



**DESA**  
UNICUM

**ÉCOLE DE PARIS**

AUKCJA 13 MAJA 2025 WARSZAWA













# ÉCOLE DE PARIS

AUKCJA 13 MAJA 2025

**CZAS AUKCJI**  
13 maja 2025 (wtorek), 19:30

**WYSTAWA OBIEKTÓW**  
30 kwietnia – 13 maja 2025  
poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00  
sobota, 11:00 – 16:00

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

**KOORDYNATOR**  
Martyna Kolanowska  
tel. 880 918 882  
m.kolanowska@desa.pl

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

## DOM AUKCYJNY

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

### BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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

### BIURO PRZYJĘĆ

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

### WYCENY BIŻUTERII

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

### PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW

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

### ZLECENIA AUKCYJNE

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

### WYSTAWY AUKCYJNE

WSTĘP WOLNY  
kalendarz wystaw dostępny na www.desa.pl

### SEKRETARIAT ZARZĄDU

Sarra Stoliarchuk, tel. 22 163 66 65, 795 122 719, s.stoliarchuk@desa.pl

### KONTA BANKOWE

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

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

## DOM AUKCYJNY DESA UNICUM JEST CZĘŚCIĄ HOLDINGU

# DESA<sup>SA</sup>

## ZARZĄD DESA S.A.

JULIUSZ WINDORBSKI Prezes Zarządu | MARCIN SOBKA Członek Zarządu

## RADA NADZORCZA DESA S.A.

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

GRZEGORZ KRÓL Członek Rady Nadzorczej | MARCIN CZERNIK Członek Rady Nadzorczej

## ZARZĄD DESA UNICUM



AGATA SZKUP  
Prezes Zarządu



MAŁGORZATA KULMA  
Członek Zarządu



IZA RUSINIAK  
Członek Zarządu

## RADA NADZORCZA DESA UNICUM



JULIUSZ WINDORBSKI  
Przewodniczący Rady Nadzorczej



MARCIN SOBKA  
Członek Rady Nadzorczej



WOJCIECH DZIAKOWSKI  
Członek Rady Nadzorczej

### DZIAŁ ROZLICZEŃ

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

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

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

### DZIAŁ LOGISTYCZNY

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

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

### DZIAŁ FOTO

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

Marek Krzyżanek  
Fotograf  
m.krzyzanek@desa.pl

Alina Matyash-Labanovskaya  
Fotograf  
a.matyash@desa.pl

### DZIAŁ IT

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

Jan Jarzyna  
Asystent ds. Technicznych i Informatycznych  
j.jarzyna@desa.pl  
tel. 664 150 861

### DZIAŁ MARKETINGU I PR

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

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

Elżbieta Kopec  
Starszy Specjalista  
ds. Marketingu Online i Analityki  
e.kopec@desa.pl  
tel. 502 994 227

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

Paulina Babicka  
Grafik kreatywny  
p.babicka@desa.pl

Damian Dubielis  
Koordynator ds. komunikacji i PR  
d.dubielis@desa.pl  
tel. 787 255 660

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

Julia Niżnik  
Młodszy specjalista ds. kampanii online  
j.niznik@desa.pl  
tel. 664 981 453

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

Weronika Markowska  
Asystent ds. marketingu online  
w.markowska@desa.pl  
tel. 795 122 723

Public Relations – pr@desa.pl



## DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



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



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



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



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



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



**TERESA SOLDENHOFF**  
t.soldenhoff@desa.pl  
506 251 835



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



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



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



**ANNA ROŹNIECKA**  
a.rozniecka@desa.pl  
795 121 574



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



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



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



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



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

## DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



**MARTA PRZASNEK**  
Specjalista  
Sztuka Współczesna  
m.przasnek@desa.pl  
539 196 531



**PAULINA JANISZEWSKA**  
Specjalista  
Sztuka Współczesna  
p.janiszevska@desa.pl  
734 639 911



**DOROTA KOZAK**  
Specjalista  
Projekty Charytatywne  
d.kozak@desa.pl  
788 244 922



**JAGIENKA PARTEKA**  
Specjalista  
Sztuka Młoda Najnowsza  
j.partecka@desa.pl  
502 994 177



## INDEKS

---

- Antcher Isaac 232
- Eleszkiewicz Stanisław 228-229
- Epstein Henryk 216-218
- Grunswleigh Natan 235
- Halicka Alicja 205-206
- Hayden Henryk 226
- Hecht Joseph 213
- Hohermann Alicja 208
- Krémègne Pinchus 230
- Landau Zygmunt 231
- Marcoussis Louis 207
- Marevna Marie Vorobieff 211
- Mędrzycki Maurycy 214
- Menkes Zygmunt Józef 215
- Mondzain Szymon 219-220
- Muter Mela 202-204
- Peské Jean 225
- Piramowicz Zofia 210
- Prax Valentine 209
- Schreter Zygmunt 233
- Sterling Marc 236-237
- Terlikowski Włodzimierz 223-224
- Weinbaum Abram 234
- Weingart Joachim 221-222
- Zak Eugeniusz 227
- Zawadowski Jan Wacław 212
- Zucker Jakub 201



„Paryż jest wielką światową skarbnicą sztuki i zarazem najpotężniejszym – po renesansowych – jej ogniskiem (...) Jako ognisko wiecznie rozżarzonego szalu poczynać, wiecznej pracy i zdobywania, jak mennica nieomylnych wartości kultury – Paryż pozostanie zawsze jedynym. Ani to raj, ani piekło sztuki, bo pierwsze podobno śni pod włoskim słońcem, a drugie jest po troszę wszędzie – ale na pewno jej czyścić. Tu się dusze hartuje lub łamie ostatecznie, tu próba charakteru, twórczość tu się w pracy mocuje, indywidualność staje oko w oko z tradycją. Stąd wędrówka do Paryża nie ustanie nigdy, i zawsze istnieć będzie 'kolonia Paryska'”.

Antoni Potocki, Kolonia paryska, „Sztuka” 1904, nr 8-9, s. 393-94

# ÉCOLE DE PARIS

## PARYSKA KOLONIA ARTYSTYCZNA W PIERWSZYCH DEKADACH XX STULECIA

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’a 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 Montparnassie. Środowisko to tworzyli w dużej mierze emigranci z Europy Środkowo-Wschodniej: terenów Rosji, Ukrainy, Białorusi, Polski, Czech, Słowacji, Bułgarii, Rumunii czy Węgier, ale też Skandynawii, Niemiec oraz Hiszpanii. Przybysze do Paryża, na początku XX wieku poddani cesarzowi, potem obywatele nowych państw Europy, wielokrotnie byli z pochodzenia Żydami. Artyści ci reprezentowali postawę wielokulturowości, mierzyli się z problemami niejednokrotnie płynnej narodowości, koniecznym wyborem była dla nich wielojęzyczność. 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 lewobrzeźnej 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.

### Z RODZIMEGO KRAJU DO KAWIARNI

„Ci, którzy przybyli tu ze Wschodu, przeżyli szok. Doświadczyli nie tylko poczucia wolności oraz zobaczyli piękne miasto, ale mogli także tworzyć w duchu przyjaźni, akceptacji i równości” – znakomicie rekonstruuje sytuację przybyszów Wierzbicka (A. Wierzbicka, *École de Paris. Pojęcie, środowisko, twórczość*, Warszawa 2004, s. 69). Skala fenomenowi wyraża się w liczbach: w naukowej literaturze historyczno-artystycznej omawia się zazwyczaj około 150 nazwisk. Książki z tego zakresu podają również informację, jakoby w Paryżu w latach 20. czy 30. funkcjonowało tysiące twórców-przybyszów. Z pewnością nie są to liczby przesadzone. Jeśli najczęściej École de Paris kojarzy się Modiglianin, Chagallem czy Kislingiem, to pamiętać należy o rzeszach twórców mniejszego talentu, słabo wykształconych, nieprezentujących swojego dorobku na publicznych wystawach czy nieuwzględnianych przez krytykę. Rekonstruowanie ich biografii jest często niemożliwe z racji na nieliczne zachowane dzieła czy brak materiałów archiwalnych. Częstokroć jedyną możliwością refleksji nad ich twórczością jest podążanie ścieżkami, które przemierzali wszyscy malarze i rzeźbiarze École de Paris.

Rodzący się fenomen polskiej kolonii artystycznej można zaobserwować równo z początkiem XX stulecia. Mela Muter, jako pierwsza polska artystka, przyjechała do Paryża w 1901 roku. W tym samym roku przybył Eugeniusz Zak. Z obrębie sztuki polskiej byli jednymi z pierwszych, który tworzyli międzynarodową sieć powiązań między artystami, ich pracowniami, galeriami i krytykami.

W owej konstelacji ważnym wydarzeniem był w 1905 roku przyjazd bułgarskiego rysownika Julesa Pascina. W Paryżu oczekiwali go malarz i krytyk Walter Bondy, malarz Rudolf Levy i Bela Czobel. Należeli do stałych bywalców kawiarni „Le Dôme”, pierwszej istotnej kawiarni bohemy w 14. dzielnicy Paryża. Do „dômieres”, bo tak od nazwy lokalu nazywano jego gości, należeli początkowo głównie Niemcy i Skandynawowie. Kawiarnia



Widok na Paryż z aeroplanu, pocztówka, 1904-14



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



La Closerie des Lilas, 1909



Roman Kramsztyk w kawiarni podczas pobytu w Paryżu, 1928



La Ruche, ok. 1918



Mojszesz Kisling, Pâquerette, Pablo Picasso w Café la Rotonde, 1916, fot. Jean Cocteau

położona była w centralnym miejscu – przy Carrefour Vavin, skrzyżowaniu Boulevard Raspail i Boulevard Montparnasse. Wielokrotnie jej widok był dla przybyszów jednym z pierwszych paryskich doświadczeń, bowiem położona była w pobliżu wyjścia z przystanku metra Vavin. Kawiarnie stawały się miejscem spotkań, zawierania znajomości, prowadzenie interesów, jak również ekspozycji prac. Artyści École de Paris w kawiarniach często swoim pracami dekorowali lokale, a czasem zostawiali je jako zapłatą za jedzenie. Podobną sławę jak „Le Dôme” zyskała „La Rotonde”, otwarta w 1911 roku i płożona również przy Carrefour Vavin. Po pierwszej wojnie światowej w 14. dzielnicy działała również „La Parnasse”, a artyści wybierali często „Close-rie des Lilas” znaną już cyganerii XIX-wiecznej. Popularnością cieszyła się otwarta w 1927 „La Coupole” oraz „Le Select” (1923). Ważnym wydarzeniem Szkoły Paryskiej stał się pojedynek artystów polskich Mojszeza Kislinga i Leopolda Gottlieba. W czerwcu 1914 roku artyści spotkali się w Lasku Bulońskim. W roli sekundanta Kislinga wystąpił meksykański malarz Diego Rivera. Malarze pojedynkowali się na szable i pistolety. Raniony bronią w nos Kisling miał wykrzyknąć: „To czwarty rozbiór Polski!”. Do dziś nie wiadomo, dlaczego jeden z artystów żądał satysfakcji i w sferze mitu pozostaje historia, że towarzystwo z pojedynku przeniosło się do „La Rotonde”. Wkrótce wybuchła Wielka Wojna – Paryż zaczął pustoszeć, artyści – poddani cesarza austriackiego lub niemieckiego w pośpiechu opuszczali stolicę, wielu wyjeżdżało do Hiszpanii. Niektórzy z nich byli deportowani, inni zaś zaciągali się i walczyli w Legii Cudzoziemskiej – tak uczynili dwaj koledzy z krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, Kisling i Szymon Mondzain.

#### MONTPARNASSE W CENTRUM ŚWIATA SZTUKI

Kisling już przed pierwszą wojną światową zyskał tytuł „księcia Montparnasse’u”, jego mieszkanie przy rue Joseph-Bara 3 stało się ważnym punktem spotkań na artystycznej mapie 14. dzielnicy. Od lat 20. Paryż przeżywał swoje années folles, szalone lata – otwierano kolejne kluby, często w amerykańskim stylu, organizowano bale i wystawne przyjęcia. Sytuacja wielu artystów, ze względu na rynkowy sukces ich prac, stabilizowała się. Ze zwykłych i często biednych „dômieres” stawali się arystokratami międzynarodowego świata sztuki. Mieszkali w willach projektu awangardowych architektów Le Corbusiera czy Roberta Mallet-Stevensa. Znakomita portrecistka Mela Muter posiadała dom i atelier zaprojektowane w 1928 roku przez pioniera architektury betonowej Auguste’a Perreta.

Nie od zawsze jednak owa dzielnica Paryża cieszyła się taką sławą. Montparnasse u progu XX stulecia był obszarem peryferyjnym w stosunku do historycznego centrum Paryża. Na tym terenie w dawnych epokach znajdowa-

ły się kamieniołomy, przestrzeń dzielnicy była wypełniona liczną zielenią. Tutaj sąsiadowały ze sobą gospodarstwa rolne i winnice, których krajobraz wieńczyły wieże kościelne i klasztorne. W XIX stuleciu zaczęły powstawać lokale serwujące alkohol i oferujące rozrywkę. Równolegle sprowadzili się tu twórcy, głównie literaci, m.in. Victor Hugo i Honoré de Balzac. Od lat 80. XIX stulecia kolonię artystyczną tworzyli Amerykanie, a dopiero potem zaczęli napływać twórcy z Europy Środkowo-Wschodniej.

Do 14. dzielnicy, jako pierwszy z klasyków malarstwa, przybył Henri Rousseau i mieszkał w swojej pracowni przy Avenue du Maine od 1893 do śmierci w 1910 roku. Rousseau był podziwiany przez Pabla Picassa i krąg artystów zgromadzonych wokół Gertrudy Stein. Jego sława promieniowała wśród wczesnej, paryskiej awangardy. Picasso, który od początku wieku współtworzył sławę prawobrzeżnego Montmartre’u, przeprowadził się do apartamentu przy Boulevard Raspail w 1911 roku. Centrum dzielnicy stanowiło Carrefour Vavin, skrzyżowanie Boulevard Raspail i Montparnasse’u ze względu na bliskość metra oraz znanych kawiarni. Innym centrum artystycznego Montparnasse’u była „La Ruche” (z franc. ul) – kolisty budynek-pawilon wystawy powszechnej 1900 roku, który zakupił rzeźbiarz-filantrop Alfred Boucher. Dzięki jego staraniom budynek udostępniono przy Passage Dantzig w 14. dzielnicy i zaadoptowano go na 140 pracowni dla młodych artystów. Budynek obrósł legendą ze względu na sławnych lokatorów: Amedeo Modiglianego, Marka Chagalla, Mojszeza Kislinga, żeby poprzestać tylko na trzech nazwiskach. Choć jednoczył pierwsze pokolenie międzynarodowej bohemy artystycznej, warunki do mieszkania i tworzenia były w nim fatalne. Pokoje były małe, latem panował upał, zimą mróz, w „Ulu” brakowało bieżącej wody i kanalizacji. Mimo to miejsce już w epoce cieszyło się popularnością i przyciągało przybyszów, których skromne fundusze nie pozwalały im wynająć mieszkania czy osobnej pracowni. W okolicy znajdowała się również inna kolonia pracowni – Cité Falguière. Jej nazwa pochodziła od nazwiska Alexandre’a Falguière’a, a została założona przez jego ucznia, Jules-Ernesta Bouillota. Istniała przy paru uliczkach Montparnasse’u, a do jej lokatorów w epoce należeli malarz Chaim Soutine czy rzeźbiarz Constantin Brâncuși.

Wielu młodych przybywało do Paryża, aby się uczyć. Niektórzy z nich przyjeżdżali już w pełni uformowani, mając ze sobą pełne studia. Inni praktycznie nie odebrali edukacji na szczeblu akademickim, która wydawała im się nieatrakcyjna. Studiowali w uczelniach artystycznych jedynie semestr lub rok, a potem porzucali je na rzecz własnych poszukiwań. Wielu młodych ko-

dziela. Mimo wyznawanej modernistycznej orientacji artystycznej, w swoich poszukiwaniach zwracali się ku klasycznym źródłom sztuki. Studiowali więc często antyczną rzeźbę czy malarstwo renesansowe. Teren Montparnasse’u wydawał się przybyszom atrakcyjny z powodu licznie działających tam liberalnych szkół artystycznych, w których za niewielką opłatą można było szkicować z żywego modelu lub szkolić malarstwo czy rzeźbę pod opieką doświadczonego artysty. W 14. dzielnicy istniała Académie Colarossi, najważniejsza tego typu szkoła o XIX-wiecznym rodowodzie. Académie Colarossi znajdowała się przy rue de la Grande Chaumière, blisko Carrefour Vavin, podobnie jak Académie de la Grande Chaumière funkcjonująca od 1904 roku. Artyści kręgu École de Paris uczęszczali również do Académie Russe, Académie de la Palette, Académie Ranson oraz Académie Moderne.

#### W KRĘGU KRYTYKÓW, MECENASÓW, GALERII, STOWARZYSZEŃ

Artystów Szkoły Paryskiej lansowali przede wszystkim krytycy i marszandzi. Do najważniejszych promotorów należeli Leopold Zborowski, prowadzący własną galerię (od 1926) oraz Adolf Basler, krytyk i promotor modernizmu w rodzimym kraju. „galerzysta” od 1929 roku. Do najbardziej prestiżowych marszandów i kolekcjonerów epoki należeli Paul Guillaume oraz Daniel-Henry Kahnweiler, którzy w dużej mierze stali za promocją i sukcesem kubistów. Guillaume był także znanym zbieraczem rzeźby afrykańskiej, a publikacje artystyczne z tego zakresu (Sculptures nègres, 1917) antycypowały modę na l’art nègre w latach 20. Do 1914 roku artystami-przybyszami interesowali się Guillaume Apollinaire czy André Salmon, a do nich w kolejnych latach dołączyli Florent Fels, André Warnod i Louis Vauxcelles. Pisarstwo na temat artystów École de Paris w latach 20. przybrało sformalizowaną konwencję. Rzecz jasna, poświęcano im wiele artykułów, recenzji czy wywiadów w prasie francuskiej, lecz wtedy także licznie powstawały ich monografie. Powstały cztery książki o Kislingu (w tym pióra niemieckiego historyka sztuki, Carla Einsteina, ale też Felsa i Salmona). Od 1927 roku wydawano serię „Les Artistes Juifs”, w której ukazały się publikacje m.in. o Henryku Epsteinie, Eugeniuszu Zaku, Zygmuncie Menkesie. Powstawały przekrojowe publikacje o fenomenie kolonii artystycznej w Paryżu, choćby ważna w historii sztuki polskiej „Art polonais moderne” – wydawana w 1929 roku książka o młodych twórcach z Polski autorstwa krytyka Chila Aronsona (wł. Franciszka Biedarta).

Za sukcesem rynkowym artystów szkoły paryskiej stali często bogaci mecenasi. Prace Eliego Nadelmana, znakomitego, choć dziś nieco zapomnianego rzeźbiarza, nabyła w Londynie w 1911 roku Helena Rubinstein. Stała się również opiekunką Alicji Halickiej i Louisa Marcoussisa. Abraham Wein-

baum otrzymywał pomoc finansową od marszanda i kolekcjonera René Gim-pela, Zygmuntowi Landauowi patronował krytyk Roger Fry, a Menkesem opiekował się grecki multimilioner Niko Mazaraki. Powoli płótna artystów École de Paris trafiały do zbiorów Państwowych – w okresie dwudziestolecia międzywojennego było już kupowane przez paryskie Muzeum Luksemburskie, najważniejszą paryską instytucję gromadzącą sztukę współczesną. W 1922 roku w Musée du Jeu de Paume dodatkowa przestrzeń została przeznaczona tylko na dzieła obcokrajowców. Wielu z przybyszów artystycznie debiutowała prezentacją dzieł na jednym z paryskich salonów artystycznych: Salon des Indépendants, Salon Tuileries, Salon d’Automne. Tego typu wystawy, do których dzieła dopuszczało liberalne jury, pozwalały zostać zauważonym. Pisała często o nich prasa, a młodzi artyści zyskiwali tym samym pierwsze recenzje. W pierwszych dekadach XX stulecia główną rolę na rynku sztuki zaczęły odgrywać prywatne galerie, które, razem z krytykami i pojedynczymi marszandami, stały za komercyjnym sukcesem twórców. W dwudziestoleciu międzywojennym organizowano liczne wystawy indywidualne i zbiorowe artystów École de Paris. Tego rodzaju pokazy częstokroć odbywały się w prestiżowych instytucjach prawobrzeżnego Paryża: Galerie L’Effort Moderne Léonce’a Rosenberga, Galerie Paul Rosenberg, Galerie Simon, Galerie Georges Bernheim czy Galerie Bernheim-Jeune. Na lewym brzegu do istotnych galerii należy zaliczyć: Galerie d’Art du Montparnasse, Galerie Vavin-Raspail, Galerie van Leer czy Galerie Jeanne Bucher.

Artyści często współpracowali z architektami, trudnili się scenografią, witrażem, ilustracją, współtworząc kulturę wizualną i plastyczną nowoczesnej Francji. Polski czytelnik o osiągnięciach rodzimych twórców mógł się dowiedzieć z łam „Tygodnika Ilustrowanego”, „Sztuk Pięknych”, „Światu” czy „Wiadomości literackich”, jednakże termin „szkoły paryskiej” pojawiał się w tych wydawnictwach rzadko. Artyści-przybysze tworzyli w Paryżu swoje własne narodowe przystanie. Rosjanie przykładowo zorganizowali przed I wojną światową „Société des Artistes Russes”. Instytucjonalną ramą do spotkań Polaków stało się założone w 1911 roku przez rzeźbiarza Stanisława Ostrowskiego Towarzystwo Artystów Polskich. Jego członkami byli Leopold Gottlieb, Mela Muter, Gustaw Gwozdecki, Henryk Hayden, Eliasz Nadelman i Eugeniusz Zak. W 1922 roku powstał Związek Malarzy i Rzeźbiarzy Polskich, a w 1928 roku Koło Artystów Polskich. Związani na co dzień z Francją artyści współtworzyli nowoczesne życie artystyczne w Polsce: Gottlieb, Gwozdecki, Kisling i Zak od 1917 roku ekspozycje swoje prace na wystawach „Formistów”, zaś Kramsztyk i Zak byli twórcami grupy „Rytm”.



Modigliani i Adolf Basler w kawiarni La Rotonde, 1918



Marszand Leopold Zborowski w pracowni Mojżesza Kislinga przy rue Joseph Bara 3 na tle drzwi z obrazem Modiglianiego przedstawiającym Soutine'a

#### NOWE MALARSKIE FORMUŁY

Mieczysław Wallis w 1932 roku trafnie łączył malarstwo Szkoły Paryskiej z nurtem kolorystyczno-fakturowym z sztuce zachodniej (zobacz: Mieczysław Wallis, Sztuki plastyczne. Rajmund Kanelba i inni, „Robotnik” 1932, nr 368, s. 4, za: Anna Wierzbicka, dz. cyt., s. 18). Wielość prezentowanych twórców zachęca do pisania o stylowym eklektyzmie postaw artystycznych. Imperatyw nowoczesności odziedziczony po awangardzie nakazywał młodym przybyszom odrzucić realistyczne naśladownictwo rzeczywistości. Najczęściej ich twórczość mieściła się w idiomie koloryzmu i ekspresjonizmu. To ostatnie określenie nie jest jednak w kręgu krytyki artystycznej jednoznaczne. Jeśli współcześnie uosobieniem ekspresjonizmu Szkoły Paryskiej jest dysonansowe i obdarzone silną deformacją malarstwo Chaima Soutine’a, to jeszcze przed I wojną światową Adolf Basler nazywał pierwszym polskim ekspresjonistą Eliego Nadelmana, którego spokojna i harmonijna rzeźba prezentowała wówczas styl bliski nowemu klasycyzmowi.

Dla artystów Szkoły Paryskiej, jak i całej wczesnej awangardy, najważniejszym twórcą, za którym poszukiwano nowoczesnych formuł obrazowania, był Paul Cézanne. Jego płótna, początkowo promowane przez marszanda Ambroise’a Vollarda, zyskały należyty sobie rozgłos w pierwszych latach XX stulecia. Członkowie tzw. pierwszej Szkoły Paryskiej mogli oglądać w 1907 roku pośmiertną wystawę malarza w paryskim Grand Palais. „Cézanne stale mówi w rozmowach, wciąż pisze w listach o „wrażeniu”. Nie powinniśmy tego mylić z ‚doznaniem’ impresjonistów. To bowiem nie coś przelotnego, niepowtarzalnego w czasie, coś chwilowego i jedynego – to penetracja dogłębna zjawisk, precyzyjnie gromadzone dane o każdej rzeczy, którą się w końcu zna tak ściśle, tyle się o niej wie, że sumowanie tej wiedzy w jednym obrazie powoduje ostrą i brzemienną w skutki jej deformację. Konwencjonalna perspektywa musi zniknąć: jeden obiekt jawi nam en face, z dołu i z góry, perspektywiczny ‚horyzont’ porusza się, przesuwa w pionie i w poziomie, obraca” (Wiesław Juszczak, Postimpresjoniści, wyd. III, Warszawa 1985, s. 188-189). Cézanne proponował młodym twórcom poszukiwanie własnych formuł, pokazywał, jak osiągnąć klasycyzność formy przy nieklasycznym sposobie obrazowania natury. Jego eksperymenty z zakresu barwy doprowadziły niejako do skodyfikowania kolorystycznej perspektywy. Postępowym twórcom początku stulecia wydawało się już oczywiste, że nie muszą malować cienia, a wzajemne oddziaływanie płam czystej barwy może stać się narzędziem budowania przestrzeni na dwuwymiarowej płaszczyźnie płótna.

W twórczości artystów-przybyszów odbijały się inne paryskie rebelie w świecie sztuki. W 1905 roku na Salonie Jesiennym swoje prace wystawili fowisci, których nazwa pochodzi od „dzikiej”, kolorystycznej ekspresji ich prac (z franc. les fauves – dzicy, dzikie bestie). Mianem fowistów określił twórczość ledwie paru artystów Louis Vauxcelles, późniejszy promotor artystów kręgu École de Paris. Do owego kręgu należeli m.in. Henri Matisse, André Derain i Maurice Vlaminck. Nowe malarstwo odrzucało przestrzenność przedstawienia malarskiego. Artyści pokrywali płótno impastami czystej farby (czasem wyciskanej prosto z tuby, co zarzucała im krytyka), aby obrazować pejzaż i przedmioty, które widzialne stają się dopiero w naturalnym świetle słonecznym. Artyści ci postawili żywy kolor w centrum swojej sztuki i manifestowali postawę, w myśl której to światło jest w istocie substancją i przedmiotem malarstwa. Impuls nowej konwencji bez trudu można wysledzić we zestrojeniach barwnych i splaszczeniu przestrzeni obrazów Meli Muter, Henryka Epsteina, Mojżesza Kislinga, Joachima Weingarta czy Jana Zawadowskiego.

Choć początkowo powstał w zamkniętej przestrzeni pracowni Pabla Picassa i Georgesa Braque’a, kubizm znalazł wielu naśladowców, szczególnie po wystąpieniu kubistów Fernanda Légera, Alberta Gleizesa, Jeana Metzingera, Frantiska Kupki, Roberta Delaunaya czy Marcela Duchampa na Salonie Niezależnych w 1911 i 1912 roku. Wskazane publiczne prezentacje

ich twórczości sprzyjały promocji artystycznej doktryny kubizmu i stały się jednymi z najważniejszych manifestów sztuki wczesnoawangardowej. Artyści ci odrzucili pojęcie obrazu jako iluzji trzech wymiarów. Podkreślali jego dwuwymiarowość, a silna geometryzacja, łączenie prostych kształtów służyło wyobrażeniu razem wielu perspektyw widzenia i przekroczenia typowej narracyjności obrazu. Od 1911 roku pierwsze próby z zakresu kubizmu podejmowali Henryk Hayden, Ludwik Markus, Alicja Halicka i Tadeusz Makowski, których obrazy tamtego okresu czasem uznaje się za początki awangardy w sztuce polskiej. Do czasu I wojny światowej kubizm jako doktryna artystyczna utracił swoją spójność. Wielu artystów podążało śladem estetyki wytyczonej przez Picassa, a prasa francuska zaczęła pisać już nie o kubistach, lecz kubisterach.

Zarówno w malarstwie Cézanne’a, jak i kubizmie wyrażało się wołanie o nową dyscyplinę. Awangardowym rebeliom towarzyszyło poszukiwanie klasycznego pierwiastka w sztuce. Na Salonie Jesiennym w 1905 roku rzeźbiarz Aristide Maillol wystawił klasycyzujący akt „La Méditerranée”, który wzbudził falę krytycznej dyskusji. Jeszcze przed wojną Eugeniusz Zak zaczął wykonywać swoje klasycyzujące portrety (ok. 1909-10), a Jerzy Merkel arkadyjskie, sielankowe kompozycje. Wielu artystów przyjęło za wzór linearny styl, dopatrując się w idealnie wykreślonej linii podstawowego środka ekspresji. Tego rodzaju przekonanie w środowisku paryskim wytworzył traktat krytyka i anarchisty Mieczysława Goldberga „Moralność linii” (1904-07). „Najistotniejszą cechą (...) traktatu Goldberga o linii jako środku i celu ekspresji jest wyrastające z symbolistycznych tradycji przekonanie o możliwościach wyrażania emocjonalnego przez coraz bardziej postępującą redukcję i formalnych, i narracyjnych komponentów dzieła na rzecz form jak najbardziej skrótowych, aluzyjnych” (Elżbieta Grabska, Moderniści o sztuce, Warszawa 1971, s. 334). Nowy klasycyzm nie był realizmem, ale sztuką syntezy, która proponowała nowy porządek. Po I wojnie światowej odwrócono się od popularnego abstrakcjonizmu i przeżywano zwrot ku sztuce figuratywnej, realistycznej i klasycyzującej. W Niemczech tendencje te nazwano Neue Sachlichkeit, nową rzeczowością, we Francji zaś retour à l’ordre, powrotem do porządku. Echa tych przeformułowań bez trudu odnaleźć można w twórczości Mojżesza Kislinga, Alicji Hoherman czy Zaka. W stronę sztuki klasycznej zwracali się twórcy czasem kojarzeni z art déco, jak Jean Lambert-Rucki, lub związani z surrealizmem czy dadaizmem, np. Serge Charchoune albo Marceli Słodki.

Choć twórców École de Paris nie można przypisać do jednego nurtu sztuki i najczęściej rozważa się ich jako indywidualności twórcze, to hasło ekspresjonizmu zdaje się dobrze dobywać charakterystyczny dla nich rodzaj artystycznego wyrazu. Ekspresjonizm wyrastał ze sztuki końca XIX stulecia, której twórcy uczynili z dzieł ekran własnych emocji i stanów ducha. Szczególnie silnie wybrzmiał w sztuce niemieckiej – w 1905 roku w Dreźnie powstała grupa Die Brücke, a w 1911 roku w Monachium Der Blaue Reiter. Twórczość ich kręgu charakteryzowała dysonansowość, dysharmonia, gwałtowność rozwiązań barwnych, przeskalowanie, co miało służyć wywołaniu u widza emocji w momencie przeżycia estetycznego. Ekspresjonizm można też rozumieć jako pewną postawę estetyczną, w myśl której ekspresjonistyczne dzieło sztuki może stać się przyczyną przemiany estetycznej i duchowej widza. Pluralizm postaw artystycznych jest zapisany więc w programie ekspresjonizmu początku XX stulecia, podobnie jak wielość stanowisk artystycznych, zwróconych jednak ku duchowemu przeżywaniu sztuki, przynależy kręgowi École de Paris. Wśród malarzy tej grupy funkcjonowali malarze-ekspresjoniści z Wilna: Chaim Soutine, Michel Kikoïne czy Pinchus Krémègne. Do tej tendencji należy przypisać malarstwo „Grupy Czterech”: Alfreda Aberdama, Zygmunta Menkesa, Joachima Weingarta i Leona Weissberga. Stanisław Eleszkiewicz wielokrotnie podejmował tematykę życia prowincjonalnego i życia półświatka. Jego afirmatywnym w charakterze obrazom nieobcy był duch krytyki społecznej, co stawia go blisko ekspresjonizmu niemieckiego. Istotną gałąź ekspresjonizmu École de Paris stanowił koloryzm. Wielu malarzy, śladem Cézanne’a i postimpresjonistów Vincenta van Gogha i Paula Gauguina stawiało barwę w centrum swojej

twórczości. Kolor był dla nich podstawowym czynnikiem konstrukcji płótna, który w całości zastępował światłocieni i klasyczne rodzaje perspektywy. Najczęściej nie przydawali mu gwałtownie ekspresyjnego charakteru, a ich dzieła nosiły radosny charakter. Do tak pojmnowanego ekspresyjnego koloryzmu przypisać można Władysława Jahla, Jeana Peskego, Jana Zawadowskiego, Eugeniusza Eibischa czy Jacquesa Chapiro.

#### SZTUKA ŻYDOWSKA - SZTUKA NARODOWA?

Wśród tysięcy malarzy École de Paris i paryskiej kolonii artystycznej znaczącą część stanowili artyści pochodzenia żydowskiego. Gdy wielu z nich pochodziło ze zasymilowanych rodzin, dla innych kultura i religia, w której wrosłi, była esencjonalnym składnikiem ich osobowości twórczej. Wierzbicka pisze: „Wybór życia jednostki wolnej i nowoczesnej nie oznaczał bowiem dla artysty żydowskiego odrzucenia tożsamości. Przeciwnie, malarze i rzeźbiarze École de Paris często podkreślali swoje etniczne pochodzenie, brali udział w wystawach i dyskusjach dotyczących sztuki żydowskiej, należeli i działali w towarzystwach zrzeszających artystów żydowskich we Francji i w swoim kraju” (Anna Wierzbicka, dz. cyt., s. 79).

Wśród członków paryskiej kolonii artystycznej toczyły się liczne dyskusje o sztuce żydowskiej. Przykładowo: w 1910 roku w „La Ruche” powstało pierwsze czasopismo poświęcone sztuce żydowskiej – „Machmadim” (hebr. piękno). Redakcja czasopisma, w skład której wchodzili Marek Szware, Josif Czajkow, Izaak Lichtenstein i Leo Koenig oraz, oddzielnie, malarz Henryk Epstein opowiadali się za odrzuceniem zakazu przedstawiania w sztuce, wyrażonym w drugim przykazaniu Dekalogu („Nie uczynisz sobie obrazu rytego ani żadnej podobizny tego, co jest na niebie w górze i co na ziemi nisko, ani z tych rzeczy, które są w wodach pod ziemią”). Proponowano również użycie ornamentu nawiązującego do dekoracji synagogi i ludowej twórczości. Z drugiej strony przeciwstawiali się tej idei np. rzeźbiarze Ossip Zadkine i Leon Indenbaum, którzy dostrzegali szansę na odnowę sztuki żydowskiej poprzez zastosowanie starożytnych wzorców egipskich i asyryjskich. Wgląd w tego rodzaju twórczość oferowały paryskie muzea, które posiadały bogate zbiory z zakresu sztuki starożytnego Wschodu.

Po pierwszej wojnie światowej, wraz z dużym napływem artystów z Europy Wschodniej, zaczęto w krytyce artystycznej wyróżniać École Française, zrzeszającą twórców rdzennie francuskich oraz École de Paris, łącząca artystów-przybyszów. W obliczu licznej emigracji toczyły się w obrębie krytyki dyskusje odnośnie do pojęcia sztuki żydowskiej, niejednokrotnie nacechowane rasistowsko – przypisywano twórcom takim jak Pascin czy Soutine niepokój, melancholię, dramatyzm, intensywność, intuicyjność, ekspresyjność. Czasem twierdzono, że w istocie nie istnieje styl żydowski, a rozrost kolonii artystycznej w Paryżu należy uznać ze symbol upadku współczesnej kultury wizualnej w ogóle. W 1925 roku Adolf Basler pytał: „Czy istnieje malarstwo żydowskie?” – „Nie – są jedynie Żydzi, którzy malują i rzeźbią w Paryżu...” (A. Basler, Y-a-t-il une peinture juive, „Mercure de France” CLXXXIV, s. 111-118).

École de Paris to nazwa, której nie używano w powojennej Polsce. Jej popularność wzrosła po przemianach 1989 roku wraz z organizacją licznych wystaw twórców paryskich, działalnością prywatnych galerii i domów aukcyjnych, które promowały dzieła polskich „Paryżan”. Kategorii École de Paris, aby w sposób prosty ująć barwny świat życia artystycznego Paryża przed 1914 rokiem oraz doby międzywojnia. Brawurowo artystyczny fenomen École de Paris określiła Władysława Jaworska, monografistka Władysława Ślewińskiego, Tadeusza Makowskiego, znawczyni polskich twórców we Francji. W jednej z niewielu naukowych publikacji poświęconych Zygmunтови Menkesowi stwierdzała odnośnie do Szkoły Paryskiej: „to ‚branie’ najlepszych wartości francuskiej kultury plastycznej przez przyjezdnych i z kolei ‚dawanie’ i wzbogacanie nowoczesnej sztuki, której centrum był Paryż, przez świeżość i inność kultur” (W. Jaworska, Zygmunt Menkes. Malarz Ecole de Paris, „Biuletyn Historii Sztuki” LVII, 1996, nr 1-2, s. 23).

201 α

## JAKUB ZUCKER

1900-1981

### Widok na Pont Neuf ("Pejzaż z Paryża")

olej/piótno, 24 x 33 cm

estymacja:

9 000 - 12 000 PLN

2 200 - 2 900 EUR

#### LITERATURA:

Jakub Zucker, tekst Joanna Tarnawska, Warszawa 2011, s.128 (il.)

Paryż był dla Jakuba Zuckera jednym z najważniejszych przystanków w jego artystycznej karierze. Droga nad Sekwanę nie była jednak prosta i usłana różami. Pomimo ambitnych planów udało mu się tam dotrzeć dopiero pod koniec 1920. Jak pisze Joanna Tarnawska: „zamieszkała na Montparnasse – niedaleko Place de la Bastille – w maleńkim, nędznym hoteliku, w nieogrzewanym pokoju (...) na lekcje rysunku i malarstwa uczęszczała do Grande Chaumière, szkoły dla wolnych słuchaczy. Był także, jak większość artystów, studentem Academie Julian i Colarossi (...) Niewiele malował w tamtym czasie, za to pasjonował się otaczającym spektaklem miasta żyjącego sztuką i dla sztuki. Przesiadywał w paryskich kawiarniach i knajpkach, w których artyści dyskutowali o teoriach malarskich, pojawiających się wciąż nowych nurtach i kierunkach w sztuce, wystawach i salonach paryskich, własnych wizjach i marzeniach o nieśmiertelnej sławie. Spacerował ulicami Paryża, podziwiał zabytki, chłonął atmosferę artystycznych dzielnic miasta”. (Jakub Zucker, tekst Joanna Tarnawska, Warszawa 2011, s. 11). Podczas swoich spacerów Zucker wielokrotnie odwiedzał liczne miejskie zaułki. Najbardziej interesowały go mosty przerzucone nad nurtem Sekwany. Obrazując ich monumentalne struktury, ukazywał także i inne paryskie zabytki – szczególnie te zlokalizowane w obrębie Île de la Cité z gotycką sylwetą katedry Notre Dame na czele.



202 α

**MELA MUTER**

1876-1967

**Kręta uliczka**, lata 30. XX w.

olej/sklejka, 61 x 38 cm  
sygnowany l.d.: 'Muter'  
na odwrociu trzy nalepki z Galerie Gmurzynska

estymacja:

**240 000 - 300 000 PLN**

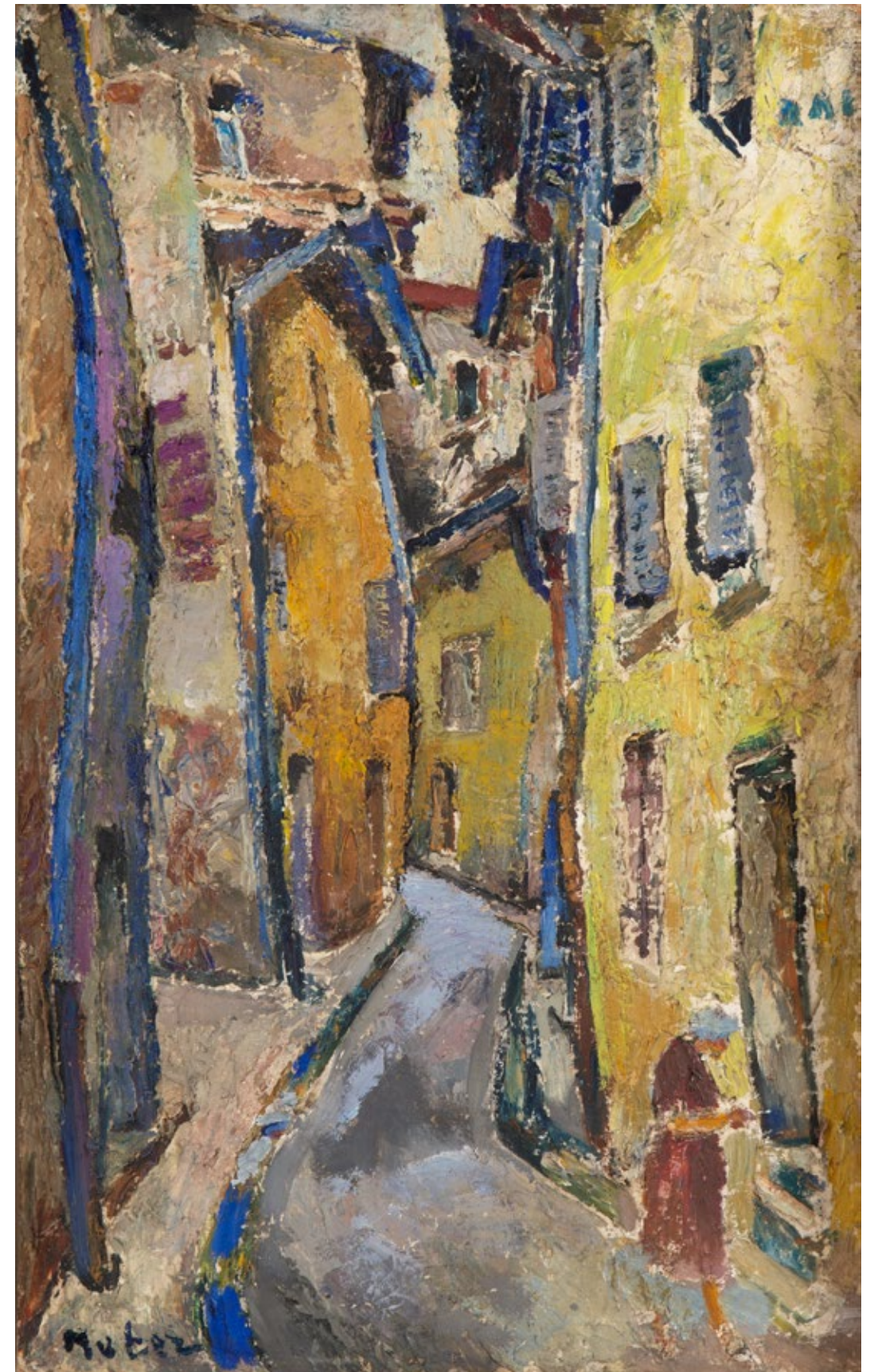
56 000 - 70 000 EUR

**POCHODZENIE:**

spuścizna po artystce  
Galerie Gmurzynska, Kolonia  
kolekcja prywatna, Europa

„Podziwiamy u pani Meli Muter wolę życia i bezgraniczne umiłowanie przyrody. Pejzaże, postacie, kompozycje malowane z natury w Hiszpanii czy też na południu Francji, zachwycają nas ty intensywnością rysunku i koloru nakładanego szerokimi pociągnięciami, z pominięciem żmudnego wykańczania szczegółów. W tych szybkich syntetycznych notatkach uchwycono pełne życia motywy, a jednocześnie pozostał w nich świeży ślad zachwytu artystki nad odwiecznymi cudami natury. Jakież to wszystko pogodne, prawdziwe święto koloru i słońca!”

Edward Woroniecki, *L'Art polonais à Paris. Petites expositions: [...] Mme Mela Muter au Sacre de Printemps*, „La Pologne politique économique, littéraire et artistique” 1925, półrocze I, s. 468





# PEJZAŻE MELI MUTER ŚWIĘTO KOLORU I SŁOŃCA

Kontakt Meli Muter z europejskim malarstwem rozpoczął się od fascynacji syntetyzmem szkoły z Pont-Aven, związanej z twórczością Władysława Ślewińskiego. Styl Muter łączył analizę z syntezą – płaszczyznowa konstrukcja obrazu nie wykluczała obecności konturów, a kształty rozbijała na drobne, krystaliczne plamy barw. Linia stanowiła u niej zarówno element kompozycji, jak i nośnik rytmu, służący kontrastowemu zestawieniu kolorów.

Istotną rolę w jej twórczości odegrały liczne podróże – szczególnie plenery w Bretanii i Hiszpanii. Dzięki tym doświadczeniom szybko odeszła od luministyczno-symbolistycznej estetyki wczesnych prac. W latach 1915-19 w twórczości Muter wyraźnie zaznaczyły się wpływy van Gogha oraz fowizmu. W dziełach z lat 20. XX wieku dostrzegalna jest synteza wertykalnej, geometryzującej struktury, charakterystycznej dla malarstwa Cézanne'a. Tendencja ta kulminuje w serii pejzaży z południowej Francji – m.in. z Collioure z 1921. Obrazy te są utrzymane w ciepłej tonacji, z kubizującymi blokami architektury zestawionymi z trójkątnymi dachami („Pejzaż z Collioure”, 1921). W latach 20. i 30. artystka często podróżowała na południowe wybrzeże Francji oraz do Hiszpanii. Odwiedzała niewielkie, portowe miasta takie jak Saint-Tropez, Collioure oraz większe metropolie jak Marsylia. Zainteresowanie orientem zaprowadziło Muter do Grenady i Sewilli. Intensywność koloru i rysunku z pejzaży tych miast przykuły uwagę Edwarda Woronowskiego na wystawie prac artystki w 1925: „Podziwiamy u pani Meli Muter wolę życia i bezgraniczne umiłowanie przyrody. Pejzaże, postacie, kompozycje malowane z natury w Hiszpanii czy też na południu Francji, zachwycają

nas ty intensywnością rysunku i koloru nakładanego szerokimi pociągnięciami, z pominięciem żmudnego wykańczania szczegółów. W tych szybkich syntetycznych notatkach uchwycono pełne życia motywy, a jednocześnie pozostał w nich świeży ślad zachwytu artystki nad odwiecznymi cudami natury. Jakież to wszystko pogodne, prawdziwe święto koloru i słońca!” (Edward Woroniecki, *L'Art polonais à Paris. Petites expositions: [...] Mme Mela Muter au Sacre de Printemps, „La Pologne politique économique, littéraire et artistique” 1925*, półrocze I, s. 468).

Obraz „Kręta uliczka” dobrze ilustruje poszukiwania formalne artystki. Przewidywalnie powstał podczas jednej z podróży artystki na Południe, za czym przemawia ukazana architektura oraz ciepłe słońce odbijające się od elewacji budynków. Widać w nim inspirację Cézanne'em: malowniczo uchwyconą, wąską uliczkę, łagodnie zdeformowaną architekturę oraz zgeometryzowaną strukturę kompozycji. Obraz cechują wyraziste efekty fakturalne i dynamiczna kolorystyka. Artystka zestawiała ze sobą ciepłe oranże i żółcienie oraz ugry z akcentami kobaltu i fioletu. Na pierwszym planie znajduje się postać kobiety ukazana w syntetycznej, uproszczonej formie. Muter brawurowo posługuje się różnobarwnymi impastami, kreśląc bryły architektury. Mała uliczka ożywa życiem w plastycznej wizji artystki. Mela Muter demonstruje w prezentowanej pracy swój wypracowany, oryginalny styl, wyrastający z tradycji postimpresjonizmu. Znajdując się w kręgu oddziaływań sztuki europejskiej przyswoiła wszystkie jej osiągnięcia.



1876	<div> <ul style="list-style-type: none"><li>Na świat przychodzi córka kupca Fabiana Klingslanda, Maria Melania Klingsland.</li></ul></div>
1892	<div> <ul style="list-style-type: none"><li>Przyszła artystka zdaje maturę w gimnazjum w Warszawie.</li></ul></div>
1892–1899	<div> <ul style="list-style-type: none"><li>Pobiera prywatnie lekcje rysunku i gry na fortepianie.</li></ul></div>
1899	<div> <ul style="list-style-type: none"><li><b>Wychodzi za mąż za Michała Mutermilcha, pisarza i działacza socjalistycznego. Uczęszcza do prywatnej Szkoły Malarstwa i Rysunku Miłosza Kotarbińskiego.</b></li></ul></div>
1900	<div> <ul style="list-style-type: none"><li>Na świat przychodzi syn Meli i Michała, Andrzej.</li></ul></div>
1901	<div> <ul style="list-style-type: none"><li><b>Rodzina wyjeżdża do Paryża. Mela wynajmuje pracownię przy Boulevard Arago 65. Pierwszy wyjazd do Concarneau w Bretanii.</b></li></ul></div>
1902	<div> <ul style="list-style-type: none"><li>Debiut na wystawach w Polsce i we Francji.</li></ul></div>
1903	<div> <ul style="list-style-type: none"><li>Poznaje Leopolda Staffa. Pomiedzy parą rodzi się uczucie.</li></ul></div>
1907	<div> <ul style="list-style-type: none"><li>Pierwsza wystawa indywidualna w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Pobyt w Zakopanem, który skutkuje zerwaniem więzi ze Staffem.</li></ul></div>
1908	<div> <ul style="list-style-type: none"><li><b>Pobyt we Florencji. W lutym doznaje wypadku – wskutek wybuchu kuchenki gazowej zostaje okaleczona. Śmierć matki artystki.</b></li></ul></div>
1911	<div> <ul style="list-style-type: none"><li>Wystawa indywidualna w Galerii Sztuki Współczesnej J. Dalmau w Barcelonie. W kolejnym roku uczestniczy w wystawie zbiorowej artystów polskich w tej samej galerii.</li></ul></div>
1913	<div> <ul style="list-style-type: none"><li><b>Kolejny pobyt w Hiszpanii. Wakacje spędza w Ondarroa w Kraju Basków. Monografistka artystki Barbara Brus-Malinowska określa ten czas jako jeden z najlepszych i najplodniejszych okresów w twórczości artystki.</b></li></ul></div>
1914	<div> <ul style="list-style-type: none"><li>Po wybuchu I wojny światowej rodzina Mutermilchów wyjeżdża do Bretanii. W październiku wracają do Paryża. Mąż i brat Meli zaciągają się jako ochotnicy do wojska.</li></ul></div>
1915	<div> <ul style="list-style-type: none"><li>Pobyt w Szwajcarii.</li></ul></div>
1916	<div> <ul style="list-style-type: none"><li>U syna Andrzeja wykryta zostaje gruźlica kości.</li></ul></div>
1917	<div> <ul style="list-style-type: none"><li><b>Po bitwie pod Verdun Muter opiekuje się rannymi i kalekami, początek działalności pacyfistycznej malarki. Poznaje Raymonda Lefebvre’a, znacznie młodszego polityka i działacza lewicowego, z którym połączy ją romans.</b></li></ul></div>
1918	<div> <ul style="list-style-type: none"><li>Henri Matisse i Gino Severini odwiedzają Muter w pracowni. Coraz silniejsze więzi łączą ją z kręgiem socjalistów. Współpracuje z czasopismem „Clarté”.</li></ul></div>
1918–1919	<div> <ul style="list-style-type: none"><li><b>Podróżuje między Paryżem a sanatoriami i pensjonatami w Berck, Vernet-les-Bains, Prades i Allevard, gdzie kuracje przechodzą jej syna Andrzej i chory płucnie Lefebvre.</b></li></ul></div>
1919	<div> <ul style="list-style-type: none"><li>Rozwód z Michałem Mutermilchem.</li></ul></div>
1920	<div> <ul style="list-style-type: none"><li><b>W tajemniczych okolicznościach umiera wskutek zatonięcia statku na Morzu Białym Lefebvre. Wyjechał do Rosji na kongres III Międzynarodówki.</b></li></ul></div>
1921	<div> <ul style="list-style-type: none"><li><b>Pierwszy pobyt na Lazurowym Wybrzeżu. Odwiedza Trayas (gdzie tworzy cykl „Czerwone skały”) oraz Saint-Tropez.</b></li></ul></div>
1922–1923	<div> <ul style="list-style-type: none"><li>Śmierć ojca. Muter przechodzi konwersję na katolicyzm.</li></ul></div>
1923	<div> <ul style="list-style-type: none"><li>Pobyt w Serrieres u Alberta Gleizesa – Muter ulega wpływom kubizm.</li></ul></div>
1924	<div> <ul style="list-style-type: none"><li><b>Nagła śmierć syna Andrzeja.</b></li></ul></div>
1925	<div> <ul style="list-style-type: none"><li>Poznaje poetę Rainera Marię Rilkego, z którym wymieniać będzie korespondencję. Rozpoczynają się prace nad willą dla artystki, którą projektuje Auguste Perret.</li></ul></div>
1930–1934	<div> <ul style="list-style-type: none"><li>Prowadzi prywatne kursy malarstwa i rysunku.</li></ul></div>
1939	<div> <ul style="list-style-type: none"><li><b>Po wybuchu II wojny światowej wyjeżdża do Prowansji. Mieszka w Villeneuve-les-Avignon. W kolejnych latach, ukrywając się, maluje widoki z okolic Awinionu i znad Rodanu. W latach 1942-1943 mieszka w Awinionie.</b></li></ul></div>
1945	<div> <ul style="list-style-type: none"><li>Powrót do Paryża. Od 1944 roku wynajmuje swój paryskim dom Jeanowi Dubuffetowi – w latach 50. będzie z nim toczyć spór o zamieszkanie tej nieruchomości.</li></ul></div>
1962	<div> <ul style="list-style-type: none"><li><b>Spuścizna malarska Muter zostaje odnaleziona i odzyskana przez Bolesława Nawrockiego.</b></li></ul></div>
1965	<div> <ul style="list-style-type: none"><li>Wystawa indywidualna w Galerie Gmurzynska w Kolonii. W 1967 zostanie tam zorganizowana jej wystawa pośmiertna.</li></ul></div>
1967	<div> <ul style="list-style-type: none"><li>Artystka umiera w Paryżu i zostaje pochowana w Bagneux.</li></ul></div>
1994	<div> <ul style="list-style-type: none"><li><b>W grudniu 1994 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie zostaje otwarta wystawa prac Muter w kolekcji Nawrockich. Od tego momentu jej postać i dzieło zyskają rozpoznawalność w Polsce.</b></li></ul></div>



Mela Muter

## MELA MUTER: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

203 α

**MELA MUTER**

1876-1967

**Plac miejski w deszczu (recto), Ucieczka do Egiptu na tle portu la Villette (verso), recto: ok. 1915-20, verso: ok. 1939**

olej/plótno, 80 x 80 cm

sygnowany p.d.: 'MUTER'

na odwrociu opisy: 'Decouvert et restauré par BM' oraz 'Dépôt: Reservé pour le Musée National de Varsovie.'

na odwrociu na ramie nalepki aukcyjne

estymacja:

**550 000 - 800 000 PLN**

129 000 - 187 000 EUR

**POCHODZENIE:**

Galerie Barger, Kolonia

kolekcja prywatna, Nadrenia

Lempertz, Kolonia, czerwiec 2022

kolekcja prywatna, Polska



Mela Muter to jedna z pierwszych kobiet artystek, która wstąpiła w kręgi polskiej kolonii artystycznej w Paryżu oraz École de Paris. W 1901 wyjechała do Francji na stałe i tam całkowicie poświęciła się sztuce oraz życiu artystycznej bohemy Montparnasse'u. Od początku swojego pobytu we Francji wyjeżdżała na malarskie plenery do Bretanii do Concarneau i Audierne. Liczne pejzaże, które tam stworzyła, prezentowała na wystawach w kraju, m.in. w warszawskiej Zachęcie. Artystka szybko odnalazła się w stolicy Francji i w jej artystycznym charakterze. Zawsze czule mówiła o Paryżu: „(...) Paryż jest taki wieloraki, tak bogaty, że każdy jego mieszkaniec ma swój Paryż, Paryż dla siebie”. (Mela Muter, cyt. za: Jan Zieliński, „Wyśmienici przyjaciele”: Maria Mela Muter i Rainer Maria Rilke, [w:] Mela Muter. Kolekcja Bolesława i Liny Nawrockich, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1994, s. 16). Chociaż często podróżowała po świecie, to zawsze wracała do domu, do ukochanego Paryża, w którym zmarła w 1967.

Podczas podróży do Bretanii nawiązała kontakty z artystami szkoły Pont-Aven, a wpływy twórczości Władysława Ślewińskiego są widoczne we wczesnych, syntetycznych bretońskich pejzażach artystki. Z czasem Mela Muter wykształci charakterystyczny dla siebie styl. Będzie tworzyła obrazy wielko-

formatowe na niezagruntowanym i chropowatym płótnie, które z oddaniem wypełniała małymi, barwnymi plamkami farby o stonowanych kolorach. Podczas pobytu w Hiszpanii zetknie się także z melancholijną twórczością El Greca i Francisca Goi, a to zaowocuje pewną fascynacją mizerabilizmem obecnym w twórczości artystki. Wiejskie pejzaże, przedstawiające portrety starców i uboższe warstwy społeczne oraz ludzkie cierpienie i niedołężność na długi czas wpiszą się w oeuvre Muter. Z czasem podczas podróży do Szwajcarii zapozna się także z twórczością Paula Cézanne'a, której wpływy będą widoczne w kubistycznych i zgeometryzowanych pejzażach artystki. Prezentowany na aukcji dwustronny obraz jest dziełem niezwykle ciekawym, dającym spojrzenie na wielowątkową twórczość artystki. Na awersie znajduje się dość wczesna kompozycja „Plac miejski w deszczu”, datowana na ok. 1915-20, natomiast jej odwrocie artystka wykorzystała wiele lat później, ok. 1939, do namalowania nowej kompozycji, ukazującej scenę biblijną: ucieczkę do Egiptu, wkomponowaną w industrialny pejzaż. Muter od początku twórczości pochłonięta była tematem ludzkiej pracy i codziennego życia prostych ludzi. Miejski plac zapełniony jest mieszkańcami, którzy w deszczową pogodę załatwiają swoje codzienne sprawunki. Kobiety w prostych spódnicach z chustami na głowach przemykają przez plac, który przecinają grube krople deszczu. Artystka, malując spadające, zacinające krople wody, umiejętnie zniekształciła perspektywę na obrazie,

nadając jej charakter nieco ekspresjonistyczny. Pozostała jednak wierna swoim monochromatycznym, stonowanym barwom brązu, żółci, zieleni i ceglastej czerwieni, które nieodparcie wyrażają melancholię i troski codziennego życia.

Kompozycja na rewersie obrazu kieruje nas ku kolejnemu zagadnieniu w twórczości malarki – ku pejzażom industrialnym i sferze sacrum. Mela Muter w latach 20. i 30. eksploruje również miasteczka portowe, które tchną nowoczesnością, przemysłem i ludzką pracą. Największym portowym miastem, jakie odwiedziła Muter, była Marsylia, gdzie miała najlepszą okazję do studiowania holowników, dźwigów i fabrycznych kominów. Również w bliskim jej Paryżu malowała port rzeczny la Villette. To właśnie on został ukazany na obrazie prezentowanym w katalogu. W industrialny pejzaż artystka wkomponowała Świętą Rodzinę podczas ucieczki do Egiptu. Mela Muter z przekonaniem łączy sferę sacrum i profanum, tworząc wymowną metaforę życia. Ciężka praca portowych robotników oraz pracowników fabryk, postaci z niższych sfer społecznych i prostych ludzi, została zestawiona z tragizmem i ucieczką Świętej Rodziny, postaci tak samo prostych i ubogich jak robotnicy. Sacrum i profanum przenika się tutaj, oddając nastroje i trudy codziennego życia. W podobny sposób ujęła ten sam temat

na obrazie z Muzeum Okręgowego w Toruniu z ok. 1939. Być może praca oferowana w katalogu stanowiła studium przygotowawcze do większej kompozycji.

Malarka jeszcze kilkakrotnie powraca do scen biblijnych. Trudne doświadczenia na początku lat 20., czyli śmierć trzech najbliższych jej osób: ukochanego Raymonda Lefebvre'a, ojca Fabiana Kingslanda oraz jej syna Andreja na przestrzeni czterech lat sprawiają, że pogrążona w żalobie artystka przechodzi na katolicyzm i przyjmuje chrzest. „Mela Muter pochodziła z polskiej rodziny żydowskiej o bogatych tradycjach narodowościowych. Od najwcześniejszych lat wykazywała ogromne zainteresowanie religią katolicką, pogłębiane przez rozmowy z Lilą i Władysławem Reymontami, którzy zostali jej chrzestnymi rodzicami”. (Mela Muter, Malarstwo / Peinture. Katalog zbiorów Muzeum Uniwersyteckiego w Toruniu, [red.] Mirosław Adam Supruniuk, Sławomir Majoch, Toruń 2010, s. 9). Choć artystka przeszła na katolicyzm już w 1923, chrześcijańska ikonografia pojawia się w jej twórczości dopiero kilkanaście lat później. Religia staje się jej bardzo bliska na początku lat 40., kiedy po ewakuacji z Paryża przebywa w Awinionie. Religijne sceny, w tym temat ucieczki do Egiptu, nabierają wówczas metaforycznego znaczenia w kontekście tragizmu II Wojny Światowej, którą artystka szczęśliwie będzie mogła przeżyć.



fragment verso: „Ucieczka do Egiptu na tle portu la Villett”



204 α

**MELA MUTER**

1876-1967

**Młoda kobieta w błękitnie**

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

na odwrociu na krośnie numery inwentarzowe: 'V. C. 6/4/76' i '12863 MUTER', nalepki aukcyjne oraz nalepki ramiarskie

estymacja:

**250 000 - 350 000 PLN**

59 000 - 82 000 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja Wojciecha Fibaka

Christie's, Londyn, kwiecień 2001

kolekcja prywatna, Polska

**WYSTAWIANY:**

École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, Pałac Sztuki TPSP w Krakowie, lipiec-sierpień 1998

**LITERATURA:**

École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, red. Józef Grabski, Kraków 1998,

poz. kat. 106, s. 234-5 (il.)

„Portrety Meli Muter są do głębi podjętą kwintesencją człowieka, spostrzeżoną w jakimś bardzo nieuchwytnym, nieraz może jedynym momencie zdrady wewnętrznej przed innym człowiekiem. Jest to portrecistka obdarzona wielką umiejętnością wnikania w życie ludzkie, umiejętnością oddawania bardzo mozolnie wyszukanej prawdy o człowieku portretowanym w wyrazie twarzy, w układzie ciała, w ułożeniu i wyrazie rąk i podawania tej prawdy w formie bardzo bezwzględnej”.

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





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



# PORTRET INTYMNY

U szczytu swojej kariery, w latach dwudziestych i trzydziestych ubiegłego wieku, Mela Muter była znana i ceniona w środowisku paryskim przede wszystkim jako portrecistka politycznej, intelektualnej i artystycznej elity. Miała okazję uwieczniać znane osobistości, nie tylko z Francji, ale również spoza granic kraju, m.in. ambasadora chińskiego - Hoo-Wei-Teh, późniejszego premiera Węgier - Gyula Karolyi, malarzy: Meksykanina Diego de Riverę i Amerykanina Charlesa Fromutha czy właściciela galerii w Barcelonie - José Dalmau. Pozowali jej również zaprzyjaźnieni rodacy: Władysław Reymont i jego żona Aurelia, Stefan Żeromski, Henryk Sienkiewicz, Roman Kramsztyk czy Stanisław Gałek. Malowała swoich najbliższych, rodzinę, przyjaciół, kolegów artystów, literatów, muzyków, naukowców, polityków, działaczy, dyplomatów i marszandów. Poza oficjalnymi portretami elity Paryża, drugą część twórczości portretowej Meli Muter stanowią bardziej kameralne przedstawienia nieznanymi z imienia i nazwiska kobiet, dzieci oraz starszych, schorowanych osób, które odsłaniają wrażliwą na ludzką krzywdę i wykluczenie stronę malarki.

Mela Muter opracowała specyficzny rodzaj portretu, który cieszył się uznaniem paryskiej śmietanki towarzyskiej. Charakteryzował się dużymi, reprezentacyjnymi rozmiarami oraz nowoczesną w wyrazie formą. Artystka skupiała się przede wszystkim na materii obrazu: na chłonny grunt kredowy fakturowo nakładała chropowate warstwy farby, nie zawsze przykrywające w pełni gruby spłot płótna, uzyskując matowe wykończenie. Modele byli przedstawiani w niekonwencjonalnych pozach i otoczeniu. Malarka nie idealizowała, ale też nie zniekształcała portretowanych. Ukazywała ich fizjonomię oraz cechy psychologiczne i intelektualne. Często rozpoczynała sesję portretową od luźnej, niezobowiązującej rozmowy, aby portretowany mógł się odprężyć i pokazać swoje prawdziwe oblicze. Artystka skupiała się na wydobyciu głębi psychologicznej modela oraz odsłonięciu jego cech intelektualnych. Krytycy doceniali jej umiejętność do wnikania w ludzką psychikę: „Portrety Meli Muter są do głębi podjętą kwintesencją człowieka, spostrzeżoną w jakimś bardzo nieuchwytnym, nieraz może jedynym momencie zdrady wewnętrznej przed innym człowiekiem. Jest to portrecistka obdarzona wielką umiejętnością wnikania w życie ludzkie, umiejętnością oddawania bardzo mozolnie wyszukanej prawdy o człowieku portretowanym w wyrazie twarzy, w układzie ciała, w ułożeniu i wyrazie rąk i podawania tej prawdy w formie bardzo bezwzględnej” (M. Sterling, Z paryskich pracowni. August Zamoyski - Mela Muter, „Głos Prawdy”, 1929, nr 6, s. 3). Ze względu na brutalną dosadność tworzonych dzieł to częściej mężczyźni dawali się portretować Meli Muter. Jej malarstwo było określane przez prasę francuską jako „męskie” i kontrastowało z jej subtelną, atrakcyjną urodą.

Kobieta z oferowanego w katalogu portretu nie bała się jednak pozwolić sportretować siebie w manierze Meli Muter. Choć jej tożsamość pozostaje dziś nieznaną, z pewnością cechowała ją niezależność, siła charakteru i pewność siebie. Malarka przedstawiła ją w popiersiu, w trzech czwartych na neutralnym, szaro-żółto-zielonkawym tle. Kobieta została ukazana ubrana w błękitną sukienkę, z zaczesanymi do tyłu i spiętymi czarnymi włosami. Mela Muter w charakterystyczny dla siebie sposób twarz namalowała mocno fakturowo, grubymi, impastowymi pociągnięciami pędzla, podczas gdy ubranie i tło namalowała bardziej zamasyście i gładko. Prosta fryzura i strój bez żadnych dodatków pozwalają się skupić na twarzy i emocjach portretowanej. Na szczupłej, lekko podłużnej twarzy z mocno zarysowanymi kośćmi policzkowymi i podbródkiem ukazano głęboko osadzone, duże oczy obramione szerokimi, czarnymi brwiami. Wzrok modelki skierowany jest ku dołowi i sprawia wrażenie lekko melancholijnego. Zdaje się jakby artystka uchwyciła ją w intymnym momencie, zamkniętą we własnym świecie i pogrążoną w myślach.



205 α

## ALICJA HALICKA

1894-1975

**Indyjskie świątynie, około 1947-52**

akwarela, gwasz, tusz/papier, 32 x 25 cm  
sygnowany l.g.: 'Halicka'

estymacja:

**5 000 - 7 000 PLN**

1 200 - 1 700 EUR

**POCHODZENIE:**

zakup na rynku antykwarycznym we Wrocławiu, 2018

kolekcja prywatna, Polska

Lata 30. XX wieku to dla Alicji Halickiej czas intensywnych podróży. Żona Louisa Marcousissa i niedoszła kubistka już w 1935 roku wyruszyła na podbój Ameryki. Wyjechała do Stanów Zjednoczonych na zaproszenie samej Heleny Rubinstein – kreatorki kosmetycznego imperium. Już wówczas, a także i podczas kolejnej wizyty z lat 1936-37, Halicka nie tylko tworzyła dla niej afisze reklamowe i projektowała wystrój wnętrz, ale też wiele malowała. Nowy Kontynent, a w szczególności pejzaże Nowego Jorku, dostarczyły jej po doświadczeniach paryskich inspirujących plenerów. Dobrą passę artystki przerwał wybuch II wojny światowej, którą przetrwała na francuskiej prowincji. Zaraz po wojnie podjęła na nowo wyzwania niestrudzonej podróżniczki, wybierając tym razem równie odległą, aczkolwiek o wiele bardziej egzotyczną destynację. Na rok 1947 datuje się bowiem jej pierwszy wyjazd do Indii, który ponowiła jeszcze w 1952. Malarka zafascynowana tamtejszą kulturą i krajobrazem stworzyła podczas owych podróży liczne widoki. Na miejscu wystawiła z kolei swoje dawne prace o tematyce paryskiej. Pejzaże indyjskie Halickiej należą bez wątpienia do rzadkości. W kolekcjach prywatnych zachowały się dwa obrazy olejne, które pod względem formalnym można porównać do prezentowanej w katalogu aukcyjnym akwareli (por. Alicja Halicka. Mistrzowie École de Paris, tekst Krzysztof Zagrodzki, katalog wystawy, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2011, s. 39 oraz aukcja w DESA Unicum 21.03.2023 lot 26). We wszystkich omawianych pracach ewidentnie mamy do czynienia z tą samą przestrzenią – okręgiem świątynnym, nad którym górują kopuły hinduskich budowli. Co ciekawe, wrażenia z tych orientalnych eskapad, spisane przez Halicką, zostały dołączone do polskiego wydania jej „Wspomnień” (fr. „Hier”, 1946), wznowionych w 1971.



206 α

## ALICJA HALICKA

1894-1975

**Szachista, 1914**

olej/plótno, 55 x 33 cm

sygnowany l.g.: 'Halicka'

na odwrociu stempel składu przyborów malarskich (?), na krośnie malarskim nalepka z numerem inwentarzowym

estymacja:

**38 000 - 50 000 PLN**

8 900 - 11 700 EUR

### POCHODZENIE:

Christie's, Londyn, czerwiec 2011

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, grudzień 2016

kolekcja prywatna, Polska

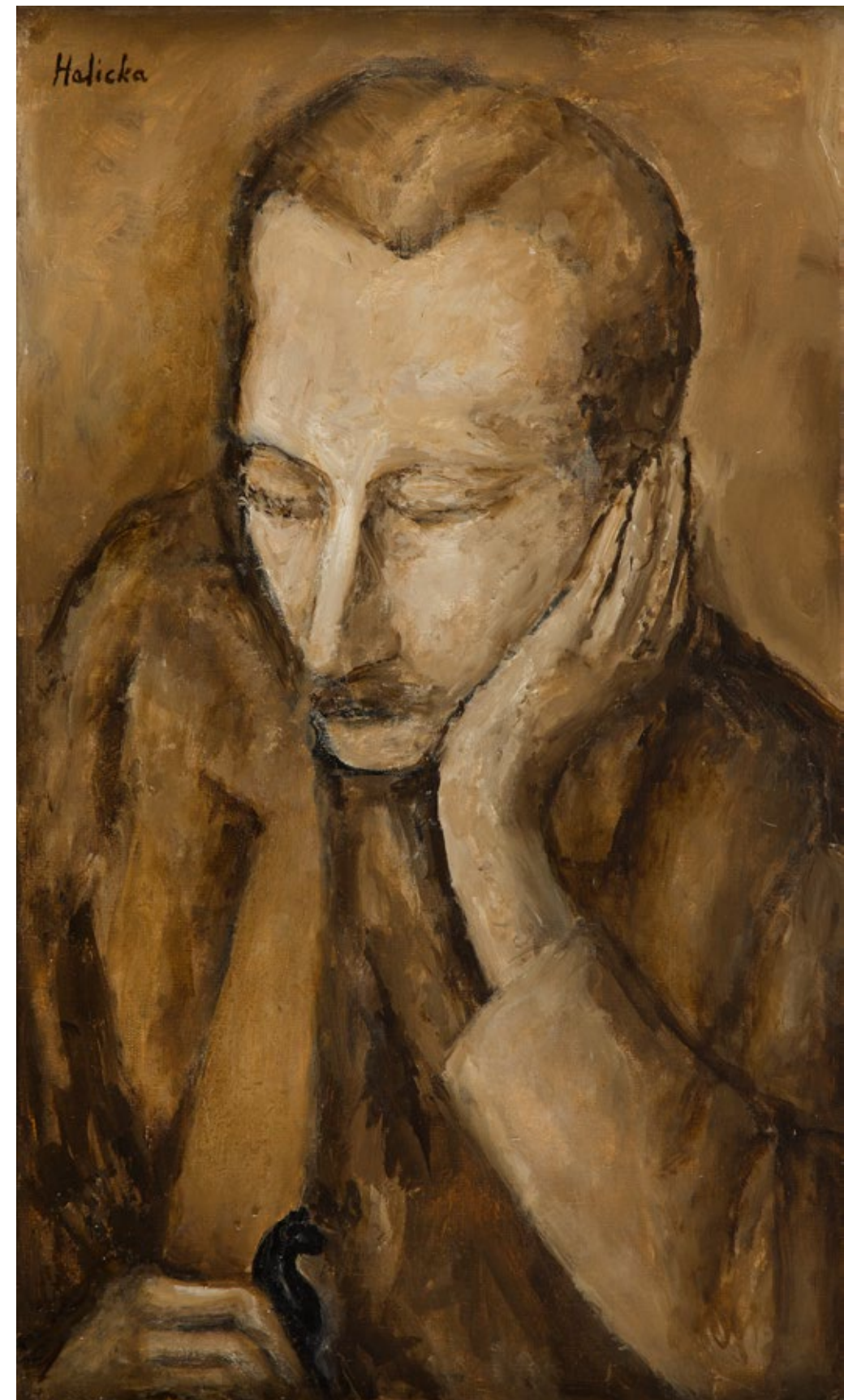
### WYSTAWIANY:

Alicja Halicka. Mistrzowie École de Paris. Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 22 września - 31 grudnia 2011

### LITERATURA:

Alicja Halicka. Mistrzowie École de Paris, tekst Krzysztof Zagrodzki, katalog wystawy, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2011, s. 45 (il.)

Najwybitniejszy krytyk Wielkiej Awangardy, Apollinaire z uznaniem pisał o pracach Halickiej, doceniając jej prace z wczesnego okresu: „Halicka posiada dar męskości i realizmu, który pozwala mądrze konstruować obraz bez deformowania kompozycji”. Malarstwo artystki, z pierwszych lat pobytu w Paryżu stanowi fużę doświadczeń wyniesionych ze sztuki Cezanne'a, połączonych z próbami geometryzacji przestrzeni w duchu kubizmu syntetycznego. Halicka wówczas rezygnuje z dominaty kolorystycznej kompozycji na rzecz ścisłego układu form i przestrzeni. Doskonałym przykładem etapu przejściowego pomiędzy kubizmem, w nurcie którego artystka tworzyła w latach wojennych, a poszukiwaniem metod nowej konstrukcji obrazu jest prezentowany „Szachista”. Skupienie się artystki na problemie koloru zostało zupełnie zredukowane na rzecz uwydatnienia konstrukcji pracy. Znamienny jest również sposób kształtowania form – zgeometryzowana marynarka mężczyzny o ostrych załamaniach światłocieniowych, skontrastowana jest z płynnym łukiem ramienia oraz dłoni szachisty. Wyraz nie tylko formalny, ale również wrażliwość podkreśla monochromatyczna tonacja oparta na grze ziemistych ugrów rozjaśnionych kredową bielą. W portrecie widoczna jest nowa tematyka, wykorzystywana również przez kubistów – sceny z bujnego życia paryskich kawiarni czy zastosowanie w kompozycji fragmentów kart, szachów i instrumentów muzycznych wplątanych w geometryczną siatkę malarskiej przestrzeni. Jednak artystka w opisywanym obrazie wprowadza figurę gońca nadając oniryczny sens przedstawieniu. Halicka również znakomicie oddała melancholijny nastrój portretowanego mężczyzny, wpatrzonego w figurę szachowego skoczka. Artystka w niezwykle dla siebie sposób potrafiła odzwierciedlić zadumę wpatrzonego w jeden punkt mężczyzny. Umiejętność wydobywania cech psychicznych modelem podkreślają słowa André Warnoda, że Halicka była „o temperamencie męskim, podczas gdy jej wrażliwość pozostaje bardzo kobieca”. Prezentowany portret „Szachista” jest jednym z bardzo rzadkich przykładów wczesnego okresu artystki.



## „WYSTARCZY JEDEN KUBISTA W RODZINIE”. WCZESNE PRACE ALICJI HALICKIEJ

Narracja polskiej historii sztuki na temat twórców kręgu École de Paris faworyzuje silne charaktery i barwne osobowości. W swoim centrum umieszcza Mojżesza Kislinga, Leopolda Gottlieba czy Henryka Haydena. Kobiety pojawiają się w niej raczej rzadko (choć zmienia się to dynamicznie), być może za wyjątkiem Meli Muter, malarki-księżniczki paryskich salonów. Twórczynie takie jak Dora Bianka, Alicja Hohermann czy właśnie Alicja Halicka, być może ze względu na wyważony charakter własnego dzieła, rzadko pociągały kuratorów czy historyków sztuki. Po śmierci Halickiej odbyła się w Polsce tylko jedna jej wystawa (Villa La Fleur, Konstancin-Jeziorna, 2011).



Louis Marcoussis w mundurze Legii Cudzoziemskiej i Alicja Halicka

Tymczasem u początku swojej twórczości malarka miała wgląd w niezwykle laboratorium awangardowych idei, które zrodziło się wokół malarzy kubistów i głównego teoretyka tego kręgu – Guillaume'a Apollinaire'a. W jej twórczości przed 1914 rokiem w niezwykle sposób rezonowały najnowsze tendencje, przeżywane w osobisty sposób. Halicka pochodziła z rodziny zamożnego krakowskiego lekarza. Dobre wykształcenie wyniesione z domu – nauka muzyki, języków obcych, znajomość literatury – pozwoliły jej wyjechać z Krakowa i zainteresować się twórczością plastyczną. Artystka w 1912 roku przebywała w Monachium, gdzie zetknęła się z lokalnym środowiskiem artystycznym, lecz także pracami El Greca, Vincenta van Gogha czy Pabla Picassa. Już w maju tego samego roku wyjechała do Paryża po raz pierwszy, aby zamieszkać w mieście na stałe jesienią 1913 roku.

Artystka zapisała się do Académie Ranson prowadzonej przez Maurice'a Denisa oraz Paula Sérusiera oraz szybko wkroczyła w kręgi polskiej kolonii artystycznej nad Sekwaną. Spotkała Józefa Pankiewicza, Eugeniusza Zaka czy Mojżesza Kislinga. Jeszcze w 1912 roku Halicka poznała Ludwika Markusa (Louisa Marcoussisa), przybyłego z Warszawy malarza, którego w kolejnym roku poślubiła. Markus, związany z kręgiem awangardy Montmartre'u, obracał się w towarzystwie literatów, np. Maxa Jacoba czy Pierre'a Reverdy'ego, oraz malarzy, Pabla Picassa, Georges'a Braque'a, Fernanda Légera czy Juana Grisa, szczególnie bliskiego polskim malarzom: „Słuchałam chciwie błyskotliwych dyskusji pomiędzy nim i Marcoussisem – wspomina Halicka – Zrozumiałam (nie przystając do niego) znaczenie ruchu kubistycznego, owego poszukiwania nowej dyscypliny będącej reakcją na stan anarchii, w stronę której staczało się malarstwo od XIX wieku, i jego głęboki filozoficzny zasięg: transformację zwyczajnych przedmiotów, 'nową alchemię wartości', poprzez którą kubizm łączy się ze światem Baudelaire'a i Rimbaud, starając się 'uszlachetnić los rzeczy najbardziej pospolitych'” (Alicja Halicka, Wczoraj. Wspomnienia, Kraków 1971, s. 54).

Chłodny stosunek do kubizmu we wspomnieniach Halickiej może wynikać z faktu, że uprawiała go w sposób „domestykalny”. Izolowana przez narzeczonego i męża od głównego nurtu dyskusji wokół przemian awangardowych pozwalała sobie na próby w tym zakresie, malując w skrytości przed partnerem, który, jak sugeruje Krzysztof Zagrodzki, traktował ją jako konkurentkę. Jeanine Warnod wskazywała (Alice Halicka er ses Souvenirs, „Terre d'Europe” 1974, nr 48), że część przedwojennych obrazów artystka zniszczyła z polecenia męża. Markus miał wypowiedzieć znamienne słowa: „wystarczy jeden kubista w rodzinie”. Stosunkowo szczupły lecz koherentny dorobek Halickiej z tego okresu jest dopiero współcześnie odkrywany przez historię sztuki. Zagrodzki uważa, że jej dzieło „mieści się ściśle w kanonach kubizmu, czyniąc z Halickiej jedyną prawdziwą reprezentantką tego stylu”.

Słowo „reprezentantka” jest tu użyte świadomie – grupa kubistów, skupiona wokół barów na Montparnassie i cyrku Medrano na Montparnassie, była skupiskiem mężczyzn opowiadających się za śmiałymi i nowatorskimi rozwiązaniami w sztuce. Wczesne prace Halickiej z okresu I wojny światowej i krótko przed jej wybuchem noszą wyraźny ślad rygorystycznej dyscypliny kubizmu analitycznego. Artystka, nasycona ideami cyrkulującymi w tym kręgu, samodzielnie dochodziła do oryginalnych rozwiązań plastycznych. Pierwsze próby jej awangardowego malarstwa docenił Apollinaire, pisząc o „darze męskości i realizmu”. Słowa te dzisiaj brzmią nieco groteskowo, zważywszy na bój, który artystka musiała toczyć, ścierając się z osobowością artystyczną własnego męża.



207

**LOUIS MARCOUSSIS**

1878-1941

**Kompozycja kubistyczna z nożem, butelką i chlebem bretońskim ("Couteau, bouteille et pain breton"), 1929**

olej/plótno, 60 x 73 cm  
sygnowany i datowany p.d.: ' Marcoussis 29'

estymacja:

**450 000 - 600 000 PLN**

105 000 - 140 000 EUR

**POCHODZENIE:**

Galeria Jacques'a Bonjeana, Francja (przed 1930)

Eugene Victor Thaw, Nowy Jork

Christie's, Londyn, czerwiec 1964

kolekcja prywatna, Australia

Christie's, Paryż, październik 2023

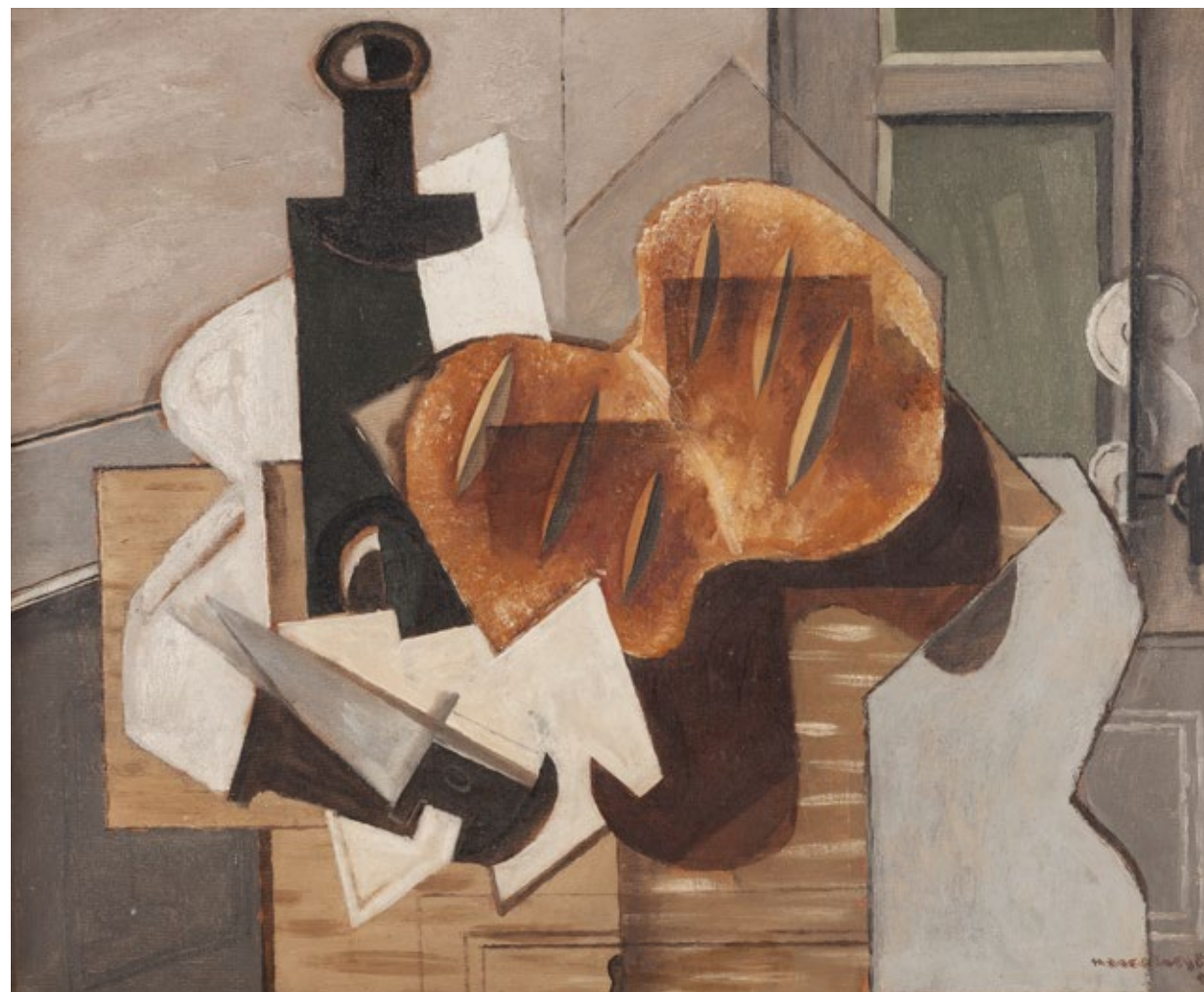
kolekcja prywatna, Polska

**LITERATURA:**

Jean Lafranchis, Marcoussis, Sa vie, son ?uvre, Catalogue complet des peintures, fixés sur verre aquarelles, dessins, gravures,

Paryż 1961, s. 266, poz. kat.168 (il.)

Jean Cassou, Marcoussis, Paryż 1930, s. 45 (il.)



# TWÓRCZOŚĆ LOUISA MARCOUSSISA

## MALARSTWO I PARYSKA AWANGARDA

Louis Marcoussis, właściwie Ludwik Kazimierz Władysław Markus, urodził się w 1878 roku w Warszawie w zasymilowanej rodzinie żydowskich fabrykantów. Jego edukacja artystyczna rozpoczęła się w Polsce – od 1901 roku studiował malarstwo w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie pod kierunkiem wybitnych malarzy Józefa Mehoffera i Jana Stanisławskiego, należąc do grona najlepszych studentów. Już w czasie studiów interesował się nowymi prądami sztuki, a kontakt z kręgiem młodopolskim rozbudził w nim fascynację kulturą francuską. W 1903 roku Markus wyjechał do Paryża, by kontynuować naukę – zapisał się do Académie Julian, gdzie kształcił się pod okiem Jules’a Lefebvre’a. Początki jego paryskiej kariery upływały pod znakiem impresjonizmu – pierwsze prace malował w tej poetyce, a utrzymanie zapewniał sobie jako rysownik-karykaturzysta, współpracując z pismami satyrycznymi (m.in. francuskimi „La Vie parisienne”, „L’Assiette au beurre” oraz polskimi „Mucha” i „Liberum Veto”). Debiutował na paryskim Salonie Jesiennym w 1905 roku, prezentując obrazy o charakterze impresjonistycznym.

Paryż początku XX wieku – zwłaszcza dzielnice Montmartre i Montparnasse – stanowił tętniące życiem centrum awangardy. Marcoussis szybko dołączył do tego środowiska, bywał w kawiarniach artystycznych, gdzie poznał czołowych przedstawicieli rodzącej się awangardy: malarzy takich jak Georges Braque, Edgar Degas, Pablo Picasso oraz poeę Guillaume’a Apollinaire’a . To właśnie Apollinaire zasugerował młodemu artyście przybranie francuskiego pseudonimu Louis Marcoussis – od nazwy podparyskiej miejscowości Marcoussis. Wkrótce Markus zaczął podpisywać swoje prace nowym nazwiskiem, symbolicznie pieczętując swą artystyczną asymilację we Francji. Około 1910 roku, dzięki przyjaźni z Picassem i Braque’iem, zafascynował się nowatorskim kierunkiem kubizmu. W 1912 wziął udział w słynnej wystawie kubistów Section d’Or (Złoty Przekład) – zbiorowej prezentacji blisko 200 prac trzydziestu kilku twórców, uznawanej za jeden z kulminacyjnych momentów w rozwoju kubizmu. Od tego czasu Marcoussis związał się z kubistyczną awangardą paryską, regularnie wystawiając na Salonach Niezależnych i Salonie Tuileryjskim, a także na innych ważnych pokazach w Europie i USA. Przebywając na Montmartrze, przyjaźnił się z czołowymi artystami międzynarodowego środowiska artystycznego – oprócz Picassa i Braque’a także z Juanem Grisem, Jeanem Metzingerem, Albertem Gleiszem czy Francisem Picabia, a w kręgu literatów z Maxem Jacobem i André Salmonem. Charakterystyczne dla kubistycznego malarstwa Marcoussisa stały się typowe motywy martwych natur – przedstawiał na płótnach gitary, fajki, butelki, kieliszki, karty do gry czy paczki papierosów, umieszczając je na małych stolikach kawiarnianych w przynikających się geometrycznych układach.

Tuż przed wybuchem I wojny światowej Marcoussis ustatkował życie osobiste. 13 lipca 1913 roku ożenił się z polską malarką Alicją Halicką, również związaną z paryską bohemą artystyczną. Wybuch wojny w 1914 roku zastał go we Francji – artysta zgłosił się na ochotnika do armii. Służył w szeregach Legii Cudzoziemskiej, walcząc m.in. w polskiej kompanii u boku przyszłego pisarza Józefa Wittlina, zaś za męstwo odznaczono go francuską Croix de

Guerre (Krzyżem Wojennym). Okres wojny przerwał intensywny rozwój kariery Marcoussisa; musiał na pewien czas opuścić Paryż. Po zakończeniu działań zbrojnych powrócił jednak do stolicy Francji i od razu podjął dalszą działalność artystyczną. W latach 1919–1923 kilkakrotnie odwiedził odrodzoną Polskę, jednak na stałe osiadł we Francji – w paryskiej dzielnicy Montmartre, gdzie zamieszkał z rodziną. Wkrótce narodziła się córka Marcoussisa i Halickiej, Malène (1922).

Po I wojnie światowej Marcoussis kontynuował kubistyczne poszukiwania malarskie, jednocześnie nie stroniąc od eksperymentów formalnych. Jego talent zyskał uznanie – w 1925 doczekał się pierwszej wystawy indywidualnej w Paryżu. Lata 20. XX w. to czas ugruntowania pozycji Marcoussisa jako znaczącej postaci École de Paris i jednego z wiodących malarzy nurtu kubistycznego we Francji.

W drugiej połowie lat 1910. i w latach 20. styl malarski Marcoussisa ulegał stopniowej przemianie, odzwierciedlając zarówno dojrzewanie artysty, jak i szersze przemiany w sztuce awangardowej. Początkowo twórczość Marcoussisa pozostawała pod silnym wpływem kubizmu analitycznego, z jego charakterystycznym rozkładem przedmiotów na geometryczne bryły i oglądaniem form z różnych perspektyw. Artysta respektował na początku „gramatykę i słownik” kubizmu wypracowane przez Braque’a i Picassa. Z czasem jednak rozwinął własną manierę – zaczął syntetyzować kubizm, łącząc analityczną dekompozycję z technikami charakterystycznymi dla późniejszego, syntetycznego okresu kubizmu. Jego kompozycje wyróżniały się metodycznym rozkładem kształtów przy jednoczesnym zachowaniu czytelności motywów oraz subtelnie stonowaną paletą barw. W odróżnieniu od niektórych kubistów, którzy preferowali ascetyczne, ściśle geometryczne kompozycje, Marcoussis nierzadko wprowadzał do swych obrazów elementy o charakterze onirycznym i poetyckim. Tę nastrojowość dostrzegali krytycy – Guy Habasque pisał, że w kubistycznych pracach Marcoussisa „linia zyskuje autonomiczną wartość, często odrywając się od masy, którą obrysowuje”, a sam malarz około 1920 roku zaczął wyzalać się spod wpływów poprzedników i zmierzać ku subtelniejszemu, przesyconemu poetyckimi intuicjami sposobowi wyrazu. Tendencja ta zbliżała go do kręgu surrealistycznego, choć realizowana była w ramach kubistycznej formy.

Od lat 20. Marcoussis coraz bardziej skłaniał się ku poetyce surrealizmu, poszerzając swój repertuar form i symboli. Wraz z żoną Alicją Halicką należał do bliskich znajomych czołowych surrealistów paryskich – przyjaźnił się z André Bretonem, Tristanem Tzarą i poetą Pierre’em Reverdy’em, spotykali się towarzysko z malarzami Maxem Ernstem i Joannem Miró. Co znamienne, Marcoussis nigdy formalnie nie wstąpił do grupy surrealistów ani nie porzucił kubistycznej stylistyki. Pozostał wierny zasadzie porządku kompozycyjnego i geometrycznej dyscyplinie, lecz jednocześnie w jego obrazach z tego okresu pojawiły się enigmatyczne, metaforyczne motywy, budujące nastroj tajemnicy. Krytycy sztuki wskazują, że malarz w latach 20. umiejętnie łączył rygor kubizmu z ulotną poetyckością – jego kompozycje stały się bardziej wysublimowane, nasycone spokojem i refleksyjnością.

Przykładem tematyki podejmowanej przez Marcoussisa w tym okresie jest cykl prac powstałych pod wpływem podróży do Bretanii. W 1927 roku artysta przebywał w bretońskich miejscowościach Kérity i Tréboul, gdzie zetknął się z miejscowym folklorem i przyrodą. Z tego czasu pochodzą m.in. jego nastrojowe pejzaże nadmorskie oraz seria “dużych muszli” (fr. Grandes coquilles) – kompozycji martwych natur przedstawiających muszle, w których krytycy dopatrują się aluzji do marzeń sennych i symboliki seksualnej, typowych dla wyobraźni surrealistycznej. Również tradycyjne martwe natury Marcoussisa z końca lat 20. nabierają innego wymiaru – przedmioty codziennego użytku przedstawione są w nich wprawdzie nadal kubistycznie, lecz sposób ich ujęcia bywa bardziej liryczny, sugerujący ukryte znaczenia. W sumie twórczość Marcoussisa w latach 20. stanowi unikalny melanż kubistycznej formy z surrealizującą treścią, czemu towarzyszy ciągle doskonalenie warsztatu. W 1930 roku malarz zwrócił się ku grafice – przez większość lat 30. zajmował się głównie akwafortą i ilustracją (m.in. tworząc ryciny do poematów Apollinaire’a, Éluarda i Tzary). Współpracował też ze swoim przyjacielem Joannem Miró, którego uczył technik graficznych, przyczyniając się do powstania słynnego cyklu rycin Miró „Série noire et rouge”. Mimo zmiany medium, malarskie doświadczenia Marcoussisa z lat 20. pozostały istotnym punktem odniesienia – w jego grafikach również pobrzmiwały echa kubistycznej dekonstrukcji formy połączone z surrealistyczną metaforą.

Prezentowana „Kompozycja kubistyczna z nożem, butelką i chlebem bretońskim” z 1929 roku jest świetnym przykładem dojrzałego okresu twórczości Marcoussisa końca lat 20. XX wieku. Na płótnie przedstawiono kilka prostych przedmiotów codziennych: na pierwszym planie widoczny jest okrągły bochen bretońskiego chleba o złocistobrązowej barwie i z nacięciami skórki, obok niego leży nóż z wysuniętym srebrzystoszarzym ostrzem, a w tle wznosi się ciemna sylwetka butelki. Przedmioty te spoczywają na zapewne drewnianym blacie stołu lub kredensu, częściowo przykrytym białawą serwetą lub kartką papieru o nieregularnym kształcie. Kompozycja zbudowana jest z nałożonych na siebie, geometrycznie uproszczonych płaszczyzn – formy nakładają się i przenikają pod różnymi kątami, co tworzy wrażenie fragmentaryczności i ruchu charakterystyczne dla kubizmu. Mimo daleko posuniętej geometryzacji, poszczególne obiekty pozostają rozpoznawalne: artysta wydobyl ich zasadnicze kształty (owal bochenka, prostokąt rękojeści noża, cylindryczna szyjka butelki) i zharmonizował je w statyczny układ kompozycyjny. Forma dzieła odznacza się równowagą – centralnie umieszczony chleb równowży pionowa forma butelki po lewej i wertykalnie ustawione prostokąty drzwi lub okna z prawej strony tła. Linia i kolor zostały podporządkowane konstrukcji geometrycznej: kontury przedmiotów są wyraźne, lecz miejscami oderwane od wypełniających je powierzchni (np. czarne obrysy fragmentów butelki i noża zaznaczają się na tle jasnych płaszczyzn niezależnie od bryły tych przedmiotów), co było efektem poszukiwań Marcoussisa w ramach kubistycznej estetyki.

Kolorystyka obrazu utrzymana jest w tonalnościach stonowanych i ograniczonych – dominują przygaszone szarości, brązy i biele, z czernią akcentującą kształt butelki i ostrza noża. Barwy są zdyscyplinowane, lokalne tonacje przenikają się subtelnie; brak tu jaskrawych kontrastów czy czystych, nasyconych kolorów. Taka wyciszona paleta barw, określana nieraz jako „stonowana” lub „subtelnie zniuansowana”, była charakterystyczna dla Marcoussisa i odróżniała go od niektórych innych kubistów eksperymentujących z żywszym kolorem. Malując ten obraz w 1929 roku, artysta stosował już także delikatne modulacje światła – przedmioty wydają się oglądane w jednolitym, rozproszonym oświetleniu, bez silnych cieni, co nadaje kompozycji wrażenie spokoju i stabilności. Dzięki temu nawet poszarpane, kubistyczne kształty tworzą całość o niemal harmonijnym, dekoracyjnym efekcie wizualnym.

Chleb

Tematem dzieła jest martwa natura ze stołem nakrytym do posiłku – chleb, nóż i butelka sugerują kontekst prostej, rustykalnej kolacji. Wybór chleba bretońskiego jako motywu może nawiązywać do fascynacji Marcoussisa Bretanią (gdzie spędził część 1927 roku) i jej kulturącoledeparis.org. Chleb bretoński ma charakterystyczny kształt okrągłego bochna z nacięciami – Marcoussis oddał jego formę syntetycznie, czyniąc z niego centralny element kompozycji o organicznym, miękkim kształcie kontrastującym z ostrzem noża i kanciastymi płaszczyznami tła. Nóż – tradycyjny rekwizyt kubistycznych martwych natur (obecny np. na obrazach Braque’a czy Picassa) – tutaj również odgrywa ważną rolę formalną: jego ukośne ustawienie dynamizuje scenę i kieruje wzrok widza ku środkowi obrazu. Ciemna butelka z lewej strony, zwieńczona eliptycznym kształtem otworu, równowży kompozycję i tworzy pionowy akcent. W tle po prawej stronie dostrzec można zarys drzwi z klamką lub okna – element ten sytuujący scenę we wnętrzu jest potraktowany schematycznie, jak płaska płaszczyzna architektoniczna, ale dodaje głębi przestrzennej. „Kompozycja kubistyczna z nożem, butelką i chlebem bretońskim” ukazuje zatem zwykle przedmioty podniesione do rangi tematu malarskiego – co odpowiada zarówno założeniom kubizmu (zainteresowanie codziennością i nadanie jej nowej formy), jak i zwiastuje poetyckie podejście Marcoussisa do rzeczywistości. Miejsce tego dzieła w dorobku artysty jest o tyle ważne, że stanowi ono przykład w pełni ukształtowanego stylu Marcoussisa u schyłku lat 20., kiedy to – jak wspomniano – łączył on rygor kubistycznej formy z nastrojowością i osobistą symboliką. Obraz powstał w 1929 roku, a więc w okresie, gdy malarz pozostawał wierny kubizmowi, lecz pozostawał pod pewnym wpływem atmosfery surrealizmu. Nie znajdziemy tu wprawdzie jawnie fantastycznych motywów, ale wybrane zestawienie przedmiotów oraz sposób ich przedstawienia odznacza się cichą metaforycznością: samotny bochen chleba i nóż mogą przywodzić na myśl aluzje do prostoty życia, tradycji czy nawet ofiary, co pozostaje w sferze niedopowiedzenia, typowego dla poetyckiej wizji artysty.



208

## ALICJA HOHERMANN

1902-1943

**Portret dziewczyny z bukietem kwiatów, 1938**

olej/plótno, 33,5 x 24,4 cm  
sygnowany i datowany l.d.: 'Alice Hohermann 38'  
na odwrociu na ramie numer inwentarzowy

estymacja:

**14 000 - 18 000 PLN**

3 300 - 4 300 EUR

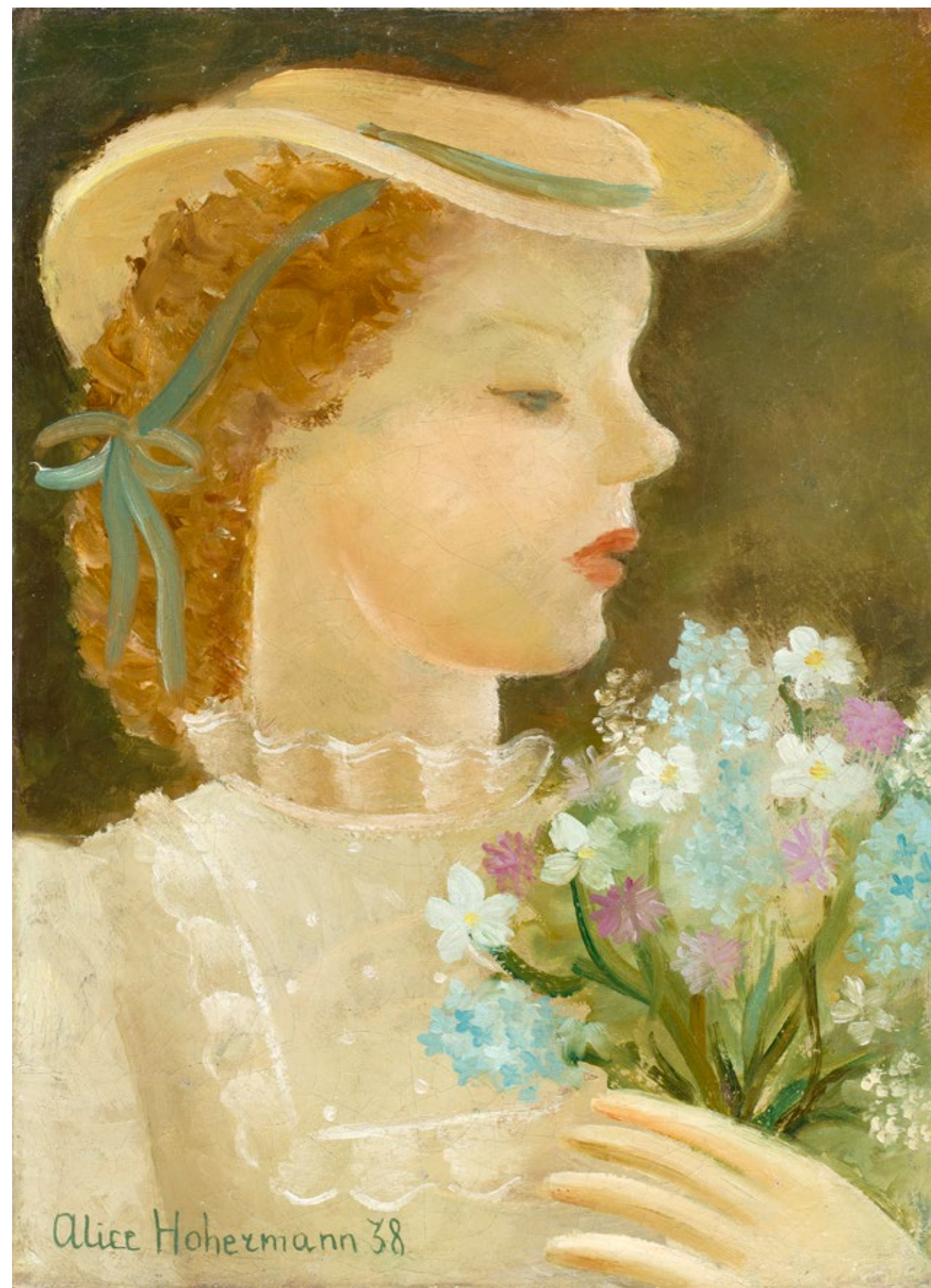
**POCHODZENIE:**

dom aukcyjny Crait & Müller, Paryż, grudzień 2019

kolekcja prywatna, Polska

Alicja Hohermann była malarką, której twórczość miała osobisty charakter na tle ekspresyjno-kolorystycznego „stylu” Szkoły Paryskiej. Malowała najczęściej postaci kobiece ubrane w nowoczesne stroje z epoki, a także kompozycje rodzajowe o tematyce religijnej. Forma artystyczna jej obrazów zdradzała wpływy nowej figuracji, która pojawiła się w Europie po I wojnie światowej, lecz także kierunków awangardowych. Jej pełne wdzięku formy malarskie zdradzają inspirację płynnością kształtów syntetycznego kubizmu drugiej dekady XX stulecia, a stylizacja jej prac bliska jest płótnom Eugeniusza Zaka. Malarka w swojej sztuce nie cofała się przed kooperacją najlepszych tendencji artystycznych.

W „Portrecie dziewczyny z bukietem kwiatów” można dostrzec, iż jego miękka plastyka nawiązuje do konwencji malarstwa portretowego włoskiego quattrocenta, kostiumu francuskiego klasycyzmu, niedosłowności sztuki Picassa, myślenia bryłą w redakcji Paula Cézanne’a. Krytyk Waldemar George pisał o obrazach Hohermann przedstawiających młode kobiety: „Alicja Hohermann z Warszawy (...) malowała subtelne sceny ukazujące życie rodzinne. Jej portrety młodych dziewczyn świadczą o wybitnie kobiecym temperamencie artystki jako kolorystki, artystki obdarzonej wyczuciem stylu i umiejętnością wykonania eleganckiego projektu” (Anna Wierzbicka, Artyści polscy w Paryżu. Antologia tekstów 1900-1939, Warszawa 2008, s. 169). Biografia artystki zawiera wiele niewyjaśnionych kwestii. Badacze przypuszczają, iż Hohermann kształciła się w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych oraz Paryżu. W 1921 w stolicy Francji malarka miała indywidualną wystawę, a także uczestniczyła w Salon des Tuilleries oraz w Salonach Jesiennym i Niezależnych. Jej prace pojawiały się również na ekspozycjach w Londynie i Nowym Jorku. Alicja Hohermann podczas II wojny światowej została aresztowana w Marsylii i przewieziona do obozu w Treblince.





Alicja Halicka, Para na plaży, lata 30. XX w., kolekcja prywatna



Valentine Prax, Mewy nad morzem, 1930, kolekcja prywatna



Zofia Piramowicz, „Pejzaż hiszpański II.„, ok. 1926, kolekcja prywatna



Alicja Hohermann, Bukiet kwiatów, 1938, kolekcja prywatna

## PARYŻ BYŁ KOBIETĄ

Na początku XX wieku Paryż oferował kobietom największe możliwości rozwoju kariery artystycznej. Funkcjonowały w nim prywatne szkoły, jak na przykład Académie Julien czy Académie Colarossi, które prezentowały wysoki poziom kształcenia i przyjmowały na zajęcia również kobiety.

Emancypacji kobiet w sferze malarstwa niewątpliwie pomógł schyłek oficjalnych akademii, a co za tym szło hierarchii gatunków malarskich. Wcześniej najwyżej ceniona w malarstwie była „storia”, a więc złożona narracyjna struktura, która wymagała umiejętności odpowiedniego zakomponowania wielopostaciowych scen oraz wirtuozerii w ukazaniu ludzkiej sylwetki w najróżniejszych pozach. Studia ludzkiego ciała opierały się na zajęciach z aktu, co było nie do przyjęcia, aby panna z dobrego domu w nich uczestniczyła. Nowoczesne prądy skupiały się natomiast na środkach plastycznych, zagadnieniach formalnych, fakturze i poczuciu formy. Modernizm stawiał na indywidualność, wyraz, nastrój, poezję duszy, które były możliwe do wyrażenia w sztuce subtelnej, wyciszzonej, a więc stereotypowo kojarzące się z kobiecą naturą.

Pośród kolonii polskiej o żydowskich korzeniach, która przyjeżdżała do Paryża od końca XIX wieku do lat 30. kolejnego stulecia, było wiele kobiet. Jedną z pierwszych, która osiadła nad Sekwaną, była Mela Muter, pejzażystka, wybitna portrecistka elit, ale również wrażliwa rejestratorka życia zwy-

kłych, ciężko pracujących ludzi, osób starszych, wykluczonych i biednych. Do Paryża w 1901 sprowadziły ją wraz z rocznym synem sprawy zawodowe jej męża Michała Mutermilcha, pisarza, krytyka sztuki, działacza lewicowego. Dopiero w stolicy Francji Muter zaczęła profesjonalnie tworzyć. Proces jej emancypacji jako zupełnie niezależnej artystycznie i ekonomicznie malarski został zwieńczony w latach 20., gdy dzięki nawiązanim znajomością i wyklarowaniu się oryginalnej stylistyki stała się wziętą portrecistką. Kropka nad i w tym procesie było odrzucenie nazwiska męża i przyjęcie artystycznego pseudonimu „Mela Muter”.

Podobnie do nazwiska męża podeszła inna artystka, Alicja Halicka, która wolała podpisywać swoje obrazy panieńskim nazwiskiem. W przypadku Halickiej było to podyktowane zapewne chęcią odciążenia się od dorobku artystycznego i „renomy” jej życiowego wybranka, gdyż jej mąż, Louis Marcoussis (Ludwik Markus), był również artystą. Małżeństwo obracało się w kubistycznych i surrealistycznych kręgach przyswajając najnowsze nurty w sztuce. Gdyby nie zaborczość męża, Halicka miałaby szansę zapisać się na kartach historii jako prekursorka kubizmu wśród kobiet. Marcoussis dowiedziawszy się o jej kompozycja kubistycznych malowanych podczas Wielkiej Wojny, gdy on walczył na froncie, nakazał jej zniszczenie tych prac, aby świat się o nich nie dowiedział, twierdząc, że „Jeden kubista w rodzinie wystarczy”. Szczęśliwie kilkadziesiąt płócien i gwaszy z tego okresu

## ARTYSTKI W CIENIU I BLASKU XX WIEKU

zachowało się na strychu domu w Normandii, w którym artystka przebywała podczas wojny, i zostały jej zwrócone przez spadkobierców właścicieli posesji 60 lat później. Po wojnie twórczość artystki ewoluowała w stronę obrazów opierający się na harmonijnie dobranych barwach i rysunku, w którym dominuje miękka, giętka linia konturów. Ukazując sceny rodzajowe, tancerki, pejzaże odwiedzonych miast Halicka kreowała własny, baśniowy świat nacechowany oniryzmem. Była niezwykle wszechstronną artystką, opracowała oryginalną technikę kolażową prac powstałych ze skrawek tkanin i materiałów krawieckich, w której ukazywała scenki rodzajowe nazywane „wytlaczanymi romansami”. Ponadto projektowała dekoracje wnętrz (tkaniny, tapety), tworzyła projekty scenograficzne i kostiumy teatralne (m.in do Baletów Rosyjskich). Jej twórczość, otwarta na eksperymenty, w której rezonuje wielość inspiracji, nie daje się zatem łatwo zasznuflakować.

Nierzadko zdarzało się, że artystki funkcjonowały w cieniu sławniejszych partnerów. Jednym z przykładów takiej pary jest małżeństwo Valentine Prax, katalońsko-sycylijskiej absolwentki algierskiej Szkoły Sztuk Pięknych, z Ossipem Zadkinem, rzeźbiarzem o kubistycznej orientacji. Gdy Prax poznała go w 1919 roku, Zadkine był już uznanym artystą w kręgach paryskiej awangardy. Wprowadził ją w środowisko artystów z Montparnasse'u oraz doradzał jej w sprawach artystycznych. Jednak to Valentine bardziej poświęciła się promowaniu jego sztuki. Po śmierci Zadkina zgodnie z obietnicą za-

biegała o stworzenie jego muzeum, które finalnie powstało w 1982. Innym takim przykładem jest związek Marii Marevny, a właściwie Rozanowicz-Vorobieff, autorki pointylistycznych kompozycji, która była partnerką słynnego meksykańskiego malarza związanego ze środowiskiem kubistycznym, Diego Rivery, późniejszego męża Fridy Kahlo. Okres zażyłości z artystą stanowił przełomowy czas w jej paryskiej karierze. Artystka przywiązana do poetyki syntetycznego kubizmu zaczęła harmonizować swoje kompozycje, dochodząc do stylu, który sama nazwała „dimensjonalizmem”.

Nie wszystkie artystki wprowadzały do swojej twórczości awangardowe nurty. Typowo „kobieca” tematykę i stylistykę podejmowały pochodzące z Warszawy malarki Alicja Hoherman oraz Zofia Piramowicz. Hoherman tworzyła kompozycje pełen wdzięku o pastelowej kolorystyce ukazujące młode dziewczyny z kwiatami lub same studia bukietów kwiatów. Dekoracyjne bukiety kwiatów pełne feerii barw malowała również Zofia Piramowicz. Ponadto artystka przedstawiała malownicze zakątki odwiedzanych przez nią miejsc we Francji, Włoszech, Hiszpanii, a również dalsze kraje Maghrebu: Algierii, Maroka i Tunezji.



209 α

## VALENTINE PRAX

1897-1981

### Pejzaż z kościołem

olej/plótno, 54,5 x 69,2 cm  
sygnowany l.d.: 'V. Prax'  
na odwrociu na krośnie ołówkiem numer 'No 12'  
na odwrociu nalepki aukcyjne

estymacja:

**24 000 - 30 000 PLN**

5 700 - 7 100 EUR

### POCHODZENIE:

dom aukcyjny Rossini, Paryż, grudzień 2022

kolekcja prywatna, Polska

Katalońsko-sycylijska artystka Valentine Prax rozpoczęła swoją drogę artystyczną nauką w Szkole Sztuk Pięknych w Algierze. W 1919 – po trzech latach, wyjeżdża do Paryża. W jednej z paryskich pracowni zatrudnia się do malowania porcelany i tworzenia projektów modowych. Dość szybko poznaje Ossipa Zadkine'a, który wprowadza Valentine w środowisko artystyczne Paryża. Spotkania z kubistami, fowistami czy impresjonistami oraz twórczość samego Zadkine'a mocno wpływają na jej artystyczne zainteresowania i styl. Prax tworzy czerpiąc z natury, maluje w plenerze najczęściej wybierając jako temat pejzaż. Ogląda świat i przedstawia go w charakterystyczny dla siebie poetycki sposób. W 1920 zostaje żoną Ossipa Zadkine'a i w tym samym roku prezentuje swoje prace po raz pierwszy na wystawie w Salonie Niezależnych. Po wystawie w galerii La Licorne w 1921 krytycy sztuki podkreślają w malarstwie Prax „świeżą spontaniczność bez upiększeń” i „pomysłowość kpiącą z ignorancji”. Dzięki Leopoldowi Zborowskiemu, opiekunowi i promotorowi malarzy imigrantów związanych z École de Paris, który kupił część jej obrazów i skredytował zakup farb, może malować dalej. Artystka z powodzeniem wystawiała swoje prace podczas Salonu Jesiennego, na Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Düsseldorfie (1922), na Wystawie Malarzy (1923) oraz w Galerii Berthe Weil (1924). Jej obrazy cechuje troska o kompozycję i rytmiczność form przedstawianych na płótnie. Prax została również zauważona dzięki swojej autorskiej technice malarstwa na szkle, pozwalającej na tworzenie prac o wyjątkowej kolorystyce.



210 α

## ZOFIA PIRAMOWICZ

1880-1958

**Kwiaty**, lata 30. XX w.

olej/sklejka, 35 x 26,5 cm (w świetle oprawy)  
sygnowany l.d.: 'Piramowicz'  
na odwrociu sygnowany i opisany: 'Piramowicz. | Paris'  
oraz nalepka inwentarzowa: 'Nr. 58 | Kwiaty XII' oraz numer: 'N=5'

estymacja:  
**30 000 - 40 000 PLN**  
7 100 - 9 400 EUR

### POCHODZENIE:

kolekcja Wacława i Marii Woszczyńskich  
kolekcja Marii Woszczyńskiej  
spadkobiercy Marii Woszczyńskiej

Artystkę Zofię Piramowicz należy łączyć z nurtem École de Paris. Rozpoczęła ona naukę malarstwa u Miłosza Kotarbińskiego, którą od 1904 kontynuowała w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem Karola Tichy'ego. W latach 1910-1912 studiowała w Szkole Sztuki Dekoracyjnej w Dreźnie. Równolegle doskonaliła warsztat, tworząc kopie znanych dzieł wielkich mistrzów wystawionych w miejscowych galeriach. Z tego okresu zachowana jest kopia Madonny Sykstyńskiej Rafaela. W grudniu 1912 wspólnie ze swoją przyjaciółką Sarą Lipską – wszechstronnie utalentowaną artystką, rzeźbiarką, malarzką i dekoratorką, a prywatnie mężą Xawerego Dunikowskiego – udała się do Paryża. Powodem wyjazdu był prawdopodobnie zawód miłosny doznany ze strony młodopolskiego artysty – Kazimierza Przerwy-Tetmajera, z którym wielokrotnie zrywała zaręczyny. Zofia Piramowicz po przybyciu do Francji kontaktowała się z Władysławem Ślewińskim, przypuszczalnie odwiedzając go w Bretanii. Jak podaje rodzina artystki, malarz z kręgu Szkoły z Pont-Aven udzielił jej wskazówek warsztatowych, co jednak nie wpłynęło na stylistyczny repertuar form stworzonych przez artystkę. W Paryżu Zofia Piramowicz zaprzyjaźniła się z Olgą Boznańską, wspólnie z którą udzielała się społecznie i towarzysko w kręgu polskich artystów. Po I wojnie światowej artystka, której pasją były podróże, przemierzała tereny Francji, Włoch czy Hiszpanii, również eksplorując egzotykę krajów Maghrebu: Algierii, Maroka i Tunezji. Pokochała folklor Orientu, nawiązała miejscowe przyjaźnie i zaczęła uczyć się arabskiego. Swoje podróże dokumentowała pędzlem i obiektywem, korzystając ze składanego, kieszonekowego Kodaka Vest Pocket na czarno-białych negatywach w formacie 6,5 × 4 cm.

Artystka również wielokrotnie prezentowała swoje prace na ekspozycjach Salonu des Indépendants, Salonu de Tuileries i Salonu d'Automne oraz w paryskich galeriach Barbazanges, Montaigne, d'Olympia czy w przestrzeniach wystawowych Towarzystwa „ORBIS” w Paryżu. Władysława Jaworska wspomina istotny udział Piramowicz na paryskich Salonach pisząc: „Od niepamiętnych czasów regularnie co roku pojawiało się na Salonie Jesiennym w Paryżu choć jedno płótno tej malarki. Były to zwykle kwiaty. Barwne, świeże wiązanki różnorodnych kwiatów, widziane jak gdyby z góry, wypełniały prawie cały czworobok płótna. Kwiaty-portrety” (Władysława Jaworska, „Przegląd Artystyczny” nr. 2, 1958, s. 56). W kwiatowych martwych naturach Piramowicz widoczne są również echa inspiracji malarstwem holenderskich mistrzów. Artystka również wykorzystuje ciemne tło, aby świeży koloryt i feeria barw portretowanych kwiatów wybrzmiała w najwspanialszy sposób.



211 α

## MARIE VOROBIEFF MAREVNA

1892-1984

"Bukiet kwiatów i jabłko" ("Bouquet de fleurs et pomme"), 1930

olej/plótno, 55 x 46 cm

sygnowany p.d.: 'MAREVNA'

opisany autorsko(?) na krośnie malarskim: 'MAREVNA 1930 PARIS', papierowa nalepka inwentarzowa z opisem obrazu, trzy nalepki aukcyjne oraz notatki: '10429' i '72', na ramie notatki oraz papierowa nalepka pracowni ramiarskiej

estymacja:

**60 000 - 80 000 PLN**

14 100 - 18 700 EUR

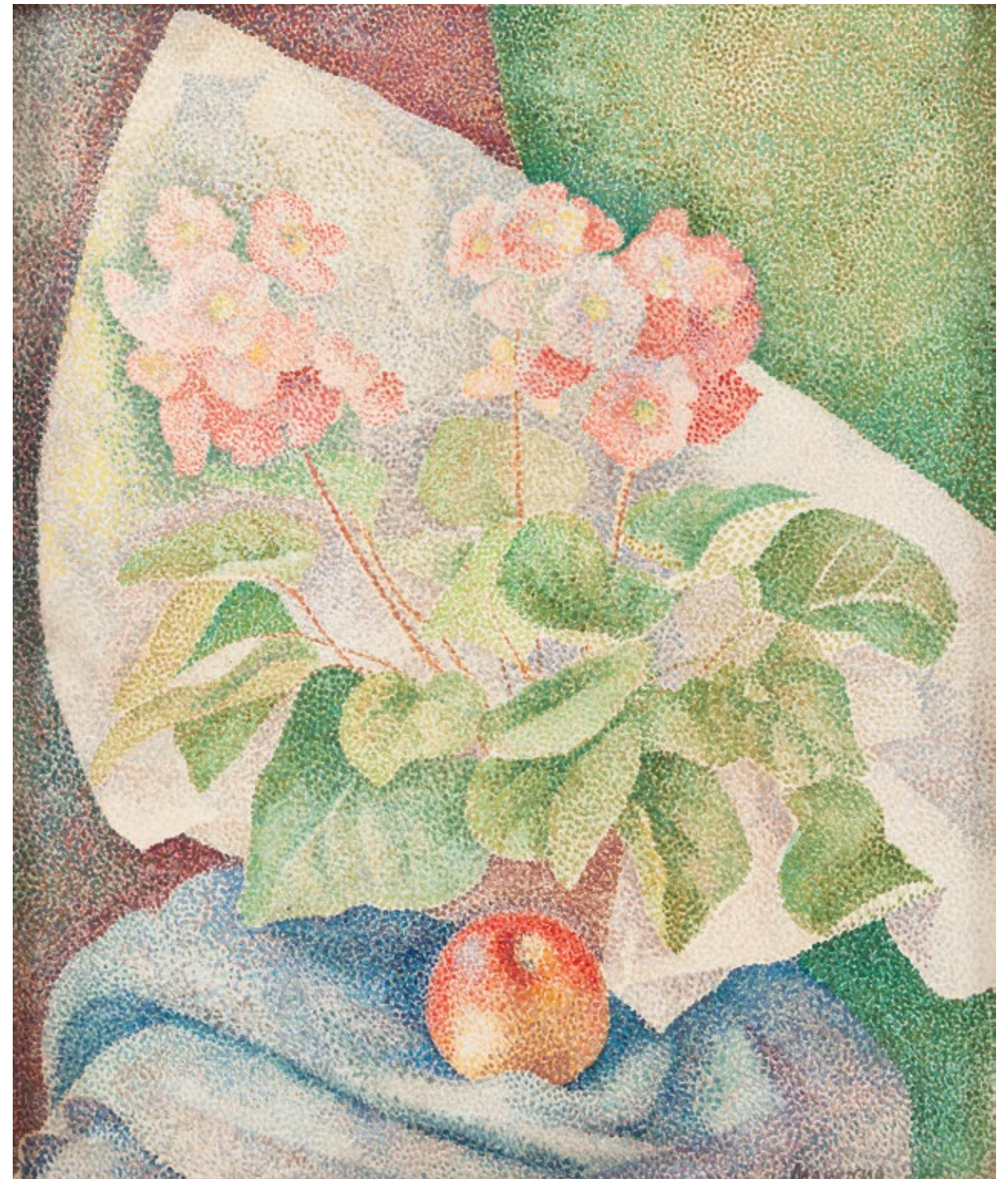
**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Francja

Millon, Paryż, listopad 2021

kolekcja prywatna, Polska

Maria Marevna, a właściwie Rozanowicz-Vorobieff, już we wczesnych latach swojego życia zetknęła się z fenomenem rosyjskiej awangardy. Podczas studiów w Moskwie wykształciła się wrażliwość malarki na nowoczesne prądy artystyczne. W roku 1912 wyjechała do Paryża stanowiącego ówczesne centrum artystyczne i metropolię o międzynarodowym charakterze. Kontakty, jakie zawarła w kręgu École de Paris, wywarły silny wpływ na jej twórczość. Artystka podjęła wówczas pierwsze próby zmierzenia się z eksperymentami kubistów, a w szczególności z syntetyczną fazą kierunku. Równocześnie Marevna zainteresowała się działalnością pointylistów, a zdobyte doświadczenia rozwijała wraz z kubistyczną stylistyką również po II wojnie światowej. Prezentowaną pracę ewidentnie zaklasyfikować można do puentylistycznych poszukiwań malarki. Cała powierzchnia obrazu opracowana została poprzez drobne punkty, które z oddali składają się na większe formy i płaszczyzny. Punkciki te, powstałe dzięki delikatnym muśnięciom pędzla, budują niezwykle delikatny wizerunek martwej natury z prymulkami i jabłkiem, w której zarówno tematyka, jak i sposób malowania tworzą spójną, harmonijną całość. Pastelowa kolorystyka, subtelny modelunek światłocienowy oraz rysunek o giętkiej, płynnej linii pozwalają na opisanie artystki jako wnikliwej i uczuciowej obserwatorki otaczającej ją rzeczywistości.



212 α

## JAN WACŁAW ZAWADOWSKI

1891-1982

### Widok na ogród

olej/piótno, 45 x 55 cm  
sygnowany l.d.: 'Zawado.'

estymacja:

12 000 - 18 000 PLN

2 900 - 4 200 EUR

Jan Wacław Zawadowski, znany szerzej jako Zawado, należy do grona najwybitniejszych polskich kolorystów XX wieku, których droga artystyczna wiodła przez Paryż – epicentrum awangardy i nowoczesności. Po studiach w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, pod kierunkiem Józefa Pankiewicza, Zawadowski szybko związał się z paryską bohemą Montparnasse'u. Tam współtworzył środowisko École de Paris, wystawiał w prestiżowych galeriach i utrzymywał kontakty z artystami takimi jak Modigliani czy Fujita. W okresie międzywojennym jego malarstwo ewoluowało w stronę czystej gry koloru i światła – tendencji, która dojrzała formę osiągnęła po przenosinach artysty do Aix-en-Provence w 1945 roku.

Obraz „Widok na ogród” należy do tej właśnie prowansalskiej fazy jego twórczości. Praca pozbawiona jest narracyjnego detalu – Zawadowski rezygnuje z przedstawienia figuralnego na rzecz niemal abstrakcyjnego ujęcia ogrodu jako układu rytmicznych plam barwnych. Kompozycja oparta jest na silnym kontraście chłodnych błękitów i zieleni z ciepłymi odcieniami brązów, żółci i różów. Obraz nie dokumentuje konkretnego miejsca – choć najpewniej przedstawia fragment ogrodu w Orcel. Stanowi raczej zapis zmysłowego i emocjonalnego doświadczenia natury. Pojedyncze gałęzie i zarysy roślin ledwo wyłaniają się z gestu pędzla – malarskiego ruchu uchwyconego z fizyczną swobodą.

Zawadowski konsekwentnie upraszcza formę, używając dużych, syntetycznych plam barwnych, by wydobyć dynamikę przestrzeni i ekspresję światła. Poszczególne partie obrazu – jak limonkowa zieleń po lewej stronie czy wyrazista żółć w prawym narożniku – nie pełnią funkcji mimetycznych, lecz budują nastrój obrazu i określają jego wizualny rytm. Taka strategia malarska wywodzi się z lekcji Cézanne'a, którego wpływ na Zawadowskiego był fundamentalny – jednak artysta idzie tu o krok dalej, rezygnując z analitycznej struktury na rzecz niemal lirycznej ekspresji.

Widok na ogród to przykład dojrzałego stylu Zawadowskiego – stylu, który unika dosłowności, a zarazem nie popada w czystą abstrakcję. To obraz intuicji, światła i pogody – pejzaż nie tyle postrzegany, co przeżywany. W jego centrum znajduje się nie tyle ogród, co doświadczenie malarza wobec ogrodu: światła przesączającego się przez liście, kontrastu barw w ostrym południowym słońcu, ulotności ruchu i koloru. To właśnie takie malarstwo sprawiło, że Zawado uchodzi dziś za jednego z najciekawszych interpretatorów prowansalskiej przyrody w sztuce europejskiej XX wieku.



213

**JOSEPH HECHT**

1891-1952

"Krajobraz z sarną", około 1925

olej/plótno, 65 x 54 cm  
sygnowany l.d.: 'Joseph Hecht'  
na odwrociu numer: '64'

estymacja:  
**35 000 - 50 000 PLN**  
8 100 - 11 700 EUR

**WYSTAWIANY:**

Józef Hecht. Artystyczne żywioły, Muzeum Miasta Łodzi, Łódź, czerwiec-grudzień 2024

**LITERATURA:**

Józef Hecht. Finezja linii - żywioł barw, red. Magdalena Furmanik-Kowalska, Krzysztof Wejman, Katarzyna Kulpińska, Fundacja Art & Modern, Muzeum Miasta Łodzi, Łódzkie Towarzystwo Naukowe, Wejman Gallery, Narodowy Instytut Polskiego Dziedzictwa Kulturowego za Granicą "Polonika", Warszawa-Łódź 2024, s. 120, il. 54





Józef Hecht to postać niezwykle istotna dla sztuki pierwszej połowy XX wieku - zarówno jako grafik, malarz, jak i animator życia artystycznego Paryża. Urodzony w Łodzi w zasymilowanej rodzinie żydowskiej, edukację rozpoczął w Krakowie, a kontynuował w Europie - od Wiednia po Capri i Norwegię - by ostatecznie osiedlić się w Paryżu, gdzie współtworzył międzywojenną awangardę. W 1927 roku założył Atelier 17, jeden z najważniejszych ośrodków eksperymentów graficznych w Europie, współpracując m.in. z Giacomettim, Miró i Calderem. Choć szeroko znany jest jako grafik, jego malarstwo, nierzadko mniej eksponowane, stanowi równoległy, pełnoprawny nurt twórczości - osadzony na styku symbolizmu, postimpresjonizmu i fowizmu, a zarazem głęboko indywidualny.

Obraz „Krajobraz z sarną” doskonale oddaje duchowy i formalny wymiar dojrzałego stylu Hechta. Utrzymany w lekkiej, pastelowej gamie zieleni i błękitów, przedstawia las o uproszczonych, syntetycznych formach. Światło i powietrze przefiltrowane przez korony drzew tworzą dynamiczną siatkę barwnych prześwitów. W dolnej części obrazu, niemal niezauważalna, leży sarna - uosobienie łagodności i spokoju. Jej obecność nie dominuje przestrzeni, lecz wpisuje się w nią harmonijnie, podkreślając ideę współistnienia istot żywych w rytmie natury.

Hecht unika klasycznej perspektywy - przestrzeń zostaje spłaszczona, co nadaje kompozycji dekoracyjny, niemal ornamentalny charakter. To świadome odejście od mimetyzmu wiąże się z jego fascynacją sztuką japońską oraz norweskim pejzażem malarzy takich jak Harald Sohlberg czy Edvard Munch. Widać tu również ślady fowizmu: uproszczone formy, duże płaszczyzny koloru, pulsowanie światła. Choć barwy są intensywne, nie służą ekspresji dramatycznej - przeciwnie, tworzą atmosferę ciszy i zamyślenia.

Dla Hechta natura nie była jedynie tematyką malarską - była przestrzenią kontemplacji, obszarem duchowego ładu i mitologiczną sceną, na której toczy się życie w najczystszej formie. Zwierzęta, lasy, światło - to nie tyle motywy, co symbole obecności tego, co pierwotne i niezmienne. W tym sensie „Krajobraz z sarną” to nie tylko pejzaż - to obraz medytacyjny, w którym geometryzacja formy spotyka się z poetyką milczenia.

W zestawieniu z dominującymi tendencjami awangardy Hecht jawi się jako artysta osobny. Nie tyle odrzuca nowoczesność, co podąża jej własną ścieżką - bliską naturze, wyciszoną, ale pełną głębi formalnej i ideowej. Jego malarstwo pozostaje niedocenione, choć stanowi jeden z najczystszych głosów duchowej refleksji wewnątrz XX-wiecznego modernizmu.

214

## MAURYCY MĘDRZYCKI

1890-1951

Ogród Luksemburski w Paryżu, około 1946

olej/plyta, 54 x 65 cm  
sygnowany p.d.: 'Mendjizky'

estymacja:  
**35 000 - 50 000 PLN**  
8 100 - 11 700 EUR

### OPINIE:

certyfiat Patricii Mendjisky z dn. 10 stycznia 2025 roku

Po II wojnie światowej twórczość Maurycego Mędrzyckiego (Maurice Mendjizky) nabrała nowego, głębszego wymiaru emocjonalnego. Mimo że artysta był już wówczas uznanym malarzem École de Paris, dramatyczne przeżycia – aresztowanie żony, śmierć syna i utrata wielu bliskich – odcisnęły trwałe piętno na jego życiu i sztuce. W tym czasie Mędrzycki nie porzucił malarstwa, lecz uczynił z niego przestrzeń wewnętrznego oczyszczenia i refleksji. W latach 40. powrócił do przedstawień krajo-  
brazowych i miejskich, które pozwalały mu zakotwiczyć się w codzienności i oswoić świat po katastrofie.

Obraz „Ogród Luksemburski” z 1947 roku stanowi znakomity przykład tej powojennej fazy twórczości. Mędrzycki przedstawia znany paryski park jako idylliczną, niemal nie-realną przestrzeń, pełną życia, światła i ciepła. Kompozycję zbudowano z rytmicznie powtarzających się pionów drzew, które kadrują scenę jak kolumny zielonego portyku. Ich korony migoczą odcieniami zieleni, seledynu, złota i błękitu, a światło słoneczne – przenikające przez liście – tworzy rozświetlone plamy na ścieżce biegnącej przez środek obrazu.

Mimo że scena jest pogodna i tchnie spokojem, w obrazie wyczuwa się pewną melancholię. Ludzkie postacie w tle są zaledwie zaznaczone – niewyraźne, zintegrowane z otoczeniem – jakby świat natury był ważniejszy niż konkretna narracja. Mędrzycki maluje szerokimi, krótkimi pociągnięciami pędzla, jakby próbował uchwycić chwilowy stan emocji, światła i koloru, zanim znikną. Kolorystyczna intensywność, migotliwość światła i subtelna poetyckość kompozycji odwołują się do tradycji postimpresjonistycznej, ale też niosą ślad indywidualnego przeżycia.



215 α

**ZYGMUNT JÓZEF MENKES**

1896-1986

**Martwa natura z paletą i przyborami malarskimi, lata 30. XX w.**

olej/plótno, 92 x 74 cm  
sygnowany p.śr.: 'menkes'

estymacja:

**120 000 - 180 000 PLN**

28 100 - 42 100 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Francja

kolekcja prywatna, Polska







Zygmunt Menkes to malarz, który działał w latach 20. oraz 30. XX wieku w paryskiej École de Paris wraz z innymi polskimi artystami żydowskiego pochodzenia. Około 1935 przeprowadził się do Riverdale w stanie Nowy Jork, gdzie działał równie prężnie. Uznawany jest za zdolnego ekspresjonistę oraz kolorystę. Jego droga artystyczna rozpoczęła się w 1912, w rodzinnym mieście - Lwowie. Następnie kontynuował studia malarskie w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w latach 1919-22. Dopelnieniem jego edukacji był wyjazd do Paryża w 1923. Jego sztuka była często wystawiana na Salonach: d'Automne, Independatns, Tuileries oraz galeriach: Bernheim, de France, Le Portique. Artysta miał również swoje autonomiczne wystawy w Galerie Le Portique w 1928 oraz po przeprowadzce do Stanów Zjednoczonych, w 1936 w Nowym Jorku w Sullivan Gallery. Za oceanem współpracował ze zgrupowaniem Associated American Artists Gallery oraz prowadził wykłady w Art Students League. Tematyka jego dzieł obejmowała kompozycje figuralne, portrety, akty, pejzaże, ale przede wszystkim martwe natury. Zaczynając swoją karierę malarską, ulegał wpływowi fowizmu, głównie poprzez dzieła Henriego Matisse'a. Z biegiem lat oraz rozwojem jego sztuki coraz bardziej interesował się nurtem ekspresjonizmu. W martwych naturach pokazywał różnorodność dekoracyjności tkanin oraz tapet. Przedmiotem jego rozważań często była własna pracownia, którą również wykorzystywał jak tło dla portretów. Natomiast sama w sobie była wyjątkowo ciekawym tematem, nacechowanym zmysłowością. Przedmioty, które ukazywał, były budowane samą plamą barwną. Artysta stosował wąską paletę barwną, malował intensywnymi brązami, żółcieniami, czerwieniami oraz zieleńiami, które chętnie kontrastował z czernią. W sposób ekspresyjny deformował ukazywane obrysowane grubym konturem przedmioty.

Idealnie określiła jego twórczość monografista Władysława Jaworska: „Menkes kocha materię. Linia, kolorem, światłem wydobywa jej soczystość, sensualność. To służy mu zarówno do wyrażenia zachwyty dla natury, w którą jest ciągle wsłuchany, jak i dla dramatu ludzkiej kondycji. Tęsknota i nigdy nienasycony niepokój, szukanie coraz głębszych pokładów psychicznych i biologicznych tchną z każdego dzieła. Każdy przedmiot, na pozór codzienny, zwyczajny, żyje samodzielnym życiem. Martwa natura nigdy nie jest martwa, ma swoje utajone 'ciche życie'”. (Władysława Jaworska, Zygmunt Menkes. Malarz École de Paris, „Biuletyn Historii Sztuki” 1996, nr 1-2, s. 19).

O wartości prac artysty świadczy obecność jego dzieł w takich muzeach jak: Metropolitan Museum of Art, Whitney Museum i Jewish Museum w Nowym Jorku, Smithsonian Institution, Corcoran Museum i Joseph Hirshhorn Museum w Waszyngtonie, Cranbrook Academy w Detroit, Galerie du Jeu de Paume i Centre Georges Pompidou w Paryżu, Betsalel Museum w Jerozolimie, Muzeum w Tel Awiwie, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Sztuki w Łodzi oraz w wielu ważnych prywatnych kolekcjach.



- 1896 ● W Lwowie na świat przychodzi Zygmunt Józef Menkes. Niewiele wiadomo o wczesnych latach jego życia. Jest dzieckiem uzdolnionym muzycznie i artystycznie.
- 1912 ● Rozpoczyna naukę w Szkole Przemysłowej we Lwowie.
- 1919 ● Menkes wstępuje do krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych.
- 1922 ● Wyjeżdża do Berlina, gdzie uczy się w szkole Aleksandra Archipenki.
- 1923 ● Wyjazd do Paryża, gdzie malarz osiadzie na stałe.
- 1928 ● Ślub ze Stanisławą Teodorą Weiss. Pierwsza wystawa indywidualna w Galerie Le Portique. Mniej więcej w tym okresie zostaje wydany esej krytyka E. Teriadego o Menkesie.
- 1930 ● Wystawa indywidualna w Galerie Bernheim w Paryżu. Pierwsze amerykańskie pokazy prac Menkesa.
- 1932 ● W Polsce artysta jest członkiem grup „Zwornik” i „Nowa Generacja”. Ich wystawy w Lwowie odbywają się w 1932 i 1935 roku.
- 1935 ● Z Arturem Natchem Samborskim pobyt w Hiszpanii. Wyjazd do Nowego Jorku. Artysta zamieszka tam na stałe. Będzie nadal z sukcesami uprawiać malarstwo. Stanie się wykładowcą w Art Students League.
- 1936 ● W Sullivan Gallery pierwsza wystawa indywidualna wystawa w Nowym Jorku.
- 1947 ● W okresie amerykańskim Menkes jest laureatem wielu ważnych nagród. W 1947 roku otrzymuje Gold Medal of the Corcoran Gallery w Waszyngtonie.
- 1950 ● Wyjazd do Polski, Paryża i Izraela.
- 1963 ● Otrzymuje National Academy Award for Foreign Painters.
- 1986 ● Śmierć artysty w Riverdale koło Nowego Jorku.

## ZYGMUNT MENKES: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

216

**HENRYK EPSTEIN**

1891-1944

**Pejzaż z przydomowym ogródkiem, 1917-19**

olej/plótno, 65 x 80 cm  
sygnowany l.d.: 'H. Epstein'  
opisany na odwrociu: 'Mlle George [?]'

estymacja:  
**70 000 - 90 000 PLN**  
16 400 - 21 000 EUR

**POCHODZENIE:**  
Bonhams, Londyn, listopad 2021  
kolekcja prywatna, Polska





Wczesna twórczość Henryka Epsteina ukazuje kształtowanie się jednej z ciekawszych indywidualności artystycznych École de Paris. Urodzony w Łodzi, Epstein odebrał pierwsze lekcje rysunku w szkole Jakuba Kacembogena, instytucji kształcącej młodych artystów żydowskiego pochodzenia. Jego artystyczna formacja nabrała jednak międzynarodowego charakteru – Epstein podróżował do Monachium, gdzie stykał się z ekspresjonizmem kręgu Der Blaue Reiter, by ostatecznie, w 1913 roku, osiąść w Paryżu. Tam trafił do La Ruche – słynnego kompleksu pracowni artystycznych przy Passage de Dantzig, znanego jako „Pszczeli Ul”. Miejsce to, z architekturą opartą na konstrukcji Gustave’a Eiffla, gromadziło twórców z Polski, Rosji i Europy Wschodniej – w większości pochodzenia żydowskiego – oferując im tanie mieszkania i przestrzeń do pracy.

W La Ruche Epstein wszedł w krąg bliskich relacji z Chaïmem Soutinem, Pinchusem Krémègne’em, Michélem Kikoïne’em oraz Amedeo Modiglianem. Przyjaźń z Krémègne’em była szczególnie znacząca – wspólne pracownie, powtarzające się motywy i zbliżona paleta kolorystyczna świadczą o intensywnej wymianie inspiracji. Epstein był też związany z kręgiem pisma „Machmadim”, które postulowało stworzenie nowej sztuki żydowskiej, osadzonej w folklorze i ornamentyce synagogalnej. Choć sam Epstein nigdy nie zwrócił się ku abstrakcji ani ornamentyzacji, to jego sztuka – wyraźnie ekspresjonistyczna – czerpała z atmosfery kulturowej fermentacji, jaką oferowała La Ruche.

Prezentowany obraz „Krajobraz z przydomowym ogródkiem” z około 1917–1919 roku pochodzi z kluczowego etapu twórczości Epsteina, kiedy artysta intensywnie pracował w plenerze, rozwijając swój język malarski ukształtowany pod wpływem Cézanne’a i fowistów. Przedstawiona scena rozgrywa się w niewielkim ogrodzie miejskim – być może tuż obok La Ruche – gdzie pośród bujnej zieleni i dynamicznych koron drzew stoi kobieca postać. Choć przedstawienie zawiera konkret, Epstein unika dosłowności – przestrzeń ulega geometryzacji, figury są syntetyzowane, a kolor staje się podstawowym nośnikiem emocji.

Dominującą cechą kompozycji jest zróżnicowanie tonów zieleni – od soczystych i nasyconych po chłodne, niemal błękitne. Kontrasty pomiędzy płaszczyznami światła i cienia nadają całości dynamikę, ale nie zakłócają wewnętrznej harmonii obrazu. Drzewa wznoszą się ku górze w wertykalnym rytmie, przelamanym swobodnymi krzywiznami koron, które prowadzą wzrok ku centrum kompozycji. Kobieta w bordowej sukni, choć formalnie obecna, nie stanowi głównego tematu – staje się częścią ogrodu, wpisana w jego porządek. Całość ukazuje zainteresowanie artysty konstrukcją pejzażu jako zorganizowanej płaszczyzny malarskiej – gdzie każda plama barwna ma wagę kompozycyjną.

Epstein rezygnuje z klasycznej perspektywy – przestrzeń ogrodu nie rozciąga się w głąb, lecz układa się warstwowo, niemal dekoracyjnie. To wpływ zarówno Cézanne’a, jak i stylu japońskiego drzeworytu, który Epstein poznawał poprzez kontakty z paryską bohemą. Jednocześnie w obrazie wyczuwa się wpływ fowistów – zwłaszcza Vlamincka – w zakresie użycia koloru i deformacji. Paleta barwna jest ciepła, a jednocześnie stonowana – pozbawiona krzykliwości, lecz pełna niuansów.

„Krajobraz z przydomowym ogródkiem” wpisuje się w nurt osobnego, zmysłowego ekspresjonizmu Epsteina – zakorzenionego w bezpośredniej obserwacji natury, ale przefiltrowanego przez emocjonalny gest malarski. Obraz łączy poetyckość przedstawienia z konstrukcyjną świadomością formy. To nie tylko widok ogrodu, ale przestrzeń wewnętrzna – zorganizowana zgodnie z rytmem wrażliwości artysty.

Dzieła z tego okresu – powstające w Clamart, Meudon, Saint-Cloud czy Issy-les-Moulineaux – ukazują Paryż i jego przedmieścia jako krajobraz wyobrażony. Epstein nie maluje realistycznie – lecz konstruuje świat widziany przez pryzmat światła, ciszy i barwnego napięcia. Jego sztuka nie opowiada, lecz odczuwa – i w tym tkwi jej siła.

217

## HENRYK EPSTEIN

1891-1944

**Rybacy w Erbalunga na Korsyce, około 1926**

olej/plótno, 38 x 55 cm  
sygnowany p.d.: 'H. Epstein'

estymacja:

**50 000 - 70 000 PLN**

11 700 - 16 400 EUR

**POCHODZENIE:**

dom aukcyjny Millon, Paryż, maj 2023

kolekcja prywatna, Polska

W 1926 umiera Gustave Coquiot, francuski krytyk sztuki oraz przyjaciel i patron Henryka Epsteina. W tym samym roku artysta wyrusza na Korsykę. Wówczas dobrze ma się jego kariera jako ilustratora, co owocuje współpracą z Pierrem Bonardim i zilustrowaniem książki „Les Rois du Maquis” – historii korsykańskich bandytów. Bonardi sam pochodził z Korsyki, więc chętnie pokazuje Epsteinowi lokalne życie, zwyczaje i krajobraz. Artysta jest pod wrażeniem śródziemnomorskiego klimatu architektury oraz nowo odkrytych miejsc i zaczyna z większą uwagą przyglądać się krajobrazowi, tworząc nie tylko korsykańskie sceny rodzajowe czy ilustracje do książki, lecz także pejzaże, które z czasem zdominują twórczość artysty przebywającego w tym miejscu na świecie. Na Korsyce Epstein ma swoje ulubione miejsca, takie jak półwysep Cap Corse z portem rybackim w Erbalunga, gdzie artysta spędził całe lato. Korsyka zachwycała nie tylko swoimi barwami i morskimi widokami, lecz także architekturą. Epstein, robiąc sobie przerwy od malowania rybackich portów i wybrzeży, udawał się w głąb miasteczek i na swoich płótnach oddawał uroki lokalnej zabudowy będącej wynikiem liguryjskich, toskańskich i genueńskich wpływów.

W Erbalundze Epsteina najbardziej zachwycały kolory. Pejzaże osiągają ekspresyjność zbliżoną do prac Soutine'a. Kolorystyka pozostaje intensywna, ale jednocześnie nie jest ona abstrakcyjna. Prezentowany na aukcji pejzaż z rybakami z Erbalunga stanowi zapis barwnych poszukiwań artysty. Żywiołowy kolor i żywiołowa, barwna kreska stają się istotą pejzażu. Zamaszyste, ekspresyjne pociągnięcia pędzla i płynny barwny kontur nadają obrazowi charakteru pokrewnego obrazom ekspresjonistów. Henryk Epstein widział Korsykę jako ekspresję wielu barw, którą wielokrotnie starał się okiełznać na licznych korsykańskich pejzażach. Waldemar Georg, polsko-francuski krytyk sztuki o twórczości artysty z tego okresu pisał: „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”. (Henryk Epstein. Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2015, s. 97).



218

## HENRYK EPSTEIN

1891-1944

"Targ bydłęcy w Owernii", około 1924

olej/plótno, 50 x 61 cm

sygnowany p.d.: 'H. Epstein'

opisany na odwrociu: '2) H. Epstein | marche au bestiaux', '8994' oraz '5674', dwukrotnie powtórzony stempel własnościowy: 'COLLECTION | J. et K. | HENRY | FRANCE', na krośnie malarskim powtórzony stempel oraz notatki, na ramie nalepki aukcyjne

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

7 000 - 9 400 EUR

### POCHODZENIE:

kolekcja J. i K. Henry, Francja

kolekcja prywatna, Francja

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, grudzień 2022

kolekcja prywatna, Polska

### LITERATURA:

Mistrzowie École de Paris. Villa la Fleur, red. Artur Winiarski, Warszawa 2016, s. 178 (il.)

Choć Owernia (fr. Auvergne) jest regionem o wiele mniej znanym od chociażby północnej Bretanii czy przepelnionej słońcem południa Prowansji, to dla malarzy stanowiła miejsce równie fascynujące i dostarczała im licznych artystycznych pobudek. Już przed wybuchem I wojny światowej uformowała się tam tzw. École de Murol, grupa artystów skoncentrowanych wokół miasteczka Murol, specjalizująca się przede wszystkim w nastrojowych zimowych pejzażach o cechach postimpresjonistycznych pod względem wrażeniowego pojmowania barw. Jedną z głównych postaci owego kręgu był dla przykładu znany w Paryżu Włodzimierz Terlikowski, który około 1910 tworzył rozległe, subtelnie malowane i zupełnie odrębne od późniejszych, opracowanych za pomocą szpachli, krajobrazy zimowe. Przed 1918 w Owernii pojawił się także Henryk Epstein, który, podobnie jak inni, uległ fascynacji śnieżnymi zaspami regionu. Jak widać, powracał on tam

także i w latach 20., kiedy jego kompozycje zbliżyły się silnie do radykalnego ekspresjonizmu czy nawet fowizmu, zarówno pod względem barw, jak i deformacji form. Przedstawienie targu bydłęcego w Owernii to nie tylko studium rodzajowe ukazujące codzienność francuskiej prowincji. To także interesujący przykład malarstwa, które z pozoru prozaicznym tematem jest w stanie głęboko eksplorować zagadnienia formy i treści zespolone ze sobą, co z kolei dobrze oddają słowa Artura Winiarskiego, który pisał: „Malarstwo Epsteina jest światem, który poznaje się stopniowo. Początkowo może zrażać swą nadmierną surowością, bezpośredniością, lecz po dłuższym obcowaniu z nim twórczość ta wciąga, by na końcu fascynować, tysiącem blasków opowiadać proste w gruncie rzeczy historie”. (Henri Epstein. Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, [red.] Artur Winiarski, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2015, s. 13).



219

## SZYMON MONDZAIN

1890-1979

**Pejzaż z kościołem z południa Francji, 1926**

olej/plótno, 54 x 65 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Mondzain | 1926'

na odwrociu na krośnie trzykrotnie powtórzony ołówkiem opis własnościowy: 'Jacques Nieszawer' oraz data '1962'

estymacja:

**40 000 - 60 000 PLN**

9 400 - 14 000 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja Jacquesa Nieszawera (lata 60. XX w.)

kolekcja prywatna, Paryż

dom aukcyjny Millon, Paryż, maj 2023

kolekcja prywatna, Polska

Szymon Mondzain po powrocie z Chicago, w latach 20. XX wieku kontynuował zapoczątkowane już wcześniej wyprawy na południe Francji. Odwiedzał głównie Burgundię, Prowansję oraz Owernię. To właśnie z tego czasu pochodzi prezentowany w katalogu pejzaż. Nastrojowe płótna Mondzaina ukazują anonimowe dziś miejscowości przesyczone palącym, letnim słońcem. Z przekazu spadkobierczyni artysty, Marie José Mondzain, dowiadujemy się o jeszcze jednym kierunku malarza mającym istotne znaczenie w kontekście prezentowanego pejzażu. Otóż w roku 1926 Mondzain ze szczególną uwagą eksplorował południowo-zachodnią część Francji. Ponadto wyprawił się także w Pireneje, a nawet do Hiszpanii, gdzie odwiedził m.in. miejscowość Hondarribia (Fuenterrabia). Dziś trudno jednoznacznie zidentyfikować lokalizację przedstawionego przez twórcę miejsca. Architekturę monumentalnej, surowej sylwety kościoła z masywną wieżą dzwoniczą przyrównać można jednak do innych, analogicznych budowli romańskich z terenów Francji czy Hiszpanii. Tak czy inaczej faktem jest, iż malarstwo pejzażowe stanowi jeden z istotniejszych tematów w oeuvre Mondzaina. Krajobrazy z lat 20. konstruowane są za pomocą analogicznych barw, kontrastujących ze sobą, aczkolwiek nie wywołujących kolorystycznego dysonansu. Otóż wielokrotnie malarz łączył ze sobą zgaszone brązy, czerwienie i beże, przeciwstawiając je soczystej zieleni drzew i pól.



220

## SZYMON MONDZAIN

1890-1979

**Akt siedzący**, 1925

olej/plótno, 54 x 65 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Mondzain | 1925'

estymacja:

**35 000 - 50 000 PLN**

8 200 - 11 700 EUR

### POCHODZENIE:

dom aukcyjny Crait+Müller, Paryż, grudzień 2023

kolekcja prywatna, Polska

Prace Szymona Mondzaina wielokrotnie nawiązują do francuskiego postimpresjonizmu. Widoczny jest w nich również wpływ dawnych mistrzów. Charakterystyczną cechą jego malarstwa jest akcentowanie rysunku, uwypuklonego wielokrotnie za pomocą wyraźnego konturu, który odgrywa główną rolę w jego kompozycjach. Praca prezentowana w katalogu aukcyjnym pochodzi z lat 20., czyli z dojrzałego okresu działalności Mondzaina. Poza leżącej modelki odnosi się jednoznacznie do postaci antycznej bogini Wenus, której wizerunek Mondzain mógł często oglądać w kolekcji paryskiego Luwru. Charakter obrazu, który emanuje pewnego rodzaju tajemniczością i niedookreślonością, przywodzi na myśl skojarzenia z manierystyczną szkołą Fontainebleau. Sposób ujęcia modelki, a przede wszystkim błękitne, puste oczy sportretowanej pozwalają na wyznaczenie analogii pomiędzy twórczością Mondzaina i paryskiego mistrza aktu – Amedeo Modiglianiego. Owe podobieństwa nie powinny tutaj budzić zdziwienia, bodaj obaj artyści spotkali się nad Sekwaną, czego dowodem może być chociażby znany dzisiaj z litografii portret Szymona wykonany przez Amedeo. Szukając jeszcze głębiej źródeł sztuki Mondzaina, należałoby cofnąć się do odległej przeszłości, aż do lat 80. XIX stulecia. Artysta ten urodził się w 1888 w Chełmie, a już w 1906 rozpoczął studia malarskie w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem Kazimierza Stabrowskiego. W latach 1909-1912 wyruszył na studia do Krakowa, do tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych, by kontynuować naukę u Teodora Axentowicza oraz Józefa Pankiewicza. Jego pierwsze wystawy odbywały się w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych. Podczas studiów w Krakowie często odwiedzał Paryż, w którym zdecydował się zamieszkać na stałe w 1912. We Francji podjął studia w pracowni André Deraina, a jego warsztat został doceniony na paryskiej scenie artystycznej.





221

**JOACHIM WEINGART**

1895-1942

**Kobieta w pólakcie z Pierrotem**, około 1930

olej/plótno, 73 x 60 cm

sygnowany l.g.: 'Weingart'

opisany ołówkiem na odwrociu: 'Carnaval Masque VII'

estymacja:

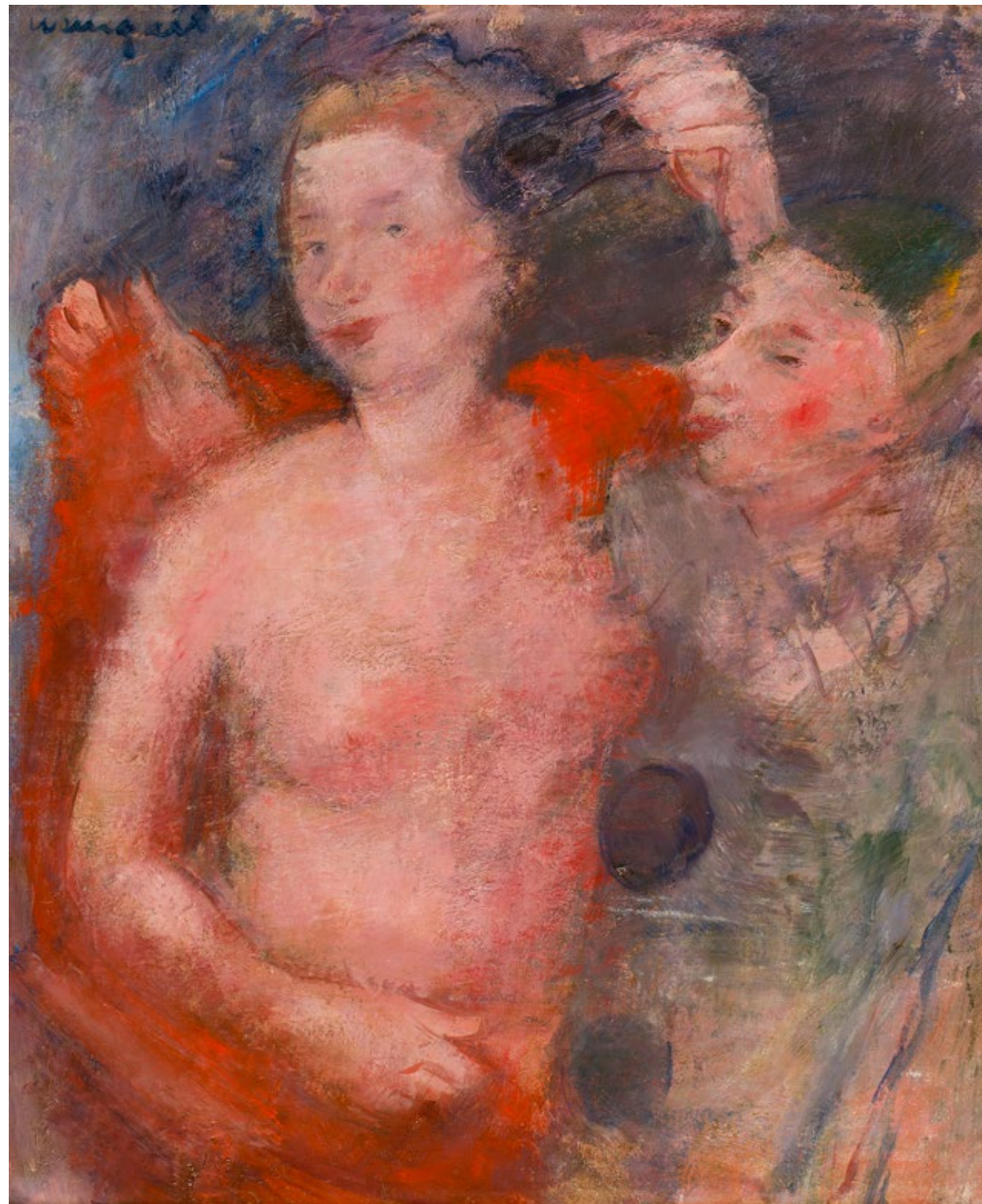
**35 000 - 45 000 PLN**

8 100 - 10 500 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Francja,

kolekcja prywatna, Polska





Paul Cézanne, Pierrot i Arlekin, 1888, Muzeum Sztuk Pięknych im. A. S. Puszkina, Moskwa



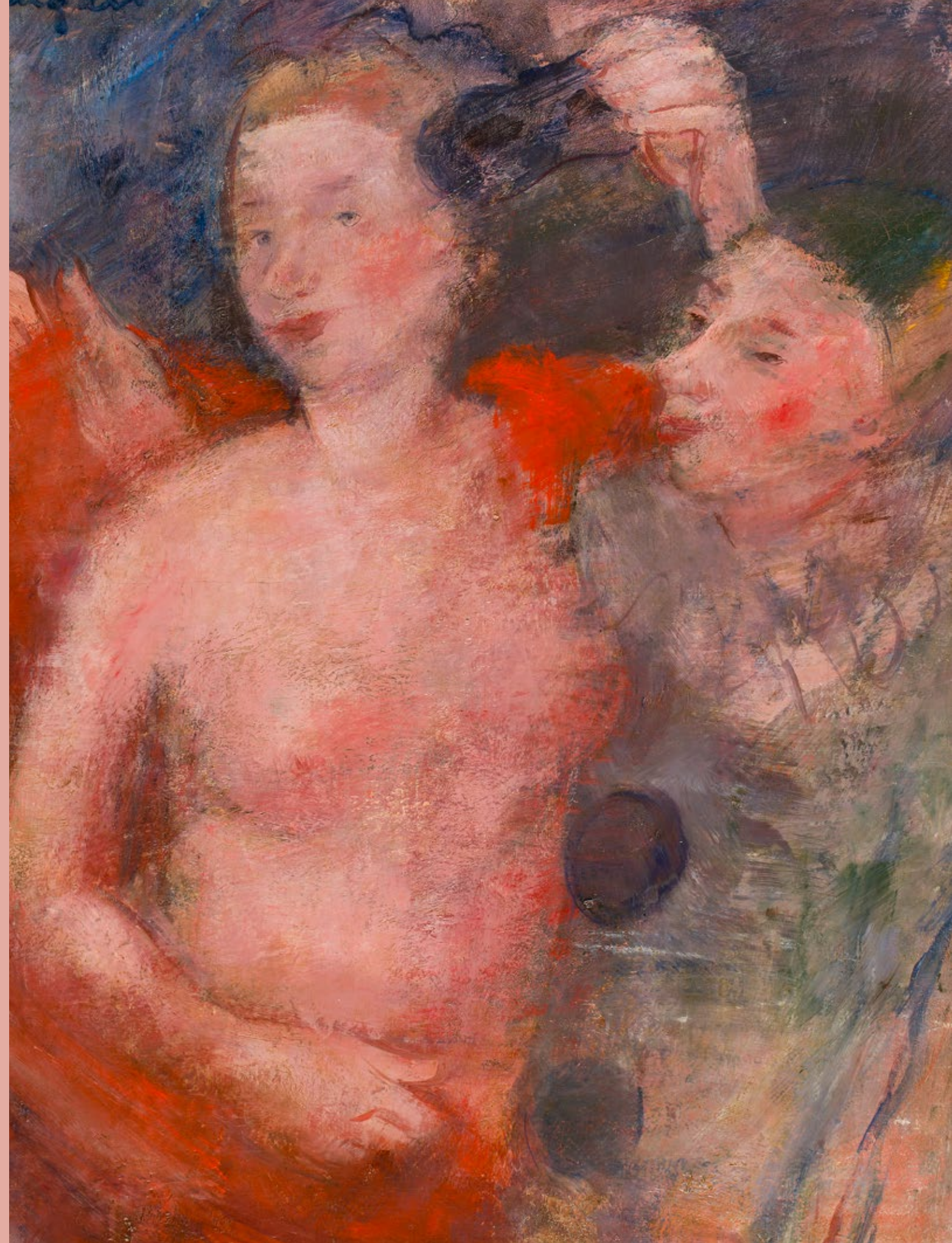
Pablo Picasso, Pierrot i Kolombina, 1900, kolekcja prywatna

Joachim Weingart przyszedł na świat w 1895 roku w Drohobyczu na terenie dzisiejszej Ukrainy. Kształcił się początkowo we Lwowie, z którego wyjechał w 1912 roku, by podjąć naukę w Szkole Przemysłu Artystycznego w Weimarze. Studia kontynuował w Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu. Następnie przebywał jeszcze parokrotnie w Berlinie, by w 1923 roku ostatecznie osiąść w Paryżu. W podróż do francuskiej stolicy udał się wraz ze swoim przyjacielem, także malarzem, Zygmuntem Menkesem. Artyści zamieszkali wspólnie w Hôtel Medical i wkrótce zaczęli obracać się w kręgu artystycznej bohemy miasta. Z innymi przybyszami z Lwowa, Alfredem Aberdamem i Leonem Weissbergiem, założyli nowe ugrupowanie – Grupę Czterech.

Obok pejzaży i martwych natur ulubionym tematem malarza stał się akt kobiecy. Modelki Weingarta przedstawiane są zazwyczaj w zaciszu pracowni, na jednolitym, ciemnym tle. Ukazane w intymnej sytuacji zdają się jednak z łatwością pozować malarzowi, który stara się z jak największym pietyzmem uwidocznić ich prawdziwą naturę. Weingart odtwarza anatomię, ale wyposaża także portretowane kobiety w liczne atrybuty. Jedne trzymają naręczą kwiatów, inne okryte zostają skąpą tkaniną w żaden sposób nieukrywającą ich wdzięków. Na prezentowanym w katalogu obrazie modelka

trzyma w uniesionej dłoni kastaniety i zdaje się być w trakcie tańca. Co nietypowe, towarzyszy jej jeszcze postać Pierrota, który zarzuca na plecy dziewczyny czerwoną tkaninę.

Tajemniczy pierrot – jeden z aktorów włoskiej komedii dell'arte, inspirowała już Antoine'a Watteau czy Francisca Goyę. Następnie zainteresowała i pobudziła wyobraźnię modernistów począwszy od Paula Cezanne'a aż do Pabla Picassa, którego różowy okres zdominowany został przez tajemnicze postacie cyrkowców i komediantów. „(...) już (...) u Baudelaire'a, stary cyrkowiec jest alter ego artysty, a kariera linoskoczka – metaforą życia. Stąd cyrk, maskarada i commedia dell'arte stały się jednym z głównych mitów awangardy (...). Trupa cyrkowców to zbiorowość vegetująca na pograniczu społeczeństwa, ale i na pograniczu sfery poezji, zaś los klauna odsłania samotność człowieka wobec świata, ciągle balansowanie między samorealizacją a upadkiem, twórczością a bezużytecznością” (Matilde Battistiani, Picasso, tłum. Dorota Łąkowska, Warszawa 2006, s. 36). Czy zatem prezentowany obraz można odczytywać jako alternatywną wersję tradycyjnego motywu „malarza i modelka”?



222

**JOACHIM WEINGART**

1895-1942

**Bukiet kwiatów w wazonie**

olej/plótno, 81 x 64,5 cm  
sygnowany dwukrotnie l.d. i l.g.: 'Weingart'  
opisany na odwrociu numerem: 'No 88'

estymacja:  
**15 000 - 20 000 PLN**  
3 600 - 4 700 EUR

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

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



223

**WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI**

1873-1951

**Róże w wazonie (recto) / Portret kobiety (verso), 1922**

olej/plótno, 60 x 73 cm

sygnowany i datowany p.d.: '1922 | W. Terlikowski'

estymacja:

**26 000 - 35 000 PLN**

6 100 - 8 200 EUR

**POCHODZENIE:**

Polski Dom Aukcyjny, Kraków, marzec 2002

kolekcja prywatna, Polska

„Zwróćmy uwagę również na liczne studia kwiatów: róż herbacianych i czerwonych, których delikatne płatki dopracowane są za pomocą szpachli, tło, z grubymi impastami, sprawia wrażenie reliefu, co jest rzadkie w przypadku malarstwa. Dzieła należy oglądać z pewnej odległości, gdyż zyskują wtedy ujmującą oryginalność. Zdradzają artystę o wielkiej precyzji spojrzenia i rzadkiej pewności warsztatowej”.

C. Merlot, *L'art polonais à Paris. I. L'Exposition des oeuvres de W. Terlikowski, „La Pologne: Politique, Économique, Littéraire et Artistique” 1921*, pól. I, s. 100-101



224

**WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI**  
1873-1951

**Widok na most św. Marcina w Toledo**

olej/plótno, 60 x 81 cm  
na krośnię malarskim nalepka pracowni ramiarskiej

estymacja:  
**40 000 - 60 000 PLN**  
9 400 - 14 100 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Francja (Mr J. G., zakup bezpośrednio z pracowni artysty)  
kolekcja prywatna, Francja  
kolekcja prywatna, Polska

**WYSTAWIANY:**

Siła i życie...: Włodzimierz Terlikowski (1873-1951), Biblioteka Polska w Paryżu, 8 lutego - 30 marca 2012

**LITERATURA:**

Siła i życie...: Włodzimierz Terlikowski (1873-1951), katalog wystawy, oprac. Anna Czarnocka, Biblioteka Polska w Paryżu, Paryż 2012, nr kat. 31 (il.)





Już przed I wojną światową Terlikowski znacznie poszerzył swój krąg podróźniczy. Od około 1917 wyjeżdżał na południe Francji, do Hiszpani i Włoch. Z tego okresu pochodzą pejzaże z Awinionu, Martigues czy Saint-Tropez, przepięknie słońcem Lazurowego Wybrzeża. Szczególnie wrażliwy na kolor i światło artysta, odnalazł na Południu życiodajne źródło dla swej sztuki, tożsamy z tym, z którego czerpał przed laty, odwiedzając egzotyczne krainy. Analizując datowanie obrazów mistrza szpachli zauważyć można, że dokładna eksploracja Półwyspu Iberyjskiego nastąpiła później, bo gdzieś około 1930 roku, kiedy to na jego płótnach pojawiają się widoki z Toledo, Kordoby czy wielu innych małych miasteczek. Tak jak w przestrzeni Paryża, tak i tutaj Terlikowski zwracał szczególną uwagę na kamienne, majestatyczne mosty. Jego uwagę przykuł zwłaszcza Most św. Marcina w Toledo, ale nie tylko. Malarz odtwarzał także wielokrotnie chociażby wieloprzęsłowy, romański most rozpięty nad rzeką Guadalquivir w Kordobie. Hiszpania oddziaływała na Terlikowskiego światłem i kolorem, ale też podniecała spuścizną dawnych mistrzów. W samym Toledo malarz musiał być niewątpliwie pod wrażeniem mentalnej obecności mistrza manieryzmu – El Greco. Tak natomiast pisał o jego hiszpańskich pejzażach Edward Woroniecki: „I oto jesteśmy w Hiszpanii, jest lato. Ani śladu wilgoci w powietrzu drgającym od żaru, wody nie znajdzie się nawet w wyschłych korytach rzek. Pod nieubłaganym, palącym spojrzeniem króla dnia płomienna gleba przyjmuje barwy stonowane, pudrową biel poprzecinaną płowymi, beżowymi i ugrowymi pasmami” (Edward Woroniecki, *L'Art polonais à Paris. Petites expositions: de M. W. Terlikowski chez Barreiro*, „La Pologne politique, économique, littéraire et artistique” 1931, półr. I, s. 303).

225

**JEAN PESKÉ**

1870-1949

**Widok na katedrę w Amiens**

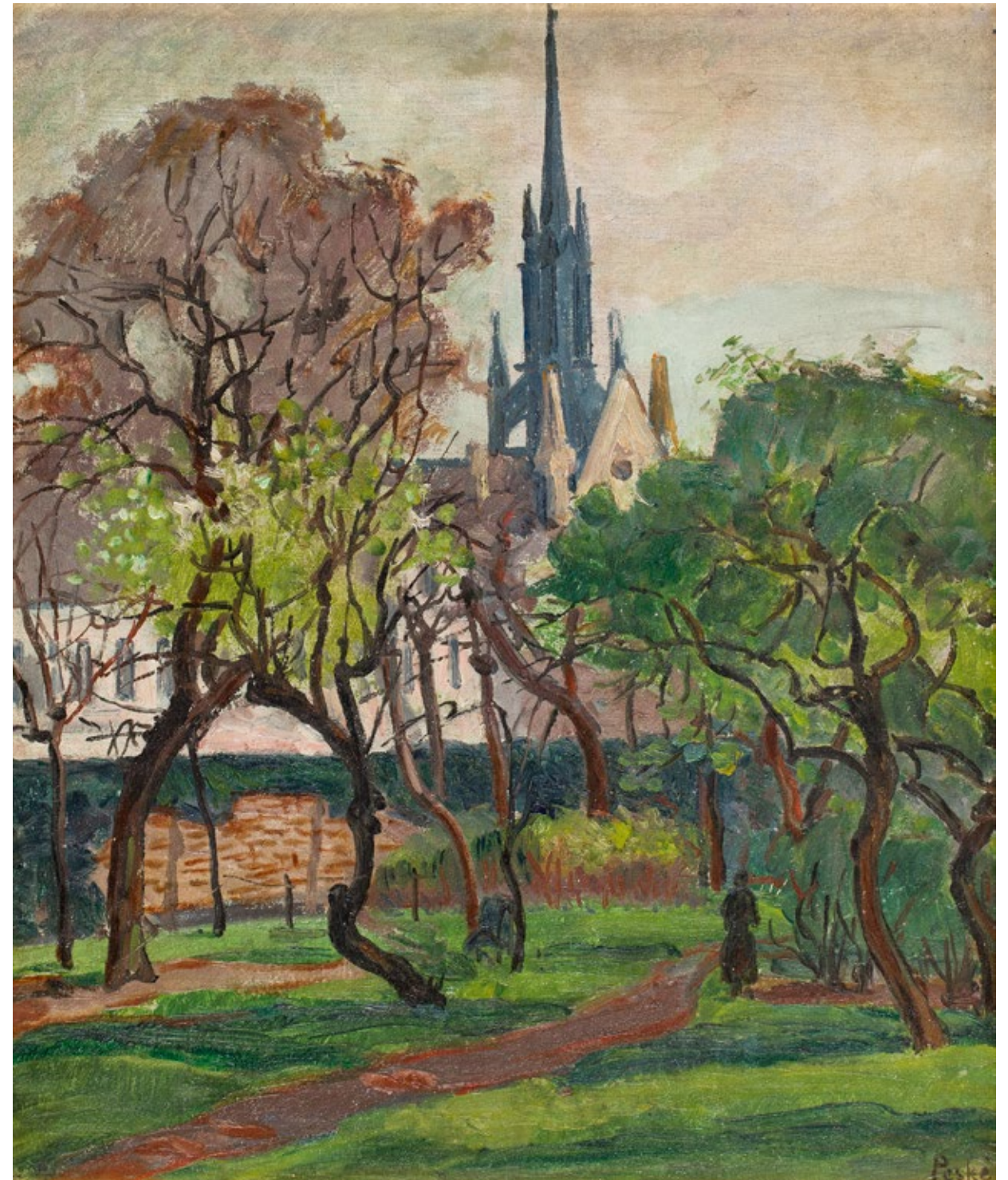
olej/plótno, 55 x 46 cm  
sygnowany p.d.: 'Peské'  
na odwrociu litera 'B' oraz nalepki aukcyjne

estymacja:  
**26 000 - 35 000 PLN**  
6 100 - 8 200 EUR

**POCHODZENIE:**  
dom aukcyjny Millon, luty 2022  
kolekcja prywatna, Polska

„Natura jest głównym źródłem jego natchnienia. Wywdzięczając mu się za jego szczerą żywiolową miłość, nie ma dlań tajemnic. Szeroki jej oddech przenika potężnym swym rytmem całą jego twórczość. Surowe stoki gór niebotycznych i zielone doliny usiane sadybami ludzkimi, trud ciężki rolnika wśród nieprzemierzonych przestrzeni pól żyznych i winnic, przekleństwo wertepów pustynnych, skromne chatki wiejskie w cieniu monumentalnych zabytków przeszłości, nieba otchłanie błękitne i pod nawałnicą siwych chmur dzikie piękno poszarpanych wybrzeży oceanu... każdy jego pejzaż dyszy prawdą i życiem. Artysta nie daje się skusić łatwą malowniczością widoków panoramicznych. Chętnie wybiera tematy proste, codzienne, ale o typie trwałym i mocnym. Dostosowuje do nich swą technikę i specjalną formę transpozycji artystycznej. Kompozycje olejne J. Peskego uderzają nas plastyką planów i brył oraz intensywnością kolorytu [...]”.

Edward Woroniecki, Jan Peske. Mistrz drzew i świątyń, „Tęcza” 1929, z.12, s. [5-7]



226  $\alpha$

## HENRYK HAYDEN

1883-1970

**Widok na Mougins, 1941**

olej/tektura, 32 x 44,5 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Hayden | 41'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Hayden 1941 | Mougins'

na odwrociu nalepki inwentarzowe

estymacja:

**45 000 - 60 000 PLN**

10 600 - 14 100 EUR

### POCHODZENIE:

dom aukcyjny Laurin-Guilloux-Buffetaud, Paryż, czerwiec 2000

kolekcja prywatna, Polska

W okresie dwudziestolecia międzywojennego Hayden rozwinął swoje zainteresowanie tematyką krajobrazu. Od 1922 zaczął wypracowywać nową formułę malarstwa, klasycyzującego w charakterze koloryzmu. „Już pierwsze pejzaże z Cassis z 1922 roku potwierdziły powrót artysty do klasycznej formuły przedstawieniowej. W kolejnych wyjazdach na południe Francji, w tym do Sanary, artysta rozwijał malarską sprawność pejzażysty. W pejzażach z Sanary z 1925 roku dominuje miękko kładziona plama, uzyskana subtelnymi i szybkimi pociągnięciami pędzla i laserunkami. Artysta usiłuje wydobyć jak najwięcej subtelności refleksów barwnych w bujnej roślinności oraz zróżnicowanym, pagórkowatym ukształtowaniu terenu” (Henri Hayden. Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, oprac. Artur Winiarski, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2013, s. 63). Jego styl tego

okresu dojrzywał w bliskości sztuki André Deraina, z którym, razem z Szymonem Mondzainem, malował w 1921 roku w Sanary. Prowansja i południe Francji pozwolił się przeobrazić jego malarstwu, a w kolejnych latach próby pejzażowe z sukcesem podejmował w Meyronne w departamencie Lot, skąd pochodziła druga żona malarza, Josette. Pierwsze zetknięcie się z morzem Haydena nastąpiło w okresie fascynacji Bretanią. W latach 1908-16 malarz wyjeżdżał nad Atlantyk, gdzie artystycznie konfrontował się z Władysławem Ślewińskim, zamieszkałym od 1910 roku w Le Pouldu. Do Normandii dotarł natomiast dopiero na początku lat 30. XX stulecia. Region ten, utrwalony na płótnach przez malarzy realistów i impresjonistów, stanowił ważne miejsce artystycznych poszukiwań na mapie europejskiego modernizmu.





227 α

## EUGENIUSZ ZAK

1884-1926

### Rybak

olej/papier, 30 x 25,5 cm (w świetle oprawy)  
na odwrociu nalepki aukcyjne

estymacja:

**70 000 - 90 000 PLN**

16 400 - 21 100 EUR

#### POCHODZENIE:

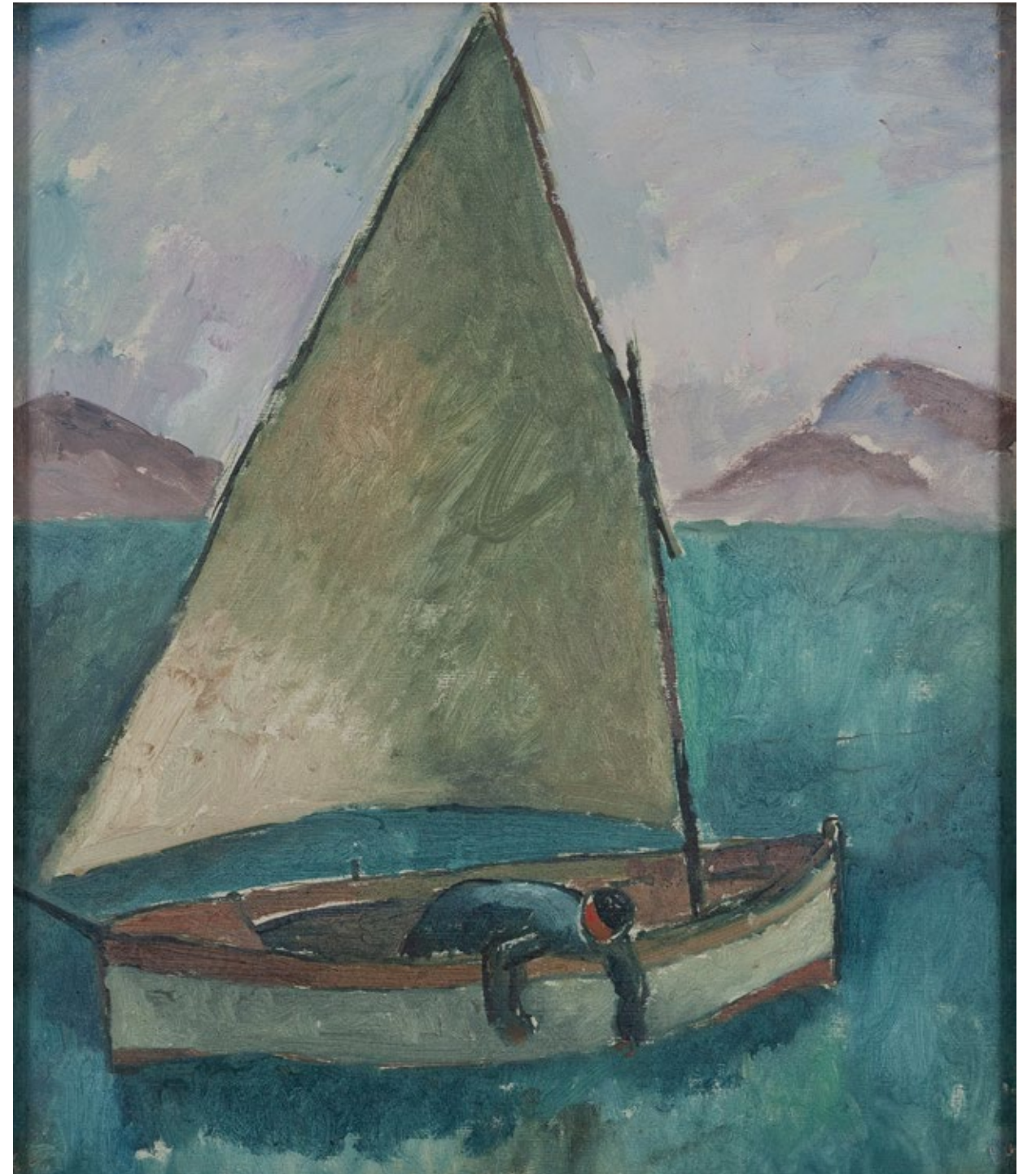
kolekcja rodzinna (dar od artysty)

dom aukcyjny Christie's, Londyn, kwiecień 2007

Agra-Art, maj 2009

kolekcja prywatna, Polska

Jako jeden z pierwszych przybyszów do Paryża (1901) Eugeniusz Zak zajął już przed pierwszą wojną światową ważną pozycję wśród reprezentantów Szkoły Paryskiej. W pierwszych latach pobytu nad Sekwaną formował się niezwykle styl malarza – poetycki, nadrealny, sielankowy i klasycyzujący zarazem. Ważny wątek wczesnej twórczości Eugeniusza Zaka to tematyka bretońska. Śladem artystów osiadłych w Paryżu, wiedzionych legendą Gauguina i nabistów, Zak spędzał letnie wakacje właśnie nad Atlantykiem. Lata 1905-1911 to okres jego wizyt w ulubionym Pont-l'Abbé koło Quimper, określonym przez Guy de Maupassanta jak „najbardziej bretońskie miasteczko”. Zak odwiedzał też Douarnenez, Concarneau i Audierne, a lokalny koloryt – pejzaże i typy charakterystyczne dla tego regionu – pozwalały przemieniać się jego sztuce. Postać rybaka pojawia się regularnie w jego twórczości do wczesnych prac bretońskich, po sielankowa obrazy malowane przed I wojną światową, aż po dojrzałą twórczość lat 20. Prezentowany „Rybak” pod względem nieco naiwnej stylistyki malarskiej i typu górzystego pejzażu, który otacza morze w jasny sposób łączy się z jego idyllami sprzed 1914 roku. W tym obrazach realia bretońskiego pejzażu zniknęły i zostały zastąpione przez wymyślony pasterski pejzaż.



228 α

**STANISŁAW ELESZKIEWICZ**

1900-1963

**Śniadanie na trawie**

olej/tektura, 60 x 73 cm  
sygnowany p.d.: 'S. Eleszkiewicz'  
na odwrociu numer: '97'

estymacja:

**35 000 - 50 000 PLN**

8 200 - 11 700 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Francja





Stanisław Eleszkiewicz na stałe związał się z Paryżem w 1923. Podobnie jak większość artystów z międzynarodowego kręgu École de Paris, również i on za wzór stawiał sobie artystyczne osiągnięcia Paula Cézanne'a. Prezentowana na aukcji praca „Śniadanie na trawie” niewątpliwie przywołuje na myśl temat zrealizowany właśnie przez Cézanne'a pomiędzy 1876 a 1877, znany jako „Le Déjeuner sur l'herbe”. Temat ten w wykonaniu Eleszkiewicza być może nawet bardziej swoją nastrojowością i aurą tajemniczości odpowiada pracy Édouarda Maneta z 1863 o tym samym tytule.

Eleszkiewicz tworzył kompozycje bardzo ekspresyjne, groteskowe, ale jednocześnie tajemnicze i fantastyczne. Popularne w twórczości artysty tematy mieszkańców z niższych sfer i marginesu społecznego ustępują niekiedy nastrojowym pejzażom, otoczonym aurą melancholii i tajemnicy. Sam artysta wspominał, że nigdy nie malował z natury, a to, co stworzył, jest wynikiem jego pamięci i interpretacji. Na obrazie paleta barw została ograniczona do ciemnych, ziemistych tonów, a jedynym świetlistym elementem zdaje się widoczne pomiędzy drzewami niebo, kontrastujące z czerwienią sukni kobiety siedzącej na trawie. Eleszkiewicz, pozostając nieco na uboczu artystycznej bohemy paryskiej, stworzył swój własny, indywidualny styl, który w sposobie operowania plamą barwną zbliża go do ekspresjonistów, a pewna nastrojowość i tajemniczość niektórych tematów umieszcza go wśród szeroko zakrojonego kręgu surrealistów. Niewątpliwy wpływ na jego twórczość miała także nauka w warsztacie witrażowniczym Jeana Gaudina. To właśnie stamtąd artysta zaczerpnął silne czarne kontury, poprzez które nadawał kształt swoim malarskim kompozycjom. Ten sam sposób konturowania, jednak bardziej subtelny niż ten widoczny na witrażach, można zaobserwować w „Śniadaniu na trawie”, gdzie silna czarna kreska nadaje miejscami kształt postaciom czy drzewom, wyodrębniając je z barwnej plamy koloru.

229 α

**STANISŁAW ELESZKIEWICZ**

1900-1963

**"Siedzący robotnik"**

olej/sklejka, 45 x 38 cm

sygnowany p.g.: 'S. Eleszkiewicz'

na odwrociu opisany: 'SEATED LABOURER | STANISLAS ELESZKIEWICZ'

estymacja:

**70 000 - 90 000 PLN**

16 400 - 21 100 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, maj 2018

kolekcja prywatna, Polska



Kalectwo, więzienie, alkohol, przewlekła choroba - wszystkie motywy, które w przypadku większości biografii łatwo da się przekuć w atrakcyjne anegdoty i użyć dla pokazania „tragicznego życia paryskiego artysty”, w przypadku Eleszkiewicza pełnią funkcję odwrotną - spychają go na margines. Tak też było w paryskim okresie twórczości malarza, który działał poza głównym nurtem, nie obracał się w modnych kawiarenkach i miał opinię samotnika. Pisano, że wpłynęła na to jego trudna młodość. Został bowiem wcześniej osierocony przez matkę. Ojciec, polski inżynier pracujący w majątkach magnackich na Ukrainie, odesłał syna do Warszawy, gdzie ten wychowywał się u swoich krewnych. W Warszawie miał też uczęszczać na lekcje rysunku. Na krótko przed wybuchem Wielkiej Wojny wrócił jednak do Czutowa na Ukrainie i zdecydował się kontynuować edukację artystyczną w Mirgorodzie (później twierdził, że jest samoukiem). Po latach wspominał, że to właśnie na Ukrainie, poprzez nauczycieli, czasopisma i studentów zetknął się z „cieniem Cézanne’a”, impresjonistami i kubistami. W 1918 zaciągnął się do kawalerii. W wyniku ran odniesionych na froncie pół roku spędził w szpitalu. Na całe życie pozostanie kaleką - kuleje na jedną nogę, nienaturalnie sztywną. Postanawia uciec ze Związku Radzieckiego. W 1919 (prawdopodobnie po wędrowce przez Gruzję i Turcję) trafia do Aten, gdzie przez dwa lata uczy się na Akademii Sztuk Pięknych. W 1922 jest we Włoszech. Pracuje jako ceramik w Neapolu. Trafia do Rzymu, w którym nie może znaleźć pracy i krótko żyje jako bezdomny. Zamieszany w bliżej nieznaną polityczną aferę, trafia do więzienia. Po wyjściu na wolność postanawia wyjechać do Paryża. Niewiele wiadomo o okresie 1923-27, od czasu do czasu twórca działa w pracowni mozaiki „Gentile i Bourde”. Pod koniec lat 20. jego pozycja zawodowa się stabilizuje. Eleszkiewicz zostaje początkowo rysownikiem, a potem kierownikiem działu artystycznego u znanego witrażysty, Jeana Gaudina. Równocześnie zaczyna profesjonalnie uprawiać malarstwo sztalugowe i wystawiać swoje prace w galeriach Montparnasse’u.

Jego twórczość charakteryzowały ciemne barwy i masywne formy, obwiedzione wyraźnym konturem - niewątpliwie ze względu na jego związki z witrażownictwem. Eleszkiewicz widział w sobie przede wszystkim ekspresjonistę i malarza wykluczonych: „W moich tematach poszukuję ekspresji, aż do ekspresji przedmiotów włącznie. Lubię np. przedstawiać w pejzażu o pochylonych domach człowieka biegnącego z zastawą na herbatę o wielkiej różnorodności przedmiotów. Lub cukiernika z ogromnym ciastem w postaci wieży, kroczącego również w opustoszałym zupełnie mieście. Albo proboszcza idącego krokiem mało właściwym dla duchownego, sprzedawcę gazet, ludzi siedzących przy stołach lub pijaków o charakterze apaszów z rue de la Gaîté, ogólnie biorąc - typy ze społecznych dolów. (...) [W moich obrazach] poszukiwałem ekspresji, owej ekspresji nieskończoności, aspektu tajemniczości również. Muszę przyznać, że oddziaływały na mnie wpływy Goyi. [Moje obrazy] nie były nigdy portretami z natury. W ogóle mój sposób malowania polegał na pracy z pamięci, na interpretowaniu. (...) Okres mój z ulicy Vercingetorix zakończył się około r. 1937. Nastąpił okres bezczynności. Około r. 1939 rozstałem się z żoną i w tym czasie zamieszkałem w małym pokoiku przy ul. Montparnasse 54”.



230 α

## PINCHUS KRÉMÈGNE

1890-1981

### Pejzaż wiejski

olej/plótno, 38 x 61 cm

sygnowany p.d.: 'Kremenge'

na krośnię malarskim nalepka własnościowa z opisem obrazu, nalepka z numerem inwentarzowym: '0323/MR/06' oraz nalepka z numerem: '003', opisany na ramie numerem inwentarzowym: '0323/MR/06'

estymacja:

**22 000 - 28 000 PLN**

5 200 - 6 600 EUR

Na początku XX stulecia w wileńskiej szkole rysunkowej Rosjanina Iwana Trutniewa studiowali w tym samym czasie Chaim Soutine, Michel Kikoine oraz Pinchus Krémègne. Dzieła tych malarzy stały się ważnym elementem dziedzictwa Szkoły Paryskiej. Wyróżnikiem ich prac są silne deformacje, gwałtowna ekspresja i drapieżność formy. Gdy paryscy „wilnianie” przedstawiali pejzaż czy figurę ludzką, nadawali im autonomiczną wymowę. Krémègne już w 1912 roku dotarł na Montparnasse i zamieszkał w La Ruche. Od wczesnego okresu twórczości jego opiekunem stał się Leopold Zborowski, wybitny marszand i protektor sztuki, miłośnik Modiglianiego. Od 1918 roku często przebywał w Céret na południu Francji, które stało się także miejscem schronienia Soutine'a. Tam ukrywał się podczas wojny, tam w 1960 roku zbudował dom z pracownią. Malarz już w dwudziestoleciu międzywojennym namiętnie uprawiał malarstwo krajobrazowe i rodzajowe, posługując się silną ekspresją faktury i barwy. Swoim przedmiotom nadawał zdeformowane rysy, potęgując jeszcze bardziej ich wyraz. Pejzaże z Céret stanowią dzisiaj jedne z najbardziej rozpoznawalnych jego kompozycji. Budowane są za pomocą jaskrawych barw i pewnie kładzionych linii.



231 α

## ZYGMUNT LANDAU

1898-1962

### Martwa natura z bukietem kwiatów, owocami i butelką

olej/plótno, 54 x 65 cm

sygnowany p.d.: 'Landau'

na odwrociu wycinek z prasy z 11 marca 1944 z recenzją Jeana Issanchou wystawy "Maitres contemporains" w Galerie Cot, na której był pokazywany oferowany obraz

estymacja:

**10 000 - 15 000 PLN**

2 400 - 3 600 EUR

#### POCHODZENIE:

kolekcja księcia Andrzeja Poniatowskiego (1899-1977) i hrabiny Constance de Louvencourt (1925-2007)

kolekcja prywatna, Francja

#### WYSTAWIANY:

Maitres contemporains, Galerie Cot, marzec 1944 (?)

Zygmunt Landau początkowo kształcił swój warsztat twórczy w polskich szkołach artystycznych. Edukację rozpoczął w łódzkiej Szkole Rysunkowej Jakuba Kacembogena. Dalsze nauki pobierał w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni Stanisława Lentza. Kluczowym momentem w jego karierze artystycznej był wyjazd do Paryża w 1919. Na miejsce pobytu wybrał Montparnasse i zamieszkał w słynnej La Ruche, czyli po polsku Ul. Było to miejsce skupiające prężnie tworzących artystów, swego rodzaju zbiorowisko tanich pracowni artystycznych urządzonych w dawnym pawilonie wystawy światowej z 1900. Studiował w Académie de la Grande Chaumière i Académie Colarossi. Istotnymi momentami w karierze artysty była znajomość z krytykiem sztuki oraz ideologiem grupy Bloomsbury Group – Robertem Fry'em, który rozślawił sztukę artysty w Anglii oraz Stanach Zjednoczonych.

Zygmunt Landau malował przede wszystkim prowansalskie pejzaże, martwe natury, portrety kobiet i dzieci, a także podejmował temat macierzyństwa. Największy wpływ na jego malarstwo wywarła przyjaźń z Amedeo Modiglianem, Chaimem Soutine'em oraz Mojżeszem Kislingiem. W portretach Landaua zauważalne jest podobieństwo do prac włoskiego artysty. W zbliżony sposób stylizuje wizerunki swoich modelek: maluje je z pociągniętą twarzą i migdałowatymi oczami, ponadto stosuje wyrazisty kontur. Na obrazie prezentowanym w katalogu artysta ukazał martwą naturę zakomponowaną na stole z bukietu kolorowych kwiatów w wazonie, naczyń: niebieskiej patery, ciemnego wazonu i garnuszka, oraz owoców i tkaniny. Przedmioty zostały mocno zsintezowane i obwiedzione grubym, ciemnym konturem. Malarz zastosował charakterystyczną dla jego twórczości stonowaną, przygaszoną gamę barwną zbudowaną z ugrów, oliwkowej zieleni z akcentami błękitów, fioletołów, zieleni oraz soczystych pomarańczy i żółcieni. Kompozycja rozstrzygnięta mistrzowsko po malarsku stanowi prawdziwą ucztę dla oczu.



232 α

## ISAAC ANTCHER

1899-1992

### Martwa natura we wnętrzu

olej/plótno, 54 x 73 cm  
sygnowany p.d.: 'Antcher'

estymacja:

**8 000 - 10 000 PLN**

1 900 - 2 400 EUR

Isaac Antcher, urodzony jako syn sklepikarza w Pieriesieczinie w guberni Besarabskiej, pierwsze lata edukacji spędził w Odessie. W wieku dwudziestu jeden lat dołączył do swojego brata w Lille. W 1921 wyjechał do Jerozolimy, gdzie studiował w Szkole Sztuk Pięknych i Rzemiosła Artystycznego Besaleel pod kierunkiem Borisa Schatza, Abła Panna i Ze'ewa Rabana. Trzy lata później przyjechał do Paryża i kontynuował edukację artystyczną w Académie de la Grande Chaumière i w Académie Russe. Ponadto swój talent malarski szlifował w paryskich muzeach, gdzie szczególnie skupiał się na dorobku twórczym Rembrandta i impresjonistów. Swoje obrazy wystawiał na Salonie Jesiennym oraz Salonie des Tuileries. Kluczowym momentem dla rozwoju Antchera jako malarza było spotkanie z Leopoldem Zborowskim w 1927 roku. Dzięki jego opiece malarz poznał kolekcjonera Jonasa Nettera (1867-1946), miłośnika twórczości artystów kręgu Szkoły Paryskiej, który

jako pierwszy zaczął zbierać ich dzieła. Antcher podpisał ze Zborowskim i Netterem kontrakt na wyłączną współpracę w zamian za stałą pensję. Większa część przedwojennego dorobku Antchera uległa zniszczeniu albo rozproszeniu wskutek zniszczenia pracowni podczas wojny. Malarz po powrocie do Paryża poświęcił się wyłącznie malarstwu i tworzył do końca życia. Rozpatrując znany dorobek Antchera, da się w nim wyodrębnić dwa główne tematy: pejzaże ukazujące francuskie miasteczka i prowincjonalny krajobraz oraz przedstawienia wnętrz pracowni. W atelier artysta koncentrował się na rekwizytach malarskich: sztaludze stojącej w kącie, pędzlach stojących na półce, podobrazicach raz to wiszących na ścianie, raz to stojących na podłodze. Kulisy malarskiej pracy stały się wdzięcznym tematem podnoszonym przez twórców Szkoły Paryskiej.





233 α

## ZYGMUNT SCHRETER

1886-1977

### Róże w zielonym wazonie

olej/plótno, 55,3 x 38 cm  
sygnowany p.d.: 'Schreter'  
na odwrociu nalepka z opisem pracy: 'Schreter Fleurs'

estymacja:

**6 000 - 8 000 PLN**

1 400 - 1 900 EUR

#### POCHODZENIE:

dom aukcyjny Oger & Blanchet, Paryż, październik 2017  
kolekcja prywatna, Polska

Malarstwo Zygmunta Schretera rozwijało się w zasadzie w obrębie jego własnych pomysłów i wrażliwości artystycznej. Wydaje się, że twórca, kształcąc się w różnych ośrodkach, nie znalazł jednego i wyraźnego mentora, który zdeterminowałby jego karierę i znacząco działał na jego styl. W tekstach traktujących o sztuce Schretera wielokrotnie przewija się postać mistrza z Aix-en-Provence: Paula Cézanne'a – ojca kubizmu i wielkiej inspiracji dla wielu malarzy końca XIX i początku XX stulecia. To oczywiście żadna nieprawidłowość, ażeby wiązać jego twórczość z dorobkiem wybitnego Francuza. Niemniej jednak owe związki są wyrazem pośrednich inspiracji, bardzo często zaczerpniętych już ze sztuki innych artystów, przetwarzających jego spuściznę. Wpływy Cézanne'a są dostrzegalne przede wszystkim w panoramicznych krajobrazach Schretera z francuskie prowincji prześwietlonych upalnym słońcem Południa. W martwych naturach artysty ujawnia się już o wiele większa indywidualność, a na pewno brak cech właściwych dla typowych kompozycji Francuza. W międzynarodowym środowisku École de Paris martwa natura przeżywała gwałtowny rozwój. Gatunek ten uprawiali wszyscy ci artyści, których twórcze credo odnosiło się do tradycji. Ta z kolei stanowiła dla wielu malarzy XX-lecia międzywojennego odwołanie do sfery sacrum i powrót do pierwotnej idei tworzenia. Martwe natury, głównie kwiatowe, tworzyli wówczas z zapalem chociażby Henryk Hayden, Adolf Milich, Zygmunt Józef Menkes, a nawet „książę Montparnasse'u”, Mojżesz Kisling. Do tego grona bez wątpienia należy zaliczyć także Schretera, który konstruował swoje prace z rozedrganych plam barwnych utrzymanych zawsze w zgaszonej i stosunkowo monochromatycznej tonacji.



234 α

## ABRAM WEINBAUM

1890-1943

**Widok paryski z karuzelą, 1930**

gwasz/papier, 43,5 x 58 cm

estymacja:

**6 500 - 8 000 PLN**

1 600 - 1 900 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna Francja

kolekcja prywatna Polska

DESA Unicum, maj 2021

kolekcja prywatna, Polska

Abraham Weinbaum dzieciństwo spędził w Łodzi, szybko rozwijającym się trzystutysięcznym mieście fabrycznym. Zwrócił się przeciw ojcu i wybrał profesję malarza. Wyjechał do Odessy, gdzie studiował w tamtejszej Szkole Sztuk Pięknych, która znana była z liberalnego programu nauczania. Następnie przeprowadził się do Krakowa, gdzie w latach 1906-14 kształcił się w Akademii Sztuk Pięknych pod auspicjami Józefa Unierzyckiego, Wojciecha Weissa oraz Józefa Pankiewicza. Jak wielu wychowanków Pankiewicza, około 1914 roku wyjechał do Paryża. We Francji uczestniczył w artystyczno-towarzyskim życiu Montparnasse'u i zamieszkiwał w La Ruche. Wystawiał na Salonie Niezależnych począwszy od 1920 roku. Otrzymywał pomoc finansową od jednego z najznakomitszych marszandów swojej epoki, René Gimpela. Artysta uprawiał malarstwo pejzażowe i portretowe. Na osobną uwagę zasługują jego pejzaże miejskie przedstawiające mniej

popularne i mniej uczęszczane fragmenty Paryża – obrzeża bulwarów, ciasne uliczki czy przedmieścia metropolii – które jednak zyskiwały w jego redakcji poetyczną wymowę. Twórczość autora cechują dbałość o wykończenie, klarowność i solidna konstrukcja, co upodabnia ją do spuścizny niemieckiej Nowej Rzeczowości. Dzieła odznaczają się dużą dozą realizmu, niekiedy wręcz graficznym stylem, w którym autor precyzyjnie dookreślał kształty linią. Przedstawienie karuzeli to soczysty przykład na realizowanie postulatów artystycznego kręgu École de Paris – artysta w indywidualny, syntetyczny i zniuansowany kolorystycznie sposób oddał rodzajową scenę miejską z karuzelą na pierwszym planie. Weinbaum stworzył pozornie statyczną kompozycję, lecz przy głębszej analizie zaobserwować można ciekawą tekturę pracy zachwianą poprzez zabiegi formalne, tworząc dzieło o niezwykle interesującym, ekspresyjnym charakterze.



235

## NATAN GRUNSWEIGH

1880-1956

### Widok miejski z kawiarnią

olej/sklejka, 51 x 60 cm  
sygnowany l.d.: 'Grunsw Leigh'  
na odwrociu numer inwentarzowy: '3403'

estymacja:

35 000 - 45 000 PLN

8 200 - 10 600 EUR

**POCHODZENIE:**

dom aukcyjny Millon, Paryż, maj 2023

kolekcja prywatna, Polska

Pejzaż miejski to temat szeroko rozpowszechniony w twórczości malarzy Szkoły Paryskiej. Śladem wcześniejszej bohemy Montmartre'u twórcy związani z 14. Dzielnicą Paryża i Montparnasse'em przedstawiali zwyczajne widoki bulwarów oraz niewielkich uliczek i placów. Wielu z nich chętnie obrazowało paryskie przedmieście, gdzie często sami mieszkali. Do takich artystów należy chociażby sam Grunsw Leigh, który szczególnie chętnie obrazował ową małomiasteczkowość wielkiej metropolii nad Sekwaną. Artysta stworzył wiele miejskich pejzaży wyróżniających się niezwykłą kolorystyką i syntezą form. Jego miejskie widoki powstawały w latach 20. oraz 30. Pomimo że miasto tętniło wówczas życiem, muzyką, tańcem i zabawą, malarz ukazywał jego mniej znane, bardziej prozaiczne oblicze. Grunsw Leigha fascynowały sklepowe witryny, szyldy, niewielkie domki i miejskie zaułki, czyli mówiąc wprost mniej reprezentatywne części Paryża, ale także i innych ośrodków, chociażby Vincennes. Jego nastrojowe, reporterskie wręcz kompozycje można śmiało porównać z ekspresyjnymi wedyutami innego reprezentanta Szkoły Paryskiej – Maurice'a Utrillo. Jak pisał jeden ze zwiedzających jego wystawę w 1939 roku: „Ten artysta kocha ulice Paryża, a te w 'dzielnicy żydowskiej' nie mają przed nim żadnych tajemnic. Sztuka nieco trudna, lecz żywa, a przede wszystkim o rzadko spotykanej jakości” (cyt. za: Nathan Grunsw Leigh. Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, tekst Maria Muszkowska, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2020, s. 107).



236

## MARC STERLING

1898-1976

Pejzaż z zabudowaniami, lata 30. XX w.

olej/plótno, 24,5 x 41,5 cm  
sygnowany p.d.: "M. Szterling"

estymacja:

**14 000 - 18 000 PLN**

3 300 - 4 300 EUR

**POCHODZENIE:**

dom aukcyjny Millon, Paryż, październik 2023

kolekcja prywatna, Polska

Niezaprzeczną dominantę w twórczości Marca Sterlinga stanowią martwe natury. Tym samym pejzaż artysty prezentowany w katalogu aukcyjnym jest dużą ciekawostką, zarówno dla kolekcjonera, jak i badaczy jego twórczości. Pomimo że prace Sterlinga regularnie pojawiają się na polskim, jak i na zagranicznych rynkach sztuki, to o samym artyście wciąż niewiele wiadomo. Nie doczekał się on własnej pozycji biograficznej, ani żadnej publikacji w sposób przekrojowy pokazującej jego dorobek. Stąd właśnie wynika wiele niewiadomych i trudności w interpretacji jego oeuvre. Jak wiadomo, wpływ

na twórczość artysty wywarły dwa ośrodki – krąg rosyjskiej awangardy, a następnie międzynarodowe środowisko Szkoły Paryskiej. Prezentowany w katalogu pejzaż z zabudowaniami willi w ogrodzie można wiązać zatem bezpośrednio z samym Paryżem i artystyczną dzielnicą Montparnasse, w której zamieszkiwał Sterling. Można jednak snuć tutaj domysły i próbować określić jej lokalizację gdzieś na francuskiej prowincji, co z kolei mogło być wynikiem licznych podróży.



237 α

## MARC STERLING

1898-1976

**Martwa natura z owocami i ptakiem, około 1930**

olej/plótno, 60 x 81 cm

sygnowany p.d.: 'M. Sterling'

opisany na krośnie malarskim licznymi numerami

estymacja:

**4 000 - 6 000 PLN**

1 000 - 1 500 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Holandia (zakupiony najprawdopodobniej po wystawie w 1934 roku)

**WYSTAWIANY:**

Kunstzaal van Lier, Amsterdam, październik 1934 (?)

Dla wielu twórców École de Paris martwa natura stanowiła jeden z najczęściej podejmowanych malarskich tematów. Działo się tak nie tylko ze względów ekonomicznych (jabłka kosztowały mniej niż gaża modelki), ale także ze względu na tradycję awangardowego malarstwa francuskiego. To martwe natury były bowiem sztandarowymi pracami Paula Cézanne'a i kubistów, którzy zrewolucjonizowali paryską scenę artystyczną w pierwszych latach XX wieku. Artystom uprawiającym „medytacyjne” malarstwo - a do takich należał niewątpliwie Marc Sterling - martwa natura umożliwiała ponadto nieograniczenie długi czas studiowania jednego motywu. Prezentowany obraz jest charakterystycznym przykładem pracy artysty tworzącego w „kosmopolitycznym miasteczku przyjezdnych artystów”. Urodzony w rodzinie żydowskiej Sterling młodość spędził na Ukrainie. Tradycyjnego warsztatu malarskiego uczył się w Odessie, Moskwie i Berlinie. Swoją indywidualny styl, którego przykładem jest „Martwa natura”, uformował w Paryżu,

w którym znalazł się w połowie lat 20. Artysta stał się tam częścią barwnego kosmopolitycznego środowiska artystów, żyjących często w biedzie, ale szczęśliwych (Marc Chagall pisał w swoich wspomnieniach: „Podczas gdy w pracowniach rosyjskich popłakiwała obrażona modelka, u Włochów słychać było śpiewy i dźwięki gitary, a u Żydów prowadzono gorące dyskusje”). Obraz Sterlinga odznacza się mocnym, charakterystycznym dla klauzonalizmu, konturem. W sposobie, w jaki artysta myśli o bryle, widać wpływu kubizmu, którym to Sterling fascynował się we wczesnym okresie swojej twórczości. Bogata kolorystyka odróżnia jednak obraz od typowych dla kubistów brązowo-brunatnych, wygaszonych kompozycji. Patrząc na obraz, nie sposób jednak nie odnieść wrażenia, że styl Sterlinga kształtował się w kontakcie ze sztuką artystów takich jak Picasso, Braque, Gris czy Metzinger. W latach 30. Sterling zaczął odchodzić w kierunku bardziej elastycznego stylu i lirycznych obrazów.



# SZTUKA DAWNA

PRACE NA PAPIERZE

AUKCJA 20 MAJA 2025, 19:00

LEON WYCZÓŁKOWSKI  
Portret Liny Borzęckiej, 1896



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

# SZTUKA DAWNA

XIX WIEK - MODERNIZM - MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 12 CZERWCA 2025, 19:00

FERDYNAND RUSZCZYC  
"Grota i schody"



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

# NIKIFOR/DWURNIK

NIKIFOR KRYNICKI  
Pejzaż fantastyczny

AUKCJA 24 CZERWCA 2025, 19:00



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

# ART OUTLET

SZTUKA DAWNA

JAKUB ZUCKER  
"Fioletowa zastona"

AUKCJA 3 LIPCA 2025, 19:00



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







5. Dla ułatwienia Klienta i DESA, w celu możliwie jak najszybszego terminu rozpatrzenia reklamacji, zaleca się:
- 5.1. składanie reklamacji za pośrednictwem poczty elektronicznej na adres: reklamacje@desa.pl;
- 5.2. informacji i okoliczności dotyczących przedmiotu reklamacji, w szczególności rodzaju i daty wystąpienia wady;
- 5.3. żądania sposobu doprowadzenia Obiektu do zgodności z Umową Sprzedaży lub oświadczenia o obniżeniu ceny albo o odstąpieniu od Umowy Sprzedaży;
- 5.4. danych kontaktowych składającego reklamację.
6. Jeżeli Klient w reklamacji nie zamieści informacji wymienionych w ust. 5 powyżej, nie będzie miało to wpływu na skuteczność złożonej reklamacji.
7. Jeżeli rozpatrzenie reklamacji nie jest możliwe bez zbadania Obiektu przez DESA, BOK skontaktuje się z Klientem w celu ustalenia sposobu dostarczenia przedmiotowego Obiektu do DESA – Klient jest w takiej sytuacji zobowiązany do dostarczenia Obiektu do DESA na koszt DESA. Jeżeli jednak ze względu na rodzaj wady, rodzaj Obiektu np. jego gabaryty dostarczenie Obiektu przez Klienta byłoby niemożliwe albo nadmiernie utrudnione, Klient może zostać poproszony o udostępnienie DESA, po uprzednim uzgodnieniu terminu, Obiektu w miejscu, w którym Obiekt się znajduje.
8. Jeżeli sprzedany Obiekt ma wadę, Klient, z zastrzeżeniami i na zasadach określonych we właściwych przepisach Kodeksu cywilnego, może:
  - 8.1. złożyć oświadczenie o obniżeniu Ceny Licytacyjnej oraz Opłat albo odstąpieniu od Umowy Sprzedaży, chyba że DESA niezwłocznie i bez nadmiernych niedogodności dla Klienta wadę taką usunie. Obniżona Cena Licytacyjna oraz Opłat powinna pozostawać w takiej proporcji, w jakiej wartość Obiektu z wadą pozostaje do wartości Obiektu bez wady. Klient nie może odstąpić od umowy, jeżeli wada Obiektu jest nieistotna;
  - 8.2. żądać usunięcia wady – DESA jest zobowiązana usunąć wadę w rozsądnym czasie bez nadmiernych niedogodności dla Klienta.
9. DESA ustosunkuje się do reklamacji Klienta niezwłocznie, nie później niż w terminie 14 dni od dnia jej otrzymania, a jeżeli w danym przypadku konieczne jest zbadanie Obiektu przez DESA, w terminie 14 dni od daty dostarczenia tego Obiektu do DESA, przy czym informacja o konieczności dostarczenia Obiektu do DESA zostanie przekazana Klientowi w terminie 14 dni od daty złożenia reklamacji.
10. Skorzystanie z pozasądowych sposobów rozpatrywania reklamacji i dochodzenia roszczeń ma charakter dobrowolny. Poniższe zapisy mają charakter informacyjny i nie stanowią zobowiązania DESA do skorzystania z pozasądowych sposobów rozwiązywania sporów. Oświadczenie DESA o zgodzie lub odmowie wzięcia udziału w postępowaniu w sprawie pozasądowego rozwiązywania sporów konsumenckich składane jest przez DESA na papierze lub innym trwałym nośniku w przypadku, gdy w następstwie złożonej przez Klienta reklamacji spór nie został rozwiązany.
11. Szczegółowe informacje dotyczące możliwości skorzystania przez Klienta z pozasądowych sposobów rozpatrywania reklamacji i dochodzenia roszczeń oraz zasady dostępu do tych procedur dostępne są w siedzibach oraz na stronach internetowych powiatowych (miejskich) rzeczników konsumentów, organizacji społecznych, do których zadań statutowych należy ochrona konsumentów, Wojewódzkich Inspektoratów Inspekcji Handlowej oraz pod następującymi adresami internetowymi Urzędu Ochrony Konkurencji i Konsumentów: [http://www.uokik.gov.pl/spory\\_konsumentckie.php](http://www.uokik.gov.pl/spory_konsumentckie.php); [http://www.uokik.gov.pl/sprawy\\_indywidualne.php](http://www.uokik.gov.pl/sprawy_indywidualne.php); [http://www.uokik.gov.pl/wazne\\_adresy.php](http://www.uokik.gov.pl/wazne_adresy.php)
12. Zgodnie z rozporządzeniem Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) NR 524/2013 z dnia 21 maja 2013 r. w sprawie internetowego systemu rozstrzygania sporów konsumenckich oraz zmiany rozporządzenia (WE) nr 2006/2004 i dyrektywy 2009/22/WE (rozporządzenie w sprawie ODR w sporach konsumenckich) Usługodawca jako przedsiębiorca mający siedzibę w Unii zawierający internetowe umowy sprzedaży lub umowy o świadczenie usług podaje łącznie elektronicznie do platformy ODR (Online Dispute Resolution) umożliwiającej pozasądowe rozstrzygnięcie sporów: <http://ec.europa.eu/consumers/odr/>. Adres poczty elektronicznej Usługodawcy: [biuro@desa.pl](mailto:biuro@desa.pl)
13. Klient posiada następujące przykładowe możliwości skorzystania z pozasądowych sposobów rozpatrywania reklamacji i dochodzenia roszczeń:
  - 13.1. Klient uprawniony jest do zwrócenia się do stałego polubownego sądu konsumenckiego działającego przy Inspekcji Handlowej z wnioskiem o rozstrzygnięcie sporu wynikłego z zawartej Umowy Sprzedaży.
  - 13.2. Klient uprawniony jest do zwrócenia się do wojewódzkiego inspektora Inspekcji Handlowej, zgodnie z art. 36 ustawy z dnia 15 grudnia 2000 r. o Inspekcji Handlowej (Dz.U. 2001 nr 4 poz. 25 ze zm.), z wnioskiem o wszczęcie postępowania mediacyjnego w sprawie pozasądowego rozwiązywania sporu między Klientem, a DESA.

- 13.3. Klient może uzyskać bezpłatną pomoc w sprawie rozstrzygnięcia sporu między Klientem a DESA, korzystając także z bezpłatnej pomocy powiatowego (miejskiego) rzecznika konsumentów lub organizacji społecznej, do której zadań statutowych należy ochrona konsumentów (m.in. Federacja Konsumentów, Stowarzyszenie Konsumentów Polskich).
- 13.4. Klient może złożyć skargę za pośrednictwem platformy internetowej ODR: <http://ec.europa.eu/consumers/odr/>. Platforma ODR stanowi także Źródło informacji na temat form pozasądowego rozstrzygnięcia sporów mogących powstać pomiędzy przedsiębiorcami i Konsumentami.
14. DESA informuje, iż na podstawie art. 38 pkt 11 Ustawy o Prawach Konsumenta, Klientom nie przysługuje prawo do odstąpienia od Umowy Sprzedaży, zawartej poza lokalem przedsiębiorstwa lub na odległość.

#### § 9 ZASADY ŚWIADCZENIA USŁUG ELEKTRONICZNYCH PRZEZ DESA

1. DESA świadczy za pośrednictwem Aplikacji nieodpłatnie następujące Usługi Elektroniczne na rzecz Klientów:
  - 1.1. Konto,
  - 1.2. umożliwianie Klientom udziału w Aukcji i Licytacji oraz zawierania Umów Sprzedaży, na zasadach określonych w niniejszym Regulaminie;
  - 1.3. umożliwienie przeglądania Treści umieszczonych w ramach Aplikacji;
  - 1.4. Newsletter.
2. Umowa o Świadczenie Usług Elektronicznych zostaje zawarta z chwilą otrzymania przez Klienta potwierdzenia zawarcia Umowy o Świadczenie Usług wysłanego przez DESA na adres email podany przez Klienta w toku rejestracji. Konto świadczone jest nieodpłatnie przez czas nieoznaczony. Klient może w każdej chwili i bez podania przyczyny, usunąć Konto poprzez wysłanie żądania do DESA, w szczególności za pośrednictwem poczty elektronicznej na adres: [biuro@desa.pl](mailto:biuro@desa.pl) lub też pisemnie na adres DESA.
3. Klient zobowiązany jest w szczególności do korzystania z Aplikacji w sposób niezakłócający jej funkcjonowania, m.in. poprzez użycie określonego oprogramowania lub urządzeń, niepodejmowania czynności mających na celu wejście w posiadanie informacji nieprzeznaczonych dla Klienta, korzystania z Aplikacji zgodnie z zasadami współżycia społecznego, przepisami prawa oraz Regulaminem, w tym niedostarczania i nieprzekazywania treści zabronionych przez przepisy obowiązującego prawa, korzystania z Aplikacji w sposób nieuczciwy dla pozostałych Klientów oraz dla DESA, z poszanowaniem ich dóbr osobistych (w tym prawa do prywatności) i wszelkich przysługujących im praw, korzystania z Treści zamieszczonych w Aplikacji, jedynie w zakresie własnego użytku osobistego – wykorzystywanie w innym zakresie treści należących do DESA lub osób trzecich jest dopuszczalne wyłącznie na podstawie wyraźnej zgody DESA lub ich właściciela.
4. DESA zaleca składanie reklamacji związanych z świadczeniem Usług Elektronicznych:
  - 4.1. pisemnie na adres DESA;
  - 4.2. w formie elektronicznej za pośrednictwem poczty elektronicznej na adres: [reklamacje@desa.pl](mailto:reklamacje@desa.pl).
  5. Zaleca się podanie przez Klienta w opisie reklamacji: informacji i okoliczności dotyczących przedmiotu reklamacji, w szczególności rodzaju i daty wystąpienia nieprawidłowości; żądania Klienta oraz danych kontaktowych składającego reklamację – ułatwi to i przyspieszy rozpatrzenie reklamacji przez DESA. Wymogi podane w zdaniu poprzednim mają formę zalecenia i nie wpływają na skuteczność reklamacji złożonych z pominięciem zalecanego opisu reklamacji.
  6. Ustosunkowanie się do reklamacji przez DESA następuje niezwłocznie, nie później niż w terminie 30 dni od dnia jej złożenia, chyba, że z powszechnie obowiązujących przepisów prawa lub odrębnych regulaminów wynika inny termin rozpatrzenia danej reklamacji.
  7. Klient w każdym momencie ma prawo zrezygnować z Usług Elektronicznych poprzez napisanie wiadomości za pośrednictwem poczty elektronicznej na adres: [biuro@desa.pl](mailto:biuro@desa.pl)

#### § 10 ZASADY POUFNOŚCI I OCHRONY DANYCH OSOBOWYCH

1. DESA dążąc do poszanowania ochrony prywatności Klientów oraz Licytujących przedsięwzięła niezbędne środki techniczne i organizacyjne, by przetwarzanie danych osobowych uczestników Aukcji odbywało się w zgodzie z odpowiednimi regulacjami prawnymi, w szczególności na zasadach określonych w RODO oraz ustawie z dnia 10 maja 2018 r. o ochronie danych osobowych (t.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 1781).
2. Administratorem Państwa danych jest DESA. W sprawach związanych z ochroną danych osobowych mogą Państwo kontaktować się:
  - 2.1. telefonicznie pod numerem: +48 22 163 66 00

- 2.2. drogą elektroniczną: [bok@desa.pl](mailto:bok@desa.pl) lub
  - 2.3. korespondencyjnie na adres: Piękna 1A, 00-477 Warszawa (z dopiskiem „Dane osobowe”).
  3. Cele i podstawa prawna przetwarzania danych:
    - 3.1. Administrator danych osobowych, przetwarza dane w celu udziału w Aukcji w oparciu o dobrowolną zgodę, zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt. a) RODO,
      - 3.1.1. w przypadku uczestnictwa w Licytacji dane osobowe będą przetwarzane, zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt. b) RODO, tj. przetwarzanie jest niezbędne do wykonania umowy, której stroną jest osoba, której dane dotyczą, lub do podjęcia działań na żądanie osoby, której dane dotyczą, przed zawarciem umowy;
      - 3.1.2. w określonych przypadkach, ze względu na nałożone na DESA obowiązki przez powszechnie obowiązujące przepisy prawa, Państwa dane osobowe będą przetwarzane zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt. c, tj. przetwarzanie jest niezbędne do wypełnienia obowiązku prawnego ciążącego na administratorze.
    - 3.2. W przypadku wyrażenia stosownej zgody Administrator będzie przetwarzał dane w celu:
      - 3.2.1. dostarczenia Newslettera, zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt. a) RODO;
      - 3.2.2. marketingu bezpośredniego, zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt. a) RODO.
    - 3.3. DESA przetwarza też dane osobowe w celach wskazanych poniżej, na podstawie prawnie uzasadnionego interesu Administratora, którym jest:
      - 3.3.1. obrona przed roszczeniami i dochodzenia roszczeń, zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt f) RODO;
      - 3.3.2. prowadzenie procesów reklamacyjnych, zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt f) RODO;
      - 3.3.3. przeprowadzanie badania satysfakcji klienta w formie anonimowej ankiety o poziomie satysfakcji z dostarczanych przez DESA produktów / usług, zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt f) RODO.
  4. Podanie danych osobowych przez Klientów lub Licytujących, jest dobrowolne, jednakże jest niezbędne w celu prawidłowego przebiegu Aukcji, świadczenia Usług Elektronicznych lub świadczenia usługi Newslettera.
  5. Administrator w celu realizacji Aukcji, świadczenia Usług Elektronicznych lub świadczenia usługi Newslettera może powierzyć Państwa dane zaufanym odbiorcom, tj. dostawcom usług technicznych, którzy mogą obsługiwać infrastrukturę techniczną potrzebną DESA do świadczenia Usług Elektronicznych. Możemy również udostępniać Państwa dane osobowe określonym partnerom marketingowym i reklamowym w celu wysyłania Państwu komunikatów.
  6. W przypadku udziału w Aukcji za pośrednictwem Aplikacji Państwa dane będą przekazane do USA. Zapewniamy jednak, że DESA stosuje odpowiednie zabezpieczenia prawne, tj. standardowe klauzule umowne ochrony o których mowa w Decyzji wykonawczej Komisji (UE) 2021/914 z dnia 4 czerwca 2021 r. w sprawie standardowych klauzul umownych dotyczących przekazywania danych osobowych do państw trzecich na podstawie rozporządzenia Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2016/679; <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/PL/TXT/?uri=CELEX:32021D0914>
  7. Przysługują Państwu następujące prawa związane z przetwarzaniem przez DESA danych osobowych:
    - 7.1. prawo dostępu do danych;
    - 7.2. prawo do sprostowania, czyli poprawienia lub zaktualizowania danych;
    - 7.3. prawo do usunięcia danych;
    - 7.4. prawo do sprostowania danych;
    - 7.5. prawo do ograniczenia przetwarzania danych;
    - 7.6. prawo do przenoszenia danych;
    - 7.7. prawo wniesienia skargi do organu nadzorczego (Prezesa Urzędu Ochrony Danych Osobowych). Jeżeli podstawą prawną jest zgoda, mają Państwo prawo do jej cofnięcia w dowolnym momencie. Niemniej wycofanie zgody nie ma wpływu na zgodność z prawem przetwarzania dokonanego na podstawie Państwa zgody przed jej wycofaniem.
    8. Administrator ma prawo przetwarzać dane osobowe przez okres obowiązowania umowy, a także po jej zakończeniu w celach:
      - 8.1. dochodzenia roszczeń w związku z wykonywaniem umowy;
      - 8.2. zapobiegania nadużyciom i oszustwom;
      - 8.3. statystycznych i archiwizacyjnych;
- nie dłużej niż przez okres 6 lat od dnia zakończenia okresu obowiązowania umowy.

9. Jeżeli obowiązek przetwarzania danych wynika z odrębnych przepisów prawa (np. Ustawy o rachunkowości, Ordynacji podatkowej, Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 4 grudnia 2017 r. w sprawie ksiąg ewidencyjnych prowadzonych przez podmioty gospodarcze wyspecjalizowane w zakresie obrotu zabytkami na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej, AML) dane osobowe będą przechowywane przez okres wymagany obowiązującymi przepisami w celu realizacji wymagań prawnych.

#### § 11 POSTANOWIENIA KOŃCOWE

1. Regulamin stanowi wzorzec umowy w rozumieniu art. 384 § 1 Kodeksu cywilnego.
2. DESA nie zapewnia jakichkolwiek pozwoleń na wywóz Obiektów poza granice Rzeczypospolitej Polskiej, ani ich transport innego rodzaju. Klient we własnym zakresie powinien uzyskać informacje o wymaganych w tym celu pozwoleńiach lub opłatach oraz samodzielnie wykonać ciążące na nim obowiązki. DESA nie bierze odpowiedzialności za inne obowiązki ciążące na Klientach, a wynikające z powszechnie obowiązujących przepisów prawa – Ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (t.j. Dz. U. z 2024 r. poz. 1292).
3. Muzeom rejestrowanym przysługuje prawo pierwokupu zabytku sprzedawanego na Aukcji. Oświadczenie w sprawie skorzystania z prawa pierwokupu powinno być złożone przez Muzeum rejestrowane niezwłocznie po licytacji zabytku, nie później jednak niż do zakończenia Aukcji – podstawa prawna art. 20 ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (t.j. Dz. U. z 2022 r. poz. 385).
4. Wszelkie zawiadomienia kierowane do DESA powinny mieć formę pisemną lub dokumentową.
5. Zmiana Regulaminu wymaga zachowania formy dokumentowej pod rygorem nieważności.
6. W sprawach nieuregulowanych w niniejszym Regulaminie mają zastosowanie powszechnie obowiązujące przepisy prawa polskiego, w szczególności: Kodeksu Cywilnego; ustawy o świadczeniu usług drogą elektroniczną z dnia 18 lipca 2002 r. (Dz.U. 2002 nr 144, poz. 1204 ze zm.); przepisy ustawy o prawach konsumenta z dnia 30 maja 2014 r. (Dz.U. 2014 r. poz. 827 ze zm.); oraz inne właściwe przepisy powszechnie obowiązującego prawa.
7. Dane osobowe Klienta są przetwarzane przez DESA jako administratora danych osobowych. Podanie danych osobowych przez Klienta jest dobrowolne, ale niezbędne w celu założenia Konta, korzystania z określonych Usług Elektronicznych lub zawarcia Umowy Sprzedaży. Szczegółowe informacje dotyczące ochrony danych osobowych zawarte są w zakładce „Polityka Prywatności” dostępnej na stronie [www.desa.pl](http://www.desa.pl). Zarówno dane Klientów jak i komitentów DESA objęte są poufnością.
8. Niniejszy Regulamin, Umowy o Świadczenie Usług Elektronicznych oraz Umowy Sprzedaży oraz wszystkie zobowiązania pozaumowne z nich wynikające lub z nimi związane podlegają prawu polskiemu.
9. Utrwalenie, zabezpieczenie i udostępnienie istotnych postanowień zawieranej Umowy o Świadczenie Usług Drogą Elektroniczną następuje poprzez przesłanie wiadomości e-mail na adres e-mail podany przez Klienta.
10. Utrwalenie, zabezpieczenie, udostępnienie oraz potwierdzenie Klientowi istotnych postanowień zawieranej Umowy Sprzedaży następuje poprzez przesłanie Klientowi wiadomości e-mail z potwierdzeniem zawarcia Umowy Sprzedaży.
11. DESA informuje, iż korzystanie z Usług Elektronicznych wiąże się z typowymi zagrożeniami dotyczącymi przekazywania danych poprzez Internet, takimi jak ich rozpowszechnienie, utrata lub uzyskiwanie do nich dostępu przez osoby nieuprawnione.
12. DESA zapewnia środki techniczne i organizacyjne odpowiednie do stopnia zagrożenia bezpieczeństwa świadczonych funkcjonalności lub usług na podstawie Umowy o Świadczenie Usług Elektronicznych.
13. Treść Regulaminu jest dostępna dla Klientów bezpłatnie pod następującym adresem <https://desa.pl/pl/regulaminy/regulamin-aukcji/>, skąd Klienci mogą w każdym czasie przeglądać, a także sporządzić jego wydruk.
14. DESA informuje, że korzystanie z Aplikacji za pośrednictwem przeglądarki internetowej, w tym udział w Licytacji, a także nawiązywanie połączenia telefonicznego z BOK, może być związane z koniecznością poniesienia kosztów połączenia z siecią Internet (opłata za przesyłanie danych) lub kosztów połączenia telefonicznego, zgodnie z pakietem taryfowym dostawcy usług, z którego korzysta Klient.
15. Postanowienia Regulaminu mniej korzystne dla Klienta, będącego konsumentem w rozumieniu przepisów Ustawy o Prawach Konsumenta niż postanowienia Ustawy o Prawach Konsumenta są nieważne, a w ich miejsce stosuje się przepisy Ustawy o Prawach Konsumenta.

# ZLECENIE LICYTACJI

École de Paris • 1674ASD251 • 13 maja 2025

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

Zlecenie licytacji z limitem

Zlecenie telefoniczne

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

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

Imię i nazwisko

Dowód osobisty (seria i numer)

PESEL/NIP (dla firm)

Adres: ulica

nr domu

nr mieszkania

Miasto

Kod pocztowy

Adres e-mail

Telefon / faks

Przed przyjęciem zlecenia licytacji pracownik domu aukcyjnego ma prawo 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

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

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

# DESA UNICUM

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.

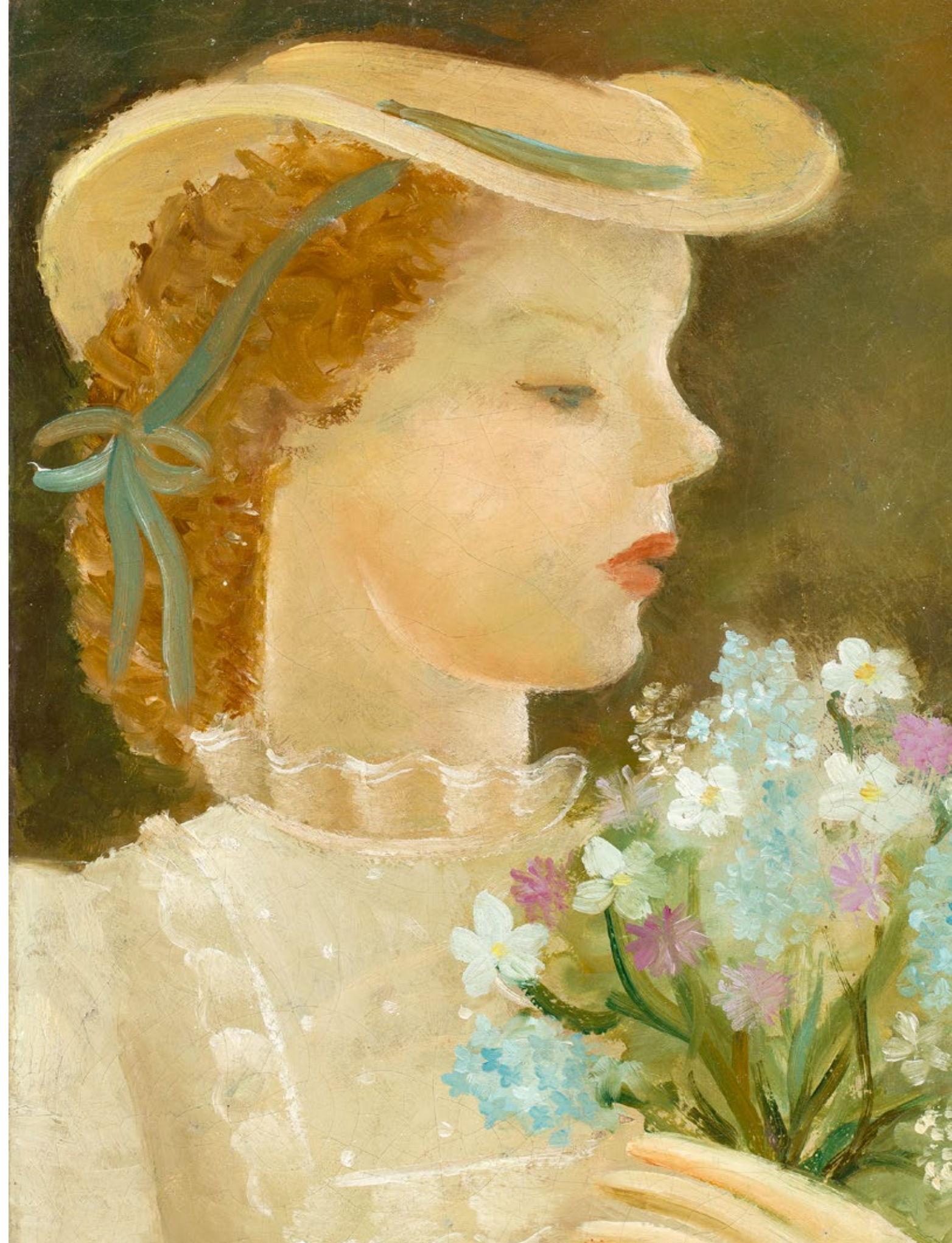
Wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych w celach marketingu produktów lub usług podmiotów powiązanych kapitałowo z DESA Unicum.

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. Piękna 1A w celach powyżej przeze mnie określonych.
- Podanie danych jest dobrowolne. Podstawą przetwarzania danych jest moja zgoda. Odbiorcami danych mogą być Podmioty powiązane kapitałowo z DESA Unicum oraz Podmioty świadczące usługi na rzecz DESA Unicum. Mam prawo wycofania zgody w dowolnym momencie. Dane osobowe będą przetwarzane do odwołania zgody lub przez maksymalny okres 10 lat od dnia zakończenia wykonania umowy lub przez okres określony przez przepisy prawa, które nakładają na DESA Unicum obowiązek przetwarzania moich danych.
- Mam prawo żądania od administratora dostępu do moich danych osobowych, ich sprostowania, usunięcia lub ograniczenia przetwarzania, a także prawo wniesienia skargi do organu nadzorczego.
- Administratorem danych jest spółka DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie, z którą w sprawach dotyczących przetwarzania danych osobowych mogę się skontaktować, dzwoniąc pod numer telefonu +48 22 163 66 00 lub poprzez korespondencję elektroniczną na adres biuro@desa.pl.
- Bardziej szczegółowe informacje dotyczące przetwarzania moich danych mogę uzyskać na stronie internetowej www.desa.pl.
- Zapoznałem/-am się i akceptuję WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ I WARUNKI AUTENTYCZNOŚCI domu aukcyjnego DESA Unicum opublikowane w katalogu aukcyjnym.
- Zobowiązuję się do zrealizowania zawartych transakcji zgodnie z niniejszymi WARUNKAMI, w tym do zapłacenia wylicytowanej kwoty powiększonej o opłatę aukcyjną oraz innych opłat, zgodnie z oznaczeniami w katalogu, w szczególności w przypadkach przewidzianych przepisami ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy utworu (tzw. droit de suite) w terminie 7 dni od daty aukcji.
- Wszelkie dane zawarte w niniejszym formularzu są prawdziwe i zgodne z moją najlepszą wiedzą. W przypadku zatajenia lub podania nieprawdziwych danych DESA Unicum nie ponosi odpowiedzialności.

Data i podpis klienta składającego zlecenie





## AUTORZY TEKSTÓW

**Tomasz Dziewicki** tekst wstępny s. 18–23, poz. 206, 207, 212, 213, 214, 216, 227

**Martyna Kolanowska** poz. 204, 205, 208 (red.), tekst strony 56–57, 209 (red.), 210 (red.), 211 (red.), 215 (red.), 221 (red.), 222 (red.), 225 (red.), 226 (red.), 229 (red.), 231, 232 (red.), 234 (red.)

**Julia Olszewska** poz. 203 (red. MK), 217, 228

**Julia Śtupecka** poz. 202 (red. MK)

**Michał Szarek** poz. 201, 218, 219, 220, 223, 224, 230, 233, 235, 236, 237

## ÉCOLE DE PARIS 13 MAJA 2025

### ZDJĘCIA DODATKOWE I ARANŻACYJNE

strona 19 Widok na Paryż z aeroplanu, pocztówka, 1904–14, źródło: Wikimedia Commons

strona 19 Artyści polscy w kawiarni La Rotonde w Paryżu, ok. 1924–25, stoją od lewej: B. Elkouken, L. Zborowski, W. Zawadowski, J. Hulewicz, G. Gwozdecki, H. Gotlib, J. Bohdanowicz-Konceska. Siedzą od lewej: J. Puget, T. Czyżewski, x. J. Zakowa, x. H. Hayden, E. Zak, A. Zamoyski, L. Puget, R. Kramsztyk, fotografia w zbiorach IS PAN

strona 20 La Closerie des Lilas, 1909, źródło: Wikimedia Commons

strona 20 Roman Kramsztyk w kawiarni podczas pobytu w Paryżu, 1928, źródło: NAC Online

strona 21 La Ruche, ok. 1918, źródło: Wikimedia Commons

strona 21 Mojżesz Kisling, Pâquerette, Pablo Picasso w Café la Rotonde, 1916, fot. Jean Cocteau, źródło: Wikimedia Commons

strona 22 Modigliani i Adolf Basler w kawiarni La Rotonde, 1918, źródło: Wikimedia Commons

strona 22 Marszand Leopold Zborowski w pracowni Mojżesza Kislinga przy rue Joseph Bara 3 na tle drzwi z obrazem Modiglianiego przedstawiającym Soutine'a , źródło: Wikimedia Commons

strony 40–41 W pracowni przy rue Vaugirard 114 bis, wybudowanej przez znanego architekta Auguste'a Perreta, około 1930, źródło: Archiwum Emigracji, Toruń

okładka front poz. 207 Louis (Ludwik Kazimierz) Marcoussis (Markus), Kompozycja kubistyczna z nożem, butelką i chlebem bretońskim, 1929 poz. 206 Louis Marcoussis w mundurze Legii Cudzoziemskiej i Alicja Halicka, za: Alicja Halicka. Mistrzowie École de Paris, tekst Krzysztof Zagrodzki, katalog wystawy, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2011, s. 17

poz. 206 Alicja Halicka, fot. Thérèse Bonney, 1927, źródło: gallica.fr

strona 56 Alicja Halicka, Para na plaży, lata 30. XX w., kolekcja prywatna,

źródło: archiwum DESA Unicum

strona 56 Valentine Prax, Mewy nad morzem, 1930, kolekcja prywatna,

źródło: archiwum DESA Unicum

strona 57 Zofia Piramowicz, „Pejzaż hiszpański II„, ok. 1926, kolekcja

prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum

strona 57 Alicja Hohermann, Bukiet kwiatów, 1938, kolekcja prywatna

źródło: archiwum DESA Unicum

---

**okładka II–strona 1** poz. 203 Mela Muter, Plac miejski w deszczu (recto), około 1910–20

**strony 2–3** poz. 216 Henryk Epstein, Pejzaż z przydomowym ogródkiem, 1917–1919

**strony 4–5** poz. 214 Maurycy Mędrzycki, Ogród Luksemburski w Paryżu, około 1946

**strony 6–7** poz. 219 Henryk Epstein, Rybacy w Erbalunga na Korsyce, ok. 1926

**strony 8–9** poz. 223 Włodzimierz Terlikowski, Róże w wazonie (recto) Portret kobiety (verso), 1922

**strona 10** poz. 204 Maria Melania Mutermilch / Mela Muter, Młoda kobieta w błękitie

**strony 16–17** poz. 225 Jean (Jan Miroslaw) Peské (Peszke), Widok na katedrę w Amiens

**strona 147** poz. 208 Alicja Hohermann, Portret dziewczyny z bukietem kwiatów

**strona 148** poz. 210 Zofia Piramowicz, Kwiaty, lata 30. XX w.

**strony 150–151** poz. 211 Marie Vorobieff Marevna, „Bukiet kwiatów i jabłko” (“Bouquet de fleurs et pomme”), 1930

**strona 152 –okładka III** poz. 209 Valentine Prax, Pejzaż z kościołem

**okładka IV** poz. 206 Alicja Halicka, Szachista, 1914

**koncepcja graficzna** Monika Wojnarowska

**opracowanie graficzne** Arkadiusz Kowalski

**zdjęcia** Marcin Koniak, Marek Krzyżanek, Alina Matyash-Labanovskaya

**prenumerata katalogów** prenumerata@desa.pl

**druk** ArtDruk Kobyłka





