



MUZY.

ARTYSTA • MODEL • INSPIRACJA

Aukcja 26 września 2019 Warszawa







11/10/2010 10:10 AM













VII (T.E)

W.H. 1931

MUZY.

ARTYSTA • MODEL • INSPIRACJA



26 WRZEŚNIA 2019 (CZWARTEK) GODZ. 19

WYSTAWA OBIEKTÓW

15 – 26 WRZEŚNIA 2019

PONIEDZIAŁEK – PIĄTEK W GODZINACH OD 11 DO 19

SOBOTA W GODZINACH OD 11 DO 16

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM

UL. PIĘKNA 1A, WARSZAWA

KOORDYNATORZY AUKCJI

Tomasz Dziewicki, t.dziewicki@desa.pl, 22 163 66 46, 735 208 999

Aleksandra Łukaszewska, a.lukaszewska@desa.pl, 22 163 67 05, 664 981 465

ZLECENIA LICYTACJI

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





INDEKS

Abakanowicz Magdalena 15

Axentowicz Teodor 33-34

Biegas Bolesław 11

Cybis Jan 28

Gottlieb Leopold 8

Górna Katarzyna 25

Greene Milton H. 7

Hayden Henryk 5

Hofman Wlastimil 35

Karpiński Alfons 20

Kisling Mojżesz 3

Kobusiński Szymon 32

Lach-Lachowicz Natalia 2

Libera Zbigniew 24

Łuczyńska-Szymanowska Irena 21

Makris Sylwia 18

Malczewski Jacek 6

Menkes Zygmunt Józef 17

Mikulski Kazimierz 4

Mitoraj Igor 22

Mondzain Szymon 36

Niesiołowski Tymon 16

Nowosielski Jerzy 12, 14

Pągowska Teresa 9, 27

Sienicki Jacek 29

Sleńdziński Ludomir 10

Stokłosa Łukasz 26

Szwacz Bogusław 30

Weiss Wojciech 19

Wislicenus Max 31

Witkiewicz / Witkacy Stanisław Ignacy 1

Wyspiański Stanisław 22

Zak Eugeniusz 23



OKŁADKA FRONT poz. 5 Henryk Hayden Portret Aichy, 1913 r. • **II OKŁADKA** poz. 26 Katarzyna Górna, "Marilyn", 2004/2019 r.
STRONA 2-3 poz. 36 Vlastimil Hofman, "Tęsknota", 1926 r. • **Strona 4-5** poz. 18 Sylwia Makris, Leda and swan, 2017 r. • **Strona 6-7** poz. 29 Teresa Pągowska, Modelka w pracowni artysty, 1957 r. • **Strona 8** poz. 1 Stanisław Ignacy Witkiewicz / Witkacy, Portret Krystyny Ejbol + potworek adorator, 1931 r.
Strona 10-11 poz. 4 Kazimierz Mikulski, Dziewczyna ze szpilką, 1955 r. • **Strona 12** poz. 16 Tymon Niesiołowski, Dziewczyna z kwiatem, 1958 r.
III OKŁADKA poz. 19 Wojciech Weiss, Leżąca Aneri • **IV Okładka** poz. 6 Jacek Malczewski, "Uskrzydłona" (Portret Marii Balowej), 1907 r.
Muzy. Artysta • Model • Inspiracja. Aukcja 26 września 2019 r. • ISBN 978-83-66377-18-9 • Kod aukcji 649ASD208
Koncepcja graficzna Monika Wojnarowska • **Opracowanie graficzne** Krzysztof Załęski • **Zdjęcia** Marcin Koniak, Paweł Bobrowski, Łukasz Kowalski
PRENUMERATA KATALOGÓW prenumerata@desa.pl
DRUK ArtDruk Kobyłka

ZARZĄD DESA UNICUM SA



JULIUSZ WONDORBSKI
Prezes Zarządu



JAN KOSZUTSKI
Wiceprezes Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu, Główna Księgowa



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu, Dyrektor
Departamentu Projektów Aukcyjnych



AGATA SZKUP
Członek Zarządu, Dyrektor
Departamentu Sprzedaży

SEKRETARIAT ZARZĄDU

tel. 22 163 66 65

biuro@desa.pl

DZIAŁ MARKETINGU

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

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

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

PUBLIC RELATIONS

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

DZIAŁ IT

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

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

DZIAŁ KSIĘGOWOŚCI

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

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

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

DZIAŁ PRAWNY

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

DZIAŁ LOGISTYCZNY

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

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

KONTA BANKOWE

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

DESA UNICUM SA

ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa, tel. 22 163 66 00, e-mail: biuro@desa.pl
NIP: 527 26 44 731 REGON: 142733824 KRS 0000718495

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

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH

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

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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



STEFANIA AMBROZIAK
Asystent
Sztuka Użytkowa i Komiks
s.ambroziak@desa.pl
22 163 66 12, 539 196 531



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



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



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



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

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



ALEKSANDRA ŁUKASZEWSKA
Kierownik Galerii
a.lukaszevska@desa.pl
22 163 67 05, 664 981 465



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



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



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



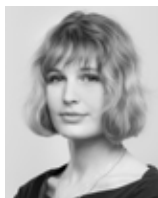
JADWIGA BECK
Doradca Klienta
j.beck@desa.pl
795 122 720



BARBARA RZEŹNA
Doradca Klienta
b.rzesna@desa.pl
22 163 67 10, 664 981 450



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



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



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



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

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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



URSZULA PRZEPÍÓRKA
Dyrektor Działu
u.przepiórka@desa.pl
22 163 66 01



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



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



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



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



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

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

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



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



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



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



MARCIN KONIAK
Fotograf
m.koniak@desa.pl
22 163 66 74, 664 981 456



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



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

STUDIO FOTOGRAFICZNE



„Należy pamiętać, że muzy są pojęciami i inteligencją ludzką, które dzięki talentom i pracowitości wynalazły rozmaite umiejętności i rzemiosła. Nazywają się tak, bo poszukują rzeczy rozlicznych, bądź że ludzie ich szukają, jako że pragnienie wiedzy wrodzone jest człowiekowi, μωσθαι [mosthai] znaczy bowiem po grecku poszukiwać; zaś μούσαι [mousai] nazywają się te, które poszukują”.

– GUARINO GUARINI, LIST DO LEONELLA D'ESTE W FERRARZE, 5 LISTOPADA 1447

MUZY ZSTĘPUJĄ Z PARNASU NA RYNEK SZTUKI

W cytowanym fragmencie, znakomity renesansowy uczony, wskazuje, jak w epoce nowożytnej rozumiano historię starożytnych bogiń. W dawnej, antycznej tradycji były opiekunkami śpiewu, różnych rodzajów poezji, sztuki i literatury naukowej. W zmiennych realiach geograficznych Grecji różniły się ich imiona, różniła się także ich liczba – nie w we wszystkich podaniach wyróżniano ich aż dziewięć. Nieodzwrotnie widziano w Muzach córki Zeusa i Mnemosyne, zamieszkujące górskie pasma środkowej Grecji. łączono je z Parnasem, a więc szczytem zamieszkałym przez Apollina, boga sztuki i pieśni, w którego orszaku uczestniczyły właśnie Muzy.

Guarino Guarini, humanista rozmiłowany w antycznej tradycji i biegły w retoryce, sugestywnie tłumaczy grecki rodowód słowa „muzy”. Zamiast upostaciowionych bogiń widzi w nim abstrakcyjne pojęcie związane z ludzką twórczością, zdradzające poszukiwanie twórcy, lecz również odnajdywanie przez niego inspiracji. Już w antycznej tradycji żywotów wielkich twórców ich najlepsze dzieła łączono z natchnieniem płynącym z kontaktu z modelem. Piliniusz Starszy w swojej „Historii naturalnej” z I w. n.e., nieocenionym źródle biograficznych topoi, przypomina historie greckich artystów. Pisz o najwybitniejszych, których dzieł nie znamy, lecz dzięki Piliniuszowi i innym pisarzom antycznym ich historie zostały unieśmiertelnione.

Twórcy naturalistycznych postaci bogów olimpijskich albo bożków, lecz także śmiertelników oddanych pracy czy sportom, tacy jak Poliklet, Myron czy Lizyp prześcigali się w inwencji przedstawienia swoich postaci, lecz także naturalności oddania ich fizjonomii, pozy czy ekspresji. Praksyteles zyskał sławę, rzeźbiąc Afrodytę wedle najpiękniejszej z kobiet, Fryne. Najwięksi malarze doby starożytnej zadziwiali współczesnych niezwykłymi czynami. Zeuksis malował winogrona, do których zlatywały się ptaki. Stworzył też dla Herajonu w Krotonie portret Heleny Trojańskiej, epokowe dzieło ustanawiające wzorzec kobiecego piękna. Zeuksisowi pozowało pięć modelek, a najlepsze cechy każdej z nich zawarł w swoim obrazie. W końcu Apelles, najgenialniejszy z malarzy antyku, „do rozwoju malarstwa sam jeden przyczynił się w stopniu większym niż wszyscy inni razem wzięci” – pisze Piliniusz. Miał szczególnego opiekuna – Aleksandra Wielkiego – który podarował mu swoją kochankę, Pankaspe, gdy artysta zapłonął do niej miłością podczas malowania. Apelles stworzył arcydzieło swojej epoki – „Wenus Anadyomene” (wynurzając się z morza).

Poprzez włoski renesans nowożytna Europa odziedziczyła ustanowiony w V w. p.n.e. idealny obraz ciała ludzkiego – opartego na pięknie, harmonii i proporcjach, będący obrazem doskonałości świata stworzonego. Ludzkie ciało na wieki zaważadnęło sztukami plastycznymi – jego obraz legł u podstaw akademizmu, kojarzonego jako kierunek w sztuce XIX stulecia, lecz zrodzonego w kręgu XVI- i XVII-wiecznych europejskich akademii. „U podłoża akademickiej teorii sztuk pięknych – pisze Maria Poprzeczka – leżało przekonanie, że dla sztuki istnieje jedna, określona prawda. Właśnie prawda cechuje doskonale dzieło sztuki. Dzieło jest konstrukcją umysłową. Jego doskonałość polega na regułach, które intelekt może odkryć w drodze dedukcji. Owe reguły to:

inwencja, dyspozycja, imitacja, ‘decorum’ itd. Oceniać sztukę należy zatem wedle kryteriów racjonalnych i powszechnych, nie wedle osobistego smaku, bo ten jest zbyt zmienny i uzależniony od okoliczności zewnętrznych. O wartości sztuki stanowi przede wszystkim treść dzieła, albowiem ‘ut pictura poesis’ – obraz jest jak poemat” (Maria Poprzeczka, Akademizm, Warszawa 1977, s. 54). Teoria towarzyszyła praktyce nauczania, dla której podstawą był rysunek z modelu, studium aktu, jako „pierwsze i ostatnie słowo sztuki” (słowa Édouarda Maneta w trakcie studiów u Thomasa Coutourea). Młodzi adepci sztuki, ćwicząc perfekcyjne linie naśladowujące kobiece i męskie nagie ciała, zbliżali się do ulubieńców akademików, Rafaela i innych wielkich twórców renesansu.

Ludzka twarz i ciało jest jednym z najtrwalszych źródeł natchnienia w dziejach sztuk plastycznych. Twórcy katalog „Muzy. Artysta • Model • Inspiracja” w sposób przewrotny traktują hasło „muzy”. Wybrane dzieła opowiadają o zainteresowaniu artystów, należących do kanonu sztuki XIX-XXI wieku, pięknem swoich modeli, które, niejako wzorem definicji Guariniego, prowadzi do nowatorskich poszukiwań, a finalnie powstania dzieł wybitnych. Odnajdziemy tu konkretne „muzy”, znane z imienia i nazwiska, istotnie łączące się z biografią twórców, np. Marię Balową (Jacek Malczewski), Irenę Weiss (Wojciech Weiss), Aicę Goblet (Henryk Hayden), Krystynę Ejbol (Stanisław Ignacy Witkiewicz), Wandę Bibrowicz (Max Wislicenus), Marylin Monroe (Milton H. Greene). Niektóre prace to wybitne dzieła najważniejszych polskich portrecistów: Stanisława Wyspiańskiego, Teodora Axentowicza, Alfonsa Karpińskiego, Zygmunta Menkesa czy Mojżesza Kislinga, których modele nie ujawniają nam dziś swojej tożsamości.

Twórcy współcześni uczynili motyw ludzkiej figury czy twarzy motywem przewodnim całej swojej twórczości, czasem dokonując egzystencjalnej refleksji nad człowieczeństwem, czasem i dialogując z erotyzmem swoich wyimaginowanych modeli. W katalogu prezentowane są wybitne prace Kazimierza Mikulskiego, Teresy Pągowskiej, Jerzego Nowosielskiego, Magdaleny Abakanowicz czy Igora Mitoraja. Problemem szeroko podejmowanym przez artystów i artystów II połowy XX stulecia, na mocy rewizji feministycznych i poststrukturalistycznych w humanistyce, był szablonowy obraz kobiety, jako pasywnej modelki – erotycznego tematu dla dzieła sztuki tworzonego przez mężczyznę. Taki wizerunek, wykreowany głównie przez XIX-wieczne, akademickie, salonowe malarstwo tworzone w dużej mierze ku ucieciesz rozemocjonowanego tłumu, podważa Natalia LL w emblematycznej pracy „Sztuka konsumpcyjna”. Prace Katarzyny Górnej i Zbigniewa Libery rewidują stereotypy związane z postrzeganiem seksualności i płci. Przedstawiciele najmłodszego pokolenia odważnie eksperymentują z romantycznymi wyobrażeniami na temat piękna, ożywiając estetykę noir (Łukasz Stokłosa w portrecie Meryl Streep), dialogując z dawnymi mistrzami (Sylvia Makris w wizerunku Ledy na podstawie François Bouchera) czy z największymi dziełami starożytnymi i nowożytnymi (Wenus wylaniająca się z morza w serii podwodnych zdjęć Szymona Kobusińskiego „Intymność”).

1

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ / WITKACY

(1885 - 1939)

Portret Krystyny Ejbol + potworek adorator, 1931 r.

pastel/papier, 61,5 x 47 cm

sygnowany, datowany i opisany l.d.: '(T.E) | VII | Witkacy 1931'

oraz opisany l.śr.: 'NP | Nπ | + | Coł'

na odwrociu pieczętki wystawowe oraz numer inwentarzowy
zbioru Teodora Białynickiego-Biruli ('272')

estymacja: 120 000 - 180 000 PLN

28 000 - 42 000 EUR

POCHODZENIE:

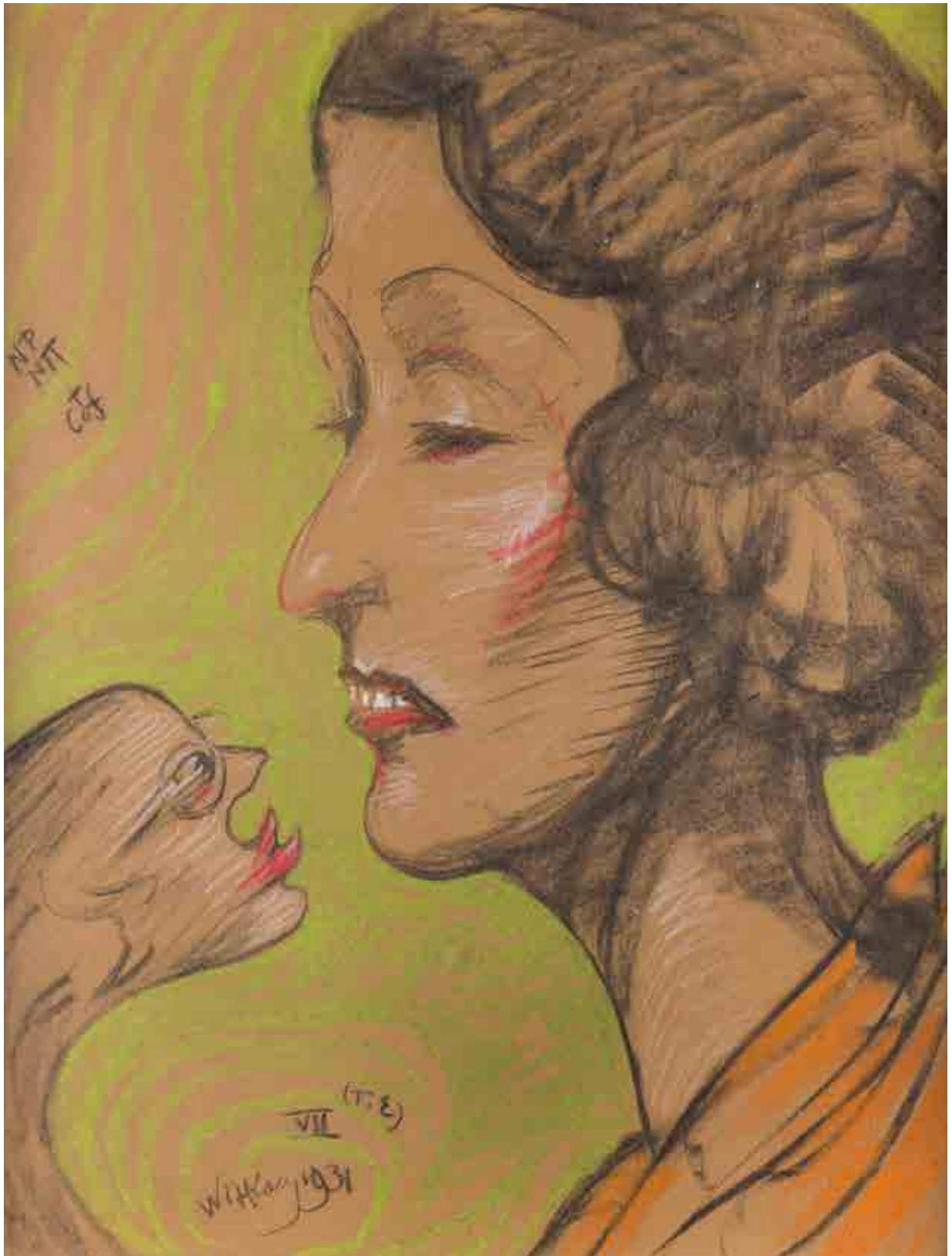
- ze zbioru Teodora Białynickiego-Biruli (1886-1956)

WYSTAWIANY:

- 100 portretów „Firmy S.I. Witkiewicza”, Stołeczny Dom Kultury, Warszawa, kwiecień-maj 1958
- Wystawa prac malarskich Stanisława Ignacego Witkiewicza, Powiatowy Dom Kultury, Nowy Targ, sierpień 1957, Wrocław, wrzesień-październik 1957, listopad-grudzień 1957

LITERATURA:

- Roman Daszczyński, Witkacy i portret pewnej damy, tekst w „Gazecie Wyborczej”, wydanie z dn. 24 lipca 2009 (dzieło wzmiankowane)
- Stanisław Ignacy Witkiewicz 1885-1939. Katalog dzieł malarskich, oprac. Irena Jakimowicz, przy współpracy Anny Żakiewicz, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1990, poz. 1472
- duńskie czasopismo „Teatrets Teori og Teknik” 1966, nr 3-4, s. 40 (il.)
- Katalog wystawy prac malarskich Stanisława Ignacego Witkiewicza, Powiatowy Dom Kultury w Nowym Targu, Nowy Targ 1957, poz. 195
- Katalog zbioru Teodora Białynickiego-Biruli, sporządzony przez syna, Michała, ok. 1957, rękopis w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie, poz. 272



PORTRET ARTYSTY W WIEKU NIEZUPEŁNIE MŁODZIEŃCZYM

(JAKO POTWORKA ADORATORA)

Rok 1925 był przełomowy w karierze artystycznej Witkacego. Wtedy to porzucił on malarstwo olejne jako sztukę „czystą”, by poświęcić się wyłącznie sztuce portretowej. Miał to uczynić w ramach odwetu na bezlitosnych krytykach sztuki, którzy od wielu lat występowali przeciwko artyście. Powodem owej decyzji były również kłopoty finansowe, na które remedium miała być „Firma Portretowa S.I. Witkiewicz”. Witkacy był pewny sukcesu finansowego swego nowego przedsięwzięcia, szczególnie że od tej pory nie potrzebował kosztownych płócien i farb olejnych, a jedynie kartonów, pasteli i węgielka. Portret miał być szybkim, tanim i prostym sposobem na odnalezienie się w zdehumanizowanym świecie kultury. Witkacy, stworzywszy w 1925 swój ostatni olejny autoportret zatytułowany „Ostatni papieros skazańca”, przystąpił do pracy w jednoosobowej firmie z siedzibą w Warszawie (tereny dzisiejszego luksusowego domu towarowego Vitkac przy ulicy Brackiej) i zarazem w Zakopanem. Tym samym artysta rozpoczął jeden z dłużej trwających cyklów malarskich w historii polskiej sztuki nowoczesnej. Czas ten obfitował w bardzo różnorodną i bogatą pracę artystyczną, co skutkowało coraz śmielszym i częstszym wspomaganiem się przez Witkacego używkami, silnie odurzającymi lekami, alkoholem i narkotykami (Witkacy opisywał portrety własnymi skrótami nazw środków odurzających zażytych podczas pracy twórczej). Wierzył, że owe psychotropowe substancje pozwolą mu na doświadczenie niesamowitych wizji twórczych. „Owe ‘orgie’ to przeprowadzane pod kontrolą lekarzy eksperymenty z działaniem różnych narkotyków na umysł i sprawność ręki artysty, który podczas takich seansów nieustannie rysował, tworząc niezliczone portrety obecnych w trakcie seansu osób oraz rysując, niejako automatycznie, to, co narzucały mu doznawane wizje. Każdy z zażywanych narkotyków inaczej wpływał na charakter kreski, rodzaj deformacji portretowanej twarzy, przynosił nowe harmonie barwne” (cyt. za: Anna Micińska, Stanisław Ignacy Witkiewicz. Życie i twórczość, Warszawa, s. 201).

Portret Krystyny Ejbol to zapis „dowolnej interpretacji psychologicznej według intencji Firmy” przy zastosowaniu przy jego tworzeniu kofeiny, lecz bez palenia tytoniu i picia alkoholu. Artysta z dużą dozą śmiałości oddał subtelną perwersję wizerunku i relację portretowanej z „potworkiem adoratorem” symbolicznie rozumianym jako obiekt seksualnej fascynacji i prowokacji. Pomimo korespondencyjnej relacji Witkacego jakoby Krystyna Ejbol miała być „b. miła, ale brzydka i wypryszczała” to jednak jej portret uwypukla zmysłową kobiecą naturę. Niemniej jednak z Krystyną Ejbol łączyła Witkacego długoletnia przyjaźń pielęgnowana podczas wakacyjnych spotkań w Zakopanem i w Sopocie, gdzie mieszkała pani Ejbol z mężem, Jensem, duńskim armatorem. Krystynę Witkacy portretował kilkakrotnie latem 1931, gdy ta mieszkała w zakopiańskim pensjonacie Marilor, pośród nich był portret z „potworkiem adoratorem”.



Artysta z żoną i Krystyną Ejbol w Sopocie, 1936 r., ze zbiorów Stefana Okołowicza



„Ale co nas obchodzą przeżycia ludzi zwykłych?
U artystów zamieniają się one na coś innego,
przenoszą się w inny wymiar i dlatego każdy szczegół
z życia artysty ma taką szaloną wartość, dlatego
to aż do śmieszności zajmują się szczegółami tymi
biografowie”.

– STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ, SONATA BELZEBUBA, 1925



11
x4
cos



Stanisław Ignacy Witkiewicz / Witkacy, Drań, którego dotąd nie było i wątpliwem jest czy będzie, fot. Władysław Jan Grabski, około 1932 r., kolekcja prywatna,
fot. Marcin Koniak, źródło: archiwum DESA Unicum

2

NATALIA LL / NATALIA LACH-LACHOWICZ

(ur. 1937)

"Sztuka konsumpcyjna", 1973/1998 r.

fotografia barwna/papier fotograficzny Fujicolor Crystal Archive Paper Supreme for Digital Premium, 24 x 30 cm

opisany autorsko na odwrociu: 'Natalia LL | "Sztuka konsumpcyjna" 1973 | 3/5'

estymacja: 7 000 - 9 000 PLN †

1 700 - 2 100 EUR

OPINIE:

- certyfikat oryginalności wydany przez Galerię Foto-Art-Medium
z podpisem artystki

„W 1971 roku skróciłam sobie nazwisko. Odkleiłam się od Natalii Lach-Lachowicz, stałam się Natalią LL. Te dziewczyny-modelki są moimi sobowtórami”.

– NATALIA LL





ANTYMUZA

NATALII LL „SZTUKA KONSUMPCYJNA” I FEMINIZM

W latach 70. artystka stworzyła dwie serie prac: „Sztuka konsumpcyjna” (1972-75) i „Sztuka pokonsumpcyjna” (1975). To zbiory czarno-białych oraz kolorowych zdjęć i filmów. Bohaterkami tych realizacji stały się kobiety oddające się konsumpcji bananów, kisieli czy parówek. W czasie ich powstania Natalia LL mocno angażowała się w rozwój ruchu feministycznego w Polsce, była autorką m.in. pierwszej polskiej wystawy artystek feministycznych w 1978 roku. To właśnie w tym okresie twórczyni wyraźnie określiła swoją indywidualną postawę. Konsumpcja, która stała się przedmiotem zainteresowań autorki i tematem jej serii, ukazywała de facto przemiany, jakim ulega ta sama czynność w różnych kontekstach. Aktywności takie jak jedzenie banana przeradzają się w formę wyrafinowanej erotyki. Konsekwencją, z jaką Natalia LL stosuje wybraną formę – przedstawienie portretowe modelek w trakcie konsumpcji – sprawia, że gesty wykonywane przez nie przeradzają się w rodzaj znaków, a następowanie ich po sobie sprawia wrażenie kodu. W tym samym czasie czynności postaci zostały zaprezentowane niemal w fizjologiczny sposób. Konstruuje on z atrakcyjnością oraz dopracowaniem błyszczących odbitek fotograficznych. Nie bez znaczenia jest także wybór modelek, które stały się bohaterkami serii fotograficznej artystki. To młode kobiety o delikatnej urodzie oraz włosach w odcieniach jasnego blondu. Ich uroda przypomina wyidealizowane, niewinne oblicze lalek. Jak opisuje swoje realizacje z lat 70. autorka: „cała moja sztuka od 1972 roku była związana z konceptualną zabawą, konsumpcją. Oczywista przewrotność sztuki konsumpcyjnej była rodzajem kpiny ze świata dojrzałej konkretności, a więc banany w uległych i czarujących ustach mogły się zamienić za przyczyną naszej przewrotnej wyobraźni w penisy spragnione pieszczot. (...) Być może dlatego sztuka konsumpcyjna jest manifestacją radości życia z pełną świadomością trwogi i eschatologicznego końca człowieka” (Natalia LL, Teoria głowy, 16 marca 1991, [cyt. za:] katalog wystawy Natalii LL „Secretum et tremor” w CSW Zamek Ujazdowski).

Natalia LL w 1977 w następujący sposób opowiadała o swojej sztuce w kontekście sztuki feministycznej: „O tym, jak słabo znany jest problem

feminizmu w Polsce, najlepiej świadczy fakt, że w prasie krajowej w ubiegłym roku [1976] (przypominam, że był to Światowy Rok Kobiet), ukazały się dwa artykuły, w których cała problematyka przedstawiona została z pobłażliwą ironią i politowaniem. W sztuce polskiej zaś feminizm zyskuje też wątpliwych sojuszników w praktyce artystów — uważnych obserwatorów modnych tendencji sztuki światowej, którzy w istocie proponują wulgarny seksualizm poparty tępą męską krzepą. Moją wypowiedź chciałabym zakończyć trafnym sformułowaniem Nelly Kaplan, która w wywiadzie dla pisma 'Newsweek' powiedziała: 'mężczyźni niewyzwoleni są doprawdy zabawni, wszystkie swoje kompleksy kompensują dumą z tej małej rzeczy, którą mają między nogami'" (1 marca 1977, N. Lach-Lachowicz, Tendencja feministyczna, [w:] Natalia LL. Teksty. Teksty Natalii LL. O Natalii LL, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała 2004, s. 58-62).

Krytycy interpretowali serię prac Lach-Lachowicz w sposób dwójaki. Piotr Piotrowski podkreślał, że w latach 70. szeroko pojęta konsumpcja w peerelowskich polskich realiach była dość oszczędna. Biorąc pod uwagę fakt, że wybrane przez artystkę produkty (m.in. banany) stanowiły towar deficytowy i niejako luksusowy, fotografie powstałe w ramach cyklu można interpretować jako swoistą zachętę do używania. Ciekawe spojrzenie na te kwestie proponuje Agata Jakubowska w bogatej monografii na temat twórczyni. Krytyczka podkreśla, że w czasie powstania prac nie interpretowano ich pod kątem feministycznym. Wynikało to z faktu, że w latach 70. w dyskursie społecznym nie istniały odpowiednie określenia, które pozwoliłyby na nazwanie elementów prac autorki czy zmian w nich zachodzących. Jak podkreśla badaczka, Natalia LL starała się, choć bez sukcesów, propagować w Polsce feminizm oraz sztukę feministyczną. Jakubowska zaznacza, że ten stan uległ zmianie po powstaniu serii oraz po tym, gdy potencjał odczytywania dzieł w kontekście feminizmu został odkryty przez krytyków zachodnich zajmujących się twórczością kobiet. To właśnie w tym czasie artystka oraz przykłady jej realizacji zaczęły pojawiać się na wystawach na Zachodzie oraz w licznych publikacjach.

3

MOJŻESZ KISLING

(1891 - 1953)

Kobieta z uniesionymi rękoma, około 1930 r.

olej/plótno, 69,5 x 53,7 cm

sygnowany l.d.: 'Kisling'

na odwrociu papierowa nalepka Irvin Brenner Fine Paintings

estymacja: 450 000 - 650 000 PLN †

105 000 - 152 000 EUR

POCHODZENIE:

- Irvin Brenner Fine Paintings, Pelham Manor (NY)
- kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

- dzieło zostanie opublikowane w IV. tomie katalogu raisonné dzieł Mojżesza Kislinga przygotowywanym przez Marca Ottavi

„(...) Dla p. M. Kislinga świat cały jest jedną plastyczną materią, złożoną z brył barwnych i światła. Malowanie w tych warunkach staje się źródłem niewyczerpanym rozkoszy. (...) Czasem (...) uderza go ton gorący karnacji, śpiewny rytm biodra nagiego, czy piersi kobiecej, głębia wilgotnej żrenicy. Wówczas wznosi się on do syntezy, dając w obrazie zawarte ujęcie kilku tylko tonacji barwnych zasadniczych, kształtu, wyrazu”.

- EDWARD WORONIECKI, POLACY W SALONIE TUILLEYSKIM,
„TYGODNIK ILUSTROWANY” 1924, PÓŁR. II, s. 603







Kisling w swoim atelier podczas malowania aktu, fot. Jean Roubier,
źródło: Ville de Paris / BHVP / Roger-Viollet



Amadeo Modigliani, Akt żeński siedzący, 1916, The Courtauld Gallery, Londyn,
źródło: wikiart.org



Sandro Botticelli, Narodziny Wenus, 1483-85, Galeria Uffizi, Florencja,
źródło: wikimedia commons

WOBEC WIELKIEJ TRADYCJI

KISLING MALUJE „Kobietę z uniesionymi rękoma”

Dorobek Mojżesza Kislinga, wiązany przede wszystkim z ekspresjonizmem i koloryzmem Szkoły Paryskiej, lecz również klasycyzującymi tendencjami spod znaku Nowej Rzeczowości (Neue Sachlichkeit) i „powrotu do porządku” (rappel à l'ordre), nosi wyraźny ślad studiów nad dawnymi mistrzami. Wielu artystów przybywów do Paryża zdecydowało się podjąć naukę w jednej z liberalnych szkół artystycznych Paryża i przy tym samodzielnie pogłębiało umiejętności warsztatowe, przyglądając się malarzom średniowiecza i doby nowożytnej w Luwrze. Prezentowana „Kobieta z uniesionymi rękoma” otwiera pole do interpretacji twórczości Kislinga w kontekście malarstwa dawnego, jak również starożytnej sztuki greckiej. Wznosząca ręce naga kobieta powtarza motyw esencjonalny dla sztuk plastycznych w ogóle: Wenus (Afrodyty) Anadyomene, czyli bogini wylaniającej się z morza. Jej historia wiąże się z malowidłem wykonanym przez najsłynniejszego malarza starożytności Apellesa. Dzieło to, nieznanne dziś z oryginału, znane jest jednak z relacji Pilinusa Starszego przekazanej na kartach „Historii naturalnej”. Motyw Afrodyty Anadyomene rzeźbiarsko

zapisał dla potomności Praksyteles, któremu pozowała Fryne – słynna grecka hetera. Dzieło Praksytelesa, choć zniszczone, doczekało się licznych naśladownictwo jeszcze w czasach rzymskich.

Dla wielu artystów początku XX wieku akt, najczęściej żeński, jako ulubiony temat akademickiej sztuki XIX stulecia, stanowił pole do eksperymentów i awangardowego ikonoklazmu. Ekspresjoniści czy kubiści deformowali czy geometryzowali, aby podważyć status quo dawnej twórczości. Wchodzili w dialog z mistrzami, aby na klasycznych rudymencach malarstwa budować nową harmonię opartą na geometrii, czasem dysonansach i drapieżnej ekspresji. Po Wielkiej Wojnie wielu artystów europejskich wracało do wzorcowych form sztuki, opartych na zasadach kompozycji sztuki greckiej czy rzymskiej. Rzecz jasna, nie było mowy o powtarzaniu modelu twórczości sprzed kilku tysięcy lat, lecz o harmonii, którą zapewniały widzowi dawne posągi czy malowidła. Artyści nowocześni powtarzali wzorce starożytne, uważane przez stulecia za wzór artystycznej doskonałości, odwołując się do



najsłynniejszych dzieł nowożytnych, np. twórczości Sandro Botticello, który w „Narodzinach Wenus” wykreował dla swojej epoki ideał antycznej bogini.

Poszukiwanie „klasycznej” zasady rozpoczęło się w twórczości Kislinga około 1916 roku. Wtedy śmiało już stąpający po paryskim gruncie malarz dialogował w malarstwie z obrazami swojego przyjaciela Amedeo Modiglianiego. Modigliani uprawiał w tym czasie malarstwo oparte na wyrazistym konturze, solidnej formie i prymitywnej stylizacji, w której rezonowało doświadczenie sztuki archaicznej i pozaeuropejskiej. W 1917 roku miała miejsce skandalizująca, jedyna indywidualna wystawa, której malarz doczekał się za życia. Policja ekspozycję w galerii Berthe Weill zamknęła ze względu na obrazoburczy charakter aktów Modiglianiego. Pociągłe sylwety kobiecych ciał oraz ich erotyczny charakter daje się wyśledzić w obrazach Kislinga z drugiej i trzeciej dekady XX wieku. Kisling jednak porzucał manierę przynależną włoskiemu artyście i nadawał ciałom modelek skupioną formę artystyczną, precyzyjną, graficzny charakter, nieco nadrealny wyraz poprzez operowanie detalem na często purystycznym tle.

W „Kobiecie z uniesionymi rękoma” witalne ciało dziewczyny, ze skrzyżowanymi nad głową rękoma, nawiązuje do klasycznych redakcji wenus (afrodyty) znanych z rzeźby greckiej i rzymskiej. Pewnie patrząc na nią ciemnymi, migdałowatymi oczami, znanymi z obrazów Modiglianiego, modelka przybiera silnie erotyczną pozę. Malarz

tylko z pozorną nonszalancją, spontanicznie, płynną linią wykreślił jej subtelne dłonie i z wielką subtelnością kolorystyczną wykonał partię karnacji, podnosząc rękawicę rzuconą przez największych mistrzów przeszłych wieków. Delikatność ciała została skonstrastowana z tłem zbudowanym z barw maksymalnie dopełniających się: czerwieni i zieleni. Krytyka artystyczna epoki dostrzegała w obrazach Kislinga, obdarzonych „rzeczową” formą, namiętny charakter malarza. Wskazywano, że ideał piękna, który pielęgnuje ma klasyczny rodowód, lecz malarz nasycił go własnym temperamentem. Do natury podchodził z namaszczeniem, lecz nadawał jej formy plastyczne zgodne z własną wyobraźnią i intuicją.

Zygmunt Klingsland z precyzją określał ten fenomen: „(...) najchętniej posługuje się tymi pierwiastkami formy malarskiej, które są istotnymi odpowiednikami plastycznymi składników jego poglądu na świat – tak bardzo uczuciowego. Czy kiedykolwiek postępuje inaczej jakiś artysta rozumiejący konieczność i posiadający zdolność poddawania najpiękniejszych bodaj form natury subiektywnym pojęciom o pięknie i, w dalszej konieczności, założeniom swej indywidualnej wyobraźni twórczej? Im zaś wyraźniej sprecyzowane są te przekształcenia rzeczywistości i tym jaskrawiej występuje przewaga pewnych, ściśle określonych, pierwiastków składowych formy plastycznej. Stąd kunsztowna geometryczność kompozycji Michała Anioła lub fascynująca potęga światłocienowej gry Rembrandta. I stąd cała w ogóle sztuka” (Zygmunt Klingsland, Kisling, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 38, s. 8).



„(...) Tylko artysta, który osiągnął mistrzostwo p. Kislinga, może nadawać aktom i portretom taką siłę wyrazu, posługując się jednocześnie środkami pozornie prostymi. Nie troszczy się on wcale w swych dziełach o dokładność rysunku i koloru. Za pomocą kilku odcieni różu, jasnego mahoni lub bursztynu, tworzy się prawdziwe symfonie, powściągliwe, lecz wykwintne. Kompozycja wyróżnia się swobodną i szlachetną prostotą. Wielki wysiłek i skomplikowane poszukiwania kolorystyczne, niezbędne, by osiągnąć wrażenie skupienia i pogodnego spokoju, pozostają niemal niezauważalne”.

– EDWARD WORONIECKI, L'ART. POLONAIS À PARIS. EXPOSITIONS: (...) DE MM. KISLING ET KANELBA CHEZ M. BERNHEIM (...), „LA POLOGNE POLITIQUE, ÉCONOMIQUE, LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE” 1927, PÓŁR. II, s. 591



Kisling podczas pracy w swoim atelier,
fot. Thérèse Bonney, źródło: The Bancroft Library, University of California, Berkeley / Thérèse Bonney / BHVP / Roger-Viollet

KAZIMIERZ MIKULSKI

(1918 - 1998)

Dziewczyna ze szpilką, 1955 r.

olej/sklejka, 52 cm x 42,3 cm

na odwrociu opisany: 'K. MIKULSKI | DZIEWCZYNA | ZE SZPILKĄ'

i numer '11' oraz stempel i data: '27.PAZ'

estymacja: 160 000 - 220 000 PLN [†]

37 000 - 51 000 EUR

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Agra-Art, listopad 2008
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Kazimierz Mikulski. Malarstwo, rysunek, collage, Biuro Wystaw Artystycznych, Łódź, kwiecień-maj 1987; Galeria Współczesna, Toruń, lipiec 1987; Arsenal, Poznań, sierpień-wrzesień 1987; Biuro Wystaw Artystycznych, Płock, październik 1987; Salon Sztuki Współczesnej, Bydgoszcz, grudzień 1987; Galeria Awangarda, Wrocław, styczeń 1988
- Wystawa malarstwa Kazimierza Mikulskiego, Związek Polskich Artystów Plastyków Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa, marzec 1963
- Wystawa malarstwa Kazimierza Mikulskiego, Związek Polskich Artystów Plastyków Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Wrocław, styczeń 1960
- Mostra di Pittura Polacca Contemporanea, Sala Napoleonica, Wenecja, wrzesień 1959

LITERATURA:

- Kazimierz Mikulski. Malarstwo, rysunek, collage, katalog wystawy, Biuro Wystaw Artystycznych, Łódź 1987, poz. 38.
- Wystawa malarstwa Kazimierza Mikulskiego, Związek Polskich Artystów Plastyków Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa 1963, poz. 16
- Wystawa malarstwa Kazimierza Mikulskiego, katalog wystawy, Związek Polskich Artystów Plastyków Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Wrocław 1960, kat. poz. 18
- Mostra di Pittura Polacca Contemporanea, katalog wystawy, Sala Napoleonica, Venice 1959, poz. 42





METAFORA, POEZJA I EROTYKA

PEJZAŻ WEWNĘTRZNY W TWÓRCZOŚCI MIKULSKIEGO

Kazimierz Mikulski był artystą niezwykle wszechstronnym. W świecie sztuki znany przede wszystkim jako twórca niezwykle surrealistycznego malarstwa, a także jako współtwórca legendarnego teatru Cricot 2, w którym występował jako aktor i niekiedy reżyser. Zajmował się też rysunkiem, poezją, ilustrował książki i czasopisma dla dzieci, realizował filmy animowane i sztuki teatralne, a także rewelacyjne kolaże. Jakkolwiek związki sztuk plastycznych z teatrem wydają się czymś charakterystycznym i oczywistym dla krakowskiego środowiska skupionego wokół postaci Tadeusza Kantora, tzw. Grupy Krakowskiej i galerii „Krzysztofor”, postać Mikulskiego zdaje się szczególnie wyróżniać na tym tle: artysta przez ponad 3 dekady swojej aktywności zawodowej związany był z założonym przez Zofię i Władysława Jareńców i istniejącym do dziś Państwowym Teatrem Lalki i Maski „Groteska”, w którym działał jako kierownik plastyczny, tworzył scenografie, lalki, maski i kostiumy do klasycznych utworów Brechta, Jarry’ego, Jerszowa, Mrożka czy Różewicza.

W swojej twórczości malarskiej Mikulski pozostawał początkowo pod wpływem epoki: malowane płaszczyznowo, postimpresjonistyczne martwe natury i scenki rodzajowe z czasów tuż powojennych zdradzają zapatrzenie artysty w kierunku Paryża i takich artystów, jak Bonnard czy Matisse, następnie, w okolicach I wystawy Sztuki Nowoczesnej, w której artysta brał udział, jego prace porównywano do obrazów Paula Klee i – przede wszystkim – Joana Miró. Szybko jednak artysta odnalazł własny, niepodrabialny styl, o którym Janusz Głowacki pisał w katalogu dużej wystawy monograficznej artysty: „Przyzwyczajeni jesteśmy do pewnego schematu myślowego, logicznie prowadzącego nas od detalu, szczegółu, analizy do uogólnienia – syntezy, co można by przełożyć na język plastyki: od realizmu do abstrakcji. Tymczasem u Mikulskiego obserwujemy kolejność nieco inną. Od uproszczonej, bogatej kolorystycznie wizji rzeczywistości, jaką realizował tuż po wojnie, do abstrakcji ok. roku 1948, po czym zwrot ku realizmowi niemal renesansowemu w precyzji odwzorowania rzeczywistości” (Kazimierz Mikulski. Malarstwo, rysunek, collage, katalog wystawy, [red.] Teresa Sondka, Łódź 1987, b.p.).

Podobnie historii sztuki związany z paryską „Kulturą” i „Tygodnikiem Powszechnym”, Tadeusz Chrzanowski, kojarzy malarstwo Mikulskiego z tradycjami renesansu i manieryzmu raczej niż z przetaczającą się nad Europą w latach między- i powojennych falą surrealizmu: „u Mikulskiego więcej jest z Arcimboldiego niż z Magritte” (tamże). Autor buduje też formalne paralele pomiędzy krakowskim „Balzakiem” a Łukaszem Cranachem Starszym w zakresie posługiwania się jasno zdefiniowanym konturem, płytkością kompozycji umieszczonej w umownej przestrzeni, płaszczyznowością w stosowaniu „oczyszczonych” tonów barwnych, a nawet w ujęciu erotyki „lolitkowatych dziewczyn”: Madonn Cranacha i lalek-manekinów Mikulskiego.

W prezentowanej „Dziewczynie ze szpilką”, wybitnym wczesnym obrazie artysty, zauważalny jest wpływ malarstwa sakralnego. Hieratycznie usytuowana postać, bliska poetyce malarstwa wczesnochrześcijańskiego i ikony bizantyjskiej, wznosi lewą rękę i dłoń w geście, niby, błogosławieństwa. Taka frontalna poza i układ rąk przywodzi na myśl ikonografię Pantokratora. Tyle że tutaj wszechwładna jest kobieta. Naga, z naszyjnikiem pereł na szyi hipnotyzuje widza wzrokiem. Postać zjawia w purystycznej przestrzeni niczym w marzeniu sennym o podskórnie erotycznym charakterze. Kompozycja pasowego, czarno-białego tła oraz umieszczone na nim rekwizyty, krzyżujące się szpilki oraz enigmatyczne figury geometryczne wchodzą w dialog z klasykami wielkiej awangardy, malarstwem neoplastycyzmu, suprematyzmu czy konstruktywizmu. Dla twórców uczestniczących w Wystawach Sztuki Nowoczesnej, imperatyw nowoczesności był kluczowy jako składnik programu artystycznego.





Kazimierz Mikulski w pracowni, lata 70., fot. Wojciech Kryński / PAP

HENRYK HAYDEN

(1883 - 1970)

Portret Aïchy, 1913 r.

olej/plótno, 80,3 x 60 cm

sygnowany i datowany p.g.: 'Hayden | 1913'

na odwrociu pieczęć aukcyjna Claude'a Roberta, paryskiego licytatora

estymacja: 700 000 - 1 000 000 PLN †

163 000 - 233 000 EUR

POCHODZENIE:

- sprzedaż przez M. Claude Robert, Paryż
- Galerie Suillerot, Paryż
- kolekcja prywatna, Meksyk (zakup 1973)
- dom aukcyjny Sotheby's, Nowy Jork, listopad 2007
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Kobiety Montparnasse'u, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 19 maja – 31 grudnia 2018
- Henri Hayden. Mistrzowie École de Paris, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 20 września – 31 grudnia 2013
- Cubistes, Galerie Suillerot, Paryż, 3 maja – 30 czerwca 1973 (nr 11)
- Hayden. Rétrospective 1908-1970, Maison de la culture de Bourges, 20 maja – 10 lipca 1970 (nr 12)
- 81ère Exposition Annuelle. Rétrospective 1911-1914, Grand Palais, Société des Artistes Indépendants, Paryż, 1970
- Hayden. Soixante ans de peinture 1908-1968, Musée National d'Art Moderne, Paryż, 3 maja – 2 czerwca 1968
- Salon des Independantes, Paryż, 19 marca – 18 maja 1913

LITERATURA

- Kobiety Montparnasse'u, katalog wystawy, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna 2018, s. 33 (il.)
- Henri Hayden. Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2013, nr kat. 12 (il.), s. 109 (il.)
- Christophe Zagrodzki, Henri Hayden 1883-1970, katalog wystawy, Bibliotheque Polonais de Paris Paris 2013, nr kat. 12, s. 67 (il.)
- Wielka encyklopedia malarstwa polskiego, Kraków 2011, s. 202 (il.)
- Philippe Chabert, Christophe Zagrodzki, Hayden, Paris 2005, s. 40, 72
- Cubistes, katalog wystawy, Galerie Suillerot, Paryż 1973, nr kat. 11
- Hayden. Rétrospective 1908-1970, Maison de la culture de Bourges, Bourges 1970, nr kat. 12
- Jean-Dominique Rey, Le tour des expositions. A Bourges: Henri Hayden, „Jardin des Arts” 1970, nr 190, s. 83 (il.)
- Pierre Granville, A Glance at the Work of Henri Hayden, „The Burlington Magazine” 1968, nr 784, s. 422
- Hayden, Soixante ans de peinture 1908-1968, katalog wystawy, Musée National d'art Moderne, Paris [1968], nr 15 (il.)
- Société des artistes indépendants. Catalogue de la 29e exposition, Quai d'Orsay, Pont de l'Alma, du 19 mars au 18 mai inclus, Paris 1913, s. 141, nr kat. 1423 (jako „Portrait”)





Man Ray, Aïcha, ok. 1922, odbitka reprodukowana za: <http://dogpossum.org/wp-content/uploads/2013/03/AïchaGoblet-ManRay-1922.jpeg>



Mojżesz Kisling, Portret Aïchy, 1925, kolekcja prywatna, źródło: archiwum prywatne



Mojżesz Kisling, Portret Aïchy, 1919, kolekcja prywatna, źródło: archiwum prywatne



okładka czasopisma „Paris Montparnasse”, 15 sierpnia 1929 roku, reprodukowane za: gallica.bnf.fr

„MISS AFRICA MONTPARNASSE’U” I „KRÓLOWA KUBISTÓW”

PARYSKA MUZA HENRYKA HAYDENA

Wśród wielu modelek goszczących w pracowniach Montparnasse’u zarówno przed Wielką Wojną, jak i w dobie „szalonych lat dwudziestych” (*les années folles*), Aïcha Goblet zajmuje szczególne miejsce. Obdarzona niecodzienną urodą uwodziła twórców lewobrzeżnego Paryża, przynosząc natchnienie najgłośniejszym nazwiskom swojej epoki. Była obok Josephine Baker najbardziej znaną czarnoskórą kobietą międzywojnia. Urodziła się na północy Francji około 1895 jako córka rdzennej Francuzki i emigranta z Martyniki, zonglera w obwoźnym cyrku. Od wczesnych lat dzieciństwa pracowała w cyrku w miejscowości Clamart jako woltyżerka.

Na arenie została dostrzeżona przez Julesa Pascina, znanego malarza kręgu École de Paris, przybysza na Montparnasse z Bułgarii. Jako 16-latką przyjechała do Paryża, odwiedziła Café du Dôme i została muzą Pascina. Zamieszkała w Villa Falguière na Montparnassie, stając się później modelką Amedeo Modiglianiego, Man Raya, Chaima Soutine’a, Tsuguharu Foujity, Mojżesza Kislinga, Félix Vallottona oraz trzykrotnie, w 1913, mieszkającego w Paryżu od 6 lat Henryka Haydena. Oprócz pozowania zajmowała się również aktorstwem i tańcem musicalowym, co przyniosło jej duży rozgłos.

Postać Aïchy została utrwalona nie tylko w ponadczasowych dziełach sztuki: obrazach olejnych, rysunkach, fotografiach czy rzeźbach, lecz również na kartach prasy i dzieł literackich. Już w 1914 magazyn „Vanity Fair” poświęcił jej artykuł. Marjorie Howard pisała wtedy o swoim spotkaniu z Aïchą w paryskiej sali tanecznej Bal Bullier: „Aïcha nosi turban na swojej głowie pokrytej włosami niczym wełna. Czarna murzynka z Martyniki pozuje dla artystów i zdecydowanie utrzymuje, że jest Amerykanką. Nosi imitację złotego etui na wizytówki, a wszystkie jej karty są wspaniale nabijane pozłacanymi krawędziami i malowane w niezapominajki. Znajduje się na nich tylko jedno słowo, ‘Aïcha’”.

W połowie lat 20. XX wieku opisywano ferment artystyczny, który zrodził się wokół modelki z Montparnasse’u: „Niektórzy artyści czasami portretowali ją z rudymi włosami, zielonym biustem a jej figurę w najróżniejszych kolorowych kształtach. Nie było w Drouot aukcji sztuki współczesnej, na której nie byłaby reprezentowana” (Gustave Fuss-Amoré, M. Desormiaux, *Montparnasse, Paris 1925*, [cyt. za:] *Kobiety Montparnasse’u*, katalog wystawy, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna 2018, s. 32).

Wybitny pisarz i krytyk sztuki André Salomon kilkakrotnie opisywał postać tej czarnoskórej modelki. „Jeśli Aïcha jest często naga, rzadko zdejmując chustkę na głowie – raz zielonkawą, raz w barwie srebra – co tak bardzo jej pasuje. Aïcha jest nad wyraz dziewczyną z Roubaix [pochodziła z Hazebrouck, innej miejscowości na terenie departamentu Nord – red.], nie do końca ukulturalnioną. Siedzi, tańczy, jest miła. Na długo przed tym, jak Josephine Baker wprowadziła modę na spódniczki z bananów, Aïcha nosiła na dzikich imprezach w Montparnassie swoją malutką spódnicę z rafii”.

W dobie mody na l’art nègre, fascynacji jazzem, urzeczeniem tańcem Josephine Baker i (niestety, również) kolonializmu, krytyk André Salomon odnotowywał, że „zmysłowe piękności na Wystawie Kolonialnej [w 1931 w Paryżu – red.] nie mogłyby rywalizować z tymi z Montparnasse’u. Miss Africa Montparnasse’u jest Aïcha”. Liczni przybysze, zróżnicowani etnicznie i pochodzący z odległych miejsc znajdowali na Montparnassie spokojną przystań. Aïcha już na wczesnym etapie kariery była dobrym duchem przymierających głodem artystów. Zarabując jako modelka, gotowała dla kolegów w Cité Falguière i pożyczyla im pieniądze na jedzenie. Jako muza jej pozycja w kręgu artystycznej awangardy drugiej dekady XX wieku i doby międzywojnia jest niekwestionowana. Ostatnio jej postać została przypomniana dzięki wystawie „Czarni modele. Od Géricault do Matisse’a” (Musée d’Orsay, Paryż, 26.03-21.07.2019), na której eksponowano portret Aïchy malowany przez Félix Vallottona.

„Wszystkie wspaniałe damy dzielnic siedziały tam [w kawiarni La Rotonde – red.]. Chciałam im się przyjrzeć z bliska, gdyż wszystkie były sławne. Już wtedy miały nadzwyczajne biografie. Aïcha, wspaniała Kreolka, modelka mająca duże wzięcie; Mireille, niezwykle piękna tancerka; Sylvia, śliczna dorodna dziewczyna, która raz wyjechała na wakacje i nigdy więcej nie wróciła na Montparnasse; Germaine, piękna tancerka z płomiennymi oczami, Pâquerette, Mado, itd.”.





„Trudno powiedzieć, jaki rodzaj eliksiru odmładzającego chroni ją przed oznakami wieku. Postrzega się ją jako zawsze taką samą, niezmienioną, zachowującą swoją pozycję, pełną wdzięku i smukłą. (...) Pozostała najmądrzejsza z modeli. Trzyma się mocno starych zasad (...). Każdy szorstki mężczyzna, który zbliży się do niej, spotka się z dzikim kotem”.

– GUSTAVE FUSS-AMORÉ, M. DESORMIAUX, MONTPARNASSE, PARIS 1925, [CYT. ZA:]
MICHEL FABRE, REDISCOVERING AÏCHA, LUCY AND D'AL-AL, COLORED FRENCH STAGE
ARTISTS, „THE SCHOLAR AND FEMINIST ONLINE” 2007/2008, NR 6



Henryk Hayden, Martwa natura w postaciach, 1913, Musée d'Art moderne Troyes, źródło: archiwum prywatne



Henryk Hayden, Gracze w szachy, 1913, kolekcja prywatna, źródło: archiwum prywatne

POLAK NA MONTPARNASSIE

HAYDEN W LABORATORIUM KUBISTYCZNYCH IDEI

Przybywszy do Francji w 1907, Henryk Hayden nie należał do międzynarodowej bohemy lewobrzeżnego Paryża. Zamieszkał w okolicach Ogrodu Luksemburskiego i utrzymywał kontakty z absolwentami swojej Alma Mater, Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie. Najprawdopodobniej na początku pobytu we Francji studiował sztukę dawnych mistrzów w Luwrze. Od 1908 uczęszczał na zajęcia do Académie de La Palette, jednej z liberalnych szkół artystycznych działających na Montparnassie. Na rozwój języka dzieł autora wpłynęły pobyty w Bretanii. Twórca wyjeżdżał nad Atlantyk śladem wielu innych obcokrajowców poszukujących atrakcyjnego i taniego miejsca na plenery.

Po 1910 odwiedzał Doëlan, gdzie po powrocie z Polski mieszkał Władysław Ślewiński, którego willa stanowiła miejsce gościny dla wielu młodych adeptów sztuki z Polski: Stanisława Ignacego Witkiewicza czy Tadeusza Makowskiego. Hayden, dzięki staremu mistrzowi, miał wgląd w idee syntetyzmu i ulegał tej inspiracji, czego dowodzą jego bretońskie, cloisonistyczne pejzaże. Debiutował na paryskich wystawach w 1909, kiedy to autor wystawiał na Salonie Jesiennym. W kolejnych latach swoje prace eksponował coraz częściej i spotykał się one z pozytywnym przyjęciem. Do promotorów jego obrazów należeli wówczas André Salmon i Adolf Basler. Tak Hayden stawał się ważną postacią paryskiej sceny artystycznej.

W 1912 Pablo Picasso przeniósł swoją pracownię z Montmartre'u na teren 14. dzielnicy Paryża. Ten symboliczny gest sygnalizował zmianę w geografii artystycznej Paryża: centrum nowatorskich eksperymentów

znalazło się na prawym brzegu Sekwany. Bateau-Lavoir, budynek na Montmartrze z pracowniami awangardowych artystów, utracił swoją pozycję na rzecz La Ruche, skupiska biednych artystów-przybyszów po drugiej stronie rzeki. Jeszcze w 1910 Ludwik Markus jako pierwszy polski artysta wkroczył w orbitę Pabla Picassa dzięki towarzyskim związkom z kręgiem artystów odwiedzających cyrk Medrano przy Boulevard de Rochechouart na Montmartrze. Francuski pseudonim Markusa – Louis Marcoussis – wymyślił nie kto inny jak Guillaume Apollinaire. Ten krytyk opublikował najważniejszy tekst-manifest teorii kubizmu, „Malarze kubiści. Medytacje estetyczne” (1905-1912, publikacja 1913).

Kubistyczne eksperymenty, pierwotnie docenione jedynie w wąskim kręgu krytyków i mecenasów (m.in. Gertrudy i Leo Steinów czy Guillaume'a Apollinaire'a), na początku drugiej dekady stulecia stały się tematem szeroko omawianym w debacie publicznej. Na Salonie Niezależnych 1911 pokazano kubistyczne obrazy artystów związanych z grupą Section d'Or (nazywaną na wczesnym etapie Grupą z Puteaux). Rok później, na Salonie Jesiennym 1912 w Sali XI grupa artystów (coraz częściej nazywanych przez prasę kubistami) wystawiła nowe dzieła w duchu awangardowej, geometrycznej poetyki. Kubizm, u zarańia ogniskujący się na problemach przedstawiania wielu wymiarów na dwuwymiarowej płaszczyźnie obrazu, powoli akcentował klasyczną harmonię obrazu oraz dopuszczał stosowanie szerokiej palety barwnej, często podejmując namysł nad fenomenem światła w malarstwie.



Krytycy dostrzegali w oeuvre Henryka Haydena wpływ malarstwa Paula Cézanne'a, które istotnie zaczęły pojawiać się w jego malarstwie od 1912. W 1913 malarz zamieszkał w nowej pracowni pod adresem 40 rue Denfert-Rochereau i zaprzyjaźnił się z mieszkającym w pobliżu Keesem van Dongenem. Jego krąg, m.in. Blaise Cendrars czy Artur Cravan, dawał wgląd Haydenowi w dyskusję o najnowszej twórczości. Krótko przed wybuchem Wielkiej Wojny artysta znalazł mecenasa w postaci prawnika i kolekcjonera Charles'a Malpela, który podpisał z Haydenem kontrakt na wyłączność. Plany o stabilizacji malarza przekreślił jednak konflikt wojenny. Artysta nie zdecydował się na wstąpienie do Legii Cudzoziemskiej, lecz poświęcił się dalszej pracy twórczej. Pracował w Montparnassie, odwiedzając nadal działające La Rotonde i Café du Dôme. Jego malarstwo ewoluowało jakby samoistnie w stronę kubizmu syntetycznego.

W 1913 powstały najważniejsze prace z wczesnego okresu jego malarstwa, gdy miał bezpośredni wgląd w laboratorium kubistycznych idei. Artysta tworzył wówczas portrety postaci ze swojego kręgu towarzyskiego i przedstawienia wnętrz. Na rok przed wybuchem wojny powstają trzy dzieła z wizerunkiem popularnej modelki Aïchy Goblet: prezentowany na aukcji portret, „Martwa natura z postacią” (1913, Musée d'Art Moderne, Troyes) oraz najważniejszy obraz Haydena z tego czasu, docenieni przez krytykę „Gracze w szachy” (1913, kolekcja prywatna). Prace Haydena z okresu wybuchu Wielkiej Wojny dają niezwykle wgląd w jądro przemian sztuki nowoczesnej: rozdartej między klasyczną harmonią obrazu a ikonoklastycznymi tendencjami awangardowymi. Na równi z dziełami Tadeusza Makowskiego, Ludwika Markusa, Alicji Halickiej czy Tytusa Czyżewskiego powstałe około 1914 obrazy Haydena stanowią najważniejsze manifesty kubizmu w sztuce polskiej.

SOCIÉTÉ DES ARTISTES INDÉPENDANTS



CATALOGUE
DE LA
29^{ME} EXPOSITION

19



13

HAYDEN (Henry), né à Varsovie. — 40, rue Denfert-Rochereau, 5^e.

1422 Jugement de Pâris.

1423 Portrait.

HAYET (Jacques), né à Meudon. — Montévrain, près Lagny (Seine-et-Marne).

1424 Etude à Montévrain.

1425 Les saules.

1426 Etude.

HAZLEDINE (Alfred), né à Mold. — 7, avenue de Saturne, Uccle-lez-Bruxelles (Belgique).

1427 La baignade.

1428 Ruisseau sous bois.

1429 La rivière.

HEEMSKERCK (Van Jacoba), née à La Haye. — Nassau Zuilensteinstraat, 35, La Haye (Hollande).

1430 Composition 1913.

1431 Composition 1913.

1432 Bois.

JACEK MALCZEWSKI

(1854 - 1929)

"Uskrzydłona" (Portret Marii Balowej), 1907 r.

olej/tektura, 61 x 49,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'J. Malczewski | 1907'
na odwrociu papierowe nalepki wystawowe

estymacja: 320 000 - 450 000 PLN

75 000 - 105 000 EUR

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Rempex
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Galeria stała Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu (depozyt 2010-2019)
- Jacek i Rafał Malczewscy, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu,
25 marca – 4 września 2011, Muzeum Okręgowe w Sandomierzu, 17 marca – 31 lipca 2012

LITERATURA:

- wersja obrazu w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu, 1908

OPINIE:

- opinia dr Agnieszki Ławniczakowej, znawczyni oeuvre artysty, z dn. 4 marca 1999 roku
(poprawiona stylistycznie 7 listopada 2006 roku)

„W życie Malczewskiego, w późnej już dojrzałości,
weszła raz jeszcze kobieta. Ku niej biegły jego myśli,
jego wzruszenia i zachwyty. Przede wszystkim
zachwyty artysty”.

– ADAM HEYDEL, JACEK MALCZEWSKI. CZŁOWIEK I ARTYSTA, KRAKÓW 1933, s. 231



„USKRZYDLONA”

PORTRET MARII BALOWEJ

Pierwszy monografista i krewny Jacka Malczewskiego, Adam Heydel, zauważa, iż okres pomiędzy 1906 a 1910 był czasem nowych odkryć malarskich oraz przełamania „zbyt skryzalizowanego schematu kompozycyjnego” w twórczości malarza (Adam Heydel, Jacek Malczewski. Człowiek i artysta, Kraków 1933, s. 198). Zmiana przejawia się również w rozjaśnieniu kolorytu prac – na obrazach Malczewskiego pojawiają się ciepłe fiolety, karminy oraz niebieskawe zielenie. Owa łagodna kolorystyka obecna jest również w prezentowanej kompozycji. Kształtuje ona aurę spokoju i radości, która w pełni oddawała ówczesny stan ducha Malczewskiego. Był to czas, w którym malarz jedynie raz wyjechał w podróż ze swoją żoną.

Portretowaną jest Maria Balowa, ukochana i pierwsza muza artysty. Twarz kobiety jest młoda i radosna, przyozdobiona wysoko upiętą fryzurą. Ukazana jest w półpostaci i przyodziana w zwiewną suknię z dużym dekoltem. Postać byłaby łagodnym aniołem, gdyby nie obecność dwóch par skrzydeł oraz dwóch wznoszących się nad głową węzów, co zbliża ją bardziej do kobiety-chimery uosabianej w twórczości Malczewskiego z wybuchem zmysłowości. Kobieta nosi rysy Marii Balowej. Ową hipotezę potwierdza datowanie umieszczone pod sygnaturą oraz niezwykle pejzaż znajdujący się w wąskim przesmyku skrzydeł portretowanej. Morze jest niezwykle rzadkim motywem w twórczości Jacka Malczewskiego. Zbieżność okresu powstania pracy oraz wspomnianego już wyjazdu Balowej i Malczewskiego do Neapolu potwierdza hipotezę, iż portretowaną jest Maria z Tuligłów. Artysta, wracając z majątku Balów, miał w zwyczaju powracanie myślami do ukochanej Balowej i nadawanie jej rysów bohaterom licznych kompozycji. Jej rysy, prawdopodobnie wspomniane po pewnym czasie rozłąki ulegały niewielkiej przemianie, jednakże pozostawały na tyle rozpoznawalne, iż Maria mogła powiedzieć: „prawie wszystkie panie do mnie podobne ogromnie”.

W opinii do prezentowanej pracy Agnieszka Ławniczakowa łączy „Uskrzydłona” z podobną, większą kompozycją przechowywaną w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu. Prezentowana na aukcji praca według Ławniczakowej ma „świeżość i lekkość spontanicznego, szybkiego studium, zaś druga ‘muzealna’ wersja tematu z 1908 jest dziełem o charakterze w pełni skończonym” (Agnieszka Ławniczakowa, opinia o obrazie „Uskrzydłona”). Pierwsza wersja uskrzydłonej posiada finezyjność, lekkość i swobodę powstającej pod wpływem barwnych wspomnień pracy.





„PRAWIE WSZYSTKIE PANIE DO MNIE PODOBNE OGROMNIE”

– MARIA BALOWA W LIŚCIE DO JACKA MALCZEWSKIEGO

W życiu Jacka Malczewskiego obecne były trzy kobiety: żona Maria z Gralewskich, Maria Balowa – wielka miłość i powierniczka oraz Michalina Janoszanka, spokrewniona z rodziną Gralewskich przyjaciółka i modelka. Mimo istotnej roli, którą odegrała każda z tych kobiet w życiu Malczewskiego, należy zauważyć, że twórca miał tylko jedną Mużę i była nią Maria Balowa.

Jak doszło do spotkania artysty i Muzy? Malczewski ujrzał Marię w majątku Karola Lanckorońskiego w Rozdole. Był dojrzałym artystą, miał wówczas 41 lat, natomiast kobieta była o 25 lat młodsza. Maria Balowa słynęła ze swojej nieprzeciętnej urody, wielkiego uroku osobistego oraz wykształcenia.

„Piękna jak misternie wyrzeźbiony klejnot, jak diament rzucająca światne, różnobarwne, migoczące blaski. Samo życie, radość, słońce. Rozjaśniła mu ciemne godziny. Z szumem, pędem, jak meteor wdarła się w jego życie i jak meteor przeleciała, zgasła” (Adam Heydel, Jacek Malczewski. Człowiek i artysta, Kraków 1933, s. 231-232). Z relacji epistolarnej malarza i Marii wynika, iż łącząca ich więź nie sprowadzała się jedynie do wzajemnej fascynacji, lecz głębokiego uczucia, zrozumienia i wsparcia na polu sztuki. Jej zwieńczeniem była wspólna podróż na południe Włoch, podróż jak na owe czasy skandalizująca, którą artysta odbył wraz ze swoją muzą w 1906. Niewątpliwie, głębokie uczucie, które żywił do Balowej oraz stabilna relacja z żoną Marią, były powodem wewnętrznego szamotania artysty, obecnego w jego życiu przez wiele lat. Relacja z Marią Balową była dłuższym epizodem w życiu artysty, gdyż trwała blisko 20 lat, aż do wybuchu I wojny światowej, kiedy to Malczewski wyjechał do Wiednia i rozstał się z Marią, prawdopodobnie w charakterze ofiary, ślubując tym samym prostsze życie u boku żony.

Relacja z Marią Balową świadczy o tym, iż inspiracją twórczą może być nie tylko niespełniona miłość, lecz ciepłe i głębokie uczucie. Bogatej wymianie listownej towarzyszyły cykliczne wizyty Malczewskiego w Tuligłowach, w których mieszkała rodzina Balów i w których urządziła artystę pracownię. Z zachowanych zdjęć artysty z tego okresu wynika, iż był on tam prawdziwie szczęśliwy. Do dziś zachowało się zdjęcie, na którym Malczewski leży w poprzek ścieżki wiodącej do lasu. Obecne w tej scenie swoboda, wolność i bez troska niewątpliwie świadczą o tym, iż Malczewski odnajdywał spokój i natchnienie u boku swojej muzy (fot. Jacek Malczewski w Tuligłowach, 1904 [w:] Stefania

Krzysztofowicz-Kozakowska, Jacek Malczewski. Życie i twórczość, Kraków 2008, s. 32).

Malczewski tak opisywał ukochaną: „Piękno tej kobiety wyrosłej z polskiej ziemi w artystę rzemieślnika przetwarza (...) Tobie Kyprijska zawdzięczać jedynie tę nić pogodną w mej sztuce, że się objawia, i że wciąż płynie” (wspomnienia Jacka Malczewskiego o Marii Balowej, [w:] Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, dz. cyt.).

Jeszcze ciekawsze są wersy wiersza dedykowane muzie, które świadczą o tym, iż rysy Marii posłużyły kreacji wielu postaci z wyobraźni Jacka:

„Jak klejnot drogi Twoje ciało
w coraz to inną wprawiam ramę
kłaniają się jej kwiaty, drzewa,
obłok co sunie na przestworzu,
każdy skowronek jej jedynie śpiewa
Podnoszą się pianami morza
By dotknąć się jej warg.
Z pszenicznej fali Afrodyta
Stała w całym swym uroku,
W mych oczach już modlitwę czyta
i wiąże mnie w pożądań mroku
Przy ołtarzu swej świątyni”

(WIERSZ JACKA MALCZEWSKIEGO POŚWIĘCONY MARII BALOWEJ, [W:] STEFANIA KRZYSZTOFOWICZ-KOZAKOWSKA, DZ. CYT.).

Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, znawczyni twórczości artysty słusznie zauważa, iż: „Niekwestionowaną muzą Malczewskiego, towarzyszącą mu w najznakomitszym okresie twórczości, była Maria Kinga Balowa, z domu Brunicka, piękna żona starosty Stanisława Bala z Tuligłow pod Lwowem. Była muzą i Afrodytą jego życia, ‘obląkaniem artysty’; w jego malarstwie przybierała postać pociągającego Erosa i dobrotliwej Śmierci, wyrafinowanej chimery i złośliwej harpii; stawiała się Meduzą, Archaniołem Rafałem i łagodnym aniołem, dumną Polonią i zwycięską Nike, kuszącą Eurydykę, litościwą Elloe, piękną Ellenai, Beatryczę, wreszcie wyniosłą, drwiącą, pełną czaru, zmysłową kobietą. Jej twarz towarzyszyła artyście przez wiele lat” (Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, dz. cyt.).



Jacek Malczewski, Pierwiosnek – Portret własny z żoną, 1905, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW



Jacek Malczewski, Portret Michaliny Janoszanki, własność prywatna, źródło: archiwum prywatne



Jacek Malczewski, Kobieta z faunem, 1918, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, źródło: wikimedia commons

A detailed topographical map of Sicily and its surrounding regions, including Corsica, Sardinia, and parts of the Italian mainland. The map shows various cities, towns, and geographical features like mountains and the sea. The title 'DIALOG MISTRZA I MUZY' is overlaid on the map.

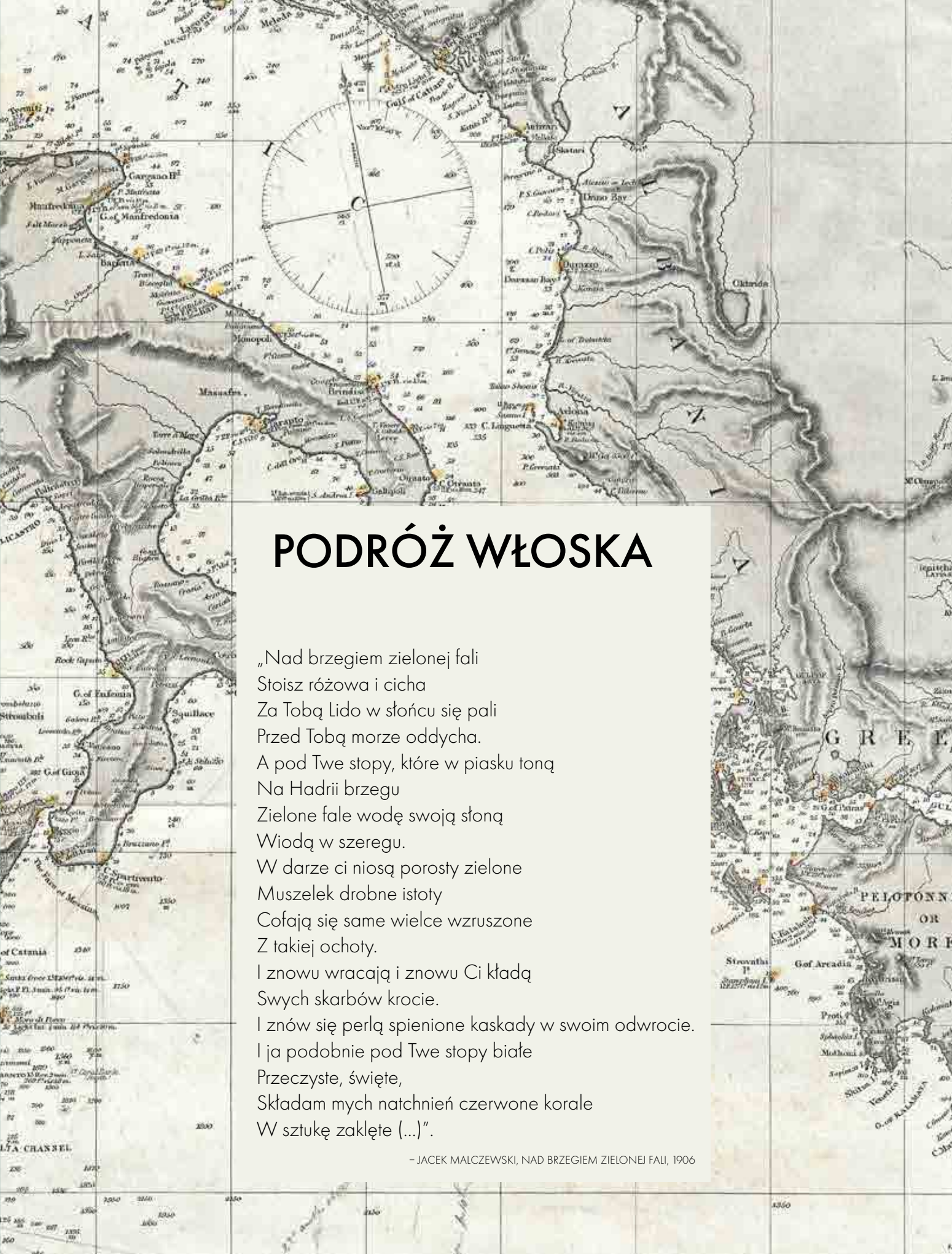
DIALOG MISTRZA I MUZY

„Najdroższy Panie mój,
Listy wróciwszy zastałam dwa – czemu tak smutne?
Czy jesień działa zawsze tak niemiłosiernie szkodliwie
i na Ciebie? (...) Myślą z Tobą złączona posyłam Ci
pocałunki z głębi duszy na otarcie łzy melancholii Twej
i drogi mój boli mnie cierpienie Twoje – czemu smutny
jesteś? Wiem, że odetchnąłbyś inaczej tam przy mnie,
na tle olbrzymiego piękna rozlanego na morzu i na
lądzie. Czy życie musi tak często uginać się pod
ciężarem własnego bytu...”

– MARIA BALOWA, LIST DO JACKA MALCZEWSKIEGO Z DNIA 9 PAŹDZIERNIKA 1902

„Dziękuję Ci panie najdroższy, dziękuję i do nóg
ci składam miłość moją, szczęście ducha swego
i tęsknotę. Dziękuję żeś mi stworzył świat nowy
przezczysty, wyłącznie nasz – tajemny a olbrzymi. Już o
wyznanie uczuć pana mego prosić nie będę, bo wiem,
że wszystko żyje na zawsze, ale proszę, żeby pan
najdroższy pisał mi wszystko”.

– MARIA BALOWA, LIST DO JACKA MALCZEWSKIEGO Z DNIA 2 STYCZNIA 1905

The background of the entire page is a detailed, sepia-toned nautical chart of Sicily and the surrounding Aeolian Islands. The map shows coastlines, numerous small islands, and depth soundings. A large circular compass rose is visible in the upper left quadrant. The text of the poem is overlaid on a semi-transparent white rectangular box in the center-right portion of the map.

PODRÓŻ WŁOSKA

„Nad brzegiem zielonej fali
Stoisz różowa i cicha
Za Tobą Lido w słońcu się pali
Przed Tobą morze oddycha.
A pod Twe stopy, które w piasku toną
Na Hadrii brzegu
Zielone fale wodę swoją słoną
Wiodą w szeregu.
W darze ci niosą porosty zielone
Muszelek drobne istoty
Cofają się same wielce wzruszone
Z takiej ochoty.
I znowu wracają i znowu Ci kładą
Swych skarbów krocie.
I znów się perlą spienione kaskady w swoim odwrocie.
I ja podobnie pod Twe stopy białe
Przezyste, święte,
Składam mych natchnień czerwone korale
W sztukę zaklętę (...).”

— JACEK MALCZEWSKI, NAD BRZEGIEM ZIELONEJ FALI, 1906

7

MILTON H. GREENE

(1922 - 1985)

Marilyn Monroe. Fotografia z „Czarnej sesji”, 1956 r.

fotografia czarno-biała/papier barytowy, 50,5 x 40,5 cm
na odwrociu pieczęci archiwum Miliona H. Greena oraz pieczęć z certyfikatem
autentyczności wystawiona przez syna artysty, Joshuę Greena z datą 9 września 1980

estymacja: 12 000 - 18 000 PLN

2 800 - 4 200 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja FOZZ
- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

- analogiczna odbitka reprodukowana na okładce katalogu aukcji z kolekcji fotografii autorstwa Miliona H. Greena, 25 czerwca 2014, DESA Unicum





„CZARNA SESJA”

MARYLIN MONROE I MILTON H. GREENE

Czarna sesja zrealizowana w nowojorskim studio artysty w 1956 roku przed wyjazdem aktorki do Kalifornii na plan Przystanku autobusowego. Kostium, który ma na sobie Marilyn był inspiracją dla kostiumu noszonego przez Cherie, bohaterkę filmu. Sesja uznawana za jedną z najlepszych w dorobku spółki Monroe-Greene. Pozując w prowokacyjnej pozie, w siateczkowych pończochach, skąpym topie i cylindrze, Marilyn sprawia jednocześnie wrażenie małej dziewczynki, bawiącej się w przebierankę. Jedno z ujęć trafiło na okładkę niemieckiego czasopisma „Kristall” w 1961 roku.

Milton Greene był przyjacielem i współnikiem Marylin. Wykonał tysiące jej zdjęć, w tym wiele sesyjnych, w 52 sesjach, a przez 4 lata mógł fotografować również jej prywatność. Aktywny przez ponad cztery dekady fotograf mody oraz gwiazd kina i teatru. Fotografować zaczął w wielu 14 lat. Był stypendystą renomowanego Pratt Institute, potem kształcił się u fotoreportera Elliota Elisofena. Asystował również Louise Dahl-Wolfe, fotografce mody publikującej na łamach „Harper’s Bazaar”. W wieku 23 lat Greene był już znany jako „cudowny chłopiec fotografii kolorowej”. W latach 50. i 60. prace Greene’a pojawiały się w popularnych periodykach takich jak „Life”, „Look”. „Harper’s Bazaar”, „Town & Country” i „Vogue”. Obok Richarda Avedona, Cecila Beatona, Irvinga Penna, i Normana Parkinsona, uważa się go za jednego z fotografików, którzy podnieśli fotografię mody do poziomu sztuki. Greene, który zaczynał od mody, największą sławę zyskał jako portrecista artystów, muzyków, filmowców, gwiazd teatru, filmu i telewizji. Zdolności reżyserskie pozwalały mu uchwycić prawdę psychologiczną modela połączoną z pięknem, naturalnością i elegancją. Częścią jego talentu było szczególnie wyczuwanie czasu oraz umiejętność uchwycenia chwili połączonej z umiejętnością budowania relacji z modelem. Wśród portretowanych przez Miltona Greene’a byli m. in. Frank Sinatra, Grace Kelly, Marlene Dietrich, Sammy Davis Jr, Elizabeth Taylor, Cary Grant, Sophia Loren, Groucho Marx, Audrey Hepburn, Andy Warhol, Judy Garland, Alberto Giacometti, Lauren Hutton, Alfred Hitchcock, Romy Schneider, Laurence Olivier, Ava Gardner, Steve McQueen, Claudia Cardinale, Paul Newman, Lauren Bacall, Dizzy Gillespie, Catherine Deneuve i Norman Mailer oraz wielu innych.

Ale najbardziej artysta znany jest z fotografii Marilyn Monroe. Greene pierwszy zetknął się z Marilyn Monroe przy realizacji zlecenia dla magazynu „Look”. Syn fotografa, Joshua Greene wspominał potem: „Ojciec i Marilyn poznali się w 1953 roku. To on przekonał Monroe do zerwania „niewolniczego” kontraktu z wytwórnią 20th Century Fox. On również zaaranżował zniknięcie Monroe, by potem wytoczyć proces wytwórni. Przez osiemnaście miesięcy sądowej batalii Marilyn mieszkała w Nowym Jorku, gdzie pobierała nauki śpiewu, tańca i gry aktorskiej. Ojciec wynajął dla niej pokój w Waldorf Astoria przy Park Avenue. Mieszkała też w naszym apartamencie przy Sutton Place i domu w Weston Connecticut. Marilyn była wtedy szczęśliwa. Odnalazła siebie. Zrobiła postępy w sztuce aktorskiej. No i miała mnie. Opiekowała się mną. Można powiedzieć że stałem się jej obiektem uwielbienia”. W rzeczywistości Marilyn Monroe poznała Miltona w 1949 roku. Jak później wspominała aktorka, pokazano jej „teczkę z najpiękniejszymi zdjęciami, jakie kiedykolwiek widziałam”. Marilyn spytała: Kto je zrobił? Przedstawiona Miltonowi, zdziwiona Marilyn, która zapewne spodziewała się zobaczyć starszego, statecznego fotografa, a ujrzała niskiego, ciemnowłosego, 27-letniego mężczyznę, wykrzyknęła: „Ależ pan jest po prostu chłopakiem!”. Milton, nie zmieszany ani nie zbity z tropu, odpowiedział ponoć: „Cóż, pani jest po prostu dziewczyną...”. W latach 1953 do 1957 aktorka mieszkała w jego domu. Najprawdopodobniej łączący ich romans, ale syn fotografa, Joshua Greene zaprzecza temu, twierdząc że ojciec i Marilyn łączyła tylko piękna przyjaźń. Gwałtownie zresztą zerwana w 1957 roku, za sprawą trzeciego męża Marilyn, dramaturga Arthura Millera.

8

LEOPOLD GOTTLIEB

(1879 - 1934)

Półakt, około 1931 r.

olej/tektura, 51 x 35,5 cm
sygnowany p.d.: 'l. gottlieb'

estymacja: 70 000 - 100 000 PLN

16 400 - 23 400 EUR

POCHODZENIE:

- Józef Andrzej Teslar (1889-1961), Paryż
- Wejman Gallery, Warszawa
- kolekcja instytucjonalna, Polska

WYSTAWIANY:

- Leopold Gottlieb, Wejman Gallery, Warszawa, 2018
- Leopold Gottlieb, Galerie Zak, Paryż, 1934 (prawdopodobnie)

LITERATURA:

- Leopold Gottlieb, katalog wystawy, Wejman Gallery, Warszawa 2018, s. 30-31



Leopold Gottlieb pochodził z rodziny będącej swoistym fenomenem polskiej sztuki. Czterej bracia Gottliebowie byli malarzami. O ile Marcina i Filipa wspomina się w opracowaniach rzadko, o tyle Maurycego uznaje się za najwybitniejszego twórcę żydowskiego w historii artystycznej XIX stulecia. Leopold, jego najmłodszy brat, zaliczał się już do innej generacji: modernistów początku XX stulecia. Początkowo, w latach 1896-1902, kształcił się w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Jego profesorami byli Jacek Malczewski i Teodor Axentowicz. Kontakt z nimi dawał mu wgląd w nowe tendencje ówczesnej sztuki. W 1903 uczęszczał na zajęcia w prywatnej pracowni Antona Ažbego – słoweńskiego malarza, w którego atelier uczyli się moderniści z całej Europy, jak choćby Wassily Kandinsky, Kuzma Petrov-Wodkin czy Eugeniusz Zak. W 1905 – już po debiucie w paryskim Salonie Niezależnych – Gottlieb należał w Krakowie do Grupy Pięciu, w skład której wchodził również Witold Wojtkiewicz, Vlastimil Hofman, Mieczysław Jakimowicz i Jan Rembowski. Reprezentowali oni jeszcze symbolizm i wczesny ekspresjonizm, ale ich działalność należy uznać za wczesnoawangardowy manifest w sztuce polskiej.

Ponad 10 lat później autor włączył się już w pełnoprawną awangardę – ugrupowanie Ekspresjonistów Polskich, później formistów. W swej twórczości łączył elementy wzięte z wielu kultur. W 1906 przebywał w Jerozolimie, gdzie nauczał malarstwa w Szkole Sztuki i Rzemiosła Bezalel. Założona niewiele wcześniej, była ośrodkiem renesansu sztuki żydowskiej. Kształciła artystów, a także rękodzielników, starano się w niej wypracować nowoczesny styl narodowy. Gottlieb nigdy nie odciął się od tradycji przodków i wielokrotnie do niej powracał, ale swoim dziełom do niej nawiązującym nadawał modernistyczną formę, która licowała z nowymi osiągnięciami europejskimi.

W środowisku paryskim od 1908 malarz był związany z Eugeniuszem Zakiem, Melą Muter i Mojżeszem Kislingiem. Stał się bywalcem La Closerie des Lilas i zawarł znajomość z krytykiem Adolfem Baslerem. Wraz z wybuchem Wielkiej Wojny zdecydował się na powrót do kraju. Tam zaciągnął się do Legionów Polskich, a jego frontowe rysunki i grafiki stanowią bodaj najwybitniejszą grupę prac legionistów-artystów. Tworzył portrety i sceny dokumentujące życie towarzyszy broni. Nie sposób podsumować jego licznych wystaw oraz uczestnictwa w grupach artystycznych. Był członkiem wiedeńskiego Hagenbundu, polskiego ugrupowania Rytm, później Nowej Generacji. Brał udział w wielu wystawach zbiorowych. Szereg pokazów indywidualnych odbył się w drugiej połowie lat 20. i na początku lat 30. XX wieku w Paryżu, Pittsburghu (Carnegie Institute, 1933). Duża, pośmiertna wystawa autora miała miejsce w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie (1935).



Salvador Dalí, *Siedząca dziewczyna, widziana od tyłu*, 1925, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, źródło: Wikimedia Commons

„Epoka, czas - tu nie istnieje. Ci wszyscy rybacy, piekarze, kwiaciarki, kobiety, przebierające ryby czy przyrządzające jakieś potrawy czy napoje, są to ludzie wieczni: nie wczorajsi ani dzisiejsi. Zdają się nie pracować, ale spełniać w skupieniu i radości jakieś odwieczne obrzędy”.

— JÓZEF ANDRZEJ TESLAR, O TWÓRCZOŚCI MALARSKIEJ LEOPOLDA GOTTLIEBA, „PION” 1935, NR 27 (92), s. 6



„Ubrania noszone przez jego postaci stanowią kombinację draperii antycznych i strojów współczesnych. Nieświadomie Gottlieb przyjmuje metodę trawestacji, pozwalającą modelom unikać zmiennych wymagań mody. Przedstawiając strój młodej wieśniaczki czy paryskiej robotnicy, zawsze go idealizuje. Używam tu słowa 'idealizować' w jego tradycyjnym sensie, jaki nadawali mu Winckelmann i Quatremère de Quincy. Gottlieb stara się odkryć w najskromniejszym nawet stroju współczesnym elementy owego 'pięknego ideału', który zawiera rzeźba antyczna”.

– WALDEMAR GEORGE, LÉOPOLD GOTTLIEB OU LE RETOUR AU THÈME, „ART ET DÉCORATION” LXII, 1933

Paryski rozdział twórczości Gottlieba to obrazy symboliczne o ekspresyjnej manierze. W całym dorobku artysty rezonowała znajomość dzieł Egona Schiele i Oskara Kokoschki. Wielokrotnie malował sceny zaczerpnięte ze Starego i Nowego Testamentu, czym łączył tradycję żydowską i chrześcijańską. W centrum jego sztuki znajdowała się figura ludzka, którą stylizował i której nadawał harmonijne, acz intensywne w wyrazie formy. Posługiwał się stonowaną, często monochromatyczną kolorystyką, ożywianą intensywnymi akcentami zieleni, czerwieni czy błękitu. Dążył do zrytmizowania kompozycji. Gottlieb pragnął wyrazić treści egzystencjalne, toteż postaci często sytuował w umownych sytuacjach spoczynku, pracy, posiłku czy religijnej medytacji.

W pastelowej poświacie siedzi kobieta zwrócona poza pole obejmowane przez obraz. Przestrzeń nie jest mocna, a tylko zarysowana – jest jej w obrazie tylko tyle, żeby siedząca mogła pewnie spoczywać na krześle, a dzbanek stać na stole. Trudno odgadnąć jakiś konkretny moment w codziennych, domowych czynnościach. Nie ma tu anegdoty i dającej się opowiedzieć historii. Dzięki skrajnemu ograniczeniu pola obrazowego i oczyszczeniu go z rzeczy zbędnych malarzowi udało się osiągnąć efekt silnego oddziaływania na widza. Z obrazem Gottlieba w ciekawy sposób koresponduje powstałe w tym samym mniej więcej czasie dzieło „Siedząca dziewczyna widziana od tyłu” Salvadore Dalego (datowane na 1925). Niezwykle ruchliwy pod względem stylistycznym hiszpański artysta w owym czasie tworzył równocześnie w dwóch modusach – wskazał go jako okładkę swojej pierwszej indywidualnej wystawy w słynnej Galeries Dalmau. Dalí przedstawił architekturę, nadając jej kubiczne formy, kobiecej postaci nadał konkretność mogącą kojarzyć się z malarstwem Neue Sachlichkeit – całość czyniąc jednak pokrewną z malarstwem metafizycznym Giorgio de Chirico i Carlo Carrà.

Dalí i Gottlieb – można powiedzieć, że trudno wyobrazić sobie dwie bardziej oddalone od siebie artystyczne osobowości. Jednak ten prosty, lecz „nie pusty” zabieg ukrycia kobiecej twarzy przed patrzącym i wyprowadzenie jego wzroku poza ramy obrazu. Jednak u Gottlieba, przeciwnie niż u Dalego i malarzy metafizycznych, ta niewiadoma nie budzi niepokoju.

Od około 1920 Leopold Gottlieb tworzył egzystencjalne w charakterze sceny związane z ludzką pracą. Artysta ożywił w nich figury rybaków i pasterzy, podnosząc bukoliczną, arkadyjską, związaną ze Śródziemnomorzem wizję życia obecną również w twórczości Eugeniusza Zaka. W 1926 malarz osiadł na stałe w Paryżu. W kolejnym roku rozpoczął się „okres biały” w jego twórczości – artysta silnie rozjaśnił paletę. Posługiwał się bielą, różem, błękitem i brązem, nadając swoim postaciom silnie syntetyczne formy. Idea Gottlieba łączyła się z pracą i ofiarą, które przynoszą duchowe wyzwolenie. Właśnie z tego okresu pochodzi prezentowany obraz.

TERESA PĄGOWSKA

(1926 - 2007)

"Dzień dwudziesty trzeci", 1966 r.

tempera, akryl, olej/płótno, 170 x 138 cm

opisany autorsko na odwrociu: 'TERESA PĄGOWSKA 1966 | 170 x 138 cm | DZIEŃ
DWUDZIESTY TRZECI' oraz stempel kolekcji na krośnie malarskim:

'Wojciech Fibak | Monte Carlo'

estymacja: 200 000 - 250 000 PLN †

47 000 - 58 000 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja Wojciecha Fibaka, Monte Carlo
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Teresa Pągowska. Malarstwo, Związek Polskich Artystów Plastyków, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, wrzesień 1966

LITERATURA:

- Teresa Pągowska, Przesypywanie czasu / Malarstwo 1962-2006, katalog wystawy, Galeria aTAK, 2008, nr il. 26, s. 37
- Teresa Pągowska. Malarstwo, katalog wystawy, Związek Polskich Artystów Plastyków, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa 1966, nr 21 (il.)





AKT, CZAS, EGZYSTENCJA

MUZA W SZTUCE TERESY PĄGOWSKIEJ

„Lata sześćdziesiąte przynoszą ze sobą zdecydowane pomnożenie obrazujących tak czy inaczej pojmowany akt; można by nawet zaryzykować tezę, że coraz rzadziej mamy do czynienia z postaciami odzianymi” – pisze Krzysztof Lipka, analizując rozwój malarstwa Teresy Pągowskiej. W połowie lat 60. malarka zrealizowała cykl „Dni”, do których należy prezentowany „Dzień dwudziesty trzeci”. „Odmierzając czas płótnami”, Pągowska obrazowała zmienność ludzkiej figury w enigmatycznej, niedookreślonej przestrzeni. W tym czasie zaczęła się jakościowa przemiana w dorobku artystki. Porzuciła techniki i paletę przysposobioną z malarstwa koloryzmu (na którym została wykształcona) na rzecz rozjaśnionej palety i konwencji dalekiej od naturalizmu, można by rzec „nowej figuracji” (co poprzedzi w jej dziele epizod informelu). „Dzień dwudziesty trzeci” sugestywnie zaświadcza o „stawianiu się” obrazu Pągowskiej. Malarka, do ostatnich lat twórczości, konsekwentnie wypowiadała się w rozpoczętej właśnie w latach 60. stylistyki. Nie osiągnęła jednak nigdy pełnej jednorodności w wyciszeniu gamy barwnej, jak również „transparencji” i „światlistości” materii malarskiej. W prezentowanym dziele rozbielone błękity i żółcienie mającą na tle ciemnej przestrzeni pokoju. Pągowska ekspresyjnie formuje plamy barwne, poszukując odpowiedniej ekspresji dla ludzkiej figury, dynamicznie zmieniającej układ ciała.

Przedstawienia kobiecych figur to temat najbardziej rozpoznawalny w sztuce Teresy Pągowskiej. Widoki kobiecych ciał, ich sylwetki w różnorodnych pozach zaludniają jej płótna, będąc jednym z głównych zagadnień powracających raz za razem w tej twórczości. Kobiety to nie jedyne bohaterki jej obrazów, w kontekście całego malarstwa Pągowskiej są to jednak bohaterki pierwszoplanowe. W połączeniu ze specyficzną formą są owocem inwencji artystki i składają się na szczególnie idiom tego malarstwa. Powracająca raz za razem figura kobiety w malarstwie nasuwa pytanie o to, kim są owe przedstawione na płótnach postacie – niekoniecznie w sensie referencji do świata pozaartystycznego, nie w sensie pytania o tożsamość postaci, ale o funkcję, jaką pełnią dla Pągowskiej. Tym samym przywodzą na myśl pytanie o to, kim są „muzy” Pągowskiej i jaki mają status w jej sztuce.

„Muza” to pojęcie z zakresu krytyki artystycznej, które zakłada występowanie określonych relacji w świecie sztuki – milcząco przyjmując obecność twórcy oraz osoby będącej dla niego źródłem inspiracji. Nieprzypadkowo „muza” to rzeczownik rodzaju żeńskiego, nieprzypadkowo również wspomniany „twórca” to rzeczownik rodzaju męskiego. O „muzach” zwykle pisze się w kontekście relacji łączących malarzy-mężczyzn z kobietami, które są dla nich ważne i niejako umożliwiają im tworzenie. Ponadto w relacjach malarzy i muz często mamy do czynienia z afektywnym elementem tego związku, który pozostaje

nieoobejtny dla struktury tradycyjnego, zdominowanego przez mężczyzn świata artystycznego. Jeśli muzę oraz artystę łączy erotyczna relacja, przedstawienia, na których widnieje ta ostatnia, odznaczają się również erotyzmem, niejednokrotnie da się w nich zauważyć wyraz seksualnych preferencji twórcy.

Feministyczna historia sztuki oraz zorientowana w ten sposób krytyka artystyczna zwróciły uwagę na ten aspekt świata artystycznego z jego utartymi pojęciami i rolami, które odgrywają w nim poszczególne osoby – to, co wcześniej uważano za „naturalne” i „oczywiste”, okazało się wówczas częścią systemu, w którym dominują malarze-mężczyźni oraz kreowane przez nich pojęcia i wartości estetyczne.

„Muzy” Pągowskiej mają inny status w jej pracach. Przede wszystkim twórczość ta odznacza się obecnością kobiety będącej nie tylko jej przedmiotem, ale również twórczym podmiotem. Nie mamy tutaj również do czynienia z sytuacją, gdy kobieca figura wynika z erotycznych preferencji twórczyni obrazu (choć krytyka artystyczna niejednokrotnie posługiwała się w kontekście jej malarstwa pojęciem „erotyku”), zatem zmienia się w tej sztuce relacja łącząca tą, która obrazuje oraz tę, które są obrazowane. Nie oznacza to, że twórczość Pągowskiej pozbawiona jest erotyki, często prowokacyjnych widoków nagich kobiecych ciał. To właśnie czyni ją wyjątkową: Pągowska wiele razy zgłębiała temat kobiecego aktu, nie wahała się ukazywać tego, co mogło uchodzić za obsceniczne. Tym samym wyszła w swojej sztuce poza to, co ogranicza się do męskiej, seksualnej fantazji, nie rezygnując jednak z ukazywania widoków kobiet, ich ciał i tego, co w dziejach sztuki zwykle służyło zmysłowej satysfakcji malarzy.

Prezentowany tutaj obraz Pągowskiej „Dzień dwudziesty trzeci” gra z utrwalonymi w tradycji sztuki schematami. W pewnym sensie, ze względu na dynamiczny charakter postaci, bliski jest malarstwu Edgara Degasa (myjące i czeszące się kobiety, które przez niektórych historyków sztuki odczytywane były jako znak mizoginizmu artysty). Z jednej strony na płótnie widoczne jest częściowo nagie ciało kobiety, z drugiej jednak strony figura ta nie została poddana łatwej w odbiorze estetyzacji. Malarka posłużyła się tutaj charakterystycznymi dla niej środkami wyrazu: szkicowym rysunkiem, którym zakreśliła kontur figury oraz wypełniającymi ją, jakby pośpiesznie naniesionymi plamami farby. Całość daje wrażenie szybkiej pracy i swoistego „niewykończenia” – które było świadomym zabiegiem autorki, powtarzającym się wielokrotnie w jej twórczości. Zastosowane środki malarskie: niedbała, „nerwowa” plama urozmaicają ten widok, nie pozwalają mu na zamknięcie się w konwencjonalnej formule „wyestetyzowanego” aktu, który powstaje dla estetycznej satysfakcji widzów.





Teresa Pągowska w swojej pracowni w Sopocie, około 1962,
źródło: archiwum rodziny artysty

10

LUDOMIR SLEŃDZIŃSKI
(1889 - 1980)

Portret Laryssy Janowicz z d. Chrzanowskiej, 1939 r.

olej/sklejka, 53 x 37 cm
sygnowany, datowany i opisany u dołu: 'LARYSSA
JANOWICZOWA • MALOWAŁ LUDOMIR SLEŃDZIŃSKI •
WILNO • 1939 •'

estymacja: 80 000 - 110 000 PLN
18 700 - 25 700 EUR

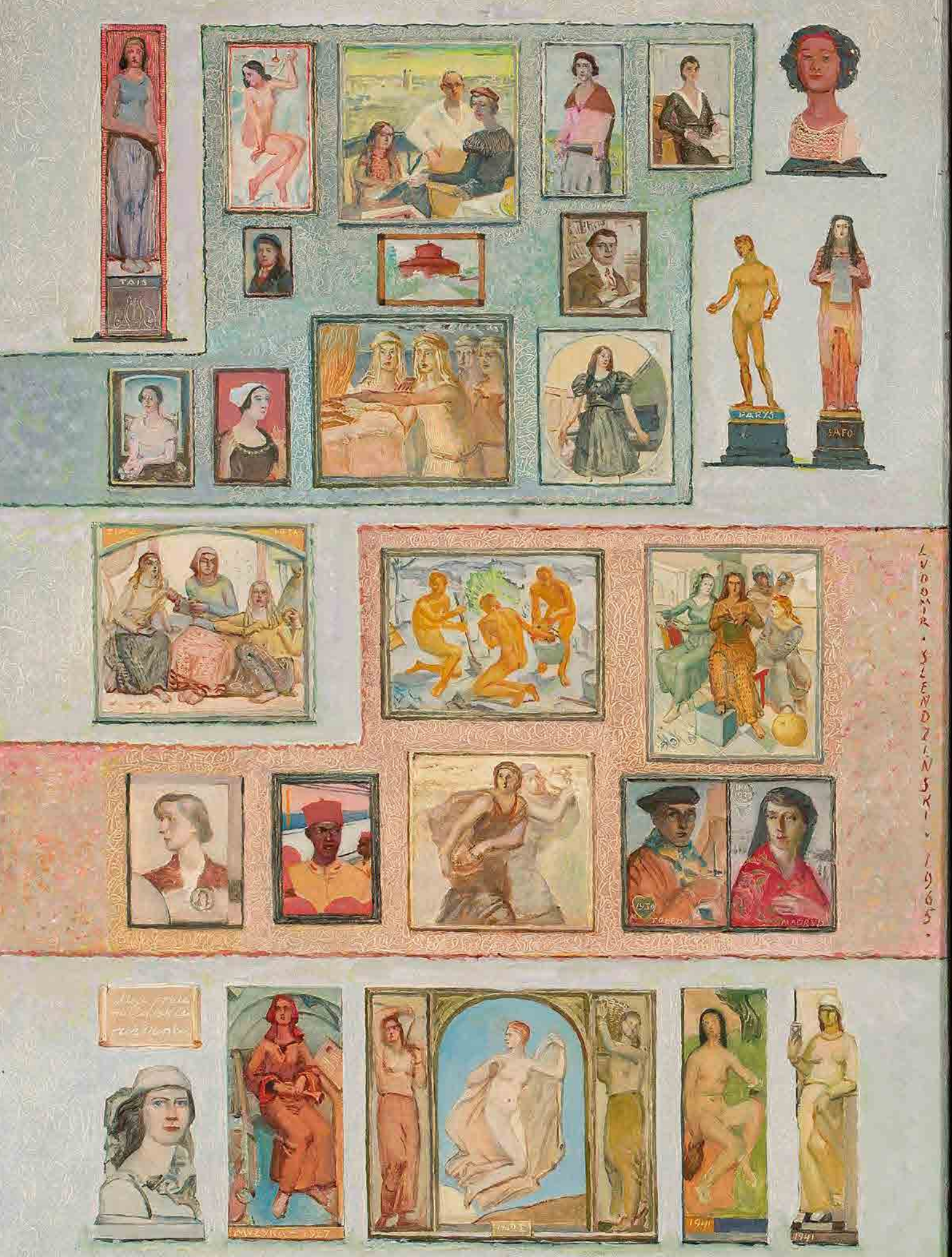
POCHODZENIE:
- kolekcja rodziny sportretowanej

„Dziś okazem nienaciąganego naturalnego
klasyka u nas jest dla mnie Ludomir Ślendziński –
wylizuje i tworzy dzieła sztuki – rzadki okaz”.

– STANISŁAW IGNACY WITKEWICZ, 1925



MARIA JANOWICZOWA • MALARZĄ LEODOMIN SIENKIEWICZ • WILNO 1939



CZŁOWIEK JEST SUWERENEM

PORTRETY LUDOMIRA SLEŃDZIŃSKIEGO

Charakter sztuki Słendzińskiego jest wybitnie antropocentryczny. Malarstwo wileńskiego mistrza, przeważnie rozpatrywane jest w kontekście technicznej maestrii oraz szacunku i namaszczenia wobec dawnych technik. Istotną jakością sztuki Słendzińskiego jest również jego zawartość treściowa. Malował i rysował przede wszystkim portrety, akty czy wielopostaciowe kompozycje o tematyce rodzajowej czy antycznej.

Artysta w swych poszukiwaniach twórczych zwrócił się do okresu włoskiego renesansu, odnajdując w nim elementy trwałości i uniwersalny kanon figuracji. Odżegnywanie się od impresjonizmu, który w czasie międzywojnia został zupełnie twórczo wyeksplorowany przez różne szkoły i ugrupowania, nakierował tory sztuki ku prostym i klasycznym kształtom, w których szukano źródła odnowy. Malarstwo Renesansu, będące spadkobiercą sztuki antycznej, wykorzystywało jako nadrzędną wartość czystość linii. To właśnie kontur, wyraźnie odcinający sylwetę modelu od tła, nadawał wymowę dziełu, natomiast barwa stawała się uzupełnieniem, a atrybuty towarzyszące portretowanym, nadawały wymiar symboliczny. Pejzaż czy architektura, na tle której Słendziński prezentował modeli, nie były wnikliwym studium natury i nie liczyły się z czynnikiem naturalnego oświetlenia anturazu. „U Słendzińskiego granica między człowiekiem a otaczającym go światem rzeczy zarysowana jest specjalnie ostro i wyraziście. Tu człowiek naprawdę znajduje się ma tle jakiejś architektury, czy krajobrazu. (...) Morze i skały, ulice i wnętrza domów służą mu. Ich rola jest podrzędna (w stosunku do malowanej postaci ludzkiej)” (cyt. za Maria Leonja Jabłonkówna, „Sztuki piękne”, tom IV, 1927-28, s. 87-88).

Umieszczenie modelki na w tak zwanym „wysokim miejscu” było popularnym zabiegiem kompozycyjnym malarstwa renesansu, symbolizującym wyniesienie portretowanego ponad obszar tego, co „niskie”. Na wzór włoskiego malarstwa doby odrodzenia wileński mistrz przyjmuje formułę portretu właściwą dla wizerunków z XVI wieku. „Skoncentrowanie uwagi przede wszystkim na figurze ludzkiej jest cechą najbardziej chyba powszechną. Postać ludzka stale rośnie, wypełnia coraz szerzej pole obrazowe, spychając wszystko inne do roli szczegółu i mało ważnego marginesu — pierwszy zauważył to Wilfflin [Heinrich Wölfflin — red.] w swej genialnej analizie stylistycznej. Tendencja antropocentryczna sztuki włoskiej, widoczna już w quattrocencie, teraz dopiero doszła do wyłącznej dominacji. Krajobraz i roślinność odegrają znaczną rolę w sztuce Leonarda oraz w szkole weneckiej, ale zawsze podporządkowane są postaci i akcji ludzkiej” (cyt. za Maria Rzepińska, Siedem wieków malarstwa europejskiego, s. 86).



Leonardo da Vinci, Dama z gronostajem, ok. 1490, Kolekcja Czartoryskich, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: wikimedia commons



Tycjan, Portret Jacopo Sannazaro, 1518, Kolekcja Królewska, Pałac Buckingham, Londyn, źródło: wikimedia commons

„Portrety Śleńdzińskiego posiadają te same zalety najdokładniejszego rysunku i modelowania, zwracają nadto uwagę różnorodnością środków artystycznych, czerpanych przez artystę z jednakową swobodą w tradycjach sztuki wczesnego odrodzenia i w dziedzinie zdobyczy, którymi sztukę współczesną wzbogacił kubizm. Obok złota i srebra użytego w tłach lub wprowadzonego do farby posługuje się tu artysta na wskroś nowoczesnymi środkami, jak połączenie plastyki z malarstwem, w każdej z tych prób osiągając zwracający uwagę wyraz. Prace Śleńdzińskiego należą do najwybitniejszych realizacji, na jakie zdobyła się sztuka nasza ostatniego okresu”.

– PLASTYKA. WYSTAWA GRUPY PLASTYKÓW (GMACH SZKOŁY PODCHORAŻYCH W ŁAZIENKACH), „WIADOMOŚCI LITERACKIE” 1924, NR 39 (20 IX)

Ludomir Śleńdziński na wzór mistrzów renesansu umieszcza modelkę – Larrysę Janowicz na wzór XVI-wiecznych portretów. Postać kobiety, ujęta w trzech czwartych umieszczona jest na tle rozległego krajobrazu, przyćmionego przez efekt sfumato. Głowa modelki zwrócona jest ku prawej stronie kadru, kieruje spojrzenie poza ramy obrazu. Typ ujęcia przywodzi na myśl najznakomitsze przedstawienia doby renesansu jak portret Jacopo Sannazaro pędzla Tycjana (Pałac Buckingham, Londyn) czy portret Damy z Gronostajem Leonarda da Vinci (Muzeum Narodowe w Krakowie) Leonarda da Vinci. Śleńdziński jako neoklasycysta nie inspirował się wyłącznie sztuką włoskiego renesansu, jednak reagował również na aktualne mu nurty w sztuce. Wpływ malarstwa awangardy i nowego

widzenia świata odbija się w sposobie modelunku światłocieniowego modelki oraz w sposobie ujęcia fryzury o lekko zgeometryzowanych kształtach. Podobny typ ujęcia portretu artysta zastosował na karcie w malowanym i pisanym pamiętniku artysty z 1966 roku. Na karcie numer 12, zatytułowanej „Obrazy moje i rzeźby” widnieje w V rzędzie identyczny schemat ukazania sylwetki będący portretem żony artysty z 1938 roku. Prezentowany portret Larrysy Janowicz pod względem formalnym i wrażeniowym łączy się również ze znakomitym portretem podwójnym Śleńdzińskiego z żoną z 1930 roku (Muzeum Narodowe w Warszawie). Obydwie kobiety spoglądają pełnym zadumy wzrokiem poza ramy obrazu, co przepełnia obydwie przedstawienia nastrojem melancholii.



BOLESŁAW BIEGAS

(1877 - 1954)

"Myśl zadziwiona" ("La pensée étonnée"), 1919 r.

olej/tektura, 49 x 37 cm
sygnowany p.d.: 'B. Biegas'
na odwrociu papierowe nalepki inwentarzowe

estymacja: 60 000 - 80 000 PLN

14 000 - 18 700 EUR

WYSTAWIANY:

- Bolesław Biegas. Malarstwo i rzeźba, wystawa stała, Muzeum Mazowieckie
w Płocku, od 2011

LITERATURA:

- Xavier Deryng, Bolesław Biegas, Paryż 2011 (il.)

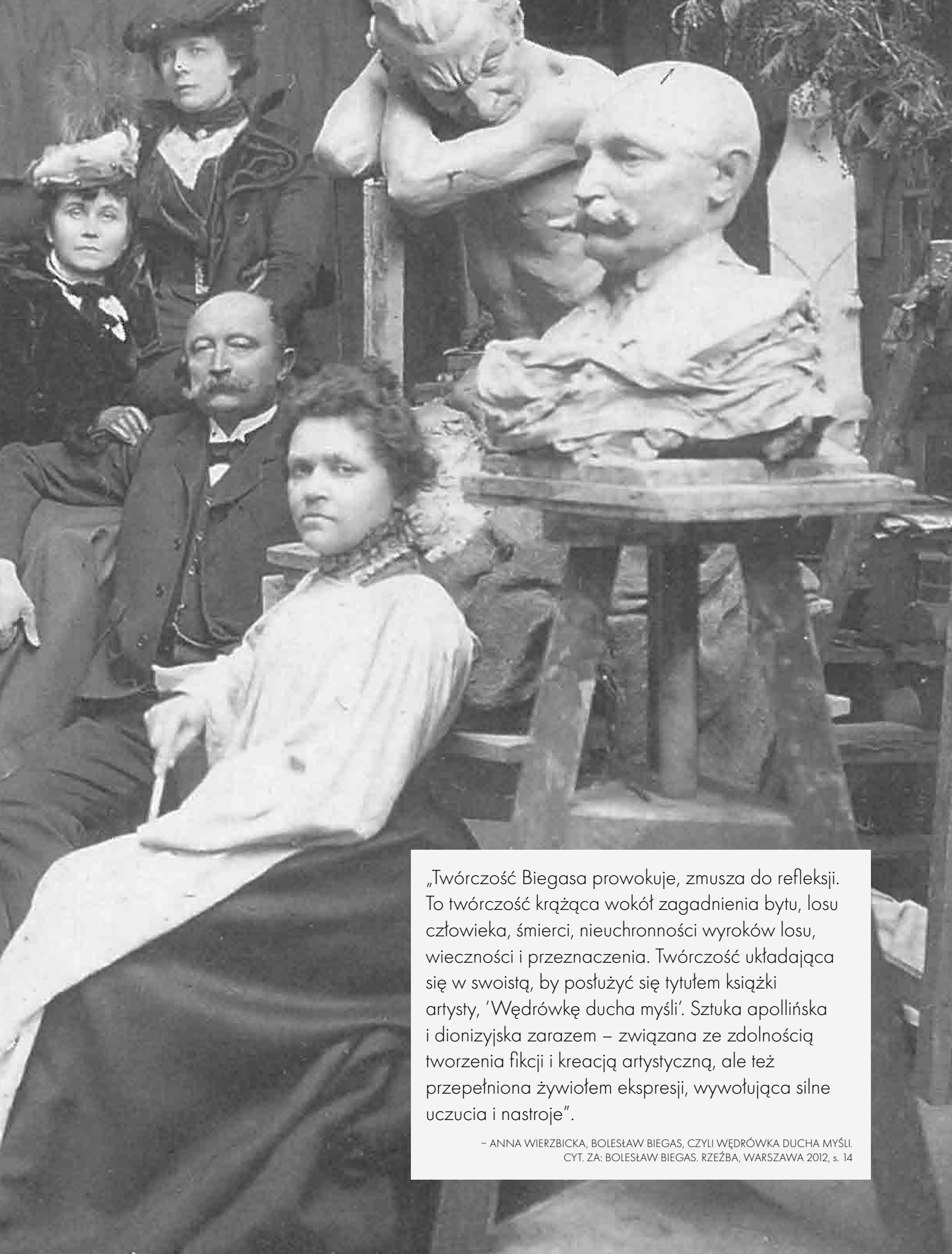
„Bolesław Biegas wynalazł także sferyzm, a my byliśmy pierwszymi, którzy oznajmili: jest w nim zdecydowanie więcej z futuryzmu niż kubizmu, gdyż artysta szuka tu ekspresji dynamicznej. Wyobraźcie sobie dużą liczbę okręgów, w których każda mała ścięta ćwiartka jest zabarwiona, pomalowana inaczej i współtworzy dekoracyjną całość figury. Rodzi się z tego bogactwo barw, a nawet wyraz, jaki osiągną jedynie witraże, mozaiki lub freski”.

– M. GEORGES-MICHEL, SPHERISME, „PARIS-MIDI”, 6.06.1918





Biegas w swoim pierwszym paryskim atelier, luty 1902, za: Boleslas Biegas.
Sculptures - Peintures, katalog wystawy, Trianon de Bagatelle, Paryż 1992



„Twórczość Biegasa prowokuje, zmusza do refleksji. To twórczość krążąca wokół zagadnienia bytu, losu człowieka, śmierci, nieuchronności wyroków losu, wieczności i przeznaczenia. Twórczość układająca się w swoistą, by posłużyć się tytułem książki artysty, 'Wędrówkę ducha myśli'. Sztuka apollińska i dionizyjska zarazem – związana ze zdolnością tworzenia fikcji i kreacją artystyczną, ale też przepętniona żywiołem ekspresji, wywołująca silne uczucia i nastroje”.

– ANNA WIERZBICKA, BOLESŁAW BIEGAS, CZYLI WĘDRÓWKĄ DUCHA MYŚLI.
CYT. ZA: BOLESŁAW BIEGAS. RZEŻBA, WARSZAWA 2012, s. 14



Bolesław Biegas, Portret sferyczny, 1925, kolekcja prywatna,
 fot. Marcin Koniak, źródło: archiwum DESA Unicum



Bolesław Biegas, Wiosna, 1922, kolekcja prywatna,
 fot. Marcin Koniak, źródło: archiwum DESA Unicum



Bolesław Biegas, Portret sferyczny („Le Mystère de la pensée”),
 1920-23, kolekcja prywatna,
 fot. Marcin Koniak, źródło: archiwum DESA Unicum



Bolesław Biegas, Portret Józefa Piłsudskiego, ok. 1945,
 Muzeum Narodowe w Warszawie,
 źródło: Cyfrowe MNW

„BIEGAS JEST WYNALAZCĄ!”

Bolesław Biegas należał do grona najwybitniejszych i najbardziej awangardowych polskich artystów. Za życia zdobył duże uznanie jako rzeźbiarz alegoryczno-symbolicznych form. Na początku XX wieku skłonił się w stronę malarstwa, m.in. za namową Stanisława Wyspiańskiego, który zaszczylił w płótnach Biegasa dekoracyjną, secesyjną linię. Inspiracje malarskie czerpał także z symbolistycznej sztuki Gustave’a Moreau i Arnolda Böcklina.

Momentem przełomowym okazały się jednak „portrety sferyczne”, przedstawienia o oryginalnej kompozycyjnej formule wykorzystującej stylizację wizerunku oraz geometryczną ornamentykę. Te wpisane w sieć łuków i okręgów wizerunki realizowały żywe w pierwszym dziesięcioleciu XX wieku zainteresowanie formami kulistymi. Claude Chauviere tak określał artystyczne intencje Biegasa: „Biegas widzi wszystko w formie okrągłej i wyjaśnia to logicznie: ziemia jest okrągła, księżyc jest okrągły, człowiek posiada zwoje w mózgu, krążenie krwi i francuską kolejką w formie okręgu, które tworzą jednolity ruch okrężny; soczewki wklęsłe lub wypukłe płynów; sferoidę zalążka; dźwięk, który jest niesiony przez fale, wrażliwość, która jest rysowana i postrzegana przez fale, etc.” (cyt.za: Xavier Deryng, Bolesław Biegas, Paryż 2011, s. 126). Biegas tworzył portrety sferyczne w dwóch okresach. Pierwszy z nich przypada na lata 1918-24, gdy prawdopodobne kłopoty materialne zmusiły artystę do porzucenia rzeźbiarskich realizacji. Następnie formuła sferyzmu odrodziła się w pracowni artysty po II wojnie światowej, gdy zaczął tworzyć wizerunki słynnych polityków doby XX wieku. Ówczesna krytyka artystyczna pisała: „Najpierw wierzymy, wbrew pięknym relacjom kolorów, że jest to żart: koła i małe zabarwione romby przecinają się wzajemnie. Potem, nagle, jak w zagadkach -obrazkach, odkrywamy temat: postać kobiety w większości przypadków. I figura ta pojawia się niczym z jakiegoś witrażu – ciała półprzezroczyste, usta zaczerwienione. Jest to coś wibrującego, żyjącego, prawie logicznego już po pięciu minutach. Jest to nowa moda w malarstwie: Biegas jest wynalazcą. Jest to przede wszystkim totalne i radosne odrodzenie w sztuce witrażu” (cyt.za: Xavier Deryng, Bolesław Biegas, Paryż 2011, s. 115). Owa „sferyczna” seria wizerunków nasasyconych

oniryzmem została po raz pierwszy zaprezentowana publiczności w 1919 w Pavillon de Magny. Gustave Kahn pisał: „W Pavillon de Magny Biegas prezentuje obrazy sferyczne. Są interesujące, gdyż pojawiające się w nich kolory i linie stanowią uogólnienie poszukiwań pointylistów francuskich. Każda linia, każdy ton daje początek kuli linii i barw, ale jako że wszystkie te okręgi się przecinają, efekt polega na utworzeniu tła dla fantazyjnej geometrii, jeśli te dwa słowa mogą iść w parze. To coś na kształt logicznej i poukładanej mozaiki, na której wznosi się figura. Japończycy stosowali w ceramice zdobione tła, które, wywodząc się z innej zasady, tworzą czasami podobny efekt. Te wielobarwne tła zastępują artyście złote tło, na którym przedstawione były postaci prymitywistów” (cyt.za: Xavier Deryng, Bolesław Biegas, Paryż 2011, s. 116).

Bolesław Biegas zyskał swoim cyklem portretów znaczące uznanie krytyki artystycznej. Wynalazek sferyzmu przysporzył mu w Paryżu nowych wielbicieli, szczególnie w dzielnicy Montparnasse. Spostrzeżono bardzo szybko, iż portrety nowego nurtu stanowią odbicie zainteresowań artysty kosmogonią. W owych kręgach wiele mówiono o nim także w kontekście nawiązań do Picassa: „Bolesław Biegas wynalazł także sferyzm, a my byliśmy pierwszymi, którzy uznali: jest w nim zdecydowanie więcej z futuryzmu niż kubizmu, gdyż artysta szuka tu ekspresji dynamicznej” (cyt.za: Xavier Deryng, Bolesław Biegas, Paryż 2011, s. 115). Nie tylko korespondencja z kubizmem odgrywała istotną rolę w nowym stylu Biegasa, ale także rodowód pointyizmu, który przy nakreślaniu kolistych sieci nadawał przedstawieniom efekt wielowymiarowości.

„Portrety sferyczne” to jedno z najbardziej rozpoznawalnych w spuściźnie Bolesława Biegasa typów dzieł. Artysta, realizując nowatorską koncepcję przedstawienia, postawił krytyków i kolekcjonerów wobec pytania o fundamentalne prawa natury przedstawienia. Zabieg rozbijania wizerunku i ponownego łączenia go dawał intrygujące efekty malarskie balansujące na pograniczu sztuki dekoracyjnej i traktatu artystycznego.

12

JERZY NOWOSIELSKI

(1923 - 2011)

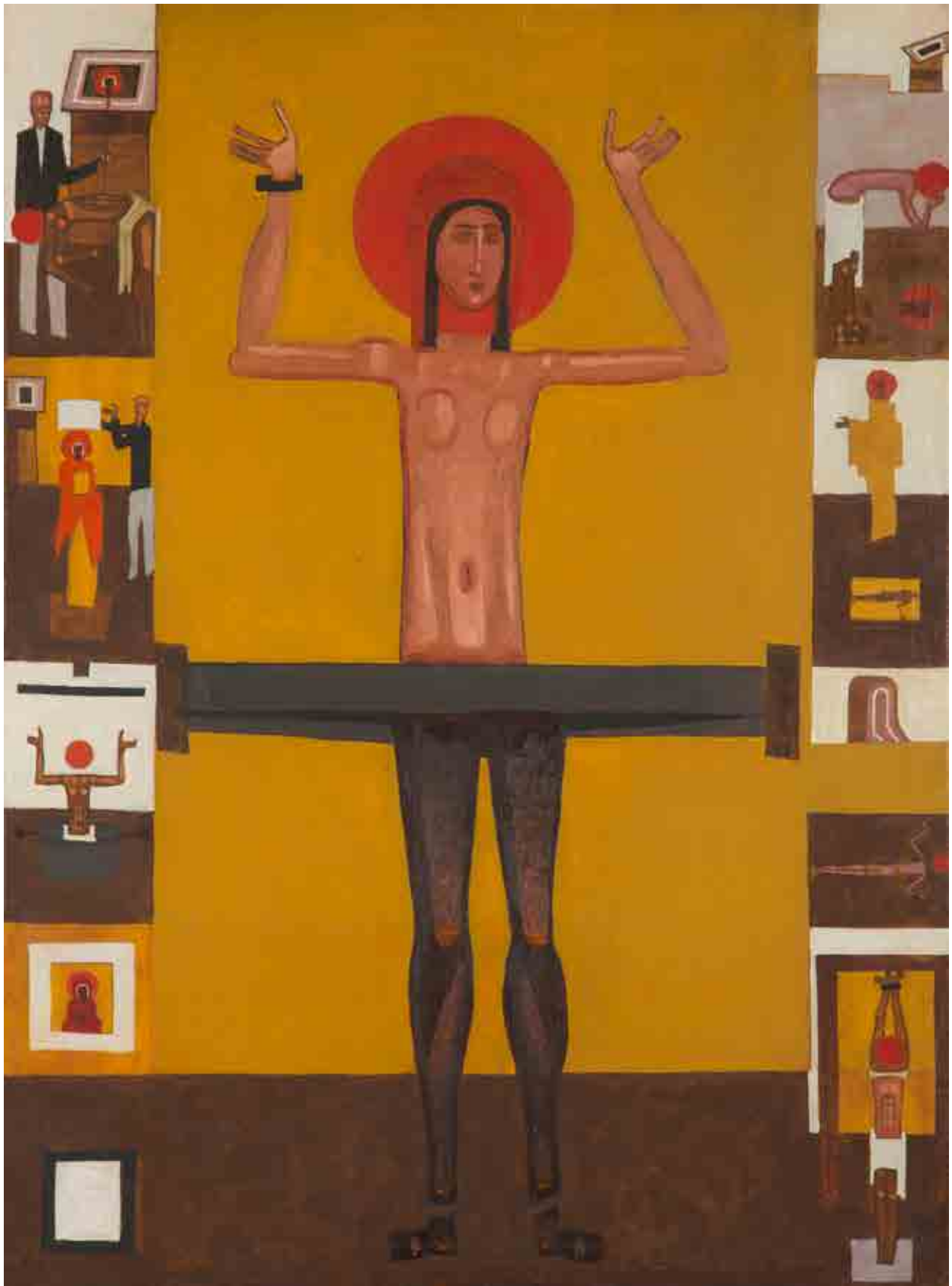
"Oranta" (Męczeństwo św. Agaty), 1961 r.

olej/ płótno, 77 x 56,5 cm
sygnowany, datowany i opisany na
odwrocie: 'ORANTA JERZY Nowosielski
1961 r'

estymacja: 160 000 - 190 000 PLN [†]
37 000 - 44 000 EUR

„Teologia jest jak sztuka. Historycy sztuki czy teoretycy sztuki nie robią sztuki, ale są niestłuchanie potrzebni i bardzo pożyteczni. Zawodowi teologowie porządkują i magazynują pewne elementy świadomości i gdyby nie ich praca, to wszystko ginęłoby w jakimś niebycie. Odkrywałoby się sto razy tę samą Amerykę. Dzięki ich pracy można się zorientować, w jakim miejscu stoimy i od niego zacząć, a nie dokonywać niepotrzebnych odkryć”.

– JERZY NOWOSIELSKI







ŚWIĘTOŚĆ I EROTYKA

NOWOSIELSKI WOBEC ŻYWOTU ŚW. AGATY

Jerzy Nowosielski był artystą wszechstronnym, korzystającym z języka abstrakcji, malarstwa figuratywnego czy znaków oraz języka sakralnego, czego przykładem jest praca „Oranta” z 1961. Przedstawiona na obrazie kobieta reprezentuje charakterystyczny dla sztuki wczesnochrześcijańskiej wizerunek. Jest to postać stojąca z wysoko uniesionymi rękami, której głowa zazwyczaj zwieńczona jest nimbem. Ikonografia postaci wyrażonej w ten sposób symbolizuje duszę zbawioną. Natomiast nazwa przedstawienia pochodzi od łacińskiego czasownika *orare*, czyli modlić się.

Najprawdopodobniej Nowosielski zdecydował się nawiązać do postaci św. Agaty Sycylijskiej, świętej kościoła katolickiego i prawosławnego, która poniosła straszliwą śmierć poprzedzoną torturami, z których najokrutniejsze wydaje się obcięcie piersi. Postać otoczona jest mniejszymi scenami męczeństwa i cierpienia. Sposób narracji i zagospodarowania kompozycji kieruje skojarzenia w stronę malarstwa ikony, co jest jedną z najbardziej charakterystycznych cech sztuki Nowosielskiego. Jak sam przyznawał: „Moja przygoda z ikoną jest, śmiało mogę powiedzieć, najważniejszym dramatem mego życia artystycznego i duchowego” (Jerzy Nowosielski, *Sztuka po końcu świata. Rozmowy*, [red.] Krystyna Czerni, Znak, Kraków 2012, s. 213). Warto pamiętać, iż artysta często stosował zabiegi swobodnego komponowania wątków sakralnych zaczerpniętych zarówno z religii katolickiej, jak i obrządku wschodniego. Schemat ikony wielokrotnie służył malarzowi do realizacji świeckich – narracji, pejzaży czy aktów. Nowosielski był człowiekiem niezwykle uduchowionym, a dzięki nadzwyczajnej umiejętności redakcji znaków i symboli, jako jeden z nielicznych potrafił w „ponadwyznaniowy” sposób syntetyzować wiarę chrześcijańską oraz prawosławną zarówno w życiu osobistym, jak i na powierzchni płótna.

13

IKONA - MATKA BOSKA ZNAKU

1 poł. XIX w.
Rosja

tempera/deska, 53 x 45 cm
ryza mosiężna, repusowana

estymacja: 9 000 - 12 000 PLN
2 100 - 2 800 EUR

„Zasada zgodności z prototypem, zgodności z prawdą historyczną, oddanie uduchowienia postaci ludzkiej stały się cechami istotnymi malarstwa ikonowego, które dla tych założeń musiało znaleźć odpowiednią formę, kolor, linię symboliczną, odpowiedni język artystyczny. Każda cecha charakterystyczna świętego musiała być dokładnie oddana, jak również każda scena z jego życia, aby ikona nie straciła wartości nadrealnego łącznika ze świętym”.

– JANINA KŁOSIŃSKA, SZTUKA BIZANTYŃSKA, WARSZAWA 1975, s. 191



Ikona Matki Boskiej Znak (ros. Znamienije) należy do przedstawień maryjnych typu „Oranta”, wywodzących się jeszcze z malarstwa katakumbowego, gdzie stało się ono symbolem pośrednictwa i nieustającej, wstawienniczej modlitwy. Podstawą schematu ikonograficznego tego wizerunku Bogarodzicy są słowa archanioła Gabriela, które skierował do Maryi podczas Zwiastowania: „(...) Duch Święty zstąpi na Ciebie i moc Najwyższego osłoni Cię. Dlatego też Święte, które się narodzi będzie nazwane Synem Bożym” (Łk 1,35). Wizerunek przedstawiony na ikonie jest obrazową metaforą tych właśnie słów. Ikona Matki Bożej typu Znak jest również wizualizacją proroczych słów Izajasza, od których pochodzi nazwa tego przedstawienia: „Dlatego Pan sam da wam znak: Oto Panna pocznie i porodzi Syna, i nazwie go imieniem Emmanuel” (Iz 7, 14).

Matka Boska ukazana jest z błogosławiącym Chrystusem-Emmanuelem, najczęściej wyobrażonym w medalionie. Maryja zaprezentowana jest jako wielbicielka Boga. „(...) Jej otwarte, skierowane przed siebie dłonie symbolizują gotowość na przyjęcie łaski Bożej. Ważne jest tutaj teologicznie również połączenie postaci Matki Bożej z postacią Zbawiciela, co oddaje jedną z najgłębszych teofanii: zrodzenie Boga w ciele, gdzie Maryja staje się Matką Bożą przez wcielenie Słowa. Przed kontemplującym tę ikonę ujawnia się Święte Świętych, wewnątrz Maryi, w którym z Ducha Świętego pocznia się Bóg-Człowiek” (Justyna Sprutta, Ikona Matki Bożej Oranty, Salvatoris Mater 10 (2008), nr 1, s.178).

Wizerunek ten ma również wymiar eucharystyczny, unaocznia ideę Wcielenia Słowa Bożego. Postać Maryi ze wzniesionymi ramionami przypomina zarysem formę kielicha, w którym znajduje się Emmanuel umieszczony w medalionie na jej piersi, tak jak obecny jest w kielichu w czasie nabożeństwa.

Etymologia kompozycji przedstawiającej Bogarodnicę z Emmanuelem ukazany w okrągłej sferze bywa łączona przez badaczy ikon ze zwyczajem noszenia na szatach wysokich urzędników bizantyńskich wizerunku cesarza. Kolejna teza dotycząca tego typu wyobrażeń zakłada, że pochodziły one od portretów cesarzowych. Imperatorowe ukazywano w pozie siedzącej lub stojącej z umieszczonymi na ich stroju portretami synów, przyszłych cesarzy.

Istotnym elementem symboliki, ukazany w ikonie „Znak” jest czerwona bądź purpurowa poduszka. Atrybut ten pochodzi z tronu cesarzy Konstantynopola i odnosi się do ich władzy królewskiej.

Ikona Matki Bożej Znak występowała tylko na terenie Rusi i w Rosji, gdzie była i jest otaczana szczególną czcią. Pierwsze wyobrażenia „Znamienija” pojawiły się w XI/XII wieku. Najbardziej znanym tego typu przedstawieniem jest ikona pochodząca z Nowogrodu. Według legendy ten święty wizerunek okazał pomoc mieszkańcom miasta w czasie bitwy z Suzdalczykami dowodzonymi przez Andrzeja Bogolubskiego w 1169. Arcybiskup Nowogrodu Joan zabrał ikonę z cerkwi pod wezwaniem Zbawiciela na Ilinie (w innych źródłach wymieniana jest cerkiew Przemienienia Pańskiego) i kazał umieścić na murach miejskich. Po tym, jak jedna ze strzał ugodziła w ikonę, na jej „obliczu” pojawiły się łzy, a najeźdźców zakryła mgła. Wydarzenie to zostało odczytane jako znak miłości Bożej i nadano mu wymiar cudu. Od tego czasu uznano ikonę „Znamienije” z Nowogrodu za szczególną świętość, chroniącą miasto przed złem. Po tych właśnie wydarzeniach to wyobrażenie maryjne znacznie się rozpowszechniło, szczególnie na ziemiach nowogrodzkich i w księstwach centralnej Rusi.

Wizerunek Matki Bożej Znak w ikonostasach znajduje się w centrum rzędu prorockiego, ponieważ stanowi symboliczną wizualizację wypełnienia się starotestamentowych proroctw. W malowidłach ściennych tego typu przedstawienia pojawiają się nad drzwiami prowadzącymi do świątyni, bywają również dekoracją naczyni liturgicznych.



14

JERZY NOWOSIELSKI

(1923 - 2011)

Akt we wnętrzu, około 1965 r.

olej/plótno, 79,5 x 59 cm

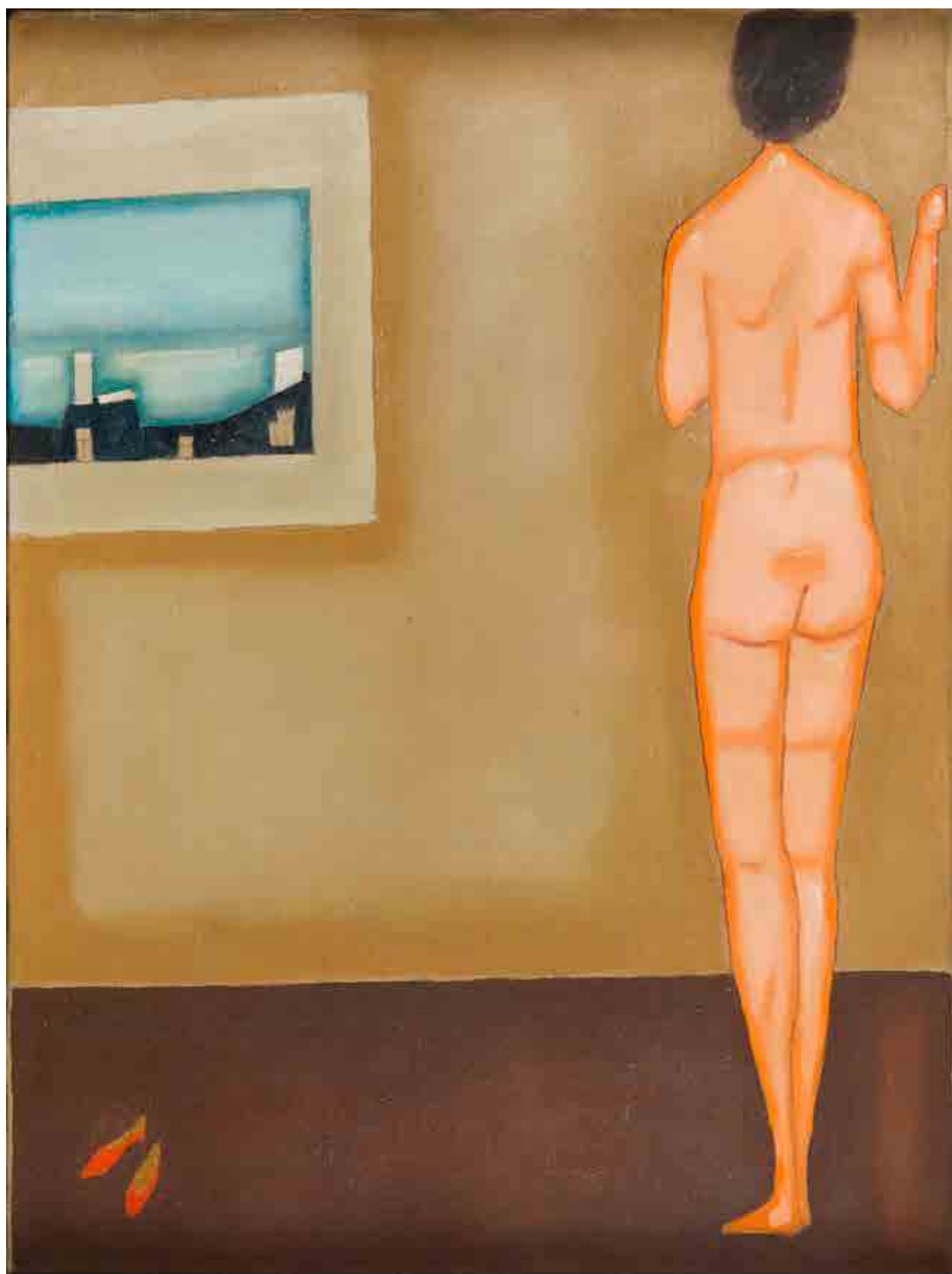
estymacja: 170 000 - 220 000 PLN [†]
40 000 - 51 000 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja Eugene'a Ordon z Wayne State University w Detroit
- dom aukcyjny Okna Sztuki, Milanówek
- kolekcja prywatna, Polska

OPINIE:

- do pracy dołączony certyfikat Fundacji Nowosielskich





METAFIZYKA CIAŁA

JERZY NOWOSIELSKI JAKO MALARZ AKTU

Sztukę Jerzego Nowosielskiego charakteryzuje nadzwyczajne bogactwo języka wypowiedzi artystycznej. Twórca ma w swoim dorobku samodzielnie pisane ikony, projekty architektoniczne czy dekoracje do kościelnych wnętrz. Samo malarstwo trudno natomiast zamknąć w sztywnych ramach jednej estetyki czy tematu. Umiejętnie tworzył równocześnie kolorowe abstrakcje i monochromatyczne pejzaże. Z kunsztem realizował akty i portrety, lokując narracje swoich obrazów w przestrzeni mieszkaniowej, na statku, plaży czy kościelnych wnętrzach. Opracowanie przestrzeni i tła płótna zawsze odgrywało dla malarza istotną rolę. Stale poruszał przy tym problem relacji sztuki, wiary i metafizyki, a widoczne gołym okiem wpływy wschodnie i bizantyńskie przeplatają się w całej twórczości artysty. W centrum zainteresowań artystycznych pozostały jednak dla malarza dwie pozornie sprzeczne kategorie, jakimi była religia i kobiety.

Kobiece twarze i sylwetki zaczęły pojawiać się płótnach Nowosielskiego już w pierwszej połowie lat 40. Jednym z rodzajów przedstawień były pełne ekspresji akty, stylistycznie zbliżone do kompozycji Amadeo Modiglianiego. Kompozycje wypełniały modelki o smukłych, wydłużonych ciałach oraz pociągłych twarzach. Charakterystyczne dla artysty były również kompozycje hieratyczne z jedną postacią o dominującym znaczeniu i rozmiarze. Często bohaterki przepasywane były na wysokości pępka perizonium – bizantyjską przepaską. Niekiedy ciała uzupełniano w pończochy, rękawiczki, kostiumy kąpielowe lub okulary. W przypadku „Aktu we wnętrzu” kobieciej sylwetce towarzyszą rzucone w kącie pokoju czerwone buty na obcasie – atrybut kobiecości.

„Kobiety kocham od urodzenia. Prawdziwy człowiek to przecież kobieta. Od początku byłem wrażliwy na tajemnice jej fizyczności i duchowych aspektów. Kobieta (Ecclesia) jest symbolem Kościoła. A cerkiew i akt są do siebie podobne. Kształty barokowych kopuł przypominają kształt kobiecego ciała”.

– JERZY NOWOSIELSKI

Fascynacja kobiecym ciałem przewija się w całej twórczości artysty. Ja sam przyznawał w wywiadach: „Pełna synteza spraw duchowych z rzeczywistością empiryczną dokonuje się właśnie w postaci kobiety (...). Jeżeli malarza interesuje problem cielesności, jakiś sposób łączenia spraw duchowych ze światem bytów fizycznych, to zupełnie naturalne jest, że zaczyna się interesować wyglądem kobiety”. Sama kobieta jest natomiast dla Nowosielskiego centrum i powiernikiem tajemniczej energii oraz symbolem mistycznego piękna. Co ważne, artysty nie interesuje uroda zgodna z kanonem. Artysta operuje uniwersalnymi kategoriami piękna wychodzącymi się z przestrzeni duchowej. Nowosielski snuje opowieść o kobiecie intrygującej i zjawiskowej, która fascynuje trzymanym w sobie sekretem. Kobieta ujęta we wspomnianym akcie z 1965 urzeka, kusi i magnetyzuje. Niedopowiedzianym gestem zaprasza do wejścia w jej świat.

Kobiety w sztuce artysty przyjmują najróżniejsze pozy, zawsze pełne wdzięku i zharmonizowane z otoczeniem, z którym wydają się płynnie współistnieć. Choć przestrzeń wymyka się zasadom perspektywy linearnej, to kompozycje pozbawione są chaosu czy niepokoju. Głębina budowana jest z barw i form, zaś płaszczyznowość połączona jest z iluzorycznym trzecim wymiarem. W prezentowanej pracy to postać kobiety zdaje się organizować całą przestrzeń płótna, przesuując ciężar kompozycji na prawo. Lewą część równoważy prostokątna rama. W kolejnych latach Nowosielski z coraz większym zdecydowaniem czynił z kobiecych ciał nadrzędny element kompozycji – element, który definiował przestrzeń i pozycję wszelkich innych form w dziele.





15

MAGDALENA ABAKANOWICZ
(1930 - 2017)

Z cyklu "Portrety anonimowe", 2001 r.

tkanina, metal (stelaż), żywica, wys. 89 cm
wymiary podstawy: 21,5 x 19,5 cm
sygnowana i datowana na podstawie: 'ABAKANOWICZ 01'
oraz monogram wiązany 'MA'

estymacja: 70 000 - 90 000 PLN †
16 400 - 21 000 EUR

„Abakanowicz odrzuca wszystko, co piękne,
dekoracyjne, co ubiera, kamufluje. Zdziera warstwa
po warstwie, jakby ściągała skórę z człowieka.
Zostaje tylko to, co niezbędne, co – być może –
jedynie prawdziwe”.

– MARIUSZ HERMANDORFER, MAGDALENA ABAKANOWICZ, WROCŁAW 2011, s. 171





TWARZ JAKO MASKA

„PORTRETY ANONIMOWE” MAGDALENY ABAKANOWICZ

Anonimowa, zmultiplikowana figura ludzka jest podstawowym motywem w rzeźbie Magdaleny Abakanowicz. Artystka znana jest także jako twórczyni wielkoformatowych tkanin – od jej nazwiska zwanych Abakanami. Prace Abakanowicz często powstawały w cyklach liczących wiele elementów, co w przypadku prac przedstawiających ludzkie postacie tworzyło złudzenie anonimowego tłumu. Figury rzeźbione przez artystkę często nie posiadały głów, sprawiały wrażenie wymagających dopełnienia. Niejako na przeciwnym biegunie rzeźb biegunie znajdują się cykle przedstawień twarzy, wyabstrahowanych z ciał, umieszczonych na cienkich, wertykalnych prętach.

Pierwsze wizerunki ludzkich twarzy powstawały w latach 1985-87 w ramach cyklu „Inkarnacje” oraz następujących po nim cyklu „Anonimowych portretów”. Realizacje te nawiązują skojarzenia z pośmiertnymi maskami, magicznymi totemami i przedmiotami kultu, a także, w przypadku zastosowania drewnianego słupa zamiast metalowego pręta, z wojennymi trofeami. Owo gatunkowe novum w twórczości artystki stanowiło również istotne przesunięcie z afirmacji biologicznej siły i witalizmu na rzecz prób zgłębienia natury człowieka. Wizerunki twarzy i człowieka w sztuce Abakanowicz wahają się między odbiciami konkretnych postaci a pozbawioną indywidualności zbiorowością, postaciami „everymana”. W kontynuowanym przez kolejne dwie dekady cyklu „Inkarnacje” pierwowzór stanowił odlew własnego wizerunku artystki. Abakanowicz tak opisywała ten cykl w 1987: „Twarze powstały z mojej, odciskanej w miękkiej materii. Ciepły, ciekły wosk zamazuje rysy, tworząc nowe. Utrwala je, stygnąc nagle. (...) Patrzę ze zdziwieniem na to, co zdejmuję z Twarzy, co poddaje się palcom” (cyt. za: Magdalena Abakanowicz. Cysterna, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2008, s. 102).

Następnie artystka porzuciła autoportrety dla portretów, które paradoksalnie nie odzwierciedlają konkretnych osób, ale są próbą nakreślenia pewnych typów osobowości, utrwalonych w pamięci rzeźbiarki. „Portrety anonimowe” to serie przedstawień twarzy pozbawionych rysów konkretnych osób, niekiedy nawet zatartych, zawieszonych gdzieś pomiędzy wizerunkiem człowieka a abstrakcyjną powierzchnią przypominającą odcisk z kantorowskiego emballage’u. Jak wiele prac artystki, ta prezentowana w niniejszym katalogu również przedstawia wyłącznie „powłokę” twarzy, nie jest pełnoplastycznym ujęciem głowy. Jej wygląd wskazuje na zainteresowanie artystki nie tyle studium głowy, co jest tradycyjnym zadaniem dla rzeźbiarki, ile samym wizerunkiem twarzy, jej „formy”.

Praca wykonana jest z utwardzonej żywicy masy papierowej. Wykorzystanie niekonwencjonalnych a zarazem nowoczesnych, kojarzących się z odmiennymi dziedzinami twórczości materiałów wpisywało prace Abakanowicz w dokonania międzynarodowego środowiska artystycznego, nawiązywało dialog z arte povera. Odejście od solidnego i trwałego brązu w kierunku utwardzonego żywicy papier mâché czy surowej juty, unaocznia fakt, że ich cel to nie

trwanie w czasie, ale eksponowanie przemijalności i współczesności, wskazanie na ich zakorzenienie w materiałowym „tu i teraz”. Forma prezentowanej rzeźby stanowi tym samym podobieństwo i zaprzeczenie serii „Zawołowanych twarzy” tworzonych przez innego wielkiego artystę – Igora Mitoraja, odlewanych tradycyjnie z brązu i kojarzących się z antyczną konwencją tzw. „mokrej szaty”.

Odlewy twarzy wykonywane przez artystkę mogą prowokować pytania o ich tożsamość, o pochodzenie i źródło ich fizjonomii. Czy rzeźba przedstawia jeszcze twarz artystki, czy jest to już artystyczne przetworzenie, które utraciło pierwotny związek z modelem? Czy w danym przypadku artystka odtwarzała wygląd konkretnej osoby? Historyk sztuki Hans Belting badający historię reprezentacji twarzy zauważa, że w sztuce niezwykle trudno jest oddzielić twarz od maski. Choć maska kojarzy się z zakrywaniem prawdziwego oblicza i grą pozorów, każdy wizerunek twarzy w sztuce pozostaje artystyczną kreacją, która oddala od „prawdziwej osoby”. Belting zauważa, że to sama twarz człowieka produkuje maski, a ludzka mimika to rodzaj spektaklu. Twarz jest częścią ciała, której tradycyjnie przypisywano bogatą symbolikę, uważano ją za „obraz duszy”, lecz z drugiej strony może ona również zwodzić i zakrywać psychikę jej właścicieli (zob. Hans Belting, Faces. Historia twarzy, Gdańsk 2015). W kontekście takich uwag twórczość Abakanowicz polegającą na wykonywaniu kolejnych wizerunków można postrzegać właśnie jako zacieranie wzorca, ukazywanie twarzy jako masek, które utrudniają dotarcie do „prawdziwego” wyglądu danej osoby.

Abakanowicz często podkreślała nadrzędną rolę głowy pośród wszystkich ludzkich organów. Podobnie jak myśliciele od czasów antycznych, uznawała ją za siedzisko tożsamości i istoty ludzkiego bytu. Twarze i ich ekspresja są ulotnym odzwierciedleniem wewnętrznego świata każdej jednostki. Rysy dają świadectwo o niemożliwych do zwerbalizowaniach historiach, o rzeczach i zjawiskach niedających się uchwycić za pomocą słów. Artystka podejmowała więc próby uchwycenia najgłębszych przeżyć, zazwyczaj skłębionych i kontrolowanych, które ujawniają się w przelotnych momentach. Oddają to również jej rysunki, utrwalone w węglu twarze-maski.

W dzieła Abakanowicz wpisana jest wielość niezwykle różnorodnych interpretacji i skojarzeń, pomimo, że artystka często przygotowywała komentarz autorski i pisała o własnych, subiektywnych odczuciach towarzyszących powstaniu prac. Wiele krytyków i historyków sztuki odczytywało je przez pryzmat jej doświadczeń wojennych. Rzeźbiarka w obliczu emigracji przyznawała, że sztuka wyrasta zarówno z jej osobowości, jak i charakteru i historii ojczystego kraju, a także że powstawała w kontrze wobec komunistycznego reżimu. Stwierdziła: „Dopiero mówiąc o sobie, mówi się o całym świecie. Ważne, żeby to było wyznaczenie prawdziwe, wtedy może stać się odkryciem. (...) Uciec można tylko w siebie, w jedność własnej świadomości, w konkret własnej egzystencji. Ucieczka trwa do dziś” (cyt. za: Magdalena Abakanowicz, katalog wystawy, Centrum Rzeźby, Orońsko 2013, s. 25).

16

TYMON NIESIOŁOWSKI

(1882 - 1965)

Dziewczyna z kwiatem, 1958 r.

olej/ płótno, 65 x 50 cm

sygnowany p.śr.: 'Tymon'

na krośnie nalepka z autorskim tekstem pisany atramentem: 'Tymon Niesiołowski
| "Dziewczynka | z kwiatem" | olej - 65 x 60 cm', nalepka wystawy w Centralnym
Biurze Wystaw Artystycznych w Warszawie oraz nalepka aukcyjna

estymacja: 180 000 - 220 000 PLN †

42 000 - 51 000 EUR

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Agra-Art, październik 2007
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Tymon Niesiołowski, Wystawa malarstwa, Związek Polskich Artystów Plastyków, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa, 1960
- Polské Současné Výtavné Umění, Výstavní Síň Paláce Dunaj, Praga, 1958

LITERATURA:

- Wielka encyklopedia malarstwa polskiego, Warszawa 2011, s. 188
- 1000 arcydzieł malarstwa polskiego, Warszawa 2009, s. 417
- Tymon Niesiołowski, Wystawa malarstwa, Związek Polskich Artystów Plastyków, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa 1960, s. nlb.
- Polské Současné Výtavné Umění, Výstavní Síň Paláce Dunaj, Praga 1958, s. nlb., nr kat. 31 [Děvče s květinou]

„Zadaniem obrazu jest dawać uczucie spokoju
w oderwaniu od codziennej rzeczywistości”.

– TYMON NIESIOŁOWSKI





AFIRMACJA ŻYCIA

Ceniony historyk sztuki, Mieczysław Wallis, we wstępie do jednego z katalogów malarstwa Tymona Niesiołowskiego przytoczył opinię Władysława Ślewińskiego, który podobno lubił powtarzać, że tym co „co jest najpiękniejsze w świecie do malowania” są kwiaty i ciała kobiece (Mieczysław Wallis, Tymon Niesiołowski: malarstwo, grafika, Warszawa 1957, s. 7). Cytowane słowa są kwintesencją w pełni ukształtowanego stylu Niesiołowskiego, którego koronnymi motywami były portrety modelek i akty. Artysta, na wzór wybitnych przedstawicieli modernizmu – Paula Gauguina czy Henriego Matisse’a za dominantę formalną swych prac obrał grubą, często czarną kontur, o giętkiej, eleganckiej linii. Plamy barwne kładzone są płasko, bez

modelunku światłocieniowego co przywołuje na myśl sztukę plakatu. Kolorystyka prac Niesiołowskiego odpowiada, pod względem wrażeniowym jej tematyce – pogodnej, cieplej afirmatywnej wizji świata. Prezentowana praca utrzymana jest w tonie nasyconych ochr zestrojonych z soczystymi akcentami żółci i oranży. Elegancję przedstawieniu nadaje esowate wygięcie sylwetki kobiety, wpatrującej się z lekkim uśmiechem w kielich kwiatu lilii. Również linearna konwencja pozwoliła artyście uwydatnić intensywność barwy, zamykając ją w syntetycznych strefach, a jednocześnie z precyzją wydobyć delikatne rysy portretowanej.



TYMONA NIESIOŁOWSKIEGO

W ocenie krytyków sztuki, prace z lat 50. XX wieku były uznawane za najlepsze w całym dorobku twórczym Tymona Niesiołowskiego. Według Joanny Pollakównej połowa XX stulecia to w malarstwie artysty „najszcześniejsza epoka”, w której powstaje „cała seria obrazów czystych, wyważonych, spokojnie pewnych siebie w swojej prostocie”. „Niesiołowskiego – pisze historyczka sztuki – w dojrzałej formie twórczości cechuje doskonale poczucie swobody w wyborze malarskich środków. Źródłem tej swobody jest przede wszystkim doskonale opanowane rzemiosło (...). Niesiołowski jest malarzem płodnym, chętnie powracającym do ulubionych wątków. Są tu również rysowane ciemnym, klarownym konturem postacie dziewczęce (...). Niesiołowski z upodobaniem bawi się rozpętywaniem i natychmiastowym okiełznaniem kakofonii kompozycji. Ta bujność,

radość malowania sprawia, że niektóre obrazy Niesiołowskiego z jego najszcześniejszej epoki wydają się jak gdyby przeładowane, zbyt wielomówne. Ze łakomie wszystko w nich usiłuje pomieścić (...). Ale jest to łakomstwo smakosza, znawcy sztuki malowania, miłośnika wielkiego malarstwa europejskiego, który nie waha się przed parafrazą „Śpiącej Wenus” Giorgionego (...), którego stać równocześnie na kompozycje ciche i lakoniczne, jak niektóre z pięknych martwych natur (...), jak niektóre portrety. Bo i w ciszy malarskiej, w ascezie, kryje się radość malowania. Może właśnie w mistrzostwie ostrożnie i trafnie uchwyconego tonu ukrywa się radość najgłębsza”. „Czy jest kres takiej radości?” (J. Pollakówna, Tymon Niesiołowski 1882-1965, katalog wystawy [wstęp], Muzeum Narodowe w Warszawie 1982, s. 11-13).



NIESIOŁOWSKI I MISTRZOWIE MODERNIZMU

Tymona Niesiołowskiego można uznać za mistrza reinterpretacji wiodących nurtów Wielkiej Awangardy pierwszej połowy XX wieku. We wczesnym etapie twórczości na malarstwo artysty w dużym stopniu wpłynęła rewolucyjna formuła sztuki Gustawa Klimta. Ważną rolę na kształt twórczości Niesiołowskiego miało malarstwo z kręgi Pont-Avent, przede wszystkim stylistyka Paula Gauguin'a i Władysława Ślewińskiego. Istotny wpływ ma również twórczość Stanisława Wyspiańskiego, u którego artysta studiował w Akademii 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 proveniencji, 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).

Jednak niewątpliwym źródłem inspiracji dla Niesiołowskiego, w momencie gdy w pełni wykrystalizował się jego styl był Henri Matisse. Lekkość arabeskowej linii, ciepło soczystych barw i linearność kompozycji są wspólnym mianownikiem dla obydwu malarzy. Mimo wąskiej skali tematów malarstwa Niesiołowskiego, wypracował on wyjątkowy kanon radosnej wizji świata. Malarz równocześnie unika rutyny i maniery, mimo pewnej charakterystycznej konwencji. Niesiołowski, w najlepszym okresie swojej twórczości, przypadającej na lata 50. XX wieku, zawsze kreuje i zachwyca widza radością, posługując się pozornie najprostszymi tematami jak piękno kobiecego ciała.

17

ZYGMUNT JÓZEF MENKES

(1896 - 1986)

"Dziewczyna z ptaszkiem w klatce", około 1935-39 r.

olej/plótno, 117 x 99 cm

sygnowany p.d.: 'Menkes'

na odwrociu papierowa nalepka Passedoit Gallery w Nowym Jorku oraz nalepka transportowa paryskiego sklepu z artykułami dla malarzy Lucien Lefebvre-Foinet

estymacja: 150 000 - 190 000 PLN

35 000 - 44 000 EUR

POCHODZENIE:

- The Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork (dar Arthur Hoppock Hearn Memorial Fund, 1950)
- kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

- Sigmund Menkes 1896-1986, New York 1993, poz. 10 (il.)



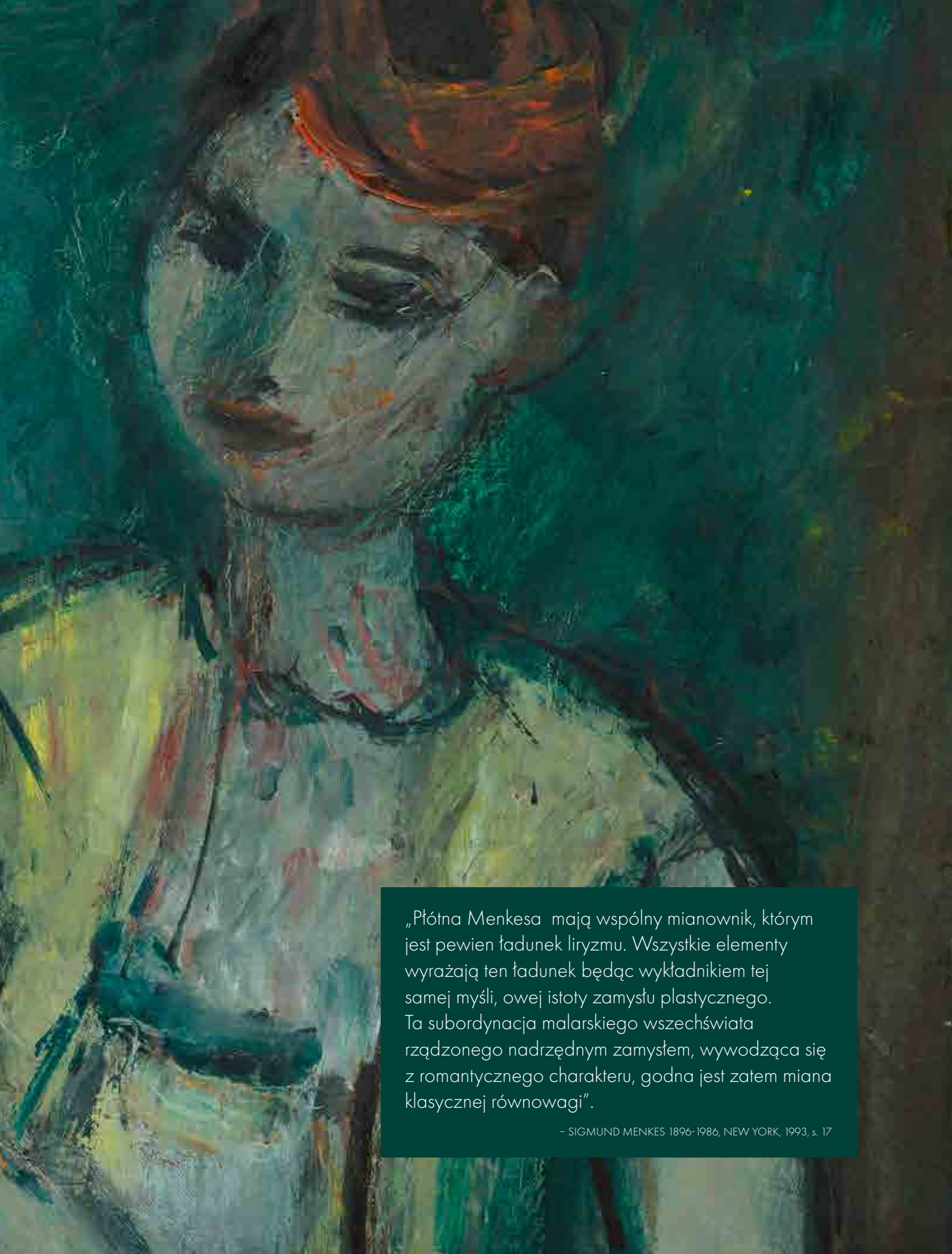
EKSPRESYJNOŚĆ LIRYZMU

PORTRET W SZTUCE ZYGMUNTA MENKESA

Jednym z głównych motywów twórczości Zygmunta Menkesa są postacie kobiece przedstawione we wnętrzu. Ich syntetyczne ujęcia wzbogacał wyrazisty kontur, często odseparowany od plamy barwnej. Przedstawienia te dzięki rozwiązaniom plastycznym, jak i dzięki ujęciu różnorodnych deseni tkanin, tapet, strojów i przedmiotów wyróżniają się szczególną dekoracyjnością. „Artysta zawsze pracuje z modelem lub z zaaranżowaną martwą naturą. Nie próbuje jednakże ich imitować, lecz traktuje jako odnośnik, dzięki któremu realizuje swój abstrakcyjny koncept będący zaczynem pracy. Ciągłe wraca do modelu celem odświeżenia swego wrażenia. Nie waha się zniekształcać: jego typowe głowy mają kształt gruszek, a szyje są wydłużone. Ludzkiej postaci używa on tak, jak traktuje obiekty martwej natury, podporządkowując ją nadrzędnemu celowi. Czasem w dalszym stadium szuka uproszczeń, pomijając wiele z rzeczywistości, a nawet odrzucając pewne partie, jeśli jest to potrzebne do całościowej koncepcji dzieła. Efektem jest obraz, w którym temat odbieramy jako wtórny w stosunku do kompozycji, bogactwa faktury czy wymienitego koloru” (Sigmund Menkes 1896-1986, Riverdale, New York 1993, s. 19). „Artysta widzi w modelu jedynie swą własną rzeczywistość, tę, którą już od dawna zapisał w pamięci i której kształty zostały nadane przez jego wrażliwość. Jeśli posługuje się modelem, to tylko po to, aby odnaleźć w nim – a także sprawdzić – swą własną wizję i koncepcję” (Sigmund Menkes 1896-1986, Riverdale, New York 1993, s. 18).

W „Portrecie dziewczyny z ptaszkiem w klatce” artysta posłużył się znanym dla swojej twórczości zabiegiem dynamizowania liryzmu przedstawienia ekspresyjnie nakreślonym malarskim rysunkiem. Nie zaniedbując artystycznego profilu świetnego kolorysty, Menkes pracuje nad konturem, wydobywającym zmysłowość materii modelu. Pracując z soczystymi kolorami lokalnymi, pod każdym spojrzeniem obraz zyskuje nową świeżość i odnawia się jego wrażenie realności. Artysta zwraca uwagę na korespondencję barw ujętych w obrazie oraz na urozmaicenie fakturalne malowanych przedmiotów. Menkes nadaje modelce subtelny tonację, której wyraz zdaje się symptomatyczny, gdyż „oglądając uważnie jego obrazy, można zauważyć, że pod ową zewnętrzną szorstkością kryje się szczególnie wrażliwość, bowiem jego płótna składają się z niezliczonej ilości prawie niedostrzegalnych dotknięć pędzla; kolory skrzą się jak klejnoty, a łącząc się, tworzą ostateczną wspaniałą tonację” (Sigmund Menkes 1896-1986, Riverdale, New York 1993, s. 19).

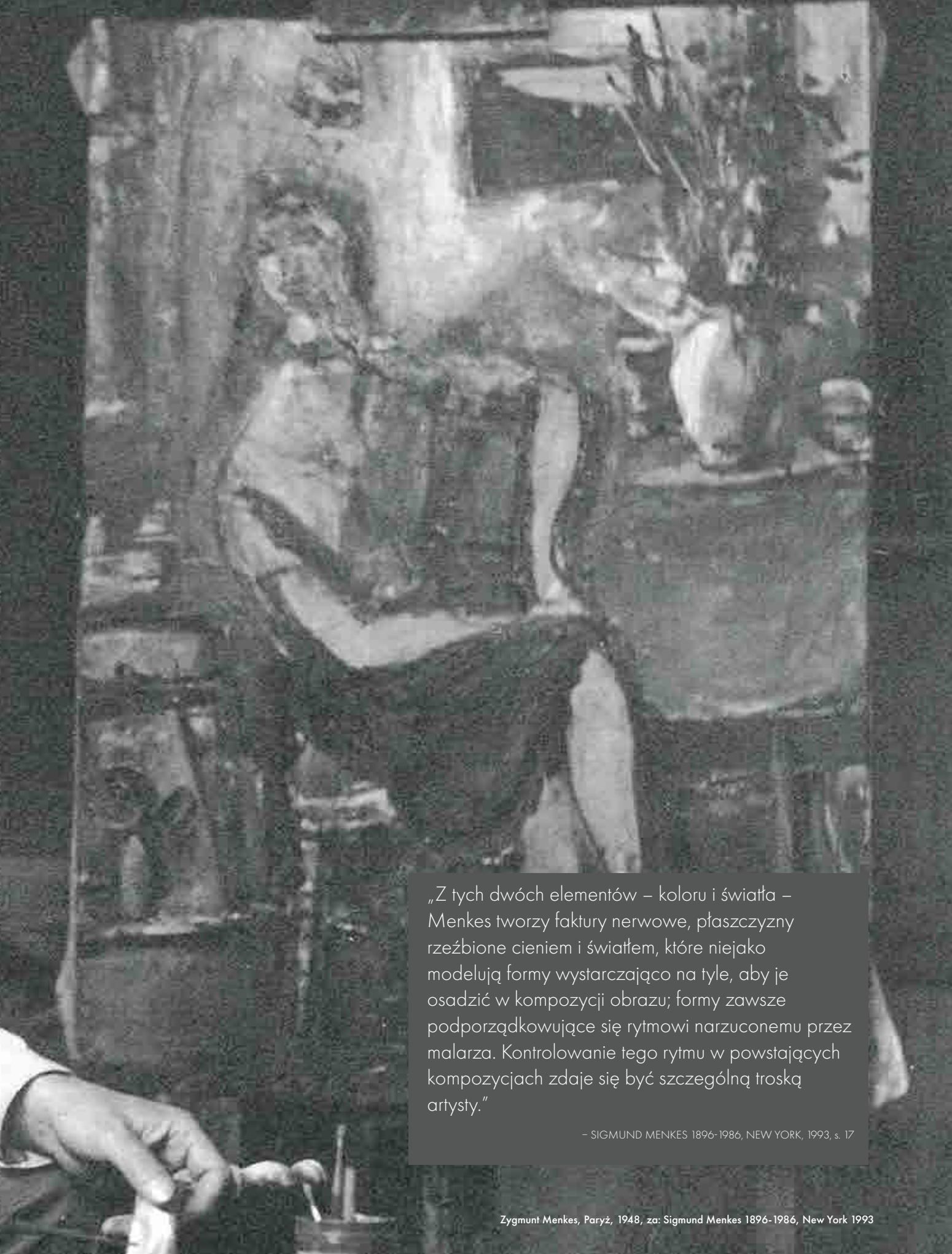
W prezentowanym w katalogu portrecie czytelne są nawiązania Menkesa do nurtów środowisk artystycznych, w których pracował artysta. Związany z paryską bohemą École de Paris oraz nowojorskim środowiskiem artystycznym Menkes celnie nawiązał do repertuaru fowistycznych środków wyrazu, podpierając się osiągnięciami sztuki portretowej Henri Matisse’a, a także abstrakcjonizmu fizjonomii Pabla Picassa.



„Płótna Menkesa mają wspólny mianownik, którym jest pewien ładunek liryzmu. Wszystkie elementy wyrażają ten ładunek będąc wykładnikiem tej samej myśli, owej istoty zamysłu plastycznego. Ta subordynacja malarskiego wszechświata rządzonego nadrzędnym zamysłem, wywodząca się z romantycznego charakteru, godna jest zatem miana klasycznej równowagi”.

– SIGMUND MENKES 1896-1986, NEW YORK, 1993, s. 17





„Z tych dwóch elementów – koloru i światła – Menkes tworzy faktury nerwowe, płaszczyzny rzeźbione cieniem i światłem, które niejako modelują formy wystarczająco na tyle, aby je osadzić w kompozycji obrazu; formy zawsze podporządkowujące się rytmowi narzuconemu przez malarza. Kontrolowanie tego rytmu w powstających kompozycjach zdaje się być szczególną troską artysty.”

– SIGMUND MENKES 1896-1986, NEW YORK, 1993, s. 17

18

SYLWIA MAKRIS

(ur. 1973)

"Leda and swan", 2017 r.

wydruk na płótnie pokrytym werniksami, 90 x 110 cm
sygnowana stemplem-monogramem p.d.: 'SM'
edycja: 2/3, załączony certyfikat autorski

estymacja: 15 000 - 20 000 PLN

3 500 - 4 700 EUR

Sylwia Makris, urodzona w 1973 roku w Gdyni artystka, jest z wykształcenia rzeźbiarką, lecz zawodowo związała się z fotografią. W swojej praktyce fotograficznej łączy doświadczenie tradycyjnych technik malarstwa i rzeźby. Jej prace inspirowane są dziełami dawnych mistrzów oraz postaciami współczesnej kultury popularnej. Artystka aktualnie mieszka i tworzy w Monachium. Prezentowana fotografia „Leda and swan” wchodzi w dialog ze sztuką rokokowego malarza François Bouchera. Makris eksponuje erotyczny charakter sceny, ogniskując się na licznych detalach stroju i scenografii. Tworzy tym samym romantyczny nastrój kompozycji bazującej na mitologicznej historii Ledy.



19

WOJCIECH WEISS

(1875 - 1950)

Leżąca Aneri

olej/ płótno, 61 x 80 cm
sygnowany monogramem wiązonym p.d.: 'WW'

estymacja: 50 000 - 70 000 PLN

11 700 - 16 400 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Niemcy

„Musimy kochać bezinteresownie ideę malarstwa,
aby dotknąć się misterium natury.
Obraz – to zrealizowany zachwyt – to list miłosny”.

– WOJCIECH WEISS W ODPOWIEDZI NA ANKIETĘ „GŁOSU PLASTYKÓW”, 1934





„No i cóż mam Ci Kochanie napisać: jesteś urodzona, widzisz pięknie świat, widział Cię świat piękną, oczy zachwytów wlokły się za Tobą, szłaś jak bóstwo. No i mnie gdzieś tam na poddaszu przypadło to szczęście, że ja który się pięknu poświęciłem, Piękno do mnie przyszło, opłotło się dokoła mnie. Chodziłem, budziłem zazdrość, że z Pięknem chodzę, że Piękno pieszczę, z Pięknem idę w daleką drogę życia. Idziemy razem, sypią się płatki kwiatu, sypią wiatrem unoszone...”.

– LIST WOJCIECHA WEISSA DO ŻONY Z 1928 ROKU



Artysta malarz Wojciech Weiss w swojej pracowni, 1933, źródło: NAC Online



Wojciech Weiss, Kwiaty / Portret żony artysty, 1910, Muzeum Pałac w Rogalinie,
źródło: strona internetowa muzeum

MALOWANIE ZNACZY MIŁOŚĆ

Żona Wojciecha Weissa, Irena, posługująca się pseudonimem Aneri, była nie tylko wielką miłością artysty, ale także ulubioną modelką. Para poznała się podczas prywatnych lekcji malarstwa, jakich udzielał jej z polecenia Wojciech Weiss. Aneri pochodziła z łódzkiej rodziny niezwykle uzdolnionych plastycznie i muzycznie sióstr. Początkowo swoją edukację odbierała w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie. Po przyjeździe do Krakowa w 1906 roku, gdy z uwagi na statut Akademii Sztuk Pięknych nie mogła kontynuować studiów (uczelnia wciąż nie przyjmowała w poczet studentów kobiet), Irena Silberberg rozpoczęła prywatny kurs malarski. Poleconym jej nauczycielem był właśnie Wojciech Weiss, artysta o ugruntowanej już renomie i rozpoznawalny w kręgach tamtejszej bohemy. Kontakt ze sztuką definiowaną przez pociągającego nauczyciela tak opisywała Aneri: „Odrodzeniem moim mogę nazwać okres, kiedy zostałam uczennicą Wojciecha Weissa. On to otwarł mi oczy na piękno otaczające nas w zwykłym „szarym” życiu, na te niedostrzegalne

walory, które trzeba własnym sercem i umysłem odkryć, by zobaczyć prawdę żywą i zamknąć ją w swojej pracy twórczej. [...] Do małego mieszkania parterowego przychodził mój Promienny Nauczyciel i jasność z sobą wprowadzał. Malarstwo stawało się jakąś tęczą łączącą niebo z ziemią.”. Artyści rozwijali się symbiotycznie. Nauka malarstwa u Weissa stawała się dla Ireny otwarciem na nowe możliwości, rozwijała ją na szeroko pojętą kulturę, gdy wspólnie z przyszłym mężem debatowali nad swoją twórczością, słuchali muzyki klasycznej, wspólnie muzykowali. Dla Weissa zaś związek z Aneri stał się szczególnego rodzaju odrodzeniem, zapoczątkował nowy okres w jego twórczości, gdy odrzucił fatalistyczny posmak sztuki demonicznego Stanisława Przybyszewskiego i zwrócił się w stronę jasności koloru i idylliczności tematów przedstawień. W 1908 roku Irena i Wojciech pobrali się w Kalwarii Zebrzydowskiej pod Krakowem. Pobyt w rodzinnym domu na wsi oraz szczęśliwe małżeństwo stawały się dla Weissa impulsem do wprowadzenia nowych rozwiązań w



Wojciech Weiss, Portret żony artysty Ireny w ogrodzie, 1917, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

malarstwie – w jego twórczości na dobre ugruntował się tzw. okres biały, który operował zdecydowanie rozjaśnioną paletą barwną oraz obrazami o tematyce pejzażowej i portretowej inspirowanej życiem rodzinnym. „(...) okres biały, w którym powstaje sztuka niezwykle osobista, szczera, intymna. Właśnie na jej podstawie można odkryć istotę struktury malarstwa Weissa; można zrozumieć, że kolor w jego obrazach – pozostając w zasadzie lokalny – nabiera też cech koloru sugestywnego, znaczącego emocjonalnie; że plama barwna związana jest luźno z linią, a linia zyskuje znaczenie ekspresyjne i rytmizujące; że dla artysty rysowanie i malowanie oznacza ten sam proces twórczy”. („Piękno do mnie przyszło...”. Wojciech Weiss. Malarstwo białego okresu 1905-1912, Warszawa 2007, s. 7). Warto dodać, iż niebagatelną rolę w formowaniu się nowego okresu w twórczości Weissa odegrała sztuka japońska, której fala zainteresowania przemierzała właśnie przez Europę w związku z wojną rosyjsko-japońską. Artysta znał sztukę japońską i darzył ją ogromną estymą. Pozostawał też w bliskich stosunkach z krakowskim kolekcjonerem sztuki wschodniej i kolekcjonerem Feliksem Mangghą Jasieńskim. Ze sztuki japońskiej Weiss wydobyl dla siebie przede wszystkim kolorystykę, sposób kadrowania oraz delikatną fakturę. „Niewątpliwie ogromny wpływ na malarstwo Weissa miała jego żona. Nie tylko

towarzyszyła mężowi w malowaniu i gruntowała na białą jego płótna. Prawdopodobnie to uczucie do Ireny sprawiło, że artysta rezygnował powoli z pesymistycznych tonów i inspiracji młodopolską destrukcyjną namiętnością – na rzecz radosnej, zmysłowej, czulej miłości. Niebezpieczną femme fatale zastąpiła na jego obrazach ukochana żona” (Karolina Dzimira-Zarzycka, grudzień 2017, culture.pl). Portrety Ireny stały się jednym z ulubionych i najczęściej powtarzanych motywów w malarstwie Weissa. Artysta malował ją w codziennych, domowych sytuacjach. Niekiedy tworzył podwójne portrety, przedstawiając odbicie swoje i żony w lustrze. Irena Weissowa nie porzuciła także uprawiania własnej sztuki. Pomimo współdzielenia z mężem pracowni pracowała nad własnym repertuarem środków artystycznych, malując przede wszystkim pejzaże i kwiatowe martwe natury. Po narodzinach dzieci w 1921 i 1927 roku artystka wzbogaciła swój tematyczny zasób również o ich portrety. Podobnie uczynił Wojciech, który przez cały czas trwania w „okresie białym” skoncentrował się na kalwaryjskiej codzienności. Zasób motywów pomimo orbitowania wokół rodzinnych rytuałów niósł ze sobą duży ładunek emocjonalny i plastyczny, bowiem za parą tych elementów szedł sposób przeżywania natury, objawiającej się jako symbol wizji świata.

20

ALFONS KARPIŃSKI

(1875 - 1961)

Akt żeński siedzący, 1924 r.

olej/tektura, 70 x 100 cm
sygnowany i datowany l.śr.: 'a. Karpiński. | 24'
na odwrociu papierowa nalepka z opisem dzieła

estymacja: 50 000 - 70 000 PLN

11 700 - 16 400 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Niemcy

„[Karpiński] lubuje się w łagodnych, miękkich tonacjach kolorystycznych. Jego paleta gra przyciszonym, jakby dyskretnym akordem barw, z których czasem jedna wybija się silniejszym walorem i dominuje w obrazie”.

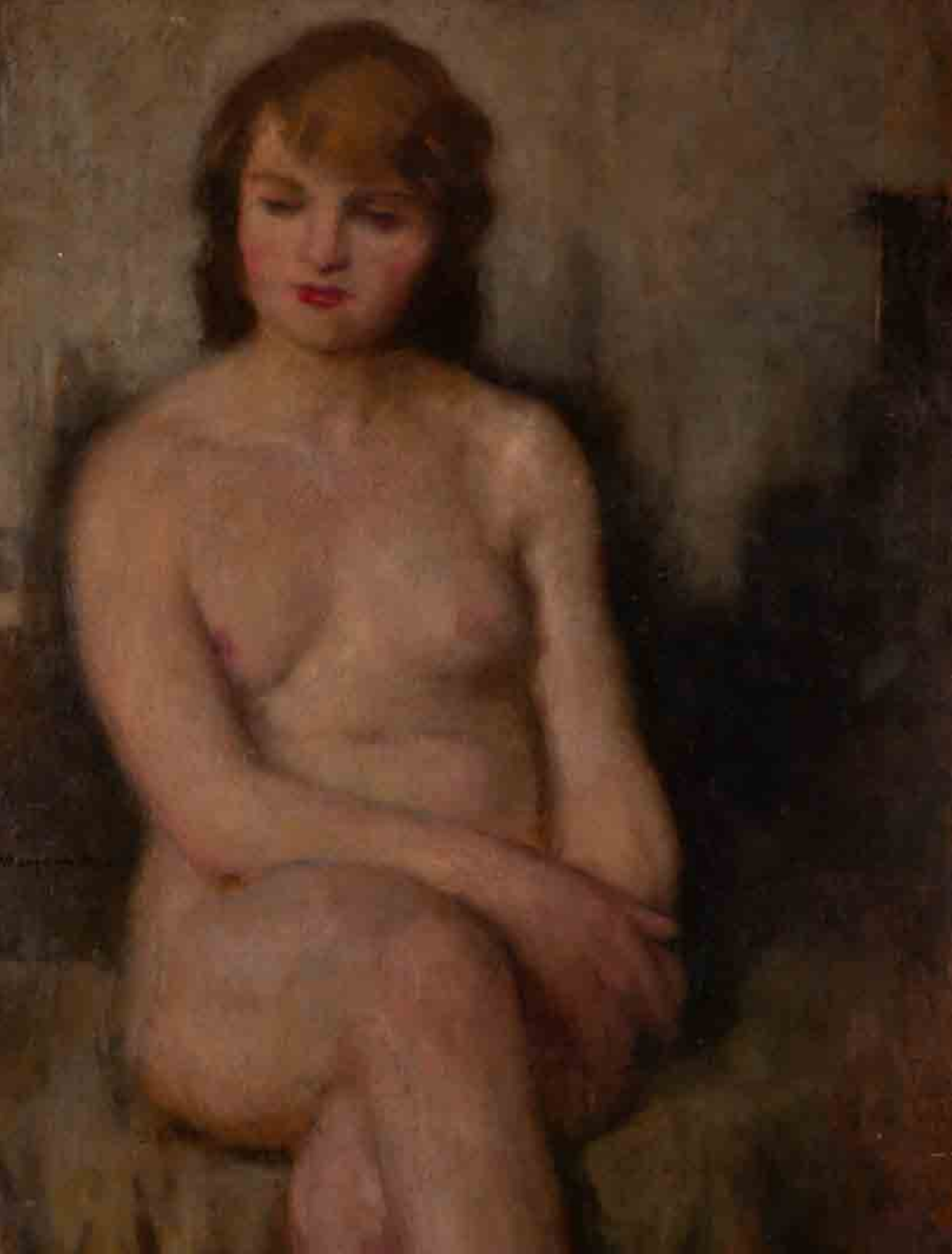
– FRANCISZEK KLEIN, ALFONS KARPIŃSKI. SYLWETKA, KRAKÓW 1916, s. 13





Artysta malarz Alfons Karpiński w swojej pracowni, 1926, źródło: NAC Online





MALARZ KRAKOWSKICH SALONÓW

PARYSKI RODOWÓD PORTRETÓW KARPIŃSKIEGO

Alfons Karpiński jak nikt potrafił z każdej damy wydobyć elegancję, zmysłowość i czar. Właśnie dlatego kobiety uwielbiały zamawiać swoje podobizny u krakowskiego malarza. Artysta przede wszystkim był piewcą kobiecego ciała, uwieczniając w wyjątkowy sposób powab modelek, używając absolutnie wyjątkowych wartości, zarówno pod względem materii malarskiej, jak i oddania psychologii modelek.

„Kobieta (...) przeważnie była zawsze tematem jego obrazów, tylko nie ta typowo polska kobieta Matejki, dostojnie rozważna, dźwigająca z godnością czar swej cnoty, lub ta z bolesną zadumą Grottgera, nie ta o wychudzonych, długich liniach Wyspiańskiego, lub stylizowana święta Mehoffera, nie rozszalała namiętnością Podkowińskiego, lub leniwa w przepychu bujnego ciała Żmurki, marmurowo zimna Cza-chórskiego, posąggowa, a zawsze niemal tragiczna Malczewskiego, anemiczna, wydolikona Axentowicza, chlubiąca się swym ciałem, na którym tak czarodziejskie stwarza symfonie kolorystyczne Weiss, nie cicha, zadumana, mieszczańsko pokorna Floffmana, nawet nie elegancko wystrojona, efektownie pozująca, najskrupulatniej na wszystkie sposoby wymalowana, Szańkowskiego. Progenitura kobiety Karpińskiego sięga Paryża – jest w prostej linii koleżanką przeważnie tych znad Sekwany, które zalatują ostrą wonią perfum, czasem szminki, które czuć zacisznym budwarem, gdzie jest miejsce tylko na dwoje – w oczach których znać kuszące zapowiedzi. (...) Prawie się czuje, że nie może wysiedzieć tak cnotliwie-spokojnie, strzela więc podkrążonemi oczyma i rozchyła tylko nakarminowane usta, po których błka się jakaś obietnica zakazana. Wszystko jedno, czy to jest modelka, czy tzw. dama z towarzystwa. Bo tkwi w Karpińskim, nawet wtedy, kiedy maluje osoby z towarzystwa, jakaś chęć, świadomie czy podświadomie, do odkrywania, domyślania się w kobiecie więcej kokieterii niż duszy, więcej ukrytej namiętności, niż spokoju” (cyt. za: Artur Schroeder, „Sztuki Piękne”, Rocznik IV, 1927-28, s. 302).

Malarstwo portretowe oraz akty to najobszerniejsza i najznakomitsza pod względem artystycznym część twórczego dorobku Karpińskiego. Pierwsze portrety stworzone ręką mistrza noszą jeszcze ślady akademickiego wykształcenia zdobytego początkowo w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, od 1904 w wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych, a następnie w Akademii Colarossiego w Paryżu. To właśnie w ówczesnej stolicy sztuki wykrystalizował się nietuzinkowy styl artysty. W martwych naturach, pejzażach czy kobiecych portretach, które były głównymi

motywami jego twórczości, artysta stworzył charakterystyczny sposób malowania o płynnych, przenikających się konturach dających wrażenie nieostrości przedstawienia, przepelnionych wyrafinowaną, zgaszoną kolorystyką. Najbardziej rozpoznawalne i wybitne wizerunki kobiet to portrety paryskie, zwłaszcza przedstawienia modelki o imieniu Jane. Portretował ją w różnorodnych ujęciach – w klasycznej, całopostaciowej pozie, en trois czy w swobodnych, intymnych sytuacjach, zarówno w ubraniu, jak i bez. Paryskie portrety przyniosły sławę oraz uznanie krytyków i publiczności. W Krakowie malarz stał się artystą, któremu z wielką chęcią pozują kobiety. Na gruncie polskim Karpiński zasłynął jako wynalazca specyficznego typu portretu, który łączył zmysłową, lecz wysublimowaną formę kobiecego przedstawienia z anturazem salonowego wnętrza. Całość wypełniał zgaszoną kolorystyką, łącząc ją z subtelnymi, acz rozwibrowanym światłem, które potęgowało efekt swoistego sfumato.

Mglistość obrazów Karpińskiego stała się emblematem jego stylu i podstawowym nośnikiem niezwykle nastroju płynącego z jego obrazów. Artysta potrafił połączyć kokietery z subtelnością, nostalgię ze zmysłowością. Prezentowana praca w doskonały sposób uosabia niezwykle talent artysty w ukazywaniu zarówno kobiecej duszy, jak i ciała. Naga modelka patrzy w skupieniu na nieokreślony punkt znajdujący się poza kadrem przedstawienia. Karminowe usta umalowane szminką, połyskujące złotą poświatą rude włosy i lekko zarumienione policzki nagiej kobiety nie czynią z modelki odważnej, prowokacyjnej postaci, które artysta tak często portretował, lecz zatopioną w melancholii i smutnej zadumie mużę. Tło portretu zanurzone jest w półmroku, rozjaśnione jedynie przez subtelne, rozproszone światło padające z lewej strony kadru. Delikatny blik złotego blasku odbijający się w wezgielciu ramy łóżka koresponduje z miedzianymi refleksami włosów modelki. W przeciwieństwie do obrazów z 20-lecia międzywojennego, Karpiński w tym przedstawieniu skupił się przede wszystkim na modelce, nie dbając o detale drugiego planu. Ciało damy zdaje się emanować wewnętrznym blaskiem. Artysta miękkimi pociągnięciami pędzla wydobywa świetlistość materii, ożywiając ją delikatnymi odcieniami seledynowych zieleni oraz przygaszonych oranży. Prezentowane dzieło stanowi niezwykle przykład przedstawienia, gdzie nagie ciało modelki nie ma zmysłowego charakteru, ale stanowi odbicie stanu duszy portretowanej kobiety.

IRENA ŁUCZYŃSKA-SZYMANOWSKA

(1890 - 1966)

Dama z tulipaniem

olej/plótno, 183 x 114 cm

sygnowany p.d.: 'Łuczyńska Szymanowska'

estymacja: 12 000 - 18 000 PLN [†]

2 800 - 4 200 EUR

Irena Łuczyńska-Szymanowska w okresie międzywojennym należała do grona najpopularniejszych artystek warszawskiej śmietanki towarzyskiej. Była również uznaną portrecistką i działaczką na rzecz sztuki. Uzupełniając wykształcenie plastyczne w paryskiej Académie Colarossi i Académie Julian, zdobyła nie tylko nowe kontakty towarzyskie, ale także wzbogaciła swoją twórczość o wpływy sztuki Renoira i postimpresjonizmu oraz zestawienia kolorystyczne i rysunek konturowy w charakterze Paula Cézanne'a. Płynność linii oraz dekoracyjnie budowana kompozycja ujawniły natomiast w twórczości Łuczyńskiej-Szymanowskiej nawiązania do malarstwa barokowego. W recenzji z Zachęty zamieszczonej w „Tygodniku Ilustrowanym” w 1928 Wacław Husarski pisał: „Koncepcja jej malarska oparta jest na wzorach starych mistrzów, mówiąc ściślej – na sztuce baroku. Stamtąd to pochodzi jej szeroka i energiczna faktura, jej ciepły 'muzealny' ton, jej dekoracyjna kompozycja, oparta na zespole płynnych linii okrągłych i spiralnych” (Karolina Dzimira-Zarzycka, Irena Łuczyńska-Szymanowska, „Pocalunek”, listopad 2017, dostępny w internecie: <https://culture.pl/pl/dzielo/irena-luczynska-szymanowska-pocalunek>).

Tuż przed wybuchem I wojny światowej artystka wstąpiła do stowarzyszenia „Młoda Sztuka”, której inicjatorem był Tadeusz Pruszkowski. Łuczyńska-Szymanowska w latach 20. i 30. należała do grona wpływowych portrecistek, malując przede wszystkim kobiety oraz realistyczne wizerunki elity towarzyskiej Warszawy. Nela Samotyłowa w czasopiśmie „Kobieta Współczesna” w 1928 charakteryzowała artystkę słowami: „Szymanowska jest przede wszystkim portrecistką. Człowiek zajmuje ją, mam wrażenie, jednak mniej jako indywidualność, lecz raczej jako typ, jako obiekt artystyczny, jako konkretny kształt, wyrwany ze świata zjawisk. (...) Portretowani przez nią siedzą i stoją świetnie, swobodnie, w całej okazałości, bez cienia zażenowania czy skrępowania, bujni, odświętni, monumentalni” (Karolina Dzimira-Zarzycka, dz. cyt.). Twórczość Łuczyńskiej-Szymanowskiej w okresie jej rozkwitu postrzegano jako pełne witalności, co odzwierciedlało usposobienie autorki. Malarka została zapamiętana jako radosna, energiczna kobieta o ujmującym sposobie bycia i dużej pewności siebie.



22

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

(1869 - 1907)

Portret mężczyzny, 1899 r.

węgiel/papier, 40,2 x 27,7 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany monogramem wiązany i datowany p.d.: 'SW 1899'

estymacja: 100 000 - 150 000 PLN

23 400 - 35 000 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja Leopolda Infelda (1898-1968), wybitnego fizyka
- kolekcja rodziny Infeldów

LITERATURA:

- fotografia przedstawiające wnętrze kawiarni Paon w Krakowie; pośród zawieszonych na ścianie szkiców portretowych Wyspiańskiego prezentowane dzieło, reprodukowana w: Barbara Małkiewicz, „Paon” – pierwsza kawiarnia artystyczna Młodej Polski, „Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie. Seria Nowa”, t. 2, Kraków 2004, s. 117 (il.)

OPINIE:

- ekspertyza Marty Romanowskiej, znawczyni oeuvre artysty

„W sztuce jest spokój
W sztuce ukojenie
W sztuce jest życie
W sztuce zapomnienie”.

– LUDWIK SOLSKI, INSKRYPCJA NA PANNEAU DOKORACYJNYM Z KAWIARNI „PAON”



W ORBICIE PRZYBYSZEWSKIEGO

WYSPIAŃSKI W KAWIARNI „PAON”

Kraków około 1900, takim jak opisywał go Tadeusz Boy-Żeleński, m.in. w zbiorze felietonów „Znasz li ten kraj?”, był miastem prowincjonalnym, niemogącym dorównać urbanistycznie i gospodarczo metropoliom CK Monarchii czy zaboru rosyjskiego. Boy w swoich pismach szkicuje Kraków pogrążony w marazmie, tradycjonalizmie i historii, które zdają się ustępować blisko przełomu wieków dzięki erupcji inicjatyw i talentów artystycznych. Pisarz notuje we wspomnianym wyżej zbiorze: „W r. 1897 zakłada Ludwik Szczepański *“Życie”* (pierwsze harce Nowaczyńskiego, A. Górski, Miciński, Perzyński, Kisielewski etc.), w którym współdziała, przybyła z Paryża Gabriela Zapolska. Zarazem Zapolska jest aktorką w teatrze Pawlikowskiego i wystawia pierwsze swoje sztuki: *Żabusia*, *Kaska Kariatyda*, *Tamten*. W roku 1898 spada na Kraków Przybyszewski; w tymże roku teatr wystawia jego sztukę *Dla szczęścia*; w roku 1899 Warszawiankę Wyspiańskiego. Powstaje Paon, braterska orgia literatury, teatru, malarstwa, muzyki. (Przybyszewski miał wówczas lat trzydzieści; krakowska jego gromadka liczy mało co ponad dwadzieścia; i tu – młodość)”.

Przybyszewski, „genialny Polak”, jak nazywano go w Berlinie, był jedną z najbarwniejszych postaci krakowskiej Młodej Polski. Cygan, socjalista, literat, pierwszy krytyk twórczości Edvarda Muncha, przyjaciel Augusta Strinberg, bywalec winiarni berlińskiej bohemy „Zum Schwarzen Ferkel”, domorosły pianista, demoniczny interpretator Chopina, mąż Dagny Juel, wielkiej egerii swoich czasów przyjeżdża do Krakowa we wrześniu 1898, co stanowi istotne wydarzenie dla artystycznej młodzieży. Zafascynowany okultyzmem, zaczytany w modernistycznej literaturze, głoszący hasła „nagiej duszy” i „sztuki absolutnej” przynosi ze sobą „(...) nowy powiew, urok wielkiej bohemy, nowe prądy, nowe kierunki europejskie. Przybył rychło z nim paki z obrazami Muncha, rzeźbami Vigelanda, sztychami Goyi, biblioteka dzieł traktujących o wszelkich satanizmach, wspaniałe wydawnictwa artystyczne. Ale głównym ładunkiem dynamitu był on sam ze swoją potrzebą apostołstwa, udzielania się, kierowania dróg, walczenia, otaczania się wyznawcami, ze swoją potrzebą gromadnego życia, ciągle uczył platońskiej” (Tadeusz Boy-Żeleński, *Dzieła*, Warszawa 1956, t. 3., s. 8-9).

Poglądy i osobowość Przybyszewskiego formowały nowe życie artystyczne rozgrywające się w pracowniach młodych artystów, redakcjach nowych czasopism czy kawiarniach bohemy. W 1896 Ferdynand Turliński otworzył kawiarnię i restaurację przy ulicy Szpitalnej 38. Od przyjazdu Przybyszewskiego lokal ten stał się pierwszym i najważniejszym miejscem spotkań cyganerii. Właściciel umieścił we wnętrzu kawiarni wielkie płótno (6 metrów w podstawie), na którym uczestnicy spotkań mogli malować, szkicować i pisać. Tak do dzisiaj w Muzeum Narodowym zachował się wielkie paneau z pracami Stanisława Wyspiańskiego, Józefa Mehoffera czy Włodzimierza Tetmajera. Wkrótce stworzono oddzielną przestrzeń dla bywalców lokalu, której nazwa, „Paon” pochodzi od powtarzanej przez Przybyszewskiego frazy z wiersza Maurice’a Maeterlincka: „Les paons

blancs, les paons nonchalants” („Białe pawie, leniwe pawie”). „Zdziwi może kogo na rycinie – pisze Boy – że w ogólnej sali jest zamalowane płótno, a w ‘Paonie’ ściany są puste. Bo właśnie ‘Paon’ był ucieczką od tego ogólnego płótna, którego demokratycznej pstrokaczyny nie mógł znieść czciciel hierarchii w sztuce, Jan Stanisławski. W ‘Paonie’ były tylko bloki z papierem rysunkowym, pastele i węgle pod ręką. Często nad ranem zaczynał tam robić swoje portrety Wyspiański”. Gdzie indziej pisarz notuje: „Bywał on często w ‘Paonie’, siadywał do późna, przysłuchiwał się w milczeniu rozmowom, czasem – choć nie pijał na ogół – wypijał duszkiem kilka kieliszków wódki. Było zwykle późno, kiedy brał papier i kredki i zaczynał rysować. Rysował zwykle portrety obecnych, bez różnicy. Były one może troszeczkę odmienne od innych jego portretów, bardziej idące w kierunku ‘charakterystycznym’, bliskie karykatury. Portrety te po jakimś czasie zabierał do siebie do domu. W kilka lat potem – ‘Paon’ był już dawno rozbity – Wyspiański wezwał do siebie Konrada Rakowskiego, dziennikarza, bywalca ‘Paonu’. Przyjął go bardzo urzędowanie, niemal surowo i oświadczył, co następuje: że mianowicie robił w ‘Paonie’ portrety w nadziei utrwalenia rysów ludzi wybitnych; widzi jednak po kilku latach (było to, o ile pamiętam, gdzieś w roku 1904), iż została mu w rękach jedynie galeria osób prywatnych, której nie widzi powodu przechowywać. Prosi zatem, aby Rakowski sam odebrał swój portret, i zawiadomił zainteresowanych, że mogą się zgłosić po swoje podobizny. Jakoż wszyscy, wpół śmiejąc się, wpół zażenowani, poszli odebrać swoje portrety”.

Prawdopodobnie mężczyzna przedstawiony na prezentowanym na aukcji portrecie poszedł do Wyspiańskiego odebrać podobiznę. Na zachowanych z wnętrza „Paonu” zdjęciach, reprodukowanych w wydawanym w Petersburgu tygodniku „Kraj” (1899, nr 51, s. 357-358) widoczna jest galeria portretowa „najlepszych umysłów pokolenia”. Niektóre z rysunków Wyspiańskiego do dziś zachowane są w polskich kolekcjach muzealnych i prywatnych. „Portret mężczyzny”, przez lata skryty w prywatnej kolekcji, dopiero dziś rodzi się dla historii sztuki. Niestety fizjonomia modela nie może zostać powiązana z żadnym z udokumentowanych bywalców „Paonu”. Za to jego forma artystyczna może być swoistą wizytówką stylu Wyspiańskiego. Artysta, posługując się twardym sztyftem, precyzyjnie wykreślił rysy modela w popiersiu. Mężczyzna, widziany z pewnego oddalenia, lecz z wąskim kadrem, być może został zauważony za stołem. Malarz ukośnie ujął jego tors, wychylając się głowę i wiernie oddał bystry wzrok. Silna synteza charakterystyczna dla twórczości Wyspiańskiego została tutaj złączoną z intensywnością wyrazu modela – demonicznego uczestnika biesiady w literackiej kawiarni. Wyspiański, uchodzący za prekursora ekspresjonizmu w sztuce polskiej, mistrzowsko wykreślił mocną linią postać wijącą się. Bodaj to właśnie ten czynnik – ekspresyjna linearność – uchodzi za najważniejszy motyw jego twórczości plastycznej. W „Portrecie mężczyzny” pozwoliła się z całą mocą wypowiedzieć frenetycznemu duchowi epoki.



Paon (Szkice artystów Młodej Polski z kawiarni Turlńskiego), między 1896 a 1903, Muzeum Narodowe w Krakowie, fragment z portretem Stanisława Przybyszewskiego wykonanym przez Józefa Mehoffera, fot. Tomasz Dziwicki



Narożnik sali „Paonu” z „Neptunem” Stanisława Wyspiańskiego i portretów uczestników spotkań przez niego rysowanych, 1899, wg. „Kraj” 1899, nr 51, źródło: archiwum prywatne



23

IGOR MITORAJ

(1944 - 2014)

"Memnesis", 2013 r.

brąz patynowany, wysokość: 58 cm, podstawa: 57 x 62 cm

ed. 4/8

sygnowany i numerowany: 'MITORAJ | 4/8' oraz znak odlewni:

'FONDERIA ARTISTICA DA PRATO PIETRASANTA ITALY'

estymacja: 600 000 - 800 000 PLN [†]

140 000 - 185 000 EUR

OPINIE:

- certyfikat autentyczności wystawiony przez studio artysty z dn. 21 kwietnia 2019 roku

„Odczuwam silną potrzebę odnalezienia trwałych punktów odniesienia, niezmiennych wartości, korzeni cywilizacji, w której wzrastałem. Sztuka klasyczna pozwala lepiej żyć w tym głupkowskim świecie. (...) Już w pierwszym kontakcie z dziełem powinny wyzwalać się emocje”.

– IGOR MITORAJ





Michał Anioł, Dawid (detal), 1501-1504, Galleria dell'Accademia, Florencja, źródło: wikimedia commons

ŻYWOT KLASYKA

ARTYSTYCZNA DROGA IGORA MITORAJA

„Kiedy zaczynam odczuwać potrzebę tworzenia, rzeźby pojawiają się we mnie same, ja zaś staję się narzędziem czy, inaczej mówiąc, medium, za którego pośrednictwem nabierają one kształtu, stają się realnym bytem”.

– IGOR MITORAJ

Monumentalne rzeźby Igora Mitoraja zdobią przestrzeń publicznych najważniejszych miasta świata: Londynu, Genewy, Paryża czy Rzymu. Artysta w dojrzałej fazie swojej twórczości doczekał się międzynarodowego rozgłosu. Jego dzieła przedstawiające zawołowane czy fragmentarycznie uchwycone twarze lub uskrzydłone torsy znakomicie odpowiadają gustom współczesnej publiczności poszukującej klasycznego smaku.

Rzeźbiarz urodził się w Oederan na niemieckich Rudawach, gdy jego matka pozostawała w obozie pracy przymusowej. Powróciwszy do Polski, osiedli we wsi Grojec koło Oświęcimia. Mitoraj 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 jedno 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 twórcę 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 Pietrasanta we Włoszech, małej miejscowości w Toskanii, słynącej z kamieniołomów, w których pracował m.in. Michał Anioł. To także tutaj swoje pracownie mieli jedni z najważniejszych rzeźbiarzy współczesności, a wśród nich m.in. Henry Moore. W tych urokliwych okolicznościach powstały pierwsze monumentalne dzieła z białego marmuru. Paryska wystawa stała się początkiem światowej kariery. Wystawiał w takich miejscach, jak Berlin, Hamburg, Haga czy Genewa. Sporo podróżował, ale to Włochy go uwiiodły. Najbardziej cenił Pietrasanta – odpowiadała mu nie tylko tamtejsza sztuka, lecz także tryb życia.

Mitoraj przeniósł się do Włoch w 1983, a jego ulubionym materiałem rzeźbiarskim został marmur. W dorobku Mitoraja wyraźne są inspiracje rzeźbą klasyczną – torsami, monumentalnymi popiersiami czy głowami. Odwołania do kanonu oraz używanie czytelnego języka symboli wywodzących się z mitologii greckiej i rzymskiej ułatwiają widzom odnalezienie stałych punktów odniesienia oraz pozwalają dostrzec trwałość i kontynuację tradycji i wartości. W centrum zainteresowań artysty niezmiennie pozostawał człowiek, kolejne dzieła zaś stanowią wariacje dotyczące ludzkiego ciała, pojmowanego nie tylko w jego wymiarze materialnym, lecz także w symbolicznym i duchowym. Autor jednak nie kopiował sztuki antycznej, wręcz przeciwnie – wchodził z nią w dialog, interpretował na swój sposób i uwspółcześniał. Sam często podkreślał fascynację nią. Podobnie jak w zachowanych dziełach kultur śródziemnomorskich, jego postaciom brak kończyn czy głów, ale pojawia się w nich nowość: fragmenty bandażów czy pęknięć.







Fragmenty Kolosa Konstantyna Wielkiego, 312, pierwotnie w Bazylice Maksencjusza w Rzymie, obecnie na dziedzińcu Palazzo dei Conservatori, Muzea Kapitołińskie, źródło: [wikimedia commons](#)



W swoich rzeźbach Igor Mitoraj wchodzi w dialog w wielką tradycję sztuki klasycznej i europejskiego klasycyzmu. Jego dzieła dialogują z pierwszoplanowymi dziełami przeszłości: uskrzydłone, kroczące postacie z Nike z Samotraki; torsy, pancerze i „asklepiosy” z postacią Laokona czy słynnymi antycznymi torsami (choćby Torso Belvedere); fragmentarycznie ujęte twarze, takie jak prezentowana na aukcji rzeźba, z kolosalnymi monumentami przeszłości, np. głową Kolosa Konstantyna zachowaną dzisiaj w Muzeach Kapitołińskich. Mitoraj świadomie odejmuje części ciała i twarzy swoim postaciom, stylizując własne prace na muzealne dzieła, które przetrwały wieki, lecz nie bez uszczerbku. Kluczowa w rozumieniu tego fenomenu zdaje się kategoria „fragmentu” charakterystyczna dla myśli neoklasycystycznej XVIII stulecia. Wówczas to, w pisarstwie i sztuce i twórczości artystycznej odnotowano, że to właśnie skrawek, okrucień przeszłości, potrafi ze szczególną siłą oddziaływać na wyobraźnię. Johann Joachim Winckelmann, ojciec historii sztuki, w 1759 roku stworzył „Opis Torsa Belwederskiego” (publikacja 1764), w którym podkreśla siłę herosa (uważa się, że dzieło przedstawia Heraklesa), wyraz artystyczny pracy, mimo silnego jej uszkodzenia. Píše: „Początkowo wyda Ci się może, że widzisz tylko zniekształcony kamień; gdy jednak zdołasz przeniknąć tajemnice sztuki, wówczas – kontemplując to dzieło w spokoju – ujrzysz jej cud” (Johann Joachim Winckelmann, Opis Torsa w rzymskim Belwederze, w: Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce. 1700–1870, cz. 2, red. Elżbieta Grabska, Maria Poprzęcka, Warszawa 1974, s. 199). Prace Mitoraja czerpią z tej wielkiej tradycji. Artysta chcąc wyrazić głębię egzystencji i uniwersalną ludzką ekspresję, sięga zarówno do dzieł starożytnych, jak i ich znakomitych krytyków.

24

EUGENIUSZ ZAK

(1884 - 1926)

Głowa kobiety w kapeluszu

technika mieszana/papier naklejony na tekturę, 39,5 x 30 cm
sygnowany p.d.: 'Eug. Zak'
na odwrociu papierowa nalepka z numerami inwentarzowymi

estymacja: 65 000 - 85 000 PLN

15 200 - 19 900 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Poznań

„Eugeniusz Zak, którego całe niemal życie twórcze upłynęło w Paryżu i który znajdował się w centrum współczesnych prądów w sztuce, studiował z zapałem problemy współczesne, jakże skomplikowane i rozmaite. W jego oryginalnej sztuce ujawniają się wpływy renesansu i rokoka. Wprowadza nas w nierealny świat, gdzie błądzą postacie o półprzymkniętych oczach, zatopione w wiecznym śnie”.

– CHIL ARONSON, ART POLONAIIS MODERNE, PARIS 1929, s. 10





Aug 2014

„SZTUKA NIE JEST ANI Z WCZORAJ, ANI Z DZISIAJ, ANI Z JUTRA – JEST ZE WSZYSTKICH CZASÓW”

EUGENIUSZ ZAK SZUKA PONADCZASOWEGO PIĘKNA

„Jedynymi artystami godnymi przetrwania” – mówił w jednym z wywiadów Eugeniusz Zak – „są ci, którzy ponad dziecinne namięte dyskusje-programy, ponad formuły, nawiązują bezpośrednio do wielkich tradycji ludzkości”. Wydaje się, że krytyka, historia sztuki i publiczność do dziś zgodnie podziela pogląd malarza. Choć przez całe życie dystansował się do wszelkich „izmów”, nie tylko przetrwał w pamięci potomnych, lecz także zapisał się jako chyba najwybitniejszy przedstawiciel Szkoły Paryskiej. Co więcej, wszedł zarówno do kanonu polskiego, jak i do świadomości zachodnich badaczy. Przyczyniły się do tego tak wybitna, osobna twórczość autora, jak jego biografia – zgodnie określana jako „życie poetyckie”. Zak (właściwie: Żak) pochodził ze zasymilowanej rodziny żydowskiej.

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

Jak zgodnie zauważała krytyka, przenikał je bowiem pierwiastek melancholii. Wyciszone płótna artysty zaludniali rozmaici cyrkowcy, grajkowie, pijacy. Postaciom tym, jakby zapożyczonym ze rzeczywistości „niższego rzędu”, nadawał walor ponadczasowego piękna, pieczołowicie stylizując ich formę plastyczną, jak również obdarzając je odrealnionymi, lecz szlachetnymi barwy. Dojrzała twórczość malarza

układa się cykle tematyczne. Zak powtarzał wypracowane motywy, dokonując wariacji kompozycyjnych czy barwnych. Z łatwością da się wyróżnić w niej serię „główek” – wykonywanych na papierze studiów dziewczęcych głów w kapeluszu wyobrażonych z niezidentyfikowaną przestrzenią. Malarz, tak jak prezentowanej „Głowie kobiety w kapeluszu”, eksponuje w nich szlachetne rysy swoich wymaginowanych modelek, z pietyzmem wykreśla kształt us, owal oczu czy kosmyki włosów. Interesuje go forma, lecz również liryczny nastrój kompozycji. Z oblicza modelu Zaka emanuje zawsze melancholia, poezja i subtelne piękno. W swoich pracach portretowych Zak wchodził w dialog z dawnymi mistrzami, chyba najbardziej z malarstwem XV-wiecznej Florencji. Już w epoce porównywano jego twarze do malarstwa Sandro Botticellego, które dzieła Zak znał z kolekcji Luwru („[...] Artysta ten, o wykwintnym czasem wyrafinowaniu, przypomina Botticellego. Posiada tę samą co wielki florentczyk falistą linię, czasami zbyt już rozpieszczoną. Linia to, gubiąc się na płaszczyźnie, daje wrażenie pięknej ciągłości” [Waldemar George, Polacy na Salonie Jesiennym Paryża, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 4, s. 3]).

Unikał efekciarstwa, nie wchodził w żadne prądy i „izmy” („Nie należy mieć pretensji do obalania czegoś czy budowania. W sztuce nie ma wynalazków. Sztuka nie jest ani z wczoraj, ani z dzisiaj, ani z jutra – jest ze wszystkich czasów”). Stefania Zahorska wiązała ten fakt z osobowością malarza: „A Zak, jako człowiek?” – pisała – „Jest w nim jako w człowieku czynnik jeden, który bez wątpienia zaważyć musiał na jego psychice, jego życiu, a więc w ten czy w ów sposób i na jego twórczości. Czynnikiem tym jest choroba. Był zawsze wątły, drobny i cierpiący. Zdawałoby się, że wyrodzić się w nim musi w tych warunkach coś w rodzaju zgorzknienia, chorobliwego przewrażliwienia psychicznego, ukrytego antagonizmu w stosunku do ludzi. Faktem jednak jest, że w stosunkach towarzyskich zdobywał sobie wszystkich swą nieskomplikowaną dobroduszością i stałe dobrym humorem. Jego postawa psychiczna była taka, że zdawała się ludzi zapewniać o nieszkodliwości i nieniebezpieczeństwie jego osoby i dlatego nie prowokowała nastawień obronnych lub napastliwych. Robił wrażenie człowieka będącego w dobrych stosunkach ze swym życiem, u którego między chceniem a możliwością urzeczywistnienia nie ma groźnych napięć, ale jest harmonia i równowaga; który potrafi wycisnąć z życia to, co w danych warunkach ma ono najlepszego, posiada sporą dozę zmysłu rzeczywistości i potrafi na danym odcinku swych możliwości zagospodarować się na wewnątrz i na zewnątrz praktycznie, możliwie najlepiej i najweselsiej”.



La Rotonde – Artyści polscy w kawiarni La Rotonde w Paryżu, ok. 1924-25, stoją od lewej: B. Elkouen, L. Zborowski, W. Zawadowski, J. Hulewicz, G. Gwozdecki, H. Gotlib, J. Bohdanowicz-Konceska. Siedzą od lewej: J. Puget, T. Czyżewski, x, J. Zakowa, x, H. Hayden, E. Zak, A. Zamoyski, L. Puget, R. Kramsztyk



25

ZBIGNIEW LIBERA

(ur. 1959)

Film bez tytułu ("Hermafrodyta"), stopklatki z filmu, 1985/1986 r.

odbitka żelatynowo-srebrna, vintage print/papier barytowy, 30 x 39 cm (arkusz)
sześć fotografii naklejonych na papier, z lewej strony pieczęć autorska i opisany:
'85/86 Film bez tytułu zniszczony'

estymacja: 18 000 - 25 000 PLN [†]

4 200 - 5 900 EUR

Zbigniew Libera, klasyk polskiej „sztuki krytycznej” w latach 80. XX wieku wykonał swoje bodaj najbardziej odważne i awangardowe prace. Z tego okresu pochodzą „Obrzędy intymne”, „Persewercja mistyczna” i „Jak tresuje się dziewczynki”. Okres 1986-88 przyniósł cykle fotograficzne na podstawie stworzonego w mieszkaniu matki artysty, niezachowanego do dziś w całości filmu. Libera filmował znajomych i ich dzieci w domowej przestrzeni. Dzieło przedstawiało spontaniczny taniec dziecka do muzyki niemieckiej punkowej piosenkarki Niny Hagen. Libera w ten pozornie niewinny sposób podważał realia życia społecznego lat 80.: eksponował niezgodę na brak indywidualizmu, kierując uwagę widza w stronę płynnego płciowo ciała niby hermafrodyty. Oryginalny film, w obawie przed szykanami Służby Bezpieczeństwa, został przez artystę zniszczony. Zachowało się jedynie kilka unikalnych kadrów fotograficznych, które stanowią zapis niezwykle eksperymentu artystyczno-społecznego w sztuce polskiej lat 80.

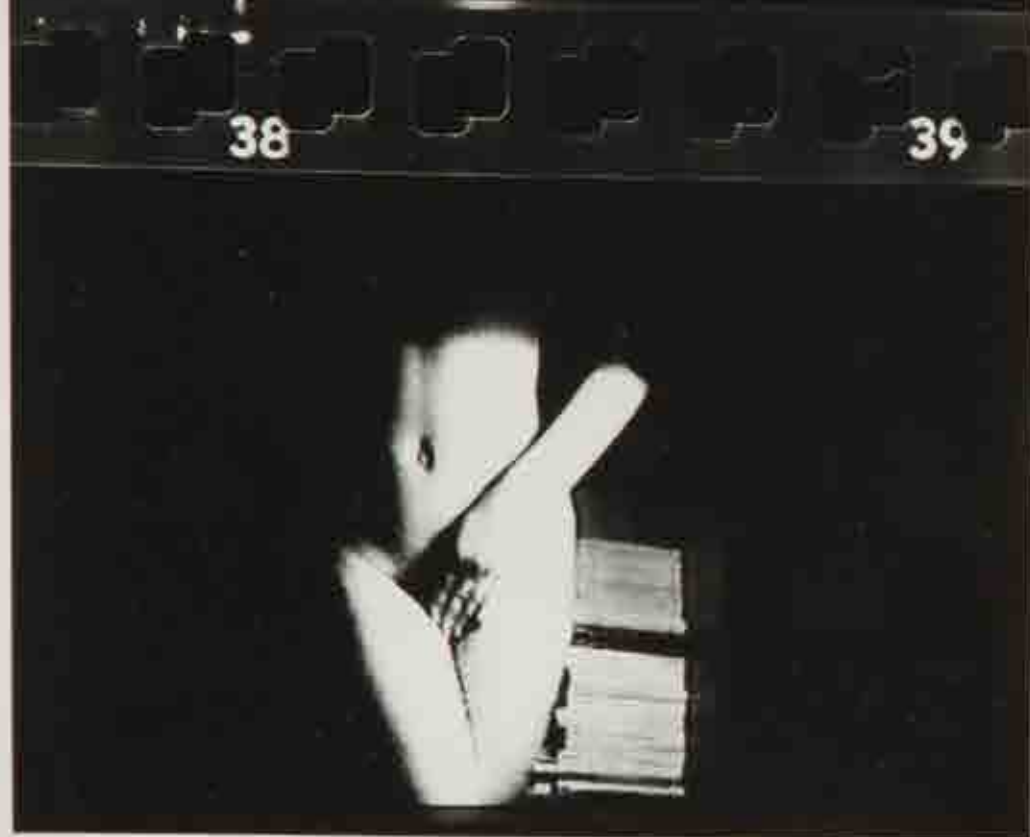


8/1/66 Fern and John's 1st marriage

FILM DEC 14/1966 CHRON

87/86

Zilber







26

KATARZYNA GÓRNA

(ur. 1968)

"Marilyn", 2004/2019 r.

wydruk pigmentowy/papier archiwalny FINEART OMEGA RAG 310g
matowy, 37,8 x 140 cm
sygnowany i opisany ołówkiem na odwrocie: "Marilyn" 2004
Katarzyna Górna | edycja 2/10 wydruk 2019'
ed. 2/10

inny egzemplarz w kolekcji:
- "Uwikłane w płęć" Joanny i Krzysztofa Madelskich

estymacja: 10 000 - 15 000 PLN
2 400 - 3 500 EUR

WYSTAWIANY:

- „Uwikłane w płęć. Wystawa fotografii z kolekcji Joanny i Krzysztofa Madelskich”, Międzynarodowy Festiwal Fotografii w Łodzi, Łódź 2012

LITERATURA:

- „Uwikłane w płęć / Subjects of Gender and Desire. Kolekcja Joanny i Krzysztofa Madelskich / Photographs from the Colection of Joanna and Krzysztof Madelski”, Galeria EGO, Poznań 2012

OPINIE:

- do pracy dołączony certyfikat autorski



Katarzyna Górna, zaliczana do twórców pokolenia „sztuki krytycznej” lat 90., wypowiada się przede wszystkim w czarno-białych fotografiach. W pracach artystki z lat 2004-2005 nastąpiła istotna odmiana. Górna po raz pierwszy sięgnęła po fotografię kolorową oraz film, jak również rozpoczęła badania nad obszarem transgresji płciowych, fenomenu płci kulturowej jako aktu performatywnego, zazwyczaj sięgając po klisze i ikony kultury popularnej. W filmie „Happy Birthday Mr President” (2004) a także w serii prac fotograficznych „Marilyn” (2004) ucharakteryzowani na Marilyn Monroe mężczyźni i kobiety (ich prawdziwa płeć nie zawsze jest rozpoznawalna) pozują bądź śpiewają piosenkę naśladując oryginalne wykonanie hollywoodzkiej gwiazdy w prezencie urodzinowym dla prezydenta Kennedy’ego. W obu pracach granice płci rozmywają się, przestają być zauważalne. Płeć staje się kostiumem.

ŁUKASZ STOKŁOSA

(ur. 1986)

Sarah/Meryl Streep, 2016 r.

olej/ płótno, 40 x 30 cm

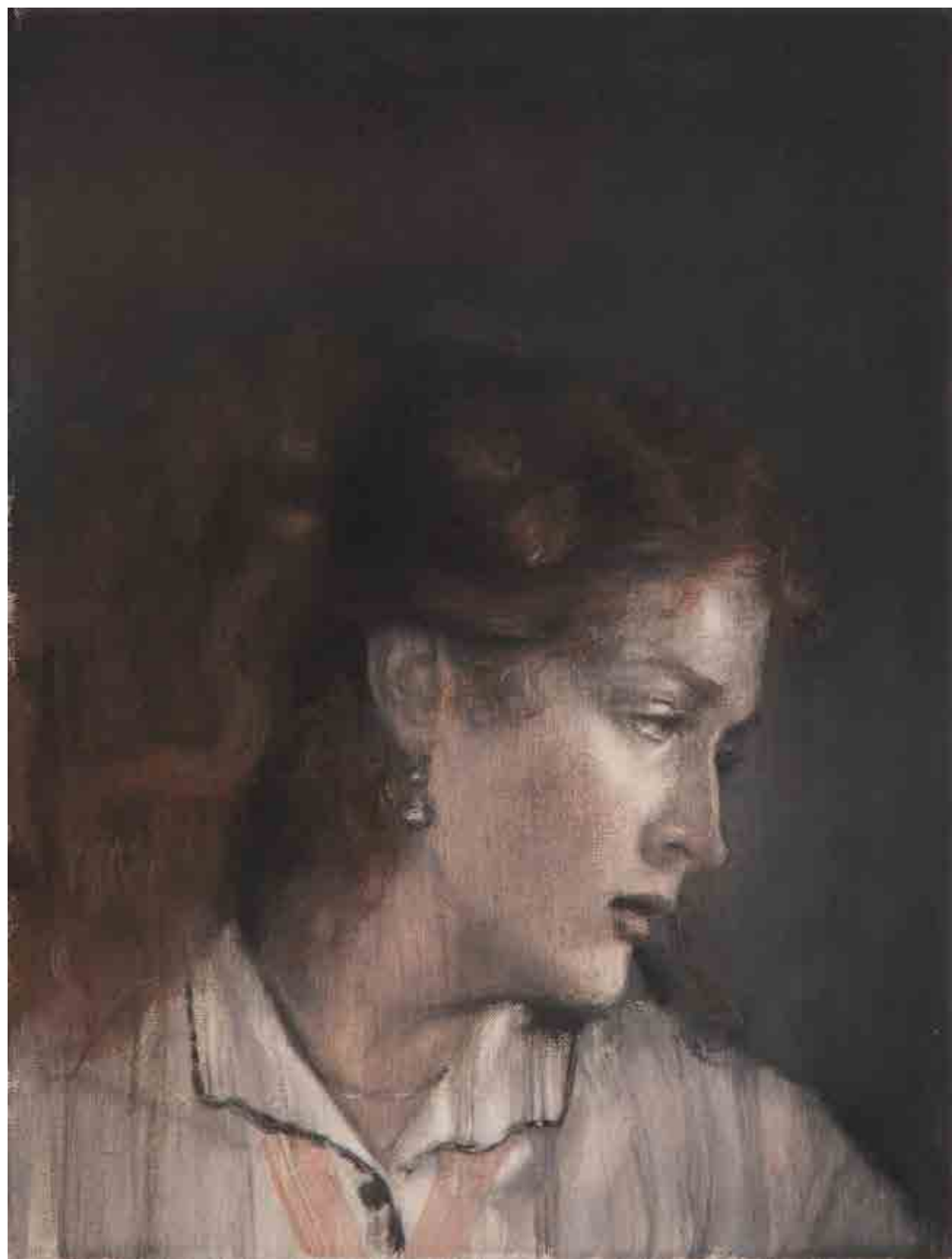
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Łukasz Stokłosa | 2016 | Sarah/Meryl Streep' oraz czerwony stempel Galerii Zderzak w Krakowie

estymacja: 12 000 - 18 000 PLN [†]
2 800 - 4 200 EUR

WYSTAWIANY:

- Łukasz Stokłosa. Misfits, Galeria Zderzak, Kraków, 26 lutego – 25 kwietnia 2017

Łukasz Stokłosa od 2011 roku uwiecznia w swoich obrazach wnętrza pałaców, zamków, muzeów, często skupiając się na fragmentarycznych kadrach czy detalach. W procesie twórczym artysta bazuje na wykonywanych przez siebie w tych miejscach fotografiach. Nie ogranicza się do transpozycji widoku ze zdjęcia na medium malarskie, ale często je modyfikuje, by osiągnąć zamierzony efekt. Jego obrazy ukazują wnętrza skąpane w mroku, o rozmytych krawędziach. Oddzielną gałęzią jego twórczości jest malarstwo portretowe. Stokłosa interesuje się kinematografią, podkreśla, że szczególnie wpływ na formułę jego malarstwa wywarły filmy Luchino Viscontiego oraz estetyka kampu. Malarz preferuje wrażenie niedookreślenia czy zagadkowości. Jego portrety, w warstwie treściowej, traktują nie o głównych bohaterach, lecz o postaciach poza kanonem, psychicznie nadwyrężonych, źle potraktowanych przez los. Swoje portrety tytułuje podwójnie, nazwiskiem aktorki czy aktora oraz postaci przez nich granej („Sarah/Meryl Streep”), wskazując na dwoistość obrazu i niepewnej tożsamości modelu. W prezentowanym dziele Stokłosa wyobraża Meryl Streep w filmie „Kochanica Francuza” (1981, reż. Karel Reisz). Amerykańska aktorka gra w nim Sarah Woodruff, porzuconą przez francuskiego marynarza. Historia ta rozgrywająca się w XIX stuleciu, przenosi się w realia 1980 roku, gdy powstaje film o „kochanicy francuza”, również granej przez Streep...



TERESA PĄGOWSKA

(1926 - 2007)

Modelka w pracowni artysty, 1957 r.olej/ płótno, 80 x 100 cm
datowany na odwrocie: '1957'**estymacja: 85 000 - 110 000 PLN [†]**
20 000 - 26 000 EUR

„Artystycznie samodzielna, umiała jednak korzystać z doświadczeń swych mistrzów i przyjaciół. Niewątpliwie Wacław Taranczewski, Eustachy Wasilkowski, Piotr Potworowski to malarze, którzy wywarli spory wpływ na twórczość Pągowskiej; ona jednak nie uległa sile ich osobowości, lecz dzięki odpowiedniemu ukierunkowaniu umiała odnaleźć całkowicie własną drogę”.

– KRZYSZTOF LIPKA, PRZESYPYWANIE CZASU [O TWÓRCZOŚCI TERESY PĄGOWSKIEJ],
W: TERESA PĄGOWSKA. MALARSTWO, KATALOG WYSTAWY, GALERIA ATAK,
WARSZAWA 2008, s. 23





Gdy w 1957 Teresa Pągowska malowała prezentowany tutaj obraz „Modelka w pracowni artysty”, była wykładowczynią Gdańskiej Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych, a dokładniej jej filii w Sopocie. Należała wówczas do grupy artystów i artystek zwanej „szkołą sopocką”. W ich twórczości widoczne były wpływy koloryzmu, który po 1945 święcił w Polsce tryumfy, zwłaszcza w instytucjonalnym świecie sztuki i w szkołach artystycznych. Choć Pągowska obracała się w kręgu kolorystów: studiowała w Poznaniu u Wacława Taranczewskiego, ponadto ważnym źródłem inspiracji był dla niej także poznany osobiście Artur Nacht-Samborski, bynajmniej nie przejęła w prosty sposób ich maniery. Choć w jej *œuvre* występowały zarówno akty, jak i martwe natury, z pewnością nie były to „śledzie na talerzu” w kapiśtowskiej stylistyce. Druga połowa lat 50. to czas, gdy w sztuce Pągowskiej pojawiały się barwne, uproszczone, syntetyczne figury – nieco „nawne”, nawiązujące do stylistyki rysunku dziecięcego. Był to czas „odwilży”, końca realizmu socjalistycznego, który był udziałem również Pągowskiej. Po socrealizmie figuralne malarstwo Pągowskiej oraz twórców i twórczyń z jej pokolenia nabrało intensywnych barw, nieco ekspresjonistycznej stylistyki odznaczającej się świadomym upraszczaniem rysów i kształtów postaci. Symbolem takiego podejścia

do sztuki stała się wystawa w warszawskim Arsenale w 1955, gdzie przedstawiała obrazy również Pągowska, tym samym biorąc aktywny udział w przemianach ówczesnego malarstwa.

Prezentowane tutaj płótno można uznać za wyjątkowe i jednocześnie charakterystyczne dla Pągowskiej. Temat aktu kobiecego to zagadnienie, które podejmowała ona wielokrotnie podczas kilku dekad swojej twórczości. Jednak zaprezentowany tutaj akt jest jednocześnie wyjątkowy: w obrazie pojawia się bowiem perspektywa męskiego widza. Płótno malarki ukazuje nie tylko kobiecy akt, ale również proces jego powstawania. Mamy tutaj zatem do czynienia z motywem obrazu w obrazie i tym samym z wizualną refleksją dotyczącą samego procesu malowania oraz – co istotne, w kontekście prezentowanych w niniejszym katalogu prac – ze zwróceniem uwagi na społeczny kontekst powstawania twórczości artystycznej z charakterystycznymi dla niego figurami: malarza i modelki.

Postacie mężczyzny-twórcy oraz towarzyszącej mu kobiety-modelki to klasyczne, tradycyjne dla sztuki Zachodu figury, będące jednocześnie symbolami męskiego porządku panującego w świecie artystycznym.



Choć postać na obrazie Pągowskiej znajdująca się po lewej stronie, odwrócona jest do widzów plecami, można zakładać, że to mężczyzna. Na znajdującym się po jego lewej stronie płótnie widnieje zarys przedstawienia – maluje on znajdującą się w centrum przedstawienia, dominującą w tym obrazie nagą kobietę. Leży ona przed malarzem naga, w pozycji, która czyni widocznymi intymne miejsca jej ciała. Można bez przesady stwierdzić, że wystawia się ona na widok mężczyzny. Dzieje się tak w sensie dosłownym: spogląda na nią mężczyzna-malarz. Symbolicznie ukazuje się ona jednak również większej grupie mężczyzn – potencjalnie zainteresowanych widokiem jej ciała męskim widzom płótna.

Na ten ostatni aspekt, dotyczący seksualnego napięcia wytwarzającego się między artystą a modelką, stosunkowo długo nie zwracano uwagi w historii sztuki i krytyce artystycznej. Podkreślano zwykle, że akt, to tradycyjny, „klasyczny” temat, będący dla artysty świętą okazją do ćwiczenia w zakresie poprawnego przedstawiania proporcji ciała. Taki akt bywał też miejscem, gdzie artysta mógł świadomie nawiązać do przedstawień nagiach ciał znanych z twórczości dawnych mistrzów. Dopiero lata 70. XX wieku przyniosły zmianę w myśleniu o tym temacie, gdy zauważono, że w takich przedstawieniach kobie-

ta pełni rolę pięknego widoku stworzonego przede wszystkim dla heteroseksualnego mężczyzny. Była to zmiana perspektywy w myśleniu o obrazach dokonana i rozpowszechniona przez feministyczny nurt. W słynnym esej „Sposoby widzenia” pisano wówczas: „W jednym gatunku europejskiego malarstwa olejnego kobiety były zasadniczym, stale powracającym tematem. Gatunek ten to akt. Na jego przykładzie możemy odkryć kryteria i konwencje, za pomocą których kobiety były widziane i oceniane jako widoki” (John Berger, *Sposoby widzenia*, Poznań 1997, s. 47). W takim ujęciu kobieta jawi się jako estetyczny widok, przedmiot oglądu, jest bierna – podczas gdy mężczyzna pozostaje aktywnym twórcą kultury, który ją ogląda i tworzy jej obraz dla własnej przyjemności.

Praca Pągowskiej komplikuje przedstawiony powyżej schemat powstawania znaczeń. Malarka stworzyła bowiem „męskie przedstawienie”, będąc kobietą. Ona sama zatem przyglądała się tej sytuacji z pozycji kobiety-twórczyni. Powtórzyła więc tradycyjny, męski schemat powstawania sztuki, w którym mężczyzna tworzy, a kobieta pozostaje „muzą”. Pągowska poniekąd przekroczyła ten schemat i tym samym wprowadziła do niego nowy, kobiecy punkt widzenia – kobiety przyglądającej się z dystansu całemu wydarzeniu.

JAN CYBIS

(1897 - 1972)

Akt, 1957 r.

olej/ płótno, 46 x 33 cm

sygnowany p.d.: 'Jan Cybis'

opisany na odwrociu: 'JAN CYBIS 46 x 33 | Warszawa | ul. Karowa 14 |

AKT - (mały) 1957 r. | 1957 | Kat. M.N.243'

estymacja: 55 000 - 65 000 PLN [†]

13 000 - 15 000 EUR

POCHODZENIE:

- DESA Unicum, kwiecień 2010

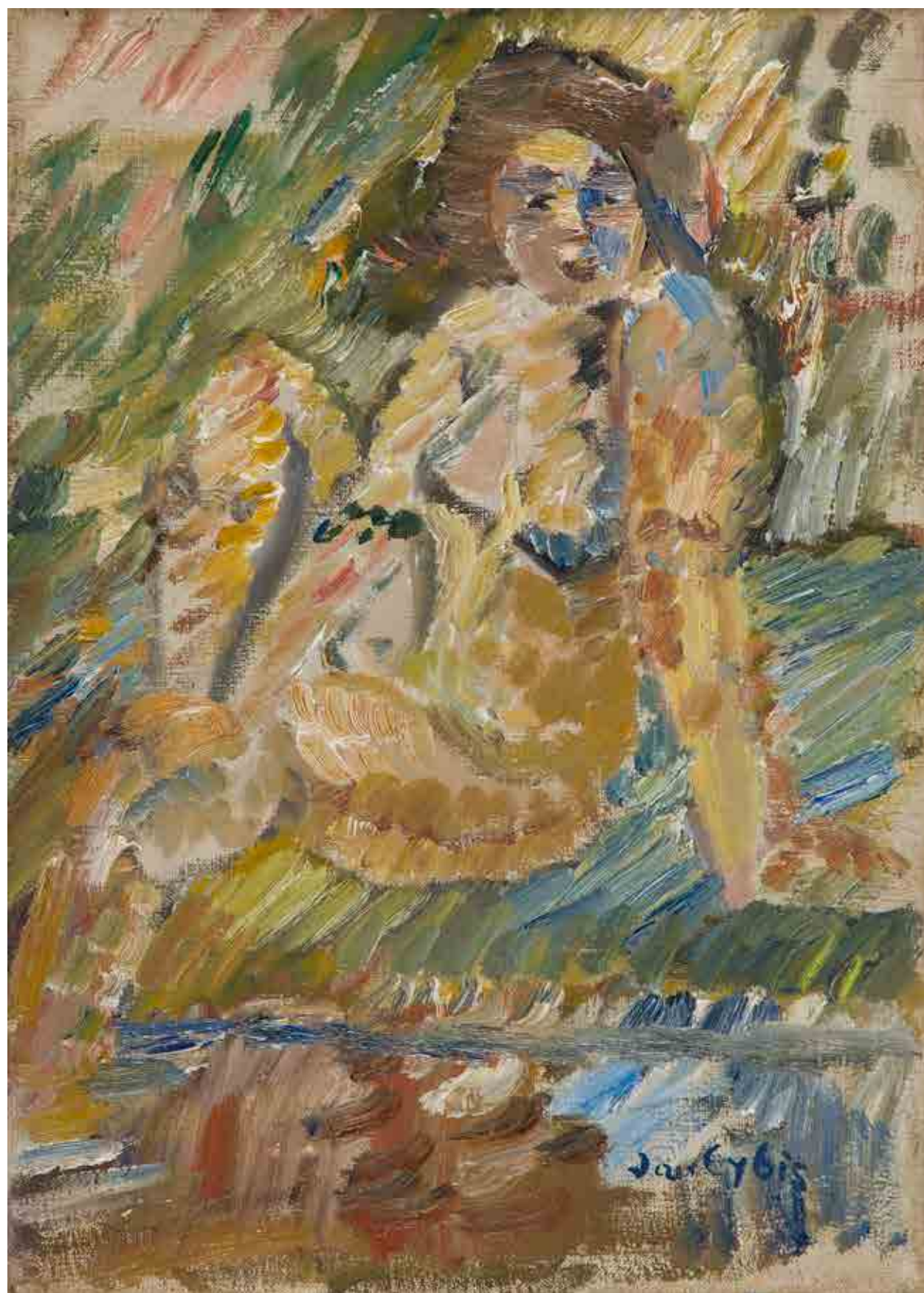
- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

- Jan Cybis. Obrazy olejne, akwarele, rysunki. Katalog, pod. kier. Jerzego Zanozińskiego oprac. Halina Piprekowa, Krystyna Jerzmanowska, Hanna Wernik-Kubaszewska; wstęp Jerzy Zanoziński], Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1965, poz. kat. 243

„(...) w moim malarstwie próbuję skojarzyć coś między ekspresjonizmem niemieckim i Bonnardem. To nie może być nic innego jak niedobre małżeństwo. (...) Mam zachcianki brutalizmu, bo wychowywali mnie ekspresjoniści niemieccy. Równocześnie mam do tego niechęć, bo byłem we Francji. Lawiruję pośrodku. (...) Sztuka polska nie dała mi nic, ale do niej należę”.

- JAN CYBIS, NOTATKI MALARSKIE. DZIENNIKI 1954-1966, WARSZAWA 1980, s. 106-108 (1959)





MYŚLENIE CÉZANNE'EM

NOWATORSTWO JANA CYBISA

W roku powstania aktu Cybis zanotował w swoim dzienniku: „Bonnard, mówiąc, że abstrakcja uratuje malarstwo, nie miał z pewnością na myśli, iż malarstwo wyobrażające się przeżyło. Ale dociekania abstrakcyjne mogą nas wiele nauczyć o elementarnym działaniu plam barwnych, linii i rytmów, a działania te są niezbędne w malarstwie, są jedynym wehikułem, szynami, po których chodzi nasza wyobraźnia” (Jan Cybis 1897-1972, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1997, s. 373). Prezentowana praca jest przykładem dojrzałej twórczości Jana Cybisa, który podwaliny swojego warsztatu stworzył na podstawie zdobyczy francuskiego postimpresjonizmu, sztuki Cézanne’a i Bonnarda. Ucząc się od mistrzów, akcentował w swojej sztuce „uniwersalne walory estetyczne i wysoki poziom warsztatowy; wyznacznikiem ‘dobrego malarstwa’ było wykreowanie kompozycji akcentującej powierzchnię płótna, doskonałe zestrojenie jakości kolorystycznych i uwydatnienie nasyczonej światłem materii malarskiej. Estetyka kapistowska zakładała autonomię obrazu polegającą na odejściu od iluzjonistycznego naśladownictwa natury; relacje między przedmiotami dostarczały jedynie pretekstu do rozwijania barwnych harmonii, smakowania koloru i analizowania efektów fakturowych. Płynną, pulsującą materię barw świetlistych i opalizujących, to znów dźwięcznych i soczystych organizowało w obrazach Cybisa stosowanie kontrastu tonów ciepłych i zimnych” (Irena Kossowska, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, marzec 2002, dostępny w internecie: <https://culture.pl/pl/tworca/jan-cybis>). Krytyka sztuki jawnie mówi o tym, iż „Cybis myślał Cézanne’em”. Teoria ta znajduje potwierdzenie we właściwościach plastycznych „Aktu”, który lśni barwnością i operując abstrakcją barwną, konstytuuje swój wyraz w percepcji odbiorcy. Artysta doskonale rejestruje świetlne i barwne niuanse, podporządkowując się jednocześnie regułom kompozycji. Kolor w dziele Cybisa ma funkcję materialnego formowania bryły i jako taki wydobywa swoim zdecydowaniem modelunek przestrzeni i ciała modelki. Jan Cybis nie czuje się sparaliżowany pracą na dużym poziomie monochromatyczności. Umiejętnie nią operuje i dynamizuje długimi pociągnięciami pędzla. Każdy ruch pędzla wydaje się indywidualny. Malarz z rozmysłem zaplanował swoje przedstawienie, gdy opiera poszczególne fragmenty o zdecydowane akcenty kolorystyczne. Wchodząc w dialog artystyczny z Cézanne’em, można dostrzec, że „związek kolorystyki z przedstawieniem zdefiniowany jest przez materialnie osadzony w obrazie sposób nakładania farby. Uchwytą w tym związku obecność malarza przedstawia tę substancję jako podstawowy żywioł malarstwa. Jeśli jednak u Cézanne’a odnosi się ona do szeregu innych jeszcze zależności, jest przez nie wspomagana i je wspomaga, to u Cybisa staje się dominującą, determinującą to, co zjawia się na obrazie wraz z ograniczeniem roli struktury konstrukcyjnej i walorowych kontrastów” (Jan Cybis 1897-1972, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1997, s. 73).

JACEK SIENICKI

(1928 - 2000)

Postać we wnętrzu ("Postać na czerwonym tapczanie"), 1974 r.

olej/ płótno, 160 x 109 cm

opisany autorsko na odwrociu: 'Sienicki Jacek | 1974. | "postać na czerwonym | tapczanie" | ol pl.'

estymacja: 55 000 - 70 000 PLN

13 000 - 16 000 EUR

„Sienicki maluje to, co postrzega i ogarnia intuicją w bliskim kręgu egzystencjalnym. Maluje fragmenty swego pokoju, widok przez okno, rośliny w doniczkach i garnkach, drzewka pod domem, postacie ludzkie zawsze jakoś spowinowacone z własną sylwetką – szczupłą, o pociągłej twarzy. (...) Cała ta ikonografia jest skrajnie uboga. Pomijając to, co z niej jest poza życiem, jak czaszki, wszystko tu – kształty roślinne i ludzkie – nosi piętno istnienia utrudzonego, poddanego erozji, trwającego na przekór odrzuceniu”.

– JANUSZ JAREMOWICZ, 1994





Alberto Giacometti (1901-1966), szwajcarski malarz i rzeźbiarz w swoim studio przy 46 rue Hipolyte-Maindron, Paryż, 1961,
fot. Roger Viollet / EASTNEWS

„MALARZ OSOBNY”

SIENICKI, GIACOMETTI I ANONIMOWY MODEL

Motyw smukłej, samotnej postaci ukazanej na centralnej osi obrazu, we wnętrzu lub w abstrakcyjnej przestrzeni, pojawia się wielokrotnie w twórczości Jacka Sienickiego, nieodmiennie budząc skojarzenia z powojenną twórczością szwajcarskiego rzeźbiarza Alberto Giacomettiego – wydawałoby się, artystycznego krewnego polskiego artysty. Podobnie jak w przypadku Szwajcara, postaci Sienickiego pozbawione są cech indywidualnych. Wydłużone proporcje i rozedrgana faktura sprawia, że postać jest niemal całkowicie odmaterializowana, pozbawiona substancji, nie-ludzka. Podobna jest w tym do twórczości przyjaciela, z którym dzielił doświadczenia warszawskiego liceum plastycznego i pracowni Artura Nachta-Samborskiego – Jana Lebensteina, u którego, w pierwszym okresie twórczości, figura ludzka poddana została abstrahującej sile geometryzacji w cyklu „Figur Osiowych”, tworzonych nieraz, dla podkreślenia efektu, na papierze milimetrowym.

Jednocześnie jednak artystę porównywano do jego nauczyciela, wybitnego kolorysty, Artura Nachta-Samborskiego. Podobnie jak profesor, Sienicki czerpał tematykę z bezpośredniego otoczenia: jego martwe natury to przede wszystkim pojedyncze rośliny (w tym ukochany przez Nachta ficus) i przypadkowo znalezione w pracowni obiekty, a także przywodzące na myśl barokową tradycję memento mori czaszki. Sceny z wnętrza pracowni czy mieszkania nakreśla sumarycznymi, ostrymi pociągnięciami pędzla czy szpachli. W przedstawieniach figuralnych czy autoportretach często uogólniał przestrzeń, sprowadzając ją do abstrakcyjnego, pełnego mrocznej dramaturgii tła. Używając oszczędnie środków malarskich, artysta tworzył obrazy o ogromnym bogactwie materii, przy ograniczeniu do minimum palety barw: analizował szarości i przygaszone odcienie brązów, błękitów i fioletów, dążąc do maksymalnej syntezy przekazu.

Określany mianem „malarza osobnego” malował przedmioty „osobne”, oderwane od realnej przestrzeni, w „osobny”, wypracowany przez siebie sposób. Jak pisał Janusz Jaremowicz: „Jego czułość jest wierna przedmiotom ‘lichem’, które chce, poznając je w całej ich zniszczalności, unieśmiertelnić. Programem tej sztuki jest wywyższenie tego, co poniżone czy narażone. Chciałbym się zatrzymać nad niektórymi motywami tego malarstwa. Do zrozumienia jego istoty wnoszą one ważne elementy. Są to wizerunki osób, martwe natury i pejzaże plenerowe, rzadkie u tego artysty. Gdyby Sienicki nie malował kompozycji z figurą ludzką, byłby i tak wielkiej klasy indywidualnością malarską. Jego ‘portrety’ są jednak chyba najwyższym spełnieniem jego sztuki. Rozświetlają one swoim sensem całość tej twórczości. Oczywiście nie ma tu właściwej intencji portretowej, artysta nie maluje iksa czy igreka. Figura ludzka jest przybliżeniem bytu, sytuacji egzystencjalnych. W ‘portretach’ figura jest interpretowana z akcentem na linię, a ściślej – na krawędzie bryły. Ten prymat krawędzi idealizuje postać, niemal ją odcieleśnia. Linia-krawędź nie istnieje, jest tym, czego się domyślamy na styku plam barwnych, to plama zaś ma konkretność. Sienicki maluje postacie wyidealizowane nie na zasadzie anegdoty, nie w aurze moralistyki, ale w ich strukturze, w bytowaniu. Jest to sposób wyrażenia duchowości, jeśli tak można powiedzieć, w jej istocie ontologicznej” (Janusz Jaremowicz, *Malarz osobny*, [w:] Jacek Sienicki, Łowicz 1994, s. 27-28).

31

BOGUSŁAW SZWACZ

(1912 - 2009)

Kobieta z mandoliną, lata 70. XX w.

olej/ płótno, 165 x 92,5 cm
na krośnię malarskim papierowa nalepka aukcyjna
replika autorska obrazu z 1947 roku

estymacja: 17 000 - 24 000 PLN [†]

4 000 - 5 600 EUR

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Agra-Art, listopad 2006
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Szwacz. Wystawa monograficzna, Galeria w Willi Struvego, grudzień 2004

LITERATURA:

- Bogusław Szwacz. Malarstwo 1946-1956, Kraków 2004, s. nlb., il. 12 (tam obraz z 1947 roku wystawiony na III Ogólnopolskim Salonie Malarstwa, Rzeźby i Grafiki, Poznań, 1947)
- Szwacz. Wystawa monograficzna, katalog wystawy, Galeria w Willi Struvego, Warszawa 2004, poz. 5



MAX WISLICENUS

(1861 - 1957)

Akt z maską. Wanda Bibrowicz, 1922 r.

akwarela, ołówek/papier, 52,5 x 42,3 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany monogramem i datowany l.d.: '19 MW 22'

estymacja: 5 000 - 7 000 PLN

1 200 - 1 700 EUR

Max Wislicenus to jednak z najważniejszych przedstawicieli wrocławskiego modernizmu początku XX stulecia. Artysta urodził się w Weimarze, dorastał w Düsseldorfie, uczył się tamże oraz w Monachium. Był częstym gościem w Karkonoszach, które na przełomie wieków stanowiły istotny obszar funkcjonowania kolonii artystycznych. W 1896 roku został mianowany nauczycielem rysunku i sztuki włókienniczej w Królewskiej Wyższej Szkole Sztuki i Rysunku Artystycznego we Wrocławiu, wkrótce także profesorem. Przez pewien okres pełnił funkcję dyrektora tejże szkoły. W 1903 roku zorganizował w Szkole warsztaty tkackie, którymi kierowała artystka Wanda Bibrowicz. Był mężem Else Freudenberg, a z Wandą Bibrowicz związał się oficjalnie po śmierci żony, w 1948 roku.

Wislicenus uprawiał równolegle tkactwo oraz malarstwo. Od 1918 roku prowadził klasę malarstwa we wrocławskiej Akademii. Od 1919 roku przeniósł się do Pillnitz pod Dreznem, gdzie prowadził z Wandą Bibrowicz Warsztaty Gobeliniarskie. Prezentowany „Akt z maską” powstał w okresie prowadzenia szkoły tkackiej pod Dreznem. Artysta przedstawił kochankę w erotycznej pozie, skrywając włosy i piersi pod błękitną tkaniną. Modelka prezentuje egzotyczną, dalekowschodnią maskę. W technice akwareli artysta z pietyzmem opracował karnację ciała, jak również detale tkaniny i niezwyklego rekwizytu.



33

SZYMON KOBUSIŃSKI

(ur. 1973)

Intymność #5, 2017/2019 r.

wydruk pigmentowy/papier archiwalny Moab
Entrada Natural Rag 300g, dibond, 100 x 100 cm
ed. 5/15
na odwrociu certyfikat autorski

estymacja: 5 000 - 7 000 PLN

1 200 - 1 700 EUR

WYSTAWIANY:

- Expressivität, Berlin, 2019
- Pomędzy, Zamek Linhartovy, Czechy, 2018-2019
- Galeria BVVA, Piotrków Trybunalski, 2018

wystawy cyklu „Intymność”

- Galeria Hotelu Alter, Lublin, 2018
- Galeria Opus, Międzynarodowy Festiwal Fotografii w Łodzi, 2018
- Galeria Rabbit Hol Art Room, Warszawa, 2018
- Studio Bank, Warszawa, 2017



TEODOR AXENTOWICZ

(1859 - 1938)

"Studium portretowe", 1912 r.

olej/deska, 46 x 63,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'T Axentowicz | 1912'

na odwrociu papierowa nalepka Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie,
odręczne napisy ołówkiem oraz nalepka aukcyjna**estymacja: 35 000 - 45 000 PLN**

8 200 - 10 500 EUR

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Agra-Art, grudzień 2000
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Teodor Axentowicz 1859-1938. Wystawa pośmiertna, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 30 grudnia 1938 – 2 lutego 1939

LITERATURA:

- Teodor Axentowicz 1859-1938. Katalog wystawy pośmiertnej, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1938, s.12, nr kat. 90 (jako własność Władysława Federowicza)

„[W portretach Axentowicza widoczne są] czas
spojrzenia, powab uśmiechu, tęsknota młodej
dziewczyny, naiwność podlotka, to znowu elegancja
wykwintnej damy, lub poważna dystynkcja matrony”.

– FRANCISZEK KLEIN, AXENTOWICZA PORTRET KOBIECY, W: „ŻYCIE POLSKIE” 1914, Z. 3, s. 250





„Wytworny, rafinowany, artysta w każdym milimetrze, dyskretny, subtelny – rysuje, maluje niby pyłkami motyla (...). Jest dobrym portrecistą, I jest doskonałym malarzem polskiego lub po polsku malowanego 'wielkiego świata' i światowych elegancyi, szyków, tonów, dystynkcji”.

– TADEUSZ RUTKOWSKI, TEODOR AXENTOWICZ, W: „SZTUKA” 1913, T. 3, s. 94-95



Teodor Axentowicz w swojej pracowni, źródło: NAC Online

TEODOR AXENTOWICZ

(1859 - 1938)

Portret damy (Portret Pani Gałęckiej?), po 1920 r.

akwarela, pastel/papier, 90 x 63,5 cm (w świetle oprawy)
sygnowany l.d.: 'T. Axentowicz'

estymacja: 30 000 - 40 000 PLN

7 000 - 9 400 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa

„Axentowicz zdobył wczesnie tajemnicę powodzenia przez wykwint kompozycji układu modelu, wycucie najwłaściwszego gestu i spojrzenia. Dla kobiecego portretu stworzył własną pastelową technikę i subtelnie przyciszone zestawienia kolorystyczne gam. Jako tła używa często szarego papieru, z którego wyłania się leciuchno rysunek. Rzucane niby od niechcenia kreski pastelowe tworzą rytmiczne akcenty tak charakterystyczne dla pastelowych dzieł Axentowicza. (...) dbał przede wszystkim o malarskie zalety każdego portretu, śpiewając kolorystyczną gamę na przedziwnie delikatnym poczuciu harmonii kolorystycznej”.

– MARIAN DIENSTL-DĄBROWA, TEODOR AXENTOWICZ 1859 – 1938. KATALOG
WYSTAWY POŚMIERTNEJ, TOWARZYSTWA PRZYJACIÓŁ SZTUK PIĘKNYCH W KRAKOWIE,
KRAKÓW 1938, s. 6-7





WYKWINTNE PORTRETY DAM

TEODOR AXENTOWICZ JAKO PORTRECISTA

Prezentowany w katalogu portret przedstawia najpewniej malowaną kilkakrotnie przez Axentowicza panią Gałęcką. Artysta, tworząc portret, pozostał wierny swojej formule artystycznej, która operowała „splotami różnokolorowych smug barwnych, które zlewały się w oku widza” (I. Kłak, Teodor Axentowicz, *Życie i twórczość* [w:] „Prace Humanistyczne” 1970, R.1, z. 1, s. 271), jak i budował formę „splotami linii kapryśnie powyginanych, przecinających się lub rytmicznie biegnących obok siebie” (tamże, s.285).

W swojej twórczości, oprócz rodzajowych scen z życia Huculszczyzny, malarz rozmiłowany był w sztuce portretowej, a pozowały mu przede wszystkim kobiety. To właśnie ta działalność przyniosła twórcy największy prestiż artystyczny, rozpoznawalność i dochód. Monografistka Axentowicza podsumowała: „portrety [malarza – przyp. red.] są świadectwem świeżości artystycznego widzenia i indywidualnego podejścia do każdej modelki (...). Wizerunki te są doskonale skomponowane, bezbłędne w rysunku i odznaczają się lekką, subtelną harmonią kolorów” (I. Kłak, dz. cyt., s. 283).

Pastel był techniką dominującą w warsztacie Axentowicza. Zapewniał mu nie tylko zachowanie dynamiki pracy, ale także, sięgając do najlepszej tradycji portretowej XVIII wieku, najlepiej realizował postulaty idealizującego wizerunku. Integralną częścią zamysłu twórczego portretów wykonywanych pastelem było także podłoże, którego fakturę artysta celowo wykorzystywał. Tworzył najczęściej na papierze, kartonie.

Portret damy Gałęckiej to szkicowo potraktowany wizerunek eleganckiej i subtelnej kobiety. Intrygujący w dziele jest sposób prowadzenia kredki pastelowej w połączeniu z techniką akwarelową. Skontrastowanie mocno dociśniętej do papieru kredki pastelowej z szerokimi plamami barwnymi akwareli, która buduje miękkość sukni, daje efekt dynamizmu faktur i indywidualnego charakteru portretowanej.

Dziełem o odmiennej stylistyce jest olejny portret damy w czarnej sukni. Porównanie tych dwóch obrazów prezentowanych na aukcji ukazuje, jak różnorodnym spektrum artystycznym posługiwał się Axentowicz. Portret kobiety w czarnej sukni jest gładko malowanym przedstawieniem posągowej damy. Operując szeroką plamą barwną, artysta uzyskał niemalże fotograficzny efekt oddania fizjonomii. Zarówno w przypadku pastelowego, jak i olejnego wizerunku artysta skoncentrował się na psychologizmie postaci oraz jej osobliwego spojrzenia. W definicji sztuki portrety Axentowicza zdają się wyrazem jednostkowych obserwacji czynionych na modelu. Artysta różnicuje technikę wykonania portretu w zależności m.in. od charakteru i nastroju pracy, jest wrażliwym rejestratorem fizjonomicznych oraz dekoratorskich niuansów.

36

WLASTIMIL HOFMAN

(1881 - 1970)

"Tęsknota", 1926 r.

olej/tektura, 16,5 x 29,5 cm

sygnowany i datowany p.g.: '1926 | Wlastimil Hofman'

na odwrocie papierowe nalepki wystawowe z Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Poznaniu, Salonu Dzieł Sztuki Kazimierza Wojciechowskiego w Krakowie oraz Związku Polskich Artystów Plastyków w Krakowie; pod oprawą na podobrazii papierowa nalepka wystawowa z Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi

estymacja: 15 000 - 20 000 PLN †

3 500 - 4 700 EUR

WYSTAWIANY:

- Salon Dzieł Sztuki Kazimierza Wojciechowskiego w Krakowie, 1937
- Związek Polskich Artystów Plastyków w Krakowie, 1931
- Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, 1927
- Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Poznaniu, data nieznana



37

SZYMON MONDZAIN

(1890 - 1979)

Dziewczyna w czerwonej chustce na głowie, 1926 r.

pastel/papier, 61 x 47 cm

sygnowany i datowany l.g.: 'Mondzain 1926'

estymacja: 45 000 - 65 000 PLN [†]

10 500 - 15 200 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Londyn
- kolekcja prywatna, Polska

„W swych 'aktach' podbija nas urokiem młodego
zdrowego ciała z przepyszną karnacją, bez
konwencjonalnych karmelkowych lub pastylkowych
tonów różu czy bieli. P. Sz. Mondszajn staje się realistą
w najlepszym znaczeniu tego słowa”.

– EDWARD WORONIECKI, MISTYK I REALISTA
(Z POWODU WYSTAWY SZ. MONDSZAJNA U BARBAZANGES'A), „ŚWIAT” 1926, NR 34, s. 4





Paul Cézanne, Madame Cézanne, 1886-87, Philadelphia Museum of Art, źródło: wikimedia commons



Józef Pankiewicz, Portret Marii Prochaskowej, 1929-1930, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

MONDZAIN W KRĘGU SZTUKI FRANCUSKIEJ

Szymon Mondzain, uczeń Kazimierza Stabrowskiego, Teodora Axentowicza i Józefa Pankiewicza był jednym z przedstawicieli nurtu École de Paris. Studia na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych oraz pobyt w kosmopolitycznym Paryżu w znaczący sposób wpłynęły na jego artystyczne uformowanie. Mondzain pozostawał w swojej pracy pod silnym wpływem kilku mistrzów. Jedną z najważniejszych postaci świata artystycznego był dla Mondzaina właśnie Pankiewicz, który w sztuce polskiej najsilniej promował nowoczesne tendencje francuskie. Bywanie w międzynarodowej orbicie artystycznej zaowocowało w przypadku Mondzaina rozległymi kontaktami. Przyjaźnił się z Mojżeszem Kislingiem, Janem Zawadowskim i Janem Hrynkowskim. Mieszkając przy rue le Goff, w lewobrzeżnej części Paryża, zapoznał się również z André Derainem i Maurice'em de Vlaminckiem. Kilka lat wcześniej byli oni sprawcami fowistycznego przewrotu w malarstwie. Wkrótce Mondzain zaczął obracać się także w kręgu kubistów: Guillaume'a Apollinaire'a, Pabla Picassa, Georges'a Braque'a. Jednocześnie studiował dzieła dawnych mistrzów w Luwrze, poszukując klasycznego pierwiastka w sztuce.

Istotnym zwrotem w twórczości Mondzaina był wybuch fascynacji sztuką Cézanne'a. „Powstałe na południu Francji pejzaże, martwe natury i portrety ujawniają wpływ mistrza z Aix przejawiający się w lekkiej geometryzacji kształtów i modelowaniu płaszczyzn ukośnym duktem

pędzla bądź ołówkowego kreskowania. Twórca harmonijnie zespolił oddziaływanie nowoczesnej sztuki francuskiej z tradycją polskiego modernizmu, opisując postaci i przedmioty miękkim konturem oraz zachowując wyrazisty modelunek walorowy” (Irena Kossowska, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, listopad 2004, culture.pl). Po dalekich podróżach na pogranicze francusko-hispańskie i do Algierii, artysta wykształcił nową manierę malarską na bazie doświadczeń mistrz-uczeń. Początkowo tworzył bowiem w duchu symbolizmu i rozciągał wokół siebie atmosferę spirytualisty. Podkreślał, że „marzył w dzieciństwie o zostaniu wielkim i słynnym rabinem”, malował sceny rozmaitych wizji i objawień, a dziennikarze chętnie pisali o duchowym aspekcie jego sztuki. Pod koniec lat 20. rodzi się nowy obraz Mondzaina, ukształtowany na wzór słynnego francuskiego klasycysty, Nicolasa Poussina: malarza-filozofa medytującego w zetknięciu z naturą. Mondzain zaczyna praktykować uproszczoną linię i syntetyzm formy.

Prezentowany w katalogu „Portret dziewczyny w czerwonej chustce na głowie” jest próbą zrealizowania nowych postulatów twórczości Mondzaina. Korzystając z subtelnej geometryzacji w wersji Deraina oraz modelującego światłocienia i koloru w ujęciu Cézanne'a, malarz interpretuje zagadnienie kobiecego ciała, będącego w jego ujęciu nie tylko pierwiastkiem zmysłowym, ale również narzędziem metafizycznym.

Monodzin
1926



PRZYJMUJEMY OBIEKTY NA NADCHODZĄCE AUKCJE

SZTUKA WSPÓŁCZESNA



KLASYCY AWANGARDY PO 1945: 10 PAŹDZIERNIKA 2019

Termin przyjmowania obiektów: do 30 SIERPNIA 2019

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



NOWE POKOLENIE PO 1989: 14 LISTOPADA 2019

Termin przyjmowania obiektów: do 10 PAŹDZIERNIKA 2019

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



PRACE NA PAPIERZE: 21 LISTOPADA 2019

Termin przyjmowania obiektów: do 21 PAŹDZIERNIKA 2019

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



FOTOGRAFIA KOLEKCJONERSKA: 17 PAŹDZIERNIKA 2019

Termin przyjmowania obiektów: do 3 WRZEŚNIA 2019

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



PRZYJMUJEMY OBIEKTY NA NADCHODZĄCE AUKCJE

SZTUKA DAWNA



GRAFIKA ARTYSTYCZNA: 1 PAŹDZIERNIKA 2019

Termin przyjmowania obiektów: do 20 SIERPNIA 2019

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



PRACE NA PAPIERZE: 3 PAŹDZIERNIKA 2019

Termin przyjmowania obiektów: do 20 SIERPNIA 2019

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



XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE: 24 PAŹDZIERNIKA 2019

Termin przyjmowania obiektów: do 10 WRZEŚNIA 2019

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



AUKCJA TEMATYCZNA „ZAKOPANE”: 10 GRUDNIA 2019

Termin przyjmowania obiektów: do 31 PAŹDZIERNIKA 2019

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



Terminy nadchodzących aukcji: www.desa.pl



Wacław Borowski, Idylla

SZTUKA DAWNA PRACE NA PAPIERZE

Aukcja 3 października 2019, godz. 19

Wystawa obiektów: 23 września – 3 października 2019



Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa, tel. 22 163 66 00, www.desa.pl



Alfred Lenica, „Obsesja czerwieni”, 1962 r.

SZTUKA WSPÓŁCZESNA KLASYCY AWANGARDY PO 1945

Aukcja 10 października 2019, godz. 19

Wystawa obiektów: 1 – 10 października 2019



Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa, tel. 22 163 66 00, www.desa.pl



Wojciech Weiss, Pejzaż z Kalwarii, lata 30. XX w.

SZTUKA DAWNA XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE

Aukcja 24 października 2019, godz. 19

Wystawa obiektów: 14 – 24 października 2019



Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa, tel. 22 163 66 00, www.desa.pl



Teresa Kruszevska, „Muszelka”

DESIGN SZTUKA KOBIET

Aukcja 8 października 2019, godz. 19

Wystawa obiektów: 27 września – 8 października



Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa, tel. 22 163 66 00, www.desa.pl



PRENUMERATA KATALOGÓW DESA Unicum

Katalogi DESA Unicum to pięknie ilustrowane, merytoryczne publikacje dotyczące różnych dziedzin sztuki. Dostarczają wyczerpujących i skrupulatnie zebranych informacji o prezentowanych na aukcjach dziełach sztuki, niezbędnych zarówno nowym, jak i doświadczonym kolekcjonerom.

Prenumerata DESA Unicum gwarantuje, że otrzymają Państwo wybrane katalogi na wskazany w formularzu adres.



PRENUMERATA KATALOGÓW AUKCYJNYCH

Jeżeli chcecie Państwo otrzymywać katalogi aukcyjne DESA Unicum, prosimy o przesłanie wypełnionego formularza:



Imię i Nazwisko			
Ulica			
Nr domu		Nr mieszkania	
Kod pocztowy			
Adres e-mail			
Telefon			

DANE DO FAKTURY

Nazwa firmy			
Ulica			
Nr domu		Nr mieszkania	
Kod pocztowy			
NIP			

ZAMAWIAM ROCZNĄ PRENUMERATĘ KATALOGÓW AUKCYJNYCH OD (prosimy o podanie miesiąca i roku)

SZTUKA WSPÓŁCZESNA Cały pakiet (dwa wydania specjalne gratis)..... ☐ Prenumerata roczna, cena: 699 zł (cena zawiera 5% rabat)

KLASYCY AWANGARDY PO 1945 oraz OP-ART I ABSTRAKCJA GEOMETRYCZNA	☐	Prenumerata roczna 5 egz.cena: 199 zł
PRACE NA PAPIERZE	☐	Prenumerata roczna 4 egz.cena: 129 zł
NOWE POKOLENIE PO 1989	☐	Prenumerata roczna 4 egz.cena: 169 zł
ARTOUTLET	☐	Prenumerata roczna 3 egz.cena: 89 zł
RZEŻBA I FORMY PRZESTRZENNE	☐	Prenumerata roczna 2 egz.cena: 79 zł
GRAFIKA ARTYSTYCZNA	☐	Prenumerata roczna 2 egz.cena: 59 zł

SZTUKA DAWNA Cały pakiet (dwa wydania specjalne gratis)..... ☐ Prenumerata roczna, cena: 499 zł (cena zawiera 5% rabat)

XIX WIEK • MODERNIZM • MIĘDZYWOJNIE	☐	Prenumerata roczna 4 egz.cena: 169 zł
PRACE NA PAPIERZE	☐	Prenumerata roczna 2 egz.cena: 129 zł
ARTOUTLET	☐	Prenumerata roczna 3 egz.cena: 89 zł
RZEŻBA I FORMY PRZESTRZENNE	☐	Prenumerata roczna 2 egz.cena: 79 zł
GRAFIKA ARTYSTYCZNA	☐	Prenumerata roczna 2 egz.cena: 59 zł

MŁODA SZTUKA	☐	Prenumerata roczna 12 egz.cena: 249 zł
BIŻUTERIA KOLEKCJONERSKA	☐	Prenumerata roczna 4 egz.cena: 119 zł
SAMOCHOODY KLASYCZNE I MOTOCYKLE	☐	Prenumerata roczna 4 egz.cena: 159 zł
RYSUNEK KOMIKSOWY I ILUSTRACJA	☐	Prenumerata roczna 2 egz.cena: 59 zł
FOTOGRAFIA KOLEKCJONERSKA	☐	Prenumerata roczna 2 egz.cena: 69 zł

PRENUMERATA ROCZNA WSZYSTKICH KATALOGÓW (cztery wydania specjalne gratis) ☐ 60 egz.cena 1499 zł (cena zawiera 20% rabat)

Cena obejmuje koszty krajowej przesyłki pocztowej

Zobowiązuję się do przekazania należności przelewem na rachunek bankowy DESA Unicum S.A. w terminie 7 dni od otrzymania faktury.

Nr rachunku: mBank S.A. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002

Upoważniam DESA Unicum S.A. do wystawienia faktury VAT bez podpisu odbiorcy.

☐ 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 produktach i usługach świadczonych 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.

JEDNOCZEŚNIE DESA UNICUM S.A. INFORMUJE, ŻE:

Dane osobowe są zbierane i przetwarzane na zasadzie dobrowolności. Klient ma prawo dostępu do treści swoich danych osobowych w siedzibie DESA Unicum oraz ich poprawiania.

Zgoda na przetwarzanie danych osobowych może być w każdym czasie odwołana.

podpis Klienta

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 aukcyjnego.

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. Stanowi ona część końcowej ceny obiektu i wynosi 18%. 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, najpóźniej siedem dni od daty zapłaty.

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 gwarancyjne. Jeżeli w drodze licytacji cena gwarancyjna nie zostanie osiągnięta, zakończenie licytacji skutkuje odczytaniem przez aukcjонера 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 aukcjонера 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 aukcjонера 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 zdecydował 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 przyjmowania po aukcji ofert równych cenie 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 konsultacje z profesjonalnym konserwatorem, którego na wyraźną prośbę możemy rekomendować. Na specjalne życzenie klienta możemy dostarczyć szczegółowy raport stanu zachowania obiektu. Przygotowując taki raport, nasi pracownicy oceniają stan obiektu, biorąc pod uwagę jego szacunkową wartość oraz charakter aukcji, w ramach której jest on wystawiony na sprzedaż. Mimo że oceny przedmiotów pod tym względem prowadzone są rzetelnie, należy pamiętać, że nasi pracownicy nie są zawodowymi konserwatorami. Jeśli obiekt sprzedawany jest w ramie, nie ponosimy odpowiedzialności za jej stan. W przypadku obiektów nieoprawionych chętnie polecimy profesjonalną pracownię reparacji.

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 sprowadzone z państw spoza Unii Europejskiej, do których ceny doliczamy podatek graniczny w wysokości 8% kwoty wylicytowanej

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

◇ - obiekty z pozwoleniem na wywóz

12. Prenumerata katalogów

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

1. Przebieg aukcji

Aukcję prowadzi aukcjoner, który wyczytuje obiekty i kolejne postąpienia, wskazuje licytujących, ogłasza zakończenie licytacji oraz wskazuje zwycięzcę. Zakończenie licytacji obiektu następuje w momencie uderzenia młotkiem przez aukcjонера. Jest to równoznaczne z zawarciem umowy

sprzedaży między domem aukcyjnym a licytującym, który zaoferował najwyższą kwotę. W razie zaistnienia sporu w trakcie licytacji aukcjoner rozstrzyga spór albo ponownie przeprowadza licytację danego obiektu. Zastrzegamy sobie prawo do utrwalania przebiegu aukcji za pomocą urządzeń rejestrujących obraz i dźwięk. Zastrzegamy sobie prawo do licytowania jedynie wcześniej zgłoszonych przez uczestników aukcji obiektów. W takiej sytuacji numery obiektów są przed aukcją zgłaszane obsłudze domu aukcyjnego. Aukcjoner ma prawo do dowolnego rozdzielania lub łączenia obiektów oraz do ich wycofania z licytacji bez podania przyczyn. Opisy zawarte w katalogu aukcji mogą być uzupełnione lub zmienione przez aukcjонера 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 równolegle prowadzone w językach angielskim i niemieckim. Prośby takie powinny być składane najpóźniej godzinę przed aukcją wraz z informacją, których obiektów dotyczą. Licytacja odbywa się w tempie 60-100 obiektów na godzinę.

2. Licytacja osobista

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

3. Licytacja telefoniczna

Jeżeli nie mogą Państwo uczestniczyć w aukcji osobiście, istnieje możliwość licytacji przez telefon za pośrednictwem jednego z naszych pracowników. Klienci zainteresowani taką usługą powinni przesłać wypełniony formularz zlecenia najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Nie ponosimy odpowiedzialności za realizację zleceń dostarczonych później. Formularz zlecenia dostępny jest na ostatnich stronach katalogu, w siedzibie naszego domu aukcyjnego oraz na naszej stronie internetowej. Formularz należy przesłać faksem, pocztą, mailem lub dostarczyć osobiście. Wraz z formularzem prosimy o przesłanie fotokopii dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych. Nasz pracownik połączy się z klientem przed rozpoczęciem licytacji 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 zgodnie z tabelą postępień przedstawioną w dalszej części przewodnika. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postępień 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. Tabela postępień

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

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 – 500 000	20 000
powyżej 500 000	wg uznania aukcjонера

III. PO AUKCJI

1. Płatność

Kupujący zobowiązany jest do zapłaty należności za wycytowane obiekty w terminie 10 dni od dnia aukcji. Przekroczenie wyznaczonego terminu grozi naliczeniem odsetek ustawowych za okres opóźnienia w zapłacie. Akceptujemy płatność w gotówce do równowartości w polskich złotych 10 000 EUR obliczonej według średniego kursu waluty ogłoszonego przez NBP, obowiązującego w dniu dokonania płatności, kartami płatniczymi (MasterCard, VISA) oraz przelewem bankowym na konto: mBank S.A. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3. W tytule prosimy wpisać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.

2. Płatność w walutach innych niż polski złoty

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

3. Odstąpienie od umowy

W razie opóźnienia nabywcy w zapłacie możemy odstąpić od umowy z nabywcą po bezskutecznym upływie terminu dodatkowego wyznaczonego na zapłatę.

W przypadku skorzystania przez DESA Unicum z prawa odstąpienia, określonego w akapicie powyżej, nabywca może zostać obciążony przez DESA Unicum karą umowną odpowiadającą 1,6 (słownie: jednej całej i 60/100) naliczonej opłaty aukcyjnej. Kara umowna określona w zdaniu poprzednim jest płatna na wezwanie Desa Unicum w terminie 7 dni od daty otrzymania wezwania.

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. Na wyraźne życzenie klienta możemy pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą się sprawami formalnymi związanymi z eksportem dzieł sztuki.

8. Zagrożone gatunki

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

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 aukcjoner 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 komitentów uprawnionych 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 zgodnie 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 licytował pomimo braku połączenia. Jeśli żaden limit nie jest określony na zleceniu, pracownik domu aukcyjnego uznaje w takim wypadku, że klient oferuje przynajmniej cenę wywoławczą.
- 4) Podczas licytacji, zarówno osobistej, telefonicznej, jak i za pośrednictwem pracownika DESA Unicum, licytujący bierze osobistą odpowiedzialność za zapłatę za wylicytowane obiekty, co opisane jest dokładniej 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 pełną 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 komitentów bez wskazania, że czynią to w imieniu komitentów, 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 aukcjoner, jest zwycięzcą licytacji. Uderzenie młotkiem przez aukcjoner 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 część końcowej ceny obiektu i wynosi 18%. Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.
 - 2) Do kwoty wylicytowanej mogą zostać doliczone inne podatki i opłaty, jeśli w katalogu zaznaczone to zostało odpowiednimi oznaczeniami (patrz: paragraf 1 punkt 10 „Przewodnika dla klienta”: „Legenda”).
 - 3) Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiścić należność w terminie 10 dni od daty aukcji, niezależnie od uzyskania pozwolenia na eksport czy innych pozwoleń. Opłaty mają być uiszczone w polskich złotych gotówką (do równowartości 10 000 EUR), 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, w tym opłaty aukcyjnej. DESA Unicum nie jest zobowiązana do przekazania obiektu kupującemu do chwili przeniesienia własności obiektu na kupującego. Wcześniejsze przekazanie obiektu kupującemu nie jest równoznaczne z przeniesieniem prawa własności obiektu na kupującego ani zwolnieniem z obowiązku zapłaty przez niego ceny nabycia.

6. ODBIÓR ZAKUPU

- 1) Odbiór wylicytowanych obiektów jest możliwy po dokonaniu wpłaty pełnej ceny nabycia oraz uregulowaniu innych płatności wobec DESA Unicum i spółek powiązanych. Jak tylko nabywca spełni wszystkie wymagania, powinien skontaktować się ze swoim doradcą klienta DESA Unicum lub z Biurem Obsługi Klienta pod numerem tel. 22 163 66 00, aby umówić się na odbiór obiektu.
- 2) Kupujący powinien odebrać zakupiony obiekt w terminie 30 dni od daty aukcji. Po tym terminie DESA Unicum przesyła wszystkie wylicytowane obiekty do magazynu zewnętrznego, 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 wyrażne 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 w terminie 10 dni od daty aukcji, DESA Unicum może zastosować jeden lub kilka z poniższych środków prawnych:

- przechować obiekt w siedzibie DESA Unicum lub w innym miejscu na ryzyko i koszt klienta;
- odstąpić od sprzedaży obiektu, zatrzymując dotychczasowe opłaty na poczet pokrycia szkód;
- odrzuć zlecenie nabywcy w przyszłości lub zrealizować takie zlecenie pod warunkiem uiszczenia kaucji;
- naliczać odsetki ustawowe w wysokości 12% w skali roku od dnia wymagalności płatności do dnia zapłaty pełnej ceny nabycia;
- odsprzedać obiekt na aukcji lub prywatnie z estymacjami i ceną minimalną ustaloną przez DESA Unicum. Jeśli obiekt na drugiej aukcji sprzeda się za kwotę niższą niż cena nabycia, na której kupujący wylicytował obiekt, nabywca pozostający w zwłoce będzie zobowiązany do pokrycia różnicy wraz z kosztami przeprowadzenia dodatkowej aukcji;
- wszczęć postępowanie sądowe przeciwko kupującemu w celu odzyskania zaległości;
- potrącić należności nabywcy względem DESA Unicum z wierzytelności wobec tego nabywcy wynikających z innych transakcji;
- podjąć wszelkie inne działania odpowiednie do zaistniałych okoliczności.

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

W związku ze świadczonymi usługami oraz wymogami prawnymi związanymi z przeprowadzeniem aukcji DESA Unicum może wymagać od klientów podania danych osobowych lub w niektórych przypadkach (np. w celu sprawdzenia 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.

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

- DESA Unicum wyłącza wszelkie gwarancje inne niż WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI w najszerszym zakresie dopuszczonym prawem.
- Z zastrzeżeniem punktu 5 w paragrafie 9 całkowita odpowiedzialność DESA Unicum będzie ograniczona wyłącznie do ceny nabycia zapłaconej przez kupującego.
- DESA Unicum nie jest odpowiedzialna za pomyłki słowne czy na piśmie w informacjach podanych klientom oraz nie ponosi odpowiedzialności wobec żadnego licytującego za błędy w trakcie prowadzonej aukcji lub popełnione w innym zakresie związanym ze sprzedażą obiektu.

4) Z zastrzeżeniem punktu 5 w paragrafie 9 DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności wobec kupującego za szkody przewyższające cenę nabycia, o której mowa w punkcie 1 paragrafu 9 powyżej, niezależnie czy taka szkoda jest charakteryzowana jako bezpośrednia, pośrednia, szczególna, przypadkowa czy następca. 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

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

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

- Niniejsze WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ wraz z późniejszymi zmianami i uzupełnieniami, o których mowa w paragrafie 1 powyżej, oraz WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI wyczerpują całość praw i obowiązków pomiędzy stronami w odniesieniu do sprzedaży obiektu.
- Wszelkie zawiadomienia powinny być kierowane na piśmie na adres DESA Unicum. Powiadomienia kierowane do klientów będą przysyłane na adres podany w ostatnim piśmie do DESA Unicum.
- 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 obowiązkowości całości bądź części z postanowień WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ.

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

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

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

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

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

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

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

ZLECENIE LICYTACJI

Muzy. Artysta • Model • Inspiracja • 649ASD208 • 26 września 2019 r.

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

☐ Zlecenie licytacji z limitem

☐ Zlecenie telefoniczne

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

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

Imię i nazwisko

Dowód osobisty (seria i numer)

NIP (dla firm)

Adres: ulica

nr domu

nr mieszkania

Miasto

Kod pocztowy

Adres e-mail

Telefon / faks

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

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

Należność za zakupiony obiekt

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

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

☐ Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

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

od rodziny/znajomych ☐ z imiennego zaproszenia ☐ inną drogą _____

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

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

e-mail: zlecenia@desa.pl



Zlecenie licytacji z limitem

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

☐ Tak ☐ Nie

Zlecenie telefoniczne

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

☐ Tak ☐ Nie

Numer telefonu do licytacji

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

☐ Wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych w celach marketingowych oraz w celu składania ofert, a w szczególności w celu przesyłania na wskazane przeze mnie adresy korespondencyjne materiałów promocyjnych, informacji handlowych o obiektach i usługach świadczonych przez DESA Unicum.

☐ Wyrażam zgodę na używanie telekomunikacyjnych urządzeń końcowych w celu prowadzenia marketingu bezpośredniego przez DESA Unicum.

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

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

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

WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

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

Data i podpis klienta składającego zlecenie



PROMEMORIA®

PROMEMORIA WARSAW
Ul. Górnośląska 24
00-484 Warsaw

info.warsaw@promemoria.com

www.promemoria.com



MILAN

PARIS

LONDON

MOSCOW

NEW YORK

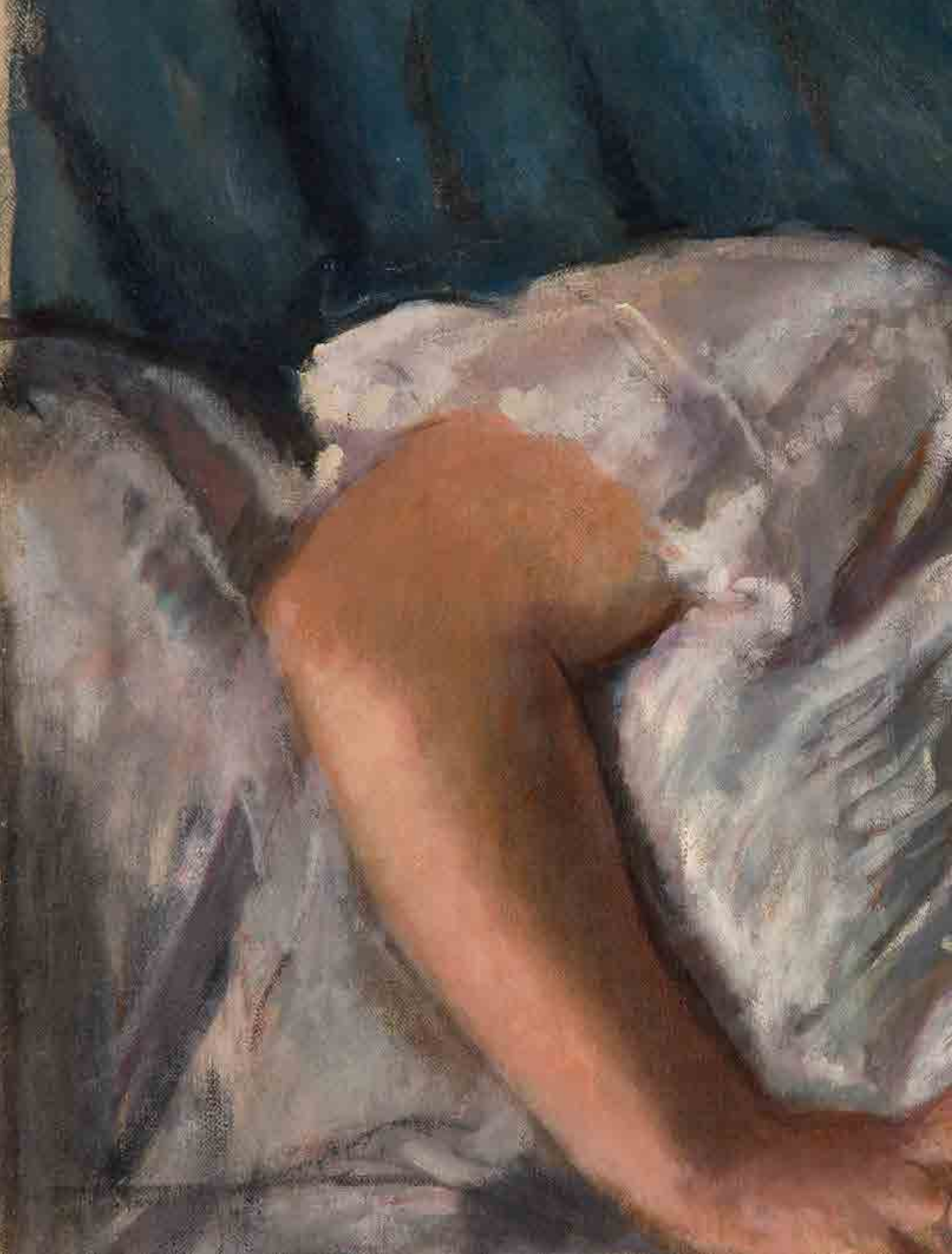
HAMBURG

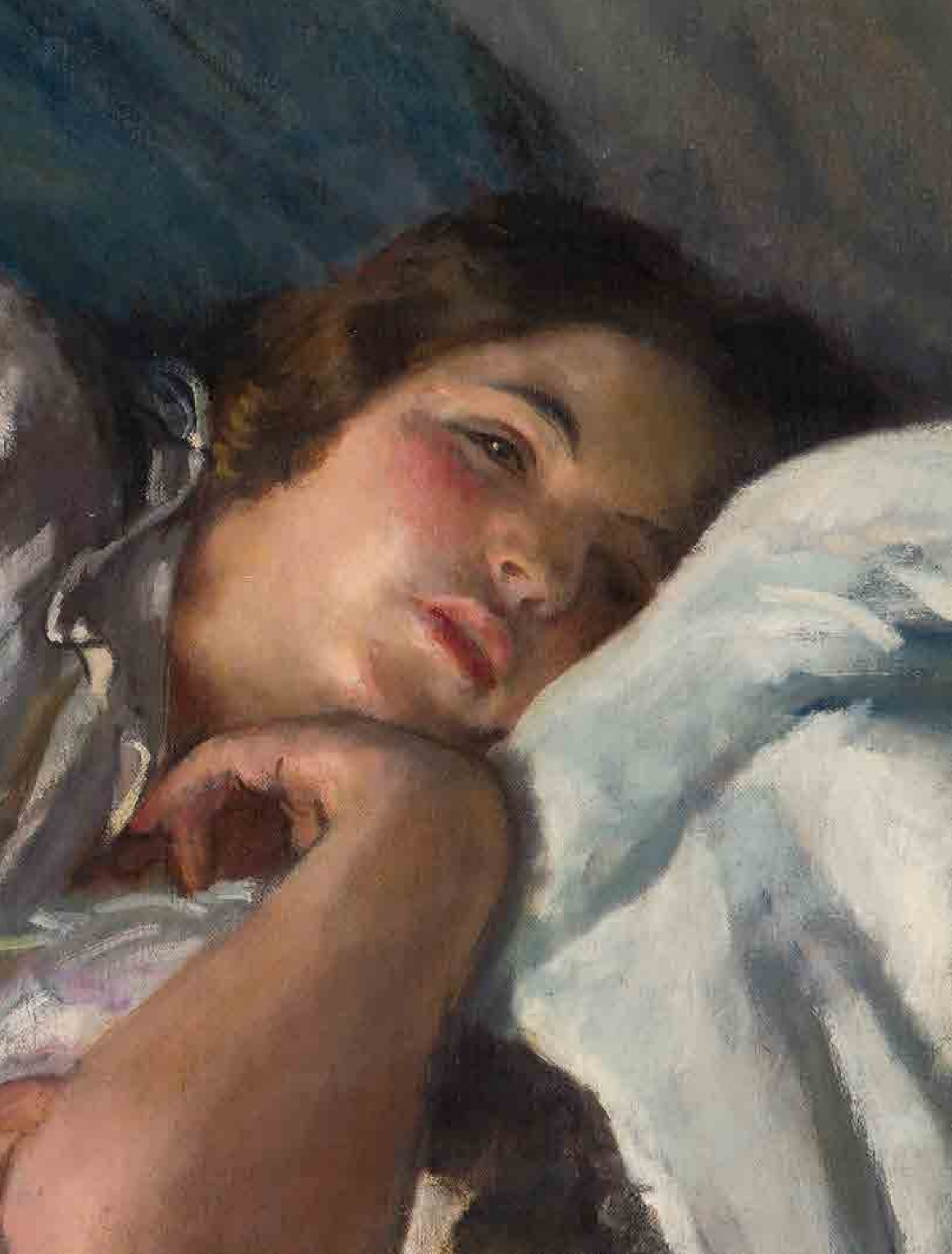
MUNICH

MIAMI

HONG KONG

WARSAW







Cena 39 zł (z 5% VAT)

DESA.PL

UL. PIĘKNA 1A

00-477 WARSZAWA

TEL: 22 163 66 00

E-MAIL: BIURO@DESA.PL

J. Malczewski
1918