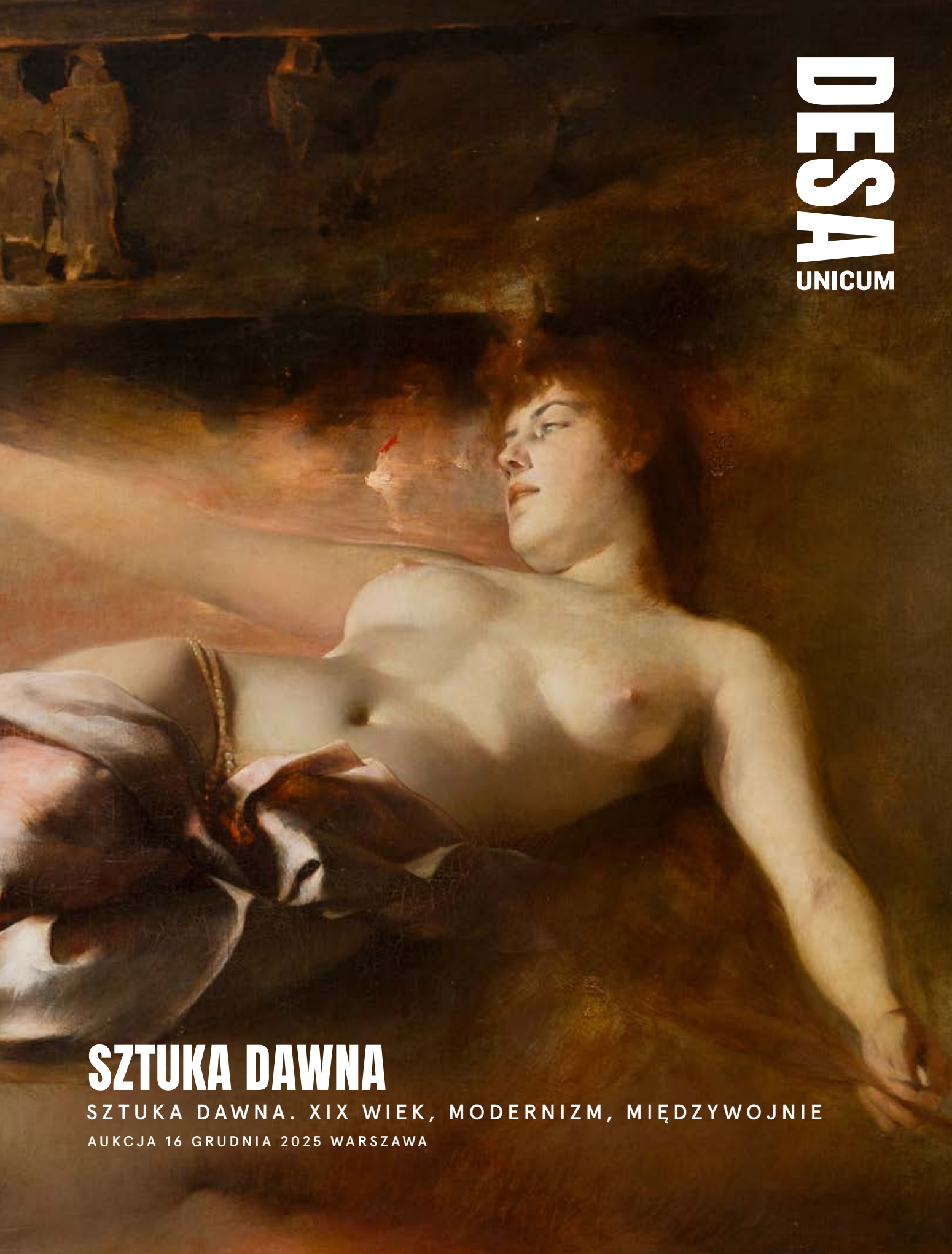




DESA
UNICUM

SZTUKA DAWNA

SZTUKA DAWNA. XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE
AUKCJA 16 GRUDNIA 2025 WARSZAWA











SZTUKA DAWNA

XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE
SESJA WIECZORNA

16 GRUDNIA 2025

CZAS AUKCJI

16 grudnia 2025 (wtorek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

5 – 16 grudnia

poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00

sobota, 11:00 – 16:00

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum

ul. Piękna 1a, Warszawa

KOORDYNATORZY

Julia Olszewska

tel. 532 759 980

j.olszewska@desa.pl

Julia Słupecka

tel. 532 750 005

j.slupecka@desa.pl



pełna oferta na 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: BREXPLPWMBK
PLN: 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002
EUR: 43 1140 2062 0000 2380 1100 1005
USD: 16 1140 2062 0000 2380 1100 1006

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

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM JEST CZĘŚCIĄ HOLDINGU



ZARZĄD DESA S.A.

JULIUSZ WINDORBSKI Prezes Zarządu | MARCIN SOBKA Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA S.A.

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

GRZEGORZ KRÓL Członek Rady Nadzorczej | MARCIN CZERNIK Członek Rady Nadzorczej

ZARZĄD DESA UNICUM



AGATA SZKUP
Prezes Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA UNICUM



JULIUSZ WINDORBSKI
Przewodniczący Rady Nadzorczej



MARCIN SOBKA
Członek Rady Nadzorczej



WOJCIECH DZIAKOWSKI
Członek Rady Nadzorczej

DZIAŁ ROZLICZEŃ

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

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

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

DZIAŁ LOGISTYCZNY

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

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

DZIAŁ FOTO

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

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 Kopeć
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
Specjalista 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 ROŻNIECKA
a.rozniecka@desa.pl
795 121 574



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



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



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



NATALIA PLEWA
n.plewa@desa.pl
795 122 720



ZUZANNA WIELGO
z.wielgo@desa.pl
538 647 637



ALICJA MAJEWSKA
a.majewska@desa.pl
538 649 945



WIKTORIA NIWIŃSKA
w.niwinska@desa.pl
664 150 862



ALEKSANDRA IZBAN
a.izban@desa.pl
880 525 282

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



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



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



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



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



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



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



KAROLINA STANISŁAWSKA
Starszy Specjalista
Sztuka Młoda i Najnowsza
k.stanislawska@desa.pl
664 150 864



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



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



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.parteka@desa.pl
502 994 177



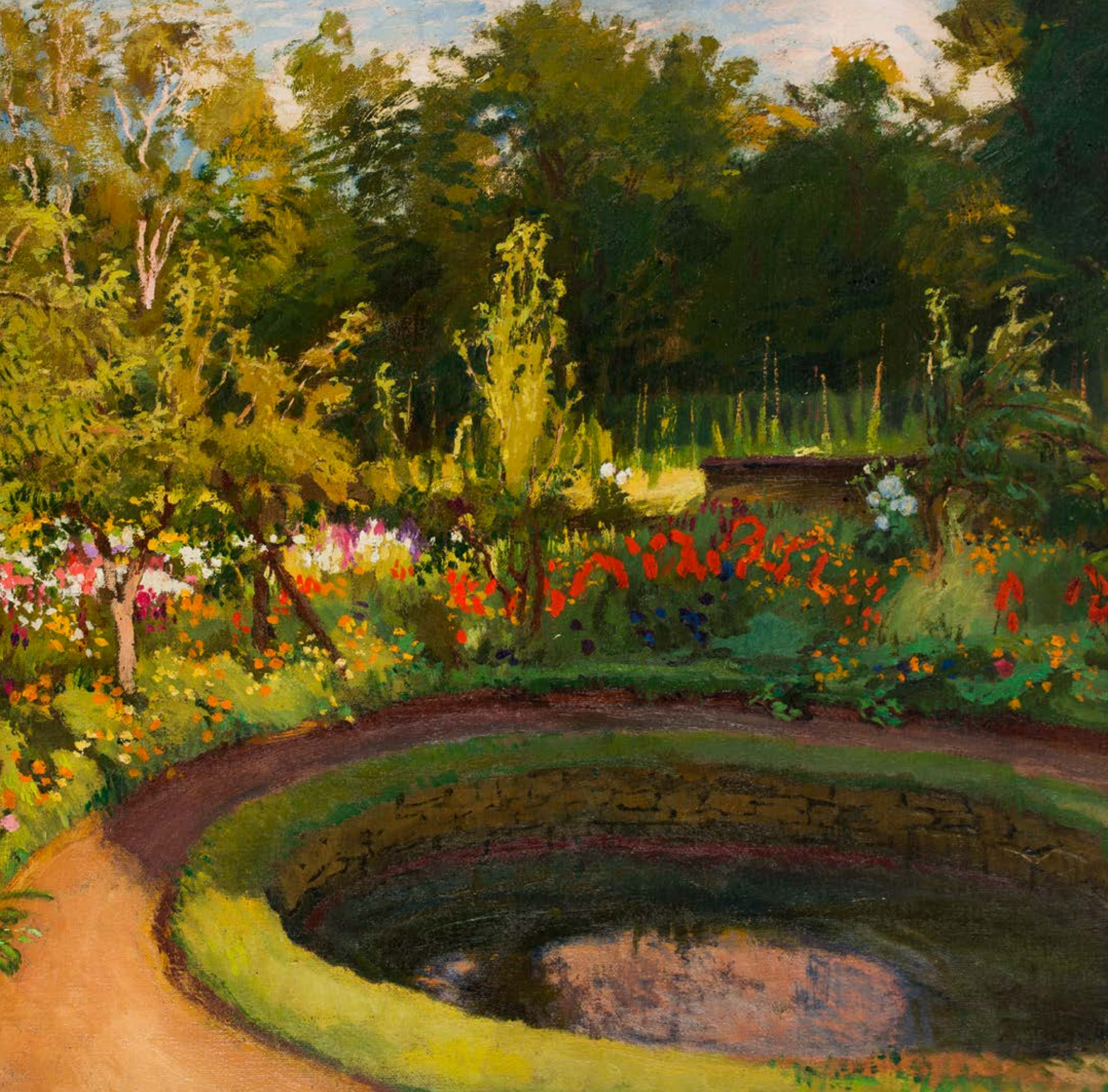
JULIA OLSZEWSKA
Specjalista
Sztuka Dawna
j.olszewska@desa.pl
532 759 980



VALERYIA KALIAHA
Specjalista
Sztuka Współczesna
v.kaliaha@desa.pl
788 269 908



JUDYTA MAJKOWSKA
Specjalista
Komiks i Ilustracja
j.majkowska@desa.pl
795 122 702



INDEKS

Aberdam Alfred 59	Kramsztyk Roman 30–31
Adler Jankiel 34	Łempicka Tamara 37
Ajdukiewicz Zygmunt 14	Makowski Tadeusz 26–27
Biegas Bolesław 78	Malczewski Jacek 8
Bieniulis Zygmunt 79	Malczewski Rafał 32
Boznańska Olga 9–11	Mehoffer Józef 4
Brandt Józef 18	Menkes Zygmunt Józef 44, 51, 61
Bylina Michał 28	Mędrzycki Maurycy 71
Chełmoński Józef 13	Milich Adolf 65–66
Cybis Bolesław 29	Mondzain Szymon 62, 72
Czapski Józef 39	Muter Mela 47–48
Eibisch Eugeniusz 74	Olesiewicz Zygmunt 43
Epstein Henryk 67–68	Orloff Chana 77
Fałat Julian 12	Peske Jean 70
Gieryski Aleksander 20	Podkowiński Władysław 7
Gieryski Maksymilian 19	Rozwadowski Zygmunt 80
Gotlib Henryk 40	Rybkowski Tadeusz 17
Gottlieb Leopold 76	Siemiradzki Henryk 21
Grunswieg Natan 63	Szancenbach Jan 52
Gwozdecki Gustaw 38	Ślewiński Władysław 2, 33
Halicka Alicja 49	Taranczewski Wacław 73
Hayden Henryk 36, 55–56, 60	Terlikowski Włodzimierz 53–54
Hofman Wlastimil 25	Tetmajer-Naimska Jadwiga 82
Hohermann Alicja 50	Wankie Władysław 15
Jahl Władysław 64	Wąsowicz Wacław 75
Jaroszyński Józef 22–23	Weingart Joachim 42
Jasiński Zdzisław 16	Weiss Wojciech 1, 5
Kamocki Stanisław 81	Weissberg Léon 69
Katz Emmanuel 45	Wygrzywalski Feliks Michał 3
Kisling Mojżesz 35, 41	Zak Eugeniusz 57–58
Kochanowski Roman Kazimierz 24	Zucker Jakub 46
Kossak Jerzy 83 – 84	Żmurko Franciszek 6
Kossak Wojciech 85	

1

WOJCIECH WEISS

1875-1950

"Przed domem w Kalwarii", około 1917

olej/plótno, 58,3 x 74,1 cm
sygnowany l.d.: 'WW'

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

10 700 – 14 900 EUR

Wojciech Weiss to jeden z najwybitniejszych polskich artystów doby modernizmu. Jego zróżnicowane i ewoluujące na przestrzeni kolejnych dekad oeuvre tworzy dziś barwną i niesamowicie intrygującą mozaikę stylów i coraz to nowych sposobów widzenia rzeczywistości. Odkąd w 1905 roku Weiss wraz z rodzicami kupił niewielki dom w Kalwarii Zebrzydowskiej, miejsce to stało się jego azylem i przestrzenią dla licznych plenerów malarskich. Ta mała, urokliwa miejscowość położona wśród malowniczych wzgórz Małopolski dostarczała artyście inspiracji i skierowała na nowe tory jego plastyczną działalność. Zmieniał się wówczas diametralnie styl Weissa. Formy zaczęły się uspokajać, a barwy stały się jasne i promienne. Pejzaż wyrażał już przede wszystkim afirmację życia, a nie pesymizm i dekadentyzm obecne jeszcze wcześniej w krajobrazach tworzonych w podkarpackim Strzyżowie. W niepamięć odchodziła atmosfera fin de siècle'u, którą przesyczone były prace Weissa komponowane pod wpływem paryskich doświadczeń. Wielkimi krokami zbliżał się w twórczości Mistrza tzw. okres biały, w którym, podobnie jak i później, w okresie dwudziestolecia międzywojennego, pejzaże z Kalwarii i okolic odgrywały znaczącą rolę. Jak pisała w folderze „Kalwaryjski szlak Wojciecha Weissa” wnuczka artysty, Zofia Weiss-Nowina Konopka, twórca „w kalwaryjskim sadzie malował zbiory owoców, rodzinę gromadzącą się przy podwieczorku czy też swoich leciwych rodziców odpoczywających w cieniu wyniosłej gruszy. Dużo malował również na polach kalwaryjskich, gdzie jako punkt wiążący kompozycję pojawiała się nieustannie sylwetka klasztoru (...) Często wyruszał na plener malarski do samego sanktuarium i na kalwaryjskie dróżki, by malować już nie tylko pejzaż, ale i pielgrzymów modlących się przy stacjach Męki Pańskiej”. Weiss stworzył podczas tamtejszych plenerów wiele szkiców, często spontanicznych i malowanych prosto z natury, bez przygotowania.



WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI

1854-1918

Klomb kwiatowy przed dworkiem, około 1905

olej/plótno, 50 x 60 cm
na odwrociu pieczęć spuścizny artysty: 'WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI | ze spuścizny | POŚMIERTNEJ',
poniżej podpis żony artysty: 'E. Ślewińska', opisany trudno czytelnie na krośnie malarskim,
nalepka transportowa oraz nalepka z numerem: '203'

estymacja:
230 000 - 280 000 PLN
49 000 – 60 000 EUR

POCHODZENIE:
zbiory żony artysty, Eugenii Ślewińskiej (1873-1928), Paryż
kolekcja prywatna, Francja
dom aukcyjny Thierry-Lannon & Associés, Brest, lipiec 2015
kolekcja prywatna, Francja
dom aukcyjny Oger-Blanchet, Francja, grudzień 2021
kolekcja prywatna, Polska

Prezentowany krajobraz z fragmentem ogrodu powstał najprawdopodobniej w okresie pobytu artysty w Polsce. W tym czasie malarz odwiedzał ziemiańskie siedziby znajomych i krewnych. Do tego zespołu należy „Krajobraz z Czarnolasu” (około 1905, kolekcja prywatna) – widok z majątku przyjaciela Ślewińskiego Stanisława Zawadzkiego oraz „Dwór w Domaniewiczach” (nazwany przez malarza „Domem rodzinnym”, około 1905, kolekcja prywatna) będący w istocie widokiem na dwór rodziców artysty. Z tym drugim obrazem łączy się zapewne prezentowana praca, która najpewniej przedstawia inny widok, ogród przylegający do rodzinnego dworu Ślewińskich. Malarz posłużył się w prezentowanym „Klombie kwiatowym przed dworkiem” spontaniczną szkicową manierą z charakterystycznym wijącym się konturem oraz śmiałą paletą barwną – nasyoną, jaskrawą wręcz zielenią z akcentami różu, fioletu i błękitu. Obraz ten stanowi ciekawy dokument pobytu malarza w Polsce w latach 1905-1910 oraz stosunkowo rzadki przykład krajobrazu z fragmentem architektury.

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



Władysław Ślewiński. Paryż, około 1900



WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

1856	1 czerwca w Białyninie koło Mikołajewa na świat przychodzi Władysław Ślewiński. Osierocony przez matkę, która umiera podczas porodu, będzie wychowany przez babkę i ojca, Kajetana Ślewińskiego.
1866	Uczy się w gimnazjum w Radomiu, gdzie zdaje maturę.
1875	Zaczyna naukę w szkole rolniczej w Czernichowie, której nigdy nie ukończy.
1884	Przychodzi na świat syn Ślewińskiego, Władysław Porankiewicz, który zostanie malarzem.
1886	Władysław zaczyna gospodarować w majątku Pilaszkowice, który doprowadzi do ruiny.
1888	Przed długami i sekwestrem urzędu skarbowego Ślewiński wyjeżdża, bez pożegnania z rodziną, do Francji. Mimo wcześniejszych skłonności artystycznych dopiero tutaj odkrywa swój talent i nagle włącza się w życie artystyczne. Zapisuje się do Académie Colarossi, bywa w crémierie „Chez Madame Charlotte” na Montparnassie, który to lokal stanowi miejsce spotkań artystycznej awangardy. Tam styka się z Paulem Gauguinem.
1889	Konkurując z paryską wystawą światową, otwarta zostaje w Café Volpini wystawa syntetystów i symbolistów – pierwszy pokaz w Paryżu malarstwa Gauguina i jego szkoły. Ślewiński wówczas pierwszy raz podziwia ich prace i włącza się w ich ruch. Pierwszy raz wyjeżdża do Bretanii.
1891	Gauguin tworzy „Portret Ślewińskiego” (Muzeum Sztuki Zachodniej, Tokio).
1892	Wyjazd na stałe do Bretanii.
1895	Zaprzyjaźnia się z rosyjską malarką Jelizawietą Kruglikową, dzięki czemu artysta włącza się w rosyjską kolonię artystyczną w Paryżu. Zaprzyjaźnia się rosyjskim poetą Maksymilianem Wołoszynem, który stanie się jednym z najbardziej przenikliwych krytyków malarstwa Ślewińskiego.
1897	Wystawa indywidualna w Galerie Georges Thomas w Paryżu. Pokazy we Lwowie i Warszawie. W kolejnych latach kontakty z luminarzami polskiego życia intelektualnego: Stanisławem Przybyszewskim czy Zenonem Przesmyckim.
1905	Ślewiński po 17 latach spędzonych we Francji wraca do Polski: spotyka się z rodziną (próba rozwiązania konfliktu z ojcem), a w Salonie Krywulta odbywa się przekrojowa wystawa 35 prac oraz dwóch obrazów Gauguina z jego zbioru. Otwarcie ekspozycji dokonuje się jedynie dzięki pomocy rodziny artysty, gdyż urząd skarbowy grozi zajęciem obrazów ze względu na dawne długi Ślewińskiego.
1906	Mówi się o tym, że Ślewiński może otrzymać katedrę malarstwa w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Nie otrzymuje jej, a niechęć krakowskiego środowiska wobec jego osoby znajduje wyraz w prasowej aferze i publikacji anonimowych listów w czasopiśmie „Czas”. Wyjeżdża do Poronina, gdzie maluje tatrzańskie krajobrazy. Utrzymuje kontakty z Leopoldem Staffem, Janem Kasprowiczem czy Stanisławem Witkiewiczem. Powstaje jeden z jego najbardziej rozpoznawalnych obrazów, „Sierota z Poronina” (Muzeum Narodowe w Warszawie).
1908	Ślewiński staje się popularny wśród młodej generacji artystów. Zostaje mianowany profesorem warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, lecz wkrótce rezygnuje z posady (prawdopodobnie przez konflikt z Xawerym Dunikowskim). Otwiera własną szkołę artystyczną przy ulicy Polnej.
1909	Plener z uczniami w Kazimierzu Dolnym i poplenerowa wystawa w warszawskiej Zachęcie.
1910	Po pięcioletnim pobycie w Polsce, Ślewiński wyjeżdża na stałe do Bretanii, zapewne zawiedziony stosunkami panującymi na rodzimej scenie artystycznej. Zamieszkuje w neostylowej willi w Doëlan, małym porcie rybackim.
1911	Do Ślewińskich przyjeżdża młody Stanisław Ignacy Witkiewicz. W następnych latach pojawia się tam również młodzi polscy malarze, m.in. Tadeusz Makowski.
1912	Powstaje „Autoportret w stroju bretońskim” (Muzeum Narodowe w Warszawie), który monografistka malarza Władysława Jaworska postrzega jako manifest artysty.
1916	Śmierć artysty. Ślewiński zostaje pochowany w Bagneux pod Paryżem.
1919	Wystawa pośmiertna w Pavillon de Marsan w Luwrze. W kraju analogiczna ekspozycja będzie miała miejsce w Zachęcie w 1925 roku.
1928	Pierwsze monograficzne opracowanie malarstwa Ślewińskiego: swoją rozprawę publikuje malarz i krytyk Tytus Czyżewski.
1983	Pierwsza i jak do tej pory jedyna wystawa monograficzna Ślewińskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie.

3

FELIKS MICHAŁ WYGRZYWALSKI

1875-1944

"Tivoli"

olej/sklejka, 31 x 43,5 cm

sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'F. M. Wygrzywalski Tivoli 19[nieczytelnie]'

estymacja:

22 000 - 28 000 PLN

4 700 – 6 000 EUR

„Jak wiadomo, Wygrzywalski zafascynowany był Italią. We włoskim klimacie odnalazł to, co odpowiadało jego temperamentowi, pogodnemu usposobieniu i chęci korzystania z uroków życia – łagodny klimat, otwartych ludzi i ciepłe morze” (Nad ciepłym morzem. Feliks Michał Wygrzywalski, katalog wystawy, [oprac.] Liliana Gieldon, Monika Jankiewicz-Brzostowska, Centralne Muzeum Morskie w Gdańsku, Gdańsk 2013, s. 9). Przestrzeń, która interesowała i zajmowała umysł twórcy, to rzeczywiście przede wszystkim miejsce skąpane w niepowtarzalnym słońcu południa. Świat Wygrzywalskiego staje się albo światem bardzo realnym, albo sferą pewnego rodzaju sacrum, wkraczającego w granice baśni i mitu. Jednym razem artysta odtwarza plebejskie środowisko utrudzonych burłaków i rybaków wyciągających z odmętów fal ciężkie sieci, przy innej okazji zaś kreuje fantastyczne wizerunki wychodzących z wody nimf i towarzyszących im sylenów. Jednak „czysty pejzaż” był również jednym z najczęściej podejmowanych tematów piewcy południowego krajobrazu. Przede wszystkim to morze – skłębione czy spokojne, turkusowe czy zdynamizowane przez pierzaste grzbiety fal – stało się emblematycznym znakiem twórczości Wygrzywalskiego. Opisywany w katalogu obraz ze słynnych ogrodów okalających willę Hadriana w Tivoli należy do rzadkich przedstawień pejzażowych dedykowanych małej architekturze. Artysta, mimo floralnego anturażu, w który wplótł sylwetki spacerowiczów oraz elementy architektury, za główną dominantę kompozycji uczynił światło, które delikatnie sączy się przez bujne korony drzew.



4

JÓZEF MEHOFFER

1869-1946

"Ogród kwiatowy", 1934

olej/plótno, 51,5 x 68,5 cm

sygnowany p.d.: 'Józef Mehoffer'

na odwrociu nalepka wystawowa z Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych,

stempel składu materiałów malarskich ISKRA & KARMAŃSKI z Krakowa

oraz na górnej listwie krosna odręczna notatka sporządzona przez Jerzego Sienkiewicza:

'Nabity na powyższy blejtram obraz olejny sygnowany przez Józefa Mehoffera nie nasuwa mi

żadnych zastrzeżeń co do autentyczności. Obraz ten figurował na Jubileuszowej

Wystawie J. Mehoffera w Zachęcie 1935 r. pod Nr. 366, p.t. Ogród kwiatowy. Jerzy Sienkiewicz 16 VII 1975 r. '

estymacja:

500 000 - 700 000 PLN

106 000 - 149 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Wystawa jubileuszowa dzieł Józefa Mehoffera, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, czerwiec-sierpień 1935

LITERATURA:

Wystawa jubileuszowa dzieł Józefa Mehoffera, katalog wystawy, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa 1935,

s. 38, nr kat. 366



OGRODY MEHOFFERA



Józef Mehoffer, Dworek w Jankówce, ok. 1910, Muzeum Narodowe w Kielcach

W życiu Józefa Mehoffera główną rolę odegrały dwie lokalizacje, w których to artysta wykreował swój własny, odrębny świat. Mowa tutaj oczywiście o ogrodach, które malarz z pietyzmem formował najpierw w podkrakowskiej Jankówce, a następnie już w samym grodzie Kraka, przy ulicy Krupniczej. Artystyczna postawa Mehoffera skupiała się na połączeniu sztuki i natury, co znalazło swoje odzwierciedlenie właśnie w jego ogrodach. Sam artysta pisał już na wczesnym etapie swojej kariery, że „Na naturę, tak, jak ją malarz pojmuje, składają się następujące czynniki: światło i barwy, linie i natura przedmiotów. Z tego stanowiska wychodząc, wszystko dla nas ma znaczenie równe: człowiek jest tak samo punktem zaczepienia dla światła, jak drzewo lub sprzęt jakiegokolwiek. Są to motywy czysto malarskie, które jednak przy wywieraniu artystycznego wrażenia działają razem z momentami innego rodzaju, już nie tak wyłącznie malarskimi: psychologią ludzką i nastrojem, na które to objawy czułym jest również malarz, jak poeta, lub muzyk” (Józef Mehoffer, Uwagi o sztuce i jej stosunku do natury, „Przegląd Polski” 1896-97, t. 4).

Osobowość artystyczna Mehoffera, ukształtowana pod wpływem secesji i postulatów przemiany życia poprzez sztukę, znalazła swoją manifestację w projekcie ogrodu malarza stworzonego przez artystę, profesora krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, w Jankówce koło Wieliczki. Barokowy drewniany dworek, w którym Mehoffer mieszkał od 1907 roku przez kolejną dekadę, stanowił rodzaj idealnej wiejskiej rezydencji. Artysta zaprojektował ogród obliczony na malarskość efektów krajobrazowych. W Jankówce powstał ogród kwiatowy, ale też park z usypanymi tarasami opadającymi ku pobliskiej rzece, widokiem na dolinę i pasma Beskidów. „Ta terasa, która służy obecnie jako małeńkie obserwatorium, prawie w całości przeze mnie usypana, jeszcze przed kilku laty była skromnym, nieforemnym stokiem. Dziękuję Bogu, za ten własny skraweczek ziemi, który mi daje kontakt z naturą, niezbędny dla twórczej wyobraźni” – pisała żona artysty, Jadwiga (cyt. za: Beata Studzińska-Kubalska, Ogrody Mehoffera, niezlasztuka.net).



Józef Mehoffer, Czerwona parasolka, 1917, Muzeum Narodowe w Krakowie

Z owego rajskiego ogrodu pochodzą najznakomitsze kreacje pejzażowe artysty, np. obraz „Czerwona parasolka” (1917, Muzeum Narodowe w Krakowie) oraz liczne prace zachowane w zbiorach publicznych oraz kolekcjach prywatnych. Malarz na swoich obrazach wielokrotnie ukazywał przeróżne kadry z owego miejsca. Malował kaskadowo ułożone tarasy, klomby, kwiaty i sylwetkę dworku. To właśnie rośliny, ich barwy i kształty, sprawiały artyście najwięcej przyjemności. Na jego obrazach wszystko jawi się niczym jaskrawy ornament, piękny i efemeryczny. Czasem w pejzażu umieszczał Mehoffer niepozorną postać człowieka. Czasem wprowadzał do niego aspekt wanitatywny, jak w niepokojącej akwaforcie „Zuchwały ogrodnik” z 1912 roku. Niejednokrotnie przedstawiał też towarzyszące rodzinie koty, które przechadzając się po ogrodowych zaroślach stanowiły pewien rodzaj „ruchomego” sztafażu. Jednym z nich, bodaj najbardziej znanym, był kruczczożarny kot zwany Czarikiem (zapewne od koloru sierści).

Lata spędzone w Jankówce należały niewątpliwie do najszcześniejszych i najpłodniejszych w życiu Mehoffera. Rodzina z żalem musiał sprzedaż majątek w 1917 roku i na stałe zamieszkać w Krakowie. Dopiero w 1932 roku przy ulicy Krupniczej Mehofferowie zakupili posesję, gdzie na tyłach Pałacu pod Szyszkami stworzyli drugi już w swoim życiu ogród. Był on tak naprawdę pomniejszoną wersją Jankówki, w którym jednak odnaleziono ten sam spokój i radość życia. Jak pisała Anna Zeńczak, wieloletnia kustosz Domu Józefa Mehoffera:

5

WOJCIECH WEISS

1875-1950

Akt na czerwonym tle, 1930

olej/plótno, 72 x 61 cm

sygnowany p.d.: 'WWeiss'

na odwrociu stempel z numerami: '0733 4 [dopisane odręcznie]'

oraz fragmentarycznie zachowana nalepka na dolnej listwie krosna

estymacja:

150 000 – 200 000 PLN

32 000 – 43 000 EUR

WYSTAWIANY:

Wystawa Wojciecha Weissa i jego uczniów, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, kwiecień-maj 1934

Wojciech Weiss 1875-1950, wystawa monograficzna, Muzeum Narodowe w Poznaniu, czerwiec-wrzesień 1977

LITERATURA:

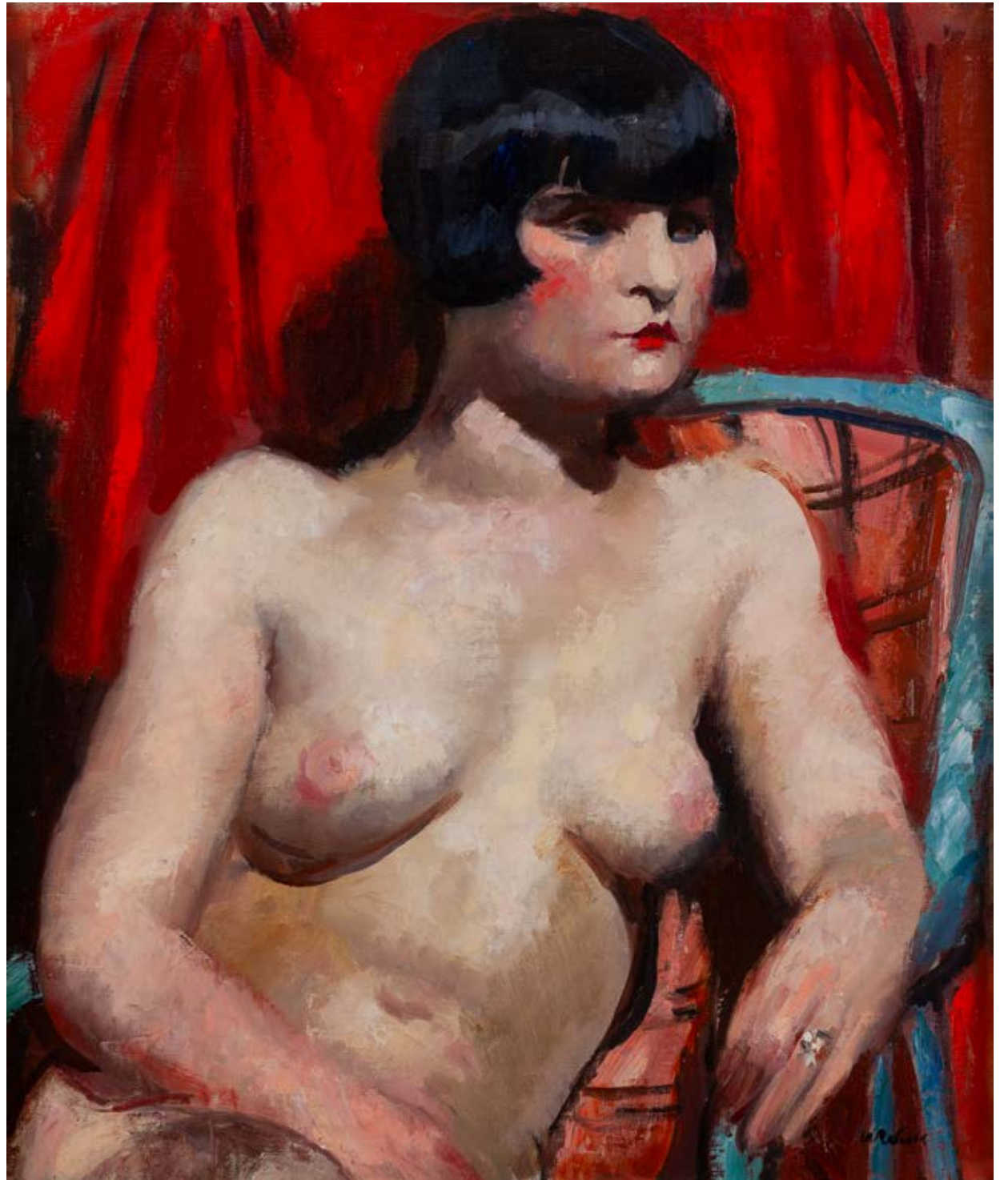
Wystawa Wojciecha Weissa i jego uczniów, katalog wystawy, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie,

Kraków 1934, s. 6, nr kat. 70

Wojciech Weiss 1875-1950, katalog wystawy monograficznej, oprac. Agnieszka Ławniczakowa, Jerzy Nowakowski;

red. A. Ławniczakowa; oprac. graf. Andrzej Matuszewski; Muzeum Narodowe w Poznaniu, 1977, nr kat. 182 (il.), s. 294

Eros w sztuce polskiej, Teresa Grzybkowska, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, 1993, Warszawa, nr kat. 114 (il.), s. 93





MISTRZ I MODELKA

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

W owym czasie, obok słonecznych pejzaży z południa Europy, akt kobiecy stanowi silną dominantę tematyczną w twórczości Weissa. Zauważyć należy, iż to właśnie z tą tematyką kojarzy się głównie działalność malarza w okresie międzywojennym. Samo zainteresowanie aktem pojawiło się u artysty, rzecz jasna, już znacznie wcześniej, bo na samym początku drogi twórczej. Wówczas owa tematyka stanowiła jednak zaledwie jedną z wielu typowo akademickich inspiracji, które pozwalały na analizę modelu, jego anatomii oraz fizycznych aspektów budowy ciała. W późniejszym okresie Weiss rozwija zdobyte doświadczenia, nadając im już nieco odmienny charakter. Tak pisał o przedstawieniach nagich kobiet w twórczości malarza Stanisław Świerż: „Z tych ruchów leżących – leniwych i miękkich, z odpoczynku ciał smukłych i elastycznych, rzuconych od niechcenia na biel prześcieradeł lub wwiniętych w kąt

kanapy, z nonszalancją niedbale wygiętych ud i bioder, z prowokacji małych, okrągłych, wyrzuconych w przód piersi, z kokieterii wciśniętych pod siebie nóg Weiss wydobył nieskończone bogactwo motywu...” (Stanisław Świerż, Wojciech Weiss, „Sztuki Piękne”, 1925-1926, nr 4).

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

FRANCISZEK ŻMURKO

1859-1910

"Widzenie Fausta", 1890

olej/plótno, 102 x 228 cm
sygnowany i opisany l.d.: 'Faust [czarną farbą] | F. Żmurko [czerwoną farbą, trudnoczytelnie]'
na odwrociu stempel składu przyborów malarskich Aloisa Ebesedera w Wiedniu
oraz na górnej listwie krosna fragmentarycznie zachowana nalepka wystawowa
z Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie

estymacja:
700 000 - 1 000 000 PLN
149 000 - 213 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Wystawa pośmiertna Franciszka Żmurki, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, Warszawa, 1911

LITERATURA:
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskiem za rok 1911, Warszawa 1912, s. 47
Franciszek Żmurko 1859-1910, katalog wystawy, red. Arkadiusz A. Kwiatkowski, Iwonna Sobierajska, Muzeum Mazowieckie w Płocku, 1978, nr kat. 44, s. 28
Elżbieta Charazińska, Ewa Micke-Broniarek, Anna Tyczyńska, Malarstwo Polskie w zbiorach prywatnych. Nieznane dzieła wybitnych artystów XIX wieku, Dom aukcyjny „AGRA”, Warszawa 1995, nr kat. 85, s. 85 (il.)







FAUST JOHANNA WOLFGANGA GOETHEGO W POLSKIEJ SZTUCE XIX WIEKU

Dramat Faust Johanna Wolfganga Goethego, uznawany za jedno z najważniejszych dzieł literatury europejskiej, odegrał znaczącą rolę w kształtowaniu wyobraźni twórców polskich XIX wieku. Jego oddziaływanie przekraczało granice literatury i ujawniało się zarówno w dramacie, poezji, teatrze, jak i w sztukach plastycznych, stając się jednym z kluczowych punktów odniesienia dla poszukujących nowych form wyrazu artystów doby romantyzmu i schyłku wieku.

Polscy romantycy dostrzegali w bohaterze Goethego uosobienie tragicznego niepokoju oraz dążenia do przekroczenia ludzkich ograniczeń – tematów szczególnie istotnych w realiach narodu pozbawionego politycznej podmiotowości. Dla Adama Mickiewicza Faust stał się symbolem napięcia między twórczą mocą a duchową odpowiedzialnością. Choć Mickiewicz krytykował Goethego za rzekomą chłodną racjonalność, to właśnie w dialogu z nim kształtowała się jedna z najważniejszych polskich koncepcji bohatera romantycznego.

W Kordianie i Anhellim Juliusza Słowackiego pojawia się wizja jednostki przekłętej wiedzą i samotnej w zmaganiu z losem, bliska doświadczeniom Fausta, lecz przetworzona w stronę metafizycznego i moralnego dramatyizmu typowego dla Słowackiego. Cyprian Norwid natomiast interpretował Fausta przede wszystkim filozoficznie. W jego refleksji sztuka nie mogła być aktem prometejskiego wywyższenia, jak u Goethego, lecz moralnym obowiązkiem – w tym sensie Norwid prowadził z mitem faustycznym polemikę, wskazując na niebezpieczeństwa absolutyzowania twórczej mocy.

Motywy z Fausta Goethego przenikały również polski teatr jak i sztuki plastyczne. W polskim malarstwie XIX wieku recepcja faustowska miała charakter bardziej rozproszony, lecz równie wyrazisty. Artyści wykształceni w środowisku niemieckim, zwłaszcza ci związani z ośrodkami w Monachium i Dreźnie, chętnie sięgali po tematykę związaną z alchemią, demonologią czy figurą uczonego w gabinecie jak na prezentowanym obrazie Żmurki. W polskim romantyzmie ikonograficzne motywy Fausta łączyły się często z pejzażami natchnionymi nastrojem grozy i tajemnicy oraz z przedstawieniami postaci zawieszonych między światem realnym a metafizycznym. Pod koniec stulecia, w dobie symbolizmu, dziedzictwo Goethego powróciło w nowej formie. Artyści tacy jak Jacek Malczewski nie ilustrowali bezpośrednio dramatu Goethego, lecz rozwijali bliską mu duchowo wizję człowieka rozpiętego między ideałem a zwątpieniem, otoczonego przez anioły, demony, chimeryczne hybrydy – postaci ucieleśniające duchowy konflikt. W twórczości symbolistów Faust staje się już nie tyle bohaterem literackim, ile

wieloznacznym znakiem epoki, figurą tragicznego dążenia do prawdy przekraczającej granice poznania.

Znaczenie Fausta w polskiej kulturze XIX wieku wykraczało zatem poza proste oddziaływanie literackie. Dla polskiej inteligencji Faust stał się przestrzenią refleksji nad losem jednostki i narodu, nad dramatem indywidualnego poznania, nad moralnymi konsekwencjami twórczości i ambicji. W polskiej interpretacji Faust był postrzegany częściej jako bohater rozdarty i tragiczny niż jako triumfator rozumu. Dzięki temu Faust Goethego stał się jednym z najważniejszych tekstów inspiрующих polską sztukę XIX wieku – dziełem, które pozwalało artystom opisywać własną epokę, jej niepokoje, jej tęsknoty i jej duchowe ambicje. Jako symbol duchowego niepokoju i dążenia do absolutu pozostaje jednym z kluczowych mitów formujących polską wyobraźnię romantyczną oraz modernistyczną, a jego wpływ stanowi istotne ogniwo dialogu polskiej kultury z europejską tradycją intelektualną.

„Widzenie Fausta” Franciszka Żmurki to jedno z ciekawszych dzieł tego polskiego malarza akademickiego znanego z fascynacji kobiecym pięknem i symbolizmem.

Obraz przedstawia starego uczonego – Fausta – siedzącego w mrocznym wnętrzu swojej pracowni. Jego twarz, oświetlona nikłym światłem lampy oliwnej, zdradza skupienie i zamyślenie. Przed nim leżą księgi, zwoje i czaszka – klasyczne atrybuty uczonego-alchemika, nawiązujące do marności i przemijania (vanitas).

Z mroku po prawej stronie wylania się nagie kobiece widmo, unoszące się w świetlistej mgłę. Kobiety dla Franciszka Żmurki właściwie wydają się być zawsze głównymi postaciami w obrazach. Już w roku 1902 Kazimierz Daniłowicz-Strzelbicki tak charakteryzował twórczość artysty: „Czy to w studyach, czy w wielkich kompozycjach, zawsze i wszędzie pierwszoplanową postacią jest u Żmurki kobieta. Po prostu nie ma obrazu tego artysty bez kobiety. Stanowi ona dla niego oś, około której cała jego twórczość się obraca” (Kazimierz Daniłowicz-Strzelbicki, Franciszek Żmurko, Warszawa 1902, s. 37). Żmurko niewątpliwie patrzył na kobietę poprzez pryzmat swojej epoki. Kreował zmysłowe i przepojone erotyzmem wizerunki femme fatale – kobiety fatalnej. Również w „Widzeniu Fausta” to kobieta oświetlona jest blaskiem, w którego cieniu znajduje się zamyślony bohater Goethego. Gra światłem, cieniem i sama tematyka pracy nadaje obrazowi oniryczny, niemal metafizyczny wydźwięk, a kobieta staje się symbolem pokusy i sennego marzenia.

7

WŁADYSŁAW PODKOWIŃSKI

1866-1895

Szał, 1893

olej/plótno, 62 x 53 cm

sygnowany l.d.: 'W PODKOWIŃSKI'

na odwrociu nalepki aukcyjne oraz nalepka inwentaryzacyjna

estymacja:

750 000 – 1 500 000 PLN

160 000 – 319 000 EUR

POCHODZENIE:

Agra-Art, październik 2021

kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:

porównaj:

Władysław Podkowiński, katalog wystawy monograficznej, red. Elżbieta Charazińska, Muzeum Narodowe w Warszawie,

Warszawa 1990, s. 32, 106, 125-128, 226, nr kat. I/54, I/120-125, nr II/250-252



Twojam jest! Twoja cała, wszystka – bestio wściekła Szału!... Boga ni świata przed oczami mymi, Nieś mnie potęgo straszna – choćby na dno piekła!...

Wanda Stanisławska

Władysław Podkowiński uchodzi za jednego z najoryginalniejszych i najbardziej niezależnych twórców polskich schyłku XIX stulecia. Choć jego dorobek obejmuje zaledwie dekadę, został on brutalnie przerwany przez przedwczesną, tragiczną śmierć artysty. Z czasem obrosła go legenda wybitnego, lecz niespełnionego malarza – outsidera, który jako rzekomy męczennik sztuki miał pozostawać w konflikcie z ówczesnym środowiskiem artystycznym.

„Szał” stał się jednym z najsłynniejszych dzieł polskiego symbolizmu. Podkowiński ukazał na nim nagą młodą kobietę dosiadającą rozszałatego karego konia, pędzącego ku przepaści. O wyjątkowej sile i ekspresji obrazu decyduje dynamiczny układ kompozycyjny oraz mocne zestawienie jasnych i ciemnych tonów. Kiedy w 1894 roku płótno zaprezentowano w warszawskiej Zachęcie, wywołało ono ogromne poruszenie – zarówno tematyka, jak i forma malarska stały się przedmiotem gwałtownych sporów publiczności i krytyków.

Wciąż nie wiadomo, co skłoniło malarza do próby zniszczenia własnego dzieła podczas trwania wystawy: dnia 23 IV 1894 Podkowiński przyszedł na ekspozycję i zażądał drabiny oraz noża. Następnie wchodząc na drabinę i bez słowa komentarza, na oczach zaszokowanej publiczności, pociął płótno. Incydent ten jedynie spotęgował zainteresowanie twórcą i jego kontrowersyjną wizją. Artysta zaproponował bowiem odważne ujęcie kobiecego aktu, które – nieskrywane za akademickimi konwencjami – przełamywało obowiązujące normy ówczesnego świata sztuki. Jedni określali „Szał” mianem obrazu obscenicznego, inni postrzegali go jako manifest pełnej swobody twórczej.

Dzieło to interpretuje się jako metaforę potęgi namiętności kierujących ludzkim życiem, a według części krytyków odzwierciedla także emocjonalny stan samego malarza, który po zawodzie miłosnym miał popaść w głęboką depresję.

Pomysł przedstawienia nagiej kobiety na grzbiecie konia narodził się u Podkowińskiego prawdopodobnie jeszcze w czasie jego pobytu w Paryżu. Stefan Laurysiewicz wspominał, że artysta był tą kompozycją wręcz owładnięty, a sama koncepcja „nie dawała mu spokoju”. Motyw dojrzał przez dłuższy czas; około 1892 roku malarzpowrócił do niego i rozpoczął tworzenie licznych studiów. Początkowo – według relacji Laurysiewicza – obraz utrzymany był w tonacji ultramaryny, później paleta kolorystyczna uległa znacznemu rozszerzeniu, by ostatecznie zostać ograniczoną do brązów, czerni i bieli.

Gotowe płótno zaprezentowano publicznie 18 marca 1894 roku w siedzibie TZSP. Dzieło bez wątpienia robiło ogromne wrażenie – zarówno z uwagi na swój monumentalny format, zazwyczaj zarezerwowany dla malarstwa

historycznego, jak i ze względu na przedstawienie nagiej modelki bez jakiegokolwiek mitologicznego uzasadnienia, co mogło szokować bardziej zachowawczą publiczność. Mimo to „Szał” przede wszystkim intrygował. Odbiorców przyciągała niejednoznaczność przekazu, oniryczny klimat oraz silna emocjonalność i zmysłowość kompozycji.

Młodopolski poeta Kazimierz Przerwa-Tetmajer, jeden z pierwszych komentatorów dzieła, pisał, że koń unosi kobietę „ku bezkresowi zmysłowych żądz”, a w jego interpretacji zwierzę symbolizuje „szał jej pragnień, wulkan namiętności buchający lawą i wichrem płomieni”. Połączenie skandalicznego wydźwięku i artystycznej nowości sprawiło, że wystawę odwiedziły tłumy - około dwunastu tysięcy osób.

Elżbieta Charazińska, badaczka twórczości Podkowińskiego, w opinii do prezentowanego obrazu pisze: „Prezentowany obraz jest jednym ze szkiców do tego głośnego, symbolicznego dzieła. W swym rozwiązaniu kompozycyjnym powtarza układ „Szału uniesień” (ostatecznej wersji obrazu 310 x 275 cm; MN w Krakowie). Nie jest znana wiarygodna liczba powstałych szkiców, mimo badań podejmowanych przez wielu historyków sztuki. Przy wystawie monograficznej artysty zdołano potwierdzić autentyczność czterech z nich, jak też ustalić istnienie przed II wojną jeszcze jednego szkicu olejnego i trzech rysunkowych. Trzy ze znanych szkiców są rozegrane w czerni oraz oranżowych i brązowych ugrach, a czwarty jest ograniczony do czerni z szarością i złocistych ugrów. (...) Wnosząc z ostatecznego (...) rozwiązania obrazu, dla Podkowińskiego najważniejszy był silny, zdecydowany kontrast partii „bieli i czerni”. Doszedł do niego, eliminując – na etapie szkiców – inne barwy.

Dzieje obrazu „Szał uniesień”, jak i towarzysząca mu – od chwili powstania – legenda, należą do najgłośniejszych i najbardziej intrygujących historii w dziejach sztuki polskiej. Ostateczną, dużą wersję obrazu malował Podkowiński długo i mozolnie – od jesieni 1893 do wiosny 1894 – w warszawskiej pracowni w pałacu Kossakowskich przy ul. Nowy Świat 19. Poprzedzały ją liczne szkice kompozycyjne, w których pod wpływem zagęszczającej się wizji, redukował gamę barwną. Zapewne już wtedy nasiliły się symptomy śmiertelnej choroby płuc, której artysta nabawił się jeszcze w czasach studenckich. Niezwykłe wrażliwy z natury, o delikatnej konstrukcji psychicznej i fizycznej, przeżywał wówczas mocno dramat zawiedzionego uczucia do żony bliskiego przyjaciela, damy z towarzystwa. Tym niespełnionym namiętnościami, powodującym wyrzuty sumienia, dawał upust w fantastyczno-symbolicznej treści swych obrazów. Tworzył je równoległe do nasyconych słońcem i promieniujących afirmacją świata pejzaży. Temu „rozdrojewieniu osobowości” dał, m.in. wyraz w rysowanym węglem „Autoportrecie” z 1892, w którym swą, pełną bolesnego napięcia twarz podzielił na część ukrytą w mroku i odsłoniętą w świetle (...). Jednak wielką manifestacją targających artystą uczuć stał się” Szał uniesień”.





„Na rozhukanym koniu, na jakiejś apokaliptycznej bestii rzuconej w chaos, w zamęt wichrzących się tumanów chmur i mgławic, na wpół leży naga kobieta, oplótłszy koniowi kark ramionami, tuląc się doń twarzą, piersią, korpusem, cisnąc mu konwulsyjnie boki nogami. Biegun powietrzny [...] niesie tę nagą kobietę w dal, w głąb, w bezkres – bezkres pożądań – w bezkres żądz zmysłowych. Ona płonie – ten rumak szalony to szaleństwo jej pragnień, wulkan jej namiętności lawą zionący i wichrem płomieni, to szął jej krwi, jej wyobraźni, jej ciała”.

Kazimierz Tetmajer, Obraz Podkowińskiego, [w:] Kurier codzienny, 1894, nr 76, cyt. za: Malarstwo polskie. Symbolizm i Młoda Polska, red. Irena Kossowska, Łukasz Kossowski, Warszawa 2010, s. 26

8

JACEK MALCZEWSKI

1854-1929

"Polska w gościnie u szlachcica", 1920

olej/plótno, 96 x 129 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'JMalczewski 1920'

estymacja:

3 000 000 – 4 000 000 PLN

710 000 – 946 600 EUR

POCHODZENIE:

własność p. Rybakiewicza, Kraków

zakup prywatny z galerii sztuki w Krakowie

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

Wystawa jubileuszowa Jacka Malczewskiego, Towarzystwo Sztuk Pięknych we Lwowie, maj–czerwiec 1926

LITERATURA:

Katalog wystawy jubileuszowej Jacka Malczewskiego, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie,

Lwów 1926, s. 20, nr kat. 27

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

Juliusz Kander, Jacek Malczewski, „Tygodnik Ilustrowany” 1914, nr 3, s. 44







Polonia, 1918, Muzeum Narodowe w Kielcach



Ukojenie (Thanatos), 1911, Muzeum Narodowe w Poznaniu



Prawo, Ojczyzna, Sztuka (tryptyk), 1903, Muzeum Narodowe we Wrocławiu

„Malczewski to również poeta i myśliciel. Jego sztuka nie tylko tworzy świat własnej mitologii, lecz okazała się zdolna do owładnięcia szerszą, społeczną wyobraźnią. Celność poetyckiego obrazu, jędrna zmysłowość nasycona duchowością, fascynuje do dziś artystów i poetów. Poruszając zaś doniosłe tematy, twórca ukazuje zarazem ich związek z doświadczeniem człowieka i narodu”.

Agnieszka Ławniczakowa, Jacek Malczewski, Kraków 1995, s. 6

Prezentowany obraz „Polska w gościnie u szlachcica” został niedawno ujawniony w prywatnej kolekcji w Warszawie, gdzie przechowywano go przez ostatnie dekady. Ostatni raz publicznie prezentowany był na jubileuszowej wystawie Malczewskiego we Lwowie w 1926 roku. Ten monumentalny wizerunek wzbogaca galerię kobiecych alegorii Polski autorstwa najwybitniejszego malarza polskiego symbolizmu i pozostaje w ścisłym związku z kompozycjami z okresu I wojny światowej, kiedy to alegoryczne przedstawienia kobiet odgrywały szczególnie istotną rolę w twórczości mistrza.

Kobiece postaci zajmowały centralne miejsce w dziele Jacka Malczewskiego, o czym przypomniła zorganizowana w 2019 roku w Muzeum im. Jacka Malczewskiego wystawa „Moja dusza. Oblicza kobiet w twórczości Jacka Malczewskiego”. Epoka, w której tworzył artysta, obfitowała w wizerunki femmes fatales, a ogólnie – w przedstawienia kobiet wykorzystywanych jako nośniki treści symbolicznych. W jego imaginacyjnej wizji początkowo dominowały bohaterki zaczerpnięte z poezji Juliusza Słowackiego, jak Eloë czy Ellenai, natomiast w klasycznym okresie twórczości – zainspirowanym kulturą antyczną – artysta wielokrotnie malował Chimery, Gorgony, Parki czy Meduzy. W tym repertuarze nie brakowało również Muz; wiele kobiet z jego obrazów określano tym mianem ze względu na ich symboliczne powiązanie z aktem twórczej inspiracji. W mitologii greckiej Muzy były boginiami poezji, muzyki, tańca i nauki, którym przewodził Apollo – bóg piękna i natchnienia.

Wiele portretów kobiecych Malczewskiego przedstawia subiektywnie ujęte wizerunki osób mu bliskich: żony, sióstr czy przyjaciółek w tym Marii Balowej, której rysy często wykorzystywał. Malował również znane aktorki i arystokratki, ale także anonimowe kucharki, sprzątaczkki czy sąsiadki. Artysta portretował znane aktorki albo arystokratki, ale także nieznanie dziś kucharki, sprzątaczkki czy sąsiadki. „Ze wspomnień Janoszanek wynika – zauważyła Paulina Szymalak-Bugańska – że Malczewski bardzo często w wyborze modelki do portretu kierował się impulsem, instynktownie wybierał nawet obcą osobę, której twarz czy element garderoby go zafascynował. Wpatrywał na



Jacek Malczewski na tle „Błędnego koła”, ok.1895 r.

ludzkiej twarzy symptomów tragicznych przeżyć czy smutnych wspomnień – własna wyobraźnia podsuwała mu otoczenie dla modela, kostium, symboliczne atrybuty i scenografię” (Moja dusza..., dz. cyt., s. 21). Choć charakterystyczny dla Malczewskiego i znany szczególnie w wizerunków Thanatosów typ kobiecej fizyczności to silnie zbudowane ciało o cechach niekiedy wręcz męskich, to malarz przedstawiał też typy subtelne i emanujące eterycznym pięknem.

W omawianym dziele Malczewski ukazał Polonię – uosobienie Polski zniewolonej, upokorzonej i cierpiącej po upadku narodowych powstań. Tło tworzy ściana intensywnej zieleni, przypominająca oranżerię wypełnioną dekoracyjnymi roślinami. Wśród nich dostrzec można dojrzewające fuksje, charakterystyczne, zwisające, dzwonkowate kwiaty w odcieniach czerwieni i fioleto, typowe dla oranżerii XIX i początku XX wieku. Obecne są także żółte, dzwonkowate kwiaty przywodzące na myśl klonik pokojowy, popularną w tym okresie roślinę doniczkową. Opisu kompozycji autorsko tytułowanej przez Malczewskiego „Polska w gościnie u szlachcica” dostarcza katalog lwowskiej wystawy. Polska została podjęta przez szlachcica miską zsiadłego mleka. Szlachcica, mężczyzna w sarmackim kontuszu obserwuje ją z uśmiechem. Obraz stanowi wybitny przykład symbolizmu charakterystycznego dla artysty. W kompozycji obecnych jest wiele elementów podkreślających patriotyczne przesłanie dzieła: kobieta nosi skromny strój, lecz na jej głowie spoczywa korona przyozdobiona kwiatami – korona piastowska, podobna do tej widocznej na głowie Kazimierza Wielkiego w portrecie autorstwa Jana Matejki, zdobiona stylizowanymi liliami. Z ramion Polonii zsuwa się płaszcz – wojskowy szynel zesłańców syberyjskich, motyw często pojawiający się w twórczości Malczewskiego, m.in. w obrazie „Polonia I” (1918, Muzeum Narodowe w Kielcach). Malczewski „Polskę w gościnie u szlachcica” stworzył w 1920, gdy Rzeczpospolita odzyskała już niepodległość. Obraz stanowi rodzaj komentarza do tej sytuacji: Polonia, po przejściach, dotarła i otrzymała gościńę w przytulnej siedzibie szlachcica.

KORONA - przyozdobiona kwiatami - jest to najprawdopodobniej korona królów z dynastii Piastów, podobna do tej spoczywającej na głowie Kazimierza Wielkiego z portretu pędzla mistrza Matejki, z motywem stylizowanych lilii. Malczewski często przedstawiał Polonię jako uosobienie ojczyzny pod zaborami. Korona na jej głowie przypomina, że mimo braku niepodległego państwa Polska pozostaje „królestwem” w sensie duchowym i historycznym. To znak, że jej dawna godność i potęga są niezbywalne.

SZYNEL - jest to wojskowy szynel zesłańców syberyjskich, często uwieczniany przez Malczewskiego na swoich kompozycjach, takich jak na przykład „Polonia I” (1918, Muzeum Narodowe w Kielcach). Szynel syberyjski to jedno z najbardziej rozpoznawalnych odniesień do losu polskich zesłańców - ludzi wywożonych na Sybir po powstaniach (szczególnie styczniowym). Ubranie Polonii w taki płaszcz wskazuje, że los narodu jest losem skazańca, doświadczającego cierpienia, poniżenia i niesprawiedliwości.

ŻÓŁTA KAMIZELKA - Polonii to naród wyczerpany, ale noszący w sobie iskrę nadziei. Pasuje do jego wizji Polski z przełomu XIX/XX w. i lat 1914-1922 - cierpiącej, ale wewnętrznie świetlistej, niezłomnej.

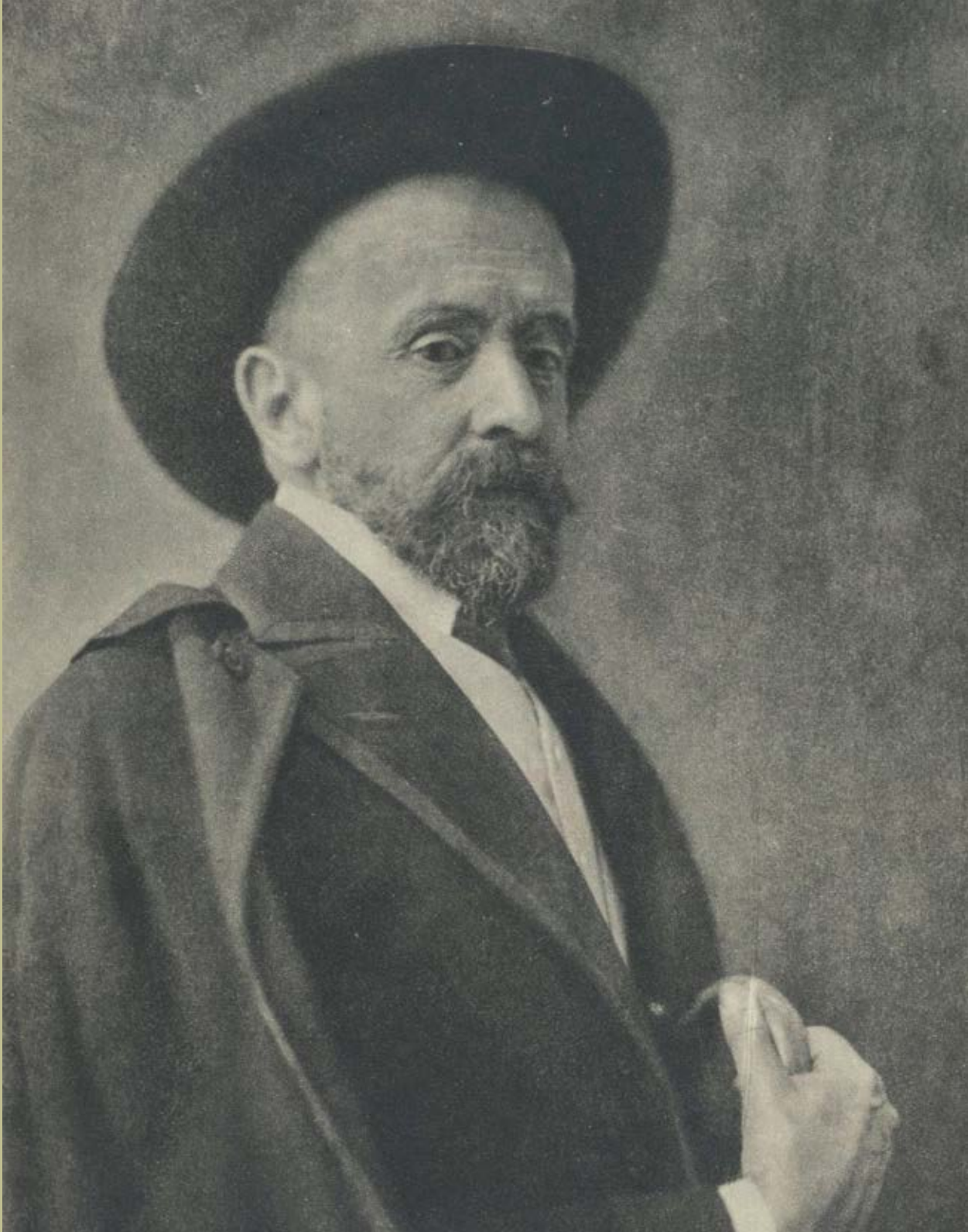
KLUCZE - Malczewski wykorzystuje ten kod kulturowy, przedstawiając postaci - często kobiece, muzalne lub alegoryczne - trzymające klucz niczym atrybut strażniczki przeznaczenia. W tym kontekście klucz może oznaczać: zamknięcie ojczyzny w niewoli, pod zaborami nadzieję na otwarcie bram wolności straż nad pamięcią narodową. Często łączy się to z innymi motywami - aniołami, postaciami alegorycznymi czy motywami martyrologicznymi. U Malczewskiego oba znaczenia występują równocześnie.

CZAPKA KONFEDERATKA - symbol polskości i niepodległości. Konfederatka w twórczości Malczewskiego to znak polskiej walki o wolność, wywiedziony z tradycji: konfederacji barskiej (1768-1772) - pierwszego masowego zrywu w obronie suwerenności oraz późniejszych powstań i walk narodowych (szczególnie styczniowego). W obrazach Malczewskiego staje się znakiem polskiego losu, nie tyle historycznym, ile mitologicznym - odzyskuje rangę archetypu patriotyzmu.



1854	Jacek Malczewski urodził się 15 lipca, jako syn Juliana i Marii z domu Krowin-Szymanowskiej.
1855–1866	Dzieciństwo Malczewskiego w Radomiu. Osobowość przyszłego artysty kształtuje ojciec. Młody Jacek dorasta w kulcie historii, sztuki i poezji romantycznej.
1867–1871	Malczewski mieszka i kształci się w majątku wuja Feliksa Karczewskiego. Jego nauczycielem zostaje Adolf Dygasiński, pisarz, publicysta, pedagog.
1872–1875	Od zeszłego roku mieszka w Krakowie. Uczęszcza do Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie, najpierw jako wolny słuchacz, potem jako regularny student Jana Matejki.
1876–1877	Pobyt w Paryżu. Studiuje École des Beaux-Arts. Powstają pierwsze szkice do obrazów cyklu sybirackiego – zawiązuje się wątek romantyczno-patriotyczny jego dzieła.
1883	„Śmierć Ellenai” (1883, Muzeum Narodowe w Krakowie) – pierwsze wielkie dzieło Malczewskiego – zostaje wystawione w Warszawie i Krakowie. Na jego temat wypowiadają się m.in. Antoni Sygietyński i Bolesław Prus.
1884	Pierwszy raz jest gościem w Rozdole u Karola hr. Lanckorońskiego. Jesienią jako rysownik uczestniczy w wyprawie archeologicznej Lanckorońskiego do Pamfilii, Pizydii i Grecji.
1887	Ślub z Marią Gralewską (1866-1945). Z ich małżeństwa na świat przyjdą Julia (1888-1938) oraz Rafał (1892-1965).
1890	W jego twórczości następuje zwrot ku symbolizmowi i tematom związanym z losem artysty. Wystawa „Introdukcję” (1890, Muzeum Narodowe w Krakowie) oraz rozpoczyna „Melancholię” (1890-1894, Fundacja im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu, Rogalin).
1891	Pierwszy z zaszczytów przyznanych artyście: na Internationale Kunst-Ausstellung w Berlinie nagrodzony złotym medalem II klasy. Potem będzie wyróżniany na wystawach w Polsce i zagranicą (Monachium 1892; Paryż 1900), przez Polską Akademię Umiejętności czy Orderem Polonia Restituta.
1893	Jesienią pobyt w Rogalinie u Edwarda hr. Raczyńskiego, mecenasa artysty, który zgromadzi pokaźną kolekcję jego prac. Powstaje „W tumanie” (1893-1894, Muzeum Narodowe w Poznaniu).
1896	Malczewski zostaje powołany przez Juliana Fałata na nauczyciela prowizorycznego krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Współprowadzi „szkołę rysunkową” z „wolnej ręki”. Uczyć będzie do 1900 roku. Do Akademii Sztuk Pięknych powróci jako profesor zwyczajny w 1910 roku.
1899	Wynajmuje dom na krakowskim Zwierzyńcu. Do wybuchu Wielkiej Wojny będzie miejscem tworzenia Malczewskiego, a motywy z otoczenia domu wkroczą do jego obrazów.
1903	Pierwsza wystawa indywidualna malarza – Wystawa Stu Dzieł Jacka Malczewskiego w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie i Krakowie oraz Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Powstają portrety luminarzy polskiej kultury: Feliksa Jasieńskiego, Jana Mycielskiego czy Edwarda Raczyńskiego.
1906	Pobyt we Włoszech z Marią z Brunickich Balową (1879-1955), kochanką i muzą Malczewskiego.
1911	Wystawa indywidualna w Wiedniu.
1912	Zostaje rektorem Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.
1914–1918	Po wybuchu wojny przenosi się do Wiednia. Do Krakowa powróci w 1916 roku. Powstają obrazy o tematyce związanej w przewidywaną niepodległością Polski („Nike Legionów”, 1916, Muzeum Narodowe w Krakowie). Malarz tworzy prace odwołujące się do starości i przeczuwanej z wolna śmierci.
1922	Przenosi się do Łusławic, gdzie mieszka u swoich siostr. Bywa również w Charzewicach u córki Julii.
1924	Jubileusz siedemdziesięciolecia urodzin i pięćdziesięciolecia pracy twórczej.
1925	Postępuje choroba oczu artysty. Coraz mniej maluje, a wykonuje liczne rysunki kolorowymi kredkami.
1929	Malczewski umiera 8 października. Ciało artysty złożono w Krakowie na Skałce.

Jacek Malczewski, fot. Józef Kuczyński



JACEK MALCZEWSKI: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

OLGA BOZNAŃSKA

1865-1940

"Marzenie" ("Portret młodej kobiety w błękitnym kimonie"), 1902

olej/tektura, 62 x 65 cm
sygnowany i datowany l.g.: 'Olga Boznańska 1902'
na odwrociu fragmentarycznie zachowana nalepka z opisem oraz nalepki wystawowe z Muzeum Narodowego w Krakowie, Muzeum Narodowego w Warszawie i z wystawy Secesji Berlińskiej z 1904 roku oraz nalepka z numerem: '196'

estymacja:
600 000 - 900 000 PLN
128 000 - 192 000 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Aguttes, Drouot-Richelieu, Francja, październik 2004
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Kunstaustellung der Berliner Secession, Berlin, 1904
Olga Boznańska nieznana, Zamek Książąt Pomorskich w Szczecinie, Szczecin, październik-grudzień 2005
Olga Boznańska nieznana, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, grudzień 2005-styczeń 2006
Olga Boznańska nieznana, Muzeum Regionalne w Stalowej Woli, Stalowa Wola, luty-marzec 2006
Olga Boznańska nieznana, Galeria Sztuki Współczesnej w Sopotie, Sopot, marzec-maj 2005
Olga Boznańska nieznana, Galeria Turleja w Krakowie, Kraków, czerwiec-lipiec 2006
Manggha Boznańskiej. Inspiracje sztuką Japonii w malarstwie Olgi Boznańskiej, Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, 2006
Olga Boznańska (1865-1940), Muzeum Narodowe w Krakowie, 25 października 2014 - 1 lutego 2015
Olga Boznańska (1865-1940), Muzeum Narodowe w Warszawie, 26 lutego - 2 maja 2015

LITERATURA:
Katalog der Neuten Kunstaustellung der Berliner Secession, nr kat. 338
Anna Król, Boznańska nieznana, katalog wystawy, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2006, s. 92 (il.)
Manggha Boznańskiej. Inspiracje sztuką Japonii w malarstwie Olgi Boznańskiej, katalog wystawy, red. Anna Król, Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2006, s. 89 (il.)
Olga Boznańska 1865-1940, katalog wystawy, red. Renata Higersberger, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2015, nr kat. 41, str. 142 (il.)
Olga Boznańska 1865-1940, katalog wystawy, red. Ewa Bobrowska, Urszula Kozakowska-Zaucha, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2014, s. 200 (il.), nr kat. III.35



INSPIRACJE JAPONIĄ I SZTUKĄ JAPOŃSKĄ W TWÓRCZOŚCI OLGI BOZNAŃSKIEJ

„Japońszczyznę poznała chyba najwcześniej Olga Boznańska. Na bale w Monachium ubierała się w kimono japońskie, w nim się fotografowała, trzymając w ręce charakterystyczną parasolkę. Japońszczyzna była sprawą europejską; panna Olga w malarstwie szła wówczas za Manetem, rozjaśniła paletę jak wszyscy moderniści, malowała bardziej płasko. Niekiedy malując portrety ubierała modele w kimono lub też dawała w tle drzeworyty japońskie, dyskretnie jak Manet w portrecie Zoli, nie jak van Gogh w portrecie Julien Tanguy”.

H. Blum, Młoda Polska, Sopot 1965, s. 12



Olga Boznańska, Autoportret z japońską parasolką | 1892, Muzeum Narodowe we Wrocławiu

Zainteresowanie Olgi Boznańskiej kulturą Japonii wpisuje się w szeroki nurt japonizmu, który na przełomie XIX i XX wieku przenikał europejskie środowiska artystyczne. Chociaż artystka nie pozostawiła wielu jednoznacznych świadectw fascynacji Japonią, jej obrazy oraz zachowane elementy pracowni wskazują, że oddziaływanie sztuki japońskiej stanowiło istotny, choć subtelny aspekt jej malarskiej wrażliwości.

W latach paryskich Boznańska znalazła się w samym centrum francuskiego modernizmu, gdzie ukiyo-e, drzeworyty Hiroshige i Hokusai oraz japońskie przedmioty rzemieślnicze były intensywnie studiowane przez artystów takich jak Degas, Whistler, Bonnard czy Vuillard. Znaczenie miały nie tylko motywy, lecz przede wszystkim estetyczne zasady sztuki japońskiej: asymetryczna kompozycja, płaskość płamy barwnej, subtelna gra światła, zamilowanie do fragmentarycznego kadru.

Zachowane fotografie pracowni Boznańskiej przy rue de Vaugirard pokazują obecność orientalnych bibelotów, wachlarzy i tkanin, które – zgodnie z ówczesną modą – funkcjonowały jako źródła inspiracji formalnych. Niektóre z nich pojawiają się bezpośrednio w jej martwych naturach i kompozycjach wewnątrz portretach. Elementy te stają się u Boznańskiej poetycką strefą obrazu. W wielu obrazach Boznańskiej



Olga Boznańska, Japonka | 1889, Muzeum Narodowe w Warszawie

pojawia się charakterystyczna dla sztuki japońskiej asymetria oraz skłonność do nietypowego, „przeciętego” kadru. Część przedstawień – zarówno portretów, jak i martwych natur – odznacza się budowaniem przestrzeni przez płaszczyzny tonu i światła, a nie przez tradycyjną perspektywę linearną. Ta „płaskość” nie wynika z uproszczenia, lecz z intencji kontemplacyjnej: obraz staje się miejscem wyciszonego oglądu, a nie realistycznej iluzji. Choć twórczość Boznańskiej bywa kojarzona z paletą zgaszoną i stonowaną, jej sposób operowania barwą zdradza pokrewieństwo z kolorystyką japońskich tkanin i drzeworytów: selektywny wybór kilku tonów, które budują atmosferę, oraz unikanie ostrego kontrastu. Zamiast dramatycznych zestawień – harmonia półtonów i delikatne pulsowanie światła.

Japońskie inspiracje w twórczości Olgi Boznańskiej ujawniają się głównie na poziomie estetyki i kompozycji: w zamilowaniu do subtelności i niedopowiedzenia, asymetrycznych kadrów, atmosfery ciszy i skupienia, a także w obecności japońskich przedmiotów w jej pracowni. Japonizm nie jest w jej malarstwie motywem dosłownym – staje się natomiast ważnym elementem formowania modernistycznej wrażliwości, która pozwoliła Boznańskiej wypracować jeden z najbardziej oryginalnych języków malarskich swojej epoki.

OLGA BOZNAŃSKA
1865-1940

"Portret Janiny Dygatówny" (Portret Pani Dygat), około 1904

olej/tektura, tektura, 68,5 x 58,5 cm
na odwrociu nalepki wystawowe z Muzeum Narodowego w Krakowie oraz Muzeum Narodowego w Warszawie
oraz papierowa nalepka z odręcznym opisem: 'Kraków - Manggha 1'

estymacja:
600 000 - 900 000 PLN
128 000 – 192 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Olga Boznańska nieznana, Zamek Książąt Pomorskich w Szczecinie, Szczecin, październik-grudzień 2005
Olga Boznańska w Akademii, Galeria Malarstwa ASP, Kraków, kwiecień-czerwiec 2005
Olga Boznańska nieznana, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, grudzień 2005-styczeń 2006
Olga Boznańska nieznana, Muzeum Regionalne w Stalowej Woli, Stalowa Wola, luty-marzec 2006
Olga Boznańska nieznana, Galeria Sztuki Współczesnej w Sopocie, Sopot, marzec-maj 2005
Olga Boznańska nieznana, Galeria Turleja w Krakowie, Kraków, czerwiec-lipiec 2006
Olga Boznańska (1865-1940), Muzeum Narodowe w Krakowie, 25 października 2014 - 1 lutego 2015
Olga Boznańska (1865-1940), Muzeum Narodowe w Warszawie, 26 lutego - 2 maja 2015

LITERATURA:
Olga Boznańska w Akademii, katalog wystawy, Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 2005, s. 53 (il.)
Anna Król, Boznańska nieznana, katalog wystawy, Fundacja Turleja, 2006, s. 99 (il.)
Olga Boznańska 1865-1940, katalog wystawy, red. Renata Higersberger, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2015, nr kat. 113, str. 199 (il.)
Olga Boznańska 1865-1940, katalog wystawy, red. Ewa Bobrowska, Urszula Kozakowska-Zaucha, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2014, s. 201 (il.), nr kat. III.36



OLGA BOZNAŃSKA
1865-1940

"Martwa natura z białymi różami w błękitnej wazie", około 1918

olej/tektura, 31,3 x 45,8 cm
sygnowany p.g.: 'Olga Boznańska'

estymacja:
250 000 - 350 000 PLN
53 000 – 75 000 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny ALTIUS, grudzień 2015
kolekcja prywatna, Polska

„Daje ona [Boznańska] martwym przedmiotom, nie odrywając ich wcale od ziemi, pewną eteryczność wizjonerską, pozwalającą widzieć w nich obrazy rzeczy przedstawionych, nabierających jednak równocześnie jakiejś mglistej powiewności, czyniącej je wizjami padającymi na płótno, jakby zwierciadlane odbicie” (Antoni Radomir, Salon krakowski, „Głos Narodu” 1898, nr 29, s. 27).

Martwe natury Olga Boznańska zaczęła malować już w okresie monachijskim, inspirując się wzorami holenderskich mistrzów XVII w., których dzieła, utrzymane w najlepszej tradycji gatunku, oglądała i kopiowała w Starej Pinakotece. Uczyla się także od sławnych Francuzów: działającego w XVIII w. Jeana-Siméona Chardina i starszego od niej o jedną generację Henriego Fantin-Latoura. Wizja Boznańskiej jest jednak całkowicie

oryginalna, trudno dopatrzeć się w niej jakiegokolwiek bezpośredniego wzorca. Wizerunki kwiatów o nieco przywiedłych płatkach, nabierających wysublimowanych barw, również przewijają się przez całą jej twórczość. W pracach tych, z reguły niewielkich rozmiarów, malowanych i często rozdawanych okazjonalnie przyjaciołom artystki, Boznańska rzadko skupia się na botanicznych detalach, natomiast mistrzowsko dopracowuje ozdobne wazony i inne naczynia. O martwych naturach Boznańskiej pisała historyk sztuki Helena Blumówna: „Niezmienne powtarzają się więc w martwych naturach Boznańskiej te same wazony, porcelana ze złoceniami, szkła, jakieś szkatułki, posążki japońskie (...) nagromadzone w pozornym nieładzie na białym obrusie. Stanowią pretekst do przeprowadzenia określonej idei malarskiej w zakresie koloru, orkiestracji zestawień, wzajemnego przenikania, rzadziej kontrastów”.



JULIAN FAŁAT
1853-1929

Pejzaż zimowy - Nieśwież

olej/sklejka, 29,6 x 71,9 cm (w świetle oprawy)
sygnowany i opisany p.d.: 'JFałat | Nieśwież'
na odwrociu nalepka P. P. W. Desa w Krakowie, nalepka galeryjna oraz notatki numeryczne

estymacja:
110 000 – 150 000 PLN
24 000 - 32 000 EUR

POCHODZENIE:
Desa Dzieła Sztuki i Antyki, Kraków
kolekcja prywatna
Salon Dzieł Sztuki Conaisseur, Kraków
kolekcja prywatna, Polska



Pośród licznych motywów w złożonej i zróżnicowanej twórczości Juliana Fałata na pierwszy plan wysuwają się niewątpliwie pejzaże zimowe. Prace tego rodzaju cieszyły się na rynku sztuki dużym zainteresowaniem już za życia artysty, a krakowscy czy warszawscy przedstawiciele burżuazji poszukiwali „Fałatowskich śniegów”. Według przekazów Jadwigi Wołoszynowskiej, która sprzedawała m.in. prace Fałata, wiadomo iż, publika pragnęła mieć właśnie „śnieg” jego autorstwa. Większość tych prac powstawała w technice akwarelowo-gwaszowej, choć jak widać na przykładzie kompozycji prezentowanej w katalogu aukcyjnym, zdarzały się również dzieła olejne. Głównym założeniem artystycznym Fałata było syntetyzowanie natury, czego genezy należy

upatrywać w podróży artysty do Japonii. Na wzór sztuki japońskiej, Fałatowskie „obrazy przemijającego świata” to horyzontalnie ujęte pejzaże, z ograniczoną liczbą elementów przyrody, zawężoną paletą barwną oraz wyeksponowaniem koloru podobrazia. „Jako artystę-malarza uderza mnie mglistość pejzażu, wytwarzająca szczególne perspektywy i jakby niedopowiedzenia, dające szerokie pole wyobraźni artysty”, pisał sam Fałat w swoich pamiętnikach (Julian Fałat, Pamiętniki, wyd. II, Katowice 1987, s. 130-131). Pejzaż był zatem dla niego czymś enigmatycznym, a natura stanowiła nieprzebrane źródło inspiracji.

13

JÓZEF CHEŁMOŃSKI

1849-1914

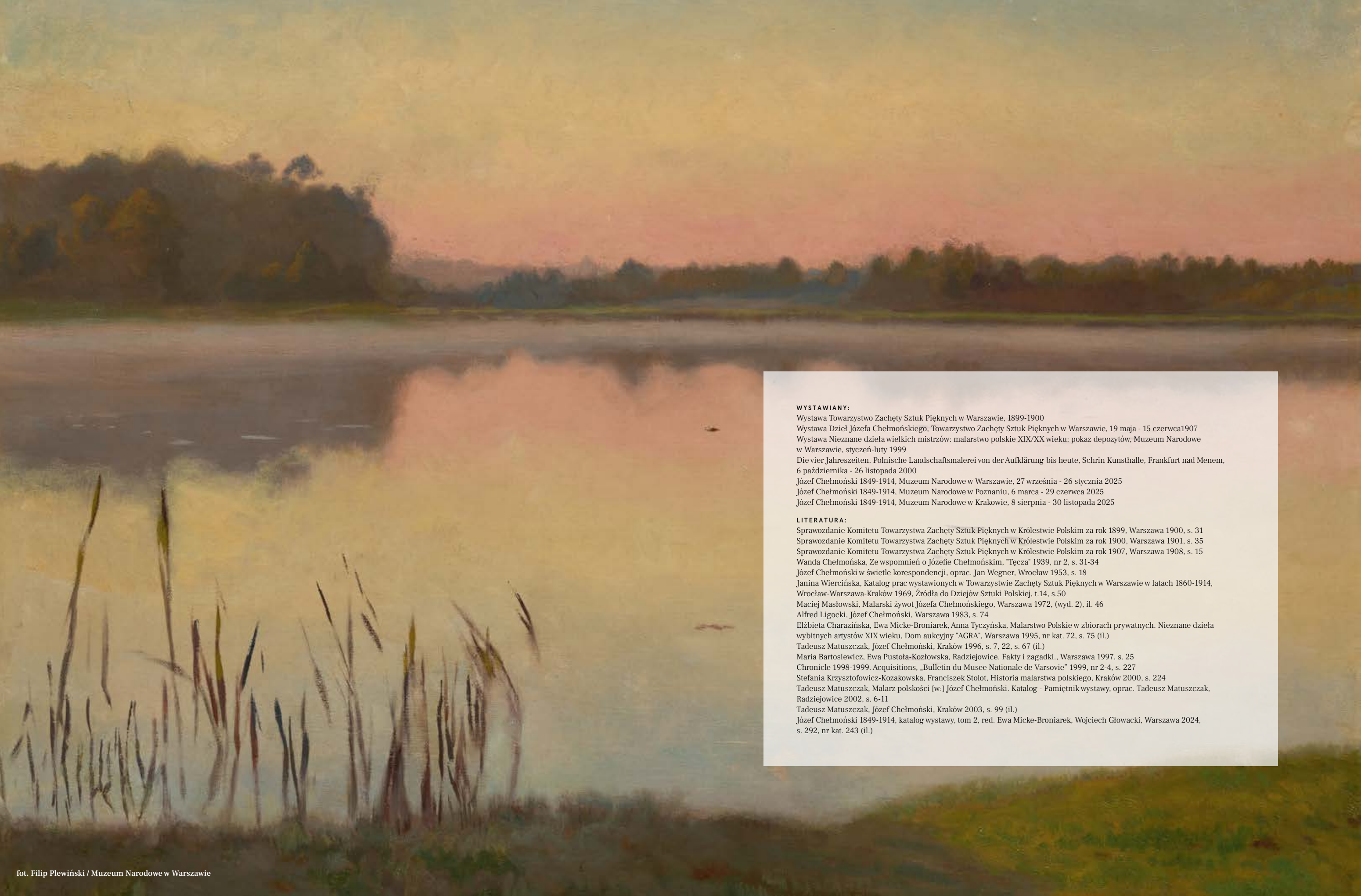
"Staw w Radziejowicach", 1899

olej/plótno, 69,5 x 92,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Józef Chełmoński 1899'
inne historyczne tytuły:"L'étang de Radziejowice", "Krajobraz. Poranek", "Poranek", "See in Radziejowice", "Widok z Radziejowic"

estymacja:
1 500 000 - 2 000 000 PLN
319 000 - 426 000 EUR

POCHODZENIE:
zakup przez bankiera Jana Goldstanda z wystawy w TZSP w 1900 roku
kolekcja syna Jana Goldstanda - Feliksa Goldstanda, Warszawa
kolekcja p. Baranowicza, Otrębusy koło Warszawy, lata 60. XX w.
zakup przez Michała Skowrona, Poznań, 1994
zakup przez prywatnego kolekcjonera za pośrednictwem Galerii Fizek&Skowron, sierpień 1994
depozyt w Muzeum Narodowym w Warszawie, 1998-2001





WYSTAWIANY:

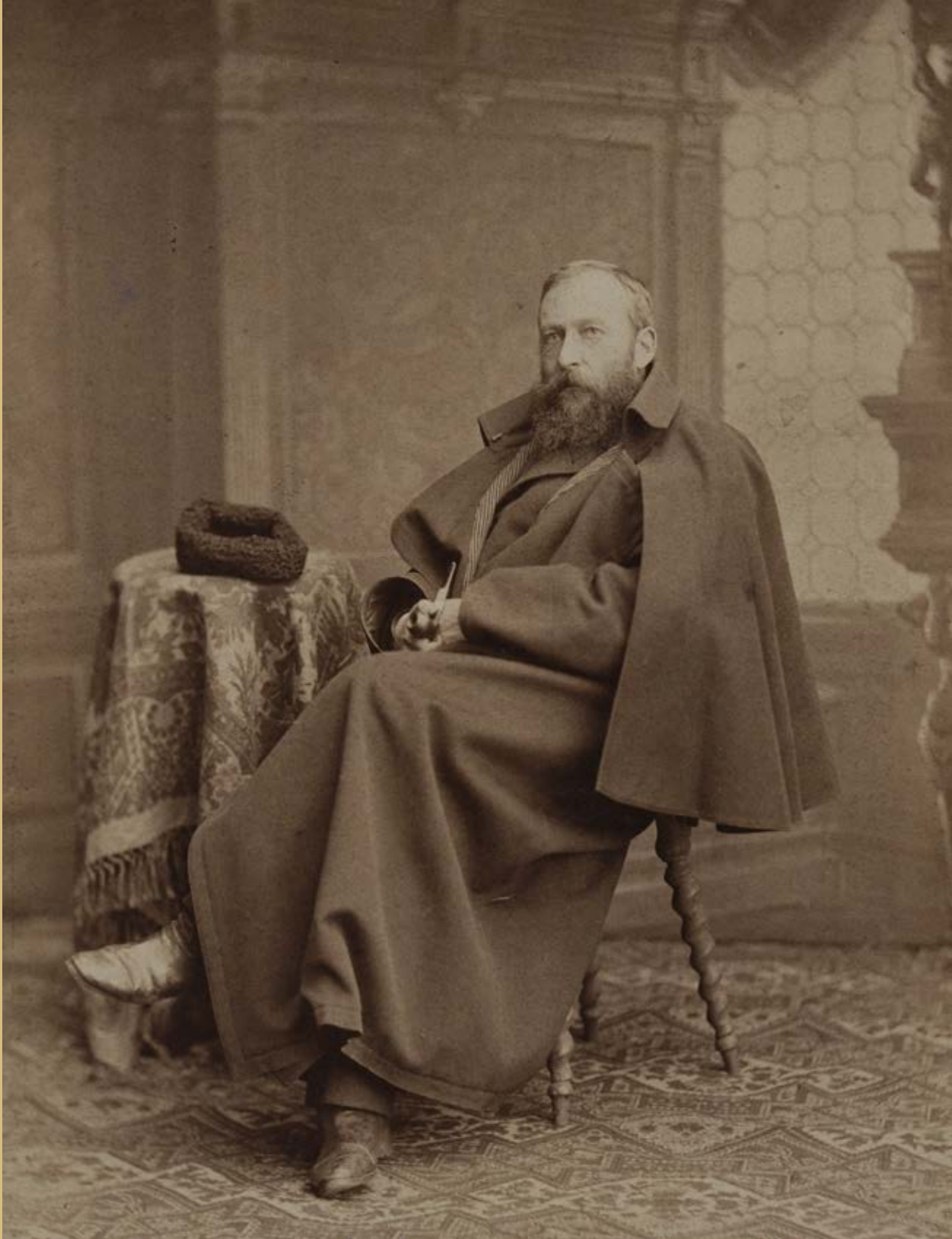
Wystawa Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, 1899-1900
Wystawa Dzieł Józefa Chełmońskiego, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, 19 maja - 15 czerwca1907
Wystawa Nieznane dzieła wielkich mistrzów: malarstwo polskie XIX/XX wieku: pokaz depozytów, Muzeum Narodowe w Warszawie, styczeń-luty 1999
Die vier Jahreszeiten. Polnische Landschaftsmalerei von der Aufklärung bis heute, Schrin Kunsthalle, Frankfurt nad Menem, 6 października - 26 listopada 2000
Józef Chełmoński 1849-1914, Muzeum Narodowe w Warszawie, 27 września - 26 stycznia 2025
Józef Chełmoński 1849-1914, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 6 marca - 29 czerwca 2025
Józef Chełmoński 1849-1914, Muzeum Narodowe w Krakowie, 8 sierpnia - 30 listopada 2025

LITERATURA:

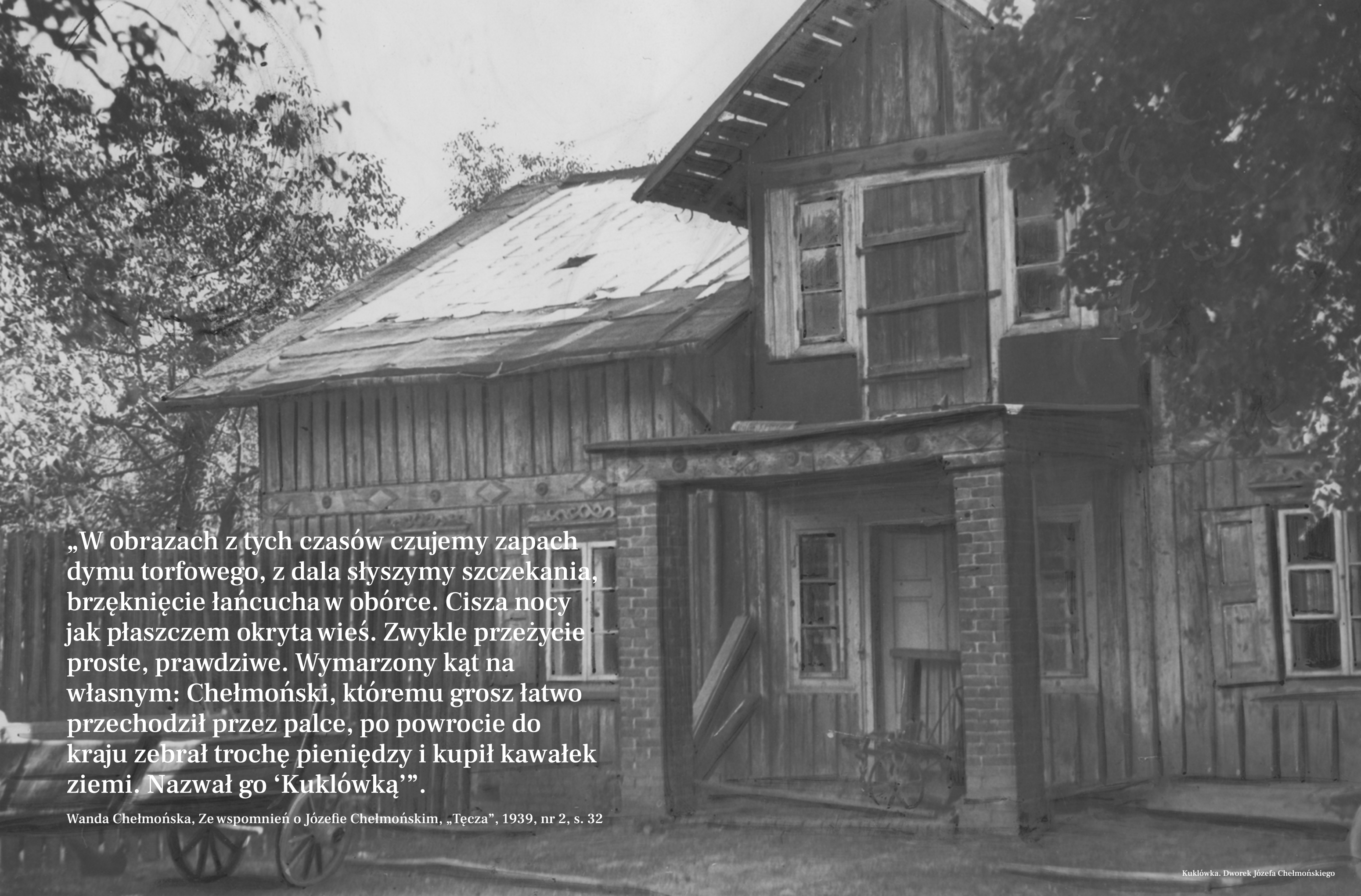
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim za rok 1899, Warszawa 1900, s. 31
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim za rok 1900, Warszawa 1901, s. 35
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim za rok 1907, Warszawa 1908, s. 15
Wanda Chełmońska, Ze wspomnień o Józefie Chełmońskim, "Tęcza" 1939, nr 2, s. 31-34
Józef Chełmoński w świetle korespondencji, oprac. Jan Wegner, Wrocław 1953, s. 18
Janina Wiercińska, Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914, Wrocław-Warszawa-Kraków 1969, Źródła do Dziejów Sztuki Polskiej, t.14, s.50
Maciej Masłowski, Malarski żywot Józefa Chełmońskiego, Warszawa 1972, (wyd. 2), il. 46
Alfred Ligocki, Józef Chełmoński, Warszawa 1983, s. 74
Elżbieta Charazińska, Ewa Micke-Broniarek, Anna Tyczyńska, Malarstwo Polskie w zbiorach prywatnych. Nieznane dzieła wybitnych artystów XIX wieku, Dom aukcyjny "AGRA", Warszawa 1995, nr kat. 72, s. 75 (il.)
Tadeusz Matuszczak, Józef Chełmoński, Kraków 1996, s. 7, 22, s. 67 (il.)
Maria Bartosiewicz, Ewa Pustola-Kozłowska, Radziejowice. Fakty i zagadki., Warszawa 1997, s. 25
Chronicle 1998-1999. Acquisitions, „Bulletin du Musee Nationale de Varsovie” 1999, nr 2-4, s. 227
Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, Franciszek Stolorz, Historia malarstwa polskiego, Kraków 2000, s. 224
Tadeusz Matuszczak, Malarz polskości [w:] Józef Chełmoński. Katalog - Pamiętnik wystawy, oprac. Tadeusz Matuszczak, Radziejowice 2002, s. 6-11
Tadeusz Matuszczak, Józef Chełmoński, Kraków 2003, s. 99 (il.)
Józef Chełmoński 1849-1914, katalog wystawy, tom 2, red. Ewa Micke-Broniarek, Wojciech Głowacki, Warszawa 2024, s. 292, nr kat. 243 (il.)

1849	•	Józef Chełmoński przychodzi na świat 6 listopada we wsi Boczki, jako syn Józefa Adama, ziemianina i Izabeli z Łoskowskich.
1867–1871	•	Kształci się w warszawskiej Klasie Rysunkowej oraz w prywatnej pracowni Wojciecha Gersona, który wywrze ogromny wpływ na twórczość Chełmońskiego, zwłaszcza w kwestii wiernego studiowania natury.
1871–1874	•	Przebywa w Monachium, gdzie krystalizuje się zarówno tematyka jego obrazów, jak i środki artystyczne, umożliwiające mu pogłębienie realizmu jego kompozycji.
1874	•	Osiada w Warszawie i wynajmuje razem z Antonim Piotrowskim pracownię na najwyższym piętrze Hotelu Europejskiego. Dołączają do nich także Stanisław Witkiewicz i Adam Chmielewski.
1875	•	Wystawia w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych obrazy, które będą zaliczane do szczytowych osiągnięć dojrzałego realizmu, m.in. „Babie lato”. Rozgoryczony ostrą krytyką dzieł zaczyna myśleć o opuszczeniu Warszawy.
1876	•	Przy pomocy Cypriana Godebskiego wyjeżdża do Paryża, gdzie wystawia na Salonie w 1876, 1878 i w 1882 roku.
1878	•	W Warszawie bierze ślub z Marią Szymanowską.
1878	•	Adolphe Goupil zawiera z Chełmońskim umowę na prawo pierwokupu jego obrazów.
1882	•	Otrzymuje „mention honorable” na Salonie Paryskim za kompozycje „Przed karczmą” i „Postój kozaków” z tego samego roku.
1887	•	Powrót artysty do kraju.
1888	•	Nabywa skromnym dworek we wsi Kuklówka, koło Grodziska Mazowieckiego, w którym pozostanie do końca życia. Zmiana stylu życia powoduje rozpad małżeństwa z Marią z Szymanowskich. Powstają pierwsze „czyste pejzaże” stanowiące punkt zwrotny w twórczości Chełmońskiego.
1889	•	Otrzymuje Grand Prix na Exposition Universelle w Paryżu.
1890	•	Wielki sukces pierwszej indywidualnej wystawy Chełmońskiego w warszawskiej Zachęcie, na której rozsprzedają się niemal wszystkie obrazy.
1893	•	Bierze udział w „World’s Columbian Exposition” w Chicago.
1897	•	Chełmoński zostaje wybrany na honorowego prezesa Stowarzyszenia Artystów Polskich „Sztuka” w Krakowie.
1899	•	Muzeum Narodowe w Krakowie nabywa „Czwórkę” (1881) Chełmońskiego do swoich zbiorów.
1904	•	Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie zalicza go w poczet członków honorowych.
1913	•	Otrzymuje nagrodę jubileuszową Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych za całokształt działalności artystycznej.
1914	•	Umiera 6 kwietnia w Kuklówce po ataku apoplektycznym.

Józef Chełmoński, po 1887



JÓZEF CHEŁMOŃSKI: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI



„W obrazach z tych czasów czujemy zapach dymu torfowego, z dala słyszymy szczekania, brzęknięcie łańcucha w obórcie. Cisza nocy jak płaszczem okryta wieś. Zwykle przeżycie proste, prawdziwe. Wymarzony kął na własnym: Chełmoński, któremu grosz łatwo przechodził przez palce, po powrocie do kraju zebrał trochę pieniędzy i kupił kawałek ziemi. Nazwał go ‘Kuklówką’”.

Wanda Chełmońska, Ze wspomnień o Józefie Chełmońskim, „Tęcza”, 1939, nr 2, s. 32



SACRUM I PROFANUM

TWÓRCZOŚĆ PEJZAŻOWA JÓZEFA CHEŁMOŃSKIEGO

Chełmoński, urodzony w 1849 roku w Boczkach koło Łowicza, był synem mazowieckiej ziemi i piewcą jej urody. Nie tylko wiernie i realistycznie oddawał naturę, ale również nadawał jej pierwiastek duchowy, wyprzedzając późniejszych malarzy symbolizmu. Pejzaże Chełmońskiego ukuły wizję rodzimego krajobrazu, którą do dziś kojarzymy z pojęciem „polskości”. Zwrot ku nastrojowemu malarstwu pejzażowemu w twórczości artysty następuje tuż po jego powrocie z emigracji do kraju.

Prezentowany w katalogu obraz „Staw w Radziejowicach” z 1899 pochodzi z drugiej fazy twórczości artysty, gdy Chełmoński powrócił po dwunastoletnim pobycie w Paryżu do ojczyzny i osiadł Kuklówce, wsi koło Grodziska Mazowieckiego. Ubogi dworek leżący pośród mazowieckich pól i lasów był idyllą dla pejzażysty i rejestratora chłopskiego życia. Znalazł w nim swój azyl i pozostał w nim do końca życia. Wybór skromnego wiejskiego bytowania kosztował go jednak rozpad jego małżeństwa z Marią Korwin-Szymanowską, która ciężko znosiła niewygody życia na prowincji i szukała pocieszenia u boku doktora Grabowskiego z Krakowa. Wiódł pustelnicze życie pełne ascezy, nie wpuszczając niemal nikogo za progi swojego domu. Jedynym mile widzianym gościem był Wojciech Piechowski, malarz i przyjaciel Chełmońskiego, który podzielał jego zamiłowanie do wiejskiego stylu życia.

Wraz z zamieszkaniem w Kuklówce następuje zwrot w twórczości Chełmońskiego. Artysta zrezygnował wówczas z rozhukanych przedstawień pędzących zaprzęgów, scen sprzed karczm, z polowań, czy końskich targów i zwrócił się ku odzyskanemu ojczystemu krajobrazowi. Problem pejzażu nurtował Chełmońskiego już w Paryżu, gdzie z wielkim zainteresowaniem śledził twórczość wielkich francuskich pejzażystów takich jak: Daubigny, Cazin, Breton, Corot, Rousseau, Troyon. Uważał, że osiągnęli taki kunszt głównie dzięki malowaniu w plenerze, prosto z pola. Zmiana tematyki wiązała się z duchowym przełomem malarza jaki nastąpił w ostatnich, „chudych” latach na emigracji. Kształtował się on na gruncie finansowych problemów, zmęczenia paryskim gwarem, tęsknotą za ojczyzną i poczucia popadania w artystyczną rutynę. Trudy życia nakierowały go na ścieżkę głębokiej wiary graniczącej z mistycyzmem. Przyrodę pojmował panteistycznie – całą naturę odczuwał jako emanację Boga – wyprzedzając tym samym takie tendencje w malarstwie symbolizmu.

W 1888 roku Chełmoński maluje swoje pierwsze cztery „czyste pejzaże”. Są to proste kompozycje ukazujące fragmenty ukochanej ojczystej ziemi bez anegdoty, rodzajowości, ani człowieka za to manifestujące dzieło natury i jej Stwórcy. Nagłe odejście od lubianej tematyki konnych przejażdżek i życia wiejskiego koło dworku nie zostało początkowo ciepło przyjęte przez krytykę. Obrazy, poza jednym, zostały odrzucone przez Komitet TZSP. W obronie Chełmońskiego stanął Stanisław Witkiewicz na łamach „Życia” zarzucając jury niechęć do wszystkiego, co nowe. Dwa lata później na wystawie zbiorowej Chełmońskiego organizowanej przez TZSP prace te zostały już włączone do ekspozycji. Wkrótce, w 1891 roku, powstaje najsłynniejsze dzieło z tego okresu – „Kuropatwy” (Muzeum Narodowe w Warszawie) nagrodzone najwyższym odznaczeniem (Ehrendiplom) na Internationale Kunst Ausstellung w Berlinie w tym samym roku.

Oferowany w katalogu „Staw w Radziejowicach” doskonale obrazuje ideę „czystego pejzażu” w twórczości Józefa Chełmońskiego. Artysta ukazał na nim rozległy staw z niczym niezmaczoną wodą, ozłoczone, zróżnowiałe zachodem słońca niebo oraz rzadkie todygi trzciny nadbrzeżnych. Z ukazanego krajobrazu emanuje idylliczna cisza, której nie zakłóca żadna postać, ani ptactwo, ani nawet niewielka ważka czy muszka. Tej z pozorów prostej scenie artysta, silnie związany emocjonalnie z mazowiecką ziemią, nadał poetycką głębię. W oddali pas zieleni i lasów Chełmoński namalował lekkimi, rozmytymi zielono-ugrowymi plamami barwnymi, uzyskując efekt puszystości. Na odczucia widza oddziałuje ponadto umiejętnie wyważona gama barwna składająca się z miękko przechodzących między sobą rozbielonych tonów błękitów, żółcień i czerwieni. Mistrzowskie, pełne wrażliwości przedstawienie pejzażu było możliwe dzięki radości, jaką malarz czerpał z życia blisko natury i w zgodzie z nią: „Jak dobrze Chełmońskiemu było na tej zwykłej wiosce, jak ta radość pozwoliła mu wydobyć ze siebie najwyższy akord twórczości, opartej na bezpośrednim odczuciu pejzażu, słońca, powietrza, widać to w każdym obrazie z tego okresu” (Wanda Chełmońska, *Ze wspomnień o Józefie Chełmońskim*, „Tęcza”, 1939, nr 2, s. 33).

CHEŁMOŃSKI W RADZIEJOWICACH

Prezentowany w katalogu obraz ukazuje majątek Radziejowice należący w XIX wieku do rodu Krasieńskich. Chełmoński, mieszkający w niedalekiej Kuklówce, zaprzyjaźnił się z domem Józefa i Heleny Krasieńskich latem 1894. Ich syn Edward Krasieński wspominał go: „Zdarzyło mi się podpatrzeć go kilkukrotnie (polując przed świtem lub wieczorem na rogacze), jak otulony w burkę siadywał w borze czy na łąkach lub polach i robił szkice. [...] Nadawała się do tego malownicza i dzika knieja Radziejowicka, część słynnej ongi, królewskiej i jaktorowskiej puszczy. Nie przeszkadzałem mu nigdy, raz tylko zaprowadziłem go na miejsce dopiero co ubitego wyjątkowego rogacza; ale zdaje mi się, że Chełmoński nie był zadowolony z tego, iż zakłóciłem strzałem spokój leśny w najbardziej właśnie uroczystej chwili wschodu słońca” (Edward Krasieński, O Radziejowicach i ich gościach niektórych (ze wspomnień o Sienkiewiczu), Warszawa 1934, s. 17-18). Zdania te wiele mówią o Chełmońskim jako człowieku o romantycznej duszy, pełnym wrażliwości na piękno natury.

Ze znanych dzieł Józefa Chełmońskiego dwa powstały w Radziejowicach w latach 1898-99 i noszą taki sam tytuł: „Staw w Radziejowicach”. Pierwszy, znajdujący się obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego, został zlecony artyście przez ks. Michała Jana Woronieckiego w 1898. Księżę poślubił wówczas hr. Franciszkę Krasieńską z Radziejowic. Niewykluczone, że obraz miał być podarunkiem ślubnym dla żony, które opuszczała swoje gniazdo rodzinne. Chełmoński na obrazie uwiecznił staw spowity mgłą i pływające po nim łabędzie, zaś w oddali ukazał neogotycki zameczek, będący pozostałościami po dawnej, XVI-wiecznej wieży pierwszych właścicieli majątku, rodu Radziejowskich, odbudowany przez Józefa Wawrzyńska Krasieńskiego na początku XIX wieku. Drugi obraz, zakupiony z wystawy w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w 1900 przez warszawskiego bankiera Jana Goldstanda, prezentujemy obecnie na aukcji. Oferowany

obraz powstał rok później, w 1899, a jego kompozycja jest znacznie bardziej ascetyczna. Artysta skupił się w niej na tym, co było najbliższe jego sercu, a więc na czystej pejzażu bez niepotrzebnych dodatkowych elementów, jak na przykład architektura. Sugerowałoby to, że obraz już nie był malowany na zamówienie księcia Woronieckiego bądź rodziny Krasieńskich, lecz z osobistej potrzeby malarza.

Nad obydwa obrazami Chełmoński pracował w Woli Pękoszewskiej, goszcząc u rodziny Górskich, z którymi zaprzyjaźnił się przez Krasieńskich. W Radziejowicach jesienią 1894 poznał bowiem Pię Górską, początkującą malarkę, która w przyszłości spisała wspomnienia o artyście z Kuklówki. W kwietniu kolejnego roku odwiedził po raz pierwszy jej rodzinę i od tego momentu jego znajomość z Górskimi zaczęła się przeradzać w serdeczną i zażyłą przyjaźń. W ich domu odnalazł swobodę i natchnienie twórcze i często zatrzymywał się u nich na dłuższe pobyty. We wspomnieniach Maria Górską pisała, że „malował z notatek”, czyli wcześniej wykonanych studiów z natury. Czemu artysta nie wolał pracować na miejscu w Radziejowicach? Być może powodem nie była tylko serdeczna przyjaźń z rodziną Górskich. Inne wyjaśnienie mogłaby podsunąć anegdota przytoczona przez wyżej wspomnianego Edwarda Krasieńskiego: „Innym razem zaprosiła Matka na polowanie Chełmońskiego, wbrew radom Ojca, który wiedział, że wielki artysta nie bardzo umie się obchodzić z bronią. Zaraz w pierwszym kotle postrzelił Chełmoński sąsiada lekko śrótem w ucho. Dostrzegł to Rembowski, wielki myśliwy, i w niesłychanem oburzeniu krzyczeć zaczął na cały głos: ‘Szlachetny ci malować i szyldy, smaruchu, a nie polować!..’ (Edward Krasieński, op. cit., s. 15). Dalej hrabia opisywał, że zlekniiony malarz rzucił strzelbę i prosto przez pole uciekał do niedaleko położonej swojej Kuklówki. Rembowskiemu nigdy potem już się nie pokazywał, a przed przyjazdem do Radziejowic upewnił się zawsze, że go tam nie spotka.



Józef Chełmoński, Staw w Radziejowicach, 1898, Muzeum Narodowe w Warszawie



Radziejowice, Zamek myśliwski z XVI wieku, okres międzywojenny

ZYGMUNT AJDUKIEWICZ

1861-1917

Po polowaniu, 1906

olej/plótno, 42 x 73 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Zygmunt Ajdukiewicz | 906'
na odwrociu fragmentarycznie zachowana nalepka inwentarzowa
oraz fragmentarycznie zachowana nalepka wystawowa z Wiednia (?)

estymacja:
120 000 - 180 000 PLN
26 900 - 38 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

Dzieła Tadeusza Ajdukiewicza z końcem XIX wieku zasłużenie cieszyły się niezwykłą popularnością na międzynarodowym rynku sztuki. Ich autor odebrał edukację artystyczną w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. Tam otrzymał stypendium, co pozwoliło mu wyjechać z Wojciechem Kossakiem do Wiednia. W tamtejszej akademii studiował krótko, aby udać się do Monachium, gdzie kształcił się na lokalnej uczelni artystycznej, a także w prywatnej pracowni Józefa Brandta. Kolejne lata wyznacza wędrówka po kresowych dworach, podczas której twórca zajmował się malarstwem portretowym. Krótkim epizodem był pobyt w Paryżu oraz na Bliskim Wschodzie. W 1882 Ajdukiewicz przeniósł się do Wiednia na stałe i przejął pracownię po słynnym malarzu Hansie Makarcie. Był to okres artystycznej i finansowej prosperity. Polak cieszył się bowiem względami dworu habsburskiego i austriackich możnych. W następnych dekadach portretował arystokrację oraz realizował zamówienia rządowe, m.in. w Anglii, Bułgarii, Rumunii czy Turcji.

W 1883 roku malarz przeniósł się do Wiednia, gdzie został objęty mecenatem austriackiego Ministra Wojny i rodziny cesarskiej. Tworzył głównie obrazy o tematyce wojskowej i myśliwskiej oraz portrety najwyższej arystokracji. Za zasługi na rzecz sztuki został zaproszony jako członek do Wiener Künstlerhaus, a więc stowarzyszenia artystów Austrii w 1891 roku. Dwa lata później podczas pobytu w Londynie stworzył głośny portret Edwarda księcia Walii, późniejszego króla Wielkiej Brytanii. Sława zdobyta świetnymi portretami zawiódła go aż na dwór w Sofii, gdzie malował sułtana Abdul Hamida II w 1894 roku. W 1889 roku przebywał na dworze w Petersburgu, pięć lat później przeniósł się na dwór w Bukareszcie, gdzie stał się królewskim malarzem, przyjmując zlecenia od rumuńskiej szlachty i Ministerstwa Wojny. Gdy wybuchła I Wojna Światowa, w 1914 roku wstąpił do Legionów Polskich. Dwa lata później zmarł w krakowskim szpitalu wojskowym. Po śmierci doceniony został jako wybitny portrecista i orientalista, jego prace znajdują się w czołowych muzeach polskich oraz w Wiedniu i Pradze.



WŁADYSŁAW WANKIE

1860-1925

Spotkanie pod lasem

olej/deska, 35 x 24,5 cm
sygnowany p.d.: 'Wł. Wankie'
opisany numerami na odwrociu: '2414' oraz '23021'

estymacja:
40 000 – 60 000 PLN
8 600 – 12 800 EUR

POCHODZENIE:
DESA Unicum, grudzień 2009
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, marzec 2019
kolekcja instytucjonalna, Warszawa

Prezentowana praca pochodzi z wczesnego okresu twórczości Władysława Wankiego. Malował wówczas przede wszystkim, popularne w malarstwie monachijskim, sentymentalne scenki rodzajowe stylizowane na epokę dyktatoratu lub empire'u, utrzymane w jasnej, słonecznej tonacji barwnej. Ich bohaterkami były wytwornie ubrane damy ukazane w malowniczej scenerii parków lub ogrodów, wśród krzewów różnych i kwiatów. Te pełne wdzięku obrazy odznaczały się dużymi walorami kolorystycznymi i cieszyły się powodzeniem u niemieckich kolekcjonerów i „Kunsthändlerów” (stąd są dziś rzadkością na polskim rynku antykwarecznym). Władysław Wankie rozpoczął malarskie studia u Wojciecha Gersona w słynnej Klasie Rysunkowej. Następnie w Krakowie spędził rok w pracowni Jana Matejki. Przez kolejne dwadzieścia lat pracował w Monachium. Nie wiadomo nic o jego studiach w akademii, choć wydaje się niemal pewne, że je podjął. Nad Izarą związał się z polską kolonią artystyczną skupioną wokół Józefa Brandta. Wankie poza czynnym uprawianiem malarstwa przez całe życie zajmował się również krytyką i teorią sztuki. W latach monachijskich pisał do prasy krajowej teksty poświęcone niemieckiemu realizmowi i naturalizmowi tego czasu (publikowane m.in. w krakowskiej „Sztuce” oraz w „Tygodniku Ilustrowanym”). Po powrocie do Polski był współzałożycielem stowarzyszenia „Pro Arte”.



ZDZISŁAW JASIŃSKI

1863-1932

Kobiety wiejskie w polu, po 1893

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

estymacja:

300 000 – 400 000 PLN

64 000 – 85 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

Prezentowana kompozycja wiernie powtarza temat przedstawiony przez Aleksandra Gierymskiego w kompozycji „Krajobraz wiejski ze sztafażem” (około 1890, kolekcja prywatna). Nie istnieją żadne materiały, które pozwalałyby określić kontekst powstania i zależność tych dwóch „jednakich” obrazów. Wiadomo natomiast, że Jasiński należał do kręgu młodych malarzy zafascynowanych twórczością Gierymskiego, co mogłoby tłumaczyć bliskość tych dzieł.

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

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

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



17

TADEUSZ RYBKOWSKI

1848-1926

Scena rodzajowa z rozładunkiem wozu

olej/deska 23,5 x 34 cm (w świetle oprawy)
sygnowany l.d.: 'Tadeusz Rybkowski'

estymacja:

28 000 - 38 000 PLN

6 000 - 8 100 EUR

Tadeusz Rybkowski kształcił się w latach 1872-75 w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem Władysława Łuszczkiewicza. Doskonalił swój warsztat w wiedeńskiej Akademii u Carla Wurzingera, Leopolda Loefflera, Hansa Makarta oraz zakładach dekoracji teatralnych. W 1878 rozpoczął swą podróż po Włoszech oraz Niemczech. W 1893 zdecydował się osiąść na stałe we Lwowie. Został profesorem Państwowej Szkoły Przemysłowej oraz prowadził prywatną szkołę malarstwa dla kobiet. Poza malarstwem sztalugowym zajmował się również dekoracyjnym malarstwem ściennym oraz był ilustratorem czasopism polskich oraz obcych. Charakterystyczną tematyką jego dzieł były sceny rodzajowe. Początkowa jego twórczość pozostawała pod wpływem holandyzmu, a w późniejszym dorobku artysta coraz śmielej i swobodniej traktował materię malarską, czego przykład stanowi prezentowana kompozycja.



18

JÓZEF BRANDT

1841-1915

"**Towarzysz pancerny**", przed 1900

olej/deska, 37 x 30 cm
sygnowany i opisany l.d: 'Józef Brandt | z Warszawy'
na odwrociu nalepki wystawowe z Muzeum Narodowego w Warszawie oraz z Muzeum Okręgowego w Suwałkach

estymacja:
380 000 - 500 000 PLN
80 900 – 106 400 EUR

OPINIE:

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Altius, Warszawa, grudzień 1990
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
„I po co myśmy tam jechali!” (S. Witkiewicz, 1901). Malarze polscy w Monachium, Muzeum Okręgowe w Suwałkach, 5 maja - 31 sierpnia 2005
Józef Brandt 1841–1915, Muzeum Narodowe w Warszawie, 22 czerwca - 30 września 2018

LITERATURA:
Irena Olchowska-Schmidt, Józef Brandt. Mistrzowie malarstwa polskiego, Wydawnictwo Kluszczyński, Kraków 1996, s. 77 (il.)
Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, Franciszek Solot, Historia malarstwa polskiego, Wydawnictwo Kluszczyński, Kraków 2000, s. 210 (il.)
Malarze polscy w Monachium, oprac. Zbigniew Fałtynowicz, Eliza Ptaszyńska, Muzeum Okręgowe w Suwałkach, Suwałki 2005, s. 69 (il.), s. 154, nr kat. 19
Józef Brandt (1841-1915). Między Monachium a Orońskiem, red. Monika Bartoszek, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Orońsko 2015, s.19, 33
Józef Brandt (1841-1915), tom 2, katalog wystawy, red. Ewa Micke-Broniarek, Warszawa 2018, s. 273, nr kat. I.231 (il.)

Józef Brandt należał do najbardziej utytułowanych artystów polskich II połowy XIX wieku. Był wybitnym reprezentantem malarstwa realistycznego i akademicko-batalistycznego, jak również nieformalnym przywódcą polskiej kolonii artystycznej w Monachium. Tamtejsza jego pracownia była znanym salonem artystycznym, jak również szkołą artystyczną głównie dla młodych polskich twórców. Brandt był członkiem monachijskiej socjety i przez swoją wysoką pozycję zyskał przyjaźń księcia regenta Luitpolda. Od pierwszych publicznych wystaw jego dzieła cieszyły się popularnością wśród krytyki artystycznej, były nagradzane na międzynarodowych wystawach sztuki i nabywane do prestiżowych kolekcji. W 1877 roku artysta poślubił Helenę Pruszkową, przez co każdego roku letnie miesiące spędzał w rodzinnym majątku żony, w Orońsku koło Radomia. W tej okolicy odbywał krajoznawcze eskapady, studia plenerowe oraz inscenizował fotografie, które służyły mu za pomoc przy tworzeniu obrazów sztalugowych, niekiedy kończony właśnie w Orońsku.

Prezentowany w katalogu obraz „Towarzysz pancerny” należy raczej do niewielkich gabinetowych płócien, które Brandt tworzył od początku lat 80. Jak zauważa Ewa Micke-Broniarek „były to obrazy niewielkich rozmiarów, a zatem łatwo znajdujące nabywców” (Józef Brandt 1841-1915, redakcja naukowa Ewa Micke-Broniarek, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, t. II, Warszawa 2018, s. 163). Na obrazie artysta przedstawił rycerza z dumą prezentującego swój ekwipunek. Obraz chociaż niewielki potraktowany jest z niezwykłą uwagą pod względem detalu i techniki. Brandt jako miłośnik malarstwa batalistycznego z precyzją potraktował także wizerunek konia, który dumnie prezentuje swoją sylwetkę i zdobiące go uprząże. „Towarzysz pancerny” jest obrazem należącym do nurtu konnych wizerunków, które Brandt tworzył w dojrzałym okresie swojej twórczości. Przedstawiają one zwykle XVII wiecznych żołnierzy z pełnym ekwipunkiem, a uwagę zwracają w nich precyzja warsztatu i znajomość realiów ówczesnej epoki historycznej.



1841	•	Rodzi się Józef Stanisław Adam Brandt. Ojciec, Józef Brandt jest lekarzem ordynacji Zamoyskich, matka Krystyna była uzdolnioną malarką amatorką, pochodzącą z rodziny o zamiłowaniach artystycznych.
1845	•	Rodzina przenosi się do Warszawy. Rok później umiera ojciec przyszłego malarza. Za wykształcenie młodego Józefa będą odtąd odpowiedzialni matka oraz wuj Stanisław Lessel. Z pierwszych lat dzieciństwa chłopiec zaczerpnął ogromne zamiłowanie do malarstwa, muzyki oraz jazdy konnej.
1849	•	Józef Brandt rozpoczyna naukę w szkole realnej Jana Nepomucena Leszczyńskiego w Warszawie. Od 1854 roku uczy się w Instytucie Szlacheckim w Warszawie. Artysta zaczyna naukę rysunku u Juliusza Kossaka.
1858	•	Brandt wyjeżdża do Paryża. Weryfikuje plany nauki w École Centrale des Arts et Manufactures i za sprawą znajomości z Kossakiem i Henrykiem Rodakowskim zwraca się ku malarstwu.
1860–61	•	Powstają pierwsze prace olejne i akwarelowe osnute wokół dawnej literatury. Debiutuje w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych.
1863	•	Przed powstaniem styczniowym Brandt wyjeżdża do Monachium. Zostaje przyjęty do Akademii Sztuk Pięknych w Monachium. Artysta rozpoczyna kolekcjonowanie dawnych militariów, strojów czy instrumentów, które niebawem wypełnią jego pracownię.
1865	•	Powstaje pierwszy monumentalny obraz artysty, „Chodkiewicz pod Chocimiem”.
1869	•	Po raz pierwszy zostaje zaproszony na prywatną wizytę do księcia Luitpolda Wittelsbacha – księcia i regenta Bawarii. W tym samym roku podczas wystawy międzynarodowej w Glaspalast w Monachium zostaje odznaczony przez księcia medalem I klasy. To pierwsza z prestiżowych nagród, które w przyszłości otrzyma artysta.
1870	•	Obraz Brandta „Tabor – Powrót spod Wiednia” zostaje kupiony z wystawy w Wiedniu do zbiorów cesarza Franciszka Józefa. To pierwszy prestiżowy zakup jego dzieła do kolekcji publicznej. Od początku lat 70. artysta zyskuje w środowisku artystycznym Monachium duże uznanie i sławę. Liczni polscy artyści przybywający do Monachium zostawali uczniami malarza.
1871	•	Artysta mieszka przy Schillerstraße 13 i wynajmuje pracownię Schwanthalerstraße 19. Staje się ona licznie komentowanym, wręcz sławnym salonem i muzeum kolekcji Brandta.
1877	•	Brandt zostaje członkiem zwyczajnym Królewskiej Akademii Sztuki w Berlinie. Artysta bierze ślub z Heleną Pruszkową z Woyciechowskich.
1878	•	Otrzymuje tytuł królewskiego profesora Akademii Sztuk Pięknych w Monachium. „Powitanie stepu” zostaje nagrodzone złotym medalem I klasy na wystawie powszechnej w Paryżu. Na świat przychodzi pierwsza córka artysty, Krystyna Brandt.
1879	•	Artysta wyjeżdża do majątku żony w Orońsku. Od tego czasu Orońsko stanie się istotnym miejscem letnich plenerów uczniów i przyjaciół artysty.
1880	•	Na świat przychodzi druga córka artysty, Aniela Brandt.
1884	•	Artysta udaje się w dwumiesięczną podróż po Ukrainie. To jedna z wielu inspirujących podróży w tamten rejon, które artysta odbywał już od lat 60. XIX w.
1892	•	Liczne zaszczyty, którymi został obdarzony artysta znajdują swoje zwieńczenie przez odznaczenie Krzyżem Kawalerskim Orderu Zasługi Korony Bawarskiej. Tym samym otrzymuje bawarski tytuł szlachecki.
1898	•	Zostaje odznaczony Orderem Maksymiliana.
1904	•	Na świat przychodzi pierwsze z wnucząt artysty. Brandt coraz bardziej poświęca się hodowli koni i zajmuje sprawami gospodarskimi w Orońsku.
1908	•	Powstaje ostatni monumentalny obraz, „Bogurodzica”.
1911	•	Uroczyste obchody siedemdziesiątych urodzin artysty w Monachium.
1915	•	Brandtowie w 1914 roku powrócili do Orońska, gdzie zatrzymał ich wybuch wojny. Artysta zmarł i został pochowany w Radomiu.

Portret Józefa Brandta, około 1875. Zakład Fotograficzny Karoli i Pusch



JÓZEF BRANDT: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

MAKSYMILIAN GIERYMSKI

1846-1874

Pejzaż jesienny z oraczem (Krajobraz jesienny z oraczem), około 1868-1869

olej/plótno, 25 x 33,4 cm
sygnowany l.d.: 'M. Gierymski'
na górnej listwie krosna odręczny napis: 'M. Gierymski' oraz nalepka wystawowa Muzeum Narodowego w Poznaniu

estymacja:
300 000 - 400 000 PLN
64 000 – 85 000 EUR

OPINIE:
odręczne potwierdzenie autentyczności spisane przez wnuka Józefa Brandta, Macieja Prusaka z 28 listopada 1970 roku

POCHODZENIE:
zbiory malarza Józefa Brandta (do 1915 roku)
zbiory wdowy po Józefie Brandcie, Heleny Pruszkowej
kolekcja Katarzyny Szuszczykiewicz, lata 70. XX wieku, Radom
dom aukcyjny Rempex, luty 2008
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Maksymilian Gierymski 1846-1874. Malarstwo i rysunek. Wystawa Monograficzna w setną rocznicę śmierci artysty, Muzeum Narodowe w Warszawie, listopad 1974-styczeń 1975
Maksymilian Gierymski 1846-1874. Malarstwo i rysunek. Wystawa Monograficzna w setną rocznicę śmierci artysty, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, luty-kwiecień 1975
Maksymilian Gierymski 1846-1874. Malarstwo i rysunek. Wystawa Monograficzna w setną rocznicę śmierci artysty, Muzeum Narodowe w Krakowie, kwiecień-maj 1975
Wystawa Chełmoński, Chmielowski, Witkiewicz. Pracownia w Hotelu Europejskim w Warszawie 1874-1883, Muzeum Narodowe w Poznaniu, marzec-maj 2010
Wystawa Maksymilian Gierymski. Dzieła, inspiracje, recepcja, Muzeum Narodowe w Krakowie, kwiecień-sierpień 2014

LITERATURA:
Maksymilian Gierymski 1846-1874. Malarstwo i rysunek. Wystawa Monograficzna w setną rocznicę śmierci artysty, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, Słupsk 1975, s. 4
Maksymilian Gierymski 1846-1874. Malarstwo i rysunek. Wystawa Monograficzna w setną rocznicę śmierci artysty, wkładka do katalogu wystawy: Prace odnalezione w czasie druku katalogu, red. Halina Stępień, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1975, s.1
Halina Stępień, Malarstwo Maksymiliana Gierymskiego, Ossolineum 1979, s. 170, nr kat. 48
Halina Stępień, Maksymilian Gierymski. Obraz i słowo, Warszawa 1983, s. 43, nr kat. 2, il. 2
Włodzimierz Kalicki, Apetyt na Maksa, [w:] „Gazeta Wyborcza” (stołeczna), 14 marzec 2008, s. 14
Tomasz Lewicki, Paryżanie znowu w modzie, [w:] „Gazeta Antykwaryczna”/Sztuka.pl, nr 4, 2008, s. 46-48 (il.)
Wystawa Chełmoński, Chmielowski, Witkiewicz. Pracownia w Hotelu Europejskim w Warszawie 1874-1883, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2010, s. 290, nr kat. 29
Wystawa Maksymilian Gierymski. Dzieła, inspiracje, recepcja, Muzeum Narodowe w Krakowie, katalog wystawy, Kraków 2014, s. 330 (il.), nr kat. I.1.23, 442, nr kat. I.1.23
Maksymilian Gierymski (1846-1874). Katalog dzieł zebranych, red. Aleksandra Krypczyk-De Barra, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2019, s. 57 (il.), nr kat. I. 24, 60-62, s. 60-61 (il.),





NASTROJOWA CODZIENNOŚĆ MAKSYMILIANA GIERYMSKIEGO

Od lat 50. XIX wieku klarowały się w sztuce polskiej tendencje realistyczne. Kierunek ten teżał w kręgu cyganerii warszawskiej zgromadzonej wokół Marcina Olszyńskiego. Nieco później, w latach 60. i 70. formowało je pokolenie, które boleśnie przeżyło powstanie styczniowe. Szczególnie silnie tendencja ta była w obecna w twórczości artystów, którzy kształcili się i osiedli w Monachium. Na tamtejszej scenie artystycznej polskie malarstwo wyróżniało się nastrojowością - silnie melancholijny ton był obecny zarówno w dziełach bazujących na ideałach akademizmu - jak twórczość Brandta czy Wierusza-Kowalskiego - ale też pracach malarzy zainteresowanych problematyką autonomii środków malarskich, np. Adama Chmielewskiego, lecz przede wszystkim Maksymiliana Gierymskiego.

Dzieło Gierymskiego to niezwykle fenomen w dziejach polskiej sztuki nowoczesnej. Ten przedwcześnie zmarły malarz (umiera na gruźlicę w wieku 28 lat) bardzo wcześniej osiągnął dojrzałość artystyczną i pozostawił po sobie dorobek wyznaczający perspektywę modernizmu w sztuce polskiej. Rozwinięcie zainteresowań luministycznych Maksa znalazło kontynuację w sztuce jego brata, Aleksandra Gierymskiego. Gierymski, oprócz tzw. zopfów i epizodów powstańczych z upodobaniem tworzył sceny rodzajowe. W tym zakresie był w sztuce polskiej prekursorem: wybierał tematy prozaiczne i nie malownicze, skupiając się na malarskich walorach tworzonego według nich obrazu. Wiele z jego prac nosi znamiona szybkiej notacji z pamięci, w których celowo podkreśla nieostrość konturów i szkicowość. Scenki z życia prowincji i wiejski pejzaż zyskują dzięki temu silny ładunek ekspresji, jak w mistrzowskim „Przed cmentarzem (szkic)” (1870, Muzeum Narodowe w Warszawie). W wielu dziełach Gierymskiego światło i barwa zyskują osobistą mowę. Malarz buduje przedstawienie z delikatnej tkanki malarskiej modelowanym subtelnym światłem, jak ma to miejsce w pierwszorzędnym „Krajobrazie o wschodzie słońca” (1869, Muzeum Narodowe w Warszawie).

W prezentowanym na aukcji Pejzażu jesiennym z oraczem zwraca uwagę nastrój oraz cicha, niemal intymna obserwacja codzienności. Na pierwszym planie widoczny jest pochylony nad ziemią rolnik, obok którego stoją dwa konie zaprzęzione do pługu. Kolorystyka obrazu jest stłumiona i budowana na przejściach brązów, szarości i złamanych zieleni, co wprowadza melancholijny, nieco mglisty nastrój. Światło jest rozproszone, miękkie, pozbawione ostrych kontrastów.

Kompozycja, z nisko poprowadzonym horyzontem i dużą ilością nieba, podkreśla typowe dla Gierymskiego zamilowanie do rozległych przestrzeni, w których człowiek nie dominuje, lecz staje się jednym z elementów krajobrazu. Postacie nie są przedstawione z fotograficzną dokładnością - artysta nie dąży do drobiazgowości, ale raczej do uchwycenia nastroju chwili. Realizm szczegółu podporządkowany jest poetyckiej atmosferze: wilgotnemu powietrzu, miękkim cieniom, subtelnym refleksom światła.

ALEKSANDER GIERYMSKI

1850-1901

"Nad kanałem w Padwie" ("Fragment nad kanałem w Padwie"), 1885

gwasz, tusz/papier, 35 x 26 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i opisany p.d: 'A. GIERYMSKI | Padova'
inne historyczne tytuły: Prato della Valle w Padwie, Most nad kanałem w Padwie, Widok Padwy, Plac Uniwersytecki w Padwie
na odwrociu wystawowa nalepka Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim
oraz nalepka wystawowa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie

estymacja:
420 000 - 550 000 PLN
89 000 – 117 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja J. Kuśmierskiego (od 1902 roku)
kolekcja lekarza-położnika Ludwika Bryndza-Nackiego, Warszawa
kolekcja Jakuba Brat-Kona, Łódź
dom aukcyjny Yves Siebers Auktionen, Stuttgart, Niemcy, marzec 2021
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Wystawa pośmiertna prac ś.p. Aleksandra Gierymskiego, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, Warszawa, sierpień-wrzesień 1902
Wystawa malarstwa polskiego drugiej połowy XIX wieku, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, lipiec-sierpień 1929
Aleksander Gierymski 1850-1901, Muzeum Narodowe w Warszawie, 1938
Aleksander Gierymski 1850-1901, Muzeum Narodowe w Warszawie, 20 marca-10 sierpnia 2014

LITERATURA:
„Wędrowiec”, R. 25, nr 5, 1887, s. 54-55
Wystawa pośmiertna prac ś.p. Aleksandra Gierymskiego, katalog wystawy, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, Warszawa 1902, s. 15, nr kat. 180
Kurjer Warszawski. R. 82, 1902, nr 244, s. 4 (wzmiankowany)
Wystawa malarstwa polskiego drugiej połowy XIX wieku, katalog wystawy, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 1929, s. 11, nr kat. 888
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych za 1929 rok, Warszawa 1929, s. nlb.
Aleksander Gierymski 1850-1901, Muzeum Narodowe w Warszawie, 1938, katalog wystawy, red. Juliusz Starzyński, Warszawa 1938, s. 40, nr kat. 130
Jerzy Wolff, Aleksander Gierymski, Warszawa 1948, s. nlb. (il.)
Juliusz Starzyński, Aleksander Gierymski, Warszawa 1967, str. 24, 48, nr kat. 180 (il.)
Maksymilian i Aleksander Gierymscy. Listy i notatki, red. Juliusz Starzyński, Halina Stępień, Ossolineum 1973, s. 275, 277, 137 (il.)
Aleksander Gierymski 1850-1901, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2014, s. 408 (il.)

Pobyt Aleksandra Gierymskiego we Włoszech stanowi jeden z najistotniejszych etapów jego życia i twórczości, a zarazem moment ukształtowania się jego dojrzałego stylu. Artysta przyjechał na Półwysep Apeniński po raz pierwszy na początku lat siedemdziesiątych XIX wieku, korzystając ze stypendium uzyskanego po studiach w Monachium. Od pierwszych miesięcy pobytu Włochy urzekły go intensywnością światła, gwałtownymi kontrastami barwnymi oraz bogactwem typów ludzkich i pejzażowych. Aleksander Gierymski wielokrotnie odwiedzał Rzym czy Wenecję. Zwiedzanie włoskich miasteczek, krętych uliczek i parków przyniosło malarzowi wiele możliwości do eksperymentowania ze światłem i barwą. Prezentowana na aukcji praca „Nad kanałem w Padwie” pochodzi z 1885 roku. To okres, w którym Gierymski po kilkuletnim pobycie w Warszawie znów udał się do Włoch – tym razem odwiedzając właśnie Padwę, Bolonię i Florencję. Artysta współpracował wtedy z tygodnikiem „Kłosy” przygotowując dla nich ilustracje. Praca ta nie należała do jego ulubionych, a artysta często narzekał na brak malarskich wyzwań i nudę ilustrowanych miejsc. Praca nad „Kanałem w Padwie” była zapewne jednym z ilustratorskich zleceń reprodukowanym później w 1887 roku w tygodniku „Wędrowiec”.



21

HENRYK SIEMIRADZKI

1843-1902

U źródła, 1880

olej/tektura, 29 x 23,7 cm

sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'H Siemiradzki | 1880 r | Roma'

estymacja:

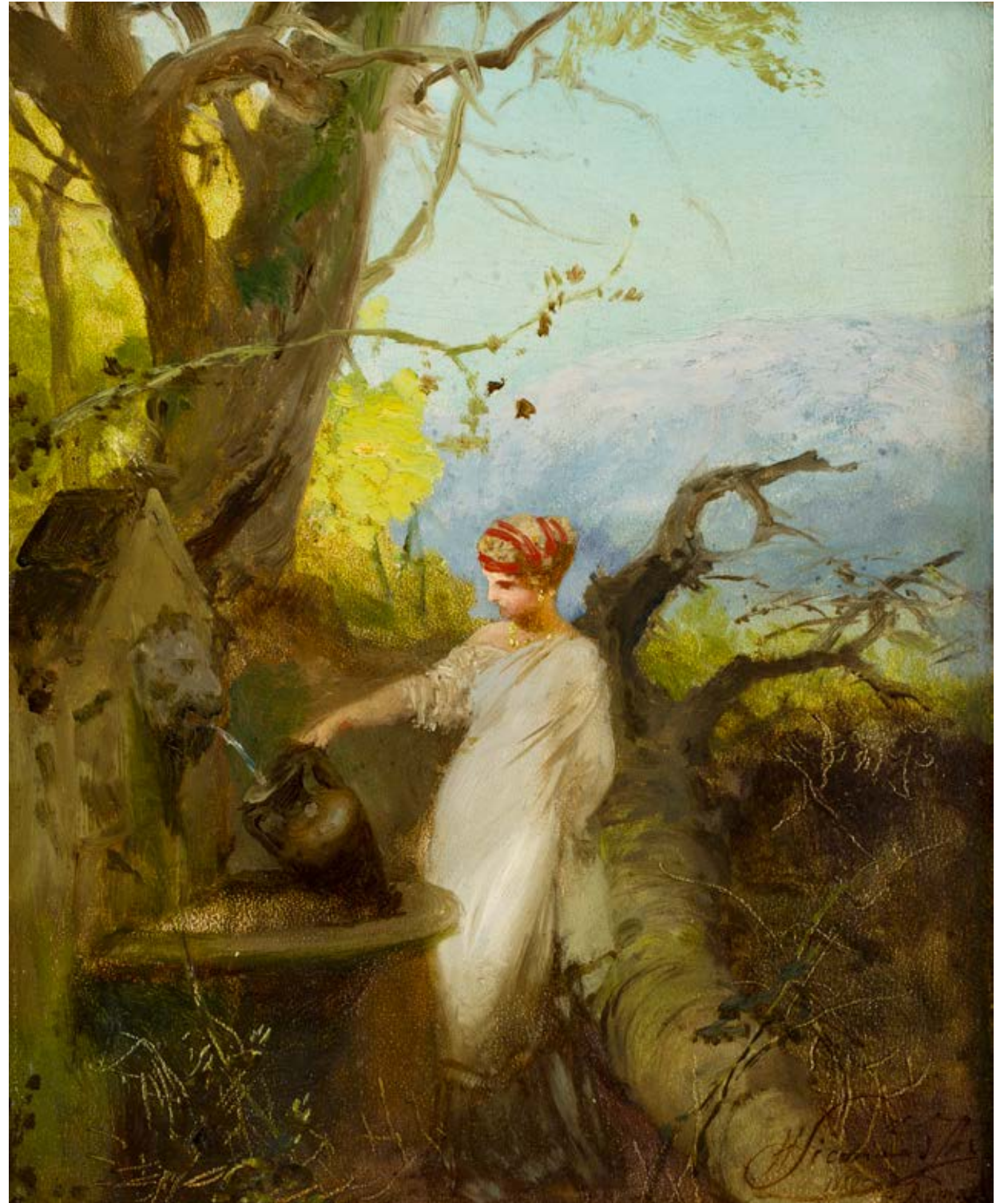
110 000 – 160 000 PLN

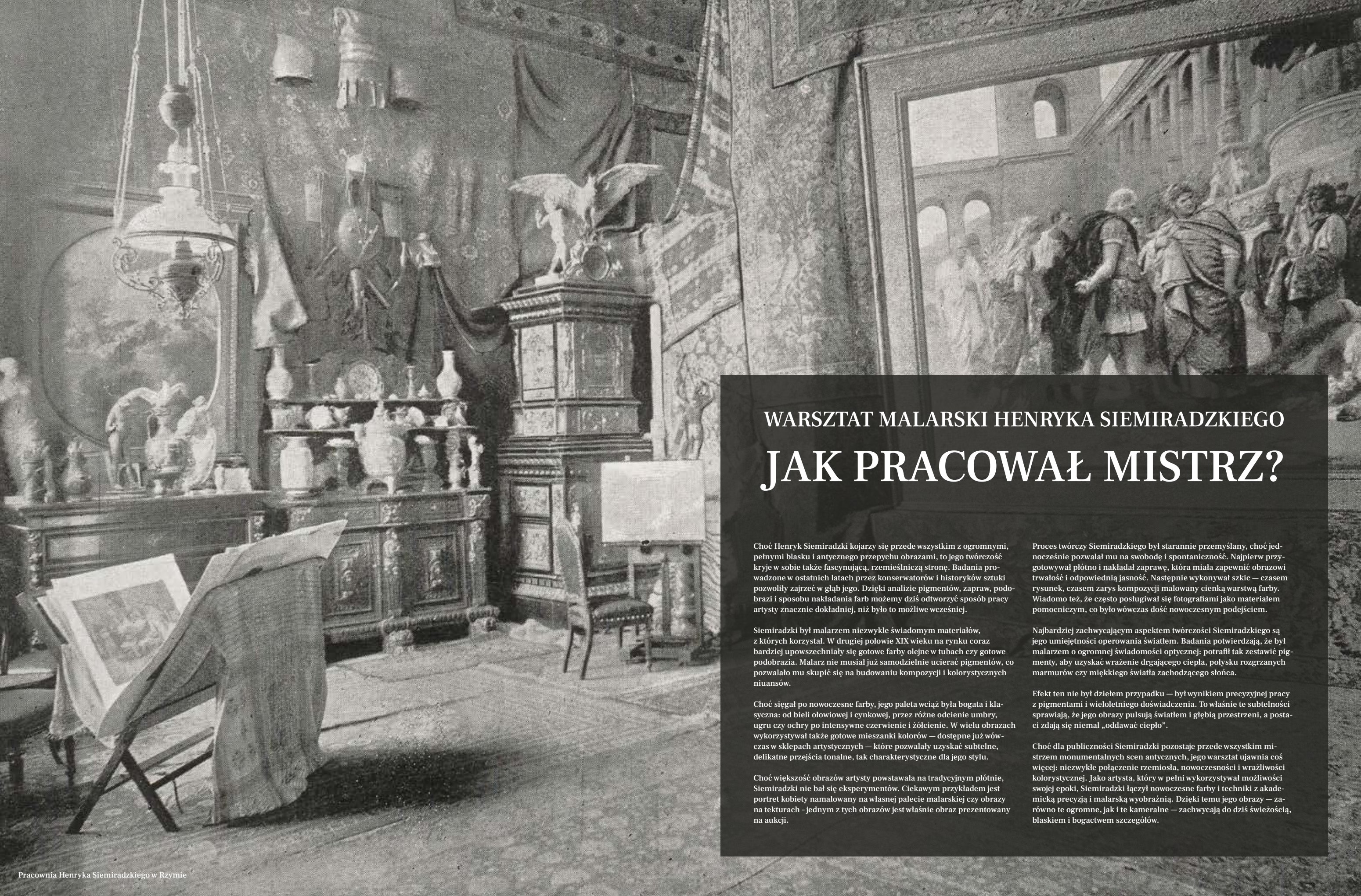
24 000 – 34 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja farmaceuty, Eugeniusza Wolskiego (1898-1974), Warszawa

kolekcja spadkobierców Eugeniusza Wolskiego, Polska-Kanada





WARSZTAT MALARSKI HENRYKA SIEMIRADZKIEGO JAK PRACOWAŁ MISTRZ?

Choć Henryk Siemiradzki kojarzy się przede wszystkim z ogromnymi, pełnymi blasku i antycznego przepychu obrazami, to jego twórczość kryje w sobie także fascynującą, rzemieślniczą stronę. Badania prowadzone w ostatnich latach przez konserwatorów i historyków sztuki pozwoliły zajrzeć w głąb jego. Dzięki analizie pigmentów, zapraw, podobraz i sposobu nakładania farb możemy dziś odtworzyć sposób pracy artysty znacznie dokładniej, niż było to możliwe wcześniej.

Siemiradzki był malarzem niezwykle świadomym materiałów, z których korzystał. W drugiej połowie XIX wieku na rynku coraz bardziej upowszechniały się gotowe farby olejne w tubach czy gotowe podobrazia. Malarz nie musiał już samodzielnie ucierać pigmentów, co pozwalało mu skupić się na budowaniu kompozycji i kolorystycznych niuansów.

Choć sięgał po nowoczesne farby, jego paleta wciąż była bogata i klasyczna: od bieli ołowiowej i cynkowej, przez różne odcienie umbr, ugru czy ochry po intensywne czerwienie i żółcienie. W wielu obrazach wykorzystywał także gotowe mieszanki kolorów — dostępne już wówczas w sklepach artystycznych — które pozwalały uzyskać subtelne, delikatne przejścia tonalne, tak charakterystyczne dla jego stylu.

Choć większość obrazów artysty powstawała na tradycyjnym płótnie, Siemiradzki nie bał się eksperymentów. Ciekawym przykładem jest portret kobiety namalowany na własnej palecie malarskiej czy obrazy na tekturach — jednym z tych obrazów jest właśnie obraz prezentowany na aukcji.

Proces twórczy Siemiradzkiego był starannie przemyślany, choć jednocześnie pozwalał mu na swobodę i spontaniczność. Najpierw przygotowywał płótno i nakładał zaprawę, która miała zapewnić obrazowi trwałość i odpowiednią jasność. Następnie wykonywał szkic — czasem rysunek, czasem zarys kompozycji malowany cienką warstwą farby. Wiadomo też, że często posługiwał się fotografiami jako materiałem pomocniczym, co było wówczas dość nowoczesnym podejściem.

Najbardziej zachwycającym aspektem twórczości Siemiradzkiego są jego umiejętności operowania światłem. Badania potwierdzają, że był malarzem o ogromnej świadomości optycznej: potrafił tak zestawić pigmenty, aby uzyskać wrażenie drgającego ciepła, połysku rozgrzanych marmurów czy miękkiego światła zachodzącego słońca.

Efekt ten nie był dziełem przypadku — był wynikiem precyzyjnej pracy z pigmentami i wieloletniego doświadczenia. To właśnie te subtelności sprawiają, że jego obrazy pulsują światłem i głębią przestrzeni, a postaci zdają się niemal „oddawać ciepło”.

Choć dla publiczności Siemiradzki pozostaje przede wszystkim mistrzem monumentalnych scen antycznych, jego warsztat ujawnia coś więcej: niezwykle połączenie rzemiosła, nowoczesności i wrażliwości kolorystycznej. Jako artysta, który w pełni wykorzystywał możliwości swojej epoki, Siemiradzki łączył nowoczesne farby i techniki z akademicką precyzją i malarską wyobraźnią. Dzięki temu jego obrazy — zarówno te ogromne, jak i te kameralne — zachwycają do dziś świeżością, blaskiem i bogactwem szczegółów.

22

JÓZEF JAROSZYŃSKI

1835-1900

Jeździec z koniem ("Wypadek w podróży")

olej/deska, 43 x 69 cm

sygnowany p.d.: 'J. Jaroszyński'

na odwrociu ślady laku (pieczęcie własnościowe?), nalepka z liczbą: '69.' na ramie papierowe nalepki wystawowe (Muzeum Okręgowe w Suwałkach, Muzeum Okręgowe w Lesznie, Muzeum Okręgowe Pomorza Środkowego w Słupsku, Muzeum Policji w Warszawie, Wałbrzyska Galeria Sztuki BWA), papierowa nalepka depozytowa Muzeum Narodowego w Warszawie oraz nalepka z numerem: '56.'

estymacja:

90 000 - 120 000 PLN

19 200 - 25 600 EUR

POCHODZENIE:

Desa Unicum, grudzień 2022

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

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

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

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

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

4 marca - 30 kwietnia 2006

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

LITERATURA:

Malarze polscy w Monachium, oprac. Zbigniew Fątynowicz, Eliza Ptaszyńska, Muzeum Okręgowe w Suwałkach, Suwałki 2005,

s. 127 (il.)

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

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



23

JÓZEF JAROSZYŃSKI

1835-1900

Wyjazd na polowanie

olej/plótno, 61 x 100 cm

sygnowany p.d.: 'Józef Jaroszyński'

estymacja:

30 000 - 50 000 PLN

6 400 - 10 700 EUR



ROMAN KAZIMIERZ KOCHANOWSKI
1857-1945

Pejzaż letni ze strumykiem

olej/deska, 18 x 25 cm
sygnowany p.d.: 'R Kochanowski'

estymacja:
25 000 – 35 000 PLN
5 400 – 7 500 EUR

Roman Kochanowski był twórcą silnie związanym z kręgiem polskich artystów w Monachium. Początkowo, w latach 1873-75 naukę pobierał w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie. Następnie wyjechał do Wiednia, gdzie kształcił się pod kierunkiem Christiana Griepenkerla i Eduarda Lichtenfelsa. Do Monachium przybył w 1885 roku. Nawiązał bliskie kontakty z polskimi artystami takimi jak Antoni Kozakiewicz, Włodzimierz Łoś, Alfred Wierusz- Kowalski czy Piotr Stachiewicz. W Niemczech jego malarstwo szybko zyskało uznanie szerszej publiczności. Przykuło uwagę między innymi bawarskiego księcia regenta Luitpolda, który z czasem stał częstym gościem w jego pracowni. Pomimo że na stałe związał swoje życie z Bawarią, artysta bardzo często odwiedzał ojczyznę. Najczęściej przyjeżdżał do Krakowa. Powstawało wówczas wiele obrazów i szkiców, najczęściej motywy z okolic Krakowa i znad brzegów Wisły. Roman Kochanowski uchodzi za mistrza „małych form”, niedużych, czasem wręcz miniaturowych pejzaży. Obrazy artysty wraz z całym pejzażowym repertuarem: drzewami, wsiami, opłotkami, ugorami, pastwiskami, czy „polskim błotem”, używając określenia niemieckich krytyków, są bardzo silnie zakorzenione w tradycji malarstwa polskich monarchijczyków.



25 α

WŁASTIMIL HOFMAN

1881-1970

"Wspomnienia", 1914

olej/deska, 73 x 58,5 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Wlastimil Hofmann 1914'
na odwrociu fragmentarycznie zachowana nalepka wystawowa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie

estymacja:
100 000 – 150 000 PLN
21 000 – 32 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Wystawa jubileuszowa I Salon wiosenny, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 1914

LITERATURA:
Katalog Wystawy jubileuszowej I Salon Wiosenny, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1914, s. 17, nr kat. 41, s. nlb. (il.)





Wlastimil Hofman, Autoportret z wróżką, 1920, Muzeum Narodowe w Warszawie

WLASTIMIL HOFMAN

ŻYCIE I TWÓRCZOŚĆ

Wlastimil Hofman bez wątpienia należy do grona najważniejszych artystów okresu Młodej Polski. Był kontynuatorem nurtu symbolistycznego w malarstwie, zajmującym ważne miejsce w tradycji zarówno rodzimego, jak i europejskiego modernizmu.

Hofman edukację artystyczną odbył w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie, do której uczęszczał, począwszy od 1896, przechodząc przez wszystkie obowiązkowe etapy kształcenia – w tym dwuletni kurs rysunku w pracowni Floriana Cynka. Następnie naukę kontynuował w klasie Jacka Malczewskiego, studiując również krótko w klasie Jana Stanisławskiego. Szkołę ukończył w 1899 jako bardzo dobry uczeń. Dalsze studia artystyczne podjął w Paryżu na École des Beaux-Arts, zapisując się do klasy Jean-Léon Gérôme’a. Na wybór takiego kierunku wpływ miał zapewne Malczewski, który sam studio-

wał w Paryżu. Jednak pobyt w stolicy Francji oraz studia pod okiem wybitnego, lecz leciwego już akademika, nie wpłynęły na artystyczną postawę Hofmana. Okres jego pobytu we Francji do dziś pozostaje niemal zupełnie nieznanym dla historii sztuki. Prawie nic nie wiadomo o jego otoczeniu oraz choćby ważnych wystawach, które miał okazję obejrzeć.

Do Krakowa powrócił w 1901. Debiutował w 1902 na wystawie Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, pokazując dwa obrazy: „Marzenie” oraz „Portret wuja Michała Wolańskiego”. Pierwszy zagraniczny pokaz prac artysty odbył się z kolei w 1904. Wystął wówczas obrazy na doroczną wystawę do Monachium w Glaspalast. Nadesłane obrazy: „Diabły” oraz „Madonnę Gaudiosa”, kupiło bawarskie Muzeum Sztuki.

W 1905 został współzałożycielem Grupy Czterech, w której obok Hofmana zrzeszeni byli również Mieczysław Jakimowicz, Leopold Gottlieb oraz Witold Wojtkiewicz. Grupa szybko została przemianowana na Grupę Pięciu. Dołączyli do niej Tymon Niesiołowski oraz Jan Rembowski, odszedł zaś Wojtkiewicz. Hofman wziął udział we wszystkich siedmiu wystawach Grupy. Jej członkowie dążyli do wskrzeszenia romantycznej idei „korespondencji sztuk”, do odrodzenia głoszonej przez Baudelaire’a koncepcji powinowactwa sztuk plastycznych, literatury i muzyki. Na swego patrona powołali wielkiego polskiego romantyka, poetę, malarza i rysownika Cypriana Kamila Norwida. W 1906, wraz z członkami Grupy Pięciu, wystawił swoje prace we lwowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych. Wśród pokazanych prac Hofmana znalazła się „Spowiedź” – która przykuła uwagę krytyki i zyskała bardzo przychylne opinie. Obraz został uznany za dojrzałe formalnie i ideowo dzieło. „Spowiedź” Hofman pokazał po raz kolejny między innymi w 1921 na Salonie Narodowym Francji, podczas prezentacji sztuki polskiej. Wystawiona wraz z obrazem „Legenda”, stała się podstawą do przyznania mu statusu „stowarzyszonego” w Societe National des Beau-arts, który dawał mu możliwość do wystawiania jednego obrazu na doroczną wystawie bez stawiania do konkursu. Był to dowód międzynarodowego uznania dla Hofmana oraz „Spowiedzi”, którą sam artysta uznawał za wizytówkę swojego malarstwa.

W 1910 został doceniony przez krakowskie środowisko artystyczne i powołany na stanowisko profesora rysunku wieczornego na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Jednak po niecałym roku pracy zrezygnował ze stanowiska. W tym samym czasie złożył kandydaturę do Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, która hegemonię w krakowskim świecie artystycznym, jako członek Grupy Czterech, następnie Pięciu oraz w latach 1908-1909 Grupy „Zero”, zdecydowanie kwestionował. Powód tej nagłej zmiany artystycznej orientacji i postawy nie jest do końca znany. Z pewnością jednak dało to artyście możliwość regularnego wystawiania swoich obrazów w Krakowie oraz za granicą.

Do wybuchu I Wojny Światowej trwała bardzo dobra passa Hofmana. Dużo malował i wystawiał. Jego obrazy cieszyły się niesłabnącą popularnością również w Niemczech oraz Austrii, gdzie dużo sprzedawał. Pierwszą wojnę spędził w pod Pragę. Do Krakowa powrócił w 1918, z Adelą Hammerową, żoną praskiego kuzyna. W okresie 1918-20 wraz z rozwiedzioną już wówczas Adelą udali się do Paryża, gdzie wzięli ślub. Hofman nawiązał wówczas bliskie relacje z Tadeuszem Makowskim, który w kolejnych latach wielokrotnie sprowadzał dzieła artysty na wystawy do Francji.

Po powrocie do kraju nie związał się już z żadnym artystycznym ugrupowaniem. Odnosił jednak sukces, zwłaszcza finansowy, który pozwalał mu na wygodne i dostatnie życie. W 1927 został wybrany prezesem krakowskiego oddziału Związku Artystów Plastyków. Jednak również i z tej funkcji szybko zrezygnował.



Wlastimil Hofman podczas pracy w swojej pracowni, 1935



Wlastimil Hofman, Spowiedź, 1906, Muzeum Narodowe w Warszawie



Władysław Hofman podczas pracy w swojej pracowni, ok. 1935



Władysław Hofman, Eloë nad zwłokami Anhellego, Muzeum Okręgowe w Lesznie, 1917,



Władysław Hofman, Dwa anioły, 1918, kolekcja prywatna



Władysław Hofman podczas pracy w Władysławówce, lata. 20 XX w.

„Jego [Hofmana] obrazy to wizje przypominające ekstazy tych twórców, np. prerafaelitów, u których kontemplacja (u Hofmana melancholia) była najwyższą podniecią”.

N. Asanka-Japoń, Z pracowni Władysława Hofmana, „Placówka kultury i sztuki” 1921, z. 7, s. 218



Jacek Malczewski, Za aniołem, środkowa część tryptyku, 1901, Muzeum Narodowe w Krakowie

Okres II Wojny Światowej wraz z żoną spędził Hofman w Jerozolimie. Nie przestał jednak malować. Wystawiał swoje obrazy w czytelni polskiej przy Armii Andersa w Jerozolimie oraz w Instytucie Brytyjskim w Nazarecie. W tym okresie artysta najchętniej tworzył okoliczne pejzaże, chwytając nowy dlań krajobraz oraz światło. Do Krakowa wrócił w 1946. Szybko jednak opuścił miasto, w którym nie potrafił się już odnaleźć. Za namową Jana Sztudyngera udał się do Szklarskiej Poręby, w której zamieszkał do końca życia.

W malarstwie Władysława Hofmana daje się wyodrębnić kilka ciągłe obecnych wątków tematycznych, opartych w większości na anegdocie. Już w początkowym okresie zaczęły pojawiać się w jego obrazach motywy, które w późniejszym okresie zdefiniowały jego twórczość: tematy religijne, ujęcia dzieci oraz starców. Zasób motywów dla swoich kompozycji czerpał z mitologii, Biblii, świata baśni i podań ludowych. Ważna była dla niego również tematyka historyczno-patriotyczna. Wypracował niezwykle charakterystyczną manierę malarską i niepowtarzalny nastrój swoich dzieł, nie będąc na przestrzeni swojego życia podatnym na aktualne mody i kierunki. Na początku artystycznej kariery zastynał głównie lirycznymi wizerunkami Madonn. Zainteresowanie tematyką religijną od samego początku kariery zdefiniowało zresztą jego malarstwo. Nie powstawało oczywiście bez związków z ideologią i filozofią epoki, w której się kształcił. Atmosferę przełomu XIX i XX stulecia cechowała bowiem skłonność do metafizyczno-mistycznych refleksji, które często znajdowały wyraz i odzwierciedlenie w sztuce odnoszącej się do religijności lub bezpośrednio z niej czerpiącym. Hofmana skierowało to m.in. w stronę ludowości, która w powszechnej świadomości była tradycyjną oprawą polskiego katolicyzmu. Jego obrazy o tematyce religijnej są osadzone zwykle w realiach polskiej wsi i folkloru, postaci mają na sobie ludowe, najczęściej krakowskie stroje. Przedstawieni święci oraz biblijne postaci są pozbawione jednak typowej ikonografii i dogmatyzacji znanej ze sztuki dawnej. Zostały zastąpione przez Hofmana wdziękiem i skromnością przedstawienia. Jego dzieła daleko odbiegają od Ewangelii i chrześcijańskiej ikonografii. Nie dają się również włączyć w tak charakterystyczny dla początku XX wieku nurt sztuki dekoracyjnej. W idealizowanych wizerunkach Madonn i dzieci, narracyjnych scenach ze starcami zatopionymi w modlitwie lub zadumie, daje się wyczuć wyjątkowy nastrój, często podniosły i patetyczny lub sielski i melancholijny.

W świadomości sobie współczesnych uchodził za jednego ucznia i kontynuatora malarstwa Jacka Malczewskiego. Większość artykułów, która ukazała się za życia na temat twórczości Hofmana, miała charakter porównawczy z malarstwem autora „Melancholii”. Bliskie analogie z malarstwem Malczewskiego w dużej mierze przyczyniły się do szybko uzyskanej przez Hofmana rozpoznawalności. Jego obrazy ceniono również za śmiałą technikę, świetny rysunek, poetycki oraz „słowiński” charakter.

Nawiązania do Malczewskiego dotyczą jednak właściwie form i motywów, które pojawiały się w malarstwie mistrza w latach 1890-1914, głównie w scenach rodzajowych i portretach. Z malarstwem Malczewskiego można wiązać między innymi sposób pojawiania się Madonn Hofmana we współczesnym świecie, na polskiej wsi. W wyraźny sposób odwołują się one do dzieł Malczewskiego, i jego tendencji do mieszania wiejskiej realności i świata fantazji w jednej przestrzeni. Madonny autora „Melancholii” były jednak zawsze wyniosłe, miały wyraźny związek ze sferą sztuki – są umieszczone na postumencie lub na kolumnie, zawsze jako przedmiot uwielbienia. Malczewski budował z jednej strony pewien dystans od naiwnych form ludowej religijności, a z drugiej wielopłaszczyznowe odniesienia artystyczne. W kompozycjach Hofmana mamy do czynienia z zabiegiem zgoła odmiennym.

Drugim motywem pojawiającym się równie często w malarstwie Hofmana, zapożyczonym częściowo od Malczewskiego, było dziecko-faun. Temat ten był spotykany w sztuce tego czasu zresztą dość często. Sposób opracowania tematu przez Hofmana jest jednak zasadniczo różny od redakcji Malczewskiego. Dzieci-fauny Hofmana mają najczęściej kilka lat, małe różki i kopytka zamiast stóp, efemeryczne i delikatne, niemające nic z grozy i niesamowitości faunów Malczewskiego. Sceny z nadnaturalnymi dziećmi Hofmana obrazują zazwyczaj bliżej nieokreślone ceremonie, niepoddające się precyzyjnym interpretacjom.

W szerokiej perspektywie w swoim malarstwie Hofman najchętniej i najczęściej odnosił się do ponadczasowych i odwiecznych problemów ludzkiej egzystencji. W ciągu niezwykle długiej kariery artystycznej najczęściej podejmowanym motywem treściowym przez Hofmana był świat dziecka oraz zaduma nad marnością życia i wiara w boską sprawiedliwość.

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

Wlastimil Hofman



WLASTIMIL HOFMAN: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

TADEUSZ MAKOWSKI
1882-1932

Piastunka z małym Jacquesem, 1921-22

olej/plótno, 55 x 46,4 cm
na odwrociu nalepka aukcyjna

estymacja:
350 000 - 450 000 PLN
76 000 – 96 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Stephane'a Manier, dziennikarza i pisarza, przyjaciela Tadeusza Makowskiego
kolekcja Jacquesa Manier, syna Stephane'a Maniera
kolekcja Paula Stephane'a Manier
Agra-Art, marzec 2011
kolekcja prywatna, Polska

„Piastunka z małym Jacquesem” należy do wczesnych przedstawień dziecięcych Tadeusza Makowskiego, które na początku lat 20. stają się jednym z głównych pól jego eksperymentów formalnych. W tym okresie artysta, mający za sobą doświadczenie kubizmu i fascynację malarstwem dawnych mistrzów, stopniowo upraszcza formę, zmierzając ku prymitywizującej stylizacji i „systemowi znaków plastycznych”, w którym figura dziecka staje się nośnikiem treści emocjonalnych i egzystencjalnych. Obraz przedstawia młodą piastunkę trzymającą na rękach małego chłopca. Kompozycja jest ściśnięta w pionowym kadrze: dwie półfigury wypełniają niemal całe pole, odcinając się od ciemnego, pozbawionego detali tła. Ciało kobiety tworzy stabilną, trójkątną strukturę, w której ramiona i masywne dłonie podtrzymują dziecko niczym rzeźbiarską bryłę. Białe ubranko i czepek chłopca kontrastują z przygaszoną, zielonkawoniebieską suknią piastunki, co podkreśla centralną rolę dziecka w kompozycji. Twarze modelki i dziecka są uproszczone, o lekko spłaszczonym modelunku; wyraźny kontur i zgaszona, ziemista paleta zapowiadają późniejsze geometryzacje Makowskiego, ale nie znoszą jeszcze indywidualnej fizjonomii. Obraz pochodzi z historycznego zbioru francuskiego dziennikarza i pisarza Stéphane'a Maniera – bliskiego przyjaciela Makowskiego, wielokrotnie wspomnianego w „Pamiętniku” artysty. Po śmierci Maniera płótno odziedziczył jego syn Jacques, którego portret został zawarty właśnie w prezentowanej kompozycji.



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

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



TADEUSZ MAKOWSKI: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

TADEUSZ MAKOWSKI

1882-1932

Dwie dziewczynki w kapeluszach, około 1920-1925

olej/deska, 34 x 45 cm
sygnowany l.d.: 'Makowski'
opisany na odwrociu: 'MAKOWSKI'

estymacja:
400 000 - 500 000 PLN
85 000 – 106 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Hartford, Connecticut, USA
kolekcja prywatna, Europa
kolekcja prywatna, Polska

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

Tadeusz Makowski

Po formatywnym okresie studiów w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, kontakcie z kubizmem Henriego Le Fauconniera oraz fascynacji bretońskim folklorem i mistrzami niderlandzkimi, Tadeusz Makowski u progu lat 20. XX stulecia zaczął kierować się ku neoromantycznej sztuce intymnego wejrzenia w duszę dziecka. W 1918 powstały pierwsze portretowe studia i odtąd figura dziecka stała się centralnym motywem w twórczości malarza. Tradycja portretowania dzieci z najdrobniejszymi ich przeżyciami wiąże się z rozwojem nowoczesnej sztuki portretowej i romantycznym światopoglądem. To romantycy, poeci i malarze, jako pierwsi dostrzegli „głębsze”

widzenie dzieci oraz szczerść ich emocji. Makowski jawi się jako wielki spadkobierca tej tradycji: „Artysta daleki jest od lekceważenia najdrobniejszych nawet przeżyć dziecka; przeciwnie, stwarza świat dzieci o własnej bogatej skali emocjonalnej. To nie dorosły człowiek widzi dziecko, które wzrusza go swym nieświadomym wdziękiem i tym, że jest nieporadne. To ta mała istota tak wyobraża sobie siebie, tak widzi inne dzieci, zwierzęta, drzewa (...)” (Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski, polski malarz w Paryżu, Wrocław 1976, s. 25).



28 α

MICHAŁ BYLINA

1904-1982

Na polowaniu, 1931

olej/plótno, 67 x 106 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'MICHAŁ BYLINA 1931'

estymacja:

30 000 - 50 000 PLN

6 400 – 10 700 EUR

POCHODZENIE:

Desa Unicum, czerwiec 2021

kolekcja prywatna, Polska

Michał Bylina urodził się w 1904 roku w Worsówce na Ukrainie. Podobnie jak wielu innych twórców pochodzących z dawnych Kresów Rzeczpospolitej znalazł się on w latach 20. w Warszawie zasilając szeregi tamtejszej Szkoły Sztuk Pięknych. Kształcił się w pracowniach dwóch wybitnych pedagogów – Tadeusza Pruszkowskiego i Władysława Skoczylasa. Był członkiem ugrupowania „Szkoła Warszawska”. Na jego formację artystyczną decydujący wpływ miała bez wątpienia postać Pruszkowskiego. To on krzewił wśród swoich uczniów zamiłowanie do sztuki dawnych mistrzów. Działalność tzw. „pruszkowiaków” nierozzerwalnie łączyła się z tradycją pojmowaną jednak w duchu sztuki w pełni modernistycznej. Niezwykle interesujące oeuvre malarskie Byliny wypełniają chętnie odtwarzane przez malarza sylwetki koni. Dzieła powstałe w latach 20. i 30. XX stulecia w pełni ukazują indywidualizm twórcy, który w okresie powojennym przeszedł do przedstawień o bardziej komercyjnym charakterze. Tworzył on wówczas cykle o tematyce historycznej obrazujące wydarzenia z dziejów Polski. Zajmował się ilustracją książkową, a także malował epizody związane z Ludowym Wojskiem Polskim. Był lau-

reatem wielu rządowych nagród i wyróżnień. Znane są głównie powojenne prace Michała Byliny, z czasów kiedy wykładał w Akademii Sztuk Pięknych. To jednak dzieła stworzone w okresie dwudziestolecia międzywojennego wykazują najwyższe walory jego warsztatu. Widoczna jest w nich subtelna geometryzacja form, znakomity rysunek i zróżnicowana dyspozycja przestrzeni obrazu. Niewątpliwie najciekawszym, znanym dziełem z tego okresu jest „Amazonka” z 1930 roku znajdująca się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. W kompozycji artysta w niesamowity, teatralny wręcz sposób operuje światłem, które wyznacza centrum przedstawienia. To ewidentnie jedna z wielu scen z polowania, które z pasją tworzył Bylina. Prezentowana w katalogu aukcji praca to dzieło o analogicznej tematyce z tego okresu. Malarz zobrazował tu silnie zdynamizowany układ. Konie, ludzie i sylwetki chartów wyrywających się do właśnie upolowanego zająca ukazane zostały w ramach niepokojąco bliskiego kadru. W tle, spośród płataniny form i kształtów pierwszego planu, przebija się nizinny, rozległy pejzaż.



29 α

BOLESŁAW CYBIS

1895-1957

"Chłopiec podający farby", 1925-28

olej/sklejka, 39,8 x 40 cm
opisany ołówkiem na odwrociu l.d.: 'Zapłacono 2 paczki' oraz p.g. numerem inwentarzowym: '140.'
na odwrociu papierowa nalepka depozytowa Muzeum Narodowego w Warszawie oraz papierowa nalepka wystawowa

estymacja:
160 000 - 240 000 PLN
34 000 – 51 000 EUR

POCHODZENIE:
zbiory spadkobierców artysty
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Bolesław Cybis 1895-1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych, Muzeum Narodowe w Warszawie, 20 września - 3 listopada 2002
Wystawa malarstwa i rysunku Bolesława Cybisa, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Kamienica pod Gwiazdą, 6 maja 1984 - 15 maja 1985
Malarze z kręgu Tadeusza Pruszkowskiego. Bractwo św. Łukasza, Szkoła Warszawska, Łoża Wolnomalarska, Grupa Czwarta, Muzeum Narodowe w Warszawie, wrzesień-październik 1978

LITERATURA:
Antoni Łyżwański 1904-1972, teksty Irena Kossowska, Danuta Jackiewicz, Wojtek Klemm, Olszanica 2004, s. 32 (wzmiankowany)
Bolesław Cybis 1895-1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych, katalog wystawy, oprac. Anna Prugar-Myślik, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002, s. 71 (il.), nr kat. I/15
archiwalna fotografia ekspozycji z lat 1984-85 z widocznym obrazem, fot. Z. Siewak, archiwum Muzeum Okręgowego w Toruniu
Malarze z kręgu Tadeusza Pruszkowskiego. Bractwo św. Łukasza, Szkoła Warszawska, Łoża Wolnomalarska, Grupa Czwarta, katalog wystawy, red. Jerzy Zanoziński, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1978, s. 20, poz. 20



30

ROMAN KRAMSZTYK

1885-1942

"Portret mężczyzny z kulą", przed/lub 1930

olej/plótno, 100 x 81 cm
sygnowany p.d.: 'Roman Kramsztyk'
na odwrociu nalepka aukcyjna oraz na krośnie zapisany numer inwentarzowy: '16723'

estymacja:
300 000 - 500 000 PLN
64 000 – 106 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna (zakupiony na aukcji w Wersalu, luty 1984)
dom aukcyjny Millon, Francja, czerwiec 2015
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Exposition de quelques peintures récentes de Roman Kramsztyk, Galerie Zak, Paryż, czerwiec-lipiec 1930
Salon Zimowy, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa, grudzień 1931-luty 1932
Roman Kramsztyk 1885-1942, wystawa monograficzna, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa, luty-marzec 1997

LITERATURA:
„Le Crapouillot”, 1930, nr 7, s.1 (il.)
„Wiadomości Literackie”, 1930, nr 41, s. 3 (il.)
„Express Poranny”, 1932, nr 10, s. 5 (il.)
„Kobieta Współczesna”, 1932, nr 3, s. 93 (il.)
„Polska Zbrojna”, 1932, nr 10 (dodatek ilustrowany)
„Tygodnik Ilustrowany”, 1932, nr 1, s. 4 (il.)
Aronson Chil, Scènes et visages de Montparnasse, Paris Abécé printers, Paryż 1963, s. 415 (il.)
Roman Kramsztyk 1885-1942, katalog wystawy, oprac. Renata Piątkowska, Magdalena Tarnowska, Żydowski Instytut Historyczny, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1997, s. 203 (il.), nr kat. 147
Renata Piątkowska, Między Ziemiańską a Montparanssem. Roman Kramsztyk, Wydawnictwo Neriton, s. 103, poz. 30 (il.), nr kat. I/158





TWÓRCZOŚĆ PORTRETOWA ROMANA KRAMSZTYKA

Roman Kramsztyk znalazł się w Paryżu w 1910 i dlatego zalicza się go - razem z Eugeniuszem Zakim i Melą Muter - do pierwszego pokolenia „polskiej” Szkoły Paryskiej. Sytuacja artysty jest jednak kłopotliwa: początkowo dzielił bowiem swoje życie między Polskę a Francję. W 1914 opuścił Paryż - jak wtedy sądził, na zawsze. Wrócił tam jednak w 1924. Nie przeszkadzało mu to nadal utrzymywać studio w Warszawie. Kariera malarza rozwijała się dwutorowo. Jego modele rekrutowali się zazwyczaj ze sfer inteligenckich i artystycznych Paryża i Warszawy, w tych miastach pisała o nim krytyka, niekiedy mocno spolaryzowana. Kariera Kramsztyka toczyła się od samego początku pomyślnie. Uchodził bowiem za cudowne dziecko już w latach swojej edukacji warszawskiej. Reputację tę utrzymał na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych (gdzie uczył się u Mehoffera w latach 1903-04) oraz na Akademii Sztuk Pięknych w Monachium. W czasie swojego pierwszego, czteroletniego pobytu w Paryżu niewiele wystawiał. Jego prawdziwym debiutem była słynna I Wystawa Ekspresjonistów Polskich (krakowskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, 1917). Oprócz towarzyskich sympatii do formistów twórca niewiele miał jednak wspólnego z awangardową gorączką. W warszawskiej Zachęcie, w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, Krakowie i Poznaniu oraz na salonach paryskich (Jesiennym i Tuileries) prezentował brawurowo malowane portrety, odważne niekiedy akty, martwe natury i pejzaże z południa Francji. Choć w kolejnych latach stał się jednym z najbardziej rozpoznawalnych polskich klasycystów (był założycielem grupy „Rytm”), nadal obracał się w kręgach eksperymentatorów. Ten fakt można jednak wytłumaczyć w dużej mierze wpływem jego żony, Bronisławy, siostry Louisa Marcoussisa, kubisty związanego z Paryżem.

Portret zajmuje szczególne miejsce w oeuvre Romana Kramsztyka. Malarza najbardziej interesowali ludzie - portretował ich pełen podziwu dla różnorodności fizjonomii, gestów, a przede wszystkim bogactwa wnętrza swoich modeli. Wśród portretowanych znajdziemy wizerunki najbliższych, portrety osób należących do warszawskiego



Roman Kramsztyk, Mężczyzna w meloniku, kolekcja prywatna



Roman Kramsztyk, Portret Chila Aronsona, kolekcja prywatna

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



Roman Kramsztyk, Kobieta z koszykiem winogron

ROMAN KRAMSZTYK
1885-1942

Akt

olej/plótno, 80,5 x 100 cm
sygnowany p.d.: 'Kramsztyk'

estymacja:
250 000 - 400 000 PLN
53 000 - 85 000 EUR

POCHODZENIE:
Rempex, lipiec 2010
kolekcja prywatna, Warszawa

Mieczysław Wallis słusznie nazwał Romana Kramsztyka „malarzem charakteru, powabu i wdzięku, portrecistą ciekawych mężczyzn – portrecistą pięknych kobiet” (Mieczysław Wallis, Humanizm Kramsztyka, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 20, s. 8). Postać ludzka zawładnęła w pełni wyobraźnią Kramsztyka, dlatego też krytyka artystyczna wielokrotnie zauważała w jego oeuvre stylistyczną i treściową łączność ze sztuką dojrzałego renesansu. W prezentowanym akcie zwraca jednak uwagę powinowactwo życia artysty ze sztuką, którą tworzył. Znany był jako smakosz życia, wielbiciel kobiecego piękna i pasjonat muzyki, co w pełni obrazuje prezentowana plastyczna wizja kobiecego ciała. W aktach i portretach Kramsztyka postać ludzka często zajmuje prawie całą powierzchnię płótna. Prezentowany akt zdominowała postać lekko uśmiechniętej, spoglądającej na widza kobiety. Przedstawiona jest w bliżej nieokreślonej przestrzeni o neutralnej barwie. W jej włosach widać wpięty czerwony kwiat. We wrażliwości na detal i przemyślanym potęgowaniu napięcia ujawnia się wielki kunszt Kramsztyka. Akt utrzymany jest w wąskiej gamie barwnej, dominują bowiem stonowane odcienie bieli, szarości i brązów. Ciało kobiety obwiedzione jest delikatnym konturem, a plastyczność przedstawienia dopełnia łagodniejszy niż w początkowej twórczości modelunek światłocieniowy.



32 α

RAFAŁ MALCZEWSKI

1892-1965

Pejzaż z Podhala, lata 20. XX wieku

olej/plótno, 114,5 x 90,5 cm
sygnowany l.d.: 'Rafał Malczewski'
na odwrociu nalepka aukcyjna

estymacja:
300 000 - 500 000 PLN
64 000 – 106 000 EUR

POCHODZENIE:
Rempex, kwiecień 2009
kolekcja prywatna, Warszawa

Malczewski urodził się 24 października 1892 roku w Krakowie jako syn wybitnego malarza Jacka Malczewskiego i Marii z Gralewskich. Wychowywał się w artystycznym środowisku, co niewątpliwie wpłynęło na jego przyszłą twórczość. Po ukończeniu gimnazjum św. Jacka w Krakowie, w latach 1910–1915 studiował w Wiedniu filozofię, architekturę i agronomię. Choć nie ukończył żadnej z tych uczelni, zdobyta wiedza i doświadczenia z pewnością wpłynęły na jego późniejszą działalność artystyczną. Malarstwa uczył się głównie samodzielnie, korzystając z rad ojca oraz obserwując jego pracę.

W 1917 roku Rafał Malczewski przeprowadził się do Zakopanego, gdzie szybko stał się integralną częścią tamtejszej bohemy artystycznej. Zakopane, będące wówczas centrum życia kulturalnego i intelektualnego Polski, przyciągało wielu artystów, pisarzy i intelektualistów. Malczewski nawiązał tam liczne kontakty, m.in. ze Stanisławem Ignacym Witkiewiczem (Witkacym), co miało istotny wpływ na jego twórczość. Jego fascynacja kulturą Podhala przejawiała się nie tylko w malarstwie, ale także w literaturze i działalności społecznej.

Artysta często przedstawiał pejzaże Tatr i Podhala, ukazując zarówno piękno natury, jak i wpływ nowoczesnej cywilizacji na tradycyjny krajobraz. W jego pracach pojawiają się elementy techniczne, takie jak linie kolejowe, stacje czy przewody telegraficzne, co nadawało jego dziełom nowoczesny charakter. Malczewski inspirował się estetyką kubizmu i futuryzmu, co przejawiało się w syntetyzowaniu i geometryzowaniu form. Jego pejzaże charakteryzują się dekoracyjną stylizacją oraz użyciem czystych, mocnych barw. Często przedstawiał senne miasteczka i opustoszałe krajobrazy, w które wkomponowywał techniczne zdobycze współczesnej cywilizacji, takie jak pociągi czy przewody telegraficzne.



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

Rafał Malczewski - artysta malarz. Fotografia sytuacyjna, 1935



RAFAŁ MALCZEWSKI: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI

1854-1918

Kwiaty wazonie

olej/plótno, 61,5 x 50 cm
na odwrociu stempel: "WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI | ze spuścizny [POŚMIERTNEJ] oraz odręczny podpis żony artysty Eugenii oraz liczne notatki numeryczne na krośnie

estymacja:
450 000 - 700 000 PLN
96 000 – 149 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Alexandre'a Pissenko, Nantes
kolekcja żony artysty Eugenii Ślewińskiej, Paryż
kolekcja Rodziny Primel, Paryż
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Władysław Ślewiński 1854-1918. Wystawa monograficzna, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1983

LITERATURA:
Władysława Jaworska, Władysław Ślewiński 1854–1918, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1983, s. 110 (poz. 238) oraz poz. 212 (il.)

„(...) chciałbym w paru słowach zaznaczyć jak rozumiem piękno i sztukę i jakie jest jej zadanie na tym bożym świecie. Otóż piękno, moim zdaniem, jest to przykazanie boskie czy (...) prawo natury. Jest to księga, w której tylko artysta czytać potrafi. Sztuka jest to właściwość danego organizmu wyślowienia odczutego piękna danej chwili za pomocą zewnętrznych znaków (...), ale nie ujętych żadnym prawem. Dzieło sztuki jest niejako ostatecznym wynikiem i będzie zrozumiane tylko przez podobne do artysty organizacje, a odczute będzie przez niewielką garstkę śmiertelników” (Władysław Ślewiński, list do Antoniego Potockiego, cyt. za: Władysława Jaworska, Władysław Ślewiński, Warszawa, 1991, s. 146).

W latach 1905-1910, czyli w okresie polskim, Ślewiński chętnie malował martwe natu-ry. Wpływy siedemnastu lat spędzonych we Francji są mocno zauważalne w dziełach z tej tematyki – nawiązując do obrazów dwóch paryskich artystów, którzy wyznaczyli drogę sztuce nowoczesnej: Paula Cézanne’a i Paula Gauguína. Kosze i misy z owoca-mi stanowiły jeden z podstawowych przedmiotów studiów postimpresjonistycznych malarzy. Wybitny i samodzielny „uczeń” tych artystów, Władysław Ślewiński, nawet tworząc poza granicami Francji – w okresie polskim – pozostał wierny ideom sztuki francuskiej. Jednak, powróciły w dziełach „kwiaty ojczyste” maki, piwonie, astry, słoneczniki, chryzantemy, rumianki czy lewkonie, ujmowane – tak jak w Bretanii – w glinianych dzbankach.

Oferowany na aukcji obraz „Kwiaty wazonie” jest przykładem charakterystycznych studiów kwiatowych Ślewińskiego, dla którego celem było oddanie spokoju i nadanie im wymiaru symbolicznego. Jak pisał Zenon Przesmycki, kierując te słowa do artysty we wstępie do katalogu jego wystawy we Lwowie: „W martwych naturach – w przeci-wieństwie do wścieklej brutalności Cézanne’a, któremu jednak nie ustępuje Pan pod względem siły koloru – wysiłek Pański zdaje się zmierzać w kierunku oddania spokoju i napiętej ciszy przedmiotów, niż rozkosznej soczystości jabłek i matowych błysków porcelany.” Przedstawione na obrazie astry lub chryzantemy malowane są płynną, delikatną kreską konturu używając raczej zgaszonej i ulotnej palety barw.



34

JANKIEL ADLER

1895-1949

Kwiaty w wazonie, 1928

olej/tektura, 62,5 x 47,5 cm
sygnowany i datowany l.g.: 'adler | 28'
na ramie nalepka transportowa oraz nalepka pracowni ramiarskiej

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 300 - 6 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja
Boisgirard et Associés, Paryż, grudzień 2009
kolekcja prywatna, Polska
Polswiss Art, grudzień 2010
kolekcja prywatna, Polska

Kwiaty w wazonie” zostały namalowane w specyficznej, stosowanej przez artystę na przełomie lat 20. i 30., technice mieszanej, w której kontur jest wydrapywany w miękkiej, przypominającej formę gipsową farbie. Oprócz prezentowanej kompozycji w twórczości Jankiela Adlera podobnie wykonane są inne martwe natury. Wymienić należy tutaj przede wszystkim obraz ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie: „Martwa natura z butelką, lustrem i jabłkami w koszyku” (ok. 1930) oraz „Kwiaty na stoliku” (1930) z kolekcji Wojciecha Fibaka. Na wszystkich trzech obrazach Adler posługuje się wygaszoną kolorystyką i rozmytym konturem. Na tle kubistycznej twórczości artysty z okresu międzywojennego wspomniane martwe natury uderzają niezwykłą wrażliwością na barwę i fakturę, zwiastującą w pewien sposób tendencję do abstrakcji, jaką można odnaleźć w jego nieco późniejszych dziełach. Artystyczna kariera pochodzącego z rodziny chasydzkiej Jankiela Adlera rozwinęła się przede wszystkim w Niemczech. W Polsce malarz był związany z grupą artystów żydowskich Jung Idysz. Początkowo tworzył wielofigurowe, ekspresjonistyczno-symboliczne obrazy inspirowane sztuką El Greca i tradycją żydowską. W latach 20. zwrócił się ku kubizmowi, potem ku abstrakcji. Od 1931 miał pracownię na Akademii Sztuk Pięknych w Düsseldorfie i w tym czasie nawiązał kontakty z Paulem Klee. W 1933 ze względów politycznych, jako „artysta zdegenerowany”, opuścił Niemcy i przeniósł się do Paryża. W 1929, w trakcie swojej wizyty w Polsce, Adler udzielił wywiadu dla „Literarisze Bleter”. W czasopiśmie czytamy: „Już sam dźwięk jego nazwiska – Jan-kiel Adler – jest programem, podkreśleniem jego narodowości. Dokładnie w taki sam sposób, jak Chagall od Szolem Alejchema, Jankiel Adler pochodzi od Pereca; ludowa prostota i chasydzki rozmach – oto jego droga. Jestem przekonany, mówi Adler dalej, że nadejdzie wkrótce taki czas, kiedy stanie się oczywiste, że zdobycze polityczne nie są w stanie nas uszczęśliwić i stać się trwałymi wartościami. Liczy się duchowy i umysłowy postęp danego narodu. Ludzie bezmyślni i płacy trwają w błędnym przekonaniu, że to ich czas, i rozpychają się łokciami. Wykrzykują, że żyjemy w wieku techniki. Zapominają, że postęp techniczny jest tylko środkiem, a nie celem. Celem jest siła umysłu i szerokie horyzonty” („Literarisze Bleter”, 1929, nr 30, s. 582).



MOJŻESZ KISLING

1891-1953

Martwa natura z owocami, 1917

olej/deska, 21 x 27 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany l.d: 'Kisling'
na odwrociu nalepka inwentarzowa oraz nalepka firmy ramiarskiej

estymacja:
180 000 - 240 000 PLN
38 000 - 51 000 EUR

POCHODZENIE:
z dawnej kolekcji Claude'a Cuéto
Desa Unicum, Warszawa, czerwiec 1999
kolekcja prywatna, Polska
Desa Unicum, Warszawa, grudzień 2020
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Kisling. Lśnienie Montparnasse'u, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 21 września 2024 – 30 marca 2025

LITERATURA:
Kisling 1891-1953, katalog raisonné, tekst Jean Dutourd, red. Jean Kisling, t. 3, Landshut 1995, poz. 7, s. 405 (il.)



1891	•	22 stycznia w Krakowie przy ul. Krakowskiej 52 przychodzi na świat Mojżesz Kisling. Rodzi się w żydowskiej rodzinie jako nieślubny syn krawca i szwaczki.
1907–1911	•	Studia w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni Józefa Pankiewicza. Młody adept sztuki zyskuje uznanie profesora. Otrzymuje nagrody za akty oraz w 1911 roku zdobywa brązowy medal za panoramę.
1909	•	Śmierć ojca artysty Wilhelma (Wolfa) Kislinga. Osierocony, młody chłopak musi szybko wejść w dorosłość – co nie pozostaje bez wpływu na jego osobowość i twórczość.
1910–1911	•	Wyjazdy plenerowe wraz z profesorem Wojciechem Weissem do Tyńca i Poronina. Obrazy z tego okresu są najwcześniejszymi znanymi do dziś obrazami Kislinga. Uwidacznia się w nich śmiałość kompozycyjna i dążenie artysty do syntetyzacji i barwnej ekspresji.
1911	•	Po ukończeniu studiów artysta wyjeżdża na stałe do Paryża wraz ze swoim przyjacielem Szymonem Mondsajnem. Zamieszkuje w 6. dzielnicy Paryża, nieopodal Szkoły Sztuk Pięknych. Szybko staje się częścią ówczesnej paryskiej awangardy i zyskuje wielu nowych przyjaciół. Jego protektorem staje się Adolf Basler.
1912	•	Wyjazd Kislinga do Bretanii na artystyczny plener. Po raz pierwszy spotyka tam André Salmona, francuskiego poetę i krytyka sztuki. Po powrocie do Paryża, w tym samym roku, przenosi się na Montparnasse i debiutuje na Salonie Jesiennym.
1914–1915	•	Wybucha I Wojna Światowa, Kisling wstępuje do Legii Cudzoziemskiej. Zostaje skierowany na front. Zwolniony ze służby ze względu na ciężkie obrażenia.
1916	•	Wyjazd do Hiszpanii – malarstwo Kislinga skłania się tutaj ku syntetyzacji, barwie i geometrycznej architekturze. W tym czasie zacieśnia się jego więź z malarzem Amadeo Modiglianin. Kisling bierze udział w dwóch wystawach: „L’Art moderne en France” („Salon d’Antin”) oraz wystawa stowarzyszenia „Lyre et Palette”. Nowym mecenasem artysty staje się Leopold Zborowski.
1917	•	Udział w I wystawie „Ekspresjonistów Polskich” (Formistów) w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie.
1919	•	Pierwsza indywidualna wystawa Kislinga, zorganizowana przez Galerie E. Druet, na której zgromadzono 49 prac artysty pochodzących z różnych kolekcji. W tym czasie poznaje również Alice Ernestine Prin, znaną później jako Kiki de Montparnasse, pozującą mu do portretów i aktów.
1920–1939	•	Popularność Kislinga rośnie. Artysta odnosi sukces artystyczny i finansowy umożliwiający mu dostatnie życie. W 1929 kupuje ziemie i buduje dom w Sanary, na Lazurowym Wybrzeżu. Jego prace prezentowane są na kolejnych wystawach we Francji, Polsce i za granicą. W międzywojennej twórczości artysty dominują akty, „uduchowione” portrety i martwe natury. Kisling kształtuje wówczas charakterystyczny dla swojej twórczości typ portretów o melancholijnym wyrazie twarzy, ogromnych oczach i emaliowo lśniącej fakturze.
1939 – 1941	•	Kisling zostaje zmobilizowany podczas wojny do francuskiej armii. Po zawieszeniu broni w 1940 roku wyjeżdża do La Ciotat, bierze udział w pogrzebie swojego profesora Józefa Pankiewicza. Zagrożony aresztowaniem za antyfaszystowską postawę ucieka do neutralnej Portugalii, a następnie do Stanów Zjednoczonych.
1941 – 1942	•	Dwie wystawy prac Kislinga w Ameryce. Pierwsza z nich odbyła się w Whitney Museum of Art w Nowym Jorku, a wystawa indywidualna w galerii Jamesa Vigeveno w Westwood Hills w Los Angeles.
1945	•	Powrót Kislinga do Francji. Jego powrót do ukochanego Paryża poprzedziła wystawa w Galerie Guénégaud.
1948	•	Ukazuje się pierwsza monografia Kislinga napisana przez Georges’a Charensola.
1953	•	Artysta umiera z powodu niewydolności nerek 29 kwietnia w Sanary. Pochowany zostaje na cmentarzu de la Guicharde.

Mojżesz Kisling, 1926, fotografia sytuacyjna, źródło: NAC



MOJŻESZ KISLING: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

MARTWE NATURY KSIĘCIA MONTPARNASSE’U

Mojżesz Kisling jest uznawany dzisiaj za jednego z czołowych reprezentantów środowiska École de Paris, skupiającego artystów – przybyszów, głównie pochodzenia żydowskiego, z Europy Środkowo-Wschodniej i Rosji. Kiedy w 1910 roku malarz przybył nad Sekwanę, prędko wszedł w kręgi artystycznej bohemy miasta. Miał za sobą doświadczenia krakowskiej Akademii, środowiska wówczas dość konserwatywnego, które jednak dało mu możliwość kontaktu z jednym z najwybitniejszych polskich modernistów – rewolucjonistą na gruncie impresjonizmu, czyli Józefem Pankiewiczem. Zapewne pod wpływem jego opowieści o Paryżu młody Kisling podjął ów trud podróży na zachód Europy. Ze słynnego Bateau-Lavoir przeniósł się szybko do jeszcze bardziej znanego La Ruche. Dzięki swym towarzyskim koligacjom i finansowemu sukcesom zdobył miano samego „księcia Montparnasse'u” – artystycznej dzielnicy francuskiej stolicy.

Kisling zasłynął i zdobył sobie przychyłność publiczności oraz krytyków głównie dzięki portretom i wysublimowanym, pełnym erotyzmu aktom. W jego oeuvre martwa natura zajmuje jednak równie ważne miejsce. Są to przede wszystkim kwiaty – silnie rozwinięte bukiety, sprawiające niekiedy wrażenie namacalnych i uruchamiające w oglądającym wszystkie zmysły. Zdarzają się jednak i inne przedstawienia, jak chociażby to prezentowane w katalogu aukcyjnym. W układach tych Kisling niejednokrotnie odchodził od wyidealizowanego świata kreowanego w kompozycjach kwiatowych, ukazując martwą naturę o charakterze w pełni mizerabilistycznym, ubogim wręcz, chciałoby się powiedzieć. Tak jest dla przykładu w kompozycji z misą wypełnioną owocami, stojącą samotnie na blacie okrągłego stołu.

Martwa natura jako gatunek w jego oeuvre to odzwierciedlenie słów samego autora, który w wywiadzie dla „L’Art Vivant” z 15 czerwca 1925 roku mówił: „Wiem, że nie można wnieść do malarstwa nic nowego, ponieważ tworzywo jest zawsze to samo, a nasze środki działania są niezmiennie, i że malarzowi pozostaje tylko jedna droga: natchnąć te same odwieczne przedmioty własną uczuciowością malarską”. I tak właśnie martwe natury Kislinga, choć także i jego portrety, akty czy też pejzaże, otrzymywały rysy dość ambiwalentne. Ich forma została zawieszona gdzieś pomiędzy tradycją i nowoczesnością. Malarz przetwarzał dawne wzorce, inspirował się nimi, ale nie oddawał się beznamiętnemu kopiowaniu.

Mocno wyczuwalne skupienie na przedmiocie, na nastroju, silna chęć uchwycenia chwili i w pełni wanitatywny aspekt martwych natur Kislinga zbliża go do dawnych mistrzów malarstwa europejskiego. Kisling przefiltrowuje owe doświadczenia poprzez najnowsze zdobycze awangardy. W ten właśnie sposób w jego obrazach zaskakująco przeszłość łączy się z teraźniejszością. Pomimo że konstruował on swoje kompozycje inaczej niż wybitni koloryści, wzmiankowany kilkakrotnie Cézanne, Pierre Bonnard czy chociażby Pankiewicz, to ma on z nimi wiele wspólnego. Choć artysta zawsze wyznaczał silnie wyczuwalną linię i kontur, które nadawały rytm kompozycji, to kolor stanowił niezmiernie ważne ich dopełnienie.



HENRYK HAYDEN

1883-1970

Martwa natura z butelką i miską owoców, około 1913

olej/ płótno, 61 x 50 cm
sygnowany l.d.: 'Hayden'
na odwrociu nalepka z numerem: '104'

estymacja:
150 000 – 200 000 PLN
32 000 – 43 000 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Millon, Paryż, kwiecień 2024
kolekcja prywatna, Polska

W 1912 Pablo Picasso przeniósł swoją pracownię z Montmartre'u na teren 14. dzielnicy Paryża. Ten symboliczny gest sygnalizował zmianę w geografii artystycznej Paryża: centrum nowatorskich eksperymentów znalazło się na prawym brzegu Sekwany. Bateau-Lavoir, budynek na Montmartrze z pracowniami awangardowych artystów, utracił swoją pozycję na rzecz La Ruche, skupiska biednych artystów-przybyszów po drugiej stronie rzeki. Jeszcze w 1910 Ludwik Markus jako pierwszy polski artysta wkroczył w orbitę Pabla Picassa dzięki towarzyskim związkom z kręgiem artystów odwiedzających cyrk Medrano przy Boulevard de Rochechouart na Montmartrze. Francuski pseudonim Markusa – Louis Marcoussis – wymyślił nie kto inny jak Guillaume Apollinaire. Ten krytyk opublikował najważniejszy tekst-manifest teorii kubizmu, „Malarze kubiści. Medytacje estetyczne” (1905-1912, publikacja 1913). Kubistyczne eksperymenty, pierwotnie docenione jedynie w wąskim kręgu krytyków i mecenasów (m.in. Gertrudy i Leo Steinów czy Guillaume'aApollinaire'a), na początku drugiej dekady stulecia stały się tematem szeroko omawianym w debacie publicznej. Na Salonie Niezależnych 1911 pokazano kubistyczne obrazy artystów związanych z grupą Section d'Or (nazywaną na wczesnym etapie Grupą z Puteaux). Rok później, na Salonie Jesiennym 1912 w Sali XI grupa artystów (coraz częściej nazywanych przez prasę kubisterami) wystawiła nowe dzieła w duchu awangardowej, geometrycznej poetyki. Kubizm, u zarania ogniskujący się na problemach przedstawiania wielu wymiarów na dwuwymiarowej płaszczyźnie obrazu, powoli akcentował klasyczną harmonię obrazu oraz dopuszczał stosowanie szerokiej palety barwnej, często podejmując namysł nad fenomenem światła w malarstwie. Krytycy dostrzegali w oeuvre Henryka Haydena wpływy malarstwa Paula Cézanne'a, które istotnie zaczęły pojawiać się w jego malarstwie od 1912 i co jest klarowanie widoczne w prezentowanej martwej naturze. Malarz zaprzyjaźnił się w Keesem van Dongenem. Jego krąg, m.in. Blaise Cendrars czy Artur Cravan, dawał wgląd Haydenowi w dyskusje o najnowszej twórczości. Krótko przed wybuchem Wielkiej Wojny artysta znalazł mecenasa w postaci prawnika i kolekcjonera Charles'a Malpela, który podpisał z Haydenem kontrakt na wyłączność. Plany o stabilizacji malarza przekreślił jednak konflikt wojenny. Artysta nie zdecydował się na wstąpienie do Legii Cudzoziemskiej, lecz poświęcił się dalszej pracy twórczej. Pracował w Montparnassie, odwiedzając nadal działające La Rotonde i Café du Dôme. Jego malarstwo ewoluowało jakby samoistnie w stronę kubizmu syntetycznego.



37 α

TAMARA ŁEMPICKA

1894-1980

"Martwa natura z kompotierą" ("Nature morte aux compotier"), 1963

olej/plótno, 27 x 35,5 cm

estymacja:

250 000 - 350 000 PLN

59 000 – 83 000 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artystce

kolekcja spadkobierców artystki, Stany Zjednoczone

Christie's, Nowy Jork, Stany Zjednoczone, sierpień 2010

kolekcja prywatna, Polska

Sopocki Dom Aukcyjny, sierpień 2024

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Tamara Łempicka a art déco, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 17 września 2022 – 12 marca 2023

Tamara Łempicka – kobieta w podróży, Muzeum Narodowe w Lublinie, 18 marca – 14 sierpnia 2022

LITERATURA:

Tamara Łempicka a art déco. Tradycja i nowoczesność, katalog wystawy, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2022, nr kat. 71, s. 172 (il.)

Alain Blondel, Tamara de Lempicka. Catalogue raisonné 1921–1979, Lausanne 1999, p. 409, no. B.454



W drugiej połowie lat 50. Tamara Łempicka była oszołomiona rozwojem swojej artystycznej kariery. Odkrywała rozmaite kierunki i tworzyła prace w manierze charakterystycznej dla różnych artystów. Powracała do swoich dawnych prac i reinterpretowała je na nowo, stylizując na przykład na malarstwo Georges'a Braque'a (1882 - 1963). W owym czasie uległa także urokowi charakterystycznego, wydłużonego stylu Bernarda Buffeta (1928 - 1999). Artystka zaczęła nakładać farbę przy użyciu szpachli, odkryła możliwości materii, bogactwo faktur i mnogość efektów jakie dawało zastosowanie nakładanych bezpośrednio kolorów. Odkrycie nowych technik zaowocowało najbardziej pracowitym okresem w twórczości artystki; powstała wówczas niezliczona ilość martwych natur oraz nowych wersji dawnych kompozycji. Paradoksalnie ów zwrot w kierunku odtwarzania natury skłonił artystkę do poszukiwań zmierzających ku bardziej abstrakcyjnym formom. Na początku lat 60. namalowała serię obrazów inspirowanych malarstwem abstrakcjonisty Serge'a Poliakoffa (1900-1969). Jednocześnie cały czas powracała do malarstwa figuralnego, tworzyła liczne pejzaże, kompozycje ze zwierzętami: gołębiami, kogutami, królikami czy łabędziami. W związku z tym, że w kolorystyce prac tego okresu dominuje ochra, artystka zgrupowała płótna w zbiór o nazwie „terra-cotta”. Prace z tego czasu zaprezentowane zostały na retrospektywnej wystawie Ror-Volmar Gallery w Paryżu (w 1961 roku) oraz (w tym samym roku) w Alexander Iolas Gallery w Nowym Jorku.

Polska malarka, której twórczość przywoływana jest jako kwintesencja stylu art deco w malarstwie. Jako młoda, bogata dziewczyna uczyła się na pensji w Lozannie, skąd wyjeżdżała do Włoch - zwiedziła Rzym, Florencję, Wenecję - gdzie zafascynowała ją malarstwo renesansowych mistrzów. Podczas I wojny światowej mieszkała w Petersburgu, gdzie poślubiła młodego prawnika Tadeusza Łempickiego. W 1918 roku małżeństwo zamieszkało w Paryżu. Łempicka rozpoczęła wówczas studia malarskie w Academie de la Grand Chaumiere oraz w Academie Ranson u Maurice'a Denisa i Andrea Lothe'a. Wystawiała swoje obrazy na salonach oraz w galeriach paryskich. Malowała przede wszystkim portrety i akty, głównie ludzi zamożnych bądź pięknych. W 1928 roku, odwiedziła trzykrotnie Warszawę, gdzie odbyła się wystawa jej prac w warszawskiej Zachęcie; swoje dwa obrazy pokazała także na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu.



1898	●	16 maja w Warszawie urodziła się Tamara Gurwik-Górska w zamożnej żydowskiej rodzinie jako córka mecenasa, Borysa Górskiego i Malwiny z domu Decler.
1911	●	Zimą podróżuje wraz z babką do Florencji, Rzymu i Wenecji, gdzie odkrywa swoje zamiłowanie do sztuki.
1914	●	Przeprowadza się wraz z ciotką, Stefanią Jansen do Sankt Petersburga. Najprawdopodobniej uczęszcza tam do szkoły rysunkowej.
1916	●	W kaplicy Zakonu Kawalerów Maltańskich poślubia Tadeusza Łempickiego, prawnika z zamożnej rosyjskiej rodziny.
1918	●	Po przewrocie bolszewickim rodzina Tamary i jej męża wyjeżdża najpierw do Kopenhagi (1917), a następnie osiada w Paryżu.
1920	●	Przychodzi na świat córka Łempickich, Marie-Christine, zwana Kizette, którą malarka będzie później wielokrotnie uwieczniała na swoich płótnach. W tym samym roku Tamara zapisuje się do Akademii Grande Chaumière na lekcje rysunki, a następnie uczęszcza na zajęcia do Maurice'a Denisa, a także krótko do pracowni kubisty, André Lhote'a.
1922	●	Artystka debiutuje na Salonie Jesiennym w Paryżu. W kolejnych latach Tamara będzie regularnie prezentowała swoje prace na Salonie Niezależnych, Jesiennym oraz des Tuileries.
1925	●	Udaje się w podróż do Włoch, aby studiować i kopiować dzieła renesansowych oraz manierystycznych mistrzów.
1927	●	Bierze udział w międzynarodowej wystawie sztuk pięknych w Bordeaux oraz rozpoczyna współpracę z berlińskim pismem „Die Dame”.
1928	●	Tadeusz Łempicki zostawia ją dla innej kobiety. Po rozwodzie zostaje kochanką barona Kuffnera, którego poślubi w 1933.
1929	●	Artystka zdobywa brązowy medal na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu. W tym samym roku wyjeżdża do Stanów Zjednoczonych, gdzie prezentuje swoje prace w Carnegie International w Pittsburghu. Również w tym samym roku powstaje jej najsłynniejszy obraz „Autoportret w zielonym Bugatti”, uznawany za kwintesencję art déco.
1930	●	W maju odbywa się pierwsza indywidualna wystawa obrazów Tamary Łempickiej w galerii Colette Weil. W maju kolejnego roku artystka ponownie zaprezentuje swoje prace w tej samej galerii.
1932	●	Musée du Luxembourg kupuje jej „Portret młodej kobiety w zielonej sukience”. W maju tego roku Tamara urządza wystawę obrazów w swojej pracowni przy ulicy Méchain 7.
1935–1938	●	Co roku Łempicka bierze udział w zbiorowych wystawach poświęconych sztuce kobiet: Exposition des femmes peintres, Les femmes artistes modernes, Les femmes artistes d'Europe, Salon des femmes artistes, Femmes artistes modernes.
1939	●	Latem Tamara wraz z baronem Kuffnerem wyjeżdża do Stanów. W Nowym Jorku organizuje swoją indywidualną wystawę w galerii Paula Reinhardta.
1940	●	Artystka wstępuje w szeregi Woman's Emergency Corps w stopniu sierżanta Wydziału Edukacyjnego. Współpracuje z British Relief, Paderewski Fund i France Forever.
1941	●	Odbywają się wystawy indywidualne w Julien Levy Gallery w Nowym Jorku, a także w Los Angeles i San Francisco.
1957	●	Pojawia się pierwsza monografia Łempickiej napisana przez Gabriela Mandela. W galerii Sagittarius w Rzymie zorganizowano wystawę indywidualną malarki.
1961	●	W paryskiej galerii Rosa Volmara ma miejsce kolejna wystawa indywidualna Łempickiej.
1962	●	Po śmierci męża przeprowadza się do Houston, gdzie mieszka jej córka.
1969	●	Wyjeżdża do Paryża, gdzie trzy lata później odbędzie się jej wystawa retrospektywna w Galerie du Luxembourg.
1978	●	Przeprowadza się do Cuernavaca w Meksyku, który inspirował ją do podjęcia nowych motywów w jej twórczości.
1980	●	18 marca o pierwszej w nocy Tamara Łempicka umiera. Zgodnie z jej wolą jej prochy zostają rozrzucone nad wulkanem Popocatepetl.

Tamara Łempicka. Fotografia archiwalna.



TAMARA ŁEMPICKA: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

GUSTAW GWOZDECKI

1880-1935

"Kwiaty w wazonie", około 1930

olej/plótno, 65,5 x 50,5 cm
sygnowany l.d.: 'GWOZDECKI'
na odwrociu nalepka firmy ramiarskiej

estymacja:
80 000 - 100 000 PLN
17 100 - 21 000 EUR

POCHODZENIE:
spuścizna po artystce
kolekcja spadkobierców artystki, Stany Zjednoczone
Christie's, Nowy Jork, Stany Zjednoczone, sierpień 2010
kolekcja prywatna, Polska

Gustaw Gwozdecki należał do kręgu najważniejszych postaci tzw. pierwszej Szkoły Paryskiej, która istniała do 1914 roku. Utrzymywał znajomość z polskim krytykiem Adolfem Baslerem oraz anarchistą i teoretykiem sztuki Mieczysławem Goldbergiem. Do grona jego znajomych należeli malarz Henri Matisse oraz rzeźbiarze Emile-Antoine Bourdelle i Elie Nadelman. Paryskie obrazy artysty, awangardowe na tle rodzimej sztuki, prezentowały osobistą formułę ekspresjonizmu. Autor używał koloru w sposób antynaturalistyczny i nadawał linii autonomiczny charakter. To ona w istocie stała się głównym środkiem ekspresji w jego kompozycjach, co należy wiązać zwplywem myśli estetycznej Mieczysława Goldberga (traktat „Moralność linii”, 1904-07). Anna Lipa sugestywnie pisze o dziełach twórcy: „Przebywając w Paryżu i chłonąc najnowsze tendencje artystyczne, Gwozdecki dość szybko zdał sobie sprawę z ograniczeń oraz wyczerpywania się ekspresyjnych możliwości zawartych w modernistycznej, ekspresjonistyczno-symbolistycznej formule wczesnych prac. Był jednym z pierwszych polskich malarzy, którzy w celu przeciwdziałania ciężeniu ku rodzimemu symbolizmowi oparli się świadomie na awangardowych wzorach francuskich. Wydaje się nawet, iż Gwozdecki wśród kolonii artystów polskich w Paryżu pod względem ‘dzikiej’ egzaltacji kolorem, lecz umiarkowanej deformacji, zajmował przed 1914 r. obok (podążających za Picassem i Brakiem) Nadelmana, Marcoussisa, Haydena i Makowskiego najbardziej rewolucyjną postawę” (Anna Lipa, Zaklinacz lalek. Życie i twórczość Gustawa Gwozdeckiego, Warszawa 2003, s. 259). Prezentowana kompozycja należy do rozbudowanej serii martwych natur kwiatowych, którą Gwozdecki tworzył około 1930.





39 α

JÓZEF CZAPSKI

1896-1993

Kobieta w czerwieni, 1963

olej/plótno, 81 x 60 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'J. CZAPSKI 63'

na odwrocie płótna stempel składu przyborów malarskich Blanchet

w kształcie palety malarskiej oraz nalepka aukcyjna

estymacja:

80 000 - 100 000 PLN

17 100 - 21 000 EUR

POCHODZENIE:

Agra-Art, maj 2005

kolekcja prywatna, Polska

Józef Czapski był rozkochany w malarstwie i malarskiej kulturze. Jak sam się określał, był przywiązany do „naprawdę malarskiego podejścia do sztuki”. Przez całą swoją artystyczną karierę prowadził rozważania o kolorze, rysunku, walorze, strukturze obrazu i harmonii w malarstwie. Chociaż Czapski związał się na początkowym etapie swojej twórczości z artystami z kręgu Komitetu Paryskiego, kapistowska wersja koloryzmu szybko okazała się być wystarczającym językiem plastycznemu dla treści, które chciał wyrażać i przekazywać. Jego obrazy szybko przestały być zgodne z doktryną dochodzenia do wyrafinowanych i rozwibrowanych chromatycznych „rozstrzygnięć” koloru i płaszczyzny obrazu, tak charakterystycznych dla kapistów. W malarstwie interesoowało go to co najistotniejsze – człowiek oraz prawda ludzkiej egzystencji. Zaczął tworzyć obrazy, które wychodząc od kolorystycznej estetyki, starały się za pomocą kompozycji, koloru i jego światła wyrażać więcej niż zakładała kapistowska doktryna. Polski koloryzm, którego jednym z celów było uwolnienie malarstwa od patriotycznych powinności, przestał być wystarczającym językiem do wyrażanie tego co najbardziej nurtowało – ludzkich kolei losu. Przez całą artystyczną karierę, postulował o studiowanie z natury oraz poszukiwanie prawdy w malarstwie. Kolor w obrazach często jest ciężki i tonalnie głęboki, kompozycje dopełnione są płaszczyznami szarości i zestawieniami dysonansowymi oraz konturowym zarysem kształtów. Pozwalało mu to na potęgowanie malarskiego przekazu treść obrazu, która wychodziła poza warstwę formalnej struktury kompozycji.

Prezentowany w katalogu obraz powstał w latach 60. i cechuje go szybki, niemal szkicowy sposób malowania. W latach 60. i 70. Czapski za pomocą oszczędnych środków wyrazu przedstawiał codzienność oraz samotność człowieka zagubionego we współczesnej metropolii. Zainspirowany ekspresyjną sztuką Rouaulta, budował formy syntetyczną, szkicową plamą, obwiedzioną wyrazistym, czarnym konturem. Kolor — zawężony do mrocznych tonacji — stawał się nośnikiem często dramatycznych emocji. W obrazach z lat 1969–70 istotną rolę kompozycyjną zaczęły odgrywać reklamowe plakaty i szyldy, akcentowane ostrymi barwami i jakby jarzące się wewnętrznym światłem. Twórczość Czapskiego, początkowo utrzymana w tonie kapistów, stopniowo zbliżała się ku ekspresji pokrewnej malarstwu Soutine’a. Artysta konsekwentnie przekraczał wcześniej praktykowane kanony, rozwijając własny, wysoce indywidualny język malarski.



40 α

HENRYK GOTLIB

1890-1966

"Akt", 1964

olej/plótno, 45,7 x 35,5 cm

sygnowany p.d: 'GOTLIB'

na odwrocie stempel składu przyborów malarskich, na ramie nalepka z wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie z 1980 roku oraz nalepka z napisem – Nude/1964/catalogue No 7 – numer odnosi się do rękopiśmiennego katalogu sporządzonego przez żonę artysty Janet Gotlib

estymacja:

7 500 – 10 000 PLN

1 600 – 2 200 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artyście

kolekcja żony artysty Janet Gotlib, Anglia

Agra-Art, październik 1998

kolekcja prywatna, Polska

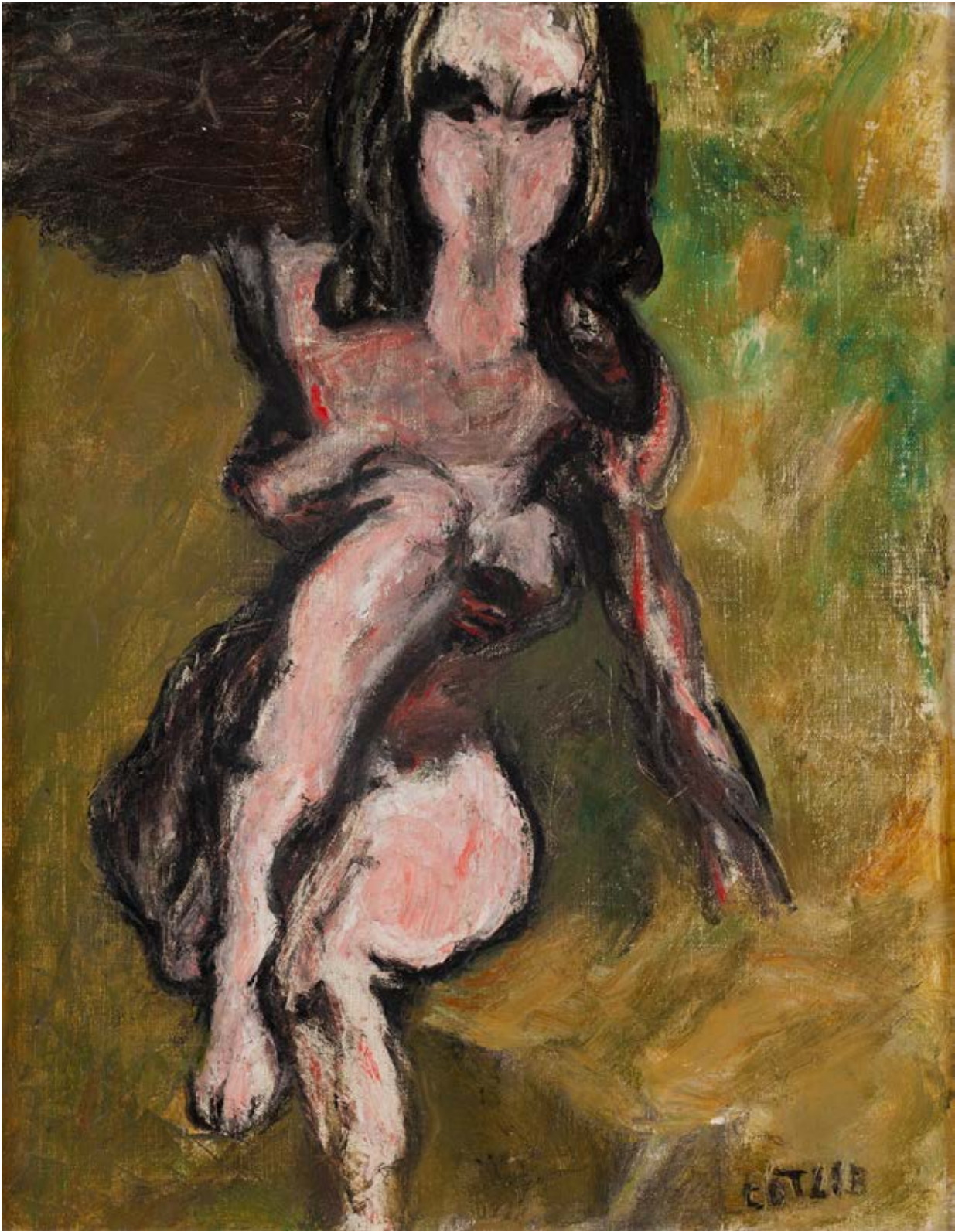
WYSTAWIANY:

Henryk Gotlib 1890–1966, Muzeum Narodowe w Warszawie, styczeń–luty 1980

LITERATURA:

Henryk Gotlib 1890–1966. Katalog wystawy malarstwa i rysunku, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1980, s. 74, nr kat. 70, il. 24

Henryk Gotlib rozpoczął edukację artystyczną w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie kształcił się pod kierunkiem wybitnych profesorów: Wojciecha Weissa i Józefa Unierzyskiego. Następnie kontynuował studia w Akademii Sztuk Pięknych w Monachium, zyskując kontakt z europejskimi nurtami modernistycznymi i rozwijając własny język malarski. W latach 1930–1932 przebywał we Francji, głównie w Paryżu – wówczas jednym z najważniejszych centrów awangardy. Kontakt z tamtejszym środowiskiem artystycznym, w tym z tradycją École de Paris, znacząco poszerzył jego zainteresowania kolorystyczne i ekspresyjne. Po powrocie do Krakowa Gotlib podjął pracę pedagogiczną w Wolnej Szkole Malarstwa, jednocześnie aktywnie uczestnicząc w życiu artystycznym miasta. Od początku swojej drogi twórczej związany był z nowatorskimi tendencjami w sztuce polskiej. Jako członek grupy Formistów brał udział w jednym z najważniejszych ruchów awangardowych lat 20., łącząc w swojej twórczości elementy ekspresjonizmu, kubizmu i futuryzmu. W późniejszym okresie zwrócił się ku koloryzmowi, akcentując harmonijne relacje barwne i bardziej liryczne ujęcie formy. Wybuch II wojny światowej diametralnie odmienił jego życie. W 1939 roku Gotlib wyjechał do Londynu, gdzie spędził resztę życia, stopniowo wchodząc w krąg sztuki brytyjskiej i uczestnicząc w jej powojennej odbudowie. Tragicznie, w wyniku bombardowania Warszawy we wrześniu 1939 roku niemal cały jego przedwojenny dorobek uległ zniszczeniu. W kolejnej dekadzie powstawały kompozycje o zgaszonej, stonowanej kolorystyce, zdominowanej przez brązy. Prezentowany w katalogu obraz pochodzi z lat 60., kiedy dramatyczna ekspresja malarstwa Gotliba uległa pogłębieniu: motywy zostały zsyntetyzowane i zmonumentalizowane, gama barwna zawężyła się do tonów ciemnych – brązów, szarości i czerni – a surowa faktura ujawniła mocny dukt pędzla. Ludzkie sylwetki, sprowadzone do znaków, stapiają się tu z materią abstrakcyjnego tła; środkiem wyrazu staje się nie tyle przedstawiony motyw, ile sama substancja farby nakładanej na płótno prosto z tuby. Częstym tematem obrazów artysty byli ludzie i zwierzęta przy pracy. Twórczość Gotliba bywa zestawiana z ekspresjonistyczną sztuką Kokoschki, Soutine’a i Rouaulta.



41

MOJŻESZ KISLING

1891-1953

"Półakt", 1951

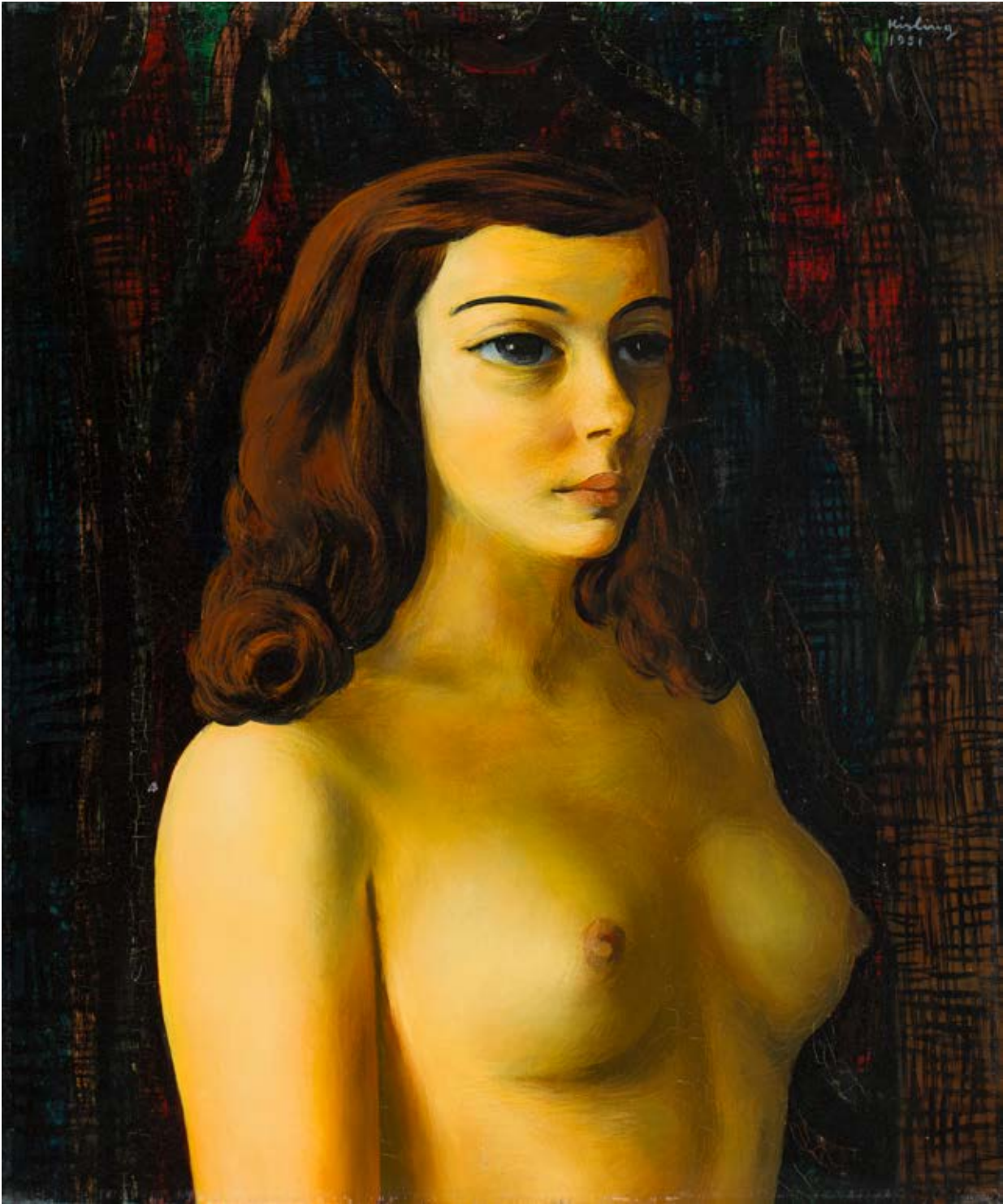
olej/plótno, 55,5 x 46,1 cm
sygnowany i datowany p.g.: 'Kisling | 1951'

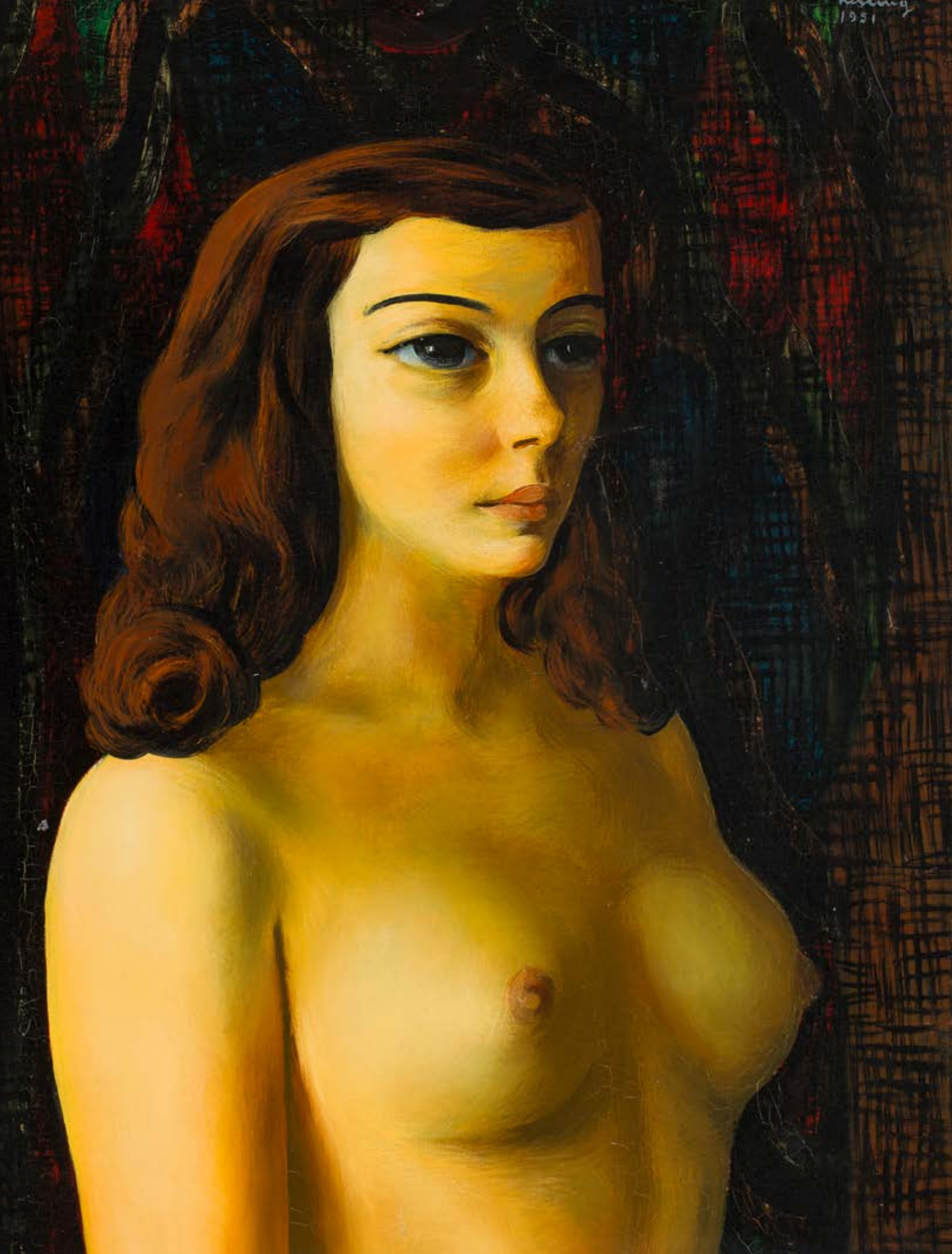
estymacja:
580 000 - 700 000 PLN
137 000 - 165 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja, Paryż
kolekcja prywatna, Japonia, Nagoya (od 1983)
kolekcja prywatna, Europa
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Kisling. Lśnienie Montparnasse'u, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 21 września 2024 – 30 marca 2025

LITERATURA:
Jean Kisling, Kisling, 1891-1953, t. II, Torino 1982, nr kat. 98, il. 316
Kisling. Lśnienie Montparnasse'u, katalog wystawy, oprac. Artur Winiarski, Warszawa 2024, nr kat. 178, s. 336 (il.)





Po sukcesie pierwszej indywidualnej wystawy Mojżesza Kislinga zorganizowanej w Galerii E. Druet na przełomie października i listopada 1919 kariera krakowianina nabierała rozpędu. Był doceniany nie tylko przez francuskich krytyków, ale również zagranicą, jak choćby w Niemczech, gdzie został wyróżniony jako jeden z nielicznych artystów zagranicznych, któremu poświęcono monografię w serii Junge Kunst (Młoda sztuka). Już nie musiał zabiegać o klientów, a wręcz odwrotnie to marszandzi i kolekcjonerzy konkurowali o zakup jego prac do tego stopnia, że na wystawy nie miał właściwie co przekazywać ze swojej pracowni, ponieważ każdy skończony obraz szybko zawisał w domu kolekcjonera. Sukces zawodowy szedł w parze ze spełnieniem w życiu prywatnym. W 1922 razem z poślubioną pięć lat wcześniej Renée doczekali się pierwszego syna, Jeana, zaś rok później drugiego, któremu nadali imię Guy.

W latach 20. wyklarował się dojrzały styl Kislinga, który bazował na operowaniu giętką i precyzyjną linią, czystym, nasyconym kolorem o emaliowym lśnieniu. Nie ważne czy podejmował temat pejzażu, portretu, aktu czy martwej natury uważał, że w każdym przypadku najważniejszym kryterium malarstwa jest warsztat artysty i jakość wykonania obrazu. Dlatego jego obrazy zawsze sprawiają wrażenie wymuskanych. Ów styl przypadł w gusta kolekcjonerów i krytyków sztuki, którzy chętnie nabywali jego obrazy lub pisali o nich pochlebne opinie. Po drugiej indywidualnej wystawie w marcu 1924 w Galerii Paula Guillaume'a rozbrzmiały na nowo słowa uznania krytyków we francuskiej prasie. Edward Woroniecki komentował twórczość Kislinga w następujący sposób: „Kisling uwielbia naturę. Kocha zarówno piękno ludzkiego ciała, zadrzewione wzgórza, jak i morze o leniwym falach, które pragnie «ożywić», w pejzażu, portrecie, martwej naturze. Malowane są z rozmachem i pozbawione przypadkowości - [materiał] żyje w jego obrazach własnym życiem, wspierana przez niewidoczny, lecz mocny szkielet kompozycji. [...] Lubi przy pomocy pewnej, lecz miękkiej linii zarysować krągłości piersi, grzbietu wzgórza, zatoki wyżłobionej przez nieustanny pocałunek fal. Głównym symbolem ożywionej przyrody jest dla niego linia krzywa. Kisling, jak każdy prawdziwy artysta, stara się odtworzyć życie, biorąc za przewodnika prawdę i są stale pobudzoną wrażliwość. Strumienie światła zalewają jego obrazy, rozkosznie plastyczne, przedstawione przy pomocy giętkiego rysunku i wyróżniające się barwami utrzymanymi w gamie od pasteli do odcieni nasyconych. Cała twórczość tego doskonałego malarza przesycona jest radością życia i tworzenia” (Edward Woroniecki, Les expositions polonaises à Paris, M. Kisling chez Guillaume [...], „La Pologne politique, économique, littéraire et artistique”, 1924, półrocznik I, s. 277-8).

W swojej pracowni artysta zawiesił fotografie kobiet o różnym typie urody, z wielu stron świata, o różnej narodowości oraz bogatych tradycyjnych strojach. Takie otoczenie sprawiało, że czuł się zainspirowany oraz pobudzało go to do tworzenia nowej jakości portretu i aktu. Na portretach widniał często wizerunek jego żony Renée, ale również kobiet zlecodawczyń. Bohaterkami aktów były anonimowe kobiety zapraszane przez niego do pracowni oraz modelki tego okresu. Artysta wybierał do swych obrazów modelki o migdałowatych oczach, o wyjątkowej urodzie. Wyraźne w tym typie przedstawień są wpływy malarstwem jego przyjaciela z pracowni - Modiglianiego. Oprócz osławionej modeli Kiki artyście pozowała francuska Kreolka - Aicha, która była rozpoznawalna ze współpracy z Pascinem. Kolejno siostry Bronia i Tylia Perlmutter wywodzące się z rodziny polskich Żydów oraz Arletta, Khera i Adrienne Leguin Rugerup. Prezentowany w katalogu „Półakt”, doskonale reprezentuje szczytowy okres twórczości Kislinga oraz jego podejście do malowania aktów kobiecych. Artysta zakochany w pięknie kobiecego ciała podkreśla jego krągłości giętką, miękką linią. Jasne ciało kobiety o delikatnym modelunku światłocieniowym zostało skonstrastowane z płaskim, ciemnym tłem.

JOACHIM WEINGART

1895-1942

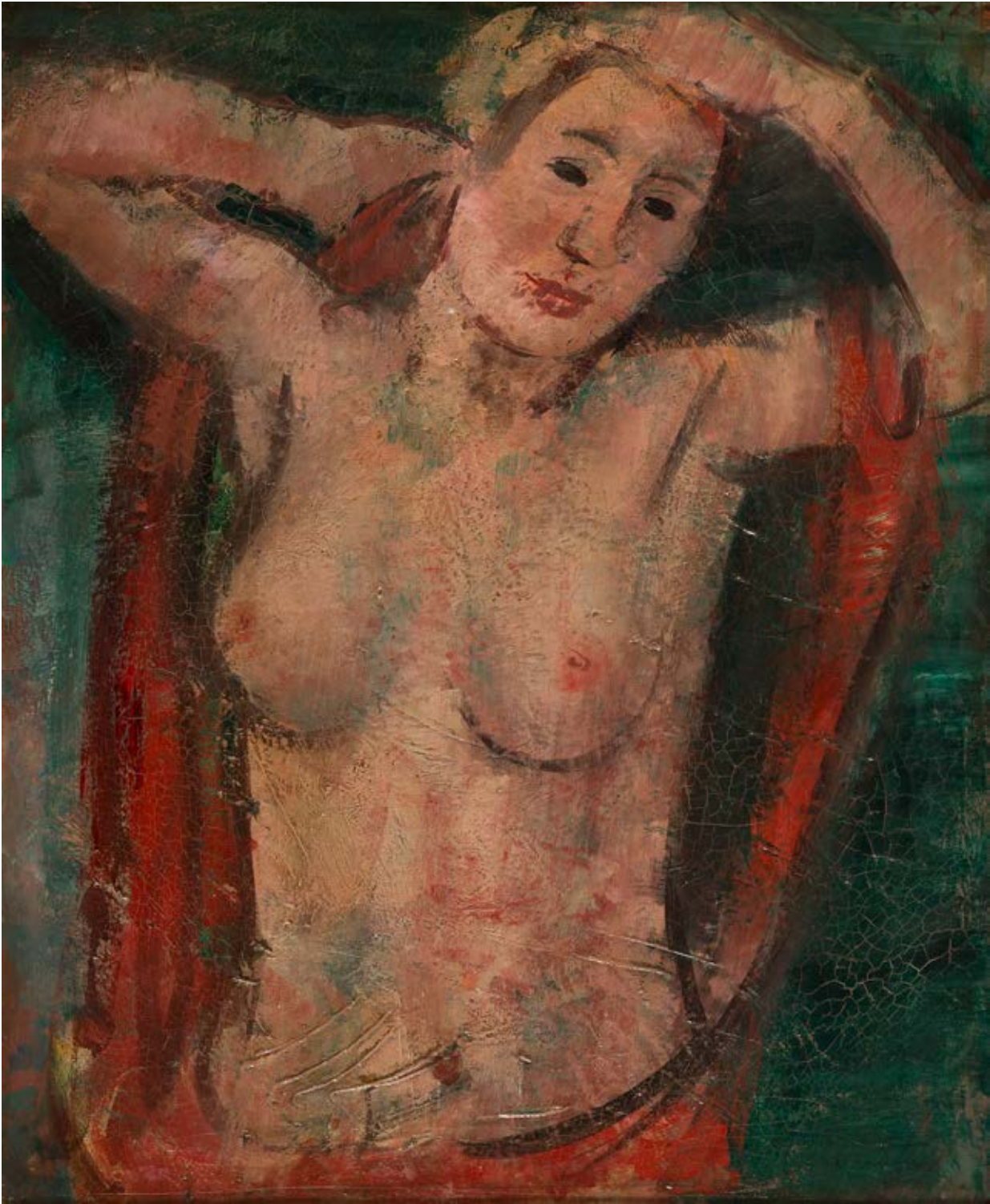
Akt żeński z uniesionymi rękoma ("Buste de Femme nue, les bras levés"), przed 1936

olej/plótno, 71,5 x 59 cm
sygnowany p.d.: 'Weingart'
na odwrociu papierowa nalepka aukcyjna z 1936 roku

estymacja:
25 000 – 35 000 PLN
5 400 – 7 500 EUR

POCHODZENIE:
6. aukcja Alphonse'a Belliera w Hôtel Drouot, Paryż, 24 lutego 1936 roku
dom aukcyjny Millon & Associés, Paryż, czerwiec 2014
kolekcja prywatna, Polska

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 naręczną kwiatów, inne, jak kobieta z prezentowanej pracy, okryte zostają skąpą tkaniną w żaden sposób nieukrywającą ich wdzięków.





43 α

ZYGMUNT OLESIEWICZ / JEAN OLIN

1984-1972

Portret dziewczyny w ogrodzie, 1925

olej/plótno, 98 x 59 cm
sygnowany l.d.: 'Olesiewicz'

estymacja:

15 000 – 25 000 PLN

3 200 – 5 400 EUR

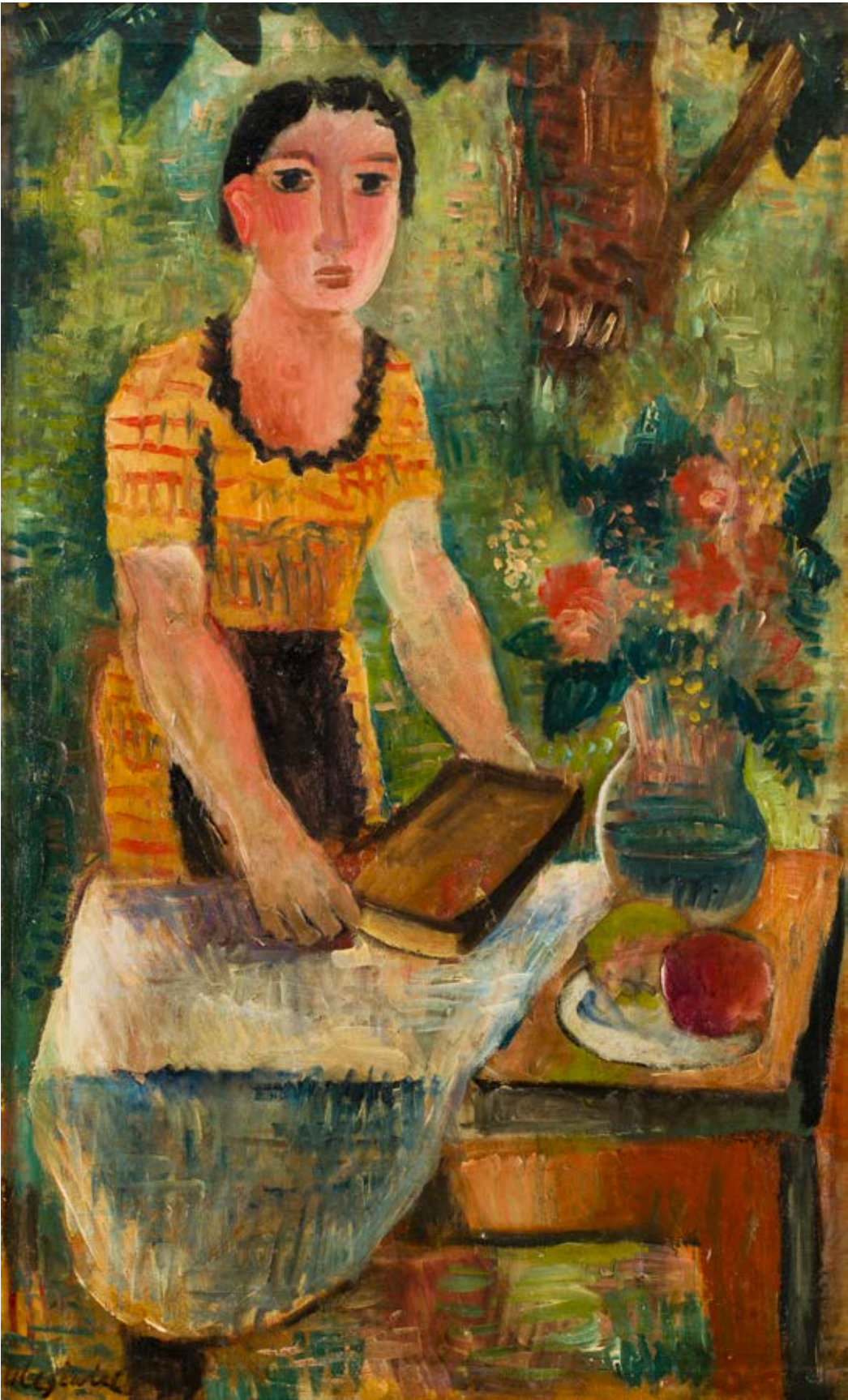
POCHODZENIE:

dom aukcyjny Millon, listopad 2020

kolekcja prywatna, Polska

Zygmunt Olesiewicz, znany we Francji pod nazwiskiem Jean Olin jest mniej znanym jednak równie utalentowanym przedstawicielem École de Paris. Przybył do Francji w 1921 roku i aby sprostać francuskiej publice oraz zyskać na popularności, zgodził się na zmianę nazwiska i wiele prac sygnował właśnie „Jean Olin”. Już rok później osiedlił się w Paryżu i zaczął wystawiać na Salonie Niezależnych, Salonie Jesiennym oraz w wielu różnych grupach. Przez wiele lat twórczości podejmował się tematów religijnych – dekorował swoim pędzlem liczne kościoły francuskiej, tworzył gobeliny, obrazy i grafiki oraz ilustrował katolicki tygodnik. Jednak znajdował także czas na malarstwo sztalugowe, silnie ukształtowane przez wczesne wykształcenie, zachowało słowiański, niemal bizantyjski charakter. W ostatnich dwudziestu latach swojego życia uprawiał przede wszystkim malarstwo abstrakcyjne.

Oferowane dzieło „Portret dziewczyny w ogrodzie” powstał na początku pobytu Olesiewicza w Paryżu, w roku 1925. Przedstawia kobietę patrzącą wprost na widza i ubraną w żółtą sukienkę przygotowującą stół, na którym stoi wazon z kwiatami i owoce na talerzu. Całość została namalowana w soczystych zieleniach i ciepłych barwach pomarańczy i żółci – widz może się poczuć jakby był gościem przyjmowanym przez dziewczynę w słonecznym ogrodzie francuskim.



44 α

ZYGMUNT JÓZEF MENKES

1896-1986

Portret kobiety w bordowym berecie

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

estymacja:

85 000 - 150 000 PLN

18 100 - 32 000 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Boisgirard et Associés, Paryż, grudzień 2009

kolekcja prywatna, Polska

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

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



45 α

EMMANUEL KATZ

1894-1962

"Marzyciel" ("Le reveur"), 1925

olej/plótno, 92 x 74 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Mané-Katz | 25'

na odwrociu odręczny opis obrazu: 'Mané Katz, 12 Rue du
Moulin de Beuvre/'Le reveur'' oraz nalepki wystawowe

estymacja:

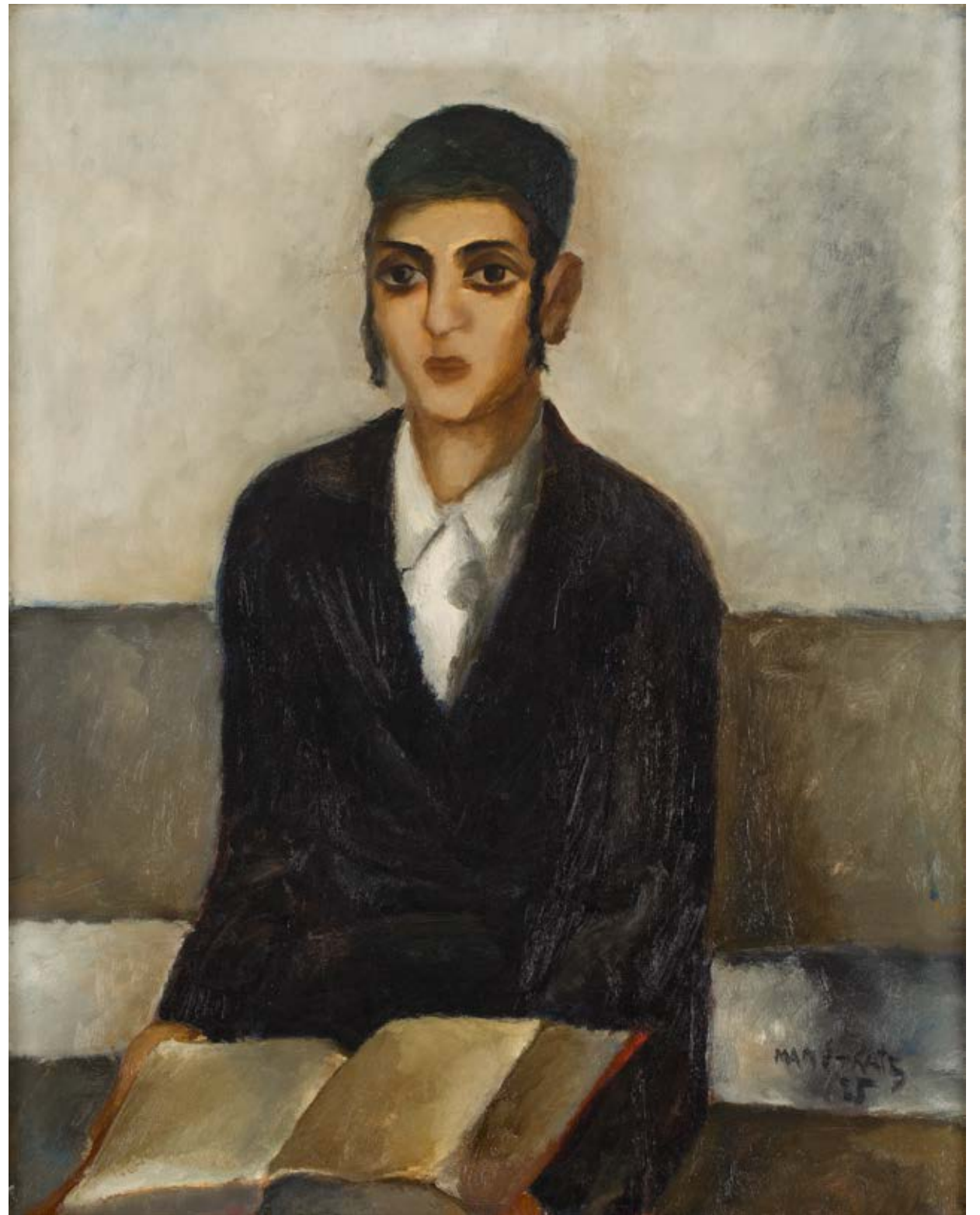
140 000 - 180 000 PLN

30 800 - 38 000 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Boisgirard, Paryż, Francja, lipiec 2010

kolekcja prywatna, Polska



46 α

JAKUB ZUCKER

1900-1981

"Dwóch chłopców z gołębiem", 1925

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

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

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 300 - 6 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

kolekcja Andrzeja Kendy, Nowy Jork

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, czerwiec 2010

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, październik 2018

kolekcja instytucjonalna, Warszawa

LITERATURA:

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



47 α

MELA MUTER

1876-1967

Stary Bretończyk, około 1909

olej/plótno, 92,5 x 59 cm

na odwrociu nalepka aukcyjna, nalepki inwentarzowe oraz papierowa nalepka z opisem obrazu: 'Mela Muter | "Vieux Breton" 1909 | Escalier de la chapelle Sainte | Barbe au Faou Morbihan | Mus. des Beaux-Arts, Quimper', na krośnię stempel: '30 M'

estymacja:

300 000 - 500 000 PLN

64 000 – 106 000 EUR

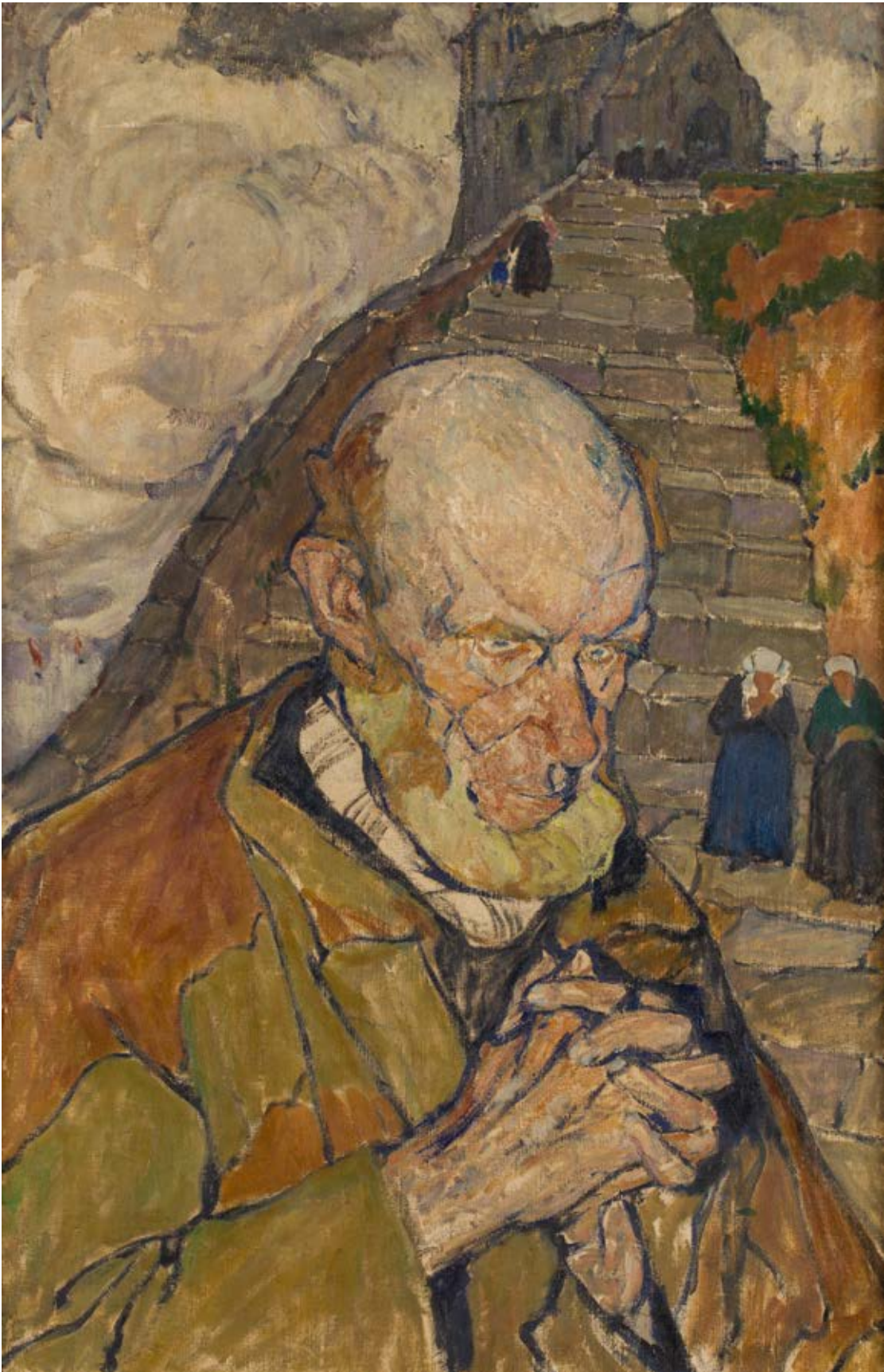
POCHODZENIE:

Sotheby's, Londyn, Wielka Brytania, czerwiec 2009

kolekcja prywatna, Polska

Wyjechawszy na stałe do Francji w 1901 roku, Mela Muter już pierwsze letnie wakacje spędziła w Bretanii. Do wybuchu I wojny światowej region ten stał się główną miejscem wyjazdów malarki. Wybór surowej krainy wiązał się z jej artystyczną legendą: od pierwszych dekad XIX stulecia Bretanii stała się miejscem plenerem artystów nowoczesnych, a jej stawę ugruntował Paul Gauguin i szkoła Pont-Aven. W latach 80. XIX wieku w tej małej wiosce zaczęła prężnie działać kolonia artystyczna, której twórcy pragnęli zreformować twórczość artystyczną. Odrzucili akademizm i naturalizm, zwrócili się ku dawnej sztuce dekoracyjnej, porzucili tradycyjne rozumienie perspektywy. Ich prace oparte były o prymat konturu oraz koloru sugestywnego. Gauguin w tym okresie stał się twórcą metody syntetyzmu, cloisonizmu oraz prekursorem malarskiego symbolizmu. Jego prace odnosiły się do wartości duchowych, które udawało się ewokować przez awangardową technikę malarską oraz bretońską tematykę: obrazy tamtejszego pejzażu, lokalnej duchowości i folkloru. W podobnym okresie Bretania wabiła innych przybyszów z Polski: Eugeniusza Zaka, Henryka Haydena, Romana Kramsztyka czy Gustawa Gwozdeckiego. Narodowym przyczółkiem nad Atlantykiem stała się posiadłość Władysława Ślewińskiego w Le Pouldu. Malarz ten został od 1889 roku uczniem Gauguina iw autorskim sposób zinterpretował jego metodę syntetyzmu. Na przełomie wieków, jego dzieła wystawiane w kraju propagowały francuski modernizm, co znalazło swój mocny wyraz podczas ekspozycji prac Gauguina z kolekcji Ślewińskiego Salonie Aleksandra Krywulta w 1905 roku. Muter, której życie twórcze rozpięte było między Paryżem a Warszawą, odnalazła, podobnie jak Ślewiński, spokojne miejsce właśnie w Bretanii. Jej związek z regionem wiązał się również z znajomością z amerykańskim malarzem Charlesem Fromuthem, wokół którego zgromadziła się niewielka kolonia artystyczna.

Chapelle Sainte-Barbe du Faouët, która najpewniej widoczna jest w tle kompozycji, wzniesiona została pod koniec XV i na początku XVI wieku na skalnej półce nad doliną Ellé, uchodzi za jeden z najbardziej spektakularnie położonych obiektów sakralnych Bretanii, a monumentalne renesansowe schody prowadzące do kaplicy same stały się osobnym motywem ikonograficznym. Odosobnione położenie wśród stromych, zalesionych wąwozów i granitowych wychodni, typowych dla „serca Bretanii”, wpisuje to miejsce w wyobrażenie regionu jako krainy surowego, wilgotnego pejzażu, w którym architektura sakralna niemal wyrasta z skały. Kaplica i jej otoczenie były celem pielgrzymek oraz ulubionym motywem malarzy odwiedzających Le Faouët, którzy widzieli w niej kwintesencję bretońskiej pobożności ludowej i romantycznego krajobrazu prowincji.



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

Mela Muter



MELA MUTER: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

48 α

MELA MUTER

1876-1967

Madonna z Dzieciątkiem ze świętymi i dwiema postaciami w modlitwie, lata 40. XX wieku

olej/sklejka, 142 x 122 cm
sygnowany l.d: 'Muter'

estymacja:

400 000 - 600 000 PLN

85 000 - 128 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

dom aukcyjny Tajan, Francja, listopad 2020

kolekcja prywatna, Polska

Desa Unicum, grudzień 2022

kolekcja prywatna, Polska





Początek lat 40. XX wieku to czas ucieczki wielu artystów na południe Francji. Szczególnie po ewakuacji Paryża, wielu z twórców o żydowskich korzeniach szukało schronienia na dalekiej prowincji, z obawy przed czekającymi ich represjami. Tam także udała się Mela Muter. Początkowo zamieszkała tuż obok Awinionu, a następnie w jego centrum. Nieopodal starego mostu Saint-Bénézet założyła swoją pracownię. „II wojna światowa była dla niej ciężką próbą. Niemłoda już wówczas malarka, choć przeszła na katolicyzm, opuściła Paryż, obawiając się nazistowskich represji z powodu swego żydowskiego pochodzenia. Rozpoczął się wówczas dla niej rodzaj tułaczki pomiędzy Awinionem a Paryżem, i kolejnymi, wynajmowanymi pracowniami. Wojna zmieniła układ sił nie tylko na świecie, w Europie, ale również na mniejszą skalę w życiu społecznym i towarzyskim stolicy Francji. Wielu przyjaciół artystki odeszło na zawsze, inni wycofali się z aktywnego życia, a młode pokolenia zajęły ich miejsce. Przez wiele lat samotna, Muter nie miała się na kim oprzeć, aż do czasu poznania Bolesława Nawrockiego juniora” (Mela Muter, Malarstwo / Peinture. Katalog zbiorów Muzeum Uniwersyteckiego w Toruniu, red. Mirosław Adam Supruniuk, Sławomir Majoch, Toruń 2010, s. 32).

Paradoksalnie czas okupacji stał się dla malarki okresem niezwykle płodnym. Wraz z wybuchem wojny artystka rozpoczęła poszukiwania wewnętrznego ładu, którego nie mogła dostrzec już w otaczającym ją świecie. Katastrofa, jaką stanowiła wojna, skierowała Muter na nowe drogi. Malarka, nie godząc się z faktami, zaczęła kreować swoją własną, alternatywną rzeczywistość. Uciekała więc do przeszłości, która z perspektywy czasu wydawała się idealna. To wówczas nawiązał się wyjątkowy dialog ze sztuką dawną, który trwał w twórczości Muter jeszcze przez kolejne lata, nawet po zakończeniu wojny. Odwołanie się do tradycji malarstwa mogło być również wyrazem buntu, pewnego rodzaju manifestem przeciwko zatracającym się coraz silniej wartościom sztuki, zanikowi przedmiotu i jego formy.

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

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



Maria Melania Mutermilch, Ucieczka do Egiptu, kolekcja prywatna

Powstające od lat 40. sceny o charakterze sakralnym stają się zatem śmiałym i bezpośrednim dialogiem ze sztuką renesansu i baroku. Motywy o tematyce żydowskiej nie zdominowały jej twórczości na żadnym etapie. „Mela Muter pochodziła z polskiej rodziny żydowskiej o bogatych tradycjach narodowościowych. Od najwcześniejszych lat wykazywała ogromne zainteresowanie religią katolicką, pogłębione przez rozmowy z Lilą i Władysławem Reymontami, którzy zostali jej chrzestnymi rodzicami” (Mela Muter, dz. cyt., s. 9). Dlatego właśnie na jej kompozycjach odnajdujemy przejmujące Piety, postaci świętych czy Świętą Rodzinę.

Prezentowany w katalogu niezwykle, monumentalny obraz z przedstawieniem Marii, z małym Jezusem w otoczeniu świętych to ukoronowanie całego talentu plastycznego Meli Muter oraz jej mentalnych refleksji. Obraz przedstawia tradycyjną scenę odwołującą się do ujęcia sacra conversazione. Temat ten pojawił się w sztuce włoskiej XIV wieku jako hierarchiczna kompozycja reprezentacyjna, w której Matka Boża zajmuje centralne miejsce, a po jej bokach stoją symetrycznie ustawieni święci. Przedstawienie doczekało się licznych wariantów w okresie wczesnego i rozwiniętego renesansu, rozpowszechniło się także w całej Europie jako popularne przedstawienie główne nastaw ołtarzowych. W obrazie porusza artystka jeden ze swoich ulubionych tematów, motyw Macierzyństwa. Poprzez uniwersalną ikonografię dzieła, Muter kontaminuje wartość bezgranicznej miłości macierzyńskiej, jej ziemskie i boskie oblicze oraz składa odbiorcy wyznanie o osobistych dramatach. Mela Muter z właściwą sobie wrażliwością emocjonalną nie idealizuje Marii – matki w kontekście fizycznym, lecz nacechowuje historię macierzyństwa Marii całym pięknem i ciężarem doświadczenia. Mela Muter posłużyła się także plastyczną konwencją, dramatyzującą w formie i treści, malarstwa Vincenta van Gogha. To właśnie pod wpływem holenderskiego mistrza artystka „rozbijała jednobarwną płaszczyznę na dekoracyjne, ekspresyjnie łamiące się formy, wykonane za pomocą wydłużonych, wijących się duktów pędzla. Koloryt jej obrazów stał się matowy, stonowany, utrzymany w zróżnicowanych odcieniach żółci, czerwieni, zieleni, błękitu i brązu. Malowała bezpośrednio na niezagruntowanym płótnie, które wchłaniało farbę, a często przebiegało przez nią. Czasem wykorzystywała naturalny kolor płótna, pozostawiając fragmenty niezamalowane” (Barbara Brus-Malinowska).



Giovanni Bellini, Madonna z dziećmiątkiem wśród świętych, Metropolitan Museum of Art



49 α

ALICJA HALICKA

1894-1975

"Dachy Paryża" ("Les toits de Paris")

olej/ płótno, 27 x 35.5 cm
sygnowany p.g: 'Halicka'

estymacja:
16 000 – 24 000 PLN
3 800 – 5 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
„Co babie do pędzla?!” Artystki polskie 1850-1950, Muzeum Narodowe
w Lublinie, 26 kwietnia - 5 października 2025

LITERATURA:
„Co babie do pędzla?!” Artystki polskie 1850-1950, katalog wystawy,
red. Bożena Kasperowicz, Muzeum Narodowe w Lublinie, Lublin 2025, s. 444 (il.)



50

ALICJA HOHERMANN

1902-1943

"Portret młodej dziewczyny z wiankiem na głowie" ("Portrait de jeune fille a la couronne de fleurs")

olej/plótno, 33 x 24,5 cm

sygnowany l.d.: 'Alice Hohermann'

estymacja:

9 000 - 12 000 PLN

2 100 - 2 800 EUR

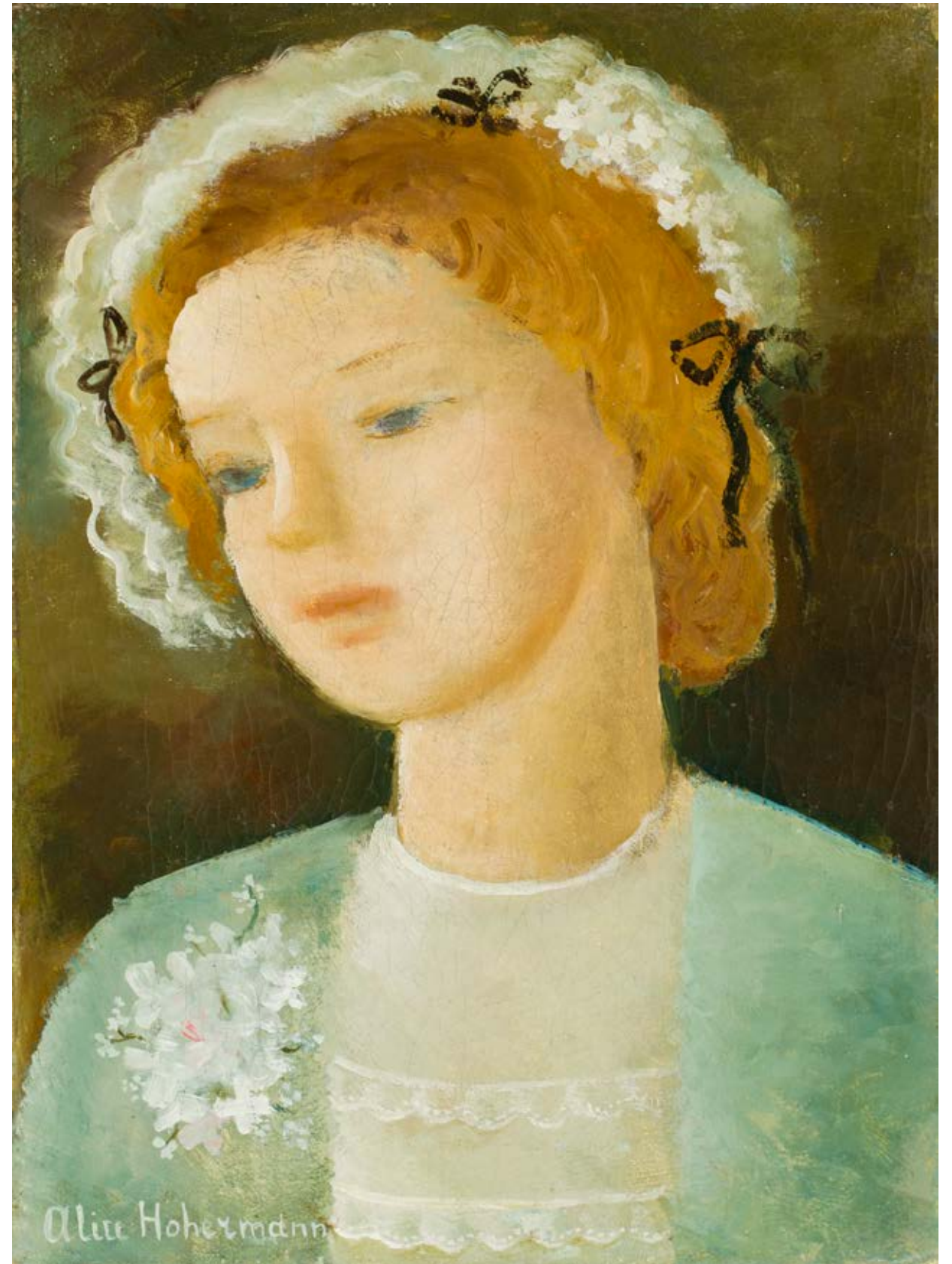
POCHODZENIE:

dom aukcyjny Crait + Müller, grudzień 2019

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Hersch Fenster, Nos artistes martyrs. Musée d'Art et d'Histoire du judaïsme, Wydawnictwo Hazan, 2021, s. 99



51 α

ZYGMUNT JÓZEF MENKES

1896-1986

"Młoda dziewczyna z ptaszkiem" ("Jeune fille avec l'oiseau"), około 1935-39

olej/plótno, 117 x 99 cm

sygnowany p.d.: 'Menkes'

sygnowany na odwrociu: 'Menkes', na krośnie malarskim papierowa nalepka Passedoit Gallery w Nowym Jorku, papierowa nalepka paryskiego składu z materiałami malarskimi Lucien Lefebvre-Foinet ze stemplem celnym oraz nalepka opisana numerem: '22', na krośnie oraz na ramie notatki, na ramie nalepki aukcyjne, papierowa nalepka inwentarzowa oraz papierowa nalepka galeryjna

estymacja:

120 000 - 180 000 PLN

26 000 – 38 000 EUR

POCHODZENIE:

The Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork (dar Arthur Hoppock Hearn Memorial Fund, 1950)

kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, wrzesień 2019

kolekcja prywatna, Polska

Jednym z głównych motywów twórczości Zygmunta Menkesa są postacie kobiece przedstawione we wnętrzu. Ich syntetyczne ujęcia wzbogacał wyrazisty kontur, często odseparowany od plamy barwnej. Przedstawienia te dzięki rozwiązaniom plastycznym, jak i dzięki ujęciu różnorodnych deseni tkanin, tapet, strojów i przedmiotów wyróżnia- ją się szczególną dekoracyjnością. „Artysta zawsze pracuje z modelem lub z zaaranżo- waną martwą naturą. Nie próbuje, jednakże ich imitować, lecz traktuje jako odnośnik, dzięki któremu realizuje swój abstrakcyjny koncept będący zaczynek pracy. Ciągłe wraca do modelu celem odświeżenia swego wrażenia. Nie waha się zniekształcać: jego typowe głowy mają kształt gruszek, a szyje są wydłużone. Ludzkiej postaci używa on tak, jak traktuje obiekty martwej natury, podporządkowując ją nadrzędnemu celowi. Czasem w dalszym stadium szuka uproszczeń, pomijając wiele z rzeczywistości, a na- wet odrzucając pewne partie, jeśli jest to potrzebne do całościowej koncepcji dzieła. Efektem jest obraz, w którym temat odbieramy jako wtórny w stosunku do kompozycji, bogactwa faktury czy wyśmienitego koloru” (Sigmund Menkes 1896- 1986, Riverdale, New York 1993, s. 19). „Artysta widzi w modelu jedynie swą własną rzeczywistość, tę, którą już od dawna zapisał w pamięci i której kształty zostały nadane przez jego wrażliwość. Jeśli posługuje się modelem, to tylko po to, aby odnaleźć w nim – a także sprawdzić – swą własną wizję i koncepcję” (Sigmund Menkes 1896-1986, Riverdale, New York 1993, s. 18). W portrecie dziewczyny z ptaszkiem w klatce artysta posłużył się znamionym dla swojej twórczości zabiegiem dynamizowania liryzmu przedsta- wienia ekspresyjnie nakreślanym malarskim rysunkiem. Nie zaniedbując artystycz- nego profilu świetnego kolorysty, Menkes pracuje nad konturem, wydobywającym zmysłowość materii modelu. Pracując z soczystymi kolorami lokalnymi, pod każdym spojrzeniem obraz zyskuje nową świeżość i odnawia się jego wrażenie realności. Artysta zwraca uwagę na korespondencję barw ujętych w obrazie oraz na urozmaice- nie fakturalne malowanych przedmiotów. Menkes nadaje modelce subtelną tonację, której wyraz zdaje się symptomatyczny, gdyż „oglądając uważnie jego obrazy, można zauważyć, że pod ową zewnętrzną szorstkością kryje się szczególna wrażliwość, bowiem jego płótna składają się z niezliczonej ilości prawie niedostrzegalnych do- tknięć pędzla; kolory skrzą się jak klejnoty, a łącząc się, tworzą ostateczną wspianiałą tonację” (Sigmund Menkes 1896-1986, Riverdale, New York 1993, s. 19). W prezen- towanym w katalogu portrecie czytelne są nawiązania Menkesa do nurtów środowisk artystycznych, w których pracował artysta. Związany z paryską bohemą École de Paris oraz nowojorskim środowiskiem artystycznym Menkes celnie nawiązał do repertuaru fowistycznych środków wyrazu, podpierając się osiągnięciami sztuki portretowej Henri Matisse’a, a także abstrakcjonizmu fizjonomii Pabla Picassa.





52 α

JAN SZANCENBACH

1928-1998

Pejzaż z Paryża (Île de la Cité i Notre-Dame), 1958

olej/ płótno, 91 x 97 cm

datowany i sygnowany p.d.: '58 | Szancenbach'

estymacja:

25 000 – 40 000 PLN

5 400 – 8 600 EUR

POCHODZENIE:

Polswiss Art, grudzień 2009

kolekcja prywatna, Warszawa

Dzieło krakowskiego artysty przedstawia pejzaż francuskiej stolicy w chłodnych barwach. Na pierwszy rzut oka może się zdawać, że płótno Szancenbacha jest „klasyczne”, bądź „zwyczajne” jeśli chodzi o tego typu obrazy. Jednak uwagę szybko przyciąga wiele nietypowych elementów tej pracy. Przede wszystkim technika malarska Szancenbacha zaskakuje i mimo że, obraz jest z 1958 roku, ma miejscami charakter kubistyczny. Przykładowo, budynki i gmach Katedry Notre Dam przedstawione zostały przez malarza jako geometryczne bryły zlewające się ze sobą, tworząc ciekawą układankę. Szancenbach zdaje się chciał uchwycić pejzaż miejski Paryża obrazując architekturę z wielu różnych perspektyw naraz - technika ta głównie jest kojarzona z wielkimi artystami szkoły kubistycznej takim jak Pablo Picasso czy George Braque.

Na przykładzie „Pejzażu z Paryża (Île de la Cité i Notre-Dame)”, można także dostrzec elementy kapizmu, inaczej koloryzmu, pod którego to wpływem Szancenbach w dużej mierze tworzył. Wymieniony ruch artystyczny charakteryzował się zainteresowaniem artystów kolorem. To barwa była być ważniejszy od samej kompozycji i rysunku, i to właśnie ona miała decydować o nastroju dzieła. Szancenbach potraktował to płótno kolorystyczne – namalował paryski pejzaż w sposób bezpośredni – starał się uniknąć symboliki, dwuznaczności, czy literackich nawiązań, wzorem malarstwa autonomicznego swoich mistrzów.



53

WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI

1873-1951

Notre Dame w Paryżu, 1934

olej/ płótno, 54,2 x 73,1 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'W. de Terlikowski 1934'
na odwrociu nalepka aukcyjna

estymacja:
35 000 - 45 000 PLN
7 500 – 9 600 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Piasa, Francja, grudzień 2009
kolekcja prywatna, Warszawa

„Paryż jest wielką światową skarbnicą sztuki i zarazem najpotężniejszym – po renesanso-
wych – jej ogniskiem (...) Jako ognisko wiecznie rozżarzonego szалу poczyznań, wiecznej
pracy i zdobywania, jako mennica nieomylnych wartości kultury – Paryż zostaje zawsze
jedynym. Ani to raj, ani to 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 mociuje, 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, 394



54

WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI
1873-1951

Pejzaż z południa Francji

olej/plótno, 74 x 101 cm
sygnowany p.d.: 'W. | Terlikowski'

estymacja:
50 000 - 90 000 PLN
10 700 - 19 200 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Polswiss Art, maj 2017
kolekcja prywatna, Polska

Włodzimierz Terlikowski to jeden z artystów, których twórczość znakomicie wpisuje się w krąg artystyczny École de Paris. Choć od około 1900 związany był on bezpośrednio z typowo miejskim środowiskiem francuskiej stolicy, to jego dzieła naznaczone są wspomnieniami z odbywanych na prowincję podróży, jak także i z dalekich, nierzadko zamorskich wypraw. Artyści zmęczeni wielkomiejskim blichтром i hałaśliwym życiem pędzących miast często trzymali się z dala od nich, po to, by odetchnąć, zebrać myśli i odnaleźć nowe inspiracje. Nieskażona ludzką ręką natura oraz wielkoduszość ludzi zamieszkujących niewielkie miasteczka i wioski jak magnes przyciągały malarzy uwieczniających w swoich dziełach obserwowane krajobrazy. Południe Francji z przepełnioną słońcem Prowansją i rozciągającym się wzdłuż Morza Śródziemnego Lazurowym Wybrzeżem swoim klimatem i atmosferą zachęcało do odwiedzin. Lata 20. zapewne Terlikowski dzielił pomiędzy pobyty w Paryżu, a wyjazdy na malownicze Południe.

Artysta na obrazie „Pejzaż z południa Francji” ukazał jeden z kanałów często znajdowanych na południu kraju – trakt wodny otaczają z obu stron niskie zabudowania. Tafla wody z odbijającymi się w niej sylwetami domostw i refleksami świetlnymi mieni się i połyskuje niczym tęcza. Na twórczość artysty silnie wpłynęły właśnie jego podróże: francuskie, włoskie czy północnoafrykańskie. Prezentowana praca jest znakomitym przykładem stosowanej przez malarza techniki. Terlikowski bowiem znany jest ze swoich strukturalnych kompozycji o bogatej, dynamicznej fakturze. Malarz wielokrotnie wykorzystywał obok pędzla także szpachlę, dzięki której uzyskiwał niezwykle malarskie efekty. Terlikowski wypracował własny, łatwo rozpoznawalny styl, należący do nurtu ekspresyjnego koloryzmu. Posługiwał się bogatą, dynamiczną plamą barwną o szerokiej skali.



55 α

HENRYK HAYDEN

1883-1970

Krajobraz prowansalski, 1923

olej/ płótno, 53,5 x 73 cm

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

na tekturowym zaplecku nalepka z opisem: 'HAY-01', na ramie nalepka pracowni ramiarskiej

estymacja:

30 000 - 50 000 PLN

6 400 - 10 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

kolekcja prywatna, Polska





Henryk Hayden w 1907 roku wyjechał do Paryża na naukę w Akademii „La Palette”. Od 1908 często wyjeżdżał na plenery do Bretanii, Pont-Aven i Le Pouldu, gdzie uważnie studiował naturę. W 1915 roku wynajął niewielką pracownię na Montparnassie i od tego momentu zaczął obracać się w świecie artystycznej francuskiej awangardy. Nawiązał kontakty z artystami takimi jak Lipchitz, Matisse czy Metzinger. Przez pewien czas pozostawał też pod wpływem polskiego artysty Władysława Ślewińskiego, współtwórcy szkoły Pont-Aven, postulującej dążenie do syntetyzmu i poszukiwania nowej wrażliwości w sztuce. Inspiracje pracami Ślewińskiego widać w bretońskich pejzażach Haydena, które wystawił między innymi na Salonie Jesiennym w 1909 oraz na Salonie Niezależnych rok później. Henryk Hayden aktywnie brał udział w paryskich wystawach przez całe swoje życie, zaczynając od Salonów Jesiennych i Niezależnych, po wystawy indywidualne w galeriach takich jak Druet, Rosenberg czy Zborowski. W 1924 wziął także udział w wystawie polskich twórców czynnych w Paryżu, zorganizowaną przez Towarzystwo Sztuk Pięknych w Krakowie. W twórczości artystycznej Haydena

da się wyróżnić kilka etapów. Pierwszy z nich odnosi się do bretońskich pejzaży tworzonych pod wpływem Ślewińskiego, Gauguina i Szkoły Pont-Aven, drugi przypadający na lata 1916-22 to okres kubistyczny i wpisanie w krąg artystów, takich jak Picasso, Braque, Gris, Metzinger czy Severini. Hayden jednak z czasem zauważył, że przez całkowite poświęcenie się stylistyce kubistycznej utracił wrażliwość potrzebną do pracy z naturą. Około 1922 zrywa z ideą i stylistyką kubizmu i zwraca się w stronę kolorystycznej wrażliwości. Od malowania martwych natur powraca ku malowniczym pejzażom z okolic Bretanii, Prowansji, Sanary czy Cassis. Prezentowana w katalogu praca z 1923 roku, „Pejzaż prowansalski” nawiązuje do ówczesnych poszukiwań nowego stylu przez Haydena, jego eksperymentów z barwą kolorem i płaszczyzną. Płynny kontur, miękki dukt pędzla i operowanie płaską plamą barw to cechy charakterystyczne pejzażu artysty. Syntetyzowanie form, barwne refleksy i energiczne ruchy pędzla przywodzą na myśl inspiracje Cézannem czy współczesnym Haydenowi Kislingiem.

56 α

HENRYK HAYDEN

1883-1970

"Plaża w Omonville (La Hague)" ("La plage Omonville (La Hague)"), 1938

olej/sklejka, 26,8 x 46 cm

sygnowany l.d.: 'Hayden'

inny tytuł: "Plage Omonville La Rogue (La Hague)"

opisany na odwrociu numerami: '2' oraz '20', stempel z numerem p.g., papierowa nalepka opisana piórem:

Henri Hayden | Maison Troin. Les Barragues - Mougins | (nieczytelnie) | "La plage Omonville (La Hague) |

prix (fragment zniszczony)', trzy papierowe nalepki wystawowe oraz nalepka aukcyjna

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

6 400 – 8 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

kolekcja instytucjonalna, Warszawa

Desa Unicum, grudzień 2022

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Henri Hayden 1883-1970, Musée Thomas-Henry w Cherbourgu, 6 czerwca - 12 października 1997

LITERATURA:

Henri Hayden 1883-1970, katalog wystawy, Musée Thomas-Henry w Cherbourgu, Cherbourg 1997, poz. 23

Zła sytuacja finansowa skłoniła Haydena w latach 30. do podjęcia nowych rozwiązań. Artysta porzuca południe Francji. Jak kiedyś, w początkach swojej kariery, jedzie na północ. Dociera tym razem do Normandii. Powracają wszystkie dawne fascynacje surowym i nieposkromionym krajobrazem tamtejszego wybrzeża. Zmianie ulega nie tylko destynacja, ale i forma jego prac. Pejzaże normandzkie charakteryzują się specyficznym chłodem i sta-

tyką. Hayden odtwarza chociażby widoki z Cherbourga, Dieppe czy Omonville. Pozbawia je właściwie jakiegokolwiek sztafażu, kreując wyludnione i puste pejzaże. Tę stylistykę dobrze odzwierciedla kadr z rozległej plaży w Omonville. Hayden sugeruje tutaj, co oczywiste, ludzką obecność. Po lewej oraz w tle umieszcza sylwetki nadmorskich domów. Nie odnajdzie-my jednak w jego krajobrazie samej postaci człowieka.



EUGENIUSZ ZAK

1884-1926

"Na morzu", 1906-1909

pastel, tempera/karton, 30 x 24 cm
sygnowany l.d.: 'Eug. Zak'
na odwrociu nalepka wytwórcy materiałów malarskich George Rowney & Co.

estymacja:
200 000 - 300 000 PLN
43 000 – 64 000 EUR

POCHODZENIE:
José Jorge Ortega Asturias, Paryż (zakup 1909 z Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie)
Irene Ortega Asturias
kolekcja prywatna, Gwatemala (zakup 2002)
kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
kolekcja prywatna, Polska
Desa Unicum, maj 2021
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
XIII. wystawa Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych
w Krakowie, 20 marca - 30 kwietnia 1909

LITERATURA:
Katalog XIII. wystawy Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, Kraków 1909, nr kat. 195
Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, Zak. Malarstwo, Wydawnictwo BOSZ, Lesko 2022, str. 9 (il.)

Jako jeden z pierwszych przybyszów do Paryża (1901) Eugeniusz Zak (wówczas szesnastolatek) 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. Pierwsi komentarzy biografii artystycznej Zaka (Stefania Zahorska) zwracali uwagę na neurotyczności jego osoby (warunkowaną nieuleczalną chorobą serca) i zarazem ujmującą dobroduszość. Malarz zawarł znajomości z ważnymi postaciami polskiego (Leopold Gottlieb, Eli Nadelman, Roman Kramsztyk) i paryskiego świata artystycznego (Émile Antoine Bourdelle); należał do ważnych nowoczesnych stowarzyszeń artystycznych. Już przed 1914 rokiem został wykładowcą w paryskiej Académie La Palette i wyjednał sobie poważną pozycję rynkową: eksponował swoje prace na słynnej wystawie „Armory Show” w Chicago, a jego prace trafiły do ważnych amerykańskich kolekcji prywatnych. 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. Artysta wykonywał przede wszystkim wizerunki bretońskich wieśniaków, rybaków i dzieci, sytuując swoje postaci na tle pejzażu czy architektury. Spłaszczał przestrzeń, eksponując linię oraz twarze i sylwety swoich portretowanych. Notację w krajobrazie umożliwiały mu kameralne formaty oraz użycie farb wodnych i kredek. Zak łączył akwarelę, gwasz i temperę z ołówkiem, tuszem, sangwiną czy kolorowymi kredkami. W prezentowanym wizerunku bretońskiego rybaka malarz zastosował ekspresyjne kadrowanie: przybliżył widza do twarzy modela, deformując nieco łódź widzianą w skrócie perspektywicznym. Płaskie tło to plamy nasyczonej żółcieni i różu, rozbłyiskujące akcentami zieleni i bieli. Sylwety lecących ptaków sugerują wrażenie perspektywicznej głębi. Taka kompozycja inspirowana jest podziwianym przez Zaka japońskimi drzeworytami ukyo-e. Kolorystyka łączy się z impulsem malarstwa nabistów, stosujących wzorem Gauguina „kolor sugestywny”. Malarze ci zrezygnowali z koloru lokalnego na rzecz czystej barwy posiadającej moc symboliczną. Prezentowane urokiawe studium to dzieło awangardowe w artystycznej formie, w treści zaś ponadczasowe i uniwersalne. Dotyka tematu melancholii, związku człowieka z naturą i walki z żywiołami.



58

EUGENIUSZ ZAK

1884-1926

Portret mężczyzny

olej/plótno, 27,3 x 22,2 cm
sygnowany l.d.: 'Eug. Zak'

estymacja:

150 000 - 200 000 PLN

32 000 - 43 000 EUR

OPINIE:

Obraz posiada ekspertyzę Barbary Brus-Malinowskiej z 2002 roku

POCHODZENIE:

Polswiss Art, grudzień 2002

kolekcja prywatna, Polska

Polswiss Art, październik 2011

kolekcja prywatna, Polska

Rempex, kwiecień 2012

kolekcja prywatna, Polska

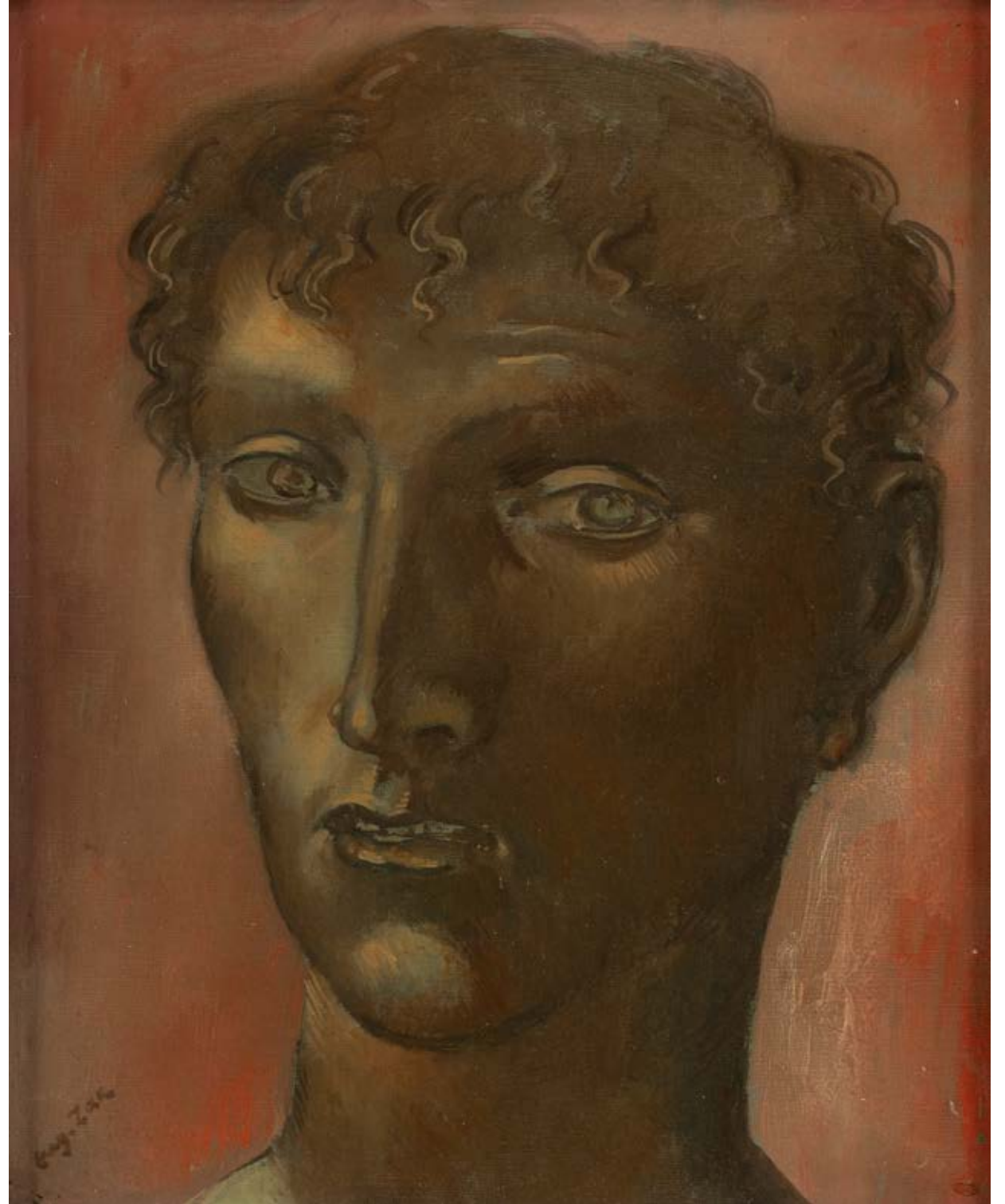
WYSTAWIANY:

Wystawa indywidualna prac Eugeniusza Zaka, Galerie Devambez, Paryż, 1925

Eugeniusz Zak. 1884-1926, wystawa monograficzna, Muzeum Narodowe w Warszawie, 2004

LITERATURA:

Barbara Brus-Malinowska, Eugeniusz Zak. 1884-1926, katalog wystawy monograficznej, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2004, s. 148, poz. 187 (il.)



59 α

ALFRED ABERDAM

1894-1963

Kobieta w czerwonej sukience

olej/plótno, 129,5 x 96,5 cm
sygnowany p.g.: 'Aberdam'
na odwrociu nalepka z opisem obrazu

estymacja:
25 000 – 45 000 PLN
5 400 – 9 600 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

Alfred Aberdam studia artystyczne rozpoczął w 1913 roku w Monachium. Zmobilizowany w 1914 roku, trafił do rosyjskiej niewoli i został zesłany na Sybir. Od 1917 przebywał w Moskwie, gdzie zapoznał się z osiągnięciami radzieckiej awangardy. Po wojnie wrócił do Lwowa, a w 1921-22 podjął studia malarskie w Akademii krakowskiej u Teodora Axentowicza, następnie u Alexandra Archipenki w Berlinie. Przyjaźnił się wtedy m.in. z Arturem Nactem-Samborskim. W 1923 wyjechał do Francji, gdzie pozostał współtworząc École de Paris. Był współzałożycielem Grupy Czterech (razem z Menkesem, Weingartem i Weissbergiem). Dużo wystawiał w Paryżu i Londynie, ale nie stracił też kontaktów z rodzinnym Lwowem, Warszawą i Krakowem. Duża retrospektywa prac artysty miała miejsce w Genewie w 1970 roku. Artysta malował martwe natury i kompozycje figuralne. W latach dwudziestych pozostawał pod wpływem sztuki Cézanne’a, Picassa i kubistów. Od lat trzydziestych zaczął formować indywidualny język artystyczny.

Obrazy, takie jak oferowany portret „Kobiety w czerwonej sukience” budował z „roz-wichrzonych” plam, obrazom nadawał matową, lekko rozmytą fakturę. Przedstawia on kobietę przy pracy, najprawdopodobniej w kuchni - pochyla się ona z pełnym skupieniem nad garnkiem. Malarz znany jest z tworzenia scen o intymnym nastroju, zamknięte w monochromatycznej, stonowanej kolorystyce – tutaj ograniczając paletę barw do szarości i brązów, tylko z czerwienią sukni przebijającej się na pierwszy plan.



60 α

HENRYK HAYDEN

1883-1970

"Kobieta w bujanym fotelu" ("Femme au rocking-chair"), 1966

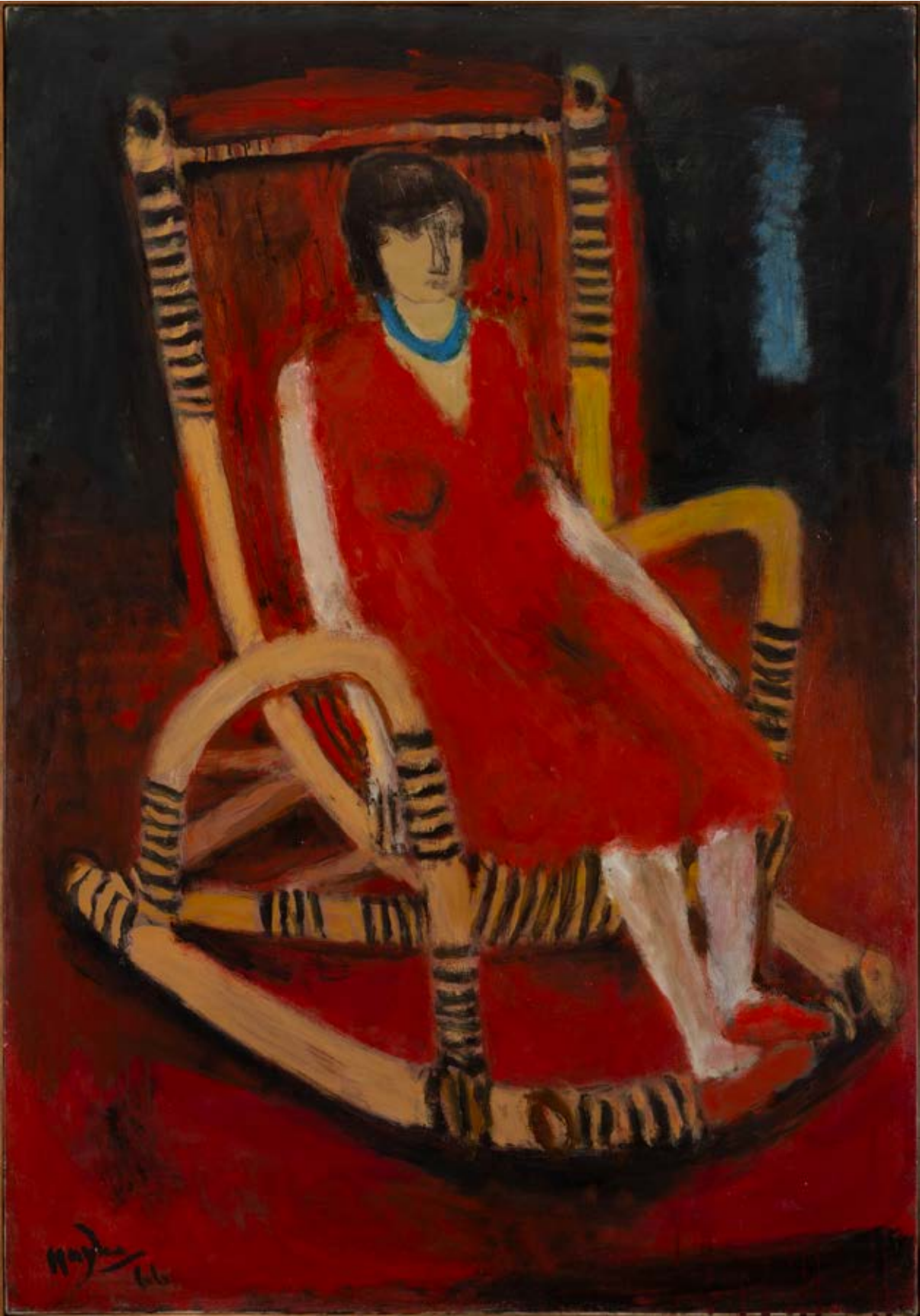
olej/plótno, 116 x 80,5 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Hayden | 66'
opisany na krośnie trudnoczYTELnie czerwoną kredką oraz czarnym markerem: 'MH 91',
na odwrociu nalepka galeryjna z Galerii Marwan Moss oraz dwie nalepki wystawowe

estymacja:
70 000 - 90 000 PLN
14 900 - 19 200 EUR

POCHODZENIE:
Galerie Marwan Hoss, Paryż
dom aukcyjny Leclere, Paryż, marzec 2017
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Hayden. Rétrospective 1908-1970, Musée d'Art Moderne, Troyes, 29 czerwca - 26 września 1994
Retrospective 1883-1970, Hugh Lane Municipal Gallery, Dublin, 10 listopada 1994 - 22 stycznia 1995
Henri Hayden 1883-1970, Musée Thomas-Henry w Cherbourgu, 6 czerwca - 12 października 1997

LITERATURA:
Hayden. Rétrospective 1908-1970, katalog wystawy, Hugh Lane Municipal Gallery w Dublinie, Dublin 1994, s. 29 (il.), nr kat. 62
Hayden. Rétrospective 1908-1970, katalog wystawy, Musée d'Art Moderne w Troyes, Troyes 1994, s. 29 (il.), nr kat. 62
Henri Hayden 1883-1970, katalog wystawy, Musée Thomas-Henry w Cherbourgu, Cherbourg 1997, s. 31 (il.), nr kat. 91



ZYGMUNT JÓZEF MENKES

1896-1986

Pejzaż z Paryża, około 1925

olej/plótno, 65 x 81 cm

sygnowany p.d.: 'Menkes'

na odwrociu studium portretowe oraz opis: '4.17', na krośnie malarskim

oraz na ramie czterokrotnie powtórzony stempel własnościowy: 'Kolekcja Fibak | Monte Carlo'

estymacja:

140 000 – 180 000 PLN

29 800 – 38 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Nico Mazarak, Paryż

kolekcja Wojciecha Fibaka, Monte Carlo

Polswiss Art, październik 2017

kolekcja prywatna, Polska

Biografia Menkesa zabiera w sobie romantyczny pierwiastek rodem z życiorysów czołowych przedstawicieli paryskiej bohemy. Artysta miał przyjechać do Paryża w 1923 roku pozbawiony środków do życia. Mimo przeciwności losu, klimat Paryża okazał się dlań bardzo inspirujący. „Wdychałem pełną piersią tę cudowną atmosferę, czułem silną wibrację życia sztuki. Widziałem malarzy wychodzących ze swych pracowni, widziałem sklepy z farbami i marzyłem o jakimś kącie, gdzie i ja mógłbym zabrać się do malowania. Ale jak to zrobić? Nigdy nie potrafiłbym powiedzieć, jak przeżyłem ten ciężki okres” (cyt. za: Władysława Jaworska, Zygmunt Menkes. Malarz École de Paris, „Biuletyn Historii Sztuki” 1996, nr 1-2, s. 18).

„Malować znaczy spowiadać się, demaskować siebie, obnażać swoje najskrytsze ja. Malowanie podobne jest do fizycznego bólu – to tak jakby się było kłutym igłami. A ból można jedynie uśmierzyć... kolorem, który się udał”.

Zygmunt Menkes

Początkowo artysta zamieszkał w Hôtel Médical, gdzie pracowali także Marc Chagall i Eugeniusz Zak, którzy stali się jego ważnymi artystycznymi kontaktami. Twórczość Menkesa szybko zyskała swoich pierwszych promotorów. Należeli do nich marszand Jan Śliwiński (twórca galerii „Sacre du printemps”), krytyk André Salmon i kolekcjoner Niko Mazarak. Paryską publiczność, na co zwracała uwagę Władysława Jaworska, urzekła silna ekspresja jego obrazów, intuicyjność artystycznych wyborów oraz brak rygorystycznie stosowanej malarskiej doktryny. Menkesowa wersja ekspresjonizmu wyrażała się w swobodnej pracy pędzla i nasyconym kolorystyce, ale również umiejętności przelania w obrazy własnych doświadczeń życiowych.



SZYMON MONDZAIN

1890-1979

Pejzaż z Clamart, 1913-1914

olej/plótno, 73 x 60 cm
sygnowany l.d.: 'Szaman Mondszajn'
na odwrociu na górnej listwie krosna opisany: 'Monszain',
nalepka inwentarzowa: 'No 5 Clamart' oraz nalepki aukcyjne

estymacja:
70 000 - 90 000 PLN
14 900 - 19 200 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Artcurial, Francja, grudzień 2007
kolekcja prywatna, Francja
dom aukcyjny Millon, Francja, listopad 2022
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Simon Mondzain. Mistrzowie École de Paris, Villa La Fleur, Konstancin-Jeziorna, wrzesień - grudzień 2012

LITERATURA:
Ewa Bobrowska, Artur Winiarski, Simon Mondzain. Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, Warszawa 2012,
nr kat. 5, s. 117 (il.)

Po przyjeździe do Francji Mondzain szybko wkroczył w orbitę międzynarodowego środowiska artystycznego i przedstawicieli awangardy. Zamieszkał przy rue le Goff w lewobrzeżnej części Paryża i zaprzyjaźnił z André Derainem i Mauricem de Vlaminckiem. Kilka lat wcześniej stali się oni sprawcami fowistycznego przewrotu w malarstwie. Wkrótce Mondzain zaczął obracać się w kręgu kubistów: Guillaume'aApollinaire'a, Pabla Picassa, Georges Braque'a. Jednocześnie studiował dzieła dawnych mistrzów w Luwrze, poszukując klasycznego pierwiastka w sztuce. W 1913 roku śladem wielu współczesnych wyjechał do Bretanii, a rok później – do Hiszpanii. Podróże były istotnym impulsem artystycznym w dalszej części jego życia. Po wybuchu Wielkiej Wojny Mondzain wstąpił do Legii Cudzoziemskiej, podobnie jak Mojżesz Kisling, Ludwik Markus, Xawery Dunikowski czy Jan Lambert-Rucki. Do 2. Oddziału Cudzoziemskiego dołączył wiosną 1915 roku. W 1917 roku został ranny i poddany w Paryżu rekonwalescencji. Podczas służby frontowej nie przestał tworzyć, a jego obrazy i rysunki stanowią przejmujące świadectwa doznania wojny. Począwszy od lat 20. XX wieku, u Mondzaina można zaobserwować odwrót od ekspresjonizmu i coraz silniejsze tendencje klasycystyczne. W pracach z tego czasu z całą mocą wybrzmiał dojrzały styl autora – oparty na logicznej konstrukcji, precyzyjny w rysunku, z subtelnie zestrojoną kolorystyką.



63 α

NATAN GRUNSWEIGH

1880-1956

"Most w Charenton"

olej/ płótno, 27 x 35 cm
sygnowany l.d.: 'Grunsw Leigh'
na odwrociu nalepka aukcyjna

estymacja:
14 000 - 18 000 PLN
3 000 – 3 900 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja rodziny artysty Daniela i Rose Grunsw Leigh
dom aukcyjny Lucien-Paris, Francja, kwiecień 2022
kolekcja prywatna, Wielka Brytania
dom aukcyjny Bonhams, Wielka Brytania, czerwiec 2025
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
Nathan Grunsw Leigh. Mistrzowie École de Paris, tekst Maria Muszkowska, katalog wystawy, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2020, s. 89 (il.)





WŁADYSŁAW JAHL

1886-1953

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

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

estymacja:
20 000 – 35 000 PLN
4 300 – 7 500 EUR

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

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

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



65 α

ADOLF MILICH

1884-1964

Gaj oliwny, 1924

olej/plótno, 61,5 x 73,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'milich 1924'
opisany numerami na krośnie malarskim

estymacja:
15 000 - 25 000 PLN
3 200 – 5 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja
kolekcja prywatna, Polska

Adolf Milich swój pierwszy edukacyjny etap odbył w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie, w latach 1901-1902. Kolejno zdecydował się kontynuować naukę w monachijskiej Akademii Sztuk Pięknych, w której kształcił się pod kierunkiem Franza von Stucka. Następnie artysta postanowił poznać sztukę dawnych mistrzów malarstwa, która stanowiła główne źródło inspiracji dla jego sztuki. Odwiedził Włochy oraz Hiszpanię. Podziwiał sztukę florencką, rzymską oraz wenecką. Po swych artystycznych wojażach, w 1920, zdecydował się osiąść w Paryżu. Jego dzieła zaczęły prezentować salony paryskie, ale również ukazywano je na wystawach w Bazylei, Jerozolimie, Monachium, Tel Awiwie oraz Zurychu. W 1937 doceniono jego sztukę, przyznając mu brązowy medal na wystawie światowej. Głównym natchnieniem była dla niego – poza sztuką dawną – twórczość Paula Cezanne’a. Dwa lata po śmierci Milicha utworzono muzeum w Ciani, które upamiętnia jego wyjątkową twórczość.



66 α

ADOLF MILICH

1884-1964

"La Ciotat"

olej/plótno, 46 x 65 cm

sygnowany p.d.: 'Milich'

na odwrociu papierowa nalepka wystawowa, na krośnie malarskim papierowa nalepka inwentarzowa opisana długopisem:

'La | Ciotat', papierowa nalepka opisana piórem: '1136' oraz opis: 'I 15 marne[?]',

na ramie papierowa nalepka pracowni ramiarskiej

estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

2 200 - 3 200 EUR

POCHODZENIE:

Polswiss Art, październik 2009

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Exhibition of Contemporary European Painters in USA, Hotel Taft, Nowy Jork

Adolf Abram Milich urodził się w Tyszkowicach koło Zamościa, ale po raz pierwszy ze środowiskiem artystycznym zetknął się w Łodzi, jeszcze jako młody chłopiec. W latach 1901-02 studiował na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, a następnie w latach 1903-04 był studentem Akademii Monachijskiej. Do roku 1915 podróżował po Włoszech, a kolejne lata spędził w Szwajcarii. Z tym krajem musiała łączyć go szczególna więź, gdyż w roku 1952 został „Obywatелеm Lugano”. W 1920 osiadł na stałe w Paryżu, mimowolnie więc zaczął obracać się w paryskich kręgach artystycznych, inspirując się w swoich pracach lokalnym krajobrazem, jak czyniło to wówczas wielu artystów. W jego pracach pejzażowych widać inspiracje śródziemnomorskim klimatem, na co wpłynąć mógł stosunkowo długi pobyt

w Italii. Jego obrazy cechują świetliste, wyraziste kolory i pewna ekspresja w ruchach pędzla, pokrewna francuskim mistrzom okresu awangardy.

„La Ciotat” to świetlisty, dynamiczny operowaniu barwną plamą pejzaż z Prowansji. Region ten był wówczas obok Bretanii jednym z najczęściej wybieranych przez malarzy miejsc do pracy w plenerze. Wśród artystów, którzy malowali widoki z La Ciotat wymienić można chociażby Józefa Pankiewicza, który stworzył ich najwięcej w latach po I wojnie światowej. Pejzaże Milicha były regularnie wystawiane w Paryżu, Lyonie, Lucernie, Zurychu czy Bazylei. Artysta zapisał się w historii sztuki jako malarz świetlistych, pogodnych pejzaży, z których otwarcie bije śródziemnomorska radość życia.



67

HENRYK EPSTEIN

1891-1944

"Wioska wśród drzew" ("Le Village Sous Arbres"), lata 20. XX wieku

olej/plótno, 65 x 80,5 cm

sygnowany p.d.: 'H Epstein'

na odwrociu nalepka aukcyjna oraz nalepki inwentarzowe

estymacja:

55 000 – 80 000 PLN

11 800 – 17 100 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Artcurial, Francja, marzec 2013

kolekcja prywatna, Warszawa

„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”.

Artur Winiarski, Henri Epstein. Mistrzowie École de Paris, Warszawa 2015, s. 13



HENRYK EPSTEIN
1891-1944

Widok na młyn wodny w Houlbec-Cocherel, 1934

olej/plótno, 60 x 72,7 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'H. Epstein | 1934'
na odwrociu na krośnie napis ołówkiem: 'M Billien [?] | cadu p[...] 65' oraz nalepka aukcyjna

estymacja:
60 000 – 80 000 PLN
12 800 – 17 100 EUR

POCHODZENIE:
Desa Unicum, maj 2024
kolekcja prywatna, Polska

Początek lat trzydziestych w twórczości Henryka Epsteina to „błękitny okres”. Najpierw malarz przebywa w Bretanii w Concarneau, gdzie tworzy liczne przedstawienia portów rybackich wypełnionych łódkami oraz zajętymi pracą rybaków. Maluje wówczas nie tylko obrazy olejne, ale i akwarele, które świadczą o dużej wprawności artysty w nakładaniu laserunków wodną farbą. Prace te są zdominowane przez odcienie turkusowego i niebieskiego. Ujawniają fascynację Epsteina codziennym życiem i pracą okolicznej ludności, która dopełnia specyfiki lokalnego krajobrazu. Artysta obserwuje ich pracę i zwyczaje na tle żywiołu morza. Również owoce ich prac: wylowione ryby i skorupiaki stają się tematem jego martwych natur. Obok ekspresyjnych zestawień błękitu i zieleni w nadmorskich pejzażach i widokach portów w latach trzydziestych powstają również, w podobnej gamie barwnej, pejzaże francuskiej wsi.

Szczególne miejsce zajmuje w nich seria obrazów datowanych na 1934, m.in. prezentowany w katalogu aukcyjnym „Widok na młyn wodny w Houlbec-Cocherel”. Artysta nie miał zwyczaju datowania swoich płócien, jednak z jakiegoś powodu zrobił wyjątek w powyższej grupie. W tym czasie Epstein przebywał w małym miasteczku Houlbec-Cocherel w departamencie Eure w Górnej Normandii. Miejscowość była znana szerzej we Francji przede wszystkim dzięki Aristide’owi Briandowi, ministrowi spraw zagranicznych w latach 1909-29, a także miłośnikowi malarstwa Epsteina. Polityk trafił do Cocherel po raz pierwszy w 1909. Ponieważ w niewielkiej miejscinie nikt go nie rozpoznawał, chętnie spędzał tam weekendy pod innym nazwiskiem, udając zwykłego paryżanina. Zdecydował się na zakup najpierw tradycyjnego domu krytego strzechą, następnie farmy, a później kolejnych nieruchomości. W chwili śmierci, w 1932, posiadał 700 hektarów ziemi w Cocherel i okolicach. Najprawdopodobniej rodzina zmarłego, znając upodobanie Brianda do sztuki Epsteina, zamówiła u malarza serię pejzaży uwieczniających ich wiejskie posiadłości, w tym młyn wodny ukazany na oferowanym obrazie.



LÉON WEISSBERG

1893-1943

"**Park Montsouris w Paryżu**", około 1926-28

olej/płótno, 60 x 74 cm

sygnowany l.d.: 'L. Weissberg'

na odwrociu zamalowana kompozycja olejna, opisany na krośnie malarskim: 'Léon Weissberg, Paris, 22 [nieczytelnie]

oraz notatki ramiarskie, na ramie nalepka pracowni ramiarskiej oraz nalepka aukcyjna

estymacja:

18 000 - 30 000 PLN

3 900 – 6 400 EUR

POCHODZENIE:

Polswiss Art, grudzień 2015

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Ladia Harambourg, Lydie Lachenal, Leon Weissberg, katalog raisonné, Paris 2009, s. 58, nr kat. 29 (il.)

Leon Weissberg to klasyczny przykład artysty-przybysza na Montparnasse: do Paryża przyjechał bez bagażu i nocą przyszedł do La Rotonde – najważniejszej kawiarni bohemy, gdzie od razu zaprzyjaźnił się z Zygmuntem Menkesem. Artysta zamieszkał przy rue Campagne Première i stał się częstym gościem La Rotonde i Café du Dôme. W odróżnieniu od większości artystów przybywających do Paryża, by uczyć się malarstwa w Akademii Sztuk Pięknych lub w prywatnych pracowniach uznanych mistrzów, Weissberg nie podjął dalszych studiów. Uznał, że jest już wykształconym i dojrzałym malarzem, i nadszedł czas, by zaprezentować swoje malarstwo na wystawach. Nastął okres dużej aktywności twórczej oraz wystawienniczej twórcy. Debiutował w 1924 na Salonie Jesiennym i do końca dekady brał udział w kolejnych ekspozycjach. To właśnie na Salonie Jesiennym w 1925 zrodziła się idea powołania tzw. Grupy Czterech, którą prócz Weissberga tworzyli Alfred Aberdam, Zygmunt Menkes i Joachim Weingart. Grupa nie miała programu, nie ogłosiła też żadnego manifestu artystycznego. Jednakże artyści owej grupy wykazywali bardzo silne tendencje w stronę uprawiania i interpretowania ekspresjonizmu. Ich obrazy cechowały się kontrastowością barw, kontrastowością wolorów, plama barwna zyskała prymat nad logiczną strukturą rysunkową i perspektywą. Formy malarskie budowano wyłącznie plamą barwną, nakładając farbę szybko i spontanicz-

nie. Po raz pierwszy grupa wzięła udział w wystawie w Galerii Au Sacre du Printemps prowadzonej przez polskiego marszanda Jana Śliwińskiego jako część wystawy zbiorowej zorganizowanej na przełomie 1925/26. Udział artystów w wystawie uznano za „bardzo udany”, o czym informowała lwowska prasa. Grupa Czterech otrzymała zaproszenia na wystawy do Bordeaux i Tokio, miała też stałą ekspozycję w Galerie du Chapitre na Polach Elizejskich. Działalność grupy zakończyła się jednak niespodziewanie szybko, zapewne z powodu indywidualnego sukcesu Zygmunta Menkesa i powstałych na tym tle nieporozumień wśród jej członków. Leon Weissberg jest artystą, który kontaminował w swojej twórczości niemalże wszystkie style, jakie udało mu się poznać podczas europejskich podróży. Do malarstwa i Grupy Czterech wprowadzał ogromną różnorodność, m.in. dzięki tendencjom postimpresjonistycznym, które mógł zaobserwować zaraz po przybyciu do Paryża. Jego pełne ekspresji pociągnięcia pędzla wywiedzione są raczej z francuskiego koloryzmu, potem fowizmu. Ów dogmatyczny dla kwartetu ekspresjonizm Weissberg chłonał jeszcze podczas studiów w Wiedniu i Monachium, podczas pobytu w Berlinie. Wszak w Austrii artystę uczył sam Kokoschka, którego dorobek z drugiej dekady XX stulecia uchodzi za jeden z ważniejszych manifestów ekspresjonizmu w Europie.



70

JEAN PESKÉ

1870-1949

"Dzieci pod drzewem" ("Enfants sous un arbre")

olej/plótno, 38 x 46 cm
sygnowany l.d.: 'Peské'

estymacja:
15 000 - 20 000 PLN
3 500 – 4 700 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Crait + Müller, Francja, czerwiec 2025
kolekcja prywatna, Polska

Jan Mirosław Peszke to jeden z najciekawszych polskich malarzy, którzy przyswoili sobie zdobycze postimpresjonizmu. Peszke początkowo uczył się w Szkole Malarstwa Nikołaja Muraszki w Kijowie, a następnie w latach 1886-89 w Szkole Sztuk Pięknych w Odessie. Po tym okresie, w 1890 przeniósł się do Warszawy, a tam zetknął się z Wojciechem Gersonem. Rok później wyjechał do Paryża, gdzie kontynuował naukę w Académie Julian i gdzie osiadł na stałe. Był stałym uczestnikiem wystaw w Salonie Niezależnych, Sociéte Nationale des Beaux-Arts i Salonie Tuileryjskim. Utrzymywał bliskie kontakty z polskim środowiskiem artystycznym, a to owocowało wystawami w Zachęcie oraz Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie i Krakowie. Brał również udział w wystawie pośród paryskiej Polonii w Grand Palais w 1921.

Upodobał sobie pracę w plenerze. Odwiedzał południe Francji: Bormes, gdzie posiadał własną pracownię oraz Collioure, w którym utworzył muzeum współczesnej sztuki francuskiej. W Paryżu obracał się w kręgach bohemy artystycznej. Przyjaźnił się z Paulem Sérusierem, Mauricem Denisem oraz Pierrem Bonnardem. Peske, który był wrażliwy na piękno natury, z chęcią przedstawiał pejzaże m.in. Langwedocji oraz Pro-wansji. Artyście udało się ukazać zmienne warunki atmosferyczne, wibrujące z upału powietrze oraz nasycone barwy. Malarz zasłynął z tworzonych przez siebie sylwetek drzew. Namiętnie studiował ich strukturę, sędziwe pnie i powykęcane wiatrem gałęzie. W jego oeuvre można odnaleźć nastrojowe przedstawienia parków, w których drzewa odgrywają istotną rolę. Stanowią one niewątpliwą dominantę kompozycyjną i budują strukturę obrazu.



71

MAURYCY MĘDRZYCKI

1890-1951

Pejzaż z drogą

olej/plótno, 50 x 65 cm
sygnowany l.d.: 'Mendjizky'

estymacja:

15 000 - 25 000 PLN

3 200 – 5 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

Boisgirard, Paryż, kwiecień 2010

kolekcja prywatna, Polska

Pod koniec drugiej dekady XX wieku Mędrzycki zamieszkał w Prowansji. Wielokrotnie zmieniał miejsce zamieszkania, a w 1931 roku powrócił do Cagnes, gdzie spotkał swoją drugą żonę Rosette. Pejzaż Południa stał się wówczas dominującą gałęzią jego malarstwa. Krytycy zauważali w latach 20. wyraźną zmianę w jego dziele, gdy Mędrzycki kierował się w stronę naturalistycznej reprezentacji przyrody. Malarz skupiał się na konkretnych przedmiotach, niejednokrotnie eksponując ich kubiczne zalety. W latach 30. często odwiedzał Saint-Paul-de-Vence, wizytując przyjaciela-malarza Leona Weissberga. W czasie okupacji nazistowskiej malarz ukrywał się właśnie w Alpach Nadmorskich, tworząc lokalny ruch oporu. Artysta zmarł w Saint-Paul-de-Vence w 1951 roku. Było to dwa lata po tym, jak do miejscowości sprowadził się inny wielki twórca Szkoły Paryskiej – Marc Chagall.





72 α

SZYMON MONDZAIN

1890-1979

"Le Pont du Gapeau"

olej/plótno, 59,5 x 73 cm

sygnowany p.d.: 'Mondzain'

opisany na odwrociu: 'Mondzain. 5 rue Camagne-Premiere. Paris XIVe |

"Le Pont du Gapeau" '

estymacja:

20 000 - 35 000 PLN

4 300 - 7 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

dom aukcyjny Boisgirard-Antonini, Paryż, listopad 2004

kolekcja prywatna, Polska



73 α

WACŁAW TARANCZEWSKI

1903-1987

Martwa natura z owocami (recto) / Portret kobiety (verso), 1932

olej/plótno, 65 x 96 cm (całość)
sygnowany i datowany p.g.: 'W. Taranczewski | 1932'

estymacja:
25 000 – 35 000 PLN
5 400 – 7 500 EUR

POCHODZENIE:
Desa Unicum, grudzień 2011
kolekcja prywatna, Warszawa

Wacław Taranczewski to jeden z najważniejszych reprezentantów polskiego koloryzmu. Malarz początkowo związany był ze środowiskiem artystycznym Poznania, gdzie po raz pierwszy zetknął się z awangardowymi tendencjami reprezentowanymi przez grupę „Bunt”, formistów i Augusta Zamoyskiego. W 1923 ukończył pierwszy rok studiów w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, uczestnicząc w rozwijającym się wówczas ruchu futurystycznym. Kształcił się pod auspicjami Fryderyka Pautscha oraz Felicjana Szczęsnego Kowarskiego. Podążając śladem drugiego nauczyciela, przeniósł się w 1929 do Warszawy. Ten okres jego twórczości to czas wpływu nowoczesnego koloryzmu spod znaku Tytusa Czyżewskiego. „Martwa natura z owocami” nosi wyraźny rys inspiracji nowoczesnym koloryzmem Czyżewskiego, czy szerzej, sztuką postimpresjonizmu popularyzowanego przez krąg kapistów. Młody Taranczewski eksplorował konstrukcyjny charakter barwy, podążając śladem wielkich, francuskich poprzedników, przede wszystkim Paula Cézanne’a.





74 α

EUGENIUSZ EIBISCH

1895-1987

Leżak i kobieta w ogrodzie

olej/ płótno, 61 x 73 cm

sygnowany p.d.: 'Ebiche'

na odwrociu notatki numeryczne oraz nalepka firmy ramiarskiej

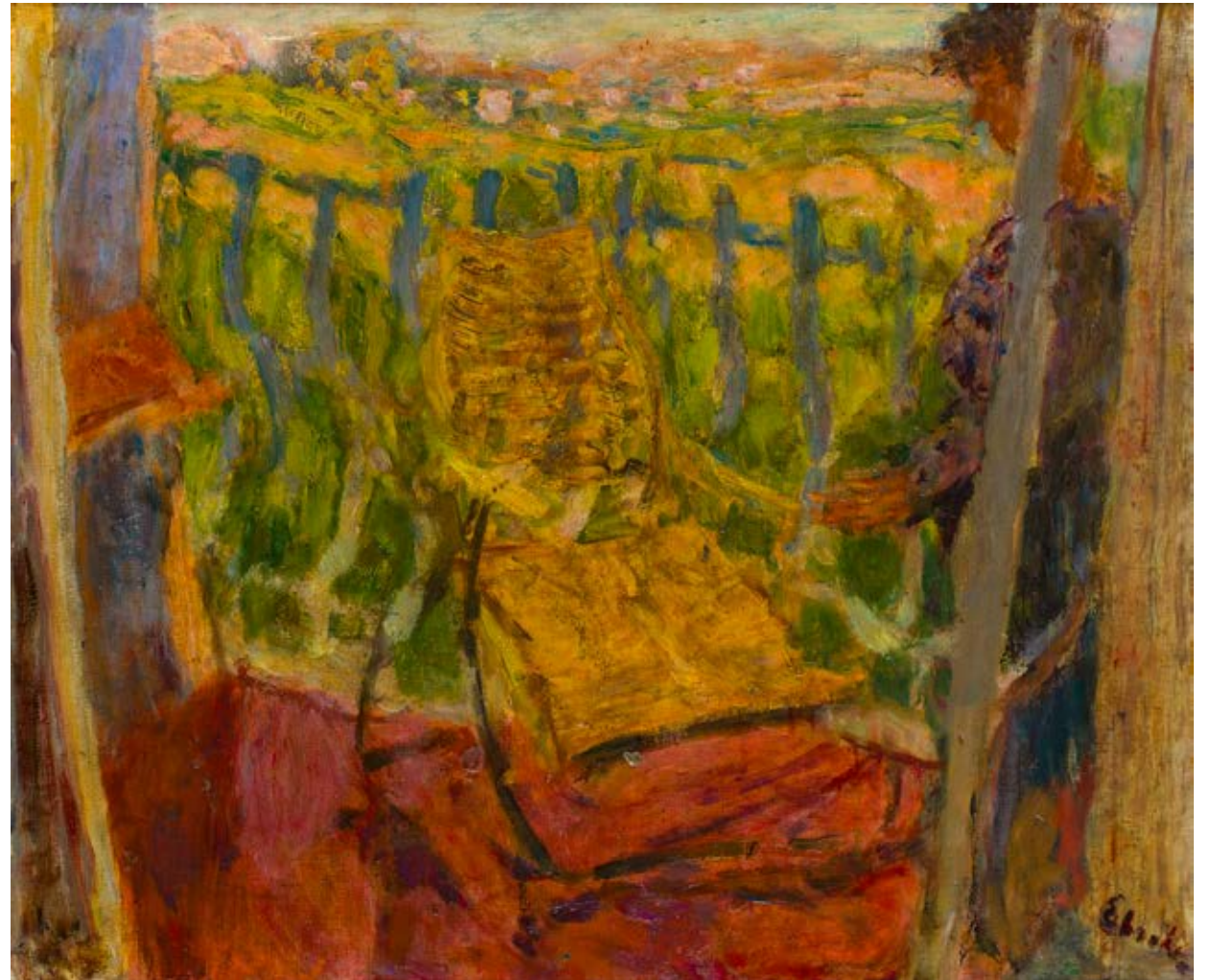
estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 300 - 6 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska



75

WACŁAW WĄSOWICZ

1891-1942

"Portret Zofii Wąsowiczowej", 1937

olej/plótno, 31 x 22,5 cm
opisany i datowany u dołu : '1937 Kochanej Zosi od Wacka'
na odwrociu na krośnie nalepka wystawowa z opisem pracy: 'M.N.W. - 1969 - WYSTAWA PRAC WACŁAWA WĄSOWICZA | KATALOG I - NR. 90 | PORTRET ZOFII WĄSOWICZOWEJ 1937'

estymacja:
9 000 – 12 000 PLN
2 000 – 2 600 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Wacław Wąsowicz (1891-1942), Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa, 1969

LITERATURA:
Irena Jakimowicz, Wacław Wąsowicz (1891-1942), Warszawa 1969, nr kat. I/90



LEOPOLD GOTTLIEB

1879-1934

"Martwa natura z rybami", około 1925

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

estymacja:
55 000 – 70 000 PLN
11 800 – 14 900 EUR

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

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

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

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

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



77 *α*

CHANA ORLOFF

1888-1968

"Tancerka" ("Danseude"), 1919

brąz patynowany, 59 x 15 x 14,4 cm
sygnowany i numerowany na podstawie: 'Ch.Orloff 2/8'
na podstawie stempel odlewni: "SUSSE FP"
edycja: 2/8

estymacja:
160 000 - 240 000 PLN
34 100 - 51 100 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja spadkobierców artystki
Artcurial, Paryż, październik 2013
kolekcja prywatna, Europa
Desa Unicum, kwiecień 2023
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Mistrzowie Szkoły Paryskiej z kolekcji Żerlicynów i Żarskich, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot, 6.10.2017-28.01.2018
Tamara Łempicka: kobieta w podróży, Muzeum Narodowe w Lublinie,18.05.2022-14.08.2022
Tamara Łempicka a art déco, Muzeum Villa la Fleur, Konstancin, 17.09-17.12.2022

LITERATURA:
Mistrzowie Szkoły Paryskiej z kolekcji Żerlicynów i Żarskich, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 2018, s. 198 (il.)
porównaj:
Haim Gamzu, Chana Orloff, Tel Aviv 1949, il. 5
Gabriel Talphir, Chana Orloff, Tel Aviv 1971, il. 4, 5
Felix Marcilhac, Chana Orloff, Paryż 1991, nr kat. 32, s. 209 (il.)





78

BOLESŁAW BIEGAS

1877-1954

"**Harfa**", lata 20. XX w.

brąz, 41,5 x 18,5 x 21,5 cm
sygnowany i opisany na podstawie: 'B. Biegas 2/8'
na postawie znak odlewni
edycja: 2/8
(odlew późniejszy)

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

10 700 – 14 900 EUR

POCHODZENIE:

Agra Art, czerwiec 2011

DESA Unicum, kwiecień 2018

kolekcja prywatna, Polska

Bolesław Biegas to jeden z najwybitniejszych rzeźbiarzy europejskiego modernizmu. Urodzony w biednej rodzinie pod Ciechanowem, należał – obok Antoniego Kurzawy i Konstantego Laszczki – do „wiejskich geniuszy” polskiej rzeźby końca XIX wieku. Edukację rozpoczął w latach 1895–1896 w zakładzie kościelnej snycerki w Warszawie. W latach 1897–1901 kształcił się w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Alfreda Dauna i Konstantego Laszczki. W 1901 roku został wydalony z uczelni za skandalizującą rzeźbę Księga życia. W tym samym roku rozpoczął międzynarodową karierę artystyczną, biorąc udział w X Wystawie Wiedeńskiej Secesji. Dzięki stypendium warszawskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych wyjechał do Paryża, gdzie mieszkał do końca życia. Początkowo uzupełniał edukację w École des Beaux-Arts, by wkrótce rozpocząć indywidualną działalność artystyczną – poza akademickimi konwencjami. Przez historyków sztuki bywał tendencyjnie wiązany z kierunkami symbolizmu i ekspresjonizmu, jednak swoimi pracami udowodniał wybór niezależnej drogi artystycznej, otwartej na nowe możliwości treściowe – przede wszystkim na ekspresję, przejawiającą się w swobodnym kształtowaniu materii rzeźbiarskiej, wykraczającej poza konwencje akademickie. Podstawowym środkiem ekspresji w sztuce Biegasa jest symbol, który adekwatnie oddaje złożoność świata i staje się ekwiwalentem wrażeń artysty. W pierwszych latach XX wieku Biegas wielokrotnie podejmował temat muzyki w swojej twórczości rzeźbiarskiej, traktując ją jako źródło natchnienia i symbol duchowej ekspresji.





Bolesław Biegas w swoim paryskim atelier, ok. 1905 / PAUart

79 α

ZYGMUNT BIENIULIS

1895-1963

Powstaniec warszawski, 1946

forma/brąz patynowany, 28,5 x 17 cm

sygnowany i datowany na boku: 'Z. Bieniulis | 1946'

estymacja:

4 500 – 6 000 PLN

1 000 – 1 300 EUR

POCHODZENIE:

Desa Unicum, listopad 2017

kolekcja prywatna, Polska





80

ZYGMUNT ROZWADOWSKI

1870-1950

Trójka

olej/tektura, 16 x 38 cm (w świetle oprawy)
sygnowany l.d.: 'Rozwadowski'

estymacja:
10 000 - 15 000 PLN
2 200 – 3 200 EUR

POCHODZENIE:
Polswiss Art, luty 1999
kolekcja prywatna
Desa Unicum, grudzień 2003
kolekcja prywatna, Polska

Od końca XVIII wieku aż po pierwsze dekady wieku XX koń był jednym z częstszych tematów i bohaterów obrazów polskich malarzy. Fenomen ten w dużej mierze miał związek z rolą, jaką konie odgrywały w szlachecko-ziemiańskiej kulturze oraz rycerskiej tradycji. Koń służył człowiekowi zarówno w czasach pokoju, jak iw trakcie wojennych kampanii. Konie pozwalały organizować uwielbiane przez ziemiaństwo polowania, kuligi, gonitwy oraz przejażdżki. Pomagały orać pole oraz zwozić plony do stodół. Konno na pole walki udawali się husarzy, lekkobrojne pułki ułanów, lansjerów, szaserów i szwoleżerowie. Kontynuatorem romantycznej linii polskiego malarstwa historycznego, w której koń odgrywał główną rolę, był Zygmunt

Rozwadowski. Artysta kształcący się w latach 1883-90 w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem Jana Matejki, w latach 1891-93 uzupełniał wykształcenie w Monachium w popularnej prywatnej pracowni Antona Ažbego. W swoim malarstwie niemal wyłącznie ograniczył się do scen bitewnych i rycerskich, kompozycji rodzajowych: wesel, targów, zaprzęgów, polowań i przejażdżek. Wśród najważniejszych realizacji artysty należy wymienić współpracę z Janem Styką i Wojciechem Kossakiem przy tworzeniu „Panoramy Racławickiej”, „Golgoty”, „Panoramy siedmiogrodzkiej” oraz „Męczeństwa chrześcijan”.

STANISŁAW KAMOCKI

1875-1944

"Mogily"

olej/plótno naklejone na sklejkę, 69 x 50 cm
na odwrociu opisany ołówkiem: 'Stanisław Kamocki | "Mogily"

estymacja:
22 000 - 30 000 PLN
4 700 – 6 400 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny OSTOYA, maj 2011
kolekcja prywatna, Polska

Stanisław Kamocki uznawany jest za najzdolniejszego ucznia Jana Stanisławskiego. „Uczniowie Stanisławskiego brali gorąco słowa mistrza i przejęli od niego tak głębokie i tak zarazem nerwowe umiłowanie polskiego wiejskiego pejzażu, jakby on istotnie niedługo miał zniknąć z powierzchni ziemi” (Antoni Chołoniewski, Nasi artyści. Stanisław Kamocki, „Świat” 1909, nr 11, s. 3). Nic dziwnego, iż tak właśnie czynili słysząc od profesora słowa: „Malujcie, panowie polską wieś, bo może za kilka lat jej nie będzie” (Jan Stanisławski, cyt. za: Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, Jan Stanisławski i jego uczniowie, Kraków 2004, s. 26).

Artysta w 1891 roku ukończył Szkołę Sztuk Pięknych w Krakowie pod kierunkiem Floriana Cynka, Józefa Unierzyckiego, Leona Wyczółkowskiego, Jacka Malczewskiego i Jana Stanisławskiego. Dzięki stypendium kontynuował naukę w Paryżu. Odwiedził również Włochy, Niemcy i Szwajcarię. W 1919 objął katedrę pejzażu na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Jako pedagog kontynuował program Stanisławskiego, organizując plenery pejzażowe. Właśnie od swego mistrza przejął umiłowanie przyrody, wrażliwość obserwacji, uczuciowy stosunek do krajobrazu wsi polskiej. Stąd często pojawiające się w jego malarstwie motywy: łąny zboża, zagony ziemniaków, stogi siana, drzewa, dworki, wiejskie kościółki oglądane o różnych porach roku. Tematów tych szukał, wędrując po wsiach Podola, Wołynia, Spisza, a szczególnie ziemi podkrakowskiej i podhalańskiej. Obrazy malował w plenerze. W pierwszym okresie twórczości (1900-15) malował gęstą pastą olejną, którą nakładał obficie, uzyskując efekt konkretnej materialnej powierzchni malarskiej. Operował przy tym niezbyt szeroką gamą barw. W krajobrazach letnich stosował ciężkie zielenie o niezbyt silnym napięciu walorowym. Posługiwał się na ogół barwami lokalnymi i pozostawał wierny przedmiotowi. W późniejszym okresie farba kładziona była pobieżnie, szerokimi pociągnięciami pędzla, nadając obrazom matową powierzchnię. „Istotną, rdzenną cechą Kamockiego, filozofią jego sztuki jest dążenie do jasności i pogody, akcentowanie tego, co życiu sprzyja, co czyni je radosnym i pończnym, co je upiększa i podnosi, i nuta ta drga silnie w całej jego twórczości” (Antoni Chołoniewski, Nasi artyści. Stanisław Kamocki, „Świat” 1909, nr 11, s. 4).

Artysta szczególnie chętnie malował tereny podkrakowskie, krajobrazy tatrzańskie, pola zbóż i bujne ogrody pełne dzikich kwiatów. Wzorem Jana Stanisławskiego rozwinął uczuciowy stosunek do natury i wrażliwość na detal, choć chętnie sięgał po większe formaty płócien. Do okolic Zakopanego uczniowie Jana Stanisławskiego podchodzili ze szczególnie dużym sentymentem, nie inaczej Kamocki - właśnie tam wyjeżdżali z profesorem w plener, opuszczając progi krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Kamocki, będąc od 1919 roku profesorem katedry malarstwa pejzażowego w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych kontynuował tradycję prowadzania pracowni w Zakopanem. Z miastem związał się definitywnie podczas okupacji, ucząc malarstwa w Państwowej Szkole Góralskiej Sztuki Ludowej.





82 α

JADWIGA TETMAJER-NAJMSKA

1891-1973

Widok z Bronowic

olej/tektura, 47,5 x 31,5 cm (w świetle oprawy)

sygnowany p.d.: 'J. Tetmajer'

estymacja:

5 500 – 8 000 PLN

1 200 – 1 800 EUR





JERZY KOSSAK

1886-1955

Wesele krakowskie, 1936

olej/plótno, 60,5 x 150,5 cm (w świetle oprawy)
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'Kochanemu Przyjacielowi K. Jutmanowi | Jerzy Kossak | 1936'

estymacja:
55 000 - 70 000 PLN
11 800 - 14 900 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja właściciela wiedeńskiej galerii sztuki Richarda Rolanda (1928-2019)
kolekcja spadkobierców Richarda Rolanda, Nowy Jork-Kraków



84 α

JERZY KOSSAK

1886-1955

Wyjazd ze dworu, 1937

olej/sklejka, 44,8 x 85 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Jerzy Kossak | 1937'

estymacja:

45 000 – 60 000 PLN

9 600 – 12 800 EUR



MALARSTWO RODU KOSSAKÓW

„Sztuka Kossaka wyraża pewien stan duszy ludzkiej, który jest wiecznotrwały i który nie zginął ze świata razem z jego śmiercią. (...) Młody chłopak, którego dawniej rwała tęsknota poza dom, poza opłotki wsi lub ciasnotę miasta, marzył o stepie, o arabskim koniu, który był najszybszym środkiem przenoszenia się z miejsca na miejsce i symbolicznym wyrazem tej potrzeby duszy”. (Stanisław Witkiewicz, Juliusz Kossak, wyd. II, powiększone, bez ilustracji, Lwów 1906, s. 280). Tak o Juliuszu Kossaku, protoplaście rodu Kossaków, pisał Stanisław Witkiewicz, w oblikowanym w 1900 roku obszernym studium poświęconym jego malarstwu. Juliusz Kossak, którego postromantyczna twórczość niektórym jemu współczesnym wydawała się anachroniczna i niemodna, przetrwał w powszechnej świadomości jako „malarz koni”, kojarzony z tradycją i malarstwem mającym podnosić na duchu naród w niewoli. Podejmowana przez niego tematyka, sceny typowe dla życia polskiej wsi, oddające realia rodzimego pejzażu w sentymentalno-realistycznej konwencji zdecydowały o przynależności artysty do grona koryfeuszów polskiej kultury. Artysta utrwalał charakterystyczne cechy obyczajowości polskiej szlachty, upamiętniając sceny polowań i konnych przejażdżek galicyjskiego ziemiaństwa. Polski „kostium”, lecz pozbawiony dramatyzmu i martyrologicznych akcentów służył kultywowaniu polskości. Zasłynął w świadomości narodu wyobrażeniami wielkich

postaci, np. księcia Józefa Poniatowskiego, Tadeusza Kościuszki czy królów, generałów i hetmanów oraz momentów militarnych sukcesów Rzeczypospolitej, zachowując dla pamięci pokoleń heroiczne momenty ojczyźnej historii. Kossak wielokrotnie malował również swoiste typy, obrazy żołnierzy sławnych formacji wojskowych. Wymienić można wizerunki ulanów czy grenadierów Królestwa Polskiego, strzelców konnych, powstańców narodowych, egzotycznych farysów, kozaków, budrysów, hajduków, XVII-wiecznych lisowczyków oraz husarię. Z czasem zasłynął także jako wybitny ilustrator. Przez osiem lat pracował jako kierownik artystyczny warszawskiego „Tygodnika Ilustrowanego”. Stworzył ilustracje m.in. do „Pana Tadeusza”, „Ogniem i mieczem”, „Konrada Wallenroda” i „Grażyny”, co przyczyniło się do szybkiego i bardzo szerokiego rozpowszechniania jego twórczości w świadomości polskiego narodu. To dzięki Juliuszowi rodzina Kossaków osiadła w Krakowie. W 1869 kupił dworek przy ul. Zwierzynieckiej nazywany „Wygodą”, a z czasem przechrzczony na Kossakówkę. Razem z żoną prowadził dom otwarty, w którym spotykała się artystyczna elita Krakowa. Bywali tam Adam Asnyk, Józef Chełmoński, Stanisław Witkiewicz, Henryk Sienkiewicz czy Jacek Malczewski. W Krakowie Kossak cieszył się należnym uznaniem i szacunkiem. Zmarł w 1899 w rodzinnej Kossakówce w wieku 75 lat. Został pochowany na cmentarzu Rakowickim.

85

WOJCIECH KOSSAK

1856-1942

Spotkanie z ułanem, 1922

olej/tektura, 53,2 x 49,7 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Wojciech Kossak | 1922'

na odwrociu papierowa nalepka z orzeczeniem dr. Kazimierza Buczkowskiego z 1951 roku

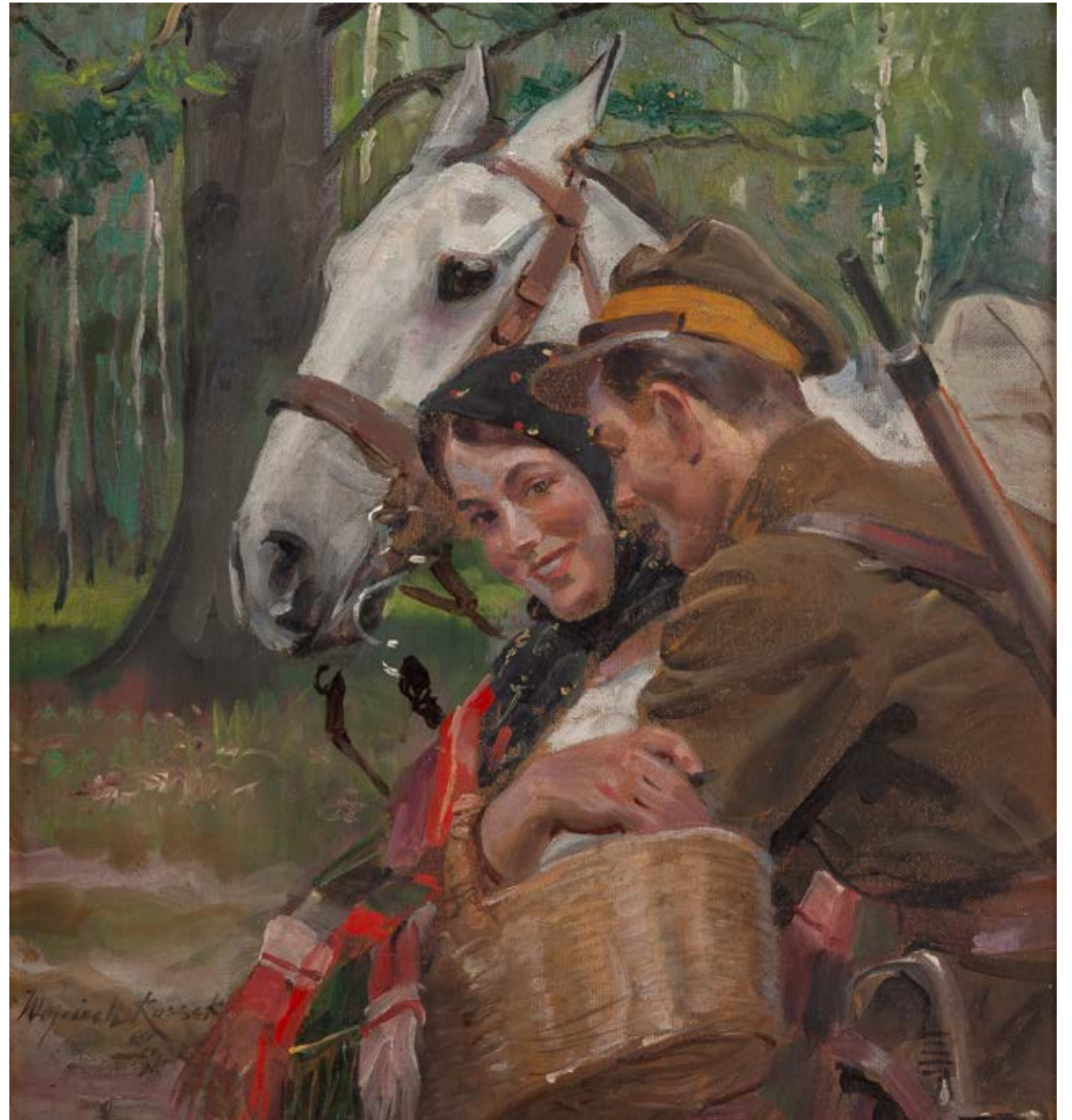
estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

8 600 – 12 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska



REGULAMIN AUKCYJNY

Niniejszy Regulamin Aukcyjny stanowi integralną część umów sprzedaży dzieł sztuki, antyków oraz przedmiotów kolekcjonerskich oferowanych do sprzedaży w ramach aukcji publicznych. Akceptacja niniejszego regulaminu jest dobrowolna, ale konieczna w celu rejestracji na aukcję, świadczenia usług drogą elektroniczną i/lub w celu zawarcia umowy sprzedaży.

§ 1 ORGANIZATOR AUKCJI

- Organizatorem aukcji jest DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie (00–477) przy ul. Pięknej 1A, wpisana do rejestru przedsiębiorców Krajowego Rejestru Sądowego prowadzonego przez Sąd Rejonowy dla m. st. Warszawy w Warszawie XII Wydział Gospodarczy Krajowego Rejestru Sądowego pod nr KRS 0000718495, REGON: 142733824, NIP: 5272644731, o kapitale zakładowym wynoszącym 13.314.000 zł – kapitał wpłacony w całości; adres poczty elektronicznej: biuro@desa.pl, numer telefonu kontaktowego: +48 22 163 66 00 (opłata jak za połączenie standardowe – wg. cennika właściwego operatora).
- DESA na organizowanych aukcjach występuje jako zastępca pośredni działający w imieniu własnym, lecz na rachunek komitenta uprawnionego do rozporządzenia Obiektem.
- Aukcje organizowane przez DESA mają charakter aukcji publicznych, zdefiniowanych w art. 2 pkt 6 ustawy z dnia 30 maja 2014 r. o prawach konsumenta (t.j. Dz. U. z 2023 r. poz. 2759 z późn. zm.).

§ 2 DEFINICJE

Poniższe terminy pisane wielką literą otrzymują następujące znaczenie:

- APLIKACJA – prowadzona i administrowana przez DESA elektroniczna platforma umożliwiająca udział online w Aukcji przez Klienta oraz świadczenie usług udostępnianych przez DESA, stanowiąca zespół połączonych ze sobą stron internetowych oraz aplikację mobilną, dostępną pod adresem internetowym: <https://bid.desa.pl/> oraz <https://desa.pl/pl/>.
 - AUKCJA – publiczna sprzedaż dzieł sztuki, antyków lub innych obiektów kolekcjonerskich, zorganizowana w wyznaczonym czasie i miejscu przez DESA.
 - AUKCJA CHARYTATYWNA – Aukcja organizowana w celu charytatywnym, na której DESA do Ceny Wylicytowanej nie dolicza Opłaty Aukcyjnej.
 - BOK – Biuro Obsługi Klienta zajmuje się obsługą Klientów oraz udzielaniem informacji dotyczących wszelkich aspektów działalności Sprzedawcy – kontakt z BOK jest możliwy pod numerem telefonu +48 22 163 66 00 adresem e-mail: bok@desa.pl, za pośrednictwem chatu oraz formularza kontaktowego (koszt połączenia z Biurem Obsługi Klienta – opłata jak za połączenie standardowe – wg. cennika właściwego operatora).
 - CENA WYLYCYTOWANA – cena sprzedaży Obiektu określona w złotych polskich lub w innej walucie, będąca zwyżką Ofertą podczas Licytacji, zawierająca podatek od towarów i usług według właściwej stawki VAT marża – Cena Wylicytowana nie zawiera kosztów dostawy oraz pozostałych Opłat.
 - CENA GWARANCYJNA – poufna kwota zastrzeżona przez właściciela Obiektu, poniżej której Sprzedawca nie jest upoważniony do sprzedaży Obiektu. Każdy Obiekt może, ale nie musi posiadać Ceny Gwarancyjnej.
 - DESA – DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie (00–477) przy ul. Pięknej 1A, wpisana do rejestru przedsiębiorców Krajowego Rejestru Sądowego prowadzonego przez Sąd Rejonowy dla m. st. Warszawy w Warszawie XII Wydział Gospodarczy Krajowego Rejestru Sądowego pod nr KRS 0000718495, REGON: 142733824, NIP: 5272644731, o kapitale zakładowym wynoszącym 13.314.000 zł – kapitał wpłacony w całości; adres poczty elektronicznej: biuro@desa.pl, numer telefonu kontaktowego: +48 22 163 66 00 (opłata jak za połączenie standardowe – wg. cennika właściwego operatora).
 - DROIT DE SUITE – opłata na rzecz twórcy lub jego spadkobierców z tytułu dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnego egzemplarza utworu plastycznego.
 - W przypadku Obiektów sprzedawanych przez DESA lub DU7 sp. z o.o. opłata Droit de Suite jest obliczana na podstawie art. 19–19(5) ustawy o prawach autorskich i pokrewnych z dnia 4 lutego 1994 r. z późniejszymi zmianami, zgodnie z obowiązującą w Unii Europejskiej dyrektywą 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 27 września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki. Opłata Droit de Suite jest obliczana wg. następujących stawek, z użyciem kursu dziennego NBP z dnia poprzedzającego Aukcję lub dnia poprzedzającego ostatni dzień Aukcji, jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro:
- i

5% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro; oraz,

ii

3% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro; oraz,

iii

1% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro; oraz,

iv

0,5% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro; oraz,

- v

0,25% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro.

8.2.

W przypadku Obiektów sprzedawanych przez DESA Unicum GmbH opłata Droit de Suite jest obliczana na podstawie art. 26 ust. 1–2 niemieckiej ustawy o prawie autorskim z dnia 9 września 1965 r. (Dz.U. I, s. 1273), ostatnio zmienionej artykułem 28 ustawy z dnia 23 października 2024 r. (Dz.U. 2024 I, nr 323) (Urheberrechtsgesetz vom 9. September 1965 (BGBl. I S. 1273), das zuletzt durch Artikel 28 des Gesetzes vom 23. Oktober 2024 (BGBl. 2024 I Nr. 323) geändert worden ist), zgodnie z obowiązującą w Unii Europejskiej dyrektywą 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 27 września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki. Opłata Droit de Suite jest obliczana wg. następujących stawek, z użyciem kursu dziennego Europejskiego Banku Centralnego z dnia poprzedzającego Aukcję lub dnia poprzedzającego ostatni dzień Aukcji, jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro:

i

4% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro; oraz,

ii

3% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro; oraz,

iii

1% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro; oraz,

iv

0,5% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro; oraz,

v

0,25% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro.

9.

ESTYMACJA – szacunkowa wartość przedstawiona w Katalogu, stanowiąca orientacyjną wartość danego Obiektu. Estymacja nie stanowi gwarancji, ani zapewnienia co do faktycznej wartości Obiektu. Estymacje w Katalogu mogą być podawane również w euro lub dolarach amerykańskich. Kurs walut w dniu Aukcji może się różnić od tego w dniu druku Katalogu.

10.

HASŁO – ciąg znaków alfanumerycznych, konieczny dla dokonania autoryzacji w trakcie uzyskiwania dostępu do Konta. Hasło jest ustalane samodzielnie podczas tworzenia Konta i wymaga dwukrotnego powtórzenia Hasła. Klient jest uprawniony do nielimitowanej zmiany Hasła. W celu zapewnienia bezpieczeństwa korzystania z Konta, Klient jest zobowiązany do nieudostępniania go osobom trzecim.

11.

KATALOG – dokument przygotowany na potrzeby oznaczonej Aukcji, zawierający Opis Obiektów, czas i miejsce Aukcji lub inne informacje związane z Aukcją, w szczególności Estymacje lub Regulamin. Katalog jest dostępny w formie elektronicznej na stronie internetowej www.desa.pl lub wydawany w formie papierowej. Poniższa legenda wyjaśnia symbole, które mogą Państwo znaleźć w Katalogu:

11.1.

Α – Alpha Obiekt objęty opłatą Droit de Suite;

11.2.

Ω – Omega Obiekt objęty Opłatą Importową;

11.3.

β – Beta Obiekt, którego sprzedaż, na życzenie Klienta, może być rozliczana fakturą wg. stawki VAT 23% albo VAT 5% w przypadku książek (na pozostałe Obiekty, nie oznaczone tym symbolem wystawiana może być jedynie faktura VAT Marża);

11.4.

Γ – Gamma Obiekt bez Ceny Gwarancyjnej;

11.5.

Δ – Delta Obiekt wytworzony w całości lub zawierający elementy wytworzone z roślin lub zwierząt określonych jako chronione lub zagrożone;

11.6.

μ Mu – Obiekt nieprezentowany na wystawie przedaukcyjnej. DESA zapewnia bezpłatne oględziny Obiektu nieprezentowanego na wystawie przedaukcyjnej po wcześniejszym kontakcie z Doradcą Klienta;

11.7.

π Pi – Obiekt, którego odbiór odbywa się po umówieniu z magazynu zewnętrznego (ul. Rzečna 6, 03–794 Warszawa, Hala DC01, wejście przy Bramie 05, czynne poniedziałek–piątek w godz. 10–15);

11.8.

Ψ Psi – Obiekt do odbioru na terytorium Unii Europejskiej, poza terytorium Rzeczypospolitej Polskiej;

11.9.

λ Lambda – Obiekt, dla którego sprzedawcą jest spółka DU7 SP. Z O. O. z siedzibą w Krakowie, przy al. powstania warszawskiego 15, 31–539 Kraków, nr KRS 0000900676, REGON: 3889824590, NIP: 7011034130, o kapitale zakładowym wynoszącym 5.000 zł – kapitał wpłacony w całości (dalej: „Partner”). W celu uniknięcia wątpliwości wszelkie postanowienia dotyczące praw i zobowiązań DESA wskazane w Regulaminie mają analogiczne zastosowanie do Obiektów sprzedawanych przy pośrednictwie Partnera współpracującego z DESA (na

podstawie stosownych umów i upoważnień w zakresie niezbędnym do realizacji obowiązków dotyczących sprzedaży Obiektów w ramach Aukcji). Partner na organizowanych aukcjach występuje jako zastępca pośredni działający w imieniu własnym, lecz na rachunek komitenta uprawnionego do rozporządzenia Obiektem;

11.10.

Σ Sigma – Obiekt, dla którego sprzedawcą jest spółka DESA Unicum GmbH z siedzibą w Berlinie, przy August-Viktoria-Str. 24, 14193 Berlin – Schmargendorf, numer rejestru handlowego (Handelsregisternummer): HRB 272864 B, numer identyfikacji podatkowej Republiki Federalnej Niemiec St.Nr. 127/259/51115 o kapitale zakładowym wynoszącym 25.000 EUR – kapitał wpłacony w całości (dalej: „Partner”). W celu uniknięcia wątpliwości wszelkie postanowienia dotyczące praw i zobowiązań DESA wskazane w Regulaminie mają analogiczne zastosowanie do Obiektów sprzedawanych przy pośrednictwie Partnera współpracującego z DESA (na podstawie stosownych umów i upoważnień w zakresie niezbędnym do realizacji obowiązków dotyczących sprzedaży Obiektów w ramach Aukcji). Partner na organizowanych aukcjach występuje jako zastępca pośredni działający w imieniu własnym, lecz na rachunek komitenta uprawnionego do rozporządzenia Obiektem. Umowy zawarte z DESA Unicum GmbH podlegają prawu Republiki Federalnej Niemiec. W przypadku Obiektów dla których sprzedawcą jest DESA Unicum GmbH, Cena Wylicytowana oraz Opłata Aukcyjna stanowi kwotę netto do której zostanie doliczony niemiecki podatek od towarów i usług (VAT) według stawki 7%.

12.

KLIENT – osoba fizyczna, posiadająca pełną zdolność do czynności prawnych i/lub ukończyła co najmniej 18 rok życia; osoba prawna; albo jednostka organizacyjna nieposiadająca osobowości prawnej, której ustawa przyznaje zdolność prawną; z którą została zawarta Umowa Sprzedaży lub korzystający z Usług Elektronicznych.

13.

KODEKS CYWILNY – ustawa kodeks cywilny z dnia 23 kwietnia 1964 r. (t.j. Dz. U. z 2024 r. poz. 1061 z późn. zm.).

14.

KONTO – Usługa Elektroniczna, oznaczona indywidualną nazwą (Loginem) i Hasłem podanym przez Klienta zbiór zasobów w systemie teleinformatycznym DESA, w ramach którego Klient może korzystać z wybranych funkcjonalności Aplikacji wskazanych w Regulaminie.

15.

LICYTACJA – zorganizowany sposób zawarcia Umowy Sprzedaży polegający na składaniu przez Licytujących, w sposób określony w Regulaminie, ofert nabycia Obiektu w trakcie Aukcji.

16.

LICYTUJĄCY – osoba fizyczna biorąca udział w Licytacji działająca w imieniu własnym albo działająca jako przedstawiciel osoby trzeciej.

17.

LOGIN – adres e-mail Klienta podany w ramach Aplikacji podczas tworzenia Konta.

18.

OBIEKT – rzecz ruchoma lub zestaw rzeczy ruchomych oferowanych do sprzedaży na Aukcji będąca przedmiotem Umowy Sprzedaży między Klientem a Sprzedawcą.

19.

OFERTA – wyrażona w złotych polskich wartość pieniężna, stanowiąca ofertę nabycia przez Licytującego Obiektu w ramach Licytacji, w przypadku przyjęcia jej przez Aukcjонера i zwycięstwa w Licytacji stanowiąca Cenę, niezawierającą innych opłat, do których zapłaty zobowiązany jest Klient wygrywający Licytację.

20.

OPIS OBIEKTU – zamieszczony w Katalogu oraz w Aplikacji opis Obiektu zawierający podstawowe informacje techniczne oraz merytoryczne identyfikujące dany Obiekt. Informacje techniczne to: materiał, z którego Obiekt jest wykonany, technika artystyczna w jakiej Obiekt został wykonany oraz wymiary (w przypadku malarstwa sztalugowego podane w Katalogu wymiary – wysokość x szerokość – są wymiarami samego dzieła malarskiego bez ramy, chyba że w opisie zostało zaznaczone inaczej; w przypadku prac na papierze oprawionych za szkłem podawane są wymiary w świetle passe-partout lub w świetle oprawy; w przypadku nieoprawionych prac na papierze podaje się wymiary arkusza papieru lub wymiary samej kompozycji, odbitki lub odcisku płyty. W przypadku Obiektów trójwymiarowych podawane są zazwyczaj trzy wymiary – wysokość x szerokość x głębokość – choć wymiar może odgraniczyć się też do tylko jednego, największego i najbardziej istotnego wymiaru, np. wysokość rzeźby, długość łańcuszka, średnica talerza); na życzenie zainteresowanych, DESA może podać dokładny wymiar z elementami dodatkowymi np. obraz w ramie lub rzeźba na postumencie, lub przybliżoną wagę Obiektu). Informacje merytoryczne to: atrybucja (autorstwo lub domniemane autorstwo dzieła sztuki; domniemanie autorstwa lub wątpliwości dotyczące autorstwa oznaczone mogą być w Katalogu następującymi zapisami: brak dat życia po imieniu i nazwisku artysty, nazwisko artysty poprzedzone jedynie inicjałem imienia, znak zapytania w nawiasie lub bez nawiasu – „?” lub „(?)” – po nazwisku artysty, przed lub po imieniu i nazwisku artysty określenia: „przypisywany/e/a”, „Attributed” lub skrót „Attrib.”; w Katalogu może pojawić się również przypisanie Obiektu do bliżej lub szerzej rozumianego kręgu oddziaływania stylu danego artysty, co w Katalogu oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego z następujących określeń: „krag”, „szkoła” bądź „naśladowca”; określenie „według” oznacza, że to inny artysta naśladował lub powielił kompozycję

bardziej znanego mistrza), informacje o wytwórni lub producencie Obiektu, informacje o autorze projektu Obiektu, czas powstania Obiektu (dokładny lub przybliżony czas powstania Obiektu wyrażony datą roczną, datami od–do lub stuleciem bądź częścią stulecia np. początek stulecia, koniec stulecia, środek stulecia, 1. lub 2. połowa stulecia, określona ćwierć stulecia, określone dziesięciolecie; tradycyjnijne w Opisie Obiektu stosowane mogą być również określenia okresów historii politycznej lub historii kultury np. „dwudziestolecie międzywojenne”, „Księstwo Warszawskie”. W przypadku daty rocznej w Katalogu mogą pojawić się określenia „około” – w skrócie „ok.”, „przed” lub „po”. Mogą pojawić się również dwie daty roczne rozdzielone znakiem „/”, co w przypadku Obiektów powielanych m.in. fotografii, grafiki artystycznej, edycji, odlewów oznacza, że pierwsza data jest datą negatywu, projektu, formy, matrycy lub idei dzieła, a druga data jest datą wykonania określonego egzemplarza, odlewu lub odbitki; określenie czasu powstania w Katalogu wykonane zostaje w dobrej wierze i zgodnie z najlepszą wiedzą specjalistów DESA, jednak w przypadku wiekowych dzieł sztuki i rzeczy historycznych nie zawsze możliwe jest precyzyjne datowanie; w przypadku wątpliwości w Opisie Obiektu DESA przyjmuje datowanie bardziej konserwatywne, tzn. uznaje, że Obiekt jest młodszy), informacje o sygnaturach, napisach na Obiekcie oraz o oznaczeniach wytwórni lub producenta. Opis Obiektu może, ale nie musi zawierać wszystkich powyższych elementów. Uzupełnieniem opisu Obiektu może być: fotografia lub zestaw fotografii reprodukcyjnych oraz opis stanu zachowania Obiektu. Opis stanu zachowania Obiektu nie jest pełnym raportem konserwatorskim. W przypadku każdego wystawionego do sprzedaży Obiektu każdy zainteresowany może poprosić o szczegółowy raport konserwatorski. Zamieszczone w katalogu informacje o historii Obiektu (Pochodzenie, Wystawy, Literatura, Opinie) są uzupełnieniem opisu, ale nie stanowią Opisu Obiektu.

21.

OPŁATA AUKCYJNA – wynagrodzenie Sprzedawcy z tytułu usługi pośrednictwa i organizacji Umowy Sprzedaży, wynosząca 20% Ceny Wylicytowanej, zapłatą w sobie podatek od towarów i usług według właściwej stawki. Do zapłaty Opłaty Aukcyjnej zobowiązany jest Klient wygrywający Licytację. Opłata Aukcyjna obowiązuje wyłącznie w relacji Sprzedawca – Klient.

22.

OPŁATA IMPORTOWA – opłata za podatek graniczny dotyczący Obiektów sprowadzanych spoza obszaru celnego Unii Europejskiej, wynoszący 8% Ceny Wylicytowanej. Obiekty objęte Opłatą Importową są objęte procedurą odprawy czasowej.

23.

OPŁATY – oznacza łącznie Opłatę Aukcyjną oraz opłatę Droit de Suite lub Opłatę Importową (jeżeli dotyczy). Jeżeli dany Obiekt jest objęty dodatkową opłatą inną niż Opłata Aukcyjna, jest to oznaczone odpowiednim symbolem w Katalogu.

24.

OŚWIADCZENIA AML – zestaw pisemnych oświadczeń pobieranych od Klientów, w celu realizacji obowiązków nałożonych przez ustawę z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu (t.j. Dz. U. z 2021 r. poz. 1132 z późn. zm.).

25.

PRELICYTACJA – możliwość składnia Ofert za pośrednictwem Aplikacji przed rozpoczęciem Aukcji. Oferta złożona w ramach Prelicytacji przestaje wiązać, gdy inny Licytujący złoży wyższą Ofertę. Możliwość składania Ofert w ramach Prelicytacji jest zastrzeżona wyłącznie dla wybranych Aukcji.

26.

REGULAMIN/UMOWA O ŚWIADCZENIE USŁUG – niniejszy dokument określający zasady uczestnictwa w Aukcji, zawierania Umów Sprzedaży oraz zasady świadczenia i korzystania z usług udostępnianych przez DESA za pośrednictwem Aplikacji na rzecz Klientów, w zakresie usług świadczonych drogą elektroniczną niniejszy Regulamin wraz z załącznikami jest regulaminem, o którym mowa w art. 8 ustawy z dnia 18 lipca 2002 r. o świadczeniu usług drogą elektroniczną (t.j. Dz. U. z 2020 r. poz. 344).

27.

RODO – Rozporządzenie Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2016/679 z dnia 27 kwietnia 2016 r. w sprawie ochrony osób fizycznych w związku z przetwarzaniem danych osobowych i w sprawie swobodnego przepływu takich danych oraz uchylenia dyrektywy 95/46/WE.

28.

SPRZEDAWCA – DESA albo odpowiedni Partner w przypadku Obiektów oznaczonych w Aplikacji oraz Katalogu symbolem λ (Lambda) lub Σ (Sigma).

29.

TREŚĆ/TREŚCI – elementy tekstowe, graficzne lub multimedialne (np. informacje o Obiektach, zdjęcia Obiektów, filmy promocyjne, opisy) w tym utwory w rozumieniu Ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (t.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 1231 z późn. zm.) oraz wizerunki osób fizycznych, jakie są rozpowszechniane w ramach Katalogu, Aplikacji oraz strony internetowej www.desa.pl.

30.

UMOWA SPRZEDAŻY – umowa zawierana w toku Licytacji pomiędzy Sprzedawcą i Licytującym (Klientem), której przedmiotem jest sprzedaż przez Sprzedawcę Obiektu za zapłatą Ceny Wylicytowanej oraz dodatkowych kosztów w postaci Opłaty Aukcyjnej oraz, jeżeli dotyczy danego Obiektu, opłaty Droit de Suite lub Opłaty Importowej, na zasadach określonych w Regulaminie. Każdy Obiekt jest przedmiotem odrębnej Umowy Sprzedaży.

31. USŁUGA ELEKTRONICZNA – świadczenie usług drogą elektroniczną w rozumieniu ustawy z dnia 18 lipca 2002 r. o świadczeniu usług drogą elektroniczną (t.j. Dz. U. z 2020 r. poz. 344), przez DESA na rzecz Klienta za pośrednictwem strony internetowej www.desa.pl oraz Aplikacji, zgodnie z Umową o Świadczenie Usług. W zakresie, w jakim usługi są świadczone przez podmioty współpracujące z DESA, odpowiednie postanowienia dotyczące zasad korzystania z tych usług znajdują się w regulaminach dotyczących świadczenia usług przez te podmioty.
32. USTAWA O PRAWACH KONSUMENTA – ustawa z dnia 30 maja 2014 r. o prawach konsumenta (t.j. Dz. U. z 2023 r. poz. 2759 z późn. zm.).
33. WYMAGANIA TECHNICZNE – minimalne wymagania techniczne, których spełnienie jest niezbędne do współpracy z systemem teleinformatycznym, którym posługuje się DESA, w tym zawarcia Umowy o Świadczenie Usług lub zawarcia Umowy Sprzedaży, tj.: urządzenie multimedialne zapewniające możliwość wprowadzenia tekstu z dostępem do Internetu o przepustowości co najmniej 256 kbit/s; dostęp do aktywnego konta poczty elektronicznej; przeglądarka internetowa: Internet Explorer w wersji 11.0 i wyższej, Google Chrome w wersji 66.0. i wyższej, Mozilla Firefox w wersji 60.0 i wyższej, Opera w wersji 53.0 i wyższej lub Safari w wersji 5.0 i wyższej; przeglądarki wymagają włączonej obsługi języka Javascript oraz możliwości zapisu plików Cookies; Aplikacja jest zoptymalizowana dla minimalnej rozdzielczości ekranu 360 x 640 pikseli.

§ 3 PRZED LICYTACJĄ

1. Każdy Obiekt oferowany na Aukcji posiada Opis Obiektu zamieszczony w Katalogu oraz Aplikacji – na życzenie zainteresowanych, DESA może bezpłatnie sporządzić szczegółowy opis stanu zachowania Obiektu.
2. Każdy Obiekt posiada numer pozycji katalogowej określony w Katalogu (nr lot).
3. DESA bezpłatnie zapewnia możliwość osobistych oględzin każdego Obiektu.
4. DESA organizuje wystawy przedaukcyjne, na których prezentowane są Obiekty stanowiące ofertę Aukcji – wstęp na wystawy jest bezpłatny i nieograniczony w godzinach otwarcia galerii DESA.
5. DESA zastrzega możliwość zmiany Opisu Obiektu przed rozpoczęciem Aukcji ze względu na wykryte błędy w Opisie Obiektu. Zmiana Opisu Obiektu nie jest możliwa po rozpoczęciu Licytacji Obiektu.
6. Zmiana Opisu Obiektu odbywa się przez korektę Opisu Obiektu w Aplikacji oraz przez ogłoszenie aukcjonera przed rozpoczęciem Aukcji.
7. W przypadku rozbieżności w Opisie Obiektu pomiędzy Opisem Obiektu zamieszczonym w Katalogu a Opisem Obiektu zamieszczonym w Aplikacji, wiążący jest Opis Obiektu zamieszczony w Aplikacji.
8. Informujemy, iż Partner upoważnia DESA do wykonywania w imieniu i na rzecz Partnera czynności organizacyjnych: (i) związanych ze sporządzeniem oraz publikacją Opisu Obiektów, Katalogów i innych treści informacyjnych wymienionych w Regulaminie, (ii) organizowaniu czynności związanych z Licytacją oraz Aukcją Obiektów, (iii) organizowaniu procesu rejestracji Licytującego w ramach składanych Partnerowi Oświadczeń AML przez Klientów zgodnie z przepisami ustawy z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu.

§ 4 ZASADY UDZIAŁU W LICYTACJI

1. Warunkiem udziału w Aukcji oraz Licytacji jest zaakceptowanie przez Licytującego Regulaminu w pełni i bez zastrzeżeń oraz w przypadku nowych Klientów, dokonanie rejestracji.
2. Rejestracja Licytującego obejmuje dostarczenie wymaganych informacji poprzez wypełnienie udostępnionego formularza rejestracji, złożenia Oświadczeń AML oraz okazanie ważnego dokumentu potwierdzającego tożsamość –na podstawie przepisów ustawy z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu jest również uprawniona do kopiowania dokumentów tożsamości Klientów. W formularzu niezbędne jest podanie przez Licytującego następujących danych:
- 2.1. imię i nazwisko,
- 2.2. adres, na który składa się ulica, numer domu/mieszkania, kod pocztowy, miejscowość, kraj,
- 2.3. adres poczty elektronicznej,
- 2.4. numer telefonu kontaktowego,
- 2.5. w wypadku żądania wystawienia faktury VAT albo faktury VAT marża niezbędne jest także podanie firmy oraz numeru NIP,
- 2.6. numer PESEL lub seria i numer ważnego dokumentu tożsamości np. dowodu osobistego, bądź paszportu,
- 2.7. kraj rezydencji podatkowej.
3. DESA zastrzega sobie prawo odmowy rejestracji dowolnej osoby, zgodnie z własnym uznaniem, w szczególności w przypadku nieuregulowanych należności z poprzednich aukcji, jak również uzależnienia rejestracji od do-

starczenia innych dokumentów, mogących poświadczyć tożsamość lub wypłacalność osoby ubiegającej się o rejestrację.

4. W Aukcji oraz Licytacji można uczestniczyć:

- 4.1. Osobiście – Licytujący osobiście w siedzibie DESA, rejestrują swój udział w Aukcji przed rozpoczęciem pierwszej Licytacji oraz otrzymują tabliczkę z indywidualnym numerem aukcyjnym oraz osobiście składają Oferty w ramach Licytacji poprzez zasygnalizowanie tego za pomocą tabliczki z numerem aukcyjnym. Po zakończeniu Aukcji, Licytujący zobowiązany jest niezwłocznie zwrócić tabliczkę z numerem aukcyjnym. W przypadku zagubienia tabliczki, Licytujący są zobowiązani niezwłocznie zgłosić ten fakt pracownikowi DESA.
- 4.2. Telefonicznie – Licytujący uczestniczą w Aukcji oraz Licytacji za pośrednictwem połączenia telefonicznego nawiązanego z pracownikiem DESA obecnym na Aukcji. Licytujący zainteresowani taką usługą powinni przesłać wypełniony formularz zlecenia najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem Aukcji. DESA zastrzega możliwość nie przyjęcia do realizacji zleceń dostarczonych później. Formularz zlecenia dostępny jest na ostatnich stronach Katalogu, w siedzibie DESA oraz na stronie internetowej www.desa.pl. Formularz należy przesłać drogą elektroniczną, pocztą lub dostarczyć osobiście. Wraz z formularzem prosimy o przesłanie fotokopii jednej ze stron dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych. Nasz pracownik połączy się z Licytującym przed rozpoczęciem Licytacji wybranych Obiektów. DESA nie ponosi odpowiedzialności za brak możliwości wzięcia udziału w licytacji telefonicznej w przypadku problemów z uzyskaniem połączenia z podanym przez Licytującego numerem telefonu, z przyczyn, za które odpowiada Licytujący. Rekomendujemy wskazanie maksymalnej kwoty (bez opłaty aukcyjnej), do której będziemy mogli licytować w Państwa imieniu – do takiego zlecenia stosuje się odpowiednio 4.3 poniżej. W przypadku problemów z uzyskaniem połączenia, jeżeli Licytujący w zleceniu nie określił limitu, zlecenie licytacji telefonicznej nie będzie realizowane. Zastrzegamy prawo do nagrywania i archiwizowania rozmów telefonicznych, o których mowa powyżej. Opisana usługa jest darmowa i poufna.
- 4.3. Składając zlecenie licytacji z limitem – Licytujący zainteresowani taką usługą powinni przesłać wypełniony formularz najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem Aukcji. DESA zastrzega możliwość nie przyjęcia do realizacji zleceń dostarczonych później Obowiązuje ten sam formularz i zasady, co w przypadku zlecenia licytacji telefonicznej (patrz pkt. 4.2 powyżej). Zawarte w formularzu kwoty nie powinny uwzględniać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postąpień przedstawioną w dalszej części Regulaminu. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień zostanie ona obniżona. DESA dołoży starań, aby Licytujący zakupił wybrany Obiekt w możliwie jak najniższej Cenie Wylicytowanej, nie niższej jednak niż Cena Gwarancyjna. Jeśli limit podany przez Licytującego jest niższy niż Cena Gwarancyjna, a stanowi jednocześnie najwyższą Ofertę, wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. Opisana usługa jest darmowa i poufna.

- 4.4. Internetowo – We wszystkich aukcjach DESA można brać udział za pośrednictwem Aplikacji. Aby wziąć udział w Aukcji należy założyć darmowe Konto w Aplikacji, a następnie zarejestrować się do konkretnej Aukcji – z uwagi na proces weryfikacji i dopuszczenia do aukcji prosimy o rejestrowanie się na Aukcję nie później niż 12 godzin przed rozpoczęciem Licytacji lub 12 godzin przed zakończeniem Licytacji. Na każdą Aukcję należy rejestrować się oddzielnie. Klient otrzymuje mailem informację o dopuszczeniu do Aukcji wraz z numerem uczestnika Aukcji. Licytujący zarejestrowani później mogą zostać niedopuszczeni do Licytacji. Po pierwszym pozytywnym procesie weryfikacji, Licytujący może zostać dodany do listy klientów weryfikowanych automatycznie, co oznacza, że przy rejestracji na kolejną aukcję, informację o dopuszczeniu do Aukcji Licytujący otrzyma automatycznie, bezpośrednio po zarejestrowaniu się. Uczestniczyć w Aukcji można zarówno składając Oferty na Obiekty z Aukcji przed rozpoczęciem Licytacji jak i składając Oferty w trakcie trwania Licytacji, obserwując relację online w serwisie. Opisana usługa jest darmowa i poufna. Ponadto, istnieje możliwość oglądania relacji audio-video z Sali Aukcyjnej. DESA zastrzega sobie prawo do ustawiania Licytującym przez Aplikację limitów transakcyjnych.

5. Niezależnie od formy udziału w Licytacji, Licytujący bierze pełną i osobistą odpowiedzialność za zapłatę Ceny, Opłaty Aukcyjnej oraz ewentualnych pozostałych opłat (Droit de Suite, Opłata Importowa), chyba że przed rozpoczęciem Aukcji doręczył DESA dokument potwierdzający umocowanie do licytowania w imieniu osoby trzeciej, zaakceptowany przez DESA.

§ 5 PRZEBIEG AUKCJI I LICYTACJI

1. Aukcja odbywa się w miejscu i o czasie wskazanym przez DESA w Katalogu lub na stronie internetowej lub w inny sposób umożliwiający zapoznanie się z taką informacją. Aukcja składa się z poszczególnych Licytacji. Szacunkowe tempo prowadzenia kolejnych Licytacji podczas Aukcji wynosi pomiędzy 60 a 100 Obiektów na godzinę.
2. Postąpienia są wskazane przez Aukcjonera przed Aukcją lub dostępne na stronie internetowej www.desa.pl lub w Katalogu. Aukcjoner ma prawo, zgodnie ze swoim uznaniem, odstąpić od tabeli postąpień w trakcie danej Licytacji, w szczególności przyjąć Ofertę w wysokości innej niż wynikająca z tabeli postąpień. Poniżej, najczęściej stosowana tabela postąpień:

cena	postąpienie
0 – 2 000	100
2 000 – 3 000	200
3 000 – 5 000	200/500/800 (np. 3200, 3 500, 3 800)
5 000 – 10 000	500
10 000 – 20 000	1000
20 000 – 30 000	2000
30 000 – 50 000	2000/5000/8000 (np. 32 000, 35 000, 38 000)
50 000 – 100 000	5000
100 000 – 300 000	10000
300 000 – 700 000	20000
700 000 – 1 500 000	50000
1 500 000 – 3 000 00	100000
3 000 000 – 8 000 000	200000
powyżej 8 000 000	wg uznania aukcjonera

3. Aukcję prowadzi aukcjoner, który wycytuje kolejne Obiekty i postąpienia, wskazuje Licytujących oraz ogłasza zakończenie Licytacji. Jeżeli dla danej Aukcji odbyła się Prelicytacja, Aukcjoner rozpoczyna Licytację od Oferty ustalonej w Prelicytacji. Zakończenie Licytacji następuje z chwilą uderzenia młotkiem przez aukcjonera, co jest równoznaczne z przyjęciem aktualnej Oferty jako Ceny Wylicytowanej i zawarciem Umowy Sprzedaży licytowanego Obiektu między Sprzedawcą a zwycięskim Licytującym (Klientem).
4. Jeśli nie zastrzeżono inaczej, Obiekt poddany Licytacji posiada zastrzeżoną i poufną Cenę Gwarancyjną. Jeśli najwyższa złożona podczas Licytacji Oferta jest niższa niż Cena Gwarancyjna, Licytacja zostaje przez Aukcjonera zakończona słowem „pass” (w Aplikacji „pominięte”). W takim przypadku nie dochodzi do zawarcia Umowy Sprzedaży z Licytującym składającym najwyższą Ofertę.
5. W przypadku nieosiągnięcia Ceny Gwarancyjnej, Aukcjoner może ogłosić możliwość zawierania transakcji warunkowej. W takim wypadku Licytujący może złożyć Ofertę, jednak zawarcie umowy sprzedaży Obiektu uzależnione jest od uzyskania zgody komitenta. Sprzedawca zobowiązuje się do podjęcia w tym celu negocjacji z komitentem, nie gwarantuje jednak osiągnięcia porozumienia. Jeśli w ciągu pięciu dni roboczych od dnia Aukcji, nie uda się uzyskać zgody komitenta na sprzedaż za cenę niższą niż Cena Gwarancyjna lub zgody Licytującego na podwyższenie Oferty do wysokości Ceny Gwarancyjnej, transakcja nie zostaje zawarta.
6. W okresie, o którym mowa w ust. 5 powyżej, powyżej Sprzedawca zastrzega sobie prawo przyjmowania innych ofert kupna Obiektu. Jeśli oferta taka osiągnie poziom Ceny Gwarancyjnej, Licytujący, który wylicytował Obiekt warunkowo, zostanie o tym poinformowany i przysługuje mu wówczas prawo podniesienia Oferty do wysokości Ceny Gwarancyjnej wraz z pierwszeństwem nabycia Obiektu. W przeciwnym razie transakcja nie dochodzi do skutku, a Sprzedawca może sprzedać Obiekt innemu oferentowi.
7. Aukcjoner ma prawo do rozstrzygnięcia wszelkich sporów wynikłych podczas Licytacji, włącznie z uprawnieniem do wznowienia albo ponownego przeprowadzenia Licytacji Obiektu. Niniejsze uprawnienie Aukcjonera przysługuje wyłącznie do momentu udzielenia przybiccia.
8. W przypadku uzyskania przez DESA przed rozpoczęciem Aukcji informacji o potencjalnych roszczeniach osób trzecich wobec danego Obiektu, DESA zastrzega uprawnienie do wycofania takiego Obiektu z Aukcji. Informacja o wycofaniu Obiektu jest ogłaszana w Aplikacji oraz przez aukcjonera przed rozpoczęciem Aukcji. Zlecenia licytacji na dany Obiekt zostają anulowane – DESA zobowiązuje się do niezwłocznego poinformowania Klientów, którzy złożyli zlecenia licytacji o ich anulowaniu z przyczyny wycofania Obiektu z Aukcji. Wycofanie Obiektu z Aukcji nie jest możliwe po rozpoczęciu Licytacji Obiektu.
9. Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie Licytującego, niektóre Licytacje mogą być równolegle prowadzone w języku angielskim. Prośby takie powinny być złożone przed Aukcją i zawierać oznaczenie Obiektów, których dotyczą.
10. Przebieg Aukcji może być rejestrowany za pomocą urządzeń rejestrujących obraz lub dźwięk.

§ 6 WARUNKI UMÓW SPRZEDAŻY

1. Zwycięzca Licytacji (Klient) jest zobowiązany jest do uiszczenia Ceny oraz Opłat w pełnej wysokości, w terminie 7 dni od daty Aukcji. W przypadku opóźnienia w zapłacie Ceny, Sprzedawca zastrzega możliwość naliczenia odsetek ustawowych za opóźnienie.
2. W przypadku wygranych Licytacji Obiektów oznaczonych w Katalogu oraz Aplikacji symbolem λ (Lambda) – Klient wstępuje w stosunek umowny wyłącznie z Partnerem DESA tj. spółką DU7 sp. z o.o. z siedzibą w Krakowie (wówczas stronami Umowy Sprzedaży są Partner oraz Klient). W przypadku

wygranych Licytacji Obiektów oznaczonych w Katalogu oraz Aplikacji symbolem Σ (Sigma) – Klient wstępuje w stosunek umowny wyłącznie z Partnerem DESA tj. spółką DESA Unicum GmbH. z siedzibą w Berlinie (wówczas stronami Umowy Sprzedaży są Partner oraz Klient). W pozostałych przypadkach Sprzedawcą każdorazowo jest DESA.

3. Płatność Ceny i Opłat na rzecz DESA powinna być dokonana w polskich złotych i może być uiszczona:
- 3.1. gotówką (bez limitu maksymalnej wysokości płatności), jeżeli płatność jest dokonywana przez konsumenta w rozumieniu Ustawy o Prawach Konsumenta;
- 3.2. gotówką do limitu 15.000,00 złotych brutto, jeżeli płatność nie jest dokonywana przez konsumenta w rozumieniu Ustawy o Prawach Konsumenta;
- 3.3. przelewem bankowym na konto mBank S.A. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3. W tytule przelewu należy wskazać nazwę i datę Aukcji oraz numer Obiektu.
- 3.4. kartą płatniczą VISA lub MasterCard – z wyłączeniem płatności przez internet (bez fizycznej obecności Klienta)
4. Na specjalne życzenie Klienta, za zgodą DESA, możliwa jest zapłata Ceny i Opłat w walutach euro (konto mBank S.A. 43 1140 2062 0000 2380 1100 1005, Swift: BREXPLPWWA3) lub dolarze amerykańskim (konto mBank S.A. 16 1140 2062 0000 2380 1100 1006, Swift: BREXPLPWWA3). Wartość takiej transakcji będzie powiększona o opłatę manipulacyjną w wysokości 1%. Przeliczenie waluty następuje na podstawie dziennego kursu kupna waluty mBank S.A. z dnia poprzedzającego Aukcję.
5. Płatność Ceny i Opłat na rzecz Partnera powinna być dokonana wyłącznie przelewem bankowym na rachunek wskazany w zestawieniu aukcyjnym przekazanym zwycięskiemu Licytującemu.
6. Własność Obiektu będącego przedmiotem Umowy Sprzedaży przejdzie na Klienta, po otrzymaniu przez Sprzedawcę zapłaty pełnej kwoty Ceny i Opłat oraz wydaniu Obiektu.
7. W razie opóźnienia Klienta w zapłacie Ceny i Opłat, Sprzedawca może odstąpić od Umowy Sprzedaży po bezskutecznym upływie dodatkowego terminu wyznaczonego na zapłatę. W przypadku skorzystania przez Sprzedawcę z prawa odstąpienia, Sprzedawca może dochodzić od nabywcy odszkodowania tytułem utraconych korzyści, które obejmują m. in. szkodę spowodowaną brakiem zapłaty wynagrodzenia Sprzedawcy z tytułu usług pośrednictwa przy zawarciu Umowy Sprzedaży.
8. W przypadku braku zapłaty Ceny oraz Opłat przez Klienta w terminie określonym w ust. 1 powyżej, Klient upoważnia Sprzedawcę do potrącenia jego wymagalnych wierzytelności względem Sprzedawcy np. z tytułu umowy komis, z wierzytelnością Sprzedawcy, wobec tego Klienta z tytułu Umowy Sprzedaży Obiektu (kompensata) – oświadczenie o potrąceniu wymaga formy dokumentowej pod rygorem nieważności.
9. Sprzedawca zastrzega również prawo odstąpienia od Umowy Sprzedaży w przypadku niezłożenia przez Klienta Oświadczeń AML albo złożenia nieprawdziwych Oświadczeń AML, po bezskutecznym upływie wyznaczonego terminu na złożenie Oświadczeń AML albo usunięciu nieprawidłowości.
10. W celu uniknięcia wątpliwości, autorskie prawa majątkowe do Obiektu jako utworu w rozumieniu ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (t.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 1231 z późn. zm.) nie są przedmiotem Umowy Sprzedaży, tj. przedmiotem Umowy Sprzedaży jest wyłącznie prawo własności Obiektu.
11. Wszelkie zmiany Umowy Sprzedaży wymagają formy pisemnej pod rygorem nieważności, za wyjątkiem rozwiązań Umowy Sprzedanej za porozumieniem stron, które wymaga formy dokumentowej pod rygorem nieważności.
12. Sprzedawca niezwłocznie po Aukcji wysła drogą elektroniczną na wskazany przez Klienta adres email potwierdzenie zawarcia Umowy Sprzedaży (zestawienie aukcyjnej), na co niniejszym Klienci wyrażają zgodę
13. Odstąpienie od Umowy Sprzedaży wymaga formy dokumentowej pod rygorem nieważności.

§ 7 ODBIÓR OBIEKTÓW

1. Odbiór Obiektu przez Kupującego możliwy jest po złożeniu prawidłowych Oświadczeń AML, uiszczeniu pełnej Ceny, Opłat oraz opłat za przechowanie, jeśli są one należne i wymagalne.
2. Odbiór Obiektu w siedzibie DESA jest bezpłatny, za wyjątkiem Obiektów, których odbiór odbywa się z magazynu zewnętrznego, stosownie do ust. 11. poniżej. Wówczas bezpłatny jest odbiór z magazynu zewnętrznego.
3. Sprzedawca nie ponosi kosztów transportu Obiektów do Klienta.
4. Sprzedawca zapewnia nieodpłatnie podstawowe opakowanie Obiektu.
5. Odbiór Obiektu, jeśli nie ustalono inaczej, odbywa się po uprzednim kontakcie z BOK w siedzibie DESA. Wydanie Obiektu wymaga okazania dokumentu potwierdzającego tożsamość Klienta, a w przypadku odbioru przez osobę trzecią, pisemnego upoważnienia od Klienta oraz złożenia Oświadczeń AML przez osobę upoważnioną do odbioru. DESA wskazuje, że na podstawie prze-

pisów ustawy z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu jest również uprawniona do kopiowania dokumentów tożsamości osób odbierających Obiekt.

6. Klient zobowiązany jest do odbioru Obiektu w terminie 30 dni od daty zakończenia Aukcji, na której Obiekt został wylicytowany. Niedopełnienie obowiązku zapłaty Ceny lub Opłat, nie uchybia obowiązkowi wskazanemu w niniejszym paragrafie ani konsekwencjom wynikającym z jego niedopełnienia.

7. Po upływie terminu określonego w ust. 6 powyżej, Obiekt przechodzi na płatne przechowanie (depozyt) DESA na koszt Klienta.

8. Przechowanie opisane w ust. 7 powyżej, odbywa się na poniższych zasadach:

8.1. Przechowanie rozlicza się w miesiącach kalendarzowych, w przypadku depozytu obejmującego okres lub okresy krótsze niż jeden miesiąc kalendarzowy, opłata za magazynowanie zostanie naliczona w wysokości należnej za jeden miesiąc kalendarzowy za każdy taki okres.

8.2. Opłata za usługi przechowania wynosi odpowiednio:

8.2.1. Gabaryt S – Obiekty biżuteryjne i inne Obiekty, których łączna suma wymiarów (wysokość + szerokość albo wysokość + szerokość + głębokość) nie przekracza 30 cm – cena: 60 zł brutto (48,68 zł netto) miesięcznie;

8.2.2. Gabaryt M – Obiekty, w których suma wymiarów (wysokość + szerokość lub wysokość + szerokość + głębokość) nie przekracza 150 cm – cena: 80 zł brutto (65,40 zł netto) miesięcznie;

8.2.3. Gabaryt L – Obiekty, w których suma wymiarów (wysokość + szerokość albo wysokość + szerokość + głębokość) nie przekracza 300 cm – cena 120 zł brutto (97,56 zł netto) miesięcznie;

8.2.4. Gabaryt XL – Obiekty o wymiarach powyżej Gabarytu L – cena 300 zł brutto (243,90 zł netto) miesięcznie.

9. DESA nie później niż w terminie 7 dni przed upływem terminu określonego w ust. 6 powyżej, przekaże zawiadomienie w formie dokumentowej lub pisemnie Klientowi o zdarzeniu określonym w ust. 7 powyżej wraz z niezbędnymi informacjami dotyczącymi praw i obowiązków Klienta związanych z umową płatnego depozytu (przechowania).

10. W przypadku Obiektów objętych Opłatą Importową, ze względu na konieczność zakończenia procedury celnej, termin odbioru będzie uzgadniany indywidualnie z Klientem.

11. W przypadku Obiektów oznaczonych symbolem “m”, zgodnie z § 2 ust. 10.7, odbiór odbywa się z magazynu zewnętrznego. Magazyn znajduje się w Warszawie (03-794), przy ul. Rzeczej 6 (Hala DC01, wejście przy bramie 05). Do odbioru z magazynu zewnętrznego stosuje się postanowienia powyższego paragrafu, za wyjątkiem odmiennego miejsca odbioru. W szczególności odbiór Obiektu wymaga uprzedniego kontaktu z BOK oraz okazania dokumentu tożsamości nabywcy lub udostępnienia stosownego upoważnienia, w przypadku odbioru Obiektu przez osobę trzecią. Odbiór z magazynu zewnętrznego możliwy jest od poniedziałku do piątku, w godzinach 10:00-15:00, po uprzednim kontakcie z BOK.

12. W przypadku Obiektów dla których Sprzedawcą był Partner, termin i miejsce odbioru Obiektu będą uzgadniane indywidualnie z Klientem.

§ 8 REKLAMACJA OBIEKTU I POZASĄDOWE SPOSOBY ROZPATRYWANIA REKLAMACJI

1. Podstawa i zakres odpowiedzialności względem Klienta, jeżeli sprzedany Obiekt ma wadę fizyczną lub prawną (rękojmia) są określone w przepisach Kodeksu Cywilnego, w szczególności w art. 556 i następnych Kodeksu Cywilnego, a w przypadku Klientów będących Konsumentami w Ustawie o prawach konsumenta, przy czym Sprzedawca zastrzega, iż ze względu na specyfikę oferowanych Obiektów tj. antyki, dzieła sztuki itp. wymiana wadliwej rzeczy na wolną od wad jest niemożliwa.

2. Sprzedawca zapewnia rzetelny opis każdego dostępnego Obiektu, wykonywane są one w najlepszej wierze z wykorzystaniem doświadczenia i fachowej wiedzy naszych pracowników oraz współpracujących z nami ekspertów. Mimo uwagi poświęcanej każdemu z Obiektów w procesie opracowywania, dokumentacji pochodzenia, historii wystaw i bibliografii przedstawione informacje mogą nie być wyczerpujące lub nie wskazywać wszystkich drobnych uszkodzeń Obiektów – dostępne Obiekty są często rzeczami wiekowymi, które z racji swoich właściwości nie przedstawiają jakości rzeczy fabrycznie nowych.

3. Sprzedawca odpowiada z tytułu rękojmi, jeżeli wada fizyczna zostanie stwierdzona przed upływem dwóch lat od dnia wydania Obiektu Klientowi.

4. Reklamacja może zostać złożona przez Klienta w każdej możliwej formie.

5. Dla ułatwienia Klienta i Sprzedawca, 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, BOK skontaktuje się z Klientem w celu ustalenia sposobu dostarczenia przedmiotowego Obiektu – Klient jest w takiej sytuacji zobowiązany do dostarczenia Obiektu na koszt Sprzedawcy. 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 jego udostępnienie, 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 Sprzedawca 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 – Sprzedawca jest zobowiązany usunąć wadę w rozsądnym czasie bez nadmiernych niedogodności dla Klienta.

9. Sprzedawca 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 Sprzedawcę, w terminie 14 dni od daty dostarczenia tego Obiektu na adres: ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa, przy czym informacja o konieczności dostarczenia Obiektu do Sprzedawcy 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 Sprzedawcy do skorzystania z pozasądowych sposobów rozwiązywania sporów. Oświadczenie Sprzedawcy o zgodzie lub odmowie wzięcia udziału w postępowaniu w sprawie pozasądowego rozwiązywania sporów konsumenckich składane jest przez Sprzedawcę 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_konsumenckie.php; http://www.uokik.gov.pl/spraw_indywidualne.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 elektroniczne do platformy ODR (Online Dispute Resolution) umożliwiającej pozasądowe rozstrzyganie sporów: <http://ec.europa.eu/consumers/odr/>. Adres poczty elektronicznej Usługodawcy: 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 Sprzedawcą.

13.3. Klient może uzyskać bezpłatną pomoc w sprawie rozstrzygnięcia sporu między Klientem a Sprzedawcą, 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 rozstrzygania sporów mogących powstać pomiędzy przedsiębiorcami i Konsumentami.

14. Sprzedawca 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.

15. W przypadku transakcji dotyczących Obiektów oznaczonych znakiem Σ (Sigma), do zawartych umów lub świadczonych usług zastosowanie znajdują przepisy prawa niemieckiego, w szczególności postanowienia niemieckiego kodeksu cywilnego (Bürgerliches Gesetzbuch – BGB in der Fassung der Bekanntmachung vom 2. Januar 2002 [BGBl. I S. 42, 2909; 2003 I S. 738], zuletzt geändert durch Art. 2 des Gesetzes vom 16. August 2021 [BGBl. I S. 3493]). W szczególności Klientowi przysługuje prawo do złożenia reklamacji w dowolnej formie, w terminie dwóch lat od wydania zakupionego Obiektu.

§ 9 ZASADY ŚWIADCZENIA USŁUG ELEKTRONICZNYCH PRZEZ DESA

1. DESA świadczy za pośrednictwem Aplikacji nieodpłatnie następujące Usługi Elektroniczne na rzecz Klientów:

1.1. Konto Klienta,

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 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, niepodjęmowania 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 nieuciążliwy 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.

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.

§ 10 ZASADY POUFNOŚCI I OCHRONY DANYCH OSOBOWYCH

1. Dane osobowe Klienta są przetwarzane przez DESA lub Partnera 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.

2. Szczegółowe informacje dotyczące ochrony danych osobowych zawarte są w zakładce „Polityka Prywatności” dostępnej na stronie www.desa.pl. Zarówno dane Klientów jak i komitentów objęte są poufnością.

§ 11 POSTANOWIENIA KONCOWE

1. Regulamin stanowi wzorzec umowny w rozumieniu art. 384 § 1 Kodeksu cywilnego.

2. Sprzedawca nie zapewnia jakichkolwiek pozwoleń na wywóz Obiektów poza granice Rzeczypospolitej Polskiej, ani ich transportu innego rodzaju. Klient we własnym zakresie powinien uzyskać informacje o wymaganych w tym celu po-

zwoleniach lub opłatach oraz samodzielnie wykonać ciążące na nim obowiązki. Sprzedawca 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. Muzeum 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 Sprzedawcy 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. Niniejszy Regulamin, Umowy o Świadczenie Usług Elektronicznych oraz Umowy Sprzedaży oraz wszystkie zobowiązania pozaumowne z nich wynikające lub z nimi związane podlegają prawu polskiemu.

8. 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.

9. Utrwalenie, zabezpieczenie, udostępnienie oraz potwierdzenie Klientowi istotnych postanowień zawieranej Umowy Sprzedaży następuje poprzez przesłanie Klientowi wiadomości e-mail z potwierdzeniem zawarcia Umowy Sprzedaży.

10. 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.

11. DESA zapewni środki techniczne i organizacyjne odpowiednie do stopnia zagrożenia bezpieczeństwa świadczonych funkcjonalności lub usług na podstawie Umowy o Świadczenie Usług Elektronicznych.

12. 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.

13. 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.

14. 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.

REDAKTORZY TEKSTÓW

Tomasz Dziewicki poz. 26, 27, 36, 38, 47
Martyna Kolanowska poz. 13
Małgorzata Skwarek poz. 3, 7, 12
Julia Słupecka poz. 8, 39, 40, 41, 67, 73, 78
Julia Olszewska poz. 1, 2, 4, 5, 6, 9, 11, 14,15,16, 18,19, 20,21,22, 28, 30, 31, 32, 35, 37, 42, 48, 55, 56, 57, 61, 62, 64, 65, 66, 68, 69, 70, 71, 74, 76, 77, 80, 81, 84
Ewa Ponińska poz. 33, 34, 43, 44, 51, 52, 53, 54, 59

SZTUKA DAWNA. XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE 16 GRUDNIA 2025

ZDJĘCIA DODATKOWE

poz. 4 Józef Mehoffer, Dworek w Jankówce, ok. 1910, źródło: zbiory cyfrowe Muzeum Narodowego w Kielcach
poz. 4 Józef Mehoffer, Czerwona parasolka, 1917, źródło: zbiory cyfrowe MNK
poz. 5 Wojciech Weiss w swojej pracowni, źródło: NAC
poz. 7 Wnętrze krakowskiego mieszkania Feliksa Jasieńskiego, źródło: zbiory cyfrowe MNK
poz. 8 Jacek Malczewski, Polonia, 1918, źródło: zbiory cyfrowe Muzeum Narodowego w Kielcach
poz. 8 Jacek Malczewski, Ukojenie (Thanatos), 1911, źródło: zbiory cyfrowe Muzeum Narodowego w Poznaniu
poz. 8 Jacek Malczewski, Prawo, Ojczyzna, Sztuka (tryptyk), 1903, źródło: zbiory cyfrowe Muzeum Narodowego we Wrocławiu
poz. 8 Jacek Malczewski na tle „Błędnego koła”, ok. 1895, źródło: źródło: archiwum prywatne
poz. 9 Olga Boznańska, Autoportret z japońską parasolką, 1892, źródło: Zbiory Cyfrowe Muzeum Narodowego we Wrocławiu
poz. 9 Olga Boznańska, Japonka, 1889, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW
poz. 13 Kukłówka. Dworek Józefa Chełmońskiego, źródło: NAC
poz. 13 Józef Chełmoński, Staw w Radziejowicach, 1898, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: cyfrowe MNW
poz. 13 Radziejowice, Zamek myśliwski z XVI wieku, okres międzywojenny, źródło: NAC
poz. 21 Pracownia Henryka Siemiradzkiego W Rzymie, źródło: Cyfrowe MNW
poz. 25 Wlastimil Hofman, Autoportret z wróżką, 1920, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 25 Wlastimil Hofman podczas pracy w swojej pracowni, 1935, źródło: NAC
poz. 25 Wlastimil Hofman, Spowiedź, 1906, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW
poz. 25 Wlastimil Hofman podczas pracy w swojej pracowni, ok. 1935, źródło: NAC
poz. 25 Wlastimil Hofman, Eloie nad zwłkami Anhellego, Muzeum Okręgowe w Lesznie, 1917, źródło: muzeumleszno.pl
poz. 25 Jacek Malczewski, Za aniołem, środkowa część tryptyku, 1901, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: zbiory.mnk.pl
poz. 25 Wlastimil Hofman, Dwa anioły, 1918, kolekcja prywatna, źródło: DESA Unicum
poz. 25 Wlastimil Hofman podczas pracy w Wlastimilówce, lata. 50 XX w., źródło polska-org.pl
poz. 30 Roman Kramsztyk, Mężczyzna w meloniku, kolekcja prywatna, źródło: archiwum Desa Unicum
poz. 40 Roman Kramsztyk, Portret Chila Aronsona, kolekcja prywatna, źródło: archiwum Desa Unicum
poz. 30 Roman Kramsztyk, Kobieta z koszykiem winogron, kolekcja prywatna, , źródło: archiwum Desa Unicum
poz. 48 Maria Melania Mutermilch, Ucieczka do Egiptu, lata 40. XX w., kolekcja prywatna, źródło: DESA Unicum
poz. 48 Giovanni Bellini, Madonna z dzieciątkiem wśród świętych, Metropolitan Museum of Art., źródło: metmuseum.org
poz. 78 Bolesław Biegas w swoim paryskim atelier, ok. 1905, źródło: PAUart
poz. 84 Artysta malarz Wojciech Kossak w swojej pracowni, 1926, źródło: Narodowe Archiwum Cyfrowe

okładka front poz. 6 Franciszek Żmurko, „Widzenie Fausta”, 1890
okładka II – strona 1 poz. Jacek Malczewski, „Polska w gościnie u szlachcica”, 1920
strona 2–3 poz. 9 Olga Boznańska, „Marzenie” („Portret młodej kobiety w błękitnym kimonie”), 1902
strona 4–5 poz. 13 Józef Chełmoński, „Staw w Radziejowicach”, 1899
strona 6–7 poz. 14 Zygmunt Ajdukiewicz, Po polowaniu, 1906
strona 8 poz. 7 Władysław Podkowiński, Szał, 1893
strona 12 poz. 4 Józef Mehoffer, „Ogród kwiatowy”, 1934
strona 271 poz. 18 Józef Brandt, „Towarzysz pancerny”, przed 1900
strona 273 poz. 25 Wlastimil Hofman, „Wspomnienia”
strona 274 – 275 poz. 35 Mojżesz Kisling, Martwa natura z owocami, 1917
strona 276–277 poz. 53 Włodzimierz Terlikowski, Notre Dame w Paryżu, 1934
strona 278–279 poz. 70 Jean Peske, „Dzieci pod drzewem” („Enfants sous un arbre”)
strona 280 – okładka III poz. 49 Alicja Halicka, „Dachy Paryża” („Les toits de Paris”)
okładka tył poz. 6 Franciszek Żmurko, „Widzenie Fausta”, 1890
koncepcja graficzna Monika Wojnarowska
opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski
zdjęcia Marcin Koniak, Marek Krzyżanek, Alina Matyash-Labanovskaya
prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl
druk ArtDruk Kobylka











