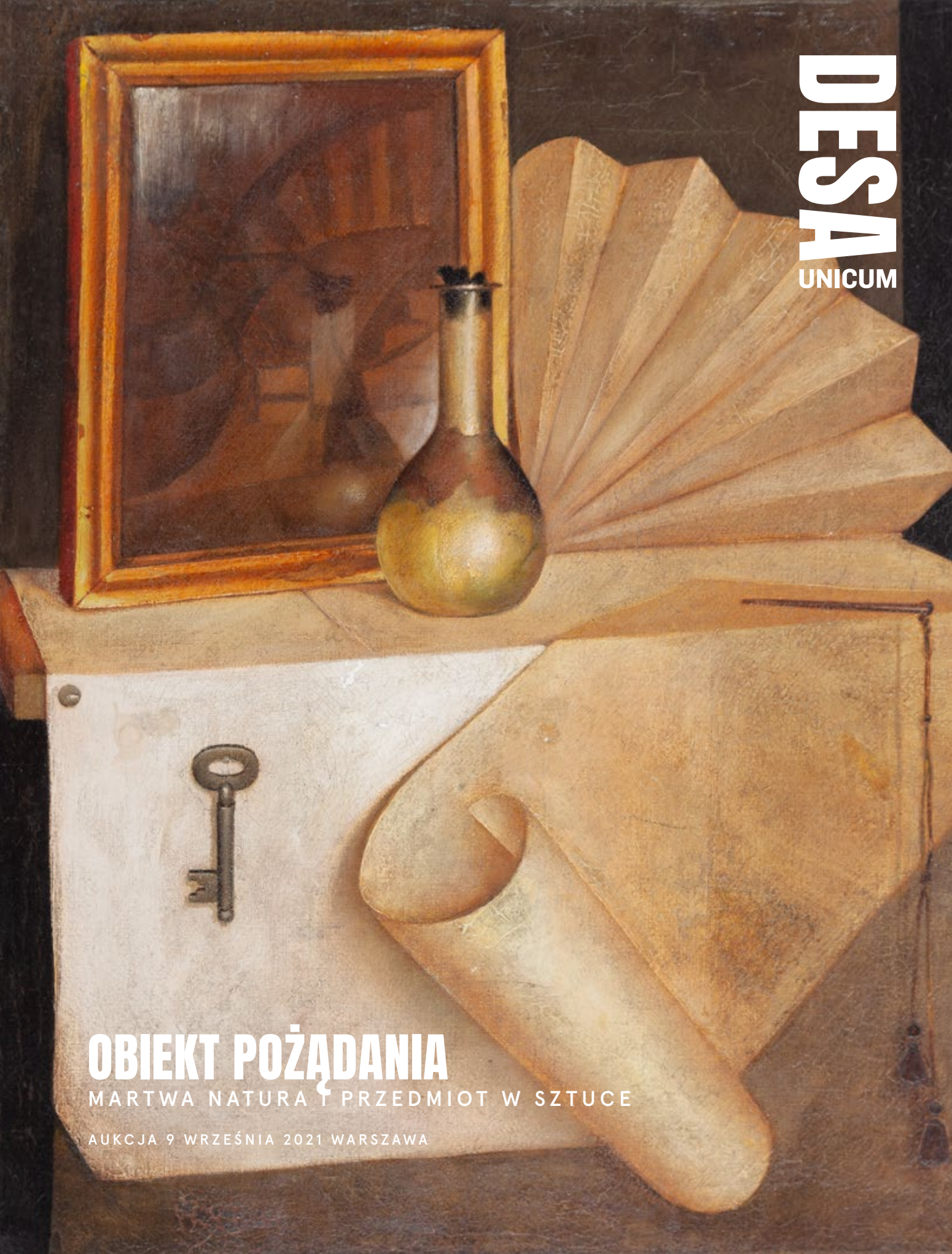




DESA
UNICUM

OBIEKT POŻĄDANIA

MARTWA NATURA I PRZEDMIOT W SZTUCE

AUKCJA 9 WRZEŚNIA 2021 WARSZAWA





1914 Bozianisley.











OBIEKT POŻĄDANIA

MARTWA NATURA I PRZEDMIOT W SZTUCE

AUKCJA 9 WRZEŚNIA 2021

CZAS AUKCJI

9 września 2021 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

30 sierpnia – 9 września 2021

poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00

sobota, 11:00 – 16:00

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum

ul. Piękna 1a, Warszawa

KOORDYNATORZY

Tomasz Dziewicki

tel. 22 163 66 46, 735 208 999

t.dzewicki@desa.pl

Michał Szarek

tel. 22 163 66 53, 787 094 345

m.szarek@desa.pl

Maja Lipiec

tel. 22 163 67 07, 538 647 637

m.lipiec@desa.pl

ZLECENIA LICYTACJI

zlecenia@desa.pl, 22 163 67 00



ZARZĄD DESA UNICUM



**JULIUSZ
WINDORBSKI**

Prezes Zarządu



**JAN
KOSZUTSKI**

Wiceprezes Zarządu



**MAŁGORZATA
KULMA**

Główna Księgowa



**IZA
RUSINIAK**

Dyrektor Departamentu
Projektów Aukcyjnych



**AGATA
SZKUP**

Dyrektor Departamentu
Sprzedaży

SEKRETARIAT ZARZĄDU

tel. 22 163 66 65
biuro@desa.pl

DZIAŁ MARKETINGU

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

DZIAŁ HR

Bożena Prusik
Specjalista ds. kadr i płac
b.prusik@desa.pl

DZIAŁ KSIĘGOWOŚCI

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

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

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

DZIAŁ FINANSOWY

Marcin Sobka
Dyrektor Finansowy
m.sobka@desa.pl
tel. 221 636 785, 539 196 530

DZIAŁ PRAWNY

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

DZIAŁ LOGISTYCZNY

Jakub Gołąbek
Dyrektor Zarządzający
j.golabek@reaart.com
tel. 532 792 536

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

DZIAŁ IT

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

KONTA BANKOWE

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

DESA UNICUM SA

ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa, tel. 22 163 66 00, biuro@desa.pl
NIP: 5272644731 / REGON: 142733824 / KRS: 0000718495
Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy
XII Wydział Gospodarczy, kapitał zakładowy 13 314 000 zł

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH

Biuro przyjęć: tel. 22 163 66 10, wyceny@desa.pl, poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00
wyceny biżuterii: tel. 795 122 718, biżuteria@desa.pl, poniedziałek 11:00 – 15:00, środa 14:00 – 18:00



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



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



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



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



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



**JOANNA
TARNAWSKA**
Ekspert Komisji
Wycen i Ocen
Sztuka polska XIX i XX w.
j.tarnawska@desa.pl
22 163 66 11
698 111 189



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



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



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



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



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



**SAMANTA
BELLING**
Specjalista
Sztuka Współczesna
s.belling@desa.pl
539 222 774



**ALICJA
SZNAJDER**
Specjalista
Sztuka Współczesna
a.szajder@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



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



**OLGA
WINIARCZYK**
Asystent
Komiks i Ilustracja
o.winiarczyk@desa.pl
22 163 66 54
664 150 862



**JUDYTA
MAJKOWSKA**
Asystent
Sztuka Użytkowa
j.majkowska@desa.pl
787 923 202



**JOANNA
WOLAN**
Asystent
Sztuka Młoda i Najnowsza
j.wolan@desa.pl
538 915 090



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

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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



**URSZULA
PRZEPÍÓRKA**
Dyrektor Działu
u.przepiorka@desa.pl
22 163 66 01
795 121 569



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



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



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



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



**WERONIKA
ZARZYCKA**
Asystent, BOK
w.zarzycka@desa.pl
880 526 448

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



**MAŁGORZATA
NITNER**
Zastępca Dyrektora
Departamentu Sprzedaży
m.nitner@desa.pl
22 163 67 02
514 446 892



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



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



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



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



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



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



**KINGA
SZYMAŃSKA**
Doradca Klienta
k.szymanska@desa.pl
698 668 221



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



**KINGA
WALKOWIAK**
Doradca Klienta
k.walkowiak@desa.pl
795 121 574



**JULIA
SŁUPECKA**
Doradca Klienta
j.slupecka@desa.pl
532 750 005



**NATALIA
KOWALEK**
Doradca Klienta
n.kowalek@desa.pl
880 334 401



**JULIAN
KLONOWSKI**
Doradca Klienta
j.klonowski@desa.pl
880 334 402



**NATALIA
MAKARUK**
Doradca Klienta
n.makaruk@desa.pl
787 388 666

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

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



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



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



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



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



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



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

DZIAŁ FOTOGRAFICZNY

MART

MATE



INDEKS

Boucle van Pieter	2
Bednarski Grzegorz	6
Bownik Paweł	30
Boznańska Olga	8
Bujnowski Rafał	16
Cybis Bolesław	17
Dobkowski Jan	12
Dożycki Leon	21
Gierowski Stefan	14
Gomulicki Maurycy	18
Hasior Władysław	32
Hayden Henryk	15
Jachtoma Aleksandra	23
Kanelba Rajmund	24
Kantor Tadeusz	28
Karpiński Alfons	38
Kisling Mojżesz	5, 10
Kulik Zofia	4
Menkes Zygmunt Józef	20
Muter Mela	11
Nowosielski Jerzy	25
Piasecki Marek	19
Polaczek Cyryl	33
Rutkiewicz Iwo	27
Sawicka Jadwiga	3, 29
Sienicki Jacek	7, 9
Sobel Judyta	22
Szancenbach Jan	26
Terlikowski Włodzimierz	35
Warzecha Marian	31
Weinbaum Abraham	39
Weiss Wojciech	36–37
Ziemski Rajmund	13
Zuccati Adeodato, przypisywany	1
Zucker Jakub	34

1

ADEODATO ZUCCATI, przypisywany
1680-1720

Martwa natura z kwiatami, owocami i ptactwem

olej/plótno (dublowane), 87 x 118 cm

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

2 700 - 13 400 EUR

OPINIE:

atrybucja pracy na podstawie opinii dr. Freda Meijera (za domem aukcyjnym Karl & Faber)

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Europa

dom aukcyjny Karl & Faber, Monachium, listopad 2017

kolekcja prywatna, Polska







Michelangelo Merisi da Caravaggio, Koszyk owoców, około 1595, Biblioteca Ambrosiana, Mediolan

Prezentowana „Martwa natura z kwiatami, owocami i ptactwem” to dzieło bolońskiego malarza przełomu XVII i XVIII wieku, Adeodata Zuccatiego. Biografia malarza pozostaje w dużej mierze zagadką. Mówią za niego jego dzieła - martwe natury przechowywane w publicznych kolekcjach we Włoszech i zbiorach prywatnych w Europie. Popularność martwej natury w północnej Italii w XVII i XVIII stuleciu wiązać się może z transgraniczną wymianą wzorców malarstwa holenderskiego tamtej doby. Już XVI-wieczni historiografowie sztuki włoskiej zwracali uwagę na szczególne inklinacje północnych Włochów do realizmu. Uważano, że artyści północnych Włoch, żyjąc blisko natury i ludu, mają szczególną predylekcję do realizmu w malarstwie. Epizod nowożytnej, naturalistycznej włoskiej martwej natury rozpoczyna słynny „Koszyk owoców” Caravaggia (około 1595-96, Pinacoteca Ambrosiana, Mediolan). Zuccati w prezentowanym dziele stworzył zróżnicowaną kompozycję z owoców i kwiatów. W górnej części pośród gałązek umieścił ptaki, tworząc wrażenie bogactwa świata natury. Elementy martwej natury wylaniają się z mroku, co zdradza znajomość artysty malarstwa chiaroscuro północnej Italii.

Z drugiej strony, Zuccati, malarz regionu Emilia-Romania, w pewien sposób wpisywał się w „poszukiwanie prawdy” artystów tzw. szkoły bolońskiej. Realistyczne martwe natury w XVII wieku tworzyli w różnych ośrodkach tacy artyści jako Francesco Mantovano (1636-1663), Angelo Maria Rossi (II poł. XVII w.) czy Evaristo Baschenis (1617-1677). Zuccati jawi się tutaj jako kontynuator tradycji, którą ustanowili wyżej wymienieni artyści. Prezentowana kompozycja stanowi interesujący przykład przestrzeni, w której znalazło się zarówno żywe, jak i martwe ptactwo. Mamy tutaj zatem do czynienia z częstym dla martwej natury typem „po polowaniu” i rozgrywającą się na oczach widza sytuacją. Do rozłożonych tu i ówdzie ściętych kwiatów, gałązek z jabłkami i wypełnionej poziomkami misy zleciały się zwabione ich intensywnym zapachem ptaki, obok leżą inne, martwe już zwierzęta. Artysta wykorzystał te motywy, aby zaprezentować popis swoich umiejętności malarskich. Z mistrzowską precyzją oddał strukturę i kolorystykę upierzenia, jak również soczystość owoców oraz delikatność płatków.

2

PIETER VAN BOUCLE

1610-1673

Martwa natura z karczochem, kapustą i mięsem

olej/ płótno, 58,7 x 70 cm

sygnowany monogramem śr.d.: 'P.VB.'

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

11 200 - 15 600 EUR

POCHODZENIE:

aukcja Oger & Dumont, Paryż, październik 1991

dom aukcyjny Sotheby's, Londyn, lipiec 2018

kolekcja prywatna, Warszawa







Prezentowana praca Pietera van Boucle przywodzi na myśl najwybitniejsze osiągnięcia niderlandzkiego malarstwa martwych natur tego czasu, uosabiane przez postać Fransa Snijdersa. Te „pospolite”, bo przedstawiające codzienne życie „sceny”, odznaczają się znakomitą kompozycją, przemyślaną świetlną reżyserią i kapitalnymi malarskimi walorami. Sugestywnie przedstawione przedmioty „przebijają” lico obrazu. W obu pracach artysta wprowadził dodatkowy ożywiający element. Na krawędzi obu zatrzymał się karczoch. Jeszcze nie spadł, ale w każdej chwili może się to wydarzyć.

Niderlandzkie określenie na martwą naturę – „stilleven” pojawiło się po raz pierwszy około 1650 roku. Określenie można odczytać w dwójnasób. Bądź jako „rzeczy leżące w bezruchu”, bądź „nieożywiony model”. Gatunek rozwinął się wprawdzie dużo wcześniej, jednak do tego czasu w inwentarzach przy tego typu obrazach używano określeń typu: „mała uczta”, „małe śniadanie”, „mały obraz tytoniowy”, „mała kuchnia” itd. Obrazy były różniane pod kątem tego, co przedstawiały. Malarze często powtarzali kompozycje jednego rodzaju – zdaje się, że nie tylko z wygody, ale przede wszystkim z przekonania, że pewne przedmioty dobrze ze sobą współgrają i dobrze służą dydaktycznemu celowi. Jeśli tak było, bo nie musiało to być zasadą. Odbiorcy wcale nie musieli patrzeć rozwiązywać wizualnych rebusów. Mogli po prostu mieć świadomość, że nie należy zbyt szybko przywiązywać się do rzeczy materialnych. Jednak w XVII-wiecznych niderlandzkich martwych naturach tkwi wrodzona sprzeczność. Jeśli te obrazy miały rzeczywiście przypominać o przemijaniu i nieistotności rzeczy – robiły to, ukazując je w całej ich okazałości.

Trudno dziś ustalić dokładną faktografię życia Pietera van Boucle'a. Wiadomo, że urodził się w Antwerpii – nie jest znany dokładny rok, ale była to pierwsza dekada XVII wieku. Jak często się wówczas zdarzało, malarze pochodzili z rodzin malarskich – ojciec Pietera był rytownikiem, który wyszkolił się na mistrza w antwerpskiej gildii św. Łukasza w 1603 roku. Młody malarz przeniósł się razem z ojcem do Paryża, gdzie został zarejestrowany w 1623 roku. Choć niewątpliwie pierwszą naukę odebrał od ojca, Pieter uważał się za ucznia Fransa Snijdersa, jednego z najważniejszych flamandzkich malarzy XVII wieku. Z pewnością mogło tak być, nawet jeżeli nie wskazują na to zachowane archiwalia. Wskazuje na to jednak stylistyczne pokrewieństwo prac obu artystów. Van Boucle mieszkał w dzielnicy Saint-Germain des-Près, ówczesnym paryskim skupisku flamandzkich artystów. Wiadomo zresztą, że przestawał ze swoimi pobratymcami, gdy ci przybywali nad Sekwanę. Wśród nich byli Jacques Fouquieres, Jean-Michael Picart, Philippe Vleughels, Nicasius Bernaerts czy Willem Kalf. Wiadomo też, że van Boucle pracował wspólnie z twórcą martwych natur Lubinem Bauginem, w pracowni słynnego Simona Voueta. Tworzyli tam projekty tapiserii – ważnego wówczas typu artystycznych wyrobów.

Van Boucle był jednym z najbardziej aktywnych i płodnych flamandzkich malarzy działających w Paryżu tamtych czasów. Przyjmował nawet królewskie zamówienia, co zawsze świadczyło o prestiżu i tworzyło go zarazem. Van Boucle skończył jednak życie w słynnym Hôtel-Dieu, azylu i szpitalu w jednym. Mogłoby to wskazywać na brak życiowego powodzenia, jednak jego biografowie – André Felibien i Florent le Comte – wskazywali, że wynikało to z jego nieodpowiedniego prowadzenia się. A efektem takiego prowadzenia jest na ogół utrata pieniędzy. Przełomową datą dla recepcji prac artysty był rok 1775. Wtedy to francuski historyk sztuki Jean Foucart opublikował artykuł pt.: „Un peintre flamand à Paris. Pieter van Boucle” (w studiach poświęconych Charlesowi Sterlingowi – *Études d'art français – offert à Charles Sterling*, Paris 1975, s. 237-256). Foucart skojarzył podpis „P. V. B.” z zapomnianą wówczas postacią, choć znaną ze źródeł. To fundacyjny moment dla twórczości van Boucle'a. To stosunkowo rzadki, a bardzo ciekawy moment – historyk sztuki dysponuje przez chwilę kreacyjną mocą. Wskazuje na trzy litery, zaświadcza, do jakiej osoby odsyłają, określa korpus dzieł i tworzy charakterystykę artysty. Co ciekawe – Francuzi stosunkowo późno odkryli swoje malarstwo XVII wieku. W tym odkrywaniu go jest duża zasługa Charlesa Sterlinga. Obrazy uznawane dziś za namalowane przez van Boucle'a wskazują, że ich autor był sprawnym realistą, malującym pewnymi pociągnięciami i nakładającym farby cienkimi warstwami. Odzwierciedleniem specyficznej kondycji flamandzkiego artysty we Francji – twierdzi się, że wypracowali oni osobny modus tworzenia – są trudności z zapisem imienia van Boucle'a. Istniejące warianty, podkreślające bardziej flamandzkość bądź francuskość to: Peter van Boeckel, Pieter van Boeckel, Pierre van Boucle, Pieter van Boeckel, Pieter van Bouck, Pieter van Boucle, Pieter van Bouck, Pieter Boucle, Pierre van Boucle.

3 †

JADWIGA SAWICKA

1959

"Martwe materie", 2014

akryl, olej/plótno, 100 x 140 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'J.Sawicka | 2014'

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 500 - 6 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska (zakup od artystki)



MART

MATE

WWE RIE

Jadwiga Sawicka to absolwentka krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, która obroniła swój dyplom w pracowni prof. Jerzego Nowosielskiego. Zaczynała swoją karierę artystyczną od bardzo ekspresywnej stylistyki, lecz z czasem wszystkie uprzednie płótna zamalowała i skupiła się na akrylowych pracach na papierze i płótnie, przedstawiających fragmenty garderoby. Prace Sawickiej zdobyły ogromne uznanie w świecie sztuki, czego dowodzi ilość zdobytych przez artystkę prestiżowych nagród, m.in. nagrody im. Jana Cybisa w 2016 roku. Jej twórczość charakteryzuje się malarstwem „pisanym”, z którego artystka zaszłyła. Przykładem tego stylu jest powyższa praca zatytułowana „Martwe materie” z 2014 roku. Należy do obszernego cyklu prac, które przedstawiają różnorodne napisy na neutralnym tle. Płótno „Martwych materii” jest pokryte cielisto-różową farbą, która bardzo często w malarstwie charakteryzuje symbol kobiecości. W ten sposób, artystka delikatnie próbuje ukazać problematykę ciała, która jest dla niej bardzo ważna. Sawicka przedstawia silny kontrast między kobiecym i subtelnym tłem, a ciemnym tytułowym napisem namalowanym czarną farbą. Dzięki neutralnej tonacji tła przekaz artystki jest jeszcze bardziej widoczny i dostępny dla widza. Tekst na płótnie nawiązuje do wycinków z gazet i stanowi fundamentalny element obrazu. Artystka uważa, że dzięki środkom masowego przekazu każda jednostka w społeczeństwie jest codziennie narażona na setki krótkich i chaotycznych informacji, w gruncie rzeczy pozbawionych treści. Sawicka tworząc kompozycje z tego cyklu, krytykuje medialną i cyfrową rzeczywistość. Artystka osiąga ten efekt dzięki widocznemu kontrastowi między ciemnym i topornym tekstem a subtelnym tłem dzieła. Interesuje ją napięcie, jakie się pojawia między tymi dwoma elementami obiektu, jak sama powiedziała w wywiadzie: „Interesują mnie różne stopnie oddalenia od intensywnego, czystego koloru, także sprzeczność istniejąca w tym rozbieleniu: kolory „pastelowe” w intencji mają ujmować subtelnością, w praktyce często są mdłe, ale ta mdłość w kontraście ze zdecydowaniem liter tworzy interesujące mnie napięcie” (cyt. za: <https://magazynszum.pl/szlachetny-jezyk-malarstwa/>). Kolejnym bardzo ważnym elementem dla odbioru „Martwych materii” jest użycie materiałów. Obraz jest namalowany farbą akrylową i olejną, które mają bardzo różny skład chemiczny, przez co inaczej reagują na płótnie. Jadwiga Sawicka umyślnie użyła tych dwóch tak skrajnie różnych materiałów, gdyż w połączeniu tworzą one zbite kawałki farby. Dzięki nim, obiekt staje się bardziej dynamiczny i atrakcyjny dla widza. Połączenie farby akrylowej i olejnej osiąga również interesujący efekt niemieszania się kolorów co wyszczególnia odcienie chłodniejsze i cieplejsze na płótnie. Wszystkie te elementy obiektu, tworzą bardzo charakterystyczną dla stylu Sawickiej dzieło. „Martwe materie” to wyjątkowa praca cyklu, ponieważ mimo wizualnej prostoty zawiera obszerny i krytyczny przekaz.

4 ↑

ZOFIA KULIK

1947

"Martwa natura (16)", 1994-2009

C-Print/papier fotograficzny, 40 x 40 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'Still Life (16) | ed. 2/5 1994-2009 | Zofia Kulik'
ed. 2/5

estymacja:

8 000 - 12 000 PLN

1 800 - 2 700 EUR

POCHODZENIE:

Galerie Żak Branicka, Berlin

SØR Rusche Collection, Oelde/Berlin

„Obiekty sztuki – dzieła zamknięte i skończone – pojawiły się dość późno i były symptomem wejścia Zofii Kulik w dojrzałość. Ich powstanie poprzedziły lata pracy z modelem, najczęściej ze Zbigniewem Liberą i Robertem Rumasem, powtarzającymi w nieskończoność pozy znane z kanonicznych dzieł sztuki średniowiecznej i nowożytnej, a także z almanachów malarstwa i rysunku oraz arcydzieł wczesnego kino” (Anda Rottenberg, Zbliżenia. Szkice o polskich artystach, Warszawa 2020, s. 146). Podobne nawiązania znajdują się w mniejszych kompozycjach Kulik, jak właśnie w prezentowanej martwej naturze. Artystka zestawiała tutaj ludzką czaszkę oraz dwa fragmenty koronki, które wieńczą czaszkę niczym emblemat władzy. Czytelny jest tutaj kontekst wanitatywny, a przez światłocieniową poetykę prac Kulik wchodzi w dialog z barokowymi mistrzami malarstwa. Westetyzowana kompozycja ukazuje śmierć jako przystępną czy wręcz atrakcyjną, w czym tkwi, charakterystyczna dla całego dorobku artystki, metarefleksja nad mocą obrazów.



5 †

MOJŻESZ KISLING

1891-1953

"Trofeum myśliwskie" ("Trophée de chasse"), 1928

olej/ płótno, 46,5 x 55 cm

sygnowany p.d.: 'Kisling'

na krośnie malarskim papierowa nalepka z liczbą: '7213'

estymacja:

120 000 - 180 000 PLN

26 700 - 40 000 EUR

POCHODZENIE:

aukcja Prim-Arnaune-De Colonges, Tuluza, Francja, marzec 2007

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Joseph Kessel, Henri Troyat, Kisling 1891-1953, katalog raisonné, t. 2, Torino 1982, s. 334, nr 17 (il.)



LEKCJA ROZPŁATANEGO WOŁU

Przyglądając się prezentowanej martwej naturze Mojżesza Kislinga, nie sposób nie odnieść jej do dzieł wielkich poprzedników artysty wywodzących się z terenu dawnej Flandrii i Holandii. Za najbardziej charakterystyczną dziedzinę malarstwa holenderskiego doby XVII wieku uznaje się do dziś martwą naturę. Willem Kalf i Peter Claesz tworzyli kunststovne i ociekające przepychem obrazy, tworzące idealne zestawy przedmiotów: porcelany, srebrnych naczyń, wykwintnego szkła i z macicy perłowej, owoców i morskich skorupiaków. Ich martwe natury były prawdziwym malarskim popisem: oddanie różnorodności faktur przedmiotów było nie lada wyzwaniem. Najbardziej kunsztowne prace tego rodzaju trafiały do jadalń zamożnych holenderskich mieszczań.

Zgoła inny zamiysł towarzyszył Rembrandtowi podczas malowania obrazu zatytułowanego „Rozpłatany wół”. Rembrandt był rówieśnikiem Claesza i Kalfa, lecz jego malarstwu przyświecało naturalistyczne ukazanie prawdy, lecz nie jedynie wirtuozerski popis iluzjonizmu. „Rozpłatany wół” (1655, Luwr) jest pracą o dużym formacie, osią kompozycji jest zawieszona na belce tusz wołowa wyłaniająca się z ciemnej przestrzeni rzeźni. Malowana jest dynamicznymi pociągnięciami pędzla, co sprawia, że silnie przemawiała do wrażliwości XIX- i XX-wiecznych malarzy awangardowych. Mojżesz Kisling odebrał staranne wykształcenie artystyczne i sam pogłębiał otrzymaną wiedzę w muzeach, w tym perle francuskich kolekcji, Luwrze, gdzie znajduje się obraz Rembrandta. Konfrontacja z niezwykłą pracą Holendra mogła go skłonić do namalowania prezentowanej martwej natury. Hipotezę tę umacnia również fakt, iż obrazem inspirował się bliski przyjaciel Kislinga, Chaim Soutine, kilkakrotnie malując tuszę wołu. Praca Kislinga jest dużo subtelniejszą realizacją motywu, choć niewątpliwie odważną ze względu na zestawienie dominujących czerwieni i czerni. Wrażenie delikatności potęguje ułożenie głowy sarny oraz przedstawienie wnętrza spoczywającego na szaro-rudawym futrze. Ów zabieg, lekko humorystyczny, osładza turpistyczny temat obrazu. Zwieńczenie stanowi elegancki tytuł pracy: „Trofeum myśliwskie”.

Mojżesz Kisling na studia w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych poszedł raczej bez powołania. Do Paryża w 1910 roku też udał się „nieprogramowo” – doradzał mu to Józef Pankiewicz, lecz do miasta w tym czasie wybierał się zaprzyjaźniony z malarzem Szymon Mondzain. W swoich pierwszych latach we Francji miał – jak pisano – więcej szczęścia niż rozumu. W 1914 postanowił pojedynkować się z powszechnie szanowanym malarzem Leopoldem Gottliebem. Dopiero po zakończeniu Wielkiej Wojny niemal trzydziestoletni Kisling postanowił się usatkwować. Za namową przyjaciół w ponurym listopadzie 1919 pokazał swoje prace w prestiżowej Galérie Druet. Błyskawicznie zdobył rozgłos. Wkrótce zainteresowali się nim amerykańscy kolekcjonerzy, a jury Salonu Jesiennego zaprosiło go, aby w komitecie oceniał „młodych”. Sytuacja finansowa twórcy była na tyle dobra, że zaczął regularnie jeździć na południe Francji. Kisling latach 20. wszedł na parnas paryskiej bohemy, ale i przy tym do kanonu sztuki nowoczesnej. Wystawiał na Biennale w Wenecji, a jego malarstwo stało przedmiotem zarówno recenzji, jak i poważnych opracowań monograficznych.



Chaim Soutine, Wół, około 1925, Stedelijk Museum, Amsterdam



Rembrandt van Rijn, Rozpłatany wół, 1655, Luwr, Paryż



6 †

GRZEGORZ BEDNARSKI

1954

"Dobry wieczór Panie Derain", 2003

olej/plótno naklejone na sklejkę, 79 x 99 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Dobry wieczór panie Deraine | [nieczytelne] | 2003 | 80 x 110 | BED'

estymacja:

6 000 - 8 000 PLN

1 400 - 1 800 EUR

POCHODZENIE:

Desa Unicum, 2009

kolekcja prywatna, Polska

Grzegorz Bednarski, zaliczany do figuracji krakowskiej, w swych martwych naturach często nawiązywał do tematyki metafizyczno-egzystencjalnej. Jego twórczość pełna jest odniesień do tradycji hiszpańskiego malarstwa nowożytnego, choćby El Greco czy Francisco de Zurbarana. Inspirację czerpał także z literatury m.in. „Boskiej Komedii” Dantego Alighieri.

„Dobry wieczór Panie Derain” to kwintesencja martwych natur Bednarskiego. Symbolicznie reprezentują grozę, pustkę czy niepewność; całość jest naznaczona ludzkim cierpieniem. Jacek Sempoliński pisał, że prace Bednarskiego zdają się być „naznaczone piętnem zatracenia”. W tym przypadku wydarza się tak poprzez motyw wanitatywny, dominujący w dziele. Poszczególne elementy kompozycji nawiązują do ulotności

życia i nieuchronności przemijania. Rękawiczka rzucona na stół jest znakiem nadrzędnej władzy śmierci nad człowiekiem, a czaszki symbolem przemijania. Ciekawym elementem pracy jest sam tytuł, w którym to autor nawiązuje do André Derain'a, francuskiego malarza i rzeźbiarza. Ten tworzył w duchu fowizmu, kubizmu, często także sztuki tradycyjnej. Derain na późniejszym etapie swej twórczości zaczął używać ciemniejszych, bardziej mrocznych barw. Można domyślać się, że „Dobry wieczór Panie Derain” to swego rodzaju hołd oddany na cześć twórczości francuskiego artysty, na wzór wielkich dzieł nowoczesnych o podobnych tytułach: „Dzień dobry, Panie Courbet” (Gustave Courbet, 1854, Musée Fabre, Montpellier) oraz „Dzień dobry, Panie Gauguin” (Paul Gauguin, 1889, Národní Galerie v Praze).



7 ↑

JACEK SIENICKI

1928-2000

Z cyklu "Czaszki", 1983

olej/ płótno, 33,5 x 41,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: '15 X 83 | JS'

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Jacek | Sienicki | 83.'

na krośnie malarskim papierowa nalepka zakładu stolarskiego

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 400 - 4 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

W twórczości Jacka Sienickiego można wyróżnić grupę tematów konsekwentnie kontynuowanych przez dziesiątki lat. Wśród nich znajdują się motywy zaczerpnięte z bezpośredniego otoczenia artysty, jak wnętrza pracowni, ściany domów, portrety ale również elementy martwej natury, jak pojedyncze rośliny, motywy mięsa czy zwierzęcych szczęk. Innym symbolem, do którego częstokroć odwoływał się Sienicki, a który przywodzi na myśl barokową sentencję memento mori, była jak w prezentowanej tu pracy – czaszka. Opinią krytyki twórczość Sienickiego została doceniona za umiejętność tworzenia złożonych interpretacyjnie kompozycji, których centrum stanowił wyłącznie jeden obiekt. Sam przedmiot intencją artysty mógł być kilkakrotnie powielany, za każdym razem zyskując jednak zupełnie inną interpretację.

Sienicki posługiwał się przygaszoną, monochromatyczną paletą barwną, gdzieś tam tylko dodając rozbłyskujący kolor, który podkreślał głębię kompozycji. W malarstwie artysta wprowadził redukcję koloru, ograniczając się do odcieni szarości, ciemnych brązów, granatów, zachowując jednocześnie maksymalną syntezę przekazu. Malarstwo Sienickiego cechuje niezwykle bogactwo materii przy jednoczesnej oszczędności, jeżeli chodzi o środki malarskie. Artysta często nakładał zagęszczoną farbę grubymi impastami oraz ekspresyjnymi pociągnięciami pędzla czy szpachli. Niejednokrotnie wydrapywał fragmenty w powierzchniach swoich obrazów, wycierał farbę aż do płótna, szukając głębi i prawdy koloru.



8

OLGA BOZNAŃSKA

1865-1940

Róże w wazonie, około 1916-1918

olej/tektura, 27,5 x 43 cm

sygnowany tuszem p.d.: 'Olga Boznańska'

estymacja:

150 000 - 250 000 PLN

33 400 - 55 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja malarza Romana Gineyko, Warszawa (do 1945)

kolekcja Armanda Vetulani, kuratora, krytyka i historyka sztuki, pierwszego powojennego dyrektora CBWA Zachęta

kolekcja spadkobierców Armanda Vetulani

„Daje ona [Boznańska] martwym przedmiotom, nie odrywając ich wcale od ziemi, pewną eteryczność wizjonerską, pozwalającą widzieć w nich obrazy rzeczy przedstawionych, nabierających jednak równocześnie jakiejś mglistej powiewności, czyniącej je wizjami padającymi na płótno, jakby zwierciadlane odbicie”.

Antoni Radomir, Salon krakowski, „Głos Narodu”, 1898, nr 29, s. 27







Portret Olgi Boznańskiej w pracowni w domu przy ul. Wolskiej 21 w Krakowie
artystka malująca obraz (martwą naturę) na sztaludze, ok. 1920

RZECZYWISTOŚĆ NICZYM MARTWA NATURA OLGA BOZNAŃSKA I JEJ PRZESTRZEŃ

Mówiąc o Oldze Boznańskiej, w pierwszej kolejności widzimy wybitną portrecistkę. Zza całej rzeszy wspaniałych wizerunków przesiąkniętych do granic możliwości emocjami wyłaniają się także i odmienne w swej tematyce prace. Przed oczyma widza stają nieliczne wprawdzie pejzaże i kameralne, nastrojowe martwe natury. Te pierwsze często uchwycone zostają z perspektywy pracowni artystki, która patrzy na roztaczający się z okna widok. Te drugie natomiast to obrazy przedstawiające już samo atelier. Bez znaczenia czy mowa tutaj o pracowni monachijskiej, paryskiej czy też krakowskiej, zlokalizowanej w rodzinnym domu Boznańskiej przy ul. Wolskiej 21, przestrzeń ta jawią się w twórczości malarki jako mistyczna sfera sacrum. W jej dziełach odnaleźć można zarówno typowe martwe natury, w których artystka skupia się na obiekcie, jak również przedstawienia wnętrza zastawionych licznymi przedmiotami jawnymi się niczym wyolbrzymione martwe natury w powiększonej skali.

Należałoby zatem rozpatrzyć tutaj istotną kwestię, a mianowicie, w jakim kontekście pojawia się w twórczości Boznańskiej przedmiot i w jaki sposób artystka o nim „mówi”. Otóż obiekt sam w sobie nie pojawia się w kompozycjach malarki wyłącznie jako element martwej natury. Przedmioty towarzyszą bardzo często jej modelom szczególnie we wczesnym okresie jej działalności. Paul Nauen sportretowany został z porcelanową filiżanką, rudowłosa dziewczynka z bukietem śnieżnobiałych chryzantem, a nieśmiała ogrodniczka ukazana została we wnętrzu oranżerii z wiklinowym koszem wśród roślin. W późniejszych dekadach malarstwo portretowe Olgi Boznańskiej ewoluowało już w innym kierunku. Przedmioty pojawiać zaczęły się w nim jako drobne detale, pod postacią przypiętego do kapelusza kwiatka, złożonej ramy w tle czy fragmentu mebla, najczęściej fotela, w którym zasiadał model.

Przejdźmy jednak dalej. Zbliżając się do sedna tematu spojrzeć należy na pracownię Boznańskiej. Artystka kilkakrotnie podchodziła do tego motywu, interpretując go i odkrywając na nowo. Wnętrze stało się dla niej kameralnym plenerem, a jego wyposażenie posłusznymi modelami. Wiadomo, że Boznańska nie lubiła opuszczać swojego atelier. Kontakt ze światem zewnętrznym ograniczała do wyglądania przez okno, z którego to głównie malowała nieliczne w jej *œuvre* pejzaże. Wielokrotnie z całej tej przestrzeni wybierała jakiś konkretny obiekt, zestawiała go z innymi i w tej jakże przemyślany sposób tworzyła wyjątkowe układy kompozycyjne – martwe natury nastrojem w niczym nieustępujące sztuce XVII-wiecznych Holendrów. Ten gatunek malarski, tak jak i pejzaż, pojawiał się u Olgi Boznańskiej zdecydowanie rzadziej. Mimo to stanowił on bardzo ważny element w jej twórczości, o czym świadczą wypowiedzi z epoki. Tak pisał o nim Antoni Radomir w 1898: „Daje ona martwym przedmiotom, nie odrywając ich wcale od ziemi, pewną eteryczność wizjonerską, pozwalającą widzieć w nich obrazy rzeczy przedstawionych, nabierających jednak równocześnie jakiejś mglistej powieknosci, czyniącej je wizjami padającymi na płótno, jakby zwierciadlane odbicie” (Antoni Radomir, Salon krakowski, „Głos Narodu”, 1898, nr 29, s. 27).

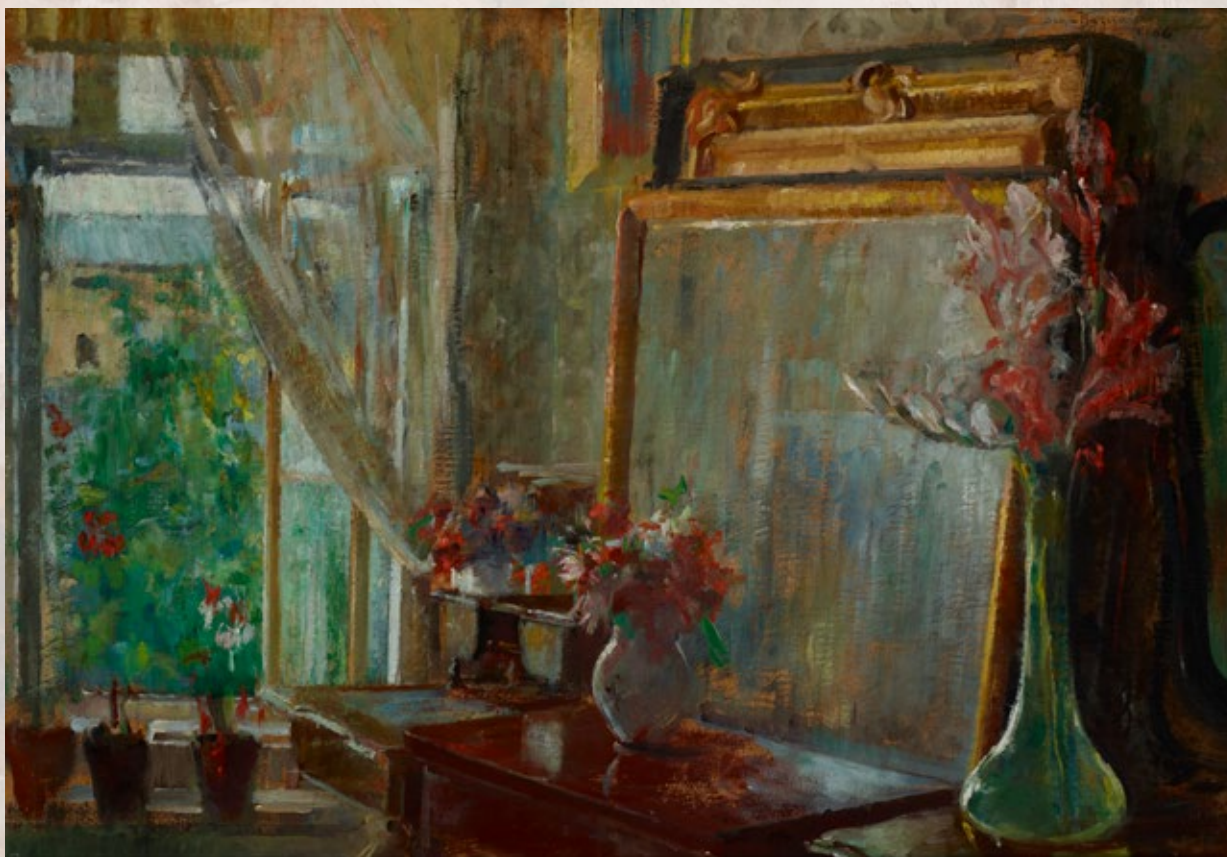
Prezentowana martwa natura z różami w wazonie jest znakomitą przykładem talentu Boznańskiej. Z właściwą sobie wrażliwością odtwarzała ona zarówno wizerunki ludzi, a także kwiatów. Patrząc zarówno na osoby, jak i na te efemeryczne rośliny malarka przenosiła się do sfery sacrum. W swoich modelach doszukiwała się ich emocji, ukrytych pragnień, lęków i radości. W przypadku kwiatów pokazywała ich ulotne piękno, zmienność i głębię natury.



Olga Boznańska, Kwiaty, 1913, Muzeum Narodowe w Krakowie



Olga Boznańska, Dziewczynka z chryzantemami, 1894, Muzeum Narodowe w Krakowie



Olga Boznańska, Wnętrze. Pracownia artystki w Krakowie, 1906, Muzeum Narodowe w Krakowie

9 †

JACEK SIENICKI

1928-2000

"Fikus", 1997

olej/plótno, 45,5 x 32 cm

datowany i opisany na odwrociu:

'obraz Jacka Sienickiego | "FIKUS" | W. Sienicka | 1997 r.'

estymacja:

18 000 - 26 000 PLN

4 000 - 5 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Sienicki pokazuje trudną 'kwiatowość' kwiatu, co jest tylko szczególnym przypadkiem trudności fenomenu życia, mieszczącego się na granicy nieprawdopodobieństwa. Trudno zapomnieć tę martwą naturę z łodygą o kilku liściach i paru kwiatkach, kruchą i oporną, tragicznie wysiloną – zwycięski i dopiero tym zwycięstwem piękny badyl”.

Janusz Jaremwicz, Malarz Osobny, w: Jacek Sienicki, Łowicz 1994

Mimo iż można dopatrzeć się w sztuce Jacka Sienickiego wpływu wieloletniego nauczyciela – Artura Nachta-Samborskiego – jego malarstwo pozostaje niezwykle zindywidualizowane. Nie zważając na trendy panujące w sztuce, Sienicki przez lata opracowywał swój własny, niepowtarzalny styl. Artysta w swoich obrazach używał ograniczonej, stonowanej palety barw. Tło, a raczej otoczenie przestrzenne, nie przejawiało żadnych oznak szczegółów. Wertykalnie zakomponowany „Fikus” z lat 80. jest znakomitą przykładową zbioru wszystkich elementów tak charakterystycznych dla malarstwa Sienickiego. Określany mianem „malarza osobnego” malował przedmioty „osobne”, oderwane od realnej przestrzeni, w „osobny”, wypracowany przez siebie sposób.



10 †

MOJŻESZ KISLING

1891-1953

Martwa natura kwiatowa, około 1928

olej/ płótno, 55 x 38 cm
sygnowany l.d.: 'Kisling'

estymacja:

250 000 - 350 000 PLN

55 600 - 77 800 EUR

OPINIE:

praca zostanie uwzględniona w 4 tomie katalogu raisonné Mojżesza Kislinga

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

kolekcja prywatna, Polska

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 przybyszów do Paryża decydowało 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. Choć to malarstwo aktów w jawny sposób zwraca uwagę jako dialog z tradycją, to martwe natury Kislinga wykazują również ten wpływ. Owocowe i kwiatowe kompozycje bliskie są w komponowaniu i skupieniu się na szczególnie malarstwu XVII-wiecznemu, przede wszystkim holenderskiemu. Martwe natury Kislinga, z centrycznie ustawionym wazonem i precyzyjnie ułożoną „koroną” kwiatów przypominają pietyzmem wykonania martwe natury Jana Brueghela Aksamitnego czy Ambrosiusa Bosschaerta.







„(...) 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. Cieszy się on każdym źdźbiełkiem trawy i kwiatkiem, każdym załamaniem gruntu i każdą chmurką pierzastą, a wszystko to dokładnie, z precyzją oddaje”.

Edward Woroniecki, Polacy w Salonie Tuilleryjskim, „Tygodnik Ilustrowany” 1924, półr. II, s. 603

11 ↑

MELA MUTER

1876-1967

"Lato, Geranium" ("Été, Géranium"), 1940-1945

olej/plótno, 72,5 x 60,5 cm

sygnowany p.g.: 'Muter'

na odwrociu papierowa kartka z opisem piórem:

'No 34 | Été (Géranium) | Marie Mela Muter'

estymacja:

400 000 - 600 000 PLN

88 900 - 133 400 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artystce

Galerie Gmurzynska, Kolonia

kolekcja prywatna, Europa

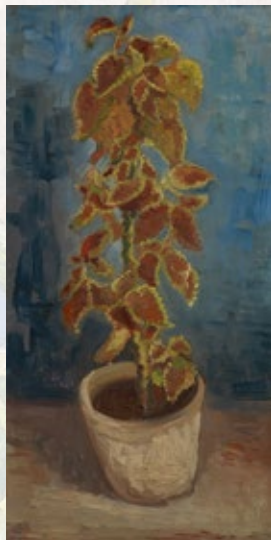
„(...) Mela Muter nie maluje, lecz rodzi swoje obrazy. Portret, krajobraz, martwa natura, każdy absolutnie fragment rzeczywistości, ujęty przez nią w ramy kompozycji plastycznej, jest przede wszystkim wizerunkiem i to uderzająco podobnym, jej własnych światów duchowych”.

Zygmunt Klingsland, Sztuk Meli Muter, „Wiadomości Literackie” 1927, nr 12, s. 2





Vincent van Gogh, Krzesło, 1888, National Gallery, Londyn



Vincent van Gogha, Koleus w doniczce, 1886, Van Gogh Museum, Amsterdam



Vincent van Gogh, Żniwa, 1888, Van Gogh Museum, Amsterdam

W 1923 roku, gdy w warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych zorganizowano wystawę Meli Muter, polska krytyka nie miała wątpliwości jaki jest artystyczny rodowód jej prac: „Obrazy p. Muter nie przypominają nam rzeczy widzianych, nie tylko w malarstwie polskim. Bardzo cienkimi nićmi pokrewieństwa, a raczej podobieństwa zewnętrznego wiążą się z twórczością van Gogha (...). Wspólność z van Goghiem wyraża się głównie w technice, w podobieństwie faktury w niektórych pejzażach z południa Francji. (...) Strona fizyczna, zarówno jak i strona duchowa malarskiego wyrazu artystki jest na wskroś oryginalna, samoistna i, w całym znaczeniu tego słowa, osobowa”. Muter zresztą pod koniec życia przyznawała, że przed I wojną światową przylgnął do niej przydomek „polskiego van Gogha”. Malarka zapewne uległa szerzącej się szczególnie w Niemczech i Francji modzie na twórczość holenderskiego malarza. To co w jawny sposób koresponduje z jego dziełem, to drapieżna ekspresja jej prac oraz impastowy, gwałtowny styl, szczególnie w latach poprzedzających wybuch Wielkiej Wojny.

Paradoksalnie wczesna twórczość malarki nie zapowiadała jednak, że w przyszłości jej natures mortes staną się jedną z najciekawszych propozycji artystycznych Szkoły Paryskiej. W swoich pierwszych, powstałych około 1900 roku pracach Muter umieszczała niekiedy w tle drobne przedmioty, traktowane do pewnego stopnia jako wprawki do martwej natury. Pierwszą niezależną kompozycją z tego gatunku był jednak dopiero wystawiony w Zachęcie w 1907 roku obraz „Białe kwiaty”. Do martwej natury Muter wróciła w latach pierwszej wojny światowej. Jesienią 1914 roku po wyjeździe do Bretanii namalowała serię martwych natur. Umieszczała na nich ryby i owoce morza – mule, kraby. W tych pracach artystka posługiwała się mocno krwistymi barwami, w których krytycy widzą dziś symboliczny wyraz niepokojów pierwszej wojny światowej. Paradoksalnie na pracach z okresu 1940-45 nie da się odnaleźć podobnego, groźnego napięcia. Obrazy Meli Muter z tych lat są wyciszone, spokojne – jakby wbrew atmosferze tego czasu. Wiadomo przecież, że pobyt Muter w Awinionie był okresem wzmożonego lęku – pochodząca z rodziny żydowskiej artystka żyła w tym czasie w ukryciu i borykała się z problemami finansowymi.

Prezentowana martwa natura, zatytułowana, sielankowo, „Lato, Geranium” pochodzi właśnie z awiniońskiego okresu twórczości malarki. W ciekawy sposób Muter zbudowała przestrzeń obrazu. W przybliżeniu widz dostrzega zwyczajną doniczkę z pelargonią, stojącą na pleconym wiklinowym krześle. W tle otwiera się przez otwór okienny perspektywa na letnie pole ze snopkami skoszonego siana. To niezwykle fuzja pejzażu i martwej natury, w której Muter odwołała się do motywów znanych z prac van Gogha: roślina doniczkowa w izolowanej przestrzeni, wiklinowe krzesło i prowansalski krajobraz późnego lata. Zastosowała znaną z jego prac intensywną żółć, która nadaje bukoliczny wyraz całości przedstawienia. Eskapistyczny charakter obrazów z tamtych lat jest oczywisty: Muter tworzyła prace codziennie postrzeganej rzeczywistości, wiernie studiując naturę, która stawiała się wytnieniem od niepokoju wojny.



12

JAN DOBKOWSKI

1942

"Benia i wielki wazon", 1967

olej/plótno, 88 x 90 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'Jan Dobkowski | "Benia i Wielki Wazon" 67 | 88cm x 90cm'

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

8 900 - 13 400 EUR

WYSTAWIANY:

Jan Dobkowski. Wystawa prac dyplomowych, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie,

pracownia prof. Jana Cybisa, 1968

Jan Dobkowski. Prace z lat 1963-1978, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta”,

Warszawa, marzec 1978

LITERATURA:

Jan Dobkowski. Prace z lat 1963-1978, katalog wystawy, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta”,

Warszawa 1978, kat. 39, s. nlb.

„Uważałem, że mogę dzielić się wszystkim. Uważałem, że muszę przedstawić miłość i naturę, przeciwko polityce, przeciwko wszystkim układom”.

Jan Dobkowski



W 1967 roku, kiedy powstała prezentowana praca, Jan Dobkowski studiował na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w jednej z najbardziej prestiżowych pracowni malarskich - u profesora Jana Cybisa. Początkowo malarstwo „Dobsona” wpisywało się w ogólny, kolorystyczny trend. Z czasem jednak skupił się na własnych poszukiwaniach, wcześniej realizowanych równolegle poza Akademią. Tworzył prace, które były skrajnie odmienne od zasad uklutych przez kolorystów: konturowe, malowane płaską plamą barwną, zbudowane z kontrastów kolorystycznych. Mimo to, Cybis cenił twórczość Dobkowskiego i mianował go gospodarzem swojej pracowni, a ten postanowił tchnąć w nią nowe życie.

Podobnie jak w całym kraju, na warszawskiej ASP koniec lat 60. był przełomowy. W 1968 studia skończył nie tylko Jan Dobkowski i „Jurry” Zieliński, ale też Marek Sapetto i Wiesław Szamborski (w pracowni Byliny) oraz Ryszard Winiarski (w pracowni Kobzdeja). W tym samym roku karierę dydaktyczną zakończył profesor Jan Cybis, oficjalnie przechodząc na emeryturę. Rok wcześniej odbyła się legendarna wystawa w Klubie Medyka, na której duet „Neo-neo-neo” zaprezentował swoją nowatorską twórczość. Ich sukces przypieczętowała wystawa „Secesja - Secesja?” w Galerii Współczesnej. Mimo, że jego twórczość była antytezą koloryzmu, jeszcze przed odejściem, Cybis uzyskał dla Jana Dobkowskiego nagrodę rektora, a pracę „Jurrego” i „Dobskona” na wystawie dyplomowej zostały wyróżnione poprzez umieszczenie ich w osobnej sali. Słowami Jakuba Dąbrowskiego, uznanie Cybisa dla Dobkowskiego „(...) było to nie tyle przystanie na proponowaną przez studentów koncepcję obrazu, ile raczej uznanie dla postawy, łączącej oddanie dla malarstwa, ciężką pracę, cierpliwość, konsekwencję, autentyczność przeżycia i przekonanie do własnych propozycji” (Jakub Dąbrowski, „Między koloryzmem a ‘nowoczesnością’” w: Jan Dobkowski, red. Marika Kuźmicz, Warszawa 2021, s. 45).

Nieskrępowany erotyzm, fascynacja naturą i ludzkim ciałem obecna w pracach Dobkowskiego wynikały nie tylko z zainteresowań formalnych artysty, ale także panującego wówczas równościowego dyskursu, proklamującego otwarcie na drugiego człowieka, jego seksualność i jej związek z przyrodą. Choć artysta ukazuje postaci ludzkie, odbiera im dosłowność, deformuje je i transformuje, uwypuklając jednocześnie wątki anatomiczne i fizjologiczne. Nie ma to charakteru jedynie waloru dekoracyjnego, sugerowanego przez inspirację secesją. Kompozycje ukazują ludzi w jedni z przyrodą i wszechświatem, proklamując filozofię kosmicznego połączenia, gdzie człowiek jest częścią natury, a natura - częścią człowieka.

„Ich płótna, budowane z płaskich form sylwetowych o zdecydowanej, często brutalnej barwności są nie tylko protestem tych dwóch zdolnych uczniów Jana Cybisa wobec tak częstego wśród wychowanków naszych akademii kultu czulej 'pikturalnej' materii obrazu. Są one również śmiałą próbą bezpośredniego związania malarstwa z realnością dzisiejszej ludzkiej egzystencji, próbą malarskiego mówienia o współczesnym człowieku przy pomocy znaków i skojarzeń, które podsuwa nie tyle tradycja sztuki, co jej nurt aktualny związany z kulturą masową i żywiołami współczesnej cywilizacji”.

Janusz Bogucki



RAJMUND ZIEMSKI

1930-2005

"Martwa natura czerwona", lata 50. XX w.

olej/plótno, 60 x 74 cm

na odwrociu wtórny opis: 'LATA PIĘĆDZIESIĄTE | 16 | 60 x 74'

estymacja:

35 000 - 45 000 PLN

7 800 - 10 000 EUR

POCHODZENIE:

zbiory spadkobierców artysty

„Martwa natura czerwona” to intrygujący przykład wczesnej twórczości Rajmunda Ziemskiego, który znany jest raczej z tworzenia abstrakcyjnych pejzaży, niż figuratywnych martwych natur. Od roku 1960, przez ponad czterdzieści lat twórczości Ziemiński opisywał swoje pejzaże jedynie tytułem „Pejzaż”, po którym artysta dodawał kolejny numer porządkowy łamany przez liczbę oznaczającą rok. Artysta wyspecjalizował się w tworzeniu, jak określiła to Anna Baranowa, „pejzaży wewnętrznych”, nawiązując tym samym do słów Henri Frédéric Amiela, który w swoim „Dzienniku poufny” zapisał, że „Każdy pejzaż jest stanem duszy” (Un paysage quel-conque est un état de l'âme) (Anna Baranowa, Dziennik poufny Rajmunda Ziemskiego, w: Rajmund Ziemiński. Pejzaż 1953-2005, Galeria Zachęta, katalog wystawy, Warszawa 2010, s. 6).

Zanim jednak artysta przeniósł całą swoją uwagę na abstrakcyjne „pejzaże wewnętrzne”, aż do swojej pierwszej wystawy indywidualnej w Galerii Krzywe Koło w Warszawie w 1957 roku tworzył wyłącznie malarstwo przedstawiające. Oprócz martwych natur i kobiecych portretów, malował także pejzaże miejskie, na których uwieczniał widoki Starego Sącza, Sandomierza, czy też Kazimierz Dolnego nad Wisłą. Malarstwo z tego okresu bardzo silnie wskazuje na staranne wykształcenie w duchu koloryzmu, które Ziemiński odebrał od jednego z mistrzów tej estetyki, czyli Artura Nacht-Samborskiego, pod kierunkiem którego Ziemiński ukończył w 1955 roku warszawską ASP. Artysta zadebiutował podczas Ogólnopolskiej Wystawy Młodej Plastyki „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi”, która odbyła się w warszawskim Arsenale w 1955 roku. Nieco później, w okresie

„odwilży”, związał się z grupą twórców skupionych wokół Mariana Bogusza i prowadzonej przez niego Galerii „Krzywe Koło”.

W „Martwej naturze czerwonej” z jednej strony wyraźne są wpływy kolorystyczne, które odnajdziemy zarówno w tematyce pracy Ziemskiego, kolorystyce przecież z dużym zamięświeleniem oddawali się studiom tematyce wanitatywnej, jak również w zastosowanej kolorystyce i sposobie kładzenia plamy barwnej. Z drugiej jednak strony nie jest to typowy dla tradycji kolorystycznej sposób opracowywania brył i umieszczania ich w przestrzeni. Szczególnie w tym względzie uderza pewna schematyczność rysunku, co w połączeniu z zawieszeniem całej kompozycji w nieokreślonej czerwonej przestrzeni bardzo odważnie zmierza w kierunku abstrakcji figuratywnej, znanej chociażby z twórczości artystów francuskiej awangardy powojennej.

Z tego względu jest to dzieło bardzo liminalne, które stanowi pomost pomiędzy estetyką przedwojenną i poodwilżową. Jak zauważył Jerzy Olkiewicz: „W malarstwie Rajmunda Ziemskiego stapiają się dwa pozornie sprzeczne nurty: tendencje ekspresyjne i kolorystyczna intymność, o jaką posadzić można tylko zdeklarowanego liryka. Wygląda to tak, jakby Ziemiński-malarz zaprogramował tematykę malarską nie wolną od pewnej drastyczności czy dosadności – a Ziemiński-poeta w trakcie wykonywania programu rozładowywał go właściwą sobie kameralnością i liryką. Powstaje stop zupełnie specjalny, określający indywidualność malarza” (Jerzy Olkiewicz, Plastyka. Rajmund Ziemiński, „Kultura” 1968 nr 12 [24 III]).



14 †

STEFAN GIEROWSKI

1925

Martwa natura z czajnikiem, 1948-1949

olej/plótno, 49,5 x 61 cm
sygnowany l.d.: 'S. Gierowski'

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

11 200 - 15 600 EUR

OPINIE:

autentyczność pracy została potwierdzona przez Fundację Stefana Gierowskiego w Warszawie
praca zostanie umieszczona w archiwum Fundacji

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

Jeden z najwybitniejszych polskich malarzy XX wieku, obył studia artystyczne w Krakowie (1945-48), w pracowniach Zbigniewa Pronaszki i Karola Frycza. Twórczą praktykę wsparł gruntowną wiedzą historyczną zdobytą jako słuchacz wydziału historii sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. W 1949 roku Gierowski przeniósł się do Warszawy. Od połowy lat 50. (do roku 1960) zaangażował się w działania nowopowstałej Galerii Krzywe Koło, ściśle współpracując z Marianem Boguszem przy tworzeniu programu galerii.

Równocześnie w jego twórczości od 1957 roku dokonuje się ważna zmiana, uważana za decydujące obranie kierunku na resztę życia. Zaczyna malować obrazy oznaczane numeracją łacińską. Początkowo nawiązuje w nich do informelu, ale od połowy lat 60. w jego malarstwie na plan pierwszy zaczynają wybijać się zagadnienia światła, barwy, przestrzeni i ruchu. Jest to równocześnie czas pierwszych wystaw (Ogólnopolska Wystawa Młodej Plastyki w warszawskim Arsenale w 1955 roku, konkurs eliminacyjny do Międzynarodowej Wystawy Sztuki Młodych w Zachęcie w 1955 roku,

Wystawa Młodego Malarstwa i Rzeźby w Sopocie w 1957 roku). O pracach artysty pisali z uznaniem najwybitniejsi przedstawiciele ówczesnej krytyki artystycznej: Aleksander Wojciechowski, Jerzy Stajuda, Julian Przyboś i Zbigniew Herbert. Jednak nim artysta osiągnął ten przełomowy moment minęło przecież dobrych kilka lat. Jak artysta doszedł do miejsca, w którym tak przychylnie wyrażała się o nim krytyka? Na rynku aukcyjnym niezwykle rzadko zdarzają się prace z tego okresu (między zakończeniem studiów a inicjacją cyklu „Obrazów”). Jedną ze wskazówek w odpowiedzi na to pytanie jest „Martwa natura z czajniczką”, praca powstała w latach 1948-49. Młody Stefan Gierowski wyruszał tu w kilkuletnią podróż, która zawiodła go do abstrakcji. Świat Gierowskiego zmierza ku abstrakcji w sposób subtelny. „Łamiąca się” przestrzeń, lewitujące przedmioty, obwiedzione grubym konturem, niepewność odnośnie tożsamości przedstawionych rzeczy (czy artysta przedstawił okno, czy obraz w obrazie?) oraz użycie koloru, które nie opisuje i nie ma rzetelnie opisywać rzeczywistości. A w tle, dosłownie w tle, tapeta pokoju (?), wróżąca już malarskie osiągnięcia artysty nadchodzących dekad.



15 †

HENRYK HAYDEN

1883-1970

"Martwa natura na żółtym tle" ("Nature morte fond jaune"), 1965

olej/ płótno, 58,5 x 72 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Hayden | 65'

opisany na odwrociu: '20F', opisany na krośnie malarskim numerami inwentarzowymi:

'9045', '1942', 'C 3605' i '3F' oraz tytułem pracy: 'NATURE MORTE FOND ON | JAUNE',

papierowa nalepka zakładu James Bourlet & Sons Ltd. z Londynu

oraz fragmentarycznie zachowana nalepka wystawowa (Montreal?)

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

6 700 - 8 900 EUR

POCHODZENIE:

Waddington Galleries, Londyn, no. 9045

kolekcja prywatna, Londyn

dom aukcyjny Bonhams, Londyn, listopad 2015

kolekcja prywatna, Polska

„Malarstwo nie jest dodawaniem, jest odejmowaniem. (...)

Trzeba ująć tyle, ile to możliwe, odjąć, oczyścić, (...)

pozostawić tylko to, co istotne”.

Henryk Hayden







Henryk Hayden, Martwa natura z karafką, 1920



Henryk Hayden, Martwa natura z owocami, 1946

HENRYK HAYDEN Z MARTWĄ NATURĄ PRZEZ LATA

Począwszy od pierwszych lat kariery malarskiej Haydena, w jego twórczości dominowały właściwie trzy gatunki, których forma i kompozycja ewoluowały wraz z rozwojem samego malarza. Pejzaż, portret i martwa natura znajdowały się w samym centrum zainteresowania artysty, który wciąż poszukiwał i eksperymentował. To właśnie dlatego prace z różnych faz w plastycznej działalności Haydena są tak odmienne i tak indywidualne. Martwe natury, tak jak i inne dzieła, podlegały tym zachodzącym na przestrzeni dekad zmianom. W okresie kubistycznym trwającym do początku lat 20. XX stulecia artysta kreował kompozycje, które klasą artystyczną nie odbiegały od prac takich mistrzów jak Pablo Picasso, Georges Braque czy Juan Gris. W dwudziestolecu międzywojennym powstawały natomiast już silnie klasycyzujące układy, w których to Hayden przybliżał się do tendencji realistycznych. Prawdziwe novum przyniosły w dorobku artysty kolejne dekady, na przestrzeni których jego styl uległ diametralnej metamorfozie.

Powojenny okres w twórczości Henryka Haydena definitywnie odróżnia się od jego wcześniejszych dokonań na polu malarstwa. Daleko idąca synteza form nigdy jednak nie przekroczyła w jego artystycznym *oeuvre* granicy figuracji. Malarz na zawsze pozostał wierny strukturalizmowi przedmiotów, które z czasem podporządkował tylko barwie. Genezy owych stylistycznych uproszczeń doszukiwać należałoby się zapewne gdzieś na początku drogi twórczej Haydena, kiedy to jako zdeterminowany do zmian buntownik wkraczał na drogi kubizmu. Martwe natury powstające od lat 50. XX wieku są z jednej strony kontynuacją zdobytych przed wojną doświadczeń, a z drugiej wpisują się w odrębną i zupełnie innowacyjny etap jego działalności. Przedmioty stają się w tych kompozycjach symbolami.

Artysta sprowadza kształty do prostych, jednoznacznych form. Rysunek zdaje się tutaj wręcz nieporadny, niedbały, nawet prymitywizujący. Główną rolę odgrywa barwa – to ona staje się nośnikiem emocji. Pomimo dalece radykalnego charakteru w późnych pracach Haydena doszukiwać należy się pewnych analogii ze sztuką dawnych mistrzów. Pomimo że porównanie to może wydawać się wręcz obrazoburczym, to przyznać należy, iż szczególnie martwe natury malarza implikują w sobie intymność ujęcia, symbolikę i nastrój właściwe przedstawieniom XVII-wiecznych Holendrów. Następuje tu zatem fascynująca fuzja tradycji i innowacji, które przenikają się, wzajemnie uzupełniając i dopowiadając treść.

„Cała kariera artystyczna Haydena to wzór uczciwości, prostoty i wierności idei sztuki. Jest odzwierciedleniem osobowości malarza jako człowieka, którą tak pięknie scharakteryzował Pierre Célice: 'Kiedy spotkałem Henryka Haydena w roku 1953, miałem zaledwie dwadzieścia jeden lat, podczas gdy on zbliżał się do siedemdziesiątki. Początki były niełatwe, gdyż był dla mnie kimś imponującym czy wręcz autorytatywnym. To prawda, że mógł przy pierwszym zbliżeniu wydać się kimś chłodnym, ale bardzo szybko zrozumiałem, że za odwiecznym garniturem tweedowym, nieodłączną cygarniczką i tym rodzajem mówienia bez podnoszenia głosu, krył się człowiek wielkiej dobroci, lecz także olbrzymiej skromności. Człowiek wiary i słowa, wrogi wszelkiej ekstrawagancji. Człowiek o biblijnej prostocie” (Christophe Zagrodzki, Heni Hayden, katalog wystawy, Biblioteka Polska w Paryżu, Paryż-Przemyśl 2012, s. 57). Ta prostota właśnie stała się po latach poszukiwań dla Haydena sensem jego artystycznych i ideowych przekonań.

16 †

RAFAŁ BUJNOWSKI

1974

Pilot i kaseta VHS, 2001

akryl/plótno, kaseta VHS: 19 x 10,5 x 3 cm, pilot: 18 x 6,5 x 2 cm

obydwie prace sygnowane, datowane i opisane na odwrociu:

'KASETA VHS | BUJNOWSKI / 2001' oraz pieczęć Muzeum Narodowego w Warszawie

'PILOT | Bujnowski / 2001' oraz pieczęć Muzeum Narodowego w Warszawie

estymacja:

3 500 - 5 000 PLN

800 - 1 200 EUR

Prace Bujnowskiego inspirowane są przedmiotami codziennego użytku, bądź obiektami z przestrzeni publicznej. W tym przypadku używa metody stricte malarskiej, aby przedstawić pilot od telewizora oraz kasety VHS w swych rzeczywistych formach, porzucając iluzję trzeciego wymiaru. Przez wybraną metodę ich detale są nieco uproszczone.

W latach 1999-2002 Bujnowski stworzył całą serię podobnych obrazów-przedmiotów będącą swego rodzaju kontemplacją nad otaczającymi nas „zwykłymi” rzeczami. Tak powstała seria „Obrazy-Przedmioty”, której częścią jest praca „Pilot i kaseta VHS”. Co ciekawe, początkowo artysta sprzedawał swoje dzieła w cenie przedmiotów, które dane płótno przedstawiało. Te konkretne działania podkreślały namysł podjęty w każdej z prac, były symulakrum samych obiektów.



17 †

BOLESŁAW CYBIS

1895-1957

"Martwa natura z kluczem", po 1925

olej/plótno, 70,5 x 60,5 cm

opisany ołówkiem na krośnię malarskim:

'BOLESŁAW CYBIS | MARTWA NATURA Z KLUCZEM'

estymacja:

250 000 - 350 000 PLN

55 600 - 77 800 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Rempex, Warszawa, wrzesień 2007

DESA Unicum, Warszawa, październik 2013

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Wystawa malarstwa i rysunku Bolesława Cybisa, Muzeum Okręgowe w Toruniu,

Kamienica pod Gwiazdą, 6 maja 1984 – 15 maja 1985

„(...) największy dług wobec Nowej Rzeczowości zaciągnęli ‘łukaszowcy’. Sztuka uczniów Tadeusza Pruszkowskiego była spokojna, opanowana, często monumentalna, na pozór bez-namiętna. ‘Bractwo św. Łukasza’ – już samą nazwą, kultem przeszłości, wspólnotą pracy nawiązywało do ‘nazareńczyków’. Do tych analogii przyznawali się sami artyści”.

Teresa Grzybkowska, Bolesław Cybis w kręgu europejskich inspiracji. Od Nowej Rzeczowości do Balthusa, w: Bolesław Cybis 1895-1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych, katalog wystawy, oprac. Anna Prugar-Myślik, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002, s. 39





Fragment Wystawy malarstwa i rysunku Bolesława Cybisa, Toruń, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Kamienica pod Gwiazdą, 1984-1985
po prawej stronie: Martwa natura z kluczem

DO RZECZY: NOWOCZESNOŚĆ BOLESŁAWA CYBISA

Zaraz po przyjeździe do Warszawy Cybis złożył podanie o przyjęcie jako wolny słuchacz do Szkoły Sztuk Pięknych. Ten ukształtowany już wówczas artysta, który współtworzył rosyjską awangardę o rodowodzie kubistyczno-futurystycznym, zapisał się do pracowni prof. Tadeusza Pruszkowskiego. To miejsce mogłoby się wydawać ostatnim dla artysty takiego jak on. Darzono w niej szczególną estymą malarzy włoskiego renesansu i niderlandzkich tzw. złotego wieku. Nieufność Pruszkowskiego dla tego, co artystycznie działało się w Paryżu, nie zraziła Cybisa. Jego nowy nauczyciel miał w sobie magnetyczne właściwości, które przyciągały ludzi oraz niezwykle zdolności więzotwórcze. Uczniów traktował w sposób bezpośredni, nie starając się wytworzyć bariery towarzyszącej relacji nauczyciel-uczeń. Był jednak wymagającym nauczycielem, uczącym rzetelnie malarskiego rzemiosła. W jego pracowni zebrała się grupa zdolnych uczniów, którzy przeszli do historii sztuki pod wybraną dla siebie nazwą – Bractwo św. Łukasza. Do grona założycieli tej grupy należeli: Tadeusz Pruszkowski – noszący tytuł „mistrza”, Bolesław Cybis, Jan Gotard, Aleksander Jędrzejewski, Elias Kanarek, Edward Kokoszko, Antoni Michalak, Janusz Podoski, Mieczysław Schulz, Czesław Wdowiszewski, Jan Wydra oraz Jan Zamoyski. Nazwa nawiązywała do średniowiecznej i nowożytnej tradycji rzemieślniczej i akcentowała przywiązanie do myśli o sztuce jako świadomym, zgodnym z regułami, wytwarzaniem przedmiotów. Św. Łukasz, patron malarzy, był tradycyjnie (pierwsza wzmianka o tym pochodzi z VI wieku) uważany za malarza.

W 1970 roku Jan Zamoyski, członek i założyciel grupy, wspominał motywację młodych artystów, która przyświecała założeniu Bractwa św. Łukasza (1925). „Maluj jak chcesz, byle dobrze” – to hasło miało streszczać ich intencje. Hasło to wymaga jednak wyjaśnienia. Założenie twórców grupy było takie: zmiany w sztuce, które zaszły w drugiej połowie XIX i na początku XX wieku spowodowały, że sztuka zmienia się szybko. To nie jest ta sztuka co kiedyś, ściśle związana ze światopoglądem, religią, poziomem nauki i techniki, układem stosunków społecznych i politycznych oraz warunkami geograficznymi. Dawniej malarstwo spełniało konkretne zadania i powstawało na zamówienie, a sposoby obrazowania zmieniały się wolniej, jakby wskutek działania jakiegoś łagodnego, rozciągniętego w czasie procesu fizycznego. Jednak teraz (mowa o trzeciej dekadzie XX wieku) – w ocenie Cybisa i współtworzących z nim Bractwo św. Łukasza – naturalnym środowiskiem dla obrazów stała się wystawa. A więc kiedyś sztuka towarzyszyła życiu, teraz została zamknięta w czterech wystawowych ścianach. Konsekwencją takiego stanu rzeczy jest fakt, że ich twórcy malują świadomi tego, że jeśli obraz nie wyróżni się na wystawie, przepadnie. Musi zatem zwracać na siebie uwagę „innością” i zaskakującą nowością. A tego młodzi artyści, zrzeszający się pod pradawną, cechową nazwą, bardzo nie chcieli.



Autor nieznany, Martwa natura z zapisem nutowym, rysunkami i kluczami, około 1800
kolekcja prywatna

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

Pietyzm techniczny był obecny również w pracach twórców Nowej Rzeczowości, która formowała się na terenie różnych miast Republiki Weimarskiej w tym samym okresie co twórczość Pruszkowiaków. Artyści ci pragnęli przedstawiać rzeczywistość obiektywnie, w sposób bliski notacji fotograficznej. Ich twórczość była sprzeciwem wobec ekspresjonizmu, a na burzliwą rzeczywistość powojennych Niemiec reagowali, nadając swoim pracom satyryczny i ironiczny wyraz. Skupienie się na obiekcie, wnikliwość w jego oddaniu na płótnie,

rzeczowość widzenia przyświecały zarówno niemieckim, jak i polskim twórcom. Twórczość Cybisa może być rozpatrywana z jednej strony jako ogniwo w artystycznym ruchu „powrotu do porządku” lat 20., z drugiej jednak jako zupełnie autonomiczne dzieło na tle swojej epoki. Cybis wypracował styl oparty na groteskowych połączeniach i deformacji, dzięki czemu jego prace są osobistą wersją niemieckiego „realizmu magicznego”. Prezentowana „Martwa natura z kluczem” dobrze pokazuje dynamikę nowoczesności i tradycji w jego dziele. Ta niezwykła, nieco enigmatyczna praca odnosi się do nowożytnych obrazów w typie trompe l’oeil, których twórcy na dwuwymiarowej płaszczyźnie podobrazia tworzyli iluzję przestrzenną, bazując na drobiazgowym realizmie przedstawienia. W prezentowanym dziele Cybis bada stosunki przestrzenne między papierowymi formami, lustrem i flakonem, osiągając ich silnie realistyczny wyraz. To oczywiście, zgodnie z ideologią Pruszkowiaków, rodzaj ćwiczenia stylistycznego i gramatycznego na temat sztuki dawnej. Cybis jednak nie tworzy pracy sztampowej i oczywiście – w prostocie wyobrażenia uzyskuje tutaj nadrealny nastrój. „Dziwność” zestawienia przedmiotów odziedziczona została, być może, po sztuce rosyjskiej, z której Cybis wyrasta. Powtórzone w lustrze odbicie kartonowej formy bliskie jest „Szkicowi pejzażowemu (Schody)” ze wczesnego okresu twórczości malarza (około 1919, kolekcja prywatna).



Alexander Kanoldt, Martwa natura z dzbankami, 1922, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

MAURYCY GOMULICKI

1969

"Queenie" (Gold), 2017

toczone aluminium, chrom, lakier, 40 x 10 x 10 cm
 sygnowany, datowany i opisany na podstawie:
 'QUEENIE | (GOLD) | UNIKAT | sygnatura | 2017'

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 500 - 6 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja instytucjonalna, Polska

Realizacje Maurycego Gomulickiego to jedne z bardziej osobliwych propozycji na artystycznej mapie kraju. Jego prace można spotkać nie tylko w kolekcjach państwowych, czy też prywatnych, lecz także natrafić na nie w przestrzeniach największych polskich miast. Najbardziej rozpoznawalną realizacją Gomulickiego jest „Fryga”, ważąca 7,5 tony 7-metrowa rzeźba, którą artysta wraz z władzami miasta umieścił na środku Placu Zamenhofa w Szczecinie. Inną unikatową realizacją w przestrzeni miejskiej był słynny różowy „Obelisk”, czyli erotyczna kontra dla późnośrednio-wiecznego poznańskiego pręgierza, którą Gomulicki wznosił w 2010 roku na poznańskim rynku. Jak artysta tłumaczył: „Mamy dwóch protagonistów: pal męczarni i różowy obelisk. Konfrontują się dwa zdarzenia falliczne o całkowicie różnej wymowie. Jedno straszne, drugie rozkoszne. Brutalności stalowego bolca przeciwstawiona zostaje cukierkowa słodczy toczona figury szachowej. Upodlenie versus rozkwitanie. Dawne kontra współczesne”.

Cykl obiektów Queenie, to rozwinięcie prac spod znaku rozpoznawczego Gomulickiego, czyli fallicznych totemów stawianych w różnych częściach kraju, w których odnajdziemy wpływy pop-artu, sztuki maskulinistycznej i sztuki przedmiotu. Artysta zapoczątkował cykl „królowych” w 2013 roku, kiedy to stworzył prawie trzymetrową formę zatytułowaną „Queen”, która swoim kształtem przypomina pionkę szachowej królowej. Majestatyczna figura została wykonana z tworzywa sztucznego, które pomalowano lakierem samochodowym, co ma na celu nawiązanie do zleceniodawcy wykonania pracy, figura bowiem trafiła do kolekcji warszawskiego przedstawicielstwa jednego ze światowych koncernów motoryzacyjnych. Queenie to seria mniejszych królowych, wykonanych w technice toczonego aluminium, które można umieścić w przestrzeniach zamkniętych. Są to prace niezwykle atrakcyjne wizualnie, co z jednej strony stanowi świadectwo konsumpcyjnego kultu przedmiotu, z drugiej, może być postrzegane jako krytyka tego fenomenu kulturowego.

Wiodącym modus operandi artysty staje się możliwość ewokowania przyjemności, a sam artysta nazywany jest często propagatorem „kultury rozkoszy”. Gomulicki dał się poznać jako artysta, który niezwykle umiejętnie potrafi przekraczać granicę pomiędzy kulturą wysoką oraz niską, bardzo często odważnie wkraczając w nieoczywiste obszary kulturowe. Artysta tym samym nie tworzy obiektów kontrowersyjnych w imię samej kontrowersji, a raczej podchodzi do kwestii dysharmonii tropów kulturowych bardziej problemowo. Co ciekawe, artysta nie eksploruje w tym względzie w obszarów tabu, a bardziej skupia się na łamaniu zasady decorum, co widoczne jest w sprzecznościach kontekstów generowanych poprzez umieszczanie swoich rzeźb w miejscach nieoczywistych. Tym samym, język wypowiedzi artysty nie jest w żaden sposób bezpośredni, ani wulgarny, a raczej przyodziany zostaje w bardzo naiwne szaty, które mimo swojej powierzchownej cukierkowości skrywają bardzo aktualną dyskusję o kulturowych stereotypach.



19 †

MAREK PIASECKI

1935-2011

"Róż", 1961-1966

asamblaż, 41,50 x 27 x 10 cm

na odwrociu papierowe nalepki z opisem pracy i adresem artysty
oraz nalepka wystawowa Muzeum Sztuki w Łodzi

estymacja:

25 000 - 35 000 PLN

5 600 - 7 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Poznań

LITERATURA:

Marek Piasecki. With care, teksty Dobromiła Błaszczyk, Dorota Łuczak, Marta Smolińska; katalog wystawy, Fundacja 9/11 Art Space, Poznań 2017, nr. kat. 90, s. 243 (il.)

Marek Piasecki. Fragile, pod red. Joanna Kortjak-Piotrowska, katalog wystawy, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2008, nr kat. V.5, s. 126 (il.)

Marek Piasecki, wybór tekstów Józef Chrobak, red. katalogu Anna Bujnowska, Galeria Starmach, Kraków 2004, s. nlb. (il.)

Intermedialność stała się wyróżnikiem wysoce oryginalnej twórczości Marka Piaseckiego. Artysta eksperymentował z malarstwem, grafiką i fotografią, wpisując się w neodadaistyczne i konceptualne przełomy w sztuce lat 60. Piasecki zasłynął heliografiami, tzw. „miniaturami”, kolażami oraz obiektami przestrzennymi. „Róż” należy do tej ostatniej grupy. Artysta stworzył z prostych materiałów (szkło i drewno) skrzynkę, która swoją konstrukcją zachęca do podglądania obiektu wewnątrz. Przedmiot ten skonstruował z plastikowych fragmentów zabawek, które budują futurystyczną, błyszczącą formę surrealistycznego, naznaczonego erotycznie fetysza. Piasecki w tej i innych pracach przestrzennych dialoguje z poetyką ready-made, który z zupełnie obiektywnego przedmiotu Duchampa, w rękach surrealistów i dadaistów zachęca do igraszki intelektualnej i rozbudza skrywane pragnienia. Piasecki już od lat 40. zbierał przypadkowo znalezione przedmioty, które z czasem zaczęły wypełniać jego mieszkanie w Krakowie oraz, później, w szwedzkim Lund. Interpretatorzy jego twórczości porównują jego mieszkanie-pracownię do Merzbau Kurta Schwittersa.



20 †

ZYGMUNT JÓZEF MENKES

1896-1986

Martwa natura z bukietem kwiatów, przed 1948

olej/plótno, 75 x 51 cm

sygnowany p.d.: 'Menkes'

na odwrociu nalepka Colorado Springs Fine Arts Center

oraz Galerie Georges Giroux w Brukseli

estymacja:

70 000 - 90 000 PLN

15 600 - 20 000 EUR

WYSTAWIANY:

Exposition d'Art American Contemporain, Galerie Georges Giroux, Bruksela, 1948

Colorado Springs Fine Arts Center, wystawa stała, 1966 (dar Paula Portera)

W 1923 roku Zygmunt Menkes przybył po raz pierwszy do Paryża, aby dwa lata później zamieszkać w stolicy Francji na stałe. Jego barwny, liryczny styl kształtował się pod wpływem międzynarodowej artystycznej bohemy istniejącej na paryskim Montparnassie. Artysta twierdził nawet, że Francja „to jedyny kraj, w którym malarstwo żyje”. Dla przybyszów z Europy Środkowo-Wschodniej przystaniami stawały się nad Sekwaną kawiarnie, pracownie czy szkoły artystyczne. Menkes, wkrótce po przybyciu do Francji, zyskał znajomości z głównymi postaciami Szkoły Paryskiej, np. Eugeniuszem Zakiem, Markiem Chagallem czy Julesem Pascinem. Jego malarstwo stanowiło próbę połączenia nowoczesnej wrażliwości kolorystycznej oraz tradycji żydowskiej, której upatrywano w duchu Południa. Już w 1929 roku Menkes stał się bohaterem jednej z książek z serii Les Peintres Nouveaux, poświęconej twórcom współczesnej sztuki we Francji (E. Teriade, Menkes, Paris 1929). W 1935 roku artysta zamieszkał w Nowym Jorku, a jego malarstwo w kolejnych dekadach zyskało charakterystyczny, oparty na linii styl. Prezentowana „Martwa natura z bukietem kwiatów” powstała w latach 40. XX stulecia. Menkes wielokrotnie podejmował temat martwej natury, której, dzięki zaletom formalnym – bogatym zestrojeniom barwnym, „przecinkom” farby nakładanym jako ekwiwalent dźwięków – nadawał muzyczny charakter. Szklany wazon z bukietem różnorodnych kwiatów artysta umieścił na tle białej zasłony i okna, ewokując nastrój sielanki amerykańskiej pracowni.



21 †

LEON DOŁŻYCKI

1888-1965

Martwa natura z koszem warzyw

olej/plótno, 72 x 58 cm

sygnowany p.d.: 'L. Dołżycki'

na odwrocie olejna kompozycja: Portret dziewczyny

estymacja:

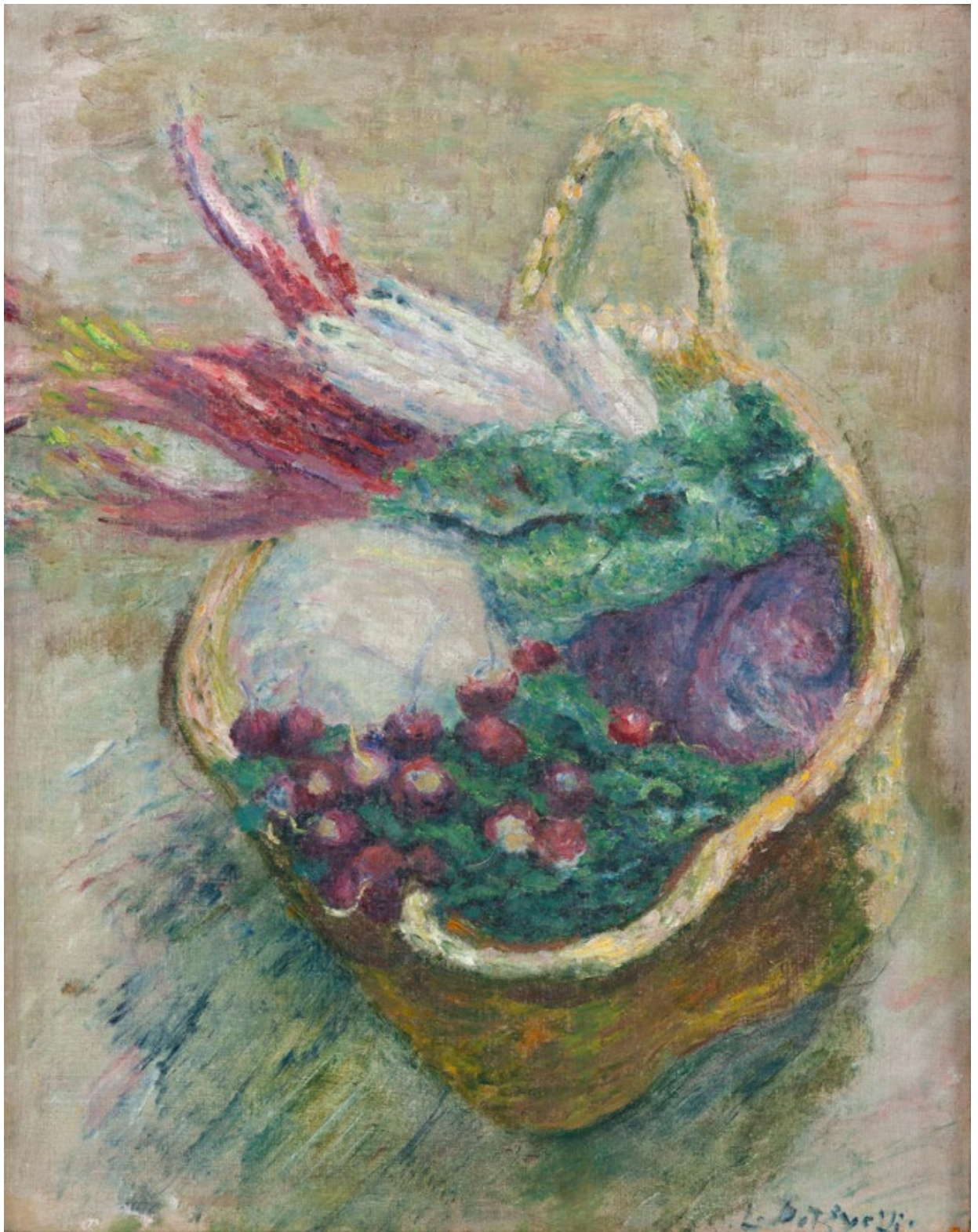
25 000 - 35 000 PLN

5 600 - 7 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Poznań

Wykształcony w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, Leon Dołżycki współtworzył pierwszą polską awangardową grupę artystyczną – Ekspresjonistów Polskich (Formistów). Jego kariera rozpięta była między Lwowem, Poznaniem i Warszawą, po wojnie także Wrocławiem i Katowicami, a działalność artystyczną łączył z działalnością pedagogiczną. Malarstwo Dołżyckiego bazowało na doświadczeniu post-impresjonizmu, które ewoluowało w stronę swoście rozumianego ekspresjonizmu. W połowie lat 30. XX wieku zaczął uprawiać twórczość kolorystyczną. Do tego rodzaju prac należy prezentowana martwa natura. Artysta silnie zniuansował powierzchnię przedstawienia. „Martwa natura z koszem warzyw” daleka jest od krzykliwości czy silnych kontrastów. Delikatne uderzenia pędzla budują misterną barwną mozaikę, z której wylania się niby potoczny temat. Temat martwej natury stanowił kluczowy motyw dla malarzy orientacji kolorystycznej – poligon doświadczeń, na którym mogli powoli dochodzić do upragnionych, barwnych i tonalnych rozwiązań artystycznych.



22 †

JUDYTA SOBEL

1924-2012

Martwa natura, około 1955

olej/plótno, 45 x 62 cm

sygnowany l.d.: 'Sobel'

na krośnie malarskim nalepka Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

6 700 - 8 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Izrael (zakup od artystki 1955)

kolekcja prywatna, Polska

Judyta Sobel już w dzieciństwie miała zadatki na wybitną artystkę.

Po wojnie, w latach 1947-50, jej talent mógł rozwijać się w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi. Była ulubioną uczennicą Władysława Strzemińskiego, którego „Teoria Widzenia” oraz „Powidoki” znacząco wpłynęły na pierwszy etap twórczości Sobel. O tym, że jej sztuka wyróżniała się na tle innych, niech świadczy fakt, iż na przełomie 1948/49, jako studentka zaledwie II roku, uczestniczyła w „I Wystawie Sztuki Nowoczesnej” zorganizowanej w Pałacu Sztuki w Krakowie. Znalazła się wśród najlepszych – Henryka Stażewskiego, Andrzeja Wróblewskiego, Alfreda Lenicy i wielu innych znakomitych artystów. Na początku lat 50., ze względu na powojenną traumę i żydowskie pochodzenie, zaczęła myśleć o emigracji. Obrazy z lat 50. powstawały między Polską, Izraelem i Stanami Zjednoczonymi, gdzie osiedliła się na stałe w 1956.



23 †

ALEKSANDRA JACHTOMA

1932

Walek

akryl/drewno, wys.: 152 cm, śr.: 23 cm
opisany markerem na uchwycie: 'A. JACHTOMA'

estymacja:

7 000 - 9 000 PLN

1 600 - 2 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

W pracach Aleksandry Jachtomy dominują nasycone kolory, które stały się znakiem rozpoznawczym artystki. W jej odczuciu: „kolor wzrusza, daje radość, budzi wstręt, zachwyca; sądzę, że dłuższe obcowanie z nim może nawet zmienić naszą świadomość (...). Chciałabym, aby niewielka ilość farby zawarta w kwadracie płótna, na skutek ukrytej w niej siły emocjonalnej, która jest tajemnicą malarstwa, czyniła człowieka lepszym, odciągała go od przyjemności, zapewniała mu przeżycia wewnętrzne, które dawniej nazywano wyższymi (Aleksandra Jachtoma, w: *Artyści mówią*, red. Elżbieta Dzikowska, Warszawa, 2011, s. 118). Drugim elementem charakterystycznym w jej twórczości jest utajone w kolorze światło, które artystka wydobywa jak to określił Ryszard Kapuściński: „poprzez oczyszczenie swoich prac ze wszystkiego, co mogłoby zamącić i zakłócić jej wizję świata – świata, jaki dla niej składa się nie z kształtów, brył i figur, ale z różnych odcieni, natężeń i rozjarzeń światła.” (Ryszard Kapuściński, cyt. za: Aleksandra Jachtoma, red. Aleksandra Jachtoma, Warszawa, 1998, s. 8).

Co ciekawe, w początkowym etapie swojej twórczości Jachtoma swobodnie zestawiała ze sobą kolory tworząc często bardzo nieoczywiste, odważne kombinacje, łączące niejednokrotnie barwy ze skrajów spektrum koloru. W późniejszym okresie twórczości, artystka buduje swoje kompozycje dużo bardziej dojrzałe, a zastosowane barwy zaczynają korespondować ze stanami emocjonalnym artystki. Wczesne prace Jachtomy bardzo łatwo rozpoznać po agresywnej czerwieni, która dominuje nad pozostałymi barwami. Późniejsze, z kolei, zdominowane są przez ulubione przez artystkę fiolety i błękity, które w odczuciu Jachtomy mają działać kojąco i uspokajająco na odbiorcę. Zastosowanie właśnie tej kolorystyki w pracy z serii przedstawiającej narzędzia kuchenne może być odczytywane jako wyjątkowo ironiczny komentarz do sposobu w jaki współczesny świat utrwała w społeczeństwie stereotypy.



24 †

RAJMUND KANELBA

1897-1960

"Green Melons"

olej/plótno, 53,5 x 74 cm

sygnowany p.g.: 'kanelba'

opisany na odwrociu tytułem: 'GREEN MELONS'

oraz numerem: '67' powtórzonym na nalepionej obok kartce

opisany na krośnie malarskim: 'STILL LIFE W/MELON.'

oraz numerami: 'C0807A', '054' i '21'

na krośnie malarskim nalepka aukcyjna domu aukcyjnego Tajan w Paryżu

nalepka z nieczytelnym napisem oraz nalepka z numerem: '5.14.00'

estymacja:

18 000 - 26 000 PLN

4 000 - 5 800 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Tajan, Paryż, grudzień 2014

kolekcja prywatna, Polska

Spośród reprezentantów środowiska École de Paris Rajmund Kanelba wyróżniał się jako doskonały kolorysta. Wprawdzie największą sławę malarz uzyskał dzięki swojej twórczości portretowej (sugestywne obrazy dziecięce), która zachwycała widzów wyjątkowym nastrojem tajemniczości i niepokoju. Jednak to dzięki martwym naturom, chętnie malowanym przez całe twórcze życie, możemy dostrzec doceniany przez krytyków kolorystyczny geniusz artysty. Stosował w nich szeroką gamę barwną z przewagą delikatnych róż, fioletów, kremowych bieli, zgaszonych błękitów i soczystych ochr. Bogatą paletę kolorów ożywiał impastami mocnych lecz wyrafinowanych pociągnięć lśniącej czerni. „Green Melons” jest tego dobrym przykładem. Obraz pochodzi najpewniej z lat 50.

W tym czasie Kanelba, krążący między Nowym Jorkiem, Londynem a Paryżem, opracował własną, oryginalną formułę malarską. Tak jak we wcześniejszych okresach forma i kolor są zrównoważone, rysunek precyzyjny, a kompozycja harmonijna. Malarz obwodzi przedmioty wyraźnym, czarnym konturem. Obrazy stają się bogate fakturalnie, a kolor ożywia się. W tej, jak i w innych pracach Kanelby widoczne są znakomicie wpływy kierunków awangardy początku XX stulecia. Artysta geometryzuje kształty, które jak w sztuce kubistów zdają się przenikać wzajemnie. Deformacja prowadzi do ukazywania form jednocześnie z kilku punktów widzenia. Kolor jest tutaj natomiast wynikiem dokonań ekspresjonistów. Samego twórcę należałoby zaś bez wątpienia ulokować w gronie przedstawicieli tej stylistyki.



25 †

JERZY NOWOSIELSKI

1923-2011

Martwa natura, 1987

olej/ płótno, 73,5 x 92 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'JERZY NOWOSIELSKI 1987'

estymacja:

130 000 - 180 000 PLN

28 900 - 40 000 EUR

OPINIE:

autentyczność została skonsultowana z Fundacją Nowosielskich w Krakowie

POCHODZENIE:

Pragaleria, 2018

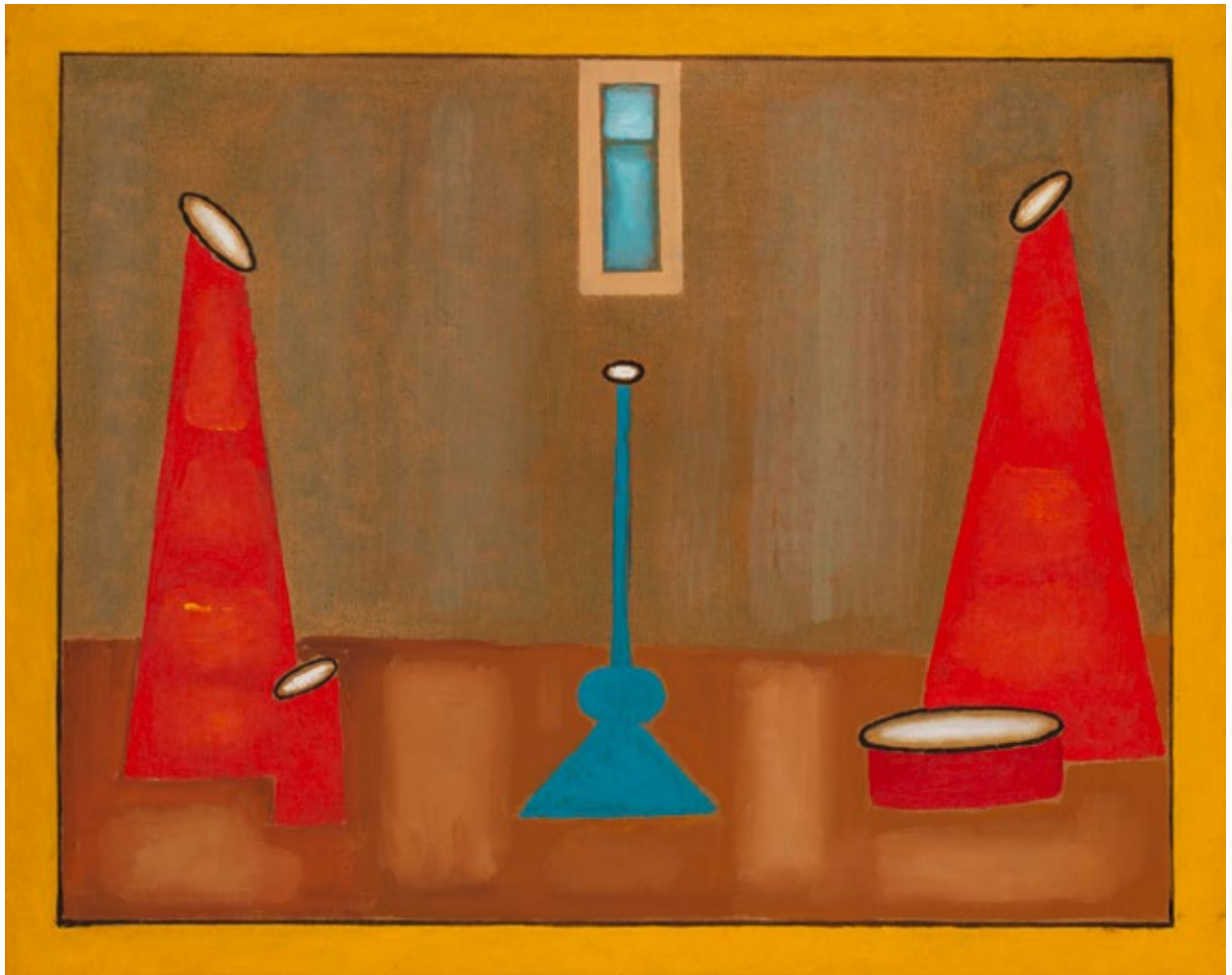
kolekcja instytucjonalna, Polska

Desa Unicum, 2019

kolekcja prywatna, Polska

„Malowanie obrazów to jest przygotowywanie sobie przestrzeni,
w której będziemy musieli żyć po śmierci, to jest budowanie sobie
mieszkania. Jeśli nie kochasz tego, co malujesz, to szkoda czasu”.

Jerzy Nowosielski



Spośród powojennych i współczesnych twórców martwych natur, dla Jerzego Nowosielskiego ten gatunek malarstwa był szczególnie ważny. Pierwsze tego typu prace artysta tworzył już w latach 40., w charakterystyczny, geometryzujący sposób, portretując zwyczajne obiekty: dzbanki, garnki, durszlaki, misy. Jego obiekty są, słowami Bożeny Kowalskiej: „uproszczone, oschłe i dosłowne. Przez ich wyizolowanie ze zwykłego kontekstu, obdarzenie bytem niezależnym i odrealnienie przez intensywność barw, nabierają nieoczekiwanej poetyki i patosu. Dzięki ich monumentalizacji, wydzielającej linii konturowej i zgrzebnym kontrastom rozbłysków bieli lub świecącego koloru przeciwstawionego dominancie tła – zyskują one pozajednostkową, a nawet ponadprzedmiotową wymowę idoli. Antynomia między ich prozaiczną rolą w wymiarze codzienności i sakralno-obrzędowym znaczeniem nadanym w kreacji artystycznej była momentem niepokojącym, budzącym nieufność do nawyków potocznego widzenia i ocen” (Bożena Kowalska, *Polska awangarda malarska. Szanse i mity. 1945-1980*, Warszawa 1988, s. 129-130).

Martwa natura prezentowana w niniejszym katalogu jest reprezentatywnym przykładem tej części dorobku Jerzego Nowosielskiego. Artysta starannie rozmieścił przedmioty na spłaszczonym planie perspektywicznym. Wydają się niemal odrealnione. Płótno ukazuje zamiłowanie artysty do ciepłej palety barwnej, a przede wszystkim skłonność do syntezy graniczącej z abstrakcją. Emaliowane naczynia przybierają w niej niemal kubistyczne formy, a jednocześnie przypominają tak chętnie portretowane modelki Nowosielskiego. Prace o tej samej tematyce znajdują się w publicznych kolekcjach sztuki, np. w Muzeum Śląskim w Katowicach („Martwa natura fantazyjna”, 1986) i w Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu („Martwa natura”, 1986).

Kompozycja jak w soczewce ukazuje główne fascynacje i wpływy malarstwa tego artysty: zainteresowanie wschodnią sztuką sakralną, abstrakcją, oniryzm. Co więcej, Jerzy Lessman usytuował ten rodzaj przedstawień jako łącznik pomiędzy dwoma najbardziej lotnymi zakresami tematycznymi Nowosielskiego: surowymi, schematycznymi portretami i przejmującymi pejzażami. Dla zrozumienia tej formy ekspresji kluczowe są zwłaszcza prawosławne ikony, które fascynowały Nowosielskiego od początku twórczości. W młodości doznał artystycznego oświecenia wskutek pielgrzymki do Ławry Pocajowskiej na Wołyniu. Kilka lat później rozpoczął studia w krakowskiej Kunstgewerbeschule, a w 1942 roku dołączył do wspólnoty Ławry św. Jana Chrzyciela, w której zaczął zapoznawać się ze sztuką ikonopisarstwa. Po II wojnie światowej kontynuował naukę w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych i szybko stał się jednym z najważniejszych członków tak zwanej II Grupy Krakowskiej. Inną, niesłychanie ważną inspiracją w twórczości Nowosielskiego był międzynarodowy surrealizm, objawiający się u krakowskiego malarza wyborem sugestywnych tematów, które najpełniej realizował w postaci pejzaży i portretów. Użyte w prezentowanej kompozycji przedmioty również do złudzenia przypominają postaci ludzkie, mimo że reprezentują świat przedmiotów.





26 †

JAN SZANCENBACH

1928-1998

"Martwa natura z miedzianym dzbanem II", 1984

olej/plótno, 80 x 95 cm

sygnowany l.d.: 'Szancenbach'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:

'JAN SZANCENBACH | MARTWA NATURA Z MIEDZIANYM | DZBANEM II | 1984'

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 400 - 4 500 EUR

Dzieło krakowskiego artysty przedstawia martwą naturę w ciepłych, jesiennych barwach. Na pierwszy rzut oka może się zdawać, że plótno Szancenbacha jest „klasyczne”, bądź „zwyczajne” jeśli chodzi o tego typu obrazy. Jednak uwagę szybko przyciąga wiele nietypowych elementów tej pracy. Przede wszystkim technika malarska Szancenbacha zaskakuje i mimo że, obraz jest z 1984 roku, ma miejscami charakter neoimpresjonistyczny. Przykładowo, wiklinowe koszyki zdają się nawiązywać do puentylizmu tzn. techniki kształtowania formy obrazu, gdzie malarz używa gęsto ułożonych punktów, bądź kresek, które zlewając się ze sobą, tworzą obraz. Technika ta głównie jest kojarzona z wielkimi artystami szkoły francuskiej takim jak Georges Seurat, czy Paul Signac. Na przykładzie „Martwej natury z miedzianym dzbanem II”, można także dostrzec elementy kapizmu, inaczej koloryzmu, pod którego to wpływu Szancenbach w dużej mierze tworzył. Wymieniony ruch artystyczny charakteryzował się zainteresowaniem artystów kolorem. To barwa była ważniejszy od samej kompozycji i rysunku, i to właśnie ona miała decydować o nastroju dzieła. Szancenbach potraktował to plótno kolorystycznie – namalował martwą naturę w sposób bezpośredni – starał się uniknąć symboliki, dwuznaczności, czy literackich nawiązań, wzorem malarstwa autonomicznego swoich mistrzów.



27 †

IWO RUTKIEWICZ

1968

"Wszystkie białe rzeczy, które mam", 2007

lambda/papier fotograficzny, pianka, 48 x 70 cm
ed. 5 + 1 AP

estymacja:

4 000 - 6 000 PLN

900 - 1 400 EUR

POCHODZENIE:

4 Aukcja Sztuki Współczesnej Fundacji Bátor Tábor, DESA Unicum, październik 2016
kolekcja prywatna, Polska

Iwo Rutkiewicz artystyczną edukację odebrał na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu oraz w Fundacji de Ateliers w Amsterdamie. Twórca posługuje się medium fotografii, wideo czy malarstwa. W swojej twórczości skupia się na przedmiocie, wybierając obiekty z własnego otoczenia, przestrzeni cyfrowej czy sztuczne modele stworzone w pracowni. Rutkiewicz dokontekstualizuje przedmioty, nadając im autonomiczną rangę, niekiedy nasycając je nowym znaczeniem. Prezentowana fotografia zbiera białe przedmioty z otoczenia artysty, które na co dzień stanowią obiekty domowego użytku. Tutaj jednak budują malowniczy krajobraz, który jednak, za sprawą geometrycznego rygoru, wchodzi w dialog z estetyką awangardowych prądów: konstruktywizmu, produktywizmu czy funkcjonalizmu.



28 †

TADEUSZ KANTOR

1915-1990

"Podziały I", 1966

kredka/papier naklejony na płótno, 73 x 54 cm

sygnowany pieczęcią autorską p.d.: 't. kantor' oraz tuszem: 'T. Kantor'

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Kantor | 1966'

opisany na odwrociu: '02.III.18.82 | 5.II.82 (...)'

oraz nalepka z Galerie de France w Paryżu; na krośnię malarskim opisany: 'TK d 271'

na odwrociu ramy opisany: 'seria 3 obrazy'

oraz nalepki z Muzeum Sztuki w Łodzi z informacjami o wystawach w Whitechapel Gallery w Londynie

oraz Kulturhuset w Sztokholmie, nalepka inwentarzowa w języku norweskim

oraz pieczęć Henie Ostand Kunstcenter w Oslo

estymacja:

130 000 - 180 000 PLN

28 900 - 40 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Łódź

kolekcja instytucjonalna, Polska

WYSTAWIANY:

Tadeusz Kantor, Henie Ostand Kunstcenter, Oslo, 1973

Kantor – Emballages, Whitechapel Gallery, Londyn, 1974

Kantor – Emballages, Kulturhuset, Sztokholm, 1975

Tadeusz Kantor – Métamorphoses (peintures, objects, dessins 1947-1981) – Maria Stangret (pièces),

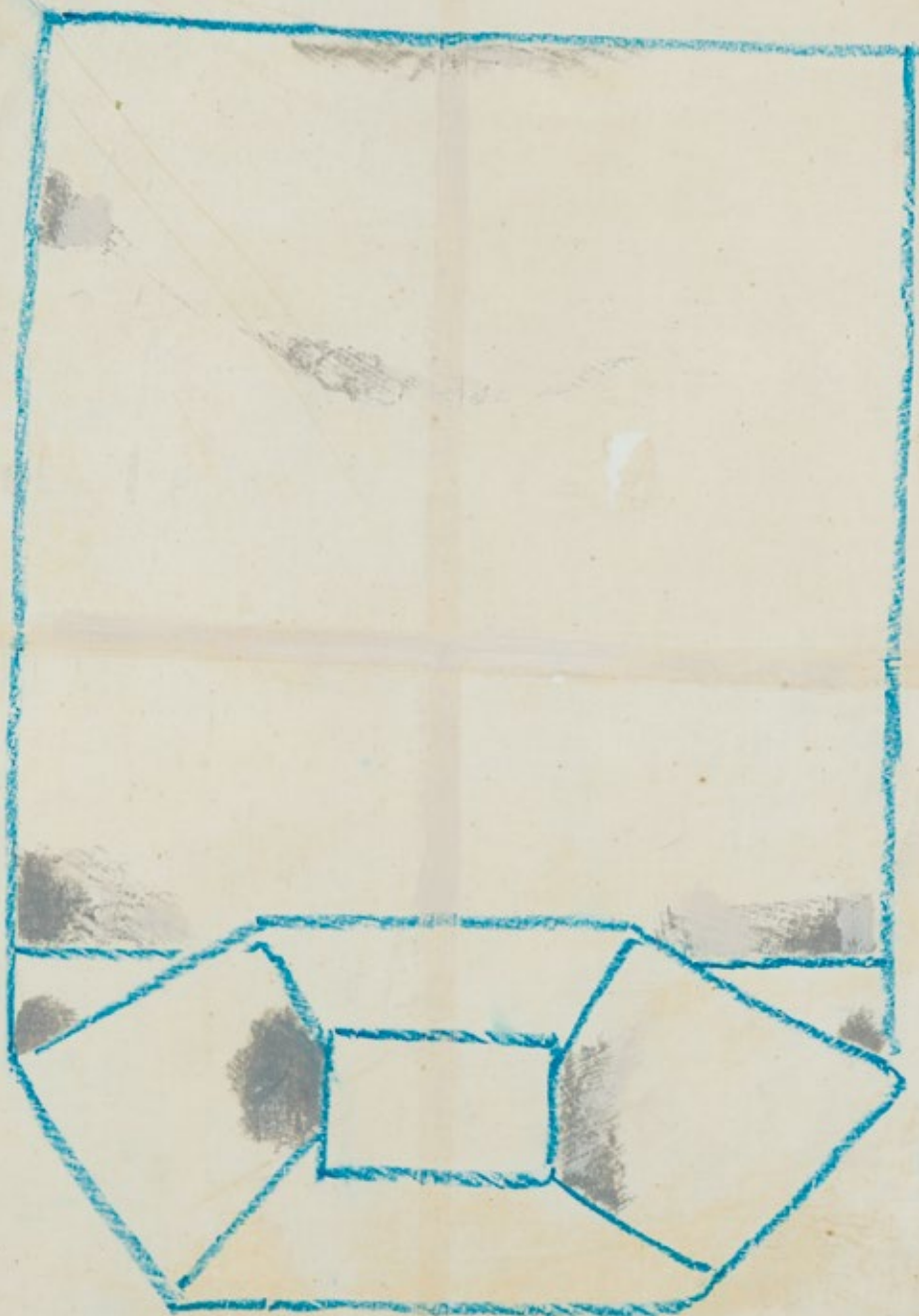
Galerie de France, Paryż, 1982

Malowanie progów w 100. rocznicę urodzin Tadeusza Kantora, Muzeum Śląskie, Katowice, 2015

Muzeum Śląskie, Katowice, ekspozycja stała, 2015-2018

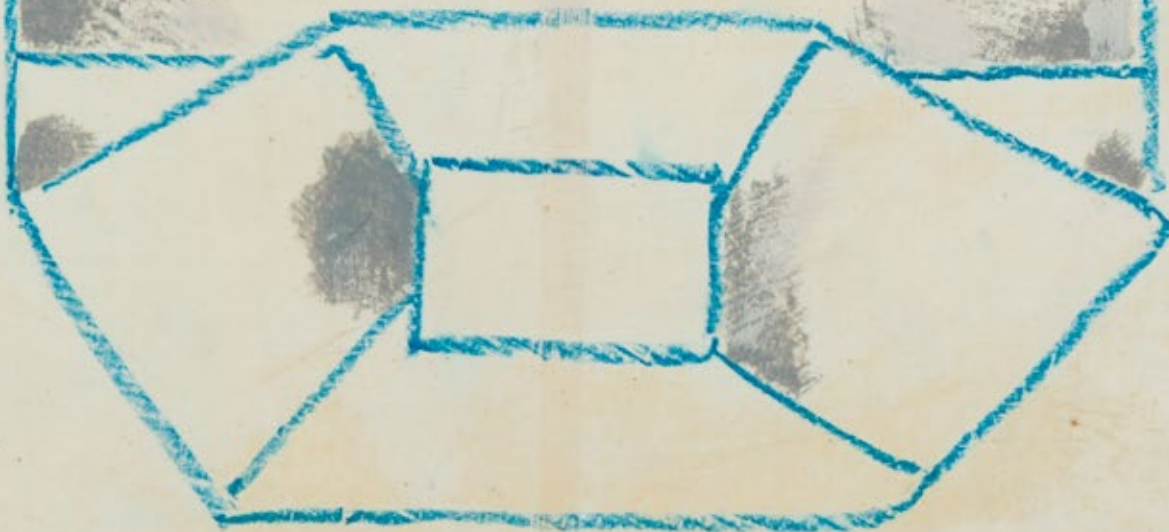
LITERATURA:

Wiesław Borowski, Tadeusz Kantor, Warszawa 1982, s. 67, nr kat. 97 (il., jako dzieło z serii „Torby (podziały); rysunki, 1964”)



L. Hennio

W 1961 artysta opublikował „Manifest ambalaży”, w którym pisał:
„Przedmiot interesował mnie zawsze. Zdawałem sobie sprawę, że on sam jest nie do zwyciężenia i niedostępny. Naturalistycznie odtworzony na obrazie staje się mniej lub bardziej naiwnym fetyszem. Kolor, który usiłuje go dotknąć, uwikluje się natychmiast w pasjonującą przygodę światła, materii i fantomów. Ale przedmiot trwa dalej nieodgadniony. Czy nie można by go 'dotknąć' w inny sposób. Sztuczny. Poprzez negatyw, odcisk lub przez ukrycie. Przez coś, co go ukrywa” (Wiesław Borowski, Tadeusz Kantor, Warszawa 1982, s. 147-148). Obiekty interesujące artystę miały „niski” status, nie budzące żadnych skojarzeń z kulturą wysoką, przyciągające raczej uwagę swoją powszedniością i brzydotą – co miało szczególną wartość dla surrealistów. Przedmioty znalezione przypadkiem, postrzegane z nieznanej dotąd perspektywy, okazywały się katalizatorem nieoczekiwanych skojarzeń, uruchamiających strumień świadomości. Kompozycje, Kantor nazywał „ambalazami” były zarówno przedmiotami, jak i ich opakowaniem, zakryciem, mającymi dla artysty znaczenie formalne. Były one konkretną propozycją w debacie o kształcie nowoczesnego malarstwa, a jednocześnie posiadały charakter „autonomiczny”. Obiekty same w sobie nie wytwarzały znaczenia, nie tylko będąc fragmentem powierzchni obrazu, ale również wywołujące skojarzenia z zakrywaniem, zatajaniem czegoś, w ten właśnie sposób będąc w stanie ewokując wrażenie czegoś, co mogłoby być postrzegane jako surrealistycznie pojmowana „niesamowitość” i tajemnica. Prezentowana tutaj praca Kantora z 1966 roku (jedna z cyklu 3 analogicznych) pozostaje nie tyle przedmiotem, co jego reprezentacją. „Przedmiotowość” sztuki, którą interesował się Kantor w latach 60. zostaje tutaj przedstawiona metaforycznie. Wszystkie znaczenia, które pojawiają się w ambalazach Kantora tutaj wydają się kumulować w skondensowanej, oszczędnej formie.



Kantor



Tadeusz Kantor, „Płótno opakowane”
z cyklu „Wszystko wisi na włosku”, 1973
kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum



Tadeusz Kantor, „Emballages, objets, personnages nr 5”, 1968
kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum

**„Słowo emballer słyszało się ciągle
w każdym sklepie. – Dopiero kiedy
znalazłem w słowniku pochodzący
od tego słowa rzeczownik
»emballage«, uderzyła mnie
jego trafność w stosunku
do sensu i rodzaju moich
poczynów artystycznych”.**

Tadeusz Kantor



Tadeusz Kantor, „Egzekucja według Goi” (Emballage d'après Goya: L'exécution), 1970
kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum

29 †

JADWIGA SAWICKA

1959

"Różowa spódnica" z cyklu "Ubrania", 2004-2005

C-Print/pianka, papier fotograficzny, 134 x 88 cm
ed. 3/3

estymacja:

8 000 - 12 000 PLN

1 800 - 2 700 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Atlas Sztuki, Łódź

WYSTAWIANY:

Jadwiga Sawicka. Przyciąga i odpycha, instalacje tekstowe i fotografie, Atlas Sztuki, Łódź,
11 lutego – 23 marca 2005

„Wyniesione na obraz używane części garderoby – jak ikona, obiekt kultowy i może nawet sentymentalny w warstwie osobistej, mogą świadczyć równie dobrze o skłonnościach Sawickiej do poruszania problemów ontologicznych, jak do fetysyzowania przedmiotów”.

Anda Rottenberg, Nic w środku, „Dobre Wnętrze”, nr 2 (110), luty 2007, s. 146



30

PAWEŁ BOWNIK

1977

"Rewers 1", 2017

wydruk pigmentowy/papier archiwalny, 170 x 140 cm
(strój łowicki, Złaków Kościelny, lata 30. XX wieku)
Państwowe Muzeum Etnograficzne
w Warszawie
ed. 3/5 + 2AP

estymacja:

25 000 - 35 000 PLN

5 600 - 7 800 EUR

WYSTAWIANY:

Bownik, Rewers, Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu, Poznań, 23.06.2018-31.07.2018

Monumentalna praca Bownika wpisuje się w estetyzujący nurt polskiej fotografii współczesnej. Stanowi przy tym, jednak, niezwykle zapis działania artystycznego, w którym fotograf zamienia się w antropologa. Prace z serii „Rewers” przedstawiają konkretne, historyczne stroje ludowe ze zbiorów w Polsce, Rosji i na Białorusi. Na co dzień przyciągają widza swoją barwnością i kunsztem wykonania, lecz w przypadku redakcji Bownika zostaje pokazana ich negatywowa strona. Szycie, szwy, łączenia i druga strona materiału wskazuje na to, co pozostaje w ukryciu. Symbolicznie takie działanie, w perspektywie historycznej, odnosi się do wykluczenia natury politycznej, klasowej czy instytucjonalnej. Muzea etnograficzne najczęściej tworzą narracje na temat niższych klas, a Bownik – przez akt „wywrócenia” na drugą stronę i obiektywność zapisu fotograficznego – podważa opresyjność kanonu.



31 †

MARIAN WARZECHA

1930

Kompozycja z konikiem ("Collage 65/9"), 1965

olej/plótno, kolaż drewno, 30 x 26,5 cm
na odwrociu sygnowany i datowany ołówkiem: 'MW | 65/9'
na krośnie malarskim papierowa nalepka aukcyjna
nalepka wywozowa DESA Works of Modern Art Foreign Trade Company do Bremy

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 400 - 4 500 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Rempex, wrzesień 2006

kolekcja prywatna, Poznań

Eksperyment był nieodłącznym elementem twórczości Mariana Warzechy. Artysta studiował malarstwo (1948-50) i scenografię (1952-57) w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych i artystycznie dojrzewał w środowisku krakowskich twórców nowoczesnych. Stopniowo w jego sztuce zaczął coraz silniej dochodzić do głosu redukcjonizm – artysty używał coraz bardziej zachowawczych środków i w końcu stał się jednym z najważniejszych przedstawicieli polskiej sztuki konceptualnej (autorski cykl „Metazbiory”). Jego artystyczny temperament wyrażał się w podejmowaniu tematów egzystencjalnych oraz związanych z językiem sztuki. Kolaż artysta włączył do swojego repertuaru środków artystycznych w II połowie lat 40. XX wieku, w momencie krzepnięcia nowoczesnego języka sztuki po II wojnie światowej. W prezentowanej kompozycji z 1965 roku malarz posłużył się językiem malarstwa sztalugowego i kolażu. Zestawił ze sobą białe płótno z aplikowaną literą 'A' (aluzją do greckiej alfy jako początku?) oraz drewnianą figurkę konia na tle tarczy herbowej. To zaskakujące zestawienie zapewne nastawione jest na dadaistyczny efekt. Kompozycje Warzechy stworzone w oparciu o „obiekty znalezione” wytrącają widza z potocznych przyzwyczajeń widzenia.



32 †

WŁADYSŁAW HASIOR

1928-1999

"Grzesznicy", 1981

asamblaż/drewno, metal, tkanina, tworzywo sztuczne, 67 x 88 cm
opisany na odwrociu: 'W. Hasiór 1981 | grzesznicy'

estymacja:

70 000 - 90 000 PLN

15 600 - 20 000 EUR

OPINIE:

autentyczność potwierdzona przez dr Annę Żakiewicz

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Europa

„U Hasióra rzecz ma się inaczej. Nie dlatego, że jest mniej nowoczesny, ale dlatego zapewne, że przeżywa ten sam wiek w innej strefie ludzkiego doświadczenia. Jego sztuka jest ekspresyjna i uczuciowa w sposób jawny. Kojarzenie przedmiotów służy tu budowie metafor i działaniu symboli – które mówią i znaczą, jątrzą niepokój sumienia obok niepokoju wyobraźni – sugeruje nie tylko emocje, ale i sąd moralny”.

Janusz Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, Warszawa 1983, s. 305





Religia pozostawała w twórczości Władysława Hasiora jednym ze stałych punktów odniesienia. Jest to ciekawe o tyle, o ile stosunek artysty do tej sfery życia pozostawał niejednoznaczny. Wydaje się, że Hasior jako twórca wykształcony w akademii sztuk pięknych uważał krąg kultury chrześcijańskiej za wielki rezerwuuar wizerunków stworzonych przez wieki, będących tradycją, z której czerpanie pozostaje „świętym prawem” artysty. Estetyka, którą charakteryzują się prace Hasiora, raczej utrudnia ich odbiór w sposób analogiczny do tradycyjnej sztuki religijnej, zwłaszcza wpisanej w kontekst sakralny. Medium asamblażu i właściwe dla niego wykorzystanie obiektów gotowych, w tym plastikowych figurek wyglądających jak dziecięce zabawki czy odpustowe pamiątki oraz postaci wyciętych ze „świętych obrazków” automatycznie tworzyło dystans między odbiorcą – nawet religijnym – a samym przedstawieniem. Ten brak patosu i powagi nie powinien być jednak uważany za drwinę ze strony artysty. Wydawał się on raczej zafascynowany światem znaczeń tworzonych przez obrazy religijne, powracał do nich bowiem przez cały czas swojej aktywności artystycznej. Można odnieść wrażenie, że bardziej interesowała go jarmarczna estetyka dewocjonaliów, które zbierał do swoich asamblaży niż tworzenie krytycznego dystansu pozwalającego na polemikę z religią za pomocą jej reprezentacji. Takie wątki również dają się odnaleźć w jego twórczości, jednak zdecydowanie nie wysuwają się na pierwszy plan. Tworząc w zastanym kontekście, tworzonemu przez światopogląd chrześcijański i katolicki – istotny nawet wewnątrz komunistycznego kraju – Hasior posługiwał się zespołem zrozumiałych na pierwszy rzut oka symboli i tematów. Pozwala to zauważyć, że mimo użycia medium asamblażu, które w momencie, kiedy Hasior zaczął się nim posługiwać, pozostawało w Polsce zjawiskiem niepopularnym, mógł on tworzyć sztukę – mniej lub bardziej zrozumiałą. O ile posługiwał się tematyką religijną, często unikał typowych zarzutów wobec sztuki współczesnej jako „z definicji niezrozumiałej” i tym podobnych. Oczywiście również jego twórczość sprawiała odbiorcom kłopoty, jednak na tym właśnie polegała szczególna funkcja tematyki religijnej w jego pracach, że pozwalała ona wyrzucić wrażenie na odbiorcach, którzy nawet mimo słabego rozpoznania języka, którym posługiwał się artysta, mogli zrozumieć czy przynajmniej odczuć jego przekaz, o ile dotyczył on powszechnie znanych historii i postaci. Zwierzęta idące w stronę prawej krawędzi pracy wydają się sugerować tematykę wygnania z raju. Być może artysta w ten sposób ukazał tytułowych „Grzeszników”. Motyw architektoniczny po lewej stronie byłby wówczas bramą raju. W asamblażu Hasiora zwierzęta dzielą zatem los ludzi – również muszą opuścić raj ukarane za ludzkie grzechy



33 †

CYRYL POLACZEK

1989

Bez tytułu, 2014

olej/ płótno, 60 x 50 cm

opisany autorsko na odwrociu: 'Cyryl Polaczek | 2014'

estymacja:

5 000 - 7 000 PLN

1 200 - 1 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Poznań

Cyryl Polaczek – współtwórca, wraz z Karoliną Jabłońską i Tomaszem Kręcickim, falansteru artystycznego Potencja – uprawia malarstwo figuratywne, w którym wchodzi w dialog z językiem bezprzedmiotowości. Element charakterystyczny jego twórczości to nakładane z pomocą farby i pędzla wypukłe kształty, które tworzą wrażenie negatywów konkretnych obiektów. Za pomocą tego rodzaju techniki malarskiej artysta uzyskuje wrażenia optyczne – czysto estetyczne, a niekiedy podszyte metaforycznym przesłaniem. W prezentowanej pracy artysta za pomocą ciemnej – czarnej i brązowej – tkanki malarskiej uzyskał wrażenie świecenia przedmiotu. Oryginalnie złota lub srebrna monstrancja została tutaj zastąpiona ciemnym egzemplarzem, na czym bazuje optyczna i znaczeniowa gra artysty z widzem.



34 †

JAKUB ZUCKER

1900-1981

Kwiaty wazonie

olej/piótno, 68 x 60 cm

sygnowany p.g.: 'J. Zucker'

na krośnię malarskim papierowa nalepka inwentarzowa opisana:

'N2 Still Life Flowers | Oil | By Jacques Zucker'

na odwrociu ramy papierowe nalepki aukcyjna

estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

2 300 - 3 400 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Christie's, Nowy Jork, marzec 2010

kolekcja prywatna, Polska

„Postawę artystyczną Jakuba Zuckera ukształtował Paryż lat dwudziestych XX wieku, ale jego niepowtarzalny styl i indywidualność malarstwa dojrzały w Nowym Jorku. W historii malarstwa europejskiego twórczość artysty przynależy do wielonarodowościowej i różnorodnej mozaiki malarstwa powstającego w środowisku École de Paris. W Stanach Zjednoczonych nazywany jest przez krytyków 'nowoczesnym romantykiem' i zaliczany do artystów, którzy odnaleźli w Ameryce swoją drugą ojczyznę, zachowując pamięć o tradycjach i kulturze kraju swojego pochodzenia. Jakub Zucker był twórcą podążającym własną drogą artystyczną, niepoddającym się modom i wpływom zmieniających się stylistyk malarskich. Był malarzem, dla którego sztuka stanowiła nośnik emocji i przeżyć, sposób wyrażania własnych odczuć i przedstawiania otaczającego świata”.

Joanna Tarnawska, *Jakub Zucker*, Warszawa 2011, s. 5



35 †

WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI

1873-1951

Kwiaty wazonie

olej/plótno, 60 x 46 cm

na krośnie malarskim stempel: '12P' oraz nieczytelnie opisany ołówkiem

estymacja:

9 000 - 12 000 PLN

2 000 - 2 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

kolekcja prywatna, Polska

Martwa natura i pejzaż zajmują w twórczości Włodzimierza Terlikowskiego szczególne miejsce. Tematyka ta zdominowała w zasadzie sztukę mistrza, który poświęcił swoje artystyczne życie na studia kwiatów i krajobrazu. W międzynarodowym środowisku École de Paris martwa natura przeżywała gwałtowny rozwój. Gatunek ten uprawiali wszyscy ci artyści, których twórcze credo odnosiło się do tradycji. Ta z kolei stanowiła dla wielu malarzy dwudziestolecia międzywojennego odwołanie do sfery sacrum i powrót do pierwotnej idei tworzenia. Martwe natury, głównie kwiatowe, tworzyli wówczas z zapałem chociażby Henryk Hayden, Adolf Milich, Zygmunt Józef Menkes, a nawet „książę Montparnasse” u”, Mojżesz Kisling.

Terlikowski malował kwiaty i towarzyszące im elementy martwej natury w niezwykle charakterystyczny dla siebie sposób. Jego kompozycje przepełnione są indywidualizmem do tego stopnia, że nie sposób pomylić je z pracami innych twórców kręgu paryskiej bohemy artystycznej. Przedstawienia artysty implikują w swojej strukturze dwa antagonistyczne aspekty. Pomimo że formalnie nie ma w nich ruchu, to ta pozorna statyka zmacona zostaje poprzez dynamiczny sposób malowania. Dukt pędzla i szpachli, impastowa faktura oraz ogólne rozedrganie powierzchni wpływają na wrażeniowy, „ruchomy” obraz całości.

Artysta wypracował zasadniczo kilka typów martwych natur, które twórczo przetwarzał i modyfikował. Dominują w nich wielobarwne róże i anemony. Terlikowski w poszczególnych obrazach skupiał się na jednym gatunku roślin. Mimo oczywistych odstępstw z łatwością można zauważyć stworzone przez artystę konwencje. W układach horyzontalnych przeważają zdecydowanie róże rozkładające się niczym fontanna po obu stronach wazonu. Kolorystyka tych przedstawień bazuje zazwyczaj na ciemnych tonach bądź jednolitych, zgaszonych odcieniach. Układy pionowe Terlikowski rezerwował głównie dla anemonów odtwarzanych w zdecydowanie jaśniejszej, pogodniejszej kolorystyce. W całym oeuvre mistrza można wyróżnić również inne, intymne przedstawienia wykorzystujące owoce, naczynia, a także orientalizujące eksponaty odwołujące się do kultury Japonii. Terlikowski wielokrotnie odtwarza na swoich płótnach porcelanowe figurki, lalki, parasolki czy wachlarze, które jako rekwizyty dopełniają jego kompozycje.



WOJCIECH WEISS

1875-1950

Kwiaty wazonie

olej/papier naklejony na tekturę, 62 x 48,5 cm
sygnowany p.d.: 'WWeiss'

estymacja:

35 000 - 45 000 PLN

7 800 - 10 000 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Agra-Art, czerwiec 2014

kolekcja prywatna, Poznań

„Dzban musi według prawideł wyobrażenia pozostać w dziele sztuki dzbanem. Innego znaczenia nabiera jako plama barwna w obrazie. Zupełne oswobodzenie się z przedmiotowości jest rewolucją w moim pojęciu sztuki. Przedmiot jako taki, jako własny twór artysty – jego widoma wola. Dzieło sztuki staje się nie tylko nowym tworem natury, lecz tworzy własną”.

Wojciech Weiss, 1910 (?), cyt. za: Szkicownik Wojciecha Weissa, wyboru dokonali i opracowali, Aneri Irena Weiss, Stanisław Weiss, przedmową opatrzył Wiesław Juszcak, Kraków 1976, s. 59



WOJCIECH WEISS

1875-1950

Martwa natura kwiatowa

olej/plótno, 32 x 33 cm

sygnowany l.d.: 'WWeiss'

na odwrociu numer ze spuścizny pośmiertnej: '1103'

faksymile monogramu: 'WW' oraz napis kredą: '643'

estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

2 300 - 3 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Wiedeń

„A jakie są malowane wówczas martwe natury? Sytuować by je trzeba gdzieś między surowymi układami przedmiotów z obrazów Cézanne’a, twardą, postcézannowską stylizacją niektórych martwych natur Zaka, Kislinga, Mierzejewskiego, a trwającymi w ciszy martwymi naturami Chardina. Mocno skonstruowane kolorystycznie martwe natury Weissa nie są jednak nigdy kolorystycznie dosadne. Iluzjonizm, podobnie jak w aktach, uszlachetniony zostaje przez objęcie przedmiotów srebrzystym, rozproszonym światłem, przez ‘klasyczny’ porządek, przez nie dający się do końca określić ‘muzealny ton’”.

Łukasz Kossowski, Wojciech Weiss, Warszawa 2006, s. 77





Artysta malarz Wojciech Weiss w swojej pracowni, 1933



W okresie międzywojnia zauważalne jest w twórczości Wojciecha Weissa szczególne przywiązanie do tradycyjnych wartości sztuki. Twórczość ta wykazuje bowiem znaczne skupienie na formie przedmiotu, jego strukturze i budowie. Nie bez znaczenia pozostają przekazywane w kompozycjach treści i ukryte symbole. Ta dążność do „mówienia” poprzez malarstwo jest mocno zakorzeniona w polskiej sztuce już od czasów romantyzmu, a kultywowana była w twórczości XIX-wiecznych mistrzów takich jak, chociażby Jacek Malczewski i jego nasycone symbolicznymi treściami malarstwo. W portretach czy martwych naturach artysta przemycą pewnego rodzaju pesymizm podkreślający ich wanitatywny charakter właściwy holenderskim mistrzom XVII wieku. I tak „począwszy od połowy lat 20. w sztuce Weissa rysuje się swoista dychotomia. Z jednej strony ścisły kontakt z naturą doprowadza (...) w latach 30. do postawy jawnie panteistycznej, z drugiej artysta coraz bardziej izoluje się w swej pracowni, gdzie powstają akty i martwe natury” (Łukasz Kossowski, Wojciech Weiss, Warszawa 2006, s. 79). Jak pisze dalej autor zostaje „malarz (...) pozbawiony słoneczności natury żywej, zamknięty w płytkiej przestrzeni atelier wśród piętrzących się płócien i blejtramów...”. Lata 20. XX wieku to w życiu Wojciecha Weissa okres stabilizacji rodzinnej i względnego spokoju. Przymiotnik „względny” staje się tutaj kluczowy, bowiem czas ten nie pozostaje oczywiście zupełnie wolny od artystycznych rozterek twórcy, a także narastającego powoli kryzysu egzystencjalnego. W 1921 na świat przychodzi pierwsze dziecko artysty – córka Anna. Rok 1927 to z kolei data narodzin syna – Stanisława. W międzyczasie małżeństwo

Weissów wprowadziło się do specjalnie dla nich zaprojektowanej przez Tadeusza Stryjeńskiego i Franciszka Mączyńskiego willi zlokalizowanej przy ul. Krupniczej w Krakowie.

„Martwa natura z kwiatami w wazonie” powstała w dojrzałym okresie twórczości artysty jako jedno z wielu tego typu przedstawień Weissa. W kompozycji ujawniają się wszystkie opisane powyżej aspekty estetyczne. Przygaszona mocno kolorystyka potęguje melancholijny nastrój. Co ciekawe, obok wrażeniowego pojmowania rzeczywistości i rozmycia form, artysta zadbał również o realistyczne elementy, takie jak światło odbijające się na powierzchni wazonu czy subtelne płatki kwiatów. W okresie międzywojnia obok słonecznych pejzaży z południa Europy, nastrojowych krajobrazów z Kalwarii Zebrzydowskiej oraz aktów kobiecych, martwe natury stanowią silną dominantę tematyczną w twórczości Weissa. Zauważyć należy, iż to właśnie z tą tematyką kojarzy się głównie działalność malarza w owym czasie. Co ciekawe Łukasz Kossowski nawet wspomniane już akty przyrównał do martwych natur pisząc o nich w następujący sposób: „Akty Weissa z lat międzywojennych to jakby martwe natury, przedstawienia istot zupełnie odpsychologizowanych, ciał pozbawionych twarzy, których pogańskim pięknem zachwyca się artysta” (Łukasz Kossowski, Wojciech Weiss, Warszawa 2006, s. 72-77). Prezentowana w katalogu praca, choć operująca subtelnymi barwami, ukazuje Weissa jako wybitnego kolorystę.



38 †

ALFONS KARPIŃSKI

1875-1961

Żółte róże i porcelana

olej/tektura, 33,5 x 98 cm
sygnowany p.d.: 'akarpiński.'

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 500 - 6 700 EUR



„Gdy wiosna nadejdzie co parę dni kupuję pęki róż, bez których nie mogę się wprost obejść. One dla mnie są szkołą kolorytu. Ich to subtelnym tonacjom zawdzięczam bardzo wiele. Nikt nie uwierzy, ile subtelnych odcieni i półtonów mieści się w jednym kwiecie róży. Na pozór tego się nawet nie widzi. Dopiero, gdy się zacznie malować, spostrzega się, jak wielką jest skala tonów i półtonów, które składają się na bogatą szatę tego królewskiego kwiatu. To też z prawdziwą pasją i z wyjątkowym przejęciem poświęcam czas na studia kwiatów. I to ma dla mnie podwójne znaczenie, gdyż studium kwiatów pomaga mi bardzo w portrecie kobiecym”.

Alfons Karpiński



KWIATY NICZYM KOBIETY METAFORYCZNE KOMPOZYCJE ALFONSA KARPIŃSKIEGO

Efemeryczne, przepełnione atmosferą melancholii martwe natury Alfonsa Karpińskiego znakomicie oddają nastrój epoki, w której powstały i doskonale wpisują się w dekadencją wizję świata przełomu wieków. Prace artysty to jakby zastygłe w czasie fotografie upamiętniające przedmioty. Karpiński chętnie stosował w swoich kompozycjach układy horyzontalne. Przestrzeń wypełniał głównym motywem - wazonem z kwiatami oraz towarzyszącymi mu często puzderkami, szkatułkami i porcelanowymi figurkami. W tle umieszczał zegary i obrazy trudne do zidentyfikowania, gdyż ukazane fragmentarycznie, niczym mało istotny i drugoplanowy element obrazu.

Róże to jedno z ulubionych kwiatów malarza, najczęściej pojawiających się na jego płótnach. Z jednej strony artysta kreował realistyczny obraz rzeczywistości, w której w zgodzie z jej prawami odtwarzał cienie rzucane przez przedmioty, ich barwy czy bliki świetlne. Z innej perspektywy zaś, widoczne jest w jego obrazach także i wrażeniowe, impresjonistyczne podejście do formy przejawiające się poprzez nieco rozmyte formy, dynamicznie kładzione plamy farby i ogólne rozedrganie powierzchni, która zdaje się wibrować i pulsować swoim wewnętrznym rytmem.

Karpiński pozostał wierny tradycji i wypracowanym na początku kariery wzorom przez całe życie. Melancholijne martwe natury powstawały w okresie dwudziestolecia międzywojennego i jeszcze później. Malarz sławę i uznanie zdobył przede wszystkim dzięki wyjątkowym, delikatnym portretom kobiet, szczególnie znanych krakowianek odwiedzających jego pracownię. Martwe natury początkowo tworzył dla czystej przyjemności i pozostawiał w murach swojego atelier. Jak sam mawiał: „Kwiaty i wnętrza zacząłem też malować dla siebie, okazało się jednak, że te obrazy się bardzo podobają i to mnie w niejednej ciężkiej chwili materialnie uratowało”. Zainteresowanie tego typu kompozycjami, a także finansowe wpływy z nich czerpane wzbudziły w Karpińskim prawdziwego mistrza martwych natur. Tuż obok schematycznych układów z kwiatami w wazonach pojawiały się także te bardziej wymyślne, wzbogacone dużą ilością porcelanowych bibelotów. Jak wielokrotnie zaznaczał w swoich wypowiedziach Karpiński, miał on szczególnie do kwiatów wyjątkowy stosunek. Ich piękno i wewnętrzną magię przyrównywał niejednokrotnie w metaforyczny sposób do kobiecej natury, zewnętrznie pięknej i wewnętrznie złożonej, ambiwalentnej. Jak widać na licznych archiwalnych fotografiach ukazujących wnętrza pracowni malarza zaobserwować można porozstawiane tu i ówdzie przedmioty służące mu, czy raczej chciałoby się powiedzieć „pozujące” podczas malowania martwych natur.



ABRAHAM WEINBAUM

1890-1943

Martwa natura z bukietem kwiatów w wazonie, 1910

olej/płótno, 33 x 41 cm

sygnowany, datowany i dedykacja l.d.:

'A mon ami Hans Jakob | A. Weinbaum 1910'

estymacja:

12 000 - 18 000 PLN

2 700 - 4 000 EUR

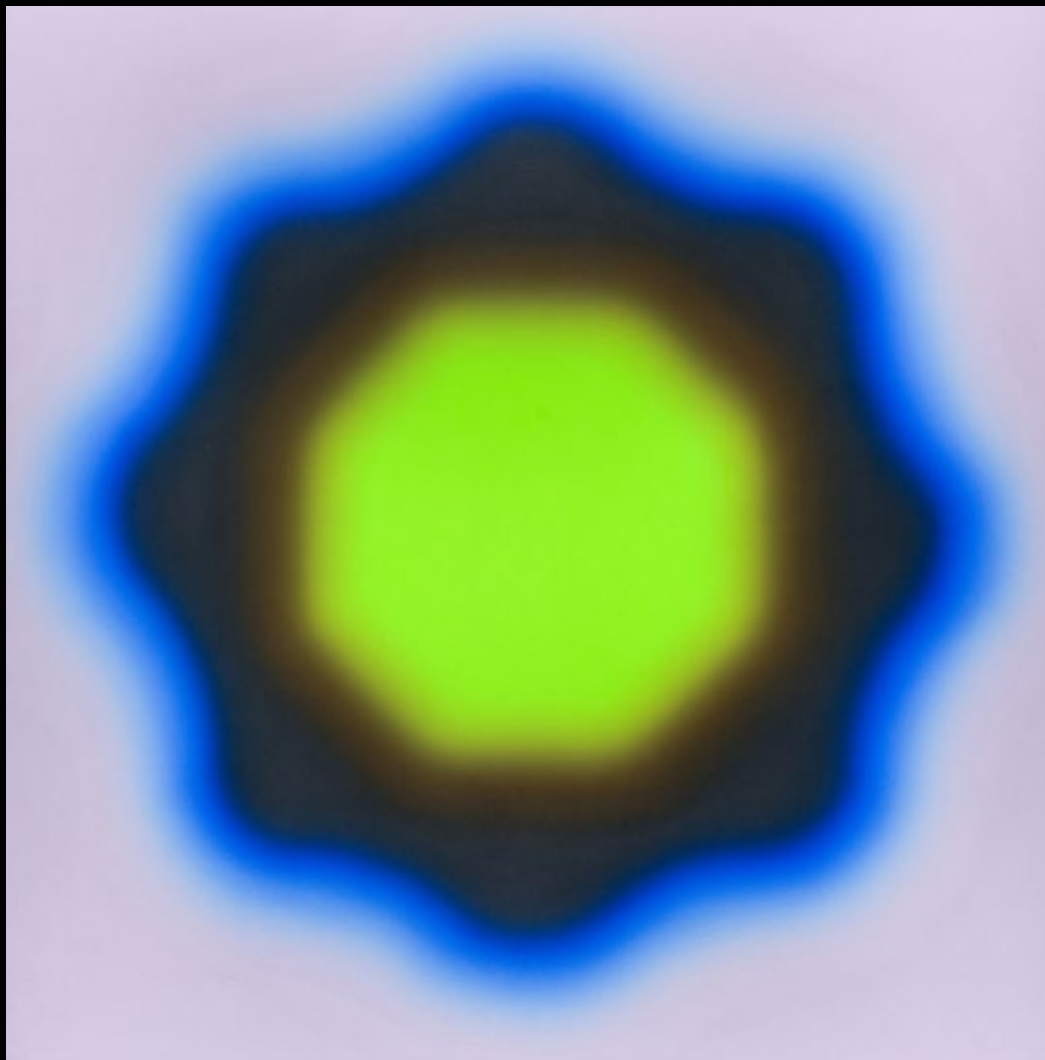
POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

kolekcja prywatna, Polska

Prezentowana praca to dzieło dwudziestoletniego Weinbauma, który dokładnie w 1910 roku przybył po raz pierwszy do Paryża. „Martwa natura z bukietem kwiatów” to dzieło utrzymane jeszcze w klimacie symbolizmu czy modernizmu przełomu wieków, wolne jeszcze od awangardowego eksperymentu wizualnego spod znaku Szkoły Paryskiej. Malarz zbliża się w niej do prac swojego nauczyciela – Józefa Pankiewicza, ale też Alfonsa Karpinskiego czy Olgi Boznańskiej. Weinbaum pochodził z rodziny przemysłowca tekstylnego i dzieciństwo spędził w Łodzi. Studia malarskie rozpoczął w Odessie, ale szybko przeniósł się na Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie kształcił się pod kierunkiem Pankiewicza. Jako jego uczeń w naturalny sposób został nakierowany na wyjazd do stolicy ówczesnego świata artystycznego – Paryża. Zrealizował ten plan, skończywszy studia, w 1910. Jeszcze w Krakowie zetknął się z lewicowymi żydowskimi organizacjami, z którymi sympatyzował przez resztę życia. Choć Weinbaum opuścił kraj i założył rodzinę we Francji, często wracał do Łodzi. W czasie okupacji przeprowadził się do Marsylii. W styczniu 1943 został aresztowany. Zginął w obozie koncentracyjnym w Sobiborze.





ILE MOŻE BYĆ WARTE DZIEŁO SZTUKI? PONAD 7 300 000 ZŁ

**TAKĄ CENĘ OSIĄGNĄŁ W GRUDNIU 2020 NA AUKCJI
W DESA UNICUM OBRAZ WOJCIECHA FANGORA "M22"**

DESA UNICUM JEST OD 9 LAT BEZKONKURENCYJNYM LIDEREM POLSKIEGO RYNKU SZTUKI

TO DOSKONAŁY MOMENT, BY WYSTAWIĆ
DZIEŁO SZTUKI NA AUKCJĘ.

PROSIMY O KONTAKT Z EKSPERTAMI
SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ DESA UNICUM:



PRACE NA PAPIERZE
14 WRZEŚNIA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 6 SIERPNIA 2021
kontakt: Agata Matusielarska
a.matusielarska@desa.pl
22 163 66 50, 539 546 699



NOWE POKOLENIE PO 1989
28 WRZEŚNIA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 20 SIERPNIA 2021
kontakt: Artur Dumanowski
a.dumanowski@desa.pl
22 163 66 42, 795 122 725



KLASYCY AWANGARDY PO 1945
30 WRZEŚNIA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 23 SIERPNIA 2021
kontakt: Anna Szynkarczuk
a.szynkarczuk@desa.pl
22 163 66 41, 664 150 866



FOTOGRAFIA KOLEKCJONERSKA
26 PAŹDZIERNIKA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
10 WRZEŚNIA 2021
kontakt: Katarzyna Żebrowska
k.zebrowska@desa.pl
22 163 66 49, 539 546 701



ILE MOŻE BYĆ WARTE DZIEŁO SZTUKI?

PONAD 1 200 000 ZŁ

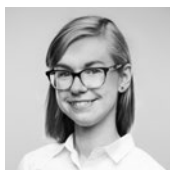
**TAKĄ CENĘ OSIĄGNĄŁ W GRUDNIU 2020 NA AUKCJI
W DESA UNICUM OBRAZ JÓZEFA BRANDTA,
"WESELE NA UKRAINIE"**

W 2020 ROKU OBROTY NA RYNKU AUKCYJNYM UROŚŁY O PRAWIE 30%

ROK 2020 PRZYNIÓSŁ WIELE REKORDÓW,
NAJWIĘCEJ Z NICH – W DESA UNICUM.

TO DOSKONAŁY MOMENT, BY WYSTAWIĆ
DZIEŁO SZTUKI NA AUKCJĘ.

PROSIMY O KONTAKT Z EKSPERTAMI
SZTUKI DAWNEJ DESA UNICUM:



PRACE NA PAPIERZE
23 WRZEŚNIA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 28 SIERPNIA 2021
kontakt: Paulina Adamczyk
p.adamczyk@desa.pl
22 163 66 14, 532 759 980



GRAFIKA ARTYSTYCZNA
22 WRZEŚNIA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 28 SIERPNIA 2021
kontakt: Marek Wasilewicz
m.wasilewicz@desa.pl
22 163 66 47, 795 122 702



ART OUTLET. SZTUKA DAWNA
26 PAŹDZIERNIKA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 27 WRZEŚNIA 2021
kontakt: Michał Szarek
m.szarek@desa.pl
22 163 66 53, 787 094 345



XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE
21 PAŹDZIERNIKA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 17 WRZEŚNIA 2021
kontakt: Tomasz Dziewicki
t.dzewicki@desa.pl
22 163 66 46, 735 208 999

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

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

1. Cena wywoławcza

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

2. Opłata aukcyjna

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

3. Estymacja

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

4. Estymacje w walutach innych niż polski złoty

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

5. Cena gwarancyjna

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

6. Pass

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

7. Transakcja warunkowa

Możliwość zawierania transakcji warunkowych w ramach aukcji musi być ogłoszona przez aukcjonera przed rozpoczęciem aukcji. Tego typu transakcja zostaje zawarta w momencie, kiedy licytacja nie osiągnęła poziomu ceny gwarancyjnej i aukcjoner ogłosił taki fakt po uderzeniu młotkiem. Transakcja warunkowa traktowana jest jako wiążąca oferta nabycia obiektu po cenie wylicytowanej. Zobowiązujemy się do negocjacji ceny z komitentem, jednak nie gwarantujemy możliwości zakupu po cenie wylicytowanej. Jeżeli w toku negocjacji klient zdecyduje się podnieść ofertę do poziomu ceny gwarancyjnej lub zaakceptujemy wylicytowaną kwotę, umowa sprzedaży dochodzi do skutku. Jeżeli negocjacje nie przyniosą pozytywnego efektu w okresie pięciu dni roboczych liczonych od dnia aukcji, obiekt uznajemy za niesprzedany. W okresie tym zastrzegamy sobie prawo do 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 pro-

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

9. Stan obiektu

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

10. Wystawa obiektów aukcyjnych

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

11. Legenda

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

□ - 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 za wodowo odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy dzieł. Powyższa opłata jest obliczana według poniższych stawek:

1) 5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do 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.

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

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

ð - obiekty z pozwoleniem na wywóz

12. Prenumerata katalogów

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

II. AUKCJA

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

1. Przebieg aukcji

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

dowolnego rozdzielania lub łączenia obiektów oraz do ich wycofania z licytacji bez podania przyczyn. Opisy zawarte w katalogu aukcji mogą być uzupełnione lub zmienione przez aukcjoner 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 listaka aukcyjnego. W przypadku jego zgubienia prosimy o natychmiastowe poinformowanie o tym naszej obsługi. Po zakończeniu aukcji należy zwrócić tabliczkę z numerem w punkcie rejestracji, a w przypadku zakupu należy odebrać potwierdzenie zawartych transakcji.

3. Licytacja telefoniczna

Jeżeli nie mogą Państwo uczestniczyć w aukcji osobiście, istnieje możliwość licytacji przez telefon za pośrednictwem jednego z naszych pracowników. Klienci zainteresowani taką usługą powinni przesłać wypełniony formularz zlecenia najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Nie ponosimy odpowiedzialności za realizację zleceń dostarczonych później. Formularz zlecenia dostępny jest na ostatnich stronach katalogu, w siedzibie naszego domu aukcyjnego oraz na naszej stronie internetowej. Formularz należy przesłać faksem, pocztą, mailem lub dostarczyć osobiście. Wraz z formularzem prosimy o przesłanie fotokopii dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych. Nasz pracownik połączy się z klientem przed rozpoczęciem licytacji 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. We wszystkich aukcjach DESA Unicum można brać udział za pośrednictwem Aplikacji Online. Aby wziąć udział w aukcji należy założyć darmowe konto w Aplikacji Online, a następnie zarejestrować się do konkretnej aukcji – z uwagi na proces weryfikacji i dopuszczenia do aukcji prosimy o rejestrowanie się na aukcję nie później niż 12 godzin przed rozpoczęciem licytacji. Na każdą aukcję należy rejestrować się oddzielnie. Klient otrzymuje mailem informację o dopuszczeniu do aukcji. Klienci zarejestrowani później mogą zostać niedopuszczeni do licytacji. Po pierwszym pozytywnym procesie weryfikacji, klient może zostać dodany do listy klientów weryfikowanych automatycznie, co oznacza, że przy rejestracji na kolejną aukcję, informację o dopuszczeniu do aukcji klient otrzyma automatycznie od razu, bezpośrednio po zarejestrowaniu się. Uczestniczyć w aukcji można zarówno składając oferty na obiekty z aukcji przed rozpoczęciem licytacji (działa to wtedy tak jak zlecenie stałe) jak i składając oferty (kolejne przebiecia) w trakcie trwania aukcji na żywo, obserwując relację online w serwisie. DESA Unicum zastrzega sobie prawo do ustawiania klientom licytującym przez Internet limitów transakcyjnych. Opisana usługa jest darmowa i poufna. Ponadto, istnieje możliwość oglądania relacji audio-video z Salii Aukcyjnej.

6. Tabela 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 – 700 000	20 000
700 000 – 1 500 000	50 000
1 500 000 – 3 000 000	100 000
3 000 000 – 8 000 000	200 000
powyżej 8 000 000	wg uznania aukcjонера

III. PO AUKCJI

1. Płatność

Kupujący zobowiązany jest do zapłaty należności za wylicytowane obiekty w terminie 7 dni od dnia aukcji. Przekroczenie wyznaczonego terminu grozi naliczeniem odsetek ustawowych za okres opóźnienia w zapłacie. Akceptujemy płatność w gotówce do równowartości 10.000 EUR obliczonej według średniego kursu waluty ogłoszonego przez NBP, obowiązującego w dniu dokonania płatności, kartami płatniczymi (MasterCard, VISA) oraz przelewem bankowym na konto: mBank S.A. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPMBK. 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 korzystania przez DESA Unicum z prawa odstąpienia, DESA Unicum może dochodzić od nabywcy odszkodowania tytułem utraconych korzyści, które obejmują m. in. szkodę spowodowaną brakiem uzyskania opłaty aukcyjnej.

4. Reklamacje

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

5. Odbiór zakupionego obiektu

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

6. Transport i przesyłka

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

7. Pozwolenie na eksport

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

8. Zagrożone gatunki

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

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

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

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1. WPROWADZENIE

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

- w **WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ** i **WARUNKACH POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI**,
- w innych informacjach podanych w pozostałych częściach katalogu aukcyjnego, w szczególności w **PRZEWODNIKU DLA KLIENTA**,
- 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 aukcjonerę przed rozpoczęciem aukcji. Poprzez licytację na aukcji, niezależnie czy osobistą, czy za pośrednictwem przedstawiciela, czy też na podstawie złożonego zlecenia licytacji telefonicznej lub z limitem, licytujący i kupujący wyrażają zgodę na brzmienie niniejszych **WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ** ze zmianami i uzupełnieniami oraz **WARUNKÓW POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI**.

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

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

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

- 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.
- Dla wygody licytujących, którzy nie mogą uczestniczyć w aukcji osobiście, DESA Unicum może zrealizować pisemne zlecenie licytacji. W takim przypadku nieobecni licytujący powinni wypełnić formularz „zlecenie licytacji”, który można znaleźć w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub otrzymać w siedzibie DESA Unicum. Kwoty wskazane przez licytującego w zleceniu licytacji nie powinny zawierać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postąpień. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień, zostanie ona obniżona. Aukcjoner nie akceptuje zlecenia licytacji, w którym nie ma wskazanej maksymalnej kwoty, do której DESA Unicum może zrealizować zlecenie. DESA Unicum dołoży starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeśli limit podany przez licytującego jest niższy niż cena gwarancyjna, a stanowi jednocześnie najwyższą ofertę, wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Wszystkie zlecenia licytacji wraz z fotokopią dokumentu tożsamości umożliwiający 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.
- 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.
- Podczas licytacji, zarówno osobistej, telefonicznej, za pośrednictwem pracownika DESA Unicum oraz za pośrednictwem Aplikacji Online, licytujący bierze osobistą odpowiedzialność za zapłatę za wylicytowane obiekty, co opisane jest dokładnie w paragrafie 3 punkcie 5 poniżej, chyba że przed rozpoczęciem aukcji zostało wyrażone uzgodnienie na piśmie z DESA Unicum, że oferent jest pełnomocnikiem zidentyfikowanej osoby trzeciej akceptowanej przez DESA Unicum.
- 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

- O ile nie zastrzeżono inaczej poprzez symbol, każdy obiekt oferowany jest z zastrzeżeniem ceny gwarancyjnej, która jest poufną minimalną ceną sprzedaży uzgodnioną między DESA Unicum i komitentem. Cena gwarancyjna nie może przekroczyć dolnej granicy estymacji.
- 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.
- Aukcjoner rozpoczyna licytację i decyduje o wysokości kolejnych postąpień. W celu osiągnięcia ceny gwarancyjnej obiektu aukcjoner i pracownicy DESA Unicum mogą składać w toku licytacji oferty w imieniu komitenta bez wskazania, że czynią to w imieniu komitenta, bądź to przez składanie następujących po sobie ofert licytacyjnych, bądź też oferty w odpowiedzi na oferty składane przez innych oferentów. Jeżeli nie ma żadnych ofert na dany obiekt lub oferty są zbyt niskie, aukcjoner może uznać przedmiot za niesprzedany, co sygnalizuje terminem "pass".
- 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.
- Licytujący, który zaoferował najwyższą kwotę zaakceptowaną przez aukcjonerę, jest zwycięzcą licytacji. Uderzenie młotkiem przez aukcjonerę 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.
- Każda poaukcyjna sprzedaż obiektów oferowanych na aukcji podlega również **WARUNKOM SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ** oraz **WARUNKOM POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI**.

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

- Do kwoty wylicytowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 20 % końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.
- 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”).
- Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiścić należność w terminie 7 dni od daty aukcji, niezależnie od uzyskania pozwolenia na eksport czy innych pozwoleń. Opłaty mają być uiszczone w polskich złotych gotówką, kartą lub przelewem bankowym:
 - DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA
 - DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto mBank S.A., 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3W tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.
- Własność zakupionego obiektu nie przejdzie na kupującego, dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu DESA Unicum nie jest zobowiązana do przekazania obiektu kupującemu do chwili przeniesienia własności obiektu na kupującego. Wcześniejsze przekazanie obiektu kupującemu nie jest równoznaczne z przeniesieniem prawa własności obiektu na kupującego ani zwolnieniem z obowiązku zapłaty przez niego ceny nabycia.

6. ODBIÓR ZAKUPU

- 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.
- Kupujący powinien odebrać zakupiony obiekt w terminie 30 dni od daty aukcji. Po tym terminie DESA Unicum przesyła wszystkie wylicytowane obiekty do magazynu ze-

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

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

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

7. BRAK PŁATNOŚCI

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

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

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

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

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

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

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

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

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

10. PRAWA AUTORSKIE

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

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

- 1) Niniejsze WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ wraz 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.
- 2) Wszelkie zawiadomienia powinny być kierowane na piśmie na adres DESA Unicum. Powiadomienia kierowane do klientów będą przesyłane na adres podany w ostatnim piśmie do DESA Unicum.
- 3) Jeśli jakiegokolwiek z postanowień WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ okazałoby się nieważne, bezskuteczne lub niemożliwe do zastosowania, pozostałe postanowienia będą nadal obowiązywać. Brak działania lub opóźnienie w wykonywaniu praw wynikających z WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ nie oznacza zrzeczenia się praw lub zwolnienia z obowiązków ani nie uchyla obowiązywalności całości bądź części z postanowień WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ.

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

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

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

DESA
UNICUM

Data i podpis klienta składającego zlecenie



PROMEMORIA WARSAW
ul. Górnośląska 24, 00-484 Warsaw – Poland
t. +48 606 924 100

info.warsaw@promemoria.com
www.promemoria.com
Instagram YouTube

**The Atelier
of Beauty**



PROMEMORIA®

MILAN PARIS LONDON MOSCOW NEW YORK HAMBURG MUNICH HONG KONG WARSAW



AUTORZY TEKSTÓW

Tomasz Dziewicki poz. 1 (wraz z Michałem Szarkiem), poz. 4, poz. 5, poz. 10, poz. 11, poz. 19, poz. 20, poz. 21, poz. 27, poz. 28, poz. 29 (red.), poz. 30, poz. 31, poz. 33, poz. 34 (red.), poz. 36 (red.), poz. 39

Wiktor Komorowski poz. 13, poz. 18, poz. 23

Milena Kudlička poz. 3

Maria Opadczuk poz. 6, poz. 16, poz. 26

Michał Szarek poz. 8, poz. 15, poz. 24, poz. 35, poz. 37, poz. 38

Anna Szynkarczuk poz. 12, poz. 25

Marek Wasilewicz poz. 2, poz. 14, poz. 17 (wraz z Tomaszem Dziewickim)

OBIEKT POŻĄDANIA. MARTWA NATURA I PRZEDMIOT W SZTUCE 9 WRZEŚNIA 2021

ZDJĘCIA DODATKOWE I ARANŻACYJNE

- s. 17 Michelangelo Merisi da Caravaggio, Koszyk owoców, około 1595, Biblioteka Ambrosiana, Mediolan, źródło: Wikimedia Commons
- s. 30 Chaim Soutine, Wół, około 1925, Stedelijk Museum, Amsterdam, źródło: stedelijk.nl
- s. 30 Rembrandt van Rijn, Rozpłatany wół, 1655, Luwr, Paryż, źródło: Wikimedia Commons
- s. 38-39 Portret Olgi Boznańskiej w pracowni w domu przy ul. Wolskiej 21 w Krakowie, artystka malująca obraz (martwą naturę) na sztaludze, ok. 1920, źródło: Cyfrowe MNW
- s. 41 Olga Boznańska, Kwiaty, 1913, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Cyfrowe zbiory MNK
- s. 41 Olga Boznańska, Dziewczynka z chryzantemami, 1894, Muzeum Narodowe w s. 41 Krakowie, źródło: Cyfrowe zbiory MNK
Olga Boznańska, Wnętrze. Pracownia artystki w Krakowie, 1906, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Cyfrowe zbiory MNK
- s. 50 Vincent van Gogh, Krzesło, 1888, National Gallery, Londyn, źródło: Wikimedia Commons
- s. 50 Vincent van Gogh, Żniwa, 1888, Van Gogh Museum, Amsterdam, źródło: Wikimedia Commons
- s. 50 Vincent van Gogh, Koleus w doniczce, 1886, Van Gogh Museum, Amsterdam, źródło: Wikimedia Commons
- s. 63 Henryk Hayden, Martwa natura z karafką, 1920, źródło: archiwum DESA Unicum
- s. 63 Henryk Hayden, Martwa natura z owocami, 1946, źródło: archiwum DESA Unicum
- s. 68 Fragment Wystawy malarstwa i rysunku Bolesława Cybisa, Toruń, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Kamienica pod Gwiazdą, 1984-1985, po prawej stronie: Martwa natura z kluczem, 2 - 2 - fot. Z. Siewak, źródło: z archiwum Muzeum Okręgowego w Toruniu
- s. 69 Autor nieznany, Martwa natura z zapisem nutowym, rysunkami i kluczami, około 1800, kolekcja prywatna, źródło: Wikimedia Commons
- s. 69 Alexander Kanoldt, Martwa natura z dzbankami, 1922, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, źródło: Wikimedia Commons
- s. 95 Tadeusz Kantor, „Płótno opakowane” z cyklu „Wszystko wisi na włosku”, 1973, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum
- s. 95 Tadeusz Kantor, „Emballages, objets, personnages nr 5”, 1968, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum
- s. 95 Tadeusz Kantor, „Egzekucja według Goi” (Emballage d’après Goya: L’exécution), 1970, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum
- s. 116 Artysta malarz Wojciech Weiss w swojej pracowni, 1933, źródło: NAC Online, Koncern Ilustrowany Kurier Codzienny - Archiwum Ilustracji, 1-K-5674a-2

okładka front poz. 17, Bolesław Cybis, „Martwa natura z kluczem”, po 1925
okładka II – strona 1 poz. 8 Olga Boznańska, Róże w wazonie, około 1916-1918
strony 2-3 poz. 32 Władysław Hasior, „Grzesznicy”, 1981
strony 4-5 poz. 12 Jan Dobkowski, „Benia i wielki wazon”, 1967
strona 6 poz. 10 Mojżesz Kisling, Martwa natura kwiatowa, około 1928
strona 8 poz. 19 Marek Piasecki, „Róż”, 1961-1966
strony 12-13 poz. 3 Jadwiga Sawicka, „Martwe materie”, 2014
strona 136 – okładka III poz. 25 Jerzy Nowosielski, Martwa natura, 1987
okładka tył poz. 30 Paweł Bownik, „Rewers 1”, 2017
koncepcja graficzna Monika Wojnarowska
opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski
zdjęcia Marcin Koniak, Paweł Bobrowski, Marek Krzyżanek
prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl
druk ArtDruk Kobyłka





