

DESA
UNICUM



OLGA BOZNAŃSKA I PIONIERKI MALARSTWA POLSKIEGO

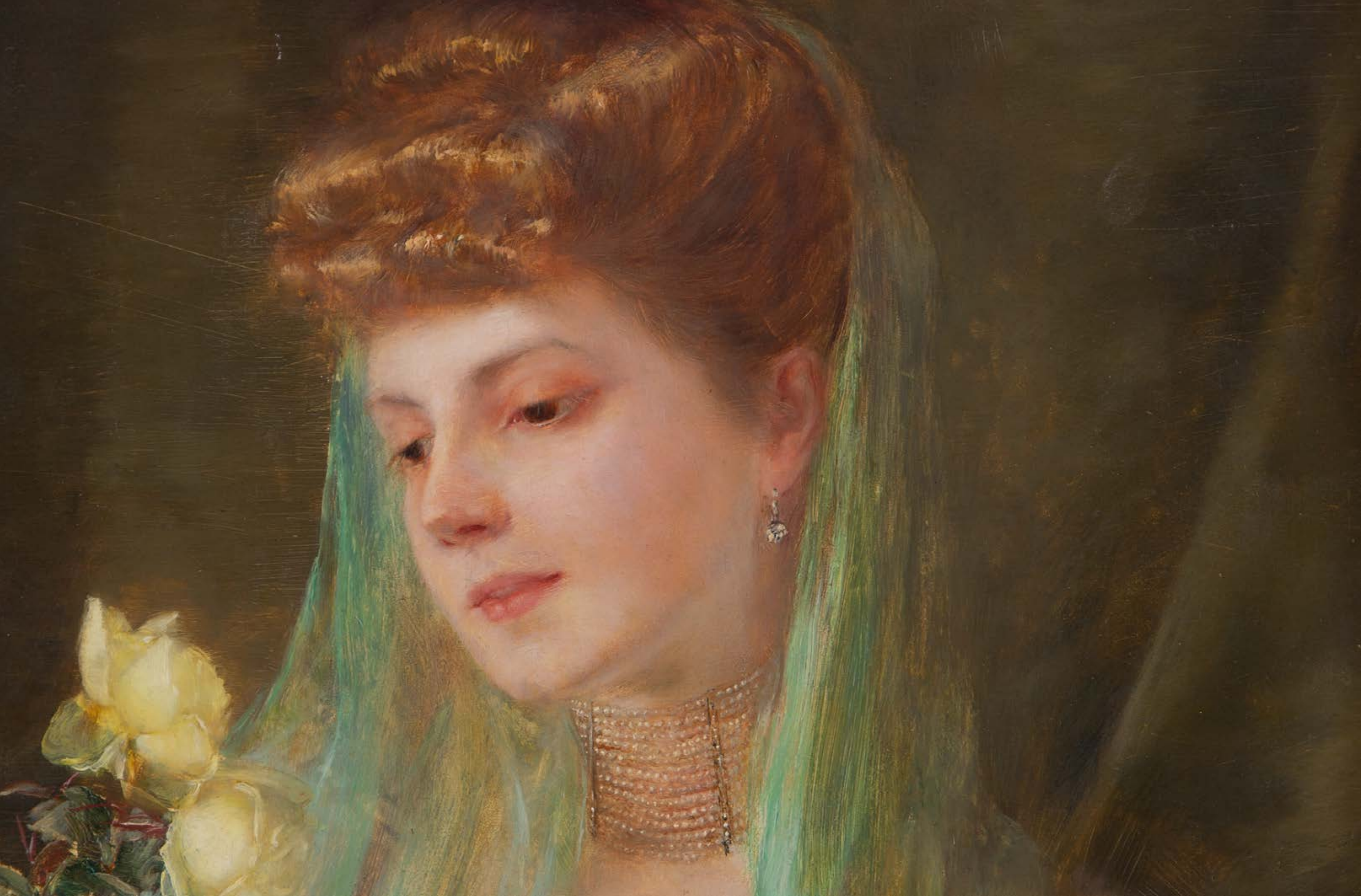
AUKCJA 18 WRZEŚNIA 2025 WARSZAWA













OLGA BOZNAŃSKA I PIONIERKI MALARSTWA POLSKIEGO

AUKCJA 18 WRZEŚNIA 2025

CZAS AUKCJI

18 września 2025 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

11 – 18 września

poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00

sobota, 11:00 – 16:00

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum

ul. Piękna 1a, Warszawa

Koordynator

Martyna Kolanowska

tel. 880 918 882

m.kolanowska@desa.pl



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

Public Relations – pr@desa.pl

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



ANNA 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

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



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



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



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



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



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



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



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



INDEKS

Bałzukiewicz Łucja	33–34
Berezowska Maja	48–50
Bilińska-Bohdanowiczowa Anna	8–9
Blomberg–Mrozowska Maria	47
Boznańska Olga	4–7
Frankowska Fryda	38
Gerson–Dąbrowska Maria	42
Halicka Alicja	17–18
Hassenberg (Reno) Irena	15–16
Hohermann Alicja	25–26
Kraszewska Otolia	10
Łada–Maciągowa Małgorzata	24
Łempicka Tamara	19
Łuczyńska-Szymanowska Irena	30–31
Łunkiewicz-Rogoyska Maria Ewa	20–21
Manuel Henri	1
Mutermilch Maria Melania (Mela Muter)	12–14
Pachniewska–Betley Hanna	43
Palczna Amelia	32
Pink Lutka	36–37
Piramowicz Zofia	22
Rajecka Anna	11
Roszkowska Teresa	23
Rubczak Maria	41
Rudzka–Cybisowa Hanna	40
Rychter–Janowska Bronisława	39
Schomberg–Szymberska Zofia	35
Słomczyńska Olga	27–28
Stabrowska Julia Łucja	44
Stankiewicz Zofia	46
Tyszkiewicz Zofia	45
Weissowa (Aneri) Irena	29

1

HENRI MANUEL

1874-1947

Olga Boznańska przy sztaludze w swojej paryskiej pracowni przy boulevard Montparnasse 49, lata 20. XX w.

fotografia czarno-biała/papier, 27 x 20 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i opisany ołówkiem p.d.: 'Henri Manuel Paris | Olga Boznańska | ? la [nieczytelne]'

estymacja:
14 000 - 18 000 PLN
3 300 - 4 300 EUR

Henri Manuel należał do jednych z najbardziej uznanych francuskich fotografów pierwszej połowy XX wieku. Swoje studio fotograficzne specjalizujące się w fotografii portretowej otworzył razem z bratem Gastonem w 1900 w Paryżu. Bracia rozdzielili się przed I wojną światową i w 1910 roku Henri Manuel założył własny zakład mieszczą-
cy się przy rue du Faubourg-Montmartre 27, natomiast Gaston i trzeci brat Lucien utworzyli atelier G.L. Manuel frères przy rue Dumont-d'Urville 47. Zdjęcia Henriego Manuela szybko zyskały uznanie wśród osobistości ze świata polityki, sztuki i sportu. Pozowali mu m.in. Claude Monet z paletą w trakcie malowania „Nenufarów”, Auguste Rodin z księżną Claire de Choiseul w Hôtel Biron czy Colette w męskim smokingu z papierosem w ręku. Wykonywał również oficjalne fotografie portretowe. W latach 1914-44 pracował jako oficjalny fotograf francuskiego rządu. Przed jego obiektywem znaleźli się tacy wybitni mężowie stanu jak Charles de Gaulle, Georges Clemenceau czy Ferdinand Foch. Wkrótce poszerzył również swoją działalność o fotografię komercyjną dla agencji prasowych, a także o fotografię modową m.in. dla domów mody Chanel, Lanvin, Poiret, Patou. Atelier Manuela zostało zamknięte w trakcie II wojny światowej. Do 1941 fotograf wykonał ponad milion zdjęć. Drzwi swojej pra-
cowni otworzyła mu również Olga Boznańska, często pozująca fotografom w różnych swoich atelier. Na oferowanym w katalogu zdjęciu Manuel ukazał artystkę stojącą przed sztalugą z portretem młodej brunetki, przy pulpicie z farbami i szmatką, z pędz-
łami w dłoni na tle draperii z jej paryskiej pracowni przy boulevard Montparnasse 49. Malarka stoi wyprostowana z lekko uniesioną głową, a jej lekko nieobecny wzrok kieruje wprost na fotografa.





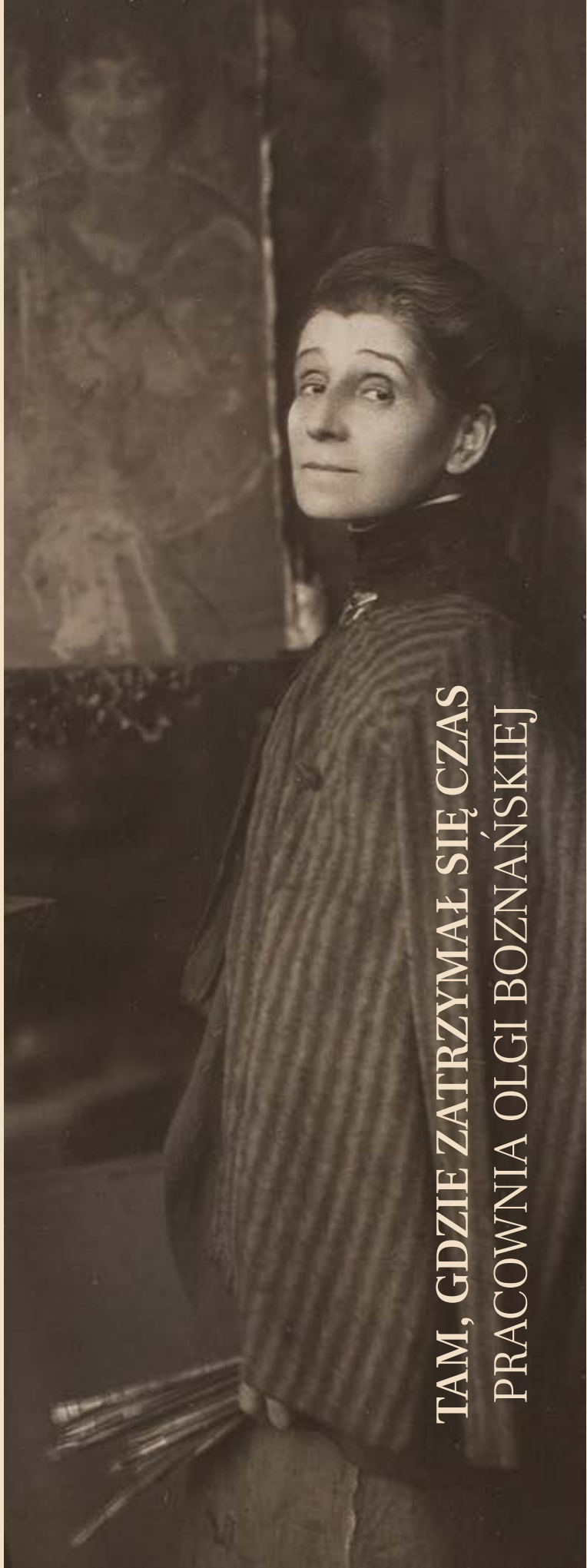
Olga Boznańska, Wnętrze pracowni paryskiej, 1908, Muzeum Narodowe w Krakowie



Olga Boznańska, Wnętrze pracowni przy ul. Wolskiej w Krakowie, 1913, Muzeum Narodowe w Warszawie



Olga Boznańska, Wnętrze pracowni w Monachium, 1895, Muzeum Narodowe w Warszawie



TAM, GDZIE ZATRZYMAŁ SIĘ CZAS PRACOWNIA OLGI BOZNAŃSKIEJ

Pracownia artysty to nie tylko miejsce pracy twórczej, postrzegane jako niepospolite, w którym dzieje się coś niezwykłego, w którym aura oddziałuje na proces twórczy. To również miejsce, które odsłania najtymniejszą stronę jej właściciela, malarki lub malarza. Maria Konopnicka zauważyła: „Jak poetę w jego ojczyźnie, tak malarza w jego pracowni poznać trzeba. Bystre oko znajdzie tu mnóstwo wskazówek, silniej nieraz znamionujących indywidualność artysty, niż ją znamionują same nawet jego obrazy. Stopień inteligencji, temperament, aspiracje, kaprysy znajdują tu swój wyraz mniej więcej dobitny, niekiedy nader silny, czasem zgoła ulotny, który wszakże da się pochwycić i zadokumentować. (Maria Konopnicka, Na ostrzu pióra, [w:] tejże, Ludzie i rzeczy. Na normandzkim brzegu oraz inne opowiadania, Czytelnik, Warszawa 1976, s. 311).

Co zatem może powiedzieć pracownia Olgi Boznańskiej o niej samej? Jej długa artystyczna droga przeprowadziła artystkę przez wiele pracowni w Krakowie, Monachium i Paryżu, jednak to w ostatniej, położonej przy boulevard Montparnasse 49, malarka spędziła najwięcej czasu, bowiem przeszło trzydzieści lat, i to ją obrosły liczne legendy związane z kurzem, nieładem i myszami. Wizytę z tego paryskiego atelier relacjonowała dla tygodnika „Ewa” dziennikarka Gina Szwarz w 1928: „Dochodziły do nas wieści o romantycznej pracowni pani Boznańskiej i legendy o niej. Z pokoju ciemnego, zawałonego płótnami, wchodzimy do obszernej pracowni. Dziwna to pracownia. Może istniały pracownie takie sto lat temu. Meble – ściśle mówiąc zgruchotane meble – stoją wzdłuż ścian. Pośrodku jakieś podium, szafy i szafki, kanapy i fotele, dywany postrzępione o startych od dawna deseniach. [...] Jakież cienie biegają od mebla do mebla. Z niemałym zdumieniem spostrzegamy dziesiątki myszy oswojonych” (cyt. za: Karolina Dzimira-Zarzycka, Własna pracownia. Gdzie tworzyły artystki przełomu wieków, s. 261-262).

Pracowania przy boulevard Montparnasse 49 na zdjęciach archiwalnych i w relacjach odwiedzających portrecistkę maluje się jako miejsce z poprzedniej epoki. Taka również pozostała Olga Boznańska, która do końca życia spacerowała paryskimi ulicami ubrana i uczesana według mody z końca XIX wieku z melancholijnym, zamyślonym wzrokiem, wspominając za pewne lata młodości spędzone w Monachium, gdy była szczęśliwie zakochana w Józefie Czajkowskim z wzajemnością. Po zerwaniu zaręczyn przez ukochanego w 1900 szukała pocieszenia w towarzystwie licznych zwierzątek, które przygarniała pod swój dach i traktowała jako pełnoprawnych domowników. Pośród nich znalazły się również wspomniane przez wiele osób odwiedzających artystkę białe myszki. Ich znaczenie wzrosło jeszcze bardziej, gdy w 1934 jej młodsza siostra popełniła samobójstwo i malarce nie pozostał już nikt bliski. Przez pracownię Olgi Boznańskiej przewinęły się trzy psy: Boby, Kiki i Lalik, świnka morska Kiki, para kanarków, papuga Jacquot i tuziny myszy. Artystka dbała o nie bardziej, niż o własne zdrowie. Nie otwierała okien, by nie zawiąło kanarków, myszom kupowała pierwszorzędny makaron marki Lustucru, śwince morskiej sałatę, a psom świeże mięso, podczas gdy sama nie miała wiele do jedzenia. Według niektórych zwierzęta zawładnęły przestrzenią: papuga dziobała, a myszy obgryzały obrazy, w powietrzu unosił się specyficzny, nieprzyjemny zapach.

Klimat paryskiej pracowni Olgi Boznańskiej można poczuć, oglądając fotografie prezentowane w katalogu. Ukazują one wnętrze przy boulevard Montparnasse 49 z charakterystycznymi ścianami obitymi tkaninami. Po fizjonomii malarki widać, że zostały wykonane w sporym odstepie czasowym, mimo to Olga ubrana jest na wszystkich niemal identycznie. Boznańska, objawia się na nich niczym duch z innego, dawnego świata, pogrążona w swojej melancholijnej sztuce. Siedzi lub stoi przy sztaludze i pulpicie z przyborami malarskimi, z garścią pędzli w dłoni, obok klatki z jej ukochanym kanarkiem Maciusiem lub papugą Jacquot. Na zdjęciu w szerszym kadrze widać podest dla modeli z rozstawionymi starymi fotelami oraz ścianę zapełnioną jej portretami, z których wyłaniają się zdematerializowani, zanurzeni we mgle szarych tonów modele. Jej sztuka portretowa o efemerycznym charakterze i głębokim wejrzeniu w psychikę modelu doskonale wpasowuje się do tego miejsca oderwanego od teraźniejszości, gdzie czas się zatrzymał i gdzie panuje błoga cisza.

2

AUTOR NIEZNANY

Olga Boznańska przy klatce z papugą w pracowni przy Boulevard Montparnasse 49, lata 30. XX w.

fotografia czarno-biała/papier, 16 x 11 cm

opisany na odwrociu: 'Boznanska | Return to the office'

estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

2 400 - 3 600 EUR

„Jak poetę w jego ojczyźnie, tak malarza w jego pracowni poznać trzeba. Bystre oko znajdzie tu mnóstwo wskazówek, silniej nieraz znamionujących indywidualność artysty, niż ją znamionują same nawet jego obrazy. Stopień inteligencji, temperament, aspiracje, kaprysy znajdą tu swój wyraz mniej więcej dobitny, niekiedy nader silny, czasem zgoła ulotny, który wszakże da się pochwycić i zadokumentować”.

Maria Konopnicka, Na ostrzu pióra, [w:] teże, Ludzie i rzeczy. Na normandzkim brzegu oraz inne opowiadania, Czytelnik, Warszawa 1976, s. 311





Olga Boznańska w monachijskiej pracowni, ok. 1896

3

AUTOR NIEZNANY

Olga Boznańska w swojej pracowni przy Boulevard Montparnasse 49, lata 30. XX w.

fotografia czarno-biała/papier, 7 x 11 cm

opisany na odwrociu: 'Boznanska | Paris | [monogram wiązany:] HP'

estymacja:

5 500 - 8 000 PLN

1 300 - 1 900 EUR

„Dochodziły do nas wieści o romantycznej pracowni pani Boznańskiej i legendy o niej. Z pokoju ciemnego, zavalonego płótnami, wchodzimy do obszernej pracowni. Dziwna to pracownia. Może istniały pracownie takie sto lat temu. Meble – ściśle mówiąc zgruchotane meble – stoją wzdłuż ścian. Pośrodku jakieś podium, szafy i szafki, kanapy i fotele, dywany postrzępione o startych od dawna deseniach. [...] Jakież cienie biegają od mebla do mebla. Z niemałym zdumieniem spostrzegamy dziesiątki myszy oswojonych.”

Gina Szwarc, „Ewa”, 1928, cyt. za: Karolina Dzimira-Zarzycka, Własna pracownia. Gdzie tworzyły artystki przełomu wieków, Warszawa 2025, s. 261-262





Olga Boznańska w pracowni w domu rodzinnym przy ul. Wolskiej 21, 1908-13

4

OLGA BOZNAŃSKA

1865-1940

"Kwiaty" ("Piwonie"), przed/lub 1938

olej/tektura, 55 x 27 cm
sygnowany l.śr.: 'Olga Boznańska'
na odwrociu dwie papierowe nalepki wystawowe z XXI Międzynarodowego Biennale Sztuki
w Wenecji w 1938: jedna z numerem '14', druga z odręcznym opisem pracy: 'O. de Boznanska |
Fleurs (Pivoines) | L'Artiste | Paris VI-e, 49 Bld Montparnasse'
papierowa nalepka ze składu przyborów malarskich Luciena Lefebvre-Foineta z numerem '3257'
okrągłe stemple służb celnych
fragmentarycznie zachowana nalepka: 'MERCİ | DOGNA İTA...'

estymacja:
200 000 - 250 000 PLN
47 000 - 59 000 EUR

WYSTAWIANY:
XXI Międzynarodowe Biennale Sztuki Współczesnej w Wenecji, 1938

„Artystka nie tylko nasza, lecz świata całego, bo nie tylko u nas ceniona. Artystka ludzi,
którzy myślą, którzy czują – lecz nie Tłumu”.

Gustaw Gwozdecki, Olga Boznańska – Artystka, „Hasło” (Paryż) 1906, nr 1 , s.18



1865	15 kwietnia w Krakowie na świat przychodzi Helena Olga Alexandra Boznańska, córka Adama Nowiny-Boznańskiego i Francuzki, Eugenii Mondant.
1884-1885	Olga uczy się na krakowskich Wyższych Kursach dla Kobiet Adriana Baranieckiego, najpierw u Hipolita Lipińskiego, a po jego śmierci u Antoniego Piotrowskiego. Poznaje na kursach Irenę Serdę, Janinę Seiffman, Anielę Pajakównę i rzeźbiarkę Antoninę Roźniatowską.
1885-1886	Wyjeżdża do Monachium i rozpoczyna naukę w atelier Karla Kricheldorfa. W Starej Pinakotece kopiuje dzieła dawnych mistrzów. Debiutuje w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie wystawiając „Kamedulę” i „Staruszkę”.
1887	Przebywa w domach członków polskiej kolonii artystycznej w Monachium, m.in. Józefa Brandta i Alfreda Wierusza-Kowalskiego. Pierwsza wystawa w Monachium w Lokalausstellung, gdzie przedstawia kopię van Dycka i „Mnicha”.
1889	Otwiera własną pracownię malarską przy Theresienstrasse w Monachium.
1890	Maluje „W oranżerii” oraz „W Wielki Piątek”, które prezentuje od razu w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych.
1891	W Monachium zawiera znajomość z malarzem Józefem Czajkowskim, jedyną osobą, z którą zwiąże się uczuciowo. Czajkowski zerwie jednak zaręczyny w 1900
1893	Otrzymuje złoty medal za „Portret malarza Hirszenberga” na wystawie Künstlergenossenschaft w Monachium. Bierze udział w pierwszej wystawie Secesji w Pradze. Maluje „Portret Paula Nauena” nagrodzony później złotym i srebrnym medalem. Będzie to pierwszym obraz Boznańskiej zakupiony do polskich zbiorów narodowych.
1894	Powstaje jedno z najbardziej ikonicznych dzieł Boznańskiej - „Dziewczynka z chryzantemami”
1895	Zastępuje profesora Theodora Hummela jako kierownik Szkoły Malarskiej w Monachium.
1896	Odrzuca propozycję Juliana Fałata objęcia katedry malarstwa na wydziale dla kobiet w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie. Wystawia po raz pierwszy na paryskim Salonie, którego członkinią zostanie 8 lat później.
1898	Zostaje członkinią elitarnego Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, którego wiceprezesem zostanie w 1912. Przenosi się na stałe do Paryża.
1899	Obejmuje stanowisko przewodniczącej krakowskiego Koła Artystek Polskich.
1905-1907	Wystawia na paryskim Salonie Jesiennym, Internationale Kunst-Ausstellung, w Carnegie Institute w Pittsburghu, londyńskim Stowarzyszeniu Rzeźbiarzy, Grafików i Malarzy, na Wystawie Prac Malarskich Kobiet Ars Feminae w TZSP oraz na Wystawie Prac Artystycznych kobiet w Stedelijk Museum w Amsterdamie.
1910	Wystawia 6 obrazów na Powszechnej Wystawie Sztuki Polskiej we Lwowie. Bierze udział w IX Biennale w Wenecji.
1915	Obejmuje stanowisko prezesa Towarzystwa Artystów Polskich w Paryżu.
1924	Otrzymuje Krzyż Oficerski Polonia Restituta.
1925	Otrzymuje Najwyższe Odznaczenie Honorowe na wystawie „Portret polski” w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych. 3 lata później zostanie przyjęta w poczet jego członków.
1934	W skutek samobójstwa siostry Izy stan zdrowia psychicznego Olgi pogarsza się i zaczyna żyć prawie w odosobnieniu oraz ubóstwie.
1937	Uczestniczy w wystawie Les Femmes Artistes d’Europe w Paryżu m.in. z Alicją Halicką, Tamarą Łempicką, Sonią Lewitzką i Zofią Piramowicz. Zostaje nagrodzona Grand Prix na Wystawie Światowej „Sztuka i Technika” w Paryżu. Dzięki Mai Berezowskiej powstaje Komitent Przyjaciół Olgi Boznańskiej, który zbiera pieniądze na zakup obrazów artystki do zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie.
1938	Bierze udział w XXI Biennale w Wenecji, na którym ma wystawę indywidualną 27 prac. Jeden z jej obrazów kupuje król Włoch Wiktor Emanuel III.
1939	Wystawia w Nowym Jorku na Wystawie Światowej „Portret pani Paris”. Otrzymuje nagrodę honorową w warszawskim Instytucie Propagandy Sztuki na wystawie „Martwa natura w malarstwie polskim”.
1940	26 października Olga Boznańska umiera w Szpitalu Sióstr Miłosierdzia przy Boulevard Saint Marcel.

Olga Boznańska z psem Kwi-Kwi w swojej krakowskiej pracowni przy ul. Wojskiej 21, 1930



OLGA BOZNAŃSKA: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

MELANCHOLIA ZAKŁĘTA W KWIATACH

Olga Boznańska urodziła się w 1865 roku w Krakowie, gdzie od dzieciństwa uczyła się rysunku. W wieku dwudziestu jeden lat wyjechała, by kontynuować edukację artystyczną w Monachium, w prywatnych pracowniach Karla Krichel-dorfa i Wilhelma Dürra. W 1898 przeprowadziła się do Paryża. W tym samym roku otrzymała złoty medal na wystawie w Wiedniu za namalowany jeszcze nad Izarą „Portret Paula Nauena” (1893, Muzeum Narodowe w Krakowie). Wydarzenie to znacząco wpłynęło na rozwój jej kariery. Podczas pobytu w Paryżu stała się portrecistką francuskich elit, jednocześnie wystawiając swoje prace Monachium, Berlinie, Wiedniu, Paryżu, Filadelfii czy Pittsburghu.

Jak zauważyła Maria Poprzęcka, Olga Boznańska była jedną z pierwszych kobiet profesjonalnie zajmujących się malarstwem. Łamała stereotyp lekkiej, hobby-stycznej sztuki kobiecej, traktowanej jako rozrywka dla dobrze urodzonych: „Bez emancypacyjnych deklaracji artystka konsekwentnie i z uporem realizowała swój zamysł na życie – samodzielne, niezależne, podporządkowane tylko sztuce bardzo poważnie traktowanej”. Boznańska, od początku chwalona przez krytyków, szybko weszła na najlepsze europejskie salony. Dwukrotnie odrzuciła propozycje profesorskich posad na uczelniach artystycznych w Krakowie i Warszawie. W jej działaniach widać świadome kreowanie własnej kariery, pozbawionej zupełnie schematów, traktowanej w tym czasie jako gorszej, sztuki kobiecej. Pobyt w Monachium i szerokie kontakty z paryskim światem sztuki sprawiły, że jej malarstwo, jak pisała Agnieszka Rosales-Rodriguez, nie odstaje poziomem od największych twórców jej czasów: Jamesa Whistlera, Édouarda Maneta czy Eugène’a Carrier’a, do których często była porównywana przez krytykę: „Po Whistlerze i Carrierze mamy tu zupełne prawo mówić o Boznańskiej. Anglicy o tym dobrze wiedzą i oddają jej słuszne honory na wystawach w Londynie. Tylko u nas pewni weterynarze nie mogą zrozumieć jej na wskroś arystokratycznej sztuki. Rzecz o malarstwie Boznańskiej można by zatytułować ‘Filozofia portretu’. Nie biorąc bynajmniej po literacku tematu, można by opowiedzieć jak artystka interpretuje człowieka swym pędzlem. Interpretacja to czysto malarska, ale pełna najfantastyczniejszych niespodzianek. W swym dziwnym tonie ceglastym wyglądają te portrety jak widma na spleśniałych murach, mają one wszystkie pozory starych, zmurszałych fresków” (Adolf Basler, Salon paryski, „Sztuka”, (Paryż) 1904, nr 2, s.93-98).

Choć to portrety przyniosły Oldze Boznańskiej największą sławę, martwe natury zajmują liczną grupę i równie istotne miejsce w jej twórczości. Początkowo tworzyła je w przerwach pomiędzy zamówieniami lub w oczekiwaniu na niepunktualnego modela. Najczęściej przedstawiała na nich kwiaty w wazonie: róże, nagietki, anemony, tulipany, nasturcje, maki. Czasem towarzyszyły im różnego rodzaju malownicze bibeloty, jak japońskie laleczki czy porcelana. Podobnie jak jej portrety, i te kompozycje tworzyła w wąskiej, przygaszonej gamie barwnej, zdominowanej przez brązy, szarości, z akcentami różów i bieli oraz nadawała im melancholijnego tonu. Kwiaty z obrazów Boznańskiej tracą swoją intensywność barw i sprawiają wrażenie jakby zaraz miały zwiędnąć. Prezentowany w katalogu aukcyjnym obraz „Kwiaty” („Piwonie”) doskonale reprezentuje tę część twórczości krakowskiej artystki. Namalowany lekkimi, szybkimi, ale efektownymi pociągnięciami pędzla ukazuje syntetycznie różowe piwonie w wysokim wazonie. Praca ta był prezentowana pośród dwudziestu sześciu innych na wystawie indywidualnej artystki podczas XXI Biennale w Wenecji w 1938. Boznańska odniosła tam wielki sukces. W prasie ukazały się pozytywne recenzje, a pięć z obrazów zostało od razu sprzedanych, w tym „Portret Konstancji Dygatowej” zakupiony przez króla Włoch, Emanuela III go Galleria Internazionale d’Arte Moderna oraz „Kwiaty”, być może tożsame z oferowaną w katalogu pracą, zakupione przez nieznaną osobę.



Olga Boznańska, Piwonie, 1930, Muzeum Narodowe w Krakowie



Olga Boznańska, Kwiaty, 1913, Muzeum Narodowe w Krakowie



Portret Olgi Boznańskiej w pracowni w domu przy ul. Wolskiej 21 w Krakowie, Muzeum Narodowe w Warszawie

5

OLGA BOZNAŃSKA

1865-1940

Kwiaty wazonie, przed/lub 1899

olej/tektura, 56 x 53,5 cm

sygnowany l.d.: 'Olga Boznańska'

na odwrociu fragmentarycznie zachowane papierowe nalepki wystawowe Grosse Berliner Kunst-Ausstellung z 1899 roku

estymacja:

300 000 - 380 000 PLN

70 000 - 89 000 EUR

POCHODZENIE:

Desa, Kraków, grudzień 2000

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Grosse Berliner Kunstausstellung, 7 maja - 17 września 1899





Olga Boznańska, „Maki w szklanym wazonie”, ok. 1898, kolekcja prywatna



PODBIJAJĄC MIASTO ŚWIATEŁ

Rok 1898 - Olga Boznańska przenosi się do Paryża. Po sukcesach w Monachium chce potwierdzić wartość swojego malarstwa w niekwestionowanej wówczas stolicy sztuki, gdzie rozwijają się nowoczesne kierunki i dokąd zjeżdżają artyści z całego świata, by chłonąć tę mityczną atmosferę wolności twórczej. Jej przeprowadzkę poprzedziły wcześniejsze wizyty nad Sekwaną: odwiedziły dalszej rodziny po śmierci matki w 1892, debiut na Salonie Société Nationale des Beaux-Arts w 1896 i kolejny w nim udział rok później, a wreszcie pokaz aż 24 prac w Galerie Georges Thomas w 1898. Krakowska artystka była długo zauroczona tym kipiącym życiem miastem. Swojej przyjaciółce, Julii Gradowskiej relacjonowała w liście 2 grudnia 1903: „I nie nudziłaś się, chodziłabyś do Sorbony i miałabyś zaraz huk znajomych. I widziałabyś Paryż, i poznałabyś życie tutejsze, ale to mniejsza o to, ale poznałabyś Paryż - jego wygląd taki cudowny, naprawdę jak marzenie. Takie obszerne place, tyle horyzontu, a wszystko malownicze i wyglądające jak obraz wspaniały” (cyt. za: Ewa Bobrowska, Wymarzony Paryż, w: Olga Boznańska (1865 - 1940), katalog wystawy, red. Ewa Bobrowska, Urszula Kozakowska-Zauchka, Kraków 2014, s. 54).

Olga Boznańska przyjechała nad Sekwanę już jako ukształtowana artystka z ustalonym światopoglądem malarskim i pracowało tylko nad doskonaleniem swoich środków wyrazu. W okresie monachijskim określiła zakres swojej palety zawężonej do tonów zdominowanych przez brązy, zielenie, szarości i czerń, dla której kontrapunkt stanowiły akcenty bieli i różów. Z czasem zacznie ją co raz bardziej rozbielać. W Paryżu porzuciła całkowicie malarstwo na płótnie i wybierała na podłoże swoich obrazów tekturę, pobieżnie zagruntowaną klejem glutynowym, która nadawała kompozycją przytłumioną barwę. Od momentu przeprowadzki do Paryża do I wojny światowej twórczość artystki przeżywała szczytowy okres dynamicznego rozwoju. Stworzyła wówczas liczne, bardzo przemysłane i atrakcyjne obrazy, które budowały jej uznanie i rozpoznawalność. Dzięki finansowemu wsparciu ojca, mogła sobie pozwolić na wybieranie modeli, którzy przynieśliby jej medialny rozgłos. Wkrótce po przyjeździe do Paryża, w 1899, wykonała choćby portret rodziny Oliviera Sainsère'a, zapoznanego poprzez marszanda

Georgesa Thomasa, wpływowego kolekcjonera, który kupował obrazy Moneta, Renoira, Gauguina, Toulouse-Lautreca, Seurata czy Signaca. Regularnie i często wystawiała swoje prace na Salonie i wielkich międzynarodowych wystawach. W latach 1904, 1912 i 1913 rząd francuski zakupił jej obrazy z Salonu do zbiorów narodowych. W momencie wybuchu I wojny światowej Olga Boznańska miała ustaloną pozycję w Paryżu - była profesjonalną malarką, która zbierała medale i wyróżnienia na międzynarodowych wystawach, prowadziła własną pracownię, do której przychodziła klientela z całego świata, pisała o niej prasa, a jej obrazy wisiały muzeach.

Prezentowana w katalogu martwa natura pochodzi z samego początku okresu paryskiego, najlepszego w twórczości Olgi Boznańskiej. Artystka wysłała ją na Grosse Berliner Kunstausstellung w 1899, o czym świadczą nalepki z odwrocia. Bukiet biało-różowych róż w szklanych wazonie ustawiony na parapecie w bliżej nieokreślonej przestrzeni to niezwykle ascetyczna, ale także efektowna kompozycja. Artystka namalowała zarówno róże o rozkwitniętych, rozłożystych płatkach, jak i jeszcze zwińnięte pąki. Mimo, że kwiaty są w różnym stadium rozkwitu, wszystkie ich główki chylą się ku dołowi, zwiastując rychłe ich przekwitnięcie. Boznańska nawet pięknym różom nadaje melancholijny charakter, który współgra z wewnętrznym stanem artystki. Krytycy często zwracali jej uwagę, że jej obrazy są smutne, na co artystka odpowiadała, że jej malarstwo nie może być inne, skoro ona sama jest przepełniona smutkiem. Choć kwiaty umieszczone są na neutralnym tle, kunsztowny odbłask na szklanym wazonie daje wgląd, niczym na dziełach dawnych mistrzów niderlandzkich, na większą część pomieszczenia, w którym się znajduje. Widzimy w nim odbicie okna, otwierającego się na sąsiednie dachy kamienie i lekko zachmurzone niebo. Bukiet kwiatów został usytuowany nieco z boku kompozycji, zostawiając sporo miejsca na ciemną przestrzeń wokół niego. Praca utrzymana w szerokiej skali szarości rozświetlonych jasnymi plamami w postaci płatków kwiatów i blików światła na wazonie, stanowi kunsztowny popis umiejętności i niezwyklej wrażliwości na barwę Olgi Boznańskiej.



Olga Boznańska, ok. 1898, Muzeum Narodowe w Krakowie

„Panią Boznańską zaliczymy do intymistów, jeśli słowo to oznacza delikatność niedomówienia i zamglenia. Wyczuwa się w niej naturę wzniosłą i bolesną. Zmierza ona do wyrażenia drugiej rzeczywistości ukrytej we wnętrzu istot”.

Louis Vauxcelles, 1909, cyt. za: Helena Blum, Olga Boznańska. Zarys życia i twórczości, Kraków 1964, s. 136



6

OLGA BOZNAŃSKA

1865-1940

Portret kobiety w białej bluzce, około 1911

olej/tektura, 68 x 53 cm

sygnowany p.g.: 'Olga Boznańska'

na odwrociu fragment papierowej nalepki z opisem: 'Violet' oraz opis: 'Pictura | 1911 | no 62'

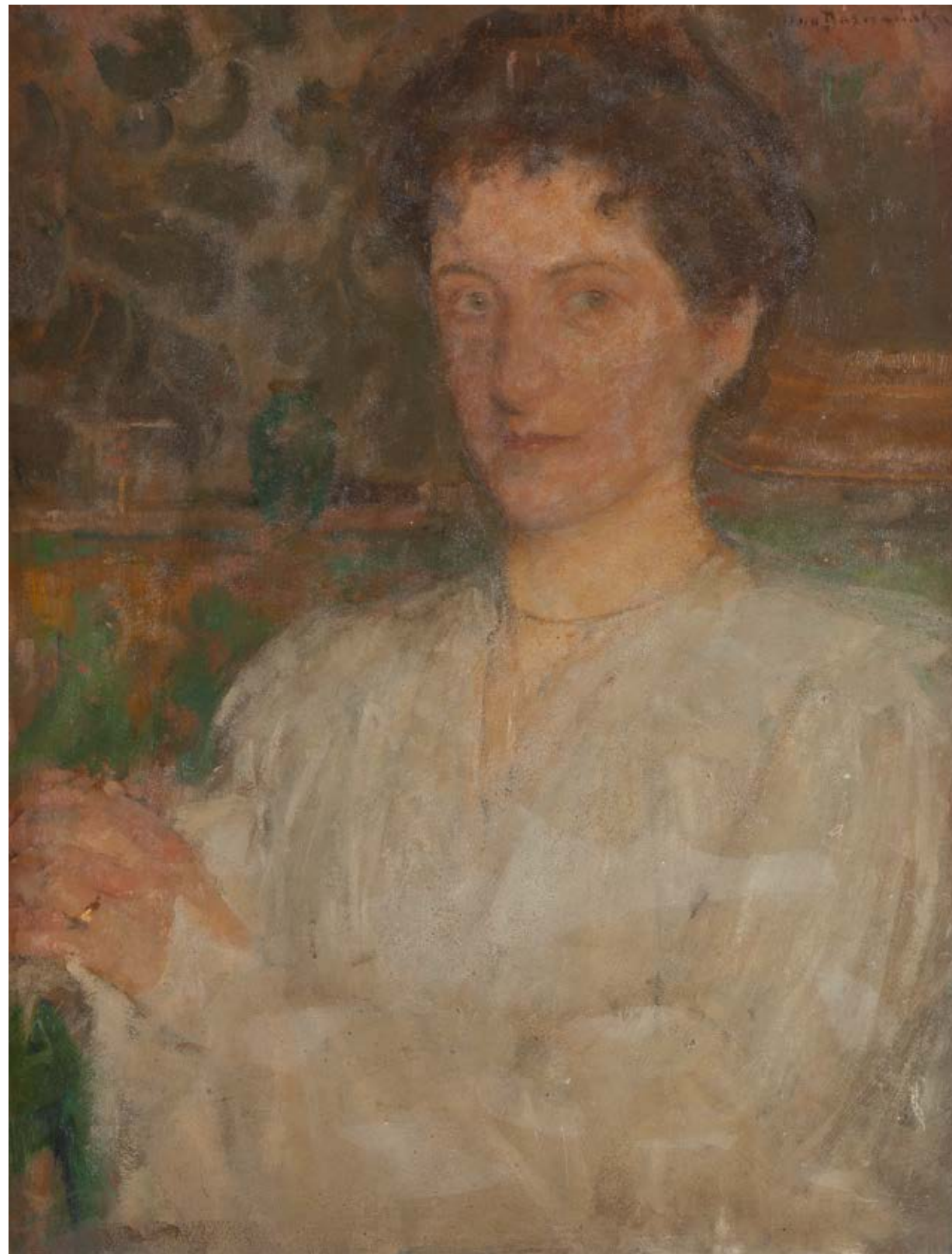
estymacja:

450 000 - 600 000 PLN

106 000 - 141 000 EUR

„Co zaś uderza we wszystkich, to genialne wprost odczucie i odtworzenie płynności oka – tej przezroczystości źrenic, tych światełek migających gdzieś w głębi, tego nasiąknięcia wilgocią białka i tęczówki. Uderza to w zestawieniu z dawnym malowaniem artystki niesłychanie. Parafrazując poetę, można by powiedzieć, iż Boznańska rozkochała się naprzód w oczach, a za tym zmysłem – objęła już snadnie całą głębię wyrazów i bogactwo barw w twarzy ludzkiej”.

Antoni Potocki, Listy z Paryża (Olga Boznańska), „Kurier Warszawski” 1903, nr 216, s.1-3



PORTRETY ZA MGŁĄ



Olga Boznańska, Portret mężczyzny w kapeluszu, 1914-16, Muzeum Narodowe w Krakowie



Zdematerializowane postacie wylaniające się niczym duchy z nieokreślonego przestrzeni stały się znakiem rozpoznawczym malarstwa Olgi Boznańskiej z okresu paryskiego. Artystka malowała przede wszystkim portrety, rzadziej widoki z jej pracowni czy martwe natury, na których stąpiła postać modela z otaczającą go przestrzenią w jedną, integralną malarską całość, próbując uchwycić istotę ludzkiej duszy. Jej portrety utrzymane w szarosrebrzystej, chłodnej tonacji i malowane przy rozporoszonych, przytłumionym świetle otrzymywały lekką, rozwibrowaną materię. Wizerunki tworzone przez Boznańską cechowała melancholia, która wypływała z wnętrza artystki.

Technika Boznańskiej była bliska tej impresjonistycznej. Podobnie jak impresjoniści analitycznie rozbijała każdy ton na jego poszczególne składniki barwne uzyskując małe plamki kolorów, interesowało ją zagadnienie uchwycenia światła i rezygnowała z linii, która określałaby kontury bryły ukazanych na obrazie przedmiotów. Z drugiej strony jej kompozycje oparte na masach, masach postaci zastygłych w masie powietrza, są niezwykle statyczne w przeciwieństwie do dynamicznych obrazów Moneta czy Renoira. Jedyne wrażenie ruchu w jej portretach pochodzi z rozwibrowanego powietrza, modele są zawsze nieruchomi. Malarstwo Boznańskiej ponadto jest pozbawione bogatej palety barwnej, inaczej niż na płótnach impresjonistów mieniących się tysiącem kolorów. Ta atonalność wynikała z faktu, że krakowska artystka unikała malowania w plenerze. Zamiast tego tworzyła w ciemnej, zakurzonej pracowni, z oknami od północnej strony, dodatkowo osłoniętymi jeszcze folią niwelującą ostrość wpadającego do środka światła.

Poza niezwykłą, wyróżniającą techniką, portrety Olgi Boznańskiej przyciągają umiejętnym oddaniem głębi psychologicznej modela. Artystka w portretach skupiała się przede wszystkim na oczach, z których bije intensywny puls życia. Jak zauważył Antoni Potocki: „Co zaś uderza we

wszystkich, to genialne wprost odczucie i odtworzenie płynności oka – tej przezroczystości źrenic, tych światełek migających gdzieś w głębi, tego nasiąknięcia wilgocią białka i tęczęwki. Uderza to w zestawieniu z dawnym malowaniem artystki niesłychanie. Parafrazując poetę, można by powiedzieć, iż Boznańska rozkochała się naprzód w oczach, a za tym zmysłem – objęła już snadnie całą głębię wyrazów i bogactwo barw w twarzy ludzkiej” (Antoni Potocki, Listy z Paryża (Olga Boznańska), „Kurier Warszawski” 1903, nr 216, s.1-3). Niemalą rolę w jej portretach odgrywają również ręce ukazywane w najróżniejszych układach: kokieteryjnie lub z roztargnieniem wspierające policzek, pewnie skrzyżowane na piersiach, nonszalancko podpierające założoną nogę na nogę lub bezwiednie złożone na kolanach czy poręczy fotela . Układ rąk dookreśla nieraz wyraz twarzy. Artystka dużą uwagę przykuwała również do biżuterii – delikatnych, złotych łańcuszków, bransoletek, obrączek, zegarków – które stanowiły kontrast barwny dla dominującej w kompozycji szarości.

Prezentowanemu w katalogu „Portretowi kobiety w białej bluzce”, tak jak i w innych wizerunkach kreowanych przez Boznańską, towarzyszy pewnego rodzaju syntetyzm przedstawienia, rozedrganie i wibrująca powierzchnia. Kobieta została ukazana w pozie trzy czwarte, z dłońmi wspartymi najprawdopodobniej na poręczy fotela, na tle wzorzystej tkaniny znanej z archiwalnych fotografii ukazujących pracownię artystki przy bulwarze Montparnasse 49. Z tła wylaniają się ponadto fragment obrazu w złotej ramie i zielony wazonik. Szkliste, szare oczy modelki wodzące za widzem przykuwają uwagę, podobnie jak złota obrączka, migocząca na jej dłoni. Postać kobiety budowana delikatnymi plamami barwnymi o szerokiej skali tonów bieli i szarości sprawia wrażenie na wpół realnej, owitej szarą mgłą. Wyciszone srebrzystoszare tony zostały urozmaicone złotymi akcentami w postaci obrączki kobiety czy złotej ramy w tle. Lekkie pociągnięcia pędzla, rozproszone światło i harmonijnie dobrana gama barwna tworzą wyciszony, melancholijny wizerunek.

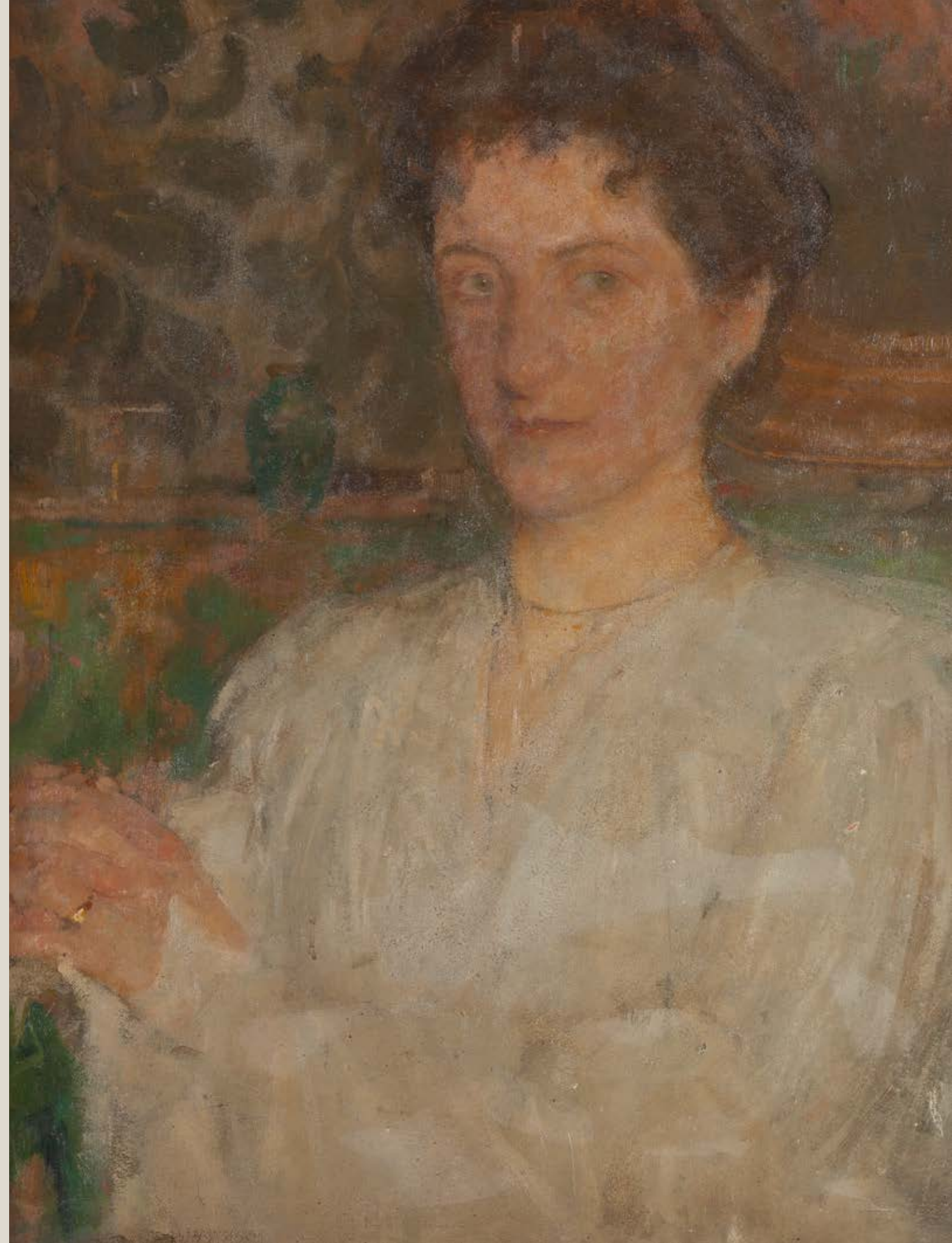


Portret Olgi Boznańskiej w pracowni w domu przy ul. Wolskiej 21 w Krakowie, przy lustrze, ok. 1913

„Obrazy panny Boznańskiej dobrze oglądać we własnej jej pracowni. Tu żyją one swym prawdziwym życiem. Oczy otwarte na piękno pokochają tę pracownię. Oto kawałek mieniającej się materii na sukni kobiecej, tam barwna sierść psa skulonego, ówdzie urocze główki dziecięce, a oto znów niemądra twarz dżentelmena, która by w życiu nas drażniła, a tu bawi właśnie swoją skończoną bezmyślnością. Indywidualność, niezmiernie ciekawa w sztuce, jest najprostszą w życiu.

Typ to malarza na wskroś, którego inteligencja nie polega na rozumowaniu, ale myślą tylko przestrzeń obejmuje i li tylko co w niej widzi, jako wzajemny stosunek walorów barwnych na płaszczyznach bryły, oddaje w sztuce środkami swej wiedzy technicznej”.

Adolf Basler, Olga Boznańska, „Sztuka:”, (Paryż) 1904, nr 8, s. 377-378



7

OLGA BOZNAŃSKA

1865-1940

Portret Pana Beyleya, przed 1921

olej/tektura, 103 x 75 cm

opisany na odwrociu numerem: '22'

estymacja:

220 000 - 300 000 PLN

52 000 - 70 000 EUR

OPINIE:

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

POCHODZENIE:

zbiory Jadwigi Bineth, Paryż

kolekcja prywatna, Polska (od 1985)

kolekcja prywatna, Małopolska

LITERATURA:

Anna Grochowska-Angelus, Wybrane zagadnienia warsztatu Olgi Boznańskiej, „Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 2013, XXXVI, s. 61-71

Maria Rostworowska, Portret za mgłą. Opowieść o Oldze Boznańskiej. Kraków 2005, s. 276

notatka Marii Zielińskiej z 1940 roku, Archiwum Olgi Boznańskiej w Bibliotece Polskiej w Paryżu (cytowana w opinii dr Stefanii Krzysztofowicz-Kozakowskiej)



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

Boznańska posłużyła się w „Portrecie Pana Beyleya” typową dla siebie techniką malar-ską. Na grubej, niegruntowanej tekturze artystka szkicowo zaznaczyła wnętrze swojej pracowni oraz strój modela. Użyła wyciszonej palety barwnej brązów, czerni i zieleni, które kontrastują z jasnymi partiami twarzy, dłoni i koszuli. Sposób opracowania tkan-ki malarskiej jest również typowy dla malarstwa Boznańskiej: szerokimi, spontanicz-nymi pociągnięciami pędzla buduje wolumen postaci i przestrzeń pracowni. Ogni-skuje się przede wszystkim na dłoniach i twarzy, drobiazgowo, małymi dotknięciami pędzla, tworzy ożywiony wizerunek postaci. Stefania Krzysztofowicz- Kozakowska odnotowuje, że widoczna w tle zielona tkanina to konkretny rekwizyt z pracowni ma-larki na Montparnassie, przedstawiony w portretach z 2 dekady XX wieku oraz obrazie „Wnętrze paryskiej pracowni” (1908, Muzeum Narodowe w Krakowie).

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



8

ANNA BILIŃSKA-BOHDANOWICZOWA

1857-1893

Portret dziewczynki w białej sukience, 1889

pastel/papier naklejony na tekturę, 46 x 35,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Bilińska | 1889'

estymacja:

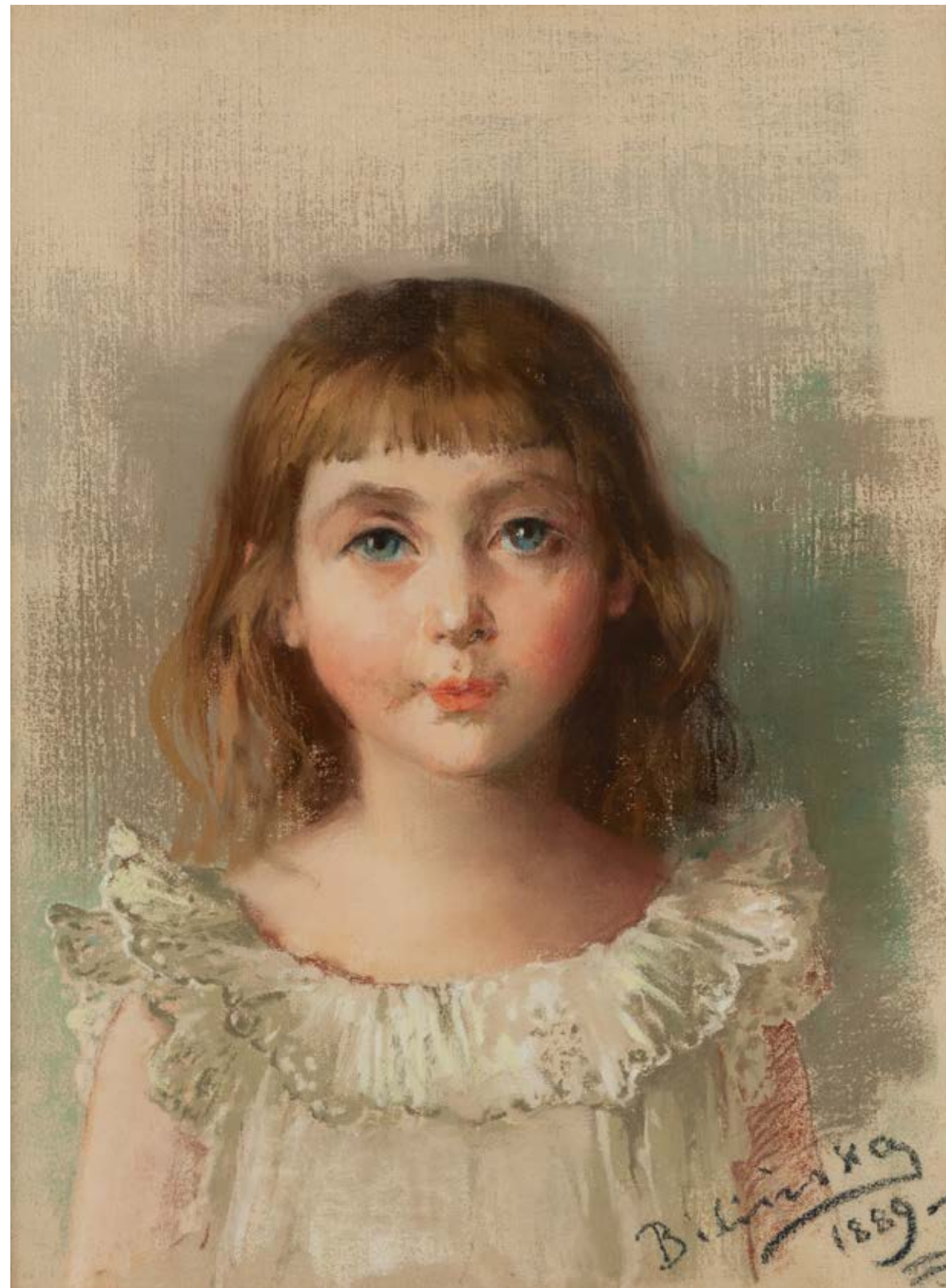
120 000 - 160 000 PLN

28 000 - 38 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

kolekcja prywatna, Polska



JAK BYĆ MALARKĄ W ŚWIECIE MALARZY?

Prezentowany „Portret dziewczynki” powstał w 1889 roku, w dojrzałym okresie twórczości Anny Bilińskiej-Bohdanowicz, jednej z najwybitniejszych polskich artystek końca XIX wieku, która już za życia zdobyła międzynarodowe uznanie. Delikatne pastelowe ujęcie dziecięcej twarzy charakteryzuje się typową dla malarki równowagą pomiędzy akademickim warsztatem a intymnością i subtelnością przedstawienia. Portret stanowi psychologiczne studium młodej modelki, wpisujące się w europejski nurt realizmu, z którym artystka zetknęła się podczas pobytu w Paryżu.

Anna Bilińska, pierwsza Polka kształcąca się na profesjonalnym poziomie akademickim w stolicy sztuki tamtego czasu, wyjechała do Paryża w 1883 roku, by podjąć studia w Académie Julian. Wybór tej uczelni nie był przypadkowy: należała ona do nielicznych renomowanych instytucji umożliwiających kobietom dostęp do pełnego programu nauczania artystycznego. Pomimo trudnych warunków bytowych, które sama artystka wspominała w swoim dzienniku – „Maleńki mam pokoik – zaledwo 2 ½ metra długości, a 2 szerokości” (Andrzej Bohdanowicz, Anna Bilińska. Podług jej dziennika, listów i recenzji prasy, Warszawa 1928, s. 73).



Anna Bilińska-Bohdanowiczowa, Autoportret z paletą, 1887, Muzeum Narodowe w Krakowie

Bilińska nie zrezygnowała z intensywnej pracy twórczej. Wkrótce znalazła się pod opieką czołowych przedstawicieli francuskiego akademizmu: Williama-Adolphe'a Bouguereau, Tony'ego Roberta-Fleury'ego oraz Jules'a Josepha Lefebvre'a. To właśnie prezentowane przez nich mistrzostwo techniczne i rygorystyczne podejście do rysunku oraz konstrukcji formy miały znaczący wpływ na ukształtowanie się stylu Bilińskiej – precyzyjnego, realistycznego, a zarazem nacechowanego psychologiczną głębią. Wkrótce po przybyciu do Paryża, zaczęła zdobywać prestiżowe wyróżnienia: „mention honorable” na Salonie w 1885 roku, a dwa lata później srebrny medal za słynny „Autoportret z paletą”, który otworzył jej drogę do wystawiania prac „hors concours”. Była też jedną z nielicznych kobiet, którym Rodolphe Julian powierzył prowadzenie pracowni w jego akademii (1885–1887), co świadczyło o jej wysokiej w paryskim środowisku artystycznym.

Portrety stanowiły centralną część dorobku Bilińskiej, a każdy z nich ujawnia wyjątkową wrażliwość artystki na osobowość modela. Obok monumentalnych przedstawień, takich jak „Portret młodej kobiety z różą w ręku” (1892) czy wspomniany „Autoportret z paletą” (1887), malarka tworzyła kameralne wizerunki – często o charakterze prywatnym – ukazujące bliskie osoby lub przypadkowych modeli. Dojrzałe prace z lat 80. i 90. XIX wieku, do których należy również prezentowany „Portret dziewczynki”, wyróżnia szlachetna prostota formy oraz wyważona kolorystyka. Jak pisał jej warszawski nauczyciel, Wojciech Gerson: „Najwięcej i najwyborniej wyrobioną w technice malarskiej jest niewątpliwie panna Anna Bilińska doznająca obecnie uznania w Paryżu. (...) Niejeden mężczyzna mógłby tej młodej artystce pozazdrościć pewności ręki, poprawności rysunku i plastyczności przedmiotu” (cyt. za: Sylwia Zientek, Polki na Montparnassie, Warszawa 2021, s. 88).

Podróże do Włoch, Wiednia i Monachium, gdzie oglądała dzieła Rembrandta, Rubensa czy Murilla, ukształtowały jej artystyczną wrażliwość. W 1892 roku, po latach spędzonych w Paryżu, wraz z mężem powróciła do Warszawy z ambitnym planem założenia pierwszej szkoły malarstwa dla kobiet, wzorowanej na francuskich uczelniach. Niestety, przedwczesna śmierć artystki w 1893 roku przerwała te zamierzenia i sprawiła, że jej ostatnim zachowanym dziełem, pozostaje nieukończony autoportret (znajdujący się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie), z którego zerkna na nas pewna siebie kobieta - artysta (w latach twórczości Anny Bilińskiej w oficjalnym języku francuskim nie funkcjonowała żeńska forma malarka – peintresse – więc kobiety malujące były określane jako kobieta malarz – femme-peintre. Podkreślenie płci miało charakter stygmatyzujący, zwłaszcza gdy „kobiece malarstwo” od razu wywoływało skojarzenia z lekceważoną twórczością dyletantek.)

Prezentowany wizerunek – stworzony w czasach, gdy Bilińska znajdowała się u szczytu kariery – stanowi świadectwo jej dojrzałego warsztatu, a zarazem unikalnego podejścia do portretu jako medium: poszukiwania harmonii między realizmem a duchowym aspektem przedstawienia. Jak sama podkreślała w swoim dzienniku, który prowadziła przez większą część życia: „Kobiety muszą zdecydować, czy chcą zostać artystą, czy kobietą” – w jej przypadku wybór okazał się bezkompromisowy.



Anna Bilińska-Bohdanowiczowa, Portret dziewczynki w różowej sukience, 1889



Anna Bilińska-Bohdanowiczowa, Portret dziewczynki o blond włosach, 1892

9

ANNA BILIŃSKA-BOHDANOWICZOWA

1857-1893

Portret brunetki z profilu, 1890

olej/ płótno (dublowane), 23 x 20 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'A. Bilińska 1890'

opisany na odwrociu na krośnie: 'BILIŃSKA Anna | 1858 - 1893'

oraz czerwoną kredką numer inwentarzowy: 'No 3500'

estymacja:

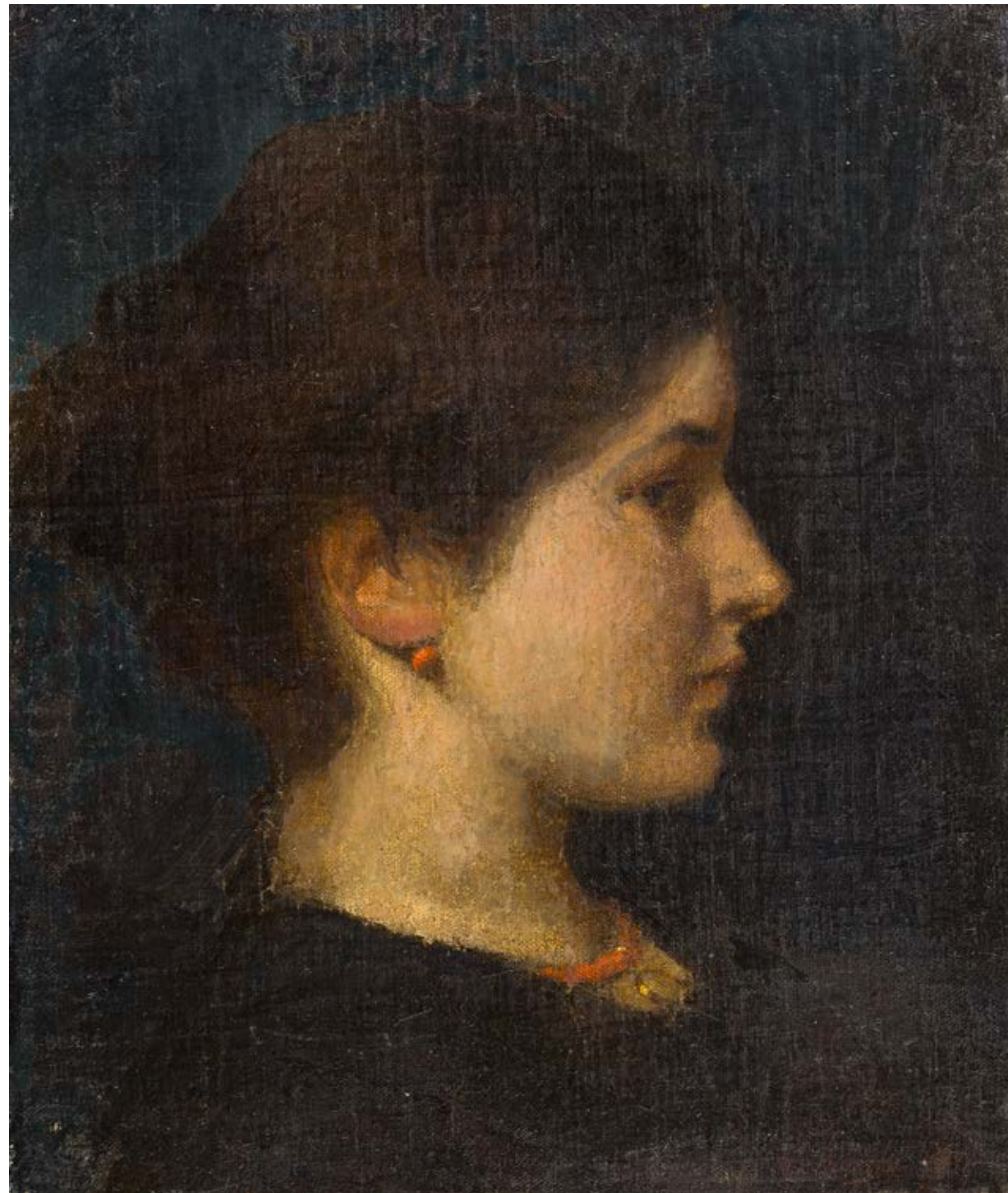
60 000 - 80 000 PLN

14 100 - 18 800 EUR

POCHODZENIE:

DESA Unicum, październik 2008

kolekcja prywatna, Polska



„Inne płótno podpisane genialnym szponem
należy do panny Anny Bilińskiej, mistrzyni
słowiańskiej, której talent zdaje się robić lwie
skoki, jeżeli nie wznosi się na skrzydłach orła
do wielkich natchnień. Jest to zdumiewające,
przygniatające, Michał-Aniołowskie powiem,
rzeźbione raczej, niż malowane...

Jeszcze jedno uderzenie skrzydeł, wielka
artystko, a sięgniesz może po Medal
Honorowy, który sędziowie winni są tobie,
a z pewnością po nieśmiertelność,
którą obdarzy cię przyszłość!...”.

Lorgnette, „Citoyenne”, Paryż, czerwiec 1890, cyt. za: Antoni Bohdanowicz,
Anna Bilińska. Kobieta, Polka i artystka w świetle jej dziennika i recenzji
wszechświatowej prasy, Warszawa 1928, s.116-7



Anna Bilińska-Bohdanowiczowa, Portret młodej kobiety z różą w ręku, 1892,
Muzeum Narodowe w Warszawie



Anna Bilińska-Bohdanowiczowa, Autoportret niedokończony, 1892,
Muzeum Narodowe w Warszawie



Anna Bilińska zdobyła solidne artystyczne wykształcenie. Już od 12 roku życia uczęszczała na zajęcia w Wiatce u Michała Elwiro Andriollego, a od 1875 roku w prywatnej szkole Wojciecha Gersona. Od roku 1876 regularnie brała udział w wystawach Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Naukę malarstwa kontynuowała następnie w paryskiej Académie Julian. Trzy lata po rozpoczęciu nauki, otrzymała swoją własną pracownię. Z uznaniem o jej dokonaniach wypowiadali się już wtedy uznani akademiccy malarze, między innymi William-Adolphe Bouguereau oraz Tony Robert-Fleury. Od 1884 roku Bilińska wystawiała na paryskim Salonie. Jej prace szybko zaczęły być dostrzegane i uhonorowywane wyróżnieniami.

Przełomem w jej twórczości był z pewnością udział w Salonie 1887 roku. „Portret własny” został nagrodzony medalem trzeciej klasy i został pozytywnie odebrany na łamach zagranicznej prasy. W 1890 roku uzyskała złoty medal na wystawie w The Royal Academy w Londynie, a w 1891 roku również złoty medal na Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Berlinie. Wielokrotnie uczestniczyła w paryskich Salonach, a także w prezentacjach organizowanych w Galerie Georges Petit i Galerie Desaix na Champs de Mars. Ponadto wystawiała swoje prace w Monachium (1882, 1890, 1892), Grenoble, Roanne, Londynie (1888) i w Stanach Zjednoczonych. Chętnie pisano o sile ekspresji jej obrazów i mistrzowskiej technice artystki. Od czasu sukcesu w 1887 roku co rok prezentowała na paryskich Salonach jeden portret dużych rozmiarów oraz jedną lub dwie mniejsze prace.

Szybko podstawowym polem działalności artystki stało się malarstwo portretowe. Wybór tej dziedziny wynikał z konieczności działalności zarobkowej. Z jednej strony ograniczona w swej twórczości finansowymi realiami, uczyniła z tego wydaje się świadomy krok i wybór zawodowej strategii. Zaczęła cieszyć się ogromnym uznaniem i powodzeniem, przede wszystkim jako portrecistka elit. Prezentowany w katalogu „Portret brunetki z profilu” z 1890 powstał w szczytowym okresie twórczości Bilińskiej, który dramatycznie został przerwany przez przedwczesną śmierć artystki. Praca, choć rozmiarowo niewielka, wpisuje się w grupę reprezentacyjnych wizerunków zamawianych w latach 90. przez zamożnych zleceniodawców. Jednym z największych osiągnięć artystki w tej dziedzinie był ukończony w 1892 „Portret młodej kobiety z różą w ręku”, wchodzący w dialog z obrazami Henryka Rodakowskiego. W pracy, która jest popisem technicznym artystki, uwagę zwraca duża biała kokarda, silnie kontrastująca z barwą jej czarnej sukni i ozdobionego piórami kapelusza. Oferowany na aukcji obraz prezentuje bardziej kameralny wizerunek. Profilowe ujęcie popiersia kobiety nawiązuje do renesansowego typu portretu. Modelka została ukazana w ascetyczny sposób: jej czarna suknia i ciemne włosy, kontrastujące z jasną karnacją, stapiają się z ciemnym tłem. Neutralna przestrzeń wokół uwypukla kontury i przyciąga uwagę widza do szczegółów fizjonomii twarzy portretowanej. Akcenty barwne w postaci czerwonych koralu ze złotym medalikiem i kolczyk z koralu przełamują neutralną, wąską paletę barwną. Przy użyciu minimalnych środków artystce udało się stworzyć wysmakowaną, elegancką kompozycję.

OTOLIA KRASZEWSKA

1859-1945

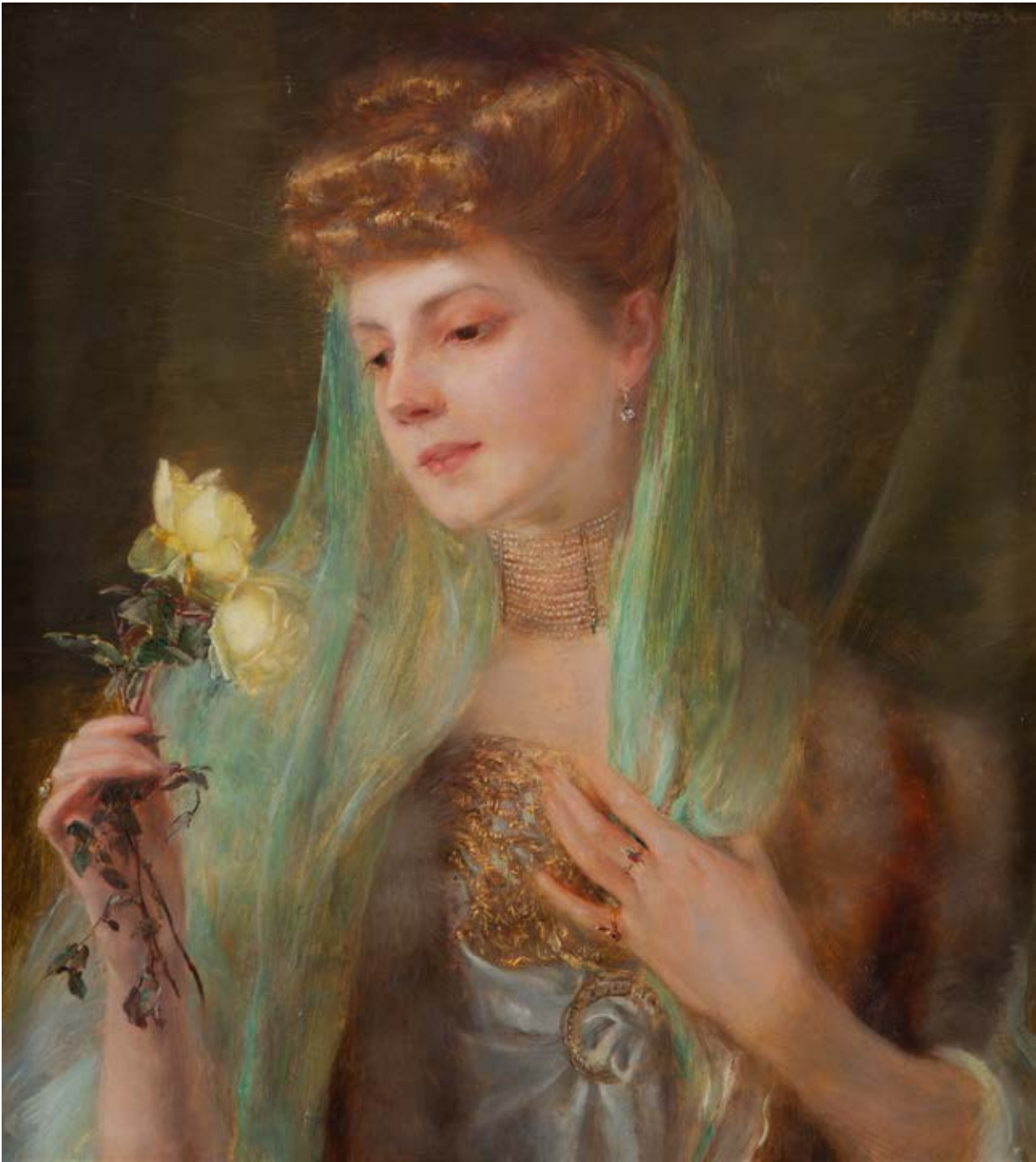
Dama z różą herbacianą

olej/deska, 36 x 31 cm
sygnowany p.g.: 'OKraszevska"

estymacja:
50 000 - 70 000 PLN
11 800 - 16 500 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Niemcy
kolekcja prywatna, Polska

Pochodziła z Żytomierza w zaborze rosyjskim, później w wyniku wydarzeń związanych z powstaniem styczniowym trafiła do Tambowa w Rosji, a następnie do Mediolanu, Lwowa i Krymu, gdzie prawdopodobnie kształciła się artystycznie. W swoim życiorysie z 1919 napisała, że przyjechała do Monachium w 1885 dzięki stypendium otrzymanemu od swojego nauczyciela – profesora Ivana K. Ajwazowskiego. W Niemczech jej nauczycielem został profesor Akademii Monachijskiej Franz Roubaud. Nie ma jednak jak dotąd dowodów na naukę Kraszewskiej w jakiegokolwiek z monachijskich pracowni artystycznych. Twórczość artystki obejmuje przede wszystkim trzy obszary: olejne malarstwo rodzajowe – w tym liczne przedstawienia kwiatów, działalność ilustratorską w niemieckiej prasie oraz sztukę użytkową, tj. malowane wachlarze. Malarstwo Kraszewskiej należy do nurtu rodzajowego o charakterze przede wszystkim sentymentalnym. Pokazywała swoje prace na wystawach stowarzyszeń artystów w kraju i za granicą. Lubiła tematykę „salonową”, ukazywała eleganckie kobiety w stylizowanych wnętrzach, zwierzające się kobiety, młode pary. W jej dorobku są również obrazy religijne oraz przedstawienia kwiatów. Była aktywną portrecistką, choć znane są tylko portrety związane z rodziną Józefa Brandta oraz autoportrety artystki. W swoich pracach akcentowała estetykę, prace miały wzbudzać pozytywne emocje, być atrakcyjne i pożądane. Można powiedzieć, że była nonszalancką romantyczką. Jej styl malarski był poprawny warsztatowo, a przestrzeń malarska jest opracowana z różnym natężeniem uwagi. Zadaniem widza jest odkrywanie i podążanie za finezyjnie malowanymi detalami i ukrytymi przedmiotami opowiadającymi historię. Fascynowała się modą, wykazywała różnorodność w doborze strojów, a jej bohaterki są nie tylko rozmarzone, lecz także często lekko frywolne w ubiorze. Nastrój scen budowała detalami i światłem, a desenie sukien i zdobienia były dla niej środkiem do budowania atmosfery przedstawień. W jej twórczości powtarzają się motywy związane z biżuterią, szczególnie perłami. Walory estetyczne nie były jednak dominujące wobec poszukiwań psychologicznych w twórczości Kraszewskiej.



11

ANNA RAJECKA

1760-1832

Portret damy z wiankiem, koniec XVIII w.

pastel/papier, 61 x 50 cm

sygnowany l.d.: 'Gault de St. Germain | née Rajeczka | fecit'

na odwrociu fragment strony katalogu ze starej wyprzedaży z opisem pracy

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

11 800 - 16 500 EUR



TWÓRCZOŚĆ ANNY RAJECKIEJ

SUBTELNY WDZIEK PASTELU

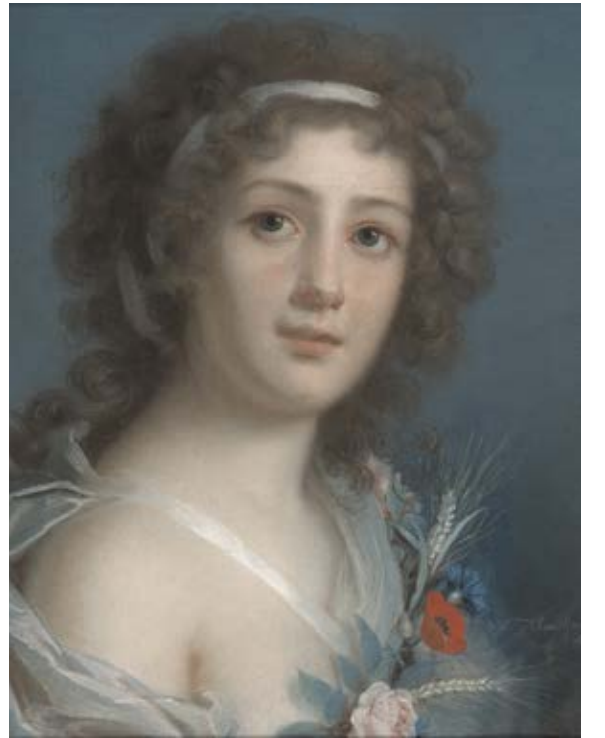
Mówiąc o pionierkach malarstwa polskiego nie sposób ominąć Annę Rajecką. Rajecka uznawana jest za pierwszą Polkę zajmującą się sztuką zawodowo. Co więcej, była również pierwsza pośród polskich artystów, którzy wystawiali swoje prace na oficjalnych Salonach paryskich. Artystka zaczynała swoją karierę na warszawskim dworze Stanisława Augusta Poniatowskiego jako pastelista i miniaturzystka. Wychowała się w rodzinie warszawskiego malarza-portrecisty, Józefa Rajeckiego, jednak podejrzewano, że była nieślubną córką króla. Za ich bliską relacją przemawiały drewniany dwór w Starej Wsi niedaleko Rawy Mazowieckiej wybudowany dla niej na polecenie Stanisława Augusta, a także stała pensja w wysokości 120 dukatów rocznie wypłacana Annie na edukację artystyczną z królewskiej szkatuły od co najmniej 1780.

Pierwsze lekcje malarstwa Anna Rajecka pobierała u nadwornego malarza pastelisty Ludwika Marteau. Biegle opanowanie malarstwa miniaturowego sugeruje, że jej nauczycielem mogli być również Antoni Lesseur lub Fryderyk z Rychterów Bacciarelli. Bardzo możliwe, że uczyła się także u samego Marcello Bacciarellego. Portretowała osoby z najbliższego otoczenia króla, m.in. Izabellę z Poniatowskich Branicką, Ludwikę z Poniatowskich Zamojską, Ignacego Potockiego, jak i również samego monarchę. Dzięki królewskiemu stypendium i rekomendacjom od Marteau przybyła do Paryża w 1783 lub wcześniej. Na początku mieszkała w Luwrze, gdzie pracownie dla kobiet otworzyli Elisabeth Vigée-Lebrun, Jacques Louis David oraz Jean Baptiste Greuze. Mimo, że nie zachowały się informacje potwierdzające, aby artystka uczęszczała do jednej z nich, w jej twórczości widoczne są nawiązania stylistyczne do buduarowych scen Greuze'a sugerujące, że mogła być jego uczennicą. W 1788 wyszła za Francuza, malarza i teoretyka sztuki, Pierre-Marie Gault de Saint Germain i pozostała w Paryżu do końca życia.

Anna Rajecka we wczesnym okresie twórczości uprawiała wyłącznie malarstwo portretowe, głównie w technice pasteli. Pozowała jej zarówno francuska, jak i polska arystokracja. Mieszkając we Francji dalej otrzymywała zamówienia od swoich rodaków. Pozowała jej Zofia de Witt-Potocka, zaś Stanisław Kostka Potocki zlecił jej wykonanie portretu swojej żony, Aleksandry z Lubomirskich Potockiej. Ponadto w latach 1789-91 pracowała

przy kopiowaniu portretów wybitnych osobistości francuskich w pracowni Jacques-Louisa Davida zamówionych przez Stanisława Augusta Poniatowskiego. Wykonywała także kopie współczesnych obrazów olejnych (Jean Baptiste'a Greuza, François Bouchera, Maurice'a Quentina La Toura) oraz dawnych mistrzów, m.in. Rembrandta, które znalazły się w galerii Stanisława Augusta. Od 1788 jej twórczość wzbogacają kompozycje z elementami aktu, portretu i sceny rodzajowej tworzone pod wpływem sentymentalnej sztuki Jean-Baptiste'a Greuza, jak na przykład „Śpiąca dziewczyna” (zbiory MNW) czy „Dziewczyna z gołąbkami” (dawniej w zbiorach Stanisława Augusta Poniatowskiego, obecnie w MNW). Miarą sukcesu Anny Rajeckiej było przyjęcie aż trzech jej pastelowych portretów na Salon w 1791. Informacje na temat życia i twórczości pierwszej Polki na paryskim Salonie urywają się w 1792. W okresie terroru najpewniej udała się wraz z mężem do Clermont-Ferrand, gdzie nauczał rysunku w tamtejszej szkole. Para powróciła do Paryża w 1797, jednak Rajecka pozostawała nieaktywna w życiu artystycznym. Artystka została pochowana w 28 stycznia 1830 na cmentarzu Montparnasse, w wieku 75 lat.

Prezentowany w katalogu „Portret młodej damy z wiankiem” powstał po 1788, gdyż jest już sygnowany nazwiskiem męża: „Gault de St. Germain née Rajecka”. Artystka ukazała na nim pełną wdzięku młodą dziewczynę w białej, szyfonowej sukni z głębokim dekoltem. W prawej dłoni kobieta trzyma kawałek delikatnej, prześwitującej tkaniny. Na jej głowie spoczywa wianek utkany z kłosów i polnych kwiatów. Analogiczną kompozycję kwiatową z kłosem, makiem, chabrem i białym kwiatem Rajecka umieściła w pastelu zatytułowanym „Lato”, przypuszczalnym portrecie Julii z Potockich Liechtenstein (zbiory Muzeum-Zamku w Łańcucie). Personifikacje pór roku, wyobrażonych pod postacią młodych dziewcząt, były częstym tematem podejmowanym przez pastelistkę. Do portretów alegorycznych można zaliczyć również jej zaginiony portret Aleksandry z Lubomirskich Potockiej, ukazujący arystokratkę jako driadę w wieniec z liści dębowych (dawniej w zbiorach wilanowskich). Być może i w przypadku oferowanego obrazu miał on być nie tylko portretem konkretnej osoby, ale również personifikacją pory roku. Kompozycję cechuje lekkość i śmiałość rysunku, subtelna paleta barwna oraz wytworna elegancja.



Anna Rajecka, Lato (Portret Julii z Potockich Liechtenstein ?), po 1788, Muzeum – Zamek w Łańcucie



Anna Rajecka, Śpiąca dziewczyna, po 1788, Muzeum Narodowe w Warszawie

12 α

MELA MUTER

1876-1967

Macierzyństwo, lata 20. XX w.

olej/plótno, 91 x 74 cm
sygnowany p.g.: 'Muter'

estymacja:

700 000 - 900 000 PLN

164 000 - 211 000 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Millon, Paryż, listopad 2022

kolekcja prywatna, Polska



MACIERZYŃSTWO

TEMAT W PEŁNI OSOBISTY

Zygmunt Klingsland napisał niegdyś, że „(...) Mela Muter nie maluje, lecz rodzi swoje obrazy” (Zygmunt Klingsland, *Sztuka Meli Muter*, „Wiadomości Literackie” 1927, nr 12, s. 2). To stwierdzenie nabiera wyjątkowego znaczenia, zwłaszcza w kontekście jej przedstawień macierzyństwa. Wiele dzieł, a przede wszystkim te najważniejsze, można odnieść do istotnych wydarzeń, które wpłynęły na życie malarki. Niewątpliwie takim zdarzeniem były narodziny syna Andrzeja w 1900 roku. Z tego okresu zachowała się czarno-biała fotografia, na której można zobaczyć młoda Melania Muter-milch i jej kilkuletni synek. Na fotografii z łatwością można zaobserwować nieco powściągliwą radość z macierzyństwa i towarzyszące artystce narastające rozterki osobiste. U Muter, która wyszła za mąż za starszego od siebie krytyka sztuki i działacza socjalistycznego, szybko wypaliło się wątle uczucie, a jego miejsce zastąpiło zagubienie i brak życiowej stabilizacji. Upust tym pejoratywnym emocjom dała chociażby w nostalgicznym obrazie z 1906, w którym również pojawia się motyw macierzyństwa. Płótno noszące wymowny tytuł „Smutny kraj” ukazuje nastrojowy pejzaż morski z grupą posępnych postaci przemierzających w zadumie bretońską plażę. Bez wątpienia postacią, która wyróżnia się z tego beznamiętnego korowodu, jest dziecko niesione na rękach młodej kobiety i zwrócone bezpośrednio do widza. Dalej uwagę przykuwa jeszcze postać małej dziewczynki, która nieśmiało chwyta rąbek spódnicy kroczącej przed nią matki. W tym pełnym autentyzmu obrazie implikują się wszystkie aspekty, które Muter wiąże wówczas z macierzyństwem. Widać wyraźnie, że dla dojrzałej już wtedy kobiety jest ono syntezą radości i pewnego rodzaju odpowiedzialności, która momentami przeradza się w brzemię, podobne jak w przedstawieniach Honoré Daumiera, ukazujących utrudzoną rodzicielkę metaforycznie zamkniętą w potrzasku szarej egzystencji. Na wczesnym etapie swojej kariery, w surowej Bretanii, Mela dostrzegła istotę macierzyństwa, którą zgłębiała sumiennie przez kolejne dekady.

Zły los prędko jednak zmaćił szczęście kobiety. Ziemską Arkadię zasnuły ciemne chmury, które zwiastowały rychłą katastrofę – u jej jedyne go syna wykryto gruźlicę kości. Kolejne lata Muter spędziła na wizytach w sanatoriach i walce o zdrowie ukochanego Andrzeja. Negatywne emocje, które odczuwała, znalazły odbicie w tworzonych dziełach. W niektórych jej pracach z 2. dekady XX wieku zauważalna jest nostalgia, niepewność, lęk przed przyszłością oraz natrętnym fatum, które nad nią ciąży. Owa historia osiąga swój dramatyczny finał w grudniu 1924 roku, gdy syn artystki umiera niespodziewanie podczas kąpieli. Z tego roku pochodzą dwa wyjątkowe przedstawienia macierzyństwa. Nie sposób określić, czy powstały one już

po śmierci młodzieńca, czy też wyprzedziły ten niefortunny incydent. Tak czy inaczej w obu scenach można dostrzec ukryty żal i cierpienie. Być może nieodwracalna strata, jakiej doświadczyła Mela Muter, sprawiła, że w kolejnych dekadach motyw macierzyństwa powracał w jej twórczości wręcz obsesyjnie. W każdej kobiecej postaci można dostrzec metaforę samej artystki, a każde dziecko staje się niewątpliwie ewokacją zmarłego syna. Tak również można interpretować prezentowane w katalogu dzieło „Macierzyństwo”, które powstało w latach 20., już po utracie syna. Artystka ukazała na nim matkę siedzącą na krześle z małym dzieckiem na kolanach. Mała dziewczynka ubrana w niebieską sukienkę, białą śliniaczek i buciki trzyma grzechotkę w małej dłoni. Kobieta obejmuje ją prawą ręką. Jednak nie wchodzi w interakcję z dzieckiem, zamiast tego patrzy na dal, w drugą stronę. Na jej twarzy odmalowuje się zmęczenie, zrezygnowanie oraz smutek. Artystka nadała przedstawieniu monumentalny charakter. Postaci wypełniają niemal całą kompozycję, a wąską, przytłumioną paletą barwna, składająca się z odcieni bieli, szarości, brązów i błękitów, pozwala skupić się na emocjach.

Swoj ból i swoje cierpienie w jeszcze pełniejszy sposób Mela Muter ukazywała w innych pracach. Szczególnie w latach 40. tworzyła wymowne sceny przedstawiające Boże Narodzenie, które alegorycznie zapowiadały Mękę Chrystusa i znajdowały swoją kontynuację w drastycznych Pietach, umieszczonych na tle pejzażu z okolic Awinionu. Dzięki tym obrazom można wpisać dzieła Meli Muter w kolejny, niezwykle istotny kontekst ideologiczny. Macierzyństwo w jej twórczości nabiera bowiem stricte ambiwalentnego charakteru. Życiu już od narodzin towarzyszy śmierć, egzystencji – unicestwienie. Z jednej strony, jest to wynikiem tragicznych wydarzeń w życiu osobistym malarki, ale odnosi się także do idei funkcjonujących w sztukach plastycznych. To współistnienie przeciwstawnych sobie wartości, życia i śmierci, właściwe jest dla kultury europejskiego fin de siècle'u. Muter, wykształcona w przesiąkniętej dekadentyzmem metropolii, jaką był Paryż, przyswoiła sobie kultywowane tam wartości. Jej sztuka stała się wynikową wielu nakładających się stylistyk i tendencji. Wydaje się także, że nie bez znaczenia jest jej relacja z własną matką, która, jak wielokrotnie podkreślała artystka, nigdy nie obdarzyła jej wystarczającą miłością. Ten fakt, śmierć jedyne go dziecka i liczne zawody miłosne sprawiły, że na obrazach macierzyństwa Mela Muter starała się odtworzyć idealną relację, która jednak zawsze pozostawała w sferze niedoścignionych ideałów i marzeń o wzorowym życiu



Mela Muter, „Macierzyństwo”, 1924, kolekcja prywatna



Mela Muter, Macierzyństwo nad brzegiem Rodanu, lata 40. XX w., kolekcja prywatna



13 α

MELA MUTER

1876-1967

Matka z dzieckiem (recto) / Portret poety Liang-Tsong-Taia (verso)

tusz/papier, 37,2 x 27,3 cm
sygnowany p.g.: 'MUTER' (recto)

estymacja:
20 000 - 28 000 PLN
4 700 - 6 600 EUR

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

Macierzyństwo jest jednym z tych tematów, w którym artystki pozostają niedoścignio-
ne w porównaniu z ich kolegami po fachu. Żaden z malarzy nie byłby w stanie tak
dobrze oddać na płótnie czy kartce papieru tych wszystkich emocji, jakie towarzyszą
matce przy wychowaniu i opiece nad swoim dzieckiem. Mela Muter, jako matka od
1900, wielokrotnie podejmowała temat macierzyństwa, zgłębiając go przez kilka
dekad swojej twórczości. Te przedstawienia niejednokrotnie były syntezą radości
i pewnego rodzaju odpowiedzialności, która momentami przeradza się w brzemię.
Czasem były to bezpośrednie zapisy z codziennego życia matki, czasem jej kompozycje
nabierały mistycznej sakralizacji. Na tych drugich malarka ukazywała kompozycję
figur zamkniętych w trójkacie, powracając w ten sposób do tradycji przedstawień
renesansowych Madonn. Do motywów religijnych Muter nawiązywała zwłaszcza
w latach 30., a przede wszystkim 40. XX wieku, gdy wojna odcisnęła na jej psychice
wyraźne piętno. Nie tylko te tragiczne wydarzenia zmąciły szczęście artystki. U jej
jedynego syna, Andrzeja, wykryto gruźlicę kości. Kolejne lata Muter spędziła na
wizytach w sanatoriach i walce o zdrowie ukochanego pierworodnego, niestety bez
rezultatu. W 1924 Andrzej zmarł niespodziewanie w trakcie kąpieli w wieku 24 lat.
Przedstawienia macierzyństwa stały się dla Meli Muter sposobem na odreagowanie tej
nieodwracalnej straty. Od tego momentu motyw ten w jej twórczości powracał wręcz
obsesyjnie. W każdej kobiecej postaci można dostrzec metaforę samej artystki, a każde
dziecko staje się niewątpliwie ewokacją zmarłego syna. Na pracy zaprezentowanej
w katalogu postać kobiety siedzącej na krześle z małą dziewczynką na kolanach tulącą
się jej do piersi, choć nie przypomina samej malarki, to zapewne stanowi jej alter ego.
Nie mamy pewności, kiedy powstała prezentowana w katalogu praca. Trudno orzec,
czy jest ona jeszcze wspomnieniem radosnych chwil i zwykłej troski, jakie towarzyszy-
ły malarce tuż po urodzeniu Andrzeja czy już opłakiwaniem utraconego raz na zawsze
ukochanego syna.





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

14 α

MELA MUTER

1876-1967

Akt na tle Rodanu (recto) / Akt siedzący (verso)

tusz/papier, 21 x 13,5 cm

estymacja:

12 000 - 18 000 PLN

2 900 - 4 300 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artystce

Galerie Gmurzynska, Kolonia

kolekcja prywatna, Europa

„To nie tylko portrecista zdolny do wywołania na powierzchnię cielesnej powłoki duszy swych modeli, to także kobieta, której jasne okna oczu odkrywają horyzonty tragiczne lub pogodne, nieba ciężkie od chmur lub błękitne, lekkie i spokojne, pejzaże niedzielne wibrujące dźwiękiem dzwonów”.

Michel Dufet, Femmes peintres. Mela Muter, „La Revue de la Femme” 1928-29, s. 38



IRENA HASSENBERG (RENO)
1884-1953

Pejzaż z południa Francji, lata 20. XX wieku

kredka, ołówek, sangwina/papier, 51 x 37 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany ołówkiem p.d.: 'Reno'

estymacja:
6 000 - 8 000 PLN
1 500 - 1 900 EUR

Irena Hassenberg (Reno) jest jedną z pierwszych polskich artystek, które rozpoczęły swoją karierę w Paryżu. Reno wyjechała nad Sekwanę w 1905, by już w 1907 po raz pierwszy uczestniczyć w wystawie Jesiennego Salonu paryskiego. Stolica Francji była dla Ireny Hassenberg miejscem inspirującym, a miejskie widoki Paryża na stałe zagościły w jej pracach. Malarka odbywała ponadto podróże na Południe Francji, gdzie również uwieczniała miejskie pejzaże. Prezentowana w katalogu praca jest właśnie jednym z takich zapisów z podróży artystki. W swoich pracach Reno posługiwała się charakterystycznym stylem bazującym na plamach barwnych i użyciu licznych dynamicznie aplikowanych kresek, tworzących wrażenie swoistego rozedrgania obrazu i poruszenia przedstawianej sceny. Bardzo rzadko na obrazach Reno pojawiały się postacie ludzkie. Jeśli są już obecne, to jedynie jako dopełnienie kompozycji, jak w przypadku oferowanego rysunku. Najczęściej w jej pracach gościły pejzaże, głównie miejskie, a także martwe natury. Współczesna Reno prasa podkreślała jej dojrzałość artystyczną pisząc: „Jej krajobraz i martwe natury zdradzają artystkę bardzo świadomą, szczerą, o pięknym wyczuciu dekoracyjności”.



IRENA HASSENBERG (RENO)

1884-1953

Hale Targowe w Paryżu, lata 20.-30. XX wieku

olej/tektura, 50 x 63 cm
sygnowany l.d.: 'RENO'

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

9 400 - 14 100 EUR

Znakiem rozpoznawczym twórczości Ireny Hassenberg, znanej szerzej pod pseudo-nimem Reno, jest dynamiczny rysunek, kompozycja, gdzie transparentny kolor nie przytłacza całości, ale lekko ją podkreśla. To co interesuje ją najbardziej, to oddanie atmosfery tętniącego życiem miasta oraz nastroju danego miejsca. Jej kreska ma w so-bie szczególną świeżość i dynamikę, charakterystyczną naiwność, dzięki której sztuka Ireny wpisuje się w trendy sztuki nowoczesnej. Artystka pochodziła z żydowskiej ro-dziny. W 1902 roku wyjechała do Monachium, by studiować grafikę i rysunek, jednak nie ukończyła tamtejszych studiów – podobnie jak wcześniejszej nauki w warszawskiej szkole artystycznej. W późniejszych latach związała swoje życie z Paryżem – miastem, które nigdy nie zasypia, la ville lumière. W 1910 roku wystawiła swoje prace w presti-żowym Salonie Jesiennym. Właśnie wtedy po raz pierwszy zaprezentowała się pod pseudonimem „Reno” – jego geneza pozostaje niejasna. Według jednej z teorii artystka zapożyczyła go od nazwy francuskiego wina z Collioure, gdzie do dziś funkcjonuje winnica produkująca białe i czerwone wino opatrzone etykietą „Reno”. Inna wersja wskazuje na przekształcone imię Rena, którym posługiwała się prywatnie.

Prezentowana praca ukazuje Hale Targowe w Paryżu. Najprawdopodobniej powstała w czasie, gdy artystka mieszkała w dzielnicy Montparnasse. Wówczas odbywała codzienne, wielogodzinne spacery po mieście, których efektem stał się cykl rysunków oddających nowoczesną, tętniącą życiem metropolię – pełną autobusów, samochodów i tłumów, ale zarazem pełną nostalgii, monumentalnych zabytków oraz nastrojowych kawiarni. Kompozycja, utrzymana w charakterystycznym, uproszczonym i żywym sty-lu, intryguje obecnością szyldów i bilbordów reklamowych, zestawionych z klasyczną architekturą Paryża. Ten motyw nie jest przypadkowy – Reno dorywczo zajmowała się projektowaniem reklam i szyldów, co znajduje odzwierciedlenie także w jej malarstwie. Znana jest podobna kompozycja – nieco mniejsza, wykonana w technice litografii barwnej – która niedawno pojawiła się na rynku.



17 α

ALICJA HALICKA

1894-1975

"**Para leżąca na plaży**", lata 30. XX w.

olej/plótno, 38 x 46 cm

sygnowany p.g.: 'Halicka'

na krośnie malarskim papierowa nalepka inwentarzowa,

nalepka z numerem inwentarzowym: '1068/MR/11'

oraz dwie nalepki aukcyjne

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

9 400 - 14 100 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, grudzień 2018

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

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

LITERATURA:

Alicja Halicka. Mistrzowie École de Paris, tekst Krzysztof Zagrodzki, katalog wystawy, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna,

Warszawa 2011, s. 75 (il.)

Alicja Halicka wywodziła się ze prywatnej Szkoły Sztuk Pięknych dla Kobiet prowadzonej w Krakowie przez Marię Niedzielską. Jej mistrzami byli w tym okresie Józef Pankiewicz, Leon Wyczółkowski i Wojciech Weiss. Naukę kontynuowała w Monachium oraz w Paryżu – w Académie Ranson uczęszczała do pracowni Maurice’a Denisa i Paula Sérusiera. Decydującym dla dalszej przyszłości i twórczości Halickiej był ślub z malarzem polskiego pochodzenia, Ludwikiem Markusem. Nowożeńcy osiadli w Paryżu bardzo szybko związali się z elitarnym środowiskiem ówczesnej awangardy, przyjażniąc się m.in. z Guillaumem Apollinaiem, Georgesem Braques’em, André Bretonem, Maxem Ernstem oraz malarzami kręgu École de Paris, czyli Eugeniuszem Zakiem oraz Mojżeszem Kislingiem. Ta inspirująca atmosfera Paryża

początku wieku znacząco wpłynęła na twórczość młodej artystki, która poddała się znacznemu wpływowi kubizmu we wczesnej fazie twórczości. W owej estetyce malowała portrety i martwe natury, które wyróżniały się syntetyczną, geometryczną formą i przede wszystkim typową dla warsztatu Halickiej zawężoną tonacją kolorystyczną – artystka najchętniej wypowiadała się wówczas w brązach i szarościach. Choć estetykę malarską Halickiej łączono z wieloma prądami malarskimi, artystka w jednym z wywiadów przyznała: „Nie jestem ani kubistką, ani naturalistką, ani impresjonistką, ani surrealistką. Po prostu pragnę wyrażać poetyckość i chcę, żeby wynikała nie z literatury, nie z tematu, ale z treści plastycznej obrazu” (H. Kowzan, Baśń barw: letni wieczór w Tuileries, „Świat” 1956 nr 41, s. 10).



18 α

ALICJA HALICKA

1894-1975

W cyrku, po 1925

kolaż/koraliki, papier naklejony na płótno, tkanina,
sygnowany p.d.: 'Halicka'

estymacja:

40 000 - 55 000 PLN

9 400 - 13 000 EUR





Plakat reklamowy Francuskich Linii Lotniczych z pracą Alicji Halickiej, 1937



Pierwsza strona artykułu Janine Bouissounouse na temat twórczości Alicji Halickiej dla „La Renaissance” z 1 VIII 1939



Reprodukcja obrazu Alicji Halickiej „Pejzaż z Nowego Jorku”, 1935-39, fot. Marc Vaux

WYTŁACZANE ROMANSE ALICJI HALICKIEJ

Alicja Halicka uczęszczała do prywatnej Szkoły Sztuk Pięknych dla Kobiet prowadzonej w Krakowie przez Marię Niedzielską. Jej mistrzami byli w tym okresie Józef Pankiewicz, Leon Wyczółkowski i Wojciech Weiss. Naukę kontynuowała w Monachium oraz w Paryżu – w Académie Ranson uczęszczała do pracowni Maurice’a Denisa i Paula Sérusiera. Decydującym dla dalszej przyszłości i twórczości Halickiej był ślub z malarzem polskiego pochodzenia, Ludwikiem Markusem. Nowożeńcy osiedli w Paryżu bardzo szybko związali się z elitarnym środowiskiem ówczesnej awangardy, przyjaźniąc się m.in. z Guillaumem Apollinaiem, Georgesem Braques’em, André Bretonem, Maxem Ernstem oraz malarzami kręgu École de Paris, czyli Eugeniuszem Zakiem oraz Mojżeszem Kislingiem. Ta inspirująca atmosfera Paryża początku wieku znacząco wpłynęła na twórczość młodej artystki, która poddała się znacznemu wpływowi kubizmu we wczesnej fazie twórczości.

W drugiej połowie lat dwudziestych Alicja Halicka poszukiwała nowych form wyrazu. Okres fascynacji kubizmem przebrzmiał już w twórczości artystki i jej zainteresowanie nie zwróciło się w stronę zagadnień czysto malarskich, skupiając się na problemach formy, koloru i walerów bez poruszania wątków literackich czy anegdot. Jednocześnie Halicka eksperymentuje z techniką kolażu. Pod koniec 1925 zaprezentowała po raz pierwszy w Galerie d’Art de la Grande Maison du Blanc nietypową serię obrazów-kolaży, w niektórych wypadkach trójwymiarowych, złożonych z różnorodnych skrawków tkanin, wzorzystych papierów, guzików, koralików, piór czy drutów prezentujących drobne scenki rodzajowe. Księżna Murat, we wstępie do katalogu wystawy, określiła je jako Romances Captionnées. W literaturze polskiej przyjął się termin „wytłaczane romanse”, który nie do końca trafnie odzwierciedla różnorodność technik tych prac. Captionné w języku francuskim oznacza również „pikowany”, „dublowany”. Tkanina jako środek wyrazu artystycznego była bliska Alicji Halickiej od lat dwudziestych. Trudna sytuacja materialna zmusiła ją do podjęcia pracy zarobkowej w dziedzinie sztuki użytkowej, aby wspomóc domowy budżet. Początkowo projektowała tkaniny i tapety dla Paula Dumasa, następnie zaś wykonywała wzory dla producenta wzorzystych jedwabi Bianchiniego, a także pracowała dla Rodier.

Kolejna wystawa „Wytłaczanych romansów” w Galerie Georges Petit w 1930 przyniosła jeszcze większy sukces i rozgłos w prasie. Krytyk Tériade pisał o nich: „Te ‘Romanse’ nie są, jak można by przypuszczać, zwykłymi robótkami kobiecymi. Poetyckie walory, które wynikają z licznych pomysłów technicznych polegających na zabawnym zestawieniu materiałów, barw oraz wysublimowanych szczegółów, można umieścić na honorowym miejscu pośród tak obecnie modnych ‘collages’” (cyt. za: Alicja Halicka. Mistrzowie École de Paris, tekst: Krzysztof Zagrodzki, Artur Winiarski, Warszawa 2011, s. 29). Tkaninowe kolaże były następnie wielokrotnie pokazywane na wystawach w Londynie i Nowym Jorku do końca lat trzydziestych. Stały się na tyle popularne w środowisku paryskiego haute couture, że wywarły wpływ na dekoracje wystaw sklepowych. O sile wpływu „Wytłaczanych romansów” świadczy również próba kopiowania pomysłów Halickiej przez Suzanne Roland-Manuel współpracującą z Cocteau w nowojorskich witrynach.

Na Nowy Kontynent Alicja Halicka została zaproszona przez Helenę Rubinstein, „Królową kosmetyków i salonów piękności” w 1935. Artystka otrzymała zlecenie na tworzenie dekoracji i reklamy artystycznej na rynek amerykański. Jednym z kreatywnych przykładów zastosowania „Wytłaczanych romansów” jest plakat reklamowy Francuskich Linii Lotniczych. Ponadto Polka wykonała freski dla salonu piękności przy prestiżowej lokalizacji Fifth Avenue 715. Popularność malarki ciągle rosła. Uznane modowe magazyny, takie jak „Vogue” czy „Harper’s Bazaar”, zapraszały ją do robienia dla nich ilustracji. Główną dziedziną działalności Halickiej w Ameryce była jednak praca w teatrze. Zamiłowanie do pracy w tkaninie rozwinęła w dekoracjach i kostiumach projektowanych dla teatru. Współpracowała z największymi choreografami (Léonide Massine, George Balanchine) i zespołami (Ballet Russes de Monte Carlo raz the American Ballet). W 1938 skończył się amerykański sen Halickiej. Artystka zebrała wystarczająco dużo pieniędzy, aby wrócić do Paryża i w spokoju malować spokojnie swoje ukochane widoki statuy na placu Concorde.

19 α

TAMARA ŁEMPICKA

1894-1980

Portret córki artystki, studium do obrazu "La communiante" ("Pierwsza komunia"), około 1928

pastel/papier, 45 x 30 cm
sygnowany faksymile podpisu artystki p.d.: 'T. DE LEMPICKA'

estymacja:
170 000 - 220 000 PLN
40 000 - 52 000 EUR

POCHODZENIE:
pracownia artystki
kolekcja spadkobierców artystki
dom aukcyjny Christie's, Paryż, czerwiec 2020
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Tamara de Lempicka, wystawa indywidualna, muzea w: Tokio, Hiroszimie, Nagoi i Osace, 1 lipca - 10 listopada 1997

LITERATURA:
Alain Blondel, Tamara de Lempicka, Catalogue raisonné, 1921-1979, Lausanne 1999, s. 460, poz. kat. A.113 (il.)
Alain Blondel, U. Hirohi, Tamara de Lempicka, katalog wystawy, Tokio 1997, s. 87, poz.kat. 42 (il.)





poz. 5 Tamara Łempicka, Portret córki artystki, studium do obrazu „La Communiante” (Pierwsza komunia), detal



Tamara Łempicka, „La Communiante”, 1929, Centre Pompidou
źródło: centrepompidou.fr

„‘Sztuka – powiada Bacon – to człowiek dodany do natury’. Co znaczy, że ludzki umysł i jego abstrakcyjne idee mają swoje miejsce w planie sztuki. Ale natura też musi być obecna. To natura, uporządkowana i sklasyfikowana przez umysł, jest tematem przedstawienia w każdego rodzaju sztuce. Tamara de Lempicka posiada zarówno umiejętności, jak i wrażliwość, i właśnie dlatego jest malarką, która dorównuje temu quattrocento”.

Andre Maurois

Tamara Łempicka zaślęnęła przede wszystkim jako malarka portretów i aktów, które wprawdzie nie zawsze były dziełami monumentalnych rozmiarów, ale precyzja ich wykonania i gładkość pędzla umacniały widza w przekonaniu o obcowaniu z genialną portrecistką. Owa subtelność i niewidzialne pociągnięcia pędzla były zasługą nie tylko samego talentu i wyczucia stylu epoki, ale i misternego sposobu planowania i przygotowywania szkiców. Rysunkowe stadia zazwyczaj poprzedzały finalne obrazy o kilka miesięcy. Prezentowane studium do „La communiante” wykonane przy użyciu pasteli jest tego doskonałym przykładem. Łempicka skoncentrowała się na trzech kluczowych elementach, niezbędnych do wydobycia unikalnego charakteru portretowanej. Dwa z nich, to układ twarzy i dłoni, rozrysowany w sposób sugerujący układ światłocieni. Głowa kobiety jest zwrócona ku górze i pomimo iż Łempicka nie nakreśliła wyraźnie oczu czarną pastelą, widz z łatwością może wyobrazić sobie układ uniesionych ku górze powiek.

Studium do „La communiante” jest przykładem pracy wyraźnie inspirowanej osobistymi podróżami i znajomością historii sztuki przez Łempicką. W pierwszej dekadzie XX wieku, już jako młoda dziewczyna, zaczęła symulować problemy zdrowotne, chcąc zmusić rodzinę do wysłania jej na wakacje do krajów o bardziej sprzyjającym klimacie niż rosyjski. Cel swój osiągnęła i przez wiele lat wyjeżdżała z babką na coroczne wakacje do Włoch, a ostatecznie udało jej się także przenieść do szkoły w Lozannie. Włoskie wakacje Łempickiej stały się podstawą jej edukacji z zakresu historii sztuki, nawiązując niejako do wcześniejszej tradycji grand tour, praktykowanej przez europejskich arystokratów. Obowiązkowymi punktami na mapie Włoch były Rzym, Florencja i Wenecja, każde z nich oferujące malarstwo wielkich mistrzów, jak i przedstawicieli stylów charakterystycznych dla lokalnych szkół malarstwa i rysunku.

Łempicka szczególną atencją darzyła mistrzów włoskiego renesansu, których wpływ odcisnął wyraźne piętno na gładkości z jaką operowała pędzlem, czyniąc jego pociągnięcia niewidzialnymi. Podczas gdy zainteresowanie klasycyzmem było wspólnym mianownikiem różnych artystycznych ugrupowań, jak chociażby dla niektórych przedstawicieli powstałej w 1922 roku grupy Rytm, styl Łempickiej znacząco się od nich różnił, przede wszystkim pod względem niezwyklej dbałości o szczegóły. Ponadto Łempicka, niczym wielcy malarze włoskiego renesansu operowała światłocieniem, co wiać szczególnie w sposobie malowania draperii. Należy zauważyć, że w malarstwie Łempickiej, podobnie jak na przykład we freskach Botticellego, światłocien niekoniecznie ma na celu oddanie realistycznego układu cienia, a raczej służy uzyskaniu wrażenia ciężaru materiału. Poniekąd, wyolbrzymione użycie światłocienia było też dla Łempickiej doskonałym sposobem na osiągnięcie swoistej elegancji form, czyniąc ją jedną z najbardziej dystygnowanych malarek nurtu kubizmu syntetycznego. Studium do „La communiante” pozwala na intymny wgląd w proces twórczy ikony art déco i jednej z najbardziej rozpoznawalnych polskich artystek.

Prezentowane studium jest wyjątkowym przykładem pracy, w której zainteresowanie Łempickiej włoskim renesansem dotyka także płaszczyzny tematycznej. „La communiante”, przyjmująca komunię, w szczególny sposób nawiązuje do roli Chrześcijaństwa dla rozwoju wczesnego włoskiego renesansu. Jest to temat unikatowy w skali twórczości artystki, kojarzonej przede wszystkim z portretami i aktami o bardzo współczesnej dla dwudziestolecia międzywojennego tematyce. Studium do „La communiante” jest natomiast przykładem dzieła aspirującego do ponadczasowości.

Prezentowana praca ma szczególny związek z Polską. Artystka, uważająca się za Polkę, wybrała wielkoświatowe życie najpierw w Paryżu, a potem za oceanem. Zdarzały jej się jednak polskie „przygody”. Szkic do „Pierwszej Komunii” był etapem w pracach nad obrazem, który powiązał ją na chwilę z Polską. W 1929, z okazji dziesięciolecia trwania odrodzonej państwowości zorganizowano Powszechną Wystawę Krajową w Poznaniu. Trwała aż 138 dni i odwiedziło ją aż 4,5 miliona widzów. Prestiżowy wymiar tego „święta niepodległości” musiał zachęcić artystkę do zgłoszenia dwóch prac. Jedną z nich była właśnie „Pierwsza Komunia”. Ten pełen patosu obraz zdradzał fascynację artystki sztuką włoską. Pierwszokomunijne, śnieżnie białe dziecko wznosi w egzaltacji oczy do góry. To spojrzenie i zwrócenie się ku górze jest typowe dla XVIII-wiecznych, włoskich, malarskich poprzedników Łempickiej. Co ciekawe, trudno potraktować ów szkic jako czuły matczyzny zapis wyglądu córki. Kizette nie była raczej powodem kontemplacji dla żyjącej w wirze pracy matki. Niejednokrotnie okazywało się, że otoczenie artystki w ogóle nie zdawało sobie sprawy, że ma ona córkę. Kizette większość roku spędzała w prestiżowych szkołach z pensjonatami, by świat Tamary mógł wirować i pulsować bez przeszkód. Jeśli już jednak była obok, mogła posłużyć za modelkę do zdobywającego laury obrazu (w pierwotnych tytułach obrazu tożsamość Kizette nie była wymieniana).



20 α

MARIA EWA ŁUNKIEWICZ-ROGOYSKA

1895-1967

Pejzaż z drzewami i architekturą, 1930

gwasz/papier, 26,5 x 19,5 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'M. Ewa Łunkiewiczowa 1930'

estymacja:

22 000 - 28 000 PLN

5 200 - 6 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Stanisława Chmielowskiego

Galeria Skowron, Poznań, 2005

kolekcja prywatna, Polska

Rempex, czerwiec 2018

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Maria Ewa Łunkiewicz-Rogoyska (1895-1967). W setną rocznicę rodzin, Muzeum Sztuki

w Łodzi, 13 grudnia 1995 – 24 marca 1996

CBWA Zachęta, Warszawa, styczeń 1969

LITERATURA:

Maria Ewa Łunkiewicz-Rogoyska (1895-1967). W setną rocznicę urodzin, katalog wystawy,

red. katalogu Janina Ładnowska, Jadwiga Janik, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1995,

s. 74, nr kat. 15

M. Ewa Łunkiewicz-Rogoyska. Wystawa malarstwa, katalog wystawy, Centralne Biuro

Wystaw Artystycznych "Zachęta", Warszawa 1969, nr kat. 10



21 α

MARIA EWA ŁUNKIEWICZ-ROGOYSKA

1895-1967

"Pejzaż z kołmi", 1936

olej/plótno, 58,7 x 71 cm
sygnowany l.d.: 'M-EWA ŁUNKIEWICZ.'

estymacja:
90 000 - 120 000 PLN
21 200 - 28 200 EUR

POCHODZENIE:
Stanisław Chlebowski, Poznań
kolekcja prywatna, Polska

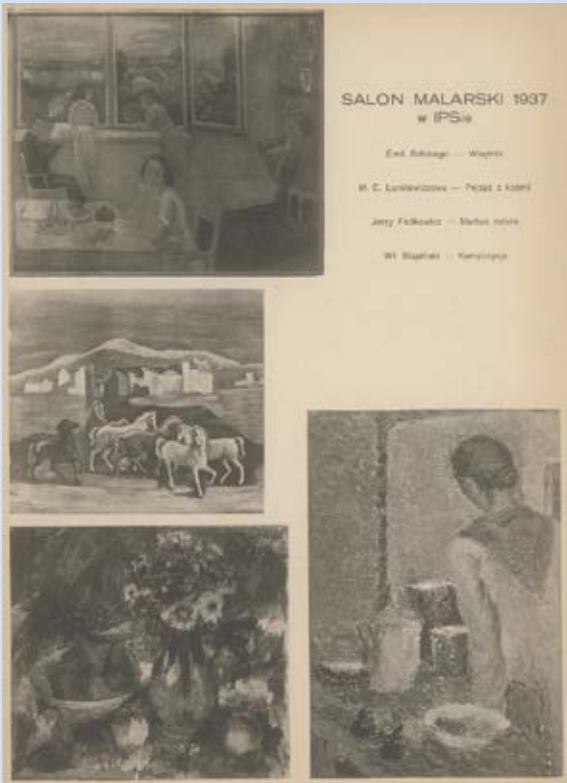
WYSTAWIANY:
Salon malarcki, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa, 5 lutego - marzec 1937

LITERATURA:
Maria Ewa Łunkiewicz-Rogoyska (1895-1967). W setną rocznicę urodzin, katalog wystawy, red. katalogu Janina Ładnowska, Jadwiga Janik, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1995, s. nr kat. 39, il. 13
M. Ewa Łunkiewicz-Rogoyska. Wystawa malarstwa, katalog wystawy, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych "Zachęta", Warszawa 1969, nr kat. 9
Salon Malarcki 1937, katalog wystawy, Instytut Propagandy Sztuki Warszawa 1937, nr kat. 85, s. 69 (il.)
"Głos Plastyków", 1937, nr 7-12, s. 92 (il.)





Maria Ewa Łunkiewicz-Rogoyska z Aleksandrem Watem, lata 30. XX w., Warszawa, fotografia archiwalna



„Głos Plastyków” 1937, nr 7-12, s. 92



Maria Ewa Łunkiewicz-Rogoyska, Autoportret, 1930, Muzeum Narodowe w Warszawie



Franz Marc, Niebieski koń I, 1911, Lenbachhaus, Monachium

„Maria Ewa Łunkiewicz-Rogoyska (...) pokrewna jest gronu artystów-kobiet w mniejszym lub większym stopniu skojarzonych z awangardą modernistyczną, takich jak Maria Nicz-Borowiak, Wanda Wolska, Wanda Chodasiewicz-Grabowska (Nadia Léger), Teresa Żarnower, których dzieło (...) znane jest częściowo, tak ze względu na losy indywidualne ich twórczyń, jak i na historię powszechną Europy i Polski w naszym stuleciu, ze względu również na ich podróżowanie, emigrację, na wojnę, a nawet zapomnienie”.

Jaromir Jedliński, Maria Ewa Łunkiewicz-Rogoyska, Obecność, współdziałanie, rezonans, w: Maria Ewa Łunkiewicz-Rogoyska (1895-1967). W setną rocznicę urodzin, katalog wystawy, red. katalogu Janina Ładnowska, Jadwiga Janik, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1995, s. 8

„Malarstwo Marii Ewy Łunkiewicz-Rogoyskiej cechował w głównej mierze swoisty klasycyzm (...), tęsknota za pięknem (...), uwidaczniające się tak w nieprzedstawiającym malarstwie, jak i przedmiotowym oraz figuralnym obrazowaniu”.

Jaromir Jedliński, Maria Ewa Łunkiewicz-Rogoyska, Obecność, współdziałanie, rezonans, w: Maria Ewa Łunkiewicz-Rogoyska (1895-1967). W setną rocznicę urodzin, katalog wystawy, red. katalogu Janina Ładnowska, Jadwiga Janik, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1995, s. 7

Figura konia jeszcze przed I wojną światową fascynowała artystów awangardy. W dziele Franza Marca i kręgu Der Blaue Reiter stała się awatarem artystów i emanacją żywotnych sił sztuki nowoczesnej. Mara Ewa Łunkiewicz-Rogoyska podjęła temat konia w pejzażu w latach 30., kiedy po okresie formalnych eksperymentów zwróciła się w stronę realizmu i monumentalnego wyrazu. Z tego czasu pochodzą jedno z jej najbardziej znanych dzieł – „Football” (1936, Muzeum Narodowe w Poznaniu) czy „Pływania” (Muzeum Narodowe we Wrocławiu).

Malarstwo Mewy tego czasu wpisuje się w szerszą europejską tendencję neoklasycyzmu, kiedy w dobie społecznego kryzysu lat 30. artyści tworzą nowoczesne wizerunki arkadyjskie, bazując na klasycznych pryncypiach sztuki. „Pejzaż z końmi” posiada przy tym również innych pierwiastek: bliski jest też sztuce nadrealistycznej z kręgu „pittura metafisica”. Twórczość Giorgia de Chirico była znana i ceniona wówczas już w całej Europie, a sylwety koni w wydłubionym pejzażu podobne są do analogicznych tematów z płócien włoskiego malarza. Łunkiewicz-Rogoyska nadaje swojemu obrazowi oniryczny klimat, który potęguje wyraz tej idealnej wizji. Artystka powtórzył prezentowaną kompozycję w mniejszej wersji gwaszowej, która należy do kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie.

Malowany w 1936 roku „Pejzaż z końmi” artystka zaprezentowała w 1937 roku w warszawskim Instytucie Propagandy Sztuki – czołowej galerii publicznej propagującej sztukę nowoczesną w okresie dwudziestolecia. Istotny pokaz twórczości Mewy odbył się w Zachęcie w 1969 roku i stanowił pośmiertną wystawę artystki. Choć wtedy na czoło pokazu wysuwały się późne obrazy abstrakcyjne, to z całości ekspozycji wyzierała „wiara, której M.E. Łunkiewicz daje świadectwo całym swoim malarstwem od początków do ostatnich dni pracy artystycznej — wiara w rozum wprowadzający ład” (Maria Twarowska, Emocja i rygor [O malarstwie Marii Ewy Łunkiewicz], „Współczesność” 1967, nr 26, s. 8). Właśnie w tym czasie persona artystyczna Łunkiewicz-Rogoyskiej była ostatecznie włączana do kanonu polskiej nowoczesności jako pionierka modernizmu i czołowa awangardzistka. Prymat ładu w twórczości Mewy wynika z jej lat studiów, gdy z łatwością wniknęła w międzynarodową awangardę artystyczną. W latach 1921-1924 Mewa kształciła się w École nationale supérieure des Arts Décoratifs i wtedy poznała puryzm Amédée Ozenfanta i Pierre Jeannereta, twórczość Pieta Mondriana czy grupy artystycznej Cercle et Carré. Powróciwszy do Warszawy w 1925 roku, zrzeszyła się ze środowiskiem awangardowych grup Blok, Praesens i a.r.. W całej jej późniejszej twórczości czytelne jest to wczesne, paryskie doświadczenie sztuki nowoczesnej.



Maria Ewa Łunkiewicz-Rogoyska, Konie, ok. 1936-37, Muzeum Narodowe w Warszawie

ZOFIA PIRAMOWICZ

1880-1958

Scena uliczna z okolic Grenady, 1920-1923

olej/plótno, 50,5 x 61,5 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany l.d.: 'Piramowicz'
na odwrociu sygnowany i opisany: 'Piramowicz | Paysage'
oraz nalepka inwentarzowa na krośnie: 'Nr 22 18 | Hiszpania - Pejzaż XV'

estymacja:
65 000 - 80 000 PLN
15 300 - 18 800 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Europa

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

podróże dokumentowała pędzlem i obiektywem, korzystając ze składanego, kieszonkowego Kodaka Vest Pocket na czarno-białych negatywach w formacie 6,5×4 cm.

Prezentowana w katalogu aukcyjnym „Scena uliczna z okolic Grenady” jest zapisem doświadczeń artystki z jej podróży na południe Europy i należy do cyklu „Pejzaży hiszpańskich”. Praca pochodzi z pierwszej połowy lat dwudziestych, kiedy Zofia Piramowicz powoli odchodziła od precyzyjnego rysunku, niemal zbliżonego do fotograficznej dokładności, zwracając się w kierunku koloryzmu. Artystka malowała detale kompozycji posługując się plamami barwnymi, w dużo bardziej swobodnej manierze. Malarka uwieczniła ruchliwą ulicę w andaluzyjskim miasteczku. Prawdopodobnie jest to czas po sjeście, kiedy na ulice wraca życie i normalna aktywność ludzi i zwierząt. W centrum kompozycji, na małym placu, artystka ukazała bawiące się dzieci skaczące przez linę, które obok pilnuje starsza kobieta w chuście siedząca na krześle. Pobliskie ulice są pełne ludzi i osiołków krzątających się przy codziennych sprawunkach. Drobne postacie, syntetycznie ujęte stanowią jedynie sztafaż dla tego miejskiego pejzażu. Znad dachów domów wylania się górski krajobraz Andaluzji. Uwagę przykuwa bogata, szeroka paleta barwna, która nadaje kompozycji atmosferę radości i sielskości.





„Panna Piramowiczówna pozostaje pod urokiem oryginalnego piękna Hiszpanii, z której przywiozła cykl widoków przedstawionych ze spontanicznością Carpaccia. Artystka umiejętnie i ze smakiem uchwyciła malowniczość wąskich uliczek i starych domów o jaskrawych kolorach i pstrokatych szyldach, nakładając plamy i plamy zbliżonych barw.”

Edward Woroniecki, L'art polonais à Paris. Les artistes polonaise au Salon des Tuileries [...], "La Pologne politique, économique, littéraire et artistique" 1926, pólr. II, s. 493

23 α

TERESA ROSZKOWSKA

1904-1992

"Amalfi", 1969

gwasz, ołówek/papier, 51 x 40 cm
sygnowany p.d.: '[gmerk artystki] | TERESA | ROSZKOWSKA'
opisany i datowany autorsko (?) na odwrociu: 'AMALFI 69'

estymacja:
9 000 - 12 000 PLN
2 200 - 2 900 EUR

Teresa Roszkowska, której życie twórcze rozpięte było przez wiele dekad, znana była głównie ze swojej działalności scenograficznej: zarówno teatralnej jak i filmowej. Jako scenografka wykształcenie zdobywała w latach 1934-36 w Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej w Warszawie. Nieco wcześniej – w latach 1924-28 studiowała w Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem Tadeusza Pruszkowskiego. Razem z innymi artystami z kręgu Pruszkowskiego regularnie wyjeżdżała na plenery malarskie do Kazimierza Dolnego. Odbyła również studyjną podróż do Francji i Włoch (1930), od kiedy to krajobraz i kultura artystyczna obydwu krajów stała się dla niej poważnym źródłem inspiracji. Roszkowska zasiłiła szeregi grupy artystycznej Szkoła Warszawska (założona 1929). Jej członkowie promowali realizm (wzorem Pruszkowskiego), lecz ich twórczość była stylowo pluralistyczna. Łączyła ich chęć odwzorowywania realiów współczesnego życia w jego afirmatywnych przejawach. Roszkowska jawi się jako najbardziej „klasycyzująca” postać tego ugrupowania malarskiego. Artystka wykształcona przez Pruszkowskiego używała klasycznych technik malarstwa sztalugowego: tempery i techniki mieszanej, chcąc zbliżyć się do formuły artystycznej dawnych mistrzów. Stylistyczne uprawiała drobiazgowy realizm bliski szeroko pojętemu malarstwu „nowej rzeczowości” i „powrotu do porządku”, tak rozpowszechnionemu w Europie po Wielkiej Wojnie. Jak odnotowała Joanna Stacewicz-Podlipska: „Od początku lat trzydziestych wyjeżdżała już regularnie, co dwa-trzy lata, w poszukiwaniu odpowiednich malarskich plenerów, najchętniej wybierając Riwierę Francuską oraz Włochy. Z tego obyczaju nie zamierzała zrezygnować także po wojnie, kiedy starania o wyjazd zagraniczny wiązały się już z uciążliwą, a często także brzemenną w skutki procedurą” (tejże, Pokora i przekora. Teresy Roszkowskiej „nawiązywanie kontaktu ze sztuką zagranicą”, „Sztuka Europy Wschodniej” 2015/3, s. 387). W 1967 roku Roszkowska wyjechała do Włoch i pokazała bogaty dorobek tej podróży w Zachęcie w styczniu 1968 roku. W kolejnym jeszcze roku musiała wyjechać do Italii ponownie, kiedy to powstała prezentowana praca. Urokliwe studium kamiennych schodów łączy w sobie charakterystyczny dla jej całego dzieła poetycki urok oraz malarski konkret. Studium kamiennych schodów z Amalfi poprzez zastosowanie głębokiej, pomysłowo budowanej perspektywy przywodzi na myśl scenograficzne realizacje Roszkowskiej. Podobną sceniczną kulisowość odnajdziemy na przykład w znanym szerzej obrazie artystki „Uliczka w Neapolu” z 1936 roku (Muzeum Narodowe w Warszawie)



24

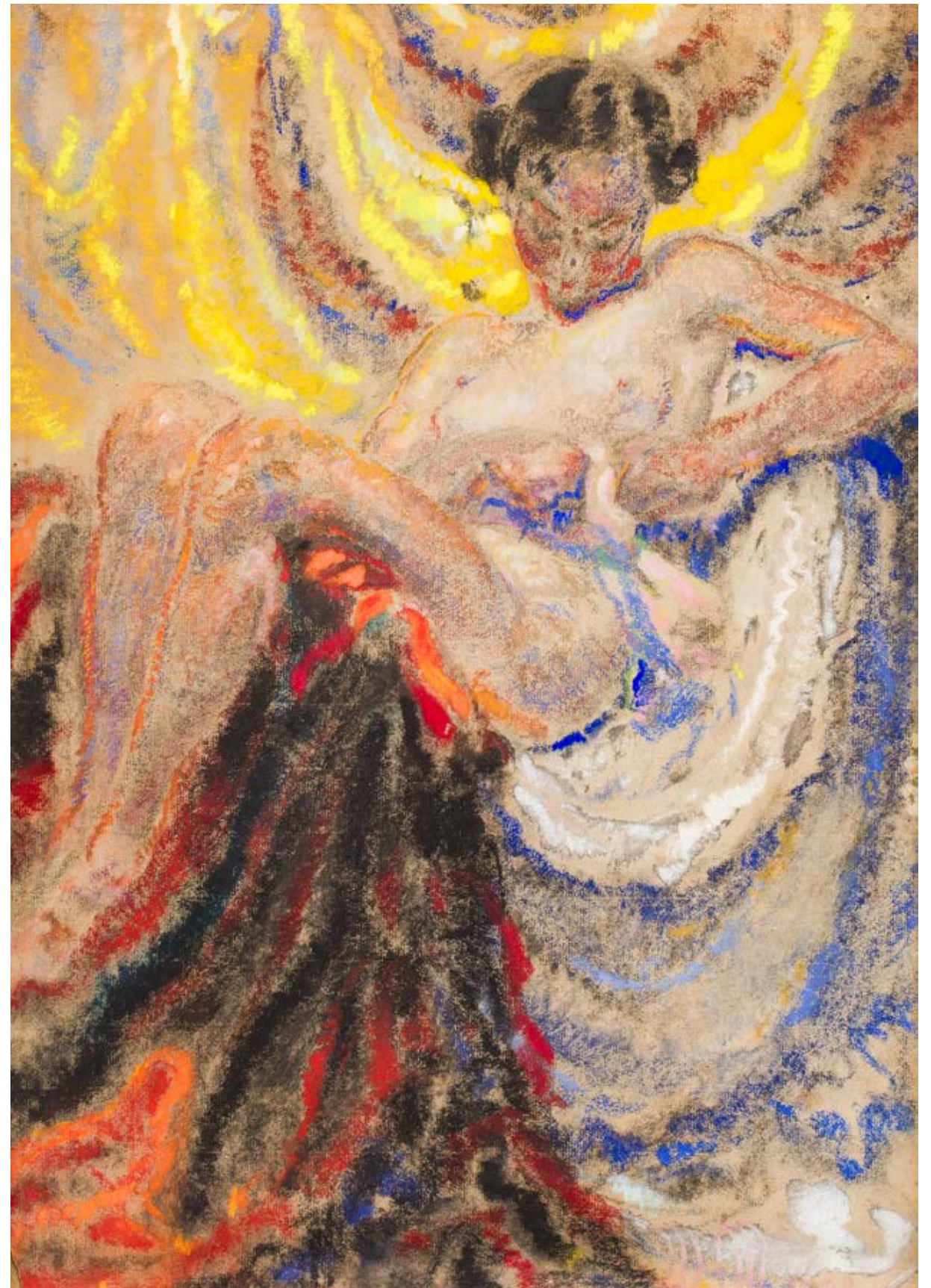
MAGORZATA ŁADA-MACIĄGOWA

Akt, 1933

pastel/papier, 58,5 x 42,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'MŁM 1933'

estymacja:
12 000 - 18 000 PLN
2 900 - 4 300 EUR

POCHODZENIE:
Polswiss Art, marzec 2014
kolekcja prywatna
Chiswick Auctions, Londyn, listopad 2021
kolekcja prywatna, Warszawa





Małgorzata Łada-Maciągowa, Studium portretowe kobiety, 1934, Muzeum Regionalne w Siedlcach

Małgorzata Łada-Maciągowa, międzywojenna malarka i projektantka witraży, w swojej sztuce łączyła polski modernizm i europejską secesję. Inspirację dla niej stanowiła twórczość Jacka Malczewskiego, Stanisława Wyspiańskiego, Wojciecha Weissa czy Leona Wyczółkowskiego. Jej prace cechuje jednak twórczy indywidualizm. Artystka wypracowała wyróżniający się styl bazujący na giętkiej linii, dekoracyjności, blikach światła, nasyconych barwach kontrastowo ze sobą zestawionych. Ważna dla niej jest tak samo forma, jak i treść. Malowała przede wszystkim portrety, ale również pejzaże, akty, sceny rodzajowe, wnętrza kościelne, rzadziej prace o tematyce religijnej. Sztuka Łady-Maciągowej przeżywa obecnie swój renesans, czego dowodem jest liczna grupa jej prac wyeksponowanych na wystawie „Co babie do pędzla?!” w Muzeum Narodowym w Lublinie.

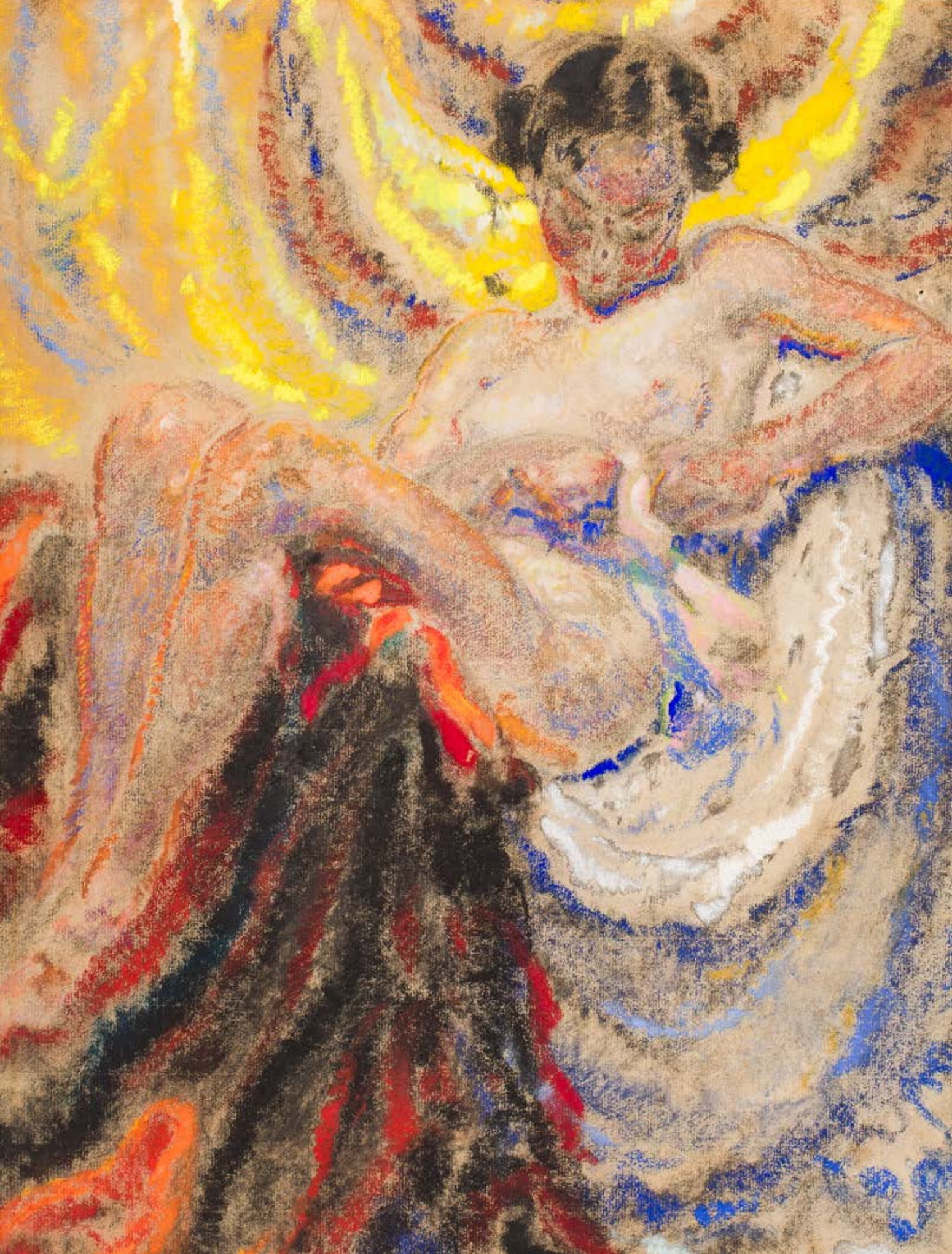
Małgorzata Łada-Maciągowa jak wiele innych artystek tej epoki edukację artystyczną rozpoczęła na Wyższych Kursach dla Kobiet im. Adriana Baranieckiego w Krakowie, a następnie na Wydziale Artystycznym tych kursów w latach 1904-06, który ukończyła pod kierunkiem Malczewskiego, Siedleckiego i Wodzinowskiego z listem pochwalnym. W 1907 wyjechała wraz z matką do Paryża, by kontynuować naukę w Académie Julian, gdzie z uznaniem wyrażano się o jej dokonaniach w dziedzinie portretu. W Paryżu poznała również męża Adama Maciaga, doktora medycyny i w 1909 para wzięła ślub w Częstochowie. Artystka wielokrotnie portretowała swojego męża. Po zakończeniu I wojny światowej Maciagowie zamieszkali w Krakowie w dużym mieszkaniu przy ul. Baszowej 1. Do grona ich bliskich znajomych należeli profesorowie Wydziału Medycznego Uniwersytetu Jagiellońskiego, a także znany kolekcjoner Feliks Manggha Jasieński (1861-1929), którego Małgorzata dwukrotnie portretowała. W jego zbiorach znajdowały się dwa obrazy jej autorstwa: „Kobieta ze szkiełnikiem” z 1929 r. oraz „Plaża” z 1925 r. (obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie). Zaczęła wystawiać w 1903 roku w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie. W okresie międzywojennym prezentowała swoje prace także w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie w latach 30. XX wieku jej prace nagrodzono brązowym i srebrnym medalem oraz nagrodą im. Leokadii Łempickiej. Swoją spuściznę artystyczną przekazała Muzeum Regionalnemu w Siedlcach.



Małgorzata Łada-Maciągowa, Portret Feliksa Mangghi Jasieńskiego, 1921, Muzeum Narodowe w Krakowie

Pastel należał do ulubionej techniki artystki, która argumentowała swój wybór: „[...] kolor nałożony na papier pastelem pozostaje świeży i jasny – pastel nie zmienia koloru i efekt malarski jest od razu widoczny” (Cyt. za: Agnieszka Pasztor, Małgorzata Łada-Maciągowa (1881-1969). Życie i twórczość dla Siedlec, „Sztuki wizualne w edukacji Cz. 1 Patrzę - widzę - wiem”, Siedlce 2016 s.146). W jej twórczości ujawnia się fascynacja artystki jasną, nasyconą barwą. Szczególnie często stosowała żółcienie. To właśnie intensywne kolory, nieraz kontrastowo ze sobą zestawione, na przykład żółty z kobaltowym, nadają jej pracom szczególnej ekspresji. Bardzo dobrze orientowała się w malarstwie pastelowym i jego wybitnych przedstawicielach. Artystka podziwiała pastele Holbeina, które przetrwały od XVI wieku, prace Rosalby Carriery i Chardina, które nie uległy zniszczeniu od XVIII wieku, a także bardziej jej współczesnych: Degasa, Renoira, Toulouse-Lautreca i inni malarzy z końca XIX wieku.

W technice pastelu wykonana jest również prezentowana w katalogu praca „Akt” z 1933. Łada-Maciągowa ukazała na niej wizerunek demonicznej kobiety, istnej femme-fatale inspirowany niewątpliwie przedstawieniami upadłych kobiet doby fin-de-siècle’u. W mizoginistycznych teoriach dekadentów kobieta stanowi narzędzie szatana, a Stanisław Przybyszewski propagował pogląd, że światem kieruje biologiczny determinizm, panerotyzm i wszechobecna chuć. Patrząc na „Akt” Łady-Maciągowej ma się wrażenie, że powstał on ok. 1900 roku, a nie ponad trzydzieści lat później. Postać kobiety o krótkich, ciemnych włosach, nonszalancko siedzącej została ukazana lekko od dołu, przez co wydaje się jeszcze bardziej dominująca i „wywyższona”. Akt osadzony jest w abstrakcyjnej, nieokreślonej przestrzeni. Można domyślić się, że kobieta siedzi w fotelu i opiera nogi o inny mebel wyłożone obszerną tkaniną, która lejąco układa się w grube fałdy. Artystka z zamiłowaniem odwzorowywała fantazyjne układy tkanin ubrań swoich modeli, a także kotar z tła. Półkoliste załamania tkanin wprowadzają w prezentowanej kompozycji dynamizm, który dodatkowo jest potęgowany przez zestawienia czystych, nasyconych plam barwnych: żółceni, oranżów, czerwieni i kobaltu. Czerń tkaniny z lewej dolnej części kompozycji kontrastuje z jasną skórą modelki. Pastel łączy w sobie wszystkie najważniejsze cechy malarstwa Małgorzaty Łady-Maciągowej: dekoracyjność, ekspresję oraz siłę barw.



25

ALICJA HOHERMANN

1902-1943

Dziewczynka z niezapominajką, 1936

gwasz, ołówek/papier, 33 x 24,8 cm (arkusz)
sygnowany i datowany l.d.: 'Alice Hohermann 36'

estymacja:

7 500 - 9 000 PLN

1 800 - 2 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja rodziny Adam, Mauritius

kolekcja Aristide Christiana Sauziera (1937-2015), kolekcjonera sztuki i członka The Royal Society of Arts and Sciences of Mauritius, Mauritius (do 2015)

kolekcja rodziny Christiana Sauziera, Mauritius

kolekcja prywatna, Mauritius (zakup w październiku 2015 na aukcji spuścizny kolekcjonera)

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

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





25

ALICJA HOHERMANN

1902-1943

Portret dziewczyny z bukietem kwiatów, 1938

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

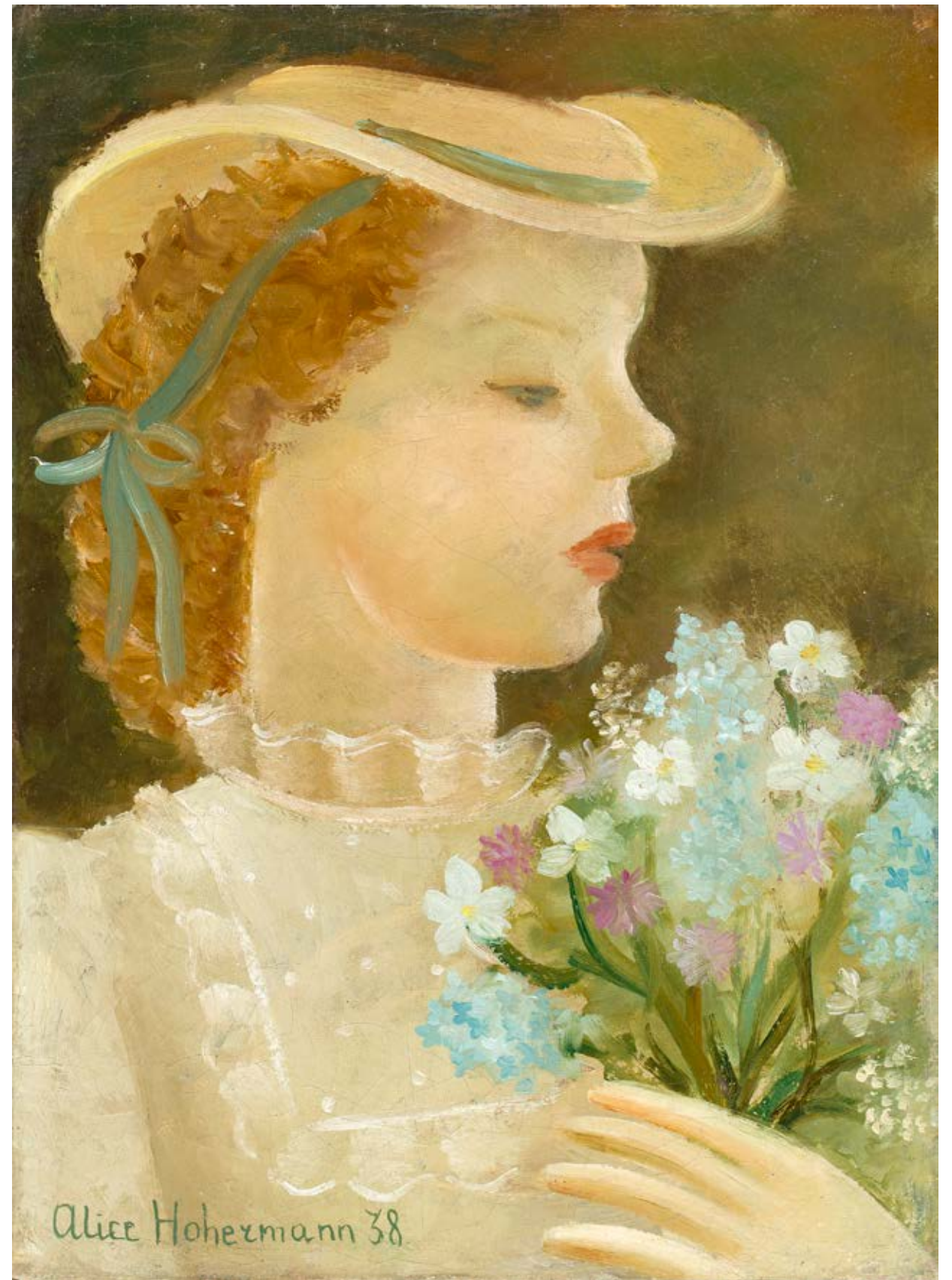
estymacja:

12 000 – 16 000 PLN

2 900 – 3 800 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Crait & Müller, Paryż, grudzień 2019
kolekcja prywatna, Polska



26

OLGA SŁOMCZYŃSKA

1881-1941

Pejzaż z zatoką

olej/plótno, 33,5 x 55 cm

sygnowany l.d.: 'Olga Słom'

sygnowany na odwrociu: 'Olga Słom'

estymacja:

13 000 - 18 000 PLN

3 100 - 4 300 EUR

Olga Słomczyńska (Olga Słom) była córką Andrzeja Słomczyńskiego, polskiego malarza i ilustratora, przyjaciela Gustave’a Courbета. Artystka urodziła się już w Paryżu, gdzie z czasem zaczęła pobierać naukę pod okiem ojca, który w środowisku paryskim wciąż był pamiętany jako komunard – wygnaniec po upadku Komuny Paryskiej. Doświadczenie polityczne ojca i tradycja domu zaangażowanego społecznie przyczyniły się do stworzenia przez artystkę cyklu ilustracji do albumu „Wielka wojna oczami artystów”. Ponadto kształciła się pod kierunkiem artystów intergatunkowych: malarza secesyjnego Graseta, akademika Mersona oraz Duffauda, związanego z postimpresjonizmem. To on wywarł na Słomczyńską największy wpływ

swobodą swojego pędzla. Malarka była wrażliwą rejestratorką barw, których interpretacji najczęściej podejmowała się w pejzażu, tym paryskim i śródziemnomorskim. W prezentowanym w katalogu widoku na zatokę Słomczyńska sięga do najlepszych francuskich tradycji malarstwa krajo-brazowego, sumującego doświadczenia pointylistyczne oraz osiągnięcia warsztatu Cezanne’a. Artystka wybrała moment gdy słońce powoli chyli się ku horyzontowi oświetlając ciepłą barwą przybrzeżne miasteczko i morze. Słomczyńska, stosując impastową technikę i wysublimowaną paletę barwną, stworzyła nastrojowy, niemal pocztówkowy, widok.





OLGA SŁOMCZYŃSKA

1881-1941

Kobieta pijąca herbatę (recto)/ Pejzaż miejski z drzewem (verso)

olej/tektura, 38,5 x 34 cm
sygnowany p.d.: 'O. Słom'

estymacja:
9 000 - 12 000 PLN
2 200 - 2 900 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Millon, Paryż, maj 2023
kolekcja prywatna, Polska

Dwustronna kompozycja łączy w sobie dwa różne ujęcia codzienności, uchwycone w odmiennych nastrojach i stylistikach. Z jednej strony widzimy kameralną scenę – kobietę zatopioną w chwili odpoczynku, pijącą herbatę. Intymny charakter przedstawienia podkreślają miękkie przejścia barwne i subtelna gra światła, które wydobywa spokojny rytm codziennych gestów. Druga strona pracy odśłania zupełnie inną perspektywę – widok spacerowiczów przemierzających miejski plac. Dynamiczna, bardziej syntetyczna kompozycja operuje skrótem i uproszczeniem form, budując wrażenie ruchu i energii życia wielkomiejskiego. Oba przedstawienia, powstałe w odstępie kilkunastu lat, ukazują Olę Słomczyńską (pseud. Olga Słom) jako twórczynię niezwykle wrażliwą na zmieniające się nastroje epoki, zdolną do równoczesnego podejmowania tematów intymnych i społecznych. Słomczyńska, która większą część życia spędziła we Francji, aktywnie uczestniczyła w życiu artystycznym Paryża. Prezentowała swoje prace na Salonach i należała do Towarzystwa Artystów Francuskich, dzięki czemu jej twórczość rozwijała się w bezpośrednim kontakcie z najważniejszymi nurtami sztuki początku XX wieku. Doświadczenia te miały znaczący wpływ na kształt jej języka malarskiego – z jednej strony zakorzenionego w tradycji impresjonizmu, z drugiej otwartego na modernistyczne eksperymenty. Prezentowana praca jest świadectwem indywidualnej drogi twórczej. Pokazuje, w jaki sposób wrażliwość malarska mogła łączyć realizm z nowoczesnymi tendencjami, wpisując się w pulsującą atmosferę sztuki europejskiej pierwszych dekad XX wieku.



28 α

IRENA WEISSOWA (ANERI)

1888-1981

Wojciech Weiss malujący w salonie, około 1920

olej/tektura, 46,5 x 31 cm
sygnowany p.d.: 'aneri'
na odwrociu owalny stempel składu przyborów malarskich Róży Aleksandrowicz w Krakowie

estymacja:
5 500 - 8 000 PLN
1 300 - 1 900 EUR

POCHODZENIE:
Warszawski Dom Aukcyjny, luty 2019
kolekcja prywatna, Polska

Irena Weissowa, znana pod pseudonimem Aneri (anagramem imienia, którym od 1918 roku sygnowała swoje prace), zapisała się w historii sztuki przede wszystkim jako mistrzyni martwej natury i subtelnych kompozycji kwiatowych. Aleksander Małachowski pisał: „Tym, co Aneri stworzyła najpiękniejszego, pozostaną na zawsze Jej kwiaty, wizerunki kwiatów – kto wie, czy nie najpiękniejsze w całym naszym malarstwie”. Jednak jej twórczość nie ograniczała się wyłącznie do tych tematów. Już jako młoda artystka wyróżniała się kreatywnością i determinacją – była jedyną kobietą w pracowni Xawerego Dunikowskiego, co może świadczyć o jej silnej pozycji w zdominowanym przez mężczyzn świecie sztuki początku XX wieku.

Kluczowe znaczenie w życiu i twórczości Aneri miał Wojciech Weiss, którego poznała w 1906 roku podczas kursów artystycznych. Weiss, starszy od niej o trzynaście lat, nie tylko wprowadził ją w tajniki malarstwa, lecz również otworzył jej oczy – jak sama wspominała – „na piękno otaczające nas w zwykłym szarym życiu”. Choć została jego żoną, zdecydowała się pozostać wierna własnej artystycznej tożsamości i unikać porównań z dorobkiem męża, zachowując pseudonim Aneri jako znak niezależności. Oferowany w katalogu obraz ukazuje Wojciecha Weissa przy pracy w domowym zaciszu. Malarz został ujęty z boku, siedzący na krześle z wyciąga prawą rękę w stronę obrazu na sztaludze, który pozostaje już niewidoczny dla widza, skryty za białymi drzwiami prowadzącymi do salonu. Artystka nadała w ten sposób kompozycji voyerystycznego charakteru, odwracając tradycyjne role. Tym razem to nie mężczyzna malarz „podgląda” kobietę, lecz artystka ukazuje swojego męża w intymnej sytuacji.



29 α

IRENA ŁUCZYŃSKA-SZYMANOWSKA

1890-1966

Portret kobiety w balowej sukni

olej/plótno, 110 x 80 cm

sygnowany p.d.: 'Łuczyńska-Szymanowska'

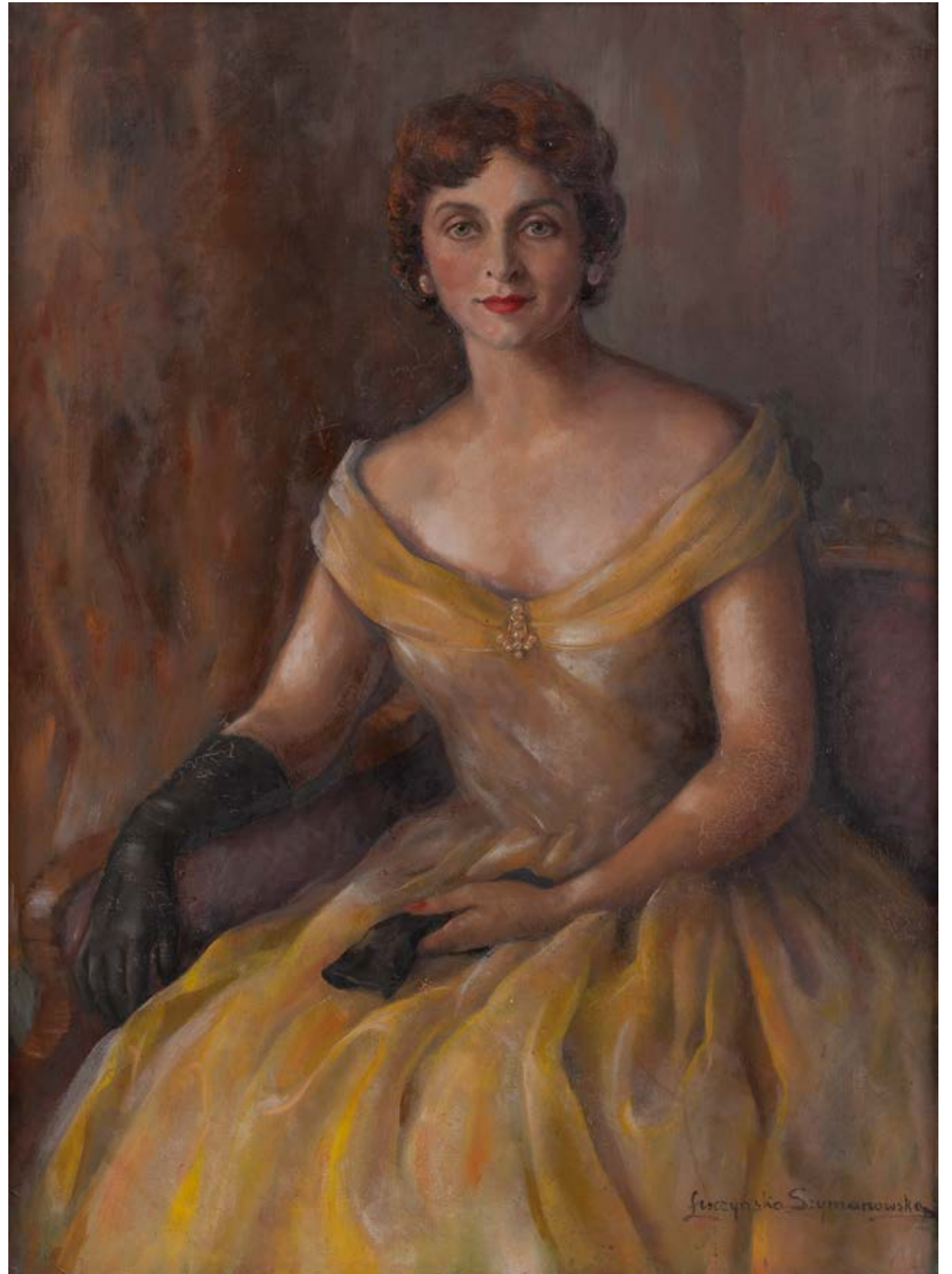
estymacja:

18 000 - 24 000 PLN

4 300 - 5 700 EUR

„Szymanowska jest przede wszystkim portrecistką. Człowiek zajmuje ją, mam wrażenie, jednak mniej jako indywidualność, lecz raczej jako typ, jako obiekt artystyczny, jako konkretny kształt, wyrwany ze świata zjawisk. (...) Portretowani przez nią siedzą i stoją świetnie, swobodnie, w całej okazałości, bez cienia zażenowania czy skrępowania, bujni, odświeżeni, monumentalni”.

Nela Samotyhowa, Irena Łuczyńska-Szymanowska, „Kobieta Współczesna” nr 19 (6 maja 1928), s. 15-16





Otwarcie wystawy grupy malarek „Ars Feminae” w warszawskiej Zachcie w 1933 (Irena Łuczyńska-Szymanowska szósta od lewej strony)

30 α

IRENA ŁUCZYŃSKA-SZYMANOWSKA

1890-1966

Bachus

olej/plótno, 99,5 x 78 cm

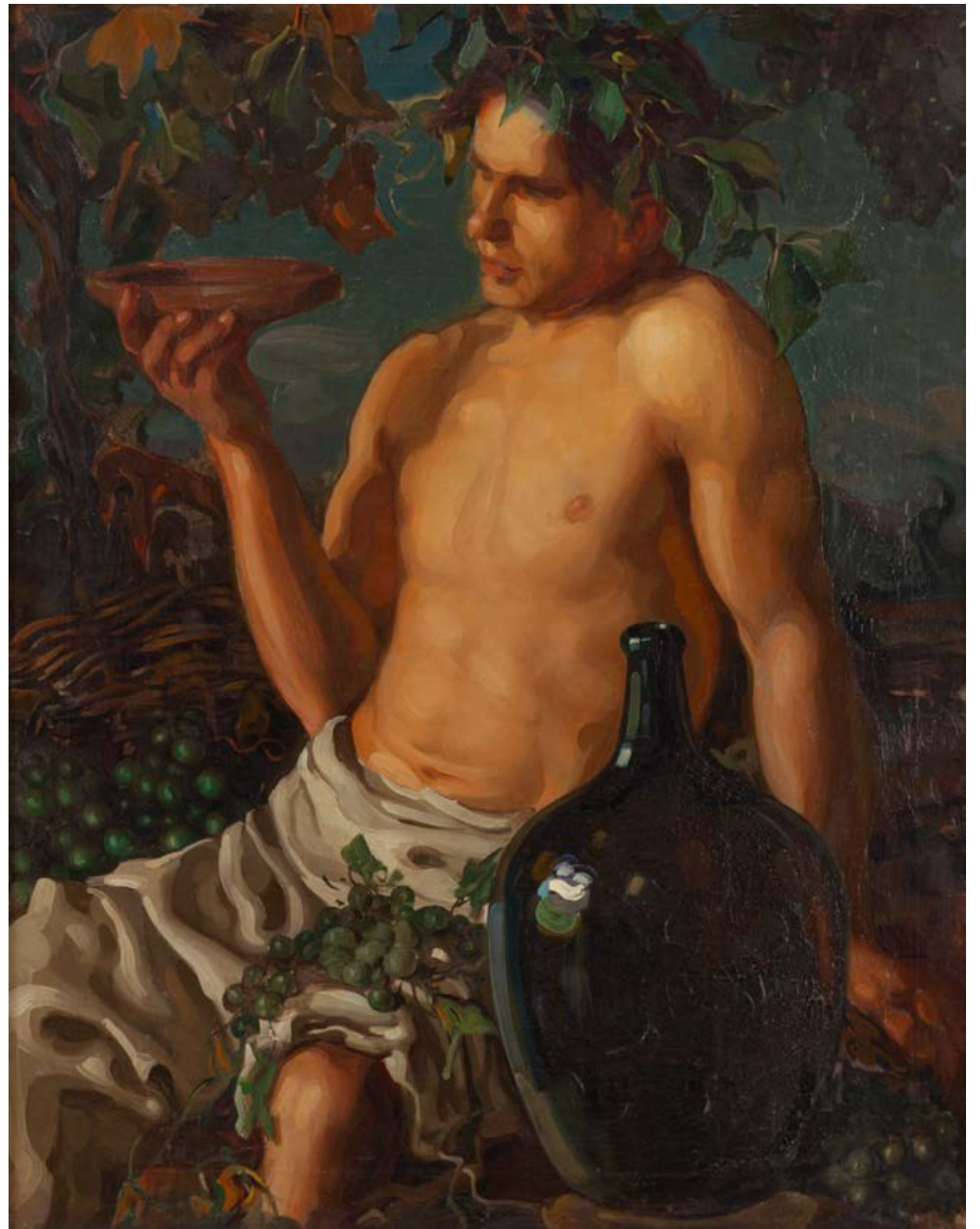
estymacja:

22 000 - 30 000 PLN

5 200 - 7 100 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Konstantego Węgrzyna, antykwariusza, kolekcjonera, związanego zawodowo z Tadeuszem Kantorem i Teatrem Cricot 2, dyrektora Cricoteki
kolekcja prywatna, Polska



W DIALOGU Z DAWNYMI MISTRZAMI

Irena Łuczyńska-Szymanowska w okresie międzywojennym należała do grona najpopularniejszych artystek warszawskiej śmietanki towarzyskiej. Była również uznaną portrecistką i działaczką na rzecz sztuki. Swoją edukację artystyczną rozpoczęła w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych w pracowniach Stanisława Lentza i Konrada Krzyżanowskiego, od których przejęła technikę malowania szerokimi, lekkimi pociągnięciami pędzla. Po uzyskaniu dyplomu w 1910 wyjechała z matką do Paryża, gdzie szlifowała swoje umiejętności w Académie Colarossi i Académie Julian oraz nawiązała nowe kontakty towarzyskie. Przebywając nad Sekwaną zapoznała się ze sztuką Augusta Renoira oraz Paula Cézanne’a. Od pierwszego zaczerpnęła rozjaśnioną paletę barwną oraz zamiłowanie do południowych pejzaży, które tworzyła w początkowej fazie twórczości, od drugiego poszukiwanie nowych sposobów ukazywania obrazowania i mierzenia się z formą. Płynność linii oraz dekoracyjnie budowana kompozycja ujawniły natomiast w twórczości Łuczyńskiej-Szymanowskiej nawiązania do malarstwa barokowego.

Malarka w swoich obrazach niejednokrotnie podejmowała motywy dawnych mistrzów, którym nadawała współczesną formę. Jej szczytowym osiągnięciem jest dzieło „Pocałunek” z 1928 (obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie), na którym ukazała parę anonimowych kochanków splecionych w miłosnym pocałunku przy stole z rozłożonymi owocami i warzywami. Scena z pozoru przypomina stragan na targu, jednak w rzeczywistości przed zakochanymi artystka komponuje typową martwą naturę z dekoracyjnie ufałdowaną tkaniną, cynowymi naczyniami odbijającymi światło, misternie ułożonymi owocami i warzywami oraz ślimakiem – elementem przypominającym o marności i przemijalności życia. Kompozycja od razu przywodzi na myśl dzieła niderlandzkich mistrzów, Pietera Aertseny oraz jego ucznia Joachima Beuckelaera, którzy tworzyli monumentalne obrazy łączące w sobie martwą naturę ze scenami rodzajowymi rozgrywającą się najczęściej na targu lub w kuchni. Podnieśli oni wagę martwej natury umieszczając ją na pierwszym planie kompozycji. Z jednej strony stała się ona odrębnym, niezależnym tematem obrazu na wzór rodzącego się nowego gatunku w Północnych Niderlandach, z drugiej stanowiła komentarz do

miłosnych zalotów par z drugiego planu, symbolizując pokusy ziemskich przyjemności. Łuczyńska-Szymonowska formalnie jednak nawiązuje już do stylistyki barokowej, co zauważył Wacław Husarski, recenzent wystawy w Zachęcie, gdzie był pokazywany „Pocałunek”: „Koncepcja jej malarska oparta jest na wzorach starych mistrzów, mówiąc ściślej – na sztuce baroku. Stamtąd to pochodzi jej szeroka i energiczna faktura, jej ciepły ‘muzealny’ ton, jej dekoracyjna kompozycja, oparta na zespole płynnych linii okrągłych i spiralnych. Nawiązując do form, przekazanych nam przez sztukę wieku XVII, artystka nie odrzuca jednak bynajmniej zdobyczy tzw. okresu postimpresjonistycznego, umiejętnie i dyskretnie posługując się rysunkiem konturowym, oraz wprowadzając do swych obrazów zestawienia kolorystyczne, w których dostrzec się dają odbłaski, zresztą nieznaczne, sztuki Cézanne’a” (Wacław Husarski, Z Zachęty, „Tygodnik Ilustrowany” nr 15 (14 kwietnia 1928), s. 297).

Powyższe cechy wymieniane przez Husarskiego można odnaleźć również i w prezentowanym w katalogu obrazie „Bachus”. Obraz jest malowany lekkimi, szerokimi pociągnięciami pędzla i prezentuje często podejmowany przez XVII-wiecznych malarzy temat boga płodności, dzikiej natury i winnej latorośli. Dionizosa i jego orszak podczas bachanaliów chętnie malowali tacy flamandzcy malarze jak Peter Paul Rubens i Jacob Jordaens, których pełna temperamentu sztuka znajduje swój odbłask w pracach Łuczyńskiej-Szymanowskiej. Warszawska artystka ukazała greckiego boga bez towarzyszy, siedzącego wśród winorośli przy dzbanie z winem i koszu winogron, trzymającego w uniesionej prawej dłoni czarękę z trunkiem. Kompozycja bliska jest przedstawieniu „Bachusa z kieliszkiem wina” Ciro Ferriego, ucznia i kontynuatora sztuki Pitero da Cortony, jednak jej forma jest już bardziej współczesna. Żywiółowość sztuki baroku odpowiadała charakterowi artystki. Twórczość Łuczyńskiej-Szymanowskiej w okresie jej rozkwitu postrzegana była jako pełna witalności, co odzwierciedlało usposobienie autorki. Malarka została zapamiętana jako radosna, energiczna kobieta o ujmującym sposobie bycia i dużej pewności siebie.



Ciro Ferri, Bachus z kieliszkiem wina, 2 poł. XVII w., Musée Fesch



Peter Paul Rubens, Pijany Sylen, 1618-25, Alte Pinakothek w Monachium

AMELIA PALECZNA

1870-1953

Portret dziewczynki z glinianym koszyczkiem, 1929 (?)

olej/plótno, 66 x 52,5 cm
sygnowany l.g.: 'a. Paleczna' oraz sygnowany, datowany i opisany p.g.: 'a. Paleczna | Firenze | 1929 (?)'

estymacja:
20 000 - 28 000 PLN
4 700 - 6 600 EUR

Twórczość Amelii (Amalii) Palecznej jest wciąż mało znana i słabo opracowana przez historyków sztuki. W przypadku oeuvre tej, jak i wielu innych polskich malarek przełomu XIX i XX wieku, mamy niestety do czynienia ze szczątkowymi biografiami i całkowicie rozproszoną spuścizną. Urodzona w Krakowie Paleczna była notowana już w 1900 roku w gronie uczniów Stanisława Grocholskiego, który prowadził prywatną Szkołę Malarstwa i Rysunku w Monachium. Porównując znane obrazy artystki z dziełami jej pierwszego, i jak się wydaje jedyne go, profesora, można dostrzec wiele podobieństw. Przede wszystkim widoczny jest w nich wpływ dawnych mistrzów, a w szczególności caravaggionistów. Świetne operowanie światłocieniem i stopniowe wydobywanie formy z mroku stanowi istotę malarstwa zarówno Grocholskiego, jak i Palecznej, co objawiło się doskonale w jej wczesnej pracy zatytułowanej „Śpiąca” z około 1900 roku (kolekcja prywatna). Sylwetka kobiety leżącej na łóżku została oświetlona silnym, punktowym światłem lampy naftowej niczym modele na płótnach samego mistrza włoskiego baroku – Michelangelo Caravaggia. Niestety bardzo mała ilość materiału porównawczego praktycznie uniemożliwia rekonstrukcję przemian, jakie zachodziły w jej twórczości na przestrzeni kolejnych dekad. Nieznany do tej pory portret dziewczynki z ceramicznym naczyniem daje możliwość nadbudowania ubogiej biografii Amelii Palecznej. Obraz ten jest nie tylko wnikliwym studium kompozycyjnym i psychologicznym małej modelki. Praca datowana najprawdopodobniej na rok 1929 (data nie w pełni nieczytelna) i opisana „Firenze”, umożliwia ponadto określenie destynacji, jakie artystka obierała w okresie XX-lecia międzywojennego. Jak przebiegała owa włoska podróż Palecznej i czy Florencja była w niej tylko jednym z przystanków? Obecny stan badań uniemożliwia udzielenie odpowiedzi na te pytania. Można tylko snuć przypuszczenia, że pobyt w Italii dał malarce możliwość zapoznania się z bogatymi zbiorami muzeów, czego wynikiem były tworzone wówczas kompozycje, łączące monachijski stimmung oraz spuściznę włoskich mistrzów renesansu i baroku.



32

ŁUCJA BAŁZUKIEWICZ

1887-1976

Pejzaż ze stogami siana ze Sławinka, 1951

olej/plótno naklejone na tekturę, 23 x 40 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Łucja Bałzukiewiczówna | 1951 r.' i opisany l.d.: 'Sławinek'

estymacja:

4 500 - 6 000 PLN

1 100 - 1 500 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artystce

kolekcja spadkobierców artystki, Warszawa



ŁUCJA BAŁZUKIEWICZ

1887-1976

"Portret własny", 1949

olej/tektura, 50 x 34,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Łucja Bałzukiewicz | 1949' oraz opisany l.d.: 'Portret własny'
na odwrociu papierowa nalepka z opisem pracy: 'BAŁZUKIEWICZ LUBLIN [maszynopisem] |
[odręcznie:] 50 x 35 cm | Własny portret | Olej | 1949'

estymacja:
9 000 - 12 000 PLN
2 200 - 2 900 EUR

POCHODZENIE:
spuścizna po artystce
kolekcja spadkobierców artystki, Warszawa

„Portret własny” Łucji Bałzukiewicz to dzieło prywatne i zarazem reprezentatywne dla dojrzałej fazy twórczości artystki. Bałzukiewicz, wychowana w kręgu wileńskich intelektualistów, kształciła się początkowo w Szkole Rysunkowej Iwana Trutniewa, a następnie w latach 1907–1909 studiowała w Paryżu. Tam zetknęła się z Olgą Boznańską, której maniera odcisnęła trwale piętno na jej malarstwie. W paryskim środowisku artystycznym poznała również Henri Martina, co wzbogaciło jej spojrzenie na kolor i światło. Po powrocie do Wilna Bałzukiewicz rozpoczęła działalność pedagogiczną, ucząc rysunku w Gimnazjum im. Joachima Lelewela. W okresie międzywojennym tworzyła liczne pejzaże Wileńszczyzny oraz charakterystyczne dla jej twórczości wnętrza sakralne. W 1939 roku została członkinią Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków, a po wojnie, przeniósłszy się do Lublina, wstąpiła do Związku Polskich Artystów Plastyków. Była również aktywną uczestniczką ugrupowania „Zachęta”. Jej twórczość spotkała się z uznaniem już za życia – indywidualne wystawy odbyły się w lubelskim BWA w 1962 i 1970 roku. Prezentowany autoportret odznacza się koncentracją na psychologicznym aspekcie wizerunku. Artystka ukazuje siebie z dużą szczerością, unikając idealizacji. Zgaszona paleta barw, miękkie modelunki i skupienie na spojrzeniu malarki podkreślają wewnętrzny dialog z samą sobą. Obraz ten pozostaje ważnym świadectwem drogi twórczej Bałzukiewicz – malarki, która łączyła wpływy francuskiego postimpresjonizmu z własnym stylem.



ZOFIA SCHOMBERG - SZYMBERSKA

1884-1943

"Pejzaż polski, Wierzbiany" ("Paysage polonais, Wierzbiany")

olej/plótno, 46 x 55 cm

sygnowany monogramem l.d.: 'ZS'

sygnowany i opisany na odwrociu: 'Sophie de Shomberg | Szymberska | Paysage polonais | - Wierzbiany-'
na odwrociu numery i nalepki inwentarzowe

estymacja:

7 000 - 9 000 PLN

1 700 - 2 200 EUR

Polska artystka żyjąca w latach 1884-1943. Kształciła się w warszawskiej uczelni medycznej. Po ukończeniu studiów wyjechała do Włoch, a następnie do Paryża, gdzie uczęszczała na wykłady filozofa Henriego Bergsona. Zainteresowanie sztuką rozwijała we francuskiej stolicy, gdzie poddawała się leczeniu psychiatrycznemu u doktora Józefa Babińskiego, uznanego neurologa polskiego pochodzenia. Początkowo malarstwo prawdopodobnie traktowała jako formę autoterapii. Była siostrzenicą pisarza i krytyka Michała Mutermilcha. Dzięki jego żonie, Meli Muter, rozwijała swoją karierę artystyczną, wystawiając obrazy na paryskich salonach od 1921. Wśród jej znajomych można wyróżnić takie osobowości jak Stanisław Ignacy Witkiewicz czy słynny antropolog Bronisław Malinowski. Podczas II wojny światowej, wraz z mężem Tadeuszem Szymberskim, pracownikiem Biblioteki Polskiej, opuściła Paryż i udała się do Aix-les-Bains. Tam też, w 1943, Tadeusz zmarł na zawał serca. Strata najbliższej osoby okazała się dla artystki tak bolesna, że tego samego dnia zdecydowała się odebrać sobie życie w odmętach jeziora Bourget. Szymberska specjalizowała się w portretach i pejzażach o charakterze onirycznym. Pozostaje ważną postacią w historii sztuki, wnosząc unikalne spojrzenie i wkład artystyczny w dzieje polskiego malarstwa.

„Pejzaż polski z Wierzbian” prezentuje spojrzenie artystki na pejzaż, w oryginalnym ujęciu, gdzie natura staje się płaszczyzną emocji. Szerokie pagórkowate polany, pola zboża oraz rzeka przepływająca przez drewniany mostek zostały ukazane z perspektywy lotu ptaka. Kompozycję urozmaicają niewielkie postacie sylwetek ludzi odpoczywających pod drzewem nad rzeką, rozpalających ognisko na polanie lub spacerujących wzdłuż rzeki, które nadają im sielskiego charakteru. Wijąca się wstęgą rzeka i pagórki tworzą dynamiczną kompozycję, jednocześnie kreując harmonię z otaczającymi drzewami i pozostałymi elementami krajobrazu.





35 α

LUTKA PINK

1906-1998

Pejzaż górski, lata 30. XX w.

olej/tektura, 31 x 39,5 cm
sygnowany l.d.: 'Lutka'

estymacja:

2 600 - 3 500 PLN

700 - 900 EUR



36 α

LUTKA PINK

1906-1998

Kompozycja abstrakcyjna, 1954

olej/plótno, 46 x 55 cm

sygnowany p.d.: 'LUTKA PINK'

datowany na odwrociu: 'janvier 54' oraz opisany: 'LUTKA PINK | 59 AW. DE | SAXE | PARIS 7'

oraz na krośnie: 'LUTKA PINK 59 AW. DE SAXE'

estymacja:

4 000 - 6 000 PLN

1 000 - 1 500 EUR

Lutka Pink (właśc. Lutka Czajndla Pinkusiewicz) to artystka o niezwykle interesującej i wciąż mało znanej biografii. Urodzona w Polsce, w latach 30. rozwijała swoją twórczość figuratywną, by po wybuchu wojny, którą spędziła we Francji, całkowicie oddać się malarstwu nowoczesnemu. Jej droga artystyczna wyraźnie dzieli się na cztery etapy – od realizmu i pejzażu, poprzez okres przejściowy, aż do dojrzałej abstrakcji, której prezentowana „Kompozycja abstrakcyjna” jest przykładem. Po osiedleniu się w Paryżu Pink znalazła się w kręgu największych osobowości artystycznych epoki, jej mistrzem był Vuillard, a przyjaciółmi Picasso, Chagall czy Braque. Spotkania te, wraz z atmosferą powojennej Francji, stały się impulsem do wykształcenia oryginalnego języka malarskiego, opartego na taszyzmie i badaniu czysto syntetycznych wartości koloru. W latach 50. jej prace coraz silniej odchodziły od motywu, koncentrując się na barwnych plamach i rytmie materii malarskiej. Prezentowana na aukcji kompozycja świadczy o odważnym odejściu od sztuki przedstawiającej. Grube, ekspresyjne pociągnięcia pędzla, rozproszone, pulsujące barwy i organiczne formy budują świat, w którym odnajdujemy echo doświadczeń wojennych i zarazem wolność twórczą. Obrazy Pink znajdują się m.in. w Centre Pompidou, National Gallery of Art w Waszyngtonie czy Fine Arts Museum w San Francisco. Artystka, nazwana przez Pierre’a Restany „drugą najlepszą malarką w Paryżu” pozostaje jednym z ważnych, a wciąż niedocenionych głosów sztuki XX wieku.



37 α

FRYDA FRANKOWSKA

1872-1957

"Widok na San Vito", 1922

olej/plótno naklejone na tekturę, 37,6 x 46 cm

na odwrociu dwie papierowe nalepki wystawowe z Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie z opisem pracy

estymacja:

4 000 - 6 000 PLN

1 000 - 1 500 EUR

WYSTAWIANY:

Salon Doroczny 1922/23, Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie

Fryda Frankowska urodziła się w 1872 roku. Kształciła się zarówno w Polsce, jak i za granicą – kluczowym momentem jej kariery okazał się pobyt w Paryżu, który stanowił centrum ówczesnego życia artystycznego. Tam zetknęła się z takimi twórcami jak Pablo Picasso, Henri Matisse czy Georges Braque. W 1904 roku przyjechała do Warszawy i kontynuowała naukę malarstwa w Szkole Sztuk Pięknych, gdzie poznała Henryka Haydena. Chociaż nie była bezpośrednio związana z żadnym z dominujących nurtów artystycznych tamtych czasów, jej prace zdradzają głęboką znajomość estetyki europejskiej moderny i dużą wrażliwość na zmieniające się prądy artystyczne. Twórczość Frankowskiej nie była rewolucyjna – była natomiast pełna szacunku dla tradycji warsztatowej, dla rzemiosła jako podstawy sztuki. Grafikę traktowała jak język osobistego wyrazu – nie jako służebne medium, lecz jako pełnoprawną formę artystyczną. Fryda Frankowska posługiwała się głównie technikami akwaforty, akwatinty oraz suchej igły. Te wymagające formy grafiki warsztatowej pozwalały jej na osiąganie niezwyklej precyzji i delikatności. Artystka często pracowała z akwarelą, a jej prace hipnotyzowały spokojem i harmonią.

Kiedy wybuchła I wojna światowa artystka powróciła do Paryża aby rozpocząć studia artystyczne w Académie de La Palette – prywatnej szkole, której głównym założeniem było łączenie wolności twórczej z tradycją. Do Académie de La Palette uczęszczało wiele kobiet-artystek, z pośród których można wymienić artystki takie jak Sonia Delaunay czy Lyubov Popova. Frankowska utrzymywała kontakty ze środowiskiem paryskim, należała także do grona artystów wystawiających prace na Salonach Jesiennych. W latach 1919 – 1922 wystawiała tam swoje batiki. Brała również udział w wystawach polskich artystów w Paryżu organizowanych przez Stowarzyszenia France-Pologne jak „Quelques Artistes Polonais” w 1920 oraz w wystawach Galerie Montaigne w 1921 oraz w wystawie sztuki młodopolskiej w Musee Crillon w 1922. W 1930 wycofała się z życia artystycznego i zamieszkała wraz z córką w w Orcel w pobliżu Aix-en-Provence.



BRONISŁAWA RYCHTER-JANOWSKA

1868-1953

Pałac w Łuce, 1937

olej/tektura, 26 x 36 cm
sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'B. RYCHTER-JANOWSKA. | ŁUKA. 1937.'

estymacja:
7 500 - 10 000 PLN
1 800 - 2 400 EUR

Dla twórczości Bronisławy Rychter-Janowskiej emblematycznymi tematami stały się przede wszystkim dwórki polskie oraz ich wnętrza. Nieodłącznym elementem jej twórczości są również nastrojowe pejzaże, a także fragmenty codziennego otoczenia, w których dostrzegała niezwykłą symbolikę. Kompozycje te są nacechowane niezwykłą subtelnością, nastrojowością oraz mistrzowską grą światła i cieni. Pierwszym nauczycielem rysunku i malarstwa artystki był jej brat Stanisław Janowski, absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Następnie malarka pracowała w wiejskiej szkole w Siołkowej koło Grybowa. Studia malarskie odbyła w Monachium, potem kontynuowała naukę w Akademii Florenckiej i w Rzymie. Pobierała również lekcje u Franza von Lenbacha, uznanego za mistrza portretu. Była związana ze środowiskiem artystycznym Krakowa, współtworzyła między innymi kabaret literacko-artystyczny „Zielony Balonik”, dla którego wykonała lalki do parodystycznej szopki bożonarodzeniowej oraz była autorką tekstów i aktorką. Artystka, mimo że prowadziła bujne życie towarzyskie, to poświęciła Tadeusza Rychtera, którego poznała podczas studiów artystycznych

w Monachium. Małżeństwo dwójki malarzy nie należało jednak do udanych. Po 8 latach para rozstała się, być może ze względu na rosnącą popularność żony.

We wcześniejszym okresie twórczości artystka tworzyła przede wszystkim syntetyzujące pejzaże w duchu Jana Stanisławskiego. Była również znakomitą portrecistką – potrafiła znakomicie uchwycić mimikę twarzy, szybko „zapamiętując” charakter twarzy modela. Rychter-Janowską można uznać za artystkę wszechstronną. Bardzo często podróżowała po niemal całej Europie, a także północnej Afryce. Poszukiwała ciekawych tematów dla swoich obrazów, które udało jej się odnaleźć w krajobrazach Włoch, Rzymu, Neapolu oraz na Sycylii. Artystka notowała swoje wrażenia w szkicowniku i na płótnach, potrafiła uchwycić światło tamtych miejsc oraz wykorzystać tę umiejętność, malując pejzaże w Polsce. Wykształciła w sobie silną wrażliwość na kolor oraz niuanse światłocieniowe, przez co jej obrazy cieszą się tak ogromnym zainteresowaniem ze strony publiczności.



39 α

HANNA RUDZKA-CYBISOWA

1897-1988

Pejzaż krakowski z widokiem na kopułę kościoła św. Piotra i Pawła, 1941

gwasz/papier, 37 x 41,5 cm (w świetle passe-partout)

sygnowany i datowany p.d.: 'H. Rudzka C. 1941'

estymacja:

5 500 - 7 000 PLN

1 300 - 1 700 EUR

Hanna Rudzka-Cybisowa to malarka totalna, niezaprzeczalnie zasłużona w historii sztuki polskiej, autorka wybitnych obrazów, współzałożycielka grupy kapistów, propagatorka twórczości polskiej za granicami kraju, zaangażowana w działalność opozycyjną w czasach komunistycznego reżimu. Była żoną Jana Cybisa, wybitnego kolorysty, w którego cieniu długo pozostawał jej bezsprzecznie znamienity dorobek artystyczny. Malarka całe swoje życie poświęciła sztuce, walcząc o godną pozycję w świecie zdominowanym przez mężczyzn. Była silną kobietą, która wbrew ówczesnym konwencjom i uprzedzeniom objęła katedrę w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, by później zostać dziekanem Wydziału Malarstwa. Mimo przeciwności losu, trudnej sytuacji geopolitycznej, a także osobistych zawodów, malarka pozostała wierna swoim malarskim założeniom, do końca swoich dni tworząc obrazy na wysokim poziomie.

Artystka rozpoczęła studia w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie w pracowni profesora Miłosza Kotarbińskiego w 1917, a w 1921 kontynuowała naukę w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. W Krakowie związała się z grupą artystów zgromadzonych wokół Józefa Pankiewicza, którzy w 1924 tworzą „Komitet Paryski”. Hanna przed samym wyjazdem do Paryża, dość spontanicznie i wbrew rozważnym głosom swoich rodziców, którym nie spodobał się ten żywiołowy pomysł, wyszła za mąż za Jana Cybisa. Para osiadła w Paryżu, gdzie wraz z resztą wiernych uczniów Pankiewicza wiodła artystyczne życie, oscylujące pomiędzy intensywną pracą nad poszukiwaniem najdoskonalszych rozwiązań malarskich, a walką o względne ustatkowanie i utrzymanie na podstawowym poziomie, pozwalającym na przeżycie. Gdy wybuchła II wojna światowa, Hanna Rudzka-Cybisowa przebywała w Wiśniowej u przyjaciół małżeństwa: Hanny i Jana Mycielskich. Czas okupacji spędziła w Krakowie, gdzie angażowała się w działalność konspiracyjną i organizowała pomoc koleżeńską, wspomagając uboższych ciepłym posiłkiem i dachem nad głową. Jej nieprzecenione zasługi w trakcie wojny dowiodły, jakim silnym i walecznym duchem była. Po wojnie została w Krakowie, gdzie związała się na długo z Akademią Sztuk Pięknych, brała aktywny udział w życiu artystycznym miasta. Zdobywała liczne nagrody krajowe i zagraniczne za swoje obrazy.



40 α

MARIA RUBCZAK / GUY BERTIN

1883-1955

"Domki w Ustce", 1949

akwarela, kredka, ołówek/papier, 23,5 x 32,5 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany p.d.: 'Guy Bertin-Rubczak' oraz datowany i opisany l.d.: 'Ustka 1949 | wylot ul. Marsz. Stalina'
opisany na odwrociu ołówkiem: 'Ustka 1949 | ul. Marsz. Stalina'
na odwrociu nalepka Związku Polskich Artystów w Krakowie z opisem pracy
oraz fragmentarycznie zachowana nalepka wystawowa

estymacja:

2 200 - 3 500 PLN

600 - 900 EUR

Twórczość Marii Rubczak, znanej także pod pseudonimem Guy Bertin-Rubczak, sytuuje się na styku tradycji polskiej i francuskiej. Urodzona w 1883 roku artystka przez wiele lat związana była z Paryżem, gdzie studiowała i tworzyła, czerpiąc inspiracje z impresjonizmu, sztuki Henriego Rousseau i atmosfery École de Paris. Wzięła udział w wystawach paryskich: Salon Niezależnych (1914 i 1920), Société France-Pologne (1920), Grand Palais (1921), Musée Crillon (1922). Jej dorobek wyróżnia subtelna wrażliwość kolorystyczna oraz zamiłowanie do lekkiej, swobodnej akwarelowej plamy. Równocześnie, poprzez częste powroty do kraju, uczestniczyła aktywnie w polskim życiu artystycznym, wystawiając m.in. w krakowskim Związku Polskich Artystów Plastyków. Prezentowana praca, zatytułowana „Domki w Ustce”, powstała w 1949, kilka lat przed śmiercią artystki, w czasie pobytu artystki w Polsce. Kompozycja ukazuje fragment nadmorskiego miasteczka, zgrupowanie skromnych budynków przy wylocie ulicy nazwanej wówczas imieniem marszałka Stalina (dzisiejsza ul. Marynarki Polskiej). Wybór tematu świadczy o wrażliwości Marii Rubczak na pejzaż codzienny, pozbawiony monumentalnych ujęć, lecz przeniknięty atmosferą miejsca i światła. Zastosowanie akwareli, w połączeniu z kreską ołówka i delikatnym akcentem kredki, pozwoliło artystce uzyskać efekt lekkości, a zarazem wyrazistej notacji architektonicznej. Domki w Ustce są przykładem charakterystycznej dla Rubczak syntezy impresjonistycznej wrażliwości z dokumentacyjną skrupulatnością, a zarazem świadectwem jej twórczej drogi, rozpiętej pomiędzy Paryżem a Polską.





41

MARIA GERSON-DĄBROWSKA

1869-1942

Odpoczynek, 1905

gwasz/papier, 8,5 x 13,5 cm (wymiary każdej pracy)

sygnowany i datowany l.d. oraz p.d.: 'Marya Gerson-Dąbrowska 1905'

estymacja:

700 - 1 200 PLN

200 - 300 EUR

Prezentowana praca jest świadectwem nastrojowości malarstwa początków XX wieku, a jednocześnie przykładem indywidualnego stylu artystki, która z niezwykłą wrażliwością potrafiła uchwycić chwilę odpoczynku. Kompozycja, wykonana techniką gwaszu na papierze, przyciąga uwagę intymnym charakterem, niewielki format sprzyja skupieniu na szczególe, na grze światła i barwy, które w dyskretny sposób budują nastrój spokoju i wyciszenia. Niezwykle istotne jest tu operowanie kolorem: delikatne, półtransparentne warstwy farby nadają scenie lekkości i świeżości. Zatrzymana w obrazie chwila jest próbą uchwycenia atmosfery, nastroju ulotnego momentu, w którym człowiek stapia się z otoczeniem. Widać tu fascynację artystki poszukiwaniem harmonii między figurą a pejzażem, co stanowi cechę charakterystyczną jej twórczości. Gerson-Dąbrowska często balansowała na granicy pomiędzy realistycznym opisem a impresyjnym ujęciem, co nadaje jej dziełom wyjątkowy walor poetycki. „Odpoczynek”

wpisuje się w szerszy nurt sztuki europejskiej początku wieku, w którym szczególne znaczenie zyskiwało życie codzienne, pełne drobnych rytuałów. Niezależnie od niewielkich rozmiarów, praca emanuje bogactwem treści, staje się refleksją nad czasem, nad chwilą zatrzymaną w malarskim geście, a jednocześnie nad rolą sztuki jako przestrzeni dla kontemplacji. Warto podkreślić, że prezentowany gwasz powstał w 1905 roku – w okresie niezwykle intensywnym dla polskiej sztuki, gdy modernistyczne tendencje zderzały się z tradycją. W dziele widoczna jest więc zarówno fascynacja europejskimi wzorcami malarskimi, jak i indywidualny rys artystki, która poszukiwała własnego języka wyrazu. Dzięki temu praca ta, stanowi cenny dokument twórczości jednej z ważniejszych polskich malarzek przełomu XIX i XX wieku, a zarazem wzruszające świadectwo wrażliwości artystycznej, której głównym tematem pozostawał człowiek.

HANNA PACHNIEWSKA-BETLEY

1910-1987

Wioślarka, 1949

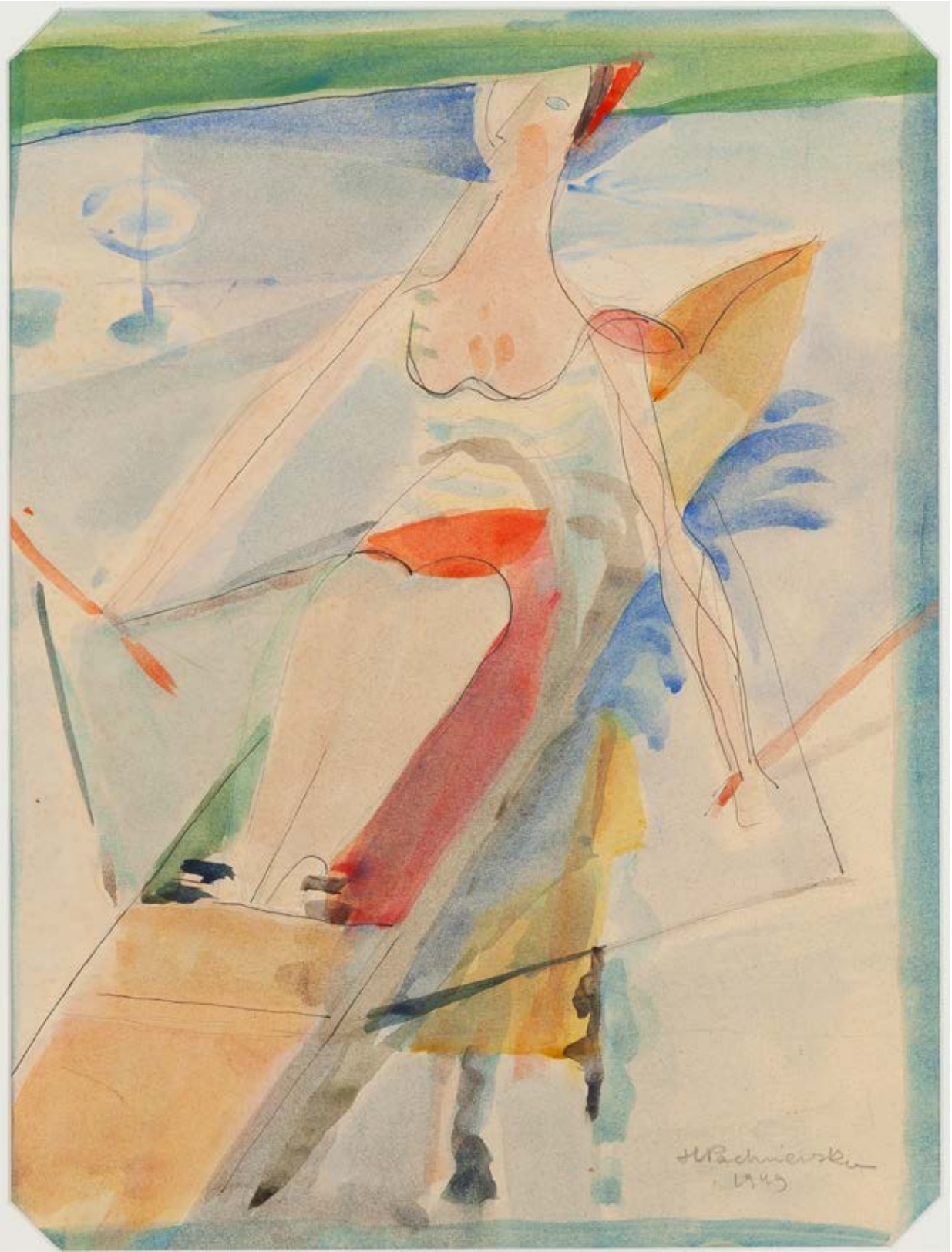
akwarela, tusz/papier, 37 x 28 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'HPachniewska | 1949'
na odwrociu numer inwentarzowy: '156190'

estymacja:
1 200 - 1 800 PLN
300 - 500 EUR

Hanna Pachniewska-Betley artystyczny warsztat kształciła w Warszawie na Akademii Sztuk Pięknych. W latach trzydziestych dołączyła do tak zwanej „Grupy Czwartej” – ze-
społu młodych twórców skupionych wokół Tadeusza Pruszkowskiego. Do najbardziej
znanych członków należeli Jan Betley, Janina Hergetowa i Marta Podoska-Koch. To
właśnie w tej atmosferze artystycznej wymiany i poszukiwań kształtował się warsztat
Pachniewskiej-Betley – warsztat, który cechować będzie szczególna wrażliwość na
kolor, formę i światło.

Twórczość artystyki w pewnym okresie zdominowana była przez wydarzenia II wojny
światowej. Jednym z najbardziej poruszających dzieł tego czasu jest „Scena na tętnią-
cym życiem rynku w Polsce”. Obraz stworzony w latach wojny nie nosi żadnych śladów
wojennego cierpienia. Jest jasny, niemal radosny, wypełniony kolorowymi sukniami,
kapeluszami, światłem i ruchem. Taka też pozostanie twórczość Pachniewskiej-Betley
w kolejnych latach, jak i po wojnie.

Okres powojenny był dla artystki odkrywaniem nowych tematów. Coraz częściej się-
gała po motywy natury, portrety kobiet, sceny rodzajowe. Charakterystyczna dla niej
stała się technika akwareli z dodatkiem tuszu. Z 1949 roku pochodzi wyjątkowa praca
pt. „Wioślarka” – obraz ukazujący dynamiczną, samotną postać kobiety w łodzi. Ujęcie
jest nowoczesne, z wycuciem ruchu i ekspresji. W tej pracy – podobnie jak w wielu
innych – Pachniewska-Betley potrafiła zawrzeć nie tylko kadr codzienności, ale także
emocjonalną głębię: samotność i siłę. Artystka po wojnie włączyła się także w nurt
malarstwa zaangażowanego. W 1947 wystawiała swoje prace na „Salonie Warszaw-
skim – Pierwszym Salonie Związku Polskich Artystów Plastyków Okręgu Warszawskie-
go” w Muzeum Narodowym w Warszawie. Patronowali mu m.in. Józef Cyrankiewicz,
Władysław Gomułka i Marian Spychalski. Natomiast w 1950 wzięła udział w wystawie
„Plastycy w walce o pokój”. Jej mężem był Jan Betley, malarz, wspomniany wcześniej
członek „Grupy Czwartej”, z którym poznała się podczas studiów w Warszawie.



43 α

JULIA ŁUCJA STABROWSKA

1895-1974

"Skała w Dolinie Białego"

akwarela/papier, 39,5 x 31 cm
sygnowany p.g.: 'JStabrowska'
na odwrociu papierowa nalepka z Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków w Krakowie - "Dom Plastyków"
z opisem pracy

estymacja:
1 500 - 2 500 PLN
400 - 600 EUR

Julia Łucja Stabrowska urodziła się w 1895 roku w Warszawie. Pierwsze artystyczne wykształcenie odebrała w Szkole Rysunku i Malarstwa M. Kotarbińskiego w Warszawie w latach 1909-1914. Szkołę Sztuk Pięknych w Warszawie ukończyła w 1923 roku. Jej ulubionymi tematami były pejzaże i portrety – najczęściej realizowane w technice akwareli i technice olejnej. Artystka często przebywała i pracowała w Zakopanem. W Tatrach odnajdywała inspirację zarówno w pejzażach, jak i w osobach związanych z tym regionem. Malowała między innymi portrety Zofii Radwańskiej-Paryskiej, znanej himalaistki i przewodniczki tatrzańskiej, i była aktywną członkinią Institutum Bronscianum Zakopanense — ośrodka kultywującego sztukę i kulturę w środowisku tatrzańskim.

W 1951 roku w Galerii Związku Polskich Artystów Plastyków w Krakowie odbyła się jej wystawa indywidualna, co stanowiło ważny moment w jej karierze artystycznej. Brała udział również w wielu innych zbiorowych wystawach w Krakowie i Zakopanem z czego ciekawym przedsięwzięciem był udział w wystawie Plastyków o Tematyce Sportowej z okazji Mistrzostwa Świata w Narciarstwie Klasycznym w 1939. Twórczość Julii Łucji Stabrowskiej, choć nie znana na szeroką skalę, stanowi ważny głos w pej-zażowym i portretowym nurcie polskiej sztuki XX wieku. Stabrowska była artystką wszechstronną — malarką, tłumaczką oraz miłośniczką Tatr. Jej twórczość dokumentu-je fascynację krajobrazem i kulturą regionu zakopiańskiego, łącząc precyzję warsztatu z emocjonalnym wyrazem.





44

ZOFIA TYSZKIEWICZ

1881-1944

Osty

akwarela/papier, 52 x 41 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'monogram wiązany: 'ZT | 1927'

estymacja:

4 500 - 6 000 PLN

1 100 - 1 500 EUR



45 α

ZOFIA STANKIEWICZ

1862-1955

Jezioro w porannej mgle, 1926

akwarela/papier naklejony na tekturę, 27,5 x 37,5 cm (w świetle oprawy)
sygnowany i datowany p.d.: 'Z.Stankiewicz | [nieczytelnie] 1926 r.'
na odwrociu nalepka własnościowa z numerem: '32'

estymacja:
2 600 - 3 500 PLN
700 - 900 EUR

Zofia Stankiewicz rozpoczęła studia plastyczne w Charkowie, za namową ojca - lekarza, który namawiał córkę aby kształciła się w zakresie sztuk plastycznych. Następnie zdobywała wiedzę w Klasie Rysunku u Wojciecha Gersona w Warszawie i w Académie Julian w Paryżu. Po powrocie do Warszawy kształciła się w pracowniach Miłosza Kotarbińskiego, Konrada Krzyżanowskiego oraz Kazimierza Stabrowskiego. Zofia Stankiewicz pracowała głównie w Warszawie, porzucając malarstwo dla grafiki. Oprócz bogatej działalności artystycznej, Stankiewiczówna należała do PPS, a w roku 1905 została aresztowana za udział w zebraniu socjalistów ale szczęśliwie uniknęła zesłania na Syberię. Istotnym rysem biograficznym graficzki jest fakt, że artysta była zaangażowaną feministką, związaną z ruchem kobiecych od lat nastoletnich, już za czasów nauki u Gersona. Była współtwórczynią Polskiego Stowarzyszenia Równouprawnienia Kobiet, a w latach późniejszych była działaczką w międzynarodowym Klubie Kobiet Pracujących i Klubie Politycznym Kobiet Postępowych. W swojej twórczości nie podejmowała jednak wątków zaangażowanych i politycznych. Stankiewiczówna realizowała się przede wszystkim w motywach pejzażowych. Krytycy chwalili jej subtelność, finezję kreski i wielką świeżość widzenia, doceniając zwłaszcza zalety rysunku. Dorobek artystki przepadł w czasie wojny w 1939 r. Tematyką jej prac, znanych głównie z recenzji, był przede wszystkim pejzaż - krajobraz Ukrainy, nastrojowe widoki pól z łanami pszenicy, oblane księżycowym światłem chaty, dwory wśród drzew, a także krajobraz Pomorza oraz architektura miejska - Warszawa, Kraków.



MARIA BLOMBERG-MROZOWSKA

1883-1956

Hortensje, 1939

akwarela/papier, 30 x 40 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Maria Bloombergh 1939'

estymacja:
1 800 - 3 000 PLN
500 - 800 EUR

Maria Blomberg-Mrozowska urodziła się w 1883 roku w Warszawie, była jedną z mniej znanych, ale niezwykle interesujących postaci polskiej sztuki pierwszej połowy XX wieku. Malarka, portrecistka i nauczycielka sztuki, przez wiele lat łączyła twórczość artystyczną z działalnością pedagogiczną. Artystyczną edukację rozpoczęła w Warszawie, gdzie w latach 1901–1905 kształciła się w prywatnej Szkole Malarskiej Antoniego Badowskiego. Było to miejsce cenione przez wielu młodych artystów tamtego okresu, zapewniające solidne podstawy warsztatowe. Przełomowym etapem jej rozwoju było jednak wyjazd do Paryża, gdzie studiowała w prestiżowej Académie Colarossi w latach 1908–1909. Uczyła się tam u znanych i cenionych malarzy – Jean-Paula Laurensa i H. Caro-Delvaillle’a. Pobyt we Francji, a także podróże po innych krajach Europy Zachodniej – Włoszech, Niemczech, Austrii i Szwajcarii – wywarły trwałe wpływy na jej styl malarski i zainteresowania tematyczne.

Specjalizowała się przede wszystkim w portretach, pejzażach i martwych naturach. W jej dorobku szczególne miejsce zajmują przedstawienia kwiatów – delikatne, bogate w barwy, malowane z wyraźnym wycuciem światła i faktury. Stosowała głównie techniki olejne oraz akwarelowe, z których ta druga wydaje się być jej szczególnie bliska. Akwarele Blomberg-Mrozowskiej cechuje lekkość formy, subtelność kolorystyki i poetycki nastrój. Do najbardziej znanych kompozycji kwiatowych należą takie jak „Cineraria”, „Lewkonie i maki” czy „Kwiaty w wazonie”. Styl Blomberg-Mrozowskiej wpisuje się w kanon kameralnego malarstwa polskiego XX wieku – skupionego na nastroju, detalu i harmonii formy.

Blomberg-Mrozowska była również aktywną uczestniczką życia artystycznego II Rzeczypospolitej. Regularnie brała udział w salonach organizowanych przez Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Jej prace były prezentowane m.in. na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu w 1929 roku oraz na Wystawach Niezależnych w 1947 i 1949 roku. Jednym z ciekawszych i bardziej znanych dzieł jest „Portret Pani J.M.” z 1916 roku, wykonany techniką olejną i wystawiany w Salonie Wiosennym Towarzystwa Zachęty.



MAJA BEREZOWSKA

1898-1978

Na uczenie

akwarela, tusz/papier, 32 x 22 cm (w świetle oprawy)
sygnowany p.d.: 'maja berezowska'

estymacja:
4 500 - 6 000 PLN
1 100 - 1 500 EUR

Maja Berezowska była rysowniczką i malarką, znaną zwłaszcza z twórczości graficznej. Studiowała w szkole Marii Niedzielskiej, w której wykładowcami byli m.in. Jacek Malczewski i Leon Wyczółkowski, później edukację artystyczną kontynuując w Monachium. Artystka po Wielkiej Wojnie zamieszkała w Warszawie, gdzie zakochała się w karykaturyście Kazimierzu Grusie, który wprowadził ją do świata ilustracji. Para szokowała swoim cyganeryjnym stylem życia, możliwym do zauważenia zwłaszcza w regularnie odwiedzanych warszawskich kawiarniach, gdzie zawsze przebywali w licznym kręgu znajomych. Berezowska od 1926 roku zaczęła tworzyć cotygodniowe prace satyryczne dla „Cyrulika Warszawskiego”, którego każde wydanie na ostatniej stronie prezentowało akty miłosne, które przyczyniły się do zbudowania jej sławy jako artystki scen erotycznych. Rozpoznanie wśród najwyższych warstw społecznych dały jej ilustracje do luksusowego wydania „Dekameronu” Boccaccia wydanego w 1930 roku. W tym samym okresie Berezowska stała się obiektem oskarżeń, które ciągnęły się przez całe jej życie, zarzucających jej propagowanie rozpusty i wyuzdania. W latach 1932-37 artystka przebywała w Paryżu, gdzie inspirując się połączeniem estetyki europejskiej z japońską tworzyła ilustracje dla takich czasopism jak „Vogue”, „Le Figaro” czy „La Vie Parisienne”. W czasie pobytu artystka otrzymała propozycję przygotowania jedenastu ilustracji do satyrycznego artykułu „Hitler intime et les amours du susse Adolf” („Miłostki słodkiego Adolfa”) z tekstem Jean-Pierre’a Mezerette’a, którego wydaniu sprzeciwiła się oficjalnie ambasada niemiecka. Za ostateczną publikację czasopisma wraz z wydawcą Berezowska została wówczas postawiona przed francuskim sądem. Prawdopodobnie przyczyniło się to do późniejszego osadzenia artystki w obozie Ravensbrück. Nawet w jego obliczu tej tragedii artystka utrzymała swoją siłę ducha, tworząc niezwykle rzadkie rysunki idealizujące życie w obozie, jak np. prezentowany portret Haliny Zofii Belli z 1943 roku. Po II wojnie światowej artystka krótko tworzyła w Szwecji, skąd, mimo rosnącego sukcesu, wróciła do rodziny w Polsce, gdzie poświęciła się projektowaniu kostiumów oraz scenografii dla teatrów. Po odwilży 1956 roku wróciła do ilustrowania książek, których kilkudziesięciotysięczne nakłady świadczą o stałym zainteresowaniu talentem ilustratorskim artystki.



48 α

MAJA BEREZOWSKA

1898-1978

Witold Gruca jako Apollo w balecie "Apollo i dziewczyna", 1961

akwarela, ołów/papier, 34 x 30 cm (w świetle passe-partout)

sygnowany l.d.: 'majaberezowska'

dedykacja dla Witolda Grucy: 'Panu | Witoldowi | Grucy | genialnemu | tancerzowi | 11.VI.61'

estymacja:

3 500 - 5 000 PLN

900 - 1 200 EUR

POCHODZENIE:

dar artystki dla tancerza i choreografa, Witolda Grucy

kolekcja prywatna, Polska



49 α

MAJA BEREZOWSKA

1898-1978

Martwa natura z ryciną "Maria Antonina" według obrazu Élisabeth Vigée Le Brun, 1953

akwarela, ołówek/papier, 42,2 x 32,5 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i datowany l.d.: 'majaberezowska 53'

estymacja:
3 500 - 5 000 PLN
900 - 1 200 EUR

Maja Berezowska, jedna z najbardziej barwnych osobowości artystycznych XX wieku, urodziła się w belle époque, której ducha przeniosła na swoją twórczość. Uczyła się w Petersburgu, Krakowie, Monachium i Paryżu, gdzie współpracowała z prestiżowymi magazynami, takimi jak „Le Figaro”, „Le Rire” czy „Vogue”. Jej rysunki, pełne erotycznej swobody i subtelnej ironii, budziły zarówno zachwyt, jak i kontrowersje. W powojennej Polsce, gdzie socrealizm narzucał ramy sztuce, artystka musiała znaleźć nowy język wyrazu, więc coraz częściej zwracała się ku motywom kwiatowym. Prezentowana praca „Martwa natura z portretem” to przykład tej twórczości. Obok kompozycji kwiatowej artystka wprowadziła wizerunek Marii Antoniny, która może być interpretowana jako symbol kobiecości, luksusu, ale też tragicznej ofiary własnej epoki. Zestawienie to otwiera pole do interpretacji: portret królowej w obrazie staje się hołdem a równocześnie przewrotnym komentarzem. Berezowska ukazując Marię Antoninę jako ikonę minionej świetności, a jednocześnie jako postać złamaną przez historię. Paralela z biografią samej Berezowskiej jest uderzająca. Tak jak Maria Antonina, w XX-leciu międzywojennym żyła otoczona pięknem i towarzystwem elit artystycznych, a następnie po wybuchu II Wojny Światowej musiała zmagać się z realiami politycznymi. Doświadczyła represji i więzienia, ale nigdy nie przestała tworzyć. Dwa lata po wykonaniu pracy, w 1955 roku Berezowska została odznaczona Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski za wybitne osiągnięcia na polu sztuki. Jej twórczość, przesycona zmysłowością i wrażliwością na piękno, pozostaje świadectwem niezwyklej osobowości, która nie poddała się ani konwenansom, ani politycznej opresji.



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, zawierającą 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, 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:

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

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

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

- 0,5% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od

równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro; oraz,

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

- 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.

- 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.

- 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:

- Α** – Alpha Obiekt objęty opłatą Droit de Suite;

- Ω** – Omega Obiekt objęty Opłatą Importową;

- 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);

- Γ** – Gamma Obiekt bez Ceny Gwarancyjnej;

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

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

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

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

- 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;

- 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.

- 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.

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

- 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.

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

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

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

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

- 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.

- 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 łarcusza, 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: „krąg”, „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; tradycyjnie 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. Zamieszczona w katalogu informacje o historii Obiektu (Pochodzenie, Wystawy, Literatura, Opinie) są uzupełnieniem opisu, ale nie stanowią Opisu Obiektu.

- OPŁATA AUKCYJNA – wynagrodzenie Sprzedawcy z tytułu usługi pośrednictwa i organizacji Umowy Sprzedaży, wynosząca 20% Ceny Wylicytowanej, zawierającą 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.

- 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.

- OPŁATY – oznaczają 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.

- 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.).

- 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.

- 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).

- 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.

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

- 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.

- 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.

- 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.

- 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.).

- 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

- 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.

- 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 aukcjонера 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 dostarczenia 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 zgodnie 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 Aukcjонера 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

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 – 3 000 000	100000
3 000 000 – 8 000 000	200000
powyżej 8 000 000	wg uznania aukcjонера

3.

Aukcję prowadzi aukcjoner, który wyczytuje 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 uderze-

nia młotkiem przez aukcjонера, 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 Aukcjонера 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 gwarantując 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 Aukcjонера przysługuje wyłącznie do momentu udzielenia przybicia

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 aukcjонера 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 dotyczy.

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 komisu, 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 rozwiązania Umowy Sprzedaży 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 aukcyjne), 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 przepisów ustawy z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu jest również uprawniona do kopiowania dokumentów tożsamości osób odbierających Obiekty.

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 brut

to (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 pisemnej 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 “n”, 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 (rękojnia) 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 Sprzedawca 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/sprawy_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 medacyjnego 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,

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, niepodjejmowania 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 obowiązujące 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 do 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 KOŃCOWE

1. Regulamin stanowi wzorzec umowy 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 pozwoleniach lub opłatach oraz samodzielnie wykonać ciężące na nim obowiązki. Sprzedawca nie bierze odpowiedzialności za inne obowiązki ciężące na Klientach, a wynikające z powszechnie obowiązujących przepisów prawa – Ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (t.j. Dz. U. z 2024 r. poz. 1292).

3. Muzeom rejestrowanym przysługuje prawo pierwokupu zabytku sprzedawanego na Aukcji. Oświadczenie w sprawie skorzystania z prawa pierwokupu powinno może 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 konsu-

menta 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 zapewnia 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.

ZLECENIE LICYTACJI

Olga Boznańska i Pionierki Malarstwa Polskiego • 1745KOL053 • 18 września 2025

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

☐ Zlecenie licytacji z limitem ☐ Zlecenie telefoniczne

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

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

.....

Imię i nazwisko

.....

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

.....

Adres: ulicannr domunr mieszkania

.....

MiastoKod pocztowy

.....

Adres e-mail

.....

Telefon / faks

.....

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

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

Należność za zakupiony obiekt

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

☐ Wpłacić w kasie firmy (pn.–pt. w godz. 11–19)

☐ Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

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

od rodziny/znajomych ☐ z imiennego zaproszenia ☐ inną drogą

.....

DESAUnicum SA, ul. Piękna1A, 00–477 Warszawa, tel. 22 163 66 00, faks 22 163 67 99, e–mail: biuro@desa.pl, www.desa.pl
NIP: 5272644731 REGON: 142733824 Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy XII Wydział Gospodarczy KRS0000718495.

.....

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

.....

Zlecenie licytacji z limitem

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

☐ Tak ☐ Nie

Zlecenie telefoniczne

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

☐ Tak ☐ Nie

.....

Numer telefonu do licytacji

.....

Ja niżej podpisany/–a oświadczam, że:

☐ Wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych w celach marketingowych oraz w celu składania ofert, a w szczególności w celu przysyłania na wskazane przeze mnie adresy korespondencyjne materiałów promocyjnych, informacji handlowych o obiektach i usługach świadczonych przez DESA Unicum.

☐ Wyrażam zgodę na używanie telekomunikacyjnych urządzeń końcowych w celu prowadzenia marketingu bezpośredniego przez DESA Unicum.

☐ Wyrażam zgodę na otrzymywanie od DESA Unicum informacji handlowej drogą elektroniczną.

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

☐ Wyrażam zgodę na otrzymywanie od podmiotów powiązanych kapitałowo z DESA Unicum informacji handlowej drogą elektroniczną.

WYRAŻAJĄC ZGODE NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

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

.....
Data i podpis Klienta składającego zlecenie



REDAKCJA TEKSTÓW

Autorzy zewnętrzni: poz. 10, 19

Tomasz Dziewicki: poz. 21

Marianna Isańska: poz. 8, 16, 28, 29 (red. MK), 34, 37, 41, 42, 50

Martyna Kolanowska: poz. 1, 2 (red.), 3 (red.), 4, 5, 6, 7 (red.), 9, 11, 13, 14 (red.), 15 (red.), 17, 18, 22, 24, 25 (red.), 27 (red.), 30 (red.), 31, 35 (red.), 39, 40 (red.)

Julia Olszewska: poz. 38, 43, 44, 47, 48

Małgorzata Skwarek: poz. 23, 46

Michał Szarek: poz. 12 (red. MK), 32

PIONIERKI. ARTYSTKI POLSKIE PRZEŁOMU WIEKÓW I DWUDZIESTOLECIA MIĘDZYWOJENNEGO 18 WRZEŚNIA 2025

ZDJĘCIA DODATKOWE

poz. 1 Olga Boznańska, Wnętrze pracowni paryskiej, 1908, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: cyfrowe MNK

poz. 1 Olga Boznańska, Wnętrze pracowni przy ul. Wolskiej w Krakowie,

1913, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: cyfrowe MNW

poz. 1 Olga Boznańska, Wnętrze pracowni w Monachium, 1895, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: cyfrowe MNW

poz. 2 Olga Boznańska w monachijskiej pracowni, ok. 1896, źródło: , źródło: cyfrowe MNW

poz. 3 Olga Boznańska w pracowni w domu rodzinnym przy ul. Wolskiej 21, 1908–12, źródło: cyfrowe MNW

strona 35 Olga Boznańska z psem Kwi-Kwi w swojej krakowskiej pracowni przy ul. Wolskiej 21, 1930, źródło: NAC

poz. 4 Olga Boznańska, Piwonie, 1930, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: cyfrowe MNK

poz. 4 Olga Boznańska, Kwiaty, 1913, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: cyfrowe MNK

poz. 4 Portret Olgi Boznańskiej w pracowni w domu przy ul. Wolskiej 21 w Krakowie, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: cyfrowe MNW

poz. 5 Olga Boznańska, „Maki w szklanym wazonie”, ok. 1898, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 5 Olga Boznańska, ok. 1898, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: cyfrowe MNK

poz. 6 Olga Boznańska, Portret mężczyzny w kapeluszu, 1914–16, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: cyfrowe MNK

poz. 6 Portret Olgi Boznańskiej w pracowni w domu przy ul. Wolskiej 21 w Krakowie, przy lustrze, ok. 1913, źródło: cyfrowe MNW

poz. 8 Anna Bilińska-Bohdanowiczowa, Autoportret z paletą, 1887, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Wikimedia Commons

poz. 8 Anna Bilińska-Bohdanowiczowa, Portret dziewczynki w różowej sukience, 1889, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 8 Anna Bilińska-Bohdanowiczowa, Portret dziewczynki o blond włosach, 1892, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 9 Anna Bilińska-Bohdanowiczowa, Portret młodej kobiety z różą w ręku, 1892, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: cyfrowe MNW

poz. 9 Anna Bilińska-Bohdanowiczowa, Autoportret niedokończony, 1892, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: cyfrowe MNW

poz. 11 Anna Rajeczka, Lato (Portret Julii z Potockich Liechtenstein ?), po 1788, Muzeum – Zamek w Łańcucie, źródło: Muzeum–Zamek w Łańcucie

poz. 11 Anna Rajeczka, Śpiąca dziewczyna, po 1788, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: cyfrowe MNW

poz. 12 Mela Muter, „Macierzyństwo”, 1924, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 12 Mela Muter, Macierzyństwo nad brzegiem Rodanu, lata 40. XX w., kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 18 Plakat reklamowy Francuskich Linii Lotniczych z pracą Alicji Halickiej, 1937, źródło: Alicja Halicka. Mistrzowie École de Paris, tekst: Krzysztof Zagrodzki, Artur Winiarski, Warszawa 2011, s. 35

okładka front poz. 1 Henri Manuel, Olga Boznańska przy sztaludze w swojej paryskiej pracowni przy boulevard Montparnasse 49, lata 20. XX w

okładka II-strona 1 poz. 5 Olga Boznańska, Kwiaty w wazonie, przed/lub 1899

strony 2–3 poz. 22 Zofia Piramowicz, Scena uliczna z okolic Grenady, 1920–23

strony 4–5 poz. 21 Maria Ewa Łunkiewicz-Rogoyska, „Pejzaż z koźmi”, 1936

strony 6–7 poz. 17 Alicja Halicka, „Para leżąca na plaży”, lata 30. XX w.

strony 8–9 poz. 10. Otolia Kraszewska, Dama z różą herbacianą

strona 10 poz. 8 Anna Bilińska-Bohdanowiczowa, Portret dziewczynki w białej sukience, 1889

strony 14–15 poz. 12 Mela Muter, Macierzyństwo, lata 30. XX w.

strona 169 poz. 7 Olga Boznańska, Portret Pana Beyleya, przed 1921

strona 171 poz. 24 Małgorzata Łada-Maciągowa, Akt, 1933

strony 172–173 poz. 23 Teresa Roszkowska, „Amalfi”, 1969

strona 174–III okładka poz. 16 Irena Hassenberg (Reno), Hale Targowe w Paryżu

IV okładka poz. 6 Olga Boznańska, Portret kobiety w białek bluzce

koncepcja graficzna Monika Wojnarowska

opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski

zdjęcia Marcin Koniak, Marek Krzyżanek, Alina Matyash-Labanovskaya

prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl

druk ArtDruk Kobyłka

poz. 18 Pierwsza strona artykułu Janine Bouissounouse na temat

twórczości Alicji Halickiej dla „La Renaissance” z 1 VIII 1939, źródło: Gallica

poz. 18 Reprodukacja obrazu Alicji Halickiej „Pejzaż z Nowego Jorku”, 1935–39, fot. Marc Vaux , źródło: Gallica

poz. 19 Tamara Łempicka, „La Communiante”, 1929, Centre Pompidou, źródło: centrepompidou.fr

poz. 21 Maria Ewa Łunkiewicz-Rogoyska z Aleksandrem Watem, lata 30. XX w., Warszawa, fotografia archiwalna, źródło: mewalunkiewicz.pl

poz. 21 Maria Ewa Łunkiewicz-Rogoyska, Konie, ok. 1936–37, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: mewalunkiewicz.pl

poz. 21 Maria Ewa Łunkiewicz-Rogoyska, Autoportret, 1930, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: mewalunkiewicz.pl

poz. 21 Franz Marc, Niebieski koń I, 1911, Lenbachhaus, Monachium, źródło: Wikimedia Commons

poz. 24 Małgorzata Łada-Maciągowa, Studium portretowe kobiety, 1934, Muzeum Regionalne w Siedlcach, źródło: https://www.muzeumsiedlce.art.pl

poz. 24 Małgorzata Łada-Maciągowa, Portret Feliksa Mangghi Jasieńskiego, 1921, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: cyfrowe MNK

poz. 30 Ciro Ferri, Bachus z kieliszkiem wina, 2 poł. XVII w., Musée Fesch, źródło: Wikimedia Commons

poz. 30 Peter Paul Rubens, Pijany Sylen, 1618–25, Alte Pinakothek w Berlinie, źródło: Wikimedia Commons

kod aukcji 1745KOL053





