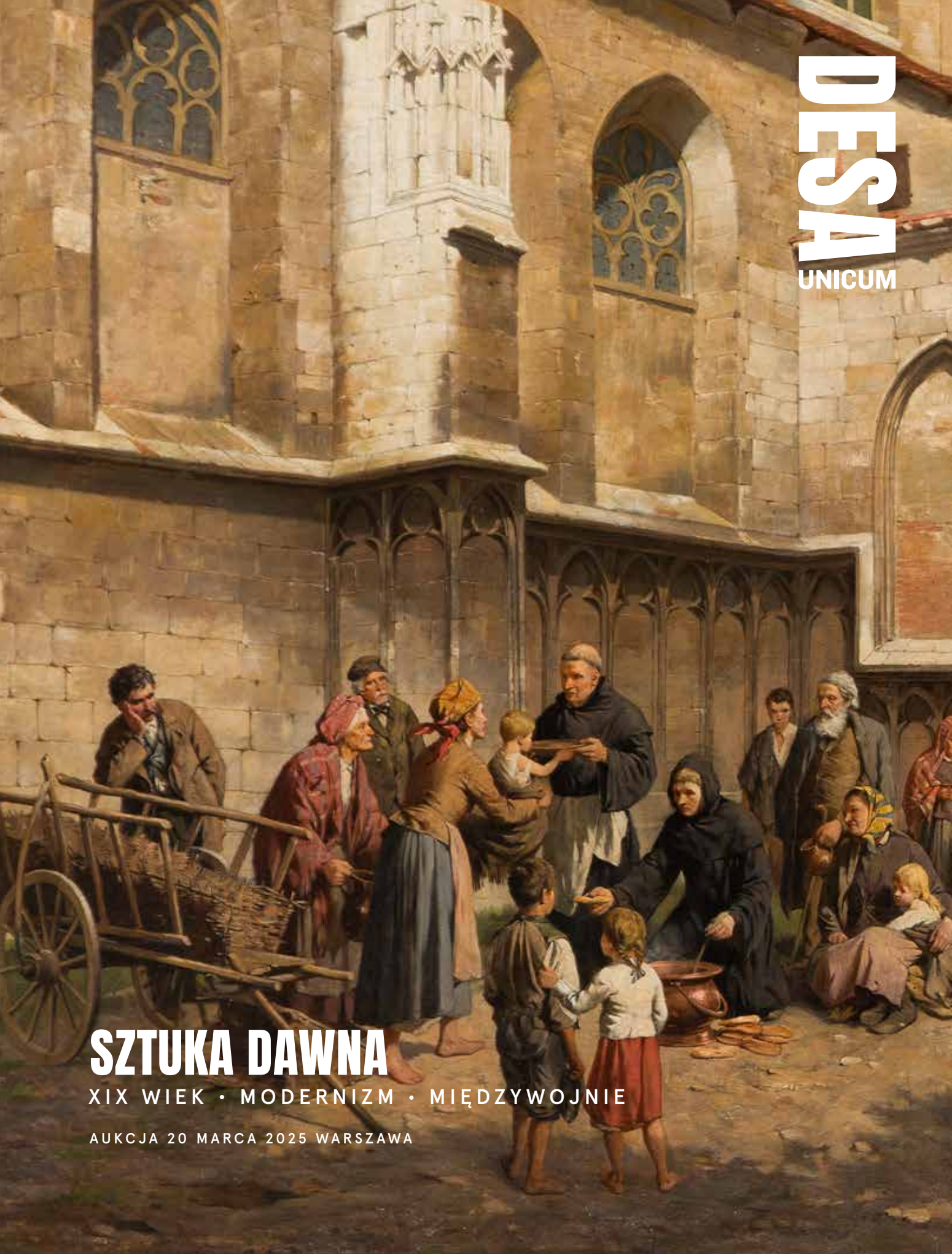




DESA
UNICUM

SZTUKA DAWNA

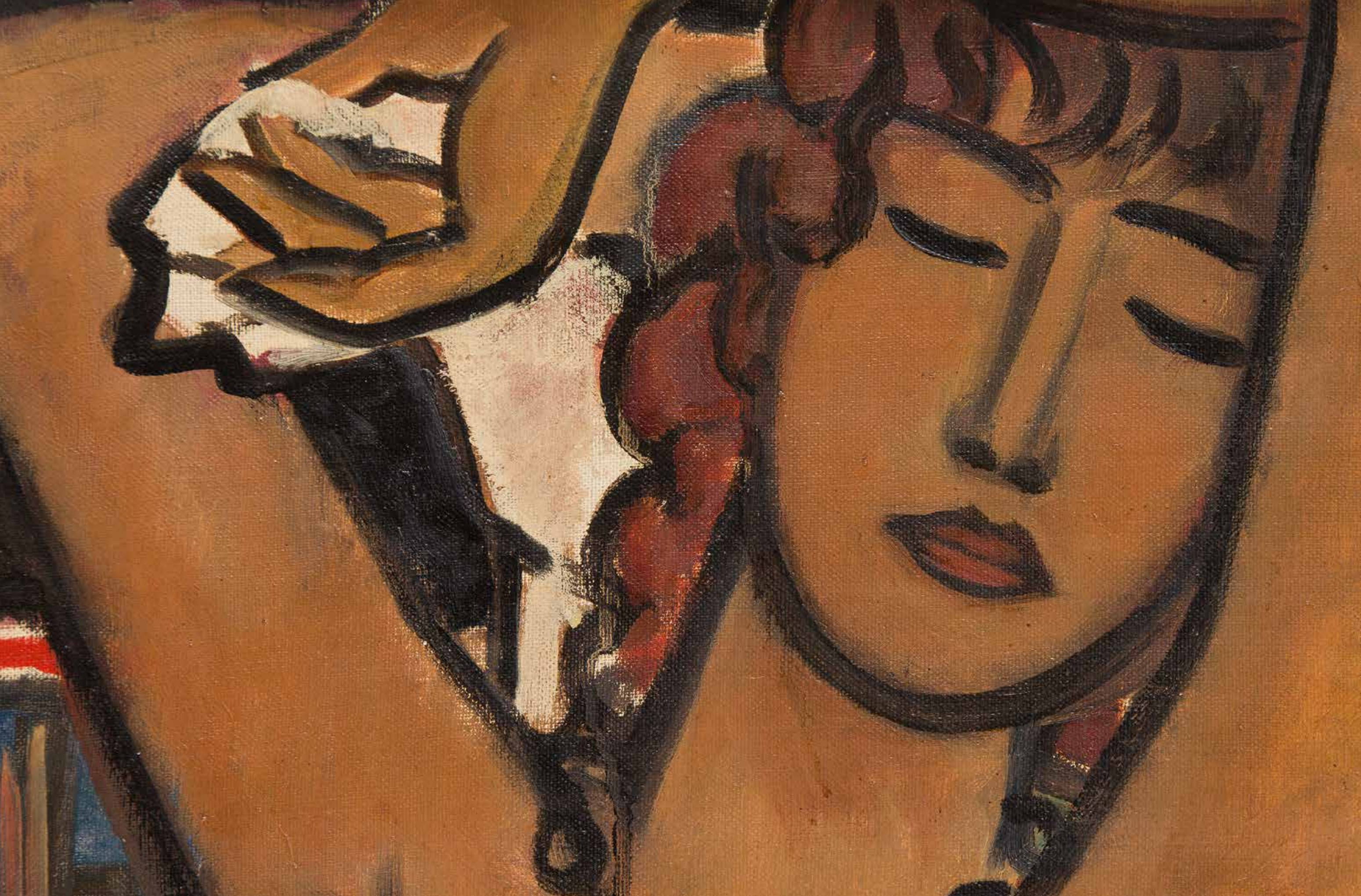
XIX WIEK • MODERNIZM • MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 20 MARCA 2025 WARSZAWA







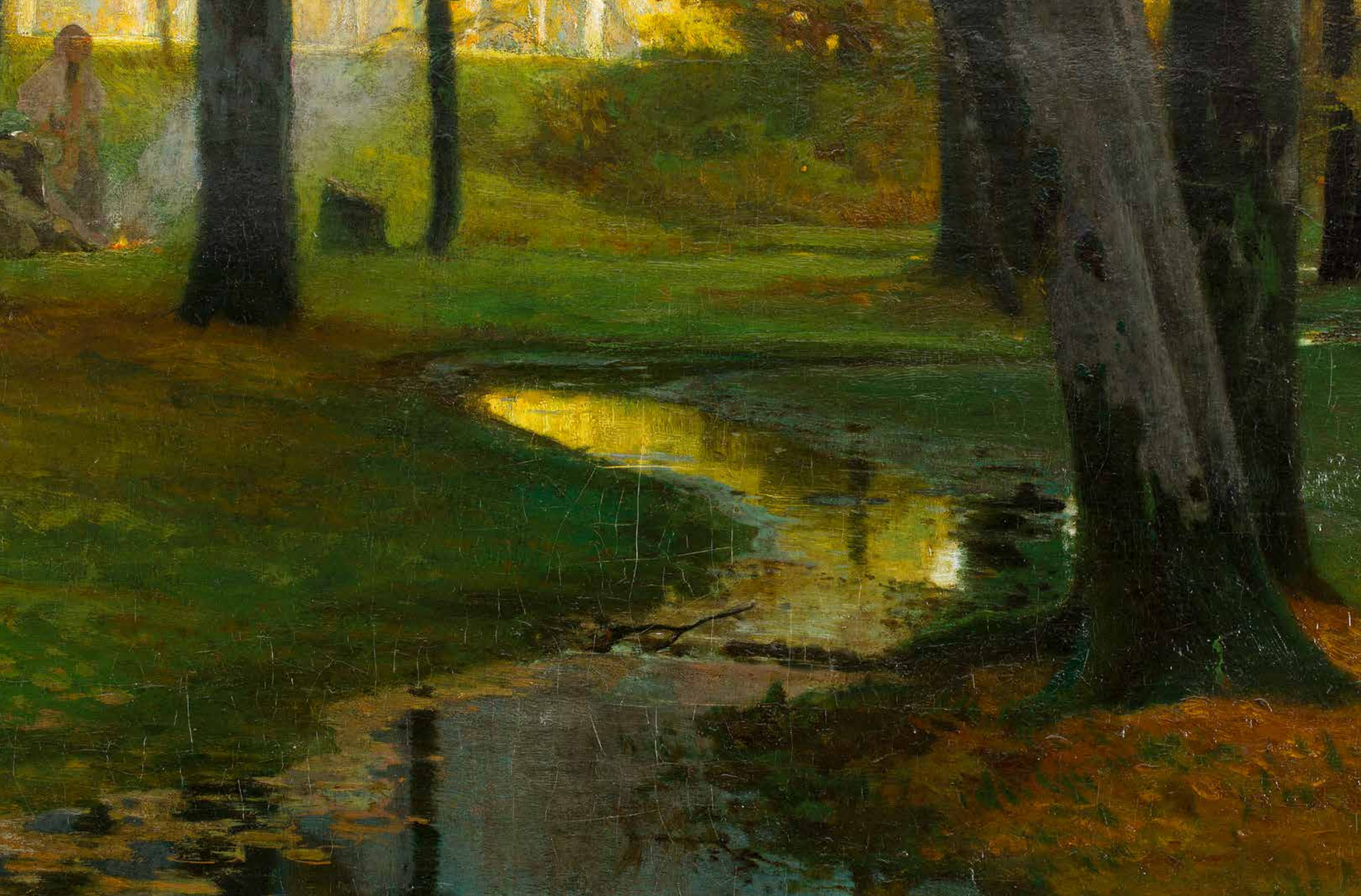








James Broun
1871







SZTUKA DAWNA

XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 20 MARCA 2025

CZAS AUKCJI

20 marca 2025 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

7 – 20 marca

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

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

KONTA BANKOWE

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

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

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM JEST CZĘŚCIĄ HOLDINGU

DESA^{SA}

ZARZĄD DESA S.A.

JULIUSZ WINDORBSKI Prezes Zarządu | MARCIN SOBKA Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA S.A.

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

GRZEGORZ KRÓL Członek Rady Nadzorczej | MARCIN CZERNIK Członek Rady Nadzorczej

ZARZĄD DESA UNICUM



AGATA SZKUP
Prezes Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA UNICUM



JULIUSZ WINDORBSKI
Przewodniczący Rady Nadzorczej



MARCIN SOBKA
Członek Rady Nadzorczej



WOJCIECH DZIAKOWSKI
Członek Rady Nadzorczej

DZIAŁ ROZLICZEŃ

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

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

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

DZIAŁ LOGISTYCZNY

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

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

DZIAŁ FOTO

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

Marek Krzyżanek
Fotograf
m.krzyzanek@desa.pl

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

DZIAŁ IT

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

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

DZIAŁ MARKETINGU I PR

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

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

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

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

Paulina Babicka
Grafik kreatywny
p.babicka@desa.pl

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

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

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

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

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

Public Relations – pr@desa.pl

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



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



ANNA 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.janiszewska@desa.pl
734 639 911



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



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



INDEKS

Aberdam Alfred 63	Merkel Jerzy 55
Adler Jankiel 65	Mroczkowski Aleksander 41
Bartoszewicz Włodzimierz 36	Muter Mela 33
Biegas Bolesław 23	Niesiołowski Tymon 51
Blocki Włodzimierz 13	Pankiewicz Józef 18
Boznańska Olga 4	Przeradzka-Jędrzejewska Jadwiga 35
Brandt Józef 9	Rabinowicz Benn Bencion 67
Cybis Bolesław 37	Rapacki Józef 50
Duckett Mathilde 48	Rozwadowski Zygmunt 43
Eleszkiewicz Stanisław 61-62	Rubczak Jan 19
Gędłek Ludwik 44	Ryszkiewicz Józef 46
Grunsw Leigh Natan 56-58	Seifert Dawid 54
Hayden Henryk 24-25	Sichulski Kazimierz 39-40
Hofman Wlastimil 10	Sterling Marc 66
Jarocki Władysław 38	Streitt Franciszek 45
Karpiński Alfons 14, 49	Styka Adam 30
Katarzyńska-Pruszkowska Zofia 34	Styka Tadeusz 31
Kędzierski Apoloniusz 17	Sypniewski Feliks 47
Kisling Mojżesz 20-22	Szermentowski Józef 6
Kochanowski Roman Kazimierz 1	Szrajer Seweryn 60
Kolnik Artur 64	Terlikowski Włodzimierz 26-28
Kozakiewicz Antoni 42	Tetmajer Włodzimierz 15-16
Laszenko Aleksander 32	Tomaszewicz Bolesław 2
Lipiński Hipolit 5	Wierusz-Kowalski Alfred 7-8
Malczewski Jacek 11	Wygrzywalski Feliks Michał 29
Mehoffer Józef 12	Zucker Jakub 59
Menkes Zygmunt Józef 52-53	Żmurko Franciszek 3

1

ROMAN KAZIMIERZ KOCHANOWSKI

1857-1945

Pejzaż jesienny

olej/deska, 12 x 15 cm

sygnowany l.d.: 'Kochanowski'

opisany na odwrociu numerem inwentarzowym: '#2835' (numer powtórzony na ramie)

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 900 - 7 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Niemcy

kolekcja prywatna, Polska

Szukając artysty, który w swej twórczości podejmował zagadnienie rodzimego, polskiego pejzażu, łącząc go w sposób wybitny z postacią ludzką, wskazać należałoby zapewne na Romana Kazimierza Kochanowskiego. Malarz w swoich przedstawieniach dochodzi bowiem do niesamowitej harmonii, zespajając człowieka z otaczającym go krajobrazem. Mamy tu do czynienia z prawdziwą symbiozą, współgraniem tych dwóch światów, natury i ludzi. Kochanowski był przede wszystkim mistrzem małych formatów. Jego kompozycje przechodzą około roku 1900 transformację. Od późnych XIX-wiecznych, drobiazgowych przedstawień kieruje się on w stronę malarstwa syntetycznego, wykorzystującego efekty fakturalne uzyskane za pomocą impastów.



2

BOLESŁAW TOMASZEWICZ

1863-1921

Portret kobiety w błękitnym zawoju

olej/plótno (dublowane), 72 x 58 cm
sygnowany p.d.: 'B. Tomaszew'

estymacja:

13 000 - 18 000 PLN

3 200 - 4 400 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artyście

zbiory spadkobierców artysty

Bolesław Tomaszewicz to niesłusznie zapomniany artysta, którego twórczość zaczyna być nieco rozpoznawalna dzięki pracom z rodzinnej spuścizny malarza. Tomaszewicz urodził się w 1863 roku w Dyneburgu na Łotwie. Ukończył tam Szkołę Realną, a następnie wyjechał do Wilna, gdzie podjął naukę w tamtejszej Szkole Rysunkowej. W 1883 wstąpił do petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych, w której otrzymał akademickie wykształcenie w zakresie malarstwa. Po opuszczeniu akademii przez pewien czas pracował jako nauczyciel rysunku w Witebsku, Oszmianach, Holszanach i Krewie (tereny dzisiejszej Białorusi). W 1888 został wyróżniony w konkursie Towarzystwa Archeologicznego i objął prowadzenie działu ilustracji w tygodniku „Kraj”. Tomaszewicz cieszył się dużym uznaniem wśród współczesnych mu kręgów artystycznych, o czym miało świadczyć namawianie go przez kolegów – artystów – do objęcia kierownictwa nad nowo powstającą Akademią Sztuk Pięknych w Warszawie. Plan ten nie powiódł się jednak i artysta został w swoim rodzinnym Dyneburgu.

Prezentowany w katalogu portret późnej kobiety wpisuje się w kultywowany na przełomie XIX i XX stulecia sensualny wizerunek kobiety. Przedstawienia te nie potrzebowały już usprawiedliwiać nagości literackimi tematami, akt stał się tutaj autonomicznym i zarazem bardzo popularnym tematem pośród malarzy.



3

FRANCISZEK ŻMURKO

1859-1910

Muzykantka, około 1890

olej/plótno, 62 x 51 cm

sygnowany p.d.: 'Fra Żmurko'

na odwrociu stempel warszawskiego składu przyborów malarskich T. Popławskiego,

na ramie notatki, dawna, nieczytelna papierowa nalepka galeryjna (?)

oraz współczesna nalepka z numerem inwentarzowym

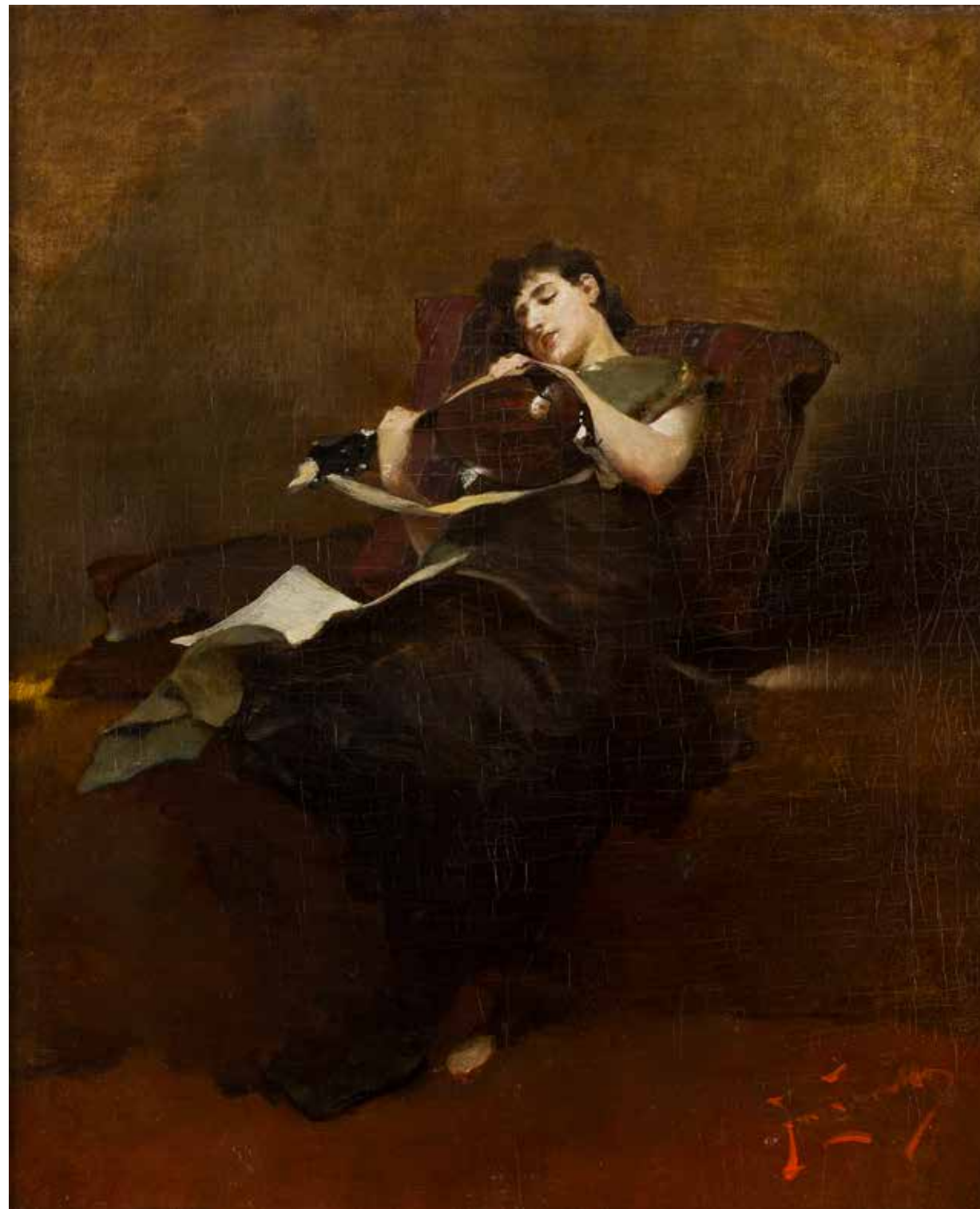
estymacja:

45 000 - 60 000 PLN

10 900 - 14 600 EUR

„Czy to w studyach, czy w wielkich kompozycjach, zawsze i wszędzie pierwszoplanową postacią jest u Żmurki kobieta. Po prostu niema obrazu tego artysty bez kobiety. Stanowi ona dla niego oś, około której cała jego twórczość się obraca”.

Kazimierz Daniłowicz-Strzelbicki, Franciszek Żmurko, Warszawa 1902, s. 37





Paweł Merwart, Impromptu (Carmen Bizeta), 1889, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu



Franciszek Żmurko, Mandolinistka, pocztówka archiwalna

ŻMURKO I KOBIETY

Malarstwo Franciszka Żmurki dzisiaj jest kojarzone głównie z portretami kobiet. Zaznaczyć należy, że tak było i w jego epoce. Już w roku 1902 Kazimierz Daniłowicz-Strzelbicki tak charakteryzował twórczość artysty: „Czy to w studyach, czy w wielkich kompozycjach, zawsze i wszędzie pierwszoplanową postacią jest u Żmurki kobieta. Po prostu nie ma obrazu tego artysty bez kobiety. Stanowi ona dla niego oś, około której cała jego twórczość się obraca”. (Kazimierz Daniłowicz-Strzelbicki, Franciszek Żmurko, Warszawa 1902, s. 37).

Żmurko niewątpliwie patrzył na kobietę poprzez pryzmat swojej epoki. Kreował zmysłowe i przepojone erotyzmem wizerunki femme fatale – kobiety fatalnej. Jego modelki to złowrogie i zalotne wampiry. Patrząc z obrazów, prowadzą z widzem pewnego rodzaju grę i wciągają go w niebezpieczny świat swoich intryg. Odbiorcą tym jest zawsze, co oczywiste, mężczyzna. Jak pisała Barbara Kokoska, „Żmurko zyskał w Warszawie całe grono wiernych zwolenników, ale prawdziwą karierę zrobił, podobnie jak Szyndler, na arystokratycznych i burżuazyjnych salonach Europy, gdzie podziwiano jego fotograficzną wręcz precyzję w oddawaniu przedmiotów i doskonały warsztat malarski. Jednak nie walory malarskie decydowały o owej popularności, ale przede wszystkim ogromny ładunek erotyki, którą w swych obrazach przemyczał (...) W ówczesnej prasie wychwalano delikatny erotyzm owych wizji, bez których ponoć żaden poważny warszawski męski gabinet również nie mógł się obejść”. (Barbara Kokoska, Akt w malarstwie polskim, Kraków 2015, s. 11).

Żmurko umieszczał kobiety już na swoich wielkoformatowych płótnach o charakterze akademickim. Następnie niemal zupełnie poświęcił się malarstwu portretowemu, dzięki czemu zdobył ogromną popularność. W 1906 roku stworzył ikoniczny wizerunek „Hetery”, który później chętnie powtarzał w licznych replikach autorskich. Modelki Żmurki wielokrotnie były wyposażane przez artystę w przeróżne rekwizyty, wśród których niewątpliwie pewną grupę stanowią atrybuty muzyczne. Prezentowana w katalogu „muzykantka” ukazana na fotelu z mandoliną nie tylko należy do tego repertuaru tematów lubianych przez twórcę, ale stanowi również stosunkowo wczesne dzieło w jego dorobku. Kompozycję tą można porównać chociażby z wizerunkiem znanym z archiwalnej pocztówki wydanej przez Jana Czerneckiego w Krakowie w 1912, a przedstawiającej mandolinistkę w podobnej pozie, lecz ujętej w węższym kadrze. Analizując oeuvre innych artystów tworzących w latach 80. i 90. XIX stulecia, bez trudu można odnaleźć analogiczne motywy. Dobrym przykładem jest tutaj dla przykładu „Impromptu” Pawła Merwarta utrzymane ponadto w jednakej co „Muzykantka” tonacji barwnej (1889, kolekcja prywatna).





Franciszek Żmurko w swoim atelier

4

OLGA BOZNAŃSKA

1865-1940

Portret mężczyzny, 1906

olej/tektura, 82 x 90 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Olga Boznańska. 1906.

estymacja:

240 000 - 300 000 PLN

58 000 - 73 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja malarza Julesa Alexisa Mueniera (1863-1942), Paryż

kolekcja prywatna, Francja

kolekcja prywatna, Polska





Olga Boznańska, Portret Paula Nauena, 1893, Muzeum Narodowe w Krakowie



Olga Boznańska, Portret Eugène'a Gondona, 1909, kolekcja prywatna

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

Tę wyjątkową umiejętność doskonale oddaje znana i głośna w środowisku monachijskim sprawa portretu Paula Nauena. Tego niemieckiego malarza i pedagoga Olga poznała w Bawarii. Portret mężczyzny przez nią stworzony do tego stopnia wstrząsnął opinią publiczną, że jej model został nazwany „cywilizacyjną kaleką”. Prawda płynąca z owego wizerunku szokowała krytykę i odbiorców. Artystka z mistrzostwem i wirtuozerią uchwyciła dekadencją duszę Nauena. Podobnie było też z powstałym wiele lat później portretem Zbigniewa Pusłowskiego. Osobowość pozującego ujawniła się w kompozycji do tego stopnia, że portret budził przerażenie. Sama żona określała tę postać mianem „zjawy”. W Paryżu ponoć o Boznańskiej krążyły plotki. Wytworne damy ostrzegały się nawzajem, że malarka nie upiększa swoich modeli, wręcz przeciwnie, wydobywa z nich wizualną brzydotę. Ci, którzy nie chcieli zatem otrzymać w prezencie prawdy, z którą się nie zgadzali, omijali szerokim łukiem pracownię artystki przy Boulevard Montparnasse 49.

Okres paryski w twórczości Boznańskiej rozpoczął się w roku 1898. Wówczas zamieszkała ona w stolicy Francji, wiążąc się z nią do końca życia. Rodzinny Kraków wzbudzał w niej tęsknotę i jednocześnie odpychał. Paryż, jako wielokulturowa metropolia, najbardziej odpowiadał artystce żadnej rozwoju. Jej malarstwo przez długi czas pozostawało niedocenione na rodzimym gruncie. Barwne i równie nowatorskie jak ona miasto nad Sekwaną zaoferowało jej praktycznie od razu popularność i liczne zlecenia. Boznańska w swoich martwych naturach i portretach dała się poznać jako indywidualistka, która zerwała z akademizmem i odżegnywała się od wpływów impresjonizmu. Sama żyła w odosobnieniu i taki też był jej styl, odrębny i osobisty. „W latach 1900-1908, a może i dłużej, ze szczególnym upodobaniem używała Boznańska zespołu barw chromowo-zielonawych, do których wprowadzała akcenty złote (ramy obrazów w tle) lub czerwieni kwiatów”. (Helena Blum, Olga Boznańska, Warszawa 1974, s. 34). Zieleń ta pojawia się również w portrecie nieznanego mężczyzny. Buduje ona tutaj zarysowane za pomocą nerwowych pociągnięć pędzla tło, oddane w stosunkowo syntetyczny sposób i pojawia się także na tapicerce fotela.

Sportretowany model został ukazany w półpostaci, niemalże en face. Tak jak i innym wizerunkom kreowanym przez Boznańską, temu również towarzyszy pewnego rodzaju syntetyzm przedstawienia, rozedrganie i wibrująca powierzchnia. Wedle przekazów jej proces twórczy trwał i trwał w nieskończoność. Modele zmieniali się, starzeli, odchodzili, a ona wciąż malowała. Jak pisał Adolf Basler: „Benedyktyńska to praca malowanie portretu przez pannę Boznańską. Tygodnie całe spędza na malowaniu jednego modelu, szukając w nim tego, co najcharakterystyczniejsze, co najważniejsze, aż dochodzi do jak największej ekonomii szczegółów. I portret powstaje tak bezpośrednio, że pracy w nim nie czuć wcale”. (Adolf Basler, Olga Boznańska, „Sztuka” 1904, nr 8/9).

„BENEDYKTYŃSKA TO PRACA...”,
CZYLI O MALOWANIU OLGİ BOZNAŃSKIEJ



Olga Boznańska w pracowni przy Georgenstrasse w Monachium, ok. 1896-98

HIPOLIT LIPIŃSKI

1846-1884

"Zupa rumfordzka przed kościołem św. Katarzyny w Krakowie", 1883

olej/plótno, 120,5 x 253 cm
sygnowany i datowany p.d., wewnątrz kompozycji: 'H. Lipiński. r. 1883'
oraz sygnowany, datowany i opisany wtórnie l.d.: '(...) H. Lipiński (...) | - 1885 - Zygmunt Ajdukiewicz (?)'
opisany na odwrociu notatkami liczbowymi (w kolumnie), stempel wiedeńskiego składu przyborów malarskich i podobraz i W. Koller & Co, opisany na krośnie malarskim numerem: '52.'

estymacja:
5 000 000 - 8 000 000 PLN
1 211 000 - 1 937 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja hrabiego Potworowskiego, Poznań
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, grudzień 2022
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków, 1885

LITERATURA:
Ryszard Jeremi Kluszczyński, Historia malarstwa polskiego. Od gotyckiego malarstwa tablicowego do Stefana Gierowskiego, Kraków 2022, s. 169 (wzmiankowany)
Ryszard Jeremi Kluszczyński, Wielka księga malarstwa polskiego, Kraków 2019, s. 136 (wzmiankowany)
Malarstwo polskie w zbiorach prywatnych. Nieznane dzieła wybitnych artystów XIX wieku, oprac. Elżbieta Charazińska, Ewa Micke-Broniarek, Anna Tyczyńska, Warszawa 1995, nr kat. 54, s. 55 (il.)
Emmanuel Świeykowski, Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854-1904, Kraków 1905, s. 89 (wzmiankowany w wykazie dzieł) i 404 (wzmiankowany w tekście)
Sprawozdanie Dyrekcyi Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie z czynności za rok 1885, Kraków 1886, nr kat. 177, s. 10
porównaj: Album „Kraków Zagrzebiowi”, wyd. Koło Artystyczno-Literackie w Krakowie, Kraków 1881, karta nr 11 (litografia Hipolita Lipińskiego, Kościół św. Katarzyny w Krakowie)





Hipolit Lipiński, Autoportret, około 1874, Muzeum Narodowe w Krakowie

HIPOLIT LIPIŃSKI: REALIZM, HISTORIA I IMPRESJONIZM



Hipolit Lipiński, Kościół św. Katarzyny w Krakowie, litografia z albumu „Kraków Zagrzebiowi”, wyd. Koło Artystyczno-Literackie w Krakowie, Kraków 1881, karta nr 11

Hipolit Lipiński to niewątpliwie jeden z najwybitniejszych polskich malarzy realistów działających w 2. połowie XIX stulecia. O jego talencie świadczą dzisiaj wspaniałe dzieła, które po sobie pozostawił. Z racji na niezbadaną dotąd dostatecznie działalność twórcy same „opowiadają” one poniekąd o tym nieco dzisiaj zapomnianym, zupełnie niesłusznie, mistrzu Krakowa. Zastanović można się co wpłynęło na tak znikomy stan badań nad jakże fenomenalnym i docenianym w epoce oeuvre Lipińskiego. Być może to przez fatalne odejście artysty w pełni sił twórczych (zmarł w wieku 38 lat), o którym nieznany recenzent „Tygodnika Powszechnego” pisał w alegoryczny sposób, jakoby: „śmierć wyrwała mu pędzel z młodej a nieznużonej ręki” (G., Stanisław Chlebowski i Hipolit Lipiński, „Tygodnik Powszechny” 1884, nr 30, s. 467). Być może to brak bezpośrednich kontynuatorów jego artystycznej spuścizny czy osób, który pielegnowałyby pamięć o jego dokonaniach. Lipiński nie doczekał się do tej pory szerszego opracowania. Źródła z epoki i archiwalia mówią tutaj jednak jasno, że należał on w swoich czasach do czołówki polskich twórców, a jego sława wykraczała nawet poza świadomość jego rodaków.

Śmierć Lipińskiego wstrząsnęła i poruszyła całe artystyczne środowisko. We wszystkich ważniejszych wówczas dziennikach pojawiły się wzmianki, a nawet artykuły pośmiertne. Tak pisano o śmierci malarza na łamach krakowskiego „Czasu”: „Sztuka nasza poniosła znów dotkliwą stratę – w piątek 28 b. m. rozstał się z tym światem po ciężkiej chorobie malarz Hipolit Lipiński. Zgasł on zawczasie w 38 roku życia zabrawszy z sobą do grobu bogaty zapas wiedzy artystycznej i te szeregi pomysłów, które się bujnej jego fantazji mieściły, a ujęte w obrazy miały być pociechą dla pokoleń” („Czas”, 1884, nr 149, s. 3). Co ciekawe, dalej autor porównał Lipińskiego pod względem tematyki do Aleksandra Kotsisa, upatrując w nim tym samym jego kontynuatora. Określił ponadto Lipińskiego jako malarza o większej biegłości technicznej, co w omawianym kontekście pozwala go sytuować na wysokiej pozycji. W podobnym czasie stronę tytułową poświęcił artyście „Tygodnik Ilustrowany”, przybliżając jego sylwetkę. W tyle nie pozostały także „Kłosy” czy „Tygodnik Powszechny”.

Lipiński przyszedł na świat w 1847 roku w Nowym Targu, w podupadłej rodzinie mieszczańskiej. Pomimo problemów finansowych udało mu się dotrzeć do Krakowa, gdzie mieszkała siostra, u której początkowo się zatrzymał. Naukę na polu malarstwa podjął on później w Monachium, gdzie w tamtejszej Akademii kształcił się w pracowni malarza historycznego Hermanna Franza Anschützta. Swoją warsztat szlifował także prywatnie,

u batalisty Theodora Dietza. Nie związał się jednak z żadnym z tych gatunków malarskich. Zupełnie obca była mu batalistyka, a elementy malarstwa historycznego zaledwie przemycił w swoich kompozycjach pod postacią kostiumu. Najobszerniejszej analizy dorobku Lipińskiego dokonał, jak dotąd, Tadeusz Dobrowolski. Zwrócił on uwagę na dużą rolę Jana Matejki w przemianie, jaka zaszła w twórczości malarza po powrocie z Bawarii do Krakowa. Jak pisał: „obrazy dojrzewającego artysty uległy zdynamizowaniu i wchłonęły sporo z autentycznego, ruchliwego życia” (Tadeusz Dobrowolski, Nowoczesne malarstwo polskie, t. 2, Wrocław-Kraków 1960, s. 89). Badacz w późniejszej działalności artysty dopatrywał się nawet pewnych wpływów impresjonizmu, które widoczne są u niego szczególnie na początku lat 80. Pewne refleksy tego kierunku dostrzec można nawet w „Zupie rumfordzkiej przed kościołem św. Katarzyny w Krakowie”, ale najpełniej przejawia się on w nastrojowym pejzażu ukazującym „Dworek w Dębnikach” (około 1883, Muzeum Narodowe w Krakowie). Nieco wcześniej, w 1881 roku, powstało ikoniczne i, jak się wydaje, najwspanialsze dzieło Lipińskiego – „Procesja Bożego Ciała” (Muzeum Narodowe w Krakowie). Obraz ten przewyższa wprawdzie „Zupę rumfordzką” rozmiarem, niemniej jednak pod względem detalu wykazuje liczne podobieństwa. Artysta zwrócił w obydwóch pracach szczególną uwagę na dwa aspekty – dogłębne studium architektury, jak także drobiazgową analizę detalu kostiumologicznego. Jest jeszcze jedna kwestia łącząca te dzieła. Na obu odnajdziemy na odwróciach stemple wiedeńskiego składu przyborów malarskich i podobrazii W. Koller & Co. Śmierć artysty w 1884 roku definitywnie przerwała rozwój jego kariery. Jak podaje Polski Słownik Biograficzny „Zupę rumfordzką” ukończył za niego w 1885 roku inny malarz, najprawdopodobniej Zygmunt Ajdukiewicz. Jak się wydaje, taką informację odnaleźć można także na wtórnym, niestety słabo czytelnym opisie umieszczonym w lewym dolnym rogu płótna. Obraz wyeksponowany został na wystawie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie w 1885. Niestety próżno szukać w prasie z epoki wzmianek o nim. Wydaje się być to fatalnym zbiegiem okoliczności spowodowanym właśnie śmiercią artysty. Obraz porównywalny z jego najlepszymi, muzealnymi kompozycjami, malowany w ostatnich latach jego działalności, został po prostu zapomniany, choć oczywiście niesłusznie. Los okazał się w tym przypadku okrutny. Zadrwił w pewien sposób z artysty i jego spuścizny. Podobnie rzecz ma się z innym jego dziełem – „Konikiem zwierzyńcekim”, znanym również po prostu jako „Łajkonik” (1881, Muzeum Narodowe w Krakowie). Ta kompozycja wprawdzie nie „przepadła” w świadomości potomnych, ale do dnia dzisiejszego pozostała nieukończona.



Hipolit Lipiński, Procesja Bożego Ciała, 1881, Muzeum Narodowe w Krakowie



„ZUPA RUMFORDZKA”: MOZAIKA SPOŁECZNA KRAKOWA



Aleksander Gryglewski, Stary ratusz na Placu Wolnica na krakowskim Kazimierzu, około 1862, Muzeum Narodowe w Krakowie



Wacław Koniuszko, Synagoga, 1883, Muzeum Narodowe w Warszawie

Hipolit Lipiński dokonywał w swoich wielkoformatowych obrazach wnikliwej i skrupulatnej analizy społeczeństwa. Z reporterskim wręcz zacięciem odtwarzał historyczny kostium i wszystkie związane z nim detale. Mało tego, drugoplanową „bohaterką” jego przedstawień stawała się sama architektura miasta polskich królów. W „Procesji Bożego Ciała” (1881, Muzeum Narodowe w Krakowie) ukazał on tłum wiernych wychodzący z kościoła św. Barbary, zlokalizowanego tuż przy Kościele Mariackim. Z dużą dozą realizmu odtworzył gotycki detal Ogrójca. Na płótnie prezentowanym w katalogu aukcyjnym zobrazował on jednak już zupełnie inny fragment grodu Kraka.

Oto znajdujemy się na krakowskim Kazimierzu, który lokowany przez Kazimierza Wielkiego był niegdyś zupełnie odrębnym miastem. Główna scena rozgrywa się u stóp południowej fasady średniowiecznego kościoła św. Katarzyny. Dalej, po prawej widoczna jest charakterystyczna, drewniana dzwonnica, a w tle majaczy wieża kościoła Bożego Ciała. Analogii dla olejnego obrazu dostarcza wcześniejsza od niego litografia Lipińskiego, ukazująca świątynię św. Katarzyny, która to być może posłużyła mu przy pracy nad większą sceną, ostatecznie wzbogaconą o rozbudowany sztafaż.

To właśnie on staje się kluczowym aspektem w rozważaniach nad prezentowanym obrazem. W epoce tak opisywano wzmiankowaną już „Procesję Bożego Ciała” Lipińskiego: „Na placu Maryackim w Krakowie, między kościołem P. Maryi a kościołem św. Barbary szykuje się do pochodu procesya. Na przodzie dziewczątka biało poubierane, z koszyczkami kwiatów w rękach, dalej dziewczęta z feretronami, duchowni, dziady kościelne, jeden z trupa główką na kiju, cechy z chorągwiami i liczna rzesza pobożnych, w wiejskich i mieszczańskich strojach. Z kościoła św. Barbary wnoszą chorągwie” (III Ilustrowany katalog obrazów i rzeźb XIX wieku, Kraków 1902, s. 29). Podobny opis można skonstruować dla omawianej kompozycji – otóż od lewej, grupka zakonników rozdaje właśnie ubogim tytułową zupę rumfordzką. Dalej zauważymy zmierzających gdzieś z całym dobytkiem chłopów.

Następnie widzimy zdecydowanie zamożniejsze towarzystwo bogatych mieszczanek, być może żydowskich. Obok nich zgromadzenie ortodoksyjnych Żydów. To wszystko wraz z architekturą i historią Kazimierza tworzy spójną i w pełni logiczną całość, wszak ta dzielnica obecnego Krakowa wiązana jest właśnie z kulturą i społecznością pochodzenia żydowskiego. Zatem kompozycja Lipińskiego to w pewnym sensie obraz dawnego sztetlu, w którym koezystują ze sobą zróżnicowane pod względem etnicznym i ekonomicznym grupy.

W kontekście przedstawianych przez malarza sylwetek ludzi należy zwrócić uwagę jeszcze na jedną kwestię. Widoczna jest ona w zasadzie bardziej w „Procesji Bożego Ciała” czy innych jego pracach, ale można ją również odnieść do „Zupy rumfordzkiej”. Dostrzec można tu wyraźne zainteresowanie ludem, co łączy się z rodzajem się wówczas na gruncie polskim zjawiskiem chłopomanii. Odwołać można się tutaj chociażby do wcześniejszej kompozycji Wincentego Wodzinowskiego zatytułowanej „Na swojską nutę” (1889, Muzeum Narodowe w Krakowie) czy jeszcze wcześniejszych prac Witolda Pruszkowskiego – duchowego przywódcy chłopomanów. We wzmiankowanym już artykule pośmiertnym z „Czasu”, autor wymienił kilka dzieł Lipińskiego o takim, quasi chłopomańskim charakterze. Jak pisał, „dzieł wrzących życiem, a powtórzonych z prawdą fotograficzną”, ukazujących „Lud okolic Krakowa, jego wesela i smutki, życie przedmiejskie i uroczystości doroczne (...)”. Pozostaje jeszcze zatem wyjaśnić nieco tematykę obrazu. Tytułowa „Zupa rumfordzka” była niczym innym, jak posiłkiem wydawanym dla najniższych i najbiedniejszych warstw społeczeństwa. Takie działania miały na celu walkę z ubóstwem, które w dawnych ośrodkach miejskich stanowiło poważny problem. Poprzez swój dydaktyczny charakter obraz Lipińskiego wydawać może się tutaj wobec tego istotnym głosem w dyskusji o kondycji społeczeństwa i jednocześnie potwierdzać jego silną pozycję w szeregach malarzy realistów.



6

JÓZEF SZERMENTOWSKI

1833-1876

Wiozący chrust, 1866

olej/deska, 24 x 33 cm

sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'J. Szermentowski Paryż 1866'

na krośnie malarskim stempel pracowni ramiarskiej oraz nalepka aukcyjna

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

14 600 - 19 400 EUR

POCHODZENIE:

Rempex, luty 2011

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

porównaj: „Kłosa” 1866, s. 89 (il. nr 392, drzeworyt Jana Styli, jako „Wiatr biednemu w oczy”)

Twórczość Szermentowskiego dzisiaj jest kojarzona w dużej mierze z malarstwem krajobrazowym. Dzieje się tak za sprawą pobytu artysty we Francji i jego obecności w kręgu oddziaływań pejzażowej szkoły z Barbizon. Niemniej jednak przedstawienia o charakterze rodzajowym, wpisujące się w nurt sztuki mizerebilistycznej, stanowią zaraz obok widoków natury równorzędną gałąź w jego oeuvre. Artysta wielokrotnie przyglądał się pełnemu trudów życiu najniższych warstw społecznych. Nie krytykował i nie oceniał. Próbował dać poprzez swoją sztukę obiektywny i realny obraz chłopskiej rzeczywistości. Podobnie jak francuscy malarze, bracia Le Nain, pokazywał, pomimo biedy i niedostatku, polskiego chłopą jako postać dumną i wielką. Bardzo często pejzaż łączył się u niego płynnie z ową rodzajowością za sprawą wymownego sztafażu. Tak dzieje się w bodaj najbardziej znanym dziele malarza – w „Pogrzebie chłopskim” (1862, Muzeum Narodowe w Warszawie), w którym pod kościelnym murem można zauważyć ojca wraz

z dzieckiem, zadumanych nad trumną oczekującą do wyjazdu na cmentarz. Tę jak i inne prace Szermentowskiego śmiało można porównać z dorobkiem jego równolatka, Aleksandra Kotsisa. Jerzy Zanoziński w swoich publikacjach dotyczących oeuvre Kotsisa zwracał szczególną uwagę na tego typu kompozycje. Pisał, że „Pośród malarzy polskich XIX stulecia wprowadzających do swoich obrazów lud wiejski Kotsis (...) jest (...) jedynym, w którego twórczości tematyka chłopska występuje z takim natężeniem, jest rozwijana w ciągu tak wielu lat, w tak wielkiej ilości dzieł”. (Jerzy Zanoziński, Aleksander Kotsis 1836-1877, Kraków 1953, s. 36). Te słowa można wprost odnieść także do spuścizny Szermentowskiego. Przedstawiony na prezentowanym w katalogu aukcyjnym obrazie motyw mężczyzny zwożącego drewno na dwukółce nie jest odosobniony w twórczości malarza. Pewnych analogii dostarcza tutaj chociażby wcześniejsza kompozycja ze zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu z 1858.



7

ALFRED WIERUSZ-KOWALSKI

1849-1915

Wesoła jazda

olej/plótno (dublowane), 78 x 105,5 cm
sygnowany p.d.: 'A. W. Kowalski'

estymacja:

800 000 - 1 200 000

194 000 - 291 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Jadwigi Juchniewicz, Lugano

kolekcja prywatna





PEJZAŻ I ZABAWA W MALARSTWIE ALFREDA WIERUSZ-KOWALSKIEGO

Twórczość Alfreda Wierusz-Kowalskiego, chociaż niesłyszanie indywidu-lana i świeża, nie powstawała w próżni. Druga połowa XIX stulecia to czas, kiedy intensywność życia artystycznego w Monachium, w działającym tam polskim środowisku artystycznym wyraźnie się potęguje. Mieszkający i two-rzący w Monachium polscy artyści prezentowali różne postawy i poszukiwa-nia artystyczne, tendencje i kierunki. Łączącym ich jednak elementem było zainteresowanie pejzażem, który stał się w ten czas wiodącym i najbardziej znaczącym gatunkiem malarstwa powstającego w kręgu oddziaływań mona-chijskiej Akademii Sztuk Pięknych.

Obrazy o tematyce końskiej, pokazujące odpoczywających ułanów, konie u studni, targi i przejazdy oraz inne sceny rodzajowe osadzone były w pejzażu, który często z tła wysuwał się jako ich główny temat. Takie kom-pozycje należą do najbardziej licznej grupy obrazów powstających w latach 70. i 80. XIX wieku w kręgu monachijskim. Pejzaż, różnie postrzegany, uzupełniony przez scenę figuralną, czasami zabarwiony emocjonalnie, zawsze oparty był na studium z natury. Był to wyróżnik malarstwa nie tylko polskich artystów studiujących i tworzących w Monachium. Pejzaż miał zapewnić dopełnienie przedstawionej sceny, ujętej w zgodnym z nim nastroju. Monachijczycy chętnie udawali się w plenery w celu studiowania światła i natury. Ich realizm oparty był o podpatrywanie natury i jej dokład-ne odwzorowanie.

W tym kręgu dominującą koncepcją malarstwa pejzażowego była idea pejzażu nastrojowego, zwanego Stimmungiem, który był w równym stopniu koncepcją malarską co teoretyczną. Wedle tego założenia, przedstawiony fragment krajobrazu miał w odbiorcy wywoływać określony stan napięcie emocjonalnych. Pejzaże Stimmungowe cechowały szczególnie przestrzega-ne założenia formalne: proporcje, obniżony, rozległy horyzont, horyzon-talizm całości kompozycji, przemyślane rozłożenie akcentów pionowych, gra kształtów chmur na niebie, oraz określony koloryt – często niemal monochromatyczny i ciemny, lecz nie zawsze.

Alfred Wierusz-Kowalski bezspornie uznawany jest za jednego z naj-ważniejszych przedstawicieli polskiej kolonii artystycznej w Monachium. Największą popularnością wśród publiczności i handlarzy obrazów cieszyły się jego kompozycje z motywem wilka, przedstawianego w nocnym, zimo-wym pejzażu, bądź watach napadających na konie i podróżnych w saniach, powtarzane w różnych wariantach i formatach. Częste w dorobku artystycz-nym Wierusza Kowalskiego były także sceny myśliwskie. Jego twórczość zdominowana była przez wariacje rodzajowych ujęć jazd, kuligów, sann, zaprzęgów, scen z wilkami, wyjazdów na polowania, przejazdów i wyjazdów konnych zaprzęgów, wozów, powozów lub furmanek. Najczęściej były to skrzące się w zimowym słońcu dynamiczne, żywiołowe i tętniące życiem kompozycje.

Chociaż w malarstwie artysty dominował zaśniężony, zimowy pejzaż, to szczególnie po roku 1900, tworzył on również kompozycje utrzymane w żółciach, przepełnione suchym, letnim powietrzem, ożywione inten-sywnymi barwami strojów postaci i taki w charakterze jest prezentowany obraz. W centrum kompozycji dwie wiejski dziewczyny jadą zaprzęgniętym w galopującego konia powozem. W tle widoczna jest drugi powóz, którym większa grupa podąża za pierwszym pojazdem. Dynamika jazdy podkreśl-o-na została przez artystę tumanami kurzu wydobywającymi się spod kół oraz gestem kobiety na pierwszym planie która przytrzymuje dłońmi nakrycie głowy. Obraz uderza dynamiką przy jednoczesnym utrzymaniu dyscypliny formalnej. Dominują ciepłe ugry, żółcienie i brązy, a chmura szarego pyłu zakrywa dalszy plan z prawej strony.

Dzieło cechuje wręcz impresjonistyczna swoboda i dynamika pociągnięć pędzla oraz wyrzista faktura, wszystkie tak charakterystyczne dla późnego malarstwa artysty. Barwny nie tylko pod względem kolorytu, ale i malowni-czego układu oraz narracyjności natury obraz emanuje rodzimą swojsko-ścią. Ciepłe kolory drzew i liści sugerują późnoletnią lub jesienną prze-jażdżkę. Również wydobywający się spod kół kurz i pył wzmacnia odczucie

takiej porę roku, jak również brawurowość w uchwyceniu ruchu przez mala-rza. Gra światła i cieni nadaje obrazowi żywość, którą podkreślają kolorowe chusty młodych kobiet. Cała kompozycja zdaje się być rozedrgana słońcem, która kładzie się smugami na leśnej drodze i prześwietła gęstą roślinność.

Wszystkie wymienione cechy formalne obrazu są charakterystyczne dla twórczości artysty z okresu po 1900 roku. Eliza Ptaszyńska, monografistka twórczości Wierusz-Kowalskiego odnotowuje, iż około 1900 roku, w mo-mencie szczytowym europejskiego modernizmu i wkrótce po wybuchu pierwszych awangard, zmienia się dzieło artysty. Wierusz-Kowalski pracuje szybciej i nieco bardziej spontanicznie, sumarycznie przedstawia tło, sto-suje impastowe rozwiązania fakturalne, posługuje się nerwowym duktem pędzla – jego malarstwo podlega osobliwie rozumianej syntezie. Wieru-sz-Kowalski, już na wczesnym etapie kariery, stworzył swoisty artystyczny ideał i jego drogą podążał do końca kariery. Widzów zachwycała precyzja detalu jego prac, żywiołowość i witalność scen, urokliwe efekty świetlne i soczysta kolorystyka odmalowanej polskiej przyrody.

8

ALFRED WIERUSZ-KOWALSKI

1849-1915

W małym miasteczku

olej/deska, 29 x 23 cm

sygnowany l.d.: 'A. Wierusz-Kowalski'

na odwrociu wycisk wytwórcy materiałów malarskich: 'W. Koller & Co in Wien'

opis własnościowy oraz notatka numeryczna

estymacja:

220 000 - 280 000 PLN

53 000 - 68 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Kraków





Alfred Wierusz-Kowalski w swoim monachijskim atelier, 1895-1905



Portret Alfreda Wierusz-Kowalskiego, ok. 1875, fot. Franz Seraph Hanfstaengl

SELF-MADE MAN ALFRED WIERUSZ-KOWALSKI W KRĘGU SZKOŁY MONACHIJSKIEJ

„Kowalski miał dwie olbrzymie pracownie, oprócz mieszkania. Malował konie, sanie, śnieg i wilki. (...) Co tylko namalował, zaraz zabrali Niemcy. Opowiadano, że zarabiał 40 000 marek rocznie! Czy podobały mi się jego obrazy? Gdzie tylko widzę talent, zaraz mnie interesuje. I tu widziałam duży talent. W tych obrazach był charakter. Było dużo życia”.

Olga Boznańska

„Dla nas wszystkich, którzy patrzyliśmy z bliska na pierwsze kroki Kowalskiego, którzy stanowiliśmy grono pierwszych jego kolegów – pisze Henryk Piątkowski, znany malarz i krytyk – tak pięknie rozwinięta karyera artystyczna nie była niespodzianką. Wszystkie cechy charakterystyczne skończonego artysty mogliśmy poznać i ocenić w zarodku. (...) Talent jego posilkowany był zawsze niezmordowaną pracą, a zdolność do pracy trzymała w karbach zbyt gwałtowne porywy. Stąd w rozwoju twórczości Kowalskiego nie znać nagłych odskoków od równej, gładkiej, raz wytkniętej drogi, nie znać rwania się bezwiednie szamoczącej się po manowcach duszy, lecz dojrzeć można natomiast równowagę artysty, który,

urobiwszy sobie pewne ideały, wierzy w ich doskonałość i ciagle ku nim dąży” (Henryk Piątkowski, Alfred Wierusz-Kowalski. Sylwetka, „Tygodnik Ilustrowany” 1908, nr 25, s. 492).

Urodzony w majątku Dębszczyzna w pobliżu Suwałk, pierwsze sześć lat życia malarz spędził w rodzinnej posiadłości. Teren guberni augustowskiej, w której wówczas znajdowały się Suwałki, był niezwykle malowniczym obszarem jeziornym odznaczającym się barwnym folklorem i różnicowaniem etnicznym. Do momentu podjęcia decyzji o wyborze drogi malarza, przyszły artysta mieszkał jeszcze w Kaliszu, gdzie rodzina

przeprowadziła się w 1865 roku. Tam pobierał pierwsze lekcje rysunku, aby od 1868 roku profesjonalnie ćwiczyć w warszawskiej Klasie Rysunkowej. Dla jego rozwoju ważny był pobyt w Dreźnie i Pradze, gdzie wyjechał z zaprzyjaźnionym malarzem Wacławem Brożikiem. Na przełomie 1872 i 1873 roku dotarł do Monachium, Aten nad Izarą, gdzie pod panowaniem Wittelsbachów kwitło życie artystyczne. Właśnie od lat 70. XIX stulecia Polacy stanowili najliczniejszą grupę artystów-obcokrajowców zamieszkujących Monachium. Od powstania styczniowego do połowy lat 70. tamtejsza Akademia Sztuk Pięknych przyjęła aż 80 studentów z ziem polskich. Do tej grupy wybitnie utalentowanych malarzy należał Wierusz-Kowalski, który od 1873 roku uczęszczał do pracowni Alexandra von Wagnera w Akademii. W tym samym roku 24-letni Kowalski zadebiutował na poważnej, międzynarodowej scenie artystycznej. Wystawił „Powrót kwestarza” na Powszechnej Wystawie Światowej w Wiedniu. Tak rozpoczęło się pasmo sukcesów malarza z Suwałk.

Równolegle do studiów na Akademii, uczęszczał do szkoły Józefa Brandta, nieformalnego przywódcy „Polenkolonie”. Artysta w prywatnej pracowni gromadził krąg uczniów, którzy w jego atelier prowadzili własne, swobodne prace rysunkowe i malarskie. W kolejnych latach pozycja Wierusz-Kowalskiego na lokalnej scenie artystyczne zaczęła krzepnąć. Artysta aktywnie brał udział w życiu artystycznym, wiele wystawiał, stworzył styl malarski, który pozwolił mu być rozpoznawalnym. Ceniono jego kompozycje konne, sceny ze wschodnimi jeźdźcami i zimowe widoki z myśliwymi i wilkami. W późniejszym okresie chętnie nabywano jego orszaki weselne z postaciami w polskich strojach ludowych, takimi jak „Przejażdżka” oraz kuligi z młodymi śmiejącymi się ludźmi. Artysta wystawiał na najważniejszych międzynarodowych pokazach publicznych organizowanych w Monachium, Berlinie i Wiedniu, zdobywając niejednokrotnie złote medale. Wysyłał obrazy do Pragi, Paryża, Brukseli i Stanów Zjednoczonych. Pod adresem Herzogstrasse 15 utrzymywał pracownię, która, podobnie jak studio Brandta, była swoistym salonem „księcia” malarstwa, wypełnionym licznymi rekwizytami. Choć formalnie nie prowadził szkoły, do jego uczniów zalicza się Olę Boznańską, Michała Wywińskiego czy Henryka Weyssenhofa. W 1890 roku dostał zaszczytu, bowiem mianowano go honorowym profesorem monachijskiej Akademii. Był najważniejszym polskim malarzem w Monachium, zaraz obok Józefa Brandta.

Towarzyszyła mu aura polskiego szlachcica, zapalonego myśliwego, miłośnika koni i polskiego obyczaju. Swoje obrazy wykonywał z ogromną dbałością o szczegół i zrozumieniem portretowanych realiów. Wierusz-Kowalski stworzył swoisty artystyczny ideał (o czym pisał Henryk Piątkowski) i jego drogą podążał do końca kariery. Widzów zachwycała precyzja detalu jego prac, żywiołowość i witalność scen, urokliwe efekty świetlne i soczysta kolorystyka odmalowanej polskiej przyrody. Malarz współpracował z niemieckimi i polskimi czasopismami oraz wydawnictwami, które reprodukowały jego prace, co znacząco przekładało się na popularność jego nazwiska. Obracał się w wysokich kręgach, co z kolei ułatwiało mu zdobywanie zamówień. Wierusz-Kowalski cieszył się przyjaźnią księcia i regenta Bawarii Luitpolda. Bliżej 1900 roku popularność jego prac spadała – zmieniał się smak publiczności, a w sztuce rodziły się pierwsze awangardy. „W maju 1910 roku Alfred Wierusz-Kowalski każdego ranka z niepokojem obserwował zachmurzone niebo nad Monachium. Wiele lat po ukończeniu zdecydował się wystawić publicznie monumentalny (500 x 1000 cm) obraz, przedstawiający dramatyczną scenę napadu wilków na rodzinę jadącą saniami. Stary Ratusz, gdzie zorganizowano pokaz, odwiedzili członkowie rodziny panującej. Prinzregent Luitpold, książę Ludwig, księżniczka Gizela, którzy oglądali dzieło w obecności autora, nie szczędzili słów uznania. Cóż z tego, gdy, jak pisał artysta do syna: 'na wystawie, parę osób tylko się widzi. Trzeba wprawdzie pecha, że ciemno, (...) deszcz leje od czasu pierwszego dnia, bez ustanku, zimno jak w grudniu tak, że człowiek sztywnieje i pomimo reklam i rozmaitych sposobów ściągania publiki pustki na Sali”.

W ostatnich latach życia artystę coraz bardziej pochłaniały problemy związane z utrzymaniem majątku w Mikorzynie koło Konina, którzy malarz kupił w 1897 roku i chorobą żony. Wierusz-Kowalski zmarł w trakcie I wojny światowej. Jego rodzina spuściznę z pracowni przewiozła do Polski, obrazy natomiast zostały sprzedane w monachijskim salonie Hugo Helbinga. Ukryte w kolekcjach muzealnych i prywatnych zaczęły na nowo przyciągać uwagę miłośników sztuki w drugiej połowie XX wieku wraz z badaniami polskiej historii sztuki nad szkołą monachijską. Wierusz-Kowalski bezsprzecznie uznawany jest za najważniejszego jej mistrza.



Malarze polscy w Monachium, grafika z czasopisma „Kunst für Alle” 1887-1888, t. 3. Na malarskiej palecie zreprodukowano dzieła Jana Rosena, Alfreda Wierusz-Kowalskiego, Szymona Buchbindera, Bohdana Kleczyńskiego, Władysława Szemera, Stanisława Ejsmonda, Józefa Brandta i Juliana Fałata.

9

JÓZEF BRANDT

1841-1915

"Konie poniosły", 1908

olej/plótno, 60 x 100 cm

sygnowany i opisany l.d.: 'Józef Brandt | JB z Warszawy | Monachium'

tytuł historyczny: Durchgegangen

opisany trudno czytelnie na odwrociu, na krośnie malarskim dwie papierowe nalepki z numerami inwentarzowymi, nalepka depozytowa Muzeum Narodowego w Warszawie oraz dwie nalepki aukcyjne, na ramie papierowa nalepka pracowni ramiarskiej

estymacja:

1 000 000 - 1 500 000 PLN

242 000 - 363 000 EUR



OPINIE:

ekspertyza dra Mariusza Klareckiego z dn. 13 marca 2017 roku

POCHODZENIE:

Galerie Heinemann, Monachium

kolekcja Josefa Biffara, Deidesheim (zakup w 1912)

kolekcja prywatna, Nadrenia-Palatynat, Niemcy

dom aukcyjny Ketterer Kunst, Monachium, 2013

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

Józef Brandt 1841-1915, Muzeum Narodowe w Warszawie, 22 czerwca - 30 września 2018

Muzeum Narodowe w Poznaniu, 28 października 2018 - 6 stycznia 2019

X. Internationale Kunstausstellung im kgl. Glaspalast zu München, 1 czerwca - 31 października 1909

LITERATURA:

Józef Brandt 1841-1915, redakcja naukowa Ewa Micke-Broniarek, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie,

Warszawa 2018, nr kat. 1.313

Heinemann, katalog aukcyjny (Mannheim), kwiecień - maj 1912, München 1912, s. nlb., nr kat. 6

Heinemann, katalog aukcyjny, wiosna 1912, München 1912, s. 5, nr kat. 42

Heinemann, katalog aukcyjny, wiosna 1911, München 1911, s. 5, nr kat. 5

Louis Bock & Sohn, katalog aukcyjny, listopad 1911, Hamburg 1911, s. nlb., nr kat. 7

Heinemann, katalog aukcyjny, styczeń 1911, München 1911, s. 4, nr kat. 30

Offizieller Katalog der X. Internationalen Kunstausstellung im kgl. Glaspalast zu München, München 1909, s. 30, nr kat. 201

ARCHIWALIA:

Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Deutsches Kunstarchiv, Galerie Heinemann. Kartei der Verkauften Kunstwerke,

sygn. KV-B-929

Lagerbuch gehandelte Kunstwerke, sygn. LB-02-93, rękopis, s. 89

Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Photothek, Sammlung Schrey, fot. nr ZI 471349



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

ATENY NAD IZARĄ

MALARZE POLSCY JADĄ DO MONACHIUM

Szkoła monachijska to jedno z najpowszechniej kojarzonych zjawisk polskiej sztuki nowoczesnej. Ta zbiorcza nazwa dotyczy grupy artystów, którzy tworzyli w stolicy Bawarii przez kilka dekad, począwszy od lat 50. XIX wieku. Znaczny napływ polskich malarzy przypadł na czas

po powstaniu styczniowym, które kazało twórcom szukać politycznego azylu. Artyści ci malowali obrazy stylistycznie różnorodne i nie da się o nich powiedzieć, że stworzyli w sztuce zwarty kierunek – byli wśród nich malarze, których można wiązać z realizmem, naturalizmem, impresjonizmem, secesją czy postimpresjonizmem. Szczególnie po połowie XIX stulecia niemalże każdy polski twórca, traktujący poważnie swoje wykształcenie, trafił tutaj. Lista nazwisk stanowi znaczną część malarskiego panteonu XIX wieku. Wystarczy wymienić artystów takich, jak: Józef Brandt, Juliusz Kossak, Maksymilian i Aleksander Gierymscy, Albert Chmielowski, Józef Chełmoński, Stanisław Witkiewicz, Bohdan Kleczyński, Alfred Wierusz-Kowalski, Włodzimierz Łoś, Władysław Czachórski, Julian Maszyński czy Maurycy Gottlieb. Jedni zostawali

tu na dłużej, odnosząc wielki sukces (Józef Brandt, Władysław Czachórski), inni przyjeżdżali i odjeżdżali, by szukać powodzenia gdzie indziej (Józef Chełmoński czy Henryk Siemiradzki). W interesującym opisie pozostawionym przez Juliusza Kossaka (list do Marcina Olszyńskiego z 4 stycznia 1869) poznamy powszedni dzień owej „armii”. Jak pisze malarz: „Życie tutejsze artystyczne bardzo przyjemne, koleżeńskie, a co najlepiej – tanie. Mam np. pokój z alkową na pierwszym piętrze, okno od ulicy, umeblowany bardzo elegancko, z pościelą i usługą za 81/2 guldenów bawarskich miesięcznie, na nasze pieniądze 34 złp. Czy można coś podobnego [mieć w] Warszawie? A musisz wiedzieć, że ja jeszcze z luksmem mieszkam, bo mieszkają daleko taniej (...)”. Monachium, nazywane niekiedy Atenami nad Izarą, przyciągało

adeptów sztuki z racji na bujny rozkwit życia i kształcenia artystycznego w XIX stuleciu. W 1808 roku król bawarski Maksymilian I powołał do życia Królewską Akademię Sztuk Pięknych. Program jego i jego następców zakładał uczynienie z Monachium nowej stolicy sztuki. W ciągu kolejnych dekad otrzymało nową szatę architektoniczną, przypominającą klasyczną architekturę Grecji i Rzymu czy renesansową w wydaniu florenckim. Studentów przyciągała do Aten nad Izarą aura miasta liberalnego artystycznie, ze zbiorami sztuki w Starej i Nowej Pinakotece, licznymi galeriami sztuki, Kunsthandlerami i międzynarodową klientelą. W końcu stulecia powstała tam jedna z pierwszych europejskich secesji.



JÓZEF BRANDT: Z METROPOLII NA KRESOWE PUSTKOWIA

Józef Brandt był jednym z najważniejszych przedstawicieli szkoły monachijskiej. Wypracowany przez niego model malarstwa batalistycznego, jak również scen rodzajowych, szczególnie z terenów kresowych, przyniósł mu ogromną popularność nie tylko w Polsce, ale i w Stanach Zjednoczonych. W końcowym okresie twórczości malarz był niezwykle rozchwytywanym twórcą. Pojawiały się wręcz trudności z wypożyczeniami dzieł na kolejne wystawy, gdyż prace sprzedawały się „prosto ze sztalug”. Brandt odebrał wykształcenie artystyczne w Paryżu, w pracowni Léona Cognieta, a także u wybitnego przedstawiciela polskiego akademizmu, Henryka Rodakowskiego. W odebraniu tak dobrego wykształcenia pomogła mu wysoka pozycja materialna rodziny Brandtów, wybitnych lekarzy mieszkających w Warszawie.

Przedstawienia kultury kresów wschodnich były rezultatem podróży Brandta w regiony Ukrainy i Podola, m.in. z Juliuszem Kossakiem, słynnym malarzem i przyjacielem artysty poznanym w Paryżu. Kossak miał znaczący wpływ na kształtowanie się maniery Brandta, jak również na repertuar tematów podejmowanych przez niego w twórczości. Służył mu radą podczas ich wspólnego pobytu w Paryżu. Motywy kresowe w twórczości artysty nie ograniczały się do wiernego portretowania scen z życia, będąc efektem inwencji, która często nabierała ponadhistorycznego wymiaru. Brandt kreował wizję tego obszaru, umieszczonego niemalże poza czasem, usuwając elementy datujące prezentowane sceny. Tematyka tego typu była niezwykle popularna w II połowie XIX wieku – warto wskazać tu chociażby jej obecność w malarstwie Kossaka, ale także Alfreda Wierusza-Kowalskiego. Brandt jednak odegrał kluczową rolę w kształtowaniu się tych zainteresowań, gdyż dzięki swojej popularności był w stanie otworzyć swoją własną pracownię w Monachium w roku 1870 i obejmując rolę przywódcy szkoły monachijskiej. Już w 1861, podczas swojego debiutu w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych, przedstawił prace zainspirowane wyprawą z Kossakiem. W obsza-

rze zainteresowań Brandta mieściły się nie tylko realistyczne sceny, odnosił się również do sfery wierzeń mieszkańców Podola, na co dowodem mogą być kompozycje takie jak „Matka Boska Ormiańska”, zwana też „Modlitwą w stepie” z około 1890 (Muzeum Narodowe w Warszawie). Dzieła takie jak te pozwalały artyście na eksplorowanie jednego z najważniejszych dla niego środków wyrazu – operowania niezwykle wyrazistym światłem, często przedstawianym na tle wieczornej, pełnej zimnych barw scenerii. Mimo często powtarzanych stereotypów na temat ziemiści i burości palety malarzy ze szkoły monachijskiej Brandt był jednym z najwybitniejszych w sztuce polskiej XIX wieku kolorystów, który potrafił stosować subtelne efekty barwne i światłocieniowe, ożywiać nawet najbardziej jednordne sceny batalistyczne wyrazistymi kontrastami barw.

Prezentowane dzieło pochodzi z późnego okresu w twórczości artysty. Charakterystyczne są dla niego odejście od w pełni realistycznego ujmowania scen rodzajowych. Co szczególnie widać na pracach z tego czasu, Brandt zaciera detale historyczne prezentowanych scen, uzyskując efekt niemal beczasowości. Jedynym wyraźnie osadzającym scenę w kontekście elementem dzieła są buty jeźdźca widocznego w prawej części kompozycji, wskazujące na współczesny artyście czas akcji. Poza tym jednym detalem przedstawiona scena rozgrywać mogłaby się zarówno w XVII, jak i XIX wieku. Geograficznej precyzji nadaje obrazowi partia tła, w której malarz umieszcza typowy dla krajobrazu kresowego obiekt architektury drewnianej. Charakterystyczny dla malarza doskonały rysunek nadaje kompozycji precyzji, która przekłada się wyraźną dynamikę sceny, podkreśloną przez centralnie umieszczoną diagonalną linię uprzęży, której trzyma się spadający z powozu woźnica. Brandt w warstwie kolorystycznej stosuje typową dla siebie triadę barw – czerwieni, błękitu i ugru, by podkreślić elementy kompozycji – spadający z wozu koc, płachtę materiału przy siedzisku powozu i pędzącego, wyrrywającego się do cwału konia.



10 α

WŁASTIMIL HOFMAN

1881-1970

Faun i rusalka przy kapliczce ("Prośba o wskrzeszenie"), 1918

olej/tektura, 73 x 92 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Wlastimil Hofmann | 1918'
na odwrociu stemple: paryskiego wytwórcy materiałów malarskich Lefranc & Cie, krakowskiego składu przyborów malarskich Róży Aleksandrowicz oraz numer odnoszący się do wymiarów podobrazia, opisany: 'No 5 Prośba o wskrzeszenie',
'Prośba o wskrzeszenie', 'Własność Dr. K. Ostrowskiego | Kraków Szewska 20.' oraz inne nieczytelne notatki

estymacja:
90 000 - 150 000 PLN
21 800 - 36 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja K. Ostrowskiego, Kraków
kolekcja rodzinna, Kraków (od okresu powojennego)



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



DUCHOWE KATHARSIS

„Zainteresowanie Hofmana tematami religijnymi zaczyna się w początkach jego twórczości i trwa niezmiennie, z mniejszym lub większym nasileniem. Wyraża się nie tylko w obrazach o tematyce ściśle religijnej, lecz także w tych jego dziełach, których treścią nie jest scena czy postać religijna, a które przenika jednak wymykający się bliższemu sprecyzowaniu nastroj religijnej nieledwie zadumy, melancholii, smutku”. (Elżbieta Wolniewicz-Mierzwińska, Wlastimil Hofman – twórczość do roku 1939, [w:] Dzieła czy kicze, [red.] Elżbieta Grabska, Tadeusz Jaroszewski, Warszawa 1981, s. 390). W ten sposób charakteryzowała ową „grupę” dzieł o tematyce quasi-religijnej w twórczości Wlastimila Hofmana Elżbieta Wolniewicz-Mierzwińska w swoim eseju opisującym jego złożoną i jakże różnorodną twórczość. Sam artysta mawiał zresztą: „Moja sztuka rozwija się naokoło modlitwy, naokoło zetknięcia się ducha ludzkiego z Bogiem (...) modlitwa ducha i ciała to najwyższe objawy ludzkie, najdogodniejsze przedstawienia w sztuce”. (Wlastimil Hofman, Pamiętnik, [cyt. za:] Elżbieta Wolniewicz-Mierzwińska, dz. cyt., s. 390). Religijność i misję służby Bogu poprzez sztukę w twórczości Hofmana zauważył nawet tak daleki od tej sfery Stanisław Przybyszewski – enfant terrible europejskiej sceny artystycznej, propagator idei satanistycznych i miłośnik okultyzmu. Ten właśnie Przybyszewski określił Hofmana jako „polskiego Fra Angelico”, malarza – mnicha, choć ten w odróżnieniu od włoskiego artysty nie był wcale duchownym.

Motywy sakralne pojawiają się w twórczości Wlastimila Hofmana bardzo często. Stanowią one integralną i niezmiennie istotną część jego artystycznej spuścizny. Postacie aniołów i świętych wypełniają jego kompozycje i w metaforyczny sposób przekazują ukryte w nich sensy i idee. Obok redakcji zupełnie klasycznych motywów sakralnych, takich jak Zwiastowanie, postaci Madonny z Dzieciątkiem czy figury świętych wyłania się owa grupa wzmiankowana już wyżej, a którą z religią łączy jakiegoś rodzaju nastroj i nieziemski aura – sacrum, które przenika do ziemskiego profanum.

Kompozycje, takie jak ta prezentowana w katalogu aukcyjnym, ukazujące postacie pogrążone w modlitwie, tudzież rozmyślające nad sensem czy nawet kierunkiem swojej egzystencji pojawiły się w oeuvre Hofmana bardzo wcześnie. Jak pisała Elżbieta Wolniewicz-Mierzwińska: „Cykl tematyczny poświęcony modlitwie i kontemplacji został zapoczątkowany przez ‘Spowiedź’ z 1906 r.”. (Elżbieta Wolniewicz-Mierzwińska, dz. cyt., s. 408). Chodzi tutaj oczywiście o obraz ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, na którym malarz przedstawił starca przy drewnianym, rozpadającym się konfesjonale, w którym zasiada drewniana figura Chrystusa. Od tego czasu motyw spowiedzi będzie oczywiście powracał na obrazach Hofmana wielokrotnie, wręcz obsesyjnie. W kolejnych dekadach stworzy on liczne jego wersje, a ów mistyczny konfesjonał będzie czasami zastępował przydrożnymi kapliczkami i krucyfiksami. Spowiedź, modlitwa czy też rozmowa z Bogiem pojmowane będą w nich jako katharsis – duchowe oczyszczenie i połączenie się z jakimś absolutem. Co ciekawe, przed owymi kapliczkami można spotkać nie tylko strudzonych wędrowców, ale też jak widać isticie fantastyczne postaci – faunika i rusałkę, stanowiące łącznik pomiędzy pogańskimi wierzeniami i religią chrześcijańską.

To, co zastanawiające, a tym samym istotne w tych przedstawieniach, to mizerebilistyczny charakter owych kapliczek, konfesjonałów i figur. Zniszczone przez bieg czasu ludowe świątki zdają się ożywać na obrazach Hofmana i ewidentnie wsłuchują się w rachunek sumienia czyniony przez wędrowców, jak one utrudzonych życiem. U malarza aspekt starości i kresu żywota staje się zresztą właściwy także i dla innych kompozycji. Jest to moment na życiową refleksję, spowiedź, rozumianą nie tylko jako jeden z kościelnych sakramentów, ale przede wszystkim rozliczenie się ze sobą i światem.



Wlastimil Hofman, Pieta, przed/lub 1909, kolekcja prywatna



Wlastimil Hofman, Spowiedź, 1924, kolekcja prywatna



Wlastimil Hofman, Spowiedź, 1918, kolekcja prywatna

11

JACEK MALCZEWSKI

1854-1929

Bachanalia, 1899

olej/tektura, 32 x 66 cm (w świetle oprawy-wachlarz)
sygnowany i datowany l.d.: 'J Malcz | 99'

estymacja:

300 000 - 400 000 PLN

73 000 - 97 000 EUR

POCHODZENIE:

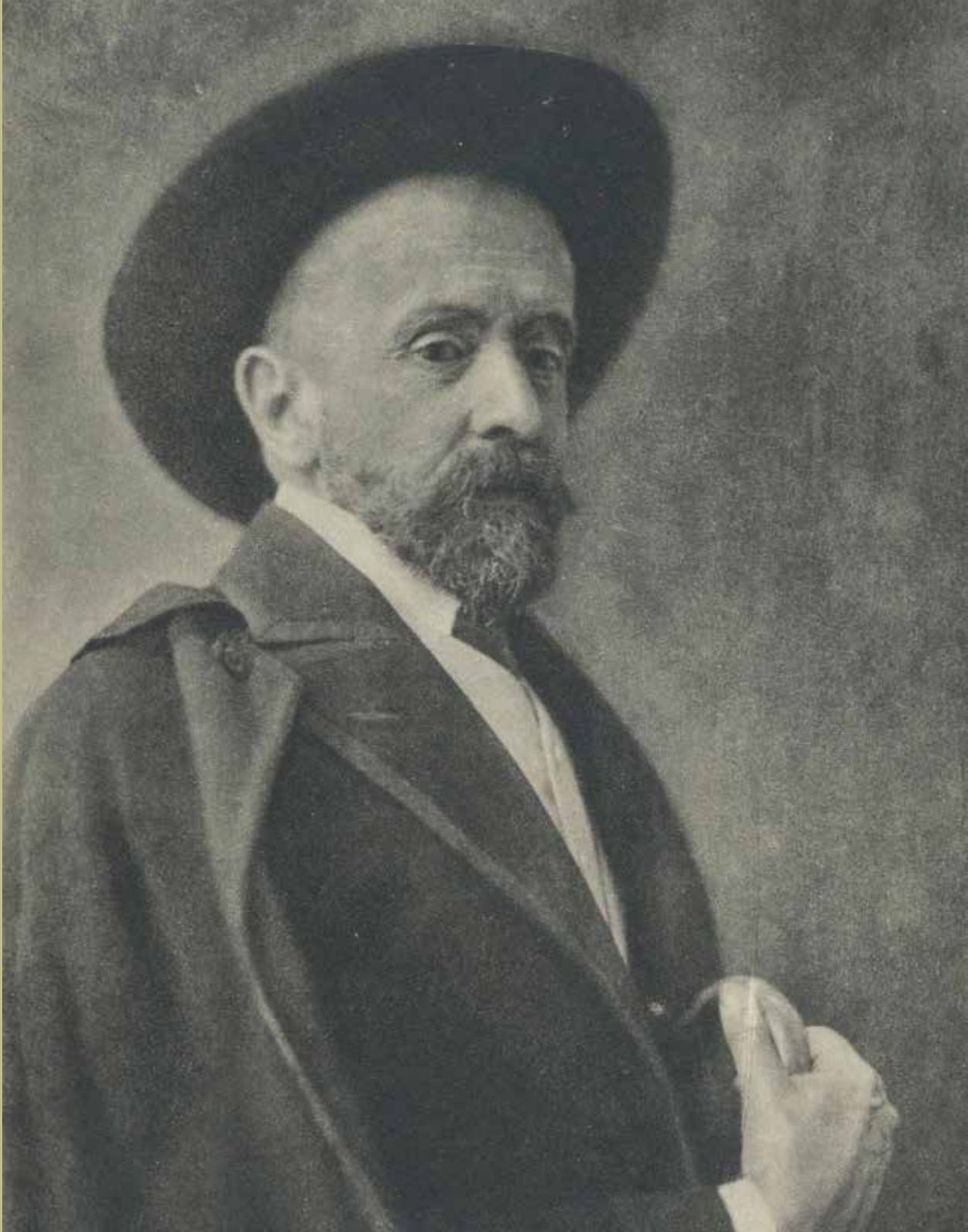
DESA Unicum, czerwiec 2012

kolekcja prywatna, Polska



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

W BACHICZNYM KOROWODZIE



Jacek Malczewski, Bajki II (górna część tryptyku), 1902, Fundacja im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu

„Fauny i satyrowie stali się symbolem witalności, nieokiełzanego instynktu, miłosnych rozczarowań, a także artystycznego uniesienia. Odczytywane były jako wyraz zmysłowości, wszystkich pierwotnych instynktów, może sił i praw przyrody, którym człowiek nie może się oprzeć”.

Urszula Kozakowska-Zaucha, Mitologiczny bestiariusz Jacka Malczewskiego, [w:] Jacek Malczewski. Romantyczny, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2022, s. 45



Jacek Malczewski, Kobieta z faunem, 1918, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu

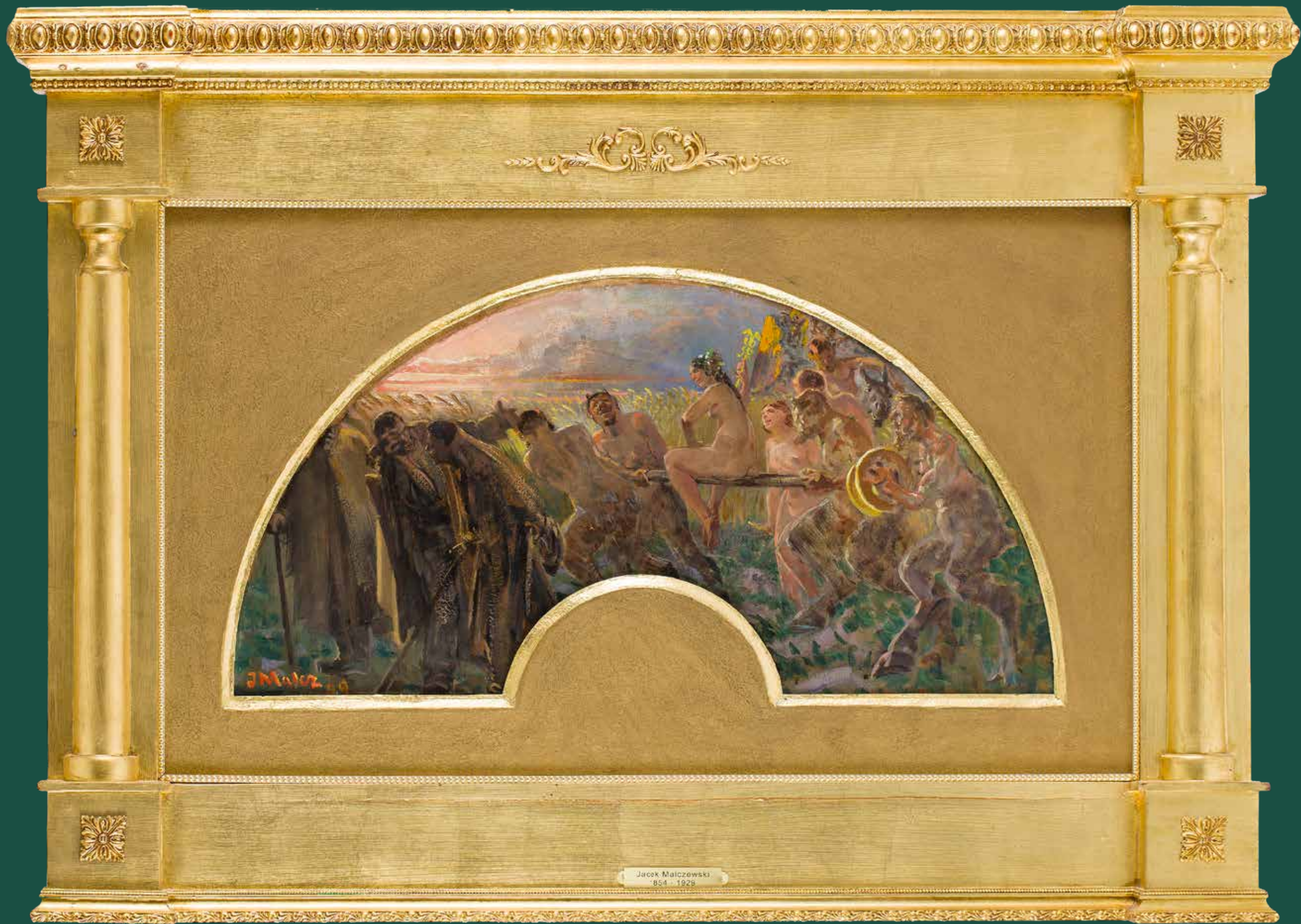


„Fauny i satyrowie stali się symbolem witalności, nieokiełzanego instynktu, miłosnych rozczarowań, a także artystycznego uniesienia. Odczytywane były jako wyraz zmysłowości, wszystkich pierwotnych instynktów, może sił i praw przyrody, którym człowiek nie może się oprzeć”. (Urszula Kozakowska-Zaucha, Mitologiczny bestiariusz Jacka Malczewskiego, [w:] Jacek Malczewski. Romantyczny, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2022, s. 45). Postać fauna na trwałe weszła do symbolicznego repertuaru Malczewskiego na przełomie XIX i XX wieku. Programowym pod kątem tej ikonografii obrazem w dorobku malarza jest „Sztuka w zaścianku” (1896, kolekcja prywatna, depozyt w MNW). Malczewski przynajmniej parokrotnie przedstawiał siebie i swoich kolegów-artystów jako satyrów, a jego kukielka w szopce „Zielonego Balonika” została wyposażona w kopytka fauna. Lucjan Rydel jeden ze swoich wierszy pt. „Faun i Najada” zadedykował właśnie malarzowi. Malczewski posługiwał się tą mitologiczną figurą, chcąc wyrażać ludzkie podświadome instynkty. Niejednokrotnie kobiece postaci Malczewskiego są otoczone satyrami, symbolizując bachiczne pożądanie i moc Erosa, i szerzej – nieuchronność sił natury. Fauny były staroitalskimi, lubieżnymi, wiedzionymi żądzą seksualną bożkami gór i lasów kojarzonymi też z pijaństwem.

„Parafrazowanie mitologicznych motywów to znamienny rys symbolistycznej ikonografii odbierającej antycznym mitom ich patos i dramatyzm, oswajającej hybrydycznych bohaterów. Trytony, fauny, satyry, syreny, chimery i harpie pojawiają się na płótnach symbolistów we współczesnym im krajobrazie, pospolitym, surowym, zupełnie odmiennym od greckiej i rzymskiej scenerii”. (Irena Kossowska, Łukasz Kossowski, Malarstwo polskie. Symbolizm i Młoda Polska, Warszawa 2010, s. 88). W twórczości Malczewskiego fauny grają na fletach czy piszczałkach lub nucą melodię, budząc skryte pragnienia, może nawet namiętności czy żądze, lecz nie ma w nich dramatycznego wyrazu. Często inspirują innych bohaterów obrazów.

Jak w wielu innych obrazach mistrza, tak i tutaj dochodzi do osobliwego mariażu mitologicznego sacrum i ziemskiego, rdzennie polskiego profanum. Takie połączenie, choć zaskakujące w swojej formie, nie dziwi w kontekście twórczości Malczewskiego, która operuje zwykle tak niecodziennymi zestawieniami. Omówione już obszernie powyżej sylwetki faunów i satyrów to stali bohaterowie bachanaliów – szaleńczych obrzędów, mających swoją genezę w kulturze starożytnej Grecji. Otumanione winem i śpiewem nimfy z orszaku boga Bachusa miały wpadać podczas nich w pewnego rodzaju ekstazę. Jak można przeczytać w tragedii Eurypidesa „Bachantki”, pochłonięte nieludzką żądzą, w amoku żywcem rozszarpały ludzkie ciała, oddając się przy tym rozpuście!

Na obrazie Malczewskiego bachiczny korowód przyjmuje zgola inny wydźwięk i zdaje się odnosić do odrębnych znaczeń. Owemu pochodowi przewodzą, co zaskakujące, kroczący w brunatnych płaszczach Sybiracy. Kolejny raz mityczna historia uwikłana zostaje u Malczewskiego w polityczny i narodowościowy kontekst, w którym poddana zostaje dyskusji najważniejsza kwestia owej epoki – kwestia wyzwolenia. Na tle mitycznej historii napierającego naprzód orszaku Bachusa wyłania się zatem sprawa narodowa. Sam korowód jawi się tutaj jako modus kompozycyjny, chętnie wykorzystywany przez Malczewskiego. Bachantki i satyry stanowią ponadto część „Błędnego koła” mistrza (1895-97, Muzeum Narodowe w Poznaniu). Owe szalejące menady to ucieleśnienie epokowych bólczek – przedstawienia femme fatales pląsających z satyrami, licznie zaludniającymi przestrzenie kreowane przez Malczewskiego i rodzaje mnogość interpretacji symbolicznych.



Jacek Malczewski
1854 - 1928

12

JÓZEF MEHOFFER

1869-1946

Kwiaty wiosenne, około 1940

olej/plyta pilśniowa, 89 x 70 cm
sygnowany p.g.: 'Józef Mehoffer.'

estymacja:

500 000 - 800 000 PLN

121 000 - 194 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Wielka Brytania

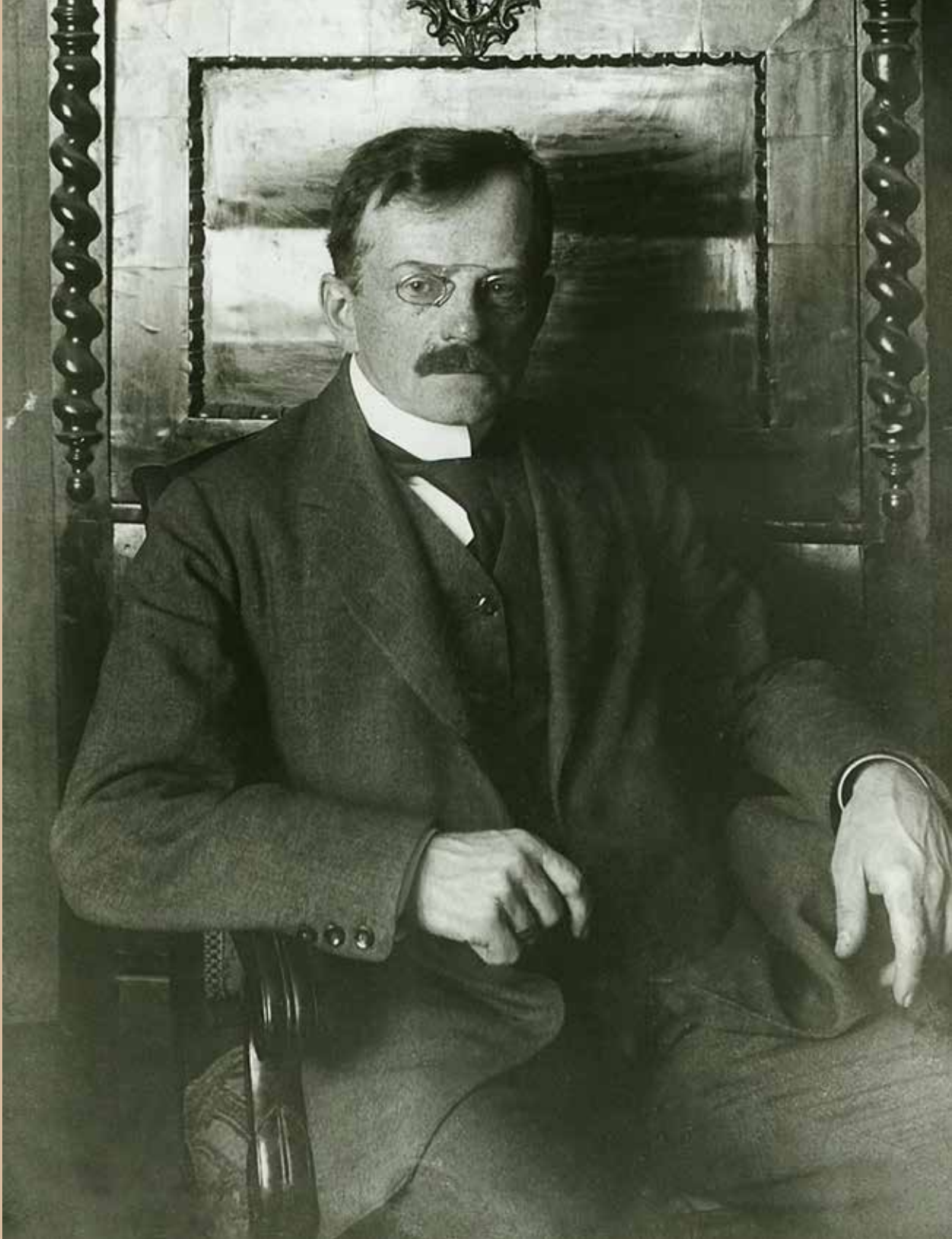
Sotheby's, Londyn, kwiecień 2002

kolekcja prywatna



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

POETYKA KWIATÓW

Martwe natury pojawiały się w twórczości Józefa Mehoffera już na samym początku jego artystycznej kariery. Warto wymienić w tym miejscu chociażby nastrojową kompozycję „Drobiazgi na kominku” z 1895 roku (Muzeum Narodowe w Poznaniu), która stanowi ciekawy i wcale nie tak częsty motyw na tym wczesnym etapie jego plastycznej działalności. Kwiaty występowały u Mehoffera właściwie we wszystkich możliwych kontekstach. Artysta umieszczał je w obrębie samodzielnych martwych natur oraz „wypełniał” nimi swoje ogrody, zarówno ten w Jankówce, jak i przy ulicy Krupniczej w Krakowie. Zestawiał je z sensualnymi, kobiecymi aktami, jak w kompozycji „Cynie” z 1911 (Muzeum Narodowe w Warszawie), a wreszcie czynił je głównymi i jedynymi „bohaterami” swoich wysublimowanych dzieł.

Malarz był w środowisku krakowskiej bohemy i inteligencji wziętym portreci-
stą. Bywał na salonach i otrzymywał liczne zlecenia – zarówno przed I wojną
światową, jak i w latach 20. i 30. XX stulecia. Szczególnie w okresie międzywojnia
na obrazach Mehoffera zaczyna dominować niezwykła dekoracyjność, a wraz
z nią równorzędne miejsce obok ludzkich modeli zajmują kwiaty. To one dawały
malarzowi możliwość do popisania się dalece wysmakowaną intuicją kolorystycz-
ną i zamiłowaniem do ornamentyki. Na obrazach Mehoffera często dzieje się coś
zupełnie niezrozumiałego i paradoksalnego. Otóż pierwszoplanową rolę modela
przejmuje tło przedstawienia. To ono stanowi sedno i kwintesencję. 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 płomieni 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 plamy barwnej rodzi się ornament,
a ze śmiałego wykrawania plam – arabeska (...)”.

William Ritter, Un peintre polonais – Joseph Mehoffer. Etudes d'arte étranger,
Paryż 1906

Zamieszczona w katalogu martwa natura przedstawia charakterystyczny dla
twórcy typ kompozycyjny wpisujący się w intrygującą i zmienną dla praktyk
towarzyskich artysty historię. W zwyczaju Mehoffera leżało bowiem odwzajem-
nianie przesyłanych w prezencie imieninowym bukietów żywych kwiatów, które
później ofiarodawcy otrzymywali w formie obrazu. Nie wiadomo, czy w przy-
padku prezentowanej martwej natury doszło do analogicznej sytuacji, niemniej
jednak mamy tutaj do czynienia z podobnym układem, w którym na niewielkim
stoliczku czy nawet taborecie zostały zgromadzone w donicach zwiastuny wiosny
– różowe prymule, błękitne hiacynty oraz czerwone i żółte tulipany. Tego typu
układy pojawiają się już przed I wojną światową w kontekście zwyczajów pielęgn-
owanych w dworku w podkrakowskiej Jankówce. Mehoffer nie porzuci ich jednak
nawet w latach 40.



Józef Mehoffer, Wnętrze dworku artysty w Jankówce
(Kwiaty imieninowe), ok. 1915, kolekcja prywatna



Kwiaty jesienne (Kwiaty w wazonach na stole przykrytym
czerwoną tkaniną), 1943, kolekcja prywatna

WŁODZIMIERZ BŁOCKI

1885-1920

"Portret Pana D.", 1910

olej/plótno, 77,5 x 63,8 cm

sygnowany i datowany p.g.: 'WBlocki | 910'

na odwrociu olejne studium kobiety w kapeluszu oraz autorski opis: 'WBlocki | Portret p. D. | 300 K'

na krośnie papierowa nalepka aukcyjna

estymacja:

50 000 - 80 000 PLN

11 900 - 19 000 EUR

POCHODZENIE:

Agra Art, grudzień 2015

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Powszechna Wystawa Sztuki Polskiej we Lwowie, Pałac Sztuki, Plac Powystawowy, otwarcie 22 maja 1910

LITERATURA:

Katalog Powszechnej Wystawy Sztuki Polskiej we Lwowie, Lwów 1910, s. nlb. (13), nr kat. 33 (jako „Portret p. D.”)

Włodzimierz Blocki był malarzem i grafikiem, którego twórczość, choć przzerwana przedwczesną śmiercią, wywarła istotny wpływ na rozwój polskiej sztuki początku XX wieku. Urodzony we Lwowie, Blocki kształcił się w latach 1904–1910 na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie pod kierunkiem wybitnych profesorów: Florianą Cynka, Konstantego Laszczki oraz Leona Wyczółkowskiego. W 1914 roku Blocki przebywał w Paryżu i Monachium, gdzie zetknął się z impresjonizmem francuskim. Wpływ ten uwidocznił się w jego późniejszych pracach poprzez rozjaśnienie palety barwnej i zastosowanie technik światłocieniowych. Po powrocie do Lwowa zyskał uznanie jako portrecista i pejzażysta, tworząc również sceny rodzajowe, symboliczne oraz akty. Jednym z kluczowych dzieł Blockiego jest „Portret Pana D.” z 1910 roku. Obraz ten przedstawia elegancko ubranego mężczyznę w szarym garniturze, siedzącego w swobodnej pozie na czerwonej sofie. Postać wydaje się zamyślona, a jej wzrok skierowany jest w dół, co nadaje kompozycji introspektywny charakter. Tło obrazu jest stonowane, z delikatnymi akcentami kolorystycznymi, co podkreśla centralną rolę portretowanego. Obraz ten był prezentowany na Powszechnej Wystawie Sztuki Polskiej we Lwowie w 1910 roku, co świadczy o jego znaczeniu w dorobku artysty. Twórczość Włodzimierza Blockiego charakteryzuje się umiejętnym łączeniem tradycji z nowoczesnymi trendami artystycznymi. Jego prace odzwierciedlają zarówno wpływy akademickiego wykształcenia, jak i fascynację impresjonizmem oraz symbolizmem. Dzieła Blockiego, szczególnie tej klasy jak „Portret Pana D.”, to rzadkość na rynku sztuki. Blockiego można uznać też za jednego z najważniejszych reprezentantów lwowskiej Młodej Polski.





14 α

ALFONS KARPIŃSKI

1875-1961

Stragan z owocami, 1930

olej/ płótno, 75 x 90 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'a. Karpiński. | 1930.'
na krośnię malarskim notatka ramiarska,
papierowa nalepka depozytowa Muzeum Narodowego w Warszawie
z numerem: '191400' (przekreślone)
oraz dwie papierowe nalepki opisane numerami

estymacja:
85 000 - 120 000 PLN
206 00 - 29 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska (depozyt w Muzeum Narodowym w Warszawie)
DESA Unicum, kwiecień 2006
kolekcja prywatna, Polska



KADRY Z KRAKOWSKIEGO RYNKU

Życie Alfonsa Karpińskiego, dzielone między Paryż a Kraków, było podobnie rozpięte między dwoma epokami twórczości artystycznej. W latach 20. i 30 XX stulecia, gdy artystyczna awangarda propagowała nową wizję sztuki i człowieka, Karpiński był widziany jako reprezentant tendencji tradycjonalistycznych w malarstwie polskim. Artysta w istocie cały czas posługiwał się wypracowaną, młodopolską formułą malarską, której istotą było kolorystyczne zestrojenie obrazu. Posługując się subtelną, wyciszoną paletą, malarz opierał kompozycje o wysmakowane symfonie barwne. Kwiaty, szczególnie róże, nieodłącznie są kojarzone z jego twórczością. Podobnie owoce należały do stałych tematów martwych natury artysty, w których stawały się polem do kolorystycznych eksperymentów. Takie kompozycje z jabłkami czy połyskującymi w dziennym świetle winogronami należą jednak bez wątpienia do tych rzadszych jego prac. To kwiaty, o czym sam twórca zresztą wspominał, dawały mu zarobek i niejednokrotnie utrzymanie. 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”. Zainteresowanie tego typu kompozycjami, a także czerpane z nich finansowe wpływy wzbudziły w Karpińskim prawdziwego mistrza martwych natur. Tuż obok schematycznych układów z kwiatami w wazonach pojawiały się także te bardziej wymyślne, wzbogacone dużą liczbą porcelanowych bibelotów. Jak Karpiński wielokrotnie zaznaczał w swoich wypowiedziach: miał on szczególnie do kwiatów wyjątkowy stosunek.

„Stragan z owocami” z 1930 roku stanowi jedno z ogniw w przedstawieniach handlarek kwiatami i owocami, które artyści tworzył w trzeciej dekadzie XX stulecia. Tę samą tematykę podejmował już w okresie paryskim. We wcześniejszych obrazach znad Sekwany eksponował jednak niepewność egzystencji paryskich przeкуpek. W krakowskich, późniejszych widokach zwyciężyła radosna afirmacja koloru i życia. „[Tego rodzaju obrazy] są pretekstem do pokazania cudownej różnorodności kwiatowych barw i kształtów, co decyduje o pogodnym, ciepłym charakterze kompozycji”. (Monika Bartoszek, Alfons Karpiński. Charakterystyka twórczości, [w:] Alfons Karpiński, katalog wystawy, Sandomierz–Stalowa Wola 2001-2002, s. 21).

Zarówno pod względem gamy barwnej, jak i tematu, prezentowany w katalogu aukcyjnym obraz wpisuje się w grupę prac mniej typowych dla Karpińskiego, a osadzonych w realiach międzywojennego, a czasem nawet wojennego Krakowa. Warto przytoczyć tutaj dla porównania chociażby tryptyk z miejskimi kwaciarkami z 1925 (kolekcja prywatna) czy niezwykle nastrojowy, modernistyczny w swoim wycinkowym kadrze pejzaż jesienny z krakowskich Plant (1945, kolekcja prywatna). Prezentowany „Stragan z owocami” artysta umieścił w wyabstrahowanej przestrzeni, niwelując do tego zupełnie jego otoczenie. Przedstawiona tu scena rozmowy handlarki i przechodnia staje się obrazkiem dosłownie wyjętym z prozaicznego dnia na krakowskim rynku.



Alfons Karpiński w swojej krakowskiej pracowni wraz z żoną, 1937



15

WŁODZIMIERZ TETMAJER

1862-1923

Pejzaż wiejski ze stadem bocianów, około 1900

olej/ płótno, 101 x 151 cm
sygnowany p.d.: '[znak autorski] WT.'
na odwrociu notatka konserwatorska

estymacja:
500 000 - 700 000 PLN
121 000 - 170 000 EUR

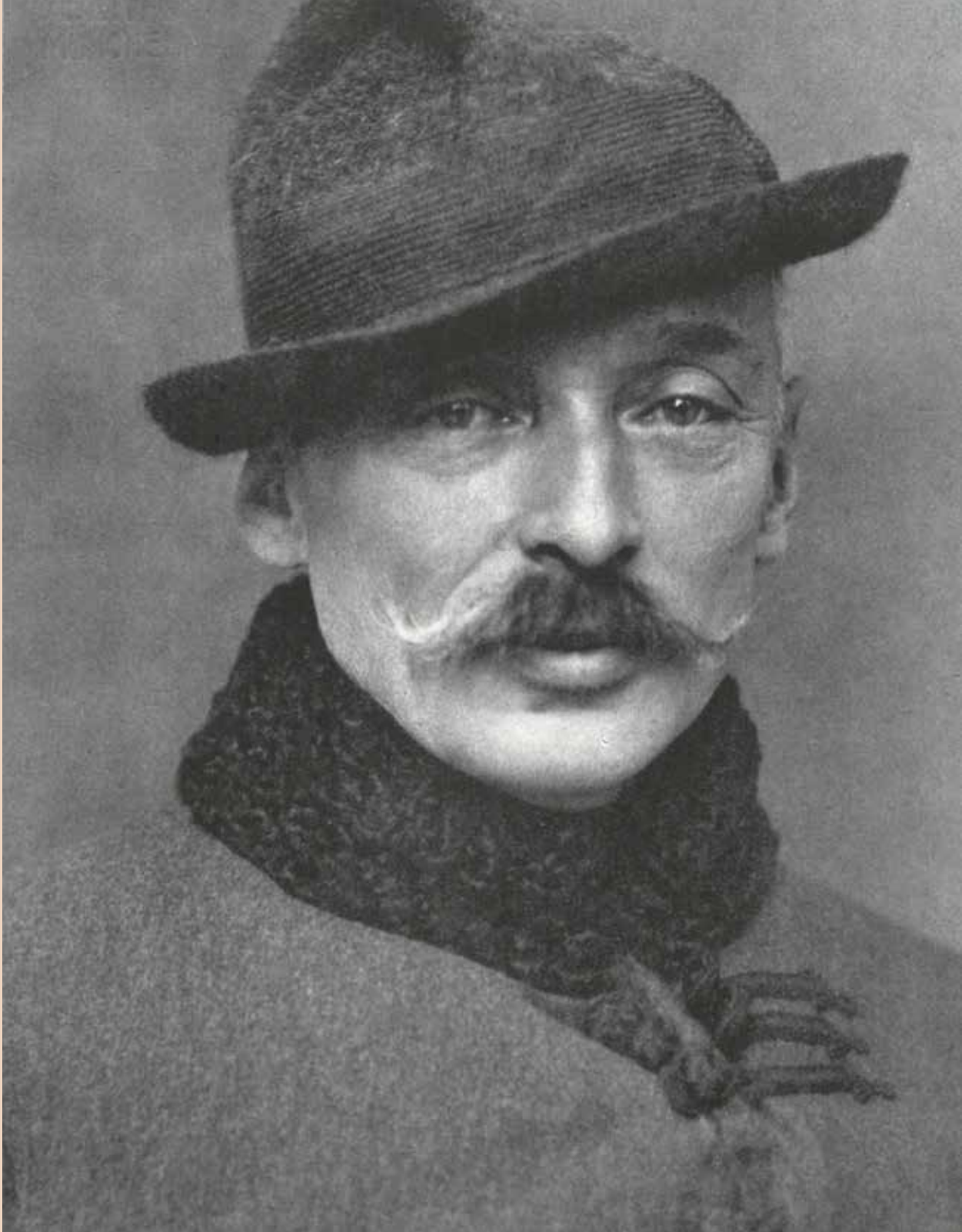
POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
pocztówka z reprodukcją obrazu, wyd. Stella, Bochnia, ok. 1910



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 Mikołajczykową. 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



Pocztówka, na awersie reprodukcja obrazu Włodzimierza Tetmajera, wyd. „Stella”, Bochnia

Najważniejsze dzieła malarskie Włodzimierza Tetmajera powstają od około 1890 do 1914 roku. Po okresie studiów monachijskich, a przede wszystkim paryskich malarz wypracował charakterystyczną malarską poetykę płaskiej plamy barwnej. Tworząc dużego formatu dzieła, jak choćby „Krajobraz wiejski ze stadem bocianów”, używał miękko modelowanej tkanki malarskiej, która służyła mu do komponowania wielopostaciowych scen folkloru lub rozległych małopolskich pejzaży. Popularne dzieła Tetmajera stały się na przełomie wieków malarstwem salonowym, a wkrótce zaczęły być przekładane przez krakowskich i małopolskich wydawców na szeroko funkcjonujące pocztówki.

W historiografii dotyczącej okresu Młodej Polski do tej pory kluczowym odczytaniem pozostaje „Modernizm” Wiesława Juszcza (wyd. 1977 oraz 2004), w którym autor postrzega malarstwo polskiego modernizmu raczej jako kontynuację romantycznych tradycji niż otwarcie się na awangardowe eksperymenty. Jako najważniejsze manifesty Młodej Polski przytacza się teksty literackie zawierające dialektykę nowoczesności z tradycją. Tutaj przywołać należy przede wszystkim zapowiadające neoromantyczny symbolizm Zenona Miriama Przesmyckiego „Maurycy Maeterlinck i jego stanowisko we współczesnej poezji belgijskiej” („Świat” 1891) czy Artura Górskiego „Młodą Polskę” („Życie” 1898). Za ważką cezurę uchodzi przyjazd jesienią 1898 roku do Krakowa Stanisława Przybyszewskiego, pisarza i filozofa, wokół którego ukonstytuował się krąg dekadencjki cyganerii.

Na tym tle gesty „performatywne” polskich artystek/artystów pozostają niedocenione. Czyż Julian Fałat, który w 1885 roku odbywa podróż do Japonii (awłaściwie dookoła świata) nie jest pierwszym, który podważa normatywną optykę malarską? Czy Podkowiński, który tnje nożem

w warszawskiej „Zachęcie” swój „Szał uniesień” (1893, Muzeum Narodowe w Krakowie) nie zapowiada modernistycznego ikonoklazmu dzieła sztuki? Czy Patusch, Sichulski i Jarocki, którzy w 1904 roku wyjeżdżają na Huculszczyznę, do Tatarowa nad Prutem, nie są założycielami polskiego prymitywizmu?

Do tego należy dodać jedną kardynalną datę, tj. sierpień 1890 roku – czyli datę ślubu Włodzimierza Tetmajera z bronowicką dziewczyną Anną Mikołajczykówną. Gest ten, choć rozpoczął tzw. chłopomanie, w ramach której zaistniała seria ślubów krakowskich inteligentów i artystów z chłopkami, pozostał w Krakowie niezrozumiały. Tadeusz Boy-Zeleński stwierdzał, że małżeństwo „stanowiło przez szereg lat niewyczerpany przedmiot rozmów i dociekań krakowskiej sosjety”. Sam Tetmajer pisał: „Wszyscy, cały Kraków odwrócił się ode mnie, mniejsza o to było, nie dbam o tę całą gromadę marnych filistrów. Ale co gorzej, szkodzą mi wszyscy na każdym kroku. Nie rozumiem, dlaczego fakt ten, dlatego że nie jest zupełnie przeciętnym, że zrobiłem coś takiego, czego nie robi zwykły filister, wywołuje taką zaciętą do mnie nienawiść całego starożytnego grodu. Z rodziną mam fatalne przejścia, bo ojciec znać mnie nie chce”. Ich małżeństwo, choć wieloletnie i udane, stanowiło, można zaryzykować twierdzenie, fragment artystycznego programu Tetmajera.

Tetmajerowie od 1890 roku zamieszkali w Bronowicach Małych, najpierw w domostwie pobudowanym na gruncie ojca Anny, później w pofrancisz-kańskim dworku, gdzie artysta żył do śmierci w 1923 roku. Artysta porzucił konwencjonalne życie na rzecz wiejskiego eskapizmu i chęci, poprzez to, odnowy sztuki. W jego twórczości malarskiej na stałe zagościł temat chłop-skiego życia i rytuału, który miał sankcjonować moralne wartości związane z wizją rdzennie polskiej kultury.

WŁODZIMIERZ TETMAJER

1862-1923

"Krzyż w pustkowiu", przed/lub 1916

olej/papier naklejony na tekturę, 26 x 46 cm
sygnowany monogramem p.d.: 'WT'
Praca stanowi studium do obrazu "Krzyż na pustkowiu" z 1916 roku z kolekcji Muzeum Historycznego Miasta Krakowa.

estymacja:
38 000 - 50 000 PLN
9 300 - 12 200 EUR

LITERATURA:
porównaj: Włodzimierz Tetmajer. Siła barw i temperamentu, katalog wystawy, oprac. Marta Marek, Piotr Hapanowicz, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Kraków 2023, s. 283 (il.), nr kat. 285

„Krzyż w pustkowiu” to praca zupełnie odmienna od znanych powszechnie kompozycji Tetmajera, osadzonych w realiach Bronowic i eksponujących aspekt ludowości poprzez pryzmat barw i temperamentnych zabaw. To obraz o silnej wymowie symbolicznej, a przede wszystkim dzieło implikujące w swojej strukturze piętno historii. Praca stanowi olejne studium do większego i różniącego się w detalach przedstawienia ze zbiorów Muzeum Historycznego Miasta Krakowa i wpisuje się w szerszą grupę obrazów stworzonych pod wpływem wydarzeń Wielkiej Wojny. Tetmajer jako aktywny polityk i działacz społeczny włączył się w dyskusję komentując ogół zjawisk, a co najważniejsze skutki działań wojennych, jakże widocznych na omawianych obrazach. Zarówno w „Krzyżu w pustkowiu”, jak i w takich pracach jak „Procesja na placu boju” (1916, Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego w Warszawie) czy „W Bronowicach” (ok. 1916, kolekcja prywatna) dominującym elementem stają się mogiły wpisane w krajobraz

naturalny lub pejzaż wioski zrujnowanej wojenną pożogą. Wszystkie te kompozycje niosą ze sobą jednoznaczne przesłanie i co najważniejsze: przestrogę dla społeczeństwa. Operują tym samym złowrogim nastrojem, który dobrze oddaje opis wzmiankowanej na początku wizji, zamieszczony w katalogu monograficznej wystawy Tetmajera z 2023: „Okazuje się, że naga ziemia nie jest zaorany polem, a rozerwanym wybuchem miejscem potyczki. Obraz jest pełen symbolicznych znaczeń, w którym rysunkowi krzyża po p[rawej], rzucającego głęboki cień, została przeciwstawiona umieszczona po l[ewej] grupka barwnie ubranych kobiet. Widoczne w oddali stado nadlatujących czarnych ptaków staje się złowieszczym znakiem”. (Włodzimierz Tetmajer. Siła barw i temperamentu, katalog wystawy, [oprac.] Marta Marek, Piotr Hapanowicz, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Kraków 2023, s. 283).



17

APOLONIUSZ KĘDZIERSKI

1861-1939

"Struga w lesie", około 1908

olej/plótno, 126 x 95 cm

sygnowany p.d.: 'A. KĘDZIERSKI'

estymacja:

160 000 - 220 000 PLN

39 000 - 53 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

kolekcja prywatna, Sosnowiec?

kolekcja Stefana Zapartego, Anin koło Warszawy (przynajmniej do 1984)

Agra Art, czerwiec 1996

kolekcja prywatna, Polska

kolekcja prywatna, Polska (od 2023)

WYSTAWIANY:

Apoloniusz Kędzierski 1861-1939, Muzeum Narodowe w Warszawie, czerwiec-lipiec 1981 (nieujęty w katalogu)

LITERATURA:

Elżbieta Charazińska, Pokłosie wystawy monograficznej Apoloniusza Kędzierskiego, „Rocznik Muzeum Narodowego

w Warszawie” 1984, t. XXVIII, s. 370 (wzmiankowany) oraz s. 372 (il. 17)

porównaj: Elżbieta Charazińska, Apoloniusz Kędzierski 1861-1939, katalog wystawy, Muzeum Okręgowe w Radomiu, Lublin 1981,

s. 45, nr kat. I.A.6, il. 28 (inna, wcześniejsza wersja obrazu ze zbiorów Muzeum Narodowego w Lublinie z 1896 roku)

ARCHIWALIA:

list-atest Apoloniusza Kędzierskiego do ówczesnego właściciela, 25 V 1935, zaginiony (informacja za artykułem E. Charazińskiej)



KĘDZIERSKI PEJZAŻYSTA

Kędzierski przyszedł na świat w Suchedniowie na ziemi kieleckiej w rodzinie lokalnego nauczyciela. Po powstaniu styczniowym rodzina Kędzierskich osiadła w Radomiu, gdzie przyszły malarz dorastał. Już jako uczeń radomskiego gimnazjum Kędzierski poznał Józefa Brandta. Po śmierci ojca w 1877 roku Apoloniusz przeszedł pod opiekę spokrewnionego z Brandtem Józefa Lessla. Chłopiec, który już w gimnazjum był nagradzany za swoje prace rysunkowe, został wysłany do majątku Brandta w Orońsku. Także w przyszłych latach w czasie wakacji Kędzierski przebywał w Orońsku, gdzie pod okiem mistrza formował się jego temperament artystyczny. Miejsce to miało dla Kędzierskiego duże znaczenie także na późniejszym etapie twórczości, ponieważ właśnie tam, podczas studiów plenerowych, rozwijał swoje umiejętności malarskie w kierunku realizmu i naturalizmu. Kędzierski w tamtym czasie zaprzyjaźnił się z innymi malarzami, którzy uczyli się u Brandta: Marianem Zarembskim i Józefem Ejsmondem.

W kolejnych latach Kędzierski wysyłał swoje rysunki do publikacji w warszawskich czasopismach oraz (choć pod pseudonimem) zadebiutował obrazami olejnymi w Zachęcie (1882). W 1885, z pewnością za radą Brandta, podjął studia w warszawskiej Klasie Rysunkowej Wojciecha Gersona. W 1886-89 Kędzierski dzięki wsparciu Brandta i Lessla studiował w Monachium, ale wracał na letnie wakacje do Polski. Na ten czas przypada powstanie jednego z najbardziej znanych obrazów olejnych Kędzierskiego „Zwijanie partu” (zaginiony). Od 1889 roku Kędzierski osiadł w Warszawie, gdzie jako nadal młody malarz zaczął cieszyć się uznaniem krytyki i publiczności. Pierwszy duży sukces Kędzierskiego wiązał się z obrazem „Antek astronom”, który w 1892 zdobył trzecią nagrodę na konkursie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. W kolejnym roku „Antek astronom” został pokazany na Wystawie Powszechnej w Chicago i przyniósł Kędzierskiemu brązowy medal.

Choć na późniejszym etapie kariery artysty malarstwo olejne ustąpiło miejsca akwareli, to do dziś stanowi ono bardzo ważny element jego plastycznego oeuvre, w którym czysty pejzaż wcale nie pojawia się często. Prezentowana w katalogu aukcyjnym „Struga w lesie” z około 1908 roku ma swój pierwowzór namalowany w 1896 (Muzeum Narodowe w Lublinie). Ta wersja muzealna jest właśnie przykładem zupełnie czystego pejzażu, w którym natura nie zostaje zmałowana absolutnie żadnym sztafażem. Inaczej dzieje się w przypadku pracy późniejszej, w której artysta wprowadził już sylwetki ludzkie, ingerujące, choć bardzo subtelnie, w przestrzeń przyrody. Niewątpliwie jednak oba obrazy przedstawiają ten sam kadr i miejsce. Wedle przekazów samego artysty „malowany w lasach Nieporętskich na drodze z Jabłonny do Nieporętu i Zegrza” (list - atest Apoloniusza Kędzierskiego do ówczesnego właściciela, 25 V 1935, zaginiony; informacja za artykułem E. Charazińskiej). Plener wykorzystany na obu obrazach ewidentnie należał do tych bardziej lubianych miejsc Kędzierskiego, tym bardziej że po kilku latach powrócił do niego, również w pracy olejnej. Ta odmienna nieco, przede wszystkim w warstwie kolorystycznej, wersja pojawiła się, jak wzmiankowała Elżbieta Charazińska, podczas trwania wystawy monograficznej artysty w Radomiu. Choć obraz nie został ujęty w katalogu ekspozycji, to wzbogacił jej drugą, warszawską edycję.



Apoloniusz Kędzierski, Struga w lesie, 1896, Muzeum Narodowe w Lublinie



Józef Grodzicki

18

JÓZEF PANKIEWICZ

1866-1940

"Saint-Tropez" ("Pejzaż z Saint-Tropez"), 1922

olej/plótno, 50,5 x 61,5 cm

sygnowany p.d.: 'Pankiewicz'

na krośnie malarskim papierowa nalepka inwentarzowa opisana piórem, papierowa nalepka z numerem inwentarzowym:

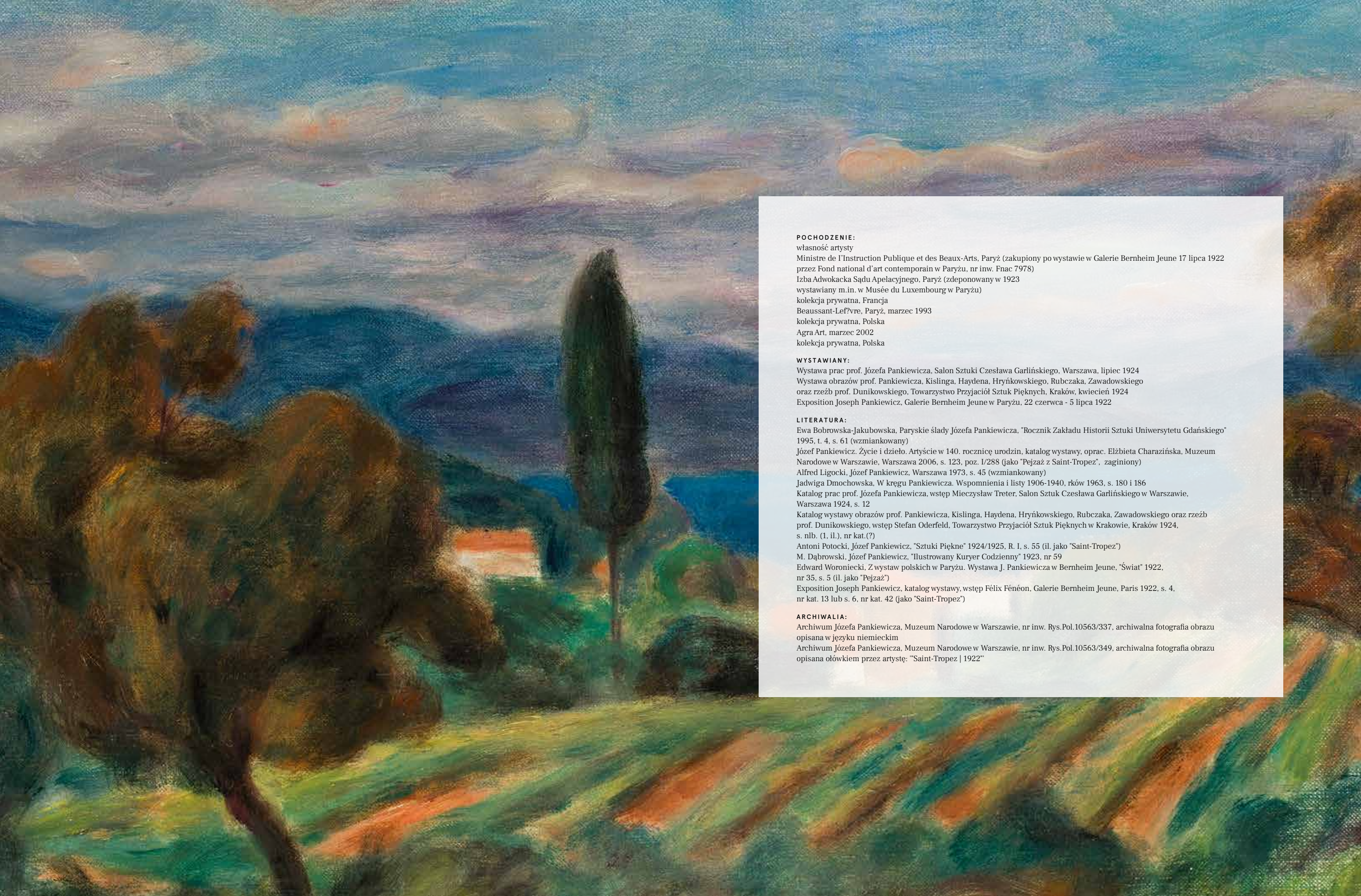
'1140/2006' oraz papierowa nalepka wystawowa z drukowanym numerem katalogowym: '2520'

estymacja:

300 000 - 600 000 PLN

73 000 - 145 000 EUR





POCHODZENIE:

własność artysty
Ministre de l’Instruction Publique et des Beaux-Arts, Paryż (zakupiony po wystawie w Galerie Bernheim Jeune 17 lipca 1922 przez Fond national d’art contemporain w Paryżu, nr inw. Fnac 7978)
Izba Adwokacka Sądu Apelacyjnego, Paryż (zdeponowany w 1923 wystawiany m.in. w Musée du Luxembourg w Paryżu)
kolekcja prywatna, Francja
Beaussant-Lefèvre, Paryż, marzec 1993
kolekcja prywatna, Polska
Agra Art, marzec 2002
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Wystawa prac prof. Józefa Pankiewicza, Salon Sztuki Czesława Garlińskiego, Warszawa, lipiec 1924
Wystawa obrazów prof. Pankiewicza, Kislinga, Haydena, Hryńkowskiego, Rubczaka, Zawadowskiego oraz rzeźb prof. Dunikowskiego, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków, kwiecień 1924
Exposition Joseph Pankiewicz, Galerie Bernheim Jeune w Paryżu, 22 czerwca - 5 lipca 1922

LITERATURA:

Ewa Bobrowska-Jakubowska, Paryskie ślady Józefa Pankiewicza, "Rocznik Zakładu Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego" 1995, t. 4, s. 61 (wzmiankowany)
Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Artyście w 140. rocznicę urodzin, katalog wystawy, oprac. Elżbieta Charazińska, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2006, s. 123, poz. 1/288 (jako "Pejzaż z Saint-Tropez", zaginiony)
Alfred Ligocki, Józef Pankiewicz, Warszawa 1973, s. 45 (wzmiankowany)
Jadwiga Dmochowska, W kręgu Pankiewicza. Wspomnienia i listy 1906-1940, rków 1963, s. 180 i 186
Katalog prac prof. Józefa Pankiewicza, wstęp Mieczysław Treter, Salon Sztuk Czesława Garlińskiego w Warszawie, Warszawa 1924, s. 12
Katalog wystawy obrazów prof. Pankiewicza, Kislinga, Haydena, Hryńkowskiego, Rubczaka, Zawadowskiego oraz rzeźb prof. Dunikowskiego, wstęp Stefan Oderfeld, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1924, s. nlb. (1, il.), nr kat. (?)
Antoni Potocki, Józef Pankiewicz, "Sztuki Piękne" 1924/1925, R. I, s. 55 (il. jako "Saint-Tropez")
M. Dąbrowski, Józef Pankiewicz, "Ilustrowany Kurjer Codzienny" 1923, nr 59
Edward Woroniecki, Z wystaw polskich w Paryżu. Wystawa J. Pankiewicza w Bernheim Jeune, "Świat" 1922, nr 35, s. 5 (il. jako "Pejzaż")
Exposition Joseph Pankiewicz, katalog wystawy, wstęp Félix Fénéon, Galerie Bernheim Jeune, Paris 1922, s. 4, nr kat. 13 lub s. 6, nr kat. 42 (jako "Saint-Tropez")

ARCHIWALIA:

Archiwum Józefa Pankiewicza, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Rys.Pol.10563/337, archiwalna fotografia obrazu opisana w języku niemieckim
Archiwum Józefa Pankiewicza, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Rys.Pol.10563/349, archiwalna fotografia obrazu opisana ołówkiem przez artystę: "Saint-Tropez | 1922"

JÓZEF PANKIEWICZ

OJCIEC POLSKIEGO KOLORYZMU

Józef Pankiewicz był jedną z postaci, która w najbardziej znaczący sposób ukształtowała polskie malarstwo u progu XX wieku. Jako jeden z pierwszych przeniósł na grunt polski nowe, modernistyczne nurty w sztuce takie jak impresjonizm czy symbolizm, zainicjował nurt polskiego koloryzmu wyrastającego z doświadczeń francuskich postimpresjonistów, a także jako pedagog miał wpływ na kształtowanie się artystycznych postaw całej generacji polskich malarzy i grafików.

Wyszktałcenie artystyczne zdobywał w połowie lat 80. XIX wieku najpierw w warszawskiej Klasie Rysunkowej w pracowniach Wojciecha Gersona oraz Aleksandra Kamińskiego, a następnie w petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych. To jednak roczny wyjazd do Paryża z przyjacielem, Władysławem Podkowińskim, w 1889 wywarł kluczowy wpływ na ukształtowanie się postawy artystycznej Pankiewicza. Wówczas zapoznał się z nowoczesnymi kierunkami w sztuce, zwłaszcza impresjonizmem. Kierunek ten propagował „czyste widzenie”, czyli postrzeganie eliminujące wszystko, co nie jest doznaniem wrażeń kolorystyczno-swiatlnych. Impresjoniści na płótnach uchwytывali chwilowy układ barw w naturze, który zmieniał się w zależności od pory dnia, roku i oświetlenia. Choć pełne założenia tego kierunku Pankiewicz realizował bardzo krótko, mianowicie tylko do połowy 1891, to doświadczenie to wpłynęło na sposób myślenia artysty o kolorystycznym budowaniu obrazu w całej późniejszej jego twórczości. Po powrocie do kraju w 1890 wraz z Podkowińskim zaczął rozpowszechniać zasady impresjonistycznego luminizmu, który jednak nie przyjął się na gruncie polskiej sztuki.

W 1897 Pankiewicz wstąpił do krakowskiego Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, z którym regularnie wystawiał w kraju i za granicą, m.in. w Wiedniu (1902, 1906, 1908). W latach 1897-1903 chętnie podróżował po Europie, odwiedzając Holandię, Belgię, Anglię, Niemcy, Włochy oraz Francję. W 1899 został nagrodzony złotym medalem za obraz „Portret pani Oderfeldowej z córką” (1897) na Wystawie Powszechnej w Paryżu. (1897). Na kolejnej, w 1900, zdobył srebrny medal. U progu początku XX wieku prezentował swoje prace na licznych wystawach: w Galerie Georges Petit w Paryżu (1900), na Salonie Jesiennym (1904, 1907, 1909, 1919) oraz Niezależnych (1911, 1912). W 1906 został mianowany profesorem krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Od tego momentu w okresie roku akademickiego przebywał w Krakowie, natomiast w trakcie wakacji wyjeżdżał do Paryża, Normandii oraz na wybrzeże Morza Śródziemnego.

W okresie od 1903 do 1914 kształtuje się w twórczości Pankiewicza koncepcja malarska, która miała obowiązywać do końca lat 20. Cechuje ją powrót do zagadnień kolorystycznych oraz dążenie do stworzenia nowych zasad budowania form kolorem. Wpływ na artystę wywierała sztuka Paula Cézanne’a, Auguste’a Renoira a także bliska znajomość z Pierrem Bonnardem. Podchodził natomiast z dystansem do bardziej awangardowych koncepcji kształtowania malarskiego, które dynamicznie rozdziły się u progu XX wieku: fowizmu, niemieckiego ekspresjonizmu z kręgu „Die Brücke” oraz „Der Blaue Reiter”, kubizmu, futurizmu czy wreszcie abstrakcji. Pankiewicz poszukiwał przede wszystkim harmonii w malarstwie i obawiał się, że awangardowe kierunki doprowadzą do rozbicia spójności zarówno elementów obrazu, jak i interpretacji natury. Jedyne odważniejsze eksperymenty z fowizmem i kubizmem w jego twórczości pojawiły się w trakcie trwania I wojny światowej, kiedy artysta przebywał w Hiszpanii.

Po zakończeniu wojny powrót do kraju był utrudniony, a ponadto artysta był zmuszony sprzedać swoje mieszkanie w Krakowie, aby wyżyć w Hiszpanii. Pankiewicz wraz z żoną pojechali więc do Paryża, gdzie przebywali początkowo okresowo, a następnie osiedlili się na stałe do końca życia. Malarz nie zapomniiał jednak o krakowskiej akademii. Przy pomocy Feliksa Jasieńskiego prosił Namiestnictwo Galicyjskie we Lwowie o zorganizowanie w Paryżu Polskiego Instytutu Sztuk Pięknych, który umożliwiłby polskim artystom zapoznanie się ze sztuką zachodnią, zwłaszcza francuską. Kilka lat później plany te zostały częściowo zrealizowane przez powołanie Paryskiej Filii Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych.

Zarówno Józef, jak i jego żona, Wanda, rozwinęli swoje kariery artystyczne w stolicy Francji w latach 20. Ona projektuje tkaniny dekoracyjne, m.in. dla Paula Poireta, jednego z najsłynniejszych projektantów mody początku ubiegłego stulecia oraz tworzy ilustracje do książek w „A la Sirène”, ekskluzywnym wydawnictwie założonym przez Fénéon. On jest niezwykle płodny twórczo. W czerwcu 1922 zostaje zorganizowana wystawa 47 jego obrazów hiszpańskich i paryskich w Galerie Bernheim-Jeune, na której odnosi olbrzymi sukces. Jeden z pejzaży zostaje nawet zakupiony przez rząd francuski, a następnie zawieszony w Muzeum Luksemburskim, potem w Luwrze, zaś obecnie w Musée National d’Art Moderne. W latach 1923-24 odbywają się natomiast trzy wystawy Pankiewicza w Polsce: w Salonie Józefa Poznańskiego w Warszawie, w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie oraz w Salonie Czesława Garlińskiego w Warszawie. Na wszystkich z nich zbiera przychylne opinie krytyków, a także sprzedaje sporo z pokazanych prac.

Jesienią 1922 Pankiewicz powraca ponownie na krakowską Akademię. Wokół niego tworzy się grupa 11 studentów niezmiernie zainteresowanych sztuką i życiem artystycznym Francji, która zawiązuje „Komitet Paryski”, w celu zebrania środków na wyjazd grupy do ówczesnej stolicy sztuki. Pośród nich znaleźli się: Jan Cybis, Józef Czapski, Seweryn Boraczok, Artur Nacht-Samborski, Tadeusz Piotr Potworowski, Hanna Rudzka-Cybisowa, Janina Przeclawska, Janusz Strzałecki, Marian Szczyrbuła, Zygmunt Waliszewski oraz Józef Jarema. Kilkumiesięczny pobyt zagraniczny po wyjeździe w 1924 rozciągnął się na okres wieloletni. W kolejnym roku powstała filia krakowskiej uczelni, nad którą opiekę objął Józef Pankiewicz, zapewniający uczniom czynny kontakt z miejscowym środowiskiem artystycznym. Większość z kapi-stów po uzyskaniu tam dyplomu, w latach 1930-1931, powróciła do kraju i zajęła się popularyzacją koloryzmu na gruncie rodzimym.

W późniejszym okresie Pankiewicz stopniowo rezygnował z czystego, intensywnego i dekoracyjnego koloru na rzecz malarstwa walorowego, będącego obiektywną wizją rzeczywistość. Od lat 30. tworzył co raz mniej. Częstym tematem powojennych prac malarza są „pejzaże z puszystymi koronami drzew” okolic Sanary, Cassis i La Ciotat. W latach 1928-31 tworzy także dekoracyjnej panneaux do Kaplicy Królewskiej na Wawelu, jednak to malarstwo podporządkowane architekturze nie wniosło zbyt wiele do twórczości Pankiewicza. Artysta zmarł w ukocho-nej Francji, w La Ciotat w 1940.



POD UROKIEM SAINT-TROPEZ



Paul Cézanne, Widok na Górę św. Wiktorii, 1878-79, Muzeum Puszkina w Moskwie



Józef Pankiewicz, Pejzaż z Saint-Tropez, 1922, kolekcja prywatna



Józef Pankiewicz, Łódzie w porcie w Saint-Tropez, 1908, kolekcja prywatna

„Postacią, która być może w sposób najbardziej znaczący ukształtowała oblicze polskiego malarstwa u progu XX wieku, był Józef Pankiewicz – pisze Janusz Janowski – świetnie wykształcony, niezwykle otwarty, o rzadko spotykanych talentach analitycznych i werbalnych, skupiał wokół siebie malarzy młodszego pokolenia, stając się dla nich mentorem i wyrocznią”. (Janusz Janowski, Józef Pankiewicz wobec „łacińskiej tradycji” malarstwa europejskiego, „Pamiętnik sztuk pięknych” 2003, nr 1(4), s. 9). Pankiewicz torował swoim uczniom ścieżki we Francji, krzewiąc wśród nich zamiłowanie do kultury francuskiej. Pierwsi uczniowie artysty dotarli nad Sekwanę na początku drugiej dekady XX stulecia, kiedy to w Paryżu zamieszkali Jan Wacław Zawadowski, Mojżesz Kisling czy Szymon Mondzain. Druga fala wiąże się z utworzeniem Komitetu Paryskiego i przyjazdem młodych malarzy z Krakowa w 1924 roku. Pankiewicz był malarzem zorientowanym na nowoczesność, lecz pielęgnującym również wysoki klasyczny ideał sztuki. Artysta ciągle poszukiwał rozwiązań malarskich i nowych formuł artystycznych, dlatego jego dzieło koresponduje z wieloma nowoczesnymi „izmami”, lecz trudno daje się do konkretnego przypisać. Niewątpliwie jego malarstwo rozszerza koncepcję wyrażoną w warszawskim środowisku „Wędrowca” przez głównego teoretyka tego kręgu, tj. Stanisława Witkiewicza, który u progu modernizmu jasno postulował „sztukę czystą”, wolną od anegdoty i historyzmu. Pankiewicz uważał, że „malarstwo ma za zadanie wyobrażać to, co oczy widzą, lub mogłyby widzieć, transponując wizję na kształty, kolor za pomocą barw, które stanowią materię obrazu. Wartość tej materii i jej działanie na zmysł widzenia, jak dźwięku na słuch, jest jej czarem”. (Józef Czapski, Józef Pankiewicz, Lublin 1992, s. 131).

Począwszy od pierwszego wyjazdu do Paryża w 1889 spotkania Pankiewicza ze sztuką francuską miały kluczowe znaczenie dla jego rozwoju jako artysty. Francuski modernizm niejako w centrum swoich zainteresowań stawiał zagadnienie autonomii dzieła sztuki. Istotną cezurą w biografii Pankiewicza jest rok 1908. Wówczas artysta poznał Pierre'a Bonnarda, co zapoczątkowało stymulującą ideowo-artystyczną wymianę między twórcami. Rodziny Bonnardów i Pankiewiczów spędzały wspólnie wakacje i się odwiedzały. W 1908, podczas wizyty w Paryżu, Pankiewicz poznał malarstwo fowistów, grupy artystycznej, która nieformalnie zawiązała się w 1905 roku, w trakcie wakacji w Collioure. Malarze Henri Matisse, Maurice de Vlaminck i André Derain podczas plenerów 1905 zastosowali śmiałą, jaskrawą paletę barwną i dywizjonistyczny sposób kładzenia farby oraz odrzucili światłościę i iluzję przestrzenną w obrazie. Ich dzieła, wystawione na Salonie Jesiennym w 1905 roku, zyskały przydomek „dzikich bestii” („les fauves”). We francuskich pracach Pankiewicza z przełomu pierwszej i drugiej dekady XX wieku widać jasny wpływ fowistycznych pejzaży. Gdy przebywał z Bonnardem w 1909 do Saint Tropez, Pankiewicz nie patrzył na miasteczko tymi samymi oczami, co dawniej. Jego prace zbliżają się do ekspresji pejzaży z Collioure André Deraina – spalone światłem, nasycone barwą, dalekie od mimetycznego naśladowania przedmiotów. Tkanka malarska Pankiewicza emituje światło, oddając tym samym charakterystyczną aurę prowansalskiej przyrody. W łodziach w porcie w Saint-Tropez, do których artysta wielokrotnie powracał na swoich płótnach, widać charakterystyczne, syntetycznie budowane plany. Pankiewicz posługiwał się czystą barwą i szerokimi pociągnięciami pędzla. W ciekawy sposób malarz kształtował przestrzeń obrazu: spłaszczony pole obrazowe z podniesionym horyzontem

jest poprzecinane wertykalnymi i diagonalnymi liniami masztów. Gęsto zacięte łódzie dynamizują przedstawienie z racji na ukazanie ich sylwet z różnych perspektyw. Plenerowy kadr, pochwycony niby „na szybko”, ma silnie nowoczesny charakter, bliski pracom młodych malarzy francuskich.

Elżbieta Charazińska, monografistka artysty, znakomicie podsumowuje znaczenie pobytu w Saint-Tropez: „Ostatecznie to wakacje 1909 roku, spędzone nad Morzem Śródziemnym w Saint-Tropez, w towarzystwie Pierre'a Bonnarda i jego żony Marty, spowodowały opowiedzenie się Pankiewicza po stronie barwy i światła oraz ostentacyjny, odświeżający doznania powrót do studiów z natury. I chociaż wybrzeże Morza Śródziemnego, zwane ‘rajem odnalezionym’, było w XIX stuleciu zalecane chorym na gruźlicę ze względu na łagodny klimat i – jak pisał Guy de Maupassant – stało się ‘światowym szpitalem i kwitnącym cmentarzem europejskiej arystokracji’ to dla malarstwa odkrył je Gustave Courbet, a zaanektowała generacja impresjonistów. Feeryczność barw i ich niepowtarzalna ‘światlistość’ uwiódła całkowicie Paula Signaca, który zainstalował się w Saint-Tropez w latach 1892-1913 i którego tam poznał w 1909 roku. Oślepiające słońce południa nadające ziemi, wodzie i niebu wyjątkowe natężenie barwne, wreszcie uroda niemal górzystego krajobrazu schodzącego ku morzu, czy tarasowo rozplanowane gaje oliwne i winnice, swą przyszarzałą bądź szmaragdową zielenią kontrastujące z rudoczerwoną ziemią, czerwone dachy zderzone z błękitem wody lub nieba, oferowały wyczulonemu na piękno Pankiewiczowi niezwykle szeroki wachlarz nowych inspiracji”. (Józefa Pankiewicza batalia o malarstwo czyste, [w:] Józef Pankiewicz 1866-1940. Życie i dzieło. Artyście w 140. rocznicę urodzin, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2006, s. XVIII).

Na Lazurowe Wybrzeże, do Saint-Tropez Pankiewicz powracał wciąż także i później. To z jego wizytami tam w latach 20. wiąże się historia obrazu prezentowanego w katalogu aukcyjnym. W 1922 roku w prestiżowej Galerii Bernheim Jeune w Paryżu odbyła się indywidualna wystawa artysty, podczas której pokazano niemal pięćdziesiąt dzieł powstałych w Hiszpanii i Francji. Jak pisał Alfred Ligocki: „Wystawa ta przyniosła artyście poważny sukces i dużo zakupów, m.in. zakup pejzażu przez rząd francuski. Pejzaż zawieszono kolejno w Muzeum Luksemburskim, a potem w Luwrze, obecnie w Musée d'art. Moderne”. (Alfred Ligocki, Józef Pankiewicz, Warszawa 1973, s. 45). Mowa tu nie o innym krajobrazie, jak właśnie tym prezentowanym podczas aukcji. Dzieło umieszczone w katalogu, do którego wstęp pisał sam Félix Fénéon, pojawiło się wówczas pod tytułem „Saint-Tropez”. W archiwum Pankiewicza (obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie) zachowała się czarno-biała fotografia opisana przez artystę. Na podstawie tego opisu dowiadujemy się o dacie powstania pejzażu, który, co ciekawe, został namalowany w roku paryskiej wystawy. Jest to jednak, jak wynika z recenzji Potockiego, sytuacja dość jasna. Tak bowiem pisał krytyk o całej grupie wystawionych wówczas krajobrazów mistrza: „Niezmiernie ważna seria z St. Tropez nad Morzem Śródziemnym, wszystkie z roku 1922, przenosi nas w świat wielkiej, wyzwolonej z wszelkiego przymusu, kompozycji malarskiej. Na pierwszych planach najczęściej taneczne ronda pinji, a spod ich parasolów wzrok ogarnia daleką światłość rajskiej krainy (...)”. (Antoni Potocki, Józef Pankiewicz, „Sztuki Piękne” 1924/1925, R. I).

JAN RUBCZAK

1884-1942

Pejzaż z południa Francji

olej/plótno, 47 x 55 cm
sygnowany p.d.: 'Rubczak'
opisany na odwrociu: 'M[...] | Jean Rubczak | 9 rue Campagne Premiere | Paris', poniżej stempel wywozowy z podpisami, na krośnie malarskim oraz na ramie papierowe nalepki aukcyjne, ponadto na ramie papierowa nalepka pracowni ramiarskiej

estymacja:
50 000 - 70 000 PLN
12 200 - 17 000 EUR

POCHODZENIE:
Polski Dom Aukcyjny Sztuka, marzec 2003
kolekcja prywatna, Polska

Jan Rubczak kształcił się w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Floriana Cynka, następnie w graficznej pracowni Józefa Pankiewicza. Swe umiejętności warsztatowe doskonalił w Lipsku i Paryżu, gdzie otał się o ikoniczną Académie Colarossi. Nad Sekwaną spędził wiele lat. Realizował się jako malarz, ale także wybitny grafik. Wszedł do grona założycieli Towarzystwa Artystów Polskich w Paryżu. Był członkiem Towarzystwa Polskiego Literacko-Artystycznego, a jego sztukę promował znany paryski marszand Leopold Zborowski. W 1917 roku Rubczak otworzył w Paryżu własną szkołę grafiki, do której praktykowania zachęcał m.in. Władysława Skoczylasa, dziś jednego z najważniejszych polskich grafików I połowy XX wieku.

Motywów dla swoich kompozycji Rubczak poszukiwał podczas licznie odbywanych francuskich podróży, przede wszystkim do Bretanii, ale także na południe kraju. Choć prezentowane w katalogu dzieło nie jest przykładem dzieła graficznego, a obrazem olejnym, to stanowi reprezentację drogi artystycznej, jaką podążał Rubczak podczas swego pobytu we Francji. Dzieło wyróżnia się subtelną modulacją plamy barwnej i silnym naświetleniem przestrzeni, co tym samym naprowadza na środki wyrazu estetyki szkoły Pont-Aven i postimpresjonizmu promowanego na polskim gruncie przez Józefa Pankiewicza. Jak analizowała badaczka malarstwa polskiego doby XIX i XX wieku Irena Kossowska „znamienne dla pejzaży Rubczaka ujęcia perspektywiczne wciągały wzrok widza daleko w głąb, nie tracąc zarazem kompozycyjnej dyscypliny i wewnętrznej rytmizacji podpatrzonej w malarstwie Cézanne’a”. Właśnie z tego typu kulisowym układem mamy do czynienia w prezentowanym w katalogu pejzażu, w którym zza szpaleru drzew z pierwszego planu wyłaniają się kolejne strefy, w tym sylweta twierdzy czy rezydencji osadzonej na oddalonym wzgórzu.



20

MOJŻESZ KISLING

1891-1953

Portret kobiety z koronkowym kołnierzem ("Portrait de femme")

olej/plótno, 48 x 37 cm
sygnowany p.g.: 'Kisling'

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

estymacja:

400 000 - 600 000 PLN

97 000 - 145 000 EUR

OPINIE:

certyfiakat autentyczności Marca Ottavi'ego z dn. 16 kwietnia 2019 roku

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja





MELANCHOLIA PORTRETU

Mojżesz Kisling jest jednym z najbardziej znanych i pożądaných na rynku sztuki artystów polsko-żydowskiego pochodzenia. W 1910 roku porzucił studia na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Wyjechał do Paryża, gdzie już trzy lata później zdobył uznanie krytyków i środowiska artystycznego. Od początku swojej kariery był związany ze środowiskiem paryskiego Montparnasse'u. Tutaj utrzymywał bliskie kontakty z Pablem Picassem, Juanem Grísem czy Fernandem Légerem. Nazywany przez krytyków „księciem Montparnasse'u” w pierwszym okresie swojej twórczości był zafascynowany kubizmem. Gdy wybuchła I wojna światowa, artysta wstąpił do Legii Cudzoziemskiej. Od 1919 zaczął skupiać wokół siebie artystów przebywających wówczas w Paryżu. Po wojnie odszedł od kubizmu, zaprzyjaźniając się z Amedeo Modiglianím, którego wpływ na Kislinga jest dobrze widoczny w prezentowanym obrazie. Artysta jest najbardziej znany ze swoich aktów, malowanych w minimalistyczny, klasycyzujący sposób, a także syntetyzujących pejzaży.

W oeuvre Kislinga znajduje się bardzo wiele portretów, które tworzył intensywnie od 1914 roku. Zapewne jego twórczość portretowa silnie inspirowana była malarstwem Amedeo Modiglianiego. Wiadomo, że artyści bardzo się przyjaźnili, często tworzyli razem akty i portrety. Łączyły ich nie tylko relacje towarzyskie. Oboje w swojej sztuce dążyli do uzyskania harmonijnej, zredukowanej formy, wciąż eksperymentując z formułami malarstwa w równej mierze dekoracyjnego, co nowocześnie zredukowanego, wręcz surowego. Modigliani i Kisling umieszczali swoje postacie na neutralnym, płaszczyznowym i płytkim tle. Od 1914 Kisling zaczyna malować tzw. portrety melancholijne, przedstawiające posągowe, nieruchome postacie o smutnym wyrazie twarzy i ogromnych wręcz oczach. Działa te pozostawały w twórczej zależności do popularnych w tym czasie portretów autorstwa Modiglianiego.

Sama forma portretu odwołuje się do malarstwa renesansowego, częściej inspiracji Kislinga. Co warto zaznaczyć, punktem odniesienia dla Kislinga pozostawała sztuka włoskiego quattrocenta w formie postrzeganej wówczas jako najbardziej „prymitywna”, a więc w specyficzny sposób chłodna i statuaryczna. Pozwalało to na rozwijanie przez Kislinga maniery mizerabilistycznej, odznaczającej się silną obecnością tego rodzaju pesymistycznego posmutnienia, oszczędności środków i wygaszenia palety barw. Siedząca postać, przedstawiona w skrócie perspektywicznym trzy czwarte, a więc w typowej dla malarstwa renesansowego pozie, spogląda pusto poza przestrzeń obrazu. Ten charakterystyczny typ twarzy-maski przywołuje skojarzenia właśnie z Modiglianím, tu jednak dominuje specyficzny rodzaj łagodności, przegradzającej się wręcz w kruchość. Warto w tym kontekście zwrócić uwagę na skrzyżowane ręce postaci, których dłonie artysta usuwa poza ramę obrazu. Pozwala to podkreślić odseparowane delikatnym konturem części kompozycji - partię bladzielonej sukni zróżnicowanej fragmentem wystającego paska od ciepłymi barwami malowanej twarzy modelki. O subtelności techniki Kislinga świadczy zawężenie palety obrazu przy jednoczesnym ekspozowaniu delikatnych półtonów przebijających szczególnie w partii sukni, na której artysta pokazuje subtelne wariacje koloru, odtwarzając zdobiący ją ornamentalny wzór. Co dla niego typowe, artysta posługuje się bardzo ograniczonym modelunkiem światłocieniowym, tworząc niezwykle syntetyczny język form, kojarzony przede wszystkim ze sztuką paryską okresu powrotu do porządku, nowego klasycyzmu, w którego nurt włączyli się artyści tacy jak Pablo Picasso czy Juan Gris. Jednocześnie mizerabilizm Kislinga przywołuje skojarzenia z chociażby pełnymi melancholii portretami Leopolda Gottlieba, słynnego malarza polskiego, który również podejmował te wątki w swojej twórczości. Wreszcie, ważnym punktem odniesienia jest twórczość artystów z kręgu École de Paris, przede wszystkim pesymistycznych w wymowie dzieł Eugeniusza Zaka.



Mojżesz Kisling, Młoda dziewczyna (Jeune fille), 1948, kolekcja prywatna



Mojżesz Kisling, Portret dziewczyny w kołnierzyku, ok. 1938, kolekcja prywatna



Mojżesz Kisling, Artysta w pracowni przy Rue Joseph-Bara 30, 1929

21

MOJŻESZ KISLING

1891-1953

Martwa natura z owocami na okrągłym stole ("Nature morte aux fruits"), 1912

olej/plótno, 65,7 x 81,2 cm

sygnowany p.d.: 'Kisling'

na krośnię malarskim fragmentarycznie zachowana papierowa nalepka inwentarzowa
na ramie dwie nalepki aukcyjne

estymacja:

500 000 - 800 000 PLN

120 000 - 191 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

Artcurial, Paryż, październik 2012

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Jean Kisling, Henri Troyat, Kisling, katalog raisonné, Torino 1982, t. II, nr kat. 2





Mojżesz Kisling, Martwa natura z owocami, 1913, kolekcja prywatna

Kisling był jednym z czołowych przedstawicieli École de Paris, grupy artystów z różnych krajów, którzy na początku XX wieku tworzyli w Paryżu. Jego wczesne życie i twórczość we Francji odzwierciedlają zarówno wpływy kubizmu, jak i bliskie relacje z artystami skupionymi wokół Bateau-Lavoir.

Kisling rozpoczął swoją edukację artystyczną w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie studiował pod kierunkiem Józefa Pankiewicza. Już w trakcie studiów jego prace zyskały uznanie, zdobywając liczne nagrody. W 1910 roku, zachęcony przez swojego mentora, zdecydował się na wyjazd do Paryża, który wówczas był centrum awangardowej sztuki. Po przybyciu do Paryża, Kisling osiedlił się w Montmartre, w słynnym budynku Bateau-Lavoir. To miejsce było wówczas siedzibą wielu wybitnych artystów, takich jak Pablo Picasso, Georges Braque czy Amedeo Modigliani. Właśnie tam Kisling nawiązał bliskie relacje z Modiglianem, który w 1916 roku namalował jego portret. Obecność w Bateau-Lavoir umożliwiła Kislingowi bezpośredni kontakt z najnowszymi trendami w sztuce, zwłaszcza z kubizmem, który wywarł znaczący wpływ na jego twórczość.

Kubizm, rozwijający się intensywnie w Paryżu na początku XX wieku, charakteryzował się rozbiciem formy i przedstawianiem obiektów z wielu perspektyw jednocześnie. Kisling, będąc w centrum tych przemian, eksperymentował z kubistycznymi technikami, co widoczne jest w jego wczesnych pracach. Jego obrazy z tego okresu cechują się geometryzacją form, uproszczeniem kształtów oraz ograniczoną paletą barw, co świadczy o inspiracji pracami Picassa i Braque'a.

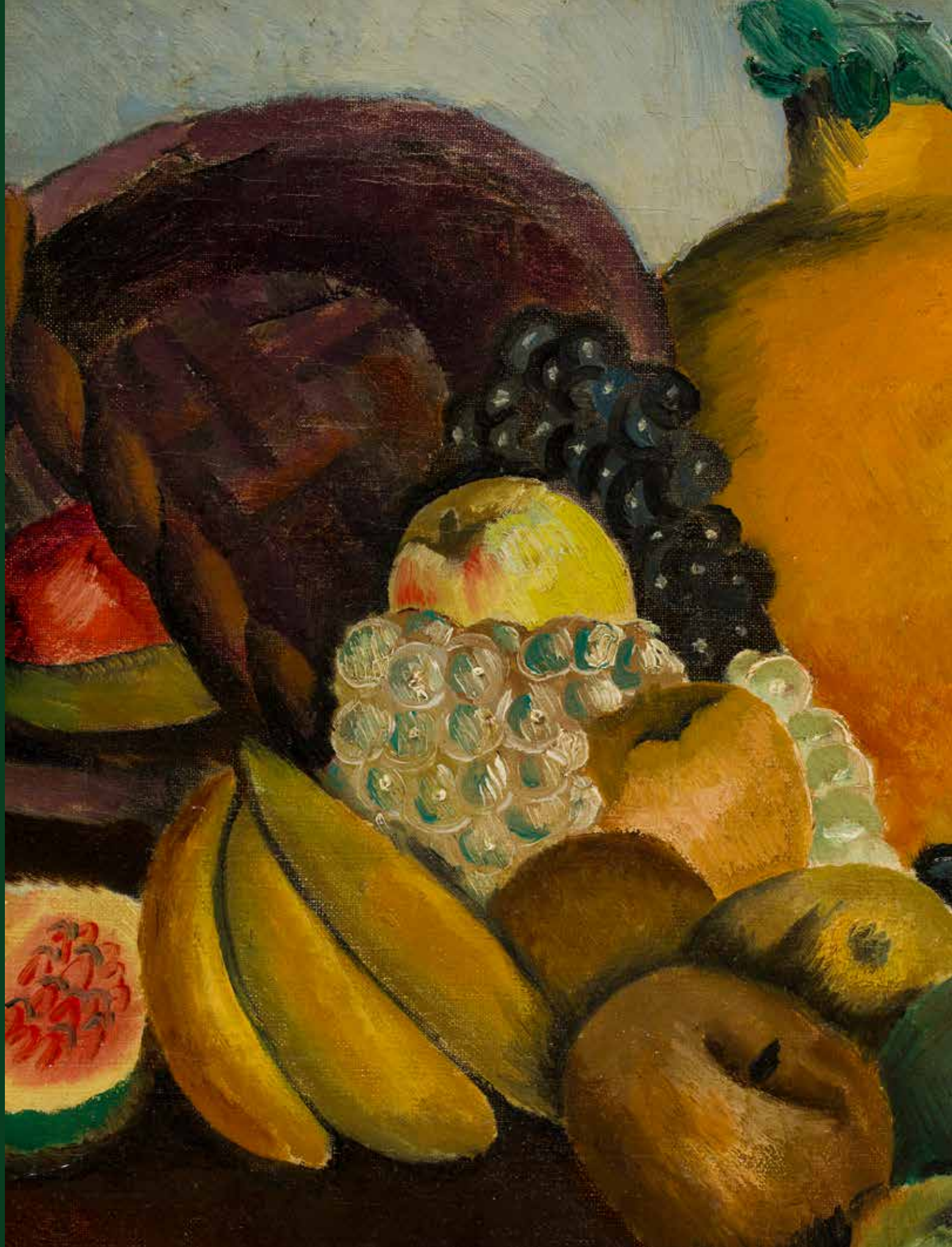
Na przełomie 1912 i 1913 roku Kisling, wraz z innymi artystami, udał się do Céret, małego miasteczka w Pirenejach. Céret, nazywane „mekką

kubistów”, przyciągało twórców poszukujących inspiracji w spokojnym, wiejskim otoczeniu. Wspólne pobyty i praca z takimi artystami jak Picasso czy Juan Gris pozwoliły Kislingowi na dalsze zgłębianie kubistycznych idei i technik. Ten okres zaowocował serią prac, w których widoczne są zarówno wpływy kubizmu, jak i indywidualny styl artysty.

Dzięki swojemu talentowi i zaangażowaniu, Kisling szybko zyskał uznanie w paryskim środowisku artystycznym. Współpracował z wieloma marszandami, którzy promowali jego twórczość wśród kolekcjonerów i mecenasów sztuki. Krytycy doceniali jego unikalne podejście do formy i koloru, a także umiejętność łączenia wpływów kubizmu z własną wrażliwością artystyczną.

Jednym z charakterystycznych dzieł Kislinga z tego okresu jest „Nature Morte aux Fruits” (Martwa natura z owocami). Obraz ten przedstawia kompozycję owoców ułożonych na stole, ukazanych w sposób nawiązujący do kubistycznej estetyki. Formy owoców są geometryzowane, a perspektywa celowo zniekształcona, co nadaje kompozycji dynamicznego charakteru. Kolorystyka obrazu jest stonowana, z dominacją odcieni brązu, zieleni i żółci, co podkreśla harmonijną kompozycję i skupia uwagę na strukturze przedstawionych obiektów.

Wczesna twórczość Mojżesza Kislinga we Francji odzwierciedla jego zdolność do integracji wpływów kubizmu z własnym, unikalnym stylem. Bliskie relacje z czołowymi artystami tamtego okresu oraz aktywny udział w życiu artystycznym Paryża i Céret przyczyniły się do ukształtowania jego drogi twórczej. Obrazy takie jak „Nature Morte aux Fruits” świadczą o jego mistrzostwie w operowaniu formą i kolorem, a także o umiejętności czerpania z najnowszych trendów artystycznych, jednocześnie zachowując indywidualny wyraz.



MOJŻESZ KISLING

1891-1953

"Tamaris" ("La Seyne-sur-Mer, pres de Toulon"), 1935

olej/plótno, 38 x 55 cm
sygnowany l.d.: 'Kisling'
na krośnie malarskim trudno czytelny opis oraz owalna pieczęć składu materiałów malarskich,
na odwrociu dwie nalepki aukcyjne

estymacja:
400 000 - 600 000 PLN
97 000 - 145 000 EUR

POCHODZENIE:
Galerie Charles et André Bailly, Paryż
Sotheby's, Londyn, kwiecień 1990
kolekcja prywatna
Sotheby's, Nowy Jork, maj 2021
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Kisling. Grande figure de l'École de Paris, Teien Art Museum, Tokio, 12 września - 25 października 2020 (wystawa podróżna)

LITERATURA:
Kisling. Grande figure de l'École de Paris, Teien Art Museum w Tokio, Tokio 2020, nr kat. 64 (il.)
Jean Kisling, Jean Dutourd, Kisling 1891-1953, katalog raisonné, t. 3, Paris 1995, s. 330 (il.), nr kat. 103



Mojżesz Kisling był jednym z czołowych reprezentantów École de Paris skupiającej przybyłych z Europy Środkowo-Wschodniej i Rosji artystów żydowskiego pochodzenia. Dzięki swym towarzyskim koligacjom i finansowym sukcesom zdobył miano „księcia Montparnasse'u”. Stał się także jednym z najważniejszych malarskich „kolonizatorów” południa Francji, które gościło plastyczną awangardę już w XIX wieku. Kompozycja „Tamaris” (miasto nieopodal Marsylii i Martigues) opowiada nie tylko o losach Kislinga jako malarza, ale także jest ważnym dokumentem w historii kolonii artystycznych południa Francji.

Obecność awangardy artystycznej w tym regionie obserwowana była już od końca XIX wieku, a zapoczątkowana została m. in. przez podróże artystyczne Vincenta van Gogha, Paula Gauguina i Paula Cézanne’a – reformatorów i pionierów rozwoju sztuki XX stulecia. Nurty takie jak fowizm czy kubizm otwierały nowe horyzonty, dostarczały nowych środków wyrazu, łącząc się w pewnym momencie na stałe z nazwami miejscowości takich jak Cassis, L’Estaque, Aix-en-Provence, Martigues, Collioure, Saint-Tropez lub Céret. Owe „mekki malarstwa”, przede wszystkim w gatunku pejzażu, poprzez swoje położenie geograficzne znacząco wpływały na ekspansję francuskiej sztuki i uprawiania jej wzorem francuskich artystów.

Mojżesz Kisling pierwszy raz zetknął się z południem Francji w 1917, gdy jako ranny żołnierz wojsk francuskich udał się do Saint Tropez w celu rekonwalescencji. Obecną w swoim jego malarstwie konwencję malarstwa pejzażowego zaczął rozwijać kilka lat wcześniej, na przełomie 1912 i 1913 roku przebywając w Céret, we wschodnich Pirenejach. Zasymilował wówczas zasady kubistycznej estetyki dzięki kontaktom z Pablem Picassem, Georgesem Braque, Juanem Grisem i Maxem Jacobem. Pod wpływem kontaktów z kubistami zaczął malować południowo-francuskie pejzaże o geometryzującej stylistyce. W krajobrazach artysty pochodzących z tego czasu uwidacznia się głęboka fascynacja sztuką Cézanne’a. Kisling syntetyzował i geometryzował bryły, spiętrzał plany kompozycyjne, wprowadzał podwyższony punkt widzenia, zacieśniał przestrzeń obrazową. Jednak w przeciwieństwie do kubistów nie poszukiwał raczej nowego sposobu budowy obrazu, lecz nowej formuły dekoracyjności, w której zsyntetyzowa-

ne bryły architektoniczne współgrają z organicznymi formami natury. Od lat 1917-1918, prócz widoków z Saint-Tropez, które cechowała rozbielona paleta i eteryczność, zaczęły wychodzić spod pędzla artysty krajobrazy o pogłębionej ekspresji ewokowanej przez gamę ostrych, mocnych, kontrastowo zestawionych barw. Stężone w wyrazie kompozycje malowane były impastowo, ukośnymi pociągnięciami pędzla.

Na południu Francji, otaczająca go atmosfera śródziemnomorskiego krajobrazu zaintrygowała malarza na tyle, że powziął dialog z kolorystem tych regionów. W latach 20. i 30. XX wieku Mojżesz Kisling związał się z tym obszarem coraz silniej: w 1937 wybrał Prowansję na stałe miejsce pracy twórczej, wznosząc własną willę z pracownią w Sanary, jeżdżąc na plenery w okolice Marsylii. Rosnąca popularność regionu wpływała niekiedy na trudność harmonijnej pracy – eskapady na południe stały się modne a „Południe przestało być zacisznym, letniskowym schronieniem dla kilku wyłącznie oryginałów. Padło ofiarą hałaśliwego i barwnego tłumy” – wspominała Alicja Halicka w 1924 (Alice Halicka, Hier (souvenirs), tłum. M. Ch.-F. Paris 1946, s. 96, wyd. pol.: Wczoraj. Wspomnienia, przeł. Wanda Błońska, Kraków 1971).

Choć „Tamaris” jest dziełem z lat trzydziestych XX wieku, to dostrzegalne jest, że to, co inspirowało i Kislinga, i innych twórców z kolonii artystycznej, to przede wszystkim niepowtarzalność pejzażu i towarzyszące mu ferie barw. Bowiem to gra kolorów i światła tych widoków stanowiła największą przyjemność i wyzwanie w malarskim zadaniu. W kompozycji Kislinga dostrzegalne jest, iż to kolor stał się najważniejszym elementem konstrukcji obrazu i nośnikiem dynamiki kompozycji. Kisling wykorzystał zasady perspektyw barwnej, budując formy na pierwszym planie czerwieniami, oranżami, żółcieniami oraz zieleńiami, zaś określając formy przedstawione na dalszych planach chłodnymi błękitami. Silnie kontrastujące kolory w prezentowanej w ofercie pracy, czynią z niej mozaikę barw, w której gubi się znaczenie i hierarchia form, a więc ztraca się anegdotyczny wymiar obrazu na rzecz jego czysto dekoracyjnego charakteru. Niesamowita, nasycona kolorystyka, silne kontrasty temperaturowe, nadały kompozycji intensywność porównywalną z dziełami fowistów.





23

BOLESŁAW BIEGAS

1877-1954

"Baletnica" ("Ballerine"), około 1925

olej/ płótno, 81,5 x 54,5 cm
sygnowany p.d.: 'B. Biegas'
na odwrociu stempel z numerem odnoszącym się do wymiarów podobrazia: '25'
oraz papierowa nalepka inwentarzowa ze spuścizny artysty z opisem: '308 | Baletnica | 1925 | olejny', na krośnie malarskim dwie papierowe nalepki galeryjne oraz nalepka z opisem obrazu

Praca zostanie włączona do przygotowywanego katalogu raisonné prac malarskich artysty.

estymacja:
350 000 - 450 000 PLN
85 000 - 109 000 EUR

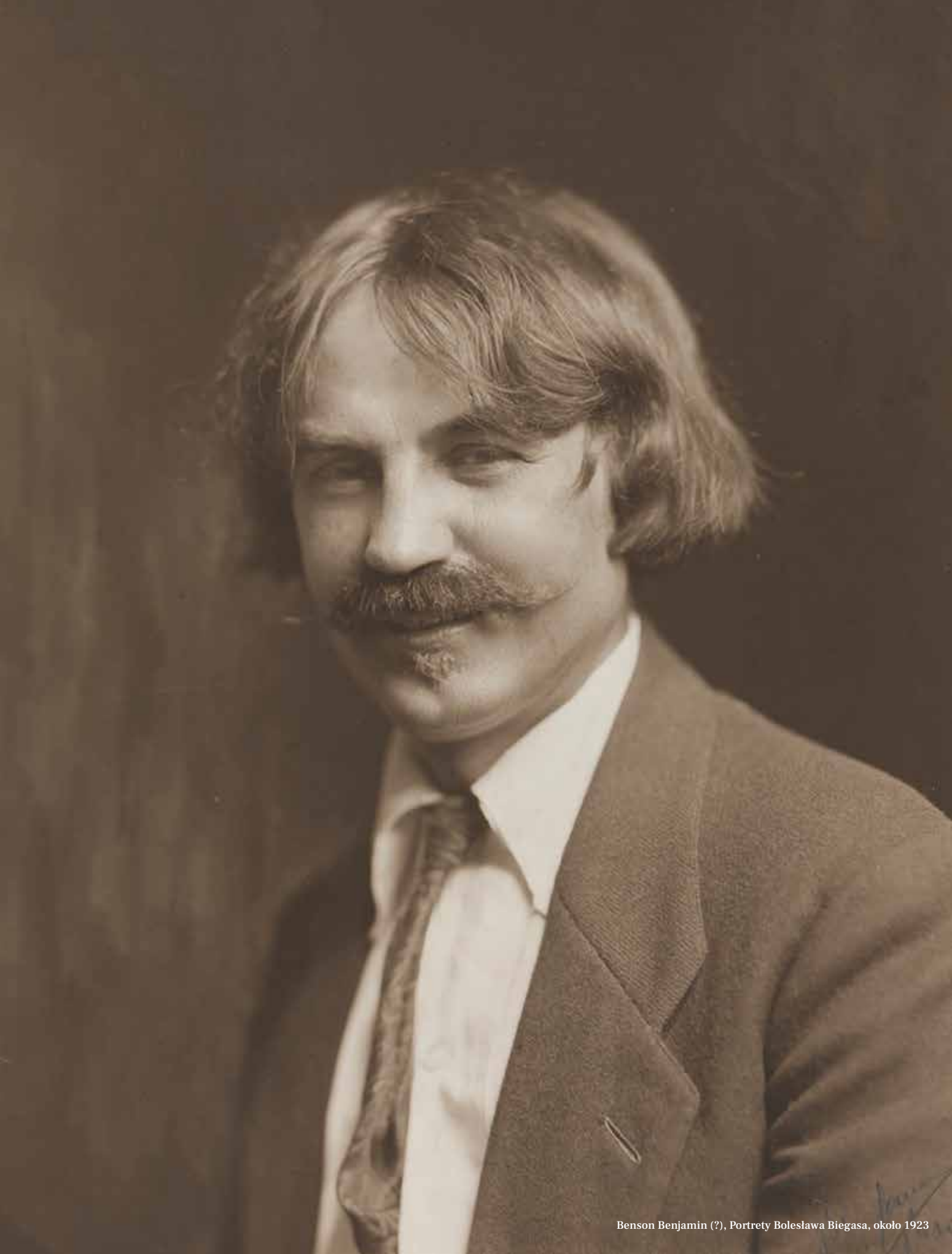
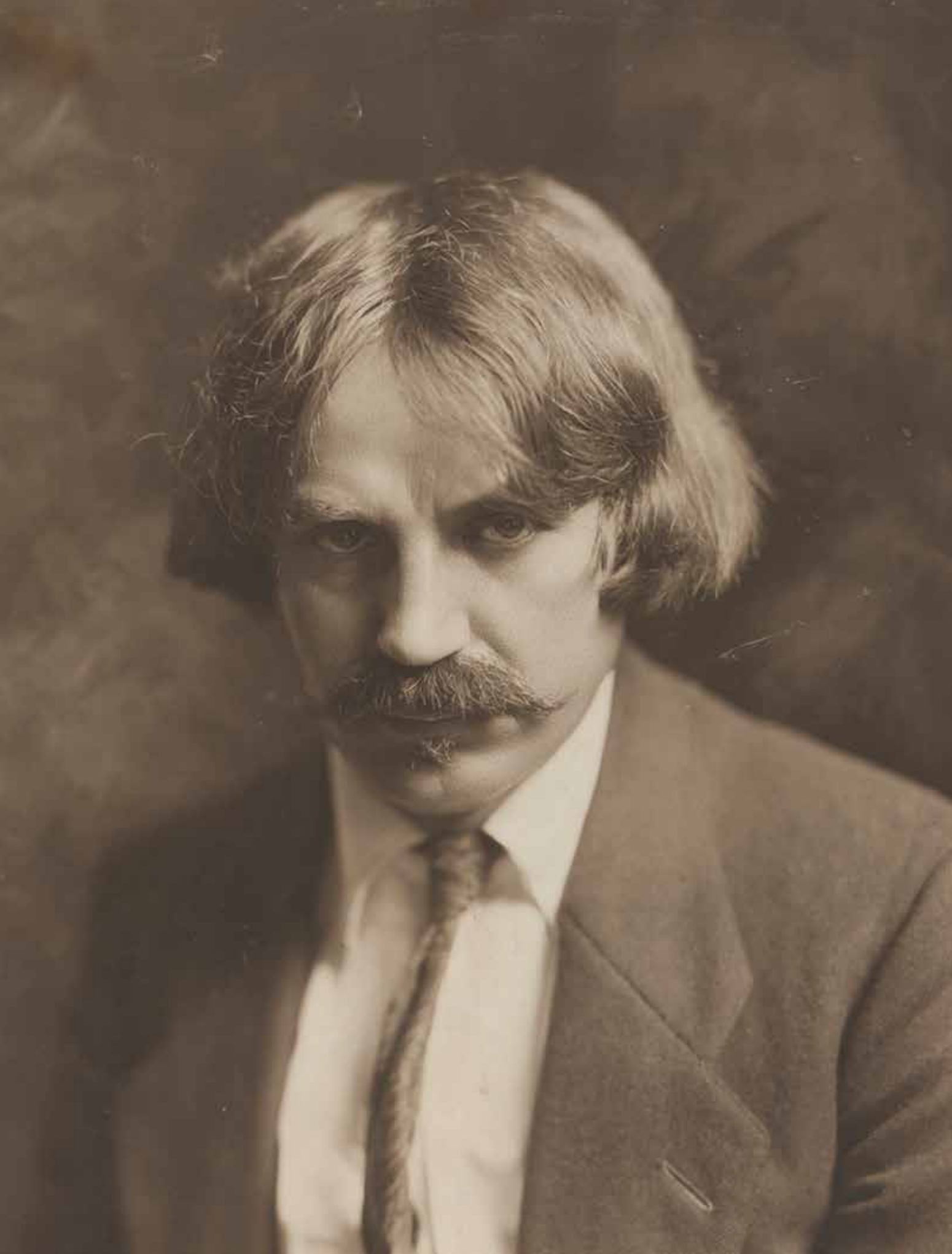
POCHODZENIE:
spuścizna po artyście
Towarzystwo Historyczno Literackie, Paryż (od 1954)
Galerie Jan Kugier, Genewa
kolekcja prywatna, Europa
Ader Picard Tajan, Paryż, październik 1990 (aukcja Tableaux et sculptures de Boleslas Biegas 1877-1954)
kolekcja prywatna, Puerto Rico (Stany Zjednoczone)
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Bolesław Biegas, Wejman Gallery, Warszawa, 2018
Le Plessis Robinson, Société d'Histoire et d'Etudes, Paryż, 1949
Exposition des Tableaux Spheriques, atelier artysty przy Rue Jean Ferrandi 3 bis w Paryżu, 14 czerwca - 17 lipca 1949

LITERATURA:
Bolesław Biegas, katalog wystawy, Wejman Gallery w Warszawie, Warszawa 2018, s. 48-49 (il.)

ARCHIWALIA:
Inwentarz Jana Szymańskiego, nr kat. 308, Paryż 1954





TAJEMNICA „BALETNICY” BIEGAS „WYNALAZCA” W KRĘGU AWANGARDY



Robert Delaunay, Kobieta z parasolem, 1913, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madryt

Prezentowany obraz „Baletnica” to jedno z najbardziej intrygujących dzieł malarskich Bolesława Biegasa powstałych w połowie lat 20. XX wieku, reprezentujące nurt obrazów sferycznych – przejaw nowatorskiego podejścia artysty do formy i ekspresji. Twórca, odchodząc od tradycyjnego portretu, nadał swojej wizji wymiar metafizyczny, rezygnując z indywidualnych rysów na rzecz uniwersalnej symboliki. Kompozycje oparte na kole – figurze absolutnej – stały się świadectwem geniuszu Biegasa i jego dążenia do doskonałości. Ów eksperymentalny kierunek szybko stał się przedmiotem rozmów w artystycznym środowisku Paryża lat 20. XX wieku. Malarska symbioza ludzkiej sylwetki z abstrakcyjną konstrukcją, pełną przecinających się krzywizn i dynamicznych form, przenosi odbiorcę w przestrzeń na pograniczu rzeczywistości i mistycyzmu.

Biegas przedstawił paryskiej publiczności swoje sferyczne prace po raz pierwszy 20 marca 1919 roku. Wystawa odbyła się w Pavillon de Magny przy l’Avenue Victor Hugo 55. Wernisaż musiał być wielkim sukcesem, skoro w kolejnych tygodniach o Biegasie rozpisywała się francuska prasa. Dzięki niej wiemy, że artysta zaprezentował wiosną 1919 roku około 40 płócien ukazujących akty i portrety wpisane w dynamiczne, koliste formy. Monografista Biegasa, Xavier Deryng, w poświęconej artyście książce zebrał część z opublikowanych wtedy opinii. Bez wątplenia jedną z najciekawszych (i najbardziej entuzjastycznych) jest jednak nie tekst powstały pod wpływem wystawy Biegasa, ale wynikiły z wizyty w pracowni artysty jeszcze przed wernisażem. Michel Georges-Michel widział sferyczne kompozycje jeszcze w 1918 roku. Krytyk pisał: „Najpierw wierzymy, wbrew pięknym relacjom kolorów, że jest to żart: koła i małe zabarwione romby przecinają się wzajemnie. Potem, nagle, jak w zagadkach-obrazkach, odkrywamy temat: postać kobiety w większości przypadków. I figura ta pojawia się niczym z jakiegoś witrażu – ciała półprzezroczyste, usta zaczerwienione. Jest to coś wibrującego, żyjącego, prawie logicznego już po pięciu minutach. Jest to nowa moda w malarstwie: Biegas jest wynalazcą. Jest to przede wszystkim totalne i radosne odrodzenie w sztuce witrażu. Być może, gdy odbudowane zostaną zniszczone kościoły, ich okna rozjaśnią witraże sferyczne? (...) Bolesław Biegas wynalazł także sferyzm, a my byliśmy pierwszymi, którzy oznajmili: jest w nim zdecydowanie więcej z futuryzmu niż kubizmu, gdyż artysta szuka tu ekspresji dynamicznej. Wyobraźcie sobie dużą liczbę okręgów, w których każda mała ścięta ćwiartka jest zabarwiona, pomalowana inaczej i współtworzy dekoracyjną całość figury. Rodzi się z tego bogactwo barw, a nawet wyraz, jaki osiągają jedynie witraże, mozaiki lub freski” (Michel Georges-Michel, Spherisme, „Paris-Midi” 1918 [6 czerwca]).

Po wernisażu wystawy Biegasa sferyczne obrazy wywołały duże zamieszanie. Cześć konserwatywnych krytyków widziała w nich kolejną po kubizmie formę upadku sztuki. Kronikarz artystyczny „L’Eclair” grzmiał w sensacyjnym nagłówku: „Sztuka czy mistyfikacja? Kubizm nie żyje! Poznajemy teraz ‘sferyzm’, który niemalże sprawi, że będziemy żałować jego poprzednika”. Problematyczna pozostaje sama nazwa nadana zespołowi prac Biegasa. Kolejny dwudziestowieczny „izm” ma bowiem nieco rozmyte znaczenie. Pojęcia „sferyzm” używano jeszcze przed I wojną światową w kontekście sztuki Františka Kupki. Michail Larionow swoje prace z roku 1913 określał jako sferystyczne i rondystyczne. Koła i łuki wykorzystywali w tym samym okresie m.in. Robert Delaunay, Giacomo Balla, Fortunato Depero, Patrick Henry Bruce, Arthur B. Frost. Biegas jednak podkreślał ścisły, geometryczny charakter abstrakcyjnych motywów i używał do ich kreślenia cyrkla, eliminując poetykę zacierania jasnych podziałów pół barwnych, charakterystyczną np. dla orficznych kręgów Delaunaya.

Deryng pisał: „Tworząc sferyzm, Biegas wniósł wyjątkowy wkład do debat artystycznych prowadzonych przez paryską awangardę. Nawet jeśli (...) sferyzm pojawił się przed pierwszą wojną światową, poszukiwania Biegasa przedstawiają (...) pewne elementy wspólne z futuryzmem. ‘Futurystyczna sympatia’ wyrażona przez samego Marinettiego potwierdza to zestawienie. Sferyzm pozostaje jednak naznaczony przekonaniami symbolistycznymi Biegasa. Na planie formalnym niewielu artystów wykorzystywało w sposób tak długotrwały formy kuliste. Biegas znał z pewnością poszukiwania swego rodaka, rzeźbiarza Eliego Nadelmana, który w 1909 roku wystawił w Galerie Druet rysunki złożone z okręgów. (...) Biegas nie utrzymywał wówczas żadnych kontaktów z konstruktivistami polskimi i żaden z jego obrazów sferycznych nie był reprodukowany w Polsce. Nie komentowano go również w polskiej prasie, która zapomniiała o Biegasie już na początku lat dwudziestych. W Paryżu sferyzm dostarczał Biegasowi nowych wielbicieli, szczególnie w dzielnicy Montparnasse. W pracowni Claude’a Chauviere’a, jak opisywał Louis Vauxcelles, degustowano szampana w słoiczkach po konfiturach, chwalać kolejno zalety

kubizmu i sferyzmu. List Henry’ego Lafragette’a z 2 kwietnia 1919 roku, kierownika działu nowości w wydawnictwie Etablissements Gaumont, świadczy także o kontaktach Biegasa z kinematografią: ‘Bardzo mi miło dowiedzieć się, iż był Pan usatysfakcjonowany ujęciami kinowymi wykonanymi w Pana pracowni oraz sukcesem, jakie odniosły. Ujęcia te puszczane są wciąż w wielu kinach prowincjonalnych. Zostały także wysłane do naszej wytwórni w Nowym Jorku, aby mogły być edytowane w Ameryce” (Xavier Deryng, Bolesław Biegas, Paryż 2004, s. 127-129).

To wyliczenie zwraca naszą uwagę na niezwykłą pozycję malarstwa Biegasa na tle panoramy modernistycznych przemian sztuki pierwszych dekad XX wieku. Z jednej strony jego dążenia do stworzenia zdobnego, ujednoliconego, płaszczyznowego (na przykład jak witraż) obrazu wiążą się jeszcze z kategorią dekoracyjności (décor) silnie związaną ze sztuką postimpresjonizmu. Z drugiej sferyczne portrety Biegasa łączą się mocno ze sztuką awangardową, w której konstrukcyjny rygor geometrii jest nadrzędną jakością plastyczną. Niezwykle nowoczesny, a przywołany przez Derynga, związek Biegasa ze światem kinematografii, buduje tu jeszcze kolejny futurologiczny wręcz kontekst.

Dla prezentowanej „Baletnicy” oczywistym kontekstem są kanoniczne z perspektywy lat 20. XX wieku wizerunki tancerek Edgara Degasa. Jego subtelne, wrażeniowe, niekiedy nieco dekadencjne obrazy z paryskiej opery mają jednak zupełnie innych charakter od prac Biegasa. W portretach sferyczny Biegas najczęściej wyobraża alegoryczne, pogrążone w ruchu postaci kobiece i obdarza je symbolicznym, hermetycznym sensem. Na początku XX wieku taniec stał się jedną z najnowocześniejszych sztuk, na której polu działały reformator-ki tańca, takie jak Loie Fuller i Isadora Duncan. Tancerki te zerwały z klasycznymi kanonami baletu, dążąc do większej swobody ruchu i naturalnej ekspresji ciała. Czerpiąc inspirację z natury, filozofii i antycznych wzorców, stworzyły podstawy tańca nowoczesnego, w którym priorytetem stały się emocje, intuicyjność gestu oraz organiczny związek ruchu z muzyką. Właśnie tego rodzaju ekspresja zdaje się przeświecać z „Baletnicy” Biegasa.

W centrum obrazu jawi się postać kobiety pogrążonej w transie tańca, ukazanej od pasa w górę, wkomponowanej w pulsujący układ barwnych okręgów i półkoliстых linii. Jej ciało, wygięte w sposób niemal nierealny, eksponuje smukłą szyję i napiętą sylwetkę. Głowa, przechylona ku ramieniu, zdaje się spoczywać na uniesionym barku, a ręka, zmysłowo wygięta, subtelnie odsłania fragment ciała. Magnetyzujące spojrzenie i ledwie dostrzegalny uśmiech budzą wrażenie nieuchwytniej tajemnicy, zaś dłonie, ułożone w wyrafinowanych gestach inspirowanych mudrami hinduskimi, wprowadzają element duchowej symboliki. To, stworzone techniką pointylistyczną, pulsuje energią i połykuje dzięki nałożeniu niezliczonych, misternie naniesionych kropek barwy. W dolnej partii płótna delikatne rozjaśnienie sugeruje zwiewność sukni baletnicy, której ruch nadaje obrazowi dodatkowej dynamiki. Kolorem dominującym jest nasyciona czerwień – kontrastująca z chłodnymi tonami reszty kompozycji, sprawiająca, że całość zdaje się tętnić życiem, emanując siłą namiętności i wewnętrznego żaru.

„Baletnica” to portret przedstawiający enigmatyczną tancerkę o hipnotyzującym, niemal demonicznym uśmiechu – budzącym skojarzenia ze słynną „Giocondą” Leonarda da Vinci. Równie tajemnicza jest konstrukcja technologiczna tego dzieła. Powstała w ramach projektu badawczego nad dziełem dokumentacja – przede wszystkim fotografie uzyskane dzięki fluorescencyjnej metodzie rentgenowskiej oraz intrygujące, wykonane skanerem XRF mapy rozkładu baru, miedzi, rtęci i ołowiu – umacniają wizerunek dzieła, które skrywa w sobie aurę tajemniczości i mistycyzmu, ale i uchylają rąbka sekretów skrywanych pod powierzchnią widzialnej warstwy malarskiej. Przede wszystkim wnikliwe oględziny fotografii rentgenowskiej ujawniają liczne zagadki, jakby celowo zaszyfrowane przez artystę w „Baletnicy”. W głębszej warstwie malarskiej, ukrytej pod sferycznym wizerunkiem kobiety, wyłania się niezwykle odkrycie – autoportret Biegasa, powstały około 1910 roku. W górnej połowie płótna widoczna jest twarz z charakterystycznym wąsem Biegasa. Jeszcze niżej, w kolejnej warstwie, skrywa się sylwetka antropomorficznego palacu, przypuszczalnie powstałego na początku XX wieku, a po prawej stronie obrazu – zagadkowy pochod dwóch postaci w białych szatach. Całość spowija atmosfera tajemnicy, której rozwiązania należałoby poszukiwać w fascynacji artysty spirytualizmem i mistyką. Niezaprzeczalnie, obraz ten miał dla Biegasa wyjątkową wartość – pozostał w jego prywatnym posiadaniu przez ponad pół wieku, aż do ostatnich dni jego życia.



Loie Fuller tańcząca z welonem, fotografia, 1897



Fotografia rentgenowska „Baletnicy” Bolesława Biegasa

24 α

HENRYK HAYDEN

1883-1970

"Martwa natura z butelką i bagietką", około 1915

olej/ płótno, 53,8 x 72,8 cm
sygnowany l.d.: 'Hayden'
na krośnie malarskim opisy oraz nalepki aukcyjne i transportowe

estymacja:
300 000 - 500 000 PLN
64 000 - 120 000 EUR

POCHODZENIE:
Christie's, Londyn, luty 2012
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, grudzień 2022
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Henri Hayden. Mistrzowie École de Paris, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 20 września – 31 grudnia 2013

LITERATURA:
Henri Hayden. Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, red. Artur Winiarski, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2013, nr kat. 20, s. 43 (il.)

„Ponad rok od wybuchu wojny malarstwo Haydena ewoluowało w sposób niezwykle logiczny w kierunku czystego kubizmu”.

Henri Hayden. Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, red. Artur Winiarski, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2013, nr kat. 82, s. 49





Paul Cézanne, Kosz z jabłkami, około 1893, Art Institute of Chicago

W 1912 Pablo Picasso przeniósł swoją pracownię z Montmartre'u na teren 14. dzielnicy Paryża. Ten symboliczny gest sygnalizował zmianę w geografii artystycznej Paryża: centrum nowatorskich eksperymentów znalazło się na prawym brzegu Sekwany. Bateau-Lavoir, budynek na Montmartrze z pracowniami awangardowych artystów, utracił swoją pozycję na rzecz La Ruche, skupiska biednych artystów-przybyszów po drugiej stronie rzeki. Jeszcze w 1910 Ludwik Markus jako pierwszy polski artysta wkroczył w orbitę Pabla Picassa dzięki towarzyskim związkom z kręgiem artystów odwiedzających cyrk Medrano przy Boulevard de Rochechouart na Montmartrze. Francuski pseudonim Markusa – Louis Marcoussis – wymyślił nie kto inny jak Guillaume Apollinaire. Ten krytyk opublikował najważniejszy tekst-manifest teorii kubizmu, „Malarze kubiści. Medytacje estetyczne” (1905-1912, publikacja 1913).

Kubistyczne eksperymenty, pierwotnie docenione jedynie w wąskim kręgu krytyków i mecenasów (m.in. Gertrudy i Leo Steinów czy Guillaume'a Apollinaire'a), na początku drugiej dekady stulecia stały się tematem szeroko omawianym w debacie publicznej. Na Salonie Niezależnych 1911 pokazano kubistyczne obrazy artystów związanych z grupą Section d'Or (nazywaną na wczesnym etapie Grupą z Puteaux). Rok później, na Salonie Jesiennym 1912 w Sali XI grupa artystów (coraz częściej nazywanych przez prasę kubistami) wystawiła nowe dzieła w duchu awangardowej, geometrycznej poetyki. Kubizm, u zarania ogniskujący się na problemach przedstawiania wielu wymiarów na dwuwymiarowej płaszczyźnie obrazu, powoli akcentował klasyczną harmonię obrazu oraz dopuszczał stosowanie szerokiej palety barwnej, często podejmując namysł nad fenomenem światła w malarstwie.

Krytycy dostrzegali w oeuvre Henryka Haydena wpływy malarstwa Paula Cézanne'a, które istotnie zaczęły pojawiać się w jego malarstwie od 1912. Malarz zaprzyjaźnił się w Keesem van Dongenem. Jego krag, m.in. Blaise Cendrars czy Artur Cravan, dawał wgląd Haydenowi w dyskusje o najnowszej twórczości. Krótko przed wybuchem Wielkiej Wojny artysta znalazł mecenasa w postaci prawnika i kolekcjonera Charlesa Malpela, który podpisał z Haydenem kontrakt na wyłączność. Plany o stabilizacji malarza przekreślił jednak konflikt wojenny. Artysta nie zdecydował się na wstąpienie do Legii Cudzoziemskiej, lecz poświęcił się dalszej pracy twórczej. Pracował w Montparnassie, odwiedzając nadal działające La Rotonde i Café du Dôme. Jego malarstwo ewoluowało jakby samoistnie w stronę kubizmu syntetycznego.

Rok 1915 to w sztuce malarza początek właściwych inspiracji kubizmem. Wówczas czołowi przedstawiciele kierunku mieli już za sobą wstępne rozważania estetyczne, a także przeszli przez fazę analityczną. Trwał okres syntezy form. Zainteresowanie Haydena kierunkiem były, rzecz jasna, nieco opóźnione w stosunku do jego ram rozwojowych. Artysta po wstępnym okresie eksperymentów rozpoczął swoją przygodę od razu od fazy syntetycznej, w której pobrzmiewały jeszcze wprawdzie echa stylistyki analitycznej. Wpływy te objawiły się w pełnej okazałości w jego portretach i martwych naturach. Pejzaż twórcy, może poza nielicznymi przykładami, pozostawał raczej na marginesie tych inspiracji. Tworzone przez niego w tym czasie krajobrazy znajdują się na pograniczu różnorodnych nurtów. Jest w nich łatwo wyczuwalna geometryzacja, pewnego rodzaju uproszczenie kształtów, lecz nie zauważamy tu tak drastycznych rozwiązań jak u Braque'a malującego domy w miejscowości Estaque czy u Picassa odtwarzającego zabudowania fabryczne w Horta de Ebro. W kompozycjach pejzażowych i martwych naturach Haydena chodzi raczej o wyczucie formy i odwzorowanie jej struktury. Patronem jego malarstwa w tamtym okresie był cały czas Cézanne.

25 α

HENRYK HAYDEN

1883-1970

Pejzaż letni z francuskiej prowincji, około 1930

olej/tektura, 33 x 46 cm
sygnowany p.d.: 'Hayden'
na ramie notatki

estymacja:
30 000 - 45 000 PLN
7 300 - 10 900 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja
kolekcja prywatna, Polska

Przełom lat 20. i 30. XX stulecia to dla Haydena okres trudny. Umiera jego marszand Leopold Zborowski, a cały międzynarodowy rynek sztuki pogrąża się w marazmie ze względu na kryzys finansowy. Artysta nie radził sobie ze sprzedażą swoich prac, coraz częściej wykonywał konwencjonalne, formalne portrety na zamówienie. W tym okresie następuje zmiana w życiu osobistym Haydena: wiąże się z Josette Géraud, która w 1932 roku zostaje jego żoną. Z tego względu wyjeżdża w rodzinne strony wybranki, do Meyronne w departamencie Lot. Odtąd lokalny krajobraz stanie dlań ważnym źródłem inspiracji. Kolorystyczny styl malarza pozwala z wdziękiem oddawać przesyconą światłem aurę Oksytanii. Artysta został nazwany przez Maxa Jacoba „Reno-irem kubizmu”. Prezentowany obraz wskazuje jak ważny dla całego dorobku Haydena był impuls twórczości mistrza z Cagnes.



WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI
1873-1951

Bretońskie miasteczko, 1918

olej/plótno (dublowane), 66 x 92,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: '18. | W. de Terlikowski'
na krośnie malarskim nalepka pracowni ramiarskiej oraz dwie nalepki aukcyjne

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
6 100 - 8 500 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja
Millon, Paryż, marzec 2015
kolekcja prywatna, Polska

Terlikowski malował pejzaże w sposób niezwykle charakterystyczny dla siebie. Jego kompozycje są przepełnione indywidualizmem do tego stopnia, że nie sposób pomylić ich z pracami innych twórców kręgu paryskiej bohemy artystycznej. Przedstawienia artysty implikują w swojej strukturze dwa antagonistyczne aspekty. Pomimo że formalnie nie ma w nich ruchu, to ta pozorna statyka zostaje zmacona poprzez dynamiczny sposób malowania. Dukt pędzla i szpachli, impastowa faktura oraz ogólne rozedrganie powierzchni wpływają na wrażeniowy, „ruchomy” obraz całości. W pracach Terlikowskiego główną rolę odgrywają kolor i światło. Nie bez powodu Lucien Aressy niegdyś tak pisał o artyście: „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 wyciąga ten szczególny efekt”. („L’Aquadémie” 1921).

Widoki z poszczególnych miejsc i okresów mogą stanowić przedmiot odrębnych badań i analiz stylistycznych. Grupa bretońskich pejzaży artysty z około 1918 roku jest bez wątpienia w tym kontekście w jego dorobku odrębnym pod względem kolorystycznym zespołem prac. Krajobrazy te charakteryzują się kontrastowym zestawieniem subtelnych beżów i kremowych bieli ze szmaragdową taflą wody.



27

WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI

1873-1951

"Mały rynek w Saint Tropez" ("Petite place a Saint-Tropez"), 1924

olej/plótno, 60,2 x 92 cm

sygnowany i datowany trzonkiem pędzla p.d.: '24 | Terlikowski'

opisany trudno czytelnie na odwrociu, na ramie nalepka aukcyjna

estymacja:

30 000 - 60 000 PLN

7 200 - 14 300 EUR

POCHODZENIE:

DESA Unicum, grudzień 2007

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, grudzień 2013

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Arsène Alexandre, W. de Terlikowski. Peintre, Paris 1927, s. 23, il. 5



28

WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI

1873-1951

Most nad rzeką Guadalquivir w Kordobie, około 1930

olej/plótno, 65 x 91 cm

sygnowany faksymile podpisu p.d.: "Terlikowski"

na krośnie malarskim oraz na ramie nalepka i etykieta aukcyjna, na ramie nalepka pracowni ramiarskiej

estymacja:

18 000 - 24 000 PLN

4 400 - 5 900 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artyście

kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

Brunk Auctions, Asheville, październik 2021

DESA Unicum, grudzień 2022

kolekcja prywatna, Polska



FELIKS MICHAŁ WYGRZYWALSKI

1875-1944

Morska kąpiel

olej/plótno, 52 x 42 cm

sygnowany l.d.: 'F.M. Wygrzywalski'

na krośnie malarskim stempel składu przyborów malarskich Iskar & Karmański z Krakowa, opisany: '[...] No 77', 'No 870' (przekreślone) oraz 'No 125'

estymacja:

25 000 - 35 000 PLN

6 100 - 8 500 EUR

„Obiektem szczególnej fascynacji i artystycznego zainteresowania Wygrzywalskiego było morze, ciepłe i malownicze, które w różnych wariacjach pojawia się na jego płótnach...”. (Nad ciepłym morzem. Feliks Michał Wygrzywalski, katalog wystawy, [oprac.] Liliana Gieldon, Monika Jankiewicz-Brzostowska, Centralne Muzeum Morskie w Gdańsku, Gdańsk 2013, s. 5). Przestrzeń, która interesowała i zajmowała umysł twórcy, to rzeczywiście przede wszystkim miejsce silnie związane z wodą, Orientem i szeroko rozumianą egzotyką Południa. Świat Wygrzywalskiego staje się albo światem bardzo realnym, albo sferą pewnego rodzaju sacrum wkraczającego w granice baśni i mitu. Jednym razem artysta odtwarza plebejskie środowisko utrudzonych burlaków i rybaków wyciągających z odmętów fal ciężkie sieci, przy innej okazji zaś kreuje fantastyczne wizerunki wychodzących z wody nimf i towarzyszących im sylenów. To zderzenie rzeczywistości z obrazem, iście irracjonalnym, nie jest w sztuce malarza niczym wyjątkowym. Do i tak już bogatego repertuaru form dochodzi tu dodatkowo inny zestaw motywów. „W 1906 roku artysta odbył podróż do Egiptu i na Pustynię Libijską. Oczarowała go egzotyka Orientu, co znalazło dobitny wyraz w jego malarstwie. Wygrzywalski zaczął malować sceny haremowe, scenki rodzajowe z egipskiej ulicy, jego obrazy zaludniły się sprzedawcami i naprawiaczami dywanów, modlącymi się Arabami i Beduinami”. (op. cit., s. 6).

Prezentowana w katalogu aukcyjnym scenka rodzajowa, a właściwie jej lokalizacja, nie są tak jednoznaczne, jak mogłoby się wydawać. Rozgrywająca się przed oczami widza morska kąpiel dzieci wyczekujących na drewnianym moło mogła powstać podczas którejś ze śródziemnomorskich wypraw Wygrzywalskiego, ale jednocześnie może stanowić też reminiscencję znad wybrzeża Bałtyku, który także pojawia się na płótnach artysty. Mowa tutaj chociażby o widokach Jastarni czy Gdyni pochodzących z lat 20. i 30. XX stulecia, które to stanowią jednak o wiele większą rzadkość w porównaniu do kompozycji orientalistycznych. Ponadto temat wykorzystany przez Wygrzywalskiego śmiało koresponduje z przedstawieniami kąpeli znanymi z twórczości niemieckiego modernisty Maxa Liebermanna.



30 α

ADAM STYKA

1890-1959

Uliczka w Marakeszu, 1938-44

olej/plótno, 47 x 55 cm

sygnowany i datowany p.d.: '1938-1944' oraz 'ADAM | STYKA'

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

14 600 - 19 400 EUR

„Po wielu latach studiów w Algierze, Maroku, Tunisie, Egipcie i Sudanie, zauważyłem dziwną różnicę blasków słonecznych między tymi krajami. Tym dziwniejsze, że się bierze pod uwagę ich wzajemną bliskość. Mając za sobą bogate doświadczenia, mogę śmiało powiedzieć, że Algier jest srebrno-biały, Maroko ma odcień czerwono-żółty, Egipt niebieski, a Sudan raczej szary”.

Adam Styka, cyt. za: Czesław Czapliński, Saga rodu Styków, Nowy Jork 1988, s. 149



„MAROKO MA ODCIEŃ CZERWONO-ŻÓŁTY”

W wieku 18 lat młody Adam Styka miał usłyszeć od nestora rodu Jana istotną, jak się później okazało, radę. „Adaś miał szczególnie łatwość do pejzażu, ale mu powiedziałem: „Z tym daleko nie zajedziesz, trzeba rysować twarze ludzi”. (Czesław Czapliński, Saga rodu Styków, Nowy Jork 1988, s. 136). Początkowo ojciec nie wróżył młodszemu z synów artystycznej kariery. Uważał, że dwóch malarzy w rodzinie to i tak aż nadto. Przekonał go jednak talent młodzieńca, który objawił się stosunkowo wcześnie. W swoich działaniach twórczych Adam wziął sobie do serca rady ojca. Człowiek i jego wizerunek stały się głównymi motywami jego sztuki. 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 wyraźne piętno na jego przyszłej twórczości. 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.

„Po wielu latach studiów w Algierze, Maroku, Tunisie, Egipcie i Sudanie, zauważyłem dziwną różnicę blasków słonecznych między tymi krajami. Tym dziwniejsze, że się bierze pod uwagę ich wzajemną bliskość. Mając za sobą bogate doświadczenia, mogę śmiało powiedzieć, że Algier jest srebrno-biały, Maroko ma odcień czerwono-żółty, Egipt niebieski, a Sudan raczej szary”.

Czesław Czapliński, op. cit., s. 149

Styka często replikował swoje kompozycje albo „wyciągał” z nich poszczególne motywy i umieszczał na kolejnych obrazach. Wielokrotnie raz powzięty przez niego temat przewija się później w różnorodnych redakcjach. To tego typu scen należy niewątpliwie prezentowana w katalogu uliczka południowego miasta – najpewniej Marrakeszu. Jej najwcześniejsza znana dzisiaj wersja pochodzi z roku 1920 (kolekcja prywatna) i prezentuje oprócz o wiele większego formatu (ok. 99 × 122 cm) także odmienny sposób operowania światłem i barwą, wpadającymi w odcienie srebrzysto-błękitne. Pod względem układu kompozycyjnego te dwie wersje są niemalże analogiczne. Inne rozwiązanie zostało natomiast zastosowane na obrazie znanym z monografii rodu Styków (również z kolekcji prywatnej), w którym cały kadr został rozszerzony i wzbogacony o dodatkowe postacie.



Adam Styka podczas malowania poskromiciela węży z gór Atlas, okres międzywojenny

TADEUSZ STYKA

1889-1954

"Blondynka" ("Młoda blondynka")

olej/tektura, 66 x 50 cm
sygnowany p.d.: 'TADE. STYKA.'
na odwrociu olejny szkic pejzażowy, stemplowe numery inwentarzowe
oraz papierowa nalepka londyńskiej pracowni ramiarskiej James Bourlet & Sons Ltd., na ramie notatki,
dwie papierowe nalepki wystawowe New Burlington Gallery w Londynie oraz papierowa nalepka transportowa ze stemplem
celnym

estymacja:
22 000 - 30 000 PLN
5 400 - 7 300 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
DESA Unicum, październik 2017
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Wystawa Tadeusza Styki (?), Toronto 1937
Contemporary French Painting & Drawings, New Burlington Gallery, Londyn, lata 30. XX w. (jako „Blonde Girl”)
Contemporary French, New Burlington Gallery, Londyn, lata 30. XX w. (jako „Jeune blonde”)

LITERATURA:
Czesław Czapliński, Kolekcje sztuki polskiej w Ameryce, Warszawa-Nowy Jork 2005, s. 48 (il. jako „Blondynka”)

Tadeusz Styka na początku XX stulecia należał do najbardziej wziętych portrecistów Paryża. Jego sława sięgała także poza Stary Kontynent. Od 1929 roku oprócz studia we Francji utrzymywał również atelier w Nowym Jorku. Wśród całej rzeszy sław sportretowanych przez artystę w ciągu kolejnych dekad wystarczy wymienić tylko Lwa Tolstoja (1903), astronoma Camille'a Flammariona (1908), Polę Negri (1920), Ignacego Paderewskiego (1930), Maurice'a Maeterlincka (1945) czy Władysława Andersa (1950). Ciesząc się niezmienną popularnością, mimo gwałtownych przewartościowań w ówczesnym świecie artystycznym, twórca uprawiał sztukę portretu, w której zdawał się podejmować współzawodnictwo z fotografią. Obiektywność fotografii zastępował jednak własnym odczuciem charakteru modela, wyborem sugestywnej pozy i syntetyzmem całości. Częstokroć dzieła malarza znamionował żywiołowy dukt pędzla, pozwalający na wydobycie emocji portretowanego. Prezentowana praca przedstawia nieznaną modelkę – tytułową „Blondynkę”, identyfikowaną za każdym razem podczas różnych wystaw poprzez pryzmat koloru jej włosów. W wąskiej paletce barwnej, zakrojonej do tonów żółceni, oranżu i różu, Styka osiągnął wysoce realistyczną jakość. Mimo tradycyjnego warsztatu z wizerunku emanuje energia życiowa oraz erotyzm portretowanej.





Adam i Tadeusz Styka podczas zbiorowej wystawy rodu Styków w warszawskiej Zachęcie, 1926

ALEKSANDER LASZENKO

1883-1944

Portret kobiety, 1935

olej/plótno naklejone na sklejkę, 48,5 x 37 cm
sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'A. Laszenko | Nablus 35.'
na odwrociu notatki oraz papierowa nalepka autorska z opisem obrazu

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

POCHODZENIE:
kolekcja rodzinna, Lwów-Warszawa (od okresu międzywojennego)

Pośród polskich orientalistów wymienić należy zaraz obok Adama Styki czy Feliksa Michała Wygrzywalskiego sylwetkę takiego malarza jak Aleksander Laszenko. Z fascynującym światem Lewantu zetknął się on stosunkowo wcześnie, bo już w latach 1897-98, kiedy to w towarzystwie swojego ojca wyprawił się po raz pierwszy do Egiptu. Laszenko miał wówczas zaledwie czternaście lat. Niezaprzeczalnie owa podróż stanowiła w jego życiu punkt zwrotny. Urodzony w rodzinie szlacheckiej twórca mógł pozwolić sobie jeszcze w przyszłości na liczne wyjazdy. Na początku XX stulecia odwiedził egzotyczne regiony, które budzą zainteresowanie i podziw nawet z dzisiejszej perspektywy. Indie, Australia, Nowa Kaledonia, Wyspy Fidżi, Samoa, Tahiti, Zanzibar czy Wyspy Kanaryjskie to nadal nie wszystkie przystanki na imponującej mapie jego wędrówek. Afryka Północna, a przede wszystkim Egipt to niewątpliwie najchętniej eksplorowane przez tego malarza zakątki świata. Pustynny kraj faraonów stanowił dla Laszenki nieprzebrane źródło inspiracji i pochłonął go bez reszty. Nawiązał tam nawet wedle przekazów w 1922 roku znajomość z samym Howardem Carterem, odkrywcą legendarnego grobowca Tutanchamona. Jego kompozycje to barwne i niezwykle wartościowe z punktu historycznego ilustracje przedstawiające tamtejszych ludzi i krajobraz naturalny regionu. Laszenko jako artysta wszechstronny wypowiadał się nie tylko w medium malarstwa sztalugowego. Tworzył także ryciny, na których powielał swoje motywy malarskie.



33 α

MELA MUTER

1876-1967

Portret Maurice'a Ravela, lata 30. XX w.

olej/sklejka, 92 x 65 cm
na odwrociu papierowa nalepka Galerie Gmurzynska w Kolonii, opis: '25' oraz zarys okręgu

estymacja:

480 000 - 600 000 PLN

116 000 - 145 000 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artystce
Galerie Gmurzynska, Kolonia
kolekcja prywatna, Europa
DESA Unicum, maj 2021
kolekcja prywatna, Polska



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



Maurice Ravel



„Obok pisarzy i działaczy politycznych grupą, która wyróżnia się wśród bohaterów portretów Meli Muter są muzycy – odnotowuje Ewa Bobrowska – We wspomnieniach artystki pojawiają się nazwiska kompozytorów, zarówno awangardowych, jak i bardziej klasycznych, różnych narodowości, a wśród nich Erik Satie (1916), Edgar Varèse, jeden z inicjatorów muzyki elektronicznej, z żoną (1924). Albert Roussel (1928), Arthur Honegger (1930), czy Darius Milhaud” (Ewa Bobrowska, Portret szalonych lat: Mela Muter na międzynarodowej scenie artystycznej Paryża, w: Mela Muter. Malarstwo. Katalog zbiorów Muzeum Uniwersyteckiego w Toruniu, Toruń 2010, s. 28). Do tego zestawu należy dodać wizerunki Maurice’a Ravela z lat 20. i 30. XX wieku (zespół kilku dzieł zachowanych w kolekcjach prywatnych). Muter portretowała kompozytora w okresie największych sukcesów. Przedstawiciel impresjonizmu w muzyce, twórca cenionych dzieł orkiestrowych, baletów i oper, w drugiej połowie lat 20. stworzył swój najbardziej znany utwór, „Bolero” (1928). W tym czasie Ravelowi przyznawano miano największego żyjącego kompozytora francuskiego.

Portret kompozytora prezentowany w katalogu to bardzo typowy dla sztuki Meli Muter wizerunek. Malarka znakomicie oddała wnętrze siedzącego na krześle ze złożonymi dłońmi modela. Choć sama sprzeciwiała się tezie, że jakoby potrafi uchwycić duszę portretowanego, to zdecydowanie posiadała tę trudną umiejętność. Muter mawiała: „Nie, ja wcale nie maluję portretów psychologicznych, ja nawet nie wiem, co trzeba uczynić, by stworzyć portret psychologiczny. Nie zadaję sobie nigdy pytania, czy osoba znajdująca się przed moimi sztalugami jest dobra, fałszywa, hojna, inteligentna. Staram się zawiązać nią i przedstawić, tak jak czynię to w przypadku kwiatu, pomidora czy drzewa” (Mela Muter, cyt. za: Mela Muter. Kolekcja Bolesława i Liny Nawrockich, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1994, s. 18). Pomimo tego odżegnywania się od umiejętności kreacji portretu duszy, w pracach Meli psychologia odgrywa kluczową rolę. Artystka zwracała w swoich portretach uwagę zasadniczo na dwie kwestie. Silnie akcentowała dłonie i partię twarzy, w której to oczy modela stawały się bramą do jego wnętrza. W tym właśnie miejscu pojawia się kolejne zagadnienie związane z portretami Meli Muter. Jej modele wielokrotnie uciekają wzrokiem gdzieś daleko poza ramy obrazu. Tak dzieje się także w przypadku wizerunku Ravela, który to malarka stworzyła już w latach 30. Widać tutaj ewidentnie zmianę w jej twórczości i w podejściu do obrazowanych form. W stosunku do wizerunków kompozytora z poprzedniej dekady mamy tutaj do czynienia z postępującą syntezą kształtów i bardziej dynamicznym operowaniem pędzla, za pomocą którego artystka tworzy zamazyste plamy barwne, silnie dynamizujące przedstawienie. Co ciekawe, malarka nie „wypozażyła” portretowanego w żadne atrybuty związane z jego profesją, jak dzieje się to w przypadku wielu portretów znanych osobistości, tworzonych przez innych artystów. Muter nie miała w zwyczaju wprowadzać do swoich obrazów tego typu zabiegów, myśląc, że model powinien mówić sam za siebie i nie potrzebuje do tego niczego więcej oprócz własnego wizerunku. Być może artystka chciała usilnie przedstawić po prostu człowieka, pokazać go jako zindywidualizowaną i wyjątkową jednostkę, bez jakichkolwiek konotacji, które w pewien sposób mogłyby zaburzyć lub zmanipulować jej odbiór.

34 α

ZOFIA KATARZYŃSKA-PRUSZKOWSKA

1887-1957

"Anemony"

olej/plótno, 77,5 x 65 cm

sygnowany p.d.: 'ZOFJA PRUSZKOWSKA | PRUSZKOWSKA. (nieczytelnie)'

opisany na odwrociu: 'D x 8 x 8 D', papierowa nalepka z opisem obrazu: 'AUTOR - Zofja Pruszkowska | TYTUŁ DZIEŁA - "Anemony" - | TECHNIKA - olej -', papierowa nalepka z dedykacją: 'Panu Profesorowi Tadeuszowi Koszarowskiemu | z najgłębszą wdzięcznością ten bukiet | malowany przesyłam | Zofja Tadeuszowa Pruszkowska | Warszawa | dn. 12/IV 1956 r', ślad po niezachowanej nalepce, na ramie nalepka pracowni ramiarskiej

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 700 - 4 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prof. Tadeusza Koszarowskiego, chirurga i onkologa (1915-2002), Warszawa (dar artystki w 1956)

kolekcja prywatna, Polska

Zofia Katarzyńska-Pruszkowska to zapomniana malarka związana z warszawskim środowiskiem artystycznym. Jak podpowiada nam jeden z członów jej nazwiska była ona żoną Tadeusza Pruszkowskiego, osoby znanej i cenionej w kręgu warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Prezentowana w katalogu aukcyjnym martwa natura to intrygujące zestawienie kwiatów oraz umieszczonych w koszu owoców. Widać w niej wyraźne wpływy sztuki awangardowej, chociażby malarstwa ekspresjonistycznego. Stylistyka ta stoi poniekąd w sprzeczności z propagowaną przez jej męża ideą powrotu do dawnych tradycji malarskich. Ta odmienność plastycznych postaw pośród pary małżonków stanowi bardzo interesujący przykład przyciągania się przeciwieństw.



35 α

JADWIGA PRZERADZKA-JĘDRZEJEWSKA

1902-1983

"Targ na niewolnice" ("Targ na dziewczęta", "Niewolnice"), 1930

olej/tektura, 36 x 46 cm
sygnowany i datowany p.d.: '[gmerk artystki] JPrzeradzka 30'
na odwrociu p.g. trudno czytelny, owalny stempel, opis własnościowy(?): 'U P. Lenois(?) | No 71', numer: '1',
ślady po niezachowanych nalepkach wystawowych (w tym jedna Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie),
papierowe nalepki wystawowe: Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Poznaniu oraz Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej
wśród Obcych (w związku z wystawą w Genewie z tytułem "Niewolnice"), kilka wtórnych nalepek z opisem pracy

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 900 - 7 300 EUR

POCHODZENIE:
własność artystki
kolekcja prywatna, Genewa (zakupiony najprawdopodobniej po wystawie w Musée Rath w 1931)
kolekcja rodzinna, Polska (zakupiony na początku XXI w. w antykwariacie w Genewie)

WYSTAWIANY:
Confrérie de St. Luc, École de Varsovie. Exposition des tableaux de jeunes peintres polonais, Musée Rath w Genewie,
otwarcie 5 września 1931
Szkola Warszawska, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Poznań, otwarcie 12 kwietnia 1931 (jako „Targ na dziewczęta”)
Wystawa zbiorowa stowarzyszenia plastyków „Szkola Warszawska”, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie,
8 lutego - 6 marca 1930 (nieujęty w katalogu i przewodniku)

LITERATURA:
Confrérie de St. Luc, École de Varsovie. Exposition des tableaux de jeunes peintres polonais, katalog wystawy, Musée Rath
w Genewie, Genève 1931, s. 20, nr kat. 71 (jako „Les esclaves” [„Niewolnice”])
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie za 1930 rok, Warszawa 1931, s. nlb. (44, jako „Targ
na niewolnice”)





W KRĘGU PRUSZKOWSKIEGO W KRĘGU TRADYCJI

Okres międzywojenny to w polskiej kulturze i sztuce czas zupełnie wyjątkowy. Kiedy na polu naszej rodzimej plastyki rozwijały się przeróżne nurty związane z awangardą, w kręgu warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych swoją działalność pedagogiczną rozpoczął wybitny malarz - Tadeusz Pruszkowski. To wokół jego osoby zgromadziło się na przestrzeni dwóch dekad całe grono twórczych indywidualności, które zawiadnęły nie tylko stołeczną sceną artystyczną.

W międzywojennej Polsce wykształciły się właściwie dwa silne środowiska o charakterze klasycyzującym. Był to z jednej strony krąg szkoły wileńskiej, a z drugiej warszawskiej. W Wilnie wiodącą rolę odgrywał silnie rezonujący na swoich kolegów i uczniów Ludomir Ślendrański. W Warszawie analogiczne stanowisko objął wspomniany już Tadeusz Pruszkowski. Zaszczepił on w swoich studentach miłość do sztuki dawnych mistrzów i tradycji. Uczyl ich o warsztatowej doskonałości, wartościach sztuki, precyzji rysunku. Na przestrzeni kilku lat, z inicjatywy profesora zwanego przez znajomych „Pruszem” lub karykaturalnie „Grubasem”, powstały cztery innowacyjne ugrupowania założone przez absolwentów z jego pracowni. Najstarszym i pod względem ideowym zdecydowanie najważniejszym było Bractwo św. Łukasza. Jego członkowie, pośród których byli tacy artyści jak Bolesław Cybis, Jan Gotard, Eliasz Kanarek, Jan Zamoyski czy Janusz Podoski, prowadzili wnikliwy dialog z mistrzami włoskiego quattrocenta i z XVII-wiecznymi Holendrami. Współtwórcy późniejszych grup - Szkoły Warszawskiej, Łoży Wolnomalarskiej i Grupy Czwartej kultywowali tylko te tradycje, chociaż ich sztuka często kierowała się już w stronę nowoczesnego koloryzmu. Wychowankowie Pruszkowskiego zostali potocznie nazwani Pruszkowiakami. Ich zamięłowanie do szeroko pojętej tradycji zrodziło się na podanym gruncie międzywojennej sztuki europejskiej. Stylistyka art déco, niemiecka Nowa Rzeczowość, tzw. „powrót do porządku” - to wszystko pozwoliło na ukonstytuowanie się w Warszawie prężnie działającego środowiska, które śmiało mogło konkurować z dokonaniem zagranicznych kolegów. W odrodzonym po latach zaborów kraju działalność artystyczna kwitła na wszystkich polach. Sztuka zyskała wówczas nową rolę. Uwikłana została poniekąd w propagandową aktywność państwa. Na naszym rodzimym gruncie zrodził się mit „artysty państwowotwórczego”, czyli takiego, który był zaangażowany w budowanie potęgi i chwały narodu. W takim właśnie kontekście należy bez wątpienia patrzeć na najważniejsze dzieła Pruszkowiaków, szczególnie te wykonywane na zlecenia państwowe, kościelne, ale także prywatne.

Najbardziej znane ugrupowanie tego kręgu - Bractwo św. Łukasza - zadebiutowało już w 1928 roku. Nieco tylko późniejsza pod względem powstania Szkoła Warszawska zaprezentowała swoją inauguracyjną wystawę dwa lata później, w tym samym miejscu, jakim była warszawska Zachęta. Rzadko zdarzają się sytuacje, że po tylu dekadach pokazywane niegdyś obok siebie dzieła spotykają się znowu w obrębie jednej przestrzeni. Tak dzieje się jednak w przypadku reprodukowanych w niniejszym katalogu aukcyjnym obrazów dwóch członków tego ugrupowania. Mowa tu o Jadwidze Przeradzkiej (później Przeradzkiej-Jędrzejewskiej) i Włodzimierzu Bartoszewiczu. Zarówno „Targ na niewolnice”, jak i „Pod krzyżem” pokazywane były na głośnym pokazie obu ugrupowań w genewskim Musée Rath. Prace te znakomicie pokazują jaką rolę odegrała tradycja w twórczości artystów tego kręgu, niemniej jednak są także dowodem na to, jak dalece przefiltrowana była ona poprzez nowoczesność.

36 α

WŁODZIMIERZ BARTOSZEWICZ

1899-1983

"Pod krzyżem" ("Ukrzyżowanie"), 1931

olej/ płótno, 100 x 69 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'W | Bartoszewicz | 19 III 31'

na odwrociu trudno czytelny okrągły stempel celny (?) oraz ślad po niezachowanej nalepce,

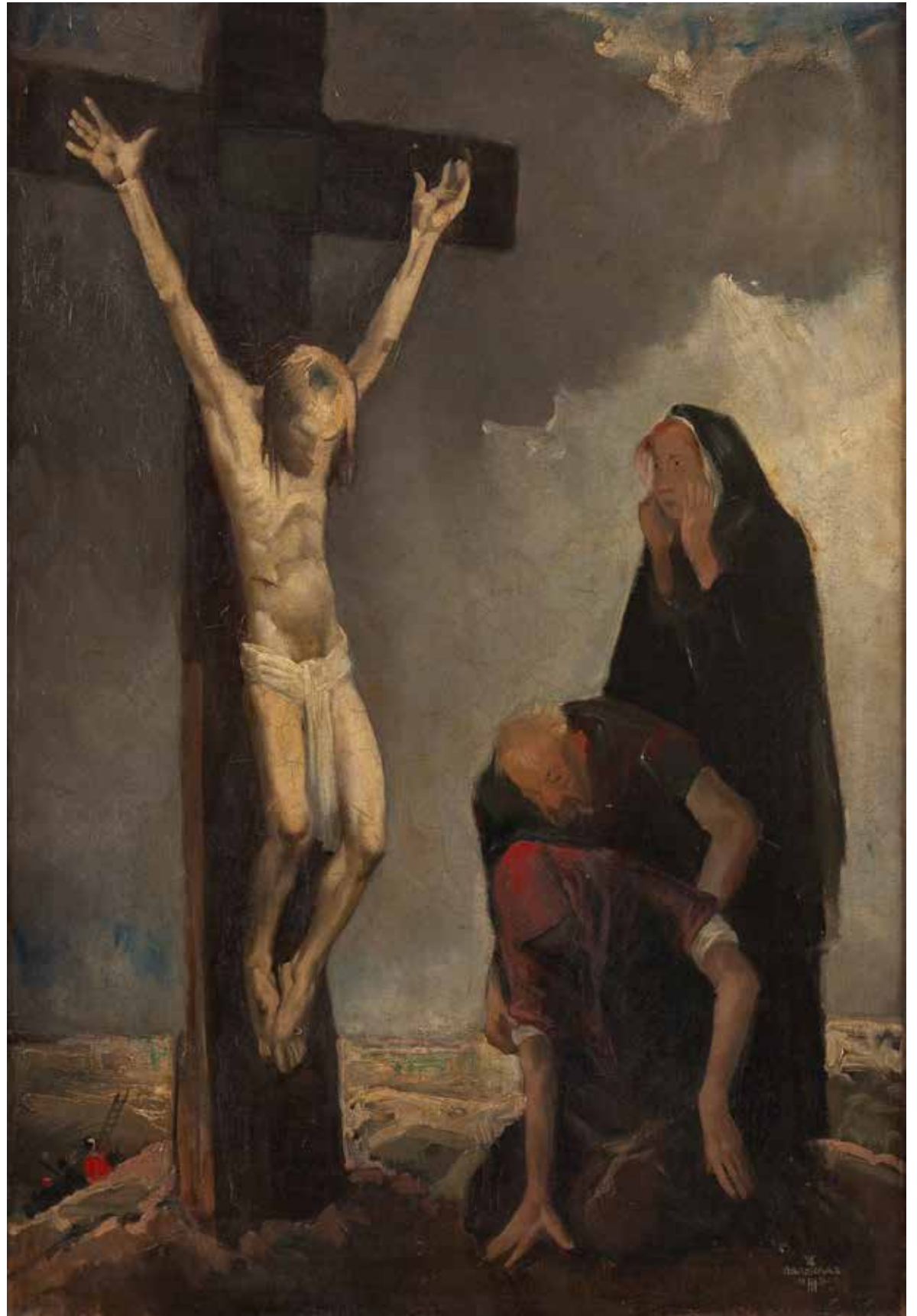
na krośnie malarskim papierowa nalepka wystawowa New Burlington Gallery w Londynie,

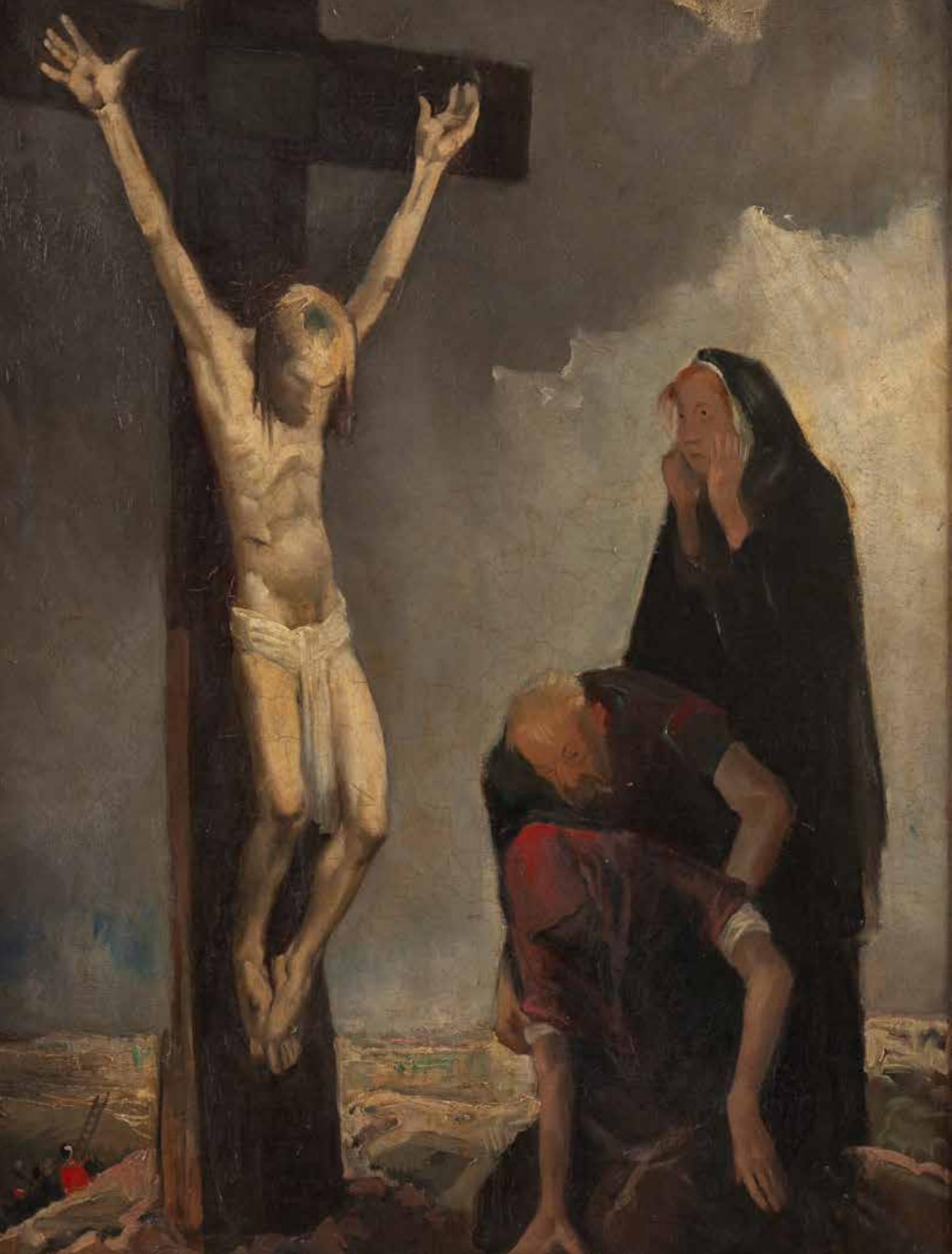
papierowa nalepka wytwórcy przyborów malarskich James Bourlet & Sons z Londynu oraz trudno czytelne notatki

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

12 200 - 17 000 EUR





POCHODZENIE:

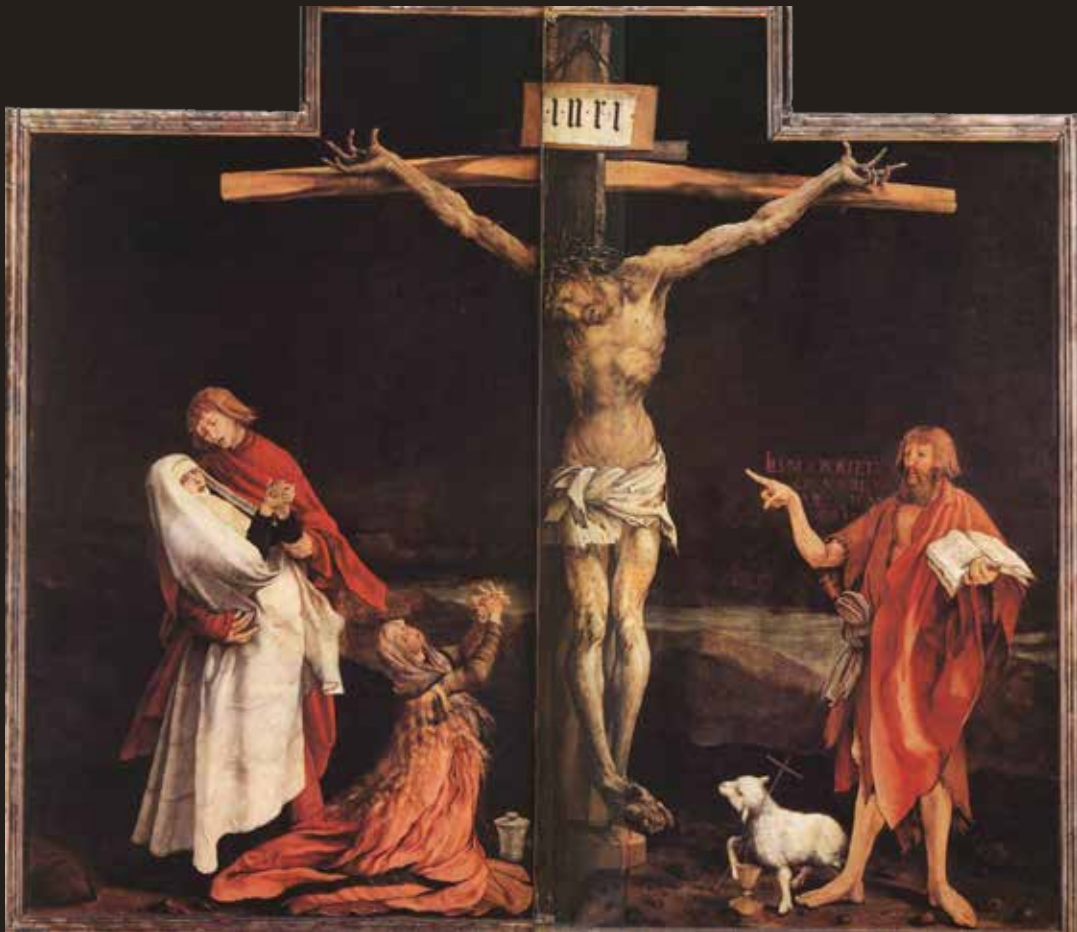
zbiory artysty
kolekcja Władysławy Peik (1902-1981), Poznań (bezpośrednio od artysty, od 10 lipca 1952)
kolekcja ks. Mariana Peika (1909-1991), kościół św. Marcina w Poznaniu
kolekcja spadkobierców ks. Mariana Peika, Polska

WYSTAWIANY:

W kręgu pruszkowiaków. Bolesław Cybis i przyjaciele, DESA Unicum w Warszawie, 5-24 sierpnia 2024
Malarze z kręgu Tadeusza Pruszkowskiego. Bractwo św. Łukasza, Szkoła Warszawska, Łoża Wolnomalarska, Grupa Czwarta, Muzeum Narodowe w Warszawie, wrzesień-październik 1978
Wystawa prac Włodzimierza Bartoszewicza, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Galeria Miejska Arsenał, Poznań, lipiec-sierpień 1958
Exhibition of Polish Art. Artist's Association "Blok", New Burlington Gallery, Londyn, 26 maja - 17 czerwca 1939
Polska Konstutällningen. Föreningarna "Blok" och "Ład", Liljevalchs Konsthall, Sztokholm, 24 marca - 16 kwietnia 1939
Wystawa zbiorowa Włodzimierza Bartoszewicza, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, 10 października - 5 listopada 1936
Confrérie de St. Luc, École de Varsovie. Exposition des tableaux de jeunes peintres polonais, Musée Rath w Genewie, 1931
Wielka wystawa wiosenna, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, 9 maja - 11 czerwca 1931

LITERATURA:

W kręgu pruszkowiaków. Bolesław Cybis i przyjaciele, katalog wystawy, oprac. Michał Szarek, DESA Unicum w Warszawie, Warszawa 2024, s. 229 (il.), nr kat. 68
Michał Szarek, Tematyka religijna w malarstwie pruszkowiaków, czyli artystów z kręgu Tadeusza Pruszkowskiego. Tradycja i nowoczesność, "Sacrum et Decorum" 2023, t. 16, s. 50-52 (wzmiankowany), s. 51 (il. 18)
Włodzimierz Bartoszewicz, Buda na Powiślu, Warszawa 1983, s. 169-170, 254 (wzmiankowany), il. 35
Malarze z kręgu Tadeusza Pruszkowskiego. Bractwo św. Łukasza, Szkoła Warszawska, Łoża Wolnomalarska, Grupa Czwarta, katalog wystawy, red. Jerzy Zanoziński, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1978, s. 38, nr kat. 201
Wystawa prac Włodzimierza Bartoszewicza, katalog wystawy, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych w Poznaniu, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 1958, s. 11, nr kat. 1
Exhibition of Polish Art. Artist's Association "Blok", katalog wystawy, New Burlington Gallery w Londynie, London 1939, s. 26 (il.), nr kat. 9 (jako "The Crucifixion" [Ukrzyżowanie])
Polska Konstutställningen. Föreningarna "Blok" och "Ład", katalog wystawy, Liljevalchs Konsthall w Sztokholmie, Stockholm 1939, s. 10, nr kat. 12 (jako "Korsfästelsen" [Ukrzyżowanie])
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie za 1936 rok, Warszawa 1937, s. 36
Przewodnik 116. Wystawa zbiorowa Włodzimierza Bartoszewicza, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 1936, s. 7, nr kat. 97
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie za rok 1931, Warszawa 1932, s. 18
"Sztuki Piękne" 1931, r. 7, s. 233 (il.)
"Die Christliche Kunst" 1931, il. (?)
W. Matthey-Claudet, "La Tribune de Genève" 1931 (wzmiankowany?)
Confrérie de St. Luc, École de Varsovie. Exposition des tableaux de jeunes peintres polonais, katalog wystawy, Musée Rath w Genewie, Genève 1931, s. 25 (il. II), nr kat. 47 (jako "Sous la croix")
Nela Samotyhowa, "Wielka wystawa wiosenna" w T. Z. S. P., "Kobieta Współczesna" 1931, nr 22, s. 15 (wzmiankowany jako "Pod krzyżem").
Wielka wystawa wiosenna. Przewodnik 64, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 1931, s. 37 (il.), nr kat. 33



Matthias Grünewalda, Oltarz z Isenheim, ok. 1506-15, Musée Unter-linden w Colmar



Antoni Michalak, Ukrzyżowanie ze św. Marią Magdaleną, 1931, kolekcja prywatna



Włodzimierz Bartoszewicz, Pod krzyżem, 1931, kolekcja prywatna

BARTOSZEWICZ I TEMATY SAKRALNE

„Spośród członków uformowanej w 1929 roku Szkoły Warszawskiej Włodzimierz Bartoszewicz był artystą, który prawdopodobnie najczęściej podejmował tematykę religijną. Wiadomo także, że pracował na zlecenie Kościoła i działał w stowarzyszeniu Ars Christiana. W 1931 roku namalował on obraz nieprzeznaczony wprawdzie do celów kultowych, ale posiadający znaczący ładunek emocjonalny. Jak później wspominał uczynił to pod wpływem wizyty na Kongresie Eucharystycznym odbywającym się rok wcześniej w Poznaniu (Włodzimierz Bartoszewicz, Buda na Powiślu, Warszawa 1983, s. 169). Przedstawienie „Pod krzyżem” oddziałuje na widza wieloma środkami wyrazu. Jego ekspresja potęgowana jest deformacją zarówno ciał, jak i nieco karykaturalnych fizjonomii. Dobrze znana jest w tym przypadku historia dzieła, które przez lata znajdowało się w zbiorach księdza Mariana Peika, proboszcza kościoła św. Marcina w Poznaniu. Niewątpliwie jest to też jedno z ważniejszych dzieł artysty, wielokrotnie wzmiankowane i wystawiane w epoce, nie tylko w Warszawie, ale też między innymi w Genewie, Londynie czy Sztokholmie.

W syntetycznych, wydłużonych kształtach, jakie malarz nadał umęczonemu ciału Chrystusa, uwidaczniają się reminiscencje stylistyki Matthiasa Grünewalda. Szczególnie wyraźne są tutaj wpływy Ołtarza z Isenheim (około 1506-1515, Musée Unter-linden w Colmar), w którego centralnej części niemiecki twórca umieścił właśnie scenę Ukrzyżowania. Bartoszewicz skonstruował swoją kompozycję w nieco podobny, acz mniej tradycyjny sposób. Na pierwszym planie umieścił trzy postacie - omdlewającą Marię podtrzymywaną przez św. Jana oraz stojącą za nimi Marię Magdalenę - osadzone na tle onirycznego, nastrojowego pejzażu. Najważniejszym jednak, a zarazem najciekawszym motywem, jest krzyż z postacią Jezusa. To w nim wyraża się bodaj największa innowacja artysty, który zrezygnował z klasycznego układu frontального i przeniósł krucyfiks na lewą stronę obrazu, ukazując go ponadto diagonalnie. Takie rozwiązanie było, jak się wydaje, popularne w kręgu pruszkowiaków. Ową innowacyjność kompozycji Bartoszewicza najtrafniej podsumował William Matthey-Claudet w recenzji wystawy polskiej w Musée Rath w Genewie z 1931 roku. Na łamach „La Tribune de Genève” pisał: „Ukrzyżowanie, które nam pokazuje i w którym podjął ten odwieczny temat w sposób bardzo nowy, nie jest na pewno obrazem kościelnym, ale niemniej jest to malarstwo religijne, i to - z najbardziej przejmujących” (William Matthey-Claudet, „La Tribune de Genève” 1931, recenzja z wystawy Confrérie de St. Luc, École de Varsovie. Exposition des tableaux de jeunes peintres polonais w Musée Rath w Genewie, cyt. za: Włodzimierz Bartoszewicz, op. cit., s. 254).

Na podstawie obecnego stanu badań można wymienić jeszcze dwa obrazy, oprócz wzmiankowanego powyżej dzieła, w których ujawnia się wpływ manierystycznego czy barokowego malarstwa europejskiego. Pierwszym z nich jest praca z 1930 roku określana w archiwaliach jako „Chrystus”, a będąca w rzeczywistości przedstawieniem sceny złożenia do grobu czy oplakiwania (własność Kurii Metropolitalnej w Poznaniu). Widać tutaj doskonale reminiscencje scen oplakiwania tworzonych przez hiszpańskiego malarza barokowego Jusepe de Ribere. (...) Z uwagi na pochodzenie można przypuszczać, że obraz ten mógł być przeznaczony do wnętrza kościelnego, podobnie zresztą jak ołtarzowa kompozycja z postacią Świętego Jana Kantego. Ta z kolei praca swoim zwieńczonym półkółkiem polem obrazowym sugeruje jej przeznaczenie. Przedstawienie to Bartoszewicz namalował wraz z Wacławem Palessą w 1929 roku. Początkowo obraz znajdował się w ołtarzu głównym kościoła rektoralnego pw. św. Katarzyny w Zamościu, a obecnie przeniesiony jest na zachodnią ścianę prezbiterium.” (Michał Szarek, Tematyka religijna w malarstwie pruszkowiaków, czyli artystów z kręgu Tadeusza Pruszkowskiego. Tradycja i nowoczesność, „Sacrum et Decorum” 2023, nr 16, s. 50-53).



37 α

BOLESŁAW CYBIS

1895-1957

Pejzaż z bramą, około 1930

olej/sklejka, 24,2 x 29,7 cm

opisany ołówkiem na odwrociu: '6cm | palisander', papierowa nalepka wystawowa,
papierowa nalepka depozytowa Muzeum Narodowego w Warszawie
oraz numery inwentarzowe: p.g. '38' (w okręgu), p.d. '115.' i '118.' (przekreślone)

estymacja:

9 000 - 12 000 PLN

2 200 - 3 000 EUR

POCHODZENIE:

zbiory spadkobierców artysty

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Bolesław Cybis 1895-1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych, Muzeum Narodowe w Warszawie, 20 września – 3 listopada 2002

LITERATURA:

Bolesław Cybis 1895-1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych, katalog wystawy, oprac. Anna Prugar-Myślik, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002, s. 121 (il.), nr kat. I/36 (jako „Palisander”)



38 α

WŁADYSŁAW JAROCKI

1879-1965

Procesja huculska w Święto Jordanu, 1936

olej/plótno (dublowane), 153,5 x 87,5 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Wład. Jarocki 1936'

estymacja:

38 000 - 50 000 PLN

9 300 - 12 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska





WŁADYSŁAW JAROCKI I MISTYCZNA HUCULSZCZYŻNA

Władysław Jarocki zaraz obok malarzy takich jak Teodor Axentowicz czy Kazimierz Sichulski zaliczany jest do grona najwybitniejszych ilustratorów Huculszczyzny. Region ten zlokalizowany w Karpatach Wschodnich cieszył się szczególnym zainteresowaniem młodopolskich artystów. Huculszczyzna, obok wsi podkrakowskich i Podhala stała się malowniczym plenerem dla wszystkich chłopomanów działających na przełomie XIX i XX stulecia. Inspirowała twórców także i później. Powracali oni w ten rejon jeszcze w okresie dwudziestolecia międzywojennego.

Twórca wielokrotnie reinterpretował i powtarzał raz opracowane kompozycje. Skupiał się w nich głównie na wątkach związanych ze sferą sacrum. Chętnie obrazował procesje pątników zmierzających do drewnianej cerkwi czy sceny świąteczne. Najczęściej przedstawiał w nich Święto Jordanu i Matki Boskiej Gromnicznej. Wszystko w nastrojowej, zimowej scenerii. Również i pogrzebowe korowody stanowią u Jarockiego motyw, który pojawia się niezwykle często. Podążający za jadącym na przedzie wozem

korowód żałobników, pomimo swojego prozaicznego wyglądu, wydaje się uczestniczyć w pozaziemskim misterium. Malarz z niesamowitą wrażliwością odtwarza tu świat wiejskiej ludności, w życiu której religia i związana z nią obrzędowość stanowi najwyższą wartość. Zainteresowanie jakie Jarocki przejawiał wobec wsi i folkloru wpisuje się w nurt młodopolskich fascynacji ludowością, tak żywy około roku 1900.

Święto Jordanu, tak chętnie obrazowane przez malarzy, miało miejsce nad rzekami – Dnieprem czy Prutem. Odwoływało się ono do chrztu samego Chrystusa w Jordanie. Świecenie wody w dniu 19 stycznia (według kalendarza juliańskiego) było i zresztą jest czymś na wzór tajemniczego misterium. Pamiętać należy, że już od wieków wszelkie obrzędy Wschodu przepełnione były niezwykłą tajemniczością i mistyką. Podobnie dzieje się na obrazie Jarockiego, który ukazał tu nieprzebrane rzesze pątników niosących wodę oraz chorągwie i jednocześnie odprawiających modły.

KAZIMIERZ SICHULSKI
1879-1942

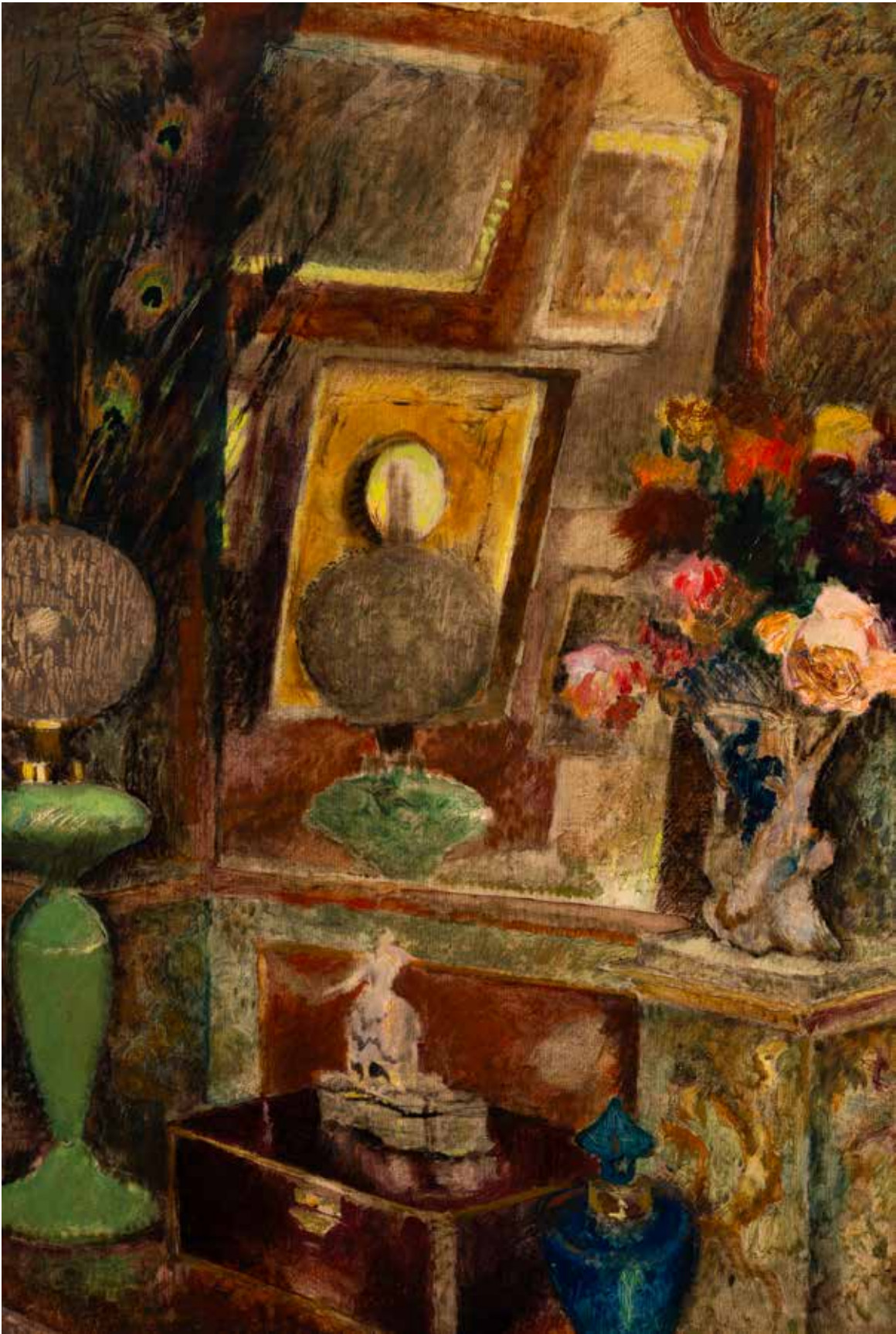
"Z mojej pracowni" ("Martwa natura", "Wnętrze pracowni"), 1933

olej/sklejka, 104,5 x 72 cm
sygnowany i datowany p.g.: 'Sichul | 1933'
opisany na odwrociu: 'Warszawa', 'No 375', 'Wnętrze pracowni | K. Sichulskiego | we Lwowie | przy ul. Zofii 1. b3', 'Sichulski | Kraków | AKAD. SP | PLAC MATEJKI | I. B | z mojej pracowni | olej 1933' oraz '72x105', papierowe nalepki wystawowe: trzy Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie oraz jedna Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, dwie nalepki aukcyjne, na ramie jedna nalepka aukcyjna

estymacja:
35 000 - 45 000 PLN
8 500 - 10 900 EUR

WYSTAWIANY:
Wystawa Towarzystwa Artystów Polskich "Sztuka", Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, 30 marca - 24 kwietnia 1935
Wystawa prac Kazimierza Sichulskiego, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków, grudzień 1934
Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków, październik 1934

LITERATURA:
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie za 1935 rok, Warszawa 1936, s. 31 (jako „Martwa natura”)
Wystawa Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”. Przewodnik 102, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 1935, s. 14, nr kat. 118 (jako „Martwa natura”)
Katalog wystawy prac Kazimierza Sichulskiego, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1934, nr kat. 97 (jako „Martwa natura”)
Wystawa bieżąca. Wystawy zbiorowe: E. Matuszczaka, J. Pieniążka, kolekcja L. Pinkasówny; Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1934, s. 12, nr kat. 184 (jako „Z mojej pracowni”)



ATELIER W LUSTRZANYM ODBICIU

O ile prace pejzażowe czy ludowe typy huculskie to efekt podróży Sichulskiego w rejony Karpat Wschodnich, o tyle martwe natury są z kolei wynikiem jego studiów w pracowni. Tak jak na pracy namalowanej w 1933 roku i zatytułowanej przez samego autora „Z mojej pracowni”, tak na wielu innych jego obrazach mamy do czynienia z wycinkiem lub szerszym kadrem z atelier twórcy. W tym przypadku malarz przedstawił nieco większy fragment swojej artystycznej samotni zlokalizowanej przy ul. Zofii we Lwowie. Poszczególne jej elementy i wypełniające wnętrze przedmioty składają się na dobrze zakomponowaną i przemyślaną całość. Ponadto niektóre z nich, takie jak kobaltowa karafka czy porcelanowy wazon o wymyślnym kształcie, można odnaleźć na wielu innych pracach Sichulskiego.

Kompozycja „Z mojej pracowni” powstała w dojrzałym okresie twórczości artysty jako jedna z wielu tego typu obrazów, w których Sichulski w impresyjny sposób rozbija dużą plamę barwną na mniejsze plamki, tworząc charakterystyczną dla niego w tym okresie mozaikę. W kompozycji ujawniają się wszystkie charakterystyczne dla Sichulskiego cechy formalne i aspekty estetyczne jego malarstwa. Prezentowana w ofercie aukcyjnej praca jest utrzymana w duchu neoklasycyzmu – tradycyjnie skonstruowana, jednak nosząca cechy indywidualnej, na wskroś swoistej dla Sichulskiego twórczości. Artysta, w charakterystyczny dla siebie sposób miesza różne style i konwencje obrazowania.

Wnętrze pulsuje radosnymi, ciepłymi kolorami. Całość dopełnia repertuar dekoracyjnych bibelotów, a wśród nich secesyjny wazon, nadający kompozycji familiarnego, niemalże domowego ciepła, czy kobaltowa karafka. Choć martwa natura, poprzez luźne potraktowanie detalu sprawia wrażenie zapisu spontanicznego, nagłego aktu twórczego, to jest ona starannie przemyślana, ale też zaskakująco swobodna i niepozabawiona elegancji. Obok wrażeniowego pojmowania rzeczywistości i rozmycia form artysta zadbał również o realistyczne elementy, takie jak refleksy świetlne odbijające się na przedmiotach, a także w lustrze zajmującym znaczną część kompozycji. Starannie przemyślana struktura obrazu wibrując barwami, stanowi znakomity przykład dekoracyjnego malarstwa Sichulskiego.

Jeden z krytyków w następujących słowach opisywał martwe natury artysty: „Coś z eliksiru dziwnego jest w tych powiększonych kwiatach i wydaje się, że Mefisto mógłby Faustowi dać taki wielki, rzeczywisty kwiat do rąk, a samo to dotknięcie, samo patrzeć nań i wdychiwanie go, uczyniłoby starca młodzieńcem. Powiększony do tych rozmiarów kwiat jest zupełnie osobnym motywem malarskim – motywem, który odkryły właściwie dopiero czasy ostatnie, o tak odrębnej, swoistej ekspresji, że trzeba go uznać za samodzielny rodzaj” (Marian Olszewski, Wystawa Sichulskiego, „Gazeta Wieczorna” 1911, nr 402, s. 4-5).

Sichulski świadomie korzystał ze spuścizny swoich mistrzów: Stanisława Wyspiańskiego i Józefa Mehoffera, którzy zwrócili jego uwagę na istotę zarówno malarstwa sztalugowego, jak i monumentalnego; secesyjny kontur, nasyoną plamę barwną, kontrastowość, ekspresję, przenikanie się motywów roślinnych wraz z figuracją. Dzięki tej nauce artysta stał się jednym z najdoskonalszych spadkobierców dorobku pierwszej generacji polskich modernistów. Nie bez znaczenia pozostaje w kontekście jego malarstwa także inspiracja sztuką Japonii, tak ubóstwianą na gruncie europejskim, a także krakowskim. Wprowadzanie różnych, często niecodziennych punktów obserwacji, jak chociażby odbicie lustrzane, a także skupienie się na przedmiocie jako takim to symptomy, które szczególnie zbliżają Sichulskiego do tej niezmiennie ciekawej tradycji dalekowschodniej, silnie trawestowanej przez polskich artystów przełomu XIX i XX stulecia.



KAZIMIERZ SICHULSKI
1879-1942

Nad leśnym strumieniem, 1929

olej/sklejka, 97 x 68 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Sichulski 1929'

estymacja:
26 000 - 35 000 PLN
6 300 - 8 500 EUR

W twórczości Kazimierza Sichulskiego dochodzi do unikalnego mariażu form i tematów. Łączą się w niej bowiem motywy ludowe, religijne i mitologiczne. Wielokrotnie kompozycje malarza pomimo swej pozornej prostoty zostają naznaczone pewnego rodzaju mistycyzmem, który stanowi o ich wyjątkowym, jedynym w swoim rodzaju charakterze. Pierwiastki składające się na oeuvre Sichulskiego są oczywiście częściami składowymi ikonicznymi dla Młodej Polski i kontynuatorów jej dziedzictwa. Ludowość i religia wyrastają z nurtu chłopomanii i zakorzenienia w lokalnej tradycji, mitologia natomiast ma swoją genezę w ambiwalentnej strukturze sztuki europejskiej przełomu XIX i XX stulecia, przesyczonej symbolizmem.

Bez wątpienia należałoby uznać Sichulskiego za głównego propagatora wiedzy o Huculszczyźnie i ilustratora życia tego regionu. Zainteresowanie wsią, szczególnie tą podkrakowską, towarzyszyło artystom – chłopomanom już od końca XIX stulecia. Pośród twórców zafascynowanych szeroko rozumianą wówczas ludowością znalazło się także wielu takich, którzy wykraczali daleko poza Kraków i otaczające go tereny. Władysław Jarocki, Teodor Axentowicz czy chociażby właśnie Kazimierz Sichulski dogłębnie i z ogromną pasją odkrywali tę niedostępną i dziką przestrzeń Karpat Wschodnich. Interesował ich szczególnie folklor – barwne stroje, ludowe, nieco mistyczne obrzędy, ale i otaczająca tamtejszych górali przyroda. W twórczości Sichulskiego wielokrotnie pojawiają się aspekty metafizyczne. Zostają one w charakterystyczny dla niego sposób zespolone ze światem realnym. Sfera sacrum zostaje skontrastowana z profanum. Boże Narodzenie ma miejsce w huculskiej chacie, a wraz z nurtem Prutu płynie barka mitycznego Charona. W twórczości Sichulskiego pejzaż zwykle nabiera znaczenia symbolicznego. Wielokrotnie przestrzeń sadu, ogrodu czy jak w prezentowanej kompozycji wnętrza lasu, sama w sobie staje się głównym „bohaterem” przedstawienia. Bardzo często pejzażowe panneau stanowią część bardziej rozbudowanych tryptyków, flankując tym samym główną scenę figuralną i dopowiadając jej sens w sposób symboliczny.



ALEKSANDER MROCZKOWSKI

1850-1927

"Bronka", 1881

olej/plótno, 63,7 x 45,7 cm
dedykacja l.d.: 'Xaweremu | A. Mroczkowski | 9 1900' oraz opisany p.g.: 'Bronka'
na krośnie malarskim fragmentarycznie zachowana,
papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie

estymacja:
15 000 - 20 000 PLN
3 700 - 4 900 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Franciszka Xawerego Dunin-Borkowskiego, Skorczów koło Pińczowa (dar od artysty w 1900)
Polswiss Art, październik 2014
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Nieustająca Wystawa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 1908

LITERATURA:
Janusz Derwojed, Mroczkowski Aleksander, w: Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966).
Malarze, rzeźbiarze, graficy, t. V, Warszawa 1993, s. 654 (wzmiankowany w grupie 5 obrazów namalowanych w majątku Skorczów)
Sprawozdanie Dyrekcyi Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie z Czynności za Rok 1908, Kraków 1909, s. 16,
nr kat. 588

Aleksander Mroczkowski urodził się w Krakowie w 1850 roku i z tym miastem i kręgiem artystycznym wiąże się znacząca część jego spuścizny malarskiej. Naukę rozpoczął w 1865 roku w Krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych i kontynuował ją w Monachium, gdzie spędził cztery lata, kształcąc się pod okiem Alexandra Wagnera oraz Ottona Seitz'a. Po powrocie w 1877 do Krakowa, studiował jeszcze do 1881 w pracowni Jana Matejki. Lata 1882-1888 spędził ponownie w Monachium. Podczas studiów w Krakowie odbywał wędrowki po wsiach, miasteczkach i dworach Małopolski. Malował sceny rodzajowe i pejzaże, a w domach ziemiańskich przede wszystkim portrety właścicieli i ich rodzin. Malarstwo Mroczkowskiego utrzymane było w konwencji realizmu. W twórczości artysty przejawia się fascynacja i zainteresowanie pejzażem tatrzańskim oraz życiem polskiej wsi. „Bronka” z 1900 roku przedstawia postać młodej, wiejskiej kobiety w ludowym stroju, z barwną chustą na głowie oraz sznurem koralów. Kompozycja charakteryzuje się dużą dekoracyjnością, jak również intensywnością akcentów kolorystycznych. Obraz wpisuje się w tendencję powstałą na przełomie XIX i XX stulecia w środowisku literacko-artystycznym Krakowa. Powstał on pod silnym wpływem panującej wówczas chłopomanii – mody na folklor, przejawiającej się fascynacją „bajecznie kolorową” wsią podkrakowską.



42

ANTONI KOZAKIEWICZ

1841-1929

Flisackie zaloty ("Lato"), 1922

olej/plótno, 52 x 41 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'AKozakiewicz | 1922.'

na ramie papierowa nalepka Salonu Sztuki Alfreda Wawrzeckiego w Krakowie z tytułem "Zaloty"

estymacja:

22 000 - 30 000 PLN

5 400 - 7 300 EUR

LITERATURA:

pocztówki z reprodukcją obrazu, wyd. Salon Leopolda Kulikowskiego, Warszawa oraz Jan Czernecki, Kraków



ZYGMUNT ROZWADOWSKI

1870-1950

Pędząca czwórka, 1943

olej/plótno, 49 x 68,5 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Z. Rozwadowski | 1943.'
opisany autorsko na odwrociu: 'Stwierdzam jako obraz | malowany przeze mnie | Lwów 1943 Z. Rozwadowski.'

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
6 100 - 8 500 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja rodzinna, Lwów-Warszawa (od lat 40. XX w.)

Przeróżne współprace, jakie Rozwadowski podejmował w zbiorowych przedsięwzięciach artystycznych, dały mu możliwość analizowania skomplikowanych układów kompozycyjnych, a przede wszystkim studiowania sylwetek koni. Dobrą i bezpośrednią lekcją dla artysty stała się również jego przynależność do legionów, z których odszedł w 1916 roku. Wojskowe musztry, sceny z życia dworów, rozpędzone zaprzęgi i studia jeźdźców na koniach stały się tematami w pełni typowymi dla jego twórczości. Jak piszą autorki hasła słownikowego dotyczącego sylwetki malarza: „Obrazy Rozwadowskiego znajdowały się do 1939 w wielu zbiorach prywatnych” (Irena Bał, Urszula Makowska, Rozwadowski Zygmunt, [w:] Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966). Malarze, rzeźbiarze, graficy, t. IX, [red.] Małgorzata Biernacka, Warszawa 2013, s. 170). Świadczy to oczywiście o dużej popularności artysty w epoce, której kres położył wybuch II wojny światowej. Jak widać, twórczość Rozwadowskiego była kontynuowana jeszcze w latach wojennych. Obraz prezentowany w katalogu aukcyjnym od lat 40. znajdował się w zbiorach polskiej rodziny profesor-skiej we Lwowie, z którym był związany sam artysta. Z tego czasu pochodzą nieliczne prace opatrzone na odwrociach analogicznymi potwierdzeniami autentyczności autora.



LUDWIK GĘDŁEK

1847-1904

Kozacy na błotnistej drodze

olej/deska, 37 x 57,5 cm
sygnowany i opisany p.d.: 'L. Gędłek Kraków'
opisany trudno czytelnie na odwrociu, papierowa nalepka inwentarzowa opisana piórem: '7854'.
na ramie liczne notatki numeryczne

estymacja:
55 000 - 70 000 PLN
13 400 - 17 000 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Altius, kwiecień 2002
kolekcja prywatna, Warszawa

Ludwik Gędłek naukę malarstwa rozpoczął w 1861 roku w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych w klasie Władysława Łuszczkiewicza. W 1872 uzyskał dwuletnie stypendium zagraniczne. Jeszcze w tym samym roku rozpoczął studia na wiedeńskiej Akademii, u Eduarda Lichtenfelsa i Carla Wurzingera. Dzięki uzyskaniu kolejnego stypendium naukę kontynuował aż do 1877, a po jej zakończeniu pozostał w stolicy Austro-Węgier.

Ważnym elementem obrazów Gędłka były konie, wypełniające sceny batalistyczne i rodzajowe, zwłaszcza te przedstawiające postaci Kozaków. Artysta często wpisywał je w swoisty typ melancholijnego, nizinnego pej-

zażu, poprzecinanego zagajnikami, z mocno eksponowaną partią szarego nieba. W prezentowanym obrazie malarz przedstawił dynamicznie ujętą grupę koni różnej maści, które są naganiane przez wschodnich jeźdźców. Analogiczne sceny chwytania koni obecne były w twórczości Józefa Brandta od lat 70. XIX stulecia. Gędłek w tej samej dekadzie wyspecjalizował się w malowaniu obrazów rodzajowych, na których ukazywał targi, postoje, patrole czy przydrożne i wiejskie scenki. Wykształcony przez niego typ obrazu był bliski kompozycjom malowanym w tym czasie w środowisku monachijskim. Gędłek, utrzymując z nim bezpośrednie kontakty, wykazywał pokrewieństwo realistycznego języka form.



45

FRANCISZEK STREITT

1839-1890

Zaloty

olej/deska, 26 x 20 cm

sygnowany l.d.: 'F. Streitt'

na odwrociu papierowa nalepka wytwórcy przyborów malarskich Winsor & Newton z Londynu, na ramie opis: '7350'
oraz papierowa nalepka aukcyjna

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

7 300 - 9 700 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Agra-Art, marzec 2016

kolekcja prywatna, Polska

Franciszek Streitt był twórcą wykształconym na gruncie niemieckim. Studiował, jak większość wówczas malarzy tradycjonalistów, nad Izarą, w Monachium. Na jego formację artystyczną nie miały wpływ miały również lata nauki w Krakowie, pod okiem samego Matejki, a także okres edukacji w Wiedniu. Znaczna część jego artystycznego oeuvre jest utrzymana w duchu stimmungowego malarstwa szkoły monachijskiej. Jego obrazy wypełniają zatem sceny z życia niewielkich wsi i prowincjonalnych miasteczek. Streitt, podobnie jak inni współcześni mu malarze, oprócz tematyki pejzażowej chętnie podejmował zagadnienia typów ludowych. Sylwetki ludzkie pojawiają się w jego malarstwie jako figury osadzone w rozległym krajobrazie oraz jako samodzielne, wyizolowane studia. Stanowiły one dla artysty okazję do analizy barwnych strojów, odtwarzania detali i ornamentów. Dużo miejsca Streitt poświęcił w swojej twórczości ludności pochodzenia romskiego. Wielokrotnie przedstawiał wędrowne tabory przemierzające bezkresne pustkowia czy rozradowane pary zalotników, czego dobrym przykładem jest kompozycja reprodukowana w katalogu aukcyjnym. Zakochani zostali ukazani na tle nastrojowego, letniego pejzażu. Daleko w tle mającą sylwetki budynków stanowiących zarys niewielkiego miasteczka, nad którym góruje wieża kościoła. Bezpośrednio za postaciami rozciąga się łąn zboża, w którym wyróżniają się czerwone maki i błękitne chabry. Scena wykreowana przez Streitta należy do zupełnie typowych dla niego przedstawień. Krajobraz naturalny zostaje ściśle zespolony z człowiekiem. Dochodzi tutaj do osobliwej koegzystencji. Człowiek i natura współdziałają ze sobą. Życie wiejskiego ludu toczy się spokojnie, w rytmie upływających czterech pór roku.



46

JÓZEF RYSZKIEWICZ

1856-1925

Spotkanie przed piwniczką, 1880

olej/plótno naklejone na tekturę, 31 x 47,5 cm

sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'J. MRyszkiewicz Monachjum 1880 r/ 12 III'

estymacja:

24 000 - 30 000 PLN

5 900 - 7 300 EUR

Prezentowana w katalogu aukcyjnym scena to wczesny obraz Józefa Ryszkiewicza ukazujący nam młodego, 24-letniego artystę próbującego z powodzeniem swoich sił w malarstwie. Jego mentorami byli nad Izarą Józef Brandt i Alfred Wierusz-Kowalski. Widać tu już solidne warsztatowe podstawy zdobyte podczas nauki w Warszawie i Petersburgu. Malarz przedstawia anegdotę okraszoną efektownym śnieżnym tłem i – przede wszystkim – udanym studium konia.



FELIKS SYPNIEWSKI

1830-1903

Spotkanie Alfa i Aldony w obecności Halbana, 1855

olej/plótno, 82,5 x 66 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'F. Sypniewski | 1855'
na krośnię malarskim fragmentarycznie zachowana, nieczytelna, papierowa nalepka

estymacja:
50 000 - 70 000 PLN
12 200 - 17 000 EUR

Dużą część biografii Konrada Wallenroda poznajemy w trakcie „Pieśni Wajdeloty”. Bard opowiadał w niej o młodym Litwinie, który – będąc jeszcze dzieckiem – został porwany przez Krzyżaków w niewolę, w której uzyskał nowe imię i nazwisko – Walter Alf. Gdy udało mu się powrócić do ojczyzny, zamieszkał u księcia Kiejstuta. To właśnie na dworze litewskiego władcy Walter poznał jego córkę, swoją przyszłą żonę Aldonę. Walcząc u boku Kiejstuta, zdawał sobie sprawę, iż Litwini nie pokonają w otwartej walce o wiele silniejszego militarnie zakonu. Wychowany przez Krzyżaków, znając ich słabości, Alf postanowił walczyć z zakonem na własną rękę. Wyruszył jako giermek sławnego rycerza Konrada Wallenroda na wojnę do Palestyny. Tam, w niejasnych okolicznościach, Konrad zginął, a Alf, przybrawszy jego imię i nazwisko, wrócił do zakonu. Wkrótce został wybrany Wielkim Mistrzem i rozpoczął podstępny, lecz haniebny dla samego bohatera plan obalenia zakonu.

Prezentowany w ofercie obraz Feliksa Sypniewskiego przedstawia moment, gdy próbujący potajemnie wymknąć się z zamku Alf, i przeczuwająca nadchodzące nieszczęście Aldona, spotykają się za murami miasta. W czasie tego spotkania doszło do rozstania małżonków, a Alf, zabierając ze sobą starego wajdelotę, porzucił żonę i postanowił poświęcić się dla dobra ojczyzny.

Obraz jest malowany w charakterystycznej dla Sypniewskiego manierze, który przez całą artystyczną karierę tworzył idealizowane sceny historyczne. Jego talent wzrastał w otoczeniu Wojciecha Gersona. Obraz pochodzi z ostatniego roku studiów artysty w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, w której uczył się w latach 1850-52.



MATHILDE DUCKETT

1838-1883

"Wróżąca z kart" ("La tireuse de cartes"), 1861

olej/ płótno, 113 x 145 cm
sygnowany i datowany p.d.: ' M. Duckett. | 1861'
na licu ramy fragmentarycznie zachowana, papierowa nalepka wystawowa (?) z drukowanym numerem,
na odwrociu stempel paryskiego składu przyborów malarskich (powtórzony dwukrotnie na ramie), na ramie liczne notatki

estymacja:
50 000 - 70 000 PLN
12 200 - 17 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja

WYSTAWIANY:
Paris Salon, Palais des Champs Élysées, Paryż, 1861 (otwarcie 1 maja)

LITERATURA:
Paris Salon de 1861, katalog wystawy, Paris 1861, s. 117, nr kat. 947



LOS ZAPISANY W KARTACH

Zainteresowanie wróżbiarstwem i przepowiadaniem przyszłości na przeróżne sposoby sięga zarania dziejów ludzkości. Tajemne rytuały odprawiane przez magów i kapłanów od zawsze fascynowały, budząc jednocześnie respekt i przerażenie. Tym samym ten tak ważny dla życia społecznego element stanowił od wieków integralny motyw sztuk plastycznych, pojawiając się już na starożytnych malowidłach. W tym miejscu nie sposób nie wymienić bodaj najśłynniejszej wieszczki świata antycznego - delfickiej Pytii, przepowiadającej przyszłość w oparach podziemnych wyziewów, w okręgu świątynnym w Delfach, u stóp Parnasu.

W czasach dużo późniejszych postaci wrózek przepowiadających przyszłość lub rozkładających przed ciekawskimi oczami przyszłów swoją talię kart tarota nabierały wielokrotnie odmiennego, symbolicznego wręcz znaczenia. Na jednej z wersji obrazu „Wrózenie z ręki” Caravaggia (około 1594, Muzea Kapitołińskie w Rzymie) owa wieszczka odczytuje los śmiałka wprost z jego dłoni. Na o wiele późniejszym obrazie Jeana Frédérica Bazille’a tytułowa „Przepowiadająca przyszłość” (1869, kolekcja prywatna) została natomiast pogrążona w nostalgicznym geście zadumy.

Kwestia kobiet zawsze osadzanych w roli wrózek przekłada się na jakże istotny aspekt feministyczny, szczególnie widoczny w kontekście obrazu prezentowanego w katalogu aukcyjnym - dzieła namalowanego przez kobietę, którego bohaterkami także zostały kobiety. Mowa tu o Mathilde Duckett - zapomnianej francuskiej malarce urodzonej w Paryżu w 1838, którą śmiało można wpisać w krąg paryskich emancypantek sztuki, takich jak Berthe Morisot czy Camille Claudel. Artystka kształciła się u Rosy Bonheur i znanego akademika Thomasa Couture, u którego studiował także chociażby sam Edouard Manet. Słabo rozpoznana dziś twórczość Duckett opiewała liczne obrazy tworzone w celach czysto zarobkowych, chociażby te o tematyce religijnej. Powstało jednak też wiele dzieł stricte rodzajowych, które malarka w początkowym okresie regularnie pokazywała na Salonie Paryskim. Do takich kompozycji należy właśnie „Wróżąca z kart” („La tireuse de cartes”), którą zadebiutowała w 1861. Źródłowo uchwytne są jeszcze takie jej prace jak m.in. „Pajęczyna” (1863), „Dziecko przy fortepianie” (1864), „Celtycka kapłanka” (1865) czy „Samarytanka” (1868). Choć to jedno dzieło oferowane podczas aukcji daje zaledwie nikłe pojęcie o całościowym warsztacie Duckett, to pozwala zauważyć dużą precyzję w oddawaniu detali, a oprócz samego realizmu przedstawienia ujawnia też silny pierwiastek psychologiczny, wydobywany z modelu.



Jean Frederic Bazille, Przepowiadająca przyszłość, 1869, kolekcja prywatna



Michelangelo Merisi da Caravaggio, Wrózenie z ręki, ok. 1594, Muzea Kapitołińskie w Rzymie

49 α

ALFONS KARPIŃSKI

1875-1961

"Róże białe"

olej/tektura, 33 x 48 cm

sygnowany po lewej, wewnątrz kompozycji: 'a. Karpiński.'

opisany autorsko na odwrociu: "Róże białe" | mal. a. Karpiński | Karpiński'

estymacja:

12 000 - 18 000 PLN

3 000 - 4 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska (zakup w Salonie Desy w Krakowie w latach 60. XX w.)

Ulubionymi motywami Karpińskiego były portrety, sceny rodzajowe, pejzaże oraz martwe natury kwiatowe. Malarz często nawiązywał w swych działach do malarstwa Olgi Boznańskiej, której twórczość budziła w nim podziw. Przykładowym dziełem w tym typie jest ukazana w katalogu praca przedstawiająca rozbudowaną martwą naturę z różami w wazonie. Akompaniamentem dla kwiatów są malowane z finezją przedmioty z porcelany otaczające bukiet. Opadnięte płatki kwiatów nadają kompozycji specyficznego, wanitatywnego charakteru. Karpiński szczególnie upodobał sobie ten właśnie gatunek, w którym osiągnął mistrzostwo. Pierwsze jego martwe natury powstały już podczas pobytu w Paryżu. Do ich malowania powrócił w latach 20., po powrocie do kraju. Jego styl przejawiał się z jednej strony realizmem – potwierdzeniem są tutaj rzucane przez przedmioty cienie oraz bliki świetlne, z drugiej zaś – impresjonizmem, o czym świadczą rozedrgane powierzchnie kreowanych przez niego form. Obraz ten podobnie jak reszta martwych natur Karpińskiego odznacza się efemeryczną oraz melancholijną atmosferą, która oddaje nastrój epoki oraz przemijalność świata.



50

JÓZEF RAPACKI

1871-1929

Portret kobiety, 1903

olej/plótno naklejone na tekturę, 31,5 x 25 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'JÓZEF RAPACKI | 1903 r'

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

7 300 - 9 700 EUR

„Józef Rapacki był artystą wszechstronnym, operującym zarówno pędzlem, jak i rysikiem litograficznym, z równą swobodą oddającym zarówno melancholię pejzaży, jak i charakterystykę ludzkich postaci. Jego sztuka, choć zakorzeniona w realizmie, posiadała nutę liryzmu, która nadawała jej ponadczasowy urok”.

Stefan Popowski, Wspomnienia o Józefie Rapackim, Warszawa 1930





Józef Rapacki, Portret aktorki Honoraty Leszczyńskiej (fragment), Muzeum Teatralne w Warszawie



Józef Rapacki, Autoportret w ogrodzie, 1924, Muzeum Narodowe w Warszawie

Józef Rapacki jest postacią znamienitą w dziejach polskiego malarstwa przełomu XIX i XX wieku. Choć najszerzej znany jest jako twórca subtelnych, nastrojowych pejzaży mazowieckich, jego dorobek artystyczny obejmuje także ilustrację prasową, grafikę oraz twórczość portretową. Józef Rapacki urodził się 19 marca 1871 roku w Warszawie w rodzinie o głębokich tradycjach artystycznych. Jego ojciec, Wincenty Rapacki, był znanym aktorem i pisarzem, podobnie jak brat, Wincenty Rapacki junior. Siostra Honorata Leszczyńska była aktorką i reżyserką. Tego rodzaju rodowód sprzyjał wczesnemu zetknięciu się z światem sztuki i artystycznej bohemy Warszawy. W wieku 14 lat Rapacki rozpoczął naukę w Klasie Rysunkowej Wojciecha Gersona, gdzie szybko dał się poznać jako utalentowany pejzażysta. Jego edukacja artystyczna obejmowała również studia w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem Floriana Cynka, Feliksa Szynalewskiego i Izidora Jabłońskiego oraz pobyt w Monachium, gdzie kształcił się u Friedricha Fehra.

Po powrocie do Warszawy w 1891 roku szybko zyskał renomę jako malarz, biorąc udział w licznych wystawach organizowanych przez Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych. Wkrótce jednak jego stan zdrowia, związany z zagrożeniem gruźliczym, skłonił go do zamieszkania w Olszance k. Skierniewic. Tam, w środowisku artystów i intelektualistów, stworzył wiele swych najznakomitszych dzieł. Rapacki był głęboko związany ze światem artystycznej bohemy, który stanowiło zarówno środowisko teatralne jego rodziny, jak i kręgi malarzy oraz literatów. W Warszawie uczestniczył w życiu artystycznym salonów, a jego współpraca z „Tygodnikiem Ilustrowanym” oraz „Wędrowcem” przyczyniła się do jego popularności. Bliskie relacje łączyły go ze Stefanem Popowskim, malarzem i krytykiem, który był również jego szwagrem. Jego kontakty z Pią Górską, której udzielał pierwszych lekcji malarstwa, ukazują go jako artystę aktywnego również na polu edukacji.

W okresie pobytu w Olszance był częścią kręgu artystów osiadłych w Puszczy Mariańskiej. Wraz z Czesławem Tańskim i Popowskim tworzył swoistą kolonię artystyczną, w której sztuka przeplatała się z życiem codziennym, a inspirację czerpano z natury Mazowsza.

Choć pejzaż stanowi główny trzon dorobku Rapackiego, artysta uprawiał również portret. Najczęściej malował członków swojej rodziny i przyjaciół, co potwierdzają zachowane wizerunki jego siostry Honoraty Leszczyńskiej czy ojca, Wincentego Rapackiego, uwiecznionego w roli Karola Radziwiła „Panie Kochanku”. Artysta pozostawił także kilka autoportretów, z których najstynniejszy, przedstawiający go w białym kitlu malarskim na tle zieleni, powstał w 1924 roku. Portrety Rapackiego charakteryzują się naturalizmem i wnikliwą obserwacją modela. Nie podążał on w kierunku modernistycznej stylizacji, lecz starał się uchwycić indywidualne cechy postaci.

Prezentowany „Portret kobiety” z 1903 roku stanowi jeden z bardziej wyrazistych przykładów jego sztuki portretowej. Przedstawia on młodą kobietę o delikatnych rysach, ubraną w czarny kapelusz zdobiony pękiem pór oraz bogato drapowaną, tiulową chustę w ciemnym kolorze, ozdobioną czerwonymi akcentami. Uwagę zwraca subtelna gra światła na twarzy modelki oraz starannie oddana faktura materiałów. Charakterystyczna dla Rapackiego paleta barwna – stonowane brązy, czernie i beże – podkreśla klasyczną elegancję kompozycji. Obraz ten łączy realistyczną manierę malarską z lekko impresjonistycznym podejściem do koloru i światła. W sposobie oddania materii ubioru widać echa monachijskiego warsztatu, a zarazem wyczuwalny jest klimat melancholii, często obecny w dziełach Rapackiego. Praca przywodzi na myśli stylizowane, nieco dekadentkie portrety kobiet malarzy krakowskiego modernizmu takich jak Józef Mehoffer czy Stanisław Wyspiański.



Portret Józefa Rapackiego, fotografia, ok. 1900

51 α

TYMON NIESIOŁOWSKI

1882-1965

"Pół-akt", 1958

olej/plótno, 60 x 50 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Tymon 58'
na krośnie malarskim papierowa nalepka z opisem praz oraz fragment innej nalepki opisany na boku ramy: 'Dr prof. Kielczewska'

estymacja:
120 000 - 200 000 PLN
29 000 - 48 000 EUR

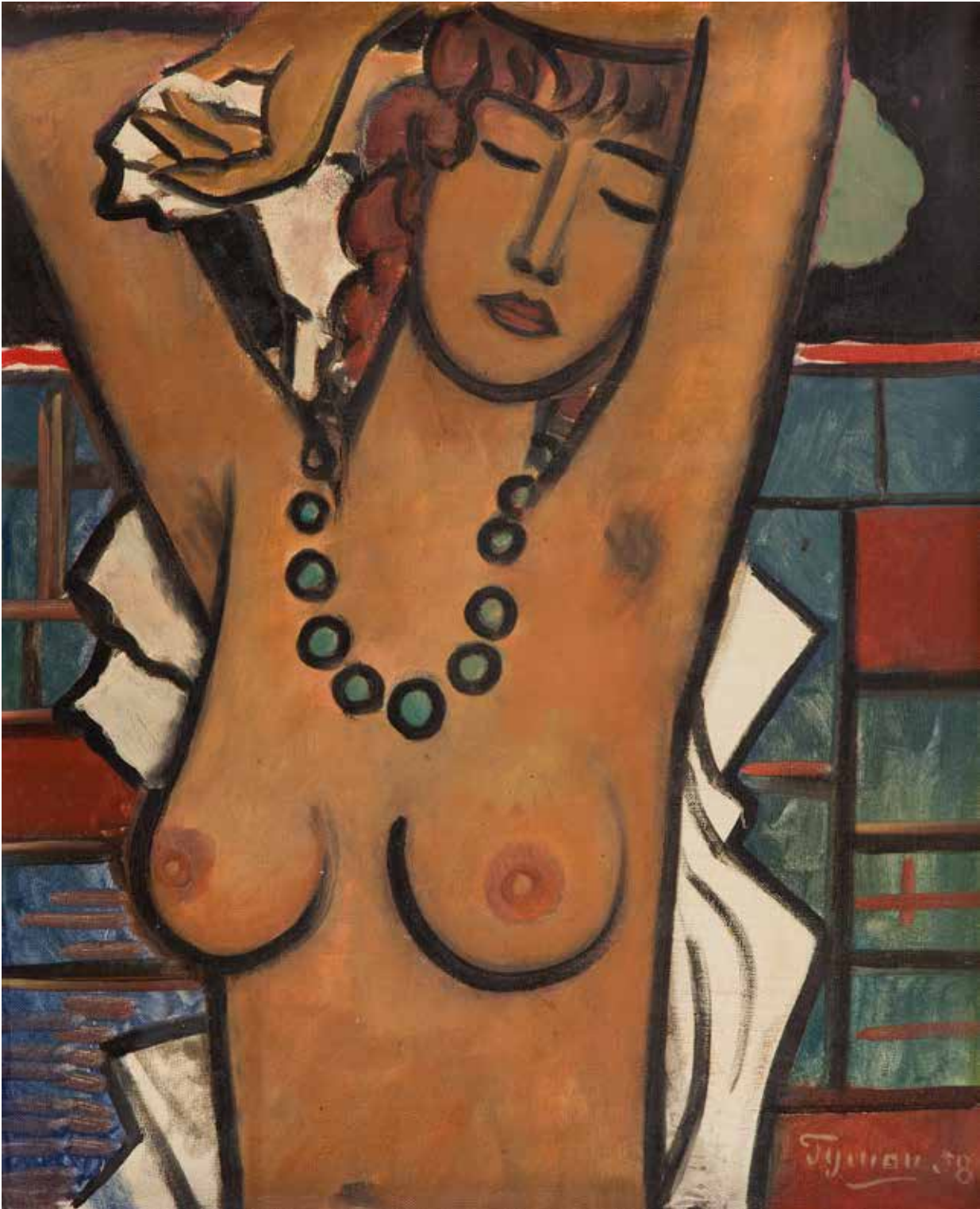
POCHODZENIE:
własność profesor Marii Kielczewskiej-Zaleskiej (1906-1980), geograf (?)
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, grudzień 2018
kolekcja prywatna, Polska

Lata powojenne przyniosły Tymonowi Niesiołowskiemu zasłużone uznanie. Twórca stał się ważnym organizatorem życia artystycznego. W kwietniu 1945 roku wyjechał z rodziną z Wilna do Torunia, gdzie został powołany na prezesa Zawodowego Związku Artystów Plastyków z siedzibą w Bydgoszczy oraz objął katedrę malarstwa sztalugo- wego w Sekcji Sztuki (rok później przemianowanej na Wydział Sztuk Pięknych) przy Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika. W kolejnych latach aktywnie wystawiał, a jego prace formowały oblicze polskiej nowoczesności w sztuce po II wojnie światowej.

Temat aktu zajmował Niesiołowskiego od początku kariery. W 1905 roku osiadł na stałe w Zakopanem, gdzie jego twórczość dojrzewała w atmosferze modernistycznych przemian. Artysta tworzył symbolistyczne kompozycje wywiedzione z historiozoficznej wizji dziejów („Król Duch”, 1909, Muzeum Narodowe w Warszawie) lub obrazy o eg- zystencjalnej wymowie w duchu malarstwa Ferdinanda Hodlera („Babie lato”, 1913, Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy). W drugiej dekadzie XX stulecia żeńskie akty stały się dominującym tematem jego kompozycji. Autor sytuował je w wyidealizowanych pejzażach, odwołując się do tradycji starożytnej bukoliki.

Niesiołowski należał do linii modernizmu, w której akt stał się oznaką wołania o nową harmonię w sztuce oraz poszukiwania nowoczesnego piękna. U jej źródeł leżą kompo- zycje z cyklu „Kąpiących się” Paula Cézanne’a oraz idylliczne obrazy Pierre’a Puvisa de Chavannesa. Podobne do nich sielankowe wizje wypełniały obrazy Niesiołowskiego z drugiej i trzeciej dekady XX wieku, kiedy to malarz związany był z Formistami. Nie przypominały one jednak dysonansowego malarstwa innych członków ugrupowania, np. Tytusa Czyżewskiego („Akt z kotem”, 1920, Muzeum Narodowe w Warszawie), lecz były zawsze bliskie nowemu klasycyzmowi w sztuce okresu międzywojnia.

Niesiołowski w swoim okresie toruńskim skupił się na temacie aktu. W jego pracach echem pobrzmiewają prace klasyków nowoczesności – Henriego Matisse’a oraz Ame- deo Modiglianiego. W „Pół-akcie” zastosował charakterystyczną linearną stylizację. Niesiołowski właśnie z linii uczynił główny środek wyrazu swojego malarstwa, nadając jej wysokie wartości ekspresyjne. Rozwiązania przestrzenne nie zajmowały artysty. Płaszczynę malarską maksymalnie upraszczał, tworząc barwną mozaikę dookreśloną stanowczym konturem. W „Pół-akcie” z quasi-abstrakcyjną siatką tła, skomponowaną z czerni, zieleni i błękitu, kontrastuje nieregularna połać białej draperii rozlewa- jąca się za modelką, jak również okragłe kamienie naszyjnika. Twórca ujął postać dziewczyny w śmiałej pozie z uniesionymi rękoma, zgodnie z XIX- i XX-wiecznymi redakcjami tego typu przedstawień, stanowiącymi odwrotność starożytnego i renesan- sowego motywu „Wenus wstydliwiej” (Venus pudica), zakrywającej piersi i łono.



52 α

ZYGMUNT JÓZEF MENKES

1896-1986

Martwa natura z bukietem kwiatów i grzebieniem, lata 30. XX w.

olej/ płótno, 63 x 43 cm

sygnowany p.d.: 'Menkes'

opisany na odwrociu: 'No 10' oraz owalny stempel celny, na krośnie malarskim oraz na ramie notatki

estymacja:

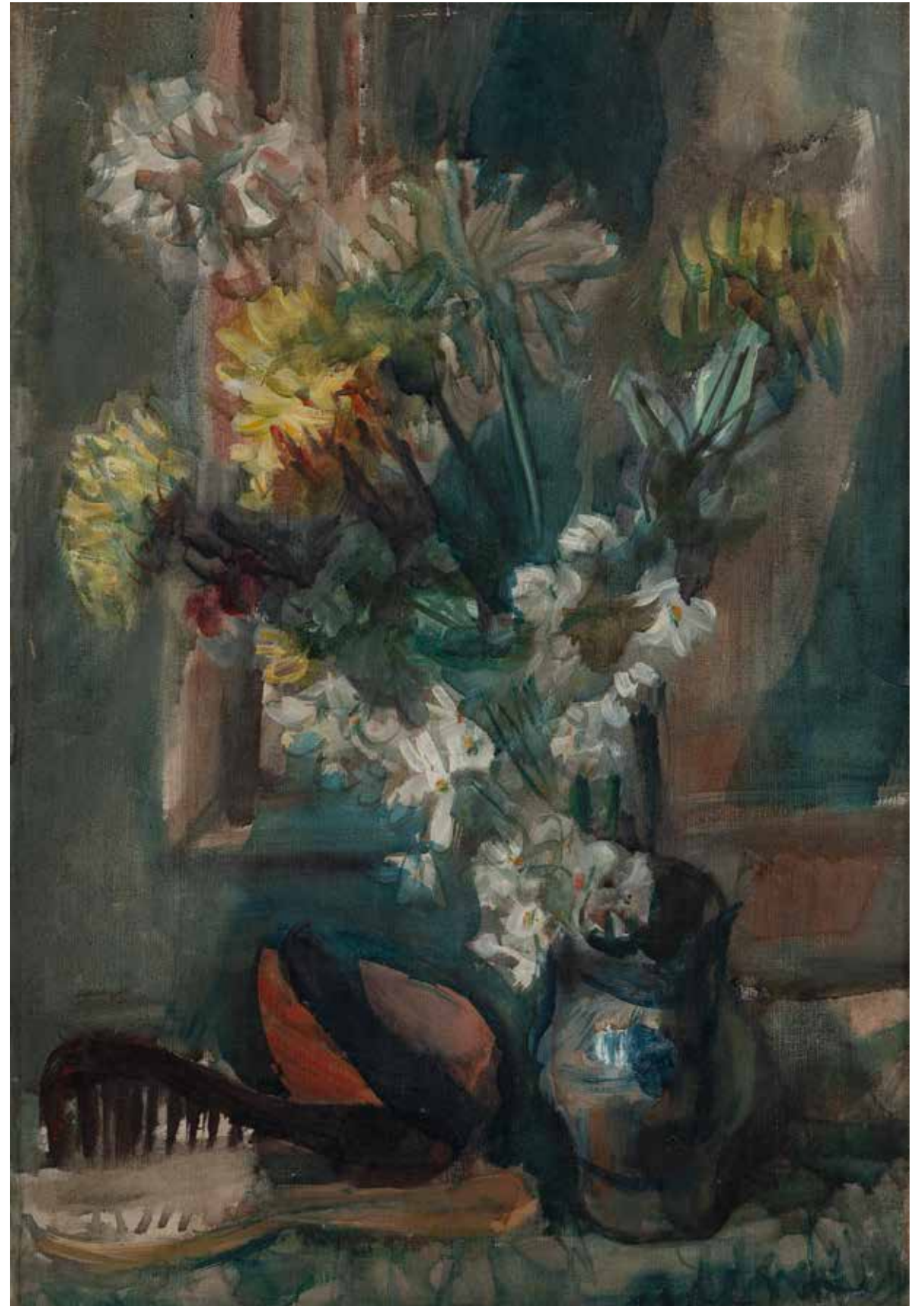
35 000 - 45 000 PLN

8 500 - 10 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna Kanada

kolekcja prywatna, Polska



53 α

ZYGMUNT JÓZEF MENKES

1896-1986

Martwa natura z arbuzem i ananasem, około 1930

olej/plótno, 43 x 73 cm

sygnowany p.d.: 'Menkes'

opisany na zawiniętym fragmencie płótna: 'Z. MENKES' oraz na krośnię malarskim numerem: '73', nalepka własnościowa z opisem obrazu oraz trzy nalepki z numerem inwentarzowym

estymacja:

26 000 - 35 000 PLN

6 300 - 8 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, wrzesień 2019

kolekcja instytucjonalna, Warszawa

Zygmunt Menkes, artysta związany z paryską bohemą École de Paris oraz nowojorskim środowiskiem artystycznym, w swojej sztuce podejmował kompozycje figuralne, portrety, akty, martwe natury i pejzaże. Pracując nad obrazami wykorzystywał repertuar środków właściwy ekspresyjnemu koloryzmowi kręgu Szkoły Paryskiej. Zainspirowany malarstwem Henri’ego Matisse’a swobodnie traktował plamę barwną i kontur. W syntetycznie potraktowanej martwej naturze z arbuzem i ananase

m, pracy pochodzącej ze szczytowego okresu ekspresjonistycznego artysty, Menkes wykorzystał grubą linię konturu dla wydobycia głębi przedstawienia. Dzięki temu za-biegowi dzieło wyróżnia się dynamiką plastyczną, a kolorystyka użyta przy komponowaniu nadaje obrazowi zmysłowość. Monografistka twórczości

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



54 α

DAWID SEIFERT

1896-1980

Autoportret, 1926

olej/plótno (dublowane), 84,5 x 63 cm
sygnowany, datowany i opisany p.g.: 'Seifert Paris 926.'

estymacja:
20 000 – 30 000 PLN
4 800 – 7 200 PLN

POCHODZENIE:
DESA Unicum, 2011 (sprzedaż galeryjna)
kolekcja prywatna, Polska

Dawid Seifert był polskim malarzem pochodzenia żydowskiego, związanym z kręgiem École de Paris. Urodził się w 1896 roku w Tustanowicach-Wolance, w ówczesnej Galicji. Początkowo kształcił się w Szkole Sztuk Pięknych we Lwowie, a następnie studiował w Szkole Przemysłu Artystycznego w Weimarze. W latach 1916–1918 kontynuował naukę w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, w pracowni Wojciecha Weissa. W 1924 roku Seifert osiedlił się w Paryżu, gdzie szybko zintegrował się ze środowiskiem artystycznym Montparnasse. Brał udział w prestiżowych wystawach, takich jak Salon Jesienny, Salon Niezależnych oraz Salon des Tuileries. Współpracował z renomowanymi galeriami, m.in. Fabre, Zak oraz z Leopoldem Zborowskim. Twórczość Seiferta charakteryzuje się różnorodnością tematyczną, obejmującą pejzaże, martwe natury oraz kompozycje figuralne. Jego prace cechuje ekspresyjność oraz bogata kolorystyka, co wpisuje się w nurt École de Paris. W 1927 roku, podczas otwarcia kawiarni La Coupole, Seifert wraz z innymi artystami, takimi jak Georges Kars czy Marie Vassilieff, malował filary tego miejsca, co świadczy o jego aktywnej obecności w paryskim środowisku artystycznym. W latach 30. XX wieku Seifert nawiązał znajomość z Léonem Weissbergiem. Od 1936 roku mieszkał z rodziną przy rue Notre-Dame-des-Champs 73, w sąsiedztwie Émile'a Othona Friesz'a. Podczas II wojny światowej, ostrzeżony przez przyjaciela o nadchodzącej obławie, umieścił syna w katolickim liceum Stanislas, a sam z żoną schronił się w Sanary-sur-Mer. Po wojnie kontynuował działalność artystyczną, a w 1960 roku osiedlił się w Meudon, gdzie tworzył aż do śmierci w styczniu 1980 roku. Seifert pozostaje ważną postacią w historii malarstwa, reprezentującą bogactwo i różnorodność École de Paris.



55 α

JERZY MERKEL

1884-1976

Widok miasteczka

olej/plótno, 74,5 x 90 cm
sygnowany p.d.: 'Merkel'

estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
9 700 - 14 600 EUR

Jerzy Merkel artystyczną edukację odebrał w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych (1903-06), a potem przebywał w Paryżu w latach 1908-14. Jego twórczość wiąże się przede wszystkim ze sceną sztuki Wiednia, gdzie mieszkał do 1938, oraz Paryża. Po wojnie osiadł w Le Plessis-Robinson. Pod koniec życia zamieszkał w Wiedniu, gdzie zmarł w 1976. Był członkiem Hagenbundu, ważnego secesyjnego ugrupowania z początku wieku, oraz artystycznej kolonii w Zwinkenbach. Wiele razy wystawiał w miastach Europy i Stanów Zjednoczonych oraz otrzymywał państwowe odznaczenia francuskie i austriackie w dziedzinie malarstwa. Formatywnym okresem jego twórczości był pobyt w Paryżu na początku wieku, gdzie zetknął się z dziełami francuskich mistrzów hołdujących klasycyzmowi w sztuce i kulturze. Szczególny wpływ wywarły nań postaci Nicolasa Poussina, Claude'a Lorraina oraz Pierre'a Puvis de Chavannes'a. Merkel, zainspirowany nimi, wytworzył osobisty styl, w którym rezygnował z przestrzenności, eksponując płaszczyznę płótna, operował geometrycznymi formami opartymi na precyzyjnym rysunku oraz używał matowej, harmonijnej palety barwnej. Często podejmował tematykę związaną z macierzyństwem czy rodziną, a także chętnie malował sielankowe wizje Arkadii, w których doskonale wybrzmiewał klasycyzm jego twórczości. Prezentowana praca to rzadki w jego dorobku przykład „czystego” malarstwa pejzażowego. Artysta w cézannowski sposób zdjął kubiczne bryły architektury małego miasteczka. Perspektywa otwiera się na kulisowo ustępujące wzgórze, które u góry przechodzą w soczysty błękit nieba.



56 α

NATAN GRUNSWEIGH

1880-1956

Na rogu ulicy w miasteczku (Rozmowa przed sklepem)

olej/plótno, 38 x 46 cm
sygnowany p.d.: 'Grunsw Leigh'
na krośnie malarskim opisy inwentarzowe, na odwrociu ramy nalepki aukcyjne

estymacja:
15 000 - 25 000 PLN
3 600 - 6 000 PLN

POCHODZENIE:
aukcja Guy Loudmer, lipiec 1991
kolekcja prywatna
dom aukcyjny Million, Paryż, listopad 2022
kolekcja prywatna, Polska

Widoki miejskie były głównym motywem w twórczości Natana Grunsw Leigha. Jeden ze zwiedzających jego wystawę w 1939 pisał: „Ten artysta kocha ulice Paryża, a te w ‘dzielnicy żydowskiej’ nie mają przed nim żadnych tajemnic. Sztuka nieco trudna, lecz żywa, a przede wszystkim o rzadko spotykanej jakości” (cyt. za: Nathan Grunsw Leigh. Mistrzowie École de Paris, tekst Maria Muszkowska, katalog wystawy, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2020, s. 107). Rzeczywiście na płótnach Grunsw Leigha uwidacznia się jego zafascynowanie ulicami francuskiej metropolii. Paryż okresu międzywojnia był miastem, które przeżywało swoje années folles, szalone lata zabawy po I wojnie światowej, które przerwał chwilowo kryzys 1929. Urodzony w Krakowie malarz, zamiast wystawnego życia bulwarów, preferował poetykę sklepowych witryn, szyldów, kominów, niewielkich domków, a wszystkie te elementy budowały świat wyobrażony cichego zakątka z dala od zgiełku centrum. Drobne, ginące w urbanistycznym krajobrazie sylwetki ludzkie stanowiły jedynie sztafaż na płótnach Grunsw Leigha. Tworząc pod wpływem innego miejskiego pejzażysty, Maurice’a Utrilla, w przedstawieniach tych poszukiwał w krętych uliczkach przede wszystkim aspektu malowniczości. Niejednokrotnie puste, jakby wyludnione pejzaże artysty posiadają medytacyjny wyraz, zdradzający melancholijny charakter jego stosunku do rzeczywistości.



57 α

NATAN GRUNSWEIGH

1880-1956

Na rogu ulicy

olej/plótno, 37,5 x 47,5 cm
sygnowany p.d.: 'Grunsw Leigh'
na krośnie malarskim nalepka aukcyjna

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 900 - 7 300 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja
kolekcja instytucjonalna, Polska

Podobnie jak inni zdolni polscy artyści żydowskiego pochodzenia Natan Grunsw Leigh 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. Malarz tworzył głównie w nurcie kubizmu oraz postimpresjonizmu. Stworzył wiele miejskich pejzaży wyróżniających się niezwykłą kolorystyką, która prowadziła do deformacji. Miejskie widoki powstawały w latach 20. oraz 30. Pomimo że miasto tętniło wtedy życiem, muzyką, tańcem i zabawą, artysta ukazywał jego tajemniczą wersję. Grunsw Leigha fascynowały sklepowe witryny, szyldy, niewielkie domki, które budowały spokojną atmosferę jego obrazów.



58 α

NATAN GRUNSWEIGH

1880-1956

Aleja z drzewami

olej/plótno, 38 x 46 cm

sygnowany l.d.: 'Grunsw Leigh'

na krośnię malarskim nalepki aukcyjne

estymacja:

17 000 - 25 000 PLN

4 100 - 6 000 PLN

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

Millon, Paryż, czerwiec 2014

kolekcja prywatna, Polska



JAKUB ZUCKER

1900-1981

Washington Square Park w Nowym Jorku, około 1950

olej/plótno, 50,5 x 61 cm
sygnowany p.d.: 'J. ZUCKER.'
na odwrociu p.d. stempel Lilac Gallery w Nowym Jorku, na krośnie malarskim czterokrotnie powtórzony wycisk wytwórcy
materiałów malarskich i numer odnoszący się do rozmiaru podobrazia

estymacja:
28 000 - 35 000 PLN
6 800 - 8 500 EUR

POCHODZENIE:
Lilac Gallery, Nowy Jork
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, marzec 2022
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Jacques Zucker Rediscovered, Lilac Gallery, Nowy Jork, 2 grudnia 2015 - 17 stycznia 2016

W roku 1922 Zucker zniechęcony trudnymi warunkami życia popłynął do Ameryki. Zamieszkał w Nowym Jorku, gdzie pracował w studiu jubilerskim. W 1925 porzucił pracę, gdyż zaoszczędzone środki pozwoliły mu na stabilizację oraz ponowny wyjazd do Paryża. W tym samym roku poślubił też Ninę Wohlman. W latach 1926-32 Zucker utrzymywał pracownię w Paryżu i w Nowym Jorku, co owocowało licznymi pejzażami z tych obu metropolii. W 1931 odbyła się pierwsza europejska wystawa indywidualna jego prac w Galerie Bonaparte. W tym samym roku uczestniczył też w wystawie zbiorowej „Amerykańscy artyści Paryża” w Galerie Renaissance. Z powodu Wielkiego Kryzysu lat trzydziestych, jesienią 1932 roku, Zuckerowie zamieszkali na stałe za oceanem. W Stanach Zjednoczonych malarz czynny udział w życiu środowisk artystycznych. Należał do stowarzyszenia artystów Federation of American Painters and Sculptors oraz do National Exhibitions w ramach College Art Association. Eksponował swoje prace na wystawach zbiorowych w wielu miastach amerykańskich. Miał kilka wystaw indywidualnych. Pisał bardzo osobiste teksty o sztuce zamieszczane m.in. w „The Menorah Journal”. Jego prace zostały zakupione do wielu tamtejszych kolekcji sztuki – The Butler Museum of American Art, Jewish Museum i Israel Art Center w Nowym Jorku, a także do zbiorów Josepha Hirschorna w Washingtonie. Odbywane przez całe życie podróże dały mu inspirację dla licznych pejzaży. Istotną grupę pośród jego krajobrazów stanowią oczywiście także i te powstałe w Stanach Zjednoczonych, szczególnie w Nowym Jorku.



60

SEWERYN SZRAJER

1889-1947

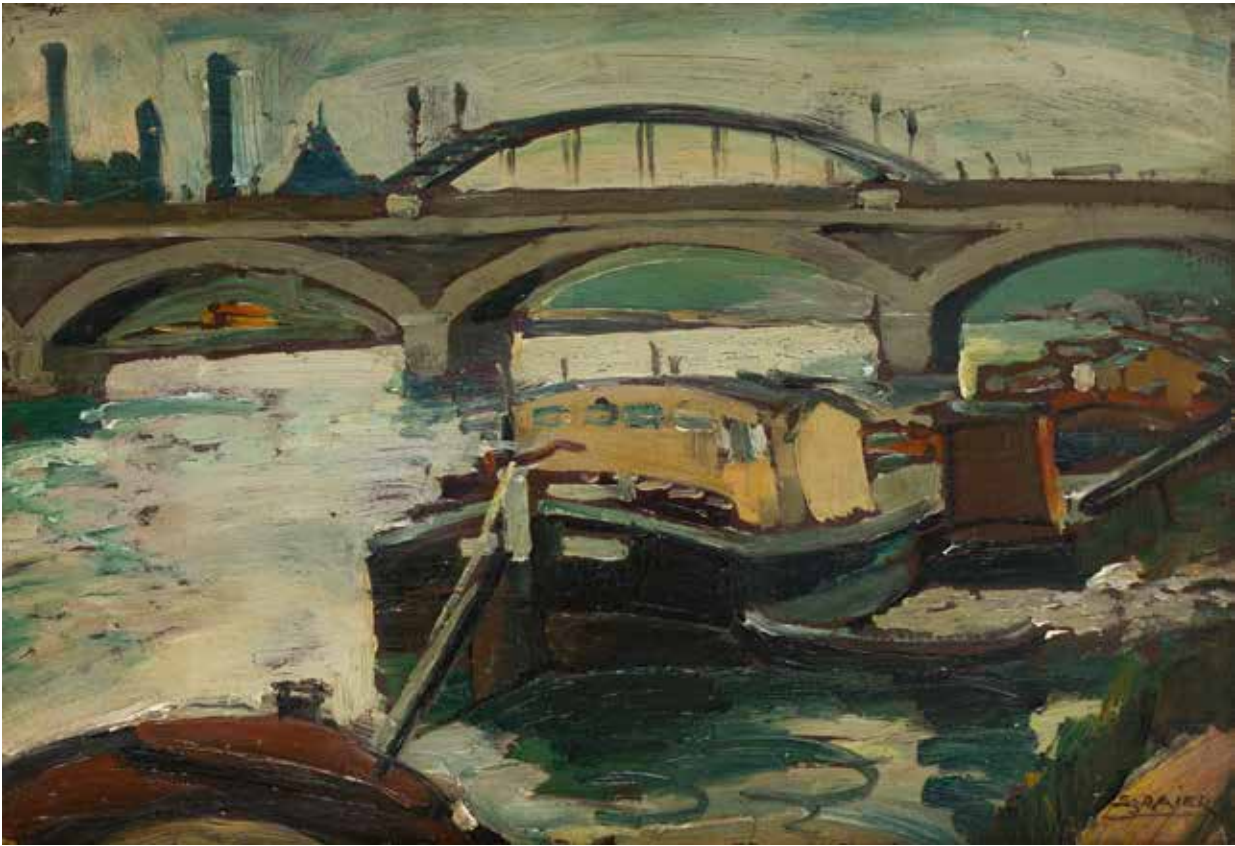
Barki na Sekwanie ("La Seine", "Le pont")

olej/sklejka, 37,8 x 55 cm
sygnowany p.d.: 'SZRAJER'
opisany na odwrociu: '13073', '1717' oraz 'S. Szrajser | [trudno czytelne] | [...] Paris [...] | La Seine 12 000'
papierowa nalepka wystawowa, fragmentarycznie zachowana papierowa nalepka z numerem: '2980'
oraz nalepka aukcyjna, na ramie liczne notatki

estymacja:
12 000 - 20 000 PLN
2 900 – 4 800 EUR

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

WYSTAWIANY:
Exposition posthume (wystawa pośmiertna artysty), Paryż (jako „Le pont”)



61 α

STANISŁAW ELESZKIEWICZ

1900-1963

Portret Claude Marie w kapeluszu, 1948

olej/deska, 27 x 18,5 cm

sygnowany p.d.: 'S. Eleszkiewicz'

opisany na odwrociu w centrum numerem: '1.' oraz opisany i datowany autorsko (?) poniżej l.d.: 'Claude 1948',
na ramie notatki ramiarskie

estymacja:

12 000 - 18 000 PLN

3 000 - 4 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Niemcy

kolekcja prywatna, Polska

Doświadczenie wielokulturowości, świata pograniczy i peryferii stało się formatywnym elementem twórczości Stanisława Eleszkiewicza. Urodzony w Czutowem na Ukrainie, dorastał w Warszawie. Od 1914 uczył się w Szkole Sztuk Pięknych w Myrhorodzie. Ciężko raniony na froncie Wielkiej Wojny, do końca życia był kaleką. Po niej, w latach 1919-21 studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Atenach. Następnie wyjechał do Neapolu, gdzie pracował jako dekorator w pracowni ceramika. Po krótkim pobycie w Rzymie wyjechał w 1923 do Paryża. Nad Sekwaną osiadł na wiele lat i stał się aktywnym współtwórcą lokalnej sceny artystycznej. Zamieszkując na Montparnassie, utrzymywał się z projektowania witraży dla Jeane'a Gaudina. W swojej sztuce podejmował tematykę rodzajową. Portretował świat ulicy, spelunek, prowincji; interesowała go rzeczywistość „niższej rangi”, która często w jego obrazach zyskiwała metafizyczny charakter. Eleszkiewicz przyjął charakterystyczną dla malarzy nowoczesnych postawę flâneura, a więc obserwator spektaklu miasta, jego splendoru, ale i marginesów. „Migawkowe” obrazy przedstawiające postaci obserwowane na ulicy, jak w przypadku prezentowanego „Portretu kobiecego” stanowią domenę dojrzałego okresu jego twórczości.



STANISŁAW ELESZKIEWICZ

1900-1963

Modelka w atelier

olej/plótno, 61 x 46 cm

sygnowany p.d.: 'S Eleszkiewicz'

opisany na odwrociu: 'BOU BOU' oraz na krośnie malarskim: 'BOUS PANE',

na krośnie dwukrotnie powtórzony, trudno czytelny stempel składu przyborów malarskich?

estymacja:

18 000 - 24 000 PLN

4 400 - 5 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

Boisgirard Antonini, Paryż, listopad 2020

kolekcja prywatna, Polska

Pod koniec lat 20. pozycja zawodowa Eleszkiewicza się stabilizuje. Zostaje on początkowo rysownikiem, a potem kierownikiem działu artystycznego u znanego witrażysty Jeana Gaudina. Równocześnie zaczyna profesjonalnie uprawiać malarstwo sztalugowe i wystawiać swoje prace w galeriach Montparnasse'u. Jego twórczość charakteryzowały ciemne barwy i masywne formy, obwiedzione wyraźnym konturem – niewątpliwie ze względu na jego związki z witrażownictwem. Eleszkiewicz widział w sobie przede wszystkim ekspresjonistę i malarza wykluczonych: „W mych tematach poszukuję ekspresji, aż do ekspresji przedmiotów włącznie. Lubię np. przedstawiać w pejzażu o pochylonych domach człowieka biegnącego z zastawą na herbatę o wielkiej rozmaitości przedmiotów. Lub cukiernika z ogromnym ciastem w postaci wieży, kroczącego również w opustoszałym zupełnie mieście. Albo proboszcza idącego krokiem mało właściwym dla duchownego, sprzedawcę gazet, ludzi siedzących przy stołach lub pijaków o charakterze apaszów z rue de la Gaîté, ogólnie biorąc – typy ze społecznych dołów. (...) [W moich obrazach] poszukiwałem ekspresji, owej ekspresji nieskończoności, aspektu tajemniczości również”. Postacie męskie rzeczywiście występują u Eleszkiewicza nad wyraz często. Tym bardziej prezentowany w katalogu akt kobiecy ujęty z profilu stanowi większą rzadkość w jego dorobku.



63 α

ALFRED ABERDAM

1894-1963

"Macierzyństwo" ("Maternité"), 1936

olej/sklejka, 61,5 x 50,5 cm

sygnowany p.d.: 'Aberdam'

opisany autorsko (?) na odwrociu: 'Alfred Aberdam | Paris | "Maternité" (1936)'

estymacja:

15 000 - 25 000 PLN

3 600 - 6 000 EUR

POCHODZENIE:

Germann Auktionshaus, Zurych, listopad 2014

kolekcja prywatna, Europa

DESA Unicum, marzec 2015

kolekcja prywatna, Polska



64 α

ARTUR KOLNIK

1890-1971

Anemony w wazonie

olej/plótno, 41 x 33 cm
sygnowany p.d.: 'Kolnik'

estymacja:

6 000 - 8 000 PLN

1 500 - 2 000 EUR

Artur Kolnik był polskim malarzem, grafikiem, przedstawicielem ekspresjonizmu żydowskiego, kierunku, który w orbicie swojej sztuki umieszczał tematykę i ikonografię zaczerpniętą z kabały, sztuki ludowej; był połączeniem doświadczeń kulturowych judaizmu i chrześcijaństwa. Kolnik wywodził się z krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, z pracowni Józefa Mehoffera. Po wybuchu I wojny światowej był oficerem w szeregach armii austro-węgierskiej, w 1916 został ranny i znalazł się w wiedeńskim szpitalu, gdzie poznał Isidora Kaufmanna, wybitnego artystę, który tworzył przede wszystkim w duchu kultury i religii żydowskiej. Spotkanie to odcisnęło znaczące piętno na początkującym Kolniku. W 1918 Kolnik osiadł w Czerniowcach, przyjaźnił się z mieszkającymi tam artystami m.in. pisarzami Elieserem Steinbargiem i Icykiem Mangerem oraz poetką Rose Ausländer. To właśnie w Czerniowcach miała miejsce pierwsza powojenna ekspozycja prac artysty; następnie wystawiał już swoje dzieła m.in. w Nowym Jorku w Anderson Galleries należącej do Alfreda Stieglitza. Znaczną część swojej twórczości artystycznej Kolnik poświęcił tematyce żydowskiej, gdy pracował nad ilustrowaniem podręczników do nauki jidysz czy bajek napisanych przez Elislera Steinbarga. W 1929 pracował nad portretami Icyka Mangera, jednego z najwybitniejszych poetów jidysz.

W 1931 Artur Kolnik przeniósł się razem z rodziną do Paryża, gdzie początkowo zajmował się ilustrowaniem magazynów o modzie, w wolnym czasie tworzył drzeworyty. W 1932 został członkiem krakowskiego Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy. Okres wojny artysta spędził wraz z rodziną w obozie dla osób bez francuskiego obywatelstwa. Przeżywszy Holocaust, zdobywszy francuskie obywatelstwo, powrócił do pracy artystycznej, zyskując uznanie m.in. w Nowym Jorku. W 1968 w Muzeum Sztuki w Tel Awiwie miała miejsce duża indywidualna wystawa dorobku artystycznego Artura Kolnika, obejmowała 130 prac, z czego 70 stanowiło malarstwo olejne.



65

JANKIEL ADLER

1895-1949

Kwiaty w wazonie, 1928

olej/tektura, 62,5 x 47,5 cm

sygnowany i datowany l.g.: 'adler | 28'

na ramie nalepka transportowa oraz nalepka pracowni ramiarskiej

estymacja:

30 000 - 50 000 PLN

7 200 - 12 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

Boisgirard et Associés, Paryż, grudzień 2009

kolekcja prywatna, Polska

Polswiss Art, grudzień 2010

kolekcja prywatna, Polska

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



66 α

MARC STERLING

1898-1976

Martwa natura z lalką, 1937

olej/ płótno, 45 x 53 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'M. Sterling | 37'

na odwrociu nalepka aukcyjna

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

4 400 - 5 900 EUR

POCHODZENIE:

Venduehuis Den Haag, Gravenhage, maj 2013

kolekcja instytucjonalna, Polska



67 α

BENN BENCION RABINOWICZ

1905-1989

Martwa natura z jabłkami i winogronami, 1960

olej/plótno, 46 x 55 cm

sygnowany l.d.: 'Benn'

na odwrociu papierowa nalepka z oznaczeniem rozmiaru podobrazia firmy Lefranc, okrągły stempel eksportowy, dwie nalepki aukcyjne oraz opisy: '22' i '1960', na ramie nalepka z numerem, notatki ramiarskie oraz dwukrotnie powtórzony stempel paryskiej pracowni ramiarskiej

estymacja:

9 000 - 12 000 PLN

2 200 - 2 900 EUR

POCHODZENIE:

Crait + Müller, Paryż, kwiecień 2022

kolekcja prywatna, Polska

Bencion (Benn) Rabinowicz to artysta wywodzący się z Białegostoku. Jego żydowska rodzina aktywnie uczestniczyła w życiu miasta. Sam dziadek artysty był rabinem, a ojciec architektem, który zasłynął z projektu Wielkiej Synagogi. Początkowo Ben Rabinowicz uczęszczał na prywatne lekcje rysunku, był scenografem teatralnym. W 1927 miała miejsce jego pierwsza wystawa rysunków w Wilnie. Trzy lata później został nagrodzony stypendium z białostockiego magistratu. Wybór dalszej edukacji był dla niego oczywisty, wyjechał do Paryża do Académie Fernand Léger. Styl artystyczny Rabinowicza szybko ewoluował. Od zainteresowania formą geometryczną Wassily' a Kandinsky'ego, poprzez rosyjski konstruktywizm, sztukę kinetyczną, kubizm, symbolizm, ostatecznie tworząc dzieła realizmu. Okres prosperity jego sztuki przerwała wojna. Po jej zakończeniu udało mu się wrócić i pracować dalej. W Paryżu tworzył kolejne genialne dzieła, które były doceniane przez wielu krytyków. W 1949 współpracował z Markiem Chagallem. W 1956 otrzymał Złoty Medal Salonu Artystów Francuskich, a w 1957 został laureatem Prix de L'Institut de France. Martwe natury stanowią znaczącą część jego artystycznej spuścizny. Intymne kompozycje pełne są spokoju, choć poprzez zdynamizowaną fakturę i liczne diagonale artysta wprowadza do nich także ekspresję i dynamikę.



RZEŹBA I FORMY PRZESTRZENN

JEAN LAMBERT-RUCKI
Para z parasolem

AUKCJA 10 KWIETNIA 2025, 19:00



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

ÉCOLE DE PARIS

JOSEPH HECHT
"Krajobraz z sarną"

AUKCJA 15 MAJA 2025, 19:00



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

SZTUKA DAWNA

PRACE NA PAPIERZE

AUKCJA 20 MAJA 2025, 19:00

NIKIFOR KRYNICKI
Widok miejski (Kraków)



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

TADEUSZ MAKOWSKI

AUKCJA MONOGRAFICZNA

AUKCJA 17 CZERWCA 2025, 19:00

TADEUSZ MAKOWSKI
"Kwiaty na świeżym powietrzu"



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

REGULAMIN AUKCYNJNY DESA UNICUM

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

§ 1 ORGANIZATOR AUKCJI

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

§ 2 DEFINICJE

Poniższe terminy pisane wielką literą otrzymują następujące znaczenie:

- APLIKACJA – prowadzona i administrowana przez DESA elektroniczna platforma umożliwiająca udział online w Aukcji przez Klienta oraz świadczenie usług udostępnianych przez DESA, stanowiąca zespół połączonych ze sobą stron internetowych oraz aplikację mobilną, dostępną pod adresem internetowym: <https://bid.desa.pl/> oraz <https://desa.pl/pl/>.
- AUKCJA – publiczna sprzedaż dzieł sztuki, antyków lub innych obiektów kolekcjonerskich, zorganizowana w wyznaczonym czasie i miejscu przez DESA.
- AUKCJA CHARYTATYWNA – aukcja organizowana w celu charytatywnym, na której DESA do Ceny Wylicytowanej nie dolicza Opłaty Aukcyjnej.
- BOK – Biuro Obsługi Klienta zajmuje się obsługą Klientów oraz udzielaniem informacji dotyczących wszelkich aspektów działalności DESA – kontakt z BOK jest możliwy pod numerem telefonu +48 22 163 66 00 adresem e-mail bok@desa.pl, za pośrednictwem chatu oraz formularza kontaktowego (koszt połączenia z Biurem Obsługi Klienta – opłata jak za połączenie standardowe – wg. cennika właściwego operatora).
- CENA WYLICYTOWANA – cena sprzedaży Obiektu określona w złotych polskich lub w innej walucie, będąca zwyżką Ofertą podczas Licytacji, zawierająca podatek od towarów i usług według właściwej stawki VAT marża – Cena Wylicytowana nie zawiera kosztów dostawy oraz pozostałych Opłat.
- CENA GWARANCYJNA – poufna kwota zastrzeżona przez właściciela Obiektu, poniżej której DESA nie jest upoważniona do sprzedaży Obiektu. Każdy Obiekt może, ale nie musi posiadać Ceny Gwarancyjnej.
- DROIT DE SUITE – opłata na rzecz twórcy lub jego spadkobierców z tytułu dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnego egzemplarza utworu plastycznego, obliczana na podstawie art. 19-19(5) ustawy o prawach autorskich i pokrewnych z dnia 4 lutego 1994 r. z późniejszymi zmianami, zgodnie z obowiązującą w Unii Europejskiej dyrektywą 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 27 września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki. Opłata Droit de Suite jest obliczana wg. następujących stawek, z użyciem kursu dziennego NBP z dnia poprzedzającego Aukcję lub dnia poprzedzającego ostatni dzień Aukcji, jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro:
- 5% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro; oraz,
- 3% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro; oraz,
- 1% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro; oraz,
- 0,5% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro; oraz,
- 0,25% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro.
- ESTYMACJA – szacunkowa wartość przedstawiona w Katalogu przez DESA, stanowiąca orientacyjną wartość danego Obiektu. Estymacja nie stanowi gwaran-

cji, ani zapewnienia co do faktycznej wartości Obiektu. Estymacje w Katalogu mogą być podawane również w euro lub dolarach amerykańskich. Kurs walut w dniu Aukcji może się różnić od tego w dniu druku Katalogu.

- HASŁO – ciąg znaków alfanumerycznych, konieczny dla dokonania autoryzacji w trakcie uzyskiwania dostępu do Konta. Hasło jest ustalane samodzielnie podczas tworzenia Konta

i wymaga dwukrotnego powtórzenia Hasła. Klient jest uprawniony do nielimitowanej zmiany Hasła. W celu zapewnienia bezpieczeństwa korzystania z Konta, Klient jest zobowiązany do nieudostępniania go osobom trzecim.

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

- Α - Alpha Obiekt objęty opłatą Droit de Suite;

- Ω - Omega Obiekt objęty Opłatą Importową;

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

- Γ -Gamma Obiekt bez Ceny Gwarancyjnej;

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

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

- π Pi - Obiekt, którego odbiór odbywa się po umówieniu z magazynu zewnętrznego (ul. Mieczysława Śłowikowskiego 81b, budynek H3, 05-090 Raszyn, czynne w godz. 10-15);

- Ψ Psi - Obiekt do odbioru na terytorium Unii Europejskiej, poza terytorium Rzeczypospolitej Polskiej.

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

- KODEKS CYWILNY – ustawa kodeks cywilny z dnia 23 kwietnia 1964 r. (t.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 1145 z późn. zm.).

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

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

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

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

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

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

- OPIS OBIEKTU – zamieszczony w Katalogu oraz w Aplikacji opis Obiektu zawierający podstawowe informacje techniczne oraz merytoryczne identyfikujące dany Obiekt. Informacje techniczne to: materiał, z którego Obiekt jest wyko-

nany, technika artystyczna w jakiej Obiekt został wykonany oraz wymiary (w przypadku malarstwa sztalugowego podane w Katalogu wymiary – wysokość x szerokość – są wymiarami samego dzieła malarskiego bez ramy, chyba że w opisie zostało zaznaczone inaczej; w przypadku prac na papierze oprawionych za szkłem podawane są wymiary w świetle passe-partout lub w świetle oprawy; w przypadku nieoprawionych prac na papierze podaje się wymiary arkusza papieru lub wymiary samej kompozycji, odbitki lub odcisku płyty. W przypadku Obiektów trójwymiarowych podawane są zazwyczaj trzy wymiary – wysokość x szerokość x głębokość – choć wymiar może odgraniczyć się też do tylko jednego, największego i najbardziej istotnego wymiaru, np. wysokość rzeźby, długość łańcuszka, średnica talerza); na życzenie zainteresowanych, DESA może podać dokładny wymiar z elementami dodatkowymi np. obraz w ramie lub rzeźba na postumencie, lub przybliżoną wagę Obiektu). Informacje merytoryczne to: atrybucja (autorstwo lub domniemane autorstwo dzieła sztuki; domniemanie autorstwa lub wątpliwości dotyczące autorstwa oznaczone mogą być w Katalogu następującymi zapisami: brak dat życia po imieniu i nazwisku artysty, nazwisko artysty poprzedzone jedynie inicjałem imienia, znak zapytania w nawiasie lub bez nawiasu („?” lub „(?)”) po nazwisku artysty, przed lub po imieniu i nazwisku artysty określenia: „przypisywany/e/a”, „Attributed” lub skrót „At-trib.”; w Katalogu może pojawić się również przypisanie Obiektu do bliżej lub szerzej rozumianego kręgu oddziaływania stylu danego artysty, co w Katalogu oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego z następujących określeń: „krag”, „szkoła” bądź „naśladowca”; określenie „według” oznacza, że to inny artysta naśladował lub powielił kompozycję bardziej znanego mistrza), informacje o wytwórni lub producencie Obiektu, informacje o autorze projektu Obiektu, czas powstania Obiektu (dokładny lub przybliżony czas powstania Obiektu wyrażony datą roczną, datami od-do lub stuleciem bądź częścią stulecia np. początek stulecia, koniec stulecia, środek stulecia, 1. lub 2. połowa stulecia, określona ćwierć stulecia, określone dziesięciolecie; tradycyjnie w Opisie Obiektu stosowane mogą być również określenia okresów historii politycznej lub historii kultury np. „dwudziestolecie międzywojenne”, „Księstwo Warszawskie”. W przypadku daty rocznej w Katalogu mogą pojawić się określenia „około” – w skrócie „ok.”, „przed” lub „po”. Mogą pojawić się również dwie daty roczne rozdzielone znakiem „/”, co w przypadku Obiektów powielanych m.in. fotografii, grafiki artystycznej, edycji, odlewów oznacza, że pierwsza data jest datą negatywu, projektu, formy, matrycy lub idei dzieła, a druga data jest datą wykonania określonego egzemplarza, odlewu lub odbitki; określenie czasu powstania w Katalogu wykonane zostaje w dobrej wierze i zgodnie z najlepszą wiedzą specjalistów DESA, jednak w przypadku wiekowych dzieł sztuki i rzeczy historycznych nie zawsze możliwe jest precyzyjne datowanie; w przypadku wątpliwości w Opisie Obiektu DESA przyjmuje datowanie bardziej konserwatywne, tzn. uznaje, że Obiekt jest młodszy), informacje o sygnaturach, napisach na Obiekcie oraz o oznaczeniach wytwórni lub producenta. Opis Obiektu może, ale nie musi zawierać wszystkich powyższych elementów. Uzupełnieniem opisu Obiektu może być: fotografia lub zestaw fotografii reprodukcyjnych oraz opis stanu zachowania Obiektu. Opis stanu zachowania Obiektu nie jest pełnym raportem konserwatorskim. W przypadku każdego wystawionego do sprzedaży Obiektu każdy zainteresowany może poprosić o szczegółowy raport konserwatorski. Zamieszczona w katalogu informacje o historii Obiektu (Pochodzenie, Wystawy, Literatura, Opinie) są uzupełnieniem opisu, ale nie stanowią Opisu Obiektu.

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

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

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

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

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

- REGULAMIN/UMOWA O ŚWIADCZENIE USŁUG – niniejszy dokument określający zasady uczestnictwa w Aukcji, zawierania Umów Sprzedaży oraz zasady świadczenia i korzystania z usług udostępnianych przez DESA za pośrednictwem Aplikacji na rzecz Klientów, w zakresie usług świadczonych drogą elektroniczną niniejszy Regulamin wraz z załącznikami jest regulaminem, o którym

mowa w art. 8 ustawy z dnia 18 lipca 2002 r. o świadczeniu usług drogą elektroniczną (t.j. Dz. U. z 2020 r. poz. 344).

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

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

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

- USŁUGA ELEKTRONICZNA – świadczenie usług drogą elektroniczną w rozumieniu ustawy z dnia 18 lipca 2002 r. o świadczeniu usług drogą elektroniczną (t.j. Dz. U. z 2020 r. poz. 344), przez DESA na rzecz Klienta za pośrednictwem strony internetowej www.desa.pl oraz Aplikacji, zgodnie z Umową o Świadczenie Usług. W zakresie, w jakim usługi są świadczone przez podmioty współpracujące z DESA, odpowiednie postanowienia dotyczące zasad korzystania z tych usług znajdują się w regulaminach dotyczących świadczenia usług przez te podmioty.

- USTAWA O PRAWACH KONSUMENTA – ustawa z dnia 30 maja 2014 r. o prawach konsumenta (t.j. Dz. U. z 2023 r. poz. 2759 z późn. zm.).

- WYMAGANIA TECHNICZNE – minimalne wymagania techniczne, których spełnienie jest niezbędne do współpracy z systemem teleinformatycznym, którym posługuje się DESA, w tym zawarcia Umowy o Świadczenie Usług lub zawarcia Umowy Sprzedaży, tj.: urządzenie multimedialne zapewniające możliwość wprowadzenia tekstu z dostępem do Internetu o przepustowości co najmniej 256 kbit/s; dostęp do aktywnego konta poczty elektronicznej; przeglądarka internetowa: Internet Explorer w wersji 11.0 i wyższej, Google Chrome w wersji 66.0 i wyższej, Mozilla Firefox w wersji 60.0 i wyższej, Opera w wersji 53.0 i wyższej lub Safari w wersji 5.0 i wyższej; przeglądarki wymagają włączonej obsługi języka Javascript oraz możliwości zapisu plików Cookies; Aplikacja jest zoptymalizowana dla minimalnej rozdzielczości ekranu 360 x 640 pikseli.

§ 3 PRZED LICYTACJĄ

- Każdy Obiekt oferowany na Aukcji posiada Opis Obiektu zamieszczony w Katalogu oraz Aplikacji – na życzenie zainteresowanych, DESA może bezpłatnie sporządzić szczegółowy opis stanu zachowania Obiektu.

- Każdy Obiekt posiada numer pozycji katalogowej określony w Katalogu (nr lot).

- DESA bezpłatnie zapewnia możliwość osobistych oględzin każdego Obiektu.

- DESA organizuje wystawy przedaukcyjne, na których prezentowane są Obiekty stanowiące ofertę Aukcji – wstęp na wystawy jest bezpłatny i nieograniczony w godzinach otwarcia galerii DESA.

- DESA zastrzega możliwość zmiany Opisu Obiektu przed Licytacją ze względu na wykryte przed Licytacją błędy w Opisie Obiektu.

- Zmiana Opisu Obiektu odbywa się przez korektę Opisu Obiektu w Aplikacji oraz przez ogłoszenie aukcjonera przed rozpoczęciem Licytacji.

- W przypadku rozbieżności w Opisie Obiektu pomiędzy Opisem Obiektu zamieszczonym w Katalogu a Opisem Obiektu zamieszczonym Opisem Obiektu w Aplikacji, wiążący jest Opis Obiektu zamieszczony w Aplikacji.

§ 4 ZASADY UDZIAŁU W LICYTACJI

- Warunkiem udziału w Aukcji oraz Licytacji jest zaakceptowanie przez Licytującego Regulaminu w pełni i bez zastrzeżeń oraz, w przypadku nowych Klientów, dokonanie rejestracji.

- Rejestracja Licytującego obejmuje dostarczenie wymaganych informacji poprzez wypełnienie formularza rejestracji udostępnionego przez DESA, złożenia Oświadczeń AML oraz okazanie ważnego dokumentu potwierdzającego tożsamość – DESA wskazuje, że na podstawie przepisów ustawy z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu jest również uprawniona do kopiowania dokumentów tożsamości Klientów. W formularzu niezbędne jest podanie przez Licytującego następujących danych:

- imię i nazwisko,

- adres, na który składa się ulica, numer domu/mieszkania, kod pocztowy, miejscowość, kraj,

2.3. adres poczty elektronicznej,

2.4. numer telefonu kontaktowego,

2.5. w wypadku żądania wystawienia faktury VAT albo faktury VAT marża niezbędne jest także podanie firmy oraz numeru NIP,

2.6. numer PESEL lub seria i numer ważnego dokumentu tożsamości np. dowodu osobistego, bądź paszportu,

2.7. kraj rezydencji podatkowej.

3. DESA zastrzega sobie prawo odmowy rejestracji dowolnej osoby, zgodnie z własnym uznaniem, w szczególności w przypadku nieuregulowanych należności z poprzednich aukcji, jak również uzależnienia rejestracji od dostarczenia innych dokumentów, mogących poświadczyć tożsamość lub wypłacalność osoby ubiegającej się o rejestrację.

4. W Aukcji oraz Licytacji można uczestniczyć:

4.1. Osobiście – Licytujący osobiście w siedzibie DESA, rejestrują swój udział w Aukcji przed rozpoczęciem pierwszej Licytacji oraz otrzymują tabliczkę z indywidualnym numerem aukcyjnym oraz osobiście składają Oferty w ramach Licytacji poprzez zasygnalizowanie tego za pomocą tabliczki z numerem aukcyjnym. Po zakończeniu Aukcji, Licytujący zobowiązany jest niezwłocznie zwrócić tabliczkę z numerem aukcyjnym. W przypadku zagubienia tabliczki, Licytujący są zobowiązani niezwłocznie zgłosić ten fakt pracownikowi DESA.

4.2. Telefonicznie – Licytujący uczestniczą w Aukcji oraz Licytacji za pośrednictwem połączenia telefonicznego nawiązanego z pracownikiem DESA obecnym na Aukcji. Licytujący zainteresowani taką usługą powinni przesłać wypełniony formularz zlecenia najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem Aukcji. DESA zastrzega możliwość nie przyjęcia do realizacji zleceń dostarczonych później. Formularz zlecenia dostępny jest na ostatnich stronach Katalogu, w siedzibie DESA oraz na stronie internetowej www.desa.pl. Formularz należy przesłać drogą elektroniczną, pocztą lub dostarczyć osobiście. Wraz z formularzem prosimy o przesłanie fotokopii jednej ze stron dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych. Nasz pracownik połączy się z Licytującym przed rozpoczęciem Licytacji wybranych Obiektów. DESA nie ponosi odpowiedzialności za brak możliwości wzięcia udziału w licytacji telefonicznej w przypadku problemów z uzyskaniem połączenia z podanym przez Licytującego numerem telefonu, z przyczyn, za które odpowiada Licytujący. Rekomendujemy wskazanie maksymalnej kwoty (bez Opłaty Aukcyjnej), do której będziemy mogli licytować w Państwa imieniu – do takiego zlecenia stosuje się odpowiednio 4.3 poniżej. W przypadku problemów z uzyskaniem połączenia, jeżeli Licytujący w zleceniu nie określił limitu, zlecenie licytacji telefonicznej nie będzie realizowane. Zastrzegamy prawo do nagrywania i archiwizowania rozmów telefonicznych, o których mowa powyżej. Opisana usługa jest darmowa i poufna.

4.3. Składając zlecenie licytacji z limitem – Licytujący zainteresowani taką usługą powinni przesłać wypełniony formularz najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem Aukcji. DESA zastrzega możliwość nie przyjęcia do realizacji zleceń dostarczonych później. Obowiązuje ten sam formularz i zasady, co w przypadku zlecenia licytacji telefonicznej (patrz pkt. 4.2 powyżej). Zawarte w formularzu kwoty nie powinny uwzględniać Opłaty Aukcyjnej i Opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postąpień przedstawioną w dalszej części Regulaminu. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień zostanie ona obniżona. DESA dołoży starań, aby Licytujący zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej Cenie Wylicytowanej, nie niższej jednak niż Cena Gwarancyjna. Jeśli limit podany przez Licytującego jest niższy niż Cena Gwarancyjna, a stanowi jednocześnie najwyższą Ofertę, wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. Opisana usługa jest darmowa i poufna.

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

5. Niezależnie od formy udziału w Licytacji, Licytujący bierze pełną i osobistą odpowiedzialność za zapłatę Ceny, Opłaty Aukcyjnej oraz ewentualnych pozostałych opłat (Droit de Suite, Opłata Importowa), chyba że przed rozpoczęciem

Aukcji doręczył DESA dokument potwierdzający umocowanie do licytowania w imieniu osoby trzeciej, zaakceptowany przez DESA.

§ 5 PRZEBIEG AUKCJI I LICYTACJI

1. Aukcja odbywa się w miejscu i o czasie wskazanym przez DESA w Katalogu lub na stronie internetowej lub w inny sposób umożliwiający zapoznanie się z taką informacją. Aukcja składa się z poszczególnych Licytacji. Szacunkowe tempo prowadzenia kolejnych Licytacji podczas Aukcji wynosi pomiędzy 60 a 100 Obiektów na godzinę.

2. Postąpienia są wskazane przez Aukcjonerą przed Aukcją lub dostępne na stronie internetowej www.desa.pl lub w Katalogu. Aukcjoner ma prawo, zgodnie ze swoim uznaniem, odstąpić od tabeli postąpień w trakcie danej Licytacji, w szczególności przyjąć Ofertę w wysokości innej niż wynikająca z tabeli postąpień. Poniżej, najczęściej stosowana tabela postąpień:

cena	postąpienie
0 – 2 000	100
2 000 – 3 000	200
3 000 – 5 000	200/500/800 (np. 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 aukcjонера

3. Aukcję prowadzi aukcjoner, który wyczytuje kolejne Obiekty i postąpienia, wskazuje Licytujących oraz ogłasza zakończenie Licytacji. Jeżeli dla danej Aukcji odbyła się Prelicytacja, Aukcjoner rozpoczyna Licytację od Oferty ustalonej w Prelicytacji. Zakończenie Licytacji następuje z chwilą uderzenia młotkiem przez aukcjонера, co jest równoznaczne z przyjęciem aktualnej Oferty jako Ceny Wylicytowanej i zawarciem Umowy Sprzedaży licytowanego Obiektu między DESA a zwycięskim Licytującym (Klientem).

4. Jeśli nie zastrzeżono inaczej, obiekt poddany Licytacji posiada zastrzeżoną i poufną Cenę Gwarancyjną. Jeśli najwyższa złożona podczas Licytacji Oferta jest niższa niż Cena Gwarancyjna, Licytacja zostaje przez Aukcjonerą zakończona słowem „pass” (w Aplikacji „pominięte”). W takim przypadku nie dochodzi do zawarcia Umowy Sprzedaży z Licytującym składającym najwyższą Ofertę.

5. W przypadku nieosiągnięcia Ceny Gwarancyjnej, Aukcjoner może ogłosić możliwość zawierania transakcji warunkowej. W takim wypadku Licytujący może złożyć Ofertę, jednak zawarcie umowy sprzedaży Obiektu uzależnione jest od uzyskania zgody komitenta. DESA zobowiązuje się do podjęcia w tym celu negocjacji z komitentem, nie gwarantuje jednak osiągnięcia porozumienia. Jeśli w ciągu pięciu dni roboczych od dnia Aukcji, nie uda się uzyskać zgody komitenta na sprzedaż za cenę niższą niż Cena Gwarancyjna lub zgody Licytującego na podwyższenie Oferty do wysokości Ceny Gwarancyjnej, transakcja nie zostaje zawarta.

6. W okresie, o którym mowa w ust. 5 powyżej, powyżej DESA zastrzega sobie prawo przyjmowania innych ofert kupna Obiektu. Jeśli oferta taka osiągnie poziom Ceny Gwarancyjnej, Licytujący, który wylicytował obiekt warunkowo, zostanie o tym poinformowany i przysługuje mu wówczas prawo podniesienia Oferty do wysokości Ceny Gwarancyjnej wraz z pierwszeństwem nabycia Obiektu. W przeciwnym razie transakcja nie dochodzi do skutku, a DESA może sprzedać obiekt innemu oferentowi.

7. Aukcjoner ma prawo do rozstrzygnięcia wszelkich sporów wynikłych podczas Licytacji, włącznie z uprawnieniem do wznowienia albo ponownego przeprowadzenia Licytacji Obiektu.

8. Aukcjoner ma prawo do wycofania Obiektu z Aukcji lub Licytacji bez podania przyczyn.

9. Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie Licytującego, niektóre Licytacje mogą być równolegle prowadzone w języku angielskim. Prośby takie powinny być złożone przed Aukcją i zawierać oznaczenie Obiektów, których dotyczy.

10. Przebieg Aukcji może być rejestrowany za pomocą urządzeń rejestrujących obraz lub dźwięk.

§ 6 WARUNKI UMÓW SPRZEDAŻY

1. Zwycięzca Licytacji (Klient) jest zobowiązany jest do uiszczenia Ceny oraz Opłat w pełnej wysokości, w terminie 7 dni od daty Aukcji. W przypadku opóźnienia w zapłacie Ceny, DESA zastrzega możliwość naliczenia odsetek ustawowych za opóźnienie.

2. Płatność Ceny i Opłat powinna być dokonana w polskich złotych i może być uiszczona:

2.1. gotówką (bez limitu maksymalnej wysokości płatności), jeżeli płatność jest dokonywana przez konsumenta w rozumieniu Ustawy o Prawach Konsumenta;

2.2. gotówką do limitu 15.000,00 złotych brutto, jeżeli płatność nie jest dokonywana przez konsumenta w rozumieniu Ustawy o Prawach Konsumenta;

2.3. przelewem bankowym na konto mBank S.A. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3. W tytule przelewu należy wskazać nazwę i datę Aukcji oraz numer Obiektu.

2.4. kartą płatniczą VISA lub MasterCard – z wyłączeniem płatności przez internet (bez fizycznej obecności Klienta)

3. Na specjalne życzenie Klienta, za zgodą DESA, możliwa jest zapłata Ceny i Opłat w walutach euro (konto mBank S.A. 43 1140 2062 0000 2380 1100 1005, Swift: BREXPLPWWA3) lub dolarze amerykańskim (konto mBank S.A. 16 1140 2062 0000 2380 1100 1006, Swift: BREXPLPWWA3). Wartość takiej transakcji będzie powiększona o opłatę manipulacyjną w wysokości 1% Ceny oraz Opłat. Przeliczenie waluty następuje na podstawie dziennego kursu kupna waluty mBank S.A. z dnia poprzedzającego Aukcję.

4. Własność Obiektu będącego przedmiotem Umowy Sprzedaży nie przejdzie na Klienta, do czasu otrzymania przez DESA zapłaty pełnej kwoty Ceny i Opłat.

5. DESA nie jest zobowiązana do przekazania Obiektu Klientowi do chwili przeniesienia prawa własności Obiektu na Klienta. Wcześniejsze przekazanie Obiektu Klientowi nie jest równoznaczne z przeniesieniem prawa własności Obiektu na Klienta ani zwolnieniem z obowiązku zapłaty Ceny i Opłat.

6. W razie opóźnienia Klienta w zapłacie Ceny i Opłat, DESA może odstąpić od Umowy Sprzedaży po bezskutecznym upływie dodatkowego terminu wyznaczonego na zapłatę. W przypadku skorzystania przez DESA z prawa odstąpienia, DESA może dochodzić od nabywcy odszkodowania tytułem utraconych korzyści, które obejmują m. in. szkodę spowodowaną brakiem zapłaty wynagrodzenia DESA z tytułu usług pośrednictwa przy zawarciu Umowy Sprzedaży.

7. W przypadku braku zapłaty Ceny oraz Opłat przez Klienta w terminie określonym w ust. 1 powyżej, Klient upoważnia DESA do potrącenia jego wymagalnych wierzytelności względem DESA np. z tytułu umowy komisu, z wierzytelnością DESA, wobec tego Klienta z tytułu Umowy Sprzedaży Obiektu (kompensata) – oświadczenie o potrąceniu wymaga formy dokumentowej pod rygorem nieważności.

8. DESA zastrzega również prawo odstąpienia od Umowy Sprzedaży w przypadku niezłożenia przez Klienta Oświadczeń AML albo złożenia nieprawdziwych Oświadczeń AML, po bezskutecznym upływie wyznaczonego terminu na złożenie Oświadczeń AML albo usunięciu nieprawidłowości.

9. W celu uniknięcia wątpliwości, autorskie prawa majątkowe do Obiektu jako utworu w rozumieniu ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (t.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 1231 z późn. zm.) nie są przedmiotem Umowy Sprzedaży, tj. przedmiotem Umowy Sprzedaży jest wyłącznie prawo własności Obiektu.

10. Wszelkie zmiany Umowy Sprzedaży wymagają formy pisemnej pod rygorem nieważności, za wyjątkiem rozwiązania Umowy Sprzedaży za porozumieniem stron, które wymaga formy dokumentowej pod rygorem nieważności.

11. DESA niezwłocznie po Aukcji wysła drogą elektroniczną na wskazany przez Klienta adres e-mail potwierdzenie zawarcia Umowy Sprzedaży (zestawienie aukcyjne), na co niniejszym Klienci wyrażają zgodę

12. Odstąpienie od Umowy Sprzedaży wymaga formy dokumentowej pod rygorem nieważności.

§ 7 ODBIÓR OBIEKTÓW

1. Odbiór Obiektu przez Kupującego możliwy jest po złożeniu prawidłowych Oświadczeń AML, uiszczeniu pełnej Ceny, Opłat oraz opłat za przechowanie, jeśli są one należne i wymagalne.

2. Odbiór Obiektu w siedzibie DESA jest bezpłatny, za wyjątkiem Obiektów, których odbiór odbywa się z magazynu zewnętrznego, stosownie do ust. 11. poniżej. Wówczas bezpłatny jest odbiór z magazynu zewnętrznego.

3. DESA nie ponosi kosztów transportu Obiektów do Klienta.

4. DESA zapewnia nieodpłatnie podstawowe opakowanie Obiektu.

5. Odbiór Obiektu, jeśli nie ustalono inaczej, odbywa się po uprzednim kontakcie z BOK w siedzibie DESA. Wydanie Obiektu wymaga okazania dokumentu potwierdzającego tożsamość Klienta, a w przypadku odbioru przez osobę trzecią, pisemnego upoważnienia od Klienta oraz złożenia Oświadczeń AML przez osobę upoważnioną do odbioru. DESA wskazuje, że na podstawie przepisów ustawy z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu jest również uprawniona do kopiowania dokumentów tożsamości osób odbierających Obiekty.

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

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

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

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

8.2. Opłata za usługi przechowania wynosi odpowiednio:

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

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

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

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

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

10. DESA zastrzega, że w przypadku Obiektów objętych Opłatą Importową, ze względu na konieczność zakończenia procedury celnej, termin odbioru będzie uzgadniany indywidualnie.

11. W przypadku Obiektów oznaczonych symbolem “π”, zgodnie z § 2 ust. 10.7, odbiór odbywa się z magazynu zewnętrznego DESA. Magazyn znajduje się w Raszynie, przy ul. Mieczysława Ślowskiego 81b (Budynek H3). Do odbioru z magazynu zewnętrznego stosuje się postanowienia powyższego paragrafu, za wyjątkiem odmiennego miejsca odbioru. W szczególności odbiór Obiektu wymaga uprzedniego kontaktu z BOK oraz okazania dokumentu tożsamości nabywcy lub udostępnienia stosownego upoważnienia, w przypadku odbioru Obiektu przez osobę trzecią. Odbiór z magazynu zewnętrznego możliwy jest od poniedziałku do piątku, w godzinach 10:00–15:00, po uprzednim kontakcie z BOK.

§ 8 REKLAMACJA OBIEKTU I POZASĄDOWE SPOSOBY ROZPATRYWANIA REKLAMACJI

1. Podstawa i zakres odpowiedzialności DESA względem Klienta, jeżeli sprzedany obiekt ma wadę fizyczną lub prawną (rękojmia) są określone w przepisach Kodeksu Cywilnego,

w szczególności w art. 556 i następnych Kodeksu Cywilnego, a w przypadku Klientów będących Konsumentami w Ustawie o prawach konsumenta, przy czym DESA zastrzega, iż ze względu na specyfikę oferowanych Obiektów tj. antyki, dzieła sztuki itp. wymiana wadliwej rzeczy na wolną od wad jest niemożliwa.

2. DESA zapewnia rzetelny opis każdego dostępnego Obiektu, wykonywane są one

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

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

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

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

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

§ 9 ZASADY ŚWIADCZENIA USŁUG ELEKTRONICZNYCH PRZEZ DESA

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

§ 10 ZASADY POUFNOŚCI I OCHRONY DANYCH OSOBOWYCH

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

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

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

§ 11 POSTANOWIENIA KOŃCOWE

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



REDAKCJA TEKSTÓW

Tomasz Dziewicki
Martyna Kolanowska
Michał Szarek

SZTUKA DAWNA. XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE 20 MARCA 2025

ZDJĘCIA DODATKOWE

poz. 3 Paweł Merwart, Impromptu (Carmen Bizeta), 1889, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 3 Franciszek Żmurko, Mandolinistka, pocztówka archiwalna, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 3 Franciszek Żmurko w swoim atelier, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 4 Olga Boznańska, Portret Paula Nauena, 1893, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK

poz. 4 Olga Boznańska, Portret Eugène’a Gondona, 1909, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 4 Olga Boznańska w pracowni przy Georgenstrasse w Monachium, ok. 1896–98, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 5 Hipolit Lipiński, Autoportret, około 1874, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK

poz. 5 Hipolit Lipiński, Kościół św. Katarzyny w Krakowie, litografia z albumu „Kraków Zagrzebiowi”, wyd. Koło Artystyczno–Literackie w Krakowie, Kraków 1881, karta nr 11, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK

poz. 5 Hipolit Lipiński, Procesja Bożego Ciała, 1881, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK

poz. 5 Aleksander Gryglewski, Stary ratusz na Placu Wolnica na krakowskim Kazimierzu, około 1862, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK

poz. 5 Wacław Koniuszko, Synagoga, 1883, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 8 Alfred Wierusz–Kowalski w swoim monachijskim atelier, 1895–1905, źródło: archiwum prywatne

poz. 8 Portret Alfreda Wierusz–Kowalskiego, ok. 1875, fot. Franz Seraph Hanfstaengl, źródło: Biblioteka Narodowa POLONA

poz. 8 Malarze polscy w Monachium, grafika z czasopisma „Kunst für Alle” 1887–1888, t. 3. Na malarskiej palecie zreprodukowano dzieła Jana Rosena, Alfreda Wierusz–Kowalskiego, Szymona Buchbindera, Bohdana Kleczyńskiego, Władysława Szernera, Stanisława Ejsmonda, Józefa Brandta i Juliana Fałata, źródło: archiwum prywatne

poz. 9 Portret Józefa Brandta, około 1875, Zakład Fotograficzny Karoli i Pusch, źródło: Biblioteka Narodowa POLONA

poz. 9 Monachium od strony Maximilianeum, fotochrom, 1890–1905, Biblioteka Kongresu, Waszyngton, źródło: Wikimedia Commons

poz. 10 Wlastimil Hofman, źródło: NAC Online

poz. 10 Wlastimil Hofman, Pieta, przed./lub 1909, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 10 Wlastimil Hofman, Spowiedź, 1924, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 10 Wlastimil Hofman, Spowiedź, 1918, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 11 Jacek Malczewski, fot. Józef Kuczyński, dzięki uprzejmości Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu

poz. 11 Jacek Malczewski, Bajki II (górna część tryptyku), 1902, Fundacja im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu, źródło: mnp.art.pl

poz. 11 Jacek Malczewski, Kobieta z faunem, 1918, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, źródło: Wikimedia Commons

poz. 12 Józef Mehoffer, fotografia portretowa, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK

poz. 12 Józef Mehoffer, Wnętrze dworku artysty w Jankówce (Kwiaty imieninowe), ok. 1915, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 12 Kwiaty jesienne (Kwiaty w wazonach na stole przykrytym czerwoną tkaniną), 1943, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 14 Alfons Karpiński w swojej krakowskiej pracowni wraz z żoną, 1937

poz. 15 Włodzimierz Przerwa–Tetmajer. Fotografia portretowa, za: Jan Czernecki, Włodzimierz Tetmajer, Kraków 1911

poz. 15 Pocztówka, na awersie reprodukcja obrazu Włodzimierza Tetmajera, wyd. „Stella”, Bochnia, źródło: archiwum prywatne

poz. 17 Apoloniusz Kędzierski, Struga w lesie, 1896, Muzeum Narodowe w Lublinie, źródło: wmuzeach.pl

poz. 17 Apoloniusz Kędzierski na bryczce w Orońsku, fot. Józef Grodzicki, przed./lub 1891, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 18 Józef Pankiewicz, 1928, źródło: NAC Online

poz. 18 Paul Cézanne, Widok na Górę św. Wiktorii, 1878–79, Muzeum Puszkina w Moskwie, źródło: Wikimedia Commons

poz. 18 Józef Pankiewicz, Pejzaż z Saint-Tropez, 1922, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 18 Józef Pankiewicz, Łodzie w porcie w Saint-Tropez, 1908, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 20 Mojżesz Kisling, Młoda dziewczyna (Jeune fille), 1948, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 20 Mojżesz Kisling, Portret dziewczyny w kołnierzyku, ok. 1938, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 20 Mojżesz Kisling, Artysta w pracowni przy Rue Joseph–Bara 30, 1929, źródło: archiwum prywatne

poz. 21, Mojżesz Kisling, Martwa natura z owocami, 1913, kolekcja prywatna, za: Jerzy Malinowski, O Mojżeszu Kislingu z polskiej perspektywy, „Pamiętnik Sztuk Pięknych” 2003, nr 1, s. 43

poz. 23 Benson Benjamin (?), Portrety Bolesława Biegasa, około 1923,

fotografie w zbiorach Biblioteki Polskiej w Paryżu, źródło: pauart.pl

poz. 23 Robert Delaunay, Kobieta z parasolem, 1913, Museo Nacional Thyssen–Bornemisza, Madryt, źródło: Wikimedia Commons

poz. 23 Loie Fuller tańcząca z welonem, fotografia, 1897, źródło: Wikimedia Commons

poz. 23 Fotografia rentgenowska “Baletnicy” Bolesława Biegasa, źródło: archiwum prywatne

poz. 24 Paul Cézanne, Kosz z jabłkami, około 1893, Art Institute of Chicago, źródło: Wikimedia Commons

poz. 30 Adam Styka podczas malowania poskromiciela węży z gór Atlas, okres międzywojenny, źródło: NAC Online

poz. 31 Adam i Tadeusz Styka podczas zbiorowej wystawy rodu Styków w warszawskiej Zachęcie, 1926, źródło: NAC Online

poz. 33 Mela Muter, źródło: Archiwum Emigracji w Toruniu

poz. 33 Maurice Ravel, źródło: Wikimedia Commons

poz. 35 Członkowie Szkoły Warszawskiej podczas I wystawy ugrupowania w warszawskiej Zachęcie, 1930 (Jadwiga Przeradzka–Jędrzejewska jako pierwsza od prawej, u góry)

poz. 36 Matthias Grünewalda, Ołtarz z Isenheim, ok. 1506–15, Musée Unterlinden w Colmar, źródło: Wikimedia Commons

poz. 36 Antoni Michalak, Ukrzyżowanie ze św. Marią Magdaleną, 1931, kolekcja prywatna, źródło: archiwum prywatne

poz. 38 Święto Jordanu. Świecenie wody na Dnieprze, 1943, źródło: NAC Online

poz. 48 Jean Frederic Bazille, Przepowiadająca przyszłość, 1869, kolekcja prywatna, źródło: Wikimedia Commons

poz. 48 Michelangelo Merisi da Caravaggio, Wrózenie z ręki, ok. 1594, Muzea Kapitolińskie w Rzymie, źródło: Wikimedia Commons

poz. 50 Józef Rapacki, Portret aktorki Honoraty Leszczyńskiej (fragment), Muzeum Teatralne w Warszawie, za: Józef Rapacki 1871–1929. Malarst–wo, rysunek, grafika, katalog wystawy Muzeum Okręgowe w Żyrardowie, Żyrardów 1993, s. 47

poz. 50 Józef Rapacki, Autoportret w ogrodzie, 1924, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 50 Portret Józefa Rapackiego, fotografia, ok. 1900, źródło: Cyfrowe MNW

okładka front poz. 5 Hipolit Lipiński, „Zupa rumfordzka przed kościołem św. Katarzyny w Krakowie”, 1883

okładka II – strona 1 poz. 18 Józef Pankiewicz, „Saint-Tropez” („Pejzaż z Saint-Tropez”), 1922

strony 2–3 poz. 21 Mojżesz Kisling, Martwa natura z owocami na okrągłym stole („Nature morte aux fruits”), 1912

strony 4–5 poz. 24 Henryk Hayden, „Martwa natura z butelką i bagietką”, 1915

strony 6–7 poz. 51 Tymon Niesiołowski. „Pół–akt”, 1958

strony 8–9 poz. 15 Włodzimierz Tetmajer, Pejzaż wiejski ze stadem bocianów, około 1900 strony 10–11 poz. 7 Alfred Wierusz Kowalski, Wesola jazda

strony 12–13 poz. 9 Józef Brandt, „Konie poniosły”, 1908

strony 14–15 poz. 17 Apoloniusz Kędzierski, „Struga w lesie”, około 1908

strony 16–17 poz. 48 Mathilde Duckett, „Wróżąca z kart” („La tireuse de cartes”), 1861

strona 18 poz. 10 Wlastimil Hofman, Faun i rusałka przy kapliczce („Prośba o wskrzeszenie”), 1918

strony 24–25 poz. 30 Adam Styka, Uliczka w Marakeszu, 1938–44

strona 267 poz. 31 Tadeusz Styka, „Blondynka” („Młoda blondynka”)

strona 268 poz. 19 Jan Rubczak, Pejzaż z południa Francji

strony 270–271 poz. 23 Włodzimierz Terlikowski, Bretońskie miasteczko, 1918

strona 272 – okładka III poz. 22 Mojżesz Kisling, „Tamaris” („La Seyne-sur-Mer, pres de Toulon”), 1935

okładka tył poz. 23 Bolesław Biegas, „Baletnica” („Ballerine”), około 1925

koncepcja graficzna Monika Wojnarowska

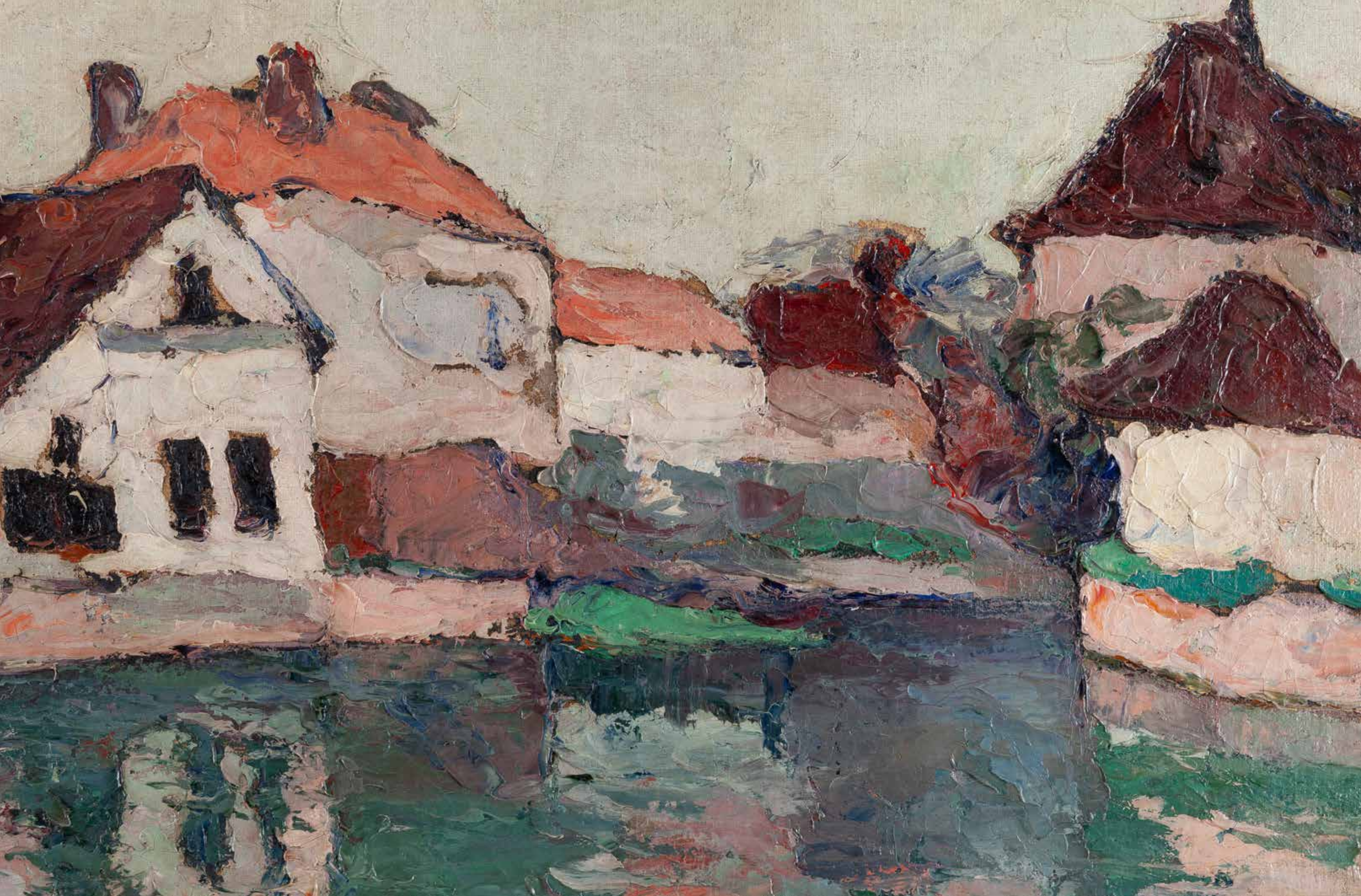
opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski

zdjęcia Marcin Koniak, Marek Krzyżanek, Alina Matyash–Labanovskaya

prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl

druk ArtDruk Kobyłka

kod aukcji 1655ASD250





K. S. L. M.

