geście wyraźnego zakłopotania. U jego stóp znajduje się zbita filiżanka, w której wcześniej znajdowało się mleko.

Obraz jest rzadkim przykładem malarskiej twórczości Ksawerego Pillatiego, który był młodszym bratem Henryka Pillatiego. Ksawery po okresie nauki w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych w latach 1866-68, dalsze studia w okresie 1868-71 podjął w Akademii Sztuk Pięknych w Monachium, pod kierunkiem Hermana Anschutza i Alexandra Wagnera. W trackie studiów zajmował się głównie malarstwem. Już z Monachium nadsyłał obrazy na wystawy w kraju, między innymi do Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Część z jego wczesnych prac pozostała na uczelni, jako przykład wysokich umiejętności uczniowskich. Po powrocie do Warszawy, zmuszony trudną sytuacją finansową, zdobył uznanie jednak głównie jako ilustrator, współpracując z „Tygodnikiem Ilustrowanym”, „Biesiadą Literacką”, „Kłosami”, „Wędrowcem”, „Wieńcem” oraz od 1878 roku także z „Tygodnikiem Powszechnym”, w którym objął stanowisko kierownika artystycznego.

„Pierwszy kłopot” jest dziełem wyjątkowym pod wieloma względami. Istotne są tutaj zarówno historia wystawiennicza obrazu jak i fakt reprodukowania dzieła w prasie, jeszcze za życia autora. Kompozycja jest reprezentatywnym przykładem rodzajowego nurtu malarstwa akademickiego drugiej połowy XIX wieku. Nie wiemy z jakiej grupy społecznej pochodzi portretowane dziecko – szlachty czy mieszczaństwa, jednak nie ma to większego znaczenia. Nasza uwaga w tym obrazie kieruje się ku oczom dziecka, najbardziej sugestywnemu elementowi kompozycji, które są ufnie i szczere. Wyrażają zakłopotanie oraz obawę przed ewentualnymi konsekwencjami. Kompozycja malowana jest z całą precyzją warsztatu akademika, odznacza się nienagannym finis i dużą dozą realizmu. Umiejętnie zastosowane efekty światła i cienia podkreślają bogactwo subtelnie modelowanych tkanin oraz przedmiotów.

133

ANNA BILIŃSKA-BOHDANOWICZOWA
1857-1893

Portret mężczyzny, 1887

pastel/papier naklejony na płótno, 61 x 46 cm
sygnowany, datowany i opisany l.g.: 'Anna Bilińska | Paryż 87'
na odwrociu stemple odnoszące się do wymiarów podobrazia, na krośnie malarskim trudno czytelne opisy

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja

Anna Bilińska zdobyła solidne artystyczne wykształcenie. Już od 12 roku życia uczęszczała na zajęcia w Wiatce u Michała Elwiro Andriollego, a od 1875 roku w prywatnej szkole Wojciecha Gersona. Od roku 1876 regularnie brała udział w wystawach Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Naukę malarstwa kontynuowała następnie w paryskiej Académie Julian. Trzy lata po rozpoczęciu nauki, otrzymała swoją własną pracownię. Z uznaniem o jej dokonaniach wypowiadali się już wtedy uznani akademiccy malarze, między innymi William-Adolphe Bouguereau oraz Tony Robert-Fleury. Od 1884 roku Bilińska wystawiała na paryskim Salonie. Jej prace szybko zaczęły być dostrzegane i uhonorowywane wyróżnieniami. Przełomem w jej twórczości był z pewnością udział w Salonie 1887 roku. „Portret własny” został nagrodzony medalem trzeciej klasy i został pozytywnie odebrany na łamach zagranicznej prasy. W 1890 roku uzyskała złoty medal na wystawie w The Royal Academy w Londynie, a w 1891 roku również złoty medal na Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Berlinie. Wielokrotnie uczestniczyła w paryskich Salonach, a także w prezentacjach organizowanych w Galerie Georges Petit i Galerie Desaix na Champs de Mars. Ponadto wystawiała swoje prace w Monachium (1882, 1890, 1892), Grenoble, Roanne, Londynie (1888) i w Stanach Zjednoczonych. Chętnie pisano o sile ekspresji jej obrazów i mistrzowskiej technice artystki. Od czasu sukcesu w 1887 roku co rok prezentowała na paryskich Salonach jeden portret dużych rozmiarów oraz jedną lub dwie mniejsze prace.

Szybko podstawowym polem działalności artystki stało się malarstwo portretowe. Wybór tej dziedziny wynikał z konieczności działalności zarobkowej. Z jednej strony ograniczona w swej twórczości finansowymi realiami, uczyniła z tego wydaje się świadomy krok i wybór zawodowej strategii. Zaczęła cieszyć się ogromnym uznaniem i powodzeniem, przede wszystkim jako portrecistka elit. W czasie powstania prezentowanego w ofercie portretu Adèle Alice Vincent de Vaugelas Bilińska często jeździła do wiejskich posiadłości francuskiej arystokracji wykonująca portrety na zamówienie. Brat artystki pisał: „(...) siostra moja przez czas jakiś miała zaszczyt być profesorem w szkole malarskiej Julien’a [!], ale z powodu częstych wyjazdów z Paryża, w celu robienia zamawianych u niej portretów, godności tej długo spełniać nie mogła” (Zygmunt Biliński, Do redaktora, „Kraj” 1893, nr 21, s. 17).



134 †

NIKIFOR KRYNICKI

1895-1968

Portret kuracjuszki (Portret Elli Banach?), około 1957

akwarela, gwasz, ołówek/papier, 22,5 x 16,5 cm
opisany autorsko u góry przedstawienia: 'KRYNICAWILLA-NEJYTOR'
na odwrociu autorskie stemple: 'NIKIFOR ARTYSTA | KRYNICA WIEŚ', 'NEJYFOR | PAMIĄTKA Z KRYNICY'
'NIKIFOR | MISTRZ Z KRYNICY', 'NIKIFOR - MALARZ | KRYNICA'
oraz 'ARTYSTA MALARZ | NIKIFOR MATEJKO | KRYNICA - WIEŚ'

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

„W malarstwie Nikifora zestawienia barw są niezwykle wyszukane i subtelne. Nigdy nie posługuje się on papu-
zią kolorystyką, typową dla wielu ‘naiwnych’. Nie dekoruje
płaszczyzny plamami barwnymi, lecz umieszcza kolor we-
wnątrz obrazu, w głębi oddalającej się przestrzeni”.

Nikifor, oprac. Zbigniew Wolanin, Olszanica 2000, s. 7

Prezentowany, wyjątkowo kunsztowny portret przedstawia kuracjuszkę albo pacjentkę szpitala w Krynicy. Nikifor z wrażliwością na detal przedstawił elementy wnętrza takie jak łóżko, kaloryfer czy okno z firanką. Główną jednak główną rolę w kompozycji odgrywa postać modelki, która w skupieniu i ciszy, trzymając szklankę, przywodzi wręcz na myśli damy z XVII-wiecznych obrazów niderlandzkich. Na rewersie pracy widoczne są liczne, starannie odbite pieczęcie Nikifora, co wskazywać może, że portret został wykonany na zamówienie. To z kolei pozwala przypuszczać, że sportreto-
wana została Ella Banach, żona Andrzeja Banacha – pisarza, kolekcjonera i promotora twórczości Nikifora. Nikifor należy do najważniejszych twórców nieprofesjonalnych w sztuce XX wieku. Jego twórczość stanowiła inspirację dla kolejnych pokoleń pol-
skich artystów, począwszy od lat 30., kiedy to jego dzieło poznali i promowali w Paryżu „Kapiści”.



135 †

ANDRZEJ PRONASZKO

1888-1961

"Koncert muzyki popularnej", 1951

olej/plótno, 102 x 145 cm

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

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

estymacja:

120 000 - 180 000 PLN

27 000 - 41 000 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artyście

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

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

kolekcja prywatna, Polska (zakup w 2010)

LITERATURA:

Anna Wierzbicka, Andrzej Pronaszko znany scenograf i zapomniany malarz, „Biuletyn Historii Sztuki”, R. LVI, 1994, nr 1-2,

s. 111 (wzmiankowany w tekście)

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

s. 61 (wzmiankowany w tekście)

„Niepokorny i odważny artysta wyśmiewa się tu z obowiązującego wówczas w sztuce socrealizmu. Plótno Pronaszki, w karykaturalny sposób przedstawiające wiejską kapelę, stanowi swoistą parodię tego stylu”.

Anna Wierzbicka, Andrzej Pronaszko: znany scenograf i zapomniany malarz, „Biuletyn Historii Sztuki” 1994, R. LVI, nr 1-2, s. 111





Andrzej Pronaszko, Muzykanci, ok. 1927, obraz zaginiony

Jeden z twórców pierwszego polskiego ugrupowania „Ekspresjonistów polskich” („Formistów”), Andrzej Pronaszko, w 1926 roku zrzeszył się z „Praesensem”, warszawskim stowarzyszeniem artystów i architektów zorientowanych na konstruktywizm i funkcjonalizm. W tym czasie Pronaszko tworzy wesołe w wymowie i wykonane w nieco geometrycznej stylistyce kompozycje, w których maluje muzyków. Do tego zespołu należy „Handlarz instrumentów muzycznych” (kolekcja prywatna) nagrodzony na wystawie paryskiej 1937 roku oraz znane z fotografii archiwalnych wersje „Muzyków”. Pronaszko był też twórcą licznych martwych natur, w których rekwizyt stanowiły instrumenty muzyczne. Przez całą karierę twórczą Andrzej Pronaszko był cenionym scenografem teatralnym. W 1949 roku został przez nowe władze odsunięty od tej działalności. W tym czasie powrócił do malarstwa, a obrazy z tego czasu posiadały symboliczne znaczenie. Anna Wierzbicka analizuje prezentowany „Koncert muzyki popularnej” w ten sposób: „Niepokorny i odważny artysta wyśmiewa się tu z obowiązującego wówczas w sztuce socrealizmu. Płótno Pronaszki, w karykaturalny sposób przedstawiające wiejską kapelę, stanowi swoistą parodię tego stylu” (Anna Wierzbicka, Andrzej Pronaszko: znany scenograf i zapomniany malarz, „Biuletyn Historii Sztuki” 1994, R. LVI, nr 1-2, s. 111). Przejaskrawiony przez Pronaszkę temat ludowej zabawy zyskał tutaj jednak radosny charakter, który był obecny w jego „muzycznym” malarstwie już w latach 20. Silna deformacja stoi tutaj w kontrze do odgórnie narzuconego realizmu jako twórczy dialog z antynaturalizmem kierunków europejskiej awangardy, z której wyrosła cała postawa twórcza Pronaszki.

136 †

LEOPOLD LEWICKI

1906-1973

"Pogrzeb robotnika", 1932

olej/sklejka, 51,5 x 70,5 cm
na odwrociu olejne studium Katedry na Wawelu
oraz papierowa nalepka depozytowa Muzeum Narodowego w Poznaniu

estymacja:
350 000 - 450 000 PLN
80 000 - 103 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Bogdana Kędziorka, Kraków (zakup bezpośrednio od artysty)
kolekcja prywatna, Polska (wieloletni depozyt w Muzeum Narodowym w Poznaniu)

WYSTAWIANY:
Hommage à Józef Chrobak – wokół pamięci Grupy Krakowskiej, Fundacja 9/11 Art Space, Galeria Piekary, Poznań, 20 listopada - 23 grudnia 2020
Idzie młodość! I Grupa Krakowska, Muzeum Narodowe w Krakowie, 27 września 2019 - 5 stycznia 2020
Grupa Krakowska 1932–1937, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 2 grudnia 2018 - 31 marca 2019
Szczeliny wolności – sztuka polska w latach 1945-1948/49, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 6 sierpnia - 12 listopada 2017
Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie, 1932

LITERATURA:
Hommage à Józef Chrobak – wokół pamięci Grupy Krakowskiej, katalog wystawy, red. Magdalena Piłakowska, Fundacja 9/11 Art Space, Galeria Piekary, Poznań 2020, nr kat. 20, il. 6
Grupa Krakowska 1932–1937, katalog wystawy, pod red. Barbary Ilkosz, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2018, s. 88 (il.), s. 321 (wykaz prac eksponowanych na wystawie)
Szczeliny wolności – sztuka polska w latach 1945-1948/49, katalog wystawy, pod red. Włodzimierza Nowaczyka, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2017, s. 6-7, 243, 292 (il.), nr kat. 180
Maria Kosińska, Geneza „Grupy Krakowskiej” - w świetle faktów i dokumentów, "Przegląd Artystyczny" 1960, nr 1, s. 43 (wzmiankowany)
Polityka w siedzibie sztuki i policja polityczna, "Naprzód" 1932, s.2, nr 140 (wzmiankowany)





Aleksander Gierymski, Trumna chłopska, 1894-95, Muzeum Narodowe w Warszawie

Prezentowany „Pogrzeb robotnika” należy do rewolucyjnego zespołu prac Leopolda Lewickiego, które w czerwcu 1932 roku poprzez interwencję Fryderyka Pautscha ocenzone i usunięto ze studenckiej wystawy końcoworocznej w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Powodem tego była „niewłaściwa interpretacja artystyczna oraz nieodpowiednie: antypaństwowe i antyreligijne, tytuły prac”. Przez kontekst ich upublicznienia oraz zaangażowanie polityczne Lewickiego jego mieszkanie zostało wtedy przeszukane przez policję, co ostatecznie doprowadziło do aresztowania artysty, jak też sześciu innych studentów. Lewicki zresztą podczas pobytu we Francji i nauki w paryskiej filii Akademii (1930-31) wziął udział w publicznej demonstracji Francuskiej Partii Komunistycznej, wskutek czego został wydany z kraju przez tamtejsze władze.

Powróciwszy wówczas do Krakowa, związał się z grupą młodych studentów o buntowniczych i komunistycznych poglądach, m.in. Jonaszem Sternem, Stanisławem Osostowiczem, Henrykiem Wicińskim czy Marią Jarema, którzy tak samo należeli do Komunistycznej Partii Polski. Krąg ten konsolidował się w latach 1929-31, a od momentu pierwszej wspólnej wystawy, w okresie 1933-37 działał jako awangardowe ugrupowanie pod nazwą Grupa Krakowska. Działania młodych twórców miały charakter anyteestablishmentowy, a Stern wspominał: „Reprezentowaliśmy prowincję - nieokrzesaną, głodną, żarliwą, z zblazowaną mieszczańskimi manierami, nie związaną koneksjami z krakowskim Olimpem”. Sam Lewicki był synem kowala ze małej wsi koło Czortkowa na Podolu, a również Stern pisał, że z całej Grupy Lewicki to „może najbardziej utalentowany członek”.

Patronem artystycznych poszukiwań Grupy Krakowskiej był Leon Chwistek, których określił ich jako „zespół młodych fanatyków jak najskrzajniejszego modernizmu w sztuce”. Wywrotowi artyści zwracali się w stronę dokonania radykalnej europejskiej awangardy. Lewicki w latach 30. wykonywał prace malarskie, graficzne i rzeźbiarskie inspirowane konstruktywizmem. Chętnie posługiwał się techniką kolażu, a w swoim malarstwie olejnym stosował silnie fakturowe rozwiązania. Jego obrazy tego czasu charakteryzują streficzne i pasowe rozwiązania oraz rodzaj symultanizmu - powtarzania podobnych, prostych form plastycznych. Prace Lewickiego były postrzegane jako prymitywne i mocno naiwizujące, w jasny sposób inspirowane sztuką nieprofesjonalną oraz twórczością dzieci.

W kręgu Grupy Krakowskiej wyklarowała się formuła „sztuki rewolucyjnej”, która łączy ważne problemy społeczne i artystyczne. Młodzi twórcy podważali młodopolską jeszcze koncepcję autonomii dzieła sztuki i choć obraz według nich powinien rozwiązywać problemy stricte plastyczne, to przy tym musi dotyczyć istotnych kwestii społecznych. Lewickiego interesowały zagadnienia klasy robotniczej, nierówności i wykluczenia konkretnych warstw społecznych. Jego twórczość w wymowny sposób odnosi się do rzeczywistości społeczno-politycznej II RP w latach 30.: niepokojów społecznych, skutków kryzysu ekonomicznego, eksploatacji warstwy robotniczej i represji aparatu państwa.

Poprzez podjęcie tematu śmierci w niskiej klasie społecznej Lewicki w „Pogrzebie robotnika” dialoguje z tak kanonicznymi obrazami jak „Trumna chłopska” Aleksandra Gierymskiego. Wizerunek robotniczego, idącego przez miasto konduktu pogrzebowego przywodzi na myśl słynny „Pogrzeb” George’a Grosza. W naiwnej, ekspresyjno-groteskowej formie artysta przedstawił anonimową masę na ulicy, tworząc nie, jak w przypadku Grosza, wizerunek miejskiego inferno, lecz obszaru ludycznego prymitywu, którzy zdecydowanie bardziej odpowiada klimatowi polskiej prowincji tamtego czasu. Ubogi pogrzeb robotniczy był dla ówczesnej krakowskiej socjety tematem gorszącym. „Nowa Reforma” pisała w kontekście obrazu Lewickiego i skandalu z policją w Akademii, że „przecież w sztuce nie ma tematów gorszych czy lepszych, pogrzeb nędzarza nie jest gorszym od koronacji króla: decyduje tu talent”.



George Grosz, Pogrzeb (dla Oskara Panizy), 1917-18, Staatsgalerie w Stuttgarcie



137 †

ADAM MARCZYŃSKI

1908-1985

"Węgiel", 1934

olej/ płótno, 33,5 x 41,5 cm

sygnowany p.d.: 'adam marczyński'

na odwrociu olejna kompozycja przedstawiająca pejzaż z torowiskiem

na krośnię malarskim papierowa nalepka depozytowa Muzeum Narodowego w Poznaniu

dwukrotnie powtórzony stempel wytwórcy materiałów malarskich oraz notatka ramiarska

estymacja:

220 000 - 280 000 PLN

50 000 - 64 000 EUR





POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska (wieloletni depozyt w Muzeum Narodowym w Poznaniu)

WYSTAWIANY:

Nowy początek. Modernizm w II RP, Muzeum Narodowe w Krakowie, 29 lipca 2022 - 12 lutego 2023
Hommage à Józef Chrobak – wokół pamięci Grupy Krakowskiej, Fundacja 9/11 Art Space, Galeria Piekary, Poznań, 20 listopada – 23 grudnia 2020
Idzie młodość! I Grupa Krakowska, Muzeum Narodowe w Krakowie, 27 września 2019 - 5 stycznia 2020
Grupa Krakowska 1932–1937, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 2 grudnia 2018 – 31 marca 2019
Wyprawa w dwudziestolecie, Muzeum Narodowe w Warszawie, 17 stycznia - 30 marca 2008
Wystawa Grupy Krakowskiej, Krzemieniec, maj-czerwiec 1934

LITERATURA:

Nowy początek. Modernizm w II RP, katalog wystawy, red. Piotr Juszkiewicz, Andrzej Szczerski, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2022, s. 168-169 (il.)
Hommage à Józef Chrobak – wokół pamięci Grupy Krakowskiej, katalog wystawy, red. Magdalena Piłakowska, Fundacja 9/11 Art Space, Galeria Piekary, Poznań 2020, nr kat. 22, il. 8
Idzie młodość! I Grupa Krakowska, folder wystawowy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2019, s. nlb. (il.)
Grupa Krakowska 1932–1937, katalog wystawy, pod red. Barbary Ilkosz, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2018, s. 240 (il.), s. 322 (wykaz prac eksponowanych na wystawie)
Wyprawa w dwudziestolecie, katalog wystawy, red. Katarzyna Nowakowska-Sito, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2008, nr kat. 78, il. 154
Leopold Lewicki i I Grupa Krakowska, Kraków 1991, s. 51 (wzmiankowany)
Adam Marczyński 1908-1985. Wystawa monograficzna, katalog wystawy, oprac. i red. Józef Chrobak, Pawilon Wystawowy BWA w Krakowie, Ośrodek Propagandy Kultury i Sztuki PARK im. Henryka Sienkiewicza w Łodzi, Kraków 1985, s. nlb. (wzmiankowany w kalendarium)
Awangarda Artystyczna z kręgu KPP. Wystawa Grupy Krakowskiej, katalog wystawy, red. Maria Anna Potocka, Józef Chrobak, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1979, s. 63 (wzmiankowany w kalendarium)

Powojenna twórczość Marczyńskiego kojarzona jest z działalnością II Grupy Krakowskiej, kręgu twórców nowoczesnych skupionych wokół Tadeusza Kantora i Marii Jaremy. Artysta jednak jeszcze podczas studiów na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych (1930-35) związany był z I Grupą Krakowską, której twórców nurtowały problemy społeczne i polityczne lat 30. XX wieku. Unikatowa i kolekcjonerska, młodzieńca praca Marczyńskiego „Węgiel” stanowi plastyczny komentarz do nędzy życia najniżej sytuowanych. W onirycznym, uproszczonym pejzażu artysta przedstawił ciągniętą przez konia furmankę z węglem. Z przejeżdżającego wozu wypadają grudy węgla, po który schyla się idąca, groteskowa postać kobieca. W tle mającą ledwie zaznaczone za pomocą czarnej linii zabudowania fabryczne. Brawurowo rozwiązana w szkicu scena figuralna dialoguje z pustym pejzażem, zyskując egzystencjalny charakter. „Węgiel” przywodzi na myśl rozwijającą się równolegle we Francji sztukę surrealistyczną, ale też krytyczny społecznie nurt realizmu magicznego w Niemczech. Być może na rozwiązaniach formalnych użytych w „Węglu” zaważyła znajomość z Władysławem Strzeмиńskim, którego Marczyński poznał w Krakowie w 1933 roku i odwiedził z Henrykiem Wicińskim w Łodzi rok później. Organiczne i linearne formy w postaci kobiety, wozu i fabryki bliskie są wszak rysunkowi ameboidalnych form Strzeмиńskiego.

Niemal identyczną kompozycję rysunkową Marczyński opublikował w „Gazecie Plastyków”, tytułując ją „Węgiel potaniał”. Eksploatacji ekonomicznej Śląska w dwudziestoleciu międzywojennym towarzyszyło sterowane przez państwo „ocieplanie” jego wizerunku. Artyści zapraszani byli do współpracy i tworzenia utworów na temat rozwoju i prosperity gospodarczej Śląska właśnie, a do najważniejszych dokonań w tym zakresie należą cykle malarsko-rysunkowe Rafała Malczewskiego i Bronisława Wojciecha Linkego. Linke w swoim cyklu „Śląsk” podniósł problem degeneracji fizycznej i społecznej górników pracujących przy wydobywaniu węgla. W dwudziestoleciu międzywojennym polskie „czarne złoto” – węgiel kamienny jako niezbędny surowiec w przemyśle ciężkim był kluczowym czynnikiem budującym dobrobyt gospodarczy państwa. Głodowe zarobki w warstwie robotniczej powodowały, że zwykły obywatel nie mógł sobie pozwolić na zakup węgla z racji na wysoką cenę. Polska była też międzywojnami kluczowym eksporterem węgla kamiennego. W dobie światowego kryzysu ekonomicznego po 1929 roku zapotrzebowanie na węgiel zmalało i liczne kopalnie zamknięto. Robotnicy na Śląsku uruchamiali tzw. biedaszyby, wydobywając nielegalnie tani i dostępny węgiel. W swoim „Węglu” Marczyński metaforycznie odnosi się do problemów spowodowanych właśnie przez industrializację.



Bronisław Wojciech Linke, z cyklu Śląsk, 1936, Muzeum Narodowe w Warszawie



Adam Marczyński, Węgiel potaniał, 1934



Rafał Malczewski, Niedziela. Kondensatory w Chorzowie, z cyklu Czarny Śląsk, 1934, Muzeum Śląskie w Katowicach



138 ↑

ALFRED LENICA

1899-1977

"**Straszni mieszczenie**", 1935

olej/tektura, 27,5 x 26 cm

sygnowany monogramem i datowany p.d.: 'AL 35'

estymacja:

70 000 - 90 000 PLN

16 000 - 20 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Alfred Lenica: malarstwo, Galeria Miejska „Arsenał”, Centrum Kultury „Zamek”, Galeria ABC, Poznań, styczeń-luty 2002

Zamek Książąt Pomorskich, Szczecin, marzec-kwiecień 2002

Muzeum Śląskie w Katowicach maj-czerwiec 2002

Pałac Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków, lipiec-sierpień 2002

Alfred Lenica 1899-1977, Muzeum Śląskie, Katowice, 1987

Alfred Lenica, CBWA Zachęta, Warszawa, październik 1959

LITERATURA:

Alfred Lenica: malarstwo, katalog wystawy, red. Wojciech Makowiecki, Mirosław Pawłowski, Marian Szczepaniak,

Galeria Miejska „Arsenał” w Poznaniu, Poznań 2002, s. 46 (il.), s. 148 (spis prac eksponowanych na wystawie)

Alfred Lenica 1899-1977, katalog wystawy, tekst katalogu i wybór il. Marian Szczepaniak, Muzeum Śląskie w Katowicach,

Katowice 1987, s. 40 (il.), nr kat. 9

Alfred Lenica, katalog wystawy, CBWA Zachęta, Warszawa 1959, s. nlb. (jedna z wersji kompozycji „Straszni mieszczenie”, nr. 22, 25, 67)

Wydaje się, że opublikowany w 1933 roku wiersz Juliana Tuwima „Mieszkańcy” fascynował młodego Lenicę. W tym krytycznym wobec warstwy mieszczańskiej utworze pojawia się właśnie fraza „straszni mieszczenie”, a Lenica według katalogu wystawy w Zachęcie w 1959 roku wykonał przynajmniej trzy wersje kompozycji o tym tytule. Początkujący artysta zamieszkał w Poznaniu w 1922 roku i zaczął tam studia na wydziale prawno-ekonomicznym Uniwersytetu. W kolejnym roku podjął naukę w tamtejszym Konserwatorium Muzycznym, gdzie studiował w klasie instrumentów smyczkowych. Po ukończeniu studiów Lenica zarabkował jako skrzypek w poznańskiej orkiestrze operowej. W latach 20. i 30 uczył się malarstwa w prywatnych pracowniach Adama Hannytkiewicza i swojego teścia Piotra Kubowicza, a wedle legendy miał też, aby zwiększyć swoje zarobki, wykonywać portrety na zamówienie. W 1934 roku zainteresował się ruchem komunistycznym, a jego mieszkanie służyło za miejsce spotkań partyjnych. Silna ekspresja prezentowanych „Strasznych mieszczan” bierze się z mocnej deformacji ludzkich figur zabarwionej humorem i ironią. Przysadziste sylwetki kobiety i mężczyzny na spacerze z dziećmi (bliskie metaforyze „puchnięcia” użytej przez Tuwima) mają wymiar satyry społecznej na zadowolonych z siebie przedstawicieli mieszczaństwa. W latach 30. Lenica poznawał współczesne kierunki sztuki nowoczesnej i eksperymentował z nimi w swojej twórczości. Zaważył nad nią głównie kubizm, ale też ekspresjonizm, którego wpływy widoczne są w prezentowanym dziele.



139 †

STANISŁAW GRABOWSKI

1901-1957

Akt kubistyczny ("Akt"), 1927

olej/ płótno, 80 x 44,5 cm
sygnowany, datowany i opisany l.g.: 'S. Grabowski | Paris | 1927'
na krośnie malarskim trudno czytelne opisy
oraz papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie

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

WYSTAWIANY:
Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, okres międzywojenny

Grabowski urodził się w polskiej rodzinie w Lipawie na terenie dzisiejszej Łotwy, która w 1918 roku rodzina osiadła w Warszawie. W 1923 roku młody artysta podjął studia w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, a już w roku kolejnym był w Paryżu wraz z żoną Wandą Chodasiewicz. Tam Grabowscy wstąpili do Académie Moderne Fernanda Légera and Amédée Ozenfanta – najważniejszej bodaj nowoczesnej szkoły artystycznej w międzywojennym Paryżu. Grabowski tworzył wtedy, posługując się formułami najnowszych kierunków nowoczesnych, konstruktywizmu, suprematyzmu czy puryzmu, które podważały normatywną optykę malarską. W pierwszych latach paryskich malarz poświęcił się artystycznym poszukiwaniom i jak pisał Edward Woroniecki o Grabowskim: „był fowistycznie dziki, kubistycznie uparty, purystycznie egzaltowany”. W prezentowanym „Akcie” Grabowski dialoguje ze sztuką kubizmu analitycznego i aktami Picassa, Braque’a i Légera’a właśnie. Ta niezwykle rzadkości praca stanowi fascynujący dokument polskiej sztuki nowoczesnej.



140 †

WŁADYSŁAW JAHL

1886-1953

Spacer w parku, lata 20.-30. XX w.

olej/plótno, 60 x 72 cm
sygnowany p.d.: 'Jahl'
opisany autorsko (?) na odwrociu: 'No 4 | 20 Fig | (72x59)' oraz 'Jahl'
na ramie papierowa nalepka pracowni ramiarskiej

estymacja:
40 000 - 80 000 PLN
9 200 - 18 300 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Polswiss Art, grudzień 2000
kolekcja prywatna, Polska

Podczas I wojny światowej Władysław Jahl przebywał w Madrycie, gdzie działał w kręgu awangardowego czasopisma „Ultra”. Wtedy zetknął się z postacią Józefa Pan-kiewicza i Roberta Delaunaya, dzięki czemu uformowało się nowoczesne rozumienie barwy w jego twórczości. Powróciwszy do Francji, uprawiał malarstwo pejzażowe oraz rodzajowe. W jego twórczości powracał motyw Don Kichota, z którym dzisiaj jego oeuvre jest najsilniej kojarzona. Jahl podziwiał hiszpańskie malarstwo manierystyczne i barokowe, przede wszystkim twórczość El Greco. W Paryżu związany był ze środowi-skiem Szkoły Paryskiej. Przyjaźnił się z Melą Muter i Mojżeszem Kislingiem.

Malarstwo lat 20. i 30. stanowi dzisiaj najmniej znany i nieprzebadany wątek w jego plastycznej działalności. Do tego okresu należy właśnie prezentowany w katalogu pejzaż. Oniryczną atmosferę przedstawienia potęgują nieco złowieszcze, posągowe rzeźby umieszczone na wysokich cokołach pośród parkowych alejek. Zdają się one ożywać i prowadzić pewnego rodzaju tajemniczy dialog ze spacerującymi po parku damami w strojach charakterystycznych dla epoki międzywojnia. Wydłużone proporcje i dynamicznie zarysowana plama barwna stają się tutaj wyznacznikiem malarstwa Jahla tego czasu.



LEOPOLD GOTTLIEB

1879-1934

"Martwa natura z rybami", około 1925

olej/plótno (dublowane), 61 x 73,5 cm
sygnowany l.d.: 'Leopold Gottlieb'
na krośnie malarskim nalepki aukcyjne, nalepka pracowni ramiarskiej
na odwrociu nalepki wystawowe
oraz nalepka paryskiego składu przyborów malarskich Lucien Lefebvre-Foinet

estymacja:
70 000 - 90 000 PLN
16 000 - 20 600 EUR

POCHODZENIE:
Lucien Lefebvre-Foinet, Paryż
kolekcja Sama i Ayali Zacks, Toronto
kolekcja Ayali Zacks Abramow, Tel Awiw-Jerozolima
kolekcja prywatna, Izrael
dom aukcyjny Christie's, Londyn, marzec 2017
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, maj 2018
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, marzec 2021
kolekcja instytucjonalna, Warszawa

WYSTAWIANY:
A selection from The Ayala and Sam Zacks Collection. Nineteenth and Twentieth Century Paintings and Drawings, The Art Gallery of Toronto, 1956
The National Gallery of Canada, Ottawa, listopad-grudzień 1956
The Winnipeg Art Gallery, grudzień 1956 - styczeń 1957
The Walker Art Center, Minneapolis, luty-marzec 1957
The Vancouver Art Gallery, kwiecień-maj 1957

LITERATURA:
A selection from The Ayala and Sam Zacks Collection. Nineteenth and Twentieth Century Paintings and Drawings, katalog wystawy, The Art Gallery of Toronto, Toronto 1956, s. 68, nr kat. 37





Nalepka kolekcji Luciena Lefebvre-Foinet na odwrociu „Martwej natury z rybami”

Prezentowana praca należy do przedstawień martwych natur śródziemnomorskich, rzadkich w dorobku Leopolda Gottlieba. Krótko przed wybuchem Wielkiej Wojny, w 1913-14, artysta wraz z meksykańskim malarzem kręgu École de Paris, Diegiem Riverą, odbył podróż do Hiszpanii, gdzie pracował w Toledo. W czerwcu 1914 stoczył z Mojżeszem Kislingiem słynny pojedynek na pistolety i szable. W dwa miesiące później twórca zaciągnął się do Legionów Polskich. Po wojnie, aż do 1924, pozostawał w Polsce, potem powrócił do Francji, a w kolejnych dwóch latach wyjeżdżał do Collioure we wschodnich Pirenejach, Nicei i Cagnes na Lazurowym Wybrzeżu. W tym okresie, gdy artysta poświęcił się obrazom z cyklu rybaków, powstała „Martwa natura z rybami”. Autor zerwał z konwencją malarstwa powściągliwego i monochromatycznego: zastosował intensywną paletę barwną i śmiałą syntetyczną manierę, aby oddać koloryt przyrody Południa. Ryby umieścił w glinianej misce na tle szmaragdowej draperii. W „Martwej naturze z rybami” wyczuwalne są pogłosy prac ulubieńca przedstawicieli „nowej sztuki” początku stulecia, Paula Cézanne’a. Gottlieb zrezygnował z renesansowego naśladowania trójwymiarowości, a przedmioty uprościł i ukazał z różnych perspektyw. Przykładowo: na szary dzbanek na pierwszym planie patrzy frontalnie, a na miskę z rybami – jakby z góry. Tkwi tutaj pewna nielogiczność, która stanowiła unikalną jakość martwych natur francuskiego mistrza.

„Martwa natura z rybami” należała do kolekcji Luciena Lefebvre-Foineta, jednego z członków dynastii o tym nazwisku. Artystyczna historia tej rodziny zaczęła się w 1880, kiedy to Paul Foinet założył fabryczkę produkującą farby i przybory malarskie. W 1902 firma przeszła w ręce zięcia Paula, Luciena Lefebvre, który prowadził sklep przy skrzyżowaniu rue Vavin i rue Brea na Montparnassie. W pierwszych dekadach XX stulecia zaopatrywał najślawniejszych przedstawicieli swojej epoki: Amedea Modiglianiego, Pabla Picassa czy Wassilego Kandinsky’ego. Przedsiębiorca wspomagał artystów i często darowywał im materiały, gdy ci nie mieli środków, aby tworzyć. Dzięki przyjaźni Lefebvre-Foineta z malarzami zrodziła się znakomita kolekcja sztuki nowoczesnej. Brat Luciena, René, był kochankiem Peggy Guggenheim, co po wybuchu II wojny światowej pomogło zabezpieczyć kolekcję w Stanach Zjednoczonych. Syn Luciena, Maurice, od lat 50. XX wieku wnikliwie opisywał prace zbierane przez ojca i nadawał im numery inwentarzowe. Prawdopodobnie w tym czasie pracę Gottlieba nabyło małżeństwo Samuel i Ayala Zacks-Abramowie, którzy w Toronto zebrali wybitną kolekcję sztuki nowoczesnej pokazywaną w Kanadzie i Północnej Ameryce od lat 50. XX wieku.



Leopold Gottlieb, Wieczera rybaków, 1926, kolekcja prywatna



142 ↑

RAJMUND KANELBA

1897-1960

Portret Richarda Lathama, lata 30. XX w.

gwasz, akwarela, tusz/papier, 75,5 x 54 cm (w świetle oprawy)

sygnowany p.d.: 'kanelba'

opisany na odwrociu numerem: '211' (w owalu)

nalepka własnościowa z opisem obrazu oraz nalepka z numerem inwentarzowym

estymacja:

30 000 - 50 000 PLN

6 900 - 11 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

kolekcja instytucjonalna, Polska

Rajmund Kanelba urodził się w Warszawie i uczęszczał do tamtejszej Szkoły Sztuk Pięknych. Studia kontynuował w Wiedniu i Paryżu, w którym osiadł na stałe w 1926. Artysta w międzynarodowym kręgu oddziaływań École de Paris należał do Cercle des Artistes Polonais. Pojawiał w artystycznej dzielnicy Montparnasse i prezentował swoje prace na licznych wystawach, m.in. w galerii Leopolda Zborowskiego, polskiego marszanda, poety i opiekuna wielu artystów. Kanelba wyjeżdżał często na plenery malarskie. Czerpał liczne inspiracje z otaczającej go natury i przetwarzał ją według własnych wizji. Wartościowych doznań estetycznych dostarczył mu zapewne wyjazd do artystycznej kolonii w Pont-Aven, którą odwiedził w 1927.

Portrety, a wśród nich nastrojowe wizerunki dzieci pojawiały się już w międzywojennym malarstwie Kanelby. W dojrzałym, londyńsko-nowojorskim okresie, malarz znacząco zmienił styl – gładką fakturę zastąpiły brawurowe wręcz impasty. Jedno pozostało jednak niezmiennie – liryzm i pewnego rodzaju nostalgia wizerunku. Artysta dał się w nich poznać jako wnikliwy obserwator dziecięcej natury, z właściwą sobie troską oddający niewinny świat małych istot. Dzieci Kanelby zatopione są jakby we własnej rzeczywistości. Prezentowany portret powstały najprawdopodobniej w latach 30. XX w. wyróżnia się delikatnością i subtelną gamą barwną. Warto zwrócić tutaj także uwagę na pewnego rodzaju „muzyczność” motywów malarza. Swoich modeli wyposażał on bowiem wielokrotnie w przeróżne instrumenty – bębenki, organki, trąbki, skrzypce czy flety.



143 ↑

JOSEPH PRESSMANE

1904-1967

"Sad w Saint Brice" ("Coin de verger a Saint Brice"), 1956

olej/plótno, 65 x 54 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'J. Pressmane 56'
opisany na odwrociu: '3' oraz '6-2'
opisany na krośnie malarskim: 'Coin de verger a Saint Brice'
oraz 'Pressmane (trudno czytelnie)'
na ramie numer inwentarzowy

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja
kolekcja instytucjonalna, Polska

Pressmane był artystą różnych gatunków malarskich, lecz najpełniej wyrażał się w tematyce pejzażowej, w której potrafił ukazać pełnię różnorodnych środków swojej sztuki. Prezentowane w katalogu dzieło to pokłosie długiego pobytu artysty w Paryżu oraz jego licznych podróży po Francji, które zaczął praktykować po II wojnie światowej. Oddawanie uroku małych miejscowości Ile-de-France dawało malarzowi ogromną satysfakcję, bowiem dzieła te dawały wyraz nieskrępowanej wrażliwości twórczej; każde miasteczko i każdy jego widok traktowany był indywidualnie niczym model. Pressmane nie ograniczał się w środkach wyrazu – chętnie operował niejednorodną perspektywą, kompozycją i barwami, dlatego też na jego płótnach można obserwować wielowarstwowe pejzaże wyrażone to kolorami czystymi, to przymgloną zielenią, krzykliwym kolorem lokalnym, pastelowym zarysem. Pressmane pracował pod naporem chwili, dyktując efekt tylko swojej wyobraźni. Nie planował rozwiązań kolorystycznych, nie dopracowywał detalu, działając tym samym na rzecz ciekawej tektoniki obrazu, nakładających się warstw farby. Dzieło prezentowane w katalogu pochodzi ze szczytowego okresu twórczego artysty, czasu, w którym osiągnął mistrzostwo w operowaniu naturą światła, a jego paleta ze wzmożoną czujnością rejestrowała różnorodność nastrojów natury. Jak pisano w czasach Pressmane’a, w jego obrazach wyczuwalny był delikatny smutek, wypływający z subtelnie odkrywanych cech obserwowanych pór dnia, pór roku. W Pressmanie widziano liryka natury, który, malując, komponował melodię odpowiednio dopasowaną do płaszczyzny malarskiej.



144

HENRYK EPSTEIN

1891-1944

Pejzaż jesienny, około 1938

olej/ płótno, 50 x 65 cm
sygnowany l.d.: 'H. Epstein'

estymacja:
45 000 - 60 000 PLN
10 300 - 13 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja
dom aukcyjny Fraysse & Associés, Paryż, listopad 2013
kolekcja instytucjonalna, Polska

Widoki z drzewami stają się domeną Epsteina w latach 30. XX stulecia. Malarz tworzy wiejskie widoki z górnonormandzkiego Cocherel, gdzie mieszkał zmarły w 1932 roku Aristide Briand, premier Republiki i miłośnik sztuki. W 1934 roku Epstein odwiedził jego rodzinną posiadłość i stworzył serię pogodnych widoków okolicy. Druga połowa lat 30. przynosi wyjazdy do Épernon w departamencie Eure-et-Loir, gdzie malarza ostatecznie osiada w 1938 roku. Fascynuje go aura średniowiecznego miasteczka, ale również (a może przede wszystkim?) sielska natura. Maluje przede wszystkim w plenerze okolice rzeki Drouette, Épernon, Vinarville, Rambouillet. Oprócz malarstwa, pięćdziesięcioletni artysta poświęca się łowieniu ryb i uprawie ogrodu. Razem z żoną Suzanne tworzą zgodne małżeństwo, a życiowa harmonia prześwieca z jego rozegranych w zieleniach pejzaży z drugiej połowy lat 30. Z końca tej dekady i początku następnej pochodzi cała seria nastrojowych pejzaży ukazujących przyrodę w jesiennej szacie. Feeria pogodnych barw – brązów, żółcienie i oranży zdaje się stać w jawnej opozycji do niespokojnej sytuacji w Europie pogrążającej się powoli w wojennej zawierusze. Epstein jak dotąd silnie dynamizuje płamę barwną i jawi się jako wybitny kolorysta.



145

MAURYCY MĘDRZYCKI

1890-1951

Pejzaż z południa Francji

olej/plótno, 60 x 92 cm
sygnowany p.d.: 'Mendjizky'
opisany na ramie numerem inwentarzowym

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

11 500 - 16 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

kolekcja instytucjonalna, Polska

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



146 ↑

HENRYK HAYDEN

1883-1970

"**Martwa natura z lampą**" ("**Nature morte à la lampe**"), 1963

olej/plótno, 64 x 80 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Hayden | 63'

na krośnie malarskim papierowa nalepka galeryjna The Waddington Galleries w Londynie

na krośnie oraz na ramie numery inwentarzowe

estymacja:

25 000 - 35 000 PLN

5 800 - 8 000 EUR

POCHODZENIE:

The Waddington Galleries, Londyn

kolekcja prywatna, Londyn

Christie's, Londyn, październik 2022

kolekcja instytucjonalna, Polska

Powojenny okres w twórczości Henryka Haydena definitywnie odróżnia się od jego wcześniejszych dokonań na polu malarstwa. Daleko idąca synteza form nigdy jednak nie przekroczyła w jego artystycznym oeuvre granicy figuracji. Malarz na zawsze pozostał wierny strukturom przedmiotów, które z czasem podporządkował tylko barwie. Genezy owych stylistycznych uproszczeń doszukiwać należałoby się zapewne gdzieś na początku drogi twórczej Haydena, kiedy to jako zdeterminowany do zmian buntownik wkroczał na drogi kubizmu. Martwe natury powstające od lat 50. XX wieku są z jednej strony kontynuacją zdobytych przed wojną doświadczeń, a z drugiej wpisują się w odrębny i zupełnie innowacyjny etap jego działalności. Przedmioty stają się w tych kompozycjach symbolami. Artysta sprowadza kształty do prostych, jednoznacznych form. Rysunek zdaje się tutaj wręcz nieporadny, niedbały, nawet prymitywizujący. Główną rolę odgrywa barwa – to ona staje się nośnikiem emocji. Pomimo dalece awangardowego charakteru tych późnych pracach Haydena doszukiwać można się w nich pewnych analogii ze sztuką dawnych mistrzów. Pomimo że porównanie to może wydawać się wręcz obrazoburczym, to przyznać należy, iż szczególnie martwe natury malarza implikują w sobie intymność ujęcia, symbolikę i nastrój właściwe

przedstawieniom XVII-wiecznych Holendrów. Następuje tu zatem fascynująca fuzja tradycji i innowacji, które przenikają się, wzajemnie, uzupełniając i dopowiadając treść. „Cała kariera artystyczna Haydena to wzór uczciwości, prostoty i wierności idei sztuki. Jest odzwierciedleniem osobowości malarza jako człowieka, którą tak pięknie scharakteryzował Pierre Célice: ‘Kiedy spotkałem Henryka Haydena w roku 1953, miałem zaledwie dwadzieścia jeden lat, podczas gdy on zbliżał się do siedemdziesiątki. Początki były niełatwe, gdyż był dla mnie kimś imponującym czy wręcz autorytatywnym. To prawda, że mógł przy pierwszym zbliżeniu wydać się kimś chłodnym, ale bardzo szybko zrozumiałem, że za odwiecznym garniturem tweedowym, nieodłączną cygarniczką i tym rodzajem mówienia bez podnoszenia głosu, krył się człowiek wielkiej dobroci, lecz także olbrzymiej skromności. Człowiek wiary i słowa, wrogi wszelkiej ekstrawagancji. Człowiek o bi-blijnej prostocie” (Christophe Zagrodzki, Heni Hayden, katalog wystawy, Biblioteka Polska w Paryżu, Paryż-Przemyśl 2012, s. 57). Ta prostota właśnie stała się po latach poszukiwań dla Haydena sensem jego artystycznych i ideowych przekonań.



147

ALEKSANDER MROCZKOWSKI

1850-1927

Dziewczyna nad wodą, 1898

olej/plótno, 64 x 44,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'A. Mroczkowski 1898'

estymacja:
55 000 - 70 000 PLN
12 600 - 16 000 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Rempex, grudzień 2005
kolekcja prywatna, Polska

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



148

MICHAŁ GORSTKIN WYWIÓRSKI

1861-1926

Pejzaż z okolic Zakrzewa ("Brzozy"), około 1910 (?)

olej/plótno, 101 x 81 cm

sygnowany l.d.: 'M. G. Wywiórski'

na krośnie malarskim stempel berlińskiego składu przyborów malarskich Leopolda Hessa oraz notatki, na ramie fragmentarycznie zachowana papierowa nalepka wystawowa oraz notatki

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

11 500 - 16 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja rodziny Krzywoszyńskich i jej spadkobierców, Wielkopolska (wedle tradycji rodzinnej obraz zakupiony bezpośrednio od artysty przed I wojną światową)

WYSTAWIANY:

Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, data nieznana (?)

„Ostatnia dekada XIX w. i pierwsze lata XX w., to okres największego rozkwitu twórczości Wywiórskiego. Doceniany i licznie nagradzany, tworząc pod opieką mecenasów, sprzedający obrazy do najlepszych kolekcji sztuki polskiej tego czasu, malował intensywnie, w licznych rozjazdach, w wielu krajach Europy” (Michał Gorstkin Wywiórski – pejzaże. Między niebem a ziemią, katalog wystawy, red. Maria Gołąb, Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, Poznań, s. 10). Dalej autorka wspomnianego tekstu wymienia kolejne plenery Wywiórskiego, a pośród nich, chociażby Polesie, Litwę, duńską wyspę Sylt, Hiszpanię, Karpaty, Podkarpacie, Holandię, Włochy, a nawet tak egzotyczny kraj jak Egipt. Są to oczywiście nie wszystkie odwiedzone przez malarza – obieżyświata – rejony. Prezentowany w katalogu pejzaż to niewątpliwie kadr uchwycony podczas jednej z podróży po Polsce.

Stworzony na początku XX stulecia widok ukazuje zabudowania wsi znajdującej się pod śnieżnymi zaspami. Budynki mającą gdzieś w oddali, a na pierwszy plan wysuwa się, jak to bywa zwykle u malarza, natura. Uwidaczniają się tutaj znaczące predyspozycje artysty do odtwarzania realistycznego, zimowego krajobrazu. Nic w tym dziwnego, z tego bowiem właśnie słynął Wywiórski. Zapisał się on w historii sztuki polskiej jako wybitny pejzażysta. W momencie malowania omawianej kompozycji miał już za sobą także prace nad monumentalną panoramą „Berezyna”, tworzoną m.in. z Wojciechem Kossakiem i Julianem Fałatem. Partie z ośnieżonymi przestrzeniami owego malowidła to właśnie dzieło Wywiórskiego. W oferowanym podczas aukcji obrazie ukazany został widok z okolic Zakrzewa – majątku w którym wówczas przebywał Wywiórski. Artysta bawił także pod Gnieznem, w posiadłości rodu Krzywoszyńskich, którego to przedstawiciele nabyli dzieło do swoich zbiorów. Sam pejzaż ukazuje natomiast najprawdopodobniej widok na przepływającą przez Zakrzewo rzekę Mała Wełna.



149

JÓZEF RAPACKI

1871-1929

Drzewo nad leśnym jeziorem, 1912

olej/plótno, 125 x 100 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'JÓZEF RAPACKI 1912'
opisany na krośnie malarskim: '10.000 zł. 15658'

estymacja:
45 000 - 60 000 PLN
10 300 - 13 700 EUR

Józef Rapacki był jednym z najpopularniejszych pejzażystów warszawskich końca XIX i początku XX wieku. Edukację malarską rozpoczął jako uczeń Wojciecha Gersona w Warszawskiej Klasie Rysunkowej. Później studiował jeszcze w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie pod kierunkiem Floriana Cynka (1886-87) oraz w Monachium w prywatnej szkole Friedricha Fehra (1888-89). W 1891 Józef Rapacki powrócił do Warszawy z Monachium. W tym okresie zaczął nawiązywać do twórczości malarzy innowatorów na gruncie mazowieckiego pejzażu – Władysława Podkowińskiego oraz Józefa Chełmońskiego. Mieszkając w Warszawie, podjął próby z zakresu pejzażu czystego.

Mimo pewnej powtarzalności motywów i nadmiernej szczegółowości jego prac w ostatnich latach twórczości wczesne dzieło Rapackiego stanowi nad wyraz interesujący eksperyment malarski wyrosły na gruncie monachijskiego Stimmungu. Rapacki posługiwał się drobiazgowym realizmem, eksponując nastrojowe motywy i pory dnia. Był zapalonym plenerystą, czego wyraz można odnaleźć w śmiałym sposobie kadrowania jego prac. Rapacki używał panoramicznych ujęć, otwierał płaszczyznę obrazu na sferę łąki czy pola, zabierał widza w trudno dostępne przestrzenie mazowieckich mokradeł, stawów, parowów i zagajników, zalanych łąk i pól. Artysta w sposób mistrzowski stosował perspektywę powietrzną, osiągając w oszczędnych kadrach wrażenie iluzji natury. Niewątpliwie w jego twórczości pobrzmiewają również wyraźne echa sztuki Wojciecha Gersona. Być może to pod jego wpływem malarz tak chętnie wyprawiał się na plenery, podczas których chwycił ulotne zjawiska świetlne i zmienne stany pogody.



150

JÓZEF RAPACKI

1871-1929

Pejzaż z krakowskiego Kazimierza, 1928

olej/tektura, 76 x 60 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'JÓZEF RAPACKI 1928'

opisany na odwrociu numerem: '716' (w owalu)

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

9 200 - 13 700 EUR

Choć Rapacki to malarz kojarzony głównie z Warszawą, a jeszcze szerzej z Mazow-
szem, to epizody krakowskie stanowią równie ważne momenty w jego biografii.
W grodzie Kraka pojawił się on już w 1887 roku. Studiował w tamtejszej Szkole Sztuk
Pięknych u Cynka, Szynalewskiego i Jabłońskiego. Pierwszy pobyt w Krakowie nie był
jednak długi. Trwał zaledwie do 1888, kiedy to Rapacki wyjechał do Warszawy, gdzie
zetknął się z Gersonem. Kształcił się jeszcze później w Monachium, ale, co ciekawe,
powracał i do Krakowa. Zamieszkał tam ponownie w 1901 roku, a także w latach
1905-07. Pobudki były ku temu czysto osobiste. Stan zdrowia zmusił Rapackiego do
leczenia, a bliskość Zakopanego dała mu dostęp do lecznic i sanatoriów.
Prace powstające na Mazowszu nawiązywały do twórczości malarzy innowatorów na
gruncie tamtejszego pejzażu – Władysława Podkowińskiego oraz Józefa Chełmoń-
skiego. Zamieszkując w Warszawie, podjął próby z zakresu pejzażu czystego. Przez
historię sztuki Rapacki został niesprawiedliwie osądzony jako „epigon realizmu”.
Wielokrotnie powtarzano zapisane przez Pię Górską sformułowanie o „malarzu brzoź
i liliowych wrzosów” (Pia Górską, Paleta i pióro [Wspomnienia], Kraków 1956, s. 39.).
Mimo powtarzalności motywów i nadmiernej szczegółowości jego dzieł w ostatnich
latach twórczości, wczesne dzieło Rapackiego stanowi ciekawy eksperyment malarski
wyrósł na gruncie monachijskiego Stimmungu.

Rzeczywiście prawdą jest, że malarstwo Rapackiego kojarzone jest głównie z mo-
numentalnymi widokami przyrody. Dał on poznać się jednak także chociażby jako
wyborny karykaturzysta. Niemniej jednak, wracając jeszcze do kwestii krakowskich,
zaznaczyć należy, że przebywając pod Wawelem szczególnie interesował się on nie
tyle otaczającą go naturą, co pejzażem architektonicznym i kulturowym miasta. Obok
licznych kadrów wyodrębnić można te z przedstawieniem Szarej Kamienicy czy iko-
niczną dzisiaj litografią barwną z sylwetą wieży Kościoła Mariackiego. Prezentowana
w katalogu praca datowana jest na rok 1928, czyli stanowi na tle twórczości mistrza
dzieło epigońskie. Trudno jednoznacznie identyfikować konkretne miejsce, ale
charakter architektury sugeruje, że to zabudowania żydowskiej dzielnicy Kazimierz.
Być może to po prostu późna reminiscencja malowanych w latach 80. XIX stulecia
widoków stanowiących przykłady wczesnych, znakomitych prac Rapackiego.



151 ↑

MIECZYSŁAW OLEJ

1898-1978

Pejzaż z Kazimierza Dolnego nad Wisłą, 1929

olej/plótno, 54 x 73 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'M. Olej. | 1929.'
na ramie nalepka pracowni ramiarskiej

estymacja:
50 000 - 70 000 PLN
11 500 - 16 000 EUR

Wiele jest w Polsce wyjątkowych miasteczek. W latach 20. XX stulecia wyodrębniło się jednak pośród nich jedno jedyne takie miejsce, do którego nagle zaczęła zjeżdżać cała zgraja studentów zwarszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Oczywiście formowanie tej jakże osobliwej kolonii artystycznej w Kazimierzu miało swoją genezę owiele wcześniej, już w XVIII wieku. Nad Wisłę, która tworzy tutaj niezwykle malownicze rozlewiska wyprawiali się chociażby Zygmunt Vogel, Wojciech Gerson, Leon Wyczółkowski czy Władysław Ślewiński. Wszyscy oni „portretowali” miasto na swój własny sposób. Na zainteresowanie Kazimierzem miały wpływ różne czynniki. Zdecydowanie najważniejszym z nich była jego wyjątkowa topografia. Miasteczko ulokowane w Małopolskim Przełomie Wisły oferowało niezwykle atrakcyjne walory krajobrazowe, które doceniali nie tylko turyści i letnicy, ale także artyści. Do tego dochodziły jeszcze aspekty kulturowe – bogata historia i jej świadkowie pod postacią monumentalnych budowli, jednych z najwspanialszych reprezentantów polskiego renesansu i manieryzmu. Przestrzeń Kazimierza Dolnego to quasi mikroświat, w którym ponadto koegzystowały ze sobą dwie odrębne społeczności religijne – chrześcijańska i żydowska. To wszystko działało na młodych adeptów niczym magnes. Ośrodek wytwarzał rodzaj własnej magii, która oczarowywała wszystkich, którzy tam zawitali. Nie bez powodu Maria Kuncewiczowa pisała, że na nocnym niebem nad kazimierskim rynkiem świecą aż „dwa księżyce”, co już sugerowało jego tajemniczość i zagadkową dwoistość. Uformowana tam już w latach 20. XX stulecia kolonia artystyczna wiązała się ściśle z postacią wybitnego pedagoga Tadeusza Pruszkowskiego i warszawską Szkołą Sztuk Pięknych. Na przykładzie twórczości Mieczysława Oleja widać jednak doskonale, że miasteczko przyciągało również całą rzeszę artystów z innych ośrodków.



152

FRYDERYK PAUTSCH

1877-1950

Targ na Huculszczyźnie, przed/lub 1936

olej/plótno naklejone na tekturę, 89 x 63,5 cm

sygnowany l.d.: 'FPautsch'

na odwrociu potwierdzenie autora: 'Obraz własnoręcznie przez mnie malowany |

FPautsch | Kraków, (nieczytelnie) 19/(nieczytelnie) 36'

estymacja:

18 000 - 24 000 PLN

4 200 - 5 500 EUR

Fryderyk Pautsch był niezwykle indywidualnością artystyczną. Zaliczany do ostatniego pokolenia polskich modernistów, zasłynął głównie tematyką huculską. „Nie na zachodzie Europy, w galeriach i muzeach paryskich, lecz w swej własnej ojczyźnie, we wschodniej dzielnicy Polski, na Huculach, dokąd wraz z Wł. Jarockim na całe lato wyruszył, uczył się Pautsch wydobywać niezrównane efekty kolorystyczne, za pomocą których mógł potem oddawać przejrzystą głębię powietrza, nasyconego światłem i barwą (Mieczysław Treter, Katalog wystawy obrazów Fryderyka Pautscha, Lwów 1911w Warszawie, Warszawa 2002, s. 41). Jego malarstwo odznaczało się naturalistyczno-ekspresyjnym charakterem. Rysem charakterystycznym w jego wczesnej twórczości była skłonność do deformacji i przerysowania, które potęgować miały ekspresyjny wyraz kompozycji. Malował często z rozmachem, szerokim dukiem pędzla, tworząc gmatwaninę linii oraz silnie skontrastowanych plam barwnych. Kształty budował miękko, grubo nakładaną pastą malarską o bogatych efektach fakturowych, kreując spłaszczoną przestrzeń obrazową. Pejzażowe malarstwo Puatscha, podobnie jak pejzaże Konrada Krzyżanowskiego czy Ferdynanda Ryszczyca, zaliczyć można do ekspresyjnego wariantu malarstwa symbolistycznego, w którym rzeczywistość i pejzaż postrzegany przez pryzmat stanów uczuciowych artysty, zyskiwały stężony wyraz artystyczny. Spłaszczona przestrzeń, synteza kształtów, dynamika kompozycji oparta na asymetrii – te wszystkie elementy wpisują dzieło w krąg najlepszych przykładów młodopolskiego malarstwa pejzażowego. Niezmiennie jednak najważniejszą kwestią pozostawał w jego kompozycjach folklor, a w jego ramach zainteresowanie barwnością strojów, tajemnicą mistycznych wręcz obrzędów, a także codziennym życiem i związanymi z nim rutynowymi czynnościami.



153 ↑

STANISŁAW CZAJKOWSKI

1878-1954

"**Kazimierz nad Wisłą**", 1951

olej/plótno, 45 x 60 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'STANISŁAW CZAJKOWSKI 1951'

opisany na odwrociu numerami: '177' i 'T2334' oraz wymiarami podobrazia: '60x46'

dwie papierowe nalepki inwentarzowe z opisami

estymacja:

12 000 - 18 000 PLN

2 800 - 4 200 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Rempex, sierpień 2005

kolekcja prywatna, Polska

„Pejzaż jest duszą ziemi, na której człowiek się rodzi i umiera i którą ponie-
kąd 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 dojrzałe-
go malarza u kresu życia, to znakomicie odzwierciedla wartości, którym
hołdował już od początku swojej kariery. Pejzaż zawsze był dla Czajkow-
skiego 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 międzywojen-
nym i jeszcze później, nawet po wojnie, nie ulegając zmieniającym się
trendom i modom.

W słowach Czajkowskiego ujawnia się silna więź z ojczystą ziemią i rdzen-
nym 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 pej-
zaż odgrywa niewątpliwie dominującą rolę. Wielokrotnie w jego strukturze
pojawia się architektura – niemy świadek obecności człowieka. Sama syl-
wetka 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 roszzczącą
sobie prawo do zawłaszczenia większej części przedstawienia.



154

JAN STYKA

1858-1925

Ofiara dla bogów, 1892

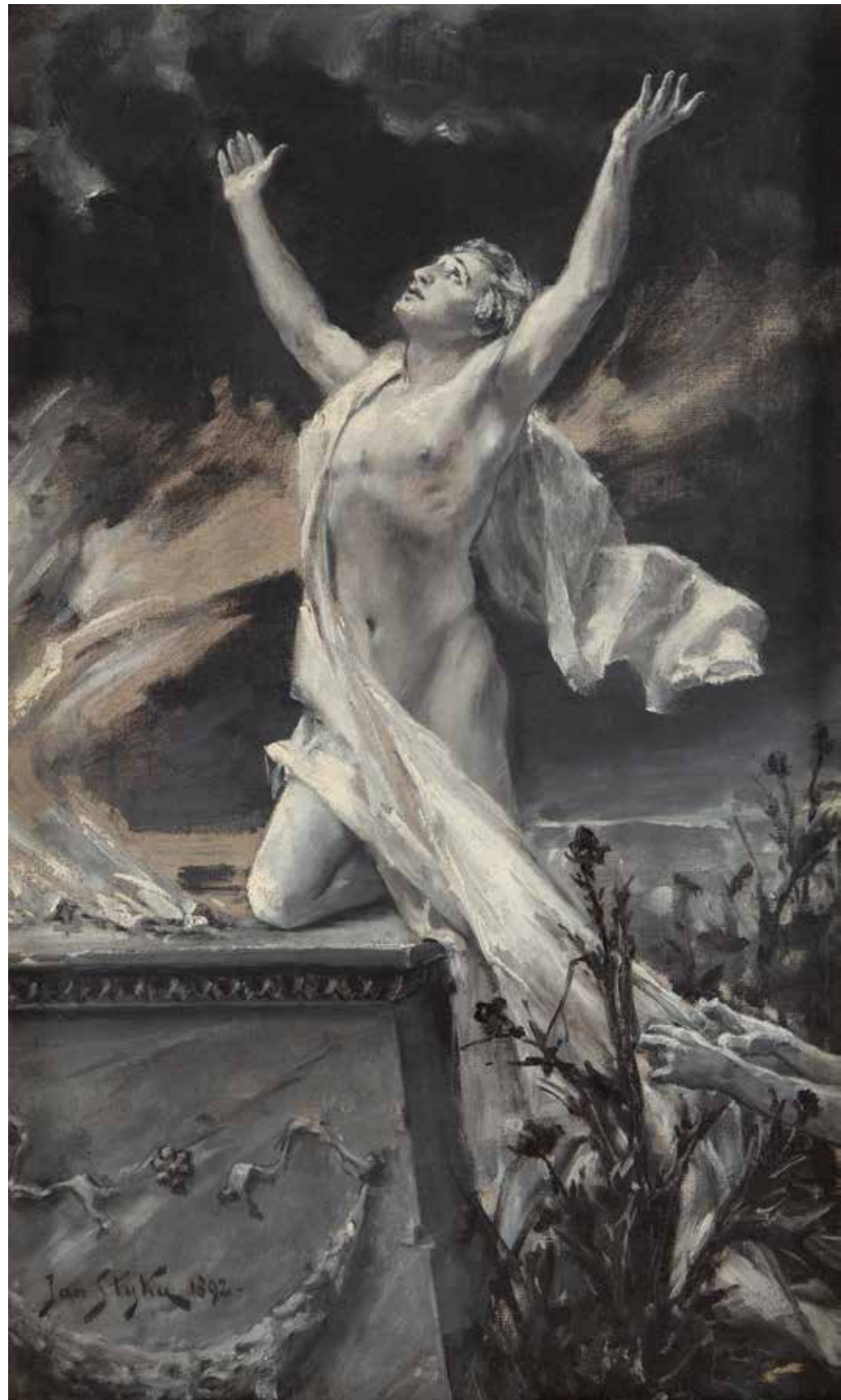
olej/ płótno, 38 x 61 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Jan Styka 1892.'

estymacja:
60 000 - 80 000 PLN
13 700 - 18 300 EUR

LITERATURA:

Poezye Jana Styki, Lwów 1892 (reprodukcja obrazu w nieco zmodyfikowanej wersji posłużyła jako okładka tomiku)

Jan Styka należy do „arystokratów” sztuki polskiej. Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu, następnie w Rzymie, aby ostateczny rys twórczości odnaleźć w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie. To tam w latach 1882-85 studiował u Jana Matejki i rozwijał swoje zamiłowanie do malarstwa religijnego i historycznego. W 1883 roku Styka przewodniczył Jubileuszowi Jana Matejki, któremu towarzyszyła wystawa prac artysty na Wawelu. W 1886 malarz wyjechał do Paryża, gdzie jego kariera zaczęła nabierać rozpędu. Od lat 90. XIX wieku realizował sławne malarskie panoramy, z których do dziś zachowaną pozostaje „Panorama bitwy pod Racławicami” (1892-94). Zajmował się także ilustratorstwem i w tej materii jego najbardziej znanym dokonaniem są ilustracje do „Quo Vadis” Henryka Sienkiewicza, które zostało wydane w sześciu tomach przez Ernesta Flammariona, poczynwszy od 1901. Sam Styka wiele podróżował, co dostarczało mu historyczno-literackich inspiracji. Pierwszą istotną wyprawę odbył do Ziemi Świętej w 1895 roku. Podobnie podróżowały jego dzieła – cieszyły się dużą popularnością na wystawach Europy. Malarz najlepiej czuł się w tematyce historycznej i to te sceny stanowią dzisiaj trzon jego złożonego oeuvre.





Poezye Jana Styki, Lwów 1892 (okładka)

„Siedzę tęskny – ponad głową
Smutnie wiatr mi wieje;
Szumią drzewa, lecą liście,
Z niemi me nadzieje.

Nic nie słyszę, martwy siedzę,
Ból w mem sercu kryję,
Że żyć muszę, jak powszedni
Każdy człowiek żyje.

Tyle gorzkich łez przelałem
Błagając Cię, Boże,
Żebyć mi żyć tak dozwolił,
Jak nie każdy może.

Bym narodu był lutnista
Śpiewak lub obrońca;
Bym mu chociaż raz zaświecił,
Jako promień słońca!”

Poezye Jana Styki, Tęsknota do sztuki (fr.), Lwów 1892, s. 9

155 †

ADAM STYKA

1890-1959

Nad brzegiem Nilu

olej/plótno, 49 x 62 cm
sygnowany p.d.: 'Adam | Styka'

estymacja:
60 000 - 80 000 PLN
13 700 - 18 300 EUR

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

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





ADAM STYKA

„EGIPT MA ODCIEŃ NIEBIESKI...”

W wieku 18 lat młody Adam Styka miał usłyszeć od nestora rodu Jana istotną, jak się później okazało, radę. „Adaś miał szczególnie łatwość do pejzażu, ale mu powiedziałem: Z tym daleko nie zajedziesz, trzeba rysować twarze ludzi” (Czesław Czapliński, Saga rodu Styków, Nowy Jork 1988, s. 136). Początkowo ojciec nie przewidywał dla młodszego z synów artystycznej kariery. Uważał, że dwóch malarzy w rodzinie to i tak aż nadto. Przekonał go jednak talent młodzieńca, który objawił się stosunkowo wcześnie. W swoich poczynaniach twórczych Adam wziął sobie do serca rady ojca. Człowiek i jego wizerunek stał się głównym motywem jego sztuki. Młody artysta zaczął wystawiać pierwsze prace we Francji w 1911. Już wtedy znajdował się pod ogromnym wpływem Orientu. Jeszcze w tym samym roku miał możliwość zweryfikowania swoich wyobrażeń o dalekim świecie. Odbił wówczas podróż do Algierii i Tunezji, a pierwszy kontakt z egzotyczną rzeczywistością odcisnął na jego przyszłej twórczości wyraźne piętno. Kilka lat później, walcząc na frontach I wojny światowej, Styka znalazł się

ponownie w Afryce. Zwiedził praktycznie całą północną część kontynentu i namalował na miejscu wiele obrazów. Wędrowki po saharijskich oazach, spotkania z nomadami oraz wizyty w afrykańskich miastach, wśród których na pierwszy plan wybija się Marrakesz, zaowocowały całą serią orientalnych widoków. Na płótnach Styki pojawiają się przesycone słońcem pejzaże, a ich bohaterami stają się roznegliżowane kobiety sportretowane w objęciach Arabów. „Po wielu latach studiów w Algierze, Maroku, Tunisie, Egipcie i Sudanie, zauważyłem dziwną różnicę blasków słonecznych między tymi krajami. Tym dziwniejsze, że się bierze pod uwagę ich wzajemną bliskość. Mając za sobą bogate doświadczenia, mogę śmiało powiedzieć, że Algier jest srebrno-biały, Maroko ma odcień czerwono-żółty, Egipt niebieski, a Sudan raczej szary” (Czesław Czapliński, dz. cyt., s. 149). Cechą charakterystyczną kompozycji Adama Styki jest emanująca z nich pozytywna energia. Artysta ukazuje bowiem pejzaż i ludzi przez pryzmat barw i sielskiej zabawy.

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

Czesław Czapliński, Saga rodu Styków, Nowy Jork 1988, s. 149





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

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

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

2. Opłata aukcyjna
Do kwoty wylicytowanej doliczamy opłatę aukcyjną. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 20% końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej, w przypadku kiedy obiekt nie został sprzedany w ramach aukcji. Kwota wylicytowana wraz z opłatą aukcyjną zawiera podatek od towarów i usług VAT. Na zakupione obiekty wystawiamy faktury VAT marża. Wystawiamy je na wyraźne życzenie klienta. Jeżeli w dniu ewidencjonowania sprzedaży na kasie rejestrującej (w dniu wystawienia paragonu fiskalnego), klient nie jest pewny, czy chce otrzymać fakturę VAT marża, powinien on podać kasjerowi numer, za pomocą którego jest zidentyfikowany na potrzeby podatku lub podatku od wartości dodanej (NIP), w celu umieszczenia tego numeru na paragonie fiskalnym. DESA Unicum nie może wystawić faktury do paragonu, który nie będzie zawierać numeru NIP nabywcy, pomimo zgłoszenia takiego żądania przez klienta w ustawowym terminie. Jeżeli kwota należności ogółem nie przekracza kwoty 450 zł albo kwoty 100 euro, jeżeli kwota nie określona jest w euro, paragon fiskalny zawierający NIP stanowi fakturę uproszczoną, co do której nie zachodzi konieczność wystawienia dodatkowej faktury VAT marża.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

11. Legenda
Poniższa legenda wyjaśnia symbole, które mogą Państwo znaleźć w niniejszym katalogu:
☐ – obiekty bez ceny gwarancyjnej
♣ – obiekty, do których doliczamy opłatę wynikającą z tzw. droit de suite, tj. prawa twórcy i jego spadkobierców do otrzymywania wynagrodzenia z tytułu dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy dzieł. Powyższa opłata jest obliczana według poniższych stawek:
1) 5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale 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.
☐ – obiekty sprowadzane z państw spoza Unii Europejskiej, do których ceny doliczamy podatek graniczny w wysokości 8% kwoty wylicytowanej
o – przedmioty wytworzone w całości lub zawierające elementy wytworzone z roślin lub zwierząt określanych jako chronione lub zagrożone
♠ – obiekty z pozwoleniem na wywóz

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

II. AUKCJA

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

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

nione przez aukcjonera lub osobę przez niego wskazaną przed rozpoczęciem licytacji. Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie uczestnika aukcji niektóre spośród licytacji mogą być równoległe prowadzone w językach angielskim i niemieckim. Prośby takie powinny być składane najpóźniej godzinę przed aukcją wraz z informacją, których obiektów dotyczą. Licytacja odbywa się w temple 60-100 obiektów na godzinę.

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

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

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

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

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

100 000 – 300 000	10 000
300 000 – 700 000	20 000
700 000 – 1 500 000	50 000
1 500 000 – 3 000 000	100 000
3 000 000 – 8 000 000	200 000
powyżej 8 000 000	wg uznania aukcjonera

III. PO AUKCJI

1. Płatność
Kupujący zobowiązany jest do zapłaty należności za wylicytowane obiekty w terminie 7 dni od dnia aukcji. Przekroczenie wyznaczonego terminu grozi naliczeniem odsetek ustawowych za okres opóźnienia w zapłacie. Akceptujemy płatność w gotówce do równowartości 10.000 EUR obliczonej według średniego kursu waluty ogłoszonego przez NBP, obowiązującego w dniu dokonania płatności, kartami płatniczymi (MasterCard, VISA) oraz przelewem bankowym na konto: mBank S.A. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWBK. W tytule prosimy wpisać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.

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

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

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

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

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

7. Pozwolenie na eksport
Przed wzięciem udziału w aukcji potencjalnym licytującym radzimy, aby zorientowali się czy w razie potrzeby wywozu obiektu poza granice Polski nie są wymagane dodatkowe pozwolenia. Przypominamy, że reguluje to ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. nr 162 poz. 1568, z późn. zm.), zgodnie z którą wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz: w szczególności dotyczy to obrazów starszych niż 50 lat o wartości powyżej 40 000 złotych. Nabywca jest zobowiązany do przestrzegania przepisów w tym zakresie, a niemożliwość uzyskania odpowiednich dokumentów lub opóźnienie w ich uzyskaniu nie uzasadniają odstąpienia od sprzedaży ani opóźnienia w uiszczeniu pełnej ceny nabycia za obiekt. Obiekty tego typu zostały oznaczone dla Państwa wygody symbolem „o” opisanym w legendzie. Nie ponosimy jednak odpowiedzialności za błędy lub uchybieńiaw oznaczeniu przedmiotów zawierających elementy wytworzone z chronionych lub regulowanych prawem gatunków roślin i zwierząt.

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

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

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

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1. WPROWADZENIE

Każdy obiekt zaprezentowany w katalogu aukcyjnym przeznaczony jest do sprzedaży na warunkach określonych:

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

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

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

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

1) DESA Unicum może według swojego uznania odmówić dopuszczenia niektórych osób do udziału w aukcji lub sprzedaży poaukcyjnej. Wszyscy licytujący muszą zarejestrować się przed aukcją, dostarczyć wymagane informacje przewidziane w formularzu rejestracji, okazać dokument potwierdzający tożsamość oraz odebrać tabliczkę z numerem licytacyjnym.
2) Dla wygody licytujących, którzy nie mogą uczestniczyć w aukcji osobiście, DESA Unicum może zrealizować pisemne zlecenie licytacji. W takim przypadku nieobecni licytujący powinni wypełnić formularz „zlecenie licytacji”, który można znaleźć w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub otrzymać w siedzibie DESA Unicum. Kwoty wskazane przez licytującego w zleceniu licytacji nie powinny zawierać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postąpień. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień, zostanie ona obniżona. Aukcjoner nie akceptuje zlecenia licytacji, w którym nie ma wskazanej maksymalnej kwoty, do której DESA Unicum może zrealizować zlecenie. DESA Unicum 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 licytować pomimo braku połączenia. Jeśli żaden limit nie jest określony na zleceniu, pracownik domu aukcyjnego uznaje w takim wypadku, że klient oferuje przynajmniej cenę wywoławczą.

4) Podczas licytacji, zarówno osobistej, telefonicznej, za pośrednictwem pracownika DESA Unicum oraz za pośrednictwem Aplikacji Online, licytujący bierze osobistą odpowiedzialność za zapłatę za wylicytowane obiekty, co opisane jest dokładniej w paragrafie 3 punkcie 5 poniżej, chyba że przed rozpoczęciem aukcji zostało wyrażnie uzgodnione na piśmie z DESA Unicum, że oferent jest pełnomocnikiem zidentyfikowanej osoby trzeciej akceptowalnej przez DESA Unicum.
5) Usługa licytacji na podstawie zlecenia licytacji nie podlega żadnej opłacie. DESA Unicum zobowiązuje się dochować należytej staranności w realizacji zleceń, jednak

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

4. PRZEBIEG AUKCJI

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 aukcjонера, jest zwycięzcą licytacji. Uderzenie młotkiem przez aukcjонера oznacza akceptację najwyższej oferty i zawarcie umowy sprzedaży między DESA Unicum a kupującym. Ryzyko i odpowiedzialność za obiekt przechodzący na własność kupującego opisane zostały w paragrafie 6 poniżej.
6) Każda poaukcyjna sprzedaż obiektów oferowanych na aukcji podlega również **WARUNKOM SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ** oraz **WARUNKOM POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI**.

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

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

6. ODBIÓR ZAKUPU

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

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

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

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

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

7. BRAK PŁATNOŚCI

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

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

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

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

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

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

1) DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektu jedynie bezpośredniemu nabywcy obiektu (konsumentowi). Powyższa gwarancja nie obejmuje:
a) kolejnych właścicieli obiektu, włączając w to osoby, które nabyły od bezpośredniego nabywcy obiekt odpłatnie, w drodze darowizny lub dziedziczenia;
b) obiektu, co do którego trwa spór o autorstwo;
c) obiektu, którego autorstwo jest jedynie domniemane, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest następującymi zapisami: brak dat życia po imieniu i nazwisku artysty, nazwisko artysty poprzedzone jedynie inicjałem imienia, znak zapytania w nawiasie lub bez nawiasu („?” lub „(?)” po nazwisku artysty, przed lub po imieniu i nazwisku artysty określania: „przypisywany/e/a”, „Attributed” lub skrót „Attrib.”;
d) obiektu powstałego w bliżej lub szerzej rozumianym kręgu oddziaływania stylu danego artysty, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego z następujących określeń: „krag”, „szkoła” bądź „naśladowca”;

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

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

10. PRAWA AUTORSKIE

1) Sprzedający nie przekazują wraz z obiektem prawa autorskiego ani prawa do reprodukcji obiektu.
2) DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności wobec kupującego za szkody spowodowanych przez lub dla DESA Unicum, włączając zawartość tego katalogu, stanowią własność DESA Unicum. Nie mogą być one wykorzystane przez kupującego ani inne osoby bez uprzedniej zgody pisemnej DESA Unicum.

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

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

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

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

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

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

ZLECENIE LICYTACJI

Sztuka Dawna. XIX wiek, Modernizm, Międzywojnie · 1421ASD240 · 14 grudnia 2023

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

☐ Zlecenie licytacji z limitem ☐ Zlecenie telefoniczne

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

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

.....
Imię i nazwisko

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

Adres: ulica	nr domu	nr mieszkania
--------------	---------	---------------

Miasto Kod pocztowy

Adres e-mail

Telefon / faks

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

[illegible]

Należność za zakupiony obiekt

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

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

☐ Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

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

od rodziny/znajomych ☐ z imiennego zaproszenia ☐ inną drogą

DESAnUmic 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.

tel. 22 163 67 00, faks 22 163 67 99

e-mail: zlecenia@desa.pl

Zlecenie licytacji z limitem

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

☐ Tak ☐ Nie

Zlecenie telefoniczne

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

☐ Tak ☐ Nie

Numer telefonu do licytacji

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

Wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych w celach marketingowych oraz w celu składania ofert, a w szczególności w celu przysyłania na wskazane przeze mnie adresy korespondencyjne materiałów promocyjnych, informacji handlowych o obiektach i usługach świadczonych przez 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 mogą 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 wycycytowanej kwoty powiększonej o opłatę aukcyjną oraz innych opłat, zgodnie z oznaczeniami w katalogu, w szczególności w przypadkach przewidzianych przepisami ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy utworu (tzw. droit de suite) w terminie 7 dni od daty aukcji.

Wszelkie dane zawarte w niniejszym formularzu są prawdziwe i zgodne z moją najlepszą wiedzą. W przypadku zatajenia lub podania nieprawdziwych danych DESA Unicum nie ponosi odpowiedzialności.

Data i podpis klienta składającego zlecenie



REDAKCJA TEKSTÓW

Autorzy zewnętrzni poz. 107, 108, 118, 122, 124, 133, 134, 143, 144, 145, 149, 152

Tomasz Dziewicki poz. 103, 105, 106, 110, 116, 117, 119, 120, 121, 128, 129, 135, 136, 137, 138, 139, 141

Michał Szarek poz. 102, 104, 113, 114, 115, 127, 130, 131, 132, 142, 146, 148, 150, 151, 153, 155

SZTUKA DAWNA. XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE 14 GRUDNIA 2023

ZDJĘCIA DODATKOWE

poz. 103 Mela Muter, źródło: Archiwum Emigracji w Toruniu

poz. 103 Mela Muter, Dzieci piwnicy – studium do obrazu, 1916, Muzeum Uniwersyteckie w Toruniu, za: Mela Muter. Malarstwo / Peinture, katalog zbiorów Muzeum Uniwersyteckiego w Toruniu, red. Mirosław Adam Supruniuk, Towarzystwo Przyjaciół Archiwum Emigracji, Muzeum Uniwersyteckie w Toruniu, Toruń 2010, s. 88

poz. 103 W pracowni przy rue Vaugirard 114 bis, wybudowanej przez znanego architekta Auguste’a Perreta, około 1930, źródło: Archiwum Emigracji w Toruniu

poz. 104 Vincent van Gogh, Gaj oliwny, 1889, Minneapolis Institute of Art, źródło: Wikimedia Commons

poz. 104 Paul Cézanne, Góra Sainte-Victoire z wielką sosną, ok. 1886, Courtauld Gallery w Londynie, źródło: Wikimedia Commons

poz. 105 Roman Kramsztyk, Akt z wachlarzem, ok. 1930, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 105 Roman Kramsztyk, Dzieci chińskie, ok. 1930, obraz zaginiony, źródło: NAC Online

poz. 105 Polska sztuka w paryskim salonie Jesiennym, „Światowid” 1927, nr 48, s. 11

poz. 105 Roman Kramsztyk na wystawie swoich prac w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie, listopad 1932, źródło: NAC Online

poz. 106 Zygmunt Menkes, marzec 1981, Nowy Jork, fot. Czesław Czapliński, źródło: archiwum prywatne

poz. 107 Mojżesz Kisling, Artysta w pracowni przy Rue Joseph-Bara 30, 1929, źródło: archiwum prywatne

poz. 108 Mojżesz Kisling w mundurze, okres I wojny światowej, źródło: archiwum prywatne

poz. 110 Tadeusz Makowski w swojej paryskiej pracowni, źródło: NAC Online

poz. 110 W pracowni Henri Le Fauconniera w Paryżu, od lewej Tadeusz Makowski, Marcel Gromaire, Henri Le Fauconnier, fot. Conrad Kickert, źródło: archiwum prywatne

poz. 111 Bolesław i Maria Cybisowie podczas pracy przy freskach w polskim pawilonie na Wystawie Światowej w Nowym Jorku, 1939, za: Cybis in Retrospect, katalog wystawy, New Jersey State Museum, Trenton 1970, s. nlb. (6)

poz. 113 Wlastimil Hofman, 1932, źródło: NAC Online

poz. 113 Wlastimil Hofman, Karmienie ptaków, 1931, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 113 Wlastimil Hofman, Hermes – posłaniec bogów, 1921, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 114 Jacek Malczewski, około 1900, dzięki uprzejmości Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu

poz. 114 Jacek Malczewski, Thanatos I, 1898, Muzeum Narodowe w Poznaniu, źródło: Wikimedia Commons

poz. 114 Jacek Malczewski, Przed dworem, 1918, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 114 Jacek Malczewski, Thanatos, 1898–99, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Wikimedia Commons

poz. 114 Dwór w Lusławicach, 1925, źródło: NAC Online

poz. 115 Jan Matejko, fot. Jules Mien, Kraków, 1901, wyd. Sal. Mal. Polskich, źródło: Wikimedia Commons

poz. 115 „Święty Stanisław gromiący Bolesława Śmiałego”, za: „Tygodnik Ilustrowany”, t. 6, 1878, nr 152, s. 329

poz. 115 Jan Matejko, Szkic kompozycyjny do obrazu „Święty Stanisław karcący Bolesława Śmiałego” – Dwa studia króla Bolesława Śmiałego; biskup św. Stanisław z królem, około 1877, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK

poz. 115 Jan Matejko, Szkic kompozycyjny do obrazu „Święty Stanisław karcący Bolesława Śmiałego” – Biskup Stanisław z ręką podniesioną do góry; Bolesław Śmiały z postacią kobiecą, około 1877, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK

poz. 115 Jan Matejko, fot. Jan Mieczkowski, około 1875, źródło: Wikimedia Commons

poz. 117 Maurycy Gottlieb, Portret młodej Żydówki, 1879, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 117 Maurycy Gottlieb, Dama z wachlarzem, 1877, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK

poz. 118 Piotr Michałowski, Autoportret, około 1840, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 118 Diego Velázquez, Portret infanta Baltasara Carlosa, około 1640, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń, źródło: Wikimedia Commons

poz. 118 Piotr Michałowski, Portret Marii Michałowskiej, około 1853, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK

poz. 118 Olga Boznańska, Portret dziewczynek Heleny i Władysławy Chmielarczyk, 1906, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 119 Théodore Géricault, Koń przestraszony przez burzę, 1820–21, National Gallery, Londyn, źródło: Wikimedia Commons

poz. 120 Monachium od strony Maximilianeum, fotochrom, 1890–1905, Biblioteka Kongresu, Waszyngton, źródło: Wikimedia Commons

poz. 120 Józef Brandt, Pochód z łupami – powrót z wyprawy wiedeńskiej, około 1883–84, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 120 fotografia obrazu opublikowana przez Wojciecha Piechowskiego w 1882, ze zbiorów Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, źródło: archiwum prywatne

poz. 120 Józef Brandt, Bitwa pod Wiedniem, 1873, Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie, źródło: Wikimedia Commons

poz. 120 „Biesiada Literacka” 1883, nr 403, s. 184–185

poz. 127 Włodzimierz Przerwa-Tetmajer. Fotografia portretowa, za: Jan Czarnecki, Włodzimierz Tetmajer, Kraków 1911, s. 3

poz. 127 Ferdynand Ruszczyc, Ziemia, 1898, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 127 Witold Wojtkiewicz, Orka, 1905, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 127 „Tygodnik Ilustrowany” 1910, nr 17, s. 329

poz. 129 Julius Kronberg, Dawid i Saul, 1885, Muzeum Narodowe Sztuk Pięknych w Sztokholmie, źródło: Wikimedia Commons

poz. 129 Ludwik Wiesiołowski, Dawid grający na harfie, 1881, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 129 Antoni Brodowski, Gniew Saula na Dawida, 1812–19, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 130 Paul Delaroche, Ścięcie Jane Grey, 1834, National Gallery w Londynie, źródło: Wikimedia Commons

poz. 130 Jan Matejko, Stańczyk, 1862, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 130 Bronisław Abramowicz, Uczta u Wierzyńka, 1876, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK

poz. 132 Jean-Baptiste Siméon Chardin, Domek z kart, około 1740, Galeria Uffizi we Florencji, źródło: Wikimedia Commons

poz. 132 Jean-Baptiste Greuze, Rozpieszczone dziecko, lata 60. XVIII w., Ermitaż w Petersburgu, źródło: Wikimedia Commons

poz. 135 Andrzej Pronaszko, Muzykanci, ok. 1927, obraz zaginiony, “Głos Plastyków” 1938

poz. 136 Aleksander Gierymski, Trumna chłopska, 1894–95, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 136 George Grosz, Pogrzeb (dla Oskara Panizzy), 1917–18, Staatsgalerie Stuttgart, źródło: Wikimedia Commons

poz. 137 Adam Marczyński, Węgiel potaniał, 1934, rysunek reprodukowany w: „Gazeta Artystów” 1934

poz. 137 Bronisław Wojciech Linke, z cyklu Śląsk, 1936, Muzeum Narodowe, źródło: culture.pl

poz. 137 Rafał Malczewski, Niedziela. Kondensatory w Chorzowie, z cyklu Czarny Śląsk, 1934, Muzeum Śląskie, Katowice, źródło: archiwum prywatne

poz. 141 Nalepka kolekcji Luciena Lefebvre-Foinet na odwrociu „Martwej natury z rybami”, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 141 Leopold Gottlieb, Wieczerza rybaków, 1926, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 154 Poezye Jana Styki, Lwów 1892 (okładka)

poz. 155 Adam Styka w Algierze, 1935, źródło: NAC Online

okładka front poz. 118 Piotr Michałowski, „Portret Józefa i Romana Michałowskich, bratanków artysty”, około 1850

okładka II – strona 1 poz. 115 Jan Matejko, „Św. Stanisław karcący Bolesława Śmiałego”, 1877

strony 2–3 poz. 123 Antoni Piotrowski, W drodze na polowanie, 1883

strony 4–5 poz. 120 Józef Brandt, „Powrót z wyprawy wiedeńskiej”, 1865

strony 6–7 poz. 104 Mela Muter, „Pejzaż z Południa” („Paysage du Midi”), lata 20. XX w.

strony 8–9 poz. 127 Włodzimierz Tetmajer, „Orka”, przed./lub 1909

strona 10 poz. 105 Roman Kramsztyk, „Kobieta z papugą”, około 1925–27

strony 16–17 poz. 155 Adam Styka, Nad brzegiem Nilu

strona 271 poz. 107 Mojżesz Kisling, „Młoda dziewczyna” („Jeune fille”), 1948

strony 274–275 poz. 112 Wlastimil Hohman, Starość i młodość, lata 20. XX w.

strony 276–277 poz. 114 Jacek Malczewski, Thanatos przed dworkiem („Dworek Rodzinny”), 1918

strony 278–279 poz. 111 Bolesław Cybis „Portret kobiety w kapeluszu”, około 1930

strona 280 – okładka III poz. 121 Józef Brandt „Konie poniosły”, 1908

okładka tył poz. 103 Mela Muter, „Dwie dziewczynki” („Deux fillettes”), 1916

koncepcja graficzna Monika Wojnarowska

opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski

zdjęcia Marcin Koniak, Paweł Bobrowski, Marek Krzyżanek

prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl

druk ArtDruk Kobyłka

kod aukcji 1421ASD240









James D. Smith
H. C. Smith

