



**DESA**  
UNICUM

**SZTUKA DAWNA**

XIX WIEK • MODERNIZM • MIĘDZYWOJNIE

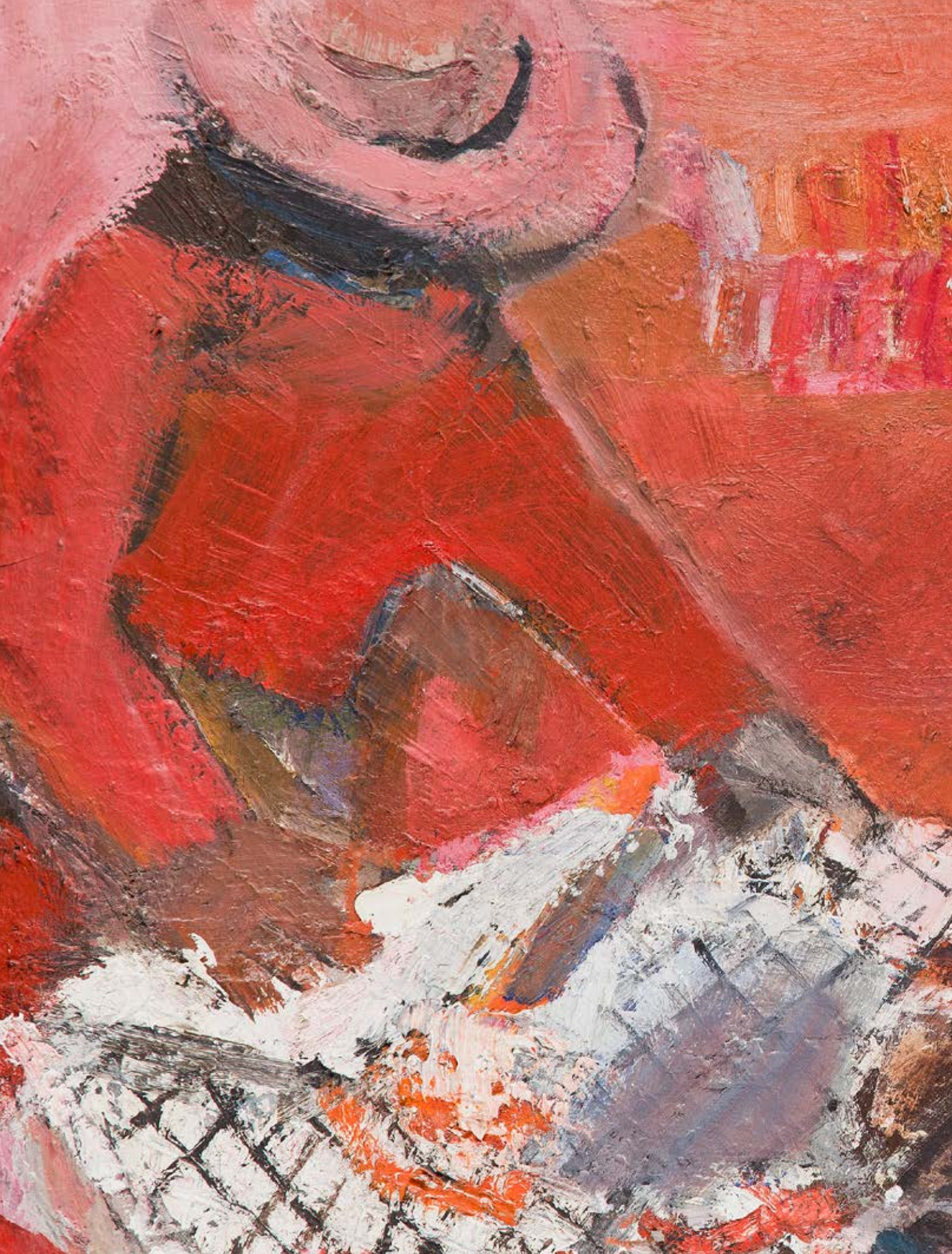
AUKCJA 4 CZERWCA 2020 WARSZAWA











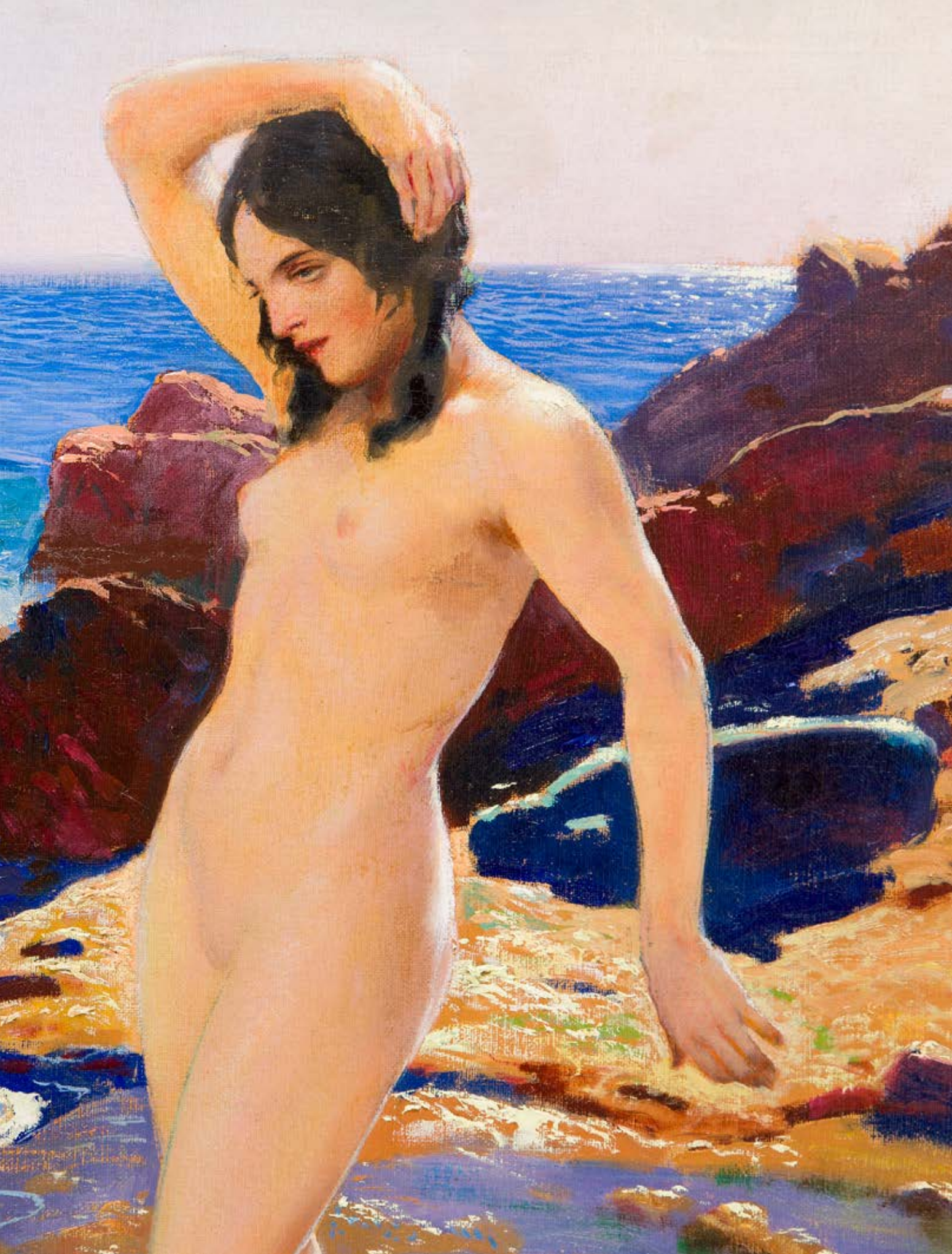






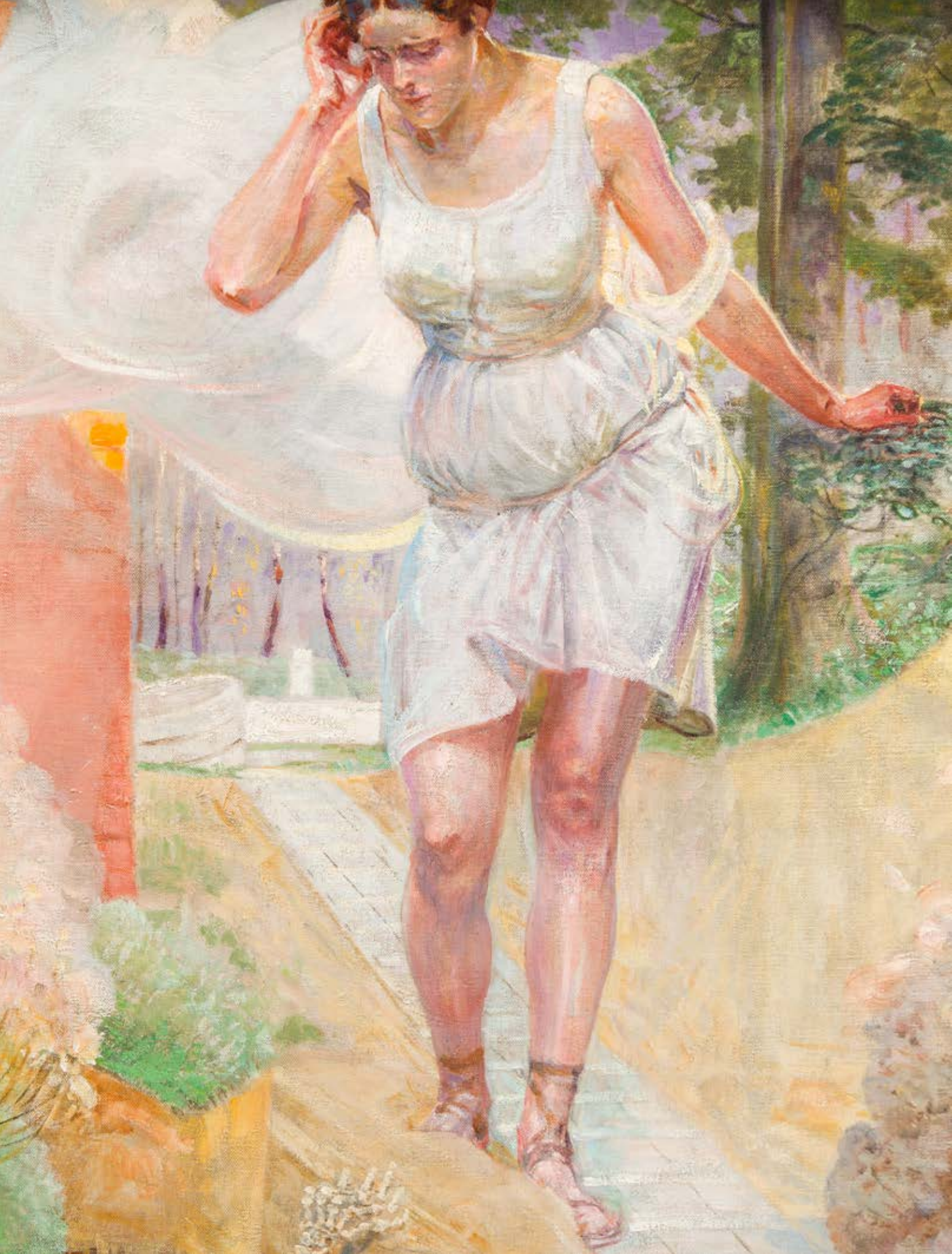












# SZTUKA DAWNA

XIX WIEK • MODERNIZM • MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 4 CZERWCA 2020

## CZAS AUKCJI

4 czerwca 2020 (czwartek), 19:00

## WYSTAWA OBIEKTÓW

25 maja - 4 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

Tomasz Dziewicki

tel. 22 163 66 46, 735 208 999

t.dziewicki@desa.pl

Aleksandra Łukaszewska

tel. 22 163 67 05, 664 981 465

a.lukaszewska@desa.pl

## ZLECENIA LICYTACJI

zlecenia@desa.pl, 22 163 67 00



MUTER



## ZARZĄD DESA UNICUM



**JULIUSZ WINDORBSKI**  
Prezes Zarządu



**JAN KOSZUTSKI**  
Wiceprezes Zarządu



**MAŁGORZATA KULMA**  
Główna Księgowa



**IZA RUSINIAK**  
Dyrektor Departamentu Projektów Aukcyjnych



**AGATA SZKUP**  
Dyrektor Departamentu Sprzedaży

### SEKRETARIAT ZARZĄDU

tel. 22 163 66 65  
biuro@desa.pl

### DZIAŁ MARKETINGU

Marta Czartoryska-Żak  
Dyrektor Marketingu  
tel. 662 280 480,  
m.czartoryska-zak@desa.pl

Marta Wiśniewska  
Marketing Manager  
tel. 795 122 709,  
m.wisniewska@desa.pl

Wojciech Kosmala  
Digital Manager  
w.kosmala@desa.pl  
tel. 664 150 861

### PUBLIC RELATIONS

Agnieszka Marszał  
Business & Culture  
pr@desa.pl  
tel. 793 919 109

### DZIAŁ KSIĘGOWOŚCI

Małgorzata Kulma  
Główna Księgowa  
m.kulma@desa.pl  
tel. 22 163 66 80

Marlena Ulejczyk  
Zastępca Głównej Księgowej  
m.ulejczyk@desa.pl  
tel. 506 252 141

Katarzyna Krzyżanowska  
Księgowa  
k.krzyzanowska@desa.pl  
tel. 538 052 090

### DZIAŁ FINANSOWY

Rafał Czarnocki  
Dyrektor Finansowy  
r.czarnocki@desa.pl  
tel. 22 163 67 85, 661 661 703

### DZIAŁ HR

Małgorzata Basaj  
HR Manager  
m.basaj@desa.pl  
tel. 22 163 66 81, 539 196 530

### DZIAŁ PRAWNY

Wojciech Dziakowski  
Radca Prawny  
w.dziakowski@desa.pl  
tel. 22 163 67 86 / 664 981 452

### DZIAŁ LOGISTYCZNY

Milena Lutomirska  
Dyrektor Działu  
m.lutomirska@desa.pl  
tel. 795 122 714

Kacper Tomasziewicz  
Kierownik ds. transportów i logistyki  
k.tomaszkiewicz@desa.pl  
tel. 795 122 708

### DZIAŁ IT

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

### KONTA BANKOWE

mBank S.A. Swift: BREXPLPWWA3  
PLN: 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002  
EUR: 43 1140 2062 0000 2380 1100 1005  
USD: 16 1140 2062 0000 2380 1100 1006

### DESA UNICUM SA

ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa, tel. 22 163 66 00, biuro@desa.pl  
NIP: 5272644731 / REGON: 142733824 / KRS: 0000718495  
Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy  
XII Wydział Gospodarczy, kapitał zakładowy 85 055 000 zł

okładka front poz. 5 Jacek Malczewski, „Wiosna”, 1914 II okładka – strona 1 poz. 9 Wacław Szymanowski, „Upał”, 1895 strony 2-3 poz. 23 Stanisław Bohusz-Siestrzeńcewicz, W drodze, 1893 strony 4-5 poz. 45 Rajmund Kanelba, „Rybacy”, około 1958 strony 6-7 poz. 25 Wojciech Kossak, Bitwa pod Stoczkiem, 1924 strony 8-9 poz. 32 Feliks Michał Wygrzywalski, Akt na Capri strony 10-11 poz. 52 Wojciech Weiss, „Żagle przed Pałacem Dożów (Widok z wyspy San Giorgio)”, 1913 strona 12 (tytułowa) poz. 4 Jacek Malczewski, „Ad Astra”, 1917 strona 14 poz. 4 Mela Muter, Martwa natura na stole z butelką indeks poz. 19 Zofia Stryjeńska, Zwiastowanie, po 1960 strona 216 – III okładka poz. 10 Józef Mehoffer, „Zmrok w sadzie”, 1909 okładka tył poz. 43 Zygmunt Józef Menkes, Toaleta damy tytuł aukcji Sztuka Dawna, XIX Wiek • Modernizm • Międzywojnie 21 maja 2020 ISBN 978-83-66377-81-3 kod aukcji 744ASD215 koncepcja graficzna Monika Wojnarowska opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski zdjęcia Marcin Koniak, Paweł Bobrowski numerata katalogów pnumerata@desa.pl druk ArtDruk Kobyłka

## DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH

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

wyceny biżuterii: czwartek 11:00 – 19:00, piątek 11:00 – 15:00, DESA Biżuteria, Nowy Świat 48, Warszawa, tel. 22 826 44 66, biżuteria@desabizuteria.pl



**IZA  
RUSINIAK**  
Dyrektor Departamentu  
Projektów Aukcyjnych  
i.rusiniak@desa.pl  
22 163 66 40  
664 981 463



**ARTUR  
DUMANOWSKI**  
Zastępca Dyrektora  
Departamentu Projektów  
Aukcyjnych  
a.dumanowski@desa.pl  
22 163 66 42  
795 122 725



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



**JULIA  
MATERNA**  
Kierownik Działu  
Projekty Specjalne  
j.materna@desa.pl  
22 163 66 52  
538 649 945



**JOANNA  
TARNAWSKA**  
Ekspert Komisji  
Wycen i Ocen  
Sztuka polska XIX i XX w.  
j.tarnawska@desa.pl  
22 163 66 11  
698 666 189



**MAREK  
WASILEWICZ**  
Starszy Specjalista  
Sztuka Dawna  
m.wasilewicz@desa.pl  
22 163 66 47  
795 122 702



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



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



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



**CEZARY  
LISOWSKI**  
Specjalista  
Sztuka Użytkowa, Design  
c.lisowski@desa.pl  
22 163 66 51  
788 269 908



**AGATA  
MATUSIELŃSKA**  
Specjalista  
Sztuka Współczesna  
a.matusielanska@desa.pl  
22 163 66 50  
539 546 699



**KAROLINA  
KOLTUNICKA**  
Specjalista  
Sztuka Młoda i Najnowsza  
k.koltunicka@desa.pl  
22 163 66 43  
664 150 864



**ALICJA  
SZNAJDER**  
Asystent  
Sztuka Współczesna  
a.szajder@desa.pl  
22 163 66 45  
502 994 177



**MARCIN  
LEWICKI**  
Asystent  
Sztuka Współczesna  
m.lewicki@desa.pl  
22 163 66 15  
788 260 055



**PAULINA  
ADAMCZYK**  
Asystent  
Sztuka Dawna  
p.adamczyk@desa.pl  
22 163 66 14  
532 759 980



**ANNA  
KOWALSKA**  
Asystent  
Sztuka Współczesna  
a.kowalska@desa.pl  
22 163 66 55  
539 196 531



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

## DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



**AGATA SZKUP**  
Dyrektor Departamentu Sprzedaży  
a.szkup@desa.pl  
22 163 67 01  
692 138 853



**ALEKSANDRA ŁUKASZEWSKA**  
Doradca Klienta  
a.lukaszewska@desa.pl  
22 163 67 05  
664 981 465



**MICHAŁ BOLKA**  
Doradca Klienta  
m.bolka@desa.pl  
22 163 67 03  
664 981 449



**KAROLINA CIEŚIELSKA**  
Doradca Klienta  
k.ciesielska@desa.pl  
22 163 67 12  
668 135 447



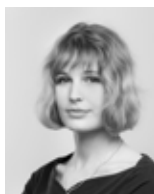
**MAŁGORZATA NITNER**  
Doradca Klienta  
m.nitner@desa.pl  
22 163 67 02  
514 446 892



**JADWIGA BECK**  
Doradca Klienta  
j.beck@desa.pl  
795 122 720



**MAJA LIPIEC**  
Doradca Klienta  
m.lipiec@desa.pl  
22 163 67 07  
538 647 637



**MARTA LISIAK**  
Doradca Klienta  
m.lisiak@desa.pl  
22 163 67 04  
788 265 344



**ALEKSANDRA KASPRZYŃSKA**  
Doradca Klienta  
a.kasprzyńska@desa.pl  
506 252 031



**KINGA JAKUBOWSKA**  
Doradca Klienta  
k.jakubowska@desa.pl  
698 668 221



**TOMASZ WYSOCKI**  
Doradca Klienta  
t.wysocki@desa.pl  
664 981 450



**TERESA SOLDENHOFF**  
Doradca Klienta  
t.soldenhoff@desa.pl  
506 251 833

## BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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



**URSZULA PRZEPIÓRKA**  
Dyrektor Działu  
u.przepiorka@desa.pl  
22 163 66 01  
795 121 579



**ANNA MAZUREK**  
Specjalista ds. rozliczeń  
a.mazurek@desa.pl  
22 163 66 09  
664 150 867



**MAGDALENA OŁTARZEWSKA**  
Asystent ds. rozliczeń  
m.oltarzewska@desa.pl  
22 163 66 03  
506 252 044



**KORA KULIKOWSKA**  
Asystent ds. rozliczeń  
k.kulikowska@desa.pl  
22 163 66 06  
788 262 366



**MICHALINA KOMOROWSKA**  
Asystent  
m.komorowska@desa.pl  
22 163 66 20  
882 350 575



**JUSTYNA PŁOCIŃSKA**  
Asystent  
j.plocinska@desa.pl  
22 163 66 03  
538 977 515

## DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

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



**KAROLINA ŚLIWIŃSKA**  
Kierownik Działu  
k.sliwinska@desa.pl  
22 163 66 21  
795 121 575



**PAWEŁ WĄTROBA**  
Specjalista ds. obiektów  
p.watroba@desa.pl  
22 163 66 21  
514 446 849



**PAWEŁ WOŁYŃIAK**  
Asystent ds. obiektów  
p.wolyniak@desa.pl  
22 163 66 21  
506 251 934



**MARCIN KONIAK**  
Kierownik Działu  
m.koniak@desa.pl  
22 163 66 74  
664 981 456



**MARLENA PÁLUNAS**  
Fotoedytor  
m.talunas@desa.pl  
22 163 66 75  
795 122 717



**PAWEŁ BOBROWSKI**  
Fotograf  
p.bobrowski@desa.pl  
22 163 66 75

## DZIAŁ FOTOGRAFICZNY



RYIENS  
5KA



## INDEKS

---

- Beavis Richard 31  
Bohusz-Siesterziewicz Stanisław 23  
Chelmiński Jan 28, 30  
Chelmoński Józef 24  
Cybis Bolesław 20-21  
Czapski Józef 59  
Eleszkiewicz Stanisław 36-37  
Erb Erno 58  
Fałat Julian 7  
Hayden Henryk 61-62  
Hofman Wlastimil 1-2  
Kanarek Elias 22  
Kanelba Rajmund 14, 45-46  
Karpiński Alfons 11-12  
Klimowski Stanisław 13  
Kokular Aleksander 34  
Kolnik Artur 38  
Konarski J. 29  
Kossak Wojciech 25-27  
Lentz Stanisław 33  
Lille Ludwik 49  
Mackiewicz Konstanty 55  
Malczewski Jacek 4-6  
Mars Witold 50  
Mehoffer Józef 10  
Menkes Zygmunt Józef 15, 43-44  
Mondzain Szymon 39-40  
Muter Mela 16-17  
Plater Zyberk Kazimierz 57  
Popiel Włodzimierz 35  
Pressmane Joseph 47-48  
Rubczak Jan 53  
Sielski Roman 56  
Skoczylas Władysław 54  
Stryjeńska Zofia 18-19  
Szymanowski Wacław 9  
Taranczewski Wacław 60  
Weiss Wojciech 3, 51-52  
Wygrzywalski Feliks Michał 32  
Zucker Jakub 41-42  
Żmurko Franciszek 8

1 †

## WLASTIMIL HOFMAN

1881-1970

### Czytające dziewczynki, 1923

olej/tektura, 48,5 x 70 cm

sygnowany i datowany wewnątrz kompozycji: 'Wlastimil Hofman | 1923'  
na odwrociu pieczętka z zakładu ramiarskiego: 'Wytwórnia ram stylowych  
| B. GUŁA | Lwów, Romanowicza 10' oraz papierowa nalepka aukcyjna

estymacja:

**40 000 - 60 000 PLN**

8 900 - 13 400 EUR

#### POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Małopolska

Rok 1905 stanowi bardzo ważny okres w działalności artystycznej Wlastimila Hofmana. Wówczas wraz z Witoldem Wojtkiewiczem, Leopoldem Gottliebem, Mieczysławem Jakimowiczem i Janem Rembowskiem założył nowe stowarzyszenie – „Grupę Pięciu”. Artyści ci w analogicznym sposób rozumieli otaczającą ich rzeczywistość. Twórczość plastyczną pojmowali w kontekście popularnej na przełomie wieków koncepcji korespondencji sztuk. Idea popularyzowana już znacznie wcześniej, chociażby przez Richarda Wagnera, pobudzała na nowo umysły twórców. Gesamtkunstwerk czy correspondance des arts – totalne dzieło sztuki, o tym myśleli członkowie wzmiankowanej grupy. Ta liryczna synteza sztuk

towarzyszyć będzie Hofmanowi do końca życia. Dwie młode bohaterki prezentowanej pracy ukazane zostały podczas czytania książki. Zatopione w lekturze zdają się nie dostrzegać zupełnie otaczającej je rzeczywistości. Nastrojowe, zasnutym impresyjnie malowanymi chmurami niebo i majaczący w oddali fragment pejzażu odpowiadać mogą odczytanym właśnie w myślach dziewcząt wersetom utworu literackiego. Tak właśnie dokonuje się w kompozycji artysty pewnego rodzaju synteza, w której splatają się malarstwo i literatura dopełniane wyczuwalnymi w podświadomości obserwatora akordami lirycznej muzyki.



2 †

## WLASTIMIL HOFMAN

1881-1970

**Apollo**, 1937

olej/sklejka, 59,5 x 44,5 cm

sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'Jarosławom Nowickim | Państwu  
Młodym w upominku | w dzień zaślubin | Wlastimil Hofman | 1937'

estymacja:

**40 000 - 50 000 PLN**

8 900 - 11 200 EUR

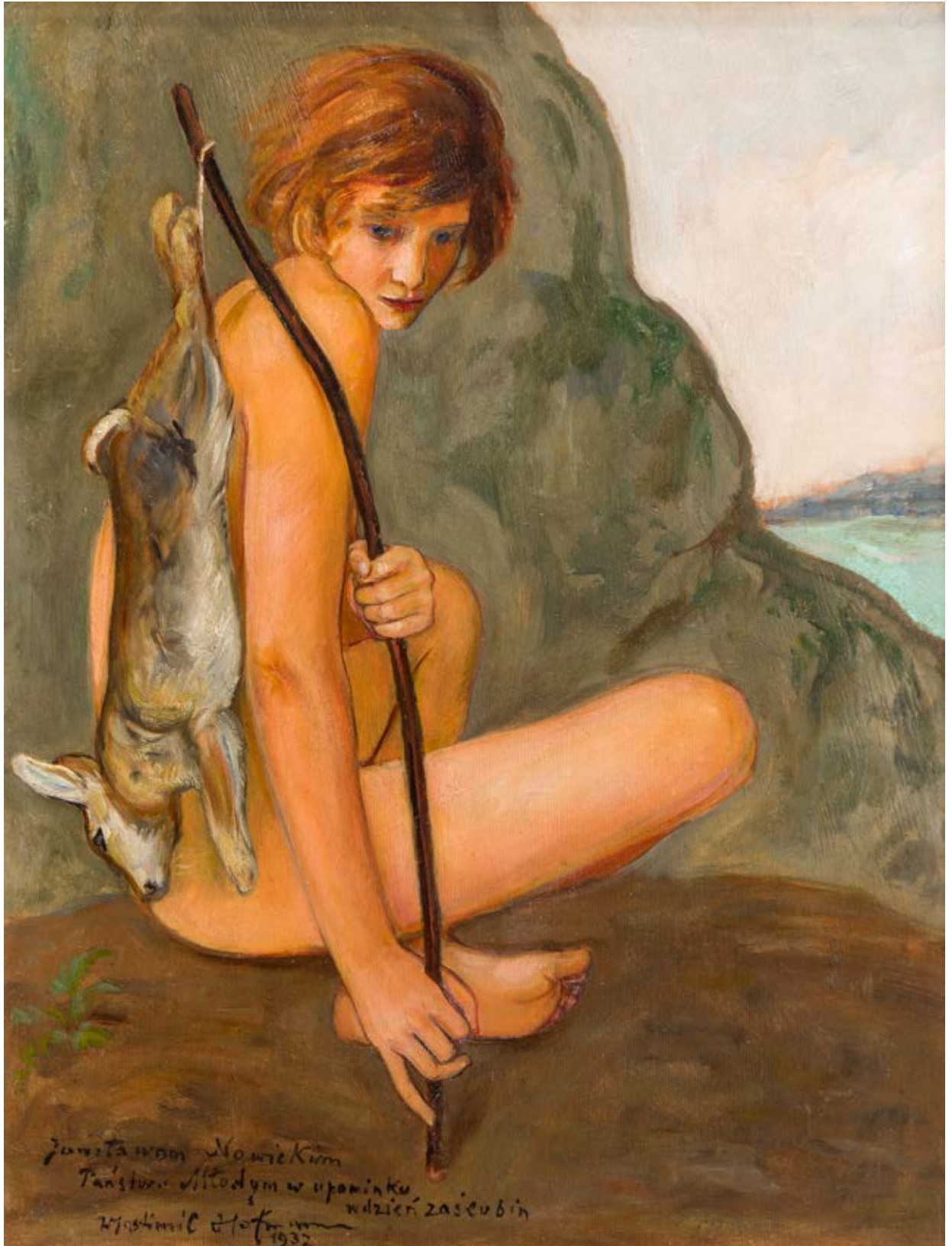
### POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Małopolska

Mityczny Apollin to bóg piękna i patron sztuki. W jego gestii starożytni sytuowali również łucznictwo, z którym to w znacznie większym zakresie kojarzona była jednak jego siostra, Artemida, bogini lasów i zwierzyny, wielka łowczyni. Tematyka mitologiczna czy religijna pojawiała się w twórczości Wlastimila Hofmana już w bardzo wczesnym okresie twórczości.

W młodości, tchnących młodopolskim nastrojem pracach z niebywałym wycuciem łączył on dwie antagonistyczne sfery – przestrzenie sacrum i profanum. W tenże sposób artysta przenosił swoje Madonny w strefę wiejskich łąk, a chłopięce postacie faunów sadzał pośród rozpiętych szeroko gałęzi nadrzecznej wierzby. Fantastyczne stworzenia ewoluowały wraz z samym twórcą i towarzyszyły mu przez całe życie. Zasiadający wśród skał Apollo to postać z innego wymiaru. Pod całkiem realną postacią młodego chłopca kryje się pewnego rodzaju irrealna forma. Nieznacznie wydłużone ciało ukazane w charakterystycznym skrócie nasuwać może porównania z pełnymi absurdu figurami XVI-wiecznych manierystów. Absurd zresztą wydaje się w tym kontekście określeniem adekwatnym. W taki właśnie sposób określił prace Hofmana już na przełomie XIX i XX stulecia znany wiedeński krytyk oraz historyk sztuki, Karl Michael Kuzmány. W 1908, przy okazji recenzji XXX wystawy Secesji Wiedeńskiej zwrócił uwagę na subtelne kompozycje operujące wyrazistym rysunkiem i odznaczające się wzmiankowaną już powyżej atmosferą absurdu (Karl Michael Kuzmány, Die Frühjahr-ausstellung der Wiener Secession, „Die Kunst für Alle”, XXIII, 1908, H. 17, s. 398).





**WOJCIECH WEISS**

1875-1950

**Półakt kobiety z muszlą na tle morza („Półakt”),** lata 30. XX w.

olej/plótno, 65 x 51 cm

sygnowany p.g.: 'WWeiss'

na krośnie malarskim papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Zachęty

Sztuk Pięknych w Warszawie, opisany: 'W. Weiss „Modelka” (wł. pr.)'

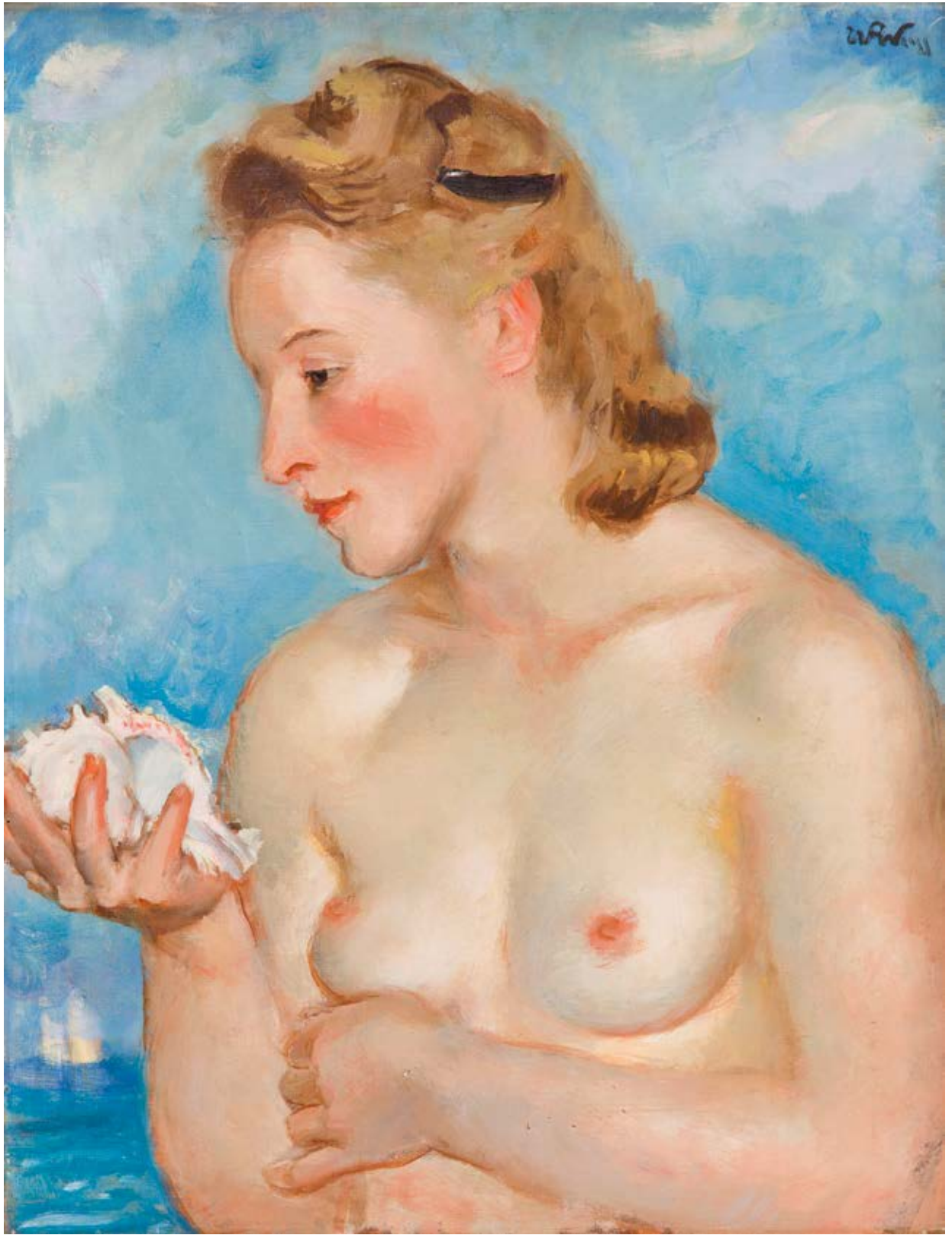
oraz papierowe nalepki aukcyjne

estymacja:

**40 000 - 60 000 PLN**

8 900 - 13 400 EUR

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 modela, jego anatomii oraz fizycznych aspektów budowy ciała. Tak pisał o przedstawieniach nagich kobiet w twórczości malarza Stanisław Świerz około połowy lat 20.: „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). Prezentowany w katalogu półakt kobiety z muszlą jest dziełem, które unaocznia, jak Weiss definiuje istotę kobiecości – jest ona dla niego źródłem łagodności i radosnej filozofii.



4

## **JACEK MALCZEWSKI**

1854-1929

„Ad Astra”, 1917

olej/ płótno, 106 x 99,5 cm

sygnowany i datowany l.d.: ' - .1917. J. Malczewski. -'

na odwrociu częściowo uszkodzone orzeczenie dr. Kazimierza Buczkowskiego z dnia 20 stycznia 1953 roku oraz nalepka własnościowa: '42 | (...) Szarscy'

estymacja:

**800 000 - 1 200 000 PLN**

178 000 - 267 000 EUR

### **OPINIE:**

orzeczenie dr. Kazimierza Buczkowskiego z dnia 20 stycznia 1953 roku

### **POCHODZENIE:**

W.P. Adamowie Szarscy – Adam Szarski (1886-1947), radny miasta Krakowa, prawnik

dom aukcyjny Okna Sztuki, Milanówek, marzec 2010

kolekcja prywatna, Warszawa

### **WYSTAWIANY:**

Jacek Malczewski 1855-1929, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, lipiec-wrzesień 1939

### **LITERATURA:**

Galeria Rogalińska Edwarda Raczyńskiego, pod red. Agnieszki Ławniczakowej, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1997, s. 138

Jacek Malczewski 1855-1929, katalog wystawy, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1939, nr kat. 154 (il.)

„Ten artysta, ten poeta przesiąknięty Słowackim, tajemniczy symbolista, prekursor surrealizmu, stokrotnie bliższy był surrealistom niż Böcklin, z którym się oni nosili”.

Józef Czapski, *Romantyczność w Grand Palais*, „Kultura” 1977, nr 6/357, s. 107-108

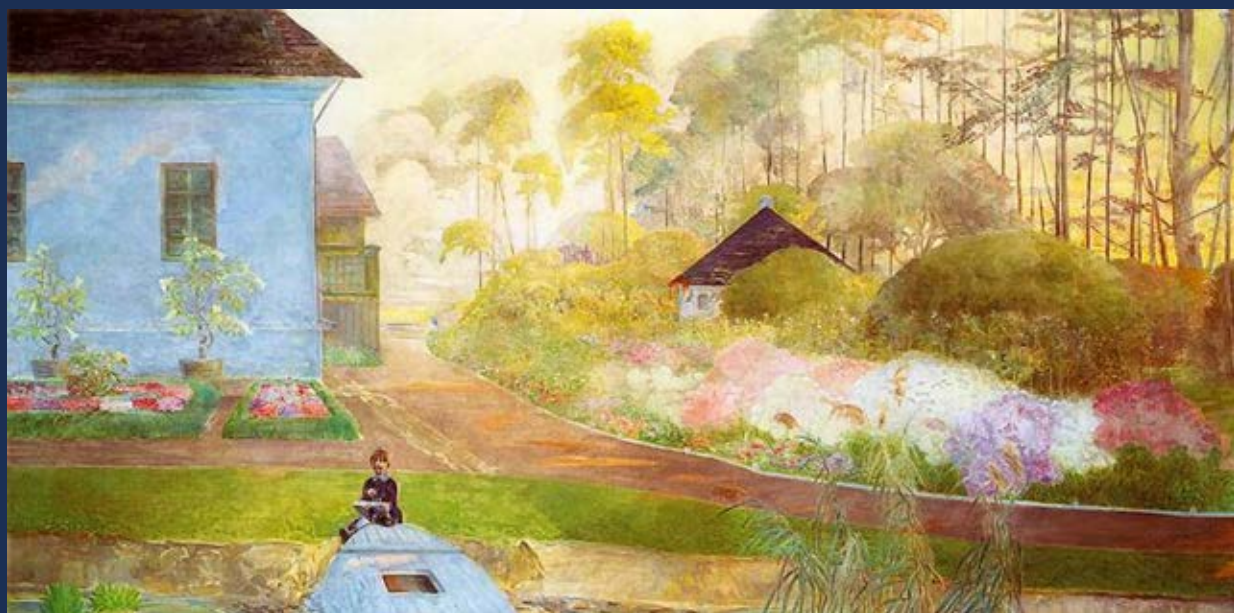




Jacek Malczewski, Błędny ogień – część środkowa „Tryptyku do Beniowskiego”, 1912, Fundacja Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu, źródło: rogalin.mnp.art.pl



Jacek Malczewski, Portret kobiety na tle gaju jarzębinowego, 1917, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW



Jacek Malczewski, Dzieciństwo – Jacek nad stawem w Wielgim - z cyklu „Moje życie”, 1919, kolekcja prywatna, źródło: Wikimedia Commons

## „TO NIE JA MALOWAŁEM”: „AD ASTRA” JAKO DZIEŁO SYMBOLIZMU

Jedną z wnikliwych interpretatorek twórczości Jacka Malczewskiego, Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, kreśląc sumę twórczości artysty, pisała: „Wielowątkowa twórczość Jacka Malczewskiego była świadectwem jego wielkiej fantazji oraz wrażliwości neoromantyka i wyrafinowanego humanisty, malarza na wskroś prześląkniętego polskością. Wychowany został bowiem w kulcie tradycji romantycznej, która ukierunkowała sztukę przełomu XIX i XX wieku w stronę idei posłannictwa narodowego, apoteozy jednostki, akceptacji jego prawa do wolności. Zarówno jego wczesne prace, jak i te z okresu dojrzałego, zniewalały oryginalną tematyką i intrygowały poetyką, szokowały niesłychaną, nie zawsze zrozumiałą symboliką, zaskakiwały formą opartą na mistrzowskim rysunku i odważnej palecie barw. Sam artysta był świadom, iż jego sztuka jest trudna w interpretacji, o czym najlepiej świadczą jego własne słowa: „Więc zdarza się często, że patrząc na me płótna mówię sobie: Nie, nie, to być nie może! Tak nie jest (...). To nie ja malowałem (...). I nie wiem w końcu, kto ma słuszość. Czy ci wszyscy, którzy nie spostrzegają tego, co widzę, czy ja, który spostrzegam to, czego nikt nie widzi” (Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, Jacek Malczewski, Życie i twórczość, Kraków 2008, s. 7). Owa wizyjność w malarstwie Malczewskiego wiąże się z głęboką fascynacją artysty poezją Juliusza Słowackiego.


„Bądź zdrowa! drugi raz cud się powtórzy —  
Martwy, odemknę ci w grobie ramiona,  
Kiedy ty przyjdiesz do zbielełej róży  
Podobna, zasnąć. — Dosyć! Pieśń skończona!”

Juliusz Słowacki, Beniowski, 1841

„Pomimo presji symbolicznych skojarzeń stosowanych przez Malczewskiego atrybutów, silniejsze zdaje się być łączenie poszczególnych rekwizytów z surreálną wizją artysty; są to bowiem burzące logiczny porządek rzeczywistości wizje z pogranicza fantazji i baśni, daleko odsunięte od świata realnego” – odnotowała Krzysztofowicz-Kozakowska (Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, dz. cyt., s. 56). W jego obrazach z dojrzałego okresu poetyckie obrazy mieszają się ze wspomnieniami z dzieciństwa, historiozoficznymi wyobrażeniami i realnymi obrazami podglądanej przez artystę natury. „Ad Astra” przedstawia fragment parkowego pejzażu, w którego tle rozpoznajemy krzyż – element zmultiplikowany w środkowej części „Tryptyku do Beniowskiego, gdzie malarza stał się przedstawić ponure cmentarzysko. W prezentowanej kompozycji natura jest uspokojona i pogodna. Parkową ścieżką ku widzowi zmierza kobieta w quasi-greckim stroju przypominająca wyobrażane przez Malczewskiego „polonie”, „wiosny” czy boginię zwycięstwa Nike (Nike Legionów, 1916, Muzeum Narodowe w Krakowie). Obdarzona rysami Michaliny Janoszanki postać napotyka zaskoczona na rozkopany grób. Ku dziewczynie z mogiły ręce wyciąga truchło rycerza – szkielet w zbroi. Dla tego rodzaju figury w obrębie polskiego modernizmu stanowią malarzskie reprezentacje legendy o uśpionych rycerzach Bolesława Śmiałego (Leon Wyczółkowski, „Rycerz wśród kwiatów”, 1904 i inne). Dawna Polska zostaje tutaj odkopana i zmartwychpowstaje. Malczewski na pierwszym planie sugestywnie wyobraził trzonki łopat oraz dzbanki-dwojaki, porzucone przez nieobecnych pracowników. Przedstawiony w dolnej partii dzieło wykop rodzi skojarzenia z okopem trwającej nadal w 1917 roku Wielkiej Wojny. Ceglana budowla w tle dopełnia panoramy symboli zawartych w kompozycji „Ad Astra”. Po prawej stronie konstrukcji widoczne jest wyrobisko do gaszenia wapna.

Od wczesnych lat, pod wpływem ojca Juliana Malczewskiego oraz nauczyciela Adolfa Dygasińskiego w artyście rozwinął się kult poezji romantycznej. Konkretnie wersety stanowiły inspirację dla konkretnych dzieł malarskich już od pierwszego etapu twórczości. Do poematu „Beniowski” odniesie się malarz bodaj po raz pierwszy w tryptyku „Łdź nad strumieniem” (1909-10, Muzeum Narodowe w Warszawie), którego tytuł stanowią bezpośrednio cytaty z IV pieśni poematu. Ta sama pieśń powróciła w „Tryptyku do Beniowskiego” (1912, Fundacja Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu), a kobieta na tle jarzębinowego gaju stanie się tematem dla osobnej grupy alegorycznych portretów z lat 1916-17. Prezentowany obraz „Ad Astra” znawczyni twórczości Malczewskiego, Agnieszka Ławniczakowa wiązała ze środkową częścią „Tryptyku do Beniowskiego” oraz obrazem „Rycerz” wystawionym w krakowskim Towarzystwie Sztuk Pięknych w 1924-25 roku. Badaczka przytacza opis artystki i muzy Malczewskiego, Michaliny Janoszanki (autorki książki „Wielki tercjarz. Moje wspomnienie o Jacku Malczewskim”, Poznań 1930), który wyjaśnia sens „Rycerza” wersetami IV pieśni Beniowskiego (Galeria Rogalińska Edwarda Raczyńskiego, pod red. Agnieszki Ławniczakowej, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1997, s. 138).

Motorem całej twórczości Malczewskiego jest kwestia zniewolenia i niepodległości Rzeczypospolitej. Wydaje się, że w obrazie „Ad Astra” chciał symbolicznie wyobrazić zmartwychpowstającą Rzeczpospolitą. Jej nowy gmach wyrasta pośród zacinanego ogrodu – macecznika symboli – w którym dramat historii upostaciawia otwarty grób. Sposób budowania materii malarskiej, paleta barwna i charakter wyobrażonych roślin łączą dzieło z obrazem „Dzieciństwo” z cyklu „Moje życie” (1919, kolekcja prywatna). Tym samym, scena z kompozycji „Ad Astra” rozgrywałaby się w parku, gdzie malarz spędził dziecięce lata – w Wielgtem. Ze względu na hermetyczny (deklarowany przecież przez samego Malczewskiego) symbolizm jednoznaczna interpretacja tytułu prezentowanej kompozycji wydaje się niemożliwa. Artysta odwołał się w nim do łacińskiej sentencji „per aspera ad astra” („przez ciemność do gwiazd”), być może wskazując tym samym na trudne dochodzenie do niepodległości. „Ad Astra”, „do gwiazd” – tę frazę można kojarzyć z luźno interpretowanymi wersetami IV pieśni „Beniowskiego”, w której Aniela odnosi się do ukochanego szlachcica Beniowskiego: „Zgodziłabym się nie widzieć na niebie Gwiazd ani słońca, nie widzieć błękitu: Lecz tylko w każdej chwili widzieć ciebie; Na ciebie patrzeć od zmroku do świtu. – Zda mi się nawet że w jakiej potrzebie Pomogła bym ci oczyma – do szczytu Szczęścia i sławy... choćby... Tu przerwany Był list i dwoma plamkami zwalany”. Juliusz Słowacki, Beniowski, w: Dzieła Juliusza Słowackiego, t. III, Lwów 1894



„Talent malarski Malczewskiego, pomimo ogromu treści myślowej, jaką zawierają jego obrazy, nie przestaje ani na chwilę iść za czysto malarskimi celami, za doskonałością odtwarzania kształtu, za szukaniem dobrego rozwiązania zagadnień światłocienia. Talent ten opiera się stale i ciągle o naturę i, jakkolwiek daleko w niezmierny świat uczuć i myśli sięga wyobraźnia artysty, jego malarstwo nie przestaje patrzeć, ze ścisłością przyrodniczego badacza, na budowę ludzkiego ciała, nie przestaje studiować natury, dążyć do opanowania wszystkich przejawów jej kształtu, starać się o wprowadzenie jej żywej, drgającej całą niespodzianością przypadkowych zjawisk”.

Stanisław Witkiewicz, Jacek Malczewski (Fragment), „Krytyka” 1903, z. 2





„Rzec można, że ten artysta wznowił malarstwo fantastyczne. Jego kompozycje, podobne do utworów niektórych romantyków, nie wymagają uzasadnienia, działają na umysły odpowiednio nastrojone przekonująco, potęgą głosu, koloru. Nikt wówczas nie szuka uzasadnień, każdy jest porwany, gdy zwłaszcza fantazja pozornie na pewnie spoczywa podstawie”.

Stanisław Lack, *Sztuka Polska. Malarstwo*, pod kierownictwem Feliksa Jasińskiego i Adama Łada-Cybulskiego, Lwów 1903-1904, tabl. 39 i 53







„Každy obraz jego jest poematem, a raczej fragmentem jednego wielkiego poematu, który w nim rozwija się latami logicznie i konsekwentnie i tworzy jedną wielką całość organiczną. Poemat ten za treść główną ma: Sztukę i Ojczyznę oraz osobisty stosunek do nich artysty-Polaka i człowieka współczesnego.

Równolegle zupełnie z rozwojem poetyckiej treści idzie u Malczewskiego rozwój jego formy malarskiej; talent ten, jeden z najsilniejszych i najoryginalniejszych w sztuce dzisiejszej, przedstawi zadziwiający fenomen niezmożonej żywotności. (...) Rozpocząwszy jako malarz 'historyczno-rodzajowy', martyrologoeta kaźni sybirskich, który cały rozpaczliwie bohaterski tragizm z przedziwną intuicją odtworzyć umiał w szeregu obrazów mistrzowskich już nieraz, jako rysunek i psychiczna głębia wyrazu, i przeszedłszy następnie przez bolesny okres szamotania się z zagadnieniami trapiącymi jego ducha oraz z formą malarskiego tych zagadnień wypowiedzenia – z wolna przeobraża się Malczewski w tego, w treści swej i formie głęboko oryginalnego symbolistę, jakim go widzimy w chwili obecnej. Alegoryczna w znacznej mierze jego symbolika, wyrażająca raz zawiłe, to znów proste kompleksy uczuć i myśli niekiedy nazbyt literacka a będąca par excellence symboliką uczuciową, wzbija się często do wyżyn ogólnoludzkich, ale zawsze nosi na sobie specyficzne zabarwienie narodowe, skąd trudniej jest dostępna. Ten wysoki idealizm treści, z tego samego ducha będący, co poezja naszej wielkiej trójcy romantycznej, a najbliżej ze Słowackim spokrewniony, idzie w parze z przedziwnym realizmem formy”.

Adam Łada-Cybulski, *Sztuka Polska. Malarstwo, pod kierownictwem Feliksa Jasińskiego i Adama Łada-Cybulskiego, Lwów 1903-1904*, tbl. 4

5

**JACEK MALCZEWSKI**

1854-1929

„Wiosna”, 1914

olej/tektura, 81 x 65 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'J.Malczewski | 1914'

na odwrociu stempel firmy Lefranc et Cie, numer inwentarzowy Muzeum Narodowego w Krakowie: 'MNK | ND 7745'; na krośnie malarskim dwie nalepki wystawowe Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie; na odwrociu ramy nalepka własnościowa z czytelnym nazwiskiem: 'Götz'

estymacja:

**1 000 000 - 1 500 000 PLN**

222 000 - 333 000 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja Antoniego Götz-Okocimskiego (1895-1962), Okocim

**WYSTAWIANY:**

Jacek Malczewski 1855-1929, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, lipiec-sierpień 1939

**LITERATURA:**

Jacek Malczewski 1855-1929, katalog wystawy, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1939, poz. 104, nr kat. 104





Franz von Stuck, Frühling (Wiosna), 1902, Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie, źródło: Wikimedia Commons



Wojciech Weiss, Wiosna, 1898, źródło: MNW. Zbiory cyfrowe

## „VER SACRUM” – W KRĘGU „ŚWIĘTEJ WIOSNY”

„Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit!” – „Czasowi jego sztukę, a sztuce jej wolność!”. Tak brzmi idea głoszona u schyłku XIX stulecia przez jednego z reformatorów i odnowicieli sztuki, czołowego krytyka wiedeńskiego, jakim był Ludwig Hevesi. Hasło o ikonicznym znaczeniu znalazło sobie poczesne miejsce tuż nad portalem gmachu Secesji Wiedeńskiej wzniesionym wówczas według projektów innego twórcy z kręgu wiedeńskiej moderny – Josepha Marii Olbricha. Na tej samej fasadzie widnieje do dzisiaj jeszcze jeden napis – „Ver Sacrum”. Fraza ta, zaczerpnięta z łaciny, oznacza tyle co „Święta Wiosna”. Pod tą nazwą ukazywał się główny organ Secesji – czasopismo o artystycznym charakterze wydawane w latach 1898-1903. Tak więc wraz z secesją zapoczątkowaną już kilka lat wcześniej poza Wiedniem rodziła się nowa epoka – epoka młodości i wiosny właśnie. Wytwory nowej sztuki „wybuchały” niczym ożywione pierwszymi promieniami słońca wiosenne pąki kwiatów. U progu nowego stulecia często podejmowaną i szeroko rozumianą kategorią stała się wmiarkowana już młodość. „Wszystko, co jest dzielne, młode, żądne postępu, oddziela się od tego, co jest stare, zakamieniałe, uparte i zacofane...”, pisał niezidentyfikowany dziś krytyk krakowski „Czasu” (A.P., Wystawa secesjonistów monachijskich w Sukiennicach, „Czas” nr 68, 1897, s. 1). Młoda Polska, Jugendstil – już w samych nazwach nowego kierunku również zauważamy konsekwentnie wyznaczaną ścieżkę rozwoju, którą kroczyć zaczęli młodzi, żądni reform twórcy początku XX wieku. Wiosna w znakomitej części tekstów kultury jawi się pełna radości pora roku niosąca ze sobą afirmatywny stosunek do życia i jego rozwoju. Dekadentyzm epoki, z którym zetknąć przyszło się twórcom nowego pokolenia zweryfikował przekonania o symbiozie człowieka i natury, która uzyskała antropomorficzne cechy utożsamione z niebezpiecznymi siłami zła. Filozofia przełomu wieków przeciwstawiała sobie antagonistyczne wartości i idee. „(...) wszystkie zwyczajowo ‘radosne’ motywy zmieniają się w swe przeciwieństwa. Taniec przeistacza się w taniec śmierci, młodość

zestawiana jest ze starością, narodziny zapowiadają nieuchronną śmierć. Śmierć właśnie panoszy się niepodzielnie w dekadencej literaturze i sztuce” (Łukasz Kossowski, Wojciech Weiss, Ożarów Mazowiecki 2015). Nieuchronny biologiczny cykl prowadził człowieka poprzez kolejne etapy do niechybnego końca jego życiowej wędrówki. Im bliżej katastroficznego wydarzenia jaki stanowiła w historii Europy I wojna światowa zauważalne jest natężenie tychże tendencji. W latach 1910-16 Gustav Klimt stworzył monumentalne dzieło zatytułowane „Śmierć i życie”, w roku 1915 Egon Schiele namaluje złowieszczą w wyrazie dziewczynę w towarzystwie śmierci. Wówczas także, w 1914, Jacek Malczewski ukończył swoją kompozycję „Wiosna”.

Zgodnie z tendencjami epoki, Malczewski również połączył w pracy dwa przeciwstawne wątki. W sposób alegoryczny zestawiał naprzeciwko siebie życie i śmierć. Umieszczona na pierwszym planie postać kobiety to personifikacja wiosny. Niczym jasna, promienna nimfa kroczy ona po rodzącej się z zimowego letargu łące wypełnionej kwieciami. Analizując przedstawienie bardziej dokładnie przechodzimy wśród traw do dalszych jego planów. Na horyzoncie kłębią się ciemne, burzowe chmury. Zwiastują one nadchodzącą już wielkimi krokami nawałnicę, która jako niszczyielski żywioł budzi w świadomości odbiorcy negatywne odczucia, strach i lęk przed nieznanym. Jeśli twierdzić zatem, że sportretowana kobieta to personifikacja określonej pory roku, to być może naturalistyczny pejzaż także niesie ze sobą ukryte, alegoryczne znaczenie. Zasnuty chmurami, ciemny nieboskłon to w istocie zwiastun nadciągającej burzy. Nie ma ona jednak nic wspólnego ze zjawiskami atmosferycznymi i jest wyrazem sytuacji społecznej. Nieuchronnie przybliżające się chmury to widmo wojny. Malczewski wpisuje w ten sposób wojnę będącą analogią do zjawiska przyrody w naturalny bieg wydarzeń historii. Walka jest nieuchronna, zupełnie jak wiosenna burza, która smaga wiatrem i gradem majowe łąki.





Gustav Klimt, Śmierć i życie, 1910-1916.  
Leopold Museum w Wiedniu, źródło: Wikimedia Commons



Egon Schiele, Śmierć i dziewczyna, Galerie Belvedere w Wiedniu,  
źródło: Wikimedia Commons



Powróćmy jednak jeszcze na moment do postaci modelki. Opiera ona swą prawą rękę na srebrzystym ostrzu, które identyfikować można jako fragment kosi. Po cóż jednak takie narzędzie bogini życia i odradzającej się przyrody? Tylko patrzeć, aż Wiosna Malczewskiego zamasztytem ruchem skosi zieleniącą się łąkę, po której przetoczy się wojenny front. Kolejny argument przemawia zatem za aluzją, którą snuje artysta w kierunku wojny. Czy piękna kobieta to alegoria wojny? Czy pod niepozorną, delikatną i subtelną maską kryje się krwawa żniwiarka – przerażający anioł niosący za sobą śmierć i zniszczenie? Znane są dzieła Malczewskiego, w których w sposób bardziej bezpośredni i dosadny kreuje on obraz śmierci. Na obrazach twórcy wielokrotnie bezlitosna Thanatos zakrada się podstępnie pod mury dworku i w symbolicznym geście zamyka oczy jego mieszkańców, przenosząc ich tym samym w mroczne otchłanie Hadesu. Idźmy jednak w domysłach jeszcze nieco dalej. Być może ta piękna pani utożsamiająca wiosnę jest jednocześnie personifikacją zniewolonej Polski. I wojna światowa miała przynieść wielu narodom wyczekiwaną od lat wolność i zaprowadzić nowe porządki na ówczesnej mapie Europy.

„Malczewski dobiegł lat sześćdziesięciu. Doczekał – starcem – wielkiej wojny. Trzeba raz jeszcze zebrać, przypomnieć, uprzytomnić sobie, czym były dla Jacka Malczewskiego słowa: niewola, wygnaniec, zaborca, by zrozumieć jaki nawał uczuć – nadziei, radości, zwątpień, rozpacz, musiał runąć na niego z chwilą wybuchu wojny”.

Adam Heydel, Jacek Malczewski. Człowiek i artysta, Kraków 1933, s. 116

Zniewoleni od końca XVIII wieku przez trzech zaborców Polacy także wiązali z tymi wydarzeniami silne nadzieje, które jak się miało wkrótce okazać ziściły się. Wiosna to odradzająca się przyroda i jednocześnie nadzieja na nowe, lepsze jutro. Kompozycja Malczewskiego to hymn na cześć nadziei. Mająca się odrodzić ojczyzna ukazana tutaj została w przededniu swej wiekopomnej chwili, tuż przed zmartwychwstaniem i podźwignięciem się z kolan. Artysta wchodzi zatem w rolę mitycznego wieszca, a jego modelka przyodziana w antykizujący hiton pełni rolę kapłanki Apollina, starożytnej Pytii, która przepowiada przyszłość oszołomiona potęgą swych wizji. Omawiane dzieło to kompozycja alegoryczna, silnie nasycona treścią, którą trudno już dziś jednoznacznie odczytać i zweryfikować. Wydaje się, że Malczewski w wirtuozerski sposób połączył tutaj różne rozterki epoki, jak i ogólnonarodowe problemy. Motyw wiosny przewija się wielokrotnie w twórczości mistrza. Para wędrowców przemierza surową przestrzeń „Krajobrazu z Tobiaszem”, naga kobieta unosi się nad rozlewiskiem otulona zasłoną z gałęzi i traw albo trzyma w dłoniach małego ptaszka.

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

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

Nie tylko Malczewski podejmował oczywiście ten temat. Pobudzał on wyobraźnię i innych młodopolskich twórców. Już w kompozycji Witolda Pruszkowskiego z lat 80. XIX wieku upersonifikowana zima pokonana zostaje przez geniusza wiosny. Wczesny, ekspresjonistyczny pejzaż Wojciecha Weissa powstały w 1898 roku posiada pewnego rodzaju dominantę kompozycyjną, którą stanowi postać młodego chłopca o manierycznych, wydłużonych kształtach. Niczym barokowe putto staje się on alegoria odrodzenia i powiewem świeżości. Rzecz jasna, wiosna pojawia się także, już pod bardziej realistyczną postacią, w samodzielnych pejzażach u Józefa Chełmońskiego czy chociażby Ferdynanda Ruszczyca, będących odzwierciedleniem nastroju i odczuć ich twórców, jednakże nieniosących ze sobą skomplikowanych treści alegorycznych.

## MALCZEWSKI I JEGO MUZY

Mówiąc o życiu i twórczości Jacka Malczewskiego, nie sposób zaniedbać porównania go z greckim Apollinem – bogiem sztuki, muzyki, piękna oraz odwiecznym protektorem i opiekunem Muz. Mityczny Apollo na swą siedzibę obrać miał stoki Parnasu, pasma górskiego położonego w środkowej Grecji, u stóp którego znajdują się do dzisiaj ruiny jego sanktuarium, gdzie przyszłość przepowiadać miała według mitów i legend wieszczka Pytia. „Siedzib” Malczewskiego, z kolei, było wiele i zmieniały się one na przestrzeni lat. Artysta przyszedł na świat 14 lipca 1854 roku w Radomiu, w rodzinie o pochodzeniu szlacheckim, która w toku zawirowań historii pozbawiona była majątków ziemskich. W Radomiu spędził dzieciństwo. Przebywał wówczas również w posiadłości swego wuja we wsi Wielgie na Mazowszu. Już na początku lat 70. przeprowadził się do Krakowa. Studiował w tamtejszej Szkole Sztuk Pięknych, a także w Paryżu czy w Monachium. Zwiedzał świat. Droga zawiadła go wprost do Italii, na Podole, a nawet w odległe egzotyczne krainy Azji Mniejszej, gdzie wyruszył wraz z misją archeologiczną zorganizowaną dzięki wieloletniemu przyjacielowi, Karolowi Lanckorońskiego. Ostatecznie Malczewski osiadł w przepelnionym spokojem i aurą sztuki dworze w Lusławicach, którego otoczenie stało się ulubionym plenerem malarskim dla jego ostatnich kompozycji.

Zatem miejsc magicznych i wyjątkowych w życiu artysty było wiele. Możemy w nim odnaleźć także, wcale nie mniej, kobiet – muz, które były natchnieniem, snem, jawą i uniesieniem mistrza. Znamy dziewięć Muz mitologicznych. Za Hezjodem wymienić możemy ich imiona: Kalliope, Klio, Erato, Euterpe, Melpomene, Polihymnia, Talia, Terpsychora i Urania. Każda z bogiń pełniła pieczę nad inną dziedziną sztuki, oczywiście sztuki w pojęciu starożytnych, którzy malarstwa chociażby w tym podziale nie uwzględniali. Kim zatem były muzy Jacka Malczewskiego? Maria, Helena, Zofia, Irena... To zwykłe i niezwykłe, czasem znane, a czasem bezimienne kobiety, których nici życia tkane przez mitologiczne Parki krzyżowały się z nicią malarza. Artysta portretował znane aktorki, przedstawicieli arystokracji, żonę, córki, a także, jak wymieniają badacze, nieznaną dziś kucharkę, sprzątaczkę czy sąsiadki. „Ze wspomnień Janoszanki wynika, że Malczewski bardzo często w wyborze modelki do portretu kierował się impulsem, instynktownie wybierał nawet obcą osobę, której twarz czy element garderoby go zafascynował. Wypatrywał na ludzkiej twarzy symptomów tragicznych przeżyć czy smutnych wspomnień – własna wyobraźnia podsuwała mu otoczenie dla modela, kostium, symboliczne

atrybuty i scenografię” (Moja dusza. Oblicza kobiet w twórczości Jacka Malczewskiego, katalog wystawy, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, Radom 2019, s. 21).

Kobiety były dla Jacka Malczewskiego postaciami wyjątkowymi. Ukazywał je jednak w duchu swojej epoki, która kultywowała mizoginizm objawiający się strachem przed nimi. Kobieta na przełomie XIX i XX wieku stanowiła zagadkę porównywalną z tą zadawaną przez mitycznego Sfinksa. Na obrazach Malczewskiego aż roi się od niebezpiecznych, mrozących krew w żyłach potworów o rysach pięknych, uwodzicielskich dam. Na brzegu studni zasiada Chimera, która właśnie zatrzała wodę. Bezwstydne Harpie dopadają nieuważnych wędrowców, którzy zbyczyli z drogi. Meduzy osaczają swoich kochanków pajęczyną z węzowych włosów... Wielokrotnie sam mistrz portretuje się w ich towarzystwie, jakby oswajając żądne krwi kreatury. Kobieta u Malczewskiego staje się alegorią, symbolem. Jej postać, za maską mitologii, kryje inne znaczenia. „Początkowo wyglądzone, delikatne twarzyczki dziewcząt, czy poważne oblicza dam – bliskie akademickim trendom i monachijskiej szkole, zostały z czasem zastąpione symbolicznymi wizerunkami kobiet” (Moja dusza... dz. cyt., s. 14).

Kim była piękna nieznajoma z obrazu „Wiosna” Malczewskiego? Anonimowa modelka nie zdradzi nam już dzisiaj swojej tożsamości. Być może to jedna z wielu zapomnianych dziś przez historię kobiet z otoczenia malarza. Wysoka, smukła szatynka o pociągłej twarzy i długiej szyi to piękna i enigmatyczna dama. Podpiera ona lewą dłonią podbródek, jakby zatopiona była w myślach, bądź głębokim letargu. Jej wzrok utkwiony w oddali świadczy o głębokim zadumaniu. Zdaje się ona poszukiwać w przestrzeni czegoś co nieokreślone, niezidentyfikowane. Jasna skóra kobiety okraszona została przez malarza charakterystycznymi dla niego refleksami bieli i różu. Swą modelkę przyzodział on w antykizujący hiton utkany z transparentnej, zwiewnej tkaniny spiętej na ramionach. „Wiosna” przepasana została cienkim rzemykiem, co uwydatnia jeszcze bardziej jej smukłą talię. Jej postać znakomicie wkomponowuje się w subtelny, nastrojowy pejzaż, i jednocześnie kontrastuje ze złowrogimi, ciemnymi chmurami kłębiącymi się na horyzoncie. Uroda i postawa modelki przywołać może porównania z Marią Balową – wielką inspiracją Malczewskiego i jednocześnie jego największą muzą, portretowaną wielokrotnie w roli Pytii, delfickiej kapłanki Apollina.



Jacek Malczewski, Tobiasz i Parki, 1912. Muzeum Narodowe w Poznaniu, źródło: Wikimedia Commons



Jacek Malczewski, Zauroczenie (autoportret z Marią Balową), 1906, kolekcja prywatna, fot. Jerzy Szot, źródło: sztukawszczecinie.pl

6

## **JACEK MALCZEWSKI**

1854-1929

### **Portret kobiety**

olej/tektura, 32,5 x 27,5 cm  
sygnowany p.g.: 'J. Malczewski'

estymacja:

**45 000 - 60 000 PLN**

10 000 - 13 400 EUR

### **POCHODZENIE:**

zakup w antykwariacie Lamus

kolekcja prywatna, Polska

W twórczości Jacka Malczewskiego obecne są liczne portrety i studia portretowe. Malarz na przełomie wieków był modnym krakowskim portrecistą, lecz studia modeli należały do standardowego repertuaru jego twórczości. Malarz przyglądał się nie tylko swoim ulubionym modelkom: żonie, siostrze, córce czy „muzom” takim jak Maria Balowa czy Michalina Janoszanka, lecz również przybyszkom do pracowni czy wizytującym majątki, gdzie przebywał artysta. Ostatnio temat malarstwa portretowego kobiet w oeuvre Malczewskiego przybliżyła wystawa „Moja dusza. Oblicza kobiet w twórczości Jacka Malczewskiego” (Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, październik 2019 – styczeń 2020). Paulina Szymalak-Bugajska odnotowuje: „Malczewski stworzył własny, oryginalny język malarski oparty na konfrontacji w obrazie dwóch przestrzeni będących odbiciem świata rzeczywistego – materialnego i nierzeczywistego – duchowego. I to właśnie kobieta, której obecność w twórczości Malczewskiego nie tylko wzbogaciła wizualną stronę jego prac, najczęściej stawała się pośrednikiem w przekazywaniu ukrytych myśli, pragnień, tęsknot, nierzadko skrywanych emocji, które wypełniały duszę twórcy” (Paulina Szymalak-Bugajska, *Moja dusza. Oblicza kobiet w twórczości Jacka Malczewskiego*, katalog wystawy, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, Radom 2019, s. 9-10).



7

**JULIAN FAŁAT**

1853-1929

**Zimowy pejzaż z Bystrej**

olej/plótno, 64 x 92 cm

sygnowany i opisany l.d.: 'JFałat | Bystra'

na odwrociu orzeczenie dr. Stanisława Dąbrowskiego z dn. 6 marca 1957 roku

estymacja:

**75 000 - 95 000 PLN**

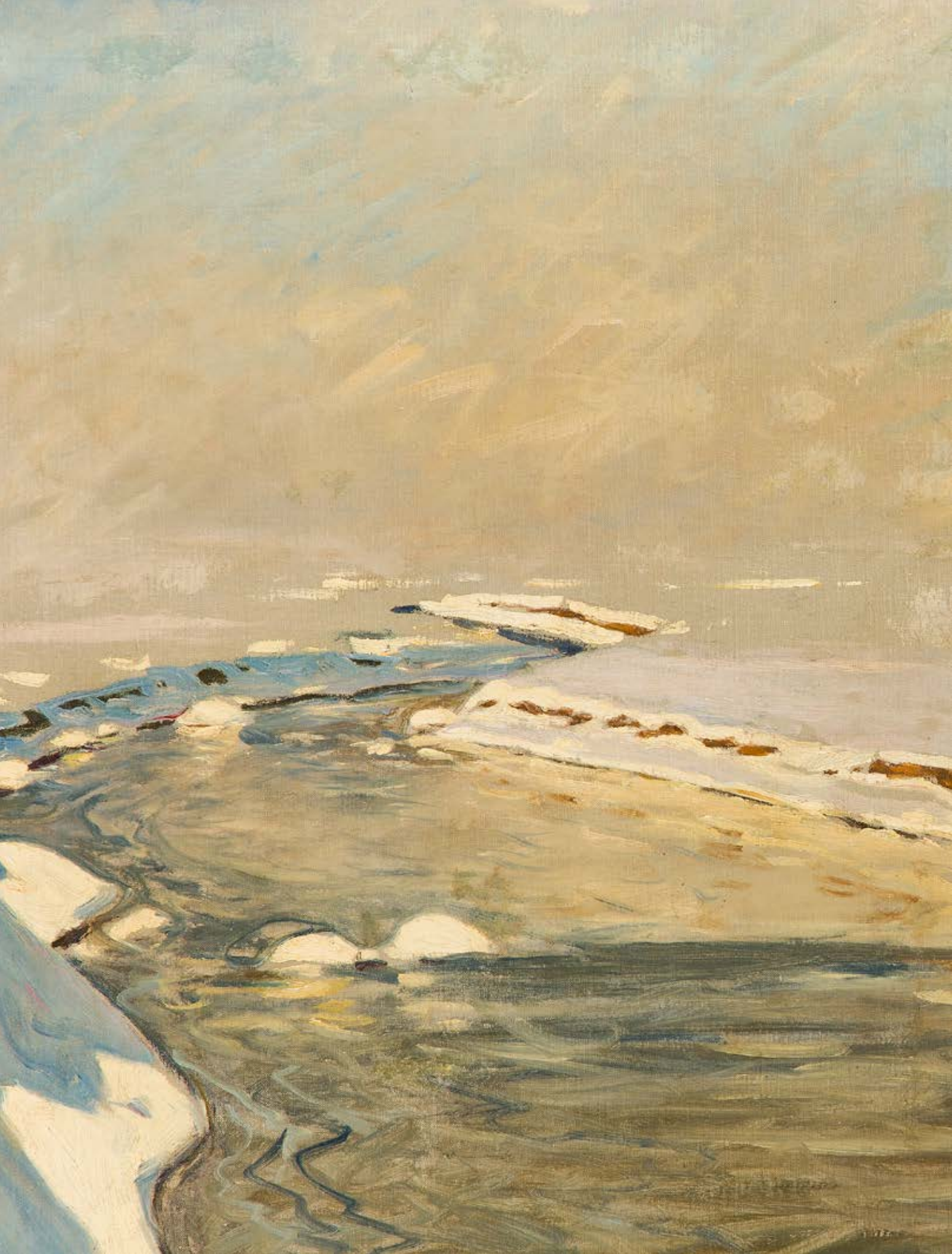
16 700 - 21 200 EUR

„(...) oślepiający blask słońca na śniegu w mroźny, zimowy dzień porywa go i każe mu odtworzyć przepych skrzących się barw i światła różowych, złocistych lub fioletowych lub niebieskawych odcieniów”.

Jan Kleczyński, *Sztuka Polska. Malarstwo*, pod kierownictwem Feliksa Jasieńskiego i Adama Łada-Cybulskiego, Lwów 1903-1904, tbl. 23

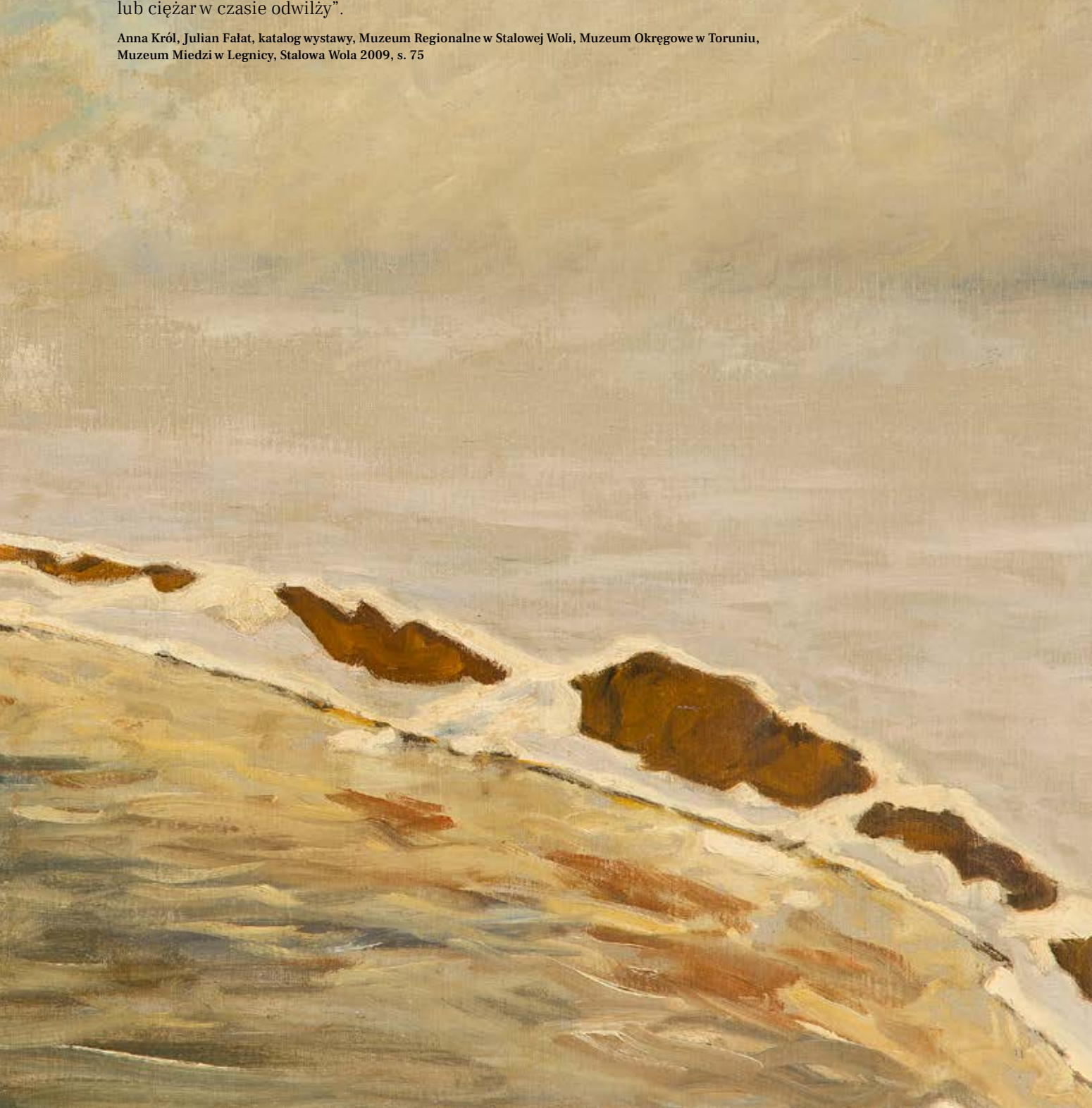






„Zapewne około 1901 roku w twórczości Fałata pojawił się motyw zimowego krajobrazu z potokiem wijącym się wśród zaśnieżonych pól, wykonywany w technice olejnej, jak również akwarelowej i pastelowej, wystawiany pod różnymi tytułami: Śnieg, Krajobraz zimowy, Potok w śniegu lub Motyw zimowy. Dominuje w nim panoramiczne ujęcie krajobrazu z jednym niezmiennym akcentem kompozycji, jakim jest prosta linia horyzontu dzieląca obraz na dwie strefy. Niektóre z kompozycji zbliżone są do kwadratu, inne bardziej wydłużone. Na pierwszym planie zazwyczaj widać śnieg, niekiedy poznaczony śladami zwierząt lub ożywiony sylwetkami ptaków. Fałat mistrzowsko syntetyzuje krajobraz, upraszcza jego formy. Zbliża i wyolbrzymia śnieg lub potok – sytuując go na pierwszym planie, a pomija nieistotne szczegóły. W przesyconych światłem słonecznym zimowych krajobrazach z niezwykłą umiejętnością odtwarza materialność śniegu – jego świeżą puszystość lub ciężar w czasie odwilży”.

Anna Król, Julian Fałat, katalog wystawy, Muzeum Regionalne w Stalowej Woli, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Muzeum Miedzi w Legnicy, Stalowa Wola 2009, s. 75



**FRANCISZEK ŻMURKO**

1859-1910

**Hetera**

olej/plótno, 79 x 100 cm  
sygnowany p.d.: 'Fra. Żmurko'

estymacja:

**30 000 - 40 000 PLN**

6 700 - 8 900 EUR

**POCHODZENIE:**

DESA Unicum, listopad 2004

kolekcja prywatna, Polska

Franciszek Żmurko zyskał popularność głównie jako twórca aktów i epatujących erotyzmem portretów kobiecych. 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. Prezentowany w katalogu obraz „Hetera” to typ przedstawienia niejednokrotnie powtarzany przez Żmurkę w autorskich replikach, a także reprodukowany jako motyw zdobniczy (np. na emaliowanych, luksusowych wyrobach rzemiosła artystycznego) i przez wiele lat cieszący się niesłabnącym zainteresowaniem wśród odbiorców. Malarz miał świadomość potęgi kobiecości. Z tego też powodu na bohaterki swoich kompozycji wybierał nierzadko kobiety jako hetery, nawiązując tym samym do starożytnej tradycji, która w owych heterach widziała wykształcone kobiety, towarzyski

ważnych osobistości, które cieszyły się one dużą niezależnością i pozycją społeczną. Pierwszy z serii obrazów przedstawiających na wpół obnażoną kobietę w zmysłowej pozie powstał około 1906. Został dostrzeżony na dorocznej wystawie w warszawskiej Zachęcie, zakupiony i przekazany do zbiorów jako dar fundatorów Muzeum Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Kompozycje Żmurki, w których artysta interpretował aspekty kobiecości, zapisały się na stałe w historii polskiego malarstwa, stanowią również w historii sztuki ciekawą przeciwagę do 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.



9

**WACŁAW SZYMANOWSKI**

1859-1930

„Upał”, 1895

olej/ płótno, 255 x 305 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'W. Szymanowski | 1895'

inne tytuły historyczne: „Skwar”, „W słońcu”

estymacja:

**500 000 - 800 000 PLN**

111 000 - 178 000 EUR

**POCHODZENIE:**

dr Frąckiewicz, Kraków (zakup bezpośrednio od artysty około 1920)

A. Mitka, Kraków (zakup 1938)

kolekcja prywatna, Polska (zakup od spadkobierców 2019)



**WYSTAWIANY:**

Wystawa zbiorowa rzeźb i obrazów Wacława Szymanowskiego,  
Muzeum Wielkopolskie, Poznań, maj-czerwiec 1920  
Wystawa dzieł Wacława Szymanowskiego, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, maj 1903  
Internationale Kunst-Ausstellung, Berlin, maj-czerwiec 1896  
Salon Aleksandra Krywulta, Warszawa, styczeń-luty 1896  
Wystawa obrazów Wacława Szymanowskiego, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, grudzień 1895  
Wystawa czterech obrazów, Klub Pocztowy, Lwów, październik-listopad 1895  
Salon de 1895, Palais des Champs Elysées, Paryż, maj 1895

**LITERATURA:**

Hanna Kotkowska-Bareja, Wacław Szymanowski 1859-1930,  
katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1981, s. 9-10, 51, nr kat. II/67 (Obrazy zaginione)  
Janina Wiercińska, Katalog prac wystawionych w Towarzystwie  
Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914, Wrocław [i in.] 1969, s. 372  
Magdalena Płażewska, Warszawski Salon Aleksandra Krywulta (1880-1906), „Rocznik Muzeum  
Narodowego w Warszawie” 1966, r. 10, s. 409  
Tadeusz Dobrowolski, Nowoczesne malarstwo polskie, t. 2, Wrocław-Kraków 1960, s. 188  
K., Wystawa dzieł Szymanowskiego w Muzeum wielkopolskim, „Kurier Warszawski” 1920, nr 155, s. 7  
Wystawa zbiorowa rzeźb i obrazów Wacława Szymanowskiego, Muzeum Wielkopolskie, Poznań, nr 37  
Emmanuel Świejkowski, Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych 1854-1904. 50 lat działalności  
dla Ojczyzny, Kraków 1905, s. 162, 536  
„Biesiada Literacka” 1903, nr 23, s. 457 (il.)  
Kazimierz Broniewski, Ze sztuki. Wystawa Wacława Szymanowskiego, „Kurier Warszawski” 1903, nr 157, s. 2-4  
Henryk Piątkowski, Wacław Szymanowski i jego wystawa, „Wędrowiec” 1903, nr 23, s. 448-449  
Eligiusz Niewiadomski, Z wystawy, „Tygodnik Ilustrowany” 1903, nr 22, s. 422-424  
Internationale Kunst-Ausstellung Berlin 1896. Zur Feier des 200 jaehrigen Bestehens der koenigliche Akademie  
der Kuenste. Nachtrag II katalog wystawy, Berlin 1896, nr 3910, s. 243  
Obrazy Wacława Szymanowskiego, „Biesiada Literacka” 1896, nr 9, s. 133, 137 (il.)  
J.M.R., Z warszawskich salonów artystycznych, „Tygodnik Ilustrowany” 1896, nr 9, s. 174  
Kronika Powszechna. Ze sztuki, „Tygodnik Ilustrowany” 1896, nr 1, s. 11, nr 5, s. 97, nr 8, s. 158  
Z wystawy obrazów, „Czas” 1895, nr 281, s. 3  
Jan Zgoda, Ze sztuki, „Tydzień” (dodatek do „Kuriera Lwowskiego”) 1895, nr 45, s. 355-356  
W.K., Na Champs – Elysees. Salon 1895, „Tygodnik Ilustrowany” 1895, nr 19, s. 302  
Catalogue Illustré de Peinture et Sculpture. Salon de 1895, Paris 1895, s. 3/10 (46)







„Sztuka polskiego modernizmu zawieszona jest na krawędzi dwóch epok. By projektować się w przyszłość, musi czerpać siły z tradycji narodowej sztuki i kultury. Tych zaś najgłębszą i najszerzą podstawą jest tradycja chrześcijaństwa. (...) Rzeźba Wacława Szymanowskiego 'Pochód na Wawel' przedstawia korowód zmierzający do miejsca świętego – polskiego Akropolis. To wszystko przemawia za stwierdzeniem, że występująca w wielu dziełach polskiego modernizmu tożsamość sfery historii i sfery sacrum zdaje się stanowić fundamentalną cechę sztuki tego okresu”.

Łukasz Kossowski, Koniec wieku. Sztuka polskiego modernizmu 1890-1914, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Krakowie, Warszawa 1996, s. 309-310





Aleksander Gierymski, Trumna chłopska, 1894-95, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Wikimedia Commons

## „UPAŁ”: PRZESILENIE W SZTUCE POLSKIEGO MODERNIZMU

„Szczęśliwa godzina” sztuki polskiej wg Marii Poprzęckiej to okres około 1900 roku, normatywnie określany Młodą Polską, gdy w nieznanym wcześniej sposób gęściej na ziemiach polskich problematyka artystyczna.

Postmateriałowe pokolenie tworzy formację artystyczną, która ostentacyjnie manifestuje swą „młodość” i nowoczesność. Ich twórczość nie jest jednak jednorodna, a wielu przypadkach antynomiczna – urzeczeni młodością paradoksalnie zwracają się ku historii; malowane przez nich witalistyczne wschody słońca mieszają się z dekadencjami zachodami (zobacz: Maria Poprzęcka, Sztuka około 1900 w Europie Środkowej. Centra i prowincje artystyczne. Materiały międzynarodowej konferencji zorganizowanej w dniach 20-24 października 1994, Kraków 1997, s. 41-50).

Polifoniczność sztuki polskiego modernizmu stanowiła dla jej historiografów istotną przeszkodę w jej kategoryzowaniu. W kanonicznym tekście z tego zakresu, w „Modernizmie” Wiesława Juszcza (1977, 2004) sztuka okresu 1890-1914 była postrzegana nie jako nowe otwarcie, lecz jako rekapitulacja XIX-wiecznych tendencji artystycznych i kulturowych.

Poprzęcka zauważyła, że sztuka tego czasu posiada swój żelazny kanon, który rzadko ulega rozluźnieniu.

Szymanowski, współcześnie sytuowany w kanonie rzeźby obok Konstantego Laszczki czy Xawerego Dunikowskiego, rzeźbiarzący doby modernizmu jest jednak twórcą peryferyjnym. Rozpoznawalny jedynie jako autor pomnika Fryderyka Chopina w Warszawie (1909-1926). Szymanowski zyskał ogromną popularność już w drugiej połowie lat 80. XIX wieku jako malarz. Jego dzieło malarskie ciekawie dialoguje z powstającą od lat 90. „nową sztuką”. Droga edukacji artystycznej Szymanowskiego wiodła przez naj-

ważniejsze centra artystyczne swojej doby. Początkowo studiował w Klasie Rysunkowej u Wojciecha Gersona w Warszawie. W latach 1875-79 kształcił się w paryskiej pracowni rzeźbiarza Cypriana Godebskiego oraz w latach 1879-80 w École des Beaux-Arts u rzeźbiarza Eugène’a Delaplanche’a. W latach 1880-83 przebywał w Monachium, studiując w tamtejszej Akademii u węgierskiego malarza Gyula Benczúra.

Monografistka artysty, Hanna Kotkowska-Bareja odnotowuje: „Malarstwo Szymanowskiego chronologicznie i stylistycznie wcześniejsze od rzeźby powstało w okresie polskiego modernizmu i zawiera szereg cech dla niego charakterystycznych, ale sądzę, że zawiera takie, które obraz wczesnego modernizmu wzbogacają o kilka rysów nowych. ‘W samej tematyce dokonano się przesunięcie od rodzajowych motywów z życia codziennego do tematów przenikniętych ideami, czysto symbolicznych. Artyści coraz dalej odchodzili od natury jako bezpośredniego modelu; przekształcając i interpretując ją od nowa na najrozmaitsze sposoby’ pisał o malarstwie lat 80-tych S. Tschudi-Madsen. To przesunięcie daje się u Szymanowskiego obserwować bardzo wyraźnie. Po scenach rodzajowych – warszawskich i monachijskich, na kilka lat zajęła go huculska ludowość i od niej zaczęło się narastanie idei, przemiana celów twórczości” (Wacław Szymanowski 1859-1930. Malarstwo, rzeźba, katalog opracowała Hanna Kotkowska-Bareja, Warszawa 1981, s. 11).

Szymanowski, przebywający swego czasu w Monachium i Paryżu, otwarty był na impulsy sztuki naturalizmu, która propagowała odejście od klasycznej, akademickiej tematyki i zwrot ku ludowej rodzajowości.



Wojciech Weiss, Upał, 1898, depozyt w Muzeum Narodowym w Krakowie

W II połowie XIX stulecia najpopularniejszymi malarzami tej tendencji byli Jules Breton i Jules Bastien-Lepage. Przesunięcie środka ciężkości na obrazowanie natury dokonało się w malarstwie Barbizoińczyków, potem impresjonistów. W latach 80. Teodor Axentowicz jako pierwszy zwrócił się ku folklorowi huculskiemu. Około 1890 roku Józef Chełmoński, Józef Pankiewicz i Władysław Podkowiński wprowadzili do sztuki polskiej nowy rodzaj malarstwa pejzażowego inspirowany dokonaniem francuskich plenerystów. Osobiście odczute obrazy natury i symboliczne wizerunki jej związku z człowiekiem stały się coraz częstszym tematem dzieła Młodopolań. Aleksander Gierymski, malarz zafascynowany problematyką światła i koloru, stworzył unikalne, quasi-akademickie dzieło „Trumna chłopska” – symboliczne przedstawienie chłopskiej żałoby i nieuniknioności przemijania. W ważnym młodopolskim manifestie, artykule „Intensywizm” („Głos” 1897, nr krytyk Cezary Jellenta zauważa kryzys ilustracyjności w malarstwie swoich czasów. Tworzenie wg krytyka nie może być „nielowolniczym” naśladowaniem natury w kategoriach mimetyzmu, lecz „wypowiedzeniem się”, ekspresją, wyrazem. Jego wczesno-ekspresjonistyczna teoria otwarta była na istnienie „duszy” natury, jak również wyrażanie się „ducha” artysty poprzez dzieło. „Upał” Szymanowskiego można śmiało sytuować w dyskursie „intensywizmu”. Artysta stworzył dużych rozmiarów, popisową kompozycję, której przyczynkiem stała się prozaiczna scena rodzajowa. Chłop przemierza śródpołną ścieżkę, otoczoną dojrzewającymi łanami zboża. Właściwym tematem tego monumentalnego dzieła jest jednak natura z jej „psychicznym” wyrazem. Podobne malarskie zadanie, przedstawienie

upału, zrealizował nieco później Wojciech Weiss (Upał, 1898, depozyt w Muzeum Narodowym w Krakowie). Artysta wibrowanie światła na łodygach zboża starał się wyrazić nowoczesną techniką malarską. Zastosował nasycone barwy i soczyste impasty farby, wchodząc w dialog z malarstwem impresjonistów, które poznał podczas pobytów w Paryżu. Ekspozycja mężczyzny na intensywne światło słoneczne i wysoką temperaturę wskazuje na nieodłączny związek człowieka z naturą i, czasem, jej niszczycielski charakter. Wybór tego rodzaju fenomenu przyrody – upału – wiąże się z młodopolskim przeświadczeniem o panpsychicznym konstrukcie natury – przeświadczeniu przez nią absolutu. Ludzka postać w pasowym pejzażu stanowi tutaj rodzaj axis mundi – osi świata – w której zawarte jest sacrum. Szymanowski wykonał „Upał” jako część swojej malarskiej serii, do której należą prace takie jak „Kłótnia Hucułów”, „Sielanka”, „Modlitwa”, „Tkacz” i „Wiatr”. Kotkowska-Bareja uważała, że tego rodzaju rodzajowe obrazy akademickich rozmiarów miały stanowić „manifestację przeciwko malowaniu dla mieszczańskich salonów” (Wacława Szymanowski 1859-1930... dz. cyt., s. 9). Wydaje się, że „Upał” miał być dziełem przeobrażonego akademizmu – w Polsce praktycznie jeszcze nieobecnego – praktykowanego jednak we Francji i innych krajach – a więc wielkoformatowego malarstwa, które bierze na warsztat wątki ludowe – niegdyś nisko sytuowane w hierarchii tematów. Szymanowski wysłał obraz na salon paryski w 1895 roku i do Berlina w 1896 roku. Wielokrotnie komentowane i wystawiane w epoce przełomowe dzieło polskiego modernizmu, obecnie eksponowane jest po raz pierwszy od 100 lat.





10

**JÓZEF MEHOFFER**

1869-1946

**„Zmrok w sadzie”, 1909**

olej/plótno, 43 x 74,5 cm

sygnowany p.d.: 'Józef Mehoffer'

na krośnie malarskim nalepka wystawowa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie,

fragmentarycznie zachowana nalepka Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Krakowie

oraz nalepka z numerem: '55',

na odwrociu orzeczenie Leszka Ludwikowskiego z dn. 19 czerwca 1970 roku

estymacja:

**160 000 - 280 000 PLN**

36 000 - 62 000 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Warszawa

**WYSTAWIANY:**

Józef Mehoffer, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, czerwiec-lipiec 1935

Wystawa zbiorowa dzieł prof. Józefa Mehoffera, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych

w Warszawie, październik-listopad 1913

**LITERATURA:**

Janina Wiercińska, Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych

w Warszawie w latach 1860-1914, Wrocław [i in.] 1969, s. 230

Józef Mehoffer, katalog wystawy, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków 1935, poz. 144 (jako „Sad o zmroku”)

Wystawa zbiorowa dzieł prof. Józefa Mehoffera, katalog wystawy, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych

w Warszawie, Warszawa 1913, poz. 41







„Zrodzony z nastrojów dekadencjonalnych kult indywidualizmu i duchowy arystokratyzm, będący zaprzeczeniem społecznych utopii pozytywizmu, prowadzi do ostentacyjnej negacji wszystkiego, co przyrodzone i naturalne, do apoteozy tego, co sztuczne, kunsztowne, wyrafinowane, zarówno w znaczeniu estetycznym, jak i psychologicznym. Wynikający z tej postawy bunt wobec szarej, uporządkowanej po mieszczańsku codzienności skłaniał do ucieczki w wymagowany świat ziemskiego raju, jakiejś arkadyjskiej krainy, gdzie bez początku i końca płynie życie wolne od dramatycznych napięć współczesności. Przeżywany na nowo mit złotego wieku znalazł artystyczny wyraz w wyobrażeniach słonecznych, kwitnących gajów i ogrodów, w których ulega zatrzymaniu bieg czasu i jego nieubłagane zmierzanie do schyłku, starości i śmierci”.

Ewa Mücke-Broniarek, *Dziwny ogród, w: Koniec wieku. Sztuka polskiego modernizmu 1890-1914*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Krakowie, Warszawa 1996, s. 147

Motywy ogrodu w sztuce Młodej Polski urastał do rangi symbolu życia wewnętrznego. Ogrody mroczne, wizyjne i ogrody słoneczne, sielskie stanowiły wewnętrzne światy wyrażające duszę natury, ale i ducha samego twórcy. Józef Mehoffer, po krakowskiej edukacji i doświadczeniu sztuki paryskiej, około 1900 zwrócił się w stronę osobistego stylu malarskiego naznaczonego duchem secesji i swoiście pojmowaną dekoracyjnością. „Z czasem ważne miejsce w twórczości Mehoffera zyskały pejzaże: bukoliczne, rozpostarte w słonecznej ciszy sady, ogrody i pola. Wiele z nich powstało przed 1917 w jego posiadłości w Jankówce oraz w okresie międzywojnia, podczas wakacyjnych pobytów artysty w zaprzyjaźnionych ziemskich majątkach, m.in. Popielów czy Mycielskich” (Anna Zeńczak, Joanna Wapiennik-Kossowicz, Józef Mehoffer, Olszanica 2006, s. 8). Osobowość artystyczna Mehoffera, ukształtowana pod wpływem secesji i postulatu przemiany życia poprzez sztukę, znalazła swoją manifestację w projekcie ogrodu malarza stworzonego przez artystę w Jankówce koło Wieliczki. Dworek, w którym Mehoffer mieszkał od 1907 do końca trzeciej dekady XX wieku, stanowił rodzaj idealnej rezydencji. Artysta zaprojektował

ogród obliczony na malarskość efektów krajobrazowych. W Jankówce powstał ogród kwiatowy, ale też park z usypanymi tarasami opadającymi ku pobliskiej rzece. Z owego rajskiego ogrodu pochodzą najznakomitsze kreacje pejzażowe artysty, np. obraz „Czerwona parasolka” (1917, Muzeum Narodowe w Krakowie). U źródeł serii ogrodowych płócien artysty leży emblematyczny „Dziwny ogród” (1903, Muzeum Narodowe w Warszawie) przedstawiający rodzinę malarza podczas wakacyjnego pobytu w Siedlcu. Podobnie jak w warszawskim obrazie, w prezentowanej kompozycji „Zmrok w sadzie” malarz przedstawił analogiczną przestrzeń sadu. Zmienił się jednak nastrój: artysta wybrał skrajną, „stimmungową” porę dnia, osiągając symbolistyczny nastrój bliski kompozycjom Władysława Podkowińskiego i Józefa Pankiewicza z lat 90. XIX wieku. Syntetycznie ujęte partie murawy i nieba poprzeręcane są rozwierzonymi koronami drzew owocowych. Symboliczną aurę krajobrazu potęguje światło i paleta barwna: zgaszone, jakby matowe. Artysta ożywił scenę, umieszczając w niej postaci czarnego kota, który przywodzi na myśl podobne zwierzę z plakatu Théophile’a Steinlena wykonanego dla paryskiego kabaretu „Le Chat Noir”.

11 †

## ALFONS KARPIŃSKI

1875-1961

### Dama w szmaragdzie

olej/tektura, 70 x 78 cm  
sygnowany p.d.: 'a. karpiński'

estymacja:

**40 000 - 60 000 PLN**

8 900 - 13 400 EUR

Alfons Karpiński to artysta kojarzony głównie z subtelnymi, melancholijnymi martwymi naturami. Zaraz obok tych przedstawień sytuować można intrygujące portrety kobiet również wpisujące się w charakter mieszczańskiego malarstwa początków XX wieku. Są to wizerunki modelek uchwyconych w swej codziennej przestrzeni, na tle komody wypełnionej bibelotami, w fotelu czy na skraju kanapy. Malarz pochodził z tego samego pokolenia artystów młodopolskich, co chociażby Wojciech Weiss. Studiował w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych od początku lat 90. XIX wieku, m. in. w pracowni Leona Wyczółkowskiego. Prezentowany portret kobiety ubranej w szmaragdową suknię, otuloną jasno brązowym szalem opadającym z ramion i w czarnym kapeluszu na głowie to jeden z tych wizerunków, które zdradzają pewnego rodzaju wrażeniowe podejście twórcy do malarskiej materii. Nie wiadomo jaką genezę mają szkicowo, syntetycznie opracowywane partie portretów niespotykane w wyidealizowanych martwych naturach Karpińskiego. Czasem osiągnięty efekt jest ściśle zamierzony,

niekiedy być może stanowi o nieukończeniu pracy i pozostawieniu jej w formie otwartej. Przy omawianym portrecie mamy zapewne do czynienia z pierwszą sytuacją. W sposób szkicowy oddał artysta partię fotela, na którym siedzi kobieta oraz znajdującą się w tle ścianę. Jej twarz, ubiór czy nawet elementy martwej natury zlokalizowane na dalszym planie potraktowane zostały równoważnie, z taką samą dokładnością. Modelka zwraca się w stronę widza, opierając się nieznacznie na swoim lewym ramieniu. Jej wzrok utkwiony jest w patrzącym na nią obserwatorem. Być może to sam Karpiński, któremu owa dama pozowała w zaciszu swojego salonu. Malarz ukazał jej twarz en face, na wprost. Pochyliła ona nieznacznie głowę i przymyka nieco swe szare oczy w geście skupienia. Nastrojowy wizerunek wykreowany przez artystę to psychologiczne studium kobiecej natury, która dla twórców przełomu XIX i XX wieku stanowiła wielką zagadkę i niesamowitą inspirację.



12 †

## ALFONS KARPIŃSKI

1875-1961

### Martwa natura z różami wazonie

olej/plótno, 61 x 70,5 cm  
sygnowany p.d.: 'a. karpiński'

estymacja:

**18 000 - 26 000 PLN**

4 000 - 5 800 EUR

Efemeryczne, przepięknie atmosferą melancholii martwe natury Alfonsa Karpińskiego znakomicie oddają nastrój epoki, w której powstały i doskonale wpisują się w dekadencją wizję świata przełomu wieków. Prace artysty to jakby zastygłe w czasie fotografie upamiętniające przedmioty. Karpiński chętnie stosował w swoich kompozycjach układy horyzontalne. Przestrzeń wypełniał głównym motywem – wazonem z kwiatami oraz towarzyszącymi mu często puzderkami, szkatułkami i porcelanowymi figurkami. W tle umieszczał zegary i obrazy trudne do zidentyfikowania, gdyż ukazane fragmentarycznie, niczym mało istotny i drugoplanowy element obrazu. Róże to jedno z ulubionych kwiatów malarza, najczęściej pojawiających się na jego płótnach. Ułożone w białym błękitnym wazonie kontrastują one ze sobą bielą i różem. Poniżej zaobserwować można opadłe, lekko zwiędłe płatki. To także jeden ze stałych motywów Karpińskiego, który odnosi się do ulotności i przemijalności życia, a tym samym wprowadza do martwej natury dawny motyw vanitas. Porcelanowe puzderko

o orientalnym wzorze, to z kolei, inna fascynacja epoki Młodej Polski, a mianowicie zauroczenie sztuką Japonii propagowane na przełomie wieków w Krakowie przez wybitnego kolekcjonera jakim był Feliks „Manggha” Jasiński.

Ten niepozorny bibelot, jak i waza z kompozycją kwiatową odbijają się na gładkiej, połyskującej powierzchni blatu stołu bądź komody, na której stoją. Martwe natury Alfonsa Karpińskiego to dzieła o złożonej, dualistycznej strukturze. Z jednej strony artysta kreuje realistyczny obraz rzeczywistości, w której w zgodzie z prawami natury odtwarza cienie rzucone przez przedmioty, ich barwy czy bliki świetlne. Z innej perspektywy zaś, widoczne jest także wrażeniowe, impresjonistyczne podejście twórcy przejawiające się poprzez nieco rozmyte formy, dynamicznie kładzione plamy farby i ogólne rozedrganie powierzchni dzieł, które zdają się wibrować, pulsować swoim wewnętrznym rytmem.



13 †

## STANISŁAW KLIMOWSKI

1891-1982

### Portret żony, 1921

olej/plótno, 77 x 65 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'SKlimowski | Wiśnicz 12/XI. 1921'

na odwrociu nalepka wystawowa z Biura Wystaw Artystycznych w Krakowie

z odrębną adnotacją: 'podano 2 adresy letni i zimowy'

oraz ze Związku Polskich Artystów Plastyków

estymacja:

**20 000 - 30 000 PLN**

4 500 - 6 700 EUR

#### POCHODZENIE:

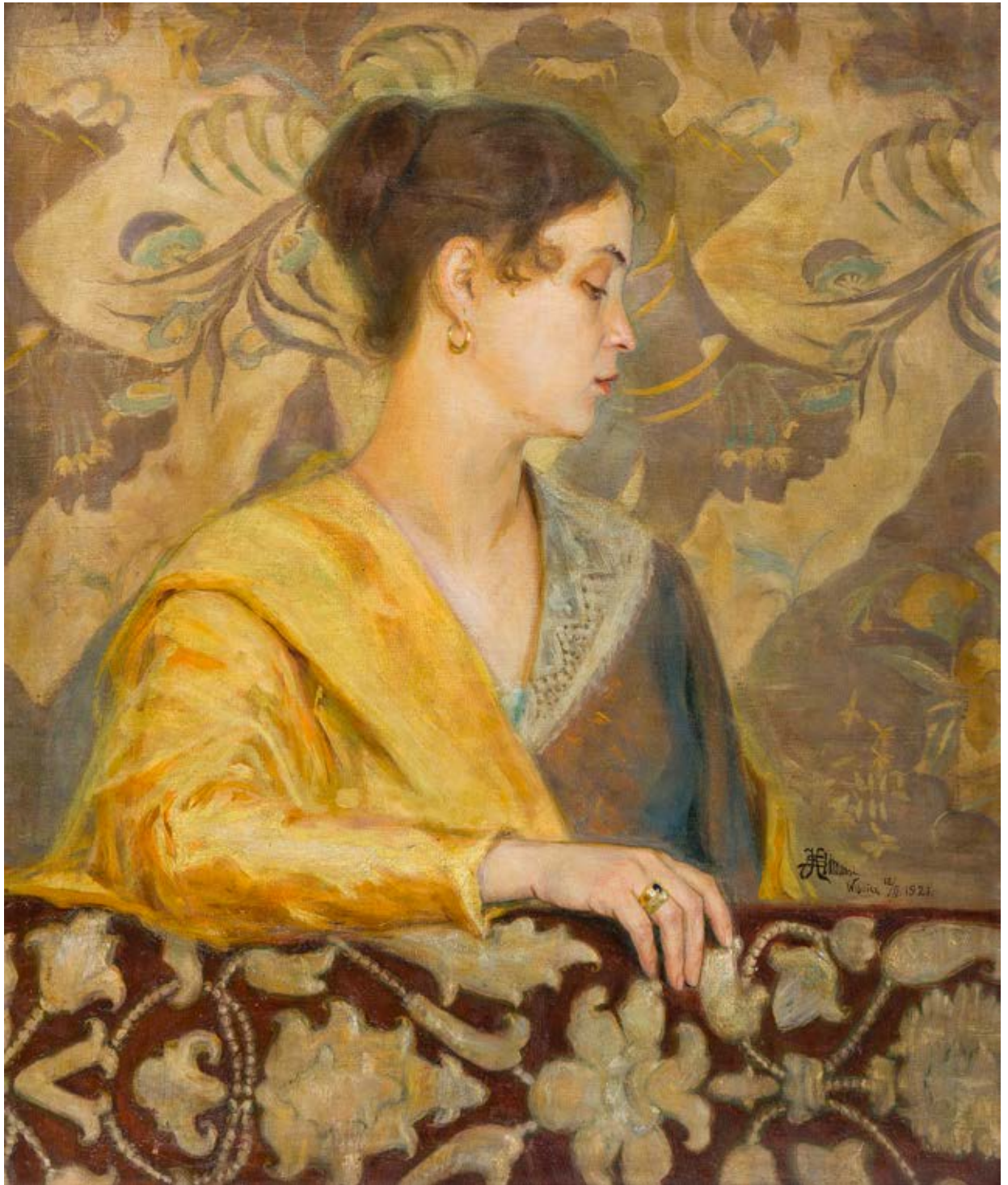
kolekcja prywatna, Warszawa

DESA Unicum, październik 2018

kolekcja prywatna, Polska

Stanisław Klimowski był wychowankiem Jacka Malczewskiego, Teodora Axentowicza i Konstantego Laszczki w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Debiutował w 1911 roku w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie. W trakcie Wielkiej Wojny, walcząc w szeregach armii austro-węgierskiej, wykonywał prace przedstawiające życie żołnierzy na froncie. W 1918 roku ożenił się z Heleną Grenikówną, którą przedstawia prezentowany portret, a od 1920 roku osiadł w Nowym Wiśniczu, gdzie aktywnie tworzył. Od 1951 roku był nauczycielem w tamtejszym Liceum Sztuk Plastycznych. Po śmierci żony, w 1961 roku przeniósł się do Katowic, gdzie pozostał do końca życia. Dorobek Klimowskiego jest różnorodny. Zawiera w sobie portrety, sceny rodzajowe, krajobrazy oraz przedstawienia sakralne wykonywane dla małopolskich świątyń. Prezentowany portret żony artysty wykonany został w 1921 roku w Wiśniczu, rok po ślubie pary. Klimowski przedstawił żonę z dużą subtelnością, posługując się artystyczną stylizacją bliską secesyjnemu portretowi spod znaku Józefa Mehoffera i Teodora Axentowicza. Tło wypełnił niby draperią tkaną w dekoracyjny wzór o charakterze roślinnym. Sytuowana w centrum przedstawienia modelka została ujęta w popiersiu en trois quarts. Dwukolorowy strój z silnym akcentem złota oraz perłowa karnacja Heleny przywodzą na myśl brawurowe portrety Johna Singera Sargenta. Kobieta kładzie rękę na pokrytej dekoracyjną tkaniną przegrodzie, mającej tworzyć wrażenie optyczne iluzji. Efekt, jaki osiąga artysta, bliski jest temu, który znamy z twórczości mistrzów sztuki dawnej: XV-wiecznego malarstwa portretowego doby renesansu i późniejszych malarzy trompe l'oeil.





14 †

**RAJMUND KANELBA**

1897-1960

**Portret kobiety w sukni i kapeluszu, 1930**

olej/plótno, 72 x 90 cm  
sygnowany p.d.: 'kanelba'  
na odwrociu data: '1930'

estymacja:

**80 000 - 100 000 PLN**

17 800 - 22 300 EUR

**POCHODZENIE:**

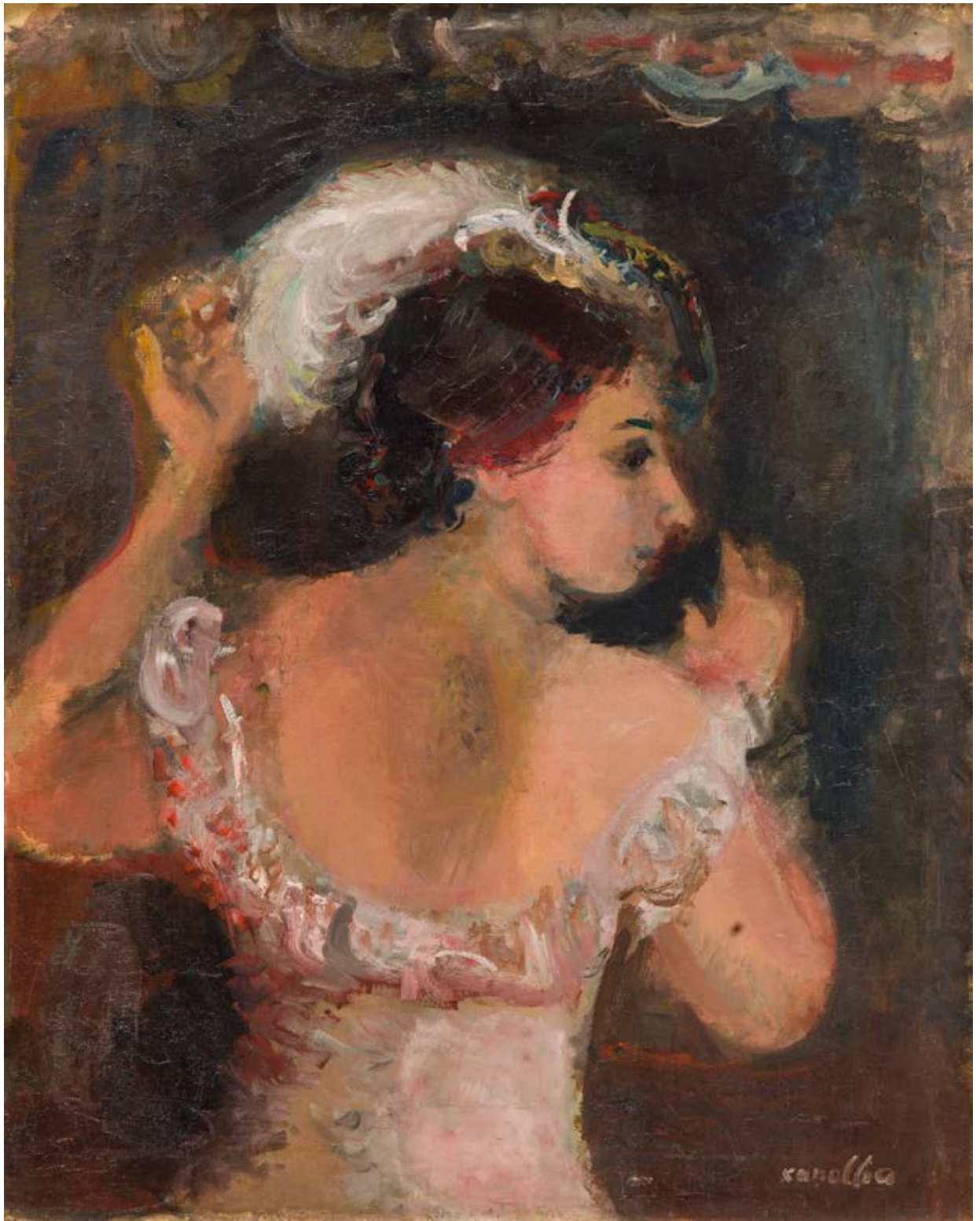
kolekcja prywatna, Polska

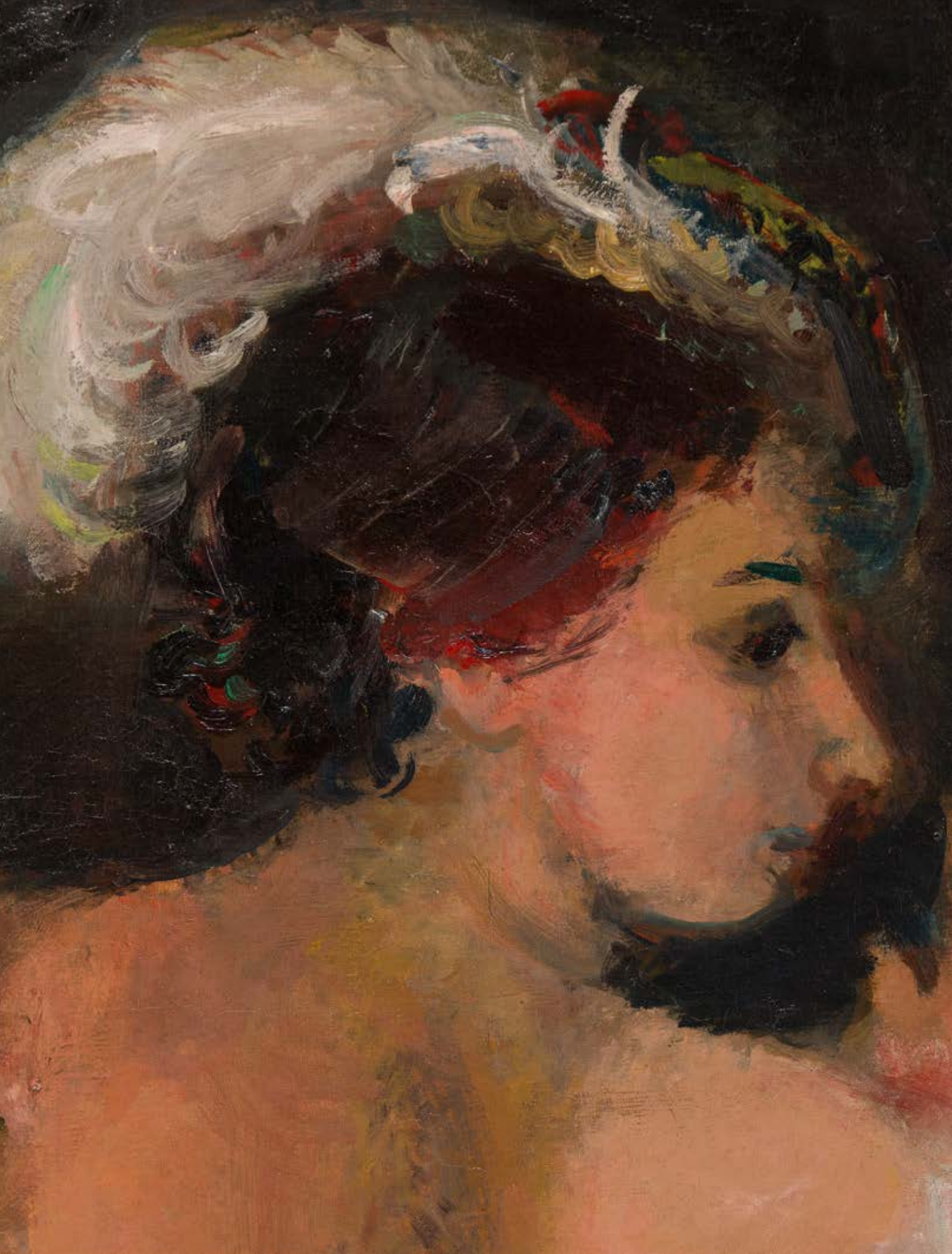
DESA Unicum, maj 2018

kolekcja prywatna, Polska

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

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







W centrum twórczości Rajmunda Kanelby stała działalność portretowa. Artysta malował zarówno dzieci, jak i dorosłych – przede wszystkim kobiety. Stosował ciekawe rozwiązania fakturowe; posługiwał się głównie techniką olejną, czasem gwaszem i akwarelą. Kolorystyka jego prac jest harmonijna, stonowana, rozegrana zazwyczaj w wąskiej, wyszukanej gamie barwnej przygaszonych błękitów, szarości i zieleni. Współcześni autorowi krytycy sztuki wskazują na nieprzeciętny talent w dziedzinie koloru oraz na jego zmysł kompozycyjny. Szczytowy punkt jego wczesnego okresu to okolice 1930 roku. Powstały wówczas wymakowane pejzaże paryskie, portrety kobiet i akty. Do tego zespołu prac należy prezentowany „Portret kobiety w sukni i kapeluszu”. O kolorystyce wczesnych obrazów artysty tak pisał Chil Aronson: „Kanelba wyczuwa twórczość Maneta i Cézanne’a silniej niż którykolwiek z młodych malarzy. Z prawdziwym talentem związane jest wykształcenie. W jego płótnach forma i kolor są zrównoważone, rysunek jest precyzyjny i giętki, kolor subtelny i powściągliwy, kompozycja szlachetna i pełna siły. Stałe dążenie do doskonałości i nieustanne poszukiwania artysty znajdują potwierdzenie w najnowszych jego dziełach, w których ujawnił swe zdolności kolorystyczne. Przejawiają się one w stosowaniu barw wyrazistych, choć przytłumionych, delikatnych, o wykwiętym walorze” (Chil Aronson, *Art polonais moderne*, Paris 1929, s. 17). Rajmund Kanelba kształcił się w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych u ważnych przedstawicieli polskiego modernizmu – Stanisława Lentza i Tadeusza Pruszkowskiego. Edukację artystyczną kontynuował w wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych (1919-22), gdzie zetknął się z silnym oddziaływaniem ekspresjonizmu. W 1926 wyjechał na stałe do Paryża. Edward Woroniecki, historyk sztuki i krytyk, utrzymywał, że twórca znalazł się w stolicy Francji, zachęcony słowami swego mistrza i przyjaciela, Eugénisa Zaka. Nad Sekwaną malarz nawiązał kontakt z osiadłym w mieście Romanem Kramsztykiem i w niedługim czasie wszedł w środowisko kolonii artystycznej Montparnasse’u. Natychmiast zaczął wystawiać na Salonie Jesiennym i innych salonach. W 1927 przebywał w Pont-Aven. Już w dwa lata później wszedł w skład nowo powstałej Grupy Artystów Polskich w Paryżu i doczekał się pierwszej indywidualnej wystawy w paryskiej Galerie Bernheim. Po dziesięciu latach spędzonych we Francji zdecydował się na wyjazd do Londynu, a w 1938 (lub 1937) – do USA i prawdopodobnie wówczas spędził jakiś czas na Florydzie. Mimo licznych podróży utrzymywał stały kontakt z Polską; w 1932 przyłączył się do powstałego wówczas ugrupowania Nowa Generacja, w 1933 odwiedził Warszawę. Podczas II wojny światowej i następnie do około 1948 prawdopodobnie przebywał w Anglii, jednakże w 1943 odnotowano go wśród artystów polskich czynnych w Stanach Zjednoczonych. Do końca lat 50. krążył pomiędzy Paryżem, Nowym Jorkiem a Londynem, w którym zmarł w 1960.

15 †

**ZYGMUNT JÓZEF MENKES**

1896-1986

„Martwa natura z wazą z owocami”, 1930

olej/plótno, 50 x 65 cm  
sygnowany p.d.: 'Menkes'

estymacja:

**90 000 - 120 000 PLN**

20 000 - 26 700 EUR

**LITERATURA:**

Kolekcja Urszuli i Piotra Hofman, (red.) Urszula Hofman, Warszawa 2018, s. 35 (il.)









„(...) Menkes kocha materię. Linia, kolorem, światłem wydobywa jej soczystość, sensualność. To służy mu zarówno do wyrażenia zachwyty dla natury, w którą jest ciągle wsłuchany, jak i dla dramatu ludzkiej kondycji. Tęsknota i nigdy nienasycony niepokój, szukanie coraz głębszych pokładów psychicznych i biologicznych tchną z każdego dzieła. Każdy przedmiot, na pozór codzienny, zwyczajny, żyje samodzielnym życiem. Martwa natura nigdy nie jest martwa, ma swoje utajone 'ciche życie'” (Władysława Jaworska, Zygmunt Menkes. Malarz École de Paris, „Biuletyn Historii Sztuki”, 1996, nr 1-2, s. 19). Tak charakteryzowała twórczość malarza Władysława Jaworska. Menkes jawi się w tej recenzji jako artysta magik, który ożywia naturę. Przedmioty nabierają na jego płótnach realnych cech, ożywają. Dzieje się tak za sprawą talentu ich kreatora, który wczuwa się w odtwarzaną przez siebie rzeczywistość. W latach 20. XX wieku Menkes przybył do ówczesnej stolicy sztuki, jaką był Paryż. Wraz z międzynarodowym nurtem École de Paris jego sztuka zaczęła szybko ewoluować. „Martwa natura z wazą z owocami” stanowi w twórczości

malarza dzieło wyjątkowe i wyróżniające się. Płótno powstało około 1930. Zarówno wtedy, jak i później malarz nie opracowywał swoich kompozycji w tak detaliczny, realistyczny sposób. Ustawione od lewej strony wazon, patera z owocami oraz schowana za nią taca znajdują się na rozłożonej, satynowej tkaninie. Od góry zwisa inna, niebieska draperia z ornamentalnym, złotym wzorem. Szczególnie interesująca wydaje się w tym zestawie sporych rozmiarów wazon z figuralną dekoracją o charakterze orientalizującym. Jej dokładne studium świadczyć może o zainteresowaniu autora pracy kulturą Wschodu. Kolejnym, niespotykanym raczej w twórczości malarza elementem są bliki świetlne odbijające się na powierzchniach naczyń, owoców i tkanin. Przybliżają go one do barokowych, lumini-stycznych koncepcji dawnych mistrzów, którzy światłem budowali całe przestrzenie swych dzieł. Menkes oprócz tych zabiegów dba także o stosunkowo realistyczne oddanie cieni rzucanych przez przedmioty oraz autentyczne opracowanie cieniowanych fałd tkanin.

16 †

**MELA MUTER**

1876 -1967

„Akt kubistyczny”, 1919-23

olej/plótno, 88 x 115 cm

sygnowany p.d.: 'Muter'

na odwrociu kompozycja „Grupa z macierzyństwem nad morzem”, 1940-45

na krośnię malarskim papierowe nalepki inwentarzowe, nalepka aukcyjna oraz numery inwentarzowe

estymacja:

**600 000 - 800 000 PLN**

133 000 - 178 000 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja König, Kolonia

Galerie Gmurzynska, Kolonia

dom aukcyjny Lempertz, grudzień 2004

kolekcja Fundacji Signum

DESA Unicum, grudzień 2011

kolekcja prywatna, Warszawa

**WYSTAWIANY:**

Mela Muter 1876-1967. Retrospektiv-Ausstellung, Galerie Gmurzynska,

Kolonia, 21 października – 1 grudnia 1967

**LITERATURA:**

Mela Muter 1876-1967. Retrospektiv-Ausstellung, katalog wystawy, Galerie Gmurzynska,

Kolonia, Köln 1967, nr kat. 8 (jako „Kubistischer Akt”, 1912)



## MELA MUTER WOBEC WYZWAŃ AWANGARDY

Pozostając w kręgu Szkoły Paryskiej, malarka stykała się z twórcami międzynarodowej awangardy artystycznej, która kształtowała się w Paryżu już w okresie przedwojennym. Działalność Muter jako portrecistki związała ją z awangardowymi intelektualistami swoich czasów. Poprzez relację z Raymondem Lefebvrem malarka wniknęła w kręgi paryskich pacyfistów i lewicujących polityków i pisarzy. Do jej znajomych należeli m.in. Henri Barbusse, Anatole France czy Romain Rolland. Muter włączyła się w działalność antywojennego i antykapitalistycznego czasopisma „Clarté”. Wiążąc się z tym kręgiem i wydawnictwem, Muter sytuowała się w bliskości artystów, którzy znacząco przeobrazili sztukę początku XX stulecia. W „Clarté” swoje prace publikowali Othon Friesz, Albert Gleizes, Fernand Léger, André Dunoyer de Segonzac, Henri Matisse czy Pablo Picasso.

15 lutego 1918 roku otwarto w Galerie Chéron dużą wystawę monograficzną Muter. W ten sposób zaczynał się okres powojennej prosperity malarki. Opuściwszy w towarzystwie Alberta Gleizesa wiosną 1918 roku pracownię Meli Muter, Matisse, wówczas już klasyk sztuki modernistycznej, miał wyrażać się o twórczości artystki nader pochlebnie. Bliżej „szalonych lat” 20. Muter, posługująca się dotychczas impastowym stylem niekiedy wiązany z malarstwem Vincenta van Gogha, decydowała się na awangardowe eksperymenty artystyczne.

Na lata 1919-23 datuje się okres fascynacji Meli Muter kubizmem. Awangardowe teorie konstruowania obrazu artystka poznała od swojego przyjaciela, malarza kubisty, autora fundamentalnej publikacji (z Jeanem Metzingerem, 1912) „O kubizmie” – Alberta Gleizesa. Znajomość ta, zadzierzgnięta w 1918-19 roku była kontynuowana przez następne lata. Lato 1923 roku artystka spędziła wraz z parą Gleizesów w miejscowości Serrières nad Rodanem. Jak podaje Bolesław Nawrocki, wówczas miały odbyć się „ożywione dyskusje o kubizmie” (Mela Muter. Kolekcja Bolesława i Liny Nawrockich, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1994, s. 13). Do jej znajomych należał również włoski futurysta przebywający w Paryżu, Gino Severini.

Choć dzieła związane z awangardowym eksperymentem stanowią zespół stosunkowo szczupły, to na tle całego dorobku Muter zdecydowanie odznaczający się. Refleksy kubizmu odnajdujemy w górskich pejzażach z Allevard pod Alpami z 1919 roku (m.in. „Pejzaż z Allevard”, 1919, kolekcja prywatna, Polska), serii krajobrazów z Trayas na Lazurowym Wybrzeżu (oleje i akwarele z serii „Czerwone skały”, 1921) i innych prac z Południa,

przede wszystkim Collioure i Saint-Tropez czy pracach powstałych w Serrières w 1923 roku (np. akwarela „Pejzaż z Serrières II”, kolekcja Nawrockich).

Muter nigdy nie przyjęła ściśle kubistycznych rygorów oglądu natury i jej reprezentacji na dwuwymiarowej płaszczyźnie podobrazia. Daleka od wizji kubizmu analitycznego czy syntetycznego Picassa i Georges Braque’a, wzorem drugiej fali kubistów (choćby Gleizesa właśnie) nadawała przedmiotom geometryczne formy, chcąc wyrazić dynamizm ludzkiej percepcji: niemożność ustalenia jednego, kardynalnego punktu widzenia. Jej kubizujące pejzaże czy prezentowany „Akt kubistyczny” bliskie są kompozycjom futurystów. Muter posługiwała się w okresie 1919-23 parabolicznymi formami, które, powielone, tworzą wrażenie ruchu w przestrzeni obrazowej. To, co zbliża „Akt kubistyczny” do dzieł stricte kubistycznych, to kolorystyka: zachowawcza paleta różów i szarości posłużyła artystce do stworzenia geometrycznej mozaiki zebrańskiej w kształt ciała kobiety.

Stworzony w okresie inspirującego związku z Gleizesem „Akt kubistyczny” jawnie koresponduje z twórczością André Lhote’a, paryskiego malarza, który u progu lat 20. wykorzystał formuły kubizmu jako styl dekoracyjny. Malowany przez Muter akt znajduje swoje analogie z wczesną, powstającą przez wpływem Lhote’a i kubizmu, twórczością Tamary Łempickiej. W oeuvre malarskim Muter odnajdujemy tylko nieliczne akty. Należy je postrzegać jako autorskie próby zmierzenia się z problemem zgodnej z anatomią, bez porzucania imperatywu nowoczesności reprezentacji ciała ludzkiego (tak się dzieje w przypadku prezentowanej pracy). Niekiedy akty Muter stanowią studia intymistyczne, a nawet psychologiczne, równe jej portretom („Akt śpiącej kobiety”, około 1925-30, kolekcja prywatna).

Bliska „Początkowi świata” Gustave’a Courbeta (1866, Musée d’Orsay) śmiałość wyobrażenia kobiecego ciała nie ma tutaj precedensu. „Akt kubistyczny” na tle dorobku malarki dzieło unikatowe: Muter podjęła temat akademicki, nadając mu progresywną, niecodzienną dla siebie formułę artystyczną. Frontalne ujęcie modelki i diagonalne ujęcie rąk i nóg zdradza intencje artystki chcącej malarsko badać ciało, posługując się narzędziami zapożyczonymi z „kubistycznego laboratorium”. Świadomie bądź nie, wybierając tego rodzaju kompozycję, Muter wchodzi w dialog w wielkimi mistrzami sztuki dawnej i nowoczesnej, którzy dokonując rewolwy w sztuce musieli odnieść się do kanonicznego tematu aktu.



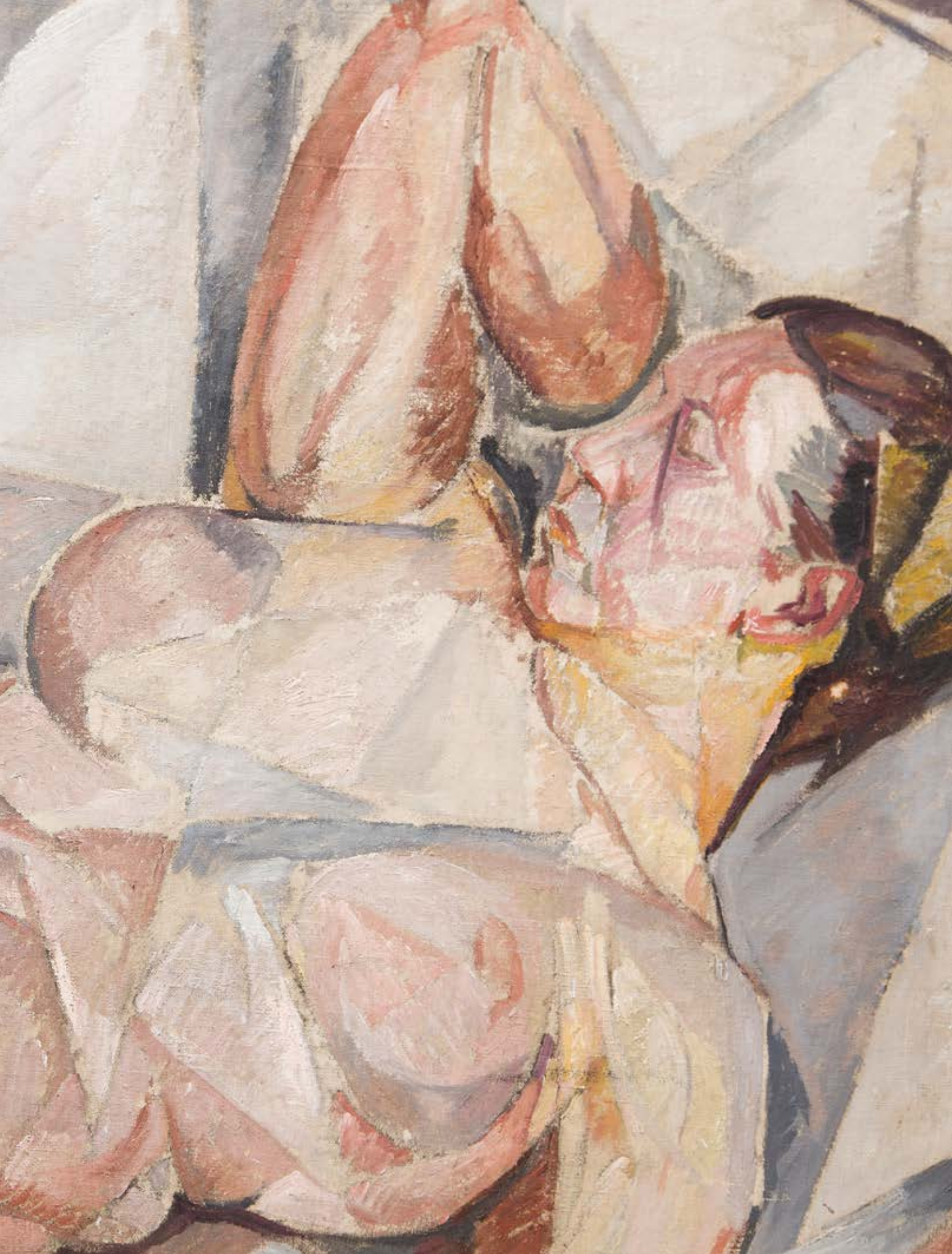
CHATELAIN  
PARIS  
1, rue de la Paix - Jacques

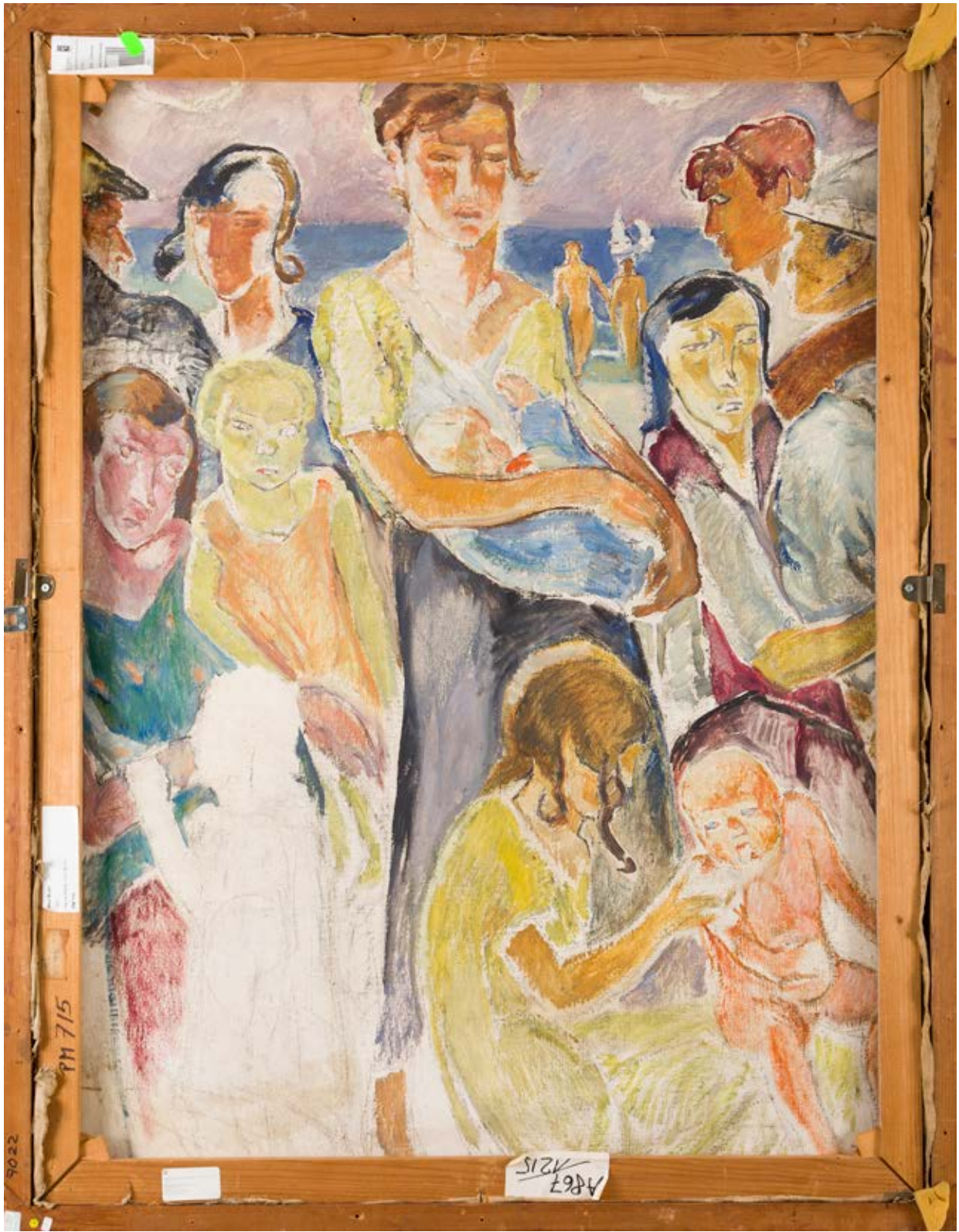
Mela Muter, ok. 1920; źródło: Archiwum Emigracji, Toruń

„Kubizm Gleizes'a i Severini'ego, z którymi pozostawałam w kontakcie w Paryżu, był mi bardzo pomocny – rozumiałam, że obraz nie powinien być skomponowany lecz skonstruowany, że opuszczając określony kolor, bryłę czy określony walor niszczy się całą artystyczną koncepcję dzieła. Zmierzałam ku abstrakcji, gdy ktoś, za mało – moim zdaniem – znany, zatrzymał mnie. Był to Polti, pisarz dziś zapomniany...”

Mela Muter, Notatki, cyt. za: Mela Muter, Malarstwo / Peinture. Katalog zbiorów Muzeum Uniwersyteckiego w Toruniu, Toruń 2010, s. 114









## MELA MUTER: RECTO / VERSO

W kręgu polskiej historii sztuki problem dwustronności obrazu sztalugowego został naświetlony przy okazji wystawy „Andrzej Wróblewski: Recto / Verso 1948-1949, 1956-1957” (Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 12 lutego – 17 maja 2015, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 17 listopada 2015 – 28 lutego 2016). Wróblewski we wczesnym okresie twórczości oraz kilka lat później, po okresie socrealistycznym, próbował stworzyć własną formułę nowoczesnego malarstwa. Kuratorzy wystawy odnotowali istnienie licznych prac na papierze i płótnie, które Wróblewski zamalowywał z jednej i drugiej strony. Nie rozstrzygnięto jednoznacznie, czy artystą kierowały pobudki ekonomiczne, czy też chęć stworzenia w ten sposób treści symbolicznej. Pokazane wówczas dzieła, eksponowane po obydwu stronach, odsłoniły niezwykle dialog obrazów Wróblewskiego – napięcia między abstrakcją i figuracją, modernizmem i sztuką oficjalną.

W twórczości Meli Muter obecne są liczne obrazy dwustronne, zarówno olejne, jak i akwarelowe. Dotychczasowi interpretatorzy twórczości nie rozstrzygnęli, z jakiego powodu artystka zamalowywała również odwrocia obrazów. Wydaje się, że kluczem do zrozumienia tej strategii artystycznej jest okres II wojny światowej, który malarka spędziła „w ukryciu” na południu Francji, w Villeneuve-lès-Avignon i Awinionie. W latach 40. XX wieku, kiedy warunki bytowe artystki z pewnością nie należały do najlepszych, stworzyła wiele niedużych rozmiarów, dwustronnych obrazów, pejzaży i martwych natur, na sklejkach. Jej dawne prace, z pierwszych dekad wieku, otrzymywały wówczas nowe odwrocia. Artystka zamalowywała je kompozycjami o zupełnie zmienionej estetyce. Swoje wczesne arcydzieło „Smutny kraj” (1906, kolekcja Nawrockich) około 1940 roku Muter rozcięła na dwie części i na ich „plecach” wykonała „Pejzaż z okolic Awinionu”, 1940-50 oraz „Brzemiennej kobietę (akt), około 1950. Wydaje się, że w ten sposób temperament artystyczny torował drogę rozwojowi jej twórczości. Niezamalowane „tyły” stawały się niejako naturalnym podobrazem dla ciągle poszukującej artystki. Prezentowany „Akt kubistyczny” stanowi dzieło osobne w całym oeuvre malarki. Obrazuje awangardowy eksperyment, który malarka wykonała na potrzeby własnego rozwoju twórczego. W latach 40., z łatwością mógł posłużyć do stworzenia kolejnego „eksperymentalnego” dzieła. „Grupa z macierzyństwem nad morzem” to monumentalne, wielopostaciowe przedstawienie o charakterystycznym, wysoce ekspresyjnym stylu związanym z jej późną twórczością. Analogiczne rozwiązania formalne odnajdujemy w pracach „Pieta – kompozycja” oraz „Cyganin nad brzegiem Rodanu – szkic” (obydwa na odwrociach innych obrazów, 1940-45, kolekcja Nawrockich).

17 †

## **MELA MUTER**

1876-1967

### **Martwa natura na stole z butelką**

olej/sklejka, 60 x 45 cm  
sygnowany l.d.: 'MUTER'  
na odwrociu adnotacja konserwatora dzieł sztuki

estymacja:

**240 000 - 300 000 PLN**

53 000 - 67 000 EUR

#### **POCHODZENIE:**

dom aukcyjny Polswiss Art, grudzień 2009

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, maj 2018

kolekcja prywatna, Polska

„Choć Mela Muter kształciła się w warszawskiej Szkole Rysunku i Malarstwa, Académie de la Grande Chaumière oraz w Académie Colarossi w Paryżu, przez całe życie uważała się za samouka. Jej szkołą artystyczną były liczne przyjaźnie, które nawiązała w międzynarodowym paryskim środowisku. Mela Muter przybyła do Francji wiosną 1901 roku, w tym samym mniej więcej czasie, co Eugeniusz Zak. Była blisko związana z działającą w Paryżu polską kolonią artystyczno-literacką, ale jej życie nie zamknęło się na polskim podwórku. Utrzymywała przyjacielskie relacje z Romainem Rollandem, Diegiem Riverą, Augustem Perretem (który zaprojektował dla niej kamienicę w Paryżu). Zawiązana w 1925 roku znajomość z Rainerem Marią Rilke zaowocowała bogatą korespondencją i dedykowanymi malarce utworami poety. Muter wystawiała głównie w Paryżu, ale brała też udział w ekspozycjach polskiej sztuki w Towarzystwie Artystów Polskich (1914) i Galerie du Musée Crillon (1922). Choć za życia Mela Muter sporo jej obrazów trafiło do zbiorów muzealnych, wydaje się, że twórczość artystki lepiej jest znana i bardziej doceniana przez kolekcjonerów i amatorów niż przez muzealników. To prawdopodobnie specyficzna sytuacja malarki emigracyjnej, odciętej od żywej kultury rodzinnego kraju, a niezupełnie wpisanej w historię sztuki przybranej ojczyzny, spowodowała, że jej twórczość częściej pojawia się na wystawach zbiorowych znanych kolekcji prywatnych”.

Ewa Bobrowska, Portret szalonych lat, [w:] Malarstwo Mela Muter, Warszawa 2010, s. 31



18 †

## ZOFIA STRYJEŃSKA

1891-1976

Zaloty, lata 50. XX w

tempera/płyta pilśniowa, 60 x 70,5 cm  
sygnowany p.d.: 'Z. STRYJEŃSKA'

estymacja:

**80 000 - 100 000 PLN**

17 800 - 22 300 EUR

### POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Szwajcaria

DESA Unicum, październik 2017

kolekcja prywatna, Polska

Swoją wizją ludowych motywów Zofia Stryjeńska zyskała miano współtwórczyni narodowego stylu w sztuce i w dużej części zdefiniowała pojęcie rodzimego art déco. Z tego też względu artystka należała w latach międzywojennych do grona najwybitniejszych europejskich malarzy zarówno pod względem artystycznych realizacji, jak i komercyjnych sukcesów. Jej dynamiczne, syntetycznie potraktowane wielobarwne ujęcia podhalańskich motywów w nowy sposób zobrazowały kulturę górali, podkreślając jej niebagatelny wpływ na potrzebę ukształtowania sztuki narodowej niepodległej ojczyzny. W latach 30. XX wieku, u szczytu sławy Zofii Stryjeńskiej, jeden z dziennikarzy zapytał malarkę, dlaczego tak bardzo interesują ją tematy ludowe. Artystka odpowiedziała z przekąsem, że „tam jedynie znaleźć można barwę. (...) Nasze życie jest okropnie szare. Nawet taksówki w mieście są szare. Ubrania wasze, was, nieszczęsnych mężczyzn, to parodia barwy, której tak potrzebuje i tak szuka, jak muzyk melodii. Trzeba iść po barwę na wieś, bo kraje, w której tej barwy jest jeszcze dużo, więc egzotyka, to centrala światowa koralów, są niestety zbyt daleko i dla nas niedostępne”. Na podobieństwo ludowego artysty Stryjeńska wypełniała czystym, niezłamanym tonowaniem kolorem wcześniej obrysowane wyraźnym konturem sylwety postaci. Malarka, wzorem twórców nieprofesjonalnych, nie komponuje prac przez wierne odwzorowanie natury, tylko wedle kryteriów dekoracyjności, używa zawsze zrytmizowanych, uproszczonych elementów kompozycji.



Jedną z najwybitniejszych artystek polskich I połowy XX wieku. Była żoną architekta Tadeusza Stryjeńskiego. W 1909 rozpoczęła naukę w szkole malarskiej dla kobiet Marii Niedzielskiej. W 1911 przebrana za chłopca, jako Tadeusz Grzymala Lubański, rozpoczęła studia malarskie w Monachium (w tym czasie do tamtejszej akademii nie przyjmowano kobiet). Po roku rozpoznana przez kolegów opuściła Monachium i wróciła do Krakowa. W 1918 wstąpiła do Warsztatów Krakowskich jako projektantka zabawek i autorka tek graficznych. 4 listopada 1916 wzięła cichy ślub z architektem, miłośnikiem Zakopanego, Karolem Stryjeńskim. Miała z nim trójkę dzieci: córkę Magdę i bliźniaków Jacka i Jana. To Stryjeński wprowadził żonę w środowisko swoich przyjaciół, artystów i przedstawicieli świata literatury. Wtedy poznała m.in. Władysława Skoczylasa, Henryka Kunę, Stefana Żeromskiego, Władysława Reymonta, Witkacego, później kilku poetów „Skamandra”. W latach 1921-27 Stryjeńska mieszkała wraz z mężem w Zakopanem, gdzie Stryjeński pracował jako dyrektor Szkoły Przemysłu Drzewnego. Czas ten był wypełniony tworzącą pracą również dla Stryjeńskiej. Jej dzieła sprawiły, iż w XX-leciu międzywojennym została obwołana „księżniczką polskiego malarstwa”, a jej sztuka rozpoznawalna była nie tylko w Polsce. Na popularności malarki zaważyła w dużej mierze prezentacja cyklu dekoracyjnych paneaux zatytułowanych „Miesiące” na Wystawie Sztuki Dekoracyjnej i Przemysłu Współczesnego w 1925 w Paryżu, na której wyróżniono je Grand Prix. Prezentacja obrazów przedstawiających rok obrzędowy w rodzimej scenarii przypieczętowała charakter twórczości artystki. Od tej pory jej dzieła nieodłącznie kojarzyły się z żywiołowymi scenami inspirowanymi folklorem. Stryjeńska posługiwała się intensywną i płaską plamą barwną oraz wyrazistą kreską, dzięki czemu stworzyła dynamiczny styl wyróżniający się rytmicznością i nowoczesnie dekoracyjnymi. Od lat 30. w jej dorobku na stałe pojawiły się przedstawienia ludowe wyrażające kult młodości i witalności. Wykonywane wówczas pojedyncze głowy wiejskich dziewczyn i chłopaków artystka wkrótce zamieniła na rodzajowe kompozycje ukazujące umizgi. Urzeczona rodzimym folklorem i piastowską przeszłością Stryjeńska trawestowała ludowe motywy, przeobrażała ornamenty, transponowała stroje, nadając kompozycjom rozmach, dynamikę i dekoracyjny rytm. Linearyzm lekko zgeometryzowanych form dopełniała gamą barw żywych, nasyconych, walorowo modulowanych, tworząc bogate, gobelinowe układy zakomponowane na podobieństwo reliefu.

Istotnym elementem wypracowanej przez artystkę stylistyki była też rozbudowana narracyjność scen, mnożenie epizodów nasyconych witalną energią, zabarwionych humorem lub groteską. Charakterystyczny styl malowania oraz motywy podejmowane przez Stryjeńską sprawiały, iż chętnie zapraszano ją do prestiżowych realizacji - w 1938 otrzymała kilka zamówień z polskiego Ministerstwa Spraw Zagranicznych, m.in. na kilim dla cesarza Japonii Hirohito, wzięła udział w dekoracji wnętrz polskich statków pasażerskich: „Batorego” i „Piłsudskiego”. Wykonała także freski w Muzeum Techniczno-Przemysłowym w Krakowie (1917), polichromię sal w Baszcie Senatorskiej na Wawelu (1917) i dekorację wnętrza winiarni Fukiera w Warszawie. Indywidualne prezentacje twórczości Stryjeńskiej odbyły się m.in. w warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych (1919, 1926), paryskiej Galerie Crillon (1921), londyńskim New Art Salon (1927), lwowskim Muzeum Przemysłu Artystycznego (1932) i warszawskim Instytucie Propagandy Sztuki (1935). Za granicą artystka eksponowała swe prace na Biennale w Wenecji (1920, 1930, 1932) oraz na wystawach organizowanych w latach 1927-39 przez Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych. W 1929 otrzymała wielki złoty medal za ilustracje książkowe na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu, a w 1932 zdobyła złoty medal na 18. Biennale w Wenecji. W okresie największej popularności Stryjeńskiej jej prace były rozpowszechniane w formie tek, albumów i pocztówek przez oficynę Jakuba Mortkowicza, która wydała m.in. „Tańce polskie”, „Paschę. Pieśń o Zmartwychwstaniu Pańskim”, „Piastów” i „Obrzędy polskie”. Pomimo zamówień i uznania na krajowej i zagranicznej arenie artystycznej Stryjeńska niemal przez całe życie borykała się z problemami finansowymi oraz osobistymi. Okupację spędziła w Krakowie. Gdy na początku 1945 do miasta wkroczyli Rosjanie, Stryjeńska podjęła decyzję o wyjeździe z Polski. Po długich perypetiach dotarła do Szwajcarii, wkrótce dołączyły do Stryjeńskiej jej dzieci. Ziemią obiecaną dla artystki miały być Stany Zjednoczone, lecz nigdy nie udało się jej tam dotrzeć - Rada Nadzorcza Fundacji Kościuszkowskiej nie wysłuchała jej próśb. Żyła w Genewie nadzwyczaj skromnie, z reguły odmawiając przyjęcia pomocy nawet swoim synom. Uczuciowo związana z Polską i polską kulturą nie potrafiła się odnaleźć w obcym kraju. Zmarła w Genewie i została pochowana na cmentarzu Chêne-Bourg w tym mieście.



Dla Czystelników  
"Cosa"  
Zofia Stryjeńska

19 †

**ZOFIA STRYJEŃSKA**

1891-1976

**Zwiastowanie, po 1960**

gwasz, olej/piótno, 56 x 71.8 cm  
sygnowany u dołu: 'Z. | STRYJEN | =SKA.'

na krośnie malarskim nalepka wystawowa Muzeum Narodowego w Krakowie, nalepka depozytowa Muzeum Narodowego w Warszawie, opisany na odwrociu: 'X. Bp. A. ABRAMOWICZ/ CHICAGO', na krośnie: 'ALFRED ABRAMOWICZ' oraz papierowa nalepka aukcyjna

estymacja:

**60 000 - 80 000 PLN**

13 400 - 17 800 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Polska

**WYSTAWIANY:**

Zofia Stryjeńska 1891-1976, Muzeum Narodowe w Krakowie,  
październik 2008 – styczeń 2009

**LITERATURA:**

Zofia Stryjeńska 1891-1976, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, red. Światosław Lenartowicz, Kraków 2008, nr kat. III.1.143, s.338





20 †

## **BOLESŁAW CYBIS**

1895-1957

### **Portret stojącego chłopca, około 1935**

olej/ płótno, 77,5 x 47 cm

estymacja:

**70 000 - 90 000 PLN**

15 600 - 20 000 EUR

#### **POCHODZENIE:**

zbiory spadkobierców artysty

kolekcja prywatna, Polska

W okresie warszawskim Bolesław Cybis stworzył wiele portretów: niekiedy postaci bliskich, ze swojego otoczenia, często jednak anonimowych dzisiaj modeli. Liczne wizerunki portretowe zostały wykonane w różnorodnych technikach. Najczęściej sięgał po techniki rysunkowe, które pozwalały mu na szybkie, lecz w konsekwencji bardziej szkicowe zarysowanie podobizny modela, takie jak sangwina czy ołówek. Prezentowany na portrecie chłopiec ukazany został ujęty całopostaciowo i frontalnie. Malarz delikatnie rozmył rysy dziecka, zespalając jego postać z ciemnym tłem. Rozegrana w przytłumionej palecie kompozycja rozbrzmiewa pojedynczymi akcentami zieleni i czerwieni.

Cybis pilnie studiował w pracowni Tadeusza Pruszkowskiego oprócz samej praktyki również teoretyczne zagadnienia z zakresu historii sztuki. Fakt ten łączy właściwie wszystkich artystów kręgu tego wybitnego profesora nazywanego powszechnie przez swoich podopiecznych „Pruszem”. W prezentowanej pracy zauważyć można interesujące odwołania do malarstwa portretowego holenderskiego Złotego Wieku. W owym czasie modele przedstawiani byli zarówno na pejzażowym tle, jak i w obrębie jednolitej, ciemnej przestrzeni. Kolejną cechą, która łączy Cybisa z mistrzami z Północy, jest weryzm przedstawienia połączony z czytelnością w obrazie dużą wrażliwością plastyczną autora. Portret chłopca bliski jest późnej, światłocieniowej i wyrafinowanej kolorystycznie twórczości Rembrandta.



21 †

**BOLESŁAW CYBIS**

1895-1957

„Pejzaż jesienny”, przed 1930

olej/plótno, 38,5 x 46 cm

na krośnię malarskim papierowa nalepka depozytowa Muzeum Narodowego w Warszawie

estymacja:

**50 000 - 70 000 PLN**

11 200 - 15 600 EUR

**POCHODZENIE:**

zbiory spadkobierców artystykolekcja prywatna, Polska

**WYSTAWIANY:**

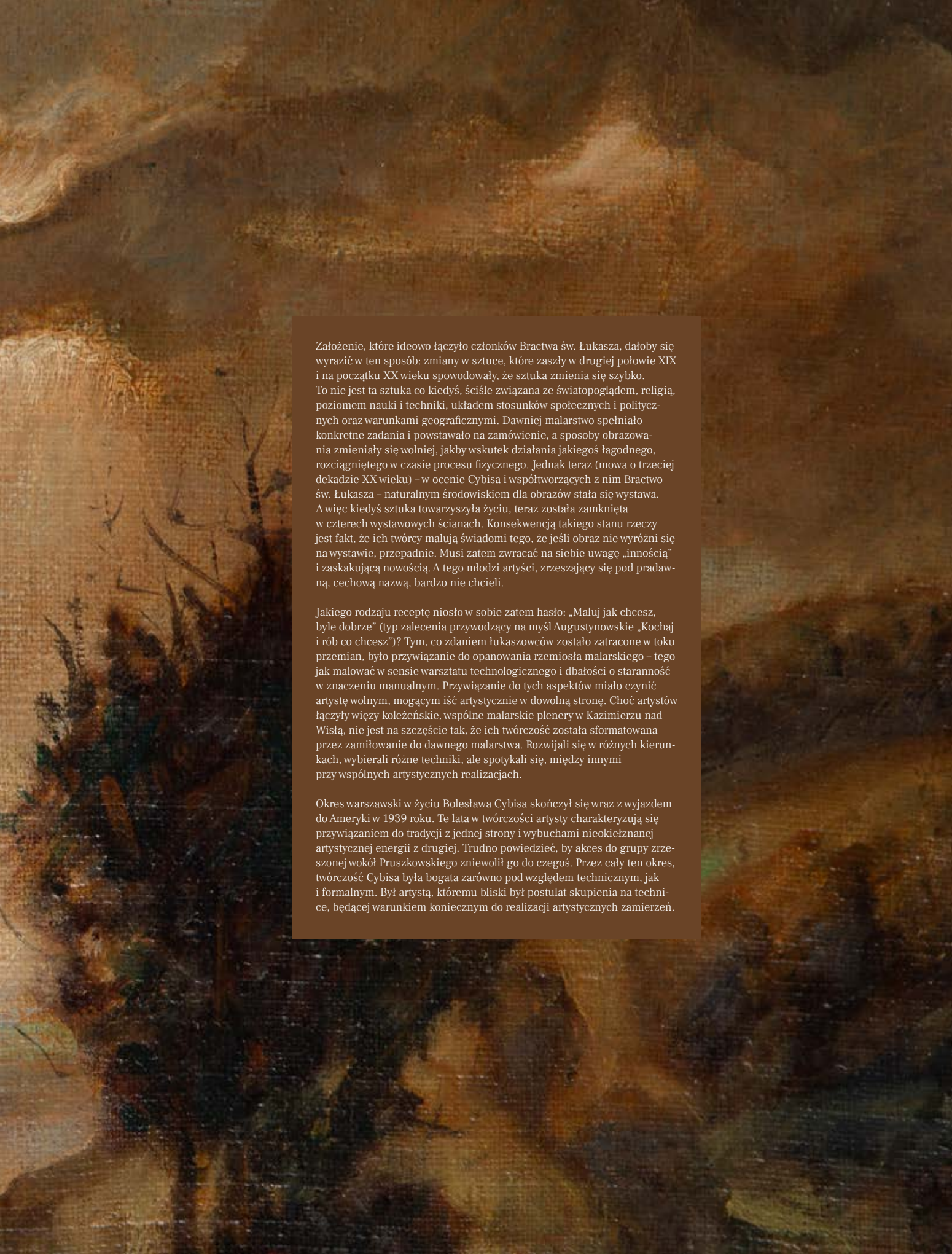
Bolesław Cybis 1895-1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych, Muzeum Narodowe w Warszawie, 20 września – 3 listopada 2002

**LITERATURA:**

Bolesław Cybis 1895-1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych, katalog wystawy, oprac. Anna Prugar-Myślik, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002, nr kat. 1/35







Założenie, które ideowo łączyło członków Bractwa św. Łukasza, dałoby się wyrazić w ten sposób: zmiany w sztuce, które zaszły w drugiej połowie XIX i na początku XX wieku spowodowały, że sztuka zmienia się szybko. To nie jest ta sztuka co kiedyś, ściśle związana ze światopoglądem, religią, poziomem nauki i techniki, układem stosunków społecznych i politycznych oraz warunkami geograficznymi. Dawniej malarstwo spełniało konkretne zadania i powstawało na zamówienie, a sposoby obrazowania zmieniały się wolniej, jakby wskutek działania jakiegoś łagodnego, rozciągniętego w czasie procesu fizycznego. Jednak teraz (mowa o trzeciej dekadzie XX wieku) – w ocenie Cybisa i współtworzących z nim Bractwo św. Łukasza – naturalnym środowiskiem dla obrazów stała się wystawa. A więc kiedyś sztuka towarzyszyła życiu, teraz została zamknięta w czterech wystawowych ścianach. Konsekwencją takiego stanu rzeczy jest fakt, że ich twórcy malują świadomi tego, że jeśli obraz nie wyróżni się na wystawie, przypadnie. Musi zatem zwracać na siebie uwagę „innością” i zaskakującą nowością. A tego młodzi artyści, zraszający się pod pradawaną, cechową nazwą, bardzo nie chcieli.

Jakiego rodzaju receptę niosło w sobie zatem hasło: „Maluj jak chcesz, byle dobrze” (typ zalecenia przywodzący na myśl Augustynowskie „Kochaj i rób co chcesz”)? Tym, co zdaniem Łukaszowców zostało zatracone w toku przemian, było przywiązanie do opanowania rzemiosła malarskiego – tego jak malować w sensie warsztatu technologicznego i dbałości o staranność w znaczeniu manualnym. Przywiązanie do tych aspektów miało czynić artystę wolnym, mogącym iść artystycznie w dowolną stronę. Choć artystów łączyły więzy koleżeńskie, wspólne malarskie plenery w Kazimierzu nad Wisłą, nie jest na szczęście tak, że ich twórczość została sformatowana przez zamiłowanie do dawnego malarstwa. Rozwijali się w różnych kierunkach, wybierali różne techniki, ale spotykali się, między innymi przy wspólnych artystycznych realizacjach.

Okres warszawski w życiu Bolesława Cybisa skończył się wraz z wyjazdem do Ameryki w 1939 roku. Te lata w twórczości artysty charakteryzują się przywiązaniem do tradycji z jednej strony i wybuchami nieokiełznanej artystycznej energii z drugiej. Trudno powiedzieć, by akces do grupy zreszowanej wokół Pruszkowskiego zniewolił go do czegoś. Przez cały ten okres, twórczość Cybisa była bogata zarówno pod względem technicznym, jak i formalnym. Był artystą, któremu bliski był postulat skupienia na technice, będącej warunkiem koniecznym do realizacji artystycznych zamierzeń.

22 †

## **ELIASZ KANAREK**

1902-1969

### **Portret Dorothei Vogel, po 1939**

olej/plótno, 82 x 62 cm

sygnowany p.d.: 'E. Kanarek'

na odwrociu nalepka: 'Worden Art Goods Pictures Framing 312

Stockton Street San Francisco Cal".

estymacja:

**40 000 - 60 000 PLN**

8 900 - 13 400 EUR

#### **POCHODZENIE:**

spadkobiercy sportretowanej, Kalifornia, Stany Zjednoczone

Swann Auction Galleries, Nowy Jork, Stany Zjednoczone, czerwiec 2019

kolekcja prywatna, Polska

Spuścizna zachowana po malarzu Eliaszu Kanarku jest skromna, toteż pojawiający się na aukcji portret Dorothei Vogel jest wyjątkowym wydarzeniem. Dzieło pozostawione przez artystę oraz jego biografia mówiąca o rodowodzie artystycznym przyciągają kolekcjonerów. Eliaz Kanarek wywodził się z warszawskiej pracowni profesora Tadeusza Pruszkowskiego, który wykładał w Szkole Sztuk Pięknych. Malarz wstąpił tym samym w szeregi Bractwa św. Łukasza, grupy artystycznej złożonej z najwybitniejszych studentów malarstwa owego czasu. Artyści zorganizowali się na wzór średniowiecznego cechu – zgrupowani wokół mistrza zgłębiali tajemnice warsztatowe. Technologicznie i stylistycznie wzorowali się na dawnym malarstwie włoskim i przede wszystkim niderlandzkim oraz holenderskim. Dalecy od ekstrawagancji awangardy dążyli do stworzenia nowej sztuki narodowej opartej na realizmie. Ponadto Kanarek był związany z kultowym tygodnikiem „Szpilki”, dla którego w latach 1935-38 tworzył rysunki. Uczestniczył w weneckim Biennale w 1934, wystawiał w Carnegie Institute w Pittsburgu (USA) w 1937. W 1938 wraz z malarzami z Bractwa św. Łukasza wziął udział w namalowaniu siedmiu obrazów historycznych przeznaczonych do sali honorowej pawilonu polskiego na Wystawie Światowej w Nowym Jorku w 1939. Oprócz Eliasza Kanarka byli to: Tadeusz Pruszkowski, Bolesław Cybis, Bernard Frydrysiak, Jan Gotard, Aleksander Jędrzejewski, Jeremi Kubicki, Antoni Michalak, Stefan Płużański, Janusz Podoski i Jan Zamoyski. W marcu 1939 popłynął wraz z Bolesławem Cybisem transatlantykiem „Batory” do Nowego Jorku, wioząc obrazy na wystawę. Po wybuchu wojny pozostał w USA. Na emigracji kontynuował działalność artystyczną. Portret Dorothei Vogel doskonale wpisuje się w kształt twórczości Kanarka nacechowanej pogodnością, doskonałym warsztatem malarskim oraz świadomym czerpaniem z najlepszej tradycji sztuki dawnej.





23

## STANISŁAW BOHUSZ-SIESTRZEŃCEWICZ

1869-1927

**W drodze, 1893**

olej/plótno, 33,5 x 51,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: '93. | St. BOHUSZ-SIESTRZEŃCEWICZ

dzieło zostanie włączone do wystawy i katalogu wystawy Stanisława Bohusz-Siestrzeńcewicza przygotowywanych przez Muzeum Okręgowe w Suwałkach

estymacja:

**25 000 - 35 000 PLN**

5 600 - 7 800 EUR

### POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

Stanisław Bohusz-Siestrzeńcewicz po zakończeniu nauki w wileńskiej Szkole Rysunkowej studiował w petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych u batalisty Willewaldego. Następnie kształcił się jeszcze w Académie Julian w Paryżu i w monachijskiej pracowni Józefa Brandta, gdzie skupiała się artystyczna kolonia polska. W 1870 założył tam samodzielną pracownię, z czasem stał się niekwestionowanym przywódcą polskiej kolonii artystycznej w stolicy Bawarii. Wspierał radą i pomocą, często również finansową, młodych adeptów sztuki przybywających na studia do Monachium. Od połowy lat 70. w swoim atelier prowadził nieformalną szkołę malarstwa, która skupiała głównie młodych Polaków. Siestrzeńcewicz kilkakrotnie wyprawiał się również do Orońska – posiadłości Brandta koło Radomia, miejsca plenerów jego uczniów i przyjaciół. Od 1900 mieszkał w Warszawie, później w Wilnie i w Poznaniu. Prowadził lekcje malarstwa we własnej

pracowni, a w roku akademickim 1919/20 nauczał na Wydziale Sztuk Pięknych wileńskiego uniwersytetu. Malował portrety, pejzaże, a przede wszystkim sceny rodzajowe z życia małych miasteczek i wsi litewskich. W swojej twórczości artysta czerpał wiele z nauk malarskich Józefa Chełmońskiego i Józefa Brandta, swojego mistrza i teścia zarazem. Siestrzeńcewicz przedstawiał przede wszystkim życie wsi. Był świetnym obserwatorem, „podpatrywaczem” scenek rodzajowych, potrafił wydobyć ich malowniczy charakter. W obrazie „W drodze” artysta udowodnił, iż za przykładem Brandta potrafi doskonale operować swobodnym układem kompozycyjnym z uwzględnieniem trudnych skrótów perspektywicznych, harmonijnym kolorytem. Nad warstwą anegdotyczną tego obrazu dominuje romantyczny, zabarwiony nostalgią nastrój, w którym wyraża się uczuciowy stosunek malarza do natury.



24

**JÓZEF CHEŁMOŃSKI**

1849-1914

„Kosynier”, 1906

olej/plótno, 87,5 x 67,6 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'JÓZEF CHEŁMOŃSKI | 1906'

na krośnie malarskim papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie

estymacja:

**460 000 - 600 000 PLN**

102 000 - 133 000 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Polska

**WYSTAWIANY:**

Wystawa dzieł Józefa Chełmońskiego, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, lipiec 1927

**LITERATURA:**

Tadeusz Matuszczak, Józef Chełmoński, Kraków 2003, s. 114 (il.)

Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie za rok 1927, Warszawa 1928, s. nlb. 36 (jako „Szkic do Kosyniera”?)

Przewodnik No. 25 po wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych,

Wystawy obrazów Wojciecha Gersona, Józefa Chełmońskiego, Towarzystwo

Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa 1927, s. 29, nr kat. 101 (jako jeden ze

„Studjów i szkiców”)





Józef Chełmoński. Wola Pękoszewska, ok. 1898 roku, źródło: palacradziejowice.pl

## CHEŁMOŃSKI OCZAMI EPOKI

Józef Chełmoński – malarz i ilustrator związany twórczo z Monachium, Paryżem i Warszawą, czołowy reprezentant realizmu. Twórca ikonичnych dziś scen rodzajowych ukazujących z dużym autentyzmem życie polskiej i ukraińskiej wsi oraz scen myśliwskich. Jego twórczość charakteryzował ścisły związek oddania rzeczywistości z nastrojowością, wrażliwością kolorytu, związek założeń pozytywizmu z modernizmem, połączenie spuścizny Zachodu i Wschodu, wreszcie sojuszu indywidualizmu z misją malarza doby zaborów. Dziś malarstwo Józefa Chełmońskiego należy do kanonu najwybitniejszych dzieł w polskiej historii sztuki. Wielu mu współczesnych już na początku jego pracy artystycznej widziało w nim człowieka niezwykle utalentowanego o ciekawej osobowości. Jeden z najstarszych i najwierniejszych przyjaciół Chełmońskiego, malarz Antoni Piotrowski, pisał o nim w swoich wspomnieniach wydanych w 1918, iż: „Bezprzykładna pamięć wzrokowa i siła zatrzymywania wrażeń – sprawiły to, że Chełmoński mógł cały obraz zrobić z pamięci, co bezsprzecznie jest najpewniejszym sposobem odtwarzania własnych wrażeń, ale tu sposób tworzenia wymaga bezwzględnej opanowania rysunku – no i wielkiego daru, talentu”. Tę sztukę rysunku Chełmoński opanował dzięki nauce u boku Wojciecha Gersona w jego prywatnej pracowni. To Gerson zaszczerpił w studencie uczucie do malowania natury, która dla obojga wkrótce stała się najwyższym wzorem. Chełmoński wspominał w 1902 na łamach „Biblioteki Warszawskiej”, że Gerson: „kazał nam od początku rysować wszystko bez wyjątku: ziemię, kamienie, niebo, trawy, drzewa, wszelkie zwierzęta, nawet drobne, jak żaby, owady itp. Zalecał, aby nie opuszczać żadnej sposobności następującej się do studiowania natury (...). Przy studiowaniu przyrody, nie wolno jej powtarzać bezmyślnie, lecz jak nauczał Gerson, należy badać naturę rzeczy (natura rerum) to znaczy: nie wolno zadawać się namalowaniem chwilowego wrażenia, lecz trzeba zrozumieć dane zjawisko. Odnosi się to zarówno do anatomicznej budowy roślin, zwierząt, ludzi, do stanu fizycznego powietrza, wilgotności ziemi”. Nauki pobrane w Warszawie umożliwiły Chełmońskiemu kontynuację kształcenia w monachijskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Hermanna Anschütza i Alexandra Strähubera. Związał się tam ze środowiskiem polskich monachijskich, przede wszystkim ze Stanisławem Witkiewiczem, Józefem Brandtem, Maksymilianem Gierymskim i Adamem Chmielowskim. W tym czasie Stanisław Witkiewicz notował: „Był tam porywający siłą talentu i niewyczerpaną, nieznużoną wyobraźnią Chełmoński, podziw i strach ulic Monachium, malarz, który musiał malować, jak woda musi płynąć, który się budził z pędzlem w ręku i zasypiał, skoro mrok nastąpił i nie można już było malować” (Aleksander Gierymski [w:] Pisma zebrane. Monografie artystyczne, [red.] Jan Z. Jakubowski, M. Olszaniecka, Kraków 1974, t. II/1, s. 297). Podczas owocnego pobytu w Monachium pojawiały się jednak również głosy zwątpienia wśród polskiej kolonii artystycznej z Chełmońskim na czele: „I po co myśmy tam jechali? Istotna przyczyna leżała w tym, że jeżeli w Monachium otaczała nas całkiem obca i nieznoszona atmosfera, to niemniej w kraju dokoła całego porwywu artystycznego rozciągała się głucha pustynia, w której nie odzywało się żadne echo współczucia. (...) cały ten konwencjonalny układ pojęć o kształceniu się artystów, oparty na absolutnej nieznajomości ich psychologii i psychologii sztuki w ogóle, nie pozwalał zrozumieć tej prostej prawdy, że jedyną nauką jest bezpośrednie zetknięcie się i porozumienie z naturą (...)” (Aleksander Gierymski, [w:] Pisma zebrane. Monografie artystyczne, [red.] Jan Z. Jakubowski, M. Olszaniecka, Kraków 1974, t. II/1, s. 291). Trudności adaptacyjne i pewna moralna niezgoda z akademickim nauczaniem w Monachium nie przeszkodziły w przyjęciu Chełmońskiego w poczet członków Kunstvereinu, prestiżowej formacji artystycznej. Podczas jednej z ekspozycji grupy publiczność po obejrzeniu dzieł Chełmońskiego skandowała z oburzeniem „za dużo życia!” – zarzucano malarzowi nasyconie obrazów zbyt dużą

dawką dynamizmu, światła, barwy. Po powrocie do Warszawy, utrzymując bliskie kontakty z Witkiewiczem i Chmielowskim, dzielił z nimi pracownię wynajmowaną w gmachu Hotelu Europejskiego. Z tego okresu zachowały się słowa Stanisława Witkiewicza: „Mieszkałiśmy we trój – z Chełmońskim i z mało później znanym, a zapowiadającym się świetnie Jarzmowskim, rzeźbiarzem. Zjedliśmy, co było jadalne (...). Sprzedaliśmy z odzieży, co się sprzedać dało, i już nie było czego jąc. Mieliśmy wprawdzie w zapasie ponoć talent – można by było obraz namalować i za byle grosz spuścić, lecz na to trzeba płótna, a na płótno pieniędzy. Błędne koło” (Maciej Masłowski, Malarstwo Józefa Chełmońskiego, Warszawa 1972, s. 123). Do tej cyganeryjnej grupy artystycznej stopniowo zaczęły dołączać nowe osoby, wśród nich była admiratorka talentu Chełmońskiego – Helena Modrzejewska. Aktorka dostrzegała w artyście wielką indywidualność, choć przyznawała, że sposób bycia Chełmońskiego był dość dziwaczny; miał on jednak w jej opinii „dar ujmowania w trzech słowach tego, na co kto inny musiałby zużyć długiej oracji, taką się odznaczał jasnością umysłu i chłonnym zmysłem obserwacyjnym”. Twórczość Chełmońskiego nie zyskiwała jednak jednoznacznej pozytywnej opinii, co spowodowało, iż rozgoryczony stosunkiem krytyki artystycznej do prezentowanej przez niego formuły malarstwa realistycznego artysta wyjechał w 1875 do Paryża, w którym spędził dwanaście lat. Tam zdobył uznanie krytyki i publiczności, eksponując na salonach rodzajowe obrazy z życia polskiej wsi i przedstawienia końskich zaprzęgów – słynnych „Trójek” i „Czwórek” – pędzących na tle stepowego krajobrazu lub przebijających się przez śniegi. Dzieła te były chętnie kupowane przez europejskich i amerykańskich kolekcjonerów. Rozgłos i finansowy sukces zapewnił Chełmońskiemu także stały kontrakt podpisany ze znanym paryskim marszałdem Albertem Goupilem. Jan Rosen, malarz, który spotykał się z Chełmońskim w Paryżu, przyznał, iż artysta wynajął w Paryżu świetne mieszkanie, gustownie umeblował, próbował żyć jak milioner, ale w głębi duszy nie potrafił odnaleźć się w tej roli, w tym środowisku. W Paryżu Chełmoński ukształtował się intelektualnie jako artysta. Tym niemniej pobyt w stolicy Francji zrodził w sztuce Chełmońskiego pewną rutynę; z uwagi na duże zainteresowanie handlarzy i kolekcjonerów, malował rzeczy, których nie mógł przeżyć, będąc odseparowanym od inspirującej go wsi polskiej i ukraińskiej. Tęskniąc za ojczyzną i potrzebując naturalnych bodźców, malarz zdecydował się opuścić Paryż i wrócić do kraju w 1887; początkowo zamieszkał w Warszawie, by pod koniec 1889 osiąść we wsi Kuklówka koło Grodziska Mazowieckiego, gdzie posiadał własną pracownię oraz prowadził gospodarstwo rolne. W dworku w Kuklówce Chełmoński spędził ostatnie lata swojego życia. Z tego okresu zapamiętano go jako „człowieka jakby nie z prawdziwego zdarzenia: roztargniony, nieumiejący zebrać myśli ani sformułować całkowitego zdania, wyrzucał z siebie dorywczo okrzyki (...). Zaniedbany w ubraniu (...) wyglądał jak chochoł” – wspominał Edward hrabia Krasieński. Pomimo „życia anachorety” Chełmoński nie ustawał w pracy artystycznej i wielokrotnie można było go zaobserwować „jak otulony w burkę siadywał w borze czy na łąkach lub polach i robił szkice” – kontynuuje Krasieński. Chełmoński zmarł w 1914. Podczas jego pogrzebu z ust młodego malarza Świdwińskiego padły słowa: „Chełmoński jest dla nas młodych wielki. W dowód tego przybyliśmy tutaj oddać mu hołd. A jest wielki dlatego, że nigdy nie był kabotysem, blagierem i samochwałą”. Wojciech Kossak podsumował: „Sztuka Chełmońskiego jest dla mnie jedną z najwyższych i najmiłszych. Schylałem głowę przed olbrzymem Matejką, ale bez namysłu, mając do wyboru kilkanaście metrów kwadratowych czy to 'Joanny d'Arc, czy 'Sobieskiego', a obrazek Chełmońskiego 'Bociany' albo 'Sprawę u wójta' wybrałbym Józia” (Wojciech Kossak o Chełmońskim, [w:] Józefowi Chełmońskiemu w hołdzie ziemia łowicka, [red.] Jan Wegner, Łowicz 1934, s. 6).

„Sztuka Chełmońskiego jest dla mnie jedną z najwyższych i najmiłszych. Schylam głowę przed olbrzymem Matejką, ale bez namysłu, mając do wyboru kilkanaście metrów kwadratowych czy to 'Joanny d'Arc' czy 'Sobieskiego', a obrazek Chełmońskiego 'Bociany' albo 'Sprawę u wójta' wybrałbym Józia”.

Wojciech Kossak o Chełmońskim [w:] Józefowi Chełmońskiemu w hołdzie ziemia łowicka, red. Jan Wegner, Łowicz 1934, s. 6





## W DUCHU WIELKICH MISTRZÓW

Prezentowany w katalogu „Kosynier” to pochodzące z 1906 malarskie studium do płótna „Modlitwa kosynierów przed bitwą” (Muzeum Narodowe we Wrocławiu), nad którym Chełmoński wówczas pracował. Choć Józef Chełmoński rozpoznawany jest przede wszystkim poprzez swoje malarsko pejzażowe, to jego twórczość wypełniały także kompozycje o tematyce patriotycznej, sceny z czasów Insurekcji Kościuszkowskiej i powstania styczniowego. Motyw kosynierów walczących w bitwie pod Raclawicami pod dowództwem Tadeusza Kościuszki był przez artystów podejmowany już wcześniej: Artur Grottger przedstawił kosynierów na grafice „Kucie kos” z cyklu „Polonia” (1863), w 1888 Jan Matejko zaprezentował kosynierów na obrazie „Kościuszkowie pod Raclawicami”, Juliusz Kossak oraz Jan Styka umieścili kosynierów na panoramicznym obrazie (1894), motyw ten eksplloatował również na kilku swoich płótnach Michał Stachowicz. Formacja, która rozpałała wyobraźnię malarską, pojawiła się w Polsce po raz pierwszy w czasie Insurekcji Kościuszkowskiej, a pomysł jej uformowania przypisuje się Tadeuszowi Kościuszce. Powodem powołania tej grupy żołnierskiej były braki personalne w regularnej armii oraz niedostateczna ilość broni palnej – obywateli rekrutowanych z pospolitego ruszenia zaczęto uzbrajać w kosy. Podstawowym wyposażeniem kosyniera była przerobiona z kosi gospodarzkiej, nabita na sztorc kosa bojowa. Początkowo kosynierzy mieli za zadanie jedynie umacniać fortyfikacje i wspierać wojsko w obronie miasta, lecz okres Insurekcji Kościuszkowskiej zmienił ich pozycję i żołnierze ci zaczęli brać czynny udział w bitwach. Zdarzeniem, które zbudowało legendę o heroicznej walce kosynierów była bitwa pod Raclawicami, do której Chełmoński nawiązał w swoim studium; było to starcie wojsk polskich pod dowództwem naczelnika Tadeusza Kościuszki z wojskami rosyjskimi w 1794 pod wsią Raclawice. Mimo braku doświadczenia bojowego to właśnie oddziały chłopskie odegrały w bitwie kluczową rolę, napierając na słabo bronioną rosyjską artylerię. Zwycięstwo pod Raclawicami obrosło narodowym mitem, podniosło morale powstańców w 1794, a także krzepiło serca Polaków w okresie dalszych walk o niepodległość, m.in. podczas powstania listopadowego i powstania styczniowego. Józef Chełmoński ukazał kosyniera w jego historycznym stroju, czyli w czerwonej rogatywce oraz białej sukmanie spiętej pasem, w butach z cholewami. Podjęcie przez malarza motywu kosyniera nie jest jedynie próbą wpisania się w ducha epoki malarstwa patriotycznego. Wybór bohatera kompozycji można odczytywać jako szczególnie rodzaj deklaracji, również artystycznej. Chełmoński w swojej twórczości kreował sugestywną wizję polskiej wsi i jej krajobrazy. Nieoficjalną „wrogość” wobec miasta uzupełniał utożsamianiem się z konwencją natury, pełną autentyzmu, poetyckiego nastroju, stylistycznej przejrzystości. Wobec takich idei pojawienie się na płótnie żołnierzy, którzy uwypuklili społeczną rolę chłopów, wydaje się spójne z credo artysty. Chełmoński rozumiał doniosłą rolę chłopów, którzy w czasie pokoju, dzięki ciężkiej pracy na roli, zaopatrują społeczeństwo w żywność niezbędną do przetrwania, a w czasie wojny bronią jej przed zewnętrznym wrogiem. Poza intelektualnym zapleczem, jakie kryje się za obrazem, istnieje również aspekt artystycznych fluktuacji, którym

Chełmoński się poddawał. Na sumę jego postawy artystycznej zebrały się także studia w Monachium, teorie sztuki Wojciecha Gersona, malarstwo Juliusza Kossaka, Józefa Brandta i Maksymiliana Gierymskiego. „Kosynier” odznacza się nie tylko nastrojowym opracowaniem kolorystycznym, ale także doskonałą podwaliną warsztatową w postaci rysunku. Pojęcie istoty rysunku w procesie tworzenia dzieła sztuki Chełmoński nauczył się od swojego, jak sam mawiał, najlepszego i jedynego nauczyciela – Gersona. Skończywszy prywatny kurs w jego pracowni, Chełmoński wyniósł wiedzę, iż opracowanie rysunku jest absolutnym wymogiem dobrej kompozycji. Dzięki nauce Gersona artysta perfekcyjnie opanował malarski warsztat, który pozwalał mu przetransponować na płótno wszelki układ. Choć malarstwo Chełmońskiego to w dużej mierze harmonia walorów światła i koloru, to dziedzictwo linearności wyczuwalne jest w każdym jego dziele opartym na solidnym szkielecie konstrukcyjnym. „Kosynier” to dzieło ze schyłkowego okresu twórczości artysty, lecz dokumentuje wartości, jakim Chełmoński nasiąkł w okresie nauk u Gersona – sentymentalizm, idealizacja, ale także rodzaj teatralności i odświętności sceny. Rodzajem przełamania w stylistyce Chełmońskiego jest recepcja sztuki Juliusza Kossaka. Styczność, a wręcz fascynacja nestorem rodu malarskiego rozbudziła w Chełmońskim zainteresowanie ruchliwością przedstawianych scen. Ponadto Kossak uczulił artystę, iż koń i wieś mogą być równie ciekawym materiałem malarskim co sceny historyczne. Sztuka Kossaka wspierała Chełmońskiego w tym, co dziś uznajemy za jego malarski żywioł: dynamiczne kompozycje rodzajowej, realizm, różnorodna kolorystyka oraz reporterskie oddanie scen z życia wsi. Spuścizna Chełmońskiego to także ekscytacja Brandtowską ekspresją wyrażaną dynamicznymi układami kompozycyjnymi, silnymi skrótami perspektywicznymi, zaakcentowaniem pierwszych planów oraz żywiołowym prowadzeniem pędzla ujawniającego fakturę farby. Chełmoński wykorzystywał niczym Józef Brandt, choć w nieco subtelniejszy sposób, potęgowanie efektu iluzyjnej rzeczywistości przez multiplikację w kompozycji różnego rodzaju akcesoriów. Wyraźny ślad owej subtelności odcisnął kontakt z malarstwem Maksymiliana Gierymskiego; obaj artyści z zaangażowaniem interpretowali tematykę polskich dworów i scen powstańczych. Czas, w którym powstał „Kosynier” to okres rewidowania przez Chełmońskiego pewnych wartości. Przygnieciony latami pobytu w Paryżu i działaniem głównie na rzecz gustu kolekcjonerów zdecydował się wycofać z układów zawodowych i towarzyskich na rzecz duchowych wartości życia ludzkiego. Sztuka stała się dla niego „świętą pracą”, a pejzaż, uchwycony wszak także w „Kosynierze”, przepojony religijnością i panteizmem. Na podstawie prezentowanej w katalogu pracy dostrzec można, iż artysta wczuwał się w przyrodę, pragnął uprawomocnić człowieka jako jej część. Dzieła artysty fascynowały i inspirowały twórczość następnego pokolenia malarzy, m.in. Jana Stanisławskiego, Stanisława Masłowskiego i Leona Wyczółkowskiego. Chełmoński stworzył na swych płótnach sugestywną, a wręcz modelową wizję polskiej wsi i krajobrazu, wizję nasiąkniętą romantyczną poetyką, akademickim steżem i pozytywną artystyczną misją krzewienia historii.



Jan Matejko, Kościuszko pod Raclawicami, 1888 rok, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Wikipedia



Artur Grottger, Kucie kos, z cyklu Polonia, 1863, Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie, źródło: Wikipedia





25

**WOJCIECH KOSSAK**

1856-1942

**Bitwa pod Stoczkiem, 1924**

olej/ płótno, 79 x 143 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Wojciech Kossak | 1924'

estymacja:

**80 000 - 100 000 PLN**

17 800 - 22 300 EUR

**LITERATURA:**

porównaj: Kazimierz Olszański, Wojciech Kossak,

Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1976,

tabl. XII („Pod Stoczkiem”, 1927)





Wojciech Kossak, artysta malarz w swojej pracowni podczas malowania obrazu, 1926, źródło: NAC Online



Rok 1869 ma szczególne znaczenie dla rozwoju artystycznego Kossaka. Trzynastoletni wówczas Wojciech połączy się bardzo silnie z Krakowem, do którego z Warszawy przeprowadziła się jego rodzina. Już na początku lat 70. XIX wieku rozpocznie studia w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. Jak większość artystów o historyzująco-realistycznym zacięciu ścieżka kariery poprowadzi go do Monachium. Jak pisała Janina Zielińska „Opuszczył Monachium z dużym zasobem rzetelnych umiejętności, które docenił w pełni dopiero po latach doświadczeń malarskich” (Janina Zielińska, Juliusz, Wojciech, Jerzy Kossakowie, Warszawa 1988, s. 43). Kossak powrócił do Krakowa, by w latach 1876-77 odbyć służbę wojskową w tamtejszym pułku ułanów. Tam właśnie narodził się wybitny batalista, malarz koni i pejzażu polskiego. Roczny pobyt w wojsku pozwolił artyście na zweryfikowanie swoich zainteresowań i dążeń na polu plastyki. W pamiętniku zanotował wówczas „wzmiankuję ten okres swojego życia, bo odgrywa on w ewolucji mej duszy malarskiej decydującą rolę”. Twórca zatem był w pełni świadom swego miejsca i celów, jakie sobie postawił. Od samego początku towarzyszyła mu także świadomość narodowa. Jak stwierdził Andrzej Szpakowski, już w okresie monachijskim młody Wojciech wykazywał stosunkowo luźne związki z malarstwem niemieckim (Andrzej Szpakowski, Józef Brandt a środowisko polskich artystów w Monachium, Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego 2, 1964, s. 317). Owszem, sam przyznawał, że ceni wiedzę przekazaną mu przez profesorów z bawarskiej Akademii, niemniej jednak w jego sercu główną rolę odgrywać miała już tylko Polska.

Wśród licznych scen batalistycznych namalowanych przez Wojciecha Kossaka odnaleźć możemy te najważniejsze dla polskiej historii bitwy. Wspomnieć w tym miejscu wypada „Olszynkę Grochowską” czy bodaj dzieło życia twórcy – tworzona m.in. we współpracy z Janem Styką monumentalną „Panoramę Raclawicką”. W prezentowanej scenie malarz ukazał jeden z epizodów bitwy pod Stoczkiem Łukowskim rozegranej 14 lutego 1831 pomiędzy korpusem wojsk dowodzonym przez generała Józefa Dwernickiego a Rosjanami pod przywództwem generała Fiodora Geismara. Polscy ułani w ferworze bitwy przeprowadzają właśnie brawurową szarżę na baterie rosyjskie. Dookoła unoszą się tumany kurzu wzniesione przez galopujące konie. Polscy żołnierze zręcznie osaczają wroga. Kossak wielokrotnie powracał do tego motywu. Ogólny zarys i sedno kompozycji pozostawało takie samo w kolejnych wersjach dzieła. Artysta modyfikował nieznacznie poszczególne elementy i detale sceny. Silniejszym zmianom poddawany był przede wszystkim pejzaż stanowiący tło dla rozgrywających się wydarzeń historii. Jednym razem potyczka rozgrywa się na przeoranej brudami i koleinami drodze, kiedy indziej na trawiastej polanie. Raz niemy świadkiem bitwy stają się wysmukłe brzozy, innym razem cała akcja ma miejsce u podnóża gęstego, sosnowego boru wypełnionego sędziwymi drzewami. Scena odznacza się dynamizmem i ekspresją. Kossak z właściwym sobie zacięciem reportera odtworzył detale broni i kostiumów. Jedyna nieścisłość, zgrzyt, pojawia się przy analizie ukazywanego pejzażu. Za każdym razem mamy do czynienia z krajobrazem letnim bądź jesiennym. Nigdy nie jest to zima, a przecież bitwa pod Stoczkiem toczyła się w połowie lutego. Pod względem właściwie dostosowanego do czasu akcji studium natury wskazać można kompozycję innego twórcy, Jana Rosena, który również podjął taką tematykę, a malowaną kompozycję z 1890 zatopił w autentycznej, zimowej szacie. Motyw omawianej bitwy, jak już zostało zaznaczone, powracał wielokrotnie w dziełach Wojciecha Kossaka. W późniejszym czasie przetransportował go również do swojej twórczości syn artysty, Jerzy. Młodszy przedstawiciel rodziny Kossaków podejmował tematykę znaną z prac ojca, analogicznie zresztą do niego. Wiadomo przecież, iż młody Wojciech także z zamiłowaniem kopiował obrazy seniora rodu, Juliusza.

**WOJCIECH KOSSAK**

1856-1942

**Wizja Napoleona, 1909**

olej/piótno, 95 x 79 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Wojciech Kossak | 1909'

estymacja:

**60 000 - 80 000 PLN**

13 400 - 17 800 EUR

**LITERATURA:**

porównaj: Kazimierz Olszański, Wojciech Kossak, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1976, poz. 125 („Wizja Napoleona”, 1910)

Wojciech Kossak kontynuował, ale też współtworzył wielką tradycję sztuki XIX wieku – malarstwa historycznego i batalistycznego nawiązującego do mitów polskiego oręża. Artyści doby zaborów przedstawiali radosne chwile narodowych zwycięstw, malując „ku pokrzepieniu serc”. Niekiedy obrazowali bitwy przegrane, próbując naświetlić złożoność historii. Podobnie jak artyści doby romantyzmu – January Suchodolski i Piotr Michałowski – Kossak zrealizował szereg przedstawień batalistycznych, również te z postacią Napoleona Bonaparte. Jak wielu Polaków i malarzy epoki gloryfikował w swej wyobraźni postać Napoleona, rozbudowywał jego mit, obrazując stoczone przez niego bitwy, poniesione porażki i tragiczne odwroty. Będąc piewą epopei napoleońskiej, starał się akcentować w niej wątki polskie. Wojny napoleońskie, udział w nich Polaków, związane z nimi nadzieje na odzyskanie niepodległości i postać Cesarza Francuzów przez dziesięciolecia pobudzały do wypowiedzi artystycznych. Wśród dzieł sztuki o tematyce napoleońskiej ważne miejsce zajmują portrety cesarza w typie „boga wojny”, charyzmatycznego dowódcy. Prezentowana w katalogu „Wizja Napoleona” to niezwykle pod względem ikonograficznym dzieło nawiązujące w swej konstrukcji tematu do najlepszej tradycji portretu konnego oraz ikonicznego dziś dzieła francuskiego malarza Jacques’a-Louisa Davida „Napoleon przekraczający Przełęcz Świętego Bernarda” z 1800. Artystyczna wizja Wojciecha Kossaka związana jest z wątkiem bitwy pod Somosierrą, która zapisała się w historii jako szaleńcza szarża polskich szwoleżerów, którzy w brawurowy sposób zdobyli hiszpańską przełęcz. Wydarzenie to otworzyło Napoleonowi drogę do Madrytu i pozwoliło kontynuować kampanię hiszpańską. Bitwa ta jest dla Polaków symbolem odwagi, heroizmu i oddania cesarzowi polskich żołnierzy.



27

**WOJCIECH KOSSAK**

1856-1942

**Bitwa pod Piramidami. Studium, 1896**

olej/piótno, 100,5 x 201 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Wojciech Kossak | 1896'

estymacja:


**100 000 - 150 000 PLN**

22 000 - 33 000 EUR

**POCHODZENIE:**

wedle przekazu rodzinnego dzieło nabyte w Stanach Zjednoczonych od płk. Wojciecha Kołaczkowskiego (1908-2001), pilota, pułkownika Wojska Polskiego, dowódcy 303 Dywizjonu





Podczas omawiania prezentowanego studium nie sposób nie powtórzyć za Janiną Zielińską, że we wczesnym okresie życia, podczas pobytu w Paryżu, Wojciech Kossak „Zafascynowany był przede wszystkim tradycyjnym malarstwem historyczno-batalistycznym. Zachwycał się dziełami odtwórcy epopei napoleońskiej – Meissoniera, a dwóch współautorów panoram z wojny 1870-71, Neuville'a i Detaille'a uznawał nawet za swych głównych mistrzów, oczywiście tylko w sferze tematyki” (Janina Zielińska, Juliusz, Wojciech, Jerzy Kossakowie, Warszawa 1988, s. 47). Niewątpliwie w tematyce batalistycznej artysta czuł się najpewniej. Postać samego Napoleona Bonaparte kojarzona w świadomości Polaków z utraconą szansą na odzyskanie niepodległości również zajmuje istotne miejsce w twórczości Kossaka. „Bitwa pod piramidami” ukazująca jeden z epizodów wojen napoleońskich to kolejny po „Panoramie Raclawickiej” monumentalny projekt artysty. Powstałe pod koniec XIX wieku arcydzieło poprzedził wyjazd malarza do Egiptu oraz liczne szkice rysunkowe i studia malarskie. Powstałe około połowy lat 90. płótno znakomicie obrazuje system pracy Kossaka. W celu lepszego rozeznania planowanej kompozycji wykreował on pełną dynamizmu scenę, w której największą uwagę zwrócił na rozpedzone sylwetki koni ukazanych w przeróżnych, często bardzo wymyślnych pozach. Sporo miejsca poświęcił również na analizę postaci ludzkich oraz kłębow piaskowego kurzu, który poruszony w czasie bitwy unosi się i tworzy świetlistą lunę – zjawisko na pograniczu mgły czy oparów dymu.



28

## **JAN CHEŁMIŃSKI**

1851-1925

**Przejażdżka, 1885**

olej/deska 25,5 x 30,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Jan v. Chelminski | 85'

na odwrociu nalepka wytwórcy przyborów malarskich 'Winsor & Newton'

estymacja:

**30 000 - 40 000 PLN**

6 700 - 8 900 EUR

### **POCHODZENIE:**

dom aukcyjny Bonhams, Nowy Jork, kwiecień 2019

kolekcja prywatna, Polska

Jan Chełmiński to artysta wykształcony w duchu malarstwa historyzmu. Naukę rozpoczął on u wybitnego twórcy – Juliusza Kossaka. Już w latach 70. XIX wieku wyjechał na dalsze studia do Monachium. Tam, w sercu Bawarii, miał młody malarz dostęp do najbardziej cenionej wówczas w Europie Akademii Sztuk Pięknych. Chełmiński uczył się w pracowniach Alexandra Strähubera i Alexandra Wagnera. Znalazł się także w orbicie innego, genialnego Polaka, a mianowicie Józefa Brandta, który prowadził w mieście prywatną szkołę. Mimo że Chełmiński nigdy już nie powrócił na stałe do ojczyzny to zachował w swym sercu jej obraz. Nawet w Londynie czy Nowym Jorku tworzył pejzaże ukazujące piękno polskiego krajobrazu. Prezentowana kompozycja oparta została o motyw dwóch jeźdźców siedzących na koniach sportretowanych podczas przejażdżki. W innych dziełach tego twórcy odnaleźć możemy z łatwością bardzo podobne rozwiązania formalne, z których wynika, że malarz często multiplikował raz już stworzony wzór. Dwie kobiety w czarnych sukniach i kapeluszach wybrały się właśnie na popołudniową przejażdżkę. W tle ukazany został towarzyszący im również, podążający za nimi gentelman. W tle, po równoległej alejce, porusza się w przeciwnym kierunku dorożka. Na pierwszym planie bawią się ze sobą dwa psy. Wszystkie te poboczne elementy ukazanej kompozycji nadają jej zwyczajnego, codziennego charakteru. Prezentowane dzieło to wycinek z życia arystokracji, obraz społeczeństwa drugiej połowy XIX wieku.





29

**J. KONARSKI**

XIX/XX W.

**Sanna**

olej/plótno, 79 x 123 cm  
sygnowany p.d.: 'J. Konarski'

estymacja:

**70 000 - 90 000 PLN**

15 600 - 20 000 EUR

**POCHODZENIE:**

dom aukcyjny Im Kinsky, Wiedeń, listopad 2011  
kolekcja prywatna, Polska





Postać malarza Konarskiego znanego jedynie z inicjału „J”.. którym sygnował obok nazwiska swe prace, pozostaje do dzisiaj enigmatyczna. Artysta ten wykształcony został zapewne w orbicie wpływów Akademii Sztuk Pięknych w Monachium i jak większość twórców z tego kręgu odznacza się dużym wyczuciem w malowaniu scen, w których oglądać można ciągnięte przez zaprzężone konie dorożki i wozy. Monachium w II połowie XIX wieku stanowiło pewnego rodzaju mekkę dla artystów. Ściągali oni tam chętnie z całej Europy. Tamtejsza uczelnia cieszyła się dużym zainteresowaniem i wysokim prestiżem. Również Polacy licznie zasilali grupę imigrantów zjeżdżających do stolicy Bawarii w celu poszerzenia swojego warsztatu artystycznego i zdobycia nowych umiejętności. Monachium oprócz wysokiego poziomu akademii oferowało również przyjeźdnym bogate zbiory tamtejszych muzeów – Alte i Neue Pinakothek. Istnieje wśród badaczy teoria jakoby artysta sygnujący swe prace jako „J. Konarski”, miał być tożsamy z jednym z wybitniejszych monachijczyków polskiego pochodzenia, a mianowicie Alfredem Wierusz-Kowalskim przebywającym tam już w latach 70. Jak zauważył Andrzej Szpakowski „(...) artyści polscy w zetknięciu się z potężną siłą sztuki obcej, muzealnej i współczesnej, zachowali w Monachium w większości pełną samodzielność, a zakres bezpośrednich wpływów ogranicza się tu tylko do strony warsztatowej i tylko stosunkowo do niewielkiej liczby płócien – świadcząc [to] może jedynie o ich wielkiej odporności i wewnętrznym przygotowaniu do zajęcia twórczej, odkrywczej postawy wobec sztuki obcej” (Andrzej Szpakowski, Józef Brandt a środowisko polskich artystów w Monachium, Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego 2, 1964, s. 315). To prawda. Malarz przenosi zdobyte doświadczenia na grunt polski. Para sań zaprzężonych w trójki koni sunie jedna za drugą pośród równinnego krajobrazu pokrytego śnieżnymi zaspami. W oddali widać jeszcze znikające powoli sylwetki wiejskich chałup. Cała kompozycja nabiera wrażeniowego charakteru dzięki znakomicie odwzorowanej partii nieba, które o zachodzie słońca przybiera charakterystyczne błękitno-różowawe odcienie odbijające się również na powierzchni śniegu.



30

## **JAN CHEŁMIŃSKI**

1851-1925

### **Para w saniach**

olej/piótno, 41,5 x 64 cm  
sygnowany p.d: 'Jan v. Chelminski'

estymacja:

**70 000 - 90 000 PLN**

15 600 - 20 000 EUR

### **POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, październik 2009

kolekcja prywatna, Polska

„Para w saniach” to niezwykle subtelny i nastrojowy pejzaż ze sztafażem. Umiejętność malowania koni i scen z nimi związanych nabył Chełmiński u Juliusza Kossaka oraz podczas studiów w Monachium. Krajobrazy z wykorzystaniem tych zwierząt należą do najbardziej reprezentatywnych kompozycji artystów – monachijszczyków. Dla porównania warto wymienić tutaj prace takich malarzy jak J. Konarski, Józef Chełmoński czy Alfred Wierusz Kowalski. Obraz Chełmińskiego na tym tle wydaje się jednak dziełem odrębnym. Artysta nie posuwa się tutaj do odtworzenia sceny w sposób brawurowy. Kompozycja daleka jest od dynamicznych, szaleńczych wręcz w swej formie układów Wierusz Kowalskiego czy Chełmońskiego. Twórca skupił się w prezentowanym pejzażu na odtworzeniu sielskiego nastroju zimowej przejażdżki. Sanna ta to romantyczna wizja tonącej w uścisku pary, której dodatkowo towarzyszy biegnący za zaprzęgiem pies – symbol wierności małżeńskiej. Na drugim planie rozciąga się widok na ośnieżone zbocze u podnóża lasu. W oddali majaczy sylweta wiejskiego kościoła.



**RICHARD BEAVIS**

1824-1896

**Siesta, 1874**

olej/plótno, 74,5 x 126 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'R. Beavis | 1874'

estymacja:

**30 000 - 40 000 PLN**

6 700 - 8 900 EUR

**POCHODZENIE:**

Düsseldorfer Auktionshaus, 2016

kolekcja prywatna, Wrocław

**LITERATURA:**szkic akwarelowy „La Siesta: Scene in the Eastern Pyrenees”, 1872,  
Victoria & Albert Museum, Londyn

Richard Beavis urodził się w 1824 w niewielkiej wiosce Littleham w hrabstwie Devon. W połowie lat 40. XIX wieku wyjechał do Londynu, gdzie wstąpił w mury Royal Academy. Największy wpływ na twórczości artysty wywarły odbywane regularnie od lat 60. podróże. Beavis mieszka wówczas na północy Francji, w okolicach Boulogne. Zapoznaje się tam z malowniczymi krajobrazami francuskiego wybrzeża, a podczas licznych wyjazdów studiuje także życie holenderskiej prowincji. Następną dekadą przyniesie o wiele dalsze podróże – malarz zwiedzi południe Francji i Włochy. Zawędruje do Egiptu i jeszcze dalej, aż nad Morze Martwe. „Siesta” to kompozycja powstała w 1874, zatem gdzieś pomiędzy eskapadami francuskimi a wyprawą na Bliski Wschód. Analogii do analizy dostarcza

akwarela Beavisa namalowana dwa lata wcześniej. Bardzo prawdopodobne wydaje się, że artysta właśnie opierając się na niej, wykonał wielkoformatowe dzieło, wzbogacając je o dodatkowe szczegóły i dokonując nieznacznych tylko modyfikacji. Twórca, dostosowując formę do nowych koncepcji, zachował jednak klimat pracy. Leniwa, senna atmosfera południowej prowincji udziela się obserwatorom, wprowadzając ich w nastrojowy letarg. Przesycona silnym słońcem scena ukazuje okołopołudniowy odpoczynek. Nieopodal drewnianej szopy przystanął właśnie podróżny. Za nim stoi okryty tkaninami wóz, a po lewej stronie bydło pociągowe. Przy podmurówce budynku leży koza, a po podwórku krzątają się w poszukiwaniu pożywienia kury i gołębie.





32

## FELIKS MICHAŁ WYGRZYWAŁSKI

1875-1944

### Akt na Capri

olej/plótno, 64 x 87 cm  
sygnowany p.d.: 'F.M.Wygrzywalski'

estymacja:

**40 000 - 60 000 PLN**

8 900 - 13 400 EUR

Feliks Michał Wygrzywalski w latach 1893-98 studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Monachium pod kierunkiem Johanna Caspara Hertericha i Karla Marra. Studia uzupełniał w Académie Julian w Paryżu. W 1900 zamieszkał w Rzymie, gdzie poślubił Włoszkę Różę Imassa. W Rzymie zajmował się początkowo kopiowaniem dzieł Caravaggia, Rafaela, Guercina, Velázquezu i Tycjana. Malował też krajobrazy i akty. Dostarczał ilustracje do polskiego tygodnika „Wędrowiec” oraz do czasopism niemieckich i rosyjskich. W 1906 odbył podróż do Egiptu, co odcisnęło piętno na podejmowanej przez malarza tematyce – po podróży do Egiptu w jego malarstwie powtarzały się motywy i tematy orientalne. W 1908 na stałe osiadł we Lwowie. W latach 1909-14 pracował w tamtejszym teatrze jako inspektor sceny. Projektował kostiumy teatralne i witraże, otrzymał również

zamówienie na ozdobienie wnętrza Izby Przemysłowo-Handlowej. W swojej sztuce Wygrzywalski wypowiadał się przede wszystkim realistycznymi obrazami, tworzył cieszące się popularnością sceny nadmorskie i orientalne oraz przedstawiał wieśniaków przy pracy. Prezentowana w katalogu praca wpisuje się w konwencję, którą artysta uprawiał bardzo często. Śródziemnomorski pejzaż, na którego tle ukazana została naga modelka, to suma warsztatu artystycznego Wygrzywalskiego, zainteresowań publiczności oraz dialogu z tradycją antyczną, którą artysta nasiąkł podczas pobytu we Włoszech. „Akt na Capri” to ekspresyjnie barwna kompozycja, która w swej ikonografii nawiązuje do kultowego ujęcia Wenus Anadyomene, Wenus wyłaniającej się z morza, motywu podejmowanego przez artystów od antyku, przez renesans, aż po akademizm.



**STANISŁAW LENTZ**

1861-1920

**Portret Ambrożego Feliksa Teofila Zaborowskiego herbu Grzymała, 1896**

olej/piótno, 161,5 x 103,5 cm  
sygnowany i datowany p.d.: 'STANISŁAW LENTZ. 1896.'

estymacja:

**35 000 - 45 000 PLN**

7 800 - 10 000 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja Franciszka Starowieyskiego, Warszawa

kolekcja prywatna, Polska

Portretowany mężczyzna to dziad znanego polskiego malarza Franciszka Starowieyskiego. Lentz, wzięty portrecista swojej epoki, przedstawił go w konwencjonalny XIX-wieczny sposób na czarnym tle. W obrazie uderza umiejętność malarza do oddania psychicznych cech portretowanego. W 1930 roku najważniejsze z artystycznych czasopism międzywojnia, „Sztuki Piękne”, poświęciły zmarłemu dekadę wcześniej Lentzowi duży artykuł. Artur Schroeder pisał w nim entuzjastycznie o sztuce malarza, uznawanego wtedy nie tylko za jednego z najważniejszych polskich portrecistów, lecz także za jedną z kluczowych postaci warszawskiego środowiska artystycznego: „Historykowi sztuki niepodobna przejść obok tych dzieł obojętnie, tyle w nich siły wyrazu, tak znakomicie uchwycone psychiczne właściwości, tak skomponowane jako bryły, takie niezrównane mają szczególności (...). Zastanawiały go te twarze, będące niejako otwartymi księgami przeżyć. Każda jest inna, w każdej jest inny wyraz, inne są przeżycia, inne charaktery. A wydobyto to z taką siłą przekonania, z taką precyzją, a jednak tak jakoś po prostu, że narzuca się wszystko oczom patrzącego i wdraża w pamięć” (Artur Schroeder, Stanisław Lentz, „Sztuki Piękne” 1930, r. 6, s. 138).



**ALEKSANDER KOKULAR**

1793-1846

**Portret mężczyzny, około 1822**

olej/piótno, 73 x 61 cm

sygnowany i datowany p.śr.: 'Aleksander | Kokular 1822 (?)'

estymacja:

**10 000 - 30 000 PLN**

2 300 - 6 700 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, październik 2017

kolekcja prywatna, Polska

Aleksander Kokular to obok Antoniego Brodowskiego najważniejszy klasycystyczny polski malarz. Tworzył sceny mitologiczne oraz religijne i był wziętym portrecistą. Wśród jego klientów znajdowała się liczna grupa warszawskiego mieszczaństwa, środowiska urzędniczo-inteligenckiego, a także ziemiaństwa, duchowieństwa i wojska. Jego ścieżka edukacyjna rozpoczęła się w pracowni Zygmunta Vogla. Od 1814 kontynuował naukę na ASP w Wiedniu. Po trzech latach przeniósł się do Rzymu, gdzie pierwszy raz studiował w Akademii św. Łukasza. Powrócił tam w latach 1824-26 jako stypendysta rządowy. Przed powrotem do Polski udał się do Paryża, gdzie wykonywał portrety na zamówienie. W 1818 wrócił do Warszawy. Zamieścił ogłoszenie w gazecie, oferując swoje usługi jako malarz portretów i miniatur, aby potencjalni klienci dowiedzieli się o jego powrocie. Aktywny, energiczny i z talentem organizacyjnym, szybko stał się jedną z ważniejszych postaci artystycznych Warszawy. Prowadził działalność antykwaryczną (zainicjował antykwaryczny handel dziełami sztuki w Warszawie, m.in. zajmując się w latach 30. i 40. XIX wieku restauracją i sprzedażą obrazów z kolekcji Aleksandra Potockiego), uczestniczył w konkursach malarskich organizowanych także w swej pracowni. Nauczał także najpierw rysunku, a potem również malarstwa. Po zamknięciu w 1832 w ramach represji po powstaniu listopadowym Oddziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Warszawskiego, w latach 1835-41 w swym domu prowadził prywatną szkołę rysunku i malarstwa. Był pedagogiem, wychowawcą wielu znanych w późniejszym czasie malarzy, m.in.: Tadeusza Brodowskiego, Władysława Heliodora Gumińskiego i Cypriana Kamila Norwida.



**WŁODZIMIERZ POPIEL**

1878-1909

**Przy sztaludze, 1899**

olej/deska 26 x 24 cm

sygnowany monogramem p.d.: 'WP'

na odwrociu fragment papierowej nalepki z drukowanym opisem:

'A. Sommer München Unteranger 19'

estymacja:

**15 000 - 20 000 PLN**

3 400 - 4 500 EUR

**POCHODZENIE:**

ze spuścizny po malarzu Franzu Roubadzie (1856-1928)

spadkobiercy artysty

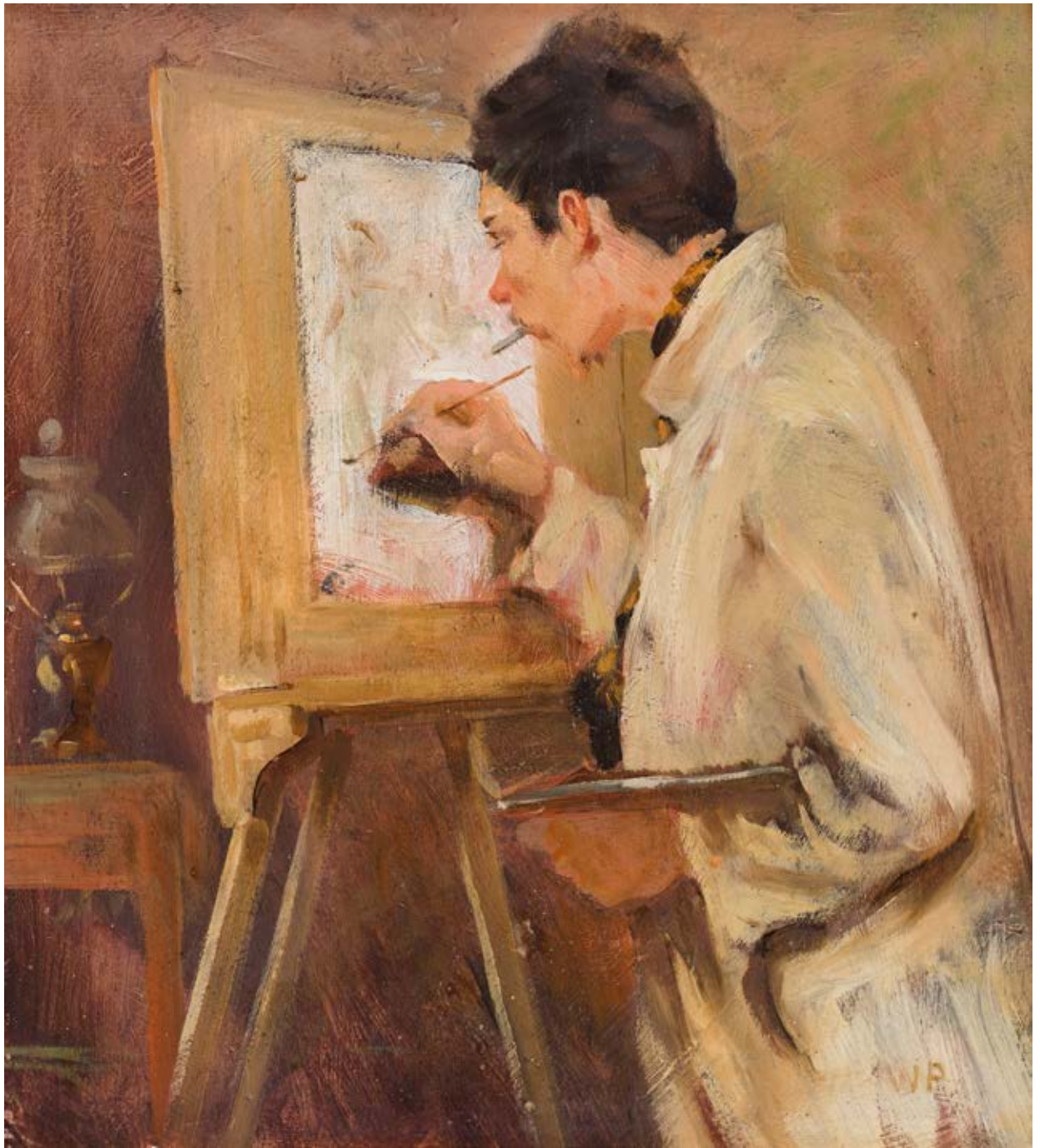
dom aukcyjny Ketterer Kunst, Monachium, listopad 2019

kolekcja prywatna, Polska

Dzieła Włodzimierza Popiela stanowią rzadkość na rynku sztuki, gdyż jego twórcze życie zamknęło się w zaledwie dwunastu latach. Nauki pobierał w wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych, jak również w krakowskiej ASP pod kierunkiem Jacka Malczewskiego. Związany był ze środowiskami artystycznymi Lwowa, Wiednia i Monachium. Popiel zdobył uznanie publiczności jako pejzażysta, określany był jako „bardzo subtelny i wyrobiony malarz wieczornych nastrojów pejzażowych”. Wystawiał w lwowskim i krakowskim TPSP. Można przypuszczać, iż prezentowany w katalogu obraz „Przy sztaludze” jest autoportretową wizją artysty. Tworzenie przez artystów swoich autoportretów było nie tylko jedną z konwencji gatunku, ale także pewnego rodzaju artystyczną deklaracją, która nasiąknięta była dziedzictwem epok od średniowiecza po czasy najnowsze.

Popiel wybrał konwencjonalne ujęcie siebie, czyli przy pracy, przy sztaludze, z atrybutami malarskimi. Jednakże pozostaje ono subiektywną gloryfikacją swojej profesji, sposobem na wyrażenie swoich emocji i stosunku do swojej pracy. W kontekście dzieła doskonale pasują słowa: „Wszelkie tworzenie, podobnie jak wszelkie płodzenie jest walką ze śmiercią, z przemijaniem, z pochłaniającym wszystko upływem czasu, dążeniem do utrwalańia siebie, do życia nadal, przynajmniej w swoich dziełach. Ale stworzenie autoportretu jest jeszcze czymś więcej; jest nie tylko wydaniem na świat jeszcze jednego dzieła, ale zarazem utwaleniem pewnej części samego siebie. (...) Artysta, tworząc swój autoportret, czyni w stosunku do samego siebie to, co każdy portrecista czyni w stosunku do kogoś innego: utrwala swój wygląd, czyni z niego coś ostającego się w czasie, coś nieulegającego zagładzie wraz z jego zgonem, coś tak trwałego w stosunku do przemijania istot ludzkich, że mienimy je wiecznym (...)” (Mieczysław Wallis, Autoportret, Warszawa 1964, s. 16).





36 †

**STANISŁAW ELESZKIEWICZ**

1900-1963

**Siedzący robotnik**

olej/deska, 45 x 38 cm

sygnowany p.g.: 'S. Eleszkiewicz'

na odwrociu opisany:

'SEATED LABOURER | STANISLAS ELESZKIEWICZ'

estymacja:

**70 000 - 90 000 PLN**

15 600 - 20 000 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, maj 2018

kolekcja prywatna, Polska



Kalectwo, więzienie, alkohol, przewlekła choroba – wszystkie motywy, które w przypadku większości biografii łatwo da się przekuć w atrakcyjne anegdoty i użyć dla pokazania „tragicznego życia paryskiego artysty”, w przypadku Eleszkiewicza pełnią funkcję odwrotną – spychają go na margines. Tak też było w paryskim okresie twórczości malarza, który działał poza głównym nurtem, nie obracał się w modnych kawiarenkach i miał opinię samotnika. Pisano, że wpłynęła na to jego trudna młodość. Został bowiem wcześniej osierocony przez matkę. Ojciec, polski inżynier pracujący w majątkach magnackich na Ukrainie, odesłał syna do Warszawy, gdzie ten wychowywał się u swoich krewnych. W Warszawie miał też uczęszczać na lekcje rysunku. Na krótko przed wybuchem Wielkiej Wojny wrócił jednak do Czutowa na Ukrainie i zdecydował się kontynuować edukację artystyczną w Mirgorodzie (później twierdził, że jest samoukiem). Po latach wspominał, że to właśnie na Ukrainie, poprzez nauczycieli, czasopisma i studentów zetknął się z „cieniem Cézanne’a”, impresjonistami i kubistami. W 1918 zaciągnął się do kawalerii. W wyniku ran odniesionych na froncie pół roku spędził w szpitalu. Na całe życie pozostanie kaleką – kuleje na jedną nogę, nienaturalnie sztywną. Postanawia uciec ze Związku Radzieckiego. W 1919 (prawdopodobnie po wędrowce przez Gruzję i Turcję) trafia do Aten, gdzie przez dwa lata uczęszcza na Akademię Sztuk Pięknych. W 1922 jest we Włoszech. Pracuje jako ceramik w Neapolu. Trafia do Rzymu, w którym nie może znaleźć pracy i krótko żyje jako bezdomny. Zamieszany w bliżej nieznaną polityczną aferę, trafia do więzienia. Po wyjściu na wolność postanawia wyjechać do Paryża. Niewiele wiadomo o okresie 1923-27, od czasu do czasu twórca działa w pracowni mozaiki „Gentile i Bourde”. Pod koniec lat 20. jego pozycja zawodowa się stabilizuje. Eleszkiewicz zostaje początkowo rysownikiem, a potem kierownikiem działu artystycznego u znanego witrażysty, Jeana Gaudina. Równocześnie zaczyna profesjonalnie uprawiać malarstwo sztalugowe i wystawiać swoje prace w galeriach Montparnasse’u. Jego twórczość charakteryzowały ciemne barwy i masywne formy, obwiedzone wyraźnym konturem – niewątpliwie ze względu na jego związki z witrażownictwem. Eleszkiewicz widział w sobie przede wszystkim ekspresjonistę i malarza wykluczonych: „W mych tematach poszukuję ekspresji, aż do ekspresji przedmiotów włącznie. Lubię np. przedstawiać w pejzażu o pochylonych domach człowieka biegnącego z zastawą na herbatę o wielkiej różnorodności przedmiotów. Lub cukiernika z ogromnym ciastem w postaci wieży, kroczącego również w opustoszałym zupełnie mieście. Albo proboszcza idącego krokiem mało właściwym dla duchownego, sprzedawcę gazet, ludzi siedzących przy stołach lub pijaków o charakterze apaszów z rue de la Gaîté, ogólnie biorąc – typy ze społecznych dołów. (...) [W moich obrazach] poszukiwałem ekspresji, owej ekspresji nieskończoności, aspektu tajemniczości również. Muszę przyznać, że oddziaływały na mnie wpływy Goyi. [Moje obrazy] nie były nigdy portretami z natury. W ogóle mój sposób malowania polegał na pracy z pamięci, na interpretowaniu. (...) Okres mój z ulicy Vercingetorix zakończył się około r. 1937. Nastąpił okres bezczynności. Około r. 1939 rozstałem się z żoną i w tym czasie zamieszkałem w małym pokoiku przy ul. Montparnasse 54”.



37 †

**STANISŁAW ELESZKIEWICZ**

1900-1963

**Mężczyzna przy stole**

tempera/papier, 74 x 74 cm

sygnowany l.d.: 'S. Eleszkiewicz'

estymacja:

**50 000 - 70 000 PLN**

11 200 - 15 600 EUR

**POCHODZENIE:**

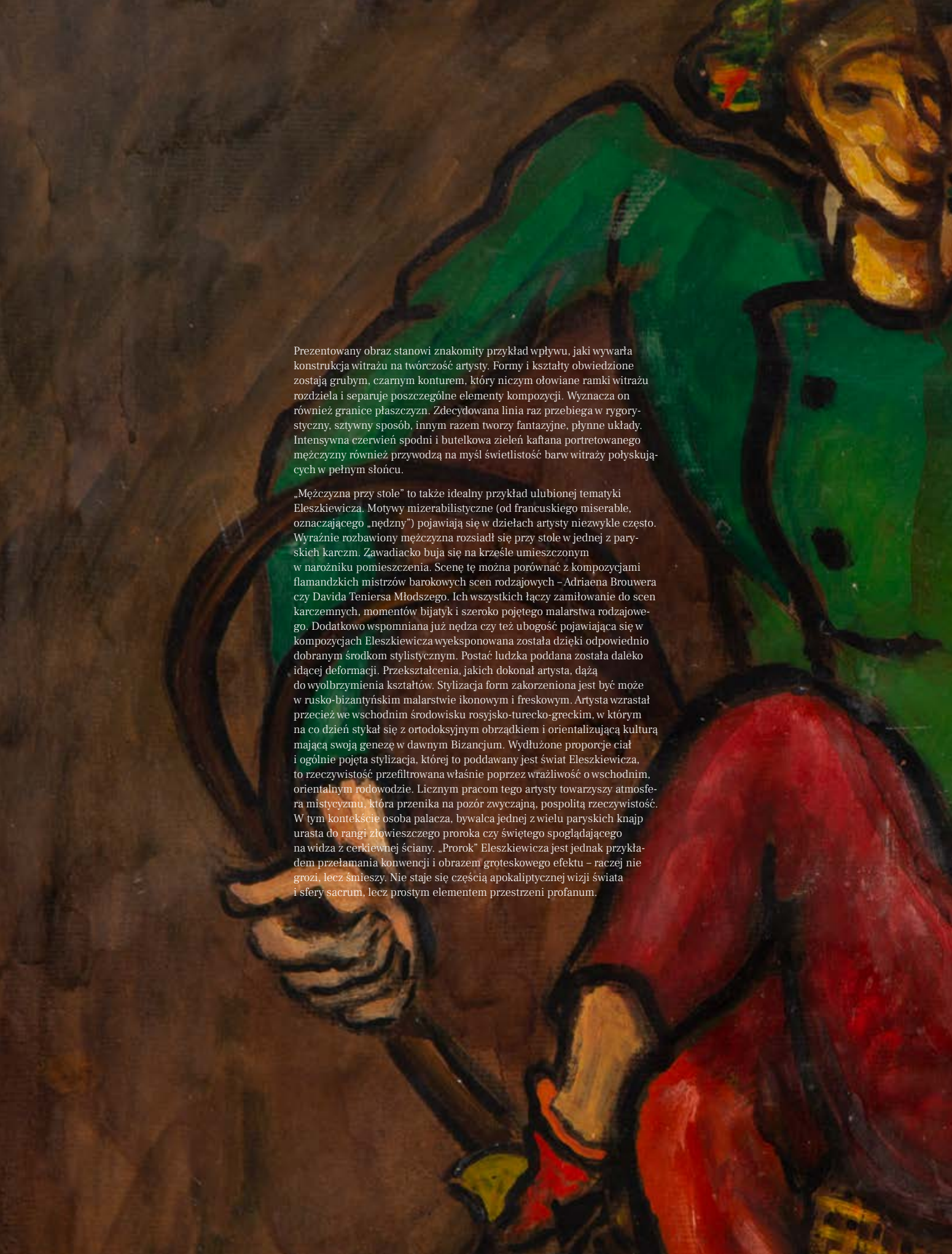
dom aukcyjny Agra-Art, październik 2014

DESA Unicum, listopad 2015

DESA Unicum, marzec 2017

kolekcja prywatna, Polska





Prezentowany obraz stanowi znakomity przykład wpływu, jaki wywarła konstrukcja witrażu na twórczość artysty. Formy i kształty obwiedzione zostają grubym, czarnym konturem, który niczym ołowiane ramki witrażu rozdziela i separuje poszczególne elementy kompozycji. Wyznacza on również granice płaszczyzn. Zdecydowana linia raz przebiega w rygorystyczny, sztywny sposób, innym razem tworzy fantazyjne, płynne układy. Intensywna czerwień spodni i butelkowa zieleń kaftana portretowanego mężczyzny również przywodzą na myśl świetlistość barw witraży połyskujących w pełnym słońcu.

„Mężczyzna przy stole” to także idealny przykład ulubionej tematyki Eleszkiewicza. Motywy mizerabilistyczne (od francuskiego *miserable*, oznaczającego „nędzny”) pojawiają się w dziełach artysty niezwykle często. Wyraźnie rozbawiony mężczyzna rozsiadł się przy stole w jednej z paryskich karczm. Zawadiacko buja się na krześle umieszczonym w narożniku pomieszczenia. Scenę tę można porównać z kompozycjami flamandzkich mistrzów barokowych scen rodzajowych – Adriaena Brouwera czy Davida Teniersa Młodszego. Ich wszystkich łączy zamilowanie do scen karczemnych, momentów bijatyk i szeroko pojętego malarstwa rodzajowego. Dodatkowo wspomniana już nędza czy też ubogość pojawiająca się w kompozycjach Eleszkiewicza wyeksponowana została dzięki odpowiednio dobranym środkom stylistycznym. Postać ludzka poddana została daleko idącej deformacji. Przekształcenia, jakich dokonał artysta, dążą do wyolbrzymienia kształtów. Stylizacja form zakorzeniona jest być może w rusko-bizantyńskim malarstwie ikonowym i freskowym. Artysta wzrastał przecież we wschodnim środowisku rosyjsko-turecko-greckim, w którym na co dzień stykał się z ortodoksyjnym obrzędkiem i orientalizującą kulturą mającą swoją genezę w dawnym Bizancjum. Wydłużone proporcje ciała i ogólnie pojęta stylizacja, której to poddawany jest świat Eleszkiewicza, to rzeczywistość przefiltrowana właśnie poprzez wrażliwość o wschodnim, orientalnym rodowodzie. Licznym pracom tego artysty towarzyszy atmosfera mistycyzmu, która przenika na pozór zwyczajną, pospolitą rzeczywistość. W tym kontekście osoba palacza, bywalca jednej z wielu paryskich knajp urasta do rangi złowieszczygo proroka czy świętego spoglądającego na widza z cerkiewnej ściany. „Prorok” Eleszkiewicza jest jednak przykładem przełamania konwencji i obrazem groteskowego efektu – raczej nie grozi, lecz śmieje. Nie staje się częścią apokaliptycznej wizji świata i sfery sacrum, lecz prostym elementem przestrzeni profanum.





38 †

## ARTUR KOLNIK

1890-1971

### Scena orientalna

olej/tektura, 30 x 40 cm  
sygnowany p.d.: 'Kolnik'

estymacja:

**7 000 - 9 000 PLN**

1 600 - 2 000 EUR

### POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Izrael

Artur Kolnik był polskim malarzem, grafikiem, przedstawicielem ekspresjonizmu żydowskiego, kierunku, który w orbicie swojej sztuki umieszczał tematykę i ikonografię zaczerpniętą z kabaly, sztuki ludowej; był połączeniem doświadczeń kulturowych judaizmu i chrześcijaństwa. Kolnik wywodził się z krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, z pracowni Józefa Mehoffera. Po wybuchu I wojny światowej był oficerem w szeregach armii austro-węgierskiej, w 1916 został ranny i znalazł się w wiedeńskim szpitalu, gdzie poznał Isidora Kaufmanna, wybitnego artystę, który tworzył przede wszystkim w duchu kultury i religii żydowskiej. Spotkanie to odcięło znaczące piętno na początkującym Kolniku. W 1918 Kolnik osiadł w Czerniowcach, przyjaźnił się z mieszkającymi tam artystami m.in. pisarzami Elieserem Steinbargiem i Icykiem Mangerem oraz poetką Rose Ausländer. To właśnie w Czerniowcach miała miejsce pierwsza powojenna ekspozycja prac artysty; następnie wystawiał już swoje dzieła m.in. w Nowym Jorku w Anderson Galleries należącej do Alfreda Stieglitza.

Znaczną część swojej twórczości artystycznej Kolnik poświęcił tematyce żydowskiej, gdy pracował nad ilustrowaniem podręczników do nauki jidysz czy bajek napisanych przez Elislera Steinbarga. W 1929 pracował nad portretami Icyka Magera, jednego z najwybitniejszych poetów jidysz. W 1931 Artur Kolnik przeniósł się razem z rodziną do Paryża, gdzie początkowo zajmował się ilustrowaniem magazynów o modzie, w wolnym czasie tworzył drzeworyty. W 1932 został członkiem krakowskiego Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy. Okres wojny artysta spędził wraz z rodziną w obozie dla osób bez francuskiego obywatelstwa. Przeżywszy Holocaust, zdobywszy francuskie obywatelstwo, powrócił do pracy artystycznej, zyskując uznanie m.in. w Nowym Jorku. W 1968 w Muzeum Sztuki w Tel Awiwie miała miejsce duża indywidualna wystawa dorobku artystycznego Artura Kolnika, obejmowała 130 prac, z czego 70 stanowiło malarstwo olejne.



39 †

## SZYMON MONDZAIN

1890-1979

### „Gitarzysta”, 1922

olej/piótno, 60 x 73 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Mondzain | 1922.'

na odwrociu papierowa nalepka aukcyjna

estymacja:

45 000 - 65 000 PLN

10 000 - 14 500 EUR

#### LITERATURA:

Kolekcja Urszuli i Piotra Hofman, (red.) Urszula Hofman, Warszawa 2018, s. 17 (il.)  
porównaj: Simon Mondzain. Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, Warszawa 2012, nr kat. 19, s. 97 (il.)

„Po powrocie z Chicago w 1920 Mondzain na nowo podjął podróże, głównie po Francji, między innymi na południe, w okolice Collioure, do Owernii, Prowansji, Burgundii. Jego pejzaże, często określane przez krytyków jako realistyczne, przedstawiają faktycznie uproszczone, syntetyczne widoki Tuluzy, Solliès-Ville i Solliès-Pont, Sanary, Saint-Paul-de-Vence czy Auxerre. Po wojnie jego paleta się rozjaśniła, utrzymując się jednak w ograniczonej, wyciszzonej pastelowej gamie kolorystycznej bliskiej Cézanne'owi. Artysta często podejmował problem trudnych harmonii zieleni. Jego zachłyśnięcie się naturą, różnymi odcieniami roślinności, zdaje się reakcją na przeżycia z okresu wojny i surowe warunki życia w błotnistych, zarobaczonych okopach, w których mu przyszło spędzić kilka lat. Często stosowanym przez niego zabiegiem kompozycyjnym jest spojrzenie na daleki krajobraz przez pryzmat zbliżonego do powierzchni obrazu pierwszego planu” (Ewa Bobrowska, Szymon Mondzain, Warszawa 2012, s. 59). Prezentowany w katalogu pejzaż z południa Francji to suma artystycznych predylekcji Mondzaina, który doskonale operował zarówno mocnym cezanne'owskim światłem, uproszczoną linią oraz syntetyzmem form przywodzącym na myśl malarstwo André Deraina (z którym to zresztą Mondzain się przyjaźnił i prowadził bogatą korespondencję). „Unikając fantasmagorii słonecznych promieni, artysta ujmuje swój temat w równym, mocnym świetle jako całość dla siebie. Zamiast impresjonistycznej tonacji i odcieni tysięcy, buduje swój krajobraz w jednej, najwyższej dwóch gamach barwnych, celując w tak trudnych malarsko symfoniach zieloności” (cyt. za: Ewa Bobrowska, Simon Mondzain, Warszawa 2012, s. 184).



40 †

## SZYMON MONDZAIN

1890-1979

**Pejzaż z południowej Francji, 1927**

olej/plótno, 46 x 55 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Mondzain | 1927'

estymacja:

**30 000 - 40 000 PLN**

6 700 - 8 900 EUR

### POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

Szymon Mondzain był jednym z najważniejszych przedstawicieli École de Paris. „Studia artystyczne odbył w latach 1906-1908 w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem Kazimierza Stabrowskiego – kreśliła jego sylwetkę Irena Kossowska – W okresie tym był związany z socjalistycznym studenckim ruchem rewolucyjnym. Dzięki finansowemu wsparciu gminy żydowskiej kontynuował naukę w latach 1909-1912 w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowniach Teodora Axentowicza i Józefa Pankiewicza. Wraz z Mojżeszem Kislingiem należał do grona tych studentów o żydowskim rodowodzie, którzy odrzucili propagowaną przez Samuela Hirszenberga, Ephraima Mojżesza Liliena i Wilhelma Wachtela syjonistyczną ideologię oraz zaniechali kwestie żydowskiej ikonografii i autonomii kultury Idysz, poddając się przemożnemu wpływowi Pankiewicza zafascynowanego bez reszty francuskim postimpresjonizmem i kolekcją dawnych mistrzów w Luwrze; podobnie jak Kisling, Mondzain opowiedział się za kulturą asymilacją. Czynniki niezależności kulturowej i religijnej oraz studia na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, a następnie pobyt w kosmopolitycznym Paryżu w znaczący sposób wpłynęły na artystyczne

uformowanie Mondzaina, który rozwinął w sobie wrażliwość na nowoczesne tendencje francuskie tak promowane przez Józefa Pankiewicza. Ponadto bywanie w międzynarodowej orbicie artystycznej zaowocowało rozległymi kontaktami; Mondzain przyjaźnił się z Mojżeszem Kislingiem, Janem Zawadowskim i Janem Hrynkowskim” (Irena Kossowska, Szymon Mondzain, culture. pl). Mieszkając przy rue le Goff, w lewobrzeżnej części Paryża, zapoznał się również z André Derainem i Maurice'em de Vlaminckiem. Kilka lat wcześniej stali się oni sprawcami fowistycznego przewrotu w malarstwie. Wkrótce Mondzain zaczął obracać się także w kręgu kubistów: Guillaume'a Apollinaire'a, Pabla Picassa, Georges'a Braque'a. Jednocześnie studiował dzieła dawnych mistrzów w Luwrze, poszukując klasycznego pierwiastka w sztuce. Wczesna twórczość Mondzaina pozostawała jednak pod wpływem polskich symbolistów wrażliwych na ekspresyjne możliwości estetyki czerni i bieli poszukujących nowych środków wyrazu w zakresie rysunku węglem. Istotnym zwrotem w twórczości Mondzaina był wybuch fascynacji sztuką Cézanne'a.



41 †

## JAKUB ZUCKER

1900-1981

### Widok na plac miejski

olej/plótno, 54,5 x 65 cm  
sygnowany p.d.: 'J. ZUCKER.'

estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

2 300 - 3 400 EUR

### POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

Nazywany przez współczesnych mu krytyków Zucker „nowoczesnym romantykiem” czy „neohumanistą” Zucker stworzył swój rozpoznawalny malarski język, który uformował się w kręgu paryskiej kolonii artystów-przybyszów ze Europy Środkowo-Wschodniej. Zucker przyszedł na świat w 1900 roku w Radomiu, ówczesnie dużym i prężnie rozwijającym się mieście Królestwa Polskiego. Pochodził z dobrze sytuowanej mieszczańskiej rodziny i od najmłodszych lat przejawiał talent artystyczny. Barwną cezurę w jego biografii zajmuje wyjazd do Palestyny w 1913 roku. Jako nastolatek artysta rozpoczął naukę w Szkole Sztuki i Rzemiosła „Bezalel” w Jerozolimie, założonej w 1906 roku artystyczno-rzemieślniczej uczelni nowego typu, w kręgu której chciano stworzyć narodowy styl sztuki żydowskiej. Zucker, znakomity uczeń, określany jako „cudowne dziecko Bezalel”, otrzymał szkolne stypendium na wyjazd do Paryża. Podjęcie nauki we Francji uniemożliwił mu jednak wybuch Wielkiej Wojny. Pozostawał w Jerozolimie do 1917 roku, kiedy to do miasta wkroczyli Brytyjczycy, którzy uformowali

oddział żydowskich fizylierów. Zucker zaciągnął się do wojska, a jego 40. Batalion stacjonował w pobliżu Kairu, w Syrii i Libanie. Ostatecznie do Paryża wyjechał w 1920 roku, gdzie szkolił warsztat w najpopularniejszych paryskich szkołach epoki: Académie Julian i Académie Colarossi. We Francji zasilił szeregi artystycznej kolonii i bohemy rozwijającej się na Montparnasse. Źródłem inspiracji stał się dlań Luwr ze zbiorami francuskich mistrzów XVIII stulecia: Antoine'a Watteau czy Jean-Baptiste'a Chardina. Wówczas w jego sztuce odbiły się echem dzieła twórców nowoczesnego koloryzmu: Pierre'a Auguste'a Renoira oraz Pierre'a Bonnard. W 1922 roku Zucker po raz pierwszy wyjechał do Stanów Zjednoczonych, gdzie pozostawał, utrzymując się przede wszystkim z projektowania biżuterii. Okres ten przyniósł mu stabilizację finansową, a zaoszczędzone w Nowym Jorku środki pozwoliły mu powrócić do Francji trzy lata później. Wtedy wreszcie mógł oddać się pracy w pełni artystycznej i rozwijać talent malarski.





42 †

**JAKUB ZUCKER**

1900-1981

**„Widok miasteczka”**

olej/tektura, 53 x 30 cm  
sygnowany p.d.: 'J. ZUCKER'

estymacja:

**9 000 - 12 000 PLN**

2 000 - 2 700 EUR

**LITERATURA:**

Jakub Zucker, tekst Joanna Tarnawska, Warszawa 2011, s. 102 (il.)

Jakub Zucker to przykład artysty podróżnika. Wielokrotnie zmieniały się kręgi geograficzne, w których przyszło mu się obracać, niemniej jednak jego sztuka i jej ogólne przesłanie pozostawało wciąż takie samo. Zucker odtwarza otaczającą go rzeczywistość w sposób nastrojowy i wiarygodny. Kreuje liryczny pejzaż przesycony słońcem Południa. Widoczna w oddali wieża to zapewne dzwonnica lokalnego kościoła położonego w jednym z prowincjonalnych miasteczek Francji lub Włoch. Artysta często przebywał w basenie Morza Śródziemnego, studiując architekturę i klimat regionu. Stworzona przez niego kompozycja nabiera nieco teatralnego charakteru. Umieszczone po obu stronach pierzeje kamienic wprowadzają widza do dalszych planów obrazu. Rzeczywistą dominantę stanowi wspomniana już smukła campanilla. Za nią natomiast widoczne jest wysokie wzniesienie o stromych zboczach, na których niczym drobne punkty „przypięte” zostały małe, kamienne domki kryte czerwoną dachówką.



43 †

## ZYGMUNT JÓZEF MENKES

1896-1986

### Toaleta damy

olej/piótno, 55,9 x 45,7 cm  
sygnowany p.d.: 'Menkes'

estymacja:

**65 000 - 85 000 PLN**

14 500 - 18 900 EUR

#### POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Nowy Jork  
dom aukcyjny Christie's, Nowy Jork, luty 2017  
kolekcja prywatna, Polska

Jednym z głównych motywów twórczości Zygmunta Menkesa są postacie kobiece przedstawione we wnętrzu. Ich syntetyczne ujęcia wzbogacał wyrazisty kontur, często odseparowany od plamy barwnej.

Przedstawienia te dzięki rozwiązaniom plastycznym i ujęciu różnorodnych deseni tkanin, tapet, strojów i przedmiotów wyróżniają się szczególną dekoracyjnością. W czasach Menkesa pisano o nim: „Artysta widzi w modelu jedynie swą własną rzeczywistość, tę, którą już od dawna zapisał w pamięci i której kształty zostały nadane przez jego wrażliwość. Jeśli posługuje się modelem, to tylko po to, aby odnaleźć w nim – a także sprawdzić – swą własną wizję i koncepcję” (Sigmund Menkes 1896-1986, Riverdale, Nowy Jork 1993, s. 18).

W „Toalecie damy” artysta posłużył się zmiennym dla swojej twórczości zabiegiem dynamizowania liryzmu przedstawienia ekspresyjnie nakreślonym malarskim rysunkiem. Nie zaniebując artystycznego profilu świetnego kolorysty, Menkes pracuje nad konturem, wydobywającym zmysłowość materii modela. W prezentowanym dziele czytelne są nawiązania Menkesa do nurtów środowisk artystycznych, w których pracował.

Związany z paryską bohemą École de Paris oraz nowojorskim środowiskiem artystycznym Menkes celnie nawiązał do repertuaru fowistycznych środków wyrazu, podpierając się osiągnięciami sztuki portretowej Henri Matisse’a, a także abstrakcjonizmu fizjonomii Pabla Picassa.



44 †

## ZYGMUNT JÓZEF MENKES

1896-1986

### Kwiaty wazonie

olej/plótno, 77 x 51 cm  
sygnowany p.d.: 'Menkes'

estymacja:

**80 000 - 100 000 PLN**

17 800 - 22 300 EUR

### POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Izrael

kolekcja prywatna, Kraków

Zygmunt Józef Menkes przez lata wypracował charakterystyczną i kojarzącą się z jego osobą stylistykę, w której kolor i linia odgrywały kluczową rolę. Już w latach 30. XX wieku paryski krytyk Tériade pisał: „Kolor w obrazach Menkesa ma niezwykłą jakość. Tylko on sam mógłby nadać tym dziełom wyjątkową wartość, gdyby nie to, że także ich rysunek posiada te same walory. Kolor jego jest mocny, jędrny, wypracowany aż do szczytu artystycznej maestrii” (E. Tériade, Menkes, [w:] Sigmund Menkes 1896-1986, Nowy Jork 1993, s. 17). Zatem jeszcze raz, kolor i linia to główne wyznaczniki sztuki Menkesa. Malarz wypowiadał się w różnorodnej tematyce, od portretu poprzez pejzaż po martwą naturę. Prezentowane na aukcji płótno to kwintesencja przedmiotowości ukazywanej przez twórcę. Formy zarysowane zostały zdecydowanym, widocznym konturem, który nie jest jednak tak silny i gwałtowny jak w innych pracach tego artysty. Linie, choć wyczuwalne, układają się raczej swobodnie, tworząc harmonizujące układy. Farba nakładana jest z wyczuciem materii, a kolory wydają się subtelne i delikatne. Niezwykle efektownie prezentuje się porcelanowa waza z błękitnym motywem dekoracyjnym, którego kontynuacja pojawia się w tle.



45 †

## **RAJMUND KANELBA**

1897-1960

### **„Hiszpańska dziewczyna”**

olej/piótno, 41,5 x 32 cm  
sygnowany p.d.: 'kanelba'  
na odwrociu opisany:  
'SPANISH GIRL | by | KANELBA' oraz numer '156'

estymacja:

**22 000 - 30 000 PLN**

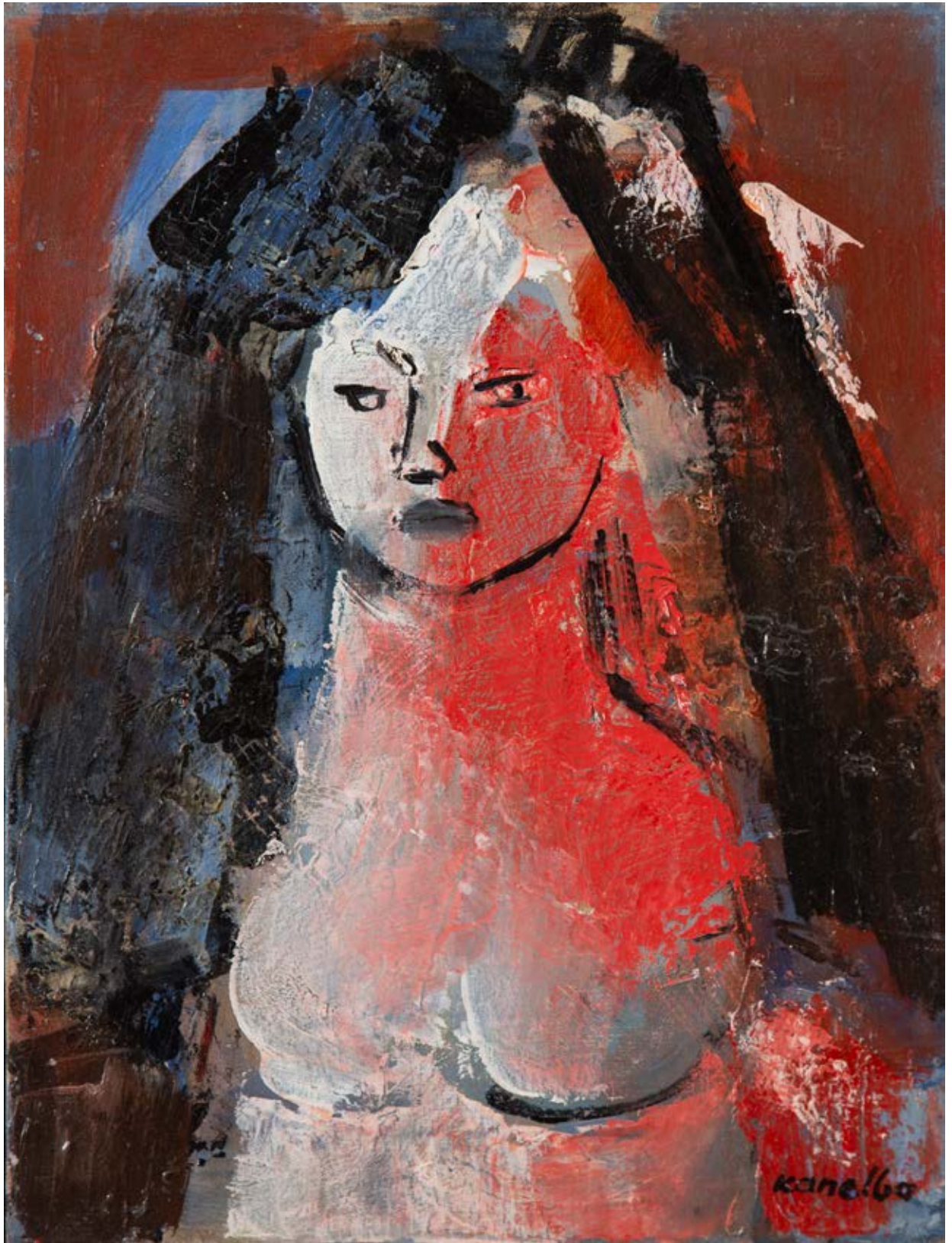
4 900 - 6 700 EUR

#### **LITERATURA:**

Kolekcja Urszuli i Piotra Hofman, (red.) Urszula Hofman,  
Warszawa 2018, s. 33 (il.)

Rajmund Kanelba rozpoczął studia malarskie w 1918 w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem Stanisława Lentza i Tadeusza Pruszkowskiego. Następnie kształcił się w Wiedniu i w Paryżu, gdzie od 1926 zamieszkał na stałe, angażując się w środowisko artystów Szkoły Paryskiej, w którym z czasem był rozpoznawalną postacią. Pojawiał się w artystycznej dzielnicy Montparnasse i prezentował swoje prace na licznych wystawach, m.in. w galerii Leopolda Zborowskiego, polskiego marszanda, poety i opiekuna wielu artystów. Inspirację czerpał z Paryża i otaczającej rzeczywistości, ale także z natury, którą nauczył się malarsko przetwarzać podczas częstych plenerów. Tych wartościowych doznań estetycznych dostarczył mu wyjazd do artystycznej kolonii w Pont-Aven, którą odwiedził w 1927. Podczas II wojny światowej przebywał głównie w Anglii, później okresowo mieszkał w Paryżu, Londynie i Nowym Jorku. Malował pejzaże, martwe natury, akty i portrety. „Hiszpańska dziewczyna” to ekspresyjne przedstawienie kobiecej niepokorności obudowane równie dynamiczną, bogatą fakturalnie techniką.





46 †

## RAJMUND KANELBA

1897-1960

„Rybacy”, około 1958

olej/sklejka, 50 x 59,5 cm

sygnowany p.d.: 'kanelba'

opisany na odwrociu: #25 | „Fishermen (1958)”

estymacja:

**25 000 - 35 000 PLN**

5 600 - 7 800 EUR

### POCHODZENIE:

zakup od rodziny artysty

kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

DESA Unicum, czerwiec 2015

kolekcja prywatna, Polska

Rajmund Kanelba to artysta, którego sztuka wyrasta z bogatej, złożonej i międzynarodowej tradycji École de Paris. Malarz przez całe swe życie wiele podróżował. Jego dzieła są zapisem z tych właśnie wędrówek. Wielokrotnie stanowią reminiscencję przeżytych doświadczeń i odwiedzonych miejsc. Lata 50. XX wieku to okres w którym Kanelba wielokrotnie zmieniał miejsce zamieszkania. Przebywał w Paryżu, Londynie i Nowym Jorku. Trudno dziś odgadnąć i jednoznacznie określić, gdzie powstać mogła prezentowana podczas aukcji scena. Być może rozgrywa się ona nad jednym z kanałów Paryża lub Londynu. Prawdopodobne jest również usytuowanie jej na nowojorskim nabrzeżu, tuż przy ujściu rzeki Hudson do Oceanu Atlantyckiego. Ukazani podczas pracy kobieta i mężczyzna mogą jednakże stanowić odległe wspomnienie, chociażby plenerów

odbywanych przez Kanelbę w latach międzywojennych, w nadmorskiej, bretońskiej miejscowości Pont-Aven w północnej Francji. Charakterystyczna dla warsztatu malarza, impastowo nakładana za pomocą szpachli farba tworzy ekspresyjny, zdynamizowany układ kompozycyjny. Twórca portretuje ludzi podczas ciężkiej pracy. Próbują oni rozsypać zamotaną po połowie sieć i wyciągnąć z niej zdobyte ryby. Szczególnie interesująca wydaje się tutaj zastosowana przez malarza kolorystyka. Posłużył się on bowiem kompilacją czerwieni i różów, które dominują w całym przedstawieniu. Pomimo stosunkowo jednolitego tła, zauważyć można tam zarys plaży i falochronu, co pozwalałoby na zlokalizowanie tej sceny jednak w miejscowości portowej, na wybrzeżu.



47 †

**JOSEPH PRESSMANE**

1904-1967

**Krajobraz wiosenny, 1957**

olej/plótno, 46 x 61 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'J. Pressmane 57'

na krośnie malarskim papierowa nalepka aukcyjna oraz opisany:

'Pressmane St Brice 1957'

estymacja:

**12 000 - 18 000 PLN**

2 700 - 4 000 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Polska

„Różnorodność i bogactwo malarstwa Pressmane’a najpełniej przejawiały się w tematyce pejzażowej. Większa mobilność artysty od lat pięćdziesiątych doskonale temu sprzyjała. Tak jak Utrillo odnalazł kunszt swojej sztuki w paryskich przedmieściach, tak też Pressmane nieustrudzenie opisywał piękno małych miasteczek Île-de-France”.

Artur Winiarski, *Joseph Pressmane. Mistrzowie École de Paris*, Warszawa 2019, s. 123



48 †

**JOSEPH PRESSMANE**

1904-1967

**„Wioska w Burgundii”**

olej/tektura, 30,5 x 30,5 cm

sygnowany p.d.: 'J. Pressmane'

na odwrociu opisany: 'Pressmane | Village en Bourgone'  
oraz pieczęć Galerie Saint-Placide w Paryżu

estymacja:

**7 000 - 9 000 PLN**

1 600 - 2 000 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Polska

**WYSTAWIANY:**

Joseph Pressmane, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna,

18 maja - 28 września 2019

**LITERATURA:**

Artur Winiarski, Joseph Pressmane. Mistrzowie École de Paris,  
Warszawa 2019, nr kat. 46, s. 125 (il.)



49 †

## **LUDWIK LILLE**

1897-1957

### **Panna młoda**

olej/plótno, 52,5 x 63 cm  
na odwrociu malarski szkic pejzażu

estymacja:

**8 000 - 10 000 PLN**

1 800 - 2 300 EUR

#### **POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

kolekcja prywatna, Polska

Na wczesną twórczość Ludwika Lillego duży wpływ miała sztuka niemieckiego ekspresjonizmu. Artysta obracał się w kręgach awangardowego czasopisma „Zdrój” oraz ugrupowania formistów. Ostatecznie odbył też studia w jednej z najbardziej postępowych szkół okresu międzywojennego – w weimarskim Bauhausie. Działalność plastyczna malarza wiązana jest również często z nurtem surrealizmu i w tą właśnie stylistykę wpisać można prezentowany na aukcji obraz. Kolejny raz artysta zabiera nas do swojego tajemniczego i pełnego niedorzeczności świata.

Anonimowe wnętrza i przestrzenie wypełnione są równie enigmatycznymi postaciami, które pozbawione twarzy przemierzają bliżej nieokreśloną rzeczywistość tworząc upiorne korowody czy zbiorowiska. Ukazana w białej błękitnej sukni i welonie tytułowa panna młoda to jedna z siedmiu postaci sportretowanych przez Lillego. Domniemać można, iż scena ta odbywa się jeszcze przed ceremonią zaślubin, a owa kobieta przygotowuje się do niej w gronie najbliższych. Motyw ślubu i postacie młodych panien to w twórczości artysty koncepcja dość częsta. Kto wie, czy to aby nie raczej transcendentna rzeczywistość nie mająca tak naprawdę nic wspólnego z pojmowanym przez nas w sposób tradycyjny zwyczajem. Lille tworzy własny, alternatywny świat, w którym nie działają już utarte prawa i schematy. Zupełnie jak na płótnach Salvadora Dali czy Paula Delvaux kobiety stanowią jeden z elementów dziwnego, wymagowanego świata, świata snów i marzeń. Atmosfera wyobcowania i zagubienia towarzyszy często bohaterom surrealistycznych wizji. Stają się oni aktorami w niezrozumiałej sztuce teatru życia.





50 †

## WITOLD MARS

1912-1985

### Kobieta z lustrem

olej/plótno, 49 x 39 cm  
sygnowany p.d.: 'MARS'

estymacja:

**7 000 - 9 000 PLN**

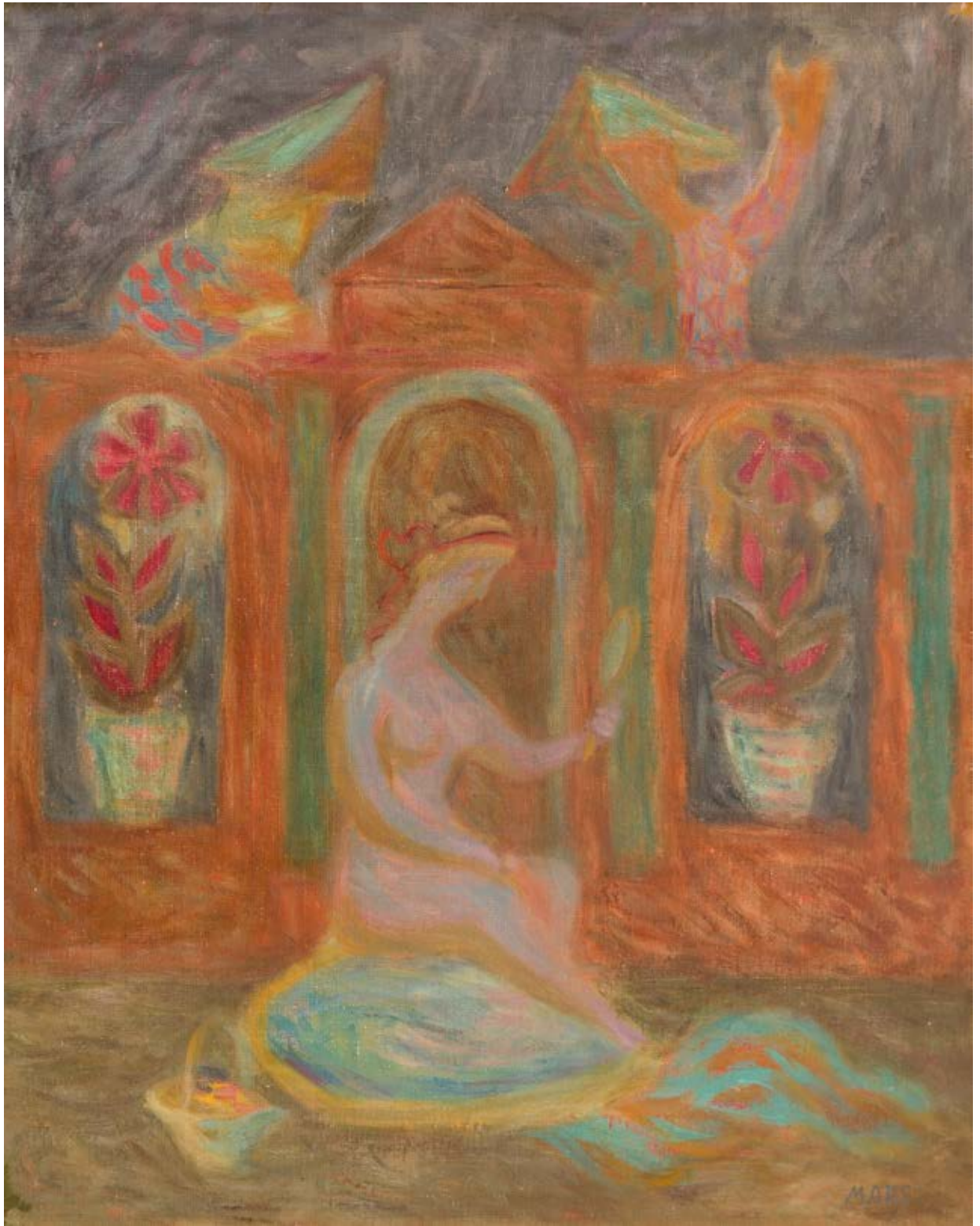
1 600 - 2 000 EUR

#### POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

kolekcja prywatna, Polska

Witold Mars to mało znany przedstawiciel polskiego modernizmu. Artysta kształcił się od 1927 w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, a od 1929 w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. Do jego nauczycieli należeli Władysław Jarocki, Fryderyk Pautsch i Felicjan Szczęsny Kowarski. W latach 30. Mars aktywnie wystawiał przede wszystkim we Lwowie i Krakowie. Zajmował się również malarstwem ściennym w gmachach publicznych. W trakcie II wojny światowej walczył jako żołnierz Polskich Sił Zbrojnych we Francji i Wielkiej Brytanii, a po 1945 osiadł na stałe w Szkocji, aby w 1951 roku zamieszkać w Stanach Zjednoczonych. Znakomita większość dorobku artysty to ilustracje książkowe dla dużych firm wydawniczych w USA: Mars zilustrował kilkaset publikacji. W dojrzałym okresie pozostał aktywny jako malarz. Tworzył bliskie międzywojennemu koloryzmowi obdarzone groteską i humorem scenki salonowe, buduarowe i cyrkowe. Tak jak w „Kobiecie z lustrem”, Mars posługiwał się silną deformacją, a obraz komponował bazując na kryteriach formalno-kolorystycznych. Jedyna duża wystawa twórczości artysty odbyła się w nowojorskiej Lipert Gallery w 1990 roku.



51

## WOJCIECH WEISS

1875-1950

### Akt żeński siedzący, 1903

olej/plótno, 79 x 60,3 cm

na odwrociu facsimile monogramu oraz numer spuścizny artysty: '0161 | WW3'

estymacja:

**40 000 - 60 000 PLN**

8 900 - 13 400 EUR

Przyjazd Stanisława Przybyszewskiego do Krakowa w 1898 roku stanowi ważną cezurę w dziejach polskiego modernizmu. Pisarz i filozof objął redakcję czasopisma „Życie”, propagując swoją koncepcję „nagiej duszy” inspirowaną symboliką nagości u Friedricha Nietzschego („Also sprach Zarathustra”, 1883). Około 1900 roku, w fazie ekspresjonistycznej, w twórczości Weissa pojawiają się inspirowane Przybyszewszczyzną kanoniczne wizerunki nagiego ciała ludzkiego, np. „Opętanie” (1899, depozyt Muzeum Narodowe w Warszawie), „Wiosna” (1898, Muzeum Narodowe w Warszawie) czy „Japonka” (1900, depozyt w Muzeum Narodowym w Warszawie). Charakterystyczna dla Weissa, a i szerzej – dla modernistów – jest zawarta w nich antynomia widzenia. Artysta łączy w nich erotyczne piękno z popędem śmierci, afirmację życia z dekadencją filozofią, młodzieńczą witalność z starym uwiędnięciem. W quasi-akademickich aktach Weissa z pierwszych lat XX stulecia nadal widoczne jest oddziaływanie dekadencjonalnej filozofii, której katalizatorem był Przybyszewski. W prezentowanym studium aktu, należącego do grupy wizerunków z pracowni artysty powstałych w latach 1902-03, malarz portretuje młodą kobietę, lecz jej sylwetkę i rysy syntetyzuje, nadając androgyniczny charakter. Zredukowana gama barwna wzmaga elegijny nastrój kompozycji. Obraną techniką malarską – zastosowaniem płaskiej, „lejącej się” plamy barwnej i szerokiej linii – zbliża się do dzieł podziwianego przezeń Edvarda Muncha.



52

**WOJCIECH WEISS**

1875-1950

**„Żagle przed Pałacem Dożów (Widok z wyspy San Giorgio)”, 1913**

olej/piótno, 51 x 70 cm

sygnowany monogramem wiązonym p.d.: 'WW'

na odwrociu facsimile monogramu oraz numer spuścizny artysty: '0518 | WW3'

estymacja:

**40 000 - 60 000 PLN**

8 900 - 13 400 EUR

**LITERATURA:**


Serenissima Wojciecha Weissa. Krajobrazy Wenecji, red. naukowej Zofia Weiss-Nowina Konopka, Kraków 2011, s. 39 (il.)





Aneri Irena Weiss, Wojciech Weiss w oknie hotelu przy Riva degli Schiavoni, 1913, fotografia, za: Serenissima Wojciecha Weissa. Krajobrazy Wenecji, red. naukowy Zofia Weiss-Nowina Konopka, Kraków 2011, s. 36





Wśród malarzy polskich doby nowoczesnej, związek Wojciecha Weissa z Wenecją wydaje się najbardziej inspirujący. W II połowie XIX i na początku XX stulecia miasto na lagunie odwiedzali Artur Grottger, Władysław Czachórski, Aleksander Gierymski czy Jan Stanisławski. Weiss powracał do Veneto parokrotnie, w 1901, 1913, 1925, 1928, 1930, 1934, 1935 i 1936 roku. Artystów doby modernizmu Wenecja kusila swoim niezwykłym klimatem, aurą miasta na wodzie, w której odbijają się jej wspaniałe zabytki. Była również miastem wspaniałych zbiorów i wielkiej tradycji malarskiej sięgającej twórczości mistrzów XV i XVI wieku. Wydaje się, że to być może Weissowski temperament kolorysty zaważył na szczególnym związku artysty z miastem. To tutaj malarz przyjechał specjalnie w 1935 roku, aby w Palazzo Pesaro obejrzeć wystawę podziwianego Tycjana.

„Wenecja, miasto dożów, renesansowego przepychu, lagun i kładących się na wodzie światła, jest miastem wyobraźni. Miastem odwiecznych zjaw. Miastem zmysłowych wrażeń, a przede wszystkim miastem wejrzeń w siebie”.

**Modris Eksteins, Święto wiosny. Wielka wojna i narodziny nowego wieku,**  
przeł. Krystyna Rabińska, Poznań 2014, s. 17

W 1913 roku Weiss z żoną Ireną przybyli do miasta, pozostając tam przez cały wrzesień. Artysta zapisywał: „Cudowna Wenecja jak miasto z muszli i złota zbudowane” (cyt. za: Serenissima Wojciecha Weissa. Krajobrazy Wenecji, red. naukowy Zofia Weiss-Nowina Konopka, Kraków 2011, s. 10). Irena i Wojciech wykonali wówczas szereg fotografii, lecz przede wszystkim intensywnie poświęcili się studiom malarskim. Powstała grupa spontanicznych akwarelowych notacji (jak odnotowała Zofia Weiss, „stworzył osobisty malarski przewodnik po Wenecji widzianej oczami artysty”, dz. cyt., s. 11) oraz pojedyncze obrazy olejne. Obraz „Żagle przed Pałacem Dożów (Widok z wyspy San Giorgio)” zdradza afirmatywne widzenie miasta, dalekie od pesymistycznych wizji innych modernistów (Friedrich Nietzsche: „Setka głębokich samotności tworzy miasto Wenecję [...]”). Weiss posługując się subtelnymi odcieniami błękitu, turkus, różu, żółci i oranżu, zobrazował słoneczną aurę i sielski nastrój popołudnia nad Bacino San Marco.

53

## JAN RUBCZAK

1884-1942

### Klasztor w Tyńcu

olej/plótno naklejone na tekturę, 71 x 84 cm  
sygnowany p.d.: 'Jan Rubczak'  
opisany ołówkiem na odwrociu: 'Tyniec | k/Krakowa'

estymacja:

**30 000 - 40 000 PLN**

6 700 - 8 900 EUR

#### POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Kariera Jana Rubczaka (...), malarza i znakomitego grafika rozpoczęła się w okresie Młodej Polski, kiedy to studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, w latach 1904-1911, w pracowniach Floriana Cynka i Józefa Pankiewicza, potem w Lipsku, Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe i w Académie Colarossi w Paryżu. Tam właśnie związał się z kręgiem artystów zwanych 'École Polonaise', by następnie od 1917 roku prowadzić w Paryżu własną szkołę graficzną, a potem – po przeniesieniu się do Krakowa – uczyć grafiki w Wolnej Szkole Malarstwa i Rysunku Ludwika i Wilhelma Mehofferów i w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Był także członkiem Towarzystwo Artystów Polskich 'Sztuka' oraz współzałożycielem Cechu Artystów Plastyków 'Jednoróg'” – notuje Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska (też: Sztuka Młodej Polski, Kraków 2003, s. 207-209). Rubczak – aktywny przede wszystkim jak grafik – z zakresu malarstwa sztalugowego tworzył przede wszystkim modernistyczne pejzaże. Mimo kontaktu z sztuką postimpresjonizmu, artysta nigdy nie przeszedł na pozycje skrajnie modernistyczne. W pierwszych dekadach, aż do krakowskiego okresu jego twórczości malarz ewoluował w stronę bogatego kolorystycznie realizmu. Powstawały wówczas akwarelowe i olejne pejzaże (do tej grupy należy prezentowany „Klasztor w Tyńcu”), które w poszukiwaniu szczerego wyrazu natury bliskie są Janowi Stanisławskiemu i jego szkole.



**WŁADYSŁAW SKOCZYŁAS**

1883-1934

„Motyw z Włoch”, przed/lub 1908?

olej/tektura, 17,5 x 26,5 cm

na odwrociu papierowa nalepka opisana piórem: 'Władysław Skoczyła z Krakowa | „Motyw z Włoch” | Cena (...)’ oraz papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie

estymacja:

**14 000 - 20 000 PLN**

3 200 - 4 500 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Kraków

**WYSTAWIANY:**

Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, 1908 (jako „Motyw z Włoch”)?

„Skoczyłasa imię nigdy nie zaginie”, pisał w 1934 Tadeusz Cieślewski (syn), nawiązując do graficznej twórczości mistrza (Tadeusz Cieślewski syn, Władysław Skoczyła, inicjator i twórca współczesnego drzeworytu w Polsce, Warszawa 1934). I w rzeczy samej z tą właśnie dziedziną plastyki kojarzy się dziś przede wszystkim nazwisko artysty. Prace olejne stanowią w oeuvre Skoczyłasy prawdziwą rzadkość. Już we wczesnym okresie swojej działalności musiał zrezygnować z tej techniki ze względu na stan zdrowia. Wśród nielicznych obrazów o symbolistycznym charakterze oraz kompozycji o tematyce tatrzańskiej odnaleźć można egzotyczne, południowe pejzaże z samego serca Italii. Włoskie widoki to reminiscencja podróży, którą Skoczyła odbył na Półwysp Apeniński jeszcze jako młody adept sztuki, w pierwszym dziesięcioleciu XX wieku.

Ukazany w obrębie prezentowanej kompozycji budynek z wieżą zegarową umieszczoną na jego osi zatopiony jest w promieniach popołudniowego słońca. Otaczający go piniowy las rzuca cień, który zakrywa jedynie część jego fasady. Wysokie, jakby falujące pnie drzew, tworzą pewnego rodzaju przedłużenie ścian gmachu. Podtrzymują one także ciężkie korony sprawiające wrażenie nadwieszonych niczym ciemnozielony baldachim. Promienie słońca przebłyskują pomiędzy sosnami, malując na nich pojedyncze, żarzące się bliki światła. Artysta wykreował tutaj wrażeniowy, impresjonistyczny pejzaż za pomocą zdecydowanych, płaskich pociągnięć pędzla pozostawiających jednakże po sobie nieznaczną zarys faktury.



55 †

## KONSTANTY MACKIEWICZ

1894-1985

„Łódzkie podwórko”, przed/lub 1936

olej/sklejka, 73 x 69 cm  
sygnowany p.d.: K. MACKIEWICZ  
na odwrociu papierowa nalepka aukcyjna

estymacja:

**30 000 - 40 000 PLN**

6 700 - 8 900 EUR

### POCHODZENIE:

dom aukcyjny Agra-Art, październik 1997  
kolekcja prywatna, Warszawa

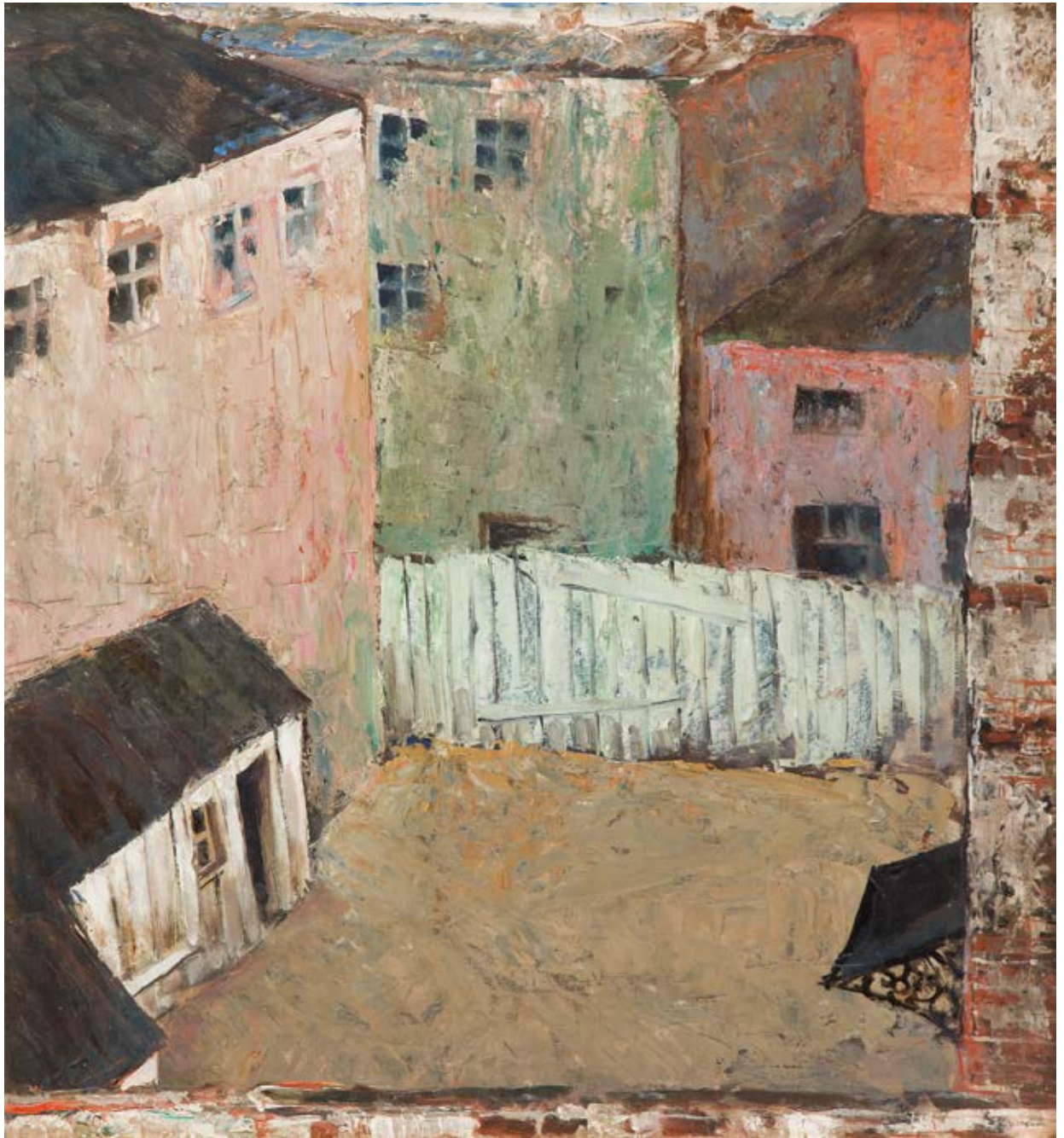
### WYSTAWIANY:

Wystawa Jana Szczepkowskiego, Konstantego Mackiewicza,  
Wacława Zawadowskiego, Stefana Mrożewskiego, Ludwika Tyrowicza,  
Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa, październik 1936

### LITERATURA:

Wystawa Jana Szczepkowskiego, Konstantego Mackiewicza, Wacława  
Zawadowskiego, Stefana Mrożewskiego, Ludwika Tyrowicza, Instytut  
Propagandy Sztuki, Warszawa 1936, s. 9, poz. 34

Konstanty Mackiewicz był artystą wszechstronnym – zajmował się malarstwem i scenografią teatralną. Studia artystyczne rozpoczął w Odessie w 1913, następnie kształcił się w Penzie oraz w pracowni Wassilego Kandinsky'ego w moskiewskiej Wyższej Szkole Malarstwa, Rzeźby i Architektury. Od 1922 mieszkał we Lwowie, gdzie pracował jako scenograf teatralny. W 1926 przeniósł się na stałe do Łodzi i pracował w Teatrze Miejskim. Był członkiem ugrupowań artystycznych „Rytm” i „Start”, wystawiał, m.in. w Zachęcie i w Salonach IPS-u w Warszawie. Po II wojnie światowej pozostał w Łodzi, biorąc aktywny udział w tamtejszym życiu artystycznym. Malował zarówno kompozycje abstrakcyjne, jak i realistyczne pejzaże. Choć Mackiewicz obecnie znany jest przede wszystkim z perfekcyjnych pejzaży i martwych natur, sielskich polskich widoków malowanych w konwencji koloryzmu to w „Łódzkim podwórku” można dostrzec jego inne oblicze malarskie, które nawiązuje do założeń kubizmu, futuryzmu i koloryzmu.



56 †

## ROMAN SIELSKI

1903-1990

„Kwiaty w sadzie”, 1950

olej/plótno, 80 x 60 cm  
sygnowany l.d.: 'P.C.'  
datowany wtórnie na odwrociu: '1950'

estymacja:

16 000 - 24 000 PLN

3 600 - 5 400 EUR

### POCHODZENIE:

kolekcja Piotra Wojno  
kolekcja prywatna, Polska

### WYSTAWIANY:

Roman i Margit Sielscy. Obrazy z kolekcji Piotra Wojno i z innych zbiorów polskich, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, wrzesień 2004, Muzeum Narodowe w Krakowie, grudzień 2004

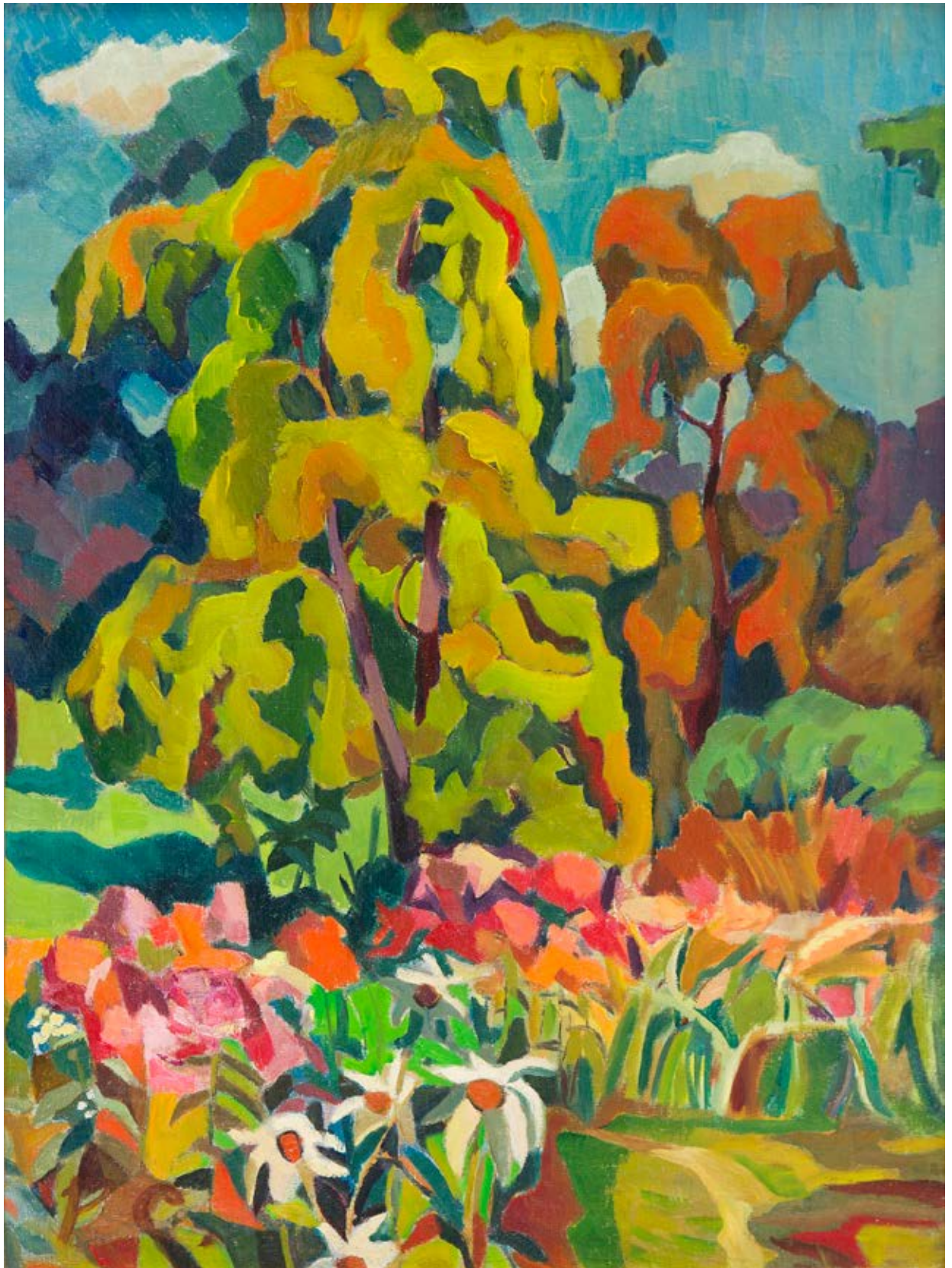
### LITERATURA:

Roman i Margit Sielscy. Obrazy z kolekcji Piotra Wojno i z innych zbiorów polskich, katalog wystawy, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Muzeum Narodowe w Krakowie, Wrocław 2004, nr kat. 56, il. 67

Roman Sielski to ważna postać międzywojennego polskiego świata artystycznego. W latach 1921-22 studiował malarstwo w swoim rodzinnym Lwowie u Kazimierza Sichulskiego (Szkoła Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego) oraz u Ołeksy Nowakiwskiego. Naukę kontynuował w Krakowie u Akademii Sztuk Pięknych u Józefów Mehoffera i Pankiewicza oraz u Felicjana Kowarskiego. Wykształcenie uzupełnił jeszcze u Fernanda Légera. Spotkanie w Paryżu było istotne – artysta mógł zobaczyć dzieła Paula Cézanne’a, Pierre’a Bonnard, Henriego Matisse’a oraz Pabla Picassa. Sztuka tych twórców, obok dokonań radzieckich artystów porewolucyjnych, była dla Sielskiego ważnym punktem odniesienia. Po powrocie do Lwowa (1929) artysta prowadził bardzo aktywne życie, m.in. był współzałożycielem awangardowego Zrzeszenia Artystów Plastyków „Artes”. Stowarzyszenie to głosiło radykalne poglądy artystyczne, co szło w parze z zaangażowaniem politycznym. Razem ze stowarzyszeniem wystawiał na wszystkich jego pokazach (Lwów, Warszawa, Kraków, Stanisławów i Tarnopol). Artysta, którego ojciec był tłumaczem polskiej literatury na język ukraiński, sam był zaangażowany w życie artystyczne obu nacji. Ukraińska część aktywności odbywała w dwóch instytucjach: „Sojuz ukraińskich młotów” i „Asocjacja niezależnych ukraińskich młotów”. Rok 1936 znaczył w twórczości Sielskiego ruch w kierunku koloryzmu. Po wojnie (czasy okupacji artysta spędził we Lwowie) Sielski

postanowił zostać w swojej ukraińskiej ojczyźnie i zaangażować się w pracę na uczelni (kierował katedrą malarstwa w Lwowskim Instytucie Sztuki Stosowanej i Dekoracyjnej). „Roman Sielski jawi się jako wyrafinowany kolorysta, który rozbudował ukraińską szkołę koloryzmu zapoczątkowanego jeszcze przez Ołeksę Nowakiwskiego. Charakterystycznym dla Sielskiego staje się wręcz narodowe odczucie koloru, używanie jaskrawych, intensywnych i delikatnie zharmonizowanych barw kolorystycznie nawiązujących do ukraińskich haftów, kilimów i pisanek. Płaskie kolorowe plamy stają się zasadniczym środkiem kształtowania kompozycji dzieła. Równowaga między ciepłymi i chłodnymi barwami wizualnie podkreśla detale natury, tworząc wizualną obrazowość. Różne warianty harmonii kolorów oraz ich kontrastów odzwierciedlają pewną zmianę nastrojów w obrazach. Przez łączenie wydaje się niełączących się kolorów, takich jak żółty, czarny różowy, granatowy i zielony, które przekazują stan napięcia albo melancholijnego spojrzenia, obrazy artysty nabierają enigmatycznego charakteru. Liryczny nastrój malarz przekazuje przy pomocy półtonów koloru żółtego, fioletowego, czarnego i granatowego. Roman Sielski, bazując na osiągnięciach sztuki europejskiej, stworzył pewnego rodzaju wariant ukraińskiego koloryzmu” (Marjana Maksymiw, Roman Sielski – maestro koloru i światła, twórczość Romana Sielskiego (1903-1990), Sopot 2014, s. 7).





57 †

## KAZIMIERZ PLATER-ZYBERK

1879-1964

### Wiejskie podwórko

olej/sklejka, 48,5 x 55 cm  
sygnowany l.d.: 'K. Plater-Sieberg'

estymacja:

**5 500 - 7 000 PLN**

1 300 - 1 600 EUR

Kazimierz Plater-Zyberk był przede wszystkim pejzażystą, lecz w powszechnej wyobraźni Polaków zapisał się jako współautor (razem z Marią Obrębską) niezwykle popularnego w latach 30. plakatu „Cukier krzepi”. Grafika wystawiana po raz pierwszy w Pradze w 1934 szybko zdobyła sobie w kraju popularność i uważana jest za przykład jednej z najskuteczniejszych kampanii reklamowych XX-lecia. Plater-Zyberk nie chciał jednak kontynuować kariery w „branży kreatywnej” i przez całe swoje życie pozostał wierny malarstwu sztalugowemu. Artysta wywodził się ze środowiska polskiej arystokracji i ze strony matki związany był z rodziną Hutten-Czapskich. Jego studia artystyczne pozostają do dziś przedmiotem kontrowersji. Od 1904 razem z żoną przebywał w Monachium. Chociaż nie odnotowują go rejestry tamtejszej Akademii, wydaje się, że Plater-Zyberk kształcił się w niej jako wolny słuchacz. Jego profesorami byli – według Hilarego Majkowskiego – Herman

Gröbera i Rudolf Schramm-Zittau. W latach 1906-07 i 1909-12 artysta wymieniany jest jako członek zwyczajny monachijskiego Kunstverein. Dużo podróżował po Europie, ale miesiące zimowe zawsze spędzał w Monachium. Od 1915 mieszkał w Szwajcarii, a od 1919 w Polsce (m.in. w Warszawie, Lidzbarku, Poznaniu, Nekli, Kazimierzu Biskupim koło Konina). Od 1922 należał do poznańskiej grupy artystów „Świt”, a w latach 1936, 1938 i 1939 został wymieniony wśród członków Grupy Artystów Wielkopolskich „Plastyka”. Wystawiał w warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w 1914, 1920 (kolekcja prac), w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Poznaniu, w Wilnie (1915), w Bydgoszczy (1936), a także w Pradze w 1934. Był przede wszystkim pejzażystą; malował także martwe natury oraz portrety. Posługiwał się postimpresjonistyczną paletą.



58

## **ERNO ERB**

1878-1943

### **Przekupki**

olej/tektura, 35 x 49 cm  
sygnowany p.d.: 'E. Erb'

estymacja:

**18 000 - 26 000 PLN**

4 000 - 5 800 EUR

#### **POCHODZENIE:**

DESA Unicum, listopad 2015

kolekcja prywatna, Polska

Erno Erb to artysta wywodzący się ze Wschodu, który całe swe życie spędził na terenie dzisiejszej Ukrainy. Żył i tworzył we Lwowie i w Truskawcu. Malarz ten to znakomity reporter codziennej, miejskiej rzeczywistości. W jego twórczości wielokrotnie przewija się motyw miejskiego pejzażu oraz scen rodzajowych rozgrywających się na ulicach i targowiskach. „Przekupki” Erba to typowy, a zarazem bardzo interesujący przykład jego malarstwa. Umiejscowione pośrodku placu stragany z plonami ziemi kontrastują z monumentalną architekturą w tle. Na stołach wypełnionych warzywami i owocami odbijają się intensywne promienie letniego słońca. W upalny dzień przekupki osłaniają swe stanowiska rozłożonymi parasolkami. Głowy natomiast okrywają kolorowymi chustami. Jedna z nich przysiadła właśnie zmęczona na niskim krzeselku, inna szuka schronienia w cieniu parasola, jeszcze inna rozmawia z kobietą, która przybyła na targ po zakupy. Wyrazista faktura, bogata kolorystyka oraz mistrzowskie operowanie efektami świetlnymi dają razem wyjątkowy obraz zwyczajnej z pozoru sceny rodzajowej. Ewidentnie Erb przestudiował lekcję impresjonizmu francuskiego wybierając z niego to, co najlepsze. Artysta wykorzystuje tutaj oprócz szeroko stosowanego przez Francuzów luminizmu także zjawisko barwnych cieni, które szczególnie widoczne stają się na powierzchniach mieniących się odcieniami różu i błękitu fasad kamienic.



59 †

## JÓZEF CZAPSKI

1896-1993

„Martwa natura z pieczarkami”, 1966

olej/plótno, 50 x 66 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'J. CZAPSKI 66.'

estymacja:

**35 000 - 45 000 PLN**

7 800 - 10 000 EUR

### LITERATURA:

Kolekcja Urszuli i Piotra Hofman, (red.) Urszula Hofman, Warszawa 2018, s. 94 (il.)

„Tak jak malując, malarz podchodzi do obrazu, a potem oddala się, by zobaczyć efekt pracy, by zobaczyć nie tylko co dopiero namalowany fragment, ale ogólniejszy skutek ostatniego zabiegu, jego kompozycyjne i kolorystyczne konteksty – tak samo w malarstwie Czapskiego pojawiają się i znikają na czas jakiś – by znowu się pojawić obrazy-lekcje i obrazy-teksty. Dzięki nim malarz dokonuje samooceny, sprawdza się, bezlitośnie kontroluje. Tak właśnie powstają notatki w szkiecownikach zatrzymujące przeżywane chwile. Tak malowane są martwe natury ustawiane w pracowni i malowane z uporem (ileż o tym malowaniu w dziennikach). Tak również w oparciu o zaobserwowany w naturze motyw – powstaje jego replika, a właściwie odtworzenie (emocjonalne i optyczne), co w malarstwie prawie niespotykane. Czapski patrzy, błyskawicznie rysuje w notatniku, zapisuje ton kolorystyczny i – co niezwykle – odkłada w wyobraźni całą tę scenę

do momentu malowania. Malując, nie tylko zachowuje kolor, klimat, nawet zapach miejsca – ale wnosi do obrazu to, co rodzi się wraz z notowaną obserwacją. Niepowtarzalną metafizyczną refleksję, ten cichy szept o ludzkim losie, o cichym życiu przedmiotów z ludzkim wizerunkiem” – pisał o artyście Stanisław Rodziński. Czapski obserwował świat takim, jakim był, a w swych obrazach zawierał jego cudowny koloryt i zmieniający się blask. Jako mistrz zarówno pędzla, jak i pióra, stał się znaczącą postacią – wyjątkowym malarzem, a także wybitnym pisarzem i publicystą. Być może właśnie dzięki ciągłym przemyśleniom, interpretacji obserwowanych zjawisk jego obrazy przedstawiające nawet zwykłe przedmioty zachwycają wielką głębią – zawierając przy tym największe tajemnice sztuki i życia.



60 †

## WACŁAW TARANCZEWSKI

1903-1987

**Wnętrze ze stołem**, lata 50. XX w.

olej/piótno, 130 x 120 cm  
na odwrociu kompozycja z martwą naturą

estymacja:

**28 000 - 40 000 PLN**

6 300 - 8 900 EUR

### POCHODZENIE:

dom aukcyjny Ostoya, Warszawa, czerwiec 2007

kolekcja prywatna, Polska

Wacław Taranczewski to jeden z najważniejszych reprezentantów polskiego koloryzmu. Jego pierwsze zetknięcie ze sztuką awangardową nastąpiło po 1918 w Poznaniu, kiedy poznał prace ekspresjonistów skupionych w grupie „Bunt” – formistyczne obrazy Zbigniewa Pronaszki i rzeźby Augusta Zamoyskiego. Z kolei podczas krakowskich studiów artysta wszedł w krąg oddziaływania futurystów, nawiązał kontakty z awangardowymi twórcami: Leonem Chwistkiem i Józefem Jaremą. Taranczewski pozostawał także pod silnym wpływem Felicjana Szcześnego-Kowarskiego, który uczył artystę początkowo w Krakowie, a od 1929 w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. Przybycie do Warszawy było dla Taranczewskiego znamienne nie tylko ze względu na podążanie za mistrzem, ale także z uwagi na fakt, iż na przełomie 1929/30 z Paryża przyjechał do Warszawy Tytus Czyżewski. Jego prace pobudziły warszawskie środowisko do uprawiania malarstwa kolorystycznego. Odbiło się to również na sztuce Taranczewskiego, który swoją paletę rozjaśnił, zintensyfikował barwnie. Najlepszym przykładem tego zabiegu jest prezentowana w katalogu martwa natura, dla której wyrazu najważniejszym przesłaniem pozostaje kolor, który, choć nieco monochromatycznie, to jednak z wielką harmonią buduje dekoracyjność i dysonansowość przedstawienia. Analizując dzieło, dostrzec można, iż Taranczewski mocno inspirował się spuścizną artystyczną płynącą z płócien Matisse’a, pełną kolorystycznych różnorodności i stylistycznych eksperymentów.





61 †

## HENRYK HAYDEN

1883-1970

„Kwiaty i owoce”, 1962

olej/tektura, 36 x 49 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Hayden | 62'

na odwrociu papierowa nalepka The Waddington Galleries, nalepka zakładu ramiarskiego Batoni w Londynie oraz papierowa nalepka inwentarzowa

estymacja:

14 000 - 20 000 PLN

3 200 - 4 500 EUR

### POCHODZENIE:

The Waddington Galleries, Londyn

kolekcja prywatna, Wielka Brytania

kolekcja prywatna, Warszawa

Prezentowana w katalogu martwa natura pędzla Haydena to zapis jednego z najciekawszych okresów twórczości artysty. Dzieło z 1962 to reprezentatywny przykład języka plastycznego wypracowanego przez artystę po II wojnie światowej. Hayden przetransformował dotychczas uprawiane malarstwo figuratywne i kubistyczne na rzecz kompozycji z pogranicza fowizmu. Ten zwrot w twórczości Haydena objawiał się uproszczeniem środków wyrazu, skłonieniem się w stronę kontrastowych plam barwnych, do minimalizmu i wyolbrzymienia zarazem. W swoich późnych płótnach – tak jak w prezentowanym tutaj – artysta traktował przedmioty sumarycznie. Formy i bryły oddawał w swobodny sposób, nie siląc się na akademickie wykończenie i modelunek walorowy. Dukt pędzla stał się miękki, barwy – bardziej świetliste, niekiedy kontrastowe. Malarz, oszczędny w środkach wyrazu, komponował jakby w oderwaniu od przedmiotu, skupiał się na atmosferze. Praktyka artystyczna Haydena doskonale korespondowała z jego teorią, ponieważ artystyczne credo autora brzmiało: „Malarstwo nie jest dodawaniem, jest odejmowaniem. (...) Trzeba ująć tyle, ile to możliwe, odjąć, oczyścić, (...) pozostawić tylko to, co istotne”.



62 †

**HENRYK HAYDEN**

1883-1970

„Martwa natura”, 1956

olej/plótno, 54 x 74 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Hayden | 56'

na odwrociu papierowa nalepka The Waddington Galleries, Londyn

estymacja:

**35 000 - 45 000 PLN**

7 800 - 10 000 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja Harolda Levera

The Waddington Galleries, Londyn

**WYSTAWIANY:**

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

**LITERATURA:**

Henri Hayden, Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, Warszawa 2013, nr kat.107, s. 181 (il.)



# KOMIKS I ILUSTRACJA

HENRYK JERZY CHMIELEWSKI  
„Tytus, Romek i A'tomek”, księga VI  
– Tytus Olimpijczykiem, plansza komiksowa nr 20

AUKCJA 2 CZERWCA 2020, 19:00



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

WYSTAWA OBIEKTÓW  
22 maja – 2 czerwca 2020

# SZTUKA WSPÓŁCZESNA

NOWE POKOLENIE PO 1989

AUKCJA 25 CZERWCA 2020, 19:00

RADEK SZLAGA  
„Pączki wolności”, 2007



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

WYSTAWA OBIEKTÓW  
15 - 25 czerwca 2020

# EDWARD DWURNIK

EDWARD DWURNIK  
„Listopadowe zabawy”, 1992

AUKCJA 23 CZERWCA 2020, 19:00



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

WYSTAWA OBIEKTÓW  
12 – 23 czerwca 2020



# REALIZM MAGICZNY

TOMASZ SĘTOWSKI  
„Orkiestra oceanu”, 2008

AUKCJA 18 CZERWCA 2020, 19:00



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

WYSTAWA OBIEKTÓW  
8 - 18 czerwca 2020

# SZTUKA DAWNA

PRZYJMujemy OBIEKTY NA NADCHODZĄCE AUKCJE



**PRACE NA PAPIERZE**  
**17 WRZEŚNIA**

Termin przyjmowania obiektów:  
**10 SIERPNIA 2020**

kontakt: Małgorzata Skwarek  
m.skwarek@desa.pl,  
22 163 66 48, 795 121 576



**GRAFIKA ARTYSTYCZNA**  
**27 PAŹDZIERNIKA 2020**

Termin przyjmowania obiektów:  
**15 WRZEŚNIA 2019**

kontakt: Marek Wasilewicz  
m.wasilewicz@desa.pl,  
22 163 66 47, 795 122 702



**XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE**  
**22 PAŹDZIERNIKA 2020**

Termin przyjmowania obiektów:  
**DO 14 WRZEŚNIA 2020**

kontakt: Tomasz Dziewicki  
t.dzewicki@desa.pl,  
22 163 66 46, 735 208 999



**ART OUTLET SZTUKA DAWNA**  
**30 CZERWCA 2020**

Termin przyjmowania obiektów:  
**DO 21 MAJA 2020**

kontakt: Paulina Adamczyk  
p.adamczyk@desa.pl,  
22 163 66 14, 532 759 980

# SZTUKA WSPÓŁCZESNA

PRZYJMUJEMY OBIEKTY NA NADCHODZĄCE AUKCJE



**NOWE POKOLENIE PO 1989**  
25 CZERWCA 2020

Termin przyjmowania obiektów:  
DO 16 MAJA 2020

kontakt: Artur Dumanowski  
a.dumanowski@desa.pl,  
22 163 66 42, 795 122 725



**FOTOGRAFIA KOLEKCYJONERSKA**  
15 PAŹDZIERNIKA 2020

Termin przyjmowania obiektów:  
DO 3 WRZEŚNIA 2020

kontakt: Katarzyna Żebrowska  
k.zebrowska@desa.pl,  
22 163 66 49, 539 546 701



**PRACE NA PAPIERZE**  
10 WRZEŚNIA 2020

Termin przyjmowania obiektów:  
5 SIERPNIA 2020

kontakt: Agata Matusielajska  
a.matusielajska@desa.pl,  
22 163 66 50, 539 546 699



**KLASYCY AWANGARDY PO 1945**  
1 PAŹDZIERNIKA 2020

Termin przyjmowania obiektów:  
DO 28 SIERPNIA 2020

kontakt: Anna Kowalska,  
a.kowalska@desa.pl,  
22 163 66 55, 539 196 531

Udział klienta w aukcji regulują WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ, WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI oraz niniejszy PRZEWODNIK DLA KLIENTA. Zachęcamy do zapoznania się z trzyczęściowym regulaminem, który ma na celu przedstawienie stosunku prawnego pomiędzy Domem Aukcyjnym DESA Unicum a kupującym w ramach aukcji. DESA Unicum pełni funkcję pośrednika handlowego pomiędzy komentantami wstawiającymi obiekty na aukcję a kupującymi. Warunki mogą być przez DESA Unicum odwołane lub zmienione poprzez aneksy dostępne w sali aukcyjnej lub poprzez obwieszczenie aukcjoner.

## PRZEWODNIK DLA KLIENTA

### I. PRZED AUKCJĄ

#### 1. Cena wywoławcza

Cena wywoławcza jest kwotą, od której aukcjoner rozpoczyna licytację. Zwyczajowo cena wywoławcza zawarta jest między połową a trzy czwarte dolnej granicy estymacji. Cena wywoławcza może być podana w katalogu.

#### 2. Opłata aukcyjna

Do kwoty wycycytowanej doliczamy opłatę aukcyjną. Opłata aukcyjna stanowi dodatkową wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 18% końcowej ceny obiektu (kwoty wycycytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej, w przypadku kiedy obiekt nie został sprzedany w ramach aukcji. Kwota wycycytowana wraz z opłatą aukcyjną zawiera podatek od towarów i usług VAT. Na zakupione obiekty wystawiamy faktury VAT marża. Wystawiamy je na wyraźne życzenie klienta. Jeżeli w dniu ewidencjonowania sprzedaży na kasie rejestrującej (w dniu wystawienia paragonu fiskalnego), klient nie jest pewny, czy chce otrzymać fakturę VAT marża, powinien on podać kasjerowi numer, za pomocą którego jest zidentyfikowany na potrzeby podatku lub podatku od wartości dodanej (NIP), w celu umieszczenia tego numeru na paragonie fiskalnym. DESA Unicum nie może wystawić faktury do paragonu, który nie będzie zawierał numeru NIP nabywcy, pomimo zgłoszenia takiego żądania przez klienta w ustawowym terminie. Jeżeli kwota należności ogółem nie przekracza kwoty 450 zł albo kwoty 100 euro, jeżeli kwota ta określona jest w euro, paragon fiskalny zawierający NIP stanowi fakturę uproszczoną, co do której nie zachodzi konieczność wystawienia dodatkowej faktury VAT marża.

#### 3. Estymacja

Podana w katalogu estymacja jest szacunkową wartością obiektu i ma charakter wskazówki dla zainteresowanego nim klienta. W celu uzyskania dodatkowych informacji odnośnie estymacji rekomendujemy kontakt z naszymi doradcami. Licytacja zakończona w przedziale estymacji lub powyżej górnej granicy estymacji jest transakcją ostateczną. Estymacje nie uwzględniają opłaty aukcyjnej ani żadnych opłat dodatkowych.

#### 4. Estymacje w walutach innych niż polski złoty

Transakcje aukcyjne zawierane są w polskich złotych, jednakże estymacje w katalogu aukcyjnym mogą być podawane w euro lub dolarach amerykańskich. Kurs walut w dniu aukcji może się różnić od tego w dniu druku katalogu, informacja ta ma więc charakter orientacyjny.

#### 5. Cena gwarancyjna

Jest to najniższa kwota, za którą możemy sprzedać obiekt bez dodatkowej zgody sprzedającego. Jest równa bądź niższa niż dolna granica estymacji. Poszczególne obiekty mogą, jednak nie muszą, posiadać ceny gwarancyjnej. Jeżeli w drodze licytacji cena gwarancyjna nie zostanie osiągnięta, zakończenie licytacji skutkuje odczytaniem przez aukcjoner słowa "pass". Oznacza to, że transakcja nie została zawarta. Fakt ten zostaje ogłoszony bez uderzenia młotkiem. Opcjonalnie, jeżeli transakcja nie osiągnie ceny gwarancyjnej, aukcjoner może ogłosić zawarcie transakcji warunkowej. Fakt ten zostaje ogłoszony po uderzeniu młotkiem.

#### 6. Pass

"Pass" zostaje odczytany przez aukcjoner w momencie, kiedy licytacja danego obiektu nie osiągnęła poziomu ceny gwarancyjnej i nie dochodzi do zwarcia transakcji w ramach aukcji. Klienci zainteresowani takim obiektem mogą zgłaszać oferty zakupu po zakończeniu aukcji. Dom Aukcyjny zastrzega sobie prawo przyjęcia więcej niż jednej oferty poaukcyjnej. Klient, który złożył ofertę w wysokości ceny gwarancyjnej, ma pierwszeństwo zakupu. Dom Aukcyjny zastrzega sobie również prawo do nieoferowania obiektów w sprzedaży poaukcyjnej.

#### 7. Transakcja warunkowa

Możliwość zawierania transakcji warunkowych w ramach aukcji musi być ogłoszona przez aukcjoner przed rozpoczęciem aukcji. Tego typu transakcja zostaje zawarta w momencie, kiedy licytacja nie osiągnęła poziomu ceny gwarancyjnej i aukcjoner ogłosił taki fakt po uderzeniu młotkiem. Transakcja warunkowa traktowana jest jako wiążąca oferta nabycia obiektu po cenie wycycytowanej. Zobowiązujemy się do negocjacji ceny z komententem, jednak nie gwarantujemy możliwości zakupu po cenie wycycytowanej. Jeżeli w toku negocjacji klient zdecyduje się podnieść ofertę do poziomu ceny gwarancyjnej lub zaakceptujemy wycycytowaną kwotę, umowa sprzedaży dochodzi do skutku. Jeżeli negocjacje nie przyniosą pozytywnego efektu w okresie pięciu dni roboczych liczonych od dnia aukcji, obiekt uznajemy za niesprzedany. W okresie tym zastrzegamy sobie prawo do przyjmowania po aukcji ofert równych cenie gwarancyjnej na obiekty wycycytowane warunkowo. W przypadku otrzymania takiej oferty od innego oferenta informujemy o tym fakcie klienta, który wycycytował obiekt warunkowo. W takim przypadku klient ma prawo do podniesienia swojej oferty do ceny gwarancyjnej i wtedy przysługują mu prawo pierwszeństwa nabycia obiektu. W przeciwnym wypadku transakcja warunkowa nie dochodzi do skutku, a obiekt może zostać sprzedany innemu oferentowi.

#### 8. Obiekty katalogowe

Zapewniamy fachową wycenę oraz rzetelny opis katalogowy powierzzonego nam do sprzedaży obiektu. Wykonywane są one w najlepszej wierze z wykorzystaniem doświadczenia i fachowej wiedzy naszych pracowników oraz współpracujących z nami ekspertów. Mimo uwagi poświęcającej każdemu z obiektów w pro-

cesie opracowywania, dokumentacji pochodzenia, historii wystaw i bibliografii przedstawione informacje mogą nie być wyczerpujące, a w niektórych przypadkach pewne fakty odnoszące się do kolejnych właścicieli, ekspozycji oraz publikacji, w ramach których obiekt był prezentowany, mogą być celowo nieujawnione.

#### 9. Stan obiektu

Opisy katalogowe nie prezentują pełnego stanu zachowania obiektów. Brak takiej informacji nie jest równoznaczny z tym, że obiekt jest wolny od wad i uszkodzeń. Wskazane jest zatem, aby zainteresowani zakupem konkretnego obiektu dokonali jego dokładnych oględzin na wystawie przedaukcyjnej oraz przeprowadzili konsultacje z profesjonalnym konserwatorem, którego na wyraźną prośbę możemy rekomendować. Na specjalne życzenie klienta możemy dostarczyć szczegółowy raport stanu zachowania obiektu. Przygotowując taki raport, nasi pracownicy oceniają stan obiektu, biorąc pod uwagę jego szacunkową wartość oraz charakter aukcji, w ramach której jest on wystawiony na sprzedaż. Mimo że oceny przedmiotów pod tym względem prowadzone są rzetelnie, należy pamiętać, że nasi pracownicy nie są zawodowymi konserwatorami. Jeśli obiekt sprzedawany jest w ramie, nie ponosimy odpowiedzialności za jej stan. W przypadku obiektów nieoprawionych chętnie polecimy profesjonalną pracownię opraw.

#### 10. Wystawa obiektów aukcyjnych

Wystawy przedaukcyjne są bezpłatnie dostępne dla oglądających. W trakcie ich trwania zachęcamy do kontaktu z naszymi ekspertami, którzy chętnie odpowiedzą na wszystkie pytania i prześlą szczegółowe informacje o poszczególnych obiektach.

#### 11. Legenda

Poniższa legenda wyjaśnia symbole, które mogą Państwo znaleźć w niniejszym katalogu:

□ - obiekt bez ceny gwarancyjnej

↑ - obiekty, do których doliczamy opłatę wynikającą z tzw. droit de suite, tj. prawa twórcy i jego spadkobierców do otrzymywania wynagrodzenia z tytułu dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy dzieł. Powyższa opłata jest obliczana według poniższych stawek:

- 1) 5% kwoty wycycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000 euro (np. dla kwoty wycycytowanej 2 000 euro opłata 100 euro) oraz
- 2) 3% kwoty wycycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro (np. dla kwoty wycycytowanej 80 000 euro opłata 3 400 euro) oraz
- 3) 1% kwoty wycycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro (np. dla kwoty wycycytowanej 300 tys. euro opłata 8 000 euro) oraz
- 4) 0,5% kwoty wycycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro (np. dla kwoty wycycytowanej 400 tys. euro, opłata 8 750 euro) oraz
- 5) 0,25% kwoty wycycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro – jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro.

W Polsce droit de suite reguluje art. 19-19(5) ustawy o prawach autorskich i pokrewnych z dnia 4 lutego 1994 r. z późniejszymi zmianami, zgodnie z obowiązującą w Unii Europejskiej dyrektywą 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 27 września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki. Opłata obliczana będzie z użyciem kursu dziennego NBP z dnia poprzedzającego aukcję. Opłata obliczana będzie, gdy równowartość kwoty wycycytowanej przekroczy 100 EUR.

● - obiekty sprowadzane z państw spoza Unii Europejskiej, do których ceny doliczamy podatek graniczny w wysokości 8% kwoty wycycytowanej

○ - przedmioty wytworzone w całości lub zawierające elementy wytworzone z roślin lub zwierząt określanych jako chronione lub zagrożone

◇ - obiekty z pozwoleniem na wywóz

#### 12. Prenumerata katalogów

W sprawie prenumeraty katalogów prosimy o kontakt pod numerem telefonu: 22 163 66 00 lub drogą mailową na adres: prenumerata@desa.pl. Katalogi dostępne są również na naszej stronie internetowej [www.desa.pl](http://www.desa.pl). Zachęcamy do pobierania darmowych katalogów w formacie PDF.

### II. AUKCJA

Udział w licytacji można wziąć osobiście, po uprzednim złożeniu zlecenia licytacji telefonicznej lub zlecenia licytacji z limitem, a także za pośrednictwem Aplikacji Online (strona internetowa <https://bid.desa.pl/>) oraz bezpłatna aplikacja mobilna DESA Unicum służące do udziału w licytacji przez Internet).

#### 1. Przebieg aukcji

Aukcję prowadzi aukcjoner, który wyczytuje obiekty i kolejne postąpienia, wskazuje licytujących, ogłasza zakończenie licytacji oraz wskazuje zwycięzcę. Zakończenie licytacji obiektu następuje w momencie uderzenia młotkiem przez aukcjoner. Jest to równoznaczne z zawarciem umowy sprzedaży między domem aukcyjnym a licytującym, który zaoferował najwyższą kwotę. W razie zaistnienia sporu w trakcie licytacji aukcjoner rozstrzyga spór albo ponownie przeprowadza licytację danego obiektu. Zastrzegamy sobie prawo do utrwalania przebiegu aukcji za pomocą urządzeń rejestrujących obraz i dźwięk. Zastrzegamy sobie prawo do licytowania jedynie wcześniej zgłoszonych przez uczestników aukcji obiektów. W takiej sytuacji numery obiektów są przed aukcją zgłaszane obsłudze domu aukcyjnego. Aukcjoner ma prawo do

dowolnego rozdzielania lub łączenia obiektów oraz do ich wycofania z licytacji bez podania przyczyn. Opisy zawarte w katalogu aukcji mogą być uzupełnione lub zmienione przez aukcjonerę lub osobę przez niego wskazaną przed rozpoczęciem licytacji. Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie uczestnika aukcji niektóre spośród licytacji mogą być równoległe prowadzone w językach angielskim i niemieckim. Prośby takie powinny być składane najpóźniej godzinę przed aukcją wraz z informacją, których obiektów dotyczą. Licytacja odbywa się w tempie 60-100 obiektów na godzinę.

## 2. Licytacja osobista

W celu licytacji osobistej należy wypełnić formularz udziału w aukcji i odebrać tabliczkę z numerem. Nowi klienci powinni zarejestrować się przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji, by dać nam czas na przetworzenie danych. W celu ich weryfikacji możemy poprosić o dokument potwierdzający tożsamość osoby rejestrowanej (dowód osobisty, paszport, prawo jazdy). Dane osobowe klientów są informacjami poufnymi i pozostają do wyłącznej wiadomości DESA Unicum i spółek powiązanych, które mogą przetwarzać dane osobowe uczestników aukcji w zakresie niezbędnym do realizacji zleceń licytacji. Klientom, którzy posiadają nieregulowane należności z tytułu zakupów na wcześniejszych aukcjach, możemy odmówić udziału w kolejnej. Prosimy o pilnowanie listaka aukcyjnego. W przypadku jego zgubienia prosimy o natychmiastowe poinformowanie o tym naszej obsługi. Po zakończeniu aukcji należy zwrócić tabliczkę z numerem w punkcie rejestracji, a w przypadku zakupu należy odebrać potwierdzenie zawartych transakcji.

## 3. Licytacja telefoniczna

Jeżeli nie mogą Państwo uczestniczyć w aukcji osobiście, istnieje możliwość licytacji przez telefon za pośrednictwem jednego z naszych pracowników. Klienci zainteresowani taką usługą powinni przesłać wypełniony formularz zlecenia najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Nie ponosimy odpowiedzialności za realizację zleceń dostarczonych później. Formularz zlecenia dostępny jest na ostatnich stronach katalogu, w siedzibie naszego domu aukcyjnego oraz na naszej stronie internetowej. Formularz należy przesłać faksem, pocztą, mailem lub dostarczyć osobiście. Wraz z formularzem prosimy o przesłanie fotokopii dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych. Nasz pracownik połączy się z klientem przed rozpoczęciem licytacji weryfikując obiektów. Nie ponosimy jednak odpowiedzialności za brak możliwości wzięcia udziału w licytacji telefonicznej w przypadku problemów z uzyskaniem połączenia z podanym przez klienta numerem telefonu. Dlatego rekomendujemy wskazanie maksymalnej kwoty (bez opłaty aukcyjnej), do której będziemy mogli licytować w Państwa imieniu. Zastrzegamy prawo do nagrywania i archiwizowania rozmów telefonicznych, o których mowa powyżej. Opisana usługa jest darmowa i poufna.

## 4. Licytacja w imieniu klienta

Drugą opcją dla klientów, którzy nie mogą osobiście uczestniczyć w aukcji, jest złożenie zlecenia licytacji z limitem. Klienci zainteresowani taką usługą również powinni przesłać wypełniony formularz najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Obowiązuje ten sam formularz co w przypadku licytacji telefonicznej. Zawarte w formularzu kwoty nie powinny uwzględniać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postąpień przedstawioną w dalszej części przewodnika. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień zostanie ona obniżona. Nasi pracownicy dołożą wszelkich starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeżeli limit jest niższy niż cen gwarancyjna w wypadku niesprzedania obiektu w czasie aukcji, limit rozpatrywany jest jako oferta poaukcyjna. Opcjonalnie może dojść do zawarcia transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Opisana usługa jest darmowa i poufna.

5. We wszystkich aukcjach DESA Unicum można brać udział za pośrednictwem Aplikacji Online. Aby wziąć udział w aukcji należy założyć darmowe konto w Aplikacji Online, a następnie zarejestrować się do konkretnej aukcji – z uwagą na proces weryfikacji i dopuszczenia do aukcji prosimy o rejestrowanie się na aukcję nie później niż 12 godzin przed rozpoczęciem licytacji. Na każdą aukcję należy rejestrować się oddzielnie. Klient otrzymuje mailem informację o dopuszczeniu do aukcji. Klienci zarejestrowani później mogą zostać niedopuszczeni do licytacji. Po pierwszym pozytywnym procesie weryfikacji, klient może zostać dodany do listy klientów weryfikowanych automatycznie, co oznacza, że przy rejestracji na kolejną aukcję, informację o dopuszczeniu do aukcji klient otrzyma automatycznie od razu, bezpośrednio po zarejestrowaniu się. Uczestniczyć w aukcji można zarówno składając oferty na obiekty z aukcji przed rozpoczęciem licytacji (działa to wtedy tak jak zlecenie stałe) jak i składając oferty (kolejne przebiecia) w trakcie trwania aukcji na żywo, obserwując relację online w serwisie. DESA Unicum zastrzega sobie prawo do ustawiania klientom licytującym przez Internet limitów transakcyjnych. Opisana usługa jest darmowa i poufna. Ponadto, istnieje możliwość oglądania relacji audio-video z Sali Aukcyjnej.

## 6. Tabela postąpień

cena	postąpienie
0 – 2 000	100
2 000 – 3 000	200
3 000 – 5 000	200/500/800 (np. 3 200, 3 500, 3 800)
5 000 – 10 000	500
10 000 – 20 000	1 000
20 000 – 30 000	2 000
30 000 – 50 000	2 000/5 000/8 000 (np. 32 000, 35 000, 38 000)
50 000 – 100 000	5 000
100 000 – 300 000	10 000

300 000 – 700 000	20 000
700 000 – 1 500 000	50 000
1 500 000 – 3 000 000	100 000
3 000 000 – 8 000 000	200 000
powyżej 8 000 000	wg uznania aukcjонера

## III. PO AUKCJI

### 1. Płatność

Kupujący zobowiązany jest do zapłaty należności za wylicytowane obiekty w terminie 10 dni od dnia aukcji. Przekroczenie wyznaczonego terminu grozi naliczeniem odsetek ustawowych za okres opóźnienia w zapłacie. Akceptujemy płatność w gotówce do równowartości 10.000 EUR obliczonej według średniego kursu waluty ogłoszonego przez NBP, obowiązującego w dniu dokonania płatności, kartami płatniczymi (MasterCard, VISA) oraz przelewem bankowym na konto: mBank S.A. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3. W tytule prosimy wpisać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.

### 2. Płatność w walutach innych niż polski złoty

Wszystkie transakcje zawierane są w polskich złotych. Na specjalne życzenie po wcześniejszym uzgodnieniu dopuszczamy wpłaty w euro, dolarach amerykańskich lub funtach brytyjskich. Wartość transakcji opłacanej w innej walucie niż polski złoty będzie powiększona o opłatę manipulacyjną w wysokości 1%. Przeliczenia dokonujemy po dziennym kursie kupna waluty mBank S.A.

### 3. Odstąpienie od umowy

W razie opóźnienia nabywcy w zapłacie możemy odstąpić od umowy z nabywcą po bezskutecznym upływie terminu dodatkowego wyznaczonego na zapłatę. W przypadku skorzystania przez DESA Unicum z prawa odstąpienia, DESA Unicum może dochodzić od nabywcy odszkodowania tytułem utraconych korzyści, które obejmują m. in. szkodę spowodowaną brakiem uzyskania opłaty aukcyjnej.

### 4. Reklamacja

Wszelkie możliwe reklamacje rozpatrywane są zgodnie z przepisami prawa polskiego. Reklamację z tytułu niezgodności towaru z umową można zgłosić w ciągu jednego roku od wydania obiektu. Wobec osób niebędących bezpośrednimi nabywcami na aukcji nie ponosimy odpowiedzialności za ukryte wady fizyczne oraz wady prawne zakupionych obiektów.

### 5. Odbiór zakupionego obiektu

Przy odbiorze zakupionych obiektów wymagamy okazania dokumentu potwierdzającego tożsamość. Obiekty mogą zostać wydane nabywcy lub osobie posiadającej pisemne upoważnienie. Może to nastąpić tylko w momencie pełnej płatności i uregulowania wszystkich zobowiązań wynikających z wcześniejszych zakupów. Zakupione obiekty na aukcji powinny być odebrane w ciągu 30 dni od aukcji. W przeciwnym razie mogą one zostać odesłane do magazynu zewnętrznego, a klient obciążony kosztami transportu oraz magazynowania. Wielkość opłat będzie uzależniona od operatora magazynu oraz rodzaju i wielkości obiektu. Tym samym ponosimy odpowiedzialność za utratę lub uszkodzenie obiektu jedynie przez okres 30 dni od aukcji.

### 6. Transport i przesyłka

Zapewniamy podstawowe opakowanie zakupionych obiektów umożliwiające odbiór osobisty. Na wyraźne życzenie klienta możemy pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą się pakowaniem i wysyłką dzieł sztuki.

### 7. Pozwolenie na eksport

Przed wzięciem udziału w aukcji potencjalnym licytującym radzimy, aby zorientowali się czy w razie potrzeby wywozu obiektu poza granice Polski nie są wymagane dodatkowe pozwolenia. Przypominamy, że reguluje to ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. nr 162 poz. 1568, z późn. zm.), zgodnie z którą wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz; w szczególności dotyczy to obrazów starszych niż 50 lat o wartości powyżej 40 000 złotych. Nabywca jest zobowiązany do przestrzegania przepisów w tym zakresie, a niemożliwość uzyskania odpowiednich dokumentów lub opóźnienie w ich uzyskaniu nie uzasadniają odstąpienia od sprzedaży ani opóźnienia w uiszczeniu pełnej ceny nabycia za obiekt. Na wyraźne życzenie klienta możemy pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą się sprawami formalnymi związanymi z eksportem dzieł sztuki.

### 8. Zagrożone gatunki

Przedmioty zrobione z materiału roślinnego lub zwierzęcego albo zawierające je, tj. m.in. koralowiec, skóra krokodyla, kość słoniowa, kość wieloryba, róg nosorożca, skorupa żółwia, niezależnie od wieku, procentu zawartości, mogą wymagać dodatkowych pozwoleń lub certyfikatów przed wywozem. Prosimy pamiętać, że uzyskanie dokumentów umożliwiających eksport nie jest równoznaczne z możliwością importu do innego państwa. Nabywca jest zobowiązany do przestrzegania przepisów w tym zakresie, a niemożliwość uzyskania odpowiednich dokumentów lub opóźnienie w ich uzyskaniu nie uzasadniają odstąpienia od sprzedaży ani opóźnienia w uiszczeniu pełnej ceny nabycia za obiekt. Obiekty tego typu zostały oznaczone dla Państwa wygody symbolem „o” opisanym w legendzie. Nie ponosimy jednak odpowiedzialności za błędy lub uchybienia w oznaczeniu przedmiotów zawierających elementy wytworzone z chronionych lub regulowanych prawem gatunków roślin i zwierząt.

9. Wykonując obowiązek informacyjny, określony w ustawie z dnia 30 maja 2014 r. o prawach konsumenta (t.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 134 z późn. zm.), niniejszym uprzejmie informujemy, że na podstawie art. 38 pkt 11 ww. ustawy, klientom nie przysługuje prawo do odstąpienia od umowy.

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ I WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI przedstawione poniżej określają prawa i obowiązki licytujących i kupujących z jednej strony oraz Domu Aukcyjnego DESA Unicum i komitentów z drugiej. Wszyscy potencjalni kupujący na aukcji powinni dokładnie przeczytać WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI zanim przystąpią do licytacji.

## WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

### 1. WPROWADZENIE

Każdy obiekt zaprezentowany w katalogu aukcyjnym przeznaczony jest do sprzedaży na warunkach określonych:

- a) w WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i WARUNKACH POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI,
- b) w innych informacjach podanych w pozostałych częściach katalogu aukcyjnego, w szczególności w PRZEWODNIKU DLA KLIENTA,
- c) w dodatkach do katalogu aukcyjnego lub innych materiałach udostępnionych przez DESA Unicum na sali aukcyjnej. W każdym przypadku zmiana warunków może nastąpić poprzez stosowny aneks bądź ogłoszenie podane do wiadomości przez aukcjонера przed rozpoczęciem aukcji. Poprzez licytację na aukcji, niezależnie czy osobistą, czy za pośrednictwem przedstawiciela, czy też na podstawie złożonego zlecenia licytacji telefonicznej lub z limitem, licytujący i kupujący wyrażają zgodę na brzmienie niniejszych WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ ze zmianami i uzupełnieniami oraz WARUNKÓW POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI.

### 2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

DESA Unicum występuje jako zastępca pośredni działający w imieniu własnym, lecz na rachunek komitenta uprawnionego do rozporządzenia obiektem, chyba że inaczej zastrzeżono w katalogu, jego zmianach lub w ogłoszeniach podanych do wiadomości przed aukcją.

### 3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

- 1) DESA Unicum może według swojego uznania odmówić dopuszczenia niektórych osób do udziału w aukcji lub sprzedaży poaukcyjnej. Wszyscy licytujący muszą zarejestrować się przed aukcją, dostarczyć wymagane informacje przewidziane w formularzu rejestracji, okazać dokument potwierdzający tożsamość oraz odebrać tabliczkę z numerem licytacyjnym.
- 2) Dla wygody licytujących, którzy nie mogą uczestniczyć w aukcji osobiście, DESA Unicum może zrealizować pisemne zlecenie licytacji. W takim przypadku nieobecni licytujący powinni wypełnić formularz „zlecenie licytacji”, który można znaleźć w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub otrzymać w siedzibie DESA Unicum. Kwoty wskazane przez licytującego w zleceniu licytacji nie powinny zawierać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postąpień. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień, zostanie ona obniżona. Aukcjoner nie akceptuje zlecenia licytacji, w którym nie ma wskazanej maksymalnej kwoty, do której DESA Unicum może zrealizować zlecenie. DESA Unicum dołoży starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeśli limit podany przez licytującego jest niższy niż cena gwarancyjna, a stanowi jednocześnie najwyższą ofertę, wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Wszystkie zlecenia licytacji wraz z fotokopią dokumentu tożsamości umożliwiającej weryfikację danych osobowych powinny być przesłane (pocztą, faksem bądź e-mailem) albo dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Dostarczone później zlecenia mogą nie być realizowane.
- 3) Od osób zainteresowanych licytacją przez telefon wymaga się zgłoszenia chęci licytacji telefonicznej poprzez wypełnienie formularza „zlecenie licytacji”, dostępnego w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub w siedzibie DESA Unicum. Wszystkie zlecenia licytacji powinny być przesłane (pocztą, faksem, e-mailem) lub dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Wymaga się również przesłania fotokopii dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych osobowych. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane. Licytacja telefoniczna może być nagrywana, złożenie zlecenia jest równoznaczne z wyrażeniem zgody na nagrywanie rozmowy telefonicznej. Na wypadek trudności z połączeniem telefonicznym licytujący może określić na zleceniu limit, do którego pracownik domu aukcyjnego będzie licytował pomimo braku połączenia. Jeśli żaden limit nie jest określony na zleceniu, pracownik domu aukcyjnego uznaje w takim wypadku, że klient oferuje przynajmniej cenę wywoławczą.
- 4) Podczas licytacji, zarówno osobistej, telefonicznej, za pośrednictwem pracownika DESA Unicum oraz za pośrednictwem Aplikacji Online, licytujący bierze osobistą odpowiedzialność za zapłatę za wylicytowane obiekty, co opisane jest dokładnie w paragrafie 3 punkcie 5 poniżej, chyba że przed rozpoczęciem aukcji zostało wyraźnie uzgodnione na piśmie z DESA Unicum, że oferent jest pełnomocnikiem zidentyfikowanej osoby trzeciej akceptowanej przez DESA Unicum.
- 5) Usługa licytacji na podstawie zlecenia licytacji nie podlega żadnej opłacie. DESA Unicum zobowiązuje się dochować należytej staranności w realizacji zleceń, jednak

nie ponosi odpowiedzialności za niezrealizowanie takich ofert, chyba że wina za brak realizacji zlecenia leży wyłącznie po stronie DESA Unicum.

### 4. PRZEBIEG AUKCJI

- 1) O ile nie zastrzeżono inaczej poprzez symbol, każdy obiekt oferowany jest z zastrzeżeniem ceny gwarancyjnej, która jest poufną minimalną ceną sprzedaży uzgodnioną między DESA Unicum i komitentem. Cena gwarancyjna nie może przekroczyć dolnej granicy estymacji.
- 2) Aukcjoner może w każdym momencie aukcji wycofać którykolwiek obiekt, ponownie zaoferować przedmiot do sprzedaży (również bezpośrednio po uderzeniu młotkiem) w razie zaistnienia błędu bądź sporu co do wyniku licytacji. W powyższym przypadku aukcjoner może podjąć wszelkie działania, które uzna za stosowne i racjonalne. Jeżeli jakkolwiek spór co do wyniku licytacji powstanie po aukcji, wynik sprzedaży w ramach aukcji uznaje się za ostateczny.
- 3) Aukcjoner rozpoczyna licytację i decyduje o wysokości kolejnych postąpień. W celu osiągnięcia ceny gwarancyjnej obiektu aukcjoner i pracownicy DESA Unicum mogą składać w toku licytacji oferty w imieniu komitenta bez wskazania, że czynią to w imieniu komitenta, bądź to przez składanie następujących po sobie ofert licytacyjnych, bądź też oferty w odpowiedzi na oferty składane przez innych oferentów. Jeżeli nie ma żadnych ofert na dany obiekt lub oferty są zbyt niskie, aukcjoner może uznać przedmiot za niesprzedany, co sygnalizuje terminem "pass".
- 4) Ceny na aukcji podawane są w polskich złotych i w tej walucie powinna być dokonana płatność. W odpowiedzi na potrzeby klientów zagranicznych estymacje w katalogu aukcyjnym mogą być podawane także w euro, funtach brytyjskich i dolarach amerykańskich, odzwierciedlając w przybliżeniu cenę przy obecnym kursie waluty. Stosownie do tego estymacje podawane w euro, funtach brytyjskich i dolarach amerykańskich mają charakter wyłącznie orientacyjny.
- 5) Licytujący, który zaoferował najwyższą kwotę zaakceptowaną przez aukcjонера, jest zwycięzcą licytacji. Uderzenie młotkiem przez aukcjонера oznacza akceptację najwyższej oferty i zawarcie umowy sprzedaży między DESA Unicum a kupującym. Ryzyko i odpowiedzialność za obiekt przechodzący na własność kupującego opisane zostały w paragrafie 6 poniżej.
- 6) Każda poaukcyjna sprzedaż obiektów oferowanych na aukcji podlega również WARUNKOM SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ oraz WARUNKOM POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI.

### 5. CENA NABYCIA I OPLATA AUKCYJNA

- 1) Do kwoty wylicytowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 18% końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.
- 2) Do kwoty wylicytowanej mogą zostać doliczone inne podatki i opłaty, jeśli w katalogu zaznaczone to zostało odpowiednimi oznaczeniami (patrz: paragraf 1 punkt 10 „Przewodnika dla klienta”; „Legenda”).
- 3) Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiścić należność w terminie 10 dni od daty aukcji, niezależnie od uzyskania pozwolenia na eksport czy innych pozwoleń. Opłaty mają być uiszczone w polskich złotych gotówką, kartą lub przelewem bankowym:
  - a) DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA
  - b) DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto mBank S.A. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3W tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.
- 4) Własność zakupionego obiektu nie przechodzi na kupującego, dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnosi się do danego obiektu DESA Unicum nie jest zobowiązana do przekazania obiektu kupującemu do chwili przeniesienia własności obiektu na kupującego. Wcześniejsze przekazanie obiektu kupującemu nie jest równoznaczne z przeniesieniem prawa własności obiektu na kupującego ani zwolnieniem z obowiązku zapłaty przez niego ceny nabycia.

### 6. ODBIÓR ZAKUPU

- 1) Odbiór wylicytowanych obiektów jest możliwy po dokonaniu wpłaty pełnej ceny nabycia oraz uregulowaniu innych płatności wobec DESA Unicum i spółek powiązanych. Jak tylko nabywca spełni wszystkie wymagania, powinien skontaktować się ze swoim doradcą klienta DESA Unicum lub z Biurem Obsługi Klienta pod numerem tel. 22 163 66 00, aby umówić się na odbiór obiektu.
- 2) Kupujący powinien odebrać zakupiony obiekt w terminie 30 dni od daty aukcji. Po tym terminie DESA Unicum przesyła wszystkie wylicytowane obiekty do magazynu ze-

wnętrznego, a kupujący obciążony zostanie kosztami transportu oraz magazynowania. Wielkość opłat będzie uzależniona od operatora magazynu oraz rodzaju i wielkości obiektu. Zaakceptowanie niniejszego regulaminu równoznaczne jest z zaakceptowaniem regulaminu spółki magazynowej. Po upływie 30 dni od daty aukcji na kupującego przechodzi ryzyko utraty i uszkodzenia nieodebranego obiektu, a także ciężary związane z takim obiektem, w tym koszty jego ubezpieczenia. DESA Unicum odpowiada względem kupującego za szkody z tytułu straty lub uszkodzenia obiektu, jednak jedynie do wysokości ceny nabycia obiektu.

3) Dla wygody kupującego DESA Unicum nieodpłatnie zapewnia podstawowe opakowanie obiektu umożliwiające jego odbiór osobisty. Na wyraźne życzenie kupującego DESA Unicum może pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą się pakowaniem i wysyłką dzieł sztuki. Każde takie zlecenie odbywa się na odpowiedzialność klienta, DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności za nieprawidłowe wykonanie usług przez przewoźników bądź inne osoby trzecie. Jeżeli klient sam wybierze firmę transportową, jej przedstawiciel powinien skontaktować się z DESA Unicum telefonicznie przynajmniej 24 godziny przed planowanym odbiorem obiektu pod numerem telefonu: 22 163 66 20.

4) DESA Unicum będzie wymagała okazania dowodu osobistego przed przekazaniem obiektu nabywcy bądź jego przedstawicielowi, który dodatkowo powinien posiadać pisemne upoważnienie od nabywcy.

## 7. BRAK PŁATNOŚCI

Bez uszczerbku dla innych praw sprzedający, w przypadku gdy nabywca nie uiszczy pełnej ceny nabycia za obiekt, opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu, w terminie 10 dni od daty aukcji, DESA Unicum może zastosować jeden lub kilka z poniższych środków prawnych:

- przechować obiekt w siedzibie DESA Unicum lub w innym miejscu na ryzyko i koszt klienta;
- odstąpić od sprzedaży obiektu, zatrzymując dotychczasowe opłaty na poczet pokrycia szkód;
- odrzuć zlecenie nabywcy w przyszłości lub zrealizować takie zlecenie pod warunkiem uiszczenia kaucji;
- naliczać ustawowe odsetki za opóźnienie od dnia wymagalności płatności do dnia zapłaty pełnej ceny nabycia, opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu;
- uiszcząć postępowanie sądowe przeciwko kupującemu w celu odzyskania zaległości;
- potrącić należności nabywcy względem DESA Unicum z wierzytelności wobec tego nabywcy wynikających z innych transakcji;
- podjąć wszelkie inne działania odpowiednie do zaistniałych okoliczności.

## 8. DANE OSOBOWE KLIENTA

W związku ze świadczonymi usługami oraz wymogami prawnymi związanymi z przeprowadzeniem aukcji DESA Unicum może wymagać od klientów podania danych osobowych lub w niektórych przypadkach (np. w celu sprawdzenia wyticalności, poświadczenia tożsamości klienta lub w celu uniknięcia fałszerstwa) pozyskać dane o kliencie od osób trzecich. DESA Unicum może również wykorzystywać dane osobowe dostarczone przez klienta w celach marketingowych, dostarczając materiały o produktach, usługach bądź wydarzeniach organizowanych przez DESA Unicum oraz spółki powiązane. Zgadzając się na WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i podając dane osobowe, klienci zgadzają się, że DESA Unicum i spółki powiązane mogą wykorzystywać te dane do ww. celów. Jeśli klient chciałby uzyskać więcej informacji o polityce prywatności, skorygować swoje dane lub zrezygnować z dalszej korespondencji marketingowej, prosimy o kontakt pod numerem 22 163 67 00.

# WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

Przez autentyczność obiektu rozumiemy właściwe podanie autorstwa obiektu i prawidłowe jego datowanie. DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektów zaprezentowanych w tym katalogu na okres 5 lat od daty sprzedaży przez DESA Unicum z poniższymi zastrzeżeniami:

- DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektu jedynie bezpośredniemu nabywcy obiektu (konsumentowi). Powyższa gwarancja nie obejmuje:
  - kolejnych właścicieli obiektu, włączając w to osoby, które nabyły od bezpośredniego nabywcy obiekt odpłatnie, w drodze darowizny lub dziedziczenia;
  - obektu, co do którego trwa spór o autorstwo;
  - obektu, którego autorstwo jest jedynie domniemane, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest następującymi zapisami: brak dat życia po imieniu i nazwisku artysty, nazwisko artysty poprzedzone jedynie inicjałem imienia, znak zapytania w nawiasie lub bez nawiasu („?” lub „(?)”) po nazwisku artysty, przed lub po imieniu i nazwisku artysty określenia: „przypisywany/e/a”, „Attributed” lub skrót „Attrib.”;
  - obektu powstałego w bliżej lub szerzej rozumianym kręgu oddziaływania stylu danego artysty, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego z następujących określeń: „krąg”, „szkoła” bądź „naśladowca”;

## 9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

- DESA Unicum wyłącza wszelkie gwarancje inne niż WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI w najszerszym zakresie dopuszczonym prawem.
- Całkowita odpowiedzialność DESA Unicum będzie ograniczona wyłącznie do ceny nabycia zapłaconej przez kupującego.
- DESA Unicum nie jest odpowiedzialna za pomyłki słowne czy na piśmie w informacjach podanych klientom oraz nie ponosi odpowiedzialności wobec żadnego licytującego za błędy w trakcie prowadzonej aukcji lub popełnione w innym zakresie związane z sprzedażą obiektu.
- DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności wobec kupującego za szkody przewyższające cenę nabycia, niezależnie czy taka szkoda jest charakteryzowana jako bezpośrednia, pośrednia, szczególna, przypadkowa czy następca. DESA Unicum nie jest zobowiązana do zapłaty odsetek od ceny zakupu.
- Żaden przepis w niniejszych WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ nie wyklucza lub nie ogranicza odpowiedzialności DESA Unicum wobec kupującego, wynikającej z jakiegokolwiek oszustwa bądź świadomego wprowadzenia w błąd, lub z winy umyślnej.

## 10. PRAWA AUTORSKIE

- Sprzedający nie przekazują wraz z obiektem prawa autorskiego ani prawa do reprodukcji obiektu.
- Prawa autorskie do wszystkich zdjęć, ilustracji i tekstów związanych z obiektem sporządzonych przez lub dla DESA Unicum, włączając zawartość tego katalogu, stanowią własność DESA Unicum. Nie mogą być one wykorzystane przez kupującego ani inne osoby bez uprzedniej zgody pisemnej DESA Unicum.

## 11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

- Niniejsze WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ wraz z późniejszymi zmianami i uzupełnieniami, o których mowa w paragrafie 1 powyżej, oraz WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI wyczerpują całość praw i obowiązków pomiędzy stronami w odniesieniu do sprzedaży obiektu.
- Wszelkie zawiadomienia powinny być kierowane na piśmie na adres DESA Unicum. Powiadomienia kierowane do klientów będą przesyłane na adres podany w ostatnim piśmie do DESA Unicum.
- Jeśli jakiegokolwiek z postanowień WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ okazałyby się nieważne, nieskuteczne lub niemożliwe do zastosowania, pozostałe postanowienia będą nadal obowiązywać. Brak działania lub opóźnienie w wykonywaniu praw wynikających z WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ nie oznacza zrzeczenia się praw lub zwolnienia z obowiązków ani nie uchyla obowiązywalności całości bądź części z postanowień WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ.

## 12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

Prawa i obowiązki stron wynikające z niniejszych WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ oraz WARUNKÓW POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI, przebieg aukcji i jakiegokolwiek sprawy związane z powyższymi postanowieniami podlegają prawu polskiemu. DESA Unicum w szczególności zwraca uwagę na przepisy:

- ustawy z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. Nr 162 poz. 1568, z późn. zm.) – wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz,
- ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz. U. z 1997 r. Nr 5, poz. 24, z późn. zm.) – muzea rejestrowane mają prawo pierwokupu zabytków bezpośrednio na aukcji za kwotę wylicytowaną powiększoną o opłatę aukcyjną.

- obektu, którego określenie autorstwa było zgodne z ogólnie przyjętą opinią specjalistów, uczonych i innych ekspertów;
- obektu, w przypadku którego podana w katalogu roczna data powstania różni się od faktycznej o mniej niż 15 lat;
- obektu, w przypadku którego w datowaniu pojawiło się prawidłowe określenie stulecia, natomiast nieprawidłowe określenie części tego stulecia (połowy lub ćwierci);
- obektów z XX w., XIX w. i starszych, w przypadku których faktycznie stwierdzone datowanie różni się w stosunku do podanego w katalogu „na korzyść” obiektu, tj. obiekt okazał się starszy, niż było to podane w opisie;
- obektu, którego opis i datowanie zostały uznane za niedokładne przy użyciu metod naukowych lub testów, które nie były ogólnie przyjęte w czasie wydawania tego katalogu bądź w tamtym czasie były uznawane za nadmiernie kosztowne lub niewykonalne, albo według wszelkiego prawdopodobieństwa mogłyby spowodować uszkodzenia lub utratę wartości obiektu. DESA Unicum zastrzega iż opis uzupełniający (pochodzenie, historia wystaw, literatura) został wykonany w dobrej wierze i błędy w tym zakresie nie mogą być podstawą do reklamacji. DESA Unicum zastrzega, sobie również 5% jako granicę błędów w przypadku podawania poszczególnych wymiarów obiektu.

# ZLECENIE LICYTACJI

Sztuka Dawna, XIX Wiek • Modernizm • Międzywojnie • 744ASD215 • 4 czerwca 2020 r.



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

Zlecenie licytacji z limitem  Zlecenie telefoniczne

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

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

Imię i nazwisko .....

Dowód osobisty (seria i numer) .....

PESEL/NIP (dla firm) .....

Adres: ulica .....

nr domu .....

nr mieszkania .....

Miasto .....

Kod pocztowy .....

Adres e-mail .....

Telefon / faks .....

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

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

Należność za zakupiony obiekt

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

Wpłacę w kasie firmy (pn.-pt. w godz. 11-19)

Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

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

od rodziny/znajomych  z imiennego zaproszenia  inną drogą .....

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

tel. 22 163 67 00, faks 22 163 67 99

e-mail: zlecenia@desa.pl

Zlecenie licytacji z limitem

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

Tak  Nie

Zlecenie telefoniczne

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

Tak  Nie

Numer telefonu do licytacji .....

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

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

WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

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

.....  
Data i podpis klienta składającego zlecenie





BILOU BILOU CHAIR - PHOTO PIOTR GESICKI

**PROMEMORIA WARSAW**  
Ul. Górnośląska 24  
00-484 Warszawa

info.warsaw@promemoria.com  
www.promemoria.com  
📷 📺



**PROMEMORIA®**

MILAN PARIS LONDON MOSCOW NEW YORK HAMBURG MUNICH HONG KONG WARSAW





