



DESA
UNICUM

OCZY SZEROKO ZAMKNIĘTE

NADRZECZYWISTOŚĆ W SZTUCE XX-XXI WIEKU

AUKCJA 14 WRZEŚNIA 2023 WARSZAWA













OCZY SZEROKO ZAMKNIĘTE

NADRZECZYWISTOŚĆ W SZTUCE XX-XXI WIEKU

AUKCJA 14 WRZEŚNIA 2023

CZAS AUKCJI
14 września 2023 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW
1 – 14 września
poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00
sobota, 11:00 – 16:00

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

KOORDYNATORZY

Karolina Jankowska
tel. 539 222 774
k.jankowska@desa.pl

Jan Rybiński
tel. 880 525 282
j.rybinski@desa.pl

Julia Gorlewska
tel. 664 981 450
j.gorlewska@desa.pl

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

DOM AUKCYJNY

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

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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

BIURO PRZYJĘĆ

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

WYCENY BIŻUTERII

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

PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW

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

ZLECENIA AUKCYJNE

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

WYSTAWY AUKCYJNE

WSTĘP WOLNY
kalendarz wystaw dostępny na www.desa.pl

SEKRETARIAT ZARZĄDU

Łukasz Wasilewski, tel. 22 163 66 65, 795 122 698, l.wasilewski@desa.pl

KONTA BANKOWE

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

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

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM JEST CZĘŚCIĄ HOLDINGU



ZARZĄD DESA S.A.

JULIUSZ WINDORBSKI Prezes Zarządu | MARCIN SOBKA Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA S.A.

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

GRZEGORZ KRÓL Członek Rady Nadzorczej | KRZYSZTOF JUZOŃ Członek Rady Nadzorczej

ZARZĄD DESA UNICUM



AGATA SZKUP
Prezes Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA UNICUM



JULIUSZ WINDORBSKI
Przewodniczący Rady Nadzorczej



JAN KOSZUTSKI
Członek Rady Nadzorczej



MARCIN CZERNIK
Członek Rady Nadzorczej

DZIAŁ ROZLICZEŃ

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

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

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

DZIAŁ LOGISTYCZNY

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

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

DZIAŁ FOTO

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

Paweł Bobrowski
Fotograf
p.bobrowski@desa.pl
tel. 22 163 66 75

Marek Krzyżanek
Fotograf
m.krzyzanek@desa.pl
tel. 22 163 66 46

DZIAŁ IT

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

Eryk Łakomy
Asystent ds. IT
e.lakomy@desa.pl
tel. 664 150 861

DZIAŁ MARKETINGU I PR

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

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

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

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

Paulina Babicka
Grafik kreatywny
p.babicka@desa.pl

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

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

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

Public Relations – pr@desa.pl

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



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



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



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



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



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



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



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



TERESA SOLDENHOFF
t.soldenhoff@desa.pl
506 251 833



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



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



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



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



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



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



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



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



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



MAGDALENA BERBEKA
m.berbeka@desa.pl
734 640 044



ALEKSANDRA PRAWUCKA
a.prawucka@desa.pl
734 666 008

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



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



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



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



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



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



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



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



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



KAROLINA STANISŁAWSKA
Specjalista
Sztuka Młoda i Najnowsza
k.stanislawska@desa.pl
22 163 66 43, 664 150 864



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



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



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



JAN RYBIŃSKI
Specjalista
Sztuka Dawna
j.rybinski@desa.pl
880 525 282



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



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



KAROLINA JANKOWSKA
Specjalista
Sztuka Współczesna
k.jankowska@desa.pl
539 522 774



KAMIL PREIS
Specjalista
Zegarki Luksusowe
k.preis@desa.pl
795 122 717



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



WERONIKA JAKUBOWSKA
Specjalista
Projekty Specjalne
w.jakubowska@desa.pl
788 244 922



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



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



DAWID KULIEWICZ
Specjalista
Fine Wine
d.kuliewicz@desa.pl
532 792 536



INDEKS

Anto Maria	1
Beksiński Zdzisław	7
Cybis Bolesław	17
Dalí Salvador	13
Delvaux Paul	2
Hofman Wlastimil	8-9
Janisch Jerzy	29-30
Kaleta Dariusz	33
Kolář Jiří	35-36
Konarski Marian	4
Lebenstein Jan	24-25
Lewandowski Janusz	32
Lille Ludwik	31
Linke Bronisław Wojciech	6
Makowski Zbigniew	37
Malczewski Jacek	11-12
Marcoussis Louis	3
Michalik Borys	16, 38
Mikulski Kazimierz	20-21
Olbiński Rafał	14
Porada Daniel	39
Poznysz Tomasz	34
Schulz Bruno	19
Siudmak Wojtek	5
Stasiak Ludwik	10
Sterling Marc	22
Szukalski Stanisław	15
Waliszewska Aleksandra	26
Wawrzeński Marian	23
Włodarski (wł. Henryk Streng) Marek	27-28
Wojtkiewicz Witold	18

KAPRYSY



1 ↑

MARIA ANTO

1937-2007

"Wiedział, że na odległych plażach złotych...", 1975

olej/plótno, 90 x 100 cm
sygnowany p.d.: 'Maria Anto'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'MARIA ANTO 26.VIII.1975 JEGO SĄ PRZECIEŻ SKARBY | ZAKOPANE. ŁATWIEJ MU | BYŁO JARZMO LOSU ZNIEŚĆ!!!!'
sygnowany, datowany i opisany na krośnie malarskim: 'MARIA ANTO 1975 "WIEDZIAŁ, ŻE NA ODLEGŁYCH PLAŻACH ZŁOTYCH..."'

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
5 600 - 7 900 EUR

„Obraz wie, co mu się ode mnie należy. Ale potem, gdy on zaczyna żyć własnym życiem – ja stanowczo oczekuję od niego czegoś dla siebie. To się mnie należy. Więc się nie ‘utożsamiam’, tylko siedzę naprzeciw niego z pytaniami (których nikt z zewnątrz nie zada, bo się tego po prostu nie robi) z pewnym zamętem i nadzieją, że się wszystko wyjaśni. Jakby nie był mój”.

Maria Anto



Maria Anto porównywała swoją twórczość do „reportaży z przeżywania”, zarówno o obiektywnej reprezentacji wydarzeń, jak i ukazujących „autoportret totalny” – autorską kreację samej artystki. Liczne próby kategoryzacji twórczości Anto nabrały szczególnego przyspieszenia po wystawie indywidualnej w warszawskiej Zachęcie w 1966. Jednocześnie zaledwie 30-letnia wówczas artystka była daleka od obiegowo nadawanych jej malarstwu etykiet nadających miano sztuki naiwnej czy „realizmu magicznego”. Najpełniejszy wyraz swojej twórczości Anto odnajdywała w określeniu „malarstwa poetyckiego”. Poezja pozwalała na wyzwolenie się z automatyzmu percepcji poprzez chwyt udziwnienia – stworzenia nowego sposobu widzenia. Tym samym działania Anto należy rozpatrywać równolegle z twórczością Fridy Kahlo, Gertrudy Abercrombie, Helen Lundeborg, Leonory Carrington, Helen Lundeborg czy Dorothei Tanning, którą artystka poznała osobiście podczas swojej wystawy w Galleria d'Arte Cortina w Mediolanie w 1971.

Świadoma i twórcza postawa Anto skłania do przyjrzenia się roli malarek na przestrzeni kilkudziesięciu lat. Również refleksję nad przeszłością i przyszłością artystka podejmuje poprzez ukazanie metaforycznego obrazu. Tworzą go zwierzęta i różnorakie chimery budzące skojarzenia z nieantropocentrycznymi ujęciami ciała i cielesności. W prezentowanym obrazie lęk, niepokój, niesamowitość i trauma są ukazane z równą intensywnością jak czar i fantazja. Onirycznie-poetycką twórczość artystki ukształtowało umiłowanie natchnienia, doświadczanie realnego niepokoju i nadrealnej rzeczywistości, poetycka materia i praca wyobraźni oraz postrzeganie sztuki jako ruchu po świecie zewnętrznym i wewnętrznym. Wszystko to można również odczytywać w kontekście psychologizacji prezentowanego na obrazach Anto krajobrazu kodującego osobiste, intymne oraz realne doświadczenia czy historie. Jak zauważyła Aleksandra Grzemska: „To sztuka instynktowna, intuicyjna, enigmatyczna i poetycka. Charakter obrazów, podobnie jak poezja, ewokuje nastrój intymności i nadrealności, a emocje i afektywne doznania pojawiające się podczas kontemplacji takiej sztuki/poezji budują wrażenie dostępu do wyjątkowych, alternatywnych światów” (Aleksandra Grzemska, „Jestem bardzo czułym medium”. O oniryczno-poetyckiej twórczości Marii Anto, źródło: <https://elementmag.art/jestem-bardzo-czulym-medium-oniryczno-poetyckiej-tworczosci-marii-anto/>, dostęp: 16.08.2023).

Twórczość Anto wpisuje się także w szeroki kontekst kulturowo-literacki. Jej malarstwo odgrywa rolę rytuału odsłaniania głębszych znaczeń oraz jest katalogiem plastycznych metafor, które wyrażają zwierzęta, jednorożce, muszle, klucze, znaki z kart tarota, anioły, sfinksy babilońskie, kocice w krynolinie, syreny, czlekozwierzęce hybrydy, gigantyczne kwiatodrzewa. Proweniencja figur tworzących sztafaż detali jest różnorodna, przewijająca się pomiędzy judaizmem, chrześcijaństwem, europejskimi mitologiami, wierzeniami dalekowschodnimi, aż po folklor i ezoterykę. Anto w swoich wypowiedziach i aluzjach poetyckich często powołuje się na poezję Arthura Rimbauda, która działa szczególnie stymulująco dla jej groteskowo-plastycznych wyobrażeń. Jeszcze innym źródłem literackich odniesień Anto może być wieloletnia przyjaźń z dziennikarzem, pisarzem i malarzem-amatorem Dino Buzzatim, związanym z mediolańską Gallerią d'Arte Cortina. Włoski twórca, przedstawiciel literatury fantastycznej i realizmu magicznego, jest autorem osobistego eseju o twórczości artystki, który na długo mógł narzucić interpretację jej sztuki. Poetycki trop niesie także prezentowany obraz, którego opis na odwrociu „Jego są przecież skarby zakopane. Łatwiej mu było jarzmo losu znieść” sugeruje próbę cytowania z pamięci lub nieoficjalnego tłumaczenia utworu obecnego w życiu artystki pisarza Jorge Luisa Borgesa zatytułowanego „Blind Pew”. Fragment dzieła w przekładzie Krystyny Rodowskiej brzmi: „Wiedział, że gdzieś na brzegu jasnym / Jest zakopany skarb: ten jego, własny. / Łatwiej mu było jarzmo losu znieść”.



2 †

PAUL DELVAUX

1897-1994

Les Miroirs, 1966

litografia/papier, 53 x 66 cm (w świetle passe-partout)

sygnowany i numerowany ołówkiem poniżej kompozycji: '46/50 | P. Delvaux'
ed. 46/50

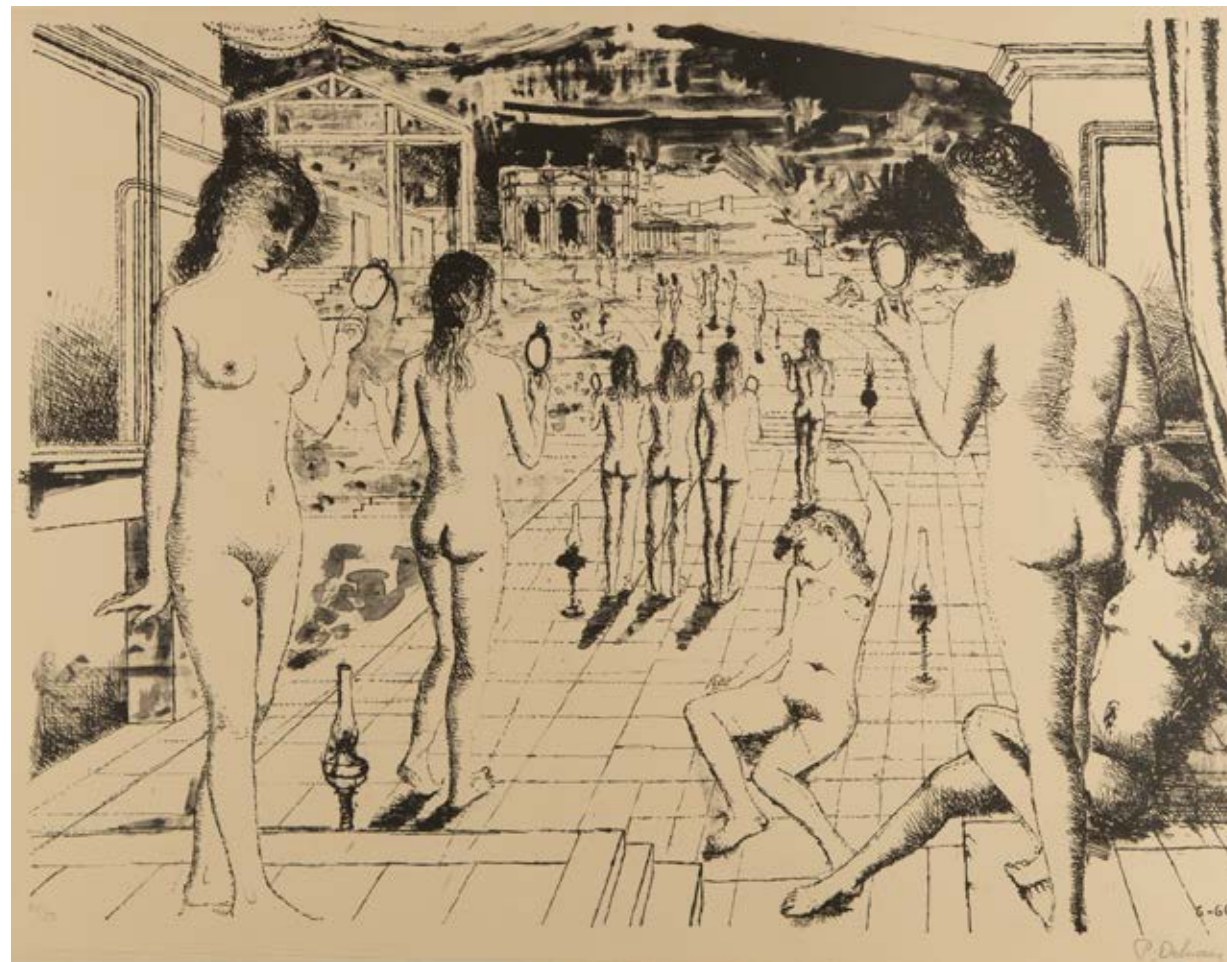
estymacja:

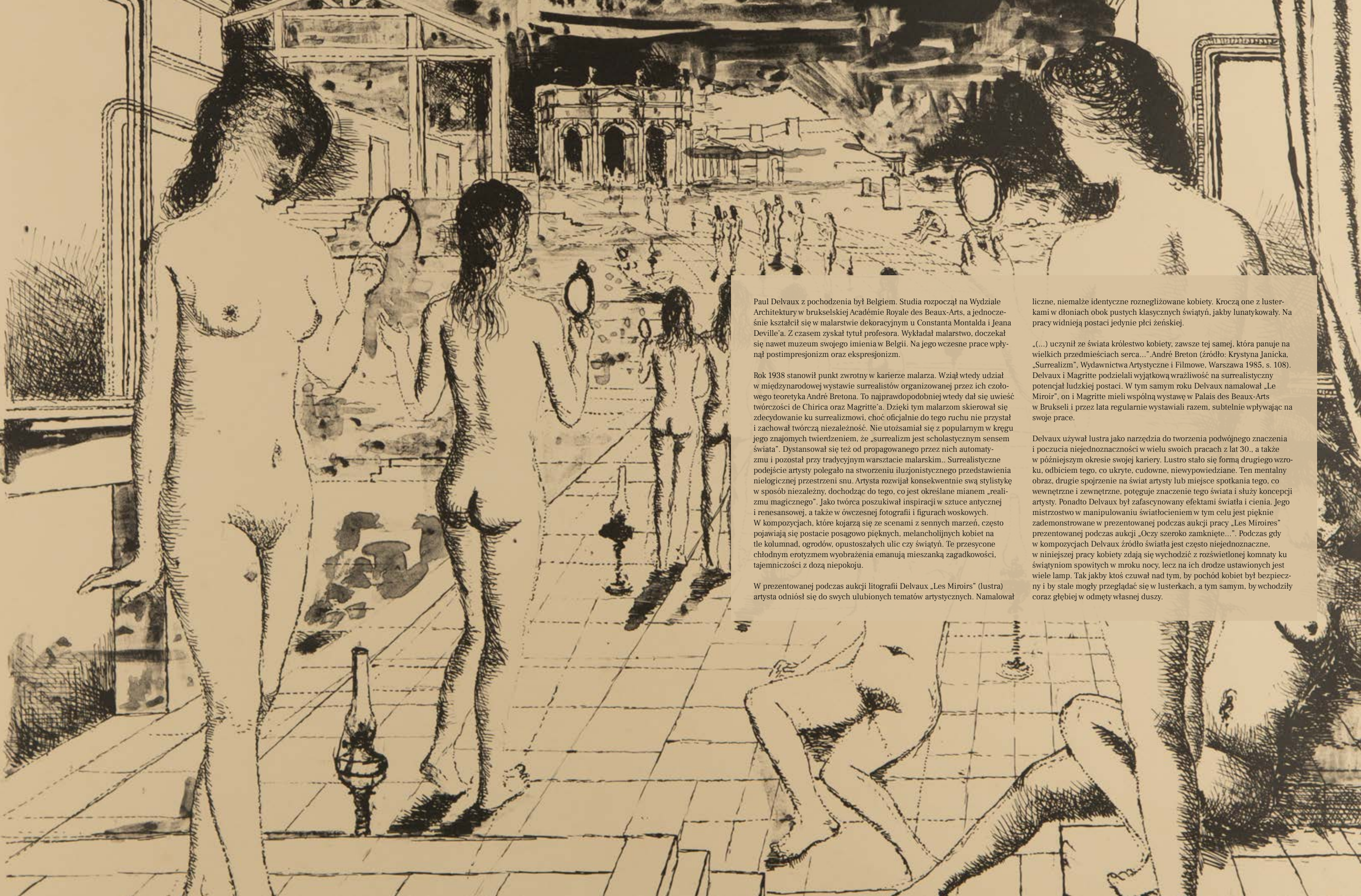
25 000 - 30 000 PLN

5 600 - 6 800 EUR

„Dla Paula Delvaux lustro jest źródłem wiedzy, narzędziem do ujawniania samoświadomości. Symbolizm był często używany w malarstwie zachodnim, gdzie lustro odgrywa rolę w alegoriach... Niezależnie od indywidualnego przesłania każdej alegorii, lustro pełni tę samą funkcję; mówi prawdę, obnażając próżność i ludzką słabość”.

Konrad Scheurmann, [cyt. za:] Barbara Emerson, Delvaux, Antwerpia 1985, s. 69





Paul Delvaux z pochodzenia był Belgiem. Studia rozpoczął na Wydziale Architektury w brukselskiej Académie Royale des Beaux-Arts, a jednocześnie kształcił się w malarstwie dekoracyjnym u Constanta Montalda i Jeana Deville'a. Z czasem zyskał tytuł profesora. Wykładał malarstwo, doczekał się nawet muzeum swojego imienia w Belgii. Na jego wczesne prace wpłynął postimpresjonizm oraz ekspresjonizm.

Rok 1938 stanowił punkt zwrotny w karierze malarza. Wziął wtedy udział w międzynarodowej wystawie surrealistów organizowanej przez ich czołowego teoretyka André Bretona. To najprawdopodobniej wtedy dał się uwieść twórczości de Chirica oraz Magritte'a. Dzięki tym malarzom skierował się zdecydowanie ku surrealizmowi, choć oficjalnie do tego ruchu nie przystał i zachował twórczą niezależność. Nie utożsamiał się z popularnym w kręgu jego znajomych twierdzeniem, że „surrealizm jest scholastycznym sensem świata”. Dystansował się też od propagowanego przez nich automatyzmu i pozostał przy tradycyjnym warsztacie malarskim.. Surrealistyczne podejście artysty polegało na stworzeniu iluzjonistycznego przedstawienia nielogicznej przestrzeni snu. Artysta rozwijał konsekwentnie swą stylistykę w sposób niezależny, dochodząc do tego, co jest określane mianem „realizmu magicznego”. Jako twórca poszukiwał inspiracji w sztuce antycznej i renesansowej, a także w ówczesnej fotografii i figurach woskowych. W kompozycjach, które kojarzą się ze scenami z sennych marzeń, często pojawiają się postacie posagowo pięknych, melancholijnych kobiet na tle kolumnad, ogrodów, opustoszałych ulic czy świątyń. Te przesycone chłodnym erotyzmem wyobrażenia emanują mieszkanką zagadkowości, tajemniczości z dozą niepokoju.

W prezentowanej podczas aukcji litografii Delvaux „Les Miroirs” (lustra) artysta odniósł się do swych ulubionych tematów artystycznych. Namalował

liczne, niemalże identyczne roznegliżowane kobiety. Kroczą one z lusterkami w dłoniach obok pustych klasycznych świątyń, jakby lunatykowały. Na pracy widnieją postaci jedynie płci żeńskiej.

„(...) uczynił ze świata królestwo kobiety, zawsze tej samej, która panuje na wielkich przedmieściach serca...” André Breton (źródło: Krystyna Janicka, „Surrealizm”, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985, s. 108). Delvaux i Magritte dzielili wyjątkową wrażliwość na surrealistyczny potencjał ludzkiej postaci. W tym samym roku Delvaux namalował „Le Miroir”, on i Magritte mieli wspólną wystawę w Palais des Beaux-Arts w Brukseli i przez lata regularnie wystawiali razem, subtelnie wpływając na swoje prace.

Delvaux używał lustra jako narzędzia do tworzenia podwójnego znaczenia i poczucia niejednoznaczności w wielu swoich pracach z lat 30., a także w późniejszym okresie swojej kariery. Lustro stało się formą drugiego wzroku, odbiciem tego, co ukryte, cudowne, niewypowiedziane. Ten mentalny obraz, drugie spojrzenie na świat artysty lub miejsce spotkania tego, co wewnętrzne i zewnętrzne, potęguje znaczenie tego świata i służy koncepcji artysty. Ponadto Delvaux był zafascynowany efektami światła i cienia. Jego mistrzostwo w manipulowaniu światłocieniem w tym celu jest pięknie zademonstrowane w prezentowanej podczas aukcji pracy „Les Miroirs” prezentowanej podczas aukcji „Oczy szeroko zamknięte...”. Podczas gdy w kompozycjach Delvaux źródło światła jest często niejednoznaczne, w niniejszej pracy kobiety zdają się wychodzić z rozświetlonej komnaty ku świątyniom spowitych w mroku nocy, lecz na ich drodze ustawionych jest wiele lamp. Tak jakby ktoś czuwał nad tym, by pochód kobiet był bezpieczny i by stale mogły przeglądać się w lusterkach, a tym samym, by wchodziły coraz głębiej w odmęt własnej duszy.

3

LOUIS MARCOUSSIS

1878-1941

"Trzy kobiety" ("Les trois femmes", "Étude pour Aurélia"), 1930

ołówek/papier, 22,5 x 16,8 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Marcoussis 1930'

na odwrociu papierowa nalepka wystawowa Musée National d'Art Moderne w Paryżu

oraz nalepka firmy transportowej Marc Ottavi z Paryża

na ramie nalepka z opisem: 'HBA INU 1 000'

estymacja:

35 000 - 45 000 PLN

7 900 - 10 100 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja prywatna, Francja

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Marcoussis, Musée National d'Art Moderne w Paryżu, 3 lipca - 4 października 1964

Marcoussis, Kölnischer Kunstverein w Kolonii, 1960

LITERATURA:

Marcoussis, katalog wystawy, red. Jean de Cassou, Musée National d'Art Moderne w Paryżu, Paryż 1964, s. 35, nr kat. 114

Louis Marcoussis. Sa vie, son oeuvre. Catalogue complet des peintures, fixés sur verre, aquarelles, dessins, gravures,

red. Jean Lafranchis, Paryż 1961, s. 310 (il.), nr kat. 79





W 1912 Pablo Picasso przeniósł swoją pracownię z Montmar-tre'u na teren 14. dzielnicy Paryża. Ten symboliczny gest sygnalizo-wał zmianę w geografii artystycznej Paryża: centrum nowatorskich eksperymentów znalazło się na prawym brzegu Sekwany. Bateau-Lavoir, budynek na Montmartrze z pracowniami awangardowych artystów, utracił swoją pozycję na rzecz La Ruche, skupiska bied-nych artystów-przybyszów po drugiej stronie rzeki. Jeszcze w 1910 Ludwik Markus jako pierwszy polski artysta wkroczył w orbitę Pabla Picassa dzięki towarzyskim związkom z kręgiem artystów odwiedzających cyrk Medrano przy Boulevard de Rochechouart na Montmartrze. Francuski pseudonim Markusa – Louis Marcous-sis – wymyślił nie kto inny jak Guillaume Apollinaire. Ten krytyk opublikował najważniejszy tekst-manifest teorii kubizmu, „Malarze kubiści. Medytacje estetyczne” (1905-12, publikacja 1913).

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

Twórczość Marcoussisa, mało znana w Polsce, na świecie jest ce-niona wysoko, a sam artysta stawiany jest jako jeden z prekursorów kubizmu. W polskich kolekcjach muzealnych jest reprezentowany dosyć skromnie. Do najważniejszych z publicznych zbiorów należy „Koncert” z 1928 (z historycznej kolekcji a.r., Muzeum Sztuki w Ło-dzi). Był jednym z najwcześniej osiadłych w Paryżu reprezentantów międzynarodowego środowiska École de Paris. Sympatyzował również z ruchem formistycznym, stając się w 1920 paryskim korespondentem pisma „Formiści”. Artystyczne środowisko Marco-ussisa formowały znajomości z Apollinaire'em, Picassem, Brakiem, Juanem Grisem, Fernandem Légerem, Francisem Picabia, Jeanem Metzingerem. Żona artysty, malarka Alicja Halicka, również podej-mowała udane eksperymenty z zakresu kubizmu.

Rysunek „Trzy kobiety” jest klasycznym kubistycznym ujęciem aktów kobiecych. Kompozycja o silnie zgeometryzowanej struk-turze akcentującej płaszczyznę płótna. Postaci kobiet, określone wyrazistym konturem, zachowują jedynie aluzyjny charakter, pełnią funkcję znaku plastycznego. Kluczową rolę w kompozycji odgrywają relacje przestrzenne pomiędzy nachodzącymi na siebie i przenikającymi się płaszczyznami.



Louis, Marcoussis, Portret Guillaume'a Apollinaire'a. 1912-20, kolekcja prywatna.

„W malarstwie nie ma syntezy ani analizy: przyznajemy pozorom właściwe miejsce, pozorom, które tworzą uniesienie. A zatem forma przedmiotu zmienia się wraz z obrazem. To nie deformacja. Przedmiot istnieje dla nas wraz ze skojarzeniem wrażeń”.

Louis Marcoussis



Louis Marcoussis, Koncert, 1928, Muzeum Sztuki w Łodzi



Alicja Halicka, Marcoussis w atelier, około 1924, kolekcja prywatna

4 ↑

MARIAN KONARSKI

1909-1998

"**Samotny**", 1980

gwasz/papier, 49 x 64 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Marian Konarski II. 80'

opisany na odwrociu: 'MARIAN "MARZYN" KONARSKI | "SAMOTNY", 1980 r'

papierowa nalepka z opisem pracy

estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

2 300 - 3 400 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artyście

Marian Konarski znany jest przeważnie ze swoich precyzyjnie wykonanych obrazów olejnych i rysunków ołówkiem, w których podejmował tematy związane z historią Polski i mitologii słowiańskiej, a w późniejszym czasie z krytyką współczesności. Swoј talent i charakter pokazał jeszcze podczas studiów na Akademii Krakowskiej. Tam, mimo dobrych ocen, nie będąc zadowolony z systemu (uważając go za staroświecki) przerwał swoją edukację, aby związać się z nowoczesną koncepcją nauczania według Szukalskiego. Za największą wadę Akademii uważał brak pozostawiania studentom przestrzeni na rozwój własnej twórczości, poszukiwania stylu i pogłębiania oryginalnych inwencji twórczych. Sprawując szczególne miejsce w grupie Szczep Rogatego Serca, mógł pozostać wierny swoim pierwotnym wartościom malarskim, sprzeciwiając się panującej sytuacji akademickiej. Celem grupy było odszukanie i stworzenie na nowo artystycznej formy szeroko rozumianego „Słowianizmu”. W twórczości Konarskiego tego okresu widoczne są inspiracje zaczerpnięte z „Szukalszczyzny”, jak i pierwsze elementy późniejszej własnej skłonności do alegorii i symbolizmu, kierującej się ku stylistyce surrealizmu.

Zwrot ku własnym poszukiwaniom artystycznym, zrywającym z inspiracjami dwudziestolecia widoczny jest w pracach powojennych. Rezygnują

one z wizualnego kontrastu, skupiając się na przedstawianiu roli jednostki osadzonej w skomplikowanej ziemskiej egzystencji. Prace te zdają się bardziej zbliżać nastrojem do otwartej myśli nowoczesnego surrealizmu Rafała Olbińskiego, niż sięgać do ponadczasowej kultury Słowian.

Prace te charakteryzują się naciskiem na treść, przejawiając chęć przekazania odbiorcom wizji pewnych wartości, bazujących na swobodzie wyboru, otwartości świata oraz prawa do samoekspresji i samorealizacji. Przedstawiają one jednocześnie autorską postawę i pozycję życiową, często wpisaną w związek jednostki z ogółem. Obrazy o stylistyce pogranicza surrealizmu i nowej rzeczowości Konarskiego pełne są poczucia zaangażowania, aktywizmu, który wydaje się być podkreślany barwami o uderzającym kontraście. Za pomocą swoich prac Konarski mówił o najważniejszych cechach ludzkich, jak np. o poczuciu wyższych powinności, zaangażowaniu, wzajemnych relacjach. W jego pracach, nawet tych odchodzących od realizmu, zawsze w centrum wydaje się być człowiek, którym zainteresowanie widoczne jest również w licznych autoportretach o intensywnym nacechowaniu badania psychologicznego. Kompozycje te mają na celu wywołanie momentalnego efektu u odbiorcy, charakteryzując się impresyjną i otwartą formą o jasnej narracji, która ma wzruszać, podniecać i wstrząsać.



ZWIERCIADŁO DUSZY



5

WOJTEK SIUDMAK

1942

"La dignite d'un attente eternelle", 2002

olej/plótno, 81 x 65 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'W. SIUDMAK 2002'

datowany i opisany na ramie: '2002 | 81 x 65 cm | - DOUBLE ENTOILAGE'

estymacja:

200 000 - 250 000 PLN

45 000 - 56 000 EUR

„Wyobraźnia jest darem. Otwiera szeroko oczy na wszystko inne”.

Wojtek Siudmak





Wojtek Siudmak, fot. dzięki uprzejmości artysty



POTĘGA WYOBRAŹNI

Prezentowany obraz „La dignite d'un attente eternelle” został namalowany w 2002. Kompozycja wymyka się ustanowionym podziałom gatunkowym. Klasycyzujące elementy budowli występują w zestawieniu z morskim pejzażem. Na pierwszy plan wysuwa się portret kobiety, która przypomina niewzruszony antyczny posąg. Nad jej głową lewituje zarys kopuły. Struktura czaszy sklepiennej przywodzi na myśl skorupę planety zwieńczonej Tempietto, małą świątynią na planie koła. Wpisany w kolistą strukturę pędzący po morzu statek koresponduje z przedstawionym morskim krajobrazem. Praca naprowadza z jednej strony na romantyczne widoki żywiołów, a z drugiej na renesansowe projekty urbanistycznych utopii. Inspiracja sztuką odrodzenia nie jest przypadkowa, jak pisał Wojciech Siudmak: „Renesans jest okresem, w którym poszliśmy najdalej za naszymi pragnieniami. Późniejsze okresy były swego rodzaju rewoltą. W renesansie nastąpiło sprzężenie sił w każdej dziedzinie sztuki, żeby dotrzeć jak najwyżej” („Tom Kultury” nr 11, 28 czerwca 2007).

Dzieło Wojciecha Siudmaka to malarska fantazja architektoniczna, która nosi znamiona idealnego krajobrazu marynistycznego. Siudak zachowuje wierność szczegółów, jednocześnie powołując do życia fantasmagoryczną wizję. Na prezentowanym płótnie przenikają się dwa wymiary: realny i astralny. Fantastyczny charakter sceny podkreślają łagodne przejścia kolorystyczne otrzymane za pomocą farb olejnych. Zdaniem Andrzeja Kowalskiego „w pracach Siudmaka kolor odgrywa bardzo ważną rolę, ponieważ stwarza formę i nastrój, strukturalizuje obraz. Tak częste zetknięcia żółci i błękitu, barw kontrastujących ze sobą optycznie (...) nadają obrazom jakby wymiar ponadczasowy i sugerują jednocześnie określony kierunek znaczeniowy” (Wojciech Siudmak, 1997 Ozoir-la-Ferrière, s. 17). Wiele z jego kompozycji jest opatrzonych długimi francuskimi tytułami. Po zakończeniu edukacji na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie wyemigrował do Francji w 2 połowie lat 50. XX wieku, pozostawiając krępujące zasady panujące na polskiej uczelni. Odnalazł swoją własną drogę, podejmując studia na École des Beaux-Arts w Paryżu. Podobnie jak Andy Warhol po emigracji do Nowego Jorku pod koniec lat 40. XX wieku, tak i Siudak niespełna dziesięć lat później wyemigrował do Paryża i zajął się grafiką komercyjną. Podczas gdy Warhol tworzył barwne ilustracje butów, Siudmak ilustrował m.in. potrawy kuchni francuskiej dla prasy.

Motyw planet podobnie powraca w innych realizacjach artystycznych Siudmaka. Wykonana z ceramiki rzeźba „Wizja” ukazuje dłoń, która trzyma dysk pokryty kraterami. Na obrazie olejnym z 1994 „Człowiek, który zatrzymał Ziemię” tytułowa postać za plecami dzierży okrągłą kulę. Natomiast monumentalny pomnik postawiony w Wieluniu przedstawia „dwie głowy jak planety zwrócone ku sobie – symbol bliskości, harmonii” (Wojtek Stajuda, <https://www.rp.pl/rzezba/art13444941-siudmak-los-zawsze-jest-ma-drzejszy>, dostęp: 23.08.2023).

6 †

BRONISŁAW WOJCIECH LINKE

1906-1962

"Amerykańska wolność" ("Murzyn z zaklejonymi ustami"), 1956

akwarela, gwasz, tusz/papier, 35 x 24,5 cm (arkusz)

sygnowany i datowany p.d.: 'BWLinke | 1956'

opisany ołówkiem na odwrociu: 'N 34 | podstawa 9 cm | Ilustracja II | 71 | fotografowane'

poniżej: 'BWLinke | Murzyn z zaklejonymi ustami | ("Amerykańska wolność") |

25 czerwca 1956 | Nr. listy inwnt II - 22. | X. 62 | II - 22'

pieczęć Urzędu Konserwatorskiego w Warszawie

pieczęć celna oraz nieczytelna pieczęć fioletowym tuszem

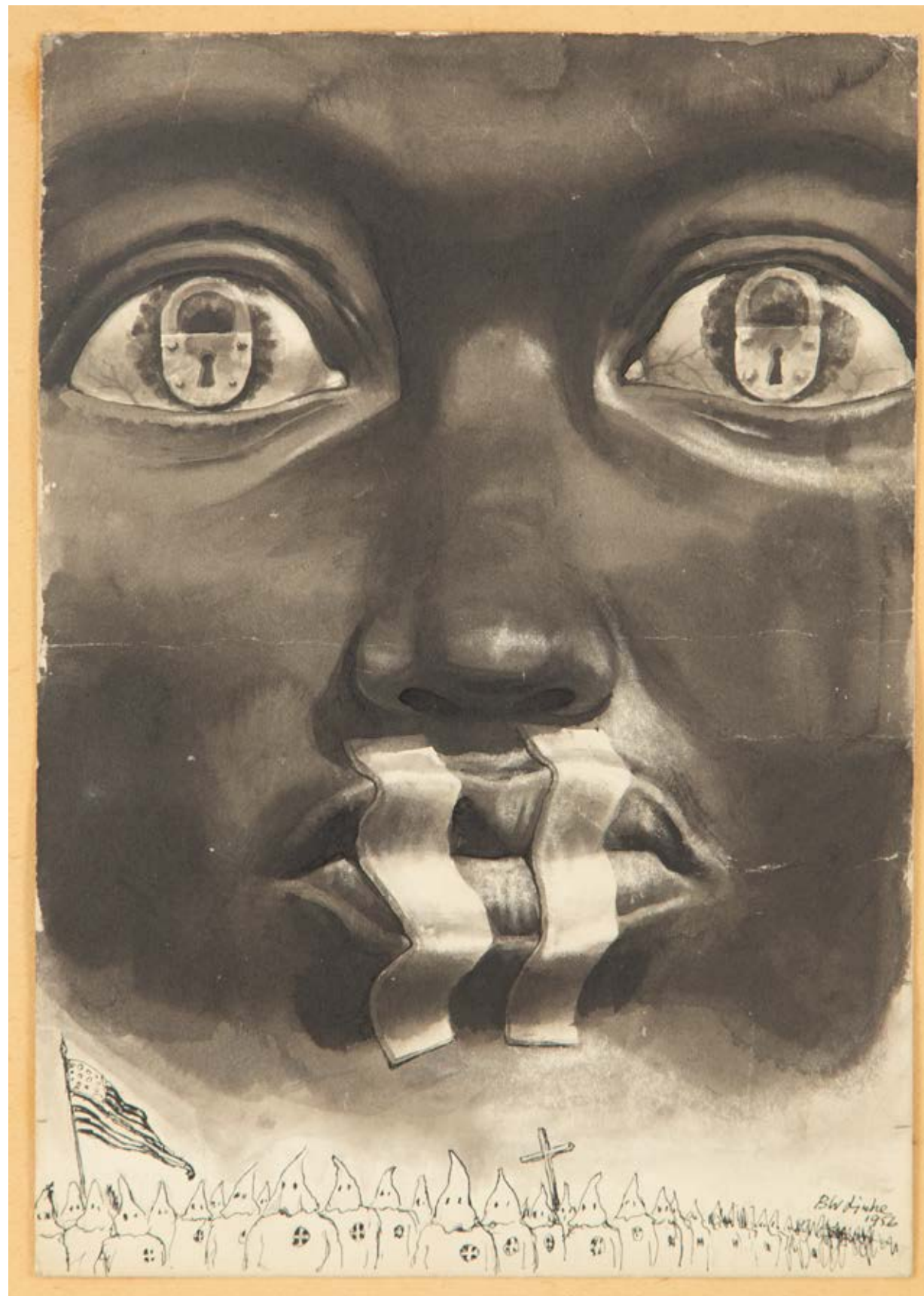
estymacja:

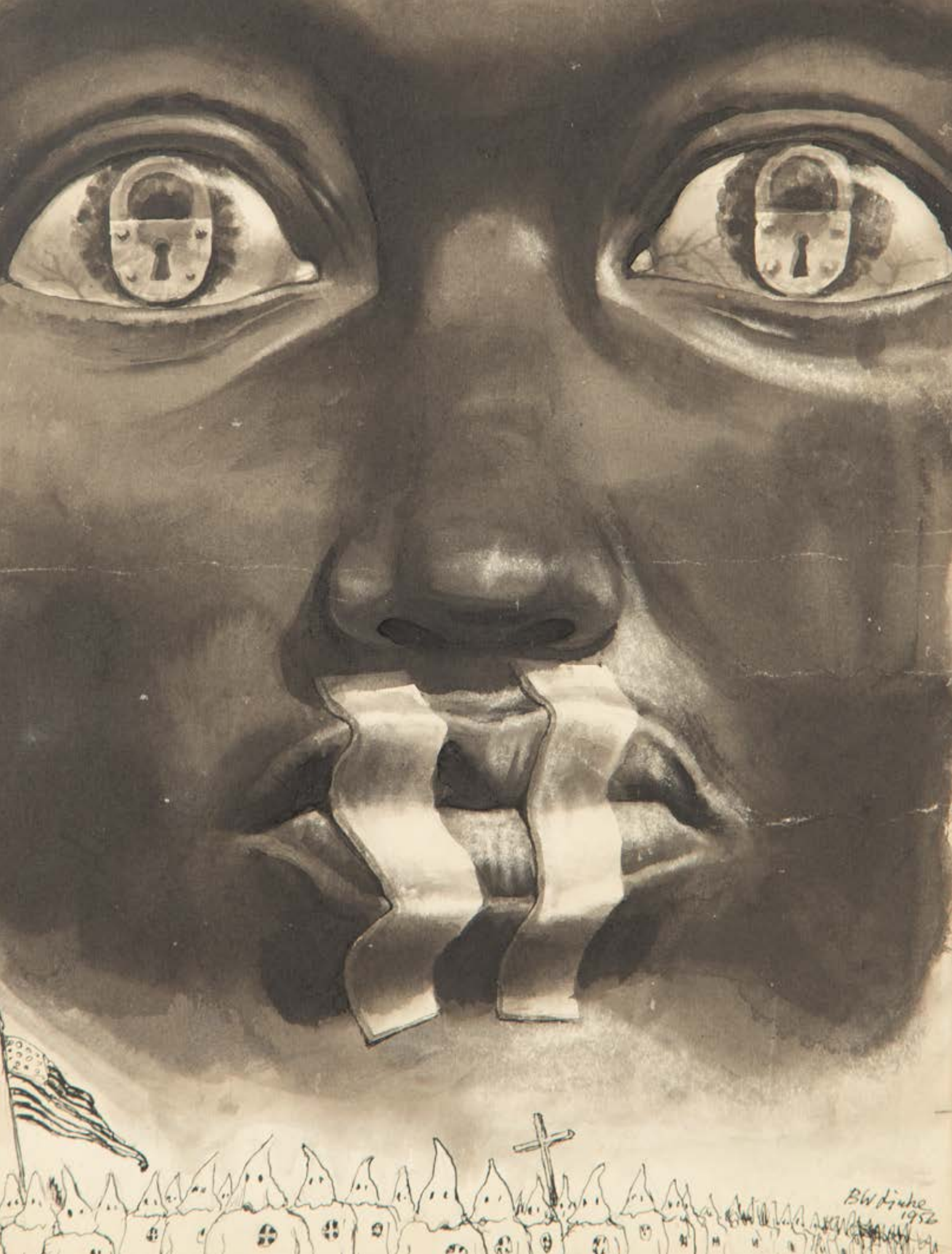
20 000 - 30 000 PLN

4 500 - 6 800 EUR

„Linke jest zwierciadłem epoki, zwierciadłem nieprzekupnym”.

Wojciech Żukrowski, „Szkic do portretu” [w:] Bronisław Wojciech Linke [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Warszawie 1963, s. 23





BRONISŁAW LINKE: WALKA O CZŁOWIECZEŃSTWO

Bronisław Linke urodził się w Tartu w Estonii w 1906. Gdy miał osiem lat, nagle zmarła jego matka. Kilka lat później, jako kilkunastoletni chłopiec, był świadkiem tragicznych zbrodni wojny estońsko-bolszewickiej, na wczesnym etapie życia poznając bestialską stronę człowieka. Po zakończeniu edukacji tworzył m.in. polityczne rysunki satyryczne oraz obyczajowe dla polskiej i brytyjskiej prasy. Mimo konieczności wpisania swojej sztuki w zlecony temat czy oficjalną narrację wizualizował w niej szczerą dla siebie postawę sprzeciwiającą się obłudzie kultury mieszczańskiej, kultowi pieniądza, protestując także przeciwko okrucieństwom wojny. W twórczości Linke przebrzmiewa szacunek do indywidualnego istnienia, gdzie sprzeciw wobec dehumanizacji jest źródłem inspiracji i koniecznością dla artysty.

Twórczość Linke charakteryzuje się pesymistycznym ujęciem przywar ludzkich, wizualizując ciemną stronę ludzkiej egzystencji. Posługując się ekspresyjną metaforą plastyczną, zachowywał rygor malarstwa realistycznego, które osadzał w ponadnaturalnej rzeczywistości. Sięgając w sztuce do najgorszych czynów człowieka, chciał rozliczyć ludzkość

z doświadczenia II wojny światowej. Prezentowana grafika na tle twórczości Linke wyróżnia się wyjątkową estetyką. Jej tematem jest krytyka USA, częsty powojenny motyw, obecny zwłaszcza w pracach z lat 50. Ich charakterystycznym elementem jest zawieranie w oczach przedstawianych postaci obiektu, który wskazuje na jej perspektywę i pobudki, uwidaczniając to, co ukryte i niemoralne. Częstym elementem w pracach krytykujących Stany Zjednoczone jest pieniądz przedstawiający charakterystyczne europejskie postrzeganie Ameryki jako odbierającej świat z perspektywy zysku materialnego (np. „Wall Street patrzy na ciebie”, „Malpa”). Pojawiająca się na nich flaga Stanów Zjednoczonych jest tematem głębiej podjętym w pracy „Sztandar Ameryki” z 1950, krytykującej sztuczne wytwarzanie przez rząd u obywateli maniakalnego patriotyzmu, który ostatecznie ma na celu wykorzystanie cudzego życia jako środka do uzyskania zasobów. W „Amerykańskiej wolności”, poprzez idealizowaną twarz o możliwie wielowymiarowym odczytaniu, Linke ironizuje jedną z fundamentalnych wartości USA, wskazując na jej „realny” status w Stanach Zjednoczonych.

7 †

ZDZISŁAW BEKSIŃSKI

1929-2005

Bez tytułu, 2004

olej/plyta pilśniowa, 91 x 71 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'ZS | BEKSIŃSKI | 2004'

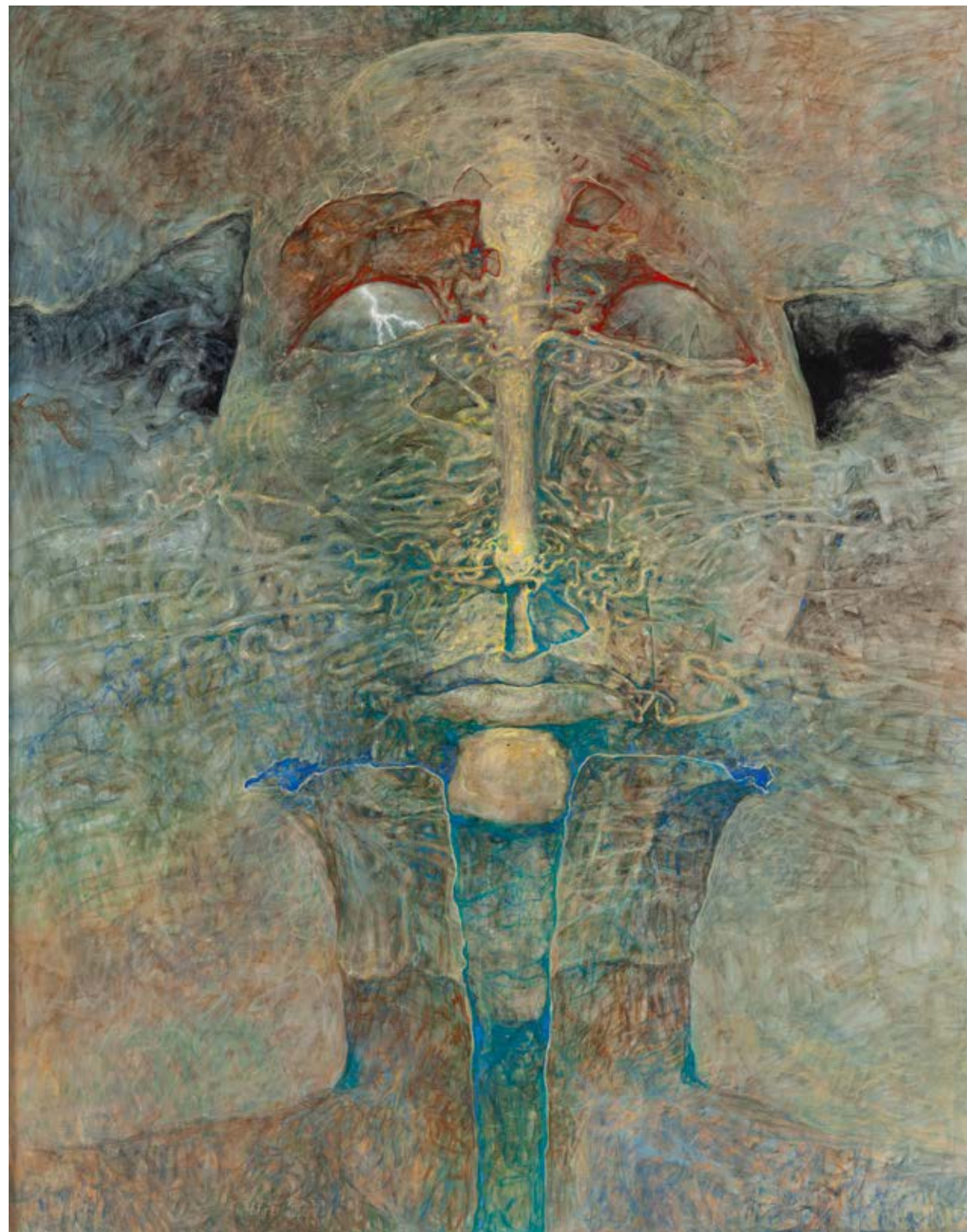
estymacja:

350 000 - 400 000 PLN

8 000 - 90 000 EUR

„Po prostu lubię malować głowę, nie umiem jednak wytłumaczyć dlaczego. Głowa jest wspaniałym polem do improwizacji. Lubię improwizować, konstruować, przekonstruowywać, a szczególnie lubię wariacje. Taką technikę spotykamy w muzyce, sądzę więc, że jest ona możliwa i w malarstwie. Żeby wariacje były powszechnie czytelne dla kogoś, kto nie jest wciągnięty w samą technikę malowania, temat tych wariacji musi być powszechnie znany. Głowa to właśnie taki temat – nawet głowa z trzydziestoma oczami, pięcioma nosami będzie nadal głową, wszyscy ją tak odczytają. Gdybym natomiast w ten sposób zaczął przerabiać jakąś mniej powszechnie znaną rzecz, powiedzmy drukarkę czy procesor komputerowy, to wszyscy by się pogubili. Bardzo dobrze ujął to Lem: „Im bardziej skomplikowany temat, tym bardziej prosta musi być narracja; im prostszy temat, tym bardziej skomplikowana może być narracja” był zwolennikiem skomplikowanego tematu i prostej narracji, ja jestem raczej zwolennikiem prostego tematu i skomplikowanej narracji, ale pod tym względem jego model jest bardzo dobry...”.

Zdzisław Beksiński (Wiesław Banach, wyd. Bosz 2011, s. 76-77).



SMUTEK WIZJONERA

Prezentowany podczas aukcji obraz przedstawia jeden z ulubionych motywów malarskich Beksińskiego, czyli głowę postaci. Całość pracy jest utrzymana w dość monochromatycznych barwach z dominantą beży, błękitów oraz brązów. Jedynie okolice oczodołów są podkreślone intensywnym czerwonym kolorem. Prezentowany podczas aukcji obraz „Oczy szeroko zamknięte...” bez wątpienia skupia uwagę widza na oczach właśnie. W jednym z oczu możemy dostrzec coś na kształt błyskawicy, co sprawia, iż domyślamy się, że to, co zobaczyła owa tajemnicza postać, nie było miłe dla jego oczu. Obraz Beksińskiego przenosi odbiorcę w świat pełen symboli, tajemniczych treści oraz katastroficznej, pełnej grozy atmosfery. Jest to jednak świat pociągający, hipnotyzujący wręcz. Malowane z reguły na płycie pilśniowej dzieła, są starannie wykończone, tak by skupiać wzrok odbiorców. Sam mistrz odradzał próby odkrywania znaczenia jego sztuki. Uważał to za marnotrawienie czasu, „bo obraz jest do oglądania, a nie do interpretacji” – jak zwykł mawiać. Beksiński przyznawał, że ważne było dla niego bliskie surrealismowi tak zwane „zjednoczenie swobodnego przepływu wyobraźni” oraz, że pracuje na zasadzie swobodnych kojarzeń, stosując mechanizm występujący w snach, nazywany „metodą fotografowania snów”.

Wizyjna, figuratywna sztuka Beksińskiego, z jednej strony nawiązuje do stylistyki symbolicznego malarstwa niemieckiego końca XIX wieku, z drugiej zaś daje wyraz indywidualnej, osobistej estetyce z silną tendencją do eksponowania przygnębiającej erotyki, strachu przed śmiercią i zagładą. Jego przedstawienie ludzkiej egzystencji na płótnach intryguje swą mrocznością. Trzeba przyznać, że był on pod tym względem niebywale konsekwentny.



WOKÓŁ MALCZEWSKIEGO



8 ↑

WLASTIMIL HOFMAN

1881-1970

Wiosna, 1927

olej/plótno naklejone na tekturę, 65,5 x 36,5 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i datowany l.d.: 'Wlastimil Hofman 1927'

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

10 700 - 15 000 EUR

„Maluje ludzi z żądzami faunów, bujne, śmiejące się i tęgie dziewczki, silnych, barczystych opalonych chłopców, słowem pyszną zmysłową barwę ziemską. Hofman w swych obrazach jest więcej uczuciowym od malowniczo-surowego genialnego Malczewskiego, rozmaitymi sposobami wyraża mistycyzm, walkę materii z duchem, ziemi z niebem. Jeżeli Malczewski widzi przebogatą pełnięswych zmysłów, to Hofman przygląda się ludziom nie tylko powierzchownie, ale przenika swym wzrokiem ich wnętrza”.

Jiří Karasek, Wlastimil Hofman, „Maski”, 1918, nr 3



WLASTIMIL HOFMAN W KRĘGU „ŚWIĘTEJ WIOSNY”



W konwencji sielankowo-baśniowej artysta tworzył wiele wersji scen zatytułowanych „Wiosna”, motyw szczególnie sprzyjający takiej oprawie. Doczekał się on w twórczości artysty różnorodnych redakcji.

Motyw wiosny był zresztą jednym z popularniejszych tematów w malarstwie około 1900 roku. Pobudzał wyobraźnię większości modernistycznych artystów, zarówno polskich, jak zagranicznych. Nieznajdujący wyraźnego i jednoznacznego początku temat, związany z irracjonalnymi rytuałami pogańskimi, był obecny w wielu dziełach przełomu wieku, powstałych na przełomie XIX i XX stulecia. Jak pisał Wiesław Juszcak, zaznaczał się wszędzie tam, gdzie zarysowywały się ekspresjonistyczne tendencje. Z tym motywem można wiązać dzieła takie jak „Taniec” Henri Matisse’a, „Święto wiosny” Igora Strawińskiego czy „W cieniu zakwitających dziewcząt”, będącego jednym z tomów cyklu powieści „W poszukiwaniu straconego czasu” Marcela Prousta. Wśród artystów polskich motyw wiosny obok Malczewskiego najchętniej eksplorował Wojciech Weiss. U Weissa objawia się to w takich obrazach jak „Wiosna”, „Młodość”, „Taniec”. Dzieła zespala pewna „mityczna rekonstrukcja ‘początku’, próba ukazania człowieka w jego naturalnym stanie (...) poza cywilizacją, poza historią nawet”. Wzorce są z jednej strony antyczne, ale też pierwotne, plemienne, pochodzą z rytuałów związanych z kultem ziemi i płodności. Jest to wyobrażenie budzenia się do życia, wyzwalania pierwotnych popędów, w sposób tajemniczy i misteryjny. Pogodny temat wiosny nabierał często dramatycznego wyrazu, w którym radosne upojenie było łączone z mrocznymi rytuałami, jak w libretcie do

baletu Strawińskiego, w którym wybranka jest składana w ofierze na część rozkwitającego życia. Motyw ten odwoływał się do elementarnych kwestii egzystencjalnych. W malarstwie europejskim wątki, które w podobnym klimacie przepracowują antyczne i ludowe podania i obyczaje, odnajdujemy w malarstwie Puvis de Chavannes’a, Arnolda Böcklina, Paula Gauguina, Maurice’a Denisa, Franza von Stucka. Rzecz jasna wiosna pojawia się także, już pod bardziej realistyczną postacią, w samodzielnych pejzażach u Józefa Chełmońskiego czy chociażby Ferdynanda Ruszczycza, będących odzwierciedleniem nastroju i odczuć ich twórców, jednakże nieniosących ze sobą skomplikowanych treści alegorycznych.

Niejednokrotnie trudno jednoznacznie orzec, czym inspirował się Hofman przy tworzeniu swoich obrazów – mitologią, słowiańskimi legendami czy też podaniami. Wydaje się, że na jego obrazach można odnaleźć je wszystkie. W katalogu aukcyjnym została zaprezentowana taka właśnie enigmatyczna i pełna tajemniczości scena. Kompozycja zatytułowana „Wiosna” znakomicie wpisuje się w nastrój epoki przełomu XIX i XX stulecia, pod którego wpływem Hofman pozostawał przez długi czas. Artysta na tle rozległego pejzażu przedstawił dwie nagie kobiety. Postaci te, niczym antyczne nimfy czy słowiańskie rusalki, wieszczą metaforyczne nadejście wiosny. Przyroda wokół nich powoli budzi się do życia. Stojącą modelkę z łodygami kwiatów w obu dłoniach można uznać za personifikację wiosny. Łączy ona w obrazie świat realny i przestrzeń metafizyczną.



Władysław Hofman, Wiosna, lata 20. XX w., kolekcja prywatna

„Sztuka Hofmana przez swoją jasną, pogodną szczerość i świeżość ma w sobie coś ze sztuki wczesnego Odrodzenia włoskiego. Tę samą szczerość i świeżość spotykamy u Boticella, Filipa Lippi, u Francii, Costy, Tury”.

F. Klein, Władysław Hofman. Sylwetka Artysty, „Czas” 1928, nr 240, s. 2



Władysław Hofman, Wiosna, 1918, Muzeum Narodowe w Krakowie

9 ↑

WLASTIMIL HOFMAN

1881-1970

Anioł z kluczem, lata 20.-30. XX w.

olej/tektura, 32,5 x 47,5 cm (w świetle oprawy)
sygnowany l.d.: 'Wlastimil Hofman'

estymacja:

45 000 - 60 000 PLN

10 100 - 13 500 EUR

„Dziś można powiedzieć z całą pewnością, że nie ma malarza polskiego więcej polskiego nad V. Hofmana, malarza, który by wybitniej przedstawiał polską psyche i sięgał w polską mistykę, w tę, co płynie z polskiej poezji, a główne swe źródło ma w utworach Słowackiego, tak wielbionego przez Hofmana i tak mu bliskiego duchem. [...] Z polską sztuką łączy Hofmana ów mocny prąd mistyczny, który Pawlikowski w swej książce o mistycyzmie Słowackiego charakteryzuje jako wojnę pierwiastka materii z pierwiastkiem ducha. Nauczyciel Hofmana – Jacek Malczewski, wielki, płomienny i płodny duch, w utworach swych nie przedstawia tej walki: jest zupełnie ziemskim”.

Jiří Karasek, Wlastimil Hofman, „Maski” 1918, nr 3



W świadomości sobie współczesnych Wlastimil Hofman uchodził za jedynego ucznia i kontynuatora malarstwa Jacka Malczewskiego. Większość artykułów, która ukazała się za życia na temat twórczości Hofmana, miała charakter porównawczy z malarstwem autora „Melancholii”. Bliskie analogie z malarstwem Malczewskiego w dużej mierze przyczyniły się do szybko uzyskanej przez Hofmana rozpoznawalności. Jego obrazy ceniono również za śmiałą technikę, świetny rysunek, poetycki oraz „słowiański” charakter. Nawiązania do Malczewskiego dotyczą jednak właściwie form i motywów, które pojawiały się w malarstwie mistrza w latach około 1890-1920, głównie w scenach rodzajowych i portretach. Z malarstwem Malczewskiego można wiązać między innymi sposób pojawiania się Madonn i faunów Hofmana we współczesnym świecie, na polskiej wsi. W wyraźny sposób odwołują się one do dzieł Malczewskiego, i jego tendencji do mieszania wiejskiej rzeczywistości i świata fantazji w jednej przestrzeni.

W swoim malarstwie Hofman najchętniej i najczęściej odnosił się do ponadczasowych i odwiecznych problemów ludzkiej egzystencji. Taka wymowa przenika dzieła, w których głównym tematem są zarówno starcy zadumani nad marnością życia i wiarą w boską sprawiedliwość, jak i dzieci oraz ich świat. Oba te motywy w twórczości Hofmana były niezwykle różnorodne. Najczęściej są to kompozycje o charakterze sielankowym lub symbolicznym.

We wszystkich obrazach o tematyce sielankowo-symbolicznej powtarza się ten sam typ alegorii, skupionej wokół życia prostego, cichego, będącego ucieczką od brutalnej rzeczywistości w krainę dziecięcych wspomnień i postaci z baśni. Najsilniejsze eksplorowanie tej tematyki przez Hofmana przypada na lata 1906-1920. O baśniowym charakterze scen decydował często pojedynczy, fantastyczny motyw czy szczegół, bez którego obrazy te można byłoby śmiało zaliczać do malarstwa rodzajowego. Wątki w jego twórczości, który można określić mianem sielankowo-baśniowych, nasuwają skojarzenia z sentymentalną poezją, niezwykle popularną od lat 60. XIX stulecia. Charakterystyczny dla tych kompozycji jest przepełniający je nastrój melancholii, czasem smutku, czułości lub tkliwości. Był to świat bardzo charakterystycznej dla artysty fantastyki, pełen dzieci-faunów, dzieci-aniołów, dzieci ze skrzydłami motyli lub ważek, w przebraniu lub mitologicznym kostiumie i kwiatowymi wieńcami we włosach.

W ogólnej perspektywie artysta czerpał inspiracje do tych kompozycji ze świata baśni, romantycznej poezji i ludowych podań. Ich charakter jest zawsze niejednoznaczny. Inspiracje do obrazów przedstawiających świat wyobraźni i marzeń Hofman czerpał również z literatury, w tym m.in. temat Janka Muzykanta, który interesował wielu artystów epoki takich jak Stanisław Wyspiański, Tadeusz Pruszkowski, Witold Wojtkiewicz czy Jacek Malczewski. Hofman wykorzystał ten motyw m.in. w pierwszym wystawionym przez siebie obrazie w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie. Obraz „Marzenie”, wedle relacji z prasy, przedstawiał smutnego, obdartego chłopca, opierającego się o płot wiejskiej zagrody, w otoczeniu dwóch śpiewających chłopców-faunów. Był to pierwszy obraz, w którym Hofman połączył własne zainteresowania ludowością i zapożyczeniami od Malczewskiego, szczególnie w zakresie rozwiązań treściowych i emocjonalnych. Niejednokrotnie trudno jednoznacznie orzec, czym inspirował się Hofman przy tworzeniu swoich obrazów – mitologią, słowiańskimi legendami czy też podaniami. Wydaje się, że na jego obrazach można odnaleźć je wszystkie. Patrząc na nastrojowe portrety dzieci stworzone przez artystę, rzeczywiście wyraźnie zauważalna jest ich złożona struktura. Wizerunki te implikują w sobie zarówno pewnego rodzaju realizm przedstawienia, jak i dalece rozbudowaną warstwę psychologiczną opartą na bogatej symbolice.



10

LUDWIK STASIAK
1858-1924

Autoportret

olej/tektura, 49 x 67 cm (w świetle oprawy)
sygnowany p.g.: 'Ludwik Stasiak'

estymacja:
18 000 - 24 000 PLN
4 100 - 5 400 EUR

LITERATURA:
obraz reprodukowany w formie okładki książki Bolesława Kozłowskiego „Jeszcze człapię”, Katowice 2009 (tylnia okładka)

Ludwik Stasiak to zapomniany mistrz młodopolskiego malarstwa krajobrazowo-folklorystycznego. Od 1879 roku studiował filozofię na Uniwersytecie Jagiellońskim i malarstwo w Szkole Sztuk Pięknych. W 1886 roku, ukończywszy studia malarskie, wyjechał do Wiednia i Monachium. Kolejne dekady przyniosły mu uznanie na rodzimej scenie artystycznej. Wielokrotnie wystawiał w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych. Od 1895 roku osiadł w rodzinnej Bochni. W epoce wykonywał popularne ilustracje na potrzeby „Tygodnika Ilustrowanego”, „Bluszczu” czy „Kłosów”. Jego malarstwo koncentrowało się na wiejskiej tematyce rodzajowej. Bliżej przełomu wieków zainteresował się twórczością prozatorską: stworzył liczne powieści historyczne, nowele i opowiadania. Był autorem artykułów i książek, w których podważał niemieckocentryczną narrację na temat średniowiecznej i nowożytnej sztuki Krakowa (m.in. „O narodowości Wita Stwosza”, 1910). Tworzył kompozycje rodzajowe, historyczne, symboliczne, alegoryczne, pejzażowe,

religijne a także portrety i autoportrety. Prawdziwy rozgłos przyniosły mu przedstawienia kwiatów, które malował całymi seriami. Początkowa faza jego twórczości wykazywała dużą zależność od wpływów monachijskich, późniejsza związana była z szeroko rozumianym realizmem, także modernizmem oraz secesyjną stylizacją. Obrazy i szkice Stasiaka przepełnione są wspaniałe ujętymi insygniami monarszymi, lichtarzami, kartuszami herbowymi, naczyniami liturgicznymi – co wskazuje na charakterystyczną dla szkoły matejkowskiej perfekcję rysunku, na przywiązanie do szczegółów oraz wiernego oddania zewnętrznych cech przedmiotu, architektonicznych detali, draperii, wyrobów rzemiosła. W prezentowany „Autoportrecie” do głosu dochodzą również inspiracje malarstwem Jacka Malczewskiego, zarówno w zakresie formy jak i tematyki. Stasiak, podobnie jak Malczewski, ukazuje się nam w autoportrecie jako stwórca i kreator.



JACEK MALCZEWSKI
1854-1929

Portret Józefa Nekanda Trepki, 1909

olej/tektura, 54 x 65 cm
sygnowany i datowany p.g.: '1909 J Malczewski'
na odwrociu trzy papierowe nalepki wystawowe Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie
pieczęć składu przyborów malarskich paryskiej firmy "Lefranc et Cie"

estymacja:
500 000 - 700 000 PLN
112 000 - 157 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Adolfa Brennera
kolekcja prywatna, Kraków (zakup w latach 90. XX w.)

WYSTAWIANY:
Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, okres powojenny (?)
Jacek Malczewski 1855-1929, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, lipiec - wrzesień 1939
Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, marzec 1909

LITERATURA:
Jacek Malczewski 1855-1929, katalog wystawy, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1939, nr kat. 12, s. 10
Katalog wystawy Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1909, s. 13, nr kat. 130 (marzec)

„Uważam za niewłaściwe z brutalnością anatoma wdzierać się w zawiłe głębie tych własnych pomysłów Jacka; konstatując, że pomysły te wymagają nieraz pisanego komentarza”.

Marian Wawrzeniecki, *Myśli o Jacku Malczewskim*, „Sfinks”, 1911, R. IV, t. 13, s. 16



1854		Jacek Malczewski urodził się 15 lipca, jako syn Juliana i Marii z domu Krowin-Szymanowskiej.
1855–1866		Dzieciństwo Malczewskiego w Radomiu. Osobowość przyszłego artysty kształtuje ojciec. Młody Jacek dorasta w kulcie historii, sztuki i poezji romantycznej.
1867–1871		Malczewski mieszka i kształci się w majątku wuja Feliksa Karczewskiego. Jego nauczycielem zostaje Adolf Dygasiński, pisarz, publicysta, pedagog.
1872–1875		Od zeszłego roku mieszka w Krakowie. Uczęszcza do Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie, najpierw jako wolny słuchacz, potem jako regularny student Jana Matejki.
1876–1877		Pobyt w Paryżu. Studiuje École des Beaux-Arts. Powstają pierwsze szkice do obrazów cyklu sybirackiego – zawiązuje się wątek romantyczno-patriotyczny jego dzieła.
1883		„Śmierć Ellenai” (1883, Muzeum Narodowe w Krakowie) – pierwsze wielkie dzieło Malczewskiego – zostaje wystawione w Warszawie i Krakowie. Na jego temat wypowiadają się m.in. Antoni Sygietyński i Bolesław Prus.
1884		Pierwszy raz jest gościem w Rozdole u Karola hr. Lanckorońskiego. Jesienią jako rysownik uczestniczy w wyprawie archeologicznej Lanckorońskiego do Pamfilii, Pizydii i Grecji.
1887		Ślub z Marią Gralewską (1866-1945). Z ich małżeństwa na świat przyjdą Julia (1888-1938) oraz Rafał (1892-1965).
1890		W jego twórczości następuje zwrot ku symbolizmowi i tematom związanym z losem artysty. Wystawa „Introdukcję” (1890, Muzeum Narodowe w Krakowie) oraz rozpoczyna „Melancholię” (1890-1894, Fundacja im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu, Rogalin).
1891		Pierwszy z zaszczytów przyznanych artyście: na Internationale Kunst-Ausstellung w Berlinie nagrodzony złotym medalem II klasy. Potem będzie wyróżniany na wystawach w Polsce i zagranicą (Monachium 1892; Paryż 1900), przez Polską Akademię Umiejętności czy Orderem Polonia Restituta.
1893		Jesienią pobyt w Rogalinie u Edwarda hr. Raczyńskiego, mecenasa artysty, który zgromadzi pokaźną kolekcję jego prac. Powstaje „W tumanie” (1893-1894, Muzeum Narodowe w Poznaniu).
1896		Malczewski zostaje powołany przez Juliana Fałata na nauczyciela prowizorycznego krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Współprowadzi „szkołę rysunkową” z „wolnej ręki”. Uczyć będzie do 1900 roku. Do Akademii Sztuk Pięknych powróci jako profesor zwyczajny w 1910 roku.
1899		Wynajmuje dom na krakowskim Zwierzyńcu. Do wybuchu Wielkiej Wojny będzie miejscem tworzenia Malczewskiego, a motywy z otoczenia domu wkroczą do jego obrazów.
1903		Pierwsza wystawa indywidualna malarza – Wystawa Stu Dziel Jacka Malczewskiego w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie i Krakowie oraz Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Powstają portrety luminarzy polskiej kultury: Feliksa Jasieńskiego, Jana Mycielskiego czy Edwarda Raczyńskiego.
1906		Pobyt we Włoszech z Marią z Brunickich Bałową (1879-1955), kochanką i muzą Malczewskiego.
1911		Wystawa indywidualna w Wiedniu.
1912		Zostaje rektorem Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.
1914–1918		Po wybuchu wojny przenosi się do Wiednia. Do Krakowa powróci w 1916 roku. Powstają obrazy o tematyce związanej w przewidywaną niepodległością Polski („Nike Legionów”, 1916, Muzeum Narodowe w Krakowie). Malarz tworzy prace odwołujące się do starości i przeczuwanej z wolna śmierci.
1922		Przenosi się do Łusławic, gdzie mieszka u swoich siostr. Bywa również w Charzewicach u córki Julii.
1924		Jubileusz siedemdziesięciolecia urodzin i pięćdziesięciolecia pracy twórczej.
1925		Postępuje choroba oczu artysty. Coraz mniej maluje, a wykonuje liczne rysunki kolorowymi kredkami.
1929		Malczewski umiera 8 października. Ciało artysty złożono w Krakowie na Skałce.

Jacek Malczewski, około 1900



JACEK MALCZEWSKI: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

NADREALNY ŚWIAT



Jacek Malczewski, Portret Tadeusza Błotnickiego z meduzą, 1902, Muzeum Narodowe w Warszawie



Jacek Malczewski, Na jednej strunie - Autoportret, 1908, Muzeum Narodowe w Warszawie

Pod koniec XIX wieku racjonalizm i ateizm przestały być zjawiskami wyjątkowymi. Wytworzona w okresie oświecenia wiara w nieustający postęp zmieniła rozumienie historii, która stała się nauką akademicką, wyraźnie oddzielającą mity i legendy od dających się racjonalnie weryfikować faktów. Przemiany społeczne zachodzące w XIX stuleciu miały zdecydowany wpływ na duchowość współczesnych ludzi i jej przejawy. Intensywna industrializacja i osiągnięcia techniki nie mogły zaspokoić już emocjonalnych potrzeb człowieka końca wieku, który czuł się coraz bardziej wyalienowany i zagubiony. Artyści oraz filozofowie doszli do przekonania, że istota istnienia nie wyczerpuje się w poznaniu materialnej powierzchni zjawisk. Coraz dotkliwiej odczuwane przekonanie o dwójakiej, fizycznej i psychicznej naturze wszechświata powodowało coraz silniejsze pragnienie pokonania materialnej bariery i przeniknięcia do sfery duchowości. Zaczęto poszukiwać tego, co niedające się opisać i zamknąć w prostej klasyfikacji, tego, co do końca niepojęte i nieosiągalne, lecz intuicyjnie wyczuwalne. Pojawiające się w sztukach plastycznych motywy biblijne oraz mitologiczne coraz częściej zaczęły odnosić się do wielkich ideologicznych wyzwań współczesności lub nawet przyszłości, stając się generalnymi symbolami duchowego kryzysu, o którym coraz głośniej i wyraźniej mówiono w Europie.

Historycy sztuki dopatrują się w owych przemianach kulturowych podstaw, które ugruntowały drogę dla symbolizmu w malarstwie europejskim. To nurt, który narodził się we Francji w połowie lat 80. XIX wieku i szybko rozprzestrzenił na inne kraje, w tym Niemcy, Włochy, Belgię, Holandię i Austro-Węgry, obejmując swoim oddziaływaniem również Rosję. Obrazy inspirowane antycznymi mitami oraz pogańskimi legendami zyskały w tamtym czasie niezwykłą popularność. Również religie pozaeuropejskie, które coraz silniej oddziaływały na wyobraźnię i duchowość Europejczyków, miały duży wpływ i znaczenie dla rozwoju malarstwa symbolistycznego przełomu wieków.

W malarstwie polskim symbolizm pozostawał niejednorodną formułą. Mimo przemian własnej osobowości artystycznej Jacek Malczewski pozostawał mu wierny przez całą twórczość. Artysta studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, z przerwami, w latach 1872-79. To okres fundamentalny dla kształtowania się jego twórczości. Wówczas zetknął się z Janem Matejką, którego pozostał niepokornym uczniem. Silnie zabarwione historiozofią malarstwo mistrza stanowiło wzór dla Malczewskiego, który w centrum swojej sztuki umieścił zagadnienie wolności, losu i powołania artysty.

JACKA MALCZEWSKIEGO



Jacek Malczewski, Portret Feliksa Jasieńskiego, 1903, Muzeum Narodowe w Krakowie



Jacek Malczewski, Tobiasz z Harpią, 1909, Muzeum Narodowe w Krakowie

W dojrzałym malarstwie Malczewskiego doszło do kontaminacji polskiego przekazu folklorystycznego z tradycją mitologiczną. Autor „Melancholii” w swoich pracach, obok romantycznych bohaterów z poezji Słowackiego, podań ludowych oraz mniej lub bardziej znanych portretowanych umieszczał postaci ze świata fantazji oraz mitologii: fanów, satyrów, Chimery, Meduzy, syreny oraz trytony. Postaci te miały wieloraki sens. Pozwalały mu zarówno komentować otaczający go świat, obrazować życiowo-artystyczne dylematy, ale i stworzyć odrębną w świecie sztuki malarską rzeczywistość. Wykreował swój własny język plastyczny, swój własny „bestiariusz”, jak określa go Urszula Kozakowska-Zauch. Rzeczywistość wykreowana przez Malczewskiego to fuzja epokowych zdarzeń oraz lęków ukazana pod maską mitów i legend.

Mitologiczny świat Jacka Malczewskiego to kraina fascynująca i magiczna, którą wypełniają najdziwniejsze stworzenia. Artysta odtwarzał na swych obrazach zarówno dobre istoty, jak pełne łagodności pegazy czy wdzięczne satyry, ale i drapieżne demony. Niemal cała twórczość Malczewskiego nasycona jest swoistym niepokojem. Na jego obrazach pojawiają się postaci, które już samym wyglądem budzą przerażenie. Meduzy rozpościerają niczym macki swoje węzowe włosy, chimery chwytają w swoje szpony nierozważnych pastuszków, wodne rusałki wciągają w toń jeziora zabląkanych wędrowców, a „złe upiorzyce”, jak pisał Lucjan Rydel, zatruwają wodę w studni.

Inspiracje Malczewski czerpał przede wszystkim ze świata antyku, który miał okazję dogłębnie poznać podczas podróży do Grecji i Azji Mniejszej, gdzie udał się wraz z ekspedycją archeologiczną hrabiego Karola Lanckorońskiego. Obecność mitologicznych postaci w jego kompozycjach związana była również w dużej mierze z recepcją najnowszych europejskich prądów artystycznych i filozoficznych. Obecną w sztuce europejskiej Malczewski z malarstwem symbolistów miał okazję zetknąć się między innymi podczas pobytu w Monachium w latach 1885-86, gdzie poznał twórczość Arnolda Böcklina, Franza von Stucka, Maxa Kilnegr. Jednak wszystkie mitologiczne i baśniowe stworzenia obecne w malarstwie Malczewskiego, nawet jeżeli częściowo inspirowane malarstwem europejskich symbolistów, przeszły w jego artystycznej wyobraźni niezwykle i daleko idące metamorfozy.

Również w malarstwie portretowym Malczewski nie porzucił postaci faunów i syren. W portretach autorstwa Jacka Malczewskiego istoty z mitologii i świata baśni, umieszczone na tle pól, miedzi i przydrożnych wierzb, towarzyszą realnym modelom, dopowiadając lub wzbogacając charakterystykę postaci. Wprowadzając je do kompozycji malarskich, artysta często zmieniał również symbolikę mitologicznych stworzeń, neutralizując lub uwypuklając ich brzydotę, agresję czy złośliwość, manipulując wyrazem i ekspresją.

PORTRET JÓZEFA NEKANDA-TREPKI

Być może jak żaden inny malarz polskiego modernizmu Malczewski stworzył niepowtarzalną galerię wybitnych postaci życia intelektualnego i artystycznego. Badacze jego twórczości uznają zgodnie, że największe dokonania artysty na tym polu portretu przypadają na pierwszą dekadę XX stulecia. „Sportretował Malczewski cały niemal krakowski parnas intelektu-alny – pisze Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska – literatów, dziennikarzy, aktorów, kolekcjonerów, artystów, a także wiele osobistości urzędowych, lekarzy, przyjaciół. Oczywiście malował też portrety na zamówienie, lecz zdecydowanie największą wartość artystyczną oraz psychologiczną mają wizerunki osób, z którymi był zaprzyjaźniony” (Stefania Krzysztofowicz-Koza-kowska, Jacek Malczewski. Życie i twórczość, Kraków 2008, s. 55). W 1903 Malczewski wykonał serię wybitnych, symbolicznych portretów zaprzyjaź-nionych luminarzy polskiej kultury. Rozpoczyna ją „Hamlet polski – portret Aleksandra Wielopolskiego” (Muzeum Narodowe w Warszawie – wizerunek mężczyzny otoczonego przez dwie figury alegoryczne i dwie koncepcje Polski – dawną, skutą kajdanami i zrywającą pęta, rewolucyjną, „Portret Edwarda Raczyńskiego” (Fundacja im. Raczyńskich przy Muzeum Naro-dowym w Poznaniu) przedstawiający wybitnego kolekcjonera i mecenasa Malczewskiego oderwanego od lektury przez przytłaczające nimfy i fauny oraz dwa portrety Feliksa Mangghi Jasieńskiego ujmujące go w otoczeniu raz faunów, raz chochołów i zimorodka.

Prezentowany w ofercie portret Józefa Nekanda-Trepki jest reprezentatyw-nym przykładem portretowego malarstwa Malczewskiego. Kompozycję cechuje charakterystyczny dla artysty schemat kompozycyjny z pierwszo-planowym portretem umieszczonym na tle pejzażu, z drobniejszymi figu-rami sztafażu, ważnymi dla treści obrazu, na drugim planie. W fascynujący sposób zestawii tu artysta dwa światy: realny i fantastyczno-symboliczny.

Józef Nakanda-Trepka (1861-1926) był historykiem, pisarzem i publicystą. Pochodził ze szlacheckiego rodu Nekanda-Trepków herbu Topór. Był au-torem wielu książek i artykułów poświęconych historii i kulturze Krakowa. W 1924 wydał przewodnik po zabytkach Krakowa zatytułowany „Najnowszy Ilustrowany Przewodnik po Krakowie”. Opublikował również „Najnowszy zwięzły przewodnik po Wawelu”. Przez wiele lat sprawował także funkcję redaktora naczelnego czasopisma „Kraków”. Współpracował ponadto z „Ty-godnikiem Ilustrowanym”.

W prezentowanej w ofercie pracy portretowany ubrany w brązowy surdut został przedstawiony w popiersiu na tle widzianego lekko z góry pejzażu. Model w lewej ręce trzyma łaskę. Na drugim planie z prawej strony kom-pozycji widoczna jest postać rycerza w zbroi, dosiadającego kasztanowego konia i trzymającego w ręku kopię z czerwonym proporcem, na którym widnieje herb Nekanda-Trepków. Za postaciami rycerza widoczny jest ogro-dzony płotem wiejski cmentarz. Z lewej strony kompozycji na drugim planie Malczewski przedstawił zaś trzy przydrożne krzyże oraz mającą w oddali postać. Nieregularnie rozmieszczone kwiaty dziewanny, pośród których stoi koń dosiadany przez rycerza, uzupełniają typową scenierię polskich nizin.

Mamy tu do czynienia z charakterystycznym dla symbolicznego języka Malczewskiego sprzężeniem motywów i odniesień. Widoczne za plecami portretowanego porastające pole kwiaty dziewanny należały do jednego

z ulubionych motywów młodopolskich malarzy i poetów. Zainteresowania te potwierdzają słowa Stanisława Wyspiańskiego, który pisał: „Malwy, dziewanny, co za cudne rośliny. Jakie strzeliste kształty pędów, jakie to żywe rozmowne kwiaty”. W młodopolskich tekstach dziewanna regularnie łączona była ze słońcem, światłem i blaskiem. Bezpośredni związek kwiatu i słońca eksponował w swoich wierszach między innymi Lucjan Rydel. „Stoneczność” dziewanny w okresie młodopolskim w naturalny sposób współgrała z treściami związanymi z witalizmem, biologiczną siłą życia, młodością i zdrowiem. Dziewannę z powodu jaskrawożółtych kwiatów wiązano także z błyskawicą. W modernistycznej poezji ukazywana była ponadto w kontekście ogólnych odniesień do Boga, tajemnicy boskości i przeżyć religijnych. Jednak poszerzając kontekst, należy zaznaczyć, że dziewanna dla młodopolskich artystów znana była również z mito-logii i antycznej literatury. To właśnie ziele dziewanny miało uchronić Odyseusza przed czarami złej Kirke. Wedle dawnych, ludowych wierzeń właściwości lecznicze kwiatu miały przynosić człowiekowi dobrostan, uwalniając go zarazem od strachu przed czyhającym zagrożeniem. Kwiat dziewanny pojawia się u Malczewskiego między innymi w obrazie „Boginka w dziewannach” z 1888, wchodzącym w skład słynnego cyklu „Rusałki” (1888, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie).

Niezwykle tajemnicza i wymykająca się prostym odczytaniom jest również postać rycerza. Odziany w pełną zbroję z hełmem ozdobionym okazałym, fantazyjnym pióropuszem, trzyma kopię z herbem Nekanda-Trepków, dopo-wiadając charakterystykę modelu. Jednak jego postać można interpretować w znacznie szerszym kontekście. Rycerz w malarstwie Jacka Malczewskie-go był zazwyczaj alegorią wielkiego człowieka. Artysta wychowany przez ojca w głębokiej religijności, na patriotycznych mitach i poezji Juliusza Słowackiego. Uważał, że jego powołaniem jako malarza jest pielęgnowanie wolnościowych dążeń narodu. W poemacie „Anhelli” Juliusza Słowackiego, którym Malczewski był głęboko zafascynowany, i który stanowił inspirację dla licznych obrazów malarza, pojawia się zbrojny rycerz, który po odku-pieńczej śmierci Anhellego nawołuje do zmartwychwstania i zemsty na ciemnocyicielach. Zagadnienia bytu i śmierci, zniewolenia i długiej, ciężkiej drogi do upragnionej wolności, to motywy towarzyszące Malczewskiemu przez całe jego życie twórcze.

Taki wydzwięk sylwetki rycerza dopełniają znajdujące się za jego plecami cmentarz oraz przydrożne krzyże. Tym samym Malczewski wykreował fascynującą, symboliczną rzeczywistość, która może stanowić, podobnie jak liczne jego kompozycje, komentarz do współczesnej sytuacji politycznej kraju. Przy takim odczytaniu zatroskana, pogrążona w myślach twarz por-tretowanego, spuszczone wzrok mogą być odczytane jako głęboki namysł i refleksja nad kondycją narodu. Z sylwetką Nekanda-Trepki kontrastuje natomiast dumna sylwetka wzywającego do powstania rycerza. Wątek dylematu między potrzebą czynu a zachowaniem postawy kontemplacyjnej był zresztą stale obecny w twórczości Malczewskiego. W kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie znajduje się portret Wacława Karczewskiego z 1906 o bardzo zbliżonej kompozycji do prezentowanego portretu. Również przedstawia ujętego w popiersiu modela na tle pola porośniętego kwiatami dziewanny, pośród których stoi rycerz dosiadający konia.



Jacek Malczewski, Portret Adama Łady-Cybulskiego, 1911, Muzeum Narodowe w Krakowie



Jacek Malczewski, Portret Wacława Karczewskiego, 1906, Muzeum Narodowe w Warszawie

12

JACEK MALCZEWSKI

1854-1929

Portret mężczyzny przy fortepianie, 1901

olej/deska, 48,5 x 31,5 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'J.Malczewski | 1901'

estymacja:

450 000 - 600 000 PLN

100 000 - 134 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Więc w pierwszym rzędzie jest Malczewski twórcą. Od początku swej artystycznej kariery snuje nieprzerwaną przędzę swych myśli i utrwala je na płótnie. Utrwała!...”.

Marian Wawrzeniecki, Myśli o Jacku Malczewskim, „Sfinks”, 1911, R. IV, t. 13, s. 9





MITOLOGICZNE FANTAZJE



Jacek Malczewski, Dzieje piosenki - Portret Adama Asnyka, 1899, Muzeum Narodowe w Warszawie



Jacek Malczewski, Portret hrabiego Edwarda Aleksandra Raczyńskiego, 1903, fundacja im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu, źródło: mnp.art.pl

Spośród wielu portretów, jakie Jacek Malczewski stworzył, wyróżniającą się grupę stanowią kompozycje, w których werystycznie ujęta postać portretowanego wypełnia znaczną część pierwszego planu, tworząc iluzję wychodzenia poza ramy i narzucania swojej fizycznej obecności odbiorcy. Najczęściej były to zastygłe w bezruchu, pełnoplastyczne wizerunki charakteryzujące się wyrazistym modelunkiem, którym towarzyszył w tle alegoryczno-metaforyczny sztafaż, mogący stanowić zapis moralnych dylematów, egzystencjalnych rozterek bądź świata artystycznej wizji portretowanej osoby lub samego artysty.

Prezentowany w ofercie portret jest jednocześnie swobodny i reprezentacyjny. Kompozycja składa się z dwóch zasadniczych planów. Na pierwszym planie widzimy sylwetkę siedzącego, eleganckiego mężczyzny, którego artysta przedstawił stosunkowo „zwyczajnie”, z jedną ręką opartą delikatnie o klawisze fortepianu, zaś drugą swobodnie opuszczoną na kolana. Wyprostowany, wyraźnie zamyślony mężczyzna kieruje wzrok poza pole obrazowe. Za jego plecami wylania się isticie fantastyczna kompozycja z unoszącymi się postaciami nagich kobiet, najprawdopodobniej muz lub nimf w skąpanej złotem sferze. Takie przygotowanie kompozycji podkreśla miejsce, jakie portretowany musiał zajmować w kręgu ówczesnej elity intelektualnej Krakowa. Snuta w tle portretów Malczewskiego narracja mówiła często o uosobieniu, profesji i życiowym powołaniu modela o wiele więcej niż jego wizerunek będący jedynie mimetycznym ujęciem fizycznej powierzchowności. W tej dwudzielności przestrzeni obrazowej przejawia się znamienne dla symbolistów pojmowanie dwoistości świata, dostrzeganie jego duchowej i materialnej natury zarazem.

Nie wiemy, kim jest przedstawiony mężczyzna wsparty o fortepian, czy jest muzykiem, czy może przyjacielem Malczewskiego, czy instrument pełni zaledwie funkcję rekwizytu, czy być może symbolu. Niezwykle ciekawym elementem kompozycji jest natomiast drugi plan. Nie mamy pewności, czy model przebywa w przestrzeni rzeczywistej czy iluzyjnej. Drugoplanowe postaci kobiet zdają się swobodnie przekraczać granicę rzeczywistości i iluzji. Możemy jednak przypuszczać, że za plecami mężczyzny widoczny jest fragment innego obrazu mistrza, przedstawiającego scenę o charakterze symbolicznym. Choć nie jest możliwe

precyzyjne określenie, który to dokładnie obraz Malczewskiego, budzi on skojarzenie m.in. z obrazem wiszącym niegdyś w salonie Malczewskich w willi na krakowskim Zwierzyńcu lub z inną, monumentalną, symboliczną kompozycją o charakterze mitologicznym, znaną pod tytułem „Jesień”. Tworzy on za postacią mężczyzny niezwykle aluzyjną scenę, sprawiając, że przestrzeń w obrazie zdaje się ograniczać niemal wyłącznie do pierwszego planu, zmieniając ją w rozfalowaną, dekoracyjną płaszczyznę.

Motywy fantastyczno-symboliczne w malarstwie Malczewskiego wnoszą do jego obrazów konkretną treść, lecz bardzo często mają również funkcję plastyczną, służąc realizacji czysto malarskiej wizji. Iluzyjne i niezwykle dekoracyjne tło z nagimi mitologicznymi postaciami może przypominać o antycznym świecie, w którym przebywały myśli portretowanego lub samego artysty. Portretowany mężczyzna zdaje się trwać w zawieszaniu między światem wyobraźni i wizji przywołanej do życia być może dźwiękami muzyki lub spotkaniem z malarstwem mistrza.

W wielu kompozycjach Malczewskiego pojawia się motyw sztuki urzekającej swym czarem, łagodzącej bóle i trudy. Płaszące fauny lub nimfy zwabione muzyką pojawiają się w licznych malarskich wizjach Malczewskiego, realizowanych w wielu obrazach. Z kolei w portrecie Adama Asnyka zatytułowanym „Dzieje piosenki” z 1899 Malczewski przedstawił poetę zasluchanego w melodii wygrywaną przez leśnych faunów na fletniach za jego plecami. Malczewski był zafascynowany nie tylko patriotycznymi i filozoficznymi tekstami Asnyka, ale również przenikającymi wiele jego dzieł upojnym klimatem świata antycznego, przepełnionego radosną afirmacją życia i ciała.

Malarstwo portretowe Malczewskiego było tak samo subiektywne jak wszystkie pozostałe jego prace. Nie dążył do uchwycenia obiektywnej prawdy. Najczęściej nie przedstawiał ludzi w codzienności, która ich otaczała, ale w wyimaginowanej, starannie wykreowanej rzeczywistości. W prezentowanym obrazie możemy doszukiwać się wizerunku mężczyzny, który czerpie natchnienie ze sztuki, estety, dla którego porządek artystycznej kreacji przewyższa naturę i realną rzeczywistość.

ZAGINIONE ŚWIATY



13 ↑

SALVADOR DALÍ
1904-1989

Koronacja Gali (Cesarzowa) z cyklu "Visions Surrealiste"

litografia barwna/papier, 75,5 x 54,5 cm (odcisk płyty)
sygnowana i opisana kredką u dołu kompozycji: '130/150 Dali'
wydawca: Levine & Levine, na papierze Arches (znak wodny p.d. róg)

estymacja:
10 000 - 15 000 PLN
2 300 - 3 400 EUR

LITERATURA:
Field 76-4 A
Michler, Löpsinger II 1488 (A?)

„Imię Gala nadał jej Eluard, pierwszy mąż. Faktycznie nazywała się Elena Iwanowna Diakonowa. W całkowitym przeciwieństwie do Dalego, mężczyzny, w którego życiu i karierze miała odegrać tak znaczącą rolę, o jej dzieciństwie niewiele wiadomo, bowiem pilnie strzegła jego tajemnic (...)”.

Beecroft Julian, „ Salvador Dali: Mistrz Sztuki Nowoczesnej”, [tłum.] Bożena Mierzejewska, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2017, s. 58





NIMFOMANKA I NIEŚMIAŁY EKSCENTRYK

Gala w trakcie trwania swego pierwszego małżeństwa spotykała się z Maxem Ernstem. W środowisku bohemy artystycznej ten trójkąt nie budził sensacji. Popularną opinią było to, że gdy ktoś tworzył dzieła warte uwagi, to znaczy, że był właśnie z nią. Sam André Breton nazywał ją „la femme éternelle”, co oznacza „wieczną kobietę”. Diakonowa stała się mużą wielu artystów, doczekała się sławy i wiele osób marzyło, by ją spotkać. Gala poznała swojego drugiego męża w 1929, gdy ponoć przeżywał poważny kryzys egzystencjonalny: „W tym czasie Dalí znajdował się na skraju załamania nerwowego, miewał napady histerycznego śmiechu wywołanego nieustannym napływem szalonych obrazów wybuchających w jego umyśle”. Beecroft Julian, Salvador Dalí: Mistrz Sztuki Nowoczesnej, [tłum.] Bożena Mierzejewska, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2017, s. 60. Galę oddelegowano, by dotrzymała towarzystwa strapienemu artyście, próbując przy tym zrozumieć jego naturę. Spotkanie to zaowocowało ogromną, wzajemną fascynacją, graniczącą wręcz z obłędem malarza. Ta ekscentryczna para pobrała się w 1934. Od tej pory często Dalí zaczął podpisywać dzieła również nazwiskiem żony. Śmiało można powiedzieć, że stawiał jej egzystencję na piedestale – Gala była bowiem jego zbawieniem, a według niektórych ratunkiem od totalnego szaleństwa. Bardzo często Dalí umieszczał wizerunek Gali na swoich obrazach. Prezentowana podczas aukcji praca jest tego najlepszym przykładem. Widzimy na niej Galę zasiadającą na tronie, z insygniami władzy niczym królową podczas koronacji. Czy można wątpić w obsesyjne uwielbienie swojej żony? Patrząc na to dzieło, oraz znając burzliwe i długie losy ich relacji, odpowiedź brzmi: „nie”. Dalí ofiarował królowej swego serca jako znak jego miłości zamek w Pumbol. Salvador uważał Galę za swoją mużę, ideał kobiety. Dawała mu wskazówki nawet dotyczące malowania. To właśnie ona prowadziła jego geniusz. Gala była bez wątpienia kobietą wyjątkową, i to nie tylko w oczach swoich mężów czy licznych kochanków. Jako jedyna kobieta została dopuszczona do hermetycznego kręgu surrealistów skupionych wokół André Bretona i Louisa Aragona. Zawsze elegancko ubrana, drobna, budziła w mężczyznach pożądanie. Wielu spontanicznie reagowało na jej seksualną energię, co, w połączeniu z typowym dla artystycznych środowisk liberalnym podejściem do instytucji małżeństwa (surrealiści nawoływali do zerwania z filisterskim mitem wierności), doprowadziło ją do wielu erotycznych przygód. Jej pierwszy mąż Paul miał tendencje do voyeuryzmu. Lubił przyglądać się żonie, gdy współżyła ona z innymi mężczyznami. Ponoć podsycało to jego natchnienie. Również jej drugi mąż był postacią niezwykle ekscentryczną. W momencie kiedy się nim nie interesowano, Dalí skakał, zachowywał się jak rozkapryszone dziecko żłaknione uwagi. Gala była bez wątpienia dużo dojrzałsza od niego i stanowiła ogromne wsparcie dla Dalego. Robiła za niego praktycznie wszystko, pilnowała go nawet podczas malowania. Sprzedawała obrazy, wpływała na jego warsztat, organizowała wystawy, była również jego modelką. Co więcej – pilnowała finansów. Jednym słowem: Dalí był od niej uzależniony. W swojej wypowiedzi stwierdził, że kocha Galę bardziej niż pieniądze, co oznaczało, że Gala była jego całym życiem. Przecież pieniądze zawsze kochał najbardziej.

14

RAFAŁ OLBIŃSKI
1943

"Siostra Ikara", 2023

akryl, olej/plótno, 102 x 76 cm
sygnowany p.d.: 'Olbiński'

estymacja:

120 000 - 150 000 PLN

27 900 - 34 000 EUR





„NIE LATAJ ZBYT BLISKO SŁOŃCA”

Rafał Olbiński w swej twórczości często odnosi się do znanych motywów z mitów. Malując swój najnowszy obraz – który z dumą prezentujemy na niniejszej aukcji – wprost nawiązuje do mitologii greckiej. Płótno zatytułował „Siostra Ikar”. W tym miejscu warto przypomnieć tę historię. Dramat Ikar zaczął się od tego, że król Minos uwięził go oraz jego ojca Dedala. Potężny władca nakazał obserwację morza. Dlatego jedynym sposobem na ucieczkę z Krety był lot w przestworzach. Dedal był pomysłowym inżynierem. Postanowił stworzyć ogromne skrzydła dla siebie i Ikar. Zabrał się za zbieranie ptasich piór, które następnie połączył woskiem oraz sznurkiem. Kiedy nowatorska konstrukcja była gotowa, rozsądny Dedal przestrzegł swego syna Ikar, aby był ostrożny. Nakazał, by nie leciał zbyt blisko fal, gdyż piana morską zmoczy skrzydła i uczyni je zbyt ciężkimi do lotu. Z drugiej strony, lot zbyt blisko słońca też nie był dobrym rozwiązaniem, gdyż promienie słoneczne stopią wosk, który jest spoiwem dla piór.

Niestety młodzieniec zatrić się w radości z latania i wzbił zbyt wysoko. Słońce stopiło wosk i Ikar zakończył swój żywot w morskich odmętach. Jakie było przesłanie mitu? Ikar symbolizował nasze pragnienia. Ponadto młodzieniec ukazuje to, co może się nam przydarzyć, gdy nie mamy w sobie pokory i zanadto ufamy swoim zdolnościom.

„Gdy młodzian niecierpliwy, że tak nisko lata,
żądzą nieba przejęty, ojca porzuciwszy,
Wzniósł się wyżej w powietrze. Słońca promień żywszy
Roztopia skrzydeł kruche spojenie, wosk wonny.
Opadły pióra, nagich ramion ruch bezbronny
Już go dłużej w powietrzu utrzymać nie zdoła.
Spadający za późno ojca w pomoc woła (...)”.

Owidiusz, „Metamorfozy”

Mit Dedala i Ikar był inspiracją dla niezliczonej liczby artystów. Poczawszy od fresku w Pompejach, obraz Caravaggia, po „Pejzaż z upadkiem Ikar”. Peter Bruegel Starszy z pozoru namalował scenę rodzajową, przedstawiającą widok na zatokę. Krajobraz został ukazany z góry, jakby z lotu ptaka, dzięki czemu Bruegel mógł uwiecznić na obrazie rozległą część morza, portu i miasta w oddali. Co ciekawe, tytułowy Ikar jest jedną z wielu postaci uwiecznionych na płótnie, w dodatku, bardzo mało widoczną. Zarys jego postaci ogranicza się do wystającej z wody nogi oraz kilku piór unoszących się w powietrzu. Osobisty dramat Ikar został niezauważony i w żaden sposób nie wpłynął na zachowanie znajdujących się w pobliżu osób. Historia Ikar i Dedala to jeden z najpopularniejszych mitów greckich, znany wielu przynajmniej powierzchownie, ponieważ jest potężną alegorią zarówno szczytów ludzkich osiągnięć, jak i pychy – dumy w jej najgorszej postaci – która może nam towarzyszyć. Alegoria pokazuje nam, abyśmy dążyli do spełnienia marzeń, ale także nie zapominali o ostrożności i pokorze. Rafał Olbiński nawiązał do mitu w sposób bardzo subtelny a zarazem pomysłowy.

Zamiast Ikar namalował jego siostrę. Dziewczyna stoi naga nad przepaścią, tuż przed skokiem. W dłoniach trzyma sznurki, które są przyczepione do skrzydeł. Uwagę widza zwraca fakt, iż jej skrzydła nie są zrobione z ptasich piór, lecz z głazów. Dodatkowo, zamiast patrzeć ku niebu, dziewcz-



Peter Bruegel (starszy), Pejzaż z upadkiem Ikar, ok. 1557, Kridlewskie Muzeum Sztuk Pięknych w Bruseli

czyn spogląda w dół – w kierunku odmętów morskich. Czyżby planowała podzielić losy swego brata?

Rafał Olbiński to jeden z najwybitniejszych współczesnych twórców. W swej dotychczasowej karierze otrzymał ponad 150 nagród, w tym złote i srebrne medale przyznawane przez Klub Dyrektorów Artystycznych w Nowym Jorku oraz złote i srebrne medale od Towarzystwa Ilustratorów w Nowym Jorku i Los Angeles.

W latach 1983-88 był wykładowcą na Uniwersytecie Temple w Filadelfii a w latach 1987-2001 wykładał w prestiżowej School of Visual Arts w Nowym Jorku.

W 1994 otrzymał międzynarodowego Oscara za Najbardziej Znaczący Plakat Roku, Prix Savignac w Paryżu. W tym samym roku otrzymał nagrodę czasopisma Creative Review w Londynie za najlepszą brytyjską ilustrację. W 2002 miasto Fondi we Włoszech przyznało mu nagrodę „Premio Divina Guilia” za wybitny wkład do sztuki współczesnej. W tym samym roku wybrane prace Rafała Olbińskiego umieszczono na Grand Central Station w Nowym Jorku, w panteonie Great Art jako jedną z atrakcji na cześć obchodzonego Dnia Ziemi. Inni artyści, których prace były również prezentowane to: Keith Haring, Roy Lichtenstein oraz Andy Warhol. Warto nadmienić, że w 2006 Prezydent RP odznaczył Rafała Olbińskiego złotym medalem Gloria Artis oraz w 2012 Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski. Sława Olbińskiego wykracza poza granice Polski. O tym, jak cenionym twórcą Olbiński jest w Stanach Zjednoczonych (w których tworzył i mieszkał przez kilkadziesiąt lat) może świadczyć fakt, że do tej pory ukazało się pięć książek o sztuce Olbińskiego. Warto chociażby wymienić „Olbinski's women” wydaną przez Hudson Hills Press w 2007.

To wszystko sprawia, że planując niniejszą aukcję, byliśmy pewni, że nie może zabraknąć na niej najnowszej pracy tego artysty.

15 †

STANISŁAW SZUKALSKI

1893-1987

Syrenka Warszawska, 2014

giclée/papier archiwalny, 49 x 37,5 cm
ed. 23/50

estymacja:
4 000 - 6 000 PLN
900 - 1 400 EUR

„Každy rodzi się z kształtem duszy ale potem jest Wykształcony. Trzeba robić każde dzieło, jakby miało być ostatnim w życiu. Jakby miało być testamentem i pomnikiem dla samego siebie”.

Stanisław Szukalski



16 †

BORYS MICHALIK

1969-2019

Bez tytułu, 2017

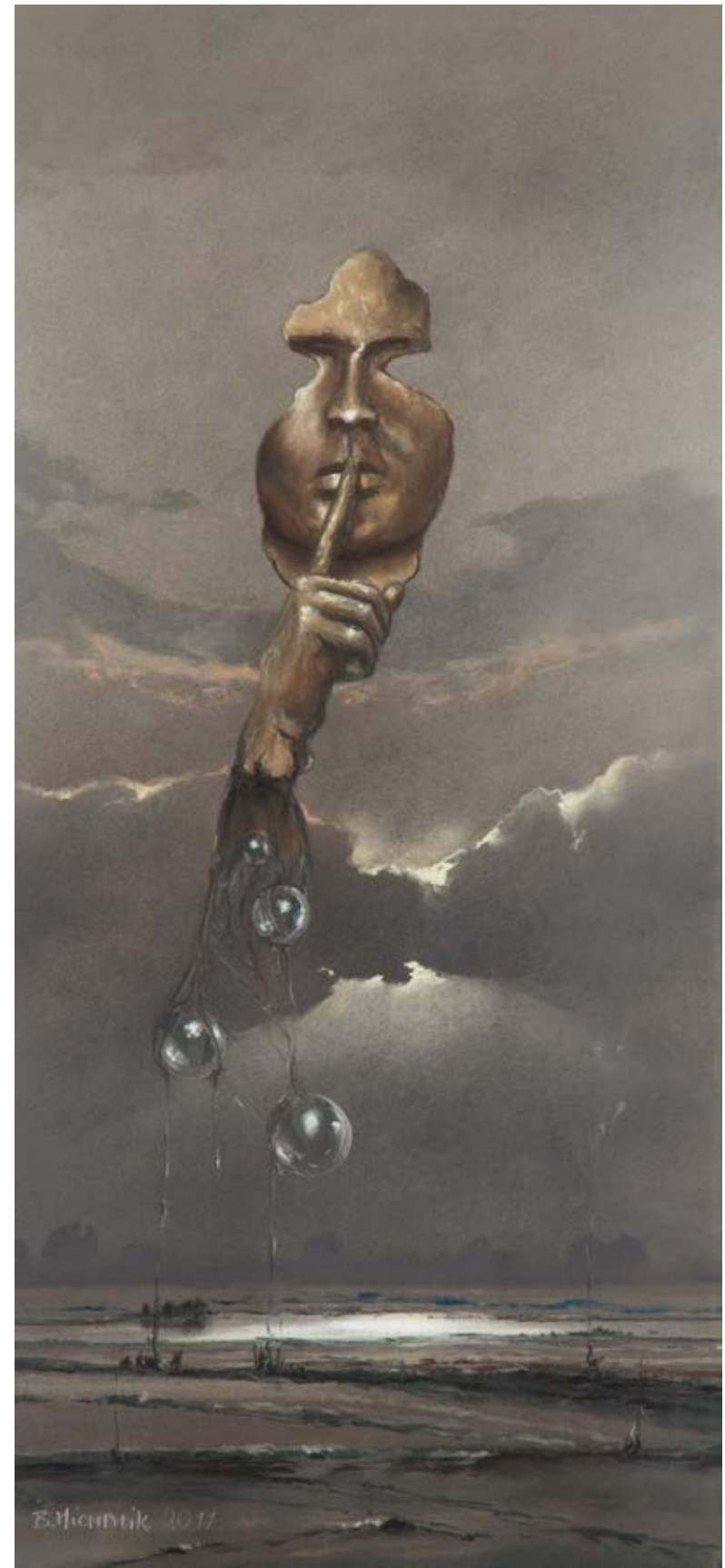
pastel/papier, 71,5 x 32,5 cm (w świetle oprawy)
sygnowany i datowany l.d.: 'B. MICHALIK 2017'

estymacja:

8 000 - 12 000 PLN

1 800 - 2 700 EUR

Borys Michalik tworzył obrazy olejne oraz prace na papierze wykonane pastelem. Cechą charakterystyczną jego realizacji jest niebo – to ono stanowi w znakomitej części tło jego obrazów. Częstym tematem podejmowanym przez autora była martwa natura oraz refleksyjne pejzaże. Michalik ukończył Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych w Częstochowie. Jest synem oraz uczniem malarza Mariana Michalika. Był związany z Grupą Plastyczną „PŁAWNA 9”



MANEKINY



17 ↑

BOLESŁAW CYBIS

1895-1957

"Manekin w kapeluszu" (dwustronny), 1925

sangwina, akwarela/papier, 36,6 x 47 cm (w świetle oprawy)

estymacja:

80 000 - 100 000 PLN

17 900 - 22 400 EUR

POCHODZENIE:

zbiory spadkobierców artysty

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

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

Bruno Schulz. Rzeczywistość przesuniętą, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, wrzesień - grudzień 2012

LITERATURA:

Bolesław Cybis 1895-1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych, katalog wystawy, oprac. Anna Prugar Myślik, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002, s. 128 (il.), nr kat. II/60

Bruno Schulz. Rzeczywistość przesuniętą, katalog wystawy, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, Warszawa 2012, nr kat. 71, s. 106 (il.)

„... Cybisowskie manekiny... Te tak ulubione w pracowni mistrzów dawnych i w wyobraźni romantyków przedmioty nabrały nowego znaczenia: były to czasy niepokojących manekinów Chirico, wtedy też Hans Bellmer powoływał do życia swój groźny dla dorosłych świat lalek”.

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



MANEKINY CYBISA

Bolesław Cybis od wczesnych lat silnie inspirował się zdobyczami rosyjskiej awangardy. W 1917 dołączył do ugrupowania „Związek Siedmiu” propagującego idee kubofuturyzmu. Ze względu na sytuację polityczną w Rosji Radzieckiej Cybis we wrześniu 1919 wyjeżdża do Stambułu, gdzie nawiązuje bliskie kontakty z innymi rosyjskimi imigrantami związanymi z nurtami awangardy. Żył w biedzie, zarabiał głównie z malowania szyldów do kawiarni i teatrów oraz wykonywania ceramicznych fajek. Z tego czasu pochodzą pierwsze znane dziś prace rysunkowe, które ze względu na ograniczone środki materialne charakteryzują się opracowaniem obu stron papieru. Charakterystycznymi pracami tego okresu są sceny z półświatka – widoki domów publicznych i knajp wpisujące się w wizualną sferę niemieckiego ekspresjonizmu.

W 1923 przeniósł się do Warszawy, gdzie zaczął naukę w Szkole Sztuk Pięknych. Studiował tam malarstwo w pracowni Tadeusza Pruszkowskiego oraz grafikę u Władysława Skoczylasa. Rok 1925 staje się przełomowym w życiu prywatnym i zawodowym Cybisa. Dzięki stypendium wyjeżdża do Paryża, bierze także udział w plenerze w Kazimierzu Dolnym, w którego

wyniku współtworzy wraz z m.in. Janem Zamoyskim, pod wodzą Tadeusza Pruszkowskiego, „Bractwo Świętego Łukasza” – jedno z najważniejszych ugrupowań plastycznych międzywojennej Polski. Jednocześnie od połowy lat 20. zaczyna inspirować się nurtem niemieckiej Neue Sachlichkeit (Nowej Rzeczowości). Pod jej wpływem tworzy kompozycje o onirycznym charakterze – postaci manekinów czy pejzaże z rachitycznymi drzewami.

Wystawiana praca pochodzi z okresu zainteresowania artysty obecnym w Europie tematem lalek. Temat ten objawiał się w wyjątkowo zróżnicowanym stylistycznie przekroju, od mrocznej twórczości Hansa Bellmera, przez surrealistyczne wizje Giorgio Chirico, po naiwne malarstwo Tadeusza Makowskiego. W wydaniu Cybisa są to drewniane manekiny umieszczone w nostalgicznym, minimalistycznym plenerze, którego sztafaż czasem tworzą inne manekiny w narracyjnej scenie. Pełen skupienia nastrój tych przedstawień wyraża melancholia XX-lecia – epoki rozciągniętej między tradycyjnym i stonowanym życiem a przerywającym je technologicznym modernizmem.



WITOLD WOJTKIEWICZ

1879-1909

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

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

estymacja:
8 000 - 12 000 PLN
1 800 - 2 700 EUR

POCHODZENIE:
DESA Unicum, czerwiec 2012
kolekcja prywatna, Polska

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

„Ta sama odrębna indywidualność, która bije z jego obrazów, zaznaczyła się i w osobie Wojtkiewicza. (...) reprezentował wytworny dandyzm, staranny w stroju tak, że koledzy żartowali zeń sobie, iż nosi w kieszeni ściereczkę do butów, tak dalece nie znosił na nich najmniejszego pyłku. Te same cechy miał umysłowo”.

Tadeusz Boy-Żeleński, André Gide a Wojtkiewicz, „Wiadomości literackie”, 1928, nr 43



BRUNO SCHULZ
1892-1942

"Akt kobiety leżącej na sofie", przed 1934

ołówek/papier, 13,5 x 17,5 cm (w świetle oprawy)
inne tytuły: "Akt dziewczyny w pościeli", "Akt"
na odwrociu nalepka inwentarzowa kolekcji Jerzego Ficowskiego opisana: 'Bruno Schulz - Akt (z charakterystyczną | brzydką
twarzą córki ukraińskiego adwokata z Dro- |hobycza, panny Kuziar - występującej dość często w ry- | sunkach Schulz), ok. 1933r.,
ołówek - papier, 15 x 19. | reprodukcja w: Katalog wystawy w Muz. Literatury w W-wie, 1995 | Nr 196, nr kat. 523 | JFicowski'

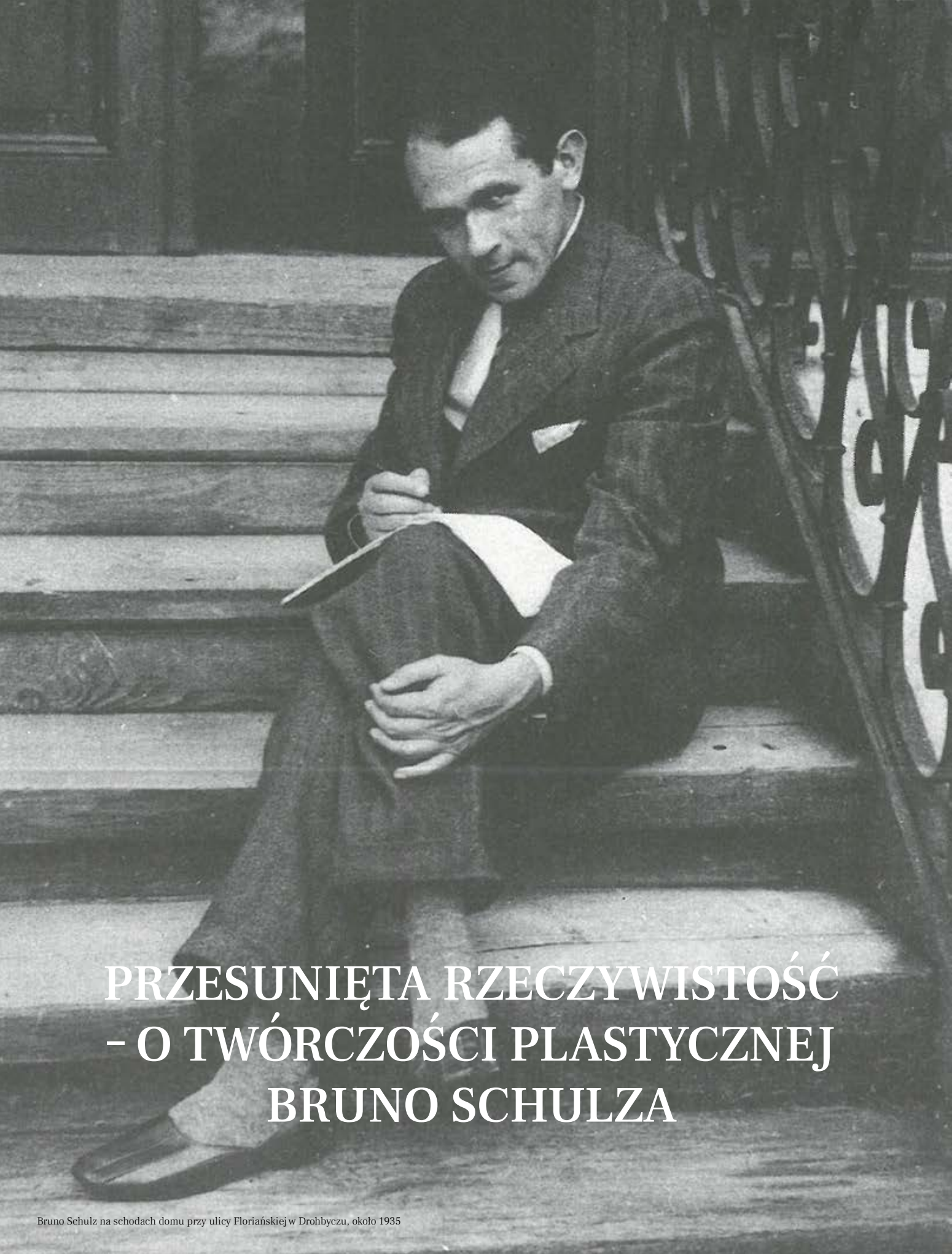
estymacja:
60 000 - 90 000 PLN
13 500 - 20 100 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Jerzego Ficowskiego (1924-2006), pisarza i znawcy twórczości Brunona Schulza, Warszawa
kolekcja Grażyny Kulczyk

WYSTAWIANY:
Bruno Schulz. Ad Memoriam, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, 1995

LITERATURA:
Księga obrazów - Bruno Schulz, oprac. Jerzy Ficowski, Warszawa 2012, s. 313-314 (il.)
Paweł Leszkowicz, Kolekcja Grażyny Kulczyk, Poznań 2007, s. 59
Bruno Schulz 1892 - 1942, katalog-pamiętnik wystawy "Bruno Schulz. Ad Memoriam", Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza
w Warszawie, red. Wojciech Chmurzyński, nr. kat. 196, s. 279 (il.)
The drawings of Bruno Schulz, ed. by Jerzy Ficowski, Evanston 1990, nr. kat. 64, s. 115 (il.)





Bruno Schulz, „Odwieczna baśń”, plansza 2. z „Xiegi Bałwochwalczej”, kolekcja prywatna



Bruno Schulz, Scena we wnętrzu z autoportretem, kolekcja prywatna

Joanna Pollakówna pisząc o malarstwie polskim dwudziestolecia między wojennego, wyodrębniła niedający się do końca definiować nurt malarski sytuujący się na pograniczu realizmu magicznego, groteski i ekspresjonizmu, nazywając go „malarstwem przesuniętej rzeczywistości”. Do tego kręgu oddziaływań włączyła między innymi twórczość Bruno Schulza, Bronisława Linke, Rafała Malczewskiego, Jana Spychałskiego oraz krąg malarzy żydowskich. „Malarstwo przesuniętej rzeczywistości” w malarstwie polskim było swojego rodzaju odpowiednikiem włoskiej *pittura metafisica* oraz niemieckiej Nowej Rzeczowości.

W owej „rzeczywistości przesuniętej” Schulza jest oczywiście duża doza realizmu, jednak nie jest to nigdy realizm dosłowny. Schulz w swoich pracach plastycznych poszukiwał w rzeczywistości głębszego sensu, sięgając często do jej istoty. Posługiwał się przy tym niezwykle indywidualnymi środkami wyrazu takimi jak: zaburzenia relacji przestrzennych, sposobami traktowania światła – tajemniczym sfumato, geometryzacją lub deformacją kształtów, kruchym linearyzmem oraz parafrazą.

Wśród najpopularniejszych wątków w spuściźnie plastycznej Schulza należy wymienić rysunki przedstawiające sceny uliczne, sadomasochistyczne sceny we wnętrzach z nieodłącznym motywem kobiety – pozostającego poza zasięgiem idola i postaciami składających jej hołdy mężczyzn, sceny przy stole, judaica oraz ilustracje do własnych utworów literackich. Ważnym wątkiem dającym się wyodrębnić w rysunkach Schulza jest również marionetka. Wpisuje się tym samym Schulz w szerszy kontekst marlartstwa międzywojnia, które zapęłniły manekiny z płócien Giorgia de Chirico, Georga Grosza, Carlo Carry, zaś na gruncie polskim artystów z grupy Artes, Bolesława Cybisa, Bronisława Linke oraz Wojciecha Weissa. W rysunkach i grafikach Schulza marionety wyrażają egzystencjalny lęk oraz nową postawę fikcji artystycznej. W „Traktacie o manekinach” pisał: „Ich rolę będą krótkie, lapidarne, ich charakter – bez dalszych planów [...] Jeśli będą to ludzie, to damy im na przykład tylko jedną stronę twarzy, jedną rękę, jedną nogę, tę mianowicie, która im będzie w ich roli potrzebna”. Jego dzieło, podobnie zresztą jak twórczość literacka, przepełnione jest odczuciem osobistej i kulturowej degradacji, grozy, ale i odczucia zbliżającego się horroru, który miał wkrótce nadciągnąć.

Jednym z najbardziej rozbudowanych wątków, ale również najodważniejszych i najbardziej odkrywczych jest motyw kobiety-idola oraz akt kobiecej. Tematy te często krzyżowały się zresztą z innymi wątkami w jego twórczości. Oryginalność tych rysunków nie polega jedynie na intymnej formie, ale również na groteskowym erotyzmie oraz jego ikonografii. Znakomicie ilustrują one siłę jego twórczości plastycznej, tkwiącą nie w awangardowości ponad wszystko, lecz w sile sugestywności przekazywanych emocji i artystycznych doznań. Modelkami Schulza były wyłącznie drohobyckie kobiety, spośród których z nazwiska znamy tylko jedną – pannę Kuziw, córkę lokalnego adwokata. Miała ona wyzywającą urodę. Prawdopodobnie dlatego też Schulz z zamiłowaniem przedstawiał ją w roli kurtyzan w scenach ulicznych, oraz jako bohaterkę scen o sadomasochistycznym charakterze. W tematyce związanej z szeroko pojętą seksualnością i erotyzmem uwidaczniał się w pełni oryginalny talent i ekspresja artysty. Rysunki przedstawiające 'kobietę-idola', w których pojawiają się skąrowaciłe sylwetki mężczyzn, przybierające karykaturalne rysy, a czasem nawet zoomorficzne kształty (psa), stanowią jeden z najwyrazistszych przykładów jego twórczości.

Kobiety widziane były przez artystę zarówno jako powabne kokietki, jak i jako kobiety epatujące dojrzałą bujnością urody lub demoniczną i rozpasaną cielesnością. Ten kontrast właśnie jest wyznacznikiem zarówno literackiej, jak i formalnej wartości tych prac. Tematyka ta znajduje rozwinięcie w prozie artysty, w tekstach takich jak; „Ulica Krokodyli” czy „Sanatorium pod Klepsydrą”. Prezentowany w katalogu akt, zgodnie z opisem znawcy twórczości artysty, Jerzego Ficowskiego, przedstawia córkę adwokata z Drohobycza, pannę Kuziar, z charakterystyczną brzydką twarzą. Akt poprzez sposób ułożenia sylwetki, w klarowny sposób nawiązuje do europejskiej tradycji aktu kobiecego, zapoczątkowanej przez Tycjana i Giorgione. Jednak w sposobie przedstawienia ciała wizerunek ten nie odwołuje się w żaden sposób ani do kanonu i proporcji klasycznych, ani do bujnej zmysłowości aktów akademickich. Sylwetka kobiety jest naprężona, chuda, określona wyraźnym, nerwowym konturem. Ciało osiąga tutaj pewną dramatyczną ekspresyjność. Akt jest naturalistyczny, na granicy ekspresjonizmu.

PRZESUNIĘTA RZECZYWISTOŚĆ - O TWÓRCZOŚCI PLASTYCZNEJ BRUNO SCHULZA

20 ↑

KAZIMIERZ MIKULSKI

1918-1998

"Teatr lalek: zakazane zabawy", 1980

olej/plótno, 60 x 75 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Kazimierz Mikulski | Kraków 1980 | "Teatr lalek: Zakazane zabawy"

estymacja:

150 000 - 200 000 PLN

34 000 - 45 000 EUR

POCHODZENIE:

Agra Art, 2002

kolekcja prywatna, Polska

kolekcja instytucjonalna, Polska

WYSTAWIANY:

Kazimierz Mikulski, Galeria Sztuki BWA Łódź, Galeria Współczesna Toruń, Arsenał Poznań, Galeria BWA Płock,

Salon Sztuki Współczesnej Bydgoszcz, Galeria Awangarda Wrocław, kwiecień 1987 - styczeń 1988

LITERATURA:

"Gazeta Antykwaryczna", 2 Nr 5 (86), 2003 (ilustracja na okładce)

Ranking polskich malarzy współczesnych według Marka Fałata, "Przegląd", 31 sierpnia 2003, s. 38 (il.)

Kazimierz Mikulski. Malarstwo, red. I. Jabłońska, J. Windorbski, Warszawa 2000, s. 81 (il.)

Kazimierz Mikulski. Malarstwo, rysunek, collage, red. Teresa Sondka, katalog wystawy, Łódź 1988, s. nlb. poz. kat. 181 (il.)

(...) Malarstwo Mikulskiego wciąż pozostaje w zawieszeniu na granicy mitu i historii tego, co autentyczne i tego, co nieautentyczne, wydobywa to, co się w nas kołacze z autentycznej tęsknoty za mityczną przeszłością, kiedy w pierwszych dniach stworzenia wszystko było jeszcze tylko Naturą, wspólnym, przyjaznym bytowaniem ludzi i zwierząt, ptaków i owadów w utraconym rajskim ogrodzie, a co jest już tylko współczesną, fabryczną, sztucznie powie- laną i ożywianą sentymentalną rajów tamtych namiastką”

Mieczysław Porębski [w:] Kazimierz Mikulski. Malarstwo, rysunek, collage, katalog wystawy, [red.] Teresa Sondka, BWA, Łódź 1987, s. nlb.





NAMIĘTNOŚĆ MANEKINA

Wiele kompozycji Kazimierza Mikulskiego to przeniesione na płaszczyznę obrazu odbicie sceny teatralnej - prezentowana praca jest jedną z najdobitniej manifestujących teatralne inspiracje artysty. Obok takich obrazów jak „Różowe przedstawienie” 1978 czy „Lunapark” 1979/80, „Teatr Lalek...” wpisuje się w serię charakterystycznych płócien, w których kompozycji artysta wykorzystuje motyw kobiety-lalki. Mimo jawnie erotycznego charakteru tych prac Mikulski nigdy nie przekracza granicy dzielącej subtelny erotyzm od perwersji. Przedstawione przez niego postaci, umieszczone w bliżej nieokreślonej przestrzeni sceny, odgrywają spektakl uwodzenia. Z jednej strony kokietki - uwydniające swe wdzięki wyzywającym makijażem i kuszącą bielizną, z drugiej - pozbawione seksualnego charakteru i cech płciowych pogrążone w letargu lalki. Teatralne gesty, uprzedmiotowienie, ciała niecielesne, niematerialne, wytworzone w wyobraźni artysty lepiej oddawały uniwersalistyczną wizję świata Mikulskiego - na wpół rzeczywistego, na granicy mitu i historii, prawdy i fałszu, świata, którego bieg motywują atawistyczne popędy odgrywane przez aktorów na scenie życia. Lata powojenne to czas narodzin i hegemonii teatru plastycznego - w tym miejscu należy wspomnieć krakowski teatr „Cricot” Tadeusza Kantora, Teatr Lalki i Aktora „Groteska”, z którym przez trzydzieści lat związany był Mikulski czy nieco późniejsze realizacje Józefa Szajny, który od lat 70. wykorzystywał przy tworzeniu inscenizacji teatralnych wyszukane obrazy nawiązujące do estetyki ekspresjonistycznej i surrealistycznej. Praca w teatrze w przypadku wielu artystów dawała pretekst do ucieczki od systemowych postulatów, w okresie kiedy nad krajem zapadła długa, socrealistyczna noc. Mikulski bardzo szybko odrzucił estetykę abstrakcyjną - co ciekawe, odszedł od niej w stronę figuratywizmu, w okresie gdy abstrakcja była hasłem dnia, co - przyjąwszy perspektywę ówczesnego środowiska artystycznego - należy uznać za akt odwagi i niezłomności. W każdym razie akt w ostatecznym rozrachunku opłacalny. Zapewne wielu artystów ze środowiska krakowskiego naraziłoby się taką deklaracją w najlepszym wypadku na lekceważenie ze strony krytyki i cyniczne uwagi kolegów po fachu. Mikulskiemu udało się jednak wybrnąć - jego ujmująca szczególnie rodzajem prostoliniowości i poetycką aurą twórczość przez krytykę została przypisana do nurtu nadrealizmu. Pojęcie „nadrealizm” nie jest jednakowoż tym, co najcelniej definiuje sztukę Mikulskiego. Jeśli porównać jego kompozycje do europejskich wzorców w postaci twórczości Ernsta czy de Chirico brak tu elementów charakterystycznych dla manifestacji marzeń sennych - nieoczekiwanych i budujących tym samym nastrój niepokoju. W kompozycjach Mikulskiego brak irracjonalności - zamiast tego mamy starannie wyreżyserowane metafory, repertuar charakterystycznych obiektów obdarzonych konkretną symboliką. Tym, co wyróżnia Mikulskiego, jest jego własna mitologia wykreowana na użytek indywidualnego opisu świata. Jak pisał Mieczysław Porębski: „Symboliści próbowali malować historię własnej duszy, kubiłci historię własnych, przemieniających się w prawie-abstrakcję obrazów. Nadrealiści historię automatyzmów własnej, niekontrolowanej niczym wyobraźni. Potem wszyscy po trochu zaczęli wracać do mitów, wszyscy najwięksi malarze naszego wieku byli czy stawiali się pod koniec życia powracającymi do odwiecznych archetypów mitotwórcami.



21 †

KAZIMIERZ MIKULSKI

1918-1998

Manekin z "Męczeństwa Piotra Ohey'a", S. Mrożka, 1959

papier mâché, sznurek, tkanina, 162 x 53 x 29cm

estymacja:

5 000 - 10 000 PLN

1 200 - 2 300 EUR





Z PŁÓTNA NA SCENĘ

20 grudnia 1959 w Krakowskim Teatrze Lalek Groteska miała miejsce premiera „Męczeństwa Piotra Oheya” Sławomira Mrożka. Farsa, w której tygrys nieoczekiwanie pojawia się w łazience mieszkania przeciętnej polskiej rodziny, Mrożek opublikował w 1959. Była to druga sztuka w dorobku niespełna 30-letniego pisarza. Za scenografię do tego przedsięwzięcia artystycznego odpowiadał Kazimierz Mikulski. Artysta był mocno związany z teatrem. Choć jest znany głównie jako malarz, to był człowiekiem wielu talentów. W swej karierze artystycznej nierzadko projektował lalki (podobne do tych, jaką prezentujemy na niniejszej aukcji), maski oraz kostiumy teatralne. Teatr pociągał go na tyle, że w latach 1945-46 uczył się aktorstwa w Studium Dramatycznym przy Starym Teatrze. Przez wiele lat współpracował również jako scenograf z krakowskim Teatrem Lalki i Maski Groteska. Dane mu było występować, jako aktor, w teatrze Kantora w latach okupacji, a także później w Cricot 2. Zarówno kompozycje malarskie Mikulskiego, jak i jego lalki do spektakli robią wrażenie rozgrywanych w teatrze scen z udziałem znieruchomiałych postaci-manekinów. Mamy tu do czynienia z rzeczywistością traktowaną w sposób wielce umowny, kreowaną dla potrzeb sztuki, malowniczą i jednocześnie zagadkową. Przede wszystkim jednak urzeka w tej twórczości prostota dekoracyjnych form, które wypełniają zabudowaną kulisowo przestrzeń imaginacyjnych, intymnych „krajobrazów wewnętrznych”. Nie da się ukryć, że twórczość Mikulskiego była równie barwna co jego osobowość. Był on ważną i cenną postacią środowiska krakowskiego. Nazywano go „Balzakiem”, gdyż jego sylwetka bardzo przypominała figurę znanego pisarza, utrwaloną przez wybitnego francuskiego rzeźbiarza Augusta Rodina. Nie dość, że bardzo przypominał słynną, odrzuconą przez paryski salon rzeźbę, to jeszcze styl pracy miał podobny do wielkiego powieściopisarza. By tworzyć, potrzebował bezwzględного spokoju, wielu godzin skupienia w izolacji od świata. Tak jak Balzac uwielbiał czarną kawę. Siadywał niemal codziennie w nieistniejącej już kawiarni „Warszawianki” przy ulicy Sławkowskiej lub w „Astorii” na św. Jana i przy filiżance kawy rozmyślał o swoich kolejnych projektach. W jego twórczości dominują postaci roznegliżowanych dziewcząt, o dużych i okrągłych twarzach oraz zmysłowych piersiach. Artysta w swej twórczości odwoływał się do „logiki” marzenia sennego z licznymi podtekstami do erotycznych fantazji oraz poetyki baśni.

Wysublimowana erotyka prac Mikulskiego jest zakorzeniona w tradycji surrealizmu, który jako sposób myślenia i tworzenia inspirował szereg artystek i artystów zrzeszonych w tzw. Grupie Krakowskiej. We wspomnieniach o Kazimierzu Mikulskim powtarza się słowo „magia”. Sporo miejsca zajmują wspomnienia o kotach, maskach oraz poezji. Lecz o „prozie życia” zaledwie kilka słów. Być może dlatego patrzmy na jego twórczość z lekkim rozbawieniem. Widzimy bowiem frywolne dzieła, które nie są obciążone konotacjami z traumatycznymi historiami z udziałem ich twórcy. Wszystkie pola działalności Mikulskiego przenikały się, posilkowały podobnymi środkami i skojarzeniami. Scenografie były wariacjami jego malarskich dzieł; maski przypominały twarze z obrazów. Dramaty i wiersze świadczyły o podobnym, malarskim typie wyobraźni. Przy tej wielowątkowości pracy (zarazem niebywalej spójności artystycznej) dotkliwie brakuje jakichkolwiek programowych wypowiedzi Mikulskiego. Wywiadów praktycznie nie udzielał. Nigdy nie komentował swojej twórczości. Robił tak konsekwentnie i zdecydowanie przez całe życie...

22

MARC STERLING

1898-1976

Manekiny

olej/plótno, 46 x 56 cm

sygnowany l.d.: 'M.S.'

opisany na odwrociu: 'Sterling', na odwrociu ramy opisany kredą: '55/911 8'
nalepki aukcyjne

estymacja:

22 000 - 30 000 PLN

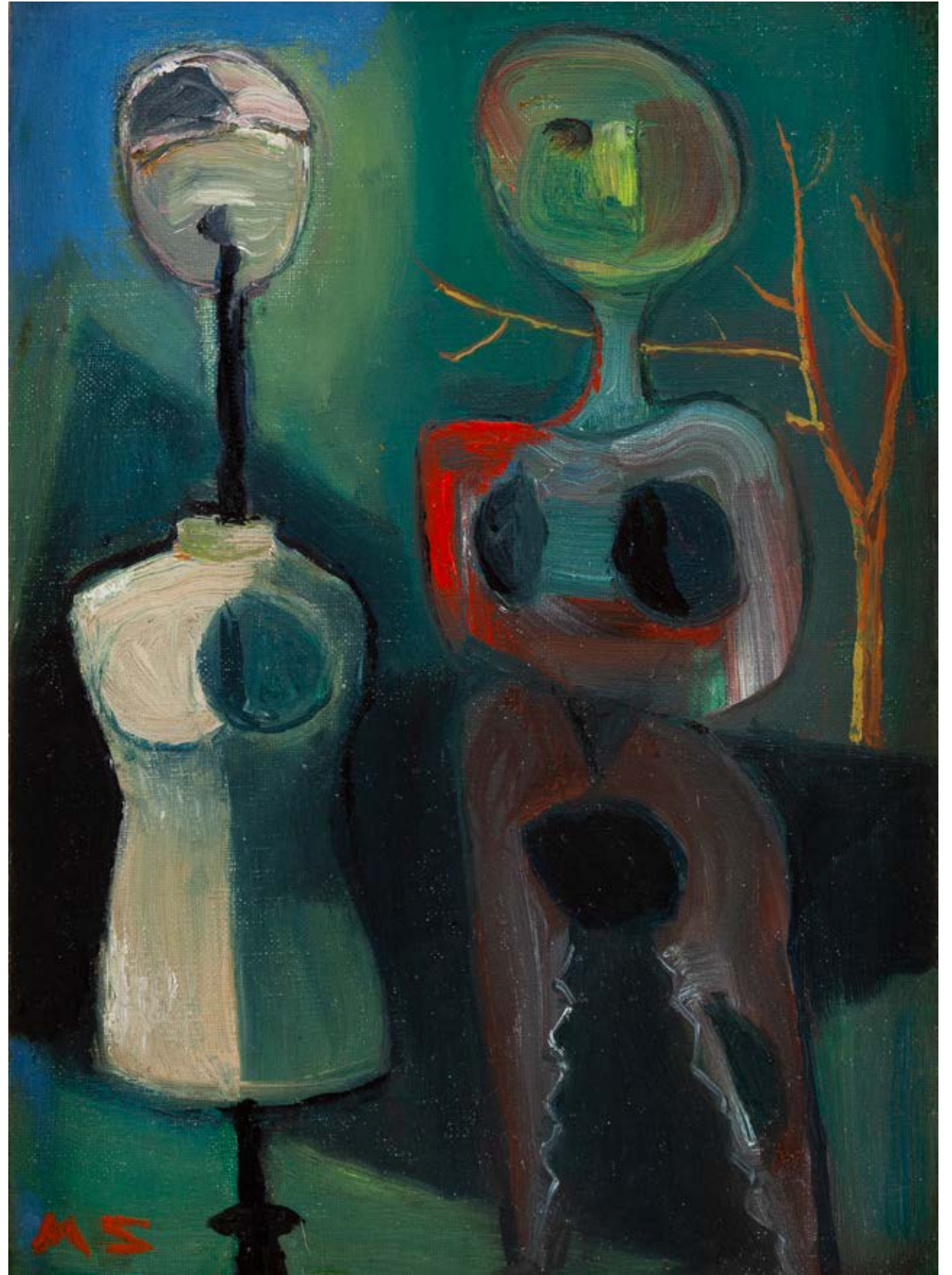
5 000 - 6 800 EUR

WYSTAWIANY:

Galerie Motte, Paryż 1972

„Nadajcie jakiejs głowy z kłaków i płótna wyraz gniewu i pozostawcie ją z tym gniewem, z tą konwulsją, z tym napięciem raz na zawsze, zamkniętą ze ślepą złością, dla której nie ma odpływu. Tłum śmieje się z tej parodii”.

Bruno Schulz, Traktat o manekinach. Ciąg dalszy



W OBJĘCIACH BESTII



MARIAN WAWRZENIECKI

1863-1943

"Męczenninca"

gwasz/papier, 21,5 x 41,5 cm
sygnowany monogramem l.d.: 'M.W.'
opisany wewnątrz kompozycji: "MĘCZENNICA" | KOMP. I MAL. | (znak autorski) MARIAN WAWRZENIECKI (znak autorski)'

estymacja:
9 000 - 12 000 PLN
2 100 - 2 700 EUR

POCHODZENIE:
ze zbioru malarza Konstantego Mackiewicza (1894-1985)
kolekcja spadkobierców Konstantego Mackiewicza

Zainteresowanie erotyką i wieloznaczną symboliką kobiety były przewodnimi wątkami w malarstwie Mariana Wawrzenieckiego. Tematy te pojawiły się pod wieloma figurami symbolicznymi oraz redakcjami, takimi jak tortury czy ofiara. Tę stałą w twórczości Wawrzenieckiego problematykę łączącą śmierć i erotykę w ich wieloznacznych odniesieniach, korzystającą z historii, legend oraz mitów, uzupełniały cykle o nieco innym charakterze. Najczęściej, podobnie jak dla większości dziewiętnastowiecznych malarzy świat baśni i legend, Wawrzenieckiemu kojarzył się ze średniowieczem, przyjmując gotycką scenografię. Jednak zainteresowanie artysty historią, cechowała swojego rodzaju egzotyka historii. Historia i zmysłowość otworzyły mu perspektywę archetypów ciągle obecnych i ahistorycznych podstaw istnienia człowieka.

Obrazy Mariana Wawrzenieckiego nie były najczęściej pogodnymi bajkami, lecz pełnymi grozy opowieściami o potworach i ich niewinnych ofiarach. Występujące w tym malarstwie smoki, węże oraz inne stworzenia są symbolami zależności człowieka od własnych lęków i słabości, oraz lęku przed „ciemnymi siłami” rządzącymi ludzkim życiem. Prezentowana w ofercie kompozycja przedstawia mężczyznę – rzeźbiarza, stwarzającego posąg mitycznego stworzenia przypominającego swym wyglądem Mantykorę. Ten legendarny, mityczny potwór podobny do Sfinksa oraz chimery, wyobrażany był zwykle jako lew z głową człowieka, skrzydłami smoka lub nietoperza oraz ogonem skorpiona. Według legend ogon mantykory zawierać miał silną truciznę, która zabijała w kilka chwil. Atakowała nim z ukrycia i pożerała zabitych ludzi w całości. Przedstawienie mantykory z głową kobiety wpisuje się w przewodni wątek malarstwa Wawrzenieckiego, śledzenie związków między przyjemnością i okrucieństwem, rozkoszą i cierpieniem.



24 †

JAN LEBENSTEIN

1930-1999

"Szczury", 1960

olej/ płótno, 50 x 100 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'LEBENSTEIN 60'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Lebenstein 1960 | "Les rats" 50 x 100 cm | [nieczytelne]'

estymacja:

200 000 - 300 000 PLN

45 000 - 67 000 EUR

WYSTAWIANY:

Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 1966

„Moje obrazy są metaforami emocjonalnymi. Ich zadaniem jest narzucić widzowi, dobitnie, ale bez taniego wrzasku, przeżycie jakiegoś dramatu emocjonalnego, który staram się pokazać za pomocą spontanicznej przenośni”.

Jan Lebenstein





OBSCENICZNY EROTYZM

Sztuka, którą tworzył Jan Lebenstein była swoistym fenomenem. Nie jest to twórczość optymistyczna, radosna i łatwa w odbiorze, klimat obrazów tego twórcy to swego rodzaju obsesja samotności, osaczenia oraz dramat bezradnej egzystencji.

Przełom w artystycznym życiu Lebensteina nastąpił jesienią 1959, kiedy to prace z cyklu „Figur osiowych” - emblematu malarstwa artysty - zostały zaprezentowane podczas I Biennale de Paris, gdzie artysta otrzymał Grand Prix. Wydarzenie to zaowocowało wielką, monograficzną wystawą Lebensteina w Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris w 1961. Umożliwiło to młodemu wówczas twórcy zamieszkanie we Francji i szybki rozwój kariery, która, jak już wkrótce się okaże, pozwoli mu zaistnieć również za oceanem. Sukces artysty niejako powiązany był z odkryciem na nowo sztuki w poststalinowskich reżimach bloku wschodniego, sztuki nie socrealistycznej, ale tej, która zaskakiwała swoją odmiennością, a jednocześnie wskazywała na powinowactwo z aktualnymi nurtami sztuki na Zachodzie. Działalność artystyczna Jana Lebensteina na tym tle zachwycała swoją osobnością, skrywaną tajemnicą. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że prace malarza, jeszcze w jego warszawskim okresie, były poszukiwane przez lokalnych oraz zagranicznych kolekcjonerów z Nowego Jorku czy Chicago, m.in. Davida i Peggy Rockefellerów.

Wystawiane w Paryżu figury osiowe ewoluowały z czasem do bardziej rozbudowanego, barokowego, wyrafinowanego kolorystycznie cyklu Bestiarium, malowanego z zauważalną uwagą do faktury, utrwała-

nych też w technice litografii. Zawarte w nich przedstawienia zwierząt charakteryzują gruboziarniste, chropowate ciała-skóry, ewoluujące w wynaturzone, przerażające formy ujęte barwami o ziemistej tonacji. Natchnieniem dla nich były wielkie teksty kultury: Biblia i mitologia asyryjska, babilońska, egipska czy grecka. Szczególnym zainteresowaniem artysta obdarzył relikty archaicznych cywilizacji doliny Tygrysu i Eufratu, które oglądał w podziemiach Luwru. Możliwość zobaczenia na własne oczy kolekcji muzeum paleontologicznego, m.in. kości wymarłych zwierząt, pozostawiły na artyście równie intensywny ślad. W ich reinterpretacji Lebensteina zawiera się pogląd artysty, że droga ku nowoczesności wiedzie przez przetwarzanie tradycji. Innym wątkiem w twórczości Lebensteina był groteskowy erotyzm pojawiający się od 2. poł. lat 60., który wyprzedza prezentowana praca. Obecne na tych obrazach zdeformowane ludzko-zwierzęce hybrydy, karykaturalne stwory przywodzą na myśl ledwie zaznaczoną ludzką proveniencję. Lebenstein w niezwykle konsekwentny sposób kształtował sztukę, która miała odzwierciedlać apokaliptyczną wizję świata. W późniejszych latach twórczości, jego płótna wypełniły budzące kontrowersje dziwaczne bestie będące efektem jego zainteresowania cywilizacjami starożytnymi oraz ich mitologiami (między innymi sumeryjską i babilońską). Tak jak w przypadku prezentowanego podczas niniejszej aukcji dzieła „Szczury”, obrazowane zwierzęta często pokazywane były w scenach erotycznych, przy czym był to erotyzm degradujący, wręcz obsceniczny. Choć tematyka tych dzieł nie była łatwa, to zyskały one ogromną popularność, którą cieszą się niezmiennie po dziś dzień.

25 †

JAN LEBENSTEIN

1930-1999

Figura, 1961

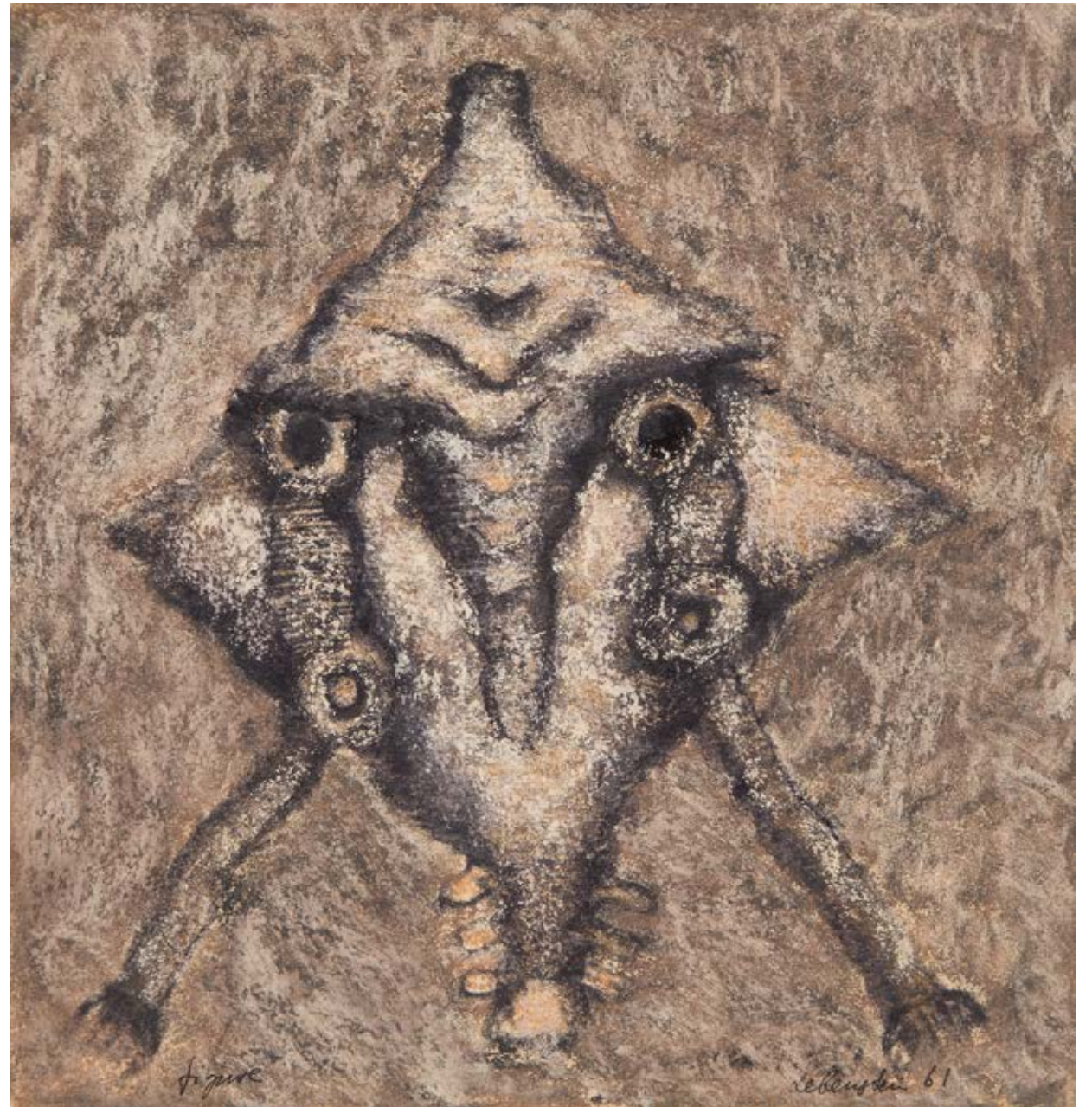
tusz, węgiel/papier, 22 x 22 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Lebenstein 61' oraz opisany l.d.: 'Figure'

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 400 - 4 500 EUR



26 †

ALEKSANDRA WALISZEWSKA

1976

"Siostry", 2021

serigrafia barwna/papier, 70 x 48,5 cm (arkusz)

estymacja:

4 000 - 6 000 PLN

900 - 1 400 EUR

„Jednak od dziecka bardzo lubiałam oglądać albumy z symbolizmem. Wbrew pozorom nie jest ich tak dużo. Lubię te wszystkie Böckliny, von Stucki i Khnopffy. To jest często uważane za kicz i wstydlivy etap w sztuce, ale dla mnie jest niezwykle pociągający. Potem trafiłam na moim ulubionym rosyjskim profilu na obraz Hugona Simberga. Na tym profilu często są żarty z Cerkwi i Putina, dużo dziwnej sztuki współczesnej z kręgu bardziej outsider art. Okazało się, że to artysta, który ma wiele znakomitych prac. Potem było olśnienie, kiedy przyjaciółka zwróciła mi uwagę na Léona Spilliaerta. Wtedy pomyślałam, że symbolizm jest mocno niedoceniony, i zapragnęłam pokazać na wystawie inne prace z tego kręgu”.

Aleksandra Waliszewska





ŁUDZKIE NIEPOKOJE

Inspiracje Aleksandry Waliszewskiej symbolizmem pozwalają jej na przyjrzenie się najgłębszym ludzkim niepokojom za pomocą oryginalnego języka artystycznego i konsekwentnie podejmowanej stylistyki odradzającej idee XXI wieku. Świat utrwalony na obrazach artystki jest krajobrazem pełnym ukrytych lęków i wyobrażeń, opartym na gotyckiej literaturze, kultowych wizjach Memlinga, Boscha czy Poussina, wzbogacony tarantyzmem i sekretным życiem zombie oraz wampirów. Bohaterką większości dzieł jest blada dziewczyna zawieszona w dwuznacznym stadium między dzieckiem a kobietą, której nieletnie lęki konserwują ciało w temperaturze młodzieńczych niepewności. Jak przyznaje sama artystka, praca z modelem byłaby dla niej zbyt stresująca, dlatego jedyną modelką do większości jej kompozycji jest ona sama.

Dzieła Waliszewskiej w oszczędności swojej formy przypominają automatyczne malarstwo dziecięce - z pozoru nieporadne, nakreślone prostą kreską, oszczędne w wyrazie, ale jednocześnie pełne symbolicznego potencjału. W sytuacjach tworzonych przez artystkę wiele kwestii wydaje się ukrytych, chociaż z samego ukrycia można dostrzec to, co jest nieuchwytnie. Jednocześnie stałym motywem pojawiającym się w twórczości artystki jest śmierć. Waliszewska uobecnia wanitatywne

aspekty poprzez ukazanie rozwarstwionego ciała, odchodzącego całymi platanami, ulegającego rozkładowi. W prezentowanym obrazie tytułowe siostry są dodatkowo ponakłuwane w newralgicznych miejscach, atroficzne, brzydkie i chore. Powyginane w nienaturalnych pozycjach są bliskie gotyckim wyobrażeniom, które często stanowiły inspirację dla artystki. Waliszewska w swoich dziełach kwestionuje przekonanie o istnieniu nieprzekraczalnej granicy między snem i jawą, tym co ludzkie i zwierzęce, żywe i martwe. Jednocześnie artystka trzyma odbiorcę w nieustannym napięciu i podtrzymuje jego chęć podglądania tego, co nie powinno przyciągać naszej uwagi. Światem tworzonym przez Waliszewską rządzi logika snów, gdzie stałymi obrazami są konflikty na tle fizycznym i seksualnym, relacje międzygatunkowe, odruchy wampiryczne oraz destrukcja ludzkiego ciała. Jak zauważa Ewa Gorządek: „Artystka fascynuje się ciemną stroną, tam, gdzie łatwo ulegać chwilowemu szaleństwu, gdzie makabra spotyka groteskę, pięknu towarzyszy horror. Widz wkracza w świat stworzony przez Waliszewską i napotyka misternie złożoną mieszankę znaczeń, do których klucz został starannie ukryty” (Ewa Gorządek, <https://culture.pl/pl/tworca/aleksandra-waliszewska>, dostęp: 16.08.2023).

GRUPA „ARTES”



27 †

MAREK WŁODARSKI (WŁ. HENRYK STRENG)

1903-1960

"Para z bukietem z piór", 1931-50

kredka, ołówek/papier, 24,5 x 16 cm (w świetle passe-partout)

datowany p.d.: '1931-50'

opisany wtórnie ołówkiem na odwrociu: 'IV 609', poniżej w okręgu: '1548'

estymacja:

25 000 - 30 000 PLN

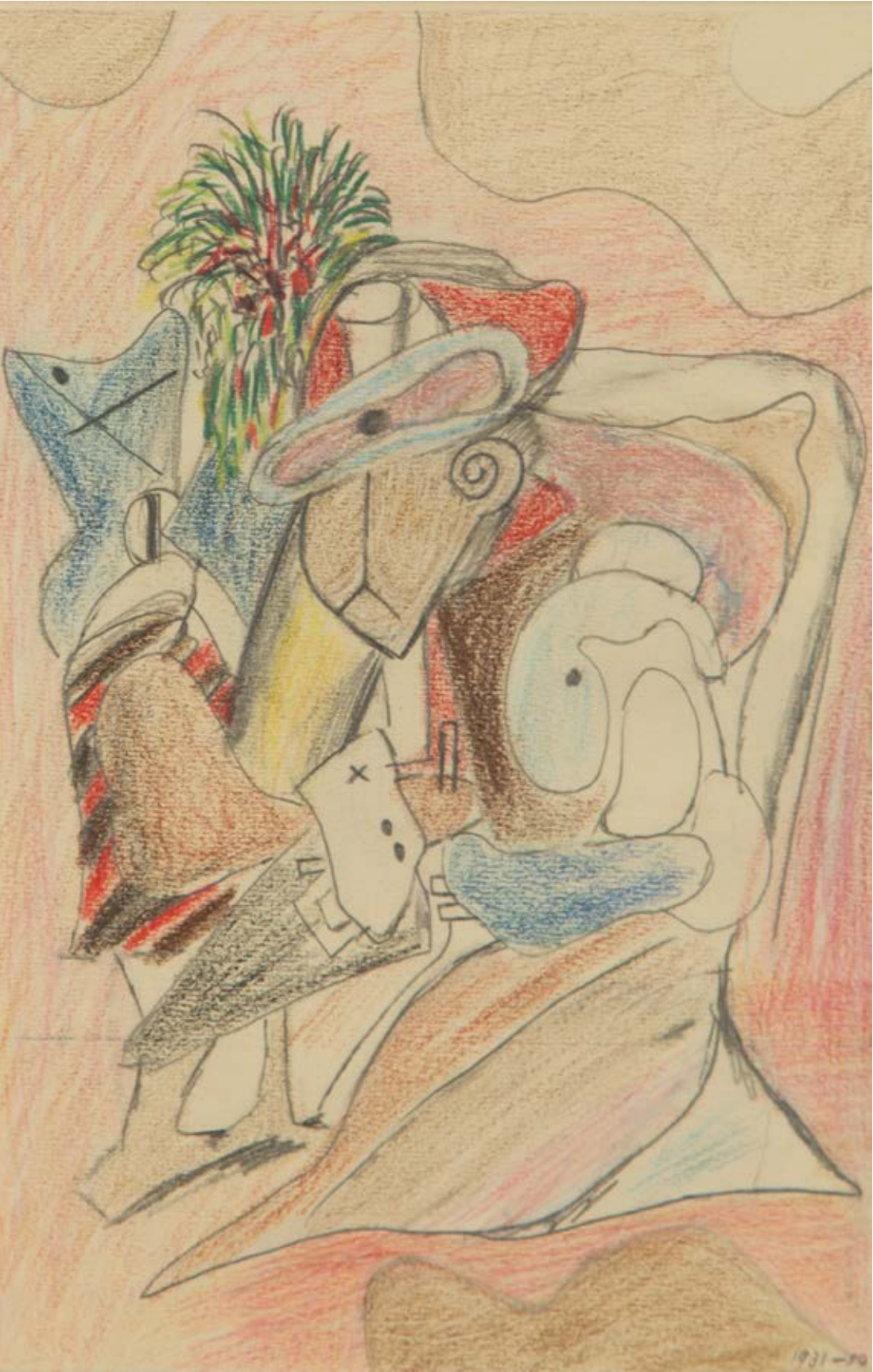
5 600 - 6 800 EUR

LITERATURA:

Marek Włodarski (Henryk Streng) 1903 - 1960, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1981, nr kat. IV. 618, s. 112 (?)

„Marek Włodarski, jeden z najbardziej nieprzeciętnych polskich artystów XX wieku, jeden z tych, którzy sztuce polskiej wyznaczali nowe horyzonty, jeden z nielicznych w okresie międzywojennych ‚modernistów’, jeden z tych artystów pierwszej awangardy, którzy dokonali w naszym malarstwie najgłębszego przewrotu”.

Ignacy Witz



28 †

MAREK WŁODARSKI (WŁ. HENRYK STRENG)

1903-1960

"Kompozycja ze św. Florianem", 1927

gwasz/papier, 32,5 x 26 cm (w świetle passe-partout)
datowany p.g.: 'VIII 927.' oraz ślad zatartej sygnatury

estymacja:
35 000 - 45 000 PLN
7 900 - 10 100 EUR

POCHODZENIE:
Dom Aukcyjny Libra, marzec 2018
kolekcja prywatna, Polska
Dom Aukcyjny Libra, marzec 2021
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Marek Włodarski / Henryk Streng (1898-1960). Między centrum a peryferiami, Lwowska Narodowa Galeria Sztuki, Lwów 2003.
Marek Włodarski / Henryk Streng (1898-1960). Między centrum a peryferiami, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot, 2003.
Marek Włodarski (Henryk Streng) 1903 - 1960, Muzeum Narodowe w Warszawie, grudzień 1981 - styczeń 1982

LITERATURA:
Czarownik przy zielonej skale: Marek Włodarski- Henryk Streng, red. Józef Chrobak, Justyna Michalik, Marek Wilk, Poznań 2009, il.10.
Marek Włodarski / Henryk Streng (1898-1960). Między centrum a peryferiami, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot, 2003, poz. kat. 21, s. 149.
Marek Włodarski (Henryk Streng) 1903 - 1960, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1981, nr kat. III. 27, s. 73





MAREK WŁODARSKI

POETYCKIE METAFORY

Marek Włodarski był współtwórcą lwowskiej grupy „Artes”. Duży wpływ na jego twórczość miał wyjazd do Paryża jesienią 1924 roku. Jak wielu artystów epoki wyruszył do Francji, która za sprawą bogatego życia artystycznego oferowała pożądaną przez artystów modernitę, nowoczesność. Wówczas podjął studia w Académie Moderne prowadzonej przez Fernand Légera. W malarstwie Włodarskiego z lat 20. można odnaleźć liczne cytaty z dzieł Légera, wtedy postrzeganego jako klasyka kubizmu. Rozwój przybyłego ze Lwowa malarza dokonywał się w kręgu progresywnej sztuki najnowszej – zawierał znajomości z takimi twórcami jak André Masson czy André Breton. Akces do awangardy następował w jego przypadku więc poprzez lekcję kubizmu i surrealizmu. Obydwa kierunki proponowały przewartościowanie konstrukcyjnych formuł obrazu oraz nową tematykę, w której rezygnowano z „wysokich” problemów na rzecz tego, co „pospolite”.

Podczas rozmowy z „Przeglądem Artystycznym” w 1958 roku artysta, wspominając młodościowe lata oraz okres formowania się malarstwa artystów grupy „Artes”, określał źródła swojej twórczości, wskazując również na rolę, jaką odegrała w niej tradycja surrealistyczna: „Kubizm i futuryzm dotarły do nas wcześniej niż twórczość rosyjska. Z tą ostatnią zapoznaliśmy się przez „Blok”. [...] Nie bez znaczenia była dla nas również twórczość holenderska (Mondrian). Interesował nas ponadto surrealizm. We Francji poznałem osobiście André Bretona. Pierwsza wystawa zrobiła na mnie wielkie wrażenie. Jeżeli jednak chodzi o teoretyczne sformułowania „Artesu”, to pojęcie surrealizmu nie było tam uwzględnione. Surrealizm uznawany był przez nas głównie jako typ poetyckiej metafory” („Przegląd Artystyczny” 1958, nr 1, s. 21-23).

Jak wskazuje przytoczony cytat, związki pomiędzy twórczością Artesowców oraz surrealistami nie miały głębszych ideowych podstaw, i zachodziły raczej na płaszczyźnie formalnej i ikonograficznej. Artesowcy komponowali swoje obrazy na zasadzie swobodnych skojarzeń wyobraźni, osiągając nieraz efekt poetyckiej metafory. Inspiracje dla swojej twórczości odnajdowali często w najbardziej prozaicznych miejscach — w miejscowym malarstwie knajpianym czy wśród sklepowych szyldów, lub wśród codziennych przedmiotów: grzebieni, krawatów czy muzycznych instrumentów, które ulegały tajemniczemu metamorfozom, ujawniając swój fantastyczny potencjał i niepokojący charakter. Na obrazach i rysunkach Włodarskiego pojawiają się nieraz również kształty organiczne przypominające łodygi, liście, korzenie, owoce, kamienie, kości czy organy wewnętrzne. Zestawione ze sobą w zaskakujący sposób formy zaczerpnięte ze świata natury zdają się być w procesie nieustającej przemiany, która odbywa się w bliżej nieokreślonej przestrzeni. Obecne w jego pracach postaci ludzkie ulegają daleko idącej schematyzacji. Są to zazwyczaj pozbawione twarzy i indywidualności kukielki lub pionki. Trwają nieruchome w oknach kamieniczek lub w pustej przestrzeni. Tytuły sugerują z kolei często jakąś formę komunikacji, która w przedstawionej na rysunku sytuacji wydaje się wręcz niemożliwa.

Prezentowana w katalogu praca pochodzi z drugiej połowy lat 20., kiedy to wpływy sztuki francuskiej były silnie obecne w twórczości Włodarskiego. Zaliczyć ją można do serii realizacji w technice gwaszu, w której to w tamtym czasie artysta wypowiadał się często. Płaszczyzna obrazu podzielona została na kilka stref. Po lewej stronie umieścił Włodarski schematyczną sylwetkę męską, rezygnując z poprawności anatomicznej, i zastosował daleko idącą deformację oraz dekonstrukcję. Wykreował tym samym obraz manekina, budzącego skojarzenia z zabawkami w formie żołnierzyków. Takie przedstawienie sylwetki św. Floriana jest odzwierciedleniem fascynacji Włodarskiego kulturą popularną i jarmarczną estetyką. W pozostałych wyznaczonych strefach pola obrazowego umieścił artysta trąbkę, przestylizowaną łodygę oraz różne formy geometryczne. Kompozycję charakteryzuje zrównanie i przemieszanie przedmiotów między sobą, bez żadnej hierarchii ważności. Czuć w niej nich echo surrealizmu, jednak jest to niezwykle oryginalny i własny poetycki świat Włodarskiego.

29 †

JERZY JANISCH

1901-1962

Kompozycja, 1930-35

gwasz/tektura, 43 x 60 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany p.d.: 'janisch'

estymacja:

40 000 - 50 000 PLN

9 000 - 11 200 EUR





WĘDRÓWKI W REJONY NADREALIZMU

„Wyszliśmy po odbytych ćwiczeniach ze sal gimnastycznych kubizmu i konstruktywizmu, następnie odbyliśmy obowiązkowe młodzieńcze ‘Wanderjahre’ w kraj nadrealizmu. Obecnie, po powrocie z podróży (z ćwiczeń gimnastycznych pozostały nam potężne mięśnie) – idziemy lekkim krokiem naprzeciw ciagowi dalszemu ciagowi naszej sztuki” – pisał w 1931 roku Jerzy Janisch. Malarstwo Janischa wykazuje wpływy neofowizmu i surrealizmu. W 1929 roku został współzałożycielem grupy „artés”. W ramach tejże zajmował się eksperymentalnym przetwarzaniem fotografii (fotokolaż, fotomontaż) oraz tworzeniem surrealistycznych kompozycji. Lata 1930-1932 to okres najbardziej intensywnej działalności grupy. W tym czasie „artés” zorganizował jedenaście wystaw: sześć we Lwowie, dwie w Warszawie, a także pojedyncze pokazy w Krakowie, Stanisławowie i Tarnopolu. Zainicjowano także wydawanie tek z litograficznymi reprodukcjami prac, z których pierwsza, zawierająca dziewięć ilustracji, została wydana w 1930 roku, zaś do realizacji planowanej drugiej nie doszło.

Grupa nie wypracowała w tym okresie wspólnego programu artystycznego, nadal cechował ją pluralizm estetyczny i akceptowane były postawy dalekie od doświadczeń awangardy. Coraz częściej używano pojęcia surrealizm. U artésowców widoczne były rozmaite wpływy od malarstwa Légera, konstruktywizmu radzieckiego, po coraz bardziej modne malarstwo nadrealne. I to właśnie ich w polskiej historii sztuki kojarzy się z pojęciem surrealizmu. Nieobce im było zainteresowanie poboczami historii sztuki – twórczością prymitywną, folklorem czy kiczem. Można poszukiwać tu pokrewieństw z francuskimi artystami fascynującymi się wystawami sklepowymi czy popularnymi oleodrukami, ale artésowcy rozumieli nadrealizm na własny sposób. „Był uznawany u nas głównie jako typ poetyckiej metafory” – oświadczył Marek Włodarski. Surrealizm był dla nich bardziej metodą niż ideologią. Artésowcy zainteresowali się także fotografią eksperymentalną, w tym fotomontażem. Podług niektórych członków grupy „artés” wizje surrealistyczne, z natury rzeczy antyintelektualne, powinny wypływać z podświadomości. Przecistawiali więc spekulatywności kubizmu irracjonalizm, psychoanalizę Freuda i intuicjonizm Bergsona. Zmieniali proporcje przedmiotów, uwzględniając nowe widzenie rzeczy, regulowane aparatem fotograficznym, mikroskopem i teleskopem, przy czym godzili się z pewnego rodzaju fabułą literacką, z rolą uczucia i wyobraźni. Nadrealistyczne rysunki, obrazy i fotomontaże omawianej grupy artystów były w gruncie rzeczy epizodem zarówno w twórczości każdego z nich, jak i na tle całego malarstwa lat międzywojennych.

Pomimo zastrzeżeń nie można pominąć surrealizmu w rejestrze podstawowych problemów współczesnej sztuki polskiej. Wpłynął on na malarstwo młodego pokolenia w pierwszych latach powojennych. Twórców związanych z nadrealizmem interesowała magia przedmiotu, automatyzm form, ironia i persyflaż, związki z teatrem i kabaretem, specyficzna dla tej postawy rozbudowa strony poetycko-anegdotycznej. Prezentowany obraz jest niejako preludium do pełni artystycznego wyrazu osiągniętego przez Janischa w obrazie „Podróż”, znanym również jako „Mona Lisa w sleepingu” (1939, Muzeum Narodowe w Warszawie). „Kompozycja” może być postrzegana jako dawanie wyrazu nieskrępowanej niczym swobody w żywiołowym i nieco naiwnym przekształcaniu i rozbijaniu schematów wizualnych kształtu przestrzeni i barwy przez artystę. Wszystkie użyte w prezentowanej „Kompozycji” motywy – auto, uczująca dama, fragment krajobrazu – zostają silnie odrealnione poprzez zatarcie ich przestrzennej i kolorystycznej struktury: rysunek z pełną swobodą łączy rozmaite kształty i plany, podkreślając jedno, a gubiąc inne szczegóły, kolor, stosowany zupełnie dowolnie w połączeniu z fakturą, zmienia ciężar i konsystencję bryły pojazdu. W rezultacie otrzymujemy wizję zwracającą uwagę swoją wieloznacznością, co przypomina surrealistyczne dążenia do kwestionowania świadectwa zmysłów i burzenia pozorów wzrokowej percepcji.

30 †

JERZY JANISCH

1901-1962

Manekiny, około 1942

gwasz, tempera/papier, 98 x 122 cm
sygnowany l.d.: 'Janisch'

estymacja:
24 000 - 30 000 PLN
5 400 - 6 800 EUR

POCHODZENIE:
Dom Aukcyjny Libra, grudzień 2018
kolekcja prywatna, Polska

Po rozpadzie Zrzeszenia Artystów Plastyków „Artes” w 1935 roku Jerzy Janisch nie zerwał ze stylistyką wypracowaną podczas współtworzenia lwowskiego ugrupowania. Malarz kontynuował przywodzące na myśl teatralne kompozycje utrzymane w duchu surrealizmu. „Występują w nich cudacznie ubrane damy, nadzy młodzieńcy, pojawia się niby-klasyczna architektura, romantyczny pejzaż, a także wytwory współczesnej cywilizacji (...). Teatralność kompozycji zaakcentowana jest wyraźnie – wszystkie obrazy rozgrywają się w umownej, scenicznej przestrzeni. Recenzenci podnoszą większą niż dawniej dojrzałość formy malarskiej. Rzeczywiście, prace obecnie różnią się od wcześniejszych swą ostentacją, można powiedzieć gobelinową, dekoracyjnością. Linia konturu miękka, secesyjnie wygięta, wplata się w mozaikę drobnych, różnokolorowych plamek. Zresztą niektóre kompozycje służyć miały za projekty dekoracji ściennych czy makat” (cyt. za Piotr Łukaszewicz, Zrzeszenie Artystów Plastyków Artes 1929 – 1935, Wrocław 1975, s. 112).



31 ↑

LUDWIK LILLE

1897-1957

Kobiety z kołyską

olej/plótno, 23,5 x 32 cm
na odwrociu szkic olejny z pejzażem

estymacja:

6 000 - 9 000 PLN

1 400 - 2 100 EUR

Ludwik Lille jako młody artysta wystawiony był na oddziaływanie wielu awangardowych kierunków. Wczesna twórczość Lillego ukształtowała się pod wpływem niemieckiego i rosyjskiego ekspresjonizmu. Tworzył wówczas dynamiczne kompozycje operujące ekspresyjną deformacją kształtu i ostrymi kontrastami barwnymi. W serii martwych natur i aktów z wczesnych lat 20. Ujawniły się z kolei inspiracje estetyką Cézanne'a i kubistów, na które nałożyło się oddziaływanie konstruktywistycznego programu propagowanego w Bauhausie. Lille uprościł wówczas kompozycję swych prac, nadając im statyczny, wyważony charakter i zawężoną, wysmakowaną gamę barw. Twórczość Lillego z lat 1923-1925 nawiązuje natomiast do nurtu niemieckiej „nowej rzeczowości”. Silnie oddziałała na jego wyobraźnię także klasycyzująca stylistyka malarstwa Picassa z lat 20. Lille akcentował wówczas autonomię formy artystycznej, uwypuklając strukturalne właściwości obrazu.

W miarę upływu czasu zaczął jednak traktować formę coraz bardziej syntetycznie i lapidarnie. Zaczęła go interesować głównie postać ludzka. Lille wypracował swoiste spojrzenie na człowieka. W swych pracach wyobrażał sceny pozornie potoczne i powszechnie doświadczane, jednak należące do wymiaru artystycznej wizji: obrzędy rodzinne i towarzyskie spotkania, weselne uczty i koncerty, pikniki i pochody, w których uczestniczą pozbawione rysów twarzy kukły. Jego postacie to jednocześnie ludzie i ich cienie, nie posiadają twarzy lub mają tylko lekko zarysowaną fizjonomię. Element symboliczny wprowadza do tych prac światło. Intymną, melancholijną atmosferę tych obrazów tworzy gama kolorystyczna zawężona do srebrzystych błękitów, ugrów, szarości i fioletów oraz rozproszone światło, w którym roztapiają się kontury postaci.



WYGNANIE Z RAJU



32 ↑

JANUSZ LEWANDOWSKI
1937-2022

Wygnanie z raju

olej/plótno, 69,5 x 90 cm
sygnowany p.d.: 'LEWANDOWSKI'

estymacja:
12 000 - 20 000 PLN
2 700 - 4 500 EUR

„Urodziłem się na ziemi mazowieckiej tuż przed zmierzchem. W ziemi, która w swej podmiotowości jest intensywna. To wystarcza do zachowania swojego istnienia w pewnej gamie duchowości. Wynika z tego i to, że nie grozi mi wielość wyborów w magmie trendów i postmodernistycznej ironii. Wkomponowany jestem bowiem w pewien układ jedności, w pewną harmonię. One chronią mnie przed mamiącymi podszeptami destrukcji. Skazany za to jestem na ciągłe doświadczanie i ocalanie tych nabytych wartości, które kształtowały się w czasach dzieciństwa, trwożnym okresie doznań, olśnień i widzenia bezpośredniego. Jednak teraz doświadczenia te przeniknięte są bojaźnią i melancholią. Oto moja biografia”.

Janusz Lewandowski





POŻEGNANIE Z EDENEM

Przez lata pracy twórczej Janusz Lewandowski wypracował charakterystyczny język form, w którym często odwołuje się do tradycji Młodej Polski. Jego płótna to przede wszystkim swoiste adaptacje symbolizmu i impresjonizmu, widać w nich również nawiązania do rozwiązań formalnych powojennego, akademickiego koloryzmu. W obrazach Lewandowskiego dominuje przejmująca pustka mazo-wieckich krajobrazów. Stanowi ona najważniejszy element kompozycji. Obrazy Lewandowskiego cechuje zgaszony, subtelny koloryt i wyrafinowana faktura. Umieszczane w spowitych szarością przestrzeniach postaci przypominają lirycz-ne sylwetki z prac Witolda Wojtkiewicza i Jacka Malczewskiego.

Obrazy Lewandowskiego są utrzymane w melancholijnej aurze realistycznego ujęcia. Zabieg ten wprowadził dramatyzm związany ze sferą namietności, sa-motnością, pytaniami o sens przemijania i śmierci. Ekspresję obrazów pogłębia japonizująca kompozycja z uciętymi w kadrze obiektami, asymetrią w kształtowa-niu częstokroć pustej przestrzeni, zamkniętej niską linią horyzontu.

Janusz Lewandowski zaprasza widza do podróży w głąb wyobraźni, w której zderzają się piękno i mrok ludzkiej egzystencji. Przedstawiona w katalogu praca wpisuje się w nadrzędne cechy twórczości malarza, którą cechuje wyciszenie, refleksja oraz tajemniczość. Na pierwszym planie widnieje postać kobiety, która bez skrępowania wpatruje się w widzów, po jej lewej stronie stoi mężczyzna, którego głowa znajduje się na wysokości jej klatki piersiowej. Wygląda on na zawstydzonego, spuszcza w uniżonym geście głowę oraz wzrok. Obraz posiada domniemany tytuł „Wygnanie z raju” (Adam i Ewa). Przedstawiona na obrazie natura jest urzeczywistnieniem wewnętrznych rozterek, zaś nasycona kolorystyka nakrycia głowy bohaterki sprawia, iż staje się ona głównym punktem koncentracji w stosunku do melancholijnego tła. W celu ukazania nastrojowości Lewandow-ski zamaszystym ruchem pędzla tworzył efekt rozmycia, przez co praca zyskuje dodatkowy efekt niedopowiedzenia. Ponadto odczuwalny zostaje charakter osamotnienia nieustannie towarzyszący ludzkiej egzystencji. Malarz w swojej twórczości nawiązuje do walorów towarzyszących mistrzom polskiego symboli-zmu i ekspresjonizmu, przerabia je jednak w indywidualnej dla artysty manierze, co nadaje pracy oryginalności. Lewandowski nie ulegał modom czy określonym konwencjom, konsekwentnie kierował się własnymi przemyśleniami.

Prezentowany podczas aukcji obraz, choć porusza popularny motyw biblijny, to jest on zaprezentowany w wielce oryginalny sposób. Widzowie przywykli do patrzenia na nagich Ewę i Adama stojących na tle Edenu. Przy bujnym drzewie Wiadomości Dobrego i Złego w towarzystwie węża oraz symbolu ich zguby - nadgryzionego jabłka. Lewandowski ukazał tu rajski ogród prawie pusty, odarty z piękna po niedotrzymaniu obietnicy. Krajobraz jest isticie swojski, polski. W tle widać małą zagrodę, której drzwiczki są zamknięte. To zapewne raj.

33

DARIUSZ KALETA

1960

"Dialog z Malczewskim - II"

akryl/plótno, 100 x 80 cm

sygnowany p.d.: 'DKaleta'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "Dialog z Malczewskim - II" | akryl 100/80 cm | mal. DKaleta | (inspiracja: obraz J. Malczewskiego pt. "Madonna i dzieci" 1897r.)

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 500 - 6 800 EUR





FASCYNACJE MISTRZEM

Malarstwo Dariusza Kalety trafia w gust wielbicieli tradycyjnego warsztatu i tematyki. Artysta świadomie wybrał realizm, nie stronił od historycznego kostiumu, preferuje motywy bliskie sercom polskim i sarmackim. Formalne powinowactwo Kalety z takimi poprzednikami jak Matejko, Malczewski czy Kossakowie jest ewidentne. Sposób rozplanowania obrazu, kształtowania warstwy malarskiej, budowania scen w przypadku Kalety powodują, że wyprowadzenie tej proveniencji jest w pełni zasłużonym komplementem. Historyczny kostium to tylko część prawdy o malarstwie Kalety. Jest ono również baśniowe. Jego wojownicy, rycerze, a także zmysłowe księżne i niewolnice – wywodzą się z baśni i opowieści fantasy. Budowana z ogromnym pietizmem fantastyczna architektura i równie fantastyczne stworzenia, takie jak smoki i potwory, tworzą nierealny klimat. Uwodzicielski w swojej barwności i ceniony przez odbiorców w różnym wieku. Niektóre z kompozycji Kalety mają wyraźny wydźwięk symboliczny w klimacie Malczewskiego. Tak jest w przypadku prezentowanego podczas aukcji obrazu, który Kaleta wprost zatytułował „Dialog z Malczewskim II” i który był zainspirowany obrazem Jacka Malczewskiego „Madonna i dzieci” z 1897. Bez wątpienia Kaleta sumiennie odrobił lekcję z historii sztuki i potrafił wyciągnąć z niej wnioski. Jednocześnie stworzył własny, indywidualny oraz rozpoznawalny na pierwszy rzut oka styl. To wszystko spowite jest w cieplej, jakby „muzealnej” paletce kolorów, tak bogatej, że aż trudno uwierzyć, iż jest to malarstwo współczesnego artysty. Spora w tym zasługa Jacka Malczewskiego, którego twórczość od dawna stanowiła inspirację dla Dariusza Kalety.

Malczewski bez wątpienia był malarzem wyjątkowym. Chociażby z uwagi na fakt, że był najważniejszym przedstawicielem symbolizmu w sztuce polskiej. Ponadto wyróżniał się tym, że angażował się w instytucjonalne życie artystyczne: był członkiem Towarzystwa Sztuka, grupy Zero, wiedeńskiego stowarzyszenia Secesja i działał w krakowskim Towarzystwie Sztuk Pięknych. W jego twórczości niezwykle często obserwujemy odniesienia do Biblii, mitologii, baśni i historii. Wszystkie te składowe splatają się w jego twórczości w jedną, spójną całość. Ważną grupę obrazów Malczewskiego stanowią płótna odnoszące się do losów narodu polskiego po powstaniu styczniowym i przedstawiające zesłańców syberyjskich. W innych dziełach artysta podejmował uniwersalne pytania o przemijanie, śmierć oraz przeznaczenie. Stosując różne figury aniołów śmierci, demonów i muz, Malczewski zostawił po sobie także bogaty zbiór portretów, w tym imponujące autoportrety, malowane w różnych strojach i sceneriach. Były to swoiste studia nad własną fizjonomią i osobowością. Jak pisał Tadeusz Szydlowski: „By ów świat duszy odzwierciedlić i możliwie go wyrazić, musiał Malczewski stworzyć swoją oryginalną malarską mowę, której słowami są pewne znaki sugerujące nastrój konieczny, dotykające pokrewnych strun duszy widza i pobudzające ją do współczucia” (Kazimierz Wyka, „Thanatos i Polska, czyli o Jacku Malczewskim”, Kraków 1971, s. 11).

Malczewski często bawił się z widzem, zwodził go dwuznacznością symboli. Zdaniem Witkiewicza, (który znał Malczewskiego osobiście) tylko spotkanie z Mistrzem mogłoby widzom w pełni objasnić tajniki jego sztuki. Notabene portret Witkiewicza autorstwa Jacka Malczewskiego, który mogliśmy podziwiać pierwszy raz po 120 latach w DESA Unicum, został sprzedany na aukcji w naszym domu aukcyjnym za 3,6 miliona złotych, przebijając trzykrotnie swoją estymację.

Przykład ten dobitnie wskazuje na fakt, że twórczość Malczewskiego, a także twórców takich jak Kaleta, (który w dużym stopniu inspirował się dziełami mistrza, jednocześnie okraszając je własną wrażliwością) cieszy się dużą popularnością.



Jacek Malczewski, Madonna i dzieci, 1897, Muzeum Narodowe w Krakowie

34

TOMASZ POZNYSZ

1988

"Odaliska en grisaille" z cyklu "Pod skórą", 2023

olej/ płótno, 80,5 x 100,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: TOMASZ POZNYSZ | "Odaliska en Grisaille" seria "Pod skórą", 2023'

estymacja:

35 000 - 50 000 PLN

7 900 - 11 200 EUR

„Do Women Have To Be Naked To Get Into The Met. Museum”.

Guerrilla Girls





Tomasz Poznysz, w pracowni, fot. Gosia Majewska



„DO WOMEN HAVE TO BE NAKED TO GET INTO THE MET. MUSEUM”

Zarówno tytuł, jak i wygląd dzieła nawiązują bezpośrednio do wiszącego obecnie w MET Museum obrazu „Odalisque in Grisaille”, którego autorem był Jean-Auguste-Dominique Ingres. Jest to niedokończona, zmniejszona i znacznie uproszczona wersja słynnej „La Grande Odalisque” z 1814 (wisząca w Musée du Louvre w Paryżu). Obraz przedstawia wymagowaną konkubinę leżącą na łożu w haremie na Bliskim Wschodzie. Co ciekawe, analizy anatomiczne „Wielkiej odaliski” wykazały, że postać przedstawiona na obrazie posiada co najmniej dwa lub trzy kręgi więcej niż powinna! W momencie wystawienia obrazu krytycy uznali ten fakt za dowód niedostatecznej znajomości anatomii człowieka przez malarza. Dokładna analiza dzieła pozwoliła jednak stwierdzić, że dysproporcje ciała modelki zostały przez Ingres’a wprowadzone celowo. Kobieta przedstawiona na obrazie jest ułożona w pozycji niemożliwej do dokładnego powtórzenia w rzeczywistości (zachodzi tam zbyt duża krzywizna kręgosłupa i odchylenie miednicy). Również jej lewe ramię, na którym się wspiera, jest krótsze od prawego. Z uwagi na tematykę dzieła celowe wydłużenie miednicy kobiety może zatem sugerować jej rolę nałożnicy na dworze sultana, która ograniczała się do spełniania jego potrzeb seksualnych.

Tomasz Poznysz, malując swe intrygujące dzieło, przetworzył słynne przedstawienie Jeana-Auguste’a-Dominique’a Ingres’a. Odniósł się także do historii najnowszej, czyli do interwencji, której dokonała feministyczna grupa artystek Guerrilla Girls.

W interpretacji artysty nagie ciało modelki zostało przykryte tatuażem. Na nim goryl - ikona Guerrilla Girls - walczy z wężem, fallicznym symbolem opresji. Tatuaż w całościowy sposób pokrywający ciało znany jest jako „garnitur”, męski strój kojarzący się z władzą i wysoką pozycją w strukturze społecznej. To, co przyciąga spojrzenie w akcie, zostało zakryte, a namalowana kobieta przylapuje wzrokiem widza. Tradycja zachodniego malarstwa zostaje w ten sposób przechwycona, a patriarchalne znaczenia, wpisane w te formy, odwrócone.

„Czy kobiety muszą być nagie, by wejść do Metropolitan Museum?” Plakat z takim sloganem zawieszony na nowojorskim autobusie w 1989 roku był jedną z ich najbardziej spektakularnych akcji. Guerrilla Girls zwracały w ten sposób uwagę, że wśród artystów wystawiających swoje prace w sekcji sztuki nowoczesnej kobiety stanowią mniej niż 5%, podczas gdy w 85% tematem prezentowanych dzieł były akty kobiece.

Akt kobiecy był kanonicznie jednym z najważniejszych tematów malarstwa zachodniego, dopełniając prymat męskiego spojrzenia podporządkowującego sobie kobiece ciało, przekształcając „chaos w porządek, materię w ducha, a ciało w akt” (według określenia Lyndy Nead). Temat „Odaliski” w malarstwie Ingres’a to jedno ze szczytowych osiągnięć tej formy malarstwa, w której erotyczne przedstawienie wzmacnia jeszcze kolonialna fantazja o egzotycznej i wschodniej seksualności. Z takim przedmiotowym pokazywaniem kobiet walczyły aktywistki z Guerrilla Girls. Ich historia zaczęła się na początku 1985 roku wraz z wystawą zorganizowaną przez Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku (MoMA, Museum of Modern Art) prezentującą przegląd głównych nurtów sztuki współczesnej. Wśród 169 uczestników tylko 13 z nich było kobietami, podczas gdy niemal wszystkie malarskie akty przedstawiały kobiece ciało. Choć była to analiza z lat 80., to niestety ten stan rzeczy nie uległ znaczącej poprawie (czego przykładem jest również niniejsza aukcja „Oczy szeroko zamknięte...”). Wygląda na to, jakby kobiety miały prawo wstępu do galerii wyłącznie jako erotyczne ciała na płótnie. Przeciwno tej niesprawiedliwości Guerrilla Girls wystąpiły w sławnej kampanii. Przetworzyły „Wielką Odaliskę”, ukrywając przedstawionej nagiej kobiecie głowę pod maską goryla.

Znając tę historię, prezentowane podczas aukcji dzieło staje się jeszcze bardziej interesujące i symboliczne. Obraz pochodzi z serii „Pod skórą”. Jest to rozpoczęty w 2016 roku cykl, w którym Tomasz Poznysz przekształca obrazy, przede wszystkim barokowe, nadając im nowe znaczenia. Artysta pokrywa odsłonięte ciała przedstawionych postaci szczegółowymi tatuażami, których symbolika nierozzerwalnie łączy się z historią bohaterów, współczesnymi problemami lub/i twórcami pierwowzorów. Inspiracją dla serii jest książka „Pod skórą” Alessandry Lemmy, której psychoanalityczne rozważania dotyczą znaczeń i funkcji tatuaży sytuujących się nie tylko na skórze, ale i pod jej powierzchnią. W obrazach są ściśle splecione z historią - wyobrażoną, prywatną historią postaci, historią sztuki i ikonologią. Tatuaże tworzone na skórze, w tym wypadku bohatera obrazu, stają się interwencją „w ciało” i „w obraz”. Te malarskie ingerencje - tak jak tatuaże - zarówno zniekształcają wizerunek, jak i nadają mu głębszego znaczenia. To dwustronna relacja: skóra może być płótnem malarskim, ale i sam obraz posiada własną cielesną powłokę ochraniającą to, co ukryte pod powierzchnią. Połączone są one na nowo w symbolice tatuażu ze współczesnymi problemami. Obrazy te zyskują nowy, aktualny wydźwięk, który jest jasny jedynie dla najbardziej dociekliwych i spostrzegawczych odbiorców.

METAFIZYKA PRZEDMIOTU



35 †

JIŘÍ KOLÁŘ

1914-2002

Bez tytułu, 1976

kolaż/papier, 28 x 19,5 cm (wymiary każdej pracy)
sygnowany p.d.: 'JK [nieczytelne]'

estymacja:

12 000 - 20 000 PLN

2 700 - 4 500 EUR

Prezentowana praca ponownie jest przykładem zastosowania technik własnych Kolářa bazujących na medium kolażu. Początkowo, używając go w typowy sposób, szybko stał się jego innowatorem, orbitując jedynie wokół skonwencjonalizowanej techniki. Grafika wykonana została w typie prolażu (cz. proláž), nazywanego później przez artystę również interkolażem (cz. interkoláž) i magritażem, od twórczości René Magritte'a. Formy obecne na płótnach belgijskiego malarza często wykorzystują losowe obiekty, aby zasłonić fragment twarzy głównej postaci, (np. „Syn człowieczy”, „Mężczyzna w meloniku”), co Kolář powtarza w swoich pracach poprzez wykorzystanie dwóch niezależnych obrazów, w których jedna, łatwo zauważalna, część zostaje wycięta i wypełniona tym samym kształtem z drugiego obrazu, tworząc nową całość. Źródło inspiracji kolaży w jego twórczości było dwojakie, opierając się na czerpaniu ze sztuki i z życia. Łącząc je w nową całość, Kolář przedstawiał coś bardzo spójnego i szczerego dla siebie.

Prezentowana praca łączy dwa odrębne artystyczne byty: ekspresjonizm abstrakcyjny, który został zawarty w popiersiu o barokowej formie. Identyfikując dzieła jako popiersie Costanzy Piccolomini Bonarelli, dłuta Lorenza Bernini (1638-39), a obraz jako górny fragment „Number 1A” Jacksona Pollocka z 1948, między pracami wywiązuje się ukryte połączenie na nurcie życia i sztuki. Rzeźba Borrominiego przedstawia sienieńską marszandkę, której portret miał być według słów listu przyjaciela Berniniego „najpiękniejszym przez niego wykonanym”. Portretowana doprowadziła jednak do skandalu, osobiście dotykającym Berniniego, ponieważ mimo bycia kobietą zameżną wdała się w romans z młodszym bratem rzeźbiarza, Luigim, doprowadzając do aresztowania obojga. Barokowa historia bezpośrednio związana jest z drugą pracą widoczną na kolażu. Powszechnie znaną marszandką Pollocka była Peggy Guggenheim, która na równi ze swojej roli w promowaniu sztuki znana była ze swobody towarzyskiej i nawiązywaniem bliskich kontaktów z promowanymi przez siebie artystami. Zestawiając obie prace w jednej grafice, Kolář podejmuje dyskusję o ponadczasowości pewnych schematów społecznych oraz zachowań międzyludzkich.



36 †

JIRÍ KOLÁŘ

1914-2002

"Ježdziec na falach", 1970

kolaż/papier, 26,5 x 47 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JK 70 | JEZDEC VE VLNACH'

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 400 - 4 500 EUR

Jiří Kolář był czeskim pisarzem i artystą plastykiem, znanym zwłaszcza z surrealistycznych kolaży, które zaczął tworzyć od około 1934. Był współzałożycielem Grupy 42 – kolektywu artystycznego działającego w latach 1942-48 w Pradze. Ich program, zawarty w eseju „Mitologia życia nowoczesnego lub świat, w którym żyjemy”, czerpał z koncepcji awangardowych początku XX wieku, takich jak surrealizm, kubizm, futuryzm i konstruktywizm, stając się silną inspiracją dla wielu twórców nowoczesnej powojennej sztuki w Czechach. Mimo panującego wówczas dyskursu mówiącego inaczej manifest grupy zakładał konieczność zniesienia granicy między sztuką a rzeczywistością. Artysta w 1975 miał swoją wystawę monograficzną w Muzeum Guggenheima, w 2013 w krakowskim MOCAK-u.

Jego twórczość wskazuje na nieoczywiste kontinuum sztuk plastycznych i wizualnych z literackimi. Prace Koláři, wywodząc się z tej samej koncepcji twórczej, służą za aktywnie budowany pomost między tymi dziedzinami kultury. Długa inspiracja futuryzmem oraz poetyzmem jest zauważalna w jego kolażach, zwłaszcza od strony formalnej. Do ich wykonywania używał fragmentów nut, rękopisów, znaczków pocztowych, pociętych

i posklejanych reprodukcji obrazów, rzeźb, przywołując i aktualizując działania dadaistów.

Tworzenie z perspektywy outsiderskiej pozwalało mu na uniezależnienie się od wpływu mody czy oceny, kierując się świeżym spojrzeniem i własną interpretacją rzeczywistości, której dociekliwą, analityczną fascynację wizualizował za pomocą złożonej relacji pierwotnie niezależnych obiektów. Po doświadczeniu II wojny światowej szczególnie interesowała go sytuacyjne uwarunkowanie zachowań międzyludzkich, ich aspektów uczuciowych i etycznych.

Prezentowana praca jest kolażem wykonanym w technice własnej, którą Kolář nazwał „rolażem” (cz. roláž). Jej nazwa wywodzi się od rolet, a polega na wycinaniu z jednego lub więcej obrazów pasków i sklejaniu ich w nowy układ przestrzenny. W „Ježdźcu na falach” widoczna jest inspiracja wizualnością włoskiego futuryzmu, charakteryzująca się wykorzystaniem symultanimu w dynamicznej scenie, operując czasoprzestrzenną transformacją.



37 †

ZBIGNIEW MAKOWSKI
1930-2019

"Zaćmienie", 1988

gwasz, tusz/papier, 66 x 78 cm (arkusz)
sygnowany, datowany i opisany śr.d.: 'Zbigniew Makowski [sygnatura] . IX . 1988.'

estymacja:
15 000 - 25 000 PLN
3 400 - 5 600 EUR

„Artysta jest jak dowódca, komenderujący swoim wojskiem: kreskami i kolorami. Dąży do czego? Do zwycięstwa. A zwycięstwem jest wielkie dzieło sztuki. Każde wielkie dzieło sztuki jest zwycięstwem nad słabościami i wątpliwościami. Jak ktoś nie ma wątpliwości, to nie jest artystą tylko psychopatą”.

Zbigniew Makowski



TAJEMNICZE SYMBOLE

Indywidualna, nawiązująca do surrealizmu sztuka Zbigniewa Makowskiego, jest swoistym zjawiskiem na mapie polskiego malarstwa 2 połowy XX i początku XXI wieku. Artysta wypracował własny system znaków i symboli, których znaczenie znalazł tylko on sam. W swoich kompozycjach malarz łączył liczne cyfry, litery w wymyślnych czcionkach, różnorakie, niejednokrotnie skomplikowane formy geometryczne, uproszczone znaki przedmiotów, np. klucz jest obecny nie tylko w obrazie prezentowanym na niniejszej aukcji, ale też w dziele pod tytułem „Biały płomień”. W twórczości Makowskiego obecne są również akcenty figuratywne (m.in. wizerunki kobiet i zwierząt). Obrazy tego twórcy nie poddają się jednoznacznej interpretacji – są jak piękne rebusy, które można próbować odczytać, ale lepiej porzucić ten zamysł i zwyczajnie je kontemplować. Można pokusić się o stwierdzenie, że dzieła Makowskiego są równie bogate co jego osobowość. Miał on opinię intelektualisty, poety, erudyty, zafascynowanego kabałą, matematyką, magią, a nade wszystko malarstwem i muzyką.

Jego obrazy oprócz bogatej warstwy symbolicznej charakteryzuje również niebywała warsztatowa sprawność, maestria wręcz. Dodatkowym znakiem rozpoznawczym jego twórczości był fakt, że Makowski rysował na rozmaitych materiałach. Częstokroć były to arkusze specjalnie preparowane, uszlachetniane, czasem nawet patynowane (tak jak w przypadku pracy „Sen kulisty”). Artysta potrafił wykorzystywać na podłożu tkaniny, rozmaite gatunki tkanin (odświętny aksamit). Ze szczególnym upodobaniem Makowski wykorzystywał papier, czynił to nawet do przygotowywania kompozycji dużych formatów.

Jego prace nie byłyby „zwycięskimi” (nawiązując do cytatu rozpoczynającego niniejszy artykuł), gdyby nie wyjątkowa umiejętność scalania wszystkich elementów płynących z wyobraźni artysty. Scalal je w iluzyjnej, harmonijnej przestrzeni, co pozwala nadać jego sztuce miano „geometrii romantycznej”. Terminem tym posługiwali się krytycy sztuki, którzy trafnie określili jego niepowtarzalny styl. Osobną rolę odgrywają rozmiary prac, raz ogromne, innym zaś razem niewielkie. Bez względu jednak na to, czy kompozycje zbliżają się skalą do monumentu, czy też bliższe są miniaturze, uderza ich nasycenie metaforami oraz precyzja wykonania, co wydaje się zaskakiwać, zwłaszcza w przypadku przedstawień najmniejszych. Makowski nie rezygnował w nich ze swojej ulubionej poetyki łączenia niezależnych drobnych fragmentów w jedną „symultaniczną” całość.

Dla odbiorcy niewtajemniczonego dzieła artysty stanowią rodzaj szyfrowanych stenogramów, labiryntów umysłowych bez wyjścia, rebusów, które nie mają rozwiązania. Zagubiony odbiorca nie znajdzie wskazówek także wśród tytułów, które, podobnie jak u surrealistów, często są równie zagadkowe jak same obrazy. Znakomitym przykładem jest prezentowany podczas niniejszej aukcji obraz. Jego tytuł „Zaćmienie” bynajmniej nie pomaga w interpretacji. Wręcz przeciwnie, funduje odbiorcom całkowite zaćmienie umysłu. I choć widnieje na nim jeden z ulubionych motywów artysty, czyli klucz, to na próżno jest szukać jednego znaczenia obrazu, choć warto próbować...



38 †

BORYS MICHALIK

1969-2019

Bez tytułu, 2018

pastel/papier, 47,5 x 61,5 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i datowany l.d.: 'B. Michalik 2018'

estymacja:

8 000 - 12 000 PLN

1 800 - 2 700 EUR

„Elementem charakterystycznym i spajającym moją twórczość jest niebo. To jego wszechobecność i ciągłe często nieprzewidywalne ewolucje, stanowią dla mnie niekończące się źródło artystycznych inspiracji”.

Borys Michalik (źródło: <http://kulturalnikpoznancki.pl/2018/03/wystawa-niebo-i-stal/>)



39

DANIEL PORADA

1977

"Gaudium", 2021

akryl, olej/plyta, 100 x 75 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'DP 2I'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'DANIEL PORADA | "GAUDIUM" |
OIL/ACRYLIC | 75 x 100 cm. | 2021 | danielporada.pl'

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 400 - 4 500 EUR

„Nagość nie jest dla mnie tematem tabu. Interesuje mnie człowiek w całości: jego psychika, jego duchowość, ale również jego ciało. Ciało nagiej kobiety jest bardzo piękne i chcę tę doskonałą formę uwiecznić. Nie maluję czystych aktów, obrazów, na których znajdowałyby się tylko kobieta. Zawsze pokazuję ją w jakimś konkretnym, symbolicznym kontekście”.

Daniel Porada (Rozmawiał Jakub Pawłowski, Magazyn Day&Night, nr 110, s. 9)





Daniel Porada, fot. dzięki uprzejmości artysty



„Gaudium po łacinie oznacza radość. W tym obrazie chciałem ukazać radość jaką odzywa się w nas, gdy sięgamy pamięcią wstecz do czasów gdy byliśmy dziećmi. Wspomnienia z dzieciństwa przypominają nam o naszych korzeniach i historii, ale także pozwalają nam na chwilę oderwać się od rzeczywistości i powrócić do czasów, kiedy byliśmy wolni od odpowiedzialności i trosk. Często kojarzą one nam z pozytywnymi emocjami i wywołują u nas uśmiech na twarzy. Jednym z powodów, dla których lubimy wracać pamięcią do naszego dzieciństwa jest fakt, że wtedy doświadczaliśmy wielu nowych rzeczy i odkrywaliśmy świat na nowo. Wszystko było dla nas fascynujące i ciekawe. Ponadto, wtedy mieliśmy dużo więcej czasu na zabawę. Wspomnienia te są dla nas ważne również dlatego, że kształtują naszą tożsamość i wpływają na nasze podejście do życia. To, co przeżyliśmy w dzieciństwie, ma wpływ na nasze wartości i przekonania. Dzieciństwo jest jak bajka, ponieważ w dzieciństwie wszystko wydaje się być możliwe i magiczne. Wszystko jest nowe i fascynujące, a dzieci mają nieskończoną wyobraźnię i kreatywność. Dlatego dzieciństwo jest jak bajka - pełne niespodzianek i przygód. Cudownie jest wrócić wyobraźnią do świata dziecka. Gdzie wszystko jest możliwe i nic nie jest niemożliwe, Gdzie zabawki ożywają i rozmawiają z nami, A świat jest pełen kolorów i radości”.

Daniel Porada

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

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

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

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

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

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

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

11. Legenda
Poniższa legenda wyjaśnia symbole, które mogą Państwo znaleźć w niniejszym katalogu:
☐ – obiekty bez ceny gwarancyjnej
♣ – obiekty, do których doliczamy opłatę wynikającą z tzw. droit de suite, tj. prawa twórcy i jego spadkobierców do otrzymywania wynagrodzenia z tytułu dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy dzieł. Powyższa opłata jest obliczana według poniższych stawek:
1) 5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 2 000 euro opłata 100 euro) oraz
2) 3% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 80 000 euro opłata 3 400 euro) oraz
3) 1% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 300 tys. euro opłata 8 000 euro) oraz
4) 0,5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 400 tys. euro, opłata 8 750 euro) oraz
5) 0,25% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro – jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro.

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

☐ – obiekty sprowadzane z państw spoza Unii Europejskiej, do których ceny doliczamy podatek graniczny w wysokości 8% kwoty wylicytowanej
o – przedmioty wytworzone w całości lub zawierające elementy wytworzone z roślin lub zwierząt określanych jako chronione lub zagrożone
⦿ – 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, wskazuje licytujących, ogłasza zakończenie licytacji oraz wskazuje zwycięzcę. Zakończenie licytacji obiektu następuje w momencie uderzenia młotkiem przez aukcjonera. Jest to równoznaczne z zawarciem umowy sprzedaży między domem aukcyjnym a licytującym, który zaoferował najwyższą kwotę. W razie zaistnienia sporu w trakcie licytacji aukcjoner rozstrzyga spór albo ponownie przeprowadza licytację danego obiektu. Zastrzegamy sobie prawo do utrwalania przebiegu aukcji za pomocą urządzeń rejestrujących obraz i dźwięk. Zastrzegamy sobie prawo do licytowania jedynie wcześniej zgłoszonych przez uczestników aukcji obiektów. W takiej sytuacji numery obiektów są przed aukcją zgłaszane obsłudze domu aukcyjnego. Aukcjoner ma prawo do dowolnego rozdzielania lub łączenia obiektów oraz do ich wycofania z licytacji bez podania przyczyn. Opisy zawarte w katalogu aukcji mogą być uzupełnione lub zmie-

nione przez aukcjonera lub osobę przez niego wskazaną przed rozpoczęciem licytacji. Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie uczestnika aukcji niektóre spośród licytacji mogą być 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 temple 60-100 obiektów na godzinę.

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

3. Licytacja telefoniczna
Jeżeli nie mogą Państwo uczestniczyć w aukcji osobiście, istnieje możliwość licytacji przez telefon za pośrednictwem jednego z naszych pracowników. Klienci zainteresowani taką usługą powinni przesłać wypełniony formularz zlecenia najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Nie ponosimy odpowiedzialności za realizację zleceń dostarczonych później. Formularz zlecenia dostępny jest na ostatnich stronach katalogu, w siedzibie naszego domu aukcyjnego oraz na naszej stronie internetowej. Formularz należy przesłać faksem, pocztą, mailem lub dostarczyć osobiście. Wraz z formularzem prosimy o przesłanie fotokopii dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych. Nasz pracownik 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 postąpień przedstawioną w dalszej części przewodnika. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień zostanie ona obniżona. Nasi pracownicy dołożą wszelkich starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeżeli limit jest niższy niż cen gwarancyjna w wypadku niesprzedania obiektu w czasie aukcji, limit rozpatrywany jest jako oferta poaukcyjna. Opcjonalnie może dojść do zawarcia transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Opisana usługa jest darmowa i poufna.

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

6. Tabela postąpień

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

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

III. PO AUKCJI

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1. WPROWADZENIE

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

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

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

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

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

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

4) Podczas licytacji, zarówno osobistej, telefonicznej, za pośrednictwem pracownika DESA Unicum oraz za pośrednictwem Aplikacji Online, licytujący bierze osobistą odpowiedzialność za zapłatę za wylicytowane obiekty, co opisane jest dokładniej w paragrafie 3 punkcie 5 poniżej, chyba że przed rozpoczęciem aukcji zostało wyrażnie uzgodnione na piśmie z DESA Unicum, że oferent jest pełnomocnikiem zidentyfikowanej osoby trzeciej akceptowalnej przez DESA Unicum.
5) Usługa licytacji na podstawie zlecenia licytacji nie podlega żadnej opłacie. DESA Unicum zobowiązuje się dochować należytej staranności w realizacji zleceń, jednak

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

4. PRZEBIEG AUKCJI

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

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

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

6. ODBIÓR ZAKUPU

1) Odbiór wylicytowanych obiektów jest możliwy po dokonaniu wpłaty pełnej ceny nabycia oraz uregulowaniu innych płatności wobec DESA Unicum i spółek powiązanych. Jak tylko nabywca spełni wszystkie wymagania, powinien skontaktować się ze swoim doradcą klienta DESA Unicum lub z Biurem Obsługi Klienta pod numerem tel. 22 163 66 00, aby umówić się na odbiór obiektu.

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

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

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

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

7. BRAK PŁATNOŚCI

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

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

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

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

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

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

1) DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektu jedynie bezpośredniemu nabywcy obiektu (konsumentowi). Powyższa gwarancja nie obejmuje:
a) kolejnych właścicieli obiektu, włączając w to osoby, które nabyły od bezpośredniego nabywcy obiekt odpłatnie, w drodze darowizny lub dziedziczenia;
b) obiektu, co do którego trwa spór o autorstwo;
c) obiektu, którego autorstwo jest jedynie domniemane, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest następującymi zapisami: brak dat życia po imieniu i nazwisku artysty, nazwisko artysty poprzedzone jedynie inicjałem imienia, znak zapytania w nawiasie lub bez nawiasu („?” lub „(?)” po nazwisku artysty, przed lub po imieniu i nazwisku artysty określania: „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: „krag”, „szkoła” bądź „naśladowca”;

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

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

10. PRAWA AUTORSKIE

1) Sprzedający nie przekazują wraz z obiektem prawa autorskiego ani prawa do reprodukcji obiektu.
2) DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności wobec kupującego za szkody spowodowanych przez lub dla DESA Unicum, włączając zawartość tego katalogu, stanowią własność DESA Unicum. Nie mogą być one wykorzystane przez kupującego ani inne osoby bez uprzedniej zgody pisemnej DESA Unicum.

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

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

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

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

1) ustawy z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. Nr 162 poz. 1568, z późn. zm.) – wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody 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.

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

ZLECENIE LICYTACJI

Oczy Szeroko Zamknięte. Nadrzeczywistość w Sztuce XX-XXI wieku • 1377KOL038 • 14 września 2023

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

☐ Zlecenie licytacji z limitem

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

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

.....
Imię i nazwisko

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

[illegible]

Miasto _____ Kod pocztowy _____

Adres e-mail

Telefon / faks

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

[illegible]

Należność za zakupiony obiekt

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

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

☐ Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

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

od rodziny/znajomych ☐ z imiennego zaproszenia ☐ inną drogą

DESA Unicum SA, ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa, tel. 22 163 66 00, faks 22 163 67 99, e-mail: biuro@desa.pl, www.desa.pl
NIP: 5272644731 REGON: 142733824 Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy XII Wydział
Gospodarczy KRS 0000718495.

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

e-mail: zlecenia@desa.pl

Zlecenie licytacji z limitem

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

☐ Tak

☐ Nie

Zlecenie telefoniczne

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

☐ Take

☐ Nie

Numer telefonu do licytacji

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

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

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

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

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

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

WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

- Zgadzam się na przetwarzanie moich danych osobowych przez spółkę DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie, ul. Piłkna 1A w celach powyżej przeze mnie określonych.
- Podanie danych jest dobrowolne. Podstawą przetwarzania danych jest moja zgoda. Odbiorcami danych mogą być Podmioty powiązane kapitałowo z DESA Unicum oraz Podmioty świadczące usługi na rzecz DESA Unicum. Mam prawo wycofania zgody w dowolnym momencie.
- Dane osobowe będą przetwarzane do odwołania zgody lub przez maksymalny okres 10 lat od dnia zakończenia wykonania umowy lub przez okres określony przez przepisy prawa, które nakładają na DESA Unicum obowiązek przetwarzania moich danych.
- Mam prawo żądania od administratora dostępu do moich danych osobowych, ich sprostowania, usunięcia lub ograniczenia przetwarzania, a także prawo wniesienia skargi do organu nadzorczego.
- Administratorem danych jest spółka DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie, z którą w sprawach dotyczących przetwarzania danych osobowych mogę się skontaktować, dzwoniąc pod numer telefonu +48 22 163 66 00 lub poprzez korespondencję elektroniczną na adres biuro@desa.pl.
- Bardziej szczegółowe informacje dotyczące przetwarzania moich danych mogę uzyskać na stronie internetowej www.desa.pl.
- Zapoznałem/-am się i akceptuję WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ I WARUNKI AUTENTYCZNOŚCI domu aukcyjnego DESA Unicum opublikowane w katalogu aukcyjnym.
- Zobowiązuję się do zrealizowania zawartych transakcji zgodnie z niniejszymi WARUNKAMI, w tym do zapłacenia wylicytowanej kwoty powiększonej o opłatę aukcyjną oraz innych opłat, zgodnie z oznaczeniami w katalogu, w szczególności w przypadkach przewidzianych przepisami ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy utworu (tzw. droit de suite) w terminie 7 dni od daty aukcji.
- Wszelkie dane zawarte w niniejszym formularzu są prawdziwe i zgodne z moją najlepszą wiedzą. W przypadku zatajenia lub podania nieprawdźdanych danych DESA Unicum nie ponosi odpowiedzialności.

.....

Data i podpis klienta składającego zlecenie





REDAKCJA TEKSTÓW

Tomasz Dziewicki poz. 3
Karolina Jankowska poz. 2, 7, 12,13,20, 31, 32, 33, 36
Jan Rybiński poz. 9, 10, 11, 17 (red.), 18, 21 (red.), 22, 26 (red.), 27, 28, 29 (red.), 30
Kornelia Starczewska poz. 5
Katarzyna Szczęśna poz. 1, 25
Grzegorz Śliwiński poz.4, 6, 16, 23, 34, 35

OCZY SZEROKO ZAMKNIĘTE. NADRZECZYWISTOŚĆ W SZTUCE XX-XXI WIEKU 14 WRZEŚNIA 2023

ZDJĘCIA DODATKOWE

Poz. 3 Louis, Marcoussis, Portret Guillaume’a Apollinaire’a, 1912–20, kolekcja prywatna, źródło: Wikimedia Commons
Poz. 3 Louis Marcoussis, Concert, 1928, Muzeum Sztuki w Łodzi, źródło: Wikimedia Commons
Poz. 3 Alicja Halicka, Marcoussis w atelier, około 1924, kolekcja prywatna, źródło: archiwum prywatne
poz. 5 Wojtek Siudmak, fot. dzięki uprzejmości artysty
poz. 7 Zdzisław Beksiński, fot. Rafał Latoszek/FOTONOVA
poz. 8 Wlastimil Hofman, Wiosna, lata 20. XX w., kolekcja prywatna, źródło: DESA Unicum
poz. 8 Wlastimil Hofman, Wiosna, 1918, Muzeum Narodowe w Krakowie źródło: archiwum prywatne
poz. 11 Jacek Malczewski, Portret Tadeusza Błotnickiego z meduzą, 1902, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW
poz. 11 Jacek Malczewski, Na jednej strunie – Autoportret, 1908, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW
poz. 11 Jacek Malczewski, Portret Feliksa Jasieńskiego, 1903, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: zbiory.mnk.pl
poz. 11 Jacek Malczewski, Tobiasz z Harpią, 1909, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: zbiory.mnk.pl
poz. 11 Jacek Malczewski, Portret Adama Łady-Cybulskiego, 1911, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: zbiory.mnk.pl
poz. 11 Jacek Malczewski, Portret Wacława Karczewskiego, 1906, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW
poz. 12 Jacek Malczewski, Dzieje piosenki – Portret Adama Asnyka, 1899, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW
poz. 12 Jacek Malczewski, Portret hrabiego Edwarda Aleksandra Raczyńskiego, 1903, fundacja im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu, źródło: mnp.art.pl
poz. 13 Gala z Salvadorem Dalí, PAP/Photoshot
poz. 13 Pieter Bruegel (starszy), Pejzaż z upadkiem Ikara, ok. 1557, Królewskie Muzeum Sztuk Pięknych w Brukseli, źródło: Wikimedia Commons
poz. 14 Rafał Olbiński, fot. dzięki uprzejmości artysty
poz. 19. Bruno Schulz, „Odwieczna baśń”, plansza 2. z „Xięgi Bałwochwalczej”, kolekcja prywatna, źródło: DESA Unicum
poz. 19 Bruno Schulz, Scena we wnętrzu z autoportretem, kolekcja prywatna, źródło: DESA Unicum
poz. 26 Aleksandra Waliszewska w Galerii LETO podczas wystawy Polskich i Holenderskich artystek, fot. JACEK LAGOWSKI AGENCJA WYBORCZA PL
poz. 33 Jacek Malczewski, Madonna i dzieci, 1897, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: zbiory.mnk.pl
poz. 34 Tomasz Poznysz, w pracowni, fot. dzięki uprzejmości artysty
poz. 39 Daniel Porada, fot. dzięki uprzejmości artysty

okładka front poz. 5 Wojtek Siudmak, „La dignite d’un attente eternelle”, 2002
okładka II – strona 1 poz. 9 Wlastimil Hofman, Anioł z kluczem, lata 20.–30. XX w.
strony 2–3 poz. 20 Kazimierz Mikulski, „Teatr lalek: zakazane zabawy”, 1980
strony 4–5 poz. 36 Jiří Kolář, „Jeździec na falach”, 1970
strony 6–7 poz. 24 Jan Lebenstein, Szczury”, 1960
strony 8–9 poz. 17 Bolesław Cybis, „Manekin w kapeluszu” (dwustronny), 1925
stron 10 poz. 7 Zdzisław Beksiński, Bez tytułu, 2004
strony 16–17 poz. 11 Jacek Malczewski, Portret Józefa Nekanda Trepki, 1909
strona 175 poz. 14 Rafał Olbiński, „Siostra Ikara”, 2023
strona 176 poz. 34 Tomasz Poznysz „Odaliska en grisaille” z cyklu „Pod skórą”, 2023
strona 178 – III okładka poz. 23 Marian Wawrzeniecki, „Męczenninca”
okładka tył poz. 12 Jacek Malczewski, Portret mężczyzny przy fortepianie, 1901
koncepcja graficzna Monika Wojnarowska
opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski
zdjęcia Marcin Koniak, Paweł Bobrowski, Marek Krzyżanek
prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl
druk ArtDruk Kobyłka



