



MW / Przyjaciele

SKARBY MUZUEM NARODOWEGO W WARSZAWIE

AUKCJA ADOPCJI

2 grudnia 2019 Warszawa





SKARBY MUZUEM NARODOWEGO W WARSZAWIE

AUKCJA ADOPCJI

2 GRUDNIA 2019 (PONIEDZIAŁEK) GODZ. 19

ORGANIZATORZY

DESA UNICUM I STOWARZYSZENIE PRZYJACIELE
MUZEUM NARODOWEGO W WARSZAWIE

MIEJSCE AUKCJI

GMACH GŁÓWNY,
MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE,
ALEJE JEROZOLIMSKIE 3

PATRONI MEDIALNI



THINKTANK

TRENDY
art of living

artinfo.pl

ZLECENIA LICYTACJI

zlecenia@desa.pl, tel. 22 163 67 00





INDEKS

Bellotto Bernardo zw. Canaletto 18

Boznańska Olga 9

Caravaggio del Cecco 2

Chełmoński Józef 8

Gieryski Aleksander 15

Gieryski Maksymilian 14

Łempicka Tamara 1

Malczewski Jacek 7

Matejko Jan 3

Michałowski Piotr 16

Pęczarski Feliks 19

Podkowiński Władysław 10

Pronaszko Zbigniew 24

Siemiradzki Henryk 5

Ślewiński Władysław 2, 17

Wańkiewicz Walenty 21

Weiss Wojciech 23

Witkiewicz Stanisław 20

Witkiewicz Stanisław Ignacy / Witkacy 12

Wróblewski Andrzej 6

Wyczółkowski Leon 13

Zak Eugeniusz 11



OKŁADKA FRONT poz. 3 Jan Matejko, Stańcyk, 1862 r. • **II OKŁADKA** poz. 11 Eugeniusz Zak, Tancerz (Pajac), 1921 r.
STRONA 2-3 poz. 6 Andrzej Wróblewski, Rozstrzelanie VIII (Rozstrzelanie surrealistyczne), 1949 r. • **STRONA 4** poz. 17 Władysław Ślewiński, Anemony, ok. 1905 r.
OKŁADKA IV poz. 9 Olga Boznańska, W oranżerii, 1890 r.
ISBN 978-83-66377-38-7 • Kod aukcji 667ACH031 • Nakład 2 500 egzemplarzy
Koncepcja graficzna Monika Wojnarowska • Opracowanie graficzne Aleksandra Rydzkowska • Zdjęcia i teksty Muzeum Narodowe w Warszawie
PRENUMERATA KATALOGÓW prenumerata@desa.pl
DRUK ArtDruk Kobyłka

ZARZĄD DESA UNICUM SA



JULIUSZ WONDORSKI
Prezes Zarządu



JAN KOSZOWSKI
Wiceprezes Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu, Główna Księgową



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu, Dyrektor
Departamentu Projektów Aukcyjnych



AGATA SZKUP
Członek Zarządu, 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

Maria Olszak, Specjalista ds. marketingu
tel. 22 163 67 61, 795 122 723, m.olszak@desa.pl

PUBLIC RELATIONS

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

DZIAŁ IT

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

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

DZIAŁ KSIĘGOWOŚCI

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

Marlena Ulejczyk, Zastępca Głównej Księgowej
tel. 22 163 66 81, m.ulejczyk@desa.pl

Katarzyna Krzyżanowska, Księgową
tel. 22 163 66 83, k.krzyzanowska@desa.pl

DZIAŁ PRAWNY

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

DZIAŁ LOGISTYCZNY

Milena Lutomska, Dyrektor Działu
tel. 795 122 714, m.lutomirski@desa.pl

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

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, e-mail: biuro@desa.pl
NIP: 527 26 44 731 REGON: 142733824 KRS 0000718495

Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy XII Wydział Gospodarczy, kapitał zakładowy 85 055 000 zł

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH

BIURO PRZYJĘĆ: tel. 22 163 66 10, wyceny@desa.pl, pon.-pt. 11-19, sob. 11-16

WYCENY BIŻUTERII: śr. 15-19, czw. 11-15, DESA Biżuteria, Nowy Świat 48, Warszawa, tel. 22 826 44 66, bizuteria@desa.pl



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



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



ARTUR DUMANOWSKI
Kierownik Działu
Sztuka Najnowsza i Projekty Specjalne
a.dumanowski@desa.pl
22 163 66 42, 795 122 725



KLARA CZERNIEWSKA-ANDRYSZCZYK
P.O. Kierownika Działu
Sztuka Współczesna
k.czerniewska@desa.pl
22 163 66 41, 664 150 866



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



MAGORZATA 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



EVA-YOKO GAULT
Specjalista
Sztuka Użytkowa, Memorabilia
e.gault@desa.pl
22 163 66 54, 664 150 862



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



AGATA MATUSIELŃSKA
Asystent
Sztuka Współczesna
a.matusielnska@desa.pl
22 163 66 50, 539 546 699



JULIA MATERNA
Asystent
Sztuka Dawna
j.materna@desa.pl
22 163 66 52, 538 649 945



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



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



KAROLINA MICHALAK
Asystent
Sztuka Współczesna
k.michalak@desa.pl
22 163 66 53, 787 094 345



ALICJA SZNAJDER
Asystent
Sztuka Użytkowa
a.sznajder@desa.pl
22 163 66 45, 502 994 177



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

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



ALEKSANDRA ŁUKASZEWSKA
Kierownik Galerii
a.lukaszevska@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 CIESIELSKA
Doradca Klienta
k.ciesielska@desa.pl
22 163 67 12, 668 135 447



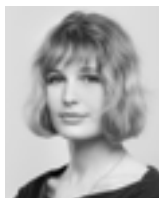
MALGORZATA NITNER
Doradca Klienta
m.nitner@desa.pl
22 163 67 02, 514 446 892



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



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



MARTA LISJAK
Doradca Klienta
m.lisjak@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

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

tel. 22 163 66 00, bok@desa.pl pon.-pt. 11-19, sob. 11-16



URSZULA PRZEPÍORKA
Dyrektor Działu
u.przepiorka@desa.pl
22 163 66 01



ANNA MAZUREK
Specjalista ds. rozliczeń
a.mazurek@desa.pl
22 163 66 09



MAGDALENA OTARZEWSKA
Asystent ds. rozliczeń
m.otarzevska@desa.pl
22 163 66 03, 506 252 044



KORA KULIKOWSKA
Asystent ds. rozliczeń
k.kulikowska@desa.pl
22 163 66 20, 788 262 366



MICHALINA KOMOROWSKA
Asystent, Biuro Obsługi Klienta
m.komorowska@desa.pl
22 163 66 20, 882 350 575



KATARZYNA PACIOREK
Asystent, Biuro Obsługi Klienta
k.paciorek@desa.pl
22 163 66 03, 538 977 515

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW: tel. 22 163 66 20, wydania@desa.pl pon.-pt. 11-19, sob. 11-16



KAROLINA ŚLIWIŃSKA
Kierownik Działu
k.sliwinska@desa.pl
22 163 66 20, 795 121 575



PAWEŁ WATROBA
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
Fotograf
m.koniak@desa.pl
22 163 66 74, 664 981 456



MARLENA TALUNAS
Fotodiytor
m.talunas@desa.pl
22 163 66 75, 795 122 717



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

STUDIO FOTOGRAFICZNE

MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE

Muzeum Narodowe w Warszawie to jedno z najstarszych muzeów sztuki w Polsce. Mimo skromnej przestrzeni gromadzi blisko 830 tysięcy dzieł sztuki polskiej i zagranicznej – od antyku do współczesności, które cechuje niezwykle bogactwo tematyczne, pozwalające dotrzeć do szerokiego grona odbiorców.

Muzeum Narodowe to nie tylko gmach ze zbiorami. Miejsce to przede wszystkim skupia w sobie wybitnych specjalistów zajmujących się sztuką, pieczołowicie przygotowujących wystawy, katalogujących zbiory, czy konserwujących dzieła sztuki, dzięki którym możemy podziwiać gromadzone przez lata obiekty o niezwyklej klasie artystycznej.

STOWARZYSZENIE PRZYJACIELE MNW

Institucje takie jak Muzeum Narodowe w Warszawie powołuje się bez określania horyzontu czasowego ich istnienia. Nasze Muzeum ma 157 lat, nasze stowarzyszenie 103 lata. Mimo to czujemy się na początku drogi. W obecnym kształcie istniejemy od czterech lat, a staramy się pracować na to, by wraz z Muzeum przetrwać, co najmniej, kolejne 157 lat.

Naszą rolą jest promowanie tego co dzieje się w Muzeum, Gmachu Głównym i jego oddziałach, finansowe wspieranie prowadzonych przez Muzeum działań i oferowanie naszym członkom jak największej ilości niezwyklej doznań związanych z jego bogatymi zbiorami i niezwyklej ludźmi, którzy się nimi opiekują.

W ciągu czterech pierwszych lat naszej aktywności, udało nam się:

- poznać i zaprzyjaźnić ze znaczną częścią ludzi stanowiących o tym czym jest dzisiaj Muzeum, z: kustoszami, kuratorami, konserwatorami, edukatorami, osobami odpowiadającymi za promocję czy zdobywanie środków na działalność Muzeum, magazynierami, strażnikami, osobami pilnującymi ekspozycji, bileterkami i szatniarkami,
- zwiększyć liczbę „Przyjaciół” z 44 do 220,
- przekonać do współpracy licznych artystów i projektantów,
- przyciągnąć tysiące sympatyków i uczestników naszych przedsięwzięć w postaci spotkań, oprowadzań, wycieczek, pokazów sztuki, pokazów mody, aukcji i bali,
- zorganizować 3 edycje projektu „Spragnieni Piękna”, na który składały się pokazy sztuki, mody, bale, aukcje na rzecz Muzeum,
- przekonać do współpracy i wsparcia naszych wysiłków wielu partnerów. Firmy: restauracja Aleje 3, Apart, ArtBookstore, Bain&Company, E.Vedel, Cafe Lorentz & Wine, Cisowianka Perlage, Desa, Dr Irena Eris, Agencja hsh (HomeSweetHome), Kancelaria Leśnodorski – Ślusarek Wspólnicy, Kita Koguta, Kevin Murphy, Atelier Mesmetric, Mielżyński, Tacit Investment, Remy Martin, World Class Drinks, Vzór, stowarzyszenia: Polska Rada Biznesu, Stowarzyszenie Komunikacji Marketingowej SAR, Stowarzyszenie Sieci Przedsiębiorczych Kobiet,
- szeroko nagłośnić własne i muzealne wydarzenia w mediach stowarzyszenia i pozyskanych patronów mediowych: artinfo.pl, Bazar, chillizet, Elle, Gala, HIGHLIVING, ofeminin, onet, Radio Zet, ThinkTank, TVN, WP.pl, VIP Magazine, VivaModa, Viva!,
- przekazać na rzecz Muzeum 527.000 złotych, które pozwoliły na zakup i konserwację dzieł sztuki, odnowienie Galerii, zakup wyposażenia do działów konserwacji i ufundowanie stypendiów naukowych.

Paweł Kastory – Prezes Stowarzyszenia Przyjaciele MNW



AUKCJA ADOPCJI - Na czym polega?

Jest to połączenie przyjemności – zaadoptowania ulubionego obrazu i powiązania z nim nazwiska swojego lub bliskich (rodziców, dzieci, wnuków) oraz pożytku – przekazania środków na potrzeby Muzeum Narodowego w Warszawie. Adopcja może być prezentem na różne okazje. Zaadoptować może nie tylko osoba prywatna, ale także firma. Treść tabliczki, która wisi obok dzieła przez cały okres adopcji, jest ustalana z donatorem.

Do pięciu obiektów skomponowaliśmy wykwintne kolacje przygotowane przez pięciu warszawskich restauratorów. W kolacji, oprócz zaproszonych przez Ciebie gości, weźmie udział kurator galerii, w której znajduje się zaadoptowane przez Ciebie dzieło sztuki.

W katalogu proszę szukać oznaczenia „Sztuka na talerzu – kolacja z kuratorem.”

DOCHÓD Z AUKCJI

Przekazemy na rzecz Muzeum Narodowego w Warszawie. Spośród przedstawionych przez kuratorów i dyrekcję Muzeum propozycji, decyzję o tym na co zostaną przeznaczone zebrane tego wieczora środki podejmie Rada Darczyńców składająca się z Darczyńców Stowarzyszenia.

Dotychczas m. in. sfinansowaliśmy konserwację i badania obrazu „Adam i Ewa” Lucasa Cranacha Starszego, konserwację i zmianę ramy „Uchodźców” Jana Rembowskiiego, badania sarkofagu Hor-Dzehuti oraz sfinansowaliśmy zakup do zbiorów Muzeum obrazu „Madonna” Tytusa Czyżewskiego. Jednym z naszych największych sukcesów była pomoc Ministerstwu Kultury i Dziedzictwa Narodowego przy odzyskaniu obrazu Marcina Zaleskiego „Wnętrze katedry w Mediolanie”. Jesteśmy szczególnie dumni z przeznaczenia 30 tys. zł na stypendia naukowe dla pracowników Muzeum Narodowego w Warszawie.

W ciągu trzech lat działalności przekazaliśmy na rzecz Muzeum 527 tys. zł. Do końca roku przekazemy kolejne 200 tys. zł.

CO OTRZYMA ZWYCIĘZCA AUKCJI?

Jeśli wygrasz licytację wybranego dzieła, zostaniesz członkiem stowarzyszenia Przyjaciele Muzeum Narodowego w Warszawie o statusie Patrona. Dzięki karcie członkowskiej będziesz mógł m. in. cieszyć się nieograniczonym wstępem na wystawy stałe i czasowe w gmachu głównym MNW i jego oddziałach. Będziesz zapraszany na zamknięte oprowadzania kuratorskie i pokazy konserwatorskie. Szczegóły dotyczące świadczeń znajdują się na stronie internetowej: <https://przyjaciellemnw.pl/pakiety-czlonkowskie-2/>

Otrzymasz także specjalny „Certyfikat adopcji”. Obok dzieła na okres dwóch lat zawiśnie tabliczka z informacją o adopcji. Treść tabliczki ustalana jest ze Stowarzyszeniem Przyjaciele MNW. Przykładowa tabliczka znajduje się poniżej.

Patronat nad obrazem *Babie lato* Józefa Chełmońskiego objęli Państwo **Małgorzata i Maciej Wandzel**

Patronage of *Indian Summer* by Józef Chełmoński has been assumed by **Małgorzata and Maciej Wandzel**

Informacja o adopcji poszczególnych dzieł, wraz z imieniem i nazwiskiem osoby adoptującej zostanie opublikowana na stronie internetowej Stowarzyszenia www.przyjaciellemnw.pl



TAMARA ŁEMPICKA

(1898- 1980)

Lassitude/Znużenie, 1927 r.

olej/deska, 47 x 27 cm
sygnowany p.g.: 'DE LEMPICKA'
Galeria Widoczne Niewidoczne

cena wywoławcza: 1 000 PLN

okres adopcji: 2 lata

Tamara Łempicka urodziła się najprawdopodobniej w Warszawie, jednak większość życia spędziła poza granicami kraju. Była jedną z barwniejszych postaci dwudziestolecia międzywojennego, które spędziła mieszkając na stałe w Paryżu, gdzie uczyła się warsztatu malarskiego między innymi od Maurice'a Denisa i André Lhote'a. Niepowtarzalny styl Łempickiej, ukształtowały też liczne podróże do Włoch, które zaczęła odbywać będąc jeszcze dzieckiem. W późniejszym okresie studiowała i kopiowała prace renesansowych mistrzów i manierystów. Jej prace regularnie pokazywane były na paryskich salonach oraz wystawach na całym świecie, przynosząc jej międzynarodową sławę i uznanie wśród odbiorców z wyższych sfer, chętnie zamawiających liczne portrety. Do rozgłosu wokół artystki przyczyniło się również intensywne, wolne od konwenansów życie, początkowo wśród francuskich, później amerykańskich elit. Jej dekoracyjne obrazy uznawane są za reprezentatywne dla stylu art déco.

W efektownych kompozycjach malarskich Łempickiej odnaleźć można inspiracje grafiką reklamową i komercyjną fotografią mody. Artystka słynęła przede wszystkim z portretów kobiet, silnych i wyemancypowanych, podobnie jak ona sama. Obraz *Lassitude*, namalowany na stosunkowo niewielkich rozmiarów desce, przedstawia siedzącą na krześle kobietę w prostej ciemnej sukience z prostokątnym dekoltem. Lekko przechylona głowa jest nieproporcjonalnie mała w stosunku do reszty ciała, szczególnie dłoni ujętych na pierwszym planie. Tło obrazu jest ciemnozielone, z silnym modelunkiem światłocieniowym. Praca jest typowa dla stylistyki prac artystki z połowy lat dwudziestych. Rozwiązanie perspektywiczne deformuje sylwetkę portretowanej. Jej ujęcie jest syntetyczne, kubizujące, namalowane przy użyciu oszczędnej palety kontrastujących barw. Wyraz twarzy portretowanej odzwierciedla tytułowe znużenie. Obraz należący do Muzeum Narodowego w Warszawie jest jedynym obrazem Łempickiej przechowywanym w państwowych zbiorach sztuki w Polsce.



WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI

(1856-1918)

Sierota z Poronina, 1906 r.

olej/plótno, 77 x 50 cm
sygnowany l.d.: 'W. Ślewiński'
Galeria XIX wieku

cena wywoławcza: 1 000 PLN

okres adopcji: 2 lata

Wierny ideałom Paula Gauguina Ślewiński również podczas krótkiego pobytu w Polsce szukał okolic odległych od zgiełku miejskiej cywilizacji. W latach 1906-08 kilkakrotnie odwiedzał Poronin. Nieskażona, urzekająca pięknem przyrody skalista ziemia Tatr i Podhala stała się dla artysty polską Bretanią, miejscem, w którym szukał źródeł odnowy sztuki. Podobnie jak w Bretanii, malował tu przede wszystkim pejzaże oraz wizerunki prostych ludzi, kultywujących od wieków własną kulturą odrębność. Ponad barwnością strojów i obyczajów górali dostrzegał „pierwotną” prostotę ich natury, siłę i hart ducha ludzi żyjących w biedzie, w surowych warunkach tatrzańskiej przyrody.

Obraz Sierota z Poronina - jedno z arcydzieł w dorobku Ślewińskiego – ujawnia nutę osobistego wzruszenia artysty. Oszczędność i ascetyczna niemal prostota środków warsztatowych pozwalają skoncentrować uwagę widza na twarzy chłopca - na pozór nieładnej, o grubych, pozbawionych delikatnego modelunku rysach, a równocześnie urzekającej przejmującą prawdą wyrazu. W wizerunku tym, podobnie jak w innych portretach, Ślewiński eliminuje wszelkie atrybuty określające status społeczny modela; w przedstawieniu skromnie, lecz schludnie ubranego dziecka nie dostrzegamy żadnych atrybutów biedy i sieroctwa. Brak w tym obrazie jakiegokolwiek narracji czy literackiego komentarza. Uwaga artysty koncentruje się na oddaniu wyrazu smutku i niedziecięcej powagi, jaka maluje się w ufnym spojrzeniu dużych, szeroko otwartych oczu chłopca.

W obrazie Sierota z Poronina Ślewiński świadomie powrócił do ciemnej, wyciszonej gamy barwnej, charakterystycznej dla wczesnego okresu jego twórczości. Brak głębi przestrzennej, a także zastosowanie obwiedzionych wyraźnym konturem, płaskich plam cienko nakładanych farb zdradzają związki tego dzieła z estetyką syntetyzmu. Uboga, rozegrana w skali brązu i szarości tonacja barwna oraz prostota kompozycji służą pogłębieniu symbolicznego przesłania wizerunku góralskiego chłopca, który odczytujemy jako uniwersalny, ponadczasowy symbol sieroctwa i samotności.



3

JAN MATEJKO

(1838-1893)

Stańczyk, 1862 r.

olej/ płótno, 88 × 120 cm

aktualnie Muzeum Louvre-Lens, od stycznia 2020 Galeria XIX wieku

cena wywoławcza: 1 000 PLN

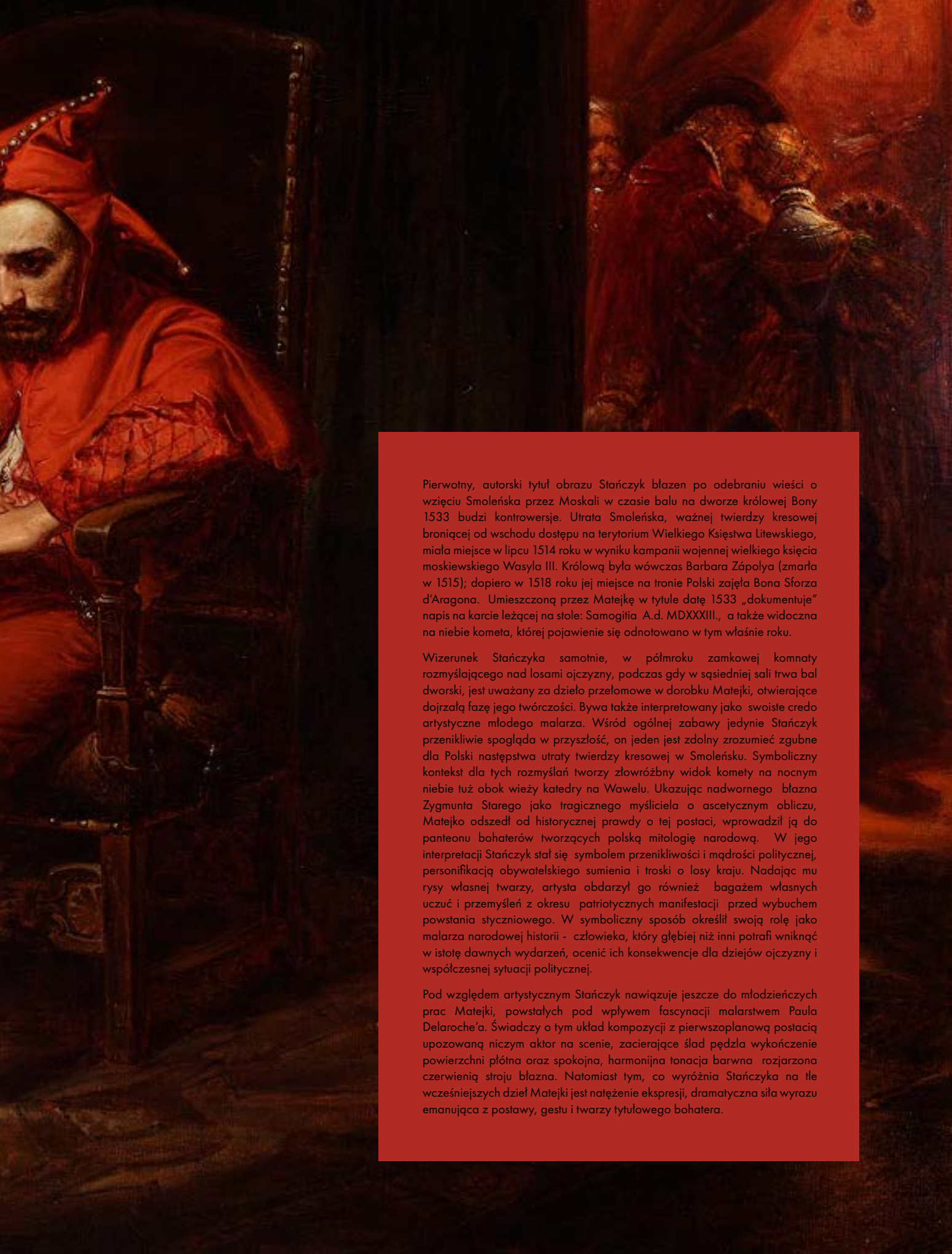
okres adopcji: 2 lata

„Malowany pod wpływem nastrojów patriotycznych narastających przed wybuchem powstania styczniowego 1863 roku, zdaje się wyrażać niepokój artysty o to, czy najbliższa przyszłość spełni nadzieje niepodległościowe Polaków. Jest uznawany za dzieło przełomowe w twórczości Matejki, dzieło w którym po raz pierwszy znalazła wyraz jego historiozoficzna refleksja nad polską przeszłością i teraźniejszością”.

— EWA MICKE-BRONIAREK







Pierwotny, autorski tytuł obrazu *Staryczyk* błazen po odebraniu wieści o wzięciu Smoleńska przez Moskali w czasie balu na dworze królowej Bony 1533 budzi kontrowersje. Utrata Smoleńska, ważnej twierdzy kresowej broniącej od wschodu dostępu na terytorium Wielkiego Księstwa Litewskiego, miała miejsce w lipcu 1514 roku w wyniku kampanii wojennej wielkiego księcia moskiewskiego Wasyla III. Królową była wówczas Barbara Zápolya (zmarła w 1515); dopiero w 1518 roku jej miejsce na tronie Polski zajęła Bona Sforza d’Aragona. Umieszczoną przez Matejkę w tytule datę 1533 „dokumentuje” napis na karcie leżącej na stole: *Samogitia A.d. MDXXXIII.*, a także widoczna na niebie kometa, której pojawienie się odnotowano w tym właśnie roku.

Wizerunek *Staryczyka* samotnie, w półmroku zamkowej komnaty rozmyślającego nad losami ojczyzny, podczas gdy w sąsiedniej sali trwa bal dworski, jest uważany za dzieło przełomowe w dorobku Matejki, otwierające dojrzałą fazę jego twórczości. Bywa także interpretowany jako swoiste credo artystyczne młodego malarza. Wśród ogólnej zabawy jedynie *Staryczyk* przenikliwie spogląda w przyszłość, on jeden jest zdolny zrozumieć zgubne dla Polski następstwa utraty twierdzy kresowej w Smoleńsku. Symboliczny kontekst dla tych rozmyślań tworzy złowróźbny widok komety na nocnym niebie tuż obok wieży katedry na Wawelu. Ukazując nadwornego błazna Zygmunta Starego jako tragicznego myśliciela o ascetycznym obliczu, Matejko odszedł od historycznej prawdy o tej postaci, wprowadził ją do panteonu bohaterów tworzących polską mitologię narodową. W jego interpretacji *Staryczyk* stał się symbolem przenikliwości i mądrości politycznej, personifikacją obywatelskiego sumienia i troski o losy kraju. Nadając mu rysy własnej twarzy, artysta obdarzył go również bagażem własnych uczuć i przemyśleń z okresu patriotycznych manifestacji przed wybuchem powstania styczniowego. W symboliczny sposób określił swoją rolę jako malarza narodowej historii - człowieka, który głębiej niż inni potrafi wnikać w istotę dawnych wydarzeń, ocenić ich konsekwencje dla dziejów ojczyzny i współczesnej sytuacji politycznej.

Pod względem artystycznym *Staryczyk* nawiązuje jeszcze do młodzieńczych prac Matejki, powstałych pod wpływem fascynacji malarstwem Paula Delarache’a. Świadczy o tym układ kompozycji z pierwszoplanową postacią upozowaną niczym aktor na scenie, zacierające ślad pędzla wykończenie powierzchni płótna oraz spokojna, harmonijna tonacja barwna rozjarzona czerwienią stroju błazna. Natomiast tym, co wyróżnia *Staryczyka* na tle wcześniejszych dzieł Matejki jest natężenie ekspresji, dramatyczna siła wyrazu emanująca z postawy, gestu i twarzy tytułowego bohatera.

**Insygnia koronacyjne króla Augusta III
Drezno, 1733 r.**

wyk. Johann Heinrich Köhler (1669-1736)
srebro złocone, imitacje diamentów i innych kamieni szlachetnych;
korona: 24,3 x 24,5 x 24cm, berło: 65,5 x 4,5 x 4,5 cm, jabłko: 13,5 x 13,5 cm
sygnowany na koronie: 'JK'

**Plaszcz koronacyjny króla Augusta III
Przed 1734 r., Drezno ?**

aksamit, gronostaje, nić metalowa; szycie ręczne, haft, aplikacja,
320; 250 cm (obwód dołu)
Galeria Sztuki Dawnej

**Sztuka na talerzu, kolacja z kuratorem przygotowana
przez jednego z 5 warszawskich restauratorów**

cena wywoławcza: 1 000 PLN
okres adopcji: 2 lata





Insignia koronacyjne – korona, berło i jabłko – Augusta III i jego żony Marii Józefy, to zabytki wyjątkowe. Historyczne regalia polskie przechowywane były w skarbcu koronnym na Wawelu. Dramatyczny przebieg elekcji po śmierci Augusta II Mocnego sprawił, że za sprawą podskarbiego Franciszka Maksymiliana Ossolińskiego zwolennicy Stanisława Leszczyńskiego wywieźli regalia z dawnej stolicy państwa i ukryli je w podziemiach kościoła św. Krzyża w Warszawie. Fryderyk August, syn Augusta II musiał koronować się insygniami zastępczymi. Są to jedyne, oprócz miecza zwanego Szczerbcem, zachowane do dziś regalia polskie.

Zastępcze insygnia wykonał w Dreźnie nadworny jubiler elektorów saskich Johann Heinrich Köhler i użyto ich do koronacji, która odbyła się w katedrze wawelskiej 17 stycznia 1734 i była to ostatnia koronacja w Krakowie. Wykonane są ze srebra złoconego i użyto do nich kamieni szlachetnych wymontowanych na tę okazję z zestawów orderowych saskich, które potem zastąpiono zachowanymi imitacjami. Kształtem insygnia saskie nie nawiązują do historycznych polskich regaliów, lecz do przechowywanych w Dreźnie w Grünes Gewölbe insygniów wykonanych dla Augusta II Mocnego w 1697 r., które władca polecił prezentować na swojej figurze. W nieustalonym czasie i z niewiadomych powodów korona króla została poszerzona o jeden segment i straciła swoją pierwotną wyważoną formę, podobną do korony królowej, zachowanej w oryginalnym stanie. Pierwotny wygląd insygniów dokumentuje rycina Christiana Philippa Lindemanna z 1737 roku.

W Dreźnie insygnia były używane okazjonalnie w czasie uroczystości dworskich przez członków dynastii Wettynów, na co dzień były w XIX w. prezentowane w Grünes Gewölbe.

Późniejsze ich losy są takie same, jak płaszcza koronacyjnego, należącego do zespołu zakupionego do Muzeum Narodowego w Warszawie w 1925 roku. W zbiorach drezdeńskich zachowany jest miecz koronacyjny i buty króla noszone w czasie koronacji.

Płaszcz z ciemnoniebieskiego aksamitu, haftowany w motywy palmet nicią oplataną srebrną i złotą oraz lamelką złotą. Haft częściowo bezpośrednio na podłożu, częściowo aplikowany. Ubiór podszyty na obrzeżach gronostajowym futrem. U góry wąski, dopasowany do linii ramion, na które opada szeroki, półkolisty krajony, obszyty gronostajami kołnierz. Od linii ramion rozszerzający się, na dole zakończony półkolistie. Motywy haftu symetrycznie umieszczone na całej powierzchni ubioru. Duże rozbudowane palmy o symetrycznej kompozycji otaczają mniejsze kwiatowe gałązki o fantazyjnych kwiatach i wygiętych mocno łodyżkach. Motywy haftu bliskie są deseniom tkanin jedwabnych z tego okresu, o tzw. koronkowych wzorach.

Użyty był podczas koronacji króla Augusta III w Krakowie (17 I 1734), po czym zabrany do Warszawy a następnie wywieziony do Drezna, gdzie do 1924 przechowywany był w Grünes Gewölbe. Na mocy uchwały Landtagu Republiki Saskiej z 21 VII 1924 przekazany został zdeponowanemu królowi Fryderykowi Augustowi III (1865-1932) na własność. W tym samym roku został wymieniony przez właściciela na kolekcję porcelanowych figur miśnieńskich w wiedeńskim antykwariacie Pollack & Winternitz. Za pośrednictwem przedstawiciela firmy tegoż antykwariatu Szymona Szwarca zakupiony został przez Muzeum Narodowe w Warszawie w lipcu 1925 roku za 175 tys. zł (wraz z koronami, bertami i jabłkami króla i królowej Marii Józefy oraz dworską trąbką fanfarową).

W 1942 wywieziony był przez Niemców z powrotem do Grünes Gewölbe, skąd w 1945 zabrany został przez Armię Czerwoną do ZSRR. W 1958 mylnie zwrócony do Drezna; 25 X 1960 oddany do Muzeum za pośrednictwem Ambasady ZSRR.





5

HENRYK SIEMIRADZKI

(1843-1902)

Dirce Chrześcijańska, 1897 r.

olej/plótno, 263 x 530 cm

sygnowany, datowany i opisany p. d.: 'H. SIEMIRADZKI PINX.

A. D. MDCCCXCVII / . ROMA.'

Galeria XIX wieku

cena wywoławcza: 1 000 PLN

okres adopcji: 2 lata





Dirce Chrześcijańska to, być może najbardziej kontrowersyjny obraz Siemiradzkiego: przedmiot niekończących się dyskusji i polemik prasowych podczas tournée dzieła w Rosji w 1898 zwiększonego ogromnym sukcesem. Już w chwili swojej premiery w rzymskiej pracowni artysty 13 marca 1897 roku obraz podbił serca wielu admiratorów. Zagorzałą wielbicielką dzieła stała się m.in. Królowa Włoch Małgorzata Sabaudzka, czego śladem jej entuzjastyczny wpis z w albumie gości wizytujących pracownię Siemiradzkiego w Rzymie pierwszego dnia wystawy.

Z drugiej strony Dirce Chrześcijańska to arcydzieło malarskie być może najślisznie powiązane ze słynnym Quo vadis Henryka Sienkiewicza ...

Imię tytułowej bohaterki nawiązuje do tragicznej heroiny mitologii greckiej, Dirke, żony króla Teb, Likosa, zgładzonej na jego rozkaz przez przywiązanie do rogów byka i poturbowanie na śmierć przez rozwścieczone zwierzę. Siemiradzki wyobraził rzymską inscenizację tego mitu, odtworzonego z

rozkazu cesarza Nerona, który polecił zabić w podobny sposób, podczas igrzysk, młodą i piękną chrześcijankę.

Pod względem stylu obraz stanowi jedną z ostatnich akademickich machin o tematyce antycznej. Doprowadza do zenitu realizację akademickich założeń w zakresie iluzji przedstawienia w wielkoformatowym obrazie, a jednocześnie innowacjami łamie akademicką rutynę. Jedną z przyczyn niedoceny dzieła przez współczesną mu profesjonalną krytykę (pomimo uwielbienia ze strony publiczności) stało się posądzenie Siemiradzkiego o wtórność w doborze tematu. Powodem były analogie pomiędzy namalowaną przez Siemiradzkiego sceną męczeństwa, a kluczowym epizodem wydanej rok wcześniej powieści Henryka Sienkiewicza Quo Vadis (której pokłosiem była literacka nagroda Nobla pisarza w 1905 roku). Malarz bronił się, wskazując na znacznie wcześniejsze rozpoczęcie prac nad obrazem. Ostatnie badania historyczno-artystyczne w pełni potwierdzają argumentację Mistrza. Skłaniają też do opinii, że to raczej



Siemiradzki - artysta o sławie międzynarodowej, osiadły w Rzymie znawca starożytności, i zaprzyjaźniony z pisarzem jego przewodnik po zakątkach Wiecznego Miasta, wpłynął swymi sugestywnymi obrazami z życia starożytnych na kształt spopularyzowanej ekranizacjami powieści.

Wg ustaleń malarz i pisarz inspirowali się identycznymi źródłami literackimi: m.in. rozprawą Ernesta Renana *L'Antéchrist* (1873), ale także *Annalami* Tacyty i *Listem do Kościoła w Koryncie* Papieża Klemensa Rzymskiego.

W zakresie kompozycji obraz prezentuje cechy typowe dla akademickiej „machiny historycznej”. Arena rzymskiego cyrku ukazana jak ograniczona kulisowo scena teatru skupia rozbudowaną grupę figur wyposażonych w bogate rekwizyty. Odtwarzając przepych antycznego świata: blask marmuru, złoto lektki i strojów, artysta dał popis maestrii pędzla w odwzorowywaniu detali oraz naukowej erudycji w ich doborze.

Natomiast nowatorskie, jak na epokę, rozwiązania, dotyczą opracowania tytułowej grupy *Dirce* na byku. Diagonalne względem płaszczyzny obrazu upozowanie dziewczyny z głową w dół, łagodny rytm falujących włosów bohaterki, kunsztowna niedbałość układu draperii i kwiatów to cechy korespondujące z secesyjną już dekoracyjnością. Podobnie innowacyjny manewr: ukazanie Nerona w przelotnej pozie, od niechcenia odwracającego głowę w stronę męczennicy, uprawdopodobnił scenę, czyniąc z niej reporterską migawkę z autentycznego historycznego zdarzenia.

Wyjątkowo spotykana u Siemiradzkiego przytłumiona kolorystyka oraz nastrój melancholijnego zmierzchu sugerują, że obraz kryje dodatkowe odautorskie przesłanie. Możemy domniemywać, że chodzi o nostalgię Mistrza za bezpowrotnie zamierającym nurtem malarskich rekonstrukcji fascynującego świata starożytnych, ale -również osobisty żal i gorzcy artysty wobec rosnącego niezrozumienia jego sztuki ze strony krytyki. W tym kontekście „*Dirce*..” to swoisty testament artystyczny wybitnego twórcy...

ó

ANDRZEJ WRÓBLEWSKI

(1927-1957)

Rozstrzelanie VIII (Rozstrzelanie surrealistyczne), 1949 r.

olej/ płótno, 129 x 198 cm
Galeria Widoczne Niewidoczne

cena wywoławcza: 1 000 PLN

okres adopcji: 2 lata

„To nie są tylko Rozstrzelania. Są też obrazy, gdzie żywi są namalowani razem z martwymi obok siebie. Matka straciła dziecko, ale ona żyje. Żona straciła męża, ale ona żyje. A on jakby wrócił do niej. Stoi obok niej, ale już nie w tym życiu, tylko już po tym życiu. I myślę, że to jest jedno z najbardziej oryginalnych i nieznanych, niepowtarzalnych spojrzeń na tamten czas”.

– ANDRZEJ WAJDA







Andrzej Wróblewski to jeden z najważniejszych polskich artystów XX wieku. Pomimo tragicznej śmierci podczas wyprawy w Tatry w wieku zaledwie trzydziestu lat, jego twórczość plastyczna nierozzerwalnie wpisana jest w powojenny krajobraz sztuki. Artysta związany był ze środowiskiem krakowskim, należał do Klubu Artystów, był też współzałożycielem utworzonej w 1949 roku Grupy Samokształceniowej Związku Akademickiej Młodzieży Polskiej w Krakowie, wraz z m.in. Andrzejem Wajdą, Andrzejem Strumiłło i Witoldem Damasiewiczem, której jednym z głównych założeń było społeczne zaangażowanie działalności artystycznej.

Dla Wróblewskiego wyznacznikiem nowoczesności powojennej sztuki był jej realizm, funkcjonujący jednak w nowym, rozszerzonym wymiarze, określony przez niego mianem „realizmu bezpośredniego”. Malowane obrazy miały jak najsilniej działać na widza, wywołując określone z góry przeżycia. Na cykl Rozstrzelań składają się najbardziej znane prace Wróblewskiego. Realizują one postulowane przez artystę społeczne zaangażowanie,

przedmiotowość i bezpośredni przekaz. W założeniu artysty miały one przemawiać do szerokiego grona odbiorców. Jednym z ośmiu obrazów z cyklu jest Rozstrzelanie surrealistyczne. Na płótnie widoczne jest pięć męskich bosych sylwetek, które ulegają stopniowej dekonstrukcji, od postaci, która jest jeszcze po stronie życia, aż po wygięte w nienaturalnej pozycji ciało i rozczłonkowany tułów. Utrata koloru, w kolejnych fazach jest typowa dla Wróblewskiego, który malował martwych barwą niebieską. Twarz ukazanego mężczyzny jest surowa, nawet w pierwszej fazie, w oczekiwaniu na śmierć, wygląda, jakby należała do kogoś, kto już jest martwy. Więcej emocji, zdradzają zaciśnięte pięści, które rozluźniają się wraz z przejściem do kolejnych stanów. Tło na obrazie jest białe, nie sugerujące żadnej określonej przestrzeni. Jako odniesienie dla cyklu Rozstrzelań Wróblewskiego przywoływane są fotografie wykonane w Bydgoszczy podczas egzekucji ludności cywilnej we wrześniu 1939 roku.

JACEK MALCZEWSKI

(1854-1929)

Śmierć, 1902 r.

olej/plótno, 98 x 75 cm
sygnowany i datowany l.g.: 'J Malczewski 902'
Thanatos Galeria XIX wieku

cena wywoławcza: 1 000 PLN

okres adopcji: 2 lata

Temat śmierci, nurtujący wielu młodopolskich poetów i malarzy, jest również jednym z głównych wątków twórczości symbolisty Jacka Malczewskiego, łączącego w swojej sztuce motywy polskiego folkloru, mitologii śródziemnomorskiej, literatury i autobiografii. Artysta stworzył w obrazie z MNW oryginalną interpretację wyobrażenia śmierci-żniwiarki, której nadał postać dorodnej, epatującej biologiczną siłą kobiety o muskularnych ramionach i łagodnym, współczującym spojrzeniu. Zjawia się ona odziana w płaszcz i zaopatrzona w tradycyjny atrybut – kosę. Czułym gestem zamyka powieki klęczącemu przed nią starcowi o złożonych do modlitwy spracowanych dłoniach, przynosząc wybawienie od doczesnych cierpień. Graniczny moment, niemal rytuał przejścia w sferę transcendencji, symbolicznie podkreśla próg drzwi, których framuga stanowi zarazem krawędź obrazu. Do kresu życia odnosi się też zżęte zboże rozpościerające się na polach przed zabudowaniami gospodarskimi, bezruch i nocna cisza. Sceneria ta, występująca w wielu obrazach Malczewskiego, przywołuje wspomnienie dzieciństwa artysty w majątku wuja w Wielgim lub w pobliskich Gardzienicach, stając się toposem raj utraconego. Malarz wychowany w kulcie romantyzmu, poezji Juliusza Słowackiego i ideologii mesjanizmu, śmierć pojmował jako dopełnienie cyklu życia i zaczął odrodzenia. Kosmiczny rytm natury, która, jak kłosa zboża, musi obumrzeć, aby się odrodzić, zbiega się z etapami ludzkiej egzystencji. Thanatos – motyw obsesyjnie powracający w malarstwie polskiego malarza, może być też interpretowany w kategoriach losu ojczyzny, narodu.

Obraz Śmierć wyróżnia się monumentalizmem i plastycznością pierwszoplanowych jasno oświetlonych figur, skonstrastowanych z mrokiem nocy. Nastrój niesamowitości buduje tu dziwne światło księżyca lub nadchodzącego świtu, połyskujące na ostrzu kosy i rozświetlające dachy i ściany na drugim planie. Malczewski, uczeń Ernesta Henriego Lehmana w Paryżu i Jana Matejki w Krakowie, wykazał się w tym obrazie znakomitym warszatem w zakresie anatomii i modelunku.



8

JÓZEF CHEŁMOŃSKI

(1849-1914)

Kuropatwy, 1891 r.

olej/ płótno, 123 × 199 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'JÓZEF CHEŁMOŃSKI | 1891'
Galeria XIX wieku

**Sztuka na talerzu, kolacja z kuratorem przygotowana przez
jednego z 5 warszawskich restauratorów**

cena wywoławcza: 1 000 PLN
okres adopcji: 2 lata

„Motyw 'Kuropatw' Chełmoński studiował 'rankiem, [leżąc] w kożuchu na śniegu' – jak wspomina córka artysty. Przedstawiona scena dzięki swojej wzruszającej prostocie wyzwala nastrój zadumy, w której kryje się współczucie dla stada ptaków zagubionych w ogromnym śnieżnym pustkowiu, kulących się pod naporem wiatru”.

– EWA MICKE-BRONIAREK



W świadomości Polaków Józef Chełmoński należy do malarzy najbardziej znanych i najwyżej cenionych. Jego twórczość, podobnie jak Pan Tadeusz Adama Mickiewicza, urosła do rangi mitu, którego sugestywna siła trwa do dziś. Rozpatrywana w optyce sztuki narodowej, choć całkowicie pozbawiona patriotycznej dydaktyki, stała się kwintesencją „polskości” w malarstwie XIX i początku XX wieku.

W 1887 roku Chełmoński przyjechał do kraju po dwunastu latach spędzonych w Paryżu. Wkrótce osiadł w niewielkiej posiadłości Kuklówka, gdzie poświęcił się uprawianiu ziemi i sztuki. Powrót do mazowieckich korzeni, do wiejskiego życia w bliskości natury, pozwolił mu przezwyciężyć twórczy impas, w którym tkwił w ostatnich latach pobytu we Francji. Spędzając samotnie całe dnie wśród pól, łąk i lasów, artysta na nowo odczuwał zachwyt nad doskonałością dzieła Stwórcy, odkrywał emocjonalną więź z przyrodą. Głównym bohaterem jego dzieł stał się nastrojowy pejzaż, w którym swobodnego bytowania ptaków, polnych i leśnych zwierząt nie zakłóca obecność człowieka.

Do najwybitniejszych osiągnięć Chełmońskiego w tym nurcie przedstawień należy obraz Kuropatwy, malowany z wyjątkową uwagą czulego obserwatora natury, nowatorski w sposobie kadrowania oglądanego z bliska wycinka pejzażu. Obraz dzięki wzruszającej prostocie motywu skłania do refleksji i zadumy, wyzwala współczucie dla stadka ptaków zagubionych w ogromnym śnieżnym pustkowiu, kulących się pod naporem wiatru. Niektórzy badacze dostrzegali w dziele Chełmońskiego głębszą, niemal mistyczną nutę, interpretując Kuropatwy jako ponadczasowy symbol sieroctwa i samotności.

Wyrafinowany, choć na pozór przypadkowy układ kompozycji, graficzny linearyzm sylwetek ptaków oraz subtelność gamy barwnej przywodzą na myśl mistrzowskie dzieła drzeworytu japońskiego, na co zwrócili uwagę już krytycy współcześni artyście. Akcentując pierwszy plan, oglądany niemal z powierzchni ziemi, Chełmoński przybliżył kadr rozległej równiny, zatopionej w mglistym świetle zimowego poranka. Głębię przestrzeni sugerują dyskretnie zróżnicowane odcienie bieli śniegu i zimowego nieba.

W 1891 roku obraz został nagrodzony najwyższym odznaczeniem (Ehrendiplom) na Internationale Kunst Ausstellung w Berlinie. Entuzjazm krytyki wzbudziły Kuropatwy po wiedeńskiej wystawie Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” w 1902 roku, kiedy to powszechnie podnoszono symbolistyczne walory tego płótna. Chełmońskiego uznano wówczas za jednego z najwybitniejszych malarzy-animistów, stawiając jego obrazy na równi z dziełami słynnego szwedzkiego artysty Bruno Liljeforsa.





OLGA BOZNAŃSKA

(1865 - 1940)

W oranżerii, 1890 r.

olej/plótno, 235 x 180 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Olga Boznańska | Kraków. 890'

Galeria XIX wieku

cena wywoławcza: 1 000 PLN

okres adopcji: 2 lata

Olga Boznańska jest jedną z najwyżej cenionych polskich malarek, zaliczanych do ścisłego grona najwybitniejszych artystek europejskich. Urodzona w Krakowie, córka Francuzki i Polaka, edukację artystyczną rozpoczęła w rodzinnym mieście, kontynuowała przez 12 lat w Monachium. Zachęcona sukcesami, w 1898 roku osiadła w Paryżu, gdzie rozwinęła się jej kariera portrecistki. Mimo ograniczeń stawianym kobietom, artystka zdołała wejść na drogę profesjonalnej malarskiej kariery. Swą oryginalność osiągnęła studiując dzieła wielkich mistrzów, szczególnie Diego Velázquez, Antoona van Dycka, Jeana-Baptiste Siméona Chardina, Fransa Halsy jak również Jamesa Abbotta McNeilla i Whistlera. Boznańska, mieszkając w ówczesnej stolicy sztuki, obojętna była na awangardowe rewolucje, pozostała niezależna od gustów mieszczańskiej publiczności. Przez całe życie aktywnie uczestniczyła w wystawach w m.in. w Paryżu, Berlinie, Pittsburghu, Monachium, Wenecji, Wiedniu, Lwowie, Warszawie i rodzinnym Krakowie - tam zaprezentowała w 1890 roku w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych dwie kompozycje o okazałych rozmiarach: *W oranżerii* i *W Wielki Piątek*. W obydwu obrazach, powstałych w pracowni krakowskiej, artystka trzymała się konwencji realistycznej. Wyjątkowo duży format prac był swoistym popisem umiejętności technicznych młodej artystki, świadczyć mógł o jej chęci zdobycia uznania wśród krytyki artystycznej w rodzinnym mieście. Nigdy później nie zdecydowała się na stworzenie tak dużych dzieł. Oba obrazy przedstawiają młode kobiety w wieku samej artystki i mogą być odczytywane jako symboliczny wizerunek jej pokolenia. Obraz *W oranżerii* to najważniejsza praca Boznańskiej, która powstała w okresie monachijskim, dowodzi jej świetnego warsztatu malarskiego, wyczucia kolorystyki i panowania nad dużą kompozycją. Symboliczna treść przedstawienia łączona była ze zbiorem wierszy Maurice'a Maeterlincka zatytułowanym „Cieplarnia”, który cieszył się w Europie dużą popularnością. Boznańska zapoznała się z tą poezją dzięki znajomości z redaktorem naczelnym warszawskiej „Chimery”, Zenonowi Przesmyckiemu, który publikował artykuły przybliżające Polakom twórczość tego belgijskiego poety. *Cieplarnia* u Maeterlincka i u Boznańskiej symbolizowała małą ludzką duszę, w której rodzą się pragnienia i uczucia – niczym rozkwitające w oranżerii bujne rośliny. W tym świecie duchowości odnajdywała się sama artystka, jako przedstawicielka pokolenia kobiet dążących do samodzielności, samorealizacji i profesjonalizacji swego życia zawodowego.



John H. ...
1884

10

WŁADYSŁAW PODKOWIŃSKI

(1866-1895)

Dzieci w ogrodzie, 1891 r.

olej/ płótno, 47 x 62 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'PODKOWIŃSKI | 1892'

Galeria XIX wieku


cena wywoławcza: 1 000 PLN

okres adopcji: 2 lata

„Podkowiński, pozostając pod silnym wpływem francuskiego impresjonizmu, chętnie notował swe wrażenia i obserwacje natury w licznych, słonecznych w tonacji krajobrazach. Malował rozległe pola, łąki, ukwiecone ogrody, chwytając na gorąco przypadkowe wycinki przyrody”.

– ELŻBIETA CHARAZIŃSKA





Władysław Podkowiński, wychowanek Wojciecha Gersona w warszawskiej Klasie Rysunkowej i student Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu, obok Józefa Pankiewicza, uznawany jest za pioniera polskiego impresjonizmu, choć na rodzimym gruncie był to kierunek epizodyczny i przyjęty z dużym opóźnieniem. Źródłem fascynacji „malarstwem wrażeniowym” był dla warszawskiego artysty pobyt w Paryżu w 1889 i kontakt ze sztuką Claude’a Moneta na jego retrospektywnej wystawie. Podkowiński przyswoił sobie główne zasady malarstwa impresjonistów, wynikające z plenerowej praktyki, jak jasna paleta barwna i rozbicie plamy na składowe cząstki czystych tonów; zrezygnował z tradycyjnego modelunku światłocieniowego, laserunków; wybierał proste motywy, akcentował wycinkowość kompozycji. Malowane w duchu tej nowatorskiej orientacji płótna, pokazywane w 1890 r. w warszawskim Salonie Krywulła, spotkały się z gwałtowną krytyką. Mimo to malarz kontynuował

swoje plenerowe poszukiwania, naznaczając swoje krajobrazy wpływami francuskiego impresjonizmu.

Obraz Dzieci w ogrodzie, jest pamiątką po wakacyjnym pobycie w Chrzęsnem w okolicach Radzymina, w 1892 – w majątku przyjaciela artysty, malarza Miłosza Kotarbińskiego. Dzieło ukazujące dwóch chłopców w słonecznej scenerii ogrodu z malowniczym płotem i kwietnym klombem, ma idylliczny nastrój. Modelami byli synowie Kotarbińskiego, Tadeusz (z konewką) – przyszły filozof i logik, oraz Mieczysław – przyszły malarz, grafik i projektant. Scenka sprawia wrażenie pochwyconego pospiesznie przypadkowego kadru, malarskiej rejestracji ulotnej chwili dnia, zmieniającego się światła. Ten efemeryczny charakter oddaje także płaszczyzna płótna, charakteryzująca się niezwykłą migotliwością, którą artysta osiągnął plamkami gęsto nakładanej farby.



EUGENIUSZ ZAK

(1884-1926)

Tancerz (Pajac), 1921 r.

olej/plótno, 113 x 86 cm
sygnowany l.g.: 'Eug. Zak'
Magazyn malarstwa

**Sztuka na talerzu, kolacja z kuratorem przygotowana przez
jednego z 5 warszawskich restauratorów****cena wywoławcza: 1 000 PLN**

okres adopcji: 2 lata

Do Paryża wyjechał jako osiemnastolatek. Dostał się na École des Beaux-Arts, ale postanowił równocześnie korzystać z modelu w Académie Colarossi. Zadebiutował na Salonie Jesiennym w 1904. Jeździł na plenery do Bretanii, pracował jako dydaktyk w prywatnej akademii malarskiej La Palette, słynącej z liberalizmu i sympatyzowania z różnymi awangardami. Razem z Leopoldem Gottliebem, Romanem Kramsztykiem i Melą Muter należał do pierwszego pokolenia Szkoły Paryskiej. Francja szybko okazała się jedynie pierwszym przystankiem w międzynarodowej karierze. W 1910 Zak wziął udział w berlińskiej wystawie Secession, a w 1922 zamieszkał stolicy Niemiec. Następnie przeniósł się do Bonn, gdzie pracował nie tylko jako malarz, lecz także krytyk. Choć po roku wrócił do Paryża, nie stracił kontaktu z niemieckim środowiskiem artystycznym (na krótko przed śmiercią otrzymał propozycję objęcia kierownictwa Akademii Sztuk Pięknych w Kolonii). Regularnie bywał też w Warszawie, był jednym z założycieli grupy „Rytm”. Podróżował do Szwajcarii, pomieszkiwał na południu Francji, wystawiał swoje obrazy w Stanach Zjednoczonych. Międzynarodowe kontakty okazały się przydatne, kiedy razem z żoną Jadwigą założył galerię sztuki „Zak”, znaną dziś przede wszystkim w krajach Ameryki Łacińskiej – pani Zak już po śmierci męża chętnie wystawiała bowiem dzieła Latynosów. Pełne podróży i sukcesów, spełnione życie zawodowe Zaka należy skonfrontować z jego pracami.

Twórczość Zaka charakteryzuje się czerpaniem z różnych tradycji zarówno nowoczesnych, jak i historycznych: włoskiego quattrocenta, francuskiego klasycyzmu, symbolicznych obrazów Puvis de Chavannesa oraz Maurice'a Denisa, a także miniatury perskiej, chińskiej porcelany i japońskiego drzeworytu. Malarz nawiązuje też do tradycji szkoły Pont-Aven (reprezentowanej głównie przez twórczość Paula Gauguina). Artysta wypracował indywidualną stylistykę charakteryzującą się syntetyczną formą obwiedzioną finezyjnym, miękkim konturem, posługując się plamami barwnymi, które mimo zmatowienia i rozbielenia osiągają niezwykle stopień wyrafinowania kolorystycznego. Jego obrazy zasiedlają postacie zakochanych pasterzy, komediantów, tancerzy, ale i biedaków, którzy stają się figurami ponadczasowymi, definiującymi przypadki ludzkiej kondycji. Taneczne pozy bohaterów, ich lekkość i wrażenie wręcz unoszenia się nad ziemią, wpisują tę twórczość w krąg sztuki dekoracyjnej (ale nie błażej czy bezproblemowej). Mimo sielankowej atmosfery przedstawień często mamy do czynienia z dramatami doli ludzkiej.



STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ / WITKACY
(1885-1939)

Kompozycja fantastyczna, 1915-20 r.

olej/ płótno, 65 x 86 cm
sygnowany i datowany p.g.: 'Witkacy 1915 - 1920'
Galeria Widoczne Niewidoczne


**Sztuka na talerzu, kolacja z kuratorem przygotowana przez
jednego z 5 warszawskich restauratorów**

cena wywoławcza: 1 000 PLN
okres adopcji: 2 lata

„Witkacy, będący głównym członkiem i teoretykiem utworzonej w 1917 roku grupy Formiści, w latach 1918-1924 namalował szereg kompozycji olejnych oraz napisał niemal wszystkie swoje dramaty, wcielając w życie założenia stworzonej przez siebie teorii Czystej Formy. Teoria ta uniezależniała dzieło sztuki od świata realnego, zakładała tworzenie autonomicznych kompozycji – zarówno malarskich, jak i teatralnych – wyłącznie według kryteriów artystycznych”.

– ANNA ŻAKIEWICZ





Kompozycja fantastyczna pochodzi z lat 1915-20. Przedstawia scenę kuszenia św. Antoniego. Witkacy wyjątkowo często sięgał po ten motyw. Istnieje co najmniej siedem przedstawień na ten temat w zbiorach krakowskiego i warszawskiego Muzeum Narodowego. Na trzech św. Antoni jest unoszony w powietrze przez diabła, cztery przedstawiają tę scenę rozgrywającą się na ziemi. Warszawska Kompozycja należy do tej pierwszej kategorii.

Nie wiadomo właściwie skąd Witkacy zaczerpnął ten pomysł, czy ze średniowiecznej Złotej Legendy Jakuba de Voragine'a, a może z modernistycznego Kuszenia św. Antoniego Gustave'a Flauberta. Niewątpliwie inspirował się obrazami Boscha, Grünewalda, może Schongauera. Być może największy wpływ na Witkacego w tej mierze miały grafiki Ensora. Natomiast jeśli chodzi o źródła literackie niewątpliwie opisy Jakuba de Voragine w Złotej legendzie przegryły konkurencję z modernistyczną quasi-powieścią Gustave'a Flauberta. Jak pisze Wojciech Sztaba Kuszenie tego ostatniego było czymś w rodzaju „scenariusza filmowego rozpisanego na ujęcia i role”. Ponadto proza Flauberta była powieścią, czy też sztuką o sztuce, dziełem erudyty, dla którego demonologia stanowiła chleb powszedni.

Witkacy, podobnie jak inni moderniści, w dręczących pustelnika demonach widział przede wszystkim kobietę, femme fatale, stanowiącą przekleństwo każdego mężczyzny. Stąd u Witkacego pojawią się kusicielki, jedna, po prawej, pod postacią damskiej nóżki ze spiczastym pantoflem na obcasie i druga, po środku, z odsłoniętymi piersiami nad opinającym ją w talii gorsetem. Niżej gorset zostaje rozsznurowany i wylewa się z niego wielki różowy brzuch. Kobieta fatalna ma jaskrawoczerwone usta i – zdumiewające górne kończyny, o czterech długich ostrych i spiczastych paznokciach, czy też raczej pazurach. Pozostałe demony wydają się być rodzaju męskiego, natomiast mały potworek z lewej, z okropnym rozdwojonym ogonkiem, przypomina embrion ludzki (z czterema ząbkami!). Święty pustelnik ulatuje w powietrze unoszony przez swego rodzaju sieć utkaną z innych demonów (jeden niepokojąco przypomina jakiegoś wschodniego maga), a cała scena rozgrywa się w górskim krajobrazie, z jeszcze nie roztopionymi łachami śniegu na polach.

with Kaley 1915-1920



13

LEON WYCZÓŁKOWSKI

(1852-1936)

Rybacy (Połów raków), 1891 r.

olej/plótno, 113 x 146 cm

sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'LWyczółkowski | Warszawa | 1891.'

Galeria XIX wieku

cena wywoławcza: 1 000 PLN

okres adopcji: 2 lata

„Obok Władysława Podkowińskiego i Józefa Pankiewicza Wyczółkowski był pierwszym artystą, który wprowadził do sztuki polskiej nową problematykę malarską, opartą na doświadczeniach francuskich impresjonistów. Jednak w przypadku Wyczółkowskiego nie należy przeceniać paryskich wpływów. Sam artysta mówił zresztą: 'Plener mój pochodzi ze wsi z Ukrainy, nie z Paryża'”.

— LIJA SKALSKA-MIECIK





Leon Wyczółkowski – wybitny malarz, grafik i pastelista okresu Młodej Polski, obdarzony był wielką wyobraźnią. Jego twórczość ewoluowała stopniowo. Studia warszawskie, krakowska „majsterszula” Jana Matejki i polskie środowisko artystyczne w Monachium miały znaczący wpływ na dzieła artysty. Drogę artystycznych poszukiwań Wyczółkowski rozpoczął od obrazów o tematyce romantycznej, oraz kameralnych scen, zw. buduarowo-salonowymi, później pojawiło się malarstwo plenerowe dla którego niewyczerpalnym źródłem inspiracji były pejzaże Ukrainy i Tatr. Tam ukształtowała się jego wrażliwość na efekty świetlne obserwowane w naturze. Różnorodność podejmowanych przez Wyczółkowskiego tematów łączyło dążenie do oddania prawdy o świecie widzianym, w którym światło i barwa odgrywały najważniejszą rolę. Na przestrzeni blisko dziesięciu lat artysta spędzał wiele miesięcy na Ukrainie. Dorobek tego okresu stanowią obrazy plenerowe malowane pod wpływem zauroczenia przyrodą i pejzażem. Wyczółkowski przygotowywał liczne studia z natury, ostateczne dzieła malował jednak w pracowni, obraz Rybaków, znany również pod nazwą Połów ryb, powstał w warszawskim atelier. Malarz wielokrotnie wracał do motywów opracowywanych

wcześniej. Obraz przedstawiający ukraińskich rybaków zajętych wybieraniem raków z sieci, jest powiększoną wersją kompozycji powstałej dwa lata wcześniej, zaprezentowanej na warszawskiej wystawie w Salonie Krywulca w 1889 oraz na Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Berlinie w 1891. Scena ukazująca dwóch chłopów o zachodzie słońca brodzących w rzece porośniętej szuwarami to studium koloru i światła. Artysta nie rezygnując z barw lokalnych w odwzorowaniu pejzażu, jego kolorystykę wzbogacił refleksami słońca. Obraz nie jest wynikiem ulotnego wrażenia, ale świadomym notowaniem wielu wrażeń, „Jakie ja miałem na Ukrainie męki, jeśli musiałem czekać na moment zachodzącego słońca, żeby w 20 minut wszystko zebrać. Tak malowałem przez 3-4 miesiące: czerwiec, lipiec, sierpień, wrzesień.” (Maria Twarowska, Leon Wyczółkowski. Listy i wspomnienia, Wrocław 1960, s. 60). Kolejne wersje Rybaków, świadczą o nieustannym zgłębianiu przez artystę roli światła w modelowaniu sylwetek ludzi i pejzażu, ale również podkreślają jego czuły stosunek do zrosniętych z tą ziemią chłopów. Po latach artysta powie: „Jako malarz i człowiek lubiłem ten lud.[...] Taki piękny i dobry lud.”



14

MAKSYMILIAN GIERYMSKI

(1846-1874)

Patrol powstańczy, 1873 r.

olej/ płótno, 60 × 108 cm
sygnowany l.d.: 'M. Gierymski'
Galeria XIX wieku

cena wywoławcza: 1 000 PLN

okres adopcji: 2 lata

„Pozornie nieistotna anegdota została wkomponowana w spokojny, niemalże szkicowo potraktowany mazowiecki pejzaż. Monotonia płaskiego, ubogiego krajobrazu, podkreślona oszczędną gamą kolorystyczną, wywołuje wyraźny kontrast z pełną napięcia sceną, rozgrywającą się na jego tle (...). 'Patrol powstańczy', po raz pierwszy w malarstwie polskim ukazujący odheroizowany obraz powstania, stanowi syntezę dążeń artystycznych Gierymskiego”.

– KRYSZYNA ZNOJEWSKA-PROKOP



Maksymilian Gierymski należał do najwybitniejszych malarzy polskich 2 poł. XIX w. Był niekwestionowanym przywódcą polskiego środowiska artystycznego w Monachium, gdzie przebywał od 1867 roku aż do przedwczesnej śmierci w 1874.

W styczniu 1863 roku, będąc studentem Instytutu Politechnicznego w Puławach, wstąpił w szeregi powstańcze. Walczył prawdopodobnie na terenie Lubelszczyzny i Kielecczyny. Utrwalone w pamięci wrażenia potrafił przenieść na płótno z autentyzmem przejmującym tragiczną prawdę tamtych dni. Na obrazie *Patrol powstańczy* widzimy grupę zwiadowców, którzy zapewne dostrzegli w oddali oznaki obecności rosyjskiego wojska. Jeden z nich zawrócił z wiadomością do oddziału mającego na linii horyzontu. Napięcie malujące się w gestach i ruchach anonimowych bohaterów tej sceny sugeruje spodziewany dramat - nieuchronną potyczkę z wrogiem. Wśród żołnierzy artysta przedstawił postać przypadkowo napotkanego na drodze chłopca - tragicznego, bezbronnego i bezwolnego uczestnika powstańczych wydarzeń.

Gierymski wypracował własną, indywidualną formułę kompozycji o tematyce wojskowo-powstańczej. Unikał odtwarzania zgiełku bitewnego, brutalnego czy heroicznego aspektu walki. Z głębokim

współczuciem ukazywał natomiast nużący trud życia powstańców - powolne przemarsze w jesiennej czy zimowej aurze, konne patrole zwiadowców, postoje oddziałów w wiejskich zagrodach lub w leśnych obozowiskach. Obok bezimiennych, anonimowych uczestników walk równorzędnym bohaterem jego obrazów pozostaje polska przyroda. Oczysty krajobraz jest nie tylko tłem wydarzeń, ale światem tych ludzi, określającym warunki ich walki i codziennego życia.

Koncepcja kompozycyjna i kolorystyczna *Patrolu powstańczego* jest niezwykle prosta. Widok rozległej równiny o ubogiej szacie roślinnej, przeciętej koleinami piaszczystej drogi, skonfrontowanej z bezkresną przestrzenią nieba, utrzymany jest w tonacji barwnej rozegranej w wąskiej skali ugrów, zszarzałej zieleni i błękitu. Monotonia pejzażu, działanie koloru i bladego światła podkreśla nastrój melancholijnej zadumy, zabarwionej gorzką świadomością klęski i straconych nadziei na odzyskanie niepodległości. Siła artyzmu Gierymskiego zmieniła tę reportażowo ujętą scenę w symboliczną wizję zmagania, trudów i niebezpieczeństw życia w powstańczym oddziale; powszedniej, powtarzającej się dziesiątki razy sytuacji, nadała wymiar malarskiej metafory uogólniającej młodzińcze przeżycia całego pokolenia Polaków.



M. Gierymski



15

ALEKSANDER GIERYMSKI

(1850-1901)

Piaskarze, 1887 r.

olej/plótno, 50 × 66 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'A. GIERYMSKI 87.'
Galeria XIX wieku

cena wywoławcza: 1 000 PLN

okres adopcji: 2 lata

„Obraz, namalowany podczas krótkiego pobytu artysty w Warszawie pod koniec 1887 r., poprzez fotograficzne niemal ujęcie wycinka krajobrazu i pracujących ludzi stanowi rodzaj malarskiego reportażu. Asymetryczny układ kompozycji, z mocnym akcentem nadbrzeżnego bulwaru po lewej stronie, oraz precyzyjnie uchwylenie ruchów i gestów piaskarzy, sugerują naturalną przypadkowość przedstawionej sceny”.

— EWA MICKE-BRONIAREK





Aleksander Gierymski jako jeden z nielicznych dziewiętnastowiecznych malarzy polskich przez całe życie pozostawał w centrum zagadnień nurtujących sztukę europejską. Był artystą wielkiego formatu, a jednocześnie postacią tragiczną, wciąż przeżywającą chwile zwątpienia w sens własnej drogi twórczej. Życie osobiste całkowicie podporządkował sztuce i do końca pozostał człowiekiem samotnym. Niezwykle wrażliwy i ambitny, ustawicznie zmieniał miejsca pobytu w poszukiwaniu nowych wrażeń, nieustrudzenie eksperymentował w zakresie doboru środków wyrazu. Spalając się wewnętrznie w pogoni za mirażem artystycznego ideału, zakończył życie jako człowiek obłąkany. Jego samotna śmierć w Rzymie stała się dopełnieniem mitu o losie artysty - wrażliwego, obdarzonego wybitną indywidualnością, lecz niezrozumianego i niedocenionego przez własne społeczeństwo.

Obraz Piaskarze tematycznie i stylistycznie nawiązuje do dzieł z warszawskiego okresu twórczości malarza, przypadającego na lata 1880-84. Gierymski z pasją dokumentalisty odtwarzał na płótnie codzienną rzeczywistość najuboższych, zaniedbanych i na pozór pozbawionych wszelkiego uroku dzielnic - Starego Miasta, Solca, Powiśla. Niemal fotograficzny sposób kadrowania krajobrazu i pracujących w nim ludzi nadaje Piaskarzom charakter malarskiego reportażu o zabarwieniu społeczno-obyczajowym. Robotnicy wydobywający piasek z dna rzeki ukazani są w scenerii warszawskiego Powiśla, w tle widnieją przęsła mostu Kierbedzia. Precyzyjne oddanie szczegółów wielofigurальной sceny oraz doskonałe uchwycenie ruchu poszczególnych postaci sugeruje, że przy malowaniu obrazu artysta mógł posłużyć się fotografią, co było dość popularne wśród ówczesnych twórców. Gierymski organizował powierzchnię płótna, podporządkowując warstwę przedstawieniową – a więc to wszystko co mógł zaobserwować w

realnym świecie – zagadnieniu artystycznemu, jakie w danym momencie pragnął rozstrzygnąć. Dlatego nigdy nie kopiował niewolniczo fotografii, wykorzystywał je raczej jako rodzaj notatek zastępujących szkic rysunkowy, służących pomocą w opracowaniu szczegółów, pozwalających uniknąć żmudnego procesu pracy z pozującymi modelami.

Asymetryczny układ kompozycji Piaskarzy, z mocnym akcentem nadbrzeżnego bulwaru po lewej stronie, oraz precyzyjnie uchwycone ruchy i gesty piaskarzy sugerują naturalną przypadkowość przedstawionej sceny, co było cechą naówczas nowatorską w malarstwie polskim. O mistrzostwie realistycznego warsztatu Gierymskiego świadczy harmonijne zestrojenie zróżnicowanych odcieni szarości w partii nieba i wody, umiejętność odtworzenia refleksów słońca na drobnych falach rzeki oraz niemal iluzyjnego oddania odmiennej konsystencji piasku, drewna czy wody.



16

PIOTR MICHAŁOWSKI

(1800-1855)

Defilada przed Napoleonem, ok. 1837 r.

olej/ płótno, 68,5 x 94,5 cm

Galeria XIX wieku

cena wywoławcza: 1 000 PLN

okres adopcji: 2 lata

„Michałowski, największy polski malarz romantyczny, często odwoływał się w swej sztuce do głównego mitu epoki – epepei napoleońskiej. Poza konnymi wizerunkami cesarza – samotnego bohaterskiego wodza, malował sceny batalistyczne, uwzględniając aspekty legendy żołnierskiej”.

– ELŻBIETA CHARAZIŃSKA





Epopeja napoleońska to jeden z ulubionych motywów najwybitniejszego polskiego malarza romantyzmu, Piotra Michałowskiego. Do najczęściej podejmowanych przez niego tematów należą przedstawienia bitwy pod Somosierrą oraz wizerunki cesarza Francuzów na białym wierzchowcu. Malując Defiladę przed Napoleonem Michałowski wkomponował niewielką sylwetkę tytułowego bohatera, widocznego na prawym skraju płótna, w większą scenę. Od lewej ku prawej stronie defiluje kawaleria. Michałowski przedstawia majaczącego w oddali Napoleona jako męża opatrnościowego, czuwającego nad wiernymi mu oddziałami. Malarz należy do apologetów wielkiego Francuza, a jego dzieła, powstające wiele lat po śmierci cesarza na Wyspie Św. Heleny, przyczyniły się do utrwalenia mitu i kultu Napoleona wśród Polaków. Uwieczniając zwycięstwa Wielkiej Armii, m.in. podczas kampanii hiszpańskiej, artysta dowartościowywał także Polaków, którzy gromadnie walczyli u boku Francuzów z legendarnym bohaterstwem, czym zaskarbili sobie jego wdzięczność i zdobyli uznanie. Ambicją Michałowskiego jest nie tylko utrwalenie legendy żołnierskiej, malarz stawia sobie także cele artystyczne.

Kompozycja umożliwia twórcy doskonalenie warsztatu realisty i daje pole do eksperymentów w zakresie barw. Powtarzające się, podobne do siebie, uchwycone w ruchu sylwetki wojskowych i koni rytmizują obraz. Dzieło pozostało na wstępnym, szkicowym etapie zaawansowania. Michałowski uważał swoje szkice za skończone dzieła, w czym przejawiało się jego nowatorstwo i nowoczesny sposób myślenia o malarstwie. W Defiladzie przed Napoleonem zaskakuje zwłaszcza sposób potraktowania tła, które staje się osobnym, obok przedstawionych postaci, tematem obrazu. Malarz rozkłada farbę szerokim gestem, nie zacierając po akademicku pociągnięć pędzla. Artysta stosuje gamę barwną zawężoną do brązów, żółcieni, czerwieni i drobnych niebieskich akcentów, osiągając wrażenie spokojnej harmonii. Sztuka Michałowskiego wykazuje wyraźną zależność od współczesnego malarstwa francuskiego, której naczelną figurą był Eugène Delacroix, oraz od tradycji barokowego hiszpańskiego mistrza Diego Velázquez. Prace Michałowskiego, mimo że nie odebrał formalnej edukacji artystycznej, cechują się wielkim wyczuciem koloru i formy oraz sugestywnością i dojrzałością, rzadko spotykaną u samouka.



WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI

(1856-1918)

Anemony, ok. 1905 r.

olej/ płótno, 59,5 x 46,5 cm
sygnowany p.g.: 'W. Ślewiński'
Galeria XIX wieku

cena wywoławcza: 1 000 PLN

okres adopcji: 2 lata

Samorodny, nie poparty studiami akademickimi talent Władysława Ślewińskiego ujawnił się stosunkowo późno. Artysta w wieku trzydziestu dwóch lat wyjechał do Francji i tam, osiedlwszy się w Bretanii, związał się z grupą malarzy z Pont-Aven, skupionych wokół Paula Gauguina. W orbicie jego sztuki ukształtował się indywidualny styl malarski Ślewińskiego, bliski estetyce syntetyzmu, jednak mniej radykalny w zakresie upraszczania form i subiektywizacji rozwiązań barwnych. Ulegając tendencjom symbolizmu, pragnął dotrzeć do najgłębszej istoty opisywanego przedmiotu, ujawnić jego wewnętrzne, utajone życie. Dążenie to odnajdujemy zarówno w jego wizerunkach ludzi, jak i w czystych, pozbawionych sztafażu pejzażach czy w martwych naturach z motywem kwiatów lub owoców.

Martwa natura była jednym z najważniejszych wątków tematycznych w twórczości Ślewińskiego. Kompozycji tych artysta nigdy nie traktował w sposób czysto dekoracyjny. Podobnie jak w pejzażach, nie pragnął wiernie naśladować natury, raczej próbował utrwać na płótnie jej esencję, przekładając na język ekspresyjnej linii i barwy sugestywne wrażenie obecności rzeczy, ich cichego trwania. Jego martwe natury tchną skupieniem, nie ma w nich drobiazgowości ani przeładowania rekwizytami, przedmioty traktowane są indywidualnie, niemal „portretowo”.

Ze szczególną wirtuozerią Ślewiński malował kwiaty, najczęściej te niepozorne, rodem z przydomowego ogrodu, a nie z cieplarni, ułożone w prostych, glinianych wazonach lub dzbankach. W „wizerunku” barwnych, bujnie rozkwitłych anemonów, przy których ustawiono skromny bukiet szafirowych bratków, wyczuwamy emocjonalny stosunek artysty do malowanych roślin. Ukazując ich ulotną, krótkotrwałą urodę, obraz zdaje się mówić o zagadce przemijania, a także o powszechnej współzależności spraw małych i wielkich - o tym, że życie każdej rośliny kryje w sobie takie same tajemnice jak życie całej natury.

Malowane przez Ślewińskiego kwiaty wyraźnie odbiegają od innych dzieł artysty swoją bogatą, intensywną kolorystyką, która jednak zawsze jest doskonale zharmonizowana, poddana jednemu dominującemu tonowi. W tym wypadku jest to odcień głębokiej czerwieni anemonów, wzmocniony dopełniającym akcentem rdzawoczerwonej tkaniny nakrywającej stół.

Paul Gauguin wykonując w 1891 roku portret Ślewińskiego, przedstawił go właśnie jako „malarza kwiatów”, siedzącego obok ogromnego bukietu złocistych cynii.



18

BERNARDO BELLOTTO ZW. CANALETTO

(1721 – 1780)

Widok Warszawy z tarasu Zamku Królewskiego, 1773 r.

olej/ płótno, 166 x 269 cm

Galeria XIX wieku

cena wywoławcza: 1 000 PLN

okres adopcji: 2 lata

„[Canaletto] był najwybitniejszym artystą, jakiego królowi udało się zaangażować; miał już za sobą wieloletnią karierę malarza widoków architektonicznych na dworach Drezna, Wiednia i Monachium. (...) Wkrótce [po przyjeździe do Warszawy] rozpoczął pracę nad serią widoków Warszawy, z których większość umieszczono w specjalnie zaprojektowanej Sali Prospektowej na Zamku Królewskim. Obrazy te doskonale dokumentują zabudowę i życie miasta w dobie jego świetności”.

– KRZYSZTOF ZAŁĘSKI



Obraz jest arcydziełem Bernardo Bellotto zw. Canaletto, jednego z najwybitniejszych światowych węducistów i perłą międzynarodowego nurtu wędutowego (nurtu „widoków miejskich”) zapoczątkowanego na przełomie XVII/XVIII wieku w Wenecji, z której też wywodził się autor dzieła. Kompozycja prezentuje mistrzowsko uchwyconą i wirtuozersko namalowaną panoramę Warszawy w XVIII. wieku, dając unikalny i zarazem najpełniejszy (gromadzący najwięcej budowli w perspektywie najdalej sięgającej z centrum miasta na peryferie) widok bujnie rozwijającej się w dobie Oświecenia stolicy I Rzeczypospolitej.

Panoramę miasta oglądamy z górnego piętra Zamku Królewskiego skierowanej w stronę Wisły. Pierwszy plan wypełnia taras zamkowy wraz z piętrzącą się nad nim i ograniczającą kulisowo widok z prawej strony, wschodnią fasadą Zamku Królewskiego z widocznym przy prawej krawędzi płótna ryzalitem zawierającym Apartament Królewski. Dalej, tuż za dziedzińcem - po lewej Pałac pod Blachą (na obrazie zdobi go dach z dachówek, gdyż pierwotny - blaszany któremu zawdzięcza nazwę - został strawiony przez pożar w 1760); za nim z prawej: kościół i zabudowania klasztoru bernardynów oraz jurydyki Mariensztat, dalej w głębi - sięgająca Wilanowa panorama Warszawy w stronę południową wzdłuż Wisły. W ramach perspektywicznego ujęcia

metropolii rozróżniamy w dalszym planie sylwetki i wieże kościołów: Wzytek, Karmelitów, Misjonarzy pod wezwaniem Św. Krzyża - a nawet św. Antoniego Padewskiego w parafii św. Bonifacego na Czerniakowie oraz pałaców dawnej Warszawy: Kazimierzowskiego, Radziwiłłów, Zamku Ujazdowskiego. Na tarasie królewskiego zamku, utworzonym na obmurowanym od strony Wisły zboczu z nasypem ziemnym, uwiecznił Bellotto dwór ostatniego króla Rzeczypospolitej w trakcie codziennych zajęć. Wyobrażone syntetycznie, swobodnymi mistrzowskimi muśnięciami pędzla, figurki arystokratów z królewskiej rodziny oraz dworzan oglądamy w anegdotycznych scenkach rodzajowych. Na skraju tarasu z lewej strony kompozycji przedstawiona jest zmiana warty Gwardii Pieszej Koronnej, w centralnej partii dziedzińca odbywa się lekcja jazdy konnej na maneżu, pod zamkowym skrzydłem trwają prace rzeźbiarskie - związane z odbudową i przebudową zamku po pożarze w 1767 roku. Dzięki badaniom historycznym prowadzonym w ostatnim dwudziestoleciu udało się rozszyfrować tożsamość niektórych postaci. Osoby w oknie pierwszego piętra ryzalitu (przy prawej krawędzi malowidła) zostały przez Alberto Rizziego zidentyfikowane jako wizerunki: króla Stanisława Augusta Poniatowskiego, towarzyszącej mu bratowej (żony królewskiego brata, Andrzeja) - Teresy Heruli z Kinskich Poniatowskiej, i jej dzieci-



księcia Józefa Poniatowskiego (wówczas zaledwie 10-latek) i Marii Teresy Poniatowskiej (przyszłej hrabiny Wincentowej Tyszkiewiczowej, Referendarzowej Wielkiej Koronnej). Kawaler w jasnym mundurze z czerwoną wstęgą Orderu Św. Stanisława na piersi, asystujący na schodach damie (najpewniej Konstancja z Poniatowskich Tyszkiewiczowa, ulubiona bratanica króla), utożsamiany jest z Hetmanem Polnym Litewskim Ludwikiem Tyszkiewiczem, któremu Stanisław August podarował niniejszy obraz wkrótce po jego ukończeniu (z tego też powodu Widok Warszawy z tarasu..., choć malowany przez Bellotta równoległe do innych wedut stolicy przeznaczonych do Przedpokoju Senatorskiego w warszawskim zamku – aktualnej Sali Canaletta, nigdy nie znalazł się w jej wystroju). Niewykluczone, że autoportret samego Bellotta stanowi przedstawiona u dołu malowidła figura korpulentnego dworzanina w brązowym fraku i takichż pludrach, z przytroczoną szablą (atrybutem szlachty, do której mistrz aspirował, poprzedzając partykułą „de” sławne wujowskie nazwisko „Canaletto” dołączane przez Bellotta do własnego) i z bardziej „mieszczańską” laską w ręku. Natomiast pogrążony w lekturze mężczyzna w oknie na drugim piętrze ponad apartamentem królewskim to najpewniej August Moszyński, najważniejszy przed Bacciarellim doradca artystyczny władcy (lub też Marc Reverdil, królewski bibliotekarz).

Nutę ekstrawagancji wprowadzają do sztafazu figuralnego dwie figurki w fantazyjnych białych turbanach: pajuk królewski w tureckim stroju i czarnoskóry paż w europejskim habicie. Ich jaskrawoczerwone okrycia z zielonym podbiciem i białe szaty spodnie dumnie demonstrują barwy królewskie (powtórzone na obrazie kilkakrotnie w formie jodełkowego ornamentu na donicach i płotach). Zarazem jednak wraz z zielonymi plamami mundurów przybocznej gwardii królewskiej, czerwonymi - mundurów Gwardii Konnej Koronnej oraz bielą kurtek Gwardii Pieszej Koronnej, ubiory dworaków składają się na swoistą tkankę pstrokatych punktów barwnych, rozsianych w partii dworskiego dziedzińca, decydujących o malowniczości przedstawienia. W efekcie, skąpana w świetle letniego poranka weduta o dominancie świetlistych różów, jasnych ochr i pucoli mieni się różnobarwnymi akcentami uwijających się sylwetek, tworząc jedyną w swoim rodzaju wizję tętniącego życiem miasta wkraczającego w epokę nowoczesności.

Mając na uwadze niezastąpione walory dokumentalne obrazu, warto pamiętać, iż odegrał on bezcenną rolę tuż po II wojnie światowej, jako źródło informacji do rekonstrukcji zabytków Warszawy zniszczonych w czasie działań wojennych.



19

FELIKS PĘCZARSKI

(1804-1862)

Szulerzy przy świecy, 1845 r.

olej/plótno, 75,5 x 62 cm

Galeria XIX wieku

cena wywoławcza: 1 000 PLN

okres adopcji: 2 lata

Feliks Pęczarski jest przedstawicielem warszawskiego środowiska artystycznego pierwszej połowy XIX w. Artysta, sam wychowanek Instytutu Głuchoniemych, uczył tu lekcji rysunku. Jego twórczość obrazująca charakterystyczne typy społeczne, wyróżnia się drobiazgowym odtworzeniem szczegółów, wysokim stopniem iluzjonizmu o niderlandzkim rodowodzie, ale swoim naiwnym realizmem wpisuje się również w tendencję biedermeieru. Bohaterami jego obrazów są lichwiarze, szulerzy, dziwacy, ukazani w sposób ekspresyjny i groteskowy, czasem niemal karykaturalny, w półpostaci, we wnętrzu, w wąskim kadrze, co także przywodzi na myśl rozwiązania znane z malarstwa flamandzkiego i holenderskiego, które artysta mógł znać za pośrednictwem grafiki. Nocna sceneria i sztuczne oświetlenie, wprowadzające silne kontrasty i intensyfikujące wyraz, nawiązuje do konwencji obrazów Rembrandta i malarzy lejdejskich. Z dawnymi mistrzami łączy Pęczarskiego również staranne opracowanie powierzchni płótna i zamiatowanie do rekwizytów, które stają się w obrazie niemal samodzielną martwą naturą. Przedstawienia takie jak Szulerzy przy świecy, odnoszące się wzorem nowożytnej sztuki do przywar ludzkich, jak na przykład chciwość czy skąpstwo, mają moralizatorską wymowę, ale zawierają również element komiczny dzięki przerysowanym gestom i mimice postaci.



20

STANISŁAW WITKIEWICZ

(1851-1915)

Ranny powstaniec, 1881 r.

olej/ płótno, 59,5 x 122,5 cm
sygnowany, datowany i opisany l.d.:
'Stanisław Witkiewicz | roku 1881. | Monachium'
Galeria XIX wieku

cena wywoławcza: 1 000 PLN

okres adopcji: 2 lata

„Malowany w Monachium, z uwagi na cenzurę pokazany w Warszawie dopiero w 1919 r., obraz podejmuje częsty w twórczości Witkiewicza temat wydarzeń z powstania styczniowego. Pozbawiona patosu, ukazująca codzienny trud żołnierza scena rozgrywa się w szarym pejzażu, na błotnistej wiejskiej drodze w ponury, wilgotny dzień”.

– ANNA TYCZYŃSKA





Malarstwo Stanisława Witkiewicza pozostawało w cieniu jego działalności jako jednego z najbardziej opiniotwórczych polskich krytyków i teoretyków sztuki drugiej połowy XIX wieku. Późniejszy redaktor „Wędrowca”, autor Sztuki i krytyki u nas i Monografii artystycznych studiował w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Monachium, gdzie utrzymywał bliskie kontakty z członkami polskiej kolonii artystycznej, m.in. Maksymilianem Gierymskim i Józefem Chełmońskim. Początkowo uprawiał malarstwo rodzajowe, co wpisywało się w jego postawę przeciwnika umoralniającej funkcji sztuki i propagatora realizmu, rozumianego jako prawda w odwzorowywaniu rzeczywistości w obrazach i wyrażanego za pomocą środków formalnych.

W latach 1876-82 Witkiewicz namalował kilka płócien na temat powstania styczniowego, którego – podobnie jak wielu twórców z jego kręgu – sam był uczestnikiem. Należy do nich obraz Ranny powstaniec, który stał się najbardziej rozpoznawalnym dziełem artysty, spełniającym zarazem wymogi realistycznego programu w sztuce. Witkiewicz namalował je podczas drugiego pobytu w Monachium w 1881 roku, posługując się swoimi wspomnieniami o tych wydarzeniach oraz znajomością polskiej wsi i pejzażu. Temat dotyczący przeszłości Polski został tu połączony z własnym doświadczeniem malarza, co było nowym ujęciem w ramach malarstwa historycznego. Zgodnie z nim artysta nie przedstawił konkretnego wydarzenia militarnego, lecz realia życia i walki zwykłych



żołnierzy. Główny bohater obrazu jest anonimowym rannym powstańcem, którego chłopci wnoszą do przydrożnej chaty, by udzielić mu pomocy. Jego twarz jest niewidoczna, a cała postać ginie wśród zebranych wokół ludzi. Drugą grupę tworzą żołnierze na koniach, którzy po zostawieniu towarzyszy we wsi, szykują się do odjazdu. Naturalność poz i wzajemnego układu postaci wywołuje w widzu wrażenie bezpośredniej obserwacji epizodu z powstańczej codzienności. Witkiewicz z jednakową uwagą potraktował wszystkich uczestników dramatycznego wydarzenia, ukazując indywidualność emocjonalnej reakcji każdego z nich. Figury, jak i każdy z elementów scenerii, zostały odwzorowane bardzo precyzyjnie, co jest szczególnie widoczne w partiach wybrukowanej ziemi, wozu z

sianem i strojów postaci. Dzięki zróżnicowaniu ubiorów autor wprowadził do szaro-brunatnej kompozycji jasne kolory: błękit, czerwień i żółcień, które zostały dodatkowo wzmocnione rozproszonym, ciepłym światłem.

Dzieła dotyczące powstania styczniowego to jedne z niewielu płócien Witkiewicza, w których treść wciąż pozostaje istotna. W swojej późniejszej twórczości pejzażowej, powstałej pod sztandarem realizmu, artysta koncentrował się przede wszystkim na malarskich walorach obrazów.

WALENTY WAŃKOWICZ

(1799 – 1842)

Portret Adama Mickiewicza na skale Judahu, 1827-28 r.olej/plótno, 148 × 123 cm
Galeria XIX wieku**cena wywoławcza: 1 000 PLN**

okres adopcji: 2 lata

Wańkowicz, znany portrecista, poznał Adama Mickiewicza podczas studiów na uniwersytecie w Wilnie. Wykonał wtedy kilka rysunkowych podobizn młodego poety, który zdobywał powoli pozycję w świecie literackim, jako autor Ballad i romansów, Grażyny, II i IV części Dziadów. Obraz powstał w Petersburgu pod wpływem Sonetów krymskich opublikowanych w 1826 roku, które odbiły się szerokim echem wśród miłośników poezji i ostatecznie ugruntowały sławę przyszłego wieszca. Według relacji syna poety, Władysława do malowania dużego portretu olejnego Wańkowicz przystąpił w grudniu 1827 roku. Malował szybko i ukończył go na początku następnego roku. W kompozycji, inspirowanej sonetem Ajudah, Mickiewicz zdaje się recytować wers: „Lubię pooglądać wsparty na Judahu skale”. Samotna postać, w pozie konradowskiej, wsparta o skałę kieruje uduchowiony wzrok w przestrzeń. Jej twarz została odtworzona z dużym podobieństwem do rzeczywistych rysów modela. Widoczne z lewej strony lira i liście winorośli symbolizują natchnienie i odrodzenie. Sylwetka poety osadzona pomiędzy niebem a ziemią zdaje się być zawieszona we wszechświecie. Kontrast pomiędzy partiami pogrążonymi w mroku a morzem skąpanym w łunie światła, wzmaga ekspresję i podsyca tajemniczą atmosferę kompozycji. Współcześni zwracali uwagę na niezwykłą aurę duchowości emanującą z portretu. Według malarza Wincentego Smokowskiego „Przeniknął Wańkowicz ducha poety”.

Obraz ten należy do najbardziej znaczących portretów artystów w historii malarstwa polskiego. Poprzez swoją wymowę uznawany jest za uniwersalne wyobrażenie poety romantycznego i najchętniej powielany wizerunek Mickiewicza rozpowszechniony w licznych powtórzeniach w wersji olejnej i w formie graficznej. O sile jego oddziaływania może świadczyć wiersz Cypriana Kamila Norwida W pracowni Guyskiego, w którym nawiązuje on do wizjonerskiego charakteru tego wyjątkowego portretu.

Wizerunek zyskał też aprobatę samego poety, dlatego Wańkowicz wykonał kilka jego replik. Uważa się, że trzy z nich na pewno wyszły spod pędzla artysty. Są to dzieła należące obecnie do zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum Literatury w Warszawie i Muzeum Adama Mickiewicza w Paryżu.



22

CECCO DEL CARAVAGGIO

Męczeństwo św. Sebastiana, 1610-20 r.

olej/plótno, 124 x 162,5 cm
Galeria Sztuki Dawnej

**Sztuka na talerzu, kolacja z kuratorem przygotowana przez
jednego z 5 warszawskich restauratorów**

cena wywoławcza: 1 000 PLN
okres adopcji: 2 lata







Cecco del Caravaggio był wiernym naśladowcą Michelangela Merisi da Caravaggio (1571-1610), jeśli nie jego współpracownikiem. Giulio Mancini (1559-1630), słynny kolekcjoner i krytyk sztuki, uwzględnił go w swoim dziele *Considerazioni sulla pittura*: „Francesco detto Cecco del Caravaggio” figurował tam, razem z Bartolomeo Manfredim, Jusepe de Ribera, Spadrinem i Carlo Saraceni, jako jeden z najważniejszych przedstawicieli szkoły Caravaggio. Choć niewiele szczegółów biografii Cecco jest znanych, identyfikuje się go z artystą zwanym Francesco Buoneri (1590-1625), współautorem dekoracji w kaplicy Guicciardini we florenckim kościele świętej Felicjy. Cecco gorliwie naśladował styl Caravaggio, ale również zasłynął z niekonwencjonalnych rozwiązań dla tematów typowo caravaggionistycznych. Tak, jak w przypadku warszawskiego obrazu ze świętym Sebastianem. Historia życia tego męczennika jest znana między innymi ze Złotej Legendy: Sebastian, który był ważnym rzymskim dowódcą, a także wiernym wyznawcą Chrystusa, został skazany na śmierć za wyznawanie swej wiary. Według legendy prześladowcy przebili go tyłoma strzałami, że zaczął przypominać jeżozwierza. Przed śmiercią uchroniła go troskliwa opieka świętej Ireny, która opatrzyła jego rany, po czym Sebastian powrócił do pałacu cesarza, by napomnieć go o okrutności jego czynów względem chrześcijan. Wskutek tego został ponownie skazany na śmierć, tym razem przez pobicie kijami. Jednak to strzały stały się atrybutem świętego Sebastiana. Cecco wybrał nietypowe ujęcie tematu. Zamiast zwyczajowego ukazania samotnej postaci świętego Sebastiana z ciałem przebitym strzałami lub poddanego zabiegom świętej Ireny i innych kobiet, na obrazie męczennikowi towarzyszą dwaj oprawcy wraz z dwoma innymi świadkami zdarzenia. Cecco nie jest jedynym artystą, który ukazał świętego Sebastiana w towarzystwie katów, zrobił to najprawdopodobniej i sam Caravaggio, na obrazie, który znamy jedynie z późniejszej kopii, na której święty jest przygotowywany do egzekucji. Cecco wybrał moment już po wykonaniu wyroku. W ciele męczennika znajdują się strzały, a młody oprawca chwytą za jedną z nich, jakby sprawdzając jak mocno zagłębiona jest ona w ciele. Pozostali ciemiężyciele są w posiadaniu przedmiotów, które przypominają kije. Może to być nawiązanie do drugiej części męczeństwa, podczas której święty poniósł śmierć od pobicia pałkami. Należy sądzić, że celem artysty nie było przedstawienie konkretnego zdarzenia, a raczej upamiętnienie obu momentów męki świętego Sebastiana. Uwzględnienie przez Cecca elementów związanych z biczowaniem może mieć również bardziej praktyczny wymiar. Na rentgenogramie (czyli fotografii w promieniowaniu Rentgena) widoczna jest pierwotna, nieukończona wersja przedstawienia, która miała zapewne przedstawiać Biczowanie Chrystusa. Trudno ustalić kto wpłynął na zmianę ostatecznej koncepcji, faktem jest, że artysta zrezygnował z pierwotnego projektu do stworzenia nowego ujęcia w ikonografii świętego Sebastiana (Magdalena Grądzka).

WOJCIECH WEISS

(1875-1950)

Manifest, 1950 r.

olej/plótno, 190 x 136 cm

sygnowany p.d.: 'WWeiss'

Magazyn malarstwa

cena wywoławcza: 1 000 PLN

okres adopcji: 2 lata

Wojciech Weiss to jeden z najważniejszych artystów Młodej Polski, uczeń Leona Wyczółkowskiego, malarz modernistycznych, ekspresjonistycznych pejzaży, portretów, scen symbolistycznych i muzycznych wizji. Rozwijał także twórczość graficzną, współpracował z krakowskim „Życiem”, później z warszawską „Chimerą”, był członkiem wiedeńskiej Secesji, Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” i prezesem Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie; po odzyskaniu niepodległości został rektorem Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie zasłużył się jako wybitny pedagog. Wiele podróżował, przede wszystkim do Włoch, Paryża i Wiednia. Jego wczesna twórczość naznaczona została wpływami sztuki Edvarda Muncha, do którego zbliża go potrzeba bezpośredniego odczuwania natury i wyrażania stanów duszy poprzez intensywny kolor i umowność malarskich znaków. Silnie oddziaływały nań również poglądy filozoficzne Stanisława Przybyszewskiego. W Paryżu Weiss poznał koncepcję koloru sugestywnego i teorię ewiwalentów plastycznych, zafascynował się japońskimi drzeworytami. W okresie międzywojennym malował zmysłowe akty.

Jego twórczość po 1945 jest odpowiedzią na założenia postulowanej wówczas doktryny socrealizmu, sztuki propagandowej, komunikującej czytelnym językiem rewolucyjne treści powojennej rzeczywistości w Polsce. W tej ostatniej fazie artystycznej działalności Weissa, który zarzucił autorski styl swojej przedwojennej sztuki, powstały takie obrazy jak: „Strajk”, „Popatrz, wspaniała manifestacja pokojowa”, „Manifest”, za który otrzymał w 1950 nagrodę na Pierwszej Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki w Warszawie. Dzieło to, jedna z najbardziej rozpoznawalnych prac artysty, charakteryzuje się zwartą kompozycją, ujmującą w ciasnym kadrze sześciu robotników, z których jeden odczytuje tytułowy manifest, inny dumnie trzyma czerwony sztandar. Już tytuł narzuca ideową lekturę obrazu. Monumentalizacja postaci – wskazywana jako cecha kompozycji socrealistycznych – idzie tu w parze z rytmizacją sylwetek, dosadną charakterystyką anonimowego kolektywu w roboczych strojach. Scena, rozgrywająca się w nieokreślonym wnętrzu, przypominającym fabryczną halę, przy sztucznym oświetleniu, ma podniosły nastrój. Dzieło to jest swego rodzaju manifestem nowej sztuki.



24

ZBIGNIEW PRONASZKO

(1885-1958)

Autoportret na tle sadu, około 1910-12 r.

olej/plótno naklejone na tekturę, 54,5 x 66,5 cm
sygnowany p.d.: 'z. pronaszko.'
Galeria XIX wieku

cena wywoławcza: 1 000 PLN

okres adopcji: 2 lata

Autoportret artysty należy do wczesnej fazy jego twórczości, w której widoczne są silne wpływy symbolizmu Jacka Malczewskiego. Scena przedstawia moment kreacji, intensywny proces związany z powstawaniem obrazu. Artysta stoi przed płótnem, prawdopodobnie maluje zbiór jabłek i sad, w którym się znajduje. Scena przepojona jest silnym światłem słonecznym, które tworzy wyraźną granicę na twarzy artysty osłoniętym szerokim rondem kapelusza. Oczy, mimo że pozostają w obszarze cienia, są wyraźnie wyeksponowane. Mamy wrażenie, że artysta został nagle oderwany od pracy, aby dokonać szybkiego spojrzenia w stronę widza. Spojrzenie to jest uważne, może nawet lekko demoniczne, czujemy wręcz, że nas przeszywa. Ta sielankowa scena jest tylko pretekstem do ukazania trudnego procesu kreacji twórczej, pobudza widza do zadania pytania o mechanizmy rządzące tym procesem. Ważnym elementem budującym nastrój przedstawienia, oraz jego płaszczyznę filozoficzną (zgodną z duchem epoki) jest pora roku, w której rozgrywa scena. Jesień to moment zbioru płodów rolnych, ale i pora symbolicznego zamknięcia etapu życia, początek jego zamierania, co znamionuje nieuchronne nastanie zimy. Intensywne promienie słoneczne dają złudną nadzieję na coś, co szybko nie nastąpi.





STOWARZYSZENIE PRZYJACIELE MUZEUM NARODOWEGO W WARSZAWIE

Stowarzyszenie Przyjaciele Muzeum Narodowego w Warszawie istnieje od 1916 roku. Od 2015 po powołaniu nowego zarządu jest aktywnie działającą organizacją. Naszą misją jest tworzenie społeczności ludzi zaangażowanych w życie Muzeum, realizacja projektów popularyzujących MNW i jego zbiory oraz wspieranie Muzeum w zakupie dzieł oraz nowych inwestycji.

Wizytówką naszej organizacji jest projekt „Spragnieni Piękna” którego inauguracja nastąpiła w 2017 roku. W ramach projektu tworzymy pokaz sztuki, Charytatywny Pokaz mody oraz Bal Dobroczynny. Celem projektu jest zbieranie środków na rzecz Muzeum Narodowego w Warszawie oraz powrót do atmosfery międzywojennej Warszawy spragnionej piękna, sztuki, zabawy. Stąd wzięła się nazwa.

W tym roku organizujemy już 4 edycję Dobroczynnego Balu „Spragnieni Piękna”, który odbędzie się 24 lutego 2020 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie. Więcej informacji znajdą Państwo na stronie www.przyjacielemnw.pl

Wierzymy, że wspólne działanie na rzecz Muzeum dostarczy członkom Stowarzyszenia i jego sympatykom satysfakcji z udziału w tworzeniu ważnej i ponadczasowej instytucji narodowej. Muzeum potrzebuje ludzi pomocnych, ich wsparcia, pieniędzy i czasu, by lepiej się rozwijać dla kolejnych pokoleń.

Skład Zarządu Stowarzyszenia Przyjaciele MNW:

Paweł Kastory – Prezes Stowarzyszenia
Małgorzata Wandzel – Wiceprezes Stowarzyszenia
Anna Zimecka
Michał Suchora
Jolanta Stryczak
Anna Knapke
Aleksandra Grabska

Skład Rady Nadzorczej:

Joanna Błaszczak
Karolina Wolff – Leśnodorska
Jacek Olechowski

Karolina Toczek – Wieczorek – Dyrektor Stowarzyszenia
ktoczek@przyjacielemnw.pl

Karolina Radziejowska – Koordynator ds. członków stowarzyszenia
kradziejowska@przyjacielemnw.pl

Kontakt:
Stowarzyszenie Przyjaciele MNW
Al. Jerozolimskie 59
00-697 Warszawa
tel. 570 105 177

PARTNERZY STOWARZYSZENIA

BAIN & COMPANY 

[lsw] | Leśnodorski
Ślusarek
i Wspólnicy



PRZYJMujemy OBIEKTY NA NADCHODZĄCE AUKCJE

SZTUKA WSPÓŁCZESNA



NOWE POKOLENIE PO 1989: 12 MARCA 2020

Termin przyjmowania obiektów: do 6 LUTEGO 2020

kontakt: Artur Dumanowski a.dumanowski@desa.pl, 795 122 725



PRACE NA PAPIERZE: 27 LUTEGO 2020

Termin przyjmowania obiektów: do 23 STYCZNIA 2020

kontakt: Agata Matusielńska a.matusielanska@desa.pl, 539 546 699



KLASYCY AWANGARDY PO 1945: 5 MARCA 2020

Termin przyjmowania obiektów: do 30 STYCZNIA 2020

kontakt: Klara Czerniewska-Andryszczyk, k.czerniewska@desa.pl, 22 163 66 41, 664 150 866



FOTOGRAFIA KOLEKCJONERSKA: 2 KWIETNIA 2020

Termin przyjmowania obiektów: do 28 LUTEGO 2020

kontakt: Katarzyna Żebrowska k.zebrowska@desa.pl, 539 546 701



PRZYJMUJEMY OBIEKTY NA NADCHODZĄCE AUKCJE

SZTUKA DAWNA



PRACE NA PAPIERZE: **6 LUTEGO 2020**

Termin przyjmowania obiektów: do 4 STYCZNIA 2020

kontakt: Małgorzata Skwarek m.skwarek@desa.pl, 795 121 576



XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE: **19 MARCA 2020**

Termin przyjmowania obiektów: do 13 LUTEGO 2020

kontakt: Tomasz Dziewicki t.dziewicki@desa.pl, 735 208 999



ART OUTLET - SZTUKA DAWNA: **21 MAJA 2020**

Termin przyjmowania obiektów: do 16 KWIETNIA 2020

kontakt: Julia Materna j.materna@desa.pl, 538 649 9458



GRAFIKA ARTYSTYCZNA: **28 STYCZNIA 2020**

Termin przyjmowania obiektów: do 18 GRUDNIA 2019

kontakt: Marek Wasilewicz m.wasilewicz@desa.pl, 795 122 702



Jerzy Nowosielski, Pejzaż abstrakcyjny, 1960 r.

SZTUKA WSPÓŁCZESNA KLASYCY AWANGARDY PO 1945

Aukcja 5 grudnia 2019, godz. 19

Wystawa obiektów: 25 listopada – 5 grudnia 2019





Henryk Hayden, Pejzaż z ujściem rzeki, 1912 r.

SZTUKA DAWNA XIX W., MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE

Aukcja 12 grudnia 2019, godz. 19

Wystawa obiektów: 2 – 12 grudnia 2019



REGULAMIN

aukcji dobroczynnej pod nazwą „Aukcja adopcji Skarbów Muzeum Narodowego w Warszawie” („Regulamin”)

§ 1 POSTANOWIENIA WSTĘPNE

1. Organizatorem aukcji dobroczynnej pod roboczą nazwą „Aukcja adopcji Skarbów Muzeum Narodowego w Warszawie”, zaplanowanej na dzień 2 grudnia 2019 r. o godz. 19:00 w Gmachu Głównym Muzeum Narodowego w Warszawie przy ul. Aleje Jerozolimskie 3, (00-495) („Aukcja”), jest Stowarzyszenie Przyjaciele Muzeum Narodowego w Warszawie z siedzibą w Warszawie (00-697), przy al. Jerozolimskich 59, wpisane do rejestru przedsiębiorców oraz rejestru stowarzyszeń, innych organizacji społecznych i zawodowych, fundacji oraz samodzielnych publicznych zakładów opieki zdrowotnej prowadzonych przez Sąd Rejonowy dla m.st. Warszawy, XII Wydział Gospodarczy Krajowego Rejestru Sądowego pod numerem KRS 0000284869, NIP: 7010095649, REGON: 14119802700000 („Stowarzyszenie”).
2. Przedmiotem Aukcji jest oferowanie dla licytantów „adopcji” wybranych przez Stowarzyszenie dzieł sztuki, zgromadzonych w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie („Muzeum”). Przez „adopcję” poszczególnych dzieł sztuki zgromadzonych w Muzeum, rozumie się umieszczenie imienia, nazwiska, pseudonimu lub firmy Zwycięzcy (zdefiniowany w § 3 ust. 7 Regulaminu poniżej) na tablicy informacyjnej, umieszczonej obok danego dzieła sztuki w Gmachu Muzeum („Adopcja”).
3. Adopcja nie może być rozumiana jako przeniesienie własności, najem, użyczenie czy też udzielenie licencji prawnoautorskiej co do dzieła sztuki lub jako jakkolwiek inna, podobna czynność prawna.
4. Dzieła sztuki będą adoptowane na okresy dwuletnie, z możliwością przedłużenia dzieła sztuki o rok przez Zwycięzcę (zdefiniowany w § 3 ust. 7 Regulaminu poniżej), jeżeli Zwycięzca zapłaci cenę 5.000 złotych (pięć tysięcy złotych) na rachunek Stowarzyszenia i jednocześnie złoży Stowarzyszeniu oświadczenie o przedłużeniu Adopcji przed upływem pierwotnego, dwuletniego okresu Adopcji.
5. W trakcie Adopcji, Stowarzyszenie dołoży starań, aby eksponować zaadoptowane dzieło sztuki dla szerokiej publiczności na terenie Gmachu Muzeum, za wyjątkiem sytuacji, w których adoptowane dzieło sztuki zostanie wypożyczone na wystawę czasową w innych muzeach lub galeriach. W wypadku wypożyczenia adoptowanego dzieła sztuki, Stowarzyszenie dołoży starań, aby adoptowanemu dziełu sztuki towarzyszyła podczas wypożyczenia taka sama tablica informacyjna jak w Gmachu Muzeum.
6. Kompletny katalog wybranych przez Stowarzyszenie dzieł sztuki przeznaczonych do Adopcji, stanowi Załącznik nr 1 do Regulaminu („Obiekty”).
7. Dochód uzyskany z Aukcji zostanie przeznaczony na cele statutowe Stowarzyszenia.

§ 2 WARUNKI UCZESTNICTWA

1. Uczestnikiem Aukcji może być każda osoba fizyczna posiadająca pełną zdolność do czynności prawnych, osoby prawne oraz jednostki organizacyjne, którym przepisy szczególne przyznają osobowość prawną („Uczestnik”).
2. Aukcja ma charakter publiczny, a podawane ceny Adopcji są jawne i dostępne dla Uczestników. Licytacja poszczególnych Adopcji odbywa się ustnie lub przy użyciu przyrządów elektronicznych.
3. Niedopuszczalne są jakiegokolwiek działania które utrudniałyby, destabilizowałyby lub uniemożliwiłyby należyte przeprowadzenie Aukcji.
4. Uczestnik Aukcji przystępując do licytacji potwierdza i oświadcza, że:
 - a) akceptuje treść niniejszego Regulaminu,
 - b) spełnia warunki przewidziane w § 2 ust. 1 Regulaminu powyżej,
 - c) wyraża zgodę na przetwarzanie jego danych osobowych w celu i zakresie wskazanym w Regulaminie.

§ 3 PRZEBIEG AUKCJI

1. Przed przystąpieniem do licytacji, prowadzący licytację przedstawia Uczestnikom podstawowe zasady Aukcji (w tym zasady Adopcji) i prezentuje Obiekty przewidziane do Adopcji.
2. Dla każdej Adopcji zostanie ustalona cena minimalna (wywoławcza).
3. Stowarzyszenie nie przewiduje w toku postępowania aukcyjnego obowiązku zapłaty wadium.
4. Prowadzący licytację otworzy każdą z licytacji poprzez wskazanie ceny minimalnej (wywoławczej) dla danej Adopcji.
5. Każdemu Uczestnikowi przysługują prawo wylicytowania więcej niż jednej Adopcji.
6. Oferta złożona w toku licytacji przestaje wiązać Uczestnika, gdy inny Uczestnik złoży ofertę korzystniejszą (wyższą).
7. Poszczególną licytację Adopcji wygrywa ten Uczestnik, który wskutek trzykrotnego wywołania jego postąpienia z najwyższą ofertą pieniężną, złoży w efekcie ofertę najkorzystniejszą („Zwycięzca”). Zawarcie umowy dotyczącej Adopcji, następuje z chwilą udzielenia przybicia, z zastrzeżeniem § 4 ust. 1 Regulaminu poniżej. Zwycięzca nie posiada prawa do przeniesienia swoich praw z umowy na osoby trzecie.
8. Potwierdzeniem zawarcia umowy dotyczącej Adopcji, jest formularz stanowiący

Załącznik nr 2 do niniejszego Regulaminu.

9. Zwycięzca wedle jego swobodnego wyboru:
 - a) może zgłosić chęć nadania mu tytułu Patrona Stowarzyszenia;
 - b) zgłosić chęć umieszczenia swojego imienia i nazwiska, pseudonimu lub firmy oraz wizerunku zaadoptowanego Dzieła na stronie internetowej Stowarzyszenia z informacją o Adopcji.

na formularzu stanowiącym Załącznik nr 2 do niniejszego Regulaminu.

10. Zwycięzca niezwłocznie po zakończeniu Aukcji, przekaze Stowarzyszeniu następujące dane:
 - a) imię i nazwisko, pseudonim lub firmę Zwycięzcy;
 - b) adres e-mail lub numer telefonu;
 - c) PESEL lub NIP;

na formularzu stanowiącym Załącznik nr 2 do niniejszego Regulaminu.

11. Stosownie do treści art. art. 38 pkt 11) ustawy z dnia 30 maja 2014 r. o prawach konsumenta, Zwycięzcy nie przysługuje prawo odstąpienia od zawartej umowy w wyniku licytacji.
12. Uczestnik jest w pełni odpowiedzialny za składane przez siebie oferty cenowe podczas licytacji, które nie powinny być składane w sposób lekkomyślny, omyłkowy lub też bez zapoznania się i rozumienia konsekwencji złożenia oferty zgodnie z niniejszym Regulaminem i powszechnie obowiązującymi przepisami prawa.

§ 4 PŁATNOŚCI

1. Adopcja Obiektu oraz rozpoczęcie dwuletniego okresu Adopcji, następuje w dniu umieszczenia tablicy informacyjnej przy Obiekcie, nie wcześniej niż w dniu dokonania płatności całej ceny w wysokości odpowiadającej zwycięskiej ofercie pieniężnej.
2. Zwycięzca obowiązany jest wpłacić cenę za wylicytowaną Adopcję w terminie 14 dni od dnia, w którym udzielono przybicia, na rachunek bankowy Stowarzyszenia Przyjaciele MNW, prowadzony w Banku PKO BP o numerze 58 1020 1156 0000 7202 0081 7460, wskazując w tytule przelewu nazwę wylicytowanego Obiektu do Adopcji.
3. Za moment dokonania płatności ceny, uznaje się dzień uznania rachunku bankowego Stowarzyszenia Przyjaciele MNW.
4. W przypadku niedokonania zapłaty ceny za wylicytowaną na Aukcji Adopcję w terminie 14 dni od dnia, w którym udzielono przybicia, Stowarzyszenie uprawnione jest do odstąpienia zawartej umowy, w terminie 3 miesięcy od dnia upływu terminu na dokonanie zapłaty ceny, za uprzednim wezwaniem do zapłaty ceny.

§ 5 REKLAMACJE

1. Ewentualne reklamacje dotyczące przebiegu lub przeprowadzenia Aukcji lub Adopcji, Uczestnik lub Zwycięzca ma prawo zgłaszać w terminie 30 dni od dnia zakończenia Aukcji, przesyłając zgłoszenie reklamacyjne w formie elektronicznej na adres e-mail Stowarzyszenia: stowarzyszenie@przyjacielmww.pl wpisując w temacie wiadomości słowo „REKLAMACJA”.
2. Reklamacje zgłoszone po upływie terminów wskazanych w § 5 ust. 1 niniejszego Regulaminu powyżej, nie będą rozpatrywane.
3. Reklamacje powinny zawierać dane pozwalające na identyfikację osoby składającej reklamację, opis zdarzenia stanowiącego podstawę reklamacji oraz sprecyzowane żądanie.
4. Reklamacje będą rozpatrywane przez Stowarzyszenie w terminie 30 dni od daty wpłynięcia reklamacji. Odpowiedź zostanie udzielona w takiej samej formie w jakiej została zgłoszona reklamacja.
5. Jeżeli Stowarzyszenie nie udzieliło odpowiedzi na reklamację w terminie, o którym mowa w ust. 1, uważa się, że uznał reklamację.
6. Stowarzyszenie informuje o możliwości użycia platformy ODR w celu skorzystania z pozasądowych sposobów rozpatrywania reklamacji i dochodzenia roszczeń oraz zasadach dostępu do tych procedur na platformie pod adresem [www http://ec.europa.eu/consumers/odr/](http://ec.europa.eu/consumers/odr/).

§ 6 OCHRONA DANYCH OSOBOWYCH

1. Stowarzyszenie Przyjaciele Muzeum Narodowego w Warszawie z siedzibą w Warszawie (00-495), przy al. Jerozolimskich 3, wpisane do rejestru przedsiębiorców oraz rejestru stowarzyszeń, innych organizacji społecznych i zawodowych, fundacji oraz samodzielnych publicznych zakładów opieki zdrowotnej prowadzonych przez Sąd Rejonowy dla m.st. Warszawy, XII Wydział Gospodarczy Krajowego Rejestru Sądowego pod numerem KRS 0000284869, NIP: 7010095649, REGON: 14119802700000, informuje niniejszym, że jest administratorem danych osobowych Uczestników będących osobami fizycznymi. Numer kontaktowy do Stowarzyszenia: tel. 570 105 177.
2. Dane osobowe Uczestników przetwarzane są w celach:
 - a) realizacji zobowiązań opisanych w Regulaminie;
 - b) obsługi, dochodzenia i obrony w razie zaistnienia roszczeń Stowarzyszenia lub Uczestnika.
3. Podstawą prawną przetwarzania przez Stowarzyszenie danych osobowych Uczestników w celach wskazanych w ust. 3 powyżej jest prawnie uzasadniony interes administratora.
4. Dane osobowe Uczestników mogą być ujawniane przez Stowarzyszenie partnerom oraz podmiotom z nim współpracującym (odbiorcom) na podstawie umów powierzenia przetwarzania danych, zgodnie z obowiązującymi przepisami prawa w zakresie ochrony danych osobowych, w szczególności podmiotom świadczącym usługi kadrowe, płacowe, archiwizacyjne, rachunkowe, podatkowe.
5. Dane osobowe Uczestników przetwarzane są przez okres niezbędny do realizacji Aukcji zgodnie z Regulaminem a także do czasu wygaśnięcia roszczeń.
6. Uczestnikowi przysługuje prawo do żądania od Stowarzyszenia dostępu do podanych danych osobowych, ich sprostowania np. w sytuacji, gdy są nieprawidłowe lub niekompletne, a także ich usunięcia lub ograniczenia przetwarzania, jak również prawo do wniesienia sprzeciwu wobec przetwarzania danych oraz prawo do przeniesienia danych do innego administratora, a także prawo do odwołania wyrażonej uprzednio zgody na przetwarzanie danych osobowych w każdym momencie. Odwołanie zgody nie wpłynie na zgodność z prawem przetwarzania, którego dokonano na podstawie zgody, przed jej wycofaniem.
7. Uczestnikowi przysługuje prawo do wniesienia skargi do Prezesa Urzędu Ochrony Danych Osobowych.
8. Podanie przez Uczestnika danych osobowych jest niezbędne do realizacji celów, o których mowa w ust. 3 powyżej. Odmowa podania przez Uczestnika danych osobowych uniemożliwi realizację nabytych uprawnień w toku licytacji.

§ 7 POSTANOWIENIA KOŃCOWE

1. Regulamin Aukcji dostępny jest:
 - a) na stronie internetowej Stowarzyszenia pod adresem www.przyjacielemnw.pl/dokumenty;
 - b) w siedzibie Stowarzyszenia;
 - c) w widocznym miejscu podczas Aukcji.
1. Stowarzyszenie jest uprawnione do zmian treści niniejszego Regulaminu, za poszanowaniem praw nabytych przez Uczestników. Ewentualne zmiany treści niniejszego Regulaminu, wchodzi w życie z chwilą ich opublikowania na stronie internetowej Stowarzyszenia pod adresem www.przyjacielemnw.pl/dokumenty/.
2. Załączniki 1. i 2., stanowią integralną część niniejszego Regulaminu.

TABELA POSTĄPIEŃ

Licytacja rozpoczyna się od ceny wywoławczej. Aukcjoner kolejne postąpienia podaje według tabeli postąpień. W zależności od przebiegu aukcji może on wedle własnego uznania zdecydować o innej wysokości postąpienia

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

OBIEKTY:

Dzieła sztuki

1. Tamara Łempicka, Lassitude/Znużenie, 1927 r.
2. Władysław Ślewiński, Sierota z Poronina, 1906 r.
3. Jan Matejko, Stańczyk, 1862 r.
4. Johann Heinrich Köhler, Insygnia koronacyjne króla Augusta III, Drezno 1733 r.
Płaszcz koronacyjny króla Augusta III, przed 1734, Drezno?
5. Henryk Siemiradzki, Dirce Chrześcijańska, 1897 r.
6. Andrzej Wróblewski, Rozstrzelanie VIII (Rozstrzelanie surrealistyczne), 1949 r.
7. Jacek Malczewski, Śmierć, 1902 r.
8. Józef Chełmoński, Kuropatwy, 1891 r.
9. Olga Boznańska, W oranżerii, 1890 r.
10. Władysław Podkowiński, Dzieci w ogrodzie, 1891 r.
11. Eugeniusz Zak, Tancerz (Pajac), 1921 r.
12. Stanisław Ignacy Witkiewicz, Kompozycja fantastyczna, 1915-20 r.
13. Leon Wyczółkowski, Rybacy (Połów raków), 1891 r.
14. Maksymilian Gieryski, Patrol powstańczy, 1873 r.
15. Aleksander Gieryski, Piaskarze, 1887 r.
16. Piotr Michałowski, Defilada przed Napoleonem, ok. 1837 r.
17. Władysław Ślewiński, Anemony, ok. 1905 r.
18. Bernardo Bellotto zw. Canaletto, Widok Warszawy z tarasu Zamku Królewskiego, 1773 r.
19. Feliks Pęczarski, Szulerzy przy świecy, 1845 r.
20. Stanisław Witkiewicz, Ranny powstaniec, 1881 r.
21. Walenty Wańkowicz, Portret Adama Mickiewicza na skale Judahu, 1827-28 r.
22. Cecco del Caravaggio, Męczeństwo św. Sebastiana, 1610-20 r.
23. Wojciech Weiss, Manifest, 1950 r.
24. Zbigniew Pronaszko, Autoportret na tle sadu, około 1910-12 r.

Załącznik nr 2 do Regulaminu

Dotyczy Aukcji dobroczynnej "Skarby Muzeum Narodowego w Warszawie" z 2.12.2019 r.

Obiekt wylicytowany do Adopcji na dwuletni okres (z możliwością przedłużenia o rok za cenę 5.000 PLN):

.....

Nabywca (imię i nazwisko/pseudonim/nazwa firmy):

.....

.....

PESEL lub NIP:

.....

Adres mailowy lub telefon:

.....

Wylicytowana cena:

.....

słownie:

.....

.....

Zgłaszam chęć nieodpłatnego:

nadania mojej osobie tytułu *Patrona Stowarzyszenia*;

umieszczenia mojego imienia i nazwiska, pseudonimu lub firmy oraz wizerunku zaadoptowanego Dzieła na stronie internetowej Stowarzyszenia z informacją o Adopcji.

Ja niżej podpisany/-a, zobowiązuję się do wpłaty ceny za wylicytowany Obiekt w terminie czternastu dni, na rachunek bankowy Stowarzyszenia Przyjaciele MNW o numerze 58 1020 1156 0000 7202 0081 7460 prowadzony w banku PKO BP.

Wyrażam również zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych zgodnie z treścią regulaminu Aukcji, z którym zapoznałem się przed Aukcją.

Dokument sporządzono w dwóch egzemplarzach, po jednym dla Zwycięzcy i Stowarzyszenia.

Data i podpis Zwycięzcy oraz przedstawiciela Stowarzyszenia:

.....

ZLECENIE LICYTACJI

Skarby Muzeum Narodowego w Warszawie. Aukcja adopcji • 667ACH031 • 2 grudnia 2019 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)

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. Piękną 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 KR50000718495.

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 łączą 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 bezpośredniego przez DESA Unicum.

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

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

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

WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

- Zgadzam się na przetwarzanie moich danych osobowych przez spółkę DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie, ul. Piękną 1A w celach powyżej przeze mnie określonych.
- Podanie danych jest dobrowolne. Podstawą przetwarzania danych jest moja zgoda. Odbiorcami danych mogą być Podmioty powiązane kapitałowo z DESA Unicum oraz Podmioty świadczące usługi na rzecz DESA Unicum. Mam prawo wycofania zgody w dowolnym momencie. Dane osobowe będą przetwarzane do odwołania zgody lub przez maksymalny okres 10 lat od dnia zakończenia wykonania umowy lub przez okres określony przez przepisy prawa, które nakładają na DESA Unicum obowiązek przetwarzania moich danych.
- Mam prawo żądania od administratora dostępu do moich danych osobowych, ich sprostowania, usunięcia lub ograniczenia przetwarzania, a także prawo wniesienia skargi do organu nadzorczego.
- Administratorem danych jest spółka DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie, z którą w sprawach dotyczących przetwarzania danych osobowych mogę się skontaktować, dzwoniąc pod numer telefonu +48 22 163 66 00 lub poprzez korespondencję elektroniczną na adres biuro@desa.pl.
- Bardziej szczegółowe informacje dotyczące przetwarzania moich danych mogę uzyskać na stronie internetowej www.desa.pl.
- Zapoznałem/-am się i akceptuję WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ I WARUNKI AUTENTYCZNOŚCI domu aukcyjnego DESA Unicum opublikowane w katalogu aukcyjnym.
- Zobowiązuję się do zrealizowania zawartych transakcji zgodnie z niniejszymi WARUNKAMI, w tym do zapłacenia wycycytowanej 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



„WOJCIECH FANGOR. COLOR AND SPACE”

Wydawnictwo Skira przygotowało niespodziankę dla fanów twórczości Wojciecha Fangora. Ponad 200-stronicowy album „Wojciech Fangor. Color and Space” prezentuje twórczość artysty na przestrzeni połowy wieku. W albumie znalazł się wstęp autorstwa Magdaleny Dabrowski, kalendarium z życia artysty

wzbogacone o nigdy niepublikowany materiał archiwalny oraz szereg wysokiej jakości reprodukcji prac malarskich. Wydanie w języku angielskim.

Wydawnictwo: Skira

Cena: 169 zł



CENA 29 zł (z 5% VAT)

DESA.PL

UL. PIĘKNA 1A

00-477 WARSZAWA

TEL.: 22 163 66 00

E-MAIL: BIURO@DESA.PL

Illegible signature or text in the bottom right corner.