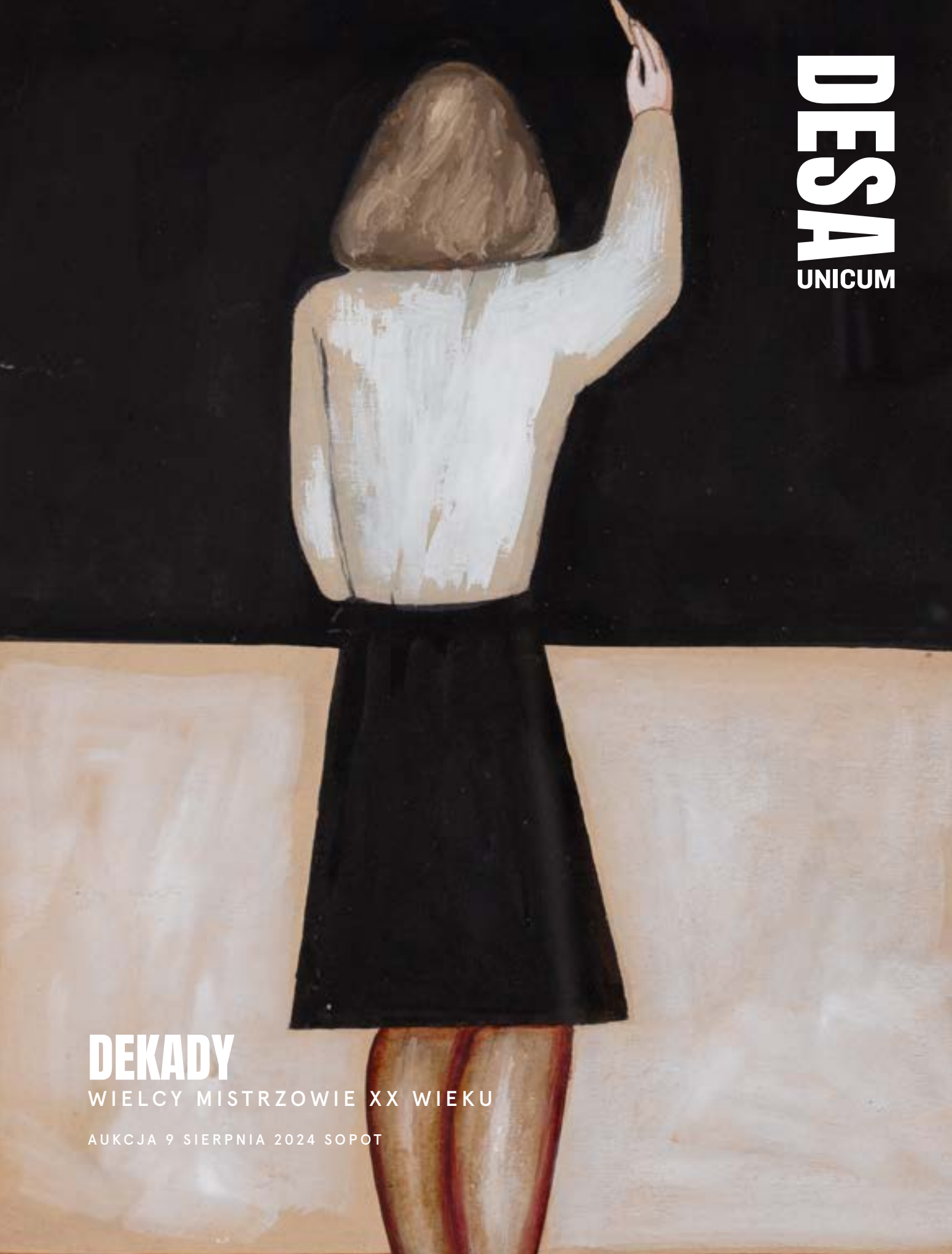




DESA
UNICUM

DEKADY

WIELCY MISTRZOWIE XX WIEKU

AUKCJA 9 SIERPNIA 2024 Sopot







DEKADY

WIELCY MISTRZOWIE XX WIEKU

AUKCJA 9 SIERPNIA 2024

CZAS AUKCJI
9 sierpnia 2024 (piątek), 18:00

WYSTAWA OBIEKTÓW
DESA Unicum
ul. Piękna 1A, 00-0477 Warszawa
19 lipca - 1 sierpnia 2024
poniedziałek - piątek, 11:00 - 19:00
sobota, 11:00 - 16:00

Sofitel Grand Sopot
ul. Powstańców Warszawy 12/14 Sopot
5 sierpnia - 9 sierpnia 2024
poniedziałek - czwartek, 11:00 - 18:00

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY
Sofitel Grand Sopot
ul. Powstańców Warszawy 12/14 Sopot

KOORDYNATORZY

Wiktor Komorowski
tel. 788 260 055
w.komorowski@desa.pl

Joanna Wolan
tel. +48 506 251 833
j.wolan@desa.pl



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



BIŻUTERIA

DZIEŁA SZTUKI JUBILERSKIEJ XIX-XX WIEKU

AUKCJE 8 SIERPNIA 2024, GODZ. 18:30, Sopot

CZAS AUKCJI

8 sierpnia 2024 (czwartek), 18:30

WYSTAWY OBIEKTÓW

18–31 lipca

poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00

sobota, 11:00 – 16:00

Dom Aukcyjny DESA Unicum

ul. Piękna 1a, Warszawa

5–8 sierpnia

11:00 – 19:00

Sofitel Grand Sopot

ul. Powstańców Warszawy 12/14, Sopot

KOORDYNATORZY

Magdalena Kuś

tel. 22 163 66 44, 795 122 718

m.kus@desa.pl

Oktawia Wrzesień

tel. 22 163 67 50, 787 388 666

o.wrzesien@desa.pl



ZLECENIA LICYTACJI

zlecenia@desa.pl, 22 163 67 50



RÓD KOSSAKÓW

AUKCJE 8 SIERPNIA 2024, GODZ. 18:00, Sopot

CZAS AUKCJI

8 sierpnia 2024 (czwartek), 18.00

WYSTAWY OBIEKTÓW

24 lipca – 31 sierpnia

poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00

sobota, 11:00 – 16:00

Dom Aukcyjny DESA Unicum

ul. Piękna 1a, Warszawa

5–8 sierpnia

11:00 – 19:00

Sofitel Grand Sopot

ul. Powstańców Warszawy 12/14, Sopot

KOORDYNATORZY

Martyna Kolanowska

+48 880 918 882

m.kolanowska@desa.pl

Julia Słupecka

+48 532 750 005

j.slupecka@desa.pl



ZLECENIA LICYTACJI

zlecenia@desa.pl, 22 163 67 00



MŁODA SZTUKA

AUKCJE 8 SIERPNIA 2024, GODZ. 18:00, Sopot

CZAS AUKCJI
10 sierpnia 2024 (sobota), 18.00

WYSTAWY OBIEKTÓW
5-10 sierpnia
11:00 - 19:00
Sofitel Grand Sopot
ul. Powstańców Warszawy 12/14, Sopot

KOORDYNATORZY

Paulina Brol
+48 539 388 299
p.brol@desa.pl

Julia Gorlewska
+48 664 981 450
j.gorlewska@desa.pl



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

DOM AUKCYJNY

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

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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

BIURO PRZYJĘĆ

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

WYCENY BIŻUTERII

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

PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW

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

ZLECENIA AUKCYJNE

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

WYSTAWY AUKCYJNE

WSTĘP WOLNY
kalendarz wystaw dostępny na www.desa.pl

SEKRETARIAT ZARZĄDU

Joanna Kowalewicz, tel. 22 163 66 65, 795 122 719, j.kowalewicz@desa.pl

KONTA BANKOWE

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

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

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM JEST CZĘŚCIĄ HOLDINGU



ZARZĄD DESA S.A.

JULIUSZ WINDORBSKI Prezes Zarządu | MARCIN SOBKA Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA S.A.

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

GRZEGORZ KRÓL Członek Rady Nadzorczej | MARCIN CZERNIK Członek Rady Nadzorczej

ZARZĄD DESA UNICUM



AGATA SZKUP
Prezes Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA UNICUM



JULIUSZ WINDORBSKI
Przewodniczący Rady Nadzorczej



MARCIN SOBKA
Członek Rady Nadzorczej



WOJCIECH DZIAKOWSKI
Członek Rady Nadzorczej

DZIAŁ ROZLICZEŃ

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

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

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

DZIAŁ LOGISTYCZNY

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

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

DZIAŁ FOTO

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

Marek Krzyżanek
Fotograf
m.krzyzanek@desa.pl

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

DZIAŁ IT

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

DZIAŁ MARKETINGU I PR

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

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

Elżbieta Kopeć
Redaktor strony desa.pl
e.kopec@desa.pl
tel. 502 994 227

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

Paulina Babicka
Grafik kreatywny
p.babicka@desa.pl

Damian Dubielis
Koordynator ds. marketingu
d.dubielis@desa.pl
tel. 787 255 660

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

Julia Niżnik
Asystent, Dział Marketingu
j.niznik@desa.pl
tel. 664 981 453

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

Public Relations – pr@desa.pl

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



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



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



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



KAROLINA CIEŚIELSKA-SOPIŃSKA
k.ciesielska@desa.pl
22 163 67 12, 668 135 447



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



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



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



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



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



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



MARIA JAROMSKA
m.jaromska@desa.pl
889 752 214



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



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



MARIUSZ PENDRASZEWSKI
m.pendraszewski@desa.pl
880 334 402



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



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



ALEKSANDRA JASZKOWSKA
a.jaskowska@desa.pl
787 923 202

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



ARTUR DUMANOWSKI
Dyrektor Departamentu
Projektów Aukcyjnych
a.dumanowski@desa.pl
22 163 66 42, 795 122 725



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



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



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



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



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



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



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



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



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



KAROLINA JANKOWSKA
Specjalista
Sztuka Współczesna
k.jankowska@desa.pl
539 222 774



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



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



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



DAWID KULKIEWICZ
Specjalista
Fine Wine
d.kulkiwicz@desa.pl
532 792 536



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



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



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



okładka front poz. 331 Jerzy Nowosielski, Kobieta przy tablicy (Recto) / Postacie (Verso), 1950 **okładka II-strona 1** poz. 308 Jean Lambert Rucki Mężczyzna z Kapeluszem 1919 **strony 2-3** poz. 306 Mojżesz (Moise) Kisling "Akt leżący" ("Nu allongé"), 1920 **strony 4-5** poz. 346 Julian Stańczak Successive Rhythm-Rose, 1976 **strona 6-7** poz. 347 Stefan Gierowski "Obraz CCLIV", 1970 **strona 8** poz. 350 Ewa Kuryluk "Pelikan", 1974 **strona 12** poz. 105 Wojciech Kossak "Portret Georga Palmera Putnama" 1920 **strona 14** poz. 411 Magdalena Jędrzejczyk, "W poszukiwaniu głębszego sensu", 2024 **strona 20** poz. 338 Alfred Lenica Bez tytułu, 1950/1960 **strony 267** poz. 319 Alfred Lenica, Kolaż, lata 60. XX w. **strony 268-269** poz. 315 Bronisława Rychter-Janowska, Z wybrzeża włoskiego ("Ghifa"), 1926, **strony 270-271** poz. 317 Alicja Halicka, "Para leżąca na plaży" lata 30. XX w., **strona 272 - okładka III** poz. 360 Stanisław Fijałkowski, "Deszcz i chorągiewka" (replika autorska), 1981 **okładka tył** poz. 348 Edward Dwurnik, "Miasto", 1974 **tytuł aukcji:** Dekady Wielcy mistrzowie XX wieku 9 sierpnia 2024, **kod aukcji** 1550KOL045, **koncepcja graficzna** Monika Wojnarowska **zdjęcia** Marcin Koniak, Marek Krzyżanek **prenumerata katalogów** prenumerata@desa.pl

INDEKS

Abakanowicz Magdalena 357, 365	Lambert-Rucki Jean 308
Aberdam Alfred 311	Lenica Alfred 338-339
Berezowska Maja 342	Mitoraj Igor 355
Berlewi (Hel Enri) Helena 336	Modzelewski Jarosław 371
Biegas Bolesław 302	Mokwa Marian 362
Bogusz Marian 334-354	Musiłowicz Henryk 367
Ciapało Czesław Pius 344	Mutermilch Maria Melania 312-314, 322
Cybis Jan 343	Niesiołowski Tymon 319
Dalí Salvador 364	Nowosielski Jerzy 331
Dobkowski Jan 370	Opałka Roman 341
Dominik Tadeusz 340	Pagowska Teresa 363
Duda-Gracz Jerzy 368	Panek Jerzy 335
Dwurnik Edward 348	Rabinowicz Benn Bencion 326
Epstein Henryk 309	Rapacki Józef 304
Eysymont Janusz 345	Rychter-Janowska Bronisława 315
Fijałkowski Stanisław 360	Sętowski Tomasz 369
Gierowski Stefan 347	Sichulski Kazimierz 321
Gottlieb Leopold 310	Skoczylas Władysław 305
Halicka Alicja 317	Spiro Jerzy (Georges) 352
Hayden Henryk 318, 323	Stajuda Jerzy 356
Jachtoma Aleksandra 358	Stanczak Julian 346
Jamontt Bronisław 324	Starowieyski Franciszek 366
Jarema Maria 332	Stazewski Henryk 327
Jarodzki Konrad 353	Urbański Szymon 361
Karpiński Alfons 325	Warhol Andy 359
Kisling Mojżesz (Moise) 306	Wawrzeński Marian 307
Konarski Marian 333	Weiss Wojciech 303
Korsak Maria 351	Weiss Wojciech 320
Krynicki Nikifor 328-330, 337	Witkiewicz Stanisław Ignacy (Witkacy) 316
Kuryluk Ewa 350	Wojtkiewicz Witold 301
Lach-Lachowicz Natalia 349	

LATA 1901-1910

Na rozwój polskiego życia intelektualnego na przełomie XIX i XX wieku wpływała sztuka Młodej Polski. Najsilniejszym ośrodkiem artystycznym był wówczas Kraków. To właśnie on przyciągał najwybitniejsze talenty twórcze. Funkcjonowała tu Szkoła Sztuk Pięknych, od 1900 przemianowana na Akademię Sztuk Pięknych. Wielu ówczesnych twórców tworzyło pod wpływem fascynacji filozofią Fryderyka Nietzschego i Artura Schopenhauera, z którą korespondowały dekadencjne poglądy Stanisława Przybyszewskiego. Te specyficzne nastroje są widoczne w pracach Witolda Wojtkiewicza, którego malarstwo André Gide określił jako „niepokojącą i osobistą mieszaninę naturalizmu, impresjonizmu i groteski”, a także w dekadencjnych obrazach Wojciecha Weissa. Dzieła obydwu tych artystów można podziwiać na tegorocznej wystawie „Dekady. Wielcy Mistrzowie XX wieku”. Początek nowego stulecia obfitował w nowe wizje sztuki. Wraz z impresjonizmem rozwijał się wówczas równocześnie symbolizm, ekspresjonizm oraz linearno-dekoracyjny styl secesji. Choć malarze w tym okresie stosowali różnorodne formy plastyczne, to poruszali kilka tych samych głównych problemów ideowych. Punktem styku w ich malarstwie były wątki patriotyczno-narodowe oraz tematyka ludowa. Twórczość polskich artystów była niejednokrotnie naznaczona atmosferą neoromantycznej tęsknoty za niepodległością kraju. W sztuce początku stulecia wiara i optymizm przeplatały się z dekadencjnym pesymizmem. Działalność kulturalna rozwijała się w nierównym stopniu w różnych zaborach. Większa swoboda w zaborze austriackim przyczyniła się do wyżej wspomnianego rozkwitu Krakowa, który stał się głównym ośrodkiem artystycznym. Warszawa, pozostająca pod zaborem rosyjskim i poddawana intensywnej rusyfikacji, w 1904 doczekała się ponownego otwarcia po 40 latach Szkoły Sztuk Pięknych. Już w aktach założycielskich przykładano szczególną wagę do sztuki stosowanej, której nauczaniu miało towarzyszyć wdrażanie wypracowanych wzorów do produkcji. Czyniło to z uczelni pewien rodzaj doświadczalnego instytutu, „wzorcowni”. Była to rzecz w owym czasie niespotykana w wyższym szkolnictwie artystycznym.

301

WITOLD WOJTKIEWICZ

1879–1909

Jadwiga Mrozowska i Andrzej Milewski jako Albin i Klara w "Ślubach panieńskich", 1904

litografia/papier, 29,5 x 40,5 cm
sygnowany na kamieniu p.d.: 'Wojtkiewicz'
Praca pochodzi z teki „Melpomeny”, wydanej przez: Litografia A. Pruszyński w Krakowie.

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

POCHODZENIE:
DESA Unicum, czerwiec 2012
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
Barbara Domańska, Anna Zierczak, Witold Wojtkiewicz 1879–1909, katalog wystawy, tom 2, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1989, poz. 184
Jerzy Ficowski, Witold Wojtkiewicz, Łowicz 1996, s. 44–45
Maria Grońska, Grafika w książce, tece i albumie, Wrocław 1994, poz. 7, s. 190, s. 30 (il.)
Irena Jakimowicz, Pięć wieków grafiki w Polsce, Warszawa 1997, poz. 635
Zofia Kucielska, Zofia Tobiaszowa, Grafika polska około roku 1900, Kraków, 1968, poz. 212
Irena Rylska, Grafika polska w latach 1901–1939, Wrocław 1983, poz. 709

W 1904 roku ukazała się związana z bujnym życiem teatru krakowskiego „Teka Melpomeny”. Teką składała się z 36 litografii z karykaturami krakowskich aktorów w ich najlepszych rolach teatralnych. Powstała z inicjatywy Stanisława Rzeckiego jako dzieło wspólne kilku artystów: Karol Frycz był autorem karykatury Jerzego Leszczyńskiego w sztuce Jerzego Szaniawskiego „Eros i Psyche”, Stanisław Szreniawa–Rzecki zarejestrował karykataturalne wizerunki Józefa Kotarbińskiego i Stanisława Bronicza w sztuce Szekspira „Kupiec wenecki”, Antoni Procajłowicz – m.in. Helenę Arkawin, natomiast oscylujący pomiędzy ironią a melancholią Witold Wojtkiewicz był autorem znakomitych ujęć Jadwigi Mrozowskiej i Andrzeja Mielewskiego jako Klary i Albina w „Ślubach panieńskich” Aleksandra Fredry. Młodopolscy graficy trafną karykaturą i finezyjnym dowcipem zachwycili Jana Michalika, właściciela Cukierni Lwowskiej (znanej jako „Jama Michalikowa”), który na ścianach swej kawiarni umieścił barwne litografie.



302 ↑

BOLESŁAW BIEGAS

1877–1954

Félia Litvinne jako Brunhilda w "Pierścieniu Nibelunga", 1911

brąz patynowany, 50 x 60 x 20 cm
sygnowany na podstawie: 'Boleslaus Biegas'
opisany z tyłu podstawy: 'Felia Litvinne Brunnhilde'
odlew współczesny
edycja: 8/8

estymacja:
65 000 – 80 000 PLN
15 200 – 18 700 EUR

WYSTAWIANY:
Théâtre Fémina, Paryż, 20 kwietnia – 10 maja 1912 (gips)
Wystawa w pracowni artysty, 3 bis rue de Bagneux, Paryż 7 maja 1911 (gips)

LITERATURA:
Xavier Deryng, Bolesław Biegas, Paryż 2011, s. 114 (il.) (il. model gipsowy s. 275)
Boleslas Biegas. Sculptures-Peintures, katalog wystawy, Trianon de Bagatelle, Paris 1992, s. 322 (il., gips reprodukowany na zaproszeniu na wystawę artysty w 1911 roku)

Bolesław Biegas to jeden z najwybitniejszych rzeźbiarzy europejskiego modernizmu. Urodzony w biednej rodzinie pod Ciechanowem należał, oprócz Antoniego Kurzawy i Konstantego Laszczki, do „wiejskich geniuszy” polskiej rzeźby końca wieku. Edukację rozpoczął w latach 1895–96 w zakładzie kościelnej snycerki w Warszawie. W latach 1897–1901 kształcił się w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Alfreda Dauna i Konstantego Laszczki. W 1901 został wydalony z uczelni za skandalizującą rzeźbę „Księga życia”. W tym samym roku rozpoczął międzynarodową karierę artystyczną: wziął udział w X Wystawie Wiedeńskiej Secesji. Dzięki stypendium warszawskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych wyjechał do Paryża, gdzie mieszkał do końca życia. Początkowo uzupełniał edukację w École des Beaux-Arts, aby wkrótce rozpocząć indywidualną działalność artystyczną, poza akademickimi konwencjami. Przez historyków sztuki był tendencyjnie wiązany z kierunkiem symbolizmu i ekspresjonizmu, lecz swoimi pracami udowydniał wybór niezależnej drogi artystycznej otwartej na nowe możliwości treściowe, w tym przede wszystkim na ekspresję, która przejawiała się w swobodnym kształtowaniu materii rzeźbiarskiej, wykraczając poza konwencje akademickie. Jeszcze przed I wojną światową ekspozycje jego dzieł – fascynujące jednych i bulwersujące drugich – recenzowali wybitni krytycy, m.in. Guillaume Apollinaire, Émile Verhaeren i Louis Vauxcelles.

Podstawowym środkiem ekspresji w sztuce Biegasa jest symbol, który adekwatniej oddaje złożoność świata oraz który staje się ekwiwalentem wrażeń artysty. Biegas w autorski sposób odniósł się do istotnego dla sztuki końca wieku zagadnienia korespondencji sztuki, a więc przenikania się i zacieraniagranic między dziedzinami twórczości ku silniejszej ekspresji utworu. Kompozycje Biegasa w charakterystyczny sposób łączyły w swojej strukturze anegdotyczne pierwiastki muzyki, poezji i literatury. Artysta od początku kariery tworzył liczne portrety i wizerunki kompozytorów, poetów, filozofów i literatów, od początku XX wieku nadając im linearną formę, która uzyskiwała quasi-muzyczny charakter. Dla malarstwa czy rzeźby przełomu wieków twórczość muzyczno-dramatyczna Ryszarda Wagnera z wyrażoną w niej ideą „dzieła totalnego”, czyli Gesamtkunstwerku, stanowiłaa bogate źródło inspiracji. Biegas stworzył wizerunek Wagnera w 1904 roku jako geniusza grającego na symbolicznej fali – harfie. Od 1910 roku artysta związał się w Paryżu z kręgiem miłośników Wagnera, w którym wiodącą rolę odgrywali Polacy, przede wszystkim krytyk Teodor de Wyzewa, twórca czasopisma „La Revue wagnérienne”, ale też śpiewacy Jean i Edouard de Reszke. Jeden z braci żonaty był z siostrą słynnej „wagnerowskiej” śpiewaczki operowej Félii Litvinne (wł. Françoise-Jeanne Schütz, 1861–1936). Biegas poznał ją osobiście i rzeźbą przedstawiającą ją w roli Brunhildy z „Pierścienia Nibelunga” Wagnera „firmował” swoją wystawę w 1911 roku.



303

WOJCIECH WEISS

1875-1950

Dom w Kalwarii Zebrzydowskiej, 1907

olej/tektura, 25 x 39 cm
sygnowany monogramem p.d.: 'WW'

estymacja:

30 000 – 40 000 PLN

7 100 – 9 400 EUR

POCHODZENIE:

DESA Unicum, październik 2008

kolekcja prywatna, Warszawa





Przyszedł na świat w Leordzie, na Bukowinie w Rumunii. Profesja ojca – kolejarza odcisnęła wyraźne piętno na późniejszej twórczości artysty, który wielokrotnie powracał do motywów kolejowych (Płaszów, Strzyżów). Kształcił się początkowo we Lwowie, a następnie po przeprowadzce na Podgórze, w Krakowie. W 1892 roku dzięki przychylności Jana Matejki został przyjęty od razu na drugi rok studiów w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. W czasie edukacji odbył pierwszą podróż po Europie i odwiedził Paryż. Pod jego wpływem, a także po spotkaniu ze Stanisławem Przybyszewskim, zaczęły narastać w jego twórczości dekadencje tendencje ekspresjonistyczne. Naukę zakończył w majsterszuli Leona Wyczółkowskiego w 1898. Jeszcze w tym samym roku wziął udział w wystawie „Sztuki” i rozpoczął współpracę z krakowskim „Życiem”. W latach 1899–1903 wyprawiał się regularnie do podkarpackiego Strzyżowa, gdzie wraz z mężem i dziećmi na stacji kolejowej mieszkała jego siostra. To tam powstały najważniejsze symbolistyczno-ekspresyjne dzieła artysty, wraz z „Opętaniem” czy „Promiennym zachodem słońca” na czele. W 1901 roku otrzymał od hr. Michała Tyszkiewicza stypendium, które wykorzystał na wyjazd do Italii. Odwiedził m.in. Rzym i Wenecję, do której powracał wyjątkowo chętnie.

W 1904 roku zakupił dom w Kalwarii Zebrzydowskiej. Miejsce to stało się jego azylem i przestrzenią dla licznych plenerów na kolejne lata. W tym czasie nastąpiło przejście od katastrofizmu do afirmacji życia, przyrody i świata. W 1905 rozpoczyna się w jego twórczości tzw. „biały okres”, który potrwa do 1912, a w którym Weiss diametralnie rozjaśnia paletę barwną i inspirował się sztuką Japonii. W 1907 do Krakowa przyjedzie Irena Silberger (Aneri), z którą artysta weźmie ślub rok później. Jest to czas prężnego rozwoju kariery Weissa. Zostaje on członkiem Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Secesji Wiedeńskiej, a także prezesem „Sztuki”. Lata 20. to okres rodzinnej i artystycznej stabilizacji. Rodzina Weissów przeprowadza się do willi zaprojektowanej dla nich przez Tadeusza Stryjeńskiego i Franciszka Mączyńskiego przy ul. Krupniczej 31. Okres dwudziestolecia międzywojennego obfitować będzie w liczne akty, martwe natury i pejzaże utrzymane w duchu dawnych mistrzów i niepozbawione refleksów nowoczesnych prądów w sztuce, jak chociażby francuski impresjonizm. Weiss często odwiedzał wówczas południe Europy, szczególnie Niceę, w której mieszkała siostra Aneri, Maria Sperling, także malarka. W latach 30. twórca odbywał wraz z żoną regularne plenery malarskie nad Bałtykiem. Chętnie jeździ także do Ojcowa i Poronina. Wciąż stałym miejscem jego artystycznych zmagani była Kalwaria Zebrzydowska. W 1948 roku otrzymał Nagrodę Miasta Krakowa za całokształt twórczości.

LATA 1910-1920

Druga dekada XX wieku to stopniowe odchodzenie od dekoracyjnego linearyzmu secesji w stronę modernizacji sztuki. Nadal postulowano syntezę sztuk oraz o utworzenie stylu narodowego, który opierałby się na sztuce ludowej. To czas nie tylko ogólnych poszukiwań artystycznych, ale też często indywidualnej drogi życiowej. Mojżesz Kisling, którego praca znajduje się na niniejszej aukcji, był właśnie jednym z takich artystów „poszukujących”. Ten urodzony w Krakowie artysta, już w 1915 otrzymał obywatelstwo francuskie, przez roku przebywał w Hiszpanii. W latach 1917–20 odbył podróże artystyczne na południe Francji, w 1919 w Galerie Druet miała miejsce jego pierwsza wystawa indywidualna. Jego prace spodobały się, wkrótce założył własną pracownię przy rue Joseph-Bara 3 na Montparnassie. Stała się ona miejscem spotkań artystyczno-intelektualnej elity. Bywali w niej Pablo Picasso, Amadeo Modigliani, Jean Cocteau, Charlie Chaplin, Artur Rubinstein a nawet zdobywca nagrody Nobla Ernest Hemingway...

Tymczasem w Polsce koniec I wojny światowej odnotowano działalność grupy artystów pod nazwą Ekspresjonistów Polskich. Ich pierwszą wystawę otwarto w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w 1917. W katalogu wystawy przedstawiano rolę malarstwa nie jako naśladowującą naturę, lecz konstruującą przedmioty. Wśród nich znalazł się również Władysław Skoczylas, którego obraz prezentujemy na niniejszej aukcji. Twórczość tych malarzy charakteryzowała się różnorodnością języków formalnych. Artyści ci poszukiwali ogólnie nowego stylu i skupiali się przede wszystkim na problemie formy niż na treści, stąd w 1918 zmienili nazwę grupy na Formistów Polskich. W latach 1918, 1919, 1921 odbyły się kolejne jej wystawy, zaś w latach 1919–21 wydawano pismo „Formiści”.

304

JÓZEF RAPACKI

1871–1929

Drzewo nad leśnym jeziorem, 1912

olej/płótno, 125 x 100 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'JÓZEF RAPACKI 1912'
opisany na krośnie malarskim: '10.000 zł. 15658'

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

Józef Rapacki był jednym z najpopularniejszych pejzażystów warszawskich końca XIX i początku XX wieku. Edukację malarską rozpoczął jako uczeń Wojciecha Gersona w Warszawskiej Klasie Ry-sunkowej. Później studiował jeszcze w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie pod kierunkiem Floriana Cynka (1886–87) oraz w Monachium w prywatnej szkole Friedricha Fehra (1888–89). W 1891 Józef Rapacki powrócił do Warszawy z Monachium. W tym okresie zaczął nawiązywać do twórczości malarzy innowatorów na gruncie mazowieckiego pejzażu – Władysława Podkowińskiego oraz Józefa Chełmońskiego. Mieszkając w Warszawie, podjął próby z zakresu pejzażu czystego.

Mimo pewnej powtarzalności motywów i nadmiernej szczegółowości jego prac w ostatnich latach twórczości wczesne dzieło Rapackiego stanowi nad wyraz interesujący eksperyment malarski, wyrosły na gruncie monachijskiego Stimmungu. Rapacki posługiwał się drobiazgowym realizmem, eksponując nastrojowe motywy i pory dnia. Był zapalonym plenerystą, czego wyraz można odnaleźć w śmiałym sposobie kadrowania jego prac. Rapacki używał panoramicznych ujęć, otwierał płaszczyznę obrazu na sferę łąki czy pola, zabierał widza w trudno dostępne przestrzenie mazowieckich mokradeł, stawów, parowów i zagajników, zalanych łąk i pól. Artysta w sposób mistrzowski stosował perspektywę powietrzną, osiągając w oszczędnych kadrach wrażenie iluzji natury. Niewątpliwie w jego twórczości pobrzmiewają również wyraźne echa sztuki Wojciecha Gersona. Być może to pod jego wpływem malarz tak chętnie wyprawiał się na plenery, podczas których chwycił ulotne zjawiska świetlne i zmienne stany pogody.



305

WŁADYSŁAW SKOCZYLAS

1883–1934

Akt kobiecy, około 1910–14

akwarela/papier, 44,5 x 31,5 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany p.d.: 'W. Skoczylas'

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
Maryla Sitkowska, Władysław Skoczylas (1883–1934), Warszawa 2015, nr kat. VI. 24, s. 279 (il.)

Władysław Skoczylas zajmuje szczególne miejsce w panteonie polskich artystów. Jego twórczość była na wskroś różnorodna. Tworzył nie tylko drzeworyty, z których jest dzisiaj najbardziej znany, ale również oleje, akwarele, projekty tkanin oraz polichromie. Przez całe życie był również niezwykle aktywnie zaangażowany w życie kulturalne kraju. Inicjował oraz działał w wielu grupach artystycznych, w tym Stowarzyszeniu Artystów Polskich „Rytm” oraz Stowarzyszeniu Artystów Grafików „Ryt”.

Kształcił się w Wiedniu oraz na krakowskiej ASP u Teodora Axentowicza i Leona Wyczółkowskiego. W Paryżu studiował rzeźbę u Antoine Bourdelle'a oraz w Lipsku, w Akademii Sztuk Graficznych (1912–13). Wystawiał razem z formistami. W latach 1922–34 prowadził katedrę grafiki artystycznej w warszawskiej ASP, a od 1932 był profesorem tej uczelni. W twórczości swej chętnie sięgał do folkloru ludowego, szczególnie często do podhalańskiego. Prace o tematyce akademickiej są rzadkością i stanowią świadectwo kunsztu artystycznego Skoczylasa, który niesłusznie kojarzony jest tylko ze sztuką traktującą o Podhalu.



306 †

MOJŻESZ (MOISE) KISLING

1891-1953

"Akt leżący" ("Nu allongé"), około 1920

olej/ płótno, 50 x 74 cm

sygnowany l.d.: 'Kisling'

na krośnie malarskim nalepka inwentarzowa oraz napis: '438 WY'

estymacja:

550 000 – 800 000 PLN

128 600 – 187 000 EUR

POCHODZENIE:

Sotheby's, Nowy Jork, luty 2003

kolekcja prywatna, Europa





Artyści pierwszych awangard około 1900 roku ostatecznie zburzyli idealną wizję ciała ludzkiego, ukształtowaną jeszcze na wzorcach sztuki greckiej okresu klasycznego. Ich działania poprzedziły wystąpienia Édouarda Maneta czy postimpresjonistów. To jednak fowiści, kubiści czy ekspresjoniści celowo deformowali nagie sylwetki, tworząc z tematu aktu pole artystycznego eksperymentu i obszar wadzenia się z tradycją. Wielu z nich dokonywało malarskiego czy rzeźbiarskiego ikonoklazmu, aby wynaleźć nową harmonię i zbudować nowy kanon obrazowania ciała. Twórczość Kislinga, wyrosła na gruncie krakowskiej sztuki po 1900 roku, mimo eksperymentów kubistycznych artysty w drugiej dekadzie XX wieku, zachowała ściśle klasyczny pierwiastek. „Wiem, że nie można wnieść do malarstwa nic nowego, ponieważ tworzywo jest zawsze to samo, a nasze środki działania są niezmiennie, i że malarzowi pozostaje tylko jedna droga: natchnąć te same odwieczne przedmioty własną uczciwością malarską” – mówił artysta w wywiadzie dla „L’Art Vivant” 15 czerwca 1925 roku.

Zamieszkawszy w 1911 roku w Paryżu, Kisling szybko zyskał status jednego z wiodących twórców kręgu Szkoły Paryskiej. Malarz był istotną postacią tamtejszych sfer towarzyskich, rozpiętych między pracowniami i kawiarniami artystycznymi, co zjednało mu przydomek „księcia Montparnasse’u”. Pierwsze akty w jego twórczości pojawiają się około 1914 roku. Już po I wojnie światowej wyklarował się w jego dziele typ dekoracyjnego aktu opartego o precyzję stylizowanego rysunku, konkretną formę i czystą, nasyconą barwę. Przestrzenna pracownia Kislinga przy Rue Joseph-Bara była dlań miejscem sesji malarskich. Artysta na jej ścianach zawiesił liczne fotografie przedstawiające kobiety różnych narodowości i w wielorakich strojach, które niewątpliwie służyły mu za warsztatową pomoc. W swoim malarstwie portretowym przedstawiał bliskich (w tym żonę Renée, poślubioną w 1917 roku) oraz zleceniodawczynię. Akty były domeną zapraszanych do pracowni i najmowanych do portretowania modelek. Piękności o migdałowatych oczach, wzorem Modiglianiego, stały się „znakiem firmowym” samego artysty, ale i całej kolonii artystycznej 14. Dzielnicy

„Sztuka Kislinga pragnie być całkowicie awangardowa i zasługiwać w najwyższym stopniu na miano kontynuatorki dzieła jego wielkich poprzedników. Idąc za przykładem dawnych mistrzów i żyjąc pełnią życia, jakie jest mu dane w jego epoce, Kisling marzy o luksusie, bogactwie i sile, lecz nie pozostaje głuchy na głos rozsądku. Nie chcąc skończyć równie marnie jak niektórzy realiści, od początku wyznacza materii nową rolę, podporządkowuje ją sobie, wskrzeszając stary poetycki mit”.

André Salmon, Wstęp do katalogu wystawy obrazów Kislinga, Galerie E. Druet, Paryż,
27 października – 7 listopada 1919, tłum. Anna Trznadel-Szczepanek



307

MARIAN WAWRZENIECKI

1863-1943

Z podań słowiańskich, około 1914

olej/piótno (dublowane), 58 x 48 cm
sygnowany p.śr.: 'M. W.'
opisany na krośnię malarskim: 'M. WAWRZENIECKI | 1914'

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

POCHODZENIE:
DESA Unicum, grudzień 2009
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, marzec 2020
kolekcja prywatna, Polska



Prezentowany obraz podejmuje tematykę słowiańskich baśni i legend, charakterystyczną dla artysty. Na swoich płótnach Wawrzyniec-ki ukazywał zarówno mity znane z literatury etnograficznej, jak i wizje oparte na własnej wyobraźni, jedynie luźno zakorzenione w źródłach historycznych. Niekiedy – tak jak w tej pracy – skupiał się na baśniowym klimacie i literackim ładunku dzieła, innym razem oscylował wokół obsceniczności i makabry. Ta ostatnia sfera jego twórczości sprawiła, że na długie lata przyklejono mu etykietę pornografa. „Z podań słowiańskich”, podobnie jak kilka innych obrazów z tego okresu, dowodzi jednak, że Wawrzyniec-ki to nie tylko prowokator, lecz także niezwykle zdolny malarz. W pracy uwagę przykuwają przede wszystkim nasycone, śmiało zestawione kolory, decydujące o jej dekoracyjnym charakterze. Jej autor był związany ze środowiskiem krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, ale kształcił się również w Paryżu i Monachium. W Polsce bardzo wcześnie zarówno jego poglądy, jak i dzieła stały się powodem kontrowersji. Malarz, ale również pisarz, naukowiec amator, archeolog, religioznawca, propagator słowiańszczyzny i rodzimowierstwa, miał opinię ekscentryka i indywidualisty. W okresie Młodej Polski oscylował wokół symbolizmu i tworzył liczne wizerunki torturowanych czarownic oraz sceny rodzajowe w średniowiecznym kostiumie. W okresie międzywojennym związał się ze Szczepem Rogate Serce – grupą artystyczną założoną przez Stanisława Szukalskiego. Przybrał imię Dąbrowid i swoje kompozycje sygnował lewoskrętną swastyką, znaną wtedy jako praindoeuropejski symbol szczęścia.



308 †

JEAN LAMBERT-RUCKI
1888-1967

Mężczyzna z kapeluszem, 1919

olej/tekstura naklejona na płytę pilśniową, 73,5 x 50,5 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'J.Lambert-Rucki 1919'

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

Po powrocie do Paryża w 1919 roku Jean Lambert-Rucki (artysta posługiwał się tą formą od początku lat. 20) znalazł się w kręgu oddziaływania sztuki kubizmu. „Zanim jeszcze zwierzęta czy sylwetki ludzkie zaczęły żyć w twórczości Lamberta, tworzył on kompozycje geometryczne, bliższe abstrakcji. W tych pracach wyraźnie zapisała się inspiracja Légerowską filozofią kompo-
nowania i pojmowania obrazu” (Jean Lambert-Rucki, tekst Artur Winiarski, katalog wystawy, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 21 września – 31 grudnia 2017, Warszawa 2017, s. 34). Prezentowana praca „Mężczyzna w kapeluszu i bryły” nosi wyraźny ślad wpływu sztuki Fernanda Légera. Malarz ten, luźno związany z kubizmem, lecz będący członkiem neokubistycznego ugrupowania „Section d’Or”, przed wybuchem I wojny światowej realizował serię obrazów, które zwykło nazywać się w historii sztuki „kontrastami form”. Sytuując się blisko abstrakcji, umieszczał w przedstawieniu walcowate formy w kolorach podstawowych. Jego malarstwo stanowiło oryginalną propozycję badania istniejących pomiędzy kolorami i bryłami stosunków w przestrzeni. Praca „Mężczyzna w kapeluszu i bryły” przedstawia postać, która zjawia się w nokturnowym pejzażu. Środek pola obrazowego zajmuje konstrukcja budynku, którego przestrzenie i płaszczyzny widziane są symul-
tanicznie z różnych punktów widzenia. Malarz organizuje obraz podług własnej logiki, a podwa-
żając utarte schematy percepcji, wskazuje na rygory geometrii jako właściwą formę organizacji życia i przestrzeni.





Polski pawilon na Wystawie Światowej w Paryżu, 1925, fot. Auguste Léon

LATA 20. XX WIEKU

Na początku lat 20. w Polsce formowała się grupa ekspresjonistów, przemianowanych później na formistów. Było to ugrupowanie, któremu zależało na zmianie tendencji, jaka panowała wówczas w sztuce polskiej.

„Celem malarstwa nie jest i nigdy nie było odtwarzanie, a nawet indywidualna interpretacja widzialnego świata, jak sądzi większa część publiczności, a nawet ‘znawców sztuki’, tylko stworzenie konstrukcji form na płaszczyźnie, stanowiących nierozzerwalną całość w ramach tę płaszczyznę ograniczających, czyli kompozycja”. (Wstęp teoretyczny do wspólnej wystawy Witkiewicza, Niesiołowskiego i Zamoyskiego z 22 stycznia 1919). Formistom zarzucano wywrócenie sztuki do góry nogami, próbę przywrócenia jej punktu rozwoju do poziomu epoki kamiennej, wyrzucenie pierwiastka piękna ze sztuki. Józef Treпка nazwał formizm „psychopatycznym zboczeniem” i ob-rzucał go namiętnie równie wysublimowanymi inwektywami. Z formistami związany był Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), autor serii malarskich kompozycji o literackich tytułach, złożonych z fantastycznych, halucynacyjnych postaci, będących malarskimi próbami teorii Czystej Formy, według której w obrazie dominować miała forma, zaś treść była jedynie pretekstem do budowy obrazu. Witkacy od razu odpowiadał na wszelką krytykę antagonistów formizmu, wytykając auto-rom błędy w myśleniu, logice i brak próby zrozumienia istoty tej nowej wersji ekspresjonizmu.

Prezentowany w niniejszej dekadzie portret Ady Propper z 1926 stanowi efekt działającej od 1924 „Firmy Portretowej Stanisława Ignacego Witkiewicza”, opatrzonej specjalnym Regulaminem Fir-my, która niczym warsztat rzemieślniczy trudniła się (za z góry ustalone honorarium) rysowaniem, niekiedy przy zażywaniu narkotyków wyższego rzędu, pastelowych portretów. Lata 20. XX wieku to początek „prawdziwie nowoczesnej” sztuki awangardowej, egzystującej obok innych stylów bazujących na koncepcjach ludowo-narodowych, klasycyzujących, a nawet tradycyjno-natura-listycznych. Niepodległość Polski pozwoliła na mówienie otwarcie o sztuce polskiej, nauczanie jej na uczelniach oraz zaznaczania jej odrębności w stosunku do sztuki innych narodów. Dalej poszukiwano więc nowej formuły stylu narodowego. Doświadczenia formizmu pozwoliły na bardziej nowatorską interpretację tendencji tradycjonalistycznych w malarstwie i rzeźbie. Formy kubistyczno-geometryczne posłużyły do stylizacji zarówno malarstwa klasycyzującego, jak i tego inspirowanego folklorem. Drugim, bardzo ważnym zjawiskiem lat 20. była polska sztuka dekoracyjna, uważana za najdoskonalszą postać polskiego stylu narodowego. Charakteryzowało ją połączenie motywów folklorystycznych (zwłaszcza góralskich) z kubistyczną geometryzacją. W takiej formie polska sztuka była reprezentowana w 1925 na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu, gdzie nasz kraj odniósł olbrzymi sukces, zbierając łącznie 172 nagrody i plasując Polskę na pierwszym miejscu. Wreszcie około połowy lat 20. stylem dominującym w polskiej sztuce stała się awangarda. Artyści awangardy odrzucili ideologię stylu narodowego i sztuki dekoracyjnej na rzecz kubistycznej analizy formy, suprematyzmu, konstruktywizmu i neo-plastycyzmu oraz – w ograniczonym zakresie – surrealizmu. Sztuka awangardowa osiągnęła swoje apogeum około 1930. W kolejnej dekadzie z jednej strony jej osiągnięcia były kontynuowane, z drugiej poddawane krytyce.

309

HENRYK EPSTEIN

1891-1944

Łodzie w Anchorage, 1930

olej/ płótno, 38 x 55 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'H. Epstein 1930'

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

9 400 – 14 100 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska



Henryk Epstein swoje wykształcenie artystyczne zdobywał początkowo w Szkole Rysunku i Malarstwa w Łodzi założonej w 1896 roku przez Jakuba Kacenboga. W tym czasie przyszły artysta obracał się w kręgu żydowskich artystów skupionych wokół Wincentego Braunera. W 1910 roku wstąpił do Klasy Rysunku Petera von Halma na Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Monachium, gdzie poznał sztukę niemieckich ekspresjonistów. Po wyjeździe do Paryża w 1912 roku uczęszczał do jednej z pracowni artystycznych na Montparnassie. Studiował na tamtejszej Académie de la Grande Chaumière. Epstein należał do grupy żydowskich artystów kręgu czasopisma „Machmadim”. Był zaprzyjaźniony z Maurice’em Utrillem, Chaimem Soutinem czy Amedeo Modiglianem. W 1913 roku się włączył się w krąg pochodzących z Europy Środkowej i Wschodniej artystów, zamieszkując w La Ruche, słynnym Ulu. Wystawiał na Salonach Niezależnych (1921–23, 1925, 1928) oraz na Salonie Jesiennym w 1921 roku i Salonie Tuileryjskim w latach 1927–31.

Początkowo interesował się przede wszystkim postimpresjonizmem – syntetyzmem Paula Gauguina i Szkoły Pont-Aven. Później oddziaływały nań dokonania malarzy fowistów – André Deraina, Maurice’a Vlamincka i Raoula Dufy’ego, a także Pabla Picassa i Susanne Valadon. W obrazach z lat 1915–20 wyczuwalne są wpływy Cézanne’a i kubizmu, połączone z inspiracją fowizmem i ekspresjonizmem. Znacząca jednak była znajomość z pisarzem i krytykiem sztuki Gustave’em Coquiote, który pełnił rolę admiratora sztuki Epsteina. W letniej rezydencji Coquiota malarz zaczął tworzyć ekspresjonistyczne obrazy rodzajowe. W latach dwudziestych i trzydziestych Epstein coraz bardziej dynamizował formy, wprowadzał ostre kontrasty barwne i światłocieniowe, czasem stosował wyrazisty kontur. Malował przede wszystkim pejzaże, portrety, martwe natury, ale też kompozycje rodzajowe z wieśniakami, rybakami czy kobietami z półświatka. W 1926 roku Epstein w związku z współpracą z pisarzem Pierre’em Bonardim wyjechał na Korsykę, gdzie osiągnął kulminacyjny moment w fazie ekspresjonistycznej w swojej twórczości. W latach 1929–31 malarz odwiedził Bretanię – przebywał w Quiberon oraz w Concarneau – gdzie malował obrazy i akwarele z widokami portów i rybaków, a także martwe natury z ekspresyjnie przedstawionymi rybami, ptakami i owocami morza. W 1930 roku Epstein uzyskał obywatelstwo francuskie i w tym też okresie ukazało się pierwsze monograficzne opracowanie jego malarstwa; autorem był krytyk Waldemar George.

Widoki z drzewami stają się domeną Epsteina w latach 30. XX stulecia. Malarz tworzy wiejskie widoki z górnormandzkiego Cocherel, gdzie mieszkał zmarły w 1932 roku Aristide Briand, premier Republiki i miłośnik sztuki. W 1934 roku Epstein odwiedził jego rodzinną posiadłość i stworzył serię pogodnych widoków okolicy. Druga połowa lat 30. przynosi wyjazdy do Épernon w departamencie Eure-et-Loir, gdzie malarza ostatecznie osiada w 1938 roku. Fascynuje go aura średniowiecznego miasteczka, ale również (a może przede wszystkim?) sielska natura. Maluje przede wszystkim w plenerze okolice rzeki Drouette, Épernon, Vinarville, Rambouillet. Oprócz malarstwa, pięćdziesięcioletni artysta poświęca się łowieniu ryb i uprawie ogrodu. Razem z żoną Suzanne tworzą zgodne małżeństwo, a życiowa harmonia prześwieca z jego rozegranych w zielonych pejzaży z drugiej połowy lat 30.

Po wejściu wojsk hitlerowskich do Francji, Epstein ukrywał się w swoim domu. Zadenuncjowany, aresztowany przez gestapo został przewieziony najpierw do więzienia w Chartres, a następnie do obozu przejściowego w Drancy, skąd transportem nr 69 w marcu 1944 roku deportowano go do Auschwitz. Dokładne okoliczności i data śmierci artysty nie są znane. W 1946 roku odbyła się pośmiertna wystawa prac Epsteina w paryskiej Galerie Berri-Raspail.

Talent artystyczny Epsteina trafił na grunt ekspresjonizmu. Choć malarz nigdy nie zwrócił się w stronę abstrakcyjnej formy, a jego sztuka zawsze wyrastała z doświadczenia natury, to Epstein, być może jako wyraz ogólnej tendencji, silnie spłaszczał swoje kompozycje, przydając im ekspresyjnego charakteru. Szczególnie silnie eksplorował temat krajobrazu. Obdarzone zdeformowaną przestrzenią, antynaturalistycznymi formami i kontrastowymi, lecz niekiedy lirycznymi i subtelnymi zestawieniami barwnymi pejzaże stawiały sztukę Epsteina pomiędzy innowacyjnym ekspresjonizmem i fowizmem.



310

LEOPOLD GOTTLIEB

1879-1934

Rybacy, 1926

tempera/papier, 54 x 45,7 cm
sygnowany p.d.: 'Leopold Gottlieb'
na odwrociu opisany: 'Mr Cohn.'

estymacja:

180 000 – 220 000 PLN

42 100 – 51 500 EUR

POCHODZENIE:

Erich Cohn, Nowy Jork

Riverdale collection, Nowy Jork

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, luty 2019

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Wystawa prac Leopolda Gottlieba, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa, czerwiec 1935

„Między Montmartre'em a Montparnasse'em. Dzieła artystów polskich działających w Paryżu w latach

1900-1939 z kolekcji prywatnych”, Muzeum Śląskie, Katowice, 24 czerwca – 15 października 2017

Leopold Gottlieb, Wejman Gallery, Warszawa, 2018

LITERATURA:

„Pion: tygodnik literacko-społeczny”, 1935, nr 27 (92), s. 7

Wystawa prac Leopolda Gottlieba, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa, czerwiec 1935, nr 40, s. 20

Artur Tanikowski, Wizerunki człowieczeństwa, rytuały powszedniości. Leopold Gottlieb i jego dzieło,

Kraków 2011, s. 186

Między Montmartre'em a Montparnasse'em. Dzieła artystów polskich działających w Paryżu w latach

1900-1939, z kolekcji prywatnych, Muzeum Śląskie, Katowice 2017, s. 183 (il.)

Leopold Gottlieb, Wejman Gallery, katalog wystawy, Warszawa, 2018, s. 24-25



W latach 1896–1902 Leopold Gottlieb kształcił się Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Jego profesorami byli Jacek Malczewski i Teodor Axentowicz. W 1903 zaczął uczęszczać na zajęcia w prywatnej pracowni Antona Ažbego w Monachium – słoweńskiego malarza, w którego atelier uczyli się moderniści z terenu całej Europy, jak choćby Wassily Kandinsky, Kuzma Petrov-Wodkin czy Eugeniusz Zak. Jeszcze w 1905 roku w Krakowie Gottlieb należał do Grupy Pięciu, w skład której wchodził również Witold Wojtkiewicz, Vlastimil Hofman, Mieczysław Jakimowicz i Jan Rembowski.

W początkowym okresie twórczości, Gottlieb pozostawała pod silnym wpływem młodopolskiej stylistyki. Odwoływał się do symbolizmu i wczesnego ekspresjonizmu, a jego działalność należy uznać za wczesnoawangardowy manifest w sztuce polskiej. Operował subtelnie modulowaną plamą barwną, którą obwodził miękkim, płynnym konturem. Portretowane przez niego postaci, pogrążone w zadumie, obezwładnione były dekadencją niemocą. Umieszczał je w płytkiej, zawężonej przestrzeni obrazowej na neutralnym tle. Szczególnego wyrazu nabierały ich wąskie, smukłe dłonie o nerwowym rysunku. Swoisty „intensywnizm” Gottlieba zaczerpnął z krakowskiego milieu modernizmu przełomu wieków, np. Wojciecha Weissa. W obrazach Gottlieba z lat nastych – często przedstawiających biblijne motywy, następuje ograniczenie gamy barwnej do tonów rudawych brązów i zieleni oraz intensyfikacja linearnego rytmu kompozycji, który budują łukowate odcinki linii powtarzające się zarówno w ludzkich postaciach jak i w pejzażu. Rytm ten sprawia, że obrazy zyskują cechy muzyczne, a ewangeliczne wątki przeobrażają się w rytualny obrzęd. Artysta w oryginalny sposób przetwarzał motywy ikonografii chrześcijańskiej, opracowując w wielu wersjach tematy ze Starego i Nowego Testamentu.

W centrum malarstwa Leopolda Gottlieba znajdowała się figura ludzka, którą stylizował i której nadawał harmonijne, acz zwykle intensywne w wyrazie formy. Ekspresyjne w wyrazie kompozycje artysty, przez użycie parabolicznych linii do budowy ludzkich sylwetek, dążyły do rytmiczności. W swoich pracach pragnął wyrazić treści egzystencjalne, toteż postaci często sytuował w umownych sytuacjach: spoczynku, pracy, posiłku czy religijnej medytacji. Artysta ożywiał w nich figury rybaków i pasterzy, podnosząc bukoliczną, arkadyjską, związaną ze Morzem Śródziemnym wizję

życia, obecną również w twórczości innego polskiego artysty tego czasu, Eugeniusza Zaka. Jednak prezentacja tematu w wersji Gottlieba nie ma nic wspólnego z pełnymi melancholii sielankowych przedstawień scen mitologicznych Zaka. Obrazy przepełnia ekspresja, uwagę zwracają wydłużone sylwetki rybaków, ich długie, napięte w wysiłku ręce skupione wokół pracy. Najważniejszą kompozycję z tego okresu jest „Wieczera Rybaków” oraz monumentalne „Zbiory – Praca w Polu” – oba malowane olejno na płótnie w 1926 roku.

Zdecydowaną część prac o tematyce rybackiej stworzył artysta podczas swojego pobytu w Collioure w 1926 lub później. Miasteczko leżące na pograniczy francusko-hiszpańskim było również miejscem częstych pobytów innych polskich malarzy – Meli Muter oraz Tytusa Czyżewskiego. Prezentowana w ofercie kompozycja posiada silnie medytacyjny i mistyczny charakter spotęgowany przez daleko posuniętą syntezę. Otoczenie postaci zostało jedynie zasugerowane, podobnie jak narzędzie ich pracy – sieć, których się raczej domyślamy niż rozpoznajemy. Prezentowana w katalogu praca jest wczesną wersją tematu. Pod względem ekspresyjnego napięcia form, przy jednoczesnym zrytmizowaniu nie znajduje w malarstwie polskim tamtego czasu analogii. Tematyka podjęta przez Gottlieba nie nosi w ogóle znamion realizmu, lecz czystej metafory. Apostołowie Chrystusa byli wszak rybakami, toteż postaci wykreowane przez Gottlieba stają się nowym ideałem człowieczeństwa – poświęconego pracy i uduchowionego. Wyrafinowany konstrukt intelektualny Gottlieba zawarty w „Rybakach” łączy w sobie tradycję żydowską i chrześcijańską. Fuzja tych wierzeń tworzyła w oeuvre Gottlieba formułę sztuki nowego humanizmu – ponadczasowej, ogólnoludzkiej i uniwersalnej.

Jak pisał o malarstwie Gottlieba zwykle niesłychanie surowy w swoich recenzjach Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy): „Niewielu zdołało wytworzyć na tle kubizmu (często zmieszanego z futuryzmem) styl swój własny. Do tych ostatnich należy u nas przede wszystkim: Czyżewski, Chwistek, Gottlieb (Leopold) i Żyżnowski” (Stanisław Ignacy Witkiewicz, „O treści obrazów i ich tytułach i o problemie imitacji trójwymiarowości na płaszczyźnie (1919) w: Tegoż, „Szkice estetyczne”, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1922).



Leopold Gottlieb, fot. Narodowe Archiwum Cyfrowe

311 †

ALFRED ABERDAM

1894–1963

Atelier, 1925

olej/ płótno, 65 x 54 cm
sygnowany l.d.: 'Aberdam'
na krośnie malarskim opis własnościowy niebieską kredką

estymacja:

50 000 – 60 000 PLN

11 700 – 14 100 EUR

POCHODZENIE:

Bonhams, Londyn, 2021
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

École de Paris 1905–1939, Éditions Ritter, Paryż 2000, s. 109

„Aberdam obdarzony jest wyjątkową wrażliwością i wyostrzonym słuchem. Muzyka jest mu bardziej potrzebna niż chleb powszedni. Ulubieni jego kompozytorzy to Fryderyk Chopin, Schubert, Weber, Rossini, Musorgski i Czajkowski. Maluje, nucąc bliskie sercu melodie. Muzyka jest też kluczem do jego sztuki przepętnionej elegijnym liryzmem, do tych akordów melancholijnych i poważnych, konturów rozptywających się w ogromnych masach powietrza i do jego światłocienia, tak jak stanowi klucz do harmonii Eugene’a Delacroix, jego trawionej ogniem ziemi i krwawego brzasku (...)”.

Waldemar George, *Poésie et magie d’Alfred Aberdam*, w: *Alfred Aberdam 1894–1963*, katalog wystawy, Petit Palais, Genewa 1970, s. 3–7



312 †

MARIA MELANIA MUTERMILCH / MELA MUTER

1876-1967

Na plaży

akwarela, pastel/papier, 31,8 x 48 cm

sygnowany l.d.: 'Muter'

na odwrociu papierowa nalepka Galerie Gmurzynska

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

11 700 - 16 400 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artystce

Galerie Gmurzynska, Kolonia

kolekcja prywatna, Europa





„U schyłku XIX wieku południe stawało się obszarem, na którym rozgrywały się poszukiwania nowoczesnego języka plastycznego. Obecność awangardy na południu Francji, poczynając od artystycznych podróży Vincenta van Gogha (1853–1890) i Paula Gauguina (1848–1903), poprzez twórczość Paula Cézanne’a (1839–1906), była głównym czynnikiem wpływającym na wybór kierunku artystycznych podróży. Zwłaszcza poszukiwania Cézanne’a prowadzone w l’Estaque w 1870, i następująca po nich wędrówka śladami mistrza z Aix wybitnych reprezentantów francuskiej awangardy, André Deraina, Georges Braque’a, Raoula Dufy zrewolucjonizowały koncepcję pejzażu. Nowe nurty malarstwa, fowizm, kubizm wiązały się na stałe z nazwami południowych miejscowości. Do miejsc ‘zawładniętych’ sztuką, takich jak Cassis, l’Estaque, Aix-en-Provence, Martigues, Collioure, Saint Tropez, lub Céret, kierowali się licznie artyści francuscy a ich wzorem również polscy malarze. Wciąż wzrastająca popularność francuskiego południa osiągnęła apogeum w latach 20. XX wieku. Zwłaszcza niektóre miejscowości, takie jak Saint Tropez, przeżyły najazd kolorowego tłumu turystów i zmagaly się ze skutkami ‘mody’ na południe”.

Marta Chrzanowska-Foltzer, Czy tylko Paryż? Kilka uwag na temat polskich artystek na południu Francji, „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty” 2012, z. 1-2, s. 128-129



313 †

MARIA MELANIA MUTERMILCH / MELA MUTER
1876-1967

Łódzie w Collioure, około 1925

tusz/papier, 20 x 33 cm
sygnowany l.d.: 'Muter'
opisany długopisem na odwrociu l.d.: '65R-23.X [nieczytelny podpis]

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

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



314 †

MARIA MELANIA MUTERMILCH / MELA MUTER

1876-1967

Żagłówki w porcie (recto) / Portret dziewczynki z warkoczami (verso), lata 20. XX w.

akwarela, ołówek, tusz lawowany/papier, 25,4 x 20,2 cm
sygnowany p.d.: 'MUTER' (verso)
opisany długopisem l.d. (recto): 'T37 [nieczytelny podpis]

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 700 – 7 100 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artystce

Galerie Gmurzynska, Kolonia

kolekcja prywatna, Europa



315

BRONISŁAWA RYCHTER-JANOWSKA

1868-1953

Z wybrzeża włoskiego ("Ghifa"), 1926

olej/tektura, 22 x 32 cm

sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'GHIFA. 19.VIII.1926 | B. RYCHTER-JANOWSKA'
na ramie papierowa nalepka aukcyjna

estymacja:

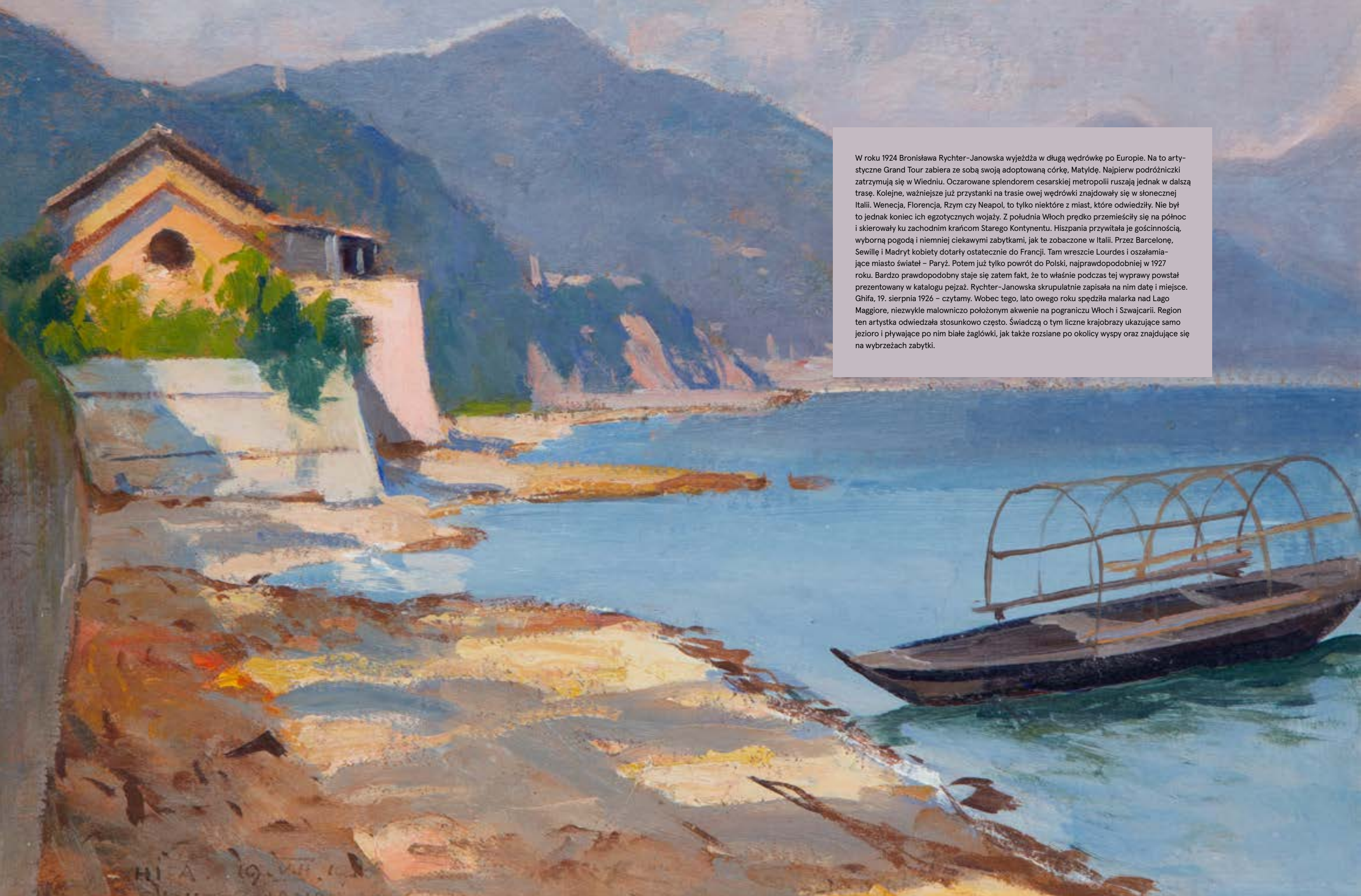
20 000 – 25 000 PLN

4 700 – 5 900 EUR

POCHODZENIE:

Agra-Art, grudzień 2018
kolekcja prywatna, Polska





W roku 1924 Bronisława Rychter-Janowska wyjeżdża w długą wędrówkę po Europie. Na to artystyczne Grand Tour zabiera ze sobą swoją adoptowaną córkę, Matyldę. Najpierw podróżniczki zatrzymują się w Wiedniu. Oczarowane splendorem cesarskiej metropolii ruszają jednak w dalszą trasę. Kolejne, ważniejsze już przystanki na trasie owej wędrówki znajdowały się w słonecznej Italii. Wenecja, Florencja, Rzym czy Neapol, to tylko niektóre z miast, które odwiedziły. Nie był to jednak koniec ich egzotycznych wojaży. Z południa Włoch prędko przenieśli się na północ i skierowały ku zachodnim krańcom Starego Kontynentu. Hiszpania przywitała je gościnną, wyborną pogodą i niemniej ciekawymi zabytkami, jak te zobaczone w Italii. Przez Barcelonę, Sewillę i Madryt kobiety dotarły ostatecznie do Francji. Tam wreszcie Lourdes i oszałamiające miasto światła – Paryż. Potem już tylko powrót do Polski, najprawdopodobniej w 1927 roku. Bardzo prawdopodobny staje się zatem fakt, że to właśnie podczas tej wyprawy powstał prezentowany w katalogu pejzaż. Rychter-Janowska skrupulatnie zapisała na nim datę i miejsce. Ghifa, 19. sierpnia 1926 – czytamy. Wobec tego, lato owego roku spędziła malarka nad Lago Maggiore, niezwykle malowniczo położonym akwenie na pograniczu Włoch i Szwajcarii. Region ten artystka odwiedzała stosunkowo często. Świadczą o tym liczne krajobrazy ukazujące samo jezioro i pływające po nim białe żaglówki, jak także rozsiadane po okolicy wyspy oraz znajdujące się na wybrzeżach zabytki.

316

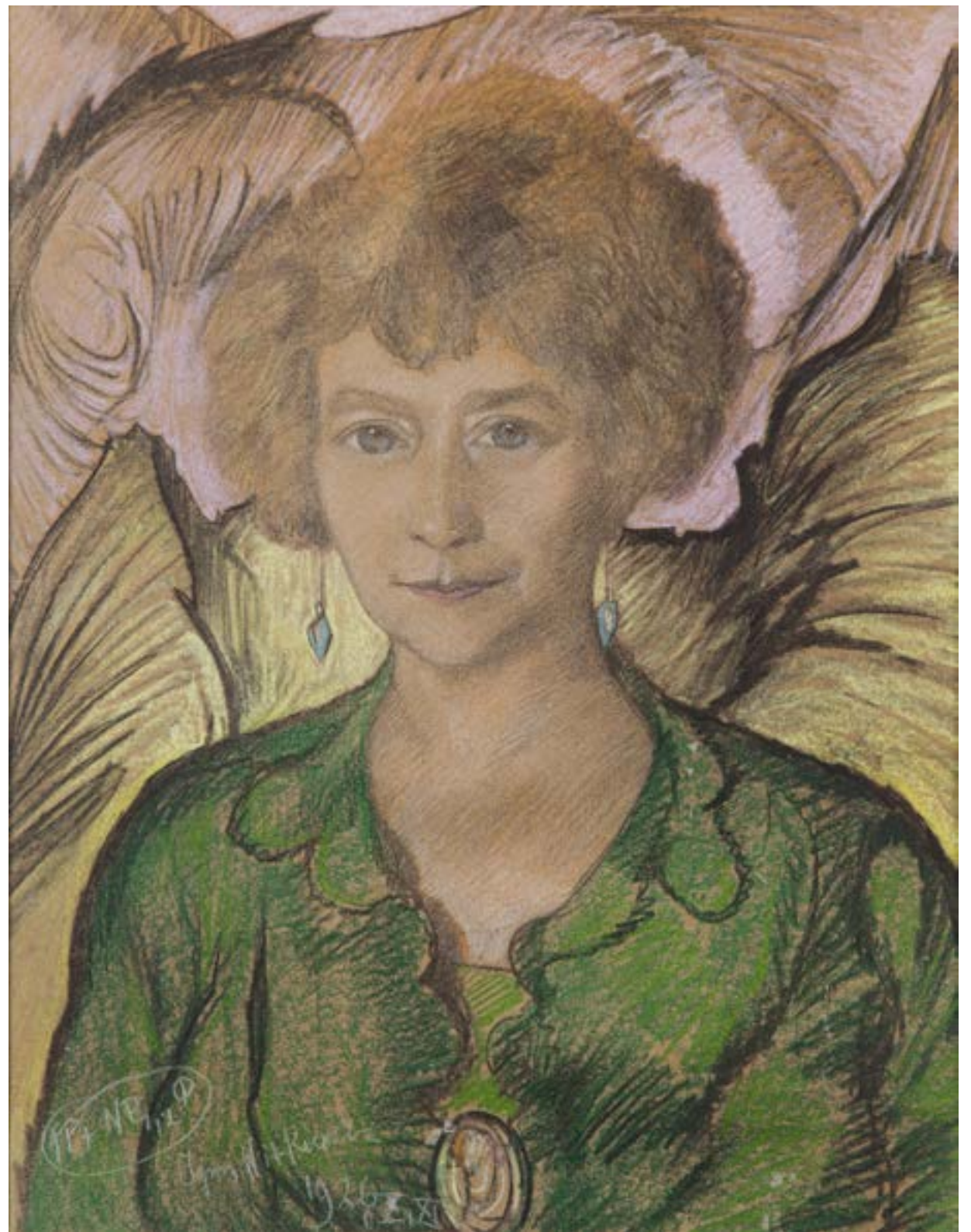
STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ / WITKACY
1885-1939

Portret Ady Propper, 1926

pastel/papier, 59,7 x 48,3 cm
sygnowany, datowany i opisany l.d.: "IP + NP1, 2P | Ignacy Witkiewicz | 1926 X, XI"
na odwrociu papierowa nalepka z datami życia portretowanej oraz datowaniem dzieła

estymacja:
150 000 - 200 000 PLN
35 100 - 46 800 EUR

POCHODZENIE:
własność Ady Propper
kolekcja prywatna
Sotheby's, Nowy Jork, czerwiec 2017



Portretowana Ada (Adela) Propper (1866–1934) była tłumaczką literatury niemieckiej, córką Marcusa Silbersteina, jednego z najbogatszych przemysłowców łódzkich końca XIX stulecia. Prowadził on jedną z największych fabryk w branży wełnianej w Królestwie Polskim oraz był współzałożycielem konsorcjum skupiającego łódzkich przemysłowców. Znany był również jako mecenas sztuki oraz członek rzeczywisty Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. W warunkach dobrobytu i bliskości sztuk pięknych wychowywał szóstkę swoich dzieci, w tym najstarszą córkę Adelę Propper.

Portret łodzianki powstał na przełomie października i listopada 1926. Przedstawia młodą kobietę o wielkich niebieskich oczach, gęstych brwiach i figlarnych, wąskich ustach. Ubrana jest w komplet w kolorze intensywnej zieleni pięknie kontrastujący z różami oraz żółcieniami tła. Całość zdobi modna biżuteria. Uwaga Witkacego skupiona jest w pełni na twarzy portretowanej, choć syntetyczny i fantastyczny pejzaż również zabiega o uwagę widza. Badaczka twórczości artysty, Dominika Spietelun twierdzi, iż „portrety te znakomicie oddają charakter, usposobienie, temperament, stan ducha modelek. Co było przecież dla artysty najważniejsze. Zewnętrzność interesowała go bardzo, ale Witkacy wielokrotnie powtarzał, że jest psychologicznym portrecistą i poprzez to, co na zewnątrz, chciał ukazać to, co było wewnątrz. A to ‘wyłazi’ przez oczy i to one, ze wszystkich wyżej wymienionych, precyzyjnie oddanych elementów wizerunku ludzkiego, są centralnym punktem każdego portretu. One to przyciągają uwagę odbiorcy. Ich dopełnieniem są brwi i rzęsy. Linia brwi łącząca się z linią nosa jest zazwyczaj wyraźnie zarysowana, co sprawia, że widz skupia się właśnie na tym fragmencie obrazu. Podobną funkcję pełnią rzęsy, których precyzja wykonania niekiedy jest wręcz niebywała. Usta również przykuwają wzrok oglądającego. Są nie tylko symbolem kobiecości, jej atrybutem, ozdobą, ale przede wszystkim oddają charakter portretowanej, jej temperament. Uzupełnieniem całości są Włosy. One niekiedy stają się jedynym tłem dzieła. Gładko zaczesane, misternie ułożone bądź swobodnie opadające albo bujne i rozwiane, zawsze dodające charakteru, urody, zmysłowości bohaterce dzieła” (Dominika Spietelun, Galeria kobiet i postaci kobietopodobnych, Witkacowskie muzy. Kobiety w egzystencji i dziele artysty, Kraków 2013, s. 31).

Realistyczne ujęcie portretowanej, dbałość o szczegóły w przedstawieniach twarzy i ciała oraz posłużenie się fantastycznym tłem wskazuje, iż praca wykonana została w najbardziej czasochłonnym typie A. Portrety w typie

A były według Witkacego najbardziej wylizane i najlepiej oddawały urodę modela, w związku z czym były też najbardziej doceniane przez kobiety. W paragrafie regulaminu Firmy Portretowej „S.I. Witkiewicz” artysta opisał i scharakteryzował wszystkie rodzaje wizerunków, również podając ich ceny. Pierwszym z nich był – „typ A – rodzaj stosunkowo najbardziej tzw. ‘wylizany’. Odpowiedni raczej dla twarzy kobiecych niż męskich. Wykonanie ‘gładkie’, z pewnym zatraceniem charakteru na korzyść upiększenia względnie zaakcentowania ‘ładności’. Portret w typie A był najdroższy, jego podstawowa cena to 350 złotych. Nie można jednak zapomnieć o paragrafie 6, zgodnie z którym ‘Portrety kobiece z obnażonymi szyjami i ramionami są o jedną trzecią droższe. Każda ręka kosztuje jedną trzecią ceny. Co do portretów z rękami lub w całej figurze – umowy specjalne’. Sądzić więc można, że omówiony portret kosztowałby w 1932 roku co najmniej ok. 700 złotych. Znanych jest zaledwie kilka portretów w tym typie, powstałych w latach 1925–27. (...) Ceny portretów firmy wydają się dość wysokie, gdy porównać je z cenami dzieł sztuki innych artystów. Na licytacjach zorganizowanych przez Towarzystwo Bibliofilów Polskich miedzioryty Daniela Chodowieckiego wyceniono na 7–10,50 zł, ‘Akt męski’ (kredka) Władysława Podkowińskiego na 28 zł, karykaturę piórkiem Franciszka Kostrzewskiego na 5,20 zł; Aleksander Orłowski kosztował 22 zł, Zofia Stryjeńska – 20 zł, Honoré Daumier – 31 zł, Leon Wyczółkowski – 45 zł, Jan Piotr Norblin – 71 zł, natomiast Albrecht Dürer aż 150 zł” (cyt. za Beata Zgodzińska, Witkacy: Firma portretowa i jej regulamin, [w:] Miscellanea Anthropologica et Sociologica 2013, s. 91–99).

Kobiety na stałe zagościły w twórczości Witkacego, prowadząc do niemal niepowtarzalnego mariażu świata sztuki oraz życia osobistego. Były one dlań powiernicami, towarzyszkami i muzami. Pierwszą ważną kobietą w życiu Witkacego była matka, Maria Witkiewiczowa. Niezastąpiona, wierna, chroniąca syna i sekundująca jego talentowi. Następnie życie Witkacego kształtowało wiele innych kobiet, wśród których wymienić należy: żonę Jadwigę Unrużankę, aktorkę Irenę Solską, byłą narzeczoną Jadwigę Janczewską czy Czesławę Oknińską. To im poświęcił portrety, rysunki, fotografie, to je uwieczniał w literaturze, to do nich pisał listy. Nic nie przemawia za tym, że Ada Propper była bliską znajomą Witkacego. Portret mógł powstać w Zakopanem lub w Łodzi, w której w grudniu w Miejskiej Galerii Sztuki odbyła się Wystawa Prac Artystów Podhalańskich. Dwa kolejne miesiące artysta spędził w Warszawie.



Jan Kochanowski, "Stanisław Ignacy Witkiewicz i Roman Jasiński", 1932, fotografia z kolekcji Ewy Franczak i Stefana Okołowicza, fot. Muzeum Pałac w Wilanowie

LATA 30. XX WIEKU

To czas rozkwitu wielu karier artystycznych. Jako przykład może posłużyć urodzona w Krakowie w 1894 Alicja Halicka w latach 30. XX wieku zaczęła zaznaczać swoją obecność na międzynarodowym rynku sztuki. Już w połowie lat 20. przebywała w Londynie, gdzie weszła w krąg artystów Bloomsbury Group. Następnie w latach 30. (1935–38) odbyła trzy podróże do Stanów Zjednoczonych, zatrzymując się głównie w Nowym Jorku. Podjęła wówczas współpracę z czołowymi magazynami mody „Vogue” i „Harper’s Bazaar”. Za pośrednictwem rodaczki, właścicielki imperium kosmetycznego Heleny Rubinstein wykonywała projekty kostiumów i scenografii dla inscenizacji Baletów Rosyjskich i Baletu Amerykańskiego w Metropolitan Opera. Odbyła wiele podróży po Europie, Ameryce i Azji. Do najważniejszych wystaw indywidualnych artystki z tego okresu należy wystawa w londyńskiej Leicester Gallery (1935) oraz nowojorskiej Levy Gallery (1937). Na naszej wystawie prezentujemy dzieło Alicji Halickiej przedstawiające parę leżącą na plaży.

Warto także odnotować, że w latach 30. w życiu artystycznym nabrało znaczenia środowisko warszawskie. Prezentujemy dzieło „Port w Dieppe” Henryka Haydena, warszawiaka z pochodzenia, który później przeprowadził się do Paryża.

317 †

ALICJA HALICKA

1894–1975

"Para leżąca na plaży", lata 30. XX w.

olej/piótno, 38 x 46 cm
sygnowany p.g.: 'Halicka'
na krośnie malarskim papierowa nalepka inwentarzowa, nalepka z numerem inwentarzowym:
'1068/MR/11' oraz dwie nalepki aukcyjne

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, grudzień 2018
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Alicja Halicka, Mistrzowie École de Paris, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 22 września – 31 grudnia 2011

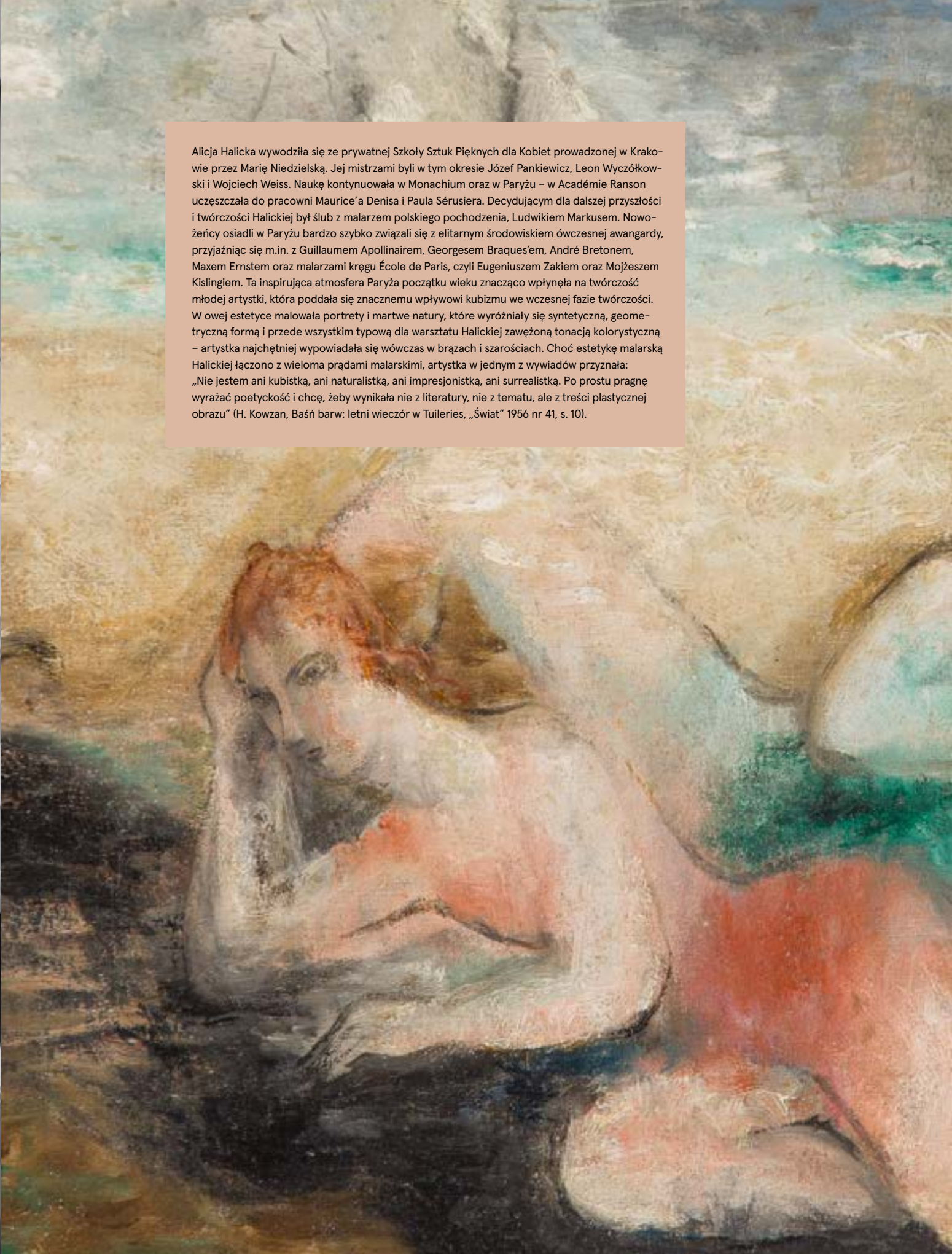
LITERATURA:
Alicja Halicka, Mistrzowie École de Paris, tekst Krzysztof Zagrodzki, katalog wystawy, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2011, s. 75 (il.)





Alicja Halicka w swoim paryskim mieszkaniu, 1927, fot. Thérèse Bonney, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris

Alicja Halicka wywodziła się ze prywatnej Szkoły Sztuk Pięknych dla Kobiet prowadzonej w Krakowie przez Marię Niedzielską. Jej mistrzami byli w tym okresie Józef Pankiewicz, Leon Wyczółkowski i Wojciech Weiss. Naukę kontynuowała w Monachium oraz w Paryżu – w Académie Ranson uczęszczała do pracowni Maurice’a Denisa i Paula Sérusiera. Decydującym dla dalszej przyszłości i twórczości Halickiej był ślub z malarzem polskiego pochodzenia, Ludwikiem Markusem. Nowożeńcy osiedli w Paryżu bardzo szybko związali się z elitarnym środowiskiem ówczesnej awangardy, przyjaźniąc się m.in. z Guillaumem Apollinaiem, Georgesem Braques’em, André Bretonem, Maxem Ernstem oraz malarzami kręgu École de Paris, czyli Eugeniuszem Zakiem oraz Mojżeszem Kislingiem. Ta inspirująca atmosfera Paryża początku wieku znacząco wpłynęła na twórczość młodej artystki, która poddała się znacznemu wpływowi kubizmu we wczesnej fazie twórczości. W owej estetyce malowała portrety i martwe natury, które wyróżniały się syntetyczną, geometryczną formą i przede wszystkim typową dla warsztatu Halickiej zawężoną tonacją kolorystyczną – artystka najchętniej wypowiadała się wówczas w brązach i szarościach. Choć estetykę malarską Halickiej łączono z wieloma prądami malarskimi, artystka w jednym z wywiadów przyznała: „Nie jestem ani kubistką, ani naturalistką, ani impresjonistką, ani surrealistką. Po prostu pragnę wyrażać poetyckość i chcę, żeby wynikała nie z literatury, nie z tematu, ale z treści plastycznej obrazu” (H. Kowzan, Baśń barw: letni wieczór w Tuileries, „Świat” 1956 nr 41, s. 10).



318 ↑

HENRYK HAYDEN

1883–1970

"Port w Dieppe" ("Le port de Dieppe"), 1934

olej/ płótno, 50,5 x 65,5 cm
sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'Hayden Dieppe 1934'
na krośnie malarskim papierowa nalepka z oznaczeniem rozmiaru podobrazia firmy Lefranc,
papierowa nalepka opisana piórem: 'Le port de (...) I Henri (...) I 205bis Bd (...) I prix 3000'
oraz owalny, trudno czytelny stempel

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

9 400 – 14 100 EUR

POCHODZENIE:

Oger & Blanchet, Paryż, październik 2019

kolekcja prywatna, Warszawa

DESA Unicum, październik 2020

kolekcja prywatna, Polska

Po okresie eksperymentu kubistycznego, około 1922 roku, Hayden zaczął zmierzać w stronę nowej realistycznej poetyki, która stanowiła autorską propozycję z zakresu nowoczesnego koloryzmu. Artysta, jak wcześniej, w latach 20. i 30. XX wieku tworzył portrety i martwe natury. Teraz jednak o wiele częściej podejmował temat pejzażu. Wyjeżdża na Południe: do Cassis, departamentu Var, Lot i Dordogne. W latach 30. Przenosi się na północ do Normandii. Interesują go kameralne przestrzeni nadmorskich miast, lecz również porty i nabrzeża. Odwiedza Cherbourg, Honfleur i w 1934 roku Dieppe. Miasteczko to zapisało się w historii sztuki jako miejsce plenerów impresjonistów, przede wszystkim Claude’a Moneta. Hayden posługując się pasową kompozycją odtworzył portowy widok – w bliskim planie sytuował nabrzeże, a w tle mającą przemysłowe budynki. Przy obu krawędziach widoczne są dwa statki parowe, a w centrum przedstawienia eksponował niebieskie połaci wody i nieba. Monografista artysty, Krzysztof Zagrodzki, zwracał uwagę, że w międzywojennych pejzażach Hayden odrzucał malowanie postaci w krajobrazach: „z biegiem czasu sztafaż zniknie kompletnie z jego płócien, tak jakby wszelki tego rodzaju element miał zakłócić statyczny, kontemplacyjny nastrój jego dzieła” (Christophe Zagrodzki, Henri Hayden 1883–1970, katalog wystawy, Bibliotheque Polonais de Paris, Paris 2013, s. 37). W przypadku prezentowanego „Portu w Dieppe” dwie postaci blisko lewego dolnego rogu płótna wpatrują się w dal – formalnie i symbolicznie – włączając się w portowy krajobraz.



319 †

TYMON NIESIOŁOWSKI

1882-1965

Sad, 1936

akwarela, ołówek/papier, 35,5 x 42 cm (w świetle passe-partout)
opisany p.d.: 'Wilno 24.XII.36r. I Od Tymona Niesiołowskiego na gwiazdkę Kochanemu Panu Kwestorowi'

estymacja:

9 000 – 12 000 PLN

2 200 – 2 900 EUR

POCHODZENIE:

DESA Unicum, wrzesień 2017

kolekcja prywatna, Polska

Ważną rolę na kształt twórczości Niesiołowskiego miało malarstwo z kręgi Pont-Avent, przede wszystkim stylistyka Paula Gauguin’a i Władysława Ślewińskiego. Istotny wpływ ma również twórczość Stanisława Wyspiańskiego, u którego artysta studiował w Akadami Sztuk Pięknych w Krakowie od 1900 do 1904 roku, co widoczne jest w giętkiej, płynnej linii, która stała się emblematem wileńskiego artysty. Analizując twórczość malarza Mieczysław Wallis dostrzega fuzję wpływów malarzy zarówno o polskiej jak i francuskiej proweniencji, pisząc: „Dotąd Niesiołowski, wielbiciel Grottgera i uczeń Wyspiańskiego, był przede wszystkim rysownikiem, posługiwał się głównie czarną kredką i pastelami. Obrazy Gauguina ze swymi wielkimi płaszczyznami czerwonymi, fioletowymi, pomarańczowymi, zielonymi, stały się dla niego rewelacją koloru. Budzi się w nim teraz malarz. Od Stanisława Witkiewicza otrzymuje w darze kasetę malarską i paletę, Ślewiński układa mu zaś na niej farby, wyłączając z nich wszakże, rzecz znamienna, farbę białą i czarną (Niesiołowski wprowadził je później już na własną rękę). Entuzjazm Niesiołowskiego i młodego Witkiewicza dla Gauguina wzrasta jeszcze po zwiedzeniu przez obu przyjaciół wielkiej wystawy Gauguina w Wiedniu. Odtąd Niesiołowski jakiś czas „gauguinizuje” (cyt. za Mieczysław Wallis, Tymon Niesiołowski: malarstwo, grafika, Warszawa 1957, s. 4).



320

WOJCIECH WEISS

1875-1950

Dama w fuksjowej sukni (Portret Ludmiły Brachel), 1940

olej/piótno, 65,5 x 50 cm
sygnowany i datowany p.g.: "WWeiss | 1940"
na krośnię malarskim i odwróciu ramy opis własnościowy

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Kraków-Warszawa

W późnych portretach czy martwych naturach Wojciech Weiss przemycą pewnego rodzaju pesymizm podkreślający ich wanitatywny charakter właściwy holenderskim mistrzom XVII wieku. I tak „począwszy od połowy lat 20. w sztuce Weissa rysuje się swoista dychotomia. Z jednej strony ścisły kontakt z naturą doprowadza (...) w latach 30. do postawy jawnie panteistycznej, z drugiej artysta coraz bardziej izoluje się w swej pracowni, gdzie powstają akty i martwe natury” (Łukasz Kossowski, Wojciech Weiss, Warszawa 2006, s. 79). Jak pisze dalej autor zostaje „malarz(...) pozbawiony słoneczności natury żywej, zamknięty w płytkiej przestrzeni atelier wśród piętrzących się płócien i blejtramów...”.

Kluczową dla twórczości portretowej Weissa zdają się być jego podróże po Europie, którą młody artysta odbył w 1896. Zwiedza on wówczas Wrocław, Berlin, Drezno, Pragę, Wiedeń i Budapeszt. Następnie w kwietniu 1897 roku artysta wyjeżdża przez Wiedeń i Alpy Szwajcarskie do Paryża. W stolicy Francji Weiss konfrontuje swoje wyobrażenia z wielowiekową, europejską tradycją portretową. Podziwia dzieła Holbeina, Velásqueza, Rembrandta, Van Dycka. To właśnie ten młodzieńczy grand tour miał kluczowy wpływ na pierwsze próby portretowe Weissa, który na początku swojej twórczej drogi poszukiwał głównie na dialogu konwencji, który artysta chciał prowadzić z dawnymi mistrzami. Swoje wczesne portrety, Weiss tworzy w ustalonych konwencjach, posługując się uniwersalnym kluczem ikonograficznym w nurcie ustalonej „akademickiej” kultury kolorystycznej. Do prac w tym stylu należy zaliczyć studium akademickie przedstawiające dziewczynę (1895), „Portret Antoniego Procajłowicza” (1895), „Melancholik” (1898), „Portret rodziców” (1899), czy też „Portret Feliksa Jasieńskiego” (1902). Jego „Melancholika” wymagający i niezwykle krytyczny Jan Stanisławski wybiera w maju 1898 roku na wystawę „Sztuki”, gdzie młody, dopiero kończący studia artysta prezentuje swoje obrazy między pracami swoich profesorów. Weiss wyjątkowo dobrze spełnia się w roli portrecisty, czego potwierdzeniem był złoty medal przyznany za „Portret rodziców” przyznany na światowej wystawie w Paryżu.

Późniejsza twórczość portretowa artysty to już prace bardzo często malowane na zamówienie, w konwencji bardziej dowolnej, niemniej nadal traktujące w sposób bardzo rygorystyczny zagadnienia związane z techniką i technologią tworzenia portretów. Od wczesnych prac różnią się przede wszystkim stonowaną kolorystyką i przygaszonym światłem, co w kontekście wydarzeń początku dekady może być odczytywane w kontekstach politycznych. W tym nurcie powstały w latach 40. XX stulecia portret Wandy Muchy i portret Ludmiły Brachel. Portret Wandy Muchy, czyli matki znanej malarki, Janiny Muszanki-Łakomskiej. skomponowany został na tle ciemno-zielonej kotary, zawieszonej – być może – w pracowni artysty. Z kolei portret Ludmiły Brachel uderza nasyconą barwą fuksjowej sukni, skontrastowaną z przytłumionym kolorem tła. Czarna chusta pod szyją i widoczny na pierwszym planie zegarek naręczny portretowanej nadają całej kompozycji tajemniczą atmosferę i skłaniają do interpretacji ikonograficznych. Nadmienić należy, że portret powstał 1940 roku w Generalnym Gubernatorstwie. Owe portrety wpisują się w cały szereg wizerunków tworzonych w tej właśnie dekadzie. Późne portrety malarza generalnie nie operują już nasyconą, żywą kolorystyką, acz nie tracą przez to na sile oddziaływania.



321

KAZIMIERZ SICHULSKI

1879-1942

"Z mojej pracowni" ("Martwa natura", "Wnętrze pracowni"), 1933

olej/sklejka, 104,5 x 72 cm
sygnowany i datowany p.g.: 'Sichul | 1933'
opisany na odwrociu: 'Warszawa', 'No 375', 'Wnętrze pracowni | K. Sichulskiego | we Lwowie | przy ul. Zofii I. b3', 'Sichulski | Kraków | AKAD. SP | PLAC MATEJKI | I. B | z mojej pracowni | olej 1933' oraz '72x105', papierowe nalepki wystawowe: trzy Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie oraz jedna Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, dwie nalepki aukcyjne, na ramie jedna nalepka aukcyjna

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

WYSTAWIANY:
Wystawa Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, 30 marca – 24 kwietnia 1935
Wystawa prac Kazimierza Sichulskiego, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków, grudzień 1934
Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków, październik 1934

LITERATURA:
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie za 1935 rok, Warszawa 1936, s. 31 (jako „Martwa natura”)
Wystawa Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”. Przewodnik 102, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 1935, s. 14, nr kat. 118 (jako „Martwa natura”)
Katalog wystawy prac Kazimierza Sichulskiego, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1934, nr kat. 97 (jako „ Martwa natura”)
Wystawa bieżąca. Wystawy zbiorowe: E. Matuszczaka, J. Pieniążka, kolekcja L. Pinkasówny, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1934, s. 12, nr kat. 184 (jako „Z mojej pracowni”)



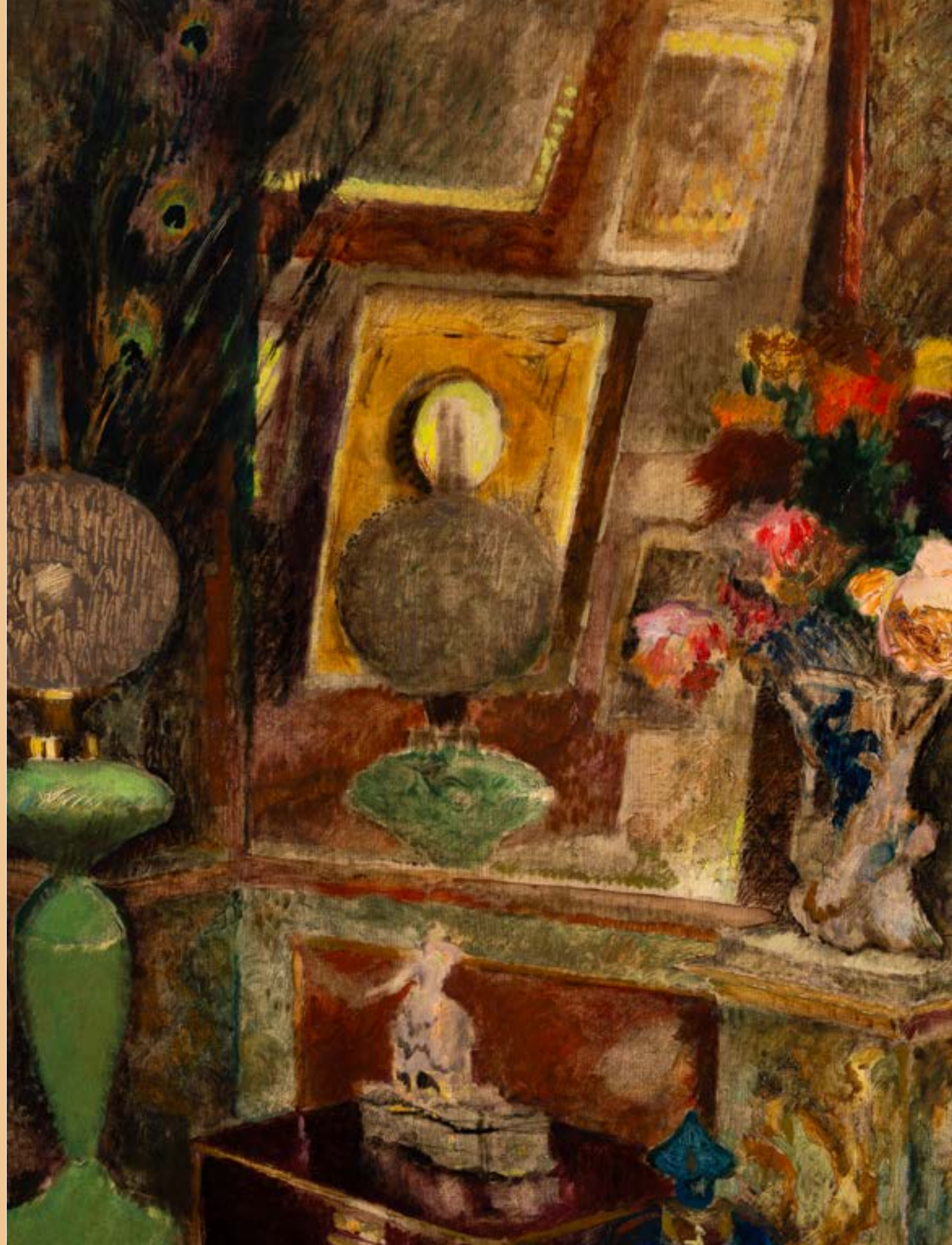
O ile prace pejzażowe czy ludowe typy huculskie to efekt podróży Sichulskiego w rejony Karpat Wschodnich, o tyle martwe natury są z kolei wynikiem jego studiów w pracowni. Tak jak na pracy namalowanej w 1933 roku i zatytułowanej przez samego autora „Z mojej pracowni”, tak na wielu innych jego obrazach mamy do czynienia z wycinkiem lub szerszym kadrem z atelier twórcy. W tym przypadku malarz przedstawił nieco większy fragment swojej artystycznej samotni zlokalizowanej przy ul. Zofii we Lwowie. Poszczególne jej elementy i wypełniające wnętrze przedmioty składają się na dobrze zakomponowaną i przemyślaną całość. Ponadto niektóre z nich, takie jak kobaltowa karafka czy porcelanowy wazon o wymyślnym kształcie, można odnaleźć na wielu innych pracach Sichulskiego.

Kompozycja „Z mojej pracowni” powstała w dojrzałym okresie twórczości artysty jako jedna z wielu tego typu obrazów, w których Sichulski w impresyjny sposób rozbija dużą plamę barwną na mniejsze plamki, tworząc charakterystyczną dla niego w tym okresie mozaikę. W kompozycji ujawniają się wszystkie charakterystyczne dla Sichulskiego cechy formalne i aspekty estetyczne jego malarstwa. Prezentowana w ofercie aukcyjnej praca jest utrzymana w duchu neoklasycy-
nym – tradycyjnie skonstruowana, jednak nosząca cechy indywidualnej, na wskroś swoistej dla Sichulskiego twórczości. Artysta, w charakterystyczny dla siebie sposób miesza różne style i konwencje obrazowania.

Wnętrze pulsuje radosnymi, ciepłymi kolorami. Całość dopełnia repertuar dekoracyjnych bibelotów, a wśród nich secesyjny wazon, nadający kompozycji familiarnego, niemalże domowego ciepła, czy kobaltowa karafka. Chociaż martwa natura, poprzez luźne potraktowanie detalu sprawia wrażenie zapisu spontanicznego, nagłego aktu twórczego, to jest ona starannie przemyślana, ale też zaskakująco swobodna i niepozbawiona elegancji. Obok wrażeniowego pojmowania rzeczywistości i rozmycia form artysta zadbał również o realistyczne elementy, takie jak refleksy świetlne odbijające się na przedmiotach, a także w lustrze zajmującym znaczną część kompozycji. Starannie przemyślana struktura obrazu wibrując barwami, stanowi znakomity przykład dekoracyjnego malarstwa Sichulskiego.

Jeden z krytyków w następujących słowach opisywał martwe natury artysty: „Coś z eliksiru dziwnego jest w tych powiększonych kwiatach i wydaje się, że Mefisto mógłby Faustowi dać taki wielki, rzeczywisty kwiat do rąk, a samo to dotknięcie, samo patrzeć nań i wdychiwanie go, uczyniłoby starca młodzieńcem. Powiększony do tych rozmiarów kwiat jest zupełnie osobnym motywem malarskim – motywem, który odkryły właściwie dopiero czasy ostatnie, o tak odrębnej, swoistej ekspresji, że trzeba go uznać za samodzielny rodzaj” (Marian Olszewski, Wystawa Sichulskiego, „Gazeta Wieczorna” 1911, nr 402, s. 4-5).

Sichulski świadomie korzystał ze spuścizny swoich mistrzów: Stanisława Wyspiańskiego i Józefa Mehoffera, którzy zwrócili jego uwagę na istotę zarówno malarstwa sztalugowego, jak i monumentalnego: secesyjny kontur, nasyconą plamę barwną, kontrastowość, ekspresję, przenikanie się motywów roślinnych wraz z figuracją. Dzięki tej nauce artysta stał się jednym z najdoskonalszych spadkobierców dorobku pierwszej generacji polskich modernistów. Nie bez znaczenia pozostaje w kontekście jego malarstwa także inspiracja sztuką Japonii, tak ubóstwianą na gruncie europejskim, a także krakowskim. Wprowadzanie różnych, często niecodziennych punktów obserwacji, jak chociażby odbicie lustrzane, a także skupienie się na przedmiocie jako takim to symptomy, które szczególnie zbliżają Sichulskiego do tej niezmiernie ciekawej tradycji daleko-wschodniej, silnie trawestowanej przez polskich artystów przełomu XIX i XX stulecia.



LATA 40. XX WIEKU

Druga wojna światowa stanowi klucz do zrozumienia historycznej mentalności polskich artystów z lat 40. i 50. Zarówno jako traumatyczne przeżycie, jak i element procesu poszukiwania własnej tożsamości. Wielu z nich cudem przeżyło wojnę. Tak było w przypadku Meli Muter, która w 1927 otrzymała francuskie obywatelstwo. Wojna sprawiła, że 1940 (w obawie przed represjami ze strony niemieckich okupantów wobec osób żydowskiego pochodzenia) wyjechała z Paryża na południe Francji. Wojnę przetrwała ukrywając się w Awinionie, gdzie udzielała lekcji malarstwa i historii sztuki. Członkowie jej najbliższej rodziny, z wyjątkiem brata Zygmunta, zmarli jeszcze przed wybuchem drugiej wojny albo zginęli w jej trakcie. Po wojnie wróciła do Paryża niestety kolejne lata nie były dla niej łatwe, cierpiała z powodu nędzy i słabego zdrowia. Na niniejszej wystawie prezentujemy kilka prac tej artystki między innymi Martwą naturę z rybami, krewetkami i cytrynami.

Także w Polsce czasy powojenne były bardzo trudne, w szczególności nie mieli łatwo ludzie o skomplikowanym pochodzeniu etnicznym. Przykładem takiej postaci jest Epifaniusz Drowniak, zwany Nikiforem, który był z pochodzenia – po matce – Łemkiem. Także po matce, która wychowywała go samotnie, w wielkiej biedzie, odziedziczył wadę słuchu i wymowy. Osierocony podczas I wojny światowej, nieumiejący porozumieć się z otoczeniem, początkowo był traktowany przez społeczność jako odmieniec – izolowany fizycznie i psychicznie. Z czasem doceniono jego twórczość i zaakceptowano inność. W 1949, przy okazji pierwszej indywidualnej wystawy prac, która odbyła się w warszawskim salonie SARP-u, mianowano go okazjonalnie „Janem Nikiforem” (uwiecznił to afisz). Dopiero w 1963 urzędowo nadano mu nazwisko „Krynicki”, co stanowiło przypieczętowanie administracyjnej normalizacji jego statusu.

Najwcześniejsze zachowane prace Nikifora pochodzą sprzed 1920. Jest wśród nich wiele takich, które uwidaczniają trud doskonalenia umiejętności przyszłego artysty. Dorobek Nikifora liczy kilkadziesiąt tysięcy prac. Najwybitniejsze – zdaniem znawców – pochodzą z lat 20. i 30. Wtedy określił zarówno swoje zainteresowania ikonograficzne, jak i estetyczne. Na naszej aukcji prezentujemy trzy prace Nikifora z lat 30., które wyróżniają się wysokimi walorami artystycznymi.

322 †

MARIA MELANIA MUTERMILCH / MELA MUTER

1876-1967

Martwa natura z rybami, krewetkami i cytrynami, lata 40. XX w.

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

na odwrociu papierowa nalepka Galerie Gmurzynska w Kolonii, nalepka aukcyjna oraz opisy: '12651 MUTER', 'DELFT 1193', '134' oraz '(trudno czytelnie)1719/75'

estymacja:

100 000 - 150 000 PLN

23 400 - 35 100 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artystce Galerie Gmurzynska, Kolonia

kolekcja prywatna, Europa - Stany Zjednoczone

Shapiro, Nowy Jork, październik 2017

kolekcja prywatna, Warszawa

DESA Unicum, grudzień 2018

kolekcja prywatna, Warszawa





Mela Muter należy do tego samego pokolenia artystek co Olga Boznańska i Zofia Stryjeńska. Nie bez przyczyny wymienia się jej nazwisko w towarzystwie mistrzyni portretu i „księżniczki polskiej sztuki”, gdyż jej prace cieszyły się niesłabnącym powodzeniem zarówno w kraju, jak i za granicą, przyciągając bardzo korzystne opinie krytyków. Muter, zaledwie w wieku 25 lat, wyjechała do Paryża jako jedna z pierwszych z kręgu École de Paris. W mieście, w którym jej przygoda artystyczna nabrała rumieńców, pozostała do końca życia, tylko okresowo przebywając w Awinionie i Bretanii. Wsławiła się jako portrecistka i pragnęła, aby tak ją widziano. Niewątpliwie, w portrecie objawił się jej talent oraz wrażliwość i przenikliwość patrzenia. W wolnych chwilach sięgała jednak stale po martwą naturę. Ten gatunek malarski stanowił wytchnienie od nieraz niezwykle intensywnych sesji z portretowanym. W okresie powojennym stał się ucieczką i jedynym modelem tworzenia, kiedy to malowanie przedmiotów martwych było najodpowiedniejszą reakcją na okropieństwo wojny. Muter niezwykle poetycko mówiła o swoich przeżyciach i odkryciach artystycznych w obrębie tego gatunku malarskiego:

„Martwe natury – owoce morza, skorupiaki i ryby, niewrażliwe na ludzkie dramaty, na ludzkie szaleństwa, zastępowały mi modeli. Jedna z tych martwych natur szczególnie odzwierciedlała mój ówczesny stan psychiczny. Była tragiczna przez czerni wijących się olbrzymich węgorzy, czerwień skorupiaków, zsiniałą biel papieru. Wydaje mi się, że było to najlepsze płótno tego rodzaju, jakie kiedykolwiek stworzyłam” (wypowiedź artystki, Towarzystwo Przyjaciół Archiwum Emigracji w Toruniu).

Widząc martwe natury Muter wkraczamy do najbliższego jej świata, świata otaczających artystkę przedmiotów i przestrzeni codziennych rytuałów (jakim niewątpliwie było czytanie gazety). Na prezentowanym obrazie ujrzyć można rozpostartą na krześle gazetę, a na niej świeże, szklisto-błękitne ryby, pojedyncze wybijające się intensywnym oranżem krewetki oraz przekrojone cytryny będące odwiecznym towarzyszem martwych natur począwszy od rozwoju tego gatunku malarstwa w XVII-wiecznych Niderlandach.

Warto wspomnieć, iż praca pochodzi z galerii Gmurzynska reprezentującej między innymi Pabla Picassa i Fernanda Légera.

323 †

HENRYK HAYDEN

1883–1970

"Dziewczynki grające w karty" ("Les joueurs de cartes"), 1948

olej/ płótno, 54 x 73 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Hayden l 48'

opisany na krośnie malarskim: 'Les joueurs de cartes 1948 Triel' oraz 'X66 (trudno czytelnie) N30',

dawna papierowa nalepka inwentarzowa, nalepka własnościowa z opisem obrazu oraz nalepka z numerem inwentarzowym: '0533/MR/08'

estymacja:

80 000 – 100 000 PLN

18 700 – 23 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

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

LITERATURA:

Henri Hayden. Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, red. Artur Winiarski, Villa la Fleur, Konstancin–Jeziorna, Warszawa 2013, s. 157 (il.), nr kat. 82





Zagadnienie barwy interesowało Haydena już na wczesnym etapie kariery. Artur Winiarski, monografista Haydena, stwierdza: „Obrazy Haydena były wysmakowanymi barwnie kompozycjami noszącymi w sobie pewną wrażliwość poetycką, stąd też przyłgnęło do niego określenie Maxa Jacoba, który zachwycając się twórczością młodego artysty, nazwał go nomen omen ‘Renoirem kubizmu’” (Henri Hayden. Mistrzowie École de Paris, tekst Artur Winiarski, katalog wystawy, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna 2013, s. 49). Fascynacja jednym ze współtwórców francuskiego impresjonizmu, Renoirem, jest czytelna w malarstwie Haydena z lat 20. XX wieku. W momencie rozluźniania się rygorów kubizm, artysta zwrócił się w stronę „nowego porządku” i sensualnej percepcji natury. Naturalistyczne malarstwo artysty z lat 20. i 30. odznacza się miękkością modelunku i srebrzystością barwy, blisko Renoira właśnie. W recepcji krytycznej i historyczno-artystycznej prace malarza z tego czasu nie są pozycjonowane najwyżej. Komentatorzy jego dzieła zawsze wysoko stawiali jego rozdział kubistyczny i późne prace zbliżające się do abstrakcji. Tymczasem liczny dorobek międzywojnia zawiera w sobie wspaniałe, urokliwe dzieła: „rozmalowane” pejzaże, „soczyste” martwe natury czy urocze portrety reprezentujące malarstwo „środka” swoich czasów. Pomimo że „Dziewczynki grające w karty” to dzieło z 1948 roku, to pod względem stylu przynależy ono jeszcze bez wątpienia do stylistyki rozwijanej przez Haydena w okresie międzywojnia.

Obraz ten zestawić można śmiało z licznymi w oeuvre Renoire’a portretami dziecięcymi. Widać tutaj tę samą wrażliwość, liryzm i wyczulenie na formę, budowaną poprzez nastrojowe barwy. Najbardziej odpowiednim jest jednak w tym kontekście porównanie obrazu Haydena do „Graczy w karty” jego mentalnego przywódcy, Paula Cézanne’a. Już na archiwalnej fotografii z pracowni artysty z około 1919 roku, na której stoi on przy swoim kubistycznym obrazie „Trzej muzycy”, widać za miłowanie do sztuki mistrza z Aix-en-Provence. Na ścianie wisi reprodukcja „Chłopca w czerwonej kamizelce”, która metaforycznie oddaje wartości, którym hołdował przez całe życie Hayden. Przedstawienie dwóch dziewczynek pochłoniętych grą w karty to obraz z późnych lat 40. Jak widać artysta nawet na tym etapie, kiedy dokonywała się w jego twórczości gwałtowna przemiana, pozostał wierny dawnym ideałom.

324 †

BRONISŁA JAMONTT

1886–1957

Drzewa nad stawem, 1943

gwasz./tektura, 21,8 x 29,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Br.Jamontt | 1943'

estymacja:
6 000 – 8 000 PLN
1 500 – 1 900 EUR

Bronisław Jamontt to artysta specjalizujący się w malarstwie pejzażowym, ukazującym widoki Wilna, Wileńszczyzny oraz Torunia. Kompozycje te powstawały zazwyczaj na papierze lub tekturze, w technice tempery, gwaszu, akwareli, sporadycznie oleju. Pejzaże miejskie Jamontta ukazywały przede wszystkim zaułki miejskie, dzięki czemu zyskiwały tajemniczy charakter. W pierwszych latach kariery jego twórczość nawiązywała do dekoracyjności oraz linearności secesji. Następnie artysta zainteresował się formizmem, przez który dążył do geometryzacji ukazywanych przez siebie przedmiotów. Ciekawą cechą kolejnego okresu malarskiego artysty było posługiwanie się abstrakcyjnym kolorem. Druga połowa lat 20. XX wieku była w jego oeuvre powrotem do dekoracyjnej stylizacji. W latach 30. osiągnął pełnię swej artystycznej dojrzałości, która charakteryzowała się bardzo miękkim, malarskim traktowaniem brył, dynamiką kompozycji oraz inspiracją malarstwem holenderskim i związanymi z nim efektami światłocieniowymi. Krytycy doceniali w jego kompozycjach ruch, który obejmował nie tylko naturę, ale również budowlę miejskie tętniące własnym życiem.



325 †

ALFONS KARPIŃSKI

1875-1961

Róże herbaciane wazonie

olej/tektura, 100 x 35 cm
sygnowany wewnątrz kompozycji po prawej: 'A. Karpiński'

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

„Gdy Wiosna nadejdzie – mówi Karpiński – co parę dni kupuję pęki róż, bez których nie mogę się wprost obejść. One dla mnie są szkołą kolorytu. Ich to subtelnym tonacjom zawdzięczam bardzo wiele. Nikt nie uwierzy, ile subtelnych odcieni i półtonów mieści się w jednym kwiecie róży. Na pozór się tego nie widzi. Dopiero, gdy się zacznie malować, spostrzega się, jak wielką jest skala tonów i półtonów, które składają się na szatę tego królewskiego kwiatu”.

Franciszek Klein, „Czas”, 1928, nr 40, s. 3



326 †

BENN BENCION RABINOWICZ

1905-1989

"Po balu" ("Après le bal"), 1949

olej/tektura, 70 x 50 cm

sygnowany l.d.: 'Benn'

opisany na odwrociu: 'Après le bal | par Benn', 'Après le bal', '6.000fr', 'PH | O' oraz datowany: '1949',

stemple inwentarzowe: '2758' (numer powtórzony odręcznie poniżej), '15M' oraz 'E3',

na ramie papierowa nalepka ze stemplem: '15M'

estymacja:

7 000 - 12 000 PLN

1 700 - 2 900 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artyście

kolekcja prywatna, Francja

kolekcja prywatna, Polska



327 ↑

HENRYK STAŻEWSKI

1894-1988

Portret kobiety na tle miasteczka, 1941

tempera/papier, 56,5 x 44,3 cm
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'Drogiej Danusi | H.Stażewski | 1941'
na odwrociu kartka z odręcznym opisem: 'IMPERATYW | Jest rzeczą | zdalnie kierowaną | /ale nie przez Pana Boga/'

estymacja:
50 000 – 70 000 PLN
11 700 – 16 400 EUR

OPINIE:
autentyczność i pochodzenie pracy skonsultowane z Andrzejem Szczepaniakiem

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

Zaprezentowana praca pochodzi z wczesnego okresu twórczości Henryka Stażewskiego. Jest to portret eleganckiej kobiety na tle nieba oraz miasteczka. Kompozycja została utrzymana w ciepłych kolorach, kontrastujących z chłodnymi odcieniami niebieskiego. Przedstawiona kobieta patrzy pewnym siebie wzrokiem na widza. Jest nią zapewne Barbara, której twórca zadedykował pracę, co zapisał na odwrociu dzieła. Artysta ukończył studia w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych w pracowni Stanisława Lentza w 1919. Jeszcze na studiach związał się z pierwszym polskim ugrupowaniem awangardowym o nazwie Ekspresjoniści Polscy, przemianowanym w 1919 na Formiści. To właśnie ze wspomnianym ugrupowaniem zadebiutował w warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych. Od początków lat 20. XX wieku artysta znajdował się w centrum awangardowego ruchu. Spod jego ręki wychodziły wtedy kompozycje czysto abstrakcyjne, na których artysta eksperymentował z zestawieniami barwnymi oraz matematycznymi podstawami kompozycji. Warto zaznaczyć, że zainteresowania artysty są globalne. Podczas licznych i chętnie odbywanych podróży zagranicznych twórca nawiązuje liczne znajomości z przedstawicielami międzynarodowej awangardy, co odcisnęło piętno na jego twórczości.

W latach 30 XX wieku nastąpił zwrot. Słabnie zainteresowanie Stażewskiego rygoryzmem abstrakcji. Jak wspomina Joanna Mytkowska: „Stażewskiemu pozostają niełatwe zmagania oraz czasowe powroty do obrazu i przedstawienia, aby tam szukać wewnętrznej logiki i ładu, choćby tylko satysfakcji malowania. W toku jego indywidualnego rozwoju słabną możliwości kontynuowania nieprzedstawiającego malarstwa, niepopadającego zarazem w dekorację. Równolegle z kompozycjami abstrakcyjnymi powstają kompozycje figuralne, ilustracje, akty, pejzaże i martwe natury. Są utrzymane w eleganckiej, nowoczesnej estetyce, wydają się być wytchnieniem od rygoryzmu abstrakcji” (Joanna Mytkowska, Stażewski – z dzisiejszej perspektywy, [w:] Henryk Stażewski Ekonomia myślenia, [red.] Małgorzata Jurkiewicz, Joanna Mytkowska, Wiesław Borowski, Warszawa 2005, s. 12). Być może owym „wytchnieniem” była również zaprezentowana praca powstała w podarku. Nurt figuratywny, który artysta rozwija do lat 50. XX wieku, obfitował w pejzaże, portrety oraz martwe natury.



328 ₺

NIKIFOR KRYNICKI

1895-1968

Fontanna z motywem węża, po 1921

akwarela, gwasz, ołówek/papier, 23 x 19 cm (w świetle passe-partout)
opis autorski u dołu: '1921 | ROK 1921 | KOWNSAZYKRAKOWSIKOMIN'

estymacja:

6 000 – 9 000 PLN

1 500 – 2 200 EUR



329 †

NIKIFOR KRYNICKI

1895-1968

Mężczyźni przed pałacem

kredka/papier, 15 x 22,7 cm

opis autorski u dołu: 'NAKNOWWSEROKWILLA SELG'

na odwrociu pieczęci autorskie: 'NIKIFOR MATEJKO | ARTYSTA MALARZ | KRYNICA WIEŚ' oraz opis autorski: '1000ZŁ'

estymacja:

10 000 – 18 000 PLN

2 400 – 4 300 EUR



330 †

NIKIFOR KRYNICKI

1895-1968

Kościół w Tarnowie, lata 60. XX w.

akwarela, gwasz, ołówek/papier, 14,5 x 20,5 cm (w świetle oprawy)
opis autorski u dołu: 'TARNOWIEWSIOYTANIASTOWILLA'
na odwrociu pieczęć autorska: 'PAMIĄTKA Z KRYNICY I NIKIFOR MALARZ' I 'NIKIFOR ARTYSTA I KRYNICA WIEŚ' i dopisek autorski: '1000ZŁ'

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

„Trzeba po prostu wiedzieć, że jest pewien porządek; jak malujemy człowieka, to musi być szkielet – konstrukcja, którą trzeba oblec w mięśnie, skórę, potem udrapować szaty na ciełe, przystroić. Nikifor robi zawsze dokładnie to samo. Na początku jest rysunek – konstrukcja, potem barwa – to są mięśnie, i jeszcze raz to wszystko obrysowuje pędzelkiem, w zależności od sytuacji różnymi kolorami, a na koniec całość oprawia. Na ogół artyści zapominają o jakimś elemencie tego procesu, gubią coś w tym porządku, są po prostu niechlujni i to sprawia, że obrazy są chrome”.

O Nikiforze, wywiad Mirosława Ratajczaka z Edwardem Dwurnikiem, "Odra" 1996, nr



Nikifor był jednym z najpłodniejszych polskich artystów. Stworzył kilkadziesiąt tysięcy prac i pracował, budując cykle tematyczne. Badacze niejednokrotnie podkreślali fakt, iż artysta nigdy nie namalował dwóch jednakowych obrazów. Bardzo często tworzył podobne kompozycje, ale nawet gdy był o to specjalnie proszony, malując ten sam obiekt kolejny raz, zawsze zmieniał szczegóły kompozycji. Podczas prac nad poszczególnymi cyklami, występującymi równolegle lub następujących po sobie, Nikifor w instynktowny sposób doskonalił swój warsztat plastyczny. Przeszedł drogę od nieporadnych rysunkowo scenek rodzajowych z młodości do niemal technicznych rysunków obiektów architektonicznych w dojrzałym okresie twórczości. Nikifor potrafił zachować zasady perspektywy, ustalić proporcje, choć wedle własnego uznania. Swoje, często nieporadne kształty obwodził ciemną obwódką, która nadaje im niepowtarzalny charakter. Czarowi pozornie nieudolnej techniki stosowanej przez Nikifora uległ Edward Dwurnik.

Nikifor – związany z Krynicą Łemek z pochodzenia, samouk, malarz-amator, jeden z najwybitniejszych twórców „sztuki naiwnej”. Wiedza na temat pochodzenia i młodości artysty jest skąpa i niepewna. Zapamiętany jako „od zawsze” fragment folkloru Krynicy. Nie miał żadnego wykształcenia, niepełnosprawność psychiczna i fizyczna utrudniała mu kontakt z otocze-

niem. Łącznikiem ze światem zewnętrznym było dla niego malowanie. Jego obrazy powstawały na niedużych formatach zdobytego papieru, kartonkach, opakowaniach, kartkach zeszytowych – niekiedy zapisanych po jednej stronie. Rysował ołówkiem, kredką, malował akwarelą otaczający go świat, wzbogacony osobistą fantazją i przeżyciami. Malował przede wszystkim pejzaże architektoniczne trudnych do rozpoznania miasteczek z akcentami w postaci wież kościelnych lub ratuszowych. Fascynował go dworce, wiadukty i pociągi; tworzył także portrety i sceny religijne. Często podpisywał swoje prace niezrozumiałymi bądź częściowo tylko czytelnymi wyrazami zapisanymi nieudolnie wielkimi literami. Przedstawiany przez niego przedmiot obrysowywany był mocnymi konturami, które wypełniał barwnymi plamami. Na niepowtarzalność i świeżość malarstwa Nikifora zwrócił uwagę, jeszcze przed wojną, Jerzy Wolff. W 1947 roku został ponownie „odkryty” zyskując sławę, uznanie i majątek. Po upływie kilku dekad od rozpoznania twórczości Nikifora i ugruntowaniu się jego niepowtarzalnego stylu malarskiego w historii sztuki można śmiało mówić o gronie artystów, którzy na „Matejce z Krynicy” nie tylko się wzorowali, ale także reprezentują podobną postawę światopoglądową oraz twórczą. Do grona artystów orbitujących wokół Nikifora należą dziś między innymi Alina Dawidowicz, Marek Krauss, Teofil Ocieпка i największy admirator jego twórczości –Edward Dwurnik.



LATA 50. XX WIEKU

Od 1957 życie kulturalne w Polsce cieszyło się od dawna niespotykaną swobodą. Jego rozwoju nie paraliżowała już tak bardzo cenzura jak to miało miejsce we wcześniejszej dekadzie. Wpływ na kulturę zaczęli wywierać zarówno ci, których stalinizm skazał na milczenie, jak i nowe pokolenie twórców, którym zależało na dużym zasięgu odbioru. By treści były przyswajalne przez masy odbiorców, należało maksymalnie uprościć przekaz. Znakomitą przykładem takiej pracy jest prezentowany podczas niniejszej aukcji „Kroczący tłum” autorstwa Mariana Konarskiego. Z kolei ceniony przez artystów modernizm akcentował elitaryzm i autonomię, niezależność dzieła od jakiegokolwiek ideologii politycznej. To w praktyce sprowadzało się do abstrakcji, twórczości metaforycznej, często wręcz o surrealistycznym rodowodzie i zainteresowań materią malarską (farbą i fakturą). Na niniejszej aukcji ciekawym dziełem, utrzymanym w tym duchu lat 50., jest praca autorstwa Heleny Berlewi (Hel Enri), która zaczęła malować w wieku 79 lat. Kolorowe kwiaty na jej pracach to rodzaj hołdu złożonego niełatwemu życiu. Artystka zmarła w wieku 103 lat. Na naszej wystawie prezentujemy jej „Kompozycję roślinną” z 1955.

331 †

JERZY NOWOSIELSKI

1943-

Kobieta przy tablicy (Recto) / Postacie (Verso), 1950

gwasz/papier, 33,8 x 23,8 cm

recto sygnowane i datowane ołówkiem wzdłuż krawędzi: 'J. NOWOSIELSKI 50'

estymacja:

75 000 – 100 000 PLN

17 600 – 23 400 EUR

OPINIE:

praca skonsultowana z Andrzejem Szczepaniakiem

LITERATURA:

Jerzy Nowosielski, red. Piotr Cypriański, Andrzej Szczepaniak, Kraków 2003, awers: s. 77 (il.), 709 (spis), poz. kat. 127; rewers: s. 125 (il.), s. 710 (spis), poz. kat. 143

Krystyna Czerni, Nowosielski, Kraków 2006, s. 53, 218 (il. nr 49., rewers)



W życiu Jerzego Nowosielskiego (1923–2011) już od najmłodszych lat dominował dualizm. Artysta urodził się w dwunarodowej, ukraińsko niemieckiej rodzinie dwuwyznaniowej co miało ogromny wpływ na całą jego twórczość i tożsamość narodową oraz religijną. Ojciec był wyznania greko-katolickiego, matka natomiast katolickiego. Młody Nowosielski uczęszczał na nabożeństwa uni-styczne, jednak został zapisany do katolickiego gimnazjum oo. pijarów. Ciągłe konfrontowanie się z różnorakimi wpływami kulturowymi osiągnęło swój punkt kulminacyjny w jego życiu w 1939, gdy wybuchła wojna i Nowosielscy musieli uciekać do Lwowa. To tam młody Jerzy odwiedził Muzeum Ukraińskie i zetknął się z bogatym zbiorem ikon, który zdefiniował jego całą późniejszą twórczość. Bogactwo hieratycznych przedstawień onieśmieliło przyszłego artystę i jak sam wspominał, było to dla niego doznanie wręcz mistyczne. W 1942 Nowosielski wstąpił do nowicjatu w greckokatolickim klasztorze pod Lwowem, gdzie pod wpływem surowych, zakonnych reguł wykształcił się jego rygorystyczny styl pracy. Pogarszający się stan zdrowia nie pozwolił mu na pozostanie w ławrze, ale kilkumiesięczny pobyt w zakonie pozwolił mu zagłębić się w sztukę pisania ikon. Równie mistycznym doznaniem była dla niego praca z podlinnikami – wzornikami, z których korzystają malarze objawień. Od 1951 Nowosielski współpracował z Cerkwią prawosławną, od 1956 z Kościołem rzymsko-katolickim, od 1968 z Cerkwią grecko-katolicką w Polsce. Do około połowy lat 50. XX wieku uważał się za ateistę, lecz w latach 1954–1958 przeżył proces nawrócenia religijnego. Od lat 60. publicznie określał się jako prawosławny.

W twórczości Nowosielskiego również obowiązywał dualizm: abstrakcyjny i figuracyjny, rozwijany przez artystę całkowicie równolegle. W figuracjach od początku lat 70. miał tzw. okres obrazów białych i czarnych (czarne akty). Prześiąknięty mistycyzmem Nowosielski swoje doznania przenosił również na płótna o tematyce świeckiej. W latach 50. XX wieku powstają sportsmenki, czyli przedstawienia uproszczonych, często brylowatych sylwetek kobiet uprawiających sport. Cykl pływaków poprzedza natomiast jeden z bardziej tajemniczych i perwersyjnych zestawów prac na papierze ukazujących torturowane kobiety. Na przykład groteskowa praca zatytułowana „Beatrix Cenci” z 1950 przedstawia nagą do pasa kobietą z zawiązanymi z tyłu rękami, klęczącą na szafocie. Obok stoją surowi mężczyźni w garniturze. Jak sam przyznawał: ‘Eros jest dla mnie święty’ (Krystyna Czerni, Nietoperz w świątyni, Biografia Jerzego Nowosielskiego, Wydawnictwo Znak, Kraków 2011, s. 125). Do tej serii niepokojących przedstawień kobiet należy również praca dwustronna przedstawiająca piszącą nauczycielkę przy tablicy. Na odwrocie odnajdziemy natomiast sylwetki roznegliżowanych kobiet, które kształtem nawiązują do sylwetki przedstawionej na froncie pracy. W tym aspekcie praktycznym jak i również metaforycznym widać bardzo wyraźnie dualizm twórczości Nowosielskiego, dla którego studia kobiecych sylwetek miały paradoksalnie przenosić widza w świata bezcielesny.



332 †

MARIA JAREMA

1908-1958

Figura, 1956

brąz patynowany, 34,5 x 11,5 x 8,5 cm
sygnowany i opisany na podstawie: '6/12 I JAREMA'
na spodzie znak odlewni: 'ART-PRODUCT I POZNAŃ'
odlew współczesny wykonany w 2008
edycja: 6/12

estymacja:
60 000 – 70 000 PLN
14 100 – 16 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
VI Biennale, São Paolo 1961 (gipsowy oryginał)
jeden z odlewów rzeźby jest częścią ekspozycji Muzeum Narodowego w Krakowie

LITERATURA:
Galeria Sztuki Polskiej XX wieku, Muzeum Narodowe w Krakowie. Przewodnik, Kraków 2011, s. 231
Agata Małodobry, Maria Jarema, Olszanica 2008, s. 71
Barbara Ilkosc, Maria Jarema 1908-1958, Warszawa 1998, s. 66 (il.)
Artystki polskie. Katalog wystawy, red. Agnieszka Morawińska, Ryszard Bobrow, Muzeum Narodowe w Warszawie 1991, poz. 338, s. 186 (il.)
Helena Blum, Jarema Maria, życie i twórczość 1908-1958, Kraków 1965





Choć dziś Maria Jarema znana jest przede wszystkim ze swoich abstrakcyjnych malarskich i graficznych kompozycji, znaczną część swojej wczesnej kariery artystycznej poświęciła twórczości rzeźbiarskiej. W 1935 roku uzyskała dyplom na Wydziale Rzeźby na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie pod kierunkiem Xawerego Dunikowskiego. Swoje przestrzenne kompozycje prezentowała na wystawach organizowanych w okresie międzywojennym. Eksperymenty w obrębie rysunku i malarstwa artystka rozpoczęła dopiero w późnych latach 30. XX wieku. Jej rozkwit w tej dziedzinie datuje się na lata 50. XX wieku kiedy to stworzyła najbardziej dziś rozpoznawalne monotypie łączone niekiedy z techniką olejną lub temperową. To właśnie z tego okresu pochodzi gipsowy pierwowzór „Figury”, na podstawie którego, po restauracji dokonanej przez konserwatorów warszawskiej Królikarni w 2008 roku, powstał prezentowany w niniejszym katalogu brązowy odlew. W 1961 roku, niedługo po śmierci artystki, obiekt wystawiony został na Biennale w São Paulo. Kruchy oryginał utrwalono wówczas w mosiądzu. Od 1964 możemy oglądać go na stałej ekspozycji Muzeum Narodowego w Krakowie.

Pomimo ciągłej ewolucji twórczości Jaremy na przestrzeni lat, motywy i zagadnienia, które podejmowała jeszcze jako studentka naznaczyły jej twórczość na całe życie. Z jednej strony interesował ją ruch, ulotność i zmienność, z drugiej zaś rytm i dyscyplina geometrycznych układów. Wszystkie te cechy ujawnia „Figura”, w której organiczne, nieregularne formy inspirowane naturą artystka porządkuje w ramach stabilnej, pionowej konstrukcji. Dynamika zderza się z równowagą, ekspresja z kalkulacją.

Dominująca w sztuce Jaremy abstrakcja, zgodnie z awangardowym paradygmatem, nigdy nie zatracza związków z otaczającym światem. Twórczość artystki stale oscylowała pomiędzy mimetyzmem a kreacją. W jej sztuce dostrzec można rozmaite wpływy. Od rzeźby afrykańskiej, przez kubizm, konstruktywizm i surrealizm, po nowy realizm i rzeźbę kinetyczną. Jej wieloletnia praktyka z zakresu rzeźby i malarstwa przenika się i dopełnia. Niezwykła siła wyrazu monotypii z lat 50. znajduje swoje odzwierciedlenie również w rzeźbie abstrakcyjnej, od której wszystko się zaczęło.

„Abstrakcjonizm, niesłusznie uważany przez niektórych za kierunek, był odruchem samoobrony sztuki. Odrzucał temat, chcąc jasno pokazać problematykę sztuki. Narzucał ją widzowi, pozbawiając go tematu, który tak często pochłaniał bez reszty jego uwagę, ale równocześnie czyni mu sztukę bliższą, bardziej ludzką” (cyt. za: Barbara Ilkosz, Maria Jarema 1908-1958, Wrocław 1998, s. 124).

W zacytowanej wypowiedzi zwraca uwagę wyrażenie „odruch samoobrony sztuki”. Stwierdzenie to można odnieść do twórczości Marii Jaremy, która powstawała w opozycji do narzuconego przez władzę komunistyczną socrealizmu, w którym artystka nie brała udziału, przez co również nie wystawiała w trakcie jego trwania. Słowa te pozostawały aktualne poniekąd również wówczas, gdy powstawały jej monotypie, które – podobnie jak całą twórczość abstrakcyjną powstającą w czasach odwilży – traktuje się jako sposób „odreagowania” socrealizmu, gest artystycznej wolności po okresie kulturalnego zniewolenia.



333 †

MARIAN KONARSKI

1909–1998

Kroczący tłum, 1954

olej/piótno, 64 x 125 cm
sygnowany i datowany p.d. 'M. Konarski 54'
na odwrociu autorsko opisany: '54 "ŚLEPCY"' oraz pieczęć aukcyjna, na krośnie malarskim papierowa
nalepka wystawowa

estymacja:
80 000 – 120 000 PLN
18 700 – 28 100 EUR

POCHODZENIE:
Libra, Warszawa, listopad 2018
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Marian Konarski 1909–1998. Szczepowy Rogatego Serca. Malarstwo, rzeźba, rysunek, Muzeum
Okręgowe w Toruniu, 11 kwietnia – 24 maja 2015

LITERATURA:
Marian Konarski 1909–1998. Szczepowy Rogatego Serca. Malarstwo, rysunek, rzeźba, katalog wystawy,
Muzeum Okręgowe w Toruniu, Toruń 2015, s. 47, nr kat. 35 w części spisu „obrazy olejne”, il. na tylnej
okładce
Łukasz Radwan, Zapomniani mistrzowie, w: „Wprost” 2008, nr 26, s. 110–111
Agata Niebudek, Z Konarskim przez dziesięciolecia, „Gazeta Kielecka” 1994 (20 stycznia)





Twórczość Mariana Konarskiego, rozwijająca się przez ponad siedem dekad, należała do nieszablonowych zjawisk w sztuce polskiej XX stulecia. Zazwyczaj odczytywano ją przez pryzmat przynależności twórcy do Szczepu „Rogate Serce” – grupy artystycznej zgromadzonej wokół rzeźbiarza Stanisława Szukalskiego, utworzonej w 1929 roku. Działalność jej członków mieściła się w nurcie sztuki tradycjonalistycznej. Artyści poszukiwali inspiracji w dawnej słowiańszczyźnie, chcąc stworzyć idiom nowej sztuki narodowej. W obrębie grupy funkcjonował rodzaj wolnej szkoły artystycznej – Twórcowni. Artyści, nazywani popularnie „Szukalszczykami”, nadali sobie miana, które kojarzyć się miały ze słowiańskimi przydomkami. Tak Marian Konarski okrzyknięty został Marzyнем z Krzeszowic. W 1928 roku Konarski, po zdanej maturze, rozpoczyna studia w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Kształcił się w pracowniach Władysława Jarockiego, Ignacego Pieńkowskiego i Xawerego Dunikowskiego. Równocześnie zajmuje się poezją, a jedną z jego wcześniejszych publikowanych prób poetyckich jest wiersz „Jacek Malczewski”, napisany 14 października 1929, w dniu pogrzebu artysty.

W maju 1929 roku po raz pierwszy ogląda w Krakowie prace Szukalskiego. W listopadzie tego samego roku zostaje wydalony z Akademii za „przekroczenie przepisów studenckich w zachowaniu się studentów”. W czerwcu bowiem, wraz z Czesławem Kiełbińskim i Jerzym Makarewiczem, złożył kwiaty w krakowskim Pałacu Sztuki pod rzeźbą „Krak” Szukalskiego. Przez całą swoją karierę rzeźbiarz uchodził za ekscentryka i oryginała, chciał radykalnej przebudowy polskiego świata sztuki, a niepokój publiczności często budziła nacjonalistyczna wymowa jego prac. Rozwój artystyczny Konarskiego w orbicie Szukalskiego nabrał

impetu. Konarski w 1929 roku otrzymał od rzeźbiarza srebrną indiańską bransoletę oraz pierścionek na znak przynależności do Szczepu „Rogate Serce”. Artyście nadano tytuł szczepowego, a w listopadzie i grudniu 1930 roku na wystawie „I. Wykaz prac Twórcowni Szukalskiego” ekspozował aż 43 prace. Tak rozpoczął się dojrzwały epizod jego twórczości.

W 1932 roku Konarski występuje ze Szczepu. Rozbieżności natury ideowej i artystycznej między nim a Szukalskim okazują się nie do pogodzenia. Od tego momentu w jego twórczości rysunkowej i malarskiej będzie przewijać się (i krzyżować) wątek poetycko-metaforyczny i realistyczny. Po 1945 roku wraca tworzenia, a dotychczasowy repertuar stylistyczno-treściowy uzupełnią prace moralizatorskie i narodowe. Do nich, w pewnym stopniu, bo dzieło jest pracą w dorobku Konarskiego zupełnie odosobnioną, zaliczyć można prezentowaną pracę. Pasowa kompozycja składa się z maszerującego wprost na widza tłumu mężczyzn ubranych w ciemne fraki. Ich meloniki, laski i wąsy to atrybuty à la Chaplin, a całościowy wizerunek składa się na figurę amerykańskiego milionera-kapitalisty. Tłum łączy się z prawej strony z podobnie odartymi z cech szczególnych żołnierzami, którzy dzierżą czerwone karabiny (czyżby sugestia czerwono-armistów?). Kluczem do zrozumienia sceny jest figura robotnika krępowanego przez tłum po lewej stronie. Konarski zawiera w obrazie trudno pochwytnie przesłanie dotyczące kapitalizmu i militarizmu, które druzgocą socjalistyczne ideały ludowego państwa. „Kroczący tłum” to przewrotne dzieło realizmu socjalistycznego i osobista, gorzka społeczno-polityczna refleksja doby przedodwilżowej.

334 †

MARIAN BOGUSZ
1920-1980

Bez tytułu, 1955

tusz/karton, 45,5 x 27 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'mbogusz | 54'

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



335 †

JERZY PANEK

1918-2001

"Przeprowadzka", 1954

drzeworyt/papier, 48 x 65 cm (arkusz)

sygnowany, datowany, opisany i numerowany ołówkiem u dołu: '17/50 Przeprowadzka Panek 54'
edycja: 17/50

estymacja:

2 000 - 4 000 PLN

500 - 1 000 EUR

LITERATURA:

Jerzy Panek. Werkverzeichnis der graphischen Arbeiten 1939-1993, red. Dieter Burkamp, Kerber Verlag 1995, s. 77, (il). 72



336 †

HELENA BERLEWI (HEL ENRI)

1873-1970

Kompozycja roślinna, 1955

olej/piótno naklejone na sklejkę, 19 x 17,5 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i datowany l.d.: 'Hel Enri | Paris '55'
opisany na odwrociu: 'Dla Pani Ady Jaworskiej | z gorącym pozdrowieniem dla Polski | Hel Enri | Paryż
29/II 1957r.'

estymacja:
5 000 – 6 000 PLN
1 200 – 1 500 EUR

„Padał puszysty śnieg, a ja byłam sama (...). Pomyślałam, że czymś się przecież muszę zająć. I gdy tak biję się z myślami (...) oczy moje spoczywają dłużej na wazonie stojącym i na stole z pięknymi, żółtymi mimozami. Mówię do siebie – to byłby świetny model na obraz. Ale ba! Przecież ja nie umiem malować, nigdy się tego nie uczyłam. Więc znów myślę, żeby tak spróbować, co to szkodzi, uda się – to dobrze, a nie – to trudno! Ja tu niczym nie ryzykuję. (...) Gdy tylko zaczęłam malować tym małym pędzelkiem, cały świat znikł. Już o niczym nie myślałam, zatopiona byłam w malarstwie całą duszą i jestestwem moim, spoglądając na te kwiaty przenoszone na karton, ręka sama prowadzi...”.

Helena Berlewi



Tak zaczęła się przygoda Heleny Berlewi (matki grafika i malarza Henryka Berlewiego) z malarstwem. Historia tej artystki jest niezwykła. Zrealizowała swoją pasję pomimo wielu przeciwności losu. Urodziła się w latach 70. XIX wieku w zacnej żydowskiej rodzinie. Musiała podporządkować się woli swego ojca. Ten zdecydował, że przed ukończeniem siedemnastego roku życia ma wyjść za mąż za warszawskiego cadyka. Tak też się stało. Wkrótce później urodziła trójkę dzieci. Pochłonięta obowiązkami żony, matki i opiekunki domu nie zaprzętała sobie głowy własnymi przyjemnościami czy marzeniami. Przeżyła I wojnę światową i swojego męża. Dziesięć lat po ukończeniu I wojny światowej, już jako wdowa, wyemigrowała do Francji. Podczas okupacji hitlerowskiej była przetrzymywana wraz z córką w więzieniu we Francji. Po zakończeniu II wojny światowej pomagała jej ofiarom, pracując społecznie w Nicei. Na stare lata zaopiekował się nią syn Henryk. To właśnie u niego – w Paryżu w 1952 – w wieku 79 lat namalowała swój pierwszy obraz! Jak wspominała w powyższym cytacie, weszła do pracowni syna i chwyciła za pędzel. I tak oto odkryła swe artystyczne powołanie. Choć nigdy nie zdołała nauczyć malarstwa na uczelni, jej prace plastyczne zdradzają wielką wrażliwość artystyczną i bywają zestawiane z twórczością najwybitniejszych malarzy XX wieku. W pracach Hel Enri (taki przyjęła pseudonim artystyczny) można znaleźć spore podobieństwo z malarstwem Henri Matisse’a czy Georgii O’Keeffee i śmiało można ją z tymi artystami zestawiać. Bije z nich bowiem podobna energia oraz wrażliwość.

Berlewi malowała głównie na papierze o małych formatach, używając akwareli, gwaszy, pasteli, ale także kredek oraz pisaków. Jej prace w większości są poświęcone kwiatom i motywom roślinnym. Sama mawiała, że tworzy „zielnik”. Nie był to jednak zieleń tradycyjny – estetycznie było mu daleko do figuratywnego przedstawienia znanego z atlasów botanicznych. Są to raczej kolorowe, ekspresyjne abstrakcje, które momentami przypominają obrazy spod mikroskopu, innym razem wizje senne. Gdzieś tam widać liście czy pączki, ale całość jest bardziej wrażeniem niż przedstawieniem.

Na prezentowanym podczas aukcji obrazie z 1955 próżno starać się rozpoznać namalowaną roślinę. Kolor żółty przywodzi na myśl kwiaty mimozy, lecz kwiatostany przechodzą zgrabnie z żółci poprzez brązy aż ku odcieniom błękitu. Nie ma zatem wątpliwości, że jest to wytwór wyobraźni artystki, nie zaś próba odtworzenia rzeczywistości. Helena Berlewi świadomie i konsekwentnie eksperymentowała z kompozycją, kolorem oraz formą malarską. Jej abstrakcyjne prace przedstawiające roślinność, nasycone barwą i światłem wypełniały nieokreśloną przestrzeń. Jej dzieła są przykładem twórczości tworzonej z potrzeby serca.

Choć zjawisko sztuki nieprofesjonalnej było znane od końca XIX wieku, to dopiero w latach 60. XX wieku podjęto dyskusję nad jej miejscem w świecie artystycznym i postrzeganiem jej jako zjawiska autonomicznego. Anatole Jakovsky, francuski badacz sztuki nieprofesjonalnej i krytyk towarzyszący Hel Enri komentował, że jej sztuka – odmiennie niż jej tzw. naiwna odmiana – poddana jest nieświadomej sile, którą określił jako „écriture automatique”. Twierdził, że artystka odwraca się od tego, co widzialne, stając się medium innej rzeczywistości. Prócz tropu surrealistycznego, który jest nie do przecenienia dla interpretacji jej malarstwa, rzuca się w oczy zerwanie z tradycyjnym humanizmem i mimetyzmem. Szczerłość i bezpretensjonalność twórczości Berlewi została doceniona. Doczekała się wielu wystaw na świecie. W 1958 w Warszawie wydano obszerny katalog z okazji jej wystawy w Kordegardzie. Organizatorkami wydarzenia były Izabela Czajka-Stachowicz, która rok wcześniej zetknęła się w Paryżu z twórczością Heleny Berlewi oraz Gizela Szancerowa, dyrektorka CBWA.

Obecnie, do 16.09.2024, prace artystki można zobaczyć na wystawie „Bio-faktura” w warszawskim Muzeum POLIN. Oprócz prac zgromadzono liczne fotografie oraz filmy z udziałem Hel Enri. Warto zapoznać się zarówno z jej twórczością, jak i interesującą biografią artystki, która w całości oddała sztuce ostatnie 24 lata swojego życia. Berlewi zmarła w sędziwym wieku 103 lat. Życie pełne miłości i pasji do malarstwa jest zatem najlepszym lekarstwem na bolączki starości.



337 ↑

NIKIFOR KRYNICKI

1895-1968

Bulwary wiślane w Krakowie, lata 50. XX w.

akwarela, gwasz/papier, 20,5 x 28 cm
opis autorski u dołu: 'NICNOWYWIEŚMIASTOKRAKOWSKIWILLA'

estymacja:
14 000 – 18 000 PLN
3 300 – 4 300 EUR





Przystanek autobusowy w Warszawie, lata 60., fot. Wikimedia Commons

LATA 60. XX WIEKU

„W tym okresie powstaje malarstwo nieprzedstawiające, figuratywne, z dużą skłonnością do metafory i surrealizmu. To były ucieczkowe strategie polskich artystów”.

Maria Poprzeczka

Lata 60. były przełomowym okresem dla polskiej kultury. Wszystko zaczęło się w 1959 od krótkiej wizyty ówczesnego wiceprezydenta USA – Richarda Nixona – w Warszawie. Towarzyszył mu Porter McCray, dyrektor departamentu wystaw objazdowych Museum of Modern Art w Nowym Jorku (MoMA). Podjął on pierwsze rozmowy na temat zorganizowania wymiennych wystaw amerykańskiej i polskiej sztuki współczesnej. Następnie negocjacje kontynuował Peter Selz, kurator MoMA. Jeszcze tego samego roku przyleciał specjalnie do Polski i odwiedzał interesujących go artystów w Krakowie oraz Warszawie. Warto mieć świadomość zarówno doniosłości, jak i skomplikowania tego przedsięwzięcia artystycznego. Nowojorski kurator miał własne artystyczne preferencje – stawiał na awangardę i nie zamierzał akceptować sugestii polskich władz, które chciały narzucić mu wybór „swoich ulubieńców” na zamówienie partii. Żadna ze stron nie chciała iść na kompromis. Rozmowy utknęły w martwym punkcie. W rezultacie Amerykanie zrezygnowali ze współpracy z ministerstwem. Mimo to wystawa w Nowym Jorku doszła do skutku. Stało się to przy ogromnym wsparciu zachodnich prywatnych galerii, głównie z Paryża.

Wystawa „Fifteen Polish Painters” była prezentowana od 1 sierpnia do 1 października 1961 w MoMA. Na naszej wystawie można podziwiać obraz Tadeusza Dominika. Był on jednym z 15 artystów, którzy prezentowali swoje prace na „Fifteen Polish Painters”.

Warto zauważyć, że lata 60. były dobrym czasem nie tylko dla sztuk wizualnych. W warszawskiej Sali Kongresowej wystąpili m.in. jazzowa piosenkarka Ella Fitzgerald oraz legendarny zespół The Rolling Stones. Występ tej formacji w kwietniu 1967 jest uznawany za najważniejszy koncert rockowy w dziejach szarego PRL-u. Złakniona zachodniej popkultury młodzież przyjęła muzyków bardzo entuzjastycznie i tłumnie przybyła na koncerty do Sali Kongresowej. Lata 60. były zatem dla Polski wyjątkowym czasem. W końcu nasi twórcy mieli szansę zaprezentować się za żelazną kurtyną, i to w legendarnym nowojorskim muzeum, z drugiej zaś strony nasi rodacy mogli iść na koncerty zachodnich artystów największego formatu. Wydawać się mogło, że następuje dobra zmiana...

338 †

ALFRED LENICA

1899-1977

Bez tytułu, około 1950/1960

akwarela/papier, 44 x 31 cm

sygnowany ołówkiem p.d.: 'Lenica'

kontrasygnowany i opisany na odwrocie: 'Alfred Lenica | Varsovie | Paris'

estymacja:

15 000 – 20 000 PLN

3 600 – 4 700 EUR

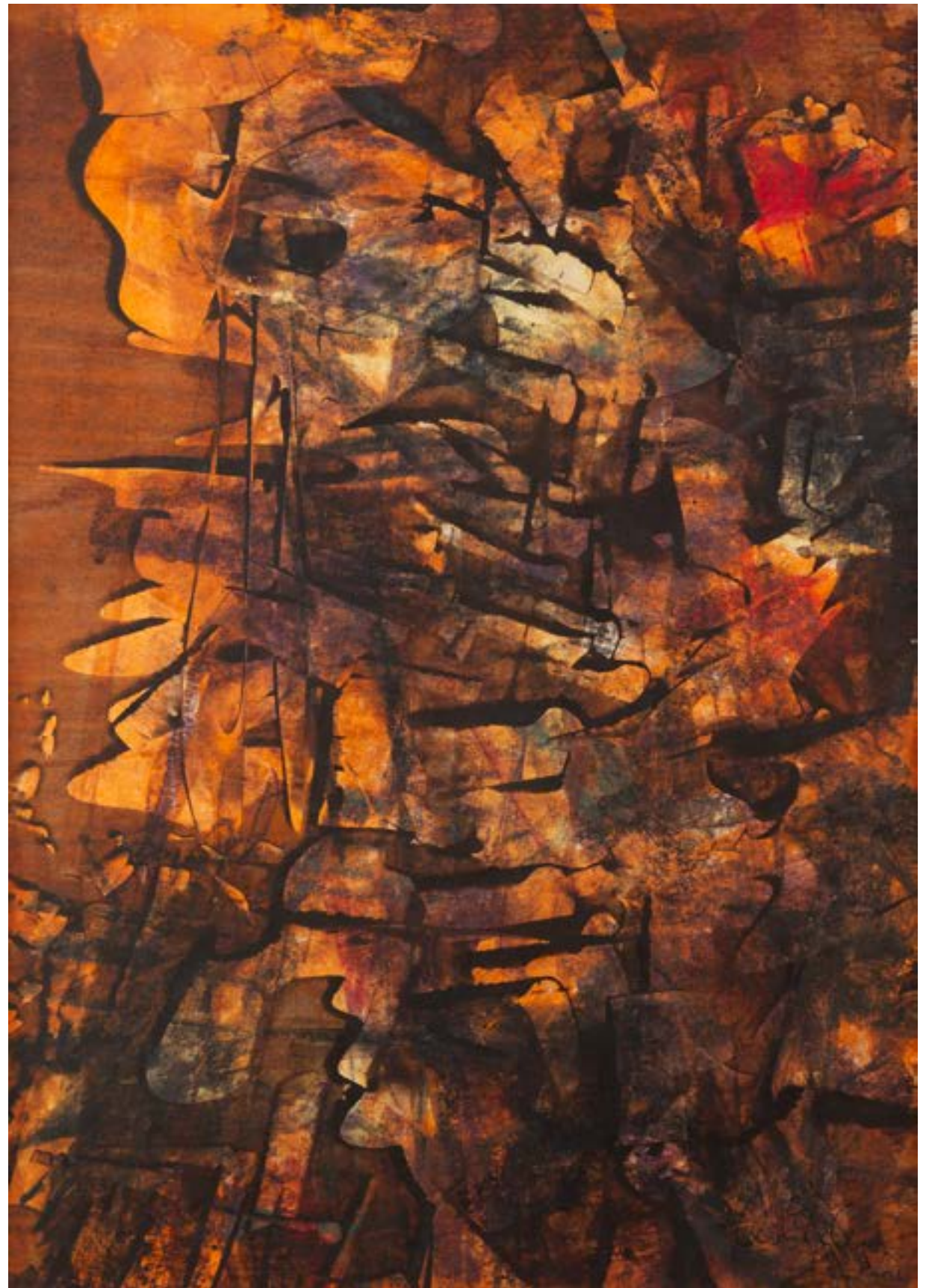
POCHODZENIE:

Fonds de la Galerie Peron, Paryż

kolekcja prywatna, Polska

„W (...) sensie ukrytej, niełatwo uzewnętrzniającej się logiki, metafor, odnoszących się do pojęć odległych, obrazy Alfreda Lenicy nie są abstrakcyjne, tętni w nich bowiem przyciszone echo wyobrażeń poetyckich. Obrazy te stanowią świat stale otwarty, zapraszający do zatopienia się w nim, w jego kontrastach i niuansach barw, kłębowiskach i próżniach, w obecnej zawsze wizji bujnej roślinności i niezmierzonej przestrzeni galaktyk”.

Urszula Czartoryska, katalog wystawy Alfreda Lenicy w BWA w Łodzi, 1968



339 †

ALFRED LENICA

1899–1977

Kolaż, lata 60. XX w.

kolaż, akwarela/papier, 58,5 x 41 cm (w świetle oprawy)
sygnowany ołówkiem p.d.: 'ALenica'

estymacja:

10 000 – 15 000 PLN

2 400 – 3 600 EUR

„Lenica podjął (...) twórczość w zakresie fotomontażu, fragmenty zdjęć gazetowych łącząc z plamami farby w całość pełną gęstej, napiętej atmosfery. Lenica odwoływał się tu do tradycji montażu surrealistycznego, ale jego technika dawała nie efekt narracyjności, groteski, lecz jednorodną wizję pojedynczych przedmiotów, twarzy, grup, wtopionych w nieokreśloną, mroczną materię”.

Urszula Czartoryska, katalog wystawy Alfreda Lenicy w BWA w Łodzi, 1968





Prace Lenicy niosą ze sobą osobisty, wieloznaczny przekaz, a równocześnie funkcjonują jako swego rodzaju witraż. Na gęsto pokrytej farbą powierzchni kolażu kłębią się najróżniejsze formy, splecione linie, a całość przypomina pompatyczną uverturę jednej francuskich XVII-wiecznych suit orkiestrowych – gatunku zainicjowanego przez Jean Battiste Lully'ego (1632-1687), który uważany jest za najbardziej wpływowego twórcę muzyki scenicznej wystawianej na dworze Króla Słońce – Ludwika XIV. Dostrzec w tych pracach możemy swoisty horror vacui, czyli tendencję artystyczną polegającą na tworzeniu dekoracji wypełniających całą powierzchnię pracy artystycznej, bez pozostawiania pustego tła. Z reguły prace wypełniane były motywami ornamentalnymi. W tłumaczeniu dosłownym horror vacui znaczy tyle co lęk przed pustką, a co za tym idzie niechęć do jasno określonych podziałów konstrukcyjnych kompozycji. Ten sposób intensywnego nagromadzenia form wywołuje częstokroć efekt napięcia i lekkiej konsternacji u widza. Po pewnym czasie onieśmienie odbiorcy przemija, i zaczyna on postrzegać treść obrazu postrzegając jako notatnik, projekcję tego o czym myślał artysta jak tworzył swe dzieło, także wówczas gdy jego myśli krążyły z dala od malarstwa. Zatem prace tego typu są swego rodzajem „strumieniem (podświadomości” czy „studium przypadku”.

340 †

TADEUSZ DOMINIK

1928–2014

"Pustynia", 1963

olej/papier naklejony na płytę, 48 x 61 cm
sygnowany l.d.: 'Dominik'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'T. DOMINIK | "PUSTYNIA" | 1963 48 x 64'
na odwrociu nalepka wystawowa Plastyki i Sympozjum Złotego Grona oraz Centralnego Biura Wystaw Artystycznych "Zachęta"

estymacja:
40 000 – 50 000 PLN
9 400 – 11 700 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
I Wystawa Plastyki i Sympozjum Złotego Grona. Dni Zielonej Góry, październik 1963

LITERATURA:
I Wystawa Plastyki i Sympozjum Złotego Grona, katalog wystawy, s. 12

„Jak tak sobie przypominam czasy tej zgniłej, szarej komuny, że był okres, kiedy namalowałem dość sporo takich ciemnych obrazów... Tak, czas, w jakim się żyje, wpływa na obraz. O tym się nie myśli, ale to potem widać”.

Tadeusz Dominik





W istocie prace Tadeusza Dominika z wczesnego okresu zdają się wylaniać z mroku. Na ciemne zazwyczaj tła, oscylujące w kolorystyce zbliżonych do czerni, brązów, butelkowych zieleni czy granatów, artysta nakładał wibrujące, świetliste plamy czystego koloru. Wywołane przez tak silne kontrasty efekty dynamiczne były wzmocnione dodatkowo ekspresyjnym gestem i zbrudzoną fakturą. W pracach z końca lat 50. i początku 60. Dominik zbliżał się do estetyki i środków formalnych bliskich malarzom identyfikującym się z taszyzmem, którzy stali w otwartej opozycji do doktryny socrealistycznej. Kompozycje z tego okresu, mimo ewidentnych inspiracji naturą, wykazują daleko idące związki z abstrakcją. Niemniej zasadniczy fundament malarstwa Dominika, zarówno w tych, jak i późniejszych obrazach, pozostaje ten sam – przedstawione pejzaże, ogrody, wycinki natury przetransponowane na płótno stanowią ulotną impresję, będącą wewnętrzną, wykreowaną przez wyobraźnię wizją otaczającego świata. Innym czynnikiem stanowiącym o ich wyjątkowości są dyscyplina i malarska erudycja, wyniesione przez artystę z czasów studiów artystycznych pod okiem Jana Cybisa. Kształtowana przez niego u studentów postawa artystyczna opierała się „na zdrowym rozsądku przede wszystkim. Inaczej mówiąc, na stałej, wewnętrznej czujności, aby nie dać się omamić żadnym, efektownym kierunkom, żadnym hokus-pokus formalnym i bluffom”. Wczesne płótna Tadeusza Dominika zdobyły uznanie także za granicą. W czasie kiedy na Zachodzie zapanowała moda na wystawy artystów zza żelaznej kurtyny, będąca poniekąd orężem wymierzonym przeciwko Związkowi Radzieckiemu w kulturalnej zimnej wojnie, Dominik znalazł się w gronie piętnastu polskich malarzy, którzy zaprezentowali swoje prace na legendarnej wystawie w nowojorskim Museum of Modern Art w 1961.

Prezentowana praca powstała w 1965 roku i była przygotowana na I Wystawę i sympozjum Złotego Grona, które odbywało się cyklicznie w Zielonej Górze w latach 1965–1981. Obok Plenerów w Osiekach i Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, biennale w Zielonej Górze uważane jest za najciekawszą inicjatywę polskiej awangardy lat 60. i dla wielu artystów, w tym dla Dominika stanowiły wydarzenia, które stymulowały artystów do twórczych poszukiwań.

341 †

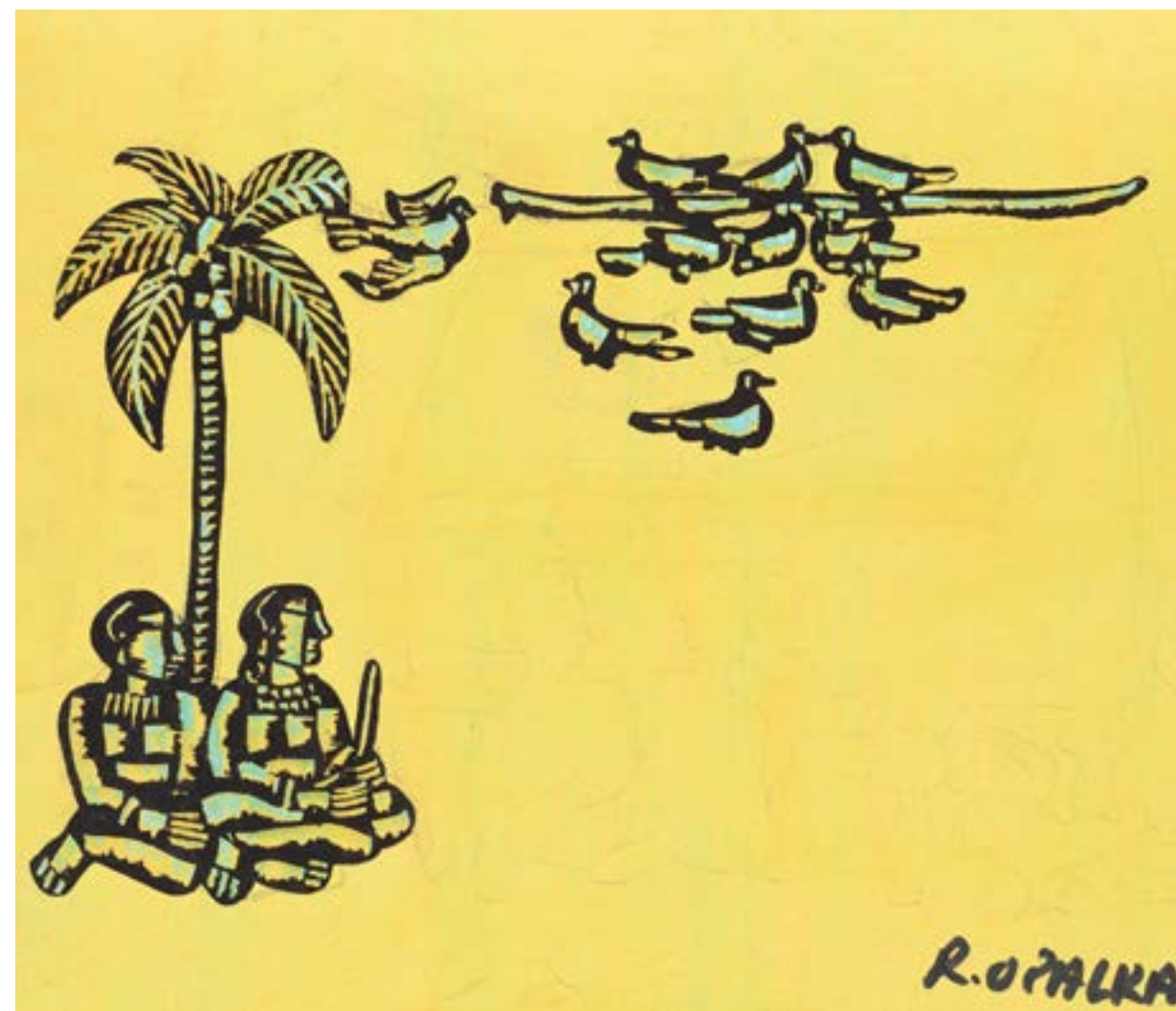
ROMAN OPAŁKA

1931-2011

Ilustracja z cyklu "Skamieniały statek", 1967

tempera/papier, 17 x 19 cm
opisany p.d.: 'R. OPALKA'

estymacja:
7 000 – 10 000 PLN
1 700 – 2 400 EUR



Z wczesnego okresu zachowały się ilustracje do eposu „Gilgamesz” oraz do dwóch zbiorów bajek indonezyjskich Roberta Stillera: „Skamieniały statek” i „Niewinny tygrys”. Wszystkie te projekty były wynikiem współpracy z Robertem Stillere – poliglotą i tłumaczem literatury z kilku języków. Tak swoją znajomość ze Stillere wspominał sam artysta: „Poznałem go, pracując w wojsku, kiedy prowadziłem wspomnianą pracownię za przepięrzeniem [tj. w Domu Wojska Polskiego]. Przyszedł tam raz, zapoznany zostałem przez Staszka Wernera – że bardzo taki zapalony, bardzo inteligentny, bardzo przejęty swoją inteligencją, znakomicie mówiący. Taki bardzo sympatyczny – jak mi się wydawało – typ intelektualisty: okularki, wszystko jak należy. Przyszedł po prostu w odwiedziny. On był bardzo pozytywnie ustosunkowany do tego, co ja robiłem wówczas, natomiast ja nie widziałem pozytywnie tych moich ówczesnych prac – na tym różnica polegała między Robertem a mną, powiedzmy. I dużo czasu przegadaliśmy. Wydawało mi się, że to człowiek interesujący. A jako tłumacz – nie tylko on tak uważał, również Wilhelm Mach czy wspomniany już pułkownik Sullimowicz – oceniany był znakomicie. Ja nie miałem może aż tak dużych podstaw do osądzania jakości tłumaczeń, ale opinie o nim były bardzo pozytywne i między innymi dlatego też jego książki ilustrowałem. W każdym razie to też mnie mobilizowało. Ale już na przykład ilustracje Gilgamesza to tylko z przyjaźni zrobiłem. Myśmy się przyjaźnili przecież latami. Epos o Gilgameszu to rok chyba 1966, a kiedy się poznaliśmy w wojsku, to był chyba 1957 czy 1958 rok (...)” (Opałka Indeks. Rozmowy z Romanem Opałką w Bazérac, Joanna i Paweł Sosnowscy, Warszawa 2016, s. 158-159). Chociaż nie była to łatwa znajomość, a Opałka w cytowanym wywiadzie wspomina też o konfliktach, które miały miejsce między nim a Stillere, znajomość ta stała się mimo wszystko źródłem różnych realizacji artysty. Oprócz ilustracji do wspomnianych wcześniej utworów Opałka zaprojektował również okładkę do polskiego wydania powieści „Ocena przyjdzie po ciebie” autorstwa Franka Norrisa, wydanej w 1960 również w przekładzie Stillera.

SKAMIENTAŁY STATEK

ROBERT STILLER



NASZA KSIĘGARNIA

SKAMIENTAŁY STATEK

342 †

MAJA BEREZOWSKA

1898–1978

"Anemony", 1969

akwarela/papier, 34 x 49 cm
sygnowany p.d.: 'Maja Berezowska'
na odwrociu papierowa etykieta Przedsiębiorstwa Państwowego Desa Dzieła Sztuki i Antyki

estymacja:
5 000 – 6 000 PLN
1 200 – 1 500 EUR

„Za najmilszą patronkę Maja Berezowska uważa swoją imienniczkę – Maję, matkę Buddy. Berezowska naprawdę ma na imię Maria, ale już we wczesnym dzieciństwie wołano na nią Maja i tak zostało. Jako dojrzała artystka wiele rysunków będzie podpisywała tylko imieniem. Jej druga ulubiona patronka to Maria Egipcjanka, która jako dwunastolatka uciekła z rodzinnego domu do Aleksandrii i oddawała się rozpuście. Nawet idąc z pielgrzymami do Jerozolimy, uprawiała najstarszy zawód świata. Pomimo grzesznego stylu życia uważała się za chrześcijankę. Kiedy więc w święto Podwyższenia Krzyża chciała z grupą wiernych wejść do bazyliki Grobu Świętego, a tajemnicza siła nie pozwoliła jej przestąpić progu świątyni, zrozumiała, że jest niegodna. Żeby odpokutować za grzechy, udała się na pustynię za Jordan. Spędziła na samotnej pokucie długie lata, żywiąc się tym, co znalazła na pustyni, okryta jedynie własnymi włosami. W jej historii nie porusza Mai pokuta, ale właśnie te długie włosy i nagość. ‘Czy może być coś piękniejszego jak nagie ciało i włosy do pięt? – pyta. – Była święta i cnotliwa, a jednak także naga’.

Małgorzata Czyńska, Berezowska, Nagość dla wszystkich, Wołowiec 2018, s. 13.



343 †

JAN CYBIS

1897-1972

"Ustka VII", 1962

akwarela, ołówek/papier, 34 x 48 cm
sygnowany, datowany i opisany ołówkiem p.d.: 'Jan Cybis Ustka 1962 | 7'
na odwrociu nalepka wywozowa z opisem pracy

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

OPINIE:
autentyczność potwierdzona przez Jacka Cybisa

WYSTAWIANY:
Jan Cybis, Finch College Museum of Art, Nowy Jork, 29.09-6.11.1966

LITERATURA:
Jan Cybis, katalog wystawy, Finch College Museum of Art, Nowy Jork 1966, nlb, poz. kat. 60

„Malarz kameralnych obrazów, których zasadniczą istotą jest realizm. Żadna koncepcja nie jest tak silna, żeby złamać potężne doznania płynące z natury, z jej blasku, z jej czaru barwnego, z jej sentymentu. Prawda natury, blask światła w jego barwnej postaci jest głównym celem wszystkich płócien Jana Cybisa”.

Felicjan Kowarski





Ściana Wschodnia i Hotel Forum w Warszawie, c. 1975, fot. Wikimedia Commons

LATA 70. XX WIEKU

Lata 70. to z jednej strony burzliwy okres polityczny, początek strajków. Z drugiej strony początek dekady Edwarda Gierka przyniósł pewną liberalizację w polityce kulturalnej, przejawiającą się głównie zmniejszeniem nacisku cenzury. Zdaniem Andy Rottenberg nastąpiło wówczas przesunięcie kryteriów artystycznych na etyczne. Jednocześnie przełom lat 70. i 80. to okres kształtowania się nowych wartości, nowych formacji, a także niezależnych ruchów i związanych z nimi przełomowych wystaw. Przyglądając się tworzącym się koncepcjom artystycznym, można zwrócić uwagę na liczne jednostki mające na nie wpływ i lawirujące w swojej twórczości między intelektualnym odniesieniem do tradycji, problematyką egzystencjonalną a silną potrzebą zgłębiania w sztuce piękna, erotyki, a nawet fetyszu. Ważnym elementem kształtującej się w tamtym czasie rzeczywistości była fascynacja ludzkim ciałem w kontekście społecznym, a także eksperymentalnym. Artyści, którzy tworzyli prace o sporej dozie erotycznego pierwiastka to: Czesław Pius Ciapało, Natalia Lach-Lachowicz oraz Ewa Kuryluk. Dzieła wszystkich tych twórców można podziwiać na niniejszej wystawie.

344

CZESŁAW PIUS CIAPAŁO

1942

"Opus R-73 Nr 4" (Homage Cranachowi) z cyklu "Formy Nieprawdopodobne i Nieprawdopodobnie Podobne", 1973

olej/piótno, 35 x 40 cm

sygnowany i datowany l.g.: 'CIAPAŁO 73'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'CIAPAŁO 73 | "OPUS R-73 Nr 4" - CRANACHOWI | OLEJ 35x40 cm 1973 | (PRZEBLEITRAMOWANY)'

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 700 – 7 100 EUR

LITERATURA:

Pius Ciapało. Malarstwo, Poznań-Warszawa 2021, s. 98 (il.)



Czesław Pius Ciapało to artysta, który na przestrzeni lat wypracował bardzo charakterystyczną formułę malarską, niemającą sobie podobnych w historii powojennej sztuki polskiej. Można odnieść wrażenie, że Ciapało jest twórcą wciąż nieodkrytym, a jego twórczość śmiało można rozpatrywać w kontekście poszukiwań artystów tej klasy co Jan Dobkowski czy Jerzy Ryszard „Jurry” Zieliński.

Artysta w swojej twórczości chętnie zajmuje się tematami libido i seksualności. Prezentowana w katalogu praca zatytułowana: „Opus R-73 Nr 4 (Homage Cranachowi)” przynależy do prac powstałych w pierwszym okresie działalności artystycznej. Prace z lat 70. XX w. były wynikiem fascynacji dopiero co odkrytym erotyzmem, a także idealizacją piękna formy detali kobiecego ciała. Inspiracją twórczości Ciapały jest erotyka, zaś tematem jego poszukiwań – pragnienie, tak nierozzerwalnie związane z erotyką. Obrazy twórcy oscylują w kręgu problematyki podejmowanej przez sztukę, niemal od samych jej początków. Podkreślają fakt, że temat seksualności i miłości jest tak samo istotny, jak przed laty. Niezwykle trafnie ujęła to Ewa Han, pisząc: „Bóg stworzył świat z chaosu. Podobnie artysta porządkuje w swych obrazach barwy, aby otrzymać harmonijną całość. Ta typowo estetyczna całość nie może jednak pozostać martwa. Podobnie jak Bóg stworzył człowieka, by nadać sens całej swojej pracy, tak Ciapało wprowadza do obrazów pierwiastek życiodajny, jakim jest w tym wypadku seks. Między radosną, pogodną harmonią barw a do jednostkowego kształtu sprowadzonym tematem erotycznym jest jedność. Ta jedność staje się tutaj stosunkiem do świata, uznaniem jego ładu i poszukiwaniem porządku. Porządku fizycznej rzeczywistości, w której istniejemy i porządku biologicznego, opartego także na tym, czym jest w istocie seks” (Ewa Han, „Wiadomości”, nr 28, Wrocław, 9.07.1981).

Czesław Pius Ciapało urodził się w 1942 w Hajnówce. Studiował na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie w 1969 uzyskał dyplom z wyróżnieniem w pracowni Aleksandra Kobzdeja. Artysta, akcentując kobiecy seksualizm, zamieniał te wizerunki w archaizowane symbole erotyzmu. W drugim okresie twórczości, przypadającym na lata 1974–88, Ciapało tworzył monumentalne kompozycje, które nazywał „symfoniami”. Symfonia „Pory Roku”, która powstała w 1974, ma blisko 120 metrów kwadratowych powierzchni i jest złożona z 48 obrazów. Prace z tych cyklów były prezentowane na monograficznej wystawie w Zachęcie w 1982.



345 †

JANUSZ EYSYMONT

1930–1991

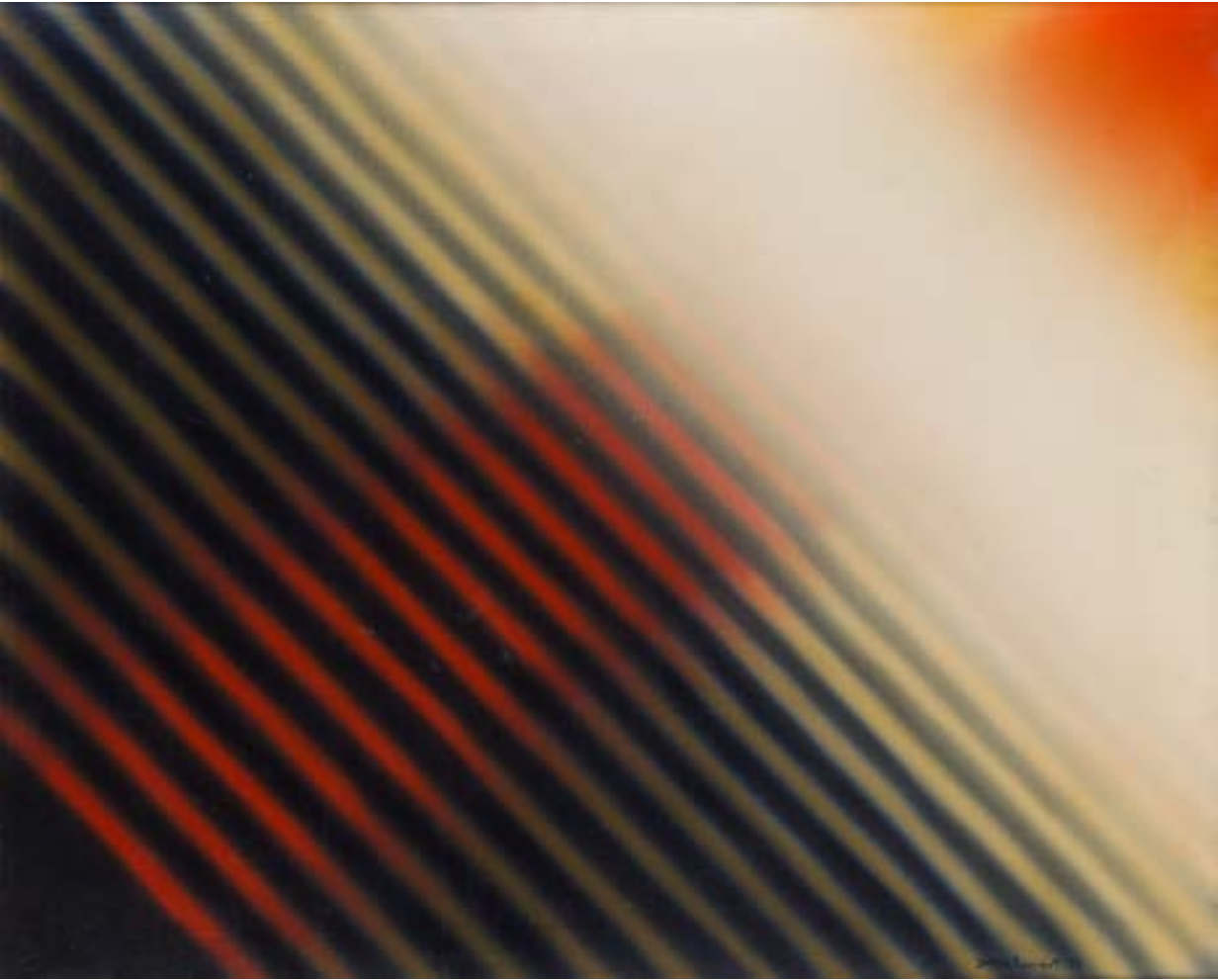
"Oczekiwanie nocy", 1974

akryl/plótno, 80,5 x 100 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Janusz Eysymont 74'

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

„Eysmonta często łączy się z nurtem geometrycznym w malarstwie; zwolennicy tej orientacji lubią geometryzm rozciągać poza granice wytrzymałości i malarstwo Eysmonta lokuje się poza taką granicą właśnie. Nie odkrycia i wynalazki są jego istotą, nie symbolika podziałów i przecięć nawet, a brzmiąca tafla obrazu ma być nam dana. Podziały w trakcie malowania zostają unieważnione, zamazane, bo oddalamy się od nich, tracimy je z oczu. Obejmuje nas poświata. I chłód”.

Jacek Sempoliński



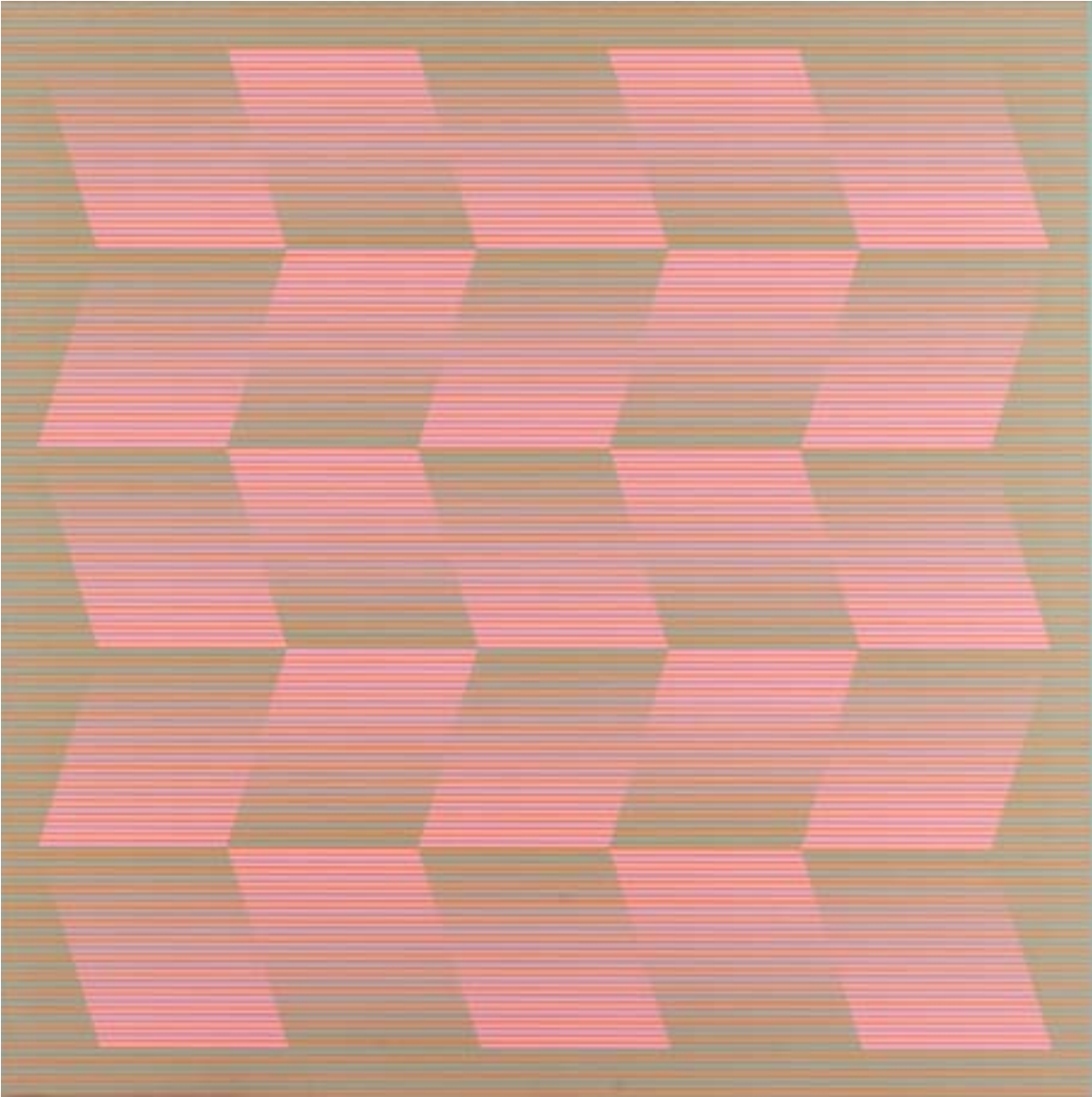
346 † Ω

JULIAN STAŃCZAK
1928-2017

"Successive Rhythm-Rose", 1976

akryl/plótno, 91 x 91 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Julian Stańczak 1976'

estymacja:
180 000 - 220 000 PLN
42 100 - 51 500 EUR



Julian Stańczak uważany jest za jednego z ojców op-artu – kierunku, w którym to połączenie linii, punktów oraz figur geometrycznych tworzą złudzenia optyczne, wrażenie wypukłości form, zgięć oraz nienaturalnych refleksów świetlnych. Kierunek ten wpłynął na sposób postrzegania dzieła sztuki, zachęcając widza do interakcji z obrazem.

Artysta urodził się w 1928 roku we wsi Borowica w województwie podkarpackim. Studia rozpoczął w Cleveland Institute of Art, a następnie kontynuował edukację na wydziale malarstwa Yale University pod kierunkiem niemieckiego emigranta, współtwórcy Bauhausu, malarza i teoretyka sztuki Josefa Albersa. Twórczość Albersa miała znaczący wpływ na Stańczaka, a ich współpraca przyczyniła się do rozwoju sztuki optycznej.

W latach 60. XX wieku kierunek zyskiwał coraz większy rozgłos i uwagę. Zarówno artyści, jak i szersza publiczność byli zaintrygowani grą iluzoryczną i sposobem, w jaki obraz może kreować złudzenia optyczne. Poprzez użycie kształtów geometrycznych, zabawy kompozycyjne i nieszablonowe mieszanie kolorów, artyści eksperymentowali, tworząc formy iluzoryczne, które nie tylko interesowały widza, ale wręcz wprowadzały go w stan bliski hipnozie.

Stańczak zyskał uznanie na scenie międzynarodowej po udziale w wystawie „Responsive Eye” w nowojorskim Museum of Modern Art w 1965 roku. Niektórzy jednak twierdzą, że przełomowym momentem w jego karierze był rok 1964, kiedy to właścicielka nowojorskiej galerii Martha Jackson zorganizowała indywidualną wystawę pod tytułem „Julian Stańczak: Optical Paintings”. Co ciekawe, sam artysta niechętnie określał siebie mianem twórcy op-artu. Wynikało to z faktu, że nie zgadzał się ze wszystkimi przypisanymi temu kierunkowi regułami. Stańczak wierzył w rozbudowany kontekst i teoretyczną wiedzę, rozmyślał nad chaosem i systemem praw, które można analizować tylko przy pomocy intuicji. To właśnie intuicja często prowadziła go do nowych odkryć kompozycyjnych i nieszablonowych zestawień kolorystycznych.

Artysta pozostawił po sobie dziedzictwo, które fascynuje zarówno krytyków, jak i miłośników sztuki na całym świecie. Zmarł w 2017 roku w Stanach Zjednoczonych, gdzie mieszkał i aktywnie tworzył przez długie lata. Jego życie obfitowało jednak w niezwykle doświadczenia, które miały znaczący wpływ na jego twórczość. W 1940 roku, wraz z całą rodziną, został aresztowany przez NKWD i wywieziony do gułagu w okolicach Permu u podnóża Uralu. Tam zachorował na zapalenie opon mózgowych, co spowodowało paraliż prawej ręki. W 1942 roku rodzina opuściła obóz, a Stańczak wstąpił do armii

gen. Andersa, którą musiał opuścić z powodu pogarszającego się stanu zdrowia. Następnie trafił do Iranu, gdzie odnalazł rodzinę. Przewieziono ich do Ugandy, do obozu dla uchodźców, gdzie artysta spędził siedem lat. Te doświadczenia, szczególnie pobyt w Afryce Wschodniej, miały ogromny wpływ na jego twórczość. Zmienność kolorów nieba, egzotyczna sceneria i odmienne krajobrazy odcisnęły piętno na jego wibrujących kolorach i kompozycjach.

Stańczak był artystą niezwykle precyzyjnym. Nie korzystał ze szkiców czy studiów, jednak z niespotykaną uwagą zestawiał kształty geometryczne, ich wielkość, położenie oraz milimetrowe odległości, tworząc barwne przebicia. W procesie twórczym używał taśmy samoprzylepnej, dzięki której systematycznie dodawał warstwy zmieniających się kolorów. Aby uniknąć śladów kleju na płótnie, zwilżał taśmę zimną wodą. Stańczak używał głównie farby akrylowej, starannie mieszając ją, by uzyskać idealny odcień. Technikę tę doprowadził do perfekcji, tak aby farba ani nie prześwitywała, ani nie zrywała się przy usunięciu taśmy. Mieszanie jej mogło zająć godziny, a czasem dni. Artysta starał się w ten sposób oddać barwą swoje doświadczenia, obserwowane kolory z różnych zakątków świata, nadając pracom subtelny, emocjonalny wydźwięk.

Regularność linii oraz kształtów w pracach Stańczaka wywołują pewne uczucie satysfakcji, jakbyśmy patrzyli na wizualne przedstawienie porządku świata. Sposób w jaki artysta łączył matematyczną dokładność z osobistą wiarą w intuicję, wzorce czerpane z natury oraz wrażliwość jest niezwykle frapująca w zasadzie dla każdego widza, bez względu na krąg kulturowy z jakiego pochodzi. Sprzeczne aspekty, które w jego twórczości harmonijnie współistniały, tworzyły unikalną artystyczną osobowość Stańczaka. Jego obrazy wciągały widza w świat iluzji, gdzie liniowe wzory współgrały z barwami, tworząc świetliste prześwity. Z większej odległości prace ukazywały bardziej uformowane, logiczne figury geometryczne, które na zmianę pojawiały się jako wypukłe lub wklęsłe. Perfekcyjne operowanie pędzlem sprawiało, że trudno było oderwać wzrok od jego dzieł.

Obrazy artysty znajdują się w ponad 80 muzeach na świecie, m.in. w Metropolitan Museum of Art, Smithsonian American Art Museum, Corcoran Gallery of Art i Hirshhorn Museum. Op-art nadal fascynuje i zachwyca widzów. W erze cyfrowej i rozwoju sztucznej inteligencji, iluzoryczne kompozycje Stańczaka zaskakują tym bardziej, że są wykonane ręcznie, bez żadnej cyfrowej ingerencji. To właśnie taki warsztat i kontekst budzą ogromne szacunek, dlatego warto wracać do jego twórczości, odkrywając w niej ciągle nowe inspiracje i emocje.

347 †

STEFAN GIEROWSKI

1925-2022

"Obraz CCLIV", 1970

olej/plótno, 145,6 x 114 cm
opisany na odwrociu: 'Obraz CCLIV'

estymacja:
300 000 – 400 000 PLN
70 100 – 93 500 EUR

OPINIE:
praca opiniowana przez Fundację Stefana Gierowskiego

POCHODZENIE:
dar bezpośrednio od artysty
kolekcja prywatna, Warszawa

„Problemy związane z naszym odczuwaniem, percepcją wzrokową, choć badane dziś naukowo, mają dużo elementów emocjonalnych. Żeby je przedstawić, sięgam do archetypów, do pewnych układów i pewnych działań istniejących niezależnie od tego, czy fizyka potrafiła je już wyjaśnić. Pragnienie kontaktu z rzeczywistością emocjonalną często jeszcze nienazwaną, jest chyba powodem, dla którego maluję właśnie tak, a nie inaczej. Trzeba przekroczyć pewną granicę, aby sprawy filozoficzne, abstrakcyjne, były równie konkretne, jak podstawowe elementy biologicznego istnienia”.

Stefan Gierowski





Stefan Gierowski, for. Waldemar Andzelm

Główną domeną malarstwa Stefana Gierowskiego stało się w 1957 malarstwo niefiguracywne. Odrzucenie literackich tytułów i zamienienie ich na cyfry rzymskie oraz jakichkolwiek treści pozamalarskich pozwalało artyście na posługiwanie się kolorem w sposób abstrakcyjny. Rozwój artystycznej wizji odczytujemy od tej pory na poziomie kompozycji oscylującej między geometrią a swobodną – choć w przypadku Gierowskiego niezmiernie uporządkowaną – ekspresyjną formą prowadzenia pędzla, oraz na poziomie fakturalnym.

O artyście Jerzy Stajuda napisał w 1968: „Gierowski jako jeden z pierwszych przekroczył barierę oddzielającą ‘młodą sztukę’ od sztuki. Przedstawił zaskakującą koncepcję, a przy tym nie ‘eksperymenty’ robił, a dzieła. Nowa i odrębna zawartość emocjonalna była tu bodaj ważniejsza od radykalności rozwiązania malarskiego. Robota zaś sama jeszcze po latach wygląda na zupełnie spontaniczną. W kilkunastu początkowych obrazach utrwalił się jakby pośpiech w materializowaniu cennej, nagłej wizji. A może nawet trafem odkrytego we właściwym porządku. Bo w niewielu obrazach niefiguracywnych gra stosunków interwałowych jest tak konsekwentna, tak mocno narzuca się ‘próżnia’ dzieła, upewniająca o jego konieczności. Zrozumiano potem, że chodzi w tych obrazach o kwalitét – i to podjęto. Znacznie wartościowsza była składnia. Obrazy przemówiły. Doceniono to szybko i z różnych stanowisk. Możliwe, że swą nagle uzyskaną, a bezsporną pozycję zawdzięczał Gierowski także inteligentnemu oglądowi sytuacji, który go był uświadomił o złotodajności odkrytej żyły. Okazał się nie tylko artystą o tzw. europejskim poziomie. Okazał się artystą, jakiego brakowało” (Jerzy Stajuda, Malarstwo i.e. malarstwo, „Miesięcznik Literacki” 1968, nr 2, s. 34–43, [w:] Jerzy Stajuda, O obrazach i innych takich, [red.] Jola Gola, Maryla Sitkowska, Muzeum ASP, Warszawa 2000, s. 271).

W szerszym kontekście malarstwa oraz problemów malarskich podejmowanych przez ówczesnych twórców Stajuda zauważa: „Problemy malarskie. Pisząc to, nie mogę oprzeć się przekonaniu, że Gierowski jest w tej chwili jedynym u nas, a jednym z niewielu na świecie malarzy, którzy twórczo rozwiązują te problemy w ich formie podstawowej, nagiej, bez obsłonek. To łączy Gierowskiego z prorokami awangardy. Dzieli go od nich dobrych kilkadziesiąt lat malarstwa, świadomość, że systemowi, nad którym pracuje, nigdy nie będzie można nadać znaczenia obowiązującej normy. Toteż ten malarz, który ‘szkice’ wykonuje przy pomocy metalowych elementów na specjalnie skonstruowanym polu magnetycznym, nie jest dogmatykiem, od-daje się spokojnym badaniom. Zdaje sobie sprawę z tego, że jego malarstwo może być uznane za hermetyczne, jak i z tego, że jego pomysły mogą mieć praktyczne konsekwencje. Jest ‘malarzem dla malarzy’, tworzy ‘malarstwo o malarstwie’, wyciąga ‘abstrakcję z abstrakcji’. Ale malarze o różnych poglądach bardzo wysoko cenią sobie jego matematyczną prostotę, wielu może się na niej wychować. W tym trudnym malarstwie jest coś odświeżającego” (Jerzy Stajuda, O upodobaniu w krańcowościach, „Współczesność” 1962 [w:] Jerzy Stajuda, O obrazach i innych takich, [red.] Jola Gola, Maryla Sitkowska, Muzeum ASP, Warszawa 2000, s. 125).

Poza niezwykłą rozpoznawalnością, którą zyskał i utrzymał w toku swojej artystycznej praktyki, konsekwentnie i z zamysłem zresztą rozwijanej, Gierowski wpisał się w świadomość świata sztuki również poprzez bycie wybitnym pedagogiem. Działalność dydaktyczną prowadził na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych przez trzydzieści cztery lata od 1962 do 1996. W 1986 otrzymał tytuł profesora zwyczajnego tej uczelni. Z jego pracowni wywodzą się uznani dziś malarze Gruppy, m.in. Marek Sobczyk i Jarosław Modzelewski.

348 †

EDWARD DWURNIK

1943–2018

"Miasto", 1974

olej/piótno, 72,3 x 91,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'E. Dwurnik 1974'
na odwrociu fragment nalepki zakładu stolarskiego
opisany na krośnie: '11 I s.I./27/F'

estymacja:

110 000 – 140 000 PLN

25 800 – 32 800 EUR

OPINIE:

praca opiniowana przez Fundację Edwarda Dwurnika w Warszawie

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa





Prezentowana praca jest jednym z bardziej wyjątkowych widoków miast jakie przygotował Edward Dwurnik w trakcie trwania swojej kariery. Jest to jedno z płócien, które najprawdopodobniej nie weszło do cyklu malarzkiego zatytułowanego „Podróż autostopem”, choć w każdym szczególe odpowiada pracom właśnie z tej serii. Cykl podróże autostopem Dwurnik zapoczątkował wyjazdem na Dolny Śląsk w 1966. „Podróż” to zazwyczaj widoki polskich miast uchwycone z lotu ptaka, pozbawione linii horyzontu i wypełnione architekturą oraz ludźmi. Artysta wybierał punkty charakterystyczne przedstawianych miejsc, jednak nie pozostawał wierny ani topografii, ani perspektywie. Niczym za pomocą sznurka zagęszczał i rozluźniał miejski krajobraz, tworząc weduty będące syntezą magii i rzeczywistości. Dzięki temu prace łączą w sobie cechy dokumentu i malarstwa symbolicznego, oddając atmosferę polskiej rzeczywistości. Reporterskie spojrzenie malarza nie pozbawia ich jednak poczucia humoru oraz subtelnej dowcipu, wyrażanego poprzez absurd i groteskę.

Wzorem, obiektem fascynacji i siłą napędową dla Dwurnika była twórczość Nikifora. Krynickiego samouka spotkał przy pracy tylko raz, jednak było to wystarczające do nadania kierunku rozwoju twórczości: „W 1967 przywieźli go (Nikifora – przyp. red.) do Warszawy, do Akademii. Posadzono go na ławeczce, a on na nikogo nie zwracał uwagi, tylko rysował, machał cały czas ołówkiem w takim niesamowitym rytmie. Potem zawieźli go pod hotel Bristol i Europejski, na rynek Nowego Miasta, Stadion Dziesięciolecia i gdzieś tam jeszcze. Szedłem za nimi, a po paru dniach zrobiłem tę samą trasę, rysując te same obiekty” („O Nikiforze” z Edwardem Dwurnikiem rozmawia Mirosław Ratajczak, „Odra” 1996, nr 4). Malarstwo Nikifora było wybawieniem dla studenckiego umysłu Dwurnika, niezwykle chłonnego i nieustannie poszukującego inspiracji oraz świeżego spojrzenia.

Poprzez prezentowaną pracę Dwurnik kolejny raz, z niebывałym wdziękiem i wrażliwością spojrzenia, wprowadza widza w kolorowy świat miast i widoków. Z charakterystyczną dla siebie zagęszczoną kompozycją, jaskrawym kolorem i rysunkowym konturem prowadzi dynamiczną narrację ulicami niewielkiego miasta. Ciepło kolorów oddaje natomiast atmosferę letniego, słonecznego dnia. Prace z cyklu „Podróż autostopem” powstawały niemal do śmierci Dwurnika w 2018. To właśnie artystyczna sumienność i skrupulatne spisywanie nowo powstałych prac pozwala mieć dziś całościowy przekrój twórczości malarza. Sam przyznawał, iż ma słabość do porządkowania i klasyfikowania swoich obrazów, co przy tak płodnym malarstwie okazuje się bezcenne. W jednym z wywiadów wyznał: „To problem ilości, który wymaga profesjonalności w pracy. Codziennej harówki doprowadzającej do wyczerpania”.

Łączenie antyestetyki i uproszczonego realizmu z równoczesnym naciśnięciem na barwę i narracyjność przedstawienia są sumą niezwykłego stylu jednego z najbardziej charakterystycznych artystów ostatniego półwiecza. Specyficzne operowanie formą i treścią w połączeniu z bujnym życiem prywatnym oraz mocnym charakterem, sprawiało, iż Dwurnik często nazywany był prowokatorem. Do wybryków młodości przyznawał się nawet w latach 90. w pracach z serii „Wylizanki”. W wywiadach wielokrotnie przyznawał jednak, iż jego największą fascynacją pozostają ludzie oraz otaczająca ich codzienność: „Interesują mnie przeciętni Polacy, uważam, że znam ich sprawy, ubiór, zwyczaje, przekonania, żargon – kocham ich i mam radość wystawić im pomnik swoim malarstwem”.

349 †

NATALIA LACH-LACHOWICZ

1937-2022

"Sztuka postkonsumpcyjna", 1975/lata 90. XX w.

odbitka żelatynowo-srebrowa/papier fotograficzny, pianka, 50 x 60 cm
sygnowany, datowany i numerowany p.d.: 'Natalia LL 1975 1/10'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'NATALIA LL / "POST-CONSUMER ART" - 1975 /
photography: black and white / 50 x 60 cm'
ed. 1/10

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

„Konsumpcja, rozumiana we wszelkich aspektach i wymiarach, jest więc kategorią przez którą można uchwycić główne wątki twórczości Natalii LL. Rozumiana najbardziej ogólnie jest procesem wielokierunkowym i przenikającym całe istnienie. Rozumiana konkretnie i szczegółowo wzbudza nie mniejsze kontrowersje; jest bezwzględną biologiczną potrzebą, ale i otępiającym brzemieniem porządku społecznego, od którego chcielibyśmy się uwolnić”.

Adam Sobota



350 †

EWA KURLUK

1946

"Pelikan", 1974

akryl, kolaż/płyta pilśniowa, 100 x 100 cm
opisany na odwrociu: 'Pelikan król'
na odwrociu nalepka z opisem pracy

estymacja:

150 000 – 200 000 PLN

35 100 – 46 800 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Artemis, Kraków

DESA Unicum, 2019

kolekcja prywatna, Europa

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

„Ewa Kuryluk. Obrazy”, Galerie Lambert, Paryż, 6–30.1974

„Ewa Kuryluk. Obrazy i rysunki”, Galeria Pryzmat, Kraków, wrzesień 1975

„Człekopejzaże”, Galeria Nowa, Poznań, maj 1977

„Ewa Kuryluk. Malarstwo”, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, lipiec 1977

„Ewa Kuryluk: instalacje, autofotografie, malarstwo”, Galeria BWA-Dizajn, Wrocław, 25.03–23.04.2011

„Nie śnij o miłości, Kuryluk. Malarstwo Ewy Kuryluk 1967–78”, Muzeum Narodowe w Krakowie, 6.05–14.08.2016

LITERATURA:

Gesty intymne. Z Ewą Kuryluk rozmawia Marta Kowalewska [w:] „Art&Business”, październik 2009, s. 24 (il.)

Ewa Kuryluk. Obrysować cień. 1968–1978. Malarstwo, katalog wystawy, Galeria Design-BWA, Wrocław, Czytelnia Sztuki, Gliwice, Artemis Galeria Sztuki, Kraków, 2011, s. 35 (il.)

Nie śnij o miłości, Kuryluk. Malarstwo Ewy Kuryluk 1967–78, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2016, s. 71 (il.)



„Sztuka Ewy Kuryluk traktuje o nietrwałości krajobrazów, związków międzyludzkich i sytuacji wyglądających na stałe, o erotyce, dzieciństwie i historii. Wynika z ciekawości wobec świata i otwartości na jego oblicza. Ewa nigdy nie przestała być bardzo bystrą, pełną poczucia humoru uczennicą, sumiennie studiującą rzeczywistość. Chcąc takie studia prowadzić poważnie, trzeba umieć się skupić, mieć minimalistyczny stosunek do prozaicznych potrzeb i tropić życie z równą intensywnością, z jaką ono traktuje nas. Ona to wszystko świetnie robi”.

Agnieszka Taborska

W twórczości Ewy Kuryluk obraz „Pelikan” z 1974 jest jednym z najbardziej charakterystycznych przykładów prac z końca lat 60. i początku lat 70. XX wieku. Obraz powstał pomiędzy dwoma ważnymi dla artystki cyklami „Człekopejzaże” i „Ekrany”. Jako praca przejściowa zawiera w sobie i wcześniej wykorzystywane przez malarkę elementy kolażu i namalowane farbą akrylową kolorowe elementy, a także umieszczone na powierzchni płyty fragmenty okien i przedstawionych w nich kolejnych scenek, stających się obrazem w obrazie. Na ten malarski zabieg zwraca uwagę Agnieszka Taborska: „Na drugim etapie twórczości, w bardziej realistycznych ‘Ekranach’ z pierwszej połowy lat 70., Ewa Kuryluk wykorzystywała efekty okien czy obrazów w obrazie, sprawiające, że przedmioty i postacie zdają się być w innym wymiarze (...)” (Agnieszka Taborska, *Od Człekopejzaży do Ekranów* [w:] Ewa Kuryluk. *Obrysować cień* 1968–1978, Kraków 2011, s. 46).

Ewa Kuryluk jest jedną z najważniejszych współczesnych polskich artystek. Określa się ją także jako wiodącą przedstawicielkę hiperrealizmu w malarstwie. Pisał o tym w tekście do krakowskiej wystawy artystki w 2016 jej kuratorka Anna Budzałek: „Ewa Kuryluk swój hiperrealizm realizowała w sposób sobie właściwy, nie przemalowując fotografii, ale korzystając z nich po to jedynie, by postać wyciąć z tła i precyzyjnie obrysować. Można więc powiedzieć, że obrysowywała cień, wybierając ze swojej kolekcji slajdów (w większości czarno-białych) odpowiednie ujęcie, które rzutowała następnie na płótno, by obrysować ołówkiem zarys postaci, oddzielić strefy

cienia od światła i sprowadzić iluzję trójwymiarowości do linearnej siatki. Z otoczenia postaci zachowywała, jeśli w ogóle, jedynie drobne fragmenty – kant stołu, poręcz krzesła, łańcuch huśtawki czy maszynę do pisania. Siatkę pokrywała płaskimi plamami koloru – jaśniejszego w świetle, ciemniejszego w cieniu, a na koniec obrysowywała cieniutkim konturem, zazwyczaj czerwoną żyłką. Postać, sprasowaną jak rośliną w zielniku, umieszczała na płaskim jednolitym tle. Ten specyficzny sposób pracy z fotografią pozwolił wypracować malarce własny oryginalny styl, a zarazem wpisać się w międzynarodowy nurt malarstwa drugiej połowy XX wieku” (<https://mnk.pl/wystawy/nie-snij-o-milosci-kuryluk>, dostęp: 22.07.2024).

Obraz „Pelikan” to obrazy w obrazie: budowana stopniowo kompozycja początkowo ukazuje tytułowe zwierzę w postaci rzeźby afrykańskiej, kolejno, jakby przez uchylone okno, zaprasza nas do wnętrza, za którym rozpościerają się nowe przestrzenie. Malowane płaską plamą barwną, ale z zachowaniem zasad perspektywy, jednocześnie mogą jawić się jako plakaty lub przedstawienia ukazywane na ekranie. Pierwszy widok to wnętrze łazienki z kąpiącą się postacią, drugi pokazuje niejednoznaczną scenę w toalecie z udziałem dwóch osób. Artystka popisuje się tu niesłychaną erudycją w budowaniu przestrzeni i niejako puszcza do widza oko: wnętrze toalety otwiera się na kolejną przestrzeń, natomiast widok centralnie umieszczony rzeźby antycznej składa się z dwóch elementów kolażowych, znów widzimy tu obraz w obrazie.



351 †

MARIA KORSAK

1908-2002

Bez tytułu, 1979

olej/piótno, 64 x 87,5 cm

sygnowany p.d.: 'M. Korsak'

sygnowany i opisany na odwrociu: "Maria KORSAK | [dane adresowe]"

estymacja:

5 000 – 8 000 PLN

1 200 – 1 900 EUR



352 †

JERZY (GEORGES) SPIRO

1909-1994

"**Ulisses i syrenki**", ok 1971

olej/ płótno, 50,5 x 62 cm
sygnowany l.d.: 'Spiro'

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja
kolekcja prywatna, Polska

„Wierzę w przyszłe rozwiązanie tych dwóch stanów, snu i rzeczywistości, które wydają się tak sprzeczne, w rodzaj absolutnej rzeczywistości, surrealności, jeśli można tak powiedzieć”.

Andre Breton, „Manifest surrealizmu”, 1924





Jerzy (Georges) Spiro należy do grona malarzy-samouków, którzy tworzyli w duchu neo-surrealizmu. Jego twórczość charakteryzowała się fantastykami obrazami, gdzie oniryczne krajobrazy wypełniały całą powierzchnię płótna. Malarz urodził się w 1909 roku w Warszawie, a zmarł w 1994 roku we Francji. Wczesne lata spędził u rodziny w Wiedniu. W 1942 roku przeniósł się z rodziną na południe Francji, gdzie utrzymywał się z wyrobu zabawek, a w wolnym czasie oddawał się malowaniu gwaszami. Pod koniec II wojny światowej został przyjęty do armii francuskiej w stopniu podoficera sztabowego batalionu 21/XV. Jego żona została zamordowana w hitlerowskim obozie koncentracyjnym, jego brat, natomiast przedostał się do Anglii, a matka zmarła w Besançon. Po wojnie Spiro udał się do Anglii, by odnaleźć brata. W Londynie wystawił swoje prace w L'Arcade Gallery. W 1948 roku powrócił do Francji i po raz pierwszy wystawił swoje prace w Paryżu na wystawie młodych artystów, po czym zdecydował się poświęcić wyłącznie malarstwu.

Aby lepiej zrozumieć twórczość Spiro, warto przyjrzeć się surrealizmowi jako ruchowi artystycznemu, filozoficznemu i społecznemu. Surrealizm opierał się na ludzkiej wyobraźni, przekraczaniu granic i akceptacji irracjonalności. Artyści tego nurtu tworzyli krajobrazy jakby wyjęte ze snów, pełne wymagowanych światów. Salvador Dali, Max Ernst, Rene Magritte czy Giorgio de Chirico są powszechnie znani jako twórcy onirycznych przedstawień. Surrealistyczne prace skłaniały odbiorców do refleksji nad ludzką egzystencją, alter ego, marzeniami, fantazjami oraz lękami i koszmarami.

Zygmunt Freud, jeden z czołowych uczonych tamtego czasu, twierdził, że wyobraźnia jest prawdziwą magiczną siłą dostępną każdemu człowiekowi. Nie oddzielał jej od rzeczywistości, ale uważał, że ma ona ogromny wpływ na jej postrzeganie. To właśnie wyobraźnia napędzała twórczość surrealistów, artystów kreujących nowe, iluzoryczne światy.

Jerzy (Georges) Spiro, swoją twórczością wpisuje się w tę bogatą tradycję surrealistyczną, którą artyści kontynuowali po wojnie w różnych zakątkach świata. Spiro tworzył dzieła pełne głębi, które przenoszą odbiorców w fantastyczne, oniryczne przestrzenie. Jego obrazy nie tylko oddają magię snów, ale także skłaniają do refleksji nad granicami wyobraźni i rzeczywistości. Zarówno w kontekście jego twórczości jak i przybliżeniu idei surreali-

stycznych warto zwrócić się ku reprezentacji kobiet w surrealizmie. Dla surrealistów kobieta była czymś wyjątkowym – muzą, postacią magiczną, pełną władzy, a zarazem istotą demoniczną. Twórcy byli zafascynowani ideą kobiety jako istoty nadrealnej, która w irracjonalny sposób nawiązuje relacje z naturą. Często były przedstawiane jako postaci inspirowane legendami, mitologią grecką czy baśniami. André Breton pisał, że kobiety były ukazywane jako harpie, sfinksy, boginie czy syreny. Te wątki konsekwentnie osadzone były w świecie snów, a towarzysząca im atmosfera miała erotyczne konotacje.

Trudno nie dostrzec stereotypów, które artyści-mężczyźni wykorzystywali w swoich pracach. Ciało kobiety stało się obiektem fetyszyzacji – przedstawiane w zdeformowanych formach, mistyfikowane, często ukazywane bez cech personalnych, niejednokrotnie bez głowy, lecz z dokładnie zarysowaną sylwetką, niemal jak plastikowy model na wystawie sklepowej. Postaci te były wyobcowane i definiowane jako obiekty pożądania. To właśnie tematyka humorystyczna i seksualna była centralnym źródłem inspiracji, gdzie rozum zanikał, a irracjonalność wyznaczała kierunek działań.

Twórczość kobiet-surrealistek stanowiła kontrapunkt dla dominującej męskiej perspektywy. Mimo że były one często spychane na margines, obecnie ich prace zyskują coraz większe uznanie. Leonora Carrington, Leonor Fini, Jacqueline Lamba, Kay Sage, Dorothea Tanning czy Remedios Varo to postaci, które obalały męskie stereotypy, konwencje oraz zwiększoną erotyzację kobiet. Ich twórczość jest niezwykła i warta studiowania w kontekście innych czołowych przedstawicieli surrealizmu, by stworzyć pełen obraz tego kierunku.

Surrealizm jest niezwykle interesującym nurtem, którego konotacje z ludzką egzystencją i wyobraźnią nadają mu wyjątkowy status. Kierunek ten ukazuje, jak współcześni ludzie odbierali swoje otoczenie i jak wyobraźnia pozwalała im na przekraczanie narzuconych ograniczeń. Kobieta była centralnym motywem, personifikującym strach, piękno, fascynację, erotyczność, delikatność i władzę. Przedstawienia, zanurzone w magicznej scenerii, oddawały subiektywne doświadczenia i poglądy twórców. Wyjątkowość surrealizmu polegała na tym, że stanowił on upust dla wszelkich społecznych deprawacji.



353 †

KONRAD JARODZKI

1927-2021

Bez tytułu, 1975

akryl/plótno, 100 x 130 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'K. Jarodski 75'

estymacja:

50 000 – 80 000 PLN

11 700 – 18 700 EUR

POCHODZENIE:

Vanderkindere, Bruksela, 2022

kolekcja prywatna, Warszawa

„Zagłębia się teraz w ogromny obszar, tak jakby przenikał do wnętrza jakiegoś organizmu, do labiryntu powłok, kanałów, gigantycznych naczyń. To, co dotychczas było świetlistą pustką, zmienia się w sprężystą tkankę, rośnie, pęcznieje, tworzy kolejne kształty. W latach 70. artysta preferuje zimne tonacje kolorystyczne. Szarości, błękity, biele nadają jego obrazom tajemniczy, czasem groźny wyraz. Z końcem dekadę Jarodski wzbogaca koloryt. Coraz częściej stosuje barwy ciepłe, czerwienie, róże, nasycone brązy, żółcie”.

Mariusz Hermansdorfer



W przypadku zaprezentowanej pracy, artysta posłużył się delikatnymi przejściami tonalnymi, które tworzą złudzenie wciągania w niekończącą się przestrzeń. Mnogość skojarzeń, które przywołują przedstawione przez Jarodzkiego kształty oraz kompozycje w trafny sposób opisuje Bogusław Deptuła: „Koliste ruchy pędzla, powstające w ich wyniku smugi i kolorystyczne przejścia w nieunikniony sposób przywołują na myśl formy organiczne, biologiczne i naturalne. Owszem, ale nie znamy ich, co więcej – nigdy wcześniej podobnych do nich nie widzieliśmy, zarazem jednak odczuwamy je i odczytujemy jako naturalne. Piszący o tych obrazach przywołują: kopalnie odkrywkowe, „pocięte ciągi rur czy (...) glisty”, kosmiczną nieograniczoność, dynamikę i siły materii, „duże, agresywne formy powolnym ruchem drążące przestrzeń”, olbrzymie, nabrzmiałe węzownice, w zawiłych skrętach i splotach zdążające w głąb przestrzeni i wyznaczające tę przestrzeń”; stwierdzają: „przez jego obrazy zdaje się przelewać kipiąca magma czy lava”, „obserwuje [on] pulsacje, przyptywy i odpływy ni to rur, to z folii polimerowych ukształtowanych węży”, „jest [tu] aura niesamowitości i niedookreślenia zjawiska, pozwalająca na najrozmaitsze fantazje widzowi przeniesionemu jakby w głąb trzewi Kosmicznego Lewiatana”. „Jak widać z tego dość selektywnego wyboru cytatów – wachlarz skojarzeń wywołanych w piszących o Jarodzkim autorach jest niemal nieograniczony” (Bogusław Deptuła, Ślady Pędzla, [w:] Konrad Jarodzki, Pośród/Amidst, Bogusław Deptuła, Wrocław 2019. s. 7).

Konrad Jarodzki malarstwem pasjonował się od dzieciństwa. W latach 1955–58 studiował malarstwo w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych we Wrocławiu pod kierunkiem Eugeniusza Gepperta. Warto wspomnieć, że artysta współtworzył tzw. Grupę Wrocławską z takimi malarzami jak Józef Hałas, Alfons Mazurkiewicz czy Jerzy Rosołowicz. Jarodzki przez lata był związany z macierzystą uczelnią. Grupa Wrocławska funkcjonowała w sferze towarzyskiej i stanowiła źródło stałej wzajemnej inspiracji. Jej członkowie poszukiwali nowatorskich rozwiązań artystycznych w sferze związanej ze sztuką ziemi czy działaniami konceptualnymi. Jarodzki, jak sam wspominał, uprawiając malarstwo strukturalne plasował się często na uboczu tych poszukiwań, niemniej był kluczowy dla rozwoju intelektualnego środowiska wrocławskiego.



Pracownia Konrada Jarodzkiego PWSSP Wrocław, lata 80., fot. Leszek Frydryszak

354 †

MARIAN BOGUSZ
1927-2021

"Kręgi" (recto/verso), 1970

olej/płyta, 116 x 100 cm
na odwrociu nalepka wystawowa KMPiK "Ruch" Warszawa Galeria Współczesna z wypisanym artystą,
tytułem: 'Kręgi' i datą wystawy: '18 III – 11 IV 1971' oraz nalepka z domu aukcyjnego Rempex

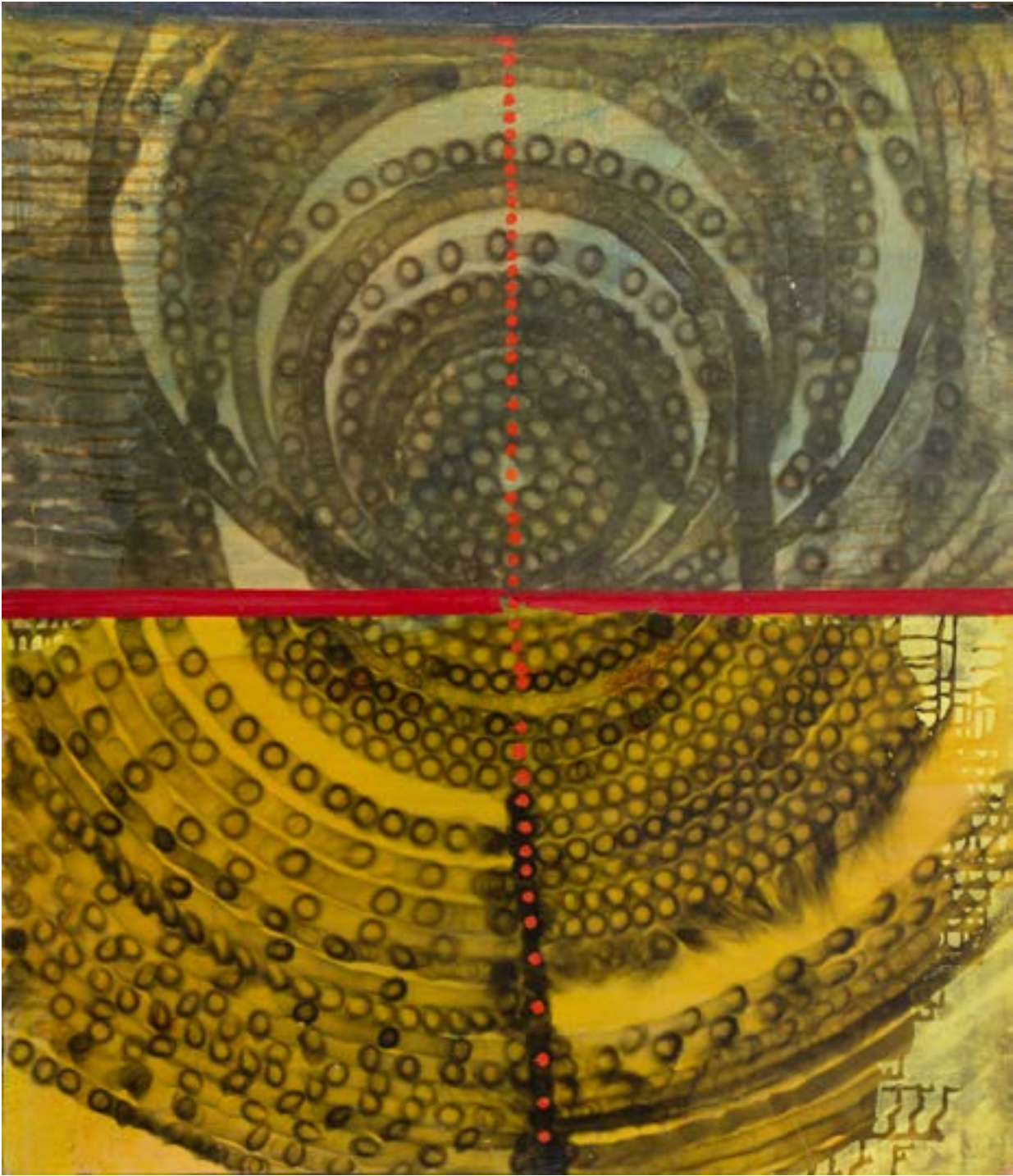
estymacja:
40 000 – 60 000 PLN
9 400 - 14 100 EUR

POCHODZENIE:
Polswiss Art, 2005
Rempex, 2009
DESA Unicum, 2018
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Marian Bogusz, Galeria Współczesna, Warszawa, 18.03-11.04.1971

LITERATURA:
Marian Bogusz 1920-1980. Wystawa monograficzna, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu,
red. Maria Dąbrowska, Irena Moderska, Poznań 1982, s. 171, poz. kat. 202 (spis)

Końcówka lat 50. XX wieku, to dla Mariana Bogusza moment zwrotny w jego karierze – rezygnuje on w swoich kompozycjach z jakiegokolwiek figuratywności i aluzyjności na rzecz poszukiwań w obrębie wyłącznie sztuki abstrakcyjnej. Tym, co unaoczniał w malarstwie Bogusza wspomniany moment i co pozostało wyznacznikiem jego późniejszej twórczości, była niezwykła wrażliwość na kolor, umiejętność wydobywania z plamy barwnej licznych odcieni i ich niuansów. Początkowo interesowała go gra form wypukłych na płaszczyźnie płótna. Tworzone układy były logiczne i podporządkowane pewnej zasadzie, którą widz mógł odkryć podczas obcowania z obrazem. Powierzchnia obrazu kształtowana była za pomocą samej farby, na zasadzie kontrastów kolorów oraz faktur, które prowadziły niekiedy do efektów dekoracyjnych bliskich postkoloryzmowi Gierowskiego. (...) Na początku obraz pozostawał płaszczyzną o urozmaiconej powierzchni i kolorze. Zachowywał też zgodnie z tradycją kształt czworokąta ograniczonego ramami. Ta postać obrazu była teraz naruszana poprzez rozmaite zabiegi mające na celu rozbicie tej formy. Eksperymenty polegały na urozmaiceniu kształtu obrazu krzywiznami i łukami, a także na wprowadzeniu reliefowych struktur na ramę i poza ramę obrazu” (Piotr Majewski, Malarstwo materii w Polsce jako formuła „nowoczesności”, Lublin 2006, s. 215-217).



355 †

IGOR MITORAJ

1944–2014

"Perseusz", 1970/2000

odlew/brąz patynowany, 38 x 26,5 x 6 cm
opisany na odwrociu: 'H.C.B 95/1000'
praca prezentowana na oryginalnej podstawie z trawertynu
wymiary z podstawą: wys. 48 cm, szer. 26,5 cm, gł. 10 cm

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

9 400 – 14 100 EUR



W ujęciu Igora Mitoraja antyczny bohater Perseusz ukazany został w postaci nagiego, muskularnego torsu. Rzeźba prezentuje typowy dla Mitoraja zabieg artystyczny – fragmentaryczne ukazywane ciało postaci, obecne w dziełach takich jak „Ikar”, „Eros” lub „Hermes”. Charakterystyczna dla rzeźbiarza estetyka fragmentu przywołuje na myśl dzieła antyczne, które współcześnie w wielu przypadkach znamy jako częściowe destrukty, zniszczone przez czas. Rzeźbiarz znaczną część życia spędził we Włoszech, gdzie obcował z artefaktami grecko-rzymskiej kultury. Mieszkał w Pietrasanta, mieście u podnóża Alp, nazywanym „mekką rzeźbiarzy”. Wśród słynnych kamieniotomów pracowali m.in. Michał Anioł czy Henry Moore.

Rzeźby Mitoraja nie są jednak biernymi kopiami dzieł starożytnych, lecz ich kreatywnym przetworzeniem. Stanowiące punkt wyjścia klasyczne piękno artysta przełamwał przez celowe ukruszenie materii rzeźbiarskiej, pęknięcia lub wprowadzanie fragmentów bandaży. Także i tors Perseusza nosi takie znamiona. Przez pierś herosa przechodzi linia sugerująca bandaż. W niektórych częściach rzeźby widoczne są kanciaste wybrzuszenia, zaburzające gładkość jej powierzchni. Specyficzna dla dzieł Mitoraja fragmentaryczność oraz okaleczenia są metaforycznymi śladami upływającego czasu, pomostem między minioną świetnością świata antycznego a teraźniejszością. Reinterpretacje antycznych posągów stanowią także punkt wyjścia do rozważań na temat ułomnej kondycji współczesnego człowieka, tęskniącego za utraconą doskonałością.

Życie Igora Mitoraja było niezwykle burzliwe. Urodził się w Oederan, miejscowości niedaleko Drezna w Niemczech. Ukończył Liceum Plastyczne w Bielsku-Białej, a następnie, w 1963, rozpoczął edukację na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Trafił tam pod skrzydła Tadeusza Kantora, u którego studiował malarstwo. Jako główne jego nauki wymieniał bezkompromisowe podejście do sztuki oraz zadań artysty, a także świeże przeżywanie emocji. To Kantor nauczył go patrzenia na dzieło w odpowiedni sposób. Doświadczenia zdobyte na akademii zdecydowały o dalszych losach twórcy. Prócz wskazówek dotyczących warsztatu i sztuki per se usłyszał od mistrza także, że jedynie wyjazd z Polski może pozwolić mu na rozwinięcie skrzydeł oraz osiągnięcie sukcesu. Do decyzji o emigracji przyczynił się także fakt, że młody rzeźbiarz nigdy nie poznał swojego ojca – francuskiego żołnierza, z którym jego matka miała romans w trakcie pobytu w Niemczech.

Mitoraj wyjechał do Francji w 1968. Udało mu się odnaleźć swojego ojca, ale nigdy nie zdecydował się na nawiązanie z nim kontaktu. Pierwszy okres po przyjeździe nie był łatwy dla młodego i ambitnego artysty. Aby korzystać z uroków nowego życia i studiować na prestiżowej École des Beaux-Arts, podejmował się wielu różnorodnych zadań. Zarabiał m.in. jako asystent fotografa oraz tragarz. Za jedne z pierwszych odłożonych pieniędzy podjął próby odlania niewielkich rzeźb w brązie, które następnie pokazał właścicielowi paryskiej galerii La Hune. To tam odbyła się pierwsza wystawa Polaka. Jeden sukces pociągnął za sobą kolejny i niedługo potem twórca poproszono o przygotowanie oraz zorganizowanie ekspozycji dla galerii ArtCurial w Paryżu. W celu przygotowania obiektów na wystawę autor wyjechał do artystycznych odlewni oraz kamieniarzy pracujących w marmurze w Pietrasancie we Włoszech. To właśnie tutaj swoje pracownie mieli jedni z najważniejszych rzeźbiarzy, a wśród nich m.in. Henry Moore. W tych urokliwych okolicznościach powstały pierwsze monumentalne dzieła z białego marmuru.

Paryska wystawa stała się początkiem dynamicznej kariery artysty. Wystawiał w takich miejscach jak Berlin, Hamburg, Haga czy Genewa. Sporo podróżował, ale to Włochy go uwiiodły. Najbardziej cenił Pietrasantę – odpowiadała mu nie tylko tamtejsza sztuka, lecz także tryb życia. Mitoraj przeniósł się do Włoch w 1983, a jego ulubionym materiałem rzeźbiarskim został marmur. Nawet prace realizowane w brązie najpierw lepił w glinie lub gipsie.



LATA 80. XX WIEKU

Powstanie Solidarności w 1980, czyli jedyne w bloku komunistycznym niezależnego związku zawodowego oraz lata wprowadzonego przez władze komunistyczne stanu wojennego (1981-82) nałożyły się na postmodernistyczne przesilenie ogarniające całą zachodnią (w tym także polską) kulturę. Wydarzenia te sprawiały, że w kwietniu 1982 część warszawskich artystów podpisała oświadczenie o wymownym tytule: „Głos, który jest milczeniem”. Wzywało ono do bojkotu galerii oraz imprez organizowanych pod egidą komunistycznego państwa. Protest był reakcją na zawieszenie działalności licznych stowarzyszeń oraz likwidację zrzeszającego ponad dwanaście tysięcy członków Związku Polskich Artystów Plastyków. Postawa artystów była kontestacją wobec wprowadzonego stanu wojennego i tłumienia ich niezależności od sterowanej przez władzę polityki kulturalnej. Przełom polityczny w 1989, a tym samym bezkrwawe przejście z ustroju komunistycznego do demokratycznego oraz początek III Rzeczypospolitej, objawił się pewną zmianą postaw artystycznych. Ponadto nie tylko zniknęła cenzura, ale też zwykli obywatele zaczęli się dorabiać, a z czasem zaczęli kupować sztukę... Jedną z bardziej znanych w tamtych czasach (a także obecnie) artystek była Magdalena Abakanowicz, której pracę na papierze „Oko” prezentujemy na niniejszej aukcji.

356 †

JERZY STAJUDA

1936-1992

"S.T.", lata 80. XX w.

akryl/plótno, 116 x 90 cm
opisany na krośnie: 'STJ. 6'
na odwrociu pieczęć Gallerii Spicchi dell'Est, Rzym
na odwrociu stempel wywozowy

estymacja:
15 000 – 25 000 PLN
3 600 – 5 900 EUR

POCHODZENIE:
Galeria Spicchi dell'Est, Rzym

WYSTAWIANY:
Jerzy Stajuda. Opere della collezione di Stefania Piga, Istituto Polski w Rzymie, 26.10.-23.11.2026

LITERATURA:
Jerzy Stajuda, Jerzy Stajuda. Opere della collezione di Stefania Piga, Rzym 2006, teksty: Waldemar Baraniewski, Jarosław Mikołajewski, Stefania Piga, Jerzy Stajuda, Agnieszka Szewczyk, s. 32 (il.)

„Dzieło Stajudy było na tyle niesynchroniczne wobec czasu, w którym powstawało, że nie dawało i nie daje się wpisać w jakiś rekonstruowany fragment historii polskiego malarstwa, trudno też wywieść je z tej historii, wyprowadzić z różnorodności stylistyk, sposobów obrazowania, znaleźć dla tego dzieła miejsce w uporządkowanym ciągu wydarzeń artystycznych”.

Waldemar Baraniewski



357 †

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930–2017

Oko, 1987

tusz/papier, 29,5 x 42 cm
sygnowany i datowany ołówkiem u dołu: 'M.Abakanowicz 1987'

estymacja:

15 000 – 25 000 PLN

3 600 – 5 900 EUR

Magdalena Abakanowicz kojarzona jest przede wszystkim z formami przestrzennymi wykonywanymi z juty lub sizalu. Pomimo że to rzeźbiarskie realizacje przyniosły Abakanowicz międzynarodowy rozgłos oraz sławę, to w pracach na papierze odnajdziemy najwyższy stopień intymnej relacji, w jaką artystka wchodzi z widzem. To właśnie w pracach na papierze najpełniej widoczna jest ręka artysty, każde zawahanie, każdą myśl. Papier najlepiej ukazuje uczucia artysty, a każda niedoskonałość, niepewne po-ciągnięcie lub odwrotnie – zdecydowana kreska – obrazuje to, co w danej chwili najbardziej zajmuje artystę. Dodatkowo prace na papierze pozwalały testować nowe pomysły, które pojawiały się w głowie twórczyni. Co ważne w kontekście całej twórczości Abakanowicz, często są one bezpośrednim efektem doświadczeń rzeźbiarskich lub ich powstanie poprzedzało kolejne etapy przestrzennych poszukiwań. Warto podkreślić, że artystka począt-kowo wykonywała przede wszystkim kompozycje gwaszem na kartonach. Stanowiły one dużych rozmiarów, barwne kompozycje przedstawiające zwierzęta oraz fantastyczne rośliny. Po 1960 Abakanowicz zainteresowały zagadnienia związane z szeroko pojmowaną tkaniną artystyczną.

Zaprezentowana na aukcji praca wykonana tuszem stanowi abstrakcyjną kompozycję, składającą się z różnego rodzaju kształtów oraz linii. Bardzo charakterystycznym motywem umieszczanym na pracach na papierze jest twarz, która stosunkowo rzadko pojawiała się w kontekście całej twórczo-ści artystki. Motyw ten pojawił się w rzeźbiarskiej twórczości artystki wraz z cyklem „Inkarnacje” oraz „Portrety Anonimowe” w latach 80. I była to

całkowita nowość w twórczości Abakanowicz. Artystka znana była do tego momentu głównie z bezgłowych, anonimowych postaci. Akwarele i gwasze były tym samym eksperymentem z powłoką, formą twarzy, ale też pewnym poszukiwaniem samej siebie, ponieważ punktem wyjścia do tych studiów była twarz samej artystki. Czy zatem przedstawiona praca jest autopor-tretem? Po części tak, jednak artystka pozostawia bardzo duże pole do interpretacji jej portretów. Magdalena Abakanowicz, zacierając swoje znaki charakterystyczne, staje się „everymanem”. W jej pracach widać często zabieg synekdochy – jedno ciało zamienne jest ze wszystkimi ciałami. W przypadku prac na papierze artystka posługiwała się syntetycznymi, umownymi kształtami, przez co nieraz są one enigmatyczne, a kształty przedstawionych form – jedynie zasugerowane.

Abakanowicz – w celu osiągnięcia efektu lekkości kompozycji – posłużyła się metodą tuszu lawowanego. Lawowanie jest techniką cieniowania oraz nakładania warstw koloru, nieraz jednolitej barwy, jak w przypadku pre-zentowanej pracy, za pomocą pędzla, piórka, a także rapidografu. Opisana technika służy między innymi do wykonywania ciemnych partii, zabiegu nazywanego potoczne cieniowaniem plamą czy tworzenia i oddawania efektów światłocieniowych. Metodę tę stosuje się najczęściej w przypadku pejzaży, nieraz jej efekty można podziwiać na obrazach impresjonistycznych oraz dziełach, na których autorzy pragnęli oddać wrażenie głębi, gry światła czy zjawisk atmosferycznych, takich jak mgła czy deszcz. Za pomocą lawo-wania autorka stworzyła delikatną, lekko rozmytą, dynamiczną kompozycję.



358 †

ALEKSANDRA JACHTOMA

1932

"Kompozycja", 1984

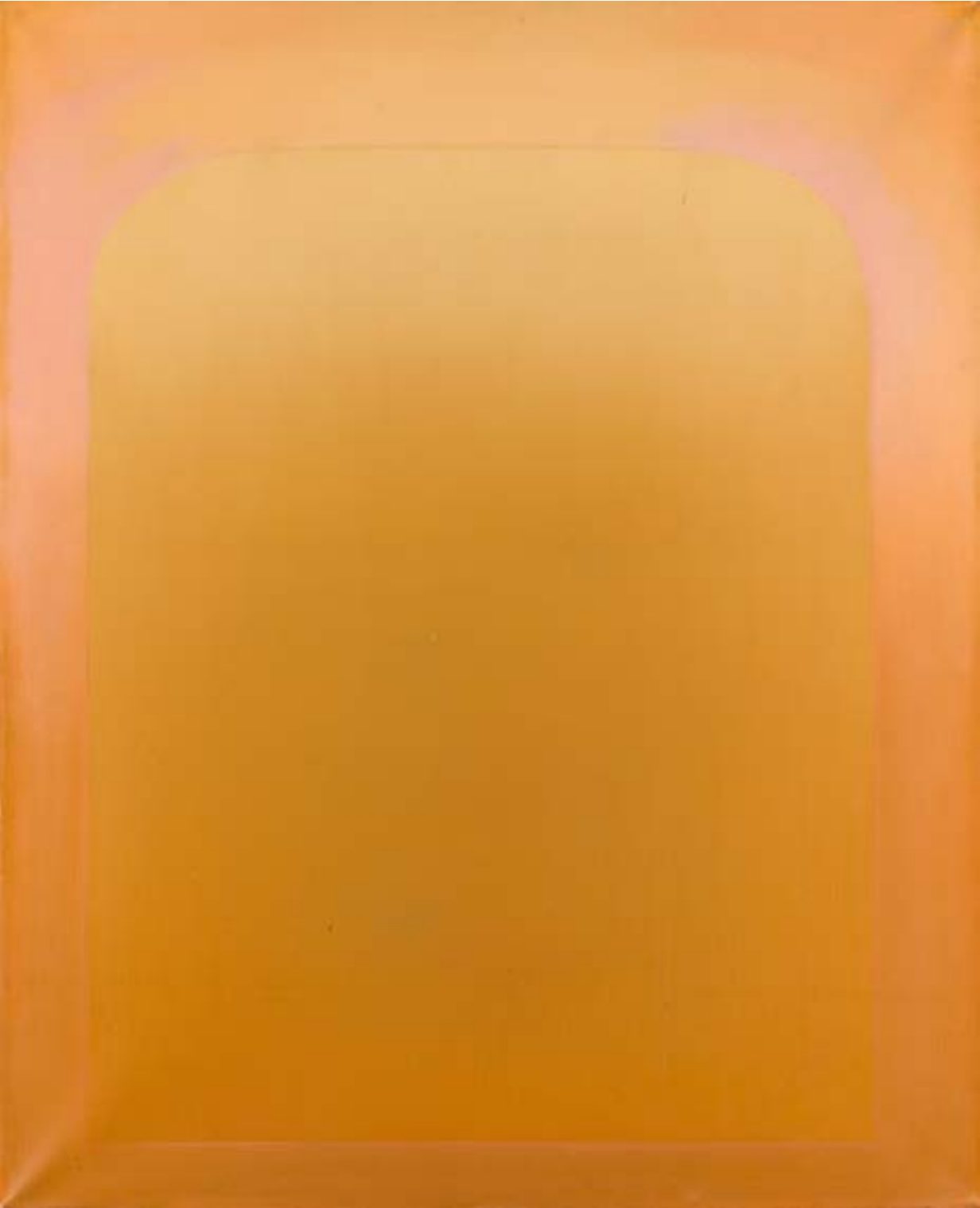
olej/piótno, 101 x 82 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ALEKSANDRA JACHTOMA | TYT. KOMPOZYCJA | WYM. 101 x 81 | TECH OLEJ | ROK 1984'

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Szwecja

„Nie widzę w moim malowaniu jakichś radykalnych przejść z jednej konwencji do drugiej, natomiast codzienny trud przechodzenia od bardzo bogatej faktury gęstej materii malarskiej, z niezidentyfikowanej formy okresu postudyjnego, do konsekwentnego upraszczania formy koloru, poszukiwania form jak najprostszych, czasem wręcz geometrycznych (lata 80.), czasem jednak jak obecnie, od nich odbiegających”.

Aleksandra Jachtoma





Aleksandra Jachtoma, fot. archiwum artystki

Aleksandra Jachtoma ukończyła Liceum Pedagogiczne w Zamościu. Po maturze rozpoczęła pracę nauczycielki rysunku w szkole podstawowej w Lublinie. Studiowała w Toruniu na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika oraz w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w pracowni profesora Czesława Rzepińskiego. W 1958 ukończyła również warszawską Akademię Sztuk Pięknych w pracowni profesora Kazimierza Tomorowicza. Jachtoma była zarówno założycielką, jak i członkinią warszawskiej grupy Rekonesans, utworzonej w 1963.

Artystka jest określana mianem wybitnej abstrakcjonistki. Od wczesnych lat swojej twórczości prace Jachtomy wyróżniają się silną, kolorystycznie bogatą kompozycją, balansującą na granicy między abstrakcją a figuracją. W miarę upływu czasu jej styl ewoluował w kierunku coraz bardziej geometrycznych przedstawień, w których skupiała się na wydobywaniu światła poprzez subtelne, rozświetlone plamy barwne.

Podróże miały ogromny wpływ na twórczość artystki. To właśnie w trakcie wyjazdów zetknęła się z niezwykłym światłem, które ją inspirowało i starała się uchwycić w swoich malarskich kompozycjach. Te doświadczenia zaowocowały pracami pełnymi unikalnej luminancji. Przez całe życie artystka operuje światłem i kolorem. Jej obrazy, pełne energii i emocji, są dowodem na jej niezwykłą wrażliwość. Każda praca Jachtomy to wizualna opowieść, w której światło odgrywa główną rolę, tworząc harmonijną całość z geometrycznymi kształtami.

Artystka poprzez barwę wydobywa głębię, a świetlno-barwne cechy stają się symbolem jej estetyki. Fascynacja światłem, przenikająca jej płótna, skłania odbiorcę do refleksji nad istotą i wzajemnym oddziaływaniem światła i koloru. W pracy „Kompozycja” z 1984 możemy wręcz zanurzyć się w kolorystycznej spójności, która emanuje z obrazu.

Na pierwszy rzut oka prace Jachtomy mogą wydawać się dekoracyjne, jednak oferują znacznie więcej. Wpatrując się w ich głębię, wkraczamy w hipnotyzującą sferę, dotąd nieznaną. Asce-tyczne kompozycje artystka uzyskuje poprzez delikatne pociągnięcia pędzlem, które imitują smugi światła padającego w różnych konfiguracjach. Geometryczne formy, takie jak owale czy prostokąty, w połączeniu z mistrzowsko operowanym kolorem, nadają kompozycjom wyciszony i refleksyjny charakter. Interesujący jest sposób, w jaki artystka podchodzi do procesu twórczego. Malarka całościowo zakrywa przestrzeń płótna, koncentrując się na kolorze i jego formowaniu na płaszczyźnie obrazu. Jej prace skrywają w sobie głębię i złożoność, które skłaniają do dłuższego zatrzymania się nad nimi i refleksji.

W ten sposób Jachtoma stworzyła swój niepowtarzalny styl, który zachwyca miłośników sztuki abstrakcyjnej, oraz tych, którzy w sztuce szukają głębszych emocji i zrozumienia. Jej twórczość to nieustanne poszukiwanie piękna i harmonii w formie i barwie, co czyni ją jedną z najważniejszych postaci współczesnej sztuki.

Jachtoma w 1972 przebywała w Paryżu w ramach stypendium Ministerstwa Kultury i Sztuki. Artystka została laureatką nagrody Ministra Kultury i Sztuki za całokształt swojej twórczości. Ponadto otrzymała Nagrodę Krytyki Artystycznej im. Cypriana Kamila Norwida oraz Nagrodę im. Jana Cybisa Warszawskiego Okręgu Związku Polskich Artystów Plastyków w 2003. Do tej pory w swojej karierze zrealizowała wiele wystaw, około 30 indywidualnych.

359 †

ANDY WARHOL

1928-1987

Portfolio "Saint Apolonia" (zestaw 4 grafik), 1984

serigrafia barwna/Essex Offset Kid Finisch paper, 76 x 56 cm
każda praca sygnowana i opisana ołówkiem: '34/250 Andy Warhol'

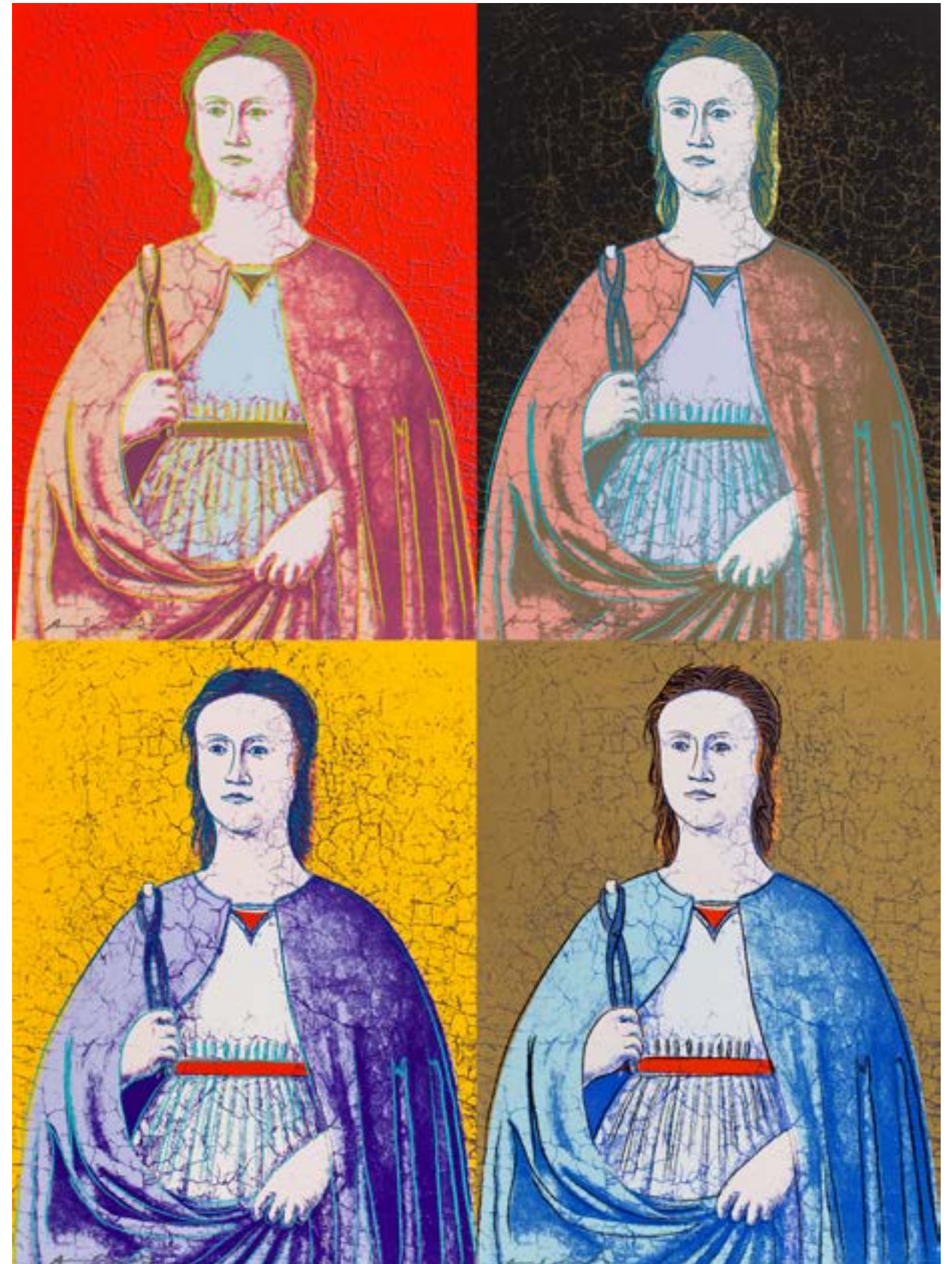
estymacja:

400 000 – 500 000 PLN

93 500 – 116 900 EUR

LITERATURA:

Feldman and Schellmann, II.330-333





W 1984 roku Andy Warhol stworzył serię czterech sitodruków poświęconych męczennicy i patronce stomatologii, świętej Apolonii. Każda grafika z serii przedstawia portret świętej męczennicy torturowanej przez aleksandryjski tłum w Egipcie w II wieku. Temat śmierci św. Apolonii, porusza między innymi fragment listu św. Dionizego Wielkiego. Jest w nim opisany pogrom chrześcijan w Aleksandrii, który miał miejsce w dniu, w którym obchodzono tysiąclecie istnienia Rzymu. Właśnie w tym czasie chrześcijanie w tym mieście, zostali zaatakowani przez osoby wyznające inne religie. Jedną z ofiar rzezi była Apolonia, która zginęła za wiarę. Źródła historyczne podają, że w chwili śmierci była ona kobietą w podeszłym wieku, choć w renesansowej ikonografii jej wizerunek przedstawiany był jako kobiety o wiele młodszej niż w chwili śmierci. Uważa się, że św. Apolonię torturowano poprzez wrywanie zębów, dlatego też Warhol w tym, kompletnym zestawie grafik przedstawił ją trzymającą swój atrybut, czyli szczypce. Święta Apolonia tradycyjnie uważana jest za patronkę stomatologów. Jej wizerunki można spotkać w wielu gabinetach dentystrycznych, oczywiście można je także dostrzec na uczelniach kształcących dentystów.

Grafiki z tego portfolio bezpośrednio inspirowane są portretem Apolonii wykonanym przez włoskiego malarza Piero della Francesca między 1455 a 1450 rokiem. Oryginalny obraz temperowy przedstawia Apolonię z surowym wyrazem twarzy na złotym tle. Upływ czasu i wysychająca farba pozostawiła na licu obrazu charakterystyczne krakelury. Niewielkie spękania pokryły gęstą siatką wizerunek patronki dentystów, tworząc swoisty raster. Warhol był pod silnym wrażeniem zniekształceń, które na obrazie pozostawił czas, tak wielkim, że postanowił je oddać w technice sitodruku. Podczas gdy artysta często zniekształcał swoje obrazy, przetwarzał je i interpretował, w przypadku Apolonii zdecydował się oddać jak najwierniej trójwymiarowe spękania powierzchni pracy. Na sitodruki Warhola z tego cyklu można dostrzec również charakterystyczne przesunięcia, pewną niestarość krawędzi, która ma oddawać głębokość pęknięć farby na obrazie Piero della Francesci. Oddanie takich pęknięć w technice sitodruku wymaga wyjątkowo dużo umiejętności technicznych od drukarza, który musi bardzo precyzyjnie zestawzić ze sobą kolejne sita. Warhol powstrzymał się również od przycinania obrazu zachowując pierwotne proporcje oryginału. Na uwagę zasługują również zestawienia barwne, które zaproponował Warhol. Oprócz pracy na złotym tle zaproponował czerni, czerwieni i stare złoto. W każdej odsłonie tego cyklu Warhol przedstawia świętą na tle intensywnego koloru, co oddaje doskonale ducha pop-artu. Warhol zastosował również jaskrawe obwódki, co z kolei podkreśla rysy twarzy świętej i uwypukla fakturę jej ubrań oraz popękane tło. Pomimo zastosowania przez Warhola odważnych kolorów do nakreślenia tła, paleta, której używa do kreacji figury świętej jest o wiele bardziej stonowana, co kontrastuje z innymi realizacjami graficznym z tego okresu, a w szczególności cyklem renesansowym sitodruków, w którym artysta wykorzystywał popularne motywy włoskiego malarstwa XV wieku, tworząc z nich semigraficzne kolaże. W przypadku świętej Apolonii, artysta zdecydował się jednak wiernie oddać wizerunek męczennicy, starając się również zachować pierwotne kolory.



360 †

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI

1922–2020

"Deszcz i chorągiewka" (replika autorska), 1981

olej/piótno, 73 x 60,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na krośnię malarskim: '176 S. FIJAŁKOWSKI - DESZCZ I CHORAĞIEWSKA
- REPLIKA [z dedykacją] 1981' oraz 'STANISŁAW FIJAŁKOWSKI - ŁÓDŹ, ZACHODNIA 12 m. 59'

estymacja:

120 000 - 180 000 PLN

28 100 - 42 100 EUR

POCHODZENIE:

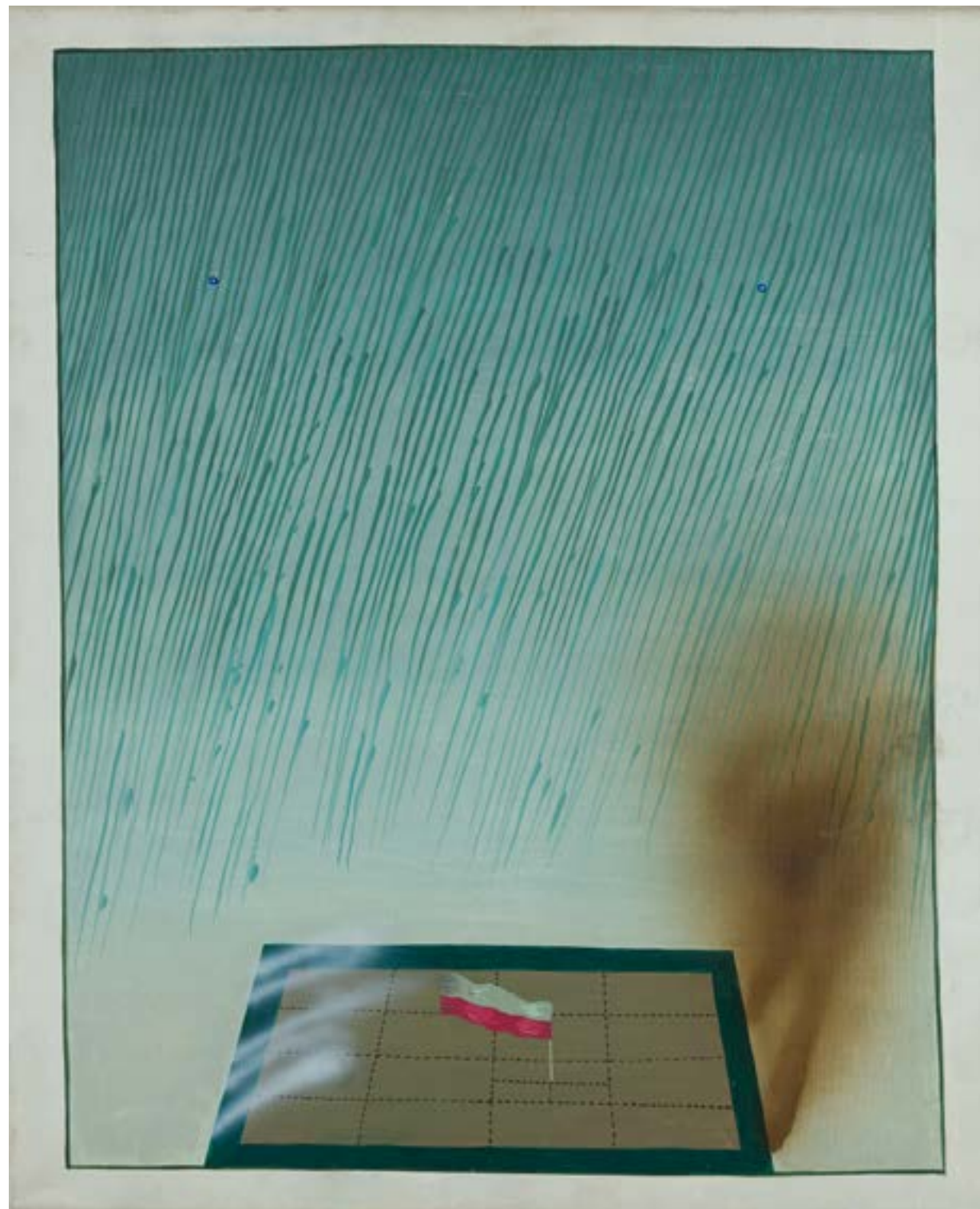
dar bezpośrednio od artysty

kolekcja Wojciecha Siemiona

kolekcja prywatna, Polska

„Czynności malarza mają wymowę rytualną i wskazują na inną rzeczywistość, wręcz odbywają się w innej rzeczywistości, w innym czasie i w innej przestrzeni – w rzeczywistości transcendentnej w stosunku do dzieła będącego jej symbolicznym znakiem”.

Stanisław Fijałkowski



Na początku swojej drogi młody twórca buntował się przeciwko estetyce Strzemińskiego, którego był studentem. Robił to, odwołując się do doświadczeń impresjonizmu i kubizmu. Pragnąc stworzyć własny rys twórczy, poszukiwał inspiracji w tradycji i dorobku innych wybitnych artystów. Fijałkowski przyznawał, że duże znaczenie w określeniu charakteru jego sztuki miały lektury pism Kandinsky'ego (którego „Über das geistige in der kunst” przełożył i wydał po polsku) oraz Mondriana, a także zainteresowanie surrealizmem. Jednak relacja ze Strzemińskim nie ucierpiała przez jego artystyczne poszukiwania. Fijałkowski został asystentem mistrza, a także dołączył do grupy łódzkich awangardzistów z „kręgu Strzemińskiego”, propagujących myśl twórczą swojego wykładowcy.

Fundamentem kompozycji Stanisława Fijałkowskiego jest niemal zawsze wykreślona wąską linią rama, oddzielająca autonomiczną sferę obrazu od świata zewnętrznego. Na płótnach pojawiają się enigmatyczne obiekty – anielskie skrzydła, części ludzkiego ciała, takie jak ręce czy głowa, liczby, wykresy, figury geometryczne czy „czarne słońca”.

W swojej działalności artystycznej Fijałkowski próbował wizualizować duchowość poprzez formy uproszczone, oscylujące między naturą a światem nieprzedstawiających kształtów. Kluczami interpretacyjnymi do prac czynił nieraz tytuły, które miały naprowadzać na ekwiwalent danej płaszczyzny malarskiej w rzeczywistości codziennej. „Można odnieść wrażenie, że za pomocą abstrakcyjnych form artysta układa swój własny, tajemniczy alfabet” (Sabina Sokołowska, „Muzyka form”, [w:] „Stanisław Fijałkowski”, katalog wystawy, [red.] Jolanta Pieńkos, Zachęta Państwowa Galeria Sztuki w Warszawie, Warszawa 2003, s. 5).

Praca „Chorągiewka i deszcz” powstała w 1981. Charakteryzuje ją typowa dla dzieł z tego czasu baczna obserwacja ponurej natury otaczającego świata. Tytułowy deszcz, wyrażony przez cienie, ukośne linie w odcieniach turkusu, pada na płaszczyznę mogącą reprezentować plac, boisko czy dach budynku, w które wbita jest powiewająca polska flaga. Po dwóch stronach opisywanej płaszczyzny widzimy dym – po lewej stronie jasny, a po prawej – ciemny. Kompozycja zamknięta w ramie namalowanej na powierzchni płótna oddaje najważniejsze – jak pisał Serge Farchereau – cechy malarstwa Fijałkowskiego: symbolika i magia cyfr i figur geometrycznych jako znaków najprostszych, uniwersalnych, używanych od tysięcy lat, o których się dziś nie pamięta. Prezentowana praca to autorska replika obrazu „Chorągiewka i deszcz” z 1980, wystawionego i reproduktowanego (odwrotnie) w katalogu wystawy Fijałkowskiego w poznańskim Muzeum Narodowym z roku 2001. Replika powstała z dedykacją dla kolekcjonera.

Stanisław Fijałkowski studia odbył w latach 1946–51 w łódzkiej PWSSP. W latach 1947–93 pracował w macierzystej uczelni, w 1983 objął stanowisko profesora. Odegrał znaczącą rolę w gronie pedagogicznym, które kształtowało oblicze łódzkiej szkoły (dzisiejszej ASP). Krótko, w różnych latach, wykładał gościnnie także za granicą: w Mons (1978, 1982) i Marburgu (1990), a przez cały rok akademicki 1989/1990 prowadził zajęcia na uniwersytecie w Geissen. Jego prace prezentowano na ponad pięciuset wystawach krajowych i zagranicznych. Reprezentował Polskę na Biennale w São Paulo w 1969 i na Biennale w Wenecji w 1972. W 1977 wyróżniono go Nagrodą Krytyki Artystycznej im. Cypriana Kamila Norwida, a w 1990 został uhonorowany prestiżową Nagrodą im. Jana Cybisa. Jego dzieła znajdują się w licznych zbiorach prywatnych i publicznych w Polsce i za granicą, między innymi w Galerii Trietiańskiej w Moskwie, w Muzeum imienia Puszkina w Moskwie, Museum of Modern Art w Nowym Jorku, w Mc Grew Hill Collection w Nowym Jorku, Tate Gallery w Londynie, w Gabinecie Rycin w Zagrzebiu, w Graphische Sammlung Albertina w Wiedniu oraz muzeach w Bochum, Carpi, Dreźnie, Erlangen, Hamburgu, Hanoverze, Lubece, Lugano, Marburgu, Oldenburgu, Pradze, Skopje i Winterthur (źródło: [https:// culture.pl/pl/tworca/stanislaw-fjalkowski](https://culture.pl/pl/tworca/stanislaw-fjalkowski), dostęp: 12.02.2024).



361 ↑

SZYMON URBAŃSKI

1963

"Atak na Bank", 1989

akryl/plótno, blacha, 100 x 100 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: ‘SZYMON URBAŃSKI 89 | ATAK NA BANK’

estymacja:
7 000 – 12 000 PLN
1700 – 2 900 EUR

Szymon Urbański jest jednym z tych artystów, których prace są wyraziste zarówno w formie, jak i przekazie. Oprócz farby i płótna artysta w swoich dziełach wykorzystuje także blachę, co nadaje im agresywny i surowy charakter. W pracy „Atak na bank” z 1989 roku Urbański żęby podkreślić przekaz, sięgnął również po słowa. To połączenie wizualnego przekazu z tekstem jest bardzo wymowne i sugeruje, że artysta pragnie przekazać coś niezwykle konkretnego i dosadnego. Obraz, dzięki wyborowi palety kolorystycznej, użytym materiałom i precyzyjnej kompozycji, sprawia wrażenie monumentalnego dzieła, w którym nie ma miejsca na przypadek czy słabość. Artysta, poprzez swoje dzieła, angażuje widza w refleksję nad ich ciężarem i treścią. Jego prace, pełne wyrazu i surowości, nie pozostawiają obojętnym, zachęcając do głębszej analizy i zrozumienia przekazu artysty. W swoich przekazie, Urbańskiego można pozycjonować wśród twórczości młodych-dzikich, których malarstwo zdominowało galerie europejskie w latach 80. XX w.

Urbański studiował w Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi, a następnie kontynuował edukację na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, uzyskując dyplom w 1988 roku w pracowni prof. Stefana Gierowskiego. W 1989 roku rozpoczął współpracę z krakowską Galerią Zderzak. W latach 1989-1998 współpracował z Galerią Spicchi dell'Este w Rzymie. Jego prace były wystawiane na wystawie Ryszarda Ziarkiewicza „Raj utracony” w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie w 1990 roku.



362 †

MARIAN MOKWA

1889–1987

Statek na morzu, około 1981

olej/ płótno, 50 x 70 cm
sygnowany p.d.: 'Mokwa'

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





LATA 90. XX WIEKU

Początek III Rzeczypospolitej – jakby na przekór dotychczasowej tradycji – choć objawił się pewną zmianą postaw artystycznych, to nie wpłynął aż tak znacząco na ich charakter. Trendy tej dekady nie były stricte związane z polityką. Jak zatem podsumować lata 90. w Polsce? Pierwszym skojarzeniem, które przychodzi do głowy, jest chaos. Form, kolorów, pomysłów i rozwiązań. Po latach opresyjnego systemu polscy artyści pragnęli, by było nowocześnie, kolorowo, wesoło, czyli inaczej niż dotąd. Dlatego często ludzie związani ze sztuką odchodzili od wcześniejszych technik i tworzyli w nowy sposób. Tak było chociażby w przypadku Teresy Pągowskiej. Warto zwrócić uwagę na jej innowacyjne prace, które zaczęła tworzyć od początku lat 90. – konstruowane z lekkością, wypełnione plamami i plamkami świetlistych barw, pełne wdzięku i poetyckiego humoru. Nierzadko artystka wykorzystywała w nich naturalną strukturę płótna oraz barwę niezagruntowanego podobrazia i kreśliła malarskie znaki, operując zaledwie kilkoma ruchami pędzla. Prostota form, oszczędność środków, rezygnacja z malarskiego wyrafinowania, ujawniają sumę doświadczeń, której istotę można porównać do intensywności literackiej formuły haiku. „Bohaterami” tych płócien są pojedyncze elementy takie jak owoce czy zwierzęta. Powstał wówczas nawet cykl „Owoce”, z którego pochodzi prezentowana na niniejszej wystawie praca. Rok 1990 okazał się szczęśliwy nie tylko dla ojczyzny, lecz także dla Pągowskiej. Otrzymała bowiem wówczas nagrodę nowojorskiej Fundacji im. Alfreda Jurzykowskiego.

363 †

TERESA PĄGOWSKA

1926-2007

Z cyklu "Owoce", 1996

olej/płótno, 46 x 46 cm

sygnowany l.d: 'TP'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'TERESA PĄGOWSKA 1996 Z CYKLU OWOCE | 46 x 46 cm'
oraz wskazówka montażowa

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

9 400 – 14 100 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Nie jestem specjalistką od morza, od kobiet ani od mężczyzn czy zwierząt. Ja jestem ja: Teresa Pągowska”.

Teresa Pągowska





Teresa Pagowska, Kraków, Galeria ASP, Wernisaż wystawy malarstwa z lat 1991– 2001 n/z, 20.05.2004, fot. Wacław Klag/Reporter

Teresa Pagowska jest uznawana za jedną z wybitnych artystek polskiej sztuki. W swojej karierze skupiała się głównie na postaci ludzkiej, a kobieta była szczególnie częstym tematem jej prac. To właśnie takie motywy, wraz z nowymi odkryciami przestrzenno-kolorystycznymi, sprawiły, że została uznana za jedną z najciekawszych reprezentantek nurtu nowej figuracji.

Pagowska jest znana ze swojej wyjątkowej wrażliwości malarskiej, którą wypracowała m.in. poprzez operowanie barwą. Jej kolorystyczna wrażliwość nadaje pracom wyjątkowy wydźwięk, doceniany przez szeroką publiczność. We wczesnych latach twórczości integrowała tę delikatność z bardziej tradycyjnym warsztatem, wyniesionym z gdańskiej PWSSP, czyli tzw. szkoły sopockiej. Praca i przyjaźń z Piotrem Potworowskim trochę oderwała malarkę od konwencji kolorystycznych. Z czasem stworzyła swój indywidualny styl, który oscylował między coraz lżejszym użyciem barw a malarstwem materii. Jej styl, definiowany latami, można postrzegać przez pryzmat koloryzmu, prostoty i sylwetkowej plamy jako znaku rozpoznawalnego.

W późniejszych latach twórczości, zwłaszcza w latach 90., wprowadzała nowe motywy. Coraz częściej pojawiały się cykle obrazujące zwierzęta oraz portrety przedmiotów i owoców. Sięgając po nieugruntowane płótna, tworzyła prace emanujące lekkością. W cyklu „Owoce” z 1996 warto zwrócić uwagę na wypełnioną plamę barwną. Użycie ciepłej kolorystyki ze świetlistymi akcentami podkreśla dekoracyjność obrazu. Forma pozostaje jednak prosta, bez przesady czy zbędnych detali. Pagowska skupia się na wdzięku i delikatności, gdzie siłą jest wystarczający ruch pędzla. Przykuwające zestawienia kolorystyczne dają odbiorcy poczucie wewnętrznego spokoju oraz melancholii.

O artystce mówi się, że redukuje ekspresję, nie dodaje zbędnych przedstawień ani szczegółów, pozostawiając przestrzeń, aby praca mogła odetchnąć, a widz nacieszyć się tym, co sama artystka uznaje za niezbędne. Oszczędne ruchy pędzla są jej charakterystycznym znakiem. Wykorzystywała naturalną strukturę podobrazia, aby wydobywać to, co naprawdę wartościowe. Jej prace emanują prostotą form i oszczędnym użyciem środków malarskich. W późniejszych latach często wybierała jeden element, który chciała przedstawić, np. jeden owoc. W swoich wypowiedziach podkreślała, że rezygnacja z wielu elementów pozwalała jej wydobyć prawdziwą wartość przedstawienia. Wierzyła, że prostota formy jest prawdziwym bogactwem.

Praca z cyklu „Owoce” emanuje delikatnością i zmysłowością. Można zaryzykować stwierdzenie, że jest to w jakiejś formie intymne przedstawienie, jakby w tej prostej tematyce pracy krył się ukryty przekaz wrażliwości malarki. Wybierane przedmioty czy postaci nie są wyszukane, jednak sposób, w jaki artystka je przedstawia, staje się jej indywidualnym znakiem, odzwierciedleniem jej postrzegania świata i osobowości. Obrazy te niezmiennie intrygują współczesną publiczność. Jej twórczość nie tylko jest emblematem nowej figuracji, ale również zachwyca nowe pokolenia subtelnością i autentycznością stylu.

Teresa Pagowska uzyskała dyplom w zakresie malarstwa w 1951 w poznańskiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych, gdzie studiowała malarstwo i techniki ścienne pod kierunkiem Wacława Taranczewskiego i Eustachego Wasilkowskiego. Lata 50. były okresem jej intensywnej działalności artystycznej. W tym czasie brała udział w pracach nad odbudową Starego Miasta w Gdańsku, dekorując fasady dwóch kamienic przy Długim Targu w latach 1954–55. Była również zaangażowana w organizację Festiwalu Sztuk Plastycznych w Sopocie – cyklicznego ogólnopolskiego przeglądu sztuki współczesnej. W 1956 pełniła funkcję przewodniczącej komitetu organizacyjnego, a w 1958 w ramach festiwalu zorganizowała wystawę Piotra Potworowskiego.

W 2000 otrzymała Nagrodę im. Jana Cybisa, a w 2001 Nagrodę im. Kazimierza Ostrowskiego, przyznaną przez Okręg Gdański Związku Polskich Artystów Plastyków. W 2002 została doktorem honoris causa gdańskiej ASP. Uroczystość odbyła się w Dworze Artusa i była połączona z wręczeniem Nagrody im. Kazimierza Ostrowskiego oraz wernisażem prac artystki.

364 ↑

SALVADOR DALÍ

1904-1989

"Nude Ascending a Staircase Hommage to Marcel Duchamps", 1974/2001

brąz, 55 x 32,5 x 37,5 cm
sygnowany i numerowany na muszli: 'Dali | P.E | 7/9'
edycja: 7/9 Prestige Edition
cała edycja: 9 Prestige Edition + 99

estymacja:
100 000 - 150 000 PLN
23 400 - 35 100 EUR

LITERATURA:

Por.:

Robert i Nicolas Descharnes, Dalí. The Hard and The Soft. Spells for the Magic of Form. Sculptures and Objects, Azay-le-Rideau 2004, s. 162-163, poz. kat. 412 (il.)



Salvador Dali to jedna z najgłośniejszych postaci sztuki XX wieku. Poza niewątpliwym talentem artystycznym (przyprawiającym jego samego o drżenie rozkoszy), odznaczał się też ponadprzeciętnymi zdolnościami do zwracania uwagi na siebie i do irytowania otoczenia, czego dowodem jest prezentowana rzeźbiarska realizacja.

Jedną z ciekawszych, bo wyjątkowo ironicznych rzeźb Salvadora Dali jest brąz zatytułowany „Nude Ascending a Staircase Hommage to Marcel Duchamp”. Słynny „Akt schodzący po schodach nr 2” został namalowany na początku 1912 roku przez mistrza ruchu Dada i ojca surrealizmu, Marcela Duchampa. Obraz ten został odrzucony w lutym 1912 roku przez Salon Niezależnych i wystawiony jesienią tego samego roku przez Section d’Or – ugrupowanie artystyczne założone w październiku 1912 przez kubistów zafascynowanych i zestawieniami form geometrycznych w sztuce. Następnie wystawiony w lutym 1913 roku na nowojorskiej wystawie Armory Show wywołał sensację i skandal. „Akt schodzący po schodach nr 2” stał się pierwszym z dzieł seryjnych Duchampa. Poprzedził go „Aktem schodzący po schodach nr 1”, po nim zaś, w 1916 roku zrealizowana została pełnowymiarowa, ręcznie kolorowana kopia fotograficzna, zatytułowana „Akt schodzący po schodach nr 3”. Część czwartą serii stanowił miniaturowy rysunek wykonany ołówkiem i atramentem oznaczony numerem 4 i datowany na 1918 rok. Akt schodzący po schodach nr 2 jest jednym z serii obrazów Duchampa wykorzystujących kubistyczne eksperymenty z formą w przestrzeni. Stanowi on nawiązanie zarazem do futurystycznych obsesji ewokowania ruchu i jeżeli chodzi o formę najbliżej mu do realizacji w technice chronofotografii.

W 1912 roku Duchamp wystawił Akt numer 2 w Galeries Dalmau w Barcelonie. Być może wówczas Dali miał okazję zobaczyć tę pracę, raczej na pewno natomiast mógł przeczytać o pracy w gazetach. Dali postanowił stworzyć rzeźbę, która z jednej strony będzie hołdem złożonym swojemu przyjacielowi, z drugiej będzie stanowić antytezę wysoce przeintelektualizowanemu przekazowi Duchampa. Dali stworzył usposobienie piękna – nagą kobietę wspinającą się (a nie schodzącą, jak u Duchampa) po ogromnej muszli. Jest to jedna z najbardziej atrakcyjnych realizacji w brązie. Idealne proporcje ciężkiej, wręcz topornej muszli zestawione zostały z gibkością i lekkością kobiecej figury.



365 †

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930–2017

"Incarnation 4", 2001

brąz, 92 x 26,5 x 20 cm

sygnowany, datowany i opisany na podstawie: 'DLA DANUSI 2001 [monogram artysty] MA'

estymacja:

150 000 – 200 000 PLN

35 100 – 46 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Danuty Wróblewskiej





Magdalena Abakanowicz podczas pracy z woskowym modelem rzeźby z cyklu "Anonimowe portrety" (Anonymous Portraits),
Bologna, Włochy, 1986, fot. Artur Starewicz/East News.



„Twarze powstały z mojej, odciskanej w miękkiej materii. Ciepły, ciekły wosk zamazuje rysy, tworząc nowe. Utrwała je, stygnąc nagle. Pozostają fragmenty skóry, wargi czy rzęsy, nieodczekiwanie dosłowne. Wosk zniekształca podobnie, jak mógłby to robić upływający czas.

Wiele czasów upływających jednocześnie dla tej samej twarzy. Wiele bytów obok siebie z doświadczeniami, który zostają na powierzchni skóry.

Patrzę ze zdziwieniem na to, co zdejmuję z twarzy, co poddaje się palcom. Wzmacniam powstałą błonkę gazą szpitalną, płótnem, aby scalić ważne fragmenty. Twarze Inkarnacji osłaniają chaos wnętrza ukrywanego za żywą twarzą. Uciekam od każdej, sięgając po następną, aby wreszcie odnaleźć równowagę w obiektywizmie twarzy zwierząt.

Na skórze, we włosach, w ruchu powietrza zapach gorącego wosku. Nośłam go w sobie jeszcze wiele dni po zakończeniu kolejnego etapu pracy. Wywołuje on obrazy, przeistacza każdy inny zapach”.

Magdalena Abakanowicz, 1987

366 ↑

FRANCISZEK STAROWIEYSKI

1930–2009

"Gruba Anielica", 1691 (1991)

technika mieszana/papier, 50 x 33 cm
sygnowany, antydatowany i opisany ołówkiem w polu kompozycji:
'Gruba Anielica 16[monogram wiązany]91'
na odwrociu nalepka galerii Spicchi dell'Est

estymacja:

9 000 - 15 000 PLN

2 200 - 3 600 EUR

„W nagości, a nie pozorach terażniejszości kryje się istota rzeczy – takie było przekonanie Franciszka Starowieyskiego. Kiedy rysował ciało, był to przede wszystkim akt poszukiwania abstrakcji, której istnienia można się było domyślać pod kostiumem kreski”.

Alin Avila. Pożoga, niedole i radości 1993 [w:] Franciszek Starowieyski (1930–2009).

Przyjaźnie Paryskie 1683–1693. Kolekcja A i N. Avila, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 2014, s. 43

Prezentowana praca stanowi zbiór wszystkich cech charakterystycznych dla twórczości Franciszka Starowieyskiego. Wykonany sangwin, rysunek erotyczny przedstawiający kobietę-ptakę uosabia to w czym Starowieyski osiągnął mistrzostwo, czyli groteskę. W 1999 Starowieyski w ramach podsumowania swojej twórczości wyliczył, że stworzył 2000 obrazów i rysunków, 50 scenografii teatralnych i operowych oraz 300 plakatów. We wszystkich realizacjach najważniejszy był dla niego rysunek, którego rolę stawiał na równi z wielkoformatowymi interwencjami artystycznymi. Stąd liczne jego szkice, często uzupełnione licznymi komentarzami i obliczeniami, stanowią niezwykłą opowieść o jego wyobraźni, źródłach inspiracji oraz są materialnym dowodem gruntownie wypracowanego i wyszukanego geniuszu Franciszka Starowieyskiego.

„Franciszek Biberstein-Starowieyski był prawdziwym, autentycznym arystokratą, w swój osobliwy sposób przywiązanym do tradycji rodowych i szanującym je. Ale był osobowością rozsadzającą wszelkie kanony, normy i ograniczenia, osobowością niezwykłą, o nieokiełznanym temperamentie i nieprzewidywalną. Był bezkonkurencyjny w tworzeniu wprawdzie niewiarygodnych, ale urzekających i barwnych fikcji i mitów, i był najbardziej zaskakujący i kontrowersyjny w dyskusjach i poglądach na sztukę, i nie tylko, spośród wszystkich artystów, z którymi przyszło mi się spotkać i zaprzyjaźnić” (Bożena Kowalska, wstęp do katalogu wystawy "Bykowi chwała! 100 plakatów Franciszka Starowieyskiego z kolekcji Janusza Pławskiego w wyborze Bożeny Kowalskiej", Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej "Elektrownia", Radom 2009, s. 7–8).



367

HENRYK MUSIAŁOWICZ

1914-2015

Z cyklu "Księgi życia", lata 90. XX w.

technika własna, drewno polichromowane, 183 x 50 x 22 cm
sygnowany na odwrociu: 'Musiałowicz'

estymacja:

25 000 – 35 000 PLN

5 900 – 8 200 EUR

„Potrafię cieszyć się polnym kwiatem, który rośnie przy drodze,
a który tak łatwo zdeptać lub minąć nieuważnie. Jestem zrozpaczony
obojętnością, nienawiścią, zniszczeniem naszego otoczenia”.

Henryk Musiałowicz





Henryk Musiałowicz w pracowni w Cieńszy, fot. dzięki uprzejmości spadkobierców artysty

Henryk Musiałowicz był artystą o niezwyklej biografii, która miała ogromny wpływ na jego twórczość, zarówno pod względem tematu, jak i formy. Artysta urodził się w 1914 w Gnieźnie. Studia rozpoczął w 1936 w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych pod okiem profesora Leonarda Pękalskiego. W 1948 otrzymał dyplom w pracowni profesora Felicjana Szczęsnego Kowarskiego. Pierwsza wystawa artysty odbyła się w czasie powstania. Spłonął wtedy cały jego dorobek, który liczył ponad 100 prac. Wojna wyraźnie naznaczyła twórcę i spowodowała przeobrażenie przeżytego horroru w osobisty wyraz artystyczny.

Zaprezentowana praca to jedna z rzeźb-totemów, wchodzących w skład cyklu „Księga życia”. Tymi niezwyklej przestrzennymi realizacjami autor składał swoisty hołd swoim bohaterskim rówieśnikom, którzy doświadczyli dramatycznych przeżyć podczas powstania warszawskiego i II wojny światowej. Rzeźby zostały wykonane w formie strzelistych kompozycji, które składają się z drewnianych elementów o różnorodnych kształtach. Ich chropowata faktura przywodzi na myśl skojarzenia z ranami oraz pokaleczeniami. Niektóre z realizacji są smukłe, inne natomiast niezwykle rozłożyste.

Jak wspominała o rzeźbach Bożena Kowalska, „Są one realizowane w duchu obrazów, często jak one o reliefowo ukształtowanej, ‘pokaleczonej’ płaskorzeźbowo powierzchni, polichromowane czarno-czerwono, biało i żółto-złociście. Czasami przypominają wiejskie kapliczki przydrożne albo przydrożny słup totem, albo symbol żałoby, gdy poprzeczna belka przydaje im kształt krzyża. Czasami są smukłe jak pień drzewa, a niekiedy rozłożyste lub skonstruowane z wielu różnych, nadbudowanych nad sobą części. Czasem pokaleczona faktura drewnianych partii słupa bywa skonstruowana z metalowymi elementami, które wraz z czaszkami zwierząt, wieńczącymi niekiedy kompozycję, nabierają symbolicznego znaczenia natury ujarzmionej i dewastowanej przez człowieka. Musiałowicz w naturze i sztuce znalazł swoją samorealizację, swoje najwyższe wartości i swoje spełnienie”. (Bożena Kowalska, O twórczości Henryka Musiałowicza, źródło: musialowicz.com).



368 †

JERZY DUDA-GRACZ

1941-2004

Portrety Anny i Marii Bojarskich – dyptyk, 1998

olej/ płótno, 100 x 73 cm

sygnowany i opisany w pierwszej części dyptyku l.d.: 'DUDA GRACZ . 2245/98 .' i w drugiej części

dyptyku p.d.: 'DUDA GRACZ . 2246/98 .' i

na odwrociu obu obrazów naklejki z opisem

estymacja:

40 000 – 60 000 PLN

9 400 – 14 100 EUR



Choć prezentowane dzieło mogłoby się wpisywać w znany cykl Jerzego Dudy-Gracza „Motywy i Portrety Polskie” (1968–79), to zdecydowanie różni się swoją stylistyką od wcześniejszych obrazów artysty. Dyptyk „Portret Anny i Marii Bojarskich” jest jedną z późniejszych realizacji malarzskich twórcy. Sportretowane siostry są pisarkami (Anna zmarła w 2019 roku) ściśle związanymi ze sztukami scenicznymi. W portrecie Anny Bojarskiej (od lewej) można dostrzec również jej syna Maxa Bojarskiego (jego sylwetka została symbolicznie ukazana przy przeciąganej linii). Maria nigdy nie miała dziecka. Artysta, pomimo przyjaźni z Anną, nie znał historii rodziny Bojarskich. Zdumiewające okazuje się zatem ukazane tutaj napięcie panujące między siostrami na tle zazdrości o dziecko. Obie kobiety są przedstawione realistycznie w naturalnych pozach, a w ich ukazaniu są widoczne wpływy inspiracji artysty malarstwem twórców Młodej Polski. W ukazanych wizerunkach trudno dostrzec anegdotyczność czy satyryczne podejście artysty do przedstawionych scen. Wyołbrzymienia cech fizycznych postaci są łagodniejsze i subtelniejsze w porównaniu z typowymi obrazami Dudy-Gracza.



369 †

TOMASZ SĘTOWSKI

1961

Bez tytułu, lata 90. XX w.

olej/ płótno, 38,5 x 34 cm
sygnowany l.d.: 'Sętowski'

estymacja:

30 000 – 40 000 PLN

7 100 – 9 400 EUR

OPINIE:

autentyczność potwierdzona przez artystę

„Fabrykę snów, którą uruchamiam podczas tworzenia, jest mój umysł. Uważam, że prawdą jest określenie, że artystą się bywa – ja też czasem bywam artystą (śmiech). Wówczas, chwytam za ołówek i szkicuję. Szkic na ogół na początku nic konkretnego nie przedstawia, dopiero później go rozwijam, uszczegóławiam. Na tej podstawie powstaje obraz olejny”.

Tomasz Sętowski



370 †

JAN DOBKOWSKI
1942

"Nokturn XXXI", 1998

akryl/plótno, 24 x 33 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Jan Dobkowski | "NOKTURN XXXI" 1998 rok | ACRYL | 24cm x33cm'

estymacja:
15 000 – 25 000 PLN
3 600 – 5 900 EUR

OPINIE:
kolekcja prywatna, Finlandia





Jan Dobkowski, fot. Marcin Koniak

Twórczość Jana Dobkowskiego jest niezwykle spójna. Artysta na przestrzeni lat wykreował autentyczny i rozpoznawalny styl. Jego prace są wizualnym wyrazem wrażliwości, debatą nad żywym organizmem oraz oddziaływaniem formy z otaczającą przestrzenią.

Charakterystyczne dla Dobkowskiego jest odrzucanie płciowych stereotypów i ukazywanie intymności w nowym świetle, gdzie ciało i intymność symbolizują duchowość i pewnego rodzaju energię, a nie samą fizyczność. W cielesnych przedstawieniach artysta nieustannie przeciwstawia się bezruchowi, zgodnie z filozofią „panta rhei” – wszystko płynie. Doświadczamy ciągłej zmiany, ciało przechodzi z jednej formy w drugą. Artysta wręcz nie pozwala się zatrzymać ani stać statua, wierząc, że jako żywe organizmy stale się zmieniamy, rozwijamy, żyjemy, formując kolejne wersje siebie. W jego pracach widać tę bezustanną transformację i dynamikę między organizmami funkcjonującymi w naturze.

Przeciwstawienie się jasno określonym figuratywnym przedstawieniom daje odbiorcy szersze pole do interpretacji. Czy mam w tym zobaczyć samego siebie? Czy ta człekopodobna postać to rzeczywiście człowiek, czy raczej forma współżyjąca, może coś integrującego człowieka ze zwierzęciem? Bądź forma, która zmienia się w stosunku do otoczenia, dostosowując swój kierunek niczym liść na wietrze. Pytania te świadczą o talencie autora do tworzenia niedopowiedzianej historii, indywidualnych manifestacji przeciwko ustalonym formom i scenariuszom.

Prezentowana tym razem praca Dobkowskiego odbiega od tych z lat 60. i 70. „Nokturn XXXI” z 1998 wpisuje się w charakterystykę późniejszej twórczości artysty. Dobkowski sięga po czarną farbę jako główny środek wyrazu. Wykorzystuje głębię koloru do wyłaniania niezdefiniowanych cielesnych form z różnokolorowego tła. Widoczna na dalszym planie sceneria wydaje się dla nas ograniczeniem, społeczeństwem lub systemem, któremu próbujemy się przeciwstawić. Pojawiające się natomiast nieokreślone formy przypominają ludzi i zwierzęta, bakterie oraz inne żywe organizmy. Można odnieść wrażenie, że znajdujemy się w fazie transformacji. Niezdefiniowane próby ucielesnienia przyczyniają się do braku jednoznacznej osobowości w pracach Dobkowskiego. Artysta skupia się nie na pokazaniu charakteru jednostki, ale na kolektywnej duchowości, relacjach i zmiennych, z którymi stale się stykamy.

Brak definicji form w pracach artysty również może świadczyć o nawiązaniu do natury. Jego świat na płótnie jest otwarty na wszystko, co nas otacza. Przedstawione postaci postrzegamy jako pierwiastki funkcjonujące w przestrzeni, które koegzystują, wzajemnie się wspierają, czerpią i żywią. Płynne istoty w „Nokturnie XXXI” można interpretować jako próbę pokonania ograniczeń otoczenia. Jako żywe istoty jesteśmy zmuszeni do podporządkowania się normom społecznym, jednak na poziomie duchowym czujemy potrzebę powrotu do wolności i swojego ja, które operuje na podstawie emocji, a nie zasad współczesnej cywilizacji.

Prace Dobkowskiego można oglądać w kontekście sztuki psychodelicznej. Choć jego twórczość nie wpisuje się dokładnie w jej ramy, to formy, które tworzy – zawile postaci wyłaniające się z kolorowych ram – przywołują na myśl teorie o wolności i duchowości, charakterystyczne dla sztuki psychodelicznej. Wiele krytyków twierdzi również, że artysta czerpie inspirację z secesji. Zarówno secesja, jak i sztuka psychodeliczna mają silne powiązania z naturą. Poprzez delikatne formy i płynną linię Dobkowski zdaje się dążyć do uchwycenia naturalnego środowiska człowieka, być może z przeszłości lub w stanie ciągłej metamorfozy. Jego prace przypominają wizualne legendy o dawnych cywilizacjach i ich otoczeniu, przedstawione w abstrakcyjnej formie, łączące kontekst przeszłości z wyzwaniem, przed którymi stoi współczesny człowiek.

Można więc stwierdzić, że tak jak w pracach artysty formy są płynne i stale się zmieniają, tak samo jest z twórczością Dobkowskiego. Mimo rozpoznawalnego stylu artysta nieustannie się rozwija, a jego dzieła ewoluują razem ze zmieniającym się światem.

371

JAROSŁAW MODZELEWSKI

1955

"Sortowanie ryb, Malonowo", 1991

ołówek/papier, 29,7 x 40,5 cm

sygnowany, datowany i opisany: 'Sortowanie ryb, Malonow 1991, JModzelewski'

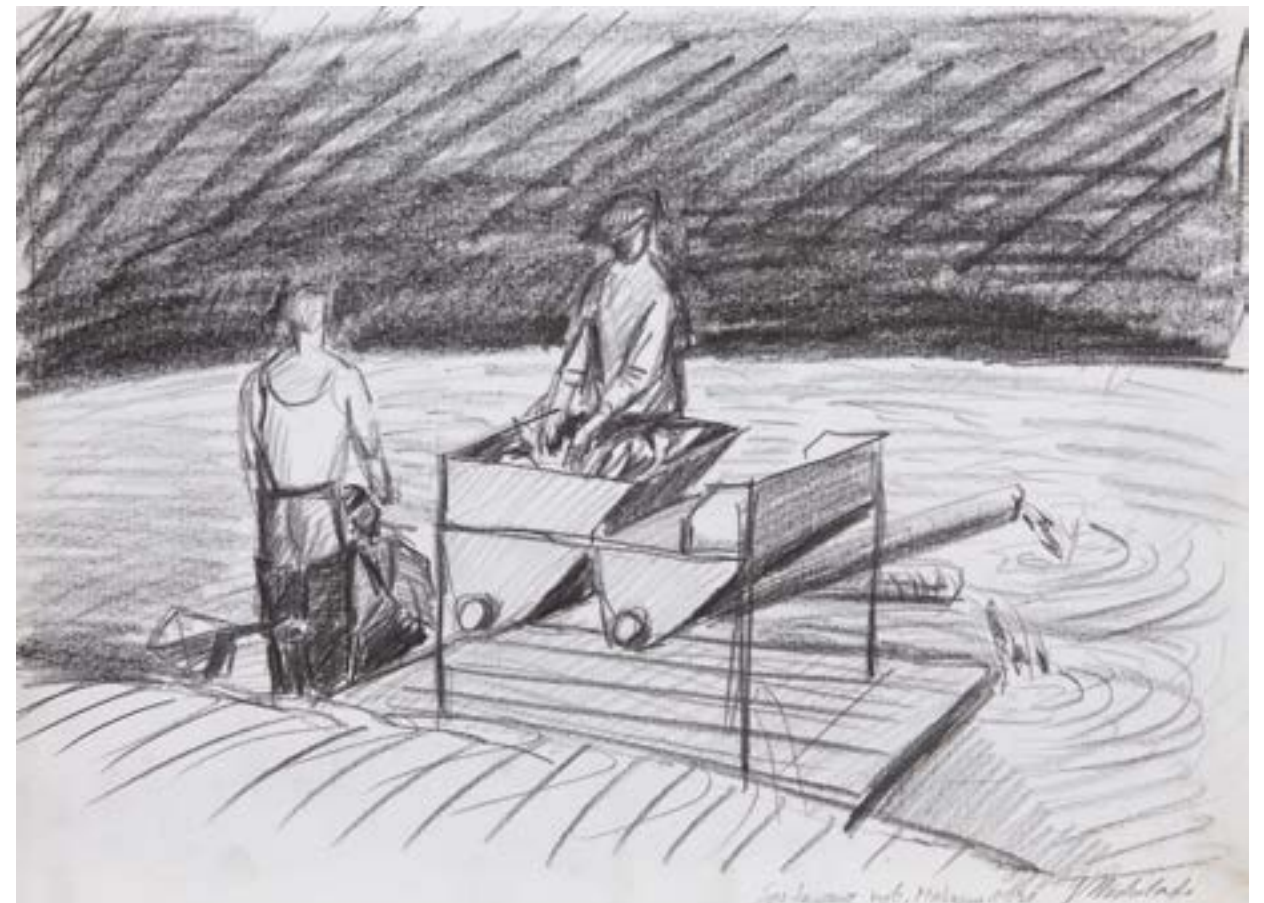
estymacja:

3 000 - 4 000 PLN

800 - 1 000 EUR

„Rzeka jest tematem wielu obrazów Modzelewskiego, powracającym w kolejnych dekadach. Jest także symbolem obecnej w malarstwie Modzelewskiego polskiej tożsamości, ujawniającej się nie poprzez przedstawienia doniosłych i patetycznych zdarzeń i postaci, ale w szczegółach tworzących kontekst codziennych, zwyczajnych czynności czy w specyfice pejzażu, charakterystycznego właśnie dla kraju nad Wisłą”.

Marcel Skierski



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

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

1. Cena wywoławcza

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

2. Opłata aukcyjna

Do kwoty wylicytowanej doliczamy opłatę aukcyjną. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 20% końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej, w przypadku kiedy obiekt nie został sprzedany w ramach aukcji. Kwota wylicytowana wraz z opłatą aukcyjną zawiera podatek od towarów i usług VAT. Na zakupione obiekty wystawiamy faktury VAT marża. Wystawiamy je na wyraźne życzenie klienta. Jeżeli w dniu ewidencjonowania sprzedaży na kasie rejestrującej (w dniu wystawienia paragonu fiskalnego), klient nie jest pewny, czy chce otrzymać fakturę VAT marża, powinien on podać kasjerowi numer, za pomocą którego jest zidentyfikowany na potrzeby podatku lub podatku od wartości dodanej (NIP), w celu umieszczenia tego numeru na paragonie fiskalnym. DESA Unicum nie może wystawić faktury do paragonu, który nie będzie zawierać numeru NIP nabywcy, pomimo zgłoszenia takiego żądania przez klienta w ustawowym terminie. Jeżeli kwota należności ogółem nie przekracza kwoty 450 zł albo kwoty 100 euro, jeżeli kwota ta określona jest w euro, paragon fiskalny zawierający NIP stanowi fakturę uproszczoną, co do której nie zachodzi konieczność wystawienia dodatkowej faktury VAT marża.

3. Estymacja

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

4. Estymacje w walutach innych niż polski złoty

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

5. Cena gwarancyjna

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

6. Pass

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

7. Transakcja warunkowa

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

8. Obiekty katalogowe

Zapewniamy fachową wycenę oraz rzetelny opis katalogowy powierzonego nam do sprzedaży obiektu. Wykonywane są one w najlepszej wierze z wykorzystaniem doświadczenia i fachowej wiedzy naszych pracowników oraz współpracujących z nami ekspertów. Mimo uwagi poświęcanej każdemu z obiektów w procesie opracowywania, dokumentacji pochodzenia, historii wystaw i bibliografii

przedstawione informacje mogą nie być wyczerpujące, a w niektórych przypadkach pewne fakty odnoszące się do kolejnych właścicieli, ekspozycji oraz publikacji, w ramach których obiekt był prezentowany, mogą być celowo nieujawnione.

9. Stan obiektu

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

10. Wystawa obiektów aukcyjnych

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

11. Legenda

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

☐ – obiekty bez ceny gwarancyjnej

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

1) 5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 2 000 euro opłata 100 euro) oraz

2) 3% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 80 000 euro opłata 3 400 euro) oraz

3) 1% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 300 tys. euro opłata 8 000 euro) oraz

4) 0,5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 400 tys. euro, opłata 8 750 euro) oraz

5) 0,25% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro – jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro.

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

☐ – obiekty sprowadzane z państw spoza Unii Europejskiej, do których ceny doliczamy podatek graniczny w wysokości 8% kwoty wylicytowanej

o – przedmioty wytworzone w całości lub zawierające elementy wytworzone z roślin lub zwierząt określanych jako chronione lub zagrożone

⓪ – obiekty z pozwoleniem na wywóz

12. Prenumerata katalogów

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

II. AUKCJA

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

1. Przebieg aukcji

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

nione przez aukcjonera lub osobę przez niego wskazaną przed rozpoczęciem licytacji. Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie uczestnika aukcji niektóre spośród licytacji mogą być równoległe prowadzone w językach angielskim i niemieckim. Prośby takie powinny być składane najpóźniej godzinę przed aukcją wraz z informacją, których obiektów dotyczy. Licytacja odbywa się w temple 60-100 obiektów na godzinę.

2. Licytacja osobista

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

3. Licytacja telefoniczna

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

4. Licytacja w imieniu klienta

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

5. Aplikacja online

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

6. Tabela postąpień

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

100 000 – 300 000	10 000
300 000 – 700 000	20 000
700 000 – 1 500 000	50 000
1 500 000 – 3 000 000	100 000
3 000 000 – 8 000 000	200 000
powyżej 8 000 000	wg uznania aukcjonera

III. PO AUKCJI

1. Płatność

Kupujący zobowiązany jest do zapłaty należności za wylicytowane obiekty w terminie 7 dni od dnia aukcji. Przekroczenie wyznaczonego terminu grozi naliczeniem odsetek ustawowych za okres opóźnienia w zapłacie. Akceptujemy płatność w gotówce do równowartości 10.000 EUR obliczonej według średniego kursu waluty ogłoszonego przez NBP, obowiązującego w dniu dokonania płatności, kartami płatniczymi (MasterCard, VISA) oraz przelewem bankowym na konto: mBank S.A. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWMBK. W tytule prosimy wpisać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.

2. Płatność w walutach innych niż polski złoty

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

3. Odstąpienie od umowy

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

4. Reklamacje

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

5. Odbiór zakupionego obiektu

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

6. Transport i przesyłka

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

7. Pozwolenie na eksport

Przed wzięciem udziału w aukcji potencjalnym licytującym radzimy, aby zorientowali się czy w razie potrzeby wywozu obiektu poza granice Polski nie są wymagane dodatkowe pozwolenia. Przypominamy, że reguluje to ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. nr 162 poz. 1568, z późn. zm.), zgodnie z którą wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz; w szczególności dotyczy to obrazów starszych niż 50 lat o wartości powyżej 40 000 złotych. Nabywca jest zobowiązany do przestrzegania przepisów w tym zakresie, a niemożliwość uzyskania odpowiednich dokumentów lub opóźnienie w ich uzyskaniu nie uzasadniają odstąpienia od sprzedaży ani opóźnienia w uiszczeniu pełnej ceny nabycia za obiekt. Obiekty tego typu zostały oznaczone dla Państwa wygody symbolem „o” opisanym w legendzie. Nie ponosimy jednak odpowiedzialności za błędy lub uchybieniaw oznaczeniu przedmiotów zawierających elementy wytworzone z chronionych lub regulowanych prawem gatunków roślin i zwierząt.

8. Zagrożone gatunki

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

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

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

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1. WPROWADZENIE

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

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

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

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

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

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

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

4. PRZEBIEG AUKCJI

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

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

1) Do kwoty wylicytowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 20 % końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.
2) Do kwoty wylicytowanej mogą zostać doliczone inne podatki i opłaty, jeśli w katalogu zaznaczone to zostało odpowiednimi oznaczeniami (patrz: paragraf 1 punkt 10 „Przewodnika dla klienta”: „Legenda”).
3) Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiścić należność w terminie 7 dni od daty aukcji, niezależnie od uzyskania pozwolenia na eksport czy innych pozwoleń. Opłaty mają być uiszczone w polskich złotych gotówką, kartą lub przelewem bankowym:
a) DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA
b) DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto mBank S.A.. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002. Swift: BREXPLPWWA3
W tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.
4) Własność zakupionego obiektu nie przejdzie na kupującego, dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu DESA Unicum nie jest zobowiązana do przekazania obiektu kupującemu do chwili przeniesienia własności obiektu na kupującego. Wcześniejsze przekazanie obiektu kupującemu nie jest równoznaczne z przeniesieniem prawa własności obiektu na kupującego ani zwolnieniem z obowiązku zapłaty przez niego ceny nabycia.

6. ODBIÓR ZAKUPU

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

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

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

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

7. BRAK PŁATNOŚCI

Bez uszczerbku dla innych praw sprzedający, w przypadku gdy nabywca nie uiści pełnej ceny nabycia za obiekt, opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu, w terminie 7 dni od daty aukcji, DESA Unicum może zastosować jeden lub kilka z poniższych środków prawnych:

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

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

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

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

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

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

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

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

10. PRAWA AUTORSKIE

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

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

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

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

Prawa i obowiązki stron wynikające z niniejszych WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ oraz WARUNKÓW POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI, przebieg aukcji i jakiegokolwiek sprawy związane z powyższymi postanowieniami podlegają prawu polskiemu. DESA Unicum w szczególności zwraca uwagę na przepisy:
1) ustawy z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. Nr 162 poz. 1568, z późn. zm.) – wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiedniego władz,
2) ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz. U. z 1997 r. Nr 5, poz. 24, z późn. zm.) – muzea rejestrowane mają prawo pierwokupu zabytków bezpośrednio na aukcji za kwotę wylicytowaną powiększoną o opłatę aukcyjną.

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

ZLECENIE LICYTACJI

Dekady. Wielcy mistrzowie XX wieku • 1550KOL045 • 9 sierpnia 2024

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 dolożymy wszelkich starań, aby było to możliwe.

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

.....

Imię i nazwisko

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

Adres: ulica	nr domu	nr mieszkania
--------------	---------	---------------

Miasto	Kod pocztowy

.....

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.

[illegible]

Należność za zakupiony obiekt

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

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

☐ Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

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

od rodziny/znajomych ☐ z imiennego zaproszenia ☐ inną drogą

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

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

e-mail: zlecenia@desa.pl

Zlecenie licytacji z limitem

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

U Tak

☐ Nie

Zlecenie telefoniczne

W przypadku zlecenia licytacji telefonicznej prosimy o podanie numeru telefonu aktualnego w czasie aukcji. Pracownicy domu aukcyjnego połączą nas 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 zgadzamy 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. Piękna 1A w celach powyżej
przebie 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 wycelowanej kwoty powiększonej o opłatę aukcyjną oraz innych opłat, zgodnie z oznaczeniami w katalogu, w szczególności w przypadkach przewidzianych przepisami ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy utworu (tzw. droit de suite) w terminie 7 dni od daty aukcji.
 - Wszelkie dane zawarte w niniejszym formularzu są prawdziwe i zgodne z moją najlepszą wiedzą. W przypadku zatajenia lub podania nieprawdziwych danych DESA Unicum nie ponosi odpowiedzialności.

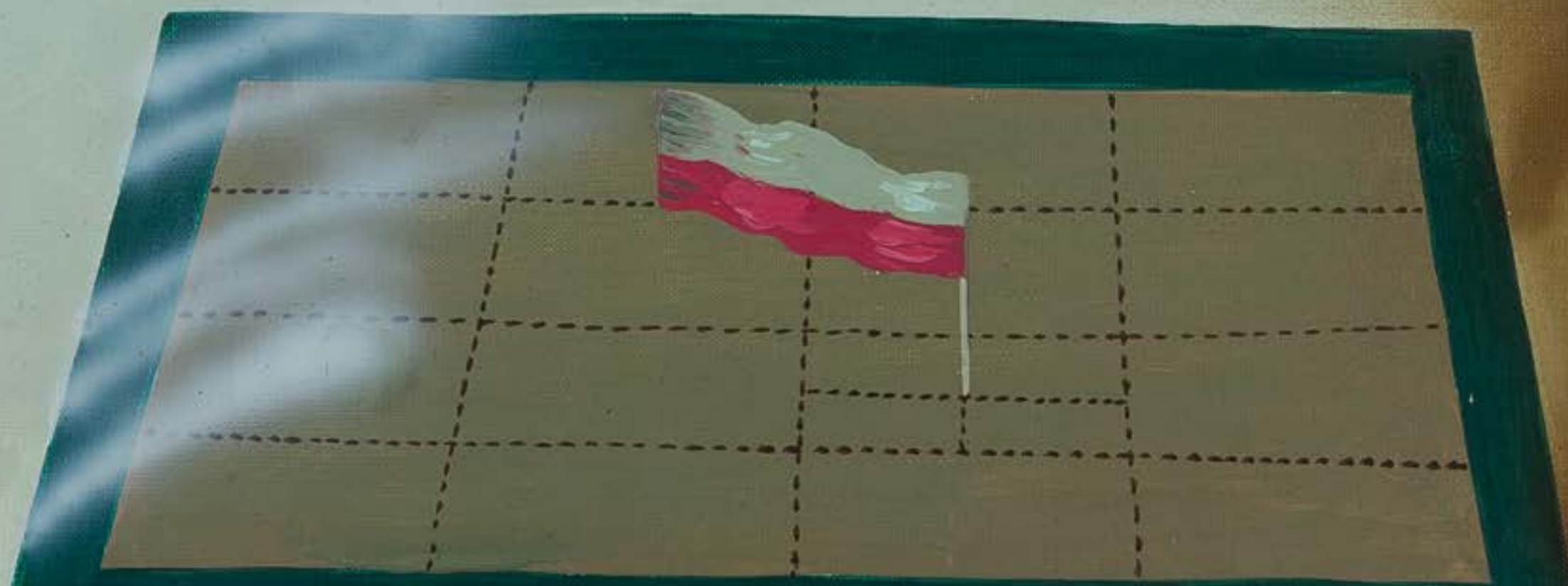
.....

Data i podpis klienta składającego zlecenie











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