

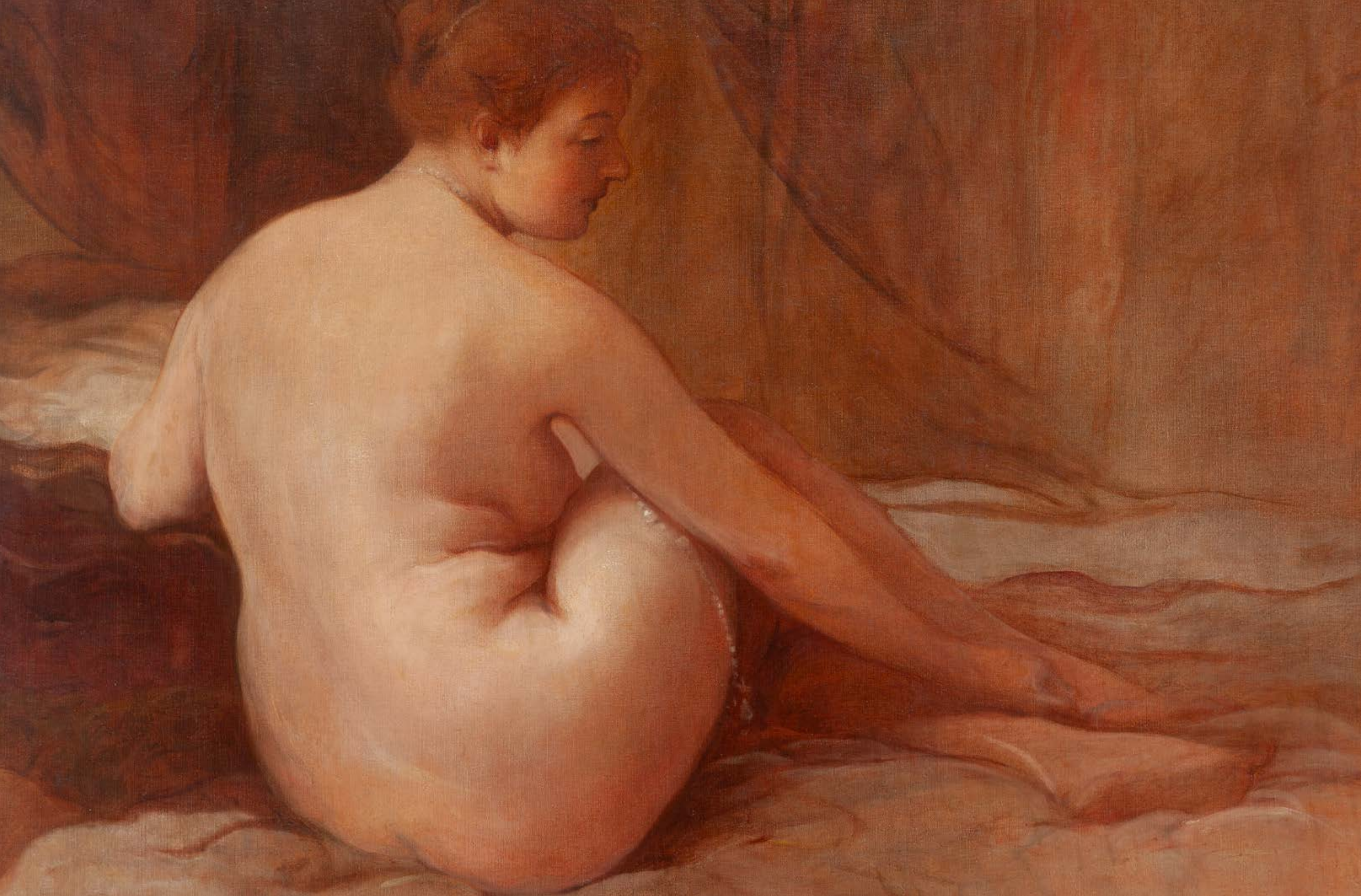


**DESA**  
UNICUM

**SZTUKA DAWNA**

XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE

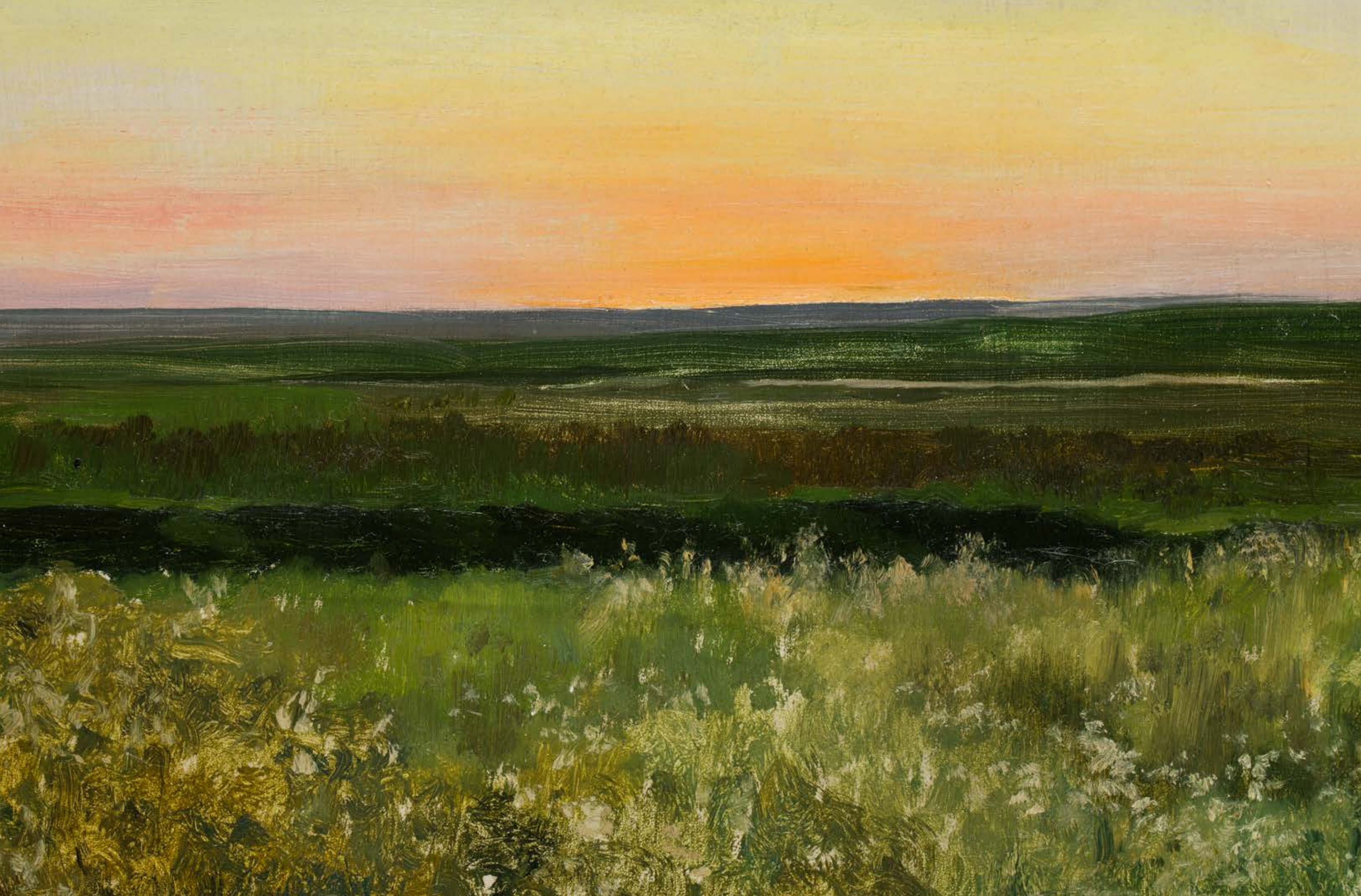
AUKCJA 18 CZERWCA 2026 WARSZAWA















## SZTUKA DAWNA

XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 18 CZERWCA 2026

**CZAS AUKCJI**

18 czerwca 2026 (czwartek), 19:00

**WYSTAWA OBIEKTÓW**

29 maja – 18 czerwca  
poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00  
sobota, 11:00 – 16:00

**MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY**

Dom Aukcyjny Desa Unicum  
ul. Piękna 1a, Warszawa

**KOORDYNATORZY**

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

Teresa Soldenhoff  
tel. 506 251 833  
t.soldenhoff@desa.pl

**PATRONAT WYSTAWY**

  
muzeum  
manggha



pełna oferta na [desa.pl](https://desa.pl)

ZLECENIA LICYTACJI  
[zlecenia@desa.pl](mailto: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<sup>SA</sup>

## 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 ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

Piotr Sabak  
Kierownik magazynu  
p.sabak@desa.pl  
tel. 538 818 480

Paweł Wątroba  
Zastępca kierownika magazynu  
p.watroba@desa.pl  
tel. 22 163 66 21, 514 446 849

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

### DZIAŁ LOGISTYCZNY

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

Kacper Tomaszkiwicz  
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 Kopec  
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 SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ



**ANNA SZYKARCZUK**  
Dyrektor Departamentu,  
Sztuka Współczesna  
a.szykarczuk@desa.pl  
22 163 66 41, 664 150 866



**MICHAŁ BOLKA**  
Wicedyrektor Departamentu,  
Sztuka Współczesna  
m.bolka@desa.pl  
664 981 449



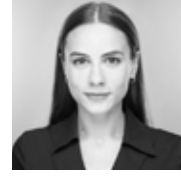
**WIKTOR KOMOROWSKI**  
Ekspert, Sztuka Współczesna,  
Grafika Artystyczna  
Lider Projektów Grafika  
Artystyczna, Aukcje Kolekcji  
w.komorowski@desa.pl  
788 260 055



**KATARZYNA ŻEBROWSKA**  
Ekspert, Sztuka Współczesna,  
Fotografia Kolekcjonerska  
Lider Projektu Fotografia  
Kolekcjonerska  
k.zebrowska@desa.pl  
22 163 66 49, 539 546 701



**MAGDALENA KRAJENTA**  
Specjalista, Sztuka Współczesna,  
Lider Projektu Rzeźba i Formy  
Przestrzenne  
m.krajenta@desa.pl  
795 122 712



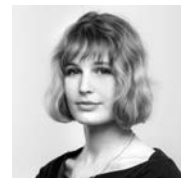
**ANNA ROŻNIECKA**  
Specjalista ds. Budowania  
Kolekcji, Lider Projektów  
Sztuka Współczesna  
a.rozniecka@desa.pl  
795 121 574



**JOANNA WOLAN**  
Specjalista ds. Budowania  
Kolekcji, Lider Projektów  
Sztuka Współczesna  
j.wolan@desa.pl  
538 915 090



**JULIA GORLEWSKA**  
Specjalista ds. Budowania  
Kolekcji, Lider Projektów  
Sztuka Współczesna  
j.gorlewska@desa.pl  
664 981 450



**MARTA LISIAK**  
Specjalista ds. Budowania  
Kolekcji, Lider Projektów  
Sztuka Współczesna  
m.lisiak@desa.pl  
788 265 344



**NICOLE LEWANDOWSKA**  
Asystent, Sztuka Współczesna  
n.lewandowska@desa.pl  
788 244 975



**MARTA PRZASNEK**  
Specjalista ds. Projektów  
Badawczych, Sztuka  
Współczesna  
m.przasnek@desa.pl  
539 196 531



**PAULINA JANISZEWSKA**  
Asystent, Sztuka Współczesna  
p.janiszevska@desa.pl  
734 639 911



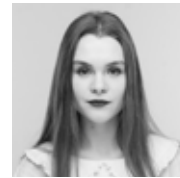
**KATARZYNA SZCZĘSNA**  
Specjalista, Sztuka Współczesna  
Lider Projektu Klasyki  
Awangardy po 1945  
k.szczesna@desa.pl  
538 522 885



**VALERIA KALIAHA**  
Asystent, Sztuka Współczesna  
v.kaliaha@desa.pl  
788 269 908



**KORNELIA STARCZEWSKA**  
Asystent, Sztuka Współczesna  
k.starczevska@desa.pl  
880 144 517

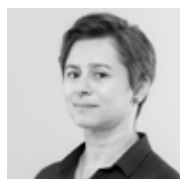


**WERONIKA  
WOJCIECHOWSKA-ŻAK**  
Asystent, Sztuka Współczesna  
w.wojciechowska@desa.pl  
+48 539 222 774

## DEPARTAMENT PROJEKTÓW SPECJALNYCH



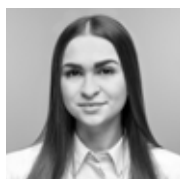
**ALEKSANDRA  
KASPRZŃSKA**  
Dyrektor Departamentu,  
Projekty Specjalne  
Aukcjoner  
a.kasprznska@desa.pl  
506 252 031



**MAGDALENA KUŚ**  
Ekspert, Biżuteria  
Kolekcjonerska, Ikony,  
Rzemiosło Artystyczne  
Lider Projektu Dzieła Sztuki  
Jubilerskiej XIX i XX w.  
m.kus@desa.pl  
22 163 66 44, 795 122 718



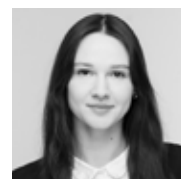
**WERONIKA ROŚ**  
Ekspert, Design, Rzemiosło  
Artystyczne, Lider Projektu  
Design, Kultowe Projekty XX w.  
w.ros@desa.pl  
608 566 282



**OKTAWIA WRZESIEŃ**  
Specjalista, Biżuteria  
Kolekcjonerska, Lider Projektu  
Dzieła Sztuki Jubilerskiej  
XIX i XX w.  
o.wrzesien@desa.pl  
22 163 67 50, 787 388 666



**MAGDALENA  
WIŚNIEWSKA**  
Asystent, Rzemiosło  
Artystyczne, Design, Kultowe  
Projekty XX w.  
magdalena.wisniewska@desa.pl  
532 077 422



**AGATA MICHALSKA**  
Koordynator Projektu DESA Home  
a.michalska@desa.pl  
880 525 282

## DEPARTAMENT SZTUKI DAWNEJ



**TOMASZ DZIEWICKI**  
Dyrektor Departamentu,  
Sztuka Dawna  
t.dziewicki@desa.pl  
22 163 66 46, 735 208 999



**KINGA SZYMAŃSKA**  
Wicedyrektor Departamentu,  
Sztuka Dawna  
k.szymanska@desa.pl  
698 668 221



**ALEKSANDRA  
ŁUKASZEWSKA**  
Specjalista ds. Budowania  
Kolekcji  
a.lukaszevska@desa.pl  
22 163 67 05, 664 981 465



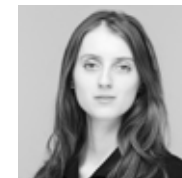
**MARTYNA KOLANOWSKA**  
Ekspert, Sztuka Polska XIX  
i I poł. XX wieku, Lider Projektu  
XIX wiek, Modernizm,  
Międzywojnie  
m.kolanowska@desa.pl  
880 918 882



**MAŁGORZATA SKWAREK**  
Ekspert, Sztuka Polska XIX i I  
poł. XX wieku, Lider Projektów  
Prace na Papierze i Grafika  
Artystyczna  
m.skwarek@desa.pl  
22 163 66 48, 795 121 576



**JULIA SŁUPECKA**  
Specjalista ds. Budowania  
Kolekcji, Lider Projektów  
Sztuka Polska XIX i I poł. XX  
wieku, Aukcjoner  
j.slupecka@desa.pl  
532 750 005



**TERESA SOLDENHOFF**  
Specjalista ds. Budowania Kol-  
ekcji, Lider Projektów Sztuka  
Polska XIX i I poł. XX wieku  
t.soldenhoff@desa.pl  
506 251 833



**JULIA OLSZEWSKA**  
Specjalista, Sztuka Polska XIX  
i I poł. XX wieku, Koordynator  
Komisji Ocen i Wycen  
j.olszewska@desa.pl  
532 759 980



**RAFAŁ ROGOZIŃSKI**  
Asystent, Sztuka Polska XIX  
i I poł. XX wieku  
r.rogozinski@desa.pl  
668 135 447



**ALEKSANDRA  
TROJANOWSKA**  
Asystent, Sztuka Polska XIX  
i I poł. XX wieku  
a.trojanowska@desa.pl  
787 094 345

## DEPARTAMENT SZTUKI NAJNOWSZEJ



**NATALIA KOWALEK**  
Dyrektor Departamentu,  
Sztuka Najnowsza  
n.kowalek@desa.pl  
880 334 401



**PAULINA BROL**  
Wicedyrektor Departamentu,  
Sztuka Najnowsza, Aukcjoner  
p.brol@desa.pl  
539 388 299



**JAGIENKA PARTEKA**  
Specjalista, Sztuka Najnowsza  
Lider Projektów Młoda Sztuka,  
Sztuka Dzisiaj  
j.parteka@desa.pl  
502 994 177



**NATALIA PLEWA**  
Specjalista ds. Budowania  
Kolekcji, Lider Projektów  
Sztuka Najnowsza  
n.plewa@desa.pl  
795 122 720



**ZUZANNA WIELGO**  
Specjalista ds. Budowania  
Kolekcji, Lider Projektów  
Sztuka Najnowsza  
z.wielgo@desa.pl  
538 647 637



**JUDYTA MAJKOWSKA**  
Specjalista, Sztuka Najnowsza  
Lider Projektu Komiks i  
Ilustracja  
j.majkowska@desa.pl  
795 122 702



## INDEKS

- |                                 |                                     |
|---------------------------------|-------------------------------------|
| Bakałowicz Władysław 20         | Mroczkowski Aleksander 26-27        |
| Band Max 51                     | Mela Muter 13-14                    |
| Bilińska-Bohdanowiczowa Anna 11 | Niesiołowski Tymon 37               |
| Boznańska Olga 10               | Olej Mieczysław 48                  |
| Czajkowski Stanisław 41         | Pankiewicz Józef 8                  |
| Czapki Józef 9                  | Piątkowski Henryk 16                |
| Czedekowski Bolesław Jan 21     | Piotrowski Antoni 24                |
| Eibisch Eugeniusz 38            | Pruszkowski Witold, przypisywany 23 |
| Gotlib Henryk 52                | Rapacki Józef 4                     |
| Hayden Henryk 39                | Sichulski Kazimierz 32              |
| Hofman Wlastimil 30-31          | Siemiradzki Henryk 19               |
| Kisling Mojżesz 35              | Sterling Marc 54                    |
| Kochanowski Roman Kazimierz 3   | Świeszewski Aleksander 1            |
| Kotsis Aleksander 22            | Terlikowski Włodzimierz 40          |
| Kozakiewicz Antoni 29           | Vagh-Weinmann Maurice 55            |
| Kramsztyk Roman 36              | Wankie Władysław 28                 |
| Kraszewska Otolia 12            | Weinbaum Abram 53                   |
| Kwiatkowska Helena 15           | Weiss Wojciech 42-43                |
| Lille Ludwik 50                 | Winterowski Leonard 44              |
| Łoś Włodzimierz 25              | Wyczółkowski Leon 6                 |
| Makowski Tadeusz 33             | Wygrzywalski Feliks Michał 45       |
| Malczewski Jacek 5              | Zak Eugeniusz 34                    |
| Malecki Władysław 2             | Ziomek Teodor 47                    |
| Małachowski Soter Jaxa 46       | Zucker Jakub 56-57                  |
| Mehoffer Józef 7                | Żmurko Franciszek 17-18             |
| Merkel Jerzy 49                 |                                     |

1

## ALEKSANDER ŚWIESZEWSKI

1839-1895

### Spacer w górach

olej/deska, 16 x 31 cm

sygnowany l.d.: 'v Świeszewski'

na odwrociu owalny stempel monachijskiego składu materiałów malarskich Adriana Bruggera,

papierowa nalepka inwentarzowa z opisem: '32 x 15 | Ra', papierowa nalepka pracowni ramiarskiej Hansa Emigholza z Bremy,

nalepka z opisem: 'Aleksander | Swieszewski' oraz nalepka aukcyjna, opisany na ramie w języku niemieckim

estymacja:

**30 000 - 40 000 PLN**

7 100 - 9 500 EUR

#### POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Niemcy

dom aukcyjny Stahl, Hamburg, wrzesień 2021

kolekcja prywatna, Polska

Od połowy XVIII wieku rzesze artystów niemieckich pielgrzymowały do Włoch, aby w dziełach starożytności i odrodzenia odkrywać antyczny smak oraz napawać się pastoralnym pejzażem Półwyspu Apenińskiego. Ten fenomen kulturowy zyskał miano „italienische Sehnsucht” – tęsknoty za Italią, a u jego genezy legło poszukiwanie źródeł odnowy sztuki w kulturze klasycznej. Artysta był związany z Monachium od czasu studiów w tamtejszej Akademii, które podjął w 1864 roku. Stolicę Bawarii w epoce nazywano „Atenami nad Izarą”, a znajdująca się tam uczelnia słynęła z nauczania solidnego rzemiosła malarskiego. Dawała też adeptom dużą dowolność w doborze tematów, dzięki czemu pejzaż stał się jednym z popularniej-

szych gatunków środowiska monachijskiego. Prezentowany obraz łączy w sobie realistyczną tradycję pejzażową Północy z zachwytem kolorami Południa. Świeszewski wielokrotnie odbywał wyprawy w Alpy oraz do Italii, podczas których wykonywał szkice, służące później do stworzenia dużych kompozycji. W pracowni artysta mógł z precyzją oddać bogactwo włoskiego jak i niemieckiego krajobrazu bez rezygnacji z uprzednich wrażeń, doświadczonych dzięki światłu Śródziemnomorza i specyficznej atmosferze wnętrza kontynentu. Precyzyjny warsztat i artystyczna wrażliwość pozwoliły stworzyć „Ideallandschaft”, pejzaż idealny, sytuujący widza w panoramicznej perspektywie arkadyjskiej scenerii.



2

## WŁADYSŁAW MALECKI

1836-1900

**Pejzaż leśny z pasterzem i krowami, 1881**

olej/plótno, 39 x 64 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'W. Malecki | 1881 r.'

na odwrociu, na krośnie fragmentarycznie zachowana papierowa nalepka

estymacja:

**60 000 - 80 000 PLN**

14 200 - 18 900 EUR

**POCHODZENIE:**

dom aukcyjny Ruef, Landshut, lipiec 2024

kolekcja prywatna, Polska

Malarstwo pejzażowe Władysława Maleckiego zajmuje szczególne miejsce w panoramie malarstwa polskiego II połowy XIX stulecia. Jako jeden z pierwszych, rodzimych artystów nadał on tematyce pejzażowej walor odrębności. Twórczość Maleckiego kształtowała się w dużej mierze pod wpływem środowiska monachijskiego. Artysta w latach 1866-69 podjął w stolicy Bawarii naukę w prywatnej pracowni wybitnego niemieckiego pejzażysty – Eduarda Schleicha Starszego. Podczas tego okresu utrzymywał bliskie kontakty z polskimi monachijczykami: Józefem Brandtem oraz Maksymilianem Gierymskim.

Pobyt w Niemczech umożliwił mu studiowanie krajobrazów Bawarii, Tyrolu oraz Alp. Z tego czasu pochodzą jego rysunki, akwarele i obrazy olejne z widokami na góry Bawarskie, granicę bawarsko-tyrolską oraz otaczającą je naturę. Interesowały go proste rozwiązania kompozycyjne i nieskomplikowane motywy zaczerpnięte bezpośrednio z przyrody. Najczęściej były to nastrojowe, wiejskie pejzaże o rozległej, wrażliwie malowanej partii nieba, przesyconej powietrzem, z rozbudowanymi kształtami i układami chmur. Źródłem inspiracji o decydującym znaczeniu dla rozwoju twórczości Maleckiego było malarstwo stimmungowe szkoły monachijskiej z jego dążeniem do autentyzmu malarskiej wizji krajobrazu o nasilonym, sugestywnym na-

stroju. Na kształt jego malarstwa pejzażowego wpływ miały jednak również doświadczenia sztuki francuskiej, szczególnie szkoły z Barbizon. Podobnie jak barbizończycy, Malecki zaczął koncentrować swoje zainteresowania na problemach światła w pejzażu, a także zmienności barw zależnej od warunków atmosferycznych, pory roku i dnia. Z malarstwem szkoły z Barbizon miał okazję zapoznać się między innymi podczas I Międzynarodowej Wystawy Sztuki w 1869 roku w Monachium, na której malarstwo grupy było bardzo szeroko reprezentowane.

Przykładem dojrzałego ujęcia pejzażu w twórczości artysty jest prezentowany obraz leśny, utrzymany w nastrojowej, stimmungowej tonacji. Malecki ukazał rozświetloną partiami światła polaną otoczoną monumentalnymi drzewami, budując kompozycję na subtelnych kontrastach światłocienowych oraz miękkich przejściach barwnych. Scena z niewielkimi sylwetkami pasterzy i bydła została potraktowana jako pretekst do studium atmosfery lasu i gry promieni słonecznych przenikających przez gęste korony drzew. Dzieło zdradza zarówno inspiracje monachijskim malarstwem pejzażowym, jak i zainteresowanie problematyką światła charakterystyczną dla szkoły z Barbizon.



3

## ROMAN KAZIMIERZ KOCHANOWSKI

1857-1945

### Krajobraz z drzewami i chatą w oddali

olej/papier naklejony na deskę, 9,5 x 16,8 cm

sygnowany l.d.: 'R Kochanowski'

na odwrociu na ramie fragmentarycznie zachowana papierowa nalepka

estymacja:

**16 000 - 24 000 PLN**

3 800 - 5 700 EUR

#### POCHODZENIE:

dom aukcyjny Neumeister, Monachium, wrzesień 2024

kolekcja prywatna, Polska

Roman Kazimierz Kochanowski należy do najważniejszych polskich pejzażystów związanych ze środowiskiem monachijskim. Urodził się w 1857 roku w Krakowie. Edukację artystyczną rozpoczął w tamtejszej Szkole Sztuk Pięknych, gdzie uczył się między innymi pod kierunkiem Władysława Łuszczkiewicza i Henryka Grabińskiego. Już w tym okresie szczególne znaczenie miał dla niego pejzaż, który stał się głównym tematem jego twórczości. Dalsze studia kontynuował w Wiedniu, w Akademii Sztuk Pięknych, gdzie kształcił się u Christiana Griepenkerla i Eduarda Lichtenfelsa.

Od początku lat 80. XIX wieku Kochanowski związał się z Monachium, jednym z najważniejszych europejskich centrów artystycznych tego czasu. W mieście tym działała liczna grupa polskich malarzy, a tzw. szkoła monachijska wywarła silny wpływ na rozwój polskiego realizmu i pejzażu. Kochanowski szybko odnalazł tam własne miejsce. Wystawiał w Monachium, Wiedniu, Berlinie, Krakowie i Warszawie, a jego prace trafiały do prywatnych kolekcji oraz publiczności międzynarodowej.

Artysta malował przede wszystkim niewielkie pejzaże, często inspirowane krajobrazem Galicji, Podola i okolic Krakowa. Interesowały go motywy pól, dróg, zagajników, brzegów rzek i wiejskich zabudowań. Jego obrazy wyróżniają się kameralnym formatem, oszczędną kompozycją i skupieniem na świetle. Kochanowski nie dążył do efektownego ujęcia natury. Wolał przedstawiać jej zwyczajne fragmenty, wydobywając z nich spokój, przestrzeń i rytm codziennego krajobrazu. Praca prezentowana w naszym katalogu wpisuje się w ten charakter twórczości. Jest to niewielka kompozycja przedstawiająca fragment brzegu z drzewami i zabudowaniem. Obraz został namalowany swobodnie, z użyciem ograniczonej gamy barwnej. Przykład ten dobrze pokazuje sposób pracy artysty: szybkie uchwycenie motywu, syntetyczne potraktowanie szczegółów i skupienie na całościowym wrażeniu pejzażu. Fragmentarycznie zachowana nalepka na odwrociu stanowi dodatkowy element historii dzieła.



4

**JÓZEF RAPACKI**

1871-1929

**Pejzaż z mostkiem nad rzeką ("Marzec"), 1920**

olej/plótno, 81 x 140 cm

sygnowany, datowany i opisany p.d.: JÓZEF RAPACKI 1920 r. "Marzec"

estymacja:

**140 000 - 200 000 PLN**

33 000 - 47 000 EUR

**POCHODZENIE:**

własność rodziny Ignacego Mościckiego

kolekcja spadkobierców Mościckich, Warszawa



# RAPACKI I MISTYCYZM NATURY

W 1891 roku Józef Rapacki powrócił do Warszawy ze studiów w Monachium. W tym okresie nawiązywał do twórczości malarzy innowatorów na gruncie mazowieckiego pejzażu – Władysława Podkowińskiego oraz Józefa Chełmońskiego. Zamieszkując w Warszawie, podjął próby z zakresu pejzażu czystego. Przez historię sztuki Rapacki został niesprawiedliwie osądzony jako „epigon realizmu”. Wielokrotnie powtarzano zapisane przez Pię Górską sformułowanie o „malarzu brzoź i liliowych wrzosów” (Pia Górska, Paleta i pióro [Wspomnienia], Kraków 1956, s. 39.). Mimo powtarzalności motywów o nadmiernej szczegółowości, w jego twórczości odnaleźć można również wiele ciekawie rozwiązanych kompozycji prezentujących wysoki warsztat wyrosłych na gruncie monachijskiego Stimmungu. Rapacki posługiwał się drobiazgowym realizmem, eksponując nastrojowe motywy i pory dnia. Był zapalonym plenerystą, czego wyraz odnaleźć można w śmiałym sposobie kadrowania wczesnych prac. Rapacki używał panoramicznych ujęć, otwierał płaszczyznę obrazu na sferę łąki czy pola, zabierał widza w trudno dostępne przestrzenie mazowieckich mokradel, stawów, parowów i zagajników, zalanych łąk i pól. Artysta w sposób mistrzowski stosował perspektywę powietrzną, osiągając w oszczędnych kadrach wrażenie iluzji natury.

Zaznajomiwszy się na gruncie warszawskim z impresjonizmem (luminizmem) Pankiewicza i Podkowińskiego, Rapacki podjął próby w tym zakresie. W 1891 roku po powrocie ze studiów w Monachium do Warszawy, tworzył kolejne pejzaże olejne. W rok później letnie miesiące spędził w Woli Pękoszewskiej u Górskich, gdzie uczył malarstwa Pię. Wtedy powstają jego najlepsze wczesne mazowieckie pejzaże: Krajobraz równinny (Muzeum Narodowe w Krakowie) oraz Staw w lesie (Muzeum Narodowe w Krakowie). Uproszczenie kadru, wyciszenie kolorystyki wprowadza w nich atmosferę oczekiwania i medytacji nad naturą, co wzmacnia ich symboliczną wymowę jako obrazów żywotnych sił natury.

Motyw wody, a zwłaszcza rozlewisk i moczarów, ukazanych o różnych porach dnia i roku powracał przez cały okres twórczości Rapackiego. Na prezentowanym w katalogu obrazie, który należał do rodziny prezydenta Ignacego Mościckiego, artysta tym razem ukazał wąską rzekę przepływaną pod drewnianym mostem na tle rozległego krajobrazu. Jest to jedno z marcowych popołudni, tuż po burzy, gdy ciemne chmury rozstępują się by ukazać ciepłe od zachodzącego słońca tony nieba. Kompozycję organizują linia horyzontu, gdzie nizinny mazowiecki teren pokryty trawą rodząca się do życia po zimie i mającący w oddali las stykający się z niebem, oraz diagonalna utworzona z wiejskiej drogi prowadzącej przez mostek ku dali zamykającej się bezlistnymi krzewami. W scenę malarz wplótł sylwetki matki z dzieckiem, przekraczających mostek, które pełnią jedynie rolę anegdotyczną i dopełniają pejzaż podobnie jak pojedyncza brzoza z lewej strony kompozycji, czy przydrożna kapliczka w oddali. Tak jak na innych obrazach Rapackiego, postacie ludzkie potraktowane są sztafażowo w stosunku do rozległego krajobrazu.

Kompozycja zatytułowana „Marzec” wpisuje się w cykl „Rok w krajobrazie” powstającym w latach 1920-27 i rozpowszechnianym na kartkach pocztowych. Artysta musiał stworzyć kilka takich cykli, gdyż „Marzec” reprodukowany na pocztówce ze zbiorów Muzeum Narodowe w Warszawie ukazuje karcznię na uboczu przy błotnistej szerokiej drodze podczas roztopów o zmierzchu, gdzie na różowiejącym niebie wylania się już sierp księżycy. Motyw drewnianego mostu nad rzeką artysta podejmował przynajmniej kilkakrotnie za każdym razem nieznacznie zmieniając detale krajobrazu. Prezentowany w katalogu wielkoformatowy obraz wyróżnia się jednak zarówno dopracowaną wyważoną kompozycją, jak również osobą pierwszego właściciela, dla którego być może to dzieło powstało na zamówienie.



Pocztówka z reprodukcją obrazu Józefa Rapackiego „Marzec” z cyklu „Rok w krajobrazie”



Pocztówka z reprodukcją obrazu Józefa Rapackiego „Pejzaż”



Pocztówka z reprodukcją obrazu Józefa Rapackiego „Maj” z cyklu „Rok w krajobrazie”

5

**JACEK MALCZEWSKI**

1854-1929

**Powrót z pól, 1901**

olej/deska, 45 x 56 cm

sygnowany i datowany l.g.: 'J Malczewski 901'

opisany ołówkiem na odwrociu l.g.: '7 (nieczytelnie), stempel z numerem: '180'.

na odwrociu oraz na ramie nalepki aukcyjne

estymacja:

**350 000 - 500 000 PLN**

83 000 - 189 000 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Polska (zakup bezpośrednio od artysty)

Sotheby's, Londyn, czerwiec 2007

kolekcja prywatna, Wielka Brytania

kolekcja prywatna, Polska



1854	●	Jacek Malczewski urodził się 15 lipca, jako syn Juliana i Marii z domu Krowin-Szymanowskiej.
1855-1866	●	<b>Dzieciństwo Malczewskiego w Radomiu. Osobowość przyszłego artysty kształtuje ojciec. Młody Jacek dorasta w kulcie historii, sztuki i poezji romantycznej.</b>
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	●	<b>„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.</b>
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	●	<b>Ślub z Marią Gralewską (1866-1945). Z ich małżeństwa na świat przyjdą Julia (1888-1938) oraz Rafał (1892-1965).</b>
1890	●	<b>W jego twórczości następuje zwrot ku symbolizmowi i tematom związanym z losem artysty. Wystawa „Introdukcje” (1890, Muzeum Narodowe w Krakowie) oraz rozpoczyna „Melancholie” (1890-1894, Fundacja im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu, Rogalin).</b>
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”. Uczyc 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	●	<b>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 Jasińskiego, Jana Mycielskiego czy Edwarda Raczyńskiego.</b>
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	●	<b>Po wybuchu wojny przeniosi się do Wiednia. Do Krakowa powróci w 1916 roku. Powstają obrazy o tematyce związanej z przewidywaną niepodległością Polski („Nike Legionów”, 1916, Muzeum Narodowe w Krakowie). Malarz tworzy prace odwołujące się do starości i przeczuwanej z wolna śmierci.</b>
1922	●	Przenosi się do Łusławic, gdzie mieszka u swoich sióstr. Bywa również w Charzewicach u córki Julii.
1924	●	Jubileusz siedemdziesięciolecia urodzin i pięćdziesięciolecia pracy twórczej.
1925	●	Postępuje choroba oczu artysty. Coraz mniej maluje, a wykonuje liczne rysunki kolorowymi kredkami.
1929	●	<b>Malczewski umiera 8 października. Ciało artysty złożono w Krakowie na Skałce.</b>

Jacek Malczewski, około 1900



# JACEK MALCZEWSKI: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

# MALCZEWSKI I NURT CHŁOPOMANII

„Powrót z pól” Jacka Malczewskiego jest przejawem fascynacji artysty życiem polskiej wsi. Chłopomania czy ludomania, ponieważ tak nazywano to zjawisko, była szeroko rozpowszechnionym nurtem pośród twórców na przełomie XIX i XX stulecia. Zarówno literaci, jak i plastycy reagowali na wyjątkowo ciężką sytuację życiową chłopów. Zainteresowanie to przejawiało się poprzez ukazywanie wsi oraz trudów codziennego życia chłopów. W niektórych przypadkach wychodziło ono daleko poza ramy stricte artystyczne, czego przykładem był ślub Stanisława Wyspiańskiego z chłopką – Teodorą Teofilą Pytko czy Włodzimierza Tetmajera z Anną Mikołajczykówną. Takie sytuacje budziły skandale w konserwatywnym Krakowie, lecz nie zniechęcało to artystów do kontynuacji swoich poczynań. Chłopomania była przede wszystkim przejawem szlachetnych oraz patriotycznych pobudek. Miała na celu pomoc niższym warstwom społecznym.

Zauroczeniu polską wsią na przełomie wieków uległ również Jacek Malczewski. Jego symbolistyczne malarstwo łączyło się z romantycznymi wizjami Słowackiego. W ten sposób malarz próbował podtrzymać narodową tożsamość, której niezaprzeczalnym elementem była polska wieś. Dzieło prezentowane w katalogu jest czystym, skromnym, a jednocześnie czytelnym przykładem wsparcia okazanego przez artystę dla chłopów oraz wyrazem szacunku dla ich heroicznej pracy. W tym wypadku nie potrzeba barwnych strojów, wielkich kadrów, bogatej symboliki, aby oddać piękno zrozumienia oraz podziwu.

„Powrót z pól” Jacka Malczewskiego to jednocześnie jedno z dzieł ukazujących przemijalność życia. Pierwszy plan stanowi wizerunek dojrzałego mężczyzny – jako przedstawiciela chłopów. Postać jest pochylona ku przodowi, a jej wzrok skierowany jest w dół. Na jej barkach oparte są grabie. Odziana jest w brązową kurtę oraz kapelusz. Tło obrazu stanowi roślinność, po lewej stronie zielona – trawiasta, po prawej zaś widoczne są krzewy, pokryte liśćmi w kolorze dojrzałej zieleni. Wracający z pola polski rolnik urasta rangą do bohatera narodowego. Jego zmęczona twarz ukazuje trud codziennego życia, jego zamyślenie malujące się na licu – zatroskanie. Kompozycja jest przedstawieniem jednostki – przedstawiciela najliczniejszej grupy dla danych czasów, która ciężko pracuje na rzecz kraju, a jest często wyszydzana i poniżana. Z jednej strony Malczewski akcentuje tu wymiar narodowy, a z drugiej przemijalność oraz trud życia. Według poetyki malarzkiej artysty, trud oraz okres ciężkiego życia dla chłopów przemienia, tak jak przemija życie. Natura jest symbolem odrodzenia – zieleni oraz kwitnące w tle kwiaty dają nadzieję na zmianę. Choć praca ta nie przedstawia charakterystycznych dla Malczewskiego elementów ze świata fantastyki, to jest wyrazem artystycznym o egzystencjalności życia, o ciężkiej pracy i służbie narodowi. Połączone zostały tu wątki vanitas oraz elementy folklorystyczne.

6

## LEON WYCZÓŁKOWSKI

1852-1936

**Łąki w zachodzącym słońcu**, przed 1918

olej/tektura, 23,5 x 46 cm

dedykacja artysty l.d.: '[nieczytelne] | Wyczółkowski | na pamiątkę | [nieczytelne]'

na odwrociu odręczne potwierdzenie autentyczności przez córkę: 'Autentyczność otrzymanego pejzażu | od Leona Wyczółkowskiego | poręczam | Wanda Wyczółkowska | d. 4-XII-1918 r.'

estymacja:

**250 000 - 350 000 PLN**

59 000 - 83 000 EUR



# LEON WYCZÓŁKOWSKI

## MISTRZ PEJZAŻU I ŚWIATŁA



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



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

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

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

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

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

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

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



7

**JÓZEF MEHOFFER**

1869-1946

**Kwiaty wiosenne**, lata 20. XX w.

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

estymacja:

**500 000 - 800 000 PLN**

118 000 - 189 000 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Wielka Brytania

Sotheby's, Londyn, kwiecień 2002

kolekcja prywatna



# POETYKA KWIATÓW

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

Malarz był w środowisku krakowskiej bohemy i inteligencji wziętym portreci-  
stą. Bywał na salonach i otrzymywał liczne zlecenia – zarówno przed I wojną światową, jak i w latach 20. i 30. XX stulecia. Szczególnie w okresie międzywojnia na obrazach Mehoffera zaczyna dominować niezwykła dekoracyjność, a wraz z nią równorzędne miejsce obok ludzkich modeli zajmują kwiaty. To one dawały malarzowi możliwość do popisania się dalece wysmakowaną intuicją kolorystyczną i zamiłowaniem do ornamentyki. Na obrazach Mehoffera często dzieje się coś zupełnie niezrozumiałego i paradoksalnego. Otóż pierwszoplanową rolę modelu przejmuje tło przedstawienia. To ono stanowi sedno i kwintesencję. Bardzo często model i wzorzyste tło stają się równorzędne, tak samo ważne. Ornamentalizm stanowi w ogóle osobne zagadnienie w złożonej twórczości artysty.

„Pan Mehoffer wszystko widzi jako ornament. Wiem, że najpiękniejsze bukiety płomieni z jego witraży potrafią mu się objawić podczas wycierania palety, a najbogaciej obszyte ornaty świątých – z okazji jakiegoś modnego stroju żony; zastanawiałem się też, jakie to procesy artystycznej alchemii zamieniają postaci urwisów z Kazimierza lub z via Panicale w wytworne aniołki... Nawet w tłach jego portretów można dostrzec, jak z plamy barwnej rodzi się ornament, a ze śmiałego wykrawania plam – arabeska (...)”.

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

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



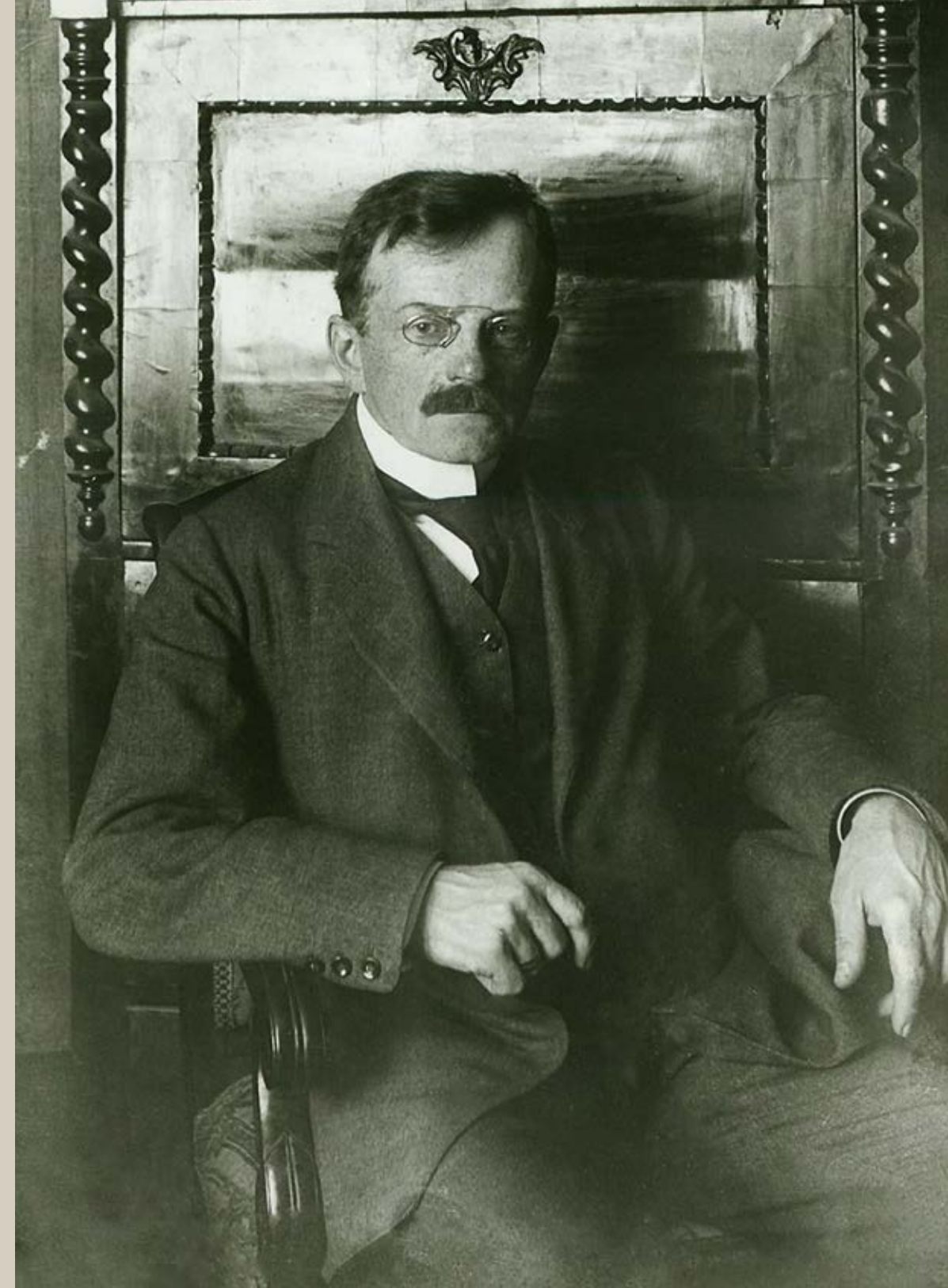
Józef Mehoffer, Wnętrze dworku artysty w Jankówce (Kwiaty imieninowe), ok. 1915, kolekcja prywatna



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

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

Józef Mehoffer, fotografia portretowa



# JÓZEF MEHOFFER: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

## JÓZEF PANKIEWICZ

1866-1940

"Japonka", 1906-08

olej/plótno, 199 x 93 cm  
sygnowany p.d.: 'Pankiewicz'

inne historyczne tytuły: Japonka z wachlarzem

estymacja:

**12 000 000 - 20 000 000 PLN**

2 750 000 - 4 570 000 EUR

### POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Kraków (własność Drowej A. Skórczewskiej, 1946)

kolekcja prywatna, Warszawa (przed 1962)

kolekcja prywatna

### WYSTAWIANY:

Wystawa pamiątkowa Józefa Pankiewicza i Alojzego Majchra, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, marzec 1946

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

w Warszawie, 9 stycznia - 26 marca 2006

### LITERATURA:

Urszula Kozakowska-Zaucha, Pankiewicz. Zbliżenia, Warszawa 2026, s. 77 (wzmiankowany)

Łukasz Kossowski, Małgorzata Martini, Wielka fala. Inspiracje sztuką Japonii w polskim malarstwie i grafice,

Warszawa-Toruń 2016, s. 342 (il.)

Anna Król, Martwa natura z japońską laleczką, Kraków 2010, s. 62 (wzmiankowany)

Joanna Szczepińska-Tramer, Józefa Pankiewicza epizod z lustrami, „Biuletyn Historii Sztuki” 2008, nr 70, s. 445-6, s. 447 (il.)

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

Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2006, s. 54 (il.), nr kat. I/120

Anna Bernat, Józef Pankiewicz (1866-1940), Warszawa 2006, s. 59 (wzmiankowany)

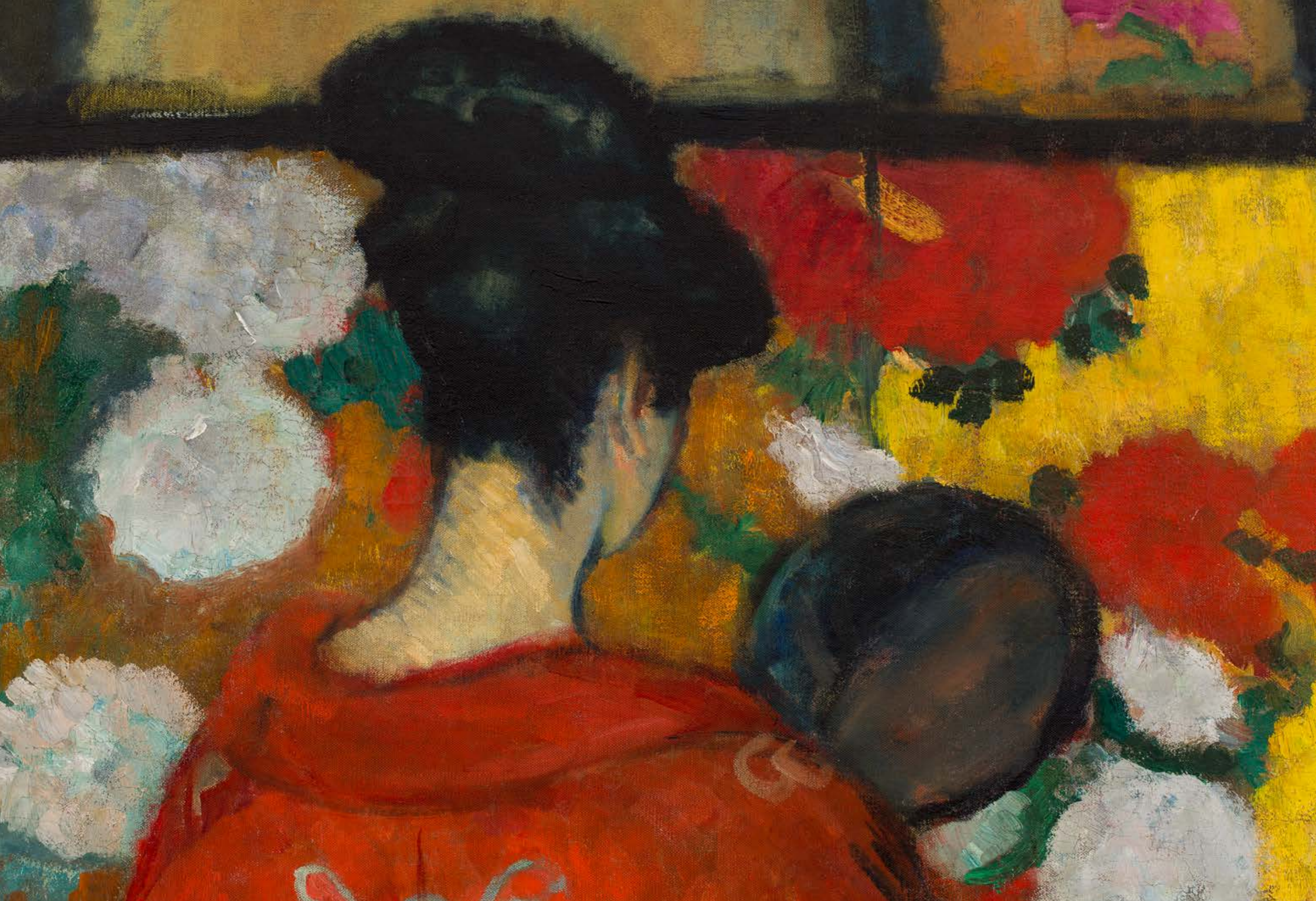
Joanna Szczepińska, rękopiśmienna karta katalogowa niewłączona do maszynopisu pracy doktorskiej Józef Pankiewicz, 1964,

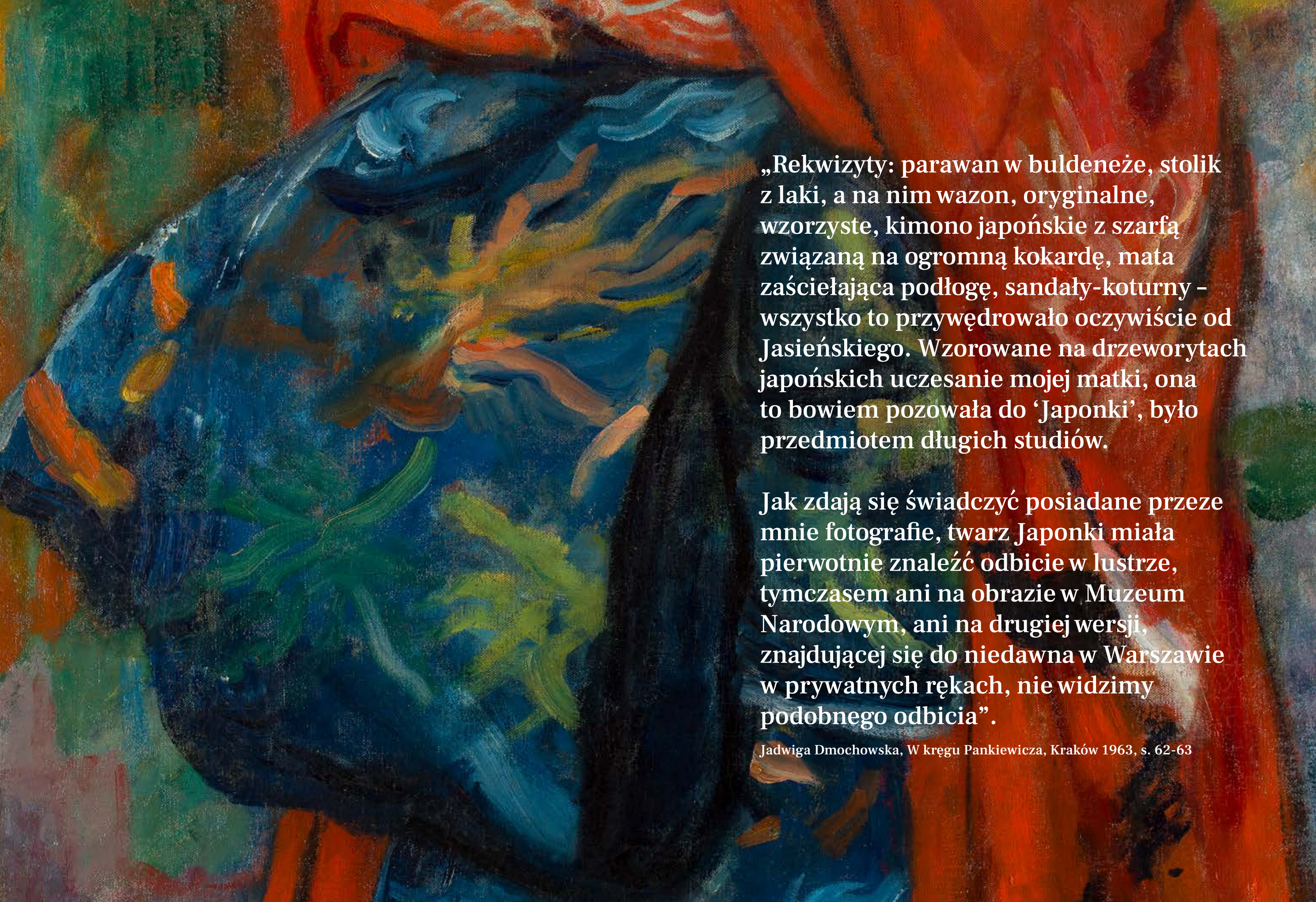
cz. II, katalog nr 128

Jadwiga Dmochowska, W kręgu Pankiewicza, Kraków 1963, s. 62

Wystawa pamiątkowa Józefa Pankiewicza i Alojzego Majchra, katalog wystawy, Kraków 1946, s. 12, nr kat. 58







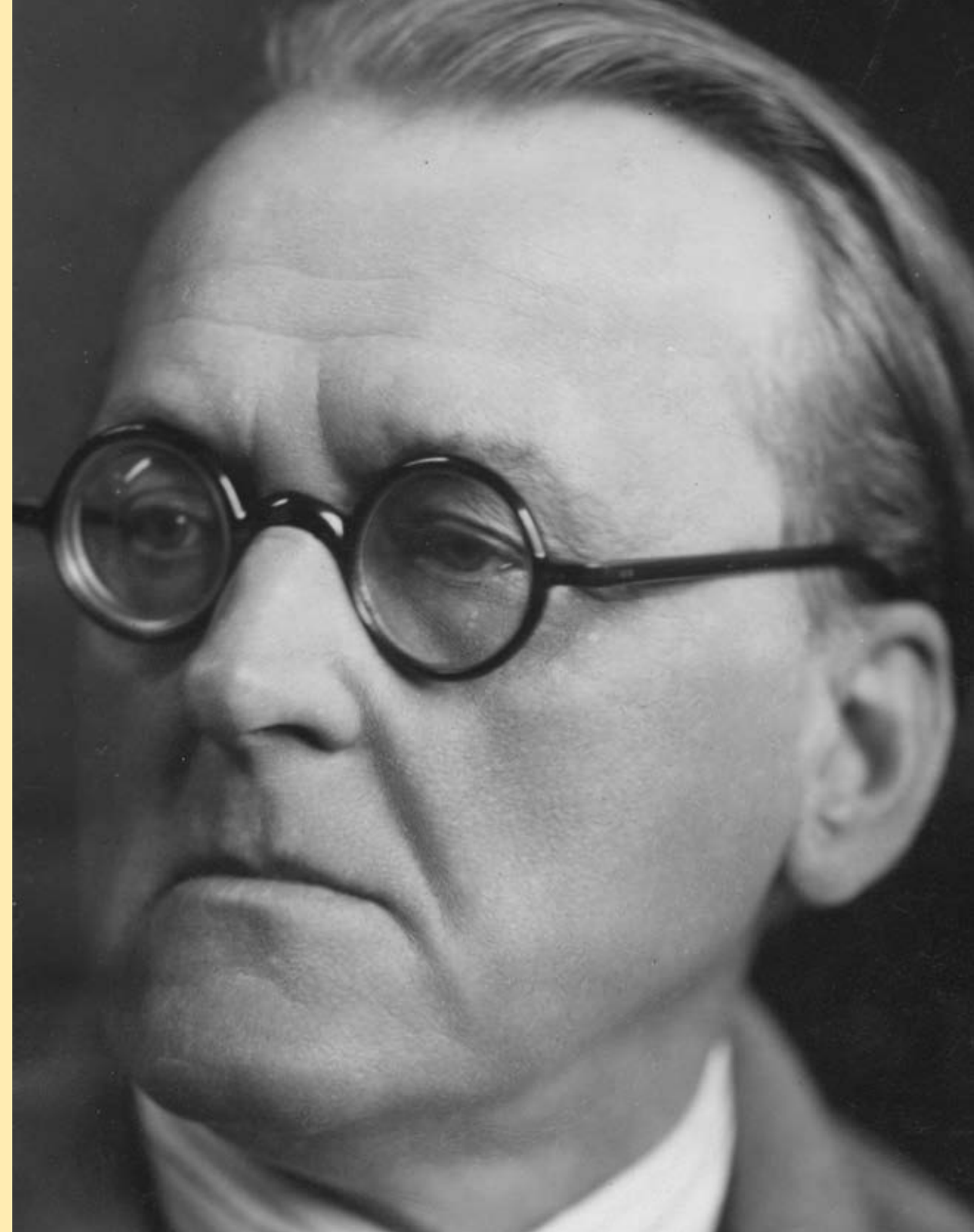
„Rekwizyty: parawan w buldeneże, stolik z laki, a na nim wazon, oryginalne, wzorzyste, kimono japońskie z szarfą związaną na ogromną kokardę, mata zaścielająca podłogę, sandały-koturny – wszystko to przywędrowało oczywiście od Jasińskiego. Wzorowane na drzeworytach japońskich uczesanie mojej matki, ona to bowiem pozowała do ‘Japonki’, było przedmiotem długich studiów.

Jak zdają się świadczyć posiadane przeze mnie fotografie, twarz Japonki miała pierwotnie znaleźć odbicie w lustrze, tymczasem ani na obrazie w Muzeum Narodowym, ani na drugiej wersji, znajdującej się do niedawna w Warszawie w prywatnych rękach, nie widzimy podobnego odbicia”.

Jadwiga Dmochowska, W kręgu Pankiewicza, Kraków 1963, s. 62-63

- 1866 ● Józef Saturnin Pankiewicz przychodzi na świat 29 listopada w Lublinie jako najmłodszy syn Jadwigi z de. Eichlerów h. Dębnik i Adama Pankiewicza, lekarza wojennego. W 1875 roku rodzina Pankiewiczów przeprowadza się do Warszawy.
- 1884-85 ● Józef wstępuje do Klasy Rysunkowej, ucząc się pod okiem Wojciecha Gersona i Aleksandra Kamińskiego. Zaprzyjaźnia się z Władysławem Podkowińskim, z którym jesienią 1885 roku wyjeżdża do Petersburga. Zostaje wolnym słuchaczem Cesarskiej Akademii Sztuk Pięknych.
- 1887 ● Po powrocie do Warszawy przyłącza się do środowiska literacko-artystycznego, skupionego wokół „Wędrowca”, walczącego o sztukę orientacji naturalistycznej. Debiutuje w warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych.
- 1888-1889 ● Tworzy pierwsze obrazy realistyczne, a jego dzieło zakupuje Ignacy Korwin-Milewski. Wyjeżdża do Paryża z Podkowińskim. Pankiewicz otrzymuje srebrny medal na Exposition Universelle, jednocześnie odwiedza retrospektywną wystawę malarstwa Claude'a Moneta i rzeźb Auguste'a Rodina, co skłania go do podjęcia prób impresjonistycznych.
- 1890-94 ● Wraca znów do Warszawy. Wystawia na Salonie Artystycznym w Hotelu Europejskim swoje impresjonistyczne obrazy. Bierze udział w międzynarodowej wystawie w Berlinie. Uczęszcza na nocne plenery i maluje nokturny oraz wiele nastrojowych krajobrazów malarskich i rysunkowych.
- 1895-99 ● Pankiewicz poznaje Feliksa Jasińskiego. Artysta maluje symboliczne pejzaże i eksperymentuje z technikami graficznymi. Poznaje mecenasa sztuki Adama Oderfelda, dla którego maluje portrety członków rodziny, w tym słynną „Dziewczynkę w czerwonej sukience”. Podróżuje po Europie, podczas których zwiedza Wiedeń, Włochy, Niemcy, Holandię, Belgię i Francję. Zostaje wybrany na członka nowopowstałego krakowskiego Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”.
- 1900-02 ● Poznaje Wandę z Lublińskich Waydlową. W 1902 roku odbywa się jego pierwsza retrospektywna wystawa w TZSP.
- 1906 ● Obejmuje posadę profesora nadzwyczajnego w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.
- 1908 ● 5 marca żeni się z Wandą z Lublińskich, z którą zamieszka w Krakowie. Żona jest jego muzą, najwierniejszą przyjaciółką oraz przede wszystkim towarzyszką codziennego życia. W tym samym roku w Krakowie nasila się konflikt wśród artystów. W proteście wobec intryg i zarzutów, Pankiewicz wraz z Fałatem, Laszczką i Wyczółkowskim, występują ze „Sztuki”.
- 1909-1913 ● Pankiewiczowie podróżują po Europie. Artysta wystawia swoje dzieła w kraju jak i zagranicą.
- 1914-1919 ● Wojna zastaje Pankiewiczów podczas pleneru we Francji. Uciekają do Hiszpanii, gdzie w Madrycie artysta poznaje Roberta Delaunaya. Józef zainspirowany sztuką pełną gry koloru i konstrukcji, eksperymentuje z fowistycznymi tendencjami barw i geometryzacją formy.
- 1919-22 ● Wanda i Józef zamieszkują pracownię w Paryżu. W głowie artysty rodzi się projekt utworzenia „Polskiego Instytutu Sztuk Pięknych” we francuskiej stolicy.
- 1923-25 ● Pankiewicz rozpoczyna zajęcia na krakowskiej ASP, dzieląc się z uczniami fascynacją impresjonizmem i sztuką Cézanne'a. Studenci tworzą Komitet Paryski i wyjeżdżają do stolicy Francji.
- 1927-28 ● Otrzymuje honorowy dyplom na Exposition Internationale des Beaux-Arts w Bordeaux, a już rok później zostaje mu przyznany Order Legii Honorowej. Podczas wakacji na południu Francji, tworzy krajobrazy pełne światła i powietrza, inspirowane warsztatem holenderskich mistrzów XVII wieku.
- 1929-31 ● Artysta przygotowuje na zlecenie kierownictwa Odnowienia Zamku Królewskiego na Wawelu malowidła dekoracyjne do kaplicy, w których wykorzystuje motywy pejzażowe z południa Francji.
- 1933 ● Warszawski Instytut Propagandy Sztuki organizuje mu wystawę retrospektywną oraz jubileusz z okazji 40-lecia twórczości.
- 1940 ● Wraz z żoną, Pankiewicz opuszcza Paryż w obawie przed wojną i udaje się do La Ciotat. Umiera 3 lipca po operacji podczas leczenia nowotworowego.

Józef Pankiewicz, fotografia archiwalna



# JÓZEF PANKIEWICZ KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI



# JÓZEF PANKIEWICZ

## MALARZ – MISTRZ – PROFESOR

Urszula Kozakowska-Zaucha  
Muzeum Narodowe w Krakowie

Józef Pankiewicz należał do grona najwybitniejszych artystów, którzy wprowadzili do polskiego malarstwa nie tylko wyjątkową wrażliwość na kolor, lecz przede wszystkim nadali mu impuls ku nowoczesności. Był twórcą nieustannie poszukującym, niezwykle uważnym i otwartym na przemiany zachodzące w sztuce europejskiej, a zarazem pozostającym wiernym klasycznej tradycji malarskiej. Czerpał inspirację z twórczości Jamesa McNeilla Whistlera, Paula Cézanne'a, Pierre'a Bonnard czy Roberta Delaunaya, nigdy jednak nie pozostawał jedynie ich naśladowcą. Każde nowe doświadczenie przetwarzał przez własną wrażliwość, tworząc sztukę nieustannie ewoluującą, a zarazem konsekwentną. I piękną. Jego długa, trwająca ponad pół wieku działalność artystyczna obejmuje niemal wszystkie najważniejsze kierunki przełomu XIX i XX wieku oraz pierwszej połowy XX stulecia – od realizmu i naturalizmu, poprzez impresjonizm, mroczny symbolizm i postimpresjonizm, aż po doświadczenia z fowizmem i ostatecznie wypracowany, dojrzały koloryzm. Historia jego twórczości jest jednocześnie historią dojrzenia polskiej sztuki ku nowoczesności.

W 1889 roku, po ukończeniu studiów w warszawskiej Klasie Rysunkowej prowadzonej przez Wojciecha Gersona oraz otrzymaniu stypendium Akademii Petersburskiej, Józef Pankiewicz wraz ze swoim przyjacielem Władysławem Podkowińskim odbył podróż, która przeszła do historii polskiej sztuki. Wyjechali do Paryża – miasta będącego wówczas nie tylko miejscem Wielkiej Wystawy Powszechnej, lecz także centrum najważniejszych wydarzeń artystycznych epoki. Obok prezentacji prac Paula Cézanne'a, Paula Gauguina i Auguste'a Rodina odbywała się retrospektywna wystawa Édouarda Maneta oraz ekspozycja dzieł Claude'a Moneta. To właśnie ona szczególnie zachwyciła Pankiewicza i wywarła istotny wpływ na ukształtowanie jego późniejszego malarstwa. W 1890 roku obaj artyści powrócili do prowincjonalnej wówczas Warszawy. Dla Pankiewicza rozpoczął się okres powrotów do paryskich doświadczeń, które wykorzystywał podczas plenerów malarskich w okolicach Kazimierza nad Wisłą. Powstały wówczas pełne światła pejzaże, bliskie manierze impresjonistycznej. Zaprezentowane jesienią w Warszawie wywołały zdziwienie publiczności oraz falę nieprzychylnych opinii krytyków. Pisano o „orgii impresjonistycznych malowideł”, szydzono z kolorystyki, porównując ją do „szpinaku” i „jajeczniczy ze szczypiorkiem”. Rozgoryczony takim przyjęciem Pankiewicz radykal-

nie zmienił charakter swojego malarstwa. W latach 1892-1897 zwrócił się ku symbolizmowi, tworząc jeden z najbardziej nastrojowych prac w sztuce polskiej – nokturnowe widoki warszawskiego Starego Miasta i Ogrodu Saskiego.

W 1895 roku Pankiewicz poznał Feliksa „Mangghę” Jasińskiego – wybitnego kolekcjonera, znawcę sztuki i propagatora kultury Dalekiego Wschodu. To właśnie dzięki niemu odkrył sztukę japońską, a szczególnie drzeworyty ukiyo-e, które stały się jednym z najważniejszych źródeł jego inspiracji. Przyjaźń artysty i kolekcjonera, kontynuowana w Krakowie zaowocowała dziełami należącymi do najciekawszych realizacji Pankiewicza. Szczególne miejsce, obok subtelnej w swej kolorystyce portretu Mangghi przy fortepianie, zajmują portrety jego żony Wandy, zwłaszcza słynna „Japonka”.

Obraz ten stanowi nie tylko mistrzowski popis kolorystyczny, lecz także jeden z najwybitniejszych przykładów fascynacji japońszczyzną w sztuce polskiej. Wanda Pankiewicz, z domu Lubińska, poślubiona przez artystę w marcu 1908 roku, była nie tylko jego partnerką życiową, lecz również najbliższą powierniczką, żoną i pierwszą krytyczką jego dzieł. Do „Japonki” pozowała uczesana w misterny kok wzorowany na fryzurach oglądanych przez Pankiewicza na drzeworytach japońskich i ubrana w oryginalne japońskie, soczyście czerwone kimono we wzór z motywami białych motyli i gałęzi śliwy, przewiązane jedwabnym pasem. Obi z motywami ptaków hoo i kwiatów paulowni. Stoi ona tyłem do widza, na tle parawanu zdobionego wzorem utworzonym z kwiatów czterech pór roku, obok niej widać parę japońskich koturnów (we wersji ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie), a także stół z laki i stojący na nim wazon. To wszystko – jak wspominała córka Wandy, a pasierbica artysty – Jadwiga Waydel Dmochowska – przywędrowało oczywiście, od Jasińskiego – z jego mieszkania przy ul. św. Jana do pracowni Pankiewicza w gmachu krakowskiej ASP, gdzie obraz powstawał. Kompozycja jest również popisem kolorystycznym Pankiewicza, który zbudował ją za pomocą czystej i intensywnej palety barwnej nakładanej. Kolor wraz z egzotycznymi – orientalnymi rekwizytami daje całość elegancką kolorystycznie i kompozycyjnie. „Japonka” jest również ostatnim akordem modernistycznych zainteresowań malarskich Józefa Pankiewicza wpisującym się w ogólnoeuropejską fascynację japońszczyzną.



Józef Pankiewicz, Wóz z sianem, 1890, Muzeum Narodowe w Krakowie



Józef Pankiewicz, Dziewczynka w czerwonej sukience, 1897, Muzeum Narodowe w Kielcach



Józef Pankiewicz, Martwa natura, 1916-18, Muzeum Narodowe w Warszawie



Józef Pankiewicz, Różowy dom w okolicy La Ciotat, 1927, Muzeum Narodowe w Warszawie

Jeszcze w 1897 roku Pankiewicz wstąpił do Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, z którym regularnie wystawiał. Jednak z Krakowa Pankiewicz wyjeżdżał do Francji; w Paryżu dzięki rekomendacji André Gide’a poznał i zaprzyjaźnił się z Pierre’em Bonnardem. Artystów połączył kult koloru, fascynacja impresjonizmem, a także wspólne wyjazdy na wakacje, m.in. do St. Valery-en-Caux, Concarneau czy do Saint Tropez. Malowanym tam przez Pankiewicza martwym naturom i krajobrazom śródziemnomorskim o uproszczonych formach, budowanym przy użyciu miękkiego modelunku i zaakcentowaniu roli koloru i jego „gry barwnej” patronował Paul Cézanne.

Dalsze eksperymenty i poszukiwania kolorystyczne Pankiewicz kontynuował podczas pobytu w Hiszpanii w czasie I wojny światowej. Wojna zastała Pankiewiczów w Collioure. Jako poddani monarchii austro-węgierskiej i w obawie o oskarżenia o szpiegostwo przeprowadzili się wówczas do Barcelony, a następnie do Madrytu. Tu otrzymali wsparcie od pracowników ambasady austriackiej i żony attaché wojskowego Mari Dzieduszyckiej.

Dla Pankiewicza ważnym miejscem stało się wówczas muzeum Prado, a inspiracji dostarczył mu arcydzieła Veronesego, Tintoretta czy Rubensa. Poznał również Roberta Delaunaya, który udostępnił mu swoją pracownię i miał duży wpływ, podobnie jak kubizująca, pełna wibrującego koloru i ruchu sztuki jego żony - Soni, na „hiszpański” okres twórczości Pankiewicza. W okresie, który sam Pankiewicz nazwał „epoką czystego koloru”, wprowadził on do swoich kompozycji prześwietlone światło południa, intensywne kolory i kubistyczne formy tworzące blokową architekturę Madrytu czy budujące martwe natury

Po zakończeniu wojny, w 1919, Pankiewiczowie powracają do Paryża a Józef odchodzi od płaskich plam czystych barw. Silne kolory z okresu hiszpańskiego pobrzmiewają jednak jeszcze przez kilka lat w jego twórczości, przyczyniając się do powstaniach najpiękniejszych obrazów z lat 20. Lata powojenne to w sztuce światowej okres manifestacji awangardowych kolejnych ugrupowań artystycznych. W przypadku Józefa

Pankiewicz to jednak czas ostatecznego ukształtowania się jego stylu, jest niechętny abstrakcji i zdecydowanie opowiada się po stronie sztuki klasycznej; utwierdza się w idei malarstwa czystego, opartego na malarzkiej koncepcji obrazu i tradycyjnym porządku; ważny jest: rysunek, walor, kolor. W powstających do 1928 roku pejzażach z południa Francji i martwych naturach istotna staje się dźwięczność koloru, piękna materia malarska i wartość powierzchni obrazu, na drugim planie pozostaje to, co obraz wyobraża. W późniejszych latach Pankiewicz stopniowo porzucił używanie intensywnych, czystych kolorów oraz dekoracyjnych efektów na rzecz bardziej stonowanego malarstwa, które przedstawiało rzeczywistość w sposób bardziej obiektywny i wyważony Od lat 30. tworzył coraz mniej. Częstym tematem prac tego czasu były pejzaże z charakterystycznymi, puszystymi koronami drzew malowane okolic Sanary, Cassis i La Ciotat. Ostatnie prace olejne pochodzą z 1939 roku, rysunki z 1940.

Prawdopodobnie, dzięki wstawiennictwu Feliksa Jasieńskiego Józef Pankiewicz otrzymał propozycję profesury na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych i, po trwających kilka lat pertraktacjach z jej ówczesnym rektorem - Julianem Falatem, w semestrze 1906/07 roku objął stanowisko profesora. Od tego czasu zaczął się ważny, nie tylko dla Pankiewicza, ale również dla sztuki polskiej epizod w życiu artysty, który doskonale odnalazł się w roli pedagoga. Był świadomy konieczności uwolnienia sztuki polskiej od prowincjonalizmu i lansował wśród młodych Paryż jako miejsce studiów artystycznych. Powtarzał: Nie ma niczego poza Paryżem. Wszystko - idee, ludzie, wizje malarstwa dla nadciągającego wieku - wszystko można znaleźć tylko w Paryżu.

Pankiewicz i jego fascynacja Paryżem przekazywana kolejnym pokoleniom uczniów krakowskiej Akademii doprowadziła w 1923 roku do powstania ugrupowania „Komitet Paryski” (KP - kapiści), który dał początek i określił charakter polskiego koloryzmu XX wieku. Wówczas była to grupa studentów krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, których połączył wspólny cel - tworzenie dobrego malarstwa. Dla realizacji tego celu za konieczny uważali wyjazd do Paryża. Po zebraniu niezbędnych

środków finansowych, we wrześniu 1924 roku do stolicy Francji wyjechali: Seweryn Boraczok, Jan Cybis, Hanna Rudzka-Cybis, Józef Czap-ski, Józef Jarema, Artur Nacht Samborski, Tadeusz Piotr Potworowski, Janina Przeclawska, Janusz Strzalecki, Marian Szczyrbuła, Zygmunt Waliszewski; w Paryżu dołączył do nich jedyny rzeźbiarz w tym gronie - Jacek Puget, zaś rok później przyłączyli się Dorota Berlinerblau-Seydenmanowa i Stanisław Szczepański. Młodzi artyści w Paryżu nie tylko chłonęli nowinki artystyczne i prowadzili wspólne dyskusje o sztuce, ale także zwiedzali muzea, wystawy i urządzali wieczory literackie. Fundusze na życie zdobywano samodzielnie, a jednym z barwniejszych źródeł dochodu stał się słynny bal, który odbył się w listopadzie 1926 roku pod patronatem honorowym samego Picassa, a Pierre Bonnard, Olga Boznańska, Constantin Brâncuși, Jean Cocteau i Misia Godebska zasiedli w jego komitecie honorowym. Kapiści założyli również orkiestrę jazzową. Studenci o wsparcie finansowe zwracali się również do krakowskiej Akademii, sugerując m.in. zorganizowanie w Paryżu pracowni pod kierunkiem profesorów z Akademii. Początkowo odrzucony pomysł spotkał się ze zrozumieniem rektora ASP - Adolfa Szyszko-Bohusza, którego staraniem Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświe-cenia Publicznego powołało Polska Stancję Artystyczną w Paryżu. Jej organizacja i prowadzenie zostało powierzono Józefowi Pankiewiczowi. Pokrycie kosztów zadeklarowała krakowska Akademia. Tym samy spełniło się kolejne marzenie Józefa Pankiewicza, który już w 1919 roku proponował założenie Polskiego Instytutu Sztuk Pięknych w Paryżu. „Regulamin Paryskiego Oddziału Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie” określał w 11 paragrafach zasady jego funkcjonowania. Pankiewicz zestawiał zaś program studiów obejmujący malowanie z modela, akt lub portret; rysowanie z modela w godzinach wieczornych; kopiowanie w muzeach i zwiedzanie muzeów, galerii i wystaw pod kierunkiem profesora połączone z wykładami oraz malowanie pejzaży w miesiącach letnich. Została również wynajęta pracownia przy rue d’Alésia 201, która mogła pomieścić 12-15 studentów. Jako główny cel paryski Oddział Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie stawiał sobie ułatwienie studiów zagranicznych studentom Akademii i w miarę możliwości innych pokrewnych zakładów polskich. Studenci mogli korzystać ze

pracowni paryskiej przez rok, a ich prace miały być z końcem każdego roku wystawione na dorocznej wystawie. Mieli również wykonać po jednej kopii z arcydzieł sztuki znajdujących się w zbiorach paryskich i pozostawić ją w zbiorach krakowskiej Akademii.

Po zapoznaniu studentów ze sztuką dawnych mistrzów i konfrontacją ze współczesnymi osiągnięciami, Pankiewicz pozostawiał im swobodę twórczą. Przez większy czas swojego istnienia filia zmagala się z problemami finansowymi, które doprowadziły z czasem do ograniczenia jej działalności tylko do funkcjonowania pracowni. Filia spotkała się również z niezwykłym przyjęciem w Polsce; zarzucano jej, że nie daje krajowi żadnych korzyści, Pankiewicza krytykowano za to, że nie popiera sztuki polskiej i odcina się od polskiego życia artystycznego. Jego działalność doceniła natomiast Francja, odznaczając go w 1927 roku Krzyżem Kawalerskim Orderu Legii Honorowej za zasługi w propagowaniu sztuki francuskiej i wzajemnych kontaktów polsko-francuskich. Pankiewicz dyktował filii do czasu osiągnięcia wieku emerytalnego w 1935 roku, a związany z nią był do roku akademickiego 1936/37. Po nim stanowisko objął Wacława Zawadowski „Zawado”, który nieznacznie zreformował program Pankiewicza, lecz wobec ciągłych braków finansowych nie udało się go ostatecznie wprowadzić. Działalność Paryskiego Oddziału Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie zakończył wybuch II wojny światowej. Studenci, którzy przewinęli się szkołę stworzyli podwaliny pod polską, powojenną szkołę malarstwa kolorystycznego, lecz byli wśród nich również przyszli współtwórcy (m.in. Sasza Blonder, Berta Grünberg, Leopold Lewicki) polskiej awangardy i nowoczesności.

Józef Pankiewicz zmarł w ukochanej Francji, w La Ciotat w 1940 roku. Został pochowany na miejscowym cmentarzu Saint-Pierre. W 1950 roku dzięki staraniom Jadwigi Waydel-Dmochowskiej - pasierbicy artysty jego zwłoki zostały przeniesione z Marsylii do Paryża i pochowane w grobie zmarłej w 1946 roku żony - Wandy - na paryskim cmentarzu Bagneux. Tym samym zostało spełnione marzenie Pankiewiczów, aby po śmieci spoczywać obok siebie.



James McNeill Whistler, Różowy srebrny: Księżniczka z Kraju Porcelany, 1863-65, Freer Gallery of Art, Waszyngton



Gustav Klimt, Portret Elisabeth Lederer, 1914-16, kolekcja prywatna (sprzedany w Sotheby's, Nowy Jork, 236,4 mln USD)



André Derain, Madame Matisse w kimonie, 1905, kolekcja prywatna



Claude Monet, Japonka (Camille Monet w stroju japońskim), 1876, Museum of Fine Arts, Boston



Pierre Bonnard, Dama przed lustrem, 1905, Neue Pinakothek, Monachium



Paul Sérusier, Talizman (Pejzaż z Bois d'Amour), 1888, Musée d'Orsay, Paryż

## „JAPONKA” I PRZEŁOMY MODERNIZMU

W historii sztuki nowoczesnej inspiracje sztuką i kulturą Japonii zajmują miejsce szczególnie istotne jako jeden z katalizatorów przemian modernistycznej formuły obrazu: prowadzących ku syntezie przedstawienia, redukcji detalu oraz autonomizacji podstawowych środków plastycznych — barwy, linii i płaszczyzny.

Japonizm należał do najważniejszych zjawisk artystycznych drugiej połowy XIX wieku. Jego rozwój wiązał się z intensyfikacją kontaktów Europy z Japonią po otwarciu tego kraju na handel międzynarodowy w latach pięćdziesiątych XIX stulecia. Szczególne znaczenie miała obecność japońskich drzeworytów ukiyo-e, ceramiki, tkanin, wachlarzy oraz przedmiotów rzemiosła artystycznego na wystawach światowych i w kolekcjach prywatnych. Ich estetyka, odmienna od akademickich kanonów sztuki europejskiej, silnie oddziaływała na artystów nowoczesnych, a jej recepcję popularyzowali szeroko na paryskiej scenie artystycznej między innymi bracia Goncourtowie oraz marszand Siegfried Bing.

Vincent van Gogh, jeden z najważniejszych artystów europejskich kształtujących nowoczesną recepcję sztuki japońskiej, pisał z Arles do brata Theo, że pobyt na południu Francji pozwala mu odczuwać świat niemal „jak w Japonii”. W liście z 5 czerwca 1888 roku zauważał: „po pewnym czasie wzrok się zmienia: widzi się rzeczy okiem bardziej japońskim, inaczej odczuwa się kolor”. To świadectwo dobrze oddaje znaczenie japonizmu nie tylko jako mody ikonograficznej, lecz także jako impulsu do przeobrażenia samego sposobu widzenia i konstruowania obrazu. Twórcy europejscy dostrzegli w sztuce japońskiej alternatywę wobec akademickich zasad kompozycji, perspektywy i modelunku. Inspirację stanowiły asymetryczne kadry, płaskie plamy barwne, wyrazisty kontur, dekoracyjność powierzchni oraz zainteresowanie motywami życia codziennego i natury. Wpływy te widoczne są między

innymi w twórczości artystów pokolenia impresjonistów i symbolistów, takich jak James McNeill Whistler – autor fundamentalnej dla tego nurtu kompozycji „Księżniczka z kraju porcelany” – Claude Monet czy Gustav Klimt. U części twórców japońskie obiekty funkcjonowały początkowo jako wyrafinowane rekwizyty i znaki egzotyki. Później jednak, zwłaszcza w dobie postimpresjonizmu oraz pierwszych awangard, estetyka japonizmu została głębiej zasymilowana, współtworząc język nowej sztuki zmierzającej ku intensyfikacji ekspresji, dekoracyjnej autonomii koloru i abstrakcji, jak u Henriego Matisse’a czy André Deraina. W tym sensie japonizm znacząco wpływał na szersze przemiany pola sztuki końca XIX wieku, prowadzące od iluzjonistycznego przedstawienia ku autonomii płaszczyzny, wzoru i koloru.

Szczególnym przedmiotem fascynacji artystów europejskich stało się kimono — tradycyjny japoński ubiór o prostym, niemal szlafrokowym kroju, szerokich rękawach i formie przewiązywanej pasem obi. Postrzegano je nie tylko jako element stroju, lecz także jako nośnik odmiennej estetyki ornamentalnej. W portretach kobiet kimono pozwalało łączyć przedstawienie figuralne z dekoracyjną organizacją powierzchni obrazu. Rozległe płaszczyzny tkaniny, asymetryczne układy wzorów, motywy roślinne i ptasie oraz intensywne zestawienia barw stawały się pretekstem do osłabienia tradycyjnego modelunku ciała na rzecz gry konturu, koloru i ornamentu. Kobieta w kimonie funkcjonowała zatem w malarstwie nowoczesnym jako figura estetycznej odmienności: jednocześnie portretowana osoba, dekoracyjny motyw, jak też medium eksperymentu formalnego.

„Japonka” Józefa Pankiewicza jest obrazem przełomowym w jego twórczości. Estetyka japonizmu, z którą artysta zetknął się już po przyjeździe do Paryża w 1889 roku, szczególnie wyraźnie wkroczyła do jego malarstwa w okresie krakowskim. Od 1906 roku, kiedy Pankiewicz objął pracę i stanowisko profesora w Akademii Sztuk Pięknych, pozostawał w bliskim kontakcie z poznanym już w latach 90. XIX wieku Feliksem „Mangghą” Jasieńskim – kolekcjonerem, krytykiem i najważniejszym propagatorem sztuki japońskiej w Polsce. Istotnym impulsem dla dalszego rozwoju języka malarskiego Pankiewicza była również przyjaźń nawiązana latem 1908 roku z Pierre’em Bonnardem, postimpresjonistą i jednym z czołowych przedstawicieli grupy Les Nabis.

To właśnie w obszarze malarstwa postimpresjonistycznego oraz w kręgu nabistów wyłaniały się zasadnicze koncepcje sztuki XX wieku. Maurice Denis już w 1890 roku stwierdzał, że „obraz – zanim stanie się koniem bojowym, nagą kobietą czy jakąkolwiek anegdotą – jest przede wszystkim powierzchnią płaską pokrytą farbami w określonym porządku”. Formuła ta wskazywała na autonomię malarstwa, podkreślała materialny charakter jego medium oraz prymat syntezy formy nad narracyjną anegdotą.

Szczególne znaczenie w tym procesie zyskał „Talizman” Paula Sérusiera, uznawany za jeden z kamieni milowych malarstwa nowoczesnego. Obraz powstał latem 1888 roku w Pont-Aven pod wpływem Paula Gauguina, przywódcy tamtejszej kolonii artystycznej. Gauguin miał zachęcać młodszego malarza do porzucenia naśladownictwa natury oraz do stosowania czystego koloru zgodnie z jego wewnętrzną logiką i siłą symboliczną. W kręgu formującego się w kolejnych miesiącach ruchu nabistowskiego dzieło zyskało swój tytuł, a Denis określił je jako „namiętny ekwiwalent doświadczonego przeżycia”. „Talizman” wyznaczył u schyłku XIX stulecia perspektywę niemal całkowicie autonomicznego języka obrazowego, w którym nadrzędną rolę odgrywają linia, plama barwna oraz ekspresyjna wartość koloru.

Tak jak sztuka europejska przełomu wieków wyzwalała się z symbolistycznego słownika znaków i alegorii na rzecz autonomii środków czysto malarskich, tak analogiczne procesy obserwować można w sztuce polskiej pierwszych lat XX stulecia. Dla polskich artystów fascynacją sztuka, literaturą i duchowością Dalekiego Wschodu wiązała się z poszukiwaniem autonomii – zarówno osobistej, jak i, szczególnie w kontekście wojny rosyjsko-japońskiej lat 1904-1905, narodowej. W tym dążeniu wyrażały się stopniowe próby porzucenia dziewiętnastowiecznego modelu sztuki podporządkowanej patriotycznemu posłannictwu.

Nieco wcześniejsze kompozycje Pankiewicza, między innymi dwie martwe natury z Buddą z 1906 roku, znajdujące się w Muzeum Narodowym w Krakowie oraz w kolekcji prywatnej, utrzymane są jeszcze w melancholijnym klimacie malarstwa symbolistycznego. Powstała niewiele później „Japonka” przynosi natomiast zasadniczą zmianę malarskich pryncypiów. Pankiewicz podejmuje w niej eksperyment ze sztuką japońską, w ramach którego dochodzi do splaszczenia przestrzeni obrazowej, autonomizacji plamy barwnej, intensyfikacji ekspresji koloru oraz dowartościowania dekoracyjności, ornamentu i płaszczyzny. Czysty kolor, kładziony płaską plamą, buduje tu maksymalne napięcie wizualne i przesuwą akcent z iluzjonistycznego przedstawienia ku autonomicznej organizacji powierzchni obrazu. Dzięki temu „Japonka”, dzieło unikatowe na tle sztuki polskiej tego czasu, wpisuje się w obszar awangardowych poszukiwań modernizmu europejskiego pierwszych lat XX wieku — bliski najbardziej progresywnym zjawiskom europejskich secesji i malarstwa francuskiego: Cézanne’a, Bonnarda czy fowistów.



Józef Pankiewicz, Japonka, 1908, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Cyfrowe MNK

# TRZY WERSJE „JAPONKI”: CHRONOLOGIA I NARRACJE

Dla Jadwigi Dmochowskiej, pasierbicy artysty i autorki wspomnień o jego życiu i twórczości, istnienie trzech wersji „Japonki” nie było jeszcze w 1963 roku oczywistością. W książce „W kręgu Pankiewicza” wskazywała na istnienie dwóch lub trzech wersji kompozycji. W tym czasie rozpoznane były przede wszystkim: wersja pochodząca z kolekcji Feliksa „Mangghi” Jasińskiego, przekazana w darze w 1920 roku do Muzeum Narodowego w Krakowie oraz prezentowana obecnie w ofercie aukcyjnej wersja z kolekcji prywatnej. Ta ostatnia była wielokrotnie błędnie określana w literaturze jako „Japonka z wachlarzem”, podczas gdy modelka trzyma w dłoni lusterko, w którym odbija się jej syntetycznie ujęta twarz.

Katalog monograficznej wystawy Pankiewicza, zorganizowanej w Muzeum Narodowym w Warszawie w 2006 roku, uwzględniał już trzy wersje „Japonki”: obraz z kolekcji Feliksa „Mangghi” Jasińskiego, kompozycję z kolekcji prywatnej oraz wersję zaginioną, znaną z reprodukcji opublikowanej w „Tygodniku Ilustrowanym” w 1911 roku. Ta ostatnia dość wiernie powtarzała układ znany z fotografii autorstwa Henriego Vimarda z archiwum Pankiewicza, przechowywanej dziś w Muzeum Narodowym w Warszawie, na której Wanda Pankiewiczowa pozuje w pracowni Akademii Sztuk Pięknych, a jej twarz odbija się w lustrze zawieszonym na ścianie.

Wersja zaginiona była zarazem jedynym obrazem z omawianej serii, który został publicznie pokazany krótko po powstaniu – w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w 1911 roku. W katalogu wystawy z 2006 roku poszczególne wersje „Japonki” zaprezentowano w porządku typowym dla muzealnych opracowań chronologicznych. Jako pierwsza miała powstać wersja muzealna, czyli „Japonka” Jasińskiego, precyzyjnie datowana przez artystę na licu na 1908 rok. Następnie Pankiewicz miał wykonać obraz z kolekcji prywatnej, określony w katalogu jako druga wersja kompozycji: „Pankiewicz, wyraźnie zafascynowany tematem, stworzył drugą wersję obrazu, różniącą się nieznacznie dyspozycją przestrzeni i upozowaniem modelki. Zabrakło w tej kompozycji koturnów, natomiast modelka trzyma w ręku wachlarz” („Józef Pankiewicz. Życie i dzieło...”, dz. cyt., s. 54). Trzecią pozycję w tym porządku zajmowała wersja zaginiona, znana jedynie z reprodukcji.

Ciekawą interpretację chronologii powstania „Japonek” zaproponowała w 2008 roku Joanna Szczepińska-Tramer, która widzi w tych trzech obrazach „roztawianie się malarza z dotychczas go zajmującymi kwestiami (...), po to, aby (...) przejść do zupełnie innej problematyki; tej, w której konieczność przefiltrowania malarskiej rzeczywistości przez pretekst tematu (...) nie będzie już ważna” (tejtże, Pankiewicza epizod z lustrami, dz. cyt., s. 457). Autorka ma tu rzecz jasna na myśli proces modernizacji i autonomizacji środków obrazowych, przesunięcie ciężaru kompozycji z tematu ku autonomicznej organizacji płaszczyzny, koloru, konturu i dekoracyjnego rytmu obrazu („przejście od tego, co obraz przedstawia – do tego, czym obraz jest”), który radykalnie krystalizuje się właśnie w tym krótkim okresie „Japonek”.

Szczepińska-Tramer uznaje, że jako pierwsza w serii powstała zaginiona „Japonka”, oparta na znanej fotografii przygotowawczej. W tej kompozycji Pankiewicz eksploruje jeszcze zagadnienie lustra i odbicia, sytuując je w szerszym kontekście toposów historii sztuki. W podobnych kategoriach badaczka interpretuje wcześniej „Portret Adama Oderfelda” z 1902 roku, znajdujący się w Muzeum Narodowym w Warszawie oraz „Portret Feliksa Jasińskiego” z 1908 roku, przechowywany w Muzeum Narodowym w Krakowie. Jako drugą Szczepińska-Tramer sytuuje prezentowaną kompozycję z kolekcji prywatnej – „Japonkę” z lusterkiem, „potraktowaną znacznie bardziej malarsko” niż obraz zaginiony. Dzieło to odczytuje jako świadectwo stopniowego odchodzenia Pankiewicza od fotograficznego wzoru ku autonomicznej organizacji środków malarskich. Ostatnia miałaby powstać „Japonka” Jasińskiego, w której znika już problem lustra, a artysta koncentruje się przede wszystkim na kwestiach stricte malarskich: płaszczyźnie, kolorze, dekoracyjnym rytmie i relacjach formalnych.

Chronologię powstania „Japonek” można rozważyć również odmiennie, w kontekście osobistych i zawodowych doświadczeń Pankiewicza. Artysta poślubił Wandę z Lublińskich Waydlową dopiero w marcu 1908 roku, a świadkiem na ślubie był Feliks „Manggha” Jasiński. Relacja Pankiewicza i Wandy rozwijała się jednak już od wiosny 1900



Józef Pankiewicz, W lustrze (Japonka II), 1908, miejsce przechowywania nieznane, reprodukowany w: „Tygodnik Ilustrowany” 1911, nr 18, s. 345

roku, kiedy malarz poznał żonę adwokata Emila Waydla, wykonując jej portret, dziś zaginiony. Dopiero pod koniec 1907 roku Wanda uzyskała rozwód, a w kolejnym roku para osiadła w Krakowie, w mieszkaniu przy ulicy Batorego 22.

Wszystkie „Japonki” są oczywiście portretami Wandy Pankiewiczowej, jednak tylko w jednym obrazie tożsamość modelki zostaje ujawniona w sposób jednoznaczny – w wersji zaginionej, w której twarz kobiety odbija się w lustrze, ukazana w relatywnie naturalistycznym ujęciu. Pankiewicz korzystał z pracowni w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych już od 1906 roku i właśnie w tym okresie mogła kształtować się koncepcja obrazu będącego zarazem holdem dla przyszłej żony, sztuki japońskiej oraz francuskiej formuły malarstwa jako materii „peinture”, a nie tylko tematu, którą artysta podziwiał i konsekwentnie propagował.

W takim ujęciu prywatne wersje „Japonki” należałoby sytuować na początku całego zespołu. Eksperymentatorski, wyraźnie malarski charakter obrazu z kolekcji prywatnej pozwala jednak przypuszczać, że poprzedza on wersję Jasińskiego, datowaną przez artystę na 1908 rok. Z kolei pokazana publicznie w 1911 roku wersja zaginiona wydaje się najbardziej „klasyczna” pod względem naturalizmu i konstrukcji przestrzeni. Można ją więc rozumieć jako wariant bardziej komunikatywny z ówczesnym widzem i wystawowy, także w kontekście nietrywnych relacji Pankiewicza z krakowskim środowiskiem artystycznym.

Drugi wątek analizy – pozycja zawodowa Pankiewicza – również skłania do przyjęcia chronologii, w której jako pierwsza powstała „Japonka” z kolekcji prywatnej, następnie obraz Jasińskiego, a na końcu wersja zaginiona. Jadwiga Dmochowska, w swoim opracowaniu listów Pankiewicza oraz wspomnieniach o artyście, zwracała uwagę, jak długo musiał



Jadwiga Dmochowska, Japonka, 1908, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Cyfrowe MNK

on czekać na oficjalne objęcie stanowiska w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Pankiewicz, któremu propozycję złożył Julian Fałat, zabiegał o tę posadę od 1904 roku; pracę rozpoczął w kwietniu 1906 roku, zastępując Floriana Cynka, natomiast oficjalną nominację profesorską otrzymał dopiero w 1910 roku.

Dmochowska diagnozowała zarazem opór krakowskiego środowiska artystycznego wobec Pankiewicza i jego postawy twórczej: „(...) nominacja Pankiewicza natrafiała na silne opory ze strony bardziej zachowawczych profesorów Akademii, uważających Pankiewicza za «Francuza», a uznających tylko to, «co nosi stempel Wiednia albo Monachium»” (Jadwiga Dmochowska, dz. cyt., s. 14). W tym kontekście „Japonka” z kolekcji prywatnej jawi się jako obraz znacznie bardziej radykalny malarsko niż wersja Jasińskiego. Dezynwoltura Pankiewicza w kładzeniu plamy barwnej była wówczas zjawiskiem niemal bezprecedensowym w malarstwie polskim i wiązała się bezpośrednio z europejską wspólnotą modernistycznych poszukiwań.

Wersję Jasińskiego charakteryzuje większe malarskie „fini”, wyraźniejsze skupienie na detalu, przez dodanie koturnów bardziej klasyczne domknięcie kompozycji, a także większe uporządkowanie podziałów parawanu i tła. W „Japonce” z kolekcji prywatnej modernistyczny eksperyment zmierzający ku redukcji przestrzeni, ekspozycji płaszczyzny obrazu oraz wyzwoleniu plamy barwnej z rygorów mimetyzmu łączy się natomiast z silnie gestualnym traktowaniem materii malarskiej. Obraz ten można więc uznać za punkt kulminacyjny eksperymentu tak odważnego, że na publicznej wystawie pokazana została jedynie najbardziej klasyczna wersja z serii.



Wanda Pankiewiczowa pozująca do obrazu „Japonka” w pracowni męża na ASP w Krakowie, 1908, fotografia archiwalna

## WANDA I JÓZEF. DWIE BRATNIE DUSZE

Gdy Józef Pankiewicz przyjmował zlecenie od mecenasa Emila Adolfa Waydla na portrety jego córek i żony, zapewne nie sądził, że jego życie odmieni się całkowicie. Był rok 1900. Pankiewicz, mając już w dorobku „Portret dziewczynki w czerwonej sukience” (1897), uważany za jeden z najbardziej zachwycających wizerunków dziecięcych w historii polskiej sztuki, zyskał uznanie jako znakomity portrecista. Waydłowi zapewne polecił go Adam Oderfeld, warszawski adwokat i mecenas artystów, którego cała rodzina pozowała Pankiewiczowi, w tym córka Józia do wspomnianego wcześniej słynnego obrazu.

Mieszkanie Waydlów w dawnym pałacu Teppera przy ul. Miodowej było miejscem spotkań adwokatów, literatów, muzyków i artystów. Wiosną 1900 zjawiał się tam również Józef Pankiewicz, by rozpocząć prace nad podwójnym portretem dziewczynek Janiny i Jadwigi oraz okazałym wizerunkiem en pied wytwornej pani Wandy Waydłowej w wieczorowej sukni. Jadwiga Waydel-Dmochowska w swoich wspomnieniach opisywała matkę pozującą do zaginionego podczas Powstania Warszawskiego portretu: „Matka nasza stała w całej okazałości swej smukłej postaci, ubrana w powłóczystą ciemnozieloną suknię z wysokim kołnierzykiem i długimi, wąskimi rękawami. Na szyi perła - ‘monstre’ w kształcie gruszki na cieniutkim złotym łańcuszku, na śniadej, szczupłej ręce wspaniała osiemnastowieczny pierścionek ze szmaragdem. Na głowie duży czarny kapelusz, tak zwany ‘Rembrandt’, ze strusimi piórami, ocieniający czarne, wyraziste oczy” (cyt. za: Józef Pankiewicz (1866-1940). Życie i dzieło. Artyście w 140. rocznicę urodzin, red. Elżbieta Charazińska, Warszawa 2006, s. 35). Dostojna sylwetka, ciemne włosy i orientalna uroda z pewnością od razu przykuły uwagę Pankiewicza. Wielkoformatowy portret wymagał wielogodzinnych sesji, podczas których malarz i modelka mieli okazję bliżej się poznać, zaprzyjaźnić i wreszcie zakochać. Zakochani długo skrywali swoje uczucia, by nie wywołać skandalu. W 1907 Wanda otrzymała rozwód, płacąc za niego jednak bardzo wysoką cenę, bowiem odebrano jej prawo do opieki nad córkami, które zostały z ojcem.

3 marca 1908 roku Józef i Wanda pobrali się w kościele ewangelickim w Nowym Gawłowie pod Bochnią, a ich świadkami zostali Feliks Jasieński i Bronisław Kułakowski. Pankiewiczowie zamieszkali w Krakowie przy ul. Batorego 22. W tym samym roku powstała również „Japonka” z kolekcji Mangghi. Trudno orzec, czy druga wersja prezentowana w katalogu aukcyjnym powstała przed nią, czy po niej. Z pewnością artysta namalował ją po objęciu posady profesora nadzwyczajnego na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w październiku 1906, gdyż obraz powstał w jego pracowni przy placu Matejki. Zbieżność daty powstania obrazu i planowanego ślubu Józefa z Wandą podsuwa hipotezę, że japonizująca kompozycja ukazująca ukochaną w całej postaci, w kimonie, miała stanowić swoistą klamrę ich znajomości - zwieńczenie uczucia, które zrodziło się podczas malowania pierwszego portretu pani Waydłowej w mieszkaniu przy ul. Miodowej. Pankiewicz ukazywał swoją żonę na płótnach wielokrotnie, m.in. w scenach rodzajowych: „Na tarasie” (1915-1916), „Wnętrze” (1921) czy „Wizyta” (1922), a także w bardziej kameralnych kompozycjach, takich jak „Czesząca się” (1911) i „Uśpiona” (1911). Ta druga powstała w dwóch redakcjach. Jak wspominała Jadwiga Dmochowska, po tym, gdy otrzymała od matki ten obraz, artysta od razu stworzył drugą wersję, ponieważ ciężko było mu się z nim rozstać. Pod względem oficjalnego charakteru i dostojności modelki żaden z tych późniejszych obrazów nie jest jednak tak bliski pierwszemu portretowi w zielonej sukni jak „Japonka”.

Ślub Pankiewiczów rozpoczął ich wspólną, piękną przygodę. Pomimo początkowych trudności stanowili zgrane i dopasowane małżeństwo. Wanda, utalentowana artystycznie i światowa dama, stała się mużką Pankiewicza, jego najwierniejszą przyjaciółką i godną partnerką do rozmów o literaturze, poezji i zagadnieniach filozoficzno-estetycznych. Była pierwszą odbiorczynią i recenzentką jego dzieł oraz towarzyszką zarówno jego artystycznych podróży, jak i życia codziennego.



Wanda Pankiewiczowa w mieszkaniu krakowskim przy ul. Batorego 22, 1909, fotografia archiwalna



Józef Pankiewicz, Czesząca się, 1911, Muzeum Narodowe w Krakowie



Józef Pankiewicz, Czesząca się, 1911, Muzeum Narodowe w Krakowie



Józef Pankiewicz, Marta natura z błękitnym wazonem, 1907, Muzeum Narodowe w Warszawie



Leon Wyczółkowski, Japonka, 1897, Muzeum Narodowe w Krakowie



Kazimierz Sichulski, Ryby, 1908, Muzeum Narodowe w Poznaniu



Julian Fałat, Z chrustem, 1913, Muzeum Narodowe w Warszawie



Edward Okuń, Jesienne liście, 1912, Muzeum Narodowe w Warszawie

## JAPONIZM W MODERNIZMIE POLSKIM

Sztuka japońska była pierwszym egzotycznym wzorcem estetycznym, który wpłynął na nowoczesne malarstwo europejskie. Ekspansja kolonialna w XIX wieku i idący za nią rozwój handlu zapoznały Europejczyków z kulturami Dalekiego Wschodu, w tym Japonii, która pod presją Zachodu zakończyła politykę izolacji i otworzyła swoje porty. Sztuka japońska zaczęła docierać do Europy. Jej pokaz na Wystawie Światowej w Paryżu w 1867 zachwycił publiczność. We wszystkich najważniejszych stolicach zaczęły powstawać liczne sklepy sprzedające obiekty sztuki zamorskiej. Wkrótce zaczęto organizować odrębne wystawy poświęcone sztuce japońskiej, jak choćby w Brukseli w 1889 czy wystawę drzeworytów barwnych Hokusai'a w Londynie tego samego roku.

Polscy artyści ze sztuką Dalekiego Wschodu zetknęli się najpierw w Paryżu lub Monachium, dokąd chętnie podróżowali, a także za pośrednictwem kolekcjonera, krytyka i znawcy sztuki japońskiej Feliksa „Mangghi” Jasińskiego.

Pierwszą wystawą poświęconą tej tematyce na ziemiach polskich była „Wystawa sztuki azjatyckiej ze zbiorów Pawła ks. Sapiehy” w 1892 we Lwowie, gdzie zaprezentowano głównie japońskie i chińskie tkaniny, brązy i ceramikę. Z drzeworytem japońskim polska publiczność zapoznała się po raz pierwszy w warszawskim Salonie Aleksandra Krywulca w grudniu 1900 podczas pokazu obiektów z kolekcji Siegfrieda Binga. Niedługo po nim, na przełomie lutego i marca 1901, własną bogatą kolekcję, obejmującą nie tylko grafikę, ale również malarstwo i rzemiosło artystyczne, pokazał w bibliotece Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych Jasiński. „Manggha” w latach 1901-1913 organizował kolejne wystawy swoich zbiorów w Warszawie, Krakowie i we Lwowie, przyczyniając się do rozpowszechnienia sztuki japońskiej w kraju.

Urzeczenie artystów sztuką Japonii objawiało się na ich płótnach w różnorodny sposób. Najbardziej oczywistym było ubieranie modelek w tradycyjne kimono lub używanie japońskich rekwizytów pełniących funkcję egzotycznych dodatków do klasycznych europejskich przedstawień, tzw. japonerii. Dalekowschodnie akcesoria, syntetyzowane, otoczone miękką linią konturu, ogarnięte melancholijną aurą wnętrza, nabierały w malarstwie polskich modernistów wymiaru symbolicznego, co doskonale ilustruje na przykład „Martwa natura z błękitnym wazonem” Józefa Pankiewicza. Poza przejściem ze sztuki japońskiej motywów artyści zapożyczali z niej także środki artystyczne, takie jak podwyższony punkt obserwacji, redukcja sfery głębi, asymetria, operowanie dużymi pustymi przestrzeniami i fragmentaryczność

kompozycji. Dzięki zastosowaniu powyższych środków dzieła nabierały nastroju izolacji i ciszy. Widać to w kompozycjach Wojciecha Weissa, Olgi Boznańskiej, Leona Wyczółkowskiego, Józefa Pankiewicza czy Stanisława Wyspiańskiego.

Innym aspektem inspiracji sztuką japońską było uwarunkowanie na zmiany zachodzące w przyrodzie. W drzeworytach japońskich dostrzec można dużą uwagę poświęconą naturze, a przede wszystkim różnorodnym zjawiskom atmosferycznym. Pod ich wpływem w sztuce polskiej zaczęto ukazywać z taką intensywnością wiatr, deszcz, śnieżną zawieję czy głąchą biel śniegu, zaś wszystkie te stany atmosferyczne, połączone z odpowiednią porą dnia, nadawały kompozycjom ładunek nastrojowości. Sztuka japońska nauczyła europejskich artystów dostrzegać mikrokosmos natury - pojedyncze źdźbło trawy, roziskrzony w słońcu strumień, krople deszczu przecinające krajobraz czy migoczące w tafli wody ryby, jak w kompozycji Kazimierza Sichulskiego z 1908. Polscy moderniści zaczęli postrzegać pejzaż jako rzeczywistość przepelnioną duchem. Powinien on być zjawiskowy, niesprecyzowany, tonący w oparach mgły niczym u japońskich mistrzów. Zasada aluzji i niedopowiedzenia, zaczerpnięta ze sztuki dalekowschodniej, doskonale wpisywała się w założenia polskiego symbolizmu.

Japoński drzeworyt wpłynął również na stopniowe odchodzenie od przestrzeni trójwymiarowej ku przestrzeni płaskiej, umownej i dekoratywnej. Malarze polscy podejmowali próbę skonstruowania przestrzeni obrazowej swoich krajobrazów za pomocą płaskich, piętrzących się wertykalnie planów. Naturalnym polem do eksperymentów w tym zakresie były pejzaże górskie, gdzie plany tasują się jak płaskie kurtyny, a nad całością wznosi się górski szczyt, jak czyni to na przykład Julian Fałat w obrazie „Z chrustem”. W kompozycji istotną rolę odgrywało ponadto wyodrębnianie w przestrzeni obrazowej, na pierwszym planie, pojedynczego, często asymetrycznie zakomponowanego motywu otwierającego się na dalszą przestrzeń - pęków krzewów, liści drzew lub sylwetki drzewa. Niekiedy elementy te tworzyły tzw. system zakratowań, czyli transparentną kurtynę składającą się z gałęzi drzew, krzewów, traw lub pni. Ten zapożyczony od Japończyków kadraż zbliżający przykuwa uwagę do mikrokosmosu natury, dynamizuje scenę, a także sprawia wrażenie podpatrzenia, podkreślając podmiotową pozycję widza. Innym zabiegiem kompozycyjnym zapożyczonym ze sztuki japońskiej była ptasia perspektywa służąca kontemplacji natury i odrealnieniu pejzażu, natomiast ukazany jedynie fragmentarycznie widok miał znajdować swoją kontynuację w wyobraźni widza.

# MANGGHA I PANKIEWICZ PRZYJAŹŃ KOLEKCJONERA I ARTYSTY

„Im dłużej bada człowiek sztukę japońską, tym bardziej pasjonuje się tą sztuką; czyż nie jest najniezwykłej-sza, najbardziej ekstrawagancka, najwdzięczniejsza, gdy zmierza od najbardziej zdumiewającej fantastyki do najbardziej wyszukanej poezji, od najskrupulatniejszej obserwacji do najintensywniejszego życia, z zawsze nieporównaną maestrią wykonania...”

Feliks Jasiński, Manggha. Les promenades à travers le monde, l'art et les idées, Warszawa 1901, s. 211

Napisany przez Feliksa Jasińskiego blisko tysięcznicowy zbiór esejów zatytułowany „Manggha”, na cześć Hokusai, stał się manifestem przyszłej działalności kolekcjonera, od którego zyskał przydomek. Manggha był jedną z najbardziej wyrazistych postaci na warszawskiej i krakowskiej scenie kulturalnej przełomu XIX i XX wieku. Z zaangażowaniem walczył o odnowę życia kulturalnego w kraju, reformę instytucji oraz propagował modernizm, a szczególnie bliską mu sztukę Dalekiego Wschodu. Zbiór Jasińskiego, obejmujący malarstwo i rysunek, grafikę polską i obcą, ikony, rzeźby, tkaniny, meble, wyroby z drewna i metalu, starodruki oraz japońskie malarstwo, drzeworyty i rzemiosło artystyczne, prezentuje wszechstronne zainteresowania jego właściciela. Zbierana przez dekady bogata i różnorodna kolekcja Jasińskiego została zapisana w testamencie Muzeum Narodowemu w Krakowie w 1920.

Feliks Jasiński od początku swojej kolekcjonerskiej kariery utrzymywał bliskie relacje z artystami, które umożliwiały mu śledzenie procesu twórczego od samego początku oraz nabywanie dzieł i szkieł prosto z pracowni. Pośród wielu artystycznych przyjaźni najtrwalszymi okazały się te łączące kolekcjonera z Józefem Pankiewiczem i Leonem Wyczółkowskim. Od prac Pankiewicza i przedwcześnie zmarłego Podkowińskiego rozpoczęła się kolekcjonerska pasja Jasińskiego. Źle odebrane przez krytyków i członków Towarzystwa płótna inspirowane francuskim impresjonizmem zachwyciły Jasińskiego, który również dopiero co powrócił ze stolicy Francji. Obok poszerzenia kolekcji sztuki Manggha zajmował się także krytyką instytucji, które obwiniał za upadek polskiego życia artystycznego. Jako krytyk szybko opowiedział się po stronie „nowej sztuki” i został mecenasem „polskich impresjonistów”. Podziwiał Stanisława Witkiewicza za jego postawę nonkonformizmu oraz zaangażowanie i pasję polemiczną. Pisane ostrym piórem, pełne ironii i podważające artystyczne autorytety teksty Feliksa Jasińskiego wielokrotnie wywoływały skandale w kraju i przysparzały mu przeciwników. W 1900 opuścił Warszawę i osiadł w Krakowie. Zamieszkał w niewielkim mieszkaniu na rogu Starego Rynku i ul. św. Jana, które było zarazem muzeum, salą wykładową Szkoły Sztuk Pięknych Marii Niedzielskiej, miejscem spotkań krakowskiej bohemy, a od listopada 1903 również siedzibą sympatyków Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”.

Znajomość kolekcjonera z Józefem Pankiewiczem rozpoczęła się na początku lat dziewięćdziesiątych XIX wieku. W 1895 zamówił u niego portret syna Henryka, który stał się załącznikiem jego bogatej kolekcji dzieł ojca polskiego koloryzmu, liczącej finalnie około stu pięćdziesięciu prac. Wspierał także próby artysty w dziedzinie grafiki, kupując jego pierwsze litografie i suche igły. Ich przyjaźń zaczęła się rozwijać

około 1902, w trakcie prac nad przygotowywaną przez Jasińskiego Teką Stowarzyszenia Polskich Artystów Grafików. Manggha podjął się reprezentowania prac Pankiewicza, podróżującego między Warszawą, Francją i Włochami, wobec krakowskiego Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”. Dbał o to, aby jego dzieła były odpowiednio ekspozycjonowane, i pośredniczył w ich sprzedaży. Wstawał się również za przyjaciela u władz Akademii, rekomendując go na stanowisko profesora. O zażyłej relacji kolekcjonera i artysty świadczy także bogata korespondencja, licząca setki listów pisanych po przeprowadzce Jasińskiego z Warszawy do Krakowa w 1901 oraz podczas zagranicznych podróży. Tematyka kolekcjonerstwa sztuki wschodniej zajmowała w nich ważne miejsce. Przyjaciele informowali się nawzajem o interesujących obiektach dostępnych w paryskich antykwiariatach i galeriach, niekiedy kupując je dla siebie wzajemnie.

Ich przyjaźń zacieśniła się po przeprowadzce Pankiewicza do Krakowa w 1906, gdy otrzymał posadę na tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych. Od tej pory kolekcjoner często bywał zarówno w mieszkaniu malarza przy ul. Batorego, jak i w pracowni przy placu Matejki. Został także świadkiem na ślubie artysty z Wandą Waydel w marcu 1908. Spędzali dużo czasu na rozmowach o muzyce, malarstwie, literaturze i podróżach. Pod wpływem Jasińskiego malarz rozwijał własną kolekcję sztuki dalekowschodniej, w której dominowały japońskie drzeworyty. Nie była ona jednak tak bogata, skoro do japońszczyzny portretu swojej żony pożywał rekwizyty z kolekcji przyjaciela. Jedną z wersji tego portretu, datowaną na 1908, trafiła oczywiście do kolekcji Mangghy. W tym samym roku powstał również imponujący „Portret Jasińskiego przy fortepianie”. Choć lata wojenne Pankiewicz spędził w Hiszpanii, a Jasiński na Ukrainie, ich przyjaźń przetrwała wieloletnią rozłąkę. Po wojnie, gdy artysta przebywał przez trzy lata w Paryżu, Manggha pełnił rolę jego agenta w Krakowie, obejmując pieczę nad jego obrazami i płytami akwafortowymi, dopinając transakcje i przysyłając mu pieniądze nad Sekwanę. Od 1925, wskutek pogarszającego się stanu zdrowia Jasińskiego, ich kontakty słabły.

Feliks Jasiński konsekwentnie przez trzydzieści lat gromadził dzieła Józefa Pankiewicza, tworząc zbiór obrazujący jego pełną drogę artystyczną. Ich relacja nie była relacją biznesową kolekcjonera i malarza, lecz miała przede wszystkim charakter przyjacielski. W przeciwieństwie do Ignacego Korwin-Milewskiego, który chciał ingerować w proces powstawania zamówionego obrazu, Manggha nie narzucał Pankiewiczowi żadnych warunków ani wymagań. Towarzyszył przyjacielowi w jego artystycznych poszukiwaniach, dzieląc się z nim własnymi pasjami, ale pozostawiając mu pełną wolność artystycznej wypowiedzi.



Kikoku, „Kwiaty czterech pór roku”, parawan dwuskrzydłowy, 1850-60, Muzeum Narodowe w Krakowie



Feliks Jasiński z shamisenem na tle japońskiego parawanu, 1903-5, Muzeum Narodowe w Krakowie

Józef Pankiewicz poznał Feliksa „Mangghę” Jasińskiego w 1895, gdy kolekcjoner zamówił u niego portret syna Henryka (Muzeum Lubelskie w Lublinie). Szybko połączyli ich pokrewne, wszechstronne zainteresowania, jak muzyka, malarstwo, literatura i podróże. To właśnie Jasiński zaszczylił w przyjaciołu zamiłowanie do sztuki Dalekiego Wschodu, w szczególności do drzeworytów japońskich, tkanin wschodnich czy fajansy perskich, które uwidoczniło się w martwych naturach Pankiewicza malowanych u schyłku modernizmu. U artysty narodziło się wówczas zainteresowanie pięknym przedmiotem, w którym znajdował znakomity pretekst do dalszych eksperymentów formalnych. W kompozycjach utrzymanych jeszcze w harmonijnej, ciemnej tonacji barwnej i przejściach walorowych artysta wykorzystywał drzeworyty, orientalną porcelanę oraz wzorzyste tkaniny ze zbiorów Jasińskiego.

Również w prezentowanej „Japonce” oraz jej drugiej wersji z Muzeum Narodowego w Krakowie na obrazie widoczne są rzeczywiste obiekty należące do Mangghi. Wanda Pankiewiczowa ma na sobie czerwone dziewczęce kimono we wzór w białe motyle i gałęzie śliwy oraz przepasujący je dekoracyjnie zawiązany granatowy pas (obi). Przed nią na podłodze znajduje się niewielki stolik z laki, na którym stoi wazon z motywem ptaka wśród owoców granatów. W tle malarz zakomponował dwuskrzydłowy parawan „Kwiaty czterech pór roku” autorstwa Kikoku, który przysłania ścianę z zawieszonymi kakemono – obrazami na jedwabiu lub papierze mocowanymi na drewnianych drążkach umożliwiających ich zwijanie. Na tle tego samego parawanu Feliks Jasiński pozował do zdjęcia z shamisenem, japońskim instrumentem muzycznym, około 1903-1905. W 1920 kolekcjoner podarował te obiekty wraz z całą swoją kolekcją liczącą 15 tysięcy eksponatów „gminie stołecznego królewskiego miasta Krakowa” i obecnie są eksponowane w dedykowanym im oddziale Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha.



1



2



3

1. Kimono dziewczęce zimowe furisode - wzór w białe motyle i gałęzie śliwy, XIX wiek, Muzeum Narodowe w Krakowie
2. Wazon z motywem ptaka wśród owoców granatów, Muzeum Narodowe w Krakowie
3. Stolik z laki, Muzeum Narodowe w Krakowie

9 α

## JÓZEF CZAPSKI

1896-1993

### Róże w glinianym dzbanku

olej/plótno, 46 x 32 cm

sygnowany p.d.: 'J. CZAPSKI'

na odwrociu pieczęć w kształcie palety malarskiej: 'BLANCHET | 38 | RUE BONAPARTE | PARIS'

estymacja:

48 000 - 60 000 PLN

11 400 - 14 200 EUR

#### POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

Józef Czapski, malarz, pisarz i aktywny świadek historii XX wieku, należał do grona najważniejszych twórców polskiej sztuki nowoczesnej. Po studiach prawniczych w Petersburgu podjął naukę malarstwa w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie jego profesorami byli między innymi Wojciech Weiss i Józef Pankiewicz. W latach 1924-31 przebywał w Paryżu wraz z grupą kapistów. To doświadczenie okazało się dla niego zasadnicze. Francuska kultura malarska, kontakt z muzeami i żywą sztuką Paryża ukształtowały jego sposób patrzenia na obraz jako na autonomiczną kompozycję barwną. W czasie II wojny światowej Czapski był więziony w ZSRR, a później jako oficer armii gen. Władysława Andersa przeszedł szlak przez Bliski Wschód i Włochy do Francji. Po wojnie związał się z paryską „Kulturą”, łącząc aktywność malarską z pisarską i intelektualną.

Malarstwo Czapskiego wyrastało z kapistowskiej wiary w kolor, ale nigdy nie było jedynie ćwiczeniem formalnym. Artysta podczas malowania oddawał się poszukiwaniu w obrazie także pewnej emocjonalnej intensywności. Co prawda interesowały go motywy najprostsze: wnętrze pokoju, sylwetka człowieka, fragment ulicy, bukiet kwiatów, zwykle przedmioty ustawione na stole - nie malował ich wbrew pierwszemu przeczuciu po to, by wiernie odtworzyć wygląd rzeczy. Przeciwnie, starał się wydobywać z nich ukrytą dramaturgię. Jego pędzel bywał szybki, miejscami niemal nerwowy, gwałtowny. Plama barwna zastępowała szczegół, a światło służyło głównie budowaniu nastroju.

W „Różach w glinianym dzbanku” Czapski podejmuje temat bliski tradycji kapistowskiej: martwą naturę z kwiatami. Jest to jednak coś więcej niż studium dekoracyjnego motywu. Artysta buduje kompozycję kolorem. Niemal czarne róże są rozświetlane gwałtownymi akcentami czerwieni i fioleto, a ich ciężkie główki zestawione zostały z chłodną zielenią liści oraz brunatnym połyskiem glinianego naczynia. Dzbanek nie jest opisany drobiazgowo, jego forma wyłania się z gęstych pociągnięć pędzla. Podobnie kwiaty nie są przedstawione zgodnie z botaniczną precyzją, a są raczej malarskim zdarzeniem rozgrywającym się na powierzchni płótna.

Tło, utrzymane w przygaszonych różach i szarościach, niejako współtworzy atmosferę obrazu. Nie jest neutralne. Migocze, wchodzi w relację z bukietem i naczyniem. Dzięki temu całość zyskuje intymny, skupiony charakter. W tej martwej naturze widać cechy szczególnie ważne dla Czapskiego: syntetyczne ujęcie przedmiotu, odwagę w zestawianiu barw oraz umiejętność ukazania napięcia w codzienności. Obraz pokazuje, że nawet najprostszy motyw mógł stać się dla artysty polem intensywnego przeżycia malarskiego.



10

**OLGA BOZNAŃSKA**

1865-1940

**Kwiaty wazonie, przed/lub 1899**

olej/tektura, 56 x 53,5 cm

sygnowany l.d.: 'Olga Boznańska'

na odwrociu fragmentarycznie zachowane papierowe nalepki wystawowe Grosse Berliner Kunst-Ausstellung z 1899 roku

estymacja:

**240 000 - 350 000 PLN**

57 000 - 83 000 EUR

**POCHODZENIE:**

Desa, Kraków, grudzień 2000

kolekcja prywatna, Polska

**WYSTAWIANY:**

Grosse Berliner Kunstausstellung, 7 maja - 17 września 1899



- 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 Pajakówę 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 Stedelijck 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 Komitet 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 Kwil-Kwil w swojej krakowskiej pracowni przy ul. Wojskiej 21, 1930



## OLGA BOZNAŃSKA: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI



Olga Boznańska, „Maki w szklanym wazonie”, ok. 1898, kolekcja prywatna



## PODBIJAJĄC MIASTO ŚWIATEŁ

Rok 1898 - Olga Boznańska przenosi się do Paryża. Po sukcesach w Monachium chce potwierdzić wartość swojego malarstwa w niekwestionowanej wówczas stolicy sztuki, gdzie rozwijają się nowoczesne kierunki i dokąd zjeżdżają artyści z całego świata, by chłonąć tę mityczną atmosferę wolności twórczej. Jej przeprowadzkę poprzedziły wcześniejsze wizyty nad Sekwaną: odwiedziła dalszej rodziny po śmierci matki w 1892, debiut na Salonie Société Nationale des Beaux-Arts w 1896 i kolejny w nim udział rok później, a wreszcie pokaz aż 24 prac w Galerie Georges Thomas w 1898. Krakowska artystka była długo zauroczona tym kipiącym życiem miastem. Swojej przyjaciółce, Julii Gradomskiej relacjonowała w liście 2 grudnia 1903: „I nie nudziłabyś się, chodząc do Sorbony i miałabyś zaraz huk znajomych. I widziałabyś Paryż, i poznałabyś życie tutejsze, ale to mniejsza o to, ale poznałabyś Paryż - jego wygląd taki cudowny, naprawdę jak marzenie. Takie obszerne place, tyle horyzontu, a wszystko malownicze i wyglądające jak obraz wspaniały” (cyt. za: Ewa Bobrowska, Wymarzony Paryż, w: Olga Boznańska (1865 - 1940), katalog wystawy, red. Ewa Bobrowska, Urszula Kozakowska-Zauchka, Kraków 2014, s. 54).

Olga Boznańska przyjechała nad Sekwanę już jako ukształtowana artystka z ustalonym światopoglądem malarskim i pracowało tylko nad doskonaleniem swoich środków wyrazu. W okresie monachijskim określiła zakres swojej palety zawężonej do tonów zdominowanych przez brązy, zielenie, szarości i czerń, dla której kontrapunkt stanowiły akcenty bieli i różów. Z czasem zaczęła ją co raz bardziej rozbielać. W Paryżu porzuciła całkowicie malarstwo na płótnie i wybierała na podłoże swoich obrazów tekturę, pobieżnie zażartowaną klejem glutynowym, która nadawała kompozycją przytłumioną barwę. Od momentu przeprowadzki do Paryża do I wojny światowej twórczość artystki przeżywała szczytowy okres dynamicznego rozwoju. Stworzyła wówczas liczne, bardzo przemyślane i atrakcyjne obrazy, które budowały jej uznanie i rozpoznawalność. Dzięki finansowemu wsparciu ojca, mogła sobie pozwolić na wybieranie modeli, którzy przynieśli jej medialny rozgłos. Wkrótce po przyjeździe do Paryża, w 1899, wykonała choćby portret rodziny Oliviera Sainsère'a, zapoznanego poprzez marszanda

Georgesa Thomasa, wpływowego kolekcjonera, który kupował obrazy Moneta, Renoira, Gauguina, Toulouse-Lautreca, Seurata czy Signaca. Regularnie i często wystawiała swoje prace na Salonie i wielkich międzynarodowych wystawach. W latach 1904, 1912 i 1913 rząd francuski zakupił jej obrazy z Salonu do zbiorów narodowych. W momencie wybuchu I wojny światowej Olga Boznańska miała ustaloną pozycję w Paryżu - była profesjonalną malarką, która zbierała medale i wyróżnienia na międzynarodowych wystawach, prowadziła własną pracownię, do której przychodziła klientela z całego świata, pisała o niej prasa, a jej obrazy wisiały w muzeach.

Prezentowana w katalogu martwa natura pochodzi z samego początku okresu paryskiego, najlepszego w twórczości Olgi Boznańskiej. Artystka wysłała ją na Grosse Berliner Kunstausstellung w 1899, o czym świadczy nalepki z odwrotu. Bukiet biało-różowych róż w szklanym wazonie ustawiony na parapecie w bliżej nieokreślonej przestrzeni to niezwykle ascetyczna, ale także efektowna kompozycja. Artystka namalowała zarówno róże o rozkwitniętych, rozłożystych płatkach, jak i jeszcze zwinęte pąki. Mimo, że kwiaty są w różnym stadium rozkwitu, wszystkie ich główki chylą się ku dołowi, zwiastując rychłe ich przekwitnięcie. Boznańska nawet pięknym różom nadaje melancholijny charakter, który współgra z wewnętrznym stanem artystki. Krytycy często zwracali jej uwagę, że jej obrazy są smutne, na co artystka odpowiadała, że jej malarstwo nie może być inne, skoro ona sama jest przepełniona smutkiem. Choć kwiaty umieszczone są na neutralnym tle, sztuczny odbłask na szklanym wazonie daje wgląd, niczym na dziełach dawnych mistrzów niderlandzkich, na większą część pomieszczenia, w którym się znajduje. Widzimy w nim odbicie okna, otwierającego się na sąsiednie dachy kamienic i lekko zachmurzone niebo. Bukiet kwiatów został usytuowany nieco z boku kompozycji, zostawiając sporo miejsca na ciemną przestrzeń wokół niego. Praca utrzymana w szerokiej skali szarości rozświetlonych jasnymi plamami w postaci płatków kwiatów i blików światła na wazonie, stanowi sztuczny popis umiejętności i niezwyklej wrażliwości na barwę Olgi Boznańskiej.



„Panią Boznańską zaliczymy do intymistów, jeśli słowo to oznacza delikatność niedomówienia i zamglenia. Wyczuwa się w niej naturę wzniosłą i bolesną. Zmierza ona do wyrażenia drugiej rzeczywistości ukrytej we wnętrzu istot”.

Louis Vauxcelles, 1909, cyt. za: Helena Blum, Olga Boznańska. Zarys życia i twórczości, Kraków 1964, s. 136



11

## ANNA BILIŃSKA - BOHDANOWICZOWA

1857-1893

"Ryśka", 1879

olej/plótno, 26,5 x 34 cm  
sygnowany i datowany l.d.: 'Anna Bilińska | 1879.'

estymacja:

130 000 - 180 000 PLN

31 000 - 42 000 EUR

### POCHODZENIE:

Salon Aleksandra Krywulta, Warszawa, 1880

zakup w DESA, Warszawa, lata 80. XX w.

kolekcja prywatna, Polska

### WYSTAWIANY:

Salon Aleksandra Krywulta, Warszawa, 1880

### LITERATURA:

Artystka: Anna Bilińska 1854-1893, katalog wystawy, red. Agnieszka Bagińska, Renata Higersberger, Warszawa 2021, s. 116,

nr kat. 20

Joanna Jaśkiewicz, Kobięca droga do sukcesu w końcu XIX wieku - artystyczna kariera Anny Bilińskiej-Bohdanowicz,

w: Życie prywatne Polaków w XIX wieku. „Portret kobiecy” Polki w realiach epoki, t. 2, red. Jarosław Kita,

Marta Sikorska-Kowalska, Łódź-Olsztyn 2014, s. 195

Magdalena Płażewska, Warszawski Salon Aleksandra Krywulta (1880-1906), „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1966,

t. 10, s. 319

Bronisław Zawadzki, Z wystawy A. Krywulta, „Kurier Warszawski” 1880, nr 281, s. 3



# U POCZĄTKU DROGI

## PIERWSZY RECENZOWANY OBRAZ ANNY BILIŃSKIEJ

**„Nareszcie wskazać nam wypada na parę zarysowujących się zdolności, [...] a w końcu na większy obrazek Anny Bielińskiej ‘Ryfka’. Kompozycja sceny wcale ładna i w swej sielankowej melancholji zdrowo odczuta; złotowłosa pasterka poprawnie modelowana i z efektowną prostotą na tło nieba rzucona; szczegóły pejzażu w cieniu malowane naturalnie i gustownie; główną wadą wdzięcznego obrazu jest oświetlenie wadliwe swą nieuzasadnioną jaskrawością i zielone niebo; młoda artystka pragnęła zapewne ton ten wydobyć, jako konsekwencję oświetlenia, ale i przyczyna i skutek fałszywie były obliczone”.**

**Bronisław Zawadzki, Z wystawy A. Krywulta, „Kurier Warszawski” 1880, nr 281, s. 3**

Powyższa recenzja pióra Bronisława Zawadzkiego, która ukazała się na łamach „Kuriera Warszawskiego” zapoznaje warszawskich czytelników po raz pierwszy z twórczością Anny Bilińskiej. Opisana „Ryfka” była zaprezentowana na Salonie Aleksandra Krywulta w 1880 i okazała się udanym debiutem, zbierając pochlebny opinię krytyka. Pokazana publicznie ten jedyny raz przez dekady pozostawała w ukryciu w kolekcjach prywatnych, aż do teraz, gdy mamy okazję ją publicznie zaprezentować w katalogu aukcyjnym. Obraz stanowi świadectwo początkowych prób artystycznych młodej malarki. Namalowana w 1879 kompozycja, ukazująca złotowłosą dziewczynkę siedzącą na trawie wśród polnych kwiatów, pochodzi z okresu początku jej nauki malarstwa u Wojciecha Gersona, prowadzącego prywatne kursy dla kobiet w pracowni przy ul. Oboźnej 5 w Warszawie.

Anna Bilińska przyjechała wraz z matką i rodzeństwem do Warszawy w 1875, podczas gdy jej ojciec pozostał w Wiatce (dziś Kirów), gdzie zajmował stanowisko akuszerza Urzędu Lekarskiego guberni, a następnie przeniósł się do Niżnego Nowogrodu by pracować jako lekarz zesłańców na Syberię. Po przeprowadzce do Warszawy młoda dziewczyna zapisała się najpierw do Instytutu Muzycznego w pałacu Ordynackim podobnie jak jej bracia: Władysław i Zygmunt oraz siostra Jadwiga. W międzyczasie uczęszcza również na prywatne lekcje baletu do emerytowanego solisty, Jana Popiela. Zajmuje się także malarstwem bowiem wynajmuje pracownię przy ul. Nowy Świat, zaś od 1876 prezentuje swoje prace w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych („Portret damy” i „Głowa mężczyzny” – obie dzisiaj zaginione). To jednak dopiero „Ryfka” zwróci uwagę krytyki. W końcu porzuca naukę w Instytucie Muzycznym, by móc skupić się na malarstwie i zapisuje się na prywatne lekcje do Wojciecha Gersona. W podobny sposób rozpoczynają swoją karierę inne malarki: Maria Gażycz, Teofila Certowicz, Maria Klass-Kazanowska czy Zofia Stankiewicz.

Wkrótce jej kariera nabrała rozpędu. Zainspirowana odbyła w 1882 podróżą do północnych Włoch przez Wiedeń i Monachium, gdzie zwiedziła liczne galerie, muzea i zabytki, Bilińska postanowiła wyjechać i kształcić się w Paryżu na prywatnej uczelni Académie Julian prowadzącej pracownię

dla kobiet. Tam szlifowała swój warsztat pod okiem Tony’ego Roberta Fleury’ego, Williama Adolphe Bouguereau i Julesa Josepha Lefebvre’a, uzyskując medale i wyróżnienia na szkolnych konkursach, a także „mention honorable” na Salonie w 1885 roku. Ukoronowaniem jej twórczości było zdobycie srebrnego medalu za „Portret własny” na Salonie w 1887 i Wystawie Powszechnej w 1889 roku, dzięki czemu uzyskała prawo do wystawiania „hors concours”. Prace Bilińskiej były pokazywane na wielu wystawach zarówno za granicą, m.in. w Londynie, Berlinie, Monachium, Grenoble, Roanne, jak iw kraju w TZSP w Warszawie, w Salonie Aleksandra Krywulta oraz w TPSP w Krakowie. Malarka planowała ponadto założyć własną szkołę artystyczną dla kobiet w Warszawie. Prężnie rozwijającą się karierę artystki przerwała nagle choroba serca, na skutek której Anna Bilińska-Bohdanowicz zmarła przedwcześnie w 1893 roku.

Prezentowany w katalogu wczesny obraz malarki zdradza już jej zdolności portrecistki, która z wprawą wnika w wewnętrzną psychikę modela i oddaje nastrojowość sceny. Odpoczywająca na łące pasterka zostało zakomponowana asymetrycznie, z prawej strony, pozostawiając szeroki pas pustej przestrzeni po drugiej. Ten zabieg buduje nastrój wyciszenia i ujawnia moment troski i melancholii małej modelki. Rozległy krajobraz, miękko zarysowany horyzont i spokojna poza pasterki nadają scenie charakter kontemplacyjny, pozbawiony narracyjnej gwałtowności. Dziewczynka została potraktowana z dużą prostotą i naturalnością. Artystka skoncentrowała uwagę na jasnej twarzy i złotych włosach modelki, które wyraźnie odcinają się od ciemnej zieleni traw. Modelunek twarzy jest miękki, światłocien subtelny, a rumieńce policzków wzmacniają wrażenie świeżości i dziecięcej niewinności. Artystka maluje partie traw i kwiatów swobodnymi, żywymi pociągnięciami pędzla. Ciemniejsze partie zieleni wokół modelki budują głębię i kontrast wobec jasnego pola oraz nieba. Mimo zarzucanego przez krytyka zielonkawego odcienia nieba i jaskrawości palety barwnej, obraz sprawia wrażenie bardzo świeżego i bezpośredniego studium natury, zwiastując naturalną swobodę ujęć kompozycyjnych, a także umiejętność uchwycenia przez artystkę szczególnego nastroju i wyrazu psychicznego modeli w jej późniejszych pracach.



12

**OTOLIA KRASZEWSKA**

1859-1945

**Autoportret**

olej/plótno, 61 x 91 cm

sygnowany p.d.: 'Otolia | Kraszevska'

na odwrociu na krośnie papierowa nalepka z informacją bibliograficzną

estymacja:

**110 000 - 150 000 PLN**

26 000 - 35 000 EUR

**LITERATURA:**

Münchner Maler im 19. Jahrhundert, t. 2, München 1982, s. 381, nr kat. 545 (il.)





Otolia Kraszewska pochodziła z Żytomierza w zaborze rosyjskim, później w wyniku wydarzeń związanych z powstaniem styczniowym trafiła do Tambowa w Rosji, a następnie do Mediolanu, Lwowa i Krymu, gdzie prawdopodobnie kształciła się artystycznie. W swoim życiorysie z 1919 napisała, że przyjechała do Monachium w 1885 dzięki stypendium otrzymanemu od swojego nauczyciela – profesora Ivana K. Ajwazowskiego. W Niemczech jej nauczycielem został profesor Akademii Monachijskiej Franz Roubaud. Nie ma jednak jak dotąd dowodów na naukę Kraszewskiej w jakiegokolwiek z monachijskich pracowni artystycznych. Twórczość artystki obejmuje przede wszystkim trzy obszary: olejne malarstwo rodzajowe – w tym liczne przedstawienia kwiatów, działalność ilustratorską w niemieckiej prasie oraz sztukę użytkową, tj. malowane wachlarze. Malarstwo Kraszewskiej należy do nurtu rodzajowego o charakterze przede wszystkim sentymentalnym. Pokazywała swoje prace na wystawach stowarzyszeń artystów w kraju i za granicą. Lubiła tematykę „salonową”, ukazywała eleganckie kobiety w stylizowanych wnętrzach, zwierające się kobiety, młode pary. W jej dorobku są również obrazy religijne oraz przedstawienia kwiatów.

Była aktywną portrecistką, choć znane są tylko portrety związane z rodziną Józefa Brandta oraz autoportrety artystki. W swoich pracach akcentowała estetykę, prace miały wzbudzać pozytywne emocje, być atrakcyjne i pożądane. Można powiedzieć, że była nonszalancką romantyczką. Jej styl malarski był poprawny warsztatowo, a prężyć malarska jest opracowana z różnym natężeniem uwagi. Zadaniem widza jest odkrywanie i podążanie za finezyjnie malowanymi detalami i ukrytymi przedmiotami opowiadającymi historię. Fascynowała się modą, wykazywała różnorodność w doborze strojów, a jej bohaterki są nie tylko rozmarzone, lecz także często lekko frywolne w ubiorze. Nastrój scen budowała detalami i światłem, a desenie sukien i zdobienia były dla niej środkiem do budowania atmosfery przedstawień. W jej twórczości powtarzają się motywy związane z biżuterią, szczególnie perłami. Walory estetyczne nie były jednak dominujące wobec poszukiwań psychologicznych w twórczości Kraszewskiej.

„Autoportret” Otolii Kraszewskiej przedstawia artystkę ukazaną we wnętrzu eleganckiego salonu. Modelka siedzi swobodnie na kanapie, zwrócona lekko ku widzowi, z dłonią wspartą pod brodą w pozie zamyślenia. W drugiej ręce trzyma list lub kartkę papieru, co nadaje scenie intymny i narracyjny charakter. Spojrzenie skierowane poza kadr podkreśla atmosferę refleksji i subtelnej melancholii. Centralnym elementem kompozycji pozostaje postać artystki ubranej w efektowną suknię o srebrystobłękitnym połysku. Materia została oddana miękkimi, swobodnymi pociągnięciami pędzla, dzięki czemu tkanina wydaje się niemal migotać w świetle. Błękitne rękawy oraz złote wykończenia stroju wzmacniają dekoracyjność przedstawienia. Delikatna biżuteria – perły i ozdobna opaska we włosach – dopełniają wizerunku kobiety eleganckiej i świadomej własnej pozycji. Ważną rolę odgrywa również bogato opracowane wnętrze. Miękkie poduszki, srebrny serwis do herbaty oraz kwiatowe dekoracje budują atmosferę salonowego luksusu. Tło zostało potraktowane bardziej malarsko i szkicowo, z miękko zacierającymi się konturami i subtelnymi przejściami barwnymi. Obraz łączy cechy portretu reprezentacyjnego z nastrojowym studium psychologicznym. Kraszewska skoncentrowała się nie tylko na elegancji stroju i otoczenia, ale także na oddaniu nastroju chwili i wewnętrznego skupienia modelki.

13 α

## MELA MUTER

1876-1967

"Świt w Marsylii" ("L'aube à Marseille"), 1932

olej/plótno, 65 x 80 cm  
sygnowany l.d.: 'Muter'  
na krośnie malarskim papierowa nalepka aukcyjna

Dzieło zostało włączone do wystawy monograficznej Meli Muter w Villi la Fleur w Konstancinie-Jeziornej, która odbędzie się w dniach 17 września 2026 - 15 marca 2027.

estymacja:

**300 000 - 400 000 PLN**

71 000 - 94 000 EUR

### POCHODZENIE:

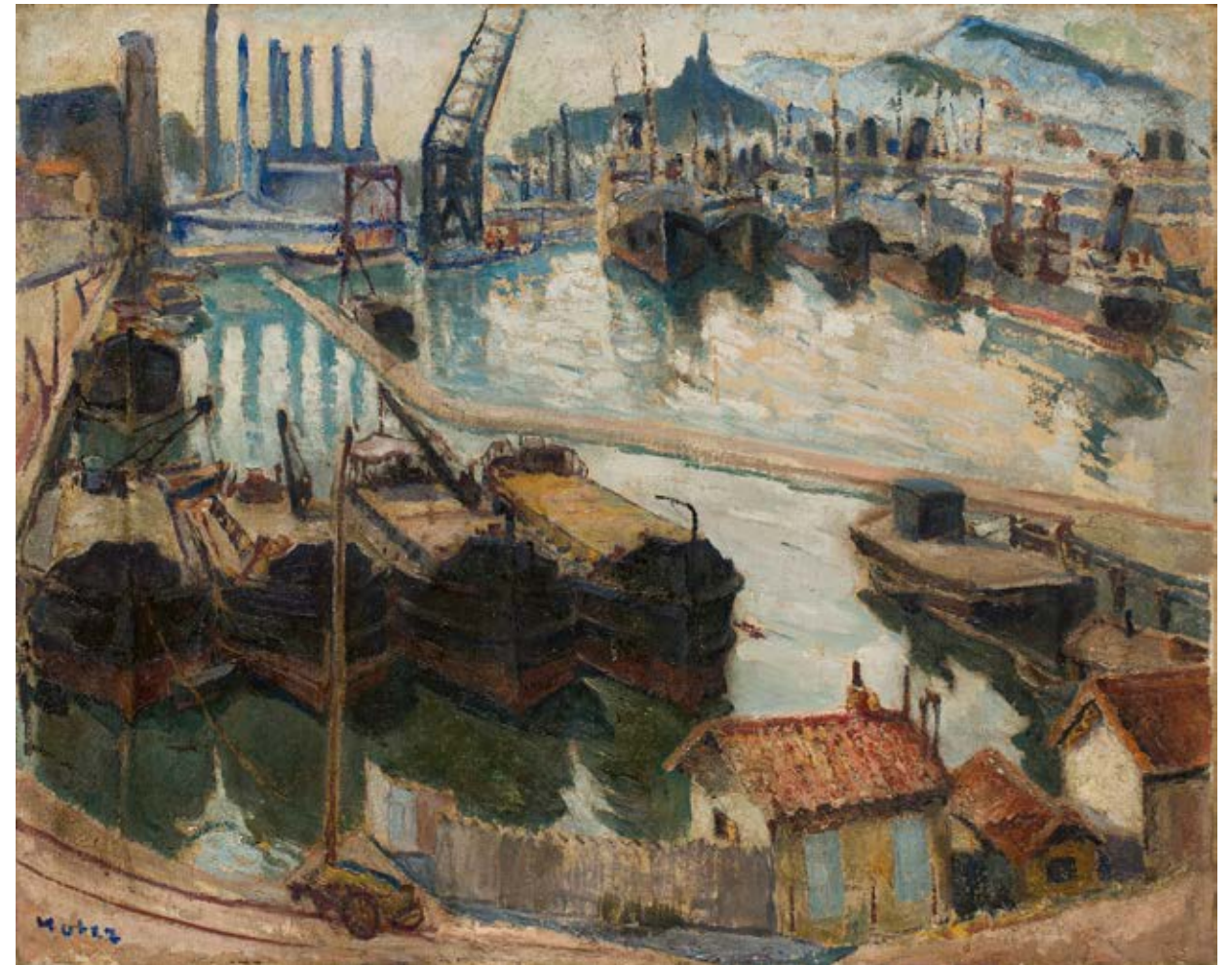
kolekcja König, Kolonia  
Griesbach, Berlin, listopad 2009  
kolekcja prywatna, Europa  
DESA Unicum, grudzień 2018  
kolekcja instytucjonalna, Warszawa

### WYSTAWIANY:

Mela Muter. W drodze, DESA Unicum, Warszawa, 1-19 sierpnia 2023  
Mela Muter 1876-1967. Retrospektiv-Ausstellung, Galerie Gmurzynska, Kolonia, 21 października - 1 grudnia 1967

### LITERATURA:

Karolina Prewęcka, Mela Muter. Gorączka życia, Warszawa 2026, s. 316  
Mela Muter. W drodze, katalog wystawy, red. Michał Szarek, DESA Unicum, Warszawa 2023, s. 101 i 104-105 (il.), nr kat. 24  
Mela Muter 1876-1967. Retrospektiv-Ausstellung, katalog wystawy, Galerie Gmurzynska, Köln 1967, poz. 11



1876	<div> <ul style="list-style-type: none"><li>Na świat przychodzi córka kupca Fabiana Klingslanda, Maria Melania Klingsland.</li></ul></div>
1892	<div> <ul style="list-style-type: none"><li>Przyszła artystka zdaje maturę w gimnazjum w Warszawie.</li></ul></div>
1892-1899	<div> <ul style="list-style-type: none"><li>Pobiera prywatnie lekcje rysunku i gry na fortepianie.</li></ul></div>
1899	<div> <ul style="list-style-type: none"><li><b>Wychodzi za mąż za Michała Mutermilcha, pisarza i działacza socjalistycznego. Uczęszcza do prywatnej Szkoły Malarstwa i Rysunku Miłosza Kotarbińskiego.</b></li></ul></div>
1900	<div> <ul style="list-style-type: none"><li>Na świat przychodzi syn Meli i Michała, Andrzej.</li></ul></div>
1901	<div> <ul style="list-style-type: none"><li><b>Rodzina wyjeżdża do Paryża. Mela wynajmuje pracownię przy Boulevard Arago 65. Pierwszy wyjazd do Concarneau w Bretanii.</b></li></ul></div>
1902	<div> <ul style="list-style-type: none"><li>Debiut na wystawach w Polsce i we Francji.</li></ul></div>
1903	<div> <ul style="list-style-type: none"><li>Poznaje Leopolda Staffa. Pomiedzy parą rodzi się uczucie.</li></ul></div>
1907	<div> <ul style="list-style-type: none"><li>Pierwsza wystawa indywidualna w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Pobyt w Zakopanem, który skutkuje zerwaniem więzi ze Staffem.</li></ul></div>
1908	<div> <ul style="list-style-type: none"><li><b>Pobyt we Florencji. W lutym doznaje wypadku – wskutek wybuchu kuchenki gazowej zostaje okaleczona. Śmierć matki artystki.</b></li></ul></div>
1911	<div> <ul style="list-style-type: none"><li>Wystawa indywidualna w Galerii Sztuki Współczesnej J. Dalmau w Barcelonie. W kolejnym roku uczestniczy w wystawie zbiorowej artystów polskich w tej samej galerii.</li></ul></div>
1913	<div> <ul style="list-style-type: none"><li><b>Kolejny pobyt w Hiszpanii. Wakacje spędza w Ondarroa w Kraju Basków. Monografistka artystki Barbara Brus-Malinowska określa ten czas jako jeden z najlepszych i najplodniejszych okresów w twórczości artystki.</b></li></ul></div>
1914	<div> <ul style="list-style-type: none"><li>Po wybuchu I wojny światowej rodzina Mutermilchów wyjeżdża do Bretanii. W październiku wracają do Paryża. Mąż i brat Meli zaciągają się jako ochotnicy do wojska.</li></ul></div>
1915	<div> <ul style="list-style-type: none"><li>Pobyt w Szwajcarii.</li></ul></div>
1916	<div> <ul style="list-style-type: none"><li>U syna Andrzeja wykryta zostaje gruźlica kości.</li></ul></div>
1917	<div> <ul style="list-style-type: none"><li><b>Po bitwie pod Verdun Muter opiekuje się rannymi i kalekami, początek działalności pacyfistycznej malarki. Poznaje Raymonda Lefebvre’a, znacznie młodszego polityka i działacza lewicowego, z którym połączy ją romans.</b></li></ul></div>
1918	<div> <ul style="list-style-type: none"><li>Henri Matisse i Gino Severini odwiedzają Muter w pracowni. Coraz silniejsze więzi łączą ją z kręgiem socjalistów. Współpracuje z czasopismem „Clarté”.</li></ul></div>
1918-1919	<div> <ul style="list-style-type: none"><li><b>Podróżuje między Paryżem a sanatoriami i pensjonatami w Berck, Vernet-les-Bains, Prades i Allevard, gdzie kuracje przechodzą jej syna Andrzej i chory płucnie Lefebvre.</b></li></ul></div>
1919	<div> <ul style="list-style-type: none"><li>Rozwód z Michałem Mutermilchem.</li></ul></div>
1920	<div> <ul style="list-style-type: none"><li><b>W tajemniczych okolicznościach umiera wskutek zatonięcia statku na Morzu Białym Lefebvre. Wyjechał do Rosji na kongres III Międzynarodówki.</b></li></ul></div>
1921	<div> <ul style="list-style-type: none"><li><b>Pierwszy pobyt na Lazurowym Wybrzeżu. Odwiedza Trayas (gdzie tworzy cykl „Czerwone skały”) oraz Saint-Tropez.</b></li></ul></div>
1922-1923	<div> <ul style="list-style-type: none"><li>Śmierć ojca. Muter przechodzi konwersję na katolicyzm.</li></ul></div>
1923	<div> <ul style="list-style-type: none"><li>Pobyt w Serrieres u Alberta Gleizesa – Muter ulega wpływom kubizm.</li></ul></div>
1924	<div> <ul style="list-style-type: none"><li><b>Nagła śmierć syna Andrzeja.</b></li></ul></div>
1925	<div> <ul style="list-style-type: none"><li>Poznaje poetę Rainera Marię Rilkego, z którym wymieniać będzie korespondencję. Rozpoczynają się prace nad willą dla artystki, którą projektuje Auguste Perret.</li></ul></div>
1930-1934	<div> <ul style="list-style-type: none"><li>Prowadzi prywatne kursy malarstwa i rysunku.</li></ul></div>
1939	<div> <ul style="list-style-type: none"><li><b>Po wybuchu II wojny światowej wyjeżdża do Prowansji. Mieszka w Villeneuve-les-Avignon. W kolejnych latach, ukrywając się, maluje widoki z okolic Awinionu i znad Rodanu. W latach 1942-1943 mieszka w Awinionie.</b></li></ul></div>
1945	<div> <ul style="list-style-type: none"><li>Powrót do Paryża. Od 1944 roku wynajmuje swój paryskim dom Jeanowi Dubuffetowi – w latach 50. będzie z nim toczyć spór o zamieszkanie tej nieruchomości.</li></ul></div>
1962	<div> <ul style="list-style-type: none"><li><b>Spuścizna malarska Muter zostaje odnaleziona i odzyskana przez Bolesława Nawrockiego.</b></li></ul></div>
1965	<div> <ul style="list-style-type: none"><li>Wystawa indywidualna w Galerie Gmurzynska w Kolonii. W 1967 zostanie tam zorganizowana jej wystawa pośmiertna.</li></ul></div>
1967	<div> <ul style="list-style-type: none"><li>Artystka umiera w Paryżu i zostaje pochowana w Bagneux.</li></ul></div>
1994	<div> <ul style="list-style-type: none"><li><b>W grudniu 1994 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie zostaje otwarta wystawa prac Muter w kolekcji Nawrockich. Od tego momentu jej postać i dzieło zyskają rozpoznawalność w Polsce.</b></li></ul></div>



Mela Muter

## MELA MUTER: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

# PORTY I FABRYKI PEJZAŻE ZINDUSTRIALIZOWANE

Patrząc na płótno, zatytułowane być może przez samą autorkę *L'aube à Marseille – Świt w Marsylii* (poz. 25) nie sposób się oprzeć wrażeniu pewnego powinowactwa z jednym z najbardziej znanych obrazów świata – kompozycją *Impresja, wschód słońca* czołowego francuskiego impresjonisty, Claude'a Moneta (1872, Musée Marmottan Monet w Paryżu). Pomimo że dla Meli Muter zdecydowanie bliższe były dzieła postimpresjonistów aniżeli samych impresjonistów, to pewnego rodzaju wrażeniowość dostrzegalna jest także i w jej pracach. Na obrazach artystki odnaleźć można coś z płócien Vincenta van Gogha, a także z łatwością można zauważyć pewne pierwiastki kompozycji Paula Cézanne'a, którego zresztą uważała za swojego mistrza, mawiając: „Przechodząc kiedyś ulicą, spostrzegłam w oknie wystawowym obraz, który uczynił na mnie olbrzymie wrażenie. Gdy po długim przyglądaniu się weszłam do sklepu, przyjął mnie tęgi pan. Był to sam Vollard, mecenas sztuki impresjonistycznej. Obraz, który tak mnie wzruszył, był dziełem Gauguina. Obok znajdowały się utwory Cézanne'a, Van Gogha i inne Gauguina. Obrazy Gauguina i wyżej wymienionych impresjonistów dokonały we mnie przełomu. Cézanne nauczył mnie myśleć plastycznie”. Niezależnie od samej genезy pierwotnej inspiracji Meli Muter pewnym jest, że artystka równo sześćdziesiąt lat po Monecie podjęła analogiczny temat, przetwarzając go podług nowych, aktualnych ówczesnie prądów w sztuce europejskiej. Taki stan rzeczy najlepiej oddają słowa Jerzego Centnerszvera, który tak pisał o związkach Muter ze sztuką europejską: „Było w nich [w pejzażach] coś psychicznie niesamowitego, schorzałego, a jednocześnie mocnego w definiowaniu akcentów wyrazowych. Było w sztuce artystki coś męskiego, w śmiałości impresjonistycznego rzutu” (Jerzy Centnerszwer, *Z Zachęty. Wystawa Meli Muter, „Nasz Przegląd” 1923, nr 15, s. 3*).

Pejzaż zajmuje w plastycznym oeuvre Meli Muter równie istotne miejsce, co portret. Trudno właściwie określić rangę czy przewagę jednego gatunku nad drugim. W odróżnieniu od chociażby Olgi Boznańskiej – wielkiej artystki pracowni, u której pejzaż pojawia się co najwyżej jako kadr uchwycony z okna atelier – u Muter krajobraz stanowi wiodące medium wyrazu. Jak pisała po latach sama malarka: „Piękne pejzaże tak bardzo urzekają, że ma się ochotę odtworzyć je dokładnie, bez swego własnego ich przetwarzania. W przypadku „niewdzięcznej natury” próbuje się je natomiast interpretować, kształtować według swej woli. Nie ma się wtedy zawrotów głowy i zachowuje się zimna krew, aby bryły, odpowiednie walory, kolory

umieszczać na właściwych miejscach, wyznaczanych przez sztukę” (Mela Muter, *Wspomnienia*, ok. 1963, rękopis w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej w Toruniu).

Lata 20. i 30. w twórczości Muter to głównie eksploracja południowego wybrzeża Francji. To podróże do stosunkowo niewielkich, kameralnych miast portowych, takich jak Saint Tropez, a w szczególności do ulubionego przez malarkę Collioure. To także wyprawy do tak dużych portów, jak ten w Marsylii. Tamtejsza marina – podobnie jak kiedyś Hawr dla Moneta – dała artystce możliwość do studiowania interesującego ją pejzażu przemysłowego. Holowniki, parowce, dźwigi i wysokie komin, a także zabudowania warsztatów i fabryk to stały element marsylskiego nabrzeża, który został wiernie odtworzony przez Melę Muter. Na obrazach modernistów analogiczne krajobrazy industrialne pojawiają się już od 2. połowy XIX wieku. Już impresjonistów fascynowała pogoń za rozwijającą się prężnie techniką, a jej zdobycze stawały się dla nich ważnymi elementami pejzażu. Uprzemysłowane widoki miast stanowią w oeuvre Muter znacznie szerszą grupę. Wymienić można tutaj dla przykładu przedstawienie *L'Estaque* (poz. 26) – miasteczka, nad którym dominuje fabryczny komin malowany już niegdyś przez Georges'a Braque'a. Jak pisał w kontekście eksponowanych w 1924 roku na wystawie prac malarki: „(...) pejzaże z Południa żyją własnym życiem niezwykle skupionem, jednem i bolesnem w swem napięciu, a przecież bez śladu rezygnacji czy biernej rozpacz (...)” (Edward Woroniecki, *Artyści polscy w Paryskim Salonie, „Tygodnik Ilustrowany” 1924, nr 7, s. 100*).

Sama Muter powracała do tego typu pejzażu także i w późniejszym czasie. Podobne struktury fabrycznych zabudowań i smukłych kominów zięjących dymem namalowała pod koniec lat 30., osadzając dodatkowo na ich tle scenę z *Ucieczką Świętej Rodziny do Egiptu* (Muzeum Uniwersyteckie w Toruniu). Osobną, aczkolwiek typową kwestią dla wielu jej pejzaży – w tym także tych industrialnych – jest łączność obrazowanej przestrzeni z wodą. Nie ważne właściwie czy jest to tafla Atlantyku, jednej ze śródziemnomorskich zatok, czy też koryto rzeczne Sekwany (poz. 8-9) albo Rodanu (poz. 42-45) – zawsze stanowią istotny element krajobrazu, któremu artystka poświęca dużo uwagi.

14 α

**MELA MUTER**

1876-1967

**Portret pisarza Henri'ego Barbusse, 1923 (?)**

olej/plótno, 86,5 x 102 cm  
na krośnię malarskim nalepki Galerie Gmurzynska w Kolonii

Dzieło zostało włączone do wystawy monograficznej Mela Muter w Villi la Fleur w Konstancinie-Jeziornej, która odbędzie się w dniach 17 września 2026 - 15 marca 2027.

estymacja:  
**350 000 - 450 000 PLN**  
83 000 - 106 000 EUR

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

**WYSTAWIANY:**  
Mela Muter. W drodze, DESA Unicum, Warszawa, 1-19 sierpnia 2023

**LITERATURA:**  
Karolina Prewęcka, Mela Muter. Gorączka życia, Warszawa 2026, s. 208 (il.)  
Mela Muter. W drodze, katalog wystawy, red. Michał Szarek, DESA Unicum, Warszawa 2023, s. 77 (il.), nr kat. 18  
Mela Muter. Kolekcja Bolesława i Liny Nawrockich, katalog wystawy, oprac. Barbara Brus-Malinowska, Bolesław Nawrocki, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1994, s. 13 (w kalendarium wzmiankowany portret Barbusse'a, być może tożsamy)





# PORTRECISTKA PARYSKIEJ I MIĘDZYNARODOWEJ ELITY

U szczytu swojej kariery, w latach 20. i 30. ubiegłego wieku, Mela Muter była znana i ceniona w środowisku paryskim przede wszystkim jako portrecistka politycznej, intelektualnej i artystycznej elity. Miała okazję uwieczniać znane osobistości, nie tylko z Francji, ale również spoza granic kraju, m.in. ambasadora chińskiego – Hoo-Wei-Teh, późniejszego premiera Węgier – Gyula Karolyi, malarzy: Meksykanina Diego de Riverę i Amerykanina Charlesa Fromutha czy właściciela galerii w Barcelonie – José Dalmau. Na jej płótnach nie brakowało również zaprzyjaźnionych rodaków: Leopolda Staffa, Stefana Żeromskiego, Romana Kramsztyka czy Stanisława Gałki. Pośród całej plejady słynnych nazwisk niemal nie ma w nich żadnej kobiety, z wyjątkiem rzeźbiarki Chany Orloff. Wizerunki kobiet pojawiały się najczęściej na portretach małżeństw, jak to było w przypadku Aurelii i Stanisława Reymontów. Wynikało to z faktu, że kobiety niechętnie pozwalały się portretować w charakterystycznym stylu artystki.

Mela Muter opracowała specyficzny rodzaj portretu, który cieszył się uznaniem paryskiej śmietanki towarzyskiej. Charakteryzował się dużymi, reprezentacyjnymi rozmiarami oraz monumentalną, nowoczesną w wyrazie formą. Modele byli przedstawiani w niekonwencjonalnych pozach i otoczeniu. Malarka nie idealizowała, ale też nie zniekształcała portretowanych. Ukazywała ich fizjonomię oraz cechy psychologiczne i intelektualne. Często rozpoczynała sesję portretową od luźnej, niezobowiązującej rozmowy, aby portretowany mógł się zrelaksować i pokazać swoje prawdziwe oblicze. Ze względu na brutalną dosadność tworzonych dzieł, jej malarstwo było określane przez prasę francuską jako „męskie” i kontrastowało z jej subtelną, atrakcyjną urodą. Krytycy podkreślali ponadto umiejętność artystki do wnikania w ludzką psychikę:

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

Portrety Mela Muter są często dla portretowanego jak gdyby odświeżeniem przed kimś innym własnego charakteru. Bezwzględność prawdy dojrzanej przez malarkę przeraża go. Zdaje mu się, że jest „zbrzydzone”. Godzi go z portretem niezawodne podobieństwo fizyczne i osobista faktura malarki,

faktura zdobyta latami ciężkiej pracy. Mocno zbudowane rysunkiem, kładzione silnymi, chropowatymi płaszczyznami farby w kolorze najczęściej niebieskim, opartym o żółte tony akcesoriów, pomyślane jako kompozycja barw i płaszczyzn, portrety te są dzisiaj arcydziełami sztuki malarskiej” (Mieczysław Sterling, Z paryskich pracowni. August Zamoyski – Mela Muter, „Głos Prawdy” 1929, nr 6, s. 3).

Na prezentowanym w katalogu płótnie Mela Muter sportretowała Henriego Barbusse’a, pisarza i członka Francuskiej Partii Komunistycznej. Model i artystka poznali się wiosną 1918 za pośrednictwem jej ukochanego, Raymonda Lefebvre’a – intelektualisty i działacza lewicowego. Wkrótce Mela Muter zaczęła tworzyć ilustracje do wydawanego przez Barbusse’a pisma – „Clarté”. Według zachowanych źródeł malarka portretowała francuskiego pisarza w Aumont latem 1923 roku. Istnieje prawdopodobieństwo, że wspomniana w literaturze praca jest tożsama z dziełem prezentowanym w niniejszym katalogu, jednak ze względu na rangę postaci i bliskie relacje między portretowanym, a artystką można przypuszczać, że takich prac powstało więcej. W twórczości Muter znane są również liczne szkice wizerunku francuskiego socjalisty wykonane tuszem.

Na prezentowanym oleju Mela Muter ukazała Henriego Barbusse’a siedzącego w swobodnej pozie – z lewą ręką nonszalancko opartą na krześle. W kompozycji obrazu malarka skupiła się przede wszystkim na sylwetce pisarza. Tło jest neutralne, a mebel, na którym siedzi portretowany, nie jest dokładnie określony. Spod prawej ręki modela wyłania się jedynie jasna tkanina – być może koc przykrywający oparcie fotela. Poprzez ograniczenie elementów kompozycji artystka starała się wydobyć wewnętrzne cechy portretowanego. Muter uchwyciła go delikatnie pochylonego do przodu z opuszczoną głową i zamyślnym, lekko melancholijnym wyrazem twarzy. Detale jego fizjonomii zostały wyodrębnione konturami, jednak cała płaszczyzna twarzy nie jest równomiernie pokryta farbą – w niektórych miejscach artystka naniosiła drobnymi plamkami kilka warstw farby, podczas gdy w innych pozostawiła niezamalowane, surowe płótno. Partię ubrania potraktowała szerszymi pociągnięciami pędzla, jednak i w tym przypadku miejscami można zauważyć surowe płótno. Niezagruntowane podłoże nadaje całej kompozycji stonowanego, przygaszonego kolorytu. Przeważają odcienie niebieskiego wykorzystane w partii ubioru, które kontrastują z brązami twarzy, tła i krzesła. Surowa, chropowata kompozycja współgra z aurą niedostępnego, zamyślnego pisarza.

15 α

**HELENA KWIATKOWSKA**

1886-1956

"Portrait de Mlle J.", 1923

olej/plótno, 110 x 90 cm

sygnowany l.g.: 'Kwiatkowska'

na odwrociu opisany na krośnie: 'Portrait de Mlle J.'

fragmentarycznie zachowana papierowa nalepka: 'H. Kwiatkowska 27 rue [...]'

oraz zapiski ramiarskie na krośnie: 'toile et [nieczytelne] Bulle [...]'

estymacja:

**45 000 - 60 000 PLN**

10 700 - 14 200 EUR

**POCHODZENIE:**

zakup bezpośrednio od artystki

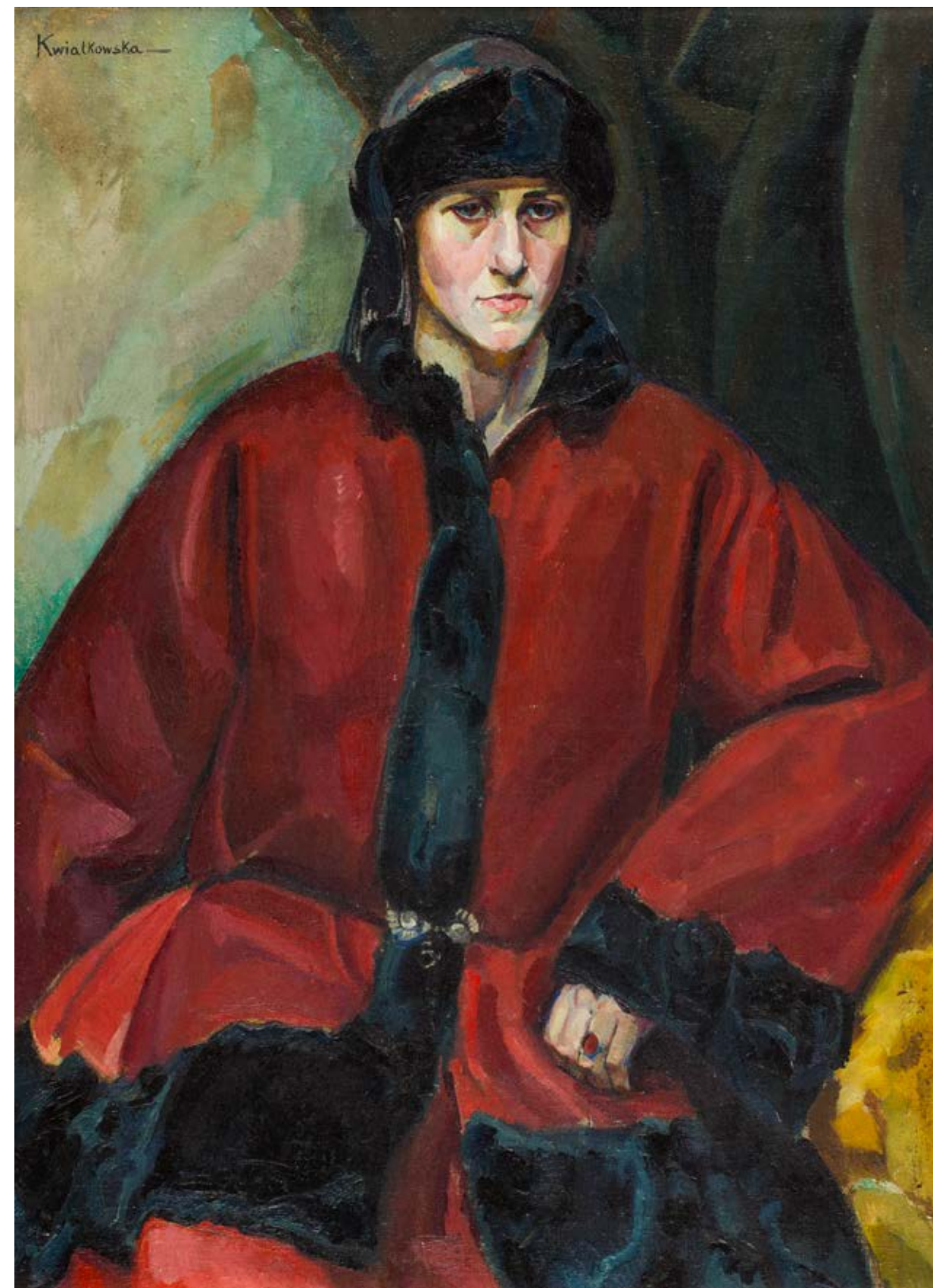
kolekcja prywatna, Paryż

**WYSTAWIANY:**

Salon Jesienny, Paryż, 10 lutego - 11 marca 1923

**LITERATURA:**

Catalogue de la 34e exposition au Grand Palais des Champs-Élysées, Paryż 1923, s. 150, nr kat. 2583





Inauguracja Międzynarodowego Klubu Artystów, Helena Kwiatkowska w pierwszym rzędzie czwarta od prawej

Dorobek Heleny Het Kwiatkowskiej stanowi dziś ważny przykład udziału polskich artystek w rozwoju europejskiej sztuki nowoczesnej pierwszej połowy XX wieku. „Het” – jak nazywano malarkę w stolicy sztuki – należy do ważnych, choć nadal mało znanych postaci polskiej kolonii artystycznej we Francji doby dwudziestolecia międzywojennego. Pochodząca z Warszawy twórczyni doczekała się w 2018 roku wystawy w paryskiej galerii Les Montparnos. Ekspozycji towarzyszył katalog będący pierwszym monograficznym opracowaniem twórczości artystki (Marta Chrzanowska-Foltzer, « Helena Het Kwiatkowska (1882 -1956), une artiste polonaise oubliée » [w:] Het Kwiatkowska, les chairs de l’âme, Paris 2018, s. 17-40. Marta Chrzanowska-Foltzer, badaczka twórczości artystki, w polskich publikacjach naukowych zwróciła uwagę na związek artystki z południem Francji, gdzie malarka zamieszkiwała na stałe od 1935 roku. „(...) dorobek mieszkającej na stałe w okolicach Grasse (Chateaufort de Grasse, departament Alpes Maritimes) Heleny Het Kwiatkowskiej został zupełnie zapomniany. Prowadzone przeze mnie badania nad twórczością Kwiatkowskiej pozwoliły ustalić jej powojenne losy i zlokalizować zbiór ponad trzydziestu dzieł, znajdujących się w kolekcjach prywatnych we Francji i w Stanach Zjednoczonych. Są to głównie martwe natury, akty kobiet, a także pejzaże z Le Mas Vieux, pięknej XVIII-wiecznej południowej posiadłości, w której malarka zamieszkiwała przez ponad dwadzieścia lat” (teżże, „Czy tylko Paryż? Kilka uwag na temat polskich artystek na południu Francji”, „Archiwum Emigracji. Studia - Szkice - Dokumenty” 2012, z. 1-2, s. 135). Prezentowany, imponujących rozmiarów portret, po raz pierwszy pojawia się na rynku, stanowi wyjątkową okazję do ponownego odkrycia twórczości Het Kwiatkowskiej oraz ukazuje znakomity przykład malarstwa z okresu uznawanego za najwybitniejszy w całym oeuvre artystki.

Helena Kwiatkowska urodziła się w Warszawie w 1882 roku w zamożnej rodzinie polskiej arystokracji. Przed przeprowadzką do Paryża w 1905 roku, w wieku dwudziestu trzech lat, studiowała w Szkole Rysunku i Malarstwa dla Kobiąt w Krakowie. W 1909 roku została wymieniona przez czasopismo „Ruch kobiecy w Polsce” jako jedna z najbardziej obiecujących młodych malarek. Podobnie jak jej koleżanka ze studiów, Mela Muter, wybrała Académie de la Grande Chaumière, a jej pierwszy adres w stolicy Francji mieścił się przy 37 rue Denfert-Rochereau w 5. dzielnicy. Już w latach 1910 i 1913 wystawiła w Société Nationale des Beaux-Arts, gdzie zaprezentowała portret zatytułowany „Dama w czerwieni”. W 1913 roku przeniosła się na 27 rue Delambre na Montparnassie i została przyjęta na doroczną wystawę Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie.

„Mieszkając dłuższy czas w dzielnicy Montparnasse, m.in. przy ulicy Delambre, miała za sąsiadów malarzy Tsugouharu Foujite, Marcela Gromaire’a i Jeana Fautriera. Czerpała swobodnie ze zdobyczy nowoczesnej estetyki, tworząc własny styl wyznaczony kryteriami kolorystycznej wrażliwości i dyscypliny formalnej. Martwe natury, portrety i pejzaże zajmowały ją w równym stopniu, o czym świadczą prace wysyłane regularnie na paryskie salony: Salon Jesienny (w latach 1921-1922, 1924-1925, 1927, 1929, 1933) oraz Salon Tuileryjski (w latach 1927-1932). Rzadziej wystawiała akty, choć to właśnie w tej dyscyplinie zdobyła największy sukces artystyczny, odnotowany przez krytykę. Niestety większość dzieł prezentowanych w salonach i paryskich galeriach, w tym także południowych pejzaży z lat 20., znana jest dziś głównie dzięki tytułom w katalogach, notatkom krytyków i nielicznym ilustracjom towarzyszącym artykułom prasowym” (Marta Chrzanowska-Foltzer, „Prowansalski dom. Helena Het Kwiatkowska i Dora Bianca, polskie artystki na południu Francji”, „Archiwum Emigracji. Studia - Szkice - Dokumenty” 2021-2022, z. 29, s. 193).

Podczas pobytu w „stolicy światła” Het utrzymywała bliskie kontakty z polskimi artystami emigracyjnymi i wystawiała z Towarzystwem Artystów Polskich. „Cennym świadectwem istnienia owych więzów jest relacja fotograficzna z inauguracji Międzynarodowego Klubu Artystów, otwartego 16 października 1927 r. z inicjatywy Związku Artystów Malarzy Polskich w Paryżu. Inicjatywie przewodniczył Antoine Bourdelle, którego sztukę i nauczanie Kwiatkowska poznała podczas studiów w Académie de la Grande Chaumière, gdzie rzeźbiarz był pedagogiem w latach 1909-1920. Na uroczystości obecnych było wielu znakomitych polskich artystów, a Kwiatkowska zajmowała wśród nich ważne miejsce. Na zdjęciu widzimy ją siedzącą w pierwszym rzędzie razem ze wspomnianym już Bourdellem, Stefanem Kergurem, rzeźbiarzem i prezesem ZAMP, Olgą Boznańską, Frantzem Jourdainem – założycielem i przewodniczącym Salonu Jesiennego – oraz Aleksandrowicz” (Ibidem, s. 195). Przez pewien czas artystka mieszkała również w Amsterdamie wraz ze znakomitym drzeworytnikiem Stefanem Mroźewskim. Zwieńczeniem sukcesu w niderlandzkiej stolicy była indywidualna wystawa Kwiatkowskiej w 1934 roku w galerii Santee Landweer, która spotkała się z entuzjastycznymi recenzjami holenderskiej prasy. W tym okresie współpracowała z artystami takimi jak Jeanne Bieruma Oosting, Gerard Hordijk i Germ de Jong.



Renata Borgatti i Het Kwiatkowska (znane jako „Schiller i Goethe”), Rzym, 1924

W Polsce pierwszej połowy XX wieku kwestie związane z homoseksualnością pozostawały w dużej mierze tematem przemilczanym i społecznie tabuizowanym. Dominowały konserwatywne normy obyczajowe, a wszelkie odstępstwa od modelu heteronormatywnego rzadko stawały się przedmiotem publicznej dyskusji i najczęściej pozostawały poza oficjalnym dyskursem społecznym. „Przebywająca od 1905 roku w Paryżu malarka Helena Het-Kwiatkowska nie ukrywa swoich homoseksualnych związków z kobietami. W latach trzydziestych na Montparnassie poznaje młodszą o dwadzieścia lat, studiującą w Académie de la Grande Chaumière malarkę Marcelle Challiol. Zamieszkują razem w apartamencie w doskonale położonej przy Quai aux Fleurs burżuazyjnej kamienicy. Z okien rozpościera się widok na absydę katedry Notre-Dame, który Het-Kwiatkowska utrwala na płótnie. Sąsiedzi z sympatią mówią o nich „deux mademoiselles” – „dwie panny”” (Sylvia Zientek, „Polki na Montparnassie”, Warszawa 2021, s. 370). Znany jest również romans artystki z Amelie Posse, szwedzką arystokratką, pisarką i feministą. Pochodziła ona z wpływowej rodziny – jej dziadek, Arvid Posse, pełnił funkcję premiera Szwecji. Odegrała ważną rolę jako założycielka Tisdagsklubben („Klubu Wtorkowego”), organizacji antynazistowskiej działającej podczas II wojny światowej. Angażowała się również w pomoc żydowskiemu uchodźcom z Europy Środkowej. Posse poznała Het Kwiatkowską w latach 30., a ich relacja przerodziła się w głęboką więź uczuciową. W okresie poprzedzającym II wojnę światową szwedzka arystokratka spędzała lato z mężem, czeskim malarzem Okiem Bražďą, natomiast zimą z ukochaną malarką na południu Francji. Dowodem bliskiej relacji kobiet są portrety Posse – jeden z nich znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Sztokholmie.

W połowie lat 30. XX wieku Helena Kwiatkowska, znana już wówczas po prostu jako Het, na stałe opuściła Paryż i osiedliła się wraz z Marcelle Challiol na południu Francji, w Bramafam. Artykuł Marty Chrzanowskiej-Foltzer zawiera opis tego okresu życia i twórczości Het Kwiatkowskiej (M. Chrzanowska-Foltzer, „Prowansalski dom. Helena Het Kwiatkowska i Dora Bianca, polskie artystki na południu Francji”: <https://apcz.umk.pl/AE/article/view/40428/33480>). W prowansalskiej rezydencji artystek gościły liczne wybitne kobiety, m.in. słynna włoska pianistka Renata Borgatti, wspomniana wcześniej Amélie Posse-Brázdová oraz malarka Nina Aleksandrowicz. Przeprowadzka nie była podyktowana wyłącznie względami zdrowotnymi – artystka cierpiała na reumatyzm – lecz również próbą odnalezienia się w zmieniającej się sytuacji artystycznej i ekonomicznej, związanej z kryzysem światowym oraz stopniową utratą znaczenia Paryża jako stolicy sztuki na rzecz Nowego Jorku. Prowansalski dom stał się zarazem galerią i ważnym centrum życia towarzyskiego południa Francji. „Deux mademoiselles”,

goszcząc wybitne osobistości, takie jak Amélie Posse czy Renata Borgatti, stworzyły wyjątkowe miejsce pełne bliskich i przyjacielskich relacji, będące „schronieniem” w trudnych czasach wojennej zawieruchy oraz odbiciem niekonwencjonalnego, nowoczesnego stylu życia malarki. W czasie wojny artystki przyjmowały uchodźców z Paryża i wspólnie uprawiały ogród warzywny, który stanowił źródło utrzymania. Mimo wojennej zawieruchy Het malowała nieprzerwanie aż do śmierci w 1956 roku.

„W latach 30. XX wieku Kwiatkowska osiągnęła sukces, dała się poznać jako doskonała portrecistka, podróżowała do Holandii, Anglii i Szkocji, gdzie jej portrety znalazły szczególne uznanie i gdzie otrzymywała liczne zamówienia” (M. Chrzanowska-Foltzer, Prowansalski dom (...), op.cit., s. 194). Prezentowany w katalogu „Portrait de Mlle J.” stanowi doskonały przykład mistrzowskiego opracowania portretu, stworzonego w najlepszym okresie twórczości Kwiatkowskiej. Choć nie znamy tożsamości modelki, intensywność spojrzenia, wyczuwalne emocjonalne porozumienie oraz sam tytuł, zdradzający pierwszą literę imienia, sugerują, że mogła być jedną z kochanek artystki. Kobieta ubrana jest w obszerny płaszcz lub pelisę o uproszczonym, niemal geometrycznym kroju, co stanowi jedną z najbardziej charakterystycznych cech kobiecej sylwetki dekady „garçonne”. Dominujący karminowo-rubinowy kolor zestawiono z czarnym futrzanym wykończeniem przy kołnierzu, mankietach i nakryciu głowy, dodatkowo skonstrastowanym z ciemną kotarą w tle. Odważna poza, przenikliwe spojrzenie i oszczędny strój są wyrazem nie tylko doskonałych możliwości malarskich artystki, lecz także manifestem nowoczesnej i wyzwolonej kobiety lat 20. XX wieku. W „Portrecie de Mlle J.” widoczna jest również charakterystyczna dla Kwiatkowskiej konstrukcja obrazu. Oparta na doskonałym rysunku i formalnej maestrri bryła harmonijnie współgra ze sposobem opracowania twarzy, skontrastowanej z ożywionym, niemal abstrakcyjnym tłem. W tym aspekcie obraz zbliża się do twórczości Paula Cézanne’a. Podobnie jak protoplasta kubizmu, Het podporządkowuje detal całości kompozycji i koncentruje się na stabilności formy. Tło i figura przenikają się subtelnie, bez ostrego oddzielenia planów, co wzmacnia malarską jedność obrazu. Z kolei podobnie jak u Tamary Łempickiej portret nie jest jedynie studium fizjonomii, lecz także manifestacją nowoczesności i niezależności kobiety epoki międzywojennej.

Dziś Helena Het Kwiatkowska powraca jako artystka nowoczesna, niezależna i świadomie przekraczająca społeczne normy swojej epoki, której twórczość i biografia pozwalają stawiać ją obok Meli Muter i Olgi Boznańskiej - w gronie najważniejszych polskich malarek XX wieku.

16

**HENRYK PIĄTKOWSKI**

1853-1932

"Duet", 1882

olej/plótno, 125 x 103 cm  
sygnowany i datowany l.d.: 'H.PIĄTKOWSKI | 1882'

estymacja:

150 000 - 200 000 PLN

35 000 - 47 000 EUR

**POCHODZENIE:**

zakup w DESA, Warszawa, lata 80. XX w.

kolekcja prywatna, Polska

**LITERATURA:**

„Kłosa” 1890, t. 50, nr 1288, s.145 (il. na okładce)





Drzeworyt według obrazu Henryka Piątkowskiego „Koncert rodzinny”, „Tygodnik Ilustrowany” 1880



Strona tytułowa z drzeworytem według obrazu Henryka Piątkowskiego, „Kłosa” 1890



Johannes Vermeer, Kobieta z lutnią przy oknie, ok. 1662-63, The Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork



Frans van Mieris, Kobieta przy klawikordzie (Duet), 1658, Staatliches Museum Schwerin

## W KRĘGU HOLENDERSKICH INSPIRACJI

Henryk Piątkowski urodził się w 1853 roku w Kijowie, dzieciństwo spędził w rodzinnym majątku Ochmatów koło Humania. W 1868 roku przeniósł się do Warszawy, gdzie studiował jako wolny słuchacz na Wydziale Filologiczno-Historycznym oraz kształcił się malarsko w Klasie Rysunkowej pod kierunkiem Rafała Hadziewicza, Aleksandra Kamińskiego i Marcina Zaleskiego. Wkrótce wyjechał do Monachium wraz z Józefem Chełmońskim i Alfredem Wieruszem-Kowalskim. W latach 1872–1875 studiował w tamtejszej akademii u Alexandra Wagnera i Karla von Piloty’ego, obracając się w środowisku polskich artystów nad Izarą, m.in. braci Gierymskich, Władysława Czachórskiego i Józefa Brandta. Po powrocie do Warszawy związał się ze środowiskiem artystycznym skupionym wokół Hotelu Europejskiego. Dzięki Cyprianowi Godebskiemu wyjechał do Paryża, gdzie mieszkał z Chełmońskim i zetknął się z twórczością impresjonistów oraz Édouardem Manetem. W 1879 roku przebywał także w Londynie. Ostatecznie osiadł w Warszawie, przejmując dawną pracownię Aleksandra Gierymskiego. Był aktywnym uczestnikiem życia artystycznego stolicy – współpracował z „Kurierem Codziennym”, współredagował „Świat Artystyczny” i należał do najważniejszych stowarzyszeń artystycznych epoki.

Pomimo dużej aktywności artystycznej i wystawienniczej zachowało się stosunkowo niewiele prac Henryka Piątkowskiego. Znaczna część dzieł pozostających w posiadaniu rodziny artysty spłonęła podczas II wojny światowej. Jego oeuvre cechuje duża różnorodność tematyczna. We wczesnej twórczości dominowały dwa nurty: akademickie malarstwo rodzajowe oraz przedstawienia o tematyce ludowej. Pierwszy z nich, wyraźnie inspirowany twórczością monachijskich profesorów artysty, obejmował eleganckie sceny i typy rodzajowe, jak prezentowany w katalogu obraz „Duet” z 1882. Drugi nurt koncentrował się przede wszystkim na scenach z życia ludności ukraińskiej, ukazywanych w realistyczny i pozbawiony idealizacji sposób. W okresie parysko-londyńskim rozwinęło się również zainteresowanie Piątkowskiego tematyką dramatyczną i naturalistyczną, widoczne w scenach o silnym ładunku ekspresji. Po powrocie do rodzinnego Ochmatowa artysta podejmował bardzo różnorodną tematykę, pozostając głównie w obrębie malarstwa rodzajowego. Po osiedleniu się w Warszawie malował przede wszystkim portrety oraz obrazy ołtarzowe.

Prezentowany w katalogu obraz „Duet” nawiązuje do wcześniejszego obrazu malarza „Próba duetu” z 1873, który ukazuje te same dwie młode panny podczas wspólnego muzykowania. Henryk Piątkowski świadomie sięga w tych kompozycjach do tradycji holenderskiego malarstwa rodzajowego XVII wieku, podejmując temat muzyki jako wyrafinowanej formy towarzyskiej komunikacji. Kompozycja z dwiema młodymi kobietami – jedna trzyma mandolinę, druga nuty – pozostaje wyraźnie zakorzeniona w ikonografii scen muzycznych rozwijanej przez mistrzów szkoły niderlandzkiej, takich jak Johannes Vermeer czy Frans van Mieris Starszy. Zarazem jednak Piątkowski przekształca dawny wzorzec zgodnie z estetyką końca XIX wieku, nadając scenie bardziej sentymalny i dekoracyjny charakter, zamiast moralizatorskiego.

Bliskim odniesieniem jest „Kobieta z lutnią” Vermeera (ok. 1662–1663, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork). U holenderskiego mistrza muzyka staje się pretekstem do budowania subtelnej atmosfery ciszy i skupienia. Postać ukazana przy oknie, w miękkim świetle dziennym, zdaje się zawieszona pomiędzy grą a oczekiwaniem. Instrument muzyczny symbolizuje harmonię, ale także ulotność chwili i emocjonalną delikatność. Podobnie u Piątkowskiego muzyka pełni funkcję medium porozumienia między bohaterkami – ich spojrzenia i gesty budują intymny dialog pozbawiony narracyjnej dosłowności. Artysta, podobnie jak Vermeer, koncentruje uwagę na relacji między postaciami, wykorzystując instrument oraz zapis nutowy jako elementy organizujące kompozycję i znaczenie obrazu. Istotne są również analogie formalne. Zarówno Vermeer, jak i Piątkowski stosują wyciszoną, kameralną aranżację wnętrza, w której światło wydobywa faktury tkanin i modeluje twarze postaci. Jednak podczas gdy holenderski mistrz operuje chłodną równowagą i niemal geometrycznym porządkiem przestrzeni, Piątkowski wprowadza większą miękkość modelunku i bardziej emocjonalny ton. Intensywna czerwień sukni jednej z kobiet oraz połysk białej tkaniny drugiej zdradzają fascynację akademickim malarstwem salonowym XIX wieku.

Innym punktem odniesienia jest „Kobieta przy klawikordzie” Fransa van Mierisa Starszego (ok. 1665), gdzie scena muzykowania nabiera bardziej złożonego, moralizatorskiego charakteru. Van Mieris – reprezentant szkoły lejdejskich fijnschilders – budował swoje kompozycje jako wieloznaczne przedstawienia życia towarzyskiego, odczytywane przez współczesnych odbiorców poprzez system aluzji i symboli. Obecność mężczyzny towarzyszącego kobiecie przy instrumencie nadaje scenie wyraźny erotyczny podtekst. W kulturze holenderskiej XVII wieku wspólne muzykowanie często interpretowano jako metaforę flirtu lub gry miłosnej, a instrumenty strunowe należały do repertuaru znaków odnoszących się do zmysłowości i relacji damsko-męskich. Piątkowski przejmując od holenderskich mistrzów sam motyw muzykowania jako intymnego rytuału oraz upodobanie do dekoracyjnego detalu, lecz rezygnuje z dwuznaczności i moralizatorskiego tonu. W „Duecie” scena została niemal całkowicie oczyszczona z narracyjnego napięcia obecnego u van Mierisa. Relacja pomiędzy kobietami ma charakter emocjonalnej bliskości i estetycznej harmonii, a nie gry erotycznej. Artysta świadomie łączy dawną symbolikę, podporządkowując obraz nastrojowości i elegancji charakterystycznej dla późnego akademizmu. Z van Mierisem łączy go sposób opracowania detalu – dekoracyjność kostiumów, połysk instrumentu, miękkie światło wnętrza.

Równocześnie „Duet” nie jest jedynie historyzującą stylizacją. Piątkowski traktuje dawny motyw bardziej swobodnie, podporządkowując go nastrojowości charakterystycznej dla malarstwa końca XIX stulecia. W efekcie „Duet” można odczytywać jako świadomy dialog z tradycją holenderskiego malarstwa rodzajowego, w którym Piątkowski nie tyle rekonstruuje dawną formułę, ile adaptuje ją do oczekiwań odbiorcy końca XIX wieku.

17

**FRANCISZEK ŻMURKO**

1859-1910

**Akt kobiecy**

olej/plótno, 105 x 128 cm  
sygnowany p.d.: 'Fr. Żmurko'

estymacja:

**90 000 - 120 000 PLN**

21 000 - 28 000 EUR





Franciszek Żmurko był jednym z najpopularniejszych malarzy przełomu wieków na ziemiach polskich. Osiągał sukcesy na wystawach sztuki w Europie, a jego prace były zamawiane nawet przez klientelę ze Stanów Zjednoczonych. Był synem matematyka i rektora Uniwersytetu Lwowskiego Wawrzyńca Żmurki. Artystyczną edukację rozpoczął od nauki malarstwa i rysunku pod auspicjami lwowianina Franciszka Tepy, aby później kontynuować ją w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. Od 1876 studiował w pracowni Jana Matejki. W kolejnym roku wyjechał do Wiednia, a wkrótce także do Monachium oraz Rzymu, aby od 1882 osiąść w Warszawie. „Był to talent z Bożej łaski, artysta natchniony, o szerokim locie skrzydeł, malarz-poeta, który jak żaden przed nim a niewiele zapewne po nim uczynić to potrafi, wyśpiewał czarowny wdzięk i piękność ciała kobiecego” – pisał piewca talentu Żmurki, krytyk Władysław Prokesch (tegoż, Franciszek Żmurko, Kraków 1911, s. 4). Żmurko był czołowym przedstawicielem akademizmu w sztuce polskiej. W swoich wielkoformatowych płótnach podejmował popularną tematykę religijną i mitologiczną. Osobny nurt w jego twórczości zajmują salonowo-buduarowe przedstawienia roznegliżowanych kobiet. Kompozycje Żmurki, w których artysta interpretował aspekty kobiecości, zapisały się na stałe w historii polskiego malarstwa, stanowią również w historii sztuki ciekawą przeciwagę dla ówczesnego wyobrażenia kobiety, które zaobserwować można na płótnach Jana Matejki, Teodora Axentowicza czy Włodzimierza Tetmajera. Żmurko obudował motyw kobiety w malarstwie niepowtarzalną zmysłowością, umiejętnie poruszając się pomiędzy spuścizną malarstwa renesansowego a współczesnym mu historyzującym akademizmem. To właśnie ten typ przedstawień dał artyście wielką popularność. Współcześni nazywali go „malarzem-poetą, który jak nikt inny wyśpiewuje czarowny wdzięk i piękność ciała kobiecego”. Niemalże cała twórczość Franciszka Żmurki owiana była kultem kobiecości.

Na płótnach artysty dostrzec można zarówno bachiczną zmysłowość kobiet, jak i ich idealizowane sentymentalne oblicze. Władysław Prokesch, wnikliwy komentator twórczości Żmurki, celnie wskazywał na krąg inspiracji artysty: „Przez całą twórczość Żmurki snuje się jak nieprzerwana nić złota kult kobiety i typu kobiecego w różnych odmianach. Typ ten jest już to bachicznie zmysłowym, już to opromienionym sentymentalnym i czynnikiem idealistycznym. W różnych okresach życia i działalności malarskiej różne fazy przybierało to studium aktu kobiecego, który już najwięksi mistrzowie malarstwa wszechświatowego jak Rubens, Tycjan, Veronese, Tiepolo uważali za kwintesencję malarstwa, za najwdzięczniejszy temat i najwyższy wzlot siły twórczej malarskiej. Artyzm Żmurki był z tych, w których odnaleźć można bardzo wyraźnie, nieśmiertelne pierwiastki wielkiego renesansu. Był to duch twórczy, gnany żywiołową siłą wewnętrznej inspiracji do gorączkowego tworzenia (...). W wielkiej plejadzie polskich mistrzów pędzą doby po-Matejkowskiej on jeden siłą indywidualizmu swego dokazał tego, że obrazy jego zostały na targu wszechświatowym” (Władysław Prokesch, Franciszek Żmurko, Kraków 1911, s. 4-5).

18

## FRANCISZEK ŻMURKO

1859-1910

Zygmunt August i Barbara Radziwiłłówna, po 1880

olej/tektura, 22,5 x 15,7 cm

sygnowany l.d.: 'F. Żmurko'

opisany na odwrociu: 'Franciszek Żmurko | Zygmunt i Barbara'

obraz jest swobodnym szkicem malarskim do zamierzonej większej kompozycji; inny szkic o tym samym temacie znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu

estymacja:

16 000 - 24 000 PLN

3 800 - 5 700 EUR

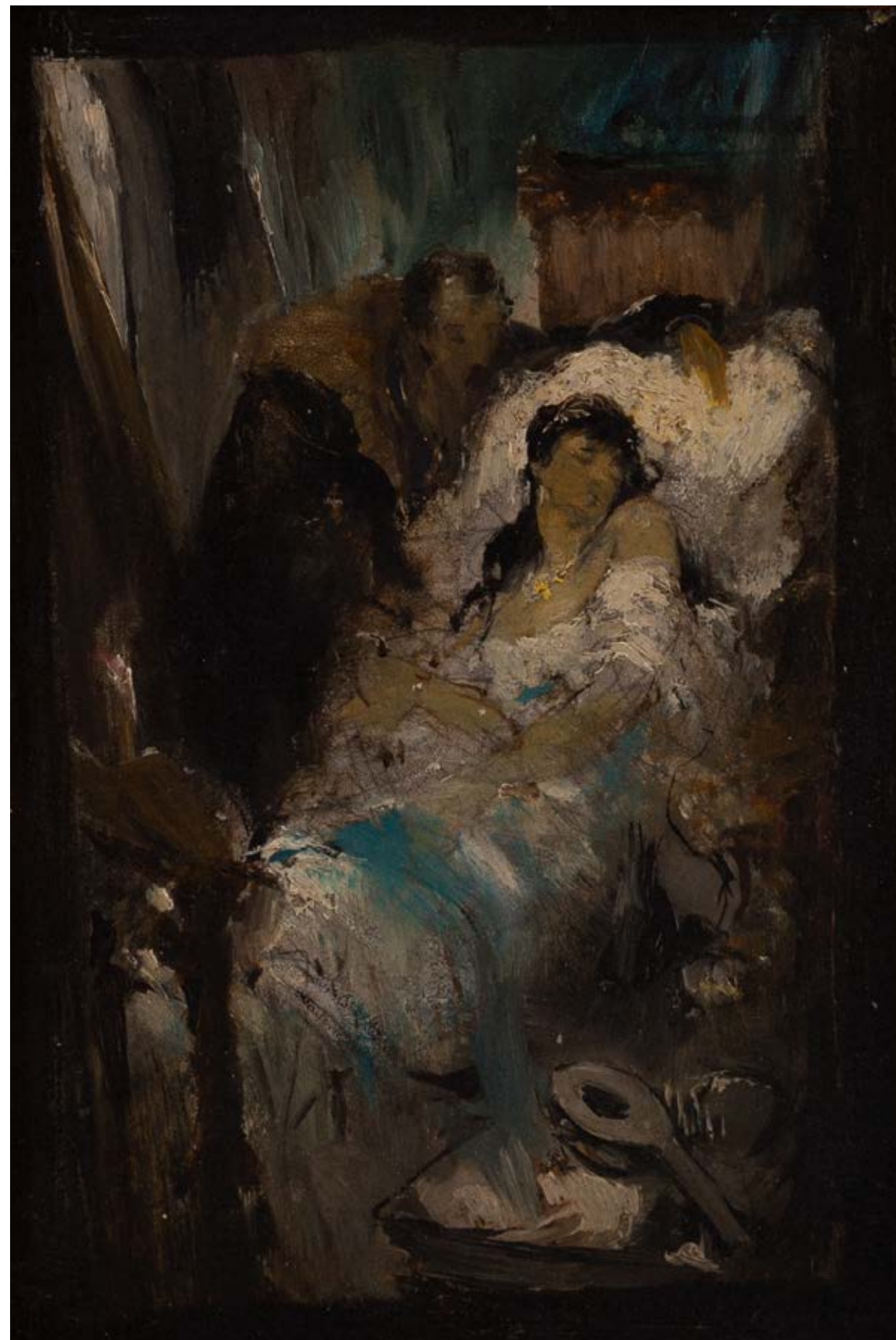
**POCHODZENIE:**

Agra-Art, czerwiec 2006

kolekcja prywatna, Polska

Franciszek Żmurko w swoim malarstwie łączył wątki orientalne i historyczne, a wszystko owiane było aurą subtelnego erotyzmu i zmysłowości. W oeuvre artysty przeważają sceny kobiece, akty, półakty, portrety ale i sceny antyczne, symboliczne i historyczne. Temat Zygmunta Augusta i Barbary Radziwiłłówny zalicza się do tych o wyjątku historycznym. Sekretne romans króla z Barbarą, wielka miłość i dworski skandal poruszany był w malarstwie polskim wielokrotnie. Józef Simmler w 1860 roku maluje Śmierć Barbary Radziwiłłówny, a Jan Matejko sześć lat później w 1867 roku przedstawia Zygmunta Augusta z Barbarą Radziwiłłówną na dworze radziwiłłowskim w Wilnie. Niewykluczone, że Żmurko jako uczeń Matejki znalazł się pod wpływem historycznej pasji mistrza i sam postanowił podjąć się tego tematu.

Prezentowany na aukcji szkic jest zapewne przygotowaniem do zamierzonej większej kompozycji olejnej. Swobodny szkic utrzymany jest w nastrojowej, charakterystycznej dla artysty stylistyce. Pomimo tragizmu sceny i pogrążonej we śnie Barbary w obrazie wciąż da się wyczuć melancholijną zmysłowość. Chociaż nad umierającą Barbarą pochyla się Zygmunt August to cała uwaga i światło w obrazie skupione jest na niej. Żmurko nie rezygnuje tutaj ze swojego zainteresowania kobietą, ukazując Barbarę w wydekoltowanej sukni, odsłaniającej jej ramiona. Chociaż jest to szkic, to artysta zręcznie buduje głębię poprzez kontrastowanie odcieni brązu i czarnych elementów tła, ze świetlistą bielą sukni i poduszki, na której spoczywa żona króla. Swobodne ruchy pędzla i większy dynamizm wskazują na późniejszy okres twórczości malarza, kiedy to odchodził on od akademickiej precyzji na rzecz bardziej swobodnego i ekspresyjnego malarstwa.



19

## HENRYK SIEMIRADZKI

1843-1902

"Orgia za czasów Tyberiusza na wyspie Capri", przed/lub 1881

olej/plótno naklejone na tekturę, 26,5 x 44,5 cm

sygnowany l.d.: 'H. Siemiradzki'

inne historyczne tytuły: Tyberiusz na Caprei, Szkic do groty na Capri na odwrociu fragmentarycznie zachowana nalepka wystawowa z wystawy pośmiertnej artysty w TZSP w 1903 (1904) oraz pieczęć przybita z tejże okazji: 'TOWARZYSTWO ZACHĘTY SZTUK PIĘKNYCH | WYSTAWA POŚMIERTNA | DZIEŁ | HENRYKA SIEMIRADZKIEGO | W WARSZAWIE | 1903. | w KRÓLESTWIE POLSKIM'.

nalepka z maszynopisem z opisem pracy oraz numer inwentarzowy z Muzeum Narodowe w Kielcach: 'D-651'

estymacja:

**300 000 - 400 000 PLN**

71 000 - 94 000 EUR

### POCHODZENIE:

spuścizna po artyście

kolekcja Jana Henryka Dąbrowskiego, Poznań/Warszawa

depozyt w Muzeum Narodowym w Kielcach, 1984-88

kolekcja prywatna, Warszawa

### WYSTAWIANY:

Wystawa pośmiertna Henryka Siemiradzkiego, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, 1903

Henryk Siemiradzki. Obrazy i rysunki ze zbiorów polskich, Muzeum Sztuki w Łodzi, 21 grudnia 1968 - 31 stycznia 1969

### LITERATURA:

Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego. Dzieła z historii starożytnej, wczesnego chrześcijaństwa i religijne, tom 1, red. Jerzy Malinowski, Toruń-Kraków 2021, s. 138, nr kat. 3/2-3

Henryk Siemiradzki. Obrazy i rysunki ze zbiorów polskich, katalog wystawy, Łódź 1968, nr kat. 52





# HENRYK SIEMIRADZKI: ŻYCIE I TWÓRCZOŚĆ

Portret Henryka Siemiradzkiego, przed/lub 1879, Zakład Fotograficzny Karoli i Pusch (Warszawa)

Henryk Siemiradzki był czołowym przedstawicielem malarstwa akademickiego, związanym ściśle swoim życiem i sztuką z Charkowem, Petersburgiem, Monachium, Rzymem. W swojej twórczości działał na dwóch stylistycznych biegunach: był biegłym warsztatowo akademikiem, a zarazem wyznawcą impresjonizmu z uwagą na pełne wrażliwośći podejście do światła i barwy w swoich dziełach. Owa kontaminacja stylów sprawiła, że do dziś Henryk Siemiradzki uznawany jest za jednego z najwybitniejszych malarzy europejskich.

Artysta pochodził z rodziny szlacheckiej; ojciec artysty był oficerem w armii rosyjskiej, jednakże w gronie rodzinnym panowała propolska, patriotyczna atmosfera. Siemiradzki dzieciństwo spędził w Charkowie, gdzie już w okresie nauki w gimnazjum pobierał lekcję rysunku u Dymitra Bezperczego, który jako pierwszy zainteresował go sztuką. W 1864 roku przysły artysta ukończył studia na wydziale matematyczno-fizycznym charkowskiego uniwersytetu z tytułem kandydata nauk przyrodniczych. W tym samym roku Siemiradzki jednak podjął decyzję o zmianie orientacji edukacji i złożył z pozytywnym skutkiem swoją aplikację do Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu. Jego nauczycielami byli wybitni malarze akademicy tamtejszego kręgu, m.in. Karl Wenig. Przygotowania do bycia artystą Siemiradzki prowadził nie tylko w murach uczelni, ale także biorąc aktywny udział w życiu kulturalnym Petersburga. Pobyt na tamtejszej Akademii był dla malarza brzemienny, jeśli chodzi o jego późniejszy profil artystyczny.

„Henryk Siemiradzki (...) rozpoczął swą formalną artystyczną edukację w Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu, uczelni o długiej tradycji nauczania, reprezentującej dogmatyczne i konserwatywne stanowisko wobec sztuki. 'Klasycyzm', a właściwie 'pseudoklasycyzm' profesorów, jak określił ówczesne środowisko wykładowców petersburskiej akademii Stanisław Lewandowski, przejawiał się w szablonowości tematów kompozycji obieranych niemal wyłącznie z kręgu starożytności grecko-rzymskiej oraz Biblii, w wyrugowaniu kontaktu z naturą oraz w negacji prądów artystycznych żywych w zachodniej Europie. Siemiradzki dynamicznie i nad podziw pracowicie rozwijał swój talent w petersburskiej uczelni, osiągając świetne efekty w szkicach z gipsowych modeli oraz biegle realizując kompozycje z wymaganej tematyki. Przewyciężywszy wstępne trudności związane z przekroczonym limitem wieku przyjęcia na studia, zachwycał zarówno profesorów, jak i kolegów swoją wirtuozerią rysunkową, a niebawem i malarską, wypracowując w kompozycjach własną stylistykę, doskonale korespondującą z akademicką hierarchią tematów. Dzięki otrzymanym medalom miał sposobność wyjazdu na zagraniczne sześcioletnie stypendium. Wybór Włoch jako kraju docelowego dalszego doskonalenia wiązał się niewątpliwie z uwielbieniem młodego artysty dla ideałów starożytnej sztuki grecko-rzymskiej. W obronę tych ideałów Siemiradzki żarliwie zaangażował się jeszcze jako student w towarzyskich dyskusjach z apologetą realistów i 'pieriedwiżników' – krytykiem Władimirem Stasowem. Niezaprzeczalnie, artystyczne wcielenie owych wartości gorąco pragnął ujrzeć w ich rzymskiej kolebce – w Italii. Ponadto, Półwysep Apeniński, jako kierunek wyjazdów stypendialnych, był wówczas wciąż najpopularniejszym wśród adeptów Akademii Petersburskiej, stąd styl jej studentów i absolwentów nie bez podstaw określano jako 'petersbursko-rzymski'. (...) Wyjątkowa wrażliwość Siemiradzkiego w postrzeganiu i przetwarzaniu motywów świata natury, współgrająca z dążeniem do kreacji najsztudniejszych form piękna, i – romantyczna (w swym niemal naukowym empiryzmie) – dociekliwość metody opracowywania kształtów i wizji uczyniły z początkującego akademika artystę niezwykle świadomego i dążącego do rozwoju formalnego swej sztuki. Z drugiej strony nowatorskie zainteresowanie światłem, korespondujące z poszukiwaniami prekursorów polskiego impresjonizmu, oraz subiektywne dążenie do indywidualizacji postaci uchwyconych w naturalnym ruchu i w otoczeniu przyrody wraz z oddaniem ich złożonych stanów emocjonalnych, odseparowały malarza od skonwencjonalizowanych wartości sztuki petersburskiego kręgu. Siemiradzki szybko dostrzegł skostniałą rutynę petersburskiej uczelni, a motywacją, zdradzaną jedynie rodzinie, by kontynuować rozpoczęte w Akademii Petersburskiej studia, była perspektywa uzyskania właśnie stypendium zagranicznego. O uczelni pisał rodzicom: '(...) jest to zakład z jakimiś przedpotopowymi prawidłami, ścieśniającymi swobodę uczących się w niej, tak że gdyby nie nadzieja być wysłanym z czasem za granicę na koszt skarbu, to bym wolał przebyć te dwa lata z tymże utrzymaniem we Włoszech lub innym kraju europejskim'. Wyswobodzeniem z akademickich okowów stanie się podróż świeżo upieczonego stypendysty po Europie, zwieńczona założeniem przezeń

w 1873 roku samodzielnej pracowni w Rzymie” (Aneta Biały, Paulina Adamczyk, Monachijski tygiel, włoskie przestrzenie – rok z życia Henryka Siemiradzkiego: rysunki z pobytu w Monachium, pierwszej podróży do Włoch oraz szkice do obrazu Jawnogrzesznicza w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, w: Sztuka Europy Wschodniej, Warszawa-Toruń 2016, t. IV, s. 55-56).

W drodze na stypendialny pobyt w Rzymie, Siemiradzki jesienią 1871 roku zatrzymał się w Monachium. W stolicy Bawarii był niejako „gościnnym”, nieformalnym studentem – Siemiradzki podjął decyzję o nie zapisywaniu się do tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych, a o kształceniu w systemie profesorskich konsultacji, przede wszystkim u profesora Karla Piloty’ego. Ścisłe kontakty z tamtejszą artystyczną Polonią w osobach braci Gierymskich, Józefa Chełmońskiego czy Stanisława Witkiewicza, jakie nawiązał Siemiradzki również wpłynęły na oblicze jego sztuki oraz osobistą definicję roli artysty. Praca w okresie monachijskim okraszona była wyjątkowym wysiłkiem, którego zwieńczeniem był pierwszy znaczący malarski sukces Henryka Siemiradzkiego – wystawiona w Kunstvereinie „Orgia rzymska” przyniosła malarzowi uznanie niemieckiej krytyki oraz towarzysztwa polskiej kolonii artystycznej. Uposażony w owe pochwały Siemiradzki wyruszył ostatecznie w stronę Włoch. Jak wspominała po latach córka Siemiradzkiego: „[Siemiradzki] zobaczył Rzym i wszystko przestało dla niego istnieć. To był jego świat, jego powołanie jako artysty”.

„Henryk Siemiradzki, pracując twórczo w Rzymie objawił swoją dwoistą naturę – z jednej strony realizował dogmatyczne założenia malarstwa akademickiego, z drugiej zaś pozwalał sobie na swobodny kontakt z barwą i światłem. Nawet ówczesna krytyka artystyczna dostrzegała, iż artysta balansował na granicy dwóch światów, wrażliwość koloryzmu oraz konwencjonalnego akademizmu. Oceniano malarstwo Henryka Siemiradzkiego jako wybitne konstrukcje quasi-teatralne, choć nierzadko wyrażano swoje zdziwienie, że artysta utożsamiający się z historią i kulturą polską, która przecież w jego epoce nie istniała na mapach Europy, nie przyjmuje roli jaką pełnił chociażby Jan Matejko czy Józef Chełmoński. Siemiradzki mógł sięgnąć do repertuaru romantycznych alegorii, lecz zgodnie ze swoim artystycznym credo zdecydował się poruszać w repertuarze scen antycznych, 'machin' malarskich i antycznych sianek. Siemiradzki niewątpliwie był wyznawcą reguł akademickiego malarstwa, ale ten rodowód nie kolidował w prowadzeniu przez niego doświadczeń niezgodnych z obowiązującym kanonem. Jak podsumowywał to historyk sztuki, znawca malarstwa XIX wieku, Waldemar Okoń, tematy uprawiane przez Siemiradzkiego nie doprowadziły do rewolucyjnych zmian w gatunku, a raczej utwierdziły artystę w przekonaniu, iż warto poruszać się po dobrze znanych drogach artystycznych. Tym samym Siemiradzkiego widzieć można jako przedstawiciela bardziej sztuki europejskiej, w której chciał zapisać się jako wybitny interpretator antyku, spełniający zarazem estetyczne potrzeby największych salonów sztuki i kolekcjonerów” (Paulina Adamczyk, Czym jest natura akademika? O malarstwie Henryka Siemiradzkiego, źródło: rynekisztuka.pl, dostęp: 23.09.2021).

Pokłósiem talentu i sławy Siemiradzkiego było przyznawanie mu kolejnych honorowych członkostw prestiżowych ośrodków artystycznych ówczesnej Europy: Akademii Sztuki w Berlinie, Akademii Sztuk Pięknych w Sztokholmie, Akademii św. Łukasza w Rzymie, Académie des Beaux-Arts w Paryżu. Malarz zdobywał wyróżnienia na międzynarodowych wystawach sztuki: w Rzymie, Paryżu, Wiedniu, Berlinie i Petersburgu. W 1878 roku za obraz „Wazon czy kobieta” został odznaczony złotym medalem na Wystawie Powszechnej w Paryżu, a także francuską Legią Honorową. Podczas indywidualnej wystawy w rzymskiej Akademii św. Łukasza w 1876 roku otrzymał Order Corona d'Italia, a w 1898 roku król Włoch mianował go komandorem Orderu Św. Maurycyego i Łazarza. Pomimo kosmopolitycznej postawy, Siemiradzki nigdy nie tracił zażyłości z Polską, którą wielokrotnie odwiedzał i obdarzał swoim przywiązaniem. Najbardziej znamiennym wydarzeniem tej rangi było ofiarowanie narodowi monumentalnego dzieła „Pochodnie Nerona” Muzeum Narodowemu w Krakowie; akt ten dokonany w 1879 roku podczas krakowskiego jubileuszu Józefa Ignacego Kraszewskiego stał u genezy utworzenia instytucji Muzeum Narodowego w Krakowie, pierwszego muzeum narodowego w Polsce. Chwile wyciszenia i odpoczynku Siemiradzki spędzał w swoim majątku w Strzałkowie. Tam też dokonał swego żywota, umierając w 1902 roku. Ostatecznym dowodem uznania dla talentu i zasług artysty stało się pochowanie go w kościele na krakowskiej Skalce, honorowej nekropolii zasłużonych dla narodowej kultury.



Henryk Siemiradzki, Uczta Dionizosa I, tyrana z Syrakuz, 1882-86, kolekcja prywatna



Henryk Siemiradzki, „Orgia za czasów Tyberiusza na wyspie Capri”, 1881, Galeria Trietiakowska, Moskwa

# MIĘDZY CAPRIA SYRAKUZAMI ANTYCZNE WIZJE HENRYKA SIEMIRADZKIEGO

Henryk Siemiradzki jest uważany za najwybitniejszego przedstawiciela akademizmu w malarstwie europejskim. Wykształcony na Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu, odznaczony na koniec studiów złotym medalem, wyjechał najpierw do Monachium w 1871, gdzie nawiązał kontakty z polską kolonią skupioną wokół Józefa Brandta i Maksymiliana Gierymskiego, by rok później osiąść na stałe we Włoszech, które okazały się jego miejscem na ziemi. Jak określiła córka artysty: „...zobaczył Rzym i wszystko przestało dla niego istnieć. To był jego świat, jego powołanie jako artysty”.

Jak każdy akademicki malarz czerpał inspiracji z historii wielkich starożytnych cywilizacji i anegdot związanych z ich wielkimi wodzami. W jego epoce postrzegano świat antyczny dychotomicznie: z jednej strony istniał upadający pogański Rzym za panowania Tyberiusza i Nerona, z drugiej kształtujące się chrześcijaństwo. Dziełem, które otworzyło mu drzwi do wielkiej kariery, była „Orgia rzymska za czasów Cesarstwa” ukończona w Monachium w 1872 i wystawiona Kunstverein. Do jej wykonania wyobraźnię malarza pobudzała popularna powieść historyczna „Caprea i Roma” Józefa Ignacego Kraszewskiego szczegółowo przedstawiająca czasy chroniącego się na Capri cesarza Tyberiusza, jego moralne zepsucie, orgie z udziałem dziewcząt i chłopców oraz prześladowania Żydów i chrześcijan. Wkrótce malarz zapragnął sam zobaczyć ziemie dawnego cesarstwa i opisywane przez pisarza miejsca. W 1872 wyjechał do Italii, żeby zobaczyć erupcję Wezuwiusza, odwiedzając przy tym Neapol, Pompeje i Capri oraz ruiny słynnej Villi Jovis – pałacu Tyberiusza, Lazurową Grotę i skałę, z której strącano skazanych, o których Kraszewski pisał: „jęki tych, których cesarz dla igrzysk rzucał w morze”. Połączenie lektury powieści i osobistych przeżyć zaowocowało planami na kolejny obraz przedstawiający te straszliwe obyczaje cesarza. Dzieło finalnie powstało dziewięć lat później, ale z pewnością poprzedzały je liczne studia zarówno rysunkowe, jak i olejne, w których Siemiradzki poszukiwał idealnego ujęcia tej historii. Jednym z nich mógłby być prezentowany w katalogu aukcyjnym szkic, historycznie datowany na rok 1875 i opisywany jako „Grotta na Capri”.

Studium nie odwzorowuje układu kompozycji „Orgia za czasów Tyberiusza na wyspie Capri”, jednak malując je Siemiradzki mógł jeszcze nie mieć sprecyzowanej wizji tego tematu. W ostatecznej wersji malarz ukazuje uczestników orgii wychodzący z grotty dostrzegających ciała skazanych strąconych ze skały. Na przodzie roztańczonego korowodu, wśród bachantek, idzie mężczyzna odziany w tunikę z wieniec kwiatów zawieszonym na szyi, który ogląda się na lewą stronę, gdzie leżą pośród skał martwe ciała.

Artysta uprzedzał, aby nie doszukiwać się w jego postaci władcy. Po prawej stronie zaś zostało ukazane wzburzone morze z latarnią na dalekim planie. Prezentowane w katalogu studium ukazuje natomiast scenę rozgrywającą się wewnątrz grotty. Ze względu na jego szkicowy charakter trudno jednoznacznie zidentyfikować scenę. Z pewnością na pierwszym planie znajduje się łódź, na której leżą nagie kobiety lub mężczyźni. Centrum kompozycji artysta wyeksponował poprzez zastosowanie w nim jasnych plam barwnych: bieli, żółcień i błękitu, które wyróżniają się na tle dominujących brązów, szarości i ugrów. Akcenty te wydobywają półnagą postać, zdającą się odgrywać centralną rolę w scenie. Jej rangę podkreśla niewolnik stojący za nią i wachlujący ją. W przeciwieństwie do lewej strony kompozycji, gdzie kłębią się półnagie sylwetki ludzkie, z prawej dostrzegamy tylko jedną siedzącą postać w ugrowej szacie, koło której znajduje się ledwie zarysowany posąg jakiegoś bóstwa. W tle na ścianie malarz ukazał fryz z malowidłem ukazującym sceny walki oraz wejście ze stojącymi w nim postaciami. Być może obraz miał ukazywać scenę ściągania przez cesarza na wyspę „zawszad chłopców rozpustnych i dziewcząt [którzy] wzajem się sobie oddawali, aby podniecić tym widokiem jego otepiałe zmysły” – jak przekazywał Swetoniusz w „Żywotach cesarów” (cyt. za: Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego. Dzieła z historii starożytnej, wczesnego chrześcijaństwa i religijne, tom 1, red. Jerzy Malinowski, Toruń-Kraków 2021, s. 136). Jerzy Malinowski w Korpusie dzieł Siemiradzkiego wymienia znaną z archiwalnej wystawy w Muzeum Sztuki w Łodzi kompozycję o temacie „Orgia za czasów Tyberiusza na wyspie Capri” z kolekcji prywatnej o wymiarach bardzo zbliżonych do omawianej pracy.

Bliższą kompozycją do prezentowanego obecnie na aukcji obrazu jest „Uczta Dionizosa I, tyrana z Syrakuz” stanowiąca szkic do niezrealizowanego ostatecznie dzieła. W obu przypadkach artysta buduje scenę wokół układu kilku grup figuralnych rozmieszczonych we wnętrzu o monumentalnym, klasycyzującym charakterze. Prace łączy również podobna dekoracja w tle w postaci fryzy ukazującego walczących wojowników. W „Uczcie Dionizosa I” centralną część kompozycji zajmuje grupa biesiadników skupionych wokół nisko usytuowanego miejsca uczy. Scena rozgrywa się jednak w środku pałacu, a nie grocie przy wodzie. Mimo podobnego repertuaru motywów antykizujących — dekoracji ściennych, monumentalnej architektury i dynamicznym układem wielofiguralnych scen we wnętrzu — oba obrazy różnią się dramaturgią i sposobem organizacji grup figuralnych, co przemawia za traktowaniem ich jako niezależnych studiów kompozycyjnych.

20

## WŁADYSŁAW BAKAŁOWICZ

1833-1903

### Prezentacja kawalera

olej/deska, 41 x 56 cm

sygnowany i opisany p.d.: 'Bakałowicz Paris'

na odwrociu dwa stemple: paryskiego wytwórcy podobrazii malarskich Alexis Ottoz oraz z numerem odnoszący się do wymiaru podobrazia: '10', papierowa nalepka inwentarzowa z nieczytelnym opisem oraz notatki, na ramie nalepka z opisem

estymacja:

**35 000 - 45 000 PLN**

8 300 - 10 700 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 na strojowi 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.

Bez wątpienia zauważyć można w obrazach Polaka wpływy takich artystów jak chociażby Jan Vermeer van Delft, Gabriël Metsu czy Gerard ter Borch. Trzeba także przypuszczać, że m. in. właśnie ich prace oglądał on podczas wizyt w paryskim Luwrze. Bakałowicz szczególnie chętnie sięgał do motywu wnętrza, w którym umieszczał postacie kobiet. Pomieszczenia te stają się w jego redakcji zamkniętą przestrzenią, miejscem do wyciszenia się i medytacji. Wielokrotnie samotna modelka uchwycona zostaje w czasie toalety bądź przygotowań, czasami czyta książkę lub doręczony dopiero co list. Nieco rzadziej malarz odtwarzał sceny rozgrywające się na tle pejzażu. W tle często umieszczał monumentalne struktury francuskich zamków. Podobnie dzieje się na prezentowanej w katalogu aukcyjnym pracy. Mamy tutaj do czynienia z przedstawieniem na wzór rokokowych fête galante, w którym to grupce wytwornych dam prezentowany jest młody kawaler.



21 α

## BOLESŁAW JAN CZEDEKOWSKI

1885-1969

### Portret damy w błękitnej sukni, 1911

olej/plótno naklejone na płytę pilśniową, 126 x 95 cm  
sygnowany i datowany l.d.: 'Czedekowski B. 1911'

estymacja:

**55 000 - 70 000 PLN**

13 000 - 16 600 EUR

#### POCHODZENIE:

Sopocki Dom Aukcyjny, sierpień 2021

kolekcja prywatna, Polska

Bolesław Jan Czedekowski urodził się w 1885 w Wojniłowie. Studia artystyczne odbył w Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu, gdzie uczęszczał na zajęcia do pracowni Kazimierza Pochwalskiego oraz Heinricha von Angeliego. Po ukończeniu edukacji w 1907 roku artysta wiele podróżował, często zmieniał miejsce zamieszkania. W czasie I wojny światowej służył w armii austriackiej, w 1920 wyjechał do Stanów Zjednoczonych, a trzy lata później wrócił do Europy i osiadł na dłuższy czas w Paryżu. Po II wojnie światowej Bolesław Jan Czedekowski powrócił na jakiś czas do Ameryki, ostatecznie jednak zamieszkał w Wiedniu. Przez cały ten czas chętnie i często wracał w rodzinne strony.

Główną domeną twórczości Bolesława Jana Czedekowskiego stały się utrzymane w realistycznej konwencji akademickie portrety trafiające w salonowe gusta odbiorców. Artysta cieszący się wysoką estymą wykonywał wizerunki elity społecznej – arystokracji oraz znanych osobistości z kręgów polityki i kościoła, np. prezydenta Ignacego Mościckiego czy kardynała Adama Sapiehy. Rzadziej przedstawiał również kameralne sceny rodzajowe, będące de facto rodzinnymi portretami zbiorowymi.

Prezentowany w katalogu obraz ukazuje kobietę ubraną w bogatą suknię mody początku XX wieku. Dzieło powstało w 1911 roku, na co także wskazuje ubiór modelki – dekoracyjna, długa suknia zdobiona jest pięknym muślinem, koronkowym wykończeniem i złotymi akcentami kontrastującymi z błękitem jedwabiu. W dłoni dama trzyma złożony wachlarz, a jej szyję przyozdabia długi sznur pereł. Kobieta z lekkim uśmiechem patrzy wprost na widza. Dzieło utrzymane jest w stonowanych barwach, uwagę najbardziej przyciąga piękny, świetlisty błękit sukni. Portret damy jest przykładem obrazów wpisujących się właśnie w realistyczne konwencje akademickich przedstawień faworyzowanych przez mieszczańskich i arystokratycznych odbiorców.



22

## ALEKSANDER KOTSIS

1836-1877

### Sprzeczką

olej/plótno, 55 x 69 cm

na odwrociu na krośnie numer inwentarzowy z Muzeum Narodowego w Krakowie: 'ND 8753'

tytuł historyczny: Klótnia Cyganów

estymacja:

**180 000 - 250 000 PLN**

42 000 - 59 000 EUR

### POCHODZENIE:

depozyt w Muzeum Narodowym w Krakowie, 1998-2010

### LITERATURA:

Aleksandra Krypczyk-De Barra, Aleksander Kotsis. Katalog dzieł zebranych, Kraków 2025, s. 165 (il.), nr kat. I.147

Sławomir Bołdok, Malarstwo na aukcjach w Polsce. Ceny 1990-1997, Warszawa 1998, s. 123, poz. 210

„Art & Business” 1998, nr 1-2, Rocznik aukcyjny 1997, s. 28, il. 30


Adam Konopacki, Zapoznany obraz Kotsisa, „Antyki” 1997, nr 5, s. 9

Tadeusz Dobrowolski, Nowoczesne malarstwo polskie, t. 1, Wrocław-Kraków 1957, s. 416, nr il. 354 (fragm.), s. 417, 419

Jerzy Zanoziński, Aleksander Kotsis 1836-77, Warszawa 1953, s.33, 39, poz. 63, nr il. 63

Tadeusz Dobrowolski, Aleksander Kotsis, „Przegląd Artystyczny” 1946, nr 11-12, s. 5





„Pośród malarzy polskich XIX stulecia wprowadzających do swoich obrazów lud wiejski Kotsis (...) jest (...) jedynym, w którego twórczości tematyka chłopska występuje z takim nateżeniem, jest rozwijana w ciągu tak wielu lat, w tak wielkiej ilości dzieł”.

Jerzy Zanoziński, Aleksander Kotsis 1836-1877, Kraków 1953, s. 36

## ALEKSANDER KOTISIS

### MOTYWY ROMSKIE W MALARSTWIE XIX WIEKU

Aleksander Kotsis urodził się w chłopskiej rodzinie w 1836 roku. Jego ojciec przeprowadził się w okolice Krakowa ze Spiszu. Gdy Aleksander miał 10 lat, wraz z rodziną przeprowadził się do Podgórze. W 1850 roku rozpoczął studia malarskie w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. Początkowo, zmuszony przez ojca sprzeciwiającego się jego studiom artystycznym, musiał łączyć naukę z pracą w sklepie; sytuację tę zmieniła dopiero sprzedaż pierwszych obrazów i przypuszczalna interwencja Wojciecha Kornelego Stattlera, ówczesnego dyrektora Szkoły. Do najbliższych kolegów Kotsisa na krakowskiej uczelni należeli: Jan Matejko, Artur Grottger, Andrzej Grabowski i Izidor Jabłoński, z którymi przyjaźnił się przez wiele lat, także po ukończeniu studiów. Wspólnie podejmowali wycieczki krajoznawczo-artystyczne, najczęściej w pobliskie góry, a Kotsis już wtedy uchodził w gronie kolegów „za miłośnika Tatr i góralszczyzny”. W 1860 roku otrzymał stypendium rządowe na dalsze studia w Wiedniu; powrócił do Krakowa w 1862 roku. Cztery lata później otrzymał kolejne stypendium i wyjechał do Warszawy, a w 1867 roku do Paryża i Brukseli. Lata 1871-1875 spędził w Monachium, będąc członkiem tamtejszego Kunstvereinu, czyli prywatnego stowarzyszenia artystycznego. Zmagając się z ciężką chorobą psychiczną, która powodowała u niego zaniki pamięci, Kotsis powrócił w 1875 roku do Krakowa. Jego stan uniemożliwił dalszą działalność artystyczną i malarz zmarł po dwóch latach od powrotu.

Kotsis malował przede wszystkim sceny rodzajowe, obrazujące codzienne życie codzienne chłopów i górali, wiejskie dzieci oraz studia głów. Uwieczniał też pejzaże podkrakowskie i widoki o tematyce górskiej. Jego twórczość kojarzona jest dzisiaj głównie z przedstawieniami o charakterze rodzajowym, wpisującymi się w nurt sztuki mizeralistycznej. Artysta wielokrotnie przyglądał się pełnemu trudów życia najniższych warstw społecznych. Nie krytykował i nie oceniał. Próbował dać poprzez swoją sztukę obiektywny i realny obraz chłopskiej rzeczywistości. Podobnie jak francuscy malarze, bracia Le Nain, pokazywał, pomimo biedy i niedostatku, polskiego chłopca jako postać dumną i wielką.

Tak zauważalna we wszystkich jego pracach rodzajowość silnie wybija się i w prezentowanej w katalogu aukcyjnym pracy „Sprzeczką”. Widzimy tutaj grupę ludzi ubranych biednie, bez butów, według historycznego tytułu - Romów. Zza wysokiego mężczyzny w białej szacie i kapeluszu, wyłania się kobieta w chuście. Usta ma otwarte jak do krzyku i dłonią wskazuje na mężczyznę z instrumentem, najpewniej altówką, przewieszoną przez plecy. Na ziemi przed nimi siedzi chłopiec, przykładając do krwawiącego ramienia szmatkę. Kotsis szukał kompromisu między swoimi zainteresowaniami a gustem publiczności i udało mu się go znaleźć właśnie w temacie życia Romów - pozornie motyw „egzotyczny”, lubiany przez odbiorców, jednak tak naprawdę pozwalający mu realistycznie oddać ludzką nędzę i niedole. Kompozycja „Sprzeczką” utrzymana jest w miękkiej i subtelnej tonacji szarości, a postacie przedstawione są ciemniejszą, brudną plamą. Jedynymi akcentami kolorystycznymi są cynamonowo-czerwone chusty kobiet w środku kompozycji.

23

## WITOLD PRUSZKOWSKI, PRZYPISYWANY

1846-1896

"Niedziela w Siemianowicach", 1869

olej/plótno, 22 x 28,5 cm

opisany na odwrociu na płótnie: 'Niedziela w Siemianowicach' oraz na papierowej nalepce: 'Niedziela w Siemianowicach | malował Witold Pruszkowski | bawiąc w gościnie u Hr. Szembeków | w roku 1869 | w Siemianowicach'

estymacja:

6 500 - 8 500 PLN PLN

1 600 - 2 100 EUR

Witold Pruszkowski pochodził z zamożnej rodziny, która w 1860 roku opuściła Odesę i wraz z szesnastoletnim przyszłym artystą osiedliła się we Francji – początkowo w Dieppe, a od 1866 roku w Paryżu. Tam Pruszkowski pobierał pierwsze lekcje rysunku u Tadeusza Góreckiego. Po śmierci nauczyciela przeniósł się do Monachium, gdzie w 1868 roku rozpoczął studia w Akademii Sztuk Pięknych. Pobyt w stolicy Bawarii szybko przyniósł mu sukcesy – już w 1869 roku został członkiem nadzwyczajnym monachijskiego Kunstvereinu oraz zdobył kilka medali i wyróżnień.

W Monachium Pruszkowski związał się z kręgiem polskich malarzy, wśród których znaleźli się m.in. Ludomir Benedyktowicz, Hipolit Lipiński i Leon Piccard. Kontakty te przybliżyły mu polską literaturę romantyczną, która wywarła trwały wpływ na jego wyobraźnię artystyczną. W środowisku monachijskim zetknął się również z Aleksandrem Gierymskim i Adamem Chmielowskim, a przede wszystkim twórczością Moritza von Schwinda oraz Arnolda Böcklina, którego inspiracje odnaleźć można w późniejszych, symbolicznych kompozycjach artysty, zakorzenionych w słowiańskiej obrzędowości i wierzeniach ludowych.

Prezentowana w katalogu sielankowa scena koresponduje z nurtem chłopomanii charakterystycznym dla sztuki Młodej Polski oraz typowymi tematami z kręgu „Szkoły Monachijskiej”. Kompozycja opisana została jako „Niedziela w Siemianowicach”, jednak inskrypcję znajdującą się na odwrociu obrazu można wiązać z majątkiem hrabiego Piotra Szembeka w Siemianowicach koło Kępna. Tamtejszy pałac, prowadzony przez żonę generała – wnuczkę Aleksandra Fredry – stanowił ważny ośrodek kultury polskiej, mieszczący znakomitą kolekcję malarstwa francuskiego XVII wieku, dzieł szkoły włoskiej i niderlandzkiej oraz akwarel Juliusza Kossaka.

Mimo że obraz należy do wczesnego okresu twórczości Pruszkowskiego, dostrzec można w nim początki charakterystycznego języka malarskiego artysty – subiektywnie traktowany koloryt o delikatnych przejściach tonalnych, stopniową dematerializację form oraz nastrojowość, pozostające jednak pod rygiem akademickiej konstrukcji kompozycji.



24

## ANTONI PIOTROWSKI

1853-1924

"W szynku" ("Wnętrze karczmy pod Raszynem"), około 1874

olej/deska, 35 x 45 cm

sygnowany i datowany p.g.: 'A. PIOTROWSKI. 18[...]'

na odwrociu opisany ołówkiem: 'Scena w karczmie | Antoni Piotrowski'

estymacja:

90 000 - 120 000 PLN

21 000 - 28 000 EUR

### POCHODZENIE:

Agra-Art, grudzień 1993

kolekcja prywatna, Polska

### WYSTAWIANY:

Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, 1875-76

Chełmoński. Chmielowski. Witkiewicz. Pracownia w Hotelu Europejskim w Warszawie, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 21 marca - 6 czerwca 2010

### LITERATURA:

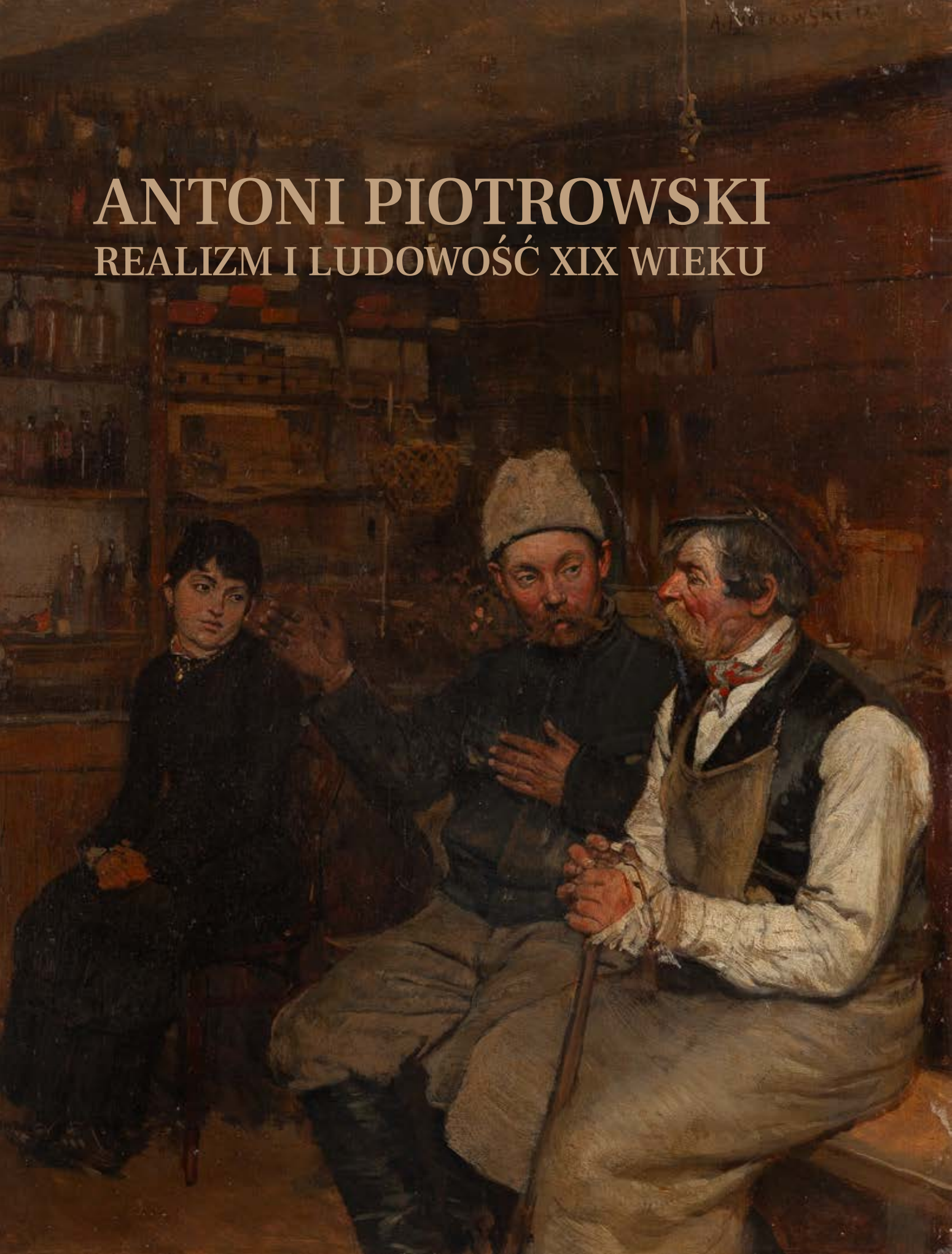
Chełmoński. Chmielowski. Witkiewicz. Pracownia w Hotelu Europejskim w Warszawie 1874-1883, red. Maria Gołąb, Poznań 2010, s. 300, nr kat. 75 (il.)

Lucyan Paprocki, Kronika roczna od dnia 1 Października 1874 r. do dnia 30 Września 1875, w: Jana Jaworskiego Kalendarz ilustrowany na rok 1877, Warszawa 1877, s. 3 (wzmiankowany jako „Wnętrze karczmy pod Raszynem”)



# ANTONI PIOTROWSKI

## REALIZM I LUDOWOŚĆ XIX WIEKU



Antoni Piotrowski wywodził się z warszawskiego środowiska artystycznego. Urodził się w 1853 roku w niewielkiej wsi Nietulisko Duże. Pierwsze nauki malarstwa podjął już w wieku czternastu lat pod okiem Wojciecha Gersona, a kilka lat później wstąpił do Klasy Rysunkowej. Pięć lat później, w 1874 roku, odbyła się jego pierwsza wystawa w gmachu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Akademickie wykształcenie Piotrowski zdobył w Akademii Monachijskiej w latach 1875–1877 oraz w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, gdzie przez kolejne dwa lata studiował pod kierunkiem Jana Matejki. Nie poprzestał jednak na tym. Kolejny etap edukacji Piotrowskiego Władysław Prokesch charakteryzował następująco: „[n]ie mogąc się przejąć wyłącznie ideałami Matejki, który z każdego zdolnego wychowanka krakowskiej szkoły sztuk pięknych chciał uczynić malarza scen historycznych, Piotrowski zapragnął zapoznać się z innymi jeszcze kierunkami zachodniego malarstwa i wyjechał do Paryża. W stolicy Francji, gdzie przebył lat cztery, nie zmarnował czasu. Wystawił tam kolejno w Salonie obrazy - 'Chata we mgle', 'Ekstrapocztą' i 'Przed kuchnią dworską'” (Władysław Prokesch, Antoni Piotrowski, Kraków 1914, s. 5).

Następnie Piotrowski podjął pracę jako korespondent-illustrator pism angielskich i francuskich, dokumentując wojnę bułgarsko-serbską. Przebywając w Bułgarii, stworzył cykl dla Galerii Narodowej w Sofii, a także zasłynął jako portrecista tamtejszej arystokracji. Artysta wiele podróżował. Kolejnymi jego wyprawami były podróże na Bliski Wschód w latach 1897 i 1903. Tym razem głównym tematem jego prac stała się tocząca się tam wojna grecko-turecka. Piotrowski chętnie podejmował również tematykę rodzajową z życia wsi oraz motywy historyczne, takie jak sceny z powstania styczniowego. Jednym z jego najsłynniejszych zleceń malarzkich był współudział w tworzeniu monumentalnej panoramy „Berezyna”.

Obraz W szynku (Wnętrze karczmy pod Raszynem), ukazany w katalogu aukcyjnym, stanowi przykład dzieła ilustrującego życie polskiej wsi. Piotrowski wraz z przyjaciółmi - Józefem Chelmońskim oraz Stanisławem Witkiewiczem - wyjeżdżał na studia plenerowe na prowincję. Jego zainteresowanie wzbudzały tam sylwetki koni, postaci chłopów oraz potęga przyrody. Prezentowane dzieło pochodzi z 1874 roku, czyli z okresu jeszcze przedmonachijskiego, gdy Piotrowski uczęszczał na zajęcia malarstwa do klasy Wojciecha Gersona. Przedstawia chłopów zasiadających we wnętrzu karczmy pod Raszynem - miejscowości położonej niedaleko Warszawy, pod którą w 1794 roku walczył Tadeusz Kościuszko, a piętnaście lat później księżę Józef Poniatowski. Miejscowość miała charakter rolniczy, jednak jej krajobraz stopniowo się modernizował, podczas gdy pamięć o wielkich bitwach pozostawała żywa.

„Talent i twórczość Piotrowskiego szły po najpiękniejszej linii rozwoju, skojarzyły bowiem w sobie kierunki dwóch wielkich szkół malarzkich w Polsce, które łączyły w sobie tradycje epoki odrodzenia z kultem dla wielkiej monumentalnej sztuki” (Władysław Prokesch, Antoni Piotrowski, Wieliczka 1914, s. 3). Całe oeuvre Piotrowskiego stanowi zjawisko niezwykle złożone: realizm i ludowość przeplatają się w tej twórczości z naleciałościami akademickimi oraz tematyką historyzującą, co nie może dziwić w kontekście jego wielkich nauczycieli - Gersona i Matejki. Niemniej jednak Piotrowskiego można śmiało nazwać chłopomanem, gdyż podejmowana przez niego tematyka ludowa oraz wyraźne zainteresowanie życiem wsi znakomicie wpisują się w rozwijający się na przełomie XIX i XX wieku nurt zainteresowania ludowością.



25

## WŁODZIMIERZ ŁOŚ

1849-1888

**Przerwa w polowaniu, 1882**

olej/plótno, 33,5 x 41 cm

sygnowany, datowany i opisany p.d. : 'Włodzimierz Łoś 1882. | Munchen'  
na odwrociu węgierski stempel wywozowy: 'KIVITELRE ENGEDELJEZYE M.N.G.'  
na krośnie ołówkiem numer inwentarzowy: '7314'

estymacja:

**40 000 - 60 000 PLN**

9 500 - 14 200 EUR

Włodzimierz Łoś należy do grona polskich malarzy związanych ze środowiskiem monachijskim drugiej połowy XIX wieku. Urodził się w 1849 roku na Wołyniu, a zmarł przedwcześnie w 1888 roku w Monachium. Jego biografia artystyczna była krótka, ale intensywna. Początkowo kształcił się w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, gdzie studiował pod kierunkiem Władysława Łuszczkiewicza. Następnie wyjechał do Monachium, jednego z najważniejszych ośrodków artystycznych Europy, przyciągającego wówczas wielu polskich twórców. W Monachium Łoś kontynuował naukę w Akademii Sztuk Pięknych, między innymi u Otto Seitzera, a szczególne znaczenie miała dla niego pracownia Józefa Brandta. To właśnie z kręgiem Brandta łączy się najczęściej jego twórczość. Łoś przejął zainteresowanie tematyką kresową, scenami z życia szlachty, polowaniami, podróżami, zaprzęgami i przedstawieniami koni. W jego obrazach często pojawiają się jeźdźcy, Kozacy, myśliwi, żołnierze oraz epizody rozgrywające się w zimowym lub stepowym pejzażu. Były to motywy bardzo cenione przez publiczność końca XIX wieku, szczególnie w środowisku monachijskim i na rynku zagranicznym.

Artysta sprawnie łączył rodzajową obserwację z dobrym warształtem. Ważną rolę w jego obrazach odgrywał koń, przedstawiany z wyczuciem anatomii i ruchu. Łoś chętnie operował czytelną kompozycją, precyzyjnym rysunkiem i stonowaną kolorystyką, co zbliżało jego malarstwo do najlepszych przykładów polskiej szkoły monachijskiej. Jego dorobek pozostaje ważnym świadectwem zainteresowania tematyką kresową, kulturą szlachecką i jeździecką w malarstwie XIX wieku. Obraz prezentowany w naszym katalogu z 1882 roku przedstawia jeźdźca zatrzymanego w zimowym pejzażu, z psami widocznymi w oddali. Kompozycja jest oszczędna, skupiona na postaci myśliwego i konia, a zimową scenerię podkreśla chłodna gama barwna. Sygnatura z dopiskiem „München” jasno wskazuje na bawarski okres twórczości artysty.



26

**ALEKSANDER MROCZKOWSKI**

1850-1927

**Nad stawem, 1877**

olej/plótno, 27 x 50 cm

sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'A. Mroczkowski | Monachium 877'

na odwrociu przyklejone oświadczenie dra Kazimierza Buczkowskiego poświadczającego autentyczność dzieła

estymacja:

**35 000 - 50 000 PLN**

8 300 - 11 800 EUR





Aleksander Mroczkowski należał do grona artystów związanych z krakowskim środowiskiem malarskim drugiej połowy XIX wieku, których twórczość wyrastała z fascynacji rodzimym pejzażem i życiem polskiej wsi. Kształcił się początkowo w Krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, następnie w Monachium pod kierunkiem Alexandra Wagnera i Ottona Seitzza, by po powrocie do kraju kontynuować naukę w pracowni Jana Matejki. Zarówno doświadczenia monachijskie, jak i liczne podróże po wsiach i dworach Małopolski ukształtowały realistyczny charakter jego malarstwa, skoncentrowanego na obserwacji natury oraz codzienności mieszkańców wsi.

Prezentowany obraz stanowi znakomity przykład pejzażowo-rodzajowej twórczości artysty. Mroczkowski ukazał spokojną scenę nad stawem, rozgrywającą się na tle wiejskiej zabudowy i bujnej zieleni letniego krajobrazu. Kompozycja została zbudowana w sposób horyzontalny, z szeroko rozprowadzonym planem wodnym po prawej stronie oraz grupą wiejskich postaci odpoczywających na brzegu. Artysta z dużą swobodą oddał atmosferę ciepłego dnia, skupiając uwagę na relacji człowieka z naturą i rytmie codziennego życia. Scena pozbawiona jest anegdotyczności czy dramatyzmu – jej głównym walorem pozostaje nastrój wyciszenia i obserwacja światła rozproszonego wśród zieleni drzew i odbijającego się w tafli wody. Szczególną rolę odgrywa tu subtelna gama zieleni, brązów i szarości, wzbogacona akcentami czerwieni i bieli w strojach postaci. Mroczkowski operuje miękkim modelunkiem i swobodnym, szkicowym miejscami pociągnięciem pędzla, charakterystycznym dla pejzażowego malarstwa wywodzącego się z tradycji monachijskiej.

Obraz wpisuje się w popularny pod koniec XIX wieku nurt zainteresowania polską wsią i jej mieszkańcami. Choć pozbawiony idealizacji, ukazuje wiejski krajobraz jako przestrzeń harmonii i bliskości natury. W twórczości Mroczkowskiego podobne przedstawienia stanowiły ważny element artystycznych poszukiwań, łączących realistyczną obserwację z nastrojowym ujęciem pejzażu.

27

## ALEKSANDER MROCZKOWSKI

1850-1927

**Orka**, 1880

olej/plótno, 26 x 43 cm

synowany, datowany i opisany p.d.: 'A. Mroczkowski | Kraków | 1880'

opisany na odwrociu na krośnie: 'N. 13 Orka 1880'

estymacja:

**35 000 - 50 000 PLN**

8 300 - 11 800 EUR

Częstym motywem podejmowanym przez malarzy tworzących w nurcie realistycznym była orka na polu. Po francuskiej rewolucji lutowej w 1848 roku, artysta Gustave Courbet objął nieformalne przywództwo nad grupą malarzy odwracających się od romantyzmu i akademizmu dominującego świat sztuki. Artyści rezygnowali z idealizacji tematów i czerpania inspiracji z wyobraźni na rzecz przedstawiania spraw przyziemnych, życia zwykłych ludzi wraz z całym wachlarzem ich problemów, trosk oraz pracy. Nurt realizmu uchodzi za początek tendencji awangardowych w sztuce wizualnej. Skupiając się na życiu i trudach pracy zwykłych (i często ubogich) ludzi z klas niższych, bardzo często przedstawiając je w doniosłych formatach, realizm łamał zasady i założenia malarstwa w dużej mierze narzucone przez francuski akademizm i związane z nim Salony, które preferowały i stawiały na najwyższej szali malarstwo o tematyce historycznej. Zrównywał tym samym temat rolników czy ludzi ubogich do rangi podniosłych wydarzeń w historii nardów, ukazując, iż ich egzystencja jest równie ważna. W Polsce, prekursorami realizmu byli przede wszystkim Józef Chełmoński oraz Aleksander Gierymski. Artyści często podejmowali tematy XIX-wiecznej polskiej wsi, ukazując chłopów przy pracy.

Jednym z wybitnych polskich malarzy realistycznych był urodzony w Krakowie w 1850 roku Aleksander Mroczkowski. Nauki pobierał w Krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych i w Monachium, gdzie spędził cztery lata, kształcąc się pod okiem Alexandra Wagnera oraz Ottona Seitzza. Po powrocie do Krakowa, studiował także w pracowni Jana Matejki, a lata 1882-1888 spędził ponownie w Monachium. Malarstwo Mroczkowskiego utrzymane było właśnie w konwencji realizmu – w twórczości artysty przejawia się fascynacja i zainteresowanie pejzażem tatrzańskim oraz życiem polskiej wsi. Oferowany w katalogu obraz zatytułowany „Orka” ukazuje popularny temat podejmowany przez realistów – trud pracy na roli. Postępując się ciemnymi odcieniami zieleni i szarości, Mroczkowski nie idealizuje sceny w żaden sposób. Przedstawia codzienne życie i zmagania ludzi takimi jakie one są.



28

**WŁADYSŁAW WANKIE**

1860-1925

**Pejzaż jesienny ze słonecznikami**

olej/plótno (dublowane), 87 x 68,5 cm  
sygnowany l.d.: 'Władysław Wankie'

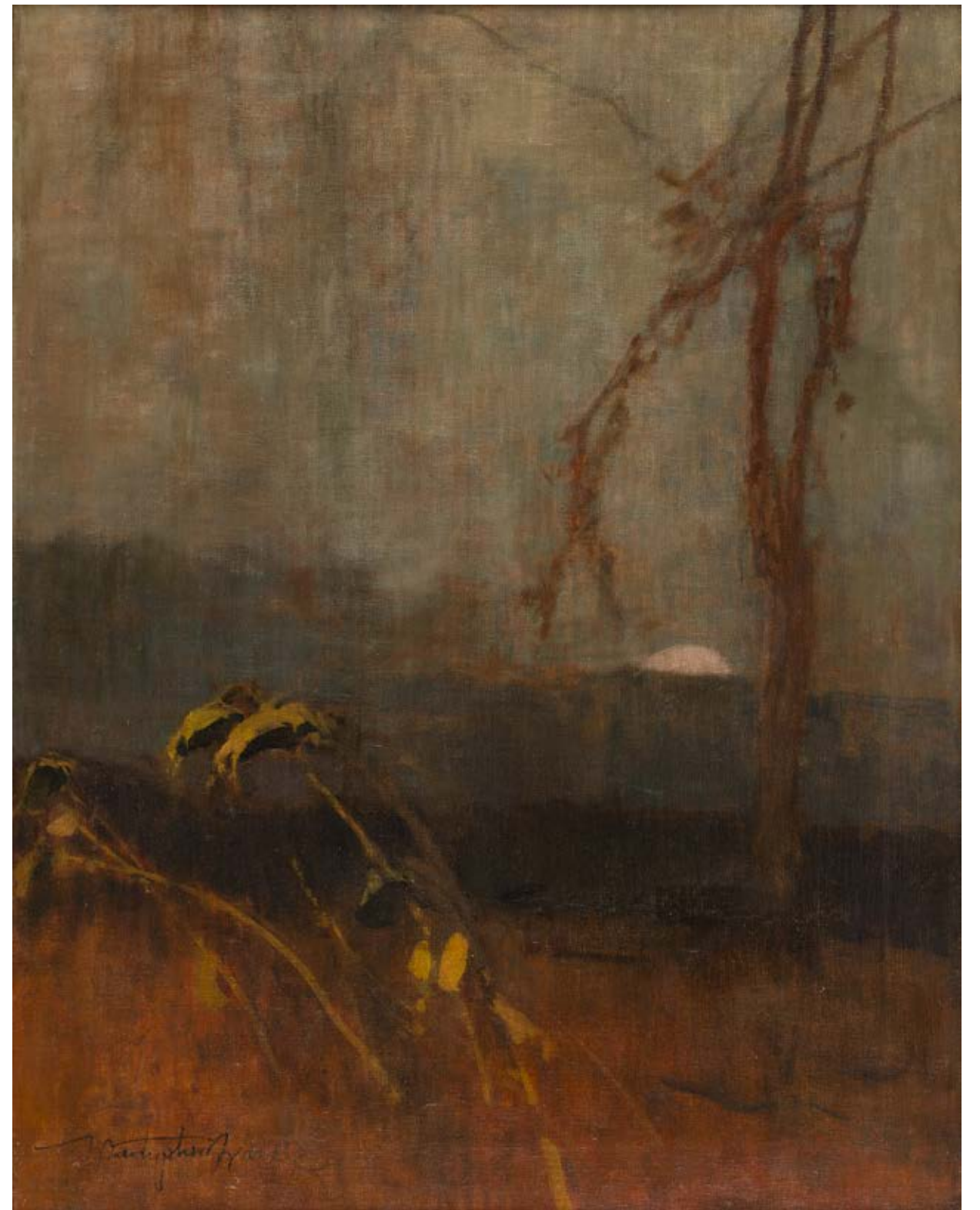
estymacja:

**30 000 - 40 000 PLN**

7 100 - 9 500 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja Jana Henryka Dąbrowskiego, Poznań/Warszawa  
kolekcja prywatna, Warszawa





## ODBLASK JAPONIZMU W PEJZAŻU POLSKIM

Twórczość Władysława Wankiego rozwijała się w bliskości monachij-skiej kolonii artystycznej. Artysta spędził w Bawarii ponad dwadzieścia lat, a jego malarstwo pozostawało w wyraźnej zgodzie z dominującymi tam tendencjami. Tworzył przede wszystkim realistyczne sceny rodzajowe, bliskie poetyce Stimmungu. Był również znakomitym rysownikiem - z dużą wnikliwością obserwował życie miejskie oraz typy ludzkie. Zajmował się także krytyką artystyczną. Współpracował z polskimi czasopismami, m.in. „Wędrowcem” i „Tygodnikiem Ilustrowanym”, natomiast na łamach krakowskiej „Sztuki” publikował cykl artykułów „Listy z Monachium”.

Istotny wpływ na jego rozumienie realizmu wywarła znajomość z Aleksandrem Gierymskim, poznanym w 1888 roku. Relacja ta skierowała Wankiego ku intensywniejszym poszukiwaniom w zakresie malarstwa plenerowego oraz pogłębiła jego zainteresowanie zagadnieniem światła i koloru. Doświadczenia te przyczyniły się do pełniejszego ukształtowania języka malarskiego artysty i stopniowo zbliżyły jego twórczość do estetyki symbolizmu. Ważnym momentem okazała się także podróż do Holandii - kraju przodków malarza - a następnie fascynacja pejzażem Bretanii.

Od tego czasu na płótnach Wankiego coraz częściej pojawiają się rozległe widoki piaszczystych plaż o uproszczonych planach przestrzennych, uzupełnione sylwetkami kobiet zbierających małże lub pomagających rybakom w codziennej pracy. Motywy te stanowiły rezultat bretońskich doświadczeń artysty oraz jego uważnej obserwacji natury i życia prowincji. Kompozycje powstałe w tym okresie otwierają nowy etap w jego twórczości. Tak zwane „obrazy bretońskie” wyróżniają się subtelną grą światła, bogatą gamą barwną oraz charakterystycznym kadrowaniem, sprawiającym wrażenie przypadkowości i ulotności uchwyconej chwili. Całość buduje atmosferę wyciszenia, skupienia oraz harmonijnego współistnienia człowieka z naturą.

W podobny sposób Wankie skonstruował prezentowany w katalogu „Pejzaż jesienny ze słonecznikami”. Artysta wyraźnie inspirował się estetyką japonizmu, szczególnie sposobem organizacji przestrzeni i budowania kompozycji. „Tym, co zachwycało europejskich twórców w sztuce japońskiej, był nowy sposób postrzegania i ujmowania rzeczywistości oraz odbicie tego w komponowaniu jej obrazów. Wyrażało się to - z jednej strony - poprzez oszczędność środków wyrazu, umiejętność syntetyzowania i upraszczania form, stosowanie płaskich plam i giętkich, dekoracyjnych linii, a więc poprzez wyrafinowaną prostotę i naturalność. Z drugiej strony - służyło temu budowanie harmonii poprzez układy asymetryczne i kadrowanie obrazów w taki sposób, aby uzyskać wycinek większej całości. Uzyskiwano to m.in. przez umieszczenie jakiegoś szczegółu na pierwszym planie lub obcięcie przedmiotu, w wyniku czego powstawał tzw. ciasny kadr. Nowatorską była organizacja przestrzeni w obrazie - np. stosowanie różnych punktów obserwacji oraz wydobycie malarskiej roli pustej przestrzeni. Odkrywcze było także notowanie w obrazach nietrwałych i ulotnych zjawisk przyrody, wynikające z pokory i czci Japończyków wobec Natury” (Anna Król, „Japonizm polski”, Kraków 2011, s. 31).

Wankie w nastrojowy sposób adaptuje te rozwiązania do nokturnowego pejzażu. Wąski, ucięty kadr obejmuje dekoracyjną linię słoneczników ukazanych w nietypowym skrócie perspektywnym. Kompozycję barwną, mimo dominacji ciemnych tonów, przenika charakterystyczny dla artysty szlachetny, bursztynowy półmrok. Prezentowany obraz doskonale wpisuje twórczość Wankiego w nurt europejskiego japonizmu, przefiltrowanego przez romantyczną i nastrojową wrażliwość malarza.

29

## ANTONI KOZAKIEWICZ

1841-1929

### Krajobraz wiejski z gwiaździstym niebem ("Łuna")

olej/plótno (dublowane), 60 x 100 cm

sygnowany p.d.: 'A. Kozakiewicz'

na odwrociu na płótnie papierowa nalepka z opisem pracy: 'A. Kozakiewicz "Łuna"

na krośnię numery inwentarzowe

estymacja:

**110 000 - 150 000 PLN**

26 000 - 35 000 EUR

Antoni Kozakiewicz należy do grona polskich malarzy drugiej połowy XIX wieku związanych z Krakowem, Warszawą i środowiskiem monachijskim. Urodził się w 1841 roku w Krakowie. Naukę rozpoczął w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, gdzie kształcił się pod kierunkiem Władysława Łuszczkiewicza. Kontynuował ją następnie w Warszawie, a od końca lat 60. XIX wieku przebywał w Wiedniu. Później, dzięki cesarskiemu stypendium, przeniósł się do Monachium, które było wówczas jednym z najważniejszych ośrodków artystycznych dla polskich malarzy. Podobnie jak wielu twórców tego środowiska, Kozakiewicz szybko odnalazł tam publiczność zainteresowaną scenami rodzajowymi, motywami wiejskimi i obrazami ukazującymi życie codzienne. Kozakiewicz był artystą aktywnym wystawienniczo i cenionym na rynku. Brał udział w wystawach w Krakowie, Warszawie, Wiedniu i Monachium. W jego obrazach widoczna jest solidna szkoła akademicka, ale także umiejętność budowania sceny za pomocą światła, koloru i prostego układu kompozycyjnego. Obok scen figuralnych tworzył również pejzaże i widoki wiejskie, często traktowane jako tło dla ludzkiej obecności.

W jego twórczości szczególne miejsce zajmowały przedstawienia wsi, sceny z udziałem chłopów, dzieci, wędrowców i rodzinnych grup. Artysta chętnie sięgał po tematy przystępne, czytelne i osadzone w realiach codzienności, ale nadawał im starannie opracowaną formę malarską. Ważną rolę odgrywała u niego narracja. Gesty postaci, relacje między bohaterami i szczegóły otoczenia budowały sens przedstawienia. Dzięki temu jego obrazy dobrze odpowiadały gustom publiczności końca XIX wieku, zwłaszcza odbiorcom niemieckich, którzy cenili malarstwo rodzajowe o wyrazistej, ale nieprzesadnie rozbudowanej treści. Obraz ujęty w naszym katalogu przedstawia nocny widok wiejskiego gospodarstwa, z grupą postaci zatrzymanych przed chatą i tytułową łuną widoczną na horyzoncie. Kompozycja opiera się na kontraście ciemnego nieba, jasnej ściany budynku i pomarańczowoczerwonego światła płomieni w oddali. Nokturnowy charakter pracy wyróżnia ją na tle typowych scen rodzajowych Kozakiewicza.



30 α

**WLASTIMIL HOFMAN**

1881-1970

**Dzieci z wróbelkiem**

olej/sklejka, 51 x 67 cm  
sygnowany p.d.: 'Wlastimil Hofman'

estymacja:  
**26 000 - 40 000 PLN**  
6 200 - 9 500 EUR

**POCHODZENIE:**

zakup bezpośrednio od artysty przez dziadka obecnego właściciela





Władimir Hofman był artystą niezwykle płodnym. Choć jego twórcza wizja podlegała na przestrzeni dekad licznym przemianom, to repertuar tematów jego prac pozostawał właściwie niezmienny. Już od wczesnych lat kariery malarskiej fascynowała go postać dziecka. Wedle licznych przekazów willę zlokalizowaną w Krakowie przy ulicy Spadzistej 16, w której mieściła się pracownia artysty, okupowały gromady dzieci. Na podwórku znajdować się miała nawet zorganizowana specjalnie na potrzeby małych modeli rozbudowana infrastruktura - huśtawki, drabinki czy nawet piaskownica. Jak pisała Magdalena Czapska-Michalik: „Niektórzy krytycy kojarzą malarstwo Władimira Hofmana właśnie z dziećmi. Artysta bardzo wzbierał się jednak przed takim zawężaniem jego zainteresowań i upraszczaniem jego twórczości. „Dzieci, podobnie jak i Biblia, są pretekstem dla pokazania tego, czy tamtego. (...) Jestem malarzem myśli i przeżyć”. Patrząc na nastrojowe portrety dzieci stworzone przez artystę, rzeczywiście wyraźnie zauważalna jest ich złożona struktura. Wizerunki te implikują w sobie zarówno pewnego rodzaju realizm przedstawienia, jak i dalece rozbudowaną warstwę psychologiczną opartą na bogatej symbolice.

Prezentowany obraz ukazuje dwoje dzieci pochylonych nad małym ptakiem trzymanym w dłoniach dziewczynki. Kameralna scena, oparta na subtelnej grze spojrzeń i gestów, emanuje atmosferą skupienia oraz melancholii. Charakterystyczny dla artysty miękki modelunek i ciepła gama barw nadają kompozycji intymny charakter. W tle pojawia się fantastyczny motyw nagiej postaci, przywołujący świat mitu i wyobraźni, tak często obecny w malarstwie Hofmana. Obraz stanowi przykład typowego dla artysty połączenia realizmu dziecięcego portretu z poetycką i symboliczną wizją świata.

31 α

**WLASTIMIL HOFMAN**

1881-1970

**Modlitwa, 1921**

olej/plótno, 115 x 85,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Wlastimil Hofman | 1921'  
na odwrociu na krośnie ołówkiem dawny opis własnościowy

estymacja:

**65 000 - 85 000 PLN**

15 400 - 20 100 EUR





Włastimil Hofman, Spowiedź, 1906, Muzeum Narodowe w Warszawie



Włastimil Hofman, Spowiedź, 1924, kolekcja prywatna

„Moja sztuka rozwija się naokoło modlitwy, naokoło zetknięcia się ducha ludzkiego z Bogiem (...) modlitwa ducha i ciała to najwyższe objawy ludzkie, najdogodniejsze przedstawienia w sztuce”.

Elżbieta Wolniewicz-Mierzwińska, Włastimil Hofman - twórczość do roku 1939, [w:] Dzieła czy kicze, [red.] Elżbieta Grabska, Tadeusz Jaroszewski, Warszawa 1981, s. 390

Twórczość Włastimila Hofmana jest różnorodna pod względem tematyki, obfituje również w liczne sceny z gatunku religijnych. Malarz niejednokrotnie wydobywał z ludowych podań i baśni motywy, które następnie wkomponowywał w przedstawienia alegoryczne lub portretowe. W przypadku scen alegorycznych i religijnych właśnie modelami niejednokrotnie bywali miejscowi mieszkańcy, ludzie prości, starcy, dzieci. Te malarskie aranżacje sprawiały, iż obrazy Hofmana zyskiwały atmosferę idyllicznej sielanki lub utrzymane były w melancholijnym tonie. W 1928 roku Witold Bunkiewicz w recenzji wystawy w Salonie Garlińskiego pisał: „religijne obrazy Hofmana stanowią najdoskonalszy wyraz polskiego chrześcijaństwa w plastyce” (Witold Bunkiewicz, Włastimil Hofman. W 25-lecie twórczości. Wystawa w Salonie Garlińskiego, „Bluszcz”, 1928, nr 17, s. 13). Natomiast Stanisław Przybyszewski nazwał Hofmana „polskim Fra Angelico” (Zbiorowa wystawa prac W. Hofmana w Pradze, „Sztuki Piękne”, 1924-1925, nr 4, s. 193). Motywy sakralne pojawiają się w twórczości Włastimila Hofmana bardzo często. Stanowią one integralną i niezmiernie istotną część jego artystycznej spuścizny. Postacie aniołów i świętych zapełniają jego kompozycje i w metaforyczny sposób przekazują ukryte w nich sensy i idee. Obok redakcji zupełnie klasycznych motywów sakralnych, takich jak Zwiastowanie, postaci Madonny z Dzieciątkiem czy figury świętych pojawiają się także liczne przydrożne kapliczki, gdzie sfera sacrum, które przenika do ziemskiego profanum.

Jak pisała Elżbieta Wolniewicz-Mierzwińska: „Cykl tematyczny poświęcony modlitwie i kontemplacji został zapoczątkowany przez ‘Spowiedź’ z 1906 r.” (Elżbieta Wolniewicz-Mierzwińska, dz. cyt., s. 408). Chodzi tutaj oczywiście o obraz ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, na którym malarz przedstawił starca przy drewnianym, rozpadającym się konfesjonale, w którym zasiada drewniana figura Chrystusa. Od tego czasu motyw spowiedzi będzie oczywiście powracał na obrazach Hofmana wielokrotnie, wręcz obsesyjnie. W kolejnych dekadach stworzył on liczne jego wersje, a ów mistyczny konfesjonał będzie czasami zastępował przydrożnymi kapliczkami i krucyfikami.

Prezentowana na aukcji praca pochodzi z 1921 roku. Początek lat 20. XX wieku to czas wielu zmian, zarówno w życiu, jak i w twórczości artysty. W roku 1920 zmarł ojciec Włastimila Hofmana. W związku z tym wydrżeniem malarz przebywający wraz z żoną na emigracji w Paryżu powrócił do Krakowa. Wówczas kupili oni działkę przy ulicy Spadzistej, na której rozpoczęli budowę domu, w którym miało mieścić się także atelier twórcy. Hofman i jego prace, których powstawało w owym czasie bardzo wiele, zaczęły zyskiwać uznanie na rodzimym gruncie, jak i też za granicą.

Zniszczona przez bieg czasu ludowa kapliczka, ustawiona pośrodku pustego pola zdaje się wsluchiwać w rachunek sumienia czyniony przez wędrowca utrudzonego życiem. U malarza aspekt starości i kresu żywota staje się zresztą właściwy także i dla innych kompozycji. Jest to moment na życiową refleksję, spowiedź, rozumianą nie tylko jako jeden z kościelnych sakramentów, ale przede wszystkim rozliczenie się ze sobą i światem.



32

**KAZIMIERZ SICHULSKI**

1879-1942

**Syn artysty, Jurek z lalką, około 1924**

olej/tektura, 100 x 69 cm  
opisany na odwrociu: 'Jurek'

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

**POCHODZENIE:**  
spuścizna artysty  
kolekcja córki artysty, Krystyny Bialikiewicz, Jelenia Góra  
kolekcja prywatna, Polska





Kazimierz Sichulski, „Kryśka pod drzewkiem”, 1919, kolekcja prywatna



## W ŚWIECIE DZIECIĘCYCH TROSK

Sichulski był artystą wszechstronnym – uprawiał zarówno malarstwo sztalugowe, jak i monumentalne, projektował freski i witraże, zajmował się wystrojem wnętrz oraz architekturą, tworzył rysunki satyryczne i plakaty. Wykształcony przez Leona Wyczółkowskiego, Józefa Mehoffera i Stanisława Wyspiańskiego, odnalazł własny, wyrazisty styl, oparty na doświadczeniu, niepospolitej intuicji i wnikliwej obserwacji natury. W historii sztuki polskiej zapisał się przede wszystkim jako ilustrator życia górali z Karpat Wschodnich, konsekwentnie utrwalający w swoich obrazach barwne stroje, obyczaje, wierzenia i przyrodę tego regionu. Malował ponadto pejzaże i martwe natury, kompozycje historyczne, a rzadziej także portrety. Przez całą swoją twórczość powracał do motywów religijnych – głównie w kartonach do witraży i projektach polichromii, odzwierciedlających wpływ sztuki Stanisława Wyspiańskiego i Józefa Mehoffera.

W twórczości Sichulskiego dochodzi do unikalnego mariażu form i tematów. Łączą się w niej bowiem motywy ludowe, religijne i mitologiczne. Wielokrotnie kompozycje malarza, mimo swej pozornej prostoty, naznaczone są swoistym mistycyzmem, stanowiącym o ich wyjątkowym, jedynym w swoim rodzaju charakterze. Elementy składające się na *œuvre* Sichulskiego są oczywiście ikonograficznie związane z estetyką Młodej Polski oraz twórczością kontynuatorów jej dziedzictwa. Ludowość i religijność wyrastają z nurtu chłopomanii oraz zakorzenienia w lokalnej tradycji, natomiast mitologia znajduje swoje źródło w ambiwalentnej strukturze sztuki europejskiej przełomu XIX i XX wieku, przesyconej symbolizmem.

Typowym tematem dla malarstwa Młodej Polski był również motyw dziecka. Stał się on niemal emblematyczny dla twórczości Stanisława Wyspiańskiego, Olgi Boznańskiej, Witolda Wojtkiewicza czy Tadeusza Makowskiego. Artysty podejmowali temat młodości, by poruszać zagadnienia egzystencjalne i filozoficzne, zestawiając ją ze starością i nieuchronnym przemijaniem. Młodość była dla nich czasem radosnej, „świętej” wiosny. Tak więc z pozoru prosty temat – portret dziecięcy – zyskiwał wymiar filozoficznej przypowieści o ludzkim losie, stając się nośnikiem znaczeń wykraczających poza idylliczny obraz dzieciństwa. W wizerunku dziecka mogła kryć się marioneta w tragicznym cyrku życia, jak u Wojtkiewicza, lub symbol seksualnej

inicjacji, jak w obrazach Weissa. Malarze zachowywali jednak delikatność i kruchość dziecięcego świata. Do portretów intymnych – posmutniałych, rozmarzonych lub śpiących dzieci, wymagających empatii i emocjonalnej więzi z modelem – artystom często pozowały własne dzieci.

Na prezentowanym w katalogu obrazie *Jurek z lalką* Sichulski ukazał również swojego syna, urodzonego w 1919 roku. Chłopiec został przedstawiony w przebraniu rycerza, z zabawkowym pajacem w dłoniach, na tle salonowego wnętrza. Choć obraz ukazuje scenę zabawy, zamiast radości na twarzy dziecka malują się melancholia i zmęczenie. Ten aspekt przybliżył kompozycję do prac Witolda Wojtkiewicza, zafascynowanego światem dziecięcych lalek i sztuczną rzeczywistością istniejącą w wyobraźni dziecka. Wojtkiewicz zagłębiał się w świat dziecięcych przeżyć, smutków i marzeń, których nieodłącznym elementem były lalki i marionetki – niejednokrotnie bardziej vitalne i wyrażające ludzkie uczucia niż żywe postaci dzieci. W psychice swoich małych modeli dostrzegał odbicie i uwypuklenie konfliktów, napięć, zachwyty i lęków świata dorosłych.

Obraz Sichulskiego można odczytywać jako interesujący dialog z atmosferą i psychologią malarstwa Witolda Wojtkiewicza. Pojawia się tu podobny motyw dziecka zanurzonego w świecie rekwizytów i teatralnej sztuczności – lalka o bezwładnym ciele, ciężkie wnętrze, przygaszona gama barw i aura melancholii przywołują wojtkiewiczowski świat dziecięcej alienacji i niepokoju. Postać *Jurka* uosabia egzystencjalny lęk, smutek i ból istnienia. Trzymana przez chłopca kukła nie podlega wprawdzie aż tak daleko posuniętej animacji jak u warszawskiego malarza, jednak przestaje być zwykłą zabawką, stając się czymś martwym i niepokojącym – symbolem utraty niewinności lub teatralności życia.

*Jurek z lalką* stanowi bliźniaczą kompozycję wobec wcześniejszego obrazu *Kryśka pod drzewkiem* z 1919 roku, na którym artysta ukazał swoją pierwszą córkę bawiącą się z podobną melancholią pod bożonarodzeniowym drzewkiem. Obie prace trafiły wraz ze spuścizną artysty do jego córki, Krystyny Bialikiewicz, a następnie zostały подарowane przez nią obecnym właścicielom.



Witold Wojtkiewicz, Rozstanie, 1908, Muzeum Narodowe w Poznaniu

33 Ψ Σ

**TADEUSZ MAKOWSKI**

1882-1932

**Dziewczynka w czapce z pomponem ("Fillette"),** około 1927

olej/plótno, 41 x 27 cm

sygnowany śr.d.: 'Tade Makowski'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Tade Makowski| Fillette| Paris'

estymacja:

**250 000 - 400 000 PLN**

59 000 - 94 000 EUR

**OPINIE:**

ekspertyza Elżbiety Zawistowskiej z dn. 3 września 2024 roku

**POCHODZENIE:**

kolekcja Alfreda i Marii Tarskich, Berkeley, Kalifornia

kolekcja Ewy Kristiny Ehrenfeucht

dom aukcyjny Skinner Marlborough, Massachusetts, listopad 2023

kolekcja prywatna, Polska



- 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 zyskują 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 przybliżyła go polskiej publiczności. W 1961 roku opublikowano jego „Pamiętnik”. Monografistka artysty Władysława Jaworska publikuje swoją kluczową książkę dotyczącą życia i twórczości Makowskiego. Dzieło Makowskiego nadal czeka na swoją wielką monograficzną wystawę.

Artysta malarz Tadeusz Makowski w swojej paryskiej pracowni



## TADEUSZ MAKOWSKI: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI



# MELANCHOLIA DZIECIŃSTWA

Powstały w 1927 roku portret dziewczynki należy do dojrzałego i wysoko cenionego okresu twórczości Tadeusza Makowskiego. To właśnie w drugiej połowie lat 20. motyw dziecka stał się centralnym tematem jego sztuki, a zarazem nośnikiem refleksji nad niewinnością, samotnością i duchowym wymiarem ludzkiej egzystencji. Prezentowana kompozycja, mimo kameralnego charakteru i subtelnej skali, zawiera wszystkie najważniejsze cechy dojrzałego stylu Makowskiego: stopniową syntetyzację formy, miękką geometryzację, wyciszoną kolorystykę oraz niezwykłą psychologiczną intensywność spojrzenia.

Artysta przybył do Paryża w 1908 roku i pozostał tam aż do śmierci. Początkowo związany z kręgiem polskich artystów Montparnasse'u, szybko zetknął się z najważniejszymi prądami awangardy, przede wszystkim z kubizmem. Doświadczenia te odegrały istotną rolę w jego rozwoju, jednak Makowski nigdy nie stał się artystą ortodoksyjnie awangardowym. Interesowała go raczej możliwość pogodzenia nowoczesnej konstrukcji obrazu z poetyckim i emocjonalnym wymiarem malarstwa. W latach 20. wypracował własny język artystyczny, łączący inspiracje kubizmem, sztuką ludową, dawnym malarstwem niderlandzkim oraz estetyką dziecięcego rysunku.

Motyw dziecka pojawił się w jego twórczości około 1918 roku, lecz dopiero około 1928 osiągnął formę najbardziej charakterystyczną. Powstają wówczas wizerunki dzieci o dużych oczach, uproszczonych twarzach i miękkie modelowanych sylwetkach, często ubranych w spiczaste czapki, kaptury lub kostiumy przypominające stroje teatralne. Bohaterowie tych obrazów balansują pomiędzy rzeczywistością a światem wyobraźni. Są jednocześnie konkretni i symboliczni – bardziej archetypem dzieciństwa niż realistycznym portretem.

Prezentowana Dziewczynka w czapce z pomponem stanowi szczególnie interesujący przykład stylu Tadeusza Makowskiego z okresu przejściowego – momentu bezpośrednio poprzedzającego jego najbardziej rozpoznawalną fazę syntetycznych, „kukielkowych” przedstawień dzieci z końca lat 20.

Kompozycja została ograniczona niemal wyłącznie do popiersia modelki ukazanej na neutralnym tle. Dzięki temu cała uwaga skupia się na twarzy dziecka i jego spojrzeniu. Duże oczy, skierowane lekko ku górze, nadają postaci wyraz zamyślenia i niepokoju, tak charakterystyczny dla twórczości Makowskiego. Artysta unika anegdoty czy narracyjności – nie opowiada historii, lecz buduje nastrój. Dziewczynka wydaje się zawieszona poza czasem, w przestrzeni ciszy i skupienia. Mimo syntetyzacji formy artysta zachowuje dużą subtelność modelunku. Delikatne przejścia tonalne, miękka linia konturu oraz ograniczona gama barwna – oparta na złamanych beżach, szarościach i pastelowych różach – tworzą atmosferę łagodności i melancholii. Kolorystyka obrazu przywołuje skojarzenia z dawnym malarstwem flamandzkim, które Makowski szczególnie cenił, jednocześnie pozostając całkowicie nowoczesna w swojej oszczędności. Widoczna faktura płótna i lekko szkicowy sposób prowadzenia farby nadają kompozycji intymny, niemal medytacyjny charakter.

Dzieci przedstawiane przez Makowskiego nigdy nie są sentymentalne. Artysta nie idealizuje dzieciństwa, lecz traktuje je jako stan szczególnej wrażliwości – moment, w którym człowiek pozostaje jeszcze blisko świata intuicji i wyobraźni. W tym sensie jego twórczość wpisuje się w szerokie poszukiwania artystów początku XX wieku, dążących do odnalezienia „pierwotnej” prawdy obrazu poza akademickim realizmem. Makowski wielokrotnie podkreślał swoje zainteresowanie spontanicznością dziecięcego widzenia świata i pragnienie osiągnięcia podobnej prostoty środków wyrazu.

Powstałe około 1927 roku portrety dzieci należą dziś do najbardziej rozpoznawalnych obrazów polskiego modernizmu i stanowią kwintesencję niezwykle osobnego świata Makowskiego. Łączą doświadczenie paryskiej awangardy z poetycką refleksją nad człowiekiem, a ich siła tkwi właśnie w pozornej prostocie. Dziewczynka w czapce z pomponem jest przykładem dzieła, w którym artysta osiągnął pełnię swojej dojrzałej formuły – wyciszonej, subtelnej i głęboko humanistycznej.

34 Ψ Σ

**EUGENIUSZ ZAK**

1884-1926

**Portret młodzieńca**, około 1919

olej/plótno, 54,5 x 38,5 cm  
sygnowany p.g.: 'Eug. Zak'

estymacja:

**400 000 - 500 000 PLN**

94 000 - 118 000 EUR

**POCHODZENIE:**

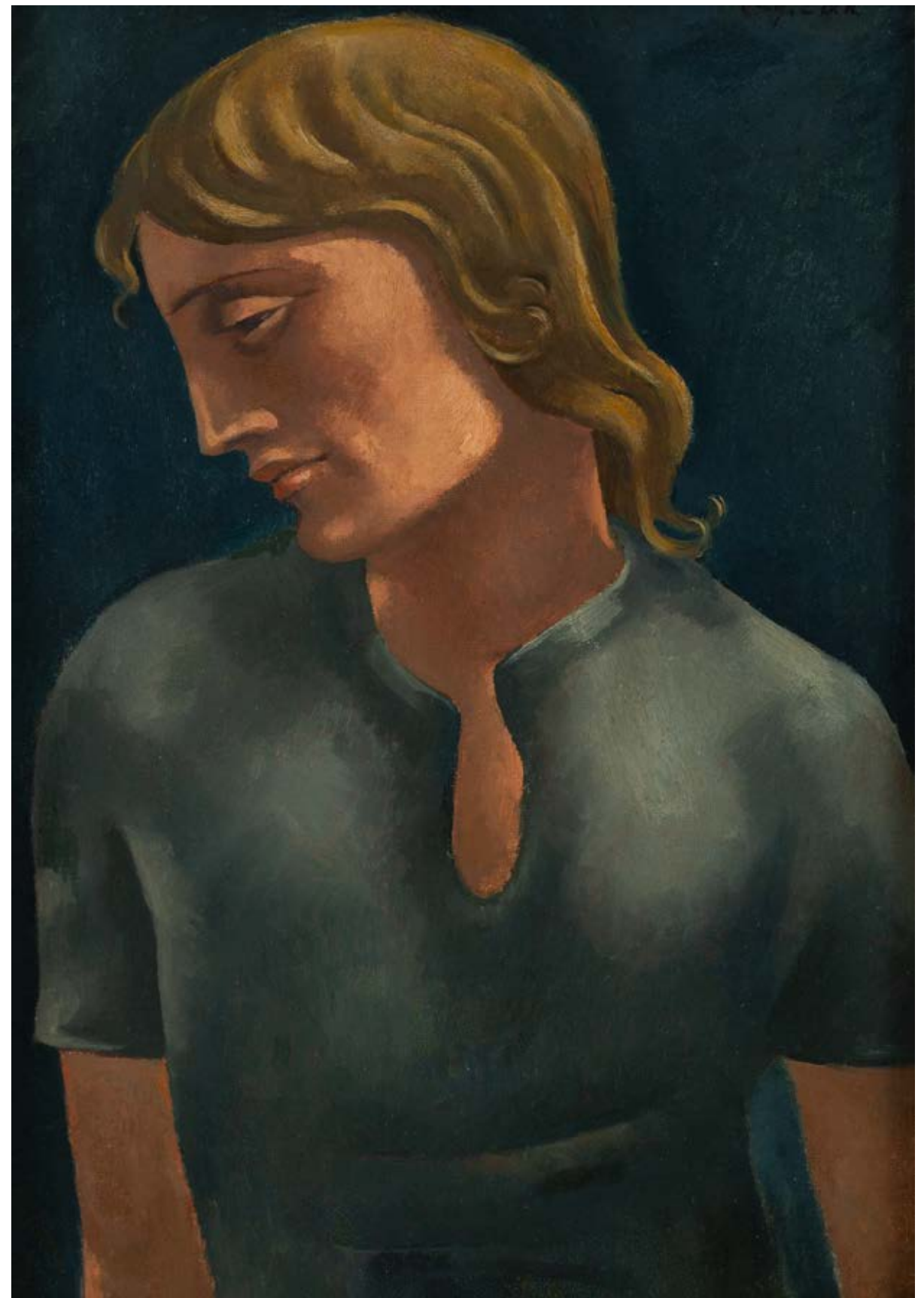
Władimir Raykis, Galerie Zak, Paryż

kolekcja Alfreda Tarskiego, Berkeley, Kalifornia, od 1958

kolekcja Evy Kristiny Ehrenfeucht

dom aukcyjny Skinner Marlborough, Massachusetts, listopad 2023

kolekcja prywatna





„Zak był malarzem wytwornym, kolorystą subtelnym, trzymającym się na uboczu – ani za bardzo na prawo, ani na lewo – malującym pogodnie i wesoło, rytmiczną nutą i własnym rysunkiem. Zawsze to miło pomyśleć, że był jednym z tych nielicznych malarzy polskich, którzy uznanie umieli sobie zjednać za granicą, bo nazwisko jego nieobce sferom artystycznym we Francji, Niemczech i Ameryce, a wiadomo, jak Paryż spala talenty słabsze w płomieniu zapomnienia i jak twardo zdobywa się jego uznanie”.

Tadeusz Makowski, „Pamiętnik”, wstęp i komentarz Władysława Jaworska, Warszawa 1961, s. 299-300

Po 1917 roku w malarstwie Eugeniusza Zaka – obok idyllicznych przedstawień natury – pojawiły się nowe wątki tematyczne, odmienne podejście do postaci oraz zmieniona technika malarska. Artysta zaczął umieszczać swoje postacie w wnętrzach, a zamiast lirycznych bohaterów sielanek ukazywał świat nierealny, pełen odwróconych znaczeń. Jego nowi bohaterowie to ludzie „wolni” – komediantki, tancerze, cyrkowcy, aktorzy kukielkowi, a także przedstawiciele marginesu społecznego: żebracy, pijacy i włóczędzy. W jego twórczości pojawił się również motyw macierzyństwa, jednak w zupełnie innej scenerii niż dotychczas.

Motywy komediantów – Pierrota, Arlekina czy Pulcinelli – obecne były w europejskim malarstwie już od końca XVI wieku, pojawiając się m.in. w dziełach Jacques’a Callota, Antoine’a Watteau, Edgara Degasa czy Paula Cézanne’a. W Polsce sięgali po nie m.in. Jan Piotr Norblin, Witold Wojtkiewicz oraz Józef Wodziński. Zak również odwołał się do świata commedia dell’arte, karnawału i weneckich maskarad, nadając im jednak nowe, głębsze znaczenia.

Na początku XX wieku temat ten ponownie zyskał na znaczeniu za sprawą Pabla Picassa, który w okresie błękitnym i różowym łączył wizerunki komediantów z mizeralistycznym przesłaniem i kultem cierpienia. W twórczości Zaka podobne motywy pojawiły się jeszcze wcześniej, jednak zyskiwały odmienny wyraz. Artysta czerpał z klasycyzmu, lecz jego obrazy coraz wyraźniej zmierzały ku nowym koncepcjom dekoracyjnej aranżacji. Doświadczenia I wojny światowej miały istotny wpływ na kształtowanie się nowego nurtu w twórczości Zaka, który w tym okresie zbliżył się stylistycznie do Leopolda Gottlieba. Obaj artyści, od dawna zaprzyjaź-

nieni, brali udział w I Wystawie Ekspresjonistów Polskich w Krakowie w listopadzie 1917 roku. Po wojnie Gottlieb udał się do Zakopanego, gdzie – jak sam wspominał – przeszedł „ostateczną przemianę”. Jego malarstwo nabrało religijnego charakteru, a tematyka sakralna służyła mu do wyrażania treści społecznych. W odróżnieniu od Gottlieba, którego twórczość zakorzeniona była w inspiracjach chrześcijańskich, Zak rozwijał własny styl, oparty na klasycyzujących formach, dążąc do harmonijnego ujęcia kompozycji – dbał o rytmikę linii, równowagę form i barw. Po okresie tradycjonalizmu porzucił realistyczne przedstawienia rzeczywistości, skupiając się na strukturze obrazu.

Zak często opracowywał pojedyncze motywy figuralne, które następnie łączył w bardziej rozbudowane kompozycje. Przykładem tego może być prezentowany obraz „Portret młodzieńca”, który zdaje się być studium do większej kompozycji „Młody akrobata” z 1919 ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie. Wskazuje na to analogiczny ascetyczny strój postaci oraz podobne profile ujęcie młodzieńca o delikatnych rysach i dłuższych złocistych włosach. Obraz ukazuje Zaka jako świetnego portreciście, czerpiącego inspirację ze sztuki włoskiego quattrocenta, w którym subtelne modelowanie światłocieniem i podkreślenie rysów delikatnym konturem odgrywa ważną rolę. Melancholijny, nieobecny wzrok postaci, spojrzenie skierowane „do wewnątrz”, sugerują zdeformowaną rzeczywistość, oderwaną od sensu i konkretności. Podobne cechy odnaleźć można u Amedeo Modiglianiego – obaj artyści, reprezentanci tzw. Szkoły Paryskiej, unikali zaznaczania źrenic w oczach portretowanych postaci, nadawali sylwetkom wydłużone proporcje i stosowali powtórzenia formalne, które prowadziły do typizacji postaci, a tym samym do ich depersonalizacji. Taki zabieg można odczytać jako świadome przyjęcie melancholii jako estetycznej postawy twórczej.

35 Ψ Σ

## MOJŻESZ KISLING

1891-1953

"Stojąca nago", 1927

olej/plótno, 46 x 33 cm  
sygnowany p.d.: 'Kisling'

na odwrocie nalepka galerii i nalepka Christie's, z towarzyszącym napisem kredą

estymacja:

**450 000 - 600 000 PLN**

106 000 - 142 000 EUR

### POCHODZENIE:

Christie's, Londyn, październik 1998

kolekcja Ralpa Batemana (1925-2011), dentysty, przedsiębiorcy i kolekcjonera sztuki, Londyn

dom aukcyjny Dore & Rees, Frome, listopad 2023

kolekcja prywatna, Polska

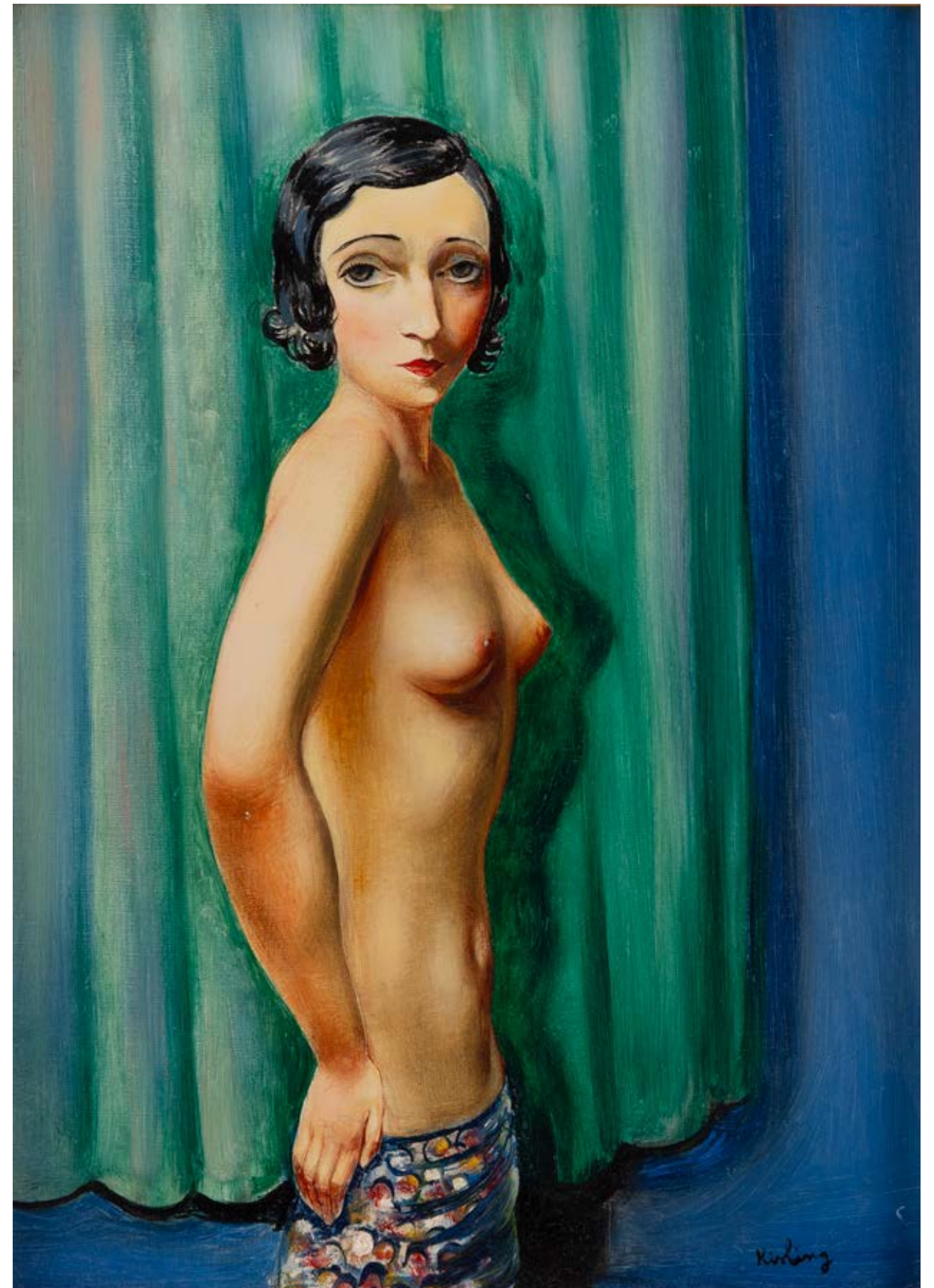
### WYSTAWIANY:

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

### LITERATURA:

Kisling. Lśnienie Montparnasse'u, katalog wystawy, Warszawa 2024, s. 212, poz. kat. 96 (il.)

Jean Dutourd, Jean Kisling, Kisling 1891-1953, katalog raisonné t. III, Landshut 1995, s. 373 (il.), nr kat. 48





# AKT KISLINGA NIESKAZITELNE PIĘKNO

Po sukcesie pierwszej indywidualnej wystawy Mojżesza Kislinga zorganizowanej w Galerie E. Druet na przełomie października i listopada 1919 kariera krakowianina nabierała rozpędu. Był doceniany nie tylko przez francuskich krytyków, ale również zagranicą, jak choćby w Niemczech, gdzie został wyróżniony jako jeden z nielicznych artystów zagranicznych, któremu poświęcono monografię w serii Junge Kunst (Młoda sztuka). Już nie musiał zabiegać o klientów, a wręcz odwrotnie to marszandzi i kolekcjonerzy konkurowali o zakup jego prac do tego stopnia, że na wystawy nie miał właściwie co przekazywać ze swojej pracowni, ponieważ każdy skończony obraz szybko zawisał w domu kolekcjonera. Sukces zawodowy szedł w parze ze spełnieniem w życiu prywatnym. W 1922 razem z poślubioną pięć lat wcześniej Renée oczekali się pierwszego syna, Jeana, zaś rok później drugiego, któremu nadali imię Guy.

W latach 20. wyklarował się dojrzały styl Kislinga, który bazował na operowaniu giętką i precyzyjną linią, czystym, nasyconym kolorem o emaliowym lśnieniu. Nie ważne czy podejmował temat pejzażu, portretu, aktu czy martwej natury uważał, że w każdym przypadku najważniejszym kryterium malarstwa jest warsztat artysty i jakość wykonania obrazu. Dlatego jego obrazy zawsze sprawiają wrażenie wymuskanych. Ów styl przypadł w gusta kolekcjonerów i krytyków sztuki, którzy chętnie nabywali jego obrazy lub pisali o nich pochlebne opinie. Po drugiej indywidualnej wystawie w marcu 1924 w Galerii Paula Guillaume'a rozbrzmiały na nowo słowa uznania krytyków we francuskiej prasie. Edward Woroniecki komentował twórczość Kislinga w następujący sposób: „Kisling uwielbia naturę. Kocha zarówno piękno ludzkiego ciała, zadrzewione wzgórze, jak i morze o leniwym falach, które pragnie «ożywić», w pejzażu, portrecie, martwej naturze. Malowane są z rozmachem i pozbawione przypadkowości - [materiał] żyje w jego obrazach własnym życiem, wspierana przez niewidoczny, lecz mocny szkielet kompozycji. [...] Lubi przy pomocy pewnej, lecz miękkiej linii zarysować krągłości piersi, grzbietu wzgórze, zatoki wyżłobionej przez nieustanny pocałunek fal. Głównym symbolem ożywionej przyrody jest

dla niego linia krzywa. Kisling, jak każdy prawdziwy artysta, stara się odtworzyć życie, biorąc za przewodnika prawdę i swą stale pobudzoną wrażliwość. Strumienie światła zalewają jego obrazy, rozkosznie plastyczne, przedstawione przy pomocy giętkiego rysunku i wyróżniające się barwami utrzymanymi w gamie od pasteli do odcieni nasycanych. Cała twórczość tego doskonałego malarza przesycona jest radością życia i tworzenia” (Edward Woroniecki, Les expositions polonaises à Paris, M. Kisling chez Guillaume [...], „La Pologne politique, économique, littéraire et artistique”, 1924, półrocze I, s. 277-8).

Prezentowany w katalogu „Akt stojący” jest charakterystycznym przykładem dojrzałej twórczości artysty, łączącej klasycyzującą figurację z nowoczesną syntetyzacją formy. Kompozycja przedstawia smukłą, stojącą kobietę ukazaną niemal frontalnie, z lekkim skretem ciała. Modelka ma krótkie, ciemne włosy ułożone zgodnie z modą lat 20., porcelanową cerę i charakterystyczne dla Kislinga migdałowe, melancholijne oczy. Jej sylwetka została wydłużona i wyidealizowana — artysta nie dąży do realistycznego studium anatomii, lecz do eleganckiej, dekoracyjnej harmonii formy. Kontur ciała jest miękki, płynny i wyraźnie oddcina się od chłodnego, wertykalnie komponowanego tła w odcieniach zieleni i błękitu. Akt nie ma charakteru prowokacyjnego; bliżej mu do poetyckiej idealizacji kobiecego ciała niż ekspresyjnego erotyzmu. Modelka wydaje się zdystansowana, niemal teatralnie upozowana. Ten rodzaj psychologicznego wyciszenia, połączony z dekoracyjnością formy, zbliża twórczość Kislinga do portretów Modiglianego, choć obraz Kislinga pozostaje bardziej klasycyzujący i bardziej dopracowany fakturalnie. Datowanie na 1927 rok sytuuje dzieło w okresie największych sukcesów artysty, kiedy jego akty i portrety osiągały znaczną popularność wśród kolekcjonerów paryskich i amerykańskich. W tym czasie Kisling wypracował już w pełni rozpoznawalny idiom malarski: elegancki, dekoracyjny i łatwo identyfikowalny, oparty na syntezie tradycji renesansowego portretu, postimpresjonizmu oraz estetyki art déco.

36

**ROMAN KRAMSZTYK**

1885-1942

"Portret Marcela Sauvage'a", około 1925

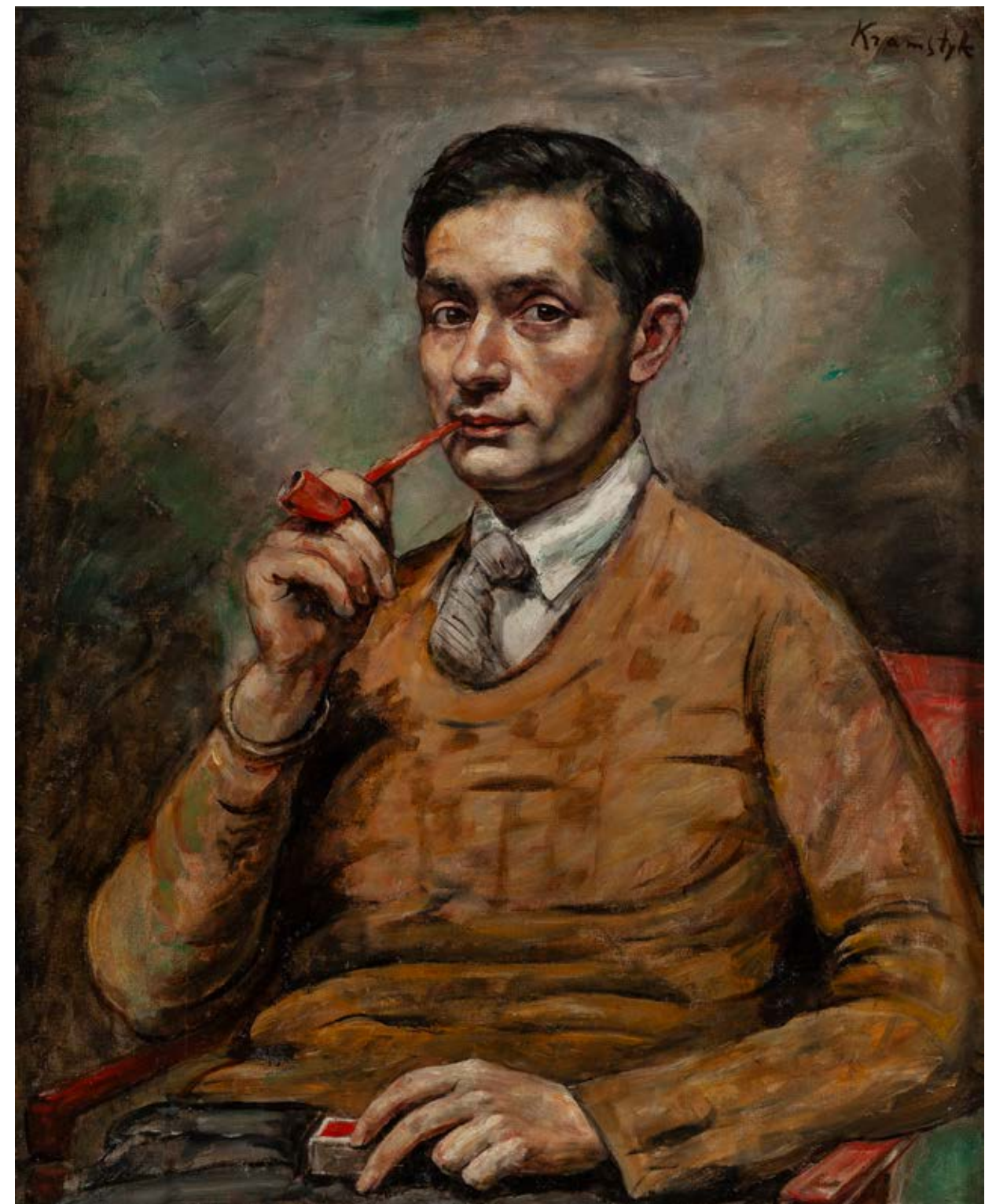
olej/plótno, 81 x 65 cm  
sygnowany p.g.: 'Kramsztyk'

estymacja:  
**250 000 - 400 000 PLN**  
59 000 - 94 000 EUR

**POCHODZENIE:**  
kolekcja prywatna, Francja  
dom aukcyjny Drouot, Paryż, czerwiec 2024  
kolekcja prywatna, Polska

**WYSTAWIANY:**  
Salon des Tuileries, Paryż, maj 1927

**LITERATURA:**  
Renata Piątkowska, Między "Ziemiańską" a Montparnasse'em. Roman Kramsztyk, Warszawa 2004, s. 223, nr kat. I/110, il. 76  
Roman Kramsztyk 1885-1942, katalog wystawy, oprac. Renata Piątkowska, Żydowski Instytut Historyczny, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1997, s. 193 (il.), nr kat. I/101  
„Wiadomości Literackie” 1927, nr 20, s. 2 (il.)  
„L'Art Vivant” 1927, nr 57, s. 336 (il.)  
„La Revue” 1927, nr 288, s. 94



## „Malarstwo tylko wtedy może być ‘modern’, jeżeli związane jest z tradycją. Z tych też względów bardzo cenię Deraina, Friesza, Utrilla, a z Polaków Pankiewicza, Zawadowskiego, Kramsztyka”.

Marcel Sauvage, cyt. za: „Wiadomości Literackie” 1927, nr 20, s. 2

Roman Kramsztyk, urodzony w 1885 roku, naukę malarstwa rozpoczął w Warszawie, gdzie uczył się rysunku i malarstwa u Zofii Stankiewicz, Adolfa Edwarda Hersteina i Miłosza Kotarbińskiego. Studia kontynuował w latach 1903–1904 w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Józefa Mehoffera, a następnie w Akademii Sztuk Pięknych w Monachium. Lata 1910–1914 spędził w Paryżu, gdzie wstąpił do Towarzystwa Artystów Polskich oraz reaktywowanego w 1915 roku Polskiego Towarzystwa Artystyczno-Literackiego. Zaliczany jest, wraz z Eugeniuszem Zakim i Melą Muter, do pierwszego pokolenia „polskiej” Szkoły Paryskiej, jednak jego sytuacja nie była tak oczywista. Kramsztyk początkowo dzielił swoje życie między Polskę a Francję, a w 1914 roku opuścił Paryż – jak wówczas sądził – na zawsze. W 1917 roku przyłączył się do I wystawy Ekspresjonistów Polskich, zorganizowanej w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych, będącej manifestacją pierwszej fali polskiej awangardy. Rok później został członkiem Nowej Grupy, którą współtworzył m.in. z Tadeuszem Pruszkowskim i Eugeniuszem Zakim.

Wrócił jednak do Paryża w 1922 roku, co nie przeszkodziło mu nadal utrzymywać pracowni w Warszawie, a jego kariera rozwijała się dwutorowo. Będąc w Paryżu, poślubił Bronisławę, siostrę Ludwika Marcoussisa, i już w tym samym roku został współzałożycielem Stowarzyszenia Artystów Polskich RYTM, reprezentującego w sztuce polskiej lat 20. nurt klasycyzujący. Kramsztyk obracał się w paryskim środowisku artystyczno-literackim. Portretował elity zarówno Polski, jak i Francji. W latach 20. XX wieku poznał Marcela Sauvage’a – francuskiego dziennikarza i pisarza, autora esejów, poezji, opowiadań i powieści. Marcel był żołnierzem podczas I wojny światowej, jednak został zwolniony z frontu po odniesieniu ciężkiego urazu. To właśnie jego artysta uwiecznił na portrecie prezentowanym

w katalogu. Model trzyma w ustach czerwoną fajkę, a w dłoni spoczywającej na kolanach pudełko z zapalnikami. Marcel ubrany jest raczej swobodnie – na koszulę i krawat narzucił brązowy sweter. Cała kompozycja oraz postawa portretowanego sugerują szczerą i swobodną postawę panującą między modelem a artystą.

Mieczysław Wallis słusznie nazwał Romana Kramsztyka „malarzem charakteru, powabu i wdzięku, portrecistą ciekawych mężczyzn – portrecistą pięknych kobiet” (Mieczysław Wallis, Humanizm Kramsztyka, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 20, s. 8). Postać ludzka całkowicie zawładnęła wyobraźnią Kramsztyka, dlatego też krytyka artystyczna wielokrotnie dostrzegała w jego oeuvre stylistyczną i treściową łączność ze sztuką dojrzałego renesansu. Portret utrzymany jest w wąskiej gamie barwnej – dominują bowiem zróżnicowane w kolorze ciepłe brązy oraz przebijająca miejscami czerwień. Praca pochodzi z 1925 roku i stanowi późniejsze dzieło w bogatym dorobku artysty. W tym czasie Kramsztyk odszedł od ciemnych barw i kontrastowych zestawień na rzecz łagodniejszej palety kolorystycznej. Edward Woroniecki tak pisał o talencie portrecisty Kramsztyka oraz o zmianach formalnych zachodzących w późniejszych dziełach artysty: „(...) P. Kramsztyk rozjaśnił i wzbogacił swoją paletę. Znikła już niemal twardość odcieni zimnych i często przytłumionych. Kolory, choć nie mają w sobie zbyt wiele blasku, łączą się w tony swobodniejsze i cieplejsze. Jego portrety – skupione, ekspresyjne, czasem swawolne – zyskują na swobodzie i lekkości dotknięć pędzla. (...) W stosunku do wcześniejszych prac wzbogaciły się o wrażenie odprężenia i radości” (Edward Woroniecki, L’Art polonais à Paris. [...] les expositions: de M. R. Kramsztyk à la Galerie Zak [...]), „La Pologne politique, économique, littéraire et artistique” 1930, półr. II, s. 627).



Artysta malarz Roman Kramsztyk na wystawie swoich prac w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie, 1932



Marcel Sauvage, 1929

37 α κ

**TYMON NIESIOŁOWSKI**

1882-1965

"Akt siedzący", 1960

olej/plótno, 90 x 73,5 cm

sygnowany i datowany l.d.: '60 | Tymon'

opisany kredą na odwrociu: '[notatka własnościowa] | 6/76], na krośnię malarskim papierowa nalepka opisana tuszem: 'Tymon Niesiołowski | akt siedzący olej | 90 x 73.' oraz poniżej, ołówkiem: '1403'

estymacja:

**100 000 - 150 000 PLN**

24 000 - 35 000 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Europa

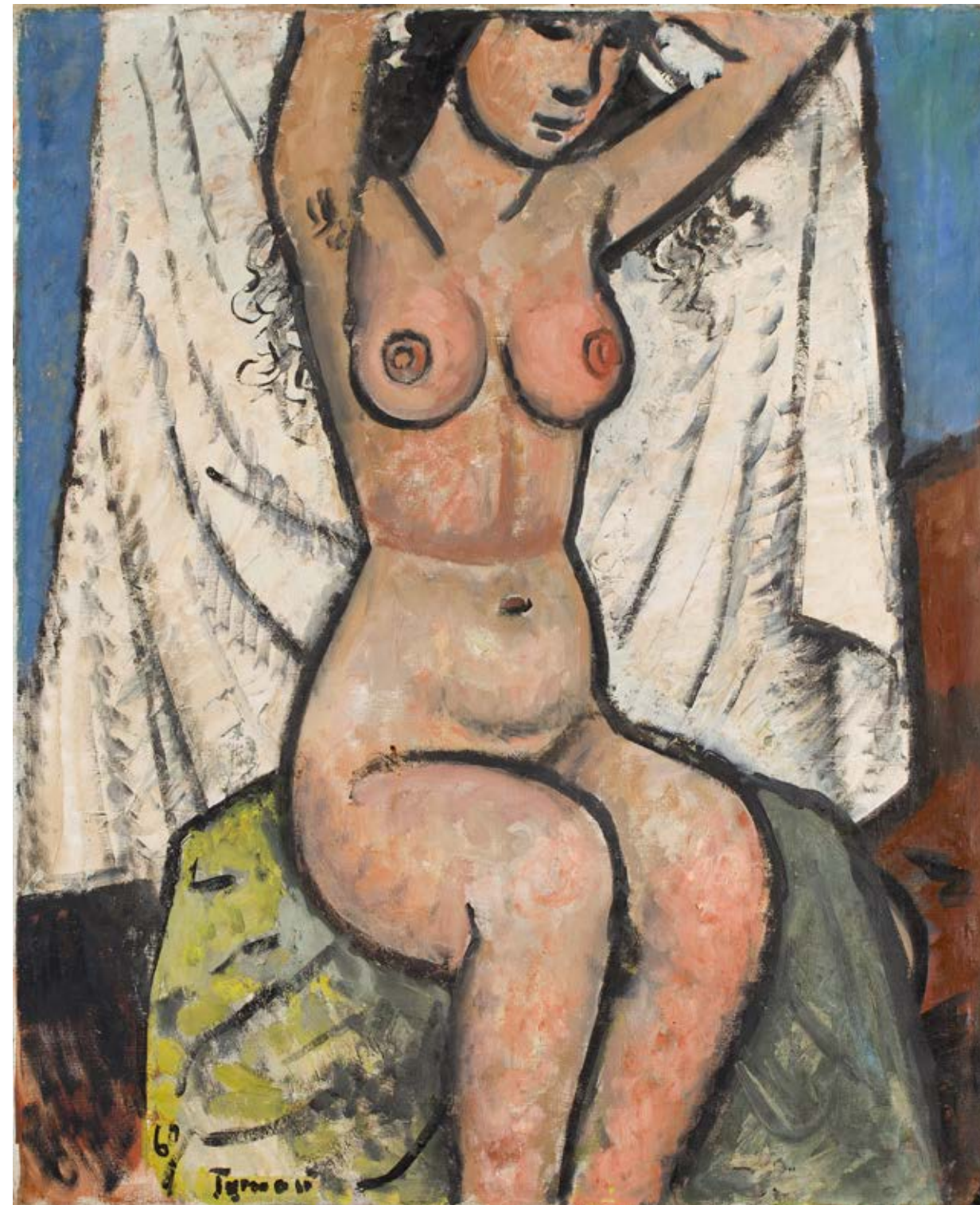
**WYSTAWIANY:**

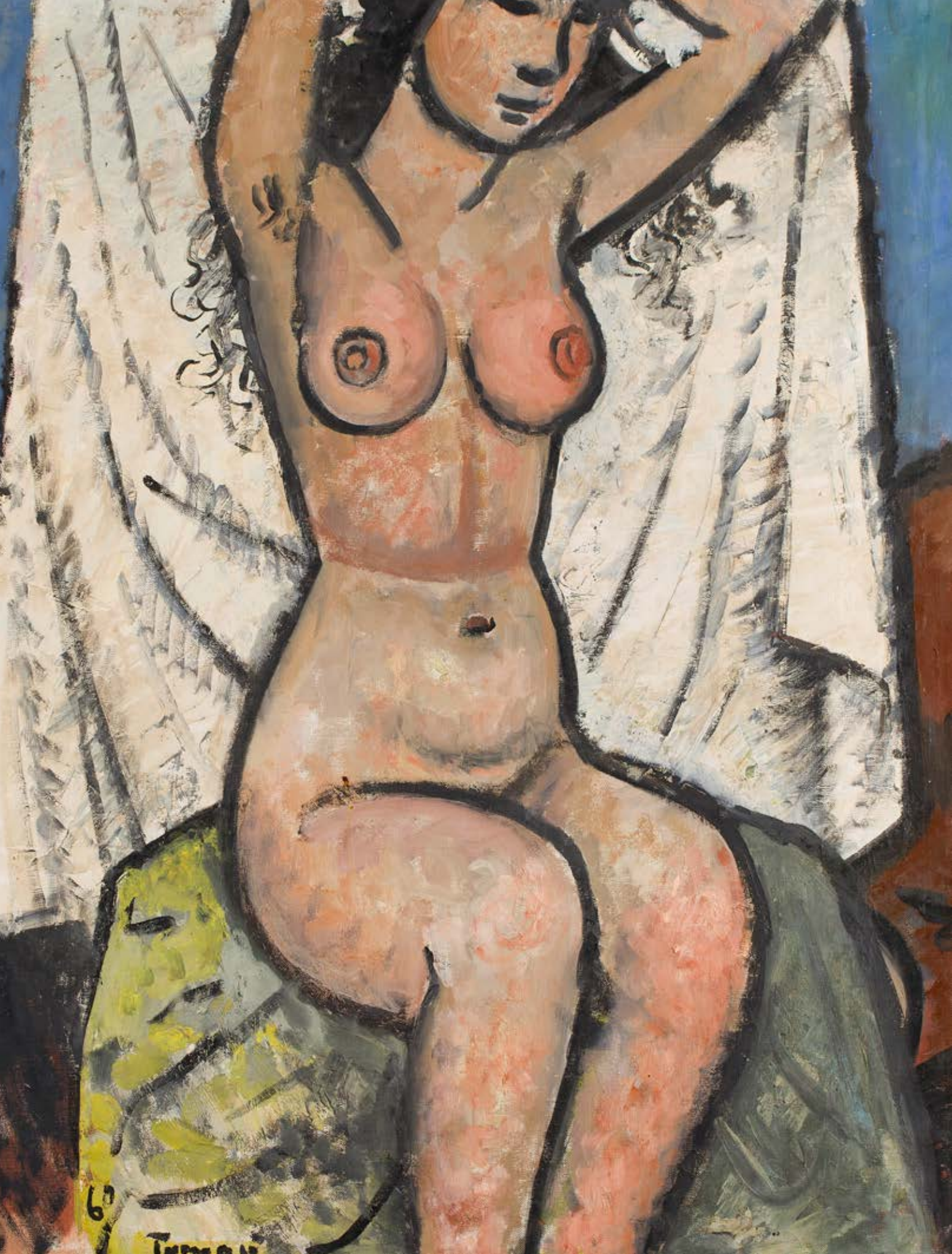
Polskie dzieło plastyczne w XV-lecie PRL, Muzeum Narodowe w Warszawie, listopad 1961 - styczeń 1962

**LITERATURA:**

Tymon Niesiołowski (1882-1965), katalog wystawy monograficznej, red. Agata Rissmann, Toruń 2005, nr kat. 396 (prawdopodobnie tożsamy)

Polskie dzieło plastyczne w XV-lecie PRL, katalog wystawy, Warszawa 1961, s. 61, nr kat. 523 (il.)





# AFIRMACJA ŻYCIA TYMONA NIESIOŁOWSKIEGO

Ceniony historyk sztuki, Mieczysław Wallis, we wstępie do jednego z katalogów malarstwa Tymona Niesiołowskiego przytoczył opinię Władysława Ślewińskiego, który podobno lubił powtarzać, że tym co „co jest najpiękniejsze w świecie do malowania” są kwiaty i ciała kobiece (Mieczysław Wallis, Tymon Niesiołowski: malarstwo, grafika, Warszawa 1957, s. 7). Cytowane słowa są kwintesencją w pełni ukształtowanego stylu Niesiołowskiego, którego koronnymi motywami były portrety modelek i akty. Artysta, na wzór wybitnych przedstawicieli modernizmu – Paula Gauguina czy Henriego Matisse’a za dominantę formalną swych prac obrał gruby, często czarny kontur, o giętkiej, eleganckiej linii. Plamy barwne kładzione są płasko, bez modelunku światłocieniowego co przywołuje na myśl sztukę plakatu. Kolorystyka prac Niesiołowskiego odpowiada, pod względem wrażeniowym jej tematyce – pogodnej, ciepłej afirmatywnej wizji świata. Elegancję przedstawieniu nadaje niemal manieryczne wygięcie sylwetki kobiety. Ta linearna konwencja pozwoliła artyście uwydatnić intensywność barwy, zamykając ją w syntetycznych strefach, a jednocześnie z precyzją wydobyć delikatne rysy portretowanej.

W ocenie krytyków sztuki, prace z lat 50. XX wieku były uznawane za najlepsze w całym dorobku twórczym Tymona Niesiołowskiego. Według Joanny Pollakówny połowa XX stulecia to w malarstwie artysty „najszczęśliwsza epoka”, w której powstaje „cała seria obrazów czystych, wyważonych, spokojnie pewnych siebie w swojej prostocie”. „Niesiołowskiego – pisze historyczka sztuki, Joanna Pollakówna – w dojrzałej formie twórczości cechuje doskonałe poczucie swobody w wyborze malarskich środków. Źródłem tej swobody jest przede wszystkim doskonale opanowane rzemiosło (...). Niesiołowski jest malarzem płodnym, chętnie powracają-

cym do ulubionych wątków. Są tu również rysowane ciemnym, klarownym konturem postacie dziewczęce (...). Niesiołowski z upodobaniem bawi się rozpętywaniem i natychmiastowym okiełznanym kakofonii kompozycji. Ta bujność, radość malowania sprawia, że niektóre obrazy Niesiołowskiego z jego najszcześniejszej epoki wydają się jak gdyby przeladowane, zbyt wielomówne. Ze łakomie wszystko w nich usiłuje pomieścić (...). Ale jest to łakomstwo smakosza, znawcy sztuki malowania, miłośnika wielkiego malarstwa europejskiego, który nie waha się przed parafrazą „Śpiącej Wenus” Giorgionega (...), którego stać równocześnie na kompozycje ciche i lakoniczne, jak niektóre z pięknych martwych natur (...), jak niektóre portrety. Bo i w ciszy malarskiej, w ascezie, kryje się radość malowania. Może właśnie w mistrzostwie ostrożnie i trafnie uchwyconego tonu ukrywa się radość najgłębsza”. „Czy jest kres takiej radości?” (Joanna Pollakówna, Tymon Niesiołowski 1882-1965, katalog wystawy [wstęp], Muzeum Narodowe w Warszawie 1982, s. 11-13).

Tymona Niesiołowskiego można uznać za mistrza reinterpretacji wiodących nurtów Wielkiej Awangardy pierwszej połowy XX wieku. We wczesnym etapie twórczości na malarstwo artysty w dużym stopniu wpłynęła rewolucyjna formuła sztuki Gustawa Klimta. Ważną rolę na kształt twórczości Niesiołowskiego miało malarstwo z kręgi Pont-Avent, przede wszystkim stylizacja Paula Gauguina i Władysława Ślewińskiego. Istotny wpływ ma również twórczość Stanisława Wyspiańskiego. Jednak niewątpliwym źródłem inspiracji dla Niesiołowskiego, w momencie gdy w pełni wykrystalizował się jego styl był także nie kto inny, jak Henri Matisse.

38 α

## EUGENIUSZ EIBISCH

1895-1987

### Żaglówki w zatoce

olej/plótno, 60,5 x 72,5 cm  
sygnowany p.d.: 'Ebiche'

estymacja:

**22 000 - 30 000 PLN**

5 200 - 7 100 EUR

#### WYSTAWIANY:

Eugeniusz Eibisch. Podróż Włoska, DESA Unicum, Warszawa, 4-22 sierpnia 2025

Eugeniusz Eibisch należy do najważniejszych polskich malarzy XX wieku, choć jego twórczość wymyka się łatwym klasyfikacjom. Urodzony w Lublinie w 1896 roku, kształcił się w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie jego nauczycielami byli Jacek Malczewski i Wojciech Weiss. To właśnie z Krakowa wyniósł solidne akademickie przygotowanie, ale również przekonanie, że obraz nie powinien być jedynie zapisem motywu. Dla Eibischa zasadniczym tworzywem malarstwa stała się barwa: gęsta, nasyciona, budująca formę i nastrój obrazu.

Przełomem w jego biografii był wyjazd do Paryża w 1922 roku. Artysta znalazł się w kręgu École de Paris, w środowisku twórców, dla których nowoczesność oznaczała swobodę kompozycji, ekspresję koloru i odejście od akademickiego realizmu. Kontakty z paryską bohemą, a także z marszandami promującymi sztukę awangardową, umocniły jego pozycję i otworzyły mu drogę do międzynarodowego obiegu artystycznego. W tym czasie Eibisch zaczął sygnować prace także formą „Ebiche”, pod którą był rozpoznawany za granicą. Po powrocie do Polski związał się z nurtem koloryzmu, pozostając jednocześnie artystą osobnym. Interesowała go nie tyle anegdota, ile malarska materia: napięcie między plamą, światłem i strukturą płótna. Malował portrety, martwe natury, pejzaże i kompozycje figuralne, stopniowo przesuując ciężar obrazu z przedmiotu na kolorystyczną konstrukcję całości. Ważną częścią jego działalności była również pedagogika. Pracował jako profesor Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie i Warszawie, a jego autorytet współtworzył powojenny język polskiego malarstwa.

Obraz prezentowany w katalogu dobrze wpisuje się w ten sposób myślenia. Motyw portowy zostaje tu potraktowany syntetycznie, niemal jako pretekst do rozegrania szerokiej gamy błękitów, zieleni, ugrów i różów. Łodzie, woda i brzeg nie są opisane szczegółowo, lecz wydobyte z ruchliwej, świetlistej materii farby. Obraz pokazuje Eibischa jako malarza, który z pozornie zwyczajnego widoku potrafił zbudować autonomiczną kompozycję barwną.



39 α

## HENRYK HAYDEN

1883-1970

**Krajobraz z Meyronne**, około 1929-31

olej/plótno, 33 x 41 cm  
sygnowany l.d.: 'Hayden'  
na krośnie i odwrociu ramy dwie nalepki inwentarzowe

estymacja:

**28 000 - 35 000 PLN**

6 700 - 8 300 EUR

**POCHODZENIE:**

dom aukcyjny Gros & Delettrez, Paryż, październik 2023

kolekcja prywatna, Polska

Henryk Hayden należał do grona artystów École de Paris, którzy w swojej twórczości łączyli doświadczenia nowoczesnego malarstwa francuskiego z wrażliwością wyniesioną z Europy Środkowo-Wschodniej. Od końca lat 20. XX wieku regularnie wyjeżdżał do Dordogne w południowo-zachodniej Francji, gdzie odnalazł jeden z najważniejszych pejzażowych motywów swojej późnej twórczości. Szczególne znaczenie miała dla niego miejscowość Meyronne — rodzinne miasto Josette Geraud, poznanej latem 1929 roku przyszłej żony artysty.

Prezentowany obraz ukazuje widok Meyronne z charakterystyczną zabudową skupioną wokół wznoszącego się ponad miejscowością kościoła i wieży. Hayden przedstawił miasteczko z perspektywy wiejskiej drogi prowadzącej ku centrum zabudowy. Kompozycja została oparta na szerokiej osi diagonalnej wyznaczonej przez jasną drogę, która prowadzi wzrok widza ku zwartej grupie domów i dominantom architektonicznym w tle. Po bokach artysta wprowadził rytm zieleni oraz uproszczonych brył budynków, tworząc kameralny, niemal idylliczny charakter sceny. Obecność niewielkich postaci na

drodze ożywia pejzaż i podkreśla jego codzienny, prowincjonalny wymiar. Obraz wyróżnia się swobodnym, syntetycznym sposobem malowania. Hayden rezygnuje z drobiazgowego opracowania detalu na rzecz budowania formy szerokimi plamami barwnymi i miękkimi przejściami tonalnymi. Intensywna gama zieleni, błękitów i ciepłych ugrów nadaje kompozycji dekoracyjny i świetlisty charakter, przywodzący na myśl pejzaże artysty malowane w Prowansji.

Hayden wielokrotnie powracał do widoków Meyronne i okolic Dordogne, malując pejzaże z perspektywy nadrzecznych łąk i dróg prowadzących ku miasteczku. Szczególnie bliska prezentowanej pracy pozostaje kompozycja Praczek nad Dordonią w Meyronne z 1931 roku (kolekcja prywatna, aukcja w DESA Unicum, grudzień 2022), ukazująca tę samą miejscowość z podobnego ujęcia przestrzennego. Prezentowany obraz stanowi jednak bardziej kameralną i syntetyczną interpretację tego motywu, skupioną przede wszystkim na harmonii koloru i spokojnym rytmie prowincjonalnego krajobrazu.



40

## WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI

1873-1951

**Bazylika Santa Maria della Salute z Piazzetty w Wenecji, 1925**

olej/plótno, 46 x 61 cm

sygnowany i datowany p.d.: '1925 | W de Terlikowski'

estymacja:

**35 000 - 45 000 PLN**

8 300 - 10 700 EUR

**POCHODZENIE:**

dom aukcyjny Millon, Paryż, październik 2024

kolekcja prywatna, Polska

„Imponujące widma starych pałaców płoną pod gorącymi pocałunkami słońca, które roztacza tu swe wyjątkowe, skrywane wdzięki. Wszystko tonie w symfonii fal i koloru, świeżych, choć omdlewających” (Edward Woroniecki, L'Art polonais à Paris. Expositions: de M. W. Terlikowski chez Bernheim-Jeune, „La Pologne Politique, Économique, Littéraire et Artistique” 1929, półr. II, s. 478). Tak pisał w latach 20. XX stulecia o Wenecji widzianej oczyma Terlikowskiego Edward Woroniecki.

Spośród wielu miast, które odwiedził Terlikowski w swym życiu, dwa z nich wywarły decydujący wpływ na jego twórczość. Paryż ukształtował jego wrażliwość, a Wenecja pozwoliła na rozwój studiów kolorystycznych. Położona na poprzecinanej zatokami i kanałami lagunie Serenissima szczyliła się bogatą historią i tradycją malarską. Wielowiekowe rządy dożów i ścisłe kontakty ze Wschodem przyczyniły się do jej bogactwa i splendoru. Wyjątkowe warunki atmosferyczne zawdzięczała Wenecja z kolei wszechobecnej wodzie oblewającej zewsząd jej place i trakty. Opary mgły, mieniące się światłem kanały oraz specyficzne barwy – to wszystko od wielu pokoleń fascynowało i przyciągało malarzy urzeczonych baśniowym klimatem

miasta. Jednym z nich był właśnie Włodzimierz Terlikowski. Nic w tym zresztą dziwnego, bowiem Woroniecki tak pisał o nim w innym ze swoich wywodów: „Jest on miłośnikiem namiętnym natury, nade wszystko zaś światła i barwnej jego fantasmagorii” (Edward Woroniecki, Wizja Wenecji w zimie, z powodu wystawy p. Włodzimierza Terlikowskiego, „Świat”, 1927, nr 50, s. 648).

Wenecja w twórczości malarza jawi się „niczym syrena nucąca swą odwieczną pieśń, leniwie wyciągnięta przy brzegu jakby ze stopionej platyny. (...) drzemiąca Królowa Adriatyku i bezcenny klejnot naszej cywilizacji” (Edward Woroniecki, dz. cyt., s. 478). Miasto na płótnach Terlikowskiego przybiera przeróżne oblicza. Sam mistrz patrzy na jego strukturę w równie zróżnicowany sposób. Podobnie jak impresjoniści tworzy wycinkowe widoki, ukazuje „strzępy” fasad i fragmenty budynków. Innym razem kreuje rozległe, panoramiczne pejzaże z zatopionymi w nich wieżami i kopułami kościołów. Tak dzieje się w przypadku prezentowanego na aukcji płótna. Terlikowski ukazał tu widok na Bazylikę Santa Maria della Salute w Wenecji, którą Baldassare Longhena zaprojektował w XVII wieku.



**STANISŁAW CZAJKOWSKI**

1878-1954

**Pejzaż zimowy z kościołem, 1922**

olej/plótno, 50,5 x 84,7 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'St. Czajkowski 1922'

estymacja:

**16 000 - 24 000 PLN**

3 800 - 5 700 EUR

„Pejzaż jest duszą ziemi, na której człowiek się rodzi i umiera i którą poniekąd stwarza. Dusza ta jest bogata, jak bywa bogata odmiana pogody przez cały rok i od rana do wieczora przez dzień cały. Pejzaż króluje w każdej sztuce: w malarstwie, literaturze i muzyce” (cyt. za: Stanisław Czajkowski, 1878-1954, katalog wystawy pośmiertnej, red. Barbara Mitschein, CBWA Zachęta w Warszawie, Warszawa 1980, s. 2). Tak pisał w czerwcu 1954, w liście do swoich studentów tuż przed wyjazdem na plener malarski do Sandomierza siedemdziesięciosześcioletni artysta. Choć jest to dojrzałego malarza u kresu życia, to znakomicie odzwierciedla wartości, którym hołdował już od początku swojej kariery. Pejzaż zawsze był dla Czajkowskiego odzwierciedleniem ludzkiej duszy. Był odbiciem zawartych w niej idei, żądz i płomiennych namiętności. Był także, co chyba najważniejsze, obrazem wnętrza samego twórcy. Działo się to na początku XX wieku, gdy pejzaż wyrażał w swojej strukturze sedno symbolistycznych wartości epoki. Artysta kultywował tę wzniosłą tradycję w dwudziestoleciu międzywojennym i jeszcze później, nawet po wojnie, nie ulegając zmieniającym się trendom i modom.

W słowach Czajkowskiego ujawnia się silna więź z ojczystą ziemią i rdzennym krajobrazem. To unikalne połączenie z lokalną przestrzenią wynikało zapewne ze znajomości artysty z Janem Stanisławskim. To ten mistrz młodopolskiego pejzażu zaszczerpił w swoich studentach miłość do tego gatunku malarskiego. Wyprowadzał ich z murów krakowskiej Akademii na plenery, podczas których zwykł często mawiać „malujcie, panowie, polską wieś, bo może za kilka lat jej nie będzie”. W twórczości Czajkowskiego pejzaż odgrywa niewątpliwie dominującą rolę. Wielokrotnie w jego strukturze pojawia się architektura – niemy świadek obecności człowieka. Sama sylwetka ludzka w dużej mierze zostaje sprowadzona do stosunkowo drobnego sztafażu, zauważalnego, lecz w żadnym wypadku nie wiodącego. Natura jest w kompozycjach artysty wszechwładną królową, uzurpatorką roszczącą sobie prawo do zawłaszczenia większej części przedstawienia.



42

## WOJCIECH WEISS

1875-1950

"Przed domem w Kalwarii", około 1917

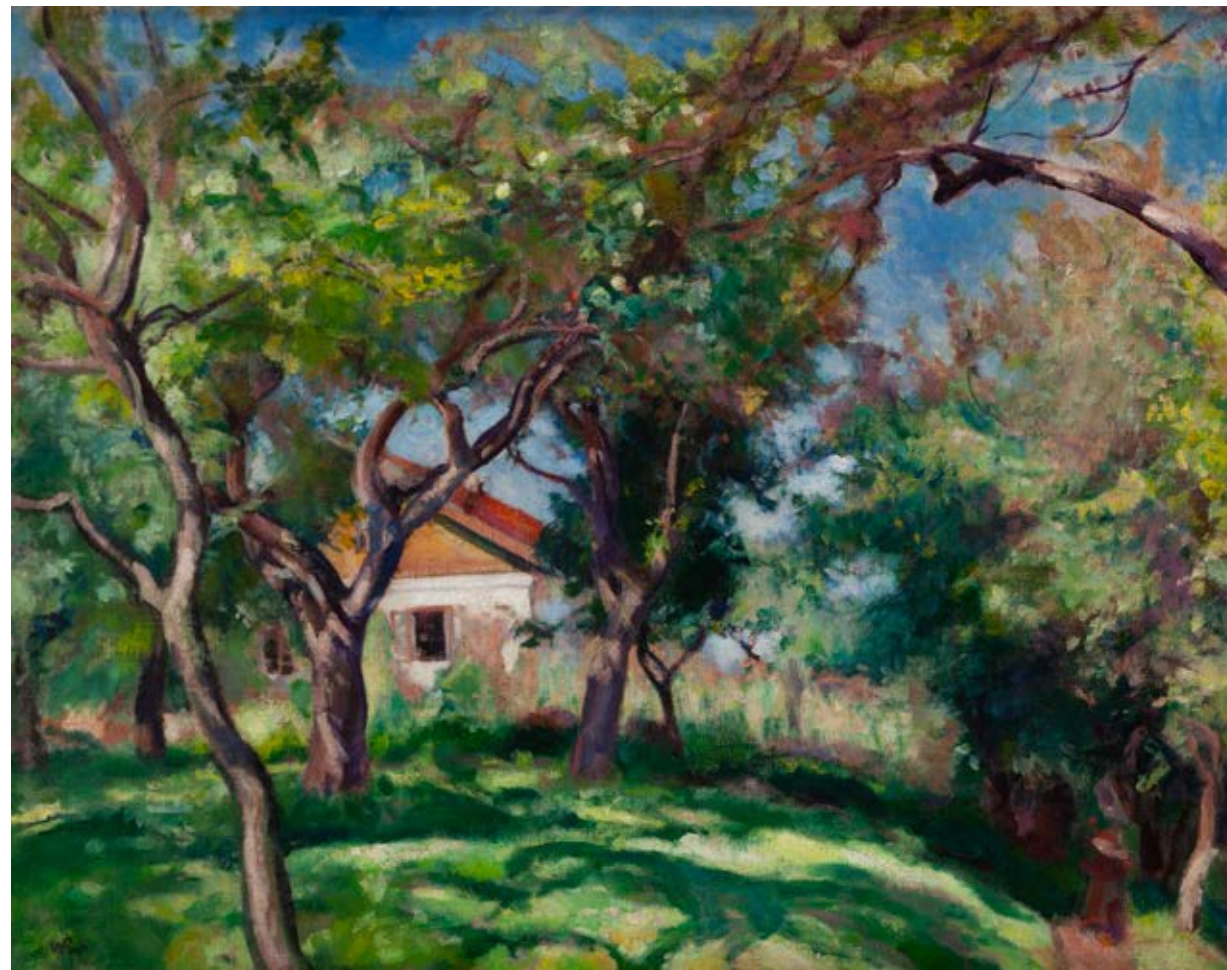
olej/plótno, 58,3 x 74,1 cm  
sygnowany l.d.: 'WW'

estymacja:

**45 000 - 60 000 PLN**

10 700 - 14 200 EUR

Wojciech Weiss to jeden z najwybitniejszych polskich artystów doby modernizmu. Jego zróżnicowane i ewoluujące na przestrzeni kolejnych dekad oeuvre tworzy dziś barwną i niesamowicie intrygującą mozaikę stylów i coraz to nowych sposobów widzenia rzeczywistości. Odkąd w 1905 roku Weiss wraz z rodzicami kupił niewielki dom w Kalwarii Zebrzydowskiej, miejsce to stało się jego azylem i przestrzenią dla licznych plenerów malarskich. Ta mała, urokliwa miejscowość położona wśród malowniczych wzgórz Małopolski dostarczała artyście inspiracji i skierowała na nowe tory jego plastyczną działalność. Zmieniał się wówczas diametralnie styl Weissa. Formy zaczęły się uspokajać, a barwy stały się jasne i promienne. Pejzaż wyrażał już przede wszystkim afirmację życia, a nie pesymizm i dekadentyzm obecne jeszcze wcześniej w krajobrazach tworzonych w podkarpackim Strzyżowie. W niepamięć odchodziła atmosfera fin de siècle'u, którą przesyczone były prace Weissa komponowane pod wpływem paryskich doświadczeń. Wielkimi krokami zbliżał się w twórczości Mistrza tzw. okres biały, w którym, podobnie jak i później, w okresie dwudziestolecia międzywojennego, pejzaże z Kalwarii i okolic odgrywały znaczącą rolę. Jak pisała w folderze „Kalwaryjski szlak Wojciecha Weissa” wnuczka artysty, Zofia Weiss-Nowina Konopka, twórcza „w kalwaryjskim sadzie malował zbiory owoców, rodzinę gromadzącą się przy podwieczorku czy też swoich leciwych rodziców odpoczywających w cieniu wyniosłej gruszy. Dużo malował również na polach kalwaryjskich, gdzie jako punkt wiążący kompozycję pojawiała się nieustannie sylwetka klasztoru (...) Często wyruszał na plener malarski do samego sanktuarium i na kalwaryjskie dróżki, by malować już nie tylko pejzaż, ale i pielgrzymów modlących się przy stacjach Męki Pańskiej”. Weiss stworzył podczas tamtejszych plenerów wiele szkiców, często spontanicznych i malowanych prosto z natury, bez przygotowania.



43

## WOJCIECH WEISS

1875-1950

**Akt złoto-błękitny**, około 1935

olej/plótno, 82 x 65 cm

na odwrociu stempel z numerem inwentarowym ze spuścizny i faksymile monogramu artysty: '1049 | WW | 3'

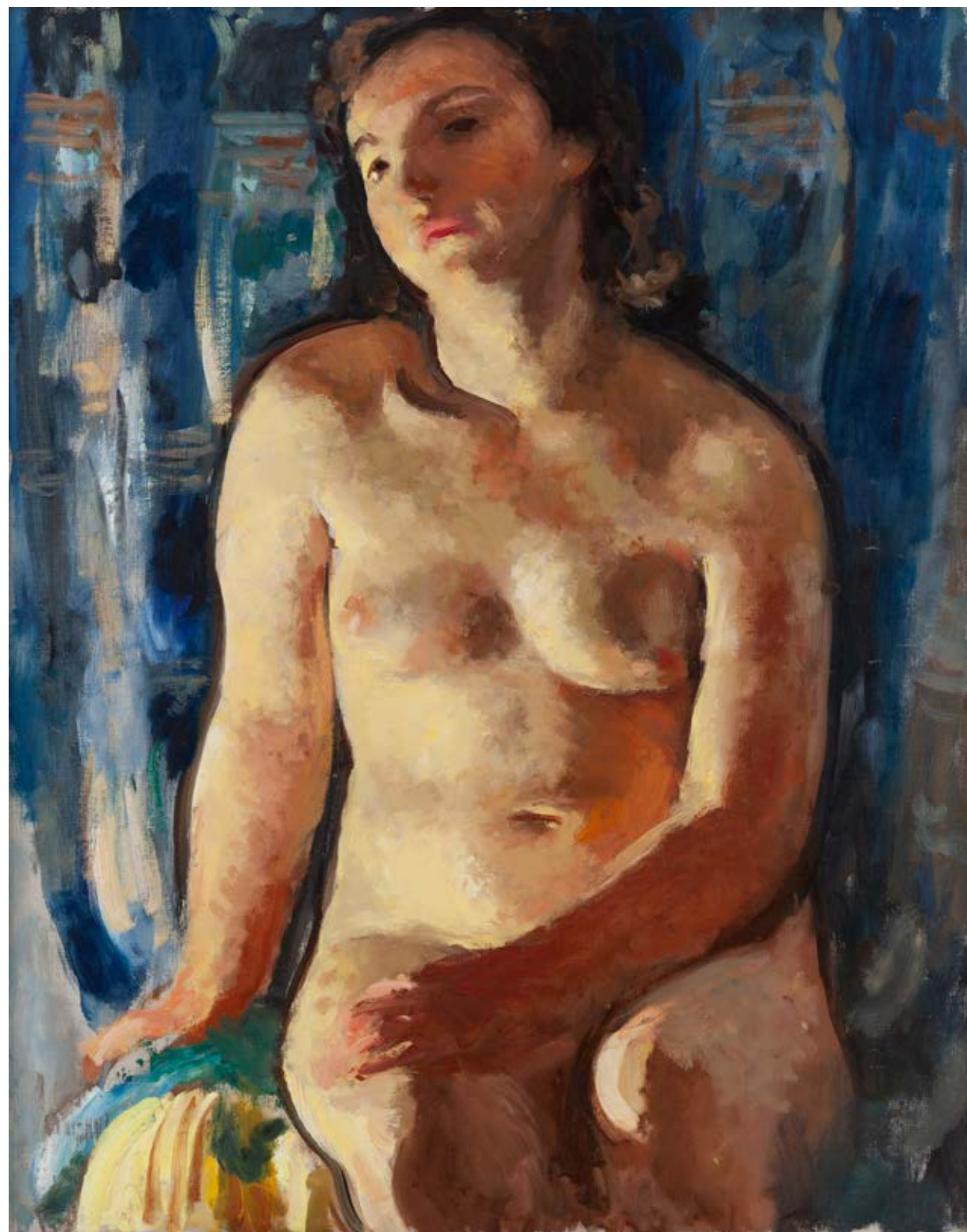
estymacja:

**65 000 - 85 000 PLN**

15 400 - 20 100 EUR

W latach 20. XX w., obok słonecznych pejzaży z południa Europy, akt kobiecy stanowi silną dominantę tematyczną w twórczości Weissa. Zauważyć należy, iż to właśnie z tą tematyką kojarzy się głównie działalność malarza w okresie międzywojennym. Samo zainteresowanie aktem pojawiło się u artysty, rzecz jasna, już znacznie wcześniej, bo na samym początku drogi twórczej. Wówczas owa tematyka stanowiła jednak zaledwie jedną z wielu typowo akademickich inspiracji, które pozwalały na analizę modelu, jego anatomii oraz fizycznych aspektów budowy ciała. W późniejszym okresie Weiss rozwija zdobyte doświadczenia, nadając im już nieco odmienny charakter. Tak pisał o przedstawieniach nagich kobiet w twórczości malarza Stanisław Świerz: „Z tych ruchów leżących – leniwych i miękkich, z odpoczynku ciał smukłych i elastycznych, rzuconych od niechcenia na biel prześcieradeł lub wwinionych w kąć kanapy, z nonszalancją 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 Świerz, Wojciech Weiss, „Sztuki Piękne”, 1925-1926, nr 4).

Jak pisał biografista artysty, Łukasz Kossowski, począwszy od lat 20. malarz stopniowo zamykał się w murach swojej pracowni. Akty i martwe natury stanowią tego dobry przykład i pokazują inne oblicze Weissa, który wprawdzie nie porzucił nigdy pleneryzmu, niemniej jednak w zaciszu swojego atelier odnalazł równie interesującą i pociągającą go przestrzeń. Patrząc na tworzone przez niego wówczas wizerunki kobiet, motywy kwiatowe czy przedmioty, dostrzega się w nich pewnego rodzaju żywotność, ukryty ruch, schowany pod płaszczem pozornej statyki. Te przedstawienia stają się dla malarza polem do poszukiwania nowych rozwiązań kolorystycznych i świetlnych, zapoczątkowanych już w kalwaryskim sadzie około roku 1915. Są bezpośrednim odwołaniem do dorobku francuskich impresjonistów. W przesyconych subtelnym erotyzmem figurach Weissa szczególnie zobaczyć można wyjątkową wrażliwość na barwę i światło. Alabastrowe powierzchnie ciał i barwnych draperii pulsują i migoczą w promieniach słońca wpadającego do wnętrza pracowni. Weiss, niczym Renoir czy Monet, ukazuje alternatywną strukturę otaczających go form, poszukuje światła i wręcz podąża za nim.



44

## LEONARD WINTEROWSKI

1886-1927

### Elegancka para w parku, 1918

olej/plótno, 85 x 110 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Leonard Winterowski | Lwów 1918'

na odwrociu stemple wywozowe

estymacja:

**25 000 - 35 000 PLN**

5 900 - 8 300 EUR

#### POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Hamburg

dom aukcyjny Stockholms Auktionsverk, Hamburg, marzec 2024

kolekcja prywatna, Polska

Leonard Winterowski był polskim malarzem batalistą, znanym z dynamicznych przedstawień scen historycznych i rodzajowych. Urodził w 1868 roku w Czerniowcach. W latach 1895–1897 studiował w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem Leopolda Loefflera i Teodora Axentowicza, zdobywając w 1896 roku srebrny medal za prace szkolne. Następnie kontynuował naukę w Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu jako stypendysta Wydziału Krajowego. Debiutował w 1897 roku na wystawie krakowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, a jego prace prezentowano również w Warszawie, Łodzi, Lwowie, Wiedniu i Berlinie. Początkowo tworzył portrety, pejzaże oraz sceny rodzajowe. W czasie I wojny światowej służył w armii austriackiej jako malarz i korespondent wojenny, co zainspirowało go do skupienia się na tematyce batalistycznej. W drugiej dekadzie XX wieku, po zakończeniu wojny, osiadł w Warszawie.

Prezentowany obraz przedstawiający elegancką parę spacerującą po parku powstał tuż po zakończeniu Wielkiej Wojny, w 1918 roku we Lwowie. Jest to dosyć nietypowa dla tego okresu twórczości Winterowskiego praca. W tym czasie, artysta koncertował się przede wszystkim na przedstawieniach epizodów wojny polsko-bolszewickiej, ukazując ekspresję i dynamikę bitew. Tutaj scenka ma nastrój wręcz sielankowy – pięknie ubrana para przechadza się w towarzystwie po lasku nad rzeką. Całość kompozycji jest skąpana w przeróżnych odcieniach zieleni – gdzieś tam ciemniejszej i stłumionej, w innych miejscach soczystej i jaskrawej. Głównym kontrastem na obrazie jest czerwona suknia damy. Jej uwaga skupiona jest na bukietach polnych kwiatów, które ogląda z lekkim uśmiechem, jednak jej partner skoncentrowany jest tylko na niej szukając w jej twarzy aprobaty dla prezentu.



45

## FELIKS MICHAŁ WYGRZYWALSKI

1875-1944

### Nereidy pośród fal

olej/plótno, 49,5 x 69,5 cm  
sygnowany p.d.: 'F. M. Wygrzywalski'

estymacja:  
**30 000 - 40 000 PLN**  
7 100 - 9 500 EUR

Wylaniające się z fal, niczym syreny, nagie kobiety, a za nimi na kolejnej fali mężczyźni roztaczają przed widzem niemal mitologiczną scenę. Wszystko w oprawie pięknego morskiego błękitu, spod którego widać jasne tony ciał. Mimo zamkniętego repertuaru motywów, którymi posługiwał się w malarstwie – Feliks Michał Wygrzywalski potrafił każdorazowo nasycić swoje morskie sceny intensywnością doznania natury, wrażeniami luministycznymi i nastrojem Śródziemnomorza. Nowoczesność obrazowania wyrażająca się w tych cechach, w „Nereidach pośród fal” spotyka się z wielką tradycją sztuki XIX wieku. Postać kobiety wylaniająca się ze wzburzonego morza, nawiązuje do akademickich aktów, dla których wzorem w salonowym malarstwie były nieodmiennie klasyczne wyobrażenia Wenus. Wygrzywalski nawiązuje dialog z dawnymi mistrzami i tworzy fantazję na temat pierwotnego świata harmonii człowieka i natury – fantazję przesyconą erotyzmem. Krytyk Tadeusz Rutkowski świetnie nakreślił ten rys twórczości artysty w następujący sposób: „Wyszedł na malarza słońca, błękitu, złota, nagiego, nagusieńkiego ciała. Uczeń monachijskiej akademii, co uczyła malować w kolorze bawarskiego piwa, piernika czy pumpernikla, co uczył się po galeriach i kopiował jak może nikt inny w Polsce, a nie popadł na chwilę w 'Galerieton', nie popełnił jednego 'pasticcio', i wyszedł na najpierwszego może polskiego majstra rysunku, klasyka aktu, modernistę w pogoni za światłem, wibracją atmosfery, czystym powietrzem, przepychem farby i koloru”.



46

## SOTER JAXA MAŁACHOWSKI

1867-1952

**Fale rozbijające się o klify na Capri ("Faraglioni"), 1920**

olej/plótno, 95 x 120 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'S. Jaxa | 1920'

na odwrociu szkic olejny ukazujący Faraglioni w pobliżu wyspy Capri

na krośnie papierowa nalepka wystawowa Związku Powszechnego Artystów Polskich w Krakowie

z opisem pracy tuszem: '4/V [...]20 | Jaxa-Małachowski Soter | Faraglione | [nr:] 2195.'

estymacja:

**20 000 - 30 000 PLN**

4 800 - 7 100 EUR

**POCHODZENIE:**

dom aukcyjny Skinner Marlborough, Massachusetts, maj 2024

kolekcja prywatna, Polska

**WYSTAWIANY:**

Związek Powszechny Artystów Polskich w Krakowie, maj 1920

Soter Jaxa-Małachowski zajmuje szczególne miejsce w historii polskiego malarstwa jako jeden z najważniejszych marynistów przełomu XIX i XX wieku. Urodził się w 1867 w Wolanowie na Podolu, w rodzinie ziemiańskiej, a jego droga artystyczna prowadziła przez Kraków, Monachium i Wiedeń. Kształcił się w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, gdzie zetknął się z tradycją realistycznego pejzażu i malarstwa akademickiego. Istotne znaczenie miały dla niego także studia zagraniczne, zwłaszcza monachijskie, które ugruntowały jego warsztat i wrażliwość na światło, przestrzeń oraz malarzką konstrukcję pejzażu.

Choć artysta malował również sceny rodzajowe, widoki miejskie i pejzaże lądowe, to właśnie morze stało się jego najważniejszym tematem. Fascynowało go nie jako spokojny motyw dekoracyjny, lecz jako żywioł: zmienny, dramatyczny, pełen ruchu i wewnętrznego napięcia. Z tego powodu Jaxa-Małachowski bywał określany mianem jednego z najwybitniejszych polskich malarzy morza, a jego twórczość łączono z tradycją europejskiej marynistyki. W jego obrazach istotna jest nie tylko obserwacja natury, lecz także umiejętność budowania nastroju, od ciszy nadbrzeżnego pejzażu po gwałtowność fal rozbijających się o skały.

Artysta był związany z Krakowem i tamtejszym życiem artystycznym, uczestniczył w wystawach, należał do środowiska twórców skupionych wokół instytucji artystycznych miasta. Podróże, zwłaszcza nad morze, dostarczały mu tematów, które powracały w różnych wariantach. Malował Bałtyk, wybrzeża południowe, skaliste brzegi i zatoki, często skupiając uwagę na spotkaniu wody, skały i światła. Jego malarstwo pozostaje zakorzenione w realizmie, ale ma zarazem wyraźny wymiar nastrojowy i malarsko swobodny.

Prezentowany w naszym katalogu obraz z 1920 dobrze pokazuje tę stronę jego twórczości. Kompozycja opiera się na kontraście wzburzonej wody, ciężkich skał i rdzawych klifów rozświetlonych pod jasnym niebem. Opis natury jest tu rzeczowy, ale nie suchy i służy przede wszystkim oddaniu siły morskiego pejzażu. Dodatkowym walorem pracy jest olejny szkic na odwrocie, przedstawiający charakterystyczne, wynurzające się z morza formacje skalne Faraglioni, kojarzone przede wszystkim z wybrzeżem Capri. Ten rewersowy motyw świadczy o podróżach artysty i jego nieustannym zainteresowaniu skalistymi, śródziemnomorskimi pejzażami.



47

## TEODOR ZIOMEK

1874-1937

### Pejzaż z rozlewiskiem

olej/plótno, 63 x 83 cm

sygnowany p.d.: 'T. ZIOMEK'

na odwrociu opis własnościowy: 'Wł. Ordynat Jan Taczanowski | Taczanów'

estymacja:

**30 000 - 40 000 PLN**

7 100 - 9 500 EUR

### POCHODZENIE:

własność Jana Taczanowskiego h. Jastrzębiec (1893-1957)

kolekcja prywatna, Polska

Teodor Ziomek należy do grona malarzy, którzy na przełomie XIX i XX wieku współtworzyli nowoczesny język polskiego pejzażu. Urodzony w 1874 roku w Skierniewicach, pierwsze przygotowanie artystyczne zdobywał w Warszawie, w Klasie Rysunkowej Wojciecha Gersona. Było to środowisko ważne dla kilku pokoleń polskich malarzy, łączące solidny warsztat z uważną obserwacją natury. Następnie Ziomek kontynuował naukę w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie uczył się pod kierunkiem Leona Wyczółkowskiego i Jana Stanisławskiego. Szczególnie ten ostatni okazał się dla niego istotny. Szkoła Stanisławskiego uczyła patrzenia na pejzaż nie jako na topograficzny widok, lecz jako na zapis nastroju, światła i zmienności przyrody. Ziomek był aktywny w życiu artystycznym Warszawy. Wystawiał między innymi w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych, należał do grona twórców cenionych za konsekwencję i rozpoznawalny ton malarstwa.

Ziomek pozostał przede wszystkim malarzem krajobrazu, a interesowały go głównie motywy polskie – nastrojowe pejzaże, często o tematyce wiejskiej, z Mazowsza i Wileńszczyzny. W jego obrazach najważniejsze stają się powietrze, cisza, pora dnia i subtelne przejścia barwne. Jego pejzaże, choć wyciszone, są zarazem bardzo świadome malarsko. Artysta chętnie malował widoki o melancholijnej atmosferze, w których natura zdaje się trwać poza czasem. Ten rodzaj wrażliwości zbliżał go do młodopolskiej nastrojowości.

Pejzaż prezentowany w naszym katalogu przedstawia spokojny widok z taflą wody na pierwszym planie i pasem drzew w głębi kompozycji. Ziomek ogranicza liczbę elementów i buduje obraz przede wszystkim za pomocą relacji nieba, wody i ciemnej sylwety lasu. Kolorystyka jest stonowana, oparta na przygaszonych różach, błękitach i zieleniach. Praca dobrze wpisuje się w pejzażową twórczość artysty, związaną z tradycją szkoły Jana Stanisławskiego i zainteresowaniem polskim krajobrazem. Ważnym elementem obiektu jest opis własnościowy na odwrociu, wskazujący na dawną proveniencję obrazu.



48 α

## MIECZYŚLAW OLEJ

1898-1978

Pejzaż z Kazimierza Dolnego nad Wisłą, 1929

olej/plótno, 54 x 73 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'M. Olej, | 1929.'  
na ramie nalepka pracowni ramiarskiej

estymacja:

**35 000 - 50 000 PLN**

8 300 - 11 800 EUR

Wiele jest w Polsce wyjątkowych miasteczek. W latach 20. XX stulecia wyodrębniło się jednak pośród nich jedno jedyne takie miejsce, do którego nagle zaczęła zjeżdżać cała zgraja studentów z warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Oczywiście formowanie tej jakże osobliwej kolonii artystycznej w Kazimierzu miało swoją genezę o wiele wcześniejszą, już w XVIII wieku. Nad Wisłę, która tworzy tutaj niezwykle malownicze rozlewiska wyprawiali się chociażby Zygmunt Vogel, Wojciech Gerson, Leon Wyczółkowski czy Władysław Ślewiński. Wszyscy oni „portretowali” miasto na swój własny sposób. Na zainteresowanie Kazimierzem miały wpływ różne czynniki. Zdecydowanie najważniejszym z nich była jego wyjątkowa topografia. Miasteczko ulokowane w Małopolskim Przełomie Wisły oferowało niezwykle atrakcyjne walory krajobrazowe, które doceniali nie tylko turyści i letnicy, ale także artyści. Do tego dochodziły jeszcze aspekty kulturowe – bogata historia i jej świadkowie pod postacią monumentalnych budowli, jednych z najwspanialszych reprezentantów polskiego renesansu i manieryzmu. Przestrzeń Kazimierza Dolnego to quasi mikroświat, w którym ponadto koegzystowały ze sobą dwie odrębne społeczności religijne – chrześcijańska i żydowska. To wszystko działało na młodych adeptów niczym magnes. Ośrodek wytwarzał rodzaj własnej magii, która oczarowywała wszystkich, którzy tam zawitali. Nie bez powodu Maria Kuncewiczowa pisała, że na nocnym niebem nad kazimierskim rynkiem świecą aż „dwa księżycy”, co już sugerowało jego tajemniczość i zagadkową dwoistość. Uformowana tam już w latach 20. XX stulecia kolonia artystyczna wiązała się ściśle z postacią wybitnego pedagoga Tadeusza Pruszkowskiego i warszawską Szkołą Sztuk Pięknych. Na przykładzie twórczości Mieczysława Oleja widać jednak doskonale, że miasteczko przyciągało również całą rzeszę artystów z innych ośrodków.



49 α

## JERZY MERKEL

1884-1976

### Jutrzenka

olej/plótno, 53 x 65 cm  
sygnowany l.d.: 'Merkel'

estymacja:

**25 000 - 35 000 PLN**

5 900 - 8 300 EUR

### POCHODZENIE:

dom aukcyjny MacDougall's, Londyn, październik 2021

kolekcja prywatna, Polska

### WYSTAWIANY:

La Russie inconnue, Art Russe de la première moitié du XXe siècle, Salle d'exposition du Quai Antoine 1er, Monako, 25 czerwca – 27 sierpnia 2015

Jerzy Merkel artystyczną edukację odebrał w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych (1903-06), a potem przebywał w Paryżu w latach 1908-14. Jego twórczość wiąże się przede wszystkim ze sceną sztuki Wiednia, gdzie mieszkał do 1938 roku, oraz Paryża. We Francji, w Paryżu i Cagnes-sur-Mer, działał do 1972 roku, aby następnie osiąść w Wiedniu, gdzie zmarł w 1976. Był członkiem Hagenbundu, ważnego secesyjnego ugrupowania z początku wieku, oraz artystycznej kolonii w Zwinkenbach. Wiele razy wystawiał w miastach Europy i Stanów Zjednoczonych oraz otrzymywał państwowe odznaczenia francuskie i austriackie w dziedzinie malarstwa. Formatywnym okresem jego twórczości był pobyt w Paryżu na początku wieku, gdzie zetknął się z dziełami francuskich mistrzów hołdujących klasycyzmowi w sztuce i kulturze. Szczególny wpływ wywarły nań postaci Nicolasa Poussina, Claude'a Lorraina oraz Pierre'a Puvis de Chavannes'a. Merkel, zainspirowany nimi, wytworzył osobisty styl, w którym rezygnował z przestrzenności, eksponując płaszczyznę płótna, operował geometrycznymi formami, opartymi na precyzyjnym rysunku, oraz używał matowej, harmonijnej palety barwnej. Często podejmował tematykę związaną z macierzyństwem czy rodziną, a także chętnie malował sielankowe wizje Arkadii, w których doskonale wybrzmiewał klasycyzm jego twórczości. W prezentowanej „Jutrzence” podejmuje temat tego rodzaju: monumentalną postać nagiej kobiety podrywając ze snu dwa putta. Jej figura symbolicznie koresponduje ze stanem natury – w tle, sponad ciemności podnosi się oranżowa tarcza słoneczna. Merkel koresponduje tutaj z klasyczną tradycją wizerunków rzymskiej bogini świtu i blasku, Aurory.



50 α

## LUDWIK LILLE

1897-1957

### Kompozycja z postaciami

olej/plótno, 20 x 34 cm

estymacja:

**6 000 - 9 000 PLN**

1 500 - 2 200 EUR

Ludwik Lille wypracował swoiste spojrzenie na człowieka. Jego postacie to jednocześnie ludzie i ich cienie, nie posiadają twarzy lub mają tylko lekko zarysowaną fizjonomię. Nie jest to jednak prosty zabieg, mający na celu służyć rozpoznawalności obrazów. Sposób opracowania twarzy, niepozwalający na odczytanie rysów, nadaje płótnu charakterystyczną atmosferę świata jakby niepoddanego działaniu czasu.

W młodzińcych latach na twórczość Ludwika Lille znaczny wpływ miały idee ekspresjonizmu i jego polskiej odmiany, jaką stanowił formizm. Artysta znalazł się na początku lat 20. w kręgu oddziaływań awangardowego czasopisma „Zdrój” wydawanego w Poznaniu oraz tworzonego w Krakowie pisma

„Formiści”. Zdobyte doświadczenia rozwijał w szkole o międzynarodowym charakterze, jaką był wówczas weimarski Bauhaus. Zapewne tam twórca nabył przekonanie, że „Kształt i barwa, ich wzajemny stosunek względem otoczenia, mówią o wszystkim...” (Piotr Łukaszewicz, *Zrzeszenie Artystów Plastyków Artes 1929-1935*, Wrocław 1975, s. 20). Malarz po stosunkowo długim pobycie we Lwowie osiadł na stałe w Paryżu, do którego przeprowadził się w 1937. W czasie okupacji działał w strukturach polskiego ruchu oporu we Francji. Po wojnie pełnił funkcję prezesa Związku Artystów Polskich we Francji oraz był członkiem Société des Peintres-Graveurs.



51 α

## MAX BAND

1900-1974

### Chłopiec w kapeluszu

olej/plótno, 92 x 65 cm  
sygnowany i opisany p.d.: 'Max Band | Paris'

estymacja:

18 000 - 24 000 PLN

4 300 - 5 700 EUR

#### POCHODZENIE:

dom aukcyjny Tiroche, Izrael, lipiec 2024

kolekcja prywatna, Polska

Max Band urodził się 1900 roku na Litwie, w Nowym Mieście (Žemaičių Naumiestis). Pochodził z ortodoksyjnej żydowskiej rodziny. Jego pochodzenie miało niewątpliwy wpływ na sztukę, jaką tworzył. Zajmował się przede wszystkim malarstwem, ale także rzeźbił i pisał. Po wielu latach spędzonych w Berlinie i Paryżu osiadł na stałe w Stanach Zjednoczonych. W młodości żył w biedzie. W 1920 wyjechał na studia do Akademii der Künste w Berlinie, gdzie kształcił się pod kierunkiem Willy'ego Jackela. W 1923 kontynuował naukę w Paryżu. Utrzymywał bliskie kontakty z artystami kręgu École de Paris. Inspirował się francuskimi mistrzami malarstwa – Cézannem czy Piccassem – a jego obrazy zaczęto regularnie prezentować na paryskich wystawach. Trudno powiedzieć, kiedy dokładnie przeniósł się do Stanów Zjednoczonych. Źródła nie są tutaj precyzyjne, a biografia artysty nie została dotychczas należycie opracowana. Malarstwo Banda to głównie ekspresyjne portrety, pejzaże, martwe natury, a także sceny o tematyce żydowskiej. U progu lat 30. XX wieku o twórczości Banda pisał krytyk Waldemar George: „Malarstwo Maxa Banda podąża za impulsami serca i układu nerwowego. Rejestruje i wiernie oddaje reakcje malarza. To pismo to zeznanie, tabliczka identyfikacyjna, odcisk palca. Jego studia należą do dziedziny grafologii”.



52 α

## HENRYK GOTLIB

1890-1966

### Owoce w koszyku

olej/plótno, 52 x 62 cm  
sygnowany p.d.: 'Gotlib'

estymacja:

**6 500 - 8 500 PLN**

1 600 - 2 100 EUR

### POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Cleveland, Ohio

dom aukcyjny Rachel Davis, Cleveland, Ohio, marzec 2024

kolekcja prywatna, Polska

Henryk Gotlib studia artystyczne odbył w latach 1908-1910 w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Józefa Unierzyskiego oraz Wojciecha Weissa. Umiejętności warsztatowe doskonalił następnie w wiedeńskiej Kunstgewerbeschule w latach 1910-1913 i monachijskiej Akademii Sztuk Pięknych u Angelo Janka. Po powrocie do kraju jako młody, zdolny artysta wstąpił do awangardowego ugrupowania Formiści, z którym wystawiał w latach 1920-1922. W latach 30. często przebywał w Krakowie, gdzie związał się luźno ze środowiskiem awangardowej Grupy Krakowskiej i teatru Cricot. W kolejnych latach z kolei należał do ugrupowań o kolorystycznej orientacji, takich jak Awangarda, Grupa Dziesięciu, Nowa Generacja oraz finalnie Zwornik.

W początkowej fazie twórczość artysty, najbliższa była mu orientacja bliska nurtowi francuskiego koloryzmu, głównie intymistycznej sztuce Pierre'a Bonnard i intensywnym kolorystycznie płótnom Henri Matisse'a. Z biegiem lat zaczął podejmować twórcze eksperymenty, prowadzące go w kierunku akcentowania jakości barwy i faktury. Jako przeciwnik malarstwa plenerowego, przede wszystkim impresjonizmu, wykonywał swoje kompozycje w pracowni skupiając się na oddaniu przestrzeni wyobrażonej, a nie na naśladowaniu przestrzeni widzialnej. Formy natury określał najczęściej swobodnie, tusto kładzioną plamą barwną, poddając jej uproszczeniu i ekspresyjnej deformacji. Kolor stał się nośnikiem emocji artysty. Istotą kompozycji obrazów w jego malarstwie stanowiło wzajemne oddziaływanie tonów barwnych, czasem mocnych, głębokich, jarzących się wewnętrznym światłem, rzadziej jaskrawych lub zmatowiałych i zgaszonych.



53

## ABRAM WEINBAUM

1890-1943

### Kobieta niosąca dzban z kwiatami

olej/plótno, 60 x 73 cm  
sygnowany p.d.: 'A Wenbaum'

estymacja:  
**18 000 - 26 000 PLN**  
4 300 - 6 200 EUR

**POCHODZENIE:**  
kolekcja prywatna, Francja  
kolekcja prywatna, Polska

Abraham Wenbaum, artysta urodzony w Łodzi, przyszedł na świat w żydowskiej rodzinie przemysłowca i producenta tekstyliów. Decydując o swojej ścieżce kariery, sprzeciwił się ojcu – wybrał zawód artysty oraz wyjechał na studia do Odessy. Następnie przeniósł się do Krakowa, gdzie studiował w latach 1906-1914 w Akademii Sztuk. W tym mieście związał się z lewicowymi żydowskimi organizacjami, co znalazło wyrażne odzwierciedlenie w jego wczesnych pracach. Wiele z jego wczesnych dzieł przepięknie jest nastrojem mistycyzmu. Artysta powracał często i sentymentalnie do religii, jaką poznał już w dzieciństwie.

Po ukończeniu edukacji w Krakowie Weinbaum wyjechał bezpośrednio do Paryża. Tam aktywnie uczestniczył w życiu artystycznej bohemy Montparnasse'u. Do jego najśłynniejszych kompozycji należały widoki paryskich uliczek i przedmieść. Zamieszkał w słynnym „La Ruche” – „Ulu”. Swe dzieła wystawiał na Salonie Niezależnych, a jego debiut miał miejsce w 1920. Jego marszandem został jeden z najznakomitszych mecenatów ówczesnego czasu – René Gimpel. Większość dzieł Weinbauma cechuje realistyczna konwencja oraz graficzny styl. Artysta dbał o precyzyjne wykonanie obrazu, o zaznaczanie konturów, o solidną konstrukcję pracy.

Prezentowana w katalogu aukcyjnym praca to dzieło o zgoła odmiennym charakterze. „Kobieta niosąca dzban z kwiatami” to znakomity przykład inspiracji impresjonizmem w kręgu École de Paris. W niezwykle impresyjny sposób artysta odtworzył otaczającą kobietę przestrzeń i zarysował grę światła i refleksy barwne, która tworzą istną mozaikę barw. Pierwszoplanowymi modelami kompozycji stały się jednak sumarycznie potraktowane twarz kobiety oraz dzban z kwiatami. Niezwykle swobodny sposób malowania, intensywne akcenty barwne nasyconych kolorów, tworzą dzieło o niezwykle interesującej ekspresji.



54 α

**MARC STERLING**

1898-1976

**Martwa natura z kwiatami wazonie i owocami**

olej/plótno, 62 x 51 cm

sygnowany p.d.: 'M. Sterling'

na odwrociu na krośnie niebieską kredą numer inwentarzowy: '103'

estymacja:

**7 000 - 9 000 PLN**

1 700 - 2 200 EUR



55 α

**MAURICE VAGH-WEINMANN**  
1899-1966

**Macierzyństwo**

olej/sklejka, 48,5 x 59,5 cm  
sygnowany l.d.: 'Maurice Vagh-Weinmann'

estymacja:  
**4 500 - 6 500 PLN**  
1 100 - 1 600 EUR



56 α

**JAKUB ZUCKER**

1900-1981

**Portret chłopca w niebieskiej bluzie**

olej/plótno, 51,5 x 41,5 cm  
sygnowany p.d.: 'J. ZUCKER'

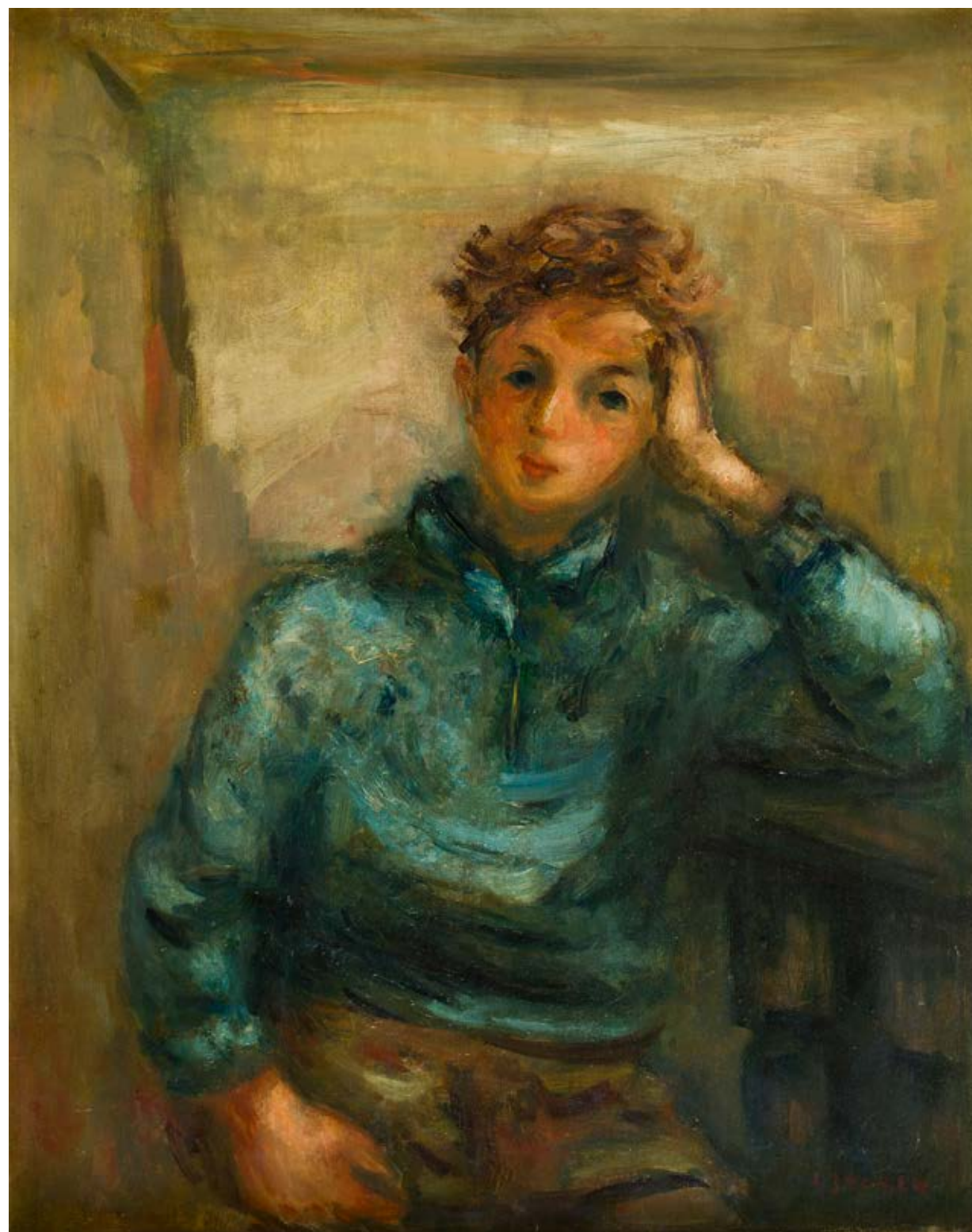
estymacja:

**13 000 - 18 000 PLN**

3 100 - 4 300 EUR

**LITERATURA:**

Jakub Zucker, tekst Joanna Tarnawska, Warszawa 2011, s. 32 (il.)



57 α

## JAKUB ZUCKER

1900-1981

Widok z Wenecji, 1970

olej/plótno, 73,5 x 60,5 cm  
sygnowany p.d.: 'J. Zucker'

estymacja:

12 000 - 16 000 PLN

2 900 - 3 800 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Polska

**LITERATURA:**

Claude Roger-Marx, Jacques Zucker, Paris 1969 (il. tablica)

Jakub Zucker, tekst Joanna Tarnawska, Warszawa 2011, s. 122 (il.)

Prezentowana praca Zuckera to wdzięczna, topograficzna pocztówka z Wenecji. Malarz przedstawił widok z Ponte Rosso, w tle widoczny jest Ponte del Cavallo i charakterystyczna fasada Scuola Grande di San Marco. Mgławicowa, różnobarwna dyspozycja kolorystyczna płótna jest charakterystyczna dla zarówno dla dojrzałej twórczości Zuckera, jak również wchodzi z dyskretny dialog z wielkimi mistrzami malarstwa dawnej Serenissimy, których dzieła amerykański malarz podziwiał w zbiorach miasta. Pierwsza podróż Zuckera do Włoch przypada na lata 30. XX wieku. Od 1948 roku roku osiadł w Arceuil pod Paryżem i odtąd europejskie i amerykańskie podróże stały się w jego życiu częstsze. „We Włoszech – pisze monografistka malarza Joanna Tarnawska – najczęściej przebywał w Wenecji i miastach Sycylii. W Wenecji malował wąskie uliczki pełne ludzi, place i kościoły – San Giorgio Maggiore, bazylikę św. Marka (...)” (Jakub Zucker, tekst Joanna Tarnawska, Warszawa 2011, s. 19). – a więc najbardziej oczywiste punkty miasta. To nie przeszkodziło Zuckerowi oddać i gwarność, i niezwykłą aurę „miasta nad laguną”.



# 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

1. 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).
2. DESA na organizowanych aukcjach występuje jako zastępca pośredni działający w imieniu własnym, lecz na rachunek komitenta uprawnionego do rozporządzenia Obiektem.
3. 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:

1. **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/>.
2. **AUKCJA** – publiczna sprzedaż dzieł sztuki, antyków lub innych obiektów kolekcjonerskich, zorganizowana w wyznaczonym czasie i miejscu przez DESA.
3. **AUKCJA CHARYTATYWNA** – aukcja organizowana w celu charytatywnym, na której DESA do Ceny Wycycytowanej nie dolicza Opłaty Aukcyjnej.
4. **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](mailto:bok@desa.pl), za pośrednictwem chatu oraz formularza kontaktowego (koszt połączenia z Biurem Obsługi Klienta – opłata jak za połączenie standardowe – wg cennika właściwego operatora).
5. **CENA WYLICYTOWANA** – cena sprzedaży Obiektu określona w złotych polskich lub w innej walucie, będąca zwycięską Ofertą podczas Licytacji, zawierająca podatek od towarów i usług według właściwej stawki VAT marża – Cena Wycycytowana nie zawiera kosztów dostawy oraz pozostałych Opłat.
6. **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.
7. **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).
8. **DROIT DE SUITE** – opłata na rzecz twórcy lub jego spadkobierców z tytułu dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnego egzemplarza utworu plastycznego.
- 8.1. 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:
- 8.1.1. 5% kwoty Ceny Wycycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro; oraz,
- 8.1.2. 3% kwoty Ceny Wycycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro; oraz,
- 8.1.3. 1% kwoty Ceny Wycycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro; oraz,
- 8.1.4. 0,5% kwoty Ceny Wycycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro; oraz,
- 8.1.5. 0,25% kwoty Ceny Wycycytowanej, 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:
- 8.2.1. 4% kwoty Ceny Wycycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro; oraz,
- 8.2.2. 3% kwoty Ceny Wycycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro; oraz,
- 8.2.3. 1% kwoty Ceny Wycycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro; oraz,
- 8.2.4. 0,5% kwoty Ceny Wycycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro; oraz,
- 8.2.5. 0,25% kwoty Ceny Wycycytowanej, 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](http://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. Rzeczna 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 niezabudowanego 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 – Schmaragdendorf, 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 Wycycytowana oraz Opłata Aukcyjna stanowi kwotę netto do której zostanie doliczony niemiecki podatek od towarów i usług (VAT) według stawki 7%.
- 11.11. **κ** Kappa – Obiekt importowany spoza Unii Europejskiej, dla którego Opłata Aukcyjna wynosi 29,5% Ceny Wycycytowanej. Cena Wycycytowana oraz Opłata Aukcyjna Obiektów oznaczonych tym symbolem stanowią kwotę brutto zawierającą podatek od towarów i usług (VAT) według stawki 23%. Sprzedaż, na życzenie Klienta, może być rozliczana fakturą wg. stawki VAT 23% (na pozostałe Obiekty, nieoznaczone tym symbolem albo symbolem **β** – Beta” wystawiana może być jedynie faktura VAT Marża).
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 kodeksy 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 wartości 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

produkcje Obiektu, informacje o autorze projektu Obiektu, czas powstania Obiektu (dokładny lub przybliżony czas powstania Obiektu wyrażony datą roczną, datami od-do lub stuleciem bądź częścią stulecia np. początek stulecia, koniec stulecia, środek stulecia, 1. lub 2. połowa stulecia, określona ćwierć stulecia, określone dziesięciolecie; tradycyjnie w Opisie Obiektu stosowane mogą być również określenia okresów historii politycznej lub historii kultury np. „dwudziestolecie międzywojenne”, „Księstwo Warszawskie”. W przypadku daty rocznej w Katalogu mogą pojawić się określenia „około” – w skrócie „ok.”, „przed” lub „po”. Mogą pojawić się również dwie daty roczne rozdzielone znakiem „/”, co w przypadku Obiektów powielanych m.in. fotografii, grafiki artystycznej, edycji, odlewów oznacza, że pierwsza data jest datą negatywu, projektu, formy, matrycy lub idei dzieła, a druga data jest datą wykonania określonego egzemplarza, odlewu lub odbitki; określenie czasu powstania w Katalogu wykonane zostaje w dobrej wierze i zgodnie z najlepszą wiedzą specjalistów DESA, jednak w przypadku wiekowych dzieł sztuki i rzeczy historycznych nie zawsze możliwe jest precyzyjne datowanie; w przypadku wątpliwości w Opisie Obiektu DESA przyjmuje datowanie bardziej konserwatywne, tzn. uznaje, że Obiekt jest młodszy), informacje o sygnaturach, napisach na Obiekcie oraz o oznaczeniach wytwórni lub producenta. Opis Obiektu może, ale nie musi zawierać wszystkich powyższych elementów. Uzupełnieniem opisu Obiektu może być: fotografia lub zestaw fotografii reprodukcyjnych oraz opis stanu zachowania Obiektu. Opis stanu zachowania Obiektu nie jest pełnym raportem konserwatorskim. W przypadku każdego wystawionego do sprzedaży Obiektu każdy zainteresowany może poprosić o szczegółowy raport konserwatorski. 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 Wycycytowanej, zawierająca w sobie podatek od towarów i usług według właściwej stawki. Do zapłaty Opłaty Aukcyjnej zobowiązany jest Klient wygrywający Licytację. Opłata Aukcyjna obowiązuje wyłącznie w relacji Sprzedawca – Klient.
22. **OPŁATA IMPORTOWA** – opłata za podatek graniczny dotyczący Obiektów sprowadzanych spoza obszaru celnego Unii Europejskiej, wynoszący 8% Ceny Wycycytowanej. 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](http://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 Wycycytowanej 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](http://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 aktywnego konta poczty elektronicznej; przegladarka 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 dostarczenia innych dokumentów, mogących poświadczyć tożsamość lub wypłacalność osoby ubiegającej się o rejestrację.

4. W Aukcji oraz Licytacji można uczestniczyć:

4.1. Osobiście – Licytujący osobiście w siedzibie DESA, rejestrując swój udział w Aukcji przed rozpoczęciem pierwszej Licytacji oraz otrzymując tabliczkę z indywidualnym numerem aukcyjnym oraz osobiście składając 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](http://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. Opiszana 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. Opiszana 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. Opiszana 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](http://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	1 000
20 000 – 30 000	2 000
30 000 – 50 000	2 000/ 5000/8 000 (np. 32 000, 35 000, 38 000)
50 000 – 100 000	5 000
100 000 – 300 000	10 000
300 000 – 700 000	20 000
700 000 – 1 500 000	50 000
1 500 000 – 3 000 000	100 000
3 000 000 – 8 000 000	200 000

powyżej 8 000 000 wg uznania aukcjonera

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 „pomińnię”). 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 gwarantując 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 przybicia

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  $\Lambda$  (Lambda) – Klient wstępuje w stosunek umowny włącznie 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  $\Sigma$  (Sigma) – Klient wstępuje w stosunek umowny wyłącznie z Partnerem DESA tj. spółką DESA Unicum GmbH, z siedzibą w Berlinie (wówczas strona-

mi 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 rachunek wskazany w zestawieniu aukcyjnym przekazanym zwycięskiemu Licytującemu; 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 Bank Polska Kasa Opieki Spółka Akcyjna 05 1240 6292 1978 0011 6213 5984, Swift: PKOPPLPW) lub dolarze amerykańskim (konto Bank Polska Kasa Opieki Spółka Akcyjna 45 1240 6292 1787 0011 6465 7114, Swift: PKOPPLPW). Wartość takiej transakcji będzie powiększona o opłatę manipulacyjną w wysokości 1%. Przeliczenie waluty następuje na podstawie dziennego kursu kupna waluty Bank Polska Kasa Opieki Spółka Akcyjna 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 komisu, 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 rozwiązania 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 aukcyjne), na co niniejszym Klienci wyrażają zgodę

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

### § 8 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 przepisów 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 wycytywany. 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, przekaze zawiadomienie w formie dokumentowej lub pisemnej Klientowi o zdarzeniu określonym w ust. 7 powyżej wraz z niezbędnymi informacjami dotyczącymi praw i obowiązków Klienta związanych z umową płatnego depozytu (przechowania).

10. W przypadku Obiektów objętych Opłatą Importową, ze względu na konieczność zakończenia procedury celnej, termin odbioru będzie uzgadniany indywidualnie z Klientem.

11. W przypadku Obiektów oznaczonych symbolem "π", zgodnie z § 2 ust. 10.7, odbiór odbywa się z magazynu zewnętrznego. Magazyn znajduje się w Warszawie (03-794), przy ul. Recznej 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.

#### 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 poświęconej 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 Sprzedawca 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/spory_konsumenckie.php); [http://www.uokik.gov.pl/sprawy\\_indywidualne.php](http://www.uokik.gov.pl/sprawy_indywidualne.php); [http://www.uokik.gov.pl/wazne\\_adresy.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 łącze elektroniczne do platformy ODR (Online Dispute Resolution) umożliwiającej pozasądowe rozstrzyganie sporów: <http://ec.europa.eu/consumers/odr/>. Adres poczty elektronicznej Usługodawcy: [biuro@desa.pl](mailto:biuro@desa.pl).

13. Klient posiada następujące przykładowe możliwości skorzystania z pozasądowych sposobów rozpatrywania reklamacji i dochodzenia roszczeń:

13.1. Klient uprawniony jest do zwrócenia się do stałego polubownego sądu konsumenckiego działającego przy Inspekcji Handlowej z wnioskiem o rozstrzygnięcie sporu wynikłego z zawartej Umowy Sprzedaży.

13.2. Klient uprawniony jest do zwrócenia się do wojewódzkiego inspektora Inspekcji Handlowej, zgodnie z art. 36 ustawy z dnia 15 grudnia 2000 r. o Inspekcji Handlowej (Dz.U. 2001 nr 4 poz. 25 ze zm.), z wnioskiem o wszczęcie postępowania medacyjnego w sprawie pozasądowego rozwiązywania sporu między Klientem, a 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](mailto: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 obowiązującego prawa, korzystania z Aplikacji w sposób nieuciążliwy dla pozostałych Klientów oraz dla DESA, z poszanowaniem ich dóbr osobistych (w tym prawa do prywatności) i wszelkich przysługujących im praw, korzystania z Treści zamieszczonych w Aplikacji, jedynie w zakresie własnego użytku osobistego – wykorzystywanie w innym zakresie treści należących do DESA lub osób trzecich jest dopuszczalne wyłącznie na podstawie wyraźnej zgody DESA lub ich właściciela,

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

4.1. pisemnie na adres DESA;

4.2. w formie elektronicznej za pośrednictwem poczty elektronicznej na adres: [reklamacje@desa.pl](mailto: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](mailto: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](http://www.desa.pl). Zarówno dane Klientów jak i komitentów objęte są poufnością.

#### § 11 POSTANOWIENIA KOŃCOWE

1. Regulamin stanowi wzorzec umowy w rozumieniu art. 384 § 1 Kodeksu cywilnego.

2. Sprzedawca nie zapewni 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 pozwoleń 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 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 zapewnia środki techniczne i organizacyjne odpowiednie do stopnia zagrożenia bezpieczeństwa świadczonych funkcjonalności lub usług na podstawie Umowy o Świadczenie Usług Elektronicznych.

12. Treść Regulaminu jest dostępna dla Klientów bezpłatnie pod następującym adresem [https://desa.pl/pl/regulamin/regulamin\\_aukcji/](https://desa.pl/pl/regulamin/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.





## REDAKCJA TEKSTÓW

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

**SZTUKA DAWNA.**  
**XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE**  
**18 CZERWCA 2026**

## ZDJĘCIA DODATKOWE

poz. 4 Poczłtówka z reprodukcją obrazu Józefa Rapackiego „Marzec” z cyklu „Rok w krajobrazie”, źródło: cyfrowe MNW

poz. 4 Poczłtówka z reprodukcją obrazu Józefa Rapackiego „Pejzaż”, źródło: Polona

poz. 4 Poczłtówka z reprodukcją obrazu Józefa Rapackiego „Maj” z cyklu „Rok w krajobrazie”, źródło: Polona

poz. 5 Jacek Malczewski, około 1900, źródło: NAC

poz. 5 Jacek Malczewski, fotografia portretowa, dzięki uprzejmości Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu

poz. 6 Leon Wyczółkowski, Łan zboża, 1885, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: cyfrowe MNK

poz. 6 Leon Wyczółkowski, Wisła pod Tyrńcem po zachodzie słońca, 1901, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: cyfrowe MNK

poz. 6 Jubilat Leon Wyczółkowski w swojej pracowni, 1932, źródło: NAC

poz. 7 Józef Mehoffer, fotografia portretowa, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK

poz. 7 Józef Mehoffer, Wnętrze dworku artysty w Jankówce (Kwiaty imieninowe), ok. 1915, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 7 Kwiaty jesienne (Kwiaty w wazonach na stole przykrytym czerwoną tkaniną), 1943, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 8 Józef Pankiewicz, fotografia portretowa, 1936, źródło: NAC

poz. 8 Józef Pankiewicz, Autoportret z paletą, 1927, Muzeum Sztuki w Łodzi, źródło: cyfrowe MSŁ

poz. 8 Józef Pankiewicz, Wóz z sianem, 1890, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: cyfrowe MNK

poz. 8 Józef Pankiewicz, Wóz z sianem, 1890, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: cyfrowe MNK

poz. 8 Józef Pankiewicz, Dziewczynka w czerwonej sukience, 1897, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: cyfrowe MNK

poz. 8 Józef Pankiewicz, Martwa natura, 1916–18, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: cyfrowe MNW

poz. 8 Józef Pankiewicz, Różowy dom w okolicy La Ciotat, 1927, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: cyfrowe MNW

poz. 8 Claude Monet, Japonka (Camille Monet w stroju japońskim), 1876, Museum of Fine Arts

poz. 8 Paul Sérusier, Talizman (Pejzaż z Bois d’Amour), 1888, Musée d’Orsay, Paryż

poz. 8 James McNeill Whistler, Różowy i srebrny: Księżniczka z Kraju Porcelany, 1863–65, Freer Gallery of Art, Waszyngton

poz. 8 Gustav Klimt, Portret Elisabeth Lederer, 1914–16, kolekcja prywatna

poz. 8 André Derain, Madame Matisse w kimonie, 1905, kolekcja prywatna

poz. 8 Henri Matisse, Japonka: Kobieta nad wodą, 1905, The Museum of Modern Art, Nowy Jork

poz. 8 Pierre Bonnard, Dama przed lustrem, 1905, Neue Pinakothek München

poz. 8 Józef Pankiewicz, Japonka, 1908, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: cyfrowe MNK

poz. 8 Józef Pankiewicz, W lustrze (Japonka II), 1908, miejsce przechowywania nieznane, reprodukowany w: „Tygodnik Ilustrowany” 1911, nr 18, s. 345, źródło: Biblioteka Cyfrowa Uniwersytetu Łódzkiego

poz. 8 Wanda Pankiewiczowa pozująca do obrazu „Japonka” w pracowni

męża na ASP w Krakowie, 1908, fotografia archiwalna, źródło: archiwum MNW

poz. 8 Wanda Pankiewiczowa w mieszkaniu krakowskim przy ul. Batorego 22, 1909, fotografia archiwalna, archiwum MNW

poz. 8 Józef Pankiewicz, Czesząca się, 1911, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: cyfrowe MNK

poz. 8 Józef Pankiewicz, Wizyta, 1922, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: cyfrowe MNW

poz. 8 Józef Pankiewicz, Marta natura z błękitnym wazonem, 1907, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: cyfrowe MNW

poz. 8 Leon Wyczółkowski, Japonka, 1897, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: źródło: cyfrowe MNK

poz. 8 Kazimierz Sichulski, Ryby, 1908, Muzeum Narodowe w Poznaniu, źródło: Wikimedia

poz. 8 Julian Fałat, Z chrustem, 1913, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: cyfrowe MNW

poz. 8 Edward Okuń, Jesienne liście, 1912, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: cyfrowe MNW

poz. 8 Feliks Jasieński na balkonie swego krakowskiego mieszkania w kimonie i hełmie samurajskim, 1903–04, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: cyfrowe MNK

poz. 8 Kimono dziewczęce zimowe furisode – wzór w białe motyle i gałęzie śliwy, XIX wiek, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: cyfrowe MNK

poz. 8 Wazon z motywem ptaka wśród owoców granatów, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: cyfrowe MNK

poz. 8 Stolik z laki, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: cyfrowe MNK

poz. 8 Kikoku, „Kwiaty czterech pór roku”, parawan dwuskrzydłowy, 1850–60, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: cyfrowe MNK

poz. 8 Feliks Jasieński z shamisenem na tle japońskiego parawanu, 1903–5, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: cyfrowe MNK

poz. 9 Olga Boznańska z psem Kwi–Kwi w swojej krakowskiej pracowni przy ul. Wolskiej 21, 1930, źródło: NAC

poz. 9 Olga Boznańska, „Maki w szklanym wazonie”, ok. 1898, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 16 Drzeworyt według obrazu Henryka Piątkowskiego „Koncert rodzin-

ny”, „Tygodnik Ilustrowany” 1880, źródło: cyfrowe MNK

poz. 9 Olga Boznańska, ok. 1898, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: cyfrowe MNK

poz. 15 Inauguracja Międzynarodowego Klubu Artystów, Helena Kwiatkowska w pierwszym rzędzie czwarta od prawej, źródło: archiwum prywatne

poz. 15 Renata Borgatti i Het Kwiatkowska (znane jako „Schiller i Goethe”), Rzym1924, źródło: archiwum prywatne

poz. 16 Strona tytułowa z drzeworytem według obrazu Henryka Piątkowskiego, „Kłosa” 1890, t. 50, nr 1288, s.145 , źródło: Wielkopolska Biblioteka Cyfrowa

poz. 16 Johannes Vermeer, Kobieta z lutnią przy oknie, ok. 1662–63 The Metropolitan Museum of Art., Nowy Jork, źródło: Wikimedia Commons

poz. 16 Frans van Mieris, Kobieta przy klawikordzie (Duet), 1658, Staatliches Museum Schwerin, źródło: Wikimedia Commons

poz. 19 Henryk Siemiradzki, Uczta Dionizosa I, tyrana z Syrakuz, 1882–86, kolekcja prywatna, źródło: Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego. Dzieła z historii starożytnej, wczesnego chrześcijaństwa i religijne, tom 1, red. Jerzy Malinowski, Toruń–Kraków 2021, s. 143

poz. 19 Henryk Siemiradzki, „Orgia za czasów Tyberiusza na wyspie Capri”, 1881, Galeria Trietiakowska, Moskwa, źródło: Wikimedia Commons

poz. 24 Antoni Piotrowski Autoportret, 1906, źródło: Wikimedia Commons

poz. 30 Wlastimil Hofman podczas pracy w plenerze, 1929, źródło: NAC

poz. 31 Wlastimil Hofman, Spowiedź, 1906, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: cyfrowe MNW

poz. 31 Wlastimil Hofman, Spowiedź, 1924, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 32 Kazimierz Sichulski, „Krysia pod drzewkiem”, 1919, kolekcja prywatna, źródło: Kazimierz Sichulski, katalog wystawy, Wrocław 1994

poz. 32 Witold Wojtkiewicz, Rozstanie, 1908, Muzeum Narodowe w Poznaniu, źródło: Wikimedia Commons

poz. 34 Portret fotograficzny Eugeniusza Zaka, 1912, fot. Henri Manuel, zbiory ikonograficzne Muzeum Narodowego w Warszawie, źródło: NAC

poz. 36 Artysta malarz Roman Kramsztyk na wystawie swoich prac w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie, 1932, źródło: NAC

poz. 36 Marcel Sauvage, 1929, źródło: NAC

**okładka front** poz. 8 Józef Pankiewicz, „Japonka”, 1906–08

**okładka II – strona 1** poz. 17 Franciszek Żmurko, Akt kobiety

**strony 2–3** poz. 19 Henryk Siemiradzki, Studium do „Orgii za czasów Tyberiusza na wyspie Capri”, 1875

**strony 4–5** poz. 4 Józef Rapacki, Pejzaż z mostkiem nad rzeką („Marzec”), 1920

**strony 6–8** poz. 10 Olga Boznańska, Kwiaty w wazonie, przed/lub 1899

**strony 9–10** poz. 6 Leon Wyczółkowski, Łąki w zachodzącym słońcu, przed 1918

**strony 11–12** poz. 5 Jacek Malczewski, Powrót z pól, 1901

**strona 11** poz. 7 Józef Mehoffer, Kwiaty wiosenne, lata 20. XX w.

**strona 17** poz. 13 Maria Melania Mutermilch / Mela Muter, „Świt w Marsylii” („L’aube à Marseille”), 1932

**strona 228** poz. 33 Tadeusz Makowski, Dziewczynka w czapce z pomponem („Fillette”), 1927

**strony 230–231** poz. 14 Maria Melania Mutermilch / Mela Muter, Portret pisarza Henri’ego Barbusse, 1923 (?)

**strona 232** poz. 16 Henryk Piątkowski, „Duet”, 1882

**strona 233** poz. 34 Eugeniusz Zak, Portret młodzieńca, około 1919

**strony 234–235** poz. 29 Antoni Kozakiewicz, Krajobraz wiejski z gwiazdzistym niebem („Łuna”)

**strony 236–237** poz. 24 Antoni Piotrowski, „W szynku” („Wnętrze karczmy pod Raszynem”), 1874

**strona 238** poz. 35 Mojżesz (Moise) Kisling, „Stojąca nago”, 1927

**strona 239** poz. 36 Roman Kramsztyk, „Portret Marcela Sauvage’a”, 1925

**strona 240 – okładka III** poz. 11 Anna Bilińska-Bohdanowiczowa, „Ryfka”, 1879

**okładka tył** poz. 8 Józef Pankiewicz, „Japonka”, 1906–08

**koncepcja graficzna** Monika Wojnarowska

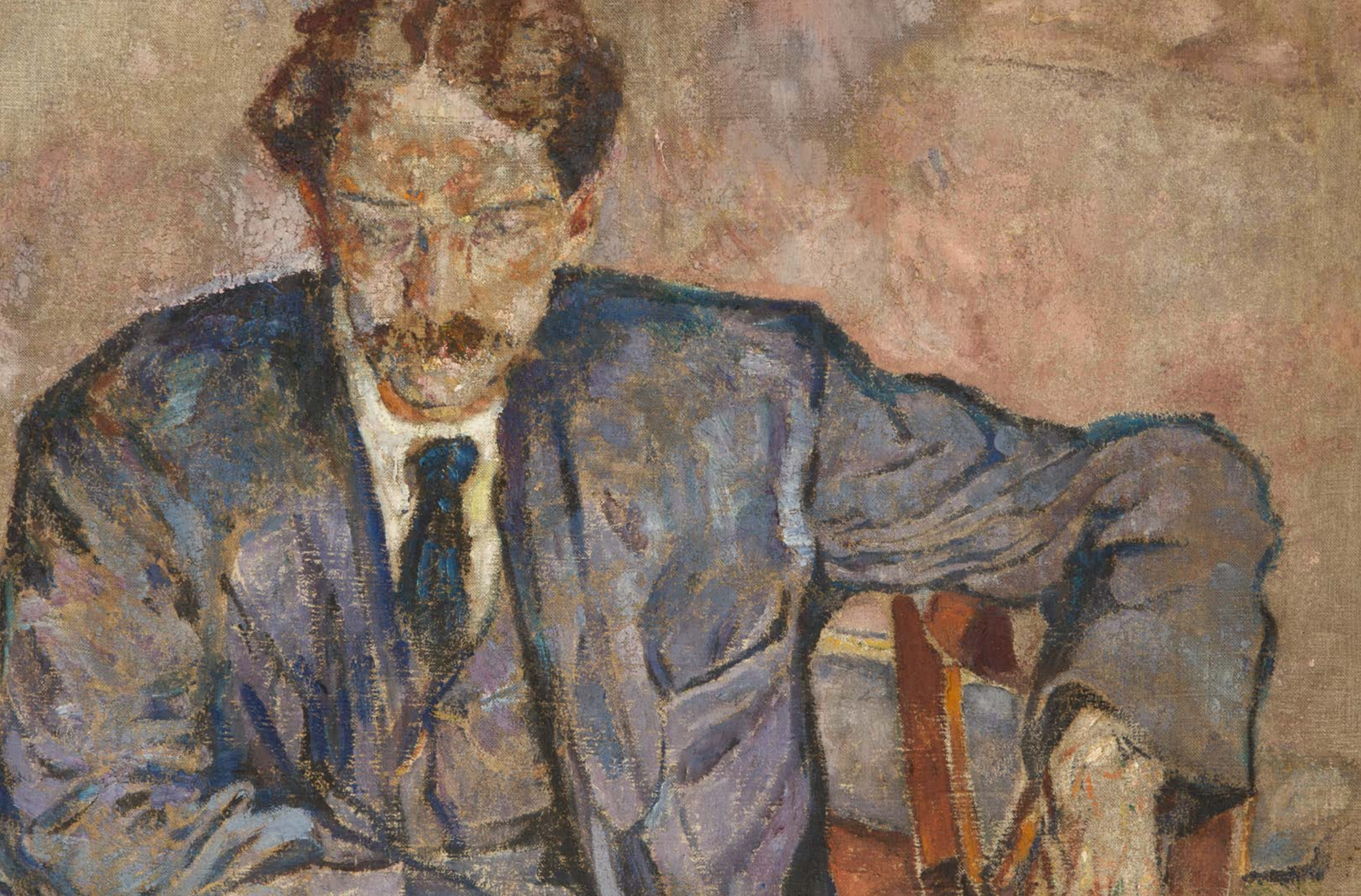
**opracowanie graficzne** Arkadiusz Kowalski

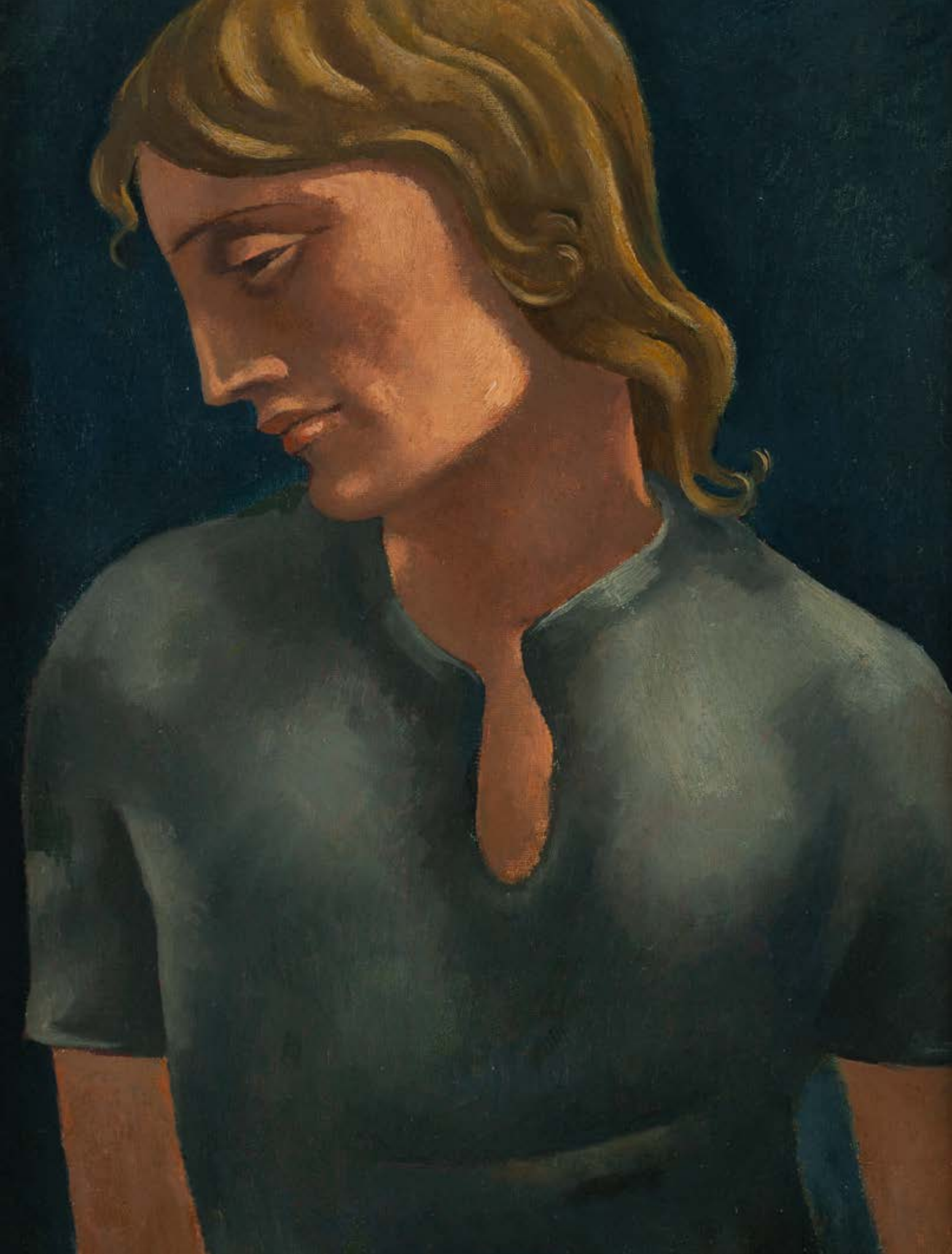
**zdjęcia** Marcin Koniak, Marek Krzyżanek, Alina Matyash–Labanovskaya

**prenumerata katalogów** prenumerata@desa.pl

**druk** ArtDruk Kobyłka

**kod aukcji** 1900ASD259







A. K. K. K. K. K.







