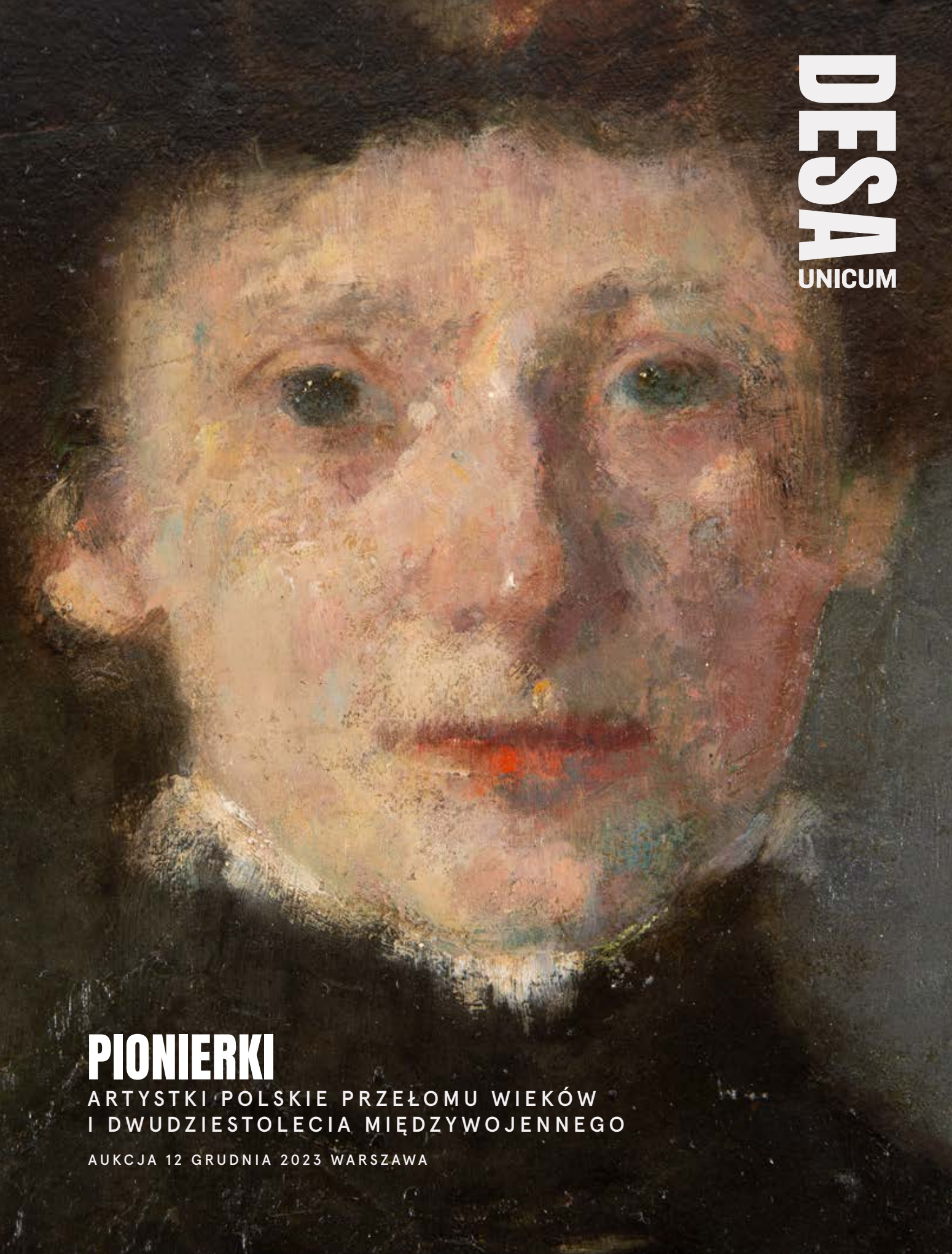




DESA
UNICUM

PIONIERKI

ARTYSTKI POLSKIE PRZEŁOMU WIEKÓW
I DWUDZIESTOLECIA MIĘDZYWOJENNEGO

AUKCJA 12 GRUDNIA 2023 WARSZAWA













PIONIERKI

ARTYSTKI POLSKIE PRZEŁOMU WIEKÓW
I DWUDZIESTOLECIA MIĘDZYWOJENNEGO

AUKCJA 12 GRUDNIA 2023

CZAS AUKCJI

12 grudnia 2023 (wtorek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

6 – 12 grudnia

poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00

sobota, 11:00 – 16:00

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum

ul. Piękna 1a, Warszawa

KOORDYNATORZY

Martyna Kolanowska

tel. 880 918 882

m.kolanowska@desa.pl

Aleksandra Jaszowska

tel. 787 923 202

a.jaszowska@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

Joanna Kowalewicz, tel. 22 163 66 65, 795 122 719, j.kowalewicz@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



JAN KOSZUTSKI
Członek 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 ADMINISTROWANIA
OBIEKTAMI

Kamil Lisek
Kierownik
k.lisek@desa.pl
tel. 22 163 66 21, 538 818 480

Paweł Wątroba
Specjalista ds. obiektów
p.watroba@desa.pl
tel. 22 163 66 21, 514 446 849

Paweł Wołyniak
p.wolyniak@desa.pl
tel. 22 163 66 21, 506 251 934

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
tel. 22 163 66 46

DZIAŁ IT

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

Eryk Łakomy
Asystent ds. IT
e.lakomy@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
Redaktor strony desa.pl
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. marketingu
d.dubielis@desa.pl
tel. 787 255 660

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

Karolina Modrykamień-Krzyżanowska
Młodszy specjalista ds. kampanii online
k.modrykamien@desa.pl
tel. 795 122 723

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

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



KAROLINA CIEŚIELSKA-SOPIŃSKA
k.ciesielska@desa.pl
22 163 67 12, 668 135 447



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



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



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



TERESA SOLDENHOFF
t.soldenhoff@desa.pl
506 251 833



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



MARIA JAROMSKA
m.jaromska@desa.pl
889 752 214



ANNA ROŻNIECKA
a.rozniecka@desa.pl
795 121 574



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



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



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



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



ALEKSANDRA JASZKOWSKA
a.jaskowska@desa.pl
787 923 202

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



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



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



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



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



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



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



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



KAROLINA STANISŁAWSKA
Starszy Specjalista
Sztuka Młoda i Najnowsza
k.stanislawska@desa.pl
22 163 66 43, 664 150 864



ALICJA SZNAJDER
Specjalista
Sztuka Współczesna
a.sznajder@desa.pl
22 163 66 45, 502 994 177



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



OLGA WINIARCZYK
Specjalista
Komiks i Ilustracja
o.winiarczyk@desa.pl
22 163 66 54, 664 150 862



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



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



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



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



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



INDEKS

Bałzukiewicz Łucja	42
Berezowska Maja	52
Bilińska-Bohdanowiczowa Anna	4
Boznańska Olga	5
Chodasiewicz-Grabowska Wanda / Nadia Léger	30
Exter Aleksandra	31
Giedroyc-Wawrzynowicz Janina	48-49
Halicka Alicja	17
Hassenberg (Reno) Irena	35-36
Hohermann Alicja	21-22
Jarema Maria	11
Karp (Carp) Estera	32
Konarska Janina	44
Kraszewska Otolia	2
Krzyżanowska Michalina	43
Laurencin Marie	18
Lübbes Maria	6
Łempicka Leokadia	16
Łempicka Tamara	13-15
Łunkiewicz-Rogoyska Maria Ewa	12
Mela Muter	7-10
Nadelman Leonia \ Janecka	47
Ordyńska-Morawska Stefania	3
Piramowicz Zofia	23
Prax Valentine	24-25
Ronget Elizabeth	33-34
Rucki Mara	28-29
Rychter-Janowska Bronisława	1, 50-51
Schomberg-Szymberska Zofia	40
Słomczyńska Olga	37-39
Stankiewicz Zofia	45-46
Stryjeńska Zofia	19-20
Vorobieff Marevna Marie	26-27
Weissowa (Aneri) Irena	41

dr Katarzyna Nowakowska-Sito

Historyczka sztuki. Specjalistka w zakresie sztuki przełomu XIX i XX wieku oraz – przede wszystkim okresu międzywojennego – w kontekście międzynarodowym oraz problematyki społecznej i politycznej. Autorka licznych publikacji naukowych oraz scenariuszy wystaw, m.in. „Rytm 1922-1932” oraz „Wyprawa w dwudziestolecie”, a także współpracowniczka wystaw zagranicznych, m.in „Der Neue Staat 1918-1939” (Wiedeń) i wystaw monograficznych jak „Tamara de Lempicka. Regina del Moderno” (Rzym).

PIONIERKI

Prezentowane na aukcji obrazy, rysunki i grafiki, powstałe w większości od schyłku XIX po połowę XX wieku łączy jedno – są wyłącznie dziełami artystek. Mówiąc o „pionierkach”, nie mamy na myśli początków twórczości kobiet, która od wieków była również ich domeną, lecz wejście do uznanej przestrzeni sztuki profesjonalnej.

Kariera Tamary Łempickiej, będąca symbolem sukcesu artystycznego kobiet, zbudowana na przekonaniu o jakości własnych prac odznaczających się perfekcją kompozycji i techniki malarskiej, byłaby zapewne niemożliwa bez wcześniejszych „pionierek” epoki gorsetów i długich sukni. Rolę taką w sztuce światowej odegrały Rosa Bonheur czy Hélène Bertaux, na gruncie polskim artystki urodzone w latach 50. i 60. XIX wieku - Zofia Stankiewicz, czy - nieco od niej młodsza - Anna Bilińska.

RÓWNE

W drugiej połowie XIX wieku, także dziedzina sztuki stała się polem zmagañ o równy status kobiet, zarówno na gruncie edukacji jak udziału w wystawach i konkursach. Do współzawodnictwa były dopuszczane stopniowo, zobowiązane dowieść wartości swych obrazów i rzeźb, które winny być wykonane tak „jakby stworzyli je mężczyźni”.

Także Łempicka, w początkach kariery sygnowała obrazy męską formą nazwiska, jak gdyby pragnęła uniknąć pozbliżliwego „filtru” płci. Jej kompozycje figuralne, złożone z wypolerowanych niemal do gładkości kamienia ciał, w połączeniu z tożsamością autorki zostały okrzyknięte mianem „perwersyjnego Ingres’a”, gdyż przekraczały ramy utartych schematów i konwenansów. Stryjeńska, nie akceptując ciasnych ram kobiecej edukacji, pod nazwiskiem brata zdąa na regularny kurs Akademii w Monachium, pragnąc równej rywalizacji. W przypadku obu artystek krytycy podkreślali pewność ręki, siłę i energię ich sztuki, tak jakby głównie cechy uznane za „męskie” miały potwierdzać ich niekwestionowaną renomę.

AKADEMIE

Jest faktem oczywistym, iż sztuki plastyczne o wiele bardziej niż literatura czy muzyka, zależą od aspektów fizycznych i materialnych, decydujących o wyborze techniki czy formatu. Zarówno malowany z modelu akt, jak wielofiguralna kompozycja - cenione najwyżej w hierarchii akademickiej - stanowiły najtrudniejszą barierę sztuki kobiet, zarówno obyczajową jak ekonomiczną.

Kwestia nakładów materialnych skłaniała niejednokrotnie do podejmowania prac w mniejszej skali, wobec niemożności tworzenia wielko-formatowych dzieł. Pionierki, jak wspomniane Stankiewiczówna czy Bilińska musiały przezwyciężyć wiele przeszkód. Po krajowej edukacji, jaką oferowała (w klasie kobiecej) otwarta w 1867 roku w Warszawie Szkoła Rysunkowa Wojciecha Gersona, podjęły kontynuację. Najpierw w Iubianej przez Polaków Akademii monachijskiej, później w prywatnych uczelniach Paryża, zdobywając profesjonalne szlify. Sukcesy Stankiewicz, medal Bilińskiej na Wystawie Światowej w Paryżu (1889) czy zamówienie jej autoportretu do galerii współczesnych malarzy polskich (jako jedynej kobiety) przez kolekcjonera Ignacego Korwin-Milewskiego miały znacznie przełomowe.

Bilińska nie miała temperamentu społeczniczki, miała jednak plany założenia w Warszawie szkoły dla kobiet (na wzór paryskich), które udaremniła jej przedwczesna śmierć. Stankiewicz odwrotnie, angażowała się w działalność polityczną (PPS), niepodległościową, a także femini-

styczną w licznych organizacjach kobiecych. Może dlatego porzuciła wymagające więcej nakładów malarstwo (była ceniona pejzażystką), oddając się po 1904 roku głównie grafice, w której doszła do perfekcji.

Marzenie o karierze nie mogło się spełnić w zaciszu krajowym. Ko-niecznym etapem - nie tylko w przypadku kobiet - stawał się wyjazd do większych ośrodków edukacji, bujnego życia artystycznego i muzeal-nych zbiorów. Z Monachium związała się na długie lata Otolia Kraszew-ska, a także pochodząca z artystycznej rodziny Bronisława Rychter-Ja-nowska, inne z kolei (m.in. Leokadia Lempicka) przyciągał magnes Paryża, dającego bodaj najwięcej możliwości zarobkowych i wystawien-nicznych. Nowe tendencje rodziły się wówczas głównie we Francji, gdzie prywatne szkoły (jak Académie Julian, Académie Colarossi) oferowały wysokiej klasy wykształcenie - także przybywającym z różnych krajów mężczyznom.

FIN DE SIÈCLE

Nieprzypadkowo moment przyznania kobietom pełnoprawnego statusu artysty zbiegł się w czasie ze schyłkiem oficjalnych akademii. Nowoczesne prądy obaliły akademickie reguły i hierarchię tematów, której istotą była wzniosła „storia”, złożona narracyjna struktura, przenosząc punkt ciężkości na język plastyczny, środki malarskie czy rzeźbiarską fakturę i poczucie formy. W sztuce schyłku XIX wieków postawiono na indywidualność, wyraz, nastrój, poezję duszy, co sprzy-jało sztuce subtelnej, wyciszonej, chciałoby się powiedzieć „kobiecej”, gdyby nie było to powielaniem klisz.

Na swój czas trafiło malarstwo Olgi Boznańskiej, najsłynniejszej artystki polskiej przełomu wieków, specjalizującej się przede wszystkim w por-trecie. W epoce rozkwitu fotografii utracił on swą „imitacyjność”, stając się nie tylko wizerunkiem modelu, ale po prostu obrazem, postrze-ganym - jak inne - w kontekście mistrzostwa wykonania, kompozycji, koloru, czyli w kategoriach stricte artystycznych. Takimi były dzieła Boznańskiej - też jej widoki wnętrz i martwe natury - wszystkie noszące cechy jej charakterystycznego stylu: zatarcie konturów bryl i koncen-trację na powierzchni obrazu o strukturze misternie zróżnicowanej malarskiej materii. Jej płótna, niezależnie od tematu, są jakby powie-dzieli kapiści - „rozstrzygnięte po malarSKU”. W liście z 1909 roku, tak pisała o nich sama autorka: „Obrazy moje wspaniale wyglądają, bo są prawdą, są uczciwe (...) Są ciche i żywe i jak gdyby je lekka zasłona od patrzących dzieliła. Są w swojej własnej atmosferze”.

Wysoko ceniona, jedyna kobieta przyjęta do elitarnego zrzeszenia artystów polskich przełomu wieków, jakim było Towarzystwo Artystów Polskich „Sztuka”, nie zdecydowała się na objęcie pracowni w krakow-skiej Akademii Sztuk Pięknych, stawiając na pierwszym miejscu własną twórczość. Pomagała jednak początkującym malarzom, udzielając porad i lekcji (m.in. przez trzy lata uczyła się u niej Łucja Bałzukiewi-czówna).

PARYŻ

Osiadła w Paryżu od 1898 roku Boznańska była przez długie lata wielkim autorytetem dla tamtejszej kolonii polskiej, która począwszy od lat poprzedzających I wojnę światową po lata 20. i 30. XX wieku nie zmniejszała swej liczebności. Wielu z jej członków, mieszkając nad Sekwaną nie traciło kontaktu z krajowym życiu artystycznym, funkcyj-nując w obu środowiskach.

Spośród artystek młodszej generacji jedną z najciekawszych osobowo-ści była pochodząca z Warszawy Mela Muter (Melania Mutermilch). Jako wybitna portrecistka w pewnym sensie kontynuowała karierę Boznańskiej, tworząc w zupełnie nowym stylu wizerunki ówczesnej elity artystycznej i intelektualnej zarówno francuskiej, jak przebywających tam cudzoziemców. W jej indywidualnym języku malarskim barwne płamy grubo kładzionej farby, na nierzadko prześwitującym tle, zara-zem budują ekspresję scen, jak akcentują dekoracyjność ożywionych fakturowo powierzchni.

Przyjaciółka artystów, poetów i pisarzy (Staff, Reymont, Rilke), a także aktywistów społecznych i polityków, od 1917 roku blisko związała się z lewicowym działaczem Raymondem Lefebvrem, który zginął w niejasnych okolicznościach podczas powrotu z kongresu w Moskwie w roku 1920.

Kolonia polska pełna była wówczas tworzących kobiet. Stanowiący tygiel różnych kierunków i narodowości Paryż otwierał przed nimi wie-lorakie możliwości. Jedną z najbardziej wszechstronnych, obdarzonych wieloma talentami artystką była urodzona w Krakowie Alicja Halicka, która zarówno tworzyła obrazy (m.in. od lat 20. kreowane we własnej, kolażowej technice „wytlaczane romanse”), projekty dekoracyjne wnętrz (tkaniny, tapety), projekty scenograficzne i kostiumy teatralne (m.in do Baletów Rosyjskich). Twórczość jej, otwarta na wielość inspi-racji i skłonna do eksperymentu, nie daje się zatem łatwo zasufladko-wać.

Żona pochodzącego z Warszawy kubisty Ludwika Markusa (Marcous-sisa), obracając się wraz z nim w środowisku awangardowych artystów, krytyków i związanych z nimi kolekcjonerów, Halicka wystawiała po własnym nazwiskiem, nie chcąc „korzystać” z renomy męża. Podobnie uczyniła Irena Weiss, żona i najwybitniejsza uczennica Wojciecha Weissa, od 1907 roku profesora krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, wystawiająca pod anagramem swego imienia - Aneri.

Termin École de Paris został ukuty przez krytyków francuskich para-doksalnie nie na oznaczenie sztuki Francuzów, a rzeszy cudzoziemców, w dużej liczbie przybyszy z Europy Środkowej i Wschodniej, nierzadko o żydowskich korzeniach, którzy debiutowali od lat nastych po trzydzie-ste. Formułowali oni indywidualne style, w zetknięciu ze sztuką mu-zeów i aktualnymi tendencjami. Choć byli wśród nich kobiety, żadna z nich nie zyskała sławy Modiglianiego, Soutine’a, Chagalla czy Foujity. Chlubnym wyjątkiem w tym męskim świecie była wielbiona przez Apol-linaire’a Marie Laurencin, malująca prowokacyjnie „kobiece”, nieco naiwne, pastelowe obrazy. Na Montparnasse nie brakło jednak licznych towarzyszek doli i niedoli artystów, tworzących nieco w ich cieniu żon (Valentine Prax i Ossip Zadkine), czy inspiрующих muz (Kiki).

Taką uczestniczką bujnego życia artystycznego, przyjaciółką gigantów sztuki, a także kronikarką heroicznych lat paryskiej awangardy (au-torka „Life with the Painters of la Ruche”, 1972) była Marevna (Maria Bronislava Vorobieff-Stebelska), córka polskiego inżyniera i rosyjskiej tancerki o żydowskich korzeniach. Po solidnych studiach artystycznych w Tyflisie i w moskiewskiej Szkole Stroganowa, znalazła się w 1912 roku w Paryżu, gdzie przyswoiła inspiracje kubizmu i pointylizmu. Marevna tworzyła obrazy złożone z pryzmatycznych form, w które wplatała mo-tywy figuralne - często portrety (także pośmiertne) słynnych artystów poznanych na Montparnasse. Jako członkini paryskiej bohemy była świadkiem heroicznych lat École de Paris i jej najbardziej barwnych liderów (m.in. Diego Rivery, z którym była związana).

Skomplikowane kwestie tożsamościowe doszły do głosu w biografii Nadii Léger, urodzonej na Białorusi jako Wanda Chodasiewicz, żony malarza Stanisława Grabowskiego, poznanego na studiach w warszaw-skiej Szkole Sztuk Pięknych. W Paryżu podjęli oboje studia w Académie Moderne, wydając tam w latach 1929-1930 dwujęzyczne awangardowe pismo „L’Art Contemporain / Sztuka współczesna” i uczestnicząc w gro-madzeniu kolekcji sztuki nowoczesnej dla muzeum miejskiego w Łodzi. Późniejsza żona Fernanda Légera i propagatorka jego spuścizny była w latach powojennych ważnym łącznikiem między Francją a krajami Europy Wschodniej.

Spośród prezentowanych tu artystek, oprócz Halickiej, w Paryżu tworzyli: warszawianka Alicja Hoherman, Zofia Piramowicz, Leonia Nadelman, Estera Karp (Carp), Stefania Ordyńska-Morawska, a także

Olga Ślomiczyńska. Z rodziny niemieckich Żydów pochodziła Elizabeth Ronget, tworząca w stylu syntetycznego kubizmu, w którym elementy podziałów geometrycznych splatały się z figuracją. Osobny charakter posiadała twórczość Zofii Schomberg-Szymsberskiej, której oniryczne obrazy, zbliżone do poetyki surrealizmu, były zanurzone w świecie osobistych kryzysów i traum autorki.

Z kolei Irena Hassenberg (Reno), mieszkająca od 1905 roku w Paryżu, zwróciła na siebie uwagę pracami z licznych podróży, w tym pionier-skiej tematyki nowojorskiej, w cyklach obrazów i rysunków z wyprawy za ocean w 1925 roku. Wyrazista kreska, którą kreśliła widoki Manhat-tanu, przybrała formę gęstwiny nerwowych linii, oddających chaos ruin i tragedię jej rodzinnej Warszawy.

NIE TYLKO STRYJEŃSKA

Wracając na rodzinny grunt, należy stwierdzić że po 1918 roku sytuacja kobiet w niepodległej Polsce, uległa radykalnej zmianie. Artystki zyskały równe prawa nawet wcześniej, co prawda głównie w Warsza-wie, gdzie w otwartej w 1904 roku Szkole Sztuk Pięknych, od początku dopuszczono je do wspólnych klas z kolegami. Pozytywnym wzorem była tu niewątpliwie Akademia w Petersburgu, przyjmująca kobiety na regularny kurs od roku 1894, a zatem dwa lata wcześniej niż paryska École des Beaux-Arts.

Co ciekawe, jednym z najbardziej cenionych (by użyć określenia Joanny M. Sosnowskiej) „artystów” stała się wówczas właśnie kobieta. Zofia Stryjeńska, triumfatorka Międzynarodowej Wystawy Sztuk Deko-racyjnych w Paryżu 1925 (Grand Prix w 4 działach), zyskała pozycję czołowego twórcy sztuki oficjalnej nowego państwa. Fakt ten tłumaczo-no w dużej mierze szczególną sytuacją odrodzonej Polski, w której po odzyskaniu niepodległości znaczną część władzy oddano kobietom, w stopniu niejednokrotnie większym niż w innych krajach.

Jak wspominała Hanna Mortkowicz-Olczakowa: „trudno o większą po-pularność od tej, jaką zdobyła sobie Stryjeńska w tzw. dwudziestoleciu (...) wypowiadając się zgodnie ze swoim temperamentem i upodobania-mi trafiła ona nieoczekiwanie w sedno gustów pewnej sfery inteligencji polskiej”. Nikt chyba lepiej od córki słynnego księgarza i głównego wydawcy tak graficznych i reprodukcji Stryjeńskiej nie znał lepiej tego tematu z autopsji.

Zdaniem ówczesnych krytyków malarkę cechowała męska energia połączona z kobiecym, niezawodnym instynktem. W nowej, patrzą-cej z nadzieją w przyszłość Polsce zdecydowano się odsunąć na bok historię wraz z jej obciążającym piętnem traumy niewoli, odwołując się do innych elementów tradycji, jak natura, czy postrzegana w wital-nym kontekście ludowość. Żywiłowa kreatywność i barwność sztuki Stryjeńskiej, jej humor, werwa oraz pozbawiona pruderii erotyka (ceniona nawet przez Irenę Krzywicką), stanowiły nową tożsamościową propozycję.

Uczelnie artystyczne zaroily się także w międzywojniu uzdolnionymi kobietami. Swoistym fenomenem był chociażby liczny zastęp rzeź-biarek, a także malarek, architektek czy graficzek. Z uwagi na wybitną osobowość i edukacyjny talent Władysława Skoczylasa, większość tych ostatnich wyszło z jego pracowni w warszawskiej Szkole Sztuk Pięk-nych (od 1932 roku Akademii). Jedną z najzdolniejszych studentek mi-strza była Janina Konarska, specjalizująca się w drzeworycie barwnym i ręcznie kolorowanym, w którym linearyzm grafiki wzbogacał element koloru budując nastrój i głębię, na wzór słynnych mistrzów japońskich. W tej technice zostały wykonane m.in. jej nagrodzone srebrnym meda-lem na Olimpiadzie w Los Angeles (1932) prace o tematyce sportowej. Z kolei Janina Giedroyc-Wawrzynowicz uprawiała m.in. oryginalny drzeworyt „negatywowy” (biały druk na czarnym tle).

Grafika - lansowana przez Skoczylas jako „popularna sztuka” - dostępna dla każdego, budowała estetykę lat 20. i 30. w formie ilustracji książko-wych, dyplomów plakatów, druków ulotnych - owej „sztuki wszędzie”, która była zawołaniem warszawskiej uczelni.

Coraz częściej jej autorkami były kobiety.

1 ↑

BRONISŁAWA RYCHTER-JANOWSKA

1868-1953

"Aleja brzozowa", przed 1912

olej/tektura, 23 x 31 cm

sygnowany p.d.: 'B. RYCHTER-JANOWSKA.'

na odwrociu dwie papierowe nalepki Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie z opisem pracy

estymacja:

14 000 - 20 000 PLN

3 300 - 4 600 EUR

WYSTAWIANY:

Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków, 1912



MALARKA POLSKICH DWORKÓW

Duch nieprzemijającego uroku dworu polskiego stał się emblematycznym tematem dla całej twórczości Rychter-Janowskiej. Pierwszym nauczycielem rysunku i malarstwa artystki był jej starszy brat Stanisław Janowski, absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Następnie 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, uznawanego 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 bujnego życia towarzyskiego, poślubiła Tadeusza Rychtera, którego poznała podczas studiów artystycznych w Monachium. Małżeństwo dwójki malarzy nie należało jednak do udanych. Po 8 latach rozstali się, być może ze względu na rosnącą popularność żony.

Motywe polskiego dworu Rychter-Janowska zainteresowała się poprzez tragiczne wydarzenia z okresu I wojny światowej, podczas której niszczone polskie posiadłości na kresach Rzeczypospolitej. We wcześniejszym okresie twórczości artystka tworzyła przede wszystkim syntetyzujące pejzaże w duchu Jana Stanisławskiego. Artystka była również znakomitą portrecistką – potrafiła znakomicie uchwycić mimikę twarzy, szybko „zapamiętując” charakter twarzy modela. Rychter-Janowską można uznać za artystkę wszechstronną. Jej zachwyt nad sztuką ludową znalazł ujście w przygotowaniu „obrazów malowanych suknem”. Mimo że malarskie prace artystki hołdowały dawnej manierze, artystka stworzyła serię unikatowych makat o prostych, syntetycznych barwach i intensywnych kolorach. Kompozycje te opracowywała również w szlachetnych graficznych technikach. Na wystawach były prezentowane również stroje projektu Rychter-Janowskiej – serdaki czy bluzy.

Jednak to właśnie tematyka dworu polskiego definiuje oeuvre malarki. Na przestrzeni kolejnych dekad artystka rozwijała ją i kreowała wciąż nowe przedstawienia. Najczęściej w jej malarstwie pojawia się właśnie ten niezwykle osobliwy i jakże związany z naszą rodzimą kulturą motyw. To polski dworek ziemiański, typowy, bielony, z gankiem z dwiema kolumnami i wnętrzami wypełnionymi historią. Bronisława Rychter-Janowska wzięła na swoje barki pewnego rodzaju misję. Dwór i jego kulturotwórcza rola były i są do dzisiaj silnie zakorzenione w polskiej tradycji.

„Być może najoryginalniejszą częścią dorobku Rychter-Janowskiej były makaty wykonane z sukna – najczęściej barwnego filcu – przy użyciu autorskiej techniki aplikacji. Artystka pokazywała je między innymi na I Wystawie Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana” w 1902 roku. Tematyką nie odbiegały od jej twórczości malarskiej: początkowo przedstawiały głównie pejzaże (często górskie), czasem postacie w strojach ludowych, a później przede wszystkim dworki szlacheckie i dworskie parki. Te „obrazy malowane suknem” wpisywały się w silną na początku XX wieku tendencję do zacierania granic między sztuką „czystą” a „stosowaną”. Technika wymuszała na malarce mocną syntezę form i operowanie płaskimi plamami barwnymi, dzięki czemu stylistycznie zbliżała się do secesji. W 1911 roku Jan Pietrzycki poświęcił makatom artykuł na łamach miesięcznika „Sztuka”. Wspominał w nim, że Rychter-Janowska zdążyła stworzyć ich ponad 400. Z uwagi na duże zainteresowanie wydała także wzorniki umożliwiające samodzielnie wykonanie makat według jej projektów” (Joanna Jaśkiewicz, Bronisława Rychter-Janowska. Malarka ginących dworków, <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/bronislawa-rychter-janowska-biografia/>). Prezentowana praca nawiązuje do najciekawszych realizacji Rychter-Janowskiej. Artystka, wykorzystując emblematyczny motyw dworku w tle, sięga po syntetyczną budowę kompozycji, posługując się czystymi plamami koloru, analogicznymi do budowy makat. Prezentowany pejzaż podkreśla, że artystka nie była jedynie „malarką sentymentu” ale również świadomie wykorzystującą zdobycze światowej awangardy artystką.



Bronisława Rychter Janowska, 1912, fotografia archiwalna



Bronisława Rychter-Janowska, „Dworek wśród brzoź”, 1922, kolekcja prywatna



Bronisława Rychter-Janowska, Gobelin „Droga do kościoła”, kolekcja prywatna

2

OTOLIA KRASZEWSKA

1859-1945

Dama z różą herbacianą

olej/deska, 36 x 31 cm

sygnowany p.g.: 'OKraszewska"

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

11 500 - 16 100 EUR

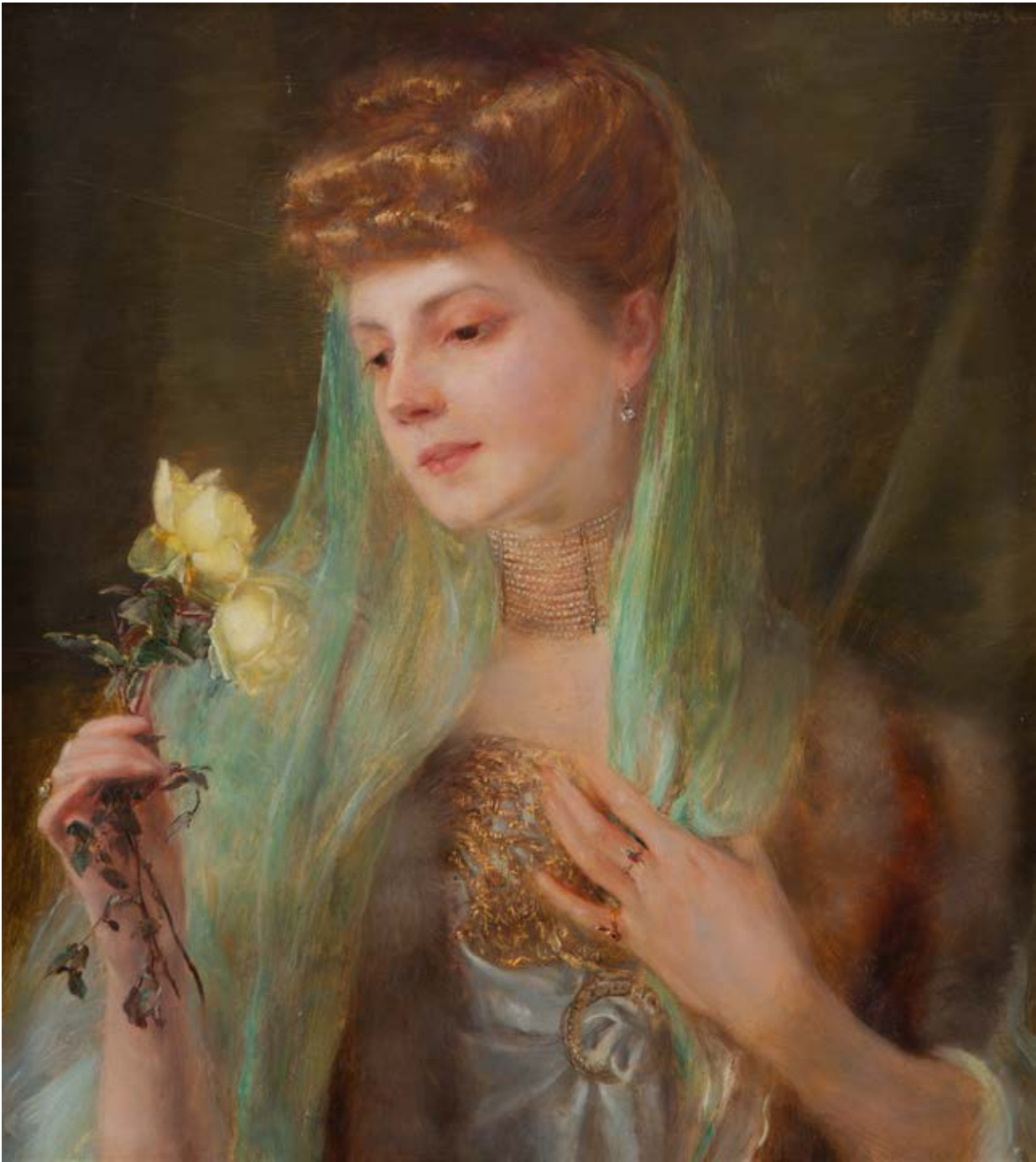
POCHODZENIE:

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, zwierające 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.



3 ↑

STEFANIA ORDYŃSKA-MORAWSKA

1882-1968

Nad Sekwaną

olej/plótno, 65 x 81 cm
sygnowany p.d.: 'St. Ordyńska'

estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
9 200 - 13 800 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Pasarel, Netanya, Izrael, kwiecień 2021
kolekcja prywatna, Polska

Stefania Ordyńska już od najmłodszych lat wykazywała zdolności plastyczne, które rozwijała pod czujnym okiem swojego ojca. Po ukończeniu gimnazjum w Brzesku podjęła studia na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. W 1908, po otrzymaniu listu polecającego, wyjechała do Rzymu, a następnie do Florencji, aby poszerzyć swoje horyzonty artystyczne, zgłębiając tajniki malarstwa włoskiego gotyku i renesansu. Kolejny krok w jej podróży artystycznej to Paryż, do którego przybyła w 1910. Aktywnie uczestniczyła tam w życiu bohemy na Montparnassie, prezentując swoje prace na Salonach Jesiennych i nawiązując przyjaźń z Olgą Boznańską. W 1916 przebywała w Rákoskeresztúr, a rok później w Lozannie. Kolejnym etapem był pobyt w Brnie w 1919, po którym powróciła do Brzeska. Stefania Ordyńska była przede wszystkim pejzażystką, tworzyła malownicze widoki Paryża, Bretanii, Prowansji i Pirenejów. Nie obca jej była także tematyka marynistyczna, sceny rodzajowe z rybakami, portrety i akty. Wystawiała m.in. na Salonie Sztuki Polskiej w Paryżu, w Brukseli, Amsterdamie, Florencji, Nowym Jorku, Chicago oraz na Wystawie Sztuki Sakralnej w Rzymie w 1950. Wspólnie z innymi wybitnymi artystami: takimi jak Olga Boznańska, Mela Muter czy Jan Peszke, uczestniczyła w wystawach organizowanych w renomowanych galeriach, m.in. Galerie des Beaux-Arts, Muzeum Crillon, galerii Artistes modernes. W Polsce jej prace prezentowano m.in. w Domu Sztuki w Katowicach, Łodzi i Warszawie. Latem 1939, w związku z planowaną wystawą indywidualną w Zachęcie, przyjechała do Warszawy. Niestety, wybuch II wojny światowej zniweczył te plany, a sytuacja uniemożliwiła artystce powrót do Paryża. Zmuszona była schronić się u swojej siostry w Brzesku, gdzie spędziła całą okupację. W trakcie wojny straciła mieszkanie i pracownię w Paryżu, a podczas powstania warszawskiego spłonęły jej prace. Wstąpiła do krakowskiego oddziału Związku Polskich Artystów Plastyków. W czerwcu 1947 wyjechała do Paryża, niestety nie udało jej się znaleźć pracowni, więc korzystała z pomocy znajomych. Zmagając się z uczuciem osamotnienia, podjęła decyzję o powrocie na stałe do Polski.



4

ANNA BILIŃSKA-BOHDANOWICZOWA

1857-1893

Portret dziewczynki w różowej sukience, 1889

pastel/płótno, 40 x 32 cm

sygnowany i datowany p.g.: 'Anna Bilińska | 1889.'

estymacja:

120 000 - 160 000 PLN

28 000 - 37 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja





Anna Bilińska-Bohdanowicz, Portret chłopca - syna państwa Tavernier, 1889, kolekcja prywatna

Anna Bilińska-Bohdanowicz była jedną z najwybitniejszych polskich artystek schyłku XIX wieku, która już za życia uzyskała międzynarodowe uznanie. Pierwsze lekcje rysunku pobierała u Michała Elwiro Andriollego, następnie, po przeprowadzce do Warszawy w 1875 roku, rozpoczęła kurs malarstwa dla kobiet u Wojciecha Gersona. Zainspirowana odbytą w 1882 podróżą do północnych Włoch przez Wiedeń i Monachium, gdzie zwiedziła liczne galerie, muzea i zabytki, postanowiła wyjechać i kształcić się w Paryżu na prywatnej uczelni Académie Julian prowadzącej pracownię dla kobiet. Tam szlifowała swój warsztat pod okiem Tony’ego Roberta Fleury’ego, Williama Adolphe Bouguereau i Julesa Josepha Lefebvre’a, uzyskując medale i wyróżnienia na szkolnych konkursach, a także „mention honorable” na Salonie w 1885 roku. O wielkim uznaniu jej talentu świadczy fakt, że Rodolphe Julian powierzył jej prowadzenie jednej z pracowni w latach 1885-87. Ukoronowaniem jej twórczości było zdobycie srebrnego medalu za „Portret własny” na Salonie w 1887 i Wystawie Powszechnej w 1889 roku, dzięki czemu uzyskała prawo do wystawiania „hors concours”.

To właśnie malarstwo portretowe szybko stało się podstawowym polem działalności artystki. 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. W czasie powstania prezentowanego

w ofercie portretu dziewczynki w różowej sukience Bilińska często jeździła do wiejskich posiadłości francuskiej arystokracji wykonująca portrety na zamówienie. Brat artystki pisał: „(...) siostra moja przez czas jakiś miała zaszczyt być profesorem w szkole malarskiej Julien’a [!], ale z powodu częstych wyjazdów z Paryża, w celu robienia zamawianych u niej portretów, godności tej długo spełniać nie mogła” (Zygmunt Biliński, Do redaktora, „Kraj” 1893, nr 21, s. 17). Oprócz dorosłych modeli, malarka często przedstawiała także wizerunki dzieci. Z jej notatnika wynika, że w grudniu 1889 roku w Lyonie wykonała serię sześciu pastelowych portretów dziecięcych (MBP Notatnik Bilińskiej, s. 10, poz. 62). Niewykluczone, że prezentowana w katalogu praca należała do tej grupy. W trakcie wakacji pod Lyonem Bilińska często odwiedzała swoich znajomych, państwa Tavernier, dla których wykonała w 1889 roku przynajmniej jeden portret w pastelu, ich trzy-czteroletniego syna w marynarskim stroju. Ujęcie nieznannej dziewczynki o złotych lokach i dużych, błękitnych oczach z zaróżowionymi policzkami jest analogiczne do wizerunku małego marynarza. Dzieci zostały ukazane w popiersiu na neutralnym, jasnym tle. Cała uwaga skupia się na ich poważnym, pełnym skupienia spojrzeniu. Oficjalny charakter portretu przełamuje jedynie delikatnie opadające ramiączko jasnoróżowej sukienki dziewczynki. Oba obrazy mają niemal identyczne wymiary (40 x 32 cm oraz 40 x 34 cm). Czyżby obie prace były zamówione przez tę samą rodzinę, a tajemnicza niebieskooka blondynka okazała się siostrą małego Tavernier?

5

OLGA BOZNAŃSKA

1865-1940

"Studium młodej dziewczyny w czerni" ("Étude de jeune fille en noir"), przed/lub 1901

olej/tektura, 69 x 48,5 cm

sygnowany p.g.: 'Olga Boznańska'

na odwrociu fragmentarycznie zachowana, papierowa nalepka wystawowa Grosse Berliner Kunst-Austellung w Berlinie

estymacja:

480 000 - 600 000 PLN

110 000 - 137 000 EUR

POCHODZENIE:

z historycznej kolekcji Louisa Charlesa Libaude'a (1869-1922), marszanda i kolekcjonera sztuki, Paryż

kolekcja prywatna, Francja

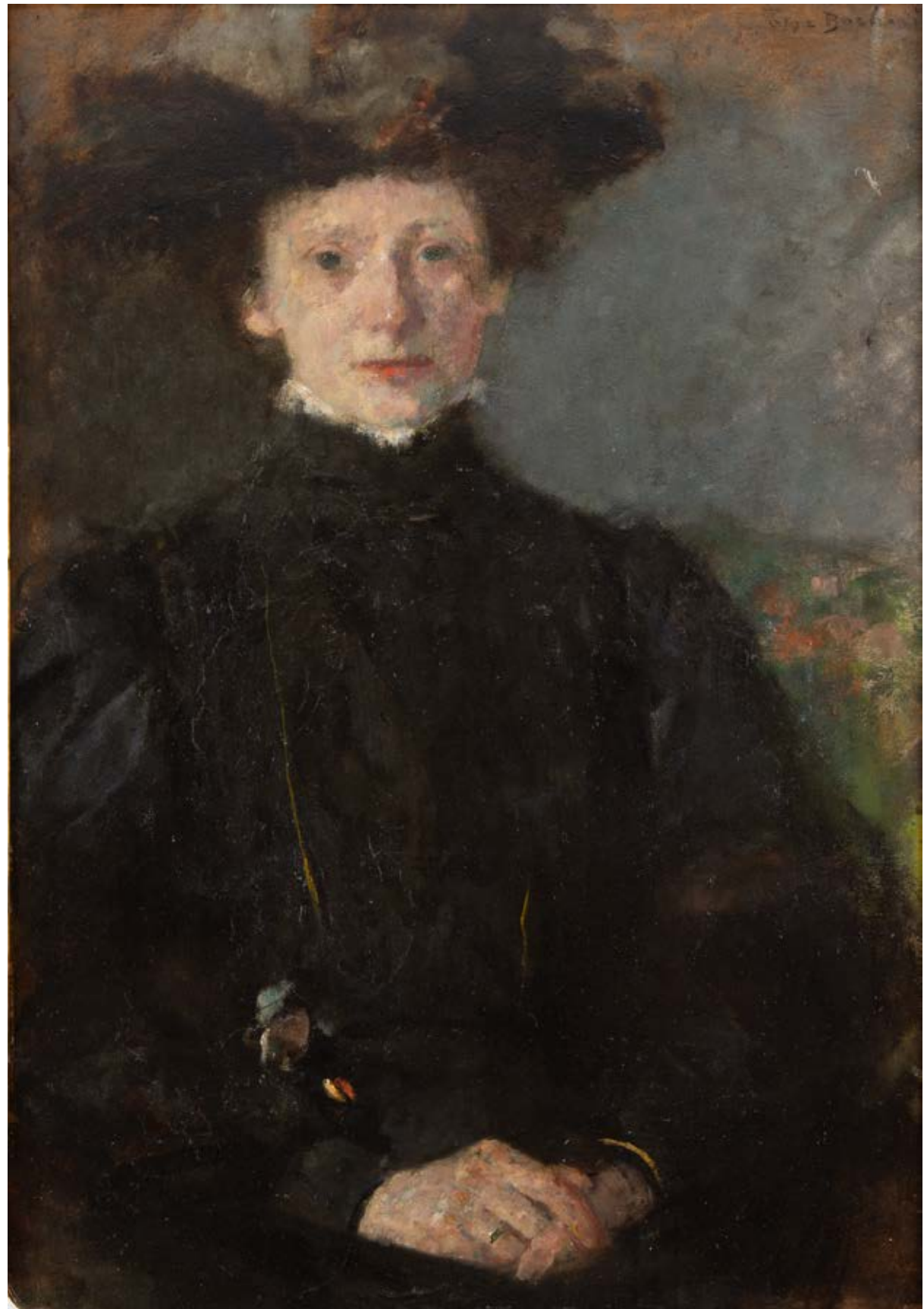
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Grosse Berliner Kunst-Austellung, Berlin, 1901

LITERATURA:

Grosse Berliner Kunst-Austellung, katalog wystawy, Berlin-Stuttgart-Leipzig 1901, s. 9, nr kat. 126 (jako "Damenbildnis")



PORTRECISTKA LUDZI, MALARKA DUSZY

Gdyby szukać w wypowiedziach Olgi Boznańskiej cytatu, który najpełniej oddawałby charakter zarówno jej samej, jak i tworzonych przez nią dzieł, wybór padłby zapewne na to zdanie – „W chwili, kiedy nie będę mogła malować, powinienam przestać żyć”. Twórcze credo malarki towarzyszyło jej w zasadzie od samego początku kariery. Artystka całkowicie poświęciła się malowaniu, a swoje życie złożyła na ołtarzu sztuki. Jak sama mawiała, „nie potrafię poprawiać przyrody”. Rzeczywiście nie potrafiła bądź po prostu nie chciała. Zresztą po cóż właściwie miałaby to robić. W swoich portretach skłaniała się w stronę wizerunku psychologicznego. W jej pracach zdecydowanie przeważała sfera wewnętrzna, ów niezidentyfikowany i ulotny obszar ludzkiego jestestwa. Olga była zatem realistką, realistką portretującą nie ludzi, lecz ich dusze.

Tę wyjątkową umiejętność doskonale oddaje znana i głośna w środowisku monachijskim sprawa portretu Paula Nauena. Owego niemieckiego malarza i pedagoga Olga poznała w Bawarii. Portret wykonany przez artystkę wstrząsnął opinią publiczną do tego stopnia, że jej model został nazwany „cywilizacyjną kaleką”. Prawda płynąca z owego wizerunku zaszokowała zarówno krytykę, jak i odbiorców. Artystka z mistrzostwem i wirtuozerią uchwyciła dekadencją duszę Nauena. Opinia na temat portretu ukazała się w „Kurierze Bawarskim”: „W głównej sali wystawowej, na przedniej ścianie, wisi wcale nieźle namalowany portret męski. Młody człowiek, który nie miał nic z życia, bo żył zbyt intensywnie, i życia nie zna, bo żyje w sosie własnego światła – krótko mówiąc: jest jednym z owych kalek cywilizacji, tych o wychudłych twarzach, rzadkich włosach, zamglonych oczach i cienkich nosach, którzy głoszą fin de siècle, nic przy tym nie głosząc. Siedzi tak przed nami, skulony, zziębnięty, z podniesionym kołnierzem płaszcza, na jakiejś kanapie, a jego blada twarz, którą w języku kiczu i podlotków nazywa się ‘interesującą’, tchnie nędzą naszych czasów”. Sprawa była o tyle przełomowa, że oburzony model podał krytyka do sądu, przez co redakcja „Kuriera Bawarskiego” musiała zapłacić karę za zniesławienie oraz oficjalnie przeprosić Nauena. Podobny skandal wywołał powstały wiele lat później portret Zygmunta Pułowskiego. Postać hrabiego wykreowana przez Boznańską była tak sugestywna, iż budziła przerażenie. Sama żona określała tę postać mianem „zjawy”.

Okres paryski w twórczości Boznańskiej rozpoczął się w 1898. Wówczas zamieszkała ona w stolicy Francji i pozostała w „stolicy sztuki” już do końca życia. Rodzinny Kraków wzbudzał w niej tęsknotę, równocześnie wywołując ambiwalentne odczucia. To właśnie Paryż, jako wielokulturowa metropolia, najbardziej odpowiadał żadnej rozwoju artystce. Jej malarstwo przez długi czas pozostawało niedocenione na rodzimym gruncie. Barwne i równie nowatorskie jak ona miasto nad Sekwaną zaoferowało jej praktycznie od razu popularność, a co za tym idzie – liczne zlecenia. W swoich martwych naturach i portretach dała się poznać jako indywidualistka, nowatorka, któ-

ra zerwała z akademizmem i odżegnywała się od wpływów impresjonizmu. Olga Boznańska sama żyła w odosobnieniu, co odzwierciedlało się w jej niepowtarzalnej stylistyce – odrębnej i indywidualnej. „W latach 1900-1908, a może i dłużej, ze szczególnym upodobaniem używała zespołu barw chromowo-zielonawych, do których wprowadzała akcenty złote (ramy obrazów w tle) lub czerwieni kwiatów” (Helena Blum, Olga, Warszawa 1974, s. 34). Zieleń ta pojawia się również w prezentowanym portrecie nieznanej dzisiaj z imienia i nazwiska młodej kobiety. Odnajdujemy ją nie jak to zwykle bywa w partii tła a na powierzchni tapicerki fotela, na którym zasiada modelka. W tle natomiast widzimy barwę błękitno-szarą, charakterystyczną dla kolorystyki z okresu monachijskiego, którego echa ewidentnie pobrzmiewały jeszcze w momencie powstania wizerunku. Nie mamy tu wprowadzić złotych ram, o których wspominała Blumówna, ale barwa ta pojawia się pod postacią biżuterii – długiego naszyjnika, ozdobnej spinki na mankiecie czy obrączki na palcu kobiety.

Boznańska rezydowała na stałe w Paryżu, ale regularnie odwiedzała Kraków. W domu, gdzie spędziła dzieciństwo, namalowała dużą liczbę wybitnych dzieł. W wielu przypadkach trudno dziś jednoznacznie stwierdzić, gdzie powstał dany portret. Modele odwiedzali Boznańską zarówno w jej pracowni w Krakowie (a tę do I wojny światowej artystka odwiedzała regularnie), jak i w Paryżu. Dzieła natomiast „wędrowały” i przemieszczały się wraz ze swoimi właścicielami. Sportretowana kobieta została ukazana od pasa w górę, en face. Boznańska w charakterystycznym dla siebie stylu zastosowała pewnego rodzaju syntetyzm przedstawienia, dając wrażenie rozdrغانej i wibrującej powierzchni. Wedle przekazów modeli artystki proces twórczy trwał w nieskończoność. Modele zmieniali się, starzeli, odchodzili, a ona wciąż malowała. Boznańska zwracała uwagę głównie na dwa aspekty: oczy i dłonie. „Cóż to za rozkosz malować rękę, zwłaszcza gdy jest piękna, sucha, żyłasta, o długich palcach. Jest ona dopełnieniem psychologicznym twarzy”, mawiała. W kwestii twarzy natomiast zgadzała się zapewne z Antoine’em Bourdelle’em, który to z kolei pisał: „Aby oddać twarz, zobaczyć ją i dokonać jej syntezy, trzeba magicznego wejrzenia, gdyż należy odnaleźć twarz ukrytą. Każdy portret bez tego jest tylko smutnym trupem” (Antoine Bourdelle, Écrits sur l’art et sur la vie, Paris 1981, s. 7). Portrety Boznańskiej bez wątpienia stanowiły pełny obraz człowieka i nie było w nich żadnej „martwoty”. Kobieta na prezentowanym dziele nawiązuje bezpośredni kontakt z widzem. Jej chłodne spojrzenie przenika do jego wnętrza. Na jej twarzy rysuje się smutek. To także typowa cecha wizerunków artystki. Z jej portretów oprócz realizmu połączonego z uchwyconą łapczywie duszą emanuje nostalgia, niedookreślona pustka, czasem zagubienie. Świat Olgi był światem melancholijnym. Malarka doznała spełnienia na gruncie zawodowym, poświadczając jednocześnie swoje szczęście. Niespełnione miłości, samotność, a także napięte relacje z siostrą – to wszystko miało istotny wpływ na jej sztukę.



Olga Boznańska i Maria Kraszevska w atelier w Paryżu, fotografia archiwalna

6

MARIA LÜBBES

1847-1939

Portret Izy Boznańskiej, 1894

pastel/papier naklejony na tekturę, 87,2 x 69,2 cm

sygnowany i datowany l.d.: M. Lübbes | 1894.'

na odwrociu liczba '826', pieczęć lakowa z cesarsko-królewskim herbem miasta Krakowa opisana 'Krakau'

papierowa nalepka wystawowa Muzeum Narodowego w Warszawie

oraz fragment nalepki wystawowej w języku niemieckim

estymacja:

12 000 - 18 000 PLN

2 800 - 4 200 EUR

POCHODZENIE:

zbiory spadkobierców rodziny Boznańskich, Warszawa

aukcja Desa Unicum, wrzesień 2018

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

Olga Boznańska (1865-1940), Muzeum Narodowe w Warszawie, 26 lutego - 2 maja 2015

Maria Lübbes była niemiecką artystką, uprawiała malarstwo portretowe i rodzajowe. Posługiwała się techniką olejną i pastelową. Uczyła się w pracowni malarza Wilhelma Sohna w Düsseldorfie oraz Wilhelma Dürra i rzeźbiarza Christiana Rotha w Monachium. Osiadła w Monachium, gdzie tworzyła i wystawiała. Tyle mówi o niej historia sztuki. Z jej pastelowego „Portretu Izy Boznańskiej” można wyczytać dużą biegłość i wrażliwość artystyczną. Lübbes stworzyła wizerunek subtelny, ale i wyrazisty psychologicznie. Iza, wówczas 26-letnia, delikatna dziewczyna, wydaje się, pewnie ze względu na przenikliwy wzrok, postacią obdarzoną bogatą osobowością. Nie ma pewności, w jaki sposób Iza poznała Marię. Wydaje się jednak, że niemiecka malarka należała do artystycznej komuny młodych adeptek sztuki w Atenach nad Izarą, czyli Monachium, podobnie jak Olga Boznańska, siostra Izy, i za jej sprawą został namalowany prezentowany portret. Olga Boznańska przyjechała do Monachium początkiem 1886, w czasach gdy miasto było wiodącym europejskim centrum sztuki. Jeśli Olga od najmłodszych lat przejawiała talent w zakresie sztuk plastycznych, to Iza była w dzieciństwie postrzegana jako zdolny muzyk. Iza odebrała muzyczną edukację w Lipsku – nie przystąpiła do egzaminu końcowego. Była uczennicą znanego pianisty Emila Śmietana, a Ignacy Jan Paderewski podczas pobytu w Krakowie i Zakopanem miał spotkać młodą artystkę i wyrazić się pochlebnie o jej talencie. Iza z powodu nadwrażliwości nie występowała przed większym gronem słuchaczy, a jej występy w rodzinnym Krakowie spotykały się z niepochlebną krytyką. Od końca lat 80. XIX wieku przechodziła załamania nerwowe, co doprowadziło ją do zerwania z muzyką. Iza wędrowała śladami siostry – wielokrotnie przebywała w Monachium i Paryżu. Podjęła nawet studia chemiczne w Genewie, które potem kontynuowała w Paryżu, gdzie ponoć zyskała tytuł doktorski. Z Olgą rzadko rozstawały się na dłużej, lecz mimo to łączyła je trudna relacja emocjonalna. Choroba alkoholowa Izy oraz jej samobójstwo w 1932 w ostatnich latach życia Olgi przysporzyły jej trosk i stanowiły smutny akord w jej twórczości. Prezentowany portret przypomina jednak o radosnym epizodzie we wspólnej egzystencji sióstr Boznańskich – beztróscie życia i rozwijaniu artystycznych pasji w Monachium końca wieku.



7 ↑

MELA MUTER

1876-1967

"Akt przy piecyku", około 1930

olej/plótno, 72 x 59,5 cm
sygnowany l.d.: 'Muter'
na krośnie malarskim papierowa nalepka Galerie Gmurzynska w Kolonii
papierowa nalepka wystawowa Maxwell Galleries w San Francisco
nalepka z numerem: '19' oraz notatki
na ramie nalepka Galerie Gmurzynska

estymacja:
400 000 - 600 000 PLN
92 000 - 137 000 EUR

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

WYSTAWIANY:
Mela Muter: First One Man Exhibition in America of an Illustrious French Painter, Maxwell Galleries, San Francisco,
5 lipca - 6 sierpnia 1966
Mela Muter. Bilder, Aquarelle, Zeichnungen, Galerie Gmurzynska, Kolonia, 20 listopada 1965 - 10 stycznia 1966

LITERATURA:
Mela Muter. Bilder, Aquarelle, Zeichnungen, katalog wystawy, Galerie Gmurzyńska w Kolonii, Köln 1965, s. nlb. (14), nr kat. 12
(jako "Akt vor Ofen")



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



Mela Muter, fotografia archiwalna

MELA MUTER: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI



Mela Muter, „Akt kubistyczny”, około 1919-23, kolekcja prywatna

KOBIECE SPOJRZENIE NA AKT

Mela Muter była jedną z bardziej wyróżniających się malarek z kręgu polskiej kolonii artystycznej w Paryżu oraz École de Paris. U szczytu swojej kariery w latach 20. i 30. ubiegłego wieku była znana i ceniona w środowisku paryskim przede wszystkim jako portrecistka politycznej, intelektualnej oraz artystycznej elity tego miasta. Opracowała specyficzny rodzaj portretu, charakteryzujący się dużymi reprezentacyjnymi rozmiarami oraz monumentalną, nowoczesną w wyrazie formą. Jej prace wyróżniały się brutalną dosadnością przedstawień modeli, a język malarski bazował na plamach barwnych grubo kładzionej farby na niezagruntowanym, grubym płótnie, które nierzadko prześwitywało w tle. Twórczość tej artystki nie ogranicza się jednak jedynie do portretów.

Akty u Meli Muter nie pojawiają się zbyt często w porównaniu do zdecydowanie bardziej licznych portretów, pejzaży i scen rodzajowych. Możliwe, że taki wybór był podyktowany upodobaniem artystki do niełatwej w odbiorze estetyki, brzydoty i mizerabilizmu. Jak zauważył Mieczysław Wallis w recenzji: „Na wystawie p. Muterowej narzucała się przede wszystkim silnie zaznaczona indywidualność malarki. Ciała zdrowe i piękne, twarze o prawidłowych 'klasycznych' rysach nie mają dla niej uroku. Okazuje ona pociąg wyraźny do postaci charakterystycznie szpetnych, do osobliwych typów i okazów antropologicznych.” (Mieczysław Wallis, Sztuki plastyczne, „Przegląd Warszawski” 1923, nr 25, s. 129). Akt w tradycji malarskiej wiązał się natomiast od wieków z pięknem, wyidealizowanym ciałem oraz doskonałymi proporcjami. Tak przynajmniej ukazywali nagie, kobiece ciała artyści-mężczyźni, którzy, z reguły pod pretekstem tematyki mitologicznej,

tworzyli obrazy pod męskie spojrzenie podporządkowujące sobie kobiece ciała. Nic więc dziwnego, że Mela Muter chciała odejść od takiej perspektywy na kobiece ciało. Po pierwsze, ukazywała je w charakterystycznej dla siebie manierze brzydoty. Po drugie, jeśli już przedstawiała akty to nie w klasycznej formie, lecz w celu formalnych eksperymentów. Na przykład w „Akcie kubistycznym” nadaje ciału geometryczne formy, chcąc wyrazić dynamizm ludzkiej percepcji: niemożność ustalenia jednego, kardynalnego punktu widzenia. Wrażenie ruchu w przestrzeni zbliża tę pracę do kompozycji futurystycznych, zaś zastosowanie wąskiej gamy barwnej składającej się głównie z róży i szarości nawiązuje do dzieł kubistycznych. Na prezentowanym w katalogu obrazie „Akt przy piecyku” artystka odchodzi natomiast od tradycyjnej perspektywy. Punkt oglądu sceny ustala z góry, z perspektywy ptaka. Zabieg ten nadaje trochę voyeurystycznego charakteru kompozycji ukazującej ogrzewającą się kobietę w zaciszu swojego pokoju. Bohaterka zdaje się być przekonana, że znajduje się sama w pomieszczeniu i nie wchodzi w reakcję z widzem. Artystka jednak nie eksponuje jej ciała dla nieskrępowanych spojrzeń z zewnątrz. Kobieta siedzi zgarbiona, a jej wyciągnięte w stronę piecyka ręce przysłaniają fragmentarycznie jej pierś i łono. W podobny, intymny sposób Mela Muter ukazała modelkę na rysunku wykonanym ołówkiem pt. „Akt na fotelu” (poz. 8). Na nim również przedstawiona postać wydaje się być zanurzona w myślach we własnym świecie. Artystka ujawnia tu swoje zdolności do oddawania złożonych psychologicznych cech modeli. To na nich właśnie, a nie na cielesnej powierzchowności, pragnie skupić widza.



8 †

MELA MUTER

1876-1967

"Akt w fotelu" ("Nu au fauteuil")

ołówek/papier, 51 x 36 cm

sygnowany dwukrotnie długopisem p.d oraz ołówkiem p.g.: 'Muter'

opisany autorsko (?) na odwrociu: 'Nu au fauteuil'

oraz '11' (w okręgu), '3', 'W 2-355-68' i 'R1[nieczytelny podpis]'

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 600 - 6 900 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artystce

Galerie Gmurzynska, Kolonia

kolekcja prywatna, Europa

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

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



9 †

MELA MUTER

1876-1967

Macierzyństwo, lata 20. XX w.

akwarela, tusz/papier, 30,5 x 23,8 cm
sygnowany l.d.: 'Muter'

estymacja:

25 000 - 35 000 PLN

5 800 - 8 100 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artystce

Galerie Gmurzynska, Kolonia

kolekcja prywatna, Europa

Macierzyństwo jest jednym z tych tematów, w którym artystki pozostają niedoścignione 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 trójkącie, 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 jedyne go 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 i tulącej niemowlę 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 towarzyszyły malarce tuż po urodzeniu Andrzeja czy już opłakiwaniem utraconego raz na zawsze ukochanego syna.



10 †

MELA MUTER

1876-1967

Portret Raymonda Lefebvre'a, 1917-20

gwasz, tusz/papier, 35 x 31 cm
sygnowany i opisany długopisem l.g.: 'R. Lefebvre | Muter'
oraz opisany trudno czytelnie ołówkiem śr.g.
opisany na odwrociu: '400'

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 500 - 4 600 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artystce
Galerie Gmurzynska, Kolonia
kolekcja prywatna, Europa

Mela Muter poznała Raymonda Lefebvre'a, francuskiego intelektualistę i działacza lewicowego, w maju 1917. Parę połączyły wspólne poglądy polityczne oraz społeczne zaangażowanie, i mimo znacznej różnicy wieku, narodziło się między nimi silne uczucie. Raymond Lefebvre propagował postawę pacyfistyczną oraz humanitarne koncepcje, które wywarły wpływ na tematykę prac Meli Muter. W 1919 malarka otrzymała w końcu rozwód religijny z Michałem Mutermilchem i planowała zawrzeć nowy związek małżeński z piętnaście lat młodszym Francuzem. Przedwczesna śmierć ukochanego w niewyjaśnionych okolicznościach na Morzu Białym w listopadzie 1920 pokrzyżowała jednak ich plany. Lefebvre wprowadził Mele Muter w krąg działaczy socjalistycznych, m.in. Anatole'a France'a, Romaina Rollanda, Henriego Barbusse'a, Paula Vaillant-Couturiera, oraz Jean-Pierra Blocha, niektórzy z nich stali się częstymi modelami artystki. Samemu ukochanemu Mela Muter poświęciła wiele płócien i szkiców na papierze. Na prezentowanej pracy wykonanej węglem ukazała Raymonda Lefebvre'a siedzącego bokiem na tle okna, pochylonego nad notatnikiem i zapisującego coś w skupieniu. Artystka zasłynęła w paryskim środowisku artystycznym głównie jako portrecistka elit. Jej dzieła charakteryzowały się niezwykłą trafnością w oddaniu fizjonomii oraz cech psychologicznych i intelektualnych modela. Ze względu na brutalną dosadność tworzonych dzieł, jej malarstwo było określane przez prasę francuską jako „męskie” i kontrastowało z jej subtelną urodą. Umiejętność artystki do wnikania w ludzką psychikę została ukazana i w tym portrecie. W szkicowej formie Muter zręcznie odrysowała psychologiczny portret francuskiego intelektualisty, skupionego na swojej pracy i misji politycznej. Malarka nie przepadała za oficjalnymi, sztywnymi portretami, za to wołała ukazywać modeli w swobodnej, niekonwencjonalnej pozie. W tym wypadku mamy do czynienia z wręcz intymnym portretem. Mężczyzna został ukazany bokiem, w bliskim kadrze, jest pochłonięty myślami i pracą. Artystka najprawdopodobniej nie prosiła go o pozowanie, lecz pośpiesznie uchwyciła jedno ze wspólnie spędzonych popołudni.



11 ↑

MARIA JAREMA

1908-1958

"Nad morzem", około 1936-39

olej/ płótno, 60 x 80 cm
sygnowany p.d.: 'Maria Jarema'

estymacja:
300 000 - 400 000 PLN
69 000 - 92 000 EUR

OPINIE:
ekspertyza Barbary Ilkosz z dn. 18 lipca 2016 roku

POCHODZENIE:
DESA Unicum, październik 2015
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Hommage à Józef Chrobak - wokół pamięci Grupy Krakowskiej, Fundacja 9/11 Art Space, Galeria Piekary,
Poznań, 20 listopada - 23 grudnia 2020





Władysław Strzemiński, Pejzaż morski, 1933, Muzeum Sztuki w Łodzi



Maria Jarema, Kompozycja (Nad morzem), 1948, Muzeum Narodowe w Szczecinie

W latach 30. XX wieku Maria Jarema współtworzyła radykalną społecznie awangardę artystyczną w środowisku młodych twórców krakowskich. Zainteresowanie ideami komunistycznymi artystki spowodowało, że artystka wstąpiła do Komunistycznego Związku Młodzieży Polskiej. W świecie artystycznym jej antyelitystyczne poglądy doprowadziły do współtworzenia, wraz ze Stanisławem Osostowiczem, Jonaszem Sternem, Leopoldem Lewickim i Henrykiem Wicińskim, Grupy Krakowskiej w 1931 roku. Artystka, począwszy od 1932 roku, uczestniczyła we wszystkich jej wystąpieniach.

Wywodzące się ze Starego Samboru na terenie Ukrainy rodzeństwo Jaremów stanowiło ewenement. Obydwaj bracia Marii także zajęli się sztuką - Władysław Jarema tworzył znany teatr lalkowy, a Józef Jarema został malarzem. Maria zaś w latach 1929-32 kształciła się u Xawerego Dunikowskiego na rzeźbiarkę. Od około 1936 roku uprawiała także malarstwo, poszukując własnego języka malarskie, oparszy się o postimpresjonistyczne formuły obrazowania. Prezentowane dzieło „Nad morzem” stanowi niezwykle rarytas kolekcjonerski oraz rarum w oeuvre artystki. „Nad morzem” zostało wykonane w technice olejnej, w której Jarema wypowiadała się rzadko i stanowi jeden z dwóch najwcześniejszych znanych obrazów olejnych jej autorstwa.

Jak odnotowuje monografistka artystki Barbara Ilkosz, „dla twórczości Jaremy z tego wczesnego etapu (...) charakterystyczne było stosowanie statycznej kompozycji, pozbawionej wyraźnych efektów ruchu (...)”. W „Nad morzem” Jarema przedstawiła fragment nadmorskiej scenarii: na tle piaszczystej plaży i polaci morza widoczny jest drewniany szalas, na którym zawieszone są rybackie sieci. Poprzez spokojny charakter wyobrażonej kompozycji artystka pozwoliła mocniej wybrzmieć wyrafinowanemu zestawieniu palety barwnej. Subtelne ugry, zielenie, błękity aplikowane są charakterystycznymi dla jej malarstwa z końca lat 30. i początku lat 40. wydłużonymi pociągnięciami pędzla, za pomocą których Jarema osiąga miejscami impastowy wyraz. Ta technika malarska wynika z bliskiego związku Jaremy ze środowiskiem krakowskich kapistów. Statyczna kompozycja poddana nieomal geometrycznemu rygorowi łączy się z awangardowym eksperymentem rozpowszechnionym w kręgu Grupy Krakowskiej.

Podobny temat nadmorskiego pejzażu podjęła artystka ponownie jedynie raz, po II wojnie światowej w temperze „Kompozycja (Na plaży)” z 1948 roku (Muzeum Narodowe w Szczecinie). W biografii Jaremy w latach 30. Nieobecne są ślady wyjazd nad Bałtyk. Wydaje się jednak, że zarówno w „Na plaży”, jak i „Nad morzem” malarka odwołuje się do popularnego wśród artystów tamtych czasów tematu mariny bałtyckiej. Wybrzeże Bałtyku w II RP był nowym obszarem rekreacji dla obywateli odrodzonego kraju, ale Morze Bałtyckie odgrywało też istotną rolę w polityce Rzeczypospolitej. Dla twórców awangardy było istotnym obszarem eksperymentów, czego dowodem są „Pejzaże morskie” Władysława Strzemińskiego.



12 †

MARIA EWA ŁUNKIEWICZ-ROGOYSKA

1895-1967

"Pejzaż z kołmi", 1936

olej/plótno, 60 x 73 cm
sygnowany l.d.: 'M-EWA ŁUNKIEWICZ.'

estymacja:
110 000 - 150 000 PLN
25 000 - 34 000 EUR

POCHODZENIE:
Stanisław Chlebowski, Poznań
kolekcja prywatna, Polska

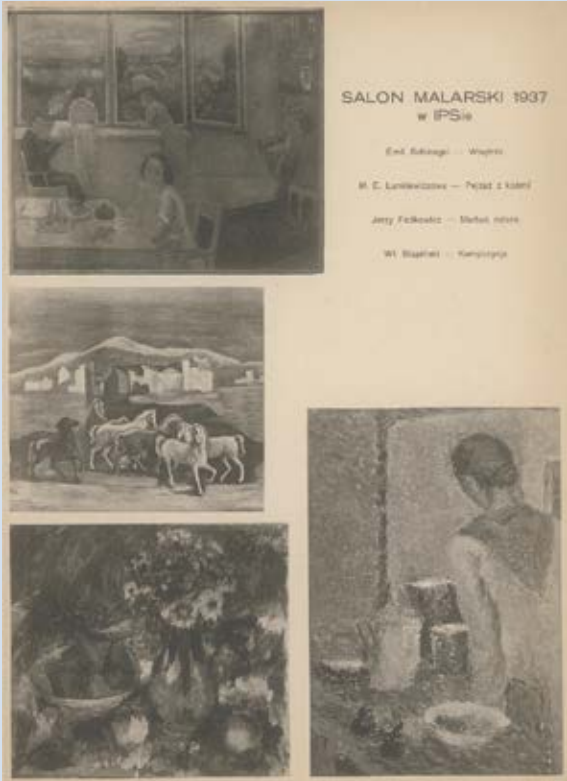
WYSTAWIANY:
Salon malarcki, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa, 5 lutego - marzec 1937

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 awatorem 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 wyludnionym 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

13 †

TAMARA ŁEMPICKA

1895-1980

Kobieta w polskim stroju ludowym ("La Polonaise"), około 1933

akwatinta/papier, 37 x 30 cm (w świetle passe-partout)

sygnowany ołówkiem p.d.: 'T. de Lempicka' oraz numerowany l.d.: '23/200'

estymacja:

180 000 - 240 000 PLN

41 000 - 55 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

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

Kobiety Montparnasse'u, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 19 maja -31 grudnia 2018

LITERATURA:

Tamara Łempicka a art déco. Tradycja i nowoczesność, katalog wystawy, Villa la Fleru, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2022, nr kat. 21, s. 106 (il.)

Kobiety Montparnasse'u, katalog wystawy, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2018, s.20 (il. oraz na okładce)



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

Tamara Łempicka. Fotografia archiwalna.



TAMARA ŁEMPICKA: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

Na aukcji „Pionierki” mamy przyjemność zaprezentować liryczną grafikę Tamary Łempickiej pt. „La Polonaise” czyli „Polka”. Praca przedstawia młodą dziewczynę ubraną w biały strój z motywem kwiatowym, nawiązującym do wzornictwa polskich strojów ludowych. Dziewczyna trzyma w dłoniach modlitewnik. Oczy postaci zdradzają smutek, a może tęsknotę. Pogrążona w modlitwie młoda kobieta kieruje pełne powagi spojrzenie w dal, poza ramy obrazu. Wydaje się nieobecna i pogrążona w zadumie. Nastrojowy, nostalgiczny charakter dzieła niesie za sobą poczucie melancholii. Czy za pomocą tego obrazu artystka chciała wyrazić tęsknotę za ojczyzną? Tamara Łempicka często podkreślała swój związek emocjonalny z krajem nad Wisłą, w którym wychowywała się i kształtowała swoją młodzieńczą tożsamość. Prawnuczka Tamary, Marisa de Łempicka, w rozmowie z Aleksandrą Kaczkowską wspominała: „...babcia kochała Polskę, czuła się Polką, z Kizette rozmawiała po polsku, klóciły się też tylko i wyłącznie po polsku. Kiedy ktoś pytał ją, skąd pochodzi, zawsze mówiła, że z Polski. W domu zachowywała wiele polskich tradycji, gotowała polskie potrawy. Zawsze żałowała, że z powodu wojny i wszystkiego, co działo się później, nie była w stanie wrócić do kraju.” (<https://trojka.polskieradio.pl/artypk/2859539,autokreacja-i-milosc-do-polski-tamara-lempicka-widziana-oczami-prawnuczki> dostęp: 20.11.2023). Do obrazu pozo-
wała córka Tamary, Kizette de Łempicka. W roku powstania grafiki miała ona 17 lat. Dziewczynka czasami pomagała w ten sposób matce, która później tytułu-
jąc swoje prace zachowała jej anonimowość. Wielu z jej przyjaciół nawet nie wie-
działo o istnieniu Kizette, gdyż Tamara nie przyznawała się chętnie do tego, że
ma córkę. Oblicze Kizette odnajdziemy także na innych słynnych portretach spod
pędzla Łempickiej m.in. w „Pierwszej komunii” czy „Dziewczynie na balkonie”.
Malarka najczęściej uwieczniała osoby bogate i sławne, lecz jak sama mówiła:
„Malowałam królów i prostytutki, ... nie maluje ludzi ponieważ są oni sławni.
Maluje tych, którzy są dla mnie inspiracją i powodują, że czuję wibracje.”

Lata 20. i 30. XX wieku to bezspornie najlepszy okres w twórczości artystki. „La Polonaise” powstała w 1933 w technice druku wklęsłego - akwatinty. Grafikę odbito w nakładzie 200 egzemplarzy, a każda z odbitek nieznacznie różni się od siebie. Jak można przypuszczać, do naszych czasów przetrwała niewielka ilość tych prac. Zauważalny jest charakterystyczny dla Łempickiej styl malowania - art déco. W pracy wybrzmiewa duch nowoczesności połączony z podziwem dla sztuki renesansu. Artystka już w czasach swej młodości miała okazję zapoznać się z twórczością dawnych mistrzów. Liczne wyjazdy do Włoch stały się podstawą jej edukacji z zakresu historii sztuki, nawiązując niejako do wcześniejszej tradycji grand tour, praktykowanej przez europejskich arystokratów. Wpływ dzieł ogląda-
nych przez nią we Florencji, Rzymie czy Wenecji, widoczny jest najwyraźniej w jej twórczości z lat 20. i 30. XX w. W pracy „La Polonaise” Łempicka sięgnęła po typową dla siebie kubizującą formę oraz intensywne, nasycone kolory. Dominują czerń, biel oraz czerwień. Styl Łempickiej to również niezwykła dokładność i precyzja rysunku. Dbłość o szczegóły i doskonale operowanie światłocieniem widać szczególnie w sposobie malowania draperii. Należy zauważyć, że w malar-
stwie 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 świa-
tłocienia było też dla Łempickiej doskonałym sposobem na osiągnięcie swoistej elegancji form, czyniąc ją jedną z najbardziej dystygowanych malarek nurtu kubizmu syntetycznego. Brak kontekstu sytuacyjnego przez zastosowanie czar-
nego tła nasuwa na myśl portretowe malarstwo niderlandzkie. Pod koniec lat 30. Łempicka coraz wyraźniej zaczęła kierować swoje spojrzenie na Północ. Dawni Mistrzowie dadzą jej nie tylko impuls do studiowania kompozycji i form, ale także skłonią ją do odejścia od uprawianej wcześniej formuły malarstwa. Podczas gdy w latach 20. Łempicka pracowała nad seriami wielkoformatowych kompozycji, od połowy lat 30. zaczęła wprowadzać bardziej kameralne formaty.



14 ↑

TAMARA ŁEMPICKA

1895-1980

"Klasztor w Toskanii", około 1961

olej/plótno, 35 x 27 cm
sygnowany p.d.: 'LEMPICKA'
na odwrociu papierowa nalepka z opisem pracy z Galerii Art-Mel w Paryżu

estymacja:
250 000 - 350 000 PLN
57 000 - 80 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Michela Georges-Michela, Paryż, do 1961
Galeria Art-Mel, Paryż
kolekcja prywatna, Paryż, do 1996
dom aukcyjny Sotheby's, Londyn, listopad 2019
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Tamara Łempicka a art déco, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 17 września 2022 – 12 marca 2023
Tamara Łempicka – kobieta w podróży, Muzeum Narodowe w Lublinie, 18 marca – 14 sierpnia 2022

LITERATURA:
Tamara Łempicka a art déco. Tradycja i nowoczesność, katalog wystawy, Villla la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2022, nr kat. 68, s.169 (il.)
Tamara Łempicka - kobieta w podróży, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Lublinie, Lublin 2022, s. 45 (il.)
Alain Blondel, Tamara de Lempicka. Catalogue raisonné 1921-1979, Lausanne 1999, nr kat. B.433 (także w wersji online)

Twórczość Tamary Łempickiej nie ogranicza się jedynie do kompozycji figuralnych w stylu art déco z wypolerowanymi do gładkości niczym kamień ciałami. Podczas swojej długiej kariery nieustannie eksperymentowała ona z nowymi gatunkami i technikami malarskimi. W latach 40. zainteresowała się martwymi naturami, w latach 50. abstrakcją, w 60. malowała techniką impastu, zaś w 70. na jej obrazach pojawiają się motywy meksykańskie. Oferowana w niniejszym katalogu praca „Klasztor w Toskanii” powstała w okresie zwrotu artystki ku impresjonizmowi. Nastąpił on po odwiedzeniu przez Łempicką włoskiej wyspy Capri i Pompei w 1959 roku, gdzie zobaczyła świeżo odkryte, rozsypujące się freski. Doświadczenie obcowania z dziedzictwem dawnej, wielkiej cywilizacji, która w mgnieniu oka zamieniała się w pył, zainspirowało ją do tworzenia obrazów w odcieniach terakoty, mocnym impastem, nakładając spontanicznie szpachlę farbę na płótno. W tych pracach o monochromatycznej paletce barwnej malarka odsłania swoją wrażliwość na nagłe zmiany światła. Łempicka nie tylko zmieniła wówczas technikę malarską, ale również powróciła do porzuconego przez dekady tematu pejzażu. „Łempicka malowała czysty krajobraz rzadko. Po kilku zaledwie obrazach przedstawiających krajobraz miejski namalowanych na początku lat 20., nawiązujących do prac André Lhote’a fragmenty miast znalazły u niej swoje miejsce w tłach portretów. Były one elementami podkreślającymi wielkomięjskość i nowoczesność. Do krajobrazu jako tematu obrazów artystka powróciła w latach 60. I 70. XX wieku w malowanych szpachlą, impresyjnych, nastrojowych kompozycjach o stonowanej jasnej kolorystyce” (Tamara Łempicka, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2023, s. 154).



15 †

TAMARA ŁEMPICKA

1895-1980

"Portret mężczyzny w fezie", około 1934

ołówek/papier, 25 x 17,5 cm
sygnowany p.d.: 'LEMPICKA.'

estymacja:
80 000 - 100 000 PLN
18 400 - 22 900 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Christie's, Nowy Jork, luty 2015
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Tamara Łempicka a art déco, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 17 września 2022 - 12 marca 2023
Kobiety Montparnasse'u, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 19 maja - 31 grudnia 2018
Mistrzowie École de Paris, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 22 września 2016 - 31 sierpnia 2017

LITERATURA:
Tamara Łempicka a art déco. Tradycja i nowoczesność, katalog wystawy, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2022, nr kat. 50, s. 147 (il.)
Kobiety Montparnasse'u, katalog wystawy, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2018, s. 21 (il.)
Mistrzowie École de Paris, Warszawa 2016, s. 349 (il.)

„Malowałam królów i prostytutki. Maluję tych, którzy są dla mnie inspirujący i powodują, że czuję vibracje”.

Tamara Łempicka



16

LEOKADIA ŁEMPICKA

1865-1913

Dżentelmen z papierosem

olej/plótno, 123,5 x 83,5 cm
sygnowany p.g.: 'Łempicka | [nieczytelne]'

estymacja:
16 000 - 24 000 PLN
3 700 - 5 500 EUR

W centrum artystycznych zainteresowań Leokadii Łempickiej znajdowały się portrety. W przypadku zaprezentowanej pracy widzimy postawnego mężczyznę w eleganckim stroju, zapatrzonego w dal, który w jednej ręce trzyma zapalonego papierosa, a drugą dłoń ma schowaną w kieszeni spodni. Artystka urodziła się w Kijowie, a od 1885 mieszkała w Warszawie. Nauki malarstwa pobierała w pracowni Wojciecha Gersona. Pod koniec XIX wieku zaczęła wyjeżdżać za granicę, pierwszą podróż odbyła do Rygi, a następnie udała się do Paryża, gdzie zamieszkała z malarką oraz rzeźbiarką Anną Paszkiewiczówną i uczęszczała na nauki do Académie Julian. Niedługo potem, w 1887, powróciła do Warszawy, gdzie podjęła pracę pedagogiczną. Uczyła rysunku w szkole malarstwa Bronisławy Poświkowej. Od 1904 prowadziła zajęcia w Szkole Artystycznej dla kobiet Aurelii Conti, gdzie dodatkowo prowadziła dział sztuki zdobniczej i kompozycji ornamentacyjnej. Nie porzuciła jednak własnej kariery na rzeczy nauczania. Nadal pokazywała swoje realizacje na salonach w Warszawie, Wilnie, Krakowie oraz w Paryżu. W 1904 zorganizowano jej wystawę indywidualną w Salonie Krywulta w Warszawie, a w 1974 pokaźna kolekcja jej płócien została zaprezentowana w Filharmonii Pomorskiej w Bydgoszczy. Prace artysty znajdują się w licznych kolekcjach instytucjonalnych oraz prywatnych, m.in. w Muzeum Okręgowym w Bydgoszczy oraz w Muzeum Narodowym w Warszawie.



17 ↑

ALICJA HALICKA

1894-1975

Paryskie dachy

olej/plótno, 33 x 41 cm

estymacja:

18 000 - 24 000 PLN

4 200 - 5 500 EUR

„Nie zamierzam deprecjonować osiągnięć XIX-wiecznej sztuki polskiej, ale kiedy myślimy o tej sztuce, to widzimy samych mężczyzn: Matejko, Chełmoński, Siemiradzki. Malowali mężczyzn na koniach, sceny historyczne, bitewne. W gronie tych malarzy nie ma kobiet. Przez chwilę w Polsce sukces odniosła Bilińska-Bohdanowicz, ale tylko dlatego, że uważano, iż maluje po męsku. Po męsku miały też malować Alicja Halicka czy Irena Reno. To był wyznacznik bycia traktowaną jako profesjonalna artystka”.

Sylwia Zientek

Zaprezentowana praca przedstawia dachy paryskich domów. Piękny widok, składający się z okien oraz kominów, jest przysłonięty mgłą oraz dymem. Alina Halicka była blisko związana z Paryżem. W 1913 zamieszkała w kamienicy przy rue Caulaincourt, niedaleko atelier samego Pabla Picassa. Do wspomnianego apartamentu przeprowadziła się po wyjściu za mąż za Louisa Marcoussiego. Artystyczna para (Louis był grafikiem oraz malarzem) poznała się na Montparnassie.

Halicka w Paryżu zaprzyjaźniła się z malarzami z kręgu École de Paris: Zakiem, Kislingiem, Pankiewiczem. Okolicami, które inspirowały twórczynię i wspomnianych artystów, był Montparnasse. Jeśli natomiast chodzi o męża, to należał do innego środowiska artystycznego, razem z takimi twórcami jak np. Braque, Léger oraz Gris. Ta inspirująca atmosfera Paryża

początku wieku wyraźnie 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” (Halina Kowzan, Baśń barw: letni wieczór w Tuileries, „Świat” 1956, nr 41, s. 10). Alicja Halicka odegrała szczególną rolę w gronie awangardzistów. Była kobietą majątną, co kontrastowało z pozycją większości twórców.



18 †

MARIE LAURENCIN

1883-1956

"Piękna" ("Belle"), 1956

litografia/papier, 33 x 26 cm
sygnowany i numerowany ołówkiem poniżej kompozycji: '159/200 Marie Laurencin'

estymacja:
5 000 - 7 000 PLN
1 200 - 1 700 EUR

Marie Laurencin zyskała uznanie jako paryska artystka w latach 20. XX w. Z powodze- niem tworzyła modne wówczas portrety kobiecych postaci utrzymane w charaktery- stycznych dla jej twórczości barwach pastelii. Malowane przez nią obrazy szybko stały się modne i drogie, zwłaszcza pośród sławnej klienteli, którą chętnie uwieczniała. Zdobyła sławę i pozycję jednej z najlepszych francuskich malarek, ale nie ograni- czała się jedynie do tej dyscypliny. Laurencin, zanim przeniosła się do Paryża, swoją artystyczną edukację zaczynała, dekorując naczynia w École de Sèvres przy fabryce porcelany. Naukę kontynuowała na prywatnych lekcjach w paryskiej l'Académie Humbert, gdzie od 1905 roku studiowała malarstwo i sztukę dekoracyjną. Tam miała okazję po raz pierwszy zetknąć się z takimi artystami jak Francis Picabia czy Georges Braque. Ostatni z wymienionych przedstawił ją dalej Pablowi Picassowi i artystom z jego otoczenia. Te spotkania zaowocowały również zapoznaniem z poetą Guillau- mem Appolinairem, z którym artystka była w romantycznej relacji. Marie, korzystając z doświadczeń przy tworzeniu sztuki dekoracyjnej, współpracowała także przy tworze- niu kostiumów oraz scenografii do baletu „Les Biches” Siergieja Diagilewa.

Oryginalny, liryczny styl malarstwa Marii Laurencin przeżywa dziś swój renesans. Utrzymane w barwach pastelii kobiece wizerunki powróciły w ostatnich latach na salony jej wystaw retrospektywnych, które niejednokrotnie okazywały się wielkim sukcesem (jak choćby trwająca aktualnie wystawa „Marie Laurencin: Sapphic Paris” w Fundacji Barnes w Filadelfii). Marie tworzyła marzycielską wizję kobiecego świata, przez pryzmat której definiowano Paryż lat 20. Jak podkreślił The New York Times: „Ten program podkreśla wizję safickiego świata bez mężczyzn, co czyni go jedynym w swoim rodzaju”. Oferowana na aukcji praca w technice litografii (stosowanej także przez przyjaciela artystki, Picassa) ukazuje wszystkie cechy twórczości Laurencin tworzącej swoimi pracami wyjątkowy świat, stawiający kobiety w centrum sztuki współczesnej.



19 †

ZOFIA STRYJEŃSKA

1891-1976

Archanioł Michał walczący z Szatanem, lata 50. XX w.

gwasz, tempera/plótno, 94 x 68 cm
sygnowany l.d.: 'Z. STRYJEŃSKA'

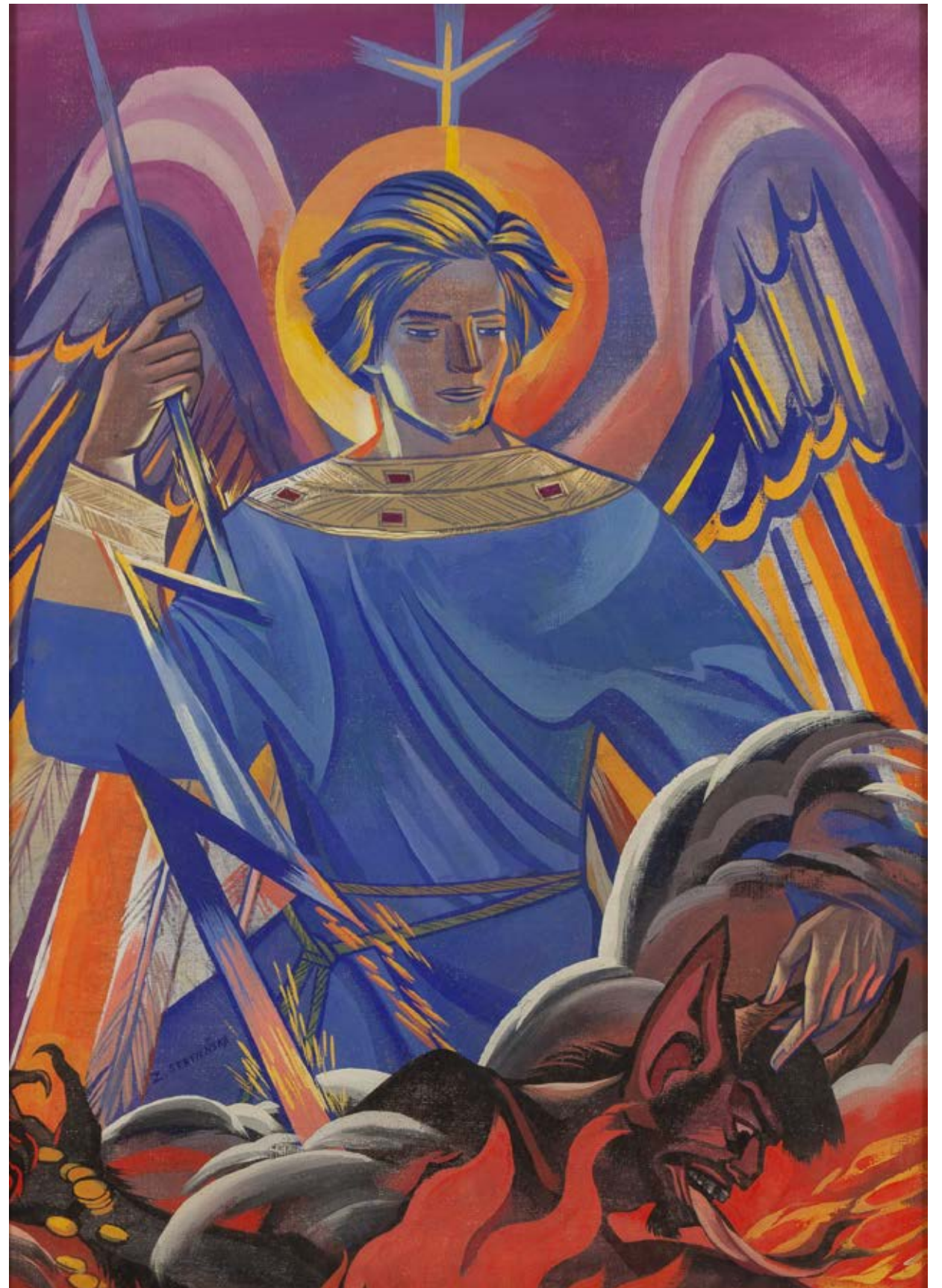
estymacja:

120 000 - 160 000 PLN

28 000 - 37 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja kardynała Bolesława Filipiaka i jego spadkobierców



ZOFIA STRYJEŃSKA I MALARSTWO RELIGIJNE

„Fenomen Stryjeńskiej nie znajduje żadnego porównania wśród artystek pierwszej połowy XX wieku w całej Europie. W żadnym kraju kobieta nie osiągnęła tak wysokiego prestiżu w świecie artystycznym, nigdzie jej głos nie stał się głosem dominującym, a więc narzucającym sposób postrzegania i kształtowania rzeczywistości. Najlepszym dowodem na to jest fakt, że kilka pokoleń kojarzyło ludowe tańce z barwnymi wizerunkami roboty Stryjeńskiej, zdobiaczki pudelka czekoladek firmy E. Wedel, a później 22 lipca d. E. Wedel” (Joanna Sosnowska, Poza kano-nem. Sztuka polskich artystek 1880-1939, s. 161). Pełne różnorodności i barwnych zestawień kolorystycznych malarstwo „księżniczki polskiej sztuki” doskonale współgrało z samą postacią artystki, jej niezwykłą energią twórczą oraz bogactwem pomysłów. Stryjeńska, jako artystka wszechstronnie utalentowana, tworzyła malarstwo sztalugowe, a także rysunki oraz grafiki. Projektowała także dekoracje, plakaty, ilustracje czy zabawki. Artystka wiodła intensywne życie, zarówno to artystyczne, jak i prywatne. Na kartach historii zapisała się jako kobieta wyzwolona i ekscentryczna. Nie stroniła od skandali. Powszechnie znane i opisywane przez prasę było jej małżeństwo z Karolem Stryjeńskim, w nim dramatyczne rozstania i namiętne powroty. Stryjeńska w okresie międzywojennym, który był zdecydowanie najlepszym pod względem artystycznym czasem w jej karierze, przebywała w Warszawie, Krakowie i Zakopanem. Żywo uczestniczyła w życiu kulturalnym i stała się jedną z najbardziej rozpoznawalnych person polskiej bohemy artystycznej. Wydawać się może, że jej sztuka, wprost nawiązująca do tradycji narodowej, nieco kontrastuje z jej w pełni awangardowym i płomien-nym charakterem. Niemniej jednak malarstwo Stryjeńskiej, tak jak i jej osobowość, również nosiło znamiona nowoczesności.

Czy przy równoczesnych zawilościach życiowych artystki oraz cha-akteru jej sztuki, słynącej z intensywnych kolorów czy dynamicznych kompozycji o ludowej tematyce, istniała przestrzeń na malarstwo sakralne, wymagające skupienia i kontemplacji? Okazuje się, że tak. „Co prawda Zofia Stryjeńska nie namalowała chyba nigdy klasycznego obrazu sakralnego na konkretne zamówienie, ale za to czytelne wątki religijne pojawiły się w jej na wskroś świeckiej, przesyconej duchem sztuki ludowej twórczości w gruncie rzeczy na samym początku drogi

artystycznej i towarzyszyły jej - o dziwo - niemalże do końca życia, gdy zgorzkniała i zapomniana po wyjeździe z Polski w 1946 roku bezsku-tecznie próbowała znaleźć dla siebie i swojego przebrzmiałego już malarstwa miejsce w nowej rzeczywistości” (Lechosław Lameński, Wątki religijne w twórczości Zofii Stryjeńskiej, „księżniczki malarstwa polskiego” [w:] Sacrum et Decorum, s. 47-48). Motywy religijne poja-wiają się w twórczości artystki praktycznie od początku. Pierwszą pracą poświęconą tej tematyce był jej debiutancki album litograficzny „Pasto-ralka” oraz znakomity cykl gwaszy „Pascha” (gdzie wątki słowiańskie towarzyszą biblijnej historii Jezusa). „Problematykę tę rezerwowała dla kompozycji ważnych i wyjątkowych. W czasie wojny sytuacja się zmie-niła - ze względów ekonomicznych, ale także z powodu pogłębienia się wrażliwości religijnej artystki, Stryjeńska zaczęła malować dużo przed-stawień religijnych. Początkowo, w latach czterdziestych, rozpoczęła cykl obrazów przedstawiających Matkę Boską, malowanych w sposób będący kontynuacją pełnych vitalności gwaszy sprzed 1939 roku. (...) Po opuszczeniu Polski na stałe w 1947 roku Stryjeńska zaczęła malować na sprzedaż gwasze na płótnie, powtarzając w większości kompozy-cje przedwojenne, które jako powszechnie znane chętnie kupowano. Zaczęła malować także nowe tematycznie i odkrywcze kompozycyjnie obrazy religijne gwaszem na kartonie lub na płótnie. Powstały liczne wizerunki Chrystusa, Matki Boskiej, świętych oraz sceny ze Starego i Nowego Testamentu” (Światosław Lenartowicz, O malarstwie religij-nym po 1939 roku [w:] Zofia Stryjeńska 1891-1976, Muzeum Narodowe w Krakowie 2009, s. 261).

Prezentowana praca, ukazująca Archaniola Michała wymierzającego w szatana piorunem jest odosobnionym przykładem w całej twórczo-ści artystki poświęconej tematowi religijnym. W dziełach o tematyce sakralnej Stryjeńska przede wszystkim interpretowała motyw Matki Boskiej z Dzieciątkiem. Wątki eschatologiczne czy sceny obrazują-ce Sąd Ostateczny wydają się zupełnie nieobecne w oeuvre malarki. Ciekawy jest sposób oddania postaci szatana, gdzie artystka, czerpiąc z ludowych wzorów, ukazała diabła z charakterystycznymi, przeskalowa-nymi uszami oraz węzowym językiem.





20 ↑

ZOFIA STRYJEŃSKA

1891-1976

Święty Kazimierz Królewicz, lata 50. XX w.

gwasz, tempera/plótno, 69 x 52 cm

sygnowany l.d.: 'Z. STRYJEŃSKA'

estymacja:

90 000 - 120 000 PLN

21 000 - 28 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja kardynała Bolesława Filipiaka i jego spadkobierców

„Zofja Stryjeńska jest przede wszystkim polskim malarzem rzeczy polskich. Nazwa znakomitej ilustratorki nie oddaje jej roli w sztuce. Gdyby nie było podań i obrzędów ludowych, poezji Kochanowskiego, Szymonowicza, Krasickiego, Mickiewicza, Słowackiego, Tetmajera, artystka musiałaby sobie podania, legendy i poezje tworzyć, aby je móc opowiadać postaciami. Tak dalece w jej talencie tkwi potrzeba wypowiadania się postaciami i zdarzeniami. Cecha wspólna sztuce ludowej, sztuce prymitywnej, sztuce dziecka. Cechę tę wykształciła w sobie artystka do rozmiarów wielkiej sztuki. Nie potrzebuje zbierać wzorów po świecie, nie 'studjuje' wsi, typów ludowych, postaci z galeryj. Rzuca tylko okiem, one już same przychodzą do niej tłumnie, wrywają się do jej życia, zapętniają pokój. To są jej znaki malarskie, jej zastępy, z którymi idzie do ataku, jej plamy barwne, jej ornamenty. Nie tworzy tych postaci dla wyrażenia myśli, ale myśli swe wyraża postaciami gotowemi. Takimi się przynajmniej nam wydają, gdyż mają zawsze skończony, zdecydowany charakter, niebudzący żadnych wątpliwości, prawdziwy, jakby skopjowany najdokładniej z jakiegoś doskonałego wzoru” (Jerzy Warchałowski, „Zofia Stryjeńska”, Warszawa 1929, s. 13).

Zofia Stryjeńska zyskała sławę i rozpoznawalność licznymi malarskimi i graficznymi cyklami, ilustrującymi ludowe wierzenia, stroje, bajki i kolędy ujęte w charakterystycznej manierze malarskiej, płaskich plamach barwnych, ostrych, jaskrawych przeciwstawieniach kolorystycznych i śmiałej kresce. Swoje prace najczęściej tworzyła i budowała na elementach charakterystycznie adaptowanego folkloru, nawiązując do neoromantycznej słowiańszczyzny. Twórczość Stryjeńskiej można określić mianem klasycyzowanej ludowości.

Stryjeńska podejmowała tematykę prasłowiańskiej kultury czy między innymi dziejów piastowskich, które w okresie międzywojennym zyskały rangę narodowej tradycji i nabrały szczególnego znaczenia w kontekście budowania państwowości i poczucia więzi narodowych tuż po odzyskaniu niepodległości. Pozycję Zofii Stryjeńskiej jako „twórcy narodowego” ugruntowała nie tylko tematyka jej prac, charakterystyczny styl czy prestiżowe, monumentalne realizacje, lecz także dostępność prac artystki dla szerokiej publiczności. Tworzyła cykle graficzne, wzory tkanin, etykiety, obligacje, cykle szkolnych reprodukcji, które kreowały nowy kanon ilustrowania tradycji i historii. We wszystkich tych pracach podejmowała świadomy dialog z tradycją i prądami w sztuce jej współczesnymi.

Prezentowana praca jest fuzją zainteresowań Stryjeńskiej polską historią oraz motywami religijnymi, charakterystycznymi dla dojrzałego okresu twórczości artystki. „Księżniczka malarstwa polskiego” ukazała królewicza Kazimierza, przedwcześnie zmarłego syna Kazimierza IV Jagiellończyka. Święty oraz patron zarówno Polski, jak i Litwy, został przedstawiony ze swoimi atrybutami: białą lilią oraz mitrą na głowie.



21

ALICJA HOHERMANN

1902-1943

Dama w kapeluszu, 1937

gwasz/papier, 32,3 x 24,5 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i datowany p.d.: 'Alice Hohermann 1937'

estymacja:

20 000 - 26 000 PLN

4 600 - 6 000 EUR

WYSTAWIANY:

Kobiety Montparnasse'u, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 19 maja - 31 grudnia 2018

LITERATURA:

Kobiety Montparnasse'u, katalog wystawy, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2018, s. 57 (il.)

Alicja Hohermann była malarką, której twórczość miała osobisty charakter na tle ekspresyjno-kolorystycznego „stylu” Szkoły Paryskiej. Artystka bardzo młodo wyszła za mąż, ale jej małżeństwo nie trwało długo. Po ukończeniu studiów wyjechała do Berlina. Tam przez rok współpracowała z miejscowymi teatrami. W 1923 przeprowadziła się do Paryża, gdzie prezentowała swoje prace na salonach. W jej twórczości widoczne są echa belle époque, które przeplatały się z inspiracjami sztuką awangardy. Oprócz kompozycji malarskich zajmowała się również ilustracją książkową i projektowała kostiumy teatralne, inspirowane Baletami Rosyjskimi. Współpracowała między innymi z Comédie des Champs Elysées, tworząc dekoracje i kostiumy do dramatu autorstwa Jeana Giradoux – „Amfitrion 38” (1929).

Zaprezentowana praca stanowi przykład typowych dla artystki realizacji z lat 30. XX wieku. Przedstawia ona piękną, młodą, elegancką dziewczynę przy stole, z kapeluszem na głowie. Pastelowe kolory wraz z wydłużoną sylwetką kobiety sprawiają, że cała realizacja jest niezwykle wytworna i intrygująca. Po wybuchu II wojny światowej Hohermann podjęła nieudaną próbę wyjazdu z Europy. Została złapana na granicy hiszpańsko-francuskiej w 1943, a następnie przewieziona do obozu koncentracyjnego, z którego już nie powróciła.



22

ALICJA HOHERMANN

1902-1943

Portret rudowłosej dziewczynki, 1938

olej/plótno, 33 x 24 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Alice Hohermann 38'

estymacja:

14 000 - 18 000 PLN

3 300 - 4 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

kolekcja prywatna, Polska

Prezentowany „Portret rudowłosej dziewczynki” to urokliwy przykład pełni stylu malarstwa Alicji Hohermann. Modelka z ukosa patrzy niemo w przestrzeń melan-cholijnym wzorkiem. Artystka ukazała dziecko w popiersiu, szczelnie wypełniając powierzchnie podobrazia otokiem głowy modeli. Malarka użyła wyrafinowanego połączenia zieleni, błękitu i ugru. 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” (cyt. za: Anna Wierzbicka, Artyści polscy w Paryżu. Antologia tekstów 1900-1939, Warszawa 2008, s. 169).



23

ZOFIA PIRAMOWICZ

1880-1958

"**Portret kwiatów VII**", po 1922

olej/sklejka, 53 x 44 cm

sygnowany l.d.: 'Piramowicz'

na odwrociu sygnowany i opisany: 'Piramowicz. | Fleurs | Sociétaire | Paris'

oraz nalepka inwentarzowa: '3631' i 'Nr. 43 | Kwiaty VII'

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

6 900 - 9 200 EUR

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

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



24 †

VALENTINE PRAX

1897-1981

Postaci we wnętrzu

olej/plótno, 116 x 81 cm
sygnowany l.d.: 'V. Prax'

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

6 900 - 9 200 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny EVE E.U.R.L., Paryż, marzec 2015

kolekcja prywatna, Polska

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



25 †

VALENTINE PRAX

1897-1981

Mewy nad morzem, 1930

olej/plótno, 65,5 x 81 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'V. Prax 30'

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 600 - 6 900 EUR

„Zawsze doznawałam uczucia wielkiego zadziwienia w obliczu bezbronności jakiejś rzeczy, zwierzęcia czy rośliny. Krótko mówiąc, wszystko jest częścią mojego życia, wszystko, co pojawia się przede mną, powinno trwać”.

Valentine Prax



26 †

MARIE VOROBIEFF MAREVNA

1982-1984

Portret Johna Westa, 1972

olej/plyta pilśniowa, 122 x 183 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'MAREVNA | 1972'

estymacja:
130 000 - 180 000 PLN
30 000 - 41 000 EUR

POCHODZENIE:
spuścizna po artystce
DESA Unicum, maj 2019
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Marevna et Les Montparnos, Musée Bourdelle, Paryż, 1985
The Paintings and Drawings of Marevna, Leicester Festival, Leicester, 1977

Marevna osiedliła się w Wielkiej Brytanii w 1949. Jej córka ze związku z Diego Riverą, Marika, wyszła za mąż za Rodneya Phillipsa, do którego należała posiadłość Athelhampton w Dorset. Tam też tworzyła artystka, rozwijając swoje malarstwo oparte o pointylistyczną technikę i zasady kompozycyjne wyrosłe na gruncie złotego podziału. Po rozejściu się małżonków Marevna przeniosiła się do Ealing na przedmieściu Londynu, zostając ważną postacią w życiu artystycznym okolicy. „Portret Johna Westa” stanowi brawurowy przykład jej dojrzałego stylu. Artystka przedstawiła Johna Westa (1932-2018), pisarza i egiptologa w leżącej pozie z książką na tle krystalicznie potraktowanego pejzażu. Dwuwymiarowość przedstawienia odnosić się może do cech stylowych egipskiego malarstwa i rzeźby. Towarzyszące modelowi psy podobnie stanowią reminiscencję zainteresowania Westa. Marevna nadała im rysy szakala – zwierzęcia kojarzonego z bogiem Anubisem.



MUZA DIEGO RIVERY I EKSPERYMENTATORKA

Maria Rozanowicz-Vorobieff przybyła do Paryża w 1912. Urodzona w Czeboksarach, córka aktorki nazwiskiem Rozanowicz i Aleksandra Worobiewa, w wieku dwóch lat została adoptowana przez polskiego arystokratę Bronisława Stebelskiego. Dorastała w Tbilisi i pozostawała na Kaukazie do osiemnastego roku życia. W 1910 wyjechała do Moskwy, gdzie uczyła się w Szkole Stroganowa oraz podziwiała dawne i nowoczesne dzieła zgromadzone w tamtejszych kolekcjach. Wkrótce wyjechała do Rzymu i na Capri, gdzie poznała pisarza Maksyma Gorkiego. To właśnie on stworzył pseudonim artystyczny malarki, Marevna, co znaczy tyle, co Maria, córka morza.

Przybywszy do Francji, Marevna uczyła się w prywatnych szkołach, szkole malarza Ignacia Zuloagi, Académie Colarossi, Académie Russe (gdzie jej kolegami byli Chana Orloff, Jacques Lipchitz oraz Ossip Zadkine). Odkrywała malarstwo kubistyczne i dołączyła do kolonii artystycznej zamieszkującej La Ruche. W 1914 jej wczesna twórczość zaczęła budzić zainteresowanie na lokalnej scenie artystycznej. Pierwszymi fanami jej malarstwa byli krytyk Gustave Kahn oraz komisarz policji i kolekcjoner Léon Zamaron. W 1915 poznała meksykańskiego malarza związanego ze środowiskiem kubistycznym Diego Rivere. Okres zażyłości z artystą (Rivera wrócił do Meksyku w 1921) stanowił przełomowy czas w jej paryskiej karierze. Artystka przywiązana do poetyki syntetycznego kubizmu zaczęła harmonizować swoje kompozycje, dochodząc do stylu, który sama nazwała „dimensjonalizmem”. W pointylistyczny sposób używała plamek czystego koloru, budując bryły

oraz wrażenie przestrzenności przedstawienia. W pierwszej połowie lat 20. malarka projektowała dla Paula Poireta tkaniny inspirowane gruzińskimi motywami. Uprawiając twórczość w duchu kubizmu, dostała się w orbitę kolekcjonera Léonce'a Rosenberga.

Okres II wojny światowej artystka spędziła na południu Francji. W 1949 wyjechała do Wielkiej Brytanii i aż do śmierci w 1984 dzieliła swoje życie między Paryż i Londyn. Jej nowym miejscem tworzenia stała się posiadłość Athelhampton House na południu Anglii. W latach 60. i 70. opublikowała trzy wspomnieniowe książki dotyczące bohemy artystycznej Paryża, m.in. „Life with Painters of La Ruche” (1972). W swoich finalnych latach wykonała kilka wielkoformatowych obrazów przedstawiających przyjaciół-artystów Montparnasse'u, m.in. Amedea Modiglianiego, Chaima Soutine'a czy Mojżesza Kislinga. Okres od 1955 spędzony na przedmieściu Londynu w Ealing stanowił bodaj najbardziej twórczy i produktywny rozdział jej dzieła.

Marevna wystawiała już od 1912, lecz właściwe docenienie jej twórczości miało miejsce dość późno. Duża retrospektywa Marevny odbyła się w 1970 w Musée du Petit Palais w Genewie, prywatnym muzeum Oscara Gheza, promotora artystów Szkoły Paryskiej. W ostatnich dekadach jej dzieło stało się przedmiotem opracowań poświęconych malarkom Montparnasse'u oraz obiektem żywego zainteresowania muzeów oraz kolekcjonerów.

27 †

MARIE VOROBIEFF MAREVNA
1982-1984

Martwa natura z dzbanem i karczochem

akwarela/papier, 47,5 x 61,5 cm
sygnowany i opisany l.d.: 'Marevna | Paris'

estymacja:
14 000 - 18 000 PLN
3 300 - 4 200 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Appay-Debussy, Cannes, Francja, marzec 2006
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, wrzesień 2021
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Kobiety Montparnasse'u, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 19 maja - 31 grudnia 2018

LITERATURA:
Kobiety Montparnasse'u, katalog wystawy, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2018, s. 78 (il.)



28 †

MARA RUCKI

1920

"Akrobata w czerwieni" ("Saltimbanque en rouge"), 1944

olej/sklejka, 55 x 45 cm

sygnowany i datowany l.g.: 'Mara Rucki 1944'

opisany na odwrociu: 'SALTIMBANQUE | EN ROUGE | MARA'

na odwrociu papierowa nalepka z adresem

oraz podwójny numer inwentarzowy: '371 [przekreślony]' i 'R556 | 2 [w kółku]'

estymacja:

9 000 - 12 000 PLN

2 100 - 2 800 EUR



29 †

MARA RUCKI

1920

"Marionetka" ("Le Guignol"), 1944

olej/sklejka, 55,5 x 45 cm
sygnowany i datowany l.g.: 'Mara Rucki 1944'
opisany na odwrociu: 'LE GUIGNOL | MARA'
na odwrociu papierowa nalepka z adresem
oraz numery inwentarzowe: 'R557 [przekreślony] | 2 [w kółku] | 370 [przekreślony]'

estymacja:
9 000 - 12 000 PLN
2 100 - 2 800 EUR

Mara Rucki była córką znanego artysty o polskim pochodzeniu, Jeana Lamberta-Ruckiego oraz rzeźbiarki Monique Bickel, uczennicy Augusta Rodina. Jej prace odznaczają się nadzwyczajną zagadkowością oraz niedopowiedzeniem. Do jej ulubionych tematów należały motywy ze sztuk teatralnych, a także cyrkowcy. Prezentowany w katalogu obraz „Marionetki” stanowi reprezentatywny przykład twórczości tej wciąż mało znanej artystki. Utrzymane w kolorystyce chłodnych szarości i morskiego błękitu płótno jest swego rodzaju przedstawieniem w przedstawieniu. Mamy tutaj do czynienia z inscenizacją teatralną, ale inscenizacją jakby w próżni, w dodatku niesamowicie samotną. Uwagę przykuwają smutne, wręcz smętne postaci, których lekkość, sprawia wrażenie jakby były wycięte z papieru, a makietowa kompozycja podkreśla efekt nierealności namalowanej sytuacji. Szczególnie trzy elementy delikatnie zakłámują malarską rzeczywistość. Kij podtrzymujący kotarę, frędzel z płaszcza aktora i sam gest wychylenia się tej postaci przed zastonę, igrają z perspektywiczną linearnością, przekraczając magiczną granicę wnętrza i zewnątrz. Takie zabiegi oraz chłodny, egzystencjalny klimat kompozycji wpisują się w nurt realizmu magicznego rozwijanego w Europie pierwszej połowy XX wieku i sytuują artystkę w kręgu pionierek tego stylu.



30 ↑

WANDA CHODASIEWICZ-GRABOWSKA /
NADIA LÉGER

1904-1982

Kompozycja suprematystyczna

litografia/papier, 51 x 38 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i numerowany u dołu: 'E/A N. Leger'

estymacja:

7 000 - 9 000 PLN

1 700 - 2 100 EUR

Prezentowaną na aukcji kompozycję Nadii Léger wyróżnia subtelna elegancja. Abstrakcyjna, zestawiona z prostych figur geometrycznych, może się kojarzyć z suprematystycznymi pracami Kazimierza Malewicza. Nie jest to przypadek. Ze względu na ponad trzydziestoletni związek z Fernandem Légerem, artystka jest łączona raczej ze środowiskiem paryskim, ale swoją drogę twórczą rozpoczynała właśnie w kręgu rosyjskiej awangardy.

Biografia artystki jest warta poznania, ponieważ pozwala zrozumieć, jak wiele wybitnych osobowości wpłynęło na jej styl. Urodzona jako Wanda Chodasiewiczówna w folwarku w obwodzie witebskim, w wieku piętnastu lat opuściła dom rodzinny i udała się do Smoleńska, aby rozwijać artystyczne pasje. Tam trafiła do pracowni przy Gubernialnym Wydziale Oświaty, w istocie filii założonego przez Kazimierza Malewicza ugrupowania UNOWIS (Krzewiciele Nowej Sztuki), od 1919 prowadzonego przez Władysława Strzemińskiego i Katarzyna Kobro. Gruntownie poznała koncepcję suprematyzmu – abstrakcyjne obrazy, zestawiane wyłącznie z linii, prostokątów, trójkątów i kół w kilku harmonijnie dobranych barwach zrewolucjonizowały jej myślenie o sztuce.

Ze Smoleńska młoda artystka na cztery lata trafiła do Warszawy. Tu jako wolna słuchaczka Szkoły Sztuk Pięknych uczyła się u Miłosza Kotarbińskiego, Władysława Skoczylasa i Karola Tichego. W wieku 19 lat poślubiła malarza Stanisława Grabowskiego i z nim wyjechała do Paryża, aby wstąpić do założonej przez Amédée Ozenfanta i Fernanda Légera Académie Moderne. Początkowo uczyła się u Ozenfanta, do pracowni Légera trafiła po trzech latach. Między malarką a starszym o ponad dwadzieścia lat artystą rozgorzał romans, który ostatecznie skłonił ją do odejścia od męża. Od 1933 Nadia prowadziła cieszącą się międzynarodową renomą pracownię Légera i odgrywała znaczącą rolę jako animatorka życia artystycznego.

Twórczość Nadii z paryskiego okresu pozostaje pod wyraźnym wpływem puryzmu Ozenfanta i Légera, w latach 60. artystka powróciła jednak do fascynacji suprematyzmem. Do tworzenia abstrakcyjnych, geometrycznych kompozycji miały ją skłonić pierwsze loty w kosmos. Rakiety, kapsuły i trajektorie w przestrzeni pozaziemskiej uważała za konkretyzacje wizji Malewicza.



ALEKSANDRA EXTER

1882-1949

Dom z ogrodem, 1945-49

gwasz, kolaż/papier, 16 x 21 cm
sygnowany p.d.: 'A. Exter'

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
5 800 - 8 100 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Martin-Chausselat (S.V.V.), Wersal, marzec 2007
kolekcja prywatna, Polska

W młodości artystka otrzymała doskonałe wykształcenie, zgłębiając języki, muzykę, sztukę i ucząc się rysunku prywatnie. Po przeprowadzce rodziny do Kijowa uczęszczała do Gimnazjum św. Ołgi oraz do Szkoły Sztuki w Kijowie, gdzie studiowała razem z przyszłymi gwiazdami awangardowego ruchu, takimi jak Oleksandr Bohomazov i Alexander Archipenko, pod kierunkiem znakomitego malarza ukraińskiego Mykoli Pymonenki. Jej studio w Kijowie stało się miejscem spotkań dla intelektualistów miasta. Tam gościła przyszłe gwiazdy sztuki, poetów, pisarzy, choreografów czy tancerzy. W Paryżu Exter zaprzyjaźniła się z takimi artystami jak Pablo Picasso i Georges Braque, a w 1912 wystawiła prace na Salonie de la Section d'Or. Związana z suprematyzmem i konstruktywizmem Exter była jedną z najbardziej eksperymentujących kobiet w awangardzie. Pracowała jako kostiumograf z Vadymem Mellerem w studiu baletowym Bronisławy Niżyńskiej. Jednym z uczniów artystki w jej studiu w Odessie był Isaac Frenkel Frenel, który później stał się malarzem École de Paris. Wiosną 1924

Alexandra Exter wyjechała do Wenecji, aby wziąć udział w organizacji 14. Biennale w Wenecji. Większość jej prac nie była eksponowana, ale znalazła się w katalogu wystawy. Stworzyła również specjalny obraz inspirowany Wenecją w holu wejściowym na drugim piętrze Pawilonu Radzieckiego. Kilka prac badawczych na temat tego obrazu znajduje się obecnie w kolekcjach międzynarodowych i prywatnych.

Jej dzieła są pełne życia, gracji, ale również dramatyczne i teatralne pod względem kompozycji, tematu i koloru. Exter zawsze pozostawała wierna swojemu estetycznemu podejściu do kompozycji we wszystkich mediach. Ponadto każde medium tylko wzmacniało i wpływało na jej pracę w innych dziedzinach. Dzięki asymilacji wielu różnych gatunków jej podstawowe idee futurystyczne i kubistyczne zawsze szły w parze z dbałością o kolor i rytm. Korzystała z wielu elementów geometrycznych kompozycji, akcentując dynamikę, kontrasty i swobodne pociągnięcia pędzla.



32 †

ESTERA KARP

1897-1970

W kawiarni

olej/plótno, 60 x 81 cm
opisany na krośnie malarskim: 'Pas a copier'

estymacja:

8 000 - 12 000 PLN

1 900 - 2 800 EUR

Estera Karp była artystką urodzoną w Skierniewicach w rodzinie lokalnego fotografa Lipmana Karpa. Estera to jedna z siedmiu córek. Większość z nich, tak jak jej ojciec, została uznanymi fotografkami. Członkowie rodziny byli uzdolnieni artystycznie, ojciec grał na skrzypcach i malował. Po ukończeniu szkoły w Skierniewicach w wieku 18 lat przyszła malarzka podjęła studia w Akademii Sztuk Pięknych Wiedniu. Po studiach była związana zarówno z artystycznym środowiskiem łódzkim, jak i paryskim. Intensywnie rozwijała się w różnorodnych technikach – do dziś znakiem szczególnym jej twórczości są rysunki, które Karp wykonywała przy użyciu kolorowych długopisów. W 1931 została zaaranżowana indywidualna wystawa artystki w Paryżu. Opieką objął ją polski marszand i poeta pochodzenia żydowskiego – Leopold Zborowski. Był on opiekunem żydowskich malarzy imigrantów, określonych jako należących do kręgu École de Paris. Bywał w kawiarni La Rotonde w dzielnicy Montaparnasse, w której na co dzień spotykali się paryscy malarze. Promował także takich artystów jak Marc Chagall, Pablo Picasso czy Paul Cézanne. Traumatyczne doświadczenia wojenne, podczas których Karp straciła kilka siostr, spowodowały, iż w 1941 zachorowała psychicznie i znalazła się w jednym z zakładów psychiatrycznych. Paradoksalnie pobyt na oddziale zamkniętym ocalił malarkę przed śmiercią z rąk nazistów. Po wojnie uratowana, choć skrzywdzona przez chorobę artystka, powróciła do Paryża. Jej nowa pracownia mieściła się przy boulevard Saint Germain. Jednakże kłopoty zdrowotne nie opuszczały artystki. Z tejże przyczyny była ponownie hospitalizowana w Paryżu – zmarła w szpitalu Sainte Anne, w którym przebywała aż do śmierci 11 czerwca 1970.

Twórczość Estery Carp charakteryzuje przejaśkrawiona kolorystyka oraz mocne, widoczne w strukturze malarskiej pociągnięcia pędzla. W odróżnieniu od innych prac artystki, będących odbiciem jej lęków i problemów psychicznych, prezentowana kompozycja ukazuje grupę różnorodnych typów ludzkich w kawiarni. W charakterystyczny dla siebie sposób „mozaikowego ujęcia” malarzka ukazała huczną scenę w kawiarni, gdzie kobiety z małymi dziećmi przeplatają się z kelnerami donoszącymi alkohol i biesiadującymi mężczyznami. Jednym z ulubionych tematów artystki był koncert, a problemem plastycznym możliwość ukazania rytmu. Prezentowana praca realizuje wszystkie najważniejsze zagadnienia dla twórczości tej wyjątkowej artystki.



ELIZABETH RONGET

1893-1980

Martwa natura z jabłkami i kieliszkiem

olej/plyta pilśniowa, 29 x 49 cm
sygnowany p.g.: 'E. Ronget'

estymacja:
6 000 - 8 000 PLN
1 400 - 1 900 EUR

Elisabeth Ronget była artystką, która urodziła się w Polsce – jednak cała jej artystyczna kariera była związana z Austrią, Niemcami i Francją. Rodzice, zauważywszy talent córki, posłali ją do Wiednia, gdzie odebrała klasyczne wykształcenie. Zetknąwszy się z artystycznym fermentem secesji, postanowiła spróbować innego życia i udała się do Berlina. Tam kontynuowała naukę akademicką, czując jednak coraz mocniejsze więzi z otaczającymi ją artystami awangardy. Najważniejszą „szkołą” był dla niej kubizm oraz kontakt z malarzami z Der Blaue Reiter. W 1926 Ronget przystąpiła do November-gruppe. Sytuacja polityczna zmusiła ją na początku lat 30. do wyjazdu do Paryża. Zapisła się do Académie de la Grande Chaumière. Utrzymywała się z pracy dekoratorki i projektantki. Wkrótce poznała malarza André Lhote’a. Wspólna praca uczyniła ją świadomą twórczości Paula Cézanne’a, który silnie na nią działał. Prezentowana praca jest przykładem fascynacji artystki kubizmem. Artystka, stosując charakterystyczną dla kubizmu syntetycznego stonowaną kolorystykę, strefowo rozbija figury jabłek oraz zastawy stołowej. Znamienne dla pierwszej fazy kubizmu jest również użycie grubego konturu oraz zaburzenie centralnego sposobu kadrowania kompozycji.



34 ↑

ELIZABETH RONGET

1893-1980

"Ważki", 1975

olej/plótno naklejone na tekturę, 32,5 x 22 cm

sygnowany p.d.: 'Ronget'

opisany na odwrociu: 'RONGET | "Les libellules"'

na odwrociu papierowe nalepki Société Nouvelle Atlantic i Salon des Indépendants

oraz papierowa nalepka z numerem: '3952'

estymacja:

3 000 - 5 000 PLN

700 - 1 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

dom aukcyjny Millon, Francja, styczeń 2021

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Salon des Indépendants, Paryż, 1978



35 ↑

IRENA HASSENBERG (RENO)
1884-1953

"Buttes Chaumont w Paryżu"

kredka/papier, 40 x 32 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i opisany l.d.: 'Reno Paris Buttes Chaumont'

estymacja:
5 000 - 7 000 PLN
1 200 - 1 700 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. Jeden z nich możemy podziwiać na oferowanym na aukcji rysunku. Autorka przedstawiła na nim fragment paryskiego parku Buttes Chaumont. Jest to publiczny park otwarty w 1867 w północno-wschodniej części Paryża i jest piątym co do wielkości terenem parkowym w tym mieście. Na rysunku widzimy w schematyczny sposób zaznaczone postaci osób przechadzających się wśród licznych drzew i lekko „naszkiecowanej” architektury parkowej. W oddali przestrzeń rysunku wypełnia kamieniczna zabudowa Paryża. 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. 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”.



36 †

IRENA HASSENBERG (RENO)

1884-1953

"Chaos w Warszawie", 1945

kredka/papier, 31,7 x 23 cm

sygnowany i opisany l.d.: 'Chaos à Varsovie'

estymacja:

3 000 - 5 000 PLN

700 - 1 200 EUR

Odrębnym wątkiem w jej malarstwie i grafice były widoki miejskie – Paryża, Nowego Jorku, ale też mniejszych miast. Artystka wypracowała swój rozpoznawalny styl, bazujący na szerokiej paśmie barwnej przy użyciu licznych dynamicznie aplikowanych kresek, tworzących wrażenie poruszenia przedstawienia. Mieszkająca na stałe w Paryżu artystka odwołuje się w prezentowanej pracy do tematu zniszczenia Warszawy podczas II Wojny Światowej. Na pierwszym planie widoczna jest figura Chrystusa, leżąca na bruku po detonacji „Goliatów” w 1944. Praca powstała prawdopodobnie, gdy artystka była pod wrażeniem wiadomości o Powstaniu Warszawskim, które przepracowywała w swoich rysunkach. Poprzez charakterystyczną plątaninę kresek oraz spotęgowanie chaosu kompozycji malarka oddaje hołd tragicznym losom jej rodzinnego miasta.





37

OLGA SŁOMCZYŃSKA

1881-1941

Zatoka

olej/ płótno, 37 x 54 cm
sygnowany l.d.: 'Olga Słom'

estymacja:
20 000 - 26 000 PLN
4 600 - 6 000 EUR



Olga Słomczyńska (Olga Słom) była córką Andrzeja Słomczyńskiego, polskiego malarza i ilustratora, przyjaciela Gustave'a Courbета. Artystka urodziła się 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 skalną zatokę Słomczyńska sięga do najlepszych francuskich tradycji malarstwa krajobrazowego, sumującego doświadczenia pointylistyczne oraz osiągnięcia warsztatu Cezanne'a.



38

OLGA SŁOMCZYŃSKA

1881-1941

Kobieta z parasolką (recto) / Lampa i bibeloty na stole (verso)

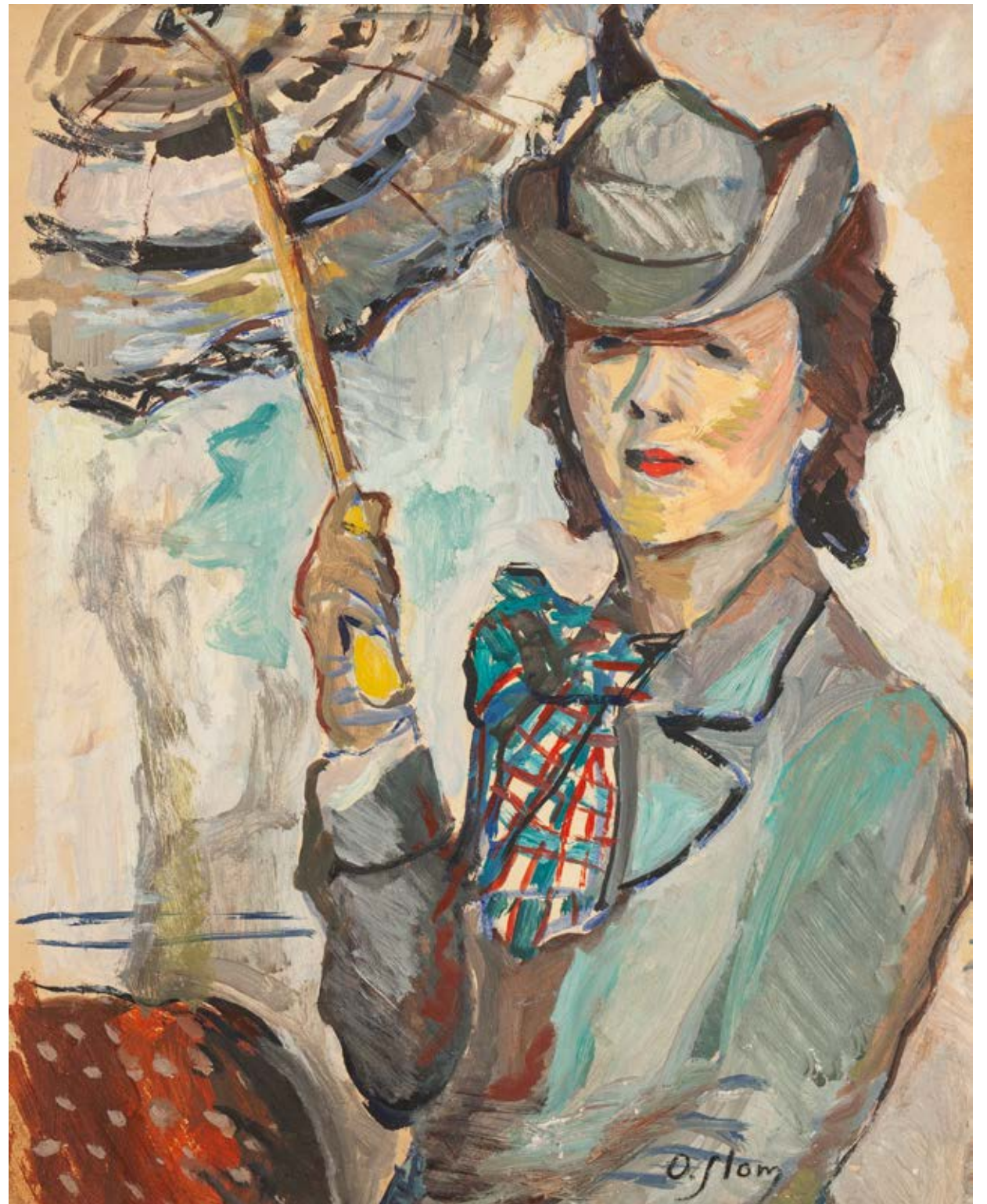
gwasz, olej/tektura, 55 x 45 cm
sygnowany p.d.: 'O. Słom'

estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

2 300 - 3 500 EUR

Olga Słomczyńska od 1909 wystawiała w Salonie Artystów Francuskich, którego została członkinią. Oprócz tego, że malowała, była również wziętą ilustratorką. Tworzyła ilustracje w duchu secesji do „Nouvelles et Contes de Bêtes” autorstwa doktora Bouchera z 1912 oraz była odpowiedzialna za ilustracje do książek francuskiego pisarza Luciena Descavesa. Jednak artystka o polskich korzeniach, jest znana przede wszystkim z nastrojowych scen parkowych, pejzaży nadmorskich czy kobiecych portretów. W prezentowanej pracy Słomczyńska w charakterystyczny dla siebie sposób ukazała portret kobiety w postimpresjonistycznej manierze, posługując się mocnymi pociągnięciami pędzla. Na rewersie pracy została ukazana „Martwa natura”, przedstawiającą nastrojowe, kameralne ujęcie szalenie modnych u progu XX wieku japońskich przedmiotów – lampy oraz talerzyka w stylu Imari.



39

OLGA SŁOMCZYŃSKA

1881-1941

Martwa natura z samowarem

gwasz/tektura, 45 x 58 cm
sygnowany p.d.: 'O. Słom'

estymacja:
10 000 - 15 000 PLN
2 300 - 3 500 EUR

Olga Słomczyńska jako córka artysty była w ciągłym kontakcie z aktualnymi nurtami malarskimi, panującymi w stolicy sztuki – Paryżu. Duży wpływ na styl malarki wywarł przyjaciel ojca artystki – Jean-Baptiste Duffaud, związany z nurtem postimpresjonizmu. Świetlistość i rozwibrowanie barw, grubo, impastowo nakładane farby z krajobrazów Francuza znalazły kontynuację w pracach artystki o polskich korzeniach. Malarka uwieczniała głównie śródziemnomorskie i paryskie krajobrazy, lecz podejmowała również tematykę martwych natur. Prezentowany obraz „Martwa natura z samowarem” wykorzystuje zdobycze poimpresjonizmu w sposobie kładzenia zamaszystych plam, ożywionych przez akcenty czystego koloru. Srebrzystość zastawy potęgują odważnie położone akcenty zgaszonych żółceni czy soczystość czerwieni i szlachetnych, szmaragdowych zieleni.



40

ZOFIA SCHOMBERG-SZYMBERSKA

1884-1943

Krajobraz fantastyczny ("Composition"), 1930

olej/plótno, 65 x 80 cm
sygnowany monogramem l.d.: 'ZS'
na odwrociu opis: 'Sophie Schomberg | Szymberska | "Composition" | 6 quai arloing | Paris IV'
oraz papierowa nalepka wystawowa
na krośnie malarskim nalepka z numerem inwentarzowym
na ramie nalepka z opisem obrazu

estymacja:
5 000 - 8 000 PLN
1 200 - 1 900 EUR

WYSTAWIANY:
Kobiety Montparnasse'u, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 19 maja - 31 grudnia 2018

LITERATURA:
Kobiety Montparnasse'u, katalog wystawy, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2018, s. 112 (il.)

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.

Krajobraz fantastyczny („Composition”) pochodzi z 1930. Spojrzenie artystki na pejzaż przejawia się w oryginalnym ujęciu, gdzie natura staje się płaszczyzną emocji. Postacie rozmieszczone w różnych pozycjach tworzą dynamiczną kompozycję, jednocześnie kreując harmonię z otaczającymi drzewami i pozostałymi elementami krajobrazu. Zachodzące w oddali słońce nadaje niebu ciepłe barwy, które kontrastują z chłodnymi odcieniami, dominującymi w dolnej części obrazu. Całość jest zachowana w nierealnym, wręcz magicznym klimacie, przywołującym mistyczny rytm natury i senne wspomnienie kończącego się dnia.



41 ↑

IRENA WEISSOWA (ANERI)

1888-1981

"Ruda z futrem", około 1920

olej/tektura, 63 x 48 cm

opisany na odwrociu: 'Aneri Irena Weissowa 11. | Kraków Krupnicza 31 |

własność artysty | Ruda z futrem | 4 s pat | 550 [nieczytelnie] | 63 x 48'

stempel Magazynu Przyborów Malarskich Róży Aleksandrowicz w Krakowie

estymacja:

9 000 - 12 000 PLN

2 100 - 2 800 EUR

Irena z Silberbergów Weissowa urodziła się w 1888 w Łodzi w rodzinie utalento- wanej muzycznie i plastycznie. Jej trzy siostry także podjęły edukację artystyczną: Gizela studiowała malarstwo w Szwajcarii, a Felicja i Maryla w Krakowie, w pracowni Wojciecha Weissa. Ostatnia z wymienionych – jako Marie Sperling – osiągnęła sukces międzynarodowy i zapisała się w historii francuskiej sztuki abstrakcyjnej. Irena rozpoczęła studia malarskie i rzeźbiarskie 1905 w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych u Konrada Krzyżanowskiego oraz Xawerego Dunikowskiego, a jednocześnie kształciła się muzycznie w zakresie gry na skrzypcach. Następnie przez krótki czas uczęszczała do szkoły malarstwa Szymona Hollosy’ego w Monachium. Po powrocie do Krakowa oraz bezowocnych próbach dostania się na Akademię Sztuk Pięknych, która wciąż pozostawała niedostępna dla kobiet, dalej szlifowała swój talent podczas prywatnych lekcji u Wojciecha Weissa. Nauczyciela i studentkę szybko połączyło głębokie uczucie i w 1908 para się pobrała. Irena Weissowa, wchodząc w świat wystaw i krytyki arty- stycznej, nie chciała podierać się nazwiskiem męża, którego pozycja była już silnie ugruntowana. Jako malarka pragnęła uniezależnić się od osobowości artystycznej Weissa i przyjęła pseudonim artystyczny Aneri (anagram jej imienia).

Na twórczość Aneri składają się przede wszystkim pejzaże, portrety oraz martwe natury. W jej obrazach ujawnia się szczególna wrażliwość na kolor i światło. Coroczne podróże na południe Francji do siostry Maryli i jej męża dawały artystce możliwość in- spirowania się nasyconym, intensywnym, naturalnym światłem i czystym, mocny kolo- rem krajobrazu Lazurowego Wybrzeża. Jej prace cechowały skłonność do syntetycz- nych ujęć i poddawanie kompozycji klasycznej, spokojnej rytmizacji zredukowanych barw. Artystka chętnie podejmowała również problem portretu. Zwłaszcza po wojnie, kiedy możliwości wyjazdów były ograniczone, rozwinęła swoją twórczość w tym kie- runku. Wykonywała wiele obrazów na zamówienia, nie tylko prywatne, ale i różnych instytucji, m.in. stworzyła cykl portretów astronomów do chorzowskiego Planetarium, a także portrety profesorów Uniwersytetu Jagiellońskiego i rektorów Politechniki Krakowskiej. Uwieczniała również osoby z najbliższego jej otoczenia: córkę Hanusię, syna Stasia, męża oraz znajomych. Kim jest tajemnicza „Ruda w futrze”, sportretowana na prezentowanym obrazie? Przyjaciółką? Przypadkową krakowską elegantką? Tego już nie sposób się dowiedzieć. Z pewnością modelka magnetyzuje widza swoim odro- binę wyniosłym, pewnym siebie spojrzeniem.



42 †

ŁUCJA BAŁZUKIEWICZ

1887-1976

"Portal w kościele Bernardynów", 1914

olej/plótno naklejone na tekturę, 41 x 29 cm
sygnowany p.d.: 'Ł. Bałzukiewiczówna'
opisany na odwrociu ołówkiem: 'Wejście w korytarzu [?] | Bernardyńskim w Wilnie'
na odwrociu papierowa nalepka ze spuścizny artystki z opisem pracy:
'29. | Łucja Bałzukiewiczówna | Portal w kościele Bernardynów | Wilno 1914 | 4 / X 29 | 32'

estymacja:
18 000 - 24 000 PLN
4 200 - 5 500 EUR

POCHODZENIE:
spuścizna po artystce

Łucja Bałzukiewicz, urodzona w 1887 w Wilnie, pochodziła z artystycznej rodziny. Jej najstarszy brat, Józef, był malarzem obrazów religijnych, pejzaży, portretów i scen rodzajowych, natomiast drugi, Bolesław, trudnił się rzeźbą i wykładał ją na Uniwersytecie Stefana Batorego w Wilnie. Tak jak rodzeństwo Łucja swoją edukację artystyczną rozpoczęła w Szkole Rysunkowej Iwana Trutniewa w rodzinnym mieście. Następnie, w 1907 wyjechała na trzy lata do Paryża, aby kształcić się pod okiem Olgi Boznańskiej i Henri Martina, malarza związanego z nurtem neo-impresjonizmu i symbolizmu. Zwłaszcza wpływ uznanej rodaczki widoczny jest w pracach Bałzukiewicz z tego okresu. Są to głównie portrety, w tym jeden jej nauczycielki (obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie) malowane w swobodnej, impresjonistycznej manierze. Artystka skupia się w nich przede wszystkim na twarzy modela, podczas gdy tło i elementy ubioru są potraktowane sumarycznie. Kolorystyka jest zawężona do ciemnych, przygaszonych barw, ożywiona jedynie pojedynczymi akcentami bieli.

Po powrocie do ojczyzny malarka zamieszkała w Wilnie i objęła posadę nauczycielki rysunku w Państwowym Gimnazjum im. Joachima Lelewela. Od 1939 była członkinią Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków. W okresie wileńskim tworzyła nastrojowe i realistyczne pejzaże, obrazy sakralne i wnętrza zabytkowych kościołów, jak na przykład prezentowany „Portal w kościele Bernardynów”. W 1946 przeprowadziła się do Lublina, gdzie wstąpiła do Związku Polskich Artystów Plastyków. W 1964 dołączyła do grupy artystów plastyków „Zachęta”. Do powojennej twórczości Bałzukiewicz należą obrazy o tematyce religijnej dla kościołów ziemi lubelskiej, pejzaże, studia portretowe i martwe natury. Biuro Wystaw Artystycznych w Lublinie zorganizowało jej w 1962 i 1970 roku dwie indywidualne wystawy. Artystka zmarła w Lublinie 11 maja 1976.



43 ↑

MICHALINA KRZYŻANOWSKA

1883-1962

Pejzaż z okolic Kazimierza Dolnego nad Wisłą

olej/plótno, 96 x 100 cm

estymacja:

6 000 - 8 000 PLN

1 400 - 1 900 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po Michalinie Krzyżanowskiej (1883-1962)

wieloletni depozyt w Muzeum Narodowym w Warszawie

kolekcja prywatna, Polska

Michalina Krzyżanowska – żona i ulubiona modelka Konrada Krzyżanowskiego – była uczennicą Miłosza Kotarbińskiego, a w latach 1904-09 naukę kontynuowała w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem męża. W 1912 odwiedziła Londyn i Paryż, gdzie uczęszczała do Académie Ranson, malując pod kierunkiem Maurice’a Denis. W latach 1919-21, wraz z mężem i uczniami prowadzonej przez niego szkoły malarskiej, wyjeżdżała na studia plenerowe do Płocka, Kartuz i Chmielna. Po śmierci męża (1922) poświęciła się całkowicie malarstwu i wystawiała m.in. z grupą Ars Feminmae, Warszawskim Towarzystwem Artystycznym i Towarzystwem Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych. Michalina Krzyżanowska często przedstawiała pejzaże nadwodne. Prezentowany w katalogu krajobraz to przykład symptomatycznego zabiegu artystycznego malarki, która w nastrojowy sposób połączyła kolorystyczne subtelności nieba i partii rzeki, budując tym samym nastrój przestrzenności w obrazie. „Michalina Krzyżanowska jest w krajobrazie, który maluje, nie patrzy nań z boku, ale w nim, z nim żyje. Nie podpatruje, lecz przeżywa; nie analizuje, ani syntetyzuje, lecz odtwarza to, co dla jej emocjonalności staje się najważniejsze. Natura nie stanowi tu pretekstu dla obrazu, ale jest jego przyczyną” (Nela Samotyhowa, czasopismo „Pion”, 1935 rok, za: Karolina Dzimira-Zarzycka, culture.pl).







44 †

JANINA KONARSKA

1902-1975

Przekupki żydowskie

drzeworyt/bibułka, 28 x 20 cm

sygnowany na passe-partout p.d.: 'JANINA KONARSKA'

estymacja:

4 000 - 6 000 PLN

1 000 - 1 400 EUR



45 ↑

ZOFIA STANKIEWICZ

1862-1955

Zaulek

akwaforta, akwatinta/papier, 35,5 x 29 cm (arkusz)

sygnowana ołówkiem l.d.: 'Zofia Stankiewicz', opisana p.d.: [nierozczytane]

estymacja:

1 100 - 1 500 PLN

300 - 400 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. Początkowo, pod wpływem Whistlera artystka w swych akwatintach koncertowała się na uzyskaniu efektów rozproszenia światła, stresując swoiste sfumato. W późniejszych latach, graficzka inspirowała się estetyką japońską, stosując asymetryczny kadrowanie i bogaty gradient szarości wydobytych akwatintą. Doskonałym przykładem tego rozdziału twórczości Stankiewicz jest prezentowana odbitka, gdzie w mistrzowski sposób graficzka oddała kontrasty między wydobyciem bieli śniegu oraz szarości pozostałych składników kompozycji.



46 †

ZOFIA STANKIEWICZ

1862-1955

Dworek ośnieżony

akwatinta, akwaforta/papier, 24,5 x 32 cm (w świetle passe-partout)
sygnowana i opisana ołówkiem u dołu: 'Zofia Stankiewicz [nieczytelne]'

estymacja:
1 100 - 1 400 PLN
300 - 400 EUR

„Tak, więc dzięki ojcu tała się Stankiewiczówna feministką, zerwała z tradycyjnym patriar-
chalnym oglądem świata, ale jednocześnie w twórczości pozostała wierna naturze, do jej
wymiaru sprowadzając księgi i miasta, wracając w ten sposób do pierwotnej jedności
ze światem matczynym. W jej sztuce widziano męską siłę bo podejmowała tematy, które
zawsze malowali przede wszystkim mężczyźni, jednocześnie całe swe życie poświęciła
tzw. sprawie kobiecej, była działaczką licznych organizacji, uczestniczką i organizator-
ską wielu zbiorowych przedsięwzięć na rzecz równouprawnienia i w sprawie docenienia
sztuki kobiet”

Joanna Sosnowska, Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880-1939, Warszawa 2003, s. 81



47 †

LEONIA NADELMAN \ JANECKA

1909-2003

Widok z okna. Gałązka kasztanowca, 1928

litografia/papier, 33 x 25 cm (w świetle passe-partout)
sygnowana i datowana ołówkiem p.d.: 'L. Nadelmanówna 1928r'

estymacja:
3 000 - 4 000 PLN
500 - 1 000 EUR

LITERATURA:
Katarzyna Kulpińska, Matryce, odbitki - ślady kobiet. Polskie graficzki i ich twórczość w dwudziestoleciu międzywojennym. Toruń 2017, s. 414 (il.)
Wielość w jedności. Litografia i techniki druku płaskiego w Polsce po 1900 roku, materiały z sesji naukowej 22-23 października 2015, Bydgoszcz 2015, s. 74 (il.)

Leonia Nadelman, po wojnie Janceka, kształciła się na Warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w Pracowni Tadeusza Pruszkowskiego. Zajmowała się przede wszystkim grafiką warsztatową oraz reklamową. W 1933 roku otrzymała trzecią nagrodę w konkursie na plakat reklamowy kosmetyków Elida, organizowanym przez Instytut Propagandy Sztuki. Jako uczennica prof. Pruszkowskiego należała również do Łoży Wolnomalarskiej, grupy artystycznej założonej w 1932 roku. Po wojnie Janecka związała się z malarzem Arturem Nacthem-Samborskim. W latach 40. Praktycznie od razu wróciła do działalności artystycznej. We wrześniu 1945 roku brała udział w wystawie „Ruiny Warszawy, rysunki – akwarele – gwasze”, która towarzyszyła przełomowej wystawie „Warszawa oskarża” pokazywanej w Muzeum Narodowym w Warszawie. Prezentowana w katalogu litografia w doskonały sposób realizuje postulaty propagowane przez prof. Pruszkowskiego. Idealna pod względem warsztatowym odbitka ukazuje widok z okna, na parapecie którego stoi gałązka rozwijającego się kasztanowca – symbolu wiosny.



JANINA GIEDROYĆ-WAWRZYNOWICZ
1902-1995

"Świder"

drzeworyt/papier, 14 x 21 cm (zadruk)
sygnowany ołówkiem p.d.: 'J.R. Giedroyć-Wawrzynowicz'

estymacja:
1 800 - 2 400 PLN
500 - 600 EUR

Janina Róża Giedroyć-Wawrzynowicz zajmowała się przede wszystkim grafiką ale uprawiała również malarstwo, rysunek oraz tkaninę. Studiowała w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem Władysława Skoczylasa, Edmunda Bartłomiejczyka, Józefa Czajkowskiego, Edwarda Czerwińskiego oraz Bonawentury Lenarta. Początkowo, pod względem opracowania matrycy graficznej, tworzyła pod wpływem stylu Skoczylasa. Pionierskim przełomem w twórczości Wawrzynowicz była swoista zamiana kolorystyczna w obszarze pracy graficznej. Artystka zastosowała w drzeworycie biały druk na czarnym papierze, co dawało zupełnie nowe efekty i sposoby percepcji grafiki. Doskonałym przykładem tego typu pracy jest prezentowany w katalogu „Świder”. Biała wstęga wody, dynamizowana jest przez czarne kontury oznaczające prąd rzeki. W przeciwieństwie do klasycznych drzeworytów dominatom kolorystyczną pracy jest biel urozmaicona przez czarne akcenty konturu.



JANINA GIEDROYĆ-WAWRZYNOWICZ
1902-1995

Salome

drzeworyt/bibułka, 22,5 x 15 cm (zadruk)
sygnowany ołówkiem p.d.: 'J.R. Giedroyć'

estymacja:
1 800 - 3 000 PLN
500 - 700 EUR

Postać Salome szczególnie silnie inspirowała artystów około roku 1900. Pociągała ich ambiwalencją swojego charakteru i niszczycielską naturą. Mianem femme fatale zwykło się określać wówczas kobietę wyrachowaną i podstępną, uwodzącą i prowadzącą do zguby rozkochanych w niej mężczyzn. Salome, jak także i inna bohaterka biblijna, Judyta, stały się na przełomie wieków ucieleśnieniem takiej właśnie osobowości. Znakomitą analogią poetycką do prezentowanej pracy Giedroić-Wawrzynowicz staje się, wprawdzie znacznie wcześniejszy, aczkolwiek zupełnie adekwatny hymn Jana Kasprowicza – „Salome”. Opisał w nim autor jej dramatyczny lament nad głową proroka. Salome to kobieta – demon, jej rozpalone żądze mają dalece destrukcyjny wpływ na męską psychikę, jej uczucie niszczy i doprowadza do zagłady. W utworze Kasprowicza wygłasza ona monolog, w którym padają m.in. takie słowa: „...twoją duszę piję, (...) twym się ciałem sycę!” (Jan Kasprowicz, Salome [ze zbioru poezji „Ginącemu światu”], Lwów 1902, s. 31). Temat ten, tak chętnie pochwycony przez modernistów był, jak widać, wciąż żywy i w okresie XX-lecia międzywojennego, pomimo upływu dekad. Być może wówczas odnosił się już do nieco innej wizji kobiety – istoty wyemancypowanej, samodzielnej i stanowiącej o własnym życiu. W prezentowanym drzeworycie charakterystyczny są dla Szkoły Skoczylasa, którego artystka była wychowanką, sposób prowadzenia linii i opis sylwetki Salome.



50 †

BRONISŁAWA RYCHTER-JANOWSKA

1868-1953

"Róże"

olej/tektura, 29 x 38 cm (w świetle oprawy)
sygnowany p.d.: 'B. RYCHTER-JANKOWSKA'
na odwrociu papierowa nalepka z tytułem pracy

estymacja:
12 000 - 18 000 PLN
2 800 - 4200 EUR

„W wolnych od zajęć szkolnych chwilach rysowałam jakiś typ z klasy szkolnej lub chaty wiejskie, kapliczki przydrożne, drzewa, fragmenty pejzażu z niebem pokrytymi chmurami, niemal wszystko, co wzbudzało we mnie zainteresowanie. Natura stawała się dla mnie szkołą, w której zapominałam o swej niedoli”.

Bronisława Rychter-Janowska



51 †

BRONISŁAWA RYCHTER-JANOWSKA

1868-1953

Przy ognisku

olej/sklejka, 23 x 31 cm (w świetle oprawy)
sygnowany p.d.: 'B. RYCHTER-JANOWSKA'

estymacja:

9 000 - 12 000 PLN

2 100 - 2 800 EUR

Duch nieprzemijającego uroku dworu polskiego stał się emblematycznym tematem dla całej twórczości Rychter-Janowskiej. Studia malarskie odbyła w Monachium, kontnuując naukę w Akademii Florenckiej i w Rzymie. Była związana ze środowiskiem artystycznym Krakowa, współtworząc między innymi z kabaretem literacko-artystycznym „Zielony Balonik”, dla którego wykonała lalki do parodystycznej szopki bożonarodzeniowej. Motywem polskiego dworu Rychter-Janowska zainteresowała się poprzez tragiczne wydarzenia z okresu I wojny światowej, podczas której niszczone polskie posiadłości na kresach Rzeczypospolitej. We wcześniejszym okresie twórczości artystka tworzyła przede wszystkim syntetyzujące pejzaże w duchu Jana Stanisławskiego. W prezentowanej pracy pobrzmiewają echa fascynacji artystki malarstwem mistrza pejzażu. Artystka ukazała scenę „Przy ognisku” z charakterystycznego, podwyższonego punktu widzenia. Również w obszarze malarskiej ekspresji Rychter-Janowska rozluźniła realistyczny rygor kompozycji, na rzecz syntetycznego ujęcia leśnego pejzażu.



52 ↑

MAJA BEREZOWSKA

1898-1978

Rozmyślania, 1956

akwarela, tusz/papier, 21 x 27 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i datowany śr.d.: 'maja 56'

estymacja:

4 000 - 6 000 PLN

1 000 - 1 400 EUR

Ważną cezurą w życiu artystycznym znakomitej rysowniczk *Mai Berezowskiej* był rok 1934. Otrzymała wówczas propozycję przygotowania jedenastu ilustracji do satyrycznego artykułu „Miłostki słodkiego Adolfa” dla tekstu Jean-Pierre’a Mezeret-te’a. Oczywiście tytułowym Adolfem był nie kto inny jak przywódca III Rzeszy – Hitler. Wydawca oczywiście spodziewał się skandalu i zamieszania wokół satyrycznej publikacji, jednak rzeczywistość i konsekwencje przerosły rokowania wszystkich. Berezowska nie szczędziła Hitlerowi sarkastycznych przywar. W ilustracjach nie tylko odniosła się do jego rzekomego żydowskiego pochodzenia, ale również przedstawiła go w roli marnego kochanka. Po publikacji czasopisma Ambasada III Rzeszy w Paryżu wystosowała noty protestacyjne, próbując zablokować dystrybucję numeru. Finalnie sprawa skończyła się przed francuskim sądem, gdzie oskarżano wydawcę gazety oraz Berezowską. Mimo poparcia artystycznej socjety Paryża rysowniczka została skazana na 500 franków grzywny, jednak ostatecznie zakończyło się na symbolicznej karze. Twórczość Berezowskiej od początku była prześląknięta erotyzmem. Pod koniec życia sama artystka wspominała: „Bez miłości nie byłoby życia. Dla mnie nie ma nic wspa-nialszego niż ciało ludzkie i póki żyję, będę je rysować. Jak najpiękniej!”. Artystka przez lata była rozchwytywaną ilustratorką, współpracującą z kultowymi „Szpilkami” czy „Przekrojem”. Ogromną popularność w latach 30. XX wieku przyniosły jej ilu-stracje do polskiego wydania „Dekameronu” w przekładzie Edwarda Boyé. W czasach PRL-u Berezowska nadal tworzyła ikonostrefę tego okresu, jednak bezpruderyjne ilustracje nie wpisywały się w wizualny rygor tamtych czasów. Wówczas artystka czę-sto ilustrowała utwory renesansowych czy romantycznych pisarzy. Była rozlubowana w poezji Kochanowskiego oraz kochała ilustrować (często z wyraźnymi podtekstami) sceny dworskie. Prezentowana praca jest doskonałym przykładem ilustracji Bere-zowskiej. Rozmyślania pięknego poety, w stroju z czasów Słowackiego (Berezowska z pasją oddaje każdy szczegół historycznego ubioru) przerwane są przez diaboliczną staruszkę podającą mu tajemnicze pudełeczko.



Udział klienta w aukcji regulują WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ, WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI oraz niniejszy PRZEWODNIK DLA KLIENTA. Zachęcamy do zapoznania się z trzyczęściowym regulaminem, który ma na celu przedstawienie stosunku prawnego pomiędzy Domem Aukcyjnym DESA Unicum a kupującym w ramach aukcji. DESA Unicum pełni funkcję pośrednika handlowego pomiędzy komitentami wstawiającymi obiekty na aukcję a kupującymi. Warunki mogą być przez DESA Unicum odwołane lub zmienione poprzez aneksy dostępne w sali aukcyjnej lub poprzez obwieszczenie aukcjonera.

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

1. Cena wywoławcza

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

2. Opłata aukcyjna

Do kwoty wylicytowanej doliczamy opłatę aukcyjną. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 20% końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej, w przypadku kiedy obiekt nie został sprzedany w ramach aukcji. Kwota wylicytowana wraz z opłatą aukcyjną zawiera podatek od towarów i usług VAT. Na zakupione obiekty wystawiamy faktury VAT marża. Wystawiamy je na wyraźne życzenie klienta. Jeżeli w dniu ewidencjonowania sprzedaży na kasie rejestrującej (w dniu wystawienia paragonu fiskalnego), klient nie jest pewny, czy chce otrzymać fakturę VAT marża, powinien on podać kasjerowi numer, za pomocą którego jest zidentyfikowany na potrzeby podatku lub podatku od wartości dodanej (NIP), w celu umieszczenia tego numeru na paragonie fiskalnym. DESA Unicum nie może wystawić faktury do paragonu, który nie będzie zawierać numeru NIP nabywcy, pomimo zgłoszenia takiego żądania przez klienta w ustawowym terminie. Jeżeli kwota należności ogółem nie przekracza kwoty 450 zł albo kwoty 100 euro, jeżeli kwota nie określona jest w euro, paragon fiskalny zawierający NIP stanowi fakturę uproszczoną, co do której nie zachodzi konieczność wystawienia dodatkowej faktury VAT marża.

3. Estymacja

Podana w katalogu estymacja jest szacunkową wartością obiektu i ma charakter wskazówki dla zainteresowanego nim klienta. W celu uzyskania dodatkowych informacji odnośnie estymacji rekomendujemy kontakt z naszymi doradcami. Licytacja zakończona w przedziale estymacji lub powyżej górnej granicy estymacji jest transakcją ostateczną. Estymacje nie uwzględniają opłaty aukcyjnej ani żadnych opłat dodatkowych.

4. Estymacje w walutach innych niż polski złoty

Transakcje aukcyjne zawierane są w polskich złotych, jednakże estymacje w katalogu aukcyjnym mogą być podawane w euro lub dolarach amerykańskich. Kurs walut w dniu aukcji może się różnić od tego w dniu druku katalogu, informacja ta ma więc charakter orientacyjny.

5. Cena gwarancyjna

Jest to najniższa kwota, za którą możemy sprzedać obiekt bez dodatkowej zgody sprzedającego. Jest równa bądź niższa niż dolna granica estymacji. Poszczególne obiekty mogą, jednak nie muszą, posiadać ceny gwarancyjnej. Jeżeli w drodze licytacji cena gwarancyjna nie zostanie osiągnięta, zakończenie licytacji skutkuje odczytaniem przez aukcjonera słowa "pass". Oznacza to, że transakcja nie została zawarta. Fakt ten zostaje ogłoszony bez uderzenia młotkiem. Opcjonalnie, jeżeli transakcja nie osiągnie ceny gwarancyjnej, aukcjoner może ogłosić zawarcie transakcji warunkowej. Fakt ten zostaje ogłoszony po uderzeniu młotkiem.

6. Pass

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

7. Transakcja warunkowa

Możliwość zawierania transakcji warunkowych w ramach aukcji musi być ogłoszona przez aukcjonera przed rozpoczęciem aukcji. Tego typu transakcja zostaje zawarta w momencie, kiedy licytacja nie osiągnęła poziomu ceny gwarancyjnej i aukcjoner ogłosił taki fakt po uderzeniu młotkiem. Transakcja warunkowa traktowana jest jako wiążąca oferta nabycia obiektu po cenie wylicytowanej. Zobowiązujemy się do negocjacji ceny z komitentem, jednak nie gwarantujemy możliwości zakupu po cenie wylicytowanej. Jeżeli w toku negocjacji klient zdecyduje się podnieść ofertę do poziomu ceny gwarancyjnej lub zaakceptujemy wylicytowaną kwotę, umowa sprzedaży dochodzi do skutku. Jeżeli negocjacje nie przyniosą pozytywnego efektu w okresie pięciu dni roboczych liczonych od dnia aukcji, obiekt uznajemy za niesprzedany. W okresie tym zastrzegamy sobie prawo do przyjmowania po aukcji ofert równych cenie gwarancyjnej na obiekty wylicytowane warunkowo. W przypadku otrzymania takiej oferty od innego oferenta informujemy o tym fakcie klienta, który wylicytował obiekt warunkowo. W takim przypadku klient ma prawo do podniesienia swojej oferty do ceny gwarancyjnej i wtedy przysługuje mu prawo pierwszeństwa nabycia obiektu. W przeciwnym wypadku transakcja warunkowa nie dochodzi do skutku, a obiekt może zostać sprzedany innemu oferentowi.

8. Obiekty katalogowe

Zapewniamy fachową wycenę oraz rzetelny opis katalogowy powierzonego nam do sprzedaży obiektu. Wykonywane są one w najlepszej wierze z wykorzystaniem doświadczenia i fachowej wiedzy naszych pracowników oraz współpracujących z nami ekspertów. Mimo uwagi poświęcanej każdemu z obiektów w procesie opracowywania, dokumentacji pochodzenia, historii wystaw i bibliografii

przedstawione informacje mogą nie być wyczerpujące, a w niektórych przypadkach pewne fakty odnoszące się do kolejnych właścicieli, ekspozycji oraz publikacji, w ramach których obiekt był prezentowany, mogą być celowo nieujawnione.

9. Stan obiektu

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

10. Wystawa obiektów aukcyjnych

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

11. Legenda

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

☐ – obiekty bez ceny gwarancyjnej

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

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

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

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

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

5) 0,25% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro – jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro.

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

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

o – przedmioty wytworzone w całości lub zawierające elementy wytworzone z roślin lub zwierząt określanych jako chronione lub zagrożone

⓪ – obiekty z pozwoleniem na wywóz

12. Prenumerata katalogów

W sprawie prenumeraty katalogów prosimy o kontakt pod numerem telefonu: 22 163 66 00 lub drogą mailową na adres: prenumerata@desa.pl. Katalogi dostępne są również na naszej stronie internetowej www.desa.pl. Zachęcamy do pobierania darmowych katalogów w formacie PDF.

II. AUKCJA

Udział w licytacji można wziąć osobiście, po uprzednim złożeniu zlecenia licytacji telefonicznej lub zlecenia licytacji z limitem, a także za pośrednictwem Aplikacji Online (strona internetowa https://bid.desa.pl/ oraz bezpłatna aplikacja mobilna DESA Unicum służące do udziału w licytacji przez Internet).

1. Przebieg aukcji

Aukcję prowadzi aukcjoner, który wycytuje obiekty i kolejne postąpienia, wskazuje licytujących, ogłasza zakończenie licytacji oraz wskazuje zwycięzcę. Zakończenie licytacji obiektu następuje w momencie uderzenia młotkiem przez aukcjonera. Jest to równoznaczne z zawarciem umowy sprzedaży między domem aukcyjnym a licytującym, który zaoferował najwyższą kwotę. W razie zaistnienia sporu w trakcie licytacji aukcjoner rozstrzyga spór albo ponownie przeprowadza licytację danego obiektu. Zastrzegamy sobie prawo do utrwalania przebiegu aukcji za pomocą urządzeń rejestrujących obraz i dźwięk. Zastrzegamy sobie prawo do licytowania jedynie wcześniej zgłoszonych przez uczestników aukcji obiektów. W takiej sytuacji numery obiektów są przed aukcją zgłaszane obsłudze domu aukcyjnego. Aukcjoner ma prawo do dowolnego rozdzielania lub łączenia obiektów oraz do ich wycofania z licytacji bez podania przyczyn. Opisy zawarte w katalogu aukcji mogą być uzupełnione lub zmie-

nione przez aukcjonera lub osobę przez niego wskazaną przed rozpoczęciem licytacji. Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie uczestnika aukcji niektóre spośród licytacji mogą być równolegle prowadzone w językach angielskim i niemieckim. Prośby takie powinny być składane najpóźniej godzinę przed aukcją wraz z informacją, których obiektów dotyczą. Licytacja odbywa się w temple 60-100 obiektów na godzinę.

2. Licytacja osobista

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

3. Licytacja telefoniczna

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

4. Licytacja w imieniu klienta

Drugą opcją dla klientów, którzy nie mogą osobiście uczestniczyć w aukcji, jest złożenie zlecenia licytacji z limitem. Klienci zainteresowani taką usługą również powinni przesłać wypełniony formularz najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Obowiązuje ten sam formularz co w przypadku licytacji telefonicznej. Zawarte w formularzu kwoty nie powinny uwzględniać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodnie z tabelą postąpień przedstawioną w dalszej części przewodnika. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień zostanie ona obniżona. Nasi pracownicy dołożą wszelkich starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeżeli limit jest niższy niż cen gwarancyjna w wypadku niesprzedania obiektu w czasie aukcji, limit rozpatrywany jest jako oferta poaukcyjna. Opcjonalnie może dojść do zawarcia transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Opisana usługa jest darmowa i poufna.

5. Aplikacja online

We wszytskich aukcjach DESA Unicum można brać udział za pośrednictwem Aplikacji Online. Aby wziąć udział w aukcji należy założyć darmowe konto w Aplikacji Online, 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 na żywo. Na każdą aukcję należy rejestrować się oddzielnie. Klient otrzymuje mailem informację o dopuszczeniu do aukcji. Klienci zarejestrowani później mogą zostać niedopuszczeni do licytacji. Po pierwszym pozytywnym procesie weryfikacji, klient może zostać dodany do listy klientów weryfikowanych automatycznie, co oznacza, że przy rejestracji na kolejną aukcję, informację o dopuszczeniu do aukcji klient otrzyma automatycznie od razu, bezpośrednio po zarejestrowaniu się. Uczestniczyć w aukcji można zarówno składając oferty na obiekty z aukcji przed rozpoczęciem licytacji (prelicytacja) jak i składając oferty (kolejne przebiecia) w trakcie trwania aukcji na żywo, obserwując relacje online w serwisie. Oferta złożona w prelicytacji przestaje wiązać, gdy inny uczestnik aukcji złożył ofertę korzystniejszą. DESA Unicum zastrzega sobie prawo do ustawiania klientom licytującym przez Internet limitów transakcyjnych. Opisana usługa jest darmowa i poufna. Ponadto, istnieje możliwość oglądania relacji audio-video z Sali Aukcyjnej.

6. Tabela postąpień

cena	postapienie
0 – 2 000	100
2 000 – 3 000	200
3 000 – 5 000	200/500/800 (np. 3 200, 3 500, 3 800)
5 000 – 10 000	500
10 000 – 20 000	1 000
20 000 – 30 000	2 000
30 000 – 50 000	2 000/5 000/8 000 (np. 32 000, 35 000, 38 000)
50 000 – 100 000	5 000

100 000 – 300 000	10 000
300 000 – 700 000	20 000
700 000 – 1 500 000	50 000
1 500 000 – 3 000 000	100 000
3 000 000 – 8 000 000	200 000
powyżej 8 000 000	wg uznania aukcjonera

III. PO AUKCJI

1. Płatność

Kupujący zobowiązany jest do zapłaty należności za wylicytowane obiekty w terminie 7 dni od dnia aukcji. Przekroczenie wyznaczonego terminu grozi naliczeniem odsetek ustawowych za okres opóźnienia w zapłacie. Akceptujemy płatność w gotówce do równowartości 10.000 EUR obliczonej według średniego kursu waluty ogłoszonego przez NBP, obowiązującego w dniu dokonania płatności, kartami płatniczymi (MasterCard, VISA) oraz przelewem bankowym na konto: mBank S.A. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWBK. W tytule prosimy wpisać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.

2. Płatność w walutach innych niż polski złoty

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

3. Odstąpienie od umowy

W razie opóźnienia nabywcy w zapłacie możemy odstąpić od umowy z nabywcą po bezskutecznym upływie terminu dodatkowego wyznaczonego na zapłatę. W przypadku skorzystania przez DESA Unicum z prawa odstąpienia, DESA Unicum może dochodzić od nabywcy odszkodowania tytułem utraconych korzyści, które obejmują m. in. szkodę spowodowaną brakiem uzyskania opłaty aukcyjnej.

4. Reklamacje

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

5. Odbiór zakupionego obiektu

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

6. Transport i przesyłka

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

7. Pozwolenie na eksport

Przed wzięciem udziału w aukcji potencjalnym licytującym radzimy, aby zorientowali się czy w razie potrzeby wywozu obiektu poza granice Polski nie są wymagane dodatkowe pozwolenia. Przypominamy, że reguluje to ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. nr 162 poz. 1568, z późn. zm.), zgodnie z którą wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz: w szczególności dotyczy to obrazów starszych niż 50 lat o wartości powyżej 40 000 złotych. Nabywca jest zobowiązany do przestrzegania przepisów w tym zakresie, a niemożliwość uzyskania odpowiednich dokumentów lub opóźnienie w ich uzyskaniu nie uzasadniają odstąpienia od sprzedaży ani opóźnienia w uiszczeniu pełnej ceny nabycia za obiekt. Obiekty tego typu zostały oznaczone dla Państwa wygody symbolem „o” opisanym w legendzie. Nie ponosimy jednak odpowiedzialności za błędy lub uchybieńiaw oznaczeniu przedmiotów zawierających elementy wytworzone z chronionych lub regulowanych prawem gatunków roślin i zwierząt.

8. Zagrożone gatunki

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

9. Wykonując obowiązek informacyjny, określony w ustawie z dnia 30 maja 2014 r.

o prawach konsumenta (t.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 134 z późn. zm.), niniejszym uprzejmie informujemy, że na podstawie art. 38 pkt 11 ww. ustawy, klientom nie przysługuje prawo do odstąpienia od umowy.

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i **WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI** przedstawione poniżej określają prawa i obowiązki licytujących i kupujących z jednej strony oraz Domu Aukcyjnego DESA Unicum i komitentów z drugiej. Wszyscy potencjalni kupujący na aukcji powinni dokładnie przeczytać **WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ** i **WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI** zanim przystąpią do licytacji.

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1. WPROWADZENIE

Każdy obiekt zaprezentowany w katalogu aukcyjnym przeznaczony jest do sprzedaży na warunkach określonych:

a) w **WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ** i **WARUNKACH POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI**,
b) w innych informacjach podanych w pozostałych częściach katalogu aukcyjnego, w szczególności w PRZEWODNIKU DLA KLIENTA,
c) w dodatkach do katalogu aukcyjnego lub innych materiałach udostępnionych przez DESA Unicum na sali aukcyjnej. W każdym przypadku zmiana warunków może nastąpić poprzez stosowny aneks bądź ogłoszenie podane do wiadomości przez aukcjonerą przed rozpoczęciem aukcji. Poprzez licytację na aukcji, niezależnie czy osobistą, czy za pośrednictwem przedstawiciela, czy też na podstawie złożonego zlecenia licytacji telefonicznej lub z limitem, licytujący i kupujący wyrażają zgodę na brzmienie niniejszych **WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ** ze zmianami i uzupełnieniami oraz **WARUNKÓW POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI**.

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

DESA Unicum występuje jako zastępca pośredni działający w imieniu własnym, lecz na rachunek komitenta uprawnionego do rozporządzenia obiektem, chyba że inaczej zastrzeżono w katalogu, jego zmianach lub w ogłoszeniach podanych do wiadomości przed aukcją.

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

1) DESA Unicum może według swojego uznania odmówić dopuszczenia niektórych osób do udziału w aukcji lub sprzedaży poaukcyjnej. Wszyscy licytujący muszą zarejestrować się przed aukcją, dostarczyć wymagane informacje przewidziane w formularzu rejestracji, okazać dokument potwierdzający tożsamość oraz odebrać tabliczkę z numerem licytacyjnym.
2) Dla wygody licytujących, którzy nie mogą uczestniczyć w aukcji osobiście, DESA Unicum może zrealizować pisemne zlecenie licytacji. W takim przypadku nieobecni licytujący powinni wypełnić formularz „zlecenie licytacji”, który można znaleźć w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub otrzymać w siedzibie DESA Unicum. Kwoty wskazane przez licytującego w zleceniu licytacji nie powinny zawierać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postąpień. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień, zostanie ona obniżona. Aukcjoner nie akceptuje zlecenia licytacji, w którym nie ma wskazanej maksymalnej kwoty, do której DESA Unicum może zrealizować zlecenie. DESA Unicum dołoży starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeśli limit podany przez licytującego jest niższy niż cena gwarancyjna, a stanowi jednocześnie najwyższą ofertę, wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Wszystkie zlecenia licytacji wraz z fotokopią dokumentu tożsamości umożliwiający weryfikację danych osobowych powinny być przesłane (pocztą, faksem bądź e-mailem) albo dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane.
3) Od osób zainteresowanych licytacją przez telefon wymaga się zgłoszenia chęci licytacji telefonicznej poprzez wypełnienie formularza „zlecenie licytacji”, dostępnego w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub w siedzibie DESA Unicum. Wszystkie zlecenia licytacji powinny być przesłane (pocztą, faksem, e-mailem) lub dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Wymaga się również przesłania fotokopii dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych osobowych. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane. Licytacja telefoniczna może być nagrywana, złożenie zlecenia jest równoznaczne z wyrażeniem zgody na nagrywanie rozmowy telefonicznej. Na wypadek trudności z połączeniem telefonicznym licytujący może określić na zleceniu limit, do którego pracownik domu aukcyjnego będzie licytować pomimo braku połączenia. Jeśli żaden limit nie jest określony na zleceniu, pracownik domu aukcyjnego uznaje w takim wypadku, że klient oferuje przynajmniej cenę wywoławczą.

4) Podczas licytacji, zarówno osobistej, telefonicznej, za pośrednictwem pracownika DESA Unicum oraz za pośrednictwem Aplikacji Online, licytujący bierze osobistą odpowiedzialność za zapłatę za wylicytowane obiekty, co opisane jest dokładniej w paragrafie 3 punkcie 5 poniżej, chyba że przed rozpoczęciem aukcji zostało wyrażnie uzgodnione na piśmie z DESA Unicum, że oferent jest pełnomocnikiem zidentyfikowanej osoby trzeciej akceptowalnej przez DESA Unicum.
5) Usługa licytacji na podstawie zlecenia licytacji nie podlega żadnej opłacie. DESA Unicum zobowiązuje się dochować należytej staranności w realizacji zleceń, jednak

nie ponosi odpowiedzialności za niezrealizowanie takich ofert, chyba że wina za brak realizacji zlecenia leży wyłącznie po stronie DESA Unicum.

4. PRZEBIEG AUKCJI

1) O ile nie zastrzeżono inaczej poprzez symbol, każdy obiekt oferowany jest z zastrzeżeniem ceny gwarancyjnej, która jest poufną minimalną ceną sprzedaży uzgodnioną między DESA Unicum i komitentem. Cena gwarancyjna nie może przekroczyć dolnej granicy estymacji.
2) Aukcjoner może w każdym momencie aukcji wycofać którykolwiek obiekt, ponownie zaoferować przedmiot do sprzedaży (również bezpośrednio po uderzeniu młotkiem) w razie zaistnienia błędu bądź sporu co do wyniku licytacji. W powyższym przypadku aukcjoner może podjąć wszelkie działania, które uzna za stosowne i racjonalne. Jeżeli jakkolwiek spór co do wyniku licytacji powstanie po aukcji, wynik sprzedaży w ramach aukcji uznaje się za ostateczny.
3) Aukcjoner rozpoczyna licytację i decyduje o wysokości kolejnych postąpień. W celu osiągnięcia ceny gwarancyjnej obiektu aukcjoner i pracownicy DESA Unicum mogą składać w toku licytacji oferty w imieniu komitenta bez wskazania, że czynią to w imieniu komitenta, bądź to przez składanie następujących po sobie ofert licytacyjnych, bądź też oferty w odpowiedzi na oferty składane przez innych oferentów. Jeżeli nie ma żadnych ofert na dany obiekt lub oferty są zbyt niskie, aukcjoner może uznać przedmiot za niesprzedany, co sygnalizuje terminem "pass".
4) Ceny na aukcji podawane są w polskich złotych i w tej walucie powinna być dokonana płatność. W odpowiedzi na potrzeby klientów zagranicznych estymacje w katalogu aukcyjnym mogą być podawane także w euro, funtach brytyjskich i dolarach amerykańskich, odzwierciedlając w przybliżeniu cenę przy obecnym kursie waluty. Stosownie do tego estymacje podawane w euro, funtach brytyjskich i dolarach amerykańskich mają charakter wyłącznie orientacyjny.
5) Licytujący, który zaoferował najwyższą kwotę zaakceptowaną przez aukcjонера, jest zwycięzcą licytacji. Uderzenie młotkiem przez aukcjонера oznacza akceptację najwyższej oferty i zawarcie umowy sprzedaży między DESA Unicum a kupującym. Ryzyko i odpowiedzialność za obiekt przechodzący na własność kupującego opisane zostały w paragrafie 6 poniżej.
6) Każda poaukcyjna sprzedaż obiektów oferowanych na aukcji podlega również **WARUNKOM SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ** oraz **WARUNKOM POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI**.

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

1) Do kwoty wylicytowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 20 % końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.
2) Do kwoty wylicytowanej mogą zostać doliczone inne podatki i opłaty, jeśli w katalogu zaznaczone to zostało odpowiednimi oznaczeniami (patrz: paragraf 1 punkt 10 „Przewodnika dla klienta”: „Legenda”).
3) Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiścić należność w terminie 7 dni od daty aukcji, niezależnie od uzyskania pozwolenia na eksport czy innych pozwoleń. Opłaty mają być uiszczone w polskich złotych gotówką, kartą lub przelewem bankowym:
a) DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA
b) DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto mBank S.A.. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3
W tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.
4) Własność zakupionego obiektu nie przejdzie na kupującego, dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu DESA Unicum nie jest zobowiązana do przekazania obiektu kupującemu do chwili przeniesienia własności obiektu na kupującego. Wcześniejsze przekazanie obiektu kupującemu nie jest równoznaczne z przeniesieniem prawa własności obiektu na kupującego ani zwolnieniem z obowiązku zapłaty przez niego ceny nabycia.

6. ODBIÓR ZAKUPU

1) Odbiór wylicytowanych obiektów jest możliwy po dokonaniu wpłaty pełnej ceny nabycia oraz uregulowaniu innych płatności wobec DESA Unicum i spółek powiązanych. Jak tylko nabywca spełni wszystkie wymagania, powinien skontaktować się ze swoim doradcą klienta DESA Unicum lub z Biurem Obsługi Klienta pod numerem tel. 22 163 66 00, aby umówić się na odbiór obiektu.

2) Kupujący powinien odebrać zakupiony obiekt w terminie 30 dni od daty aukcji. Po tym terminie DESA Unicum przesyła wszystkie wylicytowane obiekty do magazynu ze-

wnętrznego, a kupujący obciążony zostanie kosztami transportu oraz magazynowania. Wielkość opłat będzie uzależniona od operatora magazynu oraz rodzaju i wielkości obiektu. Zaakceptowanie niniejszego regulaminu równoznaczne jest z zaakceptowaniem regulaminu spółki magazynowej. Po upływie 30 dni od daty aukcji na kupującego przechodzi ryzyko utraty i uszkodzenia nieodebranego obiektu, a także ciężary związane z takim obiektem, w tym koszty jego ubezpieczenia. DESA Unicum odpowiada względem kupującego za szkody z tytułu straty lub uszkodzenia obiektu, jednak jedynie do wysokości ceny nabycia obiektu.

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

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

7. BRAK PŁATNOŚCI

Bez uszczerbku dla innych praw sprzedający, w przypadku gdy nabywca nie uiści pełnej ceny nabycia za obiekt, opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu, w terminie 7 dni od daty aukcji, DESA Unicum może zastosować jeden lub kilka z poniższych środków prawnych:

a) przechować obiekt w siedzibie DESA Unicum lub w innym miejscu na ryzyko i koszt klienta;
b) odstąpić od sprzedaży obiektu, zatrzymując dotychczasowe opłaty na poczet pokrycia szkód;
c) odrzucić zlecenie nabywcy w przyszłości lub zrealizować takie zlecenie pod warunkiem uiszczenia kaucji;
d) naliczać ustawowe odsetki za opóźnienie od dnia wymagalności płatności do dnia zapłaty pełnej ceny nabycia, opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu;
e) wszcząć postępowanie sądowe przeciwko kupującemu w celu odzyskania zaległości;
f) potrącić należności nabywcy względem Desa Unicum z wierzytelności wobec tego nabywcy wynikających z innych transakcji;
g) podjąć wszelkie inne działania odpowiednie do zaistniałych okoliczności.

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

W związku ze świadczonymi usługami oraz wymogami prawnymi związanymi z przeprowadzeniem aukcji DESA Unicum może wymagać od klientów podania danych osobowych lub w niektórych przypadkach (np. w celu sprawdzenia wypłacalności, poświadczenia tożsamości klienta lub w celu uniknięcia fałszerstwa) pozyskać dane o kliencie od osób trzecich. DESA Unicum może również wykorzystać dane osobowe dostarczone przez klienta w celach marketingowych, dostarczając materiały o produktach, usługach bądź wydarzeniach organizowanych przez DESA Unicum oraz spółki powiązane. Zgadzając się na **WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ** i podając dane osobowe, klienci zgadzają się, że DESA Unicum i spółki powiązane mogą wykorzystać te dane do ww. celów. Jeśli klient chciałby uzyskać więcej informacji o polityce prywatności, skorygować swoje dane lub zrezygnować z dalszej korespondencji marketingowej, prosimy o kontakt pod numerem 22 163 67 00.

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

Przez autentyczność obiektu rozumiemy właściwe podanie autorstwa obiektu i prawidłowe jego datowanie. DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektów zaprezentowanych w tym katalogu na okres 5 lat od daty sprzedaży przez DESA Unicum z poniższymi zastrzeżeniami:

1) DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektu jedynie bezpośredniemu nabywcy obiektu (konsumentowi). Powyższa gwarancja nie obejmuje:
a) kolejnych właścicieli obiektu, włączając w to osoby, które nabyły od bezpośredniego nabywcy obiekt odpłatnie, w drodze darowizny lub dziedziczenia;
b) obiektu, co do którego trwa spór o autorstwo;
c) obiektu, którego autorstwo jest jedynie domniemane, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest następującymi zapisami: brak dat życia po imieniu i nazwisku artysty, nazwisko artysty poprzedzone jedynie inicjałem imienia, znak zapytania w nawiasie lub bez nawiasu („?” lub „(?)” po nazwisku artysty, przed lub po imieniu i nazwisku artysty określania: „przypisywany/e/a”, „Attributed” lub skrót „Attrib.”;
d) obiektu powstałego w bliżej lub szerzej rozumianym kręgu oddziaływania stylu danego artysty, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego z następujących określeń: „krag”, „szkoła” bądź „naśladowca”;

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

1) DESA Unicum wyłącza wszelkie gwarancje inne niż **WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI** w najszerszym zakresie dopuszczonym prawem.
2) Całkowita odpowiedzialność DESA Unicum będzie ograniczona wyłącznie do ceny nabycia zapłaconej przez kupującego.
3) DESA Unicum nie jest odpowiedzialna za pomyłki słowne czy na piśmie w informacjach podanych klientom oraz nie ponosi odpowiedzialności wobec żadnego licytującego za błędy w trakcie prowadzonej aukcji lub popełnione w innym zakresie związanym ze sprzedażą obiektu.
4) DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności wobec kupującego za szkody przewyższające cenę nabycia, niezależnie czy taka szkoda jest charakteryzowana jako bezpośrednia, pośrednia, szczególna, przypadkowa czy następcza. DESA Unicum nie jest zobowiązana do zapłaty odsetek od ceny zakupu.
5) Żaden przepis w niniejszych **WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ** nie wyklucza lub nie ogranicza odpowiedzialności DESA Unicum wobec kupującego, wynikającej z jakiegokolwiek oszustwa bądź świadomego wprowadzenia w błąd, lub z winy umyślnej.

10. PRAWA AUTORSKIE

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

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

1) Niniejsze **WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ** wraz późniejszymi zmianami i uzupełnieniami, o których mowa w paragrafie 1 powyżej, oraz **WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI** wyczerpują całość praw i obowiązków pomiędzy stronami w odniesieniu do sprzedaży obiektu.
2) Wszelkie zawiadomienia powinny być kierowane na piśmie na adres DESA Unicum. Powiadomienia kierowane do klientów będą przesyłane na adres podany w ostatnim piśmie do DESA Unicum.
3) Jeśli jakiegokolwiek z postanowień **WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ** okazałoby się nieważne, bezskuteczne lub niemożliwe do zastosowania, pozostałe postanowienia będą nadal obowiązywać. Brak działania lub opóźnienie w wykonywaniu praw wynikających z **WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ** nie oznacza zrzeczenia się praw lub zwolnienia z obowiązków ani nie uchyla obowiązywalności całości bądź części z postanowień **WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ**.

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

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

1) ustawy z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. Nr 162 poz. 1568, z późn. zm.) – wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz,
2) ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz. U. z 1997 r. Nr 5, poz. 24, z późn. zm.) – muzea rejestrowane mają prawo pierwokupu zabytków bezpośrednio na aukcji za kwotę wylicytowaną powiększoną o opłatę aukcyjną.

e) obiektu, którego określenie autorstwa było zgodne z ogólnie przyjętą opinią specjalistów, uczonych i innych ekspertów;
f) obiektu, w przypadku którego podana w katalogu roczna data powstania różni się od faktycznej o mniej niż 15 lat;
g) obiektu, w przypadku którego w datowaniu pojawiło się prawidłowe określenie stulecia, natomiast nieprawidłowe określenie części tego stulecia (połowy lub wierzci);
h) obiektów z XX w., XIX w. i starszych, w przypadku których faktycznie stwierdzone datowanie różni się w stosunku do podanego w katalogu „na korzyść” obiektu, tj. obiekt okazał się starszy, niż było to podane w opisie;
i) obiektu, którego opis i datowanie zostały uznane za niedokładne przy użyciu metod naukowych lub testów, które nie były ogólnie przyjęte w czasie wydawania tego katalogu bądź w tamtym czasie były uznawane za nadmiernie kosztowne lub niewykonalne, albo według wszelkiego prawdopodobieństwa mogłyby spowodować uszkodzenia lub utratę wartości obiektu. DESA Unicum zastrzega iż opis uzupełniający (pochodzenie, historia wystaw, literatura) został wykonany w dobrej wierze i błędy w tym zakresie nie mogą być podstawą do reklamacji. DESA Unicum zastrzega, sobie również 5% jako granicę błędu w przypadku podawania poszczególnych wymiarów obiektu.

ZLECENIE LICYTACJI

Pionierki. Artystki Polskie Przełomu Wieków i Dwudziestolecia Międzywojennego · 1419ASD239 · 12 grudnia 2023

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

☐ Zlecenie licytacji z limitem ☐ Zlecenie telefoniczne

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

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

.....

Imię i nazwisko

.....

Dowód osobisty (seria i numer)

PESEL/NIP (dla firm)

.....

Adres: ulica

nr domu

nr mieszkania

.....

Miasto

Kod pocztowy

.....

Adres e-mail

.....

Telefon / faks

.....

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

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

Należność za zakupiony obiekt

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

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

DESA
UNICUM

tel. 22 163 67 00, faks 22 163 67 99

e-mail: zlecenia@desa.pl

Zlecenie licytacji z limitem

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

☐ Tak ☐ Nie

Zlecenie telefoniczne

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

☐ Tak ☐ Nie

.....
Numer telefonu do licytacji

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

☐ Wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych w celach marketingowych oraz w celu składania ofert, a w szczególności w celu 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.

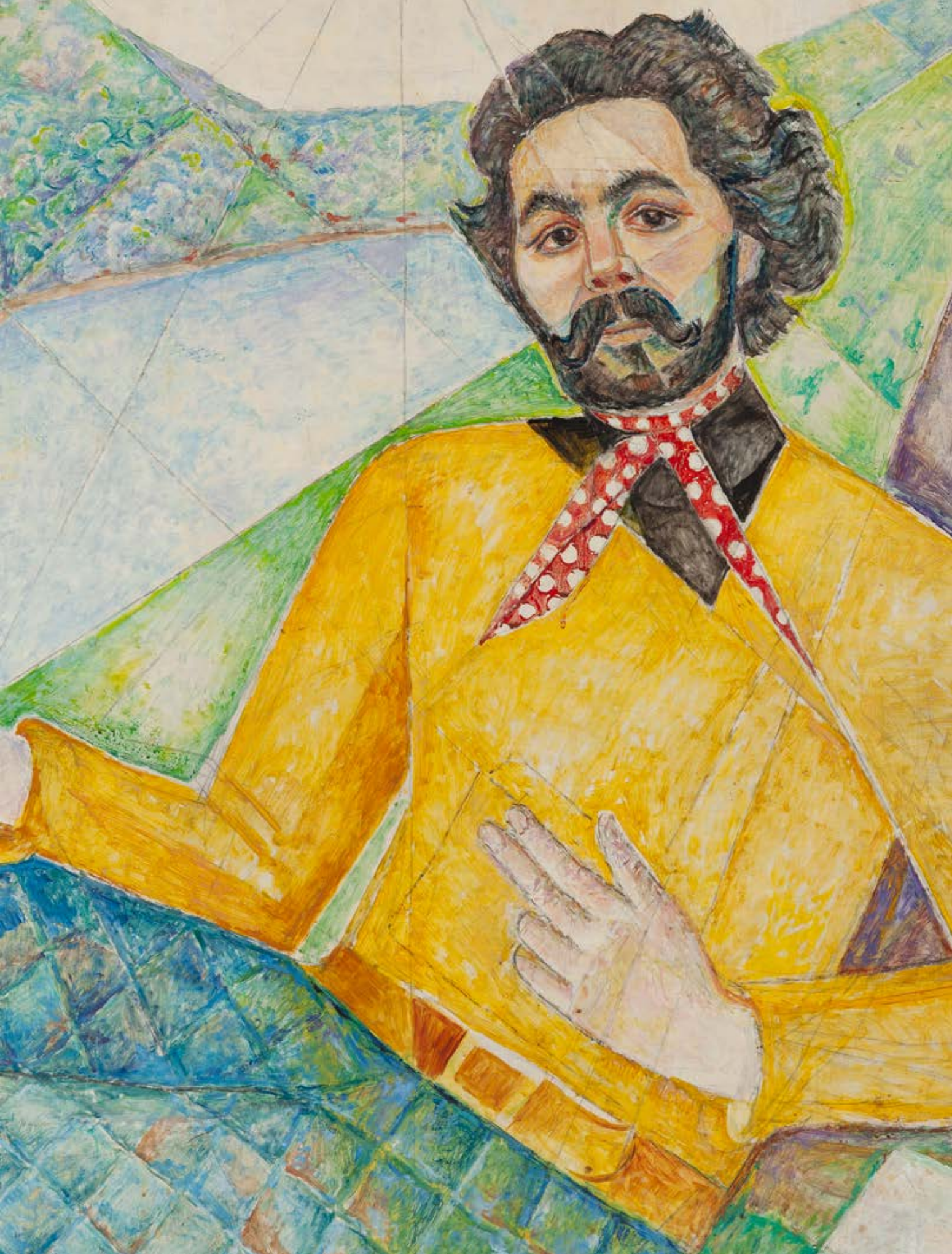
☐ Wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych w celach marketingu produktów lub usług podmiotów powiązanych kapitałowo z DESA Unicum.

☐ 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. 40, 43
Tomasz Dziewicki: poz. 11, 12, 26
Paulina Janiszewska: poz. 28, 29
Martyna Kolanowska: poz. 4, 7, 8, 9, 10, 14, 15, 22, 41, 42
Nicole Lewandowska: poz. 13,
Agata Matusiełańska: poz. 16, 17, 21
Kamila Pogorzelska: poz. 18
Marta Przasnek: poz. 30
Małgorzata Skwarek: poz. 1, 5, 6, 19, 20, 23, 32, 33, 36, 37, 38, 39, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52
Olga Winiarczyk: poz. 2, 3, 31
Katarzyna Żebrowska: poz. 24, 25, 35

PIONIERKI. ARTYSTKI POLSKIE PRZEŁOMU WIEKÓW I DWUDZIESTOLECIA MIĘDZYWOJENNEGO 12 GRUDNIA 2023

ZDJĘCIA DODATKOWE

Poz. 1 Bronisława Rychter Janowska, 1912, źródło: PAUart
Poz. 1 Bronisława Rychter-Janowska, „Dworek wśród brzoź”, 1922, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum
Poz. 1 Bronisława Rychter-Janowska, Gobelin „Droga do kościoła”, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum
Poz. 4 Anna Bilińska-Bohdanowicz, Portret chłopca – syna państwa Tavernier, 1889, źródło: archiwum DESA Unicum
Poz. 5 Olga Boznańska i Maria Kraszewska w atelier Boznańskiej w Paryżu, źródło: PAUart
Poz. 7 Mela Muter, fotografia archiwalna, źródło: Archiwum Emigracji Biblioteki Uniwersyteckiej w Toruniu
Poz. 7 Mela Muter, „Akt kubistyczny”, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum
Poz. 11 Maria Jarema, fotografia archiwalna, dzięki uprzejmości Salonu Connaiseur
Poz. 11 Maria Jarema, Kompozycja (Nad morzem), 1948, Muzeum Narodowe w Szczecinie, źródło: wmuzeach.pl
Poz. 11 Władysław Strzemiński, Pejzaż morski, 1933, Muzeum Sztuki w Łodzi, © Ewa Sapka-Pawliczak & Muzeum Sztuki w Łodzi, źródło: zasoby.msl.org.pl
Poz. 12 Maria Ewa Łunkiewicz-Rogoyska z Aleksandrem Watem, lata 30. XX w., Warszawa, fotografia archiwalna, źródło: mewalunkiewicz.pl
Poz. 12 Maria Ewa Łunkiewicz-Rogoyska, Konie, ok. 1936–37, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: mewalunkiewicz.pl
Poz. 12 Maria Ewa Łunkiewicz-Rogoyska, Autoportret, 1930, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: mewalunkiewicz.pl
Poz. 12 Franz Marc, Niebieski koń I, 1911, Lenbachhaus, Monachium, źródło: Wikimedia Commons
Poz. 12 “Głos Plastyków” 1937, nr 7-12, s. 92, źródło: Jagiellońska Biblioteka Cyfrowa
Poz. 13 Tamara Łempicka, fotografia archiwalna, źródło: archiwum MaZa/East News
Poz. 19 Zofia Stryjeńska, fotografia archiwalna, źródło: NAC online

okładka front poz. 5 Olga Boznańska, „Studium młodej dziewczyny w czerni” („Étude de jeune fille en noir”), przed/lub 1901
okładka II – strona 1 poz. 12 Ewa Łunkiewicz-Rogoyska, „Pejzaż z koźmi”, 1936
strony 2–3 poz. 1 Bronisława Rychter-Janowska, „Aleja brzozowa”, przed 1912
strony 4–5 poz. 3 Stefania Ordyńska-Morawska, Nad Sekwaną
strony 6–7 poz. 14 Tamara Łempicka Klasztor w Toskanii 1961
strony 8–9 poz. 52 Maja Berezowska, Rozmyślania 1956
strona 10 poz. 4 Anna Bilińska-Bohdanowicz, Portret dziewczynki w różowej sukience, 1889
strony 16–17 poz. 11 Maria Jarema, „Nad morzem”, 1936–39
strony 78–79 poz. 19 Zofia Stryjeńska, Archanioł Michał walczący z Szatanem, lata 50. XX w.
strony 132–133 poz. 43 Michalina Krzyżanowska, Pejzaż z okolic Kazimierza Dolnego nad Wisłą
strona 157 poz. 26 Marie Vorobieff Marevna, Portret Johna Westa, 1972
strona 159 poz. 7 Maria Melania Mutermilch / Mela Muter, „Akt przy piecyku”, 1930
strona 160 – okładka III poz. 23 Zofia Piramowicz, „Portret kwiatów VII”, po 1922
okładka tył poz. 13 Tamara Łempicka, Kobieta w polskim stroju ludowym („La Polonaise”), ok. 1933
koncepcja graficzna Monika Wojnarowska
opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski
zdjęcia Marcin Koniak, Paweł Bobrowski, Marek Krzyżanek
prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl
druk ArtDruk Kobyłka







UL. PIĘKNA 1A, 00-477 WARSZAWA, TEL.: 22 163 66 00. E-MAIL: BIURO@DESA.PL

DESA.PL