



DESA
UNICUM

SZTUKA DAWNA

XIX WIEK • MODERNIZM • MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 17 PAŹDZIERNIKA 2024 WARSZAWA



W. B. Bayard
1865

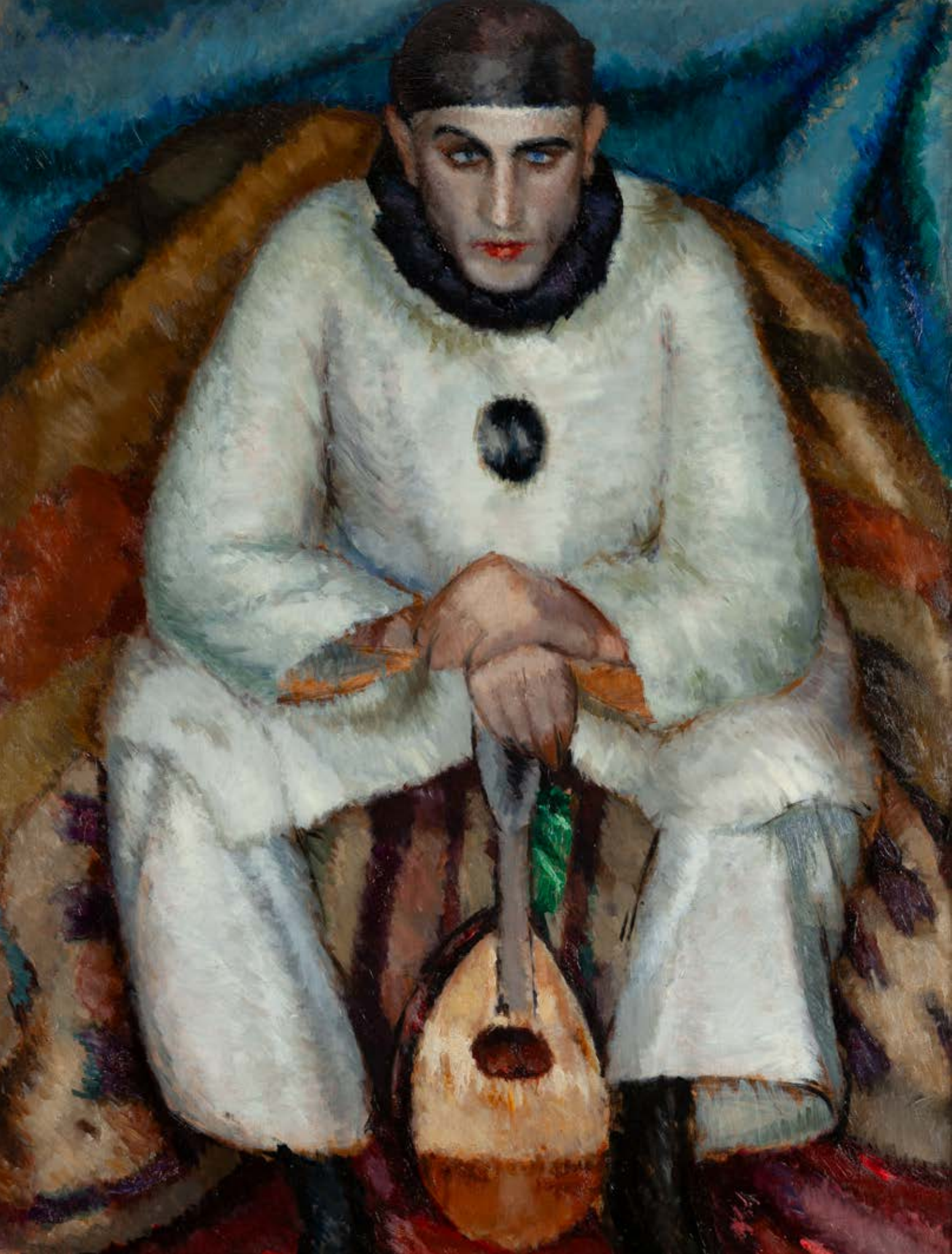












SZTUKA DAWNA

XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 17 PAŹDZIERNIKA 2024

CZAS AUKCJI

17 października 2024 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

4 – 17 października

poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00

sobota, 11:00 – 16:00

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum

ul. Piękna 1a, Warszawa

KOORDYNATORZY

Michał Szarek

tel. 22 163 66 53, 787 094 345

m.szarek@desa.pl

Teresa Soldenhoff

tel. 506 251 833

t.soldenhoff@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



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA UNICUM



JULIUSZ WINDORBSKI
Przewodniczący Rady Nadzorczej



MARCIN SOBKA
Członek Rady Nadzorczej



WOJCIECH DZIAKOWSKI
Członek Rady Nadzorczej

DZIAŁ ROZLICZEŃ

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

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

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

DZIAŁ LOGISTYCZNY

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

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

DZIAŁ FOTO

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

Marek Krzyżanek
Fotograf
m.krzyzanek@desa.pl

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

DZIAŁ IT

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

DZIAŁ MARKETINGU I PR

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

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

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

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

Paulina Babicka
Grafik kreatywny
p.babicka@desa.pl

Damian Dubielis
Koordynator ds. 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

Julia Niżnik
Asystent, Dział Marketingu
j.niznik@desa.pl
tel. 664 981 453

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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



KAMILA POGORZELSKA
Specjalista
Sztuka Współczesna
k.pogorzelska@desa.pl
788 269 908



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



INDEKS

Adler Jankiel 59	Makowski Tadeusz 20
Bagieński Stanisław 13	Malczewski Jacek 5–7
Bakałowicz Władysław 44–45	Malinowski Adam 47
Berlewi Henryk 41	Mehoffer Józef 4
Blond Maurice 58	Menkes Zygmunt Józef 23
Boznańska Olga 8	Milich Adolf 62
Brandt Józef 12	Muter Mela 27–28
Chełmiński Jan 11	Pautsch Fryderyk 35
Czachórski Władysław 46	Piotrowski Antoni 3
Eibisch Eugeniusz 30–32	Poraj–Pstrokoński Stanisław 50
Eleszkiewicz Stanisław 64	Rabinowicz Benn Bencion 65
Epstein Henryk 29	Rapacki Józef 15, 43
Fahnroth Joseph 51	Słociński Józef Stanisław 49
Geppert Eugeniusz 55	Słomczyńska Olga 26
Gottlieb Leopold 21	Stasiak Ludwik 52
Grabarz Antoni 39	Sterling Marc 33
Grabowski Stanisław 56	Styka Adam 14
Grunswleigh Natan 66–67	Sylwanowicz Nikodem 1
Hassenberg Irena 25	Terlikowski Włodzimierz 16–17
Hayden Henryk 18–19	Tetmajer Włodzimierz 36
Hofman Wlastimil 37	Wąsowicz Wacław 40
Kanelba Rajmund 22	Weimann Paul 54
Karpiński Alfons 34	Weiss Wojciech 9–10
Kisling Mojżesz 24	Weissberg Léon 63
Kossak Jerzy 53	Wodzinowski Wincenty 2
Landau Zygmunt 57	Zawadowski Jan Wacław 60
Lentz Stanisław 38	Zawadzki Stanisław 42
Łoś Włodzimierz 48	Zucker Jakub 61

1

NIKODEM SYLWANOWICZ

1834-1919

Portret żony artysty w konfederatce

olej/plótno, 44,5 x 36,5 cm
na ramie papierowa nalepka inwentarzowa opisana przez Stefanię Świechowską: 'Nikodem Sylwanowicz. | Portret żony, z domu | Frąckiewicz-Radzywińskiej. | Konfederatka i naszyjnik | związane z epoką żałoby | narodowej po powstaniu 1863 r'

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
5 900 – 8 300 EUR

POCHODZENIE:
spuścizna po artyście
zbiory syna artysty, Stanisława Sylwanowicza, Litwa
zbiory żony Stanisława Sylwanowicza, Stefanii de domo Pacowskiej, primo voto Sylwanowicz, secundo voto Świechowskiej, Litwa i Warszawa
kolekcja prywatna, Warszawa (spadkobiercy Stefanii Świechowskiej)

Urodzony na terenie Wileńszczyzny Sylwanowicz w latach 1856-63 studiował w petersburskiej Akademii i w latach 1870-99 pracował w niej w oddziale mozaiki. W jego twórczości malarskiej pojawiają się głównie portrety osób bliskich oraz typy ludowe wykonane w estetyce naturalizmu. Prezentowany portret autorstwa Sylwanowicza pochodzi z większego zbioru prac artysty, który zachował się w spuściznie po Stefanii Świechowskiej, drugiej żonie syna artysty, Stanisława. Większość prac tego malarza jest przechowywana w zbiorach publicznych na Litwie. Portret żony Sylwanowicza jest dziełem wyjątkowym na tle jego dorobku. Owa unikalność przejawia się nie tylko w osobie modelki, którą jest tutaj żona malarza. Kobieta została bowiem ukazana w bardzo charakterystyczny, a zarazem pełen symboliki sposób. Jak pisała Stefania Świechowska na nalepce inwentarzowej, czarna konfederatka i naszyjnik w formie różańca związane były z epoką żałoby narodowej trwającej po klęsce powstania styczniowego.



2

WINCENTY WODZINOWSKI

1866-1940

Odpoczynek żniwiarek

olej/tektura, 71 x 86 cm

sygnowany l.d.: 'Wodzinowski'

historyczne tytuły: "Plotkarka", "Swatka", "Plotki"

Kompozycja stanowi późniejszą replikę autorską namalowaną na podstawie obrazu o szerszym kadrze, wystawionego pierwotnie na "Salonie Warszawskim" w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w 1907 roku.

estymacja:

12 000 - 18 000 PLN

2 900 – 4 300 EUR

LITERATURA:

porównaj:

Beata Pranke, Nurt chłopomanii w twórczości Stanisława Radziejowskiego, Ludwika Stasiaka, Włodzimierza Tetmajera,

Wincentego Wodzinowskiego i Kacpra Żelechowskiego, Warszawa 2003, s. 119 (il. 9 jako „Plotki”)

pocztówka z reprodukcją podobnej kompozycji, Wydawnictwo Salonu Malarzy Polskich, Kraków, około 1907 (jako „Swatka”)

Adam Breza, „Salon” Warszawski w 1907 r., „Świat” 1907, s. 4 (il. jako „Plotkarka”)

„Tygodnik Ilustrowany” 1907, nr 3 (il. na okładce)

Dorobek cenionego w epoce malarza-ludomana – Wincentego Wodzinowskiego przypomniało w bieżącym roku Muzeum Krakowa. Choć twórca ten zapamiętany został głównie dzięki swoim barwnym kompozycjom, na których ukazywał ludność wiejską, sceny zalotów czy żniw, to malował również znakomite portrety reprezentacyjne, pejzaże czy martwe natury. Edukację odebrał w warszawskiej Klasie Rysunkowej (1880-81), krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych (1881-89) oraz w monachijskiej Akademii Sztuk Pięknych (1889-92). To właśnie w charakterze monachijskiego stimungu utrzymane były jego wczesne, młodsieńcze prace, które prędko ustąpiły jednak miejsca barwności podkrakowskich wsi. Już na wczesnym etapie kariery Wodzinowski zaprzyjaźnił się z hrabią Ignacym Korwin-Milewskim, który nabywał

jego dzieła. W pewnym okresie artysta tworzył tylko na jego indywidualne zlecenie. Od 1896 roku pracował również jako wykładowca na Wyższych Kursach dla Kobiet im. Adriana Baranieckiego w Krakowie. Od wczesnego etapu kariery Wodzinowski stał się malarzem znanym i cenionym, a jego prace weszły do popularnej ikonosfery (przede wszystkim „Na swojską nutę”, 1889, Muzeum Narodowe w Krakowie). Prezentowana w katalogu scena przedstawiająca odpoczywające na skraju lasu żniwiarki stanowi późniejszą replikę autorską namalowaną na podstawie obrazu o szerszym kadrze, wystawionego pierwotnie na „Salonie Warszawskim” w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w 1907 roku.



3

ANTONI PIOTROWSKI

1853-1924

Żniwiarka na tle ładu zboża, 1919

olej/sklejka, 73 x 63 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'A. Piotrowski. 1919'

na odwrociu papierowa nalepka galeryjna (?)

estymacja:

35 000 - 45 000 PLN

8 300 – 10 600 EUR

Talent i twórczość Piotrowskiego szły po najpiękniejszej linii rozwoju, skojarzyły bowiem w sobie kierunki dwóch wielkich szkół malarskich w Polsce, które łączyły w sobie tradycje epoki odrodzenia z kultem dla wielkiej monumentalnej sztuki” (Władysław Prokesch, Antoni Piotrowski, Wieliczka 1914, s. 3). Całe oeuvre Piotrowskiego jest zjawiskiem bardzo złożonym. Realizm i ludowość przeplatają się w tej twórczości z naleciałościami akademickimi i tematyką historyzującą, co nie może dziwić w kontekście jego wielkich nauczycieli – Gersona i Matejki. Dochodzą tutaj do głosu także fascynacje modernistycznymi prądami, a pośród nich zainteresowanie fantastyką, rozbudzone dzięki sztuce symbolistów, pośród których wymienić należy chociażby Arnolda Böcklina. Niemniej jednak śmiało można by nazwać Piotrowskiego chłopomanem, gdyż podejmowana przez niego tematyka ludowa i wyraźne zainteresowanie życiem wsi znakomicie wpisują się w rozwijający się na przełomie XIX i XX wieku nurt ludomanii. Nastrojowe przedstawienie odpoczywającej na skraju pola żniwiarki pozwala na wytyczenie paraleli z rodzajowymi kompozycjami takich artystów jak chociażby Józef Chełmoński czy podziwiany przez ludomanów Witold Pruszkowski. Na obrazie widoczne jest ponadto charakterystyczne dla Piotrowskiego zestawienie kontrastujących ze sobą barw – intensywnych błękitów i piaskowych żółceni.



4

JÓZEF MEHOFFER

1869-1946

Portret rodziny de la Burdé, 1941

olej/plótno, 134 x 104 cm

sygnowany l.d.: 'Józef Mehoffer'

na odwrociu papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie
oraz dwie fragmentarycznie zachowane, papierowe nalepki celne ze stemplami

estymacja:

150 000 - 300 000 PLN

35 000 – 70 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Wystawa zbiorowa Józefa Mehoffera, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków, listopad-grudzień 1945

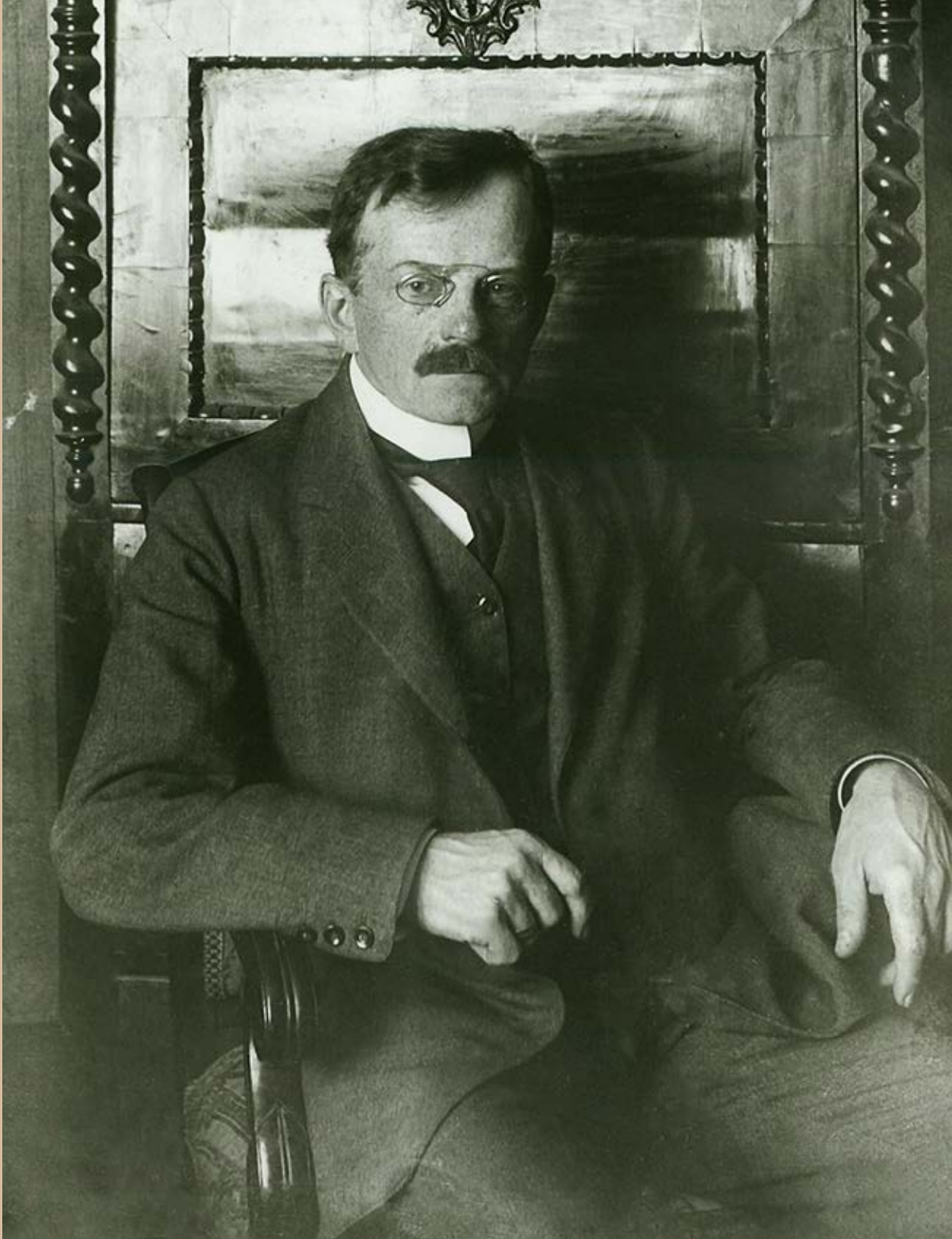
LITERATURA:

Wystawa zbiorowa Józefa Mehoffera i Jana Książka. Wystawa tkanin artystycznych Heleny i Stefana Gałkowskich oraz polskiej porcelany art. „Ćmielów”, katalog wystawy, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1945, s. 3, nr kat. 2 (jako „Portret rodzinny”)

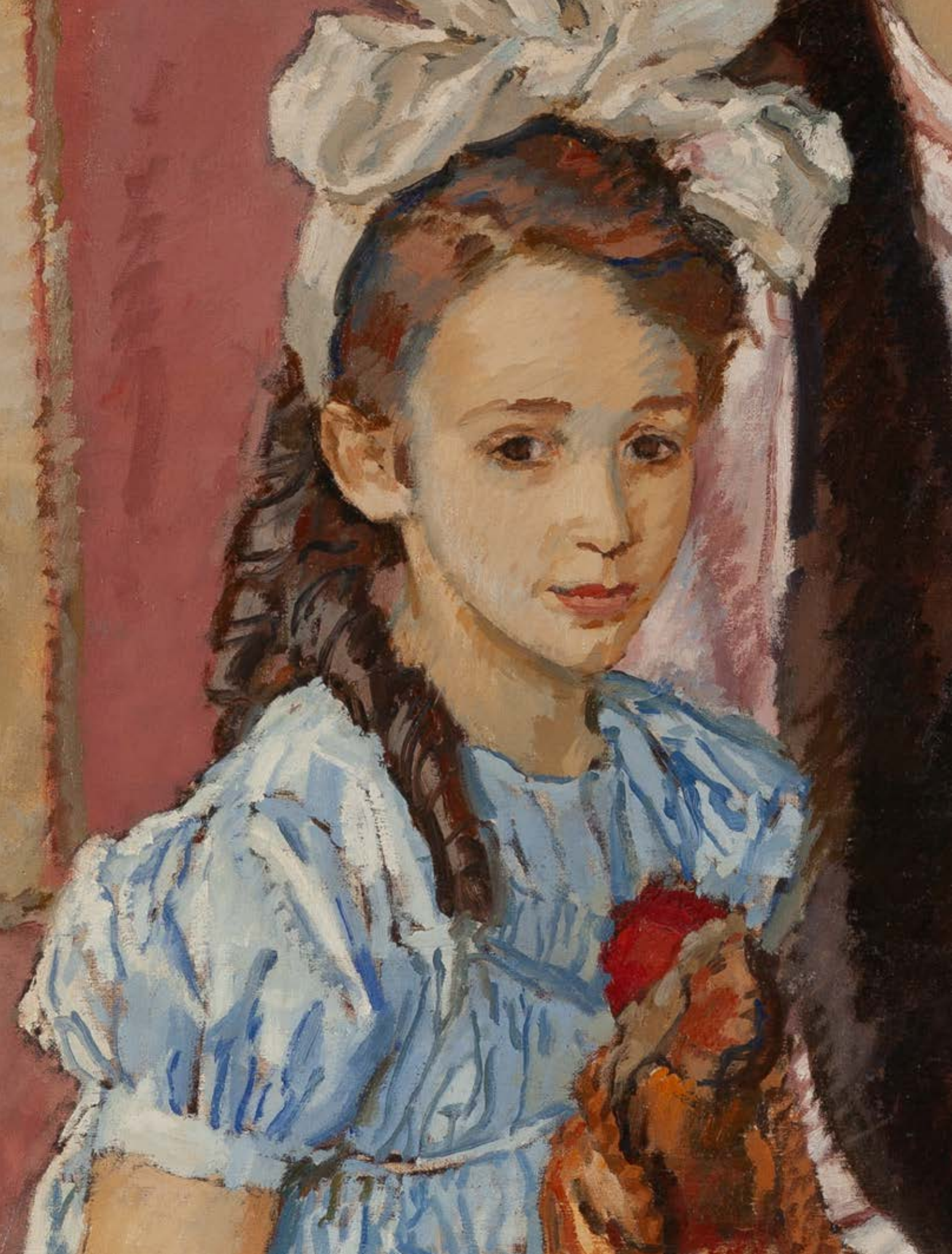


1869	•	13 marca w Ropczycach przychodzi na świat Józef Mehoffer, jako syn Wilhelma Mehoffera, radcy Sądu Krajowego i Aldony z Pawlikowskich.
1887	•	Rozpoczyna studia na Wydziale Prawa Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz uczęszcza na zajęcia u Jana Matejki i Władysława Łuszczkiewicza w Szkole Sztuk Pięknych.
1889	•	Wraz ze Stanisławem Wyspiańskim bierze udział w pracach nad polichromią Kościoła Mariackiego w Krakowie.
1891	•	22 marca rozpoczyna studia w École des Beaux-Arts. Po niepomyślnym egzaminie zapisuje się do pracowni malarskiej w Académie Colarossi. W sierpniu podejmuje się prac nad kartonami polichromii dla dziedzica Rudolfinum w Pradze. W tym samym czasie zajmuje się też projektami kurtyny dla Teatru im. Słowackiego w Krakowie oraz projektami witraży dla kościoła Mariackiego. W grudniu prace te zostają wystawione w Sukiennicach.
1892	•	17 lutego ponawia egzamin do École des Beaux-Arts i w sierpniu podejmuje studia w pracowni Leona Bonnata.
1893	•	W sierpniu rozpoczyna tournée po katedrach francuskich, w których przede wszystkim interesuje go witrażownictwo epoki średniowiecza. W Paryżu zacieśnia kontakty z Władysławem Ślewińskim oraz Karolem Maszkowskim.
1894	•	Pracuje nad obrazami sztalugowymi – „Portretem Konstantego Laszczki”, „Laleczki japońskie”, „Drobiazgi na kominku”, „Plac Pigalle” i „Macierzyństwo”. To ostatnie dzieło jest szczególnie ważne ze względu na zapożyczenie przez artystę nowych koncepcji z kręgu grupy Nabis. Otrzymuje złoty medal na Wystawie Krajowej we Lwowie za portret „Konstantego Laszczki”. Rozpoczyna prace nad polichromią dla kościoła franciszkańskiego w Krakowie.
1895	•	Podejmuje się wykonania projektu witraży dla kościoła św. Mikołaja we Fryburgu w Szwajcarii. Zostaje wybrany spośród 47 artystów z różnych krajów przez Jury konkursu. Prace nad witrażami potrwają do 1934, a cykl witraży fryburskich stanie się prawdziwym opus magnum w dorobku artysty.
1896	•	Sylwetka malarza zostaje przedstawiona w artykule „Fribourg Artistique”.
1898	•	Powstają pierwsze witraże dla katedry we Fryburgu. Mehoffer projektuje plafon „Wróżki” do pałacu Goetza w Okocimiu. Bierze udział w II Wystawie Secesji Wiedeńskiej.
1899	•	Poślubia Jadwigę Janakowską.
1900	•	Zostaje docentem Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie. Wystawia prace „Śpiewaczka” na Wystawie Powszechnej w Paryżu, za którą otrzymuje złoty medal.
1904	•	Projektuje witraże dla kaplicy Świętokrzyskiej w Katedrze na Wawelu. Bierze udział w wystawach „Sztuki”, „Polskiej Sztuki Stosowanej”, a także w Düsseldorfie oraz Stanach Zjednoczonych.
1905	•	Odwiedza Monachium, gdzie bierze udział w wystawie tamtejszej Secesji.
1906	•	Dekoruje Izbę Handlowo-Przemysłową w Krakowie. Jest autorem kompleksowego wyposażenia tego wnętrza, na które składają się polichromie, monumentalna kompozycja sztalugowa, jak także projekty mebli.
1915	•	Tworzy cykl rysunków „Rewia mody”, do których pozuje mu żona Jadwiga.
1929	•	Projektuje polichromię do Sali Sejmowej w Warszawie.
1933	•	Projektuje polichromię kościoła w Turku.
1935	•	W Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie zostaje zorganizowana wielka wystawa jubileuszowa na cześć Mehoffera.
1938	•	Krakowskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych organizuje specjalną ekspozycję „Józef Mehoffer i jego uczniowie”.
1939	•	W wyniku wojny zostaje wywieziony przez hitlerowców do obozu w Asch.
1940	•	Udaje mu się powrócić do Krakowa.
1945	•	Dochodzi do wystawy zbiorowej prac Mehoffera i Jana Książki w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie.
1946	•	7 lipca Józef Mehoffer umiera w szpitalu w Wadowicach.

Józef Mehoffer, fotografia portretowa



JÓZEF MEHOFFER: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI



REPREZENTACYJNE PORTRETY MEHOFFERA POTĘGA ORNAMENTU

Eleganckie i wytworne portrety kobiece pojawiały się w twórczości Józefa Mehoffera już na samym początku jego artystycznej kariery. Kiedy to w 1898 roku, podczas I wystawy Secesji Wiedeńskiej malarz wystawił swoją „Śpiewaczkę” (1896, Lwowska Galeria Obrazów), Herman Bahr, jeden z czołowych krytyków wiedeńskiej moderny, napisał w recenzji o tym obrazie jako o „portrecie duszy”. Ponadto porównał dzieło Mehoffera do nastrojowych i przepełnionych melancholią portretów James’a McNe-ill’a Whistlera. Na tym wczesnym etapie, podczas pobytu w Paryżu poznał Mehoffer swoją przyszłą żonę – Jadwigę oraz jej siostrę – Wandę (sportretowaną jako śpiewaczkę). Obie siostry Janakowskie stały się wówczas jednymi z ulubionych modelek artysty.

Co oczywiste, sylwetka żony przewijać będzie się przez twórczość malarza także iw kolejnych latach. Mehoffer stworzył wiele portretów Jadwigi, a na każdym z nich upo- zował ją w inny sposób. Z zapalem przedstawiał bogate, ornamentalne stroje wytwornej damy, jak również urządzone ze smakiem wnętrza mieszkalne. Niewątpliwie jednym z najpiękniejszych portretów jego ukochanej jest kompozycja zatytułowana „Na letnim mieszkaniu” (1904, Muzeum Narodowe w Krakowie). Równie interesujący w tym kon- tekście wydaje się „Portret żony z pegazem” (1913, Muzeum Sztuki w Łodzi). W obu obrazach główną rolę odgrywa kostium modelki – fantazyjne suknie, wykwin- te materiały, koronki, falbany, kapelusze z piórami. Mehoffer jednak nie poprzestawał tylko na osobie portretowanej. Ważną rolę w jego sztuce odgrywało otoczenie – ornamentalne tkaniny w tle, wzorzyste dywany, wielobarwne tapicerki.

Malarz był w środowisku krakowskiej bohemy i inteligencji wziętym portrecistą. Bywał na salonach i otrzymywał liczne zlecenia – zarówno przed I wojną światową, jak także w latach 20. i 30. XX stulecia. Malował wizerunki dystygowanych elegantów i znanych, wytwornych dam. Jak widać na podstawie prezentowanego w katalogu aukcyjnym portretu rodziny de la Burdę artysta tworzyła także i portrety grupowe, powstające bez wątpienia na indywidualne zamówienia. Znanych jest stosunkowo niewiele takich grupowych przedstawień. Wedle przekazów artysta sportretował tutaj dzieci – Monique i Rogera wraz z ich matką. Rodzina, o której nie wiele wiadomo musiała rezydować na początku lat 40. w Krakowie, a jej portret stanowi jedno z kilku dzieł, które malował wówczas Mehoffer na zlecenie tamtejszych mieszczan.

Dojrzałe portrety artysty z tego czasu charakteryzują się wystudiowanymi pozami i mniejszą swobodą, niż prace stricte modernistyczne. Wciąż dominuje w nich jednak wysublimowany rys dekoracyjności i zmysł kolorystyczny. Tak jak dawniej pierwszo- planową rolę modela przejmuje tło przedstawienia. To ono stanowi sedno i kwinte- sencję. Bardzo często model i wzorzyste tło stają się równorzędne, tak samo ważne. Ornamentalizm stanowi w ogóle osobne zagadnienie w złożonej twórczości artysty. „Pan Mehoffer wszystko widzi jako ornament. Wiem, że najpiękniejsze bukiety pło- mieni z jego witraży potrafią mu się objawić podczas wycierania palety, a najbogaciej obszyte ornaty świątých – z okazji jakiegoś modnego stroju żony; zastanawiałem się też, jakie to procesy artystycznej alchemii zamieniają postaci urwisów z Kazimierza lub z via Panicale w wytworne aniołki... Nawet w tłach jego portretów można dostrzec, jak z płamy barwnej rodzi się ornament, a ze śmiałego wykrawania płam – arabeska (...)” (William Ritter, Un peintre polonais – Joseph Mehoffer. Etudes d’arte étranger, Paryż 1906). Pomimo że prezentowany portret rodzinny powstał na początku lat 40., to śmiało można omawiać go w kategorii najlepszych dokonań artysty z wczesnego okresu kariery, a także wpisywać w bogatą tradycję portretu modernistycznego.



Józef Mehoffer, Portret Zofii Zemły, kolekcja prywatna, 1943



Józef Mehoffer, Portret Haliny Zadeckiej, Muzeum Narodowe w Krakowie, ok. 1940-45

JACEK MALCZEWSKI
1854-1929

"Autoportret z czaszką", 1908

olej/tektura, 71,5 x 90,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: '1908 J Malczewski'
na odwrociu nalepka opisana w druku i tuszem: 'R. ALEKSANDROWICZ | KRAKÓW | PLAC MATEJKI L. I | SKŁAD PAPIERU | I PRZYBORÓW MALARSKICH | 4 K 20', pieczęć wytwórcy materiałów malarskich Lefranc et Cie
oraz pieczęć z numerem: '30' odnoszącym się do rozmiaru podobrazia
na odwrociu ramy papierowe nalepki wystawowe

estymacja:
2 000 000 - 3 500 000 PLN
469 000 – 822 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

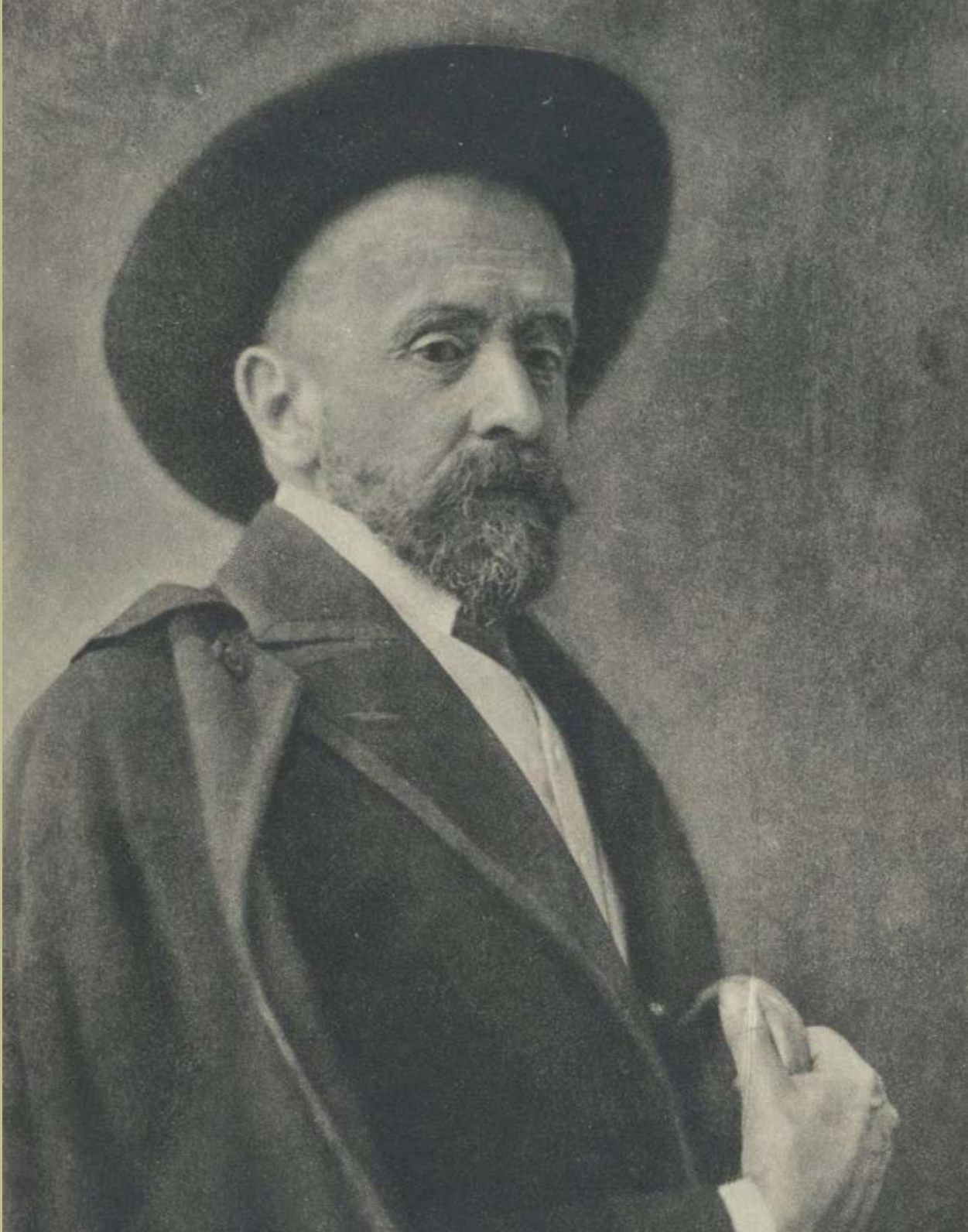
WYSTAWIANY:
Jacek i Rafał Malczewscy, Muzeum Okręgowe w Sandomierzu, 17 marca - 31 lipca 2012
Jacek i Rafał Malczewscy, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, 25 marca - 4 września 2011

LITERATURA:
Jacek i Rafał Malczewscy, koncepcja i redakcja albumu Zofia Katarzyna Posiadała, katalog wystawy, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, Radom 2014, s. 22 oraz 178-179 (il.)
Dorota Kudelska, Malczewski. Obrazy i słowa, Warszawa 2012, il. na okładce
Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, Jacek Malczewski. Życie i twórczość, Kraków 2008, s. 176 (il.)



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

Jacek Malczewski. fot. Józef Kuczyński



JACEK MALCZEWSKI: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI



„(...) A we łbie moim tak jak zawsze przesuwają się obrazy i obrazki, światła i cienie i postacie. Wrażenia odczute niegdyś uplastyczniają się – obrazy niegdyś widziane wracają i albo się przenoszą na płótna albo giną zacierane nowymi i tak już będzie przez całe życie”.

List Malczewskiego do żony, niedatowany (1892), Biblioteka Polskiej Akademii Nauk w Krakowie, 4037, T. 1, cyt. za: Agnieszka Ławniczakowa, Jacek Malczewski. Wystawa dzieł z lat 1890-1926, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1990, s. 8-9

„AUTOPORTRET Z CZASZKĄ” I MALARSKI BAROK MALCZEWSKIEGO

Spośród polskich artystów Jacek Malczewski był twórcą największej liczby wizerunków własnych, których liczba jest określana w literaturze na ponad sto pięćdziesiąt. Obrazy te nie mogą uchodzić jedynie za zapisy przemian w biografii czy zmian fizjonomii malarza, ale należą do całego nurtu jego twórczości, w którym wypowiadał się na temat roli artysty wobec otaczającego świata i historii. Choć młodzieńcze, wówczas głównie rysunkowe autoportrety tworzył Malczewski w latach 70. XIX wieku, to dopiero po 1900 roku powstawały wizerunki rozbudowane i nasycone symbolicznym znaczeniem, gdzie jego wizerunek oscylował między groteskowymi i ironicznymi pozami, a wyniosłością związaną z niemal sakralnym pojmowaniem roli artysty.

Istotnym elementem autoportretowych kreacji artystycznych Malczewskiego było przebieranie się w kostiumy, w których bogatym spektrum mieszczą się specyficzne stroje blażeńskie, więzienne czy pielgrzymie. Niekiedy artysta przybierał rolę rycerza, ubierając zbroję albo przeobrażał się w postaci biblijne jak Chrystus, Ezechiel czy Tobiasz. Malczewski w swoich wizerunkach wykorzystywał efekt zaskoczenia poprzez zastosowanie niecodziennych strojów. Na niektórych obrazach zakładał damskie bluzki, jaskrawe kamizelki albo też przesadne, fantastyczne kapelusze, poprzez co, jak zauważyła Dorota Suchocka w książce „Malczewski. Słowa i obrazy”, manifestowała się jego własna odrębność.

Ekstrawaganckie wizerunki własne reprezentują „barok Malczewskiego” - fazę 1906-10, którą wyodrębnił pierwszy monografista malarza Adam Heydel. „Autoportret (...) staje się teraz jednym z ulubionych przewodnich motywów sztuki Malczewskiego. (...) Autoportrety są naogół szczególnie barokowe. Dramatyzuje artysta swój wyraz, rysy i postawę. Wyraz najczęściej tragiczny; w tragiczności zbolaty, albo wyniosło-pogardliwy, drwiący, to znowu pokorny. (...) Tak odsłania Jacek różnorodne - może nawet sprzeczne - oblicza swojej duszy” (Adam Heydel, Jacek Malczewski. Człowiek i artysta, Kraków 1933, s. 205). Prezentowany „Autoportret z czaszką” wnikliwie interpretowała Katarzyna Posiadała, podkreślając wyrafinowaną formalną kompozycję

i treściową zawartość dzieła: „w znakomitym ‘Autoportrecie z czaszką’ z 1908 roku twarz artysty jest ożywiona, wzruszona, oczy zdziwione. Malarz, ukazany w popiersiu, ma na sobie białą bufiastą koszulę i fioletową kamizelkę, na głowie coś pośredniego pomiędzy kapeluszem a hełmem. Postać artysty - trójwymiarowa, rzeźbiarska - zbudowana jest bardziej kolorem niż oświetleniem. Tłem dla portretu jest fragment pracowni z ustawionymi niewielkimi obrazkami i dominującą czaszką - symbolem vanitas. Pierwiastek niepokoju wprowadzają do obrazu wykadrowane, jakby zawieszone w przestrzeni, dłonie. ‘Autoportret z czaszką’ należy niewątpliwie do arcydzieł. Stanowi on znakomity przykład portretu, w którym malarz koncentruje się na swoje twarzy, stwarzając pretekst do psychologicznej analizy swojego wnętrza. Patrzy przenikliwie, ma wysublimowane poczucie własnej wartości i świadomość roli artysty. W ‘Autoportrecie z czaszką’, podobnie jak w wielu innych wizerunkach własnych, wyraźna jest tendencja do heroizacji postaci. Synteza formy, znakomita materia malarska, doskonale zharmonizowana skala barwna czynią ten obraz jednym z najwybitniejszych autoportretów artysty” (Jacek i Rafał Malczewscy, koncepcja i redakcja albumu Zofia Katarzyna Posiadała, katalog wystawy, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, Radom 2014, s. 22).

„Autoportret z czaszką” przynależy do serii wybitnych kreacji autoportretowych malowanych w 1908 roku. W „Na jednej strunie” (1908, Muzeum Narodowe w Warszawie) artysta w pancerzu i szynelu gra na gęślach (na ich jednej strunie właśnie) w towarzystwie Eloë i Ellenai. W „Świętym Franciszku” (1908, Muzeum Narodowe w Warszawie) Malczewski jako święty otoczyl się grupą dziewczyn uosabiających mitologiczne Parki oraz postaciami satyrów wraz z Chimera i modlącą się dziewczynką. W „Rzeczywistości” zaś (1908, własność prywatna) przedstawił się przy pracy nad obrazem na tle bożonarodzeniowej szopki, którą odwiedzają anioły oraz trzech powstańców. Za tryptyk „Grosz czynszowy” (1908, Muzeum Narodowe w Poznaniu) malarz został wyróżniony nagrodą fundacji Probusa Barszczewskiego przyznawaną przez Polską Akademię Umiejętności. W tym dziele malarz wcielił się w Chrystusa i nawiązując do ewangelicznej historii, analizował dylemat



Jacek Malczewski, Autoportret z muzą, 1908, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu



Jacek Malczewski, Na jednej strunie - Autoportret, 1908, Muzeum Narodowe w Warszawie

podległości zaborcy i walki o niepodległość. Inny jeszcze element symboliczny reprezentuje „Autoportret z muzą” (1908, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu), którego drugi tytuł to „Muzyka” i gdzie Malczewski przedstawił się z fauniczną postacią z fletem.

Od 1899 roku artysta zamieszkał w willi „Pod Matką Boską” na krakowskim Zwierzyńcu, gdzie specjalnie została dobudowana pracownia malarska. Miejsce to określane było w tekstach z epoki jako wypełniony dziełami na sztalugach „labirynt”. „Pracownia wielka o bocznym świetle - wspominał Marcin Samlicki - okno wychodzi na ogród z drzewami i kwiatami. Pracownia przypomina protestanckie kościoły - pusta, bez mebli - ozdób, szmat i książek, w czym tak lubują się wszyscy artyści. Malczewski miał tak wielką i bujną wyobraźnię, że żadna rzeczywistość nie mogła jej dorównać. Akcesoria - te miał wszystkie w głowie” (cyt. za: Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, Jacek Malczewski. Życie i twórczość, Kraków 2008, s. 28).

Fragment tego purystycznego wnętrza widzimy w „Autoportrecie z czaszką”, choć Malczewski w swojej kompozycji umieścił na półce za własną figurą różne rekwizyty. Pośród nich nie dziwią książki, pudełka, rulony czy malowane na mniejszych tekturach obrazy artysty. Oko widza przyciągają szczególnie zaś czaszka, żuchwa i piszczel, które umieścił na stosie przedmiotów. Kości te, malowane zapewne „z głowy”, stanowią oczywiście wanitatywny symbol, który Malczewski symbolicznie zderzył ze swoją wyniosłą i heroiczną figurą. „Autoportret z czaszką” nie przedstawia jednak pokornego wobec śmierci artysty, lecz poprzez swoją pozę góruje nad nią, co ciekawie dialoguje z dyskutowaną w epoce myślą Stanisława Przybyszewskiego o roli artysty, o którym pisał w 1899 roku w „Confiteorze”: „Artysta nie jest sługą ani kierownikiem, nie należy ani do narodu, ani do świata, nie służy żadnej idei ani żadnemu społeczeństwu. Artysta stoi ponad życiem, ponad światem, jest Panem Panów, niekierowany żadnym prawem, nieograniczany żadną siłą ludzką”.



Jacek Malczewski, Rzeczywistość, 1908, własność prywatna



Jacek Malczewski, Święty Franciszek, 1908, Muzeum Narodowe w Warszawie



Arnold Böcklin, Autoportret ze śmiercią grającą na skrzypcach, 1872, Alte Nationalgalerie, Berlin



Jacek Malczewski, Thanatos, 1898-99, Muzeum Narodowe w Warszawie

MALARSKIE CZASZKI I SZKIELETY MODERNISTYCZNE AUTOPORTRETY OD BÖCKLINA DO MALCZEWSKIEGO

Tematyka śmierci pojawia się już we wczesnej twórczości Malczewskiego i powraca później z częstotliwością świadczącą o obsesji. Malczewski w młodym wieku utracił brata, potem matkę i ojca, a już w dorosłym życiu był ewidentnie przeświadczony o schyłkowości własnej egzystencji. Malarskie wyobrażenia z śmierci, która nawiedzała artystę łączyły się z deklaracjami wyrażanymi w słowie, m.in. w mowie rektorskiej z 1912 roku, kiedy to artysta stwierdzał: „Jestem już na drugiej stronie pagórka, idę ku zachodowi”. U kresu życia nie wahał się namalować własny pochówek w tryptyku „Mój pogrzeb” (1923, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu). W latach 1898-99 Malczewski rozpoczął cykl poświęcony właśnie śmierci zatytułowany „Thanatos”, w którym pod postacią greckiego boga śmierci Thanatosa pojawiła się postać mocnej, dorodnej żniwiarki. Po inicjującym ten cykl obrazie „Thanatos” (1898-99, Muzeum Narodowe w Warszawie) Malczewski stworzył poświęconą śmierci ojca kompozycję „Thantos I” (1898, Muzeum Narodowe w Poznaniu), której akcja rozgrywa się przed dworem w Gardzienicach i dedykowany matce „Thanatos II” (1899, Muzeum Sztuki w Łodzi) z przedstawieniem dworu w Wielgiem.



Wojciech Weiss, Melancholik (Totenmesse), 1898, Muzeum Narodowe w Krakowie



James Ensor, Mój portret jako szkielet, 1889, Museum voor Schone Kunsten Gent

Z tematyką śmierci łączą się czaszki i szkielety, które pojawiają jako rekwizyt w wybranych autoportretach i łączą się z szerszą problematyką sztuki europejskiej doby modernizmu. Kariera czaszki jako malarzkiego przedmiotu rozpoczęła się w XVII wieku. Czaszki, podobnie jak zegary czy zgaszone świece, przypominały o doczesności życia ziemskiego i pojawiały się już w malarstwie wcześniejszych wieków, kiedy towarzyszyły pokutującym świętym Marii Magdalenie czy Hieronimowi. Funkcjonowały jak znak „memento mori” albo też jak świadectwo ofiary Chrystusa, gdyż Głgota oznacza „miejsce czaszki”. Łacińskie słowo „vanitas” oznaczające marność posłużyło do nazwania gatunku martwej natury, w której wyobrażone przedmioty niosły przestrożę przed pogonią za doczesnymi dobrami i bogactwem. Martwa natura wanitatywna rozkwitła około 1620 roku w Lejdzie, holenderskim, uniwersyteckim mieście, którego obywatele, jak się zdaje, rozmiłowali się w skomplikowanym symbolicznym języku malarstwa. Oprócz tego Lejda była istotnym ośrodkiem kalwinizmu, który potępiał doczesne przyjemności, co zbieгло się z prosperitą finansową XVII-wiecznej Holandii i wpłynęło na popularność gatunku martwej natury wanitatywnej.

Oprócz prezentowanego „Autoportretu z czaszką” z 1908 roku Malczewski już wcześniej posłużył się czaszką w „Autoportrecie ze śmiercią” (1902, kolekcja prywatna). W obrazie z 1902 roku malarz przedstawił się na tle portretu żony („Portret narzeczonej”, 1887, Muzeum Narodowe w Krakowie) z fantomową figurą kobiety trzymającej czaszkę. Ta kompozycja była odczytywana właśnie przez pryzmat wanitatywnego przesłania. Agnieszka Ławniczakowa pisała: „Nastrój mieszczańskiego spokoju niszczy jednak świadomość naznaczona odczuciem kruchości istnienia i nieuchronnego biegu egzystencji ku śmierci. Owa myśl została zmateralizowana w dziele Malczewskiego jako towarzysząca jego wizerunkowi zjawia brzemiennej kobiety, trzymającej w dłoniach czaszkę w słomianym wieńcu” (Jacek Malczewski 1854-1929. Powrót, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, red. Ewa Micie-Broniarek, Warszawa 2000, s. 74).

Przypominając o przemijaniu, „widmowa” czaszka pojawiła się w jednym z ważniejszych manifestów modernizmu w malarstwie polskim – „Melancholiku” Wojciecha Weissa (1894, Muzeum Narodowe w Krakowie). Tam Weiss przedstawił owładniętego melancholią kolegę malarza Antoniego Procajłowicza. Rzutowany na ścianę cień jego głowy przypomina czaszkę, co wywołuje wrażenie grozy. Makabryczny skrzydlaty szkielet pojawia się w innym ważnym dziele tego malarza, „Opętaniu” (1899-1900, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, depozyt w Muzeum Narodowym w Warszawie). Tematyka śmierci w krakowskim modernizmie zyskała istotne znaczenie ze



Edvard Munch, Autoportret z ramieniem szkieletu, 1895, Národní galerie Praha

względu na promowane przez Stanisława Przybyszewskiego malarstwo Edvarda Muncha, o którym publikował na łamach „Życia” i którego grafiki przywiózł ze sobą z Berlina do Krakowa. Munch uczynił ze swojej mrocznej wyobraźni, obsesji śmierci i seksualnych namietności temat twórczości, co pozwala postrzegać go jako ojca nurtu ekspresjonistycznego w malarstwie. „Choroba, szaleństwo i śmierć były mrocznymi aniołami stojącymi na straży w mojej kołysce i podążały za mną przez całe życie” – twierdził norweski artysta i swoim znanym graficznym portrecie zestawił własną podobiznę z ręką szkieletu.

W twórczości Malczewskiego pojawia się jeszcze typ kościotrupa towarzyszącego artyście, np. w „Autoportrecie - Życie i śmierć” z 1916 roku (kolekcja prywatna), gdzie Malczewski w tanecznym kręgu bierze się pod rękę z nagą młodą dziewczyną i szkieletem właśnie. Ten typ autoportretu ze szkieletem wywodzi się z wizerunku własnego szwajcarskiego symbolisty Arnolda Böcklina, którego twórczość odcisnęła silne piętno na dziele i Jacka Malczewskiego, i innych polskich twórców, przede wszystkim Witolda Pruszkowskiego i Adama Chmielowskiego. Motyw szkieletu wydaje się szczególnie charakterystyczny dla malarstwa niemieckiego, gdyż w swoich portretach posłużyli się nim Hans Thoma oraz Lovis Corinth.

Malczewskiego wielokrotnie opisywano jako twórcę niezależnego od europejskich tendencji, a wręcz opornego na nie. Prekursorstwo i osobny język jego sztuki pozwalają jednak sytuować go w kontekście powinowactw z różnymi twórcami, niejednokrotnie podobnie odmiennymi od swojego rodzimego środowiska. Andrzej Jakimowicz zwrócił uwagę na podobieństwo wyobrażonego świata belgijskiego symbolisty Jamesa Ensora. „Może byłoby pożyteczne prześledzić paralełę istniejącą między osobowością twórczą (...) Jamesa Ensora w stosunku do Malczewskiego. (...) Upodobanie do malowania autoportretów, fantazyjne przebijanie się przy tym, autoportrety ‘pośmiertne’, identyfikowanie własnych rysów z Chrystusem, podejmowanie w obrazach incydentalnych wątków z własnego życia (...)” to cechy, które uznał Jakimowicz za kluczowe dla tego powinowactwa (Andrzej Jakimowicz, Jacek Malczewski i jego epoka, Warszawa 1970, s. 182). Ensor w akwafortowym, wykonanym na podstawie fotografii autoportrecie z 1889 roku przyjął wyniosłą pozę, jaką znamy też z wielu wizerunków Malczewskiego. Na tej grafice artysta opiera się o okno w rodzinnym domu w Brukseli. W kolejnych stanach tej grafiki malarz pozbawił się twarzy i przedstawił zamiast niej czaszkę. Powaga wanitatywnego przesłania miesza się tutaj z błazenadą, co silnie przypomina metamorfozy własnego wizerunku dokonywane przez Malczewskiego.



Lovis Corinth, Autoportret ze szkieletem, 1896, Lenbachhaus, Monachium



Jack Malenowski

6

JACEK MALCZEWSKI

1854-1929

Portret kobiety, 1919

olej/tektura, 98 x 69 cm

sygnowany i datowany l.g.: 'J Malczewski | 1919'

opisany ołówkiem na odwrociu: '10301', fragmentarycznie zachowana
papierowa nalepka inwentarzowa oraz ślad po niezachowanej nalepce

estymacja:

1 500 000 - 2 500 000 PLN

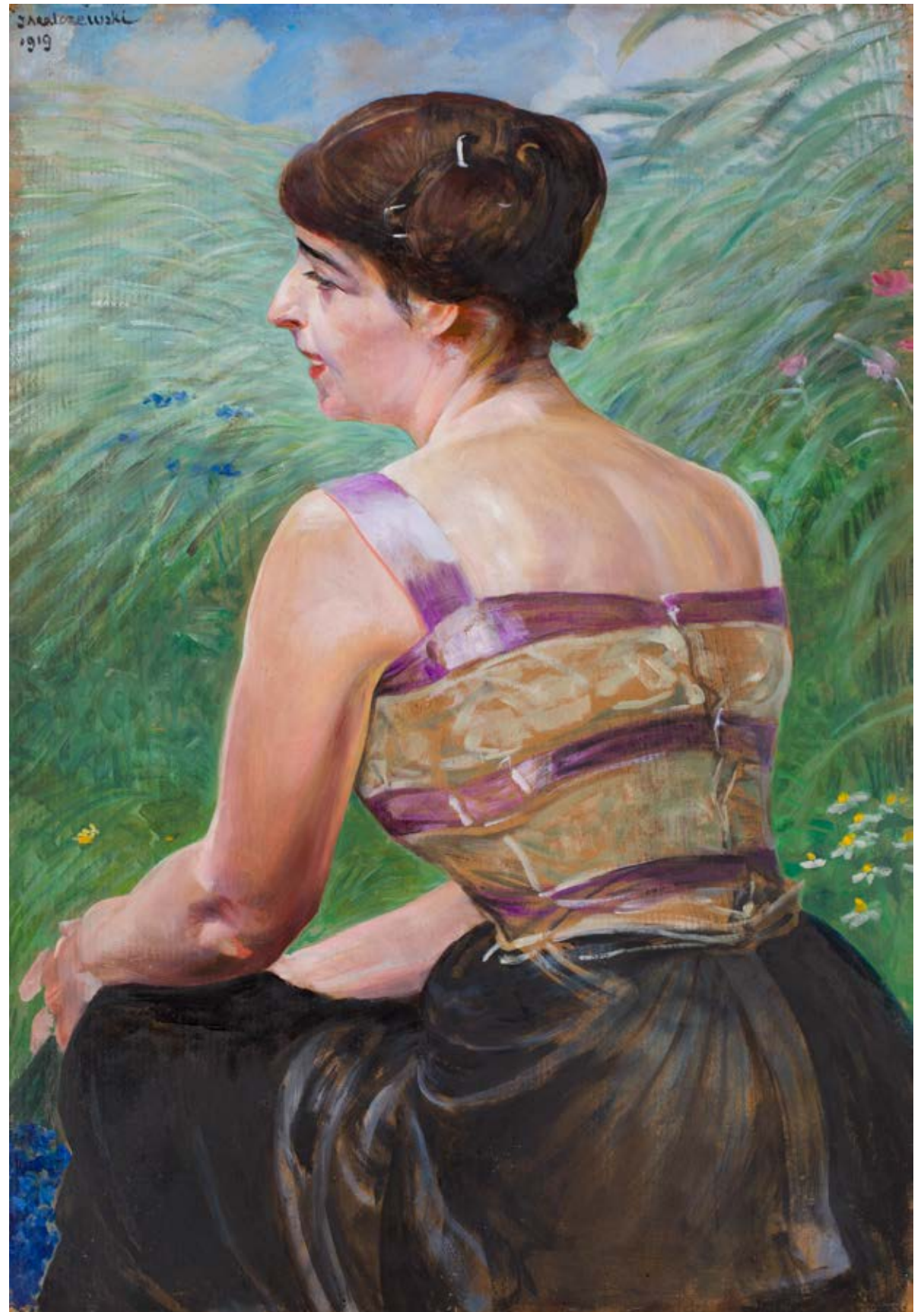
352 000 – 587 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja rodzinna, Kraków (przynajmniej od lat 40. XX w.)

„Piękno formy odczuwał jako prawdziwy artysta. Kult, jaki miał dla piękna, przenosił na kobietę i stąd był dla niej pełen szacunku”.

Michalina Janoszanka, Wielki Tercjarz. Moje wspomnienia o Jacku Malczewskim, Poznań 1936, s. 259





Artysta malarz Jacek Malczewski podczas malowania obrazu w plenerze, fotografia, około 1890-1900



Jacek Malczewski, Portret kobiety jako Salome, 1919, kolekcja prywatna

Prezentowany „Portret kobiety” został niedawno ujawniony w prywatnej kolekcji w Krakowie, gdzie był przechowywany przez ostatnie osiem dekad i jest obecnie po raz pierwszy prezentowany publicznie. Ten urokliwy wizerunek wzbogaca galerię kobiecych wizerunków największego malarza polskiego symbolizmu i pozostaje w łączności z kompozycjami z okresu I wojny światowej, gdzie alegoryczne wizerunki kobiet odgrywały kluczową rolę.

Obrazy kobiet znajdowały się w centrum twórczości Jacka Malczewskiego, o czym w ostatnich latach przypomniła zorganizowana w Muzeum im. Jacka Malczewskiego wystawa „Moja dusza. Oblicza kobiet w twórczości Jacka Malczewskiego” (2019). Epoka, w której tworzył Malczewski obfitowała w wizerunki femmes fatales, ale też – generalnie – obrazy kobiet stały się popularnym tematem traktowanym jako wehikuł symbolicznych treści. W wyobrażonym świecie Malczewskiego początkowo królowały obraz kobiet z poezji Słowackiego – Elae czy Ellenai, a później, w klasycznym okresie twórczości, gdy dominująca stała się inspiracja kulturą antyczną, artysta wyobrażał liczne Chimery, Gorgony, Parki czy Meduzy. W tym repertuarze pojawiały się również Muzy i wiele kobiet z obrazów Malczewskiego jest zwyczajowo nazywanych w ten sposób właśnie ze względu na symboliczne nawiązanie tych postaci do aktu inspiracji artystycznej. Greckie Muzy były boginiami poezji, muzyki, tańca i nauki, którym przewodził Apollo – bóg piękna i natchnienia artystycznego.

Wiele z portretów kobiet Malczewskiego to subiektywnie oddane wizerunki realnych postaci bliskich artyście takich jak żona czy siostry artysty, ale też przyjaciółki takie jak Maria Balowa, której rysy nadał Malczewski wielu swoim postaciom. Artysta portretował znane aktorki albo arystokratki, ale także nieznanne dziś kucharki, sprzątaczkę czy sąsiadki. „Ze wspomnień Janoszanki wynika – zauważyła Paulina Szymalak-Bugajska – że Malczewski

„W twórczości Malczewskiego znajdują się portrety kobiet z kręgu rodzinnego, pań z towarzystwa, przedstawicielek środowiska artystycznego, ale też na wielu pracach występują nieznane bliżej twarze zawodowych, jak i czasem zupełnie przypadkowych modelek. Nierzadko swojej fizjonomii bohaterkom obrazu użyczają zwykłe służące, kucharki, posługaczki, o których Janoszanka pisze: Z kucharek i pokojówek powstawały cudne dzieła: Meduzy i Harpie ze skrzydłami u głów”.

Moja dusza. Oblicza kobiet w twórczości Jacka Malczewskiego, katalog wystawy, red. Paulina Szymalak-Bugajska, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, Radom 2019, s. 21

bardzo często w wyborze modelki do portretu kierował się impulsem, instynktownie wybierał nawet obcą osobę, której twarz czy element garderoby go zafascynował. Wypatrywał na ludzkiej twarzy symptomów tragicznych przeżyć czy smutnych wspomnień – własna wyobraźnia podsuwała mu otoczenie dla modela, kostium, symboliczne atrybuty i scenografię” (Moja dusza..., dz. cyt., s. 21). Choć charakterystyczny dla Malczewskiego i znany szczególnie z wizerunków Thanatosów typ kobiecej fizyczności to silnie zbudowane ciało o cechach niekiedy wręcz męskich, to malarz przedstawiał też typy subtelne i emanujące eterycznym pięknem

W prezentowanym dziele Malczewski wyobraził modelkę zwróconą do widza tyłem, co pozwoliło uwydatnić mu talię oraz linię ramion kobiety. W jej widzianej z profilu twarzy Malczewski uwydatnił ciemne rzęsy i brwi, a ustom nadał soczyste czerwone barwę. Starannie upięte włosy i gorset nadają postaci antykizujący charakter. Tę samą kobietę Malczewski przedstawił jako Salome w obrazie z 1919 roku (kolekcja prywatna). W prezentowanym dziele modelka zyskała jednak bardziej subtelny charakter, a zamiast biblijnej scenarii modelce towarzyszy swojska, bujna natura w pełni rozkwitu. Ściana zieleni w tle z dojrzewającymi kłosami zboża i akcentami polnych kwiatów takich jak chabry czy rumianki odwołuje do tematyki wiosny, która wiązała się z popularnym w epoce motywem „świętej wiosny” propagowanym w kręgu wiedeńskiego modernizmu. U Malczewskiego ta personifikowana przez postać pięknej dziewczyny tematyka („Wiosna”, 1914, kolekcja prywatna) wiązała się z nadzieją na odzyskanie niepodległości. W prezentowanym „Portrecie kobiety” brakuje dosłownych symboli odsyłających do tematyki patriotycznej, ale z pewnością to malowane w 1919 roku dzieło może być podszyte wynikiem z odzyskania niepodległości entuzjazmem.



7

JACEK MALCZEWSKI

1854-1929

Portret Wincentego Łosia, 1878

olej/plótno (dublowane), 60 x 44 cm

na krośnie malarskim (pierwotnie naklejona na odwrociu płótna) papierowa karta opisana piórem:

'Wincenty hr. Łoś | ur. 1855 autor - portret malowany | przez Jacka Malczewskiego w roku 78.'

estymacja:

80 000 - 120 000 PLN

18 800 – 28 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Katowice

kolekcja prywatna, Zakopane-Kraków

„Portret Wincentego Łosia” powstał w okresie debiutu młodego Malczewskiego w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych (1877), ale też zaprzestania przezeń edukacji akademickiej ze względu na konflikt ze swoim nauczycielem Janem Matejką i ostatecznego formowania się własnej osobowości artystycznej. Obraz ten wpisuje się w serię wczesnych portretów Malczewskiego, które stanowią wizerunki osób z bliskiego otoczenia malarza. Malczewski portretował w tym czasie matkę (około 1880, Muzeum Narodowe w Warszawie), siostry (1874, kolekcja prywatna oraz 1877, Muzeum Narodowe w Warszawie) czy przyjaciela Piotra Dobrzańskiego (1877, Lwowska Galeria Sztuki im. Borysa Woźnickiego). Hrabia Wincenty Łoś, pisarz, kolekcjoner i przedstawiciel krakowskiej socjety pojawia się w biografii Malczewskiego właśnie w 1878 roku, kiedy artysta postanowił finansowo uniezależnić się od ojca, na co wpływ miało m.in. rozstanie z narzeczoną Wandą Karczewską. Jesienią 1878 malarz często zmieniał miejsca zamieszkania, co analizowała w swojej książce „Dukt pisma i pędzla. Biografia intelektualna Jacka Malczewskiego” Dorota Kudelska, a jednym z nich, w listopadzie tamtego roku, była rodzinna willa Łosia w podkrakowskich Dębnikach. Prezentowany portret jest zapisem spotkania dwóch szkolnych kolegów, zapewne też stworzonym przez malarza w ramach rewanżu za pomoc i gościnę.



8

OLGA BOZNAŃSKA

1865-1940

Portret mężczyzny, 1909

olej/tektura, 98 x 68 cm
sygnowany i datowany p.g.: 'Olga Boznańska 1909'
na odwrociu papierowa nalepka wystawowa z napisem drukiem: '14. Rue Gambettea PARIS'
opisany piórem: 'Olga Boznańska' oraz numer '44'
papierowa nalepka z numerem: '492' oraz kredką: '3238 B'
czerwoną kredką: 'M Gondon | 67 Rue du Cherche-Midi | (...)'

historyczne tytuły: Portret paryskiego bankiera Eugeniusza Gondona, Portret Maurice'a Barresa

estymacja:
280 000 - 380 000 PLN
66 000 – 89 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
Helena Blum, Olga Boznańska. Zarys życia i twórczości, Kraków 1964, s. 100 (il.)





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

Olga Boznańska to urodzona w 1865 roku w Krakowie artystka, która od dzieciństwa w domu rodzinnym uczyła się rysunku. W wieku dwudziestu jeden lat wyjechała, by kontynuować edukację artystyczną w Monachium w prywatnych pracowniach Karla Kricheldorfa i Wilhelma Dürra. W 1898 roku przeprowadziła się do Paryża, osiągając pierwsze sukcesy na tamtejszej kosmopolitycznej arenie artystycznej. W tym samym roku otrzymała złoty medal na wystawie w Wiedniu za pochodzący z okresu monachijskiego „Portret Paula Nauena”. Wydarzenie to znacząco wpłynęło na rozwój jej kariery. Podczas pobytu w Paryżu stała się portrecistką francuskich elit, jednocześnie wystawiając swoje prace Monachium, Berlinie, Wiedniu, Paryżu, Filadelfii czy Pittsburghu.

Jak zauważyła Maria Poprzęcka, Olga Boznańska była jedną z pierwszych kobiet profesjonalnie zajmujących się malarstwem. Łamała stereotyp lekkiej, hobbystycznej sztuki kobiecej, traktowanej jako rozrywka dla dobrze urodzonych: „Bez emancypacyjnych deklaracji artystka konsekwentnie i z uporem realizowała swój zamiśl na życie – samodzielne, niezależne, podporządkowane tylko sztuce bardzo poważnie traktowanej” (taż, w: Agata Jakubowska. Artystki polskie, Warszawa – Bielsko-Biała 2013, s. 189). Boznańska, od początku chwalona przez krytyków, szybko wybiła się na najlepsze europejskie salony. Dwukrotnie odrzuciła propozycje profesorskich posad na uczelniach artystycznych w Krakowie i Warszawie. W jej działaniach widać świadome kreowanie własnej kariery, pozbawionej zupełnie schematów, traktowanej w tym czasie jako gorszej, sztuki kobiecej. Pobyt w Monachium i szerokie kontakty z paryskim światem sztuki sprawiły, że jej malarstwo, jak pisała Agnieszka Rosales-Rodriguez, nie odstaje poziomem od największych twórców jej czasów: Jamesa Whistlera, Édouarda Maneta czy Édouarda Vuillarda, do których często była porównywana przez krytykę.

To właśnie portrety przyniosły Boznańskiej największą sławę. Wspomniany wcześniej złoty medal na III. Internationale Kunst-Ausstellung w Wiedniu za „Portret Paula Nauena” z 1893 roku spowodował, że od tego czasu otrzymywała wiele zleceń na portrety od bogatego mieszczaństwa, fabrykantów czy artystokratów. Stworzyła również cykl niezwykle poruszających autoportretów. Pozwoliło jej to na prowadzenie własnego, niezależnego warsztatu malarskiego, co udało się tylko nielicznym kobietom na przełomie XIX i XX wieku. W portretach

Boznańskiej zaobserwować można wpływ francuskiego modernizmu, studia nad malarstwem dawnych mistrzów, w tym jej największego mistrza Diego Velázqueza, a także oddziaływanie japonizmu czy doskonałą znajomość zagadnień fizjologii widzenia. Jej portrety to dzieła malowane przeważnie szkicowo i śmiało, zamknięte w wąskiej gamie kolorystycznej złożonej z szarości i brązów z akcentami żywszych barw. Prezentowane dzieło to urokliwy portret męski z najlepszych paryskich lat malarki, tj do 1914 roku. Nie ma pewności co do tożsamości sportretowanej osoby. Być może jest to Maurice Barres (1862-1923), pisarz, twórca sławnej trylogii „Culte du Moi” („Kult ego”, 1888-1891). Był też politykiem, który na początku kariery wspierał postulaty robotnicze z pozycji socjalistycznych. Gdy wybuchła afera Dreyfusa, zwrócił się w stronę nacjonalizmu i antysemityzmu. W momencie powstania portretu Boznańskiej Barres miał 41 lat i był wysoko sytuowanym akademikiem, szanowanym pisarzem, zasiadał też w wielu radach naukowych. Wśród wskazywanych modeli do portretu znajduje się również bankier Eugène Gondon, którego sportretowała również w innym dziele, pozostającym w kolekcji prywatnej. Pracę jako portret Gondona skatalogowała w 1964 roku Helena Blum, a pochodząca z epoki inskrypcja na odwrocie dodatkowo wzmacnia takie odczytanie.

Prezentowany portret utrzymany jest w wąskiej gamie kolorystycznej. W sposób sobie właściwy, artystka posługując się szkicową manierą malarską, drobniagowo opracowała twarz i dłonie modela. Cieliste odcienie tych partii kontrastują z dyskretnymi zestrojeniami zieleni i błękitu w partii tła. W tle mający charakterystyczny, ulubiony „model” znany z innych obrazów Boznańskiej, skrzęcy się złotą barwą fotel. Niezwykły dodatek to szkicowa głowa z torsem blisko prawego skraju podobrazia. Być może jest to szkic, którego malarka nie starała się ukryć, być może należy tę „marionetkę” rozpatrywać jako komentarz to stanu ducha mężczyzny. Mimo ograniczonych środków wyrazu, Boznańskiej udało się stworzyć przekonujący portret psychologiczny postaci. Obraz ten świetnie wpisuje się w oeuvre artystki, która, jak pisała Rosales-Rodriguez: „(...) w swojej twórczości wypowiada się na temat dwóch głównych składników malarstwa – światła i koloru. Gdy jednak posługuje się nimi, dokonuje osobistej, emocjonalnej notacji rzeczywistości, przekracza ówczesny naturalizm, dąży z wielką konsekwencją ku totalnej poetyczności wyrazu”.





Olga Boznańska w swoim domu przy ul. Wolskiej 21 w Krakowie (obecnie Piłsudskiego), ok. 1913 (?)

WOJCIECH WEISS

1875-1950

Bukiet bzów w altanie, lata 30.-40. XX w.

olej/plótno, 65 x 50,5 cm

sygnowany l.d.: 'WWeiss'

na odwrociu stemplowe faksymile podpisu artysty oraz numery inwentarzowe ze spuścizny: '1011 | WW 4'

na ramie notatki ramiarskie

estymacja:

25 000 - 35 000 PLN

5 900 – 8 300 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artyście

zbiory rodziny artysty, Kraków

kolekcja prywatna, Polska

W okresie międzywojnia zauważalne jest w oeuvre Wojciecha Weissa szczególne przywiązanie do tradycyjnych wartości sztuki. Twórczość ta wykazuje bowiem znaczne skupienie na formie przedmiotu, jego strukturze i budowie. Nie bez znaczenia pozostają przekazywane w kompozycjach treści i ukryte symbole. Ta dążność do „mówienia” poprzez malarstwo jest mocno zakorzeniona w polskiej sztuce już od czasów romantyzmu, a kultywowana była w twórczości XIX-wiecznych mistrzów takich jak, chociażby Jacek Malczewski i jego nasycone symbolicznymi treściami malarstwo. Weiss opiera się awangardzie i pozostaje zdecydowanie na pozycji klasyka, a nie buntownika. W portretach czy martwych naturach artysta przemycą pewnego rodzaju pesymizm podkreślający ich wanitatywny charakter właściwy holenderskim mistrzom XVII wieku. I tak „począwszy od połowy lat 20. w sztuce Weissa rysuje się swoista dychotomia. Z jednej strony ścisły kontakt z naturą doprowadza (...) w latach 30. do postawy jawnie panteistycznej, z drugiej artysta coraz bardziej izoluje się w swej pracowni, gdzie powstają akty i martwe natury” (Łukasz Kossowski, Wojciech Weiss, Warszawa 2006, s. 79). Jak pisze dalej autor zostaje „malarz(...) pozbawiony słoneczności natury żywej, zamknięty w płytkiej przestrzeni atelier wśród piętrzących się płócien i blejtramów...”. Martwa natura z bzami wazonie powstała w dojrzałym okresie twórczości artysty jako jedno z wielu tego typu przedstawień. Wazon ustawiony na stole w altanie w pewien sposób nawiązuje do wczesnych dzieł twórcy z analogicznymi strukturami, rozstawionymi w przestrzeni ogrodu. Można tu nawet pokusić się o nawiązanie do ikonicznego dla polskiego malarstwa obrazu – „W altanie” Aleksandra Gieryskiego (1882, Muzeum Narodowe w Warszawie), pod wrażeniem którego mógł bez wątpienia pozostawać Weiss, poszukujący w swoich pracach podobnych, lumini-stycznych rozwiązań.



10

WOJCIECH WEISS

1875-1950

Lato w Kalwarii Zebrzydowskiej, lata 20. XX w.

olej/plótno, 46 x 64,5 cm

sygnowany monogramem wiązanym l.d.: 'WW'

na krośnie malarskim czterokrotnie powtórzony stempel Składu Papieru Róży Aleksandrowicz w Krakowie

oraz opisany notatkami ramiarskimi, opisany na ramie: 'No 10 Weiss' oraz dwukrotnie: 'No 10'

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

7 100 – 9 400 EUR

Odkąd w 1904 Wojciech Weiss kupił niewielki dom w Kalwarii Zebrzydowskiej, miejsce to stało się jego azylem i przestrzenią dla licznych plenerów malarskich. Ta mała, urokliwa miejscowość położona wśród malowniczych wzgórz Małopolski dostarczała artyście inspiracji i skierowała na nowe tory jego plastyczną działalność. Zmieniał się wówczas diametralnie styl Weissa. Formy zaczęły się uspokajać, a barwy stały się jasne i promienne. Pejzaż wyrażał już przede wszystkim afirmację życia, a nie pesymizm i dekadentyzm obecne jeszcze wcześniej w krajobrazach tworzonych w podkarpackim Strzyżowie. W niepamięć odchodziła atmosfera fin de siècle'u, którą przesycione były prace Weissa komponowane pod wpływem paryskich doświadczeń. Wielkimi krokami zbliżał się w twórczości mistrza tzw. okres biały, w którym, podobnie jak i później, w okresie XX-lecia międzywojennego, pejzaże z Kalwarii i okolic odgrywały znaczącą rolę. Jak pisała w folderze „Kalwaryjski szlak Wojciecha Weissa” wnuczka artysty, Zofia Weiss-Nowina Konopka, twórca „w kalwaryjskim sadzie malował zbiory owoców, rodzinę

gromadzącą się przy podwieczorku czy też swoich leciwych rodziców odpoczywających w cieniu wyniosłej gruszy. Dużo malował również na polach kalwaryjskich, gdzie jako punkt wiążący kompozycję pojawiała się nieustannie sylwetka klasztoru (...) Często wyruszał na plener malarski do samego sanktuarium i na kalwaryjskie dróżki, by malować już nie tylko pejzaż, ale i pielgrzymów modlących się przy stacjach Męki Pańskiej”. Weiss stworzył podczas tamtejszych plenerów bardzo wiele szkiców, spontanicznych, malowanych prosto z natury i bez przygotowania. Najlepiej potwierdzają to akwarele o zamasztych, dynamicznych pociągnięciach pędzla, na których nie znajdujemy ołówkowego szkicu. Co oczywiste, pojawiają się także liczne kompozycje olejne. Widoki kalwaryjskich pól, na których w układach pasowych pojawiają się odcinające się poprzez swoje barwy łany zbóż, rzędy kapusty czy ziemniaków stanowią jedno z bardziej charakterystycznych kompozycji dla tego czasu.



JAN CHEŁMIŃSKI

1851-1925

Na przejażdżce, 1875

olej/plótno (dublowane), 44 x 54 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Jan Chełmiński | 1875'

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

POCHODZENIE:
DESA Unicum, grudzień 2009
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, czerwiec 2017
kolekcja prywatna, Warszawa

W kulturze i sztuce polskiej sylwetka konia wydaje się szczególnie silnie zakorzeniona i ugruntowana. Być może dzieje się tak poprzez bieg wydarzeń historii – wojny, potyczki, bitwy, w których to zawsze obecne było to zwierzę. Genezy tego typu przedstawień upatrywać należy jednak nie na terenach Polski, a w odległej Bawarii. Akademickie malarstwo XIX stulecia, szczególnie w redakcji szkoły monachijskiej, postawiło na piedestale motyw konia jako wzór i temat, które podejmowały kolejne pokolenia tradycjonalistów. „Rola konia słusznie predestynuje to zwierzę do zajmowania specjalnego miejsca w malarstwie i wyodrębnienie jego obecności w nowym gatunku tematu, któremu należałoby dać nazwę ‘koń w sztuce polskiej’”. To słuszne wyróżnienie, bo obecność konia w malarstwie jest jedynie wiernym obrazem jego działania w historii. Miarą popularności konia w Polsce pozostaje fakt, że nad ugruntowaniem w sztuce niniejszego tematu pracowała spora liczba malarzy. Jedni z nich poświęcali koniowi cały swój talent bez reszty, drudzy zaś w przypadkach koniecznej potrzeby...” (Marek Kwiatkowski, Polscy malarze koni, Warszawa 1991, s. 14). Jana Chełmińskiego, jednego

z naszych najwybitniejszych malarzy koni, określić należy zdecydowanie jako reprezentanta tej pierwszej grupy. Był to bowiem artysta cechujący się niezwykłą dbałością w odtwarzaniu sylwetek tych zwierząt. Ewidentnie na wybór tematu wpłynęły u niego predyspozycje, a nie jedynie kwestie zarobkowe, o czym zaświadcza dziś klasa jego kompozycji. Koń i jego otoczenie występują w wydaniu Chełmińskiego w odmiennej od innych artystów formie. Pojawiają się u niego tak popularne wówczas sceny batalistyczno-wojskowe, lecz brak mu ewidentnie znamiennej dla tego okresu fascynacji ludowością. Tę zastępują liczne sceny o charakterze rodzajowym z życia dworu i arystokracji. Najczęściej ukazywał w tym klimacie artysta wytworne towarzystwa podczas przejażdżek, polowania i sanny, w których to udział biorą wytworne damy i kawalerowie. Kolejną i bardzo istotną dla sztuki Chełmińskiego cechą staje się nastrojowość. Artysta na chłodno studiował sylwetki koni, które to zwykle zastygały w ruchu, pozwalając mu na swobodne i subtelne oddanie ich majestatycznej postury.



12

JÓZEF BRANDT

1841-1915

"Przewóz rannych", 1869

olej/plótno, 50,5 x 74,5 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Józef Brandt | 1869.'

historyczne tytuły: "Przewóz rannych w czasie wojen szwedzkich i kozackich XVII wieku", "Przewóz rannych w XVII wieku"

na ramie nalepka pracowni ramiarskiej oraz nalepka aukcyjna

estymacja:

1 500 000 - 2 500 000 PLN

352 000 – 587 000 EUR

„Być może sukces obrazu 'Powrót z wyprawy wiedeńskiej', który znalazł nabywcę już podczas pierwszej prezentacji w warszawskiej Zachęcie, skłonił go do powtórzenia po kilku latach tego motywu na płótnie o mniejszym formacie, znanym pod tytułem 'Przewóz rannych'”.

Józef Brandt 1841-1915, redakcja naukowa Ewa Micke-Broniarek, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2018, s. 31





POCHODZENIE:

kolekcja Zygmunta Rosińskiego, Poznań (zakupiony po wystawie w Muzeum im. Mielżyńskich w Poznaniu w 1918)
depozyt w Muzeum Wielkopolskim w Poznaniu (4 października 1920 - 14 lipca 1928)
kolekcja Gustava Augusta Hollanda (1880-1935), Janikowa
kolekcja spadkobierców Gustava Augusta Hollanda, Niemcy
DESA Unicum, marzec 2022
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Wystawa doborowych dzieł malarstwa polskiego wystawionych na rzecz Polskiego Białego Krzyża w Warszawie w Salach Redutowych Teatru Wielkiego, Sale Redutowe Teatru Wielkiego w Warszawie, 1919
Wystawa doborowych dzieł malarstwa polskiego wystawionych pod protektorem Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Poznaniu, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Poznaniu, 1918
Wystawa doborowych dzieł malarstwa polskiego ku uczczeniu pamięci Józefa Brandta i A. Wierusz-Kowalskiego, Muzeum im. Mielżyńskich w Poznaniu, 1917-1918

LITERATURA:

Józef Brandt 1841-1915, redakcja naukowa Ewa Micke-Broniarek, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2018, s. 30, nr kat. I.17
Dorota Suchocka, Malarstwo polskie 1766-1945. Katalog zbiorów. Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2005, s. 319
Janusz Derwojed, Józef Brandt, Warszawa 1969, s. 19
Tadeusz Dobrowolski, Nowoczesne malarstwo polskie, t. 2, Wrocław-Kraków 1960, s. 67
Bogdan Zakrzewski, Sienkiewicz i Brandt, maszynopis, praca doktorska przygotowana pod kierunkiem prof. Romana Pollaka, Wydział Filologii Polskiej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 1947, Biblioteka Uniwersytecka w Poznaniu, sygnatura 999771, s. 112, 163
Wacław Husarski, Józef Brandt, w: Polski Słownik Biograficzny, t. 2, Kraków 1936, s. 389
Feliks Kopera, Malarstwo w Polsce XIX i XX wieku, Kraków 1929, s. 334
Marian Gumowski, Muzeum Wielkopolskie w Poznaniu. Wybór i opis cenniejszych zabytków oraz wybitniejszych dzieł sztuki współczesnej, Kraków 1924, s. 26, nr kat. 165 (il.)
Katalog doborowych dzieł malarstwa polskiego wystawionych na rzecz Polskiego Białego Krzyża w Warszawie w Salach Redutowych Teatru Wielkiego, katalog wystawy, Sale Redutowe Teatru Wielkiego w Warszawie, Warszawa 1919, nr kat. 70 (il.)
Katalog doborowych dzieł malarstwa polskiego wystawionych pod protektorem Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Poznaniu, katalog wystawy, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Poznaniu, Poznań 1918, nr kat. 70 (il.)
Adam Ballenstedt, Wystawa klasyków w Muzeum im. Mielżyńskich, „Kurier Poznański” 1918, nr. 13, s. 5
Katalog doborowych dzieł malarstwa polskiego ku uczczeniu pamięci Józefa Brandta i A. Wierusz-Kowalskiego, katalog wystawy, Muzeum im. Mielżyńskich w Poznaniu, Poznań 1918, nr kat. 4

ARCHIWALIA:

Archiwum Muzeum Narodowego w Poznaniu, Spis obiektów z depozytu Zygmunta Rosińskiego, rękopis, sygnatura MNPA 39, karta 22, poz. 10
Inwentarz depozytów Muzeum Wielkopolskiego, depozyt Rosińskiego, rękopis, sygnatura MNPA, karta 28, poz. 5

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

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



JÓZEF BRANDT: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

JÓZEF BRANDT

HISTORYCZNE PODRÓŻE MISTRZA

Brandt wychowywał się otoczony opieką przez matkę, Krystynę, utalentowaną malarkę amatorkę oraz wujka Stanisława Lessla. W 1849 roku rozpoczął naukę w szkole realnej w Warszawie, a od 1854 roku kształcił się w Instytucie Szlacheckim w Warszawie, klasowej szkole średniej dla mężczyzn. W tym okresie rozwijał się wszechstronnie: pobierał lekcje języka francuskiego, fechtunku, muzyki czy rysunku (u Juliusza Kossaka, Władysława Lipskiego i Józefa Brodowskiego). W 1858 roku Brandt wyjechał do Paryża, gdzie w następnym roku podjął studia w École des Ponts et Chaussées w Paryżu. Chęć zostania inżynierem została wkrótce wyparta przez pragnienie bycia malarzem.

Brandt zacieśnił relacje z Kossakiem, który również przebywał we Francji. Na początku lat 60. XIX wieku uczył się w pracowni Léona Cognieta. W 1860 lub 1861 roku odbył pierwszą podróż z Kossakiem na Ukrainę, której pejzaż i obyczaj staną dla niego jednym z ważniejszych źródeł inspiracji. W analogicznym czasie rozpoczął tworzenie autorskiego projektu – albumu „Starożytności w Polsce” (lata 60. XIX w., własność prywatna) – zbioru fotografii i rysunku ilustrujących kostiumy, militaria i postaci historyczne. Tego rodzaju „katalogowanie” zabytków stanowiło asumpt, żeby przenieść je w obszar własnej twórczości malarskiej.

W okresie poprzedzającym wybuch powstania styczniowego młody malarz wyjechał, wzorem innych artystów warszawskich, na studia do Monachium. Rozpoczął w Antikenklasse naukę, kontynuował w pracowni Franza Adama – znanego malarza batalisty, dzięki opiece którego już wkrótce udało mu się przeniknąć do monachijskiej artystycznej elity. Dzieło Adama rezonowało, w szczególności, we wczesnej twórczości Brandta, co dostrzegalne jest w szczegółowym realizmie jego obrazów z lat 60.

Rok 1865 to moment przełomowy w dziele Brandt – wtedy powstają pierwsze kompozycje historyczne, w których z całą mocą ujawnia się wielki talent twórcy. To okres pracy (do początku 1867 roku) nad „Chodkiewiczem pod Chocimiem” (1867, Muzeum Narodowe w Warszawie), który to obraz artysta wystawił na Wystawie Powszechnej w Paryżu. Wybitny, juvenilny „Powrót z wyprawy wiedeńskiej” został stworzony przez 25 letniego Brandta, który za jego sprawą osiągnął jeden z pierwszych znaczących sukcesów artystycznych. Wystawiany w 1865 roku najpierw w monachijskim Kunstvereinie, a następnie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, zyskał poklask krytyki. Doskonale odczytano jego intencje artystyczne – zarówno jako malarza historycznego, jak i malarza realisty.

Malarstwo historyczne Józefa Brandta osnute jest wokół wydarzeń związanych z rycerską historią XVII- i XVIII-wiecznej Rzeczypospolitej. Elżbieta Charazińska trafnie sumował zalety malarskiego talentu Brandta: „Posiadł bezprzykładną umiejętność tworzenia epickich opowieści, operujących masami ludzi i koni wypełniających freskowe układy kompozycyjne (...)” (Galeria Malarstwa Polskiego. Przewodnik, Warszawa 2003, s. 127). Wielkie wydarzenia historyczne tego czasu, odtwarzane w artystycznej imaginacji na podstawie literatury pamiętnikarskiej epoki czy też pisarstwa romantycznego, pozwalały Brandtowi roztoczyć przed oczami malowniczą wizję pociągającej, awanturniczej przeszłości. Dość przywołać tu dwa muzealne arcydzieła malarza,

„Odbicie jasyru” (1878) i „Czarneckiego pod Koldyngą” (1870, obydwie w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie). Protoplastą dla nich, i innych historyczno-batalistycznych dzieł Brandta jest niewątpliwie „Powrót z wyprawy wiedeńskiej”, w którym po raz pierwszy w monumentalnej formie malarskiej do głosu dochodzi kluczowy dla całego dzieła malarza mit XVII-wiecznej Rzeczypospolitej.

W tym właśnie kontekście należałoby rozpatrywać prezentowany w ofercie aukcyjnej obraz „Przewóz rannych” powstały w 1869 roku. Pomimo że lata 60. XIX stulecia to okres niezwykle płodny w twórczości mistrza, to w jego życiu prywatnym pojawiały się wówczas niemałe problemy. Z korespondencji wymienianej z Walerym Eljaszem Radzikowskim dowiadujemy się dzisiaj o kulisach jego działalności, jak również o finansowej niedyspozycji, z którą wówczas borykał się Brandt. Badacze twórczości artysty wiążą w pewien sposób powstanie „Przewozu rannych” ze wzmiankowanym już wielokrotnie „Powrotem z wyprawy wiedeńskiej”. „Być może sukces [tego właśnie] obrazu (...), który znalazł nabywcę już podczas pierwszej prezentacji w warszawskiej Zachęcie, skłonił go do powtórzenia po kilku latach tego motywu na płótnie o mniejszym formacie, znanym pod tytułem ‘Przewóz rannych’” (Józef Brandt 1841-1915, redakcja naukowa Ewa Mickle-Broniarek, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2018, s. 31). W końcówce lat 60., po licznych doświadczeniach i artystycznych eksperymentach, Brandt stworzył zatem dzieło o analogicznym charakterze kompozycyjnym, niepozbawione jednak również wyraźnej autonomii. Historyczne tytuły, jak również i zmieniony w stosunku do obrazu z powrotem spod Wiednia układ, sugerowałyby także stosunkowo uniwersalny temat, który odnosi się nie do konkretnego wydarzenia historycznego, a do szeroko pojętych realiów XVII stulecia.

Monumentalny pochód porusza się błotnistą drogą, w lewą stronę. Potężny wóz zajmuje w obu omawianych płótnach centralne miejsce w strukturze pejzażu i tworzy jego niewątpliwą dominantę. „Artysta dosyć wiernie skopiował układ całej kompozycji, choć zredukował nieznacznie liczbą postaci zajętych przeciąganiem wozu przez zalane wodą i błotem obniżenie terenu, zrezygnował z pary pachółków podkładających złośliwą tkaninę pod nadjeżdżający wóz; zamiast towarzysza lekkobrojne chorągwi, stojącego obok konia przy lewej krawędzi obrazu, wprowadził jeźdźca na pierwszym planie po prawej. Najbardziej zmieniona została partia pejzażu w tle” (Józef Brandt..., dz. cyt., s. 31). Modyfikacji wprowadzonych przez Brandta było oczywiście więcej. Z perspektywy czasu szczególnie interesującą jest kwestia podjęta przez twórców katalogu monograficznej wystawy malarza. Odnajdujemy tam bowiem następujące sformułowanie: „Wydaje się, choć trudno to ocenić jedynie na podstawie reprodukcji, że na płótnie ‘Przewóz rannych’ brakuje barwnych tkanin podłożonych pod grzęznący w błocie wóz” (Józef Brandt..., dz. cyt., s. 31). Autorka katalogu nie znalazła jeszcze w momencie jego tworzenia barwnej reprodukcji dzieła, przechowywanego pieczołowicie w zbiorach prywatnych. Jak dzisiaj widzimy, trafnie jednak zinterpretowała dostępne jej źródła. W oferowanym na aukcji obrazie Brandt skupił się w rzeczy samej na innych elementach kompozycji, takich jak szczegóły kostiumologiczne czy rozbudowane partie pejzażu.



fotografia obrazu „Powrót z wyprawy wiedeńskiej” Józefa Brandta opublikowana przez Wojciecha Piechowskiego w 1882, ze zbiorów Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie



Józef Brandt, Chodkiewicz pod Chocimiem, 1867, Muzeum Narodowe w Warszawie



13

STANISŁAW BAGIEŃSKI

1876-1948

Oddział napoleoński, 1911

olej/plótno (dublowane), 54 x 73 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'St. Bagieński 911.'

estymacja:

14 000 - 20 000 PLN

3 300 – 4 700 EUR

Stanisław Bagieński początkowo uczył się w warszawskiej Klasie Rysunkowej u Wojciecha Gersona. Studia malarskie kontynuował w latach 1901-1903 w Monachium, później w Paryżu. Był członkiem stowarzyszenia Pro Arte. Współpracował jako ilustrator z „Tygodnikiem Ilustrowanym”, „Biesiadą Literacką” i warszawskim „Światem”. Artysta mieszkał w Warszawie, gdzie, poczynawszy od 1900, wielokrotnie wystawiał w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych. Tematyka jego to obrazów to głównie kompozycje batalistyczne z dziejów polskich armii, gloryfikujące żołnierza polskiego a także sceny rodzajowe, widoki starej architektury i pejzaże tatrzańskie. Większość jego twórczości, bazującej na wątku anegdotycznym, utrzymana jest w duchu tradycji polskie batalistyki. Jego obrazy odznaczają się sprawnością rysunku i kompozycji, dokładnym studium kostiumologii. Do tej grupy obrazów należy właśnie – malowana w 1911 roku – prezentowana w katalogu scena. W kompozycji Bagieński wykorzystał niezmiernie popularny w polskiej świadomości narodowej motyw z wojen napoleońskich.



14 ↑

ADAM STYKA

1890-1959

Węglarka

olej/plótno, 70 x 90 cm

sygnowany p.d.: 'ADAM | STYKA'

estymacja:

65 000 - 80 000 PLN

15 300 – 18 800 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artyście

zbiory żony artysty Wandy Styki (1900-1994), Stany Zjednoczone

zbiory rodziny artysty, Kanada-Polska (od lat 60. XX w.)

Młody artysta zaczął wystawiać pierwsze prace we Francji w 1911. Już wtedy znajdował się pod ogromnym wpływem Orientu. Jeszcze w tym samym roku miał możliwość zweryfikowania swoich wyobrażeń o dalekim świecie. Odbył wówczas podróż do Algierii i Tunezji, a pierwszy kontakt z egzotyczną rzeczywistością odcisnął na jego przyszłej twórczości wyraźne piętno. Kilka lat później, walcząc na frontach I wojny światowej, Styka znalazł się ponownie w Afryce. Zwiedził praktycznie całą północną część kontynentu i namalował na miejscu wiele obrazów. Wędrowki po saharyjskich oazach, spotkania z nomadami oraz wizyty w afrykańskich miastach, wśród których na pierwszy plan wybija się Marrakesz, zaowocowały całą serią orientalnych widoków. Na płótnach Styki pojawiają się przesycone słońcem pejzaże, a ich bohaterami stają się roznegliżowane kobiety sportretowane w objęciach Arabów. To właśnie orientalne kompozycje przyniosły artyście największą sławę. W jego oeuvre znajdują się jednak także i zupełnie odmienne od nich prace jak chociażby ta prezentowana w katalogu aukcyjnym, ukazująca utrudzoną węglarkę przemierzającą drogę w towarzystwie psa.



15

JÓZEF RAPACKI

1871-1929

Para nad brzegiem morza, 1899

olej/plótno, 60 x 90,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'JÓZEF RAPACKI 1899 r'

opisany nieczytelnie na odwrociu

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

11 800 – 16 500 EUR

Twórczość Józefa Rapackiego kojarzy się dzisiaj głównie z równinnymi pejzażami mazowieckimi, wśród których dominują rozległe połacie pól i łąk, a także gęstwiny lasów. Był on jednym z najpopularniejszych pejzażystów warszawskich końca XIX i początku XX wieku. Edukację malarską rozpoczął jako uczeń Wojciecha Gersona w Warszawskiej Klasie Rysunkowej. Później studiował jeszcze w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie pod kierunkiem Floriana Cynka (1886-87) oraz w Monachium w prywatnej szkole Friedricha Fehra (1888-89). W 1891 Rapacki powrócił do Warszawy z Monachium. W tym okresie zaczął nawiązywać do twórczości malarzy innowatorów na gruncie mazowieckiego pejzażu – Władysława Podkowińskiego oraz Józefa Chełmońskiego. Prezentowany w katalogu pejzaż nadmorski datowany precyzyjnie na rok 1899 znacząco wyłamuje się z charakterystycznego dla twórcy repertuaru tematów. Znanych jest zaledwie kilka prac marynistycznych z około 1900 roku.



WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI

1873-1951

Widok miejski, 1929

olej/plótno (dublowane), 54 x 73,5 cm
sygnowany i datowany trzonkiem pędzla p.d.: '1929 | W. de Terlikowski | W'
na ramie nalepka z numerem inwentarzowym: '11'

estymacja:
25 000 - 45 000 PLN
5 900 – 10 600 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Boisgirard, Paryż, marzec 1999
kolekcja prywatna, Francja
dom aukcyjny Boisgirard, Paryż, lipiec 2010
kolekcja prywatna, Polska

Zamieszkawszy na stałe w Paryżu, Terlikowski był częścią międzynarodowego i prężnie działającego środowiska artystycznego, które to określone zostało mianem École de Paris. Pomimo że jest on zaliczany do tejże grupy twórców, to jako wielki indywidualista pozostawał zazwyczaj na uboczu czy też w orbicie Szkoły Paryskiej. Na twórczość artysty silnie wpłynęły jego podróże: francuskie, włoskie czy północnoafrykańskie. Prezentowana praca jest znakomitą przykładową stosowaną przez malarza techniką. Terlikowski bowiem znany jest ze swoich strukturalnych kompozycji o bogatej, dynamicznej fakturze. Malarz wielokrotnie wykorzystywał obok pędzla także szpachlę, dzięki której uzyskiwał niezwykle malarskie efekty. Malarz wypracował własny, łatwo rozpoznawalny styl, należący do nurtu ekspresyjnego koloryzmu. Posługiwał się dynamiczną plamą barwną, a jego głównym narzędziem pracy stała się szpachla. Obraz prezentowany w katalogu charakteryzuje się, jak inne, mięsistą fakturą, a załamujące się, miękkie światło stanowi istotny element gry barwnej. Ekspresję obrazu budują silne akcenty kolorystyczne, nasycone błękity i róża obwiezione miejscami wyrazistym, granatowym konturem.



WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI
1873-1951

Kwiaty w zielonym wazonie, 1923

olej/plótno, 50 x 65 cm
sygnowany i datowany dwukrotnie trzonkiem pędzla p.d. i p.g.: '23 | Terlikowski'
opisany na odwrociu: '5.000 fr', na ramie notatki oraz nalepka pracowni ramiarskiej

estymacja:
22 000 - 30 000 PLN
5 200 – 7 100 EUR

POCHODZENIE:
spuścizna po artyście
kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
Brunk Auctions, Asheville, Stany Zjednoczone, marzec 2023
kolekcja prywatna, Polska

Lucien Aressy pisał niegdyś na łamach „L'Aquadémie”, że „Terlikowski to czarodziej wspaniałych światel, harmonijnych fioletów i różów. To malarz kwiatów, których wonne i słabnące dusze rozlewają się jak namiętność w tajemnicy jednej godziny, jednego umierającego wieczoru. Terlikowski to czarodziej barwy (...) i wibrujących efektów południowego słońca. Analizuje i utrwala doznania, szuka godzin, w których światło jest tak lśniące, że aż rozmywa kontury i kolory, lubuje się w słodkich chwilach, ale też sytuacjach walki, w których siły żywego, wiecznego istnienia zderzają się z sobą – i to z nich [Terlikowski] wyciąga ten szczególny [malarski] efekt”. Wszystkie te stwierdzenia znakomicie opisują twórczość Terlikowskiego – „magika ze szpachlą”. Znajdują one swoje odbicie nie tylko w pejzażach artysty, ale i w jego martwych naturach – kompozycjach na pozór statycznych, przepełnionych jednak daleko posuniętą ekspresją i siłą wyrazu.



18 †

HENRYK HAYDEN

1883-1970

Krajobraz z Prowansji, lata 20. XX w.

olej/plótno, 54,5 x 64,5 cm

sygnowany l.d.: 'Hayden'

opisany na odwrociu: 'Hayden | N2', na krośnie malarskim oraz na ramie papierowe nalepki aukcyjne

estymacja:

35 000 - 55 000 PLN

8 300 – 13 000 EUR

POCHODZENIE:

Agra-Art, czerwiec 2014

kolekcja prywatna, Polska

Lata 20. XX w. to dla artystycznych eksperymentów Haydena okres kolejnych przemian na gruncie malarstwa. „W tym czasie również dla Henryka Haydena (...), wybitnego kubisty, praca na południu Francji stała się etapem na drodze ku realizmowi, kiedy to możliwości rozwoju kubizmu wydały mu się definitywnie wyczerpane. To właśnie na południu próbował odzyskać wrażliwość oka. Asymilował lekcję natury, mając w pamięci dorobek Cézanne’a” (Marta Chrzanowska-Foltzer, Rozmowy prowansalskie. Polscy malarze na południu Francji od 1909 roku do dziś, „Archiwum Emigracji. Studia-Szkice-Dokumenty” 2011, z. 1-2, s. 301). Patrząc na jego prowansalskie pejzaże zaskakuje wręcz jego diametralna metamorfoza, w ramach której zgeometryzowane, syntetyczne kształty ewoluują w stronę realizmu i niezwykle haptycznego odbioru natury. Gaje oliwne, winnice i białe wille zatopione w gęszczu drzew stanowiły wówczas jedno z ulubionych motywów artysty zafascynowanego klimatem Południa. Partie błękitnego nieba skonstrastowane z ugrami i głębokimi brązami dobrze oddają atmosferę regionu i pokazują także dużą wrażliwość Haydena jako kolorysty.



19 †

HENRYK HAYDEN

1883-1970

Potret kobiety w kapeluszu, 1931

olej/plótno, 56 x 45 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Hayden | 31'

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja
dom aukcyjny Millon, Paryż, czerwiec 2020
kolekcja instytucjonalna, Polska

W okresie dwudziestolecia międzywojennego Henryk Hayden zwrócił się w stronę tradycji. Już na początku lat 20. XX wieku zerwał ostatecznie z awangardowymi założeniami kubizmu i przeszedł do form o realistycznej strukturze. Obok pejzażu skupił się wówczas także na portrecie, który wkrótce zaczął odgrywać kluczową rolę w jego artystycznym oeuvre. Hayden obok kwestii czysto formalnych starał się wydobyć ze swoich modeli prawdę mówiącą o portretowanym czy portretowanej. Wizerunki te są zapisem nie tylko zwyczajnej fizjonomii, ale także i ludzkiej duszy. Nastrojowy i zarazem sensualny portret kobiety w kapeluszu z wydatnym rondem należy właśnie do tego typu przedstawień. Na twarzy o delikatnych rysach maluje się nieco nostalgiczny wyraz. Modelka Haydena błądzi wzrokiem gdzieś daleko poza obrębem obrazu. Artysta wydobywa z niej pełnię kobiecej natury. Zmysłowość miesza się tutaj z pełnym łagodności obliczem.



20

TADEUSZ MAKOWSKI

1882-1932

"Dziewczynka z koszem kwiatów" ("Fille au panier de fleurs"), około 1927

olej/ płótno, 61,5 x 46,5 cm

sygnowany p.d.: 'T. Makowski'

sygnowany i opisany na odwrociu: 'T. Makowski | Fille au panier | de fleurs | Paris'

estymacja:

300 000 - 400 000 PLN

70 000 – 94 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

„Credo moje artystyczne wyraża się w rytmie formy i jej transpozycji lirycznej, światłocieniu nierealnym i kolorze również transponowanym”.

Tadeusz Makowski, rękopis autobiografii artysty z dn. 18 lipca 1931 roku, cyt. za: Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski, Kraków 1999, s. 6



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

Artysta malarz Tadeusz Makowski w swojej paryskiej pracowni



TADEUSZ MAKOWSKI: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

Prezentowana „Dziewczynka z koszem kwiatów” jest nowo odkrytym dziełem Makowskiego, które przez ostatnie dekady pozostawało w kolekcji prywatnej we Francji. Kompozycja przedstawia pełnię stylu Makowskiego z lat 1923-27 i została zrealizowana w naiwno-kubizującej poetyce o wysmakowanej, wąskiej gamie barwnej. Tradycja portretowania dzieci z najdrobniejszymi ich przeżyciami wiąże się z rozwojem nowoczesnej sztuki portretowej i romantycznym światopoglądem. To romantycy, poeci i malarze, jako pierwsi dostrzegli „głębsze” widzenie dzieci oraz szczerłość ich emocji. Makowski jawi się jako wielki spadkobierca tej tradycji: „Artysta daleki jest od lekcważenia najdrobniejszych nawet przeżyć dziecka; przeciwnie, stwarza świat dzieci o własnej bogatej skali emocjonalnej. To nie dorosły człowiek widzi dziecko, które wzrusza go swym nieświadomym wdziękiem i tym, że jest nieporadne. To ta mała istota tak wyobraża sobie siebie, tak widzi inne dzieci, zwierzęta, drzewa (...)” (Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski, polski malarz w Paryżu, Wrocław 1976, s. 25).

„Dziewczynka z koszem kwiatów” powstał około 1927, w okresie, gdy malarz porzucił prymitywizującą estetykę na rzecz wynalezienia nowej harmonii malarskiej opartej o wyciszoną paletę malarską i poetycki temat. Jak stwierdza monografistka malarza, Władysława Jaworska: „Makowski (...) miał pełną świadomość swojej siły jako kolorysta”. Przyjaciel artysty, krytyk zarzucał malarzowi „anemię koloru”. Ten zaś tłumaczył: „To, co nazywasz anemią, jest wyrafinowanym smakiem. Unikam silnych barw, bo wrzeszczą – wołę przytłumione piano. Duszy mej odpowiadają anemiczne, biedne dzieci, zwiędłe kwiaty lub dyskretne w kolorze, wołę łagodne światło szarych dni niż gwałtowne kontrasty słońca” (Władysława Jaworska, dz. cyt., s. 190).

Tym samym Makowski sytuuje się blisko ekspresjonizmu, gdyż czyni kolor wyrazem swojej duszy. Z drugiej strony, tworzenie przytłumionych symfonii barwnych, tak jak rozumiała malarstwo Makowskiego z połowy lat 20. Jaworska, niczym w muzycznym „nokturnie”, ma swoją XIX-wieczną tradycję. James McNeill Whistler, Amerykanin działający w Londynie i Paryżu, od początku lat 70. XIX stulecia zaczął tworzyć obrazy tytułowane „aranżacja”, „nokturn”, „harmonia” czy „symfonia”. O swojej koncepcji sztuki pisał: „Tak jak muzyka jest poezją dźwięku, tak malarstwo jest poezją wzroku, a jego tematyka nie ma żadnego związku z harmonią dźwięku czy koloru. (...) Sztuka powinna być wolna od wszelkiej pośloty – być samodzielną i odwoływać się do artystycznego zmysłu oka czy ucha” (James McNeill Whistler, Czerwona płachta, w: Elżbieta Grabska, Moderniści o sztuce, Warszawa 1971, s. 338). Szerokim echem odbił się proces pomiędzy malarzem a krytykiem Johnem Ruskinem, który zarzucił artyście w 1878 „chłuśnięcie kubłem farby w twarz publiczności”, mając na myśli modernistyczną szkicowość malarstwa Whistlera.

Mimo dużego wpływu Whistlera na nowoczesne malarstwo francuskie trudno jednoznacznie łączyć Makowskiego z tym artystą. Niewątpliwie, batalia, którą Whistler zapoczątkował, o sztukę czystą i autonomiczną, była udziałem również polskiego malarza. Muzyczne wartości dzieł Makowskiego przykuwały najważniejszych krytyków polskiej kolonii artystycznej w Paryżu. Chil Aronson, twórca monografii „Art polonais moderne”, pisał o obrazach z lat 1923-25: „Wydobywał całą harmonię i efekt obrazu w tych minorowych gamach, często alla prima, nieraz jednakże powracał do tego samego obrazu i stopniowo go wzmacniał, podnosząc blask i intensywność pewnych kolorów. Ciche, jakby dla siebie samego grane melodie” (Chil Aronson [Franciszek Biedart], Tadeusz

Makowski 1882-1932, „Głos Plastyków” IV, 1935/37, nr 7-12, cyt. za: Anna Wierzbicka. Artyści polscy w Paryżu. Antologia tekstów 1900-1939, Warszawa 2008, s. 261)

Ponadto czas powstania prezentowanego w katalogu obrazu zbiegł się z pierwszą indywidualną wystawą artysty, mającą miejsce w zaprzyjaźnionej galerii Berty Weill. Wystawa miała niejako retrospektywny charakter, co tym bardziej dowartościowywało twórczość Makowskiego. Wstęp do katalogu napisał znany francuskich krytyk sztuki, związany z najwybitniejszymi nazwiskami kręgu École de Paris. W malarstwie Makowskiego dostrzegł przede wszystkim niepospolite wartości kolorystyczne; dodał również, że „od sześciu lat mam u siebie obraz Makowskiego. Przeżyłem przy nim godziny złe i momenty szczęśliwe. Przed jego perłową harmonią barw, tematem jednocześnie poważnym i wesołym, jak to bywa u prymitywów – zawsze miałem wrażenie, że Makowski był jednym z najznakomitszych kolorystów École de Paris” (Florent Fels, Tade Makowski. Peintures et dessins du 7 au 20 fevrier 1927, „Bulletin de la Galerie B. Weil”, nr 47, Paris 1927).

Tadeusz Makowski był jednym z najwybitniejszych artystów polskich pierwszej połowy XX wieku. Był malarzem, grafikiem i rysownikiem. W latach 1903-08 uczył się w Akademii krakowskiej u Józefa Unierzyckiego, Józefa Mehoffera i Jana Stanisławskiego; postawa artystyczna Makowskiego ukształtowała się w początkowym okresie pod wpływem symbolistycznego malarstwa pejzażowego Stanisławskiego, Mehoffer zaś przekazał mu znaczenie istoty rysunku jako środka ekspresji i zamiłowanie do dekoracyjnej, secesyjnej stylistyki. W roku 1908, przez Monachium, Makowski wyjechał do Paryża, gdzie zamieszkał na stałe. Stamtąd wyjeżdżał na letnie sezony do Bretanii, Owernii oraz na południe Francji. Odbył też podróż artystyczną do Holandii i Belgii (1921). W Paryżu przyjaźnił się z wieloma znakomitymi malarzami, pisarzami oraz marszandami. Utrzymywał żywe kontakty z artystami polskimi przebywającymi we Francji i był prezesem paryskiego „Towarzystwa Artystów Polskich”.

Eksperymentując z malarstwem kubistycznym, wypracował swój indywidualny styl. Formą, kolorem i światłem, a także pewną deformacją budował pełne sentymentalizmu, choć czasami niepozbawione ironii kompozycje malarskie. W Paryżu zafascynowała artystę klasycyzująca, symboliczna sztuka Puvisa de Chavannes’a. Około 1911 przejął od Le Fauconniera i kubistów zwartą konstrukcję obrazu i geometryzujące traktowanie form; kształt wydobywał światłocieniowym modelunkiem i obrysowywał wyrazistym konturem. Nie mniejszą rolę w artystycznym wzrastaniu Makowskiego odegrało malarstwo francuskich realistów – Camille’a Corota i Gustave’a Courbeta. Około 1915 odszedł ostatecznie od kubizującej formuły na rzecz wywodzącego się z doświadczeń impresjonizmu rozjaśnionego pejzażu. Około 1920 roku powstawały w pracowni Makowskiego inspirowane sztuką Pietera Bruegla Starszego rozległe pejzaże ożywione sztafażem i utrzymane w zmatowiałej kolorystyce z przewagą brązów i zieleni. W płótnach z tego okresu czytelne są także recepcje naiwnej sztuki Henri Rousseau. Naiwna stylistyka współgrała z lirycznym nastrojem także w kompozycjach wykorzystujących rekwizyty ze sfery rodzajowej, jarmarcznej dekoracyjności. Symptomatyczny dla tej fazy twórczości Makowskiego jest typ fizjonomiczny dziecka o delikatnych, regularnych rysach i lekko zdziwionym, zadumanym spojrzeniu szeroko rozwartych oczu. Kulminację poetyki dziecięcego rysunku stanowią pejzaże malowane w latach 1926-1927 w normandzkim miasteczku Breuil-pont, gdzie artysta spędzał wakacje.



21

LEOPOLD GOTTLIEB

1879-1934

"Studium" ("Studium aktu"), 1934

olej/plótno, 81,5 x 65,5 cm
na odwrociu stempel wytwórcy materiałów malarskich Luciena Lefebvre-Foineta
na krośnie malarskim fragmentarycznie zachowana, papierowa nalepka tegoż wytwórcy
papierowa nalepka opisana piórem: '[...] | Aurelia Gottlieb', nalepka opisana numerem: ' 121'
oraz ołówkowy numer depozytowy Muzeum Śląskiego w Katowicach: 'MŚK/dep/1721/SeM'

estymacja:
150 000 - 250 000 PLN
35 000 – 59 000 EUR

OPINIE:
opinia atrybucyjna dr. Artura Tanikowskiego z 2024 roku

POCHODZENIE:
w 1935 roku własność córek artysty
dom aukcyjny Polswiss Art, marzec 2016
depozyt w Muzeum Śląskim w Katowicach
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Wystawa prac Leopolda Gottlieba, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa, czerwiec 1935

LITERATURA:
Wystawa prac Leopolda Gottlieba, katalog wystawy, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1935, s. 26, nr kat. 127
(jako „Studium aktu”)
fotografia obrazu opisana przez wdowę po artyście, Aurelię Gottlieb, Zbiory Ikonograficzne i Fotograficzne,
Muzeum Narodowe w Warszawie, DI 99710





Leopold Gottlieb - artysta malarz. Fotografia portretowa

Leopold Gottlieb pochodził z rodziny będącej swoistym fenomenem polskiej sztuki. Czterej bracia Gottliebowie byli malarzami. O ile Marcina i Filipa wspomina się w opracowaniach rzadko, o tyle Maurycego uznaje się za najwybitniejszego twórcę żydowskiego w historii artystycznej XIX stulecia. Leopold, jego najmłodszy, zaliczał się już do innej generacji: modernistów początku XX stulecia. Artystyczną edukację rozpoczął w latach 1896-1902 w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Jego profesorami byli Jacek Malczewski i Teodor Axentowicz - kontakt z tymi profesorami dawał mu więc wgląd w nowe tendencje ówczesnej sztuki. W 1903 roku uczęszczał na zajęcia w prywatnej pracowni Antona Ažbego - słoweńskiego malarza, w którego atelier uczyli się moderniści z całej Europy, jak choćby Wassily Kandinsky, Kuźma Petrov-Wodkin czy Eugeniusz Zak. W 1905 roku - już po debiucie w paryskim Salonie Niezależnych - w Krakowie Gottlieb należał do Grupy Pięciu, w skład której wchodził również Witold Wojtkiewicz, Wlastimil Hofman, Mieczysław Jakimowicz i Jan Rembowski. Reprezentowali oni jeszcze symbolizm i wczesny ekspresjonizm, ale ich działalność należy uznać za wczesnoawangardowy manifest w sztuce polskiej.

Ponad 10 lat później autor włączył się już w pełnoprawną awangardę - ugrupowanie Ekspresjonistów Polskich, później formistów. W swej twórczości łączył elementy wzięte z wielu kultur. W 1906 znalazł się w Jerozolimie, gdzie nauczał malarstwa w Szkole Sztuki i Rzemiosła Bezalel. Założona niewiele wcześniej, była ośrodkiem renesansu sztuki żydowskiej. Kształciła artystów, a także rękodzielników, starano się w niej wypracować nowoczesny styl narodowy. Gottlieb nigdy nie odciął się od tradycji przodków i swoim dziełom do niej nawiązującym nadawał modernistyczną formę. W środowisku paryskim od 1908 malarz związany był z Eugeniuszem Zakiem, Melą Muter i Mojżeszem Kislingiem. Stał się bywalcem Closserie des Lilas i zawarł znajomość z krytykiem Adolfem Baslerem. Wraz z wybuchem Wielkiej Wojny zdecydował się na powrót do kraju. Tam zaciągnął się do Legionów Polskich, a jego frontowe rysunki i grafiki stanowią bodaj najwybitniejszą grupę prac legionistów-artystów. Tworzył portrety i sceny dokumentujące życie towarzyszy broni. Nie sposób podsumować jego liczne wystawy oraz uczestnictwo w grupach artystycznych. Był członkiem wiedeńskiego Hagenbundu, polskiego ugrupowania „Rytm”, później „Nowej Generacji”. Brał udział w wielu wystawach zbiorowych; szereg pokazów indywidualnych odbył się w drugiej połowie lat 20. i na początku lat 30. XX wieku w Paryżu, Pittsburghu (Carnegie Institute, 1933). Duża, pośmiertna wystawa autora miała miejsce w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie (1935).

Paryski rozdział twórczości Gottlieba to obrazy symboliczne o ekspresyjnej manierze. W całym dorobku artysty rezonowała znajomość dzieł Egona Schiele i Oskara Kokoschki. Wielokrotnie malował sceny zaczerpnięte ze Starego i Nowego Testamentu, czym łączył tradycję żydowską i chrześcijańską. W centrum jego sztuki znajdowała się figura ludzka, którą stylizował i której nadawał harmonijne, acz intensywne wyrażenie formy. Posługiwał się stonowaną, często monochromatyczną kolorystyką, ożywianą intensywnymi akcentami zieleni, czerwieni czy błękitu. Dążył do rytmizowania kompozycji. Gottlieb pragnął wyrazić treści egzystencjalne, toteż postaci często sytuował w umownych sytuacjach spoczynku, pracy, posiłku czy religijnej medytacji.

Prezentowane dzieło wpisuje się w grupę prac z ostatniej fazy twórczości Gottlieba, kiedy malarza interesowały wizerunki kobiet w domowej scenerii. W tych późnych pracach malarza obserwujemy sceny kuchenne, momenty upiększania się, ale też obrazy macierzyństwa. Jedne z krytyków pisał o nich: „Tematem tych ostatnich kompozycji jest kobieta, albo raczej kobiecość; kobiecość z tajemnicą macierzyństwa, z intymnością prac domowych, z wdziękiem zabiegów o upiększenie życia i upiększenie własnej postaci. Ta wizja do tego stopnia opanowuje wyobraźnię artysty, że powtarza wielokrotnie te same tematy - aż do jednostajności i monotonii” (Wacław Husarski, Wystawy w IPS-ie. T. Czyżewski - L. Gottlieb, „Czas” (Kraków) - „Dzień Polski” (Warszawa) 1935, nr 180). Choć ostatni etap twórczości Gottlieba nazywany jest okresem „białym”, to wiele jego prac nie została wówczas rozwiązana w typowo białopercyjnej palecie, czego dowód odnajdujemy w prezentowanym „Studium aktu”, gdzie obecne są biele, błękitne szarości, ugry czy brązy. Drapieżna ekspresja w prezentowanej pracy wynika z mocnego skrótu ciała modelki i rytmicznej kompozycji płaszczyzny obrazu, co przypomina o podziwie malarza dla XVI-wiecznych manierystów.



22 ↑

RAJMUND KANELBA

1897-1960

Dama z wachlarzem, 1930

olej/plótno, 70 x 57 cm
sygnowany l.g.: 'Kanelba'
datowany na odwrociu l.g.: '1930'
na ramie papierowa nalepka aukcyjna

estymacja:
80 000 - 100 000 PLN
18 800 – 23 000 EUR

POCHODZENIE:
Polswiss Art, kwiecień 2012
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, grudzień 2018
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, grudzień 2021
kolekcja prywatna, Warszawa

Rajmund Kanelba kształcił się w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych u ważnych przedstawicieli polskiego modernizmu – Stanisława Lentza i Tadeusza Pruszkowskiego. Edukację artystyczną kontynuował w wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych (1919-22), gdzie zetknął się z silnym oddziaływaniem ekspresjonizmu. W 1926 wyjechał na stałe do Paryża. Nad Sekwaną malarz nawiązał kontakt z osiadłym w mieście Romanem Kramsztykiem i w niedługim czasie wszedł w środowisko Montparnasse'u. Natychmiast zaczął wystawiać na Salonie Jesiennym i innych salonach. Mimo licznych podróży utrzymywał stały kontakt z Polską: w 1932 przyłączył się do powstałego wówczas ugrupowania Nowa Generacja, w 1933 odwiedził Warszawę. To właśnie w tym okresie powstawały liczne portrety kobiet utrzymane w zgaszonych barwach, o lirycznym i niezwykle nastrojowym charakterze. O kolorycie obrazów artysty tak pisał Chil Aronson: „Kanelba wyczuwa twórczość Maneta i Cézanne'a silniej niż którykolwiek z młodych malarzy. Z prawdziwym talentem związane jest wykształcenie. W jego płótnach forma i kolor są zrównoważone, rysunek jest precyzyjny i giętki, kolor subtelny i powściągliwy, kompozycja szlachetna i pełna siły. Stałe dążenie do doskonałości i nieustanne poszukiwania artysty znajdują potwierdzenie w najnowszych jego dziełach, w których ujawnił swe zdolności kolorystyczne. Przejawiają się one w stosowaniu barw wyrazistych, choć przytłumionych, delikatnych, o wykwinnym walorze” (Chil Aronson, Art polonais moderne, Paris 1929, s. 17).



23 †

ZYGMUNT JÓZEF MENKES

1896-1986

Pejzaż z Paryża, około 1925

olej/plótno, 65 x 81 cm

sygnowany p.d.: 'Menkes'

na odwrociu studium portretowe oraz opis: '4.17'

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

estymacja:

200 000 - 350 000 PLN

47 000 – 82 000 EUR

POCHODZENIE:

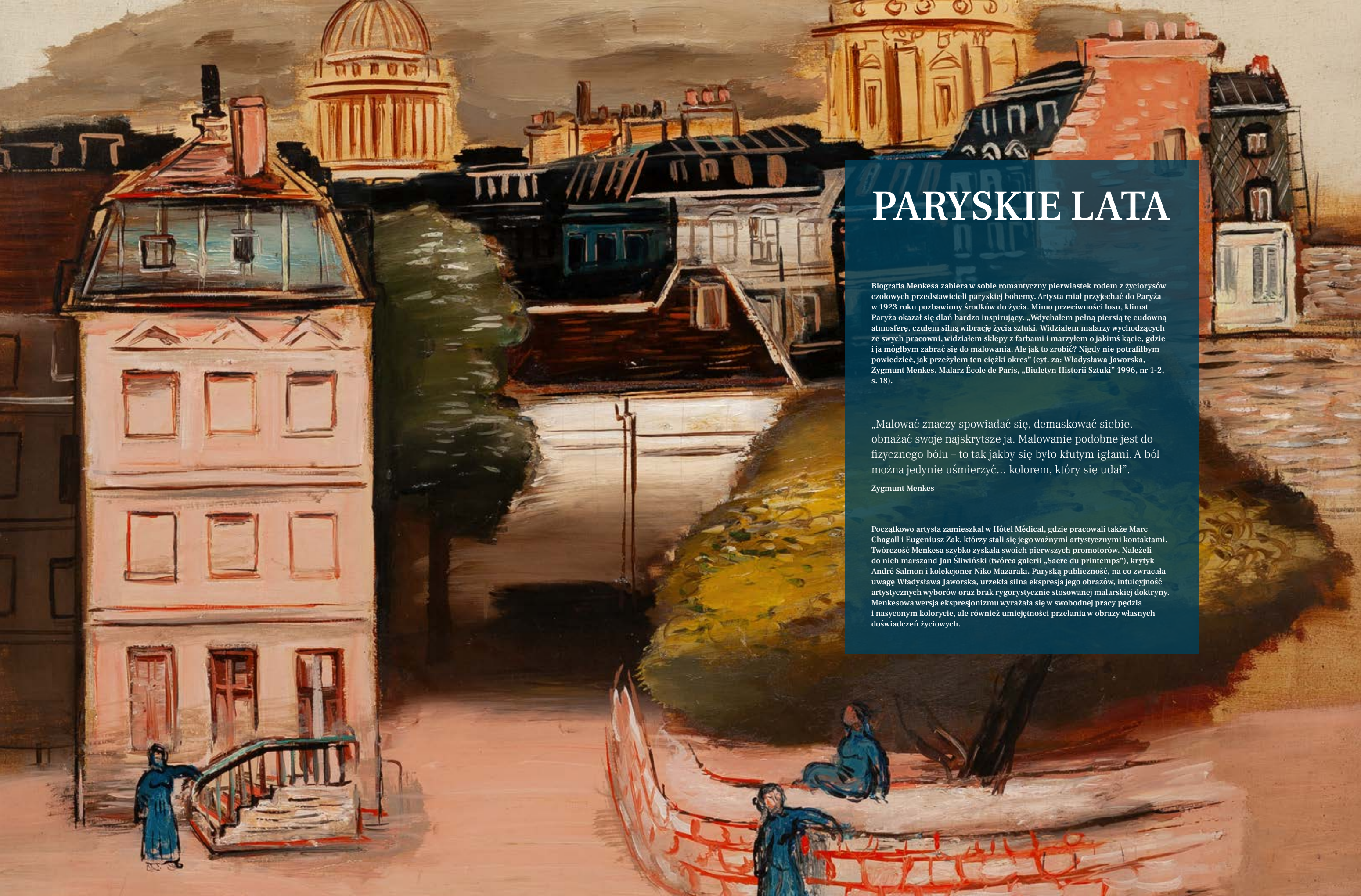
kolekcja Nico Mazaraki, Paryż

kolekcja Wojciecha Fibaka, Monte Carlo

Polswiss Art, październik 2017

kolekcja prywatna, Polska





PARYSKIE LATA

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

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

Zygmunt Menkes

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

24

MOJŻESZ KISLING

1891-1953

"Bukiet lewkonii" ("Bouquet de giroflées"), 1948

olej/ płótno, 41 x 33 cm

sygnowany, datowany i opisany p.g.: 'Kisling | Sanary | 1948'
na krośnie malarskim nalepki aukcyjne

estymacja:

220 000 - 350 000 PLN

52 000 – 82 000 EUR

OPINIE:

certyifikat Marca Ottavi'ego z dn. 4 kwietnia 2023 roku

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Paryż

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

obraz zostanie uwzględniony w IV tomie katalogu raisonné artysty przygotowywanego przez Marca Ottavi'ego





Kisling
Samotność
1942



Mojżesz Kisling to artysta, który chętnie odwoływał się w swojej sztuce do wielkich nazwisk z historii malarstwa. W twórczości nawiązywał zarówno do tradycyjnego warsztatu malarstwa włoskiego renesansu, jak i do sztuki klasycystów. W przypadku kwiatowych martwych natur idealnym wzorcem dla najsłynniejszego twórcy École de Paris była sztuka XVII-wiecznych mistrzów holenderskich. Artysta ukazywał nature morte w polu obrazowym zbliżonym do kwadratu. Centralnym elementem był bukiet kwiatowy ustawiony na stoliku na tle nieodciągającym uwagi od głównego tematu. W tym przypadku Kisling zdecydował się na ukazanie bratków, które cechują się różnorodną kolorystyką oraz charakterystycznym kształtem. Ten obraz nie jest odosobnionym przykładem dzieła o takiej tematyce. Artysta zazwyczaj starał się ukazać kwiaty w taki sposób, by widz mógł odczuć bijącą vitalność oraz energię z obrazu. Na jego kompozycjach widoczna jest dbałość o najmniejszy szczegół, detal każdego listka, kwiatostanu, samego wazonu oraz bizantyjska ozdobność. Chętnie przedstawianymi przez niego kwiatami były żółte mimozy, białe lilie oraz czerwone tulipany. Tego typu dzieła przypadają na lata 40. XX wieku, czyli pobyt artysty w Stanach Zjednoczonych, w związku z wojną oraz na okres po powrocie na południe Francji. Był to czas kolejnych poszukiwań artystycznych, swobodnego powrotu do realizmu, klasycyzujących tendencji Nowej Rzeczywistości. Jeden z krytyków sztuki Henryk Weber dostrzegł w działaniu Kislinga przewrażliwioną chłonność widzenia oraz normującą władzę instynktu plastycznego. Jego styl pozostaje nadal nieoczywisty dla badaczy sztuki, niezmiennie ciekawy oraz niedający się zasufladkować.



Mojżesz Kisling, Artysta w pracowni przy Rue Joseph-Bara 30, 1929, fot. Thérèse Bonney

25

IRENA HASSENBERG (RENO)
1884-1953

Martwa natura z warzywami, 1918

olej/plótno, 60 x 73 cm
sygnowany i datowany p.g.: '19 Reno 18'
opisany na odwrociu: 'Reno (Hassenberg) | 8 bis/rue Campagne Premiere | XIV | Nature morte | "Legumes" | [trudno czytelnie]'
na krośnię malarskim numer: 'no 2', notatki oraz nalepka aukcyjna

estymacja:
20 000 - 45 000 PLN
4 700 – 10 600 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Boisgirard-Antonini, Paryż, lipiec 2015
kolekcja prywatna, Polska



26

OLGA SŁOMCZYŃSKA

1881-1941

Dziewczynka z czerwonym wiaderkiem

gwasz, olej/tektura, 38 x 33 cm
sygnowany p.d.: 'O. Słom'
na ramie nalepka z numerem inwentarzowym oraz notatki

estymacja:

6 000 - 8 000 PLN

1 500 – 1 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

kolekcja prywatna, Polska



27 †

MELA MUTER

1876-1967

Martwa natura z butelką, lata 30. XX w.

olej/sklejka, 60 x 45 cm
sygnowany l.d.: 'MUTER'
na odwrociu reprodukcje obrazów artystki oraz stemple pracowni ramiarskiej

estymacja:

250 000 - 350 000 PLN

59 000 – 82 000 EUR

POCHODZENIE:

Polswiss Art, grudzień 2009
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, maj 2018
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, czerwiec 2020
kolekcja prywatna, Warszawa



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

Mela Muter



MELA MUTER: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI



Paul Cézanne, Kosz z jabłkami, 1890-1894, Art Institute of Chicago



Mela Muter, Martwa natura owocowa, kolekcja prywatna

NIEWZRUSZENI MODELE CZYLI SŁÓW KILKA O MARTWYCH NATURACH MELI MUTER

Martwe natury w twórczości Meli Muter stanowią rzecz wyjątkową, bowiem artystka stała się rozpoznawalna przede wszystkim dzięki działalności portretowej. Gatunek martwych natur Muter zaczęła eksplorować podczas pobytu w Bretanii przed I wojną światową. Jak przyznawała sama artystka, w Bretanii niekiedy trudno było pozyskać modela do portretu czy sceny rodzajowej, bowiem rdzenni mieszkańcy byli niezwykle pochłonięci swoją codziennością; malowanie martwych natur stawało się zatem zabiegiem-wytrychem pozwalającym poszerzać zakres ikonograficzny i plastyczny twórczości. Pozornie prozaiczne martwe natury przedstawiające ryby i owoce morza stały się dla malarki podczas Wielkiej Wojny sposobem wyrażania emocjonalnych napięć i niepokojów. W tych pracach artystka posługiwała się krwistymi barwami, w których krytycy widzą dziś symboliczny wyraz cierpienia tamtego okresu w historii. W następnych dekadach artystka

skupiła się w tym gatunku na eksplorowaniu mniej dramatycznych treści i środków wyrazu, bowiem kompozycje z kwiatami, warzywami czy przedmiotami kuchennymi „portretowanymi” na tle francuskich gazet korespondowały bardziej z wyrafinowanym postimpresjonizmem doby Paula Cézanne’a. To zjawisko niezwykle i paradoksalne, bowiem martwe natury z okresu już II wojny światowej nie posiadają tego dramatycznego ładunku, co te sprzed kilkudziesięciu lat, choć lata 1940-45 obchodziły się z artystką brutalnie: Muter przebywała wtedy w Awinionie i z uwagi na swoje żydowskie pochodzenie żyła w tym czasie w ukryciu i borykała się z problemami finansowymi. To wszystko sprawia, iż motyw martwych natur w twórczości Meli Muter jest zjawiskiem niezwykłym, nieprzewidywalnym plastycznie, a zarazem stanowi o bogatym doświadczeniu twórczyni.

„Przechodząc kiedyś ulicą, spostrzegłam w oknie wystawowym obraz, który uczynił na mnie olbrzymie wrażenie. Gdy po długim przyglądaniu się weszłam do sklepu, przyjął mnie tegi pan. Był to sam Vollard, mecenas sztuki impresjonistycznej. Obraz, który tak mnie wzruszył, był dziełem Gauguina. Obok znajdowały się utwory Cézanne’a, Van Gogha i inne Gauguina. Obrazy Gauguina i wyżej wymienionych impresjonistów dokonały we mnie przełomu. Cézanne nauczył mnie myśleć plastycznie”.

Mela Muter

28 †

MELA MUTER

1876-1967

Pejzaż z południa Francji (recto), około 1940 / Portret mężczyzny (verso), lata 30. XX w.

olej/plótno, 40 x 55 cm
sygnowany l.d.: 'Muter' (recto)

estymacja:

340 000 - 400 000 PLN

80 000 – 94 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

kolekcja instytucjonalna, Polska

WYSTAWIANY:

Między Montmartre'em a Montparnasse'em. Dzieła artystów z ziem polskich działających w Paryżu w latach 1900-1939 z kolekcji prywatnych, Muzeum Śląskie w Katowicach, 24 czerwca - 15 października 2017

LITERATURA:

Między Montmartre'em a Montparnasse'em. Dzieła artystów z ziem polskich działających w Paryżu w latach 1900-1939 z kolekcji prywatnych, katalog wystawy, Muzeum Śląskie w Katowicach, Katowice 2017, s. 290 (il.)

Mela Muter była niezwykle wrażliwą pejzażystką. Nie tylko malowała świat przyrody, lecz także wypowiadała się o nim w swoich zapiskach i listach. Interesowała ją zarówno natura, jak i krajobraz przetworzony ręką ludzką. Dlatego też Muter odtwarzała wielokrotnie na swoich kompozycjach krajobrazy miejskie. Ciekawiły ją zarówno wielkie metropolie, takie jak chociażby Paryż, a także o wiele bardziej kameralne ośrodki. To właśnie w nich artystka czuła się najlepiej. Małe, prowincjonalne miasteczka, w których więź człowieka z naturą stawała się bardziej wyczuwalna niż w wielkich miastach, wyzwalały w niej niespożyte siły twórcze. Obok pejzaży zupełnie osobną kwestię stanowią portrety artystki, choć w tym konkretnym przypadku zagadnienie to łączy się z nimi, gdyż na odwrociu widnieje nieukończony, wcześniejszy chronologicznie wizerunek mężczyzny określanego w przekazach jako portret pisarza.



HENRYK EPSTEIN
1891-1944

Martwa natura z kwiatami, owocami i dzbankiem, lata 20. XX w.

olej/plótno, 54 x 73 cm
sygnowany l.g.: 'H. Epstein'
na krośnie malarskim oraz na ramie nalepki aukcyjne

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, październik 2021
kolekcja prywatna, Polska

W latach 20. Epstein zamieszkał w La Ruche. Przyjaźnił się z Modiglianím, Soutine’em, Chagallem czy Utrillem. Modelki pożyczał od Krémegne’a. Od 1921 wystawiał w towarzystwie przyjaciół z „Ula”, m.in. na Salonach Jesiennym, Niezależnych i Tuilleries. Włączał się zarówno w ruch na rzecz odrodzenia sztuki żydowskiej, jak i w środowiska polonijne. Być może wymuszone życie we wspólnocie artystów wpłynęło na ukształtowanie się osobowości twórcy. Zasłynął z tego, że nie pozwalał oglądać się przy pracy i niechętnie o niej opowiadał. Unikał alkoholu. Pod koniec lat 20. uciekł z „Ula”. Często jeździł na plenery do Bretanii (m.in. do Quiberon i Concarneau). Kiedy tylko zarobił większe pieniądze, kupił niewielką farmę w Epernon, w połowie drogi między Paryżem a Chartres. Na początku na Henryka Epsteina oddziaływały postimpresjonizm i malarstwo Gauguína i Cézanne’a. Polska prasa pisała, że „pierwsze płótna Epsteina, zaraz po przybyciu do Paryża, były cierpkie”. W latach 20. autor wszedł w krąg fowizmu i ekspresjonizmu i właśnie na tym gruncie ukształtował swój indywidualny styl. Licznie powstające wówczas martwe natury zdecydowanie odróżniają się od kompozycji z lat 30. Przede wszystkim idzie tutaj o ówczesnych „modeli” Epsteina, którymi stawały się warzywa, owoce, dzbanki i kwiaty w doniczkach, a które w późniejszym czasie zaczęły ustępować owocom morza, tak dokładnie studiowanym pod koniec lat 20. na Korsyce i w latach 30. w Bretanii.



30 ↑

EUGENIUSZ EIBISCH

1895-1987

Pierrot z mandoliną, około 1920

olej/tektura, 108 x 78 cm
sygnowany l.d.: 'Eibisch'
na odwrociu notatki

estymacja:

70 000 - 90 000 PLN

16 500 – 21 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja rodzinna, Polska-Szwecja (od lat 70. XX w.)

Tajemniczy pierrot – jeden z aktorów włoskiej komedii dell’arte, inspirowała już Antoine’a Watteau czy Francisca Goyę. Następnie zainteresowała i pobudziła wyobraźnię modernistów począwszy od Paula Cezanne’a aż do Pabla Picassa, którego różowy okres zdominowany został przez tajemnicze postacie cyrkowców i komediantów. „(...) już (...) u Baudelaire’a, stary cyrkowiec jest alter ego artysty, a kariera linoskoczka – metaforą życia. Stąd cyrk, maskarada i commedia dell’arte stały się jednym z głównych mitów awangardy (...). Trupa cyrkowców to zbiorowość wegetująca na pograniczu społeczeństwa, ale i na pograniczu sfery poezji, zaś los klauna odsłania samotność człowieka wobec świata, ciągłe balansowanie między samorealizacją a upadkiem, twórczością a bezużytecznością” (Matilde Battistiani, Picasso, tłum. Dorota Łąkowska, Warszawa 2006, s. 36). Czy zatem można doszukiwać się w kompozycji Eibischa autoportretu samego artysty? Według pewnych przekazów może to być jednak portret szwagra artysty. Tak czy inaczej postać pierrota uzyskuje w rozważaniach i sztuce twórców awangardowych niezmiernie osobliwy i ambiwalentny charakter. Sam Apollinaire pisał, że „Arlekinowie [wydaje się, że można to odnieść także do postaci pierrotów] dzielą blask kobiet. Są do nich podobni. Ani mężczy, ani kobiety” (Guillaume Apollinaire, Kubiści. Rozważania estetyczne, tłum. Jan Józef Szczepański, Kraków 1959, s. 43). Ta nijakość i złożoność znakomicie widoczna jest we wczesnej kompozycji Eibischa z około 1920 roku, wpisującej się w nieliczną znaną dzisiaj grupę prac, tak odmiennych od jego późniejszych dokonań kolorystycznych. Analizując ją, nie zastanawiamy się jednak nad przewagą pierwiastków męskich czy żeńskich, lecz nad samą naturą postaci.



31 ↑

EUGENIUSZ EIBISCH

1895-1987

Pejzaż z drogą ("Pejzaż")

olej/plótno, 66 x 83 cm

sygnowany p.d.: 'Ebiche'

opisany na odwrociu numerem: '25', na odwrociu, krośnie malarskim oraz na ramie nalepki aukcyjne na krośnie papierowa nalepka Spółdzielni Pracy Artystów Plastyków "Plastyka" w Warszawie

estymacja:

30 000 - 55 000 PLN

7 100 – 13 000 EUR

POCHODZENIE:

DESA Unicum, grudzień 2015

kolekcja prywatna, Polska

Południe Francji stanowiło dla dwudziestowiecznych artystów niezaprzeczalne źródło inspiracji. Rejon ten był jeszcze pod koniec XIX stulecia przestrzenią nie w pełni odkrytą. Malowali tam z zapalem Paul Cézanne czy chociażby Vincent van Gogh. Na początku kolejnego wieku, a szczególnie w okresie międzywojnia, południe stało się miejscem coraz częstszych wypraw artystów. Jak pisała Alicja Halicka: „Południe przestało być zacisznym, letniskowym schronieniem dla kilku wyłącznie oryginałów. Padło ofiarą hałaśliwego i barwnego tłumy” (Alicja Halicka, Wczoraj. Wspomnienia, tłum. Wanda Błońska, s. 96, Kraków 1971). Jeździli tam wszyscy najważniejsi reprezentanci École de Paris. Włodzimierz Terlikowski malował w Martigues, Mojżesz Kisling w Tamaris i La Seyne-sur-Mer, Mela Muter w Collioure. W okresie dwudziestolecia międzywojennego Eugeniusz Eibisch żył i tworzył w Paryżu. Artysta obracał się wówczas w bardzo zróżnicowanym środowisku międzynarodowej kolonii artystycznej. W owym czasie, jak również i w jego późniejszej twórczości, portret stanowił niezwykle istotny element artystycznej wypowiedzi. Eibisch wypracował charakterystyczny dla siebie styl i sposób ujęcia kompozycji, które stały się rozpoznawalnymi aspektami tworzonych przez niego dzieł.



32 ↑

EUGENIUSZ EIBISCH

1895-1987

Martwa natura z anemonami w wazonie

olej/plótno, 80,5 x 70,5 cm
sygnowany p.d.: 'Ebiche'

estymacja:
35 000 - 45 000 PLN
8 300 – 10 600 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Włochy

Malarz postugiwał się wysoce ekspresyjnym, światłocieniowym stylem, w którym rezygnował z naturalizmu na rzecz artystycznego wyrazu. Prezentowane w katalogu dzieło powstało w czasie, gdy autor używał ciemnej palety barwnej, a jego pracom towarzyszył swoisty nadrealistyczny klimat. Czerwone anemony w wazonie zdają się niemal zlewać ze swoim otoczeniem, a cała kompozycja staje się feerią intensywnych odcieni ciepłych, ziemistych barw. Analogiczne obrazy z tego czasu także tracą detale przedstawienia, a praca pędzla rozpływa się w świetlistej, szklistej wręcz powierzchni tkanki malarskiej. Eibisch zwraca w nich szczególną uwagę na zagadnienia barwy. Rysunek traci tutaj zupełnie na znaczeniu i ulega prymatowi koloru.



33 ↑

MARC STERLING

1898-1976

Martwa natura z owocami i ptakiem, około 1930

olej/plótno, 60 x 81 cm
sygnowany p.d.: 'M. Sterling'
opisany na krośnie malarskim licznymi numerami

estymacja:
10 000 - 15 000 PLN
2 400 – 3 600 EUR

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

WYSTAWIANY:
Kunstzaal van Lier, Amsterdam, październik 1934 (?)

Ważne informacje o dziele i jego historii

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

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



34 †

ALFONS KARPIŃSKI

1875-1961

Martwa natura z żółtymi różami i zegarem

olej/tektura, 49 x 68 cm
sygnowany l.d.: 'a. Karpiński.'
na odwrociu notatka ramiarska

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
5 900 – 8 300 EUR

Efemeryczne, przepełnione atmosferą melancholii martwe natury Alfonsa Karpińskiego znakomicie oddają nastrój epoki, w której powstały i doskonale wpisują się w dekadencją wizję świata przełomu wieków. Prace artysty to jakby zastygłe w czasie fotografie upamiętniające przedmioty. Karpiński chętnie stosował w swoich kompozycjach układy horyzontalne. Przestrzeń wypełniał głównym motywem – wazonem z kwiatami oraz towarzyszącymi mu często puzderkami, szkatułkami i porcelanowymi figurkami. W tle umieszczał zegary i obrazy trudne do zidentyfikowania, gdyż ukazane fragmentarycznie, niczym mało istotny i drugoplanowy element obrazu. Róże to jedne z ulubionych kwiatów malarza, najczęściej pojawiających się na jego płótnach. Z jednej strony artysta kreował realistyczny obraz rzeczywistości, w której w zgodzie z jej prawami odtwarzał cienie rzucane przez przedmioty, ich barwy czy bliki świetlne. Z innej perspektywy zaś, widoczne jest

w jego obrazach także i wrażeniowe, impresjonistyczne podejście do formy przejawiające się poprzez nieco rozmyte formy, dynamicznie kładzione plamy farby i ogólne rozedrganie powierzchni, która zdaje się wibrować i pulsować swoim wewnętrznym rytmem. Karpiński pozostał wierny tradycji i wypracowanym na początku kariery wzorom przez całe życie. Melancholijne martwe natury powstawały w okresie dwudziestolecia międzywojennego i jeszcze później. Malarz sławę i uznanie zdobył przede wszystkim dzięki wyjątkowym, delikatnym portretom kobiet, szczególnie znanych krakowianek odwiedzających jego pracownię. Martwe natury początkowo tworzył dla czystej przyjemności i pozostawiał w murach swojego atelier. Jak sam mawiał: „Kwiaty i wnętrza zacząłem też malować dla siebie, okazało się jednak, że te obrazy się bardzo podobają i to mnie w niejednej ciężkiej chwili materialnie uratowało”.



FRYDERYK PAUTSCH

1877-1950

Przed cerkwią w Kołomyi, około 1910

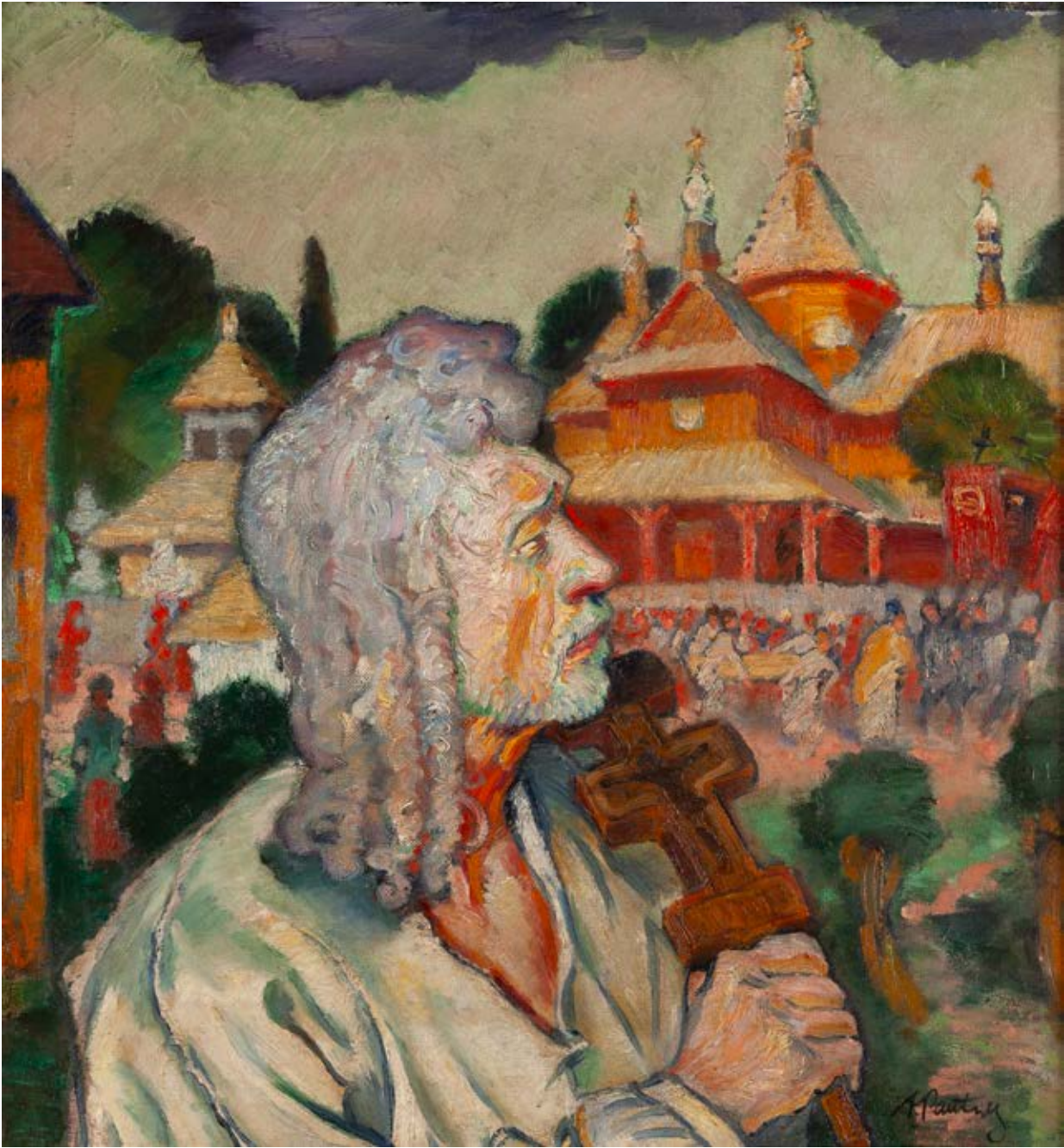
olej/plótno, 74.5 x 80 cm
sygnowany p.d.: 'FPautsch'
na krośnie malarskim fragmentarycznie zachowana papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie

estymacja:
35 000 - 45 000 PLN
8 300 – 10 600 EUR

POCHODZENIE:
Dorotheum, Wiedeń, wrzesień 2019
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków, przed 1911

Fryderyk Pautsch był niezwykle indywidualnością artystyczną. Zaliczany do ostatniego pokolenia polskich modernistów, zasłynął głównie tematyką huculską. „Nie na zachodzie Europy, w galeriach i muzeach paryskich, lecz w swej własnej ojczyźnie, we wschodniej dzielnicy Polski, na Hucułach, dokąd wraz z Wł. Jarockim na całe lato wyruszył, uczył się Pautsch wydobywać niezrównane efekty kolorystyczne, za pomocą których mógł potem oddawać przejrzystą głębię powietrza, nasyconego światłem i barwą (Mieczysław Treter, Katalog wystawy obrazów Fryderyka Pautscha, Lwów 1911). Rysem charakterystycznym w jego wczesnej twórczości była skłonność do deformacji i przerysowania, które potęgować miały ekspresyjny wyraz kompozycji. Malował często z rozmachem, szerokim duktem pędzla, tworząc gmatwaninę linii oraz silnie skontrastowanych plam barwnych. Kształty budował miękko, grubo nakładaną pastą malarską o bogatych efektach fakturowych, kreując spłaszczoną przestrzeń obrazową. Niezmiennie jednak najważniejszą kwestią pozostawał w jego kompozycjach folklor, a w jego ramach zainteresowanie barwnością strojów, tajemnicą mistycznych wręcz obrzędów, a także codziennym życiem i związanymi z nim rutynowymi czynnościami. Kompozycja ukazująca Hucuła z krzyżem na tle odbywającej się wokół cerkwi w Kołomyi procesji żałobnej jest jedną z kilku chętnie replikowanych przez artystę scen.



36

WŁODZIMIERZ TETMAJER

1862-1923

Poloneza czas zacząć, 1910-15

olej/plótno (dublowane), 50,5 x 72 cm

sygnowany monogramem p.d.: "WT"

na krośnię malarskim czterokrotnie powtórzony stempel składu przyborów malarskich Iskra & Karmański w Krakowie

estymacja:

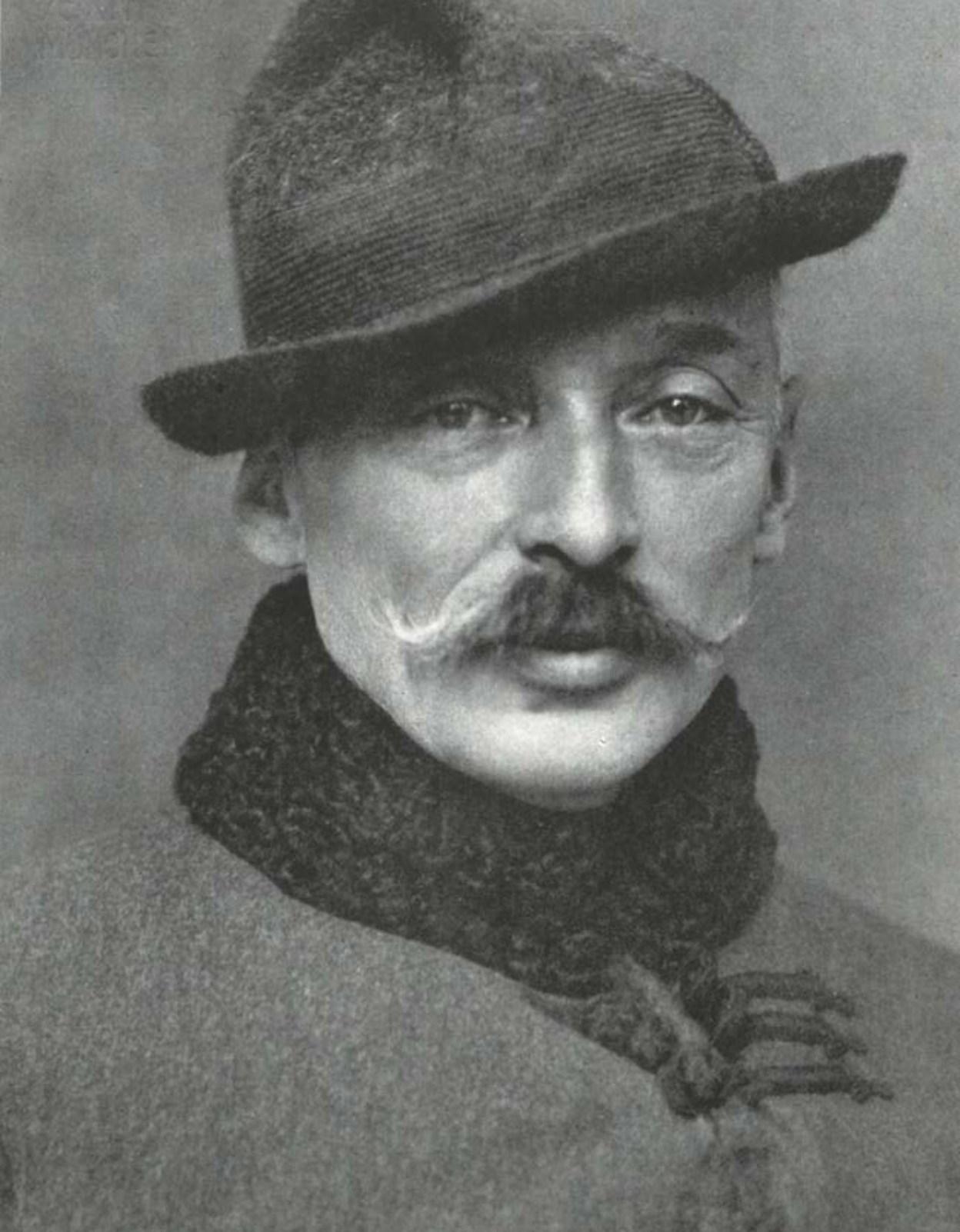
130 000 - 180 000 PLN

31 000 – 42 000 EUR



1861	W noc sylwestrową 1861 roku w Ludźmierzu koło Nowego Targu na świat przychodzi Włodzimierz Przerwa-Tetmajer. Jego ojcem jest Adolf Tetmajer, galicyjski polityk, matką zaś Leonia z Krobickich.
1873	Do 1881 roku uczęszcza do Gimnazjum im. B Nowodworskiego w Krakowie. Jego zainteresowanie sztuką rozbudza tam nauczyciel rysunku, Józef Siedlecki. Równolegle studiuje filologię na Uniwersytecie Jagiellońskim.
1882-1895	Z przerwami studiuje w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. Odbywa również studyjne pobyty w Wiedniu (1881-1882) oraz Monachium (1886).
1889	Tetmajer wyjeżdża do Paryża i studiuje w Académie Colarossi.
1890	11 sierpnia dochodzi do ślubu z córką bronowickiego gospodarza, Anną Mikołajczykówną. To małżeństwo stanie się w Krakowie sensacją i będzie poczytywane za mezalians. Zapoczątkuje również serię ślubów inteligentów z chłopkami oraz modę na Bronowice.
1892	Ukazuje się pierwsze wydawnictwo ilustrowane przez Tetmajera, „Galicja przedstawiona słowem i ołówkiem w opracowaniu Bolesława Limanowskiego z rysunkami Włodzimierza Tetmajera”.
1893	Otrzymawszy stypendium wyjeżdża do Włoch. Odwiedza Rzym, Neapol i Pompeje.
1899	Projektuje pierwsze scenografie dla Teatru Miejskiego w Krakowie.
1900	Jedno z najważniejszych nagród przyznanych artyście: srebrny medal na Wystawie Światowej w Paryżu.
1901	Otwiera Szkołę Sztuk Pięknych i Przemysłu Artystycznego dla Kobiet. Współtworzy Towarzystwo "Polska Sztuka Stosowana". Prapremiera Stanisława Wyspiańskiego „Wesela”. Tetmajer został sportretowany w nim jak Gospodarz.
1902	Artysta rozwija swoją działalność literacką. Zostaje opublikowany tom utworów prozą „Noce letnie”, później także inne utwory. Polichromia do kaplicy królowej Zofii w katedrze wawelskiej.
1905	Projektuje i wykonuje polichromię do Kolegiaty Bożego Ciała w Bieczu.
1906	W tym i kolejnym roku powstaje monumentalny tryptyk „Raclawice”.
1907	Ukazuje się „Słownik bronowicki (Zbiór wyrazów i wyrażeń używanych w Bronowicach pod Krakowem)”.
1908	Wstępuje do ugrupowania „Zero”, które podważa elitarny charakter Towarzystwa „Sztuka”. Jest to jedna z grup artystycznych, która przeciera szlaki sztuce awangardowej. Tetmajer będzie twórcą komentowanego wstępu do katalogu I Wystawy Niezależnych w Krakowie (1911).
1911	Zostaje posłem do parlamentu austriackiego z ramienia Polskiego Stronnictwa Ludowego. Od Polskiej Akademii Umiejętności otrzymuje nagrodę za całokształt twórczości artystycznej.
1914	Współzałożyciel Polskiego Stronnictwa Ludowego „Piast”. Silnie angażuje się w procesy państwowotwórcze.
1918	Tetmajer zostaje członkiem Polskiej Komisji Likwidacyjnej w Krakowie.
1919	Wyjeżdża na konferencję pokojową w Paryżu. Wchodzi w skład Komitetu Narodowego Polskiego.
1920	Zostaje przewodniczącym Komitetu Obrony Państwowej w Krakowie.
1923	Umiera i zostaje pochowany w Bronowicach Małych.

Włodzimierz Przerwa-Tetmajer. Fotografia portretowa



WŁODZIMIERZ TETMAJER: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI



„Syn szlachecki umiłował lud siernieźny, pojął za żonę włościankę, osiadł na wsi i maluje tam to, na co patrzy, wieś, pejzaże polskie i sceny rodzajowe z życia wsi polskiej. A że mu w duszy grają uczucia patrioty Polaka, więc zapatrzonej w świetlaną przyszłość narodu maluje także chłopskie obrazy historyczno-rodzajowe. Maluje legendę o Piaście i wymarsz chłopów z Raclawic, maluje szopkę betlejemską i legendy ludowe. Natura poetyczna i energiczna wsparta subtelną inteligencją i poważnym przygotowaniem stworzyła z Tetmajera doskonały typ malarza swojszczyzny, któremu przodownicze stanowisko przypadło w udziale” – pisał Jan Czernecki, wydawca dzieł literackich Włodzisława Tetmajera, jego przyjaciel i promotor twórczości. Czernecki w swoim kreatywnym esejach czynił z artysty syna polskiej ziemi, który umiłował jej obyczaje, porzucił mieszczańskie życie i zamieszkał na wsi, aby portretować włościan. Jeśli w cytowanym tekście obecna jest afektowana stylizacja, to istotnie Tetmajer należał do najbardziej „ludowych” młodołan.

Jeśli młodołowska fascynacja kulturą chłopską była dla wielu modernistów powierzchowną stylizacją, tak w przypadku Włodzisława Tetmajera stanowiła świadomy wybór zarówno artystyczny, jak i życiowy. Krakowska socjeta w 1890 roku emocjonowała się ślubem artysty z córką gospodarza z Bronowic, Anną Mikołajczykówną. Komentowany przez kolejne lata związek zapoczątkował modę na podkrakowskie Bronowice oraz rozpoczął serię małżeństw artystów z chłopkami, do której należy zaliczyć ożenek Stanisława Wyspiańskiego i Teodory Pytko, a także Lucjana Rydla z Jadwigą Mikołajczykówną (siostrą żony Tetmajera). Kilkuletni pobyt w podkrakowskiej wiosce stał się dla Tetmajera czasem kompletowania anachronicznych powiedzeń i obyczajów. Etnograficzne zainteresowania artysty zaowocowały naukowymi publikacjami. Tetmajer wydał „Gody i Godnie Święta, czyli okres Świąt Bożego Narodzenia w Krakowskim” (1898), „Ubiory ludu polskiego” (1904-09) czy „Słownik bronowski. Zbiór wyrazów i wyrażeń, używanych w Bronowicach pod Krakowem” (1907).

Ludowość odgrywa w dziełach Tetmajera kluczową rolę. Na jej tle kreował artysta wielowarstwowe sceny rozgrywające się w przestrzeni podkrakowskich jeszcze wówczas Bronowic. Do grupy dzieł, które swoją genezą sięgają gdzieś do literatury należy bez wątpienia prezentowany obraz „Poloneza czas zacząć”. Roztańczony korowód szlachty wychodzący z bielonego dworku krytego strzechą wprost nawiązuje do narodowej epopei – „Pana Tadeusza” Adama Mickiewicza, do której to zresztą w 1900 roku stworzył artysta cykl ilustracji.

37 †

WŁASTIMIL HOFMAN

1881-1970

"Wyrwany gwóźdź", 1916

olej/ płótno, 75 x 55 cm
sygnowany, datowany i opisany l.g.: 'Vlastimil Hofmann | Praga 1916'
na krośnie malarskim papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie
opisany na ramie: 'V. Hofman'

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

WYSTAWIANY:
Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków, około 1916



1881		Przychodzi na świat 27 kwietnia w czeskim Karlinie (obecnie dzielnica Pragi), w czesko-polskiej rodzinie.
1889		Z nieznanych powodów rodzina artysty, wraz z małym Wlastimilem, przenosi się do Krakowa.
1896		Wstępuje do Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie, rozpoczynając edukację od dwuletniej nauki rysunku w klasie Floriana Cynka. Następnie kształci się w klasie Jacka Malczewskiego.
1899		Kończy Szkołę Sztuk Pięknych w Krakowie jako bardzo dobry uczeń, zdobywając srebrny medal, który wręczył mu jego wybrany mistrz.
1899		W tym samy roku udaje się do Paryża, podejmując dalszą edukację w École des Beaux-Arts.
1901		Wraca do Krakowa.
1902		Debiut wystawienniczy Hofmana. Na wystawie Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” pokazuje dwa obrazy: „Marzenie” oraz „Portret Wuja”.
1904		Hofman wysyła dwa obrazy na doroczną wystawę w Monachium w Glasspalast. Nadesłane „Diabły” oraz „Madonnę Gaudiosa” zakupiło do swoich zbiorów bawarskie Muzeum Sztuki.
1905		Współtworzy „Grupę Czterech” (obok Mieczysława Jakimowicza, Witolda Wojtkiewicza oraz Leopolda Gottlieba), która następnie po odejściu Wojtkiewicza oraz wstąpieniu Jana Rembowskiego i Tymona Niesiołowskiego zostaje przemianowana na „Grupę Pięciu”.
1905–1908		Bierze udział we wszystkich 7 wystawach ugrupowania.
1910		Zostaje powołany na stanowisko profesora rysunku wieczornego na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.
1918–1920		Wraz z Adą udają się do Paryża, gdzie biorą ślub. Hofman nawiązuje bliskie relacje z Tadeuszem Makowskim, który w kolejnych latach wielokrotnie sprowadza dzieła artysty na wystawy do Francji. Od 1918 roku malarz spolszcza pisownię swojego imienia i nazwiska, sygnując obrazy jako Wlastimil Hofman (dawniej Vlastimil Hofmann).
1919		W ramach serii „Współczesne Malarstwo Polskie” ukazuje się album poświęcony artyście z 20 reprodukcjami jego obrazów, do którego wstęp napisał Władysław Prokesch.
1927		Zostaje wybrany prezesem krakowskiego oddziału Związku Artystów Plastyków.
1939–1945		Okres II wojny światowej spędza początkowo w Palestynie, następnie przenosi się do Jerozolimy, mieszka w Hajfie oraz Tel-Awiwie. Bierze udział w organizowanych w koszarach wystawach.
1946		W czerwce Hofman wraz z żoną Adą wraca do Krakowa z wojennej emigracji.
1947		Przeprowadza się do Szklarskiej Poręby.
1961		Zostaje odznaczony Krzyżem Komandorskim z Gwiazdą oraz Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski. Dostaje również na własność Wlastimilówkę.
1967		We wrocławskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych zorganizowana zostaje duża monograficzna wystawa artysty.
1968		Umiera żona artysty.
1970		6 marca Wlastimil Hofman odchodzi w swoim domu w Szklarskiej Porębie.

Wlastimil Hofman



WLASTIMIL HOFMAN: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI



„Sztukę artystów-żołnierzy powstającą na froncie, w instytucjach tyłowych Legionów Polskich i w agendach Naczelnego Komitetu Narodowego uzupełniała bogata i różnorodna twórczość artystów popierających niepodległościowe dążenia Legionów i ich czyn zbrojny” (Wacława Milewska, Maria Zientara, *Sztuka Legionów Polskich i jej twórcy 1914-1918*, Kraków 1999, s. 356). Władysław Hofman był rzeczonym artystą-sympatykiem Legionów. Choć sam do nich nie należał, popierał ideę oddziału wojskowego, który szerzyć będzie ideę niepodległościową. Hofman, urodzony w Karlinie koło Pragi, służbę odbył w armii austro-węgierskiej. Na froncie Wielkiej Wojny walczył krótko, a jego udział przerwał upadek z konia. Po wojnie, od 1920, artysta mieszkał na stałe w Krakowie. Uprawiał symbolistyczne w charakterze malarstwo, w którym wielokrotnie odwoływał się do sfery romantycznych symboli związanych z ruchem niepodległościowym.

Prezentowany portret legionisty powstał w 1916 roku i stanowił wówczas preludium do wydarzeń, które miały stać się faktem już niebawem. Hofman odwoływał się więc do mitu legionowego nie z perspektywy czasu, a w momencie jego kreowania. Nieznany żołnierz został przedstawiony w towarzystwie niebiańskiego przybysza – anioła trzymającego w swojej dłoni tytułowy „wyrwany gwoździe”. W oddali artysta umieścił kolejną symboliczną scenę, korespondującą oczywiście z głównym bohaterem. W tle widzimy bowiem ukrzyżowaną postać – alegorię Polski zdejmowanej z krzyża przez białego orła wyjmującego gwoździe. Jest to bezpośrednie i jawne odwołanie do idei mesjanizmu. Polska odradza się po latach zaborów i zmartwychwstaje, oswobodzona m.in. przez Legionistów.

STANISŁAW LENTZ

1861-1920

"Śmiejący się żołnierz", przed/lub 1917

olej/plótno, 96 x 56 cm
sygnowany l.d.: 'St. Lentz'
na krośnie malarskim papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie

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

WYSTAWIANY:
Wystawa prac Stanisława Lentza, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, marzec 1917

LITERATURA:
Aleksandra Melbechowska-Luty, Lentz Stanisław, w: Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze, rzeźbiarze, graficy, t. V, Warszawa 1993, s. 40
Stanisław Lentz 1861-1920. Katalog wystawy monograficznej, red. Lija Skalska-Miecik, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1976, s. 73, nr kat. 107
Henryk Piątkowski, Wystawa Stanisława Lentza, "Kurier Warszawski" 1917, nr 84, s. 4

„Najświeższe prace Lentza, jak portrety: [...], jak obrazy „Strajk”, „Bacność”, „Modlący się żebrak”, jak studja : „Hiszpan z niebieską wstęgą”, „Człowiek z gitarą” oraz typ śmiejącego się żołnierza – noszą piętno jego indywidualności w tak silnej mierze, że stają się częścią żywego organizmu, który musi być brany w całokształcie swych cech i pierwiastków, sądzonym nie jako zbiór pojedynczych dzieł sztuki, mniej lub więcej doskonałych, lecz jako integralna część samorodnej, na wskroś swoistej twórczości. W wyliczonym tu szeregu dzieł Lentz jest sobą bardziej, niż był dotychczas, widzieliśmy go podążającego do celu, obecnie stoi u mety w całym rynsztunku”.

Henryk Piątkowski, Wystawa Stanisława Lentza, „Kurier Warszawski” 1917, nr 84, s. 4





STANISŁAW LENTZ: POLSKI FRANS HALS



Stanisław Lentz, Strajk, 1910, Muzeum Narodowe w Warszawie

Stanisław Lentz, malarz Warszawy i jej mieszkańców, jest zaliczany do najwybitniejszych polskich portrecistów przełomu XIX i XX wieku. Kunszt jego prac był stawiany na równi z twórczością Stanisława Rejchana, Henryka Rodakowskiego czy Anny Bilińskiej, choć cechowała go zdecydowanie inna maniera. Zamiast wyszukanych, oficjalnych póz oraz odmalowywania majestatu portretowanych, Lentz wybierał swobodny, poufaly, nieraz rubaszny ton mieszczaństwa wzorem dawnych mistrzów holenderskich. Szczególnie oddziaływanie haarlemczyka, Fransa Halsa, widać w twórczości tego warszawskiego artysty. Tak jak on, był piewcą swobody życiowej i prostej, niefrasobliwej radości. Na ukształtowanie się stylu Stanisława Lentza wywarły wpływ także studia na Akademii w Monachium, które odbywał w latach 1880-84. Zawdzięczał im nie tylko barwę i ton jego wszystkich późniejszych prac, ale również dosadny realizm przedstawiania modelu nie takim jakim pragnął się widzieć, lecz jakim był w rzeczywistości, bez maski codziennego oblicza. Posiadał wręcz wrodzony talent do dosadnej, ostrej charakterystyki portretowanego.

Umiejętności Lentza najpełniej wybrzmiały w męskim, mieszczańskim portrecie. Jego modelami były osoby o znaczącej pozycji społecznej: pisarze, aktorzy, uczeni, wydawcy, muzycy, osobistości z kręgów wielkiej finansjery. Oddawał wiernie podobieństwo rysów portretowanego, a ponadto charakteryzował trafnie jego wnętrze. Stosował ciemną, zazwyczaj monochromatyczną kolorystykę, opartą najczęściej na tonacji ciemnobrązowej lub trójdźwięku – czerni ubrania, szarości neutralnego tła oraz bieli koszuli. Jego technika z każdym rokiem stawała się co raz bardziej brawura i śmielsza, pociągnięcia pędzla szersze i swobodniejsze, a budowa kształtów bardziej syntetyczna. Osiągnął mistrzostwo w sztuce portretowej, co potwierdzały liczne nagrody w konkursach krajowych i międzynarodowych, m.in. medal złoty na Salonie paryskim (1911), medal na XI Międzynarodowej wystawie sztuki w Monachium (1913) czy medal złoty w Wiedniu (1914). W swoich portretach niejednokrotnie nawiązywał do tradycji malarstwa holenderskiego – czy to w formie historyzowanych strojów z białą kryzą i szarfą, czy w postaci portretów zbiorowych, do których inspirację czerpał z częstych podróży do Niderlandów.

Rok 1914 wyznaczył cezurę w twórczości Stanisława Lentza. Tuż po wybuchu I wojny malował znacznie mniej. Dopiero wmarusz Legionów Polskich do Warszawy w 1916 roku pobudził go do dalszej pracy i zainspirował do podjęcia nowych tematów, nawiązujących do tych przełomowych chwil i uwieczniających panującą atmosferę radości i nadziei na odzyskanie przez Polskę niepodległości. Tworzył wówczas obrazy wyśmiewające niemieckich oficerów i ich żarłoczność oraz portrety roześmianych polskich żołnierzy w mundurze austriacko-węgierskim, walczących nie tylko dla Habsburgów, ale przede wszystkim dla swojej ojczyzny. Prezentowany w katalogu obraz należy do grupy tych przedstawień. Artysta nadesłał go na swoją indywidualną wystawę zorganizowaną przez Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w 1917 roku. Ukazał na nim żołnierza z dumnie uniesioną lekko głową w mundurze w odcieniach szarości i brunatnej czapce z dłońmi wspartymi zuchwało na biodrach. Lentz namalował z wielką swadą i brawurą, w „halsowskim” stylu jowialny wyraz twarzy mężczyzny. Mundur wojskowy potraktował bardziej syntetycznie swobodnymi pociągnięciami pędzla, skupiając się bardziej na partii twarzy. Obraz ten zwrócił uwagę Henryka Piątkowskiego, recenzującego wspomnianą wystawę w „Kurierze Warszawskim”: „Najświeższe prace Lentza, jak portrety: [...], jak obrazy „Strajk”, „Baczność”, „Modlący się zebrak”, jak studja: „Hiszpan z niebieską wstęgą”, „Człowiek z gitarą” oraz typ śmiejącego się żołnierza – noszą piętno jego indywidualności w tak silnej mierze, że stają się częścią żywego organizmu, który musi być branym w całości w swych cechach i pierwiastkach, sądzonym nie jako zbiór pojedynczych dzieł sztuki, mniej lub więcej doskonałych, lecz jako integralna część samorodnej, na wskroś swoistej twórczości. W wyliczonym tu szeregu dzieł Lentz jest sobą bardziej, niż był dotychczas, widzieliśmy go podążającego do celu, obecnie stoi u mety w całym rynsztunku” (Henryk Piątkowski, Wystawa Stanisława Lentza, „Kurier Warszawski” 1917, nr 84, s. 4).

39 ↑

ANTONI GRABARZ

1904-1965

Portret marszałka Józefa Piłsudskiego, 1935

olej/tektura, 50 x 35 cm

sygnowany i datowany l.d.: '1935 | ANTONI GRABARZ | A.D.' oraz opisany ołówkiem p.d.: 'maj'

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 600 – 4 700 EUR

Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości nastąpił w naszej kulturze i sztuce prężny rozwój, który był determinowany, co oczywiste, dynamiczną i diametralnie inną sytuacją. Na nowo zaczęto poszukiwać i interpretować styl narodowy, zredagowany już na przełomie XIX i XX stulecia. Teraz twórcy znaleźli się jednak w odmiennej sytuacji społecznej, gospodarczej i przede wszystkim politycznej. Odrodzony kraj potrzebował nowych koncepcji. Zaczęto zrywać z konwencją „sztuka dla sztuki”. Ta, jeszcze silniej niż dotychczas, miała odgrywać rolę propagandową. Artysta stał się poniekąd kreatorem, ale także twórcą realizującym ściśle określone misje i zadania. Stał się – jak pisała Agnieszka Chmielewska – „artystą państwowotwórczym”. „Artysta ‘państwowotwórczy’ miał dysponować umiejętnościami, które pozwolą mu dobrze funkcjonować w społeczeństwie i zapewnić sobie środki do życia dzięki sprawnej realizacji różnorodnych zamówień: ilustracji, przycisków na biurko czy obrazów religijnych, ale taka działalność nie zaspokajała ambicji artystów ‘państwowotwórczych’ i nie zapewniała im odpowiedniego prestiżu. Ich prawdziwym celem było podjęcie jak najszerszego zakresu prac na zlecenie państwa i społeczeństwa, które pozwalały odbudować wysoki prestiż artysty i realizować misję społeczną, a jednocześnie uniezależnić się od rynku sztuki. Dopiero one zapewniały satysfakcjonującą skalę działania, możliwość wspierania i reprezentowania państwa, wychowywania i mobilizowania społeczeństwa” (Agnieszka Chmielewska, W służbie państwa, społeczeństwa i narodu. „Państwowotwórczy” artyści plastycy w II Rzeczypospolitej, Warszawa 2006, s. 190). Pruszkowiaczy otrzymywali od organów państwowych liczne zlecenia. Były wśród nich zarówno portrety polityków, jak i całe zespoły malarstwa monumentalnego dla gmachów publicznych. Wizerunek marszałka Józefa Piłsudskiego znakomicie wpisuje się w tą tendencję. Jego autor, Antoni Grabarz, wybitny, aczkolwiek dzisiaj zapomniany twórca, stworzył w 1935 roku kilka podobnych studiów portretowych. Być może powstały one z myślą o bardziej monumentalnej, zaginionej kompozycji – reprezentacyjnym portrecie marszałka, który zmarł w maju 1935, co pokrywa się z datą roczną i miesięczną zapisaną przez Grabarza w obrębie obrazu.



40

WACŁAW WĄSOWICZ

1891-1942

Portret Zofii, żony artysty, 1929

olej/ płótno, 62 x 40,5 cm

sygnowany i datowany p.g.: "WACŁ WĄSOWICZ | 1929"

na ramie papierowa nalepka aukcyjna oraz ramiarska

opisany na krośnię malarskim: '144' oraz '72'

estymacja:

45 000 - 60 000 PLN

10 600 – 14 100 EUR

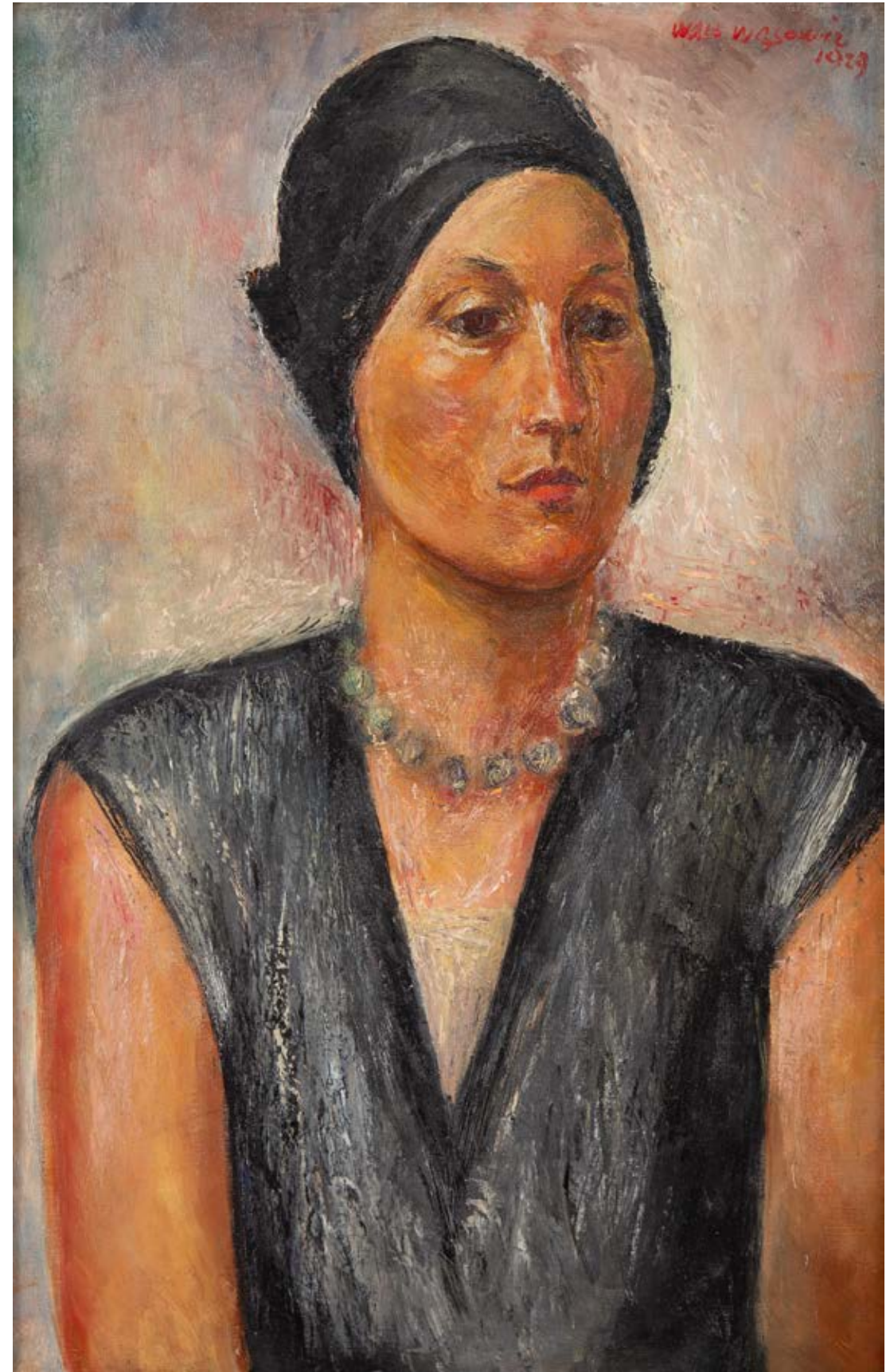
POCHODZENIE:

Agra-Art, grudzień 2016

kolekcja prywatna, Polska

„Kiedy przypominam sobie moje dawne obrazy z okresu formizmu, widzę w nich usiłowanie rozbicia płaszczyzny obrazu, w którym kolor był środkiem pomocniczym dla osiągnięcia efektu raczej graficznego niż malarskiego. Już w okresie rytmu w obrazach moich uderza silniej podkreślona barwa, jednakże w obydwu tych okresach zagadnienie formy góruje nad barwą i sprowadza ją na plan drugi. Stopniowe wyzwalać się z formy prowadzi do nowego okresu mojej twórczości, której najważniejszym zagadnieniem staje się barwa. Barwa, która jest tym dla malarstwa, czym forma dla rzeźby”.

Wacław Wąsowicz, Wystawa prac w Polskim Klubie Artystycznym, katalog wystawy, Warszawa 1931, s. nlb



41 †

HENRYK BERLEWI

1894-1967

Portret damy w wieczorowej sukni, 1937

olej/plótno, 97 x 69 cm
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'H. Berlewi | ANVERSA 1937'
na ramie notatki ramiarskie

estymacja:
120 000 - 180 000 PLN
28 000 – 42 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Aliny Roisen, Nowy Jork (do 2019)
zbiory spadkobierców Aliny Roisen
dom aukcyjny Nadeau's, Windsor, luty 2021
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, grudzień 2022
kolekcja prywatna, Warszawa





Henryk Berlew jest jedną z najważniejszych postaci międzywojennej awangardy w Polsce. Jego międzynarodowe wykształcenie - studiował bowiem w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, antwerpskiej Akademii Sztuk Pięknych, paryskich École des Beaux-Arts i École des Arts Décoratifs, a wreszcie, po 1913, w warszawskiej Szkole Rysunkowej pod kierunkiem Jana Kuzika - spowodowało, że był świetnie przygotowany do zaangażowania się w debaty nad kształtem sztuki nowoczesnej w latach 20. i 30. XX wieku. Na wczesnym etapie kariery Berlew operował formami ekspresjonistycznymi, w tematyce pozostając blisko kultury żydowskiej. Artysta spędził lata 1922-23 w Berlinie. Poznał tam m.in. Miesa van der Rohe, Vikinga Eggelinga, Laszlo Moholy-Nagy, Hansa Richter czy Theo van Doesburga. Dzięki zdobytym kontaktom prezentował również na wystawie Novembergruppe w 1924. Utrzymywał bliskie kontakty z wybitnymi poetami awangardowymi - Aleksandrem Watem i Anatolem Sternem, a w latach 1924-26 był członkiem Grupy Kubistów, Konstruktywistów i Suprematystów „Blok”, w której skład wchodziły takie postaci jak Władysław Strzemiński, Katarzyna Kobro, Mieczysław Szczuka, Henryk Stażewski czy Teresa Żarnowerówna. Berlew najbardziej jest znany z ogłoszonej w 1924 teorii mechanofaktury, jednej z najważniejszych koncepcji sztuki abstrakcyjnej silnie związanej zarówno z konstruktywistyczną redukcją formy, jak i z filozofią mechanizacji sztuki.

Koniec lat 20. wyznacza dla Berlewiego kolejny zwrot w twórczości. W 1928 przeprowadza się do Paryża, gdzie kieruje się ku sztuce portretowej, tworzeniu aktów i martwej naturze. W tej manierze będzie tworzyć aż do połowy lat 50., kiedy to powróci do teorii mechanofaktury i zostanie okrzyknięty prekursorem nurtów takich jak op-art. Artysta w XX-leciu międzywojennym sięga po środki artystyczne znane z równoległe rozwijających się nurtów Neue Sachlichkeit, a więc niemieckiej Nowej Rzeczowości i Art Deco, by tworzyć dzieła na styku realizmu i przetworzeń kanonów sztuki dawnej. Inaczej niż artyści tacy jak Zbigniew Pronaszko, twórca nie skupia się na warstwie kolorystycznej, zamiast tego operując formą dzieła. Berlewiego wyróżnia w tym czasie wyraziste operowanie konturem, szczególnie w martwych naturach („Martwa natura z karczochem”, 1957), statyczność kompozycji podkreślająca aluzje do portretu renesansowego oraz delikatne, kształtowane lekkimi pociągnięciami pędzla opracowanie abstrakcyjnego tła. Tematem Berlewiego często stawały się kobiety z wyższych sfer, zamawiające u niego swoje portrety.

Portret damy z 1937 może służyć jako wzorcowe dzieło z omawianego okresu. Ciepła paleta barw, oscylująca między delikatnymi beżami, brązami a czernią sukni modelki, bielą i szarościami biżuterii i czerwienią ust, ma oddawać nastrój subtelnej ostentacji, luksusu. Wyraźnie podkreślenie biżuterii noszonej przez niezidentyfikowaną damę: broszy ze szmaragdem wpiętej w suknię, naszyjnika z pereł, bransolety, kolczyków i pierścieni oraz klamry paska ma wyraźnie podkreślać status społeczny, podobnie dłoń wsparta na delikatnie, miękko malowanym futrze. Berlew uzyskuje efekt niemalże monochromatyzmu, subtelną grą półtonów, wydobywając formę postaci. Statuaryczność postaci, jej poza z prawą ręką wspartą na miękkim futrze i lewą utrzymaną w talii wyraźnie nawiązuje do portretów dawnych, fryzura zaś podkreśla modne wzorce zaczerpnięte z art deco. W partii tła Berlew uzyskuje efekt płynności, modulując między brązami a czerniami celem podkreślenia centralnej figury, umieszczając rozjaśnione partie beżów blisko twarzy modelki, która wydaje się delikatnie rozbielona światłem padającym z lewej strony obrazu. Charakterystyczny jest również delikatny modelunek światłocieniowy, szczególnie w partii szyi i dłoni postaci. Jego delikatność służy podkreśleniu statyczności postaci, idealizację o niemalże antykizującym charakterze.

Dzieła Henryka Berlewiego znajdują się w najważniejszych kolekcjach sztuki nowoczesnej, m.in. Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum Sztuki w Łodzi czy Żydowskiego Instytutu Historycznego.



42 †

STANISŁAW ZAWADZKI

1878-1960

Akt leżący z różową draperią, 1933

olej/plótno, 63 x 91 cm
sygnowany i datowany l.g.: 'St. Zawadzki 1933'
na krośnie malarskim ślady po niezachowanych nalepkach

estymacja:
6 000 - 9 000 PLN
1 500 – 2 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

W 1959, w warszawskiej „Zachęcie” odbyła się indywidualna wystawa prac Stanisława Zawadzkiego. Wówczas jeszcze nie przypuszczano, że jest ona poniekąd podsumowaniem kariery artystycznej tego malarza, który zmarł w kolejnym roku. Jego sylwetka została scharakteryzowana w wydany wóczas katalogu w następujący sposób: „ (...) znakomity uczeń Wojciecha Gersona i Jacka Malczewskiego (...) świetny kolorysta zawsze nieomylny w rysunku, niezmiernie oryginalny w swym 'klasycyzmie' II-giej połowy XIX w., twórca pełnych wyrazu przypominających Fransa Halsa i Lenbacha – nieporównanych w podobieństwie, charakterze i sile, portretów kobiecych” (Wystawa prac Stanisława Zawadzkiego, katalog wystawy, [oprac.] Stanisław Brzeziński, „Zachęta” Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa 1959, s. 9). Dalej wymieniał autor noty wstępnej kolejne tematy podejmowane przez Zawadzkiego, wśród których dominować miał portret kobiecy, a także akt, co tylko potwierdza prezentowany w katalogu aukcyjnym sensualny wizerunek kobiety.



43

JÓZEF RAPACKI

1871-1929

Za kulisami, 1919

olej/plótno, 54,5 x 41 cm

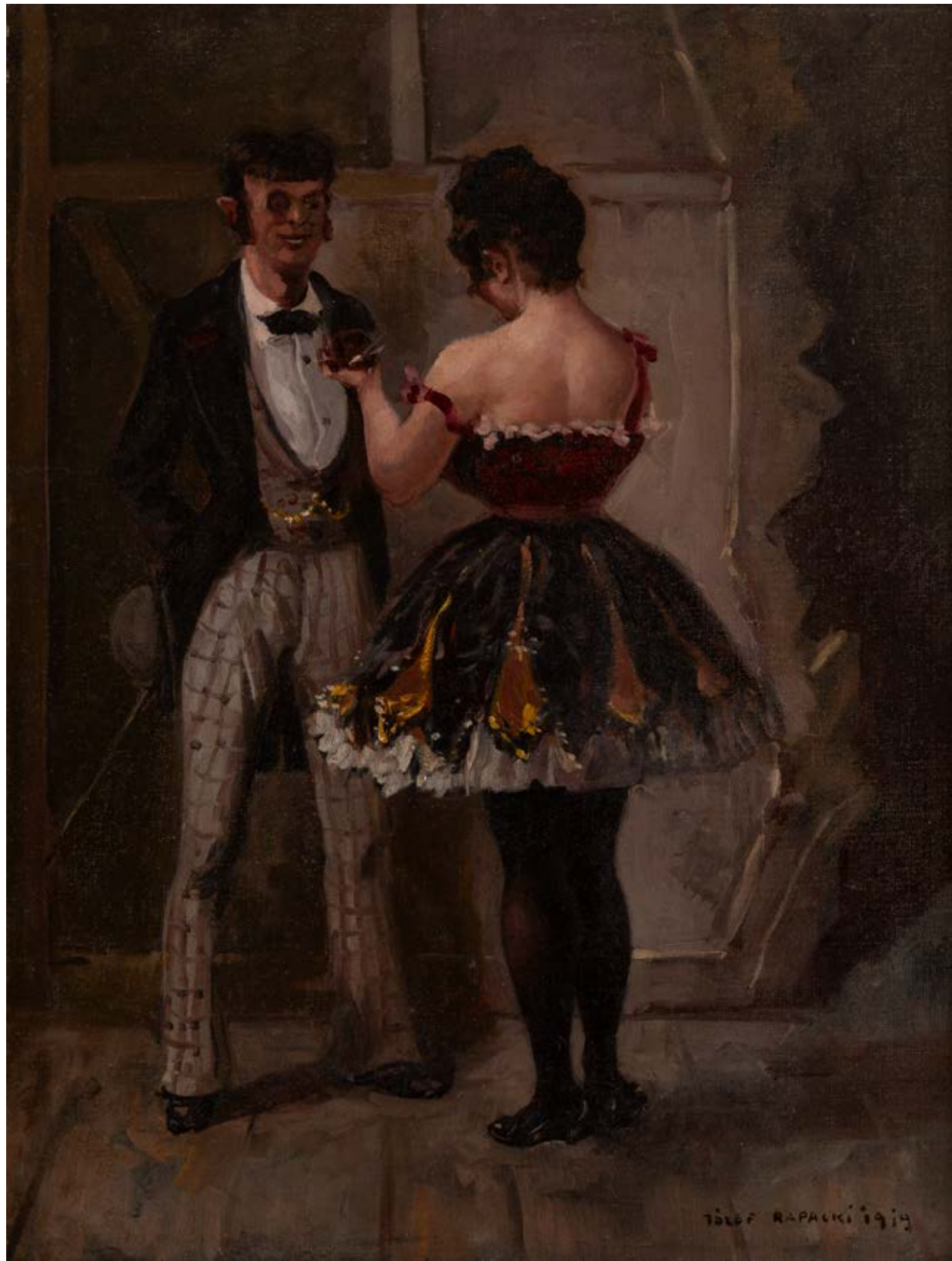
sygnowany i datowany p.d.: 'JÓZEF RAPACKI 1919'

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

7 100 – 9 400 EUR

Rapacki należał do najpopularniejszych malarzy warszawskich pierwszych dekad XX stulecia i był artystą szczególnie poświęconym malarstwu krajobrazowemu z Ma-zowsza. Portrety i scenki rodzajowe zajmują w jego oeuvre malarskim znacznie mniej miejsca, co nie znaczy jednak, że nie są godne zainteresowania. Znanе są wizerunki własne malarza oraz portrety osób z jego najbliższego kręgu – rodziny i przyjaciół. Prezentowana w katalogu scenka rodzajowa Rapackiego znakomicie wpisuje się w cały szereg kompozycji obrazujących życie ówczesnej Warszawy. Wszak twórca był także znakomitym karykaturzystą i ilustratorem, czego dowodzi chociażby album typów ulicznych „Z dawnej i niedawnej Warszawy” odbity w 1926 roku w Zakładach Graficznych B. Wierzbicki i S-ka. Wśród owych ilustracyjnych dzieł szczególne miejsce zajmuje tematyka rozrywkowa. W zbiorach Muzeum Teatralnego w Warszawie przechowywany jest portret śpiewaczki operowej i aktorki Lucyny Messal, ukazanej na tle kulis Operetki Warszawskiej. Tło to wykorzystał artysta także i w tym prezen-to-wanym w katalogu aukcyjnym obrazie z parą aktorów. Co ważne, oba dzieła powstały w tym samym roku.



WŁADYSŁAW BAKAŁOWICZ

1833-1903

Dama w szkarłatnej sukni

olej/deska, 11 x 16 cm
sygnowany p.d.: 'LBakalowicz'
opisany na odwrociu: '[...] Madame | Van [...]ymbeec[...] | [...]' oraz na ramie: 'Bakalowicz'

estymacja:
16 000 - 24 000 PLN
3 800 – 5 700 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja
kolekcja prywatna, Polska

Bez wątpienia zauważyć można w obrazach Bakałowicza wpływy takich artystów jak chociażby Jan Vermeervan Delft, Gabriël Metsu czy Gerard ter Borch. Trzeba także przypuszczać, że m. in. właśnie ich prace oglądał on podczas wizyt w paryskim Luwrze. Bakałowicz szczególnie chętnie sięgał do motywu wnętrza, w którym umieszczał postacie kobiet. Pomieszczenia te stają się w jego redakcji zamkniętą przestrzenią, miejscem do wyciszenia się i medytacji. Wielokrotnie samotna modelka uchwycona zostaje w czasie toalety bądź przygotowań, czasami czyta książkę lub doręczony dopiero co list. Pomimo że w pracach Bakałowicza zanika głęboka symbolika znana z malarstwa holenderskiego, to nadal obecna jest duża dbałość o detal. Kobieta w szkarłatnej sukni z wachlarzem z piór jest znakomitym przykładem twórczości malarza i kwintesencją jego plastycznego warsztatu. Wirtuozeria, z jaką odtworzył on matową suknię, zbliża go jednoznacznie do dokonań wspomnianego już Gabriëla Metsu. Realistyczne udrapowanie tkaniny i ślizgające się po powierzchni materiału światło daje w tej kompozycji niezwykle haptyczne właściwości.



WŁADYSŁAW BAKAŁOWICZ

1833-1903

Scena dworska

olej/plótno, 91 x 72 cm
sygnowany i opisany l.d.: 'LBakałowicz | Paris'
na odwrociu stempel paryskiego wytwórcy materiałów malarskich Alexis Ottoz

estymacja:
70 000 - 90 000 PLN
16 500 – 21 200 EUR

POCHODZENIE:
Rempex, marzec 2006
kolekcja prywatna, Polska

Analizując bogate oeuvre Władysława Bakałowicza natrafić można w nim na różnorodne inspiracje artysty. Malarz, który kształcił się w kręgu warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, już od samego początku znajdował się pod ogromnym wpływem akademizmu i malarstwa historycznego. Jego kompozycje odwoływały się zarówno do autentycznych wydarzeń z przeszłości, jak i stanowiły stylistyczne nawiązanie do danych realiów. Istotną datą w życiorysie twórcy jest rok 1863. Wówczas to wyjechał on do Paryża, w którym osiadł na stałe. Metropolia nad Sekwaną dała mu wiele nowych możliwości i postawiła przed nim nieoczekiwane wyzwania. Zbiory Luwru obfitujące w znakomite dzieła sztuki pozwoliły Bakałowiczowi na wielogodzinne studia warsztatowe. Wydaje się, że te wnikliwe obserwacje okazały się o wiele cenniejsze niż całe lata akademickiej nauki. Powstawać zaczęły wtedy sceny historyczne, dla których tematów dostarczała artyście historia Francji, a szczególnie okres panowania Henryka III Walezjusza. W tym czasie, jeszcze silniej niż dotychczas, uwidoczniał się w jego obrazach wpływ XVII-wiecznego malarstwa holenderskiego. Bakałowicz, podobnie jak ci nastrojowi mistrzowie, tworzył kompozycje o niewielkim formacie, na których ukazywał kameralne wnętrza salonów, buduarów i komnat. W ślad za Holendrami kreował sceny o psychologicznym i emocjonalnym charakterze.



WŁADYSŁAW CZACHÓRSKI

1850-1911

"Wnętrze klasztoru (schody)"

olej/tektura, 26,5 x 34,5 cm
sygnowany l.d.: 'W. Cz (...)'
na odwrociu papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, numer inwentarzowy Muzeum Narodowego w Warszawie oraz fragment dawnej nalepki wytwórcy materiałów malarskich

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

POCHODZENIE:
zbiory matki artysty
Dominik Witke-Jeżewski (1862-1944), Warszawa
depozyt w Muzeum Narodowym w Warszawie
Izabella Galicka (1931-2019), Warszawa
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, Warszawa, 1911

LITERATURA:
Janina Wiercińska, Katalog prac wystawianych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860- 1914, Wrocław-Warszawa-Kraków 1969, s. 59
Sprawozdanie Komitetu Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim za rok 1911, Warszawa 1912, s. 31

W dorobku Władysława Czachórskiego prace takie jak „Wnętrze klasztoru (schody)” zajmują wyjątkową pozycję. Artysta, jeden z najważniejszych wychowanków szkoły monachijskiej, słynął z prac pełnych koloru, przedstawiających najczęściej piękne kobiety w zdo­bnych wnętrzach. Jego malarstwo cieszyło się dużą popularnością, co spowodowało na niego zarzuty o zbyt­nią komercyjność, jednak nawet krytycy nie mogli odmówić Czachórskiemu wybitnego talentu i brawurowej dekoracyjności. Interesują­ce w tym kontekście wydaje się zainteresowanie artysty tematyką religijną, pozostające w wyraźnym rozdzwieku z przepychem malarstwa portreto­wego. Najbardziej znanym dziełem w tym cyklu jest „Wnętrze zakrystii. Silentium” w kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie, datowane na 1872 rok. Jego wąski, wertykalny kadr podkreślony obecnością zegara szafowego, ciemna, pełna czerni i brązów paleta oraz wieńcząca od góry kompozycję tablica z napisem „Silentium” wywołują do dziś żywą dyskusję w gronie

historyków sztuki. Niektórzy chcieliby w tym obrazie widzieć dojrzałą lekcję realizmu, uspokojenie kadru i zwięzłość, wiążąc z wiernością obserwowanej rzeczywistości. Inni badacze sugerują odczytanie tej pracy jako aluzyjną alegorię śmierci i wiary, patrząc na nią jako na niemalże symbolistyczną. Niezależnie od przyjętej interpretacji, dzieła te cieszą się opinią wyjątkowo subtelnych, medytacyjnych i poetyckich, a tym samym zapisały się na stałe w kanonie historii sztuki polskiej. „Wnętrze klasztoru (schody)” łączy z „Silentium” obecność zegara, który wraz z słupkiem wieńczącym balustradę schodów wyznacza wertykalną oś obrazu. Czachórski poszukuje harmonijnego rozwiązania wewnątrz tej kameralnej, powściągliwej i deli­katnej kompozycji – wskazują na to chociażby umieszczone w poprzecznych rogach obrazu opadające schody oraz łukowate, skierowane w ich stronę sklepienia klasztor­nego sufitu. Obraz wyróżnia również miękka, ciepła barwa światła płynącego jakby zza obserwującego obraz widza.



ADAM MALINOWSKI

1829-1892

Pasterska idylla, 1870

olej/plótno, 34,5 x 46,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Victor Adam Malinowski | 1870'
opisany numerami na krośnie malarskim: '28 38', '109.' oraz 'F. P. 151520'
na ramie trudno czytelny opis oraz nalepki aukcyjne

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
5 900 – 8 300 EUR

Wiktor Adam Malinowski był przez znaczną część kariery malarzem-dekoratorem teatralnym, zatrudnionym w Teatrach Warszawskich, a od 1873 objął stanowisko naczelnego dekoratora Warszawskich Teatrów Rządowych. Drugą, bardziej cenioną częścią działalności tego warszawskiego artysty było malarstwo krajobrazowe. Henryk Piątkowski określał go jako świetnego pejzażystę, który „posiadał nadzwyczaj łatwą technikę malarską (...)”. Krytyka dodała: „Niewielkie zwykle swe pejzaże kończył drobiazgowo, zważając więcej na rysunek niż na prawdę koloru”. Malinowski tworzył typowe dla malarstwa 2 połowy XIX wieku wiejskie i leśne, idealizowane krajobrazy. Jeden z krytyków docenił malarstwo krajobrazowe Malinowskiego, pisząc, że jego „charakter miejscowy uchwycony [jest] z niezrównanym poczuciem polskiej natury i polskiego nieba”. Prezentowany pejzaż to jeden z niewielu krajobrazów górskich w twórczości Malinowskiego – „Słownik Artystów Polskich” notuje tylko jedną tego typu pracę („Pejzaż z okolic Podhala”).



48

WŁODZIMIERZ ŁOŚ

1849-1888

Polowanie z chartami, 1884

olej/plótno (dublowane), 66 x 111 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Włodzimierz Łoś | München 1884.'
na krośnie malarskim i ramie liczne notatki, na ramie papierowa nalepka aukcyjna

estymacja:
140 000 - 180 000 PLN
33 000 – 42 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Montreal
dom aukcyjny BYDealers, Montreal, kwiecień 2021
kolekcja prywatna, Polska



Twórczość przedwcześnie zmarłego Włodzimierza Łosia, tak jak Józefa Brandta, cieszyła się dużą popularnością poza Polską. Podobnie jak jego wielki poprzednik, Łoś był zafascynowany życiem kresów wschodnich i sięgał po tematy rodzajowe. Jednak jego dzieła wyróżniał pewien rodzaj dostojności, spokoju. Tam, gdzie Brandt poszukiwał dynamizmu, dramatycznych scen walki i szaleńczej jazdy konnej, tam autor prezentowanego dzieła szukał harmonii.

Włodzimierz Łoś należał do grona artystów związanych z tzw. Szkołą Monachijską, a więc postaciami takimi jak Juliusz Kossak, Józef Brandt, Alfred Wierusz-Kowalski czy Julian Fałat. Artyści ci, skupieni wokół pracowni Józefa Brandta, stworzyli jedną z najważniejszych forma-

cji artystycznych w Polsce w XIX wieku. Wypracowali oni formułę charakterystycznego, monumentalnego malarstwa batalistycznego realizującego się w ogromnych przedsięwzięciach takich jak Panorama Somosierra czy Panorama Racławicka. Równocześnie skupili się na rozwijaniu polskiej formuły malarstwa realistycznego, poświęcając się szczególnie portretowaniu życia wsi Europy Środkowej, Ukrainy i Podola. Wynikało to po części z ekspedycji, jakie w tym kierunku organizował Juliusz Kossak. Niektórzy z artystów związanych ze środowiskiem monachijskim, np. Aleksander Gierymski czy Olga Boznańska, wykroczyli poza formułę realistyczną, włączając się w prąd rodzącego się wówczas impresjonizmu.

Łoś przyjechał do Monachium po odbyciu studiów w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie uczył się w pracowni Władysława Łuszczkiewicza. Wyprawę do Krakowa z wołyńskiej Sławuty umożliwiło mu stypendium Romana Sanguszki, znanego kolekcjonera sztuki, który w ten sposób wsparł talent swojego ówczesnego pracownika - Łoś po ukończeniu słynnego na cały gimnazjum w Niemirowie podjął się pracy w majątku Sanguszków. Julian Fałat, ówczesny kolega artysty, tak wspominał jego ciężkie lata nauki w Krakowie: „Wykarmiony na podolskiej pszenicy, okazał się też najsilniejszym w zapasach na pięści; w Szkole zaznaczał też przez jakiś czas przewagę iw innych kierunkach, lecz nie trwało to długo. Gdy po paru miesiącach subsydium książęcej kasy urwało się, zrównał się on z innymi uczniami i sprowadził się na szóstego

do naszej jamy. Za cały majątek posiadał walizkę i owe wspaniałe baranie futro, które w jamie służyło mu równocześnie za łóżko, pościel i za nakrycie: owijał się w nie i tak zasypiał na podłodze...”. Po wyjeździe z Krakowa Łoś znalazł się w pracowni Otto Seitz w Monachium, a następnie, w roku 1874, w słynnej wówczas pracowni Józefa Brandta. Łoś, osiadając w mieście, był jednak żywo zaangażowany w życie kulturalne w ojczyźnie, wysyłał swoje dzieła na wystawy do Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, Salonów Ungra i Krywulta.



JÓZEF STANISŁAW SŁOCIŃSKI

XIX/XX w.

"Próba konia", 1917

olej/plótno, 77 x 110 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Józef St. Słociński 1917 r.'
na odwrociu papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 700 – 7 100 EUR

WYSTAWIANY:
Salon Wiosenny, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, około 1918

Józef Stanisław Słociński to malarz nie notowany do tej pory na rynku sztuki. Brawurowa kompozycja „Próba konia” z 1917 roku prezentowana na jednym z Salonów Wiosennych warszawskiej Zachęty pozwala określać go jako twórcę silnie zakorzenionego w tradycji, nawiązującego do lokalnych wzorców artystycznych. Obraz ten obok „Rabina nad Talmudem” ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy (1923) stanowi jak dotąd drugie, znane dzieło tego malarza. Horyzontalny układ kompozycji i temat targu końskiego pozwala na porównanie go z jednym z bardziej rozpoznawalnych dzieł Józefa Chełmońskiego – „Na folwarku” (1875, Muzeum Narodowe w Krakowie).



50 ↑

STANISŁAW PORAJ-PSTROKOŃSKI

1871-1954

"**Bajka**", 1908

olej/plótno, 100 x 73,5 cm

sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'S. Poraj Pstrokoński | PAris. 908'

opisany na odwrociu: 'Paris Salon | 1905', na krośnie malarskim i na ramie notatki

estymacja:

25 000 - 35 000 PLN

5 900 – 8 300 EUR

WYSTAWIANY:

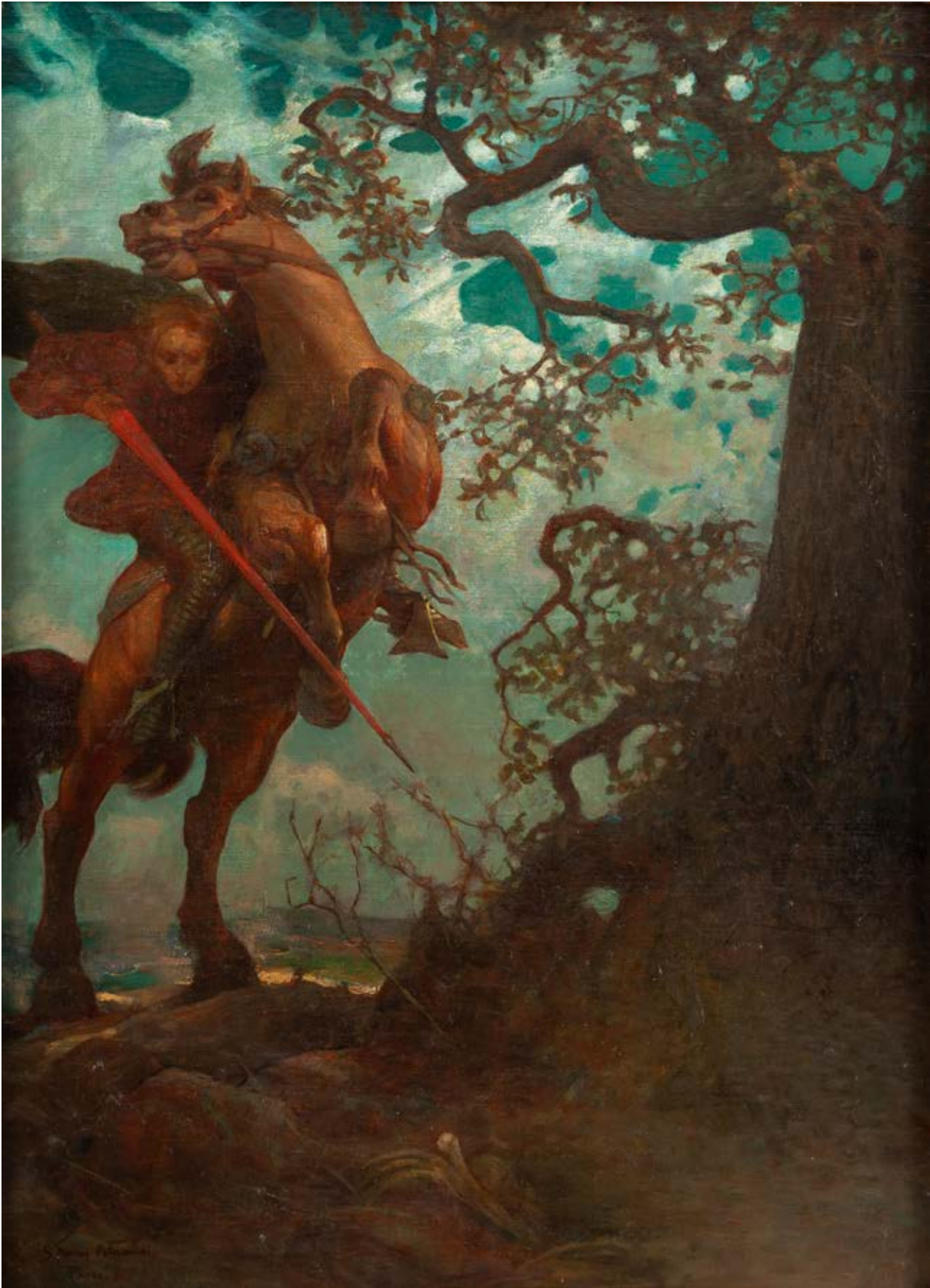
Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, Warszawa, 1908

LITERATURA:

Małgorzata Biernacka, Pstrokoński Stanisław, w: Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze, rzeźbiarze, graficy, red. Urszula Makowska, Katarzyna Mikocka-Rachubowa, Warszawa 2007, t. VIII, s. 121 (wzmiankowany)

„Tygodnik Ilustrowany” 1908, nr 9, il. na okładce

Stanisław Poraj-Pstrokoński pierwsze lekcje malarstwa pobierał w Klasie Rysunkowej Wojciecha Gersona. W latach 1892-96 przebywał w Rzymie, gdzie uwieczniał krajobrazy ze starożytnymi ruinami. Tworzył wówczas również liczne studia, które posłużyły mu później, po powrocie do Polski, do kontynuowanie tej tematyki w swojej twórczości. Długo jednak nie pozostał w kraju ojczystym, gdyż już w 1898, wyjechał ponownie, tym razem do Paryża. Tam należał do Koła Polskich Artystów-Literatów (od 1902 Towarzystwa Polskich Artystów-Literatów). Pstrokoński często podróżował, m.in. do Krakowa, gdzie zaprzyjaźnił się z uznanym krytykiem i kolekcjonerem, Feliksem Jasieńskim, do Obłęgorku, gdzie odwiedzał Henryka Sienkiewicza, a także odwiedzał ponownie Rzym i prawdopodobnie Sycylię. Podczas I wojny światowej, po krótkiej służbie w wojsku, wyjechał do Lozanny. Lata międzywojenne spędził w Bretanii. Zmarł w Ormeaux pod Paryżem w 1948 lub 1954. Na twórczość Poraja-Pstrokońskiego składają się, oprócz włoskich pejzaży, obrazy z motywami Bretanii, kompozycje alegoryczne, prace o tematyce literackiej i baśniowej, a także portrety. Prezentowana w katalogu aukcyjnym „Bajka” znakomicie wpisuje się w grupę prac o tematyce fantastycznej, w której to wiodącą rolę odgrywa aspekt metafizyczny.



JOSEPH FAHNROTH

1838-1895

Pustelnik ("Medytacja"), około 1870

olej/plótno, 93 x 78 cm
opisany na odwrociu: 'No. 9' i 'Fahnroth. | pinx.'
oraz stempel monachijskiego składu przyborów malarskich A. Schutzmann
na krośnie malarskim notatki

estymacja:
45 000 - 60 000 PLN
10 600 – 14 100 EUR

OPINIE:
dołączona fotograficzna dokumentacja konserwatorska oraz kwit zakupowy Salonu Desy

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska (zakupiony w Salonie Desa Dzieła Sztuki i Antyki we Wrocławiu 2 stycznia 1973 roku)

LITERATURA:
Jerzy Kupczyk, Jeden model, trzy obrazy, „Spotkania z Zabytkami” 2011, nr 7-8, s. 25 (il.)

Joseph Fahnroth to artysta działający głównie na Śląsku i specjalizujący się w malarstwie sakralnym. Kształcił się początkowo w Prudniku, a następnie w Królewskiej Szkole Sztuki, Budownictwa i Rzemiosła we Wrocławiu. W 1862 rozpoczął studia w Akademii Sztuk Pięknych w Monachium, gdzie uczył się m.in. w pracowni Carla Theodora von Piloty. Swoją późniejszą karierę związał głównie z Wrocławiem, w którym założył pracownię, realizującą liczne zlecenia instytucji kościelnych. Prezentowany w katalogu wizerunek pustelnika Jerzy Kupczyk zadatował na rok około 1870, czyli na okres monachijskich studiów malarza. Wymienił on również wyraźne wpływy, które musiały stanowić pobudkę artystyczną Fahnrotha, inspirującego się wówczas sztuką dawnych mistrzów – Rembrandtem, Halsem, Rubensem czy Velazquezem (Jerzy Kupczyk, Jeden model, trzy obrazy, „Spotkania z Zabytkami” 2011, nr 7-8, s. 25).



LUDWIK STASIAK

1858-1924

Ulica w Zakliczynie, 1899 (?)

olej/plótno, 74 x 100 cm
sygnowany i opisany p.d.: 'LUDWIK STASIAK ZAKLICZYN'
oraz sygnowany gmerkiem autorskim po lewej, wewnątrz kompozycji: 'LS'
opisany wtórnie na krośnie malarskim: 'LUDWIK STASIAK | (1858 - 1924)

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
5 900 – 8 300 EUR

LITERATURA:
porównaj: Emmanuel Świejkowski, Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854-1904, Kraków 1905, s. 151
(w wykazie dzieł wzmiankowany obraz o tytule „Ulica w Zakliczynie” wystawiony w 1899 roku, być może tożsamy)

Ludwik Stasiak to zapomniany mistrz młodopolskiego malarstwa krajobrazowo-folklorystycznego. Od 1879 roku studiował filozofię na Uniwersytecie Jagiellońskim i malarstwo w Szkole Sztuk Pięknych. W 1886 roku, ukończywszy studia malarskie, wyjechał do Wiednia i Monachium. Kolejne dekady przyniosły mu uznanie na rodzimej scenie artystycznej. Wielokrotnie wystawiał w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych. Od 1895 roku osiadł w rodzinnej Bochni. W epoce wykonywał popularne ilustracje na potrzeby „Tygodnika Ilustrowanego”, „Bluszczu” czy „Kłosów”. Jego malarstwo koncentrowało się na wiejskiej tematyce rodzajowej. Bliżej przełomu wieków zainteresował się twórczością prozatorską: stworzył liczne powieści historyczne, nowele i opowiadania. Był autorem artykułów i książek, w których podważał niemieckocentryczną narrację na temat średniowiecznej i nowożytnej sztuki Krakowa (m.in. „O narodowości Wita Stwosza”, 1910). Tworzył kompozycje rodzajowe, historyczne, symboliczne, alegoryczne, pejzażowe, religijne a także portrety i autoportrety. Prawdziwy rozgłos przyniosły mu przedstawienia kwiatów, które malował całymi seriami. Początkowa faza jego twórczości wykazywała dużą zależność od wpływów monachijskich, późniejsza związana była z szeroko rozumianym realizmem, także modernizmem oraz secesyjną stylizacją. Obrazy i szkice Stasiaka przepelnione są wspaniałe ujętymi insygniami monarszymi, lichtarzami, kartuszami herbowymi, naczyniami liturgicznymi – co wskazuje na charakterystyczną dla szkoły matejkowskiej perfekcję rysunku, na przywiązanie do szczegółów oraz wiernego oddania zewnętrznych cech przedmiotu, architektonicznych detali, draperii, wyrobów rzemiosła.



53 †

JERZY KOSSAK

1886-1955

Żołnierze przed chatą, 1933

olej/tektura, 38 x 50 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Jerzy Kossak | 1933'
na odwrociu wtórna dedykacja

estymacja:
18 000 - 24 000 PLN
4 300 – 5 700 EUR

Kampania Napoleona z 1812, na której tle rozgrywają się sceny „Pana Tadeusza” Adama Mickiewicza, zakończyła się porażką i stanowiła „początek końca” błyskotliwego podboju Europy przez cesarza. Mickiewicz rysował na kartach epopei wodza w sposób afirmatywny, dopiero idącego na Rosję, a Jerzy Kossak pokazuje jego odwrót i klęskę wyprawy moskiewskiej. Definitywny rozpad wojska nastąpił wskutek mroźnej aury oraz dotkliwego głodu, które dokuczały przegranym. Polacy w szeregach Napoleona należeli do najwytrwalszych, walczyli z atakującymi oddziały kozakami oraz stanowili straż przyboczną wodza. Kossak, przedstawiając temat klęski napoleońskiej, zyskał dużą popularność. Najpopularniejszą kompozycją do dzisiaj pozostaje wizja Napoleona podczas odwrotu spod Moskwy – scena nadrealna, w której na tle rozświetlonego nieboskłonu pojawia się monumentalna sylweta egipskiego sfinksa. Oczywiście to nie jedyny motyw wpisujący się w ramy tej tematyki. Równie interesujące są liczne rodzajowe scenki przedstawiające żołnierzy napoleońskich zagubionych gdzieś pośród pól czy lasów, niejednokrotnie szukających schronienia w zaciszu wiejskich chat.



54

PAUL WEIMANN

1867-1945

"Oszroniony leśny potok" ("Waldbach im Rauhref")

olej/plótno, 60 x 80 cm

sygnowany p.d.: 'P. Weimann.'

na krośnię malarskim i ramie papierowa nalepka wystawowa salonu Bruno Wenzel we Wrocławiu

estymacja:

8 000 - 12 000 PLN

1 900 – 2 900 EUR



55 ↑

EUGENIUSZ GEPPERT

1890-1979

Autoportret na koniu, około 1930

olej/plótno, 90 x 120 cm

sygnowany p.d.: 'Eugeniusz Geppert'

opisany wtórnie na krośnie malarskim: 'Eugeniusz Geppert "Autoportret"'

estymacja:

45 000 - 60 000 PLN

10 600 – 14 100 EUR

Eugeniusz Geppert był wybitnym malarzem związanym z Wrocławiem, założyciel tam-tejszej Akademii Sztuk Pięknych i organizatorem życia kulturalnego miasta. Urodził się w 1890 roku we Lwowie. Studia ukończył na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. W latach 20. udał się na dwuletnie stypendium do Paryża, gdzie prezentował swe pra-ce między innymi na Salonie Jesiennym. Po wojnie zamieszkał we Wrocławiu, gdzie wykładał w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych. W historii sztuki polskiej zapisał się przede wszystkim jako twórca dzieł związanych z tematyką polskiej batali-styki. Nawiązywał do konnych obrazów Piotra Michałowskiego i Kossaków. Częstym motywem w jego wczesnych pracach były sylwetki jeźdźców w pejzażu, zmonumen-talizowane, ujęte w śmiałych skrótach perspektywicznych i szybkim ruchu. Artysta przedstawiał w rozmaitych wariantach oddziały polskich szwoleżerów i kawalerii oraz ułańskie szwadrony. W sposobie rytmizowania i syntetyzowania form wpisanych w wy-ważoną strukturę obrazu zbliżył się do tendencji nowego klasycyzmu rozpowszech-nionego w Europie we wczesnych latach 20. XX wieku. W latach 1925-1928 przebywał jako stypendysta Związku Polskich Artystów Plastyków w Paryżu. W stolicy Francji zafascynowała Gepperta sztuka dojrzałego renesansu, głównie dzieła Veronese'a, a także malarstwo Géricaulta, Delacroix, impresjonistów i fowistów. W efekcie jego paleta wzbogaciła się wówczas o tony czyste i jasne, kontrastowo zestawiane. Powstały obrazy o rozluźnionej strukturze kompozycyjnej i bogatej malarskiej materii „utkanej” ze szmaragdowych zieleni, błękitów, brązów i czerwieni, rozwibrowane świetlisty-mi kolorami. W latach 30. wyobrażone w jego obrazach postacie przekształciły się w budowane plamą barwną ideogramy, zdematerializowały się stapiając z otaczającym krajobrazem.



56 ↑

STANISŁAW GRABOWSKI

1901-1957

"Uliczka w Montmartre", przed/lub 1931

olej/plótno, 73 x 91 cm
sygnowany p.d.: 'Grabowski'
na odwrociu papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie

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

WYSTAWIANY:
Wystawa zbiorowa prac Stanisława Grabowskiego, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, 7 marca - 9 kwietnia 1931

LITERATURA:
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych za rok 1931, Warszawa 1932, s. 21
Przewodnik 62. Wystawa zbiorowa prac Stanisława Grabowskiego, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 1931

Środowisko École de Paris budowały relacje towarzyskie, sieć marszandów, galerii i krytyków lewobrzeżnej części Paryża. Owe powiązania tworzyły międzynarodową bohemę artystyczną – rodzaj kolonii artystycznej istniejącej początkowo na wzgórzach Montmartre' u, a potem Montparnasse' u. Paryż – miasto mityczne – zarówno dla wykształconych i dobrze sytuowanych przybyszów z dużych miast, jak i biednych mieszkańców prowincji – niósł obietnicę sławy i kariery. Stanisław Grabowski był jednym z nich. Zafascynowany krajobrazem legendarnego miasta z zapałem malował paryskie krajobrazy, które później prezentował publicznie, chociażby w warszawskiej Zachęcie w 1931 roku.



57 †

ZYGMUNT LANDAU

1898-1962

Widok Collioure

olej/plótno, 46 x 60,5 cm
sygnowany p.d.: 'Landau'
na odwrociu oraz na ramie nalepki transportowe oraz ramiarskie

estymacja:
25 000 - 40 000 PLN
5 900 – 9 400 EUR



58 †

MAURICE BLOND

1899-1974

Avenue Winston Churchill w Paryżu

olej/plótno, 48 x 59,5 cm
sygnowany l.d.: 'M. Blond'

estymacja:

25 000 - 35 000 PLN

5 900 – 8 300 EUR

POCHODZENIE:

DESA Unicum, czerwiec 2016

kolekcja prywatna, Polska

„Blonda można by nazwać słowiańskim Bonnardem. Podobieństwo opiera się na nieco chińskich rysach twarzy, oczach krótkowidza, spontaniczności usposobienia, skromności i dobroci. Dzieła – w cudach codzienności – pokazują go wiernie... Najważniejsze w jego płótnach jest zasugerowanie szybkimi i dużymi śladami pędzla. Formy są naturalnie i głęboko zestrojone. Nawet jeśli odważylibyśmy się afirmować żywość i niezależność jego sztuki, byłoby to jak stłumiony krzyk”.

Claude Roger Marx



JANKIEL ADLER

1895-1949

"Kompozycja nr 36", 1948

olej/papier naklejony na płótno, 61,5 x 74 cm
faksymile podpisu artysty p.d.: 'Jankiel Adler CA'
na krośnie malarskim papierowa nalepka galeryjna Galerie Charles Linhard w Zurichu
fragmentarycznie zachowana nalepka galeryjna oraz nalepki aukcyjne
opisany na ramie: '33' oraz papierowa nalepka nowojorskiej pracowni ramiarskiej

estymacja:
180 000 - 240 000 PLN
42 000 – 56 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Europa
Sotheby's, Tel Awiw, maj 1990
kolekcja prywatna
Koller, Zurich, czerwiec 2016
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Galerie Charles Linhard, Zurich, 1955

W wyniku akcji Entartete Kunst dzieła Jankiela Adlera potępiono w nazistowskich Niemczech jako przejawy sztuki zdegenerowanej. Ich autor w 1937 zamieszkał we Francji, aby w trzy lata później zaciągnąć się do armii polskiej powstającej we Francji. Walczył jako artylerzysta, lecz po bitwie pod Dunkierką został razem z innymi żołnierzami ewakuowany do Anglii. Zdemobilizowany wskutek choroby serca, osiadł w Glasgow, następnie – w artystycznej kolonii Kirkcudbright oraz Londynie. W tym okresie twórczość malarza ulega silnym przemianom. Definitywnie porzuca on figurację i skłania się ku coraz bardziej abstrakcyjnym formom. Posługuje się organiczną, egzystencjalną metaforą, która stanowi odpowiedź na wieści dotyczące Zagłady, docierające z kontynentu. W prezentowanej kompozycji mającej formę abstrakcyjnej martwej natury na stole artysta umieszcza antropomorficzne, zdegradowane figury. Walczące, nieharmonijne sylwety w dziwny sposób zjawiają się w pustej przestrzeni natury i stanowią uniwersalny symbol ludzkiej kondycji w obliczu tragedii wojny.



60 †Ω

JAN WACŁAW ZAWADOWSKI

1891-1982

Pejzaż z kamieniołomem w tle

olej/plótno, 71 x 97,5 cm
sygnowany l.d.: 'Zawado'
opisany na odwrociu numerem inwentarzowym: '3' [w okręgu]
na krośnie malarskim nalepka z numerem: '6' (numer powtórzony odręcznie obok)
oraz nalepka pracowni ramiarskiej

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone



61 †

JAKUB ZUCKER

1900-1981

"Wędrowiec"

olej/ płótno, 56 x 46 cm
sygnowany p.g.: 'J. ZUCKER'

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

POCHODZENIE:
DESA Unicum, luty 2020
kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:
Jakub Zucker, tekst Joanna Tarnawska, Warszawa 2011, s. 39 (il.)

Znany krytyk sztuki doby dwudziestolecia międzywojennego Waldemar George zaliczył Zuckera do kręgu „neohumanizmu”. Malarze neohumaniści mieli czerpać inspirację ze sztuki klasycznej, przyjmując za wzór Rafaela, Nicolasa Poussina, Claude’a Loraina czy Jeana Baptiste’a Camille’a Corota. W swojej twórczości podejmowali temat ludzkiej egzystencji w jej sielskich przejawach. Idylliczne widoki krajobrazowe z towarzyszeniem postaci stanowiły w kolejnych dekadach istotne ogniwo w repertuarze tematów Zuckera. Malarz wielokrotnie wyjeżdżał do Italii, Hiszpanii czy na Majorkę. Kultura Południa stanowiła inspirację w poszukiwaniu narodowego stylu żydowskiej sztuki dla wielu artystów nowoczesnych. Całe dojrzałe życie twórcze Zuckera rozpięte było pomiędzy Nowym Jorkiem i Paryżem, a pobyty w Ameryce i Francji przerywał, aby wyjechać za granicę, choćby do Meksyku czy na Bliski Wschód.



62 †

ADOLF MILICH

1884-1964

Gaj oliwny, 1924

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

estymacja:
20 000 - 45 000 PLN
4 700 – 10 600 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja
kolekcja prywatna, Polska

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



63

LÉON WEISSBERG

1893-1943

"Park Montsouris w Paryżu", około 1926-28

olej/plótno, 60 x 74 cm

sygnowany l.d.: 'L. Weissberg'

na odwrociu zamalowana kompozycja olejna, opisany na krośnie malarskim: 'Léon Weissberg, Paris, 22 [nieczytelnie]
oraz notatki ramiarskie, na ramie nalepka pracowni ramiarskiej oraz nalepka aukcyjna

estymacja:

26 000 - 50 000 PLN

6 200 – 11 800 EUR

POCHODZENIE:

Polswiss Art, grudzień 2015

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

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



64 †

STANISŁAW ELESZKIEWICZ

1900-1963

Oszust karciany ("L'Arnaque")

olej/papier naklejony na tekturę, 21,5 x 30 cm
sygnowany śr.d.: 'S. Eleszkiewicz'
opisany na odwrociu: 'Stanisław Eleszkiewicz | L'Arnaque' oraz '36'

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

Kalectwo, więzienie, alkohol, przewlekła choroba – wszystkie motywy, które w przypadku większości biografii łatwo da się przekuć w atrakcyjne anegdoty i użyć dla pokazania „tragicznego życia paryskiego artysty”, w przypadku Eleszkiewicza pełnią funkcję odwrotną – spychają go na margines. Tak też było w paryskim okresie twórczości malarza, który działał poza głównym nurtem, nie obracał się w modnych kawiarenkach i miał opinię samotnika. Pisano, że wpłynęła na to jego trudna młodość. Został bowiem wcześniej osierocony przez matkę. Ojciec, polski inżynier pracujący w majątkach magnackich na Ukrainie, odesłał syna do Warszawy, gdzie ten wychowywał się u swoich krewnych. W Warszawie miał też uczęszczać na lekcje rysunku. Na krótko przed wybuchem Wielkiej Wojny wrócił jednak do Czutowa na Ukrainie i zdecydował się kontynuować edukację artystyczną w Mirgorodzie (później twierdził, że jest samoukiem). Po latach wspominał, że to właśnie na Ukrainie, poprzez nauczycieli, czasopisma i studentów zetknął się z „cieniem Cézanne’a”, impresjonistami i kubistami. Po przyjeździe do Paryża oglądał dzieła tych twórców już na żywo i jak widać chociażby na przykładzie kompozycji z szulerami, przemycał ich rozwiązania do swoich prac.



65 †

BENN BENCION RABINOWICZ

1905-1989

"Rue du Ranelagh", 1960

olej/plótno, 65 x 81 cm

sygnowany l.d.: 'Benn'

opisany na odwrociu: '1066', na krośnie malarskim nalepka aukcyjna oraz data: '1960'

na ramie notatki ramiarskie

estymacja:

7 000 - 9 000 PLN

1 700 – 2 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Benn, Paysages et visages de Paris, Musée Carnavalet, Paryż, 22 lipca - 12 października 1986

LITERATURA:

Benn, Paysages et visages de Paris, katalog wystawy, Musée Carnavalet w Paryżu, Paris, s. 40 (il.)



66 ↑

NATAN GRUNSWEIGH

1880-1956

"Bistro w Saint-Mandé" ("Bistro à St. Mandé")

olej/tektura, 37 x 49,5 cm
sygnowany p.d.: 'Grunswweigh'
opisany na odwrociu: 'Grunswweigh | Bistro à St Mande | Bistro à St Mande' i '49-37'
oraz numerem inwentarzowym na ramie

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 700 – 7 100 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja
dom aukcyjny Aguttes, Paryż, maj 2016
kolekcja instytucjonalna, Polska

WYSTAWIANY:
Nathan Grunswweigh. Mistrzowie École de Paris, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 16 maja - 12 września 2020

LITERATURA:
Nathan Grunswweigh. Mistrzowie École de Paris, tekst Maria Muszkowska, katalog wystawy, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2020, s. 114 (il.), nr kat. 38



67 ↑

NATAN GRUNSWEIGH

1880-1956

"Rue Massue w Vincennes"

olej/plótno, 38 x 46 cm

sygnowany p.d.: "Grunswweigh"

na odwrociu fragmenty gazet, opisany na krośnie malarskim: '8 [w okręgu] Rue Massue à Vincennes'

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

7 100 – 9 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

kolekcja prywatna, Polska

Podobnie jak inni zdolni polscy artyści żydowskiego pochodzenia Natan Grunswweigh wyjechał do Paryża, aby rozwijać się artystycznie. Jego przybycie zbiegło się z wybuchem Wielkiej Wojny. Nie przeszkodziło mu to w tworzeniu oraz debiutowaniu na salonach paryskich: Salonie Jesiennym, Salonie Niezależnych oraz Salonie des Tuileries. Zawiązał wiele artystycznych przyjaźni, m.in. z Chaimem Soutinem, Michelem Kikoine'em oraz Pinchusem Krémégne'em. Artysta stworzył wiele miejskich pejzaży wyróżniających się niezwykłą kolorystyką i syntezą form. Miejskie widoki powstawały w latach 20. oraz 30. Pomimo że miasto tętniło wtedy życiem, muzyką, tańcem i zabawą, artysta ukazywał jego tajemnicze, bardziej statyczne oblicze. Grunswweigha fascynowały sklepowe witryny, szyldy, niewielkie domki i miejskie zaułki, czyli mówiąc wprost mniej reprezentatywne części Paryża, Vincennes i wielu innych ośrodków. Jego nastrojowe, reporterskie wręcz kompozycje można śmiało porównać z ekspresyjnymi wedyutami innego reprezentanta Szkoły Paryskiej – Maurice'a Utrillo.



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 ta 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 konsultacje z profesjonalnym konserwatorem, którego na wyraźną prośbę możemy rekomendować. Na specjalne życzenie klienta możemy dostarczyć szczegółowy raport stanu zachowania obiektu. Przygotowując taki raport, nasi pracownicy oceniają stan obiektu, biorąc pod uwagę jego szacunkową wartość oraz charakter aukcji, w ramach której jest on wystawiony na sprzedaż. Mimo że oceny przedmiotów pod tym względem prowadzone są rzetelnie, należy pamiętać, że nasi pracownicy nie są zawodowymi konserwatorami. Jeśli obiekt sprzedawany jest w ramie, nie ponosimy odpowiedzialności za jej stan. W przypadku obiektów nieoprawionych chętnie polecimy profesjonalną pracownię 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 do 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
ð – 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 połączy się z klientem przed rozpoczęciem licytacji wybranych obiektów. Nie ponosimy jednak odpowiedzialności za brak możliwości wzięcia udziału w licytacji telefonicznej w przypadku problemów z uzyskaniem połączenia z podanym przez klienta numerem telefonu. Dlatego rekomendujemy wskazanie maksymalnej kwoty (bez opłaty aukcyjnej), do której będziemy mogli licytować w Państwa imieniu. Zastrzegamy prawo do nagrywania i archiwizowania rozmów telefonicznych, o których mowa powyżej. Opisana usługa jest darmowa i poufna.

4. Licytacja w imieniu klienta
Drugą opcją dla klientów, którzy nie mogą osobiście uczestniczyć w aukcji, jest złożenie zlecenia licytacji z limitem. Klienci zainteresowani taką usługą również powinni przesłać wypełniony formularz najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Obowiązuje ten sam formularz co w przypadku licytacji telefonicznej. Zawarte w formularzu kwoty nie powinny uwzględniać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz 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 uchybieniaw 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 uchybieniaw 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

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 określenia: „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 reprodukowania 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 ćwierci);
h) obiektów z XX w., XIX w. i starszych, w przypadku których faktycznie stwierdzone datowanie różni się w stosunku do podanego w katalogu „na korzyść” obiektu, tj. obiekt okazał się starszy, niż było to podane w opisie;
i) obiektu, którego opis i datowanie zostały uznane za niedokładne przy użyciu metod naukowych lub testów, które nie były ogólnie przyjęte w czasie wydawania tego katalogu bądź w tamtym czasie były uznawane za nadmiernie kosztowne lub niewykonalne, albo według wszelkiego prawdopodobieństwa mogłyby spowodować uszkodzenia lub utratę wartości obiektu. DESA Unicum zastrzega iż opis uzupełniający (pochodzenie, historia wystaw, literatura) został wykonany w dobrej wierze i błędy w tym zakresie nie mogą być podstawą do reklamacji. DESA Unicum zastrzega, sobie również 5% jako granicę błędu w przypadku podawania poszczególnych wymiarów obiektu.

ZLECENIE LICYTACJI

Sztuka Dawna. XIX wiek, Modernizm, Międzywojnie • 1585ASD245 • 17 października 2024

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

☐ Zlecenie licytacji z limitem ☐ Zlecenie telefoniczne

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

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

.....

Imię i nazwisko

.....

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

.....

Adres: ulicannr domunr mieszkania

.....

MiastoKod pocztowy

.....

Adres e-mail

.....

Telefon / faks

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

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

Należność za zakupiony obiekt

☐ 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

.....

DESANicum 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

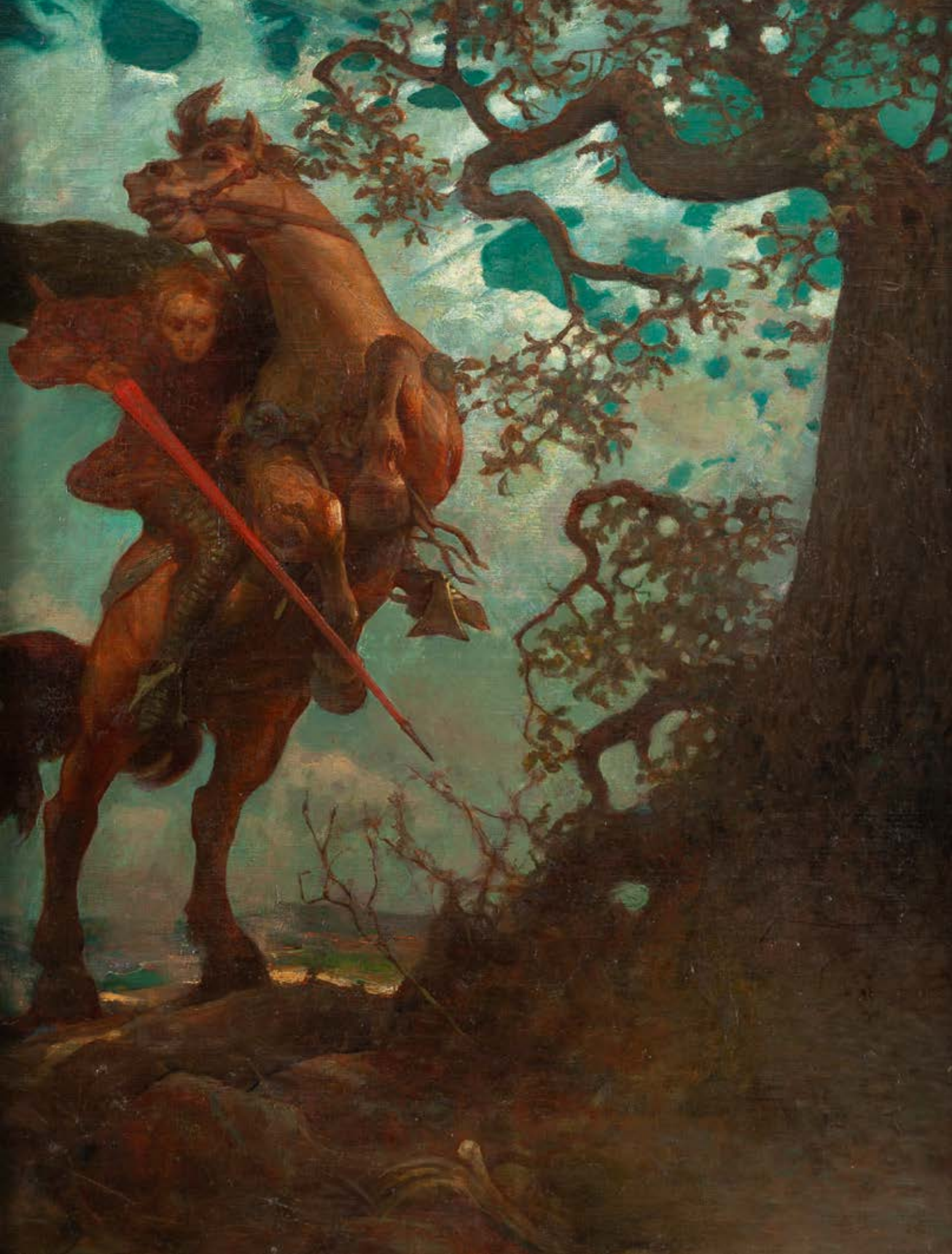
Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

- ☐ 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

Tomasz Dziwicki
Martyna Kolanowska
Michał Szarek

SZTUKA DAWNA. XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE 17 PAŹDZIERNIKA 2024

ZDJĘCIA DODATKOWE

- poz. 4 Józef Mehoffer, fotografia portretowa, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK
- poz. 4 Józef Mehoffer, Portret Zofii Zemły, kolekcja prywatna, 1943, źródło: archiwum DESA Unicum
- poz. 4 Józef Mehoffer, Portret Haliny Zadęckiej, Muzeum Narodowe w Krakowie, ok. 1940–45, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK
- poz. 5 Jacek Malczewski, fot. Józef Kuczyński, źródło: archiwum prywatne
- poz. 5 Jacek Malczewski, Autoportret z mężą, 1908, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, źródło: Wikimedia Commons
- poz. 5 Jacek Malczewski, Rzeczywistość, 1908, własność prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum
- poz. 5 Jacek Malczewski, Na jednej strunie – Autoportret, 1908, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW
- poz. 5 Jacek Malczewski, Święty Franciszek, 1908, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW
- poz. 5 Arnold Böcklin, Autoportret ze śmiercią grającą na skrzypcach, 1872, Alte Nationalgalerie, Berlin, źródło: Wikimedia Commons
- poz. 5 Wojciech Weiss, Melancholik (Totenmesse), 1898, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK
- poz. 5 Jacek Malczewski, Thanatos, 1898–99, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW
- poz. 5 Edvard Munch, Autoportret z ramieniem szkieletu, 1895, Národní galerie Praha, źródło: Wikimedia Commons
- poz. 5 James Ensor, Mój portret jako szkielet, 1889, Museum voor Schone Kunsten Gent, źródło: mskgent.be
- poz. 5 Lovis Corinth, Autoportret ze szkieletem, 1896, Lenbachhaus, Monachium, źródło: Wikimedia Commons
- poz. 6 Artysta malarz Jacek Malczewski podczas malowania obrazu w plenerze, fotografia, około 1890–1900, źródło: NAC Online
- poz. 6 Jacek Malczewski, Portret kobiety jako Salome, 1919, kolekcja prywatna, źródło: archiwum prywatne
- poz. 8 Olga Boznańska, Wnętrze pracowni paryskiej, 1908, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK
- poz. 8 Olga Boznańska w swoim domu przy ul. Wolskiej 21 w Krakowie (obecnie Piłsudskiego), ok. 1913 (?), źródło: Cyfrowe MNW
- poz. 12 Portret Józefa Brandta, około 1875, Zakład Fotograficzny Karoli i Pusch, Biblioteka Narodowa w Warszawie, źródło: Biblioteka Polona
- poz. 12 fotografia obrazu „Powrót z wyprawy wiedeńskiej” Józefa Brandta opublikowana przez Wojciecha Piechowskiego w 1882, ze zbiorów Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie źródło: archiwum prywatne
- poz. 12 Józef Brandt, Chodkiewicz pod Chocimiem, 1867, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW
- poz. 20 Artysta malarz Tadeusz Makowski w swojej paryskiej pracowni, źródło: NAC Online
- poz. 21 Leopold Gottlieb – artysta malarz. Fotografia portretowa, źródło: NAC Online
- poz. 24 Mojżesz Kisling, Artysta w pracowni przy Rue Joseph-Bara 30, 1929, fot. Thérèse Bonney, źródło: archiwum prywatne
- poz. 27 Mela Muter, źródło: Archiwum Emigracji w Toruniu
- poz. 27 Paul Cézanne, Kosz z jabłkami, 1890–1894, Art Institute of Chicago, źródło: Wikimedia Commons
- poz. 27 Mela Muter, Martwa natura owocowa, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum
- poz. 38 Stanisław Lentz, Strajk, 1910, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

okładka front poz. 5 Jacek Malczewski, „Autoportret z czaszką”, 1908

okładka II – strona 1 poz. 12 Józef Brandt, „Przewóz rannych”, 1869

strony 2–3 poz. 11 Jan Chelmiński, Na przejażdżce, 1875

strony 4–5 poz. 36 Włodzimierz Tetmajer, Poloneza czas zacząć, około 1910–15

strony 6–7 poz. 52 Ludwik Stasiak, Ulica w Zakliczynie, 1899 (?)

strony 8–9 poz. 37 Wlastimil Hofman, „Wyrwany gwóźdź”, 1916

strony 10–11 poz. 4 Józef Mehoffer, „Portret rodziny de la Burdė”, 1941

strona 12 poz. 30 Eugeniusz Eibisch, Pierrot z mandoliną, około 1920

strony 18–19 poz. 2 Wincenty Wodzinowski, Odpoczynek żniwiarek

strona 219 poz. 50 Stanisław Poraj-Pstrokoński, „Bajka”, 1908

strona 220 poz. 14 Adam Styka, Węglarka

strony 222–223 poz. 16 Włodzimierz Terlikowski, Widok miejski, 1929

strona 224 – okładka III poz. 27 Mela Muter, Martwa natura z butelką, lata 30. XX w.

okładka tył poz. 6 Jacek Malczewski, Portret kobiety, 1919

koncepcja graficzna Monika Wojnarowska

opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski

zdjęcia Marcin Koniak, Marek Krzyżanek, Alina Matyash-Labanovskaya

prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl

druk ArtDruk Kobyłka



APARTAMENTY Z WŁASNĄ KOLEKCJĄ SZTUKI

LUKSUS WIELKOMIEJSKIEGO ŻYCIA TUŻ PRZY PARKU

Apartamenty M7 są zlokalizowane w centrum Warszawy,
na terenie Towarowej22, zielonego dystryktu dedykowanego
kulturze i naturze.

Z myślą o najwyższym komforcie życia mieszkańców
zaprojektowaliśmy galerię sztuki, Strefę Lamborghini, salę kinową
oraz doskonale wyposażone przestrzenie klubowe, fitness i SPA.

To wszystko w bezpośrednim sąsiedztwie parku
i biznesowego serca stolicy.

m7apartamenty.pl

Archicom
COLLECTION



