



SZTUKA DAWNA

XIX WIEK • MODERNIZM • MIĘDZYWOJNIE

Aukcja 13 grudnia 2018 Warszawa





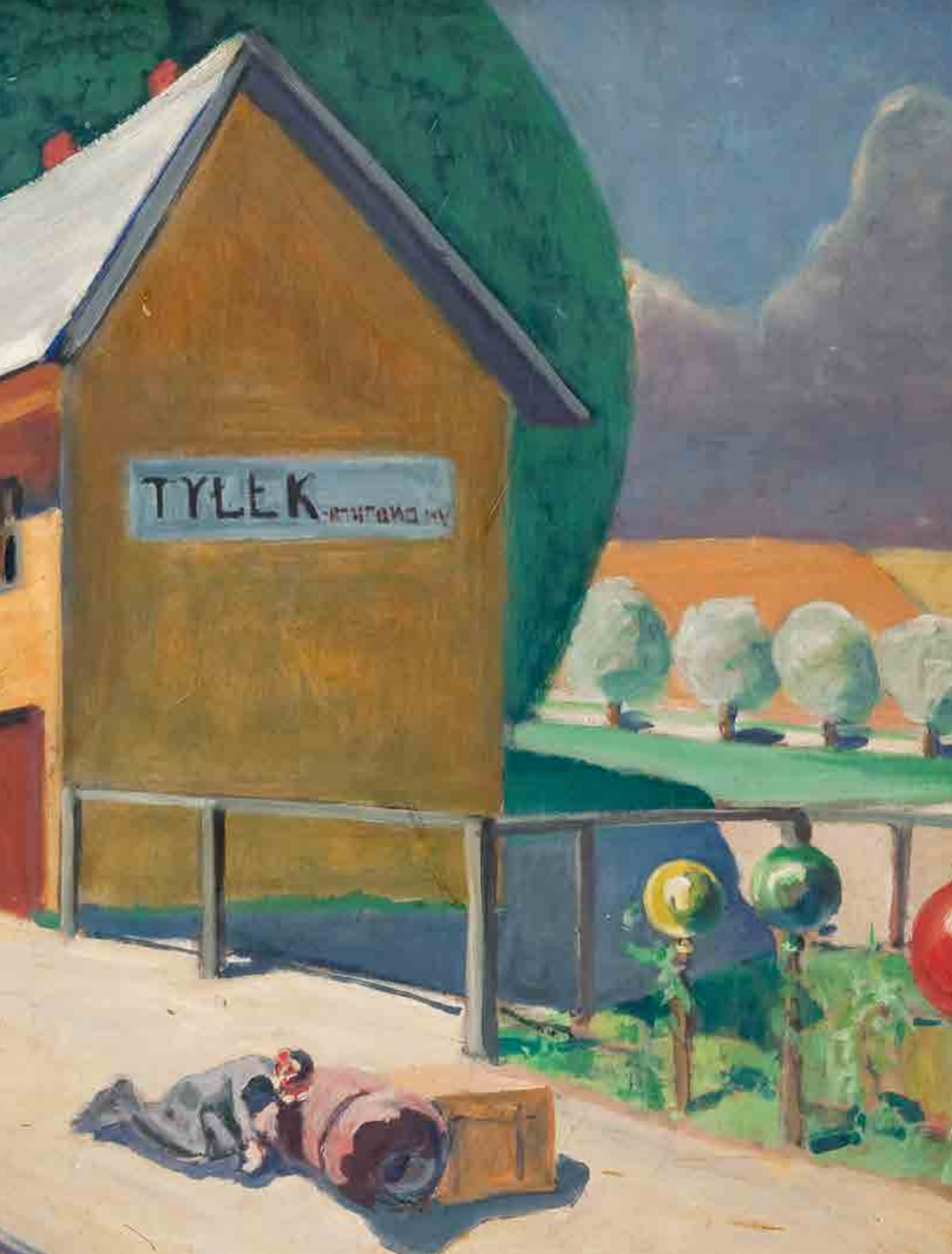












TYLEK















SZTUKA DAWNA

XIX WIEK • MODERNIZM • MIĘDZYWOJNIE



13 GRUDNIA 2018 (CZWARTEK) GODZ. 19

WYSTAWA OBIEKTÓW

3 – 13 GRUDNIA 2018 R.

PONIEDZIAŁEK – PIĄTEK W GODZINACH OD 11 DO 19

SOBOTA W GODZINACH OD 11 DO 16

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM

UL. PIĘKNA 1A, WARSZAWA

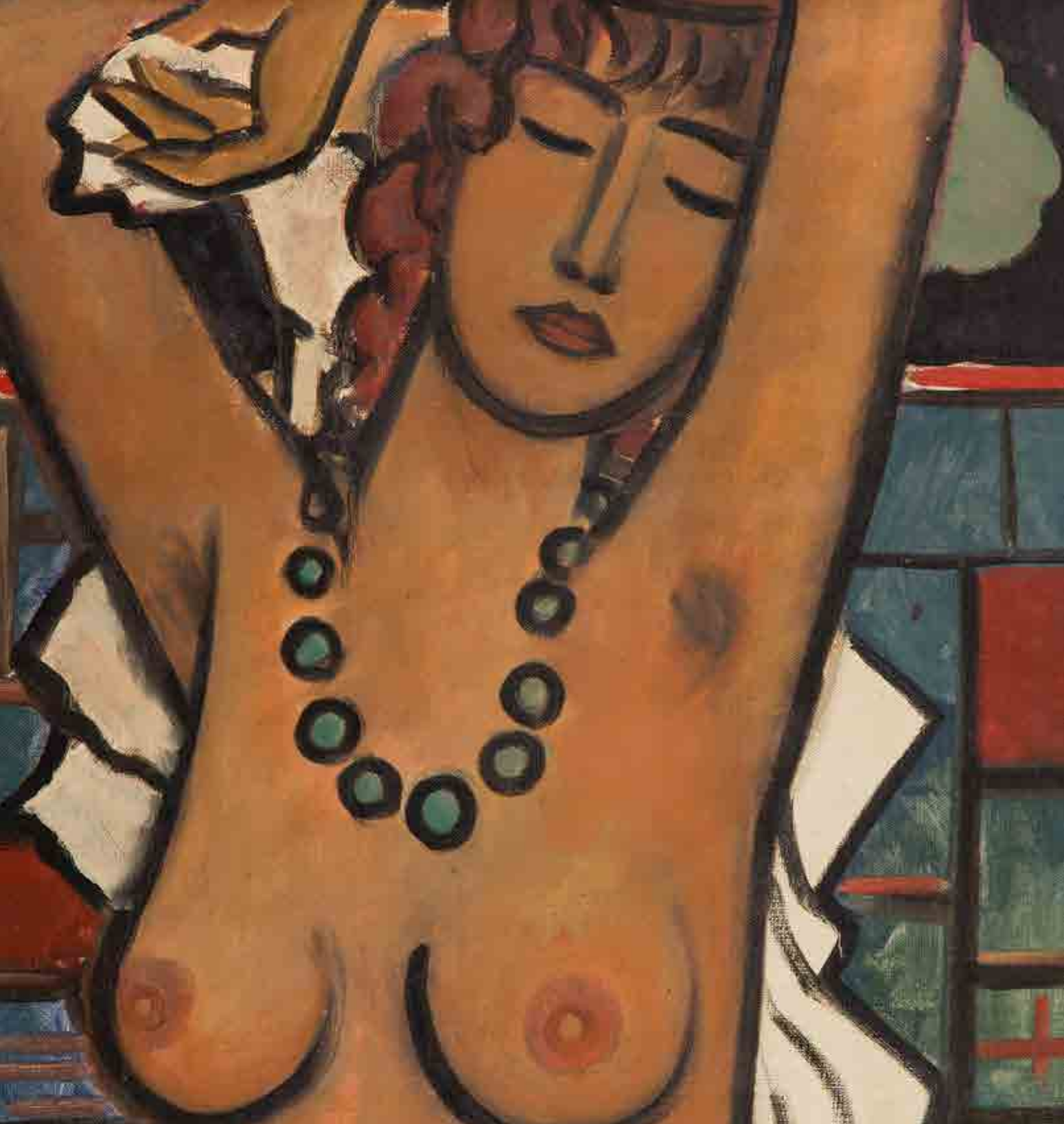
KOORDYNATORZY AUKCJI

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

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

ZLECENIA LICYTACJI

zlecenia@desa.pl, tel. 22 163 67 00



OKŁADKA FRONT poz. 5 Jacek Malczewski, Portret Wojciecha Kossaka z Bellonq, 1903 r. • **II OKŁADKA - STRONA 1** poz. 16 Józef Brandt, Polowanie, przed/lub 1907 r.
STRONA 2-3 poz. 24 Włodzimierz Terlikowski, Rzeka Dordogne w la Roque-Gageac, 1920 r. • **STRONA 4-5** poz. 17 Alfred Wierusz-Kowalski, Przejazdźka, lata 90. XIX w.
STRONA 6-7 poz. 15 Rafał Malczewski, Stacja „Tylek”, ok. 1930 r. • **STRONA 8-9** poz. 68 Wojciech Kossak, 17 Pułk Ułanów Wielkopolskich stacjonujących w Lesznie, 1928 r.
STRONA 10-11 poz. 6 Jacek Malczewski, Zadumanie. Na ganku w Łusawicach, 1920 r. • **STRONA 12** poz. 10 Olga Boznańska, „Portret Włoszki”, ok. 1902 r.
STRONA 14 poz. 13 Tymon Niesiołowski, „Pół-akt”, 1958 r. • **STRONA 16-17** poz. 21 Wojciech Gerson, Krajobraz tatrzański, po 1880 r. • **III OKŁADKA** poz. 27
Mela Muter, „Świt w Marsylii” („L'aube a Marseille”), 1932 r. • **IV OKŁADKA** poz. 22 Aleksander Orłowski, Kozak na koniu (Hajdamaka na koniu), ok. 1803 r.

Sztuka Dawna: XIX wiek • Modernizm • Międzywojnie. Aukcja 13 grudnia 2018 r. • ISBN 978-83-66038-65-3 • Kod aukcji 584ASD204

Nakład 2 500 egzemplarzy • **Koncepcja graficzna** Monika Wojnarowska • **Opracowanie graficzne** Krzysztof Załęski • **Zdjęcia** Marcin Koniak i Paweł Bobrowski

PRENUMERATA KATALOGÓW prenumerata@desa.pl

DRUK ArtDruk Kobylka

ZARZĄD DESA UNICUM SA



JULIUSZ WINDORBSKI
Prezes Zarządu



JAN KOSZUTSKI
Wiceprezes Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu, Główna Księgowa



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu, Dyrektor
Departamentu Projektów Aukcyjnych



AGATA SZKUP
Członek Zarządu, Dyrektor
Departamentu Sprzedaży

SEKRETARIAT ZARZĄDU

tel. 22 163 66 65

biuro@desa.pl

DZIAŁ MARKETINGU

Agata Scheffner, Dyrektor Marketingu

tel. 514 446 830, a.scheffner@desa.pl

Marta Wiśniewska, Koordynator ds. marketingu

tel. 795 122 709, m.wisniewska@desa.pl

Paulina Predygier, Digital Manager

tel. 22 163 67 61, 539 196 530, p.predygier@desa.pl

PUBLIC RELATIONS

Joanna Andruszko, Business & Culture

tel. 793 919 167, pr@desa.pl

DZIAŁ IT

Piotr Gołębiowski, Koordynator Projektów IT

tel. 502 994 225, p.golebiowski@desa.pl

Wojciech Kosmala, Asystent Projektów IT

tel. 664 150 861, w.kosmala@desa.pl

DZIAŁ PRAWNY

Wojciech Dziakowski, Aplikant Radcowski

tel. 22 163 67 86, 664 981 452, w.dziakowski@desa.pl

DZIAŁ KSIĘGOWOŚCI

Małgorzata Kulma, Główna Księgowa

tel. 22 163 66 80, m.kulma@desa.pl

Marlena Ulejczyk, Zastępca Głównej Księgowej

tel. 22 163 66 81, m.ulejczyk@desa.pl

Katarzyna Krzyżanowska, Księgowa

tel. 22 163 66 83, k.krzyzanowska@desa.pl

DZIAŁ HR

Joanna Antosik, Specjalista ds. kadr i płac

tel. 22 163 66 90, j.antosik@desa.pl

DZIAŁ LOGISTYCZNY

Milena Lutomirska, Dyrektor Działu

tel. 795 122 714, m.lutomirska@desa.pl

Kacper Tomasziewicz, Kierownik

ds. transportów i logistyki

tel. 795 122 708, k.tomaszkiewicz@desa.pl

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, e-mail: biuro@desa.pl

NIP: 527 26 44 731 REGON: 142733824 KRS 0000718495

Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy XII Wydział Gospodarczy, kapitał zakładowy 85 055 000 zł



INDEKS

- Biegas Bolesław **34-35**
- Boznańska Olga **10**
- Brandt Józef **16**
- Chapiro Jacques **43**
- Cyankiewicz Zdzisław **40**
- Eleszkiewicz Stanisław **45**
- Epstein Henryk **44**
- Filipkiewicz Stefan **50**
- Gerson Wojciech **21**
- Halicka Alicja **29**
- Hayden Henryk **41-42**
- Hayden Henryk **42**
- Kanarek Eliasz **11**
- Kanelba Rajmund **37-38**
- Karpiński Alfons **3-4, 61**
- Kisling Mojżesz **32**
- Kleczyński Bohdan **18**
- Kossak Wojciech **66-68**
- Kotarbiński Wilhelm **19-20**
- Krzyżanowski Konrad **53**
- Lambert-Rucki Jean **36**
- Larisch Karol **48-49**
- Lindemann Emil **58**
- Malczewski Jacek **5-8**
- Malczewski Rafał **15**
- Menkes Zygmunt **39**
- Mondzain Szymon **33**
- Muter Mela **26-28**
- Niesiołowski Tymon **13**
- Orłowski Aleksander **22**
- Pankiewicz Józef **23**
- Rapacki Józef **51-52**
- Rozwadowski Zygmunt **65**
- Ruyten Jan Michiel **55**
- Sichulski Kazimierz **63**
- Sleńdziński Ludomir **12**
- Stanisławski Jan **2**
- Stryjeńska Zofia **14**
- Sumiński Michał Hieronim **57**
- Terlikowski Włodzimierz **24-25**
- Trusz Iwan **60**
- Wasilewski Czesław **64**
- Weimann Paul **62**
- Weiss Wojciech **59**
- Wierusz - Kowalski Alfred **17**
- Wywiórski Michał Gorstkin **56**
- Zak Eugeniusz **30-31**
- Ziomek Teodor **9**
- Zucker Jakub **46-47**

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



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



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



TOMASZ DZIEWICKI
Kierownik Działu
Sztuka Dawna
t.dziejewicki@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



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



BARBARA RYBNIKOW
Starszy Specjalista
Sztuka Współczesna
b.rybnikow@desa.pl
22 163 66 45, 664 150 862



MAŁGORZATA SKWAREK
Starszy Specjalista
Sztuka Dawna
m.skwarek@desa.pl
22 163 66 50



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



KAROLINA ŁUŹNIAK
Starszy Specjalista
Sztuka Użytkowa i Komiks
k.luzniak@desa.pl
22 163 66 48, 664 981 453



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



CEZARY LISOWSKI
Specjalista
Sztuka Użytkowa, Design
c.lisowski@desa.pl
22 163 66 42



JULIA MATERA
Asystent
Sztuka Dawna
j.matera@desa.pl
22 163 66 46, 538 649 945



KATARZYNA PISKORZ
Asystent
Sztuka Współczesna
k.piskorz@desa.pl
22 163 66 50, 788 260 055



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



KAROLINA KOFTUNICKA
Asystent
Sztuka Młoda i Najnowsza
k.koftunicka@desa.pl
22 163 66 43, 664 150 864

DEPARTAMENT POZYSKIWIANIA OBIEKTÓW

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



JOANNA TARNAWSKA
Dyrektor Departamentu
j.tarnawska@desa.pl
22 163 66 11, 698 666 189



ELŻBIETA KOPEC
Specjalista
e.kopec@desa.pl
22 163 66 15, 502 994 227



STEFANIA AMBROZIAK
Asystent
s.ambroziak@desa.pl
22 163 66 12, 539 196 531



KAROLINA GREŚ
Asystent
k.gres@desa.pl
22 163 66 14, 698 668 221



OLGA PRZYBYLIÑSKA
Asystent
o.przybylinska@desa.pl
22 163 66 13, 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.lukaszevska@desa.pl
22 163 67 05, 664 981 465



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



JAN GROCHOLA
Doradca Klienta
j.grochola@desa.pl
22 163 67 08, 795 121 574



ROMAN KACZKOWSKI
Doradca Klienta
r.kaczkowski@desa.pl
22 163 67 15, 795 122 712



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



MICHAŁ BARCIK
Doradca Klienta
m.barcik@desa.pl
22 163 67 09, 506 252 031



MALGORZATA 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



BARBARA RZEŚNA
Doradca Klienta
b.rzesna@desa.pl
22 163 67 10, 664 981 450

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

tel. 22 163 66 00, bok@desa.pl pon.-pt. 11-19, sob. 11-16



URSZULA PRZEPÍORKA
Kierownik Działu
u.przepiorka@desa.pl
22 163 66 01



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



MAGDALENA OTARZEWSKA
Asystent ds. rozliczeń
m.otarzevska@desa.pl
22 163 66 03, 506 252 044



MARIA OLSZAK
Asystent ds. rozliczeń
m.olszak@desa.pl
22 163 66 02, 795 122 723



KORA KULIKOWSKA
Asystent ds. rozliczeń
k.kulikowska@desa.pl
22 163 66 20, 788 262 366

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW: tel. 22 163 66 20, wydania@desa.pl pon.-pt. 11-19, sob. 11-16



KAROLINA ŚLIWIŃSKA
Kierownik Działu
k.sliwinska@desa.pl
22 163 66 20, 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



AGNIESZKA JARMOSZEWSKA
Asystent ds. obiektów
a.jarmoszevska@desa.pl
22 163 66 21



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



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



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

STUDIO FOTOGRAFICZNE

SZTUKA DAWNA =

= SZTUKA NOWOCZESNA

Twórczość artystów polskich XIX i pierwszej połowy XX stulecia, zwyczajowo nazywana sztuką dawną, w istocie związana jest ze zjawiskiem artystycznej nowoczesności, czyli odbijania się gwałtownych przemian cywilizacyjnych XVIII-XX wieku w zwierciadle twórczości artystycznej. Do sztuki wysokiej wkroczyły tematy związane z życiem miasta, kulturą popularną czy przemysłem (choćby poz. 15 Rafał Malczewski, *Stacja „Tylek”*, ok. 1930 roku czy poz. 27 Mela Muter, *„Świt w Marsylii”* [*L'aube à Marseille*], 1932 rok). W kręgu twórczości postromantycznej dzieło zyskało status tworu autonomicznego, odrębnego od rzeczywistości, zgodnie z postulatem „sztuki dla sztuki”. Na mocy romantycznej korespondencji sztuk malarze często podkreślali muzyczne zalety swoich dzieł (poz. 8 Jacek Malczewski, *„Portret mężczyzny przy pianinie (Tadeusz Błotnicki?)”*, 1901 rok), dostrzegając w muzyce ideał abstrakcyjnego dzieła sztuki. Takie tendencje nasiliły się bliżej końca wieku. Artyści stworzyli swój własny hermetyczny język odniesień, jak Jacek Malczewski, który w centrum swojej twórczości umieścił własną postać i szerzej – zagadnienie losu artysty (poz. 6 *„Zadumanie. Na ganku w Lusławicach”*, 1920 r., poz. 7 *„Autoportret z Thanatosem”*).

W XIX stuleciu artyści związani z progresywnymi tendencjami podjęli refleksję nad medium malarstwa. Brask modernizmu, terminu powszechnego w XX-wiecznej historii sztuki, odnosi się często do malarstwa Édouarda Maneta, który celowo zrezygnował z wrażenia trójwymiarowości w obrazie na rzecz płaskiej plamy barwnej i ostentacji płaszczyzny. Odtąd forma stała się centralnym zagadnieniem myśli o sztuce, a artystyczne „-izmy” proponowały różnorodne, często radykalne sposoby reprezentacji natury. Olga Boznańska, wybitna portrecistka, używała najczęściej niegruntowanej faktury jako podobrazia i pokrywała je barwną mgławicą farby, z której wyłaniała się portretowana postać. Boznańska zrezygnowała z wrażenia głębi w obrazie, eksponowała fakturę i tkankę malarską, osiągając przy tym intensywny wyraz swoich modeli (poz. 10 *„Portret Włoszki”*, 1902 rok). Jej prace wymykają się łatwym klasyfikacjom – wiązane bywają z impresjonizmem, postimpresjonizmem, intymizmem, szeroko rozumianym modernizmem, symbolizmem czy wręcz ekspresjonizmem. Zreprodukowana po prawej stronie fotografia Boznańskiej znakomicie reprezentuje dylematy polskiej sztuki nowoczesnej – rozpiętej między tradycją a postępem. Boznańska stoi na trotuarze bulwaru Montparnasse, przy którym utrzymywała swoją pracownię. Za artystką przejeżdżają powozy konne i tramwaje, które na fotografii jawią się jako nieostre z racji na długi czas naświetlania. Pędzący świat w tle jest jednak poza Boznańską, która w czarnej sukni, pelerynie i kapeluszu eterycznie, niczym postać z własnych portretów, wpatruje się w obiektyw. Jej studio mieściło się na Montparnassie, gdzie mieszkali, tworzyli i bawili się artyści międzynarodowej bohemy artystycznej, m.in. Mela Muter (poz. 26-28), Eugeniusz Zak (poz. 30-31) czy Jacques Chapiro (poz. 43). Artystka istniała poza głównym nurtem przemian świata sztuki w dwudziestolecie międzywojennym, jednak jej nowatorska twórczość na swój sposób realizowała modernistyczny postulat sztuki czystej i autorskiej ekspresji. O podobnej dwoistości opowiada *„Portret Wojciecha Kossaka z Belloną”* (poz. 5). Jacek Malczewski sportretował kolegę malarza Wojciecha Kossaka w wymyślnym przebraniu – husarskiej zbroi – na tle ogrodu jego willi. Malczewski, posługując się niezwykłym symbolicznym kostiumem i rekwizytami, tworzy fantastyczny poetycki świat. Prowadzi przy tym jednak głębszą opowieść. Dotyka zagadnienia posłannictwa artysty wobec prawdy i jego rycerskiego obowiązku wobec ojczyzny. Malczewski umieścił w przestrzeni obrazu ślad pociągu – smugę dymu i pary – który symbolicznie nawiązuje do utraconych przez Kossaka szans na rozwój kariery.

Malarze XIX i pierwszej połowy XX wieku to artyści nowocześni, którzy na zastaną rzeczywistość reagowali w różnorodny sposób. Tworzyli różnorodne formuły reprezentacji w sztuce. Eksperymentowali z formą, jak i pokładami znaczeniowymi dzieła, chcąc wyrazić przemiany w obrębie społeczeństwa i świata sztuki.





Olga Boznańska na Boulevard Montparnasse w Paryżu, ok. 1906, archiwum prywatne, Kraków

1

STANISŁAW KAMOCKI

(1875 - 1944)

"Giewont"

olej/tektura, 54 x 69,7 cm
sygnowany l.d.: 'SKamocki'
opisany na odwrociu: 'S. KAMOCKI | "GIEWONT"'

estymacja: 16 000 - 22 000 PLN

3 800 - 5 100 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

Stanisław Kamocki uznawany jest za najzdolniejszego ucznia Jana Stanisławskiego. „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 Choloniowski, Nasi artyści. Stanisław Kamocki, „Świat” 1909, nr 11, s. 3). Nic dziwnego, iż tak właśnie czynili słysząc od profesora słowa: „Malujcie, panowie polską wieś, bo może za kilka lat jej nie będzie” (Jan Stanisławski, cyt. za: Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, Jan Stanisławski i jego uczniowie, Kraków 2004, s. 26).

Artysta szczególnie chętnie malował tereny podkrakowskie, krajobrazy tatrzańskie, pola zbóż i bujne ogrody pełne dzikich kwiatów. Wzorem Jana Stanisławskiego rozwinął uczuciowy stosunek do natury i wrażliwość na detal, choć chętnie sięgał po większe formaty płócien. Prezentowany na aukcji obraz ukazuje Giewont latem.

Do okolic Zakopanego uczniowie Jana Stanisławskiego podchodzili z dużym sentymentem, gdyż właśnie tam wyjeżdżali z profesorem w plener, opuszczając progi krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Kamocki, będąc od 1919 roku profesorem katedry malarstwa pejzażowego w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych artysta utrzymywał również pracownię w Zakopanem. Z miastem związał się definitywnie podczas okupacji, ucząc malarstwa w Państwowej Szkole Góralskiej Sztuki Ludowej.

Rozległą przestrzeń krajobrazu tatrzańkiego widzimy z perspektywy ukwieconej doliny będącej pierwszoplanowym bohaterem pracy. Tworzy ona dekoracyjny dywan przetkany akcentami zimnego błękitu, seledynu i zieleni. Oddolne kadrowanie obrazu oraz syntetyczność kompozycji sprawiają, iż Giewont traci na monumentalności, stając się łącznikiem pomiędzy ukwieconą doliną a niebem.



2

JAN STANISŁAWSKI

(1860 - 1907)

Pejzaż zimowy z Zakopanego (recto/verso), około 1906 r.

olej/tektura, 16,5 x 23,5 cm (w świetle oprawy)
sygnowany l.d.: 'JAN STANISŁAWSKI' (recto)

estymacja: 50 000 - 70 000 PLN

11 600 - 16 300 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

OPINIE:

- opinia badawczo-konserwatorska prof. Dariusza Markowskiego

Fascynacja przyrodą Tatr należy do kluczowych fenomenów, które pozwalały przeobrażać się malarstwu polskiego modernizmu. Artyści urzeczeni surowym pięknem gór wyobrażali je w ich wzniosłej potędze lub ulotności atmosferycznych zjawisk. Nieodłącznie operowali syntezą i symbolicznym nastrojem, chcąc dotknąć duszy natury. Jan Stanisławski należał do pierwszych propagatorów Tatr wśród twórców „nowej sztuki”. Po raz pierwszy odwiedził je w 1884 roku, aby w kolejnych latach powracać tam wielokrotnie, później wraz z kręgiem uczniów z krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Po przyjeździe do Zakopanego artyści rezydowali w Willi pod Jedłami na Koziańcu. Prezentowany „Pejzaż zimowy z Zakopanego” należy wiązać z wyprawą studentów krakowskiej Akademii do Zakopanego zimą 1906 roku. W ostatnich latach twórczości artysta stosował daleko posunięte uproszczenie widzianego pejzażu i operował nastrojem zdradzającym panteistyczne rozumienie natury. Recto przedstawia pejzaż z górskiej polany ujęty pasowo, z jasną połacią śniegu, ciemno-błękitnym masywem gór oraz prześwietloną, akcentowaną różem partią nieba. Verso to krajobraz z wysokim horyzontem i ścieżką biegnącą w kierunku górskich chałup, rozwiązany zaledwie w paru tonach bieli, błękitu i szarości.





Jan Stanisławski, Pejzaż zimowy z Zakopanego (verso), około 1906 r.

„Nie bada on światła dla samego badania,
wyłącznie – że tak powiem – poznawczego;
nie ugania się również za jakąś oderwaną, poza
wszelkimi zetknięciami z materialnością, jego istotą;
nie rafinuje, nie dobiera, nie tworzy niezwykłych
symfonizacji świetlnych; intuicyjnie chwyta dźwięczne,
pełne, ale jednogłosowe raczej, wygrywane przez
słońce pośród natury pieśni – i te z całą prostotą,
z całą różną świeżością w maleńkich swych zaklina
obrazkach”.

– ZENON PRZESMYCKI, FRAGMENT PRACY O STANISŁAWSKIM, W: SZTUKA POLSKA.
MALARSTWO, POD KIEROWNICTWEM FELIKSA JASIEŃSKIEGO
I ADAMA ŁADY-CYBULSKIEGO, LWÓW 1903-04, TBL. 54 I 55

ALFONS KARPIŃSKI

(1875 - 1961)

Pielgrzymi („Na odpust”, „Procesja”), 1907 r.

olej, tempera/plótno, 117 x 196 cm
sygnowany, opisany i datowany p.d.: 'Alfons Karpiński. | Kraków 1907'

estymacja: 80 000 - 120 000 PLN †

18 600 - 27 800 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Artystyczne credo. Nieznane dzieła z prywatnej kolekcji, Muzeum Okręgowe w Rzeszowie, listopad 2016 – luty 2017
- wystawa Alfons Karpiński 1875-1961, Muzeum Okręgowe w Sandomierzu, lipiec-grudzień 2001, Muzeum Regionalne w Stalowej Woli, styczeń-kwiecień 2002
- Wystawa wiosenna, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, 1914 (?)
- Salon Warszawski, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, 1908
- XI wystawa Towarzystwa Artystów Polskich Sztuka, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 1907

LITERATURA:

- Artystyczne credo. Nieznane dzieła z prywatnej kolekcji, katalog wystawy, red. M. Stopyra, Muzeum Okręgowe w Rzeszowie, Rzeszów 2016, s. 14 (il.), 37
- Alfons Karpiński 1875-1961, katalog wystawy, Muzeum Okręgowe w Sandomierzu, Muzeum Regionalne w Stalowej Woli, Sandomierz 2001, s. 19, 53 (il.)
- porównaj: Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających, t. III, Wrocław [i in.] 1979, s. 370
- porównaj: „Tygodnik Ilustrowany” 1914, nr 28, s. 546 (il.)
- „Świat” 1908, nr 8, s. 6; nr 49, s. 10, 12







Karta ze szkicownika Alfonsa Karpińskiego z pielgrzymki do Kalwarii Zebrzydowskiej w 1906 roku, źródło: Biblioteka Jagiellońska w Krakowie

Prezentowany obraz kontynuuje wielką tradycję malarstwa realizmu i naturalizmu drugiej połowy XIX stulecia, kiedy to twórcy wprowadzili do tematycznego repertuaru rozległe sceny ludowych pochodów, procesji czy pielgrzymek i posługiwali się tradycyjnym, akademickim warsztatem oraz płótnami dużego formatu. Przykład mogą stanowić obrazy Jules'a Bretona, wyjątkowo popularne w epoce. Powodzenie malarstwa tego rodzaju należy wiązać z efektywną, wiejską tematyką, jak również z możliwością emocjonalnego angażowania widza, zaproszenia go do uczestniczenia w imaginacyjnej wędrówce razem z bohaterami malarskiej opowieści. W środowisku artystycznym krakowskiej moderny, z której wywodzi się Karpiński, podobnym idiomem malarstwa operowali Julian Fałat, Włodzimierz Tetmajer, Teodor Axentowicz czy Władysław Jarocki.

Alfons Karpiński w „Pielgrzymach”, wzmiankowanych w literaturze pod tytułami „Na odpust” lub „Procesja”, wyobraził pątników podążających do Kalwarii Zebrzydowskiej, widzianych od tyłu. Obraz został ukończony w 1907 w czasie pobytu autora w Krakowie, gdzie artysta przebywał pomiędzy studiami artystycznymi, które podjął w Wiedniu u Kazimierza Pochwalskiego, a wyjazdem do Paryża, czyli miasta uosabiającego dla współczesnych nowoczesność w sztuce. W pierwszych latach XX stulecia, po powrocie do Krakowa z zagranicy, malarz odkrył dla swojej twórczości folklor rodzimej, małopolskiej wsi dzięki wyprawom do Bronowic czy właśnie Kalwarii. Po dziś dzień ta ostatnia miejscowość słynie jako miejsce pielgrzymek do cudownego obrazu-ikony, szczególnie z okazji święta Wniebowzięcia. Pielgrzymi, uchwyceni w trakcie wędrówki, udają się właśnie na odpust parafialny, przypadający Kalwarii na 15 sierpnia. Karpiński nie namalował imaginatywnej sceny, ale dokładnie w tym dniu, w 1906, uczestniczył w realnej pielgrzymce. Szkicownik artysty, zachowany w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie, zawiera powstałe wówczas rysunki, które później posłużyły do wykonania płócien powtarzających pierwszy pomysł. Znanе są przynajmniej

dwa olejne obrazy stosunkowo niewielkich rozmiarów, stanowiące punkt wyjścia dla finalnego dzieła, dziś prezentowanego na aukcji. Karpiński wobec tego dochował niejako akademickiej tradycji: najpierw zanotował ideę, następnie rozwinął ją w spontanicznie malowanych, inicjalnych obrazach, które wykorzystał, by stworzyć wielkoformatową kompozycję. Artysta ukazał postaci tyłem do widza, wyznaczył centralnie, u góry płótna punkt zbiegu linii kreślących połąć drogi, murawy i płotu, przez co obdarzył kompozycję dynamiczną perspektywą. Tego rodzaju zabieg angażuje uwagę i zachęca do podążania za kroczącymi postaciami.

„Pielgrzymi”, dzieło uważane dzisiaj za najwybitniejsze w krakowskiej twórczości artysty, dostrzeżono już w epoce. Doceniła je też krytyka: jeden z recenzentów Salonu warszawskiego w 1908 postrzegał obraz jako „spokojny i z dobrze odczutyim sentymentem chłopskim skomponowany” („Świat” 1908, nr 49, s. 10). Środki malarskie, których użył Karpiński, dystansują go od klasycznego warsztatu i wpisują się w nowe tendencje sztuki przełomu wieków. Malarz odrzucił kolor lokalny, skomponował płaszczyzną płótna z płaskich plam barwnych, by osiągnąć za ich pomocą nastrój wyciszenia. Na tonację obrazu, mimo nasyconych partii strojów czy trawy, wpływa przede wszystkim partia brunatno-szarej drogi oraz stalowego nieba, otwierającego się przed widzem dzięki optycznemu zabiegowi, a wymienione środki ewokują duchowy, medytacyjny charakter kompozycji. Innowacyjny zabieg mogły zainspirować japońskie drzeworyty ukiyo-e, które cechują się podobną kompozycją przestrzeni i kolorystyczną dyspozycją powierzchni. W Krakowie głównym rzecznikiem japońskiej grafiki, a także inspirowanej nią grafiki francuskiej, był wówczas Feliks „Manggha” Jasiński. O japonizmie „Pielgrzymów” dodatkowo może świadczyć sygnatura – wystudiowana, kaligraficzna, przesunięta z narożnika płótna obrazu blisko środka dolnej krawędzi.

4

ALFONS KARPIŃSKI

(1875 - 1961)

Martwa natura z owocami, 1923 r.

olej/tektura, 40 x 54 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'A.Karpiński | 1923.'
na odwołaniu pozwolenie na wywóz z 1958 roku, pismo
z Polskiej Akademii Nauk wystosowane przez Andrzeja
Ryszkiewicza, nalepka poznańskiego Salonu "Sztuka" z okresu
przedwojennego, papierowa nalepka Polswiss Art, Stockholms
Auktionsverk oraz zakładu ramiarskiego

estymacja: 26 000 - 32 000 PLN †

6 100 - 7 500 EUR

POCHODZENIE:

- zbiory Tadeusza Wróblewskiego, Warszawa
- Stockholms Auktionsverk, Szwecja, kwiecień 2011
- kolekcja prywatna, Warszawa

Alfons Karpiński odebrał staranne artystyczne wykształcenie pod kierunkiem Leona Wysockiego w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. W czasie studiów był wielokrotnie nagradzany. Przypuszcza się, że po zakończeniu nauki zajął się na jakiś czas konserwacją dzieł sztuki i projektowaniem pocztówek. Podjął znowu naukę w Monachium, w pracowni Antona Ažbego i we Wiedniu u Kazimierza Pochwałskiego (1904-7) gdzie również założył pracownię. Lata 1907-12 to czas podróży, które poświęcił nie tylko poznawaniu zbiorów kolejnych muzeów, ale również czas nauki. W 1907 roku wyjechał z Wiednia do Włoch, by po roku przenieść się do Paryża gdzie dalej się uczył. Po kilku latach pojechał do Anglii i jeszcze w tym samym roku powrócił do Polski. Można powiedzieć, że był niespokojnym duchem ponieważ w 1922 roku znowu odwiedził Paryż, by jako trzydziestosiedmiolatek kontynuować naukę, tym razem w Académie Colarossi. Karpiński był członkiem prestiżowych stowarzyszeń – polskiej „Sztuki” oraz wiedeńskiej „Secesji”. Artysta malował portrety – głównie kobiece, martwe natury – głównie kwiatowe, pejzaże i sceny rodzajowe w technice olejnej i pastelami. Jego prace znajdują się w większości ważnych kolekcji muzealnych w Polsce.



JACEK MALCZEWSKI

(1854 - 1929)

Portret Wojciecha Kossaka z Belloną, 1903 r.

olej/ptótno (dublowane), 100 x 126,5 cm
 sygnowany i datowany p.d.: 'J Malczewski 1903'
 na krośnie malarskim dwie papierowe nalepki wystawowe
 Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie z Wystawy
 Jacka Malczewskiego w 1939 roku: 1. opisana liczbą '1648',
 numerem katalogowym '99.' oraz tytułem: 'Portret art. Wojciecha
 (...)'; 2. opisana datą: 1939', numerem: 'XXX 1530 15', tytułem:
 'Portret Wojciecha Kossaka' oraz techniką 'ol.pt.'; fragment innej
 nalepki wystawowej; na odwrociu ramy papierowa nalepka
 wystawowa Muzeum w Sosnowcu z 2010 roku

estymacja: 500 000 - 800 000 PLN

115 800 - 185 200 EUR

POCHODZENIE:

- własność Wojciecha Kossaka, Kraków
- własność Józefa Cynkiewicza, znanego zegarmistrza, Kraków, okres przedwojenny
- kolekcja Adama Raczkowskiego, Kraków
- kolekcja prywatna, Polska (zakup 1973)
- kolekcja prywatna, Kraków

WYSTAWIANY:

- Jacek Malczewski. Malarstwo, Muzeum w Sosnowcu, 9 września – 31 października 2010
- Muzeum Okręgowe w Toruniu (depozyt)
- Jacek Malczewski, 1855-1929, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, lipiec-wrzesień 1939
- Zbiorowa wystawa dzieł Jacka Malczewskiego, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 1903
- Wystawa stu dzieł Jacka Malczewskiego, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, kwiecień-maj 1903

LITERATURA:

- Dariusz Markowski, Zagadnienia technologii i techniki malarstwa Jacka Malczewskiego, Toruń 2002, s. 227-231
- Jacek Malczewski, 1855-1929, katalog wystawy, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1939, nr 15
- Ignacy Bett, Wystawa dzieł Jacka Malczewskiego, Kraków 1903, s. 7 (pierwodruk w: Wystawa zbiorowa dzieł Jacka Malczewskiego, „Krytyka” 1903, t. II, s. 70)
- Władysław Prokesch, Obrazy Jacka Malczewskiego, „Kurier Warszawski” 1903, nr 191 (30 czerwca), s. 2
- Zbiorowa wystawa dzieł Jacka Malczewskiego, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 1903, katalog VI, s. 20, nr kat. 96
- Jan Bołoz-Antoniewicz, Katalog wystawy stu dzieł Jacka Malczewskiego, wydanie drugie uzupełnione, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, Lwów, kwiecień-maj 1903, s. 67-68, nr kat. 99
- Jan Bołoz-Antoniewicz, Katalog wystawy stu dzieł Jacka Malczewskiego, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, Lwów, kwiecień-maj 1903, s. 67, nr kat. 99

OPINIE:

- opinia prof. Dariusza Markowskiego z dn. 16 listopada 2018 r.
- opinia Agnieszki Ławniczakowej z dn. 25 października 2003 r.
- opinia Elżbiety Charazińskiej z dn. 24 października 2003 r.





Cesarz Wilhelm II i Adolf von Menzel w pracowni Wojciecha Kossaka w Berlinie. źródło: „Berliner Leben. Zeitschrift für Schönheit und Kunst“ 1899, s. 41

1902

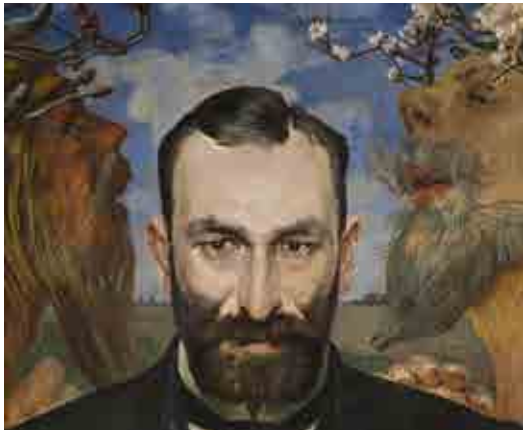
ODJAZD POCIĄGU

W 1895 roku Wojciech Kossak dotarł do Berlina, w którym osiadł na następnych parę lat. W tym czasie pisał do żony: „Jestem tu tylko po to, aby pracować i zarobić pieniądze”. Okres ten to czas sławy, uznania i prosperity finansowej Kossaka. W swoim berlińskim atelier przyjmował bogatych zleceniodawców i stworzył z Julianem Fałatem kolosalną „Panoramę Berezyny”. Wtedy zyskał mecenasa w postaci cesarza Wilhelma II, który odwiedził pawilon panoramy w centrum Berlina. W 1897 roku cesarz zaprosił artystę na jesienne manewry wojskowe i podarował mu pracownię w należącym do Hohenzollernów pałacu Monbijou. Artysta pracował dla cesarza nad wielkoformatowymi pracami dotyczącymi historii Prus, a rozgłos przyniosła mu „Bitwa pod Zorndorf” (Bitwa pod Sarbinowem – epizod z wojny siedmioletniej i starcie wojsk Fryderyka Wielkiego z Rosjanami) stworzony w 1899 roku.

W Polsce opinia publiczna darzyła Kossaka mieszanymi uczuciami. Najbardziej radyklani uważali go za zdrającą, będącego na usługach zaborcy. Już na początku XX stulecia malarz czuł się w Berlinie obco. W 1900 roku urząd kanclerza objął Bernhard von Bülow, który wprowadził antypolską politykę. Eskalacją tej tendencji było wystąpienie wiosną 1902 roku Wilhelma II w Malborku z okazji restauracji zamku wysokiego. Zwrócił się do rycerzy zakonu joannitów, ubranych

w krzyżackie płaszcze: „Już wystarczy! Polska buta za bardzo dotknęła Niemcy”. Kossaka nie było wówczas na zamku, lecz uczucia, które towarzyszyły mu w tych dniach, opisał we wspomnieniach, wydanych po raz pierwszy w 1913 roku: „Gdy nieco odetchnąłem, błogosławiłem w duchu mój instykt, że mnie nie zawiódł i ustrzegł od słuchania tej mowy. Zastanawiałem się nad tym, co bym był zrobił po tej mowie, gdybym był pojechał. Byłbym z pewnością powstał, uklonił się cesarzowi i wyszedł prosto na dworzec kolei, a tam wskoczył do najpierwszego pociągu, idącego w którąkolwiek stronę, aby z tego przekłętą gniazda krzyżackiej nienawiści uciec jak najprędzej” (Wojciech Kossak, Wspomnienia, Warszawa 1971, s. 207).

Malarz opuścił Berlin i wrócił do rodzinnego Krakowa. Zakończył się okres międzynarodowej sławy, co zdaje się komentować Jacek Malczewski w prezentowanym obrazie. Przedstawił Kossaka w ogrodzie Kossakówki, willi, którą nabył jego ojciec Juliusz w 1869 roku. Dom był położony przy linii kolejowej Kraków Główny – Kraków Bonarka, istniejącej jedynie w latach 1888-1912. Malczewski namalował unoszącą się w powietrzu smugę dymu i pary pociągu, który właśnie przejechał za płotem Kossakówki. Maszyna symbolicznie oznacza wielką karierę, z którą Kossak pożegnał się po wyjeździe z Berlina.



Jacek Malczewski, Hamlet polski – portret Aleksandra Wielopolskiego, 1903, Muzeum Narodowe w Warszawie / Portret Edwarda Raczyńskiego, 1903, Fundacja im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu / Portrety Feliksa Jasieńskiego, 1903, Muzeum Narodowe w Krakowie

1903

PARADA ARCYDZIEŁ

Symbolizm w malarstwie polskim pozostawał niejednorodną formułą. Mimo przemian własnej osobowości artystycznej, Jacek Malczewski pozostawał mu wierny przez całą twórczość. Artysta studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, z przerwami, w latach 1872-79. To okres fundamentalny dla kształtowania się jego twórczości. Wówczas zetknął się z Janem Matejką, którego pozostał niepokornym uczniem. Silnie zabarwione historiozofią malarstwo mistrza stanowiło wzór dla Malczewskiego, który w centrum swojej sztuki umieścił zagadnienie wolności, losu i powołania artysty. Posługiwał się przy tym hermetycznym językiem wypowiedzi artystycznej, w którym z inwencją łączył własne wizje z wątkami mitologicznymi, biblijnymi czy ludowymi.

Malczewski, być może jak żaden inny malarz polskiego modernizmu, stworzył niepowtarzalną galerię wybitnych postaci życia intelektualnego i artystycznego. Badacze twórczości malarza uznają zgodnie, że największe dokonania artysty na tym polu portretu przypadają na pierwszą dekadę XX stulecia. „Sportretował Malczewski cały niemal krakowski parnas intelektualny – pisze Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska – literatów, dziennikarzy, aktorów, kolekcjonerów, artystów, a także wiele osobistości urzędowych, lekarzy, przyjaciół. Oczywiście, malował też portrety na zamówienie, lecz zdecydowanie największą wartość artystyczną oraz psychologiczną mają wizerunki osób, z którymi był

zaprzyjaźniony” (Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, Jacek Malczewski. Życie i twórczość, Kraków 2008, s. 55).

W 1903 roku Malczewski wykonał serię wybitnych portretów zaprzyjaźnionych luminarzy polskiej kultury. Rozpoczyna ją „Hamlet polski – portret Aleksandra Wielopolskiego” (Muzeum Narodowe w Warszawie – wizerunek mężczyzny otoczonego przez dwie figury alegoryczne i dwie koncepcje Polski – dawną, skutą kajdanami i zrywającą pęta, rewolucyjną. „Portret Edwarda Raczyńskiego (Fundacja im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu) przedstawia tego wybitnego kolekcjonera i mecenasa Malczewskiego oderwanego od lektury przez przytłaczające nimfy i fauny. Dwa portrety Feliksa Mangghi Jasieńskiego z 1903 roku ujmują go w otoczeniu raz faunów, raz chochołów i zimorodka.

We wskazanych obrazach przedstawione postaci ulegają podszeptom zjaw. W „Portrecie Wojciecha Kossaka z Belloną” artysta posłużył się alegoryczną figurą rzymskiej bogini wojny, chcąc dać wyraz profesji Kossaka – malarza batalistycznego, ale także wskazać na los artysty, który zmagają się z przeciwnościami historii. W 1902 roku Kossak zrezygnował z pracy dla cesarza Wilhelma II w Berlinie po jego antypolskim wystąpieniu. Bellona symbolizuje rodzenie się uczuć patriotycznych i przymus walki przeciw ciemnościom. W wizji Malczewskiego malarz to rycerz w służbie ojczyzny i sztuki.

PŁASZCZ

W dawnym malarstwie często przedstawiany był jako powiewający i „mięszysty”. W malarstwie Malczewskiego takie rozwiązanie to wyjątek. Dodatkowo płaszcz nasuwa skojarzenia ze skrzydłami wielkiego, czarnego ptaka.

POCIĄG

Kossakówka była położona przy linii kolejowej Kraków Główny Osobowy – Kraków Bonarka, która istniała w latach 1888-1912. Obecnie jej dawnym traktem biegnie Aleja Zygmunta Krasińskiego. Pociąg – symbol rozwoju XIX-wiecznej Europy – posłużył Malczewskiemu do opowiedzenia o utraconej szansie Kossaka związanej z zatrudnieniem w Berlinie. Malczewski symbolicznie zderzył świat nowoczesności maszyny i historii pielęgnowanej przez malarza.

CHOCHOŁ

Symbolizuje marazm i uśpione życie. W dziele Malczewskiego może być rozumiany dwojako: odnosi się do martwoty narodu i jego kultury, lecz również oznacza okres stagnacji w życiu Wojciecha Kossaka po opuszczeniu Berlina. Chochoł, skrywający krzak róży w letargu, niesie jednak obietnicę odrodzenia życia. Motyw został spopularyzowany przez dramat „Wesele” Stanisława Wyspiańskiego.

PŁOT

Ten niemalowiczny rekwizyt odgrywa ważną rolę. Symbolicznie oddziela świat zamkniętego ogrodu Kossakówki od odjeżdżającego pociągu. Malczewski posługiwał się różnorodnymi elementami krajobrazu, tworząc z nich kurtyny separujące portretowanego od reszty świata. W ten sposób, wystawiony na ogląd widza, ujawnia przed nim swoje stany ducha i emocje.

CZAPKA UŁAŃSKA

Oddziały ułańskie kojarzą się z polską walką o niepodległość. Czapka ułańska jest więc najodpowiedniejszym atrybutem dla Wojciecha Kossaka. Jego twórczość bardzo często odnosi się do tradycji ułańskiej. Można powiedzieć, że był bardzo ważnym współtwórcą tej legendy pod koniec XIX i w pierwszej połowie XX wieku.





BELLONA

Rzymska bogini wojny, a więc dobry towarzysz dla malarza batalisty. Jej obecność może być aluzją do słów cesarza Wilhelma II wypowiedzianych w Malborku: „Wzywam was wszystkich, rycerze zakonu niemieckiego, do świętej wojny z polską bezczelnością i sarmacką butą”. Na głowie bogini nosi kask à la Minerve, używany przez ciężką kawalerię w XIX wieku, zwłaszcza francuskie pułki kirasjerów.

ZBROJA

Wojciech Kossak ubrany jest w zbroję husarską. Jacek Malczewski pielęgnował wzniosłą wizję polskiej historii, co zapożyczył od swojego mistrza Jana Matejki. Tego rodzaju przebranie wydaje się naturalnym wyborem artysty. Chciał bowiem opowiedzieć o Kossaku, ale też szerzej, o polskich artystach współczesnych, którzy swoimi dziełami muszę walczyć o kształt nowej Rzeczypospolitej.

SZABLA

Jej kształt nawiązuje do szabel kawalerii z początku XIX wieku. Jej forma w szczegółach nie odpowiada jednak istniejącym przykładom. Jest to raczej wariacja na temat dawnego uzbrojenia. Malczewski nie podzielał antykwarecznej pasji polskich malarzy z Monachium – zbieraczy dawnej broni.

SZTANDAR

Przedstawiony w rękach rycerza-Kossaka może wskazywać nie na plany wojenne, a raczej na odbytą już wojnę. Zdobycie sztandaru jest przypieczętowaniem zwycięstwa. Być może również moralnego – jak w przypadku Wojciecha Kossaka opuszczającego Niemcy.



Jacek Malczewski to wybitny portrecista. Potrafił doskonale oddać wygląd, charakter oraz wewnętrzny świat przedstawianych osób – przede wszystkim mężczyzn, bo z rzadka tylko portretował kobiety. Malował zarówno rodzinę jak też przyjaciół i – dla zarobku – ludzi, którzy zamówili u niego portret. Być namalowanym przez niego było swoistą nobilitacją. Wśród ludzi, których podobizny uwiecznił znajdowało się wielu wybitnych ludzi tamtych czasów – malarzy, poetów, pisarzy czy ludzi nauki. Wśród sportretowanych osobistości znaleźli się, pośród wielu innych: Henryk Sienkiewicz, Adolf Dygasiński, Adam Asnyk, Stanisław Witkiewicz, Wojciech Kossak, Leon Wyczółkowski, Jan Stanisławski, Julian Fałat, Teodor Axentowicz, Konstanty Laszczka, Jan Kasprowicz, Władysław Reymont, Feliks Manggha-Jasieński, Edward Raczynski z Rogalina, Irena Solska i Helena Sulima. Przez kilka dekad, w których zamknęła się twórcza aktywność Malczewskiego zmieniał się sposób przedstawiania ludzkiej postaci. Te zmiany można określić krótko jako odchodzenie od rodzajowości ku portretom „wizyjnym”. Atrybuty (wskazujące np. na zawód portretowanego) stawały się w jego malarstwie portretowym niejednoznaczne, zaś życzenia i wyobrażenia klienta – będące siłą napędową tego gatunku malarskiego musiały ustąpić despotycznej nieraz wizji malarza. Gdy mowa o zmianach zachodzących w malarstwie Malczewskiego warto zaznaczyć, że nigdy nie miały one charakteru definitywnego. Stare mieszało się zawsze z nowym i artysta nawracał nieraz do porzuconych dawno temu sposobów obrazowania.

Pierwsze portrety malarza pochodzą z lat 70. XIX wieku. W 1878 roku namalował portret siostrzycy artysty. Jest to konwencjonalne przedstawienie. Dwie kobiety, znajdujące się w salonie, oddają się muzykowaniu. Jedna gra, druga z ręką opartą na dłoni i opuszczoną książką oddaje się zadumie. Obraz wskazuje na malarską dojrzałość młodego Malczewskiego, przypominając powszechny w XIX wieku typ przedstawienia. To rodzajowa scenka z codziennego życia, która stała się okazją do uwiecznienia podobizny siostrzycy artysty.

W latach 80. i 90. Malczewski często portretuje swoich modeli na neutralnym tle. Z 1887 roku pochodzi piękne, pełne naturalności i życia przedstawienie narzeczonej artysty – Marii Gralewskiej ustawionej na tle białej ściany, ożywionej tylko rzuconym przez kobietę cieniem. W tym czasie Malczewski coraz chętniej wprowadza pejzaż do malarstwa portretowego. Zrazu jest to po prostu świat otaczający człowieka z czasem jednak stanie się światem-projekcją. Będzie odnosić się do tego kim jest portretowany i komentujący jego charakter, i duchową kondycję, w sposób nieraz enigmatyczny. Domyślano się niejednokrotnie i wydaje się to prawdą, że o doborze stroju portretowanego, rekwizytów, czy charakteru tła decydował zwykły kaprys czy skłonność do ironii i przekory u Malczewskiego. I choć czasem trudno zrozumieć związek między portretowanym, a postaciami z tła (obrazy te nazywano nieraz „rebusami”) – to jednak często jego portrety są czytelne. Najśłynniejszym przykładem takiej



Jacek Malczewski podczas malowania portretu, źródło: NAC Online

czytelności jest „Hamlet polski – portret Aleksandra Wielopolskiego” (Muzeum Narodowe w Warszawie) gdzie zestaw odniesień jest przejrzysty. Wyjaśnieniem jest tytuł i otaczające Wielopolskiego dwie postacie, które łatwo zinterpretować. „Hamlet Polski” pochodzi z 1903 roku; wtedy powstały dwa inne wybitne portrety – Edwarda Raczyńskiego z Rogalina (Galeria Rogalińska Edwarda Raczyńskiego) i właśnie Wojciecha Kossaka z Belloną. To doprawdy obfity w arcydzieła malarstwa portretowego rok dla Malczewskiego.

Kulisy niełatwego nieraz zadania jakim było zamówienie u artysty portretu opisał pierwszy jego biograf a zarazem przyjaciel, Adam Heydel: „Oddawna szło ku temu, a teraz stosunki towarzyskie tembardziej sprawiają, że Malczewski stał się ulubionym malarzem – zwłaszcza portrecistą – arystokracji. Najmniej się zresztą nadaje na nadwornego malarza. Nie ma salonowej układości i przysłużności, ani w jego sztuce, ani w charakterze. (...) Do pracowni Malczewskiego dobija się któryś z krążących koło niego pośredników. Jacek jest przy pracy – nie znosi, by mu przeszkadzano – nie pozwala służącemu otworzyć. Pośrednik puka powtórnie: «proszę powiedzieć panu Malczewskiemu, że tu jest hrabina X» – «wyrzuc go za drzwi» – mówi Malczewski lokajowi – «pani hrabina chce zamówić portret» – woła przez uchylone drzwi, zrozpaczony pośrednik – «Niech idzie do Krzesza – krzyczy Malczewski – za

trzysta tysięcy nie będę tej gęby malował!» (Adam Heydel, Jacek Malczewski, Człowiek i artysta, Kraków 1933, s. 153-4).

Tak żmudnej drogi wiodącej do bycia sportretowanym przez Malczewskiego nie musiał przechodzić Wojciech Kossak. Ich sztuka była różna, ale jej twórcy przyjaźnili się. Razem studiowali w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych – od początku zbliżyli się do siebie ze względu na podobne doświadczenie młodości: „Równocześnie ze mną wstąpili do szkoły krakowskiej Jacek Malczewski i Kazimierz Pochwański. Uprzywilejowani przez los, bośmy wszyscy trzej mieli domy rodzicielskie, poznaliśmy pierwszy raz polską «bohème». Oczom naszym nie chcieliśmy wierzyć, patrząc na tę nędzę większości kolegów, nic nie wpływającą na ich fantazję i humor” (Wojciech Kossak, Wspomnienia, Warszawa 1971, s. 59). W swoich wspomnieniach Wojciech Kossak wyróżnił osobę przyjaciela i jemu obok trzech innych osobistości polskiej sztuki tego czasu poświęcił osobne wspomnienie. Choć więc twórczość Kossaka dzieli bardzo wiele, oni jako ludzie byli sobie bliscy. Być może zresztą również w ich obrazach można doszukać się pewnych pokrewieństw. Czy można mieć pewność, że „Melancholia” nie ma swoich źródeł również w panoramycznym malarstwie Wojciecha Kossaka?





6

JACEK MALCZEWSKI

(1854 - 1929)

Zadumanie. Na ganku w Luśławicach, 1920 r.

olej/plótno, 98 x 118,5 cm
sygnowany i datowany p.g.: 'J. Malczewski 1920'

estymacja: 250 000 - 350 000 PLN

57 900 - 81 100 EUR

POCHODZENIE:

- zakup w Salonie Sztuki Desa, Kraków
- kolekcja prywatna, Kraków

OPINIE:

- opinia Agnieszka Ławniczakowej z dn. 4 lipca 2008 r.



LUSŁAWICE

Lusławice zostały wspomniane po raz pierwszy w korespondencji Jacka Malczewskiego w liście z 9 sierpnia 1919 roku. Od tego czasu aż do rozstania z tym ważnym miejscem (tuż przed Bożym Narodzeniem 1926 roku) artysta jeździ tam coraz częściej i zostaje coraz dłużej. Dom należał do Adolfa Vayhingera. Wraz z siostrami – Heleną Karczewską i Bronisławą Malczewską – wynajmował od właściciela trzy pokoje. Być może w te strony ściągnęła ich córka Jacka – Julia, która w tym czasie wyszła za mąż za właściciela dóbr w pobliskich Charzewicach. Dwór w Lusławicach dzielił los wielu współczesnych domów – niegdyś związany z ziemią i gospodarowaniem, teraz funkcjonował jako dom letniskowy. Dla artysty było to zapewne miejsce przywołujące pamięć majątków znanych z dzieciństwa – Wielgie Karczewskich czy Gardzienice Heydlów.

Malczewski miał tu pracownię, którą monografistka artysty Dorota Kudelska – słusznie jak się zdaje – nazwała „budą”. W jej wnętrzu artysta sportretował się wraz z Mieczysławem Gąseckim w „Przekazaniu palety” (1922, Muzeum Narodowe w Krakowie). To rodzaj zbitego z desek pomieszczenia, który dawał starzejącemu się artyście minimum komfortu pracy. Komfortu, który był mu potrzebny, żeby utrzymać rodzinę. Na jego barkach spoczywało bowiem nie tylko utrzymanie żony i ich dużego krakowskiego mieszkania, ale również syna Rafała, który zbliżając się do 30. urodzin, stale potrzebował pomocy ojca.



Obchody 50-lecia pracy artystycznej artysty malarza Jacka Malczewskiego w Lusławicach, czerwiec 1925, przed dworkiem widoczny jubilat i delegacja komitetu obchodów, źródło: NAC Online

Gdy Jacek Malczewski był tu z siostrami sam – mógł skupić się na pracy. Kiedy „zjeżdżało się towarzystwo” praca się kończyła. Malczewski pisał w liście z Lusławic: „Tutaj Moja Żona Droga już się skończyły malowania dobre czasy, przyjechali Gospodarze więc bardzo i gwarno i wesoło a mnie tak trzeba zamknięcia i ciszy bym mógł robić (Jacek Malczewski do żony, Biblioteka PAU, rkps 4037, k. 140)”.

Powstające tu obrazy przedstawiają świat z przyrodą w stanie rozkwitu – wiosny bądź lata, albo łagodnej jesieni. Pobyty w Lusławicach to również czas trwania życiowych sił przez artystę, który zapadał na zdrowiu. Gdy dawny uczeń Marcin Samlicki zdawał sprawę ze swojej wizyty w Lusławicach w 1926 roku, notował, że źle już wyglądający nauczyciel dużo wspominał o śmierci.

Pracujący przez większość życia w seriach Malczewski, stworzył w tym okresie składający się z siedmiu obrazów cykl osnuty na lusławickich motywach. Dziś znane są trzy z nich: „Już łan zręży” (I), „Ogrodniczka” (II) – oba to własność prywatna (zob. Jacek Malczewski. Powrót, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2000, poz. 68 i 69). Trzeci z nich to „Uwolnienie” (dziś nazywany „Powrotem”; VII?), który pojawił się na rynku aukcyjnym w 2004 roku (DESA w Krakowie, 20 marca).









Na ganku w Lusławicach, obchody pięćdziesięciolecia pracy artystycznej Jacka Malczewskiego, 1925, źródło: NAC Online

CO DZIEJE SIĘ NA GANKU W LUSŁAWICACH?

Dwie postaci siedzą na ganku. Po czerwonym stroju można domyślać się osoby Danteo. Choć nie sposób mieć pewności, drugi mężczyzna bardzo przypomina Rafała Malczewskiego. Znajduje się w typowym dla portretowanych przez Jacka stanie – zamyślenia czy zadumania. Dookoła znajduje się wspaniała, świeża i zróżnicowana pod względem tonów roślinność. Delikatne światło przepelnia całą kompozycję, czyniąc zielenie świeżymi. Prawdziwym popisem malarskiego kunsztu jest sufit ganku, pod którym siedzą mężczyźni – gdzie mieszają się żółcień, różę i fiolety.

Dante być może jeszcze przynajmniej raz „odwiedził” dwór w Lusławicach. Na obrazie „Na drodze życia” (DESA Kraków, grudzień 2008) postać ubrana na czerwono schodzi z ganku ku gazonowi. Wiadomo, że artysta rozczytywał się w „Boskiej Komedii”, trudno jednak domyślić się, dlaczego jej autor odwiedził polską wieś. Być może poeta, który został wybrany przez Boga, by odbyć podróż

w zaświaty i poznać zakryte przed żyjącymi tajemnice, szczególnie w tym czasie interesował artystę. Dante wścibsko patrzy przez okno – granicę dzielącą świat zewnętrzny z wnętrzem, rozumianym też metaforycznie.

Czy wielki poeta to projekcja zamyślnego Rafała Malczewskiego? Zadumanie to podstawowy stan przedstawianych przez Jacka Malczewskiego postaci. To dyspozycja, która powoduje, że świat w tle zaczyna się rozwijać i zaludniać przez różne stworzenia. Tylko dlaczego Rafał, początkujący malarz, ma na głowie wieniec laurowy, wieńczący zwykle skronie Danteo? Czy doszło do głosu zamilowanie Jacka do przedstawiania swoich malarskich modeli w chwili wolnej od pozowania. Siedzą na ganku, już jako ludzie – a nie postaci z malarskiego świata Malczewskiego. Ot, zwykła, rodzajowa scena? Jak to zwykle u artysty bywa – dużo niewiadomych i wspaniałe malarstwo.



Rafał Malczewski, *Zaduma kilkanaście lat później, Zakopane*,
źródło: NAC Online



Rafał Malczewski, *Portret Jacka Malczewskiego, ojca artysty*,
około 1928, Muzeum Pomorza Środkowego, Słupsk

RAFAŁ MALUJE JACKA, JACEK MALUJE RAFAŁA

Przez całe życie dwóch artystów, ojciec i syn, prowadzili swoisty malarski dialog. Mały chłopiec namalował ojca, który, choć odmalowany po dziecięcemu, jest łatwy do rozpoznania (zbiory Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu). Gdy chłopiec dorastał, od 1915 roku zaczął się na dobre malarski dialog. Jak pisała Dorota Folga-Januszewska: „(...) obaj artyści prowadzili dialog malarski – dyskurs symbolicznego piękna z formalną czystością. Portretowali się wzajemnie, malowali podobne motywy otoczenia, wybierali niemal te same kadry do swoich kompozycji” (Dorota Folga-Januszewska, *Rafał Malczewski i młot Zakopanego*, Olszanica 2006, s. 32, 34). Ojciec przedstawiał syna od jego wczesnego dzieciństwa, poświęcając mu w malarstwie więcej uwagi niż w życiu. Spośród wielu innych portretów warto zwrócić uwagę choćby na „Rodzinę artysty (Portret żony i podwójny portret Rafała)”, 1896-97, Muzeum Narodowe w Poznaniu,

gdzie chłopiec pozostawiony sam sobie (Maria Malczewska czyta książkę) urządził maskaradę. To nie tylko doskonałe studium rodzinnego życia, lecz również przenikliwy portret syna.

Z początków wizyt w Luśtawicach pochodzi portret Rafała, opartego o kolumnę ganku, stojącego i jakby niezdolnego wejść do środka (zob. Dorota Folga-Januszewska, *Rafał Malczewski i młot Zakopanego*, Olszanica 2006, il. 41). To też czas osobistych problemów syna i pogłębiającej się więzi między nim a ojcem. Stawali się sobie coraz bliżsi. Jacek wielokrotnie wspominał w listach, między innymi w tych pisanych z Luśtawic o tym, że bądź to czeka na przyjazd Rafała, bądź tęskno mu już, bo ten właśnie wyjechał.

7

JACEK MALCZEWSKI

(1854 - 1929)

Autoportret z Thanatosem, 1916 r.

olej/tektura, 69 x 43 cm

sygnowany i datowany l.d.: '1916 J Malczewski'

na odwrociu nalepka: 'SALON SPRZEDAŻY DZIEŁ SZTUKI PRZY T.P.S.P.

W KRAKOWIE | plac Szczepański 4. - Telefon Nr. 8. | Autor: Malczewski Jacek | Adres" - | Dzieło p.t.: „Autoportret“ | Rodzaj olejny cena:”; na nalepce numer: '0362'

estymacja: 300 000 - 400 000 PLN

69 500 - 92 600 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Gdańsk

WYSTAWIANY:

- Muzeum Narodowe w Gdańsku, depozyt, wystawa stała, do października 2018

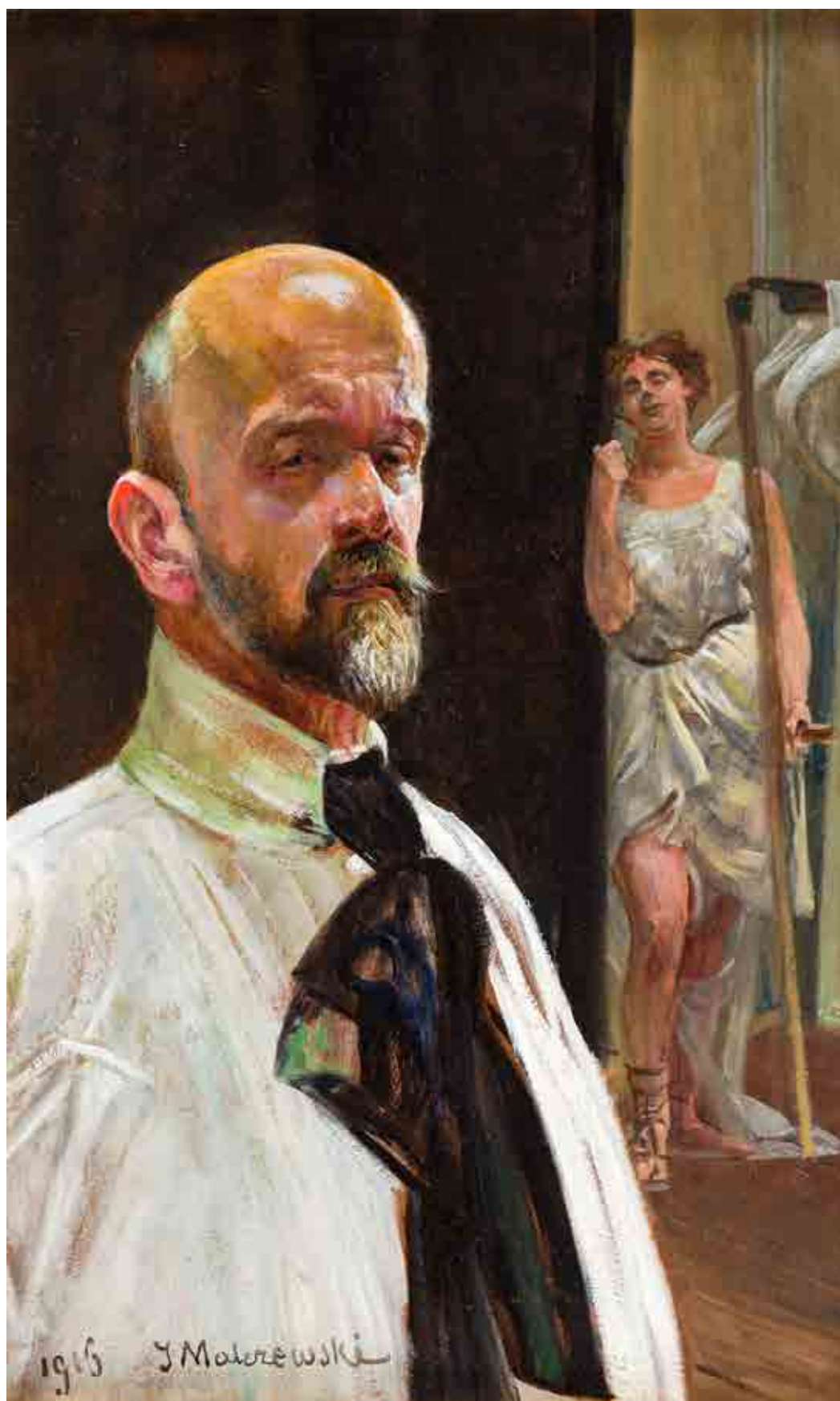
OPINIE:

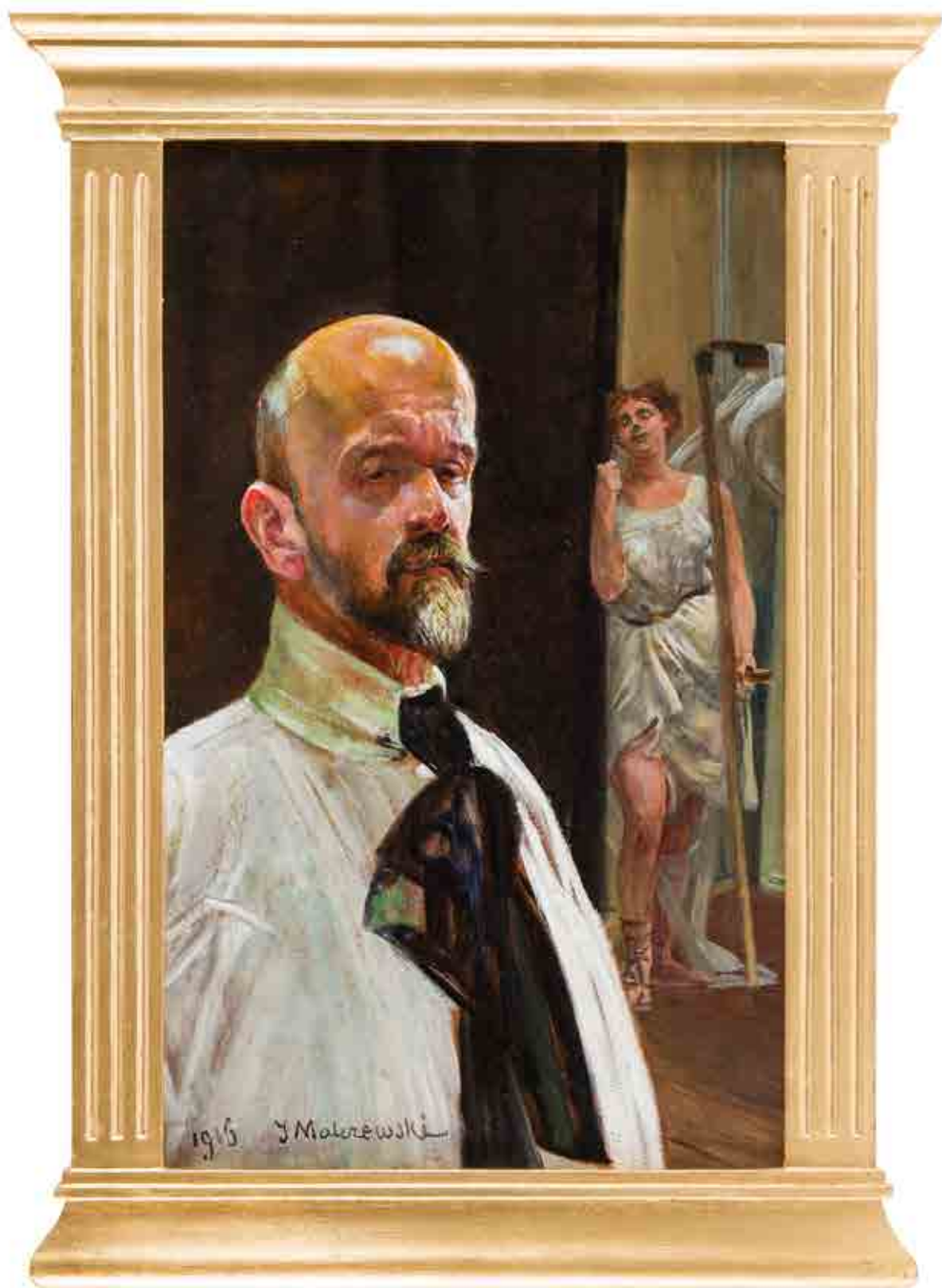
- ekspertyza Zofii Katarzyny Posiadały, znawczyni oeuvre Jacka Malczewskiego, z dn. 30 sierpnia 2016 r.

- ekspertyza prof. Dariusza Markowskiego z dn. 16 lutego 2016 r. będąca obszerną, popartą badaniami analizą konserwatorską obrazu

„Malarz ukazuje się nam dalej w swych portretach własnych przeważnie w tej samej roli: mianowicie jako Artysta przez wielkie A, artysta wyniesiony na zawrotne wyżyny przez teoretyków modernizmu – istota stojąca 'ponad życiem, ponad światem', 'Pan Panów, nie okiełznany żadnym prawem, nie ograniczony żadną siłą ludzką' (Przybyszewski). Mówi nam o tym jego postawa – sztywna, wyniosła, nieprzystępna, mówią nam o tym jego gesty – uroczyście, pełne afektacji i namaszczenia”.

- MIECZYŚLAW WALLIS, AUTOPORTRETY ARTYSTÓW POLSKICH, WARSZAWA, 1966, s. 197







Jacek Malczewski, *Thanatos*, 1898-99, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

PERFORMANS ŚMIERCI

JACEK MALCZEWSKI I THANATOS

„Jacek Malczewski kreujący z upodobaniem i premedytacją przez całe swoje życie twórcze swoją osobowość ze szczególnym zaangażowaniem grał rolę Artysty – zauważa Urszula Kozakowska-Zauchna – owego kapłana, aktora, geniusza, arystokratę. Raz był owym ‘Panem Panów’ – dumnym, pewnym swojej wielkości arystokratą wśród artystów, a raz targanym niepokojami, poszukującym właściwej drogi twórczej malarzem; nie bał się również prowadzić niedwuznacznej gry z widzem – swoistej błazenady, podejmując trudne problemy, niejednokrotnie wyprzedzając teorie młodopolskich filozofów” (Podszepoty sztuki. Jacek Malczewski 1854 – 1929, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2009, s. 23).

Malczewski konfrontował widzów z intymnym zagadnieniem przemijania i problemu wieczności sztuki wobec śmiertelności artysty. Około 1898-99 roku rozpoczął serię obrazów, w których umieszczał figurę Thanatosa, greckiego boga śmierci, syna Nocy, bliźniaczego brata boga sny Hypnosa. Przyпуска się, że tego rodzaju egzystencjalny temat rozpoczęła się w jego malarstwie wraz ze śmiercią matki artysty, Marii, w 1898 roku. Wtedy powstaje „Thanatos” (1898-99, Muzeum Narodowe w Warszawie), dzieło inicjalne dla cyklu. Artysta wyobrażał Thanatosa pod postacią androgynicznej żniwiarki, która zjawia się w swojskiej scenerii rodzinnego dworu i folwarku, jak w stynnej „Śmierci” (1902, Muzeum Narodowe w Warszawie).

„Malczewski wielokrotnie malował sceny umierania strudzonych wędrowców, powroty w rodzinne strony na marach, pogrzeby, przedśmiertelne ukojenia. Personifikował przy tym śmierć, nadając jej kształty pięknej, dorodnej i powabnej kobiety, towarzyszącej zarówno jemu samemu, jak i innym skazanym na odejście, sięgając w ten sposób do filozoficznego sensu greckiego mitu. Ukazywał ją wśród kwiatów, kwitnących krzewów, z nieodłączną kosą, witaną pogodnie i życzliwie, niczym z dawna oczekiwana przyjaciółka”.

–STEFANIA KRZYSZTOFOWICZ-KOZAKOWSKA, JACEK MALCZEWSKI. ŻYCIE I TWÓRCZOŚĆ, KRAKÓW 2008, s. 23-24

Ten sam motyw artysta powtórzył w prezentowanym „Autoportrecie z Thanatosem” z 1916 roku. Ujął siebie w popiersiu, pewnie patrzącego na widza. Biel koszuli została zderzona z żalobną czernią chusty upiętej jak krawat. Twarz jest przepojona specyficznym skupieniem. Trudno odgadnąć myśli zaprzatające artystę. „Jego wyraz jest też niemal zawsze taki sam. Jest to wyraz zadumy, bolesnego zdziwienia, wstrząśnięcia zagadkowością świata. Powtarzany wciąż na nowo staje się on w końcu wyrazem bezradności i bezsilności wobec świata” (Mieczysław Wallis, *Autoportrety artystów polskich*, Warszawa 1966, s. 197). W „Autoportrecie z Thanatosem” wrażenie owej bezsilności uwydatnia postać żniwiarki, która zjawia się w przestrzeni pracowni artysty i niby odsłania czarną kurtynę. Melancholijnie przygląda się artyście, dumając jakby nad jego losem.

Malczewski, obsesyjnie umieszczając w obrazach odniesienia do umierania, performował swoją śmierć. Chciał wywołać w widzu stan niepokoju, lecz przy tym oswojał siebie samego z przemijaniem. Oddech śmierci w jego autoportretach nieustannie unosi się nad portretowanym i stanowi siłę napędową sztuki. Artysta w mowie rektorskiej z 1912 głosił: „Jestem już na drugiej stronie pagórka, idę ku zachodowi”. Artysta ulegał nastrojom epoki, ale też własnym przecuciom motywowanym doświadczeniem śmierci matki, ojca i brata. Malarz już bliżej końca życia stworzył tryptyk „Mój pogrzeb” (1923, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu), w którym przedstawił kondukt żalobny podążający za swoją trumną.

8

JACEK MALCZEWSKI

(1854 - 1929)

Portret mężczyzny przy pianinie (Tadeusz Błotnicki?), 1901 r.

olej/deska, 49 x 32 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'JMalczewski | .1901.'

estymacja: 200 000 - 260 000 PLN

46 300 - 60 200 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa

„Sztuka jest zawsze wyrazem wieku, jest zawsze odbiciem upodobań, jeżeli nie całego społeczeństwa, to przynajmniej tej warstwy, do której artysta lub poeta przekonaniem i sympatiami należał”.

- MAKSYMILIAN GIERYMSKI







Portret Tadeusza Błotnickiego w pracowni, 1901-02, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, źródło: Wikimedia Commons

WSPÓŁBRZMIENIE SZTUK

PORTRET TADEUSZA BŁOTNICKIEGO

Kim jest przedstawiony mężczyzna wsparty o fortepian? Czy jest muzykiem, czy może po prostu przyjacielem Malczewskiego, a instrument pełni zaledwie rolę rekwizytu lub symbolu? Czy przebywa w przestrzeni rzeczywistej czy iluzyjnej, którą zamieszkały fantastyczne postacie wzbijające się i opadające w skąpanej złotem sferze? Podobieństwo fizjonomii wskazuje na postać Tadeusza Błotnickiego (1858 – 1928), rzeźbiarza i kostiumologa. Malarze mogli się poznać tuż przed wyjazdem Jacka Malczewskiego z Krakowa do Paryża bądź po samym jego powrocie do Polski, w Akademii Sztuk Pięknych lub za pośrednictwem Karola Lanckorońskiego. Artystów połączyła również wspólna praca nad zewnętrzną dekoracją gmachu Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, który ukończono w 1901 roku, czasie, w którym został namalowany prezentowany na aukcji obraz. W w przeciągu dwóch lat Malczewski dwukrotnie portretował Błotnickiego, podczas pracy w pracowni rzeźbiarskiej oraz z alegoryczną figurą meduzy („Portret Tadeusza Błotnickiego z meduzą”, 1902, Muzeum Narodowe w Warszawie).

Jednym z tematów przewodnich w twórczości Jacka Malczewskiego jest stosunek malarza do muzyki. Pod koniec XIX wieku malarstwo europejskie, w tym polskie, coraz częściej podejmowało motywy muzyczne, doprowadzając do prawdziwego współbrzmienia sztuk. Jednym z prekursorów tego nurtu w malarstwie polskim był właśnie Jacek Malczewski. Jego płótna upamiętniają wizerunek artysty oraz jego bliskich, często w towarzystwie fantastycznych istot z mitologii greckiej grających na instrumentach. Warto zatem zapytać, jaka muzyka rozbrzmiewa na obrazach Jacka Malczewskiego? Relację artysty z muzyką podjęto na konferencji „Muzyka w obrazach Jacka Malczewskiego” z okazji 150. rocznicy urodzin

artysty (Warszawska Akademia Muzyczna, 2004). Zadano pytania dotyczące stosunku malarza do muzyki, tego, czy sam grał na instrumentach oraz czy obracał się w świecie artystycznym, wreszcie starając się dociec, jaką muzykę uznawał za najbliższą, zdolną inspirować i towarzyszyć jego twórczości. Z relacji pierwszego monografisty Jacka Malczewskiego, Adama Heydla, wiadomo, iż artysta nie był specjalnie muzykalny, lecz często bywał na koncertach, m.in. w Tuligłowach - rodzinnym majątku jego muzy Marii Balowej. W listach do najbliższych często posługiwał się muzyczną metaforą, a jego obrazy prześiąknięte są głębokim szacunkiem do muzyki będącej współtowarzyszką malowanego znaku. Ciekawym jest fakt, iż artysta sięgał po instrumenty przez siebie wyobrażone, będące skrzyżowaniem kilku z nich, przeważnie o greckiej proveniencji. Warto również zauważyć, iż portretowane postaci rzadko grają na rzeczonych instrumentach. Pozostają one rekwizytami o symbolicznym znaczeniu, zaledwie sugestią wydawanego dźwięku. W obrazach wybrzmiewa cisza oczekiwania na muzykę, która wskazuje na współbrzmienie dwóch odległych postaw, racjonalnej myśli i jednocześnie warstwy sentymalnej.

Portretów z instrumentami we wnętrzu jest niewiele, na przykład kilka obrazów przedstawiających siostry artysty, m.in. portret „Heleny z lutnią w ręku” (około 1906, Muzeum Narodowe w Warszawie). W portrecie z lutnią Helena wygląda w zadumie za okno. Podobnym zabiegiem posłużył się artysta w prezentowanym na aukcji portrecie Tadeusza Błotnickiego. Muzyka brzmi jedynie w sferze wyobraźni. W przestrzeni fantazji rzeźbiarza mogą pozostawać również prezentowane na dekoracyjnym parawanie postaci, które swobodnie przekraczają granicę rzeczywistości i iluzji.

9

TEODOR ZIOMEK

(1874 - 1937)

Pejzaż zimowy

olej/tektura, 30 x 42 cm
sygnowany p.d.: 'T. ZIOMEK'
na odwrociu trudno czytelne poświadczenie autentyczności
z 1937 roku

estymacja: 10 000 - 15 000 PLN

2 400 - 3 500 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

Teodor Ziomek był wyjątkowo popularnym artystą warszawskiej sceny artystycznej początku XX wieku. Uczył się u Wojciecha Gersona i Adama Badowskiego w warszawskiej Szkole Rysunkowej oraz Leona Wyczółkowskiego i Jana Stanisławskiego w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Od 1905 roku mieszkał na stałe w Warszawie, lecz organizował również podróże studyjne – do Italii, Niemiec, Austrii czy na Krym. Należał do Stowarzyszenia Artystów Polskich „Sztuka” oraz warszawskiej grupy „Odłam”. Oeuvre Ziomka to przede wszystkim pejzaże. Malował mazowieckie i wileńskie krajobrazy, posługując się zmodernizowanym realistycznym warształtem. Prezentowany „Pejzaż zimowy” to urokliwe mazowieckie studium zimowej przyrody, w którym artysta na wzniesieniu umieścił dom i stodołę. Subtelna gradacja odcieni bliska jest formule zimowego pejzażu Juliana Fałata i Józefa Chełmońskiego.



OLGA BOZNAŃSKA

(1865 - 1940)

"Portret Włoszki", około 1902 r.

olej/tektura, 82 x 62 cm

sygnowany l.g.: 'olga boznanska' oraz p.g. ołówkiem: 'olga B'

na odwrociu liczne stemple i nalepki wystawowe, własnościowe i przewozowe
 na odwrociu oryginalnej ramy z epoki papierowa nalepka z tytułem pracy
 historyczne tytuły pracy: "Jeune fille", "Portrait d'Italienne", "Portrait de Femme",
 "Donna Italiana"

estymacja: 500 000 - 800 000 PLN

115 800 - 185 200 EUR

Dziękujemy za pomoc przy opracowaniu obiektu Pani Oldze Piccolo.

*Praca zostanie uwzględniona w katalogu raisonné dzieł malarskich Olgi Boznańskiej
 przygotowywanym przez Urszulę Kozakowską-Zauchę (Muzeum Narodowe w Krakowie).*

POCHODZENIE:

- własność artystki, 114 Rue Vaugirard, Paryż
- własność artystki, 49 Boulevard de Montparnasse, Paryż (od 1907)
- własność Madame Jassoruska, 10 rue Chalgrin, Paryż (okres nieznany)
- kolekcja Giovanniego Finazzi, Bergamo (zakup z Biennale w Wenecji, 1938)
- spadkobiercy Giovanniego Finazzi, Rzym (do 2000)
- kolekcja prywatna, Włochy

WYSTAWIANY:

- XXI Biennale, Pawilon Polski, Wenecja, 1938
- Wystawa Powszechna, Pawilon Polski, Paryż, 1937
- 29th International Society of Sculptors Engravers and Painters in London,
Royal Academy of Arts, Londyn, listopad 1925
- Galerie Arnot, Wiedeń

LITERATURA:

- Collezione Giovanni Finazzi, ze wstępem Attilio Podestà, Istituto Italiano d'Arti grafiche,
Bergamo 1942, s. 23, nr 259 (il.)
- XXI Esposizione Biennale internazionale d'arte, katalog, Venice 1938, wyd. 2,
s. 303, nr 4 (Pawilon Polski, jako "Donna italiana")
- Catalogue officiel de la Section polonaise à l'Exposition Internationale
Arts et Techniques dans la vie moderne, Paris 1937, Varsovie 1937,
s. G 102 (Polonia pavillon: Peinture), nr 5 (jako "Portrait de Femme")
- The International Society of Sculptors Engravers and Painters in London, Catalogue of
the 29th London Exhibition, Royal Academy of Arts, Burlington House,
Piccadilly-London, London 1925, s. 27, nr 141 (jako "Portrait de Femme") (?)

DOKUMENTY ARCHIWALNE:

- historyczna fotografia obrazu podczas XXI Biennale w Wenecji, 1938,
Muzeum Narodowe w Krakowie
- dokumentacja do Pawilonu Polskiego z XXI Biennale w Wenecji, 1938,
w: Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Biennale di Venezia
- zdjęcie obrazu w Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Rzym





Wnętrze pierwszej lub drugiej pracowni artystki w Paryżu. „Portret Włoszki” nad pianinem, po prawej stronie „Portret Adama Nowiny Boznańskiego, ojca artystki”, archiwum prywatne, Kraków



„Portret Włoszki” to obraz z różnych względów niezwykle. Dzieło zostało stworzone przez Olę Boznańską, która, podobnie jak Anna Bilińska i Mela Muter, należała do pokolenia pierwszych profesjonalnych malarek. W polskiej historii sztuki być może nie ma artystki równie intrygującej, co nieodkrytej, malarki z krwi i kości, dorównującej talentem największym portrecistom międzynarodowej sceny artystycznej około 1900 roku. Boznańska posiadała pracownię w Paryżu, Krakowie i Monachium, wiele wystawiała i konkurowała z najlepszymi artystami swojej epoki. Niezwykłości jej postaci przydaje ogromna artystyczna wrażliwość, którą można bez trudu wyczytać z jej „rozmalowanych” obrazów, lecz także legenda nieco wycofanej osobowości. Boznańska, mimo pewnej skrytości, śmiało i świadomie kreowała własny wizerunek w świecie sztuki.

„Portret Włoszki” na tle dorobku malarki to dzieło wyjątkowe, które od czasu powstania znajdowało się w prywatnych rękach w Paryżu, a następnie w kolekcjach sztuki we Włoszech. Obraz nigdy nie pojawił się na wystawie artystki w Polsce. Dzisiaj pojawia się w rodzinnym kraju Boznańskiej po blisko 120 latach od stworzenia. „Portret Włoszki” okrywa pewna tajemnica, gdyż nie sposób prześledzić jego początkowych losów i orzec, czy znajdował się w paryskich pracowniach artystki stale, czy też okresowo należał do zbiorów niejakiej Madame Jassoruska zamieszkałej przy 49 rue Chalgrin. Na fakt, że obraz był bliki Boznańskiej, wskazuje bogata historia wystawiennicza. Portret młodej kobiety przemierzył bowiem trasę Wiedeń – Londyn – Paryż – Wenecja. Był jednym z dwóch płócien wybranych przez malarkę i eksponowanych na Wystawie Światowej w Paryżu w 1937 roku. Za pracę otrzymała wówczas Grand Prix. „Portret Włoszki” pojawił się wśród blisko dwudziestu obrazów artystki na Biennale w Wenecji w 1938 roku. Była to ostatnia na 80 lat, publiczna wystawa, na której prezentowano „Włoszkę”.

Niezwykłość portretu Boznańskiej bierze się z faktu, że praca oczarowuje delikatną, lecz misternie tkaną jasnymi bielami i błękitami powierzchnią, mającą w sobie wdzięczną lekkość pierwszych paryskich portretów Boznańskiej. Subtelna i rozedrgana plama barwna współgra z szorstką powierzchnią tektury. Powierzchnię malarską spowija miękkie i rozproszone światło oraz legendarna mgła z dymu papierosowego, który wypełniał paryską pracownię malarki.

Spośród nieprzeciętnych cech dzieła Boznańskiej wyróżnia się, wreszcie, postać samej sportretowanej. Ciężko dociec, kim była naprawdę. Tytuł „Młoda Włoszka” jest równie tajemniczy, co „Młoda kobieta”, będący alternatywnym tytułem obrazu nadanym przez artystkę. Fizjonomia portretowanej nie ukazuje charakterystycznych dla kobiet z kręgu kultury śródziemnomorskiej rysów (porównaj: Olga Boznańska, „Włoszki”, 1904, kolekcja prywatna). Portretowana jest niewątpliwie osobą eteryczną, przekraczającą próg młodości i dorosłości. Z archiwalnych zdjęć wynika, że portret zajmował uprzywilejowane miejsce w pracowni artystki: wyeksponowany został nad pianinem, sąsiadując z portretem Adama Nowiny Boznańskiego, ojca malarki. Takie umiejscowienie obrazu jest symbolicznym przypięciem bliskiej relacji portretowanej z Boznańską.

Intryguje również widok za oknem, niezwykle rzadki w malarstwie Olgi Boznańskiej. Artystka zwykła uwieczniać postaci na nieodgadnionym tle w zamkniętej przestrzeni atelier, nigdy nie decydując się na wyjście z modelami w plener. Widz konfrontuje się zatem z przestrzenią spoza pracowni: widoczne w oddali dachy okolicznych domów mogły być widziane z okien oficyny pracowni artystki lub z mieszkania Konstancji Dygatowej, zaprzyjaźnionej z artystką damy, która prowadziła pensję dla dziewcząt przy 114 rue Vaugirard. W pierwszych latach pobytu Boznańska była częstym gościem Dygatowej, gościem na tyle zadomowionym, iż prawdopodobnie część pierwszych paryskich obrazów powstała właśnie w tym wnętrzu. Może portretowana była zaprzyjaźnioną dziewczyną zamieszkałą na pensji? Kolejnym tropem jest obraz „Macierzyństwo” (1903, kolekcja prywatna), będący wizualną analogią dla prezentowanej pracy. Dzieła łączy nie tylko widok za oknem. Przyglądając się ich twarzom, można wysnuć hipotezę, iż portretowane są tą samą osobą.

„Portret Włoszki” przynosi zatem więcej ciekawych pytań niż jasnych odpowiedzi. Przy tym Boznańska pozostaje w nim w pełni sobą: intrygującą i nieodgadnioną malarką *par excellence*.





MICHAUX & GUÉRIN

TRANSPORTS DE TABLEAUX & STATUES

2, Rue de Rocroy — PARIS (10^e)

Titre ou désignation : *Portrait d'Italienne*

Nom de l'auteur : *Mlle Olga Bogdanoffa,*

Hubert *Mlle Lassowska,*

Nom et adresse } *10 rue Chalgrin*

du propriétaire : } *Paris*

N° *24*

EXPOSITION INTERNATIONALE — PARIS 1887

Nom et prénom : *Bogdanoffa Olga*

Titre de l'œuvre :

Prix de vente : *1000 Fr. Kołomyjskiy*

SECTION DE POLOGNE

RADLEY & CO.

153

INTERNATIONAL SOCIETY'S
EXHIBITION, 1914

20

XX. Espositz. Biennale Internaz. d'Arte
di Venezia - 1930 - XIV
14

W Paryżu otwiera się Salon Jesienny
Umierają Paul Gauguin, James Whistler i Camille
Pissarro Amerykański kolekcjoner Leo Stein
wraz z siostrą Gertrudą osiedlają się w Paryżu

1902

Olga Boznańska maluje „Portret Włoszki”
oraz „Macierzyństwo” (kolekcja prywatna)



Józef Pankiewicz zakłada filię krakowskiej
Akademii Sztuk Pięknych w Paryżu i pełni
funkcję jej kierownika. Rok wcześniej w Paryżu
ukazuje się pierwszy manifest surrealistów.

1925

Wystawia „Portret młodej Włoszki” na ostatniej
wystawie zorganizowanej przez International
Society of Sculptors, Painters and Gravers
w Burlington House w Londynie.

?

Boznańska wystawia obraz w wiedeńskiej
Galerie Arnat, która promuje Egonu Schielego
i Claude'a Moneta.



LOSY OBRAZU

Historia wystawiennicza „Portretu Włoszki” jest gotowym materiałem na scenariusz filmowy. Dokumentacją niezwykłych losów obrazu jest jego odwrocie, które ukazuje jego liczne podróże po Europie. Nalepki wystawowe nie wskazują na przypadkowe miasta, lecz jedyne liczące się wówczas ośrodki sztuki: Paryż, Wiedeń, Londyn, Wenecja. Olga Boznańska bardzo dbała o cykliczne ukazywanie swoich prac, będąc członkinią prestiżowych polskich i międzynarodowych towarzystw artystycznych jak elitarne Towarzystwo Artystów Polskich „Sztuka”, francuskie Société Nationale des Beaux-Arts czy International Society of Sculptors, Painters and Gravers, utrzymując pracownie w Paryżu i Krakowie, regularnie wystawiając i otrzymując liczne nagrody. Preferowała Salony oraz wielkie wystawy międzynarodowe. Śledziła recenzje dotyczące jej wystaw, zlecając kilku francuskim firmom wynajdywanie poświęconych jej artykułów krytycznych. Nie dziwi zatem dbałość, z którą eksponowała najbardziej cenione prace. Artystka przywiązywała dużą wagę do tego, co pragnęła wystawić i tym samym, jak pragnęła siebie pokazać. Była prawdziwym strategiem w świecie, w którym kobiecie artystce, prócz niezaprzeczalnego talentu, potrzebna była wielka determinacja.

Prześledźmy zatem niezwykłą podróż „Włoszki”. Rozpoczniemy od niewiadomej. Ciężko odgadnąć, gdzie znajdował się obraz do 1925 roku. Zdjęcia archiwalne wskazują na to, iż obraz znajdował się w pierwszym paryskim atelier, natomiast opis na odwrocie, iż praca znajdowała się również w drugiej paryskiej pracowni Boznańskiej przy Boulevard Montparnasse 49. Warstwa stylistyczna oraz rozwiązania kompozycyjne obrazu wskazują, że obraz musiał powstać we wczesnym paryskim okresie. Wtedy „Portret Włoszki” na pewno powstałby w atelier przy rue Vaugirard 114. Warto wspomnieć, że artystka była przywiązana do swoich prac, które podróżowały z nią w trakcie przeprowadzek i które swobodnie przewieszala z miejsca na miejsce.

Kolejną niewiadomą jest nalepka znanej francuskiej firmy transportowej Michaux et Guerin wskazująca na to, iż przez pewien czas obraz znajdował się w posiadaniu niejakiej Mademoiselle Jassoruska zamieszkałej przy 49 rue Chalgrin w Paryżu. Portret był również wystawiany w Wiedniu w Galerie Arnat, z którym to miastem Boznańska była związana jeszcze od czasów studiów w Monachium. Pewne datowanie ekspozycji „Portretu Włoszki” możliwe jest

Boznańska bierze udział w wystawie Les Femmes Artistes d'Europe m.in. z Tamarą tempicką i Alicją Halicką Inauguracja wystawy Sztuki Zdegenerowanej (Entartete Kunst) w Monachium

Wystawa retrospektywna prac Édouarda Vuillarda w Paryżu IV Międzynarodowa Wystawa surrealizmu z pracami m.in: Salvador Dali, Marcela Duchampa i Maxa Ernsta

1937

1938

W Paryżu na Wystawie Światowej „Sztuka i Technika” otrzymuje Grand Prix za „Portret kobiety” („Portret Włoszki”) oraz „Portret mężczyzny”.

Olga Boznańska wystawia 27 obrazów na weneckim Biennale, w tym „Portret młodej Włoszki”. Wystawa wiąże się z dużym sukcesem artystycznym i finansowym. Obraz zostaje zakupiony do prywatnej kolekcji Giovanniego Finazzi, kolekcjonera sztuki z Bergamo.



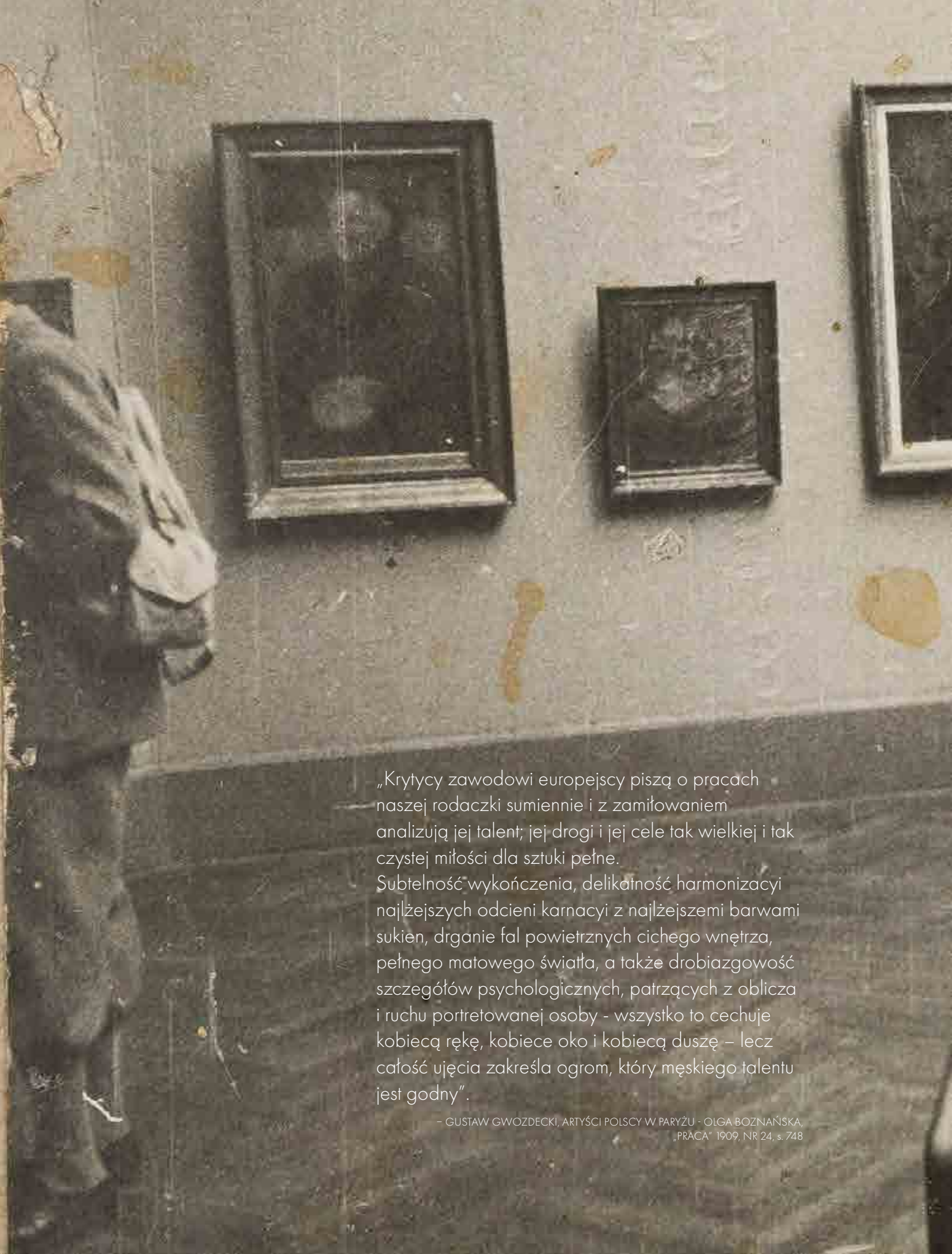
NIEZWYKŁA PODRÓŻ „WŁOSZKI”

przy wielkich wystawach. Początkowo znalazła się w towarzystwie męskiego portretu na ostatniej wystawie International Society of Sculptors, Painters and Gravers zorganizowanej w londyńskim Burlington House. Boznańska należała do owego zgrupowania artystów zrzeszającego takie osobistości jak James McNeill Whistler i August Rodin począwszy od 1906 roku. W stolicy Zjednoczonego Królestwa malarka regularnie od 1900 roku i sukcesu związanego ze zdobyciem złotego medalu podczas Woman's Exhibition w Earls Court w Londynie.

Wydarzeniem, które potwierdziło renomę portrecistki, był udział w Wystawie Światowej w Paryżu w 1937 roku. Ekspozycję zaplanowano z wielkim rozmachem: geograficznie rozciągała się na 105 hektarów, od Trocadéro, aż po Pola Marsowe i École Militaire, gromadząc jedenaście tysięcy wystawców. Wystawa była najważniejszym międzynarodowym wydarzeniem roku, dlatego też przeprowadzono ścisłą selekcję artystów, którzy stanowili wizytówkę kraju i odzwierciedlali jego prestiż. Podczas Wystawy Boznańska jako jedyna malarka prezentowała swoje prace w Pawilonie Polskim (G) obok m.in. Eugeniusza Żaka, Ludomira Sleińdzińskiego, Tymona Niesiołowskiego, Tadeusza Pruszkowskiego

i Józefa Pankiewicza. Wystawiła wówczas dwa obrazy, w tym „Portret Włoszki”, posługując się tytułem „Portret kobiety”, za który została nagrodzona Grand Prix.

Ostatnim etapem podróży obrazu były Włochy. Do Wenecji dotarł on po raz pierwszy w 1936 roku, lecz nie został wystawiony Na Biennale ze względu na niespodziewaną zmianę koncepcji wystawy prac polskich. Rok 1938 był dla Boznańskiej dużo szczęśliwszy, gdyż z 27 prac jej autorstwa eksponowanych w Pawilonie Polskim król Włoch Wiktor Emanuel III zakupił „Portret Konstancji Dygatowej”, natomiast „Portret Włoszki” wzbudził zainteresowanie włoskiego kolekcjonera Giovanniego Finazzi. Kolekcjoner, mający w swoim posiadaniu szereg prac awangardowych, w tym dzieła Modiglianego, kupił portret funkcjonujący już pod tytułem „Portret Włoszki”. Dokumenty znajdujące się w weneckim archiwum ASAC (Archivio Storico della Biennale) wskazują na to, iż Włoch nabył obraz bezpośrednio od Olgi Boznańskiej, co oznacza, że obraz musiał powrócić do pracowni artystki od tajemniczej Madame Jassoruska. Tym sposobem, przez 80 lat, obraz znajdował się w prywatnych rękach na terenie Italii.



„Krytycy zawodowi europejscy piszą o pracach naszej rodaczki sumiennie i z zamiłowaniem analizują jej talent; jej drogi i jej cele tak wielkiej i tak czystej miłości dla sztuki pełne. Subtelność wykończenia, delikatność harmonizacji najłżejszych odcieni karnacy z najłżejszymi barwami sukien, drganie fal powietrznych cichego wnętrza, pełnego matowego światła, a także drobiazgowość szczegółów psychologicznych, patrzących z oblicza i ruchu portretowanej osoby - wszystko to cechuje kobietą rękę, kobiece oko i kobiecą duszę – lecz całość ujęcia zakreśla ogrom, który męskiego talentu jest godny”.

– GUSTAW GWOZDECKI, ARTYŚCI POLSCY W PARYŻU - OLGA BOZNAŃSKA,
„PRACA” 1909, NR 24, s. 748



Ekspozycja obrazów Ogi Boznańskiej na Biennale w Wenecji w 1938 roku, po prawej „Portret Włoszki”,
źródło: archiwum prywatne, Kraków

ELIASZ KANAREK

(1902 - 1969)

Portret damy w futrzanej etoli, 1932 r.

olej/ płótno, 90 x 54 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'E. Kanarek | 1932'

estymacja: 40 000 - 60 000 PLN

9 300 - 13 900 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Górny Śląsk

W 1936 roku Wacław Husarski pisał odnośnie do twórczości Łukaszców: „Malarstwo szkoły Pruszkowskiego (...) stara się odpowiedzieć potrzebom normalnego odbiorcy zarówno treścią, która dla szerszego ogółu stanowi zawsze nieodzowny pierwiastek dzieła sztuki, jak i formą, zrozumiałą, nieprzerafinowaną nadmiernie – nie oderwaną od tradycji”. Tego rodzaju klarowność przynależy „Portrecie damy w futrzanej etoli”, jednym z nielicznych międzywojennych dzieł Kanarka zachowanych w zbiorach prywatnych.

Białe karty w biografii, jak również stosunkowo skromne oeuvre, czynią z Kanarka artystę zagadkowego. Malarz w okresie wojny polsko-bolszewickiej służył jako ochotnik w Wojsku Polskim. Następnie studiował malarstwo w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, a potem od 1923 roku u Tadeusza Pruszkowskiego w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. Kanarek wraz z innymi uczniami Pruszkowskiego współtworzył od 1925 roku grupę artystyczną Bractwo Św. Łukasza. Artysty zorganizowali się na wzór średniowiecznego cechu – zgrupowani wokół mistrza zgłębiali tajemnice warsztatowe. Technologicznie i stylistycznie wzorowali się na dawnym malarstwie włoski i przede wszystkim niderlandzkim oraz holenderskim. Dalecy od ekstrawagancji awangardy dążyli do stworzenia nowej sztuki narodowej opartej na realizmie.

„Portret damy w futrzanej etoli” wyszedł spod pędzla 30-letniego Kanarka. Artysta o szczytu swoich możliwości twórczych, w latach 30. XX wieku, wielokrotnie wystawiał na zagranicznych prezentacjach polskiej sztuki, m.in. na Biennale w Wenecji (1934), w Carnegie Institute w Pittsburghu (1937) oraz na Wystawie Światowej w Nowym Jorku (1939). Mimo nieco mrocznej palety barwnej Kanarek osiągnął pogodny nastrój kompozycji. Głębia ciemnych, acz ciepłych tonów przywodzi na myśl światłocieniowe malarstwo Rembrandta i portrecistów holenderskich jego epoki. Malarz z pietyzmem opracował dłonie nieznannej dzisiaj modelki, partię twarzy z szlachetnie zarysowanymi migdałowatymi błękitnymi oczami oraz subtelnymi ustami, a także elementy stroju – biżuterię oraz pyszczek lisa w etoli. Poetyka porządku i spokoju obecna w „Portrecie damy w futrzanej etoli” bliska jest generalnej wizji dawnych mistrzów w optyce Łukaszców. Artysty ci zwracali się w stronę XVII-wiecznej Holandii Rembrandta, poszukując klasycznych środków malarskiej ekspresji i swego rodzaju swojskości.



12

LUDOMIR SLEŃDZIŃSKI

(1889 - 1980)

"Portret córki na tle Tatr", 1939 r.

olej/sklejka, 51 x 37 cm

sygnowany i datowany wzdłuż lewej krawędzi: 'LUDOMIR SLENDZIŃSKI 1939.'
na odwrociu stempel i nalepka kolekcji Jagniątkowskich oraz nalepka ekspozycyjna

estymacja: 140 000 - 180 000 PLN †
32 500 - 41 700 EUR

Dziękujemy Pani Izabeli Suchockiej, kustosz Galerii im. Śleńdzińskich w Białymstoku za pomoc merytoryczną oraz udostępnienie materiałów archiwalnych Galerii.

POCHODZENIE:

- kolekcja córki artysty, Julitty Śleńdzińskiej
- kolekcja prywatna Irminy i Michała Jagniątkowskich, Warszawa
- kolekcja prywatna, Warszawa
- depozyt w Muzeum Okręgowym im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy (ekspozycja stała)

LITERATURA:

- Monika Bryl, Rynek sztuki w Polsce. Poradnik dla kolekcjonerów i inwestorów, Warszawa 2016, il. 3 i 3.1.
- Portret i czas. Malarstwo Ludomira, Wincentego i Aleksandra Śleńdzińskich", katalog wystawy, Pałacu na Zatorcu, Litwa, Kraków 2014, s. 16 (il.), 49, 52
- „Art & Business”, 1990, 3/1991, s. 19
- Helena Dobrowolska, Prace Ludomira Śleńdzińskiego, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, r. 16, 1972, poz. 148, s. 508
- Wystawa zbiorowa Ludomira Śleńdzińskiego, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, luty-marzec 1950, poz. kat. 3

WYSTAWIANY:

- Portret i czas. Malarstwo Ludomira, Wincentego i Aleksandra Śleńdzińskich, Pałac na Zatorcu, Litwa, wrzesień 2014 – wrzesień 2015
- Wystawa zbiorowa Ludomira Śleńdzińskiego, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, luty – marzec 1950





„Portret córki na tle Tatr”, 1939



Portret córki w szalu hiszpańskim, 1943, Galeria im. Sreńdzińskich w Białymstoku

KIM BYŁA JULITTA SLEŃDZIŃSKA?

Kim była Julitta Sreńdzińska? Jedyńc cõrkã malarza Ludomira Sreńdzińskiego należącego do wileńskiej dynastii malarzy, profesora Wileńskiej Akademii Sztuk Pięknych. Dziewczynkã o miłej fizjonomii i szerokim uśmiechu, w których łatwo odczytać podobieństwo do rysów jej ojca. Osobã uzdolnionã artystycznie, wychowujãcã siã od dzieciństwa pośród osób wielce cenujãcych sztuki piękne. Podobno Ludomir pierwotnie pragnãł zostaã muzykiem, lecz w wyniku namowy rodziny poœwiãcił siã malarstwu. Inaczej było z urodzonã w 1927 roku Julittã Sreńdzińskã, która, idãc za radã ojca, zrezygnowała z malarstwa na rzecz kariery pianistki. Naukã gry na fortepianie rozpoczãła w wieku szeœciu lat, a publiczne wystãpy trzy lata põzniej. W 1944 roku, piãc lat po namalowaniu prezentowanego na aukcji portretu, uzyskała ocenã celujãcã za swój pierwszy recital w Wileńskiej Filharmonii bãdãcy jednoczeœnie dyplomem wirtuozowskim. W 1949 roku zdobyła wyrõznienie na pierwszym powojennym Konkursie Chopinowskim. Rok põzniej rodzina przeprowadziła siã do Krakowa, gdzie Ludomir Sreńdziński objãł profesurã na Akademii Sztuk Pięknych. Wyjeżdżajãc po wojnie z Wilna malarz mógł obraã dwa kierunki: Kraków lub Toruń. Mimo masowych przenosin swoich uczniõw do Torunia, malarz przejmował siã przede wszystkim losem cõrki. To dla niej wybrał Kraków wierzcã, i¿ czeka jã tam doskonalsze kształcenie muzyczne. W ten sposób cõrka otrzymała wszechstronne

wyksztaåcenie. Koncertowała w kraju i za granicã grajãc na fortepianie i klawesynie oraz prowadziła działalnoœcã pedagogicznã w warszawskiej Akademii Muzycznej. Nigdy nie porzuciła malarstwa, poczãtkowo malujãc gwasze, a nastãpnie, za namowã ucznia ojca, Tadeusza Brzozowskiego, obrazy olejne o baœniowym charakterze i jednolitej kolorystyce.

Niebagatelne znaczenie w podjãciu decyzji o przeprowadzce do Krakowa odegrała równie¿ niewielka odlegloœcã miasta od ukochanych przez Sreńdzińskich Tatr. Rodzina jezdziła na poåudnie Polski co roku. Podczas ostatniej przed II wojnã œwiatowã wyprawy w gõry Julitta miała dwanaœcie lat. Obraz jest drugim portretem ukochanej cõrki, gdy¿ wczeœniejszã podobiznã Julitty odnajdujemy jedynie na portrecie w towarzystwie rodziców pochodzãcy z 1933 roku („Portret rodzinny”, 1933, Muzeum Narodowe w Warszawie). Reszta jej wizerunkõw została wykonana w latach powojennych i wiãkszoœcã z nich znajduje siã w Galerii im. Sreńdzińskich w Białymstoku. W „Portrecie cõrki na tle Tatr” artysta doskonale ujmuje przerzãdzenie siã Julitty z dziecka w młodã kobietã: ukazuje dziecięcã krãgloœcã rysów, a zarazem zaznacza ostrzejszym modelunkiem œwiatlocieniowym gõboko osadzone oczy o żywym spojrzeniu, lekko pochylony nos i kształtne usta, oddajãc w ten sposób szlachetnoœcã urody dziewczyny.



Portret córki z puderniczką, 1944, Galeria im. Sleińdzińskich w Białymstoku



Portret córki Julitty w zielonym kapeluszu i płaszczu koloru bordo, 1972, Galeria im. Sleińdzińskich w Białymstoku

Kształtną głowę zdobią długie włosy w odcieniu orzechowego brązu. Całości dopełnia prosty ubiór Julitty: żółta sukienka w granatową kratkę.

Zadumana Julitta pozuje na tle baśniowego pejzażu, nad którym króluje masywny Giewont. Łatwo zidentyfikować szczyt patrząc na jego charakterystyczne wgłębienie, jednakże sposób malarskiego ujęcia sprawia, że staje się on jeszcze bardziej monumentalny. Rudo-złotawy koloryt nieba wpływa na ciepłą tonację kompozycji. W podobny sposób postępowano w malarstwie włoskim XV wieku: portretowany ukazywany był na tle wyidealizowanego, monumentalnego pejzażu, olśniewającego głębią i bogactwem detalu. W obrębie portretu istnieją zatem dwa równoznaczne dążenia, wierne oddanie rzeczywistości oraz pragnienie nadania portretowi uniwersalnego rysu.

Mimo młodego wieku oblicze dziewczynki niesie ze sobą powagę osoby dużo starszej. Za tą interpretacją przemawia porównanie portretu fotograficznego Julitty z 1937 roku, wykonanego jeszcze w Wilnie oraz prezentowanego obrazu. Fotografia uwiecznia podobiznę małej, roześmianej dziewczynki, w dwóch warkoczach ozdobionych kokardami oraz w marynarskiej sukience. Towarzyszy jej okazały entourage pluszowych zabawek, na którego czele stoi owczarek niemiecki. Na prezentowanym obrazie Julitta lekko się uśmiecha, lecz jej uśmiech

pozostaje zagadkowy, refleksyjny, przywodzi na myśl wyważoną mimikę dam portretowanych przez renesansowych malarzy florenckich. Do przedstawień córki, której indywidualne cechy można natychmiastowo określić, a której wizerunek pozostaje uniwersalny, jak gdyby poza czasem, Ludomir Sleińdziński powróci w swojej powojennej twórczości niejedną raz.

Julitta Sleińdzińska była ostatnim potomkiem wileńskiego rodu. Jej życzeniem było, aby spuścizna artystyczna po jej pradziadku Aleksandrze, dziadku Wincentym i ojcu Ludomirze została zebrana w jednym miejscu. Padło na Białystok. W 1988 roku mieszkający w Białymstoku profesor Witold Czarnecki skontaktował się z Julittą Sleińdzińską, którą znał z okresu II wojny światowej. Zaproponował jej zorganizowanie wystawy prac Ludomira Sleińdzińskiego w stulecie jego urodzin. Wystawa dała początek stałej ekspozycji prac malarza, która działa, począwszy od 1993 roku, w budynku po dawnej bożnicy żydowskiej.

Warto wspomnieć, iż portret Julitty wystawiono w 2014 roku na wystawie „Portret i czas” poświęconej twórczości Ludomira, Aleksandra i Wincentego Sleińdzińskich w Pałacu Tyszkiewiczów w Zatroczu. W zbiorach Galerii znajdują się obrazy olejne, polichromowane drewniane rzeźby i płaskorzeźby oraz mistrzowskie studia rysunkowe autorstwa Ludomira Sleińdzińskiego.



Julita Słodzińska na wakacjach w Tatrach, 1939
fot. Archiwum Galerii im. Słodzińskich w Białymstoku



Fotograficzny portret Julitty Słędzińskiej, Wilno, ok. 1937
fot. Archiwum Galerii im. Słędzińskich w Białymstoku



Julitta Słędzińska podczas koncertu, początek lat 50. XX w.
fot. Archiwum Galerii im. Słędzińskich w Białymstoku





Fragment ekspozycji w Pałacu na Zatróczu, Litwa, wrzesień 2014 – wrzesień 2015, fot. Archiwum Galerii im. Słędzińskich w Białymstoku

13

TYMON NIESIOŁOWSKI

(1882 - 1965)

"Pół-akt", 1958 r.

olej/plótno, 60 x 50 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Tymon 58'

na krośnie malarskim papierowa nalepka z opisem pracy oraz fragment innej nalepki opisany na boku ramy: 'Dr prof. Kiełczewska'

estymacja: 50 000 - 70 000 PLN †

11 600 - 16 300 EUR

POCHODZENIE:

- własność profesor Marii Kiełczewskiej-Zaleskiej (1906-1980), geograf (?)
- kolekcja prywatna, Polska

„(...) akt, jak słyszałem, jest pierwszym i ostatnim słowem sztuki”.

- ÉDOUARD MANET





Jean Auguste Dominique Ingres,
Źródło, 1820-56, Musée d'Orsay, Paryż, źródło: Wikimedia Commons



Amedeo Modigliani, Kariatyda, ok. 1913, źródło: wiki-art.org

„PÓŁ-AKT”

TYMON NIESIOŁOWSKI WOBEC TRADYCJI AKTU

Lata powojenne przyniosły Tymonowi Niesiołowskiemu zasłużone uznanie. Twórca stał się ważnym organizatorem życia artystycznego. W kwietniu 1945 roku wyjechał z rodziną z Wilna do Torunia, gdzie został powołany na prezesa Zawodowego Związku Artystów Plastyków z siedzibą w Bydgoszczy oraz objął katedrę malarstwa sztalugowego w Sekcji Sztuki (rok później przemianowanej na Wydział Sztuk Pięknych) przy Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika. W kolejnych latach aktywnie wystawiał, a jego prace formowały oblicze polskiej nowoczesności w sztuce po II wojnie światowej.

Temat aktu zajmował Niesiołowskiego od początku kariery. W 1905 roku osiadł na stałe w Zakopanem, gdzie jego twórczość dojrzewała w atmosferze modernistycznych przemian. Artysta tworzył symbolistyczne kompozycje wywiedzione z historyzoficznej wizji dziejów („Król Duch”, 1909, Muzeum Narodowe w Warszawie) lub obrazy o egzystencjalnej wymowie w duchu malarstwa Ferdinanda Hodlera („Babie lato”, 1913, Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy). W drugiej dekadzie XX stulecia żeńskie akty stały się

dominującym tematem jego kompozycji. Autor sytuował je w wyidealizowanych pejzażach, odwołując się do tradycji starożytnej bukoliki.

W XIX stuleciu akt zajmował centralne miejsce w procesie twórczym jako oś wielkoformatowych kompozycji akademickich. Tradycja kształcenia artystycznego, począwszy od Jacquesa-Louisa Davida, zakładała studia z antycznych gipsów, a następnie z żywego modelu. W praktyce malarzy akademickich rysunek harmonijnego ciała ludzkiego, którego wyobrażenie zostało zaczerpnięte ze sztuki greckiej, stanowił prymarną czynność. Akademicy podczas przygotowania obrazów olejnych na początku konstruowali rysunkowo nagie postaci, aby następnie je „ubrać” i nałożyć kolejne warstwy malarskie. Swego rodzaju ideał w naśladowaniu ciała ludzkiego stanowiły dla artystów XIX stulecia kompozycje Jean-Auguste-Dominique’a Ingres’a, przez współczesnych artystów uważane za nieco osobliwe („bizarre”) ze względu na wyrafinowany kanon piękna wynaleziony przez autora, w kolejnych dekadach stanowiły kanon, zajmując istotne miejsce w ekspozycji Luwru.



Paul Cézanne, Kąpiące się, 1874-75, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork, źródło: Wikimedia Commons

Artyści pierwszych awangard około 1900 roku ostatecznie zburzyli idealną wizję ciała ludzkiego, ukształtowaną jeszcze na wzorcach sztuki greckiej okresu klasycznego. Ich działania poprzedziły wystąpienia Édouarda Maneta czy postimpresjonistów. To jednak fowiści, kubiści czy ekspresjoniści celowo deformowali nagie sylwetki, tworząc z tematu aktu pole artystycznego eksperymentu i obszar wadzenia się z tradycją. W futurystycznym „Manifestie technicznym (malarstwa)” z 1910 roku można odnaleźć wyraz znużenia popularnym w tradycjonalistycznej sztuce tematem: „WALCZYMY: (...) 4. PRZECIW AKTOWI W MALARSTWIE, RÓWNIENI NUDNEMU I NATRĘTNEMU JAK CUDZOŁÓSTWO W LITERATURZE”.

Niesiołowski należał jednak do linii modernizmu, w której akt stał się oznaką wołania o nową harmonię w sztuce oraz poszukiwania nowoczesnego piękna. U jej źródeł leżą kompozycje z cyklu „Kąpiących się” Paula Cézanne’a oraz idylliczne obrazy Pierre’a Puyisa de Chavannesa. Podobne do nich sielankowe wizje wypełniały obrazy Niesiołowskiego z drugiej i trzeciej dekady XX wieku, kiedy to malarz związany był z Formistami. Nie przypominały one jednak dysonanso-

wego malarstwa innych członków ugrupowania, np. Tytusa Czyżewskiego („Akt z kotem”, 1920, Muzeum Narodowe w Warszawie), lecz były zawsze bliskie nowemu klasycyzmowi w sztuce okresu międzywojnia.

Niesiołowski w swoim okresie toruńskim skupił się na temacie aktu. W jego pracach echem pobrzmiewają prace klasyków nowoczesności – Henriego Matisse’a oraz Amedeo Modiglianiego. W „Pół-akcie” zastosował charakterystyczną linearną stylizację. Niesiołowski właśnie z linii uczynił główny środek wyrazu swojego malarstwa, nadając jej wysokie wartości ekspresyjne. Rozwiązania przestrzenne nie zajmowały artysty. Płaszczyznę malarską maksymalnie upraszczał, tworząc barwną mozaikę dookreślony stanowczym konturem. W „Pół-akcie” z quasi-abstrakcyjną siatką tła, skomponowaną z czerni, zieleni i błękitu, kontrastuje nieregularna połać białej draperii rozlewająca się za modelką, jak również okrągłe kamienie naszyjnika. Twórca ujął postać dziewczyny w śmiałej pozie z uniesionymi rękoma, zgodnie z XIX- i XX-wiecznymi redakcjami tego typu przedstawień, stanowiącymi odwrotność starożytnego i renesansowego motywu „Wenus wstydlivej” (Venus pudica), zakrywającej piersi i łono.

14

ZOFIA STRYJEŃSKA

(1891 - 1976)

Dziewczyna pojęca myśliwego, około 1964 r.

tempera/plótno, 69 x 90 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany u dołu: 'Z. STRYJEŃSKA'

estymacja: 75 000 - 130 000 PLN †
17 400 - 30 100 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa

OPINIE:

- ekspertyza Adama Konopackiego z dn. 26 września 2013 r.

Przez całe życie Zofia Stryjeńska posługiwała się intensywną i płaską plamą barwną oraz wyrazistą kreską. Przystylizowane postacie, w dwu- bądź trzyosobowych grupach, tworzą podobne, powtarzane po wielokroć układy. Oryginalność, w sensie poszukiwania coraz to nowych układów kompozycyjnych, nie była dla Stryjeńskiej ważnym zagadnieniem. Jej malarstwo jest na wskroś oryginalne, jednak nie przez to, że unikała powtórzeń. Świat, z którego czerpała, to przede wszystkim legendy i podania słowiańskie oraz życie wsi z jego bliskością naturze. Wiele takich dwu-, trzyosobowych scen ma za przedmiot proste zdarzenie, które dzięki Stryjeńskiej nabiera głębszego wymiaru. Malarstwo rodzajowe, którego przykładem jest „Dziewczyna pojęca myśliwego”, ma zarazem wybitnie dekoracyjny charakter. W żywych kolorach opowiedziana jest tu krótka historia. Dwóch mężczyzn i jedna kobieta, która nie patrzy na uśmiechającego się do niej myśliwego, a raczej wsłuchuje się w rozbrzmiewającą melodię.

Paryska emigracja artystki, przypadająca na lata 1947-62, to czas, kiedy Stryjeńska tworzyła repliki przedwojennych kompozycji i powracała do folklorystycznych motywów. Był to kores, kiedy wcięż tworzyła swoje pełne szalonej energii kompozycje. Wyjeżdżała do Amsterdamu, Brukseli, Genewy czy Londynu, w których jej prace cieszyły się popularnością, podobnie jak w Stanach Zjednoczonych.



„Zofia Stryjeńska przyszła do Sztuki Polskiej w samą porę. Odszedł Chełmoński, odszedł Wyspiański. Oddalił się świetny okres «Sztuki» krakowskiej. Impresjonizm, naturalizm, modernizm leniwym krokiem przemierzają regiony sztuki. Folklor, wskutek wzmożonego zainteresowania się sztuką ludową, przychodzi do głosu, ale w popularnej interpretacji nabiera cech cikliwych, literackich. Doniosłe zadania dekoracyjne, zagadnienia sztuki stosowanej budzą potężny ruch, stawiając sztuce nowe, szersze zadania. Hasło sztuki narodowej zlewa się z hasłem sztuki oryginalnej, twórczej. Międzynarodowe prądy biją o ściany naszego domu, a wnosząc bardzo niewiele, podkopują wysiłek, oparty na pogłębianiu własnego poczucia. Tradycje staropolskie, koloryt polskiej wsi, całe złoża polskości, leżące w poezji narodowej, nie znajdują plastycznego wyrazu. Obserwujemy nawet jakby zmierzch tęsknoty w tym kierunku... Wielki z Bożej łaski talent budzi nas nagle, opromienia szary powojenny horyzont, przekopuje Polskę etniczną wzdłuż i wszerz, wgłąb i wwyż. Na tysiąc niepokojących pytań: jak wyglądaliśmy, jak wyglądamy, czym byliśmy wczoraj jeszcze, co leży na dnie naszych dusz, jaka tajemnica kryje się jeszcze niezobrazowana w naszej poezji, tańcu i muzyce, daje szczerą ręką, sypie jak z rękawa, tysiące barwnych, plastycznych, przekonywających odpowiedzi”.



15

RAFAŁ MALCZEWSKI

(1892 - 1965)

Stacja "Tylek", około 1930 r.

olej/tektura naklejona na sklejkę, 100 x 70,5 cm
na odwrociu papierowa nalepka wystawowa

estymacja: 150 000 - 200 000 PLN †

34 800 - 46 300 EUR

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Rempex, 2009
- kolekcja prywatna, Polska
- DESA Unicum, październik 2015
- kolekcja prywatna, Polska

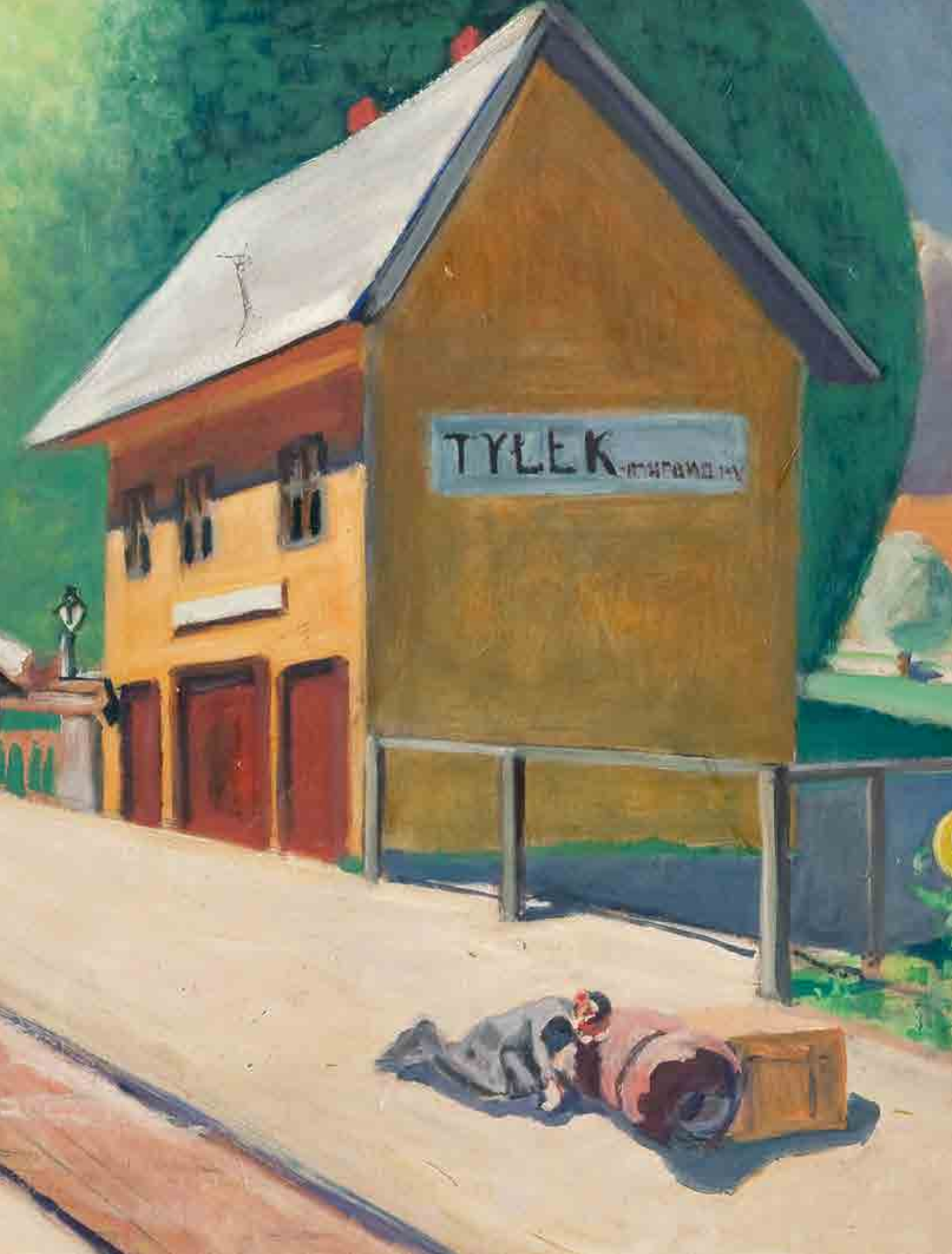
WYSTAWIANY:

- Rafał Malczewski. Pejzaże, Salon Wystawowy MARCHAND, Warszawa, 31 lipca – 22 sierpnia 2017
- Rafał i Jacek Malczewscy, Muzeum Jacka Malczewskiego w Radomiu, marzec-maj 2011

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

– RAFAŁ MALCZEWSKI, MOJE MALARSTWO, „PLASTYKA”, nr 1, 1930, s. 4





TYLEK



„Linie kolejowe, nie magistrale, ale te jednotorowe, małe stacyjki, przystanki, małe miasteczka, drogi pokryte błotem i kałużami. Kolej to uraz psychiczny z lat dzieciństwa. (...) Dzisiaj nie przepadam za nią tak bardzo, ani cenię jako środek lokomocji, urzędnikiem kolejowym zostać nie chcę, reklamy naszemu kolejnictwu nie przysparzam, a jednak ciągnie mnie coś w ten świat, do którego równocześnie czuję coś pokrewnego ze wstrętem”.

– RAFAŁ MALCZEWSKI, MOJE MALARSTWO, „PLASTYKA”, nr 1, 1930, s. 5

Pejzaże stanowią najważniejszą część dorobku Rafała Malczewskiego. Powszechnie znane są tworzone przez artystę opustoszałe widoki Tatr, bawelniane krajobrazy Podhala, sceny narciarskie czy przemysłowe pejzaże COP-u. Osobną grupę stanowią przedstawienia sennych, małomiasteczkowych stacji kolejowych. Malczewski pracował nad nimi na przełomie lat 20. i 30. Prezentowana „Stacja Tylek” należy do tego cyklu i jest z nim związana zarówno tematycznie, jak i formalnie (np. ze „Stacją Gronik” z 1929 roku - dawniej w zbiorach MNW). Charakterystyczne dla Malczewskiego są kuliste korony drzew i geometrycznie zarysowane łany zbóż na drugim planie. Wyróżnia się ponadto kolorystyka oddająca jasność słonecznego, leniwego południa. Dorota Folga-Januszewska, omawiając kolejarski epizod w twórczości Malczewskiego, pisała: „Fascynacja koleją nie była niczym szczególnym w sztuce końca XIX i pierwszych dekad XX wieku, ale o ile futurystów i ekspresjonistów fascynował ruch, wielkie maszyny, pęd, zatracenie – anarchia sielskiego pejzażu – o tyle Malczewski delektował się w tych tematach melancholią, pustką, zbliżając się niekiedy do atmosfery magicznego realizmu. Mimo reminiscencji z dzieciństwa i tłumaczenia nimi fascynacji kolejowymi światami trudno nie dostrzec wpływu, jaki wywarła na niego wydana po niemiecku w Berlinie i Wiedniu książka Rohra wprowadzająca termin magicznego realizmu jako następstwa ekspresjonizmu. Jej oddziaływanie na artystów w Europie Środkowej było znaczne, odegrała rolę katalizatora, przyspieszającego ukierunkowanie wielu różnorodnych postaw w stronę nowej przedmiotowości (Neue Sachlichkeit). Znał tę publikację zapewne także Witkacy, przypisywane przez niego Malczewskiemu pojęcie hiperrealisty ujawnia wpływ dyskutowanej wówczas szeroko publikacji” (D. Folga-Januszewska, Rafał Malczewski i mł. Zakopanem, Warszawa 2006, s. 157). Interpretacje Witkacego, o których pisze historyczka sztuki, rzeczywiście niezwykle często odnoszą się do oscylującej na granicy oniryzmu i realizmu poetyki obrazów Malczewskiego. W jednym ze swoich krytyczno-artystycznych tekstów Witkacy pisał: „[Świat obrazów Malczewskiego] jest to świat półknięty, strawiony i przedstawiony w przestrzeni innej struktury - nazwałbym jego malarstwo nieeuklidesowym (...). To nazwałbym właśnie hiperrealizmem albo też wypadkiem realizmu uogólnionego, w przeciwieństwie do naturalizmu i jego odchylenia. (...) Na razie tkwi [Malczewski] w tym, co można by nazwać poszukiwaniem dziwności w pospolitości. Ale dziwność ta nie jest jeszcze rzędu metafizycznego (...). U Malczewskiego jest to raczej akcentowanie drobnych dziwnostek życiowych, dysproporcji człowieka i natury, niesamowitego uroku wulgarnego, bezmyślnego istnienia w jakichś zapadłych dziurach, w których myślące istoty przez głupotę codziennych zajęć i nałogów upodabniają się do małżów i polpów; na tym tle przeblęski 'innego świata' wywołane nadmiarem nudy i udręki” (S.I. Witkiewicz, Wystawa Rafała Malczewskiego w Zakopanem, cyt. [za:] Stanisław Ignacy Witkiewicz, Bez kompromisu, Warszawa 1976, s. 99-104). Jakkolwiek „Stacja Tylek” zdradza wyraźne pokrewieństwo z melancholijną i „hyperrealistyczną” stylistyką, obraz zawiera w sobie – i to właśnie wyróżnia go na tle pozostałych prac - nutę humorystyczną. Malczewski, umieszczając na swoim obrazie nazwę „Tylek”, nie tylko metaforycznie odnosił się do charakteru prowincjonalnego miasteczka, ale także – bardzo dosłownie – do samej funkcji obrazu. Pierwotnie podobrazie zamalowane była bowiem dwustronnie. Około 1925-27 roku artysta stworzył profilowy wizerunek narciarza, w którym historycy sztuki dopatrują się dzisiaj portretu Karola Stryjeńskiego. Kilka lat później, zapewne około 1930 roku, artysta namalował „Stację Tylek”. Dziś obie prace są rozdzielone. Jak się wydaje, Malczewski, tworząc obraz dwustronny, postępował jak trikster i dawał właścicielowi dzieła nietypowe możliwości jego prezentacji. Obraz mógł „zdradzać” swój dwustronny sekret. Z podobnym myśleniem o recto i verso portretu Malczewski mógł się zetknąć, studiując sztukę renesansu (wiadomo, że fascynował się nią ojciec artysty, Jacek). Wiele XV- i XVI-wiecznych portretów malowanych we Włoszech i na Północy na jednej stronie ukazywało modela, na drugiej: scenę alegoryczną, herb właściciela lub alegoryczny pejzaż. Wiadomo, że takie obrazy nie tylko były prezentowane na ścianach, ale także pokazywane widzowi, wręczane mu do rąk, aby sam mógł zbadać obie strony i wejść z dziełem w dotykowy kontakt. W pewnym sensie Malczewski był dziedzicem tej szczególnej malarskiej tradycji.

16

JÓZEF BRANDT

(1841 - 1915)

Polowanie, przed/lub 1907 r.

olej/ płótno dublowane, 69,5 x 100 cm
sygnowany i opisany l.d.: 'Józef Brandt | z Warszawy |
Monachium'
na krośnie malarskim papierowa nalepka aukcyjna

estymacja: 800 000 - 1 200 000 PLN

185 200 - 277 800 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa
- dom aukcyjny DESA Unicum, czerwiec 2006
- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

- Józef Brandt 1841-1915, redakcja naukowa Ewa Micke-Broniarek, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2018, nr kat. I.302
- Anna Bernat, Józef Brandt 1841-1915, Warszawa 2007, s. 72
- Irena Olchowska-Szmidt, Józef Brandt, Kraków 2006, s. 64 (il.)
- Mieczysław Mazaraki, Tematy myśliwskie w twórczości Józefa Brandta, „Łowiec Polski” 1982, nr 1, s. 17 (il.)
- Janina Wiercińska, Katalog prac wystawionych Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914, Wrocław-Warszawa-Kraków 1969, s. 33
- Wacław Husarski, Józef Brandt, „Sztuki Piękne” 1929, r. 5 (il.)
- „Tygodnik Ilustrowany” 1907, nr 48, s. 970-971 (il.)
- Sprawozdanie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 1907, s. 14
- Adam Breza, „Salon” Warszawski w 1907 r., „Świat” 1907, nr 47, s. 7, 1 (il.)

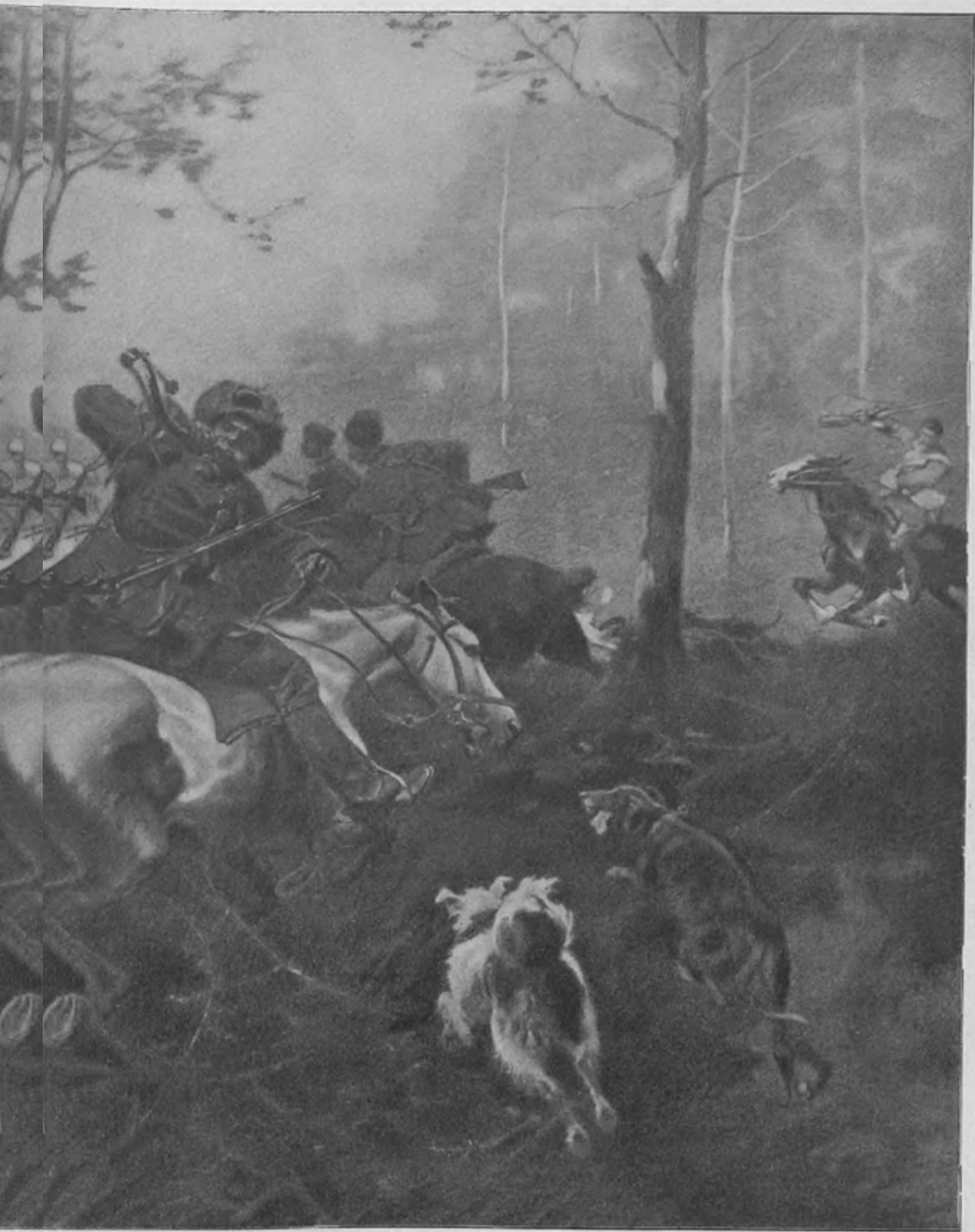
WYSTAWIANY:

- Józef Brandt 1841-1915, Muzeum Narodowe w Warszawie, 22 czerwca – 30 września 2018
- Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, 1907





POLOWANIE
Z wystawy Jesiennej T. Z. S. P. w Warszawie



JÓZEF BRANDT



Józef Brandt i Władysław Czachórski przed wyjazdem na polowanie w Orońsku, ok. 1890, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu

ANIMUSZ I POEZJA

„POLOWANIE” JÓZEFA BRANDTA

„W obrazach o tematyce myśliwskiej dostrzegamy raz po raz ulubiony przez Brandta motyw konia, zarówno rozhukanego w biegu jak i spokojnie stojącego w zaprzęgu. W gorączkowej pogoni („Polowanie”) – pisze o prezentowanym obrazie Mieczysław Mazaraki – jeźdźcy-myśliwi dojeżdżający osaczonego przez ogary zwierza, bądź to w ferworze i podnieceniu oddają strzały, bądź głosem rogu zwolują towarzyszy, by nie pozwolić mu uciec z matni. Zadziwia precyzją w przedstawianiu atrybutów myśliwskiego stroju, w którym drobiazgowo oddane są nawet detale konstrukcji broni i uprzęży” (Mieczysław Mazaraki, *Tematy myśliwskie w twórczości Józefa Brandta*, „*Łowiec Polski*” 1982, nr 1, s. 17).

Opis Mazarakiego precyzyjnie oddaje anegdotyczną warstwę „Polowania” Józefa Brandta. Artysta, realizując w swojej twórczości wielką serię obrazów o tematyce myśliwskiej, przy okazji każdego dzieła dbał o wierność szczegółom. Brandt szczególnie zdejmował z natury strzelby, dubeltówki, pasy z nabojami, myśliwskie rogi, siodła czy uprzęże, ale także ubiór myśliwych: kurtki, kamizelki czy czapki. Bogactwo detalu w partiach figuralnych „Polowania” malarz zderzył z syntetycznie ujętym pejzażem, rozegranym paroma odcieniami zieleni, brązu, oranżu i błękitu. Przedstawione polowanie na dziką nie jest krwawe. Co prawda malarz wyobraził w oddali osaczone przez myśliwych i psy zwierzę, lecz wolał dać wyraz ogólnej wizji dynamiki łowów ujętych na tle nastrojowego, jesiennego krajobrazu. Brandta interesowały myśliwskie rytuały jako wyraz pewnej głębszej wizji życia w dawnej Rzeczypospolitej.

Brandt pochodził z rodziny uznanych warszawskich lekarzy. Przyszły malarz w wieku pięciu lat stracił ojca i zamieszkał z matką Krystyną w majątku Grzmiące pod Radomiem. W 1858 roku Brandt 18-letni Brandt ukończył gimnazjum w Instytucie Szlacheckim, klasowej szkoły średniej dla mężczyzn. W następnym

roku wyjechał do Francji, gdzie podjął naukę w paryskiej École des Ponts et Chaussées. Nigdy jej nie ukończył i nie otrzymał tytułu inżyniera, lecz dzięki wyjazdowi poznał Juliusza Kossaka i podjął decyzję o wyborze kariery malarza. W 1860 lub 1861 roku wyruszył z Kossakiem na pierwszą podróż na Ukrainę i Podole. Wtedy po raz pierwszy do jego muzeum wyobraźni wkroczyła wizja życia kresowego rozrywającego się w ziemskich majątkach, dworach, wokół stadnin i targów, a nade wszystko na bezkresnych łąkach i stepach. Od 1864 roku gromadził „Album starożytności w Polsce” – zbiór fotografii i rysunków przedstawiających historyczne postaci, zabytkowe przedmioty, kostiumy czy militaria, jak też zaczął zbierać pamiątki przeszłości, które następnie wypełniły jego słynną monachijską pracownię. W 1877 roku artysta poślubił Helenę Pruszkową, wdowę po swoim przyjacielu Aleksandrze. Odtąd Orońsko, podradomski majątek Prusaków, który znał już z lat młodości stał się jego letnią siedzibą. Tutaj mógł realizować marzenie o życiu „w zaścianku”, swoistym Soplicowie, tutaj oddawał się malarstwu, a także łowom.

„Polowanie” pochodzi z ostatniego okresu twórczości artysty, kiedy to ponad 60-letni malarz powracał do kompozycyjnych formuł z wcześniejszych dekad. Nieodmiennie używał figury półokręgu, po którym poruszają się jeźdźcy. Obraz dzięki tego rodzaju zakomponowaniu stawał się scentralizowany, czemu towarzyszyły wrażenie ferworu. Sztuka Brandta około 1900 roku skupiona była wokół zagadnienia pędu. Artysta, obrazując sytuacje z życia szlachty i chłopów, koncentrował się na wyrazie przysłowiowej „ulańskiej fantazji”. Oprócz anegdoty, posługiwał się przede wszystkim zabiegami czysto malarskimi: nagromadzeniem detalu przy jednoczesnym uproszczeniu tła, komponowaniem obrazu „na okręgu” czy akcentami intensywnej barwy. Te formuły odnajdziemy w „Polowaniu”, które stanowi mistrzowskie dzieło ostatniego okresu Józefa Brandta.



ATENY NAD IZARĄ

MALARZE POLSCY JADĄ DO MONACHIUM

Szkoła monachijska to jedno z najpowszechniej kojarzonych zjawisk polskiej sztuki nowoczesnej. Ta zbiorcza nazwa dotyczy grupy artystów, którzy tworzyli w stolicy Bawarii przez kilka dekad, począwszy od lat 50. XIX wieku. Znaczny napływ polskich malarzy przypadł na czas po powstaniu styczniowym, które kazało twórcom szukać politycznego azylu. Artyści ci malowali obrazy stylistycznie różnorodne i nie da się o nich powiedzieć, że stworzyli w sztuce zwarty kierunek – byli wśród nich malarze, których można wiązać z realizmem, naturalizmem, impresjonizmem, secesją czy postimpresjonizmem. Szczególnie po połowie XIX stulecia niemalże każdy polski twórca, traktujący poważnie swoje wykształcenie, trafiał tutaj. Lista nazwisk stanowi znaczną część malarskiego panteonu XIX wieku. Wystarczy wymienić artystów takich, jak: Józef Brandt,



Juliusz Kossak, Maksymilian i Aleksander Gierymscy, Albert Chmielowski, Józef Chełmoński, Stanisław Witkiewicz, Bohdan Kleczyński, Alfred Wierusz-Kowalski, Włodzimierz Łoś, Władysław Czachórski, Julian Maszyński czy Maurycy Gottlieb. Jedni zostawali tu na dłużej, odnosząc wielki sukces (Józef Brandt, Władysław Czachórski), inni przyjeżdżali i odjeżdżali, by szukać powodzenia gdzie indziej (Józef Chełmoński czy Henryk Siemiradzki). W interesującym opisie pozostawionym przez Juliusza Kossaka (list do Marcina Olszyńskiego z 4 stycznia 1869 r.) poznajemy powszedni dzień owej „armii”. Jak pisze malarz: „Życie tutejsze artystyczne bardzo przyjemne, koleżeńskie, a co najlepiej – tanie. Mam np. pokój z alkową na pierwszym piętrze, okno od ulicy, umeblowany bardzo elegancko, z pościelą i usługą za 81/2 guldenów bawarskich miesięcznie, na nasze pieniądze 34 złp. Czy można coś podobnego

[mieć w] Warszawie? A musisz wiedzieć, że ja jeszcze z luksusem mieszkam, bo mieszkają daleko taniej (...)”. Monachium, nazywane niekiedy Atenami nad Izarą, przyciągało adeptów sztuki z racji na bujny rozkwit życia i kształcenia artystycznego w XIX stuleciu. W 1808 roku król bawarski Maksymilian I powołał do życia Królewską Akademię Sztuk Pięknych. Program jego i jego następców zakładał uczynienie z Monachium nowej stolicy sztuki. W ciągu kolejnych dekad otrzymało nową szatę architektoniczną, przypominającą klasyczną architekturę Grecji i Rzymu czy renesansową w wydaniu florenckim. Studentów przyciągała do Aten nad Izarą aura miasta liberalnego artystycznie, ze zbiorami sztuki w Starej i Nowej Pinakotece, licznymi galeriami sztuki, Kunsthandlerami i międzynarodową klientelą. W końcu stulecia powstała tam jedna z pierwszych europejskich secesji.



17

ALFRED WIERUSZ-KOWALSKI

(1849 - 1915)

Przejażdżka, lata 90. XIX w.

olej/plótno, 47 x 61 cm
sygnowany l.d.: 'A. Wierusz Kowalski'

estymacja: 350 000 - 450 000 PLN

81 100 - 104 200 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Kraków

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

- OLGA BOZNAŃSKA





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



Alfred Wierusz-Kowalski w stroju myśliwskim, Muzeum Okręgowe w Suwałkach

SELF-MADE MAN

ALFRED WIERUSZ-KOWALSKI W KRĘGU SZKOŁY MONACHIJSKIEJ

„Dla nas wszystkich, którzy patrzyliśmy z bliska na pierwsze kroki Kowalskiego, którzy stanowiliśmy grono pierwszych jego kolegów – pisze Henryk Piątkowski, znany malarz i krytyk – tak pięknie rozwinięta karyera artystyczna nie była niespodzianką. Wszystkie cechy charakterystyczne skończonego artysty mogliśmy poznać i ocenić w zarodku. (...) Talent jego posilkowany był zawsze niezamordowaną pracą, a zdolność do pracy trzymała w korbach zbyt gwałtowne porywy. Stąd w rozwoju twórczości Kowalskiego nie znać nagłych odskoków od równej, gładkiej, raz wytkniętej drogi, nie znać rwania się bezwiednie szamoczącej się po manowcach duszy, lecz dojrzyć można natomiast równowagę artysty, który, urobiwszy sobie pewne ideały, wierzy w ich doskonałość i ciągle ku nim dąży” (Henryk Piątkowski, Alfred Wierusz-Kowalski. Sylwetka, „Tygodnik Ilustrowany” 1908, nr 25, s. 492).

Urodzony w majątku Dębszczyzna w pobliżu Suwałk, pierwsze sześć lat życia malarz spędził w rodzinnej posiadłości. Teren guberni augustowskiej, w której wówczas znajdowały się Suwałki, był niezwykle malowniczym obszarem jeziornym odznaczającym się barwnym folklorem i zróżnicowaniem etnicznym. Do momentu podjęcia decyzji o wyborze drogi malarza, przyszły artysta mieszkał jeszcze w Kaliszu, gdzie rodzina przeprowadziła się w 1865 roku. Tam pobierał pierwsze lekcje rysunku, aby od 1868 roku profesjonalnie ćwiczyć w warszawskiej Klasie Rysunkowej. Dla jego rozwoju ważny był pobyt w Dreźnie i Pradze, gdzie wyjechał z zaprzyjaźnionym malarzem Wacławem Brożikiem.

Na przełomie 1872 i 1873 roku dotarł do Monachium, Aten nad Izarą, gdzie pod panowaniem Wittelsbachów kwitło życie artystyczne. Właśnie od lat 70. XIX stulecia Polacy stanowili najliczniejszą grupę artystów-obcokrajowców zamieszkujących Monachium. Od powstania styczniowego do połowy lat 70. tamtejsza Akademia Sztuk Pięknych przyjęła aż 80 studentów z ziem polskich. Do tej grupy wybitnie utalentowanych malarzy należał Wierusz-Kowalski, który od 1873 roku uczęszczał do pracowni Alexandra von Wagnera w Akademii. W tym samym roku 24-letni Kowalski zadebiutował na poważnej, międzynarodowej scenie artystycznej. Wystawił „Powrót kwestarza” na Powszechnej Wystawie Światowej w Wiedniu. Tak rozpoczęło się pasmo sukcesów malarza z Suwałk.

Równoległe do studiów na Akademii, uczęszczał do szkoły Józefa Brandta, nieformalnego przywódcy „Polenkolonie”. Artysta w prywatnej pracowni gromadził krąg uczniów, którzy w jego atelier prowadzili własne, swobodne prace rysunkowe i malarskie. W kolejnych latach pozycja Wierusz-Kowalskiego na lokalnej scenie artystycznej zaczęła krzepnąć. Artysta aktywnie brał udział w życiu artystycznym, wiele wystawiał, stworzył styl malarski, który pozwolił mu być rozpoznawalnym. Ceniono jego kompozycje konne, sceny ze wschodnimi jeźdźcami i zimowe widoki z myśliwymi i wilkami. W późniejszym okresie chętnie nabywano jego orszaki weselne z postaciami w polskich strojach ludowych, takimi jak „Przejażdżka” oraz kuligi z młodymi śmiejącymi się ludźmi. Artysta wystawiał na najważniejszych międzynarodowych pokazach publicznych organizowanych



Die Polen in München.

Die 3. 1. Maler, 2. von Rosenfeld, 4. Schabitzki, 5. von Klugwitz, 6. Pinner, 7. Eismann, 8. von Wernke, 9. von Wernke, 10. von Wernke.

Malarze polscy w Monachium, grafika z czasopisma „Kunst für Alle” 1887-1888, t. 3. Na malarskiej palecie zreproduковано dzieła Jana Rosena, Alfreda Wierusz-Kowalskiego, Szymona Buchbindera, Bohdana Kleczyńskiego, Władysława Sznerera, Stanisława Ejsmonda, Józefa Brandta i Juliana Falata.

w Monachium, Berlinie i Wiedniu, zdobywając niejednokrotnie złote medale. Wysyłał obrazy do Pragi, Paryża, Brukseli i Stanów Zjednoczonych. Pod adresem Herzogstrasse 15 utrzymywał pracownię, która, podobnie jak studio Brandta, była swoistym salonem „księcia” malarstwa, wypełnionym licznymi rekwizytami. Choć formalnie nie prowadził szkoły, do jego uczniów zalicza się Olę Boznańską, Michała Wywiórskiego czy Henryka Weysenhofa. W 1890 roku dostał zaszczytu, bowiem mianowano go honorowym profesorem monachijskiej Akademii. Był najważniejszym polskim malarzem w Monachium, zaraz obok Józefa Brandta.

Towarzyszyła mu aura polskiego szlachcica, zapalonego myśliwego, miłośnika koni i polskiego obyczaju. Swoje obrazy wykonywał z ogromną dbałością o szczegóły i zrozumieniem portretowanych realiów. Wierusz-Kowalski stworzył swoisty artystyczny ideał (o czym pisał Henryk Piątkowski) i jego drogą podążał do końca kariery. Widzów zachwycała precyzja detalu jego prac, żywiołowość i witalność scen, urokliwe efekty świetlne i soczysta kolorystyka odmalowanej polskiej przyrody. Malarz współpracował z niemieckimi i polskimi czasopismami oraz wydawnictwami, które reprodukowały jego prace, co znacząco przekładało się na popularność jego nazwiska. Obracał się w wysokich kręgach, co z kolei ułatwiało mu zdobywanie zamówień. Wierusz-Kowalski cieszył się przyjaźnią księcia i regenta Bawarii Luitpolda. Bliżej 1900 roku popularność jego prac spadała – zmieniał się smak publiczności, a w sztuce rodziły się pierwsze awan-

gardy. „W maju 1910 roku Alfred Wierusz-Kowalski każdego ranka z niepokojem obserwował zachmurzone niebo nad Monachium. Wiele lat po ukończeniu zdecydował się wystawić publicznie monumentalny (500 x 1000 cm) obraz, przedstawiający dramatyczną scenę napadu wilków na rodzinę jadącą saniami. Stary Ratusz, gdzie zorganizowano pokaz, odwiedzili członkowie rodziny panującej. Prinzregent Luitpold, książę Ludwig, księżniczka Gizela, którzy oglądali dzieło w obecności autora, nie szczędzili słów uznania. Cóż z tego, gdy, jak pisał artysta do syna: ‘na wystawie, parę osób tylko się widzi. Trzeba wprawdzie pecha, że ciemno, (...) deszcz leje od czasu pierwszego dnia, bez ustanku, zimno jak w grudniu tak, że człowiek sztywnieje i pomimo reklam i rozmaitych sposobów ściągania publiki pustki na Sali’”.

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





18

BOHDAN KLECZYŃSKI

(1851 - 1916)

Na stepie, 1887 r.

olej/deska, 58 x 37 cm

sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'Bohdan Kleczyński 87 Monachium'
na odwrociu rampy stempel monachijskiej wytwórni ram Konrad Barth & Comp. oraz
papierowa nalepka teźże wytwórni

estymacja: 120 000 - 160 000 PLN

27 800 - 37 100 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
- dom aukcyjny Christie's, Nowy Jork, październik 2007
- kolekcja prywatna, Warszawa

Bohdan Kleczyński, znakomity przedstawiciel polskiej kolonii artystycznej w Monachium, znalazł się w Niemczech na początku lat 70. XIX wieku. Jego wyjazd nie miał związku ze sztuką, bowiem przyszły malarz studiował w Heidelbergu ekonomię. Artystyczną edukację rozpoczął dopiero około 1876 roku w Warszawie, w popularnej Klasie Rysunkowej Wojciecha Gersona. Krótko uczył się we Florencji, aby przenieść się do Monachium w 1880 roku, gdzie uczył się w Akademii Sztuk Pięknych oraz pracowni Józefa Brandta. Ten nieformalny przywódca polskiej kolonii artystycznej nad Izarą wywarł na Kleczyńskiego przemożny wpływ – zarówno jeśli chodzi o podejmowane tematy, jak i repertuar środków malarskich. Malarstwo Kleczyńskiego zdradza również pokrewieństwa z wczesną fazą twórczości Józefa Chełmońskiego i sztuką Alfreda Wierusza Kowalskiego. W Niemczech artysta malował, podobnie jak inni polscy „Monachijczycy”, sceny rodzajowe: kuligi i sceny myśliwskie osadzone przeważnie na ukraińskich stepach. Swoje prace sprzedawał przede wszystkim zagranicą: w Anglii i Niemczech. Jego prace cieszyły się wzięciem wśród klienteli amerykańskiej i były nabywane do tamtejszych kolekcji, jak prezentowany obraz „Na stepie”, który przez dekady dekady pozostawał w prywatnej kolekcji w Stanach Zjednoczonych. „Na stepie” to praca unikalna ze względu na oryginalną oprawę z epoki. Została wyposażona w ramę zakładu znanego niemieckiego pozłotnika Konrada Bartha.



1912





19

WILHELM KOTARBIŃSKI

(1849 - 1922)

Przed włoską tawerną, 1880 r.

olej/ płótno, 21 x 28,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Kotarbinski 80'

na krośnie malarskim papierowa nalepka opisana '11a' oraz trudno czytelne napisy

estymacja: 35 000 - 50 000 PLN

8 200 - 11 600 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

Kotarbiński dał się poznać jako wybitny malarz akademicki, realizujący monumentalne tematy antyczne i biblijne. Na największą pochwałę zasługuje ich niemalże cyzelerska precyzja. „Przed włoska tawerna” wyróżnia się na tle jego oeuvre na kilka sposobów. Przede wszystkim zrezygnował z motywów aprobowanych przez akademie na rzecz stworzenia sceny rodzajowej i tym samym wyrażenia swoich ambicji realistycznych.

Kompozycja obrazu została podzielona na dwa wyraźnie addycyjne względem siebie plany. Na pierwszym, zostały zgrupowane szkieletowo uchwycone sylwetki ludzi, odpoczywających nieopodal tytułowej karczmy. Na osi kompozycyjnej umieścił tańczącą parę, która jako jedyna dynamizuje cały układ. Z kolei na drugim planie widoczny jest budynek i otaczająca go roślinność. W sposób dosłowny przeciwstawiono sobie świat ludzi z dominującym nad nimi otoczeniem. Frapujący jest sposób w jaki Kotarbiński potraktował światło – wyraźnie odróżnił sztuczne i naturalne,

poprzez mistrzowskie operowanie walorem plamy barwnej. Prawa połowa pola obrazowego została poddana działaniu ostatnich promieni zachodzącego światła, które z jednej strony opromieniły ścianę budynku, a z drugiej utworzyły jasny pas ponad koronami drzew. Przeciwwagę stanowi rozjaśnione wnętrze karczmy, widoczne dzięki szeroko otwartym drzwiom.

Przemyślana kompozycja obrazu skontrastowana z tematem zaczerpniętym z życia codziennego o wręcz sielankowym nastroju i swobodnie nakreślonymi postaciami zdają się opowiadać historię twórcy rozdartego pomiędzy akademickim wykształceniem, o które walczył nawet za cenę długoletniego życia w skrajnej nędzy, a pragnieniem osiągnięcia twórczej wolności. Taka postawa była znamieną dla końca XIX wieku, kiedy to współistniały w sztuce Europy różne nurty – jak akademizm, realizm czy wciąż powracające reminiscencje romantyzmu.



20

WILHELM KOTARBIŃSKI
(1849 - 1922)

Scena antyczna. Dziewczęta układające kwiaty na tarasie

olej/ płótno, 61,5 x 122,5 cm

sygnowany p.d.: 'Wilhelm | Kotarbiński'

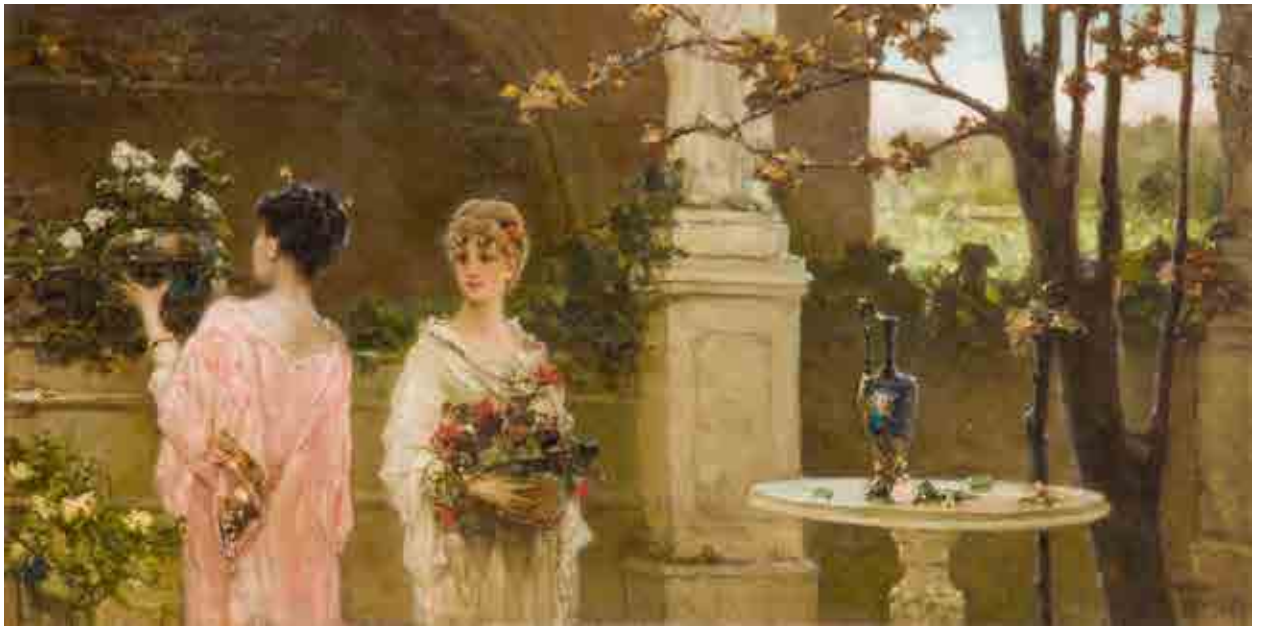
na odwrociu otówkiem adres: 'J. Lapine | Paris | 75 rue Ronfert | Rochereau'

estymacja: 300 000 - 400 000 PLN

69 500 - 92 600 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa



POLSKI RZYMIANIN

WILHELM KOTARBIŃSKI I SIELANKA

Wilhelm Kotarbiński studiował początkowo w warszawskiej Klasie Rysunkowej pod kierunkiem Rafała Hadziewicza (1867-71), a od 1872 roku w Akademii Św. Łukasza w Rzymie. Wyjazd do Włoch był nie lada wyzwaniem dla młodego malarza: musiał się bowiem zmierzyć się ze sprzeciwem ojca, który nie wyraził zgody na dalsze kształcenie artystyczne. Z Warszawy wyjeżdżał zaopatrzony w symboliczne stypendium Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych oraz dzięki pomocy wuja. Pierwsze lata w wiecznym mieście były czasem intensywnej nauki oraz nieustannej walki o utrzymanie. Sytuacja finansowa artysty polepszyła się w nieoczekiwany sposób dzięki opatrnościowej interwencji dwóch rosyjskich malarzy, braci Swiedomskich. Zatrudnili oni Kotarbińskiego w swojej pracowni. Ich pomoc oraz ukończone studia malarskie i związane z tym pierwsze zlecenia sprawiły, iż artysta mógł swobodnie oddać się malarstwu. Zainteresowanie światem antycznym skłaniało go do częstego podejmowania tematyki starożytnej oraz w naturalny sposób zacieśniło więzy z Henrykiem Siemiradzkim cieszącym się w Italii dużym powodzeniem. Malarze wspólnie sięgali po rozpowszechnioną w literaturze hellenistycznej od III w. p.n.e. gatunek sielanki. W czasach Teokryta, twórcy sielanki, świat Śródziemnomorza charakteryzował dynamiczny rozwój i wzbogacanie się miast. Odpowiednim miejscem do tworzenia, dalekim od wielkomięskiego zgłębku, okazała się sycylijska wieś, gdzie rozgrywa się akcja jego sielanek. Te słowem oddane sielskie obrazy opiewały spokojne życie wsi zamieszkującej przez pasterzy mających głęboką wrażliwość na naturę oraz rozmiłowanych w muzyce, poezji i śpiewie. Prowadzą szczęśliwe życie, są zdrowi, radośni, zmysłowi, kochają wszelkie piękno. Wyobrażenia idyllicznej krainy w niedługim czasie przekroczyły granicę gatunku i wkroczyły do świata sztuki zdobiąc ściany domów bogatych Greków i Rzymian. Tak pojęta sielanka była inspiracją dla malarzy drugiej połowy XIX wieku, którzy zafascynowani życiem starożytnych Rzymian, ukazywali bohaterów w czasie odpoczynku w śródziemnomorskim plenerze. Tego przykładem jest prezentowany na aukcji obraz ukazujący dwie kobiety zajmujące się układaniem kwiatów. Scenę spowija ciepłe, miękkie światło sączące się z okolic ogrodu i odbijające się na dekoracyjnych tkaninach, marmurowym stole, na powierzchni flakonu na wino. Właściwą ilustracją dla płótna Wilhelma Kotarbińskiego jest fragment sielanki Teokryta zatytułowanej „Dożynki” ukazującej czas zakończonej pracy na polach i winnicach, czas uciechy z bogatych zbiorów:

„Tego dnia wieniec ja z róży, z liści koprowych uczynię,
Albo też z białych fijołków, głowę nim pięknie ozdobię,
I wina ptelejańskiego w czarę natoczę sobie,
Przy ogniu leżąc, a ktoś mi bobu upraży łaskawy.
Łoże też stanie usłane, górą po łokieć, z szlachtawy
I złotogłowiu, okryte miękkimi liśćmi opich”.

TEOKRYT, „DOŻYŃKI”, WERSETY 63-68, CYT. ZA: „UTWORY TEOKRYTA. IDYLLE I EPIGRAMATY”,
RED. KAZIMIERZ KASZEWSKI, WARSZAWA 1901, s. 60



Flora ze Stabie, fresk z Villi Arianna, I w. n.e., Muzeum Archeologiczne w Neapolu, źródło: wikimedia commons





21

WOJCIECH GERSON

(1831 - 1901)

Krajobraz tatrzański, po 1880 r.

olej/plótno naklejone na tekturę, 55,5 x 41 cm
sygnowany p.d.: 'Wojc. Gerson'

estymacja: 80 000 - 120 000 PLN

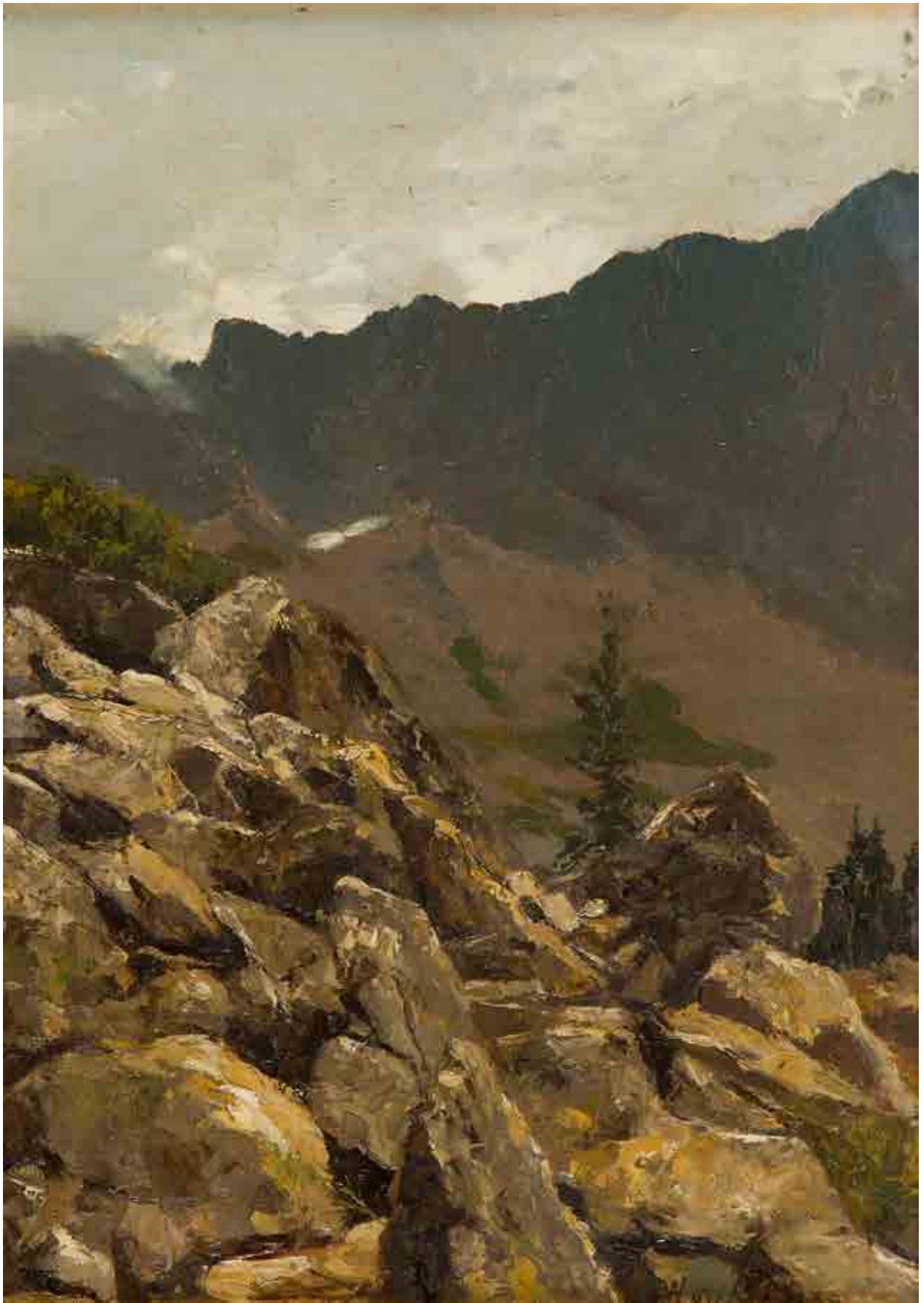
18 600 - 27 800 EUR

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Rempex, styczeń 2004
- kolekcja prywatna, Polska

„Czwartą, samodzielłą niejako dziedzinę twórczości Gersona stanowi malarstwo krajobrazowe. Chronologicznie trzeba je postawić na pierwszym miejscu. Jednak najwspanialsze pejzaże powstają w ostatnim dziesiętku lat życia artysty. Tematów dostarczały mu różne zakątki Polski lecz od roku 1880 panuje już tu niepodzielnie pełen uroku świat tatrzański. Krajobrazy jego z tego okresu należą do najlepszych dzieł naszego malarstwa ubiegłego stulecia. Zmuszają też do stwierdzenia nieuznanego jeszcze faktu, iż dwóch tylko malarzy pojęło w pełni tajemnicę piękna Tatr, a byli to Gerson i Wyczółkowski”.

- KAZIMIERZ MOLENDZIŃSKI, WOJCIECH GERSON 1831-1901, WARSZAWA 1931 (2), s. 24



WOJCIECH GERSON

MISTRZ XIX STULECIA

TATRY

Tatry były ukochanymi górami Wojciecha Gersona. Być może to właśnie on otwiera poczet znakomitych polskich malarzy wspinających się na tatrzańskie szczyty. Warto wspomnieć przynajmniej dwóch jego znakomitych następców – Rafała Malczewskiego i Andrzeja Wróblewskiego. „Pejzaż tatrzański” jest jednym z tych obrazów, które zapewniły artyście poczesne miejsce w historii sztuki polskiej i prymat wśród pejzażystów drugiej połowy XIX wieku. Można zakładać, że powstał w pracowni w oparciu o szkice i zachowane w pamięci wrażenia. Obraz notuje zmienność górskiej aury, „opisując” sposób rozkładania się światła w górach. Został namalowany swobodnie i impastowo. Gerson wybrał bliskie, skaliste zbocze i zestawił z rysującą się dalej, groźną sylwetką górskiego masywu. Taki sposób łączenia bliskiego i dalekiego planu był dla niego typowy.

NAUCZYCIEL WIELKICH ARTYSTÓW

Jeśli mielibyśmy odpowiedzieć na pytanie: kto jako artysta-pedagog drugiej połowy XIX wieku przyczynił się najbardziej do dobrej kondycji polskiej sztuki około roku 1900, odpowiedź musiałaby brzmieć – Wojciech Gerson. Jego wychowankami byli m.in.: Anna Bilińska, Józef Chełmoński, Apoloniusz Kędziński, Alfred Wierusz-Kowalski, Stanisławowie Lentz i Masłowski, Edward Okuń, Józef Pankiewicz, Władysław Podkowiński, Jan Stanisławski i Leon Wyczółkowski. Zdumiewająca galeria sław. Tak wielkie osiągnięcia jako nauczyciel mógł zapewne osiągnąć dzięki wyniesionym z domu zasadom. Gerson pochodził z ewangelickiej rodziny, której przedstawiciele uosabiali cechy kojarzone powszechnie z protestantyzmem – pracowitość, solidność, uczciwość i prowadzenie ściśle unormowanego trybu życia. Rodzice zaszczyli w nim potrzebę udziału w sprawach społecznych, którą artysta w późniejszych latach realizował właśnie jako pedagog. Uczył swoich podopiecznych nie tylko sztuki pojętej jako zawód, umiejętności technicznych, ale też zasad moralnych. Jego pracownia była więc dla młodych artystów miejscem wszechstronnej formacji, która jednak nie mogła być przykra, skoro uczniowie z takim rozrzewieniem i oddaniem (wystarczy wspomnieć choćby Józefa Chełmońskiego) wspominali swojego nauczyciela. U źródeł tego pedagogicznego sukcesu leżał fakt, że choć Gerson sam trzymał się ściśle określonych zasad, nie narzucał ich swoim podopiecznym. Józef Chełmoński takimi słowami przywoływał nauki mistrza: „Aby malować rzeczy wzniosłe, trzeba samemu dążyć do doskonałości, że należy być lub trzeba usiłować stać się dobrym, chcąc dodatnie wywołać uczucia, że nie można karmić duszy złem, a malować świętych” (cyt. za: Feliks Słupski, Wojciech Gerson i jego uczniowie, Warszawa 1931, s. 7).

ŚWIĘCI I INNI, I PEJZAŻ

Właśnie tym w dużej mierze zajmował się Gerson jako artysta – malowaniem świętych. Jednym z ważnych nurtów jego twórczości było wielkoformatowe malarstwo ołtarzowe (ok. 150 obrazów, z których do dzisiaj zachowała się jedna trzecia), w którym stosował uświęconą przez tradycję ikonografię i zachowywał akademickie dostojenie. Natomiast sceny z życia świętych pod jego pędzlem nabierają wyraźny rys malarstwa rodzajowego. Kolejnym ważnym nurtem twórczości Gersona było malarstwo historyczne. Pierwszą kompozycję z bohaterem historycznym namalował w 1863 roku i do połowy lat 90. był to

obok malarstwa religijnego główny nurt jego twórczości. Wszedł na tę drogę przeświadczony o konieczności istnienia sztuki narodowej i o powinności artysty względem społeczeństwa. Wpływ na obranie takiej tematyki miał też Kraków z twórczym w nim Janem Matejką. Podejmowanie tematów zaczerpniętych z dawnych kronik było więc dla Gersona zarówno służbą jak i rodzajem rywalizacji z innym, wielkim artystą. Jego historyczne obrazy opisywały dzieje podboju ziem słowiańskich przez marchie germańskie i Krzyżaków. Często sięgał też do postaci ważnych w polskiej historii władców, których pełen dostojenia wygląd był na obrazach wyrazem świetnej przeszłości kraju.

Szczegółne miejsce w twórczości Gersona zajmuje jednak pejzaż. Przez wielu uważany jest za najważniejszą część jego oeuvre. Żeby dobrze zrozumieć specyfikę tej twórczości należy cofnąć się do młodości artysty.

PEJZAŻ, CZYLI WYCIECZKI PIESZE W SZCZYTNYM CELU

W czasie studiów w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, Gerson związał się z grupą pierwszych absolwentów tej uczelni, skupionych wokół fotografa i rysownika amatora – Marcina Olszyńskiego. Postulowali oni stworzenie sztuki narodowej – sztuki, która będzie mieć duże znaczenie dla ludzi żyjących w zniewolonym kraju. Środkiem służącym do osiągnięcia tego celu miało być malarstwo historyczne, przywołujące ważne wydarzenia z narodowej przeszłości. Drugim sposobem na powiązanie sztuki z życiem społeczeństwa było odwołanie się do wspólnego doświadczenia – życia polskiej wsi i polskiego pejzażu. Młodzi artyści pragnęli „opisać” Polakom ich własny kraj, wskazać jego piękno, pomagając w uświadomieniu sobie jego odrębności, która nie znajdowała wtedy odzwierciedlenia w odrębności politycznej. W praktykowaniu tak pojętej sztuki pomógł Gersonowi ulubiony nauczyciel – Jan Feliks Piwarski, organizator pieszych wycieczek (zwanych w ówczesnej polszczyźnie „piechotnymi”). W czasie tych wypraw młody artysta notował ołówkiem bądź akwarelą otaczające go widoki. Te prace są świadectwem nie tylko wcześniej osiągniętej technicznej biegłości, ale też charakterystycznego, głębokiego odczuwania przyrody i równocześnie umiejętności „podpatrywania” jej. Te wycieczki to doniosły moment dla polskiej sztuki – tak rozdził się realistyczny pejzaż lat 50. i 60. XIX wieku.

POWINNOŚĆ Z PEJZAŻEM W TLE

Malarz kilkanaście lat później obrał jednak inny kierunek, wierząc że jego powinnością jest służyć narodowi „wspominając” w obrazach ważne dla niego momenty. Na taki wybór wpłynęła też zapewne akademicka hierarchia tematów, w której nieidealizowany pejzaż znajdował się na samym dole. Aż do połowy lat 90. malarstwo krajobrazowe, wskutek charakterystycznego samoograniczenia się, zostało w twórczości Gersona zmarginalizowane. Zwykł w tym czasie mówić, że to „prace, o których wspominać nie warto”. Jednak wciąż je malował. Warto przywołać interesujący zabieg jakiego dopuścił się malując obraz ołtarzowy ze św. Michałem Archaniołem (kościół p.w. Narodzenia NMP w Popowie Kościelnym). W tle kompozycji rozciąga się pejzaż tatrzański. Przyroda powoli odzyskiwała swoje miejsce. W połowie lat 80. w twórczości Gersona zatacza się krąg – wraca do przedstawiania natury. Od tego momentu, aż do śmierci w 1901 roku, tworzy swoje najwspanialsze pejzaże.

„Ciekawość, jaką budziły te góry, szła w parze z rosnącym u schyłku XVIII-wieku kultem ojczystych krajobrazów (i zabytków historycznych), który nasilił się po utracie przez Polski niepodległości. Od czasów Stanisława Staszica, pierwszego polskiego badacza Tatr, były one traktowane jako jedyny niepodległy skrawek rozdartej przez zaborców ojczyzny, stały się symbolem wolności. Nieco późniejsza, romantyczna moda na zwiedzanie miejsc nieznanych i niezwykłych, dzikich i groźnych, stała się dodatkowym impulsem do podejmowania coraz częstszych wypraw w Tatry”.

– TERESA JABŁONOWSKA, SZTUKI PIĘKNE POD TATRAMI, ZAKOPANE 2015





22

ALEKSANDER ORŁOWSKI

(1777 - 1832)

Kozak na koniu (Hajdamaka na koniu), około 1803 r.

olej/ptótno dublowane, 72 x 58,5 cm
na odwrociu ramy numer inwentarzowy Muzeum Narodowego
w Kielcach: 'MNKi/D/1785'

estymacja: 450 000 - 600 000 PLN

104 200 - 138 900 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja Józefa Wolfingera, Kraków
- zbiory spadkobierców Józefa Wolfingera, Europa
- dom aukcyjny Okna Sztuki, grudzień 2009
- kolekcja instytucjonalna, Polska
- depozyt muzealny w Muzeum Narodowym w Kielcach

OPINIE:

- ekspertyza Janusza Macieja Michałowskiego, znawcy twórczości Aleksandra Orłowskiego, z dn. 19 września 2015 r.





Aleksander Orłowski, *Autoportret w berecie*, 1807, Ermitaż, Petersburg,
źródło: www.hermitagemuseum.org



Aleksander Orłowski, *Autoportret w kapeluszu*, ok. 1815, Muzeum Narodowe w Poznaniu,
źródło kopii cyfrowej: ipsb.nina.gov.pl

POLAK W PETERSBURGU

„KOZAK NA KONIU” I ROMANTYCZNE LEGENDY

Nieczęsto przypomiane polskiej publiczności muzealnej oeuvre Aleksandra Orłowskiego należy do najważniejszych i najciekawszych zjawisk w polskiej sztuce nowoczesnej u jej zarania. Prezentowany „Kozak na koniu” stanowi istotne ogniwo w stosunkowo szczupłym zbiorze 26 obrazów olejnych Orłowskiego zachowanych w polskich kolekcjach muzealnych. Przebywając w Paryżu, Adam Mickiewicz w maju 1833 roku kreslił wersety trzeciej pieśni poematu „Pan Tadeusz”. Pośród wyłożonych w niej uwag o sztuce poeta przedstawił rys Aleksandra Orłowskiego i kładł fundament pod romantyczną legendę tęskniącego za Polską malarza dawnego obyczaju:

„(...) Nasz malarz Orłowski
Przerwała Telimena, miał gust Soplicowski,
(Trzeba wiedzieć, że to jest Sopliców choroba,

Że im oprócz Ojczyzny nic się nie podoba.)
Orłowski, który życie strawił w Petersburku,
Sławny malarz (mam kilka jego szkiców w biurku),
Mieszkał tuż przy Cesarzu, na dworze, jak w raju:
A nie uwierzy Hrabia, jak tęsknił po Kraju!
Lubił ciągle wspominać swej młodości czasy,
Wysławiał wszystko w Polsce: ziemię, niebo, lasy”.

Autor „Kozaka na koniu” należał do pokolenia wykształconego przez Jana Piotra Norblina, francuskiego artysty, który w latach 70. XVIII wieku przybył na dwór Czartoryskich. Dzieło Norblina ma kluczowe znaczenie dla polskiej sztuki. Na swój sposób otwiera dla niej perspektywę nowoczesności w postaci zerwania z konwencjami malarstwa barokowego oraz wprowadzeniem nurtu rodzajowego.

Orłowski funkcjonował w warszawskiej orbicie Norblina do 1802 roku. W tym czasie, poszukując mecenasów, wyjechał na Litwę, a następnie do Petersburga. W badaniach nad dziejami sztuki polskiej podkreśla się, że Orłowski był pierwszym polskim artystą, który zyskał międzynarodowy rozgłos. W Rosji został mianowany nadwornym malarzem wielkiego księcia Konstantego Pawłowicza. Artysta otrzymał od władcy okazałą pensję, zamieszkał w Pałacu Marmurowym oraz wkroczył do prestiżowych łóż masońskich. Dzięki protekcji księcia szybko zyskał zleceniodawców spośród rosyjskiej arystokracji oraz zamożnych Anglików. Błyskotliwa kariera Orłowskiego spowodowała jego finansową prosperitę. Artysta zgromadził w Petersburgu kolekcję sztuki dawnych mistrzów, włoskiej majoliki renesansowej oraz broni.

„Kozak na koniu” pochodzi z pierwszych lat pobytu artysty w Petersburgu, gdy malarz tworzył wizerunki egzotycznych jeźdźców na koniu. Znacząca twórczość Orłowskiego, Janusz Maciej Michałowski, datuje pracę na około 1803 rok na podstawie formalnej analogii pejzażu i konia z akwarelą „Jeździec wschodni w białym turbanie z niebieskim piórem jadącym na srokatym arabie” (1803, Muzeum Narodowe w Warszawie). Kompozycja „Kozaka na koniu” została powtórzona w obrazie zachowanym w Galerii Treńiakowskiej w Moskwie („Polski jeździec”). Większy rozmiar oraz ubogość detalu moskiewskiej pracy może sugerować warsztatowe powtórzenie motywu przez krąg artysty. Michałowski, porównując „Kozaka na koniu” z opisami prac Orłowskiego wystawionych

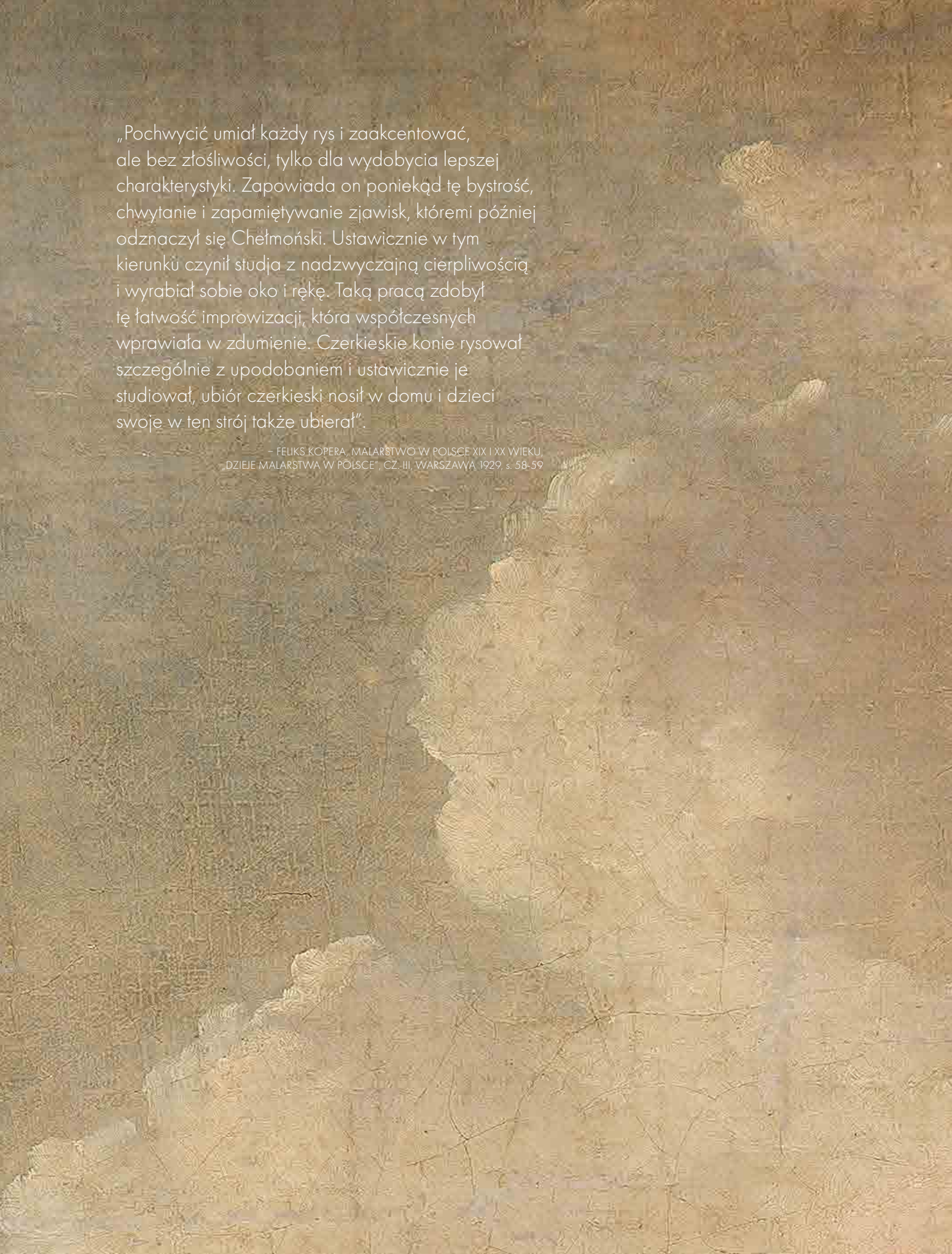
w warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w 1910 roku, rozpoznaje po charakterystycznej czerwonej kamizelce właściwą tożsamość jeźdźcy.

„Hajdamaka – pisze Michałowski – to słowo o tureckim rodowodzie (‘hajdamak’ to napadać, grabić, rabować), żywe w czasach Orłowskiego, określające ukraińskich rozbójników budzących grozę rzeźmi szlachty, duchowieństwa i Żydów. Przedstawienie to wpasowuje się w żywą w twórczości Orłowskiego romantyczną tradycję przedstawiania malowniczych zbójów”.

Twórczość artysty istotnie znaczy początek prądu romantycznego w sztuce polskiej. Określa go swoiste rozmiłowanie w tym, co rodzime, uczuciowość, żywiołowość oraz nastrojowość. Orłowski niekiedy osiąga nastrój grozy, czasem epatuje widza komizmem. Jego prace odznaczają się poetyką szkicowości i stanowią swoiste malarskie rapsodie. Gdy artysta zwraca się ku tematowi rodzajowym z życia prowincji, jak w „Kozaku na koniu”, wkracza do świata swoistej fantazji, w którym zamieszkują chłopci, wędrownicy, rozbójnicy, egzotyczni jeźdźcy. Malarz, który przeżył powstanie kościuszkowskie oraz rozbiór Rzeczypospolitej, opiewa wojaków z terenu XVII-wiecznej Rzeczypospolitej. Wraz z twórczością Orłowskiego zaczyna się cała linia artystów, którzy poświęcili się malowaniu konia i jeźdźcy. Kontynuuje ją Piotr Michałowski, następnie Juliusz Kossak, polscy Monachijszczycy, a wieńczy ostatni z Kossaków, Jerzy, już w okresie dwudziestolecia międzywojennego.



Pałac Marmurowy, usytuowany nad Newą, został wybudowany na polecenie carycy Katarzyny. Od 1796 roku był siedzibą wielkiego księcia Konstantego Pawłowicza. W latach 1797-98 rezydował w nim Stanisław August Poniatowski. Przez ponad 20 lat w oficynie pałacu mieszkał Aleksander Orłowski. Źródło: wikimedia commons



„Pochwycić umiał każdy rys i zaakcentować, ale bez złośliwości, tylko dla wydobycia lepszej charakterystyki. Zapowiada on poniekąd tę bystrość, chwytność i zapamiętywanie zjawisk, którymi później odznaczył się Chęłmoński. Ustawicznie w tym kierunku czynił studia z nadzwyczajną cierpliwością i wyrabiał sobie oko i rękę. Taką pracą zdobył tę łatwość improwizacji, która współczesnych wprawiała w zdumienie. Czerkieskie konie rysował szczególnie z upodobaniem i ustawicznie je studiował, ubiór czerkieski nosił w domu i dzieci swoje w ten strój także ubierał”.

– FELIKS KOPERA, MALARSTWO W POLSCE XIX I XX WIEKU,
„DZIEJE MALARSTWA W POLSCE”, CZ. III, WARSZAWA 1929, s. 58-59



23

JÓZEF PANKIEWICZ

(1866 - 1940)

Pejzaż z Sanary, 1926 r.

olej/plótno, 37 x 45 cm

opisany p.d.: 'Pankiewicz'

na krośnię malarskim opisany: 'SANARY 1926', inny trudno czytelny napis
oraz fragmentarycznie zachowana nalepka opisana piórem: 'L. Zborowski |
Joseph Barra Paris'

estymacja: 120 000 - 180 000 PLN

27 800 - 41 700 EUR

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Millon & Associates, Paryż, marzec 2014
- kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

- Galerie Zborowski, Paryż, wystawa Eugeniusz Eibischa i Józefa Pankiewicza,
1927 (?)

LITERATURA:

- Józef Pankiewicz 1866-1940. Życie i dzieło. Artysta w 140. rocznicę urodzin,
katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie,
, Warszawa 2006, poz. I/362 (reprodukowany wg
fot. z Archiwum Pankiewicza w Muzeum Narodowym w Warszawie)





Józef Pankiewicz jako malarz dzielił życie pomiędzy Kraków i Francję. Pierwszy raz wyjechał do Paryża w 1889 roku. Od 1906 wykładał w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, rokrocznie wyjeżdżając na wakacje do Bretanii, Normandii lub na południowe wybrzeże Francji. Latem 1908 poznał Pierre'a Bonnarda, słynnego malarza kolorystę, którego twórczość miała znaleźć trwały rezonans w twórczości Pankiewicza. Do wybuchu Wielkiej Wojny artysta parokrotnie odwiedzał Saint-Tropez, po raz pierwszy w 1909 roku z Bonnardem, co symbolicznie otwiera obecność artystów polskich w Prowansji i na Lazurowym Wybrzeżu. Jego malarstwo ewoluowało ku sztuce „czystej”, w której nie liczy się anegdotyczna warstwa obrazu, lecz jego autonomiczne wartości malarskie. Okres pierwszej wojny spędził w Hiszpanii, gdzie jego dzieła zyskały „dziki”, jaskrawy koloryt. Stało się tak za sprawą m.in. impulsu twórczości Roberta Delaunaya, który wojnę przetrwał także na Półwyspie Iberyjskim. Pankiewicz i jego żona Wanda powrócili do Francji w 1919 roku, aby regularnie spędzać czas na Południu. Dawniej często przez nich odwiedzanie Saint-Tropez cieszyło się wówczas wielkim powodzeniem wśród turystów i młodych malarzy. Pankiewiczowie chcieli pozostać z dala od zgiełku wakacyjnego kurortu, dlatego też w 1923 przenieśli się do Sanary, portu położonego niedaleko Tuluzy. Spędzali tam letnie miesiące w latach 1923-26. Warto pamiętać, że w wrześniu 1924 artysta wyjechał do Paryża ze swoimi krakowskimi uczniami. Doznanie pejzażu południa stało się też wkrótce udziałem Kapistów pod wodzą Pankiewicza. Miejscowość od lat 20. XX zyskała swoją własną fortunę artystyczną. Marta Chrzanowska-Foltzer pisze:

„Miejscem chętnie odwiedzanym przez samego Pankiewicza i jego uczniów, lecz także przez reprezentantów innych kręgów artystycznych było Sanary. Zygmunt Menkes (1896 – 1986), pochodzący z lwowskiego środowiska artystycznego, tworzył w Sanary, używając silnie brzmiących środków wyrazu, pejzaże emanujące energią, o wielkiej ekspresji, której wyrazem stawał się kolor, a zwłaszcza płomienne czerwienie. Jego 'miejskie idylle' rozgrywane artystycznie przy użyciu nowoczesnych środków malarskich zaludniały się delikatnymi, giętkimi postaciami, przywodzącymi na myśl sylwetki z obrazów Raoula Dufy (1877 – 1953)“.

– MARTA CHRZANOWSKA-FOLTZER, „ROZMOWY PROWANSALSKIE” – POLSCY MALARZE NA POŁUDNIU FRANCJI DO 1909 DO DZIŚ, „ARCHIWUM EMIGRACJI. STUDIA – SZKICE – DOKUMENTY” 2011, Z. 1-2

W latach 20. XX stulecia Pankiewicz zwrócił się w stronę malarstwa „dojrzałego” impresjonizmu spod znaku Pierre'a Auguste'a Renoira. Przejął jego „porcelanową” paletę barwną, sposób nakładania farby na płótno, spokojną ekspresję i idylliczny charakter obrazów. Coraz częściej studiował malarzy realistów, m.in. Gustave'a Courbeta czy Jean-Baptiste Camille'a Corota. Pankiewicz upraszczał kompozycję, ogniskował się na delikatnej grze barwnej płaszczyzny malarskiej, dbał o harmonijny wyraz całości dzieła. Wrosły na gruncie postimpresjonistycznego koloryzmu, Pankiewicz zmierzał ku stworzeniu nowoczesnego, postawangardowego klasycyzmu. „Pejzaż z Sanary” powstał latem 1926 i należy do większej serii obrazów olejnych, które wyszły wówczas spod ręki mistrza. Artysta przedstawił sielankowi widok drogi biegnącej w dół zbocza, którą otacza śródziemnomorska makia i drzewa oliwne. Wzrok widza, podążając w głąb kompozycji, spotka się ze srebrzysto-zielonymi i niebieskimi górami, nad którymi majaczą biało-różowe obłoki. Charakterystyczny krajobraz, powtarzany w wielu jego pejzażach z lat 20., pozwalał eksperymentować Pankiewiczowi z kolorem i światłem, poszukując nieklasycznych rozwiązań przestrzennych i kompozycyjnych.

Prezentowany „Pejzaż z Sanary” Józefa Pankiewicza jest bez wątpienia obrazem z fotografii zachowanej w Archiwum Pankiewicza w Muzeum Narodowym w Warszawie i reproduktowanej w katalogu wystawy monograficznej Pankiewicza z 2006 roku. Dzieło jednak, być może w wyniku częściowego uszkodzenia, zostało w niewiadomym okresie zdjęte z oryginalnego krosna malarskiego i przycięte. Dzisiejszy format pracy jest kadrem z centralnej części obrazu. Obecnie na krajkach płótna znajduje się oryginalna warstwa malarska. Sygnatura jest powtórzeniem pierwotnego podpisu znajdującego się w prawym dolnym rogu, na usuniętej części podobrazia. Po przycięciu kompozycji obraz został prawdopodobnie naciągnięty na nowe, mniejsze krosno, na którym znajdowała się nalepka własnościowa opisana nazwiskiem marszanda Leopolda Zborowskiego.



nalepka

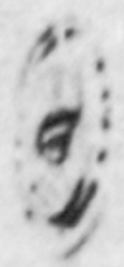
Na blejtrame „Pejzażu z Sanary” Józefa Pankiewicza znajduje się prostokątna nalepka, na której zrazu niewyraźny napis układa się w upragnione dla każdego znawcy i miłośnika sztuki słowa: „L. Zborowski | Joseph Barra Paris”. Leopold Zborowski był wybitnym polskim marszandem („handlarzem-entuzjastą” wg słów Zbigniewa Herberta), który działał w Paryżu przez 20 lat od 1913 roku do śmierci w 1932. Mieszkał wraz z żoną Anną przy ulicy Joseph Bara (pisane również: „Barra”), w kamienicy pod numerem 3. Trudno odgadnąć czy nalepka była związana z obrazem czy z blejtrame, do którego jest przyklejona. Ta niepewność wynika z faktu, że obraz Pankiewicza był pierwotnie większy i został naciągnięty na mniejszy blejtram. Nie wiadomo czy nalepka odnosiła się do obrazu naciągniętego pierwotnie na ten blejtram czy do obrazu Pankiewicza. Zborowski znał Pankiewicza i roztaczał opiekę nad członkami tzw. Komitetu Paryskiego, którego członkowie pojawili się nad Sekwaną w 1926 roku. Wiemy też, że w jego galerii przy rue du Seine 26 w roku 1927 odbyła się wystawa Eugeniusza Eibischa i właśnie Józefa Pankiewicza. Być może więc nalepka na „Pejzaż z Sanary” określa właściciela, wskazując zarazem miejsce zamieszkania.

Leopold Zborowski to ważna postać dla historii sztuki XX wieku. Marszandzi czy handlarze (nawet jeśli byli entuzjastami) nie zasługiwali dotąd na osobne opracowania. Jeśli ktoś zwracał na nich uwagę to ze względu na malarzy, obrazy których sprzedawali. To zrozumiałe aczkolwiek pewna część tych „handlarzy” to ludzie wybitni. Zbigniew Herbert, świadom wyjątkowości Zborowskiego zastanawiał się w „Węzle gordyjskim” nad tym czy ktoś w Polsce zainteresuje się wreszcie jego historią. Szczęśliwie znalazła się taka osoba i w 2014 roku ukazała się książka Lili Dmochowskiej, Leopold Zborowski, Główny bohater historii o Modiglianiam i paryskiej cyganerii. Badaczka z benedyktyńską cierpliwością (sądząc po wynikach jej pracy) przeszperała liczne archiwa i odkryła nowe dokumenty. Dzięki niej światło dzienne po wielu dekadach ujrzał wiersz napisany przez Zborowskiego o tym jak poznał Amedeo Modiglianiego. Paradoks tej badawczej działalności zreferowany jest niejako w tytule. Żeby zaciekawić publiczność trzeba wspomnieć o Amedeo Modiglianiam. Sam Zborowski nie wystarczy.

Amedeo Modigliani to jeden z najślawniejszych i najdroższych artystów XX wieku. Jego legenda, wiele zawdzięcza nieuporządkowanemu życiu, pełnemu awantur i wstrząsów. Alkoholik i narkoman, a zarazem wybitny artysta i ujmujący człowiek, na którego za życia ledwie kto zwrócił uwagę. Dopiero przedwczesna śmierć (gruźlica), a potem samobójcza śmierć jego brzemiennej żony dały tej karierze impuls. Trzeba było tragedii i opisanie całej historii w prasie bulwarowej, żeby szersza publiczność zauważyła twórczość Włocha. Była jednak osoba, która zwróciła uwagę wcześniej i był nią właśnie Zborowski. Poznali się w 1916 roku i spędzili razem cztery lata aż do śmierci artysty. Współpraca marszanda z Modiglianiam wyznacza nowy kierunek w historii rynku sztuki. Zawarli umowę, na mocy której Zborowski zobowiązywał się tworzyć artystyce warunki do pracy w zamian za prawo pierwokupu jego prac. Modigliani pił wino kupowane przez marszanda i malował modelki, które ten sprowadzał. Podobny sposób pracy (umowa dotycząca możliwości pierwokupu) zawierali kolejni marszandzi – między innymi Daniel Henri Kahnweiler z Picassem i Grisem. Warto zaznaczyć, że Zborowski przyjaźnił się z Modiglianiam. Ich współpraca była to raczej przyjaźń, która miała aspekt handlowy niż zwykła umowa. Innym ważnym odkryciem polskiego marszanda było malarstwo Chaïma Soutine. On również został później jednym z bohaterów sztuki współczesnej i o nim również można powiedzieć jako o odkryciu Zborowskiego.

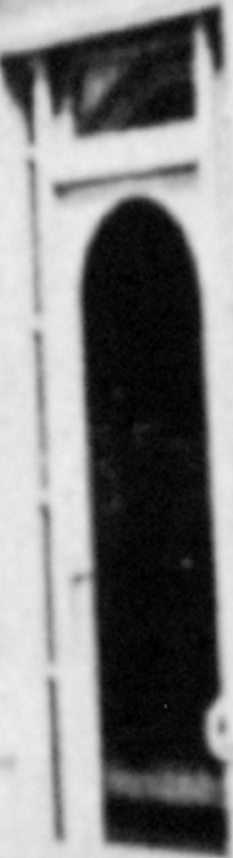
Genialna intuicja, umiejętność zawierania przyjaźni, ale też skłonność do zabawy i hojności. Te cechy charakteryzowały Leopolda Zborowskiego – jednego z najważniejszych marszandów XX wieku.

ST. VINCENT



26

BOROWSKI



ZB

26

AC

TAR

24

WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI

(1873 - 1951)

Rzeka Dordogne w La Roque-Gageac, 1920 r.

olej/plótno, 54 x 65 cm

sygnowany i datowany p.d.: '1920 | W. Terlikowski'

opisany na odwrociu: 'Roque | (Dordogne)' oraz

opisany na krośnie malarskim: 'W. de Terlikowski | Dordogne a la

Roque Gageac', opisany na krańce płótna: 'TERLIKOWSKI' oraz

nalepka Galerie du Rhone

estymacja: 26 000 - 32 000 PLN †

6 100 - 7 500 EUR

POCHODZENIE:

- Galerie du Rhône, Sion, Szwajcaria, grudzień 2006

- kolekcja prywatna, Warszawa

„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 POLONAIIS MODERNE, PARIS 1929, s. 16



25

WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI

(1873 - 1951)

Pejzaż z zakolem rzeki, 1923 r.

olej/plótno, 54 x 65 cm
sygnowany i datowany p.d.: '1923 | Terlikowski'
opisany na odwrociu ramy: 'VILLENEUVE'

estymacja: 26 000 - 32 000 PLN †
6 100 - 7 500 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

Od 1911 roku, czyli od osiedlenia się we Francji na stałe, Włodzimierz Terlikowski eksperymentował z użyciem szpachli. Przyprawiało to o niemały kłopot krytyków. Z jednej strony próbowano bowiem widzieć w Terlikowskim następcę impresjonistów (wielokrotnie w prasie francuskiej można znaleźć anegdotę o spotkaniu młodego Polaka ze starzejącym się Renoirem), czy kolorystę, albo „wrażeniowca”. Podkreślano jednak, że obrazy Terlikowskiego nie są szkicami i nie mamy w nich do czynienia z malowaniem światła – artysta kształtuje za to materię malarską tak, jakby rzeźbił w woskowej masie. „Rzeźbiarski” efekt jest szczególnie widoczny w partii sygnatury. Ma ona charakter sgrafitta, została wydrapaną (końcówką pędzla?) w niezastygłej jeszcze masie farby, dowodząc, że cała struktura obrazu została położona „za jednym zamachem”. Chociaż więc Francuzi podkreślali, że Terlikowski „porzuca pędzel dla szpachli, ponieważ chce pracować szybciej i kończyć swoje prace, stojąc przed przedmiotem” (Guillaume Janneau), „maluje w sposób szybki i zdecydowany; tworzy z pasją” (Adolphe Tabarant)”, jest w pracy „porywczy” (Arsène Alexandre), bliższa prawdy wydaje się być polska krytyczka, Jadwiga Masselska, która pisała o kompozycjach Terlikowskiego jako o „poematach stworzonych na płótnie”, zwracając uwagę, że są one raczej kształtowane, niż malowane. Tę poetykę, doprowadzoną przez artystę do mistrzostwa w trakcie jego plenerowych wyjazdów do Wenecji, Maroko, Hiszpanii, ale przede wszystkim na południe Francji.



26

MELA MUTER

(1876 - 1967)

Macierzyństwo, około 1909 r.

olej/tektura, 110 x 90 cm
sygnowany l.g.: 'Muter'
na odwrociu papierowe nalepki aukcyjne

estymacja: 450 000 - 600 000 PLN †
104 200 - 138 900 EUR

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Artcurial, Paryż, październik 2012
- kolekcja prywatna, Poznań

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

- MIECZYŚLAW STERLING, Z PARYSKICH PRACOWNI.
AUGUST ZAMOYSKI - MELA MUTER, „GŁOS PRAWDY” 1929, NR 6, s. 3





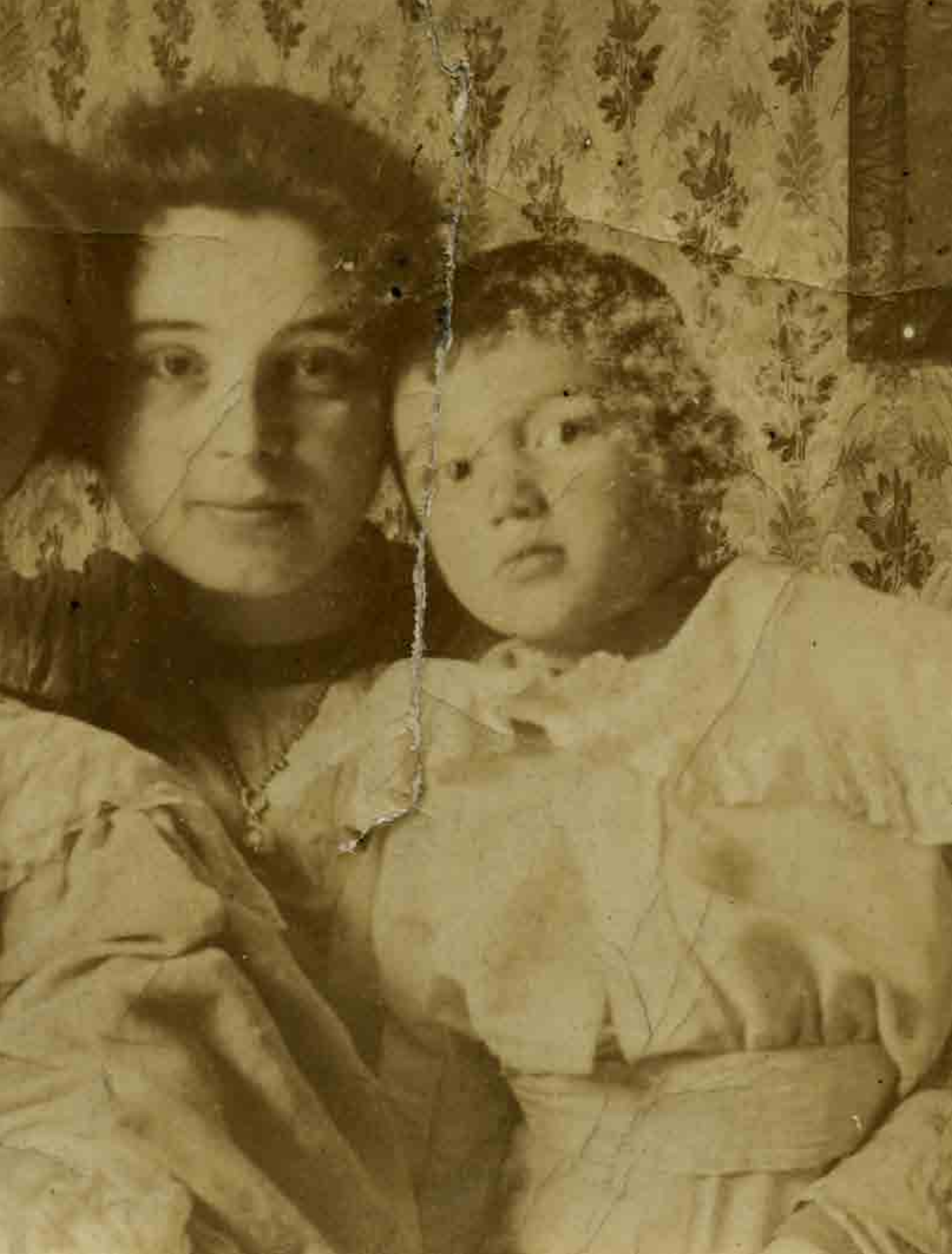
Macierzyństwo, 1909, źródło: Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

„Macierzyństwo” to portret matki z dzieckiem podniesiony do rangi personifikacji. Nie jest to jednak, co autorom europejskim stosującym personifikację zdarzało się dość często – postać „gładka” i bezcielesna, a konkretny, posiadający ciało człowiek.

Wygląd kobiety mógłby wskazywać, że jest nie matką lecz babcią dziecka. Można to jednak kłaść na karb ciężkiego, wymagającego życia, które ją postarzyło. Jak na kilku innych obrazach, malarka przedstawia rozpiętą bluzkę i wysuniętą pierś, sugerując, że dziecko było albo będzie karmione. Jeśliby chciała złapać wzrok kobiety, odnosi się wrażenie, że raczej błądzi nim przed sobą niż kontempluje widok swojego nakarmionego dziecka.

Meli Muter jako wybitna portrecistka potrafiła wyrazić bardzo dużo za pomocą dłoni. Gesty sugestywnie przekazują emocje. Matka na obrazie trzyma jedną ręką dziecko. Szczególnie interesująca i wyeksponowana jest druga, lewa ręka. Ambivalentny gest może wskazywać, że kobieta prosi czy żebra. Albo że wysuwa dłoń, żeby coś przyjąć, choć jako matka przede wszystkim daje. Ta wyciągnięta dłoń wzmacnia werystyczną intensywność portretu.

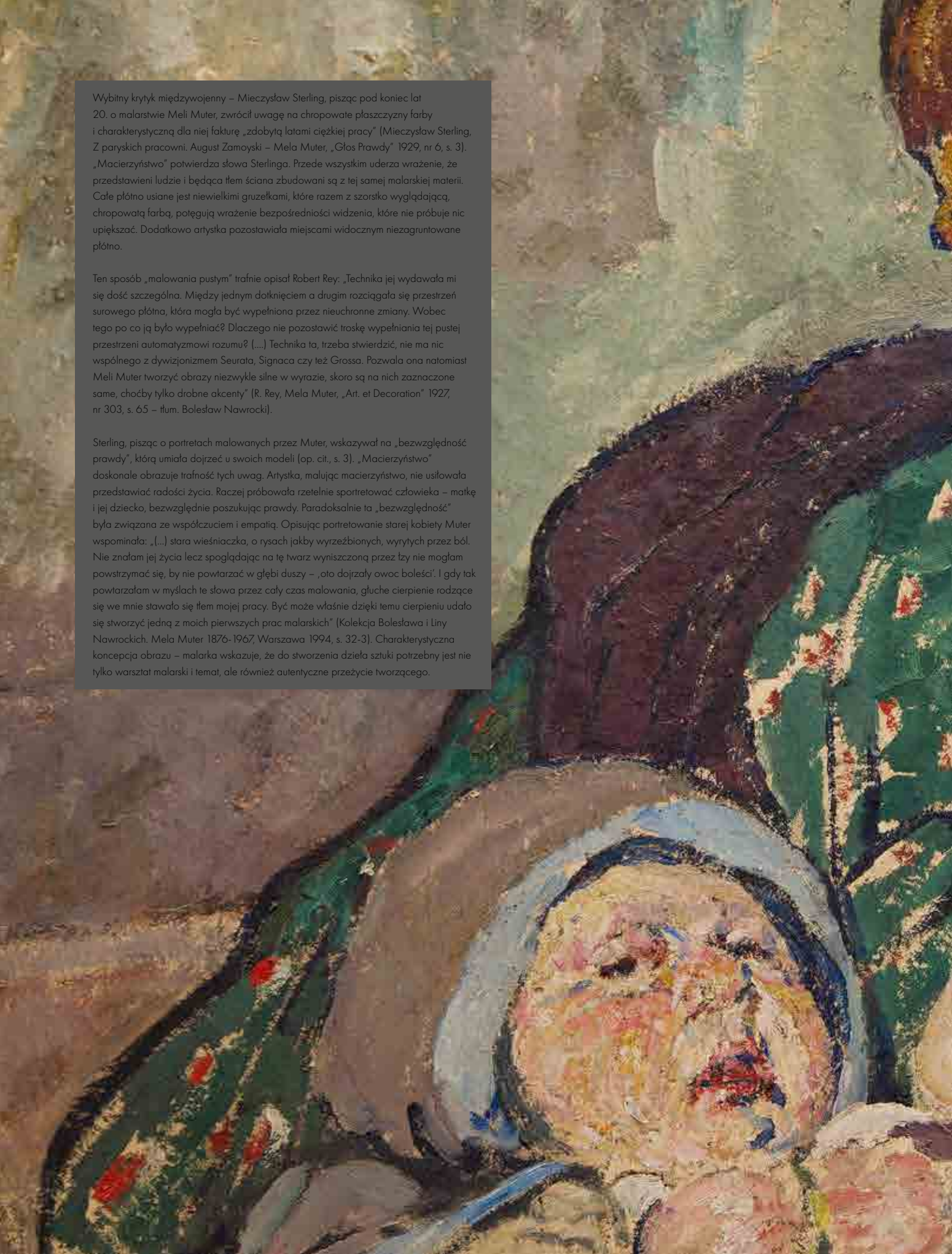
„Macierzyństwo” (110 x 90 cm) jest bardzo podobne w kompozycji, charakterze i wymiarach do „Macierzyństwa” z kolekcji Bolesława i Liny Nawrockich (100 x 80 cm). Wymieniona kompozycja również pochodzi z 1909 roku – można więc założyć, że powstały w krótkim odstępie czasu. Użycie czarnego konturu, przypisywane wpływowi malarstwa Władysława Ślewińskiego, przemawia za takim datowaniem. Obraz z kolekcji Nawrockich został zapewne przycięty – zdaje się, że kobieta wykonywała dłonią identyczny gest. Jeśli uważać ubranko dziecka za rozstrzygające – można z dużą dozą prawdopodobieństwa stwierdzić, że jest to bretonka z dzieckiem. W identyczne beciki ubrane są na obrazach Muter bretońskie dzieci. Malarka trafiła w tamte strony, zafascynowana ludźmi i pejzażem, w 1901 roku. Wielokrotnie powracała tam, szczególnie latem, by malować i chłonąć atmosferę, która wcześniej zafascynowała starszych o pokolenie francuskich malarzy jak Paul Gauguin czy Vincent van Gogh.



Wybitny krytyk międzywojenny – Mieczysław Sterling, pisząc pod koniec lat 20. o malarstwie Meli Muter, zwrócił uwagę na chropowate płaszczyzny farby i charakterystyczną dla niej fakturę „zdobytą latami ciężkiej pracy” (Mieczysław Sterling, Z paryskich pracowni. August Zamojski – Mela Muter, „Głos Prawdy” 1929, nr 6, s. 3). „Macierzyństwo” potwierdza słowa Sterlinga. Przede wszystkim uderza wrażenie, że przedstawieni ludzie i będąca tłem ściana zbudowani są z tej samej malarskiej materii. Całe płótno usiane jest niewielkimi gruzkami, które razem z szorstko wyglądającą, chropowatą farbą, potęgują wrażenie bezpośredniości widzenia, które nie próbuje nic upiększać. Dodatkowo artystka pozostawiała miejscami widocznym niezagruntowane płótno.

Ten sposób „malowania pustym” trafnie opisał Robert Rey: „Technika jej wydawała mi się dość szczególna. Między jednym dotknięciem a drugim rozciągała się przestrzeń surowego płótna, która mogła być wypełniona przez nieuchronne zmiany. Wobec tego po co ją było wypełniać? Dlaczego nie pozostawić troskę wypełniania tej pustej przestrzeni automatyzmowi rozumu? (...) Technika ta, trzeba stwierdzić, nie ma nic wspólnego z dywizjonizmem Seurata, Signaca czy też Grossa. Pozwala ona natomiast Meli Muter tworzyć obrazy niezwykle silne w wyrazie, skoro są na nich zaznaczone same, choćby tylko drobne akcenty” (R. Rey, Mela Muter, „Art. et Decoration” 1927, nr 303, s. 65 – tłum. Bolesław Nawrocki).

Sterling, pisząc o portretach malowanych przez Muter, wskazywał na „bezwzględność prawdy”, którą umiała dojrzeć u swoich modeli (op. cit., s. 3). „Macierzyństwo” doskonale obrazuje trafność tych uwag. Artystka, malując macierzyństwo, nie usiłowała przedstawiać radości życia. Raczej próbowała rzetelnie sportretować człowieka – matkę i jej dziecko, bezwzględnie poszukując prawdy. Paradoksalnie ta „bezwzględność” była związana ze współczuciem i empatią. Opisując portretowanie starej kobiety Muter wspominała: „(...) stara wieśniaczka, o rysach jakby wyrzeźbionych, wrytych przez ból. Nie znam jej życia lecz spoglądając na tę twarz wyniszczoną przez lzy nie mogłam powstrzymać się, by nie powtarzać w głębi duszy – „oto dojrzały owoc boleści”. I gdy tak powtarzałam w myślach te słowa przez cały czas malowania, głuche cierpienie rodzące się we mnie stawało się tłem mojej pracy. Być może właśnie dzięki temu cierpieniu udało się stworzyć jedną z moich pierwszych prac malarskich” (Kolekcja Bolesława i Liny Nawrockich. Mela Muter 1876-1967, Warszawa 1994, s. 32-3). Charakterystyczna koncepcja obrazu – malarka wskazuje, że do stworzenia dzieła sztuki potrzebny jest nie tylko warsztat malarski i temat, ale również autentyczne przeżycie tworzącego.





27

MELA MUTER

(1876 - 1967)

"Świt w Marsylii" ("L'aube à Marseille"), 1932 r.

olej/plótno, 65 x 80 cm

sygnowany l.d.: 'Muter'

na krośnię malarskim papierowa nalepka aukcyjna oraz paryska nalepka przewozowa

estymacja: 200 000 - 300 000 PLN †

46 300 - 69 500 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja König, Kolonia
- dom aukcyjny Griesbach, Berlin, listopad 2009
- dom aukcyjny Polswiss Art, czerwiec 2013
- kolekcja prywatna, Polska

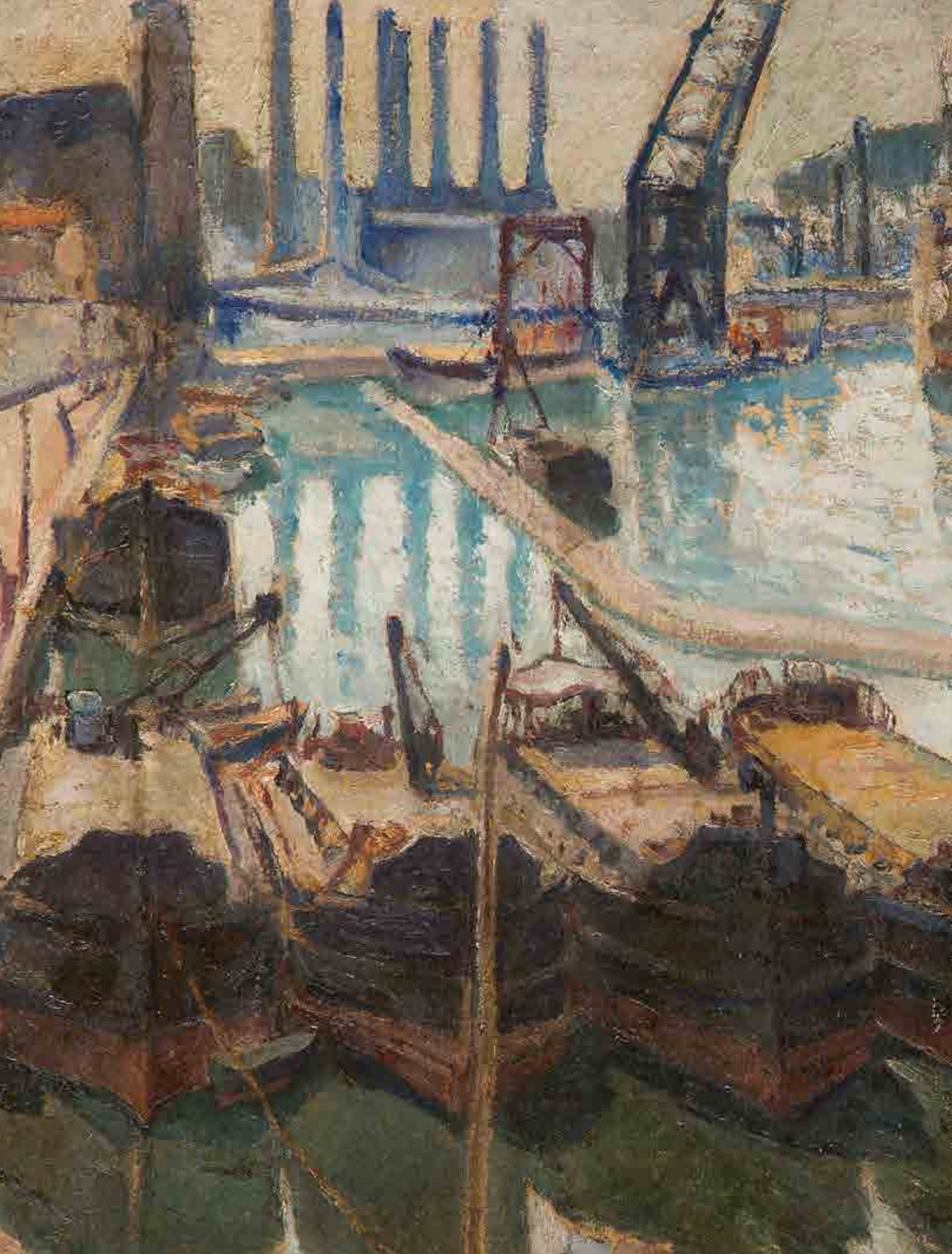
WYSTAWIANY:

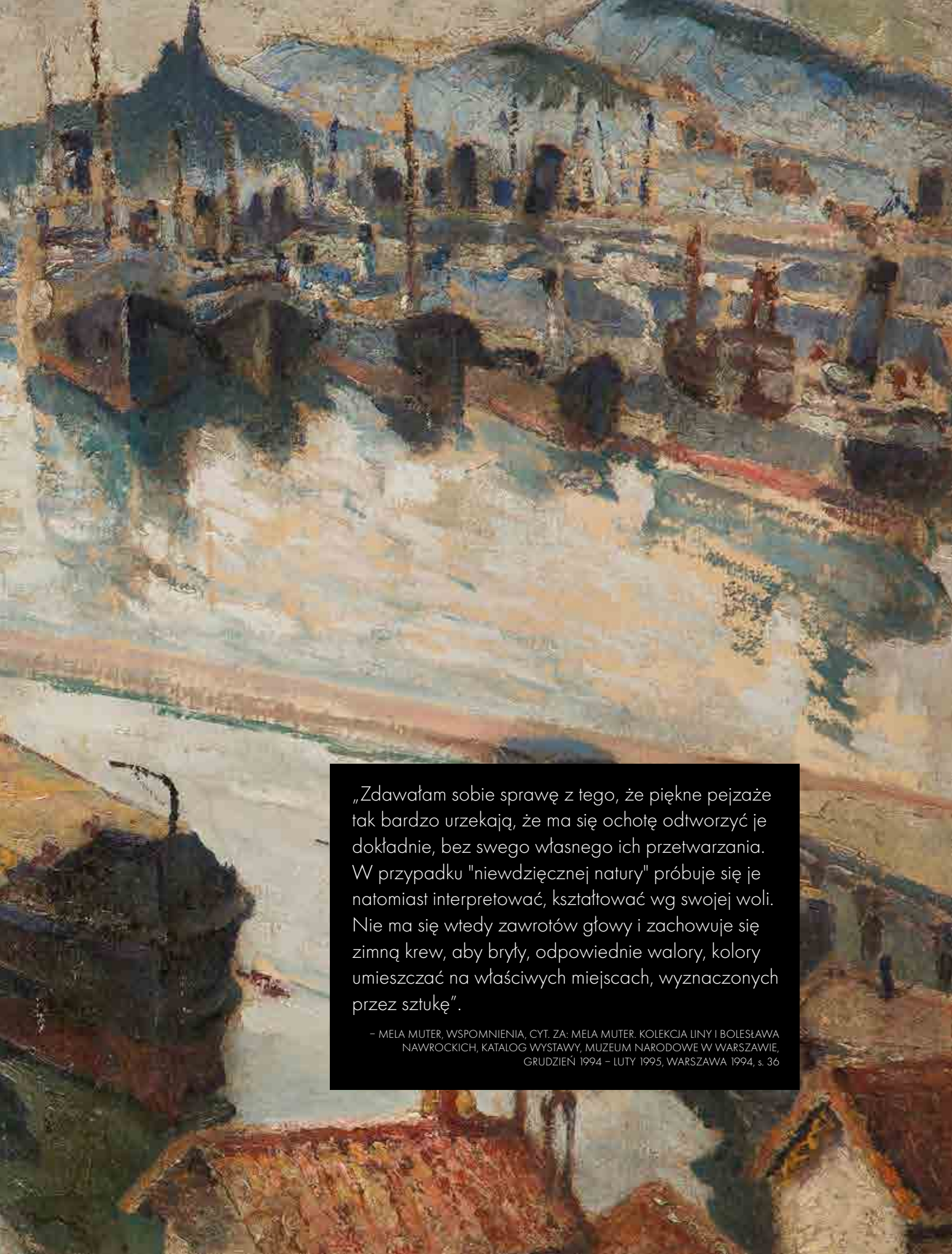
- Mela Muter 1876-1967, Galerie Gmurzynska, Kolonia, 21 października – 1 grudnia 1967

LITERATURA:

- Mela Muter, katalog wystawy retrospektywnej, Galerie Gmurzynska, Kolonia 1967, poz. 11







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

– MELA MUTER, WSPOMNIENIA, CYT. ZA: MELA MUTER. KOLEKCJA LINY I BOLESŁAWA NAWROCKICH, KATALOG WYSTAWY, MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE, GRUDZIEŃ 1994 – LUTY 1995, WARSZAWA 1994, s. 36

MELA MUTER

(1876 - 1967)

Portret mężczyzny z fajkąolej/plótno, 65 x 54 cm
sygnowany l.g.: 'Muter'**estymacja: 140 000 - 180 000 PLN †**

32 500 - 41 700 EUR

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Millon & Associates, marzec 2015
- kolekcja prywatna, Poznań

Portret mężczyzny z fajką imponuje malarską brawurą i uchwyceniem charakteru przedstawionego mężczyzny. Unoszenie fajki, będące wprowadzeniem do kompozycji ruchu i ożywieniem, należy do stosunkowo rzadkich zabiegów, używanych przez Muter w portretach. W zasadzie większość głosów krytyki, odnoszących się do twórczości artystki, dotyczyła właśnie malarstwa portretowego. Muter, od początków XX wieku obracająca się w kręgach paryskiej elity intelektualnej, nie była zwyczajną portrecistką. Nie przyjmowała wszystkich zamówień. Choć pozowało jej wiele sław, nie każdą z nich chciała namalować. Powiodło się na przykład wybitnemu kompozytorowi Albertowi Rousselowi. Jego przyjaciele zamówili z okazji jego 60. urodzin (1929) portret u Muter. Opis, jaki artystka pozostawiła z ich pierwszego spotkania, wyjaśnia, jaką rolę odgrywało psychiczne zaangażowanie w pracę, którą miała wykonać. Spotkali się w jego mieszkaniu, by Muter mogła zobaczyć go w naturalnym otoczeniu. Spotkawszy kompozytora, artystka odczuła niepokój o losy powierzzonego zadania: „Nie odnajdowałam w tej postaci wizerunku uwielbianego przeze mnie twórcy; obawiałam się, że nie będę w stanie namalować czegoś dobrego” (Kolekcja Bolesława i Liny Nawrockich. Mela Muter 1876-1967, katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie, Warszawa 1994, s. 34). Zdezorientowana tą sytuacją Muter nalega, by Roussel pokazał jej miejsce, w którym komponuje. W końcu, pokonując pewien opór z jego strony, wchodzi do pokoiów, gdzie poza nim nikt nie miał wstępu. Dopiero możliwość zajrzenia w intymny świat modela spowodowała, że jest gotowa do namalowania jego podobizny. „Jak tylko weszłam do tego zacisznego pomieszczenia, ujrzałam od razu w mojej wyobraźni przyszły portret całkowicie już wykończony. (...) Nie pozostawało nic innego, jak wziąć się do pracy, mając przed sobą czyste płótno. Wizja określała wszystkie moje dotknięcia pędzlem, kolory. Musiałam już tylko posłuszenie i możliwie najwierniej poddawać się tym imperatywom” (op. cit., s. 34).

Na portrety malowane przez Melę Muter wpływ wywarło malarstwo francuskie – Gauguin, Vuillard i w końcu van Gogh. W portrecie malarskim od czasów wynalezienia fotografii, artyści mogli skupić się na formie tak, jak nie robili tego wcześniej. Van Gogh pisał, że dla niego przedstawienie człowieka jest okazją nie tyle do ścisłego oddania wyglądu, ile do przekazania za pomocą środków malarskich (faktura i kolor) swoich emocji i swojego stosunku do portretowanej osoby. W Portrecie mężczyzny z fajką z twórczością van Gogha kojarzyć się może choćby tło, nasuwające powinowactwo z używaną przez malarza zielenią Veronesego.



29

ALICJA HALICKA

(1894 - 1975)

Para na plaży, lata 30. XX w.

olej/ płótno, 38 x 46 cm
sygnowany p.g.: 'Halicka'

estymacja: 30 000 - 45 000 PLN †
7 000 - 10 500 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

- Alicja Halicka. Mistrzowie École de Paris, tekst Krzysztof Zagrodzki, katalog wystawy, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2011, s. 75 (il.)

WYSTAWIANY:

- Alicja Halicka. Mistrzowie École de Paris, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 2011

„Para na plaży” pochodzi z lat 30. XX wieku. Artystka jest już po okresie kiedy mierzyła się z zagadnieniami ważnymi dla kubistów. Jej wszechstronny talent używa teraz rysunku jako głównego twórczego narzędzia. Kolor, żywy, ale też delikatny rozlewa się w obrazie, nie pokrywając płaszczyzn w całości. W ten sposób Halicka tworzy swój wyjątkowy, łatwo rozpoznawalny – dzięki sile artystycznej wizji – malarski świat.

Alicja Halicka to jedna z najciekawszych polskich artystek XX wieku. Wychowała się w zamożnej, zasymilowanej żydowskiej rodzinie w Krakowie. Studiowała przez kilka miesięcy w Monachium w pracowni Simona Hollósy'ego. Tam nie tylko pierwszy raz mogła pomyśleć o sobie jako o malarce, ale też zetknęła się z malarstwem niemieckim przełomu wieków (Lovis Corinth, Hans Thoma, Franz von Lenbach) oraz z malarstwem dawnych epok. Jeszcze w tym samym roku Halicka osiadła w Paryżu, by spędzić tu

resztę swojego długiego życia. Przyjaźni się z przebywającymi nad Sekwaną polskimi artystami i staje się częścią międzynarodowego, artystycznego życia. Razem z nowo poślubionym malarzem, Żydem polskiego pochodzenia – Ludwikiem Markusem (dla Francuzów: Louis Marcoussis) zamieszkali na Montmartrze. Wpływ Markusa na życie malarki można nazwać przemożnym. Z jednej strony niewątpliwie dużo czerpała dzięki przyjaźni z nim, z drugiej strony Markus, uważający na przykład, że „jeden kubista w domu wystarczy” działał na pewno jako ograniczenie dla jej artystycznych zamierzeń. Być może z tego powodu, a może w wyniku specyficznej dyspozycji malarka pisała: „(...) moje malarstwo nie należy do żadnej szkoły. Nie jestem ani kubistką, ani naturalistką, ani impresjonistką, ani surrealistką. Po prostu pragnę wyrazić poetyckość (...)” (Stefania Ciesielska-Borkowska, W Paryżu – u Halickiej, „Dziennik Polski” nr 309, 31 grudnia 1957).



30

EUGENIUSZ ZAK

(1884 - 1926)

Kobieta z jabłkiem, około 1924-25

olej/ płótno naklejone na tekturę, 49 x 24 cm
sygnowany p.d.: 'Eug. Zak'

estymacja: 250 000 - 350 000 PLN

57 900 - 81 100 EUR

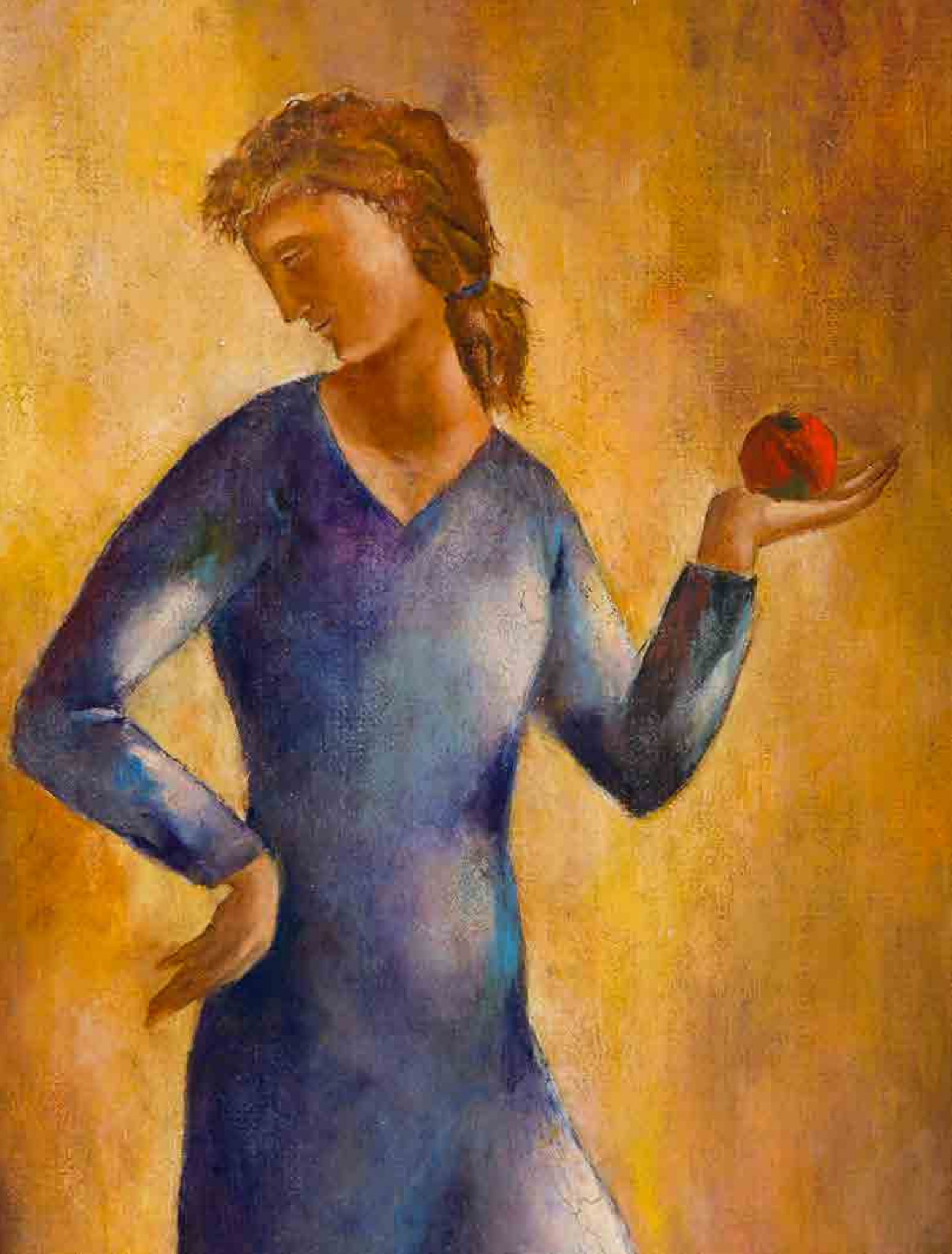
POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

„(Malarstwo Zaka) ma w sobie coś z kojącej nauki.
Goryczom istnienia rzeczywistego przeciwstawia
ono istnienie przetworzone siłą wyobraźni, którego czar
napętnia dusze ufnością, a serca – dobrocią”.

- MAXIMILIEN GAUTHIER





TAJEMNICZA DZIEWCZYNA I SMUTNY MALARZ

„KOBIETA Z JABŁKIEM” EUGENIUSZA ZAKA

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

„Nie należy mieć pretensji do obalania czegoś czy budowania. W sztuce nie ma wynalazków. Sztuka nie jest ani z wczoraj, ani z dzisiaj, ani z jutra – jest ze wszystkich czasów... Jedynymi artystami godnymi przetrwania są ci, którzy ponad bezwzględność klasyfikacji, ponad dziecinnie-namiętne dyskusje-programy, ponad formuły a tour ferie, nawiązują bezpośrednio do wielkich tradycji ludzkości. Dziełem idealnym jest takie dzieło, które jednocześnie jest spontaniczne i przemyślane i które powstaje z nieodłącznej współpracy serca i mózgu”.

– EUGENIUSZ ZAK

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

W innym miejscu Zahorska pisała o biograficznym kontekście twórczości artysty: „A Zak, jako człowiek? Jest w nim jako w człowieku, czynnik jeden, który bez wątpienia zaważyć musiał na jego psychice, jego życiu, a więc w ten czy w ów sposób i na jego twórczości. Czynnikiem tym jest choroba. Był zawsze wątły, drobny i cierpiący. Zdawałoby się, że wrodzić się w nim musi w tych warunkach coś w rodzaju zgorzknienia, chorobliwego przewrażliwienia psychicznego, ukrytego antagonizmu w stosunku do ludzi. Faktem jednak jest, że w stosunkach towarzyskich zdobywał sobie wszystkich swą nieskomplikowaną dobroduszością i stale dobrym humorem. Jego postawa psychiczna była taka, że zdawała się ludzi zapewniać o nieszkodliwości i niebezpieczności jego osoby i dlatego nie prowokowała nastawień obronnych lub napastliwych. Robił wrażenie człowieka, będącego w dobrych stosunkach ze swym życiem, u którego między chceniem a możliwością urzeczywistnienia nie ma groźnych napięć, ale jest harmonia i równowaga; który potrafi wycisnąć z życia to, co w danych warunkach ma ono najlepszego, posiada sporą dozę zmysłu rzeczywistości i potrafi na danym odcinku swych możliwości zagospodarować się na wewnątrz i na zewnątrz praktycznie, możliwie najlepiej i najweselsiej” (s. 20-21).



EUGENIUSZ ZAK

I ÉCOLE DE PARIS

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

Leopold Zborowski zorganizował w 1919 roku w londyńskiej Gallery Hill pokaz kilkudziesięciu artystów: obok dzieł Alicji Halickiej, Mojżesza Kislinga czy Jana Zawadowskiego pokazywano obrazy Pabla Picassa, Henriego Matisse'a oraz Fernanda Légera. Wielokrotnie, w latach 20. XX wieku, pod nazwą École de Paris marszandzi prezentowali prace znanych artystów francuskich, choćby André Deraina i Georges Braque'a, czy tych o ugruntowanej sławie, jak Picasso, z dziełami twórców obcych, którzy dzięki temu obrastali legendą: Amedeo Modiglianiego, Marca Chagalla czy Chaima Soutine'a. W krytyce artystycznej dokonywano jednak coraz częściej rozróżnienia i pod pojęciem Szkoły Paryskiej rozumiano krąg artystów przybyszów osiedlających się i tworzących w obrębie 14. dzielnicy Paryża, na Montparnasse. Środowisko to tworzyli w dużej mierze emigranci z Europy Środkowo-Wschodniej: terenów Rosji, Ukrainy, Białorusi, Polski, Czech, Słowacji, Bułgarii, Rumunii czy Węgier, ale też Skandynawii, Niemiec oraz Hiszpanii. Przybysze do Paryża, na początku XX wieku poddani cesarzom, potem obywatele nowych państw Europy, wielokrotnie byli z pochodzenia Żydami. Artyści ci reprezentowali postawę wielokulturowości, mierzyli się z problemami niejednokrotnie płynnej narodowości, koniecznym wyborem była dla nich wielo-



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

języczność. Wielu z nich, przyjeżdżając do Paryża, uprzednio wspólnie uczyli się czy wystawiali prace w Warszawie, Krakowie, Moskwie czy Odessie. Krąg École de Paris budowały relacje towarzyskie, sieć marszandów, galerii i krytyków lewobrzeżnej części Paryża. Owe powiązania tworzyły międzynarodową bohemę artystyczną – rodzaj kolonii artystycznej istniejącej początkowo na wzgórzach Montmartre'u, a potem Montparnasse'u. Paryż – miasto mityczne – zarówno dla wykształconych i dobrze sytuowanych przybyszów z dużych miast, jak i biednych mieszkańców prowincji – niósł obietnicę sławy i kariery. Artyści żydowscy, często w swoich krajach wykluczeni z powodu pochodzenia i wyznania, nad Sekwaną mogli się cieszyć swobodą edukacji i niezależnością w wyborze ścieżki artystycznej. Paryż przynosił im poczucie wolności. Eugeniusz Zak zamieszkał w Paryżu wcześniej, bo już w 1901 roku. W tym samym czasie przyjechała do Francji Mela Muter. Obydwoje w kolejnych latach byli wiodącymi postaciami w międzynarodowym kręgu Szkoły Paryskiej. Malarz wkrótce zaczął wystawiać na paryskich Salonach, a jeszcze przed wybuchem Wielkiej wojny jego twórczość zyskała promotorów w postaci wybitnych krytyków Adolfa Baslera i André Salmona. Jeszcze w 1911 roku Zak miał pierwszą indywidualną ekspozycję w prestiżowej

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

31

EUGENIUSZ ZAK

(1884 - 1926)

Idylla rybacka - Zaproszenie do łodzi, 1914 r.

olej/ płótno, 38 x 46 cm
sygnowany p.d.: 'Eug. Zak'
na odwrociu papierowa nalepka inwentarzowa z Muzeum
Narodowego w Warszawie

estymacja: 300 000 - 400 000 PLN

69 500 - 92 600 EUR

POCHODZENIE:

- Galeria Marek, Paryż
- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

- Mistrzowie École de Paris, tekst Artur Winiarski, Warszawa 2016, s. 50 (il.)
- Barbara Brus-Malinowska, Eugeniusz Zak 1884-1926, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2004, s. 102 (il.)
- Artur Tanikowski, Eugeniusz Zak, Sejny 2003, s. 11 (il.)
- École de Paris, katalog wystawy, Galerie Marek, Paryż, 1990, poz. 16 (il.)

WYSTAWIANY:

- Eugeniusz Zak, wystawa monograficzna, Muzeum Narodowe w Warszawie, 2003
- Galeria Marek, Paryż, 22 marca - 30 czerwca 1990





REKONSTRUKCJE ŚWIATA

IDYLLE EUGENIUSZA ZAKA

Zainteresowanie sztuką renesansu oraz współczesnych mistrzów nowego klasycyzmu w twórczości Eugeniusza Zaka doszło do pełni głosu na początku drugiej dekady XX stulecia. Artysta osiadł na stałe w Paryżu od dziesięciu lat rozpoczął serię obrazów arkadyjskich, którą kontynuował do końca kariery. Pierwsze sielanki Zaka sprzed Wielkiej Wojny, w tym prezentowana „Idylla rybacka – zaproszenie do łodzi” z 1914 roku, charakteryzuje kontrastowa kolorystyka, niekiedy dosadne ujęcie postaci, czasem chropawa faktura.

Tradycja sielanki – a więc utworu literackiego, który ślawi zalety wiejskiego życia, z dala od gwaru metropolii – sięga w kulturze europejskiej poezji greckiej i rzymskiej pierwszych wieków p.n.e. Inaczej nazywane idyllami albo bukolikami operowały obrazem błogiej egzystencji pasterzy, na łonie natury, w pełnej harmonii z przyrodą. Sielanki Teokryta, Owidiusz czy Wergiliusza odkryte w dobie renesansu stały się atrakcyjną propozycją kulturową dla ludzi rozwijających się

ośrodków miejskich. Zaspokajały tęsknotę za „pierwszą” naturą i „prymitywnym” życiem. W dojrzalym renesansie rozwinęła się kultura „villeggiatury” – wypoczynku za miastem, a idylliczne wizje szeroko wkraczały do literatury czy malarstwa.

Tradycja malarskich sielank opartych na motywie „et in Arcadia ego” (inspirowanym „Ekolgam” Wergiliusza) rozpoczyna się w XVII stuleciu wraz z obrazami Guercina i Nicolasa Poussina. Swoistym reinterpretacjom poddawana jest przez rokokowych malarzy *fêtes champêtres*, znajduje kontynuację wśród XIX-wiecznych akademików, ale wracają do niej też nowocześni: Pierre Puvis de Chavannes, Paul Cézanne w serii „Kąpiących się”, Henri Matisse w arcydziełach „Przepech, spokój, rozkosz” (1904, Musée d’Orsay, Paryż) i „Radość życia” (1905-06, The Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania, USA). Zainteresowanie modernistów początku XX wieku antykiem śródziemnomorskim było rodzajem



poszukiwania idealnej przestrzeni życia i tworzenia, stanowiącej remedium na problemy stęchniętej i przemysłowej rzeczywistości miasta. Malarska sielanka tamtych czasów pozwalała się przenieść w krainę poezji, uczucia, przyjemności i bliskości natury.

Zak tworząc pierwsze sielanki korzystał z doświadczeń sztuki de Chavannesy i Cézanne'a, ale też nabistów, Pierre'a Auguste'a Renoira czy Pabla Picassa z jego okresu różowego. Barbara Brus-Malinowska, monografistka malarza, wskazuje na analogie z pracami Francuza Émile'a Othona Friesza, Katalończyka Joaquima Sunyera i Polaka, przyjaciela Zaka Jerzego Merkla. Krytycy z epoki podkreślali walory konstrukcyjne dzieł Zaka, ich dekoracyjność i rytm. Niekiedy surowość jego kompozycji można powiązać z archaiczną sztuką Śródziemnomorza, którą młodzi adepci sztuki studiowali w Luwrze. W repertuarze rekwizytów pierwszych Zakowskich idylli stałym elementem jest ulokowany nad zatoką albo na wzgórzu zamek. Staje się miejscem romantycznym, tajemniczym i nieswojskim.

Tego rodzaju umieszczenie w pejzażu zagadkowej architektury rodzi skojarzenia z popularnymi na przełomie wieków dziełami Arnolda Böcklina („Wyspa umarłych” czy „Willa nad morzem”).

W „Idylli rybackiej – zaproszeniu do łodzi” Zak umieścił na pierwszym planie parę. Mężczyzna trzyma za rękę dziewczynę, która podąża za nim do wnętrza łodzi. Kobieta ogląda się, nieco przestraszona spoziera na złowrogi zamek lub oczekuje przybycia tego, kto zniszczy sielankę. Obydwoje uciekną łodzią, która zanieśie ich do szczęśliwszej krainy. Tego rodzaju sentymentalna interpretacja bazuje na odczytaniu sielanek Zaka jako wizji zawsze podszytych nutą niepokoju. Malarz przemyślnie buduje w nich psychiczne napięcie rekwizytem, barwą, światłem i linią. Scena zaproszenia do łodzi jest właściwie sceną wyruszenia w nieznaną, w pogoni za szczęściem. Zak być może odwołał się tutaj do kanonicznej pracy Jean'a Antoine'a Watteau „Odjazd na Cyterę” (1717, Luwr), która przedstawia wyprawę towarzystwa na mityczną grecką wyspę miłości Cyterę.

32

MOJŻESZ KISLING

(1891 - 1953)

"Trofeum łowieckie", 1928 r.

olej/ płótno, 46,5 x 55 cm

sygnowany p.d.: 'Kisling'

na krośnię malarskim papierowa nalepka z liczbą: '7213'

estymacja: 100 000 - 150 000 PLN †

23 200 - 34 800 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

- Joseph Kessel, Henri Troyat, Kisling 1891-1953, katalog raisonné, t. 2,
Torino 1982, s. 334, nr 17 (il.)



LEKCJA ROZPŁATANEGO WOŁU

Przyglądając się prezentowanej martwej naturze Mojżesza Kislinga, nie sposób nie odnieść jej do dzieł wielkich poprzedników artysty wywodzących się z terenu dawnej Flandrii i Holandii. Za najbardziej charakterystyczną dziedzinę malarstwa holenderskiego doby XVII wieku uznaje się do dziś martwą naturę. Willem Kalf i Peter Claesz tworzyli kunsztowne i ociekające przepychem obrazy, tworzące idealne zestawy przedmiotów: porcelany, srebrnych naczyń, wykwintnego szkła i z macicy perłowej, owoców i morskich skorupiaków. Ich martwe natury były prawdziwym malarskim popisem: oddanie różnorodności faktur przedmiotów było nie lada wyzwaniem. Najbardziej kunsztowne prace tego rodzaju trafiały do jadalń zamożnych holenderskich mieszczan.

Zgola inny zamysł towarzyszył Rembrandtowi podczas malowania obrazu zatytułowanego „Rozpłatany wół”. Rembrandt był rówieśnikiem Claesza i Kalfa, lecz jego malarstwu przyświecało naturalistyczne ukazanie prawdy, lecz nie jedynie wirtuozerki popis iluzjonizmu. „Rozpłatany wół” (1655, Luwr) jest pracą o dużym formacie, osią kompozycji jest zawieszona na belce tusz wołowa wylaniająca się z ciemnej przestrzeni rzeźni. Malowana jest dynamicznymi pociągnięciami pędzla, co sprawia, że silnie przemawiała do wrażliwości XIX- i XX-wiecznych malarzy awangardowych. Mojżesz Kisling odebrał staranne wykształcenie artystyczne i sam pogłębiał otrzymaną wiedzę w muzeach, w tym perle francuskich kolekcji, Luwrze, gdzie znajduje się obraz Rembrandta. Konfrontacja z niezwykłą pracą Holendra mogła go skłonić do namalowania prezentowanej martwej natury. Hipotezę tę umacnia również fakt, iż obrazem inspirował się bliski przyjaciel Kislinga, Chaim Soutine, kilkakrotnie malując tuszę wołu. Praca Kislinga jest dużo subtelniejszą realizacją motywu, choć niewątpliwie odważną ze względu na zestawienie dominujących czerwieni i czerni. Wrażenie delikatności potęguje ułożenie głowy sarny oraz przedstawienie wnętrza spoczywającego na szaro-rudawym futrze. Ów zabieg, lekko humorystyczny, osładza turpistyczny temat obrazu. Zwiercienie stanowi elegancki tytuł pracy: „Trofeum myśliwskie”.

Mojżesz Kisling na studia w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych poszedł raczej bez powołania. Do Paryża w 1910 roku też udał się „nieprogramowo” – doradzał mu to Józef Pankiewicz, lecz do miasta w tym czasie wybierał się zaprzyjaźniony z malarzem Szymon Mondzain. W swoich pierwszych latach we Francji miał – jak pisano – więcej szczęścia niż rozumu. W 1914 postanowił pojedynkować się z powszechnie szanowanym malarzem Leopoldem Gottliebem. Dopiero po zakończeniu Wielkiej Wojny niemal trzydziestoletni Kisling postanowił się ustakować. Za namową przyjaciół w ponurym listopadzie 1919 pokazał swoje prace w prestiżowej Galérie Druet. Błyskawicznie zdobył rozgłos. Wkrótce zainteresowali się nim amerykańscy kolekcjonerzy, a jury Salonu Jesiennego zaprosiło go, aby w komitecie oceniał „młodych”. Sytuacja finansowa twórcy była na tyle dobra, że zaczął regularnie jeździć na południe Francji. Kisling latach 20. wszedł na parnas paryskiej bohemy, ale i przy tym do kanonu sztuki nowoczesnej. Wystawiał na Biennale w Wenecji, a jego malarstwo stało przedmiotem zarówno recenzji, jak i poważnych opracowań monograficznych.



Chaim Soutine, „Wół”, około 1925, Stadelijk Museum, źródło: Wikimedia Commons



Rembrandt van Rijn, Rozpłatany wół, 1655, Luwr, źródło: Wikimedia Commons



SZYMON MONDZAIN

(1890 - 1979)

Geografowie, około 1955 r.

olej/ płótno, 78 x 89 cm

sygnowany pieczęcią pracowni artysty p.d.
na krośnie malarskim pieczęć pracowni artysty**estymacja: 40 000 - 60 000 PLN †**

9 300 - 13 900 EUR

POCHODZENIE:

- pracownia artysty
- kolekcja prywatna, Polska

W 1925 roku francuski malarz Jean Launois wyprawił się w podróż do Algierii, zabierając ze sobą Szymona Mondzaina. Pierwsze obrazy Mondzaina podejmujące tematykę algierską zostały wystawione w Paryżu w tym samym roku. Wyjechawszy raz do Algierii, Mondzain pokochał tę ziemię i poczynszy od 1933 roku dzielił czas pomiędzy Algier a Paryż, stale wystawiając w stolicy Francji. Płótna o tematyce algierskiej eksponował na wystawie *Alger par Mondzain. Toiles recentes 1933-1934*, opatrzonej wstępem przez cenionego krytyka Louisa Vauxcellesa w Galerii Allard. Jego twórczość doceniono również w samym Algierze, o czym świadczy zlecenie realizacji monumentalnego malowidła do pawilonu algierskiego na Światową Wystawę w Paryżu (1937). Ważnymi wielkoformatowymi zleceniami były malowidło ściennie dla École Normale w Ben Aknoun, a następnie mural w Tlemcen, którego studium przygotowawcze zatytułowane „Geografowie” prezentujemy na aukcji.

„Geografowie” są w pełni samodzielną i skończoną kompozycją, którą charakteryzuje pewnie i precyzyjnie wykreślony kontur. Przy stole w ascetycznie umeblowanym pomieszczeniu zgrupowali się dwaj mężczyźni, jeden w szmaragdowej szacie, natomiast drugi w barwnym stroju arlekina. Dyskutują przy znajdującym się na stole globusie. Tytuł nadany pracy widzi w dwóch mężczyznach geografów. O ile nie mamy wątpliwości w przypadku pierwszego wodzącego palcem po globusie mężczyzny, o tyle we wspartym o stół arlekinie trudno widzieć naukowca. Odpowiedzią na dręczącą kwestię tożsamości może być podobieństwo dwóch mężczyzn, które pozwala widzieć w nich tę samą osobę. Mężczyzna w szmaragdowej szacie może zatem symbolizować racjonalność i precyzję myśli, niczym prymat rysunku względem koloru w sztuce, natomiast arlekina można wiązać z warstwą emocjonalną i sensualną przypisywaną zazwyczaj barwie. Porównanie rysunku i barwy, disegno i colore, było punktem zapalnym renesansowej dysputy o prymat jednego z nich, prowadzonej przez florenckich mistrzów z weneckimi kolorystami. Szymon Mondzain będąc wielbicielem sztuki włoskiej doby Quattrocenta i Cinquecenta mógł być powrócić w prezentowanym obrazie do najgłośniejszej teoretycznej dysputy renesansu.



34

BOLESŁAW BIEGAS

(1877 - 1954)

„Leda”, 1928 r.

olej/sklejka, 71 x 49 cm
sygnowany l.d.: 'B. Biegas'
na odwróci papierowe nalepki z opisem pracy

estymacja: 40 000 - 55 000 PLN †

9 600 - 13 100 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

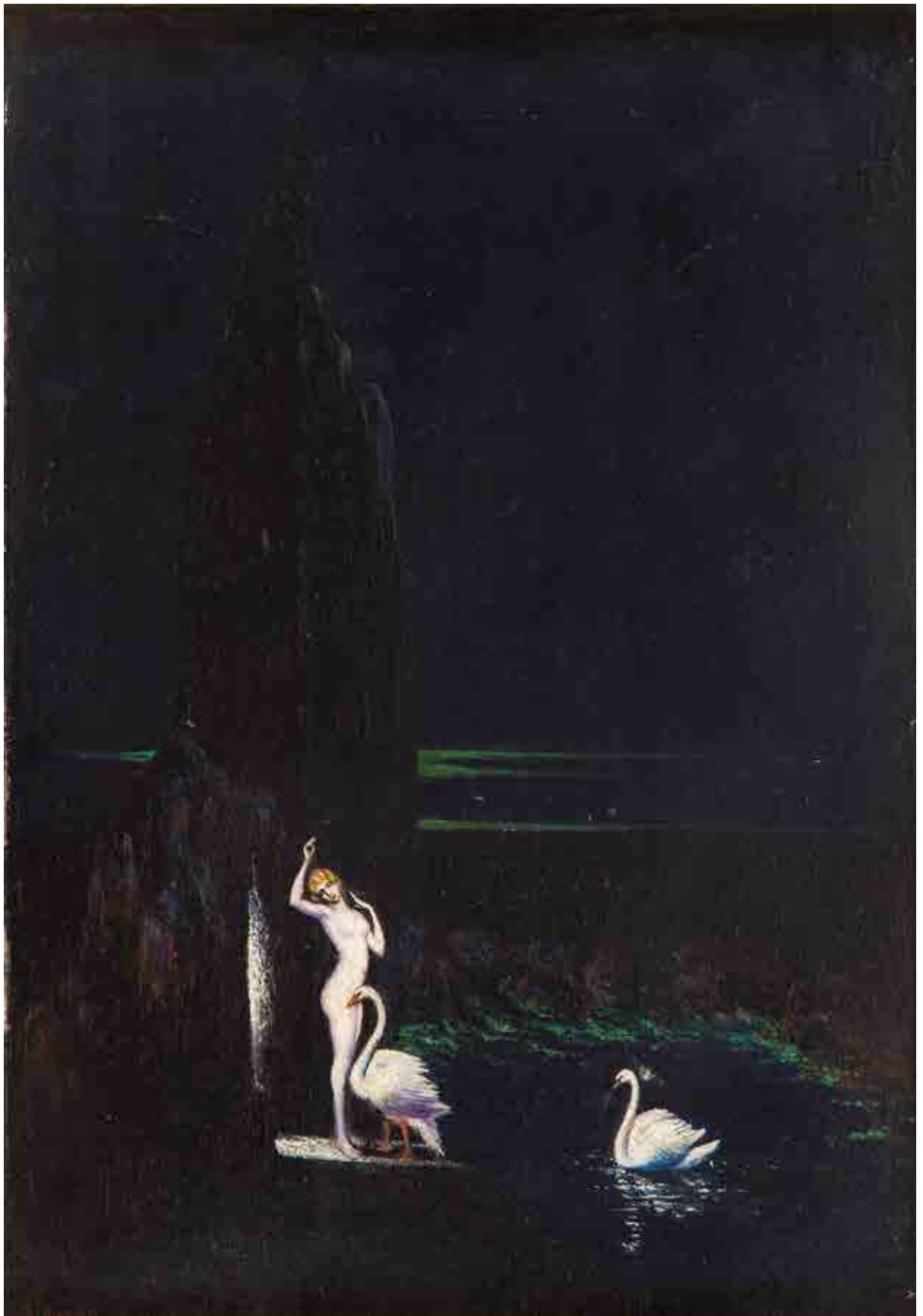
- Bolesław Biegas. Malarstwo i rzeźba, wystawa stała, Muzeum Mazowieckie w Płocku, od 2011

LITERATURA:

- Xavier Deryng, Bolesław Biegas, Paryż 2011, s. 272 (il.)

„Leda” należy do serii „Mistyka nieskończoności”, którą Bolesław Biegas realizował od wczesnych lat 20. XX wieku, a zaprezentował na wystawie w Galerie André Seligmann 1925 roku. W pejzażu skąpanym niemal w księżycowej aurze umieścił skałę na tle wysokiego cyprysa. Obok stoi ujęta w erotycznej pozie dziewczyna, do której zbliża się łabędź. Drugi nadpływa, a biel jego piór kontrastowo odbija się w lustrze wody. Biegas wykreował nastrój tajemniczości bliski klimatowi symbolizmu przełomu wieków, szczególnie twórczości Arnolda Böcklina. Całość kompozycji utrzymana jest w czerniach i nasyconych odcieniach błękitu, na tle którego rozbłyskają akcenty fioleto, zieleni i bieli. Artysta wykorzystał historię Ledy, kochanki Zeusa, który obcował z nią pod postacią łabędzia. Opierając się na autorytecie mitologii, użył jej postaci, aby roztoczyć przed widzami enigmatyczną scenę z silnie erotycznym podtekstem.

Pierwsze obrazy Biegasa powstały około 1900 roku, na chwilę przed przybyciem artysty do Paryża. Twórczość malarską Biegasa należy widzieć jako zjawisko komplementarne do jego prac rzeźbiarskich. Także w malarstwie interesowała go zagadka istnienia i tajemnica ludzkiej duszy. Często, jako artystyczną inspirację Biegasa, podaje się twórczość Gustave'a Moreau i Arnolda Böcklina. Jego poetycko-malarskie wizje były jednak niezależne od jakichkolwiek prądów w sztuce XIX i XX stulecia. Biegas artystycznie wypowiedział się w cyklach malarskich, w których rozwijał nurtujące go wizje. W „Wampirach wojny” (od 1916) obrazował koszmary związane z doznaniem konfliktu wojennego. „Mistyka nieskończoności” (ok. 1925) to cykl wypełniony nokturnowymi pejzażami skąpanymi w księżycowym blasku. Artysta w krajobrazach umieszczał alegoryczne figury zjaw, postaci mitologicznych, kochanków, operując mistycznym nastrojem. Następnie powstały „Sławni ludzie” (lata 30. XX w.), w których Biegas portretował ważne postaci świata kultury, Szekspira, Voltaire'a czy Chopina. Autorskim konceptem Biegasa była seria portretów sferycznych (od 1918), w których posługiwał się pointylistyczną techniką i siatką wykreślonych z przecinających się okręgów czy paraboli. Dekoracyjne portrety sferyczne niosły ze sobą również kosmiczny pierwiastek wyrażający się w abstrakcyjnej mowie zastosowanej formy artystycznej.



35

BOLESŁAW BIEGAS

(1877 - 1954)

**“Wampir w postaci pająka/prusaka” (“Le vampire araignée”),
1915-16 r.**

olej/tektura, 22 x 17,5 cm
sygnowany p.d.: ‘B. Biegas’
na odwrociu papierowe nalepki z opisem pracy

estymacja: 30 000 - 40 000 PLN †
7 200 - 9 600 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

- Xavier Deryng, Bolesław Biegas, Paryż 2011, s. 270 (il.)

WYSTAWIANY:

- Bolesław Biegas. Malarstwo i rzeźba, wystawa stała, Muzeum Mazowieckie w Płocku, od 2011
- Wystawa artystów malarzy i rzeźbiarzy polskich na rzecz Inwalidów Polskiej Armii we Francji, Pałac Hrabiego Mikołaja Potockiego, Paryż, 30 listopada 1918 – styczeń 1919, nr 10

Okres Wielkiej Wojny Biegas spędził w Paryżu. Wtedy porzucił rzeźbę na rzecz rozwoju swojej kariery malarskiej. Artysta stworzył wówczas pierwsze obrazy z serii „Wampiry wojny”, cykl-memento dotyczący okrucieństwa wyrzadanego ludziom przez ludzi. Jego wampiry przybierały postaci chimer, harpii czy sfinksów, słoni czy aniołów śmierci, które sadystycznie zadają ból i cierpienie. Prezentowany wampir ukrył się pod postacią pająka/prusaka. W jego postaci pobrzmiewają grafiki i rysunki, tzw. noir, Odilona Redona tworzone pod koniec XIX wieku („Płaczący pająk”, 1881, kolekcja prywatna czy „Uśmiechający się pająk”, 1887, litografia). Pająk Biegasa wydaje się nieco bierny i apatyczny. Być może w ten sposób artysta diagnozował ludzi czasu wojny – nie tylko jako agresorów, ale i pasywnie trwających w koszmarze konfliktu.



JEAN LAMBERT-RUCKI

(1888 - 1967)

Akordeon, 1920 r.

olej/tektura, 48 x 26 cm

sygnowany i datowany u dołu: 'J. Lambert-Rucki 1920'

estymacja: 40 000 - 60 000 PLN †

9 300 - 13 900 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

Po powrocie do Paryża w 1919 roku Jean Lambert-Rucki znalazł się w kręgu oddziaływania 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 „Akordeon” 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. Praca „Akordeon” Lamberta-Ruckiego przedstawia mężczyzn siedzących na ławce w przestrzeni miejskiej. Jeden z nich, zwrócony frontem do widza, gra na tytułowym instrumencie. W przestrzeni obraz zjawiają się płaskie plamy przybierające kształt mężczyzny w meloniku i kamienic. Niby na pierwszym planie malarz umieścił balkonowe okno, z którego wyziera dziewczyna. Tego rodzaju przestrzenne zaburzenia charakterystyczne są dla sztuki drugiej generacji kubizmu. Malarz celowo, nieco irracjonalnie, zestawia elementy, chcąc dać wyraz całościowej wizji miasta.



37

RAJMUND KANELBA

(1897 - 1960)

Dama z wachlarzem, 1930 r.

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

estymacja: 60 000 - 90 000 PLN †
13 900 - 20 900 EUR

POCHODZENIE:
- kolekcja prywatna, Polska

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

- FRANÇOIS THIÉBAULT-SISSON, „LE TEMPS”, PAŹDZIERNIK 1928





38

RAJMUND KANELBA (1897 - 1960)

Marta natura z owocami

olej/ płótno naklejone na tekturę, 50 x 60 cm
sygnowany p.g.: 'kanelba'

estymacja: 25 000 - 35 000 PLN †

5 800 - 8 200 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

Rajmund Kanelba spośród reprezentantów środowiska École de Paris wyróżniał się jako doskonały kolorysta. Największą sławę malarz uzyskał dzięki swojej twórczości portretowej, która zachwycała widzów wyjątkowym nastrojem tajemniczości i niepokoju. Jednak to dzięki martwym naturom, chętnie malowanym przez całe twórcze życie, możemy dostrzec doceniany przez krytyków kolorystyczny geniusz artysty. Stosował w nich szeroką gamę barwną z przewagą delikatnych róż, fioletołów, kremowych bieli, zgaszonych błękitów i soczystych ochr. Bogatą paletę kolorów ożywiały impastami mocnych lecz wyrafinowanych pociągnięć lśniącej czerni.

„Martwa natura z owocami” pochodzi najpewniej z lat 50. W tym czasie Kanelba, krążący między Nowym Jorkiem, Londynem a Paryżem, opracował własną, oryginalną formułę malarską. Tak jak we wcześniejszych okresach forma i kolor są zrównoważone, rysunek precyzyjny, a kompozycja harmonijna. Malarz obwodzi przedmioty wyraźnym, czarnym konturem. Obrazy stają się bogate fakturalnie, a kolor ożywia się.



39

ZYGMUNT JÓZEF MENKES

(1896 - 1986)

"Kobieta w błękitach"

olej/plótno, 102 x 81,5 cm
sygnowany p.d.: 'Menkes'
na odwrociu papierowa naklejka wystawowa z Hirshhorn
Museum and Sculpture Garden w Waszyngtonie

estymacja: 120 000 - 200 000 PLN

27 800 - 46 300 EUR

POCHODZENIE:

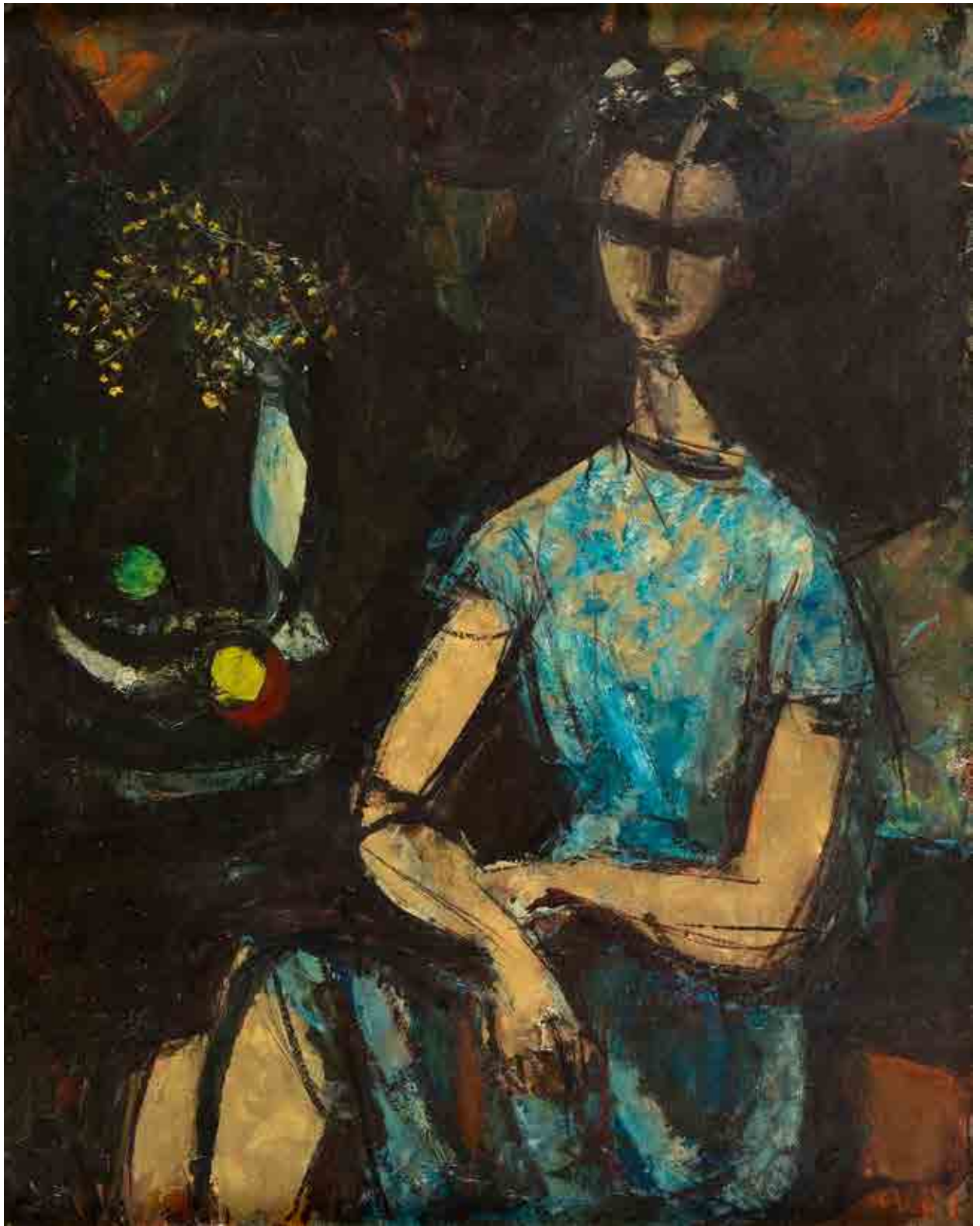
- Fundacja Arthura H. Hearn'a (przy Metropolitan Museum of Art)
- kolekcja Josepha H. Hirshorna
- kolekcja prywatna, USA
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Waszyngton

LITERATURA:

- Czesław Czapliński, Kolekcje sztuki polskiej w Ameryce,
Warszawa-New York 2005, s. 40
- Sigmund Menkes, red. Michael Legutko, New York 1993, il. 108



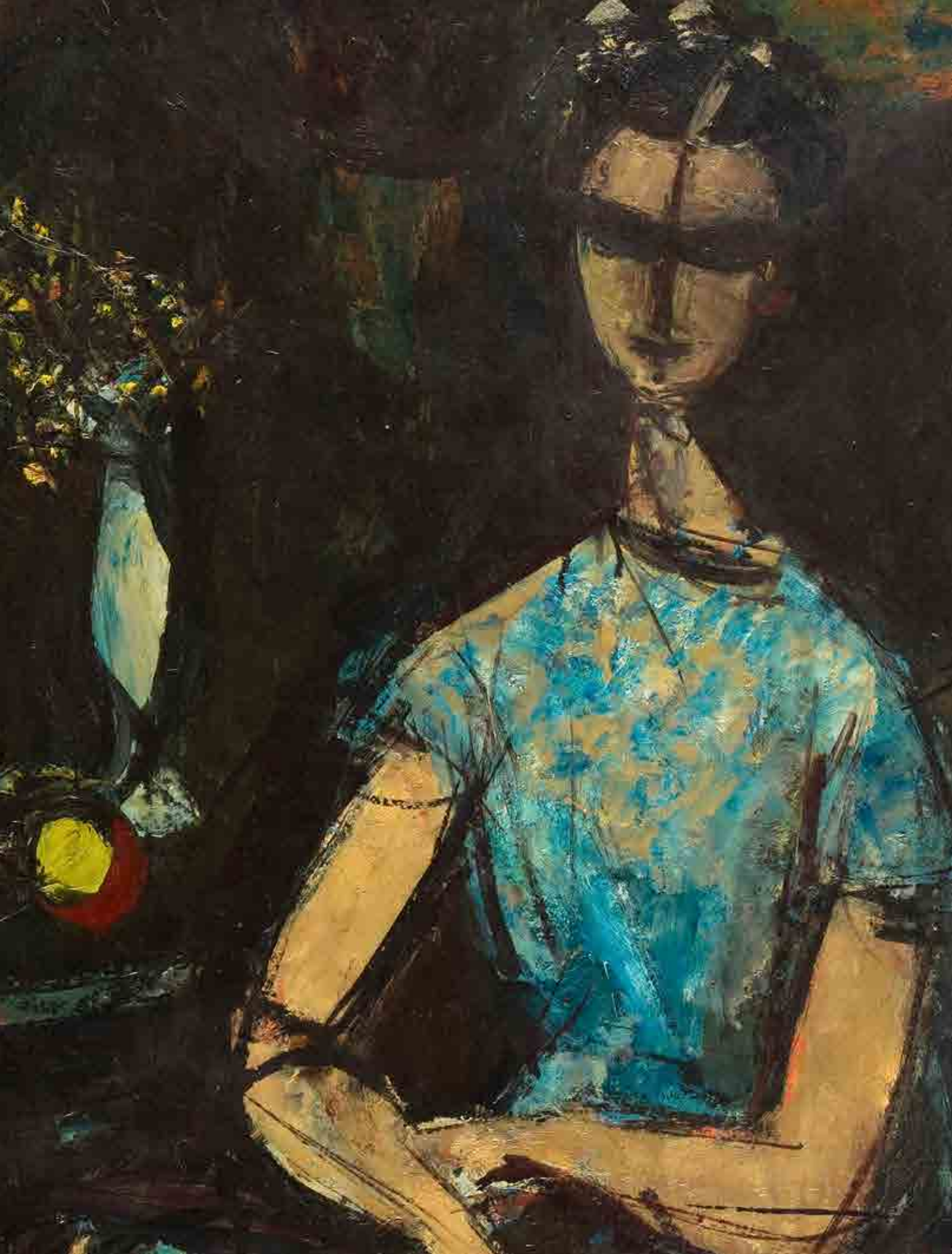
ZYGMUNT MENKES

I SZKOŁA NOWOJORSKA

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

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

Sztuka Menkesa współformowała oblicze nowoczesnej figuracji amerykańskiej po 1945 roku, razem ze szkołą nowojorską, ekspresjonizmem abstrakcyjnym w jego przedstawieniowej odmianie. Arthur Miller, znany dramaturg i krytyk, pisał w 1949 roku w artykule: „Menkes swoją wystawą zdobywa owacyjne przyjęcie”: „Z pochodzenia Polak, z wykształcenia Paryżanin, z natchnienia Amerykanin – Menkes wydaje się jednym z nielicznych artystów, którzy potrafią być w pełni ‚modern’ bez odrzucania piękności światła, koloru, faktury oraz tego, co rozumiemy przez malarstwo już od czasów Tycjana i Rembrandta. Jest wspaniałym malarzem” (cyt. za: Władysława Jaworska, Zygmunt Menkes. Malarz École de Paris, „Biuletyn Historii Sztuki” 1996, nr 1-2, s. 28). Nazywany „cudownym kolorystą”, stworzył w dojrzałych latach „kaligraficzny” styl – wprowadził do swojej palety zdecydowaną kolorystykę, bazując na czerniach, czerwieniach i błękicie, a do obserwowanej wzrokowo rzeczywistości podchodził w sposób zupełnie antynaturalistyczny. Menkes próbował zamknąć esencję i przeżyte odczucie przedmiotów w ciemnych plamach i wyrazistym rysunku stosowanym trochę jak pismo, trochę jak hieroglif – który nie zapewnia dokładnego poznania rzeczy, lecz dostęp do ich natury. „Kobieta w błękicie” to znakomity przykład takiej realizacji twórcy. Brawurowo poprowadzony dukt pędzla, niczym pismo automatyczne, odnosi do ekspresji malarstwa Adolpha Gottlieba, Clyfforda Stilla czy Willema de Kooninga i innych twórców szkoły nowojorskiej, którzy w ugruntowali swoje kariery w latach 40. XX wieku. W 1947 roku artysta o swojej twórczości mówił tymi słowami: „[...] Zawsze wierzyłem w to, że jedynie harmonia między abstrakcyjnymi wartościami języka plastycznego oraz wewnętrzny i bezpośredni kontakt z życiem i naturą (jak też osobisty stosunek do życia) mogą tylko prowadzić artystę do stworzenia dzieła sztuki. Bez tej harmonii jedynie laboratoryjne eksperymenty lub sentymentalna ilustracja jest rezultatem. To zawsze było prawdą, a w naszych czasach jest jeszcze bardziej oczywiste. Dokładnie ten przekład życia i natury na język sztuki, który on uważa za najbardziej istotny, wyznacza osobisty styl artysty. Czystość i bezpośredniość tego języka jest miarą, według której można dopiero ocenić dzieło sztuki (...)”.



40

ZDZISŁAW CYANKIEWICZ / CYAN

(1912 - 1981)

Akt siedzący w fotelu (recto) / Akt stojący (verso), 1945 r.

olej/ płótno, 46 x 38 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Cyan III. 45'

estymacja: 7 000 - 10 000 PLN †
1 700 - 2 400 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

„Akt siedzący w fotelu” Zdzisława Cyankiewicza jest pracą dekoracyjną, rytmiczną, lecz również holdującą prostocie kompozycji. Z ciemnej przestrzeni wylania się spoczywająca w fotelu pełną kobiecą postacią o długich jasnych włosach, której krągłe kształty przywodzą na myśl akty Petera Paula Rubensa oraz Tycjana. Praca utrzymuje powagę aktu dawnych mistrzów, lecz fantazyjne tło oraz fotel w szkocką kratkę „osadza” go w czasach współczesnych. Warto wspomnieć, iż na odwrociu pracy znajduje się akt będący studium kobiety w półpostaci.

Zdzisław Cyankiewicz, tworzący pod pseudonimem Cyan, studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, w której został wykładowcą rysunku w 1935 roku. W 1937 roku, zaniepokojony sytuacją polityczną wyjechał do Paryża, gdzie nawiązał kontakty ze środowiskiem École de Paris. W czasie II wojny światowej jako żołnierz armii francuskiej dostał się do obozu jenieckiego. W latach 50. XX wieku odniósł pierwsze sukcesy na wystawach paryskich i dokonał ostatecznej zmiany stylowej w swej twórczości. Wykonywał wówczas obrazy, rzeźby, kolaże, ceramikę oraz malarstwo ścienne z wykorzystaniem programowania elektronicznego. Brał udział w wystawach: Galerie Charpentier, wystawa retrospektywna (1961), Grand Palais (1975), Salon d'Automne (1976), Bilan de l'Art Contemporain (1979).



41

HENRYK HAYDEN

(1883 - 1970)

Pejzaż letni (Meyronne?), lata 20.-30. XX w.

olej/ płótno, 38 x 46 cm
sygnowany l.d.: 'Hayden'

estymacja: 25 000 - 40 000 PLN †
5 800 - 9 300 EUR

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny DESA Unicum, październik 2014
- kolekcja prywatna, Warszawa

„Dzieło bezosobowe, dzieło nierzeczywiste” – tak malarstwo Henryka Haydena określił poznany przez artystę w latach okupacji angielski pisarz Samuel Beckett. Oba te przymiotniki – bezosobowe i nierzeczywiste – można rozumieć metaforycznie. Mówiąc o bezosobowości malarstwa Haydena, Beckett nie odmawia bowiem Haydenowi braku indywidualności. Przeciwnie, osobność polskiego artysty na tle współczesnej mu sztuki polega na tym, że nie epatuje on swoją odmiennością i nie czyni ze stylu przedmiotu ostentacji. „Pejzaż letni (Meyronne?)” pokazuje ten fenomen w przekonujący sposób. Formalnie styl pracy wywodzi się powiem z postimpresjonistycznych (przefiltrowanych przez syntetyzm) doświadczeń Renoira i Pankiewicza. Co ciekawe, Hayden do tej bliskiej im świetlistej formuły dochodzi nie poprzez kontakt z ich sztuką, ale pod wpływem obcowania ze słońcem Południa. Powiedzieć można, że w okresie międzywojennym, kiedy artysta coraz częściej malował w plenerze, porzucił „maskę” stylu. Hayden, podążając śladami Cezanne’a, przestał skupiać się na stylach i -izmach, a zwrócił swoją uwagę na sam przedmiot

obrazowania. To natura – jak podkreślali krytycy – kierowała ruchem jego pędzla. Artur Winiarski pisał o tym fenomenie: „W twórczości Haydena, począwszy od roku 1922, rozpoczął się okres kolejnych poszukiwań formuły malarskiej. Nie są to jednak próby znalezienia nowej stylizacji kubistycznej, z czym do czynienia mieliśmy w roku 1921. (...) Nowa droga Haydena miała się skupić głównie na funkcjach mimetycznych. Tylko wierne naśladowanie natury i pokora malarska mogły pozwolić artyście na odzyskanie (...) wrażliwości. Z drugiej zaś strony, Hayden wpisywał się w ogólne tendencje z początku lat 20. XX wieku, które zwykło się nazywać powrotem do porządku. Wśród rzeczników tej tendencji wymieniany jest André Derain. Warto wspomnieć, iż owe idee powrotu do klasycznego porządku figuracji wraz z ponownym namysłem nad problemami naśladowania natury, światła i formy urzeczywistniały się wówczas także w twórczości bliskich przyjaciół Haydena: Simona Mandzaina oraz Mojżesza Kislinga. Ci dwaj artyści przebywali zresztą w 1921 roku w towarzystwie Deraina w prowansalskim Sanary” (Artur Winiarski, Henri Hayden, Warszawa 2012, s. 63).



42

HENRYK HAYDEN

(1883 - 1970)

Lampka peruwiańska, 1963 r.

olej/plótno, 53,5 x 72 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Hayden | 63'
na odwrociu nalepka z numerem inwentarzowym z Villa la Fleur
oraz nieczytelna pieczęć

estymacja: 25 000 - 40 000 PLN †

5 800 - 10 500 EUR

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Sotheby's, Londyn, marzec 1999
- dom aukcyjny Cornette de Saint-Cyr, Paryż, marzec 2005
- kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

- Henri Hayden, 20 września - 31 grudnia 2013, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna

LITERATURA:

- Henri Hayden, kat. wyst., Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2013, nr kat. 123, s. 189 (il.)



43

JACQUES CHAPIRO

(1887 - 1972)

Autoportret w kapeluszu

olej/ płótno, 45 x 37 cm
sygnowany p.d.: 'Jacques Chapiro'

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

Jacquesa Chapiro to jedna z najbarwniejszych postaci paryskiego życia artystycznego 1. poł. XX wieku. Przyszły artysta urodził się jako Jakow w żydowskiej rodzinie rzemieślniczej zamieszkałej w Dyneburgu (dzisiejsze Daugavpils na Łotwie). Kształcił się w świetnej charkowskiej akademii. Kiedy zaczęła się rewolucja październikowa, Chapiro przeniósł się do Kijowa i zaangażował politycznie po stronie bolszewików. Przez kolejne kilka lat podejmował różne obowiązki jako urzędnik państwowy. Najpierw tworzył oprawę wizualną dla materiałów propagandowych nowopowstałego państwa. Następnie uczył w Dniepropietrowsku, potem przeniósł się do Petersburga, gdzie poznał m.in. Władimira Tatlina i Kazimierza Malewicza. W końcu związał się z teatrem i niedługo potem pojawił się w Moskwie, by pracować u boku słynnego reformatora Konstantina Stanisławskiego. Artysta zraził się wkrótce do nowej rzeczywistości i uciekł ze Związku Radzieckiego do Paryża. Tutaj zamieszkał w słynnym La Ruche na Montparnassie. Szybko zaczął wystawiać (Salon Niezależnych, Salon des Tuileries). Do współpracy zaprosił go słynny dyrektor baletów rosyjskich, Siergiej Diagilew. Artysta sprzedawał swoje dzieła m.in. za pośrednictwem galerii La Boetie, tej samej, która wystawiała Włodzimierza Terlikowskiego.

Jego malarstwo uchodzi za najbardziej urozmaicone pod względem zmian stylistyki. Prace pochodzące z młodości autora i okresu bolszewickiego są prawie nieznanne. Jeśli brać pod uwagę krąg towarzyski, w którym się obracał, musiały znajdować się na pograniczu kubofuturyzmu, konstruktywizmu i sztuki dekoracyjnej. W okresie paryskim Chapiro umiejętnie postugiwał się stylistyką impresjonistyczną i postimpresjonistyczną, ocierał się o kubizm i fowizm. Najbogatsze zbiory jego dzieł znajdują się dziś w muzeach amerykańskich (Chicago), rosyjskich i francuskich (Jeu de Paume).



44

HENRYK EPSTEIN

(1891 - 1944)

Łódzie w porcie, lata 30. XX w.

olej/ płótno, 38 x 46 cm
sygnowany l.d.: 'H. Epstein'

estymacja: 25 000 - 35 000 PLN

5 800 - 8 200 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

Lata 30., określane mianem „błękitnego okresu” w twórczości Henryka Epsteina, zdominowały pejzaże portowe o dynamicznej formie. Wcześniejsza dekada, od zamieszkania na paryskim Montparnasse aż do końca lat 20., to czas bardzo intensywny w życiu artysty. Przyjaźnił się z Modiglianem (po śmierci malarza, wyniszczonego gruźlicą i alkoholem, zaangażował się w ruch na rzecz trzeźwości), Soutine’em, Chagallem, Utrillem. Od 1921 wystawiał w towarzystwie przyjaciół z La Ruche, m.in. na Salonach Jesiennym, Niezależnych i Tuilleries. Włączył się zarówno w ruch na rzecz odrodzenia sztuki żydowskiej, jak i w środowiska polonijne. Być może wymuszone życie we wspólnocie artystów wpłynęło na ukształtowanie się osobowości twórcy. Zastąpił z tego, że nie pozwalał oglądać się przy pracy i niechętnie o niej opowiadał. W latach 1929-31 Epstein odwiedził Bretanię, by odpocząć od paryskiego zgiełku – przebywał w Quiberon oraz w Concarneau – gdzie malował obrazy i akwarele z widokami portów i rybaków. Tworzył też wówczas „bretońskie” martwe natury z ekspresyjnie przedstawionymi rybami, ptakami i owocami morza. Prezentowana praca, namalowana w tych latach, jest typowa w swoim kolorystyce. Waldemar George tak opisywał gamę barwną bretońskich pejzaży: „Sprzeciwiając się wrodzonemu instynktowi, [Epstein] wybiera barwy monochromatyczne. Bardziej przejrzysty, bardziej płynny kolor stopniowo zastępuje linię. Nie niszczy on rysunku, lecz staje się elementem konstrukcyjnym obrazu, tworząc formę w istocie swej, w swym walorze barokową” (Waldemar George, Henryk Epstein, Le Triangle, 1931, s. 9).



45

STANISŁAW ELESZKIEWICZ

(1900 - 1963)

Dom pośród drzew

olej/tektura, 28 x 32 cm
sygnowany monogramem p.d. 'S.E'
na odwrociu nalepka zakładu ramiarskiego

estymacja: 8 000 - 10 000 PLN †

1 900 - 2 400 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja malarza Mieczysława Lurczyńskiego, Paryż
- kolekcja prywatna, Paryż

Stanisław Eleszkiewicz stworzył swój osobny, fascynujący malarski świat. Znamy go przede wszystkim z barwnych i ujmujących widoków z barów czy widoków paryskich ulic wydeptywanych przez różne indywidua. Są też dziwne, wizyjne sceny z płonącymi końmi czy niekończącymi się rzędami krzesel. Eleszkiewicz ma w sobie dziecięcą naiwność, ekspresyjną energię, ale również – a może przede wszystkim – swoistą łagodność spojrzenia. Że miał taką rzadką umiejętność wynika choćby ze wspomnień spisanych przez artystę. Ludzie siedzący w tawernie w Pireusie – są malowniczy, a życie pełne uroku.

Piękne kolorystycznie i dekoracyjnie obrazy Eleszkiewicza to jednak nie tylko sceny z wagałkami. Osobnego nurtu w twórczości tworzy pejzaż. O ile w edycji jest w tych pracach stale obecna, o tyle rzadkością wydają się prace czysto pejzażowe. „Dom pośród drzew” – kompozycja, w której drzewa tworzą z prześwitującymi przez nie domem jedną dekoracyjną płaszczyznę, można najpewniej wiązać z późniejszym okresem twórczości Eleszkiewicza. Jak wspominał, w tym rozpoczynającym się w 1943 roku okresie, po latach spożytkowanych na pracę dekoratora, znów zajął się czystym malarstwem. To czas poszukiwań nowej formuły malarskiej, które opisywał tymi słowami: „Od tego czasu coraz bardziej zamykałem się w pracowni. Rozpoczęło się poszukiwanie samego siebie. Krok po kroku zacząłem wstępować na drogę samotności. W r. 1955 zamieszkałem w pracowni na parterze tego samego domu. Urządziłem w niej wszystko tak by móc kontynuować pracę malarza. W r. 1958 ożeniłem się z Claude Marie, która zawsze będzie dla mnie osobą najdroższą w świecie. Pianistka o dużym wyczuleniu i bardzo utalentowana, pomagała mi pokochać muzykę wypełniającą teraz moje wnętrza” (Stanisław Eleszkiewicz 1900–1963, katalog wystawy w Lipert Gallery, s. nlb.). Te słowa mogą potwierdzać wrażenie muzyczności „Domu pośród drzew” tej trudno opisywalnej właściwości malarstwa, a przecież tak istotnej.



46

JAKUB ZUCKER

(1900 - 1981)

„Bulwar Montparnasse”, 1952 r.

olej/plótno, 50,5 x 61 cm
sygnowany p.d.: „J. ZUCKER.”

na krośnie malarskim dwie papierowe nalepki z opisem pracy

estymacja: 9 000 - 12 000 PLN

2 100 - 2 800 EUR

Nazywany „nowoczesnym romantykiem” czy „neohumanistą”, Jakub Zucker stworzył swój rozpoznawalny malarski język, który uformował się w kręgu paryskiej kolonii artystów-przybyszów ze Europy Środkowo-Wschodniej. Zucker przyszedł na świat w 1900 roku 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 roku. Jako nastolatek artysta rozpoczął naukę w Szkole Sztuki i Rzemiosła „Bezalel” w Jerozolimie, założonej w 1906 roku artystyczno-rzemieślniczej uczelni nowego typu, w kręgu której 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. Pozostawał w Jerozolimie do 1917 roku, kiedy to do miasta wkroczyli Brytyjczycy, którzy uformowali oddział żydowskich fizylierów. Zucker zaciągnął się do wojska, a jego 40. Batalion stacjonował w pobliżu Kairu, w Syrii i Libanie. Ostatecznie do Paryża wyjechał w 1920 roku, gdzie szkolił warsztat w najpopularniejszych paryskich szkołach epoki: Académie Julian i Académie Colarossi. Widoki paryskie były główną gałęzią jego twórczości. Artysta pracował tu przed i po wojnie, także gdy mieszkał na stałe w Nowym Jorku. W „Bulwarze Montparnasse” przedstawił jedno z najważniejszych miejsc dla artystów Szkoły Paryskiej, tzw. Carrefour Vavin. Przy nim mieści się stacja metra, dzięki któremu przybysze z dworców kolejowych docierali tutaj, do słynnej artystycznej dzielnicy Montparnasse, jak również na rogu bulwaru mieściły się La Rotonde i Le Dôme, najważniejsze kawiarnie bohemy.



47

JAKUB ZUCKER

(1900 - 1981)

Chłopiec z gitarą

olej/ płótno, 61 x 51 cm
sygnowany p.d.: 'J. ZUCKER'
na krośnie malarskim nalepki z numerami inwentarzowymi

estymacja: 9 000 - 12 000 PLN

2 100 - 2 800 EUR

„(...) maluję dla siebie samego, ponieważ sztuka jest najpewniejszą drogą do wolności, ucieczką od życiowych problemów, choć jest też stworzeniem problemów nowych, wcale nie mniejszych”.

- CLAUDE ROGER-MARX, JACQUES ZUCKER, PARIS 1969, s. 17





recto

48

KAROL LARISCH

(1902 - 1935)

Martwa natura (recto) / Autoportret (verso), przed 1935 r.

olej/ płótno, 30 x 42,5 cm (w świetle oprawy; recto i verso)
sygnowany l.g.: 'K. LARISCH' (pod rozbieralną oprawą; recto)

estymacja: 14 000 - 20 000 PLN

3 300 - 4 700 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja malarza Emila Krchy
- kolekcja prywatna, Poznań

Malarstwo Karola Larischa, kompletnie nierozpoznane przez historię sztuki, daje niezwykle wgląd w przemianę sztuki polskiej doby dwudziestolecia międzywojennego. Przedwcześnie zmarły malarz stworzył konsekwentną wizję malarstwa jako sztuki autonomicznej opartej na primacie barwy. Larisch pochodził z Krakowa, gdzie jego ojciec prowadził sklep z akcesoriami fotograficznymi. W 1920 roku zapisał się do Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Uczył się u Ignacego Pierikowskiego, Józefa Pankiewicza oraz Felicjana Szczyńskiego Kowarskiego. W 1926 roku wyjechał zagranicę – do Drezna i Paryża, gdzie studiował pod opieką Pankiewicza i współtworzył tzw. Komitet Polski. W paryskim Luwrze studiował dzieła dawnych mistrzów, szczególnie prace wielkich kolorystów minionych epok, m.in. Tycjana, Paolo Veronese'a, Petera Paula Rubensa i i Jacoba Jordaensa. Larisch, chory na gruźlicę, w latach 1927-29 leczył się w Zakopanem. Następnie krótki mieszkał w Poznaniu, a później osiadł w Warszawie, gdzie współtworzył ugrupowanie kolorystów „Pryzmat”. Zginął tragicznie wskutek wypadku motocyklowego w okolicy Skoczowa na Śląsku. Prezentowana dwustronna praca artysty to ciekawy przykład korespondowania recto i verso obrazu. Martwa natura to obraz wcześniejszy, nieco chropawy i rozegrany w ciemniejszej tonacji, w którym widoczny jest wpływ martwej natury XVII i XVIII stulecia. Autoportret natomiast powstał niewątpliwie w latach 30. XX wieku, gdy artysta pod wpływem kolegów z „Pryzmatu” silnie eksperymentował z barwą. Zestawienie obydwu stron w ciekawy sposób obrazuje przemianę osobowości twórczej Larischa – rozpiętej pomiędzy tradycją i innowacją.



49

KAROL LARISCH

(1902 - 1935)

Akt żeński leżący, lata 20. XX w.

olej/ płótno, 52,5 x 82,5 cm

estymacja: 13 000 - 18 000 PLN

3 100 - 4 200 EUR

POCHODZENIE:

- zakup od rodziny artysty z Krakowa
- kolekcja prywatna, Poznań

W epoce nowoczesnej z tematem aktu musiał się mierzyć każdy adept malarstwa. Rysunek z antycznych odlewów jak i żywego modelu należał do rudymetów nawet w progresywnych, prywatnych szkołach artystycznych. W latach 20. XX stulecia Karol Larisch, który nadal uczył się warsztatu, silnie inspirował się dawnymi mistrzami. Jego malarstwo, utrzymane w stonowanej paletce, nawiązywało tematem, jak i formą o wielkiej tradycji malarskiej. W prezentowanym akcie artysta przedstawił modelkę leżącą na białym prześcieradle na tle czerwonej kurtyny. Nie podkreślił indywidualnych cech, lecz skupił się na walorowym opracowaniu anatomii kobiety. Praca nosi rys szkicowości. Pisząc o twórczości Larischa, Jan Cybis zwracał uwagę, że jego prace, często wykonywane w pośpiechu, stanowią zapis „sensacji malarskich”. Prostota kompozycji (w której wyraża się pewnego rodzaju monumentalność) pozwoliła w artyście wyeksponować w „Aktcie” wyjątkowo subtelne zestrojenie barwne.



50

STEFAN FILIPKIEWICZ

(1879 - 1944)

“Róże i Zuzanna”, 1917 r.

olej/ płótno, 90 x 75 cm

sygnowany i datowany p.d.: ‘Stefan Filipkiewicz | 1917’

na odwrociu ramy ślad niezachowanej papierowej nalepki, papierowa nalepka Towarzystwa Sztuk Pięknych w Krakowie opisana imieniem i nazwiskiem autora, techniką i tytułem pracy oraz liczbą: ‘0994’ oraz nalepka Międzynarodowej Wystawy Sztuk Pięknych w Wenecji w 1920 roku

estymacja: 18 000 - 24 000 PLN

4 200 - 5 600 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

- Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków (okres międzywojenny)
- Międzynarodowa Wystawa Sztuk Pięknych, Wenecja, 1920

Interesujące zestawienie martwej natury ze sceną narracyjną może wydać się w pierwszej chwili oryginalnym zabiegiem. Szybko okazuje się, że ta figuralna scena to obraz ustawiony za kwiatami. Przedstawia scenę starotestamentową „Zuzanna i starcy” to opowieść z księgi Daniela, często przedstawiana w malarstwie nowożytnym. Zuzanna, żona Joakima, została uratowana dzięki prorokowi Danielowi z pułapki, jaką zastawili pożądcy jej dwaj starcy. Postać tej biblijnej bohaterki jest zastąpiona przez kwiat róży – czytelnik aluzja do jej moralnej czystości. Zestawienie znakomitej martwej natury z przedstawieniem historii biblijnej czyni ten obraz rzadkością na tle całego oeuvre Filipkiewicza.

Twórcza aktywność Mieczysława Filipkiewicza była związana z Krakowem. Studiował w Akademii Sztuk Pięknych (1910-15) u Stanisława Dębickiego, Teodora Axentowicza i Józefa Pankiewicza. Przerwał studia, by powrócić do nich jeszcze po kilku latach – do pracowni Wojciecha Weissza (1921-23). Wystawiał przede wszystkim w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych. Jego twórczość można kojarzyć z lekcją Jana Stanisławskiego, którą Filipkiewicz twórczo rozwinął w swoim malarstwie pejzażowym. Przedstawiał Tatry oraz motywy morskie. Rządziej zdarzało się, by tworzył kompozycje figuralne. Artysta uprawiał grafikę warsztatową i projektował grafikę użytkową.



51

JÓZEF RAPACKI

(1871 - 1929)

Poranek, Noc i Wieczór - tryptyk pejzażowy

olej/deska, 35 x 47 cm (wymiary oprawy)
sygnowany u dołu: 'JÓZEF RAPACKI' (l.cz.), 'J. RAPACKI' (śr.cz.),
'J. RAPACKI' (p.cz.)

estymacja: 24 000 - 30 000 PLN

5 600 - 7 000 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Kraków







Forma tryptyku, najczęściej kojarzona ze sztuką okresu średniowieczna i nowożytności, zyskała na nowo popularność w końcówce XIX wieku. Artyści, dzięki zestawieniu trzech kwater, byli w stanie prowadzić poprzez nie malarską opowieść lub symultanicznie zestawiać odmienne od siebie sceny. Tęgo rodzaju zabiegi bliskie były sztuce europejskiego symbolizmu. Malarze, którzy eksperymentowali z formą tryptyku, to między innymi Paul Gauguin, Giovanni Segantini, Akseli Gallen-Kallela, Fernand Khnopff czy Constantin Meunier. W sztuce polskiej tą formą szczególnie często posługiwał się Jacek Malczewski. Prezentowany tryptyk pejzażowy „Poranek, Noc i Wieczór” jest szczególnym dziełem Józefa Rapackiego. Malarz od zarania twórczości posługiwał się silnie realistyczną konwencją i rzadko tak jawnie ewokował symboliczne sensory. Zdejmując inspirowane mazowiecką naturą pejzaże trzech okresów dnia, Rapacki stworzył dzieło dotyczące tematu przemijania, związku człowieka z naturą i jego uwikłania w kolistą strukturę czasu. Spośród następujących po sobie pór malarz w centrum kompozycji umieścił noc jako moment, w którym odstania się tajemnicze piękno i mistyka natury.

52

JÓZEF RAPACKI

(1871 - 1929)

Rzeźba nad stawem, 1910 r.

olej/ptótno, 64 x 83 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'JÓZEF RAPACKI | 1910'

estymacja: 25 000 - 35 000 PLN

5 800 - 8 200 EUR

Józef Rapacki – piewca mazowieckiej natury – umieścił w centrum swojej twórczości tamtejsze pola, łąki i wrzosowiska, rzeczki i moczary, sosnowe czy brzoźowe lasy. Artysta zdobył edukację w warszawskiej Klasie Rysunkowej, krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych oraz monachijskiej szkole Friedricha Fehra. Od lat 90. XIX wieku stale wystawiał głównie w Krakowie i Warszawie. W charakterze ilustratora współpracował z takimi czasopismami, jak „Wędrowiec” czy „Tygodnik Ilustrowany”. Rapacki całą karierę związany był z warszawską sceną artystyczną. W 1907 roku zamieszkał kilkadziesiąt kilometrów od Warszawy, we wsi Olszanka położonej pomiędzy Żyrardowem i Skierniewicami. Wraz z żoną Gabrielą pobudował tam w latach 1912-13 własny dom, a miejscowość stała się w tym czasie niewielką kolonią, którą tworzyli aktorzy Leokadia Pancewiczowa i Józef Leszczyński (Rapacki był jego wujem), malarz Czesław Tański, bliski przyjaciel artysty, i malarz Stefan Popowski (Gabriela Rapacka była jego siostrą), krytyk Henryk Galle i chemik Wojciech Świętosławski. Rapacki regularnie odwiedzał nieodległy dom Górskich w Woli Pękoszewskiej, a w pobliżu znajdowała się także Kukłówka Józefa Chełmońskiego. Obrzeża Puszczy Bolimowskiej stały się więc na początku wieku miejscem malarskiego eksperymentu z zakresu mazowieckiego pejzażu. Rapacki w okresie Olszanki, jak w obrazie „Rzeźba nad stawem”, pozostawał wierny realizmowi obserwacji. Starał się jednak dożyć bogactwo efektów świetlnych i barwnych obserwowanych na żywo podczas plenerowych wypraw. Jego malarstwo było naznaczone silnie emocjonalnym stosunkiem do okolicznego krajobrazu, o czym świadczą tytuły malarskich serii wówczas wykonywanych: „Z mazowieckiej ziemi” czy „Dookoła mojej siedziby”.



53

KONRAD KRZYŻANOWSKI
(1872 - 1922)

Pejzaż z cerkwią, około 1906 r.

olej/deska, 28,5 x 34,3 cm
sygnowany p.d.: 'Krzyżanowski'
na odwrociu ramy papierowa nalepka aukcyjna

estymacja: 90 000 - 120 000 PLN

20 900 - 27 800 EUR

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Rempex, luty 2005
- kolekcja prywatna, Poznań

LITERATURA:

- porównaj: Pejzaż z Istebnej, 1906, reprodukowany w: Lija Skalska-Miecik, Konrad Krzyżanowski, Łowicz 1999, s. 107 (il.)

„Jego pejzaże, szeroko malowane,
wrażeńiowe, mają tę samą siłę ujęcia, tę samą
duchowość nastroju, co portrety, jego studia
są ciekawe oświetleniami, głębią powietrza,
stanowczością barw”.

– JAN KLECZYŃSKI, KONRAD KRZYŻANOWSKI, „ŻYCIE POLSKIE” 1914, NR 6





W 1900 roku Konrad Krzyżanowski przyjechał do Warszawy. Ten rok wyznacza koniec trwającej kilkanaście lat edukacji, rozpoczętej w Kijowie, kontynuowanej w Petersburgu a zakończonej w Monachium. Nad Wisłą artysta otworzył prywatną szkołę malarstwa. W 1904 roku został powołany na profesora Szkoły Sztuk Pięknych. Idąc zapewne za przykładem dwóch wybitnych artystów i pedagogów, z którymi sam się zetknął (Archip Kuindzi, Simon Hollósy) Krzyżanowski poświęcił się z pasją pracy pedagoga. Jak wspominali studenci, nie zawsze było to łatwe gdyż nauczyciel bądź to urągał im, bądź wychwalał w zapamiętaniu. Jego entuzjazm i charyzma, jak też oddanie swoim uczniom i niestawianie barier powodowały, że byli jednak gotowi znosić incydentalne niedogodności. Krzyżanowski wspominał w jednym z listów do narzeczonej: „Krzyczę, urągam – korekta kwitnie – nasobaczyłem ja dziś, awanturę zrobiłem – jestem jak wiesz okrutnie zły rozpasjonowany” (Konrad Krzyżanowski, katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie, red. Lija Skalska-Miecznik, Warszawa 1980, s. 15).

Krzyżanowski począwszy od 1904 roku zabierał uczniów na letnie kursy malarstwa plenerowego. W 1904 wybrali się w okolice Łowicza, w 1905 do Zwierzyńca w Lubelskiem, w 1906 do Istebnej w Cieszyńskim, w 1907 do Werek na Litwie, w 1908 w okolice Libawy i do Finlandii, zaś w 1909 do Aleksandrii na Ukrainie. W Muzeum Narodowym w Warszawie przechowywana jest wspólna seria pięciu obrazów uważanych za wynik pracy Krzyżanowskiego podczas wyjazdu w 1906 roku do Istebnej. „Pejzaż z cerkwią” jest pokrewny kompozycyjnie z piątym z tych obrazów. Różni się wymiarami (prezentowana praca jest trochę większa, ale zasada zatopienia tworu ludzkich rąk – w tym przypadku cerkwi we wszędobylskiej zieleni jest dla obu obrazów wspólny. „Pejzaż z cerkwią” prezentuje wszystkie zalety stylu Krzyżanowskiego. Malowany na niezagruntowanej dębowej desce, przykuwa uwagę intensywnością kolorów i pewnością pracy pędzla. Choć trudno wyjaśnić jak dokonał tego malarz – ruch jest ważną składową tego krajobrazu. Odmalowany świat nie jest opisany realistycznie, tak jak w XIX wieku, ale odzwierciedla też wewnętrzny świat i przeżycia artysty. Przedstawiona cerkiew jest póki co anonimowa – może być jedną z wielu cerkwi oglądanych przez urodzonego na Ukrainie artystę.



Urodzony w niedaleko Połtawy na Ukrainie, Konrad Krzyżanowski zaczął edukację artystyczną w Kijowie (ok. 1887 roku). Zapewne zetknął się tu z wybitnym rosyjskim symbolistą – Michailem Wrublem, który nie tylko dekorował w tym czasie cerkiew św. Cyryla, ale również uczył w szkole, do której uczęszczał Krzyżanowski. Kolejnym etapem edukacji był Petersburg – malarz przeniósł się tu będąc już świadomym, że chciałby zająć się malarstwem portretowym. W przyszłości zrealizował z powodzeniem te plany, stając się jednym z najwybitniejszych przedstawicieli malarstwa portretowego o charakterze ekspresyjnym. Poza tym okazał się zdolnym pejzażystą – między te dwa gatunki rozdzielił swoją twórczą energię. Petersburska akademia była w tym czasie mieszańką skostnienia i rozsadzającej stary porządek, budzącej się do życia twórczej energii. W mieście działali wówczas: Léon Bakst, Aleksander Benois, Konstantin Somow i spiritus movens środowiska, które wydawało pismo „Mir Iskusstwa” – Siergiej Diagilew. Miasto nad Nową polską sztuką początków XX wieku zawdzięcza wiele, ale warto podkreślić, że również dwóch spośród wąskiego grona najwybitniejszych pejzażystów czyli Ferdynanda Ruszczyca i właśnie Konrada Krzyżanowskiego. Dla obu istotnym elementem formującym było zetknięcie się z Archipem Kuindżim.

Ten malarz pejzażysta odegrał w latach 90. XIX w. ważną rolę w petersburskiej akademii. Dzięki jego staraniom przyjęto w poczet studentów malarzy pieredwiżników, działał też w kierunku zreformowania uczelni. Kuindźi był pejzażystą i typem pedagoga, który nie stawiając barier przywiązywał do siebie uczniów. Odbywał z nimi podróże po Rosji i zagranicę, wyjazdu plenerowe. Wiele lat później w taki sam sposób działał Krzyżanowski. Jednak w Petersburgu nie współtworzył pracowni Kuindźego, a tylko był jej satelitą. Zgodnie z relacją pierwszego monografisty: „Podobno śmiało studia pejzażowe, jakie Krzyżanowski przywiózł z Ukrainy, spotkały się z nieklamany podziwem ze strony Kuindźego, który znał dobrze charakterystyczne znamiona i osobliwe uroki ukraińskiego krajobrazu gdyż sam namalował na Ukrainie wiele swych głośnych płócien. Uwielbienie dla przyrody, pogardę dla konwencjonalnych i zimnych sposobów wypowiedzania się, dwa zasadnicze rysy Krzyżanowskiego, mógł w nim jeszcze pogłębić i ugruntować przykład Kuindźego, tego wybitnego ongi pieredwiżnika, który nie liczył się z nikim i z niczem, a całe życie w sztuce swej śmiało kroczył własną drogą” (Mieczysław Treter, Konrad Krzyżanowski, Warszawa 1926, s. 9-10).

54

AUTOR NIEROZPOZNANY

(koniec XVIII w.)

Pejzaż idealny - port w Civitavecchia (?)

olej/ płótno, 150 x 200 cm

estymacja: 20 000 - 30 000 PLN

4 700 - 7 000 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Kraków

Prezentowany „Pejzaż idealny” pędzla nieznanego mistrza aktywnego w Italii pod koniec XVIII stulecia nawiązuje do dokonań europejskich klasycystów zauroczonych włoskim pejzażem. Dla wielu artystów u progu epoki nowoczesnej wzorem stał się „boski”, jak go nazywano w epoce Claude’a Lorraina, twórca bogatych w atmosferyczne efekty krajobrazów wypełnionych antyczną architekturą i mitologicznymi postaciami. Jego dzieło w XVIII stuleciu rozwijał Claude Vernet, zwracając się często w stronę romantycznych w wymowie przedstawień nokturnów i marin z przedstawieniami sztormów i tonących statków. „Pejzaż idealny” daleki jest od dramatycznej wizji pejzażu Śródziemnomorza. Na swój sposób kontynuuje tradycję XIII-wiecznych architektonicznych prospektów. W zależności od stopnia naśladowania realnie istniejącej natury zyskiwały różne nazwy (vedute esatte, vedute ideate lub, gdy odtworzano fantazję architektoniczną, capriccio). „Pejzaż idealny”, sytuując się na pograniczu realizmu i fantazji, przedstawia najprawdopodobniej wyidealizowany kadr z Civitavecchia, portu nad Morzem Tyrreńskim, należącego do Państwa Papieskiego i stanowiącego główny port dla Rzymu. Artysta z dbałością o detal stworzył partie figuralne, w których przedstawił zróżnicowane typy włoskich rybaków. Posługując się pewnym rysunkiem, oddał architekturę obronną portu oraz malowniczą karawelę, wpisując się w tradycję malarstwa Vernetta.



55

JAN MICHEL RUYTEN

(1813 – 1881)

Scena rodzajowa z targu w Niderlandach, 1855 r.

olej/ płótno, 90 x 113 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Jan. Ruyten 1855'

estymacja: 70 000 - 100 000 PLN

16 300 - 23 200 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

Jan Michiel Ruyten należał do generacji malarzy zwracających się w stronę romantycznej wizji historii Niderlandów, których historyczne tereny w XIX wieku należały do Belgii i Holandii. Początkowo artysta związany był ze środowiskiem artystycznym Antwerpii – miasta, które od wieków cieszyło się sławą jednego z najważniejszych portów Europy, a tym samym bogactwem. Jako ukształtowany artysta Ruyten wyjechał do Hagi w Holandii, gdzie do 1870 roku kontynuował karierę artystyczną jako malarz rodzajowy zdradzający szczególną predylekcję dla tematu sceny miejskiej. Na tego rodzaju artystyczny wybór znacząco wpłynęła twórczość popularnego w epoce malarza Andreasa Schelfhouta. Zarówno dla niego, jak i Ruytena kluczowy wpływ mieli mistrzowie malarstwa holenderskiego Złotego Wieku. Krytyka artystyczna oraz sami artyści rozpoznali w tym czasie realistyczne zalety oraz mistrzostwo warsztatowe malarzy XVII stulecia. Ich odkrycie wiązało się również z wizją sztuki modelowej mieszczańskiej republiki, której ideał pielęgnowano w krajach północnych w XIX wieku.



56

MICHAŁ GORSTKIN WYWIÓRSKI (1861 - 1926)

Morski brzeg

olej/ płótno, 100 x 159 cm
sygnowany l.d.: 'M.G.Wywiórski'

estymacja: 45 000 - 60 000 PLN
10 500 - 13 900 EUR

Chociaż artystyczna biografia Michała Gorstkina-Wywiórskiego rozpoczyna się od nadmorskiego krajobrazu (malarz debiutował w 1884 roku w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych kompozycją „Nad morzem”), na pełne rozwinięcie jego pejzażowego talentu publiczność musiała czekać kilka dziesięcioleci. Ścisłe mówiąc – na rozwinięcie jego talentu w dziedzinie czystego pejzażu bez towarzyszenia człowieka. Związany ze środowiskiem monachijskim artysta do pejzażu sensu stricto wrócił dopiero w późnym okresie swojej twórczości, w związku z czym w powszechnej świadomości funkcjonuje przede wszystkim jako autor znakomitych zresztą myśliwskich i zimowych scen rodzajowych. W pierwszych dekadach XX wieku, pod wpływem młodopolskiego panteizmu, zainteresowania Wywiórskiego przesunęły się w kierunku czystego pejzażu i to on zdominował jego twórczość, aż do śmierci malarza w 1926 roku. Prezentowany „Morski brzeg” jest dobrym przykładem ukształtowanej

w pierwszych latach XX wieku formuły malarstwa. Obraz sytuuje się na pograniczu naturalizmu i impresjonistycznej fascynacji świeżością koloru. Zainteresowanie efektami światła dziennego w obrazach Wywiórskiego decyduje zresztą o tym, że artystę można określić jako jednego z najrzeczniejszych pejzażystów jego czasów. Jak podkreślały monografistki artysty, Liliana Giełdań i Monika Jankiewicz-Brzostowska, sztuka Wywiórskiego wyrasta jednak z na wskroś romantycznych fundamentów. Widać to choćby w ikonografii jego obrazów. Upodobanie do skalistych brzegów, żywiołu oceanu wynika z typowego dla połowy XIX wieku kultu dzięki przyrodzie i romantycznej estetyki kontrastów. Patrząc na tak ciekawie świetlnie rozegraną pracę, trudno też nie przywołać w pamięci marynistycznego malarstwa niderlandzkiego XVII wieku, w którym losy łodzi na wzburzonym morzu traktowano jako metaforę ludzkiego życia.







57

MICHAŁ HIERONIM SUMIŃSKI

(1820 - 1898)

Starzec (wg Balthasara Dennera), 1840 r.

olej/ płótno, 89 x 74 cm
sygnowany i datowany p.śr.: 'GMH Suminski | 1840'

estymacja: 18 000 - 24 000 PLN

4 200 - 5 600 EUR

Nie wiemy, co mówi starzec (albo: co śpiewa). Nie jest św. Hieronimem, ponieważ brakuje mu kardynalskiego stroju. Czaszka i klepsydra wskazują na przemijanie jako temat płótna. „Starzec (Vanitas)” to kopia obrazu niemieckiego malarza Balthasara Dennera, bardzo cenionego w swoich czasach portrecisty. Oryginał, przywodzący na myśl kompozycje Rembrandta, przechowuje Muzeum Narodowe w Warszawie. Autorem „Starca” jest fascynująca postać polskiej i niemieckiej kultury XIX wieku – Michał Hieronim Leszczyń-Sumiński.

„[Sumiński] szczęśliwie powiązał zdolności do badań mikroskopowych z wybornym talentem artystycznym”.

– ALEXANDER VON HUMBOLDT, ANSICHTEN DER NATUR, STUTTGART 1849, s. niłb.



SUMIŃSKI

CZYLI BOTANIK MALARZEM

Przynajmniej od XVI wieku w Europie artyści współpracowali z naukowcami przy ilustrowaniu ich rozpraw. Rodziło to wiele trudności, ponieważ wykonujący wolę autora tekstu rysownik nie musiał wcale rozumieć, co ilustruje, a taki brak zrozumienia spowalniał pracę. René-Antoine Ferchault de Réaumur, sławny francuski przyrodnik żyjący w XVIII wieku uważał, że nawet zdolny i inteligentny artysta musi być przy takiej pracy nadzorowany, ponieważ „jest niemożliwe, by [rysownik] posiadał wiedzę autora książki, jeśli autor nie będzie „prowadził” jego pędzla” (cyt. za: Lorraine Daston, Peter Galison, Objectivity, New York 2010, s. 86). Dlatego przynajmniej kilku ważnych przyrodników – począwszy od połowy XVIII wieku – uczyło się również rysunków. Należeli do tej grupy Konrad Gesner, Jan Swammerdam czy Charles Plumier. Nie każdy jednak mógł nauczyć się rysunku. Ze względu na brak czasu czy zdolności. Kartezjusz, borykający się z trudnościami w zilustrowaniu swojej rozprawy (Météores, 1637), nie ufając swoim talentom rysunkowym, pisał w liście do Constantijna Huygensa, że prędzej człowiek głuchoniemy od dziecka przemówi niż on nauczy się rysować (op. cit., s. 87).

Podobnych trudności nie miał Michał Hieronim Leszczycki-Sumiński, artysta i uczonec – autor „Starca”. Był botanikiem, który jako pierwszy odkrył i przedstawił pełny cykl rozwoju paproci (tzw. przemiana pokoleń), przyczyniając się tym samym do obalenia linneuszowskiego podziału roślin na jawno- i skrytoplciowe. Wyniki ogłosił w napisanej po niemiecku pracy pt.: „Przyczynek do poznania historii rozwoju paproci” (Zur Entwicklungs Geschichte der Färrnkräuter, Berlin 1848). Została ona opatrzona sześcioma kolorowymi, litografowanymi tablicami jego autorstwa. Nie mogło być mowy o niezrozumieniu między przyrodnikiem a ilustratorem.

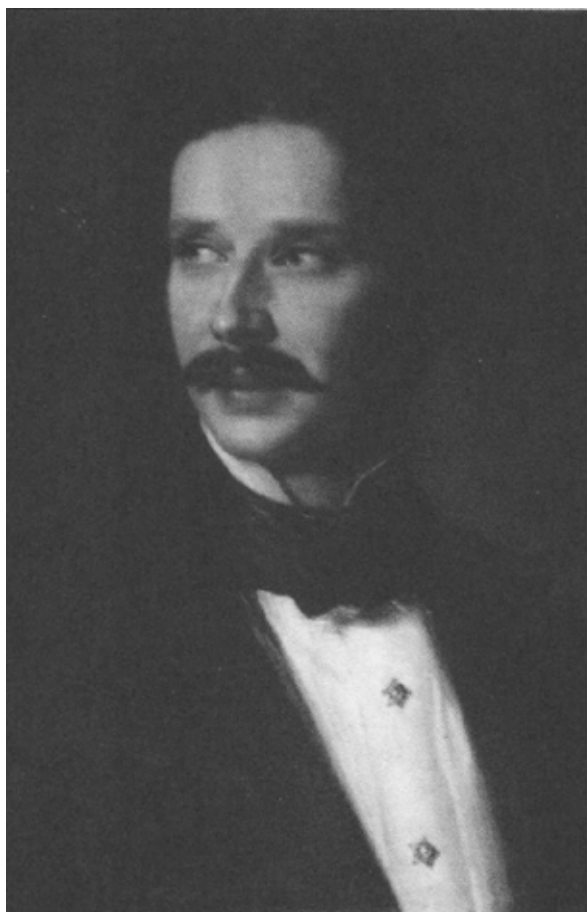
Pochodząc z bogatej, hrabiowskiej rodziny, Sumiński nie kształcił się wyłącznie na artystę. Wszędzie, gdzie osiadał, pobierał poza podstawową edukacją również lekcje rysunku i malarstwa. I tak przebywając z rodziną w Toruniu w latach 20. XIX wieku uczył się u Karla Neuschellera oraz Friedricha Völckera. Naukę kontynuował również, osiadłszy w Berlinie. I choć nie wiadomo dokładnie, jak przebiegała artystyczna edukacja Sumińskiego, wiemy, że porzuciwszy naukę, zajął się kolekcjonerstwem, konserwacją obrazów i malowaniem. Zapewne dzięki protekcji wujów Apolinarego Pantaleona i Kazimierza Ludwika Dąbbskich odebrał w listopadzie 1843 roku w Charlottenburgu z rąk króla pisemną zgodę na używanie nazwiska hr. Leszczycki-Sumiński. W 1844 подарował królowi namalowany przez siebie obraz „Mahomet piszący Koran podczas hidżry”, który monarcha wystawił na widok publiczny w królewskiej galerii w pałacu Bellevue pod Berlinem (obraz przewieziony w 1866 do pałacyku Leineschloss w Hanowerze sponął podczas II wojny światowej). Był więc w tym czasie czynnym artystą.

Gdy Sumiński osiadł w latach 60. w Tharandt, zaczął ją rozbudowywać, tworząc to, co nazywano potem Villa Sumiński. Założył w niej galerię mieszczącą jego okazałe zbiory malarstwa, tzw. chrześcijański (przedmiotów pochodzących ze Wschodu), przedmiotów z kości słońskiej oraz mebli. Zgromadził 350 obrazów – nie wiadomo, jaki był poziom tych zbiorów, ponieważ kolekcja została rozproszona pod koniec XIX wieku i na początku wieku XX. „Starzec” jest więc przedmiotem unikalnym.

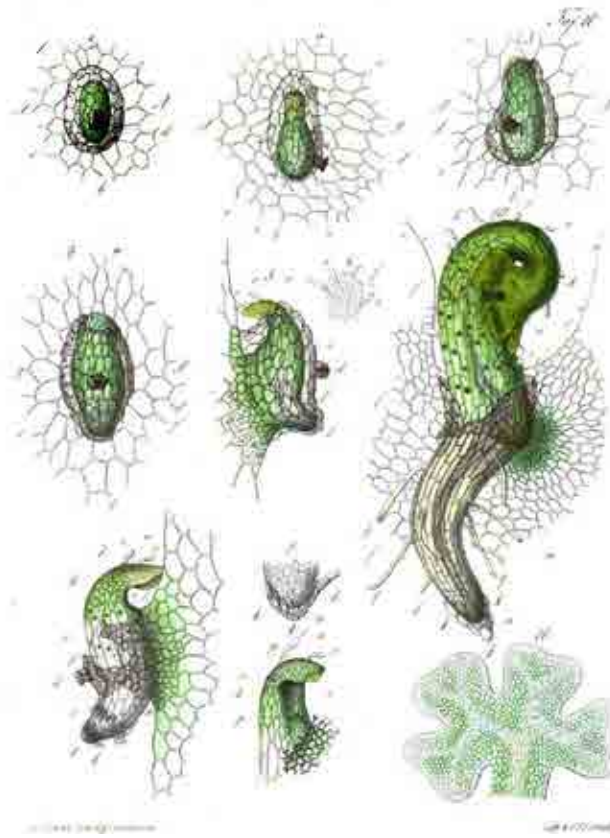
Jedną z pasji Sumińskiego była konserwacja obrazów. Wiadomo, że kupował obrazy znanych artystów znajdujące się w złym stanie zachowania. Po przeprowadzanej przez niego konserwacji ozdabiał galerię w Villa Sumiński.



Królewski obraz Sumińskiego, Mahomet piszący Koran podczas hidżry, nieistniejący, źródło: Wikimedia Commons



Domniemany autoportret Michała Hieronima Leszczycki-Sumińskiego, ok. 1852, źródło: Wikimedia Commons



Tablica IV z rozprawy Michała Hieronima Leszczyca-Sumińskiego Zur Entwicklungs Geschichte der Färnräuter, Berlin 1848, źródło: Wikimedia Commons



Balhasar Denner, Starzec z klepsydrą i czaszką, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Wikimedia Commons

58

EMIL LINDEMANN

(1864 - 1945)

"Modlitwa", 1912 r.

olej/ptótno, 73 x 59 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Emil Lindeman | 1912'
opisany na odwrociu: 'E. Lindeman | "Modlitwa"'

estymacja: 9 000 - 12 000 PLN

2 100 - 2 800 EUR

Emil Lindeman to nieco zapomniany, lecz popularny w epoce warszawski malarz. Edukację artystyczną odebrał w Klasie Rysunkowej Wajciecha Gersona, a następnie w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. Był jednym z uczniów Jana Matejki, którzy pomagali mistrzowi przy pracach nad polichromią mariacką. W 1890 roku wyjechał do Paryża, gdzie studiował w École Nationale Supérieure des Beaux-arts, prywatnej Académie Julian i Academie Collarosi. Odbił podróż do Italii oraz Petersburga, aby w 1897 roku osiąść na stałe w Warszawie. Lindeman często zajmował się monumentalnym malarstwem ściennym o tematyce sakralnej. To jednak malarstwo sztalugowe stanowi najważniejszą gałąź jego twórczości. Tworzył pejzaże i sceny rodzajowe, głównie z Mazowsza, Wileńszczyzny czy Wołynia. Prezentowana scena zatytułowana „Modlitwa” przedstawia trzy chłopki klęczące przed ołtarzem. Lindeman podjął tutaj popularny w epoce temat ludowej pobożności, której towarzyszy barwny folklor. Artysta zderzył kontemplacyjny nastrój sceny z malowniczym ubiorem kobiet.



59

WOJCIECH WEISS

(1875 - 1950)

Akt żeński siedzący na krześle, po 1912 r.

olej/ płótno, 98,5 x 60 cm

sygnowany monogramem wiązany l.d.: 'WW'

na odwrociu stempel z numerem ze spuścizny artysty: '0634'

oraz pieczęć z faksymilowym podpisem artysty: 'WW'

estymacja: 50 000 - 70 000 PLN †

11 600 - 16 300 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

Po fazie ekspresjonistycznej (do 1905) i wyciszonym okresie białym (1906-12) Wojciech Weiss zwraca się w stronę swoiście pojmowanego klasycyzmu. W 1910 roku został „akademikiem” – profesorem nadzwyczajnym swojej almae mater, krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, a w 1913 roku – profesorem zwyczajnym tejże uczelni. W latach 1915-18 intensywnie pracował w swoim domu w Kalwarii Zebrzydowskiej, malując rodzinne portrety, pejzaże, ale też kompozycje mitologiczne (Ceres, 1916, Muzeum Śląskie w Katowicach). Artysta coraz częściej podejmował aktu, szczególnie od 1918 roku, kiedy to został mianowany rektorem krakowskiej Akademii. Był jedną z wiodących organizatorów życia artystycznego doby międzywojnia.

Prezentowany akt Weissa czerpie z dwóch tradycji jego twórczości. Artysta posłużył się tutaj grubym, ciemnobrązowym konturem, którym obwiodł ciało dziewczyny siedzącej na krześle. To reminiscencją jego twórczości z około 1900 roku, kiedy to ekspresyjnie prowadzona linia była głównym środkiem wyrazu w jego malarstwie i nieraz nie pokrywała się z syntetycznie potraktowaną plamą barwną. Z drugiej strony w „Aktie siedzącym” Weiss zastosował wyrafinowane zestawienia barwne – nasycony błękit, zieleń i czerwień z rozbielonymi turkusami, różami, żółcieniami i brązami. Praca powstała najpewniej w drugiej dekadzie XX wieku, być może bliżej jej końca, gdy artysta powrócił na Akademię i na nowo podjął temat aktu, który od tego momentu stał się najważniejszą gałęzią jego malarstwa.





„Tłum rozumie pod słowem 'natura' rzeczywistość, którą widzi oko, i wiara w nieomylność oka staje się dogmatem. W sztuce trzeba umieć myśleć z artystą tak, jak on pojmuje naturę. Artyści i nie artyści widzą w naturze nieskończoną ilość przedmiotów, które ich zamysłem podpadają. Zapominają, że przedmiot ich poznania, ponieważ jest 'poznany', jest zmieniony. Odczucie, wrażenie jest już przekształceniem. Laik patrzy na przedmiot praktycznie, artysta – na kształt przedmiotu.

Sztuka jest tak długo ogólnie zrozumiana, jak długo odpowiada konwencjonalizmowi. Dlatego nowe wartości spotykają się z opozycją i kpinami. Dzban musi według prawideł wyobrażenia pozostać w dziele sztuki dzbanem. Innego znaczenia nabiera jako plama barwna w obrazie. Zupełne oswobodzenie z przedmiotowości jest rewolucją w moim pojęciu sztuki. Przedmiot jako taki, jak własny twór artysty – jego widoma wola. Dzieło sztuki staje się nie tylko nowym tworem natury, lecz tworzy własną”.

– WOJCIECH WEISS, Z LUŻNYCH NOTATEK, 1910 (?),
W: SZKICOWNIK WOJCIECHA WEISSA, KRAKÓW 1976, s. 58-59

60

IWAN TRUSZ

(1869 - 1941)

Kwitnące bzy

olej/tektura, 33 x 24 cm (w świetle oprawy)
sygnowany u dołu: 'Ib. Trusz'

estymacja: 9 000 - 12 000 PLN

2 100 - 2 800 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa

„Trusz ukochał naturę. Zna on jej wszystkie tajniki i cuda; rozumie radość słonecznego południa, kiedy wszystko tonie w roztopionym złocie promieni, iskrzy się brylantami iskier, odczuł rozmarzenie i czar wieczoru, kiedy na rozkołysanych łąkach ułożą się fioletowe smugi światła, a cała natura popada w spokojną zadumę i ciszę, zna tajemnice drzew i kwiatów, dziwny czar moczarów leśnych, co kryje w swej głębi nieba kolory, mchów rdzawy odblask i drzew chwiejne odbicie. Trusz jest poetą słońca, drzew i kwiatów. Zapytany, dlaczego nie maluje nigdy postaci człowieka, tak jakby umyślnie unikał tego, co było treścią dzieł największych epok i najgenialniejszych mistrzów, odpowiada z uśmiechem: Człowiek na obrazie to 'plama'. — Tak bardzo zakochanym jest w swoich liliach, dzwonicach i chryzantemach”.

— HENRYK ZBIERZCHOWSKI, IMPRESYE, KRAKÓW 1902, s. 62-63



61

ALFONS KARPIŃSKI

(1875 - 1961)

Dama w kapeluszu, 1916 r.

ołówek, gwasz/deska, 31,5 x 22 cm (w świetle oprawy)
sygnowany i datowany p.d.: 'AKarpiński. | 1916.'

estymacja: 50 000 - 60 000 PLN †

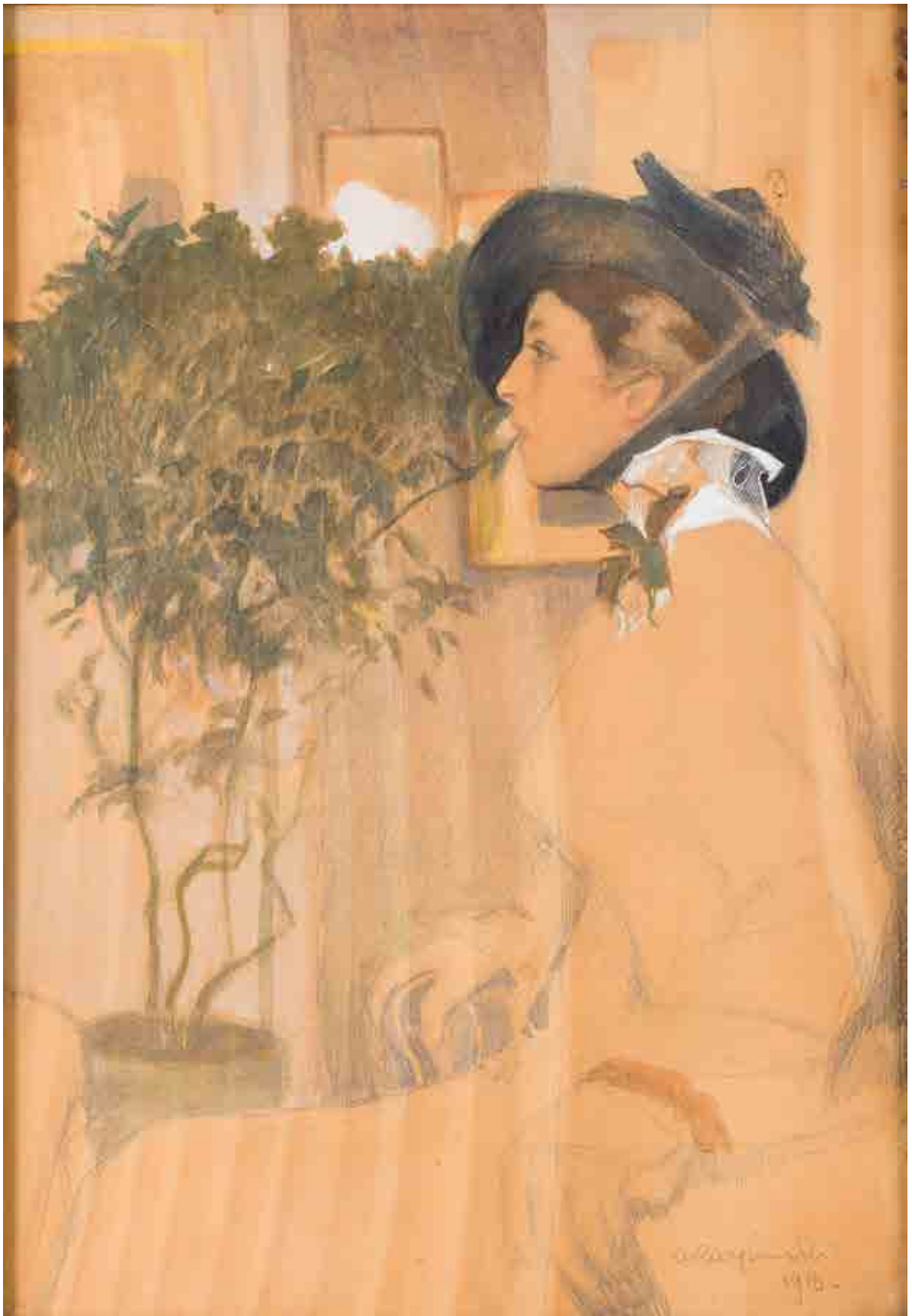
11 600 - 13 900 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Kraków

„[Kobieta Karpińskiego] nie ta typowo polska kobieta Matejki, dostojnie rozważna, dźwigająca z godnością czar swej cnoty, lub ta z bolesną zadumą Grotgera, nie ta o wychudzonych, długich liniach Wyspiańskiego, lub stylizowana święta Mehoffera, nie rozszalała namiętności Podkowińskiego, lub leniwa w przepychu bujnego ciała Żmurki, marmurowo zimna Czachórskiego, posągowa, a zawsze niemal tragiczna Malczewskiego, anemiczna, wydelikaccona Axentowicza, chlubiąca się swym ciałem, na którym tak czarodziejские stwarza symfonie kolorystyczne Weiss, nie cicha, zadumana, mieszczańsko-pokorna Hoffmana, nawet nie elegancko wystrójona, efektownie pozująca, najskrupulatniej na wszystkie sposoby wymalowana, Szańkowskiego. Progenitura kobiety Karpińskiego sięga Paryża - jest w prostej linii koleżanką przeważnie tych z nad Sekwany, które zalatują ostrą wonią perfum, czasem szminki, które czuć zacisznym buduaem, gdzie jest miejsce tylko na dwoje – w oczach których znać kuszące zapowiedzi. Tylko od tych swoich koleżanek jest... z konieczności, bardziej powściągliwa, pozuje przeważnie do połowy, pięknie ubrana a nie, jak tamte, często tylko w pończoszках. Prawie się czuje, że nie może wysiedzieć tak cnotliwie-spokojnie, strzela więc podkrążonemi oczyma i rozchyła tylko nakarminowane usta, po których błąka się jakaś obietnica zakazana. Wszystko jedno, czy to jest modelka czy tzw. dama z towarzystwa. Bo tkwi w Karpińskim, nawet wtedy, kiedy maluje osoby z towarzystwa, jakaś chęć, świadomie czy podświadomie, do odkrywania, domysłania się w kobiecie więcej kokieterii niż duszy, więcej ukrytej namiętności, niż spokoju”.

„SZTUKI PIĘKNE”, 1927/28, s. 302-304



62

PAUL WEIMANN

(1867 - 1945)

Zimowy widok na Śnieżne Kotły

olej/ptótno, 70 x 100 cm
sygnowany l.d.: 'P. Weimann.'

estymacja: 10 000 - 14 000 PLN

2 400 - 3 300 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Dolny Śląsk

Sztuka Paula Weimanna wyrasta z romantycznej tradycji pejzażu niemieckiego, w którym skrywa się silne przywiązanie do „małej ojczyzny”. Artysta pochodził z Wrocławia, gdzie w 1888 roku podjął studia artystyczne w tamtejszej Królewskiej Szkole Sztuk Pięknych. Uczył się u Carla Ernsta Morgensterna, pejzażysty, który w swoim malarstwie wielokrotnie podejmował temat karkonoskiego krajobrazu. Artystyczną edukację Weimann uzupełnił w berlińskiej Akademii Sztuki. Artysta, ożeniwszy się, zamieszkał w Świerzawie, skąd pochodziła jego żona. Tak rozpoczął się w życiu malarza okres życia na uboczu, ale też intensywnej pracy nad obrazami pejzażowymi, przedstawiającymi pogórze karkonoskie. Przyjeżdżano po nie z okolicy, ale również z dużych miast – takich jak Berlin, Kolonia czy Hamburg. Okresowi „odosobnienia” położyły kres dzieci, które artysta wraz z żoną pragnęli wykształcić. Przenieśli się wówczas do Jeleniej Góry i zamieszkali w dużym domu, z okien którego rozciągał się widok na Karkonosze. Właśnie te góry stały się podstawowym tematem twórczości Paula Weimanna. Przedstawiał je w różnych porach zimowego dnia, doskonale oddając zmieniające się odcienie śnieżnego pejzażu. W okresie jeleniogórskim widok na Śnieżne Kotły zajął centralne miejsce w jego dziele malarskim.



63

KAZIMIERZ SICHULSKI

(1879 - 1942)

Dziewczynka góralska z owieczką, 1938 r.

olej/tektura, 71 x 50,5 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Sichulski | 1938'

estymacja: 30 000 - 45 000 PLN

7 000 - 10 500 EUR

Ekspresyjny styl malarstwa Kazimierza Sichulskiego formował się w orbicie środowiska artystycznego Krakowa, Wiednia i Paryża. Zimą, na przełomie 1904 i 1905 roku, twórca wyjechał z Fryderykiem Pautschem i Władysławem Jarockim do Tatarowa nad Prutem. Na Huculszczyznę powracał w kolejnych latach wielokrotnie, przebywając na Pokuciu, w Worochcie i Mikuliczynie. Artyści stworzyli mini falanster artystyczny, realizując marzenie o przebywaniu i tworzeniu pośród dzikiej przyrody i żyjących blisko niej górali. Sichulski, zafascynowany duchowością i obyczajem Hucułów, przedstawiał ich, posługując się barwnym żywiołowym stylem. Artysta reprezentował ekspresyjną gałąź polskiego modernizmu, co znalazło swój znakomity wyraz w słynnej serii karyktur przedstawiających ważne postaci krakowskiej socjety. Malarz posługiwał się deformacją, chcąc silnie wyrazić emocjonalne pierwiastki skryte w modelach i naturze. W kompozycji „Dziewczynka góralska z owieczką” Sichulski skomponował płaszczyznę malarską z ledwie paru szerokich plam barwnych. Kolorystyczną dominantę stanowi wyrafinowane zestrojenie rozbielenego fioletołu z zielenią zmieszaną z ugre. Przy wysokiej ekspresji wynikającej z drapieżnej formy artystycznej malarz uzyskał również sentymentalny charakter przedstawienia związany z obrazowaniem bliskości dziecka i zwierzęcia.



64

CZESŁAW WASILEWSKI

(1875 - 1946)

Wyjazd ze wsi, 1922 r.

olej/ płótno, 122 x 152 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Cz. Wasilewski | 1922 rok'

estymacja: 35 000 - 50 000 PLN

9 300 - 13 900 EUR

Czesław Wasilewski należał do najpopularniejszych artystów warszawskich doby międzywojnia. Był kontynuatorem wielkiej tradycji polskiego malarstwa sięgającej malarstwa polskich monachijczyków. Malował sceny z polowań, kuligów, konnych przejażdżek, potyczek, żołnierskich patroli w scenerii mazowieckiego, zimowego albo jesiennego pejzażu. Tworzył także martwe natury, odwołując się do tradycji małych mistrzów XVII stulecia. Życie Wasilewskiego pozostaje zagadkowe: w 1911 roku zapisał się do warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Nieznany jest jednak przebieg jego edukacji – być może ok. 1917 roku uczył się jeszcze w Szkole u Wojciecha Kossaka. Wiadomo, że Wasilewski jeszcze na początku lat 20. XX stulecia pomagał Kossakowi w pracach warsztatowych, przygotowując podmalówki wykańczone potem przez mistrza. Prezentowana monumentalna praca artysty powstała w szczytowym okresie jego kariery. Wasilewski odwołał się w niej do tradycji malarstwa Alfreda Wierusza-Kowalskiego i motywu sanny. Na tle nizinnego ośnieżonego pejzażu i nieba rozświetlonego na żółto promieniami zachodzącego słońca przedstawił dwa konne zaprzęgi zmierzające w stronę widza. Malarz jednak nigdy nie wykonywał kopii czy pastiszów sceny wielkich poprzedników. Z inwencją tworzył oryginalne kompozycje, jak również wypracował swój indywidualny malarski styl. Łączył klasyczny warsztat malarski oparty na prymacie rysunku z żywiołowością w organizowaniu powierzchni malarskiej oraz palety barwnej.



65

ZYGMUNT ROZWADOWSKI

(1870 - 1950)

Czwórka, 1919 r.

olej/ płótno, 44 x 63 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Z. Rozwadowski | 1919'

estymacja: 40 000 - 60 000 PLN

9 300 - 13 900 EUR

POCHODZENIE

- kolekcja prywatna, Gdańsk

Rozwadowski w latach 1883-90 studiował w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem Jana Matejki. W latach 1891-93 uzupełniał wykształcenie w Monachium u popularnej prywatnej pracowni Antona Ažbego tamże. Już jako student wystawiał swoje obrazy w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie i we Lwowie. Po studiach dzielił życie między Kraków, Lwów i posiadłość w Bączalu Górnym niedaleko Tarnowa. Współpracował z Janem Stryką i Wojciechem Kossakiem przy tworzeniu „Panoramy raclawickiej”, „Golgoty”, „Panoramy siedmiogrodzkiej” i „Męczeństwa chrześcijan”. Najmocniej kojarzony jest z lwowskim Związkiem Artystów Polskich i Towarzystwem Przyjaciół Sztuk Pięknych. Dzieła Rozwadowskiego wyrastają z romantycznych legend i wzór XIX-wiecznego malarstwa historycznego i batalistycznego. W „Czwórce” malarz nawiązał do wzoru znanego z malarstwa Józefa Chełmońskiego i Józefa Brandta – zaprzęgu czterech koni sunącego w stronę widza.



66

WOJCIECH KOSSAK

(1856 - 1942)

Ułan i dziewczyna

olej/ płótno, 80 x 77 cm
sygnowany p.d.: 'Wojciech Kossak'

estymacja: 45 000 - 60 000 PLN

10 500 - 13 900 EUR

LITERATURA:

- porównaj: Kazimierz Olszański, Wojciech Kossak, wyd. 4, Wrocław [i in.] 1990, poz. 170 („Ranny szaser i dziewczyna”, 1907) oraz poz. 215 („Posiłek dla rannego”, 1915)

Wojciech Kossak stworzył kilka płócien przedstawiających dziewczynę, która daje spragnionemu żołnierzowi na koniu dzban z wodą, najwcześniejsze powstało zapewne w 1913 roku. „Ułan i dziewczyna” został namalowany pewnymi, wręcz brawurowymi pociągnięciami pędzla, a kolorystyka jest żywa i soczysta. Sceny z życia polskiej kawalerii należą do licznie największej grupy dzieł Kossaka. Wśród nich można znaleźć bogactwo pomysłów, wariantów i redakcji. Do osobnego zbioru należą obrazy przedstawiające ułana i dziewczynę. Wymowne tytuły podobnych kompozycji to: „Umizgi”, „Ułan i kowalowa”, „Zaloty przy studni”, „Posiłek dla rannego” czy „Pożegnanie z dziewczyną”. Rodzajowość scen żołnierskiego życia może kojarzyć się z tradycją polskiego malarstwa w Monachium. Właśnie tam, a Wojciech Kossak był z tą tradycją silnie związany, ukazywano rodzajowy czy codzienny wymiar żołnierskiej egzystencji. Artystę zajmowały więc nie tylko potyczki i bitwy, lecz także statyczne i spokojne przedstawienia o charakterze rodzajowym.



67

WOJCIECH KOSSAK

(1856 - 1942)

Zwiad kawalerski, 1917 r.

olej/deska, 39,3 x 49,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Wojciech Kossak | 1917'
na odwrociu papierowe nalepki z liczbami '199' oraz '114.'
oraz opisany ołówkiem

estymacja: 45 000 - 55 000 PLN

11 200 - 12 800 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Poznań

„Umiejętność obserwacji, doskonała znajomość formy (tworzywa), ogromna łatwość i biegłość operowania tą formą, pozwalały mu na dowolne nią żonglowanie. Stąd u Kossaka ta szeroko pojęta plama, energicznie i z rozmachem prowadzona linia, śmiało i pewne pociągnięcia pędzla”.

- KAZIMIERZ OLSZAŃSKI, WOJCIECH KOSSAK, WARSZAWA 1990, s. 50-51



68

WOJCIECH KOSSAK

(1856 - 1942)

17 Pułk Ułanów Wielkopolskich stacjonujących w Lesznie, 1928 r.

olej/ płótno, 63 x 77 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Wojciech Kossak | 1928'

estymacja: 50 000 - 70 000 PLN

11 600 - 16 300 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Poznań

„Twórczość malarska Wojciecha Kossaka rozwijała się w okresie, gdy całe społeczeństwo łaknęło obrazów o historycznej treści. Kossak-batalista gloryfikował to, co było najdroższe dla uczuć Polaków — dawne wojsko polskie. Sztuka ta była w dobie zaborów bronią pozbawionego wolności narodu, umacniała poczucie narodowe, podnosiła serca tak samo jak 'Trylogia' Sienkiewicza, odpowiadała idealnie psychice społeczeństwa, które nigdy nie wyrzekło się orężnej walki o niepodległość”.

— KAZIMIERZ OLSZAŃSKI, WOJCIECH KOSSAK, WROCŁAW 1990, s. 54





PRZYJMujemy OBIEKTY NA NADCHODZĄCE AUKCJE

SZTUKA DAWNA



PRACE NA PAPIERZE: 14 LUTEGO 2019

Termin przyjmowania obiektów: do 7 STYCZNIA 2019

kontakt: Tomasz Dziewicky t.dziewicky@desa.pl, 735 298 999



GRAFIKA ARTYSTYCZNA: 7 LUTEGO 2019

Termin przyjmowania obiektów: do 4 STYCZNIA 2019

kontakt: Julia Materna j.materna@desa.pl, 538 649 945



XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE: 14 MARCA 2019

Termin przyjmowania obiektów: do 8 LUTEGO 2019

kontakt: Marek Wasilewicz m.wasilewicz@desa.pl, 795 122 702



IKONY I SZTUKA ROSYJSKA: 2 KWIECZNIA 2019

Termin przyjmowania obiektów: do 22 LUTEGO 2019

kontakt: Magdalena Kuś m.kus@desa.pl, 795 122 718



Terminy nadchodzących aukcji: www.desa.pl



PRZYJMUJEMY OBIEKTY NA NADCHODZĄCE AUKCJE

SZTUKA WSPÓŁCZESNA



PRACE NA PAPIERZE: **21 LUTEGO 2019**

Termin przyjmowania obiektów: do 14 STYCZNIA 2019

kontakt: Agata Matusielńska a.matusielanska@desa.pl, 539 546 699



NOWE POKOLENIE PO 1989: **21 MARCA 2019**

Termin przyjmowania obiektów: do 14 LUTEGO 2019

kontakt: Artur Dumanowski a.dumanowski@desa.pl, 795 122 725



KLASYCY AWANGARDY PO 1945: **28 LUTEGO 2019**

Termin przyjmowania obiektów: do 18 STYCZNIA 2019

kontakt: Anna Szynkarczuk a.szynkarczuk@desa.pl, 664 150 866



FOTOGRAFIA KOLEKCJONERSKA: **11 KWIETNIA 2019**

Termin przyjmowania obiektów: do 4 MARCA 2019

kontakt: Katarzyna Żebrowska k.zebrowska@desa.pl, 539 546 701





„WOJCIECH FANGOR. COLOR AND SPACE”

Wydawnictwo Skira przygotowało niespodziankę dla fanów twórczości Wojciecha Fangora. Ponad 200-stronicowy album „Wojciech Fangor. Color and Space” prezentuje twórczość artysty na przestrzeni połowy wieku. W albumie znalazł się wstęp autorstwa Magdaleny Dabrowski, kalendarium z życia artysty

wzbogacone o nigdy niepublikowany materiał archiwalny oraz szereg wysokiej jakości reprodukcji prac malarskich. Wydanie w języku angielskim.

Wydawnictwo: Skira

Cena: 169 zł



Marek Pękacz, Regnum, 2018 r.

MŁODA SZTUKA

Aukcja 18 grudnia 2018, godz. 19

Wystawa obiektów: 10 – 18 grudnia 2018



Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa, tel. 22 163 66 00, www.desa.pl



POMOŻEMY ZNALEŹĆ TWÓJ WYMARZONY SAMOCHÓD KLASYCZNY

ZAPRASZAMY DO KONTAKTU
ZUZANNA STANISZEWSKA, +48 661 561 705

ardorauctions.pl



Francuski broszo-wisiorek z lat 20.-30. XX wieku

BIŻUTERIA KOLEKCYJONERSKA

Aukcja 11 grudnia 2018, godz. 19

Wystawa obiektów: 27 listopada – 11 grudnia 2018



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 aukcyjnego.

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKcją

1. Cena wywoławcza

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

2. Opłata aukcyjna

Do kwoty wycycytowanej 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 wycycytowana 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 gwarancyjne. Jeżeli w drodze licytacji cena gwarancyjna nie zostanie osiągnięta, zakończenie licytacji skutkuje odczytaniem przez aukcjонера słowa "pass". Oznacza to, że transakcja nie została zawarta. Fakt ten zostaje ogłoszony bez uderzenia młotkiem. Opcjonalnie, jeżeli transakcja nie osiągnie ceny gwarancyjnej, aukcjoner może ogłosić zawarcie transakcji warunkowej. Fakt ten zostaje ogłoszony po uderzeniu młotkiem.

6. Pass

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

7. Transakcja warunkowa

Możliwość zawierania transakcji warunkowych w ramach aukcji musi być ogłoszona przez aukcjонера przed rozpoczęciem aukcji. Tego typu transakcja zostaje zawarta w momencie, kiedy licytacja nie osiągnęła poziomu ceny gwarancyjnej i aukcjoner ogłosił taki fakt po uderzeniu młotkiem. Transakcja warunkowa traktowana jest jako wiążąca oferta nabycia obiektu po cenie wycycytowanej. Zobowiązujemy się do negocjacji ceny z komitentem, jednak nie gwarantujemy możliwości zakupu po cenie wycycytowanej. Jeżeli w toku negocjacji klient zdecydował się podnieść ofertę do poziomu ceny gwarancyjnej lub zaakceptujemy wycycytowaną 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 wycycytowane warunkowo. W przypadku otrzymania takiej oferty od innego oferenta informujemy o tym fakcie klienta, który wycycytował 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 powierzonych 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 konsultacje z profesjonalnym konserwatorem, którego na wyraźną prośbę możemy rekomendować. Na specjalne życzenie klienta możemy dostarczyć szczegółowy raport stanu zachowania obiektu. Przygotowując taki raport, nasi pracownicy oceniają stan obiektu, biorąc pod uwagę jego szacunkową wartość oraz charakter aukcji, w ramach której jest on wystawiony na sprzedaż. Mimo że oceny przedmiotów pod tym względem prowadzone są rzetelnie, należy pamiętać, że nasi pracownicy nie są zawodowymi konserwatorami. Jeśli obiekt sprzedawany jest w ramie, nie ponosimy odpowiedzialności za jej stan. W przypadku obiektów nieoprawionych chętnie polecimy profesjonalną pracownię opraw.

10. Wystawa obiektów aukcyjnych

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

11. Legenda

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

□ - obiekty bez ceny gwarancyjnej

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

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

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

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

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

5) 0,25% kwoty wycycytowanej, 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 wycycytowanej przekroczy 100 EUR./b.

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

○ - 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 aukcjонера. Jest to równoznaczne z zawarciem umowy

sprzedaży między domem aukcyjnym a licytującym, który zaoferował najwyższą kwotę. W razie zaistnienia sporu w trakcie licytacji aukcjoner rozstrzyga spór albo ponownie przeprowadza licytację danego obiektu. Zastrzegamy sobie prawo do utrwalania przebiegu aukcji za pomocą urządzeń rejestrujących obraz i dźwięk. Zastrzegamy sobie prawo do licytowania jedynie wcześniej zgłoszonych przez uczestników aukcji obiektów. W takiej sytuacji numery obiektów są przed aukcją zgłaszane obsłudze domu aukcyjnego. Aukcjoner ma prawo do dowolnego rozdzielania lub łączenia obiektów oraz do ich wycofania z licytacji bez podania przyczyn. Opisy zawarte w katalogu aukcji mogą być uzupełnione lub 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 równolegle prowadzone w językach angielskim i niemieckim. Prośby takie powinny być składane najpóźniej godzinę przed aukcją wraz z informacją, których obiektów dotyczą. Licytacja odbywa się w tempie 60-100 obiektów na godzinę.

2. Licytacja osobista

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

3. Licytacja telefoniczna

Jeżeli nie mogą Państwo uczestniczyć w aukcji osobiście, istnieje możliwość licytacji przez telefon za pośrednictwem jednego z naszych pracowników. Klienci zainteresowani taką usługą powinni przesłać wypełniony formularz zlecenia najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Nie ponosimy odpowiedzialności za realizację zleceń dostarczonych później. Formularz zlecenia dostępny jest na ostatnich stronach katalogu, w siedzibie naszego domu aukcyjnego oraz na naszej stronie internetowej. Formularz należy 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 postępień przedstawioną w dalszej części przewodnika. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postępień 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 postępień

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

cena	postępienie
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 – 500 000	20 000
powyżej 500 000	wg uznania aukcjонера

III. PO AUKCJI

1. Płatność

Kupujący zobowiązany jest do zapłaty należności za wylicytowane obiekty w terminie 10 dni od dnia aukcji. Przekroczenie wyznaczonego terminu grozi naliczeniem odsetek ustawowych za okres opóźnienia w zapłacie. Akceptujemy płatność w gotówce do równowartości 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. Odstępnie od umowy

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

4. Reklamacje

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

5. Odbiór zakupionego obiektu

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

6. Transport i przesyłka

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

7. Pozwolenie na eksport

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

8. Zagrożone gatunki

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

- w WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ I WARUNKACH POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI,
- w innych informacjach podanych w pozostałych częściach katalogu aukcyjnego, w szczególności w PRZEWODNIKU DLA KLIENTA,
- w dodatkach do katalogu aukcyjnego lub innych materiałach udostępnionych przez DESA Unicum na sali aukcyjnej. W każdym przypadku zmiana warunków może nastąpić poprzez stosowny aneks bądź ogłoszenie podane do wiadomości przez aukcjoner 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 komienta 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 pisemnie zlecenie licytacji. W takim przypadku nieobecni licytujący powinni wypełnić formularz "zlecenie licytacji", który można znaleźć w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub otrzymać w siedzibie DESA Unicum. Kwoty wskazane przez licytującego w zleceniu licytacji nie powinny zawierać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postąpień. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień, zostanie ona obniżona. Aukcjoner nie akceptuje zlecenia licytacji, w którym nie ma wskazanej maksymalnej kwoty, do której DESA Unicum może zrealizować zlecenie. DESA Unicum dołoży starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeśli limit podany przez licytującego jest niższy niż cena gwarancyjna, a stanowi jednocześnie najwyższą ofertę, wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Wszystkie zlecenia licytacji wraz z fotokopią dokumentu tożsamości umożliwiającym weryfikację danych osobowych powinny być przesłane (pocztą, faksem bądź e-mailem) albo dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane.

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

4) Podczas licytacji, zarówno osobistej, telefonicznej, 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 dochowac 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 komienta bez wskazania, że czynią to w imieniu komienta, bądź to przez składanie następujących po sobie ofert licytacyjnych, bądź też oferty w odpowiedzi na oferty składane przez innych oferentów. Jeżeli nie ma żadnych ofert na dany obiekt lub oferty są zbyt niskie, aukcjoner może uznać przedmiot za niesprzedany, co sygnalizuje terminem "pass".

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

5) Licytujący, który zaoferował najwyższą kwotę zaakceptowaną przez aukcjoner, jest zwycięzcą licytacji. Uderzenie młotkiem przez aukcjoner oznacza akceptację najwyższej oferty i zawarcie umowy sprzedaży między DESA Unicum a kupującym. Ryzyko i odpowiedzialność za obiekt przechodzący na własność kupującego opisane zostały w paragrafie 6 poniżej.

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

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

1) Do kwoty wylicytowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi 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 pozwoleń 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: BREXPLPWWA3

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

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

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

7. BRAK PŁATNOŚCI

Bez uszczerbku dla innych praw sprzedający, w przypadku gdy nabywca nie uiszczy 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 sprzeda się za kwotę niższą niż cena nabycia, na której kupujący wycytywował obiekt, nabywca pozostający w zwłoce 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 wierzytelności 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, poświadczenia tożsamości klienta lub w celu uniknięcia fałszerstwa) pozyskać dane o kliencie od osób trzecich. DESA Unicum może również wykorzystywać dane osobowe dostarczone przez klienta w celach marketingowych, dostarczając materiały o produktach, usługach bądź wydarzeniach organizowanych przez DESA Unicum oraz spółki powiązane. Zgadzając się na WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i podając dane osobowe, klienci zgadzają się, że DESA Unicum i spółki powiązane mogą wykorzystywać te dane do ww. celów. Jeśli klient chciałby uzyskać więcej informacji o polityce prywatności, skorygować swoje dane lub zrezygnować z dalszej korespondencji marketingowej, prosimy o kontakt pod numerem 22 163 67 00.

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

- DESA Unicum wyłącza wszelkie gwarancje inne niż WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI w najszerszym zakresie dopuszczonym prawem.
- Z zastrzeżeniem punktu 5 w paragrafie 9 całkowita odpowiedzialność DESA Unicum będzie ograniczona wyłącznie do ceny nabycia zapłaconej przez kupującego.
- 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

obiektem.

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 paragrafie 9 powyżej, niezależnie czy taka szkoda jest charakteryzowana jako bezpośrednia, pośrednia, szczególnie, przypadkowa czy następcza. DESA Unicum nie jest zobowiązana do zapłaty odsetek od ceny zakupu.

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

10. PRAWA AUTORSKIE

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

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

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

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

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

3) Jeśli jakiegokolwiek z postanowień WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ okazałoby się nieważne, bezskuteczne lub niemożliwe do zastosowania, pozostałe postanowienia będą nadal obowiązywać. Brak działania lub opóźnienie w wykonywaniu praw wynikających z WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ nie oznacza zrzeczenia się praw lub zwolnienia z obowiązków ani nie uchyla obowiązywalności całości bądź części z postanowień WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ.

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

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

1) ustawy z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. Nr 162, poz. 1568, z późn. zm.) – wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz,

2) ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz. U. z 1997 r. Nr 5, poz. 24, z późn. zm.) – muzea rejestrowane mają prawo pierwokupu zabytków bezpośrednio na aukcji za kwotę wycytywaną 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:

- DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektu jedynie bezpośrednio 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;
 - obiektem, co do którego trwa spór o autorstwo;
 - obiektem, 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: "przybliżony/e/a", "Attributed" lub skrót "Attrib.,";
 - obiektem powstałego w bliżej lub szerzej rozumianym kręgu oddziaływania stylu danego artysty, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego z następujących określeń: "krąg", "szkoła" bądź "naśladowca";

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

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

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

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

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

ZLECENIE LICYTACJI

Sztuka Dawna: XIX wiek • Modernizm • Międzywojnie • 584ASD204 • 13 grudnia 2018 r.

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

Zlecenie licytacji z limitem Zlecenie telefoniczne

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

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

Imię i nazwisko _____

Dowód osobisty (seria i numer) _____ NIP (dla firm) _____

Adres: ulica _____ nr domu _____ nr mieszkania _____

Miasto _____ Kod pocztowy _____

Adres e-mail _____

Telefon / faks _____

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

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

Należność za zakupiony obiekt

- Wpłacę na konto bankowe mBank S.A.: 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002,
- Wpłacę w kasie firmy (pn.-pt. w godz. 11 – 19)
- Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

z prasy z mailingu z reklamy internetowej z reklamy zewnętrznej z radia
od rodziny/znajomych z imiennego zaproszenia inną drogą _____

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

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



Zlecenie licytacji z limitem

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

Tak Nie

Zlecenie telefoniczne

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

Tak Nie

Numer telefonu do licytacji _____

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

- Wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych w celach marketingowych oraz w celu składania ofert, a w szczególności w celu przesyłania na wskazane przeze mnie adresy korespondencyjne materiałów promocyjnych, informacji handlowych o obiektach i usługach świadczonych przez DESA Unicum.
- Wyrażam zgodę na używanie telekomunikacyjnych urządzeń końcowych w celu prowadzenia marketingu bezpośredniego przez DESA Unicum.
- Wyrażam zgodę na otrzymywanie od DESA Unicum informacji handlowej drogą elektroniczną.
- Wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych w celach marketingu produktów lub usług podmiotów powiązanych kapitałowo z DESA Unicum.
- Wyrażam zgodę na otrzymywanie od podmiotów powiązanych kapitałowo z DESA Unicum informacji handlowej drogą elektroniczną.

WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

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

Data i podpis klienta składającego zlecenie _____



AU BOUT DE LA NUIT VITING DES BUTTES DE LA RATONNE - PHOTO DANIEL S. COFFEE



PROMEMORIA®

The Atelier of Beauty

PROMEMORIA WARSAW
Ul. Górnośląska 24
00-484 Warsaw

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



MILAN PARIS LONDON MOSCOW NEW-YORK HAMBURG MUNICH MIAMI HONG-KONG WARSAW







DESA.PL

UL. PIĘKNA 1A

00-477 WARSZAWA

TEL.: 22 163 66 00

E-MAIL: BIURO@DESA.PL

Cena 39 zł (z 5% VAT)