

SZTUKA DAWNA

XIX WIEK • MODERNIZM • MIĘDZYWOJNIE

Aukcja 12 grudnia 2019 Warszawa







SZTUKA DAWNA

XIX W. • MODERNIZM • MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 12 GRUDNIA 2019 SESJA I

CZAS AUKCJI

12 grudnia 2019 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

2 – 12 grudnia
poniedziałek – piątek, 10:00 – 19:00
sobota, 12:00 – 16:00

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum
ul. Piękna 1a, Warszawa

KOORDYNATORZY

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

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

ZLECENIA LICYTACJI

zlecenia@desa.pl, 22 163 67 00



ZARZĄD DESA UNICUM



JULIUSZ WINDORBSKI
Prezes Zarządu



JAN KOSZUTSKI
Wiceprezes Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Główna Księgowa



IZA RUSINIAK
Dyrektor Departamentu
Projektów Aukcyjnych



AGATA SZKUP
Dyrektor Departamentu
Sprzedaży

SEKRETARIAT ZARZĄDU

Katarzyna Siporska
tel. 22 163 66 65
biuro@desa.pl

DZIAŁ MARKETINGU

Marta Czartoryska-Żak,
Dyrektor Marketingu
tel. 662 280 480,
m.czartoryska-zak@desa.pl

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

Maria Olszak,
Specjalista ds. marketingu
m.olszak@desa.pl
tel. 22 163 67 61, 795 122 723,

PUBLIC RELATIONS

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

DZIAŁ KSIĘGOWOŚCI

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

Marlena Ulejczyk
Zastępca Głównej Księgowej
m.ulejczyk@desa.pl
tel. 22 163 66 81

Katarzyna Krzyżanowska
Księgowa
k.krzyżanowska@desa.pl
tel. 22 163 66 83

DZIAŁ PRAWNY

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

DZIAŁ LOGISTYCZNY

Milena Lutomińska
Dyrektor Działu
m.lutomińska@desa.pl
tel. 795 122 714

Kacper Tomaszewicz
Kierownik ds. transportów i logistyki
k.tomaszewicz@desa.pl
tel. 795 122 708

DZIAŁ IT

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

Wojciech Kosmala
Digital Manager
w.kosmala@desa.pl
tel. 664 150 861

KONTA BANKOWE

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

DESA UNICUM SA

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

okładka front, IV okładka poz. 6 Józef Brandt, Pochód z łupami - powrót z wyprawy wiedeńskiej, około 1883-84 I okładka - strona 1, III okładka poz. 7 Józef Brandt, Targ w okolicach Krakowa („Powrót z jarmarku w Opoczyńskim”), 1868 strona 2 poz. 3 Maurycy Gottlieb, Autoportret w stroju polskiego szlachcica, 1874 strona 4 poz. 29 Eugeniusz Zak, „Chłopiec w zielonej kamizelce”, 1919 indeks poz. 31 Tadeusz Makowski, Rodzinka („La petite famille”), 1929 strona 10-11 poz. 37 Jan Zamoyski, „Wygnańcy 1915” („Pogorzelnicy”), 1925-29 strona 12-13 poz. 9 Feliks Pęczarski, „Spekulanci”, 1844 strona 14-15 Roman Kramsztyk, Miasteczko na tle gór - pejzaż południowy, około 1914 strona 16-17 poz. 8 Wandalin Strzałecki, „Wesele polskie”, 1881 strona 18-19 poz. 27 Henryk Hayden, Martwa natura z karafką, 1920 strona 20-21 poz. 12 Włodzimierz Łoś, Patrol powstańcy, 1883 Sztuka Dawna: XIX wiek, Modernizm, Międzywojnie. 12 grudnia 2019 ISBN 978-83-66377-42-4 kod aukcji 678ASD210 nakład 2 500 egzemplarzy koncepcja graficzna Monika Wojnarowska opracowanie graficzne Krzysztof Załęski zdjęcia Marcin Koniak, Paweł Bobrowski prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl druk ArtDruk Kobyłka

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH

Biuro przyjęć: tel. 22 163 66 10, wyceny@desa.pl, pon.-pt. 11-19, sob. 11-16

wyceny biżuterii: śr. 15-19, czw. 11-15, DESA Biżuteria, Nowy Świat 48, Warszawa, tel. 22 826 44 66, bizuteria@desa.pl



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



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



**ARTUR
DUMANOWSKI**
Kierownik Działu
Sztuka Najnowsza
i Projekty Specjalne
a.dumanowski@desa.pl
22 163 66 42
795 122 725



**KLARA CZERNIEWSKA
ANDRYSZCZYK**
Specjalista
Sztuka Współczesna
k.czerniewska@desa.pl
22 163 66 41
664 150 866



**JOANNA
TARNAWSKA**
Ekspert Komisji
Wycen i Ocen
Sztuka polska XIX i XX w.
j.tarnawska@desa.pl
22 163 66 11
698 666 189



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



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



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



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



**EVA-YOKO
GAULT**
Specjalista
Sztuka Użytkowa
e.gault@desa.pl
22 163 66 54
664 150 862



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



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



**JULIA
MATERNA**
Asystent
Sztuka Dawna
j.materna@desa.pl
22 163 66 52
538 649 945



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



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



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



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

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



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



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



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



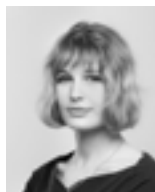
MAŁGORZATA NITNER
Doradca Klienta
m.nitner@desa.pl
22 163 67 02
514 446 892



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



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



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



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



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

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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



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



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



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



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



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



KATARZYNA PACIOREK
Asystent
k.paciorek@desa.pl
22 163 66 03
538 977 515

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

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



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



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



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



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



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



PAWEŁ BOBROWSKI
Fotograf
p.bobrowski@desa.pl
22 1636 675

STUDIO FOTOGRAFICZNE





INDEKS

- | | |
|---|--------------------------------------|
| Adler Jankiel 39 | Matejko Jan 19 |
| Bacciarelli Marcello i warsztat 18 | Mehoffer Józef 4-5 |
| Biegas Bolesław 46 | Menkes Zygmunt Józef 45 |
| Boznańska Olga 32-33 | Mondzain Szymon 55 |
| Brandt Józef 6-7 | Moniuszko Jan Czesław 50 |
| Breton Jules 21 | Muter Mela 41-42 |
| Cybis Bolesław 38 | Pankiewicz Józef 40 |
| Czachórski Władysław 10 | Pęczarski Feliks 9 |
| Fałat Julian 48 | Podkowiński Władysław 36 |
| Gieryski Aleksander 16 | Ryszkiewicz Józef 13 |
| Gottlieb Maurycy 3 | Sichulski Kazimierz 49 |
| Hayden Henryk 26-28 | Siemiradzki Henryk 17 |
| Karpiński Alfons 54 | Stanisławski Jan 2 |
| Kisling Mojżesz 22-23 | Strzałecki Wandalin 8 |
| Kisling Mojżesz 23 | Szczygliński Henryk 1 |
| Konopacki Jan 14 | Terlikowski Włodzimierz 43-44 |
| Kotarbiński Wilhelm 15 | Wygrzywalski Feliks Michał 53 |
| Kramsztyk Roman 24-25 | Wywiórski Michał Gorstkin 52 |
| Lambert-Rucki Jean 47 | Zak Eugeniusz 29-30 |
| Łoś Włodzimierz 12 | Zamoyski Jan 37 |
| Makowski Tadeusz 31 | Zucker Jakub 56 |
| Malczewski Jacek 34-35 | Żukowski Stanisław 51 |
| Masłowski Stanisław 11 | |

























1

HENRYK SZCZYGLIŃSKI

1861-1944

Zagroda w Bronowicach, około 1905-07

olej/plótno, 110,5 x 116 cm
sygnowany p.d.: 'H. Szczygliński'

estymacja:

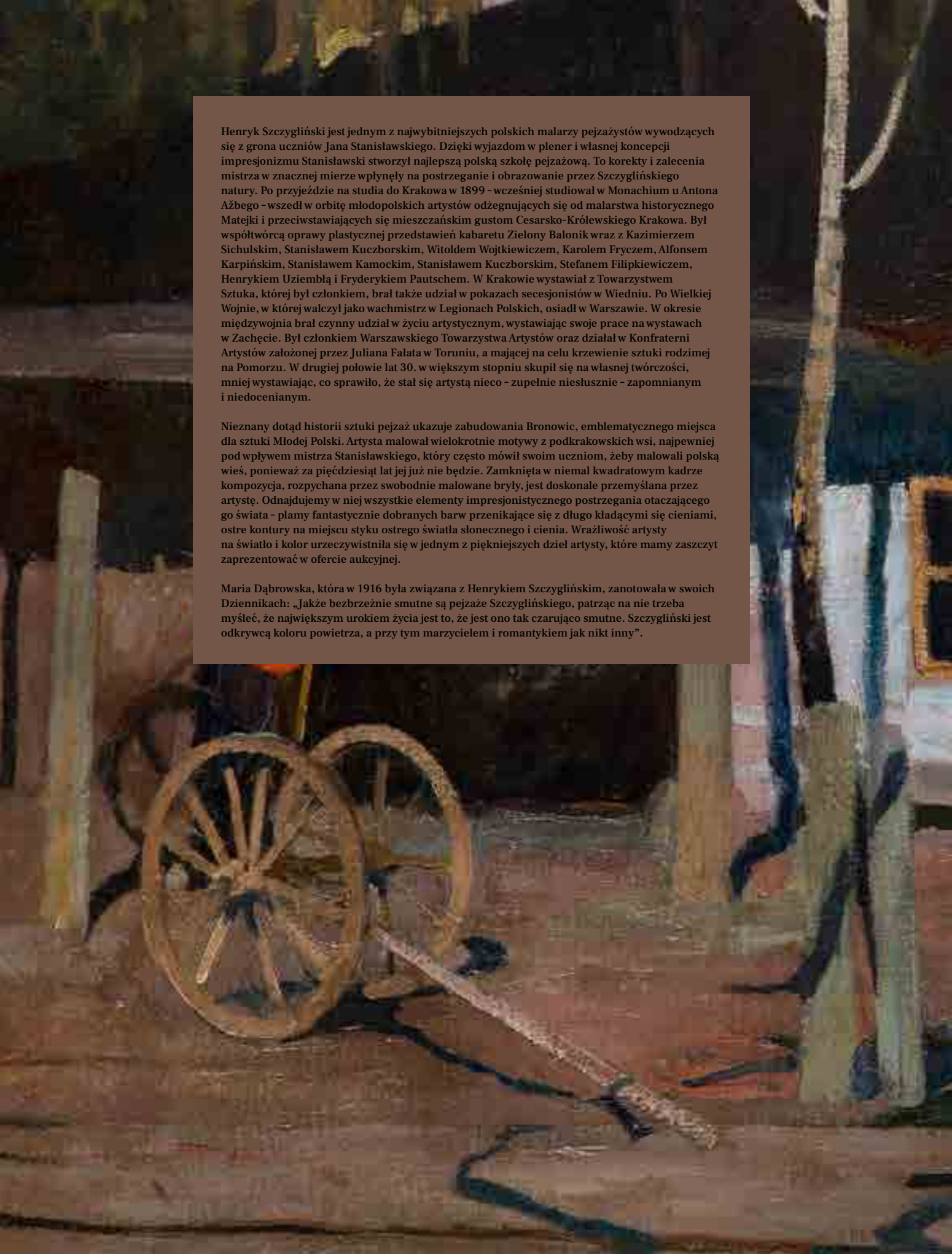
25 000 - 40 000 PLN

5 900 - 9 400 EUR

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

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





Henryk Szczygliński jest jednym z najwybitniejszych polskich malarzy pejzażystów wywodzących się z grona uczniów Jana Stanisławskiego. Dzięki wyjazdom w plener i własnej koncepcji impresjonizmu Stanisławski stworzył najlepszą polską szkołę pejzażową. To korekty i zalecenia mistrza w znacznej mierze wpłynęły na postrzeganie i obrazowanie przez Szczyglińskiego natury. Po przyjeździe na studia do Krakowa w 1899 - wcześniej studiował w Monachium u Antona Ažbego - wszedł w orbitę młodopolskich artystów odziewających się od malarstwa historycznego Matejki i przeciwstawiających się mieszczańskiemu gustom Cesarsko-Królewskiego Krakowa. Był współtwórcą oprawy plastycznej przedstawień kabaretu Zielony Balonik wraz z Kazimierzem Sichulskim, Stanisławem Kuczborskim, Witoldem Wojtkiewiczem, Karolem Fryczem, Alfonsem Karpińskim, Stanisławem Kamockim, Stanisławem Kuczborskim, Stefanem Filipkiewiczem, Henrykiem Uziembłą i Fryderykiem Pautschem. W Krakowie wystawiał z Towarzystwem Sztuka, której był członkiem, brał także udział w pokazach secesjonistów w Wiedniu. Po Wielkiej Wojnie, w której walczył jako wachmistrz w Legionach Polskich, osiadł w Warszawie. W okresie międzywojnia brał czynny udział w życiu artystycznym, wystawiając swoje prace na wystawach w Zachęcie. Był członkiem Warszawskiego Towarzystwa Artystów oraz działał w Konfraterni Artystów założonej przez Juliana Fałata w Toruniu, a mającej na celu krzewienie sztuki rodzimej na Pomorzu. W drugiej połowie lat 30. w większym stopniu skupił się na własnej twórczości, mniej wystawiając, co sprawiło, że stał się artystą nieco - zupełnie niesłusznie - zapomnianym i niedocenianym.

Nieznany dotąd historii sztuki pejzaż ukazuje zabudowania Bronowic, emblematycznego miejsca dla sztuki Młodej Polski. Artysta malował wielokrotnie motywy z podkrakowskich wsi, najpewniej pod wpływem mistrza Stanisławskiego, który często mówił swoim uczniom, żeby malowali polską wieś, ponieważ za pięćdziesiąt lat jej już nie będzie. Zamknięta w niemal kwadratowym kadrze kompozycja, rozpychana przez swobodnie malowane bryły, jest doskonale przemyślana przez artystę. Odnajdujemy w niej wszystkie elementy impresjonistycznego postrzegania otaczającego go świata - plamy fantastycznie dobranych barw przenikające się z długo kładącymi się cieniami, ostre kontury na miejscu styku ostrego światła słonecznego i cienia. Wrażliwość artysty na światło i kolor urzeczywistniła się w jednym z piękniejszych dzieł artysty, które mamy zaszczyt zaprezentować w ofercie aukcyjnej.

Maria Dąbrowska, która w 1916 była związana z Henrykiem Szczyglińskim, zanotowała w swoich Dziennikach: „Jakże bezbrzeżnie smutne są pejzaże Szczyglińskiego, patrząc na nie trzeba myśleć, że największym urokiem życia jest to, że jest ono tak czarująco smutne. Szczygliński jest odkrywcą koloru powietrza, a przy tym marzycielem i romantykiem jak nikt inny”.



2

JAN STANISŁAWSKI

1860-1907

Bazylika św. Marka w Wenecji, 1899 (?)

olej/deska, 20,5 x 28,8 cm

na odwrociu opisany numerem: '41' oraz: 'Wenecja 1899'

oraz pieczęć: 'JAN STANISŁAWSKI | ZE SPUSCIZNY | POŚMIERTNEJ', poniżej podpis: 'Janina Stanisławska'

estymacja:


90 000 - 130 000 PLN

21 000 - 30 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska





„Świętyni pejzażysta (...) najbardziej namiętny 'poławiacz słońca'" - pisał o twórczości Jana Stanisławskiego Antoni Wańkowski (tegoż, Znajomi z tamtych lat [literaci, malarze, aktorzy] 1892-1939, Kraków 1956, s. 100). Stanisławski stworzył setki miniaturowych malarskich krajobrazów, czyniąc z nich znak rozpoznawczy swoje twórczości (nie bez przyczyny pisał Stanisław Wyspiański w „Weselu”: „A trafiaj ty orły z proc, / ja wolę gaik spokojny, / sad cichy, woniami upojny: / żeby mi się kwieciły jablonie, / (...) żeby miał kąć z bożej laski, / małeńki jak te obrazki, / co maluje Stanisławski”). Artysta, wychodząc od doświadczenia Gersonowskiego, drobniarzewego realizmu, w latach 90. XIX stulecia zaczął się kierować w stronę syntetycznego widzenia natury, zainspirowany podróżami na Ukrainę (z której pochodził) oraz sztuką francuską zapoznaną w Paryżu. W tamtym czasie uprawiał rodzaj poetyckiego impresjonizmu.

W 1897 roku objął Katedrę Pejzażu w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych reformowanej przez Juliana Fałata. Od 1900 roku jego niewielkie kompozycje osiągnęły maksymalny stopień uproszczenia. Stanisławski, używając wyrazistych, brawurowych pociągnięć pędzla, osiągał wrażenie krajobrazu realnego, nasyconego kolorem i światłem. Najbardziej wnikliwy krytyk twórczości artysty, Zenon Miriam Przesmycki notował: „Syntezą, zresztą, jest całokształt twórczości Stanisławskiego, aż dziw! Całe te szeregi drobnych rozmiarów obrazków, będących niekiedy pozornie notacją tylko pewnych szczegółów i momentów, zostawiają w duszy widza nie wspomnienie sumy poszczególnych wrażeń, lecz jednolitą wizję czy to bezbrzeża stepowego, czy jakiegoś morza światłości, czy wielkiego, obejmującego wszystko zmierzchu widzialności. Świadczy to o zdolności Stanisławskiego do tego, co jedynie należałoby nazwać symbolizowaniem, to jest, do zamykania w pojedynczym szczególe przeczucia całej natury. Te drobne obrazki są wielkimi oknami na przyrodę” (Miriam Przesmycki, Sztuki Plastyczne, „Chimera”, nr 1 styczeń 1901, s. 166-167).

Stanisławski wielokrotnie wyjeżdżał do Włoch i z zapalem malował lokalny pejzaż. Od 1893 roku odwiedzał m.in. Wenecję, Rawennę, Bolonię, Florencję, Pizę, Genuę, Mediolan, Sienę czy Perugię. Powstające w Italii prace zdradzają ferwor pracy pod wpływem impulsu tamtejszego światła. Stanisławski wręcz zbliżał się, szczególnie w swoich włoskich pracach z ok. 1900 roku, do granic abstrakcji. Odwiedzając Wenecję, wielokrotnie podejmował temat widoku na plac św. Marka oraz fasady bazyliki. Prezentowanej „Bazylice św. Marka” blisko jest do redakcji tego motywu z obrazu w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie (1904). Artysta ujął dolną część fasady w cieniu, góra natomiast oświetlana jest jeszcze przez promienie zachodzącego słońca. Stanisławski użył wyrafinowanej mieszanki ugru, różu, błękitu i zieleni, tkając wyrafinowaną koronkę architektury majaczącej w promieniach coraz bledszego światła. Litograficzne wersje widoku na bazylikę św. Marka Stanisławski publikował w modernistycznym czasopiśmie „Życie”.



MAURYCY GOTTLIEB

1856-1879

Autoportret w stroju polskiego szlachcica, 1874

olej/ płótno (dublowane), 81,3 x 63,7 cm
sygnowany p.d.: 'M Gottlieb.'

estymacja:

1 400 000 - 2 000 000 PLN

325 000 - 465 000 EUR

POCHODZENIE:

przed 1888 zakupiony przy pomocy Mariana Gorzkowskiego przez „obywatela ziemskiego z Królestwa”
zbiory Jakoba Felsena, Wiedeń (do 1936)
kolekcja prywatna, Nowy Jork

LITERATURA:

Maurycy Gottlieb. W poszukiwaniu tożsamości / In search of identity, katalog wystawy, red. Maria Milanowska, Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Sztuki w Łodzi, Kraków-Łódź 2014, s. 16 (25. ang.), s. 33 (il.)
Dariusz Konstantynów, „Znakomity malarz i ożywiony najlepszymi chęciami obywatel”. Maurycy Gottlieb w oczach prasy polskiej (1877-1880) „Biuletyn Historii Sztuki” 2014, nr 1, s. 158, s. 159 (il.)
Natasza Styra, Artyści żydowscy w Krakowie 1873-1939, w: Artyści żydowscy w Krakowie 1873-1939, katalog wystawy, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Kraków 2008, s. 33 (il.)
Ezra Mendelsohn, Painting a People. Maurycy Gottlieb and Jewish Art, Hanover 2002, s. 110, il. 65
Jerzy Malinowski, Maurycy Gottlieb, Warszawa 1997, s. 11 (15. ang.), 13 (il. 6)
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. 21, 29-30, 70, 95, il. 10
Andrzej Ryszkiewicz, Malarstwo polskie. Romantyzm Historyzm Realizm, Warszawa 1989, il. 82, s. 307
Zofia Softysowa, Dzieło Maurycego Gottlieba, „Rocznik Krakowski” 1976, nr 47, s. 158, il. 12
Andrzej Ryszkiewicz, Gottlieb Maurycy, w: Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających, t. II, Wrocław 1975, s. 428
Mieczysław Wallis, Autoportrety artystów polskich, Warszawa 1966, s. 184
Tadeusz Dobrowolski, Nowoczesne malarstwo polskie, t. II, Wrocław-Kraków 1960, s. 95
Maria Rogoyska, Maurycy Gottlieb, „Przegląd Artystyczny” 1954, nr 3, s. 8
Jerzy Sandel, Maurycy Gottlieb uczeń Matejki, „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego” 1953, nr 4, s. 119
Mojżesz Waldman, Maurycy Gottlieb 1856-1879. Biografia artystyczna, Kraków 1932, s. 15
Maurycy Gottlieb 1856-1879. 26 reprodukcji według obrazów mistrza, tekst Feliks Kopera, Wiedeń 1923, poz. 2, reprodukcja
J. Wiesenberg, Maurycy Gottlieb (1856-1879). Szkic biograficzny, Złoczów 1888, s. 16 (jako „Polak”)





KALENDAR IUM

- 1856** 28 lutego przychodzi na świat w Drohobyczu Maurycy Gottlieb. Jest pierwszym dzieckiem Felicji z Tigermanów i Izaaka Gottlieba, który prowadzi firmę zajmującą się destylacją parafiny i wydobywaniem ropy. Bracia Maurycego: Marcin, Filip i Leopold również zostaną artystami. Stanisław będzie prawnikiem, siostra Anna, powierniczka Maurycego – nauczycielką. Najmłodsza córka małżeństwa Gottliebów, Róża Jadwiga w przyszłości zwiąże się z malarzem Mieczysławem Jakimowiczem.
- 1863 – 69** Maurycy Gottlieb rozpoczyna naukę w Drohobyczu, w prowadzonej przez ojców bazylianów szkole elementarnej, następnie uczy się w gimnazjum realnym im. Franciszka Józefa. W 1869 kontynuuje edukację we lwowskim gimnazjum, z którego zostanie relegowany za wykonanie karykatury nauczyciela. Zmuszony przenieść się do szkoły w miejscowości Stryj, eksternistycznie otrzymuje świadectwo jej ukończenia. W tym czasie zostaje zauważony jego talent plastyczny: rysunku uczył się jeszcze w Drohobyczu, we Lwowie uczęszczał do prywatnej szkoły malarza Michała Godlewskiego.
- 1871 – 73** Wyjeżdża do Wiednia, aby rozpocząć naukę w tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych. Kształci się u Karla Wurzingera, Karla Mayera i Karla von Blaasa. W 1873, podczas wystawy powszechnej, poznaje dzieła polskich malarzy. Jego uwagę zwraca przede wszystkim twórczość Jana Matejki i jego „Rejtan”.
- 1874** Gottlieb przenosi się do Krakowa, gdzie w Szkole Sztuk Pięknych będzie studiować przez jeden semestr. Jego mistrzem staje się Jan Matejko. Wówczas powstaje „Autoportret w stroju polskiego szlachcica”. Zaprzyjaźnia się z malarzami Zbigniewem Papierskim i Walerianem Krycińskim. Ma miejsce debiut wystawowy artysty: prezentuje pierwsze olejne portrety, po roku nauki porzuca szkołę ze względu na konflikt z jednym z profesorów i antysemickie wystąpienie jednego ze studentów. Ponownie wyjeżdża na studia do Wiednia.
- 1875** Wyjeżdża do Monachium, gdzie pod kierunkiem Karla von Piloty’ego studiuje w tamtejszej Akademii. Odkrywa zbiory Pinakoteki, w tym dzieła Rembrandta.
- 1876** Tworzy zaginiony dzisiaj obraz „Shylock i Jessyka” będący ilustracją do „Kupca weneckiego” William Szekspira. Dzieło zreprodukowane w prasie przynosi artyście popularność. Przenosi się do Wiednia.
- 1877** Rozpoczyna się najintensywniejszy okres twórczości Gottlieba. Wyjeżdża do Pesztu, gdzie ma pracować nad malowidłem: „Przyjęcie postów w sejmie węgierskim”. W Monachium otrzymuje od wydawnictwa Bruckmann zamówienie na wykonanie ilustracji do luksusowych edycji „Natana mędrca” Gottholda Ephraïma Lessinga i „Uriela d’Acosta” Karla Gutzkova. Kontrakt zostaje zerwany, Gottlieb uprzednio tworzy serię olejnych szkiców do utworu Lessinga.
- 1878** Przebywa w Wiedniu, Lwowie i Drohobyczu. Powstaje jego najważniejszy duży format: „Żydzi modlący się w synagodze podczas Jom Kippur”. Kondycja finansowa artysty znacznie się pogarsza ze względu na pożar w fabryce ojca. Dzięki stypendium wyjeżdża do Rzymu, gdzie przyjaźni się z Henrykiem Siemiradzkiem. W Rzymie spotyka Jana Matejkę i zachęcony jego postawą powraca do Krakowa.
- 1879** Ponownie studiuje w Szkole Sztuk Pięknych. Pracuje nad kompozycjami ze wspólnej historii Polaków i Żydów. Podróżuje do Lwowa i Drohobycza. Umiera nagle 17 lipca w wieku 23 lat. 19 lipca odbywa się jego pogrzeb na cmentarzu żydowskim przy ulicy Miodowej. Legenda mówi, że do końca uroczystości przy jego grobie czuwali Henryk Siemiradzki i Jan Matejko.



Najdłuższa panorama Drohobycza. Wydawnictwo Kart Widokowych Księgarni J. Pilpla w Drohobyczu, ok. 1910, ze zbiorów Zbigniewa Milczarka, fot. mat. MGSL



Maurycy Gottlieb ze swoimi przyjaciółmi i malarzami Zbigniewem Papierskim i Walerianem Krycińskim, około 1875, za: Nehma Guralnik, *In the Flower of Youth. Maurycy Gottlieb 1856-1879*, katalog wystawy, The Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv 1991, s. 20



Maurycy Gottlieb przy obrazie *Shylock i Jessyka*, 1876, za: Mojżesz Waldman, *Maurycy Gottlieb. 1856-1879*, Kraków 1932, s. 25



Maurycy Gottlieb. Fotografia z XIX wieku z kolekcji Schwadrona Biblioteki Narodowej Izraela



TYGODNIK POWSZECHNY



Nr 33.

Warszawa, dnia 5 (17) Sierpnia.

Rok 1879.

PRZEDPŁATA WYNOŚI

W WARSZAWIE: w półroczu 1 rub. 50 k. w rocznym 3 rub. 50 k. w przelicytowanym 4 rub. 50 k. w przelicytowanym 5 rub. 50 k. w przelicytowanym 6 rub. 50 k. w przelicytowanym 7 rub. 50 k. w przelicytowanym 8 rub. 50 k. w przelicytowanym 9 rub. 50 k. w przelicytowanym 10 rub. 50 k.

W Księgarni Maurycyego Gottlieba

W Warszawie, ul. Krakowska 10. W Krakowie, ul. Krakowska 10. W Łodzi, ul. Krakowska 10. W Poznaniu, ul. Krakowska 10. W Warszawie, ul. Krakowska 10.

PRZEDPŁATA WYNOŚI

W WARSZAWIE: w półroczu 1 rub. 50 k. w rocznym 3 rub. 50 k. w przelicytowanym 4 rub. 50 k. w przelicytowanym 5 rub. 50 k. w przelicytowanym 6 rub. 50 k. w przelicytowanym 7 rub. 50 k. w przelicytowanym 8 rub. 50 k. w przelicytowanym 9 rub. 50 k. w przelicytowanym 10 rub. 50 k.

Trzeci: Maurycy Gottlieb, praca 8. 10.—Eber i praca 10. 10.—Książka Odbi...
Towarzystwa Opiekunów Dzieci, praca Dr J. Rosenthala, (Wydawca: Księgarnia...)
Opis... Praca...
—Książka...
—Literatura...
—Zbiórka...
—Wydawca...
—Wydawca...
—Wydawca...

MAURYCY GOTTLIEB.

Rok zaledwo upłynął od czasu, kiedy na naszej Wystawie Zachęty Sztuk Pięknych pojawiły się obrazy młodego artysty, poprzedzone dość już rozgłoszą w kręgach artystycznych sławą. Zwróciły one uwagę nie tylko swianoscia polala i technika malarska, rozciągnięta już w wysokim stopniu, ale i wyborem przedmiotów, interesujących pewną jednostronnością. Były to mianowicie obrazy: *W dzień Sabbatu*, *Uciekająca*, *Sędziak* i *Jasny* i portret mężczyzny w stroju arabskim, którego rysy twarzy objawiły wyraźnie pochodzenie żydowskie.

Po co to jednak odrybności tematów, którym uległa wszystkich a niektórych razła nawet nieco, było w obrazach tych coś, co na mniej nawet kompetentnych w przedmiocie sztuki wiedzach, robiło wrażenie głębsze. Urzek ten tajemniczy pochodził od zakłopotania w obrazach owych ducha instancjonalnej powagi, powagi i szczerości nunciacji. Trzeba się było osnowodnie zastanowić przed katedrą z nich, bo miały w sobie tę silę urzekającą, która w dziełach sztuki bywa zazwyczaj oznaką twórczego ducha. To też, pomimo pewnej różnicy w szczegółach sąda — głos poważnej krytyki artystycznej usłubił, że w osobie Maurycyego Gottlieba przybywa sztuce krajowej nowa i niepopo-
lita zila.

Jakby w odpowiedzi na zarzuty tych, których wyłączenie mniwająca się w obrębie jednego ple-
mienia razła, przyznała wkrótce wiadomość, że Gottlieb posiada własnie nad obrazem *Kuznierz*: *Wielki rodzony praca żydowa*. — wkrótce zaś po-
tę, przyznawając mu działalność twórczą tego ar-
tysty zniknęła się umiada zaledwo w kilku listach,



MAURYCY GOTTLIEB

„JESTEM POLAKIEM I ŻYDEM I CHCĘ DLA OBU, GDY BÓG DA, PRACOWAĆ” „AUTOPORTRET W STROJU POLSKIEGO SZLACHCICA”

Znany z zaledwie jednej reprodukcji, wzmiankowany bodaj w każdej publikacji dotyczącej Maurycego Gottlieba od 1888 „Autoportret w stroju polskiego szlachcica” przez ostatnie dekady uchodził za zaginiony. Jego odkrycie to wydarzenie dużej rangi, które pozwoliło wzbogacić stan wiedzy dotyczący dzieła Gottlieba. Choć twórczość tego nad wyraz utalentowanego artysty trwała jedynie pięć lat, (Gottlieb umiera w wieku 23 lat), osiągnął wysoki poziom dojrzałości artystycznej. Jego działalność malarska należy do kanonu sztuki polskiej, a dzieło to uznawane jest za najwybitniejsze dokonanie artysty kręgu kultury żydowskiej w XIX stuleciu.

Rok 1873 to czas, gdy malarz zwiedza w Wiedniu wystawę powszechną z dziełami czołowych twórców francuskich, niemieckich czy rosyjskich swoich czasów. Wówczas Jan Matejko prezentuje swoje płótna „Unia lubelska”, „Batory pod Pskowem”, „Kazanie Skargi” i „Kopernik”. W zbiorach Belwederu znajduje się już „Rejtan” zakupiony przez Franciszka Józefa. Uznaje się, że to właśnie impuls historycznego malarstwa Matejki nakłania młodego Gottlieba do wyjazdu do Krakowa. W 1873 Matejko obejmuje stanowisko dyrektora Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie. Gottlieb napisał do artysty list z prośbą o przyjęcie do grona jego uczniów. Nie otrzymawszy odpowiedzi, prosił ojca Izaaka o użycie swoich koneksji w tej sprawie. Wkrótce został zaaprobowany przez Matejkę i przyjechał do Krakowa.

Maria Milanowska próbuje w ten oto sposób naszkicować psychologiczną sylwetkę około powstania „Autoportretu w stroju polskiego szlachcica”: „Młody, impulsywny i łatwo ulegający emocjom malarz wyznaczył sobie misję, której realizację miały zapewnić jego przyszłe dzieła. Pragnął, aby wszelkie nieporozumienia i konflikty na tle narodowościowym były niwelowane na poziomie uniwersalnego, zrozumiałego języka sztuki” (Maria Milanowska, Maurycy Gottlieb – w poszukiwaniu tożsamości. Rys biograficzny artysty [w:] Maurycy Gottlieb. W poszukiwaniu tożsamości, katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2014, s. 32). Twórczość Matejki istotnie mogła porwać młodego twórcę swoim rozmachem oraz szeroką historyczną wizją. Młody Gottlieb w oczywisty sposób związany z polską kulturą, przyjechawszy do Krakowa, musiał uczyć się języka i historii. Tym bardziej w tej sytuacji twórczość malarska mogła okazać się ogniwem spajającym dwa bieguny tożsamości malarza. „Jestem Polakiem i Żydem i chcę dla obu, gdy Bóg da, pracować” – pisał artysta w jednym z niewielu, znanych jedynie z przedruku, listów.

„Autoportret w stroju polskiego szlachcica” to jedna z najwcześniejszych znanych prac Gottlieba. Kontekst jej powstania nieszczęśliwie pozostaje w sferze przypuszczeń. Uważa się, że Gottlieb namalował obraz w 1874 w pracowni Matejki w Szkole Sztuk Pięknych. Równoległe Gottlieb poświęca się malarstwu portretowemu: powstaje seria olejnych obrazów, które następnie prezentowane są na wystawie uczniów szkoły. Debiut wystawowy Gottlieba recenzuje w „Czasie” Lucjan Siemieński: „(...) uderzają tu pewną werwą i siłą portrety pędzla p. Gottlieba. Znać już wykształcony 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” („Czas” 1874, nr 169, 27 lipca, s. 2). Czy na tej wystawie prezentowany był „Autoportret w stroju polskiego szlachcica”? Tego niestety nie można potwierdzić źródłowo. Silnie Matejkowski charakter jest jednak w tym dziele ewidentnie obecny.

Gottlieb przedstawia się frontalnie i jest ujęty od pasa w górę. Ekspozuje charakterystyczne elementy swojej twarzy: duże, ciemne oczy, wydătate usta, wygięte w łuk brwi. Spogląda w bok, pozostając niedostępnym dla widza. Fizjonomia młodego, żydowskiego chłopca została zderzona z historycznym strojem polskim. Jak pisał monografista malarza Mojżesz Waldman, „namalował siedemnastoletni chłopak swój autoportret w przepysznym, wspaniałym, bogatym stroju szlachcica” (Mojżesz Waldman, Maurycy Gottlieb 1856-1879. Biografia artystyczna, Kraków 1932, s. 15). „Gottlieb namalował siebie odzianego w strój polski, przepasanego litym pasem, z ręką na karabeli, na tle pochmurnego nieba. Na ramiona ma narzuconą delię, której złote zapięcie w formie łańcucha

odeina się migotliwą plamą od ciemniejszego tła” (Zofia Soltysowa, Dzieło Maurycego Gottlieba, „Rocznik Krakowski” 1976, nr 47, s. 158).

Gottlieb prezentuje się w historycznym stroju, ale zapewne wykonanym współcześnie. Na terenie Galicji i Królestwa Kongresowego pracowali krawcy, którzy szyli tego rodzaju ubiory stylizowane na dawne. Możliwość składania u nich zamówień wynikała ze statusu społecznego i dobrego urodzenia (za tę informację dziękujemy panu Włodzimierzowi Kalickiemu). Gottlieb musiał więc uzyskać strój od Matejki lub kogoś z jego kręgu. Przebranie się i namalowanie własnego wizerunku w „uświęconym” stroju polskim jawi się na tle kulturowego konserwatyzmu epoki jako gest radykalny, który musiał znaleźć aprobatę w oczach Matejki i ostantacyjna wręcz manifestacja własnych dążeń artystycznych 18-letniego artysty. Dramatyzmu scenie przydaje niebo – dynamiczne, różnobarwne, ze zwichrzonymi, ciemnymi obłokami. W „Autoportrecie w stroju polskiego szlachcica” znakomity wręcz znajduje predykcja artysta dla koloru: ciemne tony są tutaj ożywiane przez refleksy różu na niebie, zieleń delii, ciepłe tony skóry oraz skrzący się złotem pas.

Wielu interpretatorów „Autoportretu w stroju polskiego szlachcica” od końca XIX wieku pragnęło w nim widzieć manifest polskiego patriotyzmu artysty. Ten wczesny autoportret malarza byłby jednym z jego symbolicznych wizerunków, w których silniej podkreśla swoją tożsamość, nie zaś żydowską (wyrażoną przez motywy stricte żydowskie lub też orientalne czy arabskie). Charakter tego przedstawienia jest optymistyczny, współcześnie odczytać go można jako afirmatywną prezentację swojej osoby w krakowskim środowisku artystycznym, artystyczne credo młodego twórcy, który pragnie zgłębić i pomnażać polską tradycję. Takie zamiary przyniosły jednak artyście rozczarowanie. Gottlieb po semestrze nauki w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych porzucił naukę u Matejki: spotkał się z antysemityzmem ze strony jednego z profesorów i innego studenta. Zrażony brakiem akceptacji w łonie uczelni Gottlieb wyjechał ponownie do Wiednia.

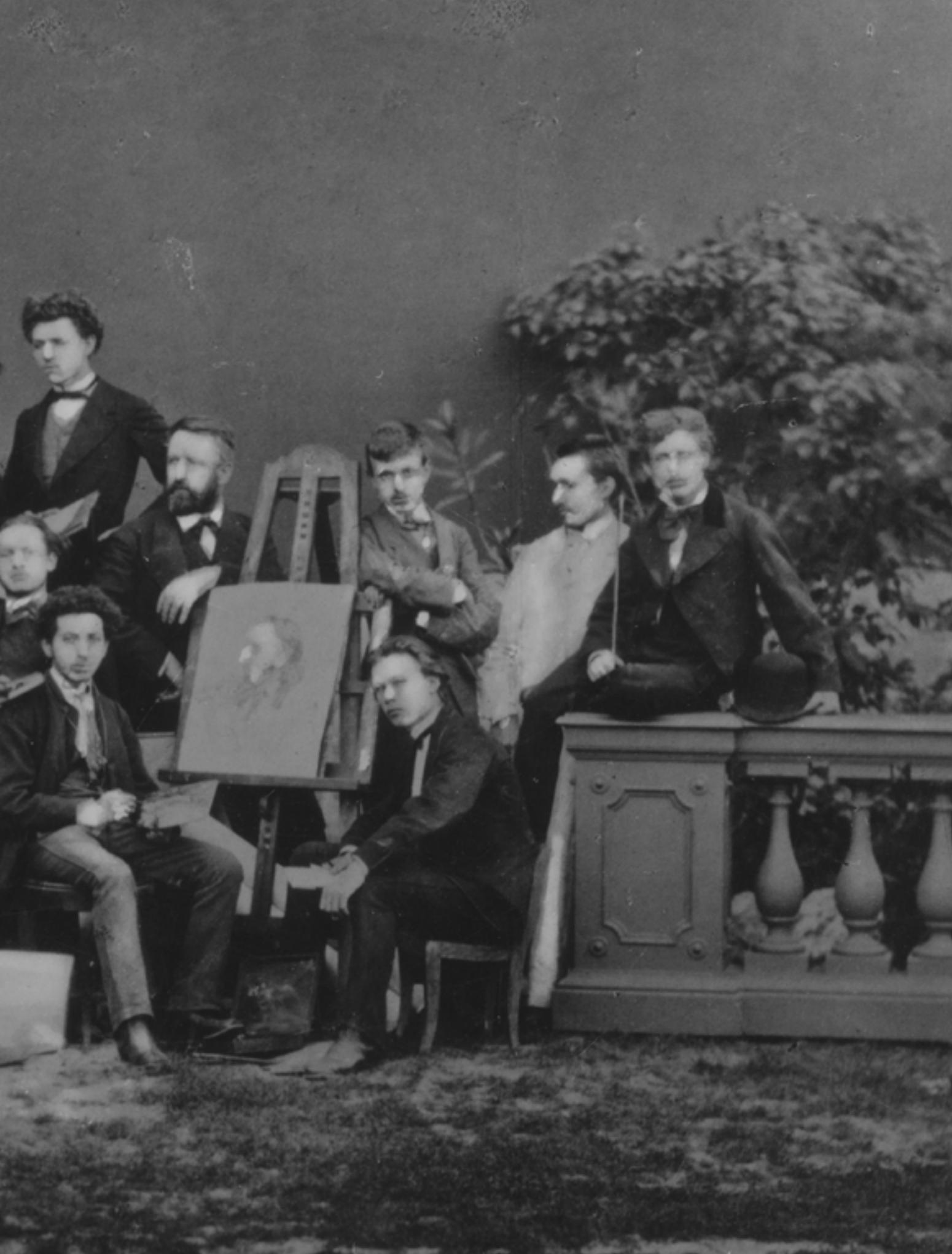
Dariusz Konstantynów, badacz krytycznej recepcji Gottlieba, odnotowuje, że „Autoportret w stroju polskiego szlachcica” był dziełem nieznanym współczesnym, o czym świadczy „brak jakichkolwiek wzmianek (...) w wypowiedziach poświęconych Gottliebowi” (Dariusz Konstantynów, „Znakomity malarz i ożywiony najlepszymi chęciami obywatel”. Maurycy Gottlieb w oczach prasy polskiej (1877-1880), „Biuletyn Historii Sztuki” 2014, nr 1, s. 158). Dzieło musiało być więc prywatnym obrazem kogoś z kręgu Gottlieba. Z pierwszej monografii artysty (J. Wiesenberg, Maurycy Gottlieb, Złoczów 1888), z której dochód miał zostać przeznaczony na ufundowanie nagrobka artysty, dowiadujemy się, że przy sprzedaży „Autoportretu w stroju polskiego szlachcica” pośredniczył Marian Gorzkowski. Praca będąca w rękach rodziny artysty mogła zostać spieniężona ze względu na złą sytuację finansową Gottliebów po pożarze w fabryce Izaaka Gottlieba w 1878. Inny scenariusz zakładał sprzedaż przez Gorzkowskiego z kolekcji Matejki, który byłby w posiadaniu dzieła powstałego w jego pracowni, wykonanego przy jego pomocy i przez wyjątkowo zdolnego studenta. Wczesne losy „Autoportretu w stroju polskiego szlachcica” to jednak niestety jedynie spekulacje. Od przynajmniej 1923 obraz znajdował się w wiedeńskim zbiorze pochodzącego ze Lwowa Jakoba Felsena, który umiera w 1936. Dopiero wiele dekad później dzieło zostaje odnotowane w kolekcji prywatnej w Stanach Zjednoczonych.

„Autoportret w stroju polskiego szlachcica” stanowi manifest poszukiwań artystycznych 17-letniego Gottlieba. Artysta tworzył w duchu ekumenicznego dialogu religii, wskazując na historyczne związki narodu żydowskiego i polskiego. W swoim malarstwie poruszał problem przyjacielskiego współistnienia odrębnych kultur i własnej, złożonej tożsamości. Mimo tego, że obraz uznawano za zaginiony, „Autoportret w stroju polskiego szlachcica” jako dzieło wciąż było omawiane przez historyków, historyków sztuki czy muzealników. Jedyna czarno-biała reprodukcja tej pracy została opublikowana w 1923. Dzięki temu w XX i XXI wieku wizualność obrazu Gottlieba była poddawana licznym analizom przez badaczy polskich i zagranicznych, które uwidaczniały jego treściową złożoność i przez to: ponadczasowy charakter.





Studenci Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie, ok. 1875. Fotografia grupowa studentów z profesorem Władysławem Łuszczkiewiczem (z brodą, stoi oparty o sztalugę) w atelier fotograficznym. Siedzą od lewej: Stopa, Pocięcha, Kazimierz Pochwaliński, Maurycy Gottlieb, Krajewski. W drugim rzędzie od lewej: J. Sroczyński, Papiński, Wacław Kryciński, Stanisław Tondos, profesor Władysław Łuszczkiewicz, Jacek Malczewski, Czemyryński, Bieszczak. W środku nad nimi stoją: Tadeusz Rybkowski, Wacław Koniuszko. Źródło: NAC Online





Marcin Gottlieb, Kopia Autoportretu w stroju beduińskim Maurycyego Gottlieba, oryg. 1887, Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa



Jedyna znana historyczna reprodukcja „Autoportretu w stroju polskiego szlachcica”, Maurycy Gottlieb 1856–1879. 26 reprodukcji według obrazów mistrza, tekst Feliks Kopera, Wiedźni 1923

POLSKI SZLACHCIC, REMBRANDT, A HASWER, BEDUIN? AUTOKREACJA W PORTRETACH WŁASNYCH MAURYCIEGO GOTTLIEBA

Na tle dorobku artystycznego Maurycyego Gottlieba, na który składają się różnorodne gatunkowo kompozycje, autoportrety artysty mają charakter szczególny. Stanowią bowiem syntezę jego wyrafinowanego formalnie malarstwa portretowego docenianego przez krytykę już na początku jego kariery, jak również, ze względu na atrybuty malarstwa historycznego, wyrażającego skomplikowaną tożsamość narodową Gottlieba. Jak odnotowuje Jerzy Malinowski, wizerunki własne malarza, „na ogół (...) rozbudowane, malowane z dbałością o szczegóły” posiadają „niekiedy charakter symboliczny”.

Rzeczony „symboliczny charakter” noszą cztery najważniejsze obrazy tego rodzaju, w tym „Autoportret w stroju polskiego szlachcica”, który stanowi pierwszą próbę 18-letniego malarza na polu portretowania samego siebie. Jako uczeń krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych namalował się w stroju polskiego szlachcica. Historyczny ubiór (a zapewne współczesna jego wersja wypożyczona od Jana Matejki lub kogoś z jego kręgu) odwołuje do symbolicznego kręgu patriotycznych skojarzeń. Młody żydowski chłopak nakłada przebranie, chcąc wyrazić swoją przynależność do polskiej kultury i historii, nie porzucając przy tym swojej religii i związanego z nią obyczaju. Biała konfederatka z czapliwymi piórami wyraża troskę o zachowanie polskiej tożsamości 10 lat po upadku powstania styczniowego. W podobnym nakryciu głowy przedstawiali się polscy artyści tamtych czasów również zaangażowani w sprawę narodową (m.in. Artur Grottger, „Autoportret w konfederatce”, 1865, Muzeum Narodowe w Krakowie, wypożyczenie długoterminowe z Zamku Królewskiego na Wawelu). Przybywszy do Krakowa, młody Gottlieb przeżył „patriotyczny zryw”, na który cień rzuciły – jak zauważa Maria Milanowska, kuratorka ostatniej wystawy malarza – „powracające konflikty na tle

narodowościowym i wyznaniowym” (Maria Milanowska, Maurycy Gottlieb – w poszukiwaniu tożsamości. Rys biograficzny artysty [w:] Maurycy Gottlieb. W poszukiwaniu tożsamości, katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2014, s. 32). Najważniejszym artystycznym owocem tego zrywu, przypominanym chyba w każdej pozycji bibliograficznej dotyczącej artysty od 1888, jest właśnie „Autoportret w stroju polskiego szlachcica”.

Wyjechawszy z Krakowa do Wiednia i Monachium, zaczął rozwijać swój talent w oparciu o impulsy tamtejszych środowisk artystycznych, nowych mistrzów (choćby Karla von Piloty’ego) oraz wielkich dzieł przeszłości, z którymi się stykał. Szczególnie inspirujące było dlań zetknięcie się z twórczością Rembrandta van Rijna reprezentowanego w zbiorach Pinakoteki w Monachium. Za inspirację dla „Autoportretu w kapeluszu” (ok. 1876, Muzeum Narodowe w Kielcach) uchodzić może młodzieńczy autoportret Rembrandta (1629) z ze zbiorów monachijskich, jak też inne wizerunki własne holenderskiego mistrza licznie reprodukowane w epoce. Odkryty właśnie w XIX stuleciu, związany z Lejdą i Amsterdamem malarz, w czasach Gottlieba stawał się wzorem nowoczesnego artysty ekspresyjnego. „(...) niebywała liczba i różnorodność Rembrandtowskich twarzy utrwaliła w kulturze model artysty zwracającego się ku własnej osobowości, ujawniającego żmudne zmagania z samym sobą – studium duszy i poszukującego dlań adekwatnej formy” (Agnieszka Rosales-Rodriguez, Śladami dawnych mistrzów. Młot Holandii złotego wieku w dziewiętnastowiecznej kulturze artystycznej, Warszawa 2008, s. 182). Rembrandt, mieszkający na terenie amsterdamskiej dzielnicy żydowskiej i podejmujący w swoim dziele tematy żydowskie, mógł się jawić Gottliebowi jako naturalny wzorzec artysty. W „Autoportrecie w kapeluszu”



Maurycy Gottlieb, Autoportret w kapeluszu, ok. 1876, Muzeum Narodowe w Kielcach, źródło: wikimedia commons



Maurycy Gottlieb, Ahaswer, 1876, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: wikimedia commons

Gottlieb jawnie nawiązuje do Rembrandtowskiego paradygmatu wizerunku artysty targanego niepokojami duszy. Posługując się światłocieniową konwencją, malarz odsłania tylko połowę własnej twarzy, budując wokół własnej postaci romantyczny nastrój.

Podobna aura tajemniczości spowija Gottlieba w „Ahaswerze” (1876, Muzeum Narodowe w Krakowie), najszerzej omawianym autoportrecie malarza. „Artysta przedstawił się w obrazie pod niejednoznaczną postacią Ahaswera, króla perskiego, a zarazem mitycznego Żyda – Wiecznego Tułacza” – sumuje Magdalena Wróblewska. „Ahaswerus, biblijny władca Medów i Persów, mąż Estery, zapewnił Żydom wolność i przywileje. Jednak imię to oznacza również obecnego w legendach średniowiecznych od XIII wieku Żyda, który skazany został na wieczną tułaczkę. Według jednej z wersji podania był stróżem Piłata, wedle innej szewcem, który popędzał Chrystusa podczas drogi krzyżowej, na co Chrystus miał odpowiedzieć: ‘Idę, idę, ale ty poczekasz aż do mego powrotu’” (Magdalena Wróblewska, hasło Maurycy Gottlieb, „Ahaswer”, dostęp na: culture.pl). Ten „przeobrażony” obraz historyczny, balansujący na granicy gatunków, stanowi sugestywny dowód tożsamościowych dociekań malarza. Postać tułacza odnosi się tutaj jawnie do własnego losu Gottlieba, który gnany jest po Europie chęcią rozwoju artystycznego, lecz również trudnościami asymilacyjnymi, które stały się jego udziałem w Krakowie. Odwołanie do postaci perskiego króla mówi o konieczności współistnienia różnych kultur i religii bez porzucania tej rodzimej i nakazu asymilacji.

Niezachowany w oryginale, znany z kopii brata artysty Marcina. „Autoportret w stroju beduińskim” (oryginał 1877, kopia Marcina Gottlieba w zbiorach Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie) to inna, orientalna wariacja własnego wizerunku malarza. Gottlieb przedstawia się

jako Arab, nawiązując tym samym do modnej w salonowym malarstwie europejskim tematyki związanej ze światem Orientu. Beduin to przedstawiciel koczowniczych ludów Północnej Afryki i Bliskiego Wschodu. Tak upozowany staje się arabskim tułaczem i wskazuje bliskie, semickie pochodzenie tej grupy ludów. Przebywając w Monachium, w 1877 malarz rozpoczął pracę nad cyklem obrazów do ilustracji poematu dramatycznego „Natan mędrzec” Gottholda Ephraima Lessinga wydanego w 1779. To jeden z najważniejszych tekstów wyrastających z ducha żydowskiego Oświecenia – Haskali. Wielowątkowa historia symbolicznie opowiada o współistnieniu trzech religii monoteistycznych: chrześcijaństwa, judaizmu i islamu. Podobny ekumeniczny duch obecny jest w omówionych wyżej autoportretach Gottlieba i stanowi kulturowy ideał pielęgnowany przez artystę.

Do zespołu czterech wizerunków własnych należy dołączyć karykaturalny rysunek przedstawiający, obok samego malarza, przyjaciół – artystów Walerego Krycińskiego i Zygmunta Papińskiego (1875, miejsca przechowywania nieznane, reprodukowany [w:] Mojżesz Waldman, Maurycy Gottlieb 1856-1878, Kraków 1932, s. 10), przechowany w Musée d’Art et d’Histoire du Judaïsme w Paryżu wizerunek Gottlieba (1879), wokół którego trwają w ostatnich latach dyskusje atrybucyjne oraz dwa kryptoautoportrety w kompozycjach historycznych: „Chrystus nauczający w Kafarnaum” (1878-79, Muzeum Narodowe w Warszawie) oraz „Żydzki modlący się w synagodze podczas Jom Kippur” (1878, Muzeum Sztuki, Tel-Awiv). Stosunkowo skromny objętościowo dorobek autoportretowy Gottlieba, ma jednak szczególne znaczenie na tle jego rozwijającego się przez pięć lat dzieła. Powstające w Krakowie, Wiedniu i Monachium obrazy to sugestywne manifesty własnej orientacji artystycznej oraz zapisy dramatu tożsamościowego młodego, lecz nad wyraz dojrzałego artysty.

4

JÓZEF MEHOFFER

1869-1946

Ogród kwiatowy, około 1930

olej/tektura, 33,8 x 47,2 cm

sygnowany p.d.: 'Józef Mehoffer'

na odwrociu pieczęć wytwórcy materiałów malarskich ISKRA & KARMAŃSKI

estymacja:

250 000 - 350 000 PLN

58 000 - 82 000 EUR

OPINIE:

opinia Elżbiety Charazińskiej z dn. 18 czerwca 2009 roku

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Legendarna Młoda Polska. Malarstwo przełomu XIX i XX wieku z kolekcji rodzinnej, katalog wystawy, Muzeum Podlaskie w Białymstoku, Białystok 2016, poz. 38, s. 55 (il.)

WYSTAWIANY:

Legendarna Młoda Polska. Malarstwo przełomu XIX i XX wieku z kolekcji rodzinnej, Muzeum Narodowe w Gdańsku, 2 czerwca – 10 września 2017

Legendarna Młoda Polska. Malarstwo przełomu XIX i XX wieku z kolekcji rodzinnej, Muzeum Podlaskie w Białymstoku, 4 listopada 2016 – 19 lutego 2017



5

JÓZEF MEHOFFER

1869-1946

“Zmrok w sadzie”, 1909

olej/plótno, 43 x 74,5 cm
sygnowany p.d.: 'Józef Mehoffer'
na krośnie malarskim nalepka wystawowa Towarzystwa Przyjaciół
Sztuk Pięknych w Krakowie, fragmentarycznie zachowana
nalepka Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Krakowie
oraz nalepka z numerem: '55', na odwrociu orzeczenie
Leszka Ludwikowskiego z dn. 19 czerwca 1970 roku

estymacja:

200 000 - 300 000 PLN

47 000 - 70 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

Józef Mehoffer, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie,
czerwiec-lipiec 1935

Wystawa zbiorowa dzieł prof. Józefa Mehoffera, Towarzystwo Zachęty Sztuk
Pięknych w Warszawie, październik-listopad 1913

LITERATURA:

Janina Wiercińska, Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk
Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914, Wrocław [i in.] 1969, s. 230

Józef Mehoffer, katalog wystawy, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych,
Kraków 1935, poz. 144 (jako „Sad o zmroku”)

Wystawa zbiorowa dzieł prof. Józefa Mehoffera, katalog wystawy,

Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 1913, poz. 41





RAJSKIE OGRODY

OGRODOWE PEJZAŻE W DZIELE JÓZEFA MEHOFFERA

Motyw ogrodu w sztuce Młodej Polski urastał do rangi symbolu życia wewnętrznego. Ogrody mroczne, wizyjne i ogrody słoneczne, sielskie stanowiły wewnętrzne światy wyrażające duszę natury, ale i ducha samego twórcy. Józef Mehoffer, po krakowskiej edukacji i doświadczeniu sztuki paryskiej, około 1900 zwrócił się w stronę osobistego stylu malarzkiego naznaczonego duchem secesji i swoiście pojmowaną dekoracyjnością. „Z czasem ważne miejsce w twórczości Mehoffera zyskały pejzaże: bukoliczne, rozpostarte w słonecznej ciszy sady, ogrody i pola. Wiele z nich powstało przed 1917 w jego posiadłości w Jankówce oraz w okresie międzywojnia, podczas wakacyjnych pobytów artysty w zaprzyjaźnionych ziemskich majątkach, m.in. Popielów czy Mycielskich” (Anna Zeńczak, Joanna Wapiennik-Kossowicz, Józef Mehoffer, Olszanica 2006, s. 8).

Osobowość artystyczna Mehoffera, ukształtowana pod wpływem secesji i postulatu przemiany życia poprzez sztukę, znalazła swoją manifestację w projekcie ogrodu malarza stworzonego przez artystę w Jankówce koło Wieliczki. Dworek, w którym Mehoffer mieszkał od 1907 do końca trzeciej dekady XX wieku, stanowił rodzaj idealnej rezydencji. Artysta zaprojektował ogród obliczony na malarzskość efektów krajobrazowych. W Jankówce powstał ogród kwiatowy, ale też park z usypanymi tarasami opadającymi ku pobliskiej rzece. Z owego rajskiego ogrodu pochodzą najznakomitsze kreacje pejzażowe artysty, np. obraz „Czerwona parasolka” (1917, Muzeum Narodowe w Krakowie). U źródeł serii ogrodowych płócien artysty leży emblematyczny „Dziwny ogród” (1903, Muzeum Narodowe w Warszawie) przedstawiający rodzinę malarza podczas wakacyjnego pobytu w Siedlcu.

Podobnie jak w warszawskim obrazie, w prezentowanej kompozycji „Zmrok w sadzie” malarz przedstawił analogiczną przestrzeń sadu. Zmienił się jednak nastrój: artysta wybrał skrajną, „stimmungową” porę dnia, osiągając symbolistyczny nastrój bliski kompozycjom Władysława Podkowińskiego i Józefa Pankiewicza z lat 90. XIX wieku. Syntetycznie ujęte partie murawy i nieba poprzecinane są rozwichrzonymi koronami drzew owocowych. Symboliczną aurę krajobrazu potęguje światło i paleta barwna: zgaszone, jakby matowe. Artysta ożywił scenę, umieszczając w niej postaci czarnego kota, który przywołuje na myśl podobne zwierzę z plakatu Théophile’a Steinlena wykonanego dla paryskiego kabaretu „Le Chat Noir”.

Wykonany około 1930 „Ogród kwiatowy” nosi odmienny charakter. Jest słoneczny, afirmatywny, posiada bogatą paletę barwną. Elżbieta Charazińska łączy prezentowany obraz z dwoma innymi kompozycjami malarza: „Zwarzonym ogrodem” wykonanym w majątku Popielów w Wójczy (1929, Muzeum Narodowe w Krakowie) oraz innym „Ogrodem kwiatowym” (1930, kolekcja prywatna). Mehoffer pewne partie maluje cienko rozprowadzaną farbą, inne, jak kulisy drzew, są wykonane szerokimi pociągnięciami. Barwne akcenty stanowią główki kwiatów nałożone gęstą farbą. Obecny w obrazie wibrujący rytm, osiągnięty przez zmienny dukt pędzla w polaci roślinności, koresponduje z parabolicznymi liniami wykreślającymi kwiatową rabatę, ścieżkę i sadzawkę. Obydwa prezentowane dzieła, „Zmrok w sadzie” i „Ogród kwiatowy”, to najwyższej próby pejzaże Mehoffera z dwóch różnych okresów twórczości malarza.



6

JÓZEF BRANDT

1841 1915

Pochód z łupami - powrót z wyprawy wiedeńskiej, około 1883-84

olej/plótno, 72 x 112 cm

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

na odwrociu papierowa nalepka aukcyjna oraz nalepka depozytowa Muzeum Narodowego w Warszawie

estymacja:

2 200 000 - 3 000 000 PLN

513 000 - 699 000 EUR

HISTORYCZNE TYTUŁY:

Der Polen Rückkehr von Wien, Jeńcy tureccy po bitwie pod Wiedniem r. 1683, Odwrót spod Wiednia, Pochód lisowczyków, Powrót Sobieskiego spod Wiednia, Powrót spod Wiednia, Powrót z łupami, Powrót z Wiednia, Powrót z wyprawy wiedeńskiej, Rückkehr polnischer Hilfstruppen von Wien 1683, Rückkehr von der Belagerung Wien's, Zwycięzcy z łupami









POCHODZENIE:

sprzedaż w Muzeum im. Mielżyńskich w Poznaniu, 1918
kolekcja Zbigniewa Rosińskiego, Poznań
depozyt w Muzeum Narodowym w Poznaniu 1920-1928
Salon Sztuk „Skarbiec”, Warszawa, 1941
zbiory inż. Wołkowicza, Warszawa
kolekcja prywatna
dom aukcyjny Agra-Art (sprzedaż prywatna 2005)
depozyt w Muzeum Narodowym w Warszawie, 2006-2009
(eksponowany w Galerii Sztuki Polskiej)
dom aukcyjny Agra-Art, grudzień 2009
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
Orientalism in Polish Art, Pera Müzesi, Stambuł,
23 października 2014 – 18 stycznia 2015
Orientalizm w malarstwie, rysunku i grafice w Polsce w XIX i 1.
połowie XX wieku, Muzeum Narodowe w Warszawie,
17 października – 21 grudnia 2008, Muzeum Narodowe w Szczecinie,
30 stycznia – 26 kwietnia 2009
Sale Redutowe Teatr Wielkiego w Warszawie, 1919
Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Poznaniu, 1918
Muzeum im. Mielżyńskich w Poznaniu, 1918
Pałac Działyńskich, Poznań 1885
Kunstverein, Wiedeń, 1884-1885
Posener Kunstverein, Poznań, 1884
Kunstverein, Drezno, 1884

LITERATURA:

Józef Brandt 1841-1915, redakcja naukowa Ewa Micke-Broniarek,
katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2018,
nr kat. I.155
Ewa Micke-Broniarek, Tematy rodzajowe w malarstwie Józefa Brandta
/ Genre themes in Józef Brandt's painting, w: Józef Brandt (1841-1915).
Między Monachium a Orońskiem / Between Munich and Orońsko, red.
Monika Bartoszek, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku,
20 czerwca – 25 października 2015, Orońsko 2015, s. 18, 19, 21 (il.), 113 (il.)
Orientalism in Polish Art, katalog wystawy, Pera Müzesi,
23 października 2014 – 18 stycznia 2015, Istanbul 2014, s. 63, 132 (il.)
1000 arcydzieł malarstwa polskiego, b.d. 2008, s. 242 (il.)
Orientalizm w malarstwie, rysunku i grafice w Polsce w XIX i 1.
połowie XX wieku, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie,
17 października – 21 grudnia 2008, Muzeum Narodowe w Szczecinie,
30 stycznia – 26 kwietnia 2009, Warszawa 2008, s. 33, 112, nr kat.
i il. 28
Irena Olchowska-Schmidt, Pochody i powroty motyw drogi
na obrazach Józefa Brandta, w: Malarze polscy w Monachium.
Materiały z sesji naukowej, red. Zbigniew Pałynowicz, Eliza
Ptaszyńska, Suwałki 2007, s. 144
Katarzyna Dziadek, Orientalizm w twórczości Walerego
Przyborowskiego i Józefa Brandta, w: Walery Przyborowski i Józef
Brandt, red. Krzysztof Stępnik, Monika Gabryś, Lublin 2007, s. 204
Anna Bernat, Józef Brandt (1841-1915), Warszawa 2007, s. 63
Adrianna Adamek-Świechowska, Józefa Brandta i Walerego

Przyborowskiego powroty do przeszłości..., w: Walery Przyborowski
i Józef Brandt, red. Krzysztof Stępnik, Monika Gabryś, Lublin 2007,
s. 191

Ewa Micke-Broniarek, Józef Brandt, Wrocław 2005, s. 53, 54 (il.)
Hans Peter Bühler, Józef Brandt, Alfred Wierusz-Kowalski i inni.
Polska szkoła monachijska, Warszawa 1998, s. 106
Irena Olchowska-Schmidt, Józef Brandt, Kraków 1996, s. 65 (il.)
Hans Peter Bühler, Jäger Kosaken und polnische Reiter. Josef
von Brandt, Alfred von Wierusz-Kowalski, Franz Roubad und der
Münchner Polen Kreis, Hildesheim-Zürich-New York 1993, s. 112
Marek Kwiatkowski, Polscy malarze koni, Warszawa 1991, s. 49
Andrzej Ryszkiewicz, Handel dziełami sztuki w okupowanej
Warszawie 1939-1944, w: Kryzysy w sztuce. Materiały Sesji
Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Lublin, grudzień 1985,
Warszawa 1988, s. 233
Teresa Sowińska, Józef Brandt, Warszawa 1976, s. 31 (il.), 34-35
Tadeusz Dobrowolski, Malarstwo polskie ostatnich dwustu lat,
Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1976, s. 61 (il.), 79
Wanda Czernic-Żalińska, Salon Sztuki „Skarbiec” w Warszawie.
Kalendarz działalności w latach 1940-1950, „Rocznik Muzeum
Narodowego w Warszawie” 1966, t. 10, s. 481, 483
Tadeusz Dobrowolski, Nowoczesne malarstwo polskie, t. 2, Wrocław-
Kraków 1960, s. 67, il. 31
Bogdan Zakrzewski, Sienkiewicz i Brandt, maszynopis, praca
doktorska, 1947, Biblioteka Uniwersytecka w Poznaniu, sygnatura
999771, s. 95
Feliks Kopera, Malarstwo w Polsce XIX i XX wieku, Kraków 1929, tabl. 54
Marian Gumowski, Muzeum Wielkopolskie w Poznaniu. Wybór i opis
celniejszych zabytków oraz wybitniejszych dzieł sztuki współczesnej,
Kraków 1924, s. 26, nr kat. i il. 169
Katalog doborowych dzieł malarstwa polskiego wystawionych na rzecz
Polskiego Białego Krzyża w Warszawie w Salach Redutowych Teatru
Wielkiego, Warszawa 1919, nr kat. i il. 69
Katalog doborowych dzieł malarstwa polskiego ku uczczeniu pamięci
Józefa Brandta i A. Wierusz-Kowalskiego, Muzeum im. Mielżyńskich,
Poznań 1918, nr kat. 9
Adam Ballenstedt, Wystawa klasyków w Muzeum im. Mielżyńskich,
„Kurier Poznański” 1918, nr 12, s. nlb. 5
Katalog doborowych dzieł malarstwa polskiego wystawionych
pod protektoratem Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Poznaniu,
Poznań 1918, nr kat. i il. 69
„Tygodnik Ilustrowany” 1907, nr 36, s. 726-727 (il.), 738, nr 127, s. 364
E. A. Fleischmann's Hof-Kunsthandlung München, Jubiläums-Schrift,
München 1896, s. 10
Friedrich von Boetticher, Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts.
Beitrag zur Kunstgeschichte, t. 1, Dresden 1895, s. 130, nr 37
„Tygodnik Ilustrowany” 1885, nr 105, s. 15, nr 121, s. 271
„Kurier Lwowski” 1885, nr 342, s. 6
„Kłosy” 1885, nr 1020, s. 43
Emmerich Ranzoni, Kunstblatt. Malerei, „Neue Freie Presse” 1884,
nr 7298, s. 4
„Neue Freie Presse” 1884, nr 7281, s. 6

ARCHIWALIA:

Inwentarz depozytów Muzeum Wielkopolskiego. Depozyt Rosińskiego,
Archiwum Muzeum Narodowego w Poznaniu, sygn. MNP A,
rkps, k. 28, poz. 4

ORIENTALIZM I SPRAWA POLSKA

Różnobarwne korowody hajduków, Tatarów i Kozaków, handlarze perscy oferujący na targach tkane złotem tkaniny, szerokie pustynne stepy, lśniące tureckie szable, arabskie rumaki... Oto repertuar malarstwa Józefa Brandta. Repertuar, który elektryzował publiczność w Monachium i Wiedniu, zapewnił artyście wielki finansowy sukces, a przy okazji patriotycznie nastawiał krytyków piszących do krakowskich i warszawskich gazet.

Kwestia orientalizmu, czy „tematyki wschodniej” obecnej w sztuce Brandta od wielu dziesięcioleci jest przedmiotem fascynacji, badań i sporów. Przy okazji niedawnej wystawy artysty w Muzeum Narodowym w Warszawie i wydania monumentalnego catalogue raisonné, Irena Olchowska-Schmidt poświęciła tym problemom obszerny esej. „Wschodniość” sztuki Brandta interpretowała jako nieświadomą „stronę jego osobowości” i „antidotum na niemiecką krew płynącą w jego żyłach”. W zainteresowaniu orientalizmem widziała z kolei „postawę romantyczną, uczuciową i religijną” i „wyraz raczej skłonności, niż zamierzenie”. Konstatawała: „w najgłębszych zakamarkach swej duszy był Brandt poetą stepowym”. Podkreślić należy jednak, że oprócz tej parapsychologicznej interpretacji możliwa jest inna, bardziej przyziemna wykładnia. Orientalizm Brandta nie musiał być bowiem tylko wyrazem duchowych niepokojów fin de siècle’u i wewnętrznego konfliktu artysty rozdartego między Monachium a Warszawą. Mógł być także świadomie budowaną strategią i polityką artystyczną.

Zacznijmy jednak od rudymentów. Brandt po raz pierwszy zetknął się z obrazami podejmującymi tematykę Orientu podczas swojego pobytu w Paryżu w latach 1858-60 (kiedy przybył do miasta światła miał zaledwie siedemnaście lat). Oglądał zapewne święjące tryumfy obrazy Horace Verneta przedstawiające napoleońską epopeję w Egipcie, być może także wschodnie kompozycje Delacroix (słynną „Śmierć Sardanapala” wystawiono w Paryżu stosunkowo niedawno, bo w 1846). Wbrew pokutującej w literaturze legendzie, mało prawdopodobne, aby młody Brandt zachłysnął się orientalizmem Jean-Léon Gérôme’a - ten w okresie pobytu polskiego malarza we Francji fascynował się bowiem raczej Grecją niż Persją. Uzbrojony w bagaż wizualnych doświadczeń Brandt podjął własne próby artystyczne. Po powrocie z Paryża wystawił w Warszawie „Powrót Tatarów” po bitwie pod Tychinem (1862). Okres krzepnięcia jego wschodnich pasji przypadł jednak dopiero na okres monachijski. Po przybyciu na Izarę młody Brandt uczył się u Theodora Horschelta, malarza zafascynowanego Algierią i Kaukazem. Wiadomo, że to właśnie on udostępnił polskiemu artyście swój bogaty zbiór orientalnych strojów, szabel i łuków i zachęcał do ich studiowania. Brandt podejmuje kolejne próby ożenku orientalnych motywów i kostiumów z tematyką polską. Maluje powroty z wyprawy wiedeńskiej (1865, 1867, kolekcja prywatna, Muzeum Sztuki, Łódź). Rozpoczyna pracę nad monumentalną (ponad 3 metry szerokości) „Bitwą pod Wiedniem” (1873, Muzeum Wojska Polskiego). Po śmierci swojego nauczyciela, Horschelta, Brandt postanawia bardzo poważnie i całkiem dosłownie zainwestować w Orient. Kupuje od wdowy po Horschelcie duże ilości wschodnich tkanin i pojedyncze meble. To właśnie te zakupy w kolejnych latach stanowią będą podstawę dekoracji i wyposażenia jego własnego atelier. Osiągnąwszy trzydzieści lat, Brandt wyrusza w studyjną podróż na Ukrainę. Tworzy liczne szkice, zbiera fotografie. Zebrany materiał pozwala mu w kolejnych latach tworzyć różnorodne kompozycje kozackie i tatarskie, niekiedy okraszone tytułami sugerującymi związek z historią narodową.

Nie wdając się w dywagacje, czy za orientalizmem Brandta stał wewnętrzny konflikt między jego wschodnią i zachodnią tożsamością, podkreślić należy, że przyjęta strategia przyniosła artyście spektakularny sukces - zarówno symboliczny, jak i finansowy. Wschodnie sceny Brandta przyjmowano w Polsce podobnie jak powieści Sienkiewicza (który to zresztą Brandta ubóstwiał) z zadowoleniem i resentymentem. Na wystawach w Paryżu, Berlinie i Wiedniu brantowscy Kozacy myleni byli co prawda z Persami, ale przyciągali uwagę krytyków. Przede wszystkim jednak przyciągali klientelę: zarówno publiczne instytucje, jak i pojedynczych kolekcjonerów. To właśnie dzięki swoim scenom wschodnim Brandt jeszcze przed czterdziestką osiągnął status gwiazdy i jednego z najlepiej sprzedających się polskich malarzy.



Portret Józefa Brandta, około 1875, Zakład Fotograficzny Karoli i Pusch, Biblioteka Narodowa w Warszawie, źródło: biblioteka POLONA



GENERAŁ BRANDT

Chociaż wiekiem podeszły
W życiu jeszcze żwawy.
Podpisuje się zawsze
Pan Józef z Warszawy

[tekst ulotki zgadywanki z jednego z balów monachijskich; lata 90. XIX wieku]

Życiu Brandta poświęcono kilka sążnistych opracowań, jego prace prezentowano na kilku monograficznych wystawach, opublikowano katalogi, albumy, popularnonaukowe książki... Biografię artysty znamy na wylot, a jego sztuka zajmuje czołowe miejsce w polskim i europejskim kanonie przełomu XIX i XX wieku. Mimo to Brandt zdaje się umykać próbom wtłoczeniu w schemat biograficznej noty. Jego życie i spektakularna kariera nie dają się zamknąć w modelu „urodził się – kształcił – tworzył – zmarł”. Wyliczenie nauczycieli Brandta nie wyjaśnia stylistycznego aspektu jego sztuki.

Wymienienie obrazów będących „kamieniami milowymi” jego twórczości nie pozwala ułożyć jej w logiczną całość. Analiza życia rodzinnego nie wyjaśnia, jakim był człowiekiem. Czy Brandt był wychuchanym i wypieszczonym paniczkiem z dobrego domu? Pracowitym chłopakiem z prowincjonalnego kraju, który własną pracą zrobił karierę w jednej z największych metropolii Europy? Osobą serdeczną i koleżeńską, czy megalomanem, który obsesyjnie dążył do zdobycia pozycji lidera (nie bez przyczyny monachijscy koleździ widzieli w nim „generała”)?

Dla porządku przypomnijmy podstawowe fakty: Brandt pochodził z dobrze sytuowanej, spolonizowanej rodziny inteligentkiej. Urodził się na Lubelszczyźnie, dorastał (osierocony przez ojca) w Warszawie. Pod wpływem krewnych rozpoczął studia inżynierskie w Paryżu, ale poznawszy Juliusza Kossaka, szybko zmienił zamiar. Jako dwudziestolatek debiutował w warszawskiej Zachęcie. W 1862 roku zapisał się na studia w Monachium, gdzie wystawiał wielkoformatowe obrazy batalistyczne. Już jako student zdobywał pierwsze nagrody. Zawiązywał przyjaźnie wśród emigrantów z Polski. W latach 70. XIX wieku dysponował przyzwoitymi dochodami, otworzył



obszerną i elegancką pracownię. Nawiązał w tym czasie kontakty z dworem bawarskim, które w kolejnej dekadzie zaowocowały tytułami, orderami i medalami. W 1877 ożenił się z Polką i zaczął dzielić życie między Monachium a Orońsko. Aż do śmierci w 1915 cieszył się niestabnącą przychylnością publiczności i środowiska artystycznego. Krytyka pisała o nim często w tonie patriotycznej dumy, jako o Polaku, który odwołując się do lokalnej przeszłości, zrobił karierę w wielkim świecie.

Rysą na patriotycznym wizerunku Brandta pozostał brak powstańczej karty z 1863. Innych razić mogła z kolei „książęcość” artysty i bliskie obcowanie z rodziną królewską (regent Bawarii był nawet ojcem chrzestnym córki Brandta). Nie ulegał też wątpliwości brak entuzjazmu Brandta wobec polskich instytucji artystycznych (w 1891 odrzucił propozycję kierowania Akademią Sztuk Pięknych w Krakowie). Wreszcie: nie bez przyczyny sygnował swoje obrazy, dodając do nazwiska pisaną po polsku wzmiankę „z Warszawy”... Jeśli wziąć pod uwagę, że jego obrazy kupowano głównie w Niemczech, Francji i Stanach, „polska” sygnatura wydaje się rodzajem manifestu. Czy jego polskie sygnatury, stawiane na obrazach nieprzeznaczonych dla polskiej publiczności, były ukłonem w stronę ziomków, którzy mogli oglądać prace w pracowni

Brandta przed wystawieniem na sprzedaż? Czy były może efektem strategii, zabezpieczeniem przed oskarżeniami o zbyt duże zarobki, zbyt kosmopolityczną karierę? Jakże docinki skłoniły Brandta do podkreślania na każdym kroku, że jest Polakiem?

Być może klucza do zrozumienia sytuacji Brandta w Monachium należy szukać nie tylko w jego polskim kręgu i w znajomościach zawiązanych wśród książąt bawarskich. Te zapewniały mu co prawda społeczną pozycję, ale kapitał ekonomiczny artysta zdobywał gdzie indziej. Tylko nieliczne prace znajdowały nabywców na oficjalnych wystawach Kunstverein. Tylko kilku kolekcjonerów kupowało bezpośrednio od artysty. Właściwymi kanałami sprzedaży obrazów Brandta były za to renomowane galerie: w Monachium były to Galerie Wimmer i, po 1902, Galerie Heinemann. W Paryżu Brandta wystawiała Galerie Georges Petit. Wszystkie trzy zaliczały się do grona najważniejszych graczy rynku sztuki tamtych czasów. Do ich klientów należały koronowane głowy, przedsiębiorcy, politycy, amerykańscy przemysłowcy. Wszystkie trzy posiadały dalekosiężne stosunki międzynarodowe i doskonałą reputację. Wszystkie trzy słynęły z wyławiania nowych talentów (Georges Petit jako jeden z pierwszych sprzedawał Moneta i impresjonistów). Przede wszystkim zapewniały jednak artystom godne zarobki.









7

JÓZEF BRANDT

1841 1915

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

olej/plótno, 95 x 169 cm

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

na odwrociu trudno czytelna czerwona pieczęć

estymacja:

2 500 000 - 3 500 000 PLN

583 000 - 816 000 EUR

HISTORYCZNE TYTUŁY:

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

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

Józef Brandt w liście do Walerego Eljasza, 26 listopada 1867









POCHODZENIE:

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

WYSTAWIANY:

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

ARCHIWALIA:

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





MŁODY JÓZEF BRANDT „BADANIA TERENOWE” MALARZA

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

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

Brandt zacieśnił relacje z Kossakiem, który również przebywał we Francji. Na początku lat 60. XIX wieku uczył się w pracowni Léona Cognieta. W 1860 lub 1861 roku odbył pierwszą podróż z Kossakiem na Ukrainę, której pejzaż i obyczaj staną 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 naukę w Antikenklasse, kontynuował w pracowni Franza Adama – znanego malarza batalisty. W tym okresie zaczął sukcesywnie powiększać swój zbiór pamiątek historycznych, które staną się nieodzowną pomocą w jego warsztacie. Artysta zaprzyjaźnił się z Walerym Eljaszem – krakowskim malarzem, eksploratorem Tatr. Brandt zaczyna wystawiać swoje dzieła, dokonuje pierwszych ich sprzedaży, zostaje członkiem prestiżowego Kunstvereinu w Monachium.

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

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

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



W liście do przyjaciela malarza Walerego Eljasza Brandt pisał: „Robię obecnie obraz rodzajowy z okolic, gdzie całe lato przepędziłem, bardzo malownicze kostiumy i temat do tego mnie zniewoliły”. Powyżej: Józef Brandt, List do Walerego Eljasza Radzikowskiego, z kopertą; Monachium; 26.11.1867; Muzeum Narodowe w Warszawie, rkps 759/25 MNW, dzięki uprzejmości Muzeum Narodowego w Warszawie



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







8

WANDALIN STRZAŁECKI

1855-1917

“Wesele polskie”, 1881

olej/plótno, 70,5 x 120,5 cm

sygnowany, datowany i opisany p.d.:

‘WANDALIN Strzałeckki | 1881 r w MONACHIUM’

opisany na odwrociu: ‘Malowany | przez Stryja | Wandalina | a Ofiarowany | wnucze | Maryi ze Strzałec | kich Krysińskiej | przez dziadków | Strzałeckich’, na krośnie malarskim nalepka wystawowa Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku, nalepka z numerem: ‘219’, nalepka własnościowa opisana po angielsku, nalepka paryskiego zakładu: ‘CH. POTTIER | EMBALLEUR | 14, Rue Gaillon PARIS’ oraz opisany numerem: ‘A/376 | 208’

estymacja:

180 000 - 250 000 PLN

42 000 - 58 000 EUR

POCHODZENIE:

własność Antoniego i Marii Strzałeckich, rodziców artysty, Warszawa
zbiory Marii ze Strzałeckich Krysińskiej (1871-1918)
kolekcja prywatna, Nowy Jork

WYSTAWIANY:

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. 36, il. 52 (jako
„Polish Wedding”)





Wandalin Strzalecki jako jeden z licznych polskich artystów żyjących i tworzących na przełomie XIX i XX wieku kształcił się w szkole monachijskiej. Malarstwo Strzaleckiego ściśle związane jest z ogólnymi tendencjami panującymi w środowisku polskim w Monachium u schyłku XIX w. Pochodził ze znanej rodziny artystów warszawskich - malarzami byli jego ojciec i dwaj bracia. Studiował początkowo u Wojciecha Gersona w Warszawskiej Klasie Rysunkowej, następnie w akademiach w Petersburgu (do 1879) i akademii monachijskiej (w latach 1880-82). Wspólnie z bratem Janem Michałem wykonywał polichromie i obrazy do Kaplicy Matki Boskiej na Jasnej Górze, kościołów w Krasnem i Przesmykach. Ciężka choroba umysłowa wyłączyła go z czynnego życia - od 1885 aż do śmierci przebywał w Zakładzie Jana Bożego w Warszawie. Malował portrety, sceny rodzajowe i historyczne często oparte na motywach literackich. Wykonywał kopie dzieł znanych mistrzów, zajmował się konserwacją, a także twórczością literacką. Od 1885 na skutek choroby psychicznej przebywał w warszawskim zakładzie im. Jana Bożego.

Obecność twórczości Wandalina Strzaleckiego jest na rynku sztuki niezwykle rzadka. Prezentowana w katalogu praca swoją wartość dokumentuje również imponującym wymiarem, wiernością konwencji malarstwa w typie monachijskim, polskim tematem oraz proveniencję. Istotnym jest wspomnieć, że „Wesele polskie” Strzaleckiego posiada doskonałą historię pochodzenia. Jak głosi nalepka na odwrocie płótna, obraz był: „Malowany | przez Stryja | Wandalina | a Ofiarowany | wnuczce | Maryi ze Strzałec | kich Krysińskiej | przez dziadków | Strzaleckich”. Następnie dzieło trafiło do prywatnej kolekcji w Stanach Zjednoczonych, czego dowodem jest nalepka wystawowa z Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku, (nalepka wystawowa obrazu z numerem 219). „Wesele polskie” eksponowane było na wystawie „Nineteenth Century Polish Paintings. A Loan Exhibition” w 1944 we wspomnianym Metropolitan Museum of Art.

„Wesele polskie” to najlepszy rodzaj reprezentacji malarskiej nawiązującej do silnego w II połowie XIX wieku nurtu romantycznego wyrażającego się w tematyce rodzajowo-historycznej. Wandalin Strzalecki jawi się jako jeden z ciekawszych przedstawicieli tzw. malarstwa monachijskiego. Świadomie biorąc udział w życiu artystycznym tego ośrodka akademickiego, pracował nad odrębną tematyką, lecz ściśle związaną z Polską. Obrazy Strzaleckiego to nastrojowość obudowana realizmem historycznym.



FELIKS PĘCZARSKI

1804-1862

“Spekulanci”, 1844

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

estymacja:

100 000 - 150 000 PLN

23 000 - 35 000 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Sloan’s, Stany Zjednoczone, listopad 2001
kolekcja prywatna, Nowy Jork

WYSTAWIANY:

Wystawa Sztuk Pięknych, Szkoła Sztuk Pięknych w Warszawie, 1845

LITERATURA:

Agnieszka Świętosławska, Obrazy codzienności. Polskie malarstwo rodzajowe I połowy XIX wieku, Warszawa-Toruń 2015, s. 292-293, s. 294, il. 101
Agnieszka Świętosławska, Szpetne twarze, szpetne dusze. O wpływach teorii fizjonomicznych na malarstwo Feliksa Pęczarskiego, w: Szpetne w sztukach pięknych. Brzydota, deformacja i ekspresja w sztuce nowoczesnej, red. Małgorzata Geron, Jerzy Malinowski, Kraków 2011, s. 41-42
Stefan Kozakiewicz, Warszawskie wystawy sztuk pięknych w latach 1819-1845, Wrocław 1952, s. 282, 315
Narcyza Żmichowska, Listy Narcyzy Żmichowskiej do rodziny i przyjaciół, t. III, Kraków 1906, s. 198
J. Kg [Kenig], Wystawa sztuk pięknych, „Gazeta Warszawska” 1845, nr 191 (środa 23 lipca) s. 3
Spis dzieł sztuk pięknych na wystawę publiczną w Warszawie w roku 1845 dostawionych, Warszawa 1845, s. 9, poz. 25 („Spekulanci”)





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



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

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

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

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

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

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

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

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



XIX A3
1845

SPIS DZIEŁ SZTUK PIĘKNYCH

NA
WYSTAWĘ PUBLICZNA

W WARSZAWIE

W ROKU 1845

DOSTAWIŁYCIER.

Cena 10 kop.



WARSZAWA.

W Drukarni Stanisława Strąbskiego.

1845.

18. Antoni Ziemiecki,

w Warszawie przy ulicy Miodowej Nr. 495.

22. Jan Sobieski w bitwie pod Chocimem, oryginał.
(Patrz niżej Nr. 40.)

19. Tadeusz Brodowski,

w Paryżu.

23. Czerkas unoszący swojego wodza, w małym formacie, oryginał.



Obrazy Rodzajowe.

20. Felix Pęczarski,

w Warszawie.

24. Kolumb na okręcie w czasie spisku.
25. Kolumb stawiający jajko.
26. Szulery przy świecy.
27. Amatorowie herbaty i kuryera.
28. Lichwiarz przy świecy przyglądający się złotu.
29. Spekulanci (*wszystkie w pół figurach w naturalnej wielkości*), oryginały.

21. Józef Polkowski,

w Warszawie przy ulicy Krakowskie-Przedm. Nr. 410.

30. Wesele żydowskie z tańcem, w małym formacie; grupy z kilkudziesiąt osób złożone, oryginał.
(Patrz niżej Nr. 28, 36).

10

WŁADYSŁAW CZACHÓRSKI

1850-1911

Damy z klejnotami, lata 90. XIX w.

olej/ płótno, 92 x 127 cm

sygnowany l.d.: 'Czachórski'

na odwrociu stempel: 'NACHLASS | Professor | W. von Czachorski'
oraz papierowe nalepki z numerami: 'A 6932' oraz '213'

estymacja:

1 600 000 - 2 500 000 PLN

373 000 - 583 000 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artyście

dom aukcyjny Dorotheum, Wiedeń, listopad 2005

kolekcja prywatna, Nowy Jork

LITERATURA:

fotografia przedstawiająca dzieło („Trzy kobiety oglądające biżuterię”), przed 1939, Biblioteka Narodowa w Warszawie, nr sygn. F.13121/IVA

Władysław Czachórski, Klejnoty, grafika na podstawie kompozycji malarskiej, M. Weber, Monachium











CZACHÓRSKI I ELDORADO MĘSKIEJ WYOBRAŹNI

Władysław Czachórski: malarz pięknych młodych kobiet, którego biografia wolna jest nie tylko od małżeństwa, ale choćby poważniejszego romansu. Swego czasu najgłośniejszy polski artysta w Monachium, który jak ognia unikał tematyki patriotycznej. Cudowne dziecko i samorodny talent, który malował niewiele, a nad obrazami pracował miesiącami. Oskarżany o komercjalizację sztuki „przedsiębiorca artystyczny”, który w listach do przyjaciół przyznawał się, że kiedy znajduje się sam w swojej pracowni, recytuje monologi Hamleta. Człowiek pełen sprzeczności i paradoksów.

Czachórski urodził się w 1850 w Lublinie. Jego ojciec był nauczycielem muzyki i początkowo kształcił syna na pianistę. Kiedy dały o sobie znać artystyczne talenty Władzia, rodzina nie stawiała oporów i szybko ulokowano go w warszawskiej stacji Rafała Hadziewiczza, profesora Szkoły Sztuk Pięknych. Przez klasę rysunkową Czachórski przeszedł w ekspresowym tempie i już jako osiemnastolatek wyjechał do Akademii w Dreźnie. Po roku zapisał się do słynnej Akademii w Monachium, gdzie studiował m.in. w klasie Piloty'ego i młodego Alexandra Wagnera. Zapisał się także na kursy malowania z natury (Naturklasse). Związany był blisko z kolonią polską (której nieformalnym liderem był o dekadę od Czachórskiego starszy Brandt). W 1875 przedstawił pracę dyplomową: „Aktorzy przed Hamletem” (kolekcja prywatna, depozyt w MNW), którą cztery lata później nagrodzono złotym medalem na Światowej Wystawie Sztuki w Monachium. Hamlet pokonał m.in. obrazy Chelmońskiego, Brandta, Siemiradzkiego... Wtedy o młodego Czachórskiego upomniała się warszawska scena artystyczna. Gracjan Unger zwrócił się do artysty z projektem wystawienia „Hamleta” w jego Salonie (wystawę widział m.in. Sienkiewicz, który rychło stał się wielkim entuzjastą talentu Czachórskiego). Na fali sukcesu artysta zdecydował się powrócić do Monachium i otworzyć własną pracownię. Na Lubelszczyźnie i w Warszawie był jednak regularnie, niekiedy spędzając w rodzinnym majątku po kilka miesięcy. Balansował zręcznie między polskim a niemieckimi salonami. W Monachium portretował przejeżdżających przez miasto polskich arystokratów (m.in. Potockich), ale nie zamykał też drzwi przed księciem regentem, Luitpoldem Wittelsbachem. Święta rok rocznie spędzał z rodziną Brandtów. Fama głosiła jednak, że częściej niż w towarzystwie polskiej kolonii artystycznej można go było spotkać w eleganckich restauracjach.

Malował przede wszystkim naturalistyczne, niemal fotograficzne wizerunki kobiet. Bohaterkami jego sztuki były „wydekoltowane, wysznurowane damy o wielkiej gracji” i „zaczarowane księżniczki w atlasowych szatach”. Krytycy twierdzili, że malarski świat Czachórskiego był „wymarzonem Eldorado szczęśliwości, bez troski, wiecznej pogody, ciągłego uśmiechu i wytworności”. Czachórski w swoich listach dał nieco inny obraz swojej sztuki i często pisał o obrazach w sposób bardzo prozaiczny („maluję stanik i szukam dobrej sylwetki do sukni”). Często uciekał od tematyki stricte rodzajowej. Zdarzało mu się tworzyć rozbudowane kompozycje o tematyce obyczajowej, a nawet sceny religijne. Mimo przychylności krytyków i rozlicznych nagród początkowo nie odniósł wielkiego finansowego sukcesu: często wyróżniany obraz „Czy chcesz różę?” zmuszony był sprzedać we Lwowie w 1880 za 600 reńskich („mało, ale i to coś znaczy”). Przełom nastąpił kilka lat później. W 1885 za „Ślubny wianek” zapłacono Czachórskiemu 3 000 marek. W 1896 za „Dagę z różą” otrzymał 15 000.

Obrazy Czachórskiego nabywali ówczesnie nie tylko polscy i niemieccy kolekcjonerzy, ale niemal cała Europa. Warto odnotować, że w 1890 niejaki Saley z Londynu kupił kompozycję pt. „Oglądanie klejnotów”. W 1896 obraz zatytułowany „Klejnoty” posiadał z kolei berliński kolekcjoner nazwiskiem Schulte. Być może któraś z tych prac jest tożsama z prezentowanym tu obrazem?

PUDER W WIEKU WĘGLA I PARY

Rokoko i kultura artystyczna epoki Madame de Pompadour były dla wielu XIX-wiecznych akademików niechcianym dziedzictwem i negatywnym punktem odniesienia. Sztuce ancien regime'u zarzucano zbytne lubowanie się w luksusie, lekkości, zabawie, radosnych, pastelowych barwach. Zarzucano jej, że pogrążona jest w hedonizmie, życiu nieheroicznym, nierepublikańskim i niedającym się wtłoczyć w schemat sztuki służącej ideałom romantyzmu i pozytywizmu. W renomowanych akademiach adeptom malarstwa przedstawiano rokoko jako sztukę zbyt miękką i zbyt „kobiecą”. Mistrzów pokroju Watteau, Bouchera, Fragonarda, na długie lata odłożono do lamusa i tylko z rzadka wystawiano w publicznych muzeach. Przełom nastąpił dopiero w II połowie wieku, kiedy rokoko przypomniało o sobie Europie i tryumfalnie wróciło na salony. Tym razem zamiast widma gilotyny majaczyła wokół niego dekadentka poetyka fin de siècle'u.

Jednym z impulsów do powrotu rokoka był głośny w całej Europie esej braci de Goncourt (pisarzy uważanych ówczesnie za kontrowersyjnych i obrazoburczych). Opublikowany przez nich w 1859 obszerny tekst był poetycką apologią wyrafinowania sztuki rokoka, zmierzchu, beczasowej zabawy, luksusu. Nową wizję rokoka momentalnie podchwycili kolekcjonerzy. W Paryżu, Londynie i Berlinie zaczęto polować na sielanki i pastoralki Bouchera i frywolne scenki Fragonarda. Malarze nie pozostawali w tyle. Malarską manierę non finito (tak typową dla sztuki XVIII wieku!) przejęli moderniści. Akademicy zaczęli z kolei interesować się scenkami buduarowymi i kostiumami historycznymi. W Europie rozgłos zdobył czynny w Paryżu malarz Jean-Louis-Ernest Meissonier (mistrz kameralnych scenek „z epoki”). W Polsce tematykę XVIII-wieczną podejmował m.in. Aleksander Gierymski (słynna kompozycja „W altanie” z 1882, Muzeum Narodowe w Warszawie), Czesław Moniuszko. Najbardziej znanym polskim artystą tworzącym w rokokowym kostiumie był jednak bez wątpienia Władysław Czachórski.

Skąd wśród malarzy tego okresu tak zgodna sympatia dla kultury wieku poprzedniego? Skąd w okresie węgla i pary resentment do świata koronek i pudru? Z jednej strony fascynację XVIII wiekiem chciałoby się widzieć w kontekście tak typowych dla XIX wieku historyzmów i neostylów (neogotyku, neorenesansu, neobaroku). Historycy sztuki spierają się jednak, czy za zwrotem ku niedalekiej przeszłości stała tylko tendencja do eskapizmu, czy może fakt, że świat wieku XIX widział w XVIII wieku własne odbicie? Ta ostatnia interpretacja wydaje się szczególnie zasadna, jeśli bliżej przyjrzymy się treściom sztuki rokokowej. Wbrew czarnej legendzie tej epoki zakładającej, że jest ona ideowo płytka, czy „pusta”, sztuka rokokowa była przestrzenią intelektualnego fermentu. Oferowała tematykę współczesną i na polu reporterską. W XVIII wieku malowano bowiem nie tylko roznegliżowane nimfy, ale także scenki z codziennego, intymnego życia. Na obrazach z epoki odnajdziemy wspólne rodzinne posiłki, odrabianie lekcji z dziećmi, oddawanie się samotnej lekturze powieści, nocne zabawy na mieście. Także – jak w przypadku sztuki Czachórskiego – oddawanie się marzeniom, rozmyśleniom czy estetycznej delektacji. Malarze (i malarki!) tworzący w epoce rokoka ukazywali na swoich obrazach ludzi podpatrzonych „z ukradka”, zachowujących się swobodnie, tak jakby sądzili, że nie zagraża im spojrzenie „innego”. Uniwersum XVIII wieku, choć na pierwszy rzut oka pastelowe i radosne, nie było jednak wolne od melancholii. Nie było też – co może się wydać pewnym paradoksem – polem artystycznej fikcji. Nawet obrazy ukazujące pudrujące się przy toalecie metresy miały symboliczny sens (malarstwo – jak twierdził Félibien – jest bowiem jak puder, a różnica między rzemiosłem malarza a pracą makijażystki jest cieńsza, niż mogłoby się to nam wydawać).







fotografia przedstawiająca dzieło „Trzy kobiety oglądające biżuterię”, przed 1939, Biblioteka Narodowa w Warszawie, nr sygn. F.13121/IVA, źródło: biblioteka POLONA





11

STANISŁAW MASŁOWSKI

1853-1926

Widok na Plac Grzybowski w Warszawie
(**"Budowa kościoła Wszystkich Świętych"**), przed 1892

olej/plótno, 87 x 70 cm
sygnowany p.d.: 'S. MASŁOWSKI'

estymacja:

90 000 - 120 000 PLN

21 000 - 28 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Władysław Koleżak, Kościół Wszystkich Świętych na Grzybowie
w Warszawie, „Wędrowiec” 1895, nr 6, s. 108 (il.)

„Opowiadał (...) o wędrówkach z Witkiewiczem,
o odkrywczych wyprawach na przedmieścia,
na targowiska, gdzie dużo rysowali. Odkrycia ich
były nie tylko kategorii malarskiej, ale i ludzkiej.
W twórczości Masłowskiego zjawia się nowy temat:
miasto ówczesne, człowiek miejski, Warszawa, Ventre de
Varsovie i związany z nim świat pracy i nędzy (...)”.

Maciej Masłowski, Stanisław Masłowski. Materiały do życiorysu i twórczości,
Wrocław 1957, s. 106-108





Konrad Brandel, Budowa kościoła Wszystkich Świętych na placu Grzybowskiem w Warszawie, 1867,
za: Danuta Jackiewicz, Fotografowie Warszawy. Konrad Brandel 1838-1920, Warszawa 2015, s. 55, źródło: wikimedia commons



Plac Grzybowski w Warszawie, za: Dobrosław Kobielski, Warszawa na fotografiach z XIX wieku, Warszawa 1970, s. 134,
źródło: wikimedia commons



strony artykułu Władysława Koleżaka, Kościół Wszystkich Świętych na Grzybowie w Warszawie, „Wędrowiec” 1895, nr 6, s. 106, 108

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

Monografia i syn malarza, Maciej Masłowski, pisze o nowych impulsach, które wpływają na twórczość ojca w latach 80.: „Jak wiadomo – Gierymski, Witkiewicz, Sygietyński, 'Wędrowiec' w latach 1884-1887. Masłowski był integralnym uczestnikiem tego grona. Nie tylko uległ rewolucji, ale i sam ją robił. (...) Opowiadał (...) o wędrownikach z Witkiewiczem, o odkrywczych wyprawach na przedmieścia, na targowiska, gdzie dużo rysowali. Odkrycia ich były nie tylko kategorii malarskiej, ale i ludzkiej. W twórczości Masłowskiego zjawia się nowy temat: miasto ówczesne, człowiek miejski, Warszawa, Ventre de Varsovie i związany z nim świat pracy i nędzy, rejestrowane nie tylko z mistrzostwem rysunku, światłocienia czy plamy barwnej, ale z gorącą bezwzględną prawdą społeczną solidarności i protestu” (Maciej Masłowski, Stanisław Masłowski. Materiały do życiorysu i twórczości, Wrocław 1957, s. 106-108).

Prezentowany „Widok na Plac Grzybowski w Warszawie” to unikalny dokument historyczny i wybitny pejzaż miejski związany z nurtem polskiego realizmu. Malarz na pierwszym planie przedstawił, co znamienne, kamienie bruku z kałużami połyskującymi w świetle pochmurnego poranka. Dalej, perspektywa wzorku widza otwiera się na wozy oraz kobiety i mężczyzn zgromadzonych wokół miejsc z towarami. Przy Placu Grzybowskiem od 1861 budowano monumentalny kościół Wszystkich Świętych projektu Henryka Marconiego. Budowla zdominowała tę część miasta, związaną przecież ze społecznością żydowską, która w pobliżu miała dwie synagogi. Masłowski zjął widok budowli jeszcze przed 1892, kiedy to rozpoczęto budowę wież. Praca powstała najpewniej jeszcze w latach 80. XIX stulecia. Podjęta tutaj tematyka bliska jest ideałom miejskiego realizmu kręgu „Wędrowca”, a luministyczna formuła artystyczna jawnie koresponduje z widokami Warszawy Aleksandra Gierymskiego.

12

WŁODZIMIERZ ŁOŚ

1849-1888

Patrol powstańczy, 1883

olej/plótno, 41,5 x 64 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Włodzimierz Łoś | 83.'

estymacja:

90 000 - 120 000 PLN

21 000 - 28 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Badenia-Wirtembergia, Niemcy

dom aukcyjny Ketterer, Monachium, maj 2014

kolekcja prywatna, Polska

Wielu polskich malarzy brało czynny udział w walkach powstańczych – siedemnastoletni Maksymilian Gierymski, Adam Chmielowski (Święty Brat Albert) czy Ludomir Benedyktowicz. Widzieli oni z bliska beznadzieję tej walki, śmierć i cierpienia współtowarzyszy. Dlatego też ikonografia powstania styczniowego to nie wielkie bitwy czy heroiczne czyny zbrojne pełne dynamizmu i ferworu walki. Od genialnego „Patrolu powstańczego” namalowanego przez Maksymiliana Gierymskiego, artyści przede wszystkim przedstawiali słabo uzbrojone, statyczne patrole powstańcze, niewielkie oddziały partyzanckie, zmęczone i wynędzniałe, małe sylwetki jeźdźców zagubione w lasach lub na rozległych przestrzeniach, biwaki powstańcze. Takie sceny znajdujemy w twórczości m.in. Antoniego Piotrowskiego, Leona Piccarda, Franciszka Streitta, Władysława Maleckiego, Antoniego Kozakiewicza. W tym duchu skomponowany jest obraz Włodzimierza Łośa przedstawiający dwuosobowy patrol powstańczy na błotnistej drodze na tle jesiennego lasu. Tematyka powstańcza nie pojawiała się zbyt często w twórczości Łośa, ale przyjaźnił się z artystami z polskiej kolonii artystycznej, którzy często sięgali po motywy z powstańczych dni, m.in. z Tadeuszem Ajdukiewiczem. Włodzimierz Łoś wyjechał z Polski na studia do Monachium w 1872 i osiadł tam na stałe. Był bardzo popularnym i cenionym malarzem, zwłaszcza przez odbiorców ze Stanów Zjednoczonych. Tematyka powstańcza była rzadko poruszana w twórczości Łośa, ale obraz „Patrol powstańczy” potwierdza, że wydarzenia z najnowszej historii kraju były dla niego ważne mimo życia na obczyźnie.



13

JÓZEF RYSZKIEWICZ

1856-1925

Przed karczmą, 1880

olej/piótno, 42,5 x 62 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Józef M Ryszkiewicz 1880 r. 12 Maj'

estymacja:

60 000 - 90 000 PLN

14 000 - 21 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

Droga edukacji popularnego warszawskiego malarza – Józefa Ryszkiewicza – wiodła przez Klasę Rysunkową Wojciecha Gersona oraz Akademię petersburską i monachijską, gdzie w latach 1878-82 studiował w pracowni Alexandra Wagnera. „Przed karczmą” powstało w tym właśnie czasie, gdy artysta przebywał również w orbicie przywódcy polskiej kolonii artystycznej w Monachium, Józefa Brandta. Ryszkiewicz z talentem buduje charakterystyczną atmosferę rodzajowej sceny. Dwóch chłopaków, siedzący na kamieniu Żyd i jego towarzysz, znajdują się przed wiejską karczmą. Przed nią widać kosz ogórków będący może własnością bohatera. Żydowski chłopiec zabawia się, zaczepiając konia. Na niezdarne zapisanym szyldzie widnieje napis: „Spzędasz | WUTKI PIWO PAPIEROSY | I Jensze TRONKI”. Ten, jak się zdaje, nie najpoprawniejszy zapis wskazuje, czego można się spodziewać wewnątrz. I to wewnątrz jest swoistym bohaterem tej sceny. Jedna postać zapala papierosa, druga zaś wygląda przez okno w stronę lica obrazu. Czy obraz jest świadectwem wpływu, jaki na Ryszkiewicza wywarło malarstwo powstańcze Maksymiliana Gierymskiego? Czy w spowitych mrokiem mężczyznach można rozpoznać dwóch powstańców, którzy wypatrują Rosjan? Odpowiedź na to pytanie nie jest jasna, jednak przydaje obrazowi nastroju tak bardzo cenionego w środowisku monachijskim.



14

ZDZISŁAW JAN KONOPACKI

1856-1894

U przewozu, 1881

olej/plótno, 45 x 85 cm
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'J Konopacki | Paris 1881'
na krośnie malarskim papierowa nalepka własnościowa,
nalepka wystawowa Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku oraz nalepka American Federation of Arts

estymacja:

90 000 - 140 000 PLN

21 000 - 33 000 EUR

Twórczość Konopackiego ukształtował głównie impuls malarstwa Antoniego Piotrowskiego i Józefa Chełmońskiego, których poznał, przebywając w Paryżu w latach 1878-82. Konopacki pochodził z Radomia, zaś artystycznie dojrzewał w Warszawie. Uczył się w Klasie Rysunkowej i prywatnej pracowni Wojciecha Gersona. Edukację akademicką odebrał w Akademii

POCHODZENIE:

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

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”)

petersburskiej (1875-78). W 1882 roku wyjechał do Rzymu, gdzie tworzył pejzaże. Malarz, powróciwszy do Warszawy, założył tam pracownię. Został kierownikiem artystycznym i ilustratorem „Tygodnika Ilustrowanego” (1885-1887). Nad jego życiem zaciążyło widmo choroby umysłowej. Do końca życia zajmował się twórczością artystyczną, osiadłszy w Łowiczu.



15

WILHELM KOTARBIŃSKI

1849-1922

Wenecka serenada, 1881

olej/piótno (dublowane), 150 x 225 cm
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'W. Kotarbinsky | Roma | 1881'

estymacja:

2 000 000 - 2 800 000 PLN

466 000 - 653 000 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Dorotheum, Salzburg, listopad 2005

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, czerwiec 2015

kolekcja prywatna, Polska







Obecność „mitu Wenecji” w sztuce 2 połowy XIX wieku jest jednym z najbarwniejszych i najbardziej frapujących fenomenów kultury artystycznej tego czasu. Od publikacji monumentalnej pracy Johna Ruskina „Kamienie Wenecji” w 1851 miasto, jego barwna historia, folklor i bogate tradycje artystyczne cieszyły się coraz większym zainteresowaniem artystów i amatorów sztuki. Chociaż Wenecja już w wieku Oświecenia stanowiła obowiązkowy przystanek na szlaku edukacyjnej Grand Tour, dopiero w wieku węgla i pary nabrała w oczach podróżników znamion baśniowości, poetyckiej aury i stała się tym, czym jest również i dzisiaj: jedną z ikon europejskiej cywilizacji.

Prezentowana „Wenecka serenada” Wilhelma Kotarbińskiego jest przykładem jednego z tych XIX-wiecznych obrazów, które podejmowały temat idyllicznego mitu miasta kanałów. Jest przykładem tym ciekawszym, że w malarstwie polskim tematy weneckie są, aż do około 1900, stosunkowo rzadkie. W II połowie XIX wieku oprócz Kotarbińskiego podejmował je w najciekawszej formie Aleksander Gierymski. „Wenecka serenada” cechuje się wyważoną, panoramiczną kompozycją. Mocno zaznaczony pierwszy plan zajmuje odmalowana intensywną, smolistą czernią gondola. Na jej pokładzie znajduje się grupa młodych muzykujących postaci i ponury gondolier. Tło obrazu zajmuje szeroki pas błękitno-różowej laguny i mgliście malowany widok miasta. W ogólnym zarysie kompozycja Kotarbińskiego nawiązuje być może do obrazu niemieckiego akademika Rolanda Risse (1835-87) „Ostatnie dni Pompejów”. Obie prace łączy niezwykły nastrój. Zarówno Risse, jak i Kotarbiński wykorzystali na swoich płótnach motywy radosnej idylli, ale rozbudowali je o figurę posępnego wioślarza nadającą całości historiozoficznego, refleksyjnego wymiaru. „Wenecka serenada” zajmuje w twórczości Kotarbińskiego szczególnie miejsce. Artysta opracował jeszcze dwie inne wersje kompozycji. Druga, o nieco mniejszych wymiarach (98 × 202 cm), znajduje się w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu. Toruński „Spacer gondolą” datuje się na lata 90. XIX wieku i jest prawdopodobnie


repliką „Weneckiej serenady”. Trzeci obraz znajduje się w zbiorach prywatnych i jest prawdopodobnie szkicem przygotowawczym do którejś z pozostałych dwóch kompozycji.

W prawym dolnym rogu „Weneckiej serenady” widnieje sygnatura: ‘W. Kotarbiński | Roma | 1881’ zaświadcza, gdzie i kiedy artysta pracował nad obrazem. Kotarbiński znalazł się we Włoszech w 1871. Wydaje się, że młodym artystą opuszczającym Warszawę kierował (godny romantycznego Künstlerroman) odruch buntownika. Kotarbiński emigrował bowiem wbrew woli ojca gwałtownie sprzeciwiającego się rozpoczęciem przez syna w Warszawie studiom malarskim. Młody artysta zaciągnął pożyczkę u wuja, wystąpił o stypendium Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Zgromadzone środki były jednak bardzo skromne i Kotarbińskiego czekała w Rzymie bieda. W Wiecznym Mieście artysta został przyjęty do Akademii Świętego Łukasza. Jego profesorem był m.in. znany ówczesnie akademik Francesco Podesti. We Włoszech Kotarbiński był ściśle związany z polską i rosyjską kolonią artystyczną. Bywał m.in. u Henryka Siemiradzkiego. Do grona jego najbliższych przyjaciół należeli również bracia Aleksander i Paweł Swiedomscy. Początkowo polski artysta korzystał z ich atelier przy Via Margutta. Po ukończeniu studiów Kotarbiński wynajął własną pracownię przy Via di San Basilio na Kwirynale. To właśnie tam musiała powstać „Wenecka serenada”. W okresie, w którym artysta pracował nad obrazem, jego sytuacja materialna była znacznie lepsza niż w czasie jego lat studenckich. Kotarbiński znalazł się w 1880 w orbicie Władimira Stasowa, wybitnego rosyjskiego krytyka i historyka sztuki. Stasow od lat 70. był jednym z najważniejszych promotorów sztuki rosyjskich realistów, pieriedwiżników, i Ilii Riepina. W 1880 zlecił on Kotarbińskiemu opracowanie malarzkiej kopii jednego z XV-wiecznych rękopisów przechowywanego w Bibliotece Watykańskiej. Z innych ważnych mecenasów Kotarbińskiego należy wymienić Josipa Strossmayera, Wasyla Soldatenkowa, Iwana Tareszenko i polskiego kolekcjonera Władysława Kościelskiego.









Kotarbiński na przełomie lat 70. i 80. wykształcił swój indywidualny styl. W Rzymie tworzył przede wszystkim sceny rodzajowe, często - śladem Siemiradzkiego - wykorzystujące kostiumy biblijne i antyczne lub odwołujące się, jak „Serenada”, do kultury włoskiej. W jego obrazach widać znajomość reguł rządzących sztuką akademicką i niebywałą zdolność kompozycyjną. Uderza wirtuozeria wykończenia oraz bogata, często bardzo subtelna paleta barw.

Niebywałe powodzenie tworzonych w tym okresie kompozycji umożliwiło artyście zdobycie prestiżowego zamówienia na wykonanie fresków w soborze św. Włodzimierza w Kijowie. Kotarbiński pracował w cerkwi razem z zespołem najwybitniejszych ówczesnych malarzy rosyjskich, m.in. braćmi Swiedomskimi i Michaiłem Wrublem. Na stałe związał się z Ukrainą i żywo uczestniczył w życiu mieszkającej w Kijowie polskiej kolonii. Jednym z jego ówczesnych mecenasów był Oskar Hansen - Polak zarządzający spółką lokalnej kolei żelaznej. W Muzeum Sztuki w Sumach, które w 1920 przejęło kolekcję Hansena, znajduje się obecnie duży zespół obrazów artysty. Wiele jego dzieł znajdowało się również w Kijowie, Moskwie i Petersburgu. Część z nich zaginęła w czasie rewolucji bolszewickiej.

Ponieważ artysta po kilkunastoletnim pobycie w Rzymie związał się z Kijowem, w rosyjskojęzycznej literaturze przedstawiany jest niekiedy jako rosyjski bądź ukraiński malarz. Kotarbiński tak jak na „Weneckiej serenadzie” sygnował swoje prace, zawsze używając alfabetu łacińskiego. Sprawilo mu to w carskiej Rosji kilka nieprzyjemności. Znane jest szczególnie spięcie, które miało miejsce między Kotarbińskim a Pawłem Trietiakowem, twórcą najważniejszego moskiewskiego muzeum sztuki współczesnej. Trietiakow, zakupiwszy obraz Kotarbińskiego, poprosił go o zmianę sygnatury na zapisaną cyrylicą. Kotarbiński odpowiedział listownie: „Ja zawsze tak podpisuję i dla pieniędzy swojego podpisu przerabiać nie będę. Kupuje pan obraz, a nie mój podpis”.





16

ALEKSANDER GIERYMSKI

1850-1901

Piazza del Popolo w Rzymie, studium ("Pincio Roma"), 1899

olej/piótno naklejone na tekturę, 17,5 x 25 cm

na odwrociu papierowa nalepka inwentarzowa spuścizny artysty w Rzymie, nalepka Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, nalepka aukcyjna oraz nalepka depozytowa Muzeum Narodowego w Warszawie

estymacja:

120 000 - 180 000 PLN

28 000 - 42 000 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artyście, Rzym

zbiory spadkobierców artysty, Stanisława i Marii Kuczborskich

dom aukcyjny Van Ham, Kolonia, maj 2012

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Aleksander Gierymski 1850-1901, Muzeum Narodowe w Warszawie, 20 marca 10 sierpnia 2014

Wystawa pamiątkowa prac śp. Aleksandra Gierymskiego, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, 1902

LITERATURA:

Aleksander Gierymski 1850-1901, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie,

20 marca – 10 sierpnia 2014, Warszawa 2014, nr kat. I/190, s. 285 (il.)

negatyw ze zdjęcia obrazu, Dział Dokumentacji Wizualnej, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr 1960

Wystawa pamiątkowa prac śp. Aleksandra Gierymskiego, katalog wystawy, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 1902, s. 10, nr kat. 124



„Jako jeden z nielicznych dziewiętnastowiecznych artystów polskich, przez całe życie pozostawał w centrum zagadnień nurtujących ówczesną sztukę europejską” – komentuje twórczość Aleksandra Gierymskiego Ewa Micke-Broniarek. „Niedoceniany w polskim środowisku artystycznym, dziesiątki lat spędził za granicą – w Monachium, Rzymie i Paryżu”.

Dziela artysty były krytykowane w rodzimym środowisku ze względu na nowoczesną formułę, rzekome hołdowanie zachodniej awangardzie, odrzucenie patriotycznego historyzmu i radykalność naturalistycznej obserwacji. Legenda Gierymskiego, stworzona na początku XX wieku przez Stanisława Witkiewicza, a później pielęgnowana przez licznych krytyków i historyków sztuki, to legenda niezrozumianego tułacza, samotnika, malarza „wyklę-

tego”, lecz również wielkiego eksperymentatora uwielbianego przez młodsze pokolenia polskich artystów, kładącego podwaliny pod autonomiczną sztukę czystą u progu XX wieku.

Od pierwszych etapów swojej twórczości Gierymski, prekursorsko na tle sztuki polskiej swojej doby, radykalnie eksperymentował ze światłem i kolorem, co później przyniosło mu zasłużone miejsce w panteonie polskiego malarstwa. Jego poszukiwania, co odnotowuje Agnieszka Rosales-Rodriguez w eseju katalogowym do wystawy monograficznej (Muzeum Narodowe w Warszawie, 2014), łączyły się w europejskiej wspólnocie artystycznych przemian formowanych przez Barbizoińczyków, Gustave'a Courbета, niemieckich realistów, włoskich Macchiaioli, impresjonistów, neoimpresjonistów czy w końcu postimpresjonistów.



Gieryski mieszkał w Rzymie przez znaczną część swojej kariery. Po raz pierwszy wyjechał do Italii, z chorym już wtedy bratem Maksem, w 1871. W Rzymie mieszkał z niewielkimi przerwami w latach 1873-79. Po dłuższym pobycie w Warszawie od 1885 przebywał za granicą. Ostatnie lata życia spędził w Italii. Legendę „malarza wyklętego” zwielokrotnia fakt, że zmarł w 1901 w rzymskim szpitalu psychiatrycznym Santa Maria della Pietà. W ostatnim okresie twórczości opieką otoczył Gieryskiego rzeźbiarz Antoni Madeyski, opiekun jego spuścizny i twórca nagrobka malarza na cmentarzu Campo Verano.

Prezentowane studium z Piazza del Popolo pochodzi z finalnej fazy twórczości artysty, kiedy to maksymalnie zbliżał się do formuły

„malarstwa czystego”, z zapalem studiując nurtujące go przez całą karierę problemy światła i koloru. W latach 1899-1900 wykonał kilka obrazów przedstawiających motyw placu z widokiem na Porta del Popolo, bazylikę Santa Maria del Popolo, egipski obelisk Ramzesa II oraz wzgórze Pincio z fontanną della Dea di Roma i górującym nad nią nimfeum. Prezentowany szkic stanowi rodzaj malarskiego konceptu towarzyszącego powstaniu dużych kompozycji, kompleksowo opisanych w katalogu monograficznej wystawy artysty (Muzeum Narodowe w Warszawie, 2014). Gieryski naniósł na podobrazie plamy czystego koloru, eksponując przy tym efekty fakturalne sprzyjające wrażeniu migotania światła na powierzchni obrazu.



HENRYK SIEMIRADZKI

1843-1902

Studium trzech postaci na tle krajobrazu, około 1874

olej/płótno naklejone na tekturę, 48 x 37 cm

sygnowany p.d.: 'H. Siemiradzki'

na odwróci opinia doc. Jana Hoplińskiego z dn. 5 maja 1941 roku

estymacja:

90 000 - 130 000 PLN

21 000 - 30 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

Ukończywszy studia w 1871, dzięki uzyskanemu carskiemu stypendium, Henryk Siemiradzki, młody malarz wywodzący się z Charkowa, zyskał sposobność wyjazdu do Monachium na studia w tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych. Przez kilka miesięcy kontynuował studia artystyczne pod kierunkiem Karła Piloty'ego. W 1872 na stałe zamieszkał w Rzymie, gdzie na dobre rozpoczęła się jego międzynarodowa kariera. W repertuarze tematycznym jego malarstwa mieściły się wielkoformatowe obrazy historyczne, nastrojowe kompozycje rodzajowe – sielanki i luministyczne śródziemnomorskie pejzaże.

Henryk Siemiradzki należy do najgodniej uhonorowanych polskich artystów XIX wieku – był członkiem wielu europejskich akademii, zdobywcą medali na międzynarodowych wystawach. Odznaczony był orderami państwowymi, m.in. francuską Legią Honorową i włoskim orderem Corona d'Italia. Z krajem utrzymywał stałe i żywe kontakty – przesyłał obrazy na wystawy, a w 1879 podarował Krakowowi swój obraz „Świeczniki chrześcijaństwa”, znany także pod tytułem: „Pochodnie Nerona” (1876), dając tym samym początek zbiorom Muzeum Narodowego.

Prezentowane w katalogu studium to najpewniej praca pochodząca z lat 70. XIX stulecia, gdy to Siemiradzki był żywo zainteresowany pod względem malarskim oraz historyczno-archeologicznym tematem życia pierwszych chrześcijan. „Studium trzech postaci” zwyczajowo wiąże się z obrazem „Prześladowcy chrześcijan u wejścia do katakumb” (1874, kolekcja prywatna) i sekwencją postaci po lewej stronie kompozycji. Siemiradzki po zakończonej pracy nad „Pochodniami Nerona” opracowywał epizody z życia chrześcijan i ich spotkań w katakumbach. „Studium trzech postaci” to wczesny i subiektywny plastycznie zapis jednego z motywów badanego zagadnienia. Owa kompozycja wydaje się zatem wartościowa z uwagi na jej chronologiczną proveniencję. To ciekawy zapis funkcjonowania wczesnego warsztatu akademika, a także ważne ikonograficzne spoivo w monumentalnym, artystycznym założeniu przedstawienia historii chrześcijaństwa.



18

MARCELLO BACCIARELLI I WARSZTAT

1731-1818

Portret Stanisława Augusta Poniatowskiego w stroju koronacyjnym

olej/piótno (dublowane), 97,4 x 73,5 cm

estymacja:

250 000 - 400 000 PLN

58 000 - 93 000 EUR

OPINIE:

opinia Andrzeja Ciechanowieckiego z dn. 21 lipca 1980 roku

opinia Stanisława Szukalskiego, niedatowana

POCHODZENIE:

zbiory rodziny Mniszców i Raczyńskich (?)

hrabia Edward Raczyński, ambasador Rzeczypospolitej w Wielkiej Brytanii i prezydent Rzeczypospolitej na uchodźstwie (1891-1993), Londyn

Gallery Lasson, Londyn

kolekcja prywatna, Londyn (zakup 1974)

WYSTAWIANY:

The Kosciuszko Foundation, American Centre for Polish Culture, Nowy Jork, 1975-77

Prince Humberto de Poliolo Art Gallery, Palm Springs, 1974

Exhibition of 16th, 17th and 18th Century Old Masters, Gallery Lasson, Londyn, maj 1969

LITERATURA:

Dorota Juszcak, Hanna Małachowicz, The Royal Castle in Warsaw.

A Complete Catalogue of Paintings c. 1520 – c. 1900, Warsaw 2013, s. 71, nr 35/15

Marceli Bacciarelli. Życie, twórczość, dzieła. 2, oprac. Alina Chyczewska, Poznań-Warszawa 1970, s. 49, nr 61a





W SŁUŻBIE JEGO KRÓLEWSKIEJ MOŚCI.

„PORTRET STANISŁAWA AUGUSTA W STROJU KORONACYJNYM”

Na artystycznej mapie oświeceniowej Europy Warszawa doby Stanisława Augusta stanowiła ważne miejsce. Dla nowoczesnego monarchy mecenas artystyczny był istotny jako część reformatorskiego programu politycznego. W historii sztuki twórczość artystów zgromadzonych w Warszawie przez króla zwykle nazywać się „stylem stanisławowskim” - łączącym prąd rodzącego się wówczas w Europie klasycyzmu i nadal jeszcze żywego baroku i rokoka. Na potrzeby przebudowy Zamku Królewskiego, budowy Łazienek, budowli publicznych, a w konsekwencji pracy dla najwyższych warstw bliskich królowi do Warszawy zostali zaproszeni liczni twórcy europejscy, zarówno architekci i dekoratorzy, jak również malarze. Ci ostatni byli reprezentowani przed wszystkim przez dwóch uznanych przed przybyciem do Warszawy twórców: Bernarda Belotta zw. Canalettem, ucznia weneckiego wędzicy Antonia Canala oraz Marcello Bacciarellego.

Na polecenie Stanisława Augusta Bacciarelli stworzył program Akademii Sztuk Pięknych, oświeceniowej uczelni, która miała powstać w Warszawie. Z braku funduszy do jego realizacji nie doszło. Stanisław August fundował jedynie stypendia zagraniczne dla młodych, uzdolnionych twórców. Niejako rolę akademii przejęła Malarnia Królewska Bacciarellego na Zamku Królewskim. Instytucja ta obsługiwała mecenasa króla i stanowiła rodzaj szkoły dla młodych twórców, w której uczył włoski malarz, ale też inni twórcy, np. Jan Piotr Norblin, Per Krafft czy Jean Pillement.

Bacciarelli urodził się i na początkowym etapie kształcił w Rzymie. Około 1750 roku został zaproszony na dwór drezdeński, gdzie poświęcił się wykonywaniu rysunków z arcydzieł malarstwa Galerii Drezdeńskiej, które zostały zreprodukowane graficznie w albumie „Recueil d'Estampes apres les plus celebres tableaux de la galerie Royale de Dresde”. Artysta poślubił Fryderykę Richter, nadworną malarzkę Augusta III. Wskutek wojny siedmioletniej artysta przeniósł się do Warszawy i zajął się przede wszystkim malarstwem portretowym. Na początku swojego pobytu w Warszawie wykonywał wizerunki Poniatowskich czy Czartoryskich w rokokowej manierze. W 1764 roku, gdy Stanisław August objął tron, Bacciarellowie otrzymali prestiżowe zaproszenie: wyjechali do Wiednia na dwór cesarzowej Marii Teresy, na którym przebywali przez dwa lata. Po powrocie do Warszawy artysta został mianowany malarzem nadwornym Stanisława Augusta. Dekorował wnętrza w Zamku Ujazdowskim, zaprojektował dekorację Gabinetu Marmurowego na Zamku Królewskim. Król obdarzył go polskim obywatelstwem, tytułem szlacheckim i ziemią.

Nowowybrany władca potrzebował wizerunku, który świadczyłby o pozycji jego osoby. Dla Pokoju Marmurowego stworzył w latach 1767-71 „popisowy” „Portret Stanisława Augusta Poniatowskiego w stroju koronacyjnym”. Prezentowane na aukcji dzieło stanowi redakcję tego wizerunku - król został ujęty trzy czwarte. Stanisław August, ubrany w reprezentacyjny strój, podbity gronostajem płaszcz i surdut, pewnie patrzy na widza. Na piersi króla widać swobodnie zawieszony, kunsztownie namalowany Order Orła Białego.

Prezentowane dzieło należało londyńskiego marszanda, w którego kręgu zainteresowań leżała zarówno sztuka europejska, jak i polska. Obraz należał do jego prywatnej kolekcji i zajmował w niej istotne miejsce - z tego względu zaprzyjaźniony z marszandem Stanisław Szukalski stworzył do prezentowanego portretu rodzaj swobodnej opinii. Na temat dzieła wypowiedział się również Andrzej Ciechanowiecki, polski historyk sztuki, koneser, marszand, założyciel Fundacji im. Ciechanowieckich na Zamku Królewskim w Warszawie. W swojej opinii do prezentowanego portretu odnotował niepospolite walory malarskie pracy: „That (...) painting is an autograph work of Marcello Bacciarelli seems quite obvious: the painterly, soft rendering of the face and hair, allied to an exquisite and sensitive execution of the robes and regalia (...), the whole bathed in the light, golden tinged tonality so typical of the Master's, are sufficient proof of his authorship” (opinia Andrzeja Ciechanowieckiego z dn. 21 lipca 1980 roku).

Zgodnie z legendą przechowywaną w rodzinie londyńskiego marszanda dzieło jeszcze w XVIII stuleciu miało należeć do Mniszchów i Raczyńskich. Prezentowany „Portret Stanisława Augusta Poniatowskiego w stroju koronacyjnym” był własnością Raczyńskich przynajmniej od początku XX stulecia. W połowie XX wieku został sprzedany w Londynie przez Edwarda Raczyńskiego, ambasadora Rzeczypospolitej w Wielkiej Brytanii i prezydenta Rzeczypospolitej na uchodźstwie. Praca znana jest polskiej historii sztuki przynajmniej od lat 70. XX stulecia: Alina Chyczewska umieściła ją w drugim katalogu dzieł Bacciarellego (1970). Badacze określali stopień autorstwa Bacciarellego różnorodnie, używając najczęściej kategorii „repliki”. Dzieło, badane w świetle IR i promieniach rentgena, ukazuje subtelny rysunek i opracowanie pierwszej warstwy malarskiej w bielach, jak również brak siatki charakterystycznej dla warsztatowych naśladownictw. Prezentowany „Portret Stanisława Augusta Poniatowskiego w stroju koronacyjnym” posiada bardzo malarskie w charakterze partie bezpośrednio związane ze znanymi pracami Bacciarellego. Niektóre górne partie portretu (włosów czy futra) malowane są mniej przestrzennie i bardziej schematycznie. Koneserska ocena tego dzieła pozwala myśleć o nim jako autorskiej replice portretu koronacyjnego z Zamku Królewskiego w Warszawie powstałej przy udziale utalentowanego artysty z Malarni Królewskiej.





19

JAN MATEJKO

1838-1893

“Tors figury męskiej”, 1859

olej/tektura, 61,7 x 46,8 cm

sygnowany monogramem wiązaniem oraz datowany p.d.: 'JM | r.p. 1859'
na odwrociu kredką numer: '2' oraz trudno czytelny stempel

estymacja:

250 000 - 500 000 PLN

58 000 - 117 000 EUR

HISTORYCZNE TYTUŁY:

Półakt męski z przodu, Akt męski siedzący, Studium aktu akademickiego

POCHODZENIE:

dar artysty dla Mariana Gorzkowskiego (1830-1911)

zbiory spadkobierców Mariana Gorzkowskiego: córki Liny Borzęckiej oraz wnuczki
Ireny Kozłowskiej, Warszawa (1938)

dom aukcyjny William Doyle, Nowy Jork, maj 2001

kolekcja prywatna, Nowy Jork

WYSTAWIANY:

Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, 1938

Muzeum Narodowe w Warszawie, 1938

Muzeum Miejskie, Bydgoszcz, 1937

LITERATURA:

Matejko. Obrazy olejne. Katalog, pod redakcją i ze wstępem Krystyny Sroczyńskiej,
Warszawa 1993, nr 65

Katalog wystawy Jana Matejki, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa 1938,
s. 11, nr 4

Katalog wystawy rysunków i szkiców, Muzeum Narodowe w Warszawie,
Warszawa 1938, s. 23, nr 31

Katalog wystawy Matejki, Muzeum Miejskie, Bydgoszcz 1937, s. 5, nr 3



BOLAŁCZKI STUDENCKIEGO ŻYCIA

Krótki i intensywny pobyt młodego Jana Matejki w Monachium jest jednym z najslabiej rozpoznanych okresów jego biografii. Niewielką liczbę zachowanych źródeł rekompensuje nieco fakt, że obraz, który się z nich wyłania, pozwala ukazać młodość artysty nie tylko jako czas dojrzewania, ale przede wszystkim jako etap młodzieńczego buntu i narastania wewnętrznych konfliktów.

Decyzja o wyjeździe dwudziestoletniego Matejki do Monachium zapadła wiosną 1858, kiedy przyznano mu rządowe stypendium na ten cel. Pierwszy entuzjazm szybko ustąpił niepokojom. Oczekiwane pieniądze nie nadchodziły, własne środki rodziny Matejków nie pozwalały na wysłanie syna na granicę. Wrześniową inaugurację roku akademickiego artysta spędził więc w Krakowie. Jako nagrodę pocieszenia sprawił sobie krótką wycieczkę do Zakopanego. Do Monachium wyruszył dopiero 10 grudnia 1858. Wiemy, że pierwsze dni pobytu, na które przypadła wizyta w akademii, pierwsze lekcje rysowania z modelu i odwiedzanie muzeów, zniósł bardzo źle. W liście do kolegi pisał: „Nie uwierzysz jak mi tu smutno (...) serce mi się ściska, siły opadają i tylko łza w oku się kręci. Bóg wie, co ze mną będzie. Jakoś w Krakowie byłem pewniejszy siebie, choć zawsze słaby, ale tu, gdym zobaczył wielkie dzieła mistrzów starych i nowych, opadły mnie zupełnie skrzydła i tylko sama niepewność wkroczyła we mnie”.

Na niepewność młodego Matejki składała się nie tyle jego psychologiczna dyspozycja, ile warunki życia. Wiemy, że kiedy znalazł się w Monachium, bardzo słabo znał niemiecki. Chodził co prawda na dwa wykłady (estetyka i historia sztuki), ale podobno wychodził z nich jak po tureckim kazanii... Kulą również jego francuszczyzna, w związku z czym trzymał się przede wszystkim ze środowiskiem polskich studentów. Biografowie zgodnie wyliczają długie listy nazwisk jego kolegów, ale podkreślić należy, że monachijskie przyjaźnie Matejki były dość trudne. Matejko bywał bowiem porywczy (kiedy jeden z kolegów nie kwapił się do podania mu ręki, Matejko zaczął go brutalnie ciągnąć za nos). Wreszcie, powodem do zmartwień była wysokość stypendium, które pozwalało ledwie na opłacenie pokoju (6 florenów) i zakupów materiałów rysunkowych. Matejko zrezygnował ze śniadań i nabrał nawyku posilania się przede wszystkim kawą i bułkami (jak okazało się dwadzieścia lat później - zgubnego). Wśród kolegów wyrobił sobie reputację osoby, która nie znosi tytoniu i piwa - być może i te gusta były wynikiem oszczędności?

Czas upływał Matejce przede wszystkim na studiach i poznawaniu kolekcji artystycznych. Na akademii wstąpił do Naturklasse prowadzonej przez Hermanna Anschütza, którego sympatię szybko sobie zdobył. Być może zaważyło na tym wcześniejsze przygotowanie młodego malarza? Na krakowskiej ASP Matejko zbierał bowiem za „anatomię” celujące noty. W Monachium rysował przynajmniej trzy dni w tygodniu. Posiedzenia z modelem trwały zazwyczaj 6-7 godzin, a na wykonanie jednego rysunku młody artysta poświęcał dwa seanse. Już wiosną uznano, że dwudziestolatek jest na tyle biegły, że przyznano mu za studium męskiego aktu brązowy medal. Owocem pobytu Matejki było kilka olejnych prac i duży zespół rysunków i szkiców (kajety zachowały się w Muzeum Narodowym w Krakowie).

Przez cały okres pobytu Matejko był jednak niezadowolony. 8 marca 1859 pisał do Leonarda Serafińskiego: „Monachium mnie pod żadnym względem nie zadowoliło. (...) Gdybym mógł, to bym dziś wyjechał do Francji. Tam widzę jedyny cel, do którego należy dążyć” Miesiąc później, 7 kwietnia, pisał do Stanisława Giebułtowskiego: „Dosyć podobno wody wiślanej ujdzie do morza, nim ja ujrzę Kraków (lepiej by tu płynęła niż tutejsza Izara, nie bardzo zdrowa do picia). Szkoła nie bardzo odpowiada mojemu przekonaniu, dużo wyższą wystawiałem [tj. wyobrażałem] ją sobie w kraju. Robię obecnie same studia, gdyż nie chce mi się wstępować do którejś z majsterszuli, jak tu nazywają, bo się boję, bym nie zarwał z obczyzny [tj. z języka obcego]. Zupełnie mi się nie podoba sposób malowania w tutejszych szkołach, ja bym coś innego żądał”.

\Więcej zadowolenia przyniosły Matejce galerie i muzea. Matejko z zapałem przerysowywał bowiem zgromadzone w Pinakotece kompozycje Rubensa, van Dycka, studiował rzeźby antyczne, ale przede wszystkim kilku artystów współczesnych (z Pilotym na czele). Echa tych wizualnych doświadczeń przedostawały się często do bardziej oficjalnych, „szkolnych” aktów malowanych przez młodego artystę.



Malarz Jan Matejko. Reprodukacja fotografii wykonanej w 1862, w zakładzie fotograficznym Sebald z Krakowa, źródło: NAC Online



Trzej mistrze sztuki polskiej Rysował na drzewie Ksawery Pillati.

„ZMIZEROWANE CHŁOPCZĄTKO”

Prezentowana tutaj praca Matejki, na poły akademicki akt męski, może wydać się nietypowym przykładem jego sztuki. Czy jej inność należy zrzucić na karb „wczesności” i szukać w obrazie mostów łączących ją z Matejką, jakiego dobrze znamy? W zamyślnym spojrzeniu modela z obrazu można oczywiście doszukiwać się zapowiedzi melancholijnego spojrzenia „Stańczyka” (1862), czy nawet zwiastuna fizjonomii „Chrystusa z Wniebowstąpienia” (1884). Jako całość akt wydaje się jednak obcy podręcznikowej wersji malarstwa Matejki. To zwykle się bowiem utożsamiać z cyklem obrazów ilustrujących heroiczne epizody narodowej historii. Matejko to jednak znacznie więcej niż malarska epopeja malowana „ku pokrzepieniu serc”. To przede wszystkim sztuka prowokacyjna, żywa, niełatwa w interpretacji i biografia pełna paradoksów.

Dość przypomnieć, że Matejko, powszechnie uznany za artystę „par excellence” polskiego, był synem Czecha i spolonizowanej Niemki wyznania luterńskiego. Pamiętany jako „wielki”, był w rzeczywistości drobnej postury, szczupły, chorowity. Wspominano Matejkę jako „biedne, blade, zmizerowane chłopczątko”. Jego twarz zamiast dumnego spojrzenia wieszcza zdobił zakrzywiony nos (złamanie w młodości zostało zbagatelizowane i kości rosły się krzywo). Bliscy zapamiętali go jako osobę skrytą i przesadnie pracowitą. Krytycy i historycy sztuki zrobili wiele, abyśmy zapamiętali go jako piewca i ilustratora historii narodowej. Matejko tymczasem przez dłuższy czas raczej oskarżał naród, niż prawił mu komplementy. Budził kontrowersje, był przedmiotem ataków. Sam do wielu polskich instytucji miał stosunek jawnie negatywny, postulował reformy, nie krył się z niechęcią do sztuki starszego pokolenia.

Rys buntowniczy towarzyszył Matejce od początku jego kariery. Podczas gdy koledzy malowali epizody historyczne „z wyobraźni”, on szukał godnych zaufania źródeł, szperając w historycznych kronikach i rycinach. Gdy jego rówieśnicy grzecznie przytakiwali profesorom i wygładzali swoje obrazy, on popadał z dydaktykami w otwarte konflikty (legendą obrósł jego burzliwy i zaledwie kilkudniowy pobyt w Akademii wiedeńskiej). Podczas gdy rówieśnicy malowali jabłka i gruszki, Matejko drażnił niewygodnymi tematami historycznymi. „Otrucie królowej Bony” (1859), „Zabicie Wapowskiego” (1861), „Stańczyk” (1862), „Kazanie Skargi” (1864), „Rejtan – upadek Polski” (1866), przypominały o niewygodnych wydarzeniach w polskiej historii i prowokowały do refleksji nad błędami poprzednich pokoleń. Historiozoficzny aspekt sztuki Matejki i fakt, że na poziomie stylu wykraczał poza akademickie konwencje, sprawiły, że stał się nad Wisłą przedmiotem ataków (krytyków szczególnie podzielił Rejtan). Równocześnie artysta zdobywał rozgłos w Europie. W 1865 odebrał w Paryżu złoty medal za „Kazanie Skargi”. Po roku wyjechał do Wiednia jako stypendysta. W 1867 otrzymał złoty medal na Paryskim Salonie za „Rejtana”, a pracę zakupił cesarz Franciszek Józef.

W kraju renoma Matejki uformowała się dopiero po Unii Lubelskiej (1869). Matejko usatkwował się. W 1872 odkupił od reszty spadkobierców rodzinną kamienicę przy ulicy Floriańskiej; w 1873 został dyrektorem Sztuk Pięknych. Malował coraz więcej portretów, co ustabilizowało jego sytuację finansową. W scenach historycznych podejmował epizody chwały Rzeczypospolitej. Powstały kolejno: „Bitwa pod Grunwaldem” (1878), „Hołd Pruski” (1882) „Sobieski pod Wiedniem” (1883). Wywoływał raczej rozdrażnienie cenzorów niż publiczności.

Podczas gdy w sprawach malarstwa historycznego Matejko zdobywał pozycję wieszcza i autorytetu, komplikowała się jego sytuacja rodzinna. Kraków huczał od plotek. Rozmawiano głównie o burzliwych awanturach, które urządziła Matejce żona, „Tajfun domowy noszący imię Teodora”. Oliwy do ognia dodał sam Matejko (rysów Teodory dopatrywano się w bohaterce obrazu „Utopiona w Bosforze”...). Sprawy nie zakończyły załamanie nerwowe pani Matejkowej i zamknięcie jej w zakładzie dla obłąkanych. Przypomniały bowiem o sobie dzieci artysty (na wzrost wcześniej sportretowane jako aniołki na polichromii kościoła Mariackiego). Na krótko przed śmiercią Matejko znów stał się celem ataków krytyki ulegającej powoli młodopolskiej gorączce. Broniąc średniowiecznych zabytków, skonfliktował się także z Radą Miasta Krakowa i w wyniku sporu zrzekł się honorowego obywatelstwa miasta.

20

WARSZTAT KRAKOWSKI

XVI w.

Madonna z Dzieciątkiem i winnym gronem, około 1520-40

tempera jajowa, złocenie płatkowe/deska, 38,2 x 27 cm

wymiary ramy: 48,3 x 37,3 cm

opisany na odwrociu: 'Biegli w sztuce | utrzymują, że ma| lowidło to jest |
bardzo stare i po| chodzi z XIIIgo wie| ku. | Żembocin d. 12 Wrześn | 1888 r.
| X. St. Podolski | pleban C.S.P.T. (ostatnie dwie litery trudno czytelne)'

estymacja:

70 000 - 100 000 PLN

16 000 - 23 000 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Rempex, marzec 2012

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Angelika Bogdanowicz, Kazimierz Kuczman, Konserwacja późnogotyckiego obrazu, „Mówią wieki” 2011, nr 7-8, s. 41-44







Lucas Cranach Starszy, „Maria mit dem Kind und der Weintraube”, ok. 1525, Alte Pinakothek, Monachium, źródło: wikimedia commons

Obiekt stanowi wypadkową wielu tendencji obecnych w malarstwie małopolskim I połowy XVI wieku. Odeśnięty w zaprawie kredowo-klejowej wzór dekoracyjnej kraty jest odwołaniem do późnośredniowiecznej idei „hortus conclusus” (ogrodu zamkniętego), w którego obrębie przebywa Maria z synem. Przestrzeń tworzy również metaforę jej niepokalanego poczęcia. Dodatkowo za pomocą puncy zaznaczono punktowo glorię promienistą/koronę w zarysie nimbu Madonny. Zastosowanie tradycyjnego, całościowego zlocenia tła niekoniecznie stanowić musi o stylowym zapóźnieniu „prowincji”; zabieg ten stosowały szeroko m.in. warsztaty flamandzkie celem podkreślenia wolumenu portretowanych postaci, przybliżenia ich odbiorcy. „Urealnieniu” służy również zwrot figur w trzech czwartych oraz ich plastyczne kształtowanie. Ciekawym zabiegiem jest rzadkie w sztuce tego regionu rozwinięcie motywu „Eleusy”, w którym to wariante Maria nie tuli swojego policzka do twarzy syna, lecz pozwala, by to on ujął jej podbródek w dłoń. To rzadkie rozwiązanie występowało m.in. w XIV-wiecznej paryskiej rzeźbie w kości słoniowej oraz – co istotniejsze – w warsztacie Roberta Campina, a później w XVI-wiecznym malarstwie niderlandzkim (Adriaen Isenbrant, Bernard van Orley). Intymny motyw można interpretować jako powiązanie osoby Madonny z ideą „Ecclesia” (Kościół), która z kolei jest Oblubienicą Chrystusa z „Pieśni nad Pieśniami”. Trzymane przez Marię winne grono budzi z kolei skojarzenia z eucharystyczną ofiarą jej syna; zabieg ten był nad wyraz często stosowany w późnośredniowiecznej i renesansowej sztuce. Stał się nieodłącznym elementem przedstawień Marii z Dzieciątkiem szczególnie w realizacjach Lucasa Cranacha Starszego.

Cechy morfologiczne obiektu – typy fizjonomiczne, przezroczyta szata Jezusa, upozowanie postaci – wskazują na zależność od stylistyki wypracowanej właśnie przez Cranacha („Maria mit dem Kind und der Weintraube”, około 1525, Alte Pinakothek, Monachium). Maniera ta przodowała pod względem popularności m.in. w malarstwie małopolskim i śląskim I połowy wieku XVI. Trudno określić, w jaki sposób



Szkoła naddunajska, Madonna z Dzieciątkiem, ok. 1510–20, kolekcja prywatna, dom aukcyjny Hampel, Monachium, źródło: archiwum domu aukcyjnego Hampel, hampel-auctions.com

artysta krakowski zetknął się z tą konwencją stylową: czy znał tę twórczość bezpośrednio, za pośrednictwem importów (np. warsztatowa „Madonna z Dzieciątkiem”, lata 30. XVI wieku, Bazylika Bożego Ciała, Kraków) bądź miejscowych naśladownictw i wariacji („Matka Boska z Dzieciątkiem oraz św. Mikołajem i Stanisławem. Retabulum ołtarzowe z Maniów”, ok. 1540, Muzeum Narodowe, Kraków). Dotychczas obiekt kojarzono głównie z nieco wcześniejszymi pracami Mistrza Jerzego („Zwiastowanie”, 1517; „Św. Anna Samotrzec”, 1519, Muzeum Narodowe Kraków); powiązanie z odmienną stylistyką jest jednak zasadne również z uwagi na dokonania tzw. szkoły naddunajskiej. Wyrafinowany układ dłoni Marii, schemat fałdowania szat oraz sposób stylizacji poszczególnych partii za pomocą jaśniejszego, „rozedrganego” obrysu sugeruje obycie autora krakowskiej kompozycji z tą właśnie estetyką (warto zwrócić uwagę również na realizacje rzeźbiarskie, np. „Madonna mit Kind”, ok. 1510–1520, dom aukcyjny Hampel, Monachium, grudzień 2017). Łączenie relatywnie nowych tendencji z ugruntowanymi ujęciami tematu („Madonna z Dzieciątkiem i jabłkiem”, ok. 1510, Bazylika Bożego Ciała, Kraków) nie powinno dziwić z racji stołeczności miasta i krzyżujących się w jego obrębie lokalnych i obcych tendencji; przykładem tych ostatnich mogą być dzieła Hansa von Kulmbacha i rozbudowana sieć kontaktów z południowymi Niemcami.

Dzieło z uwagi na niewielkie rozmiary służyć musiało prywatnej dewocji w obrębie klasztoru bądź zamożnego domu mieszczańskiego. Funkcja ta spełniała się poprzez bliskie obebowanie w sensie fizycznym (dokładne oglądanie oraz dotykanie powierzchni), które to z kolei ułatwiało odbiór duchowy – celem była medytacja nad sensem wcielenia i rolą Marii jako współodkupicielki. Oryginalna rama nie nosi śladów po bocznych zawiasach, w związku z czym tablica ta nie stanowiła nigdy części większej całości; mogła być przeznaczona do przechowywania w kasecie lub – co bardziej prawdopodobne – swobodnie zdejmowana ze ściany i manipulowania w dłoniach. Nie można wykluczyć także jej „podróznego” przeznaczenia.

21

JULES BRETON

1827-1906

Dziewczyna modląca się w kościele, 1854

olej/piótno (dublowane), 96 x 72 cm
sygnowany i datowany dwukrotnie l.s.r.: 'J. Breton | 185(...)'
oraz u dołu: 'Jules Breton | 1854'

estymacja:

150 000 - 250 000 PLN

35 000 - 58 000 EUR

POCHODZENIE:

zbiory rodziny Starczewskich i ich spadkobierców, Warszawa

Prezentowany obraz Jules'a Bretona był prezentem ślubnym (uroczystość odbyła się 16 lipca 1935) dla Jerzego i Izabeli Starczewskich. Ofiarodawcami byli rodzice panny młodej. Wedle przekazu rodzinnego praca miała zostać zakupiona w Paryżu. Sam Jerzy Starczewski był pionierem polskiej kinematografii, aktorem, producentem, twórcą amerykańskiej firmy produkcyjnej Star Film Co. Po ślubie Starzewscy wyjechali do Stanów Zjednoczonych, a obraz został na przechowaniu u rodziny na warszawskim Żoliborzu, gdzie przetrwał wojnę i powstanie warszawskie. Powróciwszy do kraju w 1948, Starzewscy odzyskali swoje mienie. W tym czasie dzieło Bretona zostało przekazane do konserwacji w warszawskim Muzeum Narodowym, gdzie pracowała nad nim Jadwiga Tereszczenko, zasłużona konserwatorka, m.in. „Bitwy pod Grunwaldem” Jana Matejki, prezes Sekcji Konserwatorskiej Związku Polskich Artystów Plastyków. Następnie obraz trafił w ręce spadkobierców Starczewskich, a druga konserwacja dzieła odbyła się również w pracowni Muzeum Narodowego w 1998.







Jules Breton, Pokłosie, 1854, National Gallery of Ireland, Dublin, źródło: wikimedia commons

Postać Jules'a Bretona należy do panteonu sztuki francuskiej II połowy XIX stulecia. W 1886 został wybrany członkiem paryskiej Académie des Beaux-Arts i Institut de France. Honory państwowe szły w parze z międzynarodowymi sukcesami wystawowymi. Dzieła artysty zyskały dużą popularność wśród kolekcjonerów amerykańskich, a obraz „Pieśń skowronka” („Song of the Lark”, 1884, Art Institute of Chicago) stanowi jeden z najbardziej celebrowanych obrazów w wyobraźni Amerykanów. Malarz zasłynął przedstawieniami wiejskich kobiet przy pracy lub modlących się oraz dużego formatu obrazami z wyobrażeniami powrotów z pola i ludowych procesji.

Breton urodził się w niewielkiej wiosce Courrières w regionie Artois. Wychowywany przez wuję uległ w młodym wieku wpływowi idei saintsimonizmu. Edukację artystyczną odebrał w Gandawie pod kierunkiem Felixa De Vigne (1843-47). Córkę De Vigne'a, Elodie, poślubił w 1858. W latach 1847-54 kształcił się w paryskiej École des Beaux-Arts u Martina Drollinga. Jego wykształcenie było stricte akademickie, lecz w czasie paryskiej edukacji podjął pierwsze studia plenerowe w metropolii i rodzinnym Courrières, gdzie w połowie XIX stulecia rozpoczęło się wydobywanie węgla kamiennego. Breton, silnie zainteresowany ideami socjalistycznymi, nie przedstawiał jednak przestrzeni zmienionych przez przemysł. Wybierał otwarte tereny, interesując się specjalnością swojego regionu – rolnictwem.

W 1848, w dobie rewolucji lutowej, zmarł ojciec artysty, co pogrążyło rodzinę finansowo. Breton zwrócił się ku tematom obrazującym biedę i ubóstwo. Od 1853 do końca kariery regularnie wystawiał na paryskich salonach. W połowie XIX wieku podważał standardową hierarchię tematów opartą o prymat scen historycznych, proponując nowoczesne, naturalistyczne malarstwo o tematyce wiejskiej jako twórczość „salonową”. Stworzył swoje pierwsze szeroko komentowane dzieło o tej tematyce, zaprezentowane publicznie rok później, „Pokłosie” (1854, National Gallery of Ireland, Dublin). Breton powrócił do Courrières, które stało się jego miejscem tworzenia przez następne pięć lat.

„Dziewczyna modląca się w kościele”, zgodnie z datowaniem powstała w tym okresie. Malarz przedstawił kobietę wspartą na kłęczniku, zwróconą w lewą stronę, dyskretnie spoglądającą w nieokreśloną przestrzeń. Światło pada z prawej strony, wydobywając sylwetkę modelki, delikatnie rysowane dłonie i szlachetną twarz. Z mroku za modelką wyłania się fragment filara bądź kolumny – jako sugestia wnętrza sakralnego. Nietypowe dla twórczości Bretona przedstawienie wnętrza jest być może sceną zaczerpniętą z wnętrza kościoła rodzinnego regionu. Akademicka w charakterze, wysmakowana w detalach „Dziewczyna modląca się w kościele” poprzedza luministyczne prace licznie powstające w następnych dekadach.

22 †

MOJŻESZ KISLING

1891-1953

Siedząca dziewczyna

olej/plótno, 73 x 54 cm
sygnowany p.g.: 'Kisling'

estymacja:

350 000 - 500 000 PLN

82 000 - 117 000 EUR

POCHODZENIE:

Galerie Motte, Genewa

kolekcja prywatna (zakup 1971)

dom aukcyjny Christie's, Londyn, czerwiec 2014

kolekcja prywatna, Europa

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





Mojżesz Kisling w swoim atelier przy Rue Joseph-Bara 30, fot. Thérèse Bonney,
źródło: The Bancroft Library, University of California, Berkeley / Thérèse Bonney / BHVP / Roger-Viollet



23 †

MOJŻESZ KISLING

1891-1953

Akt leżący na czerwonym prześcieradle, 1929

olej/plótno, 73,2 x 100,1 cm

sygnowany l.d.: 'Kisling'

na krośnie malarskim papierowa nalepka Galerie Charpentier,

papierowa nalepka opisana: 'Kisling 55', fragment papierowej nalepki,

stempel wywozowy, dwa stemple Galleria d'Arte Pirra;

na odwrociu dwie papierowe nalepki Galleria d'Arte Pirra

estymacja:

1 200 000 - 1 600 000 PLN

280 000 - 373 000 EUR

POCHODZENIE:

Galleria d'Arte Pirra, Turyn

kolekcja Oscara Gheza (1905 1998), Musée du Petit Palais, Genewa

sprzedaż prywatna, Galerie Charpentier, Paryż

kolekcja prywatna, Japonia

dom aukcyjny Sotheby's, Nowy Jork, listopad 2014

kolekcja prywatna

DESA Unicum, maj 2018

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Moise Kisling. Opere Scelte, Galleria d'Arte Pirra, Turyn, kwiecień maj 1972

Rétrospective Moïse Kisling, Musée du Petit Palais, Genewa, czerwiec październik 1972

LITERATURA:

Moise Kisling. Opere Scelte, katalog wystawy, Galleria d'Arte Pirra, Torino 1972, nr kat. 8 (praca reprodukowana na obwolucie katalogu)

Kisling 1891-1953, katalog raisonné, red. Jean Kisling, t. 1, Paris 1971, nr 51, s. 332 (il.)



„KSIĄŻĘ MONTPARNASSE'U”

BARWNY ŻYWOT MOJŻESZA KISLINGA

Pijak, awanturnik, kobieciarz, cieszący się nieco dwuznacznym przydomkiem „książę Montparnasse'u”. Francuski patriota i żołnierz walczący na frontach I wojny światowej, jeden z najwybitniejszych polskich twórców, najgenialniejszy wyraziciel melancholijnego nurtu sztuki Paryża - Kisling, a właściwie „Kisling!”, bo tamtejsza prasa miała w zwyczaju stawiać jego nazwisko na końcu zdania i dodawać wykrzyknik. Ów „Kisling!”, cudowne dziecko i artysta urodzony pod szczęśliwą gwiazdą (jeśli wypada w jednym zdaniu użyć dwóch staromodnych wyrażań), pochodził z ubogiej rodziny żydowskiej, mieszkającej od pokoleń na krakowskim Kazimierzu. Na studia w krakowskiej ASP poszedł raczej z rozpędu niż z powołania. Do Paryża w 1910 też udał się „nieprogramowo” - trochę ponieważ radził mu to Józef Pankiewicz, trochę ponieważ do miasta wybierał się w tym czasie zaprzyjawniony z malarzem Simon Mondzain. W swoich pierwszych latach we Francji miał - jak pisano - więcej szczęścia niż rozumu. Otwarcie krytykował kubizm (lato 1913 spędził w Pirenejach z Picassem i Grisem). W 1914 postanowił się pojedynkować z powszechnie szanowanym Leopoldem Gottliebem. Z rozpadającego się Bateau Lavoir przeprowadził się do niebędącego wcale w lepszym stanie La Ruche. Antysemitką nagonkę i trudności w otrzymaniu obywatelstwa w 1914 rozwiązał poprzez zaciągnięcie się do Legii Cudzoziemskiej, a w 1916 został ranny na froncie. Dopiero po zakończeniu Wielkiej Wojny niemal trzydziestoletni Kisling postanowił się usatkwować. Za namową przyjaciół w ponurym listopadzie 1919 pokazał swoje prace w Galérie Druet. Błyskawicznie zdobył rozgłos. Wkrótce zainteresowali się nim amerykańscy kolekcjonerzy, a jury Salonu Jesiennego zaprosiło go, aby ocenił „młodych” w komitecie. Sytuacja finansowa twórcy była na tyle dobra, że zaczął regularnie jeździć na Południe. Spokoju nie dała mu za to prasa brukowa, przywołująca co rusz jego niedawne szalone życie. Wizerunek Kislinga - kobieciarza, jaki spotkamy w czasopiśmie międzywojnia (nie tylko w rozmaitych pismach plotkarskich, lecz także w „Vogue'u”), niewiele różni się od wizerunku Picassa - kolejnego kobieciarza z tego czasu. Na szczęście Kisling nie tylko wszedł w latach 20. do parnasu bohemy, ale przede wszystkim kanonu sztuki. Wystawiał na Biennale w Wenecji, stał się przedmiotem zarówno recenzji, jak i opracowań monograficznych. Wydawano albumy z reprodukcjami jego dzieł. Dobra passa trwała do wybuchu wojny. Kiedy naziści wkroczyli do Paryża, Kisling wiedział już, że znajduje się na liście „artystów zdegenerowanych”. Po demobilizacji uciekł z Paryża do Marsylii. Jak zawsze lekkomyślny, nie zdecydował się ewakuować swojej pracowni na rue de Bara. W 1941 Gestapo zniszczyło jej zawartość, przez co dużą część obrazów autora z lat 30. znamy jedynie z fotografii. Ścigany przez Niemców, postanowił opuścić Europę. Przez port w Lizbonie wyruszył do Stanów Zjednoczonych. Lata okupacji spędził w Nowym Jorku, gdzie żył na uboczu i nie brał udziału w lokalnym życiu artystycznym. W 1945, zaraz po zakończeniu działań wojennych, postanowił wrócić do Francji. Nie chciał jednak już mieszkać w Paryżu, pozbawionym dawnych mieszkańców - osiadł z żoną i synami na Południu. Paradoksalnie, ostatni dziesięcioletni okres jego twórczości okazał się czasem szczęśliwym. Kisling zmarł w czasie przygotowań do swojej ostatniej monograficznej wystawy.

Vive la
France
Kioling



Twórczość Mojżesza Kislinga, wielokrotnie wiązana z takimi zjawiskami jak sztuka Szkoły Paryskiej, klasycyzujących tendencji spod znaku nowej rzeczywistości i powrotu do porządku czy nowoczesnego koloryzmu, nosi wyraźny ślad studiów nad dawnymi mistrzami. Wielu artystów-przybyszów decydowało się podjąć naukę w jednej z liberalnych szkół artystycznych Paryża i przy tym samodzielnie pogłębiało umiejętności warsztatowe, przyglądając się malarzom średniowiecza, renesansu i baroku w Luwrze. Prezentowany „Akt leżący na czerwonym prześcieradle” otwiera pole do interpretacji twórczości Kislinga w perspektywie zbiorów paryskiego muzeum. W obrazie artysty echem odbija się „Koncert wiejski” Giorgione’a i Tycjana, nagie postaci kobiece z dzieł Rubensa czy „Wielka odaliska” Ingresa. Dla wielu artystów początku wieku akt, najczęściej żeński, jako ulubiony temat akademickiej sztuki XIX stulecia, stanowił pole do eksperymentów i awangardowego ikonoklazmu. Ekspresjoniści czy kubiści deformowali czy geometryzowali, aby podważyć status quo dawnej twórczości. Wchodzili w dialog z mistrzami, aby na klasycznych rudymencjach malarstwa budować nową harmonię opartą na geometrii, czasem dysonansach i drapieżnej ekspresji. Po Wielkiej Wojnie wielu artystów europejskich wracało do wzorcowych form sztuki, opartych na zasadach kompozycji sztuki greckiej czy rzymskiej. Rzecz jasna, nie było mowy o powtarzaniu modelu twórczości sprzed kilku tysięcy lat, lecz o harmonii, którą zapewniały widzowi dawne posągi czy malowidła.

„(...) Tylko artysta, który osiągnął mistrzostwo p. Kislinga, może nadawać aktom i portretom taką siłę wyrazu, posługując się jednocześnie środkami pozornie prostymi. (...) Za pomocą kilku odcieni różu, jasnego mahoni lub bursztynu, tworzy prawdziwe symfonie, powściągliwe, lecz wykwintne”.

Edward Woroniecki, *L'art polonais à Paris. Expositions: (...) de MM. Kisling et Kanelba chez M. Bernheim (...)*, „La Pologne politique, économique, littéraire et artistique” 1927, półr. II, s. 591

Tego rodzaju poszukiwanie „klasycznej” zasady rozpoczęło się w twórczości Kislinga około 1916 roku. Wtedy śmiało już stąpający po paryskim gruncie malarz dialogował w malarstwie z obrazami swojego przyjaciela Amedeo Modiglianiego. Modigliani uprawiał w tym czasie malarstwo oparte na wyrazistym konturze, solidnej formie i prymitywnej stylizacji, w której rezonowało doświadczenie sztuki archaicznej i pozaeuropejskiej. W 1917 roku miała miejsce skandalizująca, jedyna indywidualna wystawa, której malarz doczekał się za życia. Policja ekspozycję w galerii Berthe Weill zamknęła ze względu na obrazoburczy charakter aktów Modiglianiego. Pociągłe sylwety kobiecych ciał oraz ich erotyczny charakter daje się wyśledzić w obrazach Kislinga z drugiej i trzeciej dekady XX wieku. Kisling jednak porzucał manierę przynależną włoskiemu artyście i nadawał ciałom modelkę skupioną formę artystyczną, precyzyjny, graficzny charakter, nieco nadrealny wyraz poprzez operowanie detalem na często purystycznym tle. W „Aktcie leżącym na czerwonym prześcieradle” witalne ciało dziewczyny, ze skrzyżowanymi rękoma i nogami, umieścił na szelongu przykrytym czerwoną tkaniną. Mebel nie został jednak poprawie wykonstruowany. Rzutowany cień z kolistego mebla przybiera kształt czworokąta. Ściany w tle zostały umieszczone wobec siebie pod nieregularnymi kątami. Przestrzenna konstrukcja pomieszczenia nie jest harmonijna, przez co nabiera zagadkowego charakteru. Głównym punktem odniesienia dla widza staje się więc doskonale kobiece ciało.

„Jego zaborcza sztuka pcha go coraz dalej, sztuka ścisła, silna i subtelna jednocześnie, zmysłowa, więcej – żarliwa i rozkoszna, jednocześnie jednak uporządkowana, skupiona i świadoma, gdzie obok plam koloru, wibrujących i migoczących na wyścigi, linia zachowuje swoją wagę a rysunek narzuca swoje panowanie”.

Jan Topass, *L'art et les artistes en Pologne, du romantisme à nos jours*, Paris 1928, s. 111

Krytyka artystyczna epoki dostrzegала w obrazach Kislinga, obdarzonych „rzeczową” formą, namiętny charakter malarza. Wskazywano, że ideał piękna, który pielęgnuje, ma klasyczny rodowód, lecz malarz nasycza go własnym temperamentem. Do natury podchodził z namaszczeniem, lecz nadawał jej formy plastyczne zgodne z własną wyobraźnią i intuicją. Zygmunt Klingsland z precyzją określał ten fenomen: „(...) najchętniej posługuje się tymi pierwiastkami formy malarskiej, które są istotnymi odpowiednikami plastycznymi składników jego poglądu na świat – tak bardzo uczuciowego. Czy kiedykolwiek postępuje inaczej jakiś artysta rozumiejący konieczność i posiadający zdolność poddawania najpiękniejszych bodaj form natury subiektywnym pojęciom o pięknie i, w dalszej konieczności, założeniom swej indywidualnej wyobraźni twórczej? Im zaś wyraźniej sprecyzowane są te przekształcenia rzeczywistości i tym jaskrawiej występuje przewaga pewnych, ściśle określonych, pierwiastków składowych formy plastycznej. Stąd kunsztowna geometryczność kompozycji Michała Anioła lub fascynująca potęga światłocieniowej gry Rembrandta. I stąd cała w ogóle sztuka” (Zygmunt Klingsland, Kisling, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 38, s. 8).



Amedeo Modigliani, Akt leżący, 1917-18, kolekcja prywatna, źródło: dom aukcyjny Christie's, christies.com



Jean-Auguste Dominique Ingres, Wielka odaliska, 1825, Luwr, Paryż, źródło: wikimedia commons





24

ROMAN KRAMSZTYK

1885-1942

Martwa natura ze skrzypcami, około 1920-24

olej/plótno naklejone na tekturę, 72 x 90 cm
sygnowany p.g.: 'Kramstyk'
na odwrociu nalepka firmy transportowej

estymacja:

250 000 - 400 000 PLN

58 000 - 93 000 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Christie's, Nowy Jork, luty 1994
kolekcja Wojciecha Fibaka
dom aukcyjny Polswiss Art, październik 2003
kolekcja prywatna, Europa

WYSTAWIANY:

École de Paris. Malarstwo artystów żydowskiego pochodzenia w kolekcji Wojciecha Fibaka, Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Olsztynie, październik-grudzień 2000
École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Okręgowe w Lesznie, maj-lipiec 2000
École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, Pałac Sztuki, Kraków, lipiec-sierpień 1998

LITERATURA:

Renata Piątkowska, Roman Kramsztyk. Między „Ziemiańską” a Montparnasse'em, Warszawa 2004, s. 213, poz. kat. 74
École de Paris. Malarstwo artystów żydowskiego pochodzenia w kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Olsztynie, Olsztyn 2000, s. 71 (il.)
École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Okręgowe w Lesznie, Leszno 2000, s. 63 (il.)
École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Pałac Sztuki, Kraków 1998, poz. 39, s. 101 (il.)
„Nasz Przegląd Ilustrowany” 1926, nr 12, s. 4 (il.)
„Neunen Lodzer Zeitung” 1926, 4 IV, s. 3 (il.)



25

ROMAN KRAMSZTYK

1885-1942

Miasteczko na tle gór - pejzaż południowy, około 1914

olej/piótno, 65,5 x 81,5 cm

sygnowany p.d.: 'Kramstyk'

na odwrociu papierowa nalepka depozytowa Muzeum Narodowego w Warszawie,
papierowa nalepka aukcyjna oraz nalepka inwentarzowa; stempel: 'J.M.PAILLARD
NO 25 | GARANTE LERUSE PURA | SUB T (...)'

estymacja:

200 000 - 250 000 PLN

47 000 - 58 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja ART-B

depozyt w Muzeum Narodowym w Warszawie

dom aukcyjny Agra-Art, grudzień 2004

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Renata Piątkowska, Między „Ziemiańską” a Montparnasse'em. Roman Kramsztyk,
Warszawa 2004, poz. 150

Roman Kramsztyk 1885-1942, katalog wystawy, Żydowski Instytut Historyczny,
Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1997, s.153 (il.), poz. I/139, s. 201





KRAMSZTYK: „URODZONY MALARZ”. KLASYK CZY INNOWATOR?

Roman Kramsztyk znalazł się w Paryżu w 1910 roku i dlatego zalicza się go – razem z Eugeniuszem Zakim i Melą Muter – do pierwszego pokolenia „polskiej” Szkoły Paryskiej. Sytuacja artysty jest jednak kłopotliwa: początkowo dzielił bowiem swoje życie między Polskę a Francję. W 1914 opuścił Paryż – jak wtedy sądził, na zawsze. Wrócił tam jednak w 1924. Nie przeszkadzało mu to nadal utrzymywać studio w Warszawie (studio – dodajmy – bardzo eleganckie, bo mieszczące się w ścisłym centrum, na ul. Boduena 4, w bezpośrednim sąsiedztwie pierwszego polskiego wieżowca Prudential).

Kariera malarza rozwijała się dwutorowo. Jego modele rekrutowali się zazwyczaj ze sfer inteligenckich i artystycznych Paryża i Warszawy, w tych miastach pisała o nim krytyka, niekiedy mocno spolaryzowana. Twórcą pierwszoplanowym stał się jednak przede wszystkim w stolicy Polski. Nie zaszkodziła mu nawet antysemicka kampania, prowadzona przez endeckich publicystów, którzy na łamach „ABC” i „Prosto z Mostu” konsekwentnie zarzucali jego sztuce „żydowskość”, „brud”, „prymitywizm”, i „kolorystyczne szarady”. Mimo tych głosów powiedzieć można, że kariera Kramsztyka toczyła się od samego początku pomyślnie. Uchodził bowiem za cudowne dziecko już w latach swojej edukacji warszawskiej. Reputację

też utrzymał na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych (gdzie uczył się u Józefa Mehoffera w latach 1903-04) oraz na Akademii Sztuk Pięknych w Monachium. W latach 30. XX wieku, gdy jego portrety i akty cieszyły się niezmierną popularnością, Mieczysław Wallis pisał o Kramsztyku jako „urodzonym malarzu” (Mieczysław Wallis, Roman Kramsztyk, „Wiadomości Literackie” 1937, nr 49, s. 6).

W czasie swojego pierwszego, czteroletniego pobytu w Paryżu niewiele wystawiał. Jego prawdziwym debiutem była słynna I Wystawa Ekspresjonistów Polskich (krakowskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, listopad 1917). Oprócz towarzyskich sympatii do formistów twórca niewiele miał jednak wspólnego z awangardową gorączką. W warszawskiej Zachęcie, w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, Krakowie i Poznaniu oraz na salonach paryskich (Jesiennym i Tuileries) prezentował brawurowo malowane portrety, odważne niekiedy akty, martwe natury i pejzaże z południa Francji. Choć w kolejnych latach stał się jednym z najbardziej rozpoznawalnych polskich klasycystów (był założycielem grupy „Rytm”), nadal obracał się w kręgach eksperymentatorów. Ten fakt można jednak wytłumaczyć w dużej mierze wpływem jego żony, Bronisławy, siostry Louisa Marcoussisa, kubisty związanego z Paryżem.



Jeśli poszukiwać źródła dla eksperymentów malarskich Kramsztyka, to jest nim z pewnością twórczość Paula Cézanne'a. „Mistrz z Aix”, samotny geniusz malarstwa, zyskał znaczącą popularność w pierwszej dekadzie XX wieku. Promowany przez marszanda Ambroise'a Vollarda stał się wzorem dla awangardy po pośmiertnej wystawie artysty w 1907 roku. Twórczość Cézanne'a skłaniała młodych do studiowania natury jako problemu czysto malarskiej reprezentacji. Odejście od renesansowej głębi obrazu na rzecz perspektywy kolorystycznej kładło podwaliny pod zupełnie nowoczesną harmonię malarską.

Pierwiastek cézanne'izmu jest absolutnie klarowny w prezentowanym krajobrazie „Miasteczko na tle gór – pejzaż południowy” oraz „Martwej naturze ze skrzypcami”. „Miasteczko na tle gór” powstało prawdopodobnie niewiele przed wybuchem Wielkiej Wojny, gdy artysta pierwszy raz odwiedził Prowansję (Renata Piątkowska, monografistka malarza, datuje pobyt w Cassis na [około] 1913 rok). Kubiczna zabudowa miasteczka mający na tle zatoki i wzgórz: całe przedstawienie stworzono z subtelnych, lecz różnobarwnych plam barwnych. Kramsztyk, troszcząc się o przedstawienie konkretnych przedmiotów, drugocześnie jednak zasady klasycznej perspektywy, osiągając wrażenie dali za pomocą koloru, który buduje wrażenia świetlne. Soczysta paleta służy dodatkowo ewokacji charakteru „paysage du midi”.

„Martwa natura ze skrzypcami” prezentuje za to zimną paletę. Na drewnianym stoliku artysta umieścił jawnie cézanne'owskie elementy: jabłka w misce, gliniany dzbanek i białą tkaninę, dodając atrakcyjnie wizualnie cytryny, kieliszek, skrzypce oraz zapis nutowy. Mocne formy przedmiotów zostały precyzyjnie zestawione: Kramsztyk osiągnął wrażenie rygoru i konkretności wyobrażonych rzeczy. Powstała w okresie po I wojnie światowej „Martwa natura ze skrzypcami” odbija w sobie nowe tendencje sztuki europejskiej, tzw. „powrotu do rzeczy” i odejścia od abstrakcji czy ekspresjonizmu.

O dziełach twórcy wymownie pisał w 1937 krytyk Konrad Winkler. Trafnie zauważał inklinacje Kramsztyka do „klasycyzmu”, przefiltrowanego jednak przez nowoczesną wrażliwość: „Kramsztyk nie usiłuje epatować widza niezwykłością malarskich pomysłów. Idzie do swego celu, wstuchany w głos swego plastycznego instynktu, a jedynym jego korektorem jest smak artystyczny, wyrobiony w długoletnim obcowaniu z malarstwem dawnych mistrzów i współczesną sztuką francuską. Solidność sztuki Kramsztyka, a zarazem jego pełna swady malarskiej swoboda w traktowaniu problemów sztuki nowoczesnej, przejawia się przede wszystkim w organiczności materialnej jego malowideł. Wychodząc z przedmiotu nasyconego barwą, z jego materii – sprowadza malarz ogólną kolorystykę obrazu do zasadniczego kamertonu, ale nie przez dodanie jakiegoś „barwnego” sosu, tylko za pomocą modulacji poszczególnych tonów i uzgodnienia ich wzajemnych stosunków na płótnie. Nic się tutaj nie „wygrywa”, nie gasi sąsiednich barw – dając mimo to powierzchnię nasyconą światłem i kolorem o szlachetnym połysku emalii”.

26 †

HENRYK HAYDEN

1883-1970

Pejzaż z ujściem rzeki, 1912

olej/płótno, 74 x 92 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Hayden | 1912'

estymacja:

350 000 - 500 000 PLN

82 000 - 117 000 EUR

POCHODZENIE:

Christies, Manson & Woods, Londyn (sprzedaż 1984)
prywatna kolekcja, Monachium
dom aukcyjny Christie's, Paryż, listopad 2012
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

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

LITERATURA:

Henri Hayden. Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, tekst Artur
Winiarski, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2013,
nr kat. 2, s. 103 (il.)
Christophe Zagrodzki, Henri Hayden 1883-1970, katalog wystawy,
Bibliothèque Polonaise de Paris, Paris 2013, nr kat. 11, s. 67 (il.)
Philippe Chabert, Christophe Zagrodzki, Hayden, Paris 2005, s. 16 (il.)







Henryk Hayden pochodził z mieszczańskiej żydowskiej rodziny. Plany rodziców, aby wykształcić syna na inżyniera, się nie powiodły. Młodzieniec bowiem po okresie studiów w Instytucie Politechnicznym zwrócił się ku sztukom plastycznym. W 1904 zapisał się jako jeden z pierwszych studentów do nowo powstałej Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie. Od początku była ona uczelnią nowego typu, w której łączono sztukę wysoką z użytkową. Do grona profesorskiego należeli Ferdynand Ruszczyc czy Xawery Dunikowski reprezentujący prąd modernizmu końca XIX stulecia. Hayden należał do wyróżniających się studentów, a w wieku 24 lat wyjechał do Paryża, aby dalej kształcić talent. Przybywszy do Francji w 1907, malarz nie należał do międzynarodowej bohemy lewobrzeżnego Paryża. Zamieszkał w okolicach Ogrodu Luksemburskiego i utrzymywał kontakty z absolwentami warszawskiej uczelni. Najprawdopodobniej na początku pobytu we Francji studiował sztukę dawnych mistrzów w Luwrze. Od 1908 uczęszczał na zajęcia do Académie de La Palette, jednej z liberalnych szkół artystycznych działających na Montparnassie. Na rozwój języka dzieł autora wpłynęły pobyty w Bretanii. Twórca wyjeżdżał nad Atlantyk śladem wielu innych obcokrajowców poszukujących atrakcyjnego i taniego miejsca na plenery. Po 1910 odwiedzał Doëlan. Tam po powrocie z Polski mieszkał Władysław Ślewiński, którego willa stanowiła miejsce gościny dla wielu młodych adeptów sztuki z Polski: Stanisława Ignacego Witkiewicza czy Tadeusza Makowskiego. Hayden, dzięki staremu mistrzowi, miał wgląd w idee syntetyzmu i ulegał tej inspiracji, czego dowodzą jego bretońskie pejzaże.

Prezentowany w katalogu obraz powstał w orbicie szkoły z Pont-Aven w Bretanii, grupie artystów skupionych wokół Paula Gauguina, a później Władysława Ślewińskiego. Hayden do Bretanii wyprawił się wkrótce po przybyciu do Francji w 1908, a po raz pierwszy odwiedził Ślewińskiego w 1911 i prawdopodobnie była to najważniejsza ze wczesnych lekcji, jakie odebrał. Malarstwo Ślewińskiego, niemal ascetyczne w stosowanych środkach artystycznych, nawiązywało formułą do syntetyzmu Gauguina. „Pejzaż z ujęciem rzeki” pokazuje jednakże, że swoje tendencje artystyczne Hayden wzbogacił także o doświadczenie sztuki Cézanne’a. Malarstwo Haydena zdążyło bowiem w stronę „sztuki czystej”. Mimo że oparte na obserwacji przyrody, miało charakter antynaturalistyczny, a stosowane przezeń w sposób osobisty linia i barwa nadawały mu autonomiczny względem rzeczywistości charakter.

Z biegiem lat twórczość Haydena uległa rozszerzeniu na nowe środki wyrazu. W czasie I wojny światowej, spędzonej w Paryżu, malarz konsekwentnie rozwijał geometryzującą formułę twórczą. Zbliżał się do koncepcji kubizmu syntetycznego, w myśl której rygorystycznie dekonstruował przedstawienia. Stopniowo artysta przechodził na stronę nowego klasycyzmu i koloryzmu. Tworzył przede wszystkim portrety i pejzaże, w których wyrażał się wyrafinowany luminizm. Tę barwę ulegały swoistemu umuzyycznieniu i pozwalały uzyskać subtelną ekspresję.

27 †

HENRYK HAYDEN

1883-1970

Martwa natura z karafką, 1920

olej/piótno, 61 x 73 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Hayden | 1920'

na krośnię malarskim nalepka aukcyjna oraz numer
'KMIS6'

estymacja:

500 000 - 700 000 PLN

117 000 - 163 000 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Boisgirard, grudzień 1987

kolekcja prywatna, Francja

dom aukcyjny Christie's, Londyn, kwiecień 1990

kolekcja prywatna, Holandia

LITERATURA:

dzieło figuruje w materiałach zebranych przez

Pierre'a Bachelarda, mających posłużyć do wydania kom-

pletnego katalogu raisonné Henryka Haydena, obecnie

przechowywanych w archiwum prywatnym w Paryżu



HAYDEN W KRĘGU KUBIZMU

Kontynuując rozpoczętą w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych edukację, Henryk Hayden wyjechał do Francji w 1907 roku. Przez pierwsze lata pobytu nad Sekwaną jego twórczość rozwijała się w zaciszu pracowni.

„Za prawdziwy początek paryskiej kariery Haydena należy jednak uznać rok 1913 – stwierdza Krzysztof Zagrodzki, znawca twórczości malarza – gdy przeprowadza się do mieszkania przy 40 rue (obecnie avenue) Denfert-Rochereau, naprzeciwko modnego już wówczas malarza van Dongena, ulubieńca eleganckiego Paryża. Na urządzanych przez niego cotygodniowych przyjęciach ma okazję poznać wiele ówczesnych i późniejszych sław świata artystycznego” (Christophe Zagrodzki, Henry Hayden 1883-1970, katalog wystawy, Bibliothèque Polonaise à Paris, Paris-Przemyśl 2013, s. 19).

Dojrzewający artystycznie Hayden uległ wpływowi malarstwa syntetyzmu i Władysława Ślewińskiego, którego odwiedził w Bretanii, jak również dzieła Paula Cézanne'a, spopularyzowanego przez wystawę pośmiertną artysty na Salonie Jesiennym 1907 roku. Hayden od 1912 roku silnie inspirował się twórczością Mistrza z Aix, odrzucając klasyczną perspektywę, na rzecz analizowania natury przez pryzmat kategorii czysto plastycznych. W znanym liście do malarza Émile'a Bernarda Cézanne stwierdzał: „Trzeba przedstawiać naturę podług walca, kuli, stożka (...)”. Słowa te komentowano wielokrotnie w XX wieku jako kluczowa inspiracja dla kubizmu. Mogłyby

jednak posłużyć jako ogólna forpoczta przemian w sztuce nowoczesnej pierwszych dekad początku wieku, które podważały ugruntowaną tradycją optykę malarską.

W 1912 roku Pablo Picasso przeniósł swoją pracownię z Montmartre'u na teren 14. dzielnicy Paryża. Ten symboliczny gest sygnalizował zmianę w geografii artystycznej Paryża: centrum nowatorskich eksperymentów znalazło się na prawym brzegu Sekwany. Bateau-Lavoir, budynek na Montmartrze z pracowniami awangardowych artystów, utracił swoją pozycję na rzecz La Ruche, skupiska biednych artystów-przybyszów po drugiej stronie rzeki. Jeszcze w 1910 Ludwik Markus (jako pierwszy polski artysta wkroczył w orbitę Pabla Picassa dzięki towarzyskim związkom z kręgiem artystów odwiedzających cyrk Medrano przy Boulevard de Rochechouart na Montmartrze. Na Salonie Niezależnych 1911 pokazano kubistyczne obrazy artystów związanych z grupą Section d'Or (nazywaną na wczesnym etapie Grupą z Puteaux). Rok później, na Salonie Jesiennym 1912 w Sali XI grupa artystów (coraz częściej nazywanych przez prasę kubisterami) wystawiła nowe dzieła w duchu awangardowej, geometrycznej poetyki. Hayden zainteresował się kubizmem, gdy ten wkraczał w fazę syntetyczną. Artyści zaczęli posługiwać się kołażem, stosować żywą paletę, ich prace zyskały nieco bardziej dekoracyjny wyraz.



Henryk Hayden, Martwa natura z butelką i fajką, około 1920, kolekcja prywatna, źródło: DESA Unicum



Henryk Hayden, Martwa natura kubistyczna, 1921, kolekcja prywatna, źródło: DESA Unicum



Paul Cézanne, Stół, serweta i owoce, około 1900, Barnes Foundation, Lower Merion, Pensylwania, Stany Zjednoczone, źródło: wikiart.org



Juan Gris, Karafka i książka, 1920, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madryt, źródło: wikiart.org

Hayden okres pierwszej wojny światowej spędził na Montparnassie. Dzięki rzeźbiarzowi Jacquesowi Lipchitzowi poznaje Juana Grisa, towarzysza Picassa w jego laboratorium kubizmu. W 1915 roku zyskuje opiekę Léonce'a Rosenberga – marszanda kubistów, założyciela paryskiej Galerie de L'Effort moderne. Dostaje się tym samym do prestiżowego kręgu, do którego należą m.in. Pablo Picasso, Georges Braque, Fernand Léger, Henri Laurens, Jean Metzinger czy Auguste Herbin. Hayden, co punktuje Krzysztof Zagrodzki, był doskonale przez Rosenberga opłacany (dz. cyt., s. 23-25). Kontrakt na wyłączność z marszandem powodował, że całą swoją twórczość musiał przekazywać galerii Rosenberga. Przez to pozostawał mało znany w rodzimym kraju. W otoczeniu Galerie de L'Effort moderne (gdzie Hayden miał w 1919 roku wystawę indywidualną) powstały obrazy sumujące kubistyczny dorobek artysty, „Trzech muzyków” (1919, Musée National d'Art Moderne Centre Pompidou).

Prezentowana „Martwa natura z karafką” została stworzona w okresie, gdy drogi jego sztuki i galerii Rosenberga rozchodziły się. Hayden, odchodząc od ulubionego malarstwa pejzażowego, szczególnie silnie eksplorował w tym okresie temat martwej natury ze standardowym

dla kubizmu zestawem akcesoriów: w jego obrazach pojawiają się gitary, gazety, butelki, fajki czy szachownice. Zawężona paleta barwna charakterystyczna dla wcześniejszych poszukiwań malarza zyskała teraz na nasyceniu, liryczności, nawet pewnej frywolności. Barwna mozaika „Martwej natury z karafką” tkana jest z brązu, ugru, szarości, oranżu, żółci, zieleni i różu, który radośnie wybrzmiewa w centralnej partii z kwiatami. Przedmioty: karafka, kieliszek, biała tkanina, stolik, ujęte z różnych perspektyw, rozplywają się w wieloelementowej kompozycji. Rozluźniona dyscyplina kubizmu została zachowana w warsztacie środków wyrazowych. Hayden konstruuje przestrzeń z geometrycznych kształtów, jedynie sugerując kształt przedmiotów. Malarz użył drobnych plamek (rozek w centralnej części), charakterystycznych dla opracowania partii cienia w obrazach niektórych kubistów. Kubistyczne par excellence jest jednak naśladowanie w malarstwie uszkojenia drewna. Wyobrażone w „Martwej naturze z karafką” przedmioty odnajdziemy w obrazie Haydena „Martwa natura z karafką i ciastem różanym” („Nature morte à la Carafe au Gâteau rose”, 1921, reprodukowany w: Hayden. Soixante ans de peinture 1908-1968, katalog wystawy, Musée National d'Art Moderne, Paris 1968, poz. i il. 47).

28 †

HENRYK HAYDEN

1883-1970

Martwa natura z wazonem z kwiatami, 1915

olej/płótno, 66 x 55 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Hayden | 1915'

na krośnie malarskim opisany: 'No. 21', papierowe nalepki wystawowe, nalepka własnościowa oraz nalepka aukcyjna

estymacja:

100 000 - 150 000 PLN

23 000 - 35 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja M. Feletim, Francja

kolekcja prywatna, Francja

dom aukcyjny Sotheby's, Paryż, czerwiec 2010

kolekcja prywatna, Francja

WYSTAWIANY:

Henri Hayden. Mistrzowie École de Paris, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna,

20 września – 31 grudnia 2013

Henri Hayden 1883-1970, Musée Thomas-Henry, Cherbourg, 6 czerwca – 12 października 1997

Henri Hayden. Retrospective 1883-1970, Hugh Lane Municipal Gallery, Dublin,

10 listopada 1994 – 22 stycznia 1995

Henri Hayden. Retrospective 1883-1970, Musée d'Art moderne, Troyes, 29 czerwca – 26 września 1994

LITERATURA:

Henri Hayden. Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, tekst Artur Winiarski, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2013, nr kat. 22, s. 39 (il.)

Christophe Zagrodzki, Henri Hayden 1883-1970, katalog wystawy,

Bibliothèque Polonais de Paris, Paris 2013, nr kat. 18, s. 70 (il.)

Henri Hayden 1883-1970, katalog wystawy, Musée Thomas-Henry, Cherbourg 1997, poz. 11

Henri Hayden. Retrospective 1883-1970, katalog wystawy, Hugh Lane Municipal Gallery, Dublin,

Dublin 1994, poz. 11

Henri Hayden. Retrospective 1883-1970, Musée d'Art moderne, Troyes, Troyes 1994, poz. 11

„[Wśród tych, którzy] brakiem wykształcenia muzealnego nie grzeszą, są tradycjonalistami, ale nie hołdują tendencji do archaizowania i idą albo za najmłodszymi kierunkami w sztuce francuskiej, albo samodzielnie rozwiązują problemy malarskie i rzeźbiarskie [jak Hayden], który najwyraźniej i najinteligentniej korzysta z wpływów sztuki Cezanne'a i Gauguina, ale [wykazuje] odrębny talent kompozytora i zupełną oryginalność w dekoracyjnym harmonizowaniu plam barwnych (...)”.

Adolf Basler, Sztuka polska w Paryżu, „Sztuka” 1912, cyt za: Anna Wierzbicka, Artysty polscy w Paryżu. Antologia tekstów o polskiej kolonii artystycznej czynnej w Paryżu w latach 1900-1939, Warszawa 2008, s. 164



29

EUGENIUSZ ZAK

1884-1926

“Chłopiec w zielonej kamizelce”, 1919

olej/piótno, 100 x 81 cm
sygnowany l.g.: 'Eug. Zak'

estymacja:

900 000 - 1 200 000 PLN

210 000 - 280 000 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Sotheby's, Tel Aviv, maj 1987

kolekcja prywatna

WYSTAWIANY:

LXVII Wystawa Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, katalog,

Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa 1921, poz. 103

LXV Wystawa Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, katalog,

Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa 1920, poz. 334

LITERATURA:

Barbara Brus-Malinowska, Eugeniusz Zak 1884-1926, katalog wystawy,

Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2004, nr 118, p. 118 (il.)

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

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

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





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

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

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

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

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

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

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

EUGENIUSZ ZAK

1884-1926

Pejzaż z południa Francji, około 1921

olej/tektura, 52 x 70 cm
sygnowany l.d.: 'Eug. Zak'

estymacja:

160 000 - 220 000 PLN

37 000 - 51 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja artysty, Paryż
Galerie Zak, Paryż, lata 30. XX w.
kolekcja prywatna, Argentyna
kolekcja prywatna, Polska

W malarskiej spuściznie Zaka często odnajdujemy powielane te same tematy i kompozycje dzieł, jedynie o zamienionych detalach. W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie znajduje się obraz „Idylla – romans pasterski” datowany na 1921. Identyfikacyjny układ zabudowań i zielone wzgórza, na którym zostały wzniesione, stanowią tło dla pary kochanków siedzących na trawie i trzech pasących się po lewej stronie owieczek. Sztafaż ożywia kompozycję i nadaje jej wymiar symbolicznych skojarzeń z pasterską krainą szczęśliwości. Wydaje się, że prezentowany surowy „Pejzaż z południa Francji” był punktem wyjścia dla powstania kompozycji z kochankami znajdującej się w kolekcji muzeum. Pozwala to na datowanie prezentowanego obrazu na około 1921 i założenie, że musiał zostać namalowany wcześniej. Pozbawiona sztafażu ludzkiego i zwierzęcego kompozycja to czysty pejzaż zrównoważony w formie i pełen ukrytych treści. Opuszczone domostwo i zastygła w upale roślinność przepełnione są ładunkiem emocjonalnego niepokoju, który silnie oddziałuje na widza. Pejzaże pozbawione postaci ludzi czy zwierząt są bardzo rzadkie w oeuvre Zaka – dwa pejzaże z zabudowaniami, datowane na około 1923 odnajdujemy w słynnej wiedeńskiej kolekcji dr Emila Merwina. Na tych płótnach w podobny sposób zakomponowana jest przestrzeń, zdominowana przez bryły domów osadzonych między niebem a ziemią.



31

TADEUSZ MAKOWSKI

1882-1932

Rodzinka ("La petite famille"), 1929

olej/piótno, 33 x 46 cm

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

na odwrociu sygnatura artysty: 'Tadé | MAK | OW | SK | I'
oraz autorski opis: 'La petite | famille 1929. | Paris'

estymacja:

300 000 - 400 000 PLN

70 000 - 93 000 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artyście

depozyt w Muzeum Narodowym w Warszawie, 1952-56

kolekcja prywatna, Kraków

dom aukcyjny Agra-Art, czerwiec 2006

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski. Życie i twórczość,
Wrocław-Warszawa-Kraków 1964, s. 232, 356, nr kat. 520



**„POSŁUGUJĘ SIĘ GROTESKĄ,
BO LEPIEJ WYRAŻA CZŁOWIEKA NIŻ REALIZM...”**

Tadeusz Makowski przybył do Paryża na przełomie 1908 i 1909 roku w celu szkolenia warsztatu, zdobywając uprzednio dyplom z wyróżnieniem w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Do stolicy Francji wybierał się na rok, lecz pozostał do końca życia. Zetknięcie z Paryżem tuż po studiach rodzi w Makowskim sprzeczne uczucia – zachwyca się w szczególności Luwrem, w którym odkrywa Rembrandta, lecz stoi w otwartej kontrze w stosunku do obecnych kierunków awangardowych. Przechadzając się po paryskich salonach, zauważa, że są one „stkiem najrozmaitszych manier” i że „należy być odpornym, by się nie dać porwać tym błyskotliwym na zewnątrz sposobom malowania”. Kontakt z malarstwem Puvisa de Chavannesa i Paula Cézanne’a stanowi pierwszy krok ku porozumieniu z paryską sztuką współczesną. Kolejne lata przynoszą spotkanie z Władysławem Słewińskim, zainteresowanie artysty malarstwem kubistycznym oraz twórczością mistrzów holenderskich. Malarz pogłębiał swój prymitywizujący styl oparty o wnikliwe, naturalistyczne studiowanie rzeczywistości. Tworzy normandzkie i bretońskie pejzaże i sceny rodzajowe. Od 1918 roku w jego dziele zjawia się emblematyczny dla całego dorobku temat: przedstawienia dzieci. Poetycką wizję dzieci pod koniec trzeciej dekady XX wieku zastąpi nowe, zgeometryzowane widzenie natury.

„Makowski posiadał w bardzo wysokim stopniu poczucie niuanse. Jest to niewątpliwie jeden ze współczesnych malarzy, którego zaproponowałbym jako najtrafniejszy przykład plastyczny dla podtrzymania tezy, że nawet abstrakcja powstaje w zupełnej zależności od realizmu, że nie możemy absolutnie niczego pojąć poza realnością i że potrafimy budować nowe światy tylko z elementów zaczerpniętych ze świata znanego. Tak właśnie było z Makowskim, którego niezupełnie słusznie nazywało się wizjonerem, a który w istocie obdarzony był bogatą wyobraźnią poety, przy czym wyobraźnia ta nigdy nie przeszkodziła mu osiągnąć rangi największych realistów”.

André Salmon, Tadeusz Makowski, „Pologne Littéraire” 1932, Nr 75

„Rok 1928 Makowski słusznie uznał za decydujący dla swej twórczości. Odnalazł własny styl i jeżeli nie uważał go jeszcze za swój ostateczny wyraz, wiedział, że na tej drodze powinien szukać zadośćuczynienia dla swoich malarskich doświadczeń i ambicji, jak również ujęcia dla swych poetyckich skłonności – zauważa monografistka artysty, Władysława Jaworska – Makowski stylizuje formę konturem ludowego święta czy zabawki i stąd właściwy mu, choć nie dający się sprecyzować folklor jego sztuki. Również i z Bruegla, i z ulubionych ‘małych mistrzów’ holenderskich pozostanie w jego obrazach coś nieuchwytnego w atmosferze, nastroju, oświetleniu, a z Celnika naiwne, odkrywcze spojrzenie na świat modela, nieświadomego obok toczącego się życia” (Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski. Życie i twórczość, Wrocław-Warszawa-Kraków 1964, s. 228-229). Prezentowana „Rodzinka” należy do serii domowych kompozycji artysty, zrealizowanych w naiwno-kubizującej poetyce o wysmakowanej, wąskiej gamie barwnej. W anonimowej przestrzeni wypełnionej delikatnym światłem Makowski sytuował cztery dziecięce postaci o charakterystyce dziecinnych marionetek. Proste stroje, spiczaste nakrycia głowy, twarze z nosami niczym u krasnoludków zostały plastycznie przekształcone przez poetycki zmysł artysty.



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

32

OLGA BOZNAŃSKA

1865-1940

Martwa natura z różowymi i białymi różami, 1918

olej/tektura, 30 x 34 cm

sygnowany i datowany p.g.: 'Olga Boznańska | 1918'

estymacja:

90 000 - 140 000 PLN

21 000 - 33 000 EUR

OPINIE:

opinia Elżbiety Charazińskiej z dn. 25 marca 2007 roku

POCHODZENIE:

zakup w Galerii Altius, Warszawa, grudzień 2007

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Legendarna Młoda Polska. Malarstwo przełomu XIX i XX wieku z kolekcji

rodzinnej, Muzeum Narodowe w Gdańsku, 2 czerwca – 10 września 2017

Legendarna Młoda Polska. Malarstwo przełomu XIX i XX wieku z kolekcji

rodzinnej, Muzeum Podlaskie w Białymstoku, 4 listopada 2016 – 19 lutego 2017

LITERATURA:

Legendarna Młoda Polska. Malarstwo przełomu XIX i XX wieku z kolekcji

rodzinnej, katalog wystawy, Muzeum Podlaskie w Białymstoku, Białystok 2016,

poz. 93, s. 103 (il.)







Portret Olgi Boznańskiej w pracowni w domu przy ul. Wolskiej 21 w Krakowie, artystka malująca obraz na sztaludze, ok. 1920 (?) (oryginał);
ok. 1990 (refotografia), Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

33

OLGA BOZNAŃSKA

1865-1940

Portret Pana Beyleya, przed 1921

olej/tektura, 103 x 75 cm
opisany na odwrociu numerem: '22'

estymacja:

150 000 - 220 000 PLN

35 000 - 51 000 EUR

OPINIE:

opinia dr Stefanii Krzysztofowicz-Kozakowskiej z dn. 8 lutego 2018 roku

POCHODZENIE:

zbiory Jadwigi Bineth, Paryż
kolekcja prywatna, Polska (od 1985)
kolekcja prywatna, Małopolska

LITERATURA:

Anna Grochowska-Angelus, Wybrane zagadnienia warsztatu Olgi Boznańskiej, „Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 2013, XXXVI, s. 61-71
Maria Rostworowska, Portret za mgłą. Opowieść o Oldze Boznańskiej. Kraków 2005, s. 276
notatka Marii Zielińskiej z 1940 roku, Archiwum Olgi Boznańskiej w Bibliotece Polskiej w Paryżu (cytowana w opinii dr Stefanii Krzysztofowicz-Kozakowskiej)





„PORTRET PANA BEYLEYA” EKSPRESJONIZM OLGI BOZNAŃSKIEJ

„Portret Pana Beyleya” jest wzmiankowany w archiwum związanym z Boznańską, a przechowywany w Bibliotece Polskiej w Paryżu. W notatce z 1940 roku zaprzyjaźniona z artystką Maria Zielińska wymienia dzieła pomieszczone w pracowni malarki w 1921 roku. Pośród nich znajduje się duży portret Amerykanina. „Portret obstalowany przez pana Belly (?), malarza Amerykanina, który w owym czasie mieszkał i miał pracownię w tym samym domu co i panna Boznańska” (cyt. za opinią Stefanii Krzysztofowicz-Kozakowskiej). Pan Beyley jest postacią tajemniczą. Z pewnością należał do międzynarodowej kolonii artystycznej zamieszkującej Montparnasse w pierwszych dekadach XX wieku. Wiadomo, że był posiadaczem zaginionych dzisiaj obrazów Olgi Boznańskiej. W zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie znajduje się szkic do prezentowanego portretu (praca dwustronna „Marta natura / Szkic do portretu”, ok. 1920).

„P. Olga Boznańska wyczarowuje swe wizyjne portrety, w których nie wiadomo, co więcej podziwiać: uduchowanie ich i ścisłą zgodność z rzeczywistością, czy drogocenną materię świetlistą, w którą przetapia swe farby (...)”.

Edward Woroniecki, Polacy w Salonie Tuileryjskim, „Tygodnik Ilustrowany” 1924, pólr. II, s. 603

Boznańska posłużyła się w „Portrecie Pana Beyleya” typową dla siebie techniką malarską. Na grubej, niegruntowanej tekturze malarka szkicowo zaznaczyła wewnątrz swojej pracowni oraz strój modela. Użyła wyciszzonej palety barwnej brązów, czerni i zieleni, które kontrastują z jasnymi partiami twarzy, dłoni i koszuli. Sposób opracowania tkanki malarskiej jest również typowy dla malarstwa Boznańskiej: szerokimi, spontanicznymi pociągnięciami pędzla buduje wolumen postaci i przestrzeń pracowni. Ogniskuje się przede wszystkim na dłoniach i twarzy, drobiazgowo, małymi dotknięciami pędzla, tworzy ożywiony wizerunek postaci. Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska odnotowuje, że widoczna w tle zielona tkanina to konkretny rekwizyt z pracowni malarki na Montparnasse, przedstawiony w portretach z drugiej dekady XX wieku oraz obrazie „Wnętrze paryskiej pracowni” (1908, Muzeum Narodowe w Krakowie).

„Ogólna tonacja szara będzie zawsze dominującą w obrazach panny Boznańskiej. Jest to zresztą bardzo malarska koncepcja, z którą tylko wielki wirtuoz umie sobie radzić. W szarudze mglistej, splukanej jakby deszczem, freskowe maski Boznańskiej rozpierają ramy swym uczuciem, przestrzeń życiem wypełniają, tworząc atmosferę niezwykle zdomowioną”.

Adolf Basler, „Sztuka” 1904, nr 8/9

Twórczość artystki niekiedy bywała wiązana z oddziaływaniem francuskiego impresjonizmu. „Wrażeniowe” eksperymenty Boznańska rozpoczęła już w okresie monachijskim, gdzie przebywała w latach 1886-98. Po wyjeździe do Paryża jej maniera malarska zaczęła rozwijać się w osobisty sposób. Wiesław Juszcak wiązał malarstwo portretowe Boznańskiej z pojęciem „intensywnizmu” zaczerpniętym z krytyki artystycznej Cezarego Jellenty. Portrety malarki, razem z twórczością Wyspiańskiego, Krzyżanowskiego czy Weissa, miały w myśli historyka sztuki wyznaczyć perspektywę polskiego ekspresjonizmu. Drapieżny, psychologiczny charakter obrazów Boznańskiej miałby brać się ze „skoncentrowanego wyrazu” portretowanych ludzi i przedmiotów, zwielokrotnionego przez emocję samej artystki.

JACEK MALCZEWSKI

1854-1929

Portret Karola Potkańskiego, 1906

olej/deska, 75,5 x 65 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'J Malczewski | 1906'

na odwrociu papierowa nalepka Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie z 1907 roku, papierowa nalepka Muzeum Wielkopolskiego z 1925 roku, papierowa nalepka własnościowa wypisana przez synową Henryka Sienkiewicza, Zuzannę: 'własność Zuzanny Sienkiewiczowej | 1967 Oblęgorek | Z. Sienkiewiczowa' oraz opisany ołówkiem: 'W. P. Sienkiewicz | Wolska 16' (syn Henryka Sienkiewicza, Henryk Józef Sienkiewicz zamieszkiwał na początku XX wieku u swojego wujostwa, Janczewskich przy ul. Wolskiej 16)

estymacja:

350 000 - 450 000 PLN

82 000 - 105 000 EUR

POCHODZENIE:

własność Karola Potkańskiego (1861-1907), historyka, etnografa, przyjaciela Jacka Malczewskiego

obraz подарowany przez Karola Potkańskiego Henrykowi Józefowi Sienkiewiczowi (1882-1959) z okazji rozpoczęcia studiów na Wydziale Architektury w paryskiej École des Beaux-Arts

kolekcja rodziny Sienkiewiczów

WYSTAWIANY:

Wystawa obrazów Jacka Malczewskiego, Muzeum Wielkopolskie,

Poznań, marzec-kwiecień 1925

Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 1907

LITERATURA:

Wielka Encyklopedia Powszechna PWN, Warszawa 1967, t. 9, s. 329 (il. detal)

Karol Potkański, Lechici, Polanie, Polska. Wybór pism, Warszawa 1965, (il. na stronie tytułowej)

Wystawa obrazów Jacka Malczewskiego, katalog, Muzeum Wielkopolskie,

Poznań 1925, s. 19, poz. 62





ŚMIERĆ PETRONIUSZA

Komu zdarzyło się podejrzliwie patrzeć na przesyczone symbolami malarstwo Jacka Malczewskiego i nieufnie podchodzić od budowanych wokół niego egzystencjalnych interpretacji, w historii „Portretu Karola Potkańskiego” znajdzie impuls do rewizji swoich poglądów. W prezentowanym obrazie nie mamy bowiem do czynienia ani z lubującą się w rzeczach ostatecznych przybyszewszczyzną, ani też z typową dla artystycznego środowiska Krakowa około 1900 efekciarską metaforą. Przeciwnie: praca zachowuje powściągliwość, a wykorzystane przez Malczewskiego symbole (świerszcz, który przysiadł na kapeluszu portretowanego, urywająca się w leśnym zagajniku ścieżka) ujawniają się, dopiero kiedy zaczniemy uważniej przyglądać się kompozycji. Dla samego portretowanego, jak i dla krakowskiej publiczności, która oglądała obraz w 1907, wymowa symboli była jednak jasna. Już wiosną 1906 spekulowano bowiem u stóp Wawelu o pogarszającym się zdrowiu Potkańskiego i jego rychłej śmierci. Świerszcz, który Malczewski namalował na jego kapeluszu, nie był więc beczasową przepowiednią, czy uniwersalnym memento mori, ale raczej suchą lekarską diagnozą.

Potkański (1861-1907), wybitny historyk-mediewista i profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, prywatnie kuzyn Jacka Malczewskiego i družba na jego weselu, chorował przynajmniej od ok. 1900. Początkowo miał napady psychotyczne, następnie zdiagnozowano u niego anemię złośliwą - ówczesnie chorobę śmiertelną (skutecznie zaczęto ją leczyć dopiero w 1926). Zanim zapadł na zdrowiu, dał się poznać w Krakowie jako erudyta, przyjaciel artystów (jeden z pierwszych orędowników stylu zakopiańskiego), ale także wycofany, milczący melancholik. Podczas gdy zaprzyjaźniony z Potkańskim Stanisław Witkiewicz pisał o nim w „Na przełęczy” (1891) jako o zapałonym miłośniku Tatr, Henryk Sienkiewicz w „Bez Dogmatu” (1891) i „Rodzinie Połanieckich” (1894) sportretował go jako wyrafinowanego estety i samobójcę. Niektóre cechy Potkańskiego nadał Petroniuszowi z „Quo vadis” (1895). Tadeusz Miciński w powieści „Nietota” (1910) przedstawił Potkańskiego jako pana Melanchtoniusa, najwytworniejszego z dżentelmenów w Turowym Rogu (tj. Zakopanem), „postać wykwinną, bladą i wysmukłą”.

Wydaje się, że Malczewski podzielał fascynację, którą jego koledzy literaci żywili wobec profesora Potkańskiego. Portretował go kilkakrotnie, za każdym razem wydobywając łagodny smutek modela. Na prezentowanej pracy posunął się jeszcze dalej: plamy białego światła na dłoni Potkańskiego przywodzą na myśl przebijające spod skóry kości; twarz malowana jest tak, jakby była tylko cienką membraną rozciągniętą na kulistej czaszce; różowawe obwódki powiek wpadają w chłodny, pozbawiony życia srebrzysty ton. Miejsce, które na wcześniejszych portretach Potkańskiego Malczewski rezerwował dla eleganckich rekwizytów, jak kwiat goździka, tym razem przeznaczone zostało na niewielkiego polnego świerszcza - antycznego symbolu śmierci. Potkański wpatruje się w owada z powagą, bez lęku.

Nie jest jasne czy obraz był prezentem Malczewskiego dla Potkańskiego, czy powstał w wyniku zamówienia. Krótko po otrzymaniu portretu Potkański ofiarował go bowiem w prezencie Henrykowi Józefowi Sienkiewiczowi, synowi noblisty i swojemu dawnemu wychowankowi (Potkański dawał w Krakowie i Zakopanem prywatne lekcje historii; korzystał z nich m.in. Witkacy). Okazją do ofiarowania obrazu miało być rozpoczęcie przez tego ostatniego studiów architektonicznych w Paryżu. Nie wykluczone jednak, że dzieło od początku pomyślane było jako ostatnia pamiątka. Wiadomo bowiem, że Potkański był zaangażowany nie tylko w edukację młodego Sienkiewicza, ale także mu „ojcował”. Już w 1893 skarżył się swoim przyjaciółom na atmosferę panującą w domu „nieczulego i nieodpowiedzialnego” pisarza i jego stosunek do syna. Zastępował go - jak się wydaje - skutecznie. Po śmierci bezdzietnego Potkańskiego to właśnie młody wychowanek zajął się jego pochówkiem i wystawił grobowiec na cmentarzu Rakowickim. Portret Potkańskiego zawisł pierwotnie w krakowskim mieszkaniu młodego Sienkiewicza, następnie w Oblęgorku.



Jacek Malczewski, Muzyka - lewe i prawe skrzydło tryptyku, 1906, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

MALCZEWSKI - PAN OD PRZYRODY?

„Jesienne wichury wlokące się nad obszarami żałosnych ugorów”, „rozgrzana senność bujnie rozkwitłych łąk”, „przechmurzone nieba”, przyroda „intensywna” i „groźna”, innym razem „milcząca” i „czysta” – oto zdaniem krytyki najbardziej tajemniczy bohaterowie obrazów Malczewskiego. Rolę, którą świat natury pełni w sztuce artysty dostrzeżono bardzo wcześnie. Już o przestrzeni „Malarczyka” (1890, Muzeum Narodowe w Krakowie) pisano jako o przestrzeni symbolistycznej. Zwracano uwagę, że postrzeganie przyrody jako odbicia duchowego wymiaru egzystencji Malczewski dzieli z poetami romantyzmu. Innym razem rolę, którą przydziela on w swoich obrazach naturze, wiązano ze współczesnym artyście nurtem ekspresjonistycznym, psychologizmem, czy nawet Przybyszewskim i jego fascynacją duchem przyrody i niezwykłością. Innym razem widziano w niej wyraz tradycji malarstwa renesansowego, w której pejzaż potrafił obrazować duszę portretowanego.

Natura w portretach Malczewskiego to jednak nie tylko rozbuchane tumany kurzu, czy beczasowe, rozsloneczone łąki. Niekiedy artysta na plan pierwszy wydobywa bowiem bardziej niepozorne akcenty przyrodnicze. Należą do nich pojedyncze kwiaty (stokrotki i goździki) i ptaki (do ulubionych należały skowronki i wróble). W przypadku „Portretu Karola Potkańskiego” jednym z kluczowych bohaterów obrazu jest polny konik.

Niepozorny owad, współcześnie kojarzony po prostu z wiejską sielanką, na przełomie XIX i XX stulecia był osadzony w znacznie szerszym polu semantycznym. Współcześni Malczewskiemu literaci, podobnie jak autorzy antyczni widzieli w świerszczu symbol metamorfozy, wieczności i śmierci. Podkreślano symboliczny charakter jego narodzin (wykluwał się „z ziemi”), zdolność do regeneracji (kilkukrotne zrzucanie starej powłoki cielesnej), oderwanie od spraw ziemskich (pasikonik miał odżywiać się

rosą i powietrzem przesyconym światłem). Zwracano uwagę na dwoisty charakter życia pasikonika: fakt, że prowadzi on egzystencję pod ziemią, jako stworzenie pozornie martwe i na ziemi.

W tradycji greckiej świerszcze były alegorycznym przedstawieniem losu ludzkiego. Pisano o nich jako o ludziach, którzy zbyt zajęci śpiewem i zbyt oderwani od spraw ziemskich, zostali przez Muzy zamienieni w owady. W podobnym nurcie utrzymane były nowożytnie interpretacje symbolu. W świerszczach widziano istoty upajające się własną muzyką, niezabiegająca o żadne doraźne cele, nietroszcząca się nawet o pożywienie i stworzenia z natury samotne. Kochanowski porównywał świerszcza do poety grającego dla „słuchaczy próżni”. Malczewski w swoich obrazach osadzał świerszcze w podobnym kontekście: oglądamy je, gdy przysiadają na rękach Muz i grajków.

Niekiedy Malczewski wykraczał poza artystyczną symbolikę świerszcza i przechylał szalę na stronę Tanatosa. W „Zmartwychwstaniu” (1900, Muzeum Narodowe w Poznaniu), pojmany przez anioła śmierci starzec trzyma w palcach bezbronny pasikonik. W „Portrecie Karola Potkańskiego” (1906) model wpatruje się w świerszcza, który przysiadł na jego kapeluszu. Czy wstuchuje się w jego grę? Czy widzi w nim zwiastun zbliżającej się śmierci? Czy może widzi w nim swojego brata? Ta ostatnia interpretacja wydaje się zasadna, jeśli weźmiemy pod uwagę, że zarówno Malczewski, jak i Potkański już na etapie edukacji szkolnej musieli zetknąć się z tekstami Tukidydesa (w XIX wieku autora „podręcznikowego”). Ów grecki historyk twierdził, że w starożytnych Atenach, aby zmanifestować swoje przywiązanie do ojczyzny, arystokraci upinali włosy za pomocą spinek w kształcie świerszczy. Sądzono bowiem, że świerszcze rodzą się z ziemi i jako takie mogą być oznaką przynależności do niej – symbolem tyle patriotycznym, co eschatologicznym.



JACEK MALCZEWSKI

1854-1929

Starzec i muzy, 1900

olej/tektura, 68,5 x 51 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'J Malczewski 1900'

estymacja:

200 000 - 300 000 PLN

47 000 - 70 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

Motyw starca odzianego w szynel w twórczości Jacka Malczewskiego ma swoje źródła w obrazach cyklu sybirackiego („Niedziela w kopalni”, 1882, Muzeum Narodowe w Warszawie czy „Na etapie”, 1890, Muzeum Narodowe w Warszawie). Podobną w fizjonomii postać jak w prezentowanym „Starcu i muzach” odnajdujemy w kompozycjach symbolicznych Malczewskiego z około 1900 (np. w kompozycji „Zmarłychwstanie (Nieśmiertelność)”, 1900, Fundacja im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu). Artysta w szkicowej formie ujął postać mężczyzny siedzącego na ławce nieco z góry (podobnie jak w „Introdukcji”, 1890, Muzeum Narodowe w Krakowie). O skraj ławki opierają się trzy złowieszcze postacie kobiet. Odczytanie referencji do konkretnych postaci mitologicznych utrudnia brak atrybutów.

„Każdy obraz jego jest poematem, a raczej fragmentem jednego wielkiego poematu, który w nim rozwija się z latami logicznie i konsekwentnie i tworzy jedną wielką całość organiczną. Poemat ten za treść główną ma: Sztukę i Ojczyznę oraz osobisty stosunek do nich artysty-Polaka i człowieka współczesnego”.

Adam Łada-Cybulski, Sztuka Polska. Malarstwo, Lwów 1903-1904, Tabl. 4

Malczewski, który w centrum swojej twórczości postawił zagadnienia związane z patriotyzmem i losem twórcy, przedstawia tutaj dawnego powstańca, który dożywa jesieni życia. Kobiety, które zjawiają się na obrazie, zdają się szeptać w stronę starca pogrążonego w myślach (analogiczna sytuacja w obrazie „Malarczyk i jego muza. Podszepty”, 1898, Fundacja im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu). Ich drapieżny charakter symbolicznie sugeruje nieuchronność losu i przemijalność, którym poddaje się mężczyzna. Żółte liście miotane przez wiatr w partii ziemi dodatkowo odnoszą się do kwestii egzystencjalnych, które silnie nurtowały Malczewskiego przez całą karierę. Kontrastowa, nasycona paleta barwna to element dystynktywny twórczości malarza około 1900 roku.



36

WŁADYSŁAW PODKOWIŃSKI

1866-1895

Wieś II, 1890-91

olej/piótno (dublowane), 40 x 44 cm

estymacja:

450 000 - 550 000 PLN

105 000 - 128 000 EUR

OPINIE:

opinia Elżbiety Charazińskiej z dn. 24 listopada 1991 roku
(potwierdzona 7 listopada 2016 roku)

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

porównaj: Władysław Podkowiński, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie,
oprac. Elżbieta Charazińska, Warszawa 1990, nr kat. 1/27 (Wieś, ok. 1890)

„Władysław Podkowiński jest w polskiej historii sztuki przykładem osobliwym. Już za życia okrzyknięty został nowatorem-burzycielem. Każda prezentacja jego dzieł wywoływała gwałtowne reakcje krytyki i powodowała to uznanie, to potępienie ze strony publiczności. Rzadko trafia się artysta, którego oeuvre wywoływało tyle sporów, ostrych polemik, zacieklej dyskusji”.

Elżbieta Charazińska, *Władysław Podkowiński*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1990, s. 7





Władysław Podkowiński, Wieś, około 1890, Muzeum Narodowe we Wrocławiu,
źródło: wikimedia commons



Władysław Podkowiński, Autoportret, 1892,
Muzeum Narodowe w Warszawie,
źródło: Cyfrowe MNW

Przejście Władysława Podkowińskiego do dojrzałości artystycznej następowało w zetknięciu się z kręgiem realistycznej awangardy. Dzięki zachęcie swojego pierwszego nauczyciela, Wojciecha Gersona, artysta od 1884 zaczął wykonywać rysunki publikowane w warszawskiej prasie, najpierw w „Tygodniku Ilustrowanym”, potem przede wszystkim w „Wędrowcu”, czasopiśmie redagowanym m.in. przez Stanisława Witkiewicza, czołowego rzecznika polskiej „bataille réaliste”. Na bazie wzorca realistycznego malarstwa miejskiego Aleksandra Gierymskiego Podkowiński utrwał w swoich rysunkach życie nowoczesnej metropolii w jej, przede wszystkim, cieniach. Podpatrywał niemalownicze zaulki, „typy” miejskie i epizody z ich życia. Tego rodzaju sposób zarobkowania i twórczości kontynuował w trakcie studiów w Akademii petersburskiej (1885-86).

Wraz z kolegą, malarzem Józefem Pankiewiczem, Podkowiński wyjechał wiosną 1889 do Paryża. Artyści wprowadzili się do dawnej pracowni Józefa Chelmońskiego, a ich twórczość mogła się przeobrazić ku nowym formom reprezentacji natury dzięki zetknięciu się ze sztuką francuskiego impresjonizmu. Artyści zwiedzili w Paryżu monograficzną wystawę Claude'a Moneta, co wielokrotnie przypominali historycy sztuki, przypisując Podkowińskiemu i Pankiewiczowi miano „polskich impresjonistów”. Mimo że lekcję impresjonizmu odebrali u „źródeł”, to recepcja tego kierunku miała w ich twórczości charakter epizodyczny i niedoktrynalny. Malarze stworzyli po powrocie do Polski serie „wibrystycznych” pejzaży z Chrząsnego i Mokrej Wsi (Podkowiński) oraz spod Kazimierza nad Wisłą (Pankiewicz). Doświadczenie „nowej sztuki” chłonęło ich jednak wkrótce ku sztuce symbolicznej.

Rzeczony „wibryzm” czytelny jest w partii pejzażu, na horyzoncie kompozycji „Wieś II”, co pozwoliło monografistce artysty, Elżbiecie Charazińskiej wyraźnie łączyć go z paryskimi doświadczeniami malarza. W opinii do prezentowanej kompozycji czytamy: „Od strony zastosowanej techniki malarskiej obraz jest przejściem od akademickiej metody gładkiego fini, ku własnej - operowania suchym pędzlem, tworzącym specyficzną, gruzełkową fakturę” (opinia Elżbiety Charazińskiej z 24 listopada 1991 roku). „Wieś II” ma swój odpowiednik w obrazie z kolekcji Muzeum Narodowego we Wrocławiu („Wieś”, ok. 1890). Prezentowane dzieło ma inny format, zostało zakomponowane na płaszczyźnie zbliżonej stosunkiem krawędzi do kwadratu. Inna jest także kolorystyka: w przypadku „Wsi II” kontrastowa i żywsza.

Podkowiński przedstawił fragment wiejskiej ulicy w diagonalnym ujęciu. Pierwszy plan jest pusty i otwiera perspektywę wzroku na chałupę oddzielone od drogi płotem. Najbliżej widza sytuowane są opracowane syntetycznie dzieci, których postaci kurtynowo umieścił artysta w przestrzeni kompozycji. Scena łączy perspektywnie ku prawej górnej części z łąkowym pejzażem i kurtyną lasu. Na początku lat 90. XIX stulecia malarz odwiedzał znajome majątki w Chrząsnem i Mokrej Wsi, skąd pochodzą jego najlepsze pejzaże. Równolegle odwiedzał letniskowe miejscowości w pobliżu Mińska Mazowieckiego i Mrozów, np. Radachówkę położoną nad rzeką Świder oraz niepodległą Siennicę, której pejzaż stał się tematem jego obrazu przechowywanego obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie. „Wieś II”, w której czytelny jest eksperyment formalny związany z doświadczeniem impresjonizmu, zachowuje nadal rys naturalistycznej obserwacji wyniesiony z kręgu warszawskiego realizmu.



37 †

JAN ZAMOYSKI

1901-1986

“Wygnańcy, 1915” (“Pogorzelcy”), 1925-1929

olej/piótno, 215 x 320 cm

sygnowany i datowany l.d.: ‘JAN ZAMOYSKI | 1925-1929’

na krośnię malarskim nalepka przyjęcia oraz nalepka wystawowa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, nalepka transportowa: ‘JUL. HERMAN & Co. | DOM HANDLOWO-EKSPEDYCYJNY | Warszawa Ś-to Krzyska 32’ oraz nalepka z napisem: ‘Genève’; na odwrociu ramy trudno czytelne nalepki wystawowe i transportowe

estymacja:

350 000 - 600 000 PLN

82 000 - 140 000 EUR



POCHODZENIE:

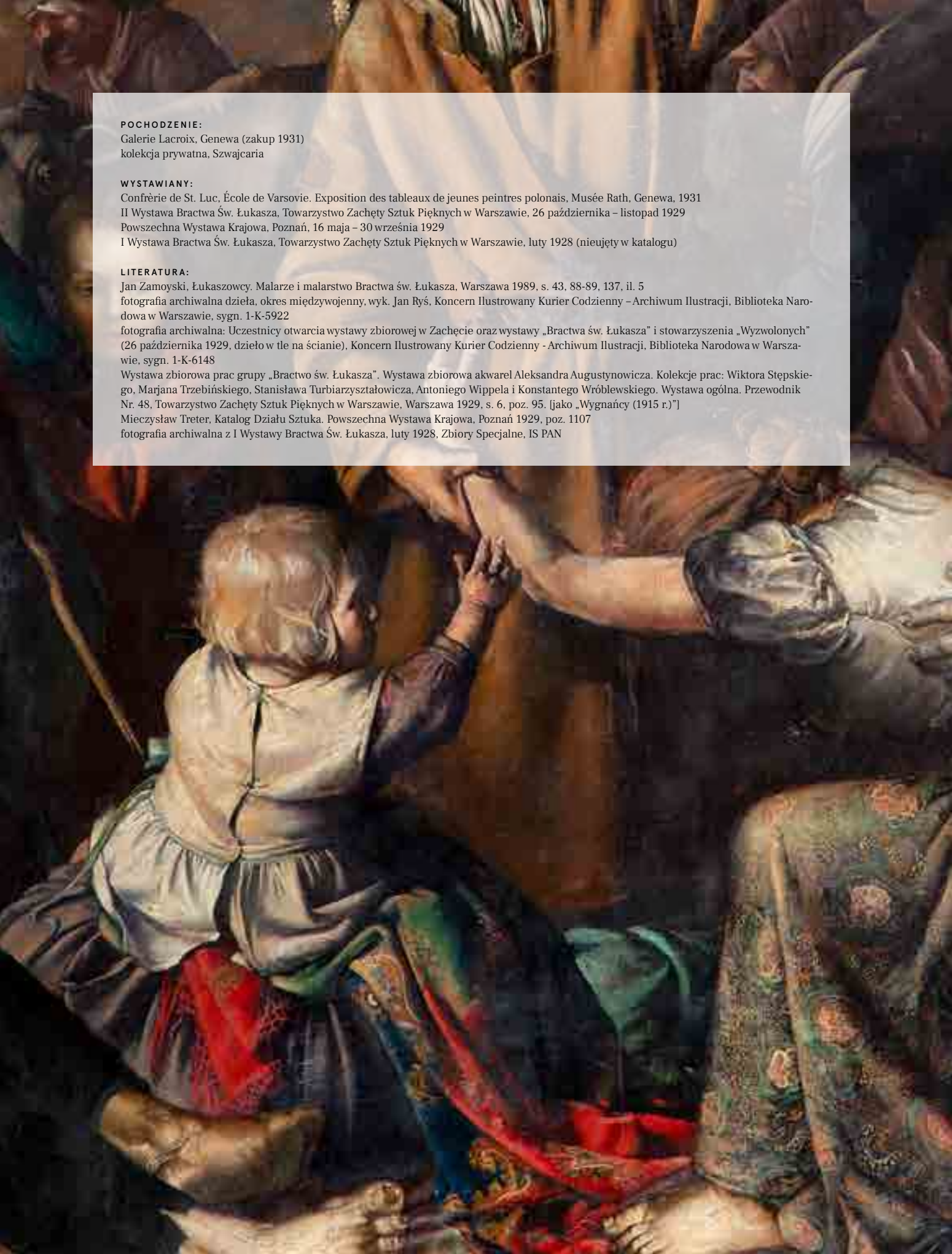
Galerie Lacroix, Genewa (zakup 1931)
kolekcja prywatna, Szwajcaria

WYSTAWIANY:

Confrérie de St. Luc, École de Varsovie. Exposition des tableaux de jeunes peintres polonais, Musée Rath, Genewa, 1931
II Wystawa Bractwa Św. Łukasza, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, 26 października – listopad 1929
Powszechna Wystawa Krajowa, Poznań, 16 maja – 30 września 1929
I Wystawa Bractwa Św. Łukasza, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, luty 1928 (nieujęty w katalogu)

LITERATURA:

Jan Zamoyski, Łukaszczyki. Malarze i malarstwo Bractwa św. Łukasza, Warszawa 1989, s. 43, 88-89, 137, il. 5
fotografia archiwalna dzieła, okres międzywojenny, wyk. Jan Ryś, Koncern Ilustrowany Kurier Codzienny – Archiwum Ilustracji, Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn. 1-K-5922
fotografia archiwalna: Uczestnicy otwarcia wystawy zbiorowej w Zachęcie oraz wystawy „Bractwo św. Łukasza” i stowarzyszenia „Wyzwolonych” (26 października 1929, dzieło w tle na ścianie), Koncern Ilustrowany Kurier Codzienny - Archiwum Ilustracji, Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn. 1-K-6148
Wystawa zbiorowa prac grupy „Bractwo św. Łukasza”. Wystawa zbiorowa akwrel Aleksandra Augustynowicza. Kolekcje prac: Wiktora Stępskiego, Marjana Trzebińskiego, Stanisława Turbiarzyszałowicza, Antoniego Wippela i Konstantego Wróblewskiego. Wystawa ogólna. Przewodnik Nr. 48, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 1929, s. 6, poz. 95. [jako „Wygnańcy (1915 r.)”]
Mieczysław Treter, Katalog Działu Sztuka. Powszechna Wystawa Krajowa, Poznań 1929, poz. 1107
fotografia archiwalna z I Wystawy Bractwa Św. Łukasza, luty 1928, Zbiory Specjalne, IS PAN





fotografia archiwalna z I Wystawy Bractwa Św. Łukasza, luty 1928, Zbiory Specjalne, IS PAN



Uczestnicy otwarcia wystawy zbiorowej w Zachęcie oraz wystawy „Bractwa św. Łukasza” i stowarzyszenia „Wyzwolonych”. Stoją od lewej: były wojewoda warszawski Władysław Sołtan, artysta malarz Kazimierz Lasocki, prezydent Warszawy Zygmunt Słomiński (4. z lewej), kardynał Aleksander Kakowski, prezes Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych Stanisław Brzeziński (7. z lewej), artysta malarz Tadeusz Pruszkowski (8. z lewej), dr Bolesław Gutowski (3. z prawej) i inni, 26 października 1929, źródło: NAC Online

„WYGNAŃCY, 1915”

Fabularny pretekst do roztoczenia potężnej wizji, jaką są „Wygnańcy”, stanowią wydarzenia 1915 roku, kiedy Kazimierz Dolny ucierpiał od ognia artyleryjskiego. Walki I wojny światowej znacząco wpłynęły na życie mieszkańców i architektoniczną tkankę miasta. To, co roztacza się przed oczami patrzących, dotyczy kondycji zwykłych ludzi, dotkniętych przez wojnę. Obraz można rozłożyć na dwa lub trzy podstawowe plany. Pierwszy – wydarzenia przed domem, który spłonął. W tle, niczym na starożytnym reliefie, suną ludzie, tytułowi wygnańcy, którzy niosą na plecach dobytek. Ludzie suną w tej specyficznie „ściśniętej” przestrzeni i, przechodząc, oglądają się w stronę pierwszego planu oraz w stronę widza. Z boku w oddali widnieją zabytki identyfikujące miasto.

W centrum kompozycji kobieta rozpacza po utracie dobyteku, opierając się o ślepcę, który jakby wstawia się za cierpiącymi bądź szuka w ich imieniu odpowiedzi na pytanie: „Dlaczego?”. Ów niewidomy mężczyzna to tzw. Ślepy Kozdroń – co znamienne nie jest pewne, jak się nazywał, pojawiają się dwa imiona: Józef lub Aleksander. Postać, która znana była w międzywojennym Kazimierzu, portretowana i wykorzystywana w kompozycjach innych malarzy związanych z miastem. Występuje niejednokrotnie w obrazach Antoniego Michalaka, któremu był szczególnie bliiski. Jest głównym bohaterem jego monumentalnego obrazu pt.: „Bajka o szczęśliwym człowieku”. On również „obszadził” go dwukrotnie na Ukrzyżowaniu z Marią Magdaleną i św. Janem z 1924 roku – jako Chrystusa i jako św. Jana. Ze zdjęć, jakie się zachowały (m.in. zrobione przez Edwarda Hartwiga), wynika, że wyglądał tak jak przedstawił go Zamoyski. Z relacji osób mu współczesnych (źródło: wkazimierzudolnym.pl) wynika, że stracił wzrok w pewnym momencie życia. Był żonaty, ale jego żona wcześniej zmarła. Jego zajęciem, najpewniej ze względu na kondycję, było żebranie. Nie wiadomo, czemu zawdzięczał tę specyficzną karierę, którą zrobił w kręgach artystycznych. Z relacji wynika, że był człowiekiem głęboko wierzącym i temu zapewne zawdzięczał rolę „św. Franciszka” w międzywojennym malarstwie polskim.

Obraz występował od swego powstania pod dwoma tytułami „Wygnańcy, 1915” bądź „Pogorzelnicy”. Był obecny od początku wystawienniczej kariery Bractwa św. Łukasza, na II wystawie, a potem pokazany w Genewie w 1931 roku. W swoich wspomnieniach Zamoyski pisał: „Pierwszą prezentacją naszych obrazów za granicą była wystawa bractwa św. Łukasza i Szkoły Warszawskiej (...) zorganizowana przez Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej Wśród Obcych w Musée Rath w Genewie w 1931 r. (...) Spotkała się [wystawa] z niekłamanym zainteresowaniem, a entuzjastyczne wprost krytyki ukazały się nie tylko w genewskiej, ale i całej szwajcarskiej prasie. (...) Ogólne zainteresowanie wystawą znalazło dobitny wyraz w wyjątkowo dużej frekwencji zwiedzających oraz licznych zakupach do galerii i domów prywatnych. Ogółem zakupiono obrazów za 8.000.- franków szwajcarskich, w tym moich Pogorzelników za 3.500.- franków” (Jan Zamoyski, Łukaszowcy, Warszawa 1989, s. 88-9).

WIELKA WOJNA W KAZIMIERZU

Tak zniszczenia z czasów I Wojny Światowej zostały opisane w książce Tadeusza Szydłowskiego pt.: „Ruiny Polski”. Autor w naturalny sposób był zainteresowany przede wszystkim zabytkową częścią miasta:

„Tem więcej szkód poniosły od pożaru te budynki, których górne piętra wzniesione były z drzewa, lub które miały daleko od muru wystające, charakterystyczne szczyty drewniane; z tego bowiem nie zostało ani śladu, jak oczywiście także z budowli całkiem drewnianych. Te prostsze, nieastrykowane domki nie sięgały wprawdzie zbyt chyba odległych czasów i pochodziły może z końca XVIII lub początku XIX stulecia, lecz przy konserwatywnym miasteczku utrzymywały zapewne swój typ pierwotny i mimo licznych przekształceń stare jakieś części. Budownictwo Kazimierza przedstawia wogóle wiele oryginalności staroświeckiej, o której świadczą szczęściem nadal dzielnice, niepochlōnione pożarem wzniesionym przez wojska rosyjskie. Spłonęła tylko dolna, zwrócona ku Wiśle część miasta, poczynając od zamykającej ją połączy rynku. Spalony bok rynku miał także stare domy, przerobione wprawdzie przez różne restauracje, lecz jeszcze wcale ciekawe, zwieńczone odmiennie kształtowanymi attykami. Gzymsy i ściany tych domów, przez długie czasy nieprzykryte, namokły, u niektórych powstały rysy, pęknięcia, tak szczególnie dwupiętrowy dom ma rysę przez całą wysokość i niezabezpieczony mógłby runąć. Pożar spustoszył ponadto domy z lewej strony ulicy, wiodącej od rynku ku kościołowi. Suma szkód, w ten sposób powstałych, jest wcale znaczna, a doniosłość jej uświadomimy sobie tem więcej, gdy zważymy, jak z reguły po pożarach zatracają nasze miasteczka swój dawny charakter. Tu więc duża część miasta byłaby co do swego zabytkowego charakteru skazana na zagładę” (Tadeusz Szydłowski, Ruiny Polski: opis szkód wyrządzonych przez wojnę w dziedzinie zabytków sztuki na ziemiach Małopolski i Rusi Czerwonej, s. 110).



Fig. 130. Kazimierz nad Wisłą. Widok miasteczka po pożarze

W sąsiednim, bardziej jeszcze podupadłym Opatowie została z czterech bram, wzniesionych przez kanclerza Szydłowieckiego w XVI wieku, jedyna zwana warszawską, tuż obok sędziwej, romańskiej kolegiaty. Przez wojnę ucierpiała o tyle, że niezmiernie silny ruch wojskowych pojazdów ciężarowych wstrząsnął bardzo jej murami i nadwątlił ich trwałość.

Z miast dawnego sandomierskiego województwa wyliczyć tu dalej należy przede wszystkim Szydłowiec, którego zabytkowy ratusz utracił przez wojnę swą wieżę wyniosłą, jak o tem już we wstępie wspomniano. Jest to budowla z drugiej połowy XVI wieku, wcale piękna w proporcjach i szlachetna w szczegółach, a ozdobna głównie przez swe attyki, które ją obiegają dokoła, owijając się nawet koło okrągłych, narożnych pylonów. W kompozycji attyki, bogatej a wytwornie rozwiniętej i dobrze rozczłonkowanej, występują jako motywy dołem arkadki, w środkowym pasie otwory strzelnicowe, górą krenelaże (fig. 135). Oryginalne narożniki prostokątnego budynku, będące jakby odległym wspomnieniem zamkowych baszt, kończą się u góry glorjetykami. Przed środkiem zaś frontowej fasady wysuwała się czworoboczna wieża, która zwyżała się ponad dachami w ośmiobok, a nakryta była niegdyś hełmem, jak wieże kościelne. Przed kilkudziesięciu laty zastąpiono ten hełm zębatą attyką, uważając widocznie za konieczne, by zakończenie wieży dostosowane było do charakteru attyk ściennych i narożnych wieżyczek. Mimo drobnych przekształceń ciekawy ten zabytek był dobrze zachowany w całości aż do października roku 1914. W tym czasie wojska austriackie wysadziły w powietrze cztery górne piętra wieży tak, że pozostał tylko jej spód ledwo po wysokość dachów. Zniszczeniu uległy sąsiednie partie attyk, jedna z małych wieżyczek narożnych, a częściowo także stara, oryginalna konstrukcja dachów (fig. 133 i 134). Szkoda jest znaczna i tembardziej pożałowania godna, że najpewniej zupełnie bezcelowa i bezpotrzebna.



Obraz olejny artysty malarza Jana Zamoyskiego „Pogorzelcy”, fot. Jan Ryś, źródło: NAC Online



ŚWIĘTY ŚLEPY

W centrum kompozycji Zamojskiego znajduje się osoba niewidoma, która łączy ziemski świat nieszczęścia z niebem. Podejście do ślepoty było od czasów starożytnych ambiwalentne. Choć w starożytnej Grecji uznawano czysto fizyczne przyczyny tej niepełnosprawności, to równocześnie uznawano ją za związaną ze sferą duchową. Była mianowicie wynikiem osobistej winy. W greckiej mitologii Polimestor został oślepiiony przez królową Troi Hekabę, za zabicie jej syna Polimestora, a jednooki Polifem stracił wzrok (oko) za pożarcie kompanów Odyseusza. O utracie wzroku mówi też historia Edypa. On, który widzi, ale nie zna prawdy, poznaje ją dzięki niewidomemu Tejrzejaszowi, który nie widzi, ale wie (ważna koincydencja). Równocześnie zarówno w starożytnej Grecji, jak i Rzymie, uważano, że osoby niewidome mają specjalną łączność ze światem nadprzyrodzonym. Niewidomi wieszczkowie – tak jak Tejrzejasz, otrzymywali dar jasnowidzenia w zamian za utracony fizyczny wzrok. Widzenie kojarzone jest z wiedzą niedostępną dla zwykłych ludzi – można nie widzieć, ale widzieć w sensie przenośnym, wiedzieć, co stanie się w przyszłości.

Stary Testament również opowiada o oślepieniu, jednak rzadziej mamy tu do czynienia z utratą wzroku jako karą. Natomiast żydowskie przepisy zabraniają posługi w miejscu świętym osobom niepełnosprawnym (niewidomym) ze względu na pogląd, że niekompletność ciała zupełnie nie przystaje do Boskiej doskonałości. W Nowym Testamencie Chrystus przywraca wzrok, okazując w ten sposób swoją Boską moc. Jezus leczy ciało tak samo jak leczy duszę, dając jej w końcu możliwość znalezienia się w niebie. Jak w swojej historii ślepoty wskazywał Moshe Barasch (*Blindness: The History of a Mental Image in Western Thought*, London 2001), pierwsi chrześcijanie kojarzyli nowotestamentowe historie o przywracaniu wzroku ze zbawieniem. Równocześnie św. Paweł, oślepiony Światłem w drodze do Damaszku, traci wzrok – zyskując wewnętrzne Światło. Zarówno w starożytnej Grecji, jak i Rzymie, w tradycji judeochrześcijańskiej nie ma jednej odpowiedzi na pytanie dotyczące tego, czym jest utrata wzroku. Jan Zamojski nawiązuje do tej części tradycji, która w kalectwie upatrywała „dotknięcia” przez bogów. W chwili dotknięcia przez nieszczęście staje się oparciem dla dotkniętych nieszczęściem.





38 †

BOLESŁAW CYBIS

1895-1957

“Gołębiarze”, 1932-35

olej/piótno, 166 x 96 cm

estymacja:

500 000 - 900 000 PLN

117 000 - 210 000 EUR

POCHODZENIE:

zbiory spadkobierców artysty

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Bolesław Cybis 1895-1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba.

Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych, Muzeum Narodowe w Warszawie,
20 września – 3 listopada 2002

LITERATURA:

Bolesław Cybis 1895-1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat
dwudziestych i trzydziestych, katalog wystawy, oprac. Anna Prugar Myślik,
Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002, s. 108 (il.), nr kat. I/47





„GOŁĘBIARZE” – BOLESŁAW CYBIS NA NOWYCH TORACH SZTUKI

Twórczość Bolesław Cybisa to jedna z najciekawszych kart polskiej sztuki mającej swe korzenie w „Szkole Pruszkowskiego”. Artysta urodził się na Krymie, później mieszkał i pracował w Stambule i Charkowie. W 1923 Cybis po przybyciu do Warszawy wstąpił do warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, do pracowni Tadeusza Pruszkowskiego. Profesor Pruszkowski był dla Cybisa oraz innych uczniów z jego pracowni nie nauczycielem, ale mistrzem. Mimo niewątpliwie silnego wpływu w kwestiach czysto malarzkich, jaki wywierał na prace swoich uczniów, przede wszystkim miał on wielką zdolność kształtowania ich osobowości i zachęcania do twórczego indywidualizmu. Jan Zamojski wspominał korekty Pruszkowskiego na plenerach w Kazimierzu nad Wisłą: „Nigdy nie narzucał nam własnej manieri,

a przeciwnie, usiłował w każdym wykryć jego indywidualne predyspozycje i te w nich rozwijać. Nigdy też krytycznych uwag nie wygłaszał w formie, która mogłaby studiującego zniechęcić. Zawsze znajdował właściwe słowo i sposób, aby potykającym się na trudnościach dopomóc w ich przebrnięciu, wąpiącego podnieść na duchu i wzbudzić w nim wiarę we własne siły...”. Dla Bolesława Cybisa profesor był objawieniem. Dzięki jego wsparciu ukształtował się niepowtarzalny charakter twórczy artysty. Tadeusz Pruszkowski marzył o stworzeniu polskiej szkoły malarstwa – spójnej zarówno pod względem tematyki, jak i wzorców, najlepiej czerpanych ze sztuki dawnych mistrzów. XX-lecie to pierwszy okres w dziejach polskiego malarstwa nieobciążony zobowiązaniami artysty do przedstawiania historii Polski, odnoszenia się do zniewolenia przez zaborców i malowania „ku pokrzepieniu serc”. Manifest poetycki Antoniego Słonimskiego wykrzyżany w wierszu „Czarna wiosna” z 1919 stał się bliski młodym polskim artystom, zwłaszcza z kręgu Pruszkowskiego.



„(...) Ojczyzna moja wolna, wolna...
Więc zrzucam z ramion płaszcz Konrada.
Ojczyzna w więzach już nie biada,
Dźwiga się, wznosi, wstaje wolna.

Na cóż mi zbędnych słów aparat,
Którymim szarpał rany twoje?!
By ciebie zbudzić, już nie stoję
Nad twoim trupem jako Marat.

(...) Odrzucam oto płaszcz Konrada:
Niewola ludów nie roznieca
Płomienia zemsty! – Pusta heca!
Gdzie indziej żagiew moja pada!”

Bolesław Cybis czerpał inspirację z otaczającej go rzeczywistości, nadając najbardziej nawet błażym scenom wydźwięk metafizyczny i baśniowy. „Gołębiarze” to uliczna, podwórkowa scenka miejska przedstawiająca biednie ubranych mężczyzn i jasnowłosą, bosą dziewczynkę sprzedających gołębie. Obraz można datować na około 1933. Jako analogię kompozycyjną należy przywołać obraz „Gazeciarka”, błędnie oznaczony w katalogu Muzeum Narodowego w Warszawie na około 1935-36 – obraz jest bowiem datowany na zwisającej szpalce gazety, do góry nogami: „(...) olesław Cybis 1933”. Zarówno w „Gazeciarence”, jak i w „Gołębiarzach” tem przedstawiennia jest ceglana ściana. Podobnie jak twarz kobiety sprzedającej gazety pokazał artysta twarz dziewczynki – z lewego profilu. Malarstwo Cybisa z początku lat 30. niewątpliwie jest nowym rozdziałem w jego twórczości. W 1930 wraz z żoną i Janem Zamoyskim odbył roczną podróż do Włoch i Afryki Północnej, która przyniosła mu wiele nowych inspiracji i jednocześnie utrwaliła w jego twórczości wpływ malarzy włoskiego quattrocenta i cinquecenta. Scena ze sprzedającymi gołębie ma w sobie wiele z włoskich kompozycji typu „Sacra conversazione”: w środku dziewczynka z gołębiem – Najświętsza Paniienka, po bokach – mężczyźni na wzór świętych, zamiast kotary zasłaniającej krajobraz – surowy mur.

39

JANKIEL ADLER

1895-1949

Chłopiec z samolotem (Dziecko z katapultą), około 1932

olej/płótno, 103 x 122 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'adler 32'

na krośnię malarskim opisany danymi właścicielki oraz nalepka inwentarzowa

estymacja:

450 000 - 600 000 PLN

105 000 - 140 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja fotografki Sonii Gidal (ur. 1922), Monachium

dom aukcyjny Ketterer, Monachium, listopad 1999

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Jankiel Adler 1895-1949, katalog wystawy, Städtische Kunsthalle Düsseldorf ,
The Tel Aviv Museum, Muzeum Sztuki w Łodzi, Köln 1985, poz. 72 (il.)





August Sander, Malarz (Jankiel Adler), 1924, edycja 1990, źródło: archiwum prywatne



Paul Klee, Dwie głowy, 1932, Norton Simon Museum, Pasadena, Kalifornia, źródło: wikimedia commons



Ernst Ludwig Kirchner, Strzelanie z łuku, 1932-37, Kirchner Museum, Davos, źródło: wikimedia commons

Sugestywny portret artysty i jego sztuki przedstawv książce „Sztuka po Holocaustie”. Historyczka pisała o Adlerze: „jeden z najznakomitszych malarzy dwudziestego wieku, pochodził z ortodoksyjnej rodziny żydowskiej, silnie zakorzenionej w polskiej tradycji. W międzywojennej Nadrenii odnalazł swą duchową i artystyczną ojczyznę. W [latach] 1926-1929 w Düsseldorfie, gdzie mieszkał i tworzył, gdzie założył rodzinę, zawiązał przyjaźnie i kształtował swe poglądy polityczne (między innymi związał się z zaangażowanymi po stronie socjalizmu artystami z grupy ‘kolońskich progresywistów’), powstało najwięcej jego dzieł. Tu osiągnął sukces, jego obrazy były chętnie kupowane, brał udział w znaczących wystawach; dzieła Adlera nagradzano i wyróżniano. To samo miasto wyгнаło go jako Żyda, a jego sztukę wyklęto jako zwyrodniałą. Urodzony w Tusznynie koło Łodzi w 1895 roku wychowany w środowisku łódzkiej chasydów, pozostał Adler zawsze wierny tożsamości żydowskiej; był artystą świadomym swej kultury, którą uchronił przez lata emigracji (już w 1923 roku wyjechał do Niemiec, mieszkał w Bermen - dziś Wuppertal), powrotów do Polski i do Niemiec, podróży do Francji i Hiszpanii, wielkich przyjaźni z Otto Dixem, Paulem Klee, Wassily’m Kandynskim, Lyonelem Feiningerem” (Eleonora Jedlińska, Sztuka po Holocaustie, Kraków 2001, s. 125).

W 1932 roku, gdy powstał „Chłopiec z samolotem”, Adler wstąpił do berlińskiej awangardowej grupy „Selection e.V.” (której członkami byli również Wassily Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feininger i Johannes Molzahn). Od początku lat 20. XX wieku związki malarza z niemieckimi ekspresjonistami drugiej generacji były coraz silniejsze. Artysta związał się z kręgiem berlińskiego „Die Aktion”, a w 1921 roku przeniósł się do Düsseldorfu, gdzie współtworzył grupę „Das Junge Rheinland”. Choć w późniejszych latach w jego pracach elementy ekspresjonizmu zelżały, to artysta nadal posługiwał się silną deformacją i osobistą, syntetyczną

metaforą. Od 1932 roku jego prace zaczęły wyraźnie ciążyć ku formom abstrakcyjnym. Malarz rok wcześniej zetknął się z twórczością Paula Klee, który został powołany na stanowisko profesora w Akademii Sztuk Pięknych w Düsseldorfie. Obydwaj artyści posiadali pracownie obok siebie.

Na stosunkowo dużym formacie artysta stworzył siatkę syntetycznych, barwnych form, które, przenikając się, tworzą postać chłopca wypuszczającego zabawkę-samolot. Figuralną kompozycję Adler osadził na tle czterech pasów wykonanych z bieli, ugru i szarości. Plamy barwne otoczone są grubym, soczyście czarnym konturem. Za postacią majaczy tajemnicza mozaika form, układająca się w cień rzucany przez postać i zabawkę. W połowie lat 20. nadano nazwę sztuce, która po okresie I wojny światowej wracała na tory figuracji. Gustav Hartlaub, dyrektor Kunsthalle Mannheim, stworzył pojęcie „Nowej Rzeczowości”, tak właśnie nazywając te tendencje. Malarstwo Adlera w latach 20. wchodziło w jawny dialog z ich głównymi eksponentami, Ottonem Dixem czy Franzem Seiwertem. Niekiedy ich prace ukazywały nadrealny charakter rzeczywistości - artyści przedstawiając naturę dosłownie, przekraczali ją, eksponując absurdalny czy oniryczny aspekt rzeczywistości. „Chłopiec z samolotem” pokrewny jest temu zjawisku - Adler osiągnął wrażenie nierealności, funkcjonowania wyobrażonej sceny w rzeczywistości wyższego rzędu. Stricte formalnie prezentowane dzieło odbija aluzyjność i metaforyczność prac nowego mistrza artysty - Paula Klee. Innym ciekawym kontekstem dla twórczości Adlera z tego czasu jest twórczość niemieckiego „nowoczesnego klasyka” - Ernsta Ludwiga Kirchnera, który w latach 20., porzuciwszy stylistykę ekspresjonistyczną, kierował się w stronę „nowego stylu”, używając wysoce syntetycznych form. W dziele ich obydwu odbija się echem „surrealistyczny” okres Pabla Picassa.

40

JÓZEF PANKIEWICZ

1866-1940

Widok z gaju oliwkowego na Couronne de Charlemange w Cassis, 1928

olej/deska, 33,5 x 40,5 cm

sygnowany l.d.: 'Pankiewicz'

na odwrociu numer: '6', papierowa nalepka inwentarzowa oraz nalepka depozytowa
Muzeum Narodowego w Warszawie

estymacja:

150 000 - 250 000 PLN

35 000 - 58 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Wojciecha Fibaka

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Artyście w 140. rocznicę urodzin,

Muzeum Narodowe w Warszawie, 9 stycznia – 26 marca 2006

Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie

w kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Historyczne we Wrocławiu, Stary Ratusz,

30 października – 31 grudnia 1998

Malarstwo polskie z kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe w Poznaniu,

22 sierpnia – 25 października 1992

Malarstwo polskie z kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe w Warszawie,

23 maja – 9 sierpnia 1992

LITERATURA:

Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Artyście w 140. rocznicę urodzin,

Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2006, s. 173, poz. 431

Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie w kolekcji Wojciecha

Fibaka, katalog, Muzeum Historyczne we Wrocławiu, Wrocław 1998, s. 37 (il.)

Malarstwo polskie z kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, katalog wystawy, Muzeum

Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Warszawa 1992, s. 49 (il.)



41 †

MELA MUTER

1876-1967

“Avignon” (Widok na Fort św. Andrzeja w Villeneuve-lès-Avignon), 1940

olej/sklejka, 46 x 54,5 cm

sygnowany l.d.: 'MUTER'

na odwrociu papierowa nalepka wystawowa Galerie Gmurzynska w Kolonii

estymacja:

240 000 - 300 000 PLN

56 000 - 70 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Mela Muter. Retrospektiv-Ausstellung, Galerie Gmurzynska, Kolonia,

21 października – 1 grudnia 1967

LITERATURA:

Mela Muter. Retrospektiv-Ausstellung, katalog wystawy, Galerie Gmurzynska, Kolonia, Köln 1967, poz. 54







Krajobrazy przedstawiające malownicze zakątki doliny Rodanu pojawiają się w twórczości Meli Muter od początku lat 40. XX wieku. Po ewakuacji Paryża w 1940 roku Muter zamieszkała na południu Francji, początkowo w Villeneuve-lès-Avignon, a potem w samym Awinionie. Utrzymywała się głównie z oszczędności i pracy nauczycielskiej. W żeńskim College Saint-Marie artystka uczyła rysunku, wykladała literaturę i historię sztuki. Równocześnie nie zaprzestała pracy artystycznej. W latach wojennych powstały pejzaże z okolic Awinionu i sceny rodzajowe przedstawiające charakterystyczny dla oeuvre Muter motyw macierzyństwa. W tym samym czasie Muter opracowała prawdopodobnie kilka nieopublikowanych do dzisiaj utworów literackich: „Kuchnię malarską” („La cousine de la peinture”) i powieść historyczną „Patriota”. Artystka do Paryża wróciła w 1945 roku. Zamieszkała wtedy na rue Boissonnade 40. Nie ucięła jednak kontaktów zawiązanych w Awinionie w czasie okupacji; malarka jeździła na południe jeszcze w okresie powojennym, spędzając tam głównie miesiące letnie. Władze Awinionu udostępniły jej nieodpłatnie małe mieszkanie położone na zboczach skarpy z ogrodami papieskimi. Już w okresie dwudziestolecia międzywojennego krytycy zwracali uwagę na jakość jej prac pejzażowych. W czasie swoich wyjazdów plenerowych Muter często powracała do tych samych motywów. W jej twórczości regularnie pojawiają się widoki przedstawiające XIV-wieczny Fort Świętego Andrzeja w Villeneuve-lès-Avignon. Artystka portretowała ten zabytek wielokrotnie, wyobrażając go jako dominantę w prowansalskim, wzgórzystym pejzażu poprzecinanych kubicznymi strukturami domów oraz srebrnozielonymi sadami oliwkowymi.

42 †

MELA MUTER

1876-1967

Paryska uliczka

olej/plótno, 65 x 46,5 cm
sygnowany l.d.: 'Muter'

estymacja:

240 000 - 300 000 PLN

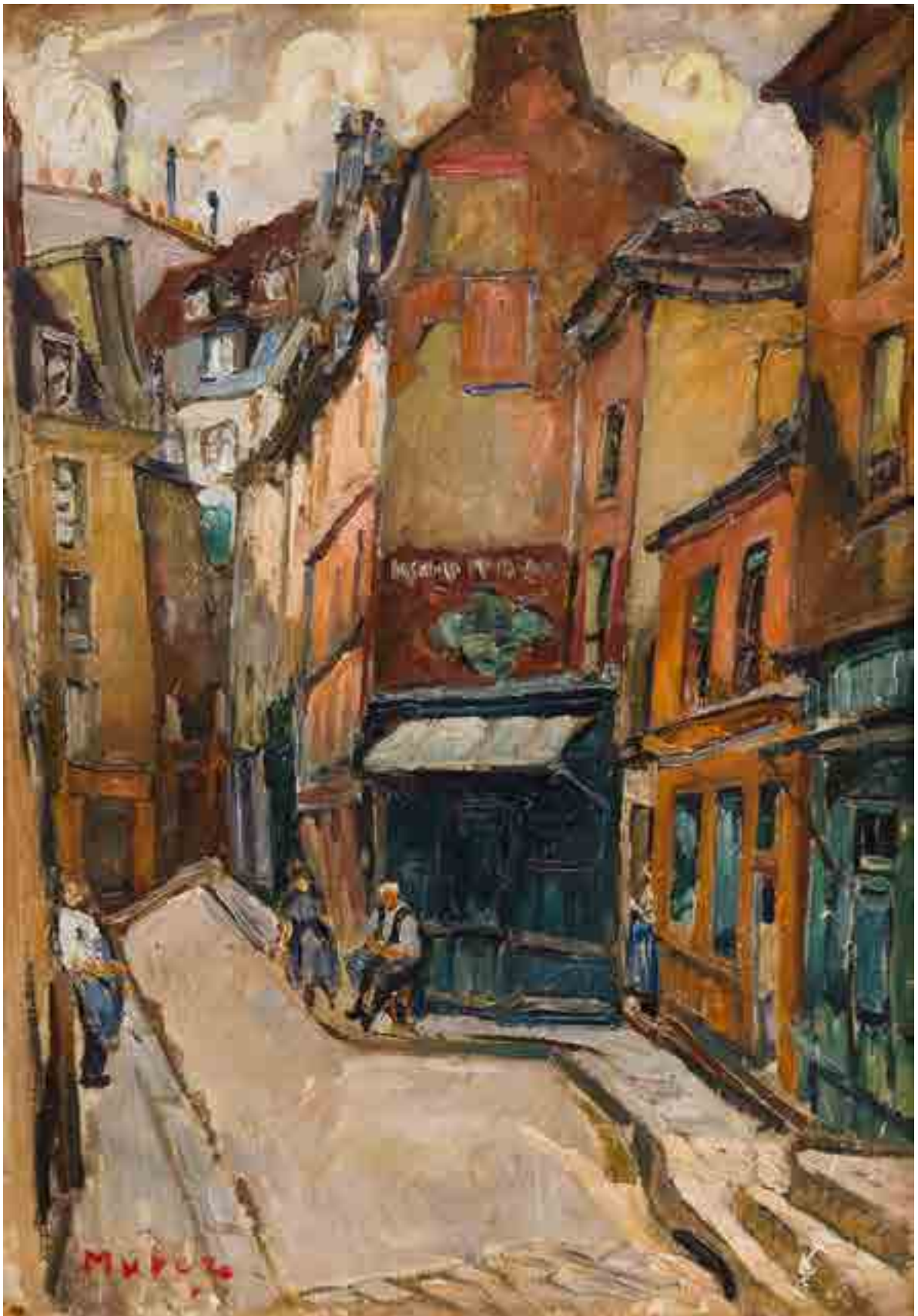
56 000 - 70 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Australia

kolekcja prywatna, Polska

Pejzaż miejski to gatunek nader często wybierany w kręgu artystów Szkoły Paryskiej. Artyści międzynarodowej bohemy artystycznej lewobrzeżnego Paryża portretowali nie szykowne paryskie bulwary, a miejsca, które przemierzali: zapyziałe uliczki, zaułki, podwórka otoczone przez nieefektywne budowle. Moda na tego rodzaju miejski pejzaż wiąże się ze sztuką II połowy XIX stulecia i portretami Montmartre'u wykonywanymi przez artystów francuskich, jak i licznych przybyszów nad Sekwanę. Wiodkami z tej części Paryża zasłynął w pierwszych dekadach XX wieku Maurice Utrillo. Mela Muter od początku kariery wyjeżdżała wielokrotnie do Bretanii, gdzie powstawały widoki z małych miasteczek tego regionu. Miejskie krajobrazy paryskie stanowią szczupłą i zwartą grupę w jej dorobku. Malarka przedstawiała katedrę Notre-Dame z jej bezpośrednim otoczeniem lub też malowała wąskie uliczki z ekspresyjnie spiętrzonymi fasadami kamienic. Do tej grupy należy prezentowana „Paryska uliczka”. Obraz nosi ślad oddziaływania twórczości Vincenta van Gogha (nota bene w latach 1886-88 również portretującego Paryż) – Muter brawurowo posłużyła się różnobarwnymi impastami, kreśląc bryły architektury. W dolnej partii postacie zostały wykonane ledwie paroma aplikacjami farby, a w wyzierającej z nad kominów partii nieba tłoczą się kolisty obłoki. Mała uliczka ożywa życiem w plastycznej wizji artystki.



43 †

WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI

1873-1951

Maski, 1920

olej/piótno, 129 x 160 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'W. Terlikowski | 20'

estymacja:

120 000 - 180 000 PLN

28 000 - 42 000 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Sotheby's, Londyn, październik 2003
kolekcja prywatna, New Jersey, Stany Zjednoczone
aukcja David Kilen Gallery, Nowy Jork, styczeń 2018
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:


Galerie La Boetie, Paryż 1921

LITERATURA:

C.Merlot, L'Art polonaise à Paris. L'Exposition des oeuvres de W.Terlikowski,
„La Pologne politique, économique, littéraire et artistique” 1921, s. 100-101







„Terlikowski to magik” – pisał na łamach „L’Aquadémie” Lucien Aressy – „Terlikowski to czarodziej wspaniałych światła, harmonijnych fioletołów i różów. To malarz kwiatów, których wonne i słabnące dusze rozlewają się jak namiętność w tajemnicy jednej godziny, jednego umierającego wieczoru. Terlikowski to czarodziej barwy (...) i wibrujących efektów południowego słońca. Analizuje i utrwała doznania, szuka godzin, w których światło jest tak lśniąca, że aż rozmywa kontury i kolory, lubuje się w słodkich chwilach, ale też sytuacjach walki, w których siły żywego, wiecznego istnienia zderzają się z sobą – i to z nich [Terlikowski] wyciąga ten szczególnie [malarski] efekt”.

Terlikowski urodził się w rodzinie urzędnika kolejowego w Poraju. W wieku 13 lat uciekł z rodzinnego domu i pieszo, przez Niemcy dotarł do Francji. Pracował jako parobek, kował, wołyżer w cyrku. Przez prawie dwie dekady prowadził życie wędrowne. Nie jest jasna chronologia jego podróży, ale wiadomo, że ich nie brakowało: odwiedził kraje północnej Afryki, Chiny i Singapur, Australię i Nową Zelandię, podróżował po Europie, głównie między Niemcami a Francją. Twierdził niekiedy, że kształcił się w zakresie malarstwa w Monachium i w paryskiej pracowni słynnego akademika, Jean-Paula Laurensa, innym razem: że jest samoukiem. Bardziej prawdopodobne wydaje się, że odebrał profesjonalne wykształcenie: już od wczesnych lat wprawnie malował bowiem akty będące podstawą edukacji w paryskim atelier Laurensa. W 1911 postanowił na stałe osiedlić się w Paryżu. Szybko zintegrował się z tamtejszym środowiskiem artystycznym. Polscy krytycy wymieniają go jednym tchem z Olgą Boznańską. Francuzi szybko uznali go za swojego, a jego obrazy kupiło Muzeum Luksemburskie będące ówczesnie galerią współczesnego, francuskiego malarstwa. Pisano, iż: „(...) Terlikowski, jeden z najbardziej interesujących przedstawicieli postimpresjonizmu w Paryżu, stara się w swym malarstwie na swój własny sposób rozwiązywać problemy powietrza, światła i perspektywy. Choć część młodzieży odsuwa

dziś od siebie te kwestie, możliwe, że powrócą do nich jutro. Jego efekty świetlne, atmosferyczne, ich delikatne niuanse, tworzone są za pomocą trzech barw: szmaragdowej zieleni, rubinowej czerwieni oraz ochry (...)” (Chil Aronson, *Art polonais moderne*, Paris 1929, s. 16). Malarstwo Terlikowskiego charakteryzowało się bowiem silnymi, nasyconymi kolorami oraz grubą fakturą nakładaną szpachlą. Malował pejzaże, portrety i przeważające w jego dorobku martwe natury. Mimo ustabilizowania się jego sytuacji zawodowej nastąpiły rodzinne komplikacje: w 1918 zmarł jego syn. Dwa lata później u boku prawie pięćdziesięcioletniego malarza znalazła się nowa partnerka: Jeanne Leygues, córka Georges’a Leyguesa, ważnego francuskiego polityka (czterokrotnego ministra w rozmaitych departamentach). Zapewne za sprawą tego związku malarz otrzymał w 1920 Legię honorową. Działaniami teścia można też wytłumaczyć fakt, że przez pracownię artysty przewinęło się w latach 20. kilka znamienitych osobistości, m.in. pisarz Anatol France, rzeźbiarz Bourdelle, czy cały zastęp generałów francuskiej marynarki. Mimo wejścia w wyższe sfery Terlikowski nie zerwał z dawnym, kawiarnianym życiem. Dalej mieszkał na Montparnassie (pod adresem 48 Avenue Duquesne, piękny ceglany dom stoi do dziś), dalej żył życiem kawiarnianym (jak Kisling obracał się w kręgu Café de la Rotonde).

44 †

WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI

1873-1951

Martwa natura z owocami i bukietem kwiatów, 1918

olej/ płótno, 60 x 81 cm

sygnowany i datowany l.g.: '1918 | W. Terlikowski'

estymacja

70 000 - 120 000 PLN

16 000 - 28 000 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Marek, Paryż

kolekcja Wojciecha i Ewy Fibaków (zakup 1987)

dom aukcyjny Polswissart, marzec 2008

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Polski Paryż École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka. Wystawa malarstwa artystów polskich i polsko-żydowskich XIX i XX wieku związanych z Paryżem.

Od Piotra Michałowskiego do Jana Lebensteina, Muzeum Narodowe w Szczecinie, grudzień 1999 – marzec 2000

Malarstwo polskie z kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 22 sierpnia – 25 października 1992

Malarstwo polskie z kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe w Warszawie, 23 maja – 9 sierpnia 1992

Galerie La Boetie, Paryż, 1921

LITERATURA:

Słownik malarzy polskich, t. II, Warszawa 2001, s. 363 (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, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 1999, s. 69 (il.)

Malarstwo polskie z kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Warszawa 1992, s. 54 (il.)

C. Merlot, L'Art polonaise a Paris. L'Exposition des oeuvres de W. Terlikowski,

„La Pologne politique, économique, littéraire et artistique” 1921, s. 100-101



45

ZYGMUNT JÓZEF MENKES

1896-1986

Martwa natura z bandžo

olej/płótno naklejone na tekturę, 67 x 53,5 cm

sygnowany p.d.: 'Menkes'

na odwrociu stempel: 'Schneider & Co., Inc. | Artists Materials | 123 West 68th St.'

estymacja:

100 000 - 150 000 PLN

23 000 - 35 000 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

kolekcja prywatna, Polska

„W wielu płótnach Menkesa dostrzegamy wokół przedstawionych ludzi i przedmiotów prawie niedostrzegalne uderzenia pędzla w różnorodnych kolorach. Są to mieniące się, 'koronkowe' ozdobniki, które tworzą dookolną wirującą oprawę, a całemu płótnu nadają nie do końca określone drganie. Może stąd pochodzi owa muzykalność, o której tak często wspominali piszący o Menkesie krytycy? Szczególną uwagę na muzyczność rytmów barw i światłocienia u Menkesa zwracał uwagę André Salmon. Jest to oczywiście często używane metaforyczne odniesienie wartości plastycznych malarstwa do innej gałęzi sztuki – muzyki. Niezależnie jednak od tego, w kompozycjach Menkesa bardzo często pojawiają się instrumenty muzyczne. Są to naturalne 'modele', rekwizyty kompozycyjne, ale predylekcja do nich nie jest sprawą czystego przypadku. Sam był po matce muzykalny, trochę grywał i podobno mówił, że gdyby nie został malarzem, poświęciłby się muzyce. W swojej pracowni na strychu miał całą kolekcję starych instrumentów”.

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



46 †

BOLESŁAW BIEGAS

1877-1954

“Voltaire”, z cyklu “Sławni ludzie”, 1928-29

olej/sklejka, 44 x 59,5 cm
sygnowany l.d.: ‘B. Biegas’
na odwrociu papierowe nalepki inwentarzowe

estymacja:

25 000 - 40 000 PLN

5 900 - 9 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Bolesław Biegas. Malarstwo i rzeźba, wystawa stała, Muzeum Mazowieckie w Płocku, od 2011

Galeria Jan Krugier, Genewa, grudzień 1975

Kilku wielkich ludzi w oczach Biegasa, Galeria Dzieł Sztuki i Polskich artystów, Syntezy, Paryż,
21 grudnia – 31 grudnia 1931

Sculptures and Portraits of Illustrious Men by Different Periods by B. Biegas, Arlington Gallery,
Londyn, 4 listopada – 25 listopada 1930

LITERATURA:

Xavier Deryng, Bolesław Biegas, Paryż 2011, s. 273 (il.)

W latach 20. XX stulecia Bolesław Biegas poświęcił się cyklowi malarskiemu „Mistyka nieskończoności”. Przedstawiał wizyjne sceny, skąpane w nokturnowym świetle, nawiązujące symbolicznym nastrojem do twórczości Arnolda Böcklina. Przedłużenie „Mistyki nieskończoności” stanowiła seria „Sławni ludzie”, która powstała około 1930 roku. Biegas malował wybitnych twórców europejskiej kultury XVIII i XIX wieku: poetów, pisarzy, muzyków, ewokując w ich przedstawieniach aurę geniuszu.

W osobliwym portrecie Woltera Biegas wyobraził pisarza w czarnej tunice, który napotyka na skałę. Wyrasta z niej jego przeskalowana podobizna, a pisarz jest wyraźnie zaskoczony. Scena rozgrywa się na tle ciemno-błękitnego nieba; całość sprawia wrażenie księżycowego krajobrazu. Malarz znaczne partie kompozycji pokrył drobnymi plamkami jasnego koloru, co powoduje wrażenie migotania powierzchni przedmiotów.



47 †

JEAN LAMBERT-RUCKI

1888-1967

Kompozycja kubistyczna z postaciami, 1925

olej/sklejka, 36,5 x 49 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'J. Lambert-Rucki | 1925'

estymacja:

60 000 - 90 000 PLN

14 000 - 21 000 EUR

OPINIE:

certyfikat autentyczności Jacquesa de Vos z dn. 13 czerwca 1990 roku

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

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



48

JULIAN FAŁAT

1853-1929

Polowanie na losia, 1914

olej/ płótno naklejone na tekturę, 70 x 97,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'JFałat | 1914'
na odwrociu szkic malarski artysty, papierowa nalepka
ze składu wyrobów artystycznych: 'M. Nowicki & R. Grunastel'
w Poznaniu oraz nalepka z odręczną dedykacją

estymacja:

110 000 - 150 000 PLN

26 000 - 35 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Poznań



Julian Fałat zajmuje wśród artystów polskiego modernizmu miejsce szczególne. Jego dzieła, wyrosłe na gruncie realizmu, nie poddają się łatwym klasyfikacjom i nie ulegają powierzchownym stylizacjom. Prawdziwym przełomem w twórczości malarza była wyprawa na początku 1886 roku do Nieświeża, na kresy dawnej Rzeczypospolitej, gdzie odbyło się polowanie zorganizowane przez Antoniego Radziwiłła, ówczesnego pana na tamtejszym zamku. Książę, przywracający wówczas miejscowości rangę magnackiej stolicy, zapraszał do siebie europejską arystokrację. Szerokim echem odbił się w rzeszonym roku przyjazd do dóbr Radziwiłłów księcia Wilhelma Pruskiego, dwa lata później koronowanego na cesarza niemieckiego jako Wilhelm II.

Jeszcze w tym samym roku Fałata powołano na prestiżowe stanowisko: książę uczynił go nadwornym malarzem, przez co artysta rezydował w Berlinie do 1895. W tym okresie jego dorobek wzbogacił się o przedstawienia polowań w łowieckich dobrach Hohenzollernów w Schorfheide, na północ od stolicy, w których od połowy XIX wieku znajdował się pałacyk łowiecki Hubertusstock. Twórca bywał tam rokrocznie, ostatni raz w 1900. Często towarzyszył monarsze w cesarskich polowaniach w Romintach Wielkich w Prusach Wschodnich. Pojawiał się także na łowach w majątkach arystokracji, by uwiecznić w akwareli lub technice olejnej powroty myśliwych, nagonki czy powaloną zwierzynę.

Blżej 1900 roku pojawia się w jego twórczości odrębny temat polowania na losia. Anna Król, monografistka artysty opisuje je tymi słowami: „panoramiczne kompozycje, ukazujące rozległe, ubogie krajobrazy z Polesia, z jeziorami i mokradłami, z rachitycznymi, rzadkimi drzewami, na których zwierzęta pełnią rolę raczej sztafażu. Linia horyzontu dzieli zazwyczaj płótno na dwie równe części, a rozświetlone słońcem przestrzenie przypominają o indywidualnym przetworzeniu założeń impresjonizmu. Te szkicowe sugestywne, nieco melancholijne krajobrazy zdają się znakiem panteistycznej postawy Fałata wobec natury” (Anna Król, Julian Fałat, katalog wystawy, Muzeum Regionalne w Stalowej Woli, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Muzeum Miedzi w Legnicy, Stalowa Wola 2009, s. 55). W tych niemalże medytacyjnych kompozycjach, w tym w prezentowanym „Polowaniu na losia” obecny jest pierwiastek japonizmu. Syntetyczne, pasowe widoki, malowane mokrą farbą rozrobioną z dużą ilością oleju zbliżają się do malarstwa akwarelowego artysty i odsłaniają transcendentny wymiar natury.





KAZIMIERZ SICHULSKI

1879-1942

Roztopy wiosenne, 1904

olej/plótno, 69,5 x 78 cm

sygnowany i datowany p.d.: '904 SICHULSKI'

estymacja:

30 000 - 50 000 PLN

7 000 - 12 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa (zakup w PP Desa, Warszawa, 1978)

Dzieło Kazimierza Sichulskiego należy do tendencji ekspresjonistycznej w malarstwie Młodej Polski. Formatywny wpływ na jego twórczość wywarły studia w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych (1900-08), kontakt z moderną wiedeńską podczas pobytu w Austrii w 1902 roku oraz europejska podróż w 1904 roku, kiedy to odwiedza Włochy i Niemcy, a w Paryżu studiuje w Académie Colarossi. „Roztopy wiosenne” powstały w 1904 roku. Wiosną tego roku chory na płuca artysta przebywał w Sanatorium Dłuskich w Zakopanem; zimą 1904-05 po raz pierwszy wyjechał z Władysławem Jarockim i Fryderykiem Pautschem do Tatarowa nad Prutem, we Wschodnie Karpaty. Odtąd Huculszczyzna stanowiła główny obszar jego tworzenia i źródło inspiracji. Nie ma pewności,

z którym z wyjazdów związane jest prezentowane dzieło. „Roztopy wiosenne” ujawniają rodzący się wówczas, osobisty styl artysty. Sichulski silnie uprościł krajobraz: paleta jest ograniczona do zgaszonej zieleni, ugry, brązu i bieli. W mokrej farbie zapisany został dukt pędzla: mocny, zdecydowany, nawet nieco agresywny. Dominantę formalną pracy stanowi wygięta w łuk droga, podkreślająca ekspresyjne zalety krajobrazu. W „Roztopach wiosennych” odbija się echem „intensywne” malarstwo krajobrazowe Młodopolan: Juliana Fałata, Jana Stanisławskiego, Stanisława Wyspiańskiego czy Ferdynanda Ruszczyca. Krajobrazowi Sichulskiego jest już jednak blisko do gwałtownej ekspresji austriackich i niemieckich ekspresjonistów.



50

JAN CZESŁAW MONIUSZKO

1853-1908

Zabawa w karczmie, 1900

olej/plótno, 97 x 169,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'I. C. Moniuszko | A.D. 1900'

na krośnie malarskim i odwrociu stemple: 'SKŁAD FARB I OBRAZÓW |
| JULJANA BUROF | W WARSZAWIE NOWY ŚWIAT, 43'

estymacja:

40 000 - 80 000 PLN

9 000 - 19 000 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny William Doyle, Nowy Jork, maj 1998

kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

Prezentowana w katalogu praca utrzymana jest w konwencji dominującej w twórczości Moniuszki. Praca powstała w 1900 to szlachetna reprezentacja najlepszej tradycji malarskiej wypracowanej przez artystę. Scena powstała najpewniej pod wpływem inspirującego już wielokrotnie wcześniej artystę „Pana Tadeusza” Adama Mickiewicza. Z subtelną swobodą artysta oddał atmosferę szaleńczej zabawy, w której udział biorą nie tylko wiejskie dziewczęta, ale także żołnierze kawalerii polskiej z okresu napoleońskiego. Z dużą dbałością o detal kostiumologiczny i historyczny artysta odmalował wschodzące słońca na czapkach żołnierzy, będące oznakami gwardii samego cesarza. Analiza umundurowania wskazuje, iż na obrazie ujęto m.in. w mundurach z czerwonymi rabatami 1 Pułk Szwoleżerów-Lansjerów, żołnierze z żółtymi rabatami to 7 Pułk Szwoleżerów-Lansjerów wywodzący się z Legii Nadwiślańskiej, czyli rekrutów dostarczanych Napoleonowi przez Księstwo Warszawskie.



51

STANISŁAW ŻUKOWSKI

1873-1944

Leśna droga zimą, 1928

olej/piótno, 62 x 74 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'S. Żukowski | 1928'

oraz sygnowany l.d.: 'Joukovsky'

na odwrociu papierowa nalepka wystawowa,
fragmentu katalog wystawy oraz papierowa nalepka z opisem
właściciela w języku duńskim

estymacja:

130 000 - 180 000 PLN

30 000 - 42 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja rodzinna, Dania (zakup z wystawy, 1929)

zakup w domu aukcyjnym Bruun Rasmussen, Kopenhaga

kolekcja prywatna, Wielka Brytania

WYSTAWIANY:

Den Russiske Foreningsudstilling, Den Frie Udstillingsbygning,

Kopenhaga, 8-28 października 1929

LITERATURA:

Den Russiske Foreningsudstilling, katalog wystawy,

Den Frie Udstillingsbygning, København 1929, nr 173

(jako „Skov i Norden”)



52

MICHAŁ GORSTKIN WYWIÓRSKI
1861-1926

Wybrzeże bretońskie, 1886

olej/piótno, 55 x 98 cm
sygnowany, datowany i opisany p.d.:
'M. G. Wywiórski | Monachium 86'

estymacja:
90 000 - 130 000 PLN
21 000 - 30 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska



O polskich pejzażystach mieszkających w Monachium w II połowie XIX wieku, tak pisał Cezary Jellenta: „Mają Niemcy swój pejzaż stimmung’owy, a Francuzi ‘paysage intime’, ale pejzaż polski przeważa oba uczuciowością. Nie goni on za szczególnie efektowną grą cieni i światła, nie szuka nadzwyczajnego bogactwa kolorów, ani wyjątkowej bujności natury, ani jedyne w swoim rodzaju rozkładu, który by odbijał na płótnie jako oryginalna osobliwa kompozycja - ale zawsze i wszędzie przepaja się temperamentem, przywiązaniem, zadumą, melancholią, wspomnieniem”. Te słowa XIX-wiecznego polskiego krytyka sztuki w największym stopniu

można odnieść do „Wybrzeża bretońskiego” stworzonego przez Michała Gorstkina Wywiórskiego w 1886. Wywiórski był jednym z najważniejszych pejzażystów w środowisku polskiej kolonii artystycznej w Monachium. Przybył nad Izarę w 1883 i rozpoczął studia w akademii monachijskiej u profesorów: Karla Rauppa i Nikolausa Gysisa. Związany był również z pracownią Józefa Brandta, brał udział w organizowanych przez niego plenerach letnich w Orońsku i z pracownią Alfreda Wierusza Kowalskiego. Początkowo malował sceny rodzajowe rozgrywane się często w orientalnej scenerii, w późniejszym okresie twórczości zwrócił się w stronę czystego pejzażu, który opracowywał



po mistrzowsku, m.in. w 1894 na wystawie w monachijskim Gaspalast otrzymał medal drugiej klasy za obraz „Z puszczy litewskiej”. W twórczość pejzażowej podejmował wiele motywów - malował różne ujęcia krajobrazów rodzimych, w różnych porach dnia i roku, pola, leśne polany, otoczenia rzek i jezior. Również dla licznych scen rodzajowych - scen targów koński, spotkań Kozaków, myśliwych, jeźdźców - pejzaże stanowiące tło wyróżniały się dopracowaniem i zawsze stanowiły ważny element kompozycji. Odbył wiele podróży artystycznych - wspólnie z Wojciechem Kossakiem zwiedził Hiszpanię i Egipt, wyjeżdżał także na Litwę, wyspę Sylt, do Norwegii, Szwecji, nad Morze Północne i Bałtyk,

malował w Amsterdamie, na Krymie i Kaukazie. Chętnie malował krajobrazy z Bretanii - wzburzone morze, samotne skały, kamieniste wybrzeże, zabudowania nad morskim urwiskiem. W prezentowanym obrazie najważniejsze jest morze, które ludzie starają się ujarzmić, wypływając na jego wody w kruchych łodziach z nadzieją na udany połów. Kobiety wyczekujące powrotu rybaków na brzegu stoją obok pustych klatek na kraby i płątaniny pustych sieci. Realistyczna scena przedstawiająca codzienne życie ludzi morza, namalowana z wielką dbałością o szczegóły, niesie jednocześnie przesłanie - ostrzeżenie, że człowiek nie może do końca okiełznać sił natury.



53

FELIKS MICHAŁ WYGRZYWAŁSKI

1875-1944

Łódź Charona, 1917

olej/piłtno (dublowane), 62 ,5 x 93 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'F. M. Wygrzywalski 1917'

estymacja:

30 000 - 50 000 PLN

7 000 - 12 000 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Mystic Fine Arts, Stany Zjednoczone, czerwiec 1996
kolekcja prywatna, Nowy Jork

Prezentowany w katalogu obraz to jednostkowe dzieło w spuściźnie artystycznej malarza. Powstała w 1917 roku wizja to ujęcie z pogranicza rodzajowości, mitologii oraz recepcji twórczości szwajcarskiego malarza Arnolda Böcklina. Scenę wpływania do groty można interpretować na wyżej wskazanych płaszczyznach. Przy pierwszym oglądzie wpływanie do groty wydaje się rodzajowym ujęciem popularnego na przełomie XIX i XX wieku motywu nadwodnych sielanek. Głębsza analiza pozwala dostrzec w obrazie zakomponowane w materii skał i pod lustrem wody tajemnicze postaci. Wyobrażone w załamaniach groty oraz w wodnych odmętach postaci zdają się być reprezentacją świata śmierci; ich potępieńcza fizjonomia sprawia wrażenie obcowania z metaforyczną przestrzenią pomieszkiwania dusz. Czy Feliks Wygrzywalski chciał dokonać własnej interpretacji rzeki Styks? Scena z wpłynięciem łodzi do groty jest subiektywną intelektualnie i artystycznie interpretacją motywu mitologicznego. Niewątpliwie pośrednią inspiracją do zakomponowania tematu była twórczość wspomnianego powyżej Arnolda Böcklina i jego najsłynniejsze dzieło „Wyspa umarłych” z lat 80. XIX wieku. Podobnie jak u Wygrzywalskiego w obrazie tym do wyspy zbliża się łódź, którą płynie postać w żałobie. „Wyspa umarłych” i „Łódź Charona” to obrazy namaszczone ciszą, smutkiem i poczuciem zawieszenia, egzystencją na granicy dwóch światów. Skaliste pejzaże oraz bezkres wody potęgują wrażenie samotności i izolacji.



54 †

ALFONS KARPIŃSKI

1875-1961

Rynek w Krakowie, 1907

olej/ płótno (dublowane), 50 x 63,5 cm
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'a. Karpiński 1907. | Kraków'
opisany na krośnie przez właściciela

estymacja:

35 000 - 50 000 PLN

8 000 - 12 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Londyn

WYSTAWIANY:

Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, Warszawa,
grudzień 1908 – styczeń 1909

LITERATURA:

Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, Katalog V Wystawy Dorocznej,
grudzień 1908 – styczeń 1909, poz. 75 (nlb.)
Janina Wiercińska, Katalog Prac Wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych
w Warszawie w latach 1860 1914, Wrocław 1969, s. 145





Kraków. Rynek Główny - widok z lotu ptaka. Na środku widoczny kościół św. Wojciecha, źródło: NAC Online



Józef Mehoffer, Rynek krakowski, 1903, Muzeum Narodowe w Krakowie,
źródło: archiwum prywatne



Jan Stanisławski, Kościół Mariacki w Krakowie,
ok. 1904, Muzeum Narodowe w Krakowie,
źródło: archiwum prywatne

Gdy Alfons Karpiński malował „Rynek w Krakowie”, był jeszcze „nieznanym prawie artystą, który dobrze się zapowiada” (słowa te wypowiedział Antoni Chłoniowski w czasie relacji z jego wystawy w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w 1911). Młody, początkujący malarz rozwija się jednak szybko i zdobywa uznanie w artystycznym świecie Krakowa. Tworzy w tym czasie dzieła prezentowane na aukcji. W mieście przebywał wówczas pomiędzy powrotem ze studiów artystycznych odbywanych w Akademii Wiedeńskiej a wyjazdem na dalsze kształcenie do Paryża. Praca bazuje na wizji autora, gdyż nie ujmuje w sposób precyzyjny relacji topograficznej pomiędzy kościołem św. Wojciecha, pomnikiem Adama Mickiewicza a wieżami katedry na Wawelu. Rynek przedstawiony w półmroku charakterystycznym dla okresu zimowego oraz gromadzący się na nim tłum został ujęty w sposób syntetyczny, niepozbawiony jednak dekoracyjności, szczególnie w ekspresyjnym oddaniu koron drzew. Uwagę zwraca również szlachetna kolorystyka łącząca stłumione brązy i szarości z czystością bieli. Karpiński, którego związek z Krakowem sięga czasów gimnazjalnych, dzięki swojemu talentowi w niedługim czasie zdobył pozycję w tym żywotnym artystycznie mieście. Jego umiejętności malarskie wykraczające ponad przeciętną rychło zauważono w tamtejszej Szkole Sztuk Pięknych, gdzie studiował pod kierunkiem Leona Wyczółkowskiego. Awans w stolicy sztuki nie był jednak oczywistością, o czym świadczą słowa Antoniego Chłoniowskiego relacjonującego wystawę Alfonsa Karpińskiego w 1911: „Znowu jedna z tych bogatych natur twórczych, które zdumiewająco

nagle, jako silnie zaznaczone indywidualności, wyłaniają się w ostatnich czasach w coraz liczniejszym i coraz świetniejszym szeregu naszej współczesnej sztuki malarskiej. Przed kilku jeszcze laty Alfons Karpiński był nieznanym prawie, początkującym artystą, o którym tylko szczupłe koło mogło wiedzieć, że dobrze się zapowiada. Dziś stoi na pierwszym planie. Dziwnie szybko odbywa się w atmosferze Krakowa dojrzewanie talentów, o ile przynoszą z sobą istotne, nie pozorne tylko wartości. W mieście, którego kultura artystyczna osiągnęła i poziom wyjątkowo wysoki, i niezwykłą rozległość, jest ten proces dojrzewania z natury rzeczy ułatwiony – te same jednak warunki sprawiają, że wszelkie wybite się ponad szary tłum artystyczny staje się rzeczą podwójnie trudną. Mały Kraków stosuje surowe kryteria sądu w sprawach sztuki. Współzawodnictwo jest tu większe, niż gdziekolwiek. Typ sezonowej wielkości, typ artysty aktualnego jest tu zgoła nieznanymi. Tylko ci stają się „głośniejszymi”, którzy posiadają ku temu trwałe warunki, i tacy, przebiwszy się raz ku pierwszemu szeregowi, zostają w nim stale. (...) Karpiński należy do tych właśnie, którzy ów proces wydobycia się na wierzch przeżyli zwycięsko w ciągu ostatnich lat paru. Wczorajszy młody i prawie nieznanymi artysta korzysta dziś w całej pełni z przywileju sławy, dobrze nabytej. Należy do imion, których się najchętniej szuka na każdej nowej wystawie, nie skąpi mu słów zdecydowanego uznania krytyka artystyczna. Uznanie to nabiera wyjątkowego znaczenia, gdy zważy się, jak skąpe daty biograficzne idą z nim w parze” (Adam Chłoniowski [Stosław], Z wystaw krakowskich. Alfons Karpiński, „Świat” 1911, nr 43, s. 3).

55 †

SZYMON MONDZAIN

1890-1979

Fontanna w Saint Paul de Vence, 1923

olej/plótno, 50 x 61 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Mondzain | 1923'

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

7 000 - 9 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

W 1909 roku, Szymon Mondzain, uczeń Pankiewicza w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, po raz pierwszy wyjechał do Paryża. Powrócił tam w latach 1911-12, aby osiąść na stałe. Twórca szybko wkroczył w orbitę międzynarodowego środowiska artystycznego i przedstawicieli awangardy. Zamieszkał przy rue le Goff w lewobrzeżnej części Paryża i zaprzyjaźnił z André Derainem i Maurice'em de Vlaminckiem. W 1921 roku Mondzain pracował w Sanary na Lazurowym Wybrzeżu z Mojżeszem Kislingiem, przyjacielem jeszcze z Krakowa oraz André Derainem – wówczas już malarzem-klasykiem. Jego prace zyskiwały coraz bardziej klasycystyczny charakter. W prezentowanym krajobrazie Mondzain namalował realny widok z prowansalskiej miejscowości Saint Paul de Vence – plac ze znaną fontanną skonstruowaną w 1615 roku. Oszczędna architektura została ożywiona przez akcenty detalu architektonicznego, fragmenty ozdobnej roślinności czy postać praczki skrytą w tle kompozycji.



56

JAKUB ZUCKER

1900-1981

Karuzela

olej/plótno, 61 x 50 cm
sygnowany p.d.: 'J. ZUCKER.'

estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

2 400 - 3 500 EUR

Zucker przyszedł na świat w 1900 w Radomiu, ówczesnie dużym i prężnie rozwijającym się mieście Królestwa Polskiego. Pochodził z dobrze sytuowanej mieszczańskiej rodziny i od najmłodszych lat przejawiał talent artystyczny. Barwną cezurę w jego biografii zajmuje wyjazd do Palestyny w 1913. Jako nastolatek artysta rozpoczął naukę w Szkole Sztuki i Rzemiosła „Bezalel” w Jerozolimie, założonej w 1906 artystyczno-rzemieślniczej uczelni nowego typu, w której kręgu chciano stworzyć narodowy styl sztuki żydowskiej. Zucker, znakomity uczeń, określany jako „cudowne dziecko Bezalel”, otrzymał szkolne stypendium na wyjazd do Paryża. Podjęcie nauki we Francji uniemożliwił mu jednak wybuch Wielkiej Wojny. Ostatecznie do Paryża wyjechał w 1920, gdzie szlifował warsztat w najpopularniejszych paryskich szkołach epoki: Académie Julian i Académie Colarossi. We Francji zasilł szeregi artystycznej kolonii rozwijającej się na Montparnasse. W 1922 Zucker po raz pierwszy wyjechał do Stanów Zjednoczonych, gdzie pozostawał, utrzymując się przede wszystkim z projektowania biżuterii. Okres ten przyniósł mu stabilizację finansową, a zaoszczędzone w Nowym Jorku środki pozwoliły mu powrócić do Francji trzy lata później. Wtedy wreszcie mógł oddać się pracy w pełni artystycznej i rozwijać talent malarski. Całe dojrzałe życie twórcze Zuckera rozpięte było pomiędzy Nowym Jorkiem i Paryżem, a pobyty w Ameryce i Francji przerywał, aby wyjechać za granicę, choćby do Meksyku czy na Bliski Wschód. Prezentowana „Karuzela” pochodzi z powojennego okresu twórczości artysty i charakteryzuje się kontrastową, nasyconą, antynaturalistyczną paletą barwną. Widoczna na karuzeli flaga sugeruje, że dzieło stanowi miejski krajobraz powstały podczas jednego z pobytów artysty we Francji.





PROMEMORIA®

The Atelier of Beauty

MILAN PARIS LONDON MOSCOW NEW YORK HAMBURG MUNICH HONG KONG WARSAW



PROMEMORIA WARSAW
ul. Górnośląska 24, 00-484 Warszawa
t. +48 606 924 100

info.warsaw@promemoria.com
www.promemoria.com



"ZAKOPANE, ZAKOPANE"

WOJCIECH WEISS
„Poronin”, 1910

AUKCJA 30 GRUDNIA 2019, 16:00



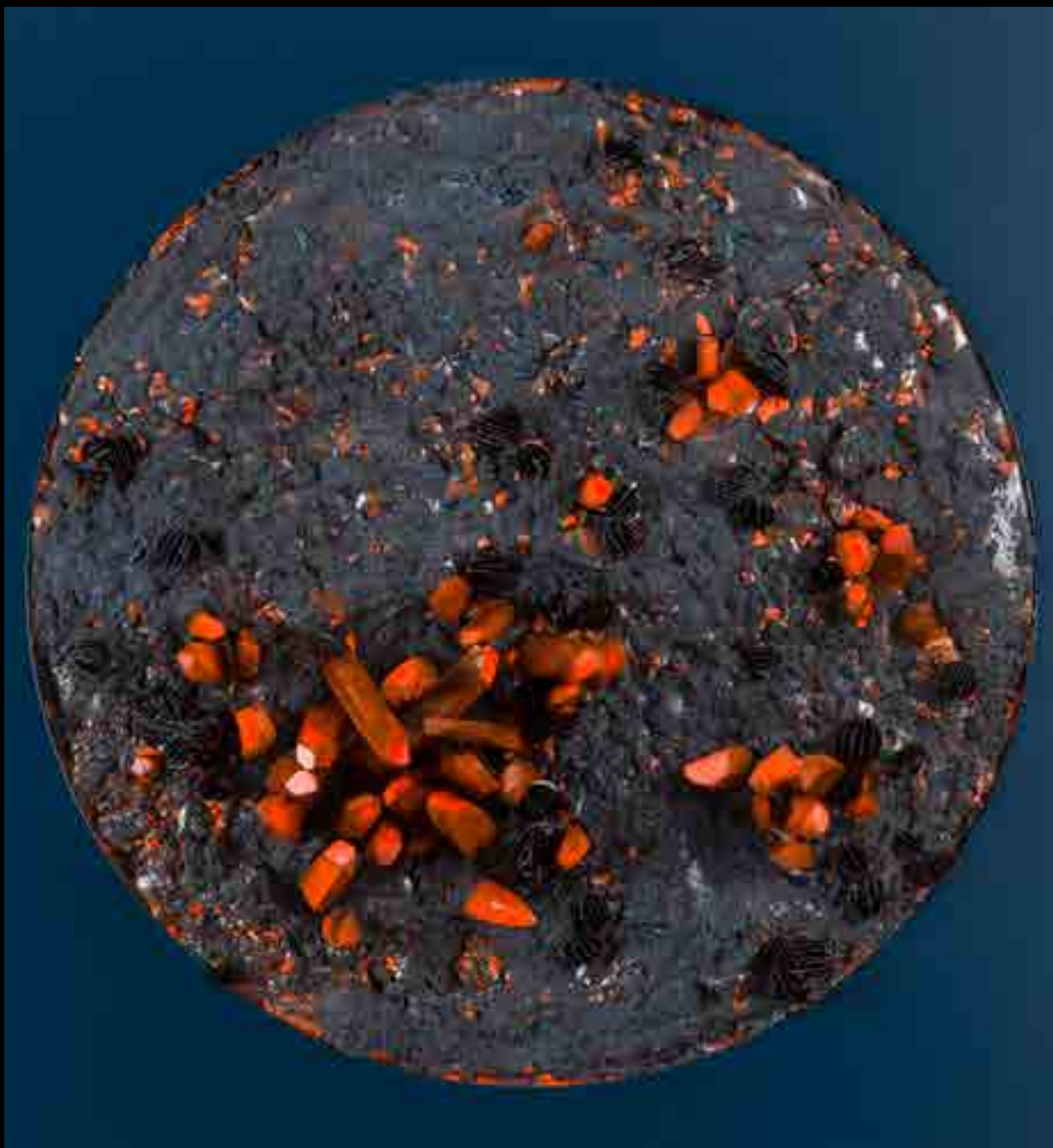
MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY
Hotel Mercure Kasprowy w Zakopanem

WYSTAWA OBIEKTÓW
13 - 23 grudnia - DESA Unicum
27 - 30 grudnia - Hotel Mercure Kasprowy

MŁODA SZTUKA

AUKCJA 19 GRUDNIA 2019, 19:00

ANDRZEJ SOBIEPAN
Hiperpowierzchnia 1/1/8, 2019



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

WYSTAWA OBIEKTÓW
9 – 19 grudnia 2019

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 AUKCJA

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. Stanowi ona część końcowej ceny obiektu i wynosi 18%. 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, najpóźniej siedem dni od daty zapłaty.

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 poświęconej każdemu z obiektów w procesie opracowywania, dokumentacji pochodzenia, historii wystaw i bibliografii przedstawione informacje mogą nie być wyczerpujące, a w niektórych przypadkach pewne fakty odnoszące się do kolejnych właścicieli, ekspozycji oraz publikacji, w ramach których obiekt był prezentowany, mogą być celowo nieujawnione.

9. Stan obiektu

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

10. Wystawa obiektów aukcyjnych

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

11. Legenda

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

□ - obiekty bez ceny gwarancyjnej

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

- 1) 5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 2 000 euro opłata 100 euro) oraz
- 2) 3% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 80 000 euro opłata 3 400 euro) oraz
- 3) 1% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 300 tys. euro opłata 8 000 euro) oraz
- 4) 0,5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 400 tys. euro, opłata 8 750 euro) oraz
- 5) 0,25% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro – jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro.

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

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

○ - 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.

1. Przebieg aukcji

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

są przed aukcją zgłaszane obsłudze domu aukcyjnego. Aukcjoner ma prawo do dowolnego rozdzielania lub łączenia obiektów oraz do ich wycofania z licytacji bez podania przyczyn. Opisy zawarte w katalogu aukcji mogą być uzupełnione lub zmienione przez aukcjонера 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 tempie 60-100 obiektów na godzinę.

2. Licytacja osobista

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

3. Licytacja telefoniczna

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

4. Licytacja w imieniu klienta

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

Licytacja rozpoczyna się od ceny wywoławczej. Aukcjoner kolejne postąpię podaje według tabeli postąpię. W zależności od przebiegu aukcji może on wedle własnego uznania zdecydować o innej wysokości postąpię.

cena	postąpię
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 aukcjонера

III. PO AUKCJI

1. Płatność

Kupujący zobowiązany jest do zapłaty należności za wycytowane obiekty w terminie 10 dni od dnia aukcji. Przekroczenie wyznaczonego terminu grozi naliczeniem odsetek ustawowych za okres opóźnienia w zapłacie. Akceptujemy płatność w gotówce do równowartości w polskich złotych 10 000 EUR obliczonej według średniego kursu waluty ogłoszonego przez NBP, obowiązującego w dniu dokonania płatności, kartami płatniczymi (MasterCard, VISA) oraz przelewem bankowym na konto: mBank S.A. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3. W tytule prosimy wpisać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.

2. Płatność w walutach innych niż polski złoty

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

3. Odstąpienie od umowy

W razie opóźnienia nabywcy w zapłacie możemy odstąpić od umowy z nabywcą po bezskutecznym upływie terminu dodatkowego wyznaczonego na zapłatę.

W przypadku skorzystania przez DESA Unicum z prawa odstąpienia, określonego w akapicie powyżej, nabywca może zostać obciążony przez DESA Unicum karą umowną odpowiadającą 1,6 (słownie: jednej całej i 60/100) naliczonej opłaty aukcyjnej. Kara umowna określona w zdaniu poprzednim jest płatna na wezwanie DESA Unicum w terminie 7 dni od daty otrzymania wezwania.

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 umożliwiający odbiór osobisty. Na wyraźne życzenie klienta możemy pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą się pakowaniem i wysyłką dzieł sztuki.

7. Pozwolenie na eksport

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

8. Zagrożone gatunki

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

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 licytował pomimo braku połączenia. Jeśli żaden limit nie jest określony na zleceniu, pracownik domu aukcyjnego uznaje w takim wypadku, że klient oferuje przynajmniej cenę wywoławczą.
- 4) Podczas licytacji, zarówno osobiście, telefonicznej, jak i za pośrednictwem pracownika DESA Unicum, licytujący bierze osobistą odpowiedzialność za zapłatę za wylicytowane obiekty, co opisane jest dokładniej w paragrafie 3 punkcie 5 poniżej, chyba że przed rozpoczęciem aukcji zostało wyraźnie uzgodnione na piśmie z DESA Unicum, że oferent jest pełnomocnikiem zidentyfikowanej osoby trzeciej akceptowanej przez DESA Unicum.
- 5) Usługa licytacji na podstawie zlecenia licytacji nie podlega żadnej opłacie. DESA Unicum zobowiązuje się dochować należytej staranności w realizacji zleceń, jednak nie ponosi odpowiedzialności za niezrealizowanie takich ofert, chyba że wina za brak realizacji zlecenia leży wyłącznie po stronie DESA Unicum.

4. PRZEBIEG AUKCJI

- 1) O ile nie zastrzeżono inaczej poprzez symbol, każdy obiekt oferowany jest z zastrzeżeniem ceny gwarancyjnej, która jest poufną minimalną ceną sprzedaży uzgodnioną między DESA Unicum i komitentem. Cena gwarancyjna nie może przekroczyć dolnej granicy estymacji.
- 2) Aukcjoner może w każdym momencie aukcji wycofać którykolwiek obiekt, ponownie zaoferować przedmiot do sprzedaży (również bezpośrednio po uderzeniu młotkiem) w razie zaistnienia błędu bądź sporu co do wyniku licytacji. W powyższym przypadku aukcjoner może podjąć wszelkie działania, które uzna za stosowne i racjonalne. Jeżeli jakkolwiek spór co do wyniku licytacji powstanie po aukcji, wynik sprzedaży w ramach aukcji uznaje się za ostateczny.
- 3) Aukcjoner rozpoczyna licytację i decyduje o wysokości kolejnych postąpień. W celu osiągnięcia ceny gwarancyjnej obiektu aukcjoner i pracownicy DESA Unicum mogą składać w toku licytacji oferty w imieniu komitenta bez wskazania, że czynią to w imieniu komitenta, bądź to przez składanie następujących po sobie ofert licytacyjnych, bądź też oferty w odpowiedzi na oferty składane przez innych oferentów. Jeżeli nie ma żadnych ofert na dany obiekt lub oferty są zbyt niskie, aukcjoner może uznać przedmiot za niesprzedany, co sygnalizuje terminem "pass".
- 4) Ceny na aukcji podawane są w polskich złotych i w tej walucie powinny 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 aukcjonerą, jest zwycięzcą licytacji. Uderzenie młotkiem przez aukcjonerą 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) Kwoty wylicytowanej doliczanej jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi część końcowej ceny obiektu i wynosi 18%. Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.
- 2) Do kwoty wylicytowanej mogą zostać doliczone inne podatki i opłaty, jeśli w katalogu zaznaczone to zostało odpowiednimi oznaczeniami (patrz: paragraf 1 punkt 10 „Przewodnika dla klienta”: „Legenda”).
- 3) Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiścić należność w terminie 10 dni od daty aukcji, niezależnie od uzyskania pozwolenia na eksport czy innych pozwoleń. Opłaty mają być uiszczone w polskich złotych gotówką (do równowartości 10 000 EUR), 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: BREXPLPWWA3W 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, w tym opłaty aukcyjnej. 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 zewnętrznego, 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 sprzedawcy, w przypadku gdy nabywca nie uiści pełnej ceny nabycia za obiekt w terminie 10 dni od daty aukcji, DESA Unicum może zastosować jeden lub kilka z poniższych środków prawnych:

- przechować obiekt w siedzibie DESA Unicum lub w innym miejscu na ryzyko i koszt klienta;
- odstąpić od sprzedaży obiektu, zatrzymując dotychczasowe opłaty na poczet pokrycia szkód;
- odrzuć zlecenie nabywcy w przyszłości lub zrealizować takie zlecenie pod warunkiem uiszczenia kaucji;
- naliczać odsetki ustawowe w wysokości 12% w skali roku od dnia wymagalności płatności do dnia zapłaty pełnej ceny nabycia;
- odsprzedać obiekt na aukcji lub prywatnie z estymacjami i ceną minimalną ustaloną przez DESA Unicum. Jeśli obiekt na drugiej aukcji sprzedaje się za kwotę niższą niż cena nabycia, na której kupujący wylicytował obiekt, nabywca pozostający w zwolecie będzie zobowiązany do pokrycia różnicy wraz z kosztami przeprowadzenia dodatkowej aukcji;
- wszczęć postępowanie sądowe przeciwko kupującemu w celu odzyskania zaległości;
- potrącić należności nabywcy względem DESA Unicum z wierzycielności wobec tego nabywcy wynikających z innych transakcji;
- 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, poświadczania tożsamości klienta lub w celu uniknięcia fałszerstwa) pozyskać dane o kliencie od osób trzecich. DESA Unicum może również wykorzystać dane osobowe dostarczone przez klienta w celach marketingowych, dostarczając materiały o produktach, usługach bądź wydarzeniach organizowanych przez DESA Unicum oraz spółki powiązane. Zgadzając się na WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i podając dane osobowe, klienci zgadzają się, że DESA Unicum i spółki powiązane mogą wykorzystać te dane do ww. celów. Jeśli klient chciałby uzyskać więcej informacji o polityce prywatności, skorygować swoje dane lub zrezygnować z dalszej korespondencji marketingowej, prosimy o kontakt pod numerem 22 163 67 00.

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

1) DESA Unicum wyłącza wszelkie gwarancje inne niż WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI w najszerszym zakresie dopuszczonym prawem.

2) Z zastrzeżeniem punktu 5 w paragrafie 9 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) Z zastrzeżeniem punktu 5 w paragrafie 9 DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności wobec kupującego za szkody przewyższające cenę nabycia, o której mowa w punkcie 1 paragrafu 9 powyżej, niezależnie czy taka szkoda jest charakteryzowana jako bezpośrednia, pośrednia, szczególna, przypadkowa czy następstwa. DESA Unicum nie jest zobowiązana do zapłaty odsetek od ceny zakupu.

5) Żaden przepis w niniejszych WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ nie wyklucza lub nie ogranicza odpowiedzialności DESA Unicum wobec kupującego, wynikającej z jakiegokolwiek oszustwa bądź świadomego wprowadzenia w błąd lub z winy umyślnej.

10. PRAWA AUTORSKIE

1) Sprzedający nie przekazują wraz z obiektem prawa autorskiego ani prawa do reprodukcji obiektu.

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

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

1) Niniejsze WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ wraz z późniejszymi zmianami i uzupełnieniami, o których mowa w paragrafie 1 powyżej, oraz WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI wyczerpują całość praw i obowiązków pomiędzy stronami w odniesieniu do sprzedaży obiektu.

2) Wszelkie zawiadomienia powinny być kierowane na piśmie na adres DESA Unicum. Powiadomienia kierowane do klientów będą przesyłane na adres podany w ostatnim piśmie do DESA Unicum.

3) Jeśli jakiegokolwiek z postanowień WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ okazałyby 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 obowiązująco 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.

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:

- kolejnych właścicieli obiektu, włączając w to osoby, które nabyły od bezpośredniego nabywcy obiekt odpłatnie, w drodze darowizny lub dziedziczenia;
- obektu, co do którego trwa spór o autorstwo;
- obektu, którego autorstwo jest jedynie domniemane, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest następującymi zapisami: brak dat życia po imieniu i nazwisku artysty, nazwisko artysty poprzedzone jedynie inicjałem imienia, znak zapytania w nawiasie lub bez nawiasu („?” lub „(?)”) po nazwisku artysty, przed lub po imieniu i nazwisku artysty określenia: „przypisywany/e/a”, „Attributed” lub skrót „Attrib.”;
- obektu powstałego w bliżej lub szerzej rozumianym kręgu oddziaływania stylu danej sztuki, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego z następujących określeń: „krag”, „szkoła” bądź „naśladowca”;

e) obiektu, którego określenie autorstwa było zgodne z ogólnie przyjętą opinią specjalistów, uczonych i innych ekspertów;

f) obiektu, w przypadku którego podana w katalogu roczna data powstania różni się od faktycznej o mniej niż 15 lat;

g) obiektu, w przypadku którego w datowaniu pojawiło się prawidłowe określenie stulecia, natomiast nieprawidłowe określenie części tego stulecia (połowy lub ćwierci);

h) obiektów z XX w., XIX w. i starszych, w przypadku których faktycznie stwierdzone datowanie różni się w stosunku do podanego w katalogu „na korzyść” obiektu, tj. obiekt okazał się starszy, niż było to podane w opisie;

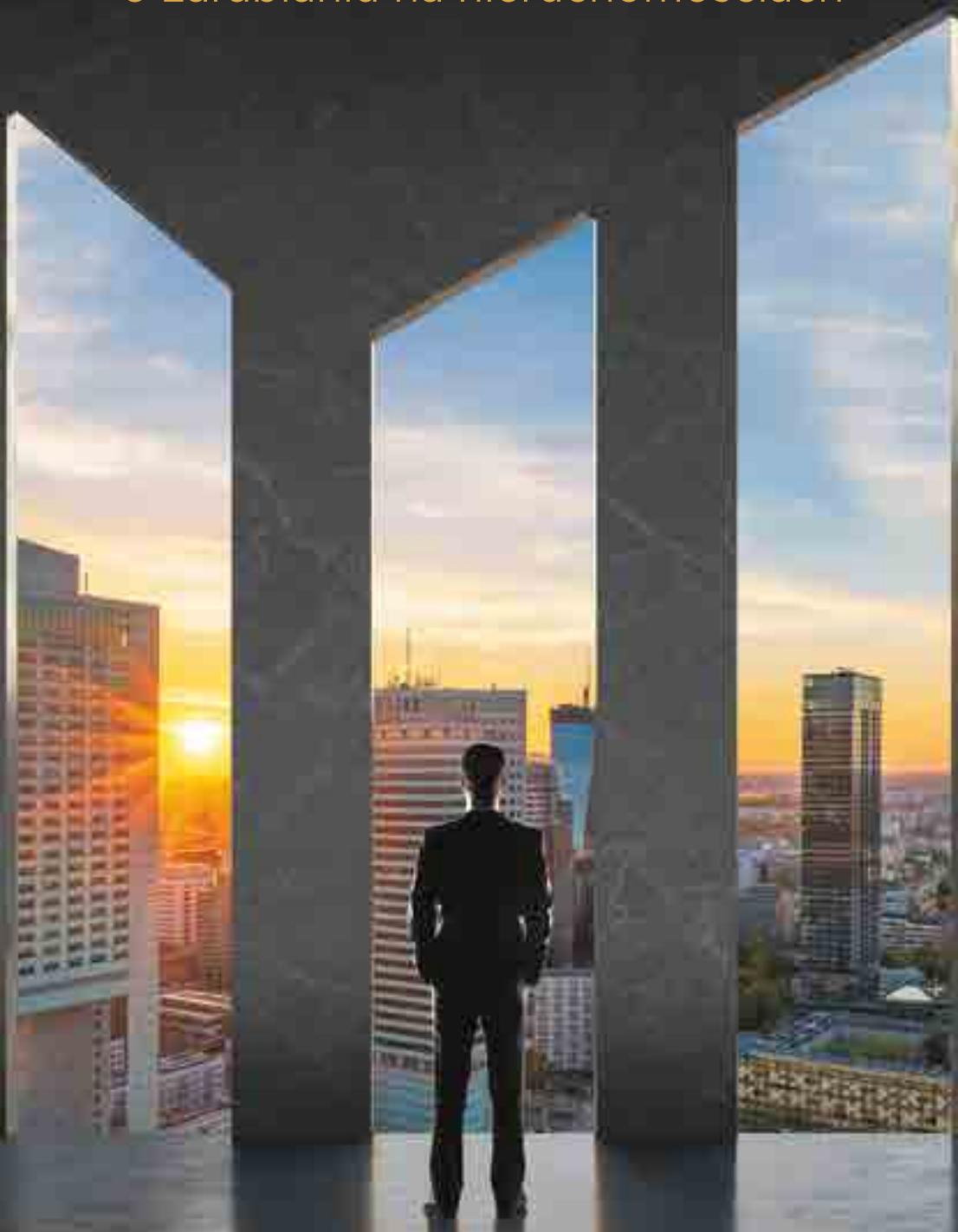
i) obiektu, którego opis i datowanie zostały uznane za niedokładne przy użyciu metod naukowych lub testów, które nie były ogólnie przyjęte w czasie wydawania tego katalogu bądź w tamtym czasie były uznawane za nadmiernie kosztowne lub niewykonalne, albo według wszelkiego prawdopodobieństwa mogłyby spowodować uszkodzenia lub utratę wartości obiektu. DESA Unicum zastrzega iż opis uzupełniający (pochodzenie, historia wystaw, literatura) został wykonany w dobrej wierze i błędy w tym zakresie nie mogą być podstawą do reklamacji. DESA Unicum zastrzega, sobie również 5% jako granicę błędów w przypadku podawania poszczególnych wymiarów obiektu.



METROPOLITAN

Investment

Zmieniamy sposób myślenia o zarabianiu na nieruchomościach



Dowiedz się więcej na
www.metropolitaninvestment.pl

Zadzwoń pod numer **+48 535 501 020** i umów się na indywidualne spotkanie w jednym z naszych oddziałów: **Warszawa, Gdańsk, Poznań, Łódź, Wrocław lub Kraków.**







CENA 39 ZŁ (Z 5% VAT)

Janet Egan