

A detailed oil painting depicting a band of musicians playing instruments (violin, double bass, and a man singing) while seated in a sleigh pulled by horses through a snowy village. The scene is set in a winter landscape with snow-covered ground and buildings in the background. The painting is signed 'W. G. 1914' in the lower right corner.

DESA
UNICUM

SZTUKA DAWNA

SZTUKA DAWNA. XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 16 PAŹDZIERNIKA 2025 WARSZAWA









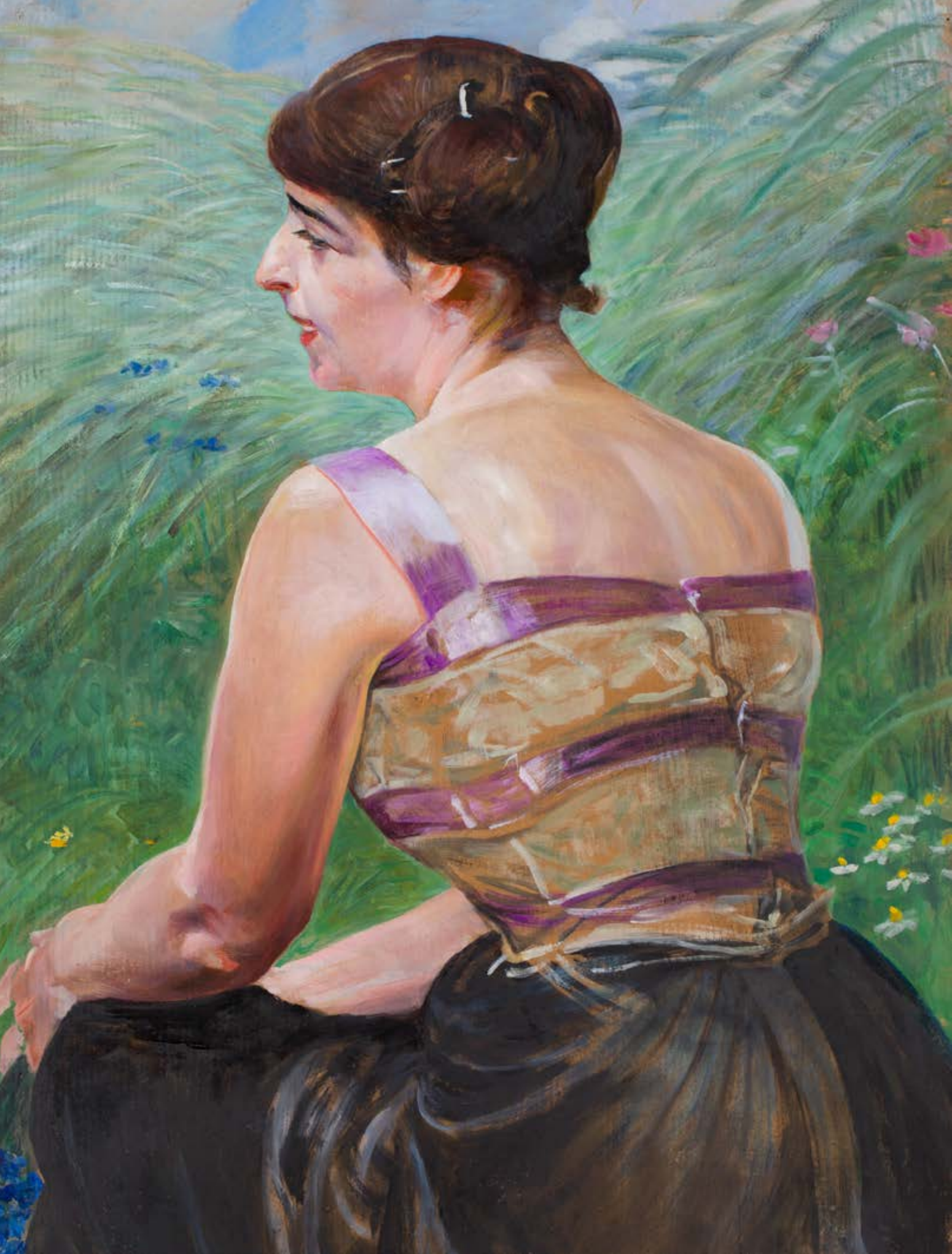












SZTUKA DAWNA

XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE

16 PAŹDZIERNIKA 2025

CZAS AUKCJI

16 października 2025 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

10 – 16 października
poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00
sobota, 11:00 – 16:00

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum
ul. Piękna 1a, Warszawa

KOORDYNATORZY

Martyna Kolanowska
tel. 880 918 882
m.kolanowska@desa.pl

Teresa Soldenhoff
+48 506 251 833
t.soldenhoff@desa.pl



pełna oferta na desa.pl

ZLECENIA LICYTACJI
zlecenia@desa.pl, 22 163 67 00

DOM AUKCYJNY

ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa
poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00
tel. 22 163 66 00, biuro@desa.pl

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00, tel. 22 163 66 00, bok@desa.pl

BIURO PRZYJĘĆ

poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00, tel. 22 163 66 10, wyceny@desa.pl

WYCENY BIŻUTERII

poniedziałek, środa: 13:00 – 17:00, tel. 795 122 718, bizuteria@desa.pl

PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW

poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00, tel. 22 163 66 20, wydania@desa.pl

ZLECENIA AUKCYJNE

przyjmujemy mailowo i telefonicznie tel. 22 163 67 00, zlecenia@desa.pl

WYSTAWY AUKCYJNE

WSTĘP WOLNY
kalendarz wystaw dostępny na www.desa.pl

SEKRETARIAT ZARZĄDU

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

KONTA BANKOWE

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

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

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM JEST CZĘŚCIĄ HOLDINGU



ZARZĄD DESA S.A.

JULIUSZ WINDORBSKI Prezes Zarządu | MARCIN SOBKA Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA S.A.

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

GRZEGORZ KRÓL Członek Rady Nadzorczej | MARCIN CZERNIK Członek Rady Nadzorczej

ZARZĄD DESA UNICUM



AGATA SZKUP
Prezes Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA UNICUM



JULIUSZ WINDORBSKI
Przewodniczący Rady Nadzorczej



MARCIN SOBKA
Członek Rady Nadzorczej



WOJCIECH DZIAKOWSKI
Członek Rady Nadzorczej

DZIAŁ ROZLICZEŃ

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

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

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

DZIAŁ LOGISTYCZNY

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

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

DZIAŁ FOTO

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

Marek Krzyżanek
Fotograf
m.krzyzanek@desa.pl

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

DZIAŁ IT

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

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

DZIAŁ MARKETINGU I PR

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

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

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

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

Paulina Babicka
Grafik kreatywny
p.babicka@desa.pl

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

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

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

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

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

Public Relations – pr@desa.pl

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



INDEKS

Ajdukiewicz Tadeusz 12	Landau Zygmunt 30
Bagieński Stanisław 48	Łoś Włodzimierz 9
Bałzukiewicz Łucja 57	Małczewski Jacek 16-17
Bieszczad Seweryn 41	Mędrzycki Maurycy 59
Borvine Frenkel Boris 36	Michalak Antoni 37
Chełmoński Józef 7	Milich Adolf 60-61
Cybis Bolesław 34-35	Mokwa Marian 33
Cybis Jan 58	Mondzain Szymon 65
Eibisch Eugeniusz 23	Pautsch Fryderyk 53-54
Ejsmond Franciszek 1	Peské Jean 21-22
Epstein Henryk 24, 63	Piotrowski Antoni 6
Gędłek Ludwik 5	Podgórski Stanisław 47
Gramatyka Antoni 43	Rabinowicz Benn Bencion 68
Guranowski Józef 46	Rapacki Józef 38
Hayden Henryk 31-32	Rozwadowski Zygmunt 4, 49
Jankowski Czesław 2	Słociński Józef Stanisław 50
Kamocki Stanisław 19-20	Smuglewicz Franciszek (przypisywany) 45
Kanelba Rajmund 67	Stanisławski Jan 15
Karniej Edward 55	Straszyński Leonard 42
Karszniewicz Jerzy 56	Szermentowski Józef 3
Katz Emmanuel 27-28	Terlikowski Włodzimierz 25-26
Konopacki Jan 11	Vagh-Weinmann Maurice 66
Kossak Jerzy 51-52	Weinbaum Abram 62
Kostrzewski Franciszek 40	Weiss Wojciech 18
Kotarbiński Wilhelm 44	Wierusz-Kowalski Alfred 8
Kozakiewicz Antoni 10	Wyczółkowski Leon 14
Kramsztyk Roman 29	Wywiórski Michał Gorstkin 39
Krcha Emil 64	Żelechowski Kacper 13

1

FRANCISZEK EJSMOND

1894-1939

Rodzina przy stole

olej/deska, 22,5 x 17,5 cm

sygnowany p.d.: 'Fr. Ejsmond.'

na odwrociu papierowa nalepka wytwórcy materiałów malarskich Winsor & Newton z Londynu

estymacja:

38 000 PLN - 50 000 PLN

8 900 EUR - 11 800 EUR

POCHODZENIE:

z historycznej kolekcji rodziny Kunertów, Łódź

Yves Siebers Auktionen, Stuttgart, marzec 2021

kolekcja prywatna, Polska

Franciszek Ejsmond studiował początkowo w Warszawie. Naukę kontynuował w Akademii Sztuk Pięknych w Monachium, gdzie przebywał w latach 1879-97. Kontakt z tym środowiskiem ugruntował jego podejście do plastyki i wyznaczył ścieżkę rozwoju w kolejnych latach. Monachium II, połowy XIX wieku, określane mianem „Aten nad Izarą”, to z perspektywy polskiej krąg niezmiernie istotny. Obecność Polaków w tym mieście zaznaczyła się wyraźnie, a stworzona przez nich kolonia artystyczna skupiona była wokół postaci wybitnego malarza, Józefa Brandta. Zjawiska zachodzące w tym środowisku miały niemały wpływ na twórczość Ejsmonda, którego dzieła noszą wyczuwalne znamie malarstwa niemieckiego tego czasu. Jego prace operują nastrojowością, a najważniejszy staje się w nich właśnie Stimmung. Artysta poprzez tematykę mizeralistyczną odwołuje się do ugruntowanych przez dekady przedstawień. Ulubione przez niego sceny ukazujące wnętrza wiejskich chat nawiązują poniekąd do XVII-wiecznej sztuki holenderskiej. Widać w nich skupienie na postaci ludzkiej oraz otaczającej ją rzeczywistości. Istotnym staje się tu również dialog prowadzony z dokonaniami Francuzów, a dokładniej z dziełami braci Le Nain. Ejsmond podobnie jak oni ukazuje stosunkowo biedną warstwę społeczną, która zachowuje mimo to wszelkie „cywilizowane” wartości – godność i ład moralny.



2

CZESŁAW JANKOWSKI

1862-1941

Myśliwy nad polowaniem

olej/tektura, 30 x 41 cm

sygnowany p.d.: 'CZ. JANKOWSKI'

opisany trudno czytelnie na odwrociu oraz na ramie, na ramie papierowa nalepka z opisem: 'Czesław Boris Jankowski'

estymacja:

9 000 - 12 000 PLN

2 200 - 2 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

kolekcja prywatna, Polska



3

JÓZEF SZERMENTOWSKI

1833-1876

"Brzeg lasu", około 1860-70

olej/plótno naklejone na deskę, 18 x 27 cm

na odwrociu pieczęć z krzyżem i wstęgą z napisem: '1833 | Józef Szermentowski | 1876'

z pośmiertnej wystawy artysty w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w 1877 roku

estymacja:

45 000 - 60 000 PLN

10 600 - 14 100 EUR

WYSTAWIANY:

Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, 1877

LITERATURA:

Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim za rok 1877, Warszawa 1878,

s. 70-71 (prawdopodobnie tożsamy z obrazem „Brzeg lasu”)





Józef Siermentowski, Skraj lasu, ok. 1860, Muzeum Narodowe w Warszawie



Józef Siermentowski, Pogrzeb chłopski, 1862, Muzeum Narodowe w Warszawie

POETYCKOŚĆ POLSKIEJ ZIEMI

SZTUKA PEJZAŻOWA JÓZEFA SZERMENTOWSKIEGO

Połowa XIX wieku była dla sztuki czasem intensywnych przemian. Po okresie romantyzmu, który dominował w literaturze i sztukach wizualnych pierwszej połowy stulecia, coraz wyraźniej zaznaczał się nurt realistyczny. Artyści zaczęli odchodzić od idealizacji i patosu, szukając inspiracji w codziennym życiu, pejzażu ojczystym oraz prawdzie obserwacji. Realizm w Polsce, będącej wciąż pod zaborami, zyskał wymiar szczególny. Oprócz uniwersalnej potrzeby ukazywania prawdy, odzwierciedlał także dramatyczne doświadczenia historyczne – upadek powstania listopadowego i ciężar życia pod zaborami. Artyści zwracali się ku pejzażowi ojczystemu i scenom rodzajowym, by poprzez obraz zachować pamięć o kraju i jego ludziach. Twórczość Józefa Siermentowskiego doskonale wpisuje się w duch tej epoki, a jego dzieła do dziś pozostają świadectwem wrażliwości na naturę i człowieka.

Józef Siermentowski uznawany jest za najwybitniejszego pejzażystę swojej generacji. Dzięki wsparciu kieleckiego kolekcjonera i mecenasa Tomasza Zielińskiego, który finansował wykształcenie artysty od nauki w gimnazjum począwszy, aż po studia w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych (1853–1857), mógł rozwinąć swój talent. Uczył się u Franciszka Kostrzewskiego i Aleksandra Kokulara. Kluczowy dla rozwoju jego sztuki był pobyt we Francji od 1860 i kontakt z barbizończykami, międzynarodową grupą artystów malujących realistyczne pejzaże o romantycznej aurze. Kładli oni nacisk na bezpośrednie studium natury i to im Siermentowski zawdzięczał skupienie się w swoich pracach na świetle i ulotnej atmosferze chwili.

Pejzaże Siermentowskiego niosą w sobie głęboki ładunek emocjonalny. Malował polską wieś, rozległe równiny, wąwozy i zakątki przyrody, oddając ich charakter bez idealizacji. W obrazach tych widać fascynację grą światła, zmiennością pór dnia, nastrojem natury. W realizmie artysty pejzaż staje się nie tylko rejestracją krajobrazu, ale także metaforą trwania narodowej wspólnoty – w świecie pozbawionym wolności politycznej przyroda pozostawała obszarem niepodległym, niosącym poczucie ciągłości i zakorzenienia. Doskonałym przykładem malarstwa pejzażowego Siermentowskiego jest prezentowana w katalogu praca

„Brzeg lasu”, prezentowana na wystawie pośmiertnej artysty w 1877. Kompozycja ukazuje fragment leśnego krajobrazu, ukazanego w realistyczny, a zarazem poetycki sposób. Kompozycja skupia się na partii drzew i skał, przez które przebija światło, rozjaśniając zielenie runa i tworząc kontrast wobec ciemniejszych partii lasu. W tle majaczą zarysy gór, pogrążone w niebieskawej mgielce, co potęguje wrażenie głębi. Artysta, zgodnie z zasadami realizmu, oddaje szczegółowo charakter natury – nierówne głazy, miękkie plamy mchu, smukłe sylwetki drzew. Jednocześnie potrafi wydobyć nastrój miejsca: ciszę, spokój i pewną kontemplację.

Obok pejzaży, istotną część twórczości Siermentowskiego stanowią sceny rodzajowe. 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. Postacie nie dominują jednak nad krajobrazem, lecz współlistnieją z nim w harmonii. W pracach artysty chłop idący drogą, kobieta z dzieckiem czy pasterz na tle pól są częścią większego świata, w którym natura odgrywa rolę nadrzędną. W tym tkwi zarówno realizm, jak i poetyckość jego wizji. 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 oczekujących do wyjazdu na cmentarz.

Twórczość Siermentowskiego była wysoko ceniona już za jego życia. Krytycy podkreślali, że jest pierwszym polskim malarzem, który uczynił pejzaż pełnoprawnym tematem, nie gorszym od scen historycznych czy religijnych. Wpisuje się on w nurt europejskiego realizmu, ale równocześnie pozostaje głęboko zakorzeniony w polskiej tradycji i doświadczeniach historycznych. Jego obrazy są pomostem między romantyczną wrażliwością a nowoczesnym pojmowaniem sztuki jako dokumentu życia i przyrody.

4

ZYGMUNT ROZWADOWSKI

1870-1950

Szwależerowie przy koniach

olej/plótno, 67 x 96 cm
sygnowany p.d.: 'Z. Rozwadowski'

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

Zygmunt Rozwadowski w latach 1883-90 studiował w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem Jana Matejki. W latach 1891-93 uzupełniał wykształcenie w Monachium w popularnej prywatnej pracowni Antona Ažbego. Już jako student wystawiał swoje obrazy w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie i we Lwowie. Po studiach dzielił życie między Kraków, Lwów i posiadłość w Bączalu Górnym niedaleko Tarnowa. Współpracował z Janem Styką i Wojciechem Kossakiem przy tworzeniu „Panoramy racławickiej”, „Golgoty”, „Panoramy siedmiogrodzkiej” i „Męczeństwa chrześcijan”. Najmocniej kojarzony jest z lwowskim Związkiem Artystów Polskich i Towarzystwem Przyjaciół Sztuk Pięknych.

Oprócz działalności malarskiej Rozwadowski również był legionistą. Po wybuchu Wielkiej Wojny wstąpił do Legionów Polskich Józefa Piłsudskiego. W formacji służył od października 1914 roku, w Departamencie Wojsko-

wego Naczelnego Komitetu Narodowego, potem jako wachmistrz 1. pułku. Malarz w 1915 roku zaprojektował czapki: „wyższe od dotychczasowych, wzorowane na czapkach ułanów Królestwa Polskiego i powstania listopadowego z kokardą i dużym orłem w koronie” (Zdzisław Żygulski jun., Henryk Wielecki, Polski mundur wojskowy, Kraków 1988, s. 103).

Rozwadowski w naturalny sposób był kontynuatorem romantycznej linii malarstwa historycznego. Temat jeźdźca na koniu rozpoczyna się w sztuce polskiej wraz z twórczością Aleksandra Orłowskiego i Piotra Michałowskiego. Artyści ci i ich następcy przedstawiali wojskowych i jeźdźców, pielęgnując mit wolności Polaków i narodowego oręża. Prezentowane dzieło wpisuje się w emblematyczne wizerunki dostojnych jeźdźców wypracowane przez Rozwadowskiego.



5

LUDWIK GĘDŁEK

1847-1904

Polowanie

olej/deska, 37 x 58 cm

sygnowany i opisany l.d.: 'L. Gędłek Wien'

na odwrociu stara nalepka aukcyjna z Kunstauktionshaus G. Adolf Pohl z numerem katalogowym '181'

estymacja:

55 000 - 80 000 PLN

12 900 - 18 800 EUR

POCHODZENIE:

Kunstauktionshaus G. Adolf Pohl, Hamburg

Kendzia Auktionshaus, Hamburg, marzec 2023

kolekcja prywatna, Polska



KU POLSKIEJ TRADYCJI



Studia na prestiżowej uczelni w połączeniu z naturalnym zmysłem obserwacji u Gędlka zaowocowały pracami o wysokim poziomie opanowania rysunku i anatomii. Ze szczególnym upodobaniem malował konie i towarzyszących im ludzi. Przedstawiał stępy z rozpędzonymi wierzchowcami, potyczki, biwaki, patrole, sceny targowe czy tzw. wypadki w podróży. Jakość tych prac opiera się na doskonale uchwyconej dynamice scen oraz ekspresji postaci, oddawanych z drobiazgową precyzją. Ponadto tematyka jego prac, wyrażana charakterystyczną harmonią pokrewnych barw, np. stonowanych zieleni, brązów, czerwieni i szarości, włącza jego prace w wizualną sferę twórczości Polaków na akademiach Europy Środkowej. Spośród nich najbardziej znani byli tzw. Monachijczycy, czyli grupa polskich malarzy działających w 2 połowie XIX oraz na początku XX wieku w bawarskiej stolicy. W środowisku tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych ukonstytuował się styl wielu wybitnych artystów, z których najbardziej reprezentatywny był Józef Brandt rezonujący na innych malarzy. W jego orbicie wykreowane zostały nie tylko charakterystyczne grupy tematów, np. „stepowych”, ale też stylistyka obrazów, z opisywanym wielokrotnie „stimmungiem”, czyli głębokim nastrojem, wyrażanym zgaszonymi barwami, określanymi mianem „sosów monachijskich”.

Jedną z najważniejszych zasad organizujących świat sztuki w 2 połowie XIX stulecia była międzynarodowość. Dotyczyła zarówno strategii obieranych przez artystów awangardowych, jak i tych, którzy celowali w sztukę naturalistyczną i akademicką. Prezentowany tu obraz Gędlka doskonale ilustruje sytuację tych ostatnich. Był on bowiem polskim malarzem, który zdecydował się osiąść w królewsko-cesarskim Wiedniu i tworzyć tam w duchu typowym dla szkoły monachijskiej, biorąc za temat rzeczywistość prowincji rosyjskich – w tym przypadku świat Kozaków, a swoje prace sprzedawać równocześnie w wielu zakątkach Europy (choć Wiedeń, Kraków i Warszawa odgrywały najważniejszą rolę). Gędlek jednocześnie żywo interesował się sztuką polską, co jest widoczne na prezentowanym tu obrazie poprzez zastosowanie popularnego motywu myśliwskiego. Motyw polowań, zakorzeniony w tradycji ziemiańskiej i szlacheckiej, zajmował istotne miejsce w sztuce polskiej XIX wieku. Był on nie tylko zapisem rozrywki elit, ale także symbolem dawnego porządku społecznego oraz więzi człowieka z naturą. Sceny myśliwskie ukazywały zarówno dynamikę pogoni i napięcie starcia z dziką zwierzyną, jak i malownicze momenty odpoczynku czy powrotu z łowów. Temat ten podejmowali tacy artyści jak: Józef Brandt, Alfred Wierusz-Kowalski czy Juliusz Kossak. Łączyli oni temat polowań

z tradycją rodzajową i batalistyczną, podkreślając ruch, dramatyzm i charakter zbiorowej przygody. Pojawiały się również przedstawienia bardziej kameralne, nasycone realizmem, w których ważną rolę odgrywał pejzaż – tło dla myśliwych i ich psów.

Nie bez znaczenia jest także obecność koni, jednego z najbardziej zakorzenionych w polskiej świadomości artystycznej motywów malarskich, bezpośrednio związanego z budowaniem szlachecko-ziemiańskiej tradycji. Towarzysząc i służąc człowiekowi w czasach pokoju i wojen, koń był nieodzownym elementem ziemiańskich zabaw, kuligów, szlacheckich polowań i królewskich łowów, zaprzężony do pługa służył na roli, zakuty w zbroję brał udział w rycerskich potyczkach. Owo szlachetne zwierzę było istotne i w sposób naturalny stało się obecne w dawnej polskiej codzienności, dodając więc w okresie zaborów dodatkowego wymiaru symbolicznego, często stając się głównym bohaterem dzieła sztuki. Na prezentowanym obrazie ukazano dynamiczną scenę polowania konnego. Na pierwszym planie widzimy jeźdźcę w tradycyjnym kozackim, pędzącego na wzburzonej koniu, obok którego biegają psy myśliwskie. Za nim podążają kolejni jeźdźcy z uniesionymi kijami i strzelbami, gotowi do udziału w pogoni. Całość rozgrywa się w otwartym, jesiennym

pejzażu, pod ciężkim, chmurnym niebem, które potęguje dramatyzm i napięcie przedstawienia. Artysta uchwycił dawny szlachecki obyczaj po mistrzowsku oddając ruch, energię zwierząt i uczestników polowania.

Malarska precyzja Gędlka, niemal fotograficzna w dokładności, zdobywała uznanie wymagającej publiczności w Wiedniu. Kunszt artysty potwierdzały również liczne wystawy w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych, Lwowie, Salonie Krywulta czy Dreźnie. Dziś jego dzieła znajdują się w wielu renomowanych kolekcjach zarówno w Polsce, jak i za granicą, m.in. w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, Polskiego Muzeum w Chicago czy Lwowskiej Galerii Obrazów.

6 Ω Σ Ψ

ANTONI PIOTROWSKI

1853-1924

"Konwój koni stepowych", 1883

olej/deska, 65 x 91 cm

sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'A. PIOTROWSKI. Paris 1883 | Convoi de cheveaux de ste[ppe]'

estymacja:

130 000 - 180 000 PLN

30 000 - 42 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Alfreda Tarskiego, logika, matematyka i filozofa, oraz jego żony Marii, Berkeley, Kalifornia

kolekcja Ewy Kristiny Ehrenfeucht, Louisville, po 1983

dom aukcyjny Bonhams, Marlborough, listopad 2023

kolekcja prywatna, Polska





Na stepie wg obrazu Józefa Brandta, Wycinek z Tygodnika Ilustrowanego 1888 (1) 269, Muzeum Narodowe w Krakowie

MONACHIJSKI STIMMUNG I PARYSKI SZNYT

Kariera malarska Antoniego Piotrowskiego rozciąga się na niemal pięć dekad i zawiera sobie rozliczne wątki. Artysta uprawiał malarstwo historyczne, rodzajowe, folklorystyczne i fantastyczne. Piotrowski urodził się i wychował w Świętokrzyskiem. Od 1869 uczęszczał do warszawskiej Klasy Rysunkowej, gdzie pobierał edukację u Rafała Hadziewiczza, Aleksandra Kamińskiego i Wojciecha Gersona. Tam poznał i zaprzyjaźnił się z Józefem Chelmońskim. Z tym wybitnym malarzem mazowieckiej wsi spotkał się po raz kolejny w 1875, gdy Chelmoński powrócił z Monachium do Warszawy. Przyjaciele wynajęli wspólnie pracownię w Hotelu Europejskim. Wkrótce dołączyli do nich Stanisław Witkiewicz i Adam Chmielowski (późniejszy brat Albert) i artyści zawiązali quasi kolonię artystyczną, która stała się pierwszą awangardą realistyczną. O bliskiej zażyłości Piotrowskiego z Chelmońskim w tamtym czasie świadczy fakt, że artyści używali sobie płócien z wcześniejszymi kompozycjami, jak choćby było w przypadku „Wieczoru letniego” Chelmońskiego, pod którym odkryto przedstawienie zaprzęgu konnego sygnowanego nazwiskiem Piotrowskiego.

Antoni Piotrowski poszedł wkrótce w ślady przyjaciela i zdecydował się odbyć studia, w latach 1875-77, w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Monachium, dołączając do licznej kolonii artystycznej polskich malarzy nad Izarą. Następnie powrócił do Krakowa na dwuletni okres nauki u Jana Matejki w Szkole Sztuk Pięknych. Piotrowski po ich ukończeniu wyjechał do Paryża, gdzie osiągnął pierwsze sukcesy wystawiennicze. Tak charakteryzował kolejny etap edukacji Piotrowskiego Władysław Prokesh: „Nie mogąc się przejąć wyłącznie ideałami Matejki, który z każdego zdolnego wychowawca krakowskiej szkoły sztuk pięknych chciał uczynić malarza scen historycznych, Piotrowski zapragnął zapoznać się z innymi jeszcze kierunkami zachodniego malarstwa i wyjechał do Paryża. W stolicy Francji, gdzie przebył lat cztery, nie zmarnował czasu. Wystawił tam kolejno w Salonie obrazy - ‘Chata we mgle’, ‘Ekstrapocztą’ i ‘Przed kuchnią dworską’” (Władysław Prokesh, Antoni Piotrowski, Kraków 1914, s. 5).

Następnie artysta podjął pracę jako korespondent-illustrator pism angielskich oraz francuskich dokumentując wojnę bułgarsko-serbską. Przebywając w Bułgarii stworzył cykl dla Galerii Narodowej Sofii, a także zasłynął jak portrecista tamtejszej arystokracji. Artysta wiele podró-

żował. Kolejną jego wyprawą była podróż na Bliski Wschód w 1897 oraz 1903. Tym razem głównym tematem jego prac stała się tocząca się tam wojna grecko-turecka. Piotrowski chętnie podejmował również tematy rodzajowe z życia wsi i motywy historyczne, takie jak sceny z powstania styczniowego. Jednym ze słynniejszych jego zleceń malarskich był współudział w tworzeniu monumentalnej panoramy „Berezyna”.

Prezentowany w katalogu obraz „Konwój koni stepowych” powstał w 1883 w Paryżu. Artysta ukazał na nim grupę kozaków jadących na rozpędzonych koniach przez wiejską drogę, przy której stoją jedynie wiatraki, na tle pustynnego, kresowego krajobrazu. Pęd koni unosi suchy piach w powietrzu przysłaniający postaci na dalszym planie. Kresy Wschodnie istniały w wyobraźni Polaków żyjących pod zaborami jako kraina ucieleśniająca marzenie o nieskrępowanej wolności. Liczne przedstawienia kresowych krajobrazów z jeźdźcami można odnaleźć w twórczości innego wybitnego monachijszczyka, Józefa Brandta. Brandt malował zarówno sceny konkretnych wydarzeń historycznych, jak i fantazje malarskie, ukazujące barwny świat rubieży Rzeczypospolitej. Brawurowa kompozycja Antoniego Piotrowskiego czerpie z jego doświadczeń zdobytych nad Izarą. Pomimo że dzieło powstało w okresie paryskim, to zdradza ono w pełni klimat monachijskiego stimmungu. Artysta popisał się w umiejętnością stosowania silnych skrótów perspektywicznych przy dynamicznych układach zwierząt. Te z kolei wskazują jeszcze na powiązania ze sztuką Józefa Chelmońskiego, mistrza pędzących koni. Obaj malarze znali się zresztą bardzo dobrze jeszcze z czasów warszawskich. W Paryżu przez pewien czas Piotrowski gościł w tamtejszym atelier Chelmońskiego. Podobnie jak on malował liczne przedstawienia zaprzęgów, targów czy sanny. Tego typu kompozycje cieszyły się wówczas w stolicy Francji dużą popularnością. Była to dla wielu artystów świetna okazja zarobkowa, toteż chętnie ściągali oni nad Sekwanę. Zamówienia na monumentalne sceny płynęły zarówno od kolekcjonerów europejskich, jak również i bogatej klienteli amerykańskiej, która poszukiwała takich właśnie przedstawień. Prezentowany w katalogu obraz, znajdujący się niegdyś za oceanem w zbiorach wybitnego polskiego logika, matematyka o filozofa, Alfreda Tarskiego, jest dobrym przykładem zainteresowania twórczością polskich monachijszczyków w epoce.

7 Ω Σ Ψ

JÓZEF CHEŁMOŃSKI

1849-1914

"Karnawał w Polsce" ("Kulig"), 1884

olej/ płótno, 125 x 176 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'JÓZEF CHEŁMOŃSKI | 1884'
na odwrociu na krośnie papierowa nalepka Richard Green Gallery
inne historyczne tytuły: Le carnaval en Pologne, Kulig, Kulig krakowski, Kulig polski, Polish Wedding, Wesele krakowskie, Zapusty w Polsce

estymacja:
3 500 000 - 5 000 000 PLN
820 000 - 1 171 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Edwarda Bernarda Raczyńskiego (1891-1993) dyplomaty, pisarza i polityka, i jego rodziny, Kraków-Londyn, do końca lat 40. XX w.
kolekcja Antoniego Maryanowskiego, znanego bronioznawcy i kolekcjonera, Londyn-Newark, przynajmniej od 1951
depozyt płótna w Fundacji Kościuszkowskiej w Nowym Jorku
kolekcja Jana Kamieńskiego (1923-2010), artysty malarza, ilustratora, dziennikarza, Toronto, Kanada, ok. 1960 (?)
Richard Green Gallery, Londyn, od 1977
Sotheby's, Londyn, lipiec 2024
kolekcja prywatna, Polska

„[...] Całość harmonijna, wszystkie konie wyborne tak temperamentem, jak ruchem, postacie i twarze ludzkie odwzorowane z doskonałych studiów z natury, kompozycja tworzy linią wygiętą, mile wpadającą w oko, krajobraz przenosi nas myślą w strony rodzinne. Zamaszysta energia śmiałego pędzla, wszędzie pewnego siebie, wydobywa efekt należyty na całym płótnie, nie rozmiągając się nigdzie z prawdą realną, chociaż podniesioną do wyżyn prawdziwie artystycznego. Nie wątpimy, że ta nowa praca Chełmońskiego będzie dlań nowym tryumfem”.

Zygmunt Sarnecki, Pracownie artystów polskich w Paryżu. III. Józef Chełmoński, „Biesiada Literacka” 1884, nr 431 (1884), s. 218





WYSTAWIANY:

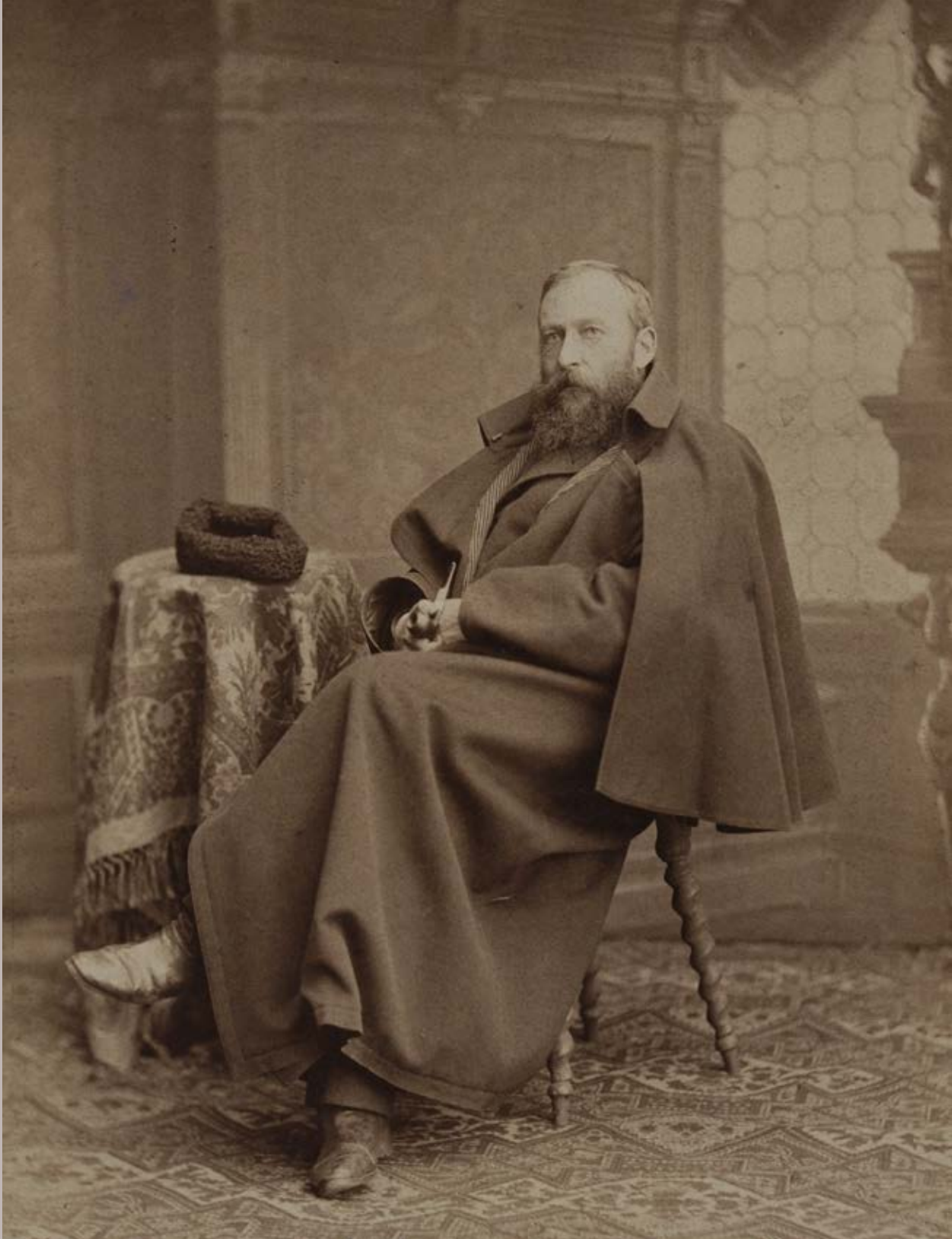
Salon, Paryż, 1884
Wystawa artystyczno-przemysłowa austro-węgierska, Cesarskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Petersburg, 1899
The Fifth Annual Exhibition of Paintings by American Artists of Polish Descent jointly with Selected Polish Paintings from 1793 to 1939, Fundacja Kościuszkowska, Nowy Jork, 1951
Józef Chełmoński 1848-1914, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 7 marca 2025 - 13 lipca 2025

LITERATURA:

Kronika paryska literacka, naukowa i artystyczna, „Biblioteka Warszawska” 1884, t. 3, s. 280 (wzmiankowany jako „Kulig”)
Z Paryża, „Kurier codzienny” 1884, nr 170, s. 2-3
Artyści polscy na wystawie paryskiej 1884 (Salon), „Kurier Polski w Paryżu” 1884, nr 12, s. 2
Otwarcie paryskiego „Salonu”. Paryż 30 kwietnia, „Kurier Poranny” 1884, nr 124, s. 2-3
Le Figaro, 1884, nr 75, s. 2 (wzmiankowany)
Edward Lubowski, Nowiny Paryskie. Paryż w maju i czerwcu 1884 r., „Bluszcz” 1884, nr 24, s. 191-192
Edgar Nekanda-Trepka, Kronika paryska. Paryż, 6 czerwca, „Kłosy” 1886, nr 1097, str. 31-32
Nemo, La France chevaline au Salon de 1884, “La France chevaline” 1884, nr 20, s. 2-4
Zygmunt Sarnecki, Pracownicy artystów polskich w Paryżu. III. Józef Chełmoński, „Biesiada Literacka” 1884, nr 431 (1884), s. 218
Zygmunt Sarnecki, Sztuka, nauka i literatura we Francji. Listy z bieżącej chwili, „Słowo” 1884, nr 178, s. 1-2
Wystawa sztuk pięknych w Paryżu. II. Artyści polscy, „Tygodnik Ilustrowany” 1884, nr 73, s. 332-333
Katalog wystawy w paryskim „Salonie”, 1884, s. 47, nr kat. 517
Wystawa łowiecka, „Kurier Warszawski” 1899, nr 106, s. 1-2
[Franciszek Olszewski], Z Petersburga. D. 6-go grudnia, „Kurier Warszawski” 1899, nr 340, s. 6-7
Antoni Bohdanowicz, Anna Bilińska, Warszawa 1928, s. 82
Wystawa Malarzy Polskich w Fundacji Kościuszkowskiej, katalog wystawy, Nowy Jork 1951, s. 5-7, nr kat. 5
Maciej Masłowski, Malarski Żywot Józefa Chełmońskiego, Warszawa 1972 (wyd. 2.)
Tadeusz Matuszczak, Józef Chełmoński, Kraków 2003, s. 12
Tadeusz Matuszczak, Józef Chełmoński „Czwórka”. Pierwszy publiczny pokaz obrazu w Polsce, Radziejowice 2009, s. 12
Elżbieta Charazińska, Muzyczne tonacje w malarstwie Józefa Chełmońskiego [w:] Chełmoński-Kolberg. Źródła i inspiracje. Wystawa ze zbiorów Muzeum w Łowiczu, red. Justyna Stolarska, Agnieszka Banasikowa, katalog wystawy, Radziejowice 2014, s. 10-18
Eliza Ptaszyńska, Wilki, panny i grajkowie... Analiza porównawcza polskiego malarstwa monachijskiego w XIX wieku na przykładzie twórczości Chełmońskiego i Alfreda Wierusz-Kowalskiego, „Biuletyn Historii Sztuki” 2014, nr 4, s. 597-613
Józef Chełmoński 1849-1914, katalog wystawy, tom 2, red. Ewa Micke-Broniarek, Wojciech Głowacki, Warszawa 2024, s. 162-163, nr kat. 124 (il.)
Ryszard J. Kluszczyński, Józef Chełmoński. Powrót z balu, 1873. Odzyskane arcydzieło, Kraków 2025, s. 15 (il.)

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

Józef Chełmoński, po 1887



JÓZEF CHEŁMOŃSKI: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

GŁOSY KRYTYKI O „KARNAWALE POLSKIM”

„Najnowszą jego pracą jest spory obraz przedstawiający kulig w Galicyi. Oddał go już malarz do tegorocznego salonu i bodaj czy nie ja jeden tylko przedtem go widziałem. Szersza publiczność zapozna się z nimi dopiero w maju. Przedstawia scenę rodzajową pełną życia. Na tle pejzażu zimowego w Galicyi, pod wieczór, z bramy zamykającej zabudowania szlacheckiego dworka i gospodarskiej, zamożnej sadyby, wysuwa się kulig ochoczy, który pewno w miarę jak ruszy dalej, naprzód, rzemiennym dyszlem, zdwoi się jeszcze po drodze, zabierając karnawałujące grono w sąsiednich dworach. Na pierwszy planie para dzielnych koni, zaprzęgniętych do sanek, zdaje się najeżdżać na widza. Ruch tych szkap ognistych jest pełen prawdy, wierny w rysunku, charakterystyce i kolorze; dawno nie widzieliśmy równie dosadnego, a odtworzonego z taką furją mistrzowską. W sankach orkiestra żydowska – dwóch skrzypków i basista – przygrywa do ucha. Przyzwyczajeni widocznie do takiej bałagulskiej jazdy, wydobywają ze strun rażnego krakowiaka. Obok panicz młody, konno pragnie się zrównać wyciągniętym kłusem z przodownikami. Za nimi, po skrócie, jaki tworzy ledwie co wyżłobiony i trochę zdeptany tor na śnieżystej przestrzeni, przetartej tylko gdzieniegdzie ostem i bodiakami, kołyszącymi się w mroźnym powiewie – pędzą inne sanie... raz, dwa... aż pięć... W jednych panie przebrane za krakowianki, w drugich starsza szlachta w szubach, w burkach, z kapturami na głowie i z lulkami w ustach; młodzież zaś konno się uwija. Całość harmonijna, wszystkie konie wyborne tak temperamentem, jak ruchem, postacie i twarze ludzkie odwzorowane z doskonałych studiów z natury, kompozycja tworzy linią wygiętą, mile wpadającą w oko, krajobraz przenosi nas myślą w strony rodzinne. Zamaszysta energia śmiałego pędzla, wszędzie pewnego siebie, wydobywa efekt należyty na całym płótnie, nie rozmiijając się nigdzie z prawdą realną, chociaż podniesioną do wyżyn prawdziwie artystycznego. Nie wątpimy, że ta nowa praca Chełmońskiego będzie dlań nowym tryumfem”.

Zygmunt Sarnecki, Pracownie artystów polskich w Paryżu. III. Józef Chełmoński, „Biesiada Literacka” 1884, nr 431 (1884), s. 218

„Znakomity nawet nasz artysta, p. Józef Chełmoński, który tak rozgłośnie imię pozyskał już w Paryżu, uległ widocznie w tym roku złej woli, ciężającej na cudzoziemcach. Piękny jego ‘Kulig’, zawieszony został tak wysoko, że trzeba było polskiego oka, aby go dopatrzeć i polskiego zmysłu, aby odczuć szaloną werwę tych cwałujących po śniegu krakowiaków, na dziarskich koniach, które mistrz nasz maluje z takim ogniem. Przypatrzmy się jeszcze ślicznemu kuligowi w pracowni p. Chełmońskiego, a wtedy damy go lepiej poznać, o ile pióro zdoła pobiedz za tym rzutnym i śmiałym pędzlem”.

Kronika paryska literacka, naukowa i artystyczna, „Biblioteka Warszawska” 1884, t. 3, s. 280

„[...] Chełmoński umieścił na wystawie piękny obraz rodzajowy przedstawiający ‘Kulig polski’. Po śniegu sunią sanie z dzielnymi krakowiakami i krakowiankami, na przodzie muzyka; kilku krakusów konno jedzie. Postacie dziarskie, konie wyborne, koloryt świetny, wiele ruchu i życia w tym obrazie utalentowanego artysty”.

Artyści polscy na wystawie paryskiej 1884 (Salon), „Kurier Polski w Paryżu” 1884, nr 12, s. 2

„U Chełmońskiego zawsze teżsame znajome nam sanie, teżsame szkapy od stu diablów, ciżsami panicze jadący na karnawał, po okropnej, nieutartej drodze, i tożsamo zaniedbanie w szczegółach, tażsama „niepodległość” w formie i tenżesam mętny koloryt. Ale powiedzmy sprawiedliwie i tenże sam niezaprzeczony talent – uczucia i prawdy, który się gwałtem dobywa, jakby pomimowoli artysty i pomimo najniekorzystniejszych warunków, w jakich Chełmoński zmusza wrodzone zdolności, aby pokornie w ślady szły jego niesłychanej fantazyi i niewysłowionego zaniedbania wszelkich wymagań teorii i praktyki”.

Edward Lubowski, Nowiny Paryskie. Paryż w maju i czerwcu 1884 r., „Bluszcz” 1884, nr 24, s. 191-192

„[...] W rodzajowem malarstwie p. Józef Chełmoński prym trzyma swoim „Jarmarkiem na konie”, gdzie drobne jego usterki, a wielkie zalety, ujawniają się w formie i w typach, które się stały jego niezaprzeczoną własnością [...]”.

Edgar Nekanda-Trepka, Kronika paryska. Paryż, 6 czerwca, „Kłosy” 1884, nr 1097, str. 31-32



Józef Chełmoński jest uznawany za najwybitniejszego piewcę polskiej wsi, zarówno jeśli chodzi o przedstawienia rodzimego krajobrazu, jak i scen z życia codziennego chłopów i ziemiaństwa. Jego sztukę doceniono przede wszystkim za wyjątkową sugestywność i szczerść obrazowania, a jej popularność ustaliła modelowy wizerunek rodzimego chłopstwa w narodowej świadomości.

Za międzynarodowym sukcesem Józefa Chełmońskiego stała tematyka jego malarstwa, jakże odmienne i egzotyczna dla zachodnioeuropejskiej publiczności. Obrazy mazowieckiej i ukraińskiej prowincji artysta po raz pierwszy zaprezentował poza krajem w Monachium w 1873. Codziennność folwarków kresowych i ukraińskiego chłopstwa podglądał podczas wyjazdów studyjnych na Ukrainę. Po trzech latach pobytu w Bawarii powrócił do Warszawy, gdzie wraz z Antonim Piotrowskim, przyjacielem z Klasy Rysunkowej Wojciecha Gersona, wynajął pracownię w Hotelu Europejskim. Wkrótce dołączyli do nich Stanisław Witkiewicz i Adam Chmielowski. Pracownia w Hotelu Europejskim nabrała charakteru quasi kolonii artystycznej, ośrodka „młodej sztuki” ukierunkowanej na realizm. W tym czasie Chełmoński stworzył swoje sztandarowe dzieła, początkowo niezrozumiale dla polskiej publiczności: „Babie lato” , „Na folwarku” czy niedawno odkryty „Wieczór letni”. Ugruntowały się wówczas twórcze przekonania Chełmońskiego i skryształizowała dalsza jego droga artystyczna, którą kontynuował w Paryżu.

„Karnawał w Polsce” z 1884 roku ukazuje rozpędzone zaprzęgi konne z krakowiakami i krakowiankami oraz jeźdźców wyjeżdżających półkolem z bramy szlacheckiego dworka na tle zimowego krajobrazu galicyjskiej wsi. Rozweselona gromada z grupą żydowskich skrzypków podążą na zabawę karnawałową. Wyjątkowo bohaterem obrazu Chełmońskiego nie są mazowieccy czy ukraińscy chłopci, lecz galicyjskie ziemiaństwo. Artysta w scenie pełnej werwy, z dziarskimi postaciami i brawurowo namalowanymi końmi zaprezentował paryskiej publiczności krakowski folklor. Strój krakowski budził zachwyt wielu artystów. Dominującą biel i czerwień odwoływały się do barw narodowych, zaś bogato haftowane kaftany i inne rozmaite dodatki nadawały strojowi malowniczości. Tematykę wesela krakowskiego, w którym tradycyjny, odświętny strój odgrywał istotną rolę, podejmował szczególnie często Juliusz Kossak, ale także Alfred Wierusz-Kowalski, Antoni Piotrowski czy Tadeusz Rybkowski. Mimo popularności motywu, „Karnawał w Polsce” jest jedynym znanym obrazem Józefa Chełmońskiego, w którym malarz sięga po szatę krakowskiego folkloru.

Dzieło pochodzi z okresu paryskiego i sytuuje się w grupie wielopostaciowych kompozycji z motywem rozpędzonych koni demonstrujących biegłość Chełmońskiego w ukazaniu dynamizmu i anatomii zwierząt oraz zindywidualizowaniu postaci. Do grupy tej należą doceniane przez salonową publiczność wersje „Powrotu z jarmarku” z lat 1877-78, „Targ na konie w Balcie” (1879) czy słynna „Czwórka” (1880), w której dynamika zaprzęgu osiąga punkt kulminacyjny. Przedstawienia te wyróżnia olbrzymia ekspresja ruchu. Na płótnach Chełmońskiego konie były ukazywane w szaleńczym pędzie, pełne witalnej energii, przez co krytyka określała je „potworami piekielnymi” lub „apokaliptycznymi bestiami”. W oferowanym w katalogu obrazie pierwszoplanowy zaprzęg konny nie naciera wprost na widza, lecz jest pokazany lekko z bocznej perspektywy. Dynamika koni jest zrównoważona w stosunku do żywiołowości postaci i nie odwraca uwagi od głównego tematu - zapisu obyczajowości galicyjskiego ziemiaństwa.

Być może Chełmoński zdecydował się na podjęcie w prezentowanym dziele po raz pierwszy motywu krakowskiego folkloru ze względu na próbę odświeżenia tematyki swoich obrazów. Po udanym debiucie na paryskim Salonie 1876, początkowych sukcesach na rynku sztuki i zachwytach krytyków nad walorem „szczerości” jego malarstwa oraz egzotyką ukazanych scen, osadzonych w nieznanym Paryżanom realiach, na początku lat 80. zaczęto zarzucać Chełmońskiemu powtarzalność jego obrazów. Trzy lata przed powstaniem omawianego płótna, w 1881, jego pierwszy paryski marszand, Adolphe Goupil o wyrobionej pozycji w środowisku, mający dostęp do prestiżowej, międzynarodowej sieci dystrybucji obrazów, umiejętnie przyciągający uwagę klientów wycofał się z interesów z malarzem. Goupil odstąpił od umowy wyłączności i zezwolił Chełmońskiemu na współpracę z dopiero co powstałą firmą Arnold & Tripp o znacznie mniejszej renomie, która ponadto mniej placila artyście za obrazy. Zdaje się, że artysta sięgając po opanowany do maestrii motyw rozpędzonych koni i kontynuując lubianą w Paryżu tematykę egzotycznego folkloru starał się na nowo zainteresować publiczność. Obraz uzyskał bardzo pozytywne recenzje w prasie. Zygmunt Sarnecki, oglądając dzieło w mieszkaniu artysty, jeszcze przed wystawieniem go na salonie, zapowiadał sukces: „[...] Całość harmonijna, wszystkie konie wyborne tak temperamentem, jak ruchem, postacie i twarze ludzkie odwzorowane z doskonałych studiów z natury, kompozycja tworzy linią wygiętą, mile wpadającą w oko, krajobraz przenosi nas myślą w strony rodzinne.



Reprodukcja obrazu: Józef Chełmoński, „Powrót z jarmarku” z: „Tygodnik Powszechny”, 1981(II)808



Józef Chełmoński, „Targ na konie w Balcie”, 1879, Muzeum Narodowe w Warszawie



Józef Chełmoński, „Targ na konie w Balcie”, 1879, Muzeum Narodowe w Warszawie

Zamaszysta energia śmiałego pędzla, wszędzie pewnego siebie, wydobywa efekt należyty na całym płótnie, nie rozmijając się nigdzie z prawdą realną, chociaż podniesioną do wyżyn prawdziwie artystycznego. Nie wątpimy, że ta nowa praca Chełmońskiego będzie dlań nowym tryumfem” (Zygmunt Sarnecki, Pracownie artystów polskich w Paryżu. III. Józef Chełmoński, „Biesiada Literacka” 1884, nr 431 (1884), s. 218).

O znaczeniu dzieła może świadczyć fakt, że przed II wojną światową należało do znamienitego rodu kolekcjonerów wielkopolskich, Raczyńskich h. Nałęcz. Znalazło się w kolekcji Edwarda Bernarda Raczyńskiego, dyplomaty, pisarza, polityka, który był synem założyciela galerii

w Rogalinie, Edwarda Aleksandra Raczyńskiego. Z przekazu rodzinnego wiadomo, że obraz wisiał na początku w mieszkaniu w kamienicy Raczyńskich przy ulicy Szpitalnej w Krakowie. Tuż przed wybuchem II wojny światowej Edward Bernard zabrał je do Londynu, gdzie objął posadę ambasadora RP. W trudnych latach powojennych był zmuszony sprzedać płótno pod koniec lat 40. W rodzinnym albumie Raczyńskich znajduje się fotografia obrazu opisana przez córkę kolekcjonera, Wandę Raczyńską-Dembińską: „'Kulig' - Józef Chełmoński, 1884. (Obraz sprzedany przez Papę polakowi mieszkającemu w Ameryce.)”.



„Karnawał w Polsce” („Kulig”) Józefa Chełmońskiego na wystawie w Muzeum Narodowym w Poznaniu, 7 marca 2025 - 13 lipca 2025



Szkic do „Karnawału w Polsce” („Kuligu”) Józefa Chełmońskiego na wystawie w Muzeum Narodowym w Poznaniu, 7 marca 2025 - 13 lipca 2025



ALFRED WIERUSZ-KOWALSKI

1849-1915

Trójka ścigana przez wilki (Ucieczka przed wilkami), po/lub 1894

olej/plótno (dublowane), 57 x 81,5 cm
sygnowany l.d.: 'A. Wierusz-Kowalski'
opisany na krośnie malarskim: '2019'

estymacja:
800 000 - 1 200 000 PLN
187 000 - 281 000 EUR

OPINIE:
opinia Elizy Ptaszyńskiej z dn. 12 lutego 2023 roku
ekspertyza konserwatorska prof. ASP w Warszawie dr hab. Anny Doroty Potockiej z dn. 1 stycznia 2023 roku

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
porównaj: „Über Land und Meer” 1894, nr 13, s. 272 (il. jako „Überfall von Wölfen”)
porównaj: „Wędrowiec” 1894, nr 2, s. 30 (il. jako „Ucieczka przed wilkami”)



ALFRED WIERUSZ-KOWALSKI I MONACHIJSKI STIMMUNG



Alfred Wierusz-Kowalski rozpoczął kształcenie w warszawskiej Klasie Rysunkowej Wojciecha Gersona, skąd przeniósł się na Akademię Sztuk Pięknych do Drezna iw końcu do Monachium. Po przejściowym pobycie w pracowni Alexandra Wagnera na tamtejszej Akademii, uczył się malarstwa w prywatnej pracowni Józefa Brandta. Dzięki temu wykształceniu zdobył dużą popularność na rynku sztuki w Monachium, gdzie mieszkał i otworzył pracownię, stając się czołowym przedstawicielem polskiej kolonii artystycznej. Przyjaźnił się z Władysławem Czachórskim czy Józefem Chełmońskim, pomagał też młodszemu artyście, między innymi Oldze Boznańskiej. W 1890 roku otrzymał honorową profesurę Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Monachium.

Dzieła stworzone przez artystów polskiej kolonii artystycznej cieszyły się powodzeniem na niemieckim rynku sztuki przełomu XIX i XX wieku. Sukces komercyjny zapewniły Wieruszowi-Kowalskiemu sceny rodzajowe przedstawiające życie na polskiej prowincji. Przyczynkiem do zajęcia się tą tematyką była długa i ciężka podróż szesnastoletniego artysty z rodzicami z Suwałk do Kalisza. Z tej podróży zachował się szkicownik przedstawiający krajobrazy polskie, budynki wiejskie, małomiasteczkowe widoki, chłopów przy pracy na roli, ich wozy, konie. Artystę interesowały przeprawy przez rzekę, zajazdy czy stacje pocztowe. Do swojej sztuki zaczął inkorporować

te tematy od lat 70. XIX stulecia. W 1897 roku kupił w Polsce majątek Mikożyn, do którego często wyjeżdżał i gdzie odbywał studia plenerowe. Sceny rodzajowe Wierusza-Kowalskiego zdobyły sobie uznanie dzięki realistycznemu oddaniu szczegółów kostiumograficznych polskiej wsi oraz krajobrazu. W swoim malarstwie opierał się nie tylko na własnych obserwacjach. Posiłkował się też fotografiami, zbiorem rekwizytów kupowanych na polskich wsiach, posiadał również wypchane modele wilków, które często malował.

Sceny przedstawiane przez artystę sprawiają wrażenie przypadkowych, uchwyconych momentów. Po głębszej analizie zauważyć można, że obrazy Wierusza-Kowalskiego są starannie reżyserowane i kadrowane. Widać to na przykład na obrazach „Wypadek w podróży Przyjazd karetki pocztowej” z 1873 roku. Każda kompozycja malarza jest zrównoważona i przemyślana, dzięki czemu znakomicie czytelna jest historia opowiedziana na obrazie. Uwagę widzów i krytyków artystycznych zwraca precyzja i anatomiczna dokładność, z jaką Wierusz-Kowalski malował konie w ruchu, co świetnie ilustruje „Sanna noca”, czy inne obrazy z tego czasu: „Litewska sanna” z 1884 roku czy „Konie poniosły” z 1890 roku.

Wierusz-Kowalski jest też mistrzem budowania napięcia poprzez rozkład barw oraz grę światła. Bardzo często przedstawia on zmierzch, deszcz czy śnieg oświetlone przez słoneczne refleksy lub sztuczne, punktowe światło dyliżansów czy świec. Najlepszym tego przykładem są przedstawienia zimowych, wyciszonych scen przedstawiających przejażdżki powozami i polowania, jak „Wieczorna sanna” z 1885 roku. Wierusz-Kowalski zasłynął jednak pejzażami przedstawiającymi wilki, często atakujące powozy i ludzi, na przykład „Napad wilków” z 1890 roku. Obrazy te przedstawiają ludzi przestraszonych, uciekających i walczących z zachwycającym realizmem. Dynamizm podbity jest fakturą płótna, na które farba nakładana jest impastowo, z użyciem szpachli. Na prezentowanym nokturnowym obrazie należy zwrócić uwagę na mistrzowskie oddanie przez artystę faktury śniegu w specyficznej aurze, co przypomina inne dzieła monachijskiego luminizmu oraz rozwiązania w nokturnach Aleksandra Gieryskiego.

Omówione obrazy cieszyły się ogromnym zainteresowaniem wśród monachijskiej Kunsthandlerów, polskich i zagranicznych kolekcjonerów. Jak wspominała Olga Boznańska: „Co tylko malował, 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” (za: Adolf Nowa-

czyński, U Olgi Boznańskiej w Paryżu, „Tygodnik Ilustrowany” 1938, nr 42, s. 805). W wielu katalogach przedstawiany był jako najważniejszy reprezentant polskiego środowiska w Monachium. Uwagę krytyków i marszandów zwróciły egzotyczne sceny rodzajowe oddane w mistrzowski, realistyczny sposób, opowiadające odległe historie i czarujące widzów bajkową aurą.

W prasie i archiwaliach można odnaleźć liczne obrazy, w tytułach których pojawiają się wilki. Napad tych złowrogich zwierząt na rozpędzone na śniegu sanie powracał w twórczości Wierusza-Kowalskiego wręcz obsesyjnie. Artysta albo kreował zupełnie nowe kompozycje, albo modyfikował nieznacznie raz opracowane układy. Tak dzieje się też w przypadku prezentowanego w katalogu dzieła. Jego pierwotna wersja powstać musiała zapewne w 1894 roku, gdyż właśnie z tego czasu pochodzą jej graficzne reprodukcje publikowane na łamach niemieckiego „Über Land und Meer” oraz polskojęzycznego już „Wędrowca”. Na ich podstawie doskonale widać, że malarz w żadnym wypadku nie tworzył kopi swoich prac. Malował on repliki, ale zawsze wzbogacał je o dodatkowe elementy, modyfikował sylwetki rozpędzonych koni, zmieniał pejzaż, dbał o różnorodność detalu.



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, trafiał 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 lukssem 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.



Widok na Pałac Sprawiedliwości przy Karlsplatz w Monachium, XIX w.

9

WŁODZIMIERZ ŁOŚ

1849-1888

Na polowaniu, 1878

olej/ płótno, 63 x 90 cm
sygnowany i datowany l.d. 'Włodzimierz Łoś. 1878'

estymacja:

150 000 - 180 000 PLN

35 000 - 42 000 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Hampel, Monachium, kwiecień 2022

kolekcja prywatna, Polska



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

Włodzimierz Łoś należał do grona artystów związanych z tzw. Szkołą Monachijską, a więc postaciami takimi jak Juliusz Kossak, Józef Brandt, Alfred Wierusz-Kowalski czy Julian Fałat. Artyści ci, skupieni wokół pracowni Józefa Brandta, stworzyli jedną z najważniejszych formacji artystycznych w Polsce w XIX wieku. Wypracowali oni formułę charakterystycznego, monumentalnego malarstwa batalistycznego realizującego się w ogromnych przedsięwzięciach takich jak Panorama Somosierra czy Panorama Racławicka. Równocześnie skupili się na rozwijaniu polskiej formuły malarstwa realistycznego, poświęcając się szczególnie portretowaniu życia wsi Europy Środkowej, Ukrainy i Podola. Wynikało to po części z ekspedycji, jakie w tym kierunku organizował Juliusz Kossak. Niektórzy z artystów związanych ze środowiskiem monachijskim, np. Aleksander Gierymski czy Olga Boznańska, wykroczyli poza formułę realistyczną, włączając się w prąd rodzącego się wówczas impresjonizmu.



Łoś przyjechał do Monachium po odbyciu studiów w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie uczył się w pracowni Władysława Łuszczkiewicza. Wyprawę do Krakowa z wołyńskiej Sławuty umożliwiło mu stypendium Romana Sanguszki, znanego kolekcjonera sztuki, który w ten sposób wsparł talent swojego ówczesnego pracownika – Łoś po ukończeniu słynnego na cały gimnazjum w Niemirowie podjął się pracy w majątku Sanguszków. Julian Fałat, ówczesny kolega artysty, tak wspomniał jego ciężkie lata nauki w Krakowie: „Wykarmiony na podolskiej pszenicy, okazał się też najsilniejszym w zapasach na pięści: w Szkole zaznaczał też przez jakiś czas przewagę i w innych kierunkach, lecz nie trwało to długo. Gdy po paru miesiącach subsydium książęcej kasy urwało się, zrównał się on z innymi uczniami i sprowadził się na szóstego do naszej jamy. Za cały majątek posiadał walizkę i owe wspaniałe baranie futro, które w jamie służyło mu równocześnie za łóżko, pościel i za nakrycie: owijał się w nie i tak zasypiał na podłodze...”. Po wyjeździe z Krakowa Łoś znalazł się w pracowni Otto Seitz w Monachium, a następnie, w roku 1874, w słynnej wówczas pracowni Józefa Brandta. Łoś, osiadając w mieście, był jednak żywo zaangażowany w życie kulturalne w ojczyźnie, wysyłał swoje dzieła na wystawy do Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, Salonów Ungra i Krywulta.

Prezentowany obraz dobrze reprezentuje wariant monachijskiej szkoły malarstwa rodzajowego wypracowany przez malarza. Statyczność, dążność do idealizacji przedstawianego tematu, wyrazisty podział planów, to wszystko cechy wyróżniające Łosia spośród dążących do dynamizacji kompozycji monachijczyków. Jasna, rozświetlona gama barw kładzionych syntetycznymi plamami na płótno daje wrażenie świetlistości i pogłębia efekt przejrzystości i harmonii. Delikatnie zarysowana perspektywa powietrzna, usuwająca w błękit plan drugi, jeszcze bardziej podkreśla żywą paletę, jaką malowany jest przedstawiony w centrum obrazu jeździec. Łoś ogranicza się w jego przedstawieniu do wyrażenia kładzionych plam barwnych – czerwieni i błękitów, szarości płaszcza, redukując do maksimum efekty światłocieniowe. Wydaje się, że obraz skąpany jest w odrealnionym, ostrym blasku, który daje wrażenie syntetycznej beczasowości.

10

ANTONI KOZAKIEWICZ

1841-1929

Ostrzenie szabel przed bitwą, 1875

olej/plótno, 94 x 151 cm

sygnowany p.d.: 'Antoni Kozakiewicz | München 1875'

estymacja:

300 000 - 400 000 PLN

70 000 - 94 000 EUR

POCHODZENIE:

Agra Art, grudzień 2000

kolekcja prywatna, Polska



ANTONI KOZAKIEWICZ

MALARZ I POWSTANIEC



Polski malarz, Antoni Kozakiewicz w mundurze z powstania styczniowego, 1863

Antoni Kozakiewicz należał do grona artystów, którzy swoją twórczością łączyli tradycję rodzimego malarstwa historycznego z niezwykle popularnymi w drugiej połowie XIX wieku scenami rodzajowymi. Naukę rozpoczął w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, gdzie kształcił się pod kierunkiem Władysława Łuszczkiewicza i Floriana Szynalewskiego. W 1863 roku wziął udział w powstaniu styczniowym, walcząc m.in. pod Miechowem, za co został później uwięziony. Po ukończeniu studiów w Wiedniu otrzymał nagrody i stypendium, które umożliwiły mu dalszą edukację w Monachium. Tam dzielił pracownię z Franciszkiem Streitem i Aleksandrem Kotsisem, a liczne artystyczne wyprawy oraz podróże na Węgry i do Polski dostarczały mu tematów do obrazów.

Przez trzy dekady spędzone w Monachium Kozakiewicz zdobył uznanie międzynarodowe. Jego prace trafiały do kolekcjonerów w Niemczech, Anglii, Francji, Australii i Stanach Zjednoczonych, zyskując popularność dzięki świeżości ujęcia, wdziękowi kompozycji i mistrzowsko opracowanym szczegółom. Po powrocie do kraju w 1900 roku osiadł w Warszawie, a następnie w Szczawnicy.

We wczesnym okresie artysta podejmował tematykę historyczną i powstańczą, inspirowaną własnymi przeżyciami i twórczością Artura Grottgera. Jednak najbardziej charakterystyczne dla jego dorobku stały się sceny rodzajowe, ukazujące życie wsi i małych miasteczek, wizerunki górali i Cyga-

nów oraz pełne ciepła i anegdoty przedstawienia z udziałem dzieci. Obrazy takie jak „Całusa albo cię nie puszczę”, „Nie becz Jasiu, pójdiesz lulu” czy „Pierwsze kroki” zachwycały publiczność i były nagradzane na wystawach.

Prezentowany w katalogu obraz „Ostrzenie szabel przed bitwą” to rodzajowa scena historyczna, osadzona w realiach XVIII-wiecznego dworu szlacheckiego. Centralnym punktem kompozycji jest moment ostrzenia szabli na kamieniu szlifierskim. Szlachcic w czerwonym kontuszu, wspierany przez młodego chłopca, przygotowuje broń, podczas gdy dziewczyna w barwnej spódnicy i białym fartuszu pomaga mu, polewając wodę na kamień. Obok stoi, odwrócony tyłem, inny żołnierz w ciemnym mundurze i opuszczoną szablą w rękę, koło którego kręci się pies, jakby wyczuwający napięcie sytuacji. Scenę otaczają mieszkańcy dworu: starszy mężczyzna w pasiastym żupanie wspierający się na lasce, kobieta wyglądająca zza ganku, dzieci i mężczyźni pogrążeni w rozmowie, a w głębi widoczny jest stajenny prowadzący konia. Całość dopełniają detale życia codziennego – bielony ganek z drewnianymi zdobieniami, kwitnące malwy, kury i koguty spacerujące po podwórzu, drewniane naczynia i kosz. Dzięki bogactwu szczegółów i barw obraz łączy atmosferę sarmackiej obyczajowości z nutą patriotycznego napięcia, ukazując codzienność przerwana przez przygotowania do nadchodzącej bitwy. Scena, choć pełna życia i naturalnych gestów, kryje w sobie zapowiedź dramatycznych wydarzeń, nadając dziełu wyjątkową siłę oddziaływania.

JAN KONOPACKI
1856-1894

"Czekając na prom", 1881

olej/plótno (dublowane), 45 x 85 cm
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'J Konopacki | Paris 1881'
opisany na krośnię malarskim: '718-5-AD', na ramie papierowa nalepka własnościowa,
nalepka wystawowa Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku
oraz nalepka wystawowa American Federation of Arts

estymacja:
80 000 - 100 000 PLN
19 000 - 24 000 EUR

POCHODZENIE:
zbiory Marii Zaleskiej, Francja (do lat 30. XX w.)
spadkobiercy Marii Zaleskiej
DESA Unicum, grudzień 2019
kolekcja instytucjonalna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Nineteenth Century Polish Paintings. A Loan Exhibition, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork, 16 lutego - 19 marca 1944
Polish Art Exhibition, McGill University, Montreal, 1966

LITERATURA:
Nineteenth Century Polish Paintings. A Loan Exhibition, katalog wystawy, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork,
New York 1944, s. 30, il. 39 (jako „Waiting for the Ferry”)



Konopacki edukację malarzką rozpoczął w Warszawskiej Klasie Rysunkowej oraz w prywatnej pracowni Wojciecha Gersona. W latach 1875-1878 podjął studia w Akademii Petersburskiej. Kolejnym etapem w jego akademickiej edukacji były studia w Paryżu w École des Beaux-Arts oraz w pracowni u Emila Augusta Carolus-Durana. W 1880 roku zadebiutował na Salonie Paryskim, wystawiając obrazy: „Powrót żniwiarzy” i „Bez pracy”. W Paryżu nawiązał bliskie kontakty z wieloma artystami, między innymi z Józefem Chełmońskim i Antonim Piotrowskim.

Następnie w 1883 roku podróżował do Rzymu, gdzie malował serie krajobrazów i pejzaży. Podczas jednej z rzymskich wystaw jego obraz zakupiła do swojej kolekcji królowa Małgorzata. Po powrocie do kraju w roku następnym, jako uznany artysta, otworzył pracownię w Warszawie. Szybko znalazł się w centrum lokalnego życia artystycznego i zainteresowania krytyki. Wystawiał w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie oraz Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie. Liczne sukcesy wpłynęły na wysoką pozycję artysty w środowisku. W latach 1885-1887 pełnił on

zaszczytną funkcję kierownika artystycznego „Tygodnika Ilustrowanego”. Konopacki tworzył głównie dzieła o tematyce rodzajowej, sceny z życia codziennego ziemiaństwa, komponowane na tle rodzimego pejzażu. Większość obrazów artysty znana jest obecnie jedynie z prasowych ilustracji z epoki oraz katalogów wystaw, gdzie były chętnie i często reprodukowane. Prezentowany w ofercie aukcyjnej obraz jest popisem warsztatowej sprawności artysty i jego kolorystycznej wrażliwości. Horyzontalna scena przedstawiona na tle nizinnego, nadrzecznego pejzażu wypełniona został licznymi postaciami. Konopacki odtworzył tu realia życia ówczesnej szlachty i chłopów, wydobywając różnicowane typy fizjonomiczne, stroje i przedmioty stanowiące dobytek transportowany na wozach. Efekt malowniczości zwielokrotniają różne maści koni. Z dbałością o historyczny detal, Konopacki stworzył kompozycję rzeczową, jak również witalną, barwną i uwodzącą melancholijną nutą. Barwny powóz, ściszony, nieco mglisty pejzaż, jest zapewne fantazją historyczną, która zyskuje tutaj znamiona bliskie naturalizmowi.



TADEUSZ AJDUKIEWICZ

1852-1916

Portret kobiety w turbanie

olej/plótno, 43 x 32 cm
sygnowany p.d.: 'T. Ajdukiewicz'

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

Tadeusz Ajdukiewicz urodził się w 1852 roku w Wieliczce. Edukację rozpoczął w 1873 roku na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w pracowni malarza historycznego Władysława Łuszczkiewicza. W 1873 roku przeniósł się do Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Monachium, gdzie uczył się u Ottona Seitz'a i Sandóra Wagnera. W tym czasie pobierał nauki w pracowni Józefa Brandta. Po 1875 roku wyjechał z Monachium i na stałe osiadł w Polsce. W pracowni w Krakowie zajął się tworzeniem obrazów o tematyce historycznej i rodzajowej, komentując w ten aktualne wydarzenia jak na przykład w „Obozie powstańców w lesie” z 1875 roku. Utrzymywał się z hodowli koni i rolnictwa. Duży dochód przynosiło mu tworzenie portretów arystokracji polskiej zamieszkującej tereny Ukrainy. Dwa lata po powrocie do Krakowa wyjechał na grand tour po Paryżu, Egipcie i Azji Mniejszej z hrabią Władysławem Branickim. Taką lub podobną podróż odbyło wielu malarzy tego czasu. Gdy wrócił do krakowskiej pracowni, zaczął tworzyć portrety, które przyniosły mu sławę. Warto przywołać tutaj głośny portret Heleny Modrzejewskiej wykonany w latach 1879-1880, obecnie w kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie. Portret znanej aktorki wzbudził ogromne zainteresowanie publiczności, a każdy etap jego powstawania komentowany był w krakowskiej prasie. Do repertuaru Ajdukiewicza po powrocie z grand tour należały również sceny orientalne takie jak „Przy studni” z 1884 roku, wzorujące się na najlepszych przykładach malarstwa akademickiego. W 1883 roku malarz przeniósł się do Wiednia, gdzie został objęty mecenatem austriackiego Ministra Wojny i rodziny cesarskiej. Tworzył głównie obrazy o tematyce wojskowej i myśliwskiej oraz portrety najwyższej arystokracji. Za zasługi na rzecz sztuki został zaproszony jako członek do Wiener Künstlerhaus, a więc stowarzyszenia artystów Austrii w 1891 roku. Dwa lata później podczas pobytu w Londynie stworzył głośny portret Edwarda księcia Walii, późniejszego króla Wielkiej Brytanii. Sława zdobyta świetnymi portretami zawiodła go aż na dwór w Sofii, gdzie malował sułtana Abdul Hamida II w 1894 roku. W 1889 roku przebywał na dworze w Petersburgu, pięć lat później przeniósł się na dwór w Bukareszcie, gdzie stał się królewskim malarzem, przyjmując zlecenia od rumuńskiej szlachty i Ministerstwa Wojny. Gdy wybuchła I Wojna Światowa, w 1914 roku wstąpił do Legionów Polskich. Dwa lata później zmarł w krakowskim szpitalu wojskowym. Po śmierci doceniony został jako wybitny portrecista i orientalista, jego prace znajdują się w czołowych muzeach polskich oraz w Wiedniu i Pradze.

Prezentowany w katalogu obraz należy do grupy obrazów o tematyce wschodniej, w których artysta ukazywał pustynne oazy, sceny targowe, jeźdźców na wielbłądach czy portrety kobiet w tradycyjnych strojach. Tadeusza Ajdukiewicza ukazał na nim w popiersiu z profilu portret młodej kobiety ubranej w ciemnoniebieską szatę oraz żółty, wzorzysty turban. Twarz modelki, skupiona i spokojna, emanuje dostojeństwem, podkreślonym przez złote kolczyki i naszyjnik. Tło, utrzymane w stonowanej, neutralnej tonacji, wzmacnia wyrazistość sylwetki postaci. Dzieło jest przykładem fascynacji artysty tematyką orientalną, obecną w twórczości wielu malarzy drugiej połowy XIX wieku. Ajdukiewicz, znany z talentu portretowego i realistycznej wierności szczegółu, łączy tu precyzję rysunku z malarską swobodą, nadając przedstawieniu zarówno charakter dokumentalny, jak i egzotyczny urok.



KACPER ŻELECHOWSKI

1863-1942

Wróżby, 1897

olej/ płótno (dublowane), 87,5 x 48,5 cm
sygnowany i datowany p.g.: 'K. Żelechowski | 1897'

estymacja:
24 000 - 35 000 PLN
5 700 - 8 200 EUR

Prezentowany w katalogu obraz Wróżby zdecydowanie wyróżnia się na tle prac Kaspra Żelechowskiego dostępnych na rynku. Malarz znany z portretów, aktów, typów ludowych i sielankowych przedstawień z codziennego życia wsi zabarwionych nutą sentymentalizmu, tworzył również dzieła mocno osadzone w sztuce fin-de-siècle-u. Oferowany obraz, powstały w 1897, przedstawia scenę wróżenia z kart. Dwie kobiety siedzą przy stole przykrytym białym obrusem zdobionym na skraju kwiatami, w ciemnym pomieszczeniu oświetlonym jedynie jedną świecą. Światło świecy nadaje całości niemal symboliczny charakter. Ciepłe refleksy i kontrast między półmrokiem a oświetlonymi twarzami tworzą nastrój bliskości, a jednocześnie podkreślają aurę tajemnicy. Koniec XIX wieku w polskiej kulturze to czas zainteresowania ezoteryką, magią, folklorem, a zarazem intymnymi, kameralnymi scenami z życia mieszczańskiego czy artystycznej bohemy. Żelechowski, bliski środowisku młodopolskich artystów Krakowa, czerpał inspirację z atmosfery kawiarnianej, towarzyskiej, ale też z fascynacji nastrojowością i psychologią postaci. Dzieło doskonale wpisuje się w atmosferę polskiego fin-de-siècle’u, która charakteryzowała się połączeniem młodopolskiej nastrojowości i poszukiwaniem tematów z pogranicza realizmu i symbolizmu.

Kacper (Kasper) Żelechowski urodził się w 1863 w Kleczy Dolnej, małopolskiej wsi. Studiował w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych w latach 1879–1888, a następnie 1893–94 pod kierunkiem Jana Matejki. Swoją warsztat artystyczny doskonalił w Monachium w pracowni Karla Rauppa (1888–1890). Już w młodym wieku Żelechowski związał się z krakowskim środowiskiem artystyczno-literackim. Był jednym ze współtwórców kabaretu „Zielony Balonik” oraz aktywnym uczestnikiem lokalnych wystaw i stowarzyszeń plastycznych. W latach 90. XIX w. prowadził zakład fotograficzny w Krakowie przy ul. Podwale 14, specjalizując się w portretach. Umiejętność obserwacji i uchwycenia charakteru modelu przeszła następnie do jego malarstwa. W 1895 Żelechowski był współautorem monumentalnej Panoramy Tatr, eksponowanej później w Warszawie. Jego obraz „Wywłaszczenie” zostało nagrodzone w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych i zdobyło medal na Wystawie Powszechnej w Paryżu. W latach późniejszych artysta brał udział w ekspozycjach Związku Artystów Plastyków, wystawach krakowskich i lokalnych oraz prezentacjach twórczości legionowej. W 1937 r. został odznaczony Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski za zasługi artystyczne.



14

LEON WYCZÓŁKOWSKI
1852-1936

Łąki w zachodzącym słońcu, przed 1918

olej/tektura, 23,5 x 46 cm
dedykacja artysty l.d.: '[nieczytelne] | Wyczółkowski | na pamiątkę | [nieczytelne]'
na odwrociu odręczne potwierdzenie autentyczności przez córkę: 'Autentyczność otrzymanego pejzażu | od Leona Wyczółkowskiego | poręczam | Wanda Wyczółkowska | d. 4-XII-1918 r.'

estymacja:
280 000 - 350 000 PLN
66 000 - 82 000 EUR



1852	11 kwietnia w Hucie Miastkowskiej koło Siedlec na świat przychodzi Leon Wyczółkowski.
1852-1869	Dzieciństwo artysta spędza w Ostrowie nad Wieprzem. Do szkoły uczęszcza w Kamionce pod Lublinem. Uczy się w gimnazjum w Siedlcach, a potem w Warszawie.
1869-1875	Podjeµmuje edukację artystyczną – uczęszcza do Szkoły Rysunkowej Wojciecha Gersona, którego osobowość artystyczna znacząco wpływa na młodego Wyczółkowskiego.
1875-1877	Studiuje w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Monachium.
1877-1879	Studiuje w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych u Jana Matejki. Powstaje jedna z ważniejszych, wczesnych prac artysty, „Ucieczka Maryny Mniszchówny”.
1878	Wyjazd do Paryża na Wystawę Powszechną.
1879-1880	Okres lwowski malarza. Powstają portrety i zapowiadające przyszłe zainteresowania artysty studia z pleneru.
1881-1883	Okres warszawski malarza. Wyczółkowski prowadzi własną szkołę artystyczną. Maluje znane sceny buduarowe takie jak „Ujrzałem raz”.
1883-1893	Wyjeżdża na Ukrainę, gdzie powstają jego studia krajobrazowe i rodzajowe. Artysta zmierza w stronę malarstwa luministycznego. Rozpoczyna wielki cykl ukraińskich obrazów o tematach takich jak kopanie buraków, orka, woły, polów raków i rybacy.
1889	Wyjazd do Paryża na Wystawę Powszechną. Styka się z impresjonizmem i sztuką japońską.
1894	Przebywa w Warszawie i prezentuje w Zachęcie i Salonie Krywulta jedno z wcześniejszych dzieł symbolistycznych, „Druida skamieniałego”.
1895	Wyjeżdża do Krakowa i po tzw. reformie Fałata zostaje mianowany profesorem krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Tworzy coraz więcej prac rysunkowych.
1897	Powstają wizerunki sarkofagów królów polskich.
1904-1906	Maluje cykl pejzaży tatrzańskich, które stanowią jedno z najważniejszych dokonań polskiego symbolizmu.
1905-1914	Cykl widoków Krakowa.
1907	Od tego roku wiele podróżuje: odwiedza Połagę, Gdańsk, Huculszczyznę. Powstają jego teki graficzne: „Teki litewska” (1907), „Teki Gdańsk” (1909), „Teki Huculska” (1910), „Teki Wawel” (1911 i 1912), „Teki Ukraińska” (1912). Także po I wojnie światowej Wyczółkowski zrealizuje liczne teki inspirowane podróżami.
1909-1910	Zostaje rektorem krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych.
1915	Żeni się z Franciszką Panek.
1916	Zostaje artystą legionowym. Tworzy tekę „Wspomnienia z Legionowa 1916” (wyd. 1920).
1918	Przebywa w Lublinie – powstają prace akwarelowe i graficzne.
1921	Wyjeżdża do Białowieży – powstaje teka „Wrażenia z Białowieży”. Otrzymuje Krzyż Oficerski Orderu Odrodzenia Polski. Obchodzi 50-lecie działalności artystycznej.
1922	Podarowuje kolekcję sztuki wschodniej Muzeum Wielkopolskiemu w Poznaniu i otrzymuje dworek w Gościeradzu pod Bydgoszczą. Tworzy liczne studia drzew.
1928	Otrzymuje Krzyż Komandorski Orderu Odrodzenia Polski.
1932	80 urodziny artysty. Wystawy w Poznaniu i Krakowie.
1934	Obejmuje katedrę grafiki w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.
1936	Śmierć artysty. Zostaje pochowany we Wtelnie pod Bydgoszczą.

Leon Wyczółkowski. artysta malarz i grafik przy pracy, 1932



LEON WYCZÓŁKOWSKI: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

LEON WYCZÓŁKOWSKI

MISTRZ PEJZAŻU I ŚWIATŁA



Leon Wyczółkowski, Łan zboża, 1885, Muzeum Narodowe w Krakowie



Leon Wyczółkowski, Wisła pod Tyńcem po zachodzie słońca, 1901, Muzeum Narodowe w Krakowie

Leon Wyczółkowski, jeden z najwybitniejszych przedstawicieli Młodej Polski, odegrał szczególną rolę w kształtowaniu nowoczesnego malarstwa pejzażowego w Polsce. Wszechstronny artysta, który posługiwał się zarówno olejem, pastelami, jak i akwarelą, czerpał inspirację z różnorodnych kierunków i tendencji. Jego twórczość odznaczała się fascynacją naturą, a pejzaż zajmował w niej miejsce szczególne. Był bowiem nie tylko wiernym zapisem rzeczywistości, ale także polem eksperymentu malarskiego, w którym Wyczółkowski próbował uchwycić ulotne wrażenia światła, koloru i atmosfery.

Pejzaże artysty wpisują się w kontekst recepcji francuskiego impresjonizmu na gruncie polskim. Krytycy zwracali uwagę na jego niezwykłą wrażliwość wzrokową, którą Eligiusz Niewiadomski określał jako „siatkówkę przedziwnie uczuloną i wrażliwą”. Wyczółkowski z niezwykłą intensywnością rejestrował zmienność natury – mgłę, deszcz, odbicia w wodzie, grę światła o poranku i wieczorem. Jego metoda pracy była oparta na bezpośredniej obserwacji: potrafił godzinami czekać na odpowiednie światło, a gdy warunki się zmieniały, rwał karton po kartonie i zaczynał od nowa. To uporczywe dążenie do uchwycenia jednej, ulotnej chwili stawiało go w gronie malarzy, dla których pejzaż nie był tylko tłem, lecz samodzielnym, równorzędnym tematem artystycznym.

Szczególne miejsce w jego twórczości zajmowały Tatry, do których powracał wielokrotnie od lat 80. XIX wieku. Motywy Morskiego Oka, Czarnego Stawu czy Koziej Przełęczy ukazywał w różnych porach dnia i zmieniających się warunkach atmosferycznych. W jego górskich pejzażach dostrzec można fascynację monumentalnością natury, ale zarazem impresjonistyczne studia światła i koloru. Góry, choć ukazywane często w surowej, niemal monochromatycznej odsłonie, stawały się przestrzenią malarskiego eksperymentu, gdzie artysta „na gorąco” próbował oddać atmosferę i ulotne zjawiska przyrody.

Wyczółkowski pozostawał pod silnym wpływem twórczości Williama Turnera, którego nazywał „czarodziejem światła”. W londyńskiej Tate Gallery zetknął się z dziełami mistrza i marzył, aby – podobnie jak Turner – dać swojej ojczyźnie „coś z tego, co on dał Anglii”. Z tej inspiracji wyrosła jego impresjonistyczna wizja pejzażu – nie tyle wiernego topograficznego zapisu, ile artystycznego przetworzenia, w którym natura jawi się jako pole gry barw i światła.

Nie bez znaczenia była także ukraińska część dorobku artysty. Przebywając na Wołyniu i Kijowszczyźnie, Wyczółkowski tworzył cykle obrazów ukazujących pola, pracujących chłopów czy rozległe przestrzenie zalewane słońcem. Polska krytyka często traktowała te kompozycje jako pretekst do malarskiej gry światła, jednak Henryk Piątkowski zauważał, że ich wymowa była głębsza – poprzez chłopską tematykę Wyczół przypominał salonowej publiczności o realiach codziennego życia i pracy w polu.

Prezentowany w katalogu obraz przedstawia rozległy pejzaż, w którym pierwszoplanowe zarośla i łąki przechodzą w szeroką, horyzontalną przestrzeń pól. Dominującą partię kompozycji zajmuje niebo, wypełnione miękkimi tonami żółci, różu i oranżu, które sugerują zachód słońca. Ta subtelna, impresjonistyczna gra barw nadaje całemu przedstawieniu nastroj spokoju i melancholii. Malarz posłużył się uproszczonymi środkami: plamy zieleni i ochry budują miękkie przejścia między kolejnymi planami, a roślinność na pierwszym planie oddana jest za pomocą swobodnych, fakturalnych pociągnięć pędzla. Obraz nie dąży do topograficznej dokładności, lecz do uchwycenia atmosfery chwili – zanikania światła dnia i ciszy pejzażu. To przykład typowego dla Wyczółkowskiego podejścia do natury, w którym z pozornej prostoty kompozycji wyłania się intensywne doświadczenie zmysłowe i emocjonalne. Patrząc na tę pracę, może odczuć niemal bezpośrednio to, co fascynowało samego artystę – chwilową grę kolorów, delikatny blask słońca chowającego się za horyzontem, pulsowanie zieleni pól. Obraz staje się nie tyle opisem rzeczywistości, ile zapisem ulotnego momentu, który bez malarskiej interwencji przeminałby bezpowrotnie.



Jubilat Leon Wyczółkowski w swojej pracowni, 1932

15

JAN STANISŁAWSKI

1860-1907

"Wieczór" ("Pustowarnia na Ukrainie"), 1903

olej/tektura, 17 x 23 cm
sygnowany l.d.: 'JAN STANISŁAWSKI'
opisany i datowany ołówkiem na odwrociu: 'Pustowarnia na Ukrainie | 1903'
na odwrociu numer inwentarzowy: '86', stempel własnościowy: 'JAN STANISŁAWSKI | ZE SPUŚCIZNY | POŚMIERTNEJ. |
[odręcznie:] Janina Stanisławska', stempel z pośmiertnej, jubileuszowej wystawy artysty: 'WARSZAWA | W 50-TĄ ROCZNICE
ŚMIERCI | J. STANISŁAWSKIEGO | R. 1957', papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych
w Krakowie z odręcznym opisem pracy: 'Jan Stanisławski | "Wieczór" Pustowarnia | na Ukrainie | ol. tekt.'

estymacja:
70 000 - 90 000 PLN
16 400 - 21 100 EUR

POCHODZENIE:
spuścizna po artyście
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Jan Stanisławski i jego szkoła. W pięćdziesięciolecie śmierci artysty, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie,
marzec-kwiecień 1957

LITERATURA:
Jan Stanisławski i jego szkoła. W pięćdziesięciolecie śmierci artysty, katalog wystawy, Kraków 1957, nr kat. 49, tabl. 7 (il.)





Jan Stanisławski, Pustownia na Ukrainie, ok. 1902, Muzeum Narodowe w Warszawie



Jan Stanisławski, Szkicownik nr 7, Studia pejzażowe - Pustownia, 1896, Muzeum Narodowe w Krakowie

PEJZAŻ JAKO ODBICIE DUSZY

Z dzisiejszej perspektywy zupełnie niewyobrażalne wydaje się, iż jeszcze w XIX stuleciu samodzielne malarstwo pejzażowe nie cieszyło się w sztuce polskiej dużą popularnością. Przemóżny wpływ nurtu akademickiego wciąż blokował drogę dla tegoż gatunku. Owszem, pejzaż występowal w sztukach plastycznych, ale głównie jako sceneria dla rozgrywających się na jego tle wydarzeń. Powoli zachodziły jednak w naszej sztuce zmiany, które około 1900 przybrały na sile i sprowadziły malarstwo polskie na zupełnie nowe tory. Zaangażowanie krajo-
brazem naturalnym i studiami plenerowymi zainicjował już Wojciech Gerson, lecz to inny wybitny pedagog, Jan Stanisławski, uczynił pejzaż gatunkiem niezmiernie pożądanym, zarówno wśród odbiorców, jak i pośród swoich uczniów, których było w jego kręgu немало.

Stanisławski rozpoczął swoją naukę w warszawskiej Klasie Rysunkowej wspomnianego już wyżej Wojciecha Gersona. To właśnie z jego osobą należałoby zatem wiązać zamilowanie do pejzażu młodego jeszcze wówczas adepta sztuki. Epizod warszawski nie trwał jednak w karierze malarza zbyt długo. Prędko przeniósł się do Krakowa, z którym na długie lata związał swoją działalność. Zważywszy na duży indywidualizm twórcy, pozostawał on zawsze sobą. Był zagorzałym miłośnikiem krajobrazu, skrupulatnym badaczem światła i wytrwałym poszukiwaczem barw. W Paryżu zapoznał się dobrze ze zdobyczami europejskiej moderny. Nie poddał się im jednak, bezkrytycznie pielęgnując i rozwijając swój własny, nietuzinkowy styl. Pejzaż był dla Stanisławskiego odbiciem duszy. Poprzez to stał się on orędownikiem nowych idei w sztuce około roku 1900. Jak pisał wówczas szwajcarski pisarz Henri Frédéric Amiel – „Un paysage quelquonque est un état de l’âme” – „Wszelki krajobraz jest stanem duszy”. Takie właśnie było malarstwo Jana Stanisławskiego – przesyczone emocjami i przemawiające do widza, ale nie tylko. Dzięki sile swojego charakteru i umiejętnościom pedagogicznym ten wybitny malarz zgromadził wokół siebie okazały krąg młodych artystów zafascynowanych jego metodami i sztuką, którzy to w kolejnych dekadach stali się kontynuatorami i godnymi mistrza spadkobiercami jego artystycznej spuścizny. Stanisławski stał się jednym z filarów zreformowanej przez Juliana Fałata Akademii Sztuk Pięknych (wcześniejszej Szkoły Sztuk Pięknych) w Krakowie. Objął on reaktywowaną wówczas katedrę pejzażu i na szeroką skalę rozpoczął działalność edukacyjną, która nie raz spotykała się z ostrą krytyką ze strony innych profesorów.

Stanisławski zyskiwał przychylność studentów dzięki innowacyjnym i odchodzącym od utartych schematów metodom pedagogicznym. Przywiązywał dużą wagę do obserwacji natury w plenerze. Jak pisał Adam Grzymała-Siedlecki w Katalogu wystawy pośmiertnej Stanisławskiego w 1907: „kilka razy do roku gromady cenniejszych uczniów zabierają manatki i udają się na wieś na kilka tygodni (...) Tenczynek, Rudno, Tyniec – oto pierwsze punkty wycieczek. Potem Porąbka Uszewska, wraz z nią nowy charakter krajobrazu, wreszcie Zakopane. (...)

były to – według Samlickiego – wycieczki pełne planów malarskich oraz wspólnego rozweselania, spędzaliśmy czas na pracy, śpiewie, śmiechu i wycieczkach. Promieniowało od nas wokół szczęściem, toteż garnęli się różni ludzie do nas ze świata malarskiego”. Plenery „peleryniarzy”, bo tak za sprawą charakterystycznych, czarnych peleryn żartobliwie nazywani byli uczniowie Stanisławskiego, były wobec tego nie tylko czasem nauki, ale także poznawania świata oraz siebie samych. Świadomy życia profesor wpajał podczas licznych wędrówek swoim uczniom istotne prawdy i udzielał im drogocennych wskazówek. Zaszczepiał w nich miłość do ojczystej ziemi, „malujcie, panowie, polską wieś, bo może za kilka lat jej nie będzie”, mawiał. Surowo zakazywał im także bezmyślnego kopiowania jego stylu i prowadził na drogi indywidualizmu. Mimo to jego wpływ w pracach uczniów jest silnie wyczuwalny.

Stanisławski przeniósł na grunt polski zdobycze europejskiego modernizmu. W jego kompozycjach bez problemu można zauważyć wpływy symbolizmu czy impresjonizmu. Syntetyczny pejzaż ukazujący leśne zarośla implikuje w swojej strukturze właściwie oba te nurty. Wyraźnie wyczuwalna jest tutaj, tak często obecna w pracach mistrza, psychologizacja krajobrazu. Stanisławski bezpośrednio odwołuje się w nim do stanów emocjonalnych, które ukazują nastrój samego twórcy i jednocześnie przenoszą się na oglądającego dzieło widza. Dostrzegalne są tutaj i refleksy myślenia impresjonisty. Artysta stara się uchwycić ulotną chwilę i zapisać w malarski sposób zmienne stany przyrody. Posługuje się przy tym zamazystą plamą barwną i wprowadza punktowe światło. Wykorzystuje także stosunkowo przypadkowy, wycinkowy kadr. Jest w tym obrazie właściwie tylko jedna rzecz, która odróżnia Stanisławskiego od impresjonistów. W jego paletcie kolorystycznej odnajdujemy bowiem głęboką czerń.

Pejzaż ukraiński był niezwykle bliski sercu Jana Stanisławskiego. Artysta urodził się w Olszanicach pod Lwowem (wówczas w granicach Galicji). Ukraina była więc jego „krajem dzieciństwa”, a krajobrazy tamtejszych pól, stepów i wsi ukształtowały jego wyobraźnię artystyczną. Malując je, wracał do wspomnień i emocji związanych z młodością. Uwieczniał nastrojowe krajobrazy niewielkich wsi takich jak np. Śmiła, Korsuń, Zofiówka czy właśnie Pustownia (Dawna Gubernia Kijowska), o różnych porach dnia i roku oraz w różnych stanach pogodowych. Na prezentowanej w katalogu kompozycji „Wieczór” („Pustownia na Ukrainie”) z 1903 widać rozległy krajobraz wiejski, ukazany o zmierzchu. Dominującym motywem jest wielki, niemal centralnie umieszczony krąg księżyca, otoczony lekką poświatą, rozświetlający szaro-fioletowe niebo. Pod nim rozciąga się spokojna, płaska przestrzeń pól i łąk, przecięta niewielkim stawem odbijającym światło. Na horyzoncie majaczą ciemne kępy drzew i drobne zabudowania. Oferowany obraz to doskonały przykład pejzażu nastrojowego, pełnego prostoty i subtelnej poetyckości.

„Wszelki krajobraz jest stanem duszy”.

Henri Frédéric Amiel



16

JACEK MALCZEWSKI

1854-1929

Portret kobiety w pracowni, 1921

olej/sklejka, 29,5 x 41 cm

sygnowany i datowany p.d.: '1921 J Malczewski'

opisany na odwrociu: 'Jan Kosiniak'

estymacja:

280 000 - 400 000 PLN

66 000 - 94 000 EUR

LITERATURA:

archiwalna fotografia obrazu, fot. Zofia Tomaszewska, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. DDWneg.2421 MNW



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

Jacek Malczewski, około 1900



JACEK MALCZEWSKI: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI



Archiwalna fotografia obrazu, fot. Zofia Tomaszewska, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. DDWneg.2421 MNW



Jacek Malczewski, Pożegnanie z pracownią (Przódka), 1922, kolekcja prywatna
fotografia z archiwum cyfrowego Domu Aukcyjnego Agra-Art



MALCZEWSKIEGO ROZWAŻANIA O ŻYCIU

Jeśli wierzyć obrazom Malczewskiego, jego pracownię od zawsze zamieszkiwały rozmaite zjawy i demony. Na przedstawieniach jego malarskiego studia, czy to w Krakowie, czy w Lusławicach, odnajdziemy roznegliżowane muzy, groźne anielice, spętane kajdanami Polonie, brodatych sybiraków, wreszcie odzianą w kruczcoczną pelerynę Śmierć. Na tym tle wybijają się trzy dzieła takie jak „Melancholia” i „Błędne koło”. Pracownia i jej przestrzeń stawała się także niejednokrotnie polem do rozważań egzystencjalnych artysty. Prezentowana w katalogu kompozycja z 1921 roku to ewidentnie preludium dla większej i znanej pracy Malczewskiego, a mianowicie „Przódki”, funkcjonującej również pod tytułem „Pożegnanie z pracownią” (1922, kolekcja prywatna). Przedstawiona została tutaj ta sama przestrzeń – zapewne jego pracownia w krakowskiej uczelni przy pl. Matejki.

W 1921 roku Malczewski ustąpił z funkcji profesora Akademii Sztuk Pięknych. Choć nadal używał jeszcze swojej pracowni, to doskonale wiedział, że wkrótce nastąpić musi metaforyczne pożegnanie z nią. Pierwsze kroki ku temu podjął on już zatem w 1921, malując portret kobiety w przestrzeni pracowni. Tak samo jak w „Przódce” jest to zapewne jedna z jego ulubionych modelek – Michalina Janoszanka, która w Wielkim Tercjarzu wspominała, że w tej roli mistrz namalował ją dwukrotnie. Muza artysty sama mówiła niegdyś, że „W twórczości Malczewskiego znajdują się portrety kobiet z kręgu rodzinnego, pań z towarzystwa, przedstawicieli środowiska artystycznego, ale też na wielu pracach występują nieznane bliżej twarze zawodowych, jak i czasem zupełnie przypadkowych modelek. Nierzadko swojej fizjonomii bohaterkom obrazu użyczają zwykłe służące, kucharki, posługaczki, o których Janoszanka pisze: Z kucharek i pokojówek powstawały cudne dzieła: Meduzy i Harpie ze skrzydłami u głów” (Moja dusza. Oblicza kobiet w twórczości Jacka Malczewskiego, katalog wystawy, red. Paulina Szymalak-Bugajska, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, Radom 2019, s. 21). Wokół kobiety artysta odtworzył całe wyposażenie swojego atelier. Pod ścianą, oparte jeden o drugi, piętrzą się blejtramy, na podłodze stoi zbroja, być może ta znana z autoportretu mistrza. Widoczne są również tutaj charakterystyczne skrzynie i skrzypce oparte o krosna.

17

JACEK MALCZEWSKI

1854-1929

Portret kobiety, 1919

olej/tektura, 98 x 69 cm

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

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

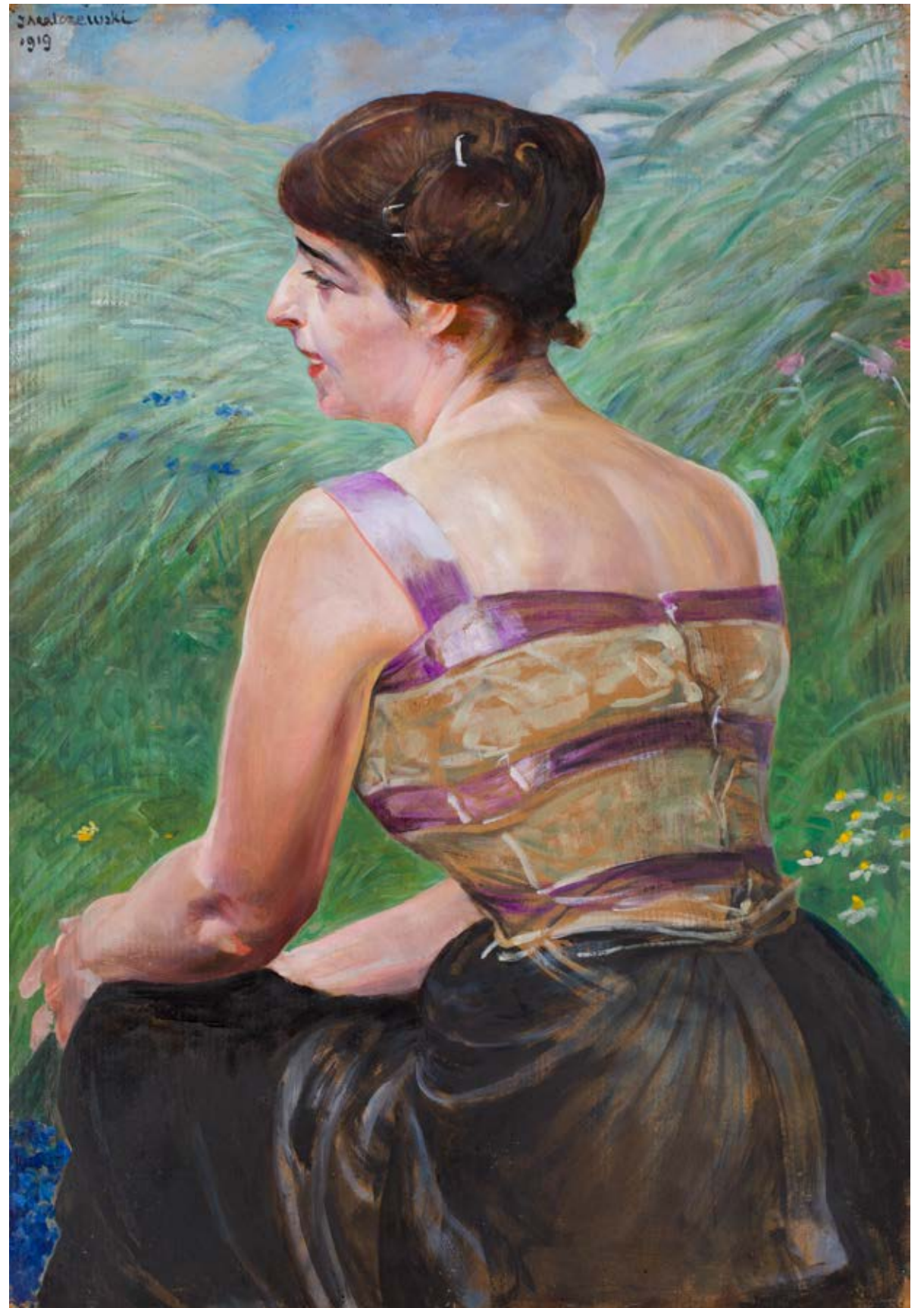
estymacja:

900 000 - 1 200 000 PLN

211 000 - 281 000 EUR

POCHODZENIE:

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





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



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

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

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

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

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

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

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

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



WOJCIECH WEISS

1875-1950

Krajobraz z drzewami z Kalwarii Zebrzydowskiej, 1916

olej/plótno, 40 x 30,5 cm
sygnowany p.d.: 'WWeiss'
sygnowany monogramem i datowany na odwrociu: 'WW | 1916 r.', na odwrociu stempel z numerem: '1088/1'

estymacja:
16 000 - 22 000 PLN
3 800 - 5 200 EUR

Odkąd w 1904 Wojciech Weiss kupił niewielki dom w Kalwarii Zebrzydowskiej, miej-sce to stało się jego azylem i przestrzenią dla licznych plenerów malarskich. Ta mała, urokliwa miejscowość położona wśród malowniczych wzgórz Małopolski dostarczała artyście inspiracji i skierowała na nowe tory jego plastyczną działalność. Zmieniał się wówczas diametralnie styl Weissa. Formy zaczęły się uspokajać, a barwy stały się ja-sne i promienne. Pejzaż wyrażał już przede wszystkim afirmację życia, a nie pesymizm i dekadentyzm obecne jeszcze wcześniej w krajobrazach tworzonych w podkarpackim Strzyżowie. W niepamięć odchodziła atmosfera fin de siècle'u, którą przesycone były prace Weissa komponowane pod wpływem paryskich doświadczeń. Wielkimi krokami zbliżał się w twórczości mistrza tzw. okres biały, w którym, podobnie jak i później, w okresie XX-lecia międzywojennego, pejzaże z Kalwarii i okolic odgrywały znaczącą rolę. Jak pisała w folderze „Kalwaryjski szlak Wojciecha Weissa” wnuczka artysty, Zofia Weiss-Nowina Konopka, twórca „w kalwaryjskim sadzie malował zbiory owoców, rodzinę gromadzącą się przy podwieczorku czy też swoich leciwych rodziców odpoczywających w cieniu wyniosłej gruszy. Dużo malował również na polach kalwa-ryjskich, gdzie jako punkt wiążący kompozycję pojawiała się nieustannie sylwetka klasztoru (...) Często wyruszał na plener malarski do samego sanktuarium i na kalwa-ryjskie dróżki, by malować już nie tylko pejzaż, ale i pielgrzymów modlących się przy stacjach Męki Pańskiej”. Weiss stworzył podczas tamtejszych plenerów bardzo wiele szkiców, spontanicznych, malowanych prosto z natury i bez przygotowania. Najlepiej potwierdzają to akwarele o zamaszystych, dynamicznych pociągnięciach pędzla, na których nie znajdujemy ołówkowego szkicu. Co oczywiste, pojawiają się także liczne kompozycje olejne. Widoki kalwaryjskich pól, na których w układach pasowych poja-wiają się odcinające się poprzez swoje barwy łąny zbóż, rzędy kapusty czy ziemniaków stanowią jedno z bardziej charakterystycznych kompozycji dla tego czasu.





STANISŁAW KAMOCKI

1875-1944

Widok na San Giorgio Maggiore w Wenecje ("Isola di San Giorgio")

olej/tektura, 35,5 x 100,5 cm
sygnowany p.d.: 'St. Kamocki'
opisany na odwrociu: VENEZIA | "Isola di S. Giorgio"

estymacja:
35 000 - 50 000 PLN
8 200 - 11 800 EUR



Stanisław Kamocki ze studentami podczas zajęć w plenerze

STANISŁAW KAMOCKI

NAJZDOLNIEJSZY UCZEŃ STANISŁAWSKIEGO

Stanisław Kamocki zapisał się na zajęcia Jana Stanisławskiego już w pierwszym roku funkcjonowania katedry pejzażu, w 1897 roku. Wcześniej na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych uczęszczał do pracowni Floriana Cynka, Izzydora Jabłońskiego, Józefa Unierzyńskiego, Leona Wyczółkowskiego oraz Jacka Malczewskiego. Na zajęciach z pejzażu był corocznie nagradzany srebrnym medalem, zaś po ukończeniu akademii otrzymał dwukrotnie stypendium na studia w Paryżu, które odbył w latach 1901-1902. Po służbie w Legionach Polskich podczas I wojny światowej, w 1919 roku, objął katedrę pejzażu na macierzystej uczelni, kontynuując program Jana Stanisławskiego i organizując wyjazdy na plenery, m.in. do Radziszowa czy Krościenka. Ponadto prowadził stałe kursy pejzażowe na Harendzie w Zakopanem. Nauczaniem młodych adeptów sztuki zajmował się do końca życia, łącząc z sukcesem to zajęcie z własną działalnością artystyczną.

Styl Stanisława Kamockiego w pierwszym okresie twórczości charakteryzował się specyficzną, bogatą paletą barw z przewagą zieleni, błękitów, fioletów i przełamanych bieli oraz impastowymi i ekspresyjnymi pociągnięciami pędzla. Grubo kładzioną, olejną farbą różnicował teksturę, oddziałując jednocześnie na wrażenia światłocieniowe. W późniejszym okresie twórczości artysta zawęził gamę barwną, kładł farbę szerszymi pociągnięciami pędzla, nieco bardziej pobieżnie, a także dążył do uzyskania gładkiej, matowej powierzchni obrazu. Podczas całego przebiegu kariery artystycznej nie zmienił się natomiast jego uczuciowy stosunek do rodzimego krajobrazu, o którym pisał krytyk Antoni Chłoniowski: „Z uмиłowania, z temperamentu, ze skłonności poetyckiej jest Kamocki malarzem pejzażu wiejskiego. Wybiera jedną z najpiękniejszych okolic Polski: wieś podkrakowską. [...] Pociąga go głęboki sentyment tej ziemi, jej malowniczość, jej przestrzenność, jej oddech szeroki, który pozwala piersi chłonać z całą swobodą atmosferę, nasyconą światłem, barwą i wonią. Pejzaż ten ma w Kamockim interpretato-

ra, który jego powab i cechy charakterystyczne odczuwa i kocha całą pełnią duszy” (Nasi artyści, Stanisław Kamocki, „Świat” 1909, nr 11).

Ze sztuką Jana Stanisławskiego łączyło go uмиłowanie przyrody, wrażliwość obserwacji natury i emocjonalny stosunek do rodzimego krajobrazu. W przeciwieństwie do swojego mistrza nie tworzył małych pejzaży, lecz wybierał duże formaty. Szczególnie upodobał sobie temat malowniczych wsi Podola, Wołynia, Spisza, Orawy oraz podkrakowskiej i podhalańskiej ziemi. Do stałego repertuaru motywów w twórczości Kamockiego należały łany zboża, zagony ziemniaków, stogi siana, wiejskie kościółki, dworki i drzewa uwieczniane w najróżniejszych porach roku. Rzadszym, aczkolwiek powracającym, tematem w jego dorobku artystycznym były widoki z Wenecji, ukazujące roziskrzone kanały, zacumowane gondole, kościoły i zabytki tego miasta. Obrazy te stanowiły wspomnienie odbytych przez artystę kilkakrotnie podróży do Włoch, m.in. na przełomie 1904 i 1905, w 1911 oraz w 1924 roku. Do tej grupy prac należy również prezentowany w katalogu obraz „Widok na San Giorgio Maggiore w Wenecji”, na którym w panoramicznym formacie prezentuje jeden z najbardziej znanych kadrów miasta na wodzie. Scena przedstawia fragment weneckiej laguny z widokiem na kościół Andrea Palladia wraz z charakterystyczną smukłą wieżą dzwonnicy położony nad wodą. Na pierwszym planie dominują łodzie z szerokimi barwnymi żaglami po bokach oraz czarna gondola centralnie usytuowana: po lewej stronie niewielka łódź z żaglami w odcieniach żółci i czerwieni, pośrodku czarna gondola z gondolierem, które odbijają się w lśniącej tafli wody. Stanisław Kamocki operuje tu gamą jasnych, nasyconych barw. Woda i niebo stapiają się w mozaikę błękitów, fioletów i żółci, przełamanych akcentami czerwieni. Światło popołudnia rozprasza się na chmurach i powierzchni wody, tworząc efekt migotania. Zamiast realistycznej drobiazgowości, artysta buduje atmosferę za pomocą plam koloru.

STANISŁAW KAMOCKI

1875-1944

Harenda

olej/plótno naklejone na tekturę, 39,8 x 49,2 cm
na odwrociu notatki ramiarskie

estymacja:
24 000 - 30 000 PLN
5 700 - 7 100 EUR

Stanisław Kamocki w rodzimej sztuce zapisał się jako malarz wiejskiego i górskiego krajobrazu, wywodzącego się z krakowskiej szkoły pejzażu Jana Stanisławskiego. Podobnie jak inni uczniowie krakowskiego profesora, Kamocki dokładnie studiował krajobraz podczas plenerów malarskich uważnie dobierając gamę kolorystyczną. Kamocki chyba najpełniej ze wszystkich uczniów Stanisławskiego poświęcił swoją sztukę właśnie malarskim pejzażom, czego doskonałym przykładem jest prezentowany w katalogu obraz „Harenda”.

Jego styl w pierwszym okresie twórczości charakteryzował się specyficzną, bogatą paletą barw z przewagą zieleni, błękitów, fioletów i przełamanych bieli oraz impastowymi i ekspresyjnymi pociągnięciami pędzla. Grubo kładzioną, olejną farbą różnicował teksturę, oddziałując jednocześnie na wrażenia światłocieniowe. W późniejszym okresie twórczości artysta zawęził gamę barwną, kładł farbę szerszymi pociągnięciami pędzla, nieco bardziej pobieżnie, a także dążył do uzyskania gładkiej, matowej powierzchni obrazu. Podczas całego przebiegu kariery artystycznej nie zmienił się natomiast jego uczuciowy stosunek do rodzimego krajobrazu, o którym pisał krytyk Antoni Chłoniowski: „Z umiłowania, z temperamentu, ze skłonności poetyckiej jest Kamocki malarzem pejzażu wiejskiego. Wybiera jedną z najpiękniejszych okolic Polski: wieś podkrakowską. [...] Pociąga go głęboki sentyment tej ziemi, jej malowniczość, jej przestrzenność, jej oddech szeroki, który pozwala piersi chłonać z całą swobodą atmosferę, nasyconą światłem, barwą i wonią. Pejzaż ten ma w Kamockim interpretatora, który jego powab i cechy charakterystyczne odczuwa i kocha całą pełnią duszy” (Nasi artyści, Stanisław Kamocki, „Świat” 1909, nr 11).



JEAN PESKÉ

1870-1949

Pejzaż letni z Bois-le-Roi ("L'été (Bois le Roi)")

olej/tektura, 46,5 x 54,5 cm

sygnowany l.d.: 'Peské'

na odwrociu papierowa nalepka inwentarzowa z opisem obrazu, nalepki aukcyjne oraz liczne notatki

estymacja:

35 000 - 45 000 PLN

8 200 - 10 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

dom aukcyjny Millon, grudzień 2020

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Jean Peské. Dialogue de deux cultures, Muzeum Narodowe w Kijowie, 9-28 września 2011

LITERATURA:

Jean Peské. Dialogue de deux cultures, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Kijowie, Київ 2011, s. 129 (il.)

W twórczości Jeana Peské silnie dochodzą do głosu echa postimpresjonizmu. Artysta, skupiając się na tematyce rodzajowej, w swoich portretach, pejzażach i martwych naturach kreuje rzeczywistość, opierając się na syntezie barwy i światła. Istotne staje się w jego kompozycjach także podejście do tkanki malarskiej, tak bardzo widoczne w prezentowanym obrazie. Peské bawi się formą: raz posługuje się swobodnie kładzioną plamą, innym razem zaś za pomocą dynamicznych dotknięć pędzla oddaje detale. Prezentowany pejzaż dialoguje ze sztuką Vincenta van Gogha. Nie sposób nie porównać go do jego krajobrazów zwierzbami czy gajami oliwnymi wymienionego malarza. Podobnie, ukazana pod rozłożystymi gałęziami drzew, niknąca w cieniu postać kobiety jest jakby reminiscencją postaci pracujących na roli chłopów Holendra. Peské wykorzystał w swoim obrazie charakterystyczne dla niego barwy – wyrazisty róż, błękit oraz zieleń. Wzbogacił je dodatkowo fioletowymi i niebieskim refleksami, które pojawiają się pod postacią cieni. Zjawisko to wprowadzone przez impresjonistów, wykorzystywane było chętnie, jak widać także i przez kolejne generacje artystów.



22

JEAN PESKÉ

1870-1949

Martwa natura z brzoskwiniami i winogronami

olej/ płótno, 28 x 23 cm

sygnowany l.d.: 'Peské.'

na odwrociu nalepka firmy transportowej Andre Chenue et Fils

estymacja:

6 500 - 8 500 PLN

1 600 - 2 000 EUR

POCHODZENIE:

DESA Unicum, grudzień 2018

kolekcja prywatna, Polska



23 α

EUGENIUSZ EIBISCH

1895-1987

Półakt kobiecy we wnętrzu, 1950

olej/plótno, 81 x 100 cm
sygnowany p.d.: 'Eibisch'
na odwrociu napis własnościowy: 'Własność | Alexandra Jurka | 17/VI 85 Eibisch'
na krośnie nalepka wystawowa z Muzeum Lubelskiego oraz nalepka własnościowa i ramiarska

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

POCHODZENIE:
DESA Unicum, kwiecień 2022
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Eugeniusz Eibisch, „mnie interesuje tylko malarstwo”, Wystawa w 20. rocznicę śmierci artysty, Muzeum Lubelskie, Lublin, 12 października - 15 grudnia 2007



EUGENIUSZ EIBISCH

MALARZ KOLORU, MATERII I FORM

Twórczość Eugeniusza Eibischa (1896-1987) należy do kanonu polskiego malarstwa XX wieku, a jego nazwisko wymieniane jest obok najwybitniejszych przedstawicieli nurtu koloryzmu. Artysta urodzony w Lublinie kształcił się w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w pracowniach Jacka Malczewskiego i Wojciecha Weissa, a następnie w Paryżu, gdzie związał się ze środowiskiem École de Paris. Był artystą głęboko zakorzenionym w europejskiej tradycji malarskiej, a zarazem silnie związanym z poszukiwaniami awangardy 1. połowy XX wieku.

Po II wojnie światowej Eibisch objął profesurę w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie pełnił funkcję rektora uczelni w latach 1945-49. Jako pedagog wywarł znaczący wpływ na powojenne pokolenie malarzy polskich, m.in. na Jerzego Nowosielskiego czy Jana Lebensteina. Współtworzył nowoczesny model nauczania malarstwa, oparty na klasycznym warsztacie, ale otwarty na poszukiwania formalne.

Z ogromnym zaangażowaniem wspierał młodych twórców, widząc w nauczaniu nie tylko obowiązek, ale i misję. Jego troska o kolejne pokolenia artystów znalazła wyraz również po jego śmierci - powołana została Fundacja im. Franciszki Eibisch, która od 2004 przyznaje prestiżową Nagrodę Eibischa, wyróżniającą najciekawsze indywidualności w młodej polskiej sztuce.

Tym, co wyróżniało Eugeniusza Eibischa spośród innych kolorystów, była charakterystyczna „ciężkość” materii malarskiej oraz monumentalne traktowanie form. Podczas gdy pozostali przedstawiciele tego nurtu budowali obrazy z lekkich, świetlnych plam i pulsującego koloru, Eibisch dążył do efektu rzeźbiarskiego - jakby kolor był dla niego nie tylko światłem, lecz także tworzywem, z którego formuje przestrzeń obrazu. Jego paleta, choć oszczędna, pełna była wysmakowanych zestawień ciepłych ugrów, karminów, zieleni i błękitów, nasyconych światłem i gęstością olejnej faktury. Charakterystyczna dla jego stylu była także tendencja do syntetyzowania kształtów i nadawania im niemal architektonicznej struktury.

„Warstwa farby, jaką nakładał Eibisch na płótno, jest zróżnicowana: w początkowym okresie jego twórczości najczęściej powierzchnie zakładał farbą cienko, później zdarzało się, że wielokrotnie przemałowywał swoje obrazy, posługując się grubymi impastami sięgającymi kilku milimetrów. Cechą wspólną obrazów jest obfite używanie oleju lub pokostu. W późniejszym okresie artysta zaczął stosować w dużych ilościach środki opóźniające wysychanie oleju, co spowodowało, iż w wielu miejscach zacieki olejne pozostały niewyschnięte. Artysta nie pokrywał swoich prac werniksem. Barwy nasycone uzyskiwał dzięki obfitemu używaniu oleju” (Eugeniusz Eibisch. Mnie interesuje tylko malarstwo, katalog wystawy, Muzeum Lubelskie, Lublin 2007, s. 25).

Prezentowany w katalogu obraz przedstawia postać kobiecą w półakcie, osadzoną w bogatej, gęstej materii malarskiej. Postać - pogrążona we własnym świetle - została zbudowana z impastowych plam czerwieni, oranżów i ugrów, które stapiają się z otoczeniem, tworząc monumentalną, niemal rzeźbiarską formę. Tło, wypełnione głębokim błękitem i akcentami intensywnej czerwieni, nadaje całej kompozycji pulsującej energii. W malarstwie Eibischa kolor był nie tylko światłem, lecz również tworzywem - budulcem przestrzeni obrazu. W tym płótnie barwy zdają się niemal „ważyć”, a gęsta olejna faktura sprawia, że sylwetka kobiety wyrasta z płótna w ciężkich, nasyconych tonach. Typowa dla artysty oszczędna, lecz wysmakowana paleta ugrów, czerwieni i zieleni kontrastuje tu z głębokim, niemal kosmicznym błękitem. Kompozycja stanowi kwintesencję dojrzałego stylu Eibischa.



HENRYK EPSTEIN

1891-1944

Drzewa nad wodą, lata 30. XX w.

olej/plótno, 60 x 73,5 cm
sygnowany l.d.: 'H. Epstein.'
na odwrociu fragmentarycznie zachowana papierowa nalepka z resztką opisu, na ramie nalepki aukcyjne

estymacja:
50 000 - 80 000 PLN
11 800 - 18 800 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja
Artcurial, Paryż, październik 2014
kolekcja prywatna, Polska

Widoki z drzewami stają się domeną Epsteina w latach 30. XX stulecia. Malarz tworzy wiejskie widoki z górnornandzkiego Cocherel, gdzie mieszkał zmarły w 1932 roku Aristide Briand, premier Republiki i miłośnik sztuki. W 1934 roku Epstein odwiedził jego rodzinną posiadłość i stworzył serię pogodnych widoków okolicy. Druga połowa lat 30. przynosi wyjazdy do Épernon w departamencie Eure-et-Loir, gdzie malarza ostatecznie osiada w 1938 roku. Fascynuje go aura średniowiecznego miasteczka, ale również (a może przede wszystkim?) sielska natura. Maluje przede wszystkim w plenerze okolice rzeki Drouette, Épernon, Vinarville, Rambouillet. Oprócz malarstwa, pięćdziesięcioletni artysta poświęca się łowieniu ryb i uprawie ogrodu. Razem z żoną Suzanne tworzą zgodne małżeństwo, a życiowa harmonią prześwieca z jego rozegranych w zieleniach pejzaży z drugiej połowy lat 30. Prezentowana praca po wstała w tym okresie i wchodzi z fascynujący dialog z francuską sztuką nowoczesną. Odwołania do Gauguina czy Cézanne’a były czytelne na wczesnym etapie twórczości. Teraz, malując krajobrazy na świeżym powietrzu, zbliżył się do sposobu tworzenia impresjonistów. Prezentowany pejzaż bliski jest w charakterze i kompozycji widokom z serii topól Claude’a Moneta, który w Giverny stworzył ogród „do malowania”, tak jak Epstein malarsko „zagospodarował” okolice Épernon.



WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI
1873-1951

W sadzie, 1917

olej/plótno, 59 x 44 cm
sygnowany i datowany p.d.: '17 | W. de Terlikowski'

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, październik 2023
kolekcja prywatna, Polska

„Małe, niepozorne drzwiczki pod nr. 48 av. Duquesne, wiszący, naderwany dzwonek, zakratowane okienko – to wejście do pracowni Terlikowskiego (...) Wchodzimy do sali na parterze, gdzie na ścianach wiszą pastelowe, jasne, pełne wyrazu, pogody i subtelnej harmonii barw – obrazy mistrza. (...) Po małych kręconych schodkach wchodzimy na górę, by zobaczyć warsztat pracy mistrza. Wielka sala zawieszona jest całą obrazami. Są to pejzaże z Włoch, Hiszpanii, Maroka i trochę portretów. (...) Mała, niepozorna postać o szczupłej rasowej twarzy, szarych żywych i przenikliwych oczach – to Terlikowski. (...) Sześćdziesięcioletni staruszek kocha całą duszą młodość, życie, słońce i radość, dlatego też otacza się i skupia wokół siebie wszystkie młode dusze”.

Jadwiga Masselska, W pracowni mistrza Terlikowskiego, „Czas” 1937, nr 120, s. 7



26

WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI

1873-1951

Kwiaty wazonie, 1924

olej/ płótno, 45 x 68 cm

sygnowany p.d.: 'Terlikowski' i datowany l.d.: '1924'

estymacja:

22 000 - 30 000 PLN

5 200 - 7 100 EUR

„Zwróćmy uwagę również na liczne studia kwiatów: róż herbacianych i czerwonych, których delikatne płatki dopracowane są za pomocą szpachli, tło, z grubymi impastami, sprawia wrażenie reliefu, co jest rzadkie w przypadku malarstwa. Dzieła należy oglądać z pewnej odległości, gdyż zyskują wtedy ujmującą oryginalność. Zdradzają artystę o wielkiej precyzji spojrzenia i rzadkiej pewności warsztatowej”.

C. Merlot, L'art polonais à Paris. I. L'Exposition des oeuvres de W. Terlikowski, „La Pologne: Politique, Économique, Littéraire et Artistique” 1921, półr. I, s. 100-101



27 α

EMMANUEL KATZ

1894-1962

Trzy kobiety przy studni, 1941

olej/plótno naklejone na sklejkę, 50,5 x 60 cm
sygnowany l. d.: 'Mane Katz'

estymacja:

65 000 - 90 000 PLN

15 300 - 21 100 EUR

POCHODZENIE:

DESA Unicum, luty 2008

kolekcja prywatna, Polska



28 α

EMMANUEL KATZ

1894-1962

Dwóch uczniów przy oknie, 1932

olej/plótno, 100 x 81,5 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Mane Katz | 32'
na odwrociu nalepki aukcyjne

estymacja:

140 000 - 180 000 PLN

33 000 - 42 000 EUR

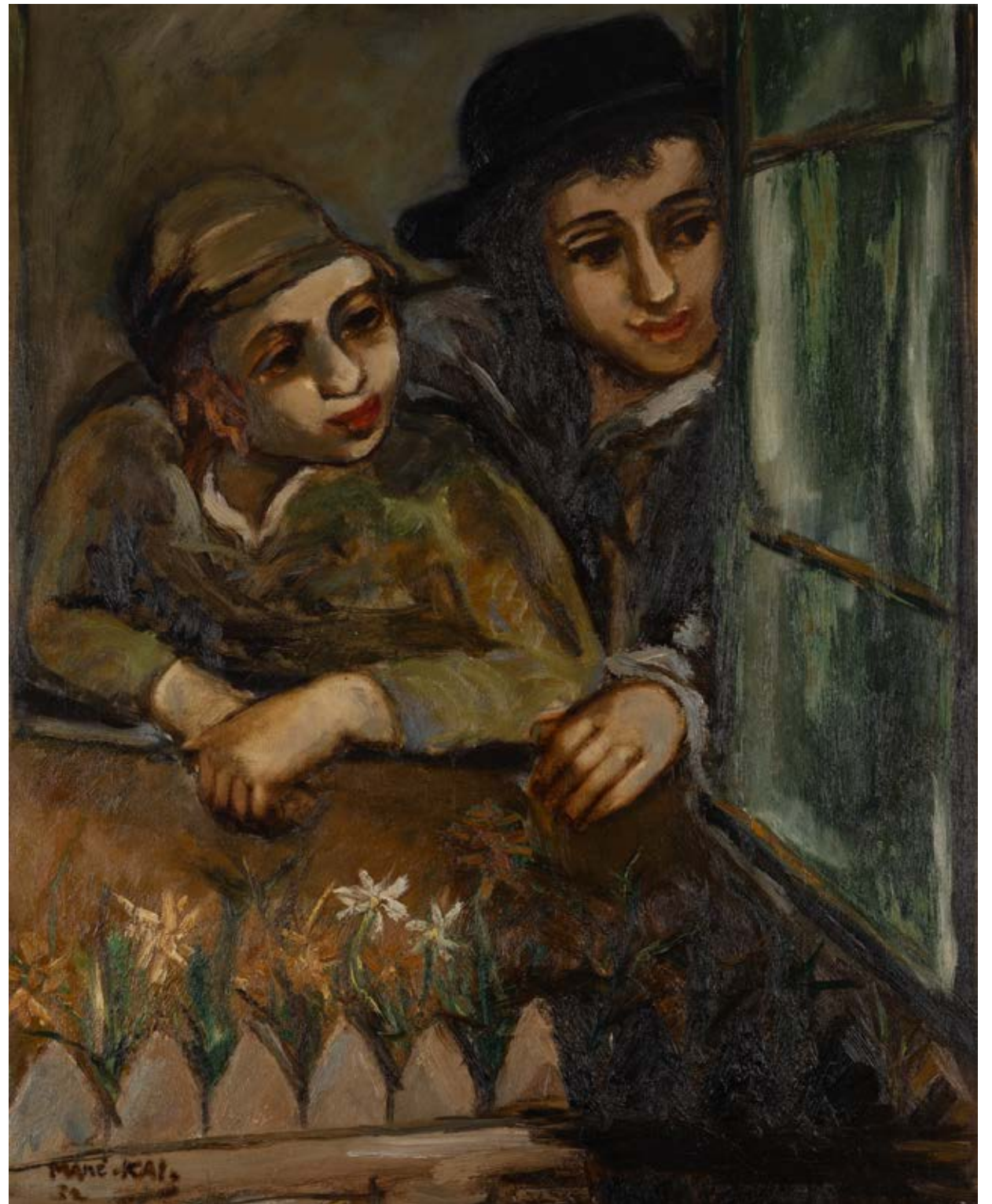
POCHODZENIE:

Christie's, Nowy Jork, listopad 2009

kolekcja prywatna

MatsArt Auctioneers & Appraisers, Jerozolima, czerwiec 2010

kolekcja prywatna, Polska





Nie sposób wyjaśnić fenomenu twórców École de Paris wykształconych w Wilnie. Mané-Katz odebrał edukację artystyczną w szkole rysunkowej Rosjanina Iwana Trutniewa (1911-12). W tym samym czasie studiowali tam Chaim Soutine, Michel Kikoïne oraz Pinchus Krémégne. Dzieła tych czterech malarzy stały się ważnym elementem dziedzictwa Szkoły Paryskiej. Ich wyróżnikiem są silna deformacja, gwałtowana ekspresja i drapieżność formy. Gdy paryscy „wilnianie” przedstawiali pejzaż czy figurę ludzką, nadawali im autonomiczną mowę. Mané-Katz, urodzony w rodzinie ortodoksyjnych Żydów w Krzemieńczuku, kilkudziesięciotysięcznym mieście w środkowej Ukrainie, po pobycie w Wilnie tworzył krótko w kijowskiej szkole Mykoły Muraszki – znanego ukraińskiego realisty i nieformalnego przywódcy „kijowskiej szkoły malarstwa”. Jeszcze przed dwudziestymi urodzinami artysta opuścił Europę Wschodnią i wyjechał do Paryża.

Tak jak wielu przybyszów, uczęszczał do École des Beaux-Arts i studiował w klasie Fernanda Cormona, uznanego autora prac historycznych. We Francji wkroczył w krąg kosmopolitycznego środowiska Montparnasse’u i zawarł znajomość choćby z Pabłem Picassem czy Markiem Chagallem. I wojna światowa przeszkodziła jego paryskiej karierze – nieprzyjęty do Legii Cudzoziemskiej, wyjechał do Rosji, gdzie od około 1915 uczył się w prywatnej pracowni rosyjskiego modernisty Mściława Dobużyńskiego, członka stowarzyszenia „Mir iskusstwa” (Świat sztuki), którego członkowie od 1900 promowali w ojczyźnie awangardowe tendencje artystyczne. Dobużyński był jedną z najważniejszych postaci modernizmu w swym kraju, cenioną za ekspresyjne miejskie pejzaże. W twórczości Mané-Katza odbija się zarówno deformacja charakterystyczna dla dzieł Rosjanina, jak i tematyka związana ze krajobrazem zurbanizowanym. Malarz, mimo silnych związków z międzynarodowym życiem artystycznym, podnosił w swojej twórczości motywy lokalne. Swoje wczesne prace eksponował na wystawie Żydowskiego Towarzystwa dla Rozwoju Sztuki w Moskwie, a 1917, w czasie rewolucji październikowej, powrócił do Krzemieńczuka. Obyczaje, postaci i krajobraz rodzinnego sztetla stanowiły dla Mané-Katza niewyczerpane źródło inspiracji przez całe życie. W latach 1918- 19 wykładał w Instytucie Artystycznym w Charkowie. Na terenie Ukrainy pozostawał do początku lat. 20 XX wieku, kiedy to po pobycie w Berlinie (1921) przybył znowu do Paryża, gdzie pozostał na stałe.

Jego dzieła zyskały popularność – w latach 20. i 30. odbyło się przynajmniej kilka jego wystaw indywidualnych. Autor konsekwentnie podejmował chasydzką tematykę religijną i obyczajową, a wzorował się na życiu rodzinnego Krzemieńczuka, przez co był jednym z wiodących twórców kojarzonych z ruchem odnowy sztuki żydowskiej. Do czasu drugiej wojny światowej odbył liczne podróże: na Bliski Wschód, do Palestyny, Egiptu, Syrii oraz do Europy Wschodniej, na Litwę, do Polski i Czechosłowacji. Kraje te stały się motorem jego działalności plastycznej. Równolegle do życia paryskiego Mané-Katz prowadził pracownię w Hajfie, w której po jego śmierci urządzono muzeum.

„Nazywano mnie malarzem ghetta (...). Zdaje mi się jednak, że ta formuła jest jednak tak jednostronna, jak wszystkie zresztą formuły, które usiłują zamknąć jakąś indywidualność artystyczną. (...) żądam nawet od Żydów, którzy we mnie widzą malarza ghetta, by zainteresowali się moją walką o formę” (Mané-Katz. Rozmowa z artystą przed wystawą jego obrazów, „Nowy Dziennik” 1932, nr 106, s. 8). Prezentowany w katalogu obraz „Dwóch uczniów przy oknie” ukazuje charakterystyczne dla artysty zainteresowanie codziennością i intymnymi relacjami, w których realizm łączy się z poetycką melancholią. Praca przedstawia kameralną scenę dwóch młodych chłopców pochodzenia żydowskiego wychylających się przez okno, nad doniczką z kwiatami. Kompozycja utrzymana jest w wąskiej gamie barwnej składającej się ze zgaszonych tonacji brązów i zieleni z subtelnymi akcentami czerwieni. Styl Katza charakteryzuje się syntetycznym modelunkiem, miękkim światłocieniem i psychologiczną głębią portretowanych postaci. Takie ujęcie codzienności – pozbawione monumentalizacji, a skupione na kameralnym geście i wewnętrznym wicie postaci – wpisuje się w główne tendencje jego twórczości. Katz łączył tradycję realizmu z wpływami ekspresjonizmu i symbolizmu, tworząc dzieła pełne melancholijnej poetyki i zadumy.

29

ROMAN KRAMSZTYK

1885-1942

Pejzaż z Collioure, około 1925-28

olej/plótno, 64,5 x 80,5 cm
sygnowany l.d.: 'Kramsztyk'

estymacja:

250 000 - 350 000 PLN

59 000 - 82 000 EUR

OPINIE:

opinia Renaty Piątkowskiej z dn. 29 sierpnia 2014 roku

POCHODZENIE:

DESA Unicum, marzec 2015

kolekcja prywatna, Polska





KRAMSZTYK W COLLIOURE

Collioure położone przy granicy francusko-hispańskiej, niedaleko Perpignan, od początku XX wieku przyciągało szereg awangardowych artystów. Od 1905 roku przyjeżdżał tu Henri Matisse i towarzyszący mu młody uczeń, André Derain. Kilka lat później miasteczko odkrywali kubiści: Juan Gris i Georges Braque. Na wybrzeże przyjeżdżali też Raul Dufy, Paul Signac i Mela Muter, a w latach powojennych Pablo Picasso i Salvador Dali. Choć w Collioure nigdy nie powstała stała kolonia artystyczna, portowe miasteczko odcisnęło swoje piętno na sztuce pierwszej połowy XX wieku i uznawane być może za jedno z ważniejszych „atelier Południa”.

Roman Kramsztyk, mieszkający w Paryżu od 1909 roku, po raz pierwszy zwiedził południe Francji w 1913 roku i od tej pory wracał tam regularnie. Do katalońskiego Collioure jeździł od początku lat dwudziestych. Żona artysty, Bronisława, w liście adresowanym do syna żaliła się: „tutaj jest bardzo malowniczo, ale zupełna dziura bez wygód”. Tym co, mimo wymuszonej prostoty życia przyciągało Kramsztyków do miasteczka był urok kamiennego wybrzeża.

W powstałych na francuskiej riwierze pejzażach Romana Kramsztyka na próżno szukać jednak fotograficznego realizmu i malowniczej „pocztówkowości”. W obrazach artysty z końca lat dwudziestych widać odejście od sielankowego sztafażu, obecnego we wcześniejszych pracach malarza. Kramsztyk pracując na Południu złagodził jednak na swoich płótnach kontrasty, wygładził kontur i zaczął wprowadzać bardziej rozświetlone barwy. Zręcznie balansował na granicy malowniczości i ostrości. W jego śródziemnomorskich pejzażach trudno szukać wpływów innych przebywających w Collioure malarzy. Jeśliby szukać kontekstu dla sztuki polskiego artysty uwaga widza skupić się powinna na Cézannie.

„Cézanowskość” pejzaży Kramsztyka nie polega tylko na podobieństwie uzyskanych efektów. Obu malarzy zbliża do siebie także warsztat i technika pracy. Kramsztyk – tak jak Cézanne – zaczynał malować swoje płótna w plenerze. Na wielu jego obrazach widać charakterystycznie układające się warstwy malarskie stapiające się “mokre w mokre”. Artysta nakładał jedną warstwę farby bezpośrednio na drugą, różnicując jedynie opracowanie. Andrzej Lasek, konserwator pracujący nad obrazem, sądził, że artysta tworząc „Pejzaż z Collioure” zaczął od szkicowania kompozycji rzadką farbą, po czym prawie od razu przeszedł do warstw modelujących cienie. Kramsztyk nigdy nie postępuje ze swoimi obrazami jak z dziecięcą kolorówką – wypełniając je jednolita barwą stanowiącą bazę dla dalszych modelunków, ale od razu przechodzi do

kwestii różnicowania walorowego. Postępuje tak, jakby chciał przełożyć na płaszczyznę płótna nie kształty i powierzchnie, ale barwy i światło. Bardzo charakterystyczny jest sposób wykończenia obrazu. Kramsztyk kładł farbę impastowo, soczyście i wykańczał ją szpachlą malarską. Miejscami spod ostatecznej warstwy prześwituje kolor lokalny, a przez laserunki przebijają się gdzieś tam mocniejsze barwy. W niektórych partiach artysta zdejmował szpachlę nadmiar farby uzyskując efekt przecierania. W innych, po wyschnięciu płótna, dodawał impastowe poprawki.

Według Renaty Piątkowskiej „Pejzaż z Collioure” należy rozpatrywać w kontekście innych obrazów, które artysta stworzył na południu Francji. W „Uliczce z Collioure”, „Pejzażu południowym” (oba w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie), czy „Pejzażu nadmorskim” (Muzeum Śląskie w Katowicach) Kramsztyk opiera się na jednej zasadzie kompozycji. Proporcjonalnie dużo miejsca na powierzchni płótna zajmują domy przyjmujące również rolę dominanty kolorystycznej. Układ brył jest jednak na tyle zrównoważony, że całość zamyka w sobie wrażenie rozmachu.

Roman Kramsztyk naukę malarstwa rozpoczął w Warszawie, gdzie uczył się rysunku i malarstwa u Stankiewicz, Hersteina i Kotarbińskiego. Studia kontynuował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Mehoffera oraz w Akademii Sztuk Pięknych w Monachium. Po 1918 roku uzupełniał artystyczne studia w pracowni Hersteina w Berlinie. Lata 1910-14 spędził w Paryżu, gdzie wstąpił do Towarzystwa Artystów Polskich i reaktywowanego w 1915 roku Polskiego Towarzystwa Artystyczno-Literackiego. 1917 przyłączył się do wystawy Ekspresjonistów Polskich, zorganizowanej w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych, będącej manifestacją pierwszej fali polskiej awangardy. W 1918 roku został członkiem Nowej Grupy, którą utworzył m.in. z Tadeuszem Pruszkowskim i Eugeniuszem Zakiem. Brał udział w pokazach sztuki polskiej w Barcelonie, Paryżu, Sztokholmie, Brukseli, Pittsburghu i Moskwie. Uczestniczył ponadto w Międzynarodowej Wystawie Sztuka i Technika w Paryżu w 1937 roku i Wystawie Światowej w Nowym Jorku w 1939. W kraju eksponował swe prace w warszawskiej Zachęcie (w okresie 1909-24), TPSP we Lwowie, Krakowie i Poznaniu oraz uczestniczył w salonach paryskich. W 1922 roku osiadł na stałe w Paryżu, gdzie związany był ze środowiskiem artystycznym Ecole de Paris - poślubił siostrę Ludwika Marcoussisa, Bronisławę (która zmarła w 1925 w wyniku katastrofy morskiej niedaleko Collioure). W tym samym roku został współzałożycielem towarzyszenia Artystów Polskich Rytm, reprezentującego w sztuce polskiej lat 20. nurt klasycyzujący.

30 α

ZYGMUNT LANDAU

1898-1962

Widok Collioure

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

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

Zygmunt Landau początkowo kształcił swój warsztat twórczy w polskich szkołach artystycznych. Edukację rozpoczął w łódzkiej Szkole Rysunkowej Jakuba Kacenbogena. Dalsze nauki pobierał w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni Stanisława Lentza. Kluczowym momentem w jego karierze artystycznej był wyjazd do Paryża w 1919. Na miejsce pobytu wybrał Montparnasse i zamieszkał w słynnej La Ruche, czyli po polsku Ul. Było to miejsce skupiające prężnie tworzących artystów, swego rodzaju zbiorowisko tanich pracowni artystycznych urządzonych w dawnym pawilonie wystawy światowej z 1900. Studiował w Académie de la Grande Chaumière i Académie Colarossi. Istotnymi momentami w karierze artysty była znajomość z krytykiem sztuki oraz ideologiem grupy Bloomsbury Group – Robertem Fry’em, który rozślawił sztukę artysty w Anglii oraz Stanach Zjednoczonych.

Zygmunt Landau malował przede wszystkim prowansalskie pejzaże, martwe natury, portrety kobiet i dzieci, a także podejmował temat macierzyństwa. Największy wpływ na jego malarstwo wywarła przyjaźń z Amedeo Modiglianim, Chaimem Soutine’em oraz Mojżeszem Kislingiem. W portretach Landaua zauważalne jest podobieństwo do prac włoskiego artysty. W zbliżony sposób stylizuje wizerunki swoich modelek: maluje je z pociągniętą twarzą i migdałowatymi oczami, ponadto stosuje wyraziste kontur. Na obrazie prezentowanym w katalogu artysta ukazał pejzaż z Collioure, francuskiej miejscowości w Pirenejach Wschodnich, której malownicze położenie przyciągało licznych artystów. W kompozycji w bryle budynków widoczna jest fascynacja artysty sztuką Cézanne’ego i kubistyczną syntetyzacją form.



HENRYK HAYDEN

1883-1970

Widok na port w Cherbourgu, około 1938

olej/plótno, 65,5 x 81 cm
sygnowany p.d.: 'Hayden'

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja
kolekcja prywatna, Polska

W okresie dwudziestolecia międzywojennego Hayden rozwinął swoje zainteresowanie tematyką krajobrazu. Od 1922 zaczął wypracowywać nową formułę malarstwa, klasycyzującego w charakterze koloryzmu. Jego styl tego okresu dojrzał w bliskości sztuki André Deraina, z którym, razem z Szymonem Mondzainem, malował w 1921 roku w Sanary. Prowansja i południe Francji pozwolił się przeobrazić jego malarstwu, a w kolejnych latach próby pejzażowe z sukcesem podejmował w Meyronne w departamencie Lot, skąd pochodziła druga żona malarza, Josette. Pierwsze zetknięcie się z morzem Haydena nastąpiło w okresie fascynacji Bretanią. W latach 1908-16 malarz wyjeżdżał nad Atlantyk, gdzie artystycznie konfrontował się z Władysławem Ślewińskim, zamieszkałym od 1910 roku w Le Pouldu. Do Normandii dotarł natomiast dopiero na początku lat 30. XX stulecia. Region ten, utrwalony na płótnach przez malarzy realistów i impresjonistów, stanowił ważne miejsce artystycznych poszukiwań na mapie europejskiego modernizmu. Hayden przyjechał do Honfleur w 1933, natomiast kolejny, dłuższy pobyt w tym regionie datuje się na 1938 rok. Malarz portretował normandzkie nabrzeża, porty, plaże i promenady. Jego wizja morza z tego okresu jest radosna i afirmatywna – Hayden z malarską pieczołowitością oddaje gładkie, niewzruszone tafle wody i kubicznie zdjęte z natury elementy architektury – jak w prezentowanym widoku na port w Cherbourgu.



32 α

HENRYK HAYDEN

1883-1970

Port w Cherbourg, około 1950

olej/plótno, 50 x 70 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Hayden | 50 [?]'

estymacja:

45 000 - 60 000 PLN

10 600 - 14 100 EUR

POCHODZENIE:

Tajan, Paryż, marzec 2023

kolekcja prywatna, Polska

„Bardzo często zaczynam malować z natury, jeśli chodzi o obrazy średnich rozmiarów, jednakże od razu dokonywana jest ich transpozycja. Tworząc pejzaż, przez długi czas chodzę, myślę, rozważam, rozjaśniam moje myśli, tak że kiedy zaczynam, wiem mniej więcej, co zamierzam zrobić. Następnie muszę kontynuować w pracowni, ponieważ tam widzę dokładny kolor i mogę zabrnąć z obrazem tak dalece, jak tylko chcę. Moją zasadą jest pozostawianie tego, co istotne”.

Henryk Hayden, cyt. za: „Mistrzowie École de Paris. Henri Hayden”, red. A. Winiarski, Warszawa 2014 s. 81



33 α

MARIAN MOKWA

1889-1987

Port Wojenny Oksywie, lata 60. XX wieku

olej/plótno, 65,5 x 120 cm
sygnowany p.d.: 'Mokwa'

estymacja:

35 000 - 50 000 PLN

8 200 - 11 800 EUR

WYSTAWIANY:

„Tureckie śluby Mariana Mokwy”, Muzeum Narodowe w Gdańsku, 1 lipca – 31 sierpnia 2014

LITERATURA:

Tureckie śluby Mariana Mokwy, katalog wystawy, red. Wojciech Zmorzyński, Öztürk Emiroğlu, Muzeum Narodowe w Gdańsku, s.182-183 (il.), nr kat. 69



34 α

BOLESŁAW CYBIS

1895-1957

Portret kobiety w bluzce z żabotem, około 1925

olej/sklejka, 34,8 x 32,5 cm

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

7 100 - 9 400 EUR

POCHODZENIE:

zbiory spadkobierców artysty

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

W kręgu pruszkowiaków. Bolesław Cybis i przyjaciele, DESA Unicum, Warszawa, 5-22 sierpnia 2024

LITERATURA:

W kręgu pruszkowiaków. Bolesław Cybis i przyjaciele, katalog wystawy, red. Michał Szarek, Warszawa 2024, s. 44, nr kat. 6 (il.)

Wśród osobliwych zjawisk artystycznych XX wieku twórczość Bolesława Cybisa zajmuje miejsce szczególne. Artysta stworzył własny język malarski, najbliższy temu, co nazwać można realizmem magicznym – łączącym doskonały warsztat z wyobraźnią kreującą świat pełen subtelного liryzmu. Urodzony w 1895 roku na Krymie, kształcił się w Charkowie, gdzie związał się z awangardą i grupą „Związek Siedmiu”. W latach młodości próbował rzeźby, a podczas emigracji zajmował się także scenografią. Przełomem okazała się Warszawa i studia u Tadeusza Pruszkowskiego, które ukształtowały jego język malarski: realistyczny w technice, zakorzeniony w tradycji włoskich i niderlandzkich „prymitywów”, a jednocześnie otwarty na nowoczesne poszukiwania.

To właśnie portret stał się najpełniejszym polem dla jego eksperymentów. Krytyka zwracała uwagę, że artysta, dysponując znakomitą rysunkiem i klasycznym warsztatem, przekształcał rzeczywistość przez pryzmat własnej wyobraźni. Twarze jego modeli zyskiwały aurę niemal metafizyczną, łącząc realizm z nastrojem tajemnicy. Cybis potrafił wydobyć z przedstawianych postaci nie tylko podobieństwo, lecz także ich wewnętrzny, duchowy wymiar. Na tle licznych nurtów neoklasycznych międzywojnia twórczość Cybisa pozostaje wyjątkowa. Jego portrety lokują się blisko niemieckiej Nowej Rzeczowości – z jej przywiązaniem do konkretnego przedmiotu – lecz pozbawione są chłodnej ironii. Zamiast tego emanują romantycznym nastrojem, który nadaje im ponadczasowy charakter. Dzięki temu portret w jego ujęciu staje się nie tylko wizerunkiem jednostki, lecz także metaforą ludzkiego doświadczenia.



35 α

BOLESŁAW CYBIS

1895-1957

"Głowa dziewczynki", około 1929

olej/sklejka, 32,2 x 28 cm

na odwrociu papierowa nalepka depozytowa Muzeum Narodowego w Warszawie

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

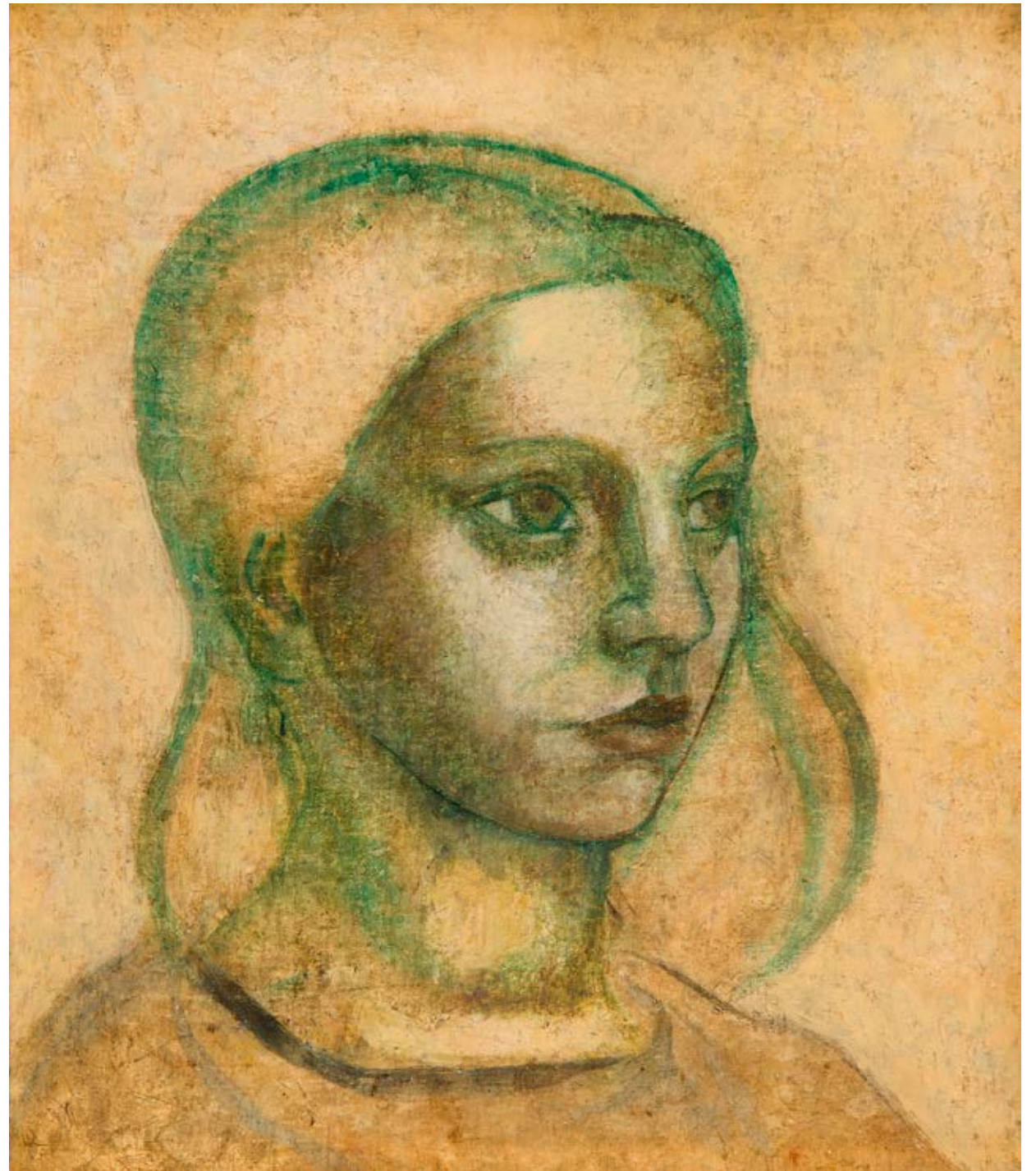
3 600 - 4 700 EUR

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-Mysłik, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002, s. 85 (il.), nr kat. I/33



36 *α*

BORIS BORVINE FRENKEL

1895-1984

Manifestacja, około 1929-1930

olej/ płótno, papier, 70 x 107,5 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Frenkel | 29-30'

estymacja:

80 000 - 100 000 PLN

19 000 - 24 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

kolekcja prywatna, Warszawa

DESA Unicum, grudzień 2017

kolekcja prywatna, Polska





Frankel
20-30

37 α

ANTONI MICHALAK

1899-1975

Widok na kamienice Przybyłów w Kazimierzu, 1945

olej/plótno, 73 x 75,4 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'ANTONI | MICHALAK 1945'

na odwrociu nalepka galeryjna

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

7 100 - 9 400 EUR





Tadeusz Pruszkowski z uczniami podczas I wystawy Szkoły Warszawskiej w Zachęcie, 1930



Willa Tadeusza Pruszkowskiego w Kazimierzu Dolnym



Otrzęsiny w pracowni Tadeusza Pruszkowskiego, 1936

MIEDZY WARSZAWĄ A KAZIMIERZEM DOLNYM FENOMEN PRACOWNI PRUSZA

Okres międzywojenny to w polskiej kulturze i sztuce czas zupełnie wyjątkowy. Kiedy na polu naszej rodzimej plastyki rozwijały się prze-różne 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 przestrze-ni dwóch dekad całe grono twórczych indywidualności, które zawładnęły nie tylko stołeczną sceną artystyczną.

W międzywojennej Polsce wykształciły się właściwie dwa silne środo-wiska 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. Uczył ich o warsztatowej doskonałości, wartościach sztuki, precyzji rysunku. Na przestrzeni kilku lat, z inicja-tywy 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 człon-kowie, pośród których byli tacy artyści jak Bolesław Cybis, Jan Gotard, Eliaz Kanarek, Jan Zamoyski czy Janusz Podoski, prowadzili wnikliwy dialog z mistrzami włoskiego quattrocenta i z XVII-wiecznymi Holen-drami. 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 Prusko-wiakami. Ich zamiłowanie do szeroko pojętej tradycji zrodziło się na po-danym 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 dokonaniami zagranic-nych kolegów. W odrodzonym po latach zaborów kraju działalność arty-styczna kwitła na wszystkich polach. Sztuka zyskała wówczas nową rolę. Uwikłana została poniekąd w propagandową aktywność państwa. Na naszym rodzimym gruncie zrodził się mit „artysty państwowotwórcze-go”, 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.

Wiele jest w Polsce wyjątkowych miasteczek. W latach 20. XX stulecia wyodrębniło się jednak pośród nich jedno jedyne takie miejsce, do któ-rego nagle zaczęła zjeżdżać cała zgraja studentów z warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Oczywiście formowanie tej jakże osobliwej kolonii arty-stycznej w Kazimierzu miało swoją genezę o wiele wcześnieję, już w XVIII wieku. Nad Wisłę, która tworzy tutaj niezwykle malownicze rozlewiska wyprawiali się chociażby Zygmunt Vogel, Wojciech Gerson, Leon Wy-czólkowski czy Władysław Ślewiński. Wszyscy oni „portretowali” miasto na swój własny sposób. Jak pisał niegdyś Waldemar Odorowski:

„Każda epoka ma swój typ obrazowania, na przykładzie Kazimierza jest to bardzo wyraziste. Te same motywy widoków kazimierskich powtarzane były przez lata, lecz zawsze inaczej – od starannie wyczelowanych, wiernie oddających realia miasteczka dzieł, po obrazy przeka-zujące nastrój, który narodził się z kontaktu malarza z Kazimierzem”.

Waldemar Odorowski, Malarze Kazimierza nad Wisłą, Warszawa 1991, s. 6

Na zainteresowanie Kazimierzem miały wpływ różne czynniki. Zdecydowanie najważniejszym z nich była jego wyjątkowa topografia. Miasteczko ulokowane w Małopolskim Przełomie Wisły oferowało niezwykle atrakcyjne walory krajo-bra-zowe, które doceniali nie tylko turyści i letnicy, ale także artyści. Do tego docho-dziły jeszcze aspekty kulturowe – bogata historia i jej świadkowie pod postacią monumentalnych budowli, jednych z najwspanialszych reprezentantów polskiego renesansu i manieryzmu. Przestrzeń Kazimierza Dolnego to quasi mikroświat, w którym ponadto koegzystowały ze sobą dwie odrębne społeczności religijne – chrześcijańska i żydowska. To wszystko działało na młodych adeptów niczym magnes. Ośrodek wytwarzał rodzaj własnej magii, która oczarowywała wszystkich, którzy tam zawitali. Nie bez powodu Maria Kuncewiczowa pisała, że na nocnym niebem nad kazimierskim rynkiem świecą aż „dwa księżyce”, co już sugerowało jego tajemniczość i zagadkową dwoistość.

Począwszy od 1923 roku Pruszkowski zaczął organizować tutaj letnie plene-ry malarskie. Tak właśnie Warszawa połączyła się z Kazimierzem. Nieliczna początkowo grupka studentów z roku na rok poszerzała się w szybkim tempie. Owe plenery obrosły już legendą, a poczynania wychowanków „Prusza” stworzyły wiele fascynujących mitów. Przestrzeń Kazimierza wraz z nastaniem lata stawała się metaforyczną sceną nastrojowego Theatrum Mundi, którą władali przyjezdni artyści. Po latach Jan Zamoyski tak wspominał ten czas:

„Miasteczkiem zostaliśmy po prostu oczarowani. Próžno by szukać drugiej miejscowości, dostarczającej takie-go mnóstwa różnorodnych wrażeń, jak usytuowany na niewielkiej przestrzeni Kazimierz. Niemal w zasięgu ręki miało się: bogato urzeźbiony teren ze wzgórzami przeoranymi głębokimi jarami; szeroko rozlaną rzekę z postrzępionymi brzegami i łąkami piasku, tworzącymi wspaniałą plażę; (...) genialnie wkomponowaną w teren urzekającą architekturę osiedla z górującymi szlachet-nymi sylwetkami kościołów oraz wyjątkowymi w swej wartości plastycznej kamienicami (...)”.

Jan Zamoyski, Łukaszowcy, Warszawa 1989, s. 9

Obecność młodych malarzy przysparzała mieszkańcom wielu wrażeń. Nie raz wąskimi uliczkami przechodziła cała zgraja, rozbawiona niczym podczas antycznych bachanaliów. Obrazy Pruszkowiaków znakomicie obrazowały otaczającą ich rzeczywistość, także tę kazimierską. Towarzyszyła im często groteska i niebывale poczucie humoru właściwe rodzajowo-moralizatorskie-mu malarstwu dawnych mistrzów. Podobno nawet nagrano tam krótkome-trażowy film „Szeżeśliwy wisielec, czyli Kalifornia w Polsce”, którego rolki spłonęły niestety w Powstaniu Warszawskim.



Tadeusz Pruszkowski, lata 30. XX w.



Tadeusz Pruszkowski, Autoportret z fajką, 1915, Muzeum Narodowe w Warszawie

JÓZEF RAPACKI

1871-1929

Pejzaż z krakowskiego Kazimierza (Widok na klasztor augustianów), 1928

olej/tektura, 76 x 60 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'JÓZEF RAPACKI 1928'

opisany na odwrociu numerem: '716' (w owalu)

estymacja:

38 000 - 50 000 PLN

8 900 - 11 800 EUR

Choć Rapacki to malarz kojarzony głównie z Warszawą, a jeszcze szerzej z Mazow-
szem, to epizody krakowskie stanowią równie ważne momenty w jego biografii.
W grodzie Kraka pojawił się on już w 1887 roku. Studiował w tamtejszej Szkole Sztuk
Pięknych u Cynka, Szynalewskiego i Jabłońskiego. Pierwszy pobyt w Krakowie nie był
jednak długi. Trwał zaledwie do 1888, kiedy to Rapacki wyjechał do Warszawy, gdzie
zetknął się z Gersonem. Kształcił się jeszcze później w Monachium, ale, co ciekawe,
powracał i do Krakowa. Zamieszkał tam ponownie w 1901 roku, a także w latach 1905-
07. Pobudki były ku temu czysto osobiste. Stan zdrowia zmusił Rapackiego do lecze-
nia, a bliskość Zakopanego dała mu dostęp do lecznic i sanatoriów. Prace powstające
na Mazowszu nawiązywały do twórczości malarzy innowatorów na gruncie tamtejsze-
go pejzażu – Władysława Podkowińskiego oraz Józefa Chełmońskiego. Zamieszkując
w Warszawie, podjął próby z zakresu pejzażu czystego. Przez historię sztuki Rapacki
został niesprawiedliwie osądzony jako „epigon realizmu”. Wielokrotnie powtarzano
zapisane przez Pię Górką sformułowanie o „malarzu brzóz i liliowych wrzosów” (Pia
Górska, Paleta i pióro [Wspomnienia], Kraków 1956, s. 39.). Mimo powtarzalności
motywów i nadmiernej szczegółowości jego dzieł w ostatnich latach twórczości, wcze-
sne dzieło Rapackiego stanowi ciekawy eksperyment malarski wyrosły na gruncie
monachijskiego Stimmungu.

Rzeczywiście prawdą jest, że malarstwo Rapackiego kojarzone jest głównie z mo-
numentalnymi widokami przyrody. Dał on poznać się jednak także chociażby jako
wyborny karykaturzysta. Niemniej jednak, wracając jeszcze do kwestii krakowskich,
zaznaczyć należy, że przebywając pod Wawelem szczególnie interesował się on nie
tyle otaczającą go naturą, co pejzażem architektonicznym i kulturowym miasta. Obok
licznych kadrów wyodrębnić można te z przedstawieniem Szarej Kamienicy czy iko-
niczną dzisiaj litografią barwną z sylwetą wieży Kościoła Mariackiego. Prezentowana
w katalogu praca datowana jest na rok 1928, czyli stanowi na tle twórczości mistrza
dzieło epigońskie. Trudno jednoznacznie identyfikować konkretne miejsce, ale
charakter architektury sugeruje, że to zabudowania żydowskiej dzielnicy Kazimierz.
Być może to po prostu późna reminiscencja malowanych w latach 80. XIX stulecia
widoków stanowiących przykłady wczesnych, znakomitych prac Rapackiego.



39

MICHAŁ GORSTKIN WYWIÓRSKI
1861-1926

Pejzaż zimowy ze zwierzyną, po 1900

olej/plótno, 105 x 148 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'M.G. Wywiórski 19[...]'

estymacja:
70 000 - 90 000 PLN
16 400 - 21 100 EUR





Michał Gorstkin-Wywiórski urodził się w 1861 roku w Warszawie w rodzinie polsko-rosyjskiej. Jego ojcem był oficer rosyjski Piotr Gorstkin. Przed rozpoczęciem kariery malarskiej studiował w latach 1881-1882 chemię na politechnice w Rydze, gdzie uczestniczył w działaniach polskiego patriotycznego stowarzyszenia studenckiego Arkonia. Choroba, która przerwała jego studia i wymusiła powrót do kraju, spowodowała zmianę w karierze Gorstkina, który już od 1883 roku podjął się naukę w Akademii Monachijskiej w pracowniach Karla Rauppa i Nikolausa Gysisa. Jednocześnie artysta studiował malarstwo w prywatnych pracowniach Józefa Brandta i Alfreda WieruszaKowalskiego. Gorstkin Wywiórski przybył do Monachium z największą dotychczas grupą polskich studentów. Polacy studiujący w Monachium uczyli się zazwyczaj w sposób dwutorowy: w tamtejszej oraz w prywatnych szkołach malarzy o utrwalonej renomie. Tak też się stało w przypadku Michała Gorstkina Wywiórskiego. Ponadto sam Brandt roztoczył opiekę nad młodym malarzem.

Twórczość Michała Gorstkina Wywiórskiego dzieli się na dwa wyraźne okresy. W pierwszym malownicze i egzotyczne postaci (najczęściej Kozacy, Czerkiesi bądź Tatarzy) przedstawiał malarz na tle krajobrazu. W drugim skupił się już na samym, niezaludnionym pejzażu. Malował zarówno rodzime krajobrazy, chociażby Polesie, Karpaty, Podkarpackie, Wielkopolskę, jak i dalsze zakątki - Litwę, duńską wyspę Sylt, Hiszpanię, Holandię, Włochy, a nawet tak egzotyczny kraj jak Egipt. Są to oczywiście nie wszystkie odwiedzone przez malarza - obieżyświata - rejony. Prezentowany w katalogu pejzaż to niewątpliwie kadr uchwycony podczas jednej z podróży po Polsce.

Prezentowany w katalogu obraz to monumentalna kompozycja przedstawiająca pejzaż leśny o zmierzchu w zimowej szacie. Centralnym motywem jest wijący się potok, częściowo skuty lodem, którego powierzchnia odbija ciepłe barwy zachodzącego słońca. Z prawej strony kompozycji, na skraju lasu z gęstwiny drzew wyłaniają się jeleni i dwie sarny. Dominujący, potężny pień drzewa obok zwierzyny potęguje monumentalny charakter przedstawienia. Na horyzoncie niebo mieni się odcieniami oranżu, różu i czerwieni, kontrastując z chłodnym błękitem śniegu i ciemnymi sylwetkami drzew. Uwidaczniają się tutaj znaczące predyspozycje artysty do odtwarzania realistycznego, zimowego krajobrazu. Nic w tym dziwnego, z tego bowiem właśnie słynął Wywiórski. Zapisał się on w historii sztuki polskiej jako wybitny pejzażysta. W momencie malowania omawianej kompozycji miał już za sobą także prace nad monumentalną panoramą „Berezyna”, tworzoną m.in. z Wojciechem Kossakiem i Julianem Fałatem. Partie z ośnieżonymi przestrzeniami owego malowidła to właśnie dzieło Wywiórskiego.

40

FRANCISZEK KOSTRZEWSKI

1826-1911

Sobótka, 1869

olej/plótno, 70,5 x 107 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'F Kostrzewski 1869'

estymacja:
100 000 - 150 000 PLN
23 000 - 35 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Zofii Lipińskiej, w 1936
kolekcja prywatna, Polska
Agra-Art, czerwiec 2014
DESA Unicum, grudzień 2015
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 1869
Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, 1878
Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, 1936

LITERATURA:
Michał Bałucki, Wystawa Sztuk Pięknych w Krakowie, „Kłosy”, 1869, nr 202, s. 263
Przegląd artystyczny. Malarstwo, „Tygodnik Ilustrowany”, 1869, nr 90, s. 148
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim za rok 1878, Warszawa 1879, s. 47
Przewodnik. Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie: Franciszek Kostrzewski 1826-1911, 1936 nr 117, s. 19, nr kat. 28
Franciszek Kostrzewski. Katalog prac, Muzeum Historyczne m.st. Warszawy, Warszawa 1963, s. 165
Janina Wiercińska, Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914, Wrocław-Warszawa-Kraków 1969, s. 163





Prezentowany obraz pochodzi z dojrzałej, najciekawszej zarówno stylistycznie, jak i treściowo fazy twórczości artysty. W 1869 roku, kiedy Kostrzewski pracował nad „Sobótką”, miał już za sobą studia w warszawskiej SSP oraz kilkumiesięczną podróż artystyczną przez Niemcy do Paryża. W Warszawie był głośny nie tylko jako malarz realista, ale również jako wybitny ilustrator-karykaturzysta, współpracujący m.in. z „Tygodnikiem Ilustrowanym”, „Kłosami” i „Wędrownicem”. W „Sobótce” daje o sobie znać jednak inny, mniej znany aspekt jego biografii. Jako młody człowiek Kostrzewski, podobnie jak jego koledzy z kręgu warszawskiej cyganerii, odbył serię pieszych wędrówek po kraju. Poznał dzięki nim prawdziwe, nieidealizowane przez poetów i malarzy życie polskiej wsi, zarówno jej folklor, jak i problemy społeczne.

„Sobótką” jest wspaniałym przykładem na to, jak artysta swoje etnograficzne obserwacje potrafił przełożyć na sztukę nawiązującą do najlepszych tradycji malarstwa europejskiego. W obrazie zwracają uwagę mistrzowskie efekty luministyczne.

Noc kupały, święto letniego przesilenia, posłużyło artyście za pretekst do rozebrania rzadkich w polskim malarstwie gier światła. Na kompozycji Kostrzewskiego blade światło księżyca miesza się z różową zorzą wschodzącego słońca. W dolnej, zacienionej przez drzewa partii obrazu artysta buduje efekt nokturnu, rozświetlając go intensywnym blaskiem płonącego ogniska.

SEWERYN BIESZCZAD

1852-1923

Zbite lekarstwo, około 1890

olej/plótno (dublowane), 35 x 30 cm
sygnowany p.d.: 'S. Bieszczad'

estymacja:
26 000 - 35 000 PLN
6 100 - 8 200 EUR

Jedna z wersji kompozycji tytułowanej zwyczajowo „Zbite lekarstwo” powstała jako pendant innego obrazu stworzonego przez artystę, a mianowicie „Czeladnika krakowskiego”. Obie kompozycje prezentują dwoje dzieci z Krakowa. „Czeladnik” przedstawia chłopca ubranego w rzemieślniczy fartuch, wspartego o kolumnę Sukiennic z kościołem św. Wojciecha w tle. Na „Zbitym lekarstwie” widzimy z kolei dziewczynkę, która, gdy wychodziła z apteki, upuściła na bruk dopiero co kupione medykamenty. Oba dzieła pochodzą z krakowskiego okresu twórczości Seweryna Bieszczada, ale genezy ich kompozycji i formuły stylistycznej należy szukać w Monachium. Po ukończeniu krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych malarz doskonalił swoje umiejętności za granicą: w Wiedniu, Monachium i w Dreźnie (jako stypendysta Akademii Wiedeńskiej). W trakcie tych podróży zetknął się z niemiecką i francuską koncepcją malarstwa rodzajowego, jak również ze sztuką znanego monachijczyka, Franciszka Streitta, w latach 70. i 80. znanego polskiej publiczności jako autor anegdotycznych przedstawień dzieci. Być może to od niego Polak zaczerpnął inspirację do „Zbitego lekarstwa”. Obraz, pochodzący z wczesnej fazy twórczości artysty, jest jednym z ostatnich podejmujących ujęty rodzajowo portret dziecięcy. W 1890 Bieszczad postanowił opuścić Kraków i – za namową przyjaciół – osiedlić się na stałe w Krośnie. Od tego czasu w jego pracach zaczął dominować pejzaż, a kosztowna technika olejna zaczęła ustępować akwareli. W Krośnie działał nie tylko jako malarz, lecz także animator miejscowego życia artystycznego i nauczyciel rysunku. Zajmował się również konserwacją i „dokumentowaniem” miejscowego dziedzictwa architektonicznego. Juliusz Ross wkład twórcy do kultury regionu określił następująco: „Kim u schyłku XVIII wieku dla Warszawy był Canaletto, tym dla Krosna na początku obecnego stulecia był Bieszczad”.



LEONARD STRASZYŃSKI

1828-1879

Zabójstwo biskupa leodyjskiego Ludwika de Bourbon w 1468 roku, 1859

olej/plótno, 36 x 59,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'L. Straszynsky | 1859'

Praca stanowi studium do wielkoformatowego obrazu znajdującego się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie z 1862 roku.

estymacja:

12 000 - 20 000 PLN

2 900 - 4 700 EUR

Twórczość Leonarda Straszyńskiego sytuuje się w szeroko pojętym nurcie malarstwa akademickiego. Niewątpliwie artysta posiadał największe predylekcje do tematyki historycznej i to właśnie na jej polu stworzył swoje najwybitniejsze prace. Straszyński związany był poprzez lata nauki z Cesarską Akademią Sztuk Pięknych w Petersburgu. Można śmiało powiedzieć, że jego styl nie zawierał jednak zbyt wielu pierwiastków lokalnych, gdyż jak w wielu przypadkach akademizm był nurtem o obiegowym, międzynarodowym charakterze, który poza samą tematyką rzadko kiedy pozwalał na identyfikację konkretnego środowiska. Podobnie jest i w przypadku Straszyńskiego, w którego oeuvre występują liczne sceny pałacowe i epizody z historii Francji. Do takich właśnie należy scena zabójstwa biskupa leodyjskiego Ludwika de Bourbon w roku 1468. Praca ta stanowi studium do wielkoformatowego obrazu znajdującego się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie z 1862 roku.



43

ANTONI GRAMATYKA

1841-1922

W gabinecie kolekcjonera

olej/plótno, 90 x 140 cm
sygnowany p.d.: 'A. Gramatyka'

estymacja:

120 000 - 160 000 PLN

28 000 - 37 000 EUR





WILHELM KOTARBIŃSKI

1849-1922

"Ibisy" ("Egipcyanka wsluchana w pieśń niewolnicy"), około 1900

olej/plótno, 44 x 65 cm
sygnowany p.d.: 'W. Kotarbinsky'
opisany trudno czytelnie na odwrociu, na krośnie malarskim dwa stemple składu materiałów malarskich

estymacja:
75 000 - 100 000 PLN
18 000 - 24 000 EUR

LITERATURA:
porównaj:
pocztówka z reprodukcją obrazu, wyd. Bracia Rzepkowicz, Warszawa, 1900-1912
„Biesiada Literacka” 1902, nr 41, s. 284 (il. w odbiciu lustrzanym)
„Tygodnik Ilustrowany” 1902, nr 17, s. 327 (il.)





Wilhelm Kotarbiński pozostaje jednym z najważniejszych polskich przedstawicieli akademizmu, wymienianym obok postaci takich jak Henryk Rodakowski czy Henryk Siemiradzki. Pochodził z rodziny szlacheckiej, mógł liczyć więc na dobrą edukację, którą odbierał początkowo w gimnazjum klasycznym w Warszawie, a potem w powstałej po zamknięciu w 1865 warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Mimo sprzeciwu ojca zapożyczył się u swojego wuja, by móc wyjechać do Włoch w 1871 jako stypendysta Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Zaczął studiować od 1875 w Rzymie w Akademii Świętego Łukasza, pod kierownictwem Francesco Podestiego, znanego chociażby z wykonanych w 1855 fresków w Muzeach Watykańskich. Kotarbiński spędził początki swojego tak zwanego okresu rzymskiego (1871-87) w skrajnej biedzie, jedząc niewiele i mieszkając często w pomieszczeniu bez łóżka, śpiąc na stole przykrytym prześcieradłem. Po zachorowaniu na dur powrotny uratował go lekarz oraz dwaj malarze – Paweł i Aleksander Świdomscy, którzy zatrudnili go w swojej pracowni. Kotarbiński po ukończeniu studiów w Rzymie zaczął przyjmować zlecenia na obrazy o tematyce antycznej, tworząc w założonej w mieście pracowni, udzielał w niej również lekcji malarstwa. W tym czasie malarz zaprzyjaźnił się ze wspomnianym Henrykiem Siemiradzkim, udało mu się również pozyskać pierwszych poważnych klientów.

Obiecujący okres rzymski przerwała jednak decyzja o realizacji zamówienia na wykonanie, wraz z innymi malarzami rosyjskimi, fresków w soborze św. Włodzimierza w Kijowie. Wydarzenie to otwiera okres kijowski w twórczości artysty, który trwać będzie aż do jego śmierci w 1921. W 1888 malarz żenił się i wykupuje majątek na terenie dzisiejszej Białorusi – Kalsk. Stamtąd wielokrotnie wyjeżdżał do Kijowa, gdzie przyjmuje szereg zamówień na dekoracje wnętrz hotelowych. W tym czasie, aż do 1895, pracował nad wspomnianym zleceniem w cerkwi św. Włodzimierza, które pozostaje jednym z ważniejszych osiągnięć sztuki tego czasu. Co ciekawe, ciężko ustalić dokładne autorstwo dzieł w przypadku tego zlecenia, gdyż poszczególne elementy nie są sygnowane, a sam Kotarbiński nie mógł pracować samodzielnie ze względu na swoją katolicką wiarę.

W okresie kijowskim malarz rozwija szereg motywów związanych z szeroko pojętą kulturą orientalną. Charakterystyczne dla tego obszaru zainteresowań malarza są podejmowane często wątki biblijne w wyraźnym, bliskowschodnim sztafażu, nierzadko paradoksalnie zbliżające go do manieri realistycznej. Z drugiej tworzy on szereg prac w fantazyjny sposób odnoszących się do modnej wówczas kultury starożytnego Egiptu. Kotarbiński, zgodnie z warsztatem akademickim, podejmuje się rekonstrukcji realiów życia portretowanych postaci, jednak buduje wyraźnie poetycką atmosferę zbliżającą go również do dzieł tworzącego w Anglii Lawrence’a Alma-Tademy. Wśród tematów Kotarbińskiego przewijają się takie jak „Córka Kairu”, „Egipcjanka”, „Kleopatra” czy powracający wątek ibisów.

Prezentowane dzieło stanowi najpewniej mniejszą wersję właśnie „Ibisów”. Dzieło wyróżnia charakterystyczna, bogata paleta barw. Jak wspominał w 1895 Henryk Piątkowski: „[Kotarbiński] jest przede wszystkim kolorystą, w szlachetnym znaczeniu tego słowa, z impulsu, z poczucia wewnętrznego, z potrzeby ducha. Świat przedstawia mu się w postaci plam kolorowych, bardzo barwnych, w harmonijną zlewających się gamę. Wyszukane tony, łagodnie łączące się w artystyczną całość, może zbyt fantastyczną gazą osłaniają rzeczywistość”. Ta charakterystyczna dla akademików, a często później krytykowana łagodność, była domeną, w której najlepiej odnajdywał się Kotarbiński. Warto zwrócić uwagę na charakterystyczną dla obrazu niemalże jednoplanowość: można odnieść wrażenie, że zatopione w kontemplacji muzyki Egipcjanki są otoczone ornamentálním układem fantazyjnie ułożonych ptaków. Jednocześnie wrażenie dekoracyjności podkreślają partie strojów, w których odcienie kremowych bieli zderzają się z fantazyjnie kreowaną warstwą dekoracji szat.

45

FRANCISZEK SMUGLEWICZ (PRZYPISYWANY)

1745-1807

Bryzejda w namiocie Achillesa

olej/ płótno, 80 x 72 cm

estymacja:

55 000 - 80 000 PLN

12 900 - 18 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Stanisława Wydźgi, warszawskiego adwokata, przedsiębiorcy i kolekcjonera

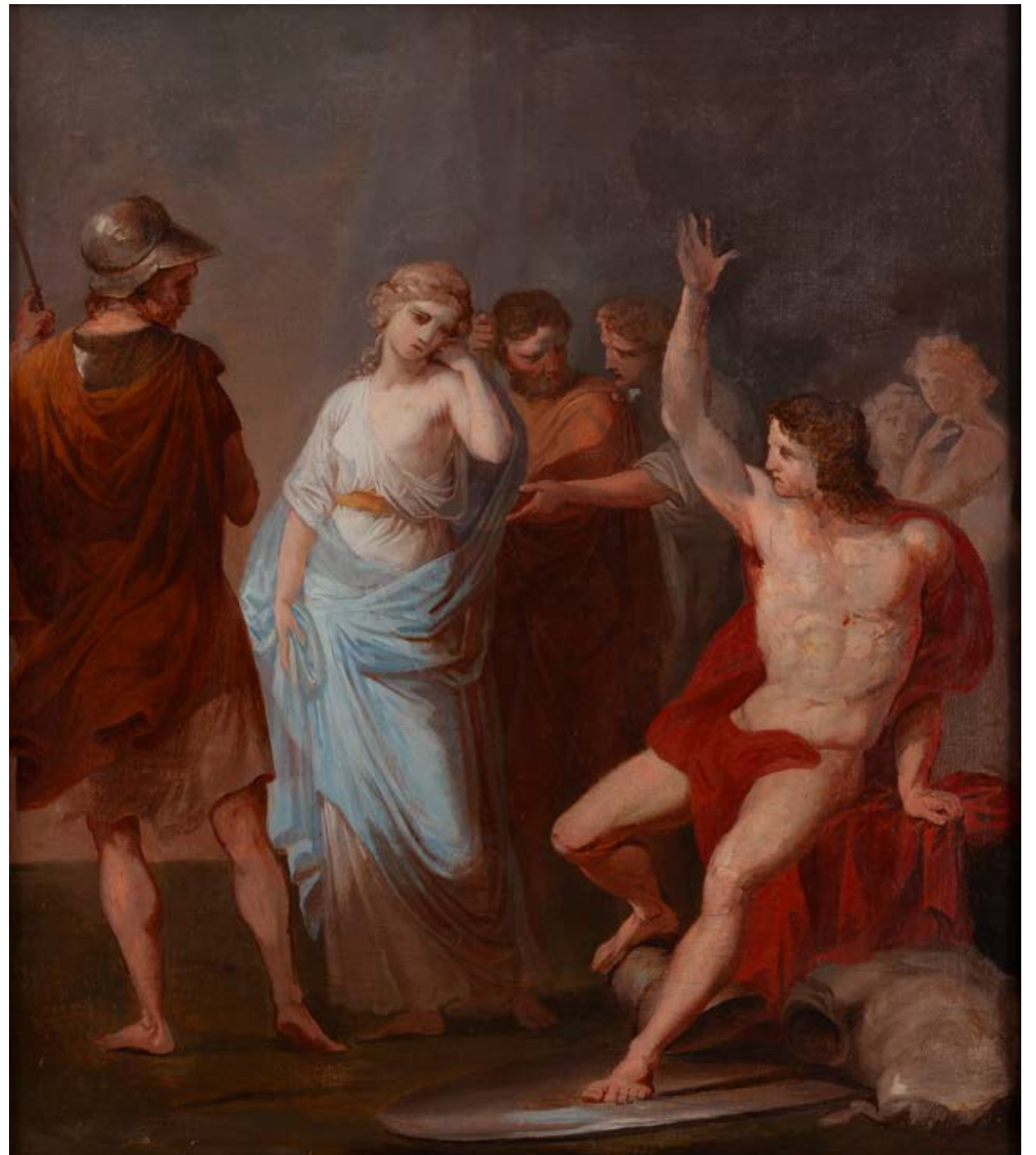
kolekcja Stanisława Wydźgi juniora i jego żony Haliny, do 1983

kolekcja Andrzeja Białynickiego-Biruli, do 1996

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Agnieszka Szykuła-Żygawska, Warszawski adwokat, przedsiębiorca i kolekcjoner dzieł sztuki Stanisława Wydźga oraz dzieje jego artystycznych zbiorów [w:] „Cenne, Bezcenne, Utracone”, nr 1 (98) 2(99)/2020, s. 10 (wzmiankowany)





Franciszek Smuglewicz (1745–1807) był jednym z najważniejszych malarzy polskiego oświecenia, którego twórczość odegrała istotną rolę w kształtowaniu akademickiego stylu w Polsce i na Litwie. Jego działalność artystyczna, dydaktyczna i ilustratorska przyczyniła się do rozwoju nowoczesnej edukacji artystycznej oraz do popularyzacji wzorców klasycyzmu w sztuce polskiej.

Smuglewicz urodził się w Wilnie, w rodzinie o tradycjach artystycznych – jego ojciec był malarzem dekoracyjnym. Dzięki wsparciu magnaterii i środowiska artystycznego, młody Franciszek wyjechał do Rzymu, gdzie studiował w prestiżowej Accademia di San Luca. Tam miał możliwość zetknięcia się z arcydziełami sztuki antycznej i renesansowej, które ukształtowały jego wyobraźnię. Przebywając we Włoszech przez kilkanaście lat, rozwijał warsztat w duchu klasycyzmu, opierając się na studiach nad starożytnością, a także nad malarstwem Rafaela i Carraccich. Był także stypendystą papieża Klemensa XIV.

Po powrocie do Rzeczypospolitej Smuglewicz osiadł w Warszawie, gdzie rozpoczął intensywną działalność twórczą. Współpracował z elitą intelektualną i polityczną epoki, tworząc obrazy o tematyce historycznej i religijnej. Szczególnie istotne były jego monumentalne kompozycje historyczne, które stanowiły wizualne komentarze do idei patriotycznych oświecenia. Malował m.in. sceny z historii Polski i starożytnego Rzymu, w których starał się łączyć dydaktyczny przekaz z klasyczną harmonią form.

Smuglewicz był wszechstronnym artystą. Zajmował się malarstwem sztalugowym, ściennym, a także ilustracją książkową. Jego prace odznaczają się klarowną kompozycją, dbałością o proporcje i zamilowaniem do antyku. W malarstwie religijnym łączył powagę tematów z harmonijną formą, natomiast w malarstwie historycznym i alegorycznym podejmował wątki narodowe, nadając im monumentalny charakter. Znane są m.in. jego ilustracje do „Iliady” Homera i „Eneidy” Wergiliusza, a także cykl rysunków przedstawiających dzieje Polski, które miały znaczenie patriotyczno-edukacyjne. W jego dorobku znajdują się także prace portretowe, ukazujące intelektualistów i arystokrację epoki.

Na prezentowany w katalogu obrazie artysta ukazał wątek Bryzejdy (Briseis) i Achillesa, należący do najważniejszych epizodów „Iliady” Homera. Jest on nie tylko dramatem osobistym, ale i punktem zwrotnym w całej akcji eposu, który prowadzi do słynnego „gniewu Achillesa”. Bryzejda była trojańską branką wojenną. Achilles zdobył ją podczas jednej z wypraw przeciw miastom sprzymierzonym z Troją. Miała status „geras” – nagrody wojennej i znaku honoru wojownika. Choć formalnie była niewolnicą, Homer przedstawia ją jako kobietę piękną, cnotliwą i wierną, a relacja z Achillesem ma w sobie elementy uczucia. Podczas wojny Agamemnon, wódz wojsk achajskich, musiał oddać własną brankę – Chryzeidę – jej ojcu, kapłanowi Apollina, aby zakończyć zarazę zesłaną na wojsko. Czując się upokorzony, postanowił odebrać brankę Achillesowi, by zademonstrować swoją władzę.

Wbrew protestom, Agamemnon posłał heroldów, którzy mieli zabrać Bryzejdę z namiotu Achillesa. Scena ta jest bardzo dramatyczna: Achilles czuje się znieważony i pozbawiony honoru. Właśnie ten moment malarz zdecydował się ukazać. Na obrazie wydać wzburzenie Achillesa, który wpadł w furję. Początkowo chciał zabić Agamemnona, ale powstrzymała go bogini Atena. Ostatecznie wycofał się z walki i poprzysiągł, że nie powróci, dopóki Grecy nie uświadomią sobie, jak bardzo go potrzebują. Ten gest urażonej dumy i gniewu staje się osią fabuły „Iliady”. Od tej chwili losy Achajów zaczynają się komplikować, a sam Achilles zostaje pogrążony w poczuciu krzywdy i upokorzenia.



JÓZEF GURANOWSKI
1852-1922

Droga na skraju lasu

olej/plótno, 73 x 133 cm
sygnowany l.d.: 'J. Guranowski'

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

Prezentowany pejzaż „Droga wiejska na skraju lasu” jest dowodem mistrzowskiego opanowania warsztatu przez jego autora. Józef Guranowski, tworzący głównie w nurcie realizmu, profesjonalnie związany był z projektami dla Warszawskich Teatrów Rządowych. Projektował i tworzył dla nich dekoracje od 1868 do 1891 roku. Kurtyny jego projektu zamykały akty sztuk m.in. Teatru Nowego w Warszawie, czy Teatru w Łowiczu. Ponadto jego prace stanowiło tło dla działań m.in. bohaterów „Demona” (1897), „Cyganerii” (1898), czy „Jeziora łabędziego” (1900). Uwaga do oddania nastroju sceny oraz jej wymiar narracyjny widoczny jest u Guranowskiego również w jego obrazach na płótnie, na których przedstawiał przede wszystkim pejzaże leśne, wiejskie oraz architekturę i jej wnętrza. Stosując technikę olejną i akwareli tworzył liczne nastrojowe widoki ukazujące zimowe krajobrazy oraz długie letnie wieczory. Pracami o tej tematyce zasłynął na wystawach w warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych, gdzie pokazywał swoją twórczość od 1880 roku. Częstym elementem jego krajobrazów jest sztafaż, którego bohaterowie, namalowani z wysoki stopniem szczegółowości, pochłonięci swoimi sprawami przywołują na myśl niderlandzką drobiazgowość nad oddaniem kolei ludzkiego losu w relacji do złożonego świata.



47 α

STANISŁAW PODGÓRSKI

1882-1964

"Pieniny" ("Przełom Dunajca")

olej/ płótno, 95,5 x 120 cm

na odwrociu dwie papierowe nalepki Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Poznaniu i Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie z opisem obrazu

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 600 - 4 700 EUR

WYSTAWIANY:

Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Poznaniu, data nieznana

Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, data nieznana



48

STANISŁAW BAGIEŃSKI

1876-1948

Ułan z koniem, 1925

olej/plótno, 39,5 x 33,4 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'S. Bagieński 1925.'

estymacja:

12 000 - 18 000 PLN

2 900 - 4 300 EUR

Stanisław Bagieński początkowo uczył się w warszawskiej Klasie Rysunkowej u Wojciecha Gersona. Studia malarskie kontynuował w latach 1901-1903 w Monachium, później w Paryżu. Był członkiem stowarzyszenia Pro Arte. Współpracował jako ilustrator z „Tygodnikiem Ilustrowanym”, „Biesiadą Literacką” i warszawskim „Światem”. Artysta mieszkał w Warszawie, gdzie, poczynawszy od 1900, wielokrotnie wystawiał w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych. Tematyka jego to obrazów to głównie kompozycje batalistyczne z dziejów polskich armii, gloryfikujące żołnierza polskiego a także sceny rodzajowe, widoki starej architektury i pejzaże tatrzańskie. Większość jego twórczości, bazującej na wątku anegdotycznym, utrzymana jest w duchu tradycji polskie batalistyki. Do tej grupy prac należy właśnie, malowany w 1925 roku, prezentowany w katalogu obraz. W kompozycji wykorzystuje Bagieński najbardziej znane motywy swojej twórczości – konia oraz ułana.



49

ZYGMUNT ROZWADOWSKI
1870-1950

Powrót do folwarku

olej/plótno, 53 x 108 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Z. Rozwadowski 1928.'

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

Od końca XVIII wieku aż po pierwsze dekady wieku XX koń był jednym z częstszych tematów i bohaterów obrazów polskich malarzy. Fenomen ten w dużej mierze miał związek z rolą, jaką konie odgrywały w szlachecko-ziemiańskiej kulturze oraz rycerskiej tradycji. Koń służył człowiekowi zarówno w czasach pokoju, jak i w trakcie wojennych kampanii. Konie pozwalały organizować uwielbiane przez ziemiaństwo polowania, kuligi, gonitwy oraz przejażdżki. Pomagały orać pole oraz zwozić plony do stodół. Konno na pole walki udawali się husarzy, lekkobrojne pułki ułanów, lansjerów, szaserów i szwoleżerowie. Kontynuatorem romantycznej linii polskiego malarstwa historycznego, w której koń odgrywał główną rolę, był Zygmunt Rozwadowski. Artysta kształcący się w latach 1883-90 w krakowskiej Szkole

Sztuk Pięknych pod kierunkiem Jana Matejki, w latach 1891-93 uzupełniał wykształcenie w Monachium, w popularnej prywatnej pracowni Antona Ažbego. W swoim malarstwie niemal wyłącznie ograniczył się do scen bitewnych i rycerskich, kompozycji rodzajowych: wesel, targów, zaprzęgów, polowań i przejażdżek. Prezentowany w katalogu obraz "Powrót do folwarku" prezentuje scenę z codziennego życia na dalekiej prowincji. Artysta ukazał na nim ziemianina powracającego do swojego folwarku w dorożce zaprzęgniętej w cztery konie. Ciepłe słońce letniego popołudnia zalewa kryte strzechą bielone zabudowania gospodarstwa oraz polną roślinność przed bramą, nadając kompozycji sielankowego nastroju.





Z. Rozvadim

JÓZEF STANISŁAW SŁOCIŃSKI

"Próba konia", 1917

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

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

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

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



51 α

JERZY KOSSAK

1886-1955

Ułan z koniem, 1924

olej/plótno, 33 x 25 cm
sygnowany l.d.: 'Jerzy Kossak' oraz datowany śr.d.: '1924'

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

W latach 20. XX stulecia „Jerzy malował coraz sprawniej i coraz więcej własnych kompozycji. Było to ważne zarówno dla rozwoju osobowości artystycznej malarza, jak i podnoszenia na wyższy poziom jego twórczości” (Jerzy Kossak, Kazimierz Olszański, Wrocław-Warszawa-Kraków 1992, s. 20). Równolegle w krakowskiej „Kossakówce” prężnie działać zaczęła grupa wykwalifikowanych malarzy, którzy pod wodzą Wojciecha i Jerzego warsztatowo tworzyli podmalówki dla wykańczanych przez nich prac. Równie intensywnie wyglądała wówczas działalność samych artystów, którzy jeżdżąc po dworach malowali portrety arystokracji oraz odtwarzali historyczne bitwy gloryfikując tym samym m. in. wielkość polskiego oręża. Jerzy Kossak nie stronił od samego początku swojej artystycznej działalności od tematów znacznie mniej pompatycznych. Rozmiłowany był, na wzór ojca, w ludowości. Prowincjonalna przestrzeń wsi zaczęła coraz częściej stanowić scenę dla jego rozbudowanych kompozycji. Malarz z pasją ukazywał barwne stroje regionu podkrakowskiego, brawurowe korowody weselne i ułańskie umizgi. Jego ulubionym motywem stały się frywolne zaloty żołnierzy i wiejskich dziewczyn. Wielokrotnie portretował chłopki odpoczywające czy piorące nad brzegiem rzeki, do których na koniach podjeżdżają ułani. Te sceny u wodopoju, na wiejskiej drodze czy w leśnej gęstwinie oprócz rozległego studium pejzażowego posiadają rozbudowany wątek o charakterze rodzajowym. Ich struktura opiera się zazwyczaj na utartej konwencji, którą raz opracowawszy powtarzał Jerzy w wielu autorskich replikach i wariantach.



52 α

JERZY KOSSAK

1886-1955

Ułani przy chacie, 1933

olej/sklejka, 30,5 x 40 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Jerzy Kossak | 1933'
na odwrociu nalepka galeryjna

estymacja:
18 000 - 26 000 PLN
4 300 - 6 100 EUR

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



53

FRYDERYK PAUTSCH

1877-1950

"Wiatr z pod wierchów", 1907

olej/plótno naklejone na tekturę, 30,5 x 50,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'FPautsch 1907'
na odwrociu nalepki

estymacja:

8 000 - 12 000 PLN

1 900 - 2 900 EUR



FRYDERYK PAUTSCH

1877-1950

Hucuł ze świecą, 1907

olej/tektura, 49 x 31 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'FPautsch 1907'

estymacja:
8 000 - 12 000 PLN
1 900 - 2 900 EUR

Fascynacja Huculszczyzną narodziła się już w I połowie XIX stulecia. Swoje apogeum osiągnęła jednak dopiero około roku 1900, kiedy to artyści w pogoni za nieskażoną cywilizacją światem przyrody zaczęli odkrywać na nowo te dzikie i niedostępne rejony Karpat Wschodnich. Malarze urzeczeni pięknem krajobrazu naturalnego i barwnością zamieszkującego ten zakątek świata ludu, wyruszali w nieznane. Były to całe rzesze bardziej i mniej znanych twórców, pośród których na pierwszy plan wysuwa się tzw. trójka „Hucułów”: Władysław Jarocki, Fryderyk Pautsch i Kazimierz Sichulskiego. Fryderyk Pautsch będąc czołowym reprezentantem nurtu folklorystycznego, stworzył indywidualny język plastyczny. Jego twórczość wyrastała z tradycji malarstwa młodopolskiego, fascynacji barwnością życia, tradycjami i przestrzenią polskiej wsi, Huculszczyzny i Podhala. Ludowość ta jednak została przez artystę wprzęgnięta około 1900 roku w poszukiwania własnego, ekspresyjnego wyrazu w sztuce. W tym konkretnym przypadku motyw postaci hucuła ze świecą napęłnił zintensyfikowaną ekspresją, poddając go silnej deformacji. Formy osadzone w spłaszczonej przestrzeni obrazowej zostały zbudowane grubymi impastami, tworzącymi bogate efekty fakturowe. Artysta zmonumentalizował postać mężczyzny i nadał jej ekspresyjnie przerysowane rysy fizjonomiczne. Praca Pautscha sytuuje się na pograniczu realizmu i ekspresjonizmu.



EDWARD KARNIEJ

1890-1942

Portret Tekli Brezy z domu Bajon w stroju podhalańskim, 1940

olej/plótno, 55 x 51 cm
sygnowany i datowany p.g.: 'E. KARNIEJ | TORUŃ | 1940 r.'

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
5 900 - 8 200 EUR

POCHODZENIE:
dar artysty dla Tekli Brezy z domu Bajon
kolekcja spadkobierców Tekli Brezy, Poznań

Edward Karniej to jeden z najciekawszych artystów związanych ze środowiskiem szkoły wileńskiej. Malarz wywodził się z pracowni Ludomira Slendzińskiego, który jako uznany pedagog wykształcił całą rzeszę wspaniałych i samodzielnych twórców. Okres dwudziestolecia międzywojennego to w wielu kręgach czas nasilonego zainteresowania przeszłością. Powrót do tradycji i tendencje klasycyzujące wyrażały z jednej strony znużenie awangardą pierwszych dekad XX stulecia, a z drugiej pokazywały ugruntowane od wieków i wciąż aktualne wartości sztuki. Edward Karniej był wybitnym portrecistą. W swoich przedstawieniach wielokrotnie odwoływał się poprzez formę i ideowe konotacje do dzieł włoskiego odrodzenia. Portret Tekli Brezy z domu Bajon powstał na Podhalu w 1940 roku, o czym świadczy strój modelki dekorowany podhalańskimi hafami oraz zarys gór w tle. Modelka została ukazana w popiersiu w ujęciu trzy czwarte. Artysta skupił się na wiernym oddał jej cech fizjonomicznych. Jej wzrok skierowany w dół wyraża zadumę i powagę.



56

JERZY KARSZNIEWICZ

1878-1945

"Pani z pelargonią", przed/lub 1914

olej/plótno, 86 x 56 cm

sygnowany l.d.: 'JKarszniewicz'

na krośnie malarskim papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie,
na ramie notatki numeryczne

estymacja:

7 000 - 9 000 PLN

1 700 - 2 200 EUR

WYSTAWIANY:

Wystawa Jubileuszowa 1914. I Salon Wiosenny, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków, od 16 maja 1914

LITERATURA:

Katalog Wystawy Jubileuszowej MCMXIV. I Salon Wiosenny, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1914,
s. 19, nr kat. 54



57 α

ŁUCJA BAŁZUKIEWICZ

1887-1976

"Podwórze Biblioteki Jagiellońskiej", 1919

olej/plyta, 40,5 x 52,5 cm (w świetle oprawy)

sygnowany i datowany p.d.: 'Łucja Bałzukiewiczówna | 1919'

na odwrociu dwie papierowe nalepki z odręcznym opisem pracy: 'Ł. Bałzukiewicz | Sławinek | olej | Podwórze Biblioteki Jagiellońskiej' oraz 'Podwórze Biblioteki | Jagiońskiej [przekreślone] Jagiellońskiej | rozm (52 x 41 cm) | Olej',

na odwrociu nalepka galeryjna

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 600 - 4 700 EUR

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

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



58 α

JAN CYBIS

1897-1972

Martwa natura

olej/plótno, 37 x 33 cm

sygnowany p.d.: 'Jan Cybis'

opisany na odwrociu: 'JAN CYBIS JABŁKA 19[...]8 | 33 x 37 | NR KAT. MNK 255'

estymacja:

35 000 - 45 000 PLN

8 200 - 10 600 EUR



59

MAURYCY MĘDRZYCKI

1890-1951

Pejzaż z drogą

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

estymacja:

40 000 - 80 000 PLN

9 400 - 18 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

Boisgirard, Paryż, kwiecień 2010

kolekcja prywatna, Polska

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



60 α

ADOLF MILICH

1884-1964

Gaj oliwny, 1924

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

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja
kolekcja prywatna, Polska

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



61 α

ADOLF MILICH

1884-1964

Martwa natura z bananami

olej/ płótno, 33 x 46 cm

sygnowany l.d.: 'Milich'

opisany na krośnie: 'III Milich' oraz na odwrociu ramy: 'Milich'

estymacja:

24 000 - 30 000 PLN

5 700 - 7 100 EUR

POCHODZENIE:

DESA Unicum, marzec 2012

kolekcja prywatna, Polska



ABRAM WEINBAUM

1890-1943

Martwa natura z bukietem kwiatów wazonie, 1910

olej/plótno, 33 x 41 cm
dedykacja artysty l.d.: 'A mon ami Hans Jakob | A. Wenbaum 1910'

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

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Millon & Associés, Paryż, listopad 2020
kolekcja prywatna, Polska

Prezentowana praca to dzieło dwudziestoletniego Weinbauma, który dokładnie w 1910 roku przybył po raz pierwszy do Paryża. „Martwa natura z bukietem kwiatów” to dzieło utrzymane jeszcze w klimacie symbolizmu czy modernizmu przełomu wieków, wolne jeszcze od awangardowego eksperymentu wizualnego spod znaku Szkoły Paryskiej. Malarz zbliża się w niej do prac swojego nauczyciela – Józefa Pankiewicza, ale też Alfonsa Karpińskiego czy Olgi Boznańskiej. Weinbaum pochodził z rodziny przemysłowca tekstylnego i dzieciństwo spędził w Łodzi. Studia malarskie rozpoczął w Odessie, ale szybko przeniósł się na Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie kształcił się pod kierunkiem Pankiewicza. Jako jego uczeń w naturalny sposób został nakierowany na wyjazd do stolicy ówczesnego świata artystycznego – Paryża. Zrealizował ten plan, skończywszy studia, w 1910. Jeszcze w Krakowie zetknął się z lewicowymi żydowskimi organizacjami, z którymi sympatyzował przez resztę życia. Choć Weinbaum opuścił kraj i założył rodzinę we Francji, często wracał do Łodzi. W czasie okupacji przeprowadził się do Marsylii. W styczniu 1943 został aresztowany. Zginął w obozie koncentracyjnym w Sobiborze.



63

HENRYK EPSTEIN

1891-1944

Martwa natura z miską owoców i zającem, lata 20. XX w.

olej/plótno, 45 x 65 cm

sygnowany l.g.: 'H. Epstein'

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

7 100 - 9 400 EUR



64 α

EMIL KRCHA

1894-1972

"Martwa natura z owocami" ("Martwa natura III"), przed/lub 1949

olej/tektura, 50 x 61 cm
sygnowany p.d.: 'E. Krcha'
na odwrociu papierowe nalepki wystawowe z Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy,
Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków
w Krakowie oraz cztery papierowe nalepki z opisem pracy

estymacja:
24 000 - 30 000 PLN
5 700 - 7 100 EUR

POCHODZENIE:
DESA Unicum, marzec 2012
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Wystawa pośmiertna, Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, 22 listopada 1978 - 5 kwietnia 1979
Wystawa zbiorowa, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, kwiecień-maj 1949
Wystawa zbiorowa, Związek Zawodowy Polskich Artystów Plastyków w Krakowie, styczeń - luty 1949

Emil Krcha studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w latach 1919–1925 pod kierunkiem Teodora Axentowicza, Stanisława Kamockiego i Ignacego Pieńkowskiego. Przez kilka lat mieszkał i tworzył w Paryżu, gdzie odbyła się jego pierwsza wystawa indywidualna w 1931 roku w Galerii Zborowskiego. Był członkiem Zrzeszenia Artystów Plastyków „Zwornik”, skupiającego artystów kolorystów. Malował krajobrazy, sceny rodzajowe, portrety i martwe natury, a jego prace często inspirowane były rodzimym folklorem. Po wojnie zajmował się pracą dydaktyczną w WSSP we Wrocławiu oraz w krakowskiej ASP.



65 α

SZYMON MONDZAIN

1890-1979

"Kobieta w czerwonym szalu" ("Aida"), 1920

olej/plótno, 55 x 46 cm
sygnowany i datowany l.g.: 'Mondzain | Paris 1920'
opisany na krośnie malarskim: 'simon MONDZAIN'

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

POCHODZENIE:
kolekcja Urszuli i Piotra Hofman
kolekcja prywatna, Warszawa
DESA Unicum, Warszawa, czerwiec 2018
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Simon Mondzain. Mistrzowie École de Paris, Muzeum Ziemi Chełmskiej w Chełmie, 14 stycznia - 30 kwietnia 2013
Simon Mondzain. Mistrzowie École de Paris, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 21 września - 31 grudnia 2012

LITERATURA:
Kolekcja Urszuli i Piotra Hofman, katalog kolekcji, Warszawa 2013, s. 17
Simon Mondzain. Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, tekst Ewa Bobrowska, Warszawa 2012, nr kat. 15, s. 102 (il.)

„Ten malarz nie rzuca nam się od razu w oczy; jego płótna trzeba studiować i kontem-
płować. I wtedy zaczynamy doceniać jego linearną arabeskę, wysmakowany zestaw barw
utrzymanych w gamie powściągliwej i dyskretniej. Można u niego znaleźć pewną dystynk-
cję i mocno zaznaczoną plastykę formy. To klasyczny temperament”.

Chil Aronson, „L'art Polonais Moderne”, Edition Bonaparte, Paryż, 1929, s. 16



66 α

MAURICE VAGH-WEINMANN

1899-1966

Pejzaż miejski z rzeką

olej/plótno, 54 x 65 cm

sygnowany l.d.: "MAURICE VAGH-WEINMANN"

estymacja:

3 500 - 5 000 PLN

900 - 1 200 EUR



67 α

RAJMUND KANELBA

1897-1960

Place de la Concorde w Paryżu

olej/plótno, 51 x 61 cm
sygnowany p.d.: 'Kanelba'
opisany na odwrociu ramy: 'PTG No. 101'

estymacja:

35 000 - 45 000 PLN

8 200 - 10 600 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Millon, Paris, listopad 2020

kolekcja prywatna, Polska

Plac Zgody to, patrząc na rzecz historycznie, a co za tym idzie — turystycznie, jedno z najważniejszych miejsc w Paryżu. Artysta mógł na niego patrzeć przez osiem lat swojego pobytu nad Sekwaną. Nie wiadomo czy darzył to miejsce jakimś szczególnym uczuciem, czy po prostu chciał stworzyć efektowną wedytę. W placu ciekawi nie tylko jego wielkość, efektywność i monumentalność czy podarowany miastu w XIX wieku obelisk, liczący obecnie z grubsza trzy tysiące trzysta lat. Historia placu skupia w sobie jak w soczewce historię ostatnich kilku wieków historii Francji. Jego nazwa była zmieniana kilkakrotnie i zawsze były to zmiany wymowne. Plac w zna-nej obecnie postaci powstał w połowie XVIII wieku. Jego patronem został Ludwik XV (tutaj też stanął jego pomnik). W czasie rewolucji francuskiej zmieniono nazwę i był to wtedy plac Rewolucji. Pomnik króla zastąpiono gilotyną, którą w 1793 roku ścięto Ludwika XVI. Po rewolucji nadano placowi życzeniową nazwę — Zgody. Ostateczna zgoda (jako nazwa) zapanowała dopiero po rewolucji lipcowej, w międzyczasie plac był jeszcze przemiano- wywany dwukrotnie (kolejno na pierwotną nazwę — Ludwika XV, a potem w 1826 na Ludwika XVI). Rajmund Kanelba wstąpił do warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych w roku odzyskania przez Rzeczpospolitą niepodległości. Studiował u Stanisława Lentza i Tadeusza Pruszkowskiego, a od 1919 roku

edukację kontynuował w wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych (1919-22), gdzie zetknął się z ekspresjonizmem wiedeńskim spod znaku Oskara Kokoschki i Egon Schielego. W 1925 wyjechał ze swoją narzeczoną Maria Wohl do Francji i związał się ze sceną artystyczną Paryża na najbliższe lata. Nad Sekwaną Kanelba nawiązał kontakt z osiadłym w mieście, lecz pochodzącym z Warszawy, Romanem Kramsztykiem iw niedługim czasie wszedł w środowisko artystycznej bohemy Montparnasse'u. Natychmiast po przyjeździe zaczął wystawiać na Salonie Jesiennym i innych publicznych wystawach. W 1928 doczekał się pierwszej indywidualnej wystawy w uzna-nej Galerie Zborowski. Jego twórczość propagowali słynni marszandzi Mar- cel Bernheim oraz Leopold Zborowski. Kanelba powrócił do Polski w 1933, aby w rok później, wraz z żoną i synem Jerzym, wówczas sześciolatnim, wyemigrować do Wielkiej Brytanii. Rodzina osiadła w Londynie, a artysta nadal aktywnie wystawiał i tworzył w wypracowanym wcześniej, ekspresyj- nym, kolorystycznym stylu. Oeuvre artysty to przede wszystkim portrety, głównie dzieci oraz kobiet. Malarz wypracował swój indywidulany język artystyczny, w którym najważniejszą rolę odgrywał emocjonalny, rozedrgany dukt pędzla oraz ciepła, zgaszona i nieco melancholijna paleta barwna.



68 α

BENN BENCION RABINOWICZ

1905-1989

W ogrodzie

olej/ płótno, 65 x 81 cm
sygnowany l.d.: 'Benn'

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

POCHODZENIE:
Oger Blanchet, Paryż, grudzień 2021
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.



REGULAMIN AUKCYNJNY

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

§ 1 ORGANIZATOR AUKCJI

- Organizatorem aukcji jest DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie (00-477) przy ul. Pięknej

1A. wpisana do rejestru przedsiębiorców Krajowego Rejestru Sądowego prowadzonego przez

Sąd Rejonowy dla m. st. Warszawy w Warszawie XII Wydział Gospodarczy Krajowego Rejestru Sądowego pod nr KRS 0000718495, REGON: 142733824, NIP: 5272644731, o kapitale zakładowym wynoszącym 13.314.000 zł – kapitał wpłacony w całości; adres poczty elektronicznej: biuro@desa.pl, numer telefonu kontaktowego: +48 22 163 66 00 (opłata jak za połączenie standardowe – wg. cennika właściwego operatora).

- DESA na organizowanych aukcjach występuje jako zastępca pośredni działający w imieniu własnym, lecz na rachunek komitenta uprawnionego do rozporządzenia Obiektem.

- Aukcje organizowane przez DESA mają charakter aukcji publicznych, zdefiniowanych w art. 2 pkt 6 ustawy z dnia 30 maja 2014 r. o prawach konsumenta (t.j. Dz. U. z 2023 r. poz. 2759 z późn. zm.).

§ 2 DEFINICJE

Poniższe terminy pisane wielką literą otrzymują następujące znaczenie:

- APLIKACJA – prowadzona i administrowana przez DESA elektroniczna platforma umożliwiająca udział online w Aukcji przez Klienta oraz świadczenie usług udostępnianych przez DESA, stanowiąca zespół połączonych ze sobą stron internetowych oraz aplikację mobilną, dostępną pod adresem internetowym: <https://bid.desa.pl/> oraz <https://desa.pl/pl/>.

- AUKCJA – publiczna sprzedaż dzieł sztuki, antyków lub innych obiektów kolekcjonerskich, zorganizowana w wyznaczonym czasie i miejscu przez DESA.

- AUKCJA CHARYTATYWNA – Aukcja organizowana w celu charytatywnym, na której DESA do Ceny Wylicytowanej nie dolicza Opłaty Aukcyjnej.

- BOK – Biuro Obsługi Klienta zajmuje się obsługą Klientów oraz udzielaniem informacji dotyczących wszelkich aspektów działalności Sprzedawcy – kontakt z BOK jest możliwy pod numerem telefonu +48 22 163 66 00 adresem e-mail: bok@desa.pl, za pośrednictwem chatu oraz formularza kontaktowego (koszt połączenia z Biurem Obsługi Klienta – opłata jak za połączenie standardowe – wg. cennika właściwego operatora).

- CENA WYLICYTOWANA – cena sprzedaży Obiektu określona w złotych polskich lub w innej walucie, będąca zwycięską Ofertą podczas Licytacji, zawierająca podatek od towarów i usług według właściwej stawki VAT marża – Cena Wylicytowana nie zawiera kosztów dostawy oraz pozostałych Opłat.

- CENA GWARANCYJNA – poufna kwota zastrzeżona przez właściciela Obiektu, poniżej której Sprzedawca nie jest upoważniony do sprzedaży Obiektu. Każdy Obiekt może, ale nie musi posiadać Ceny Gwarancyjnej.

- DESA – DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie (00-477) przy ul. Pięknej 1A, wpisana do rejestru przedsiębiorców Krajowego Rejestru Sądowego prowadzonego przez Sąd Rejonowy dla m. st. Warszawy w Warszawie XII Wydział Gospodarczy Krajowego Rejestru Sądowego pod nr KRS 0000718495, REGON: 142733824, NIP: 5272644731, o kapitale zakładowym wynoszącym 13.314.000 zł – kapitał wpłacony w całości; adres poczty elektronicznej: biuro@desa.pl, numer telefonu kontaktowego: +48 22 163 66 00 (opłata jak za połączenie standardowe – wg. cennika właściwego operatora).

- DROIT DE SUITE – opłata na rzecz twórcy lub jego spadkobierców z tytułu dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnego egzemplarza utworu plastycznego, obliczana na podstawie art. 19-19(5) ustawy o prawach autorskich i pokrewnych z dnia 4 lutego 1994 r. z późniejszymi zmianami, zgodnie z obowiązującą w Unii Europejskiej dyrektywą 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 27 września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki. Opłata Droit de Suite jest obliczana wg. następujących stawek, z użyciem kursu dziennego NBP z dnia poprzedzającego Aukcję lub dnia poprzedzającego ostatni dzień Aukcji, jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- Ω** – Omega Obiekt objęty Opłatą Importową;

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

- Γ** – Gamma Obiekt bez Ceny Gwarancyjnej;

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

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

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

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

- λ** Lambda – Obiekt, dla którego sprzedawcą jest spółka DU7 SP. Z O. O. z siedzibą w Krakowie, przy al. powstania warszawskiego 15, 31-539 Kraków, nr KRS 0000900676, REGON: 3889824590, NIP: 7011034130, o kapitale zakładowym wynoszącym 5.000 zł – kapitał wpłacony w całości (dalej: „Partner”). W celu uniknięcia wątpliwości wszelkie postanowienia dotyczące praw i zobowiązań DESA wskazane w Regulaminie mają analogiczne zastosowanie do Obiektów sprzedawanych przy pośrednictwie Partnera współpracującego z DESA (na podstawie stosownych umów i upoważnień w zakresie niezbędnym do realizacji obowiązków dotyczących sprzedaży Obiektów w ramach Aukcji). Partner na organizowanych aukcjach występuje jako zastępca pośredni działający w imieniu własnym, lecz na rachunek komitenta uprawnionego do rozporządzenia Obiektem;

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- o sygnaturach, napisach na Obiekcie oraz o oznaczeniach wytwórni lub producenta. Opis Obiektu może, ale nie musi zawierać wszystkich powyższych elementów. Uzupełnieniem opisu Obiektu może być: fotografia lub zestaw fotografii reprodukcyjnych oraz opis stanu zachowania Obiektu. Opis stanu zachowania Obiektu nie jest pełnym raportem konserwatorskim. W przypadku każdego wystawionego do sprzedaży Obiektu każdy zainteresowany może poprosić o szczegółowy raport konserwatorski. Zamieszczona w katalogu informacje o historii Obiektu (Pochodzenie, Wystawy, Literatura, Opinie) są uzupełnieniem opisu, ale nie stanowią Opisu Obiektu.

- OPŁATA AUKCYNJNA – wynagrodzenie Sprzedawcy 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 Sprzedawca – Klient.

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

- OPŁATY – 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 obowiązków nałożonych przez ustawę z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu (t.j. Dz. U. z 2021 r. poz. 1132 z późn. zm.).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

§ 3 PRZED LICYTACJĄ

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

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

- 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 rozpoczęciem Aukcji ze względu na wykryte błędy w Opisie Obiektu. Zmiana Opisu Obiektu nie jest możliwa po rozpoczęciu Licytacji Obiektu.
- Zmiana Opisu Obiektu odbywa się przez korektę Opisu Obiektu w Aplikacji oraz przez ogłoszenie aukcjonera przed rozpoczęciem Aukcji.
- W przypadku rozbieżności w Opisie Obiektu pomiędzy Opisem Obiektu zamieszczonym w Katalogu a Opisem Obiektu zamieszczonym w Aplikacji, wiążący jest Opis Obiektu zamieszczony w Aplikacji.
- Informujemy, iż Partner upoważnia DESA do wykonywania w imieniu i na rzecz Partnera czynności organizacyjnych: (i) związanych ze sporządzeniem oraz publikacją Opisu Obiektów, Katalogów i innych treści informacyjnych wymienionych w Regulaminie, (ii) organizowaniu czynności związanych z Licytacją oraz Aukcją Obiektów, (iii) organizowaniu procesu rejestracji Licytującego w ramach składanych Partnerowi Oświadczeń AML przez Klientów zgodnie z przepisami ustawy z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu.

§ 4 ZASADY UDZIAŁU W LICYTACJI

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

- imię i nazwisko,
- adres, na który składa się ulica, numer domu/mieszkania, kod pocztowy, miejscowość, kraj,
- adres poczty elektronicznej,
- numer telefonu kontaktowego,
- w wypadku żądania wystawienia faktury VAT albo faktury VAT marża niezbędne jest także podanie firmy oraz numeru NIP,
- numer PESEL lub seria i numer ważnego dokumentu tożsamości np. dowodu osobistego, bądź paszportu,
- kraj rezydencji podatkowej.

- 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.

- W Aukcji oraz Licytacji można uczestniczyć:

- 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.
- 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 potęczy 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.

- 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.

- 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 Salí Aukcyjnej. DESA zastrzega sobie prawo do ustawiania Licytującym przez Aplikację limitów transakcyjnych.

- 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

- 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.

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

Cena Postąpienie

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

- Aukcję prowadzi aukcjoner, który wyczytuje kolejne Obiekty i postąpienia, wskazuje Licytujących oraz ogłasza zakończenie Licytacji. Jeżeli dla danej Aukcji odbyła się Prelicytacja, Aukcjoner rozpoczyna Licytację od Oferty ustalonej w Prelicytacji. Zakończenie Licytacji następuje z chwilą uderze-

nia młotkiem przez aukcjonera, co jest równoznaczne z przyjęciem aktualnej Oferty jako Ceny Wylicytowanej i zawarciem Umowy Sprzedaży licytowanego Obiektu między Sprzedawcą a zwycięskim Licytującym (Klientem).

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

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

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

- Aukcjoner ma prawo do rozstrzygnięcia wszelkich sporów wynikłych podczas Licytacji, włącznie z uprawnieniem do wznowienia albo ponownego przeprowadzenia Licytacji Obiektu. Niniejsze uprawnienie Aukcjonera przysługuje wyłącznie do momentu udzielenia przybicia

- W przypadku uzyskania przez DESA przed rozpoczęciem Aukcji informacji o potencjalnych roszczeniach osób trzecich wobec danego Obiektu, DESA zastrzega uprawnienie do wycofania takiego Obiektu z Aukcji. Informacja o wycofaniu Obiektu jest ogłaszana w Aplikacji oraz przez aukcjonera przed rozpoczęciem Aukcji. Zlecenia licytacji na dany Obiekt zostają anulowane – DESA zobowiązuje się do niezwłocznego poinformowania Klientów, którzy złożyli zlecenia licytacji o ich anulowaniu z przyczyny wycofania Obiektu z Aukcji. Wycofanie Obiektu z Aukcji nie jest możliwe po rozpoczęciu Licytacji Obiektu.

- 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.

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

§ 6 WARUNKI UMÓW SPRZEDAŻY

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

- W przypadku wygranych Licytacji Obiektów oznaczonych w Katalogu oraz Aplikacji symbolem λ (Lambda) – Klient wstępuje w stosunek umowy wyłącznie z Partnerem DESA tj. spółką DU7 sp. z o.o. z siedzibą w Krakowie (wówczas stronami Umowy Sprzedaży są Partner oraz Klient). W przypadku wygranych Licytacji Obiektów oznaczonych w Katalogu oraz Aplikacji symbolem Σ (Sigma) – Klient wstępuje w stosunek umowy wyłącznie z Partnerem DESA tj. spółką DESA Unicum GmbH. z siedzibą w Berlinie (wówczas stronami Umowy Sprzedaży są Partner oraz Klient). W pozostałych przypadkach Sprzedawcą każdorazowo jest DESA.

- Płatność Ceny i Opłat na rzecz DESA powinna być dokonana w polskich złotych i może być uiszczona:

- gotówką (bez limitu maksymalnej wysokości płatności), jeżeli płatność jest dokonywana przez konsumenta w rozumieniu Ustawy o Prawach Konsumenta;
- gotówką do limitu 15.000,00 złotych brutto, jeżeli płatność nie jest dokonywana przez konsumenta w rozumieniu Ustawy o Prawach Konsumenta;
- 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.

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

- Na specjalne życzenie Klienta, za zgodą DESA, możliwa jest zapłata Ceny i Opłat w walutach euro (konto mBank S.A. 43 1140 2062 0000 2380 1100 1005, Swift: BREXPLPWWA3) lub dolarze amerykańskim (konto mBank S.A. 16 1140 2062 0000 2380 1100 1006, Swift: BREXPLPWWA3). Wartość takiej transakcji będzie powiększona o opłatę manipulacyjną w wysokości 1%. Przeliczenie

waluty następuje na podstawie dziennego kursu kupna waluty mBank S.A. z dnia poprzedzającego Aukcję.

- Płatność Ceny i Opłat na rzecz Partnera powinna być dokonana wyłącznie przelewem bankowym na rachunek wskazany w zestawieniu aukcyjnym przekazanym zwycięskiemu Licytującemu.

- Własność Obiektu będącego przedmiotem Umowy Sprzedaży przejdzie na Klienta, po otrzymaniu przez Sprzedawcę zapłaty pełnej kwoty Ceny i Opłat oraz wydaniu Obiektu.

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

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

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

- 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.

- 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.

- Sprzedawca niezwłocznie po Aukcji wysyła drogą elektroniczną na wskazany przez Klienta adres email potwierdzenie zawarcia Umowy Sprzedaży (zestawienie aukcyjne), na co niniejszym Klienci wyrażają zgodę

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

§ 7 ODBIÓR OBIEKTÓW

- 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.

- 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.

- Sprzedawca nie ponosi kosztów transportu Obiektów do Klienta.

- Sprzedawca zapewnia nieodpłatnie podstawowe opakowanie Obiektu.

- 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.

- 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 obowiązкови wskazanemu w niniejszym paragrafie ani konsekwencjom wynikającym z jego niedopełnienia.

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

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

- 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.

- Opłata za usługi przechowania wynosi odpowiednio:

- 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;

- Gabaryt M – Obiekty, w których suma wymiarów (wysokość + szerokość lub wysokość + szerokość + głębokość) nie przekracza 150 cm – cena: 80 zł brut-

- to (65,40 zł netto) miesięcznie;
- 8.2.3. Gabaryt L – Obiekty, w których suma wymiarów (wysokość + szerokość albo wysokość + szerokość + głębokość) nie przekracza 300 cm – cena 120 zł brutto (97,56 zł netto) miesięcznie;
- 8.2.4. Gabaryt XL – Obiekty o wymiarach powyżej Gabarytu L – cena 300 zł brutto (243,90 zł netto) miesięcznie.
9. DESA nie później niż w terminie 7 dni przed upływem terminu określonego w ust. 6 powyżej, przekaże zawiadomienie w formie dokumentowej lub pisemnie Klientowi o zdarzeniu określonym w ust. 7 powyżej wraz z niezbędnymi informacjami dotyczącymi praw i obowiązków Klienta związanych z umową płatnego depozytu (przechowania).
10. W przypadku Obiektów objętych Opłatą Importową, ze względu na konieczność zakończenia procedury celnej, termin odbioru będzie uzgadniany indywidualnie z Klientem.
11. W przypadku Obiektów oznaczonych symbolem “π”, zgodnie z § 2 ust. 10.7, odbiór odbywa się z magazynu zewnętrznego. Magazyn znajduje się w Warszawie (03-794), przy ul. Rzecznej 6 (Hala DC01, wejście przy bramie 05). Do odbioru z magazynu zewnętrznego stosuje się postanowienia powyższego paragrafu, za wyjątkiem odmiennego miejsca odbioru. W szczególności odbiór Obiektu wymaga uprzedniego kontaktu z BOK oraz okazania dokumentu tożsamości nabywcy lub udostępnienia stosownego upoważnienia, w przypadku odbioru Obiektu przez osobę trzecią. Odbiór z magazynu zewnętrznego możliwy jest od poniedziałku do piątku, w godzinach 10:00-15:00, po uprzednim kontakcie z BOK.
12. W przypadku Obiektów dla których Sprzedawcą był Partner, termin i miejsce odbioru Obiektu będą uzgadniane indywidualnie z Klientem.

§ 8 REKLAMACJA OBIEKTU I POZASĄDOWE SPOSOBY ROZPATRYWANIA REKLAMACJI

1. Podstawa i zakres odpowiedzialności względem Klienta, jeżeli sprzedany Obiekt ma wadę fizyczną lub prawną (rękojmia) są określone w przepisach Kodeksu Cywilnego, w szczególności w art. 556 i następnych Kodeksu Cywilnego, a w przypadku Klientów będących Konsumentami w Ustawie o prawach konsumenta, przy czym Sprzedawca zastrzega, iż ze względu na specyfikę oferowanych Obiektów tj. antyki, dzieła sztuki itp. wymiana wadliwej rzeczy na wolną od wad jest niemożliwa.
2. Sprzedawca zapewnia rzetelny opis każdego dostępnego Obiektu, wykonywane są one w najlepszej wierze z wykorzystaniem doświadczenia i fachowej wiedzy naszych pracowników oraz współpracujących z nami ekspertów. Mimo uwagi poświęcanej każdemu z Obiektów w procesie opracowywania, dokumentacji pochodzenia, historii wystaw i bibliografii przedstawione informacje mogą nie być wyczerpujące lub nie wskazywać wszystkich drobnych uszkodzeń Obiektów –dostępne Obiekty są często rzeczami wiekowymi, które z racji swoich właściwości nie przedstawiają jakości rzeczy fabrycznie nowych.
3. Sprzedawca odpowiada z tytułu rękojmi, jeżeli wada fizyczna zostanie stwierdzona przed upływem dwóch lat od dnia wydania Obiektu Klientowi.
4. Reklamacja może zostać złożona przez Klienta w każdej możliwej formie.
5. Dla ułatwienia Klienta i Sprzedawca, w celu możliwie jak najszybszego terminu rozpatrzenia reklamacji, zaleca się:
- 5.1. składanie reklamacji za pośrednictwem poczty elektronicznej na adres: reklamacje@desa.pl;
- 5.2. informacji i okoliczności dotyczących przedmiotu reklamacji, w szczególności rodzaju i daty wystąpienia wady;
- 5.3. żądania sposobu doprowadzenia Obiektu do zgodności z Umową Sprzedaży lub oświadczenia o obniżeniu ceny albo o odstąpieniu od Umowy Sprzedaży;
- 5.4. danych kontaktowych składającego reklamację.
6. Jeżeli Klient w reklamacji nie zamieści informacji wymienionych w ust. 5 powyżej, nie będzie miało to wpływu na skuteczność złożonej reklamacji.
7. Jeżeli rozpatrzenie reklamacji nie jest możliwe bez zbadania Obiektu, BOK skontaktuje się z Klientem w celu ustalenia sposobu dostarczenia przedmiotowego Obiektu – Klient jest w takiej sytuacji zobowiązany do dostarczenia Obiektu na koszt Sprzedawcy. Jeżeli jednak ze względu na rodzaj wady, rodzaj Obiektu np. jego gabaryty dostarczenie Obiektu przez Klienta byłoby niemożliwe albo nadmiernie utrudnione, Klient może zostać poproszony o jego udostępnienie, po uprzednim uzgodnieniu terminu, Obiektu w miejscu, w którym Obiekt się znajduje.
8. Jeżeli sprzedany Obiekt ma wadę, Klient, z zastrzeżeniami i na zasadach określonych we właściwych przepisach Kodeksu cywilnego, może:
- 8.1. złożyć oświadczenie o obniżeniu Ceny Licytacyjnej oraz Opłat albo odstąpieniu od Umowy Sprzedaży, chyba że Sprzedawca niezwłocznie i bez nadmiernych niedogodności dla Klienta wadę taką usunie. Obniżona Cena Licytacyjna oraz Opłat powinna pozostawać w takiej proporcji, w jakiej wartość Obiektu z wadą pozostaje do wartości Obiektu bez wady. Klient nie może odstąpić od umowy, jeżeli wada Obiektu jest nieistotna;

- 8.2. żądać usunięcia wady – Sprzedawca jest zobowiązany usunąć wadę w rozsądnym czasie bez nadmiernych niedogodności dla Klienta.
9. Sprzedawca ustosunkuje się do reklamacji Klienta niezwłocznie, nie później niż w terminie 14 dni od dnia jej otrzymania, a jeżeli w danym przypadku konieczne jest zbadanie Obiektu przez Sprzedawcę, w terminie 14 dni od daty dostarczenia tego Obiektu na adres: ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa, przy czym informacja o konieczności dostarczenia Obiektu do Sprzedawcy zostanie przekazana Klientowi w terminie 14 dni od daty złożenia reklamacji.
10. Skorzystanie z pozasądowych sposobów rozpatrywania reklamacji i dochodzenia roszczeń ma charakter dobrowolny. Poniższe zapisy mają charakter informacyjny i nie stanowią zobowiązania Sprzedawcy do skorzystania z pozasądowych sposobów rozwiązywania sporów. Oświadczenie Sprzedawcy o zgodzie lub odmowie wzięcia udziału w postępowaniu w sprawie pozasądowego rozwiązywania sporów konsumenckich składane jest przez Sprzedawcę na papierze lub innym trwałym nośniku w przypadku, gdy w następstwie złożonej przez Klienta reklamacji spór nie został rozwiązany.
11. Szczegółowe informacje dotyczące możliwości skorzystania przez Klienta z pozasądowych sposobów rozpatrywania reklamacji i dochodzenia roszczeń oraz zasady dostępu do tych procedur dostępne są w siedzibach oraz na stronach internetowych powiatowych (miejskich) rzeczników konsumentów, organizacji społecznych, do których zadań statutowych należy ochrona konsumentów, Wojewódzkich Inspektoratów Inspekcji Handlowej oraz pod następującymi adresami internetowymi Urzędu Ochrony Konkurencji i

Konsumentów: http://www.uokik.gov.pl/spory_konsumenckie.php; http://www.uokik.gov.pl/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 mediacyjnego w sprawie pozasądowego rozwiązywania sporu między Klientem, a Sprzedawcą.
- 13.3. Klient może uzyskać bezpłatną pomoc w sprawie rozstrzygnięcia sporu między Klientem a Sprzedawcą, korzystając także z bezpłatnej pomocy powiatowego (miejskiego) rzecznika konsumentów lub organizacji społecznej, do której zadań statutowych należy ochrona konsumentów (m.in. Federacja Konsumentów, Stowarzyszenie Konsumentów Polskich).
- 13.4. Klient może złożyć skargę za pośrednictwem platformy internetowej ODR: <http://ec.europa.eu/consumers/odr/>. Platforma ODR stanowi także źródło informacji na temat form pozasądowego rozstrzygania sporów mogących powstać pomiędzy przedsiębiorcami i Konsumentami.
14. Sprzedawca informuje, iż na podstawie art. 38 pkt 11 Ustawy o Prawach Konsumenta, Klientom nie przysługuje prawo do odstąpienia od Umowy Sprzedaży, zawartej poza lokalem przedsiębiorstwa lub na odległość.
15. W przypadku transakcji dotyczących Obiektów oznaczonych znakiem Σ (Sigma), do zawartych umów lub świadczonych usług zastosowanie znajdują przepisy prawa niemieckiego, w szczególności postanowienia niemieckiego kodeksu cywilnego (Bürgerliches Gesetzbuch – BGB in der Fassung der Bekanntmachung vom 2. Januar 2002 [BGBl. I S. 42, 2909; 2003 I S. 738], zuletzt geändert durch Art. 2 des Gesetzes vom 16. August 2021 [BGBl. I S. 3493]). W szczególności Klientowi przysługuje prawo do złożenia reklamacji w dowolnej formie, w terminie dwóch lat od wydania zakupionego Obiektu.

§ 9 ZASADY ŚWIADCZENIA USŁUG ELEKTRONICZNYCH PRZEZ DESA

1. DESA świadczy za pośrednictwem Aplikacji nieodpłatnie następujące Usługi Elektroniczne na rzecz Klientów:
- 1.1. Konto,
- 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. Dane osobowe Klienta są przetwarzane przez DESA lub Partnera jako administratora danych osobowych. Podanie danych osobowych przez Klienta jest dobrowolne, ale niezbędne w celu założenia Konta, korzystania z określonych Usług Elektronicznych lub zawarcia Umowy Sprzedaży.
2. Szczegółowe informacje dotyczące ochrony danych osobowych zawarte są w zakładce „Polityka Prywatności” dostępnej na stronie www.desa.pl. Zarówno dane Klientów jak i komitentów objęte są poufnością.

§ 11 POSTANOWIENIA KOŃCOWE

1. Regulamin stanowi wzorzec umowny w rozumieniu art. 384 § 1 Kodeksu cywilnego.
2. Sprzedawca nie zapewnia jakichkolwiek pozwoleń na wywóz Obiektów poza granice Rzeczypospolitej Polskiej, ani ich transportu innego rodzaju. Klient we własnym zakresie powinien uzyskać informacje o wymaganych w tym celu pozwoleniach lub opłatach oraz samodzielnie wykonać ciążące na nim obowiązki. Sprzedawca nie bierze odpowiedzialności za inne obowiązki ciążące na Klientach, a wynikające z powszechnie obowiązujących przepisów prawa – Ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (t.j. Dz. U. z 2024 r. poz. 1292).
3. Muzeom rejestrowanym przysługuje prawo pierwokupu zabytku sprzedawanego na Aukcji. Oświadczenie w sprawie skorzystania z prawa pierwokupu powinno może być złożone przez Muzeum rejestrowane niezwłocznie po licytacji zabytku, nie później jednak niż do zakończenia Aukcji – podstawa prawna art. 20 ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (t.j. Dz. U. z 2022 r. poz. 385).
4. Wszelkie zawiadomienia kierowane do Sprzedawcy powinny mieć formę pisemną lub dokumentową.
5. Zmiana Regulaminu wymaga zachowania formy dokumentowej pod rygorem nieważności.
6. W sprawach nieuregulowanych w niniejszym Regulaminie mają zastosowanie powszechnie obowiązujące przepisy prawa polskiego, w szczególności: Kodeksu Cywilnego; ustawy o świadczeniu usług drogą elektroniczną z dnia 18 lipca 2002 r. (Dz.U. 2002 nr 144, poz. 1204 ze zm.); przepisy ustawy o prawach konsu-

menta z dnia 30 maja 2014 r. (Dz.U. 2014 r. poz. 827 ze zm.); oraz inne właściwe przepisy powszechnie obowiązującego prawa.

7. Niniejszy Regulamin, Umowy o Świadczenie Usług Elektronicznych oraz Umowy Sprzedaży oraz wszystkie zobowiązania pozaumowne z nich wynikające lub z nimi związane podlegają prawu polskiemu.
8. Utrwalenie, zabezpieczenie i udostępnienie istotnych postanowień zawieranej Umowy o Świadczenie Usług Drogą Elektroniczną następuje poprzez przesłanie wiadomości e-mail na adres e-mail podany przez Klienta.
9. Utrwalenie, zabezpieczenie, udostępnienie oraz potwierdzenie Klientowi istotnych postanowień zawieranej Umowy Sprzedaży następuje poprzez przesłanie Klientowi wiadomości e-mail z potwierdzeniem zawarcia Umowy Sprzedaży.
10. DESA informuje, iż korzystanie z Usług Elektronicznych wiąże się z typowymi zagrożeniami dotyczącymi przekazywania danych poprzez Internet, takimi jak ich rozpowszechnienie, utrata lub uzyskiwanie do nich dostępu przez osoby nieuprawnione.
11. DESA zapewnia środki techniczne i organizacyjne odpowiednie do stopnia zagrożenia bezpieczeństwa świadczonych funkcjonalności lub usług na podstawie Umowy o Świadczenie Usług Elektronicznych.
12. Treść Regulaminu jest dostępna dla Klientów bezpłatnie pod następującym adresem https://desa.pl/pl/regulaminy/regulamin_aukcji/, skąd Klienci mogą w każdym czasie przeglądać, a także sporządzić jego wydruk.
13. DESA informuje, że korzystanie z Aplikacji za pośrednictwem przeglądarki internetowej, w tym udział w Licytacji, a także nawiązywanie połączenia telefonicznego z BOK, może być związane z koniecznością poniesienia kosztów połączenia z siecią Internet (opłata za przesyłanie danych) lub kosztów połączenia telefonicznego, zgodnie z pakietem taryfowym dostawcy usług, z którego korzysta Klient.
14. Postanowienia Regulaminu mniej korzystne dla Klienta, będącego konsumentem w rozumieniu przepisów Ustawy o Prawach Konsumenta niż postanowienia Ustawy o Prawach Konsumenta są nieważne, a w ich miejsce stosuje się przepisy Ustawy o Prawach Konsumenta.

ZLECENIE LICYTACJI

Sztuka Dawna. XIX wiek, Modernizm, Międzywojnie • 1760ASD253 • 16 października 2025

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

☐ Zlecenie licytacji z limitem ☐ Zlecenie telefoniczne

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

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

.....

Imię i nazwisko

.....

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

.....

Adres: ulicannr domunr mieszkania

.....

MiastoKod pocztowy

.....

Adres e-mail

.....

Telefon / faks

.....

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

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

Należność za zakupiony obiekt

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

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

☐ Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

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

od rodziny/znajomych ☐ z imiennego zaproszenia ☐ inną drogą

.....

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

.....

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

.....

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

☐ Tak ☐ Nie

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

☐ Tak ☐ Nie

.....

Numer telefonu do licytacji

.....

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

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

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

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

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

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

WYRAŻAJĄC ZGODE NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

Zgadzam się na przetwarzanie moich danych osobowych przez spółkę DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie, ul. Piękna 1A w celach powyżej przeze mnie określonych.

Podanie danych jest dobrowolne. Podstawą przetwarzania danych jest moja zgoda. Odbiorcami danych mogą być Podmioty powiązane kapitałowo z DESA Unicum oraz Podmioty świadczące usługi na rzecz DESA Unicum. Mam prawo wycofania zgody w dowolnym momencie. Dane osobowe będą przetwarzane do odwołania zgody lub przez maksymalny okres 10 lat od dnia zakończenia wykonania umowy lub przez okres określony przez przepisy prawa, które nakładają na DESA Unicum obowiązek przetwarzania moich danych.

Mam prawo żądania od administratora dostępu do moich danych osobowych, ich sprostowania, usunięcia lub ograniczenia przetwarzania, a także prawo wniesienia skargi do organu nadzorczego.

Administratorem danych jest spółka DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie, z którą w sprawach dotyczących przetwarzania danych osobowych mogę się skontaktować, dzwoniąc pod numer telefonu +48 22 163 66 00 lub poprzez korespondencję elektroniczną na adres biuro@desa.pl.

Bardziej szczegółowe informacje dotyczące przetwarzania moich danych mogę uzyskać na stronie internetowej www.desa.pl.

Zapoznałem/-am się i akceptuję WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ I WARUNKI AUTENTYCZNOŚCI domu aukcyjnego DESA Unicum opublikowane w katalogu aukcyjnym.

Zobowiązuję się do zrealizowania zawartych transakcji zgodnie z niniejszymi WARUNKAMI, w tym do zapłacenia wylicytowanej kwoty powiększonej o opłatę aukcyjną oraz innych opłat, zgodnie z oznaczeniami w katalogu, w szczególności w przypadkach przewidzianych przepisami ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy utworu (tzw. droit de suite) w terminie 7 dni od daty aukcji.

Wszelkie dane zawarte w niniejszym formularzu są prawdziwe i zgodne z moją najlepszą wiedzą. W przypadku zatajenia lub podania nieprawdziwych danych DESA Unicum nie ponosi odpowiedzialności.

.....
Data i podpis Klienta składającego zlecenie

REDAKTORZY TEKSTÓW

Tomasz Dziewicki
Martyna Kolanowska
Teresa Soldenhoff
Michał Szarek

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

ZDJĘCIA DODATKOWE

poz. 3 Józef Szermentowski, Skraj lasu, ok. 1860, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: cyfrowe MNW
poz. 3 Józef Szermentowski, Pogrzeb chłopski,1862, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: cyfrowe MNW
poz. 6 Na stepie wg obrazu Józefa Brandta, Wycinek z Tygodnika Ilustrowanego1888 (I) 269, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: cyfrowe MNK
poz. 7 Reprodukacja obrazu: Józef Chełmoński, „Powrót z jarmarku” z: „Tygodnik Powszechny”, 1881(III)808, źródło: cyfrowe MNK
poz. 7 Józef Chełmoński, „Targ na konie w Bałcie”, 1879, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: cyfrowe MNW
poz. 7 Józef Chełmoński, „Czwórka”, 1880, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: cyfrowe MNW
poz. 7 „Karnawał w Polsce” („Kulig”) Józefa Chełmońskiego na wystawie w Muzeum Narodowym w Poznaniu, 7 marca 2025 – 13 lipca 2025, źródło: archiwum prywatne
poz. 7 Szkic do „Karnawału w Polsce” („Kuligu”) Józefa Chełmońskiego na wystawie w Muzeum Narodowym w Poznaniu, 7 marca 2025 – 13 lipca 2025, źródło: archiwum prywatne
poz. 8 Widok na Pałac Sprawiedliwości przy Karlsplatz w Monachium, XIX w.
poz. 10 Polski malarz, Antoni Kozakiewicz w mundurze z powstania styczniowego, 1863, źródło: NAC
poz. 14 Leon Wyczółkowski przy pracy, 1932, źródło: NAC
poz. 14 Leon Wyczółkowski, Łan zboża, 1885, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: cyfrowe MNK
poz. 14 Leon Wyczółkowski, Wisła pod Tyńcem po zachodzie słońca, 1901,

Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: cyfrowe MNK
poz. 14 Jubilat Leon Wyczółkowski w swojej pracowni, 1932, źródło: NAC
poz. 15 Jan Stanisławski, Pustownia na Ukrainie, ok. 1902, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: cyfrowe MNW
poz. 15 Jan Stanisławski, Szkicownik nr 7, Studia pejzażowe – Pustownia, 1896, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: cyfrowe MNK
poz. 16 Archiwalna fotografia obrazu, fot. Zofia Tomaszewska, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. DDWneg.2421 MNW, źródło: Cyfrowe MNW
poz. 16 Jacek Malczewski, Pożegnanie z pracownią (Prządka), 1922, kolekcja prywatna fotografia z archiwum cyfrowego Domu Aukcyjnego Agra-Art
poz. 17 Artysta malarz Jacek Malczewski podczas malowania obrazu w plenerze, fotografia, około 1890–1900, źródło: NAC Online
poz. 17 Jacek Malczewski, Portret kobiety jako Salome, 1919, kolekcja prywatna, źródło: archiwum prywatne
poz. 19 Stanisław Kamocki ze studentami podczas zajęć w plenerze, źródło: NAC
poz. 37 Tadeusz Pruszkowski z uczniami podczas I wystawy Szkoły Warszawskiej w Zachęcie, 1930, źródło: NAC Online
poz. 37 Willa Tadeusza Pruszkowskiego w Kazimierzu Dolnym, źródło: NAC Online
poz. 37 Otrzęsiny w pracowni Tadeusza Pruszkowskiego, 1936, źródło: NAC Online
poz. 37 Tadeusz Pruszkowski, lata 30. XX w., źródło: NAC Online
poz. 37 Tadeusz Pruszkowski, Autoportret z fajką, 1915, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

okładka front poz. 7 Józef Chełmoński, „Karnawał w Polsce” („Kulig”), 1884
okładka II – 1 strona poz. 6 Antoni Piotrowski, „Konwój koni stepowych”, 1883
strony 2–3 poz. 5 Ludwik Gędek, Polowanie na wilki
strony 4–5 poz. 10 Antoni Kozakiewicz, Ostrzenie szabel przed bitwą, 1875
strony 6–7 poz. 14 Leon Wyczółkowski, Łąki w zachodzącym słońcu, przed 1918
strony 8–9 poz. 15 Jan Stanisławski, „Wieczór” („Pustownia na Ukrainie”), 1903
strony 10–11 poz. 18 Wojciech Weiss, Krajobraz z drzewami z Kalwarii Zebrzydowskiej, 1916
strony 12–13 poz. 19 Stanisław Kamocki, Widok na San Giorgio Maggiore w Wenecje („Isola di San Giorgio”)
strony 14–15 poz. 31 Henryk Hayden, Widok na port w Cherbourgu, ok. 1938
strony 16–17 poz. 24 Henryk Epstein, Drzewa nad wodą, lata 30. XX w.
strona 18 poz. 17 Jacek Malczewski, Portret kobiety, 1919
strony 20–21 poz. 4 Zygmunt Rozwadowski, Szwoleżerowie przy koniach
strona 237 poz. 28 Emmanuel Katz, Dwóch uczniów przy oknie, 1932
strona 239 poz. 13 Kacper Żelechowski, Wróżby, 1897
strony 240–241 poz. 9 Włodzimierz Łoś, Na polowaniu, 1878
strony 242–243 poz. 3 Józef Szermentowski, „Brzeg lasu”, 1860–70
strony 244–245 poz. 39 Michał Gorstkin Wywiórski, Pejzaż zimowy ze zwierzyną
strony 246–247 poz. 40 Franciszek Kostrzewski, Sobótka, 1869
strony 248–249 poz. 29 Roman Kramsztyk, Pejzaż z Collioure, 1925–28
strony 250–249 poz. 21 Jean (Jan Mirosław) Peské (Peszke), Pejzaż letni z Bois-le-Roi („L’été (Bois le Roi)”)
strony 252–253 poz. 25 Włodzimierz Terlikowski, W sadzie, 1917
strony 254–255 poz. 37 Antoni Michałak, Widok na kamienice Przybyłów w Kazimierzu, 1945
strona 256 – III okładka poz. 16 Jacek Malczewski, Portret kobiety w pracowni, 1921
okładka tył poz. 8 Alfred Wierusz-Kowalski, Trójka ścigana przez wilki (Ucieczka przed wilkami), po/lub 1894
konceptcja graficzna Monika Wojnarowska
opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski
zdjęcia Marcin Koniak, Marek Krzyżanek, Alina Matyash-Labanovskaya
prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl
druk ArtDruk Kobyłka









M. S. Winiarski 1927













