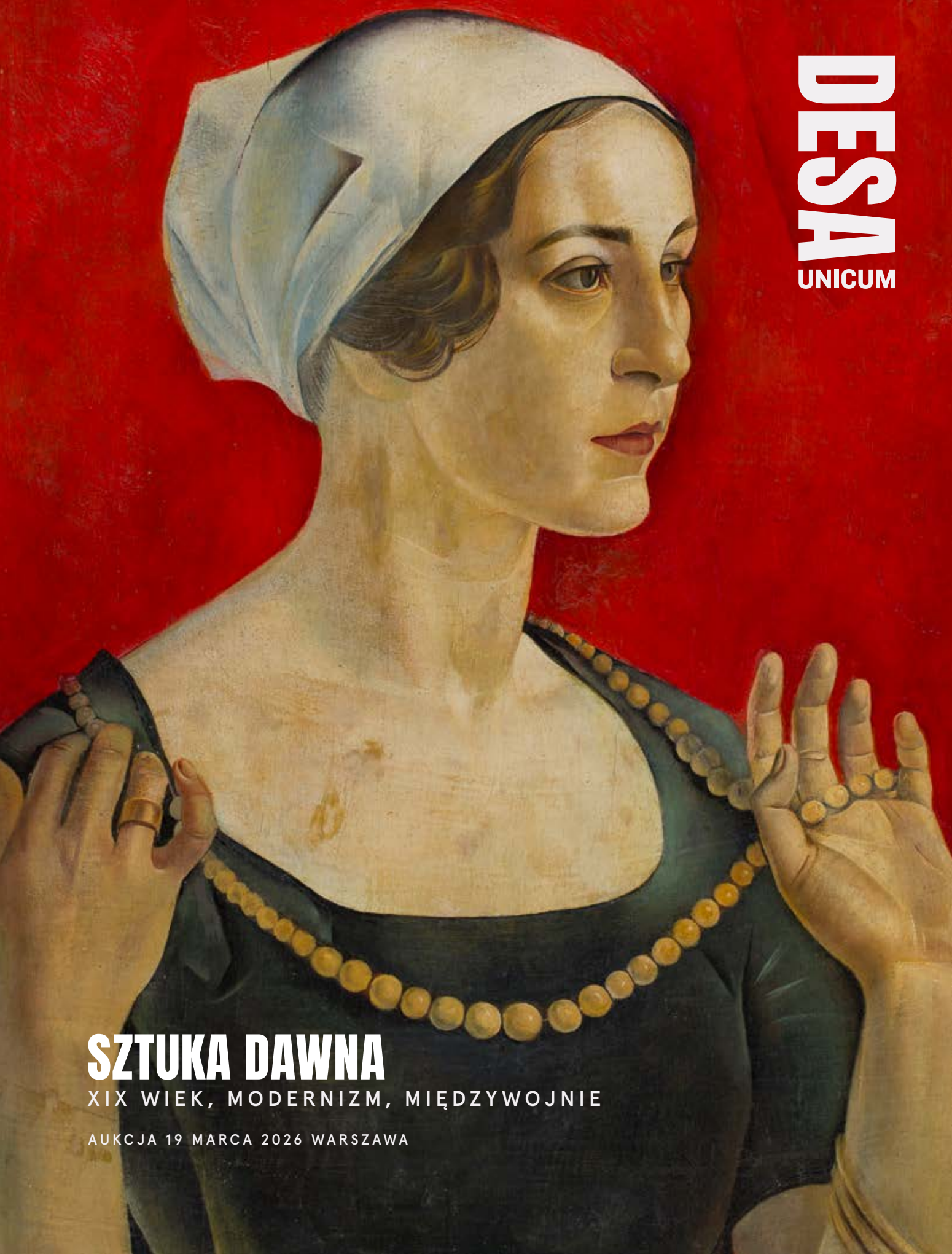




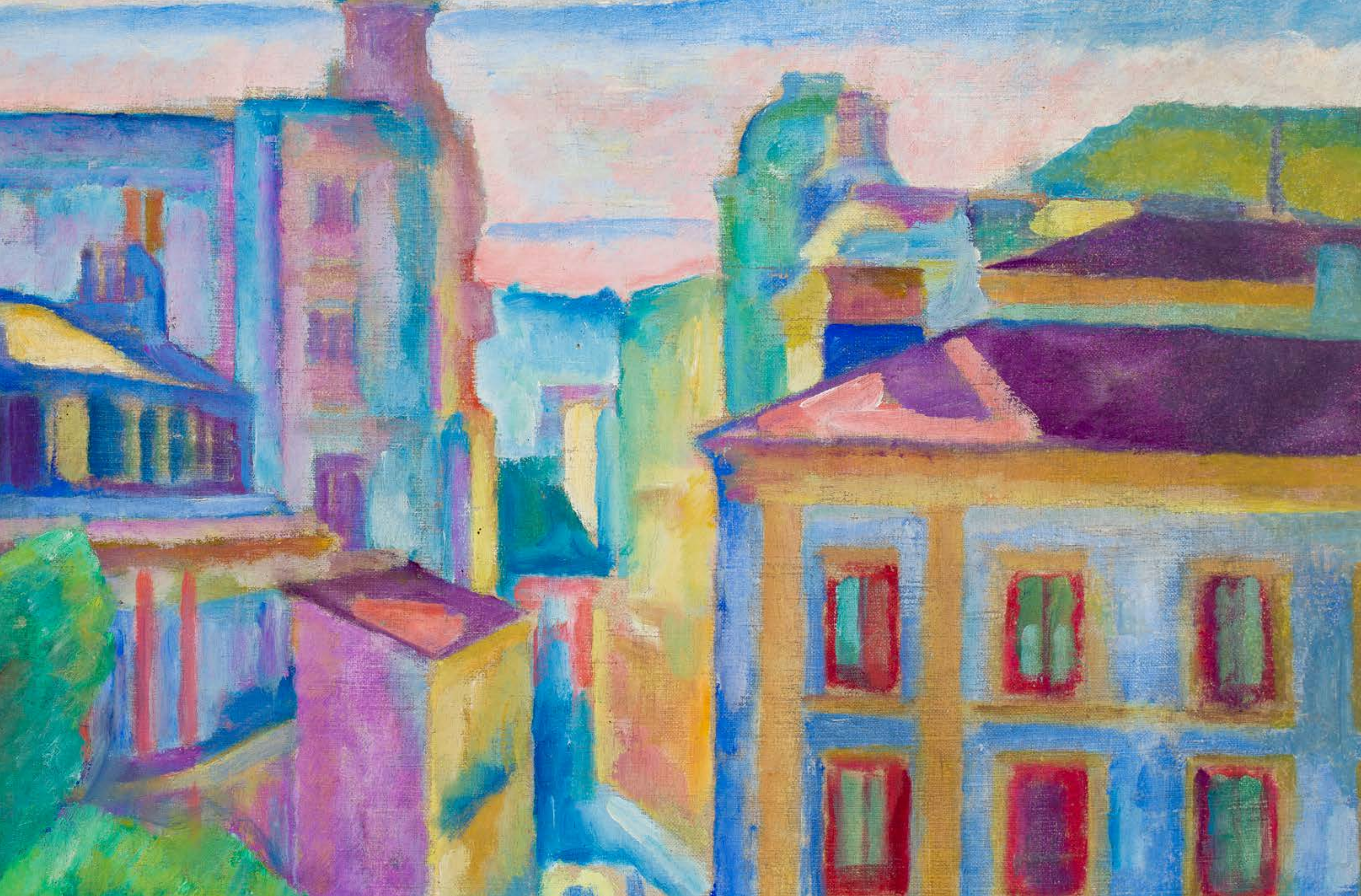
DESA
UNICUM

SZTUKA DAWNA

XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 19 MARCA 2026 WARSZAWA











James G. Smith





SZTUKA DAWNA

XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 19 MARCA 2026

CZAS AUKCJI

19 marca 2026 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

6 – 19 marca

poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00

sobota, 11:00 – 16:00

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum
ul. Piękna 1a, Warszawa

KOORDYNATORZY

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

Julia Słupecka
tel. 532 750 005
j.slupecka@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

tel. 22 163 66 65, 795 122 719, biuro@desa.pl

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

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM JEST CZĘŚCIĄ HOLDINGU

DESA^{SA}

ZARZĄD DESA S.A.

JULIUSZ WINDORBSKI Prezes Zarządu | MARCIN SOBKA Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA S.A.

GRZEGORZ KRÓL Członek Rady Nadzorczej | MARCIN CZERNIK Członek Rady Nadzorczej | BARTŁOMIEJ WACHTA 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

Andrzej Tajchert
Dyrektor IT i Administracji
a.tajchert@desa.pl

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

Public Relations – pr@desa.pl

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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

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



JAGIENKA PARTEKA
Specjalista
Sztuka Młoda i 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 37	Michalak Antoni 47
Bakałowicz Władysław 4	Mela Muter 14–15
Boznańska Olga 5–6	Ordyńska-Morawska Stefania 17
Chełmoński Józef 21	Józef 9
Chwat Molli 59	Pautsch Fryderyk 48
Czachórski Władysław 3	Pawliszak Wacław 42
Eibisch Eugeniusz 55–56	Peské Jean 61
Eleszkiewicz Stanisław 52	Piątkowski Henryk 18
Epstein Henryk 57	Piotrowski Antoni 20
Gottlieb Leopold 11	Pochwalski Kasper 49
Gottlieb Maurycy 33	Popiel Tadeusz 38
Hayden Henryk 10, 28–29	Przeradzka-Jędrzejewska Jadwiga 45
Hohermann Alicja 16	Rabinowicz Benn Bencion 54
Kanarek Eliasz 46	Renoir Pierre-Auguste 8
Kanelba Rajmund 58	Rozwadowski Zygmunt 40–41
Katz Emmanuel 51	Styka Adam 34–35
Kisling Mojżesz (Moise) 27	Ślendrański Ludomir 2
Kolnik Artur 60	Ślewiński Władysław 13
Kossak Wojciech 43	Terlikowski Włodzimierz 30–31
Kossak Jerzy 44	Vagh-Weinmann Maurice 63
Landau Zygmunt 50	Weinbaum Abram 53
Lille Ludwik 32	Weiss Wojciech 24–25
Makowski Tadeusz 12	Wyczółkowski Leon 7
Malczewski Jacek 1, 22–23	Wygrzywalski Feliks Michał 36
Markowicz Artur 62	Ziomek Teodor 39
Masłowski Stanisław 19	Zucker Jakub 64–65
Menkes Zygmunt Józef 26	

JACEK MALCZEWSKI

1854- 1929

Profil kobiety ("Główka"), 1902

olej/tektura, 35 x 27 cm
sygnowany monogramem i datowany l.g.: 'J. M. 1902'
na odwrociu papierowa nalepka warszawskiego Pałacu Sztuki oraz inna papierowa nalepka inwentarzowa?

estymacja:
100 000 - 150 000 PLN
24 000 - 36 000 EUR

OPINIE:
opinia Elżbiety Charazińskiej z dn. 17 grudnia 2024 roku

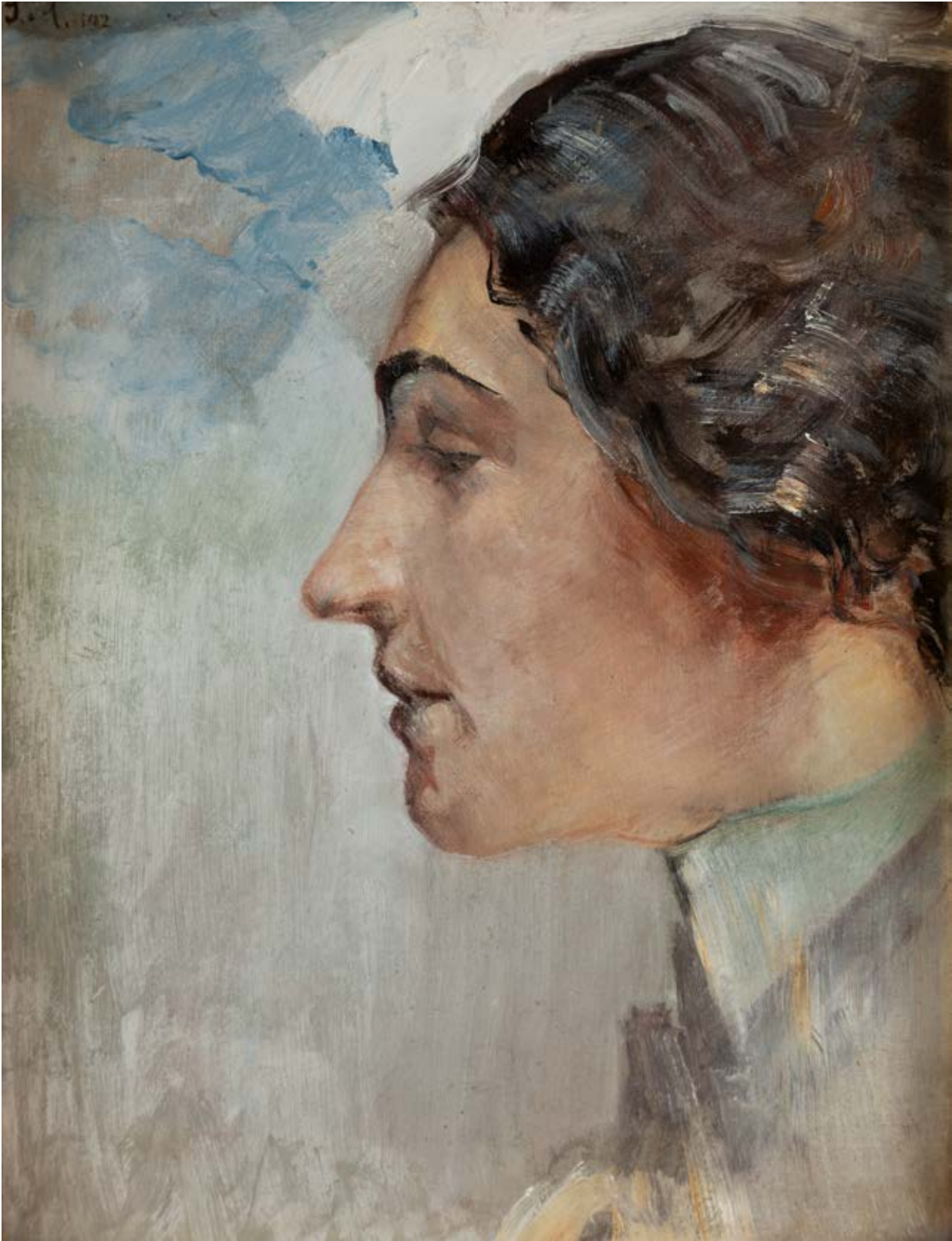
POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Poznań
kolekcja prywatna, Warszawa

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 nieznanе dziś kucharki, sprzątaczkі czy sąsiadki. „Ze wspomnień Janoszanki wynika – zauważyła Paulina Szymalak-Bugajska – że Malczewski bardzo często w wyborze modelki do portretu kierował się impulsem, instynktownie wybierał nawet obcą osobę, której twarz czy element garderoby go zafascynował. Wpatrywał na ludzkiej twarzy symptomów tragicznych przeżyć czy smutnych wspomnień – własna wyobraźnia podsuwała mu otoczenie dla modela, kostium, symboliczne atrybuty i scenografię” (Moja dusza. Oblicza kobiet w twórczości Jacka Malczewskiego, katalog wystawy, red. Paulina Szymalak-Bugajska, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, Radom 2019, s. 21).

„... profilowo ujmowane głowy, kobiece i męskie, stanowią częste w malarstwie Malczewskiego dopełnienie w polu kompozycyjnym obrazów. Ten typ rozbudowanej narracji obejmuje zarówno przedstawienia portretowe, czy też wizerunki własne artysty, jak i rozbudowane układy tryptykowe, gdy w bocznych skrzydłach niemal zawsze pojawiają się mocne sylwety ujęte w bliskich, profilowych popiersiach (...) Na widoczny tu w sygnaturze rok 1902 przypada powstanie wielu wspaniałych dzieł Malczewskiego (...) Jednocześnie z analizy zawartości katalogów z epoki (w większości brak wymiarów!) do skromnych wyjątków należą zapisy sformułowane jako „Główka”.

Elżbieta Charazińska, fr. opinii o obrazie z dn. 17 grudnia 2024 roku, s. 2



2 α

LUDOMIR ŚLENDZIŃSKI

1889- 1980

"Dama z koralami" ("Portret Haliny Dąbrowskiej"), 1923

olej/sklejka, 68 x 47 cm

sygnowany i datowany l.g.: 'LS | 1923' oraz opisany p.g.: 'WARSZAWA'

na odwrociu numer inwentarzowy ołówkiem: '12'

inne historyczne tytuły: Dama z perłami, Portret Haliny Dąbrowskiej

estymacja:

220 000 - 300 000 PLN

52 000 - 71 000 EUR





POCHODZENIE:

kolekcja Haliny Dąbrowskiej, malarki i konserwatorki, Warszawa

prezent ślubny dla obecnych właścicieli, 1972

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

IV Wystawa „Rytmu”, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, 1924

Powszechna Wystawa Krajowa, Poznań, 1929

Wystawa zbiorowa prof. Ludomira Sleńdzińskiego, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa, kwiecień-maj 1933

LITERATURA:

por. Ludomir Sleńdziński. Klasyk z Wilna, red. Lucjan Hank, Słupsk 2004, s. 100 (ilustracja repliki obrazu z 1944

ze zbiorów Galerii im. Sleńdzińskich w Białymstoku)

Tadeusz Dobrowolski, Malarstwo polskie ostatnich dwustu lat, Wrocław 1989, s. 312, il. nr 173

Ludomir Sleńdziński. Pamiętnik wystawy, red. Irena Koloszyńska, Warszawa 1977, s. 28, il. nr 8

Helena Dobrowolska, Prace Ludomira Sleńdzińskiego - katalog, bibliografia, wykaz wystaw, w których Artysta brał udział,

w: „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, tom XVI, 1972, s. 510, nr kat. 25

Tadeusz Dobrowolski, Nowoczesne malarstwo polskie, tom III, Wrocław 1964, s. 208, il. nr 87

Tadeusz Dobrowolski, Władysław Tatarkiewicz, Historia sztuki polskiej, t. III, Kraków 1962, s. 317, nr il. 191

Pocztówka barwna, wyd. J. Mortkowicza, 1946

Mieczysław Wallis, Malarstwo Polskie, Ludomir Sleńdziński, Warszawa 1933, tablica barwna

Wystawa zbiorowa prof. Ludomira Sleńdzińskiego, Wystawa Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków. „Krypta

królewska Bazyliki Wileńskiej”, katalog wystawy, Warszawa 1933, nr kat. 23

„Tygodnik Ilustrowany”, 1931, nr 50, tablica barwna po s. 958

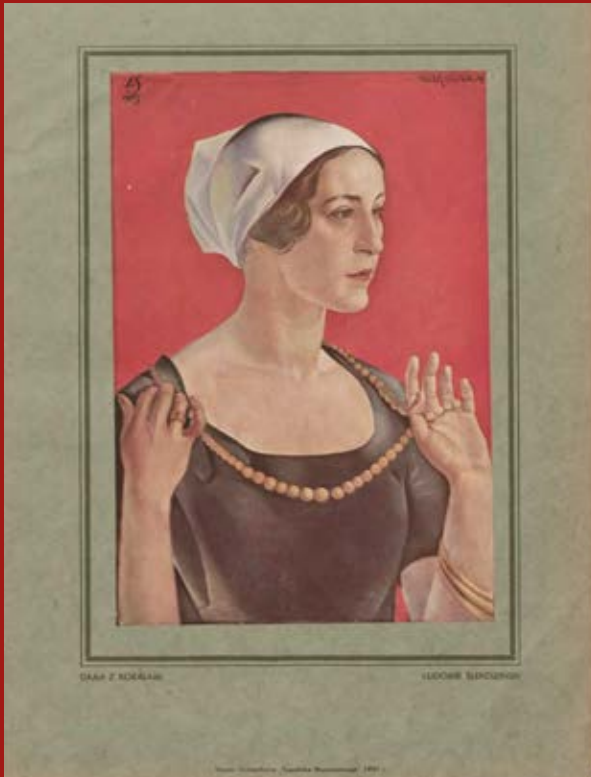
Mieczysław Treter, Sztuka polska i polskie życie (dział sztuki na PWK w Poznaniu i dziesięciolecie 1918-1928),

Kraków-Warszawa 1930, s. 32 (il.)

Katalog Działu Sztuki, Powszechna Wystawa Krakowa, Poznań 1929, nr kat. 563 (il.), nlb

Maria Leonia Jabłonkówna, Ludomir Sleńdziński w: „Sztuki Piękne” 1927, rocznik IV, nr 3, (il. tytułowa)

IV wystawa „Rytmu” w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych, katalog wystawy, [Warszawa 1924], nr kat. 48



„Dama z koralami” Ludomira Ślędzińskiego na barwnej planszy w numerze gwiazdowym „Tygodnika Ilustrowanego” z 1931 r.



Albrecht Dürer, Portret Barbary, Dürer, matki artysty, 1490, Germanisches Nationalmuseum, Norymberga

Charakter sztuki Ślędzińskiego ma wydźwięk wybitnie antropocentryczny. Malarstwo wileńskiego mistrza najczęściej rozpatrywane jest w kontekście technicznej maestrii oraz szacunku wobec dawnych technik, jednak z obecnym pierwiastkiem nowoczesnego myślenia o malarskim przedmiocie. Istotnym aspektem jego twórczości pozostaje także warstwa treściowa. Artysta malował i rysował przede wszystkim portrety, akty oraz wielopostaciowe kompozycje o tematyce rodzajowej i antycznej.

W swoich poszukiwaniach twórczych zwrócił się ku włoskiemu renesansowi, odnajdując w nim elementy trwałości i uniwersalny kanon figuracji. Odżegnując się od impresjonizmu, który w dwudziestoleciu międzywojennym został już w pełni twórczo wyeksploatowany przez rozmaite szkoły i ugrupowania, skierował swoją sztukę ku prostym, klasycznym formom, upatrując w nich źródła odnowy. Malarstwo renesansu, jako spadkobierca tradycji antycznej, za nadrzedną wartość uznawało czystość linii. To właśnie wyraźny kontur, odcinający sylwetę modelu od tła, nadawał dziełu wyraz, podczas gdy barwa pełniła funkcję dopełniającą, a atrybuty towarzyszące portretowanym wprowadzały wymiar symboliczny.

Za idealną wykładnię portretowej twórczości Ślędzińskiego uznaje się odnaleziony po latach, uważany za zniszczony w Powstaniu Warszawskim „Portret Haliny Dąbrowskiej”. O znaczeniu tego wizerunku z charakterystycznym czerwonym tłem świadczy fakt, że po II wojnie światowej artysta wykonał replikę „Damy z koralami”. Także prezentowaną w katalogu kompozycję wykorzystał dwukrotnie w „Moim dzienniku”, w którym na osiemnastu planszach opowiedział pędzlem dzieje swojego życia i twórczości. Na karcie piątej, obejmującej wydarzenia z lat 1923–24, uwiecznił scenę powstawania portretu w prawym górnym rogu. W tym czasie pracował w Warszawie nad „malowaniem plafonu w Prezydium Rady Ministrów, stale przebywając w pracowni zainstalowanej w Pomarańczarni. Mieszkał w obrębie Łazienek, na tzw. folwarku, u swego przyjaciela z lat studiów – architekta Jana Dąbrowskiego, kierującego wówczas odbudową pałacu Łazienkowskiego. W mieszkaniu państwa Dąbrowskich powstał portret żony architekta – Haliny (Irena Kołoszyńska, Ludomir Ślędziński, Pamiętnik Ludomira Ślędzińskiego: Lata 1889–1962, [w:] Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie, nr 16, Warszawa 1972, s. 477).

Portretowana studiowała wraz ze Ślędzińskim w Petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych u Dymitra Kardowskiego. W latach 1923–1925, a więc w czasie powstania obrazu, kształciła się w pracowni Tadeusza Pruszkowskiego w Warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. Uwieczniona na cynobrowym tle artystka należała również do Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków, którego współzałożycielem był Ślędziński.

Kompozycja fragmentu dziennika poświęconego momentowi malowania Haliny Dąbrowskiej subtelnie nawiązuje do „Alegorii malarstwa” Vermeera: artysta, siedząc przy sztaludze, maluje modelkę trzymającą swój atrybut – w tym przypadku sznur pereł. Korale to również jeden z ulubionych motywów w twórczości wileńskiego malarza. Szlachetne naszyjniki często pojawiały się w olejnych czy rysunkowych kompozycjach artysty – jako symbol kobiecości oraz element dekoracyjny emblematyczny dla całego oeuvre. Natomiast na planszy dwunastej, zatytułowanej „Obrazy moje i rzeźby”, „Dama z perłami” została umieszczona w trzecim rzędzie, pomiędzy „Portretem Marii Woźnickiej” z 1924 roku a „Pogankami” z 1937 roku. „Karta ta staje się przeglądem twórczości Ludomira Ślędzińskiego, pokazem jego prac nie tyle reprezentacyjnych, ile w wielu wypadkach stanowiących etapy na drodze twórczych poszukiwań Artysty w zakresie różnorodnych rozwiązań kompozycyjnych, kolorystycznych i fakturalnych. Były one wielokrotnie wystawiane w okresie przed i po wojennym w kraju i zagranicą. Figurują także w katalogach Zachęty, Instytutu Propagandy Sztuki, Pałacu Sztuki w Krakowie, Salonu w Paryżu, Biennale w Wenecji oraz wystaw organizowanych w Stanach Zjednoczonych przez Cornege Institute. Wiele prac Artysty znalazło się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie oraz innych muzeów w kraju, niektóre, wśród zakupionych na wystawach i bezpośrednio od Artysty, pozostają

„Jedynym dziś okazem nienaciąganego naturalnego klasyka jest u nas dla mnie Ludomir Slendziński - wylizuje i tworzy dzieła sztuki - rzadki okaz”.

Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), 1925

w Moskwie, Wiedniu i Stanach Zjednoczonych. Wiele z nich reprodukowano w czasopismach: „Południe”, „Sztuki Piękne”, „The Studio” oraz w wydawnictwach Morkowicza poświęconych sztuce i różnego rodzaju publikacjach, nie mówiąc już o katalogach wystaw” (Irena Kołoszyńska, op. cit., s. 487).

W dwudziestoleciu międzywojennym omawiane dzieło wielokrotnie przywoływano w kontekście charakterystyki twórczości Ślędzińskiego. O popularności portretu z 1923 roku świadczy m.in. zamieszczenie wizerunku Haliny Dąbrowskiej na osobnej karcie w świątecznym numerze „Tygodnika Ilustrowanego”, publikacja w formie wklejki w „Sztukach Pięknych” oraz wydanie serii kart pocztowych przez Jakóba Morkowicza w Warszawie w 1931 roku.

Historyk sztuki Tadeusz Dobrowolski również wskazywał „Portret damy z koralami” jako emblematyczny przykład stylu artysty. „Wczesny stosunkowo Portret damy z koralami (malarki Haliny Dąbrowskiej), namalowany w r. 1923 przez trzydziestoczteroletniego artystę należy traktować i jako portret, i jako stylizowane studium, wykonane pod wpływem quattrocenta. Ujęty w trzech czwartych wizerunek, malowany starannie na nasyconym kolorystycznie tle neutralnym, odcina się ostro od niego, bez zastosowania praktyk wynikających ze znajomości sfumato, wskutek czego kontury popiersia zarysowują się wyraziście, a karnacje twarzy i rąk zostały utrzymane w półtonach, które jednak nie są sprzeczne z zamierzoną, ściśle sprecyzowaną formą rysunkową. (...) Obraz ten jest o tyle wyjątkowy w twórczości artysty, że został

wykonany przy użyciu barw nasyconych i zróżnicowanych, a ogólny sens kolorystyczny narzuca mu silnie czerwony pigment tła” (Tadeusz Dobrowolski, Ludomir Ślędziński i jego twórczość (treść i forma) [w:] Ludomir Ślędziński. Pamiętnik wystawy, red. Irena Kołoszyńska, Warszawa 1977, s. 26).

Podczas gdy dla wielu polskich klasycystów odwołanie do wzorów włoskiego renesansu wynikało z bezkrytycznej wiary w vasariański mit Florencji jako „kolebki sztuk”, w przypadku Ślędzińskiego mamy do czynienia z postawą odrębną. Artysta, co wyraźnie widać w „Damie z koralami”, wybierał z repertuaru form renesansowych te elementy, które harmonizowały z nowoczesnością. Gładka faktura, pozbawiona śladów pociągnięć pędzla oraz geometryzacja brył – szczególnie w partii turbanu – świadczą o znajomości zarówno zachodnioeuropejskiej jak i rosyjskiej awangardy pierwszych dekad XX wieku.

Choć twórczość Ludomira Ślędzińskiego stanowi udaną syntezę renesansowej tradycji i awangardowej wrażliwości międzywojnia, artysta uchodzi za rasowego „klasycystę”. Trafnie ujął to Mieczysław Wallis: „Ślędziński nie powiada: wróćmy do wczesnego renesansu włoskiego lub imitujmy Botticellego. (...) Wskrzesza miłość płynnej, melodyjnej linii i pełnego okrągłego kształtu, precyzyjnego rysunku, jasnej i spokojnej kompozycji. Przede wszystkim zaś wskrzesza miłość – pięknych kształtów ludzkich” (Mieczysław Wallis, Malarstwo polskie. Ludomir Ślędziński, Warszawa 1933, s. 5).



Ludomir Ślędziński, Mój Dziennik, Plansza nr 5, Lata 1923-1924



Ludomir Ślędziński, Mój Dziennik, Plansza nr 12, Obrazy moje i rzeźby

3

WŁADYSŁAW CZACHÓRSKI

1850- 1911

Portret kobiety w czarnym kapeluszu z piórami

olej/deska, 27 x 19,6 cm

sygnowany l.g.: 'Czachórski'

na odwrociu papierowa nalepka z opisem tuszem: '28 x 20 | Ou Ja',

papierowa nalepka londyńskiego składu przyborów malarskich Winsor & Newton, na niej stempel

w kształcie palety firmy z materiałami malarskimi Adrian Bruggera w Monachium

oraz współczesna nalepka z opisem pracy: 'Czachórski | Portret kobiety w ogrodzie | 27 x 20 olej-deska | 27'

estymacja:

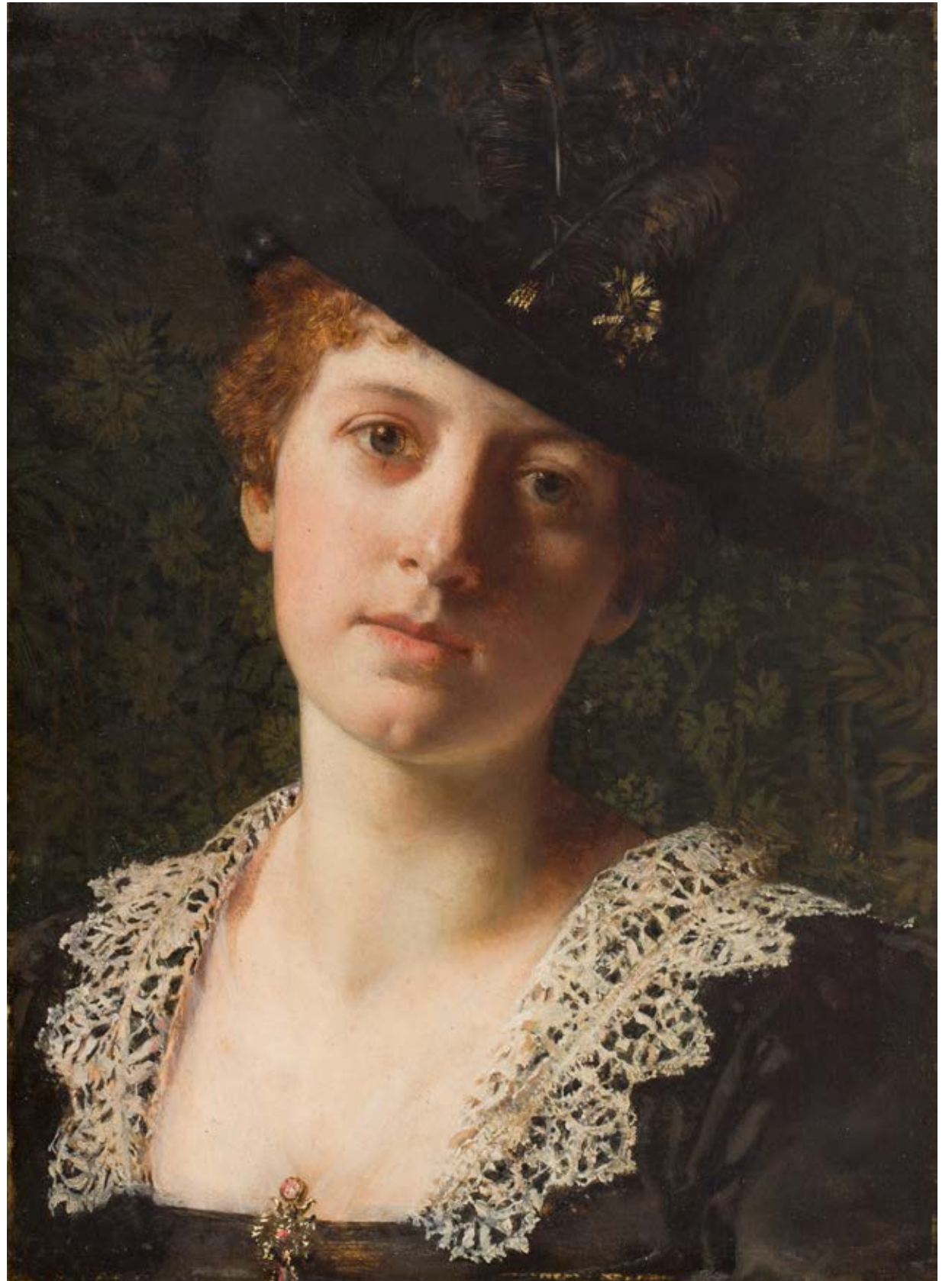
160 000 - 240 000 PLN

38 000 - 57 000 EUR

POCHODZENIE:

Agra-Art, grudzień 1992

kolekcja prywatna, Polska



POWABNA TWÓRCZOŚĆ WŁADYSŁAWA CZACHÓRSKIEGO

Władysław Czachórski był artystą pełnym paradoksów. Zasiłnął jako malarz pięknych młodych kobiet, lecz którego biografia jest wolna nie tylko od małżeństwa, ale choćby poważniejszego romansu. Swego czasu był najgłośniejszym polskim artystą w Monachium, który jak ognia unikał tematyki patriotycznej. Cudowne dziecko i samorodny talent, który malował niewiele, a nad obrazami pracował często miesiącami. Oskarżany o komercjalizację sztuki „przedsiębiorca artystyczny”, w listach do przyjaciół przyznawał się, że kiedy znajduje się sam w swojej pracowni, recytuje monologi Hamleta.

Władysław Czachórski urodził się w 1850 w Lublinie. Jego ojciec był nauczycielem muzyki i początkowo kształcił syna na pianistę. Kiedy dały o sobie znać artystyczne talenty Władysława, rodzina szybko wysłała go do warszawskiej stancji Rafała Hadziewicza, profesora Szkoły Sztuk Pięknych. Przez klasę rysunkową Czachórski przeszedł w ekspresowym tempie i jako osiemnastolatek wyjechał do Akademii Sztuk Pięknych w Dreźnie. Po roku zapisał się do słynnej Akademii w Monachium, gdzie studiował m.in. w klasie Karla von Piloty’ego i młodego Alexandra Wagnera. Zapisał się także na kursy malowania z natury (Naturklasse). Był blisko związany z kolonią polską (której nieformalnym liderem był o dekadę od Czachórskiego starszy Brandt). W 1875 ukończył studia, przedstawiając pracę dyplomową: „Aktorzy przed Hamletem” (kolekcja prywatna, depozyt w MNW), którą cztery lata później nagrodzono złotym medalem na Światowej Wystawie Sztuki w Monachium.

Wówczas o młodego Czachórskiego upomniała się warszawska scena artystyczna. Gracjan Unger zwrócił się do artysty z projektem wystawienia „Hamleta” w jego Salonie (wystawę widział m.in. Sienkiewicz, który rychło stał się wielkim entuzjastą talentu Czachórskiego). Po studiach i odbytych podróżach zagranicznych, początkiem 1879 roku, osiadł na stałe w Monachium i otworzył własną pracownię. Na Lubelszczyźnie iw Warszawie był jednak regularnie, niekiedy spędzając w rodzinnym majątku po kilka miesięcy. W Monachium portretował przejeżdżających przez miasto polskich arystokratów (m.in. Potockich), ale nie zamykał też drzwi przed księciem regentem, Luitpoldem Wittelsbachem. Z biegiem lat został również profesorem honorowym monachijskiej akademii oraz członkiem Akademii Sztuki (Akademie der Künste) w Berlinie. W 1893 został odznaczony bawarskim Orderem św. Michała (Bayerischer Michaelsorden).

Malował przede wszystkim naturalistyczne, niemal fotograficzne wizerunki kobiet. Bohaterkami jego sztuki były „wydekoltowane, wysznurowane damy o wielkiej gracji” i „zaczarowane księżniczki w atlasowych szatach”. Artysta malował wysmakowane, intymne scenki rodzajowe, przedstawiające piękne modelki w zachwycających, stylizowanych na rokokowe, sukniach w otoczeniu kwiatów i kosztownych bibelotów.

Krytycy twierdzili, że malarski świat Czachórskiego był „wymarzonym Eldorado szczęśliwości, beztroski, wiecznej pogody, ciągłego uśmiechu i wytworności”. Czachórski w swoich listach dał nieco inny obraz swojej sztuki i często pisał o obrazach w sposób bardzo prozaiczny („maluję stanik i szukam dobrej sylwetki do sukni”). Często uciekał od tematyki stricte rodzajowej. Zdarzało mu się tworzyć rozbudowane kompozycje o tematyce obyczajowej, a nawet sceny religijne. W roku 1879 na drugiej Wystawie Wszechświatowej Sztuki w Monachium zaprezentował obraz zatytułowany „Czy chcesz różę?”. Dzieło wzbudziło liczne zachwyty, a wyidealizowane wizerunki rozmarzonych kobiet w wykwintnych i luksusowych wnętrzach przyniosły Czachórskiemu wielką sławę i powodzenie. Obrazy Czachórskiego nabywali ówczesznie nie tylko polscy i niemieccy kolekcjonerzy, ale również kolekcjonerzy ze Stanów Zjednoczonych. Tak z wielkim uznaniem o twórczości artysty pisał współczesny mu krytyk sztuki i kolega Henryk Piątkowski: „W plejadzie gwiazd, które zabłysły na horyzoncie sztuki polskiej w ostatnich kilku dziesiątkach lat zeszłego wieku i blaskiem swym ozłociły ten wspaniały okres jej rozwoju, nazwisko Czachórskiego pozostanie w pierwszym szeregu jako wysoki wyraz technicznej kultury malarskiej i doskonałości fachowej. (...) Zajął on z czasem stanowisko tak wybitne, że dzieła jego, płacone na wagę złota przez amatorów i kolekcjonerów, rywalizowały zwycięsko z utworami artystów tej miary co Florent Willems i Alfred Stevens. (...) Każdy nowy utwór Czachórskiego, który wyszedł z jego monachijskiej pracowni, otaczała aureola, przyznawana arecydziom. Większość ich, przechodząc od razu do rąk nabywców, nie była wystawiana...”. (Henryk Piątkowski, Władysław Czachórski, Monografie artystyczne, T. XI, Kraków 1927).

Prezentowany w katalogu portret „Portret kobiety w czarnym kapeluszu z piórami” należy do kameralnych wizerunków dam z wyższych sfer, w których malarz wykazał się wirtuozerią w oddaniu faktur elementów stroju i biżuterii. Modelka ukazana en trois quarts z głową lekko przechyloną ku lewemu ramieniu została sportretowana w czarnej sukni z dekoltem wykończonym koronką i tiulem oraz efektowanym czarnym kapeluszu ze strusimi piórami, które są przymocowane złotą spinką. Prostemu, niemal ascetycznemu strojowi finezji nadaje centralnie umieszczona złota brosza z rubinami. Czachórski z pietyzmem odwzorował misterny wzór sztywnej, nakrochmalonej koronki, śliskość czarnego atlasu oraz delikatność przezroczystego, lekkiego tiulu. Modelka została przedstawiona na tle bujnej roślinności w odcieniach zgaszonej zieleni - tapety, a może wymaginowanego ogrodu, co przywodzi na myśli portrety efemerycznych kobiet Prerafaelitów. W przeciwieństwie do bohaterek prerafaelickich obrazów wyciągniętych z literackich dzieł i Biblii, dama z portretu Czachórskiego nie dzierży żadnych atrybutów niosących symboliczne znaczenie, jest znacznie bardziej realna i należy do świata wyższych sfer.



Dante Gabriel Rossetti, Bocca Baciata (Usta, które zostały pocałowane), 1859
Museum of Fine Arts Boston



Władysław Czachórski, Damy z klejnotami, kolekcja prywatna

WŁADYSŁAW BAKAŁOWICZ

1833- 1903

Portret dziewczyny w kapeluszu z piórami

olej/plótno, 73 x 50 cm

sygnowany i opisany l.g.: 'Bakałowicz | Paris'

na odwrociu pieczęć paryskiego magazynu przyborów malarskich Alexisa Ottoza

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

11 900 - 16 600 EUR

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

Obok dworskich scen rodzajowych osadzonych w realiach renesansu doby Henryka III Walezjusza, ulubionym tematem Bakałowicza były przedstawiania eleganckich dam, najczęściej umiejscowionych w buduarowym wnętrzu. Wielokrotnie samotna modelka uchwycona zostaje w czasie toalety bądź przygotowań, czasami czyta książkę lub doręczony dopiero co list. Bez wątpienia w pracach tych można dostrzec wpływy takich artystów jak chociażby Jan Vermeer van Delft, Gabriël Metsu czy Gerard ter Borch. Odrębną kategorię w twórczości Bakałowicza zajmowały kobiece portrety już bez historycznego kostiumu. Do nich właśnie zalicza się prezentowany „Portret dziewczyny w kapeluszu z piórami” z paryskiego okresu twórczości artysty. Portretowana kobieta, w ujęciu do pasa, en trois quarts, z głową lekko zwróconą i pochyloną, przedstawiona jest w eleganckim, ciemnym stroju odpowiadającym modzie drugiej połowy XIX wieku. Ma na sobie czarną, zabudowaną suknię z długimi rękawami i wysokim dekoltem wykończonym białym koronkowym kołnierzykiem. Najbardziej efektownym elementem stroju jest czarny kapelusz o stosunkowo niewielkim rondzie, ozdobiony dużym, strusim piórem, które miękko opada ku tyłowi, nadającym kompozycji lekkości i elegancji. Włosy, jasne i falujące, spływają swobodnie na ramiona. Artysta modelował je delikatnymi, płynnymi pociągnięciami pędzla, wydobywając refleksy światła na poszczególnych pasmach oraz miękkość i objętość poprzez subtelne przejścia tonalne. Ciemną tonację stroju i tła przełamuje kontrastująca jasna karnacja modelki, jej jasne, rozpuszczone włosy, a także blik światła na perle kolczyka. Utrzymany w ciemnej, stonowanej tonacji portret łączy powściągliwą elegancję stroju z subtelnie modelowanym światłocieniem twarzy i włosów, a zarazem świadczy o sprawnym, swobodnym operowaniu pędzlem przez artystę, który z wyczuciem różnicuje faktury i buduje nastrój kompozycji.



5

OLGA BOZNAŃSKA

1865- 1940

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

olej/tektura, 69 x 48,5 cm

sygnowany p.g.: 'Olga Boznańska'

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

estymacja:

450 000 - 600 000 PLN

107 000 - 142 000 EUR

POCHODZENIE:

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

kolekcja prywatna, Francja

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Grosse Berliner Kunst-Austellung, Berlin, 1901

LITERATURA:

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



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



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

OLGA BOZNAŃSKA: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

PORTRECISTKA LUDZI, MALARKA DUSZY

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

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

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

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

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



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

6

OLGA BOZNAŃSKA

1865- 1940

Portret Louisa Libaude'a, około 1906-07

olej/tektura, 67 x 25 cm

na odwrociu opisany tuszem: 'Maurice Utrillo V.'

oraz papierowa nalepka składu przyborów malarskich Hériot Encadreur

estymacja:

150 000 - 200 000 PLN

36 000 - 47 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Louisa Libaude'a, marszanda, pisarza i poety, Paryż

kolekcja spadkobierców Libaude'a, Paryż

WYSTAWIANY:

La vie de boh?me, Musée Utrillo-Valadon, Sannois, 13 maja 2000 - 14 lutego 2001

Olga Boznańska (1865-1940), Société Historique et Littéraire Polonaise Biblioth?que Polonaise, Paryż, 9-29 października 2015

LITERATURA:

Olga Boznańska (1865-1940), katalog wystawy, red. Anna Czarnocka, Paryż 2015, s. 28 (il.)

Anna Król, Olga Boznańska w Akademii, Kraków 2005, s. 224

Marcin Samlicki, Olga Boznańska. Sierpień 1925 w: „Sztuki Piękne” 1925-1926, nr 3, s. 114





Louis Charles Libaude, znany szerzej pod pseudonimem Louis Lormel, był francuskim pisarzem, poetą i przede wszystkim marszandem sztuki, którego życie artystyczne i kolekcjonerskie ściśle splatało się z paryską sceną artystyczną przełomu XIX i XX wieku. Miał świetnie wycucie do nowych nurtów w sztuce i wspierał młodych artystów, takich jak Pablo Picasso czy Maurice Utrillo, którzy szybko zrobili zawrotne kariery.

Początkowo Libaude studiował prawo i działał w środowisku literackim, współtworząc w 1892 roku wraz z grupą przyjaciół pismo L'Art Littéraire, które stało się ważnym forum dla młodych symbolistów i modernistów. Po literackich doświadczeniach związał się z Émile'em Bernardem, wspierając jego projekt La Rénovation esthétique, i publikował również teksty o duchowości i spirytyzmie. Kluczowym okresem w jego życiu stała się działalność marszanda i kolekcjonera sztuki. Przez krótki okres zajmował stanowisko aukcjонера w domu aukcyjnym Drouot, po czym w 1911 roku otworzył własną galerię przy Avenue Trudaine 17 w Paryżu. To właśnie tam zaczął gromadzić i sprzedawać dzieła sztuki, kreując swoją reputację jako autorytet w wychwytywaniu nowych prądów artystycznych i promowaniu malarzy, którzy zapiszą się w historii sztuki.

Libaude był jednym z pierwszych nabywców obrazów Pabla Picassa, gdy ten jeszcze nie zdobył powszechnej sławy, co świadczy o jego wycuciu i odwadze kolekcjonerskiej wobec awangardy. Wsparł też młodego Maurice'a Utrillo, z którym przez pewien czas łączyły go kontraktowe relacje — to on zorganizował pierwszą wystawę Utrillo w Galerie Blot w Paryżu w maju 1913 roku. Ciekawostką jest napis tuszem na odwrociu tektury oferowanego portretu odnoszący się właśnie do Utrillo. Ponadto kolekcja marszanda obejmowała prace impresjonistów i postimpresjonistów (m.in. Émile'a Bernarda czy Camille'a Pissarra), co potwierdzają zachowane zapisy aukcyjne i katalogi aukcji po latach. Część tej imponującej kolekcji Lormel sprzedał w 1920 roku na aukcji w Hôtel Drouot, wskutek zmian w życiu osobistym i artystycznym.

Silne umocowanie w kręgach artystycznych Paryża Louisa Libaude'a pokazuje także pozycję samej Olgi Boznańskiej jako portrecistki elit kulturalnych miasta, z którą współpracował Libaude. O ich bliskiej relacji świadczy chociażby bogata korespondencja pod postacią kart pocztowych. W jednym z listów do Julii Gradomskiej z 1906 roku Olga pisała: „Pracuję wiele, ale nie nadzwyczajnie, wolałabym więcej. Moja ładna pani Robillard pozowała już dwa razy, pan Libaude także, pani Roche także, Kraszewska także, Sara... także. Muszę kończyć prace do Salonu” (Olga Boznańska 1865-1940. Materiały do monografii, oprac. Helena Blumówna, Warszawa 1949, s. 53). Ewidentnie wynika z tego, że artystka przygotowywała wówczas jeszcze kilka obrazów zaprezentowanych później na Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts w Paryżu. Pokazała wówczas aż siedem prac, wśród których pojawia się m.in. „Portrait de Mr L.”, który niewątpliwie utożsamić należy z wizerunkiem Libaude'a wystawionym na aukcji w DESA Unicum w grudniu 2022. Prezentowany w katalogu obraz jest drugim znanym portretem paryskiego marszanda autorstwa Olgi Boznańskiej, który pozostawał przez dekady w kolekcji spadkobierców Libaude'a.



Émile Bernard, Portret Louisa Libaude'a, 1909



Olga Boznańska, „Portret Louisa Libaude'a” („Portrait de Mr L.”), 1906, kolekcja prywatna

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

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

7

LEON WYCZÓŁKOWSKI

1852- 1936

Rybak, 1891

olej/tektura, 32,5 x 24 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'L. Wyczółkowski | 1891'

estymacja:

260 000 - 350 000 PLN

62 000 - 83 000 EUR

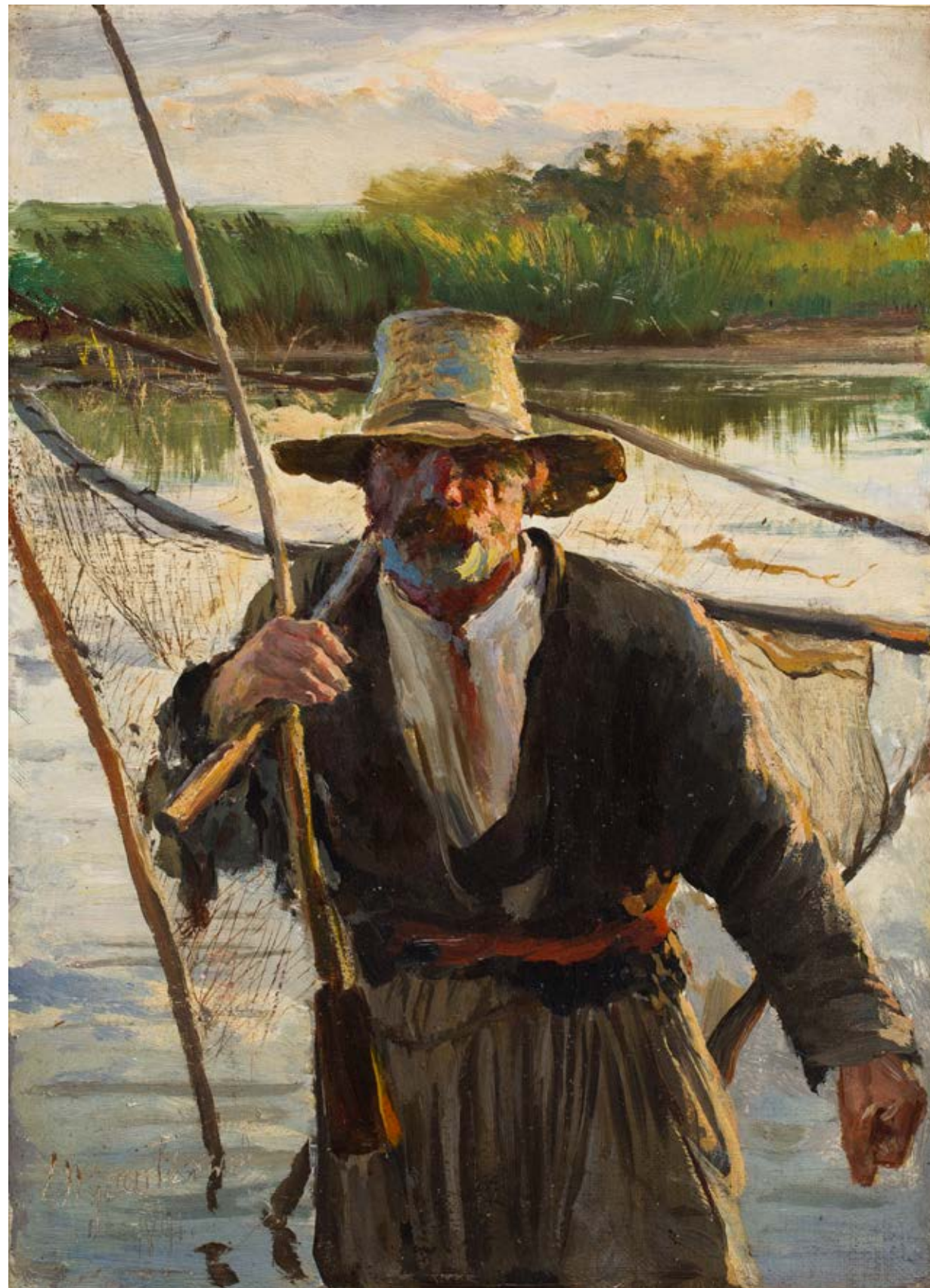
OPINIE:

opinia Jerzego Sienkiewicza z dn. 6 kwietnia 1975 roku

POCHODZENIE:

kolekcja Antoniego Budnego, ziemianina, hodowcy koni, Bychawa

kolekcja prywatna, Polska





„Jedyną racją bytu jego parobków,
dziewuch, rybaków, wołów, wód i pól
– całej martwej i żywej natury – jest
światło. Ono to złoci martwą bryłę
promieniem wschodzącego słońca,
oblękitnia ją chłodnym refleksem
nieba, rozzielenia i rozplomienia
gorącym odbitym ziemi”.

Cyt. za: Ryszard Jeremi Kluszczyński, Leon Wyczółkowski 1852-1936, Kraków 2022, s. 7-8

ŚWIATŁO I NATURA

IMPRESJONIZM WEDŁUG LEONA WYCZÓŁKOWSKIEGO



Leon Wyczółkowski, Rybak z siecią, 1891, Muzeum Narodowe w Krakowie



Leon Wyczółkowski, Rybacy (Połów raków), 1891, Muzeum Narodowe w Warszawie

Pod względem stylistycznym i ikonograficznym cykl „Rybaków z siecią” Leona Wyczółkowskiego, powstający na Ukrainie w latach 80. i 90. XIX wieku, należy do najważniejszych zespołów dzieł w *œuvre* artysty. Świadczy o tym fakt, że motyw ten był przez malarza wielokrotnie podejmowany – realizowany w technice olejnej i pastelowej oraz transponowany w różnych technikach graficznych.

Do rozwiązań bliskich impresjonizmowi Wyczółkowski doszedł samodzielnie. Jak podkreślał, jego nowy sposób widzenia malarskiego wyprzedził wystąpienia pionierów polskiego impresjonizmu – Józefa a i Władysława Podkowińskiego. Równocześnie metoda artysty odbiegała od praktyk francuskich mistrzów. Pozostawał on wierny realnemu ujęciu przedstawianego motywu, koncentrując uwagę na problemach kolorystycznych i świetlnych, kładąc intensywne plamy barwne w miejscach akcentowania światła. Obrazy z tego okresu mienia się zatem feerią nasyconych żółcieni, kontrastowanych z błękitami i oliwkowymi tonami cieni.

Wczesna twórczość artysty, rozwijająca się między Warszawą, Krakowem, Lwowem i Monachium, zyskała wyraźnie odrębny charakter po wyjeździe na Ukrainę. W 1883 roku Wyczółkowski po raz pierwszy odwiedził Podole; do 1887 roku mieszkał w Łaszkach – majątku Głębockich w okolicach Starokonstantynowa. Następnie przebywał w Berezhnej na Kijowszczyźnie – majątku Podhorskich – oraz w Białej Cerkwi – majątku Branickich. Na Ukrainie spędził, z niewielkimi przerwami, około dziesięciu lat, a tamtejszy krajobraz wywarł na nim głębokie wrażenie. Wspominał: „Na Ukrainie płaszczyzna, szalenie kolorowy kraj, skamieniałe morze... Step, czar. Magnetyzuje przestrzeń nieskończona... W nocy wyjeżdżałem w step i do rana nie mogłem się nasycić... Najpiękniejszy kraj... Gaje, pasieki, typowe: kilkadziesiąt uli. Siedzi pasiecznik, rzeka płynie, wiosna rozkoszna, masa kaczeńców z wikliną, rybacy się kręcą, kwitnące drzewa, niebo jak południowe, granat, ultramaryna, a na tym kwiecie. Barwny lud, bukszpany, wstążki, cudowne obrazy jak z bajki” (Jerzy Malinowski, Leon Wyczółkowski, Kraków 1995, s. 10).

W połowie lat 80. XIX wieku w twórczości malarza pojawiają się pierwsze studia rybaków. Artysta najczęściej przedstawiał ukraińskich chłopów brodzących w wodzie i łowiących raki za pomocą sieci; niekiedy ograniczał się do studiów twarzy. Motyw ten – z wyjątkiem najwcześniejszych prób, w których widoczne są jeszcze zmagania z akademicką konwencją – stawał

się przede wszystkim pretekstem do rozwiązań stricte malarskich. Postrzeżoną naturę Wyczółkowski filtrował przez własną wrażliwość plastyczną, tworząc studia świetlno-kolorystyczne, bliskie impresjonistycznej notacji wrażeń. Kompozycje malował szkicowo, operując czystą barwą i ograniczając modelunek światłocieniowy.

Okres ten – czas śmiałych eksperymentów i podważania akademickich doktryn – trwał około sześciu lat i prowadził artystę ku rozwiązaniom symbolistycznym. Jerzy Malinowski zauważał: „Wyczółkowski malował ukraińskich chłopów w świetle wschodzącego lub zachodzącego słońca. Nieruchoma postać człowieka wydaje się wówczas monumentalna i patetyczna. Przedstawieni w tych obrazach ludzie ukształtowani zostali duchowo przez dziką przyrodę i nieokresani przez cywilizację. Wyczółkowski, malując ich, pragnął dotrzeć do fenomenu ludzkiego odczuwania i przeżycia świata. Współcześnie zrekonstruować prahistorię, by uchwycić nieskażoną istotę i potęgę ludzkiego bytu” (J. Malinowski, op. cit., s. 13).

Opisana przez badacza monumentalizacja postaci widoczna jest również w prezentowanej kompozycji datowanej na 1891 rok. Podobnie jak w muzealnych wariantach motywu (Rybak z siecią, MNK; Rybacy (Połów raków), MNW), artysta ukazał sylwetkę mężczyzny kroczącego przez rzekę, w kapeluszu, z siecią przerzuconą przez ramię. Postać została namalowana z dużą swobodą malarską; światło buduje wolumen wszystkich elementów kompozycji. Jak pisał Eligiusz Niewiadomski: „Jedyną racją bytu jego parobków, dziewuch, rybaków, wołów, wód i pól – całej martwej i żywej natury – jest światło. Ono to złoci martwą bryłę promieniem wschodzącego słońca, obłękitnia ją chłodnym refleksem nieba, rozzielenia i rozplomienia gorącym odbitym ziemi” (Eligiusz Niewiadomski, Sztuka polska. Malarstwo, Lwów 1903, tabl. 31). To właśnie światło organizuje wąski kadr prezentowanego „Rybaka”. Charakterystycznym zabiegiem, wyróżniającym twórczość Wyczółkowskiego z przełomu wieków, jest akcentowanie barwnych cieni w modelunku sylwetki – kompozycję ożywiają zgaszone błękity oraz oliwkowo-szmaragdowe tony w partii twarzy i kapelusza. Płótno ujawnia również emocjonalny stosunek artysty do natury, co pod tym względem zbliża go do twórczości Józefa Chełmońskiego. Jednocześnie Wyczółkowski podkreślał, że nie sama przyroda, lecz przede wszystkim lud ukraiński stanowi zasadniczy temat jego obrazów.

8

PIERRE-AUGUSTE RENOIR

1841- 1919

Pejzaż z rzeką ("Paysage, rivière"), 1910

olej/plótno, 10 x 9 cm
sygnowany p.d.: 'R'

estymacja:

300 000 - 400 000 PLN

71 000 - 95 000 EUR

OPINIE:

oświadczenie The Wildenstein Plattner Institute z 22 maja 2019 na temat włączenia obrazu do katalogu raisonné

POCHODZENIE:

Galerie Barbazanges, Paryż, 1922-27

kolekcja Louis Bernard, Paryż

prywatna kolekcja, Francja

dom aukcyjny Chaville Enchères, listopad 2021

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Praca ma zostać włączona do Renoir Digital Catalogue Raisonné

Josse Bernheim-Jeune, Gaston Bernheim-Jeune, Renoir's Atelier - L'atelier de Renoir, San Francisco 1989, nr 384, s. 123 (il.)



„Jeżeli warsztat jest bazą, podstawą sztuki i jej trwałości, to jednak nie jest wszystkim. W sztuce starożytnej jest coś innego, co sprawia, że jej dzieła są tak piękne: jest to p o g o d a, która sprawia, że nigdy nie można się im dość napatrzyć i która nasuwa nam myśl o dziele wiecznym”.

Pierre-Auguste Renoir, cyt. za: Zdzisław Kępiński, Impresjonizm, Warszawa 1982, s. 312-13



Pierre-Auguste Renoir, Krajobraz z domami w Cagnes-sur-Mer, 1911-12, Muzeum Narodowe w Warszawie



Pierre-Auguste-Renoir, Krajobraz z południa Francji (Cagnes-sur-Mer), 1911-12, Muzeum Narodowe w Warszawie

MIEDZY ŚWIATŁEM A KOLOREM

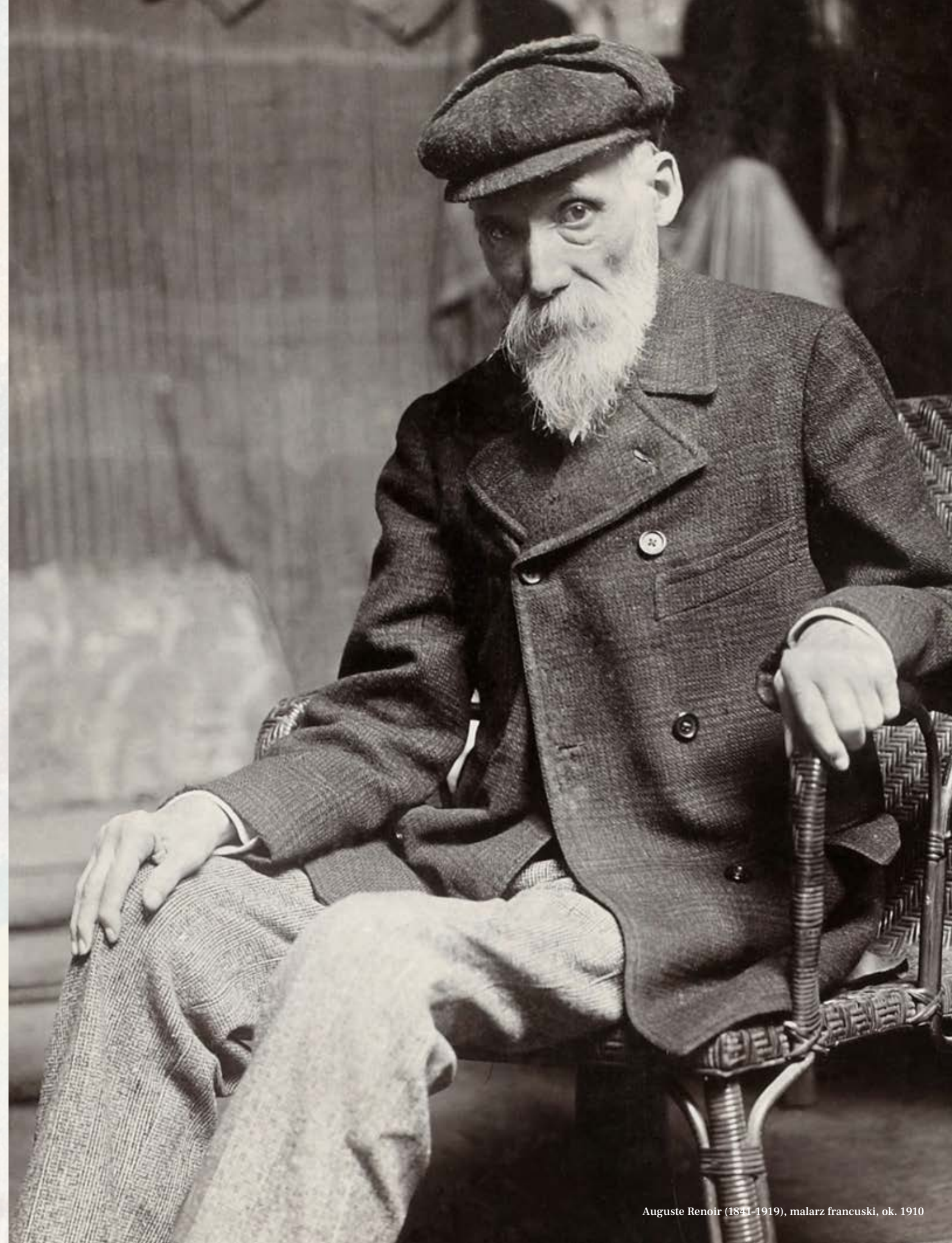
SZTUKA PIERRE’A-AUGUSTE’A RENOIRA

Urodzony w 1841 roku Pierre-Auguste Renoir był francuskim malarzem i jednym z twórców nurtu impresjonistycznego. Jako syn skromnego krawca przeprowadził się wraz z rodziną do Paryża już w wieku trzech lat. W stolicy oddawał się zajęciom artystycznym i chociaż znakomicie rysował, przejawiał również talent muzyczny. Z powodów finansowych rodzina Renoira musiała jednak zrezygnować z opłacania jego dalszej edukacji artystycznej i w wieku trzynastu lat Auguste rozpoczął płatne praktyki w fabryce porcelany. Szukając wytchnienia od pracy, często odwiedzał Luwr, gdzie szkicował dzieła dawnych mistrzów. Jego talent dostrzegł właściciel fabryki, który zachęcił rodzinę do umożliwienia mu dalszego rozwoju artystycznego. Za jego namową młody Auguste rozpoczął naukę w École des Beaux-Arts w 1858 roku. Cztery lata później podjął studia pod kierunkiem Charles’a Gleyre’a, gdzie poznał i zaprzyjaźnił się z takimi malarzami jak Alfred Sisley, Frédéric Bazille czy Claude Monet. W tym samym okresie po raz pierwszy wystawił swoje prace na Salonie Paryskim, jednak nie przyniosło mu to jeszcze znaczącej rozpoznawalności.

Jako dojrzały artysta Renoir szukał inspiracji w twórczości przedstawicieli francuskiego modernizmu, m.in. Camille’a Pissarra czy Édouarda Maneta. Gdy jury paryskich Salonów coraz częściej odrzucało jego prace, wraz z Monetem, Sisleyem, Pissarrem oraz innymi artystami zorganizował w 1874 roku pierwszą wystawę impresjonistów. Pomimo że wystawa oraz sam nurt impresjonistyczny spotkały się z krytyką i niezrozumieniem publiczności, prace Renoira zostały przyjęte stosunkowo przychylnie. W kolejnych latach artysta koncentrował się na portretach, a od 1879 roku, kiedy powrócił do wystawiania na Salonie Paryskim, stał się jednym z najpopularniejszych malarzy we Francji.

Lata 80. XIX wieku Renoir poświęcił podróżom oraz pracy twórczej. Odwiedzał wiele europejskich miast, gdzie podziwiał dzieła wielkich mistrzów, takich jak Velázquez, Tycjan czy Rafael. W 1890 roku ożenił się z Aline Victorine Charigot, młodszą od niego o dwadzieścia lat krawcową, z którą miał już syna Pierre’a. W późniejszych latach urodziło się jeszcze dwóch synów – Jean i Claude. Wszyscy trzej związali swoje życie ze sztuką: Pierre został aktorem, Jean uznanym reżyserem, a Claude ceramikiem. Dwa lata po ślubie u Renoira zdiagnozowano reumatoidalne zapalenie stawów. Wraz z rodziną przeniósł się do Cagnes-sur-Mer, niedaleko wybrzeża Morza Śródziemnego. Tam spędził ostatnie dwadzieścia lat życia, intensywnie pracując, mimo że choroba znacznie ograniczała jego możliwości twórcze. W 1919 roku odwiedził Luwr, aby zobaczyć swoje dzieło eksponowane wśród prac dawnych mistrzów. Zmarł 3 grudnia 1919 roku w wieku siedemdziesięciu ośmiu lat.

Oferowany obraz zatytułowany Pejzaż z rzeką („Paysage, rivière”) autorstwa Pierre’a-Auguste’a Renoira pochodzi z 1910 roku i przedstawia fragment większej kompozycji. Choć krajobrazy bywają postrzegane jako poboczny nurt jego twórczości, studium pejzażu odegrało istotną rolę w wypracowaniu jego techniki oraz innowacyjności kolorystycznej. Jako impresjonista artysta dostrzegał w naturze przede wszystkim zielono-niebieskie tonacje oraz eteryczny nastrój skąpanej w słońcu przyrody. Prezentowane dzieło stanowi tego wyraźny przykład – pomiędzy zielonymi plamami drzew oraz turkusowymi odcieniami rzeki pojawiają się ciepłe żółcie i czerwienie, oddające refleksy światła słonecznego. Renoir malował krajobrazy, posługując się miękkimi formami i szybkimi pociągnięciami pędzla, nadającymi kompozycjom dynamikę. Dzięki szerokiej gamie barwnej potrafił sugestywnie ukazać ulotność chwili, podkreśloną subtelną grą światła.



Auguste Renoir (1841-1919), malarz francuski, ok. 1910

9

JÓZEF PANKIEWICZ

1866-1940

"Domy w Madrycie", 1915

olej/plótno, 70 x 59 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Pankiewicz 1915 | Pankiewicz [powtórzony]'

na odwrociu nalepka wystawowa z Muzeum Narodowego w Warszawie z numerem depozytowym: 'P 790/65/2'

estymacja:

1 200 000 - 1 800 000 PLN

284 000 - 427 000 EUR

POCHODZENIE:

nabyty w latach 80. XX w. we Francji

kolekcja prywatna

WYSTAWIANY:

Quelques Artistes Polonais, Galerie Barbazanges, Paryż, 12-27 stycznia 1920

Wystawa indywidualna, Galerie chez MM. Bernheim-Jeune, Paryż, 22 czerwca – 5 lipca 1922

Józef Pankiewicz (1866-1940). Życie i dzieło. Artyście w 140. rocznicę urodzin, Muzeum Narodowe

w Warszawie, 9 stycznia - 26 marca 2006

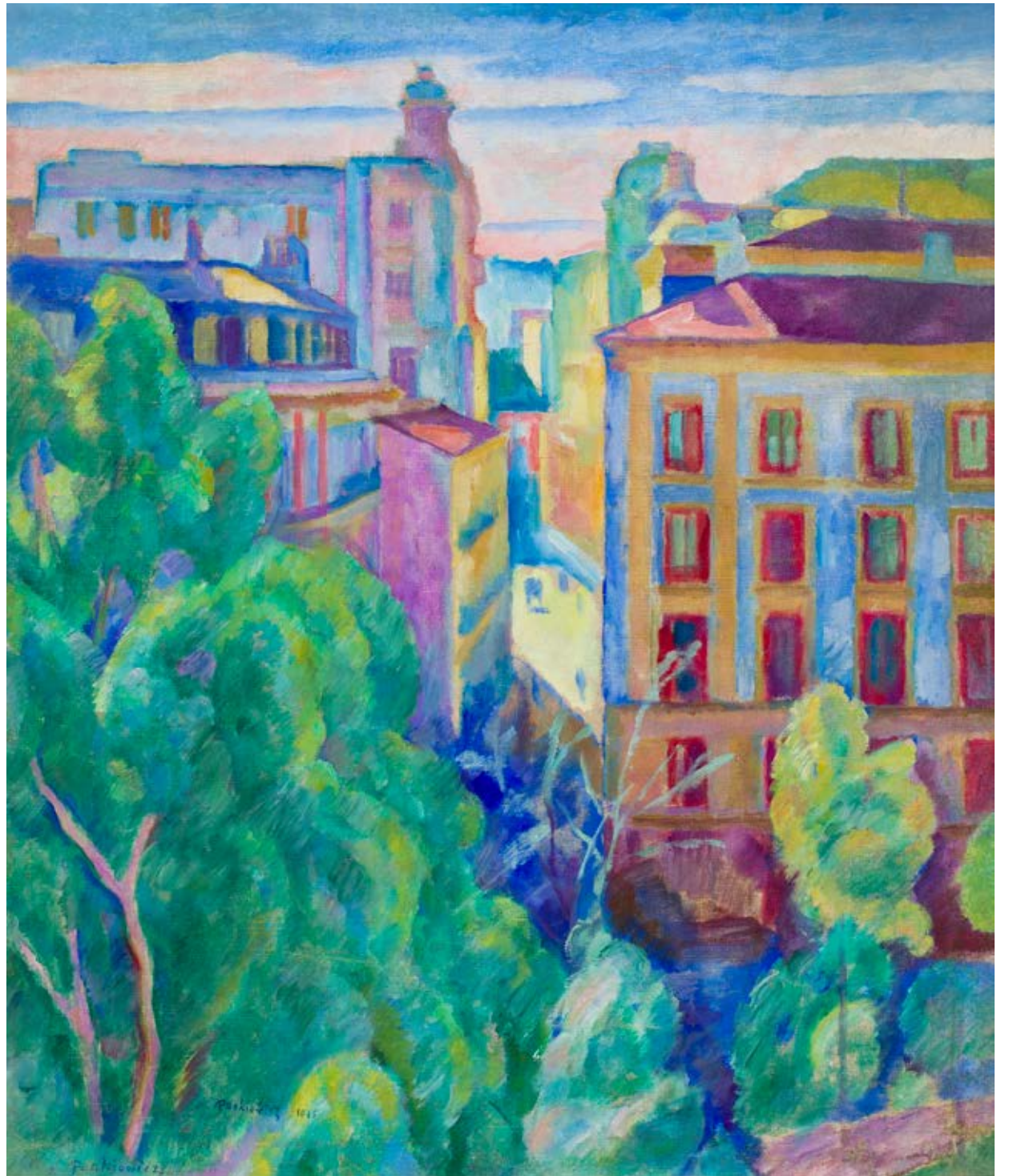
LITERATURA:

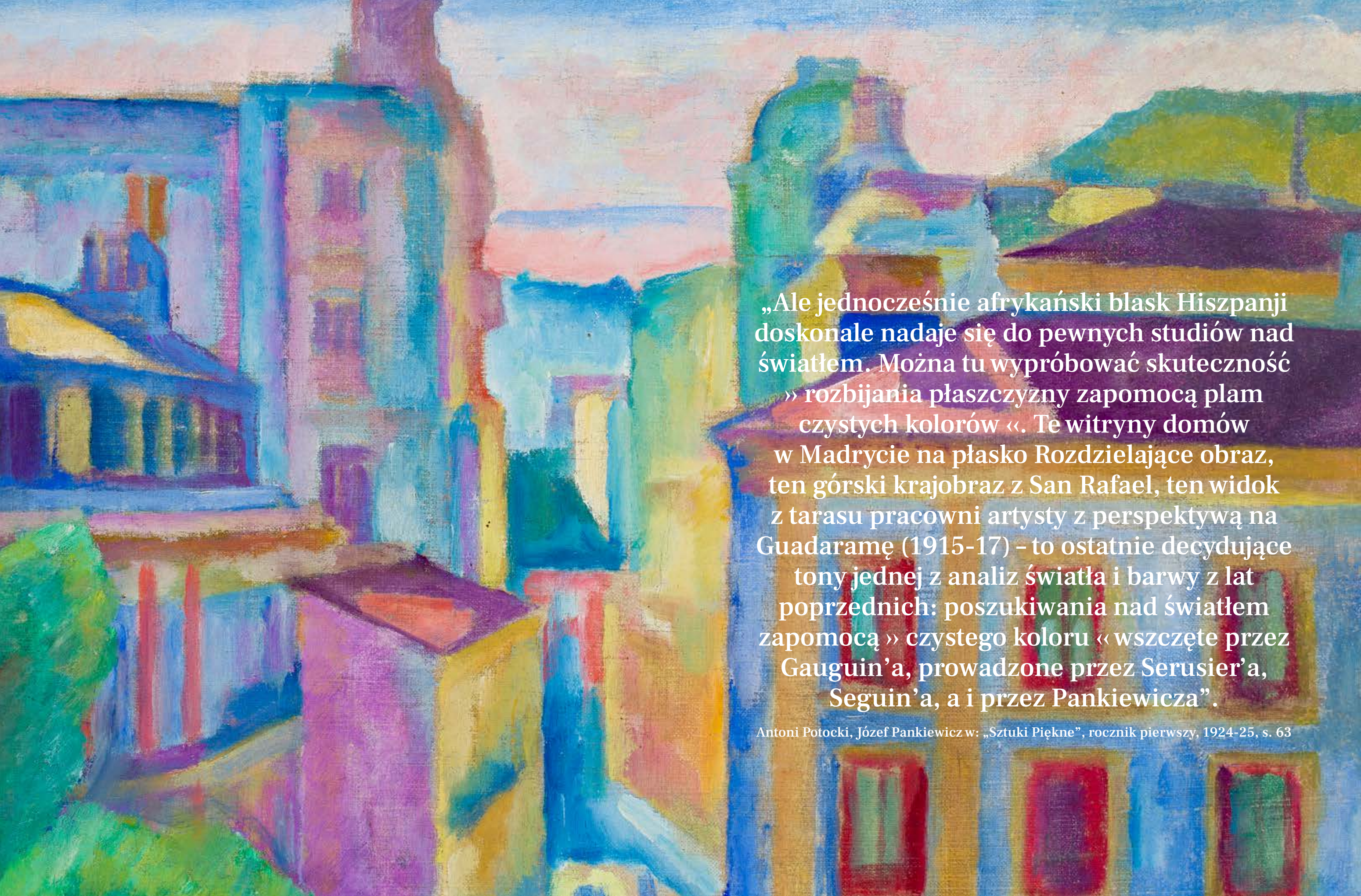
Józef Pankiewicz (1866-1940). Życie i dzieło. Artyście w 140. rocznicę urodzin, katalog wystawy, red. Elżbieta Charazińska,

Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2006, s. 94 (il.), nr kat. I/200

Exposition Joseph Pankiewicz, wstęp Félix Fénéon, Paris 1922, nr kat. 36

Quelques Artistes Polonais, katalog wystawy, Galerie Barbazanges, Paris 1920, nr kat. 76





„Ale jednocześnie afrykański blask Hiszpanji doskonale nadaje się do pewnych studiów nad światłem. Można tu wypróbować skuteczność » rozbijania płaszczyzny zapomocą płam czystych kolorów «. Te witryny domów w Madrycie na płasko Rozdzielające obraz, ten górski krajobraz z San Rafael, ten widok z tarasu pracowni artysty z perspektywą na Guadaramę (1915-17) – to ostatnie decydujące tony jednej z analiz światła i barwy z lat poprzednich: poszukiwania nad światłem zapomocą » czystego koloru « wszczęte przez Gauguin’a, prowadzone przez Serusier’a, Seguin’a, a i przez Pankiewicza”.

Antoni Potocki, Józef Pankiewicz w: „Sztuki Piękne”, rocznik pierwszy, 1924-25, s. 63

HISZPAŃSKI OKRES: ZWROT KU FOWIZMOWI

Wyjazd Józefa Pankiewicza wraz z żoną, Wandą z Lublińskich, w 1914 na studia plenerowe do miejscowości Collioure w Pirenejach na granicy hiszpańskiej nieoczekiwanie zaważył na ich losie. Zastał ich tam wybuch pierwszej wojny światowej. W małym, francuskim miasteczku każdy cudzoziemiec był podejrzany o szpiegostwo. Pankiewicza zaś nikt tam nie znał, a austriackie obywatelstwo i wiek poborowy malarza nie ułatwiały sytuacji. Małżeństwu doradzono, aby jak najszybciej wyjechali do Hiszpanii. Udali się najpierw do Barcelony by, po kilku tygodniach, osiąść na następne pięć lat w Madrycie. Znaleźli się jednak w trudnej sytuacji finansowej: profesorska pensja z Krakowa na początku nie docierała do Pankiewicza, zaś korona austriacka stopniowo się dewaluowała. Aby wyżyć, artysta sprzedął swoje krakowskie mieszkanie. Zanim Wanda zaczęła zarabiać na projektowaniu i haftowaniu tkanin dekoracyjnych, Pankiewiczów wspierali finansowo ich przyjaciele z Paryża: Pierre Bonnard i Félix Fénéon. Te trudne warunki nie zniechęciły jednak Pankiewicza do eksperymentów nad malarstwem.

Prezentowany w katalogu obraz „Domy w Madrycie” pochodzi właśnie z hiszpańskiego okresu twórczości ojca polskiego koloryzmu. Okres ten trwał zaledwie pięć lat, aczkolwiek przyniósł całkiem nowe, odważniejsze eksperymenty z formą. Przez ten krótki czas artysta intensywnie eksplorował doświadczenia dwóch najważniejszych nurtów u progu XX wieku, od których dotychczas stronił: fowizmu i kubizmu. Fowiści, podobnie jak impresjoniści i postimpresjoniści, traktowali kolor jako zasadniczy budulec obrazu, jednak w przeciwieństwie do ich poprzedników nie wywodzili barwy z wrażeń kolorystyczno-światlnych, wynikających z „czystego widzenia” natury. Plamy i płaszczyzny barwne stanowiły u nich jedynie luźną aluzję do natury, jednocześnie to one odgrywały główną rolę w konstruowaniu obrazu i określaniu motywu. Nie tylko wskazywały na kolor przedmiotu ukazanego, ale również oddawały jego kształt oraz przestrzeń świetlną i głębię. Natomiast kubiści stali na przeciwnym biegunie rozważań nad istotą malarstwa. Budulcem ich kompozycji nie był kolor, lecz formy, określane najpierw walorowo, a potem płaszczyznowo, i ich stosunki przestrzenne. Ukazywali przedmioty nie takimi, jak je widzieli, ale takimi, jakimi były. Pankiewicz dotychczas podchodził z dystansem do radykalnych kierunków w sztuce. Miał głęboko rozwinięty zmysł harmonii i obawiał się, że awangarda doprowadzi do rozbicia spójności zarówno elementów obrazu, jak i interpretacji natury.

W trudnym czasach wojennych, z dala od swoich przyjaciół z Paryża i Krakowa polski artysta decyduje się jednak na rozrachunek z fowizmem i kubizmem. Być może wpłynęła na to nowa znajomość malarza z kubitą, choć nie ortodoksyjnym, Robertem Delaunay’em lub zauroczenie „afrykańskim słońcem Hiszpanji”, o którym pisał Antoni Potocki dzieląc się wrażeniami z pokazu hiszpańskich płócien Pankiewicza na wystawie w Galerie Bern-

heim: „Pankiewicz bawi w Hiszpanji przez lata wojny. Nie mając pracowni zakwaterowuje się w Prado i kopiuje Veroneza, Tintoreta, Rubensa. Dobre spędzanie czasu. Ale jednocześnie afrykański blask Hiszpanji doskonale nadaje się do pewnych studjów nad światłem. Można tu wypróbować skuteczność » rozbijania płaszczyzny zapomocą plam czystych kolorów «. Te witryny domów w Madrycie na płasko rozdzielające obraz, ten górski krajobraz z San Rafael, ten widok z tarasu pracowni artysty z perspektywą na Guadaramę (1915-17) – to ostatnie decydujące tony jednej z analiz światła i barwy z lat poprzednich: poszukiwania nad światłem zapomocą » czystego koloru «< wszczęte przez Gauguin’a, prowadzone przez Serusier’a, Seguin’a, a i przez Pankiewicza. Ale już pejzaż z nad Sekwany (1920) znaczy kres tym poszukiwaniom: ostatecznie płaskie plamy czystych barw kolorów uczyniwszy swoje, t. j. wyleczywszy malarstwo z dziur w kolorystycznych kompozycjach, zostały odesłane tam, skąd przyszły: do techniki dywanów, witraży, bardzo szerokich dekoracji, gdzie są konieczne” (Antoni Potocki, Józef Pankiewicz w: „Sztuki Piękne”, rocznik pierwszy, 1924-25, s. 63).

Na hiszpański okres twórczości Pankiewicza składają się przedstawienia martwych natur oraz pejzaże górskie i miejskie o intensywnych, czystych kolorach kładzionych płaską plamą barwną. Przykuwa w nich niezwykła vitalność i promienna pogoda. Rozżarzone od południowego słońca madryckie budynki, tarasy i roślinność oraz górzyste pejzaże przybierają niezwykłych odcieni: są utrzymane w ostrych żółceniach, zieleniach i cynobrach skontrastowanych z niebiesko-fioletowymi odcieniami nieba. Zdecydowanie widać na tych pracach większy zwrot ku fowizmowi niż kubizmowi, choć można zauważyć i pewne geometryczne uproszczenia, które kojarzą się z najwcześniejszą fazą kubizmu. To jednak kolor stanowi główny budulec tych obrazów, który konstruuje formę, światło i przestrzeń kompozycji według zasad fowizmu. Formy, choć uproszczone geometrycznie, zachowują zgodność z powszechnie postrzeganym wyglądem przedmiotów i są podporządkowane płaszczyźnie, tworząc wyraźnie wyczuwalną głębię. Prezentowane w katalog dzieło „Domy w Madrycie” z 1915 stanowi reprezentatywny przykład dla tego okresu twórczości Pankiewicza. Omawiana kompozycja to prawdziwa eksplozja barw, w której kładzione płasko plamy barwne uwypuklają rytmiczność geometrycznych form tworzących elewacje budynków. Rygor prostych form kamienic hiszpańskiej stolicy został kontrastowo zestawiony z walorowo opracowanymi, obłymi formami bujnej zieleni drzew na pierwszym planie.

Po zakończeniu wojny, w 1919, Pankiewiczowie powracają do Paryża a Józef odchodzi od płaskich plam czystych barw. Silne kolory z okresu hiszpańskiego pobrmiewają jednak jeszcze przez kilka lat w jego twórczości, przyczyniając się do powstaniach najpiękniejszych obrazów z lat 20.



Józef Pankiewicz „Ulica w Madrycie”, 1916–18, Muzeum Narodowe w Warszawie



Józef Pankiewicz „Na balkonie”, 1914–19, Muzeum Sztuki w Łodzi



Robert Delaunay, Portugalka, 1916, Columbus Museum of Art

JÓZEF PANKIEWICZ

OJCIEC POLSKIEGO KOLORYZMU

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

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

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

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

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

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

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

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



Józef Pankiewicz, Autoportret, Muzeum Sztuki w Łodzi

10 α

HENRYK HAYDEN

1883- 1970

Martwa natura z asem trefl, 1920

olej/plótno, 88 x 115 cm
sygnowany p.d. : 'Hayden'
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Hayden | 2-1920'

estymacja:
800 000 - 1 200 000 PLN
190 000 - 284 000 EUR

POCHODZENIE:
Galerie Paul Haim & Cie, Paryż
Lambeth Arts Limited (James H. Kirkman), Londyn
kolekcja prywatna, Londyn, od 1973
Sotheby's, Londyn, marzec 2024
kolekcja prywatna, Polska





„Malarstwo nie jest dodawaniem,
jest odejmowaniem (...) Trzeba ująć
tyle, ile to możliwe, odjąć, oczyścić (...)
Pozostawić tylko to, co istotne”.

Henryk Hayden

HENRYK HAYDEN

KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

1883	•	24 grudnia w Warszawie, w żydowskiej rodzinie kupieckiej, przychodzi na świat Henryk Hayden-Wurcel.
1902	•	Rozpoczyna studia w Instytucie Politechnicznym w Warszawie, zgodnie z wolą swojego ojca – Maksymiliana Haydena. Rozwija jednocześnie własne pasje. Pobiera nauki w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem malarza Konrada Krzyżanowskiego.
1907	•	Po raz pierwszy wyjeżdża do Paryża, gdzie zamieszkuje na Boulevard Saint-Michel.
1908	•	Przez kilka miesięcy jest uczniem Akademii „La Palette”, w której kształci się u Charlesa Guérina oraz George’a Desvaillesa. Pierwszy raz wyprawia się do Bretanii, a lato spędza w miejscowościach Pont-Aven oraz Kergroes.
1909	•	Jego prace po raz pierwszy są wystawiane na Salonie Jesiennym. Wyjeżdża po raz drugi do Bretanii, gdzie zatrzymuje się w Le Pouldu i ponownie w Pont-Aven. W tym samym roku odwiedza również Polskę.
1917	•	Nawiązuje znajomość z Adolfem Baslerem, krytykiem sztuki oraz pisarzem. Dzięki jego poleceniu zostaje zauważony przez André Salmona. Udaje mu się po raz pierwszy wystawić swoje obrazy na Salonie Niezależnych. W tym roku także poznaje Władysława Ślewińskiego.
1911	•	Przebywa ponownie w Bretanii, jednocześnie przygotowuje się do swoje pierwszej indywidualnej wystawy.
1912	•	Od 8 do 20 stycznia odbywa się jego pierwsza indywidualna wystawa, która ma miejsce w paryskiej Galerie Druet przy rue Royale. Zostaje pozytywnie odebrana przez szanowanych krytyków: André Salmona, Louisa Vauxcellesa oraz Adolphe’a Tabaranta.
1913	•	Artysta maluje jedno ze swych najważniejszych dzieł. Powstaje płótno „Gracze w szachy”. Twórczość Haydena zostaje powszechnie doceniona, znajduje swoje miejsce w zbiorach znanych oraz ważnych kolekcjonerów, przykładowo – Gustava Coquiota. Prace warszawskiego artysty są prezentowane w siedzibie Towarzystwa Artystów Polskich przy rue Denfert-Rochereau.
1914	•	Jego dzieła zwracają uwagę marszanda Charlesa Malpela, który współpracuje również z Markiem Chagallem. Podczas I wojny światowej Hayden przebywa w bretońskiej miejscowości Saint Lunaire. Po wojnie udaje mu się powrócić do Paryża. Decyduje się zamieszkać na Montparnassie, gdzie również otwiera własną pracownię malarską.
1916	•	Coraz bardziej koncentruje się nad zagadnieniami kubizmu, w czym pomaga mu również kontakt z kubistą Juanem Grisem. Hayden podpisuje kontrakt z promotorem kubistów oraz marszandem – Léoncem Rosenbergiem. W tym samym roku poznaje również Maxa Jacoba, Jeana Metzingera, Pabla Picassa, Gino Severiniego oraz Henriego Matisse’a. Współpracuje z Grupą Sześciu oraz towarzystwem „Lyre et Palette”.
1917	•	Prezentuje swe obrazy w „Lyre et Palette”, na wystawie zbiorowej, wśród prac – Matisse’a, Picassa oraz Modiglianiego.
1919	•	Ma miejsce kolejna indywidualna wystawa Haydena w jego galerii. Zostaje zorganizowana przez Leonce’a Rosenberga. W tym roku powstaje kolejne przełomowe dzieło – „Trzej muzycy”.
1920	•	Odwiedza Polskę po raz kolejny, a w Barcelonie ma miejsce wystawa zbiorowa sztuki awangardowej, na której znajdują się jego obrazy.
1921	•	Obraz „Trzej muzycy” („Le Jazz-band”) zostaje wystawiony na Salonie Niezależnych.
1922	•	Malarz odchodzi od kubizmu. Twórca porzuca intelektualną koncepcję obrazu na rzecz kształtowania wrażliwości oka w malowaniu natury. Jest to też ostatni rok współpracy artysty z Rosenbergiem.
1923	•	Jego obrazy zostają wystawione przez nowego marszanda – Leopolda Zborowskiego, w galerii przy rue de Seine.
1925	•	Ma miejsce wystawa w Galerie Marcel Bernheim.
1926	•	Prezentuje swe dzieła w dwóch znanych paryskich galeriach: Galerie Drouant oraz Galerie Barreiro.

1930	•	Wystawia prace w Brummer oraz Galerie Bonaparte w Paryżu.
1932	•	Umiera propagator jego sztuki, ale przede wszystkim przyjaciel – Leopold Zborowski. Artysta w tym roku otrzymuje obywatelstwo francuskie.
1933	•	Spędza lato w Normandii, w Honfelur oraz prezentuje prace z tego okresu w galerii Drouant i Zack.
1933-1937	•	Dzieli ten czas na życie między Paryżem a południem Francji, gdzie maluje plenerowo, m.in. w miejscowości Dordogne.
1938	•	Wystawia w Petit Palais w Paryżu, pośród dzieł grupy „Peintres de ce Temps”. Rząd francuski zakupuje jeden z jego obrazów, z widokiem krajobrazu południa Francji.
1938	•	Wyjeżdża na półwysep Cotentin w Normandii. Jego obraz „Instrumenty muzyczne” trafia do muzeum w Nantes.
1940	•	Wraz z żoną Josette, w wyniku wybuchu wojny, opuszcza Paryż. Wyruszają początkowo do Owernii, finalnie zatrzymują się na Lazurowym Wybrzeżu w Mougins.
1945	•	Powracają do Paryża, gdzie zastają doszczętnie splądrowaną pracownię. Ocalały obraz „Trzej muzycy” zostaje zakupiony przez Musée National d’Art Moderne w Paryżu (praca ta obecnie znajduje się w zbiorach muzeum w Lyonie). Tworzy mural dla szkoły w Taverny, którego propozycję wykonania otrzymał jeszcze przed wojną.
1946	•	Wystawia ponownie na Salonie Jesiennym, aż do 1953.
1948	•	Realizuje projekty litograficzne przedstawiające pejzaże marynistyczne.
1948	•	Odbywa się jego wystawa w Galerie Drouant-David.
1951	•	Bierze udział w Biennale Sztuki w Menton. Zdobywa tam pierwsze miejsce za swą martwą naturę.
1952	•	Obraz „Trzej muzycy” zostaje eksponowany na wystawie „100 arcydzieł malarstwa francuskiego” mającej miejsce w Amsterdamie i Brukseli.
1953	•	Zdobywa kolejną nagrodę na Biennale w Menton, zwycięską kompozycją jest „Port w Cherbourg”. Hayden podpisuje umowę z Galerią Suillerot.
1954	•	Dołącza do grupy: „Les Peintres Temoins de leur Temps”.
1957	•	Bierze udział w wystawie „50 arcydzieł współczesnych od Bonnarda do Staela” w Muzeum Cantini w Marsylii.
1959	•	Artysta prezentuje swe obrazy na wystawach w Londynie: Weddington Gallery, a także w Krakowie, Warszawie oraz na Biennale w Turynie.
1960	•	W Lyonie zostaje zorganizowana duża monograficzna wystawa, na której zebrano 115 dzieł – dorobek z ponad pięćdziesięciu lat pracy.
1962	•	Ukazuje się jego pierwsza monografia autorstwa Jeana Selza. W tym roku artysta przeprowadza się do domu w pobliżu Reuil-en Brie, w departamencie Sekwana i Marna. Podczas jednej z londyńskich wystaw dostaje ataku serca.
1963	•	Zostaje uhonorowany Orderem Sztuk i Literatury w randze oficera. Pierwszy raz wystawia swe obrazy na Salonie Majowym.
1965	•	Musée National d’Art Moderne w Paryżu po raz kolejny zakupuje obraz Haydena – tym razem „Kobietę z wachlarzem” z 1912.
1968	•	Ma miejsce ostatnia retrospektywna wystawa w Musée d’Art Moderne zatytułowana „Soixante ans de peinture (Sześćdziesiąt lat malarstwa) 1908-1960”.
1970	•	12 maja Henryk Hayden umiera w szpitalu w Paryżu.

HENRYK HAYDEN

RENOIR KUBIZMU

Prezentowana Martwa natura z asem trefl z 1920 roku należy do najdojrzałszych realizacji kubistycznych w dorobku Henryka Haydena – warszawianina, który niemal całe dorosłe życie spędził we Francji i stał się jednym z ważnych przedstawicieli École de Paris. Dzieło to lokuje się w kulminacyjnym momencie jego eksperymentów z kubizmem syntetycznym, rozwijanym w latach Wielkiej Wojny i bezpośrednio po jej zakończeniu.

Hayden przybył do Paryża w 1907 roku, po studiach w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem Konrada Krzyżanowskiego. Początkowo studiował w Académie de La Palette i – jak wielu młodych twórców – zafascynował się Bretanią, gdzie rozwijał język syntetyzmu pod wpływem Gauguina i Ślewińskiego. Wkrótce jednak jego malarstwo zaczęło ewoluować ku zagadnieniom konstrukcji obrazu i analizy formy. Około 1912 roku w jego twórczości pojawiają się wyraźne inspiracje Cézannem, a w drugiej dekadzie stulecia dojrzałe zainteresowanie kubizmem. Około 1915 uznaje się za moment właściwego wejścia artysty w orbitę kubizmu syntetycznego. Hayden, nie przechodząc w pełni przez fazę analityczną, od razu podejmuje problem syntezy formy, upraszczania brył i podporządkowania kompozycji rygorowi konstrukcyjnemu.

W Paryżu Hayden funkcjonował w środowisku międzynarodowej bohemy. Bywał w La Rotonde i Café du Dôme, obracał się w kręgu Blaise’a Cendrarsa, Maxa Jacoba, André Salmona. Rzeźbiarz Lipchitz zapoznał go z Juanem Grisem, który z kolei przedstawił go Léonce’owi Rosenbergowi, słynnemu marszandowi promującemu nowy nurt jakim był kubizm. Polski malarz

znalazł się w grupie artystów, takich jak Picasso, Braque, Léger, Gris, Metzinger i Severini, z którymi Rosenberg zawarł kontrakt na sprzedaż ich obrazów. W 1917 zaprezentował swoje obrazy w „Lyre et Palette”, na wystawie zbiorowej, wśród prac Matisse’a, Picassa oraz Modiglianiego, zaś dwa lata później marszand zorganizował mu w swojej galerii indywidualną wystawę.

Henryk Hayden nie był jedynym malarzem polskiego pochodzenia, który należał do kręgu kubistów. Obok niego, Louis Marcoussis (Ludwik Markus), przyjaźniący się z Picassem i Braque’iem, wystawiający z grupą Section d’Or, należał do najbardziej konsekwentnych kontynuatorów kubistycznej dyscypliny formy. Jego martwe natury z gitarami, fajkami, butelkami czy kartami do gry stały się emblematyczne dla syntetycznej fazy kubizmu. Hayden i Marcoussis reprezentowali dwa odcienie tej samej postawy. Marcoussis pozostał bliższy „gramatyce” kubizmu wypracowanej przez Picassa i Braque’a, zaś Hayden traktował kubizm jako etap intensywnego badania formy, który – po wyczerpaniu możliwości – porzucił. Sam artysta mówił po latach, że opuścił kubizm, gdy uznał, iż grozi mu „powtarzanie się”.

W szerszym kontekście polskiej historii sztuki próby kubistyczne Haydena, Marcoussisa, Alicji Halickiej czy Tadeusza Makowskiego wyprzedzają o kilka lat wystąpienie krakowskich Ekspresjonistów Polskich (późniejszych Formistów) w 1917 roku. To właśnie w „laboratoriach” École de Paris rodziły się pierwsze polskie manifesty antynaturalistyczne



Louis Marcoussis, Kompozycja kubistyczna z nożem, butelką i chlebem bretońskim, 1929, kolekcja prywatna



Na obrazie z 1920 roku Hayden przedstawia klasyczny repertuar motywów kubistycznej martwej natury: stół, naczynia, butelki, fragmenty gazet, a przede wszystkim kartę do gry – asa trefl. Ten ostatni motyw, obecny również w twórczości Picassa, Braque’a czy Marcoussisa, symbolizował zarówno codzienność kawiarnianej bohemy, jak i grę z konwencją przedstawienia. Kompozycja została zbudowana z nałożonych na siebie, geometrycznie uproszczonych płaszczyzn. Przedmioty nie są rozbite na drobne, analityczne segmenty, wręcz przeciwnie zachowują syntetyczną czytelność. Butelka, misa z owocami, fragmenty gazet i karta do gry zostały wpisane w układ prostokątów i trapezów, które organizują przestrzeń obrazu. Hayden nie dąży do całkowitej dekonstrukcji przedmiotu, lecz do jego konstrukcyjnego ujęcia. Kolorystyka jest stonowana, oparta na brązach, zieleniach i ochrach, z kontrpunktem czerni i bieli. Malarz tworzył wysmakowane barwnie kompozycje, nacechowane wrażliwością poetycką, przez co nazywano go „Renoirem kubizmu”. Światło nie modeluje brył w sposób iluzjonistyczny, lecz służy wyodrębnieniu planów i akcentów formalnych. Zgodnie z maksymą artysty: „Malarstwo nie jest dodawaniem, jest odejmowaniem (...) Trzeba ująć tyle, ile możliwe, odjąć, oczyścić (...) Pozostawić tylko to, co istotne” – kompozycja została oczyszczona z detalu na rzecz klarownej struktury. W przeciwieństwie do bardziej rygorystycznych kompozycji Marcoussisa, u Haydena wyczuwa się większą miękkość modelunku i subtelniejszą relację między formą a tłem. Kontur bywa łagodny, a płaszczyzny – niekiedy lekko przesunięte – tworzą wrażenie pulsującej, lecz uporządkowanej przestrzeni. To kubizm „ucywilizowany”, wpisany w tradycję harmonii.

„Martwa natura z asem trefl” jest świadectwem tego, że polscy artyści uczestniczyli w najważniejszych przemianach sztuki europejskiej nie jako bierni naśladowcy, lecz aktywni współtwórcy. Hayden nie kopiował rozwiązań Picassa czy Braque’a, lecz przetwarzał je w duchu własnej wrażliwości. Prezentowane dzieło z jednej strony wpisuje się w międzynarodowy nurt kubizmu rodzącego się w kręgu paryskiej bohemy artystycznej, gdzie karty do gry, gazety i butelki stawały się pretekstem do redefinicji samej istoty obrazu. Z drugiej, zachowuje indywidualny język artystyczny warszawskiego malarza: dyscyplinę konstrukcji połączoną z lirycznym wyczuciem koloru i materii, dzięki któremu malarz zyskał przydomek „Renoira kubizmu”.



Pablo Picasso, Trzej muzycy, 1921, Philadelphia Museum of Art



Hayden w swojej pracowni przed obrazem „Trzej muzycy” (1919)



LEOPOLD GOTTLIEB

1879- 1934

Portret Adolfa Baslera, przed/lub 1913

olej/plótno, 111 x 111 cm
sygnowany l.g.: 'l. gottlieb' oraz opisany p.d.: 'Paris'
na krośnie malarskim stemple: 'N', 'A4', '424', na odwrociu opisany: 'Portrait | de M. Adolph Basler'

estymacja:
450 000 - 650 000 PLN
107 000 - 154 000 EUR

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

WYSTAWIANY:
Salon Jesienny, Paryż, 1913
Kisling. Lśnienie Montparnasse’u, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 21 września 2024 - 30 marca 2025

LITERATURA:
Anna Wierzbicka, Adolf Basler. Krytyk, marszand, kolekcjoner, Warszawa 2025, s. 212-13, s. 215 (il.) (fragment reprodukowany na okładce)
Kisling. Lśnienie Montparnasse’u, katalog wystawy, Warszawa 2024, s. 68 (il.), nr kat. 13
Artur Tanikowski, Wizerunki człowieczeństwa. rytuały powszedniości. Leopold Gottlieb i jego dzieło, Kraków 2011, s. 62 (wzmiankowany)
Arpad Weixlgärtner, Leopold Gottlieb, „Die Graphischen Künste” 1920, r. XLIII, s. 81 (wzmiankowany)





Roman Kramsztyk, Portret Adolfa Baslera, 1912, kolekcja prywatna



Mojżesz Kisling, Portret Adolfa Baslera, 1914, kolekcja prywatna



Amedeo Modigliani, Portret Adolfa Baslera, około 1916
Brooklyn Museum, Nowy Jork



Amedeo Modigliani, Portret Adolfa Baslera
The Philips Collection, Waszyngton

Adolf Basler to niewątpliwie jedna z najważniejszych postaci polskiej kolonii artystycznej w Paryżu, animator kultury, a przede wszystkim krytyk o szerokich, międzynarodowych kontaktach, żywo zaangażowany w promocję sztuki swojego kraju. Urodził się w 1876 roku w Tarnowie. Podczas nauki w gimnazjach w Krakowie i Nowym Sączu zaprzyjaźnił się z młodym Stanisławem Gierszyńskim – później publicystą i działaczem niepodległościowym. Od młodych lat zaangażowany był w kółka socjalistyczno-niepodległościowe organizowane na terenie galicyjskich gimnazjów przez Ignacego Daszyńskiego i Wilhelma Feldmana. W młodości współpracował z szeregiem ważnych czasopism lewicowych, wreszcie debiutował, anonimowo, pisząc krótkie notki na łamach „Głosu Wolnego”. Już od 1898 roku przebywał w Paryżu, pełniąc później rolę łącznika między Polską a Francją w czasopiśmie „Naprzód” związanym z Ignacym Daszyńskim. Basler przyjaźnił się również ze znanym żydowskim krytykiem sztuki, poetą, filozofem i działaczem anarchistycznym Mieczysławem Goldbergiem.

Basler od początku stawiał sobie za cel promowanie pozycji rodzimych artystów w Paryżu, debiutując w roli krytyka sztuki przy okazji wystawy malarstwa polskiego organizowanej w przez Gustawa Gwozdeckiego w Galerie Georges Petit. Krytyk łączył wtedy wyraźnie swoje wyrażście lewicowe poglądy z pojęciem sztuki narodowej stojącej w opozycji do kultury arystokratycznej. Swoje rozważania kontynuował na łamach czasopisma „La Plume”, w którym publikował obok tak znanych postaci jak poeci Guillaume Apollinaire, Jean Moréas, patafizyk Alfred Jarry czy ze strony polskiej krytyk Jan Topass i pisarz Stanisław Przybyszewski. Tam też opublikował tekst związany z twórczością Bolesława Biegasa, w którym dał pełen wyraz mitowi tego „chłopskiego” rzeźbiarza-naturszczyka. Oprócz tego publikował w wydawanej przez Antoniego Potockiego elitarnej „Sztuce”. Basler był również w latach 1906 i 1907 roku sekretarzem Apollinaire'a, znacząco wpływając na jego gusta artystyczne oraz przedstawiając mu artystów z kolonii polskiej, w tym późniejszego ilustratora „Alkoholi”, Ludwika Markusa (Louisa Marcoussisa). Mógł też, jak sugeruje Anna Wierzbicka, zwrócić na

funkcjonowanie polskich artystów uwagę znanego krytyka André Salmona. Antyakademicckie skłonności Baslera uczyniły go jednym z ważniejszych propagatorów sztuki nowoczesnej w początkach XX wieku. We wczesnym okresie skupiał się na dziełach reprezentujących szeroko rozumiane nurty symbolizmu, protoekspresjonizmu i postimpresjonizmu. Później odegrał kluczową rolę w budowaniu pozycji artystów takich jak Elie Nadelman czy przybyły w 1911 roku do Paryża malarz Mojżesz Kisling. Wśród Polaków, których dokonania komentował znajdują się artyści tacy jak Eugeniusz Zak, Tadeusz Makowski, Mela Muter, Louis Marcoussis, Roman Kramsztyk czy Leopold Gottlieb. Oprócz tego opublikował szereg komentarzy na temat artystów zagranicznych, w tym Henriego Matisse'a, Pabla Picassa, Maurice'a Utrilla, André Deraina, Henriego Rousseau czy Amedeo Modiglianiego. Basler stał wyraźnie na stanowisku sztuki nowoczesnej rozumianej w duchu ruchów z przełomu wieków. Widział w wypracowanym przez artystów kręgu École de Paris języku rodzaj uniwersalnej ekspresji artystycznej, nowoczesnej, wolnej od obciążeń akademickich, jednak

opierającej się powszechnej mechanizacji języka sztuki, tak charakterystycznego dla międzywojennych awangard.

Autora swojego portretu Basler charakteryzował następująco: „Szalona brawura tkwi w portretach Gottlieba. Są to dzieła głównie dowcipu. Ogromny charakter, wdzięk i zuchwałość pewną cechują jego studia portretowe, których wystawił sześć w Salonie. Nie konstrukcją, ani substancją wyszukaną, ale swym nadzwyczajnym wyrazem czarują one widza. Gottlieb ma wrodzony dar do syntetycznego chwywania charakterów w portretach”. Krytyk wpisywał jego malarstwo w nurt, który drogi do nowoczesności poszukuje w odwołaniu do wzorców francuskich. Choć droga ta nie była tak jednoznaczna, Basler swoimi wypowiedziami podkreślał światową klasę portretów artysty, które w sposób niezwykle trafny ujmują typy charakterologiczne modeli, wyrazistość i samodzielność jego sztuki.



Zdjęcie prasowe przedstawiające pojedynek Mojżesza Kislinga i Leopold Gottlieba na szable, czerwiec 1914

Leopold Gottlieb urodził się w 1876 roku w Drohobyczu. Pochodził z żydowskiej rodziny artystycznej, trzech z jego braci również zajmowało się malarstwem. Najbardziej znanym z nich był Maurycy Gottlieb, wychowanek Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu oraz pracowni Jana Matejki w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie. Ogromny wpływ, jaki wywarła na Leopoldzie legenda młodo zmarłego, właściwie mu nieznanego brata przyczynił się do potrzeby podjęcia przez niego tej samej kariery. Najmłodszy z braci, Leopold również odbył studia na krakowskiej Akademii, w pracowniach Jacka Malczewskiego i Tadeusza Axentowicza. Następnie udał się do Monachium, skąd przeniósł się w 1904 roku do Paryża, w którym zamieszkał na stałe. W 1905 roku wraz z Witoldem Wojtkiewiczem, Wlastimilem Hofmanem, Mieczysławem Jakimowiczem i Janem Rembowskiem utworzył niezwykle ważną dla polskiej sztuki nowoczesnej Grupę Pięciu. Zrywając z dominującymi tendencjami symbolistycznymi, grupa ta poszukiwała w ekspresjonizmie odpowiedzi na wyzwania sztuki nowoczesnej. Bezczelność antyakademickiej maniery Wojtkiewicza, jego skłonność do pastyszu, zjadliwej ironii ukształtowała w dużym stopniu wizerunek tego krótko działającego ugrupowania, którego twórcy swoje prace wystawiali m.in. w Krakowie, Lwowie, Wiedniu, Berlinie i Warszawie.

Zasadnicze osiągnięcia Gottlieba z tego okresu wiązały się z wypracowaniem wybitnie spychizowanego, ekspresyjnego portretu. Oddając znowu głos Baslerowi, należy zgodzić się, iż: „Portrety jego mają przede wszystkim istotną wartość malarską, a to dzięki doskonałej kompozycji i umiejętnemu operowaniu barwą, a przede wszystkim linią. Linia u Gottlieba ma swój zupełnie odrębny, temu jedynie malarzowi właściwy charakter. Gottlieb nie ubiega się bynajmniej o kaligrafię, by się tak wyrazić, linii. Jego linia, raczej kreska, surowa, ma przede wszystkim akcent niesłychanie silny i zdecydowany, i ona to jest głównym walorem w jego obrazach. Poza tym charaktery-

styczne jest u niego nader oryginalne modelowanie głów. Polega ono na minimalnym zaakcentowaniu bryłowości głowy, by nie rozrywać ogólnej plamy dekoracyjnej, w rzeczywistości jednak jest tak wyszukane, że charakter modelu wyraża jednak stokroć silniej, niż by to osiągnąć mogło najmożliwsze wydobywanie trzeciego wymiaru na płaszczyźnie obrazu”. Odnieść te słowa można do niemalże demonicznego portretu zanurzonego w fotelu Xawerego Dunikowskiego, przyjaciela Gottlieba z czasów krakowskich, z którym odbył podróż do Palestyny w 1906 roku, czy znanego, niezwykle dekadenceckiego portretu Bernarda (Bera) Kupczyka z 1907 roku. Dla prezentowanego portretu Baslera bliższą analogią pod względem formalnym pozostaje jednak wykonany w 1911 roku portret Szaloma Asza. Delikatny modelunek postaci, rozwibrowana linia opisująca poły marynarki i świadoma dążność do zatarcia granicy między lapidarnością szkicu i pełnią skończonej kompozycji świetnie pokazuje ambitny program portretów Gottlieba. Warto zwrócić uwagę szczególnie na partię dłoni, z których jedna, opisana drobnymi pociągnięciami szarości i bladych błękitów wsparta jest na oparciu krzesła (podobny gest malarz przedstawił w portrecie Julesa Pascina), druga zaś kieruje wzrok widza na twarz wyrażającą rodzaj pewnego siebie, ostentacyjnego i niemalże karykaturalnego désintéressement Baslera. Gottlieb gra również przestrzenią obrazu: w ciasnym kadrze wiążąc partię tła i pierwszy plan, na którym obok postaci krytyka znajduje się stół z ustawionym na nim wazonem z kwiatami. Złamaną paletę artysta ożywia, wprowadzając za portretowanym wyrazistą, turkusową plamę ściany, która kieruje widza w stronę twarzy krytyka. Ostrość widzenia i wycucie kompozycji czynią z portretu Baslera jeden z ciekawszych przykładów malarstwa portretowego Gottlieba. Pokazuje malarza w interesującej fazie twórczości, pomiędzy wczesnym, ekspresjonistycznym traktowaniem modelu, a zwrotem w stronę form uniwersalnych, bliskich klasycyzującej francuskiej awangardzie.

12

TADEUSZ MAKOWSKI

1882- 1932

"Dziewczynka z kapeluszem i kwiatami" ("Jeune fille au chapeau et fleurs"), 1925

olej/plótno, 80 x 54 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Tade Makowski | 925'

estymacja:
1 000 000 - 1 500 000 PLN
237 000 - 355 000 EUR

POCHODZENIE:
własność p. Heskia, Paryż
spadkobiercy kolekcji
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, czerwiec 2019
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Tadé Makowski. Peintures et dessins, Galerie Berthe Weill, Paryż, 7-20 lutego 1927

LITERATURA:
Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski. Życie i twórczość, Wrocław 1964, s. 345, nr kat. 405 (opisana na podstawie fotografii ze zbiorów artysty)
Tadé Makowski. Peintures et dessins, du 7 au 20 Fevrier 1927, katalog wystawy, tekst Louis Leon-Martin, Galerie Berthe Weill, Paris 1928, s. nlb, poz. kat. 10



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

Tadeusz Makowski w swojej paryskiej pracowni



TADEUSZ MAKOWSKI: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI



„W tych kilku wymienionych portretach oraz szeregu innych, których ze względu na zbyt wielką ilość wymienić niepodobna, widzimy – w zestawieniu z rokiem poprzednim – większy wysiłek w kierunku upoetycznienia małego modelu za pomocą maksymalnego wysubtelnienia formy i koloru. Rozgrywanie barwnych symfonii w najsubtelniejszych tonacjach: różowych, błękitnych, liliowych, delikatność materii malarskiej doprowadzona zostaje do wirtuozerii, jaką dotąd artysta zarezerwował niejako dla swych kompozycji kwiatowych. Galeria dziecięcych portretów i studiów portretowych, malowana z tą maestrią koloru i utrzymana w atmosferze intymności i poezji (...) jest głównym nurtem twórczości artysty w latach 1923-1927”.

Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski. Życie i twórczość, Wrocław 1964, s. 169



„SYMFO니아 BARWNA W NAJSUBTELNIEJSZYCH TONACJACH”: TADEUSZ MAKOWSKI INTYMNIE

Po formatywnym okresie studiów w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, kontakcie z kubizmem Henriego Le Fauconniera oraz fascynacji bretońskim folklorem i mistrzami niderlandzkimi, Tadeusz Makowski u progu lat 20. XX stulecia zaczął kierować się ku neoromantycznej sztuce intymnego wejścia w duszę dziecka. W 1918 powstały pierwsze portretowe studia i odtąd figura dziecka stała się centralnym motywem w twórczości malarza.

Przyjechawszy do Paryża w 1909, 26-letni Makowski zetknął się ze sztuką Paula Gauguina, malarza bretońskich wieśniaków i polinezyjskich dziewcząt, który zmarł pięć lat wcześniej, licząc na istotnie miejsce w panteonie nowoczesnych malarzy. Istotnie, w tamtym okresie stawał się już klasykiem, a jego portrety mogły inspirować Makowskiego. Gauguin doczekał się dwóch dużych wystaw pośmiertnych, w 1903 i 1906 na Salonie Jesiennym. Znajdował popularyzatorów wśród kolekcjonerów i marszandów, m.in. Ambroise'a Vollarda. Ten sam genialny marszand jako pierwszy odkrył talent Pabla Picassa. Prace Picassa z okresu błękitnego i różowego już na początku drugiej dekady XX wieku stawały się rarytasem kolekcjonerskim. W stonowanych zestawieniach Makowskiego echem pobrzmiewają obrazy Picassa sprzed 1907. Dziecięce portrety, których echo odnajdujemy w malarstwie Makowskiego, znajdujemy w twórczości takich artystów jak Stanisław Wyspiański, Wojciech Weiss czy Olga Boznańska, a także wielu przedstawicieli szkoły paryskiej, np. Meli Muter, a przede wszystkim Eugeniusza Zaka.

Tradycja portretowania dzieci z najdrobniejszymi ich przeżyciami wiąże się z rozwojem nowoczesnej sztuki portretowej i romantycznym światopoglądem. To romantycy, poeci i malarze, jako pierwsi dostrzegli „głębsze” widzenie dzieci oraz szczerą ich emocji. Makowski jawi się jako wielki spadkobierca tej tradycji: „Artysta daleki jest od lekceważenia najdrobniejszych nawet przeżyć dziecka; przeciwnie, stwarza świat dzieci o własnej bogatej skali emocjonalnej. To nie dorosły człowiek widzi dziecko, które wzrusza go swym nieświadomym wdziękiem i tym, że jest nieporadne. To ta mała istota tak wyobraża sobie siebie, tak widzi inne dzieci, zwierzęta, drzewa (...)” (Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski, polski malarz w Paryżu, Wrocław 1976, s. 25).

„Dziewczynka z kapeluszem i kwiatami” powstała w 1925, w okresie, gdy malarz porzucił prymitywizującą estetykę na rzecz wynalezienia nowej harmonii malarskiej opartej o wyciszoną paletę malarską i poetycki temat.

Jak stwierdza monografistka malarza, Władysława Jaworska: „Makowski (...) miał pełną świadomość swojej siły jako kolorysta”. Przyjacieli artysty, krytyk zarzucał malarzowi „anemię koloru”. Ten zaś tłumaczył: „To, co nazywasz anemią, jest wyrafinowanym smakiem. Unikam silnych barw, bo wrzeszczą – wolę przytłumione piano. Duszy mej odpowiadają anemiczne, biedne dzieci, zwiędłe kwiaty lub dyskretne w kolorze, wolę łagodne światło szarych dni niż gwałtowne kontrasty słońca” (Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski. Życie i twórczość, dz. cyt., s. 190). Tym samym Makowski sytuuje się blisko ekspresjonizmu, gdyż czyni kolor wyrazem swojej duszy.

Z drugiej strony, tworzenie przytłumionych symfonii barwnych, tak jak rozumiała malarstwo Makowskiego z połowy lat 20. Jaworska, niczym w muzycznym „nokturnie”, ma swoją XIX-wieczną tradycję. James McNeill Whistler, Amerykanin działający w Londynie i Paryżu, od początku lat 70. XIX stulecia zaczął tworzyć obrazy tytułowane „aranżacja”, „nokturn”, „harmonia” czy „symfonia”. O swojej koncepcji sztuki pisał: „Tak jak muzyka jest poezją dźwięku, tak malarstwo jest poezją wzroku, a jego tematyka nie ma żadnego związku z harmonią dźwięku czy koloru. (...) Sztuka powinna być wolna od wszelkiej poślizgi – być samodzielną i odwoływać się do artystycznego zmysłu oka czy ucha” (James McNeill Whistler, Czerwona płachta, w: Elżbieta Grabska, Moderniści o sztuce, Warszawa 1971, s. 338). Szerokim echem odbił się proces pomiędzy malarzem a krytykiem Johnem Ruskinem, który zarzucił artyście w 1878 „chłuiście kubłem farby w twarz publiczności”, mając na myśli modernistyczną szkieletowość malarstwa Whistlera. Mimo dużego wpływu Whistlera na nowoczesne malarstwo francuskie trudno jednoznacznie łączyć Makowskiego z tym artystą. Niewątpliwie, batalia, którą Whistler zapoczątkował, o sztukę czystą i autonomiczną, była udziałem również polskiego malarza. Muzyczne wartości dzieł Makowskiego przykuwały najważniejszych krytyków polskiej kolonii artystycznej w Paryżu. Chil Aronson, twórca monografii „Art polonais moderne”, pisał o obrazach z lat 1923-25: „Wydobywał całą harmonię i efekt obrazu w tych minorowych gamach, często alla prima, nieraz jednakże powracał do tego samego obrazu i stopniowo go wzmacniał, podnosząc blask i intensywność pewnych kolorów. Ciche, jakby dla siebie samego grane melodie” (Chil Aronson [Franciszek Biedart], Tadeusz Makowski 1882-1932, „Głos Plastyków” IV, 1935/37, nr 7-12, cyt. za: Anna Wierzbicka, Artyści polscy w Paryżu. Antologia tekstów 1900-1939, Warszawa 2008, s. 261).

„(...) W Paryżu była to epoka przeciw impresjonistycznemu kierunkowi w sztuce i rozkwitu kubizmu, którego wpływom jakiś czas ulegałem.

Te poszukiwania pomogły mi później do rozszerzenia wizji formy, jej możliwości i rytmu, a zwłaszcza do odszukania mej własnej wizji lat ostatnich.

W ciągu tego czasu zawsze chwilami szukałem zetknięcia z naturą bezpośrednio i z niej czerpałem wiedzę malarską. Po raz pierwszy wystawiłem w Salonie Niezależnych w 1911 r. trzy obrazy. Zawsze byłem malarzem niezależnym i w tych zasadach wytrwałem do końca, walcząc o nie w pierwszych szeregach z kolegami Francuzami, z którymi łączą mnie węzły przyjaźni. Obecnie jestem już członkiem różnych Salonów i grup, w których wystawiam swe obrazy. Credo moje artystyczne wyraża się w rytmie formy i jej transpozycji lirycznej, światłocieniu nierealnym i kolorze również transponowanym”.

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



W pracowni Henri Le Fauconniera w Paryżu, od lewej Tadeusz Makowski, Marcel Gromaire, Henri Le Fauconnier, fot. Conrad Kickert

WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI

1854- 1918

"Martwa natura z misą owoców i małą doniczką", 1904

olej/plótno, 44 x 64 cm
sygnowany p.g.: 'WŚlewiński'
na krośnie malarskim opisany ręką prof. Władysławy Jaworskiej: 'Władysław Ślewiński Martwa natura z misą owoców | i małą doniczką, ok. 1904 | 44 x 64 cm' oraz papierowa nalepka aukcyjna

estymacja:
350 000 - 450 000 PLN
83 000 - 107 000 EUR

OPINIE:
ekspertyza prof. Władysławy Jaworskiej z dn. 28 lutego 2000 roku

POCHODZENIE:
aukcja Thierry Lanon, Brest, maj 2002
kolekcja prywatna, Francja



Władysław Ślewiński. Paryż, około 1900



WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

1856	1 czerwca w Białyninie koło Mikołajewa na świat przychodzi Władysław Ślewiński. Osierocony przez matkę, która umiera podczas porodu, będzie wychowany przez babkę i ojca, Kajetana Ślewińskiego.
1866	Uczy się w gimnazjum w Radomiu, gdzie zdaje maturę.
1875	Zaczyna naukę w szkole rolniczej w Czernichowie, której nigdy nie ukończy.
1884	Przychodzi na świat syn Ślewińskiego, Władysław Porankiewicz, który zostanie malarzem.
1886	Władysław zaczyna gospodarować w majątku Pilaszkowice, który doprowadzi do ruiny.
1888	Przed długami i sekwestrem urzędu skarbowego Ślewiński wyjeżdża, bez pożegnania z rodziną, do Francji. Mimo wcześniejszych skłonności artystycznych dopiero tutaj odkrywa swój talent i nagle włącza się w życie artystyczne. Zapisuje się do Académie Colarossi, bywa w crémierie „Chez Madame Charlotte” na Montparnassie, który to lokal stanowi miejsce spotkań artystycznej awangardy. Tam styka się z Paulem Gauguinem.
1889	Konkurując z paryską wystawą światową, otwarta zostaje w Café Volpini wystawa syntetystów i symbolistów – pierwszy pokaz w Paryżu malarstwa Gauguina i jego szkoły. Ślewiński wówczas pierwszy raz podziwia ich prace i włącza się w ich ruch. Pierwszy raz wyjeżdża do Bretanii.
1891	Gauguin tworzy „Portret Ślewińskiego” (Muzeum Sztuki Zachodniej, Tokio).
1892	Wyjazd na stałe do Bretanii.
1895	Zaprzyjaźnia się z rosyjską malarką Jelizawietą Kruglikową, dzięki czemu artysta włącza się w rosyjską kolonię artystyczną w Paryżu. Zaprzyjaźnia się rosyjskim poetą Maksymilianem Wołoszynem, który stanie się jednym z najbardziej przenikliwych krytyków malarstwa Ślewińskiego.
1897	Wystawa indywidualna w Galerie Georges Thomas w Paryżu. Pokazy we Lwowie i Warszawie. W kolejnych latach kontakty z luminarzami polskiego życia intelektualnego: Stanisławem Przybyszewskim czy Zenonem Przesmyckim.
1905	Ślewiński po 17 latach spędzonych we Francji wraca do Polski: spotyka się z rodziną (próba rozwiązania konfliktu z ojcem), a w Salonie Krywulta odbywa się przekrojowa wystawa 35 prac oraz dwóch obrazów Gauguina z jego zbioru. Otwarcie ekspozycji dokonuje się jedynie dzięki pomocy rodziny artysty, gdyż urząd skarbowy grozi zajęciem obrazów ze względu na dawne długi Ślewińskiego.
1906	Mówi się o tym, że Ślewiński może otrzymać katedrę malarstwa w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Nie otrzymuje jej, a niechęć krakowskiego środowiska wobec jego osoby znajduje wyraz w prasowej aferze i publikacji anonimowych listów w czasopiśmie „Czas”. Wyjeżdża do Poronina, gdzie maluje tatrzańskie krajobrazy. Utrzymuje kontakty z Leopoldem Staffem, Janem Kasprówcem czy Stanisławem Witkiewiczem. Powstaje jeden z jego najbardziej rozpoznawalnych obrazów, „Sierota z Poronina” (Muzeum Narodowe w Warszawie).
1908	Ślewiński staje się popularny wśród młodej generacji artystów. Zostaje mianowany profesorem warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, lecz wkrótce rezygnuje z posady (prawdopodobnie przez konflikt z Xawerym Dunikowskim). Otwiera własną szkołę artystyczną przy ulicy Polnej.
1909	Plener z uczniami w Kazimierzu Dolnym i poplenerowa wystawa w warszawskiej Zachęcie.
1910	Po pięcioletnim pobycie w Polsce, Ślewiński wyjeżdża na stałe do Bretanii, zapewne zawiedziony stosunkami panującymi na rodzimej scenie artystycznej. Zamieszkuje w neostylowej willi w Doëlan, małym porcie rybackim.
1911	Do Ślewińskich przyjeżdża młody Stanisław Ignacy Witkiewicz. W następnych latach pojawia się tam również młodzi polscy malarze, m.in. Tadeusz Makowski.
1912	Powstaje „Autoportret w stroju bretońskim” (Muzeum Narodowe w Warszawie), który monografistka malarza Władysława Jaworska postrzega jako manifest artysty.
1916	Śmierć artysty. Ślewiński zostaje pochowany w Bagneux pod Paryżem.
1919	Wystawa pośmiertna w Pavillon de Marsan w Luvrze. W kraju analogiczna ekspozycja będzie miała miejsce w Zachęcie w 1925 roku.
1928	Pierwsze monograficzne opracowanie malarstwa Ślewińskiego: swoją rozprawę publikuje malarz i krytyk Tytus Czyżewski.
1983	Pierwsza i jak do tej pory jedyna wystawa monograficzna Ślewińskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie.

„Temperament Ślewińskiego, który ponosił go jako bawiącego się i mar-notrawnego szlagona polskiego – ów temperament poniósł go aż do sztuki. A wtedy sztuka stała się dla niego owem wyjściem i ujściem temperamen-tu, jego silnej, namiętnej a zarazem tak skomplikowanej natury” – tak Tytus Czyżewski charakteryzował przemianę posiadacza ziemskiego i szlach-cica Władysława Ślewińskiego w jedną z najważniejszych postaci sztuki polskiej przełomu wieków. Malarz ten był łącznikiem między rodzącymi się w ostatnich dekadach XIX wieku nurtami postimpresjonistycznej sztuki francuskiej a artystami rodzimego modernizmu.

Władysław Ślewiński urodził się w mazowieckiej wsi Białynin w 1856 roku w rodzinie ziemiańskiej. W 1875 roku rozpoczął studia rolnicze, pragnąc w przyszłości zarządzać w majątkach ojca. Zapewne za namową kuzyna, wybitnego malarza Józefa Chełmońskiego krótko uczył się również w Szko-le Rysunkowej Wojciecha Gersona. Jego ambicje pozostania zarządcą rodzinnych ziem przekreśliło katastrofalne w skutkach przejęcie majątku Pilaszkowice, który doprowadził w krótkim czasie do ruiny. W 1888 roku musiał uciekać z kraju do Paryża, gdzie uczył się w Académie Julian i Académie Colarossi, jednocześnie wiążąc się ze środowiskiem bohemy artystycznej skupionej wokół cremerie Chez Madame Charlotte na Mont-parnassie. Miejsce to łączyło postaci takie jak August Strindberg, Alfons Mucha, Stanisław Wyspiański, Józef Mehoffer czy Zenon Przesmycki. Najprawdopodobniej krótko po przybyciu do Francji Ślewiński poznał swo-jego przyjaciela, wybitnego malarza i teoretyka sztuki - Paula Gauguina. To wtedy musiał zapoznać się z podstawami doktryny syntetyzmu, której sam stał się wyznawcą. Bliskie mu były zarówno kluazonistyczna maniera autora „Żółtego Chrystusa”, jak i jego poszukiwania pierwotnej, oderwanej od współczesności kultury ludowej ówczesnej Bretanii. Ślewiński jeździł w latach 1889-1896 z Gauguinem do Pont-Aven, tworząc szereg prac, od symbolicznie traktowanego pejzażu i martwej natury po portrety wieśniaczek bretońskich. Z tego okresu pochodzi również portret malarza pędzla jego mentora i przyjaciela, z dedykacją „wielkiemu malarzowi”. Po roku 1896 Ślewiński osiedlił się w Le Bas Pouldu. W roku 1897 wstąpił do krakowskiego Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” i utrzymywał kon-takty z rodzimym środowiskiem, wnosząc do polskiej kultury artystycznej wpływy gauguinizmu w momencie przybycia do Polski w 1905 roku.

Temat martwej natury odgrywał znaczącą rolę w dorobku Ślewińskiego. Znana jest przede wszystkim jego melancholijna kompozycja „Maska i książki” z 1897 roku, przedstawiająca maskę pośmiertną słynnej „Niezna-jomej z Sekwany”. Dla Ślewińskiego przedstawiane obiekty miały wyraźny wymiar symboliczny, „mówiły głosem głębokim i tajemniczym”, łącząc w sobie nastrojowość matowo kładzonej farby z prymitywistyczną potrze-bą tworzenia języka form podstawowych. Jak pisał Zenon Przesmy-cki, kierując te słowa do artysty, we wstępie do katalogu jego wystawy w Lwowie: „W martwych naturach – w przeciwieństwie do wścieklej bru-talności Cézanne’a, któremu jednak nie ustępuje Pan pod względem siły koloru – wysilek Pański zdaje się zmierzać w kierunku oddania spokoju i napiętej ciszy przedmiotów, niż rozkosznej soczystości jablek i matowych błysków porcelany”. Ten rodzaj cichego napięcia Ślewiński kultywował, tworząc prace silnie naznaczone odczuciami psychicznymi artysty, przez co zrywające z naturalistycznym odwzorowaniem rzeczywistości. Zamiast przestrzeni w pracach tych dominuje płynna, delikatna kreska konturu i zgaszona, ulotna paleta barw. Całość w swojej formie przywoływała u kry-tyków skojarzenia z niemalże mozaikową wyobraźnią malarza, umiejętnym budowaniem kompozycji, których harmonia licowała z szlachetną prostotą tematów. Charakterystyczne w tym kontekście jest odwołanie w temacie prezentowanego obrazu do dwóch artystów wyznaczających drogę sztuce nowoczesnej - Cézanne’a i Gauguina. Kosze i misy z owocami stanowią jeden z podstawowych przedmiotów studiów postimpresjonistycznych. W pracach tych szukają oni drogi do wykroczenia poza potoczne rozu-mienie widzenia, z jednej strony geometryzując, syntetyzując spojrzenie, a z drugiej poddając się jego procesualnej naturze. Wybitny, samodzielny „uczeń” tych artystów, Ślewiński, nawet tworząc poza granicami Francji. pozostał wierny ideom sztuki francuskiej, tak jak w przypadku „Martwej naturze z misą owoców i małą doniczką” opisując symbolicznie naturalny cykl narodzin i dojrzewania, naniesiony na delikatne, niemal abstrakcyjne tło.



14 α

MELA MUTER

1876- 1967

Martwa natura z prymulkami, lata 30. XX w.

olej/sklejka, 45,5 x 33 cm
sygnowany p.d.: 'Muter'

estymacja:
220 000 - 300 000 PLN
52 000 - 71 000 EUR

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



Melania Mutermilch pozostaje jedną z najbardziej fascynujących postaci polskiego nowoczesnego malarstwa, której działalność artystyczna rozwinęła się przede wszystkim w Paryżu i kręgu École de Paris w pierwszych dekadach XX w. Jej kariera artystyczna to opowieść o podróży - zarówno geograficznej, jak i twórczej - która rozpoczęła się wraz z wyjazdem artystki z rodzinnej Warszawy do francuskiej stolicy w 1901 roku, gdzie posługując się pseudonimem Mela Muter, zyskała uznanie jako malarka o wyjątkowej wrażliwości i indywidualnym języku plastycznym.

W dorobku Muter, obok znakomitych portretów elit paryskich i pejzaży z różnych zakątków Francji i Hiszpanii, pojawiają się także martwe natury - seria niewielkich, ale niezwykle sugestywnych kompozycji ukazujących przedmioty codziennego użytku, owoce, warzywa czy kwiaty. Gatunek ten, choć w jej twórczości obecny sporadycznie, odsłania szczególne cechy jej malarstwa: skupienie uwagi na fakturze, barwie, rytmie i akt malarzkiej obecności materii.

Prezentowana w katalogu *Martwa natura z prymulkami* z lat 30. XX w. jest przykładem tego rodzaju ujęcia - intymnej, wnikliwej obserwacji prostego przedmiotu natury ożywionej barwą i formą. Kompozycja przedstawia niewielką roślinę w doniczce - prymulki, ujęte w chwilowym, niemal ulotnym stanie kwitnienia. Umieszczone na tle sugestywnie zarysowanej przestrzeni, liście i kwiaty prymulek zdają się być nie tylko przedmiotem obserwacji, ale też uczestnikami napiętej między sobą gry kolorów i światła. Gęsta, fakturowa powierzchnia malarska stanowi świadectwo mistrzowskiego opanowania przez Muter środków wyrazu: w jej pociągnięciach pędzla można odnaleźć zarówno ślady studiowania twórczości Cézanne'a, jak i wrażliwość czerpania z impresjonistycznego doświadczenia materii malarskiej. Choć martwa natura może wydawać się pozbawiona ruchu i dramatyzmu, w ujęciu Muter każdy element - zarówno liście, jak i same kwiaty - kryją w sobie szczególną energią. Artystka zdołała na płótnie uchwycić napięcie pomiędzy statycznością motywu a wewnętrzną dynamiką barwy i faktury. Warstwy farby, żywe zestawienia zieleni, różu i głębokich tonów ziemi współtworzą obraz, który jest zarazem studium koloru, jak i medytacją nad formą i czasem. Ta równowaga między subtelną materią a wyrazistą ekspresją to jedna z najcenniejszych cech pracy Muter w tym gatunku.

Motyw martwych natur w twórczości Muter pojawiał się sporadycznie, częściej jako element drugiego planu czy fragment większych kompozycji, jednak prace, w których stają się one bohaterami samodzielными, pozwalają spojrzeć na artystkę w innym świetle: jako na malarkę, która potrafiła odnaleźć w przyrodzie i przedmiotach codziennych głębokie napięcia barwne i kompozycyjne, tworząc z nich dzieła nacechowane energią i radością. Tę cechę malarstwa artystki dostrzegł już w latach 20. ubiegłego wieku krytyk, Edward Woroniecki: „Podziwiamy u pani Meli Muter wolę życia i bezgraniczne umiłowanie przyrody. Pejzaże, postacie, kompozycje malowane z natury w Hiszpanii czy też na południu Francji zachwycają nas tu intensywnością rysunku i koloru nakładanego szerokimi pociągnięciami, z pominięciem żmudnego wykańczania szczegółów. W tych szybkich, syntetycznych notatkach uchwycono pełne życia motywy, a jednocześnie pozostał w nich świeży ślad zachwyty artystki nad odwiecznymi cudami natury. Jakież to wszystko pogodne, prawdziwe święto koloru i słońca!”.



15 α

MELA MUTER

1876- 1967

"**Portret damy**", około 1922

olej/plótno, 97 x 76 cm
sygnowany l.g.: 'MUTER'
na odwrociu wykreślony opis Bolesława Nawrockiego związany z rezerwacją obrazu dla muzeum warszawskiego i jego restauracją, na krośnie malarskim trzy papierowe nalepki Galerie Gmurzyska w Kolonii oraz notatki, na ramie nalepka opisana numerem: '276'

estymacja:
700 000 - 900 000 PLN
166 000 - 209 000 EUR

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

WYSTAWIANY:
Obraz za zgodą właściciela zostanie włączony do monograficznej wystawy Meli Muter (1876-1967) w Villi la Fleur w Konstancinie-Jeziornie planowanej w dniach 17 września 2026 - 15 marca 2027.
Mela Muter 1876-1967. Retrospektiv-Ausstellung, Galerie Gmurzynska, Kolonia, 21 października - 1 grudnia 1967

LITERATURA:
Mela Muter 1876-1967. Retrospektiv-Ausstellung, katalog wystawy, Galerie Gmurzynska w Kolonii, Köln 1967, s. nlb., nr kat. 31 (il. jako „Portrait einer Dame”; błędnie podane wymiary)



MUTER PORTRECISTKA: WOBEC SZTUKI POCZĄTKU WIEKU

Mela Muter pochodziła z warszawskiej, zamożnej, zasymilowanej rodziny żydowskiej. Aneks Melanii Mutermilchowej do świata sztuki odbył się przez przyjaciół rodziny Klingslandów, przede wszystkim literatów Leopolda Staffa, Jana Kasprowicza czy Władysława Reymonta. W Warszawie uczęszczała na lekcje w Szkole Rysunku i Malarstwa dla Kobiet Miłosza Kotarbińskiego. Przyszła malarka poślubiła krytyka i działacza politycznego Michała Mutermilcha, z którym, już po narodzinach syna Andrzeja, wyjechała do Paryża (1901). Właściwą edukację odebrała w Académie Colarossi oraz podczas wyjazdów do Bretanii: samodzielnych plenerów i dzięki kontaktom z malarzami kręgu szkoły Pont-Aven. Uważała się jednak za artystycznego samouka i nie odebrała gruntowej edukacji z zakresu malarstwa. Do I wojny światowej malarka odbyła liczne podróże artystyczne, do Bretanii, Włoch, Katalonii, wykształcając swój indywidualny język wypowiedzi artystycznej. Pozostając w kontakcie z rodzimym środowiskiem artystycznym, od 1904 licznie wystawiała, przede wszystkim w Paryżu, ale też Barcelonie czy Londynie. Okres jej największej prosperity przypadł na „szalone” lata 20., gdy stała się cenioną portrecistką paryskiej socjety.

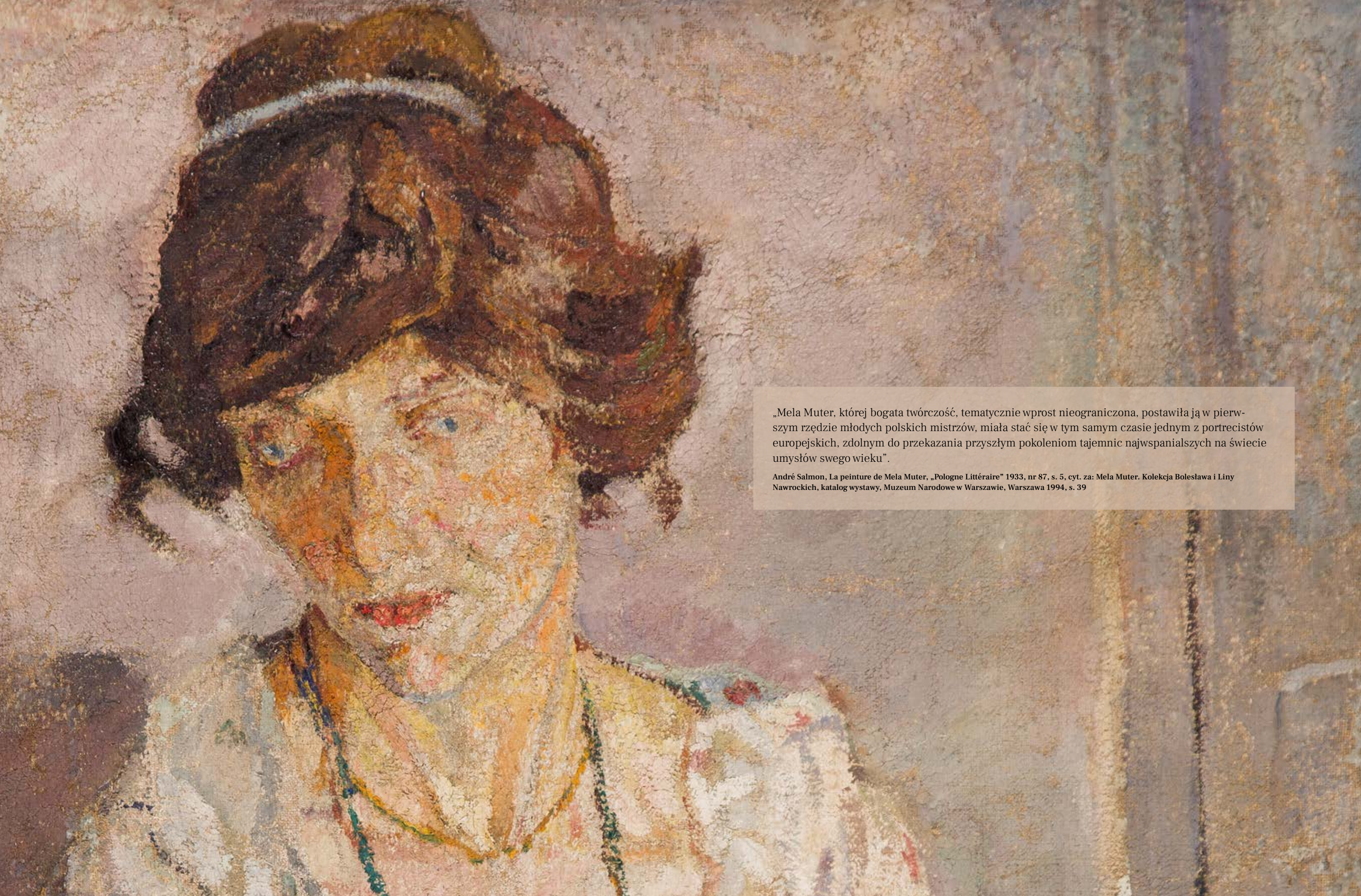
Na tle artystycznej panoramy „polskiego Paryża” Boznańska i Muter były na przełomie wieków postrzegane jako dwa najpoważniejsze talenty (zdanie Adolfa Baslera). Na gruncie lokalnych odniesień wyrazista osobowość artystyczna oraz niezwykła malarska umiejętność dotknięcia wnętrza portretowanego stawiały ją na równi z młodszą o dekadę wybitną polską portrecistką Olgą Boznańską. Owe porównania z równie uznaną koleżanką to nie tylko wielki prestiż, ale także istotne spoiwo w kształtowaniu się artystycznego kośca Muter. Biografię Meli Muter i Boznańskiej łączy Paryż. Boznańska odebrała gruntowne wykształcenie artystyczne, zaś Muter była samoukiem – w Paryżu uczęszczała krótko na Akademię Colarossi, i być może także na Akademię Grande Chaumière. Każda z artystek w orbicie swoich zainteresowań umieściła portret,

badanie psychologizmu modelu. Mgliste wizerunki Boznańskiej kontrastują z impastowymi obrazami Muter. Max Goth, francuski krytyk tak oceniał zależność między malarkami: „Tu obok Olgi de Boznańskiej mam ochotę umieścić Mutermilch, o wizerunkach mniej delikatnie ekspresyjnych, mniej refleksyjnie pieścizotliwych, ale o finezji psychologicznej równie mocnej i bardziej bezpośredniej. Boznańska opowiada drżącym głosem, Muter wydaje sądy i oskarża. Na styl Boznańskiej składa się naturalna swoboda, urok, pieścizota. Styl Muter jest gwałtowny, niewzruszony w swej przemocy, ostry, napięty aż do krzyku, à la Van Gogh”.

Malarstwo portretowe to główny i inicjalny wątek w dziele Meli Muter. Pierwsze jej paryskie prace z tego zakresu oparte są o wzory polskich symbolistów, a przede wszystkim malarstwo Jamesa Whistlera. Posługując się intymistyczną konwencją, pokrewną twórczości Boznańskiej, w pierwszej dekadzie XX wieku malarka będzie portretować bliskich i znajomych. Od 1901 roku i pierwszych wakacji spędzonych w Concarneau Muter będzie wielokrotnie portretować osoby starsze i niedołężne oraz ułomne lub osamotnione dzieci. Jej paryskie prace z lat 20. to dzieła drapieżne w stylistyce wizerunki bywalców salonów, intelektualistów, artystów. Muter najczęściej umieszczała swoich modeli w umownej przestrzeni pracowni, sytuując ich na krześle i eksponując twarz i dłonie. W przypadku „Portretu damy” artystka umieściła w polu obrazowym rekwizyty: na brzegu stolika, u dołu przedstawienia modelka złożyła dłonie, przykrywając nimi książkę; po lewej stronie znajduje się partia martwej natury owocowo-kwiatowej. W ten sposób malarka połączyła dwa ulubione gatunki malarskie: portret i martwą naturę. Ubrana w białą sukienkę modelka Muter to postać delikatna i wrażliwa: splecione dłonie i wyeksponowane przez artystkę mgliste oczy zdradzają stan melancholii i zadumy kobiety.



Mela (med 1911)



„Mela Muter, której bogata twórczość, tematycznie wprost nieograniczona, postawiła ją w pierwszym rzędzie młodych polskich mistrzów, miała stać się w tym samym czasie jednym z portrecistów europejskich, zdolnym do przekazania przyszłym pokoleniom tajemnic najwspanialszych na świecie umysłów swego wieku”.

André Salmon, La peinture de Mela Muter, „Pologne Littéraire” 1933, nr 87, s. 5, cyt. za: Mela Muter. Kolekcja Bolesława i Liny Nawrockich, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1994, s. 39

16

ALICJA HOHERMANN

1902- 1943

Portret rudowłosej dziewczynki, 1938

olej/plótno, 33 x 24 cm

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

estymacja:

14 000 - 18 000 PLN

3 400 - 4 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

kolekcja prywatna, Polska

Alicja Hohermann była malarką, której twórczość miała osobisty charakter na tle ekspresyjnokolorystycznego „stylu” Szkoły Paryskiej. Malowała najczęściej postaci kobiece ubrane w nowoczesne stroje z epoki, a także kompozycje rodzajowe o tematyce religijnej. Forma artystyczna jej obrazów zdradzała wpływy nowej figuracji, która pojawiła się w Europie po I wojnie światowej, lecz także kierunków awangardowych. Jej pełne wdzięku formy malarskie zdradzają inspirację płynnością kształtów syntetycznego kubizmu drugiej dekady XX stulecia, a stylizacja jej prac bliska jest płótnom Eugeniusza Zaka. Prezentowany „Portret dziewczynki” to urokliwy przykład pełni stylu malarstwa Hohermann. Modelka z ukosa patrzy niemo w przestrzeń melancholijnym wzorkiem. Artystka ukazała dziecko w popiersiu, szczególnie wypełniając powierzchnie podobrazia otokiem głowy modeli. Malarka użyła wyrafinowanego połączenia zieleni, błękitu i ugru. Krytyk Waldemar George pisał o obrazach Hohermann przedstawiających młode kobiety: „Alicja Hohermann z Warszawy (...) malowała subtelne sceny ukazujące życie rodzinne. Jej portrety młodych dziewczyn świadczą o wybitnie kobiecym temperamencie artystki jako kolorystki, artystki obdarzonej wyczuciem stylu i umiejętnością wykonania eleganckiego projektu” (cyt. za: Anna Wierzbicka, Artyści polscy w Paryżu. Antologia tekstów 1900-1939, Warszawa 2008, s. 169).



17 α

STEFANIA ORDYŃSKA-MORAWSKA

1882- 1968

Nad Sekwaną

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

estymacja:

40 000 - 55 000 PLN

9 500 - 13 100 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Pasarel, Netanya, Izrael, kwiecień 2021

kolekcja prywatna, Polska

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



HENRYK PIĄTKOWSKI

1853- 1932

Popołudnie na wsi

olej/deska, 37 x 46 cm
sygnowany l.d.: 'H. PIĄTKOWSKI'

estymacja:
15 000 - 20 000 PLN
3 600 - 4 800 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Millon, Paryż, kwiecień 2024
kolekcja prywatna, Polska

„Popołudnie na wsi” Henryka Piątkowskiego to sielankowa scena rodzajowa rozgrywająca się w letnim pejzażu. Kompozycja zbudowana jest na kontraście swobodnie rozłożonej na pierwszym planie postaci chłopca i stojącej nieco dalej dziewczynki w stroju ludowym. Artysta operuje jasną, rozświetloną paletą barw, budując atmosferę ciepłego, spokojnego dnia. Na pierwszym planie widzimy chłopca leżącego na trawie, wspartego na łokciach, zwróconego twarzą ku widzowi. Jego poza jest naturalna, niewymuszona, oddaje bez troskę dziecięcego odpoczynku. Ubrany jest w ciemną marynarkę i jasne spodnie, na głowie ma kapelusz ozdobiony piórem. W głębi stoi dziewczynka w tradycyjnym stroju ludowym: biała koszula o szerokich rękawach, gorset, zapaska oraz chusta na głowie tworzą wyraźny akcent etnograficzny. Jej spokojna, nieco poważna postawa równoważy swobodę chłopca. Za nią rozciąga się miękko malowany krajobraz – zielona łąka, kręta ścieżka oraz pasące się gęsi, które podkreślają wiejski charakter sceny. Tło zbudowane jest z delikatnych, impresyjnie kładzionych plam barwnych; błękit nieba i świeża zieleń roślinności nadają całości lekkości.

Piątkowski, znany z realistycznych scen rodzajowych i zainteresowania tematyką ludową, łączy w tym obrazie obserwację obyczajową z nastrojowością pejzażu. Kompozycja jest harmonijna, oparta na diagonalnym układzie postaci i drogi prowadzącej w głąb przestrzeni. Artysta umiejętnie oddaje fakturę trawy i miękkość światła popołudnia, unikając przesadnego detalizmu na rzecz ogólnego wrażenia. „Popołudnie na wsi” wpisuje się w nurt malarstwa rodzajowego drugiej połowy XIX wieku, w którym wieś jawi się jako przestrzeń spokoju, naturalności i prostoty.



STANISŁAW MASŁOWSKI

1853- 1926

Scena z polowania, 1897

olej/deska, 18,5 x 31 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'ST. MASŁOWSKI | 1897'

estymacja:
35 000 - 50 000 PLN
8 300 - 11 900 EUR

Stanisław Masłowski, jeden z najwnikliwszych obserwatorów wsi i pejzażu, już od lat Warszawskiej Klasy Rysunkowej kształcił się w duchu pracy z natury – z notatnikiem i szkicownikiem, pod okiem Wojciecha Gersona i Aleksandra Kamieńskiego, którzy wymagali rzetelnej „prawdy widzenia”. Ten sposób myślenia był bliski nowemu realizmowi kręgu Józefa Chełmońskiego, a sam Masłowski szybko przyzwyczaił się do życia „w drodze”: po studiach mieszkał w Warszawie, ale regularnie wyjeżdżał na plenery, m.in. na Ukrainę. W jego malarstwie realizm spotyka się z wyczuciem rytmu linii i barwy, dzięki czemu nawet proste motywy mają klarowną konstrukcję i spokojną poetykę.

Prezentowany niewielki obraz olejny na desce, datowany na 1897 rok, ma charakter sceny z pogranicza rodzajowości i pejzażu. W jesiennym, lekko przygaszonym świetle spotykają się dwaj jeźdźcy w towarzystwie koni i psów. Ich rozmowa buduje napięcie chwili i artysta nie rozgrywa jej

teatralnie: ważniejsza jest wiarygodność sytuacji i atmosfera miejsca. Tło stanowią łąki i rzadkie drzewa, a miękkie pociągnięcia pędzla modelują trawy i mokry grunt. Przejścia tonu w szarawym niebie i oddali scalają przestrzeń, dając wrażenie cichego, późnojesiennego dnia.

Masłowski komponuje scenę oszczędnie, ale precyzyjnie. Ciemny akcent jeźdźca na kasztanowatym koniu równoważy jasna sylweta konia po prawej, a grupa psów zamyka kadr, prowadząc oko po przekątnej. Motyw konia – ważny już w jego wczesnych studiach – jest tu potraktowany z czułością. Zwierzęta nie są rekwizytem, lecz równorzędnymi bohaterami obrazu. Postacie ujęte są bez przesadnych szczegółów, w typowym dla Masłowskiego skrócie, który zostawia miejsce na światło i ruch. W tej równowadze między szczegółem a uogólnieniem, między dotykiem pędzla a dużymi, spokojnymi płaszczyznami, ujawnia się dojrzałość artysty i przekonanie, że natura jest najlepszym nauczycielem formy.



20

ANTONI PIOTROWSKI

1853- 1924

Książę Aleksander I Battenberg podczas bitwy pod Śliwnicą, 1889

olej/plótno, 104 x 155 cm

sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'A. Piotrowski | 1889. Kraków.'

estymacja:

350 000 - 450 000 PLN

83 000 - 107 000 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Im Kinsky, Wiedeń, marzec 2011

kolekcja prywatna, Polska





ANTONI PIOTROWSKI

JAKO KORESPONDENT W BUŁGARII

Bitwa pod Śliwnicą (17–19 listopada 1885), rozegrana w trakcie wojny serbsko-bułgarskiej, była jednym z najważniejszych momentów w procesie umacniania państwowości bułgarskiej. Zwycięstwo armii bułgarskiej nad wojskami serbskimi, odniesione mimo początkowej przewagi przeciwnika, stało się symbolem determinacji młodego państwa i osobistego zaangażowania jego władcy – księcia Aleksandra I Battenberga. Antoni Piotrowski, przebywający wówczas na Bałkanach jako korespondent brytyjskich i francuskich czasopism, był bezpośrednim świadkiem tych wydarzeń. W 1885 roku malarz wyjechał do Bułgarii jako korespondent kilku brytyjskich i francuskich czasopism i dokumentował przebieg działań wojennych m.in. dla „The Illustrated London News” oraz „Le Monde Illustré”. Jego korespondencje ukazały się także w polskiej prasie. W 1886 roku, gdy Antoni Piotrowski powrócił już do Krakowa, „Wędrowiec” i „Nowa Reforma” wydrukowały jego relacje z wojny serbsko-bułgarskiej.

Prezentowane płótno powstało w Krakowie, cztery lata po opisywanych wydarzeniach i stanowi rozwinięcie szkiców oraz obserwacji poczynionych przez artystę w terenie. Kompozycja ma charakter panoramiczny. Na pierwszym planie widzimy zwartą kolumnę kawalerii, ukazaną od tyłu, w momencie wjazdu na wzniesienie. Ujęcie to potęguje wrażenie uczestnictwa w wydarzeniu – widz niejako podąża wraz z żołnierzami ku linii ognia. W centrum kompozycji, nieco wyżej, wyodrębniona została postać księcia Aleksandra I, dosiadającego konia i wydającego rozkazy w otoczeniu oficerów sztabowych. W tle rozciąga się szeroki pejzaż bałkańskich wzgórz, przecięty liniami piechoty i smugami dymu artyleryjskiego.

Piotrowski był artystą ukształtowanym przez doświadczenia warszawskiej Klasy Rysunkowej, monachijskiej Akademii oraz krakowskiej szkoły Jana Matejki. Jak pisał Władysław Prokesh, w jego twórczości spotykały się „kierunki dwóch wielkich szkół malarskich w Polsce”, łączące tradycję z monumentalnym rozmachem. W obrazie poświęconym bitwie pod Śliwnicą widoczna jest właśnie ta synteza: realistyczna obserwacja szczegółu – mundurów, uprzęży, anatomii koni – łączy się z epicką skalą ujęcia i historycznym patosem. Szczególne znaczenie ma tu motyw jeźdźca. Piotrowski wielokrotnie podejmował wątki historyczne, w których pojawiają się postaci jeźdźców na koniach oddawane z niebywałą biegłością warsztatową. Również w omawianym dziele dynamika koni buduje napięcie sceny:

skrótów perspektywiczne, zróżnicowane maści, napięte muskulatury zwierząt i ciężar oporządzenia podkreślają dramatyzm chwili. Artysta stosuje wyraźny kontrast między zwartą masą kawalerii na pierwszym planie a rozległą, niemal rozproszoną przestrzenią pola bitwy w tle. Zabieg ten nadaje kompozycji głębię i wzmacnia jej narracyjny charakter. Kolorystyka płótna utrzymana jest w tonacji ziemistej, z przewagą brązów, zieleni i przytłumionych błękitów. Rozświetlone niebo i jasne plamy końskich maści stanowią kontrast dla ciężkiej, nasyconej materii pierwszego planu.

Choć scena przedstawia moment bitwy nie jest to obraz czysto batalistyczny w duchu akademickiej rekonstrukcji. Piotrowski, mający doświadczenie reportera-rysownika, operuje spojrzeniem uczestnika wydarzeń. Zamiast teatralnego heroizmu widzimy ruch, zamieszanie, dym i kurz unoszący się nad polem walki. Artysta nie unika również akcentów tragicznych. Na pierwszym planie dostrzec można poległych żołnierzy. Realizm tej partii obrazu zbliża dzieło do tradycji monachijskiej, w której sceny historyczne ukazywano bez estetyzujących upiększeń, z naciskiem na prawdę obserwacji.

Prezentowany obraz wpisuje się w ważny etap twórczości artysty, związany z jego działalnością na Bałkanach. Pobyt w Bułgarii okazał się dla Piotrowskiego momentem przełomowym: pozwolił mu połączyć doświadczenie ilustratora prasowego z ambicjami malarza historycznego. W trakcie wojennych wędrówek na przedpolu bitwy o Śliwnicę poznał młodego księcia bułgarskiego Aleksandra I Battenberga, który zamówił u niego cykl obrazów przedstawiających wojnę o niepodległość Bułgarii. Artysta tworzył go już w Krakowie, wspomagając się akcesoriami zakupionymi jeszcze podczas pobytu w Bułgarii: mundurami, białą bronią, karabinami, strojami, tkaninami itd., dzięki którym płótna te zyskały głębszego realizmu. Choć książę Battenberg abdykował podczas rewolucji sierpniowej w 1886, polski malarz nie zraził się i kontynuował pracę nad obrazami. W lutym 1887 roku pokazał je w Krakowie, odnosząc wielki sukces. Następnie w marcu 10 obrazów z tego cyklu wystawiono we Lwowie, kolejno w Darmstadzie, gdzie przebywał zdetronizowany książę, Paryżu, Berlinie, Poznaniu, Wrocławiu, Wiedniu i w końcu w Sofii. Obecnie niepełny cykl znajduje się w Narodowej Gallerii w Sofii i jest trudno dostępny dla zwiedzających. Sukces wystaw poskutkował zamówieniami na kolejne obrazy o tematyce wojny serbsko-bułgarskiej, do których można zaliczyć prezentowany w katalogu obraz.

21

JÓZEF CHEŁMOŃSKI

1849- 1914

"Staw", około 1900

olej/plótno, 18,9 x 32,5 cm
opisany ręką córki artysty Jadwigi: 'Autentyczność [...] studium śp. Józefa Chełmońskiego stwierdzam J.Chełmońska. | Orginał J. Chełmońskiego T. Ziomek St. Straszkeiwicz'
opisany na blejtramie l.g.: 'Gutowski' oraz p.g.: '5 Baraka [?-TM] | 10/XI'

estymacja:
180 000 - 260 000 PLN
43 000 - 62 000 EUR

OPINIE:
opracowanie Tadeusza Matuszczaka z marca 2010 roku

POCHODZENIE:
spuścizna artysty
kolekcja dra Józefa Gutowskiego, Warszawa
kolekcja prywatna, Polska

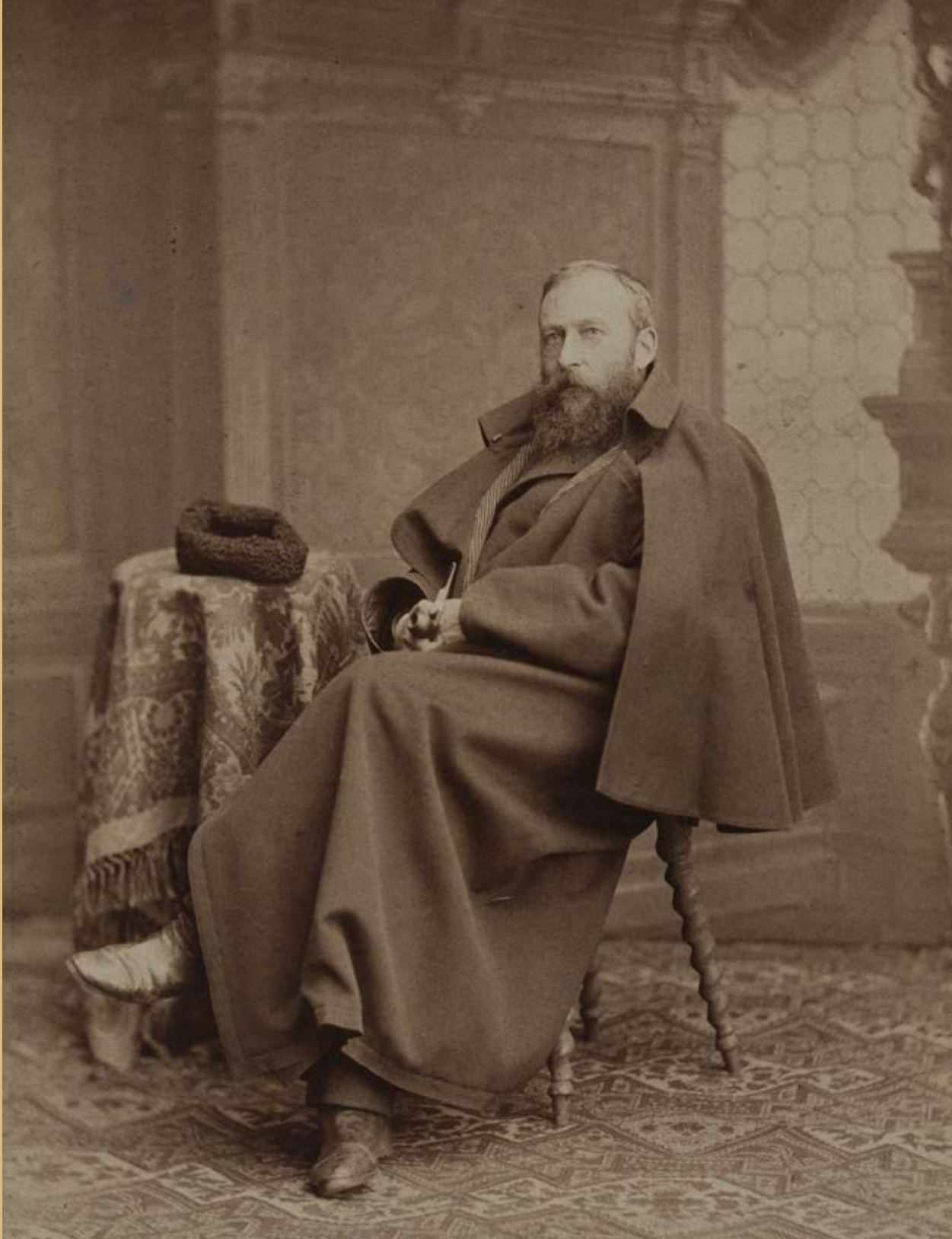
WYSTAWIANY:
Wystawa prac Józefa Chełmońskiego. Utwory ze zbiorów Marii z Chełmońskich Łoskowskiej i dr Józefa Gutowskiego, Sala Gimnazjum męskiego im. ks. Józefa Poniatowskiego, Łowicz, 11-14 czerwca 1936

LITERATURA:
Katalog Wystawy Prac Józefa Chełmońskiego, Łowicz 1936, poz. 16, 21 lub 22



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 Kukłówka, 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 Kukłówce po ataku apoplektycznym.

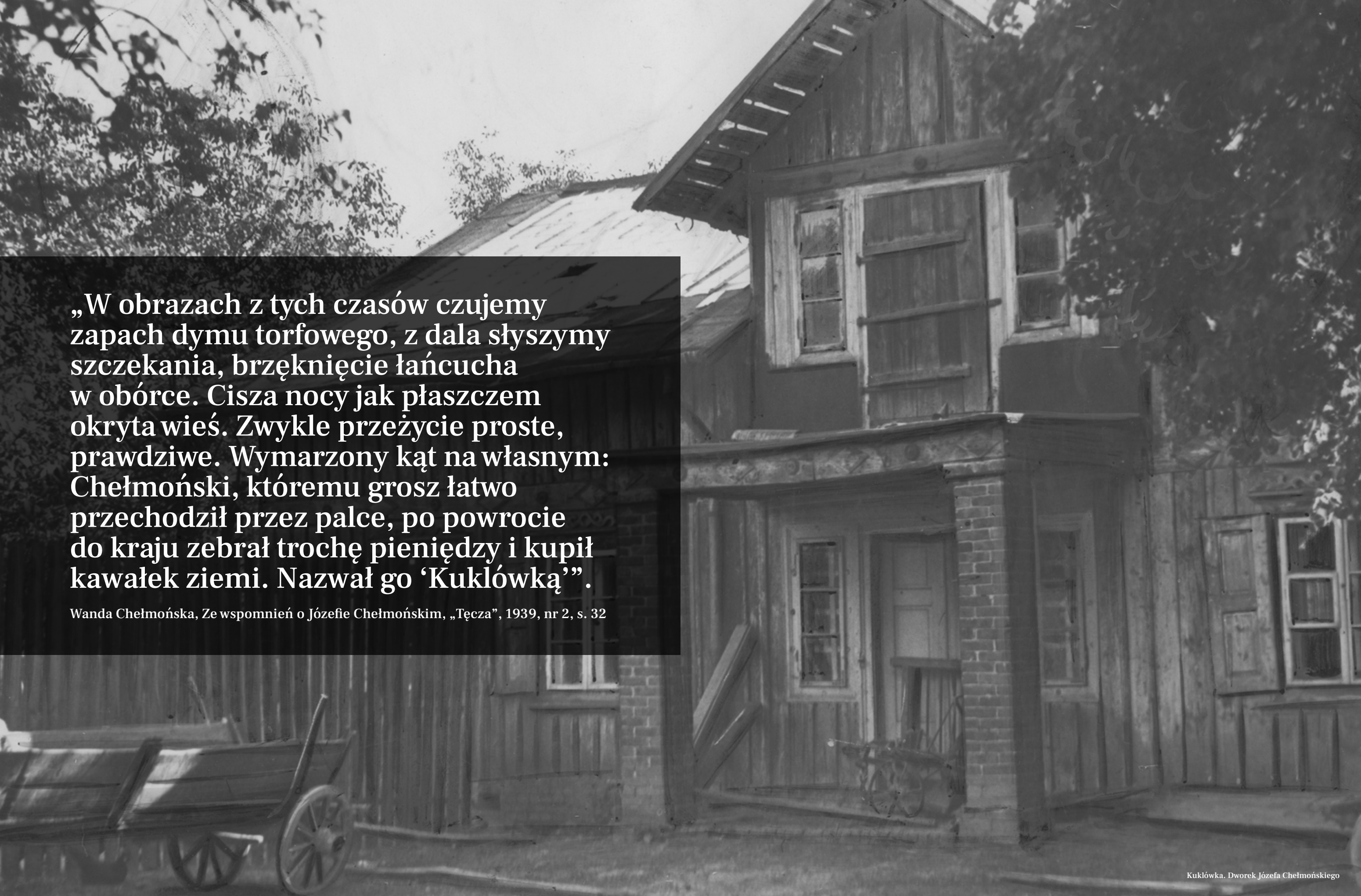
Józef Chełmoński, po 1887



JÓZEF CHEŁMOŃSKI: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

„W obrazach z tych czasów czujemy zapach dymu torfowego, z dala słyszymy szczekania, brzęknięcie łańcucha w obórcie. Cisza nocy jak płaszczem okryta wieś. Zwyczajne przeżycie proste, prawdziwe. Wymarzony kąt na własnym: Chełmoński, któremu grosz łatwo przechodził przez palce, po powrocie do kraju zebrał trochę pieniędzy i kupił kawałek ziemi. Nazwał go ‘Kukłówką’”.

Wanda Chełmońska, Ze wspomnień o Józefie Chełmońskim, „Tęcza”, 1939, nr 2, s. 32



CHEŁMOŃSKI W KUKLÓWCE SACRUM I PROFANUM



Chełmoński, urodzony w 1849 roku w Boczkach koło Łowicza, był synem mazowieckiej ziemi i piewcą jej urody. Nie tylko wiernie i realistycznie oddawał naturę, ale również nadawał jej pierwiastek duchowy, wyprzedzając późniejszych malarzy symbolizmu. Pejzaże Chełmońskiego ukuły wizję rodzimego krajobrazu, którą do dziś kojarzymy z pojęciem „polskości”. Zwrot ku nastrojowemu malarstwu pejzażowemu w twórczości artysty następuje tuż po jego powrocie z emigracji do kraju.

Po dwunastoletnim pobycie w Paryżu i sukcesach na tamtejszych Salonach Chełmoński powrócił do ojczyzny w 1887 roku. Wkrótce odnalazł swój azyl, majątek we wsi Kuklówka koło Grodziska Mazowieckiego, w którym osiadł i pozostał do końca życia. Ubogi dworek leżący pośród mazowieckich pól i lasów był idyllą dla pejzażysty i rejestratora chłopskiego życia. Wybór skromnego wiejskiego bytowania kosztował go jednak rozpad jego małżeństwa z Marią Korwin-Szymanowską, która ciężko znosiła niewygody życia na prowincji i szukała pocieszenia u boku doktora Grabowskiego. o Krakowa. Wiódł pustelnicze życie pełne ascezy, nie wypuszczając niemal nikogo za próg swojego domu. Jedynym mile widzianym gościem był Wojciech Piechowski, malarz i przyjaciel Chełmońskiego, który podzielał jego zamiłowanie do wiejskiego stylu życia.

Wraz z zamieszkaniem w Kuklówce następuje zwrot w twórczości Chełmońskiego. Artysta zrezygnował wówczas z rozhukanych przedstawień pędzących zaprzęgów, scen sprzed karczmi, z polowań, czy końskich targów i zwrócił się ku odzyskanemu ojczystemu krajobrazowi. Problem pejzażu nurtował Chełmońskiego już w Paryżu, gdzie z wielkim zainteresowaniem śledził twórczość wielkich francuskich pejzażystów takich jak: Daubigny, Cazin, Breton, Corot, Rousseau, Troyon. Uważał, że osiągnęli taki kunszt głównie dzięki malowaniu w plenerze, prosto z pola. Zmiana tematyki wiązała się z duchowym przełomem malarza jaki nastąpił w ostatnich, „chudych” latach na emigracji. Kształtował się on na gruncie finansowych problemów, zmęczenia paryskim gwarem, tęsknotą za ojczyzną i poczucia popadania w artystyczną rutynę. Trudy życia nakierowały go na ścieżkę głębokiej wiary graniczącej z mistycyzmem. Przyrodę pojmował panteistycznie - całą naturę odczuwał jako emanację Boga - wyprzedzając tym samym takie tendencje w malarstwie symbolizmu.

W 1888 roku Chełmoński maluje swoje pierwsze cztery „czyste pejzaże”. Są to proste kompozycje ukazujące fragmenty ukochanej ojczystej ziemi bez anegdoty, rodzajowości, ani człowieka za to manifestujące dzieło natury i jej Stwórcy. Nagle odejście od lubianej tematyki konnych przejażdżek i życia wiejskiego koło dworku nie zostało początkowo ciepło przyjęte przez krytykę. Obrazy, poza jednym, zostały odrzucone przez Komitet TZSP. W obronie Chełmońskiego stanął Stanisław Witkiewicz na łamach „Życia” zarzucając jury niechęć do wszystkiego, co nowe. Dwa lata później na wystawie zbiorowej Chełmońskiego organizowanej przez TZSP prace te zostały już włączone do ekspozycji. Wkrótce, w 1891 roku, powstaje najsłynniejsze dzieło z tego okresu - „Kuropatwy” (Muzeum Narodowe w Warszawie) nagrodzone najwyższym odznaczeniem (Ehrendiplom) na Internationale Kunst Ausstellung w Berlinie w tym samym roku.

Prezentowany w katalogu obraz należał do kolekcji Józefa Gutowskiego, warszawskiego lekarza, wytrawnego kolekcjonera oraz członka władz Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Gutowski zebrał około 40 szkiców i rysunków Chełmońskiego, które nabywał od zaprzyjaźnionej córki artysty, Jadwigi Chełmońskiej. Pochlebłą opinię na temat kolekcji lekarza wyraził krytyk i malarz, Władysław Wankie: „Rzeczy te posiadają znaczenie dokumentu o nieprzemijającej wartości, stanowiąc mogą chlubę każdego zbioru, a ich właściciela ukazują jako miłośnika i znawcę, mało równych mającego w kraju. Jest tam między innymi parę prac prima vista, od razu gorąco rzuconych fantazją, te, wyznajemy, podobają się nam więcej, jak potem powstałe obrazy!” (Władysław Wankie, Z Zachęty, „Świat” 1922, nr 36, s.12). Uwaga ta jest niezwykle celna w stosunku do prezentowanego w katalogu „Stawu”. Pejzaż prezentuje wirtuozerię warsztatu malarza oraz prawdę i prostotę ukazanej sceny, nacechowanej silną więzią z przyrodą oraz poetyckim, pełnym nostalgii nastrojem. Paleta barwna jest wyrazista, ale również pełna niuansów. Opiera się na gamie brązów i zieleni oraz błękitach wody i nieba, które urozmaicają akcenty czystej żółci oddające przebijające przez chmury słońce i jego odbłask w taflí stawu. Szkic zachwyca realizmem, przestrzennością oraz malarską swobodą.

22

JACEK MALCZEWSKI

1854- 1929

"Nike", 1920

olej/plótno, 120 x 95,5 cm
sygnowany i datowany p.g.: 'J Malczewski | 1920'
na ramie papierowa nalepka Salonu Dzieł Sztuki Kazimierza Wojciechowskiego w Krakowie z 1936 roku

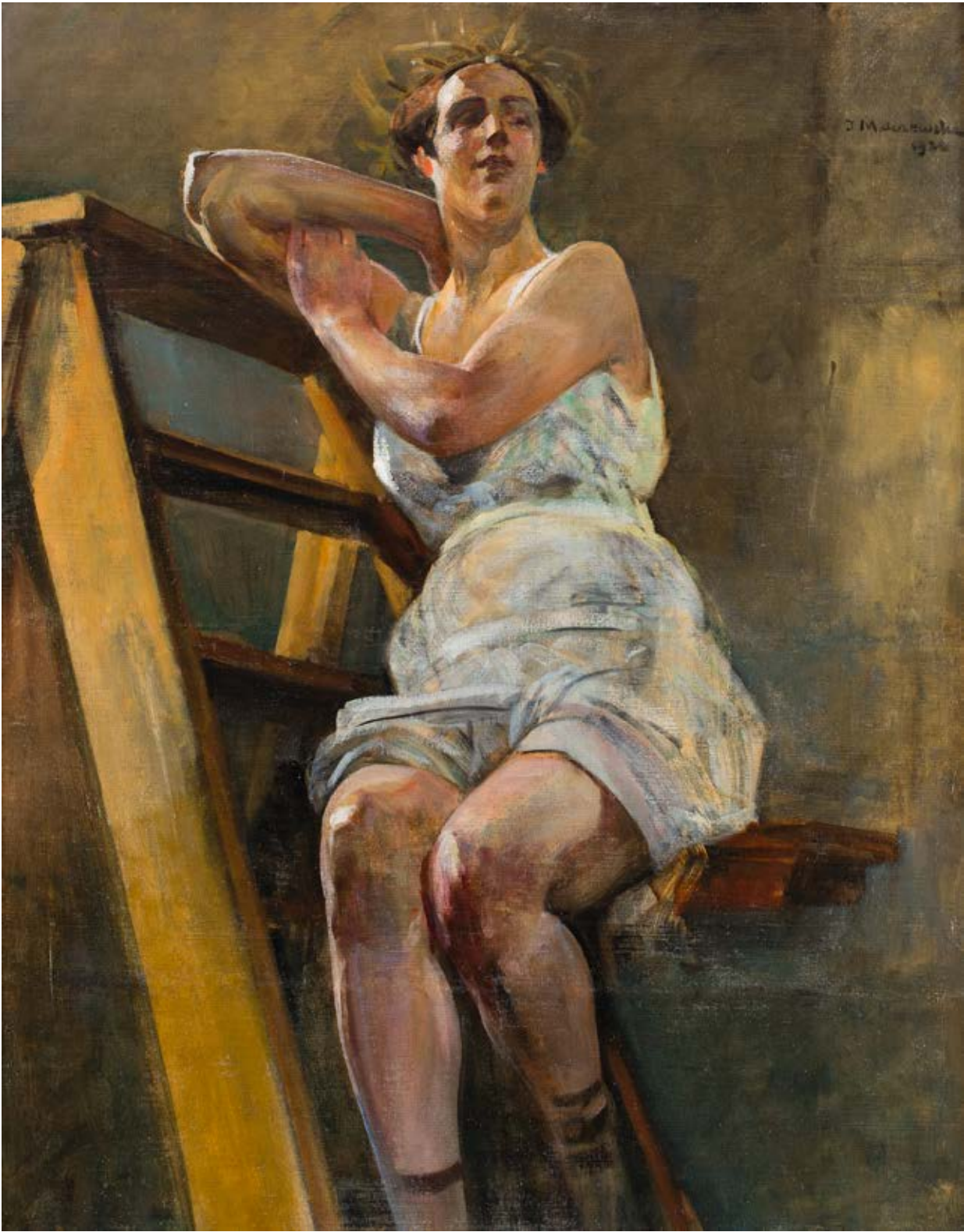
estymacja:
1 100 000 - 1 500 000 PLN
261 000 - 355 000 EUR

OPINIE:
opinia Agnieszki Ławniczakowej

POCHODZENIE:
z historycznej kolekcji prof. Stanisława Nowickiego (1893-1972), chirurga i kierownika klinik chirurgicznych Akademii Lekarskich w Gdańsku i Poznaniu
kolekcja prof. Adama Piskorza (1915-1997), chirurga i kierownika Kliniki Chirurgii Akademii Lekarskiej w Poznaniu
spadkobiercy prof. Adama Piskorza

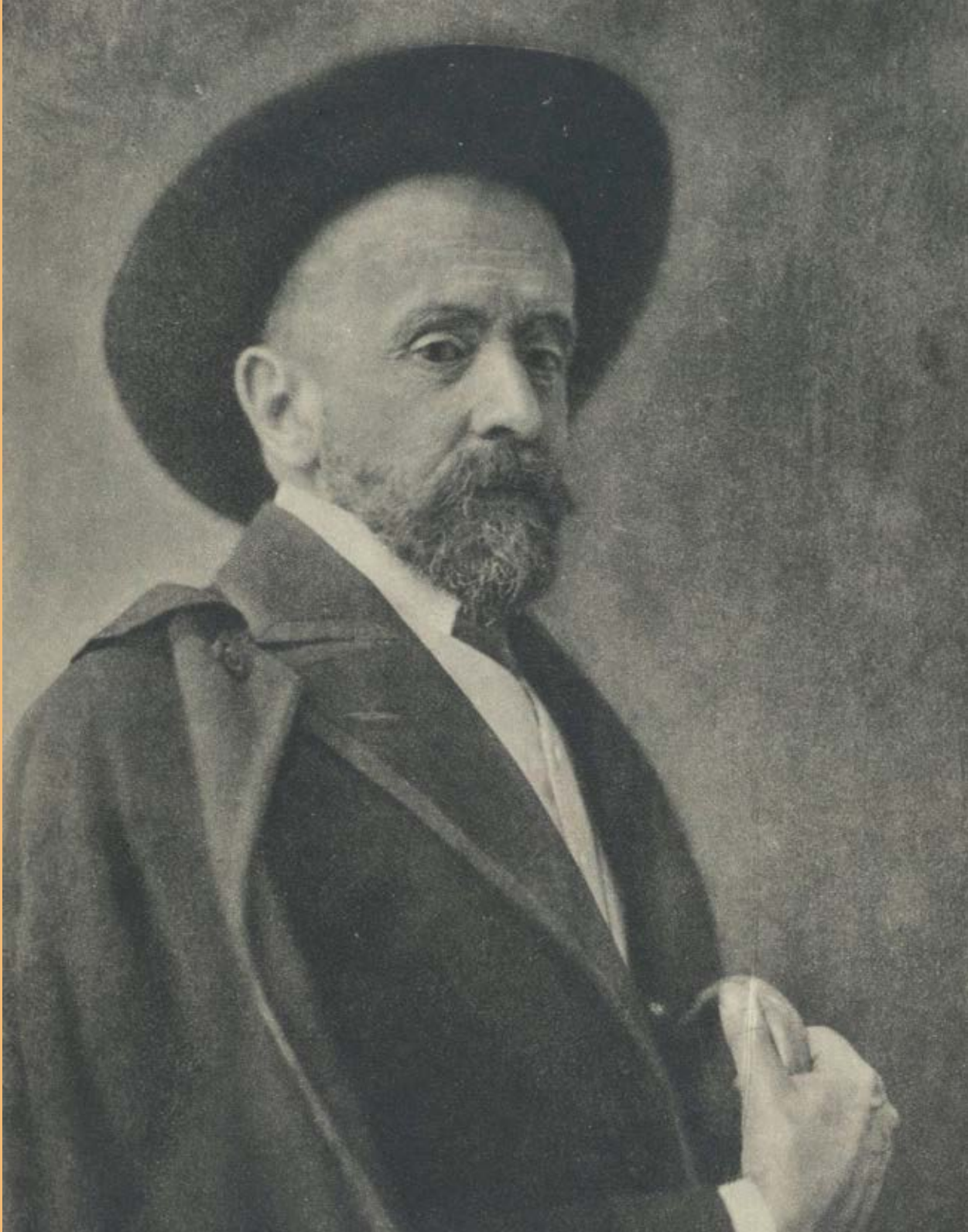
WYSTAWIANY:
Jacek Malczewski. Konteksty, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, 20 września 2024 - 5 stycznia 2025

LITERATURA:
Jacek Malczewski. Konteksty, katalog wystawy, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, red. Paulina Szymalak-Bugajska, Radom 2024, s. 242, il. 173



1854	Jacek Malczewski urodził się 15 lipca, jako syn Juliana i Marii z domu Korwin-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. fot. Józef Kuczyński



JACEK MALCZEWSKI: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

Jacek Malczewski, Postać kobieca w wieńcu, 1914, Muzeum Narodowe w Poznaniu



Jacek Malczewski, Satyr i modelka, 1913, Muzeum Narodowe w Krakowie



Jacek Malczewski, Nike Legionów, 1916, Muzeum Narodowe w Krakowie

„Malujcie tak, aby Polska zmartwychwstała”.

Jacek Malczewski do uczniów w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie

„Malczewski to również poeta i myśliciel. Jego sztuka nie tylko tworzy świat własnej mitologii, lecz okazała się zdolna do owładnięcia szerszą, społeczną wyobraźnią. Celność poetyckiego obrazu, jędrna zmysłowość nasycona duchowością, fascynuje do dziś artystów i poetów. Poruszając zaś doniosłe tematy, twórca ukazuje zarazem ich związek z doświadczeniem człowieka i narodu”.

Agnieszka Ławniczakowa, Jacek Malczewski, Kraków 1995, s. 6



Jacek Malczewski na tle „Błędnego koła”, ok. 1895

W roku Bitwy Warszawskiej (1920), podczas której wojska odrodzonej Rzeczypospolitej pokonały Armię Czerwoną, hamując tym samym jej pochód na Zachód, w malarstwie Malczewskiego pojawiają się liczne alegorie, w których Mistrz odwołuje się do tego zwycięstwa. Malczewski już wcześniej w swoich licznych symbolicznych kompozycjach oraz arcydziełach takich jak „Melancholia” czy „Błędne koło”, wzorem historyzoficznej twórczości swojego nauczyciela Jana Matejki, odwoływał się do polskiej historii, wiążąc ją z aktualną sytuacją zniewolonego narodu. W pracach z okresu I wojny światowej pojawia się mitologiczna figura skrzydlatej Nike, greckiej bogini zwycięstwa, która w postaci młodej dziewczyny nawiązuje do losu polskich żołnierzy z Legionów Józefa Piłsudskiego. Choć liczebnie niewielkie, utworzone w 1914 roku w Krakowie Legiony Polskie, w latach I wojny światowej stanowiły namiastkę niezależnej polskiej armii, która w ramach armii austro-węgierskiej walczyła przeciw Rosji. W „Nike Legionów” z Muzeum Narodowego w Krakowie młoda dziewczyna sfrunęła na ziemię, aby nagrodzić palmą poległego żołnierza. Malczewski zderza motyw życia i śmierci, aby wskazać na mesjańską ofiarę krwi, która prowadzić upragnionego zmartwychwstania Rzeczypospolitej.

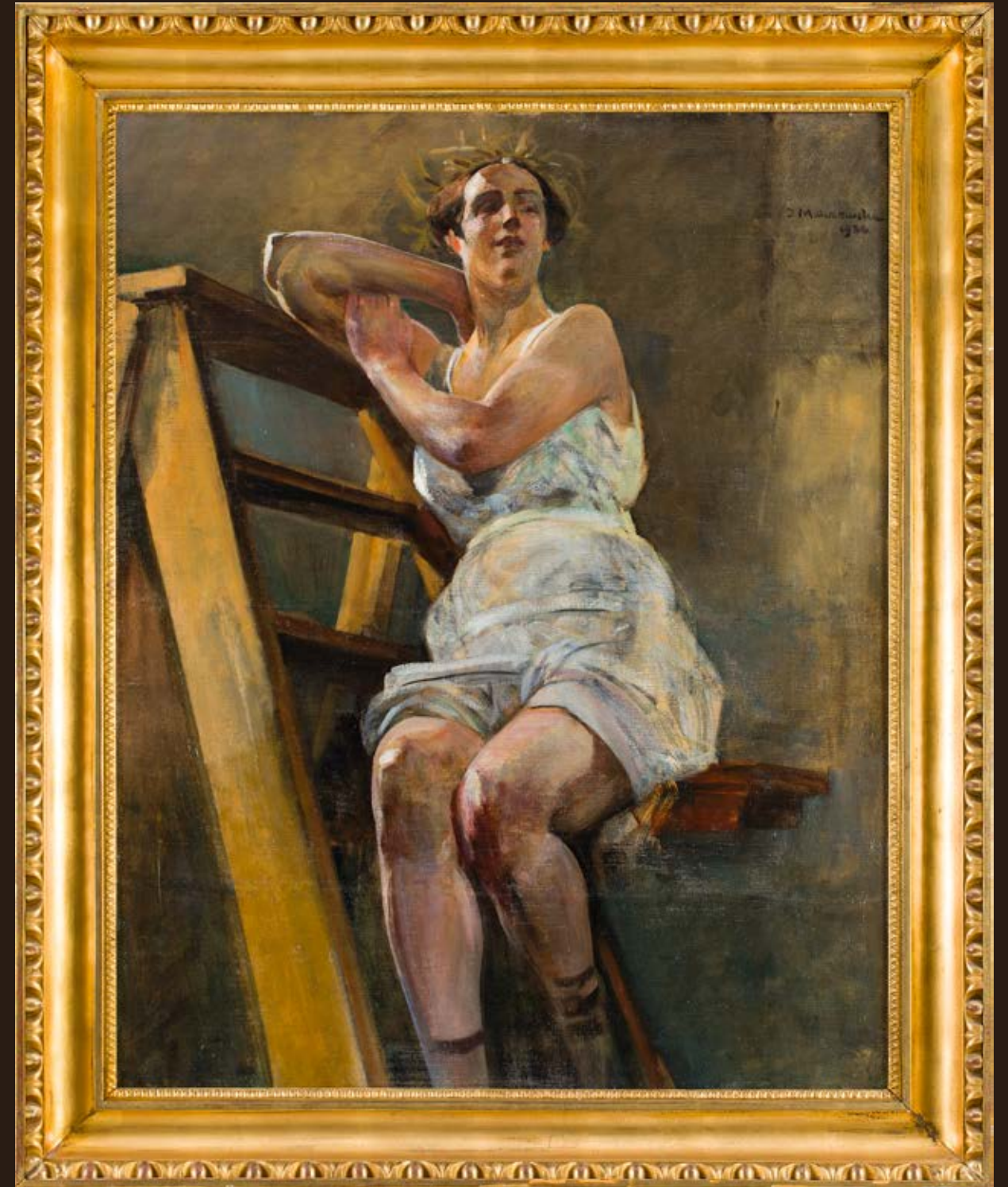
W prezentowanej „Nike” artysta uprościł symbolikę kompozycji, wzmacniając, na tle Cudu nad Wisłą, zwycięską wymowę kompozycji. Kobieta w białej tunice przysiadła na drabinie, a na jej głowie

Malczewski przedstawił wieniec – typowy atrybut Nike. Drabina od czasu „Błędnego koła” jest stale podejmowanym przez Malczewskiego symbolem kariery, pokonywania kolejnych stopni ku doskonałości oraz samopoznania. W przypadku tej kompozycji odnosi się do wywalczonej i obronionej niepodległości państwa. Ciepły ugrowo-żółty koloryt w partii oraz analogiczne tony w partii karnacji modelki oraz drabiny tworzą wrażenie ciepła i spokoju, w który pławi się bogini. Malczewski w prezentowanym obrazie zastosował motyw z kobietą w tunice i wieńcu na drabinie znany z obrazu „Postać kobieca w wieńcu” z 1914 roku (Muzeum Narodowe w Poznaniu), a źródeł tego rozwiązania kompozycyjnego należy szukać we wcześniejszej, bardziej rozbudowanej kompozycji „Satyr i modelka” z 1913 roku (Muzeum Narodowe w Krakowie).

Dojrzała twórczość Malczewskiego z ostatniej dekady życia odznaczała się szerokim gestem malarskim i swoistym ekspresjonizmem, co przydawało kompozycjom z tego czasu wizyjnego charakteru. W „Nike” na dużych rozmiarów podobrazu ze swadą i wirtuozerią pędzla oraz wrażliwością kolorystyczną Malczewski wnikliwie opracował tunikę modelki oraz partię karnacji modelki. Tło w postaci ścian pracowni malarza zdaje się rozmywać, nadając kompozycji beczasowy, niby wieczny charakter. Prezentowane dzieło przez kolejne dekady pozostawało w rękach prywatnych i obecnie jest po raz pierwszy prezentowane publicznie.

„Jacek Malczewski należy
do największych postaci sztuki polskiej.
Wspaniały malarz, o niespotykanej
w naszej tradycji skali artystycznych
środków wyrazu.
Monumentalny i jednocześnie liryczny.
Konkretny i wizjonerski.
Niekonwencjonalny kolorysta,
mistrzowski rysownik i architekt formy,
któremu pędzel lub ołówek wydają się
tak posłuszne, że ich ślad utrwalony
na płótnie czyni wrażenie niemal
automatycznego połączenia myśli
wyobraźni i oka artysty”.

Agnieszka Ławniczakowa, Jacek Malczewski, Kraków 1995, s. 6



23

JACEK MALCZEWSKI

1854- 1929

Studium dwóch chłopców, 1890

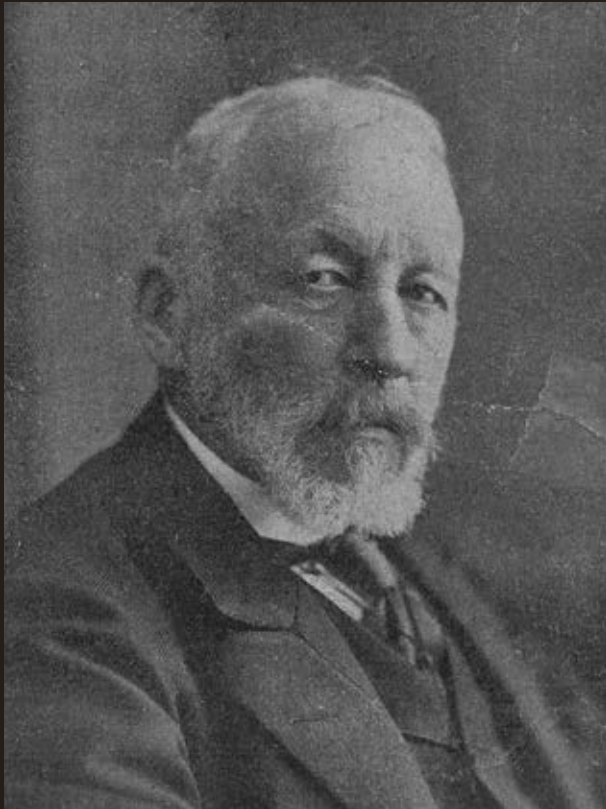
olej/plótno (dublowane), 46 x 60 cm
sygnowany i datowany l.g.: 'J Malczewski | -90.'
na odwrociu odautorska dedykacja: 'Panu Maryanowi Sokołowskiemu | na pamiątkę | JMalczewski'

Praca zwyczajowo uchodzi za studium do "Introdukcji", 1890, Muzeum Narodowe w Krakowie.

estymacja:
100 000 - 150 000 PLN
24 000 - 36 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Mariana Sokołowskiego (1839-1911), konserwatora zabytków i historyka sztuki, Kraków (dar od artysty)
kolekcja prywatna, Polska
dom aukcyjny Rempex, grudzień 2000 (zakup galeryjny)
kolekcja prywatna, Warszawa





Marian Sokolowski, fotografia, przed 1911



Fotografia Jacka Malczewskiego, około 1890
Muzeum Narodowe w Krakowie

„'Introdukcja' (malarczyk w parku) to znowu jeden z głązów milowych na drodze wielkiego malarza. Ogromny, przeszło 3 metry wysokości około 2 metry szeroki obraz, należy do tych, których pojawienie się wywołało wielkie wrażenie. (...)

Z obrazu płynie do nas wielka poezja i ona robi go prawdziwym dziełem sztuki. Nastrój płynie z głębokiego, mgłą jesienną otulonego pejzażu i rozmarzonej twarzy chłopca. Od tej twarzy nie sposób oderwać wzroku. A cała poezja wydobyta z ogromną prostotą, z wielką oszczędnością środków”.

Adam Heydel, Jacek Malczewski. Człowiek i artysta, Kraków 1933, s. 129



Jacek Malczewski, Introdukcja, 1890
Muzeum Narodowe w Krakowie

Prezentowane dzieło stanowi szkic do jednego z pierwszych symbolistycznych obrazów Jacka Malczewskiego, „Introdukcji” (1890, Muzeum Narodowe w Krakowie). Praca została zadedykowana Marianowi Sokołowskiemu (1839-1911), historykowi sztuki, jednemu z ojców tej dziedziny w Polsce. Malczewski wszedł w bliski kontakt z Sokołowskim przy okazji wyprawy archeologicznej do Turcji i Grecji (Pamfilii i Pizydii) w 1884 roku, sfinansowanej przez mecenasa artysty Karola Lanckorońskiego.

Malczewskiego przez całą karierę nurtowały zagadnienia powołania i losu artysty, a do tego problemu odniósł się w swoich kluczowych pracach takich jak „Melancholia” (1890-94, Muzeum Narodowe w Poznaniu) czy „Błędne koło” (1895-97, Muzeum Narodowe w Poznaniu). Serię obrazów o sztuce i twórczeniu rozpoczyna jednak „Introdukcja”, szeroko komentowany obraz Malczewskiego wystawiony w 1890 roku w Monachium oraz w 1891 roku w Berlinie, gdzie został nagrodzony medalem II klasy. Malczewski przedstawił w niej pozornie bląką scenę. Na tle parku, na ławce przysiadł zadumany chłopiec (czeladnik malarski, malarczyk). Jego powołanie określa postawiony na ziemi pojemnik z farbami i pędzlami. Owładnięty myślami chłopiec rozmyśla o swojej profesji, która niesie ze sobą dylematy natury bytowej, nieobecne wówczas samemu Malczewskiemu. Wybrał bowiem zawód, który w tamtym okresie gwarantował słabe możliwości zarobkowania i brak społecznego zrozumienia. Chłopiec jednak wsłuchuje się w odgłosy otaczającej natury, która stanowi dla twórcy źródło niewyczerpanej inspiracji.

W prezentowanym studium Malczewski zawarł po lewej stronie postać chłopca z „Introdukcji”. Siedzącemu na ławce i wsłuchanemu we własne myśli towarzyszy druga, stojąca postać podobnie jak pierwszy model nieobecna, niemo wpatrzona w przestrzeń. Malczewski ze swadą przedstawił strój swoich modeli. Za pomocą impastów farby wiernie odtworzył lichy strój swoich malarczyków. Realistyczny parkowy pejzaż znany z „Introdukcji” zastąpiła tutaj połąć zieleni śmiało rozwiązana za pomocą intensywnych pociągnięć pędzla. Swoją sztukę Malczewski sygnował i datował, uznając za ukończone dzieło. Prace Malczewskiego z tego okresu twórczości należą do rzadkości na rynku sztuki, a prezentowanemu studium atrakcyjności przydaje związek ze znanym arcydziełem największego malarza polskiego symbolizmu.



24

WOJCIECH WEISS

1875- 1950

Akt kobiety z pomarańczą

olej/plótno, 90 x 63 cm

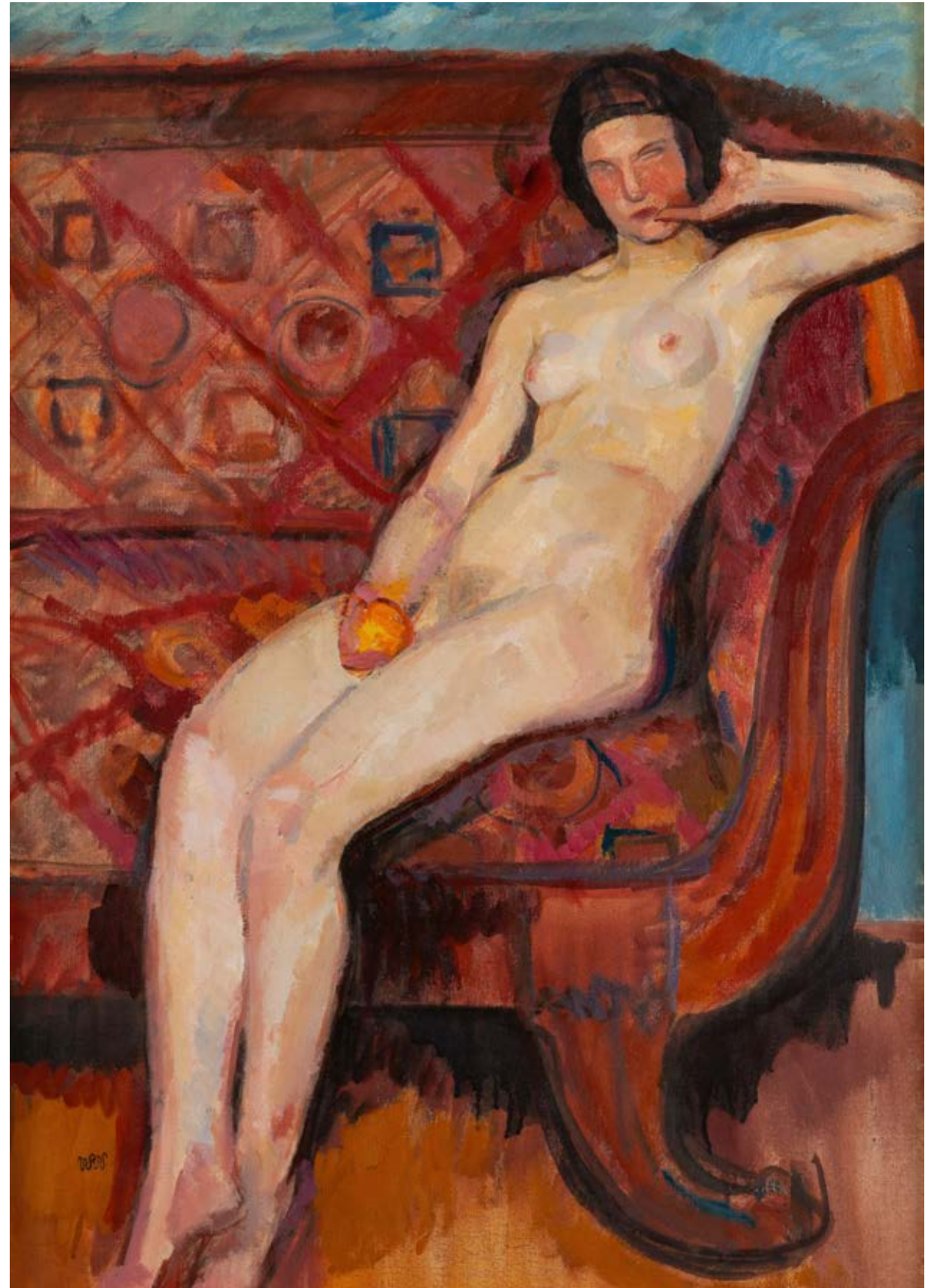
sygnowany monogramem wiązany l.d.: 'WW'

na odwrociu stempel z numerem inwentarzowym ze spuścizny i faksymile monogramu artysty: '0636 | WW | 2'

estymacja:

55 000 - 80 000 PLN

13 100 - 19 000 EUR





Wojciech Weiss w swojej pracowni, 1933

AKTY WOJCIECHA WEISSA

Wojciech Weiss przyszedł na świat w Leordzie na Bukowinie, w Rumunii, jako syn kolejarza. Kształcił się początkowo we Lwowie, a następnie - po przeprowadzce rodziny na Podgórze - uczęszczał do gimnazjum w Krakowie. Od 1891 roku pobierał lekcje rysunku w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, której dyrektorem był wówczas Jan Matejko. Rok później, dzięki jego przychylności, Weiss został przyjęty bezpośrednio na drugi rok studiów. Kształcił się pod okiem mistrza aż do jego śmierci w 1893 roku, a po objęciu szkoły przez Juliana Fałata tworzył pod wpływem impresjonistów. Naukę zakończył w majsterszuli Leona Wyczółkowskiego w 1898 roku. Jeszcze w tym samym roku wziął udział w wystawie „Sztuki” oraz rozpoczął współpracę z krakowskim „Życiem”. W czasie edukacji odbył pierwszą podróż po Europie i odwiedził Paryż. Zachwyt francuską stolicą i jej kulturą, a także spotkanie ze Stanisławem Przybyszewskim, wzbudziły w nim oraz w jego twórczości dekadencje tendencje ekspresjonistyczne.

Ponownie odwiedził Paryż w 1899 roku, zajmując pracownię przy impasse du Maine, w sąsiedztwie francuskiego rzeźbiarza Antoine'a Bourdelle'a. Dwa lata później wyjechał na stypendium do Florencji, a następnie przeniósł się do Rzymu, gdzie również pobierał nauki malarskie. Był to okres silnych inspiracji kulturą pogańską oraz licznych podróży po Italii. Po powrocie, w 1904 roku, wraz z ojcem kupił dom w Kalwarii Zebrzydowskiej i wynajął pracownię w Krakowie. Od 1907 roku był wykładowcą, następnie profesorem nadzwyczajnym i zwyczajnym, aż w końcu został rektorem krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Wykładał także w prywatnej Szkole Sztuk Pięknych dla Kobiet, zasiadał w zarządzie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie oraz pełnił funkcję prezesa „Sztuki”.

Okres dwudziestolecia międzywojennego obfitował w twórczości Wojciecha Weissa w liczne akty, martwe natury i pejzaże, utrzymane w duchu dawnych mistrzów, a zarazem niepozbawione refleksów nowoczesnych prądów w sztuce, takich jak francuski impresjonizm. Artysta często odwiedzał wówczas południe Europy, szczególnie Niceę, gdzie mieszkała jego siostra Aneri (Maria Sperling), również malarka. Akty zajmują wyjątkową pozycję w twórczości Weissa, stanowiąc temat, z którym kojarzona jest przede wszystkim jego działalność malarska w okresie międzywojennym. Zainteresowanie aktem pojawiło się jednak znacznie wcześniej - już na początku drogi twórczej artysty. Wówczas tematyka ta stanowiła jedną z wielu typowo akademickich inspiracji, pozwalających na analizę modelu, jego anatomii oraz fizycznych aspektów budowy ciała. W późniejszym okresie Weiss rozwinął zdobyte doświadczenia, nadając im odmienny charakter. Tak o przedstawieniach nagich kobiet w twórczości malarza pisał Stanisław Świerż: „Z tych ruchów leżących - leniwych i miękkich, z odpoczynku ciał smukłych i elastycznych, rzuconych od niechcenia na biel prześcieradeł lub wwinionych w kąt kanapy, z nonszalaną niedbale wygiętych ud i bioder, z prowokacji małych, okrągłych, wyrzuconych w przód piersi, z kokieterii wciśniętych pod siebie nóg Weiss wydobyl nieskończone bogactwo motywu...” (Stanisław Świerż, Wojciech Weiss, „Sztuki Piękne” 1925-1926, nr 4).

Oferowany akt kobiecy z pomarańczą autorstwa Wojciecha Weissa jest wybitnym przykładem unikatowych przedstawień kobiet w jego twórczości. W wizerunkach takich jak prezentowane dzieło dostrzega się szczególną żywotność i ukryty ruch, skryty pod płaszczem pozornej statyki. Przedstawienia te stają się dla malarza polem do poszukiwań nowych rozwiązań kolorystycznych i świetlnych, zapoczątkowanych już w kalwaryjskim sadzie około 1915 roku. Stanowią one bezpośrednie odwołanie do dorobku francuskich impresjonistów. W przeszyconych subtelnym erotyzmem figurach Weissa wyraźnie dostrzegalna jest wyjątkowa wrażliwość na barwę i światło. Alabastrowa powierzchnia ciała modelki interesująco kontrastuje z ciepłą, soczystą pomarańczą trzymaną przez kobietę. Weiss - niczym Renoir czy Monet - ukazuje alternatywną strukturę otaczających go form, poszukuje światła i wręcz podąża za nim.



25

WOJCIECH WEISS

1875- 1950

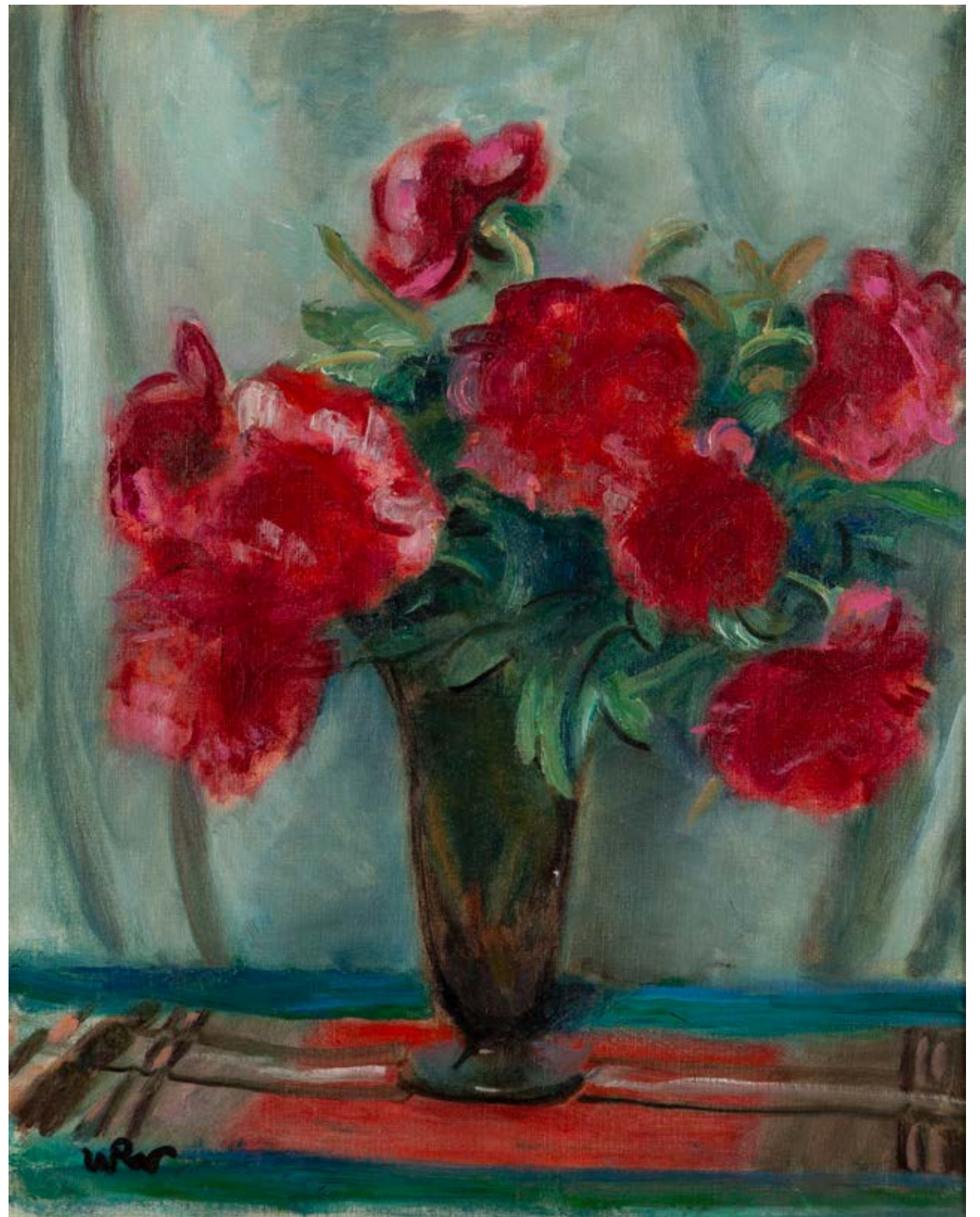
Piwonie wazonie

olej/ płótno, 64,5 x 51,5 cm
sygnowany l.d.: 'WW'

estymacja:
26 000 - 35 000 PLN
6 200 - 8 300 EUR

„Dzban musi według prawideł wyobrażenia pozostać w dziele sztuki dzbanem. Innego znaczenia nabiera jako plama barwna w obrazie. Zupełne oswobodzenie się z przedmiotowości jest rewolucją w moim pojęciu sztuki. Przedmiot jako taki, jako własny twór artysty – jego widoma wola. Dzieło sztuki staje się nie tylko nowym tworem natury, lecz tworzy własną”.

Wojciech Weiss, cyt. za: Szkicownik Wojciecha Weissa, wyboru dokonali i opracowali, Aneri Irena Weiss, Stanisław Weiss, przedmową opatrzył Wiesław Juszcak, Kraków 1976, s. 59



26 α

ZYGMUNT JÓZEF MENKES

1896- 1986

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

olej/ płótno, 61 x 50 cm

sygnowany p.d.: 'Menkes'

na krośnie malarskim papierowa nalepka Galerie Louis Manteau w Brukseli

estymacja:

70 000 - 90 000 PLN

16 600 - 21 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Izrael

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Galerie Louis Manteau, Bruksela





„Tak oto Paryż wydatnie pomagał indywidualnościom silnym i oryginalnym utwierdzić się i rozwinąć pełnię wrodzonych możliwości. Podobnie było z Menkesem. Przybył do Paryża jako niezależny malarz, o jasno sprecyzowanych celach, lecz dopiero tu mógł bez przeszkód się rozwijać i swobodnie tworzyć. Mimo iż kochał przyrodę i ludzi kraju ojczystego, to Paryżowi zawdzięcza – wedle jego własnych słów – najwartościowszą część swej wrażliwości, ukryte w podświadomości emocje, z których rozkwitł wspaniały pąk sztuki i myśli”.

Edward Woroniecki, *l'art Polonais À (...) L'exposition de M. Z. Menkes Au Portique, „La Pologne politique, économique, littéraire et artistique”* 1928, Pólr. I, s. 335-337

W 2026 roku przypadka 130. rocznica urodzin oraz 50. rocznica śmierci tego wybitnego artysty o wielkiej sile ekspresji. Biografia Menkesa zabiera w sobie romantyczny pierwiastek rodem z życiorysów czołowych przedstawicieli paryskiej bohemy. Artysta miał przyjechać do Paryża w 1923 roku pozbawiony środków do życia. Mimo przeciwności losu klimat Paryża okazał się dlań bardzo inspirujący. „Wdychałem pełną piersią tę cudowną atmosferę, czułem silną vibrację życia sztuki. Widziałem malarzy wychodzących ze swych pracowni, widziałem sklepy z farbami i marzyłem o jakimś kacie, gdzie i ja mógłbym zabrać się do malowania. Ale jak to zrobić? Nigdy nie potrafiłbym powiedzieć, jak przeżyłem ten ciężki okres” (cyt. za: Władysława Jaworska, Zygmunt Menkes. Malarz École de Paris, „Biuletyn Historii Sztuki” 1996, nr 1-2, s. 18).

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

W swojej twórczości Menkes podejmował kompozycje figuralne, portrety, akty, martwe natury i pejzaże. Pracując nad obrazami, wykorzystywał repertuar środków właściwy ekspresyjnemu koloryzmowi i fowizmowi. Zainspirowany malarstwem Henri Matisse'a swobodnie traktował plamę barwną i kontur. „Menkes jest realistą na swój własny sposób, choć niektóre z jego płócien można nazwać symbolicznymi. Jego postacie, o grubym, surowym konturze, malowane kilkoma szerokimi, gwałtownymi pociągnięciami pędzla – to prawdziwa orgia koloru. Czerwień i czerń lub błady błękit, róż i fiolet pulsują frenetycznością zmysłów, bachiczną radością życia”. (cyt. za: Anna Wierzbicka, *Artyści polscy w Paryżu*, Warszawa 2008, s. 280).

Zygmunt Menkes to wyjątkowy artysta, poruszający się perfekcyjnie po zagadnieniu komponowania barwy w malarstwie. Choć polska krytyka zarzucała mu nawet, że poświęca czas nie na malarstwo, ale na „wiązanie bukietów”, Edward Woroniecki po obejrzeniu owych kwiatowych kompozycji w 1928 roku na „Salonie Tulijeryjskim” doszedł do wniosku, że artysta reprezentuje „prąd radykalny” i – co gorsza – w swoich martwych naturach „wpada w prawdziwą anarchię kolorytu o płynności rozżarzonej i upajającej”. Dla nielicznych, jak dla Artura Prędskiego, owa „anarchia” oznaczała „życie”. Dla kolejnych pokoleń krytyki i historii sztuki (z Władysławą Jaworską na czele) wysoki poziom martwych natur Menkesa i ich pozycja w dorobku autora były już bezdyskusyjne.

27

MOJŻESZ KISLING

1891- 1953

Obrzeża Nowego Jorku ("Banlieue de New York"), 1942

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

estymacja:

380 000 - 500 000 PLN

90 000 - 118 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Segal, Paryż

kolekcja prywatna, Paryż

kolekcja prywatna, Dubaj

dom aukcyjny Hampel, 2021

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Kisling. Lśnienie Montparnasse'u, Villa la Fleur, Konstanci-Jeziorna, 21 września 2024 - 30 marca 2025

LITERATURA:

Kisling. Lśnienie Montparnasse'u, katalog wystawy, red. Artur Winiarski, Warszawa 2004, s. 301 (il.), nr kat. 154

Kisling 1891-1953. T.1, red. Jean Kisling, Pozzo Gros Monti, Turyn 1971, poz. kat. 79, s. 290 (il.)





Ten niezwykle rozpoznawalny za życia artysta jest łączony głównie z Paryżem, gdzie spędził większość czasu, aktywnie uczestnicząc w tworzeniu Szkoły Paryskiej. Nazywany był „księciem Montparnasse’u” ze względu na rozległe znajomości zarówno z bohemą artystyczną, jak i związanymi z nią krytykami i mecenasami sztuki oraz znaczny sukces finansowy, jaki udało mu się osiągnąć. Przyjacielskie relacje łączyły go z polskimi twórcami: Tadeuszem Makowskim, Eugeniuszem Zakim, Ludwikiem Markusem, Romanem Kramsztykiem i Melą Muter. Był jednym z czołowych reprezentantów École de Paris, skupiającej artystów żydowskiego pochodzenia przybyłych z Europy Środkowo-Wschodniej i Rosji.

Pod wpływem kontaktów z kubistami malował południowo-francuskie pejzaże o geometryzującej stylistyce zapożyczonej z obrazów Picassa i Braque’a. Poszukiwał formuły dekoracyjności, w której zsynchronizowane bryły architektoniczne współgrały z organicznymi formami natury. Krótco po przybyciu do Francji, na przełomie 1912 i 1913, Kisling pracował w miejscowości Céret we wschodnich Pirenejach – miasteczku, które stało się istnym laboratorium awangardowego malarstwa. Działalnością artystyczną zajmowali się tam Pablo Picasso, Juan Gris, Henri Matisse, Georges Braque oraz hiszpański rzeźbiarz Manolo. W oeuvre Kislinga znajduje się również bardzo wiele portretów, które wykonywał intensywnie od 1914. Razem z Amadeo Modiglianem, bliskim przyjacielem, z którym dzielił pracownię, w swojej sztuce portretowej dążył do uzyskania harmonijnej, zredukowanej formy, wciąż eksperymentując z formułami malarstwa w równej mierze dekoracyjnego, co nowoczesnie zredukowanego, wręcz surowego.

Brał udział w I wojnie światowej, a za walkę w Legii Cudzoziemskiej otrzymał obywatelstwo francuskie. Ranny podczas bitwy pod Clarenicy w 1916 dochodził do zdrowia w Hiszpanii. W czasie II wojny światowej wstąpił do armii francuskiej. W 1940 przez Hiszpanię i Portugalię wyjechał do Nowego Jorku.

Jak wiemy, to właśnie artyści europejscy udający się do Ameryki, aby uniknąć niemieckiej okupacji, przyczynili się do przeniesienia artystycznego centrum świata sztuki z Paryża do Nowego Jorku. Jaki wpływ mógł wywrzeć „Księża Montparnasse’u”? W katalogu prezentujemy pracę z 1942, utrzymaną w stylistyce wysoce reprezentatywnej dla twórczości Kislinga, która przybliża nam widok i klimat obrzeży Nowego Jorku tamtych czasów. Dzieło emanuje niezwykle spokojem. Utrzymane w tonacji błękitów i brązu przedstawia żagłówki przywodzące na myśl aktywności czasu wolnego. W oddali linia horyzontu zarysowana jest przez budynki mającego stać się w przyszłości megamiastem nowego centrum świata sztuki, do którego wybierze się jeszcze wielu polskich artystów i artystek.



28 α

HENRYK HAYDEN

1883- 1970

Krajobraz prowansalski, lata 20.-30. XX w.

olej/sklejka, 27 x 46 cm
sygnowany l.d.: 'Hayden'

estymacja:
30 000 - 40 000 PLN
7 200 - 9 500 EUR

OPINIE:

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Millon, Paryż, kwiecień 2024
kolekcja prywatna, Polska

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



29 α

HENRYK HAYDEN

1883- 1970

Pejzaż z południa Francji, około 1942

olej/sklejka, 28 x 41 cm
sygnowany p.d.: 'Hayden'

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Australia
kolekcja prywatna, Polska

W „Pejzażu z południa Francji” Henryk Hayden przywołuje jeden z tych spokojnych widoków, do których powrócił po definitywnym odejściu od kubizmu w latach 20. XX wieku. Rozległa panorama otwiera się na szerokie ołowiano-sine niebo, przecięte smużkami chmur, nieco rozświetlone ciepłym prześwitem. Poniżej rozciąga się falujący teren: miętko modelowane pagórki, pasy pól i zarośli, prowadzące wzrok ku samotnemu, jasnemu zabudowaniu w centrum kompozycji. „Punkt zaczepienia” w postaci domu wtopionego w krajobraz porządkuje przestrzeń, lecz nie dominuje nad nią: równie ważna jest atmosfera tworzona przez otaczającą go przyrodę.

Hayden buduje przedstawienie plamą barwną, kładzioną szybko i swobodnie. Widać tu jego wrażliwość na walorowe niuanse; przejścia od chłodnych błękitów i szarości w partiach nieba do ochrowych i brunatnych tonów ziemi są subtelne, niemal laserunkowe, a jednocześnie pozostają żywe dzięki energicznemu duk-towi pędzla. Dekoracyjny syntetyzm, tak charakterystyczny dla artysty jeszcze z czasów paryskich doświadczeń i kontaktu

z koloniami artystycznymi - objawia się w uproszczeniu form i płynnym scaleniu planów. Jednocześnie obraz charakteryzuje się lekkością bliską francuskiej tradycji malarstwa światła. Pejzaż nie jest tu sztywną konstrukcją, lecz wrażeniem, delikatnym zapisem bezgłośnej chwili.

W pracy tej powraca to, co krytycy podkreślali w twórczości Haydena okresu międzywojennego: ponowny namysł nad naturą, światłem i formą, poza ramami kubistycznych teorii. Warto dodać, że postulaty powrotu do klasycznego ładu figuracji, wraz z odnowioną refleksją nad naśladowaniem natury, światła i formy, znajdowały wówczas wyraz także w pracach najbliższych przyjaciół Haydena: Simona Mondzaina i Mojżesza Kislinga. Krytycy wskazywali ponadto na obecność inspiracji malarstwem Paula Cézanne’a, które rzeczywiście zaczęły ujawniać się w twórczości artysty już od 1912 roku. „Pejzaż z południa Francji” można więc odczytać jako artystyczny odpoczynek; kontemplacyjny, lecz przewrotnie także pełen wewnętrznego ruchu, który ukryty jest w pulsowaniu barw i rytmie wzgórz.



WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI
1873- 1951

Bukiet róż w niebieskim wazonie, 1929

olej/ płótno, 66 x 93 cm
sygnowany i datowany l.g.: '1929 | Terlikowski' oraz sygnowany i datowany p.d.: '29 | Terlikowski'

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
6 000 - 8 300 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



WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI

1873- 1951

Pejzaż z białym domem, 1946

olej/plótno, 66 x 92 cm
sygnowany i datowany l.d.: '1946 Terlikowski' oraz p.d.: 'Terlikowski 1946'
na odwrociu druga kompozycja pejzażowa

estymacja:
30 000 - 40 000 PLN
7 200 - 9 500 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Drouot-Richelieu, Paryż, październik 2023
kolekcja prywatna, Polska

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

Pogodna i subtelna harmonia barw kompozycji Włodzimierza Terlikowskiego była tym, co najbardziej przykuło uwagę, odwiedzającej pracownię artysty, Jadwigi Masselskiej: „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 cała zawieszona jest obrazami. Są to pejzaże z Włoch, Hiszpanii, Maroka i trochę portretów. (...) Mała, niepozorna postać o szczupłej rasowej[i] 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).





LUDWIK LILLE

1897- 1957

Toaleta panny młodej

olej/plótno, 60 x 47 cm
na krośnie malar skim nalepka z napisem: 'Art World Ltd.| 1964-1966 | Flushing, NY'

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
kolekcja prywatna, Polska

Sceny rodzajowe, których bohaterką jest kobieta, stanowią pokaźny rozdział w twórczości Ludwika Lillego. Prezentowana praca olejna przedstawia toaletę panny młodej, temat, do którego artysta kilkakrotnie powracał, o czym świadczyć mogą szkice węglem, sangwiną lub kredkami, z których dwa znajdują się w Muzeum Narodowym w Warszawie. Lille uproszczoną kreską maluje sylwetki panny młodej, dru hny układającej welon, dziecka oraz biesiadników znajdujących się w zamkniętej przestrzeni wnętrza. Operując przede wszystkim światłem i barwą wyróżnia postać panny młodej i podkreśla pełne ciepła gesty pomiędzy przedstawianą kobietą, dru hną i dzieckiem. Zamknięta kompozycja oraz wąska paleta barwna, którą tworzą złamane róże, beże i fiole ty rozjaśnione akcentami oranżu i bieli oddaje poczucie intymności, szczęścia i bezpieczeństwa emanujące z prezentowanej sceny. Wrażliwość Lillego na rolę barwy rozwinęła się zapewne pod wpływem twórczości Georges’a Seurat, o czym świadczą słowa artysty: „Seurat takie wprowadził bogactwo odcieni, tak tę grę tych szarości przeciwstawił bieli - że wywołuje u nas złudzenie koloru. Złudzenia podobne do tych, kiedy wieczorem przed ostatecznym zachodem słońca, barwy przedmiotów poczynają szarzeć, jakby na drzewa i ludzi wieczór kładł z mgły i pajęczyny utkane pokrowce”(Ludwik Lille, Tekst pogadanki radiowej z 2 września 1954 roku).



MAURYCY GOTTLIEB

1856- 1879

"Saladin i Sittah", z cyklu "Natan Mędrzec" wg dramatu Gottholda Ephraima Lessinga, 1877

tusz/płótno, 35 x 28 cm
sygnowany p.d.: 'M. GOTTLIEB.'

estymacja:
80 000 - 120 000 PLN
19 000 - 28 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Josefa Stieglitza, Tel Aviv
kolekcja dr. Lewitt, Tel Aviv
kolekcja prywatna, Nowy Jork
dom aukcyjny Tiroche, Herzliya, wrzesień 2020
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
In the Flower of Youth. Maurycy Gottlieb 1856-1879, Muzeum Narodowe w Warszawie, 19 sierpnia - 20 października 1991
In the Flower of Youth. Maurycy Gottlieb 1856-1879, The Tel Aviv Museum of Art, 16 maja - 20 lipca 1991
Maurycy Gottlieb, Bezalel National Museum, Jerozolima, 1956

LITERATURA:
In the Flower of Youth. Maurycy Gottlieb 1856-1879, katalog wystawy, red. Nehama Guralnik, The Tel Aviv Museum of Art, Muzeum Narodowe w Warszawie, Tel Aviv 1991, s. 146 (il.), nr kat. 30
Zofia Sołtysowa, Dzieło Maurycego Gottlieba, „Rocznik Krakowski” 1976, R. 47, s. 178 (wzmiankowany w spisie dzieł)
Maurycy Gottlieb, katalog wystawy, Bezalel National Museum w Jerozolimie, Jerozolima 1956, nr kat. 14

W 1878, na rok przed śmiercią, Maurycy Gottlieb przebywał przez kilka miesięcy w Monachium, przygotowując dla wydawnictwa Bruckmann ilustracje do wydania „Natana Mędrca” Gottholda Ephraima Lessinga, jednego z czołowych przedstawicieli żydowskiego oświecenia. „Natan Mędrzec”, opublikowany w 1779, był dramatem mającym wyjątkową pozycję w nowoczesnej kulturze żydowskiej ze względu na podkreślenie religijnego pluralizmu – w istocie bowiem za losami Natana i jego córki Rechy kryje się przypowieść o unii trzech religii: judaizmu, islamu i chrześcijaństwa.

Akcja dramatu rozgrywa się w XII-wiecznej Jerozolimie, w czasie krucjat. Gottlieb, przygotowując malarskie projekty ilustracji, zajmował się zarazem własnymi problemami związanymi z brakiem religijnej tolerancji. Wykonał dwanaście szkiców i dwie duże kompozycje. Cykl nie został ukończony i opublikowany, lecz prace doń należące tworzą w oeuvre malarza zwartą grupę. Gottlieb musiał w malarstwie stworzyć sugestywny rysunkowo styl, który łatwo mógłby znaleźć przełożenie na reprodukcje graficzne. Artysta był zobowiązany przedłożyć wydawcy szkice olejne, które po zatwierdzeniu mogły zostać opublikowane. Malarz w wersjach gwaszowych i olejnych posłużył się ekspresyjnym duktem pędzla i monochromatyczną techniką en grisaille przypominającą w wyrazie płaskorzeźbę. Światłocieniowo potraktowane sceny namalowane w odcieniach szarości stosunkowo łatwo było przenieść grafikowi na język ilustracji książkowej. Prace te stanowią w jego dorobku jedne z najlepszych, najbardziej ekspresyjnych dzieł.





34 α

ADAM STYKA

1890- 1959

Pejzaż z El Oued (Beduin z wielbłądami)

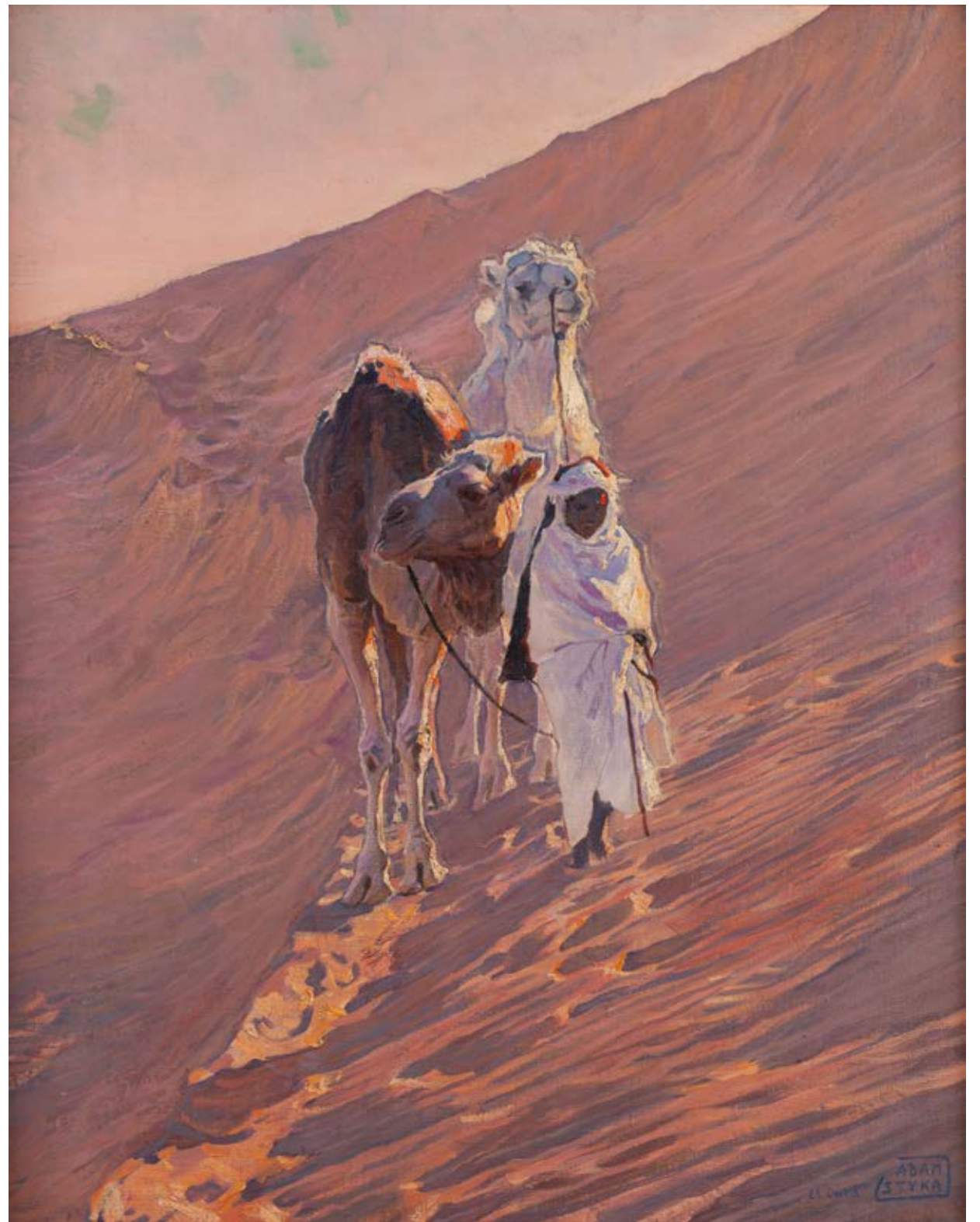
olej/ płótno, 80 x 64 cm

sygnowany i opisany l.d.: 'El Oued ADAM | STYKA'

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

9 500 - 14 300 EUR



35 α

ADAM STYKA

1890- 1959

Uliczka w Marakeszu, 1938-44

olej/plótno, 47 x 55 cm

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

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

11 900 - 16 600 EUR



„MAROKO MA ODCIEŃ CZERWONO-ŻÓŁTY”

W wieku 18 lat młody Adam Styka miał usłyszeć od nestora rodu Jana istotną, jak się później okazało, radę. „Adaś miał szczególnie łatwość do pejzażu, ale mu powiedziałem: „Z tym daleko nie zajedziesz, trzeba rysować twarze ludzi”. (Czesław Czapliński, Saga rodu Styków, Nowy Jork 1988, s. 136). Początkowo ojciec nie wróżył młodszemu z synów artystycznej kariery. Uważał, że dwóch malarzy w rodzinie to i tak aż nadto. Przekonał go jednak talent młodzieńca, który objawił się stosunkowo wcześnie. W swoich działaniach twórczych Adam wziął sobie do serca rady ojca. Człowiek i jego wizerunek stały się głównymi motywami jego sztuki. Młody artysta zaczął wystawiać pierwsze prace we Francji w 1911. Już wtedy znajdował się pod ogromnym wpływem Orientu. Jeszcze w tym samym roku miał możliwość zweryfikowania swoich wyobrażeń o dalekim świecie. Odbił wówczas podróż do Algierii i Tunezji, a pierwszy kontakt z egzotyczną rzeczywistością odcisnął wyraźne piętno na jego przyszłej twórczości. Kilka lat później, walcząc na frontach I wojny światowej, Styka znalazł się ponownie w Afryce. Zwiedził praktycznie całą północną część kontynentu i namalował na miejscu wiele obrazów. Wędrowki po saharyjskich oazach, spotkania z nomadami oraz wizyty w afrykańskich miastach, wśród których na pierwszy plan wybija się Marrakesz, zaowocowały całą serią orientalnych widoków. Na płótnach Styki pojawiają się przesycone słońcem pejzaże, a ich bohaterami stają się roznegliżowane kobiety sportretowane w objęciach Arabów.

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

Czesław Czapliński, op. cit., s. 149

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



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

FELIKS MICHAŁ WYGRZYWALSKI
1875- 1944

Portret brunetki z niebieską apaszką

olej/plótno naklejone na tekturę, 33 x 28 cm
sygnowany l.d.: 'F.M. Wygrzywalski'

estymacja:
15 000 - 20 000 PLN
3 600 - 4 800 EUR

Wizerunek młodej kobiety stanowi znakomity przykład portretowej strony twórczości Feliksa Michała Wygrzywalskiego (1875–1944) – artysty kojarzonego przede wszystkim z malarstwem marynistycznym i orientalizującym. Wygrzywalski kształcił się w monachijskiej Akademii Sztuk Pięknych (1893–1898) oraz w paryskiej Académie Julian, a po 1900 roku osiadł w Rzymie, skąd odbywał liczne podróże artystyczne, m.in. do Egiptu; od 1908 roku związał się na stałe ze Lwowem, podejmując także prace dekoratorskie i scenograficzne oraz projektując kostiumy i witraże. W jego malarstwie – zakorzenionym w języku naturalizmu, istotną rolę odgrywa kontrastowa, śmiała paleta barwna i umiejętność budowania nastroju poprzez światło.

W prezentowanym portrecie artysta rezygnuje z anegdoty na rzecz psychologicznej koncentracji. Modelka ujęta została blisko, niemal kadrowo, na tle szeroko, swobodnie kładzionej szarości. Twarz, przecięta ostrą granicą światłocienia, uzyskuje rzeźbiarską plastyczność, a ciepłe tony jej karnacji zestawione są z głębokimi, aksamitnymi czerniami włosów i okrycia. Z kolei akcent turkusowej chustki przewiązanej na szyi portretowanej i pasy jasnej bluzki ożywiają kompozycję, podkreślając nowoczesny, malarski charakter studium. Widoczne pociągnięcia budują wrażenie pracy wykonanej z bezpośredniej obserwacji, w której ważniejsza od idealizacji jest realność spojrzenia - lekko zamyślonego, nieco nieobecnego, uchwyconego w półgestach.

Portret ten wpisuje się w zainteresowanie Wygrzywalskiego postacią kobiety – poracającą zarówno w jego scenach śródziemnomorskich, jak i w obrazach inspirowanych Orientem; i pokazuje, jak konsekwentnie artysta ten potrafił łączyć warsztat akademicki z temperamentem kolorysty. Choć Wygrzywalski chętnie wybierał tematy „pod słońcem Południa”, w portretach, nierzadko powstających na prywatne zamówienia - ujawnia się jego wrażliwość na indywidualny rys modela i oszczędna ekonomia środków: kilka zdecydowanych tonów i precyzyjne refleksy w oczach wystarczają, by wizualizować obecność.



37

TADEUSZ AJDUKIEWICZ

1852- 1916

Targ w Dobrudży

olej/plótno, 58,5 x 100 cm

sygnowany p.d.: 'Tadeusz Ajdukiewicz'

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

14 300 - 19 000 EUR





38

TADEUSZ POPIEL

1863- 1913

Poranek, po/lub 1891

olej/plótno, 95 x 160 cm
sygnowany p.d.: 'T. Popiel'

estymacja:
60 000 - 80 000 PLN
14 300 - 19 000 EUR

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

Tadeusz Popiel zapisał się w polskiej historii sztuki zarówno jako autor nastrojowych obrazów sztalugowych, jak i twórca realizacji monumentalnych – polichromii oraz witraży. Współuczestniczył także w przedsięwzięciach panoramicznych; w „Panoramie Raclawickiej” opracowywał przede wszystkim partie pejzażowe, zwracając szczególną uwagę na sylwetki drzew i architekturę wiejską. Te same motywy, dopracowane równie wnikliwie, odnajdujemy w prezentowanym płótnie.

Obraz wpisuje samotną postać wiejskiej dziewczyny w rozległy krajobraz. Jej figura jako jedyny akcent ludzkiego „sztafażu”, jest kluczowa dla wymowy sceny: człowiek i natura tworzą tu spójną całość. Charakterystyczna poza modelki (lekko odchylona w tył sylwetka, ręka za głową) powraca w innych wariantach tego motywu. Do najbliższych analogii należy „Poranek” ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie, znany również z dawnych reprodukcji pocztówkowych, a także wersja zachowana w kolekcji prywatnej. Zbieżność tytułów oraz subtelnie rozświetlone niebo z różowawą poświatą nad linią horyzontu jednoznacznie wskazują, że przedstawiona została chwila tuż przed wschodem słońca.

Kompozycja odsłania fascynację artysty polską wsią, tak istotną dla przełomu XIX i XX wieku. Popiel, wybierając jako temat swojego dzieła moment przebudzenia i przygotowania do codziennej pracy, podkreśla rytm życia wyznaczany przez naturę, zmienność pór roku i następstwo godzin. Pod koniec życia artysta sam zamieszkał w podkrakowskich Swoszowicach, pozostając blisko pejzażu, który tak konsekwentnie podejmował w swojej twórczości.

Artysta wywodził się z rodziny o tradycjach artystycznych (brat Antoni był rzeźbiarzem). Studiował w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych u Jana Matejki (1876–1884), kształcił się także w Wiedniu u Hansa Makarta oraz w Monachium. Tworzył kompozycje historyczne, religijne i rodzajowe, portrety oraz dekoracje ścienne; jego prace nagradzano m.in. złotymi medalami na wystawach w Paryżu (1890) i San Francisco (1894).



TEODOR ZIOMEK

1874- 1937

Letni wieczór, 1918

olej/plótno, 74 x 120 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'T. ZIOMEK 1918'

estymacja:
18 000 - 30 000 PLN
4 300 - 7 200 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Ostoya, listopad 2005
kolekcja prywatna, Polska

Feliks Lubierzyński w kontekście wystawy Teodora Ziomka w warszawskiej Zachęcie w 1927 roku pisał: „Krajobraz polski ma nie tylko dużo piękna, lecz także swój własny, jemu tylko właściwy wyraz i charakter. Pierwszym, który w sztuce polskiej podkreślił te właśnie cechy krajobrazu polskiego, był Józef Chełmoński. Obecnie może najwybitniejszym malarzem, uwydatniającym przedewszystkiem ten tak swojsko do uczucia naszego i wyobraźni przemawiający nastrój polskiego krajobrazu jest Teodor Ziomek” (Feliks Lubierzyński, Sylwetki naszych plastyków. Teodor Ziomek, „Przegląd Artystyczny” 1927, nr 3, s. 4). Ziomek był jednym z wielu wychowanków wybitnego malarza pejzażu polskiego, Jana Stanisławskiego, który 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. Do grona uczniów Stanisławskiego zaliczyć dziś można wielu malarzy tamtych czasów. Jedni rzeczywiście byli jego uczniami, inni znajdowali się tylko w kręgu jego oddziaływań, jeszcze inni, pomimo uszczypliwości, mimowolnie także poddawali się jego sztuce. Bez względu jednak na formalności wszyscy ci malarze tworzyli pod jego wpływem, pośrednim czy bezpośrednim. 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”.





40

ZYGMUNT ROZWADOWSKI

1870- 1950

W drodze

olej/tektura, 37,5 x 52 cm (w świetle oprawy)

sygnowany p.d.: 'Z. Rozwadowski'

na odwrociu papierowa nalepka z numerem inwentarzowym: 'R 4-1' oraz nalepki aukcyjne

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 600 - 4 800 EUR



ZYGMUNT ROZWADOWSKI

1870- 1950

Pędząca czwórka, 1943

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

estymacja:
30 000 - 40 000 PLN
7 200 - 9 500 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja rodzinna, Lwów-Warszawa (od lat 40. XX w.)
DESA Unicum, październik 2025
kolekcja prywatna, Polska

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



WACŁAW PAWLISZAK
1866- 1905

Jeździec na koniu

olej/plótno, 62 x 47 cm
sygnowany u dołu: 'Wacław Pawliszak'

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

Pawliszak kształcił się pod skrzydłami największych mistrzów malarstwa swojej epoki. Początkowo lekcje rysunku pobierał w warszawskiej Klasie Rysunkowej, u Wojciecha Gersona. W 1880 rozpoczął studia w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, gdzie był uczniem m.in. Jana Matejki. Zafascynowany twórczością tego drugiego, podejmującego w swym malarstwie tematy historyczne, Pawliszak stał się faworytem mistrza. Było to znaczne wyróżnienie, bowiem jak mawiano: „kto znał Matejkę, ten wie, że nie był skory zanadto do pochwał”. Środowisko rówieśników z Krakowa oceniało: „Podziwialiśmy nadmiar twórczości, który wylewał się potokami [spod] ręki Pawliszaka. Olśnieni byliśmy tą lejącą się kaskadą rycerzy i koników we wszelkich możliwych zwrotach i przegięciach, które sypały się [spod] ołówka lub pędzla Pawliszaka”. Zdolny student szkolił się także przez pewien czas w Monachium, w pracowni Józefa Brandta – to on początkowo zaszczeplił w Pawliszaku zainteresowanie malarstwem konnym, batalistycznym i orientalnym. Nauczył go doskonałego rozeznania w źródłach historycznych i rekwizytach używanych do komponowania scen historycznych.

Konie i sylwetki jeźdźców należały niewątpliwie do ulubionego repertuaru tematów artysty. Tak jak i inni polscy malarze XIX-wieczni tacy jak Brandt czy Wierusz-Kowalski, Pawliszak także chętnie podejmował tematykę orientalną i bliskowschodnią. Portretował zarówno egzotyczne figury Beduinów i wielbłądy, ale też rozpędzone rumaki ze wschodnich stepów i Bałkanów. Pawliszak odbył liczne podróże – wyjechał do Albanii i Dalmacji, był w Turcji, północnej Afryce, a także w Iranie. To wszystko dało mu możliwość, aby naocznie zapoznać się nie tylko z kulturą owych rejonów świata, ale przede wszystkim z barwnością strojów i różnorodnością oręża, co z kolei znalazło odzwierciedlenie w jego detalicznym malarstwie.



43

WOJCIECH KOSSAK

1856- 1942

Portret Jerzego Gerlicza przy koniu ("Portret podchorążego przy koniu"), 1936

olej/plótno, 171 x 124 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Wojciech Kossak | 1936'

na odwrociu nalepka galeryjna z opisem pracy

estymacja:

150 000 - 200 000 PLN

36 000 - 47 000 EUR

LITERATURA:

porównaj: Kazimierz Olszański, Wojciech Kossak, Wrocław [et al.] 1976, s. nlb., nr kat. 356 (il.)



TWÓRCZOŚĆ PORTRETOWA WOJCIECHA KOSSAKA

„Wojtek maluje na dobre i wielkie ma
zamiłowanie do sztuki, zdaje się, że nie
zechce być czym innym, jak artystą”.

Kazimierz Olszański, Wojciech Kossak, Wrocław [et al.] 1976, s. 6

Wojciech Kossak urodził się w Paryżu w noc sylwestrową 31 grudnia 1856 roku. Był synem Juliusza Kossaka, seniora rodu malarzy i Zofii z Gałczyńskich. Już od najmłodszych lat Wojciech należał do środowiska malarzy nie tylko ze względu na ojca, ale z uwagi na fakt, że jego ojcem chrzestnym został Horacy Vernet – francuski malarz i grafik, po którym zresztą otrzymał drugie imię.

Wychowany w atmosferze kultu tradycji i historii, od wczesnych lat przejawiał talent do realistycznego przedstawiania postaci. Studiował w Krakowie, Monachium i Paryżu, co ukształtowało jego akademicki, precyzyjny styl. W roku 1871 uczęszczał do Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie kształcił się pod okiem Władysława Łuszczkiewicza, następnie w 1873 roku wyjechał na dalszą naukę do Monachium, gdzie zetknął się z grupą polskich artystów – emigrantów z Józefem Brandtem na czele. Naukę w Monachium przerwał mu obowiązek służby w wojsku austriackim. W 1876 roku służył jako ochotnik w krakowskim pułku ułanów. Przebywanie w wojsku miało poniekąd dobroczynny wpływ na Wojciecha Kossaka, gdyż to właśnie wtedy ugruntował swoje artystyczne upodobania i związał się na długie lata z tematyką historyczno-batalistyczną. Po służbie wojskowej w 1877 roku Kossak udał się na pięcioletnie studia artystyczne do Paryża, gdzie sumiennie kształcił się pod okiem Leona Bonnata i Aleksandra Cabanela.

Okres paryski to okres portretowy w twórczości Wojciecha Kossaka. Wtedy spod jego pędzla wychodzą liczne autoportrety, jak chociażby Autoportret w mundurze ułańskim, prezentowany na Salonie paryskim w 1878 roku. Portrety były dla Kossaka przestrzenią do bardziej osobistej wypowiedzi. Kossak portretował arystokrację, wojskowych, polityków, a także członków własnej rodziny. Wśród najsłynniejszych sportretowanych przez Kossaka postaci znalazł się Józef Piłsudski, którego wizerunki – często konne – utrwalały legendę wodza i symbol odrodzonej Rzeczypospolitej. Marszałek przedstawiany był z godnością, w skupieniu, na tle pejzażu sugerującego historyczną misję. Portret stawał się tu narzędziem budowania państwowej tożsamości.

Paradoksalnie, artysta malował również władców obcych mocarstw, m.in. Wilhelm II. Praca na dworze cesarskim w Berlinie przyniosła mu uznanie i finansową stabilizację. Portrety Wilhelma II czy niemieckich generałów ukazują kunszt malarza w oddaniu detalu munduru, odznaczeń i dumnej postawy – bez względu na polityczne konteksty. Szczególne miejsce w jego twórczości zajmują jednak portrety ułanów i oficerów kawalerii. To w nich najpełniej objawia się fascynacja artysty koniem jako niemal równorzędnym bohaterem obrazu. Zwierzę nie stanowi tła – jest symbolem siły, wolności i narodowej tradycji.

Choć Kossak pozostawał wierny akademickiemu realizmowi, potrafił subtelnie oddać charakter modela. Twarze jego bohaterów są wyraziste, często skupione, o przenikliwym spojrzeniu. Ważnym aspektem jego pracy była umiejętność operowania światłem, którą opanował podczas studiów w Paryżu. Naturalizm wzbogacał zdobyczami impresjonizmu, pozostając wiernym rzeczywistości dzięki licznym fotografiom, które wykorzystywał przy pracy.

Prezentowany w katalogu, monumentalnych rozmiarów portret podchorążego Jerzego Gerlicza przy koniu jest znakomitą przykładową reprezentacją malarstwa portretowego. Wojciech Kossak na równi traktuje tutaj zarówno postać jak i konia, tworząc z nich spójną całość. Portret utrzymany jest w duchu akademickiego realizmu. Jest to jeden z wielu portretów ułańskich w twórczości artysty. Były tworzone na zamówienie, ofiarowywane jako prezenty, a Kossak spędzał wiele godzin doprecyzowując charakter modela tak, aby jak najwierniej oddać ideę portretu. Nawet w malarstwie tego typu artysta przywiązywał do spójności tła z całym przedstawieniem. Złociste i zielone tony liści kontrastują z chłodną bielą końskiej sierści oraz stonowaną barwą munduru. Światło rozproszone jest miękko, modelując formy bez gwałtownych kontrastów, co nadaje scenie elegancji i harmonii.

Portret ten jest zatem przykładem wszystkich artystycznych osiągnięć Wojciecha Kossaka. Akademizmu, naturalizmu, realizmu i gry światła, których artysta z zapalem uczył się podczas artystycznych studiów poczynawszy od Krakowa, przez Monachium aż po Paryż.



Wojciech Kossak w swojej willi, 1936

JERZY KOSSAK
1886- 1955

Polowanie par force, 1943

olej/tektura, 49 x 58,5 cm (w świetle oprawy)
sygnowany i datowany p.d.: 'Jerzy Kossak | 1943'

estymacja:
45 000 - 65 000 PLN
10 700 - 15 500 EUR

Polowanie par force to jedna z najbardziej widowiskowych i ceremonialnych form łowiectwa, która przez wieki stanowiła integralny element kultury dworskiej w Europie. Właściwa forma polowania par force rozwinęła się w średniowiecznej Francji, a swój rozkwit przeżywała od XVII do XVIII wieku, szczególnie za panowania Ludwika XIV. Na dworze wersalskim polowania tego typu stały się codziennością – odbywały się niemal każdego dnia, często w towarzystwie gości zagranicznych i arystokracji. Były to wydarzenia o starannie opracowanym ceremoniale, z precyzyjnie zaplanowaną trasą, podziałem ról i rytuałami towarzyszącymi każdemu etapowi pościgu. Z czasem polowanie par force rozprzestrzeniło się na inne kraje Europy – Niemcy, Anglię, Danię, a także Polskę.

Najbardziej znane polowania par force odbywały się w majątkach takich rodów jak Potoccy, Czartoryscy, Zamoyscy, Radziwiłłowie, Branicki czy Lubomirscy. Polowania te były wydarzeniami towarzyskimi o wysokiej randze – zapraszano na nie ambasadorów, członków dworów europejskich i lokalną

elitę. Polskie polowania par force zachowywały strukturę znaną z Francji: sfory specjalnie szkolonych psów gończych były to głównie psy rasy English foxhound, jeźdźcy w mundurach łowieckich, trębacze oraz mistrz ceremonii – master. Uczestnicy tych nosili stroje inspirowane angielską lub francuską modą łowiecką – czerwone lub zielone fraki, białe bryczesy, czapki myśliwskie.

To właśnie w twórczości Jerzego Kossaka możemy zaobserwować liczne sceny polowań par force – malował je także w rozmaitych wydaniach jego ojciec, Wojciech. Najmłodszy z Kossaków przedstawiał momenty gonitwy z niezwykle rozmachem i ekspresją. Jego obrazy pełne są dynamiki, koni w galopie i pędzących psów. Tło stanowi zwykle rozległy krajobraz, co nadaje scenom głębi i realizmu. W prezentowanej na aukcji scenie z polowania widać dbałość o jak najwierniejsze oddanie tradycyjnych łowieckich strojów i instrumentów myśliwskich. Obrazy stają się zatem wizualnym zapisem łowieckiej tradycji polskiej arystokracji i bogatego mieszczaństwa.



45 α

JADWIGA PRZERADZKA-JĘDRZEJEWSKA

1902- 1983

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

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

estymacja:
22 000 - 30 000 PLN
5 300 - 7 200 EUR

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

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

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



46 α

ELIASZ KANAREK
1902- 1969

Portret żony artysty, Marii Kulikowskiej, 1952

olej/plótno, 50 x 40 cm
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'Julkowi | na pamiątkę | E. Kanarek | 1952.'

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

POCHODZENIE:
kolekcja wnuka artysty, Stany Zjednoczone
Ahlers & Ogletree Gallery, Atlanta, marzec 2021
kolekcja prywatna, Polska

Portret żony artysty, Marii Kulikowskiej z 1952 roku należy do dojrzałego, amerykańskiego okresu twórczości Eliasza Kanarka. Malarz, wykształcony w Warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem Tadeusza Pruszkowskiego i współzałożyciel Bractwa św. Łukasza. Urodzony 21 czerwca 1901 roku w Skowierzynie w rodzinie żydowskiej. Kanarek kształcił się początkowo m.in. w Wiedniu, a następnie w Warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych (1923–1928). W pracowni Pruszkowskiego przyswoił solidne podstawy warsztatowe, zamiłowanie do klasycznej kompozycji oraz zainteresowanie dawnym malarstwem, które stały się fundamentem programu artystycznego Bractwa św. Łukasza.

W okresie międzywojennym artysta brał udział w najważniejszych wystawach w kraju i za granicą, m.in. w Biennale w Wenecji (1934) oraz w prezentacjach środowiska „Łukaszowców”. W 1938 roku współtworzył z członkami Bractwa cykl obrazów historycznych przeznaczonych do Pawilonu Polskiego na Wystawie Światowej w Nowym Jorku (1939). Wyjazd do Stanów Zjednoczonych w marcu 1939 roku, pierwotnie związany z ekspozycją, wobec wybuchu wojny przerodził się w emigrację. W USA Kanarek musiał budować pozycję zawodową od nowa, koncentrując się przede wszystkim na portrecie – gatunku, w którym osiągnął znaczną renomę, realizując liczne zamówienia prywatne.

Modelka ukazana została w ujęciu do pasa, na miękko modelowanym tle utrzymanym w chłodnych tonach zieleni i seledynu. Twarz, lekko zwrócona ku widzowi, o subtelnym, powściągliwym uśmiechu i uważnym spojrzeniu, stanowi centralny punkt kompozycji. Kanarek z wyczuciem operuje światłem, wydobywając delikatne rumieńce policzków, połysk oczu oraz subtelne przejścia tonalne modelujące owal twarzy. Charakterystyczna dla artysty harmonijna, pogodna kolorystyka i miękki modelunek nadają przedstawieniu intymny, pełen ciepła charakter. Strój Marii – ciemnozielona suknia o wysokim kołnierzu, spięta dekoracyjną broszą – podkreśla elegancję i powściągliwość wizerunku. Szerzej kładzione partie tła kontrastują z dopracowaną partią twarzy, co kieruje uwagę odbiorcy na wymiar emocjonalny portretu. Prywatny charakter przedstawienia nadaje kompozycji szczerości bez nadmiernej reprezentacyjności.



47 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

7 200 - 9 500 EUR

„Widok na kamienice Przybyłów w Kazimierzu” należy do charakterystycznych pejzaży architektonicznych Antoniego Michalaka – malarza, pedagoga i jednego z czołowych członków Bractwa św. Łukasza. Artysta kształcił się w Warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych w pracowni Tadeusza Pruszkowskiego, gdzie przyswoił solidne podstawy warsztatowe, szacunek dla tradycji malarstwa dawnego oraz dbałość o klarowną, konstrukcyjną kompozycję. Jako aktywny uczestnik środowiska „lukaszowców” brał udział w najważniejszych inicjatywach grupy, w tym w realizacji cyklu historycznego na Wystawę Światową w Nowym Jorku w 1939 roku. Kazimierz Dolny zajmował szczególne miejsce w działalności Bractwa św. Łukasza. Regularne wyjazdy plenerowe do tego miasteczka stanowiły istotny element programu artystycznego grupy. Artyści pracowali tam nad studium pejzażu, architektury i światła, traktując Kazimierz jako przestrzeń dialogu z historią i dawną kulturą mieszczańską.

Obraz ukazuje jeden z najbardziej rozpoznawalnych motywów Kazimierza Dolnego – renesansowe kamienice braci Przybyłów, wznoszące się na tle zielonego wzgórza z trzema krzyżami. Kompozycja została zbudowana wieloplanowo: w pierwszym planie artysta przedstawił fragment zrujnowanej zabudowy i codzienną scenę rodzajową z wozem konnym i postaciami przechodniów, w głębi zaś monumentalną, dekoracyjną fasadę kamienic. Kontrast między ruiną a reprezentacyjną architekturą podkreśla historyczną ciągłość miejsca i jego wielowarstwowy charakter. Michalak operuje syntetyczną, nieco zgeometryzowaną formą i wyrazistą plamą barwną. Architektura modelowana jest szerokimi pociągnięciami pędzla, przy zachowaniu dbałości o charakterystyczne detale attyk i rytm elewacji. Intensywne, miejscami nasyczone błękity i zielenie nieba oraz ciepłe tony murów budują nastrój dynamiczny, niemal dramatyczny. Widoczna jest tu dbałość o konstrukcję obrazu i równowagę między realistycznym opisem a dekoracyjną stylizacją – cechy typowe dla artystów skupionych wokół Pruszkowskiego.





FRYDERYK PAUTSCH

1877 - 1950

Przed cerkwią w Kołomyi, około 1910

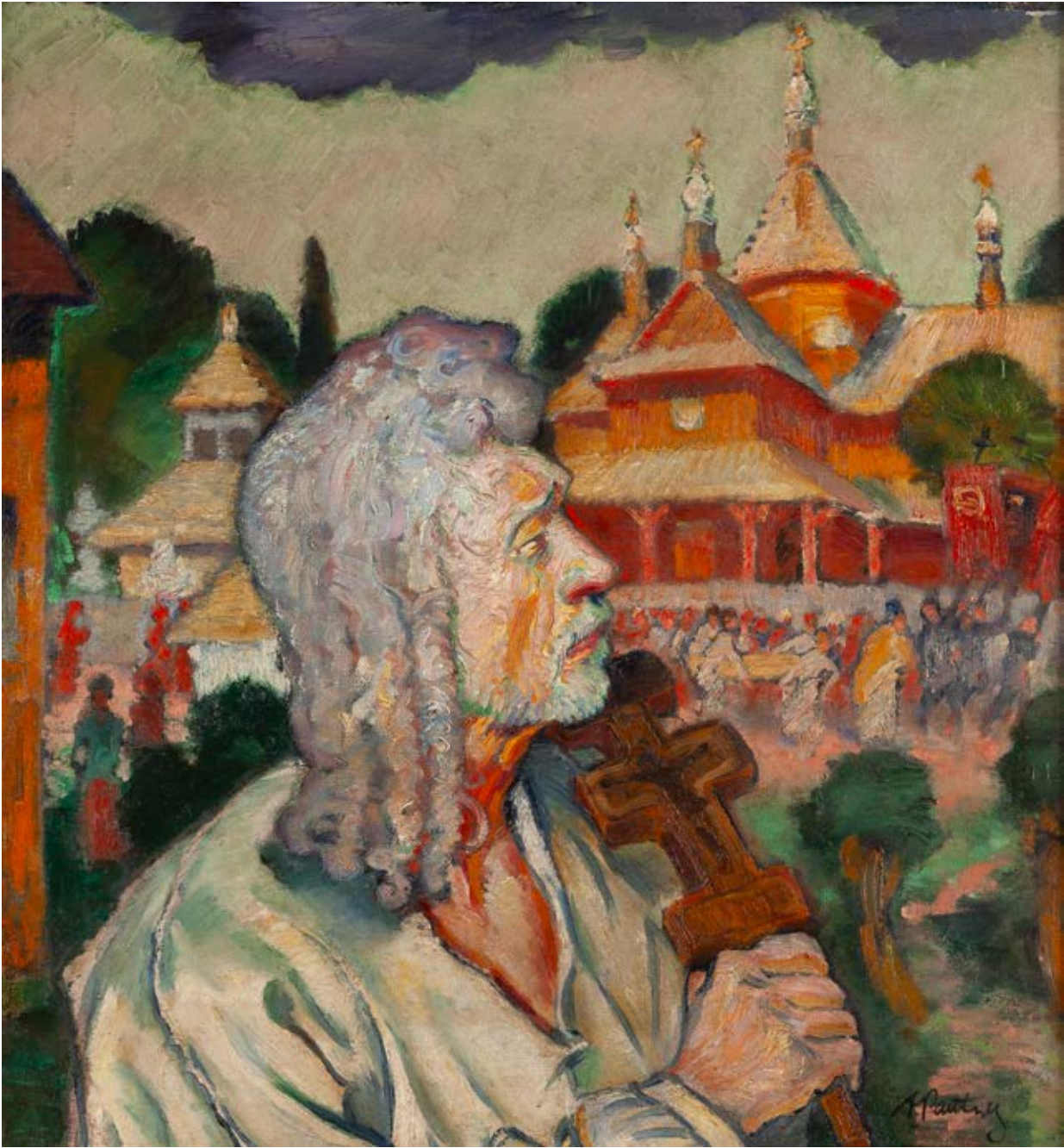
olej/plótno, 74,5 x 80 cm
sygnowany p.d.: 'FPautsch'
na krośnie malarskim fragmentarycznie zachowana papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie

estymacja:
35 000 - 45 000 PLN
8 300 - 10 700 EUR

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

WYSTAWIANY:
Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków, przed 1911

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



KASPER POCHWALSKI

1899- 1971

Portret dziewczyny w berecie, 1930

olej/plótno, 80 x 70 cm
sygnowany i datowany l.d.: '1930 | KASPER POCHWALSKI'
na odwrociu olejne studium postaci

estymacja:
22 000 - 35 000 PLN
5 300 - 8 300 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Poznań

„Portret dziewczyny w berecie” przypomina, że Kasper Pochwalski był ulubionym uczniem Józefa Mehoffera. Obraz malowany z dekoracyjnym zmysłem jest równocześnie udanym studium psychologicznym i zapowiedzią późniejszego, fantastycznego stylu artysty. Pochwalski kojarzony jest przede wszystkim z barwnymi kompozycjami wypełnionymi postaciami obwiedzionymi płynnym konturem i odznaczającymi się specyficzną, na poły bajkową atmosferą. Tu jednak poznajemy go jako realistę, celnie opisującego wygląd i psychikę modela. Kasper Pochwalski, pochodzący z malarckiego rodu, był wszechstronnym artystą. Poza malarstwem parał się też konserwacją dzieł sztuki i pisał poezję. Urodził się w Krakowie i tutaj odbył studia w Akademii Sztuk Pięknych. Uczęszczał do pracowni Józefa Mehoffera, którego był ulubionym uczniem. Jak wspominał potem znany historyk sztuki, również absolwent krakowskiej uczelni, Mehoffer przy sprawdzaniu prac Kaspra nigdy nie mógł się dość ich nachwalić. Malarz był też absolwentem krakowskiej historii sztuki. Potem jako stypendysta rządu francuskiego uzupełnił jeszcze studia artystyczne pod kierunkiem Maurice'a Denisa. Po powrocie do kraju został współzałożycielem „Zwornika” – ważnej grupy artystycznej XX-lecia międzywojennego. Rodzina Pochwalskich nie tylko wydała wielu świetnych malarzy, lecz także jej członkowie żenili się bądź wychodzili za mąż za innych ważnych w polskiej sztuce artystów. W annałach polskiej sztuki zapisałi się tacy twórcy o tym nazwisku, jak: Józef Kasper (1816-1875), Władysław (1860-1924), Kazimierz (1855-1940), Stanisław (1896-1959) i autor prezentowanego obrazu – Kasper. Z Pochwalskimi spowinowaceni byli zaś tacy malarze, jak: Stanisław Kamocki, Ludwik de Laveaux czy – już później – Jadwiga Maziarska.



50 α

ZYGMUNT LANDAU

1898- 1962

Portret dziewczynki w niebieskich ogrodniczkach

olej/plótno, 64 x 53 cm
sygnowany p.d.: 'Landau'

estymacja:
14 000 - 18 000 PLN
3 400 - 4 300 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Art Richelieu, Paryż, październik 2024
kolekcja prywatna, Polska

Zygmunt Landau swój warsztat twórczy kształcił początkowo w polskich szkołach artystycznych. Rozpoczął swą edukację 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 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. Największy wpływ na jego malarstwo wywarła przyjaźń z Amedeo Modiglianinim oraz Mojżeszem Kislingiem. Szczególnie zauważalne jest podobieństwo portretów włoskiego artysty z portretami autorstwa Landaua. Istotnymi momentami w karierze artysty była znajomość z krytykiem sztuki oraz ideologiem grupy Bloomsbury Group – Robertem Fry'em, który rozsławił sztukę artysty w Anglii oraz Stanach Zjednoczonych. Obraz przedstawia siedzącą dziewczynkę ujętą frontalnie, o lekko przechylonej głowie i zamyślonym, nieco melancholijnym wyrazie twarzy. Postać ukazana została w uproszczonym wnętrzu, zaledwie zasugerowanym plamami barwnymi. Intensywne zestawienia zieleni, czerwieni i turkusu budują napięcie kolorystyczne, charakterystyczne dla malarstwa Zygmunta Landaua. Artysta operuje syntetycznym rysunkiem i szeroką, swobodną plamą farby. Kontur jest miękki, miejscami celowo rozedrgany, co nadaje kompozycji ekspresyjny charakter. Twarz modelki, o wyraźnie zaznaczonych oczach i delikatnie podkreślonych ustach, stanowi centralny punkt obrazu. Dzieło stanowi przykład kameralnego portretu o wyraźnym walorze nastrojowym, w którym artysta łączy obserwację modelu z malarską swobodą i wrażliwością na barwę.



51 α

EMMANUEL KATZ

1894- 1962

Bosy chłopiec siedzący na łące, 1931

olej/plótno, 91,5 x 72 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Mané-Katz 31'

na odwrociu opisany na dolnym krośnię: '1259. MANE KATZ. | 'SEATED BOY''

pieczętka galeryjna; stempel składu przyborów malarskich 'Rex Art Supplies | 2263 S. W. 37th AVE | MIAMI FLORIDA'

oraz numery inwentarzowe

estymacja:

150 000 - 200 000 PLN

36 000 - 47 000 EUR

POCHODZENIE:

Sotheby's, Londyn, marzec 1984

ElkaïmL'Isle-Adam,Francja, listopad 1986

Ader-Tajan, Paryż, listopad 1993

MatsArt Auctioneers & Appraisers, Izrael, grudzień 2009

kolekcja prywatna, Polska



EMMANUEL KATZ

MALARZ CODZIENNOŚCI ŻYDOWSKIEJ DIASPORY

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 Krémègne. Dzieła tych czterech malarzy stały się ważnym elementem dziedzictwa Szkoły Paryskiej. Ich wyróżnikiem są silna deformacja, gwałtowna 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 Muraszkii – 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 Mściśława 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 shtetla 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.

„Bosy chłopiec siedzący na łące” stanowi przykład figuratywnego malarstwa Emmanuela Mané-Katza. Kompozycja obrazu ma charakter kameralny, skupiony na postaci dziecka przedstawionego frontalnie, w pozycji siedzącej, z podkurczonymi nogami. Chłopiec, ubrany w ciemny płaszcz i szeroki kapelusz, ukazany został na tle uproszczonego pejzażu – drewnianego płotu i fragmentu trawy. Otoczenie potraktowane jest syntetycznie jako zespół zgaszonych, ziemistych plam barwnych, które wydobywają sylwetkę modela i kierują uwagę widza ku jego twarzy. Mané-Katz operuje szeroką, dynamiczną plamą i wyrazistym konturem. Faktura farby jest miejscami gęsta, nakładana energicznym, niekiedy nerwowym pociągnięciem pędzla. Dominują przytłumione brązy, zielenie i szarości, skonstrastowane z cieplejszymi tonami skóry. Bosą stopę artysta wysuwa na pierwszy plan, nadając jej niemal rzeźbiarską wagę i podkreślając materialność przedstawienia. Najsilniejszym akcentem kompozycji pozostaje twarz chłopca – rozświetlona, o szerokim, niemal figlarnym uśmiechu. Ekspresyjnie uproszczone rysy, wyraźnie zaznaczone oczy i modelunek światłocieniowy nadają postaci indywidualny charakter. Uśmiech kontrastuje z surowością otoczenia, wprowadzając nutę spontaniczności i żywiołowości.

Obraz wpisuje się w zainteresowanie Mané-Katza tematyką dzieciństwa i postaci ludowych, często obecnych w jego dorobku obok scen rodzajowych, muzykantów czy przedstawień o charakterze religijnym. Artysta nie idealizuje modela – ukazuje go w sposób bezpośredni, z zachowaniem ekspresyjnej deformacji, która służy intensyfikacji wyrazu. „Bosy chłopiec siedzący na łące” jest przykładem dojrzałego malarstwa figuratywnego Mané-Katza, w którym syntetyczna forma i silny ładunek emocjonalny łączą się w spójną, sugestywną wizję. Dzieło to potwierdza charakterystyczny dla artysty sposób budowania postaci – poprzez zdecydowany gest malarski, nasyconą fakturę i koncentrację na psychologicznym wyrazie modela.



52 α

STANISŁAW ELESZKIEWICZ

1900- 1963

"Mężczyzna z rudą brodą"

olej/tektura, 26 x 20 cm

na odwrociu nalepka wystawowa z 1986 roku nowojorskiej Lipert Gallery z odręczny opisem: '#12 - Man with Red Beard'

estymacja:

5 500 - 8 500 PLN

1 400 - 2 100 EUR

WYSTAWIANY:

Stanisław Eleszkiewicz (1900-1963), Lipert Gallery, Nowy Jork, 10 maja - 14 czerwca 1986

LITERATURA:

Stanisław Eleszkiewicz (1900-1963), katalog wystawy, Lipert Gallery, Nowy Jork 1986, A/48

Stanisław Eleszkiewicz to artysta wywodzący się artystycznie ze Szkoły Sztuk Pięknych w Mirgorodzie oraz absolwent Szkoły Sztuk Pięknych w Atenach, którą ukończył w 1921. Na stałe zamieszkiwał Paryż od 1923, gdzie aktywnie tworczył uczestniczył w życiu miasta. Eleszkiewicz należy do reprezentantów kręgu École de Paris. Uznawany jest za twórcę wybitnych ujęć portretowych, scen rodzajowych oraz kompozycji. Symbolicznych. Poza malarstwem interesował się ceramiką, którą zaczął tworzyć w trakcie pobytu we Włoszech, a kontynuował swe działania w pracowni mozaiki Gentil et Bourdet oraz warsztacie witraży Jeana Gaudina. Prace te wpłynęły na późniejsze skłonności do syntetyzowania kompozycji. Jego obrazy były regularnie prezentowane w paryskich galeriach. Artysta najchętniej podejmował się tematyki społecznej, a bohaterami jego kompozycji byli ludzie z wykluczonych warstw społecznych, tacy jak bezdomni, prostytutki oraz biedacy. Sztuka Eleszkiewicza cechowała się wyraźnym oraz oryginalnym stylem, który był zauważalny zarówno w jego malarstwie ale również w sztuce użytkowej oraz rzemiośle. Zaznaczał swe postaci oraz ukazywane przedmioty mocnym czarnym konturem, malował płaską plamą barwną, stosując intensywną kolorystykę.



53

ABRAM WEINBAUM

1890- 1943

Żonkile i goździki wazonie

olej/plótno, 65 x 54 cm

sygnowany p.d.: 'A Wenbaum | Wenbaum (powtórzone)'

na krośnie malarskim stempel wytwórcy materiałów malarskich

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 600 - 4 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

dom aukcyjny Millon, Paryż, luty 2022

kolekcja prywatna, Polska

Abraham 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 studiował pod kierunkiem Józefa a. Jako uczeń mistrza w naturalny sposób został nakierowany na wyjazd do stolicy ówczesnego świata artystycznego – Paryża. Zrealizował ten plan, skończywszy studia, w 1910. Weinbaum chętnie sięgał po motyw martwej natury, co było ukłonem w stronę pojemności gatunku i jednocześnie pokłosiem wykształcenia zdobywanego pod okiem Józefa a.

W prezentowanej pracy wyraźnie odznaczają się cechy stylistyczne pochodzące od mistrza: materialne podejście do przedmiotów, eksponowanie gradacji walorów, miękkie budowanie kształtów oraz płynność linii. To, co wyróżnia kompozycję z wazonem z kwitami to niezwykle dekoracyjna aranżacja oraz mimetyzm. Martwa natura Weinbauma to kontaminacja akademickiego wykształcenia odebranego pod okiem Józefa a oraz korespondencji z tradycją XVII-wiecznych tendencji gatunku, który oprócz ferii zabiegów plastycznych miał także kreować nastrój wyciszenia i zadumy.



54 α

BENN BENCION RABINOWICZ

1905- 1989

Martwa natura z trzema gruszkami, 1939

olej/plótno, 33 x 46 cm
sygnowany p.g.: 'Benn'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Benn | 1939 | 104', na odwrociu numery inwentarzowe białą kredą: '50' i '348'
oraz czerwoną farbą: '97'

estymacja:
6 500 - 8 500 PLN
1 600 - 2 100 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Crait+Muller, Paryż, kwiecień 2022
kolekcja prywatna, Polska

Bencion (Benn) Rabinowicz to artysta wywodzący się z Białegostoku. Jego żydowska rodzina aktywnie uczestniczyła w życiu miasta. Sam dziadek artysty był rabinem, a ojciec architektem, który zasłynął z projektu Wielkiej Synagogi. Początkowo Ben Rabinowicz uczęszczał na prywatne lekcje rysunku, był scenografem teatralnym. W 1927 miała miejsce jego pierwsza wystawa rysunków w Wilnie. Trzy lata później został nagrodzony stypendium z białostockiego magistratu. Wybór dalszej edukacji był dla niego oczywisty, wyjechał do Paryża do Académie Fernand Léger. Styl artystyczny Rabinowicza szybko ewoluował. Od zainteresowania formą geometryczną Was-sily’ 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, aw 1957 został laureatem Prix de L’Institut de France.



55 α

EUGENIUSZ EIBISCH

1895- 1987

Bukiet kwiatów na stole

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

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

WYSTAWIANY:
Eugeniusz Eibisch. Podróż włoska, DESA Unicum, Warszawa, 4-22 sierpnia 2025

Eugeniusz Eibisch był polskim malarzem i pedagogiem, zaliczanym do czołowych przedstawicieli koloryzmu. Urodził się w Lublinie, studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie m.in. u Jacka Malczewskiego i Wojciecha Weissa, a w 1922 roku, dzięki stypendium, wyjechał do Paryża i wszedł w krąg artystów École de Paris. Eugeniusz Eibisch wystawiał swoje prace już w okresie międzywojennym, a paryskie doświadczenia na długo ukształtowały jego sposób myślenia o obrazie. Po 1945 roku wrócił do Polski i związał się z krakowską Akademią Sztuk Pięknych, gdzie odegrał ważną rolę jako nauczyciel kolejnych pokoleń malarzy. W źródłach często podkreśla się jego konsekwencję. Przez lata rozwijał własny język malarski, pozostając wierny pracy z kolorem i materią farby. Nie zabiegał o rozgłos, ale zapisał się jako ważna postać polskiego malarstwa XX wieku.

W jego obrazach często najpierw „słyszać” kolor i nastrój. Tak jest też w przypadku dzieła prezentowanego w katalogu. Obraz jest dość ciemny, jakby oglądany wieczorem albo w cieniu. Tło ma odcienie brązu, a na tym tle najmocniej wybrzmiewają zielenie – zgaszone, wielotonowe, miejscami cieplejsze, miejscami chłodniejsze. Nie ma tu jednej, prostej barwy, wszystko jest lekko przytłumione i „wymieszane”, jakby malowane z pamięci i z wrażenia, a nie z fotograficzną dokładnością.

Żeby ta ciemna gama nie była ciężka, artysta wprowadza jaśniejsze przełamania w postaci kremowych i delikatnie różowawych plam oraz chłodny akcent w bielach, który rozjaśnia kompozycję i daje jej „oddech”. To właśnie takie proste, czytelne kontrasty (ciepłe-chłodne, ciemne-jasne) sprawiają, że obraz jest spokojny, ale nie monotonny. Eugeniusz Eibisch tworzył sztukę opartą właśnie na barwie i świetle, z bardzo osobistym, wyciszonym spojrzeniem na świat – i tutaj czuć to od pierwszego spojrzenia.



56 α

EUGENIUSZ EIBISCH

1895- 1987

"Martwa natura z imbrykiem" ("Martwa natura z ogórkami")

olej/ płótno, 61 x 76 cm
sygnowany p.d.: 'Eibisch'
na odwrociu fragmentarycznie zachowana papierowa nalepka wystawowa z odręcznym opisem pracy:
'E. Eibisch | Martwa natura z imbrykiem | [Właściciel:] autor'
oraz papierowa nalepka z maszynowym opisem pracy: 'Martwa natura z ogórkami | wł. autora'

estymacja:
16 000 - 22 000 PLN
3 800 - 5 300 EUR

„Harmonijnym konstytucjom artystycznym Pronaszki i Cybisa przeciwstawia się nieskoodynowany wybuchowy temperament malarski Eugeniusza Eibischa. W obrazach tego artysty wszystko jest wrażliwością. Wrażliwością wyczuloną do ostatnich granic, nader oporną wobec rygorów intelektualnej selekcji, posłuszna raczej rozpędowi wirtuozerii technicznej i drobnym urokom opracowywanej malarskiej materii...”.

Mieczysław Porębski, II Ogólnopolski Salon Zimowy, Kraków 1947, s. 3



HENRYK EPSTEIN

1891- 1944

Bukiet róż wazonie

olej/plótno, 46 x 38 cm
sygnowany p.d.: 'H. Epstein'

estymacja:
32 000 - 45 000 PLN
7 600 - 10 700 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja
dom aukcyjny Vasari, Bordeaux, kwiecień 2022
kolekcja prywatna, Polska

„Obrazy [Epsteina] przypominają odrębne organizmy żyjące intensywnym życiem. Płaszczyzny wibrujące i drżące. Kolory, których zadaniem nie jest tworzenie barwnych arabesek, lecz ożywienie materii przedstawionej na dwuwymiarowym płótnie, a zatem zastosowanie fikcji wizualnej”.

Waldemar George

Epstein, syn mieszczańskiej łódzkiej rodziny, opuścił rodzinne strony już jako dziesiętnastolatek. Nie zostawił zresztą wiele – wcześniej osierocony przez ojca (księgarza i antykwariusza), wychowywał się pod opieką matki w żydowskiej dzielnicy Łodzi. Przez dwa lata studiował w monachijskiej Akademii, aby w 1912 roku przenieść się do Paryża i zapisać do prywatnej, popularnej w epoce, Académie de la Grande Chaumière. W 1913 znalazł się jednak w Kijowie, gdzie odbywał obowiązkową służbę wojskową. Wybuch I wojny światowej zastał go znów nad Sekwaną. W latach 20. Epstein zamieszkał w pracowni artystów lewobrzeżnej bohemy La Ruche. Przyjaźnił się z Amedeo Modiglianim, Chaimem Soutinem, Markiem Chagallem czy Mauricem Utrillem. Styl jego malarstwa ukształtował się pod wpływem ekspresyjnego koloryzmu Szkoły Paryskiej. Twórczość Epsteina dzieliła się na parę gałęzi tematycznych, między innymi portrety, widoki lasów, sceny z portów, martwe natury. Szczególne miejsce pośród tych ostatnich zajmują martwe natury kwiatowe, najbardziej pogodne z obrazów artysty, powstające około 1930 roku, w momencie największej popularności i komercyjnego oraz krytycznego sukcesu jego malarstwa.



58 α

RAJMUND KANELBA

1897- 1960

Martwa natura z wazą i kwiatami, 1929

olej/plótno, 81,5 x 54 cm
sygnowany l.g.: 'Kanelba'
datowany na odwrociu: '1929', opisany: '25M', opisany na krośnie malarskim: '25M','112' oraz 'U690/40',
nalepka własnościowa z opisem obrazu oraz nalepka z numerem inwentarzowym: '0134/DX/05',
na ramie nalepka pracowni ramiarskiej

estymacja:
35 000 - 50 000 PLN
8 300 - 11 900 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, grudzień 2016
kolekcja prywatna, Polska

„Kanelba swoje uczucia wyraża przy pomocy własnego stylu, własnego malarstwa. Artysta nie ujawnia jednak chętnie swoich emocji, świadczy o tym ograniczona tematyka jego prac. Pełne patosu piękno wiecznego ruchu – oto, co najsilniej chyba oddziałuje na wyobraźnię twórczą Kanelby. Ruch ten oddaje kolorem – bogatym, jakościowo różnorodnym, złożonym z subtelnych gradacji”.

Zygmunt Klingsland, La peinture de Kanelba, „Pologne Littéraire” 1932, nr 65-66, s. 4

Rajmund Kanelba kształcił się w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych u ważnych przedstawicieli polskiego modernizmu – Stanisława Lentza i Tadeusza Pruszkowskiego. Edukację artystyczną kontynuował w wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych (1919-22), gdzie zetknął się z silnym oddziaływaniem ekspresjonizmu. W 1926 wyjechał na stałe do Paryża. Edward Woroniecki, historyk sztuki i krytyk, utrzymywał, że twórca znalazł się w stolicy Francji, zachęcony słowami swego mistrza i przyjaciela, Eugenia Zaka. Nad Sekwaną malarz nawiązał kontakt z osiadłym w mieście Romanem Kramsztykiem i w niedługim czasie wszedł w środowisko Montparnasse’u. Natychmiast zaczął wystawiać na Salonie Jesiennym i innych salonach. W 1927 przebywał w Pont-Aven. Już w dwa lata później wszedł w skład nowo powstałej Grupy Artystów Polskich w Paryżu i doczekał się pierwszej indywidualnej wystawy w paryskiej Galerie Bernheim. Po dziesięciu latach spędzonych we Francji zdecydował się na wyjazd do Londynu, a 1938 (lub 1937) – do USA i prawdopodobnie wówczas spędził jakiś czas na Florydzie. Mimo licznych podróży utrzymywał stały kontakt z Polską: w 1932 przyłączył się do powstałego wówczas ugrupowania Nowa Generacja, w 1933 odwiedził Warszawę. Podczas II wojny światowej i następnie do około 1948 prawdopodobnie przebywał w Anglii, jednakże w 1943 odnotowano go wśród artystów polskich czynnych w Stanach Zjednoczonych. Do końca lat 50. krążył pomiędzy Paryżem, Nowym Jorkiem a Londynem, w którym zmarł w 1960.





59 α

MOLLI CHWAT

1888- 1979

Pejzaż z domem na wzgórzu

olej/ płótno, 50 x 65 cm
sygnowany p.d.: 'M Chwat'

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



ARTUR KOLNIK

1890- 1971

Martwa natura z bukietem ostów w białym wazonie

olej/plótno naklejone na tekturę, 65 x 37 cm
sygnowany p.d.: 'Kolnik'
opisany na odwrociu: 'KOLNIK | PARIS',
na odwrociu fragmentarycznie zachowana papierowa nalepka z opisem pracy: '6 Chardons sur fond [...]'

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

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

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



61

JEAN PESKÉ

1870- 1949

Widok na miasteczko

olej/ płótno, 46 x 65 cm

sygnowany l.d.: 'Peské'

opisany na odwrociu: 'LP | 808' (w prostokącie) oraz na krośnie malarskim: 'MP M' oraz 'à Marty',
nalepki aukcyjne

estymacja:

14 000 - 20 000 PLN

3 400 - 4 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

dom aukcyjny Millon, luty 2022

kolekcja instytucjonalna, Warszawa

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 z wierzbami czy gajami oliwnymi wymienionego malarza. 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. Sylweta monumentalnego kościoła umieszczona została niemalże w centrum przedstawienia i stanowi tutaj jawną dominantę kompozycyjną.



62

ARTUR MARKOWICZ

1872- 1934

Łodzie rybackie

olej/ płótno, 73 x 54 cm

sygnowany i opisany l.d.: 'Markowicz Paris'

estymacja:

16 000 - 24 000 PLN

3 800 - 5 700 EUR

Ulubionym medium Artura Markowicza był pastel – trudna i rzadka technika malarska, która pozwala na uzyskanie niesamowitych efektów barwnych. Doskonale wycucie koloru i mistrzowski rysunek prawdopodobnie skłoniły artystę do tworzenia przede wszystkim w tym medium. Zaletą pastelowej techniki jest łatwość podróży z kasetką kredek i możliwość szybkiej rejestracji wybranych przez artystę tematów. Prace olejne stanowią w jego oeuvre grupę znacznie mniej liczną i tym samym w pewien sposób unikatową. Markowicz kształcił się w Szkole Sztuk Pięknych u Jana Matejki, Leopolda Löfflera, Władysława Łuszczkiewicza czy Floriana Cynka, czyli całej plejady profesorów ówczesnego Krakowa. Kontynuował naukę w Akademii Monachijskiej, a następnie w École des Beaux-Arts, pod kierunkiem Léona Gérôme'a. Po studiach odbywał liczne podróże, m.in. do Jerozolimy, Italii, a następnie także do Belgii i Holandii. Prezentowany w katalogu pejzaż olejny budzi silne skojarzenia właśnie z północą Europy, a swoją stylistyką odwołuje się bezpośrednio do dokonań holenderskich marynistów. Niezwykle uboga wiedza na temat olejnych prac twórcy nie pozwala na precyzyjne zadatowanie owej kompozycji, choć niewątpliwie towarzyszący sygnaturze opis „Paris” może sugerować paryski okres edukacji Markowicza i jego jednoczesne wyjazdy krajoznawcze na północne wybrzeża Francji lub nawet dalej, do Holandii.



63 α

MAURICE VAGH-WEINMANN

1899- 1966

Uliczka w Dzielnicy Łacińskiej w Paryżu

olej/plótno, 54 x 65 cm
sygnowany p.d.: 'MAURICE VAGH WEINMANN'

estymacja:
3 000 - 5 000 PLN
800 - 1 200 EUR

Maurice Vagh-Weinmann to węgierski reprezentant międzynarodowej kolonii artystycznej w Paryżu. Do Francji przybył na stałe w 1937 roku wraz z braćmi, również malarzami, Nándorem (1897-1978) i Elmerem (1906-1990). Vagh-Weinmann tworzył na południu Francji, gdzie osiadł w pobliżu Aix-en-Provence. Styl Vagh-Weinmanna charakteryzuje się ciemną kolorystyką, impastową fakturą i szerokim gestem artystycznym, co zbliża go do nurtu ekspresjonistycznego. Jego prace często przedstawiają sceny figuralne oraz pejzaże, w których widoczna jest intensywna ekspresja i emocjonalność. Prezentowany obraz przedstawia Dzielnicę Łacińską w Paryżu ujętą w dynamicznej, ekspresyjnej wizji malarskiej. Kompozycja prowadzi wzrok widza w głąb wąskiej, krętej ulicy, otoczonej zwartą zabudową kamienic o nieregularnych, nieco przechylonych bryłach. Architektura zdaje się falować pod wpływem światła i gwałtownej, burzowej atmosfery. W tle, ponad linią dachów, wyłania się monumentalna kopuła Panteonu oraz smukła wieża kościoła Saint-Étienne-du-Mont, które stanowią wyraźne punkty orientacyjne i jednocześnie kotwiczą scenę w topografii lewego brzegu Sekwany. Na pierwszym planie widoczne są niewielkie, syntetycznie ujęte postacie przechodniów, których sylwetki odbijają się w kałużach na chodniku. Warstwa malarska jest wyraźnie fakturowa, zaś paleta barwna opiera się na głębokich brązach, zieleniach i granatach, przełamanych intensywnymi akcentami czerwieni oraz świetlistymi żółcieniami. Ekspresyjne ujęcie kompozycji oddaje atmosferę pulsującej życiem paryskiej ulicy.



64 α

JAKUB ZUCKER

1900- 1981

Widok na Notre Dame

olej/tektura, 32 x 40 cm (w świetle oprawy)
sygnowany l.d.: 'J. Zucker'
na odwrociu nalepki aukcyjne

estymacja:

18 000 - 24 000 PLN

4 300 - 5 700 EUR

POCHODZENIE:

Artcurial, Paryż, marzec 2010

DESA Unicum, październik 2010

kolekcja prywatna, Polska

Istotnym tematem w oeuvre Jakuba Zuckera były widoki Paryża, w których – nawet po II wojnie światowej – echem odbijała się romantyczna mitologia miasta, ukształtowana przez artystów nowoczesnych. Zucker uwieczniał wąskie uliczki, mosty ukryte pośród zabudowań i peryferyjne obszary metropolii.

Zucker przebywał w Paryżu dwukrotnie. Po raz pierwszy przybył tam pod koniec 1920 roku. Podobnie jak większość artystów zamieszkał na Montpar-nasse. Uczęszczał na zajęcia rysunku i malarstwa do Grande Chaumière, Academie Julian i Colarossi. Podczas licznych spacerów po Luwrze za-chwycał się pracami Antoine'a Watteau, Jean-Baptiste'a, Camille'a Corota, Auguste'a Renoira czy Pierre'a Bonnarda. Wielkie wrażenie zrobiła na nim wówczas gra światła i koloru w obrazach impresjonistycznych mistrzów. Od tego czasu Zucker pozostanie pod silnym wpływem francuskiego impresjonizmu.

Kształcąc swoje umiejętności malarskie jednocześnie chłonał paryskie życie garściami. Przesiadywał w knajpach, kawiarniach, gdzie oddawał się dyskusjom na temat kondycji sztuki i społeczeństwa wraz z innymi malarzami. Jako mieszkaniec Montparmass'u sąsiadował z Chaimem

Soutinem, Ossipem Zadkinem czy Chagалlem. Trudne i skromne warunki życia szybko zmęczyły Zuckera i opuścił Paryż zaledwie po dwóch latach w 1922 roku. Do Paryża powraca w 1925. Zucker tym razem bierze paryskie życie na poważnie. W latach 1926-1932 ma na utrzymaniu dwie pracownie, jedną w Paryżu, a drugą w Nowym Jorku. Angażuje się mocno w działalność artystyczną. Maluje wiele motywów paryskich, uliczki, kamienice, mosty z widokami na Sekwanę. W 1931 roku odbywa się jego pierwsza indywi-dualna wystawa w Galerie Bonaparte. Niepewność lat 30 oraz burzliwy okres II Wojny Światowej spowodował przeprowadzkę Zuckera do Nowego Jorku, artysta przez cały ten czas intensywnie tworzył, wciąż pod wpływem fascynacji światłem i kolorem.

Prezentowany na aukcji obraz „Widok na Notre Dame” jest przykładem swoistego ekspresjonizmu Zuckera, w którym ogromną rolę gra kolor i spo-sób kładzenia farby. Budowanie kompozycji przez Zuckera może nasuwać skojarzenia z twórczością Stanisława Eleszkiewicza czy Zygmunta Menkesa. Artysta, na wzór impresjonistów pejzaże tworzył zawsze w plenerze. Widok na paryskie arcydzieło architektury jest zapisem indywidualnego i wyjątko-wego podejścia malarza do koloru, światła i wrażenia chwili.



65 α

JAKUB ZUCKER

1900- 1981

Postać na tle miasta (Stary dom w Arcueil)

olej/plótno, 62 x 50 cm
sygnowany l.d.: 'J.Zucker'

estymacja:

14 000 - 18 000 PLN

3 400 - 4 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Jakub Zucker, tekst Joanna Tarnawska, Warszawa 2011, s. 90 (il.)



REGULAMIN AUKCYJNY

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

§ 1 ORGANIZATOR AUKCJI

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

§ 2 DEFINICJE

Poniższe terminy pisane wielką literą otrzymują następujące znaczenie:

- APLIKACJA – prowadzona i administrowana przez DESA elektroniczna platforma umożliwiająca udział online w Aukcji przez Klienta oraz świadczenie usług udostępnianych przez DESA, stanowiąca zespół połączonych ze sobą stron internetowych oraz aplikację mobilną, dostępną pod adresem internetowym: <https://bid.desa.pl/> oraz <https://desa.pl/pl/>.
 - AUKCJA – publiczna sprzedaż dzieł sztuki, antyków lub innych obiektów kolekcjonerskich, zorganizowana w wyznaczonym czasie i miejscu przez DESA.
 - AUKCJA CHARYTATYWNA – Aukcja organizowana w celu charytatywnym, na której DESA do Ceny Wylicytowanej nie dolicza Opłaty Aukcyjnej.
 - BOK – Biuro Obsługi Klienta zajmuje się obsługą Klientów oraz udzielaniem informacji dotyczących wszelkich aspektów działalności Sprzedawcy – kontakt z BOK jest możliwy pod numerem telefonu +48 22 163 66 00 adresem e-mail: bok@desa.pl, za pośrednictwem chatu oraz formularza kontaktowego (koszt połączenia z Biurem Obsługi Klienta – opłata jak za połączenie standardowe – wg. cennika właściwego operatora).
 - CENA WYLYCYTOWANA – cena sprzedaży Obiektu określona w złotych polskich lub w innej walucie, będąca zwyżką Ofertą podczas Licytacji, 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.
 - W przypadku Obiektów sprzedawanych przez DESA lub DU7 sp. z o.o. opłata Droit de Suite jest 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:
- i

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

ii

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

iii

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

iv

0,5% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro; oraz,

- v

0,25% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro.
- 8.2.

W przypadku Obiektów sprzedawanych przez DESA Unicum GmbH opłata Droit de Suite jest obliczana na podstawie art. 26 ust. 1–2 niemieckiej ustawy o prawie autorskim z dnia 9 września 1965 r. (Dz.U. I, s. 1273), ostatnio zmienionej artykułem 28 ustawy z dnia 23 października 2024 r. (Dz.U. 2024 I, nr 323) (Urheberrechtsgesetz vom 9. September 1965 (BGBl. I S. 1273), das zuletzt durch Artikel 28 des Gesetzes vom 23. Oktober 2024 (BGBl. 2024 I Nr. 323) geändert worden ist), 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 Europejskiego Banku Centralnego z dnia poprzedzającego Aukcję lub dnia poprzedzającego ostatni dzień Aukcji, jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro:
- i

4% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro; oraz,
- ii

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

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

0,5% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro; oraz,
- v

0,25% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro.
9.

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.
10.

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.
11.

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:
- 11.1.

Α – Alpha Obiekt objęty opłatą Droit de Suite;
- 11.2.

Ω – Omega Obiekt objęty Opłatą Importową;
- 11.3.

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);
- 11.4.

Γ – Gamma Obiekt bez Ceny Gwarancyjnej;
- 11.5.

Δ – Delta Obiekt wytworzony w całości lub zawierający elementy wytworzone z roślin lub zwierząt określonych jako chronione lub zagrożone;
- 11.6.

μ Mu – Obiekt nieprezentowany na wystawie przedaukcyjnej. DESA zapewnia bezpłatne oględziny Obiektu nieprezentowanego na wystawie przedaukcyjnej po wcześniejszym kontakcie z Doradcą Klienta;
- 11.7.

π Pi – Obiekt, którego odbiór odbywa się po umówieniu z magazynu zewnętrznego (ul. Rzečna 6, 03–794 Warszawa, Hala DC01, wejście przy Bramie 05, czynne poniedziałek–piątek w godz. 10–15);
- 11.8.

Ψ Psi – Obiekt do odbioru na terytorium Unii Europejskiej, poza terytorium Rzeczypospolitej Polskiej;
- 11.9.

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;
- 11.10.

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. W przypadku Obiektów dla których sprzedawcą jest DESA Unicum GmbH, Cena Wylicytowana oraz Opłata Aukcyjna stanowi kwotę netto do której zostanie doliczony niemiecki podatek od towarów i usług (VAT) według stawki 7%.

12.

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.

13.

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

14.

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.

15.

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

16.

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

17.

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

18.

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

19.

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.

20.

OPIS OBIEKTU – zamieszczony w Katalogu oraz w Aplikacji opis Obiektu zawierający podstawowe informacje techniczne oraz merytoryczne identyfikujące dany Obiekt. Informacje techniczne to: materiał, z którego Obiekt jest wykonany, technika artystyczna w jakiej Obiekt został wykonany oraz wymiary (w przypadku malarstwa sztalugowego podane w Katalogu wymiary – wysokość x szerokość – są wymiarami samego dzieła malarskiego bez ramy, chyba że w opisie zostało zaznaczone inaczej; w przypadku prac na papierze oprawionych za szkłem podawane są wymiary w świetle passe-partout lub w świetle oprawy; w przypadku nieoprawionych prac na papierze podaje się wymiary arkusza papieru lub wymiary samej kompozycji, odbitki lub odcisku płyty. W przypadku Obiektów trójwymiarowych podawane są zazwyczaj trzy wymiary – wysokość x szerokość x głębokość – choć wymiar może odgraniczyć się też do tylko jednego, największego i najbardziej istotnego wymiaru, np. wysokość rzeźby, długość 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: „krag”, „szkoła” bądź „naśladowca”; określenie „według” oznacza, że to inny artysta naśladował lub powielił kompozycję

bardziej znanego mistrza), informacje o wytwórni lub producencie Obiektu, informacje o autorze projektu Obiektu, czas powstania Obiektu (dokładny lub przybliżony czas powstania Obiektu wyrażony datą roczną, datami od–do lub stuleciem bądź częścią stulecia np. początek stulecia, koniec stulecia, środek stulecia, 1. lub 2. połowa stulecia, określona ćwierć stulecia, określone dziesięciolecie; tradycyjnijnie 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. Zamieszczone w katalogu informacje o historii Obiektu (Pochodzenie, Wystawy, Literatura, Opinie) są uzupełnieniem opisu, ale nie stanowią Opisu Obiektu.

21.

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

22.

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.

23.

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.

24.

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.).

25.

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.

26.

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).

27.

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.

28.

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

29.

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.

30.

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.

31. 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.
32. 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.).
33. 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

1. 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.
2. Każdy Obiekt posiada numer pozycji katalogowej określony w Katalogu (nr lot).
3. DESA bezpłatnie zapewnia możliwość osobistych oględzin każdego Obiektu.
4. DESA organizuje wystawy przedaukcyjne, na których prezentowane są Obiekty stanowiące ofertę Aukcji – wstęp na wystawy jest bezpłatny i nieograniczony w godzinach otwarcia galerii DESA.
5. DESA zastrzega możliwość zmiany Opisu Obiektu przed rozpoczęciem Aukcji ze względu na wykryte błędy w Opisie Obiektu. Zmiana Opisu Obiektu nie jest możliwa po rozpoczęciu Licytacji Obiektu.
6. Zmiana Opisu Obiektu odbywa się przez korektę Opisu Obiektu w Aplikacji oraz przez ogłoszenie aukcjonera przed rozpoczęciem Aukcji.
7. W przypadku rozbieżności w Opisie Obiektu pomiędzy Opisem Obiektu zamieszczonym w Katalogu a Opisem Obiektu zamieszczonym w Aplikacji, wiążący jest Opis Obiektu zamieszczony w Aplikacji.
8. Informujemy, iż Partner upoważnia DESA do wykonywania w imieniu i na rzecz Partnera czynności organizacyjnych: (i) związanych ze sporządzeniem oraz publikacją Opisu Obiektów, Katalogów i innych treści informacyjnych wymienionych w Regulaminie, (ii) organizowaniu czynności związanych z Licytacją oraz Aukcją Obiektów, (iii) organizowaniu procesu rejestracji Licytującego w ramach składanych Partnerowi Oświadczeń AML przez Klientów zgodnie z przepisami ustawy z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu.

§ 4 ZASADY UDZIAŁU W LICYTACJI

1. Warunkiem udziału w Aukcji oraz Licytacji jest zaakceptowanie przez Licytującego Regulaminu w pełni i bez zastrzeżeń oraz w przypadku nowych Klientów, dokonanie rejestracji.
2. Rejestracja Licytującego obejmuje dostarczenie wymaganych informacji poprzez wypełnienie udostępnionego formularza rejestracji, złożenia Oświadczeń AML oraz okazanie ważnego dokumentu potwierdzającego tożsamość –na podstawie przepisów ustawy z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu jest również uprawniona do kopiowania dokumentów tożsamości Klientów. W formularzu niezbędne jest podanie przez Licytującego następujących danych:
- 2.1. imię i nazwisko,
- 2.2. adres, na który składa się ulica, numer domu/mieszkania, kod pocztowy, miejscowość, kraj,
- 2.3. adres poczty elektronicznej,
- 2.4. numer telefonu kontaktowego,
- 2.5. w wypadku żądania wystawienia faktury VAT albo faktury VAT marża niezbędne jest także podanie firmy oraz numeru NIP,
- 2.6. numer PESEL lub seria i numer ważnego dokumentu tożsamości np. dowodu osobistego, bądź paszportu,
- 2.7. kraj rezydencji podatkowej.
3. DESA zastrzega sobie prawo odmowy rejestracji dowolnej osoby, zgodnie z własnym uznaniem, w szczególności w przypadku nieuregulowanych należności z poprzednich aukcji, jak również uzależnienia rejestracji od do-

starczenia innych dokumentów, mogących poświadczyć tożsamość lub wypłacalność osoby ubiegającej się o rejestrację.

4. W Aukcji oraz Licytacji można uczestniczyć:

- 4.1. Osobiście – Licytujący osobiście w siedzibie DESA, rejestrują swój udział w Aukcji przed rozpoczęciem pierwszej Licytacji oraz otrzymują tabliczkę z indywidualnym numerem aukcyjnym oraz osobiście składają Oferty w ramach Licytacji poprzez zasygnalizowanie tego za pomocą tabliczki z numerem aukcyjnym. Po zakończeniu Aukcji, Licytujący zobowiązany jest niezwłocznie zwrócić tabliczkę z numerem aukcyjnym. W przypadku zagubienia tabliczki, Licytujący są zobowiązani niezwłocznie zgłosić ten fakt pracownikowi DESA.
- 4.2. Telefonicznie – Licytujący uczestniczą w Aukcji oraz Licytacji za pośrednictwem połączenia telefonicznego nawiązanego z pracownikiem DESA obecnym na Aukcji. Licytujący zainteresowani taką usługą powinni przesłać wypełniony formularz zlecenia najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem Aukcji. DESA zastrzega możliwość nie przyjęcia do realizacji zleceń dostarczonych później. Formularz zlecenia dostępny jest na ostatnich stronach Katalogu, w siedzibie DESA oraz na stronie internetowej www.desa.pl. Formularz należy przesłać drogą elektroniczną, pocztą lub dostarczyć osobiście. Wraz z formularzem prosimy o przesłanie fotokopii jednej ze stron dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych. Nasz pracownik połączy się z Licytującym przed rozpoczęciem Licytacji wybranych Obiektów. DESA nie ponosi odpowiedzialności za brak możliwości wzięcia udziału w licytacji telefonicznej w przypadku problemów z uzyskaniem połączenia z podanym przez Licytującego numerem telefonu, z przyczyn, za które odpowiada Licytujący. Rekomendujemy wskazanie maksymalnej kwoty (bez opłaty aukcyjnej), do której będziemy mogli licytować w Państwa imieniu – do takiego zlecenia stosuje się odpowiednio 4.3 poniżej. W przypadku problemów z uzyskaniem połączenia, jeżeli Licytujący w zleceniu nie określił limitu, zlecenie licytacji telefonicznej nie będzie realizowane. Zastrzegamy prawo do nagrywania i archiwizowania rozmów telefonicznych, o których mowa powyżej. Opisana usługa jest darmowa i poufna.
- 4.3. Składając zlecenie licytacji z limitem – Licytujący zainteresowani taką usługą powinni przesłać wypełniony formularz najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem Aukcji. DESA zastrzega możliwość nie przyjęcia do realizacji zleceń dostarczonych później Obowiązuje ten sam formularz i zasady, co w przypadku zlecenia licytacji telefonicznej (patrz pkt. 4.2 powyżej). Zawarte w formularzu kwoty nie powinny uwzględniać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postąpień przedstawioną w dalszej części Regulaminu. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień zostanie ona obniżona. DESA dołoży starań, aby Licytujący zakupił wybrany Obiekt w możliwie jak najniższej Cenie Wylicytowanej, nie niższej jednak niż Cena Gwarancyjna. Jeśli limit podany przez Licytującego jest niższy niż Cena Gwarancyjna, a stanowi jednocześnie najwyższą Ofertę, wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. Opisana usługa jest darmowa i poufna.

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

5. Niezależnie od formy udziału w Licytacji, Licytujący bierze pełną i osobistą odpowiedzialność za zapłatę Ceny, Opłaty Aukcyjnej oraz ewentualnych pozostałych opłat (Droit de Suite, Opłata Importowa), chyba że przed rozpoczęciem Aukcji doręczył DESA dokument potwierdzający umocowanie do licytowania w imieniu osoby trzeciej, zaakceptowany przez DESA.

§ 5 PRZEBIEG AUKCJI I LICYTACJI

1. Aukcja odbywa się w miejscu i o czasie wskazanym przez DESA w Katalogu lub na stronie internetowej lub w inny sposób umożliwiający zapoznanie się z taką informacją. Aukcja składa się z poszczególnych Licytacji. Szacunkowe tempo prowadzenia kolejnych Licytacji podczas Aukcji wynosi pomiędzy 60 a 100 Obiektów na godzinę.
2. Postąpienia są wskazane przez 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
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 00	100000
3 000 000 – 8 000 000	200000
powyżej 8 000 000	wg uznania aukcjonera

3. Aukcję prowadzi aukcjoner, który wycytuje kolejne Obiekty i postąpienia, wskazuje Licytujących oraz ogłasza zakończenie Licytacji. Jeżeli dla danej Aukcji odbyła się Prelicytacja, Aukcjoner rozpoczyna Licytację od Oferty ustalonej w Prelicytacji. Zakończenie Licytacji następuje z chwilą uderzenia młotkiem przez aukcjonera, co jest równoznaczne z przyjęciem aktualnej Oferty jako Ceny Wylicytowanej i zawarciem Umowy Sprzedaży licytowanego Obiektu między Sprzedawcą a zwycięskim Licytującym (Klientem).
4. Jeśli nie zastrzeżono inaczej, Obiekt poddany Licytacji posiada zastrzeżoną i poufną Cenę Gwarancyjną. Jeśli najwyższa złożona podczas Licytacji Oferta jest niższa niż Cena Gwarancyjna, Licytacja zostaje przez Aukcjonera zakończona słowem „pass” (w Aplikacji „pominięte”). W takim przypadku nie dochodzi do zawarcia Umowy Sprzedaży z Licytującym składającym najwyższą Ofertę.
5. W przypadku nieosiągnięcia Ceny Gwarancyjnej, Aukcjoner może ogłosić możliwość zawierania transakcji warunkowej. W takim wypadku Licytujący może złożyć Ofertę, jednak zawarcie umowy sprzedaży Obiektu uzależnione jest od uzyskania zgody komitenta. Sprzedawca zobowiązuje się do podjęcia w tym celu negocjacji z komitentem, nie gwarantuje jednak osiągnięcia porozumienia. Jeśli w ciągu pięciu dni roboczych od dnia Aukcji, nie uda się uzyskać zgody komitenta na sprzedaż za cenę niższą niż Cena Gwarancyjna lub zgody Licytującego na podwyższenie Oferty do wysokości Ceny Gwarancyjnej, transakcja nie zostaje zawarta.
6. W okresie, o którym mowa w ust. 5 powyżej, powyżej Sprzedawca zastrzega sobie prawo przyjmowania innych ofert kupna Obiektu. Jeśli oferta taka osiągnie poziom Ceny Gwarancyjnej, Licytujący, który wylicytował Obiekt warunkowo, zostanie o tym poinformowany i przysługuje mu wówczas prawo podniesienia Oferty do wysokości Ceny Gwarancyjnej wraz z pierwszeństwem nabycia Obiektu. W przeciwnym razie transakcja nie dochodzi do skutku, a Sprzedawca może sprzedać Obiekt innemu oferentowi.
7. Aukcjoner ma prawo do rozstrzygnięcia wszelkich sporów wynikłych podczas Licytacji, włącznie z uprawnieniem do wznowienia albo ponownego przeprowadzenia Licytacji Obiektu. Niniejsze uprawnienie Aukcjonera przysługuje wyłącznie do momentu udzielenia przybiccia.
8. W przypadku uzyskania przez DESA przed rozpoczęciem Aukcji informacji o potencjalnych roszczeniach osób trzecich wobec danego Obiektu, DESA zastrzega uprawnienie do wycofania takiego Obiektu z Aukcji. Informacja o wycofaniu Obiektu jest ogłaszana w Aplikacji oraz przez 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.
9. Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie Licytującego, niektóre Licytacje mogą być równolegle prowadzone w języku angielskim. Prośby takie powinny być złożone przed Aukcją i zawierać oznaczenie Obiektów, których dotyczą.
10. Przebieg Aukcji może być rejestrowany za pomocą urządzeń rejestrujących obraz lub dźwięk.

§ 6 WARUNKI UMÓW SPRZEDAŻY

1. Zwycięzca Licytacji (Klient) jest zobowiązany jest do uiszczenia Ceny oraz Opłat w pełnej wysokości, w terminie 7 dni od daty Aukcji. W przypadku opóźnienia w zapłacie Ceny, Sprzedawca zastrzega możliwość naliczenia odsetek ustawowych za opóźnienie.
2. W przypadku wygranych Licytacji Obiektów oznaczonych w Katalogu oraz Aplikacji symbolem λ (Lambda) – Klient wstępuje w stosunek umowny wyłącznie z Partnerem DESA tj. spółką DU7 sp. z o.o. z siedzibą w Krakowie (wówczas stronami Umowy Sprzedaży są Partner oraz Klient). W przypadku

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

3. Płatność Ceny i Opłat na rzecz DESA powinna być dokonana w polskich złotych i może być uiszczona:
- 3.1. gotówką (bez limitu maksymalnej wysokości płatności), jeżeli płatność jest dokonywana przez konsumenta w rozumieniu Ustawy o Prawach Konsumenta;
- 3.2. gotówką do limitu 15.000,00 złotych brutto, jeżeli płatność nie jest dokonywana przez konsumenta w rozumieniu Ustawy o Prawach Konsumenta;
- 3.3. przelewem bankowym na konto mBank S.A. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3. W tytule przelewu należy wskazać nazwę i datę Aukcji oraz numer Obiektu.
- 3.4. kartą płatniczą VISA lub MasterCard – z wyłączeniem płatności przez internet (bez fizycznej obecności Klienta)
4. Na specjalne życzenie Klienta, za zgodą DESA, możliwa jest zapłata Ceny i Opłat w walutach euro (konto mBank S.A. 43 1140 2062 0000 2380 1100 1005, Swift: BREXPLPWWA3) lub dolarze amerykańskim (konto mBank S.A. 16 1140 2062 0000 2380 1100 1006, Swift: BREXPLPWWA3). Wartość takiej transakcji będzie powiększona o opłatę manipulacyjną w wysokości 1%. Przeliczenie waluty następuje na podstawie dziennego kursu kupna waluty mBank S.A. z dnia poprzedzającego Aukcję.
5. Płatność Ceny i Opłat na rzecz Partnera powinna być dokonana wyłącznie przelewem bankowym na rachunek wskazany w zestawieniu aukcyjnym przekazanym zwycięskiemu Licytującemu.
6. Własność Obiektu będącego przedmiotem Umowy Sprzedaży przejdzie na Klienta, po otrzymaniu przez Sprzedawcę zapłaty pełnej kwoty Ceny i Opłat oraz wydaniu Obiektu.
7. W razie opóźnienia Klienta w zapłacie Ceny i Opłat, Sprzedawca może odstąpić od Umowy Sprzedaży po bezskutecznym upływie dodatkowego terminu wyznaczonego na zapłatę. W przypadku skorzystania przez Sprzedawcę z prawa odstąpienia, Sprzedawca może dochodzić od nabywcy odszkodowania tytułem utraconych korzyści, które obejmują m. in. szkodę spowodowaną brakiem zapłaty wynagrodzenia Sprzedawcy z tytułu usług pośrednictwa przy zawarciu Umowy Sprzedaży.
8. W przypadku braku zapłaty Ceny oraz Opłat przez Klienta w terminie określonym w ust. 1 powyżej, Klient upoważnia Sprzedawcę do potrącenia jego wymagalnych wierzytelności względem Sprzedawcy np. z tytułu umowy komis, z wierzytelnością Sprzedawcy, wobec tego Klienta z tytułu Umowy Sprzedaży Obiektu (kompensata) – oświadczenie o potrąceniu wymaga formy dokumentowej pod rygorem nieważności.
9. Sprzedawca zastrzega również prawo odstąpienia od Umowy Sprzedaży w przypadku niezłożenia przez Klienta Oświadczeń AML albo złożenia nieprawdziwych Oświadczeń AML, po bezskutecznym upływie wyznaczonego terminu na złożenie Oświadczeń AML albo usunięciu nieprawidłowości.
10. W celu uniknięcia wątpliwości, autorskie prawa majątkowe do Obiektu jako utworu w rozumieniu ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (t.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 1231 z późn. zm.) nie są przedmiotem Umowy Sprzedaży, tj. przedmiotem Umowy Sprzedaży jest wyłącznie prawo własności Obiektu.
11. Wszelkie zmiany Umowy Sprzedaży wymagają formy pisemnej pod rygorem nieważności, za wyjątkiem rozwiązań Umowy Sprzedaży za porozumieniem stron, które wymaga formy dokumentowej pod rygorem nieważności.
12. Sprzedawca niezwłocznie po Aukcji wysła drogą elektroniczną na wskazany przez Klienta adres email potwierdzenie zawarcia Umowy Sprzedaży (zestawienie aukcyjnej), na co niniejszym Klienci wyrażają zgodę
13. Odstąpienie od Umowy Sprzedaży wymaga formy dokumentowej pod rygorem nieważności.

§ 7 ODBIÓR OBIEKTÓW

1. Odbiór Obiektu przez Kupującego możliwy jest po złożeniu prawidłowych Oświadczeń AML, uiszczeniu pełnej Ceny, Opłat oraz opłat za przechowanie, jeśli są one należne i wymagalne.
2. Odbiór Obiektu w siedzibie DESA jest bezpłatny, za wyjątkiem Obiektów, których odbiór odbywa się z magazynu zewnętrznego, stosownie do ust. 11. poniżej. Wówczas bezpłatny jest odbiór z magazynu zewnętrznego.
3. Sprzedawca nie ponosi kosztów transportu Obiektów do Klienta.
4. Sprzedawca zapewnia nieodpłatnie podstawowe opakowanie Obiektu.
5. Odbiór Obiektu, jeśli nie ustalono inaczej, odbywa się po uprzednim kontakcie z BOK w siedzibie DESA. Wydanie Obiektu wymaga okazania dokumentu potwierdzającego tożsamość Klienta, a w przypadku odbioru przez osobę trzecią, pisemnego upoważnienia od Klienta oraz złożenia Oświadczeń AML przez osobę upoważnioną do odbioru. DESA wskazuje, że na podstawie prze-

pisów ustawy z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu jest również uprawniona do kopiowania dokumentów tożsamości osób odbierających Obiekt.

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

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

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

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

8.2. Opłata za usługi przechowania wynosi odpowiednio:

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

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

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

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

9. DESA nie później niż w terminie 7 dni przed upływem terminu określonego w ust. 6 powyżej, przekaże zawiadomienie w formie dokumentowej lub 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 “m”, zgodnie z § 2 ust. 10.7, odbiór odbywa się z magazynu zewnętrznego. Magazyn znajduje się w Warszawie (03-794), przy ul. Rzeczej 6 (Hala DC01, wejście przy bramie 05). Do odbioru z magazynu zewnętrznego stosuje się postanowienia powyższego paragrafu, za wyjątkiem odmiennego miejsca odbioru. W szczególności odbiór Obiektu wymaga uprzedniego kontaktu z BOK oraz okazania dokumentu tożsamości nabywcy lub udostępnienia stosownego upoważnienia, w przypadku odbioru Obiektu przez osobę trzecią. Odbiór z magazynu zewnętrznego możliwy jest od poniedziałku do piątku, w godzinach 10:00-15:00, po uprzednim kontakcie z BOK.

12. W przypadku Obiektów dla których Sprzedawcą był Partner, termin i miejsce odbioru Obiektu będą uzgadniane indywidualnie z Klientem.

§ 8 REKLAMACJA OBIEKTU I POZASĄDOWE SPOSOBY ROZPATRYWANIA REKLAMACJI

1. Podstawa i zakres odpowiedzialności względem Klienta, jeżeli sprzedany Obiekt ma wadę fizyczną lub prawną (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/spraw_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 Klienta,

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, niepodejmowania czynności mających na celu wejście w posiadanie informacji nieprzeznaczonych dla Klienta, korzystania z Aplikacji zgodnie z zasadami współżycia społecznego, przepisami prawa oraz Regulaminem, w tym niedostarczania i nieprzekazywania treści zabronionych przez przepisy obowiązujące prawa, korzystania z Aplikacji w sposób nieuciążliwy dla pozostałych Klientów oraz dla DESA, z poszanowaniem ich dóbr osobistych (w tym prawa do prywatności) i wszelkich przysługujących im praw, korzystania z Treści zamieszczonych w Aplikacji, jedynie w zakresie własnego użytku osobistego – wykorzystywanie w innym zakresie treści należących do DESA lub osób trzecich jest dopuszczalne wyłącznie na podstawie wyraźnej zgody DESA lub ich właściciela,

4. DESA zaleca składanie reklamacji związanych z świadczeniem Usług Elektronicznych:

4.1. pisemnie na adres DESA;

4.2. w formie elektronicznej za pośrednictwem poczty elektronicznej na adres: reklamacje@desa.pl.

5. Zaleca się podanie przez Klienta w opisie reklamacji: informacji i okoliczności dotyczących przedmiotu reklamacji, w szczególności rodzaju i daty wystąpienia nieprawidłowości; żądania Klienta oraz danych kontaktowych składającego reklamację – ułatwi to i przyspieszy rozpatrzenie reklamacji przez DESA. Wymogi podane w zdaniu poprzednim mają formę zalecenia i nie wpływają na skuteczność reklamacji złożonych z pominięciem zalecanego opisu reklamacji.

6. Ustosunkowanie się do reklamacji przez DESA następuje niezwłocznie, nie później niż w terminie 30 dni od dnia jej złożenia, chyba, że z powszechnie obowiązujących przepisów prawa lub odrębnych regulaminów wynika inny termin rozpatrzenia danej reklamacji.

7. Klient w każdym momencie ma prawo zrezygnować z Usług Elektronicznych poprzez napisanie wiadomości za pośrednictwem poczty elektronicznej na adres: biuro@desa.pl.

§ 10 ZASADY POUFNOŚCI I OCHRONY DANYCH OSOBOWYCH

1. Dane osobowe Klienta są przetwarzane przez DESA lub Partnera jako administratora danych osobowych. Podanie danych osobowych przez Klienta jest dobrowolne, ale niezbędne 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 po-

zwoleniach 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. Muzeum 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 konsumenta 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 zapewni 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 · 1871ASD257 · 19 marca 2026

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

- ☐ Wpłace na konto bankowe
- ☐ Wpłace 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.....

.....

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

DESA
UNICUM

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

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

☐ Tak ☐ Nie

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

☐ Tak ☐ Nie

.....
Numer telefonu do licytacji

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

- ☐ Wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych w celach marketingowych oraz w celu składania ofert, a w szczególności w celu przysyłania na wskazane przeze mnie adresy korespondencyjne materiałów promocyjnych, informacji handlowych o obiektach i usługach świadczonych przez DESA Unicum.
- ☐ Wyrażam zgodę na używanie telekomunikacyjnych urządzeń końcowych w celu prowadzenia marketingu bezpośredniego przez DESA Unicum.
- ☐ Wyrażam zgodę na otrzymywanie od DESA Unicum informacji handlowej drogą elektroniczną.
- ☐ Wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych w celach marketingu produktów lub usług podmiotów powiązanych kapitałowo z DESA Unicum.
- ☐ Wyrażam zgodę na otrzymywanie od podmiotów powiązanych kapitałowo z DESA Unicum informacji handlowej drogą elektroniczną.

WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

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

.....
Data i podpis Klienta składającego zlecenie





REDAKCJA TEKSTÓW

Tomasz Dziewicki
Martyna Kolanowska
Julia Olszewska
Ewa Ponińska
Rafał Rogoziński
Małgorzata Skwarek
Aleksandra Trojanowska

SZTUKA DAWNA.
XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE
19 MARCA 2026

ZDJĘCIA DODATKOWE

poz. 2 „Dama z koralami” Ludomira Ślendraińskiego na barwnej planszy w numerze gwiazdowym „Tygodnika Ilustrowanego” z 1931 r., źródło: Wielkopolska Biblioteka Cyfrowa

poz. 2 Albrecht Dürer, Portret Barbary, Dürer, matki artysty, 1490, Germanisches Nationalmuseum, Norymberga, źródło: Wikimedia Commons

poz. 2 Ludomir Śleńdziński, Mój Dziennik, Plansza nr 5, Lata 1923-1924, źródło: Heidelberg University Digital Library

poz. 2 Ludomir Śleńdziński, Mój Dziennik, Plansza nr 12, Obrazy moje i rzeźby, źródło: Heidelberg University Digital Library

poz. 3 Dante Gabriel Rossetti,Bocca Baciata (Usta, które zostały pocałowane),1859, Museum of Fine Arts Boston, źródło: Wikimedia Commons

poz. 3 Władysław Czachórski, Damy z klejnotami, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 5 Olga Boznańska z psem Kwi-Kwi w swojej krakowskiej pracowni przy ul. Wolskiej 21, 1930, źródło: NAC

poz. 5 Olga Boznańska i Maria Kraszewska w atelier w Paryżu, fotografia archiwalna, źródło: PAUart

poz. 6 Émile Bernard, Portret Louisa Libaude’a, 1909, źródło: Wikimedia Commons

poz. 6 Olga Boznańska, “Portret Louisa Libaude’a” (“Portrait de Mr L.”), 1906, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 7 Leon Wyczółkowski, Rybak z siecią, 1891, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: cyfrowe MNK

poz. 7 Leon Wyczółkowski, Rybacy (Połów raków), 1891, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: cyfrowe MNW

poz. 8 Pierre-Auguste Renoir, Krajobraz z domami w Cagnes-sur-Mer, 1911-12, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: cyfrowe MNW

poz. 8 Pierre-Auguste-Renoir, Krajobraz z południa Francji (Cagnes-sur-Mer), 1911-12, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: cyfrowe MNW

poz. 8 Auguste Renoir (1841–1919), malarz francuski, ok. 1910, źródło: Wikimedia Commons

poz. 9 Józef Pankiewicz „Ulica w Madrycie”, 1916–18, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: cyfrowe MNW

poz. 9 Józef Pankiewicz, „Na balkonie”, 1914–19, Muzeum Sztuki w Łodzi, źródło: zasoby cyfrowe Muzeum Sztuki w Łodzi

poz. 9 Robert Delaunay, Portugalka, 1916, Columbus Museum of Art, źródło: Wikimedia Commons

poz. 9 Józef Pankiewicz, Autoportret, Muzeum Sztuki w Łodzi, źródło: Muzeum Sztuki w Łodzi

poz. 10 Henryk Hayden w pracowni ze swoimi obrazami, źródło: archiwum prywatne

poz. 10 Louis Marcoussis, Kompozycja kubistyczna z nożem, butelką i chlebem bretońskim, 1929, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 10 Pablo Picasso, Trzej muzycy, 1921, Philadelphia Museum of Art, źródło: Wikimedia Commons

poz. 10 Hayden w swojej pracowni przed obrazem „Trzej muzycy” (1919), źródło: Henri Hayden. Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, red. Artur Winiarski, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2013, s. 2

poz. 11 Roman Kramsztyk, Portret Adolfa Baslera, 1912, kolekcja prywatna, źródło: Wikimedia Commons

poz. 11 Mojżesz Kisling, Portret Adolfa Baslera, 1914, kolekcja prywatna, źródło: wikiart.org

poz. 11 Amedeo Modigliani, Portret Adolfa Baslera, około 1916, Brooklyn Museum, Nowy Jork, źródło: Wikimedia Commons

poz. 11 Amedeo Modigliani, Portret Adolfa Baslera, The Philips Collection, Waszyngton, źródło: Wikimedia Commons

poz. 11 Zdjęcie prasowe przedstawiające pojedynek Mojżesza Kislinga i Leopold Gottlieba na szable, czerwiec 1914, źródło: Bibliothèque nationale de France

poz. 12 Tadeusz Makowski w swojej paryskiej pracowni, źródło: NAC

poz. 12 W pracowni Henri Le Fauconniera w Paryżu, od lewej Tadeusz Makowski, Marcel Gromaire, Henri Le Fauconnier, fot. Conrad Kickert, źródło: archiwum prywatne

poz. 21 Józef Chełmoński, po 1887, źródło: Wikimedia Commons

poz. 21 Kukłówka. Dworek Józefa Chełmońskiego, źródło: NAC

poz. 22 Jacek Malczewski, Postać kobieca w wieńcu, 1914, Muzeum Narodowe w Poznaniu, źródło: archiwum prywatne

poz. 22 Jacek Malczewski, Satyr i modelka, 1913, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: cyfrowe MNK

poz. 22 Jacek Malczewski, Nike Legionów, 1916, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: cyfrowe MNK

poz. 22 Jacek Malczewski na tle „Błędnego koła”, ok. 1895, źródło: archiwum prywatne

poz. 23 Marian Sokołowski, fotografia, przed 1911, źródło: Wikimedia Commons

poz. 23 Fotografia Jacka Malczewskiego, około 1890, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: cyfrowe MNK

poz. 23 Jacek Malczewski, Introdukcja, 1890, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: cyfrowe MNK

poz. 24 Wojciech Weiss w swojej pracowni, 1933, źródło: NAC

poz. 27 Mojżesz Kisling, 1926, fot. Manuel Henri, źródło: NAC

poz. 35 Adam Styka podczas malowania poskromiciela węży z gór Atlas, okres międzywojenny, źródło: NAC

poz. 43 Wojciech Kossak w swojej willi, 1936, źródło: NAC

okładka front poz. 2 Ludomir Ślendraiński, „Dama z koralami” („Portret Haliny Dąbrowskiej”), 1923

okładka II – strona 1 poz. 10 Henryk Hayden, Martwa natura z asem trefl, 1920

strony 2-3 poz. 9 Józef Pankiewicz, Domy w Madrycie, 1915

strony 4-5 poz. 11 Leopold Gottlieb, Portret Adolfa Baslera, przed/lub 1913

strony 6-7 poz. 27 Mojżesz (Moise) Kisling, „Obrzeża Nowego Jorku” („Banlieue de New York”), 1942

strony 8-9 poz. 44 Jerzy Kossak, Polowanie par force, 1943

strony 10-11 poz. 20 Antoni Piotrowski, Książę Aleksander I Battenberg podczas bitwy pod Śliwnicą, 1889

strona 12 poz. 12 Tadeusz Makowski, „Dziewczynka z kapeluszem i kwiatami” („Jeune fille au chapeau et fleurs”), 1925

strony 18-19 poz. 28 Henryk Hayden, Krajobraz prowansalski, lata 20.-30. XX w.

strona 249 poz. 3 Władysław Czachórski, Portret kobiety w czarnym kapeluszu z piórami, ok. 1900

strona 250 poz. 22 Jacek Malczewski, „Nike”, 1920

strony 252-253 poz. 13 Władysław Ślewiński, „Martwa natura z misą owoców i małą doniczką”, 1904

strony 254-255 poz. 30 Włodzimierz Terlikowski, Bukiet róż w niebieskim wazonie, 1929

strona 256 – okładka III poz. 21 Józef Chełmoński, „Staw”, ok. 1900

okładka IV poz. 7 Leon Wyczółkowski, Rybak, 1891

koncepcja graficzna Monika Wojnarowska

opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski

zdjęcia Marcin Koniak, Marek Krzyżanek, Alina Matyash-Labanovskaya

prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl

druk ArtDruk Kobyłka



1923
T. J. Likowski



1923





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

DESA.PL