



AUKCJA SZTUKI DAWNEJ

MISTRZOWIE XVI-XVIII w.

WARSZAWA 22 WRZEŚNIA 2016

















AUKCJA SZTUKI DAWNEJ MISTRZOWIE XVI-XVIII w.

22 WRZEŚNIA 2016 (CZWARTEK) GODZ. 19

WYSTAWA

9 – 22 WRZEŚNIA 2016

PONIEDZIAŁEK – PIĄTEK W GODZINACH OD 11 DO 19

SOBOTA W GODZINACH OD 11 DO 16

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM

UL. MARSZAŁKOWSKA 34-50

WARSZAWA



Antwerpska szkoła 32	Mommers Hendrick 6
Assereto Gioacchino 20	Mostaert Gillis 33
Berchem Nicolaes, naśladowca 41	Neapolitańska szkoła 2
Both Jan 9	van der Neer Aert 12
da Cortona Pietro, warsztat 3	Nellius Martinus 18
Cossiers Jan, przypisywany 15	de Neter Laurentius 48
Crespi Giovanni Battista 21	Niemiecki malarz 38
Droochslot Joost 7,8	Pignoni Simone 1
van Essen Hans 14	Polski malarz 51
Flamandzka szkoła 46	Pynacker Adam 11
Francuska szkoła 13,27,49	Rzymska szkoła 24
Gillig Jacob, krąg 16	da Tivoli Rosso, przypisywany 42
de Heem Jan, naśladowca 17	Wenecka szkoła 4,29,35
Holenderska szkoła 19,39,45	Włoska szkoła 22,23,30,47
Kupetzky Jan, krąg 50	Wouwerman Philips, krąg 43
Lancet Nicolas, naśladowca 26	della Vecchia Pietro, przypisywany 5
Ledoux Jeanne-Philiberte 28	van de Velde Adrien, przypisywany 40
de Lorme Antonie 10	Verschuring Hendrick, naśladowca 44

Znaczenie terminów użytych w opisach prac:

przypisywany (lub opatrzone symbolem '?') – prawdopodobnie autentyczne dzieło artysty;
warsztat – obiekt stworzony prawdopodobnie w pracowni lub warsztacie artysty, tj. w jego
najbliższym otoczeniu, przy udziale współpracowników;

krąg – dzieło stworzone w kręgu oddziaływania artysty i zbliżonym czasie;

szkoła – dzieło wykonane w stylu artysty lub stylu regionalnej grupy;

naśladowca – dzieło w stylu danego artysty, ale powstałe zapewne w późniejszym okresie



SALON WYSTAWOWY
MARCHAND

DZIAŁ PRZYJĘĆ

DOM AUKCYJNY I GALERIA

DOM AUKCYJNY I GALERIA

Marszałkowska 34-50, 00-554 Warszawa
tel. 22 584 95 34, marszalkowska@desa.pl
pon.-pt. 11-19, sob. 11-16

DZIAŁ PRZYJĘĆ

Marszałkowska 34-50, 00-554 Warszawa
tel. 22 584 95 30, wyceny@desa.pl
pon.-pt. 11-19, sob. 11-16

DZIAŁ ROZLICZEŃ

Marszałkowska 34-50, 00-554 Warszawa
tel. 22 554 95 23
kasa: pon.-pt. 11-19

SALON WYSTAWOWY MARCHAND

Pl. Konstytucji 2, 00-552 Warszawa
tel. 22 621 66 69, marchand@desa.pl
pon.-pt. 11-19, sob. 11-16

GALERIA BIŻUTERII

Nowy Świat 48, 00-363 Warszawa
tel. 22 826 44 66, bizuteria@desa.pl
pon.-pt. 11-19, sob. 11-16
wyceny: wt. 11-15, czw. 15-19

OKŁADKA FRONT poz. 14 Hans van Essen, Targ rybny • **II OKŁADKA – STRONA I** poz. 5 Pietro della Vecchia, przypisywany, Scena z Rudogony Corneilla (lub Semiramida otrzymująca wieść o rewolcie Babilonu); **STRONY 2-3** poz. 7 Joost Cornelisz Droochsloot, Przypowieść o uczcie królewskiej, 1639 r.; **STRONY 4-5** poz. 15 Jan Cossiers, Zaloty myśliwego, lata 30. XVII w. **STRONA 6** poz. 20 Gioacchino Assereto, Chrystus przed Kajfaszem **STRONA 5** poz. 13 Malarz francuski, Para pejzaży, IV ćwierć XVIII w. **III OKŁADKA** poz. 12 Aert van der Neer; Pejzaż z wiatrakami, lata 50. XVII w.

IV OKŁADKA, poz. 49 Laurentius de Neter, Mężczyzna grający na lutni

Aukcja Sztuki Dawnej • ISBN 978-83-65519-047 • Kod aukcji 429ASD192 • Nakład 2 500 egzemplarzy

Koncepcja graficzna Monika Wojnarowska • Opracowanie graficzne Małgorzata Lewicka-Koniak • Zdjęcia Marcin Koniak

Rys. arch. wg B. Garliński, Architektura polska 1950-1951, Warszawa 1953, s. 70

Druk ArtDruk Zakład Poligraficzny, ul. Napoleona 4, 05-230 Kobylka, tel.: (+48) 22 786 08 30, tel.: (+48) 22 786 04 05, fax: (+48) 22 786 89 04, www.artdruk.com

**JULIUSZ WINDORBSKI**

Prezes Zarządu
tel. 22 584 95 25
j.windorbski@desa.pl

**JAN KOSZUTSKI**

Członek Zarządu
tel. 22 584 95 30
j.koszutski@desa.pl

KSIĘGOWOŚĆ

Małgorzata Kulma, *Główna Księgowa*
tel. 22 584 95 20, m.kulma@desa.pl

Urszula Przepiórka, *Rozliczenia*
tel. 22 584 95 23, u.przepiora@desa.pl

DZIAŁ PRAWNY I HR

Krzysztof Owczarek, *Radca Prawny*
tel. 22 584 95 29, k.owczarek@desa.pl

DZIAŁ IT

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

DZIAŁ MARKETINGU

Jacek Powalka, *Dyrektor Działu Marketingu*
tel. 22 584 95 25, j.powalka@desa.pl

Joanna Kotomska, *Zastępca Dyrektora Marketingu*
tel. 514 446 830, j.kotomska@desa.pl

PUBLIC RELATIONS

Business & Culture
Dominika Kucner
tel. 793 919 167, d.kucner@businessandculture.pl

DZIAŁ TECHNICZNY

Szczepan Kamiński, *Kierownik*
tel.: 664 415 657, s.kaminski@desa.pl

KONTA BANKOWE

Bank Pekao S.A SWIFT: PKOP PL PW
PLN: 27 1240 6292 1111 0010 6772 6449
EUR: 58 1240 6292 1978 0010 6772 6191
USD: 78 1240 6292 1787 0010 6772 6263

DZIAŁ PRZYJĘĆ

DZIAŁ SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ



IZA RUSINIAK
Dyrektor Działu
i.rusiniak@desa.pl
22 584 95 38



BARBARA RYBNIKOW
Specjalista
b.rybnikow@desa.pl
22 584 95 39



ZOFIA ROJEK
Asystent
z.rojek@desa.pl
22 584 95 38

DZIAŁ SZTUKI DAWNEJ



JOANNA TARNAWSKA
Dyrektor Działu
j.tarnawska@desa.pl
22 584 95 30

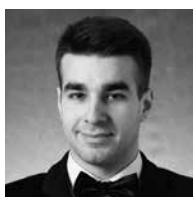


MAŁGORZATA SKWAREK
Specjalista
m.skwarek@desa.pl
22 584 95 39



KONRAD NIEMIRA
Specjalista
k.niemira@desa.pl
22 584 95 39

DZIAŁ SZTUKI MŁODEJ I NAJNOWSZEJ



ARTUR DUMANOWSKI
Specjalista
a.dumanowski@desa.pl
22 584 95 39



MARTYNA MERKIS
Asystent
m.merkis@desa.pl
22 584 95 39

BIURO PRZYJĘĆ



ELŻBIETA KOPEĆ
Specjalista
e.kopec@desa.pl
22 584 95 30

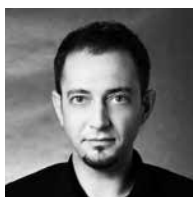


MILENA LUTOMIRSKA
Specjalista
m.lutomirska@desa.pl
22 584 95 39



KALINA JAROSZEK
Asystent
k.jaroszek@desa.pl
22 584 95 31

STUDIO FOTOGRAFICZNE



MARCIN KONIAK
Fotograf
m.koniak@desa.pl
22 584 95 31



ALEKSANDRA BRZOZOWSKA
Fotoedytor
a.brzozowska@desa.pl
22 584 95 39

DZIAŁ SPRZEDAŻY



AGATA SZKUP
Dyrektor Działu Sprzedaży
a.szkup@desa.pl
+48 692 138 853



ALEKSANDRA ŁUKASZEWSKA
Kierownik Galerii Marszałkowska
a.lukaszewska@desa.pl
22 584 95 34



MICHAŁ BOLKA
Doradca Klienta
m.bolka@desa.pl
22 584 95 36



ADRIANA ZAWADZKA
Doradca Klienta
a.zawadzka@desa.pl
22 621 66 69



ROMAN KACZKOWSKI
Doradca Klienta
r.kaczkowski@desa.pl
22 584 95 41



MAJA WOLNIEWSKA
Doradca Klienta
m.wolniewska@desa.pl
22 621 66 69



JAN GROCHOLA
Asystent
j.grochola@desa.pl
22 584 95 41



MARTYNA LISTKOWSKA
Asystent
m.listkowska@desa.pl
22 584 95 41



MICHAŁ BARCIK
Asystent
m.barcik@desa.pl
22 584 95 35

KOORDYNATORZY AUKCJI



KONRAD NIEMIRA
Redakcja Katalogu
k.niemira@desa.pl
22 584 95 38



MICHAŁ BOLKA
Koordynator Sprzedaży Aukcji
m.bolka@desa.pl
22 584 95 36

I

SIMONE PIGNONI (1611 - 1698)

Alegoria czystości (św. Reperata), lata 40. XVII w.

olej/plótno dublowane, 72,5 x 55 cm

cena wywoławcza: 16 000 zł

estymacja: 20 000 - 40 000

LITERATURA:

- por.: G.Cantelli, Repertorio della pittura fiorentina del Seicento, Firenze 1983, s. 122, il. 639
- por.: F.Baldassari, 'Simone Pignoni', Torino 2009, s. 172-173, 120-121





Simone Pignoni, Alegoria Czystości, kolekcja prywatna, Włochy



Simone Pignoni, Alegoria della temperanza, kolekcja prywatna, Włochy

Prezentowany obraz Simone Pignoniego jest równie zagadkowy, co sam artysta. Ikona pracy daje się, co prawda, łatwo rozszyfrować: biała gołębicę i perła odsyłają do kategorii czystości. Na pierwszy rzut oka wydaje się więc, że sprawa jest prosta: mamy tu do czynienia z obrazem alegorycznym, typowym dla elitarnej kultury XVII-wiecznych Włoch. Wizerunek młodej dziewczyny nie jest po prostu portretem, ale ilustracją abstrakcyjnego pojęcia czystości. Jeśli wziąć pod uwagę strzępy informacji jakie mamy o życiu artysty, sprawa może wydać się jednak bardziej złożona. Pignoni urodził się i związany był z Florencją, miastem, w którym przez całe średniowiecze i część epoki nowożytnej powszechny był kult świętej Reperaty – męczennicy, którą często przedstawiano z gołębicą symbolizującą czystość. Do XIV wieku florencka katedra nosiła jej wezwanie, a Reperatę uznawano – obok św. Zenobiusza – za patronkę i obrończynię miasta. Świętą Reperatę obrazowali w związku z tym najważniejsi przedstawiciele miejscowego środowiska artystycznego, np. Andrea Pisano. Jeśli wziąć pod uwagę rangę świętej w mieście, obraz Pignoniego można odczytywać na dwóch płaszczyznach: jako alegorię czystości oraz jako wizerunek świętej. Druga interpretacja jest o tyle interesująca, że obraz ma charakter gabinetowy i przeznaczony był niewątpliwie dla osoby prywatnej. Portret świętej Reperaty mógł pełnić równocześnie funkcje polityczne – przedstawienie patronki Florencji mogło podkreślać patriotyczne usposobienie właściciela obrazu. Na tle oeuvre Pignoniego obraz zajmuje szczególne miejsce. Znanych jest kilka wersji tej kompozycji, dwie z nich znajdują się w zbiorach prywatnych (jedna została sprzedana w Pandolfini we Florencji w 2015 roku, druga przeszła przez nowojorską galerię Roberta Simona). W zbiorach Uniwersytetu Oksfordzkiego znajduje się

kompozycja Pignoniego różniąca się nieco od pozostałych trzech prac. Analogie w sposobie zakomponowania modelki, układzie fałd i nastroju odnaleźć można ponadto na kilku innych obrazach artysty. Wymienić należy tutaj przede wszystkim „Alegorię umiarkowania” („Alegoria della Temperanza”, kolekcja prywatna, Włochy) oraz „Świętą Elżbietę” (kolekcja prywatna, Anglia). Fakt, że artysta wykonywał repliki wykorzystanego w „Alegorii czystości” schematu kompozycyjnego, świadczą o jego popularności wśród zleceniodawców. „Popularność” malarstwa Pignoniego w XVII-wiecznej Florencji każe spojrzeć na karierę tego artysty w szerszej perspektywie. Za życia Pignoni był twórcą uznanym, jednak historia sztuki odkryła artystę dopiero w XX wieku. Wynika to przede wszystkim z faktu, że Filippo Baldinucci, słynny florencki historyograf i kontynuator tradycji żywotów Giorgio Vasario nie poświęcił w swoim dziele „Notizie dei Professori del Disegno”, Pignoniemu osobnej biografii. Faktem jest jednak, że Baldinucci wspomina w swoim dziele o Pignonim kilkanaście razy [1]. Pozytywnie o Pignonim wypowiadali się również za jego życia m.in. Luca Giordano i Carlo Maratta. Według podania Sagrestaniego, Giordano tak bardzo upodobał sobie namalowany przez Pignoniego ołtarz dla kościoła Santa Felcita we Florencji, że dowiedziawszy się o zatargu między zleceniodawcą a artystą, zadeklarował się, że sam kupi obraz od Pignoniego za rządąną przez niego sumę, a dla kościoła namaluje kopię. Dobrą reputację Pignoniego potwierdza też list Carla Maratty pisany do Tommasa Rediego; czytamy w nim: „Pignoni mieszkał w domu all' Canto all' Mondragone (róg ul. Banchi i del Moro), gdzie poszedłem, aby go odwiedzić, wspomniany Giordano szczerze mówił, że był to najlepszy profesor w Toskanii”. Dalej: „Zapytał mnie [jego nauczyciel, Domenico



Francesco Furini, Święta Agata, lata 40 XVII wieku, Walters Art Museum, Wiki CC



Caspar Georg Prenner; według Autoportretu Simone Pignoni, Uffizi, Florencja

Gabbiani] jak się płaci za obrazy we Florencji, a ja mu odpowiedziałem, że nikt inny, tylko pan Livio [Mehus], i V.S., i Pignoni utrzymują malarstwo na wysokim poziomie i bronią reputacji sztuki malarskiej; poza nimi nie ma nikogo. On [Maratta] wielce podziwia Pignoni, którego obraz oglądał. Obrazów pozostałych artystów nie widział, ale słyszał jak mówiono o nich, że są zdolni." [2]

Simone Pignoni kształcił się początkowo na introligatora, ale został wypatrzonego w studio przez florenckiego malarza Domenica Passagianiego. To on, jak zaświadcza Francesco Gori, nakłonił ojca artysty do skierowania młodego Simone'a do pracowni innego malarza: Fabrizia Boschiego [3]. Szybko jednak, w wyniku konfliktu z mistrzem, artysta przeniósł się do atelier jednego z najważniejszych artystów florenckich siedemnastego wieku, Francesco Furiniego. Cała dalsza twórczość Pignoni została zdominowana przez stylistykę bliską malarstwu jego mistrza. Rdzeniem naszej wiedzy o karierze Pignoni są udokumentowane zamówienia na ołtarze do florenckich kościołów: SS. Annunziata, S. Bartolomeo a Monteolivieto i S. Felicità (ołtarz zamówiony przez senatora Luigiego Guiccardiniego, do rodowej kaplicy przy wspomnianym kościele). Inną informację dotyczącą sukcesów Pignoni zawdzięczamy Francesco Gori i jego „Elogio”. Gori wspomina, że jedną z mecenatek artysty była Wiktoria Della Rovere, wielka księżna Toskanii, dziedziczka księstw Rovere i Montefeltro, właścicielka wybitnej kolekcji dzieł sztuki i opiekunka takich twórców, jak np. flamandzki malarz Justus Sustermans. Księżna della Rovere miała u Pignoni zamówić kilkanaście płócien, które rozesała następnie jako upominki do członków panujących we włoskich księstwach rodzin. Z kolei w swojej kolekcji Wiktoria della Rovere posiadała inne dzieło Pignoni –

„św. Magdalenę Pokutnicę” (obecnie w Palazzo Pitti we Florencji). Objęcie Pignoni wsparciem Wiktorii della Rovere jest szczególnie interesującym aspektem jego kariery. W dużej mierze mecenas księżnej zawdzięczał artysta zapewne swoim personalnym i artystycznym związkom ze wspomnianym już Furinim. Sztuka tego ostatniego, choć spotkała się z ostrą krytyką kleru, cieszyła się na dworze Medyceuszów sporą popularnością. Księżę Toskanii Ferdynand II Medyceusz zamówił u Furiniego freski do Palazzo Pitti. Żoną Ferdynanda II była od 1633 roku Wiktoria della Rovere. Jak można przypuszczać, zamówienie przez nią obrazów u Simone'a Pignoni wynikało właśnie z jego związków z nauczycielem, Francesco Furinim. Pokrewieństwa między Furinim i Pignoni nie ograniczają się zresztą tylko do stylistycznych podobieństw i grona klientów. Obaj artyści cieszyli się reputacją „pornografów”. Furini zawdzięczał ją zapewne związkom z Caravaggim, największym chyba artystycznym skandalistą swojej epoki. Ponadto, zanim Furini został księdzem, szokował florencką publiczność, nie tylko ostrym światłocieniem i zerwaniem z tradycją tokańskiego manieryzmu, lecz także skupieniem się na przedstawieniach nagi, zmysłowych kobiet. Podobna ścieżką poszedł Pignoni. Nie bez przyczyny na jednym autoportrecie artysty widzimy go pracującego nad aktem. Kilka zachowanych obrazów ołtarzowych i wizerunków alegorycznych, które wyszły spod pędzla artysty, jest zapewne jedynie fragmentem jego bogatej, acz niezachowanej do dziś twórczości.

[1] F. BALDINUCCI, NOTIZIE DEI PROFESORI DEI DISSEGNO, FIRENZE 1846, TOM II, S. 176-177, TOM III, S. 451, 652

[2] G. BOTTARI, “ST. TROZZI, RACCOLTA DI LETTERE...”, MILAN 1882, TOM II, S. 84-86.

[3] G. E. EWALD, SIMONE PIGNONI, A LITTLE-KNOWN FLORENTINE SEICENTO PAINTER

[w:] THE BURLINGTON MAGAZINE, VOL. 106, NO. 734, 1964, S. 218

[3] F. GORI, ELOGIO [w:] MUSEO FIORENTINO, CHE CONTIENE I RITRATTI DE' PITTORI, IX, FIRENCE 1756, S. 87-92

2

SZKOŁA NEAPOLITAŃSKA,
KRĄG FRANCESCO SOLIMENY (1657 - 1747)

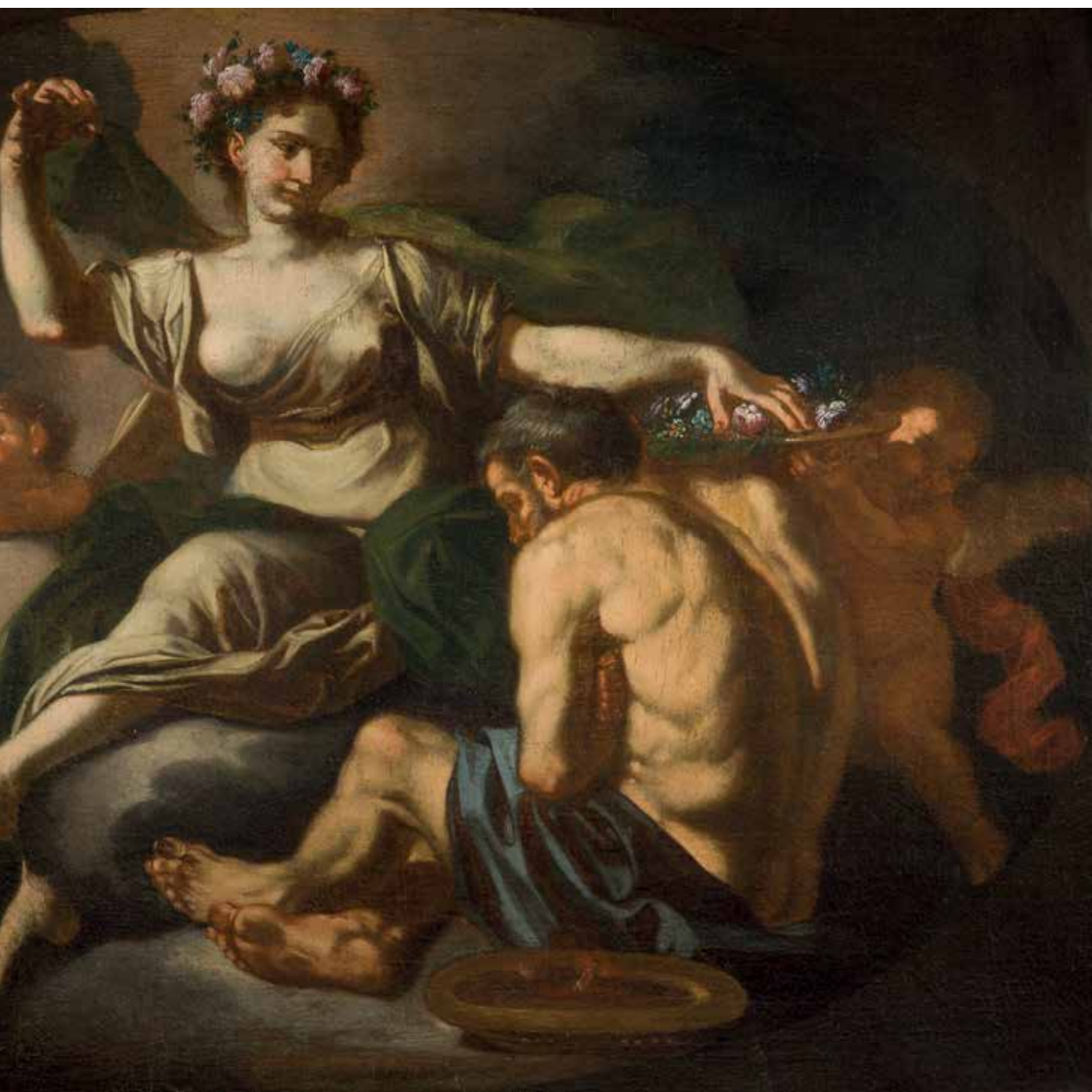
Alegoria Wiosny i Zimy, pocz. XVIII w.

olej/plótno dublowane, 50,5 x 71 cm

cena wywoławcza: 55 000 zł

estymacja: 60 000 - 70 000







Francesco Solimena. Aurora i Titonus, 1704



Alegoria Wiosny i Zimy, Fondazione Zeri, Bologna

Prezentowany obraz ukazuje alegorię wiosny i zimy. Bogini wiosny, Primavera, spoczywa na obłokach; skulony starszy mężczyzna to personifikacja zimy. Kompozycja utrzymana została w ciemnej kolorystyce, na tle której wyróżnia się jasne, aksamitne ciało Primavery. Silny modelunek światłocieniowy i głęboka gradacja cieni nadają przedstawieniu dramatycznej, teatralnej atmosfery, typowej dla sztuki włoskiej przełomu XVII i XVIII wieku. Dzieło wpisuje się w tradycję malarstwa szkoły neapolitańskiej. Artyści tego środowiska pozostawali pod silnym wpływem caravaggionizmu oraz szkoły bolońskiej, co zaowocowało wyrafinowanym operowaniem światłem, intensywnym chiaroscuro i nasyconym kolorytem. W Neapolu tworzyli w tym czasie nie tylko Włosi, ale również Niemcy i Hiszpanie, tworząc jedyne w swoim rodzaju, bogate i kosmopolityczne środowisko twórcze. Kompozycja prezentowanego obrazu odpowiada scenie zilustrowanej na obrazie, którego fotografie znajdują się w bazie Fondazione Zeri w Bolonii. Przypisywane jest ono neapolitańskiemu artyście Francesco Solimenie, bądź artyście działającemu w jego kręgu (dzieło obecnie znajduje się najprawdopodobniej w kolekcji prywatnej). Niestety bez badań technologicznych nie da się określić wzajemnego stosunku obu prac i stwierdzić, która stanowiła pierwowzór lub modello, a która finalną realizację. Warto wspomnieć, że w dorobku artystycznym Solimeny znajduje się również obraz o kompozycji podobnej do „Alegorii Wiosny i Zimy” – „Aurora i Titonus”. Personifikacje pór roku były popularnym tematem w sztuce włoskiej. W okresie baroku reprezentowały one często kontrasty życia i śmierci, starości i młodości, pierwiastka kobiecego i męskiego. Alegoria Wiosny i Zimy wywodzi się z rysunków i grafik Guericina, ukazujących

boginię kwiatów Florę w otoczeniu kupidynów (rysunek znajduje się obecnie w kolekcji British Museum w Londynie). W tradycji kultury europejskiej wizerunki obu bogiń, Flory i Primavery były często łączone. Bogini wiosny, zgodnie z przekazami sztuki antycznej i Owidiuszem, ukazywana była, jako młoda kobieta w zwiewnych szatach i wianku kwiatów na głowie. Mogła stanowić alegorię młodości, beztroski, płodności i odrodzenia w cyklu życia. Postać zimy, wierczącej cały cykl pór roku, symbolizowała starość i śmierć. Ukazywana była zwykle jako okrywający się szatą brodaty mężczyzna, niekiedy ogrzewający się przy palenisku. Na prezentowanym dziele zostało ono zobrazowane jako złota misa z palącym się pośrodku małym płomieniem. Motywy mitologii klasycznej, popularne już w dworskiej sztuce renesansowej, w XVII wieku stały się powszechne właściwie w całej Europie. Rozpowszechniły się one zwłaszcza dzięki grafice i zainteresowaniu emblematyką. Artyści chętnie wykorzystywali erudycyjne alegorie sformułowane w języku mitologii. Szczególnie często powracano do tematów z poezji łacińskiej, a mitologia zyskała – obok alegorycznego – charakter dekoracyjny. W XVIII wieku była już traktowana bardziej sentymentalnie, jak – na powtarzającym kompozycję z wiosną i zimą – plafonie Hotelu de Lauzun, autorstwa Simona Voueta. Z fenomenem traktowania przedstawień alegorycznych jedynie jako pretekstu do tworzenia obrazów dekoracyjnych mamy również do czynienia w przypadku prezentowanej pracy. Stanowiła ona rodzaj supraporty: znajdowała się w płycinie nad drzwiami i była zapewne elementem wystroju dworskiego wnętrza. Poświadcza to widoczna na prostokątnym dziele owalna forma, sugerująca kształt pierwotnej ramy.



3

PIETRO DA CORTONA (1596 - 1669) WARSZTAT

Modello do plafonu w Salonie Barberini w Rzymie, lata 30. XVII w.

olej/plótno dublowane, 50 x 89 cm
na odwrociu na ramie papierowa nalepka z numerem 72

cena wywoławcza: 130 000 zł
estymacja: 150 000 - 170 000

OPINIE:

- Ekspertyza prof. Andrzeja Ryszkiewicza z 10.01.1994 r.







Widok Palazzo Barberni w dziele Hieronymusa Tetiusa

Na pierwszy rzut oka znaczenie ukazanych na obrazie postaci może wydać się niejasne. Skomplikowanie kompozycji nie powinno jednak dziwić. Mamy tu bowiem do czynienia z jednym z najważniejszych programów teologiczno-politycznych powstałych w XVII-sto wiecznym Rzymie – freskiem z Salonu Barberini.

W centrum prezentowanej kompozycji ukazane zostały wywyższone cnoty. Wyróżniona obłokiem postać kobiety trzymająca książkę i płomienną szalę to Wiedza Moralna. Towarzyszy jej skrzydlata postać rozpoznawana jako Czystość, trzymająca w ręku białą lilię, oraz kobieta z płonącym trójnogiem – uosobienie Pobożności. Poniżej, w strefie ziemskiej, odpowiadają im przywary. Po prawej stronie orszak Bachusa i Sylena reprezentuje pijaństwo i obżarstwo oraz złe wychowanie młodzieży. Z drugiej strony znajdują się kupidyny oraz Wenus, starająca się bronić się przed Czystością, ukazana jako alegoria Rozpusty. Cała kompozycja wyraża triumf mądrości boskiej oraz cnót z nią związanych nad przyjemnościami ziemskiego życia, a równocześnie tryumf chrześcijańska nad cywilizacją pogańską. Scena jest pełna typowej dla baroku rzymskiego teatralności i przepychu. Nagromadzenie postaci w dramatycznych pozach składa się na dynamiczne, niemal wirujące widowisko.

Kompozycja obrazu powtarza schemat, jaki znamy z plafonu w Salonie Barberini w Palazzo Barberini w Rzymie, jednego z najsłynniejszych dzieł sztuki barokowej. Autorem monumentalnej dekoracji jest Pietro da Cortona, artysta pochodzący z Toskanii, ale pracujący głównie

w Rzymie pod mecenatem papieża, uznawany powszechnie za najważniejszego obok braci Carraccich rzymskiego malarza swoich czasów. Zlecenie dekoracji Palazzo Barberini da Cortona otrzymał od samego papieża Urbana VIII (właśc. Maffeo Barberini) dzięki poleceniu przez wpływową rodzinę Sachetti.

Aby zrozumieć czym było zamówienie papieża, wystarczy spojrzeć na rangę jaką przypisano pałacowi. Monumentalne Palazzo Barberini wybudowane zostało w ciągu zaledwie sześciu lat (1627-1633). Wysoki nakład środków finansowych szedł w parze z poszukiwaniami najlepszych realizatorów. Salon, główne pomieszczenie reprezentacyjne budowli, zaprojektowane zostało przez Carla Maderna przy asyście Berniniego i Borrominiego, a więc śmietanki architektonicznej XVII wieku. Teatralna, iluzjonistyczna kompozycja stworzona we wnętrzach pałacu przez da Cortonę, tworzy – przekraczające granice malarstwa – dzieło totalne jest uznawana za jedno z najważniejszych osiągnięć swoich czasów.

Czym jest prezentowany w naszym katalogu obraz wobec monumentalnego fresku z Salonu Barberinich? Profesor Andrzej Ryszkiewicz sugerował, że prezentowana praca mogłaby stanowić modello do plafonu da Cortony. W swojej ekspertyzie profesor zwracał uwagę na fakt, że zachowały się jedynie ogólne szkice rysunkowe do fresku z Salonu Barberini (kilka jest dziś przechowywanych w Getty Museum w Los Angeles), a jego rozmach i technika wymagałyby stworzenia najpierw modelu, a potem kartonów kompozycji. Te niestety nie zachowały się.



Freski na sklepieniu Salonu Barberini w Rzymie, Wiki CC

Wydaje się więc, że prezentowany obraz musiał powstać w kręgu, jeśli nie nawet w samej pracowni da Cortona, zapewne na etapie powstawania koncepcji fresku w 1633 roku, albo nieco później, na podstawie materiałów pochodzących z warsztatu da Cortona. Nie można jednak wykluczyć, że prezentowany w katalogu obraz powstał już na podstawie gotowego fresku. Niecka sklepienia w Salonie Barberinich jest na tyle wysoka, że jego boczne płyciny są dobrze widoczne, jeśli stoi się blisko przeciwległych ścian. Trudno jednak wyjaśnić, czemu artysta miałby kopiować gotowy już fresk. Jak widać, okoliczności powstania pracy są prawdziwą zagadką. Pietro da Cortona stworzył na suficie Palazzo Barberini iluzjonistyczną, architektoniczną ramę, którą częściowo ukrył pod bogactwem girland, muszli i masek, imitujących w malarstwie bogate, barokowe stiuki. Rama dzieli przestrzeń na pięć wyodrębnionych, choć połączonych ze sobą obrazów. Autorem ich skomplikowanego programu tematycznego był Francesco Bracciolini, nadworny poeta z Pistoii, należący do zgromadzonego wokół papieża Urbana VIII środowiska literackiego. Co ciekawe, ikonografia fresku była tak skomplikowana, że strażnik pilnujący Salonu, znużony ciągłym jej wyjaśnianiem, stworzył broszurę informacyjną. Centralna scena ukazuje Triumf Boskiej Opatrzności. Pod nią znajduje się Czas i Saturn, reprezentujący teraźniejszość i przyszłość. Boska Opatrzność otoczona jest figurami Sprawiedliwości, Łaski (miłosierdzia), Wieczności, Prawdy, Czystości i Piękna. W dalszej części, laurowe gałęzie otaczające trzy pszczoły Barberini

(motyw zaczerpnięty z herbu rodziny) oraz Wiara, Nadzieja i Miłość (Caritas) tworzące ramiona herbu Urbana VIII. Ponad nim widać Nieśmiertelność, trzymającą koronę. Ponad tym przedstawieniem znajduje się Religia, która trzyma w ręku klucze do bram nieba, oraz personifikacja Rzymu z tiarą papieską. W bocznych przedstawieniach znajdują się sceny z Mądrością, Wiedzą moralną oraz Godnością. Cały fresk wyraża symbolikę spirytualno-doczesnego dualizmu papieństwa. Wiedza – reprezentowana przez Minervę i Wiedzę moralną – odwołuje się do autorytetu papieża w sprawach duchowych. Wiedza siły oraz Godność odnoszą się natomiast do pokoju i czasów prosperity, które stanowią wynik dobrych decyzji papieskich w sprawach doczesnych. Istotna jest relacja między porządkiem ziemskim a niebiańskim. Urban, wybrany przez Bożą opatrzność i doceniony za swoje dobre rządy, otrzymuje niejako koronę nieśmiertelności. Sięgając do różnorodnych tradycji malarstwa, tradycji kwadratury i myślenia alegorycznego, Pietro da Cortona stworzył dzieło, które olśniewa widza i wciąga go w swoją przestrzeń. Wykorzystując zarówno znaną z dzieł Mantegni perspektywę di sotto in su (widok z dołu) oraz iluzjonistyczne wykreślanie perspektywy, tak by przestrzeń otwierała się ponad widzem, wykreował przestrzeń, w którą dekoracje i figury nie tylko wdzierają się, lecz także ją przekraczają i rozpięają jej granice. Fresk w Salonie Barberini przywołuje na myśl corregiański sposób myślenia o przestrzeni, jako o pewnym rodzaju kontinuum.



4

MALARZ WENECKI, XVI w.

Venus i kupidyn, ok. 1550 r.

olej/plótno dublowane, 64,5 x 144 cm

cena wywoławcza: 24 000 zł

estymacja: 30 000 - 40 000

Zilustrowana na prezentowanym obrazie scena stanowi przedstawienie charakterystyczne dla malarstwa weneckiego złotego wieku. Pólnaga, odpoczywająca na tle pejzażu Wenus pojawia się w twórczości najważniejszego artysty tego kręgu: Giorgione'a już na początku XVI wieku i powraca potem w sztuce artystów wywodzących się z jego kręgu, m.in. Tycjana (słynna „Wenus z Urbino”) czy Parisa Bordone'a („Wenus

i kupidyn” z kolekcji MNW). Przedstawienie leżącej w pejzażu bogini luźno odwołuje się do sztuki antycznej, przede wszystkim posągu ukazującego śpiącą Ariadnę, czy wypoczywające nagie nimfy. Motyw nagiej Wenus był w renesansie postrzegany jako uosobienie wrodzonego, naturalnego piękna – pulchritudo innata. Na prezentowanym obrazie bogini towarzyszy bawiący się kwiatami niesforny kupidyn.



Sztukę środowiska weneckiego złotego wieku charakteryzuje prymat koloru nad rysunkiem (disegno) i z takim myśleniem o formie plastycznej mamy do czynienia również na prezentowanym obrazie. Uwagę zwraca przede wszystkim subtelny modelunek światłocieniowy. Ciało bogini jest modelowane miękkim, jasnym światłem. Przejścia tonalne są delikatne, harmonijne, przez co artyście udało się zbudować niemal rzeźbiarski,

przestrzenny wolumen ciała. Oprócz perfekcyjnie wykreślonej anatomii i proporcji uwagę zwraca bogata, czerwona kotara znajdująca się za plecami Venus. Z podobnym, wywodzącym się zapewne z kultury dworskiej motywem mamy do czynienia na kilku ikonicznych dla sztuki weneckiej przedstawieniach Wenus, jak choćby wymienionej już tycjanowskiej „Wenus z Urbino”.

5

PIETRO DELLA VECCHIA (1603 - 1678),
PRZYPISYWANY

*Scena z Rudogony Corneilla
(lub Semiramida otrzymująca wieść o rewolcie Babilonu)*

olej/plótno dublowane, 112 x 142 cm
opisany na odwrociu czarną farbą: '48 | PC' oraz 'Brunehaut | + 613'

cena wywoławcza: 200 000 zł
estymacja: 245 000 - 300 000

POCHODZENIE:
- kolekcja prywatna, Polska

OPINIE:
- ekspertyza Macieja Monkiewicza z 7.01.1995 r.





Alessandro Varotari detto il Padovanino, Semiramida dowiadująca się o rewolcie Babilonu, kolekcja prywatna

Próba ikonograficznego rozpoznania prezentowanego obrazu to nie lada wyzwanie. W dłoniach głównej bohaterki obrazu widać co prawda list, na którym możemy odcyfrować kilka pierwszych słów: „Rodogona Regina di Pe (?) e dissa (?) d'Oronte...”. Inskrypcja każe nam widzieć dlatego w kobiecie Rodogonę, królową Partów i bohaterkę napisanej w 1644 roku i wydanej w Paryżu trzy lata później tragedii Corneille’a. Szybko przeprowadzona identyfikacja może okazać się jednak zbyt pochopna. Jeśli sięgnąć bowiem po tekst dramatu Corneille’a, aby zlokalizować w nim epizod zilustrowany na prezentowanym obrazie, okaże się że literacki pierwowzór dla sceny nie istnieje. Co prawda „obsada” obrazu wydaje się prawdopodobna; u Corneille’a Rodogona jest rzeczywiście ważną osobistością, siostrą króla Partów Phartesa, a Orentes jest jej ambasadorem. Teoretycznie mógłby więc dostarczać swojej Pani jakieś listy i wieści, lub odbierać od niej spisane rozkazy. Niestety Corneille nie opisuje żadnej takiej sceny. Co więcej, nie pojawia się ona również u Appiana w jego „Historii Rzymskiej”, antycznym tekście, który stanowił punkt wyjścia dla tragedii Corneille’a. Sceny z posłańcem przynoszącym Rodogonie, lub odbierającym od niej list nie znajdziemy również w innej siedemnastowiecznej poświęconej partyjskiej królowi tragedii: „Rodogonie” napisanej przez Gabriela Gilberta. Sytuacja może wprawić widza w konfuzję: inskrypcja zawarta na obrazie jednoznacznie sugeruje identyfikację bohaterki, ale lektura źródeł zdaje się jej przeczyć. Można by więc pomyśleć, że obraz jest rodzajem fantazji dotyczącej literackiego pierwowzoru i odpowiada nieobecne u Corneille’a, czy Gilberta wydarzeniu.

Sprawę komplikuje napis znajdujący się od odwrocie pracy: Czarną farbą napisano na nim: „Brunehaut | + 613”. Połączenie liczby i słowa sugeruje, że nie chodzi tutaj o miejscowość Brunehaut na pograniczu francusko-belgijskim, ale o... kolejną postać kobiecą. Brunehaut to bowiem francuskojęzyczna wersja imienia Brunhilda. Poprzedzona krzyżem liczba 613 nie dotyczy w związku z tym daty związanej z historią obrazu (np. 1613), ale odnosi się do śmierci. Inskrypcja ta dotyczy dlatego frankijskiej królowej Brunhildy, córki wizygockiego króla Atanagilda, od 567 r. żony frankijskiego króla Austrazji, Sigeberta I, jednej

z barwniejszych postaci swojej epoki, przez lata krwawo rywalizującej o władzę i wpływy w rodzącym się królestwie, zmarłej w 613 roku. Chociaż w XVII wieku Brunhilda nie była tematem chętnie obrazowanym przez artystów, nie oznacza to, że była postacią nieznaną lub egzotyczną. Królowa i jej krwawe losy były tematem powracającym w większości francuskich kronik historycznych dotyczących wieków średnich. Francuski wczesnobarokowy poeta Claude Billard de Courgenay przypomniał jej losy w swojej tragedii „Meroweusz” wydanej drukiem w 1610 roku. Czy można w związku z tym wysunąć hipotezę, że prezentowany obraz – jak sugeruje inskrypcja na jego odwrocie, przedstawia Brunhildę, a tekst o Rodogonie jest późniejszą ingerencją zmieniającą sens sceny? Niestety, w literackich przekazach dotyczących Brunhildy również nie pojawia się żadna scena z listem. Nie ma jej ani w poemacie Billard de Courgenay ani u Grzegorza Wielkiego w jego słynnej „Historii Franków”, a więc podstawowym źródle dotyczącym Brunhildy.

Jeśli obie inskrypcje znajdujące się na obrazie wprowadzają widza w błąd i są późniejszymi, naniesionymi zapewne we Francji, dodatkami, czym jest w rzeczywistości prezentowany obraz? Interesującą odpowiedzią na to pytanie zaproponował Maciej Monkiewicz. Zdaniem historyka sztuki prezentowana praca jest wariacją na temat popularnego w okresie wczesnego baroku tematu Semiramidy otrzymującej wieść o buncie Babilonu. Zarówno ogólny schemat kompozycyjny jak i kilka charakterystycznych detali prezentowanego obrazu znajdują analogie w przedstawieniach Semiramidy powstałych we Włoszech. Charakterystyczny warkoczek, który trzyma w dłoni królowa odnajdziemy np. na obrazach Pietro della Vecchia, czy Alessandro Varotari detto il Padovanino (którzy notabene jako młodzi ludzie pracowali razem).

Jak doszło więc do przemiany Semiramidy w Rodogonę/Brunhildę? Monkiewicz sugeruje, że to sam autor zmienił znaczenie kompozycji i wykorzystując schemat obrazowania Semiramidy „z lenistwa” i z rozmysłem przedstawił na płótnie Rodogonę. Trudno jednak wykluczyć, że obraz przekształcono dopiero kiedy opuścił pracownię – dopisując na liście trzymanym przez królową stosowny tekst i w ten sposób dostosowując kompozycję do aktualnych mód.

Jeśli autorem obrazu jest, jak sugeruje Monkiewicz, Pietro della Vecchia nie można wykluczyć, że od początku był on pomyślany jako „fantazja” na temat Rodogony. Chociaż bowiem ani tragedia Corneille’a, ani dramat Gilberta nie były przełożone na włoski, artysta mógł doskonale znać ich treść z drugiej ręki. Żona della Vecchi, Clorinda, prawdopodobnie świetnie mówiła po francusku, była bowiem córką flamandzkiego, ale związanego z francuskim środowiskiem malarza i handlarza, Nicolasa Regnier’a. To ona, lub sam Regnier mogli podsunąć della Vecchi modny we Francji temat Rodogony. Co więcej: rodzinny związek della Vecchi z Regnierem jest o tyle ciekawy, że ten ostatni również podejmował w swojej twórczości temat Semiramidy. Della Vecchia mógł więc od teścia zaczerpnąć nie tylko temat obrazu, ale również rozwiązanie jego kompozycji. Pietro della Vecchia (do 1984 roku błędnie określany w literaturze jako Pietro Muttoni) był malarzem pochodzącym z położonej niedaleko Wenecji Vinceny. Kształcił się prawdopodobnie w pracowni weneckiego caravagionisty Carlo Saraceni’ego, ale szybko wyostał się spod wpływu mistrza. Tworzył przede wszystkim sceny historyczne i religijne, portrety oraz modne w okresie manieryzmu groteski. Dla osadzenia prezentowanego obrazu w jego oeuvre szczególnie istotny jest fakt współpracy artysty z Padovaninem – obaj malarze przez kilka lat dzielili pracownię. Maciej Monkiewicz w swojej ekspertyzie zwraca z kolei uwagę na analogie z typami fizjonomicznymi z innych obrazów della Vecchi – św. Franciszkiem z Galerii Estense w Modenie, czy św. Justyną z Galeria della Academia w Wenecji.



HENDRICK MOMMERS (1622 - 1692)

Pejzaż włoski z handlarką warzyw

olej/deska, 53 x 66 cm, wymiary w świetle ramy
na odwrociu papierowa nalepka z informacjami o autorze

cena wywoławcza: 45 000 zł

estymacja: 48 000 - 70 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa
- kolekcja prywatna, Londyn

Pochodzący z Haarlemu Hendrick Mommers był znany za życia przede wszystkim jako twórca obrazów, ukazujących handlarzy, prowadzących swoje interesy na tle rozległych italianizujących krajobrazów. Przykład takiej właśnie pracy prezentujemy w naszym katalogu. W kompozycji – która zarówno w ogólnym zarysie, jak i kilku detalach zdradza pokrewieństwa z innymi pracami artysty – uwagę przykuwa przede wszystkim mistrzowsko malowana suknia kobiety znajdującej się w centrum obrazu. Żółć połyskliwego atlasu efektownie kontrastuje z jasnym błękitem, poziome fałdy elegancko przeciwstawione są pionowemu plisowaniu spódnicy. Ten jeden mistrzowsko opracowany motyw niebicie dowodzi rangi talentu Mommersa. Elegancka suknia dziewczyny przywodzi na myśl dzieła kilku wybitnych holenderskich malarzy, z Ter Borchem i Metsu na czele. Te subtelne wewnątrzholenderskie pokrewieństwa są o tyle interesujące, że Mommers jest zazwyczaj klasyfikowany jako malarz italianizujący. Rzeczywiście: paleta barw, tematyka i ikonografia obrazów bezsprzecznie wiążą go ze środowiskiem malarzy północnych, zachłyśniętych kolorystyką Italii. Niekiedy jednak, jak w przypadku wytworzonej sukni

na prezentowanym obrazie, pojedynczy motyw zdradza właściwą, cywilizacyjną przynależność artysty.

Jeśli spojrzeć na biografię Mommersa jego związki z holenderskimi italianistami nie powinny dziwić. Artysta był bowiem uczniem, tak jak on pochodzącego z Haarlemu, malarza Nicolaesa Berchem. Berchem – należący do, tak zwanej, drugiej fali holenderskich italianistów – był nie tylko niezwykle płodnym malarzem (ok. 800 obrazów, 500 rysunków, 80 sztychów), lecz także patronem szeregu młodych artystów. Oprócz Mommersa kształcili się u niego m.in. Johannes van der Bent, Karel Dujardin, Pieter de Hooch. Właściwie w sztuce całego pokolenia artystów da się prześledzić wpływ, jaki mieli na nich Berchem i doświadczenie południowego, słonecznego pejzażu. W przypadku prezentowanego obrazu Mommera widać to szczególnie wyraźnie w sposobie potraktowania skalistych gór (których artysta nie mógł przecież znać z pejzażu rodzinnej, równinnej Holandii) oraz kolorze spalonej od słońca i pozbawionej zieleni ziemi. Motywem typowo włoskim są również malownicze, na poły zamkowe zabudowania widoczne w prawej górnej części kompozycji.



7

JOOST CORNELISZ. DROOCHSLOOT (1586 -1666)

Przypowieść o uczcie królewskiej, 1639

olej/plótno dublowane, 94,5 x 139 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'JC Drooch Slood 1639'

cena wywoławcza: 380 000 zł
estymacja: 470 000 - 600 000

OPINIE:

- opinia Hanny Benesz z 22.10.2014







Joost Cornelisz. Droochsloot, Autoportret, 1627, Wiki CC

Prezentowany obraz stanowi przedstawienie charakterystyczne dla twórczości Joosta Cornelisa Droochsloota, holenderskiego malarza tworzącego w okresie złotego wieku Republiki. Ukazana na tle pejzażu małego miasteczka scena, ilustruje nowotestamentową przypowieść o uczcie królewskiej. Opowiada ona o gospodarzu, którego moi goście zlekceważyli wymawiając się od przyjścia na biesiadę. Jak czytamy w Ewangelii, znieważony król, nakazał swoim sługom zaprosić wszystkich mieszkańców pobliskich wsi, biednych oraz podróżnych, których spotkają na swojej drodze. Przypowieść pochodzi z Ewangelii św. Mateusza oraz Łukasza (Mt, 22, 1-14 i Łk, 14, 15-24).

W swojej kompozycji Droochsloot połączył wątki z obu Ewangelii, być może kierując się jakimś innym, wywodzącym się z protestanckich pism teologicznych tekstem. Prezentowany obraz ukazuje moment, w którym dworzanie zwalniają okoliczną ludność na ucztę, zgodnie z poleceniem gospodarza-króla. Na schodach domu widocznego na dalszym planie obrazu ukazany został brodaty mężczyzna w bogatych szatach, z koroną i berłem w dłoni. Tło dla przedstawienia stanowi malowniczy pejzaż z elementami architektury. Utrzymany jest, co typowe dla Droochsloota, w tonacji ciepłych brązów i zieleni, z górującym nad całą sceną perłowym niebem. Takie rozwiązanie przywołać może na myśl obrazy Pietera Brueghla Starszego. Co charakterystyczne w twórczości Droochsloota, poszczególne grupy figuralne są uważnie zakomponowane, a typy postaci indywidualizowane. Również to rozwiązanie, pozwalające widzowi długo studiować obraz i wodzić wzrokiem od postaci do postaci, zostało zaczerpnięte z wcześniejszej, jeszcze XVI-wiecznej, tradycji przedstawieniowej.

Zarówno na prezentowanym obrazie, jak i w swojej sztuce w ogóle, Droochsloot koncentrował się na ukazywaniu prostej codzienności i życia najbiedniejszych warstw społecznych, często posługując się pretekstem biblijnych opowieści. Kościół reformowany, do którego należał artysta, uznawał prymat indywidualnej wiary i lektury Biblii nad zorganizowaną liturgią i hierarchią kościelną. W pewnym stopniu może to tłumaczyć erudycję artysty i znajomość mniej popularnych wątków Pisma. Również wymowa obrazu związana jest z etyką protestancką: ideały wiary protestanckiej wiązały bowiem godne

i sprawiedliwe życie z uczciwą pracą i czynieniem dobra. W ilustracji uczy – obok przesłania przypowieści, mówiącej o tym, że Bóg zaprasza każdego człowieka do uczestnictwa w życiu wiecznym – artysta położył nacisk na potrzebę niesienia pomocy potrzebującym. Monumentalne przedstawienia scen o tematyce religijnej i wymowie moralizatorsko-społecznej stanowiły główny element twórczości Droochsloota i uznać je można (biorąc pod uwagę dane biograficzne) za swoiste credo malarza-wyznawcy. Religijne obrazy Droochsloota prezentowały modele zachowań, które miały wspierać oglądających w prowadzeniu uczciwego i skromnego życia. Ich zleceńodawcami były najczęściej instytucje miejskie, takie jak przytulki czy szpitale.

Siedemnastowieczny Utrecht, miasto z którego pochodził i w którym tworzył artysta, był niezależną prowincją o nieco innym charakterze niż pozostałe ośrodki północnych Niderlandów. Był biskupstwem, nie stanowiło centrum handlowego i to głównie właściciele ziemscy, a nie kupcy stanowili lokalną elitę. Mimo podziałów społecznych i religijnych (blisko 40% populacji miasta to katolicy), sztuka na tym terenie przeżywała w XVII wieku niesamowity rozkwit. Statystycznie w Utrechtzie jeden malarz przypadał na zaledwie 500 mieszkańców. Znaczący dla tego fenomenu był fakt, że artyści różnych wyznań i odmiennych przekonań politycznych zjednoczyli się, by umożliwić utworzenie wspólnej gildii św. Łukasza (nastąpiło to już w 1611 roku). Artystyczne środowisko utrechckie wyróżniało się na tle innych prowincji, szczególnie za sprawą współistnienia różnych stylów: caravaggionizmu (Honthorst czy ter Brugghen), pejzaży italianizujących (Baptist Weenix czy Jan Both) oraz spuścizny manieryzmu (Abraham Bloemaert czy Joachim Wtewael). Jednak mimo rozwoju stylistyki caravaggionistycznej i manierystycznej, fascynacją obrazami o tematyce i formie typowej dla szkół holenderskich nie malała. Popularnością cieszyły się realistycznie oddane sceny wiejskie, ukazujące chłopów czy rzemieślników przy pracy, podczas świąt i jarmarków. Obrazy o takiej tematyce wywodziły się z XVI-wiecznego malarstwa niderlandzkiego, czerpiąc zarówno z tradycji realizmu, jak i obrazów alegorycznych (np. ilustracji moralizatorskich przysłów). Twórczość Brueghla, mimo że wywodząca się ze środowiska flamandzkiego, emanowała na różne regiony Holandii, w tym Utrecht Droochsloota.



JOOST CORNELISZ. DROOCHSLOOT (1586 - 1666)

Uczynki miłosierdzia chrześcijańskiego, 1644 r.

olej/plótno dublowane, 102,5 x 152 cm
sygnowany i datowany śr.d.: 'Drooch Sloot 1644'

cena wywoławcza: 380 000 zł
estymacja: 470 000 - 600 000

OPINIE:

- opinia Hanny Benesz z 22.10.2014

Prezentowany obraz jest ciekawym przykładem fuzji dwóch gatunków malarskich typowych dla sztuki holenderskiej złotego wieku. Z jednej strony można powiedzieć, że mamy tu do czynienia ze sceną wiejską, z drugiej kompozycja przedstawia wywodzący się z Biblii temat uczynków miłosierdzia chrześcijańskiego i ma charakter alegoryczny. Motyw uczynków miłosierdnych odnosi się do Kazania na Górze pochodzącego z Ewangelii św. Mateusza (Mt, 25, 34-36) Chrystus mówi w nim o dobrych uczynkach takich jak: karmienie głodnych, pojenie spragnionych, przyjęcie do domu podróżnych i bezdomnych, przyodzianie nagich, opieka nad chorymi i odwiedzanie więźniów. Dwa pierwsze spośród nich artysta zilustrował po lewej stronie pierwszego planu. Po przeciwnej stronie kompozycji widoczna jest troska o chorych. Na dalszym planie, w części środkowej, widoczne jest odziewanie nagich, po prawej natomiast znajduje się budynek zwieńczony krzyżem. Nad jego wejściem widoczny jest napis „Armen Logijs” – mieszkanie, przytułek dla ubogich, a więc udzielanie schronienia bezdomnym. Lewa strona ukazuje grzebanie zmarłych –

uczynek dodany w średniowieczu, z uwagi na szerzące się zarazy. Ostatni dobry uczynek widoczny jest w tle wraz z charakterystycznym dla twórczości Droochsloota, pejzażem – sklepionym, wysokim niebem. Mimo rozwoju XVI wiecznych ruchów ikonoklastycznych, które bardzo burzliwie przetaczały się przez terytorium Holandii, znaczna część obrazów religijnych powstająca w tym kraju przeznaczona była do domów protestanckich. Ze względu na nowy typ religijności i wymogi doktryny protestanckiej sceny ze Starego i Nowego Testamentu coraz mocniej odnoszono do codziennego życia, literatury, teatru czy emblematyki. Popularnością cieszyły się realistycznie sceny wiejskie o moralistyczno-społecznym wydźwięku, oparte często na przypowieściach biblijnych i przysłowiaach – przykładem takiej pracy jest prezentowany obraz Droochsloota. Teologowie kościoła protestanckiego poddawali krytyce ideę dobrych uczynków. W tradycji katolickiej, dobre uczynki związane były bezpośrednio ze zbawieniem. To one na Sądzie Ostatecznym miały decydować o zbawieniu lub potępieniu duszy ludzkiej. Wyznanie





Gerard de Jode, Ojciec czas pośród scen z uczynkami miłosierdzia i cnót chrześcijańskich

reformowane traktowało dobre uczynki jako sposób „kupowania zbawienia”, niezgodny z protestancką zasadą *redemptio sola fides sola gratia* – zbawienia poprzez wiarę. Z tego powodu przedstawienia dobrych uczynków stały się ilustracjami cnót obywatelskich i moralności osobistej każdego człowieka i dotyczyły nie tyle sfery teologicznej, ile etycznej. Powstawały one najczęściej na zlecenie instytucji miejskich takich jak szpitale, sierocińce czy przytulki. Osadzone we współczesności odnosiły się wyraźnie do codziennego życia odbiorców, podkreślając aktualność czynienia dobra. Wiadomo, że obrazy tego typu powstawały już w późnym średniowieczu (np. tablice Mistrza z Alkmaaru). W epoce wczesnonowożytnej temat podejmowali m.in. Pieter Aertsen czy Frans II Francken z Utrechtu.

Joost Cornelisz Droochsloot również związany był z Utrechtmem i musiał być świadomy tradycji przedstawieniowej dotyczącej motywu uczynków miłosiernych. Droochsloot prowadził w swoim rodzinnym mieście uznany warsztat specjalizujący się w scenach historycznych i biblijnych, widokach miast i przedstawieniach życia wiejskiego. Szczególnie popularnymi w jego twórczości tematami były: uczynki miłosierdzia i sceny magicznych uzdrowień. W tych ostatnich artysta kładł nacisk na współczucie dla biednych i niesienie im pomocy. W jego wczesnej twórczości widoczne są wpływy Jana Breughla Starszego oraz flamandzkiego mistrza Davida Vinckboonsa, którego tradycję pejzażu Droochsloot kontynuował.

Później – pod wpływem Sebastiaena Vranexa i Esaiasa van de Veldego – zaczął tworzyć przedstawienia przeciwne do ilustracji dobrych uczynków – sceny okrucieństwa wojennego. Zwrot wielu artystów w tym kierunku, związany był najprawdopodobniej z doświadczeniem wojny trzydziestoletniej, jednego z najważniejszych i najtragiczniejszych konfliktów epoki nowożytnej. W przypadku analizowania moralno-alegorycznych obrazów Droochsloota nie bez znaczenia jest fakt, że był on diakonem kościoła reformowanego. Ważną funkcją pełnioną przez artystę było przewodnictwo gildii św. Łukasza w Utrechcie. Zajmował on również fotel regenta szpitala św. Jana, do którego kilkakrotnie ofiarowywał swoje obrazy. Pełnione przez artystę funkcje i zaangażowanie w działalność charytatywną podkreślają jego wysoką pozycję społeczną i zamożność. W warsztacie Droochsloota kształcił się między innymi jego syn, Cornelisz oraz malarz scen rodzajowych Jacob Duck. Według holenderskiego malarza i historiografa, autora żywotów malarzy holenderskich XVII wieku – Arnolda Houbrakena – Droochsloot był artystą szeroko cenionym w swoich czasach. Poświadczą to również rozmiar jego dorobku artystycznego i ilość powtarzanych motywów. Temat uczynków miłosierdzia powracał w twórczości mistrza wielokrotnie. Jedno z takich przedstawień wykonał na zlecenie szpitala św. św. Barbary i Wawrzyńca w Utrechcie (dzieło obecnie znajduje się w Centraal Museum w Utrechcie).



9

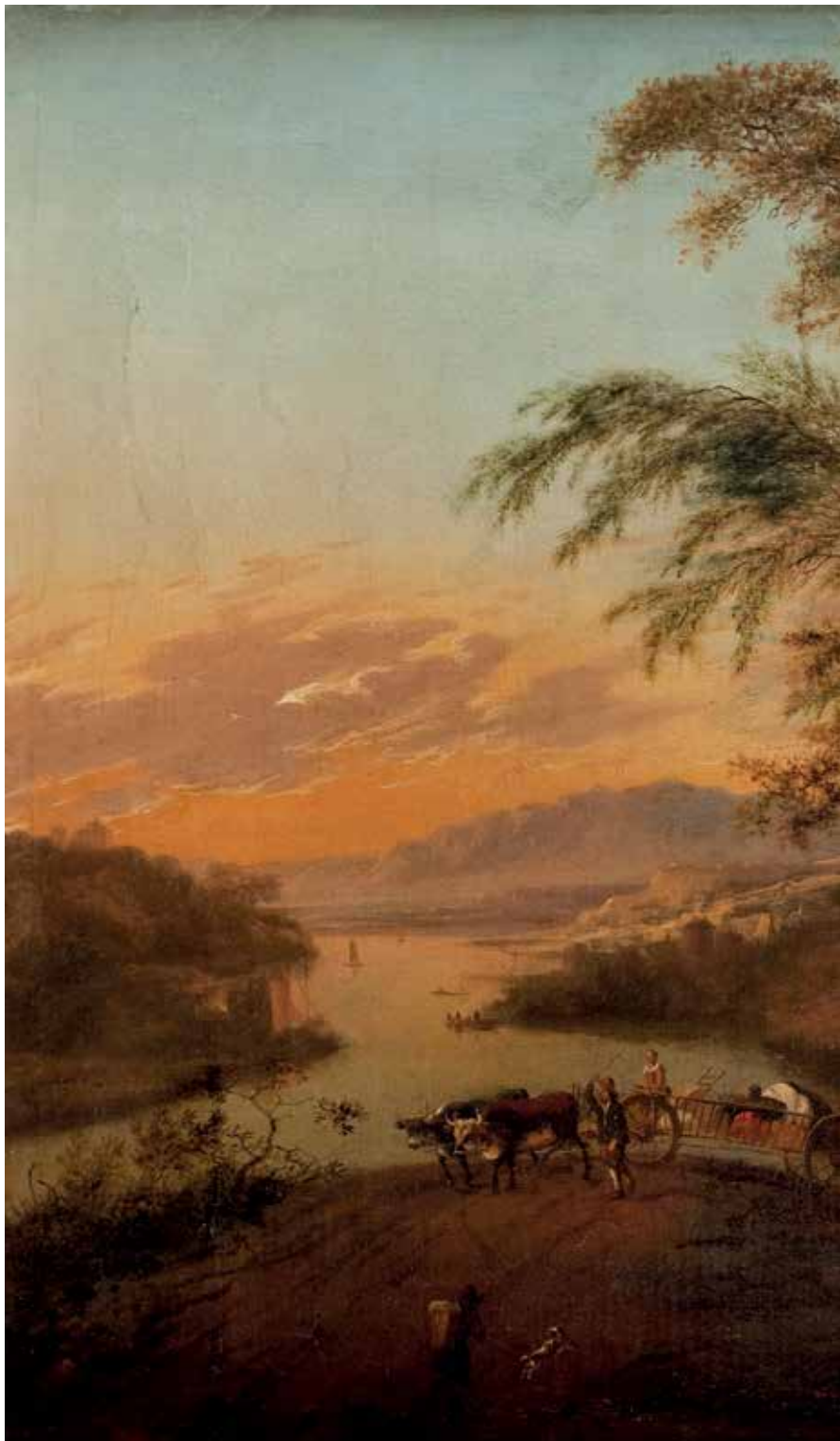
JAN BOTH (1615 - 1652)

Pejzaż ze sztafażem, lata 40. XVII w.

olej/plótno, 74,5 x 108,5 cm
sygnowany p.d.: 'Both'
na odwrociu odręczny napis farbą: 'PMP II 087/07'

cena wywoławcza: 120 000 zł
estymacja: 140 000 - 200 000

POCHODZENIE:
- kolekcja Wojciecha Siemiona





W trzecim tomie „Teutsche Academie”, najśłynniejszej chyba nowożytniej historii sztuki spisanej na Północ od Włoch, Joachim van Sandrart zamieścił rytowany portret Jana Botha [1]. Z owalnego pola patrzy na nas czterdziestoletni mężczyzna z eleganckimi wąsami i długimi, opadającymi falami włosów. Ubrany jest w typowy dla połowy XVII wieku płaszcz, spod którego wystaje szeroki kołnierz białej koszuli. Ciekawsze od ikonografii i kostiumu, jest jednak samo miejsce umiejscowienia portretu. Wizerunek Botha znajduje się na tej samej stronie, co pięć innych portretów artystów. Są wśród nich, m.in. Nicolas Poussin i Claude Lorrain – najwybitniejsi pejzażyści epoki. Umieszczenie portretu Jana Botha w ich towarzystwie zdaje się potwierdzać wysoką pozycję artysty wydatniej niż uwzględnienie jego dzieła w tekście „Teutsche Academie” i entuzjastyczna opinia Sandrarta.

W „Teutsche Academie” czytamy, że „Jan Both i jego brat [Adries] pochodzili z Utrechtu i byli synami cieszącego się dobrą sławą malarza szkła. Uczyli się u ojca, a następnie u Gerharda von Hondhorsta oraz Abrahama Bloemaerta[2]. Studiowali również w Akademii odznaczając się wielką pracowitością. W czasie nauki mieli nadzieję, że ich ogromna pracowitość zostanie dostrzeżona. Pierwszym obcym krajem jaki odwiedzili i z którego dorobku korzystali była Francja. Potem udali się do Włoch i do Rzymu, gdzie oczekiwali, że znajdą pracę. Roztropnie rozważali, co mogą malować. Ograniczyli się do pejzaży w stylu sławnego Claude’a Lorraina. Malowali w niewielkim stowarzyszeniu Bambotio [Bamboccianti], do którego grona zostali przyjęci. Dążyli do tego, żeby malować wspaniałe i piękne pejzaże, na których znajdowali się również ludzie, zwierzęta i ptaki. Te elementy były malowane przez inną rękę [Sandrart ma zapewne na myśli „rękę” Cornelisa van Poelenburgha]. W ten sposób bracia uzyskali najwyższy kunszt swoich prac i szybko zaczęli być znani ze swoich dzieł.

Tworzyli głównie wielkie pejzaże. Malowali wczesne godziny ranne oraz ostatnie promienie słońca zza szczytów gór. Ale nie brakowało w ich twórczości również obrazów malowanych w południowym słońcu, o zachodzie słońca czy błysku księżyca nocą. Starali się wspaniale naśladować koloryt nocny. Malowali [światło] tak realistycznie i tak dobrze, że po obrazach można było rozpoznać konkretną godzinę dnia. Odzworowywali przyrodę w sposób naturalistyczny, naśladowując mistrza Lorraina w rysunku drzew i gór ucząc się na jego pracach. Nabrali dzięki tym studiom wielkiej wprawy w malowaniu. Ich sumienność i pracowitość w pracy wywoływała częste spory. Tworzyli z wielkim

trudem i poświęceniem, poświęcając temu wiele godzin dziennie. Potem malowali bardzo szybko, przyspieszając znacznie swoją pracę. W Rzymie wykonali setki pięknych prac w bardzo krótkim czasie. Wykonali też dwie duże prace: „Pejzaż poranny” i „Pejzaż wieczorny”. Wracając do domu [tj. Holandii] postanowili zobaczyć Wenecję. Zatrzymali się tam na jakiś czas, żeby malować obrazy. Brat Jana, gdy wracał nocą z zabawy, wpadł do kanału i żaden mężczyzna nie przyszedł pośpiesznie, aby mu pomóc. Więc nędźnie utonął. Drugi z braci powrócił do domu samotnie[3]. Podarował mi jeden piękny pejzaż przedstawiający godziny wieczorne. Obraz pięknie oświetlony w spokojnej, stonowanej kolorystyce. W domu malował wiele takich pejzaży [włoskich] z pamięci. Dzieła te były bardzo cenne i warte dużą ilość pieniędzy. W 1650 roku bardzo zachorował i zmarł w swoim domu rodzinnym [tj. Utrechcie]”. [Joachim von Sandrart, Teutsche Akademie, 1675, tom II, księga III, s. 3 i 2] Prezentowany w naszym katalogu obraz Jana Botha jest reprezentatywnym przykładem jego sztuki. Italianizująca formuła pejzażu czerpie swoje korzenie z dwóch źródeł: z jednej strony z tradycji północnej i holendersko-flamandzkiej szkoły pejzażowej XVI-XVII wieku, z drugiej ze sztuki włoskiej i malarstwa działających w Rzymie obcych artystów, przede wszystkim Francuza, Claude’a Lorraina’a. Ciekawym elementem obrazu jest sztafaż. Przedstawione postaci nie mają w sobie nic z patosu charakterystycznego np. dla sztafażu z heroicznymi pejzażami innego (francuskiego) Rzymianina – Nicolasa Poussina. Na swoim obrazie Both jest bliższy formule wypracowanej przez działających we Włoszech Bambocciantów, którzy swoje malownicze sceny rodzajowe (jarmarki, kiermasze, sceny karczemne, pasterskie) zaludniali chętnie postaciami włóczęgów, żebraków, złodziejasków, wędrownych handlarzy. Jan Both podzielał typowe dla Bambocciantów zainteresowanie rodzajowością, jednak wzbogacał je o niezwykle wartości „atmosferyczne” obrazu.

[1] JOACHIM VAN SANDRART, TEUTSCHE AKADEMIE 1675, TOM II, KSIĘGA 3, TABLICA NN, PO STRONIE 332

[2] PODANA PRZEZ SANDRARTA I POTWIERDZONA RÓWNIEŻ PRZEZ INNE ŹRÓDŁA INFORMACJA O NAUCZCIELACH BOTHÓW JEST SZCZEGÓLNIIE INTERESUJĄCA. SZTUKA HONTHORSTA I BLOEMAERTA JEST BOWIEM ZDECYDOWANIE RÓŻNA OD MALARSTWA BOTHÓW. HONTHORST I BLOEMAERT BYLI BOWIEM CARAVAGIONISTAMI. WPŁYWÓW TEJ FORMUŁY MALARSKIEJ, POPULARNEJ PO OBU STRONACH ALP W PIERWSZEJ POŁOWIE XVII WIEKU, NA PRÓŻNO SZUKAĆ W MALARSTWIE JANA BOTHA.

[3] NAWET JEŚLI PRZYTOCZONA PRZEZ SANDRARTA HISTORIA O ŚMIERCI ANDRIESA JEST PRAWDZIWA, WYDAJE SIĘ, ŻE MOŻNA INTERPRETOWAĆ JĄ JAKO FIGURĘ TAK ZWANEJ LEGENDY ARTYSTY. NA PÓŁNOCY EUROPY W XVII WIEKU ZNANO POWSZECHNIE DUET INNYCH BRACI ARTYSTÓW: HUBERTA I JANA VAN EYCK (DZIŚ POWĄTPIEWA SIĘ W ISTNIENIE HUBERTA). SANDRART BUDUJĄC MODEL, W KTÓRYM JAN ODNOSI PEŁEN SUKCES DOPIERO PO ŚMIERCI BRATA, WYDAJE SIĘ BYĆ NAWIĄZANIEM DO HISTORII VAN EYCKÓW.

10

ANTHONIE DE LORME (1610 - 1673)

Wnętrze kościoła św. Wawrzyńca w Rotterdamie

olej/deska, 75 x 64 cm

sygnowany na płycie

na odwrociu numery: 'x 67604', '1085' oraz papierowa nalepka z galerii
Jana de Maerego

cena wywoławcza: 48 000 zł

estymacja: 55 000 - 70 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa
- kolekcja prywatna, Bruksela
- kolekcja prywatna, Austria

LITERATURA:

- Alte Meister; katalog aukcji Dorotheum, Wiedeń, 7.10.1998, poz. 141





Wnętrze kościoła św.Wawrzyńca w Rotterdamie, kolekcja prywatna,Wiki CC



Wnętrze kościoła św.Wawrzyńca w Rotterdamie, OK. 1647 Virginia Museum of Fine Art,Wiki CC

Prezentowany obraz należy dla typowego dla sztuki holenderskiej gatunku *kerkinterieur* – płótna wyobrażającego wnętrze kościoła. Praca jest najprawdopodobniej repliką dzieła de Lorme'a znajdującego się w Kunstmuseum w Lipsku i ukazującą ten sam fragment kościoła św.Wawrzyńca w Rotterdamie. Poprawnie wykreślona perspektywa, pieczołowite opracowanie detali i wysmakowana, srebrzysto-brunatna kolorystyka to podstawowe z cech kształtujących wyciszony nastrój pracy. Co typowe dla de Lorme'a pierwsze wrażenie statyki przedstawionego *kerkinterieur* znika, kiedy przypatrzymy się pracy bliżej. We wnętrzu kościoła przedstawiono biegącą dziewczynę, niedaleko ambony jakiś chłopiec zdaje się spadać, albo ześlizgiwać ze postumentu, mężczyźni rozmawiający pod organami żywo gestykulują, na pierwszym planie na kamiennych płytach bawią się dzieci. Ten anegdotyczny, ożywiony sztafaż nie tylko wprowadza do kościelnego wnętrza życie, ale również informuje widza z jakiego typu świątynią mamy do czynienia. W przeciwieństwie do katolickich, kościołów, będących uświęconymi bożą obecnością sanktuariami, zbory protestanckie były raczej miejscami spotkań wspólnoty, niż domami bóstwa – stąd np. obecność w kościele psa, którego widzimy przy nogach kobiety w czerwonej sukni. W wyniku reformacji w szesnastowiecznej Holandii zmieniła się kultura przebywania w kościele i przestał on pełnić rolę przestrzeni *sacrum*. Kościół stał się miejscem życia społecznego, zgromadzenia wiernych a nie tylko przestrzenią liturgii. Pełnił też niekiedy funkcje, na równi z ratuszem reprezentując miasto i jego ekonomiczną potęgę. Taką rolę pełnił niewątpliwie przedstawiony przez De Lorme'a kościół św.Wawrzynca – jedna z największych i najważniejszych świątyń Rotterdamu, powstała jeszcze w okresie późnego gotyku. Anthonie de Lorme, choć przez całe życie związany z holenderskim Rotterdamem pochodził z flamandzkiego Tournai. Kształcił się u antwepskiego mistrza Jana de Vuchta znanego z idealizowanych widoków architektury i *kerkinterieur*. Początki aktywności de Lorme'a datowane są na 1627 rok. Tak jak nauczyciel, tworzył głównie sceny w typie *kerkinterieur*. Jego pierwsza znana praca datowana jest na 1639 rok i ukazuje odbijające światło świec sklepienie kościoła. W początkowym okresie twórczości, de Lorme malował wnętrza nieistniejących kościołów, by około 1652 roku pod wpływem malarzy delfickich zwrócić się w stronę prostych i szczegółowych widoków rzeczywiście istniejących, lokalnych budowli. W jego obrazach z lat 50. XVII wieku najczęściej powraca motyw kościoła św.Wawrzyńca w Rotterdamie. Znałe jest około 17 wizerunków tego kościoła pędzła artysty, odwzorowanych

z tak szczegółowo, że wykorzystywane były one przy rekonstrukcji kościoła po zniszczeniach II wojny światowej. Od 1660 roku, de Lorme wzbogacił swoje realistyczne *kerkinterieurs* nieco bardziej dekoracyjną stylistyką, wykorzystując grę światła i perspektywę. Wiadomo, że artysta współpracował z Anthonie Palamedesem oraz Ludolfem de Jonghem, którzy pomagali mu przy malowaniu sztafaży. Geneza gatunku *kerkinterieur* sięga XV wiecznego malarstwa niderlandzkiego i twórczości takich artystów jak Jan van Eyck czy Rogier van der Weyden. Wspomniani malarze jako tła dla ilustrowanych przez siebie przedstawień religijnych ukazywali niekiedy wnętrza kościelne. Wyodrębnienie wnętrza kościelnego, jako osobnego gatunku malarskiego nastąpiło jednak dopiero na przełomie XVII/XVIII wieku na terenie Flandrii szczególnie dzięki twórczości Hendricka I Steenwijcka i jego syna, Hendricka II. Tworzyli oni wymaginowane, idealizowane widoki wnętrza kościelnych skonstruowanych według zasad perspektywy. Kolejnym krokiem rozwoju gatunku była twórczość Hansa Vredemana de Vriesa. Opracowane przez niego widoki monumentalnej architektury świątyni prezentowały skomplikowane układy arkad i amfilad, wciągających wzrok widza w manierystyczną grę form. Pierwsze zachowane świeckie wizerunki kościołów w malarstwie datowane są na lata 20 XVII wieku (a więc okres młodości de Lorme'a) i wiążą się z twórczością Pietera Jansza Saenredama. To w jego sztuce nastąpiło przejście od manierystyczno-fantastycznego typu wnętrza do realistycznego obrazu istniejących realnie gmachów. W połowie stulecia artyści tworzyli zarówno wymaginowane widoki *kerkinterieur* (np. Emanuel de Witte) czy widoki „prawdopodobne”, wskazujące jak powinien wyglądać kościół idealny, (Gerard Houckgeest) czy wizerunki o charakterze „archeologicznym”, dokumentacyjnym, dającym złudzenie realnej reprezentacji zastanego widoku (Pieter Saenredam). Wszystkie te typy, oparte były na wykorzystaniu zasad iluzji i praw optyki. Artyści operowali zmianą relacji przestrzennych, wycinkami fragmentów wnętrza o tak umieszczonym punkcie widzenia by uzyskać efekt monumentalizacji architektury. Nawiązując do różnorodnych tradycji malarstwa europejskiego oraz eksperymentów artystycznych i łącząc je z własnymi doświadczeniami, poszukiwali języka odpowiedniego dla potęg i charakteru młodej Republiki. Wiadomo, że przedstawienia *kerkinterieur* osiągały w połowie XVII wieku bardzo wysokie ceny, często pięć i dziesięć razy wyższe niż widoki pejzażowe tego samego formatu. W okresie złotego wieku głównymi ośrodkami związanymi z tego typu obrazami były Delft, Haarlem i Haga.



II

ADAM PYNACKER (1622 - 1673)

Pejzaż leśny

olej/plótno naklejone na deskę, 35,5 x 48 cm
sygnowany monogramem l.d.: 'AP'

cena wywoławcza: 48 000 zł
estymacja: 55 000 - 70 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa
- kolekcja prywatna, Londyn

Poskręcane, dziko rosnące drzewa, ich wygięte krzywo konary i marszcząca się kora pełnią na prezentowanym obrazie Pynackera tę samą funkcję, co mieszcząca się w lewym dolnym rogu kompozycji sygnatura artysty. Łatwo rozpoznawalny styl mistrza i użycie typowych dla niego motywów czynią z prezentowanego „Leśnego pejzażu” jeden z bardziej charakterystycznych przykładów jego sztuki. Do prezentowanej sceny można odnaleźć ponadto w oeuvre Pynackera kilka sugestywnych analogii. Oprócz dzikiej przyrody są to figury sztafażu: pasterze i kozy, nasyciona kolorystyka i sposób flankowania kompozycji chylącymi się pniami drzew. Pynacker już za życia zasłynął z podobnych pejzaży ukazujących piękno dzikiej, północnej natury. Artysta równie często malował jednak pejzaż w typie włoskim, co każe zaliczyć go w poczet holenderskich italianistów i sytuować obok malarzy takich jak Jan Both, Jan Weenix czy Jan Asselyn. Pynacker, w przeciwieństwie do wielu holenderskich malarzy, nie pochodził z artystycznego klanu. Jego ojciec był zamożnym

handlarzem wina. Być może wyjazd młodego artysty do Włoch był spowodowany nie tylko charakterem jego edukacji, lecz także interesami ojca. Pynacker spędził w Italii trzy lata, działając głównie pod wpływem czynnego w Rzymie Francuza, Claude'a Lorraine'a. Po powrocie do Holandii mieszkał w Delft, Schiedam, a następnie w Amsterdamie. Ze względu na wyznanie małżonki, córki portrecisty Wybranda de Geesta, zmienił wyznanie na katolicyzm. Wiadomo, że Pynacker malował pejzaże nie tylko na zamówienie i „na handel”, ale również wykonywał całe kompleksowe zespoły obrazów, mające służyć dekoracji dużych wnętrz w domach zamożnych mieszczan. Dysponujemy kilkoma świadectwami potwierdzającymi poważanie i sławę, którymi artysta cieszył się u współczesnych. Artysta wspomniany jest w jednym z wierszy Pietera Verhoecka, sporo miejsca poświęcił mu również żywotopis i historiograf Arnold Houbraken w swoim słynnym dziele „De groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen”.



12

AERT VAN DER NEER (1603 - 1677)

Pejzaż z wiatrakami, lata 50. XVII w.

olej/deska, 39 x 49 cm

na odwrociu papierowa nalepka aukcyjna

cena wywoławcza: 45 000 zł

estymacja: 50 000 - 60 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa
- dom aukcyjny Brun Rasmussen, 1967
- Winkel & Magnussen, Kopenhaga, 1931
- kolekcja van Dieben, Kopenhaga

LITERATURA:

- por: W. Schulz, Aert van der Neer, Doornspijk, 2002, nr: 320
- por: G. S. Keyes, S. Donahue Kuretsky, A. Rüger, and A. K. Wheelock, Jr., Masters of Dutch Painting, Detroit - London, 2004, nr: 59





Aert van der Neer, Pejzaż z wiatrakiem, Ermitaż, Petersburg, Wiki CC

Prezentowany „Pejzaż z wiatrakiem” operuje nie tylko typową dla van der Neera ikonografią (motyw wiatraka, rozlewisko, strzelista kościelna wieża), ale również charakterystyczną dla tego artysty nastrojowością. Związany z Amsterdamem artysta w połowie XVII wieku wyspecjalizował się w malowniczych nokturnach. Na swoich płótnach ukazywał zanurzone w nocy typowe holenderskie krajobrazy: widoki rzek i kanałów z majaczącymi na horyzoncie sylwetkami miast, lub pasącym się na pierwszym planie stadami bydła. Prezentowany obraz należy do omawianego typu i zdradza analogie z jedną z ważniejszych kompozycji artysty: „Księżycowym pejzażem z wiatrakiem” znajdującym się obecnie w Detroit Institute of Art., a pochodzącym z wczesnych lat 50. XVII stulecia. Obie prace łączy nie tylko podobna kompozycja z osadzonym centralnie wiatrakiem, ale również zbliżone wymiary (obraz z Detroit mierzy 38 x 56 cm). Niewykluczone, że obie prace powstały w mniej więcej tym samym czasie.

Van der Neer nie zawsze malował jednak monochromatyczne, nastrojowe nokturny. Wiadomo, że na początku swojej kariery pozostawał pod wpływem formuły pejzażu wypracowanej przez artystów takich jak Alexander Keiricx, czy Gillis de Hondecoute (a więc przedstawicieli szkoły frankentalskiej). W latach 40. w jego sztuce pojawiły się motywy zaczerpnięte od malarzy związanych z Haarlemem. Z efektami księżycowej poświaty oraz nastrojami świtu i zmierzchu zaczął konsekwentnie eksperymentować pod koniec lat 40., chociaż najwcześniejszy znany „księżycowy” obraz

pochodzi z 1644 roku. Zainteresowanie luminizmem widać również na obrazach powstałych pod wpływem pożaru Amsterdamu powstałych w warsztacie van der Neera w 1652 roku. Duże kolekcje jego nokturnowych prac posiadają petersburski Ermitaż i National Gallery w Londynie. Jeden z jego nokturnów posiada również Muzeum Narodowe w Warszawie.

Dzięki niedawnym badanion przeprowadzonych w holenderskich archiwach udało się zweryfikować kilka faktów dotyczących życia artysty. Van der Neer pochodził z Gorinchem, a nie jak sądzono wcześniej, z Amsterdamu. Nie odebrał klasycznego warsztatowego wykształcenia. Początkowo służył na dworze Arkelów, potem, zapewne w latach 30., zaczął na pół amatorsko uprawiać sztukę. Być może zmianę zawodu van der Neer zawdzięczał małżeństwu – jego żona Lysabeth pochodziła z amsterdamskiej malarzkiej rodziny. To jej dwaj bracia: Rafael i Jochem Govertsz Camphuysen mogli wprowadzić van der Neera w tajniki malarstwa. Wiadomo, że sztuka nie stanowiła jednak dla van der Neera jedyne źródło utrzymania. Od 1659 artysta utrzymywał nie tylko pracownię malarzką, ale przez krótki czas prowadził również oberżę, w której handlowano głównie winem (mieściła się na ulicy Kalverstraat w centrum Amsterdamu). Chociaż przez większość życia związany był z Amsterdamem jego sztuka potwierdza, że musiał podróżować po Holandii: obrazował krajobrazy Haarlemu, Lejdy i Dordrechtu. Wiadomo, że współpracował z malarzem związanym z tym ostatnim miastem: pejzażystą Albertem Cuyperem.





13
MALARZ FRANCUSKI, XVIII w.

Para pejzaży, IV ćwierć XVIII w.

olej/plótno dublowane, 63 x 85 cm

cena wywoławcza: 38 000 zł

estymacja: 44 000 - 60 000





Simon de Vlieger, Holenderskie statki na morzu., Hohenbuchau Collection, (ob. w Lichtensteinie w kolekcjach książkowych), Wiki CC



William Woollett wg Josepha Vernet, Pejzaż morski, ok. 1820

Prezentowana para obrazów jest przykładem marin typowych dla sztuki zachodnioeuropejskiej (szczególnie francuskiej i holenderskiej) końca XVIII wieku i pierwszej dekady XIX stulecia. Dla twórców w tym czasie marynistów najważniejszym punktem odniesienia była holenderska tradycja malarstwa pejzażowego, wzbogaćca o rozwiązania formalne typowe dla regionalnych szkół malarskich i specyficzną – sentymentalną lub proromantyczną – wrażliwość na siłę natury. Fakt emanowania XVII-wiecznej sztuki holenderskiej na inne kraje w XVIII wieku – kojarzonego z epoką rokoka i klasycyzmu – choć na pierwszy rzut oka może dziwić, jest w istocie szerokim i powszechnym zjawiskiem. Transfer sztuki holenderskiej umożliwiły zarówno eksport dzieł sztuki, jak i tworzenie ich graficznych reprodukcji.

Na przełomie XVIII i XIX wieku rozwój pejzażu związany był ze zmianami społeczno-politycznymi, odrodzeniem regionalnych patriotyzmów oraz narodzinami myśli romantycznej. Poezja i literatura otwierały artystów na nowe obszary przeżyć. Większe znaczenie przyznano uczuciom, a sztuka miała stanowić dla widza doświadczenie emocjonalne, duchowe, niekiedy wręcz religijne. Stąd zainteresowanie wzniosłością i groźnym obliczem natury. Podstawą stała się obserwacja natury i przesycenie krajobrazu wartościami nastrojowymi. Sama natura zaczęła być rozumiana jako przepełnione boskim pierwiastkiem miejsce ucieczki od cywilizacji. Sentymentalny pejzaż skupiał się na atmosferze i uczuciach. Wyrafinowane kompozycje oraz konwencjonalne symbole i alegorie typowe dla sztuki dojrzałego baroku ustąpiły miejsca surowości, skupieniu na nastroju i ekspresji. Dlatego wśród pejzaży przełomu XVIII i XIX wieku znajdziemy nie tylko malownicze sceny wśród włoskich ruin i obrazki pasterskie, ale także obrazy „groźne”: burze, wybuchy wulkanów, obrazy trzęsień ziemi i wszelkiej maści katastrof.

Pejzaż marynistyczny, jako odrębny gatunek, narodził się w Europie w XVI wieku na terenie Niderlandów. Wyodrębnienie się gatunku pejzażowego związane było z przemianami ideologicznymi, rozwojem myśli protestanckiej oraz naukowego zainteresowania światem przyrody. Sakralne sceny historyczne zastąpione zostały w Holandii przez przedstawienia świeckie, w wyniku czego pejzaże morskie zaczęto komponować w typie malarstwa

historycznego – jako wielkoformatowe, a przez to wzniosłe, kompozycje. Rozkwit fascynacji malarstwem marynistycznym nierozdzielnie wiąże się ze złotym wiekiem Republiki Holenderskiej. Ukazywane z perspektywy lotu ptaka widoki wybrzeży, zapisy krajobrazu o kartograficznym charakterze, widoki statków malowane przez Vrooma czy italianizujące pejzaże morskie Cuypa stanowiły afirmację kultury ciekawości, krajobrazu narodowego oraz podkreślenie potęgi morskiej Holandii.

Do tradycji tej odwoływał się w swojej twórczości – wybitny francuski malarz – Joseph Vernet, który rozwinął, istniejący już wcześniej w sztuce francuskiej, typ wielkiej sceny portowej. Jego malarstwo wywodzi się z koncepcji Claude'a Lorraina: pejzażu idealnego i studiów nad zmieniającymi się efektami świetlnymi. Mimo odwołania do konwencji symbolicznej, dzieła Vernet'a to sentymentalne pejzaże o melancholijnym zabarwieniu, mające ukazać przede wszystkim piękno i potęgę natury. Dramatyczne niebo, atmosfery burzy i kontrastowe barwy łączą się z harmonijnym zestawieniem poszczególnych elementów pejzażu. Twórczość Vernet'a zamyka okres klasycznego pejzażu morskogo, wywodzącego się ze sztuki holenderskiej i dziedzictwa Lorraina. W przypadku prezentowanych obrazów siła oddziaływania Vernet'a jest o tyle istotna, że – jeszcze za życia – był on artystyczną gwiazdą niespotykanego dotąd formatu. Vernet'a kolekcjonowali najważniejsi monarchowie epoki, pojawienie się jego dzieł na paryskich salonach było za każdym razem wielkim wydarzeniem. Wreszcie: za obrazy Francuza trzeba było w XVIII wieku zapłacić niemałe sumy. Wszystko to doprowadziło do rozpowszechnienia się formuły jego malarstwa i powstania całego nurtu malarstwa pejzażowego w stylu Vernet'a.

Mimo zmniejszenia zainteresowania ilustrowaniem scen batalistycznych, dziejących się na morzu, z jakim mamy do czynienia po zakończeniu epoki napoleońskiej w 1815 roku, europejska fascynacja marinami nie gasła. Pejzaże morskie przestały być tylko odwzorowaniem scen historycznych. Stały się pretekstem do ukazania nastrojowości, emocji oraz swobodnego wykorzystywania środków wyrazu, których efektem są dzieła o charakterze bliskim poezji wczesnoromantycznej, np. Byrona czy Mickiewicza (słynny cykl „Sonety krymskie”).



14

HANSVAN ESSEN (1587/89 - po 1648)

Targ rybny

olej na płótnie, 111 x 189,5 cm
sygnowany l.d. 'HVEssen'

cena wywoławcza: 220 000 zł
estymacja: 350 000 - 500 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska
- kolekcja prywatna, Belgia (w zbiorach rodziny szlacheckiej)





Spośród niewielkiej liczby zachowanych obrazów Hansa van Essena „Targ rybny” jest nie tylko kompozycją najbardziej monumentalną, ale niewątpliwie również obrazem najbardziej nietypowym i w pewnym sensie osobnym. Pozostałe znane prace van Essena to klasyczne martwe natury. Artysta operował na nich repertuarem typowym dla sztuki Amsterdamu; na suto zastawionych stołach oglądamy dlatego owoce morza, szparagi, melony, winogrona, złote, repusowane puchary i kruchą porcelanę: przedmioty odnoszące się do ekonomicznej prosperity Holandii i zamożności amsterdamskich domów. Targ rybny czerpie jednak z innej tradycji; jest przykładem fuzji martwej natury z gatunkiem rodzajowym i pejzażem, a więc zjawiska popularnego w Antwerpii i Amsterdamie już w II połowie XVI wieku. Nie wiadomo, czy z podobnymi jarmarczными scenami van Essen zetknął się jeszcze w pracowni swojego pierwszego antwerpskiego nauczyciela, Symona Haecka (Hoecka) – ten owiany jest bowiem tajemnicą i historii sztuki właściwie nieznanym. Na przełomie XVI i XVII wieku w Antwerpii powstawało jednak tak wiele scen jarmarcznych, że można założyć, że artysta zetknął się z nimi jeszcze w młodości, zanim w 1614 roku znalazł się w Amsterdamie. Szczególne miejsce jakie Targ rybny zajmuje w twórczości van Essena wynika przede wszystkim z gatunkowej przynależności obrazu. Podczas gdy inne płótna artysty zdradzają jego związki z malarstwem niemieckich mistrzów martwych natur: Petera Binoita oraz Pietera i Isaaka Soreau, Targ pokazuje, że van Essen musiał dobrze znać jarmarczne sceny Pietera Aersten i jego siedemnastowiecznych kontynuatorów z Frensem Snydersem na czele. Kompozycja Targu rybnego zdradza liczne analogie z obrazami dwóch wspomnianych malarzy. Wymienić należy tu przede wszystkim jej poziomy, fryzowy układ i rządzący nim porządek: na pierwszym planie znajduje się drewniany stół z rozłożonymi na nim rybami, płaszczkami, ostrygami, homarami i rakiem; w prawym rogu widać siedzącą handlarke, między nią, a koszami ryb rozciąga się z kolei malowniczy portowy pejzaż. Obraz łącząc w sobie trzy typy przedstawień zdaje się być ostentacyjną deklaracją autora: van Essen, choć działający na rynku sztuki jako mistrz specjalizujący się w martwych naturach, nie jest rzemieślnikiem zamykającym się ściśle w ramach gatunku; oprócz ryb i owoców potrafi malować o wiele więcej: pejzaż i sceny figuratywne. Dwaj artyści tworzący głośne w XVI i XVII wieku sceny tego typu: wspomniani już Pieter Aersten i Frans Snyders również nie zamykali się w jednym gatunku i wprowadzając do swoich martwych natur motywy pejzażowe i rodzajowe podkreślali uniwersalność swoich talentów. Ciekawym przykładem tego nie zamykania się w ramie wąskiej specjalizacji jest przede wszystkim Aersten. Na drugim i trzecim planie jego jarmarcznych czy kuchennych martwych natur widać bowiem nie sceny rodzajowe, ale dziejące się wśród kapusty i marchwi sceny biblijne. Na dalszym planie jednej z kuchennych kompozycji artysty przedstawiono np.

Chrystusa rozmawiającego z Jawnogrzeźnicą. Van Essen, nieskory do podobnego mieszania tematów codziennych i wzniosłych bliższy jest dlatego jarmarczным scenom malowanym w Antwerpii przez Fransa Sydersa. Patrząc na prezentowany Targ rybny nie sposób nie pomyśleć przede wszystkim o monumentalnej pracy (365 x 225!) Snydersa podejmującej ten sam temat (obraz obecnie w zbiorach wiedeńskiego Kunsthistorisches Museum).

Zrealizowanie Targu rybnego van Essena również w monumentalnym, choć oczywiście mniejszym od obrazu Snydersa formacie wydaje się być nieprzypadkowe. W teorii sztuki wczesno nowożytnej duże formaty zarezerwowane były dla wzniosłych tematów; wielkość obrazu powinna odpowiadać randze jego tematu: sceny historyczne i alegorie powinny być prezentowane na wielkich płótnach, pejzaże i martwe natury na mniejszych. Zasadę tę łamali antwerpscy i amsterdamscy manieryści już pod koniec XVI wieku ukazując, podobnie jak van Essen, tematy pozornie blade w monumentalnej skali. Wykorzystanie wielkiego płótna każe zadać pytanie o potencjalne znaczenie gestu artysty. Można zaryzykować twierdzenie, że format obrazu sugeruje jego poważną treść. Rzeczywiście, jeśli spojrzeć na obraz czujnym okiem, uwagę przykuwają flagi na masztach łodzi zgromadzonych w porcie. Wprowadzenie do (pozornie) bladej martwej natury motywów odnoszących się do narodowej dumy Holendrów, sugeruje, że obraz – nawet jeśli przeznaczony do prywatnego wnętrza – mógł pełnić funkcje polityczne. Należy pamiętać, że w I połowie XVII wieku Holandia walczyła o niezależność i prowadziła z Habsburgami wojny zwieńczone przyznaniem Republice w 1648 pełnej autonomii. Flagi Republiki powiewające w porcie mogą odnosić się do tego wydarzenia i stanowić wyraz dumy z odniesionego zwycięstwa. Tak jak ryby zgromadzone na stole są symbolem ekonomicznej prosperity kraju, tak flagi powiewające na masztach odnoszą się do politycznych sukcesów Republiki. Jakkolwiek by nie było ich obecność na obrazie van Essena każe datować go na okres po roku 1614, kiedy to artysta zamieszkał na stałe w Amsterdamie i zacieśnił związki z kulturą holenderską. Chociaż – jak była o tym mowa wcześniej – niewątpliwie są związki Targu rybnego z antwerpskimi scenami jarmarczными (wspomniany już Frans Snyders), trudno zignorować holenderski aspekt stylistyki obrazu. Uwagę widza przykuwa przede wszystkim sposób w jaki artyście udało się oddać fakturę rybich łusek, połyskliwość pancerzy i śliskość ostryg. Niezwykle wycucie światła i naturalistyczna wrażliwość każą patrzeć na van Essena nie tylko jako na spadkobiercę aerstenowskiego typu kompozycji, ale również typowej dla niego, niemal naukowej wrażliwości plastycznej. Należy tutaj podkreślić, że Aersten, choć przez niemal całe życie czynny w Antwerpii, urodził się i wykształcił w Amsterdamie. Jego obrazy, powstałe jeszcze w połowie XVI wieku zdradzają typowe dla Holendrów zainteresowanie mięsem, (zainteresowanie które znalazło swoje apogeum wiek później w Rozplatany wole Rembrandta).



15

JAN COSSIERS (1600 - 1671),
PRZYPISYWANY

Zaloty myśliwego, lata 30. XVII w.

olej/plótno, 161 x 204 cm

cena wywoławcza: 160 000 zł

estymacja: 240 000 - 300 000

LITERATURA:

- Old Masters and 19th Century Art, Christie's Amsterdam, poz. 69,
data aukcji: 14.11.2012

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska
- aukcja Old Masters and 19th Century Art, Christie's Amsterdam, poz. 69,
data aukcji: 14.11.2012



Gest myśliwego nie pozostawia wątpliwości co do erotycznego charakteru prezentowanej sceny. Przybliżona do twarzy kobiety dłoń mężczyzny, palec dotykający jej brody i wynikające z tego ruchu spotkanie oczu bohaterów nadają (bogatej przecież i na wskroś barokowej) kompozycji pewnego wyciszenia i intymności. Mimo nagromadzenia rekwizytów: myśliwskich trofeów, owoców, czy anegdotycznej sceny na drugim planie, artyście udało się w ten sposób uzyskać niezwykle sugestywne psychologiczne napięcie. Z podobnym motywem mamy na kilku zachowanych scenach rodzajowych stworzonych przez Cossiera ("Wesołe kompanie" z monachijskiej Starej Pinakoteki, Musée de Flandre w Cassel, oraz sprzedany w Sotheby's w 2014 "Syn marnotrawny", który równie śmiało jak nasz myśliwy sięga w dekolt siedzącej obok niego niewiasty). Rzadkością w jego pracach są jednak monumentalne martwe natury, a z takim przedstawieniem mamy do czynienia na pierwszym planie prezentowanego obrazu. Stylistyczne różnice między sposobem opracowania postaci i zwierząt sugerują, że nad obrazem mogło pracować dwóch mistrzów – co była w XVII-sto wiecznej Antwerpii właściwie powszechnym zwyczajem. Wiadomo, że Cossier wielokrotnie współpracował z wybitnymi artystami specjalizującymi się w malowaniu martwych natur – m.in. z Adrienem van Utrecht. Być może jednemu z nich można przypisać autorstwo prawej połowy prezentowanego obrazu. Cossier pochodził z rodziny malarzy związanych z Antwerpią i z tym miastem związany był przez całe swoje życie. Kształcił się początkowo w pracowni ojca, później u słynnego Cornelisa de Vosa. Wiadomo, że w wieku 23 lat przebywał we Francji i zetknął się z działającym w Aix Abrahamem de Vriesem. W 1624 roku znalazł się w Rzymie, gdzie spędził kolejne trzy lata, działając przede wszystkim w kręgu Flamandów.

Po powrocie do ojczyzny działał w bliskim kręgu Rubensa (wiadomo, że Rubens, działający nie tylko jako malarz, ale także dyplomata (!) już w 1628 roku chciał zabrać Cossiera ze sobą w podróż do Hiszpanii). Współpraca obu mistrzów nasiliła się w latach 30. XVII w. Artystę mecenatem objęli kardynał Ferdynand i Arcyksiążę Leopold Wilhelm. Ze względu na wymagania swoich nowych zleceniodawców w sztuce Cossiera z lat 40. nasila się tematyka historyczna i religijna.

Oeuvre Cossiera pokazuje, że był on artystą uniwersalnym. Nie tylko operował kilkoma stylami, czerpiąc z tradycji lokalnej, caravagionizmu i zmysłowej sztuki Rubensa, ale zręcznie poruszał się w kilku gatunkach: portrecie, scenie rodzajowej, malarstwie historycznym i religijnym. Wczesny okres jego twórczości, a więc przełom lat 20 i 30 XVII zdominowały sceny rodzajowe przedstawiające wesołe kompanie uczujące w tawernach, załotników, grających w karty, muzyków, wróżki. Prezentowany obraz należy zapewne do tej grupy i musiał powstać w latach 30. XVII wieku. Co ciekawe kompozycja pracy czerpie przede wszystkim z rodzimej tradycji. W Antwerpii początku XVII wieku często mamy do czynienia z podobnym połączeniem gatunków martwej natury i sceny rodzajowej. Podobnie wnętrza znajdujące się w tle również wydaje się być zaczerpnięte ze sztuki pokolenia ojca Cossiera (typowym motywem jest również wprowadzenie na dalszym planie "obrazu w obrazie"). Odejście od tematyki rodzajowej wynikało zapewne z powodu związków Cossiera z Rubensem. W latach 30. obaj artyści pracowali nad mitologicznymi obrazami dla Torre de la Parada – królewskiego pawilonu myśliwskiego znajdującego się na przedmieściach Madrytu. Po śmierci Rubensa Cossier kończył jego zamówienia na obrazy religijne w katolickich kościołach Flandrii. Osobną gałęzią jego twórczości był rysunek, zdradzający niezwykłą wrażliwość i wycucie kreski.



KRĄG JACOBA GILLIGA (1636 - 1701)

Martwa natura z rybami

olej/plótno, 89 x 111 cm

cena wywoławcza: 30 000 zł

estymacja: 40 000 - 60 000

LITERATURA:

- Old Masters and 19th Century Art, 14 November 2012, katalog aukcji Christie's, Amsterdam, poz. 99
- Katalog aukcji Christie's, Londyn, 17.07.1981, poz. 127 (jako Cornelis-Jacobsz. van Delft)

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska,
- Old Masters and 19th Century Art, 14 November 2012, aukcja Christie's, Amsterdam, poz. 99
- aukcja Christie's, Londyn, 17.07.1981, poz. 127

Do autorstwa prezentowanej, niezwykle pięknej martwej natury pretendowało dwóch holenderskich artystów. Wysunięte dotychczas przez historyków sztuki hipotezy osadzają obraz albo w kręgu Jacoba Gilliga, albo Cornelisa Jacobsz. Delff (1570 - 1643). Artyści, choć należeli do różnych generacji, malowali chętnie podobne tematy: martwe natury z rybami. Starszy z nich, Cornelis Delft pochodził z Goudy i był synem znanego portrecisty Jacoba Willemsza Delffa, a kształcił się u wybitnego manierysty Cornelis Cornelisz. van Haarlema. Młodszy malarz, z którym wiąże się obecnie praca to Jacob Gillig. Artysta pochodził z Utrechtu i prowadził dość burzliwe życie. Wiadomo, że był nie tylko malarzem, ale również handlarzem i więziennym strażnikiem. Cechą pracy, który sugeruje, że mogła

ona wyjść spod ręki dwóch mistrzów jest różnica między doбором motywów, a sposobem ich wykonania. Stylistycznie obraz bliski jest kompozycjom Jacoba Gilliga. Na drewnianym stole widzimy jednak obok ryb dużą i lśniąca cynowa misę oraz leżącą koło niej cedzakową łyżkę. Podobne motywy nie pojawiają się w jego malarstwie – są za to typowe dla sztuki starszego o pokolenie Cornelisa Jacobsz. Delff. Podobne rekwizyty znajdujemy np. na jego obrazie "Martwa natura z kuchennymi przedmiotami" w Ashmolean Museum w Oxfordzie. Nie można wykluczyć, że Gillig znał obrazy Delffa i zaczerpnął z nich ten motyw. Delff był bowiem w połowie XVII wieku chętnie naśladowany. Z jego twórczości czerpali obok Gilliga Nathaniel Bacon, Gillis Gillisz. de Bergh, czy Jan Willemsz. van der Wilde.



17

KRĄG JANA DAVIDSZ. DE HEEMA (1606 - 1684)

Martwa natura z kwiatami

olej/plótno, 41,5 x 60 cm

cena wywoławcza: 22 000 zł

estymacja: 24 000 - 35 000





C de Heem, Kwiaty w szklanym wazonie, Rijksmuseum, Amsterdam, Wiki CC



Jan_Davidsz_de_Heem, Kwiaty w wazonie, ok. 1660-1665, Tiroler Landesmuseum



Jan_Davidsz_de_Heem, Waza z kwiatami, National Gallery of Art, Waszyngton, Wiki CC

Prezentowana martwa natura nie jest, jak mogło by się wydawać na pierwszy rzut oka, po prostu dekoracyjnym, cieszącym oko obrazem, ale kompozycją o charakterze alegorycznym. W bukiet złożony z róż, żonkili, tulipanów i jaśminu autor obrazu wplótł pojedynczy kłos zboża. Jego obecność wśród kwiatów ma znaczenie symboliczne: kiedy barwne płatki zwiędną i kompozycja straci swój urok, zboże będzie trwać w niezmienionym kształcie. Co więcej, w obliczu marności kwiatów, odnoszącej się do kategorii vanitas, eucharystyczne zboże nie tylko przetrwa, ale również wyda plon. Sens obrazu sytuuje go, w związku z powyższym, w typie martwych natur alegorycznych, wykorzystujących – typową dla sztuki holenderskiej – chrześcijańską symbolikę.

Zarówno sposób w jaki zbudowana jest treść obrazu jak i wykorzystane rozwiązania kompozycyjne każą widzieć w jego autorze naśladowcę słynnego holenderskiego artysty Jana Davidsza de Heema, lub malarza działającego w jego kręgu. W twórczości de Heema można odnaleźć kilka obrazów, w których pośród bogatych rozkwitłych kwiatów zakomponowany został pojedynczy kłos zboża. Co więcej, symbolika eucharystyczna w twórczości de Heema niekiedy wysuwa się nawet na plan pierwszy, jak np. w często reprodukowanej kompozycji „Girlanda owoców z kielichem eucharystycznym” z 1648 roku (Kunsthistorisches Museum, Wiedeń). Obrazy de Heema o pokrewnej do naszego tematyce znajdują się m.in. w Tyrolean, National Gallery w Waszyngtonie czy Rijksmuseum.

Fakt, że wielu holenderskich malarzy nawiązywało w swoich martwych naturach do kompozycji de Heema, nie powinien dziwić. Artysta był

bowiem za życia jednym z najśłynniejszych i najbogatszych twórców martwych natur. De Heem pochodził z rodziny malarzy związanej z Utrecht. Początkowo kształcił się w warsztacie ojca, Davida de Heem Starszego, potem prawdopodobnie u Balthasara van der Alesta. Po spędzeniu pięciu lat w Lejdzie (w tym samym, co de Heem czasie mieszkał tam młody Rembrandt) przeniósł się do flamandzkiej Antwerpii. Po śmierci de Heema jego tradycję kontynuowali jego synowie, malarze: David Janszoon, Cornelis i Jan Janszoon. Jan Davidsz De Heem malował niemal wyłącznie martwe natury, często wykorzystując wątki wanitatywne. Oprócz symbolicznych bukietów kwiatów na jego obrazach znaleźć można liczne przedmioty: instrumenty muzyczne, książki, klepsydry, czaszki... W drugim, antwerpskim okresie jego twórczości dominującym tematem stały się bukiety kwiatowe. Położenie nacisku na tę tematykę wydaje się szczególnie znamienne właśnie po przeprowadzce do Antwerpii. W Antwerpii do lat 20. XVII działał bowiem Jan Brueghel Aksamitny, specjalizujący się w tego typu kwiatowych kompozycjach. Po jego śmierci, w 1625 roku, de Heem miał możliwość kontynuowania i rozwinięcia jego stylu. W Antwerpii de Heem czerpał nie tylko z tradycji Brueghla, lecz także innych flamandów, m.in. Fransa Snydersa, Daniela Seghersa czy Adriaena van Utrecht. Spośród uczniów i naśladowców de Heema warto wymienić: Jacoba Marrela, Cornelisa Mahu, Georga Flegla, Abrahama Mignona oraz dwie kobiety: Marię van Oosterwijk, Rachel Ruysch. W kontekście prezentowanego obrazu na szczególną uwagę zasługuje przede wszystkim Abraham Mignon: również na jego martwych naturach odnaleźć można pojedyncze kłosy zboża.



18

MARTINUS NELLIUS (1621 - 1719)

Martwa natura z wazonem kwiatów, melonem i motylami

olej/plótno dublowane, 64,5 x 56 cm

sygnowany l.d.: 'NeLlius f.'

opisany na odwrociu: '221 | 43 | T 3/4'

cena wywoławcza: 55 000 zł

estymacja: 60 000 - 70 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa
- Christie's, Amsterdam, 6.05.1998
- kolekcja prywatna, Holandia

LITERATURA:

- Old Masters, katalog aukcji Christie's, Amsterdam, 6.05.1998, poz. 53
- por: Im Lichte Holland, katalog wystawy, Kunstmuseum, Bazylea 1987, s. 184, nr 66



Podobnie jak wiele siedemnastowiecznych martwych natur, prezentowany obraz Martinusa Nelliusa, jest pełen dwuznaczności. Trudno rozstrzygnąć bowiem czy mamy do czynienia z obrazem o charakterze symbolicznym, czy po prostu „niemą”, dekoracyjną kompozycją. Kilka motywów obecnych na obrazie daje się czytać na kilka sposobów. Na motyle przysiadające na pękach nierozkwitłych jeszcze kwiatów można patrzeć jako na typowy, anegdotyczny motyw tego typu przedstawień. Z drugiej strony możliwa jest interpretacja symboliczna – w kulturze emblematycznej na motyle patrzono jako na symbol duszy – owady przechodziły bowiem przemianę: z nieestetycznej larwy zmieniały się w piękne, barwne stworzenia. Możliwa jest wreszcie trzecia, wanitatywna interpretacja – motyle mogą symbolizować kruchość i krótkość życia. Podobnie widoczna na przekrojonym melonie mucha może być interpretowana symbolicznie. Można w niej widzieć np. uosobienie grzechu. Belzebud był w epoce nowożytnej okreśłany mianem „Księcia Much”, a w pismach teologicznych tego okresu często porównywano grzech do przenoszonego przez muchy brudu. Z drugiej strony na muchę przedstawioną na obrazie Nelliusa można patrzeć jako na przykład triku artystycznego, mającego na celu zwiedzenie widza. Wśród holenderskich malarzy znane były antyczne podania dotyczące malarzy, którzy odtwarzali rzeczywistość tak wiernie, że udawało im się

zwozić do obrazów zwierzęta i owady przekonane o prawdziwości namalowanych przez nich owoców. Ku tej drugiej interpretacji skłania również mistrzowsko oddany przez Nelliusa wazon. Rysujące się na nim bliki światła, niezwykle sugestywny sposób oddania połyskliwości i chłodu materii dowodzą, że artysta przykładął równą wagę do (potencjalnych) treści swoich obrazów jak i do perfekcji ich wykonania. Innym wątkiem na który warto zwrócić uwagę są rozcięte owoce rozłożone na blacie stołu. Z podobnym rozwiązaniem mamy do czynienia na wielu obrazach powstałych w środowiskach, z którymi związany był Nelluis, Lejdą i Hągą. Na powstałych tam martwych naturach często pojawiają się południowe owoce, będące symbolem luksusu i zbytku. Podczas gdy zgromadzone na wielu holenderskich płótnach cytryny daje się czytać symbolicznie (z powodu kwaśnego smaku były używane oszczędnie i nie jedzone łąpczywie, w sztuce były dlatego symbolem cnoty i umiarkowania), na obrazie Nelluisa brak podobnego symbolizmu. Melon i brzoskwinie wydają się po prostu odnosić do ekonomicznej pozycji potencjalnego właściciela obrazu. Fakt ich przecięcia wydaje się nie bez znaczenia: dowodzi bowiem, że w właściciela nie tylko stać aby kupować egzotyczne owoce i trzymać je jako symbol własnej pozycji, ale są one w jego domu po prostu jedzone. Rzecz nawet w bogatej, siedemnastowiecznej Holandii niebagatelna.



MALARZ HOLENDERSKI, XVIII w.

Martwa natura z motylami

olej/plótno dublowane, 160 x 105 cm

cena wywoławcza: 80 000 zł

estymacja: 100 000 - 120 000

Wraz z nadejściem XVIII wieku holenderskie kwiatowe martwe natury stały się swobodniejsze, stylistycznie odpowiadające nowym gustom. Bukiety komponowane były w coraz bardziej dekoracyjne struktury, asymetryczne, o nagromadzeniu form roślinnych. Rokokowy światłocień łączy się z rozjaśnioną paletą barw. Obfitość detali i kunszt malarski charakteryzują dzieła takich mistrzów, jak Jan van Huysum czy Rachel Ruysch. Zilustrowany bukiet umieszczono w antykizującym wazonie, stojącym na postumencie. Pomiędzy roślinami, artysta rozmieścił motyle i drobne ptaki. Tło kompozycji stanowi pejzaż o sentymentalnym charakterze, utrzymany w jasnej, stonowanej kolorystyce.

Kwiatowe martwe natury stanowiły motyw popularny nie tylko na terenie Holandii. W XVIII w. były wysoko cenione na rynku sztuki i chętnie pozyskiwane do najważniejszych kolekcji zarówno pośród burżuazji, jak i dworów monarszych czy cesarskich. Kompozycje bukietowe odzwierciedlają ówczesne zainteresowanie egzotyką, są ilustracją wyrafinowanego smaku i bogactwa. Europejska symbolika

roślin wywodzi się jeszcze z antycznych mitów i opowieści biblijnych. Wiązane z cyklem życia i śmierci oraz odradzania symbolizowały narodziny, przemianę, odnowę życia. Kwiaty utożsamiano z pięknem i doskonałością świata wyrażonymi nie tylko w ich budowie, ale też barwach czy proporcjach.

Holenderskie martwe natury to metaforyczne zwierciadło, odbicie natury, poddane jednak kreacji artystycznej. Stanowiąc mają one nie tylko ucztę dla zmysłów, lecz także dla umysłu. To emblematyczna gra, prowokująca również refleksje moralizatorskie i wanitatywne. Kunszt malarski łączy się z wiedzą i erudycją, wpisując się w kulturę ciekawości, pragnącą nie tylko estetycznego, ale i intelektualnego zaspokojenia. Jako odrębny gatunek, martwa natura rozwinęła się w Niderlandach u schyłku XVI wieku pod wpływem przemian społeczno-gospodarczych oraz reform protestanckich. Pełny rozkwit fascynacji gatunkiem nastąpił w złotym wieku malarstwa holenderskiego. Prezentowana praca to typ bukietowej martwej natury, który swoje źródła ma w dziełach takich twórców, jak Peter Breughel Młodszy czy Ambrosius Bosschaert Starszy.



20

GIOACCHINO ASSERETO (1600 - 1649)

Chrystus przed Kajfaszem

olej/plótno dublowane, 96,5 x 80 cm

na odwrociu lakowa pieczęć z kolekcji Johanna Nepomuka Dantsek-Dayki
z dawnego Preszburga

cena wywoławcza: 170 000 zł

estymacja: 200 000 - 250 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska
- kolekcja hrabiego Karátsonyi Jenő, Wiedeń (?)
- kolekcja Johanna Nepomuka Dantsek-Dayka, Bratysława (do 1889)





Anton van Dyck, Ecce Homo, University of Birmingham, Wiki CC



Caravaggio, Ecce Homo, Palazzo Bianco, Genua, Wiki CC

Spośród namalowanych przez Assereta wizerunków Chrystusa prezentowany obraz zajmuje miejsce szczególne. W żadnym innym dziele tego genueńskiego artysty nie widać bowiem tak wyraźnie złożonej genezy jego sztuki i wrażliwości artysty na malarstwo takich postaci jak Anton van Dyck, czy Caravaggio. „Chrystus przed Kajfaszem” nie jest bowiem tylko sceną religijną, lecz także niezwykle palimpsestem zdradzającym sposób myślenia i działania genueńskich artystów.

W obrazie widać sposób w jaki Assereto łączy cztery czynniki: tradycję lokalnego genueńskiego malarstwa, osiągnięcia Caravaggia, flamandzką zmysłowość Antona van Dycka i swój własny styl. Czym wytłumaczyć tę złożoność? Czytając biografię artysty (pierwszą spisano już w 1674 roku) można by pomyśleć, że momentem przełomowym w jego karierze była podróż do Rzymu w 1639 roku. Tam Assereto mógł zetknąć się z żywym, międzynarodowym środowiskiem artystycznym. Osadzenie Assereta w schemacie prowincjusza rodzącego się jako twórca w artystycznej stolicy jest jednak nieuzasadnione. Nie wiemy zresztą, jak długo przebywał w Rzymie, z kim się tam zetknął, ani po co do Rzymu jechał. XVII-wieczny biograf artysty, Soprani, zaświadcza tylko, że Assereto niczego ciekawego w Wiecznym Mieście nie znalazł. Jeśli więc Rzym nie tłumaczy wysokiego poziomu jego sztuki i znajomości aktualnych mód i trendów, warto spojrzeć bliżej na rodziną Genue.

Genua rządzona, podobnie jak Wenecja, przez dożów, przez cały wiek XVI prowadziła niebezpieczny polityczny flirt z Hiszpanią i przez długie dziesięciolecia pozostawała z Habsburgami w sojuszu. Ta relacja pozwoliła utrwalić potęgę włoskiego portu i tamtejszych banków. To właśnie w XVI wieku powstały gigantyczne fortuny genueńskich rodzin takich jak

Balbi, Doria, Grimaldi, Pallavicini czy Serra, hojnie wspierających artystów. To genueńskie banki współpracowały z Krzysztofem Kolumbem w czasie jego wypraw do Nowego Świata.

Ekonomiczna potęga miasta przyciągała wielu wybitnych artystów oraz umożliwiła ukształtowanie się prężnego lokalnego środowiska. Załamanie dobrej passy nastąpiło dopiero w 1656 roku, kiedy miasto nawiedziła plaga, uśmiercając ponad połowę jego mieszkańców i kładąc kres złotej epoce. Assereto nie doczekał jednak czasów upadku Genui i zmarł w 1649 roku, nie doznawszy niedoli, która czekała jego przyjaciół malarzy. Aktywność Assereta przypada na okres rozkwitu miasta i nie kładzie się na nią nawet cień prowadzonych przez Genuę z Francją wojen. W dziele malarza z całą mocą daje o sobie znać potęga miasta. Wiele z jego zamówień to monumentalne obrazy religijne i sceny historyczne, stworzone dla ozdoby pałaców miejscowej arystokracji i finansjery. Artystycznych inspiracji dla swoich prac Assereto nie musiał szukać daleko. Przez Genuę wiodły na przełomie XVI i XVII wieku najważniejsze szlaki artystyczne Europy. Z miastem związani byli m.in.: podróżujący po Italii Rubens, van Dyck i Caravaggio. Dla „Chrystusa przed Kajfaszem” istotne są, przede wszystkim te dwie ostatnie postaci. Wiadomo bowiem, że w Genui znajdował się na początku XVII wieku obraz Antona van Dycka „Ecce Homo” (obecnie w University of Birmingham). Praca powstała na zamówienie rodziny Balbini między 1621-1627 i nie ma wątpliwości, że Assereto musiał ją widzieć. Na początku XVII wieku Van Dyck był na tyle postacią dużego formatu, że jego obecność w Genui nie mogła pozostać przez lokalne środowisko niezauważona. Inną pracą, z którą Assereto mógł zetknąć się w Genui, był obraz Caravaggia „Ecce Homo”, powstały między 1604 a 1608 (obecnie w Palazzo Bianco). Wszystkie trzy kompozycje: Assereta, van Dycka i Caravaggia łączy coś więcej niż temat (paradoksalnie zresztą



Benczúr Gyula, Portret hrabiego Jenő Karátsornyí'ego

pokrewieństwo ikonograficzne jest złudne: Assereto w miejsce Piłata stawia bowiem Kajfasza, przez co wydziera swój obraz z klasycznego tematu „Ecce homo”). To, co łączy kompozycje, to subtelna nić stylistycznych i kompozycyjnych zapożyczeń. Patrząc na obraz Assereta nie sposób oprzeć się wrażeniu, że miękkie i zmysłowe ciało Chrystusa zostało zaczerpnięte z tradycji malarstwa flamandzkiego, bliskiej van Dyckowi i Rubensowi, a pierwiastek realistyczny i dramaturgia wywodzą się ze sztuki Caravaggia. Aby znaleźć oba te pierwiastki, Assereto nie musiał jechać do Rzymu: dzieła tych wybitnych artystów znajdowały się w Genui, na wydzięgnięcie ręki.

*

Artystyczna kariera Assereta, uznanego współcześnie za jednego z najważniejszych przedstawicieli szkoły genueńskiej, rozpoczęła się w pracowni Luciano Bronzone (który, nota bene, również podejmował w swoim malarstwie temat „Ecce Homo”). W wieku 14 lat Assereto przeniósł się do pracowni Giovanniego Andrea Ansaldi, uczęszczał również do założonej przez Giancarla Dorię Akademii. Pracował przede wszystkim w Genui, tworząc sceny religijne, historyczne oraz nieliczne portrety (jeden z nich znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie). Archiwalnie poświadczona jest tylko jedna jego podróż, w 1639 udał się do Rzymu. Prawdopodobnie zetknął się tam głównie z artystami... z Genui: Saltarellem, Bottallą, Castiglioniem, Podestą. W latach 40., ze względu na duże zamówienie na dekorację freskową, ograniczył swoje malarstwo sztalugowe. Jego sztuka zdominowana została przez wczesnobarokową stylistykę. Chętnie jednak artysta wykorzystywał również typowe dla renesansu efekty sfumato. W latach 30. coraz wyraźniejszy stawał się w jego twórczości wpływ nurtu realistycznego i caravaggonistów. Oprócz wspomnianych już wpływów Caravaggia i van Dycka, odnotować należy kontakty malarza ze sztuką Holendra Gerrita von Honthorsta i Niemca Matthiasa Stoma. Obrazy

Assereta znajdują się dziś przede wszystkim w Genui, w zbiorach muzealnych, kościelnych i prywatnych. Poza Włochami jego prace można oglądać w petersburskim Ermitażu, madryckim Prado czy londyńskiej National Gallery.

*

Na odwrocie „Chrystusa przed Kajfaszem” znajduje się przymocowana do białej tkaniny owalna lakowa pieczęć, poświadczająca, do której kolekcji należała prezentowana praca. Na pieczęci można odczytać herb oraz dwa napisy: „Pressburg” i nazwisko „Dantschek- Dayka” – odnoszące się do związanego z Preszburgiem, czyli obecną Bratysławą, lekarza Johana Nepomuka Dantsek- Dayka. Dzięki pomocy dr Zoltana Kovácsa z Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie (Szépművészeti Múzeum) udało się nam częściowo zrekonstruować losy obrazu. Wiadomo, że Dantschek-Dayka w II połowie XIX wieku stworzył w Preszburgu niezwykłą kolekcję, zawierającą dzieła malarstwa włoskiego i holenderskiego; obrazy m.in. Michele'a Rocca, Francesca Cipperra, Antonia Carne, Guida Canlassiego (Cagnacci), Carla Cignaniego, Lodewyka Toeputa, Lodovica Pozzoserrata, Jana Botha, Johanna Georga Hamiltona, Antoine'a Coypela. Po śmierci kolekcjonera jego zbiory w całości trafiły do hrabiego Karátsornyí (1861-1933) i zostały przewiezione do Budapesztu. Tam znajdowały się przez około 30 lat. Kolekcja uległa rozproszeniu w latach 30., kiedy na fali zagrożenia nazizmem rodzina Karátsornyí zdecydowała się spieniężyć część ruchomości. Większość prac sprzedano w domach aukcyjnych w Budapeszcie i Berlinie oraz na aukcji w Pocztownym Banku Oszczędnościowym (Postatakerékpénztár Árvérési Csarnoka). Niestety, dysponujemy katalogami tylko niektórych aukcji (np. Kunstbesitz Graf Eugen Karátsornyí, Graf Emmerich Károlyi, Budapest, Berlin 1930). Co jakiś czas na zachodnich rynkach aukcyjnych: w Londynie, Paryżu, Wiedniu i Nowym Jorku wypływają obrazy z dawnej kolekcji Dantschek- Dayka i kolekcji Karátsornyí. W Polsce obraz z tych zbiorów pojawia się po raz pierwszy.

21

GIOVANNI BATTISTA CRESPI (IL CERANO) (1573 - 1632)

Madonna z dzieciątkiem i św. Franciszkiem, ok. 1620

olej/plótno, 101 x 81,5 cm

cena wywoławcza: 160 000 zł

estymacja: 210 000 - 300 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa
- kolekcja rodziny von Seydlitz, Minkowskie na Śląsku

OPINIE:

- opinia dr. Marcina Kalcińskiego
- opinia prof. Sergiusza Michalskiego z 15.02.2012
- dokumentacja konserwatorska, Anna Derentowicz-Zakrzewska, 15.07.2013

WYSTAWIANY:

- Europeum, Muzeum Narodowe, Kraków



„Sensacyjnym” określił kilka lat temu odkrycie w Polsce obrazu wybitnego lombardzkiego artysty, Giovanniego Battista Crespi (Il Cerano) dr. Marcin Kalciński. Entuzjazm historyka sztuki jest w pełni zrozumiały. Crespi był jednym z najciekawszych twórców swojego środowiska, a prezentowany obraz jest przykładem jednego z kluczowych dla jego późnej sztuki fenomenów: splatania się tradycji późnomaniersystycznej z nowym, wczesnobarokowym naturalizmem.

Źródła z których czerpał Il Cerano widać wyraźnie na dwóch stronach jego kompozycji. Wydłużone ciało Madonny, świetlisty koloryt jej szat i charakterystyczne dla dojrzałego renesansu profilowe ujęcie osadzają figurę w tradycji sztuki manierystycznej. Sposób ukazania świętego Franciszka: mocny chiaroscuroowy modelunek jego twarzy, brunatny koloryt, psychologiczne napięcie i realistyczne formy wiążą go z kolei ze współczesnym Il Cerano nurtem realizmu w duchu Guercina i Caravaggia. Hybrydyczne połączenie tych dwóch języków plastycznych zaowocowało paradoksalnie harmonijnym i wyciszonym efektem. Musiał on przypaść do gustu zleceniodawcom artysty, skoro istnieją dwa powtórzenia tej sceny. Jedno z nich znajduje się we florenckiej kolekcji prywatnej, drugie w nowojorskiej Ganz Collection. Punktem wyjścia dla wszystkich trzech obrazów jest niewątpliwie monumentalny ołtarzowy obraz Crespiego stworzony dla kościoła kapucynów w Padwie, a dziś prezentowany w tamtejszej katedrze.

Il Cerano pochodził z niewielkiego miasteczka Romagno Sesia, położonego w regionie jezior lombardzkich – ziem słynnych z działających tam artystycznych klanów (zwanych *magistri comacini*).

Kształcił się w warsztacie ojca, Raffaele Crespi, ale uniezależnił się od niego bardzo szybko. Wiadomo, że już w 1591 roku, w wieku lat 18, działał w Mediolanie na usługach hrabiego Renato Boromeusza (brata kardynała Federico i jednej z najbardziej wpływowych postaci w mieście). Z wczesnego okresu pochodzą liczne prace Il Cerano o tematyce religijnej, ołtarze malowane dla kościołów Zachodniej Lombardii (Trecate, Mortara). Wyraźne są w nich wpływy sztuki lombardzkiej połowy XVI wieku: malarstwa Gaudenzio Ferrariego i Pellegrino Tibaldiego, ale także wpływy północnego manieryzmu (Bartholomeus Spranger). Wiadomo, że pod koniec XVI wieku Il Cerano odbył podróż do Rzymu, gdzie działał pod patronatem kardynała Boromeusza, bratanka św. Karola Boromeusza, znanego z przygotowania trydenckiego przekładu Biblii, tzw. Wulgaty klementyńskiej. W czasie swojej podróży do Rzymu Il Cerano poznał prawdopodobnie również sztukę Bolonii i Florencji. Po powrocie do Mediolanu, na fali reformy trydenckiej otrzymał szereg prestiżowych zleceń na obrazy o tematyce religijnej (m.in. do miejscowej katedry). Był postrzegany nie tylko jako artysta, ale również ważna postać miejscowego środowiska humanistów. Zajmował zaszczytną pozycję w nowo utworzonej Akademii Ambrosiana. Dział w tym okresie nie tylko jako malarz, ale swego rodzaju agent artystyczny. Wiadomo, że zajmował się architekturą i konsultował duże projekty rzeźbiarskie (stworzył np. projekty kolosalnego (21 m) pomnika Karola Boromeusza w Arona). Od 1629 roku kierował mediolańską *Fabbrica del Duomo*. Wśród jego najwybitniejszych uczniów wymienia się Daniele Crespiego i Carlo Francesco Nuvolone i Melchior Gherardiniego.



SZKOŁA WŁOSKA, XVII / XVIII w.

*Alkatoe*olej/plótno, 97 x 75 cm
obraz do konserwacjicena wywoławcza: 26 000 zł
estymacja: 30 000 - 40 000

Ikonaografia prezentowanej pracy jest zagadkowa. Patrząc na kobietę trzymającą w dłoni nić pomyśleć można o mojrze Kloto, Penelopie, Persefonie, czy kilku innych popularnych mitologicznych bohaterkach kojarzonych z tkactwem. Żadna z nich nie występuje jednak w sztuce w asyście kupidynów i naręczy winogron, a dla obrazu nie sposób znaleźć kompozycyjnych analogii. Nie wydaje się również, abyśmy mieli tu do czynienia z obrazem alegorycznym – przedstawieniem pór roku, albo alegorią dotyku (we Włoszech wyobrażanego niekiedy jako tkaczka z igłą). Czym jest więc prezentowany obraz? Ciekawą interpretację wysunęła przy okazji prac nad katalogiem Anna Kowalcze Pawlik z krakowskiej Wyższej Szkoły im. ks. J. Tischnera. Zdaniem badaczki obraz może przedstawiać mniej popularną w malarstwie europejskim bohaterkę antycznej mitologii: Alkatoe, lub jedną z jej sióstr. Alkatoe była jedną z trzech córek Miniasa. Jej historia pojawia się u kilku

antycznych autorów: Aeliana, Plutarcha, Antoninusa Liberalisa, czy w "Przemianach" Owidiusza. Oprócz tego ostatniego autora, trzech pierwsi przedstawiają następującą wersję losów Alkatoe. Kiedy w Beocji próbowano zaprowadzić kult Dionizosa wiele kobiet przyjęło go szybko, łącząc się z korowodem bachantek i tańcząc w górach ku czci boga. Trzy córki Miniasa wołały jednak zostać w zaciszu pałacu, oddając się tkactwu i haftom. Dowiedziawszy się o tym Dionizos objawił się Alkatoe pod postacią młodej kobiety (na obrazie widzimy ją w prawym dolnym rogu, z naręczem winogron) i zaprosił do wzięcia udziału w misteriach dionizyjskich. Alkatoe odmówiła jednak i nie chciała odejść od rozpoczętej pracy. Rozzłoszczony Bóg zamienił ją i jej siostry w zwierzęta (wg Owidiusza: w nietoperze; po łacinie: Myotis alcaethoe). Tylko jedna córka Miniasa uniknęła strasznego losu sióstr – Etoklimene opuściła ojczyznę i urodziła eolskiemu władcy syna Jazona, przyszłego argonautę.



SZKOŁA WŁOSKA, XVIII w.

Triumf Amfitryty, pol. XVIII w.

olej/plótno dublowane, 100 x 134 cm

cena wywoławcza: 45 000 zł

estymacja: 50 000 - 70 000

Prezentowany obraz ukazuje temat znany w tradycji malarskiej jako triumf Amfitryty. Nimfa Amfitryta ukazana została jako młoda, naga kobieta. Towarzyszy jej Posejdon oraz orszak nimf i stworzeń morskich: dmący w muszlę tryton oraz kupidy prowadzące zaprzężony w delfiny rydwan. Obraz utrzymany jest w harmonijnej, subtelnej tonacji kolorystycznej: wyciszonych błękitach i różach. Rozproszone światło otula wszystkie postaci z tym samym natężeniem, przez co, zamiast efektu dramatycznego, artyście udało się osiągnąć wyciszenie i spokój. Stylistyka pracy dowodzi, że musiała ona powstać w XVIII wieku w środowisku jednej z włoskich lub francuskich Akademii.

Zarówno we Francji, jak i we Włoszech artyści chętnie podejmowali temat Amfitryty i jej radosnego, tryumfującego orszaku. Chociaż dziś wiemy, że ikonograficzne źródła tego tematu wywodzą się ze sztuki antycznej (rzymska mozaika z Konstantyny w Algierii z IV w.n.e., znajdująca się obecnie w zbiorach Luwru), osiemnastowieczni malarze dysponowali nieco innym punktem odniesienia. Był nim słynny i wielokrotnie powielany w rysunkach i grafikach fresk Rafaela „Tryumf Galatei” w Villa Farnesina w Rzymie. Co ciekawe, fresk Rafaela nie przedstawia wcale dostojnego „tryumfu” czy wzniosłej glorii morskiej nimfy; przeciwnie: ilustruje on jej apoteozę w sposób dynamiczny. Postaci

na pierwszym planie i sama Galatea ukazani są w skręconych pozach, na niebie widać kupidy zamierzające się do strzału. Dzieło Rafaela stanowiło inspirację dla innych wybitnych artystów: Guida Reniego, Nicolasa Poussina oraz artystów Królewskiej Akademii w Paryżu. Temat Amfitryty powracał w XVIII wieku w dziełach takich artystów, jak Giovanni Battista Tiepolo czy Charles Joseph Natoire. Co istotne, choć ikonografia tych prac rzeczywiście wywiedziona jest z fresku Rafaela, nastrój jest odmienny, wyciszony – tak jak na prezentowanym w naszym katalogu obrazie.

Spokojną atmosferę sceny zdaje się wymuszać jej temat. Podczas gdy dramatyzm Rafaelowskiego tryumf Galatei wymuszała sama historia bohaterki (cyklop zabił jej ukochanego), los nereidy Amfitryty był szczęśliwszy. Amfitryta początkowo opierała się zalotom Posejdona i nie chciała zostać jego żoną. Bóg wysłał po nią delfiny, aby namówiły ją do przybycia. Zilustrowana scena ukazuje tryumfalny orszak Amfitryty, jadącej na spotkanie swojego boskiego kochanka. Tryton dmie w muszlę z radości, że nereida zgodziła się zostać żoną boga mórz. Z prawej strony kompozycji widzimy samego Posejdona z trójzębem w ręku, dosiadającego morskiego konia. To na niego patrzy uśmiechająca się, otoczona przez amorki Amfitryta.



MALARZ NIEROZPOZNANY, XVIII w.

Alegoria nadziei

olej/plótno dublowane, 106 x 89 cm

cena wywoławcza: 45 000 zł

estymacja: 50 000 - 70 000

Prezentowana kompozycja jest typowym dla sztuki XVIII wieku przedstawieniem alegorycznym. Ukazana na obrazie kobieta w zwiewnych szatach to personifikacja nadziei. Kobieta ma złożone jak do modlitwy dłonie i wzrok skierowany ku niebu. Towarzyszą jej kupidyny, uosabiające miłość. Za jednym z nich znajduje się kotwica – klasyczny atrybut Nadziei. W tle sceny znajduje się rozległy pejzaż. Cała kompozycja jest prosta, wyważona i harmonijna. Delikatna kolorystyka przywodzi na myśl malarstwo francuskie XVIII wieku. Subtelna tonacja błękitów i różó wraz z wrażliwie potrątanym światłem tworzą wdzięczną scenerię o sentymentalnym charakterze.

Nadzieja ukazywana była w sztuce już od starożytności. W antycznym Rzymie jej uosobienie stanowiła bogini Spes – kobieca postać unosząca w ręku fragment zwiewnej szaty, w drugiej natomiast trzymająca kwiaty. Kotwica, jako atrybut nadziei, odwołuje się do tradycji chrześcijańskiej.

Tego typu przedstawienia stały się bardzo popularne szczególnie w rzeźbach zdobiących portale kaplic i świątyń, na których ukazywano trzy siostry – trzy cnoty kardynalne: Wiarę, Nadzieję i Miłość.

Skodyfikowanie nowego typu kompozycji ukazującej alegorię nadziei – łączącą chrześcijański atrybut kotwicy i antyczne motywy kwiatów, towarzyszące kupidyny i gesty – nastąpiło w okresie baroku m.in. za sprawą słynnego i wielokrotnie wznawianego traktatu-podręcznika Cesarego Ripy „Ikonomia”. Sceny w tym typie tworzyli Giuseppe Bartolomeo Chiari, Rafael czy Luca Giordano. Dziewczyna z rękoma złożonymi i uniesionymi w górę, podnosząca wzrok w kierunku nieba to wizerunek nadziei jako cnoty teologicznej, ponadczasowej, pochodzącej od boga. Girlanda z kwiatów stanowiła symbol radosnego oczekiwania, odrodzenia. Personifikacji nadziei towarzyszą kupidyny, ponieważ bez nadziei nie ma miłości, a jedno bez drugiego nie może trwać długo.



25

SZKOŁA RZYMSKA, XVIII w.

Ucieczka do Egiptu

olej/plótno dublowane, 124,5 x 102 cm
obraz po zmianie werniksu w latach 90. XX wieku

cena wywoławcza: 18 000 zł

estymacja: 20 000 - 40 000

Wyważona kompozycja obrazu i jego harmonijnie zestawione kolory wskazują, że artysta, bez wątpienia tworzący w osiemnastowiecznej Italii, musiał być zaznajomiony z najlepszą sztuką swoich czasów. Prezentowana „Ucieczka do Egiptu” zdradza ponadto pokrewieństwa z kilkoma konkretnymi redakcjami tego tematu, powstałymi w ważnych ośrodkach sztuki włoskiej. Wymienić należy tutaj przede wszystkim obrazy malarzy rzymskich: Giuseppe Bartolomea Chiariego i Carla Maratty oraz, niezachowaną do dziś, kompozycję weneccjanina Giovanniego Battista Tiepola – „Ucieczkę do Egiptu”, znaną jedynie z miedziorytu Fabia Berardiego. Prace wszystkich czterech artystów (trzech wspomnianych malarzy i „naszego” anonima) wykorzystują zbliżony dobór motywów: ukazują świętą rodzinę osadzoną mocno na pierwszym planie, w tle znajduje się pejzaż, w górnej części widać typowe dla sztuki późnobarokowej, roześmiane aniołki. Podobne wielofiguralne kompozycje, przedstawiające ucieczkę do Egiptu, tworzyli również we wcześniejszym stuleciu, nie tylko malarze włoscy

(np. Pier Francesco Cittadini zwany Milanese), ale również francuscy (Sebastien Bourdon czy Nicolas Poussin). Artysta pracujący w XVIII stuleciu korzystał, być może, nie tylko z prac sobie współczesnych, lecz także tych starszych. Mimo wspomnianych ogólnych pokrewieństw, prezentowany obraz jest kompozycją niezależną. Uwagę zwraca przede wszystkim charakterystyczne umiejscowienie Marii. Znajduje się ona niemal dokładnie w centrum obrazu.

Warto odnotować, że sposób, w jaki układa się na jej głowie chusta, nie ma nic z typowej dla sztuki XVIII wieku malarskiej frywolności. Również subtelne, delikatne gesty Marii i skupiony wyraz jej twarzy wydają się wynikać bezpośrednio ze sztuki XVII stulecia. Jej postać ukształtowana jest w sposób wysoce klasycyzujący, co w znaczący sposób zdaje się zdradzać temperament artysty. Podczas gdy dwa aniołki fruwające w górnej partii kompozycji są motywem w pełni barokowym, inne elementy obrazu, jak choćby figura Marii, zwiastują już inną epokę.



26

KRAĞ NICOLASA LANCRETA (1690 - 1743)

Scena taneczna ("Jesień")

olej/plótno dublowane, 60 x 81 cm

cena wywoławcza: 30 000 zł

estymacja: 38 000 - 50 000

OPINIE:

- opinia konserwatorska Anny Derentowicz-Zakrzewskiej z 12.03.2014 r.







Nicolas Lancret, Jesień, Homeland Foundation, Wiki CC

Prezentowany obraz jest nietypową kopią słynnej kompozycji Nicolasa Lancreta „Jesień”. Obraz, obecnie przechowywany w Homeland Foundation w Nowym Jorku, znajdował się pierwotnie w zbiorach markiza Jean-François Leriget de la Fayego. Ten francuski dyplomata i zarządca wyprawowej Kompanii Indyjskiej dysponował na początku XVIII wieku trzema pałacami w Paryżu i Wersalu oraz kilkoma zamkami na prowincji. Obraz Lancreta znajdował się zapewne w jednej z jego stołecznych rezydencji. Znałe jest kilka jego powtórzeń wykonanych jeszcze za życia Lancreta. Jedna z warsztatowych replik została sprzedana w Sotheby's w 2014 roku, inna – pochodząca ze zbiorów słynnego francuskiego malarza i teoretyka sztuki Jean-Marie Descamps – znajduje się dziś w Muzeum Sztuk Pięknych w Rouen we Francji, trzecia przechowywana jest w Nevers. Prezentowana praca różni się od wyjściowej kompozycji i trzech wspomnianych wersji kilkoma detalami. Najbardziej uderzającą różnicą jest postać młodej, eleganckiej tancerki. Na prezentowanej kompozycji nie powtarza ona bowiem pozy znanej z „Jesieni”, ale figurę taneczną z innego obrazu Lancreta: „Tańca przed fontanną” (obecnie w Getty Museum, Los Angeles). Sugeruje to, że autor pracy był, nie tyle kopistą realizującym konkretne, pojedyncze zamówienie, ale mógł być malarzem działającym w kręgu Lancreta i dobrze znającym jego twórczość.

Od lat 20 XVIII lekkie motywy z jakimi mamy do czynienia na prezentowanym obrazie robiły w Paryżu, Londynie i Berlinie oszałamiającą karierę. Sceny eleganckich dworskich konwersacji, zabaw

tanecznych i spotkań w parkach tworzyły przeciwwagę dla patetycznego malarstwa historycznego, które rządziło sztuką francuską jeszcze na przełomie XVII i XVIII wieku. Sukces nowej, rokokowej tematyki datuje się na drugą dekadę XVIII wieku i czasy kariery Antoine'a Watteau. To jego spuściznę przejął w swoim malarstwie Lancret.

Pochodzący z Paryża artysta studiował początkowo w prestiżowej, działającej w Luwrze Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby. Ze względu na chuligańskie wybryki i bójki z innymi uczniami został z niej jednak relegowany i musiał na rok przenieść się do warsztatu Pierre'a Ulina. Stamtąd trafił pod skrzydła nauczyciela Watteau, Claude'a Gillota, marząc zapewne o powtórzeniu kariery Watteau, działającego już wtedy dla paryskich finansistów. W czasie kiedy akademicy zmieniali swój stosunek do rodzącej się sztuki rokokowej i przyjęli w swój poczet Watteau, również Lancretowi udało się ponownie związać z jej gronem. W 1719 roku artysta został jej członkiem. Kolejne lata przyniosły artyście ogromny sukces. Po śmierci Watteau w 1721 roku Lancret uchodził za najwybitniejszego spadkobiercę jego sztuki. W swoich *fêtes galantes* i *fêtes champêtres* Lancret niejednokrotnie bardzo bezpośrednio cytował motywy i figury z obrazów swojego mistrza. Przez cały okres trwania swojej kariery był jednak traktowany jako artysta niezależny i osobny. Jego kariera daleko wybiegała poza lokalne środowisko. Prace Lancreta były poszukiwane i zamawiane nie tylko w Paryżu, lecz także w Berlinie i Londynie. Jednym z najgorliwszych kolekcjonerów był król pruski, Fryderyk Wielki.



SZKOŁA FRANCUSKA, XVIII w.

Towarzystwo w parku (wg. Jeana Baptiste'a Patera)

olej/plótno, 85 x 75 cm

cena wywoławcza: 5 000 zł

estymacja: 6 000 - 15 000

LITERATURA:

- Por: Katalog Tableaux anciens, 18.12.2002, Tajan, Paryż 2002

Gatunek fetes galantes, którego przykładem jest prezentowany obraz, został skodyfikowany w pierwszej ćwierci XVIII wieku. Po śmierci Ludwika XIV i objęciu regencji przez Filipa Orleańskiego (1715-1723) sztuka francuska przeżyła niezwykłą rewolucję. Malarstwo i rzemiosło artystyczne cechowały w coraz większym stopniu lekkość i dążenie do przyjemności i wygody. Zrezygnowano z reprezentacyjnego i pompatycznego charakteru sztuki. W malarstwie coraz wyraźniej zaczynała dominować niezobowiązująca, często frywolna tematyka. Emblematycznym przykładem tej przemiany jest powstanie – jako odrębnego gatunku malarskiego – fête galante (święto wytworne), specyficznej sceny rodzajowej przedstawiającej wytworne zabawy, spacerów lub koncerty dworskie. Pierwsze obrazy tego typu malował – zainspirowany Rubensem – Antoine Watteau i sprzedawał przede wszystkim finansowym elitom ówczesnej Francji. W latach 20. XVIII wieku jego spuściznę przejęli Jean-Baptiste Pater, Jean-François de Troy, Jean-Honoré Fragonard i Nicolas Lancret i to oni wprowadzili fête galante w obieg oficjalnej sztuki dworu. Prezentowany obraz powstał według niedatowanej, ale pochodzącej zapewne z lat 20. lub 30., kompozycji Jeana Baptiste'a Patera „Fête galante dans un parc” (kolekcja prywatna, Francja). W centrum obrazu znajduje się młoda kobieta w eleganckiej, dworskiej sukni. Otaczają ją: rozmarzony mężczyzna, para z naręczem kwiatów oraz dwoje dzieci. Prezentowany obraz jest wobec oryginału Patera lustrzanym odbiciem. Mogłoby to sugerować, że praca powstała przy użyciu wzoru graficznego. Tę hipotezę potwierdza również odmienna kolorystyka. Nieznane są jednak grafiki ilustrujące wspomnianą

kompozycję Patera; co więc było inspiracją dla prezentowanego obrazu? Być może za wzór artyście posłużyło jakieś inne, nieznane dziś malarskie powtórzenie. Obrazy Patera kopiowano bowiem nie tylko na płótnie, lecz także na innych podłożach, które wykorzystywano następnie jako zdobienia. Znaną są przykłady użycia kopii z Patera w meblarstwie, porcelanie i emaliowych dekoracjach. Z tym procederem mamy do czynienia nie tylko we Francji, ale również w Prusach i Saksonii, w których obrazy Patera były kolekcjonowane (duży ich zespół zgromadzony jest w pałacu Sanssouci w Poczdamie). Kompozycja jest interesująca również z innego powodu. Inspiracją dla obrazu Patera była grupa postaci z prawej części słynnego i wielokrotnie reprodukowanego w XVIII wieku obrazu Antoine'a Watteau „Pielgrzymka na Cyterę”. Wśród eleganckiego towarzystwa, które nieśpiesznie szykuje się do opuszczenia mitycznej wyspy miłości, Watteau przedstawił kilka postaci, które zdają się nie przejmować zbliżającym się czasem odjazdu. Na obrazie widzimy młodą kobietę z wachlarzem, której do ucha szepcze coś młody człowiek. Na jej lewym ramieniu opiera się skrzydlaty amarek – powyżej widzimy kobietę i mężczyznę z naręczem kwiatów. Pater pracując nad swoim „Eleganckim towarzystwem w parku” w zręczny sposób posłużył się grupą z obrazu Watteau – zmieniając jedynie kilka szczegółów – wkomponował ją w nowe, architektoniczno-parkowe tło. Ten sposób działania nie powinien w przypadku artysty dziwić. Pater był bowiem nie tylko jednym z najważniejszych kontynuatorów Watteau, ale również jego uczniem. Od niego zaczerpnął zarówno tematykę obrazów, jasny, pastelowy koloryt, jak i miękki modelunek.



28

JEANNE-PHILIBERTE LEDOUX (1767 - 1840)

Portret młodej kobiety

olej/plótno dublowane, 55 x 50 cm

cena wywoławcza: 180 000 zł

estymacja: 210 000 - 250 000

OPINIE:

- Opinia Teresy Pocheć-Perkowskiej, kustosa działu malarstwa
Muzeum w Wilanowie





Jeanne-Philiberte Ledoux, Autoportret, kolekcja prywatna

Osiemnastowieczna malarka Jeanne Ledoux pojawiła się na kartach historii sztuki po raz pierwszy w sposób nieco paradoksalny: nie jako artysta, ale modelka. Na dziesięć lat przed rozpoczęciem kariery Ledoux, w 1782 roku, powstał niezwykle portret jej ojca, słynnego paryskiego architekta Claude-Nicolas Ledoux (1736 – 1806). Widzimy na nim skupionego na pracy, mierzącego cyrklem proporcje budynku architekta; za ramię ciągnie go ubrana w niebieską suknię, uśmiechnięta dziewczynka – prawdopodobnie właśnie Jeanne. Rysy dziecka przedstawionego na wspomnianym portrecie odnaleźć można na późniejszych autoportretach malarki (pracę przechowywaną dziś w Musée Carnavalet przypisuje się Antoine-François Calletowi lub Jeanowi Wyrsh).

Rodzina z której pochodziła Jeanne Ledoux była artystyczna nie tylko ze względu na profesję ojca. Matka przyszłej malarki, Marie Bureau pochodziła z klanu związanych z dworem królewskim muzyków. Łatwo wyobrazić sobie jaką atmosferą musiała panować w ich paryskim domu i kto spośród paryskich artystów i architektów mógł go odwiedzać. Pracujący dla dworu i paryskiej arystokracji Ledoux dorobił się w latach 70. i 80. pokaźnej fortuny – chociaż w czasie rewolucji francuskiej udało mu się uniknąć gilotyny, został wtrącony do więzienia (skąd wyciągnął go dopiero słynny malarz Jacques Louis David). Właśnie na ten trudny dla rodziny Ledoux czas przypada debiut artystki i zapewne czas powstania prezentowanego obrazu. Pierwszy raz wystawiła swoje prace na paryskim Salonie w 1793 roku. Wiadomo, że w tym samym mniej więcej czasie portretowała Dantona i tworzyła "kobiece głowy" w stylu swojego nauczyciela: Jean-Baptiste Greuze'a. Ledoux przestała wystawiać w roku 1819 i nie dysponujemy dokumentami dotyczącymi ostatnich dwudziestu lat jej życia. Jak wiele kobiet-artystek, przez wiele lat funkcjonowała poza kanonem "męskiej" historii sztuki. Jeanne Ledoux kształciła się w pracowni Jean-Baptiste Greuze'a (1725-1805), doskonalić się w technice pastelu i malarstwie olejnym. Fakt, że kobieta w XVIII wieku studiowała malarstwo nie powinien dziwić. Już

w siedemnastowiecznej Francji mamy do czynienia z kilkoma profesjonalnymi malarkami, pochodzącymi zazwyczaj z rodzin paryskich malarzy. Niektóre z nich zostały nawet przyjęte do prestiżowego grona Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby. Na początku XVIII wieku we Francji rozgłosem cieszyła się ponadto Włoszka, Rosalba Cariera, w połowie stulecia niezwykłą pozycję zdobyła ulubienica królowej Marii Antoniny Élisabeth Vigée-LeBrun (portretująca również polskie osobistości). Jeanne Ledoux nie była więc jedyną artystką swoich czasów. Nie była też jedyną uczennicą Greuze'a. W jego pracowni w IV ćwierci XVIII wieku kształciło się kilkanaście dziewcząt. Podobnie działo się w tym czasie np. w studio Jacquesa-Louis Davida.

Przez całe swoje życie Ledoux pozostała wierna formule sztuki swojego nauczyciela. Wiadomo, że powtórzyła kilka jego kompozycji (np. słynną, komentowaną przez Diderota pracę *L'Accordée de Village*). Jej styl był na tyle bliski formalnej stronie malarstwa Greuze'a, że przez długie lata dużą część jej twórczości przypisywano nauczycielowi (oeuvre artystki rekonstruowane jest na nowo dopiero od lat 70. XX wieku). Twórczość Ledoux zdominowały jednak nie typowo greuzowskie sentymentalne sceny rodzajowe o głębokiej wymowie moralizatorskiej, ale inna gałąź jego sztuki: przedstawienia młodych dziewcząt. Prezentowany obraz jest dobrym przykładem twórczości artystki z tego nurtu. Typ fizjonomiczny omdlewającej roznieglizowanej dziewczyna przypomina młode modelki Greuze'a, jak np. tę pozującą do *"Młodej dziewczyny z gołębicą"* (Charterhouse Museum w Douai); wyraz twarzy dziewczyny i jej szklące się od łez oczy kojarzyć się mogą z postaciami z rysunków Greuze'a w kolekcji National Gallery of Art w Waszyngtonie. Sposób obnażenia biustu modelki pojawia się z kolei na niezliczonej wręcz ilości obrazów nauczyciela artystki...W zestawieniu z innymi pracami Ledoux prezentowana praca odnacza się przede wszystkim stonowaną, bardzo elegancką kolorystyką. Pozwala to sytuować obraz wśród jej wczesnych prac, powstałych zapewne jeszcze przed epoką napoleońską.



29

SZKOŁA WENECKA, XVI w.

Ceres

olej/plótno, 101 x 81,5 cm
na odwrociu trzy nalepki depozytowe z Muzeum Sztuki w Łodzi
z numerami 214,793 oraz 728 i datą 1960

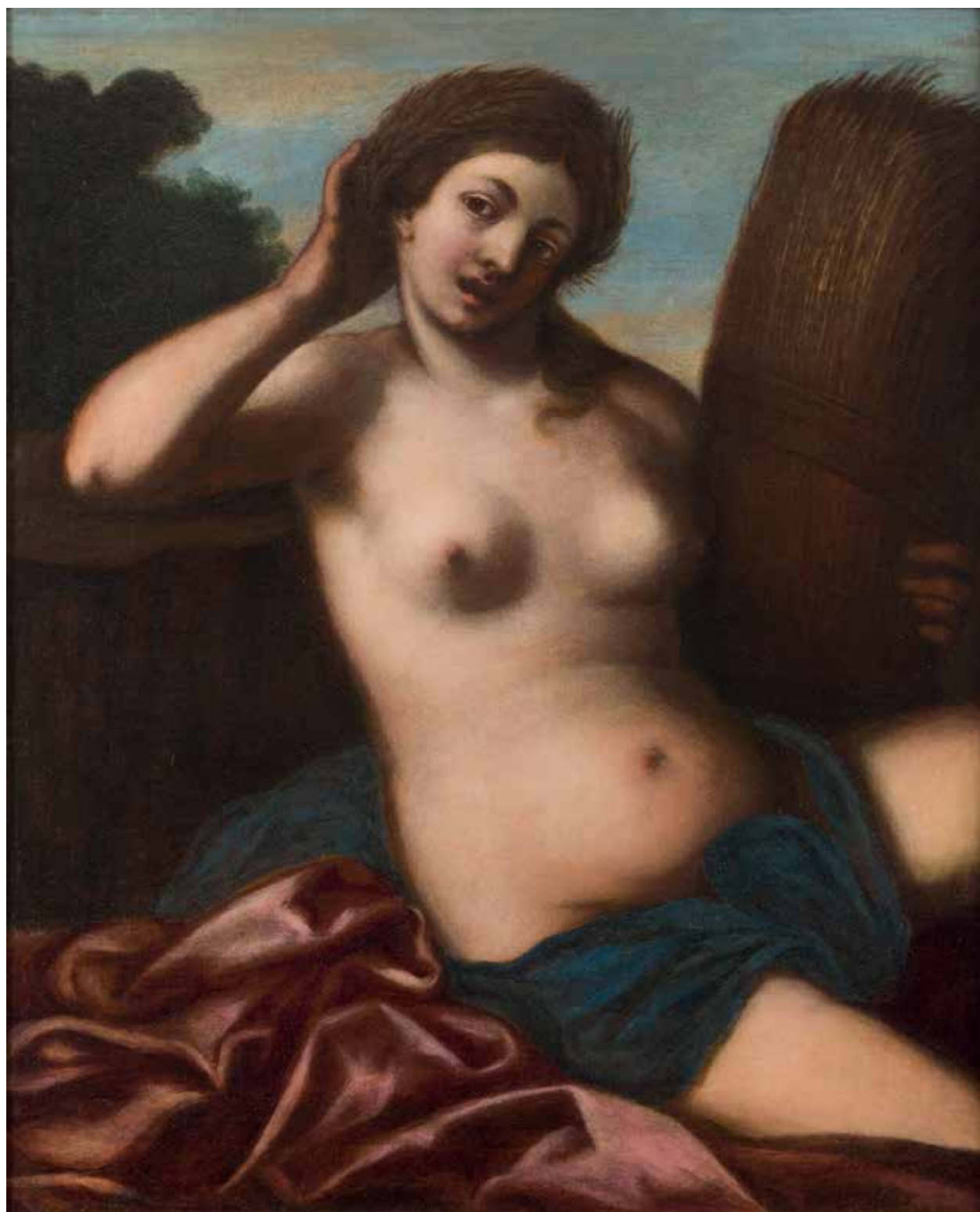
cena wywoławcza: 55 000 zł
estymacja: 65 000 - 80 000

WYSTAWIANY:
- Muzeum Sztuki w Łodzi

„Ceres” jest prawdziwym palimpsestem form znanych z weneckiego malarstwa XVI wieku. Zarówno sposób malowania, ogólny zarys kompozycji jak i poszczególne detale mogą budzić ścisłe skojarzenia z konkretnymi obrazami powstałymi w warsztatach artystów pracujących dla Serenissimy. Twarz kobiety i koronujący ją wieniec z kłosów zbóż w podobnej formie odnajdziemy w „Lukrecji” Lorenza Lotto (National Gallery); podobny sposób myślenia o kompozycji i kobiecym akcie znany jest z kolei z „Wenus” Belliniego (Kunsthistorisches Museum, Wiedeń). Modelunek światłocieniowy kojarzyć się może z kolei z twórczością Alessandro Varotari, który notabene podejmował w swojej sztuce alegoryczne przedstawienia pór roku. Warto wspomnieć ponadto o weneckich artystach obrazujących Ceres: Giorgione i Tintoretto.

Co ciekawe na kilku pracach przedstawiających boginię urodzaju mamy do czynienia z podobnym gestem podniesionej dłoni. Niekiedy Ceres trzyma w niej zboże, innym razem poprawia – tak jak na prezentowanym obrazie – wieniec z kłosów. Gest ten może wywodzić się albo z lokalnej tradycji przedstawieniowej (wspomniany obraz Belliniego), lub z antycznych rzeźb wyobrażających Ceres (jedną z nich utrwalił na swoim płótnie Rubens).

Ceres, postać pochodząca z mitologii rzymskiej, była tematem chętnie podejmowanym przez artystów. Kojarzono ją zazwyczaj z alegorią urodzaju, lub lata – stąd jej atrybutami są snopki siana (Rzymianie ofiarowywali Ceres w ofierze właśnie snopki zbóż), kłosy, czy sierp. Ceres przedstawiano też niekiedy w towarzystwie Bachusa i Wenus.



30

MALARZ WŁOSKI, XVI/XVII w.

„Poeta między cnotą a występkiem” (wg Paola Veronesego)

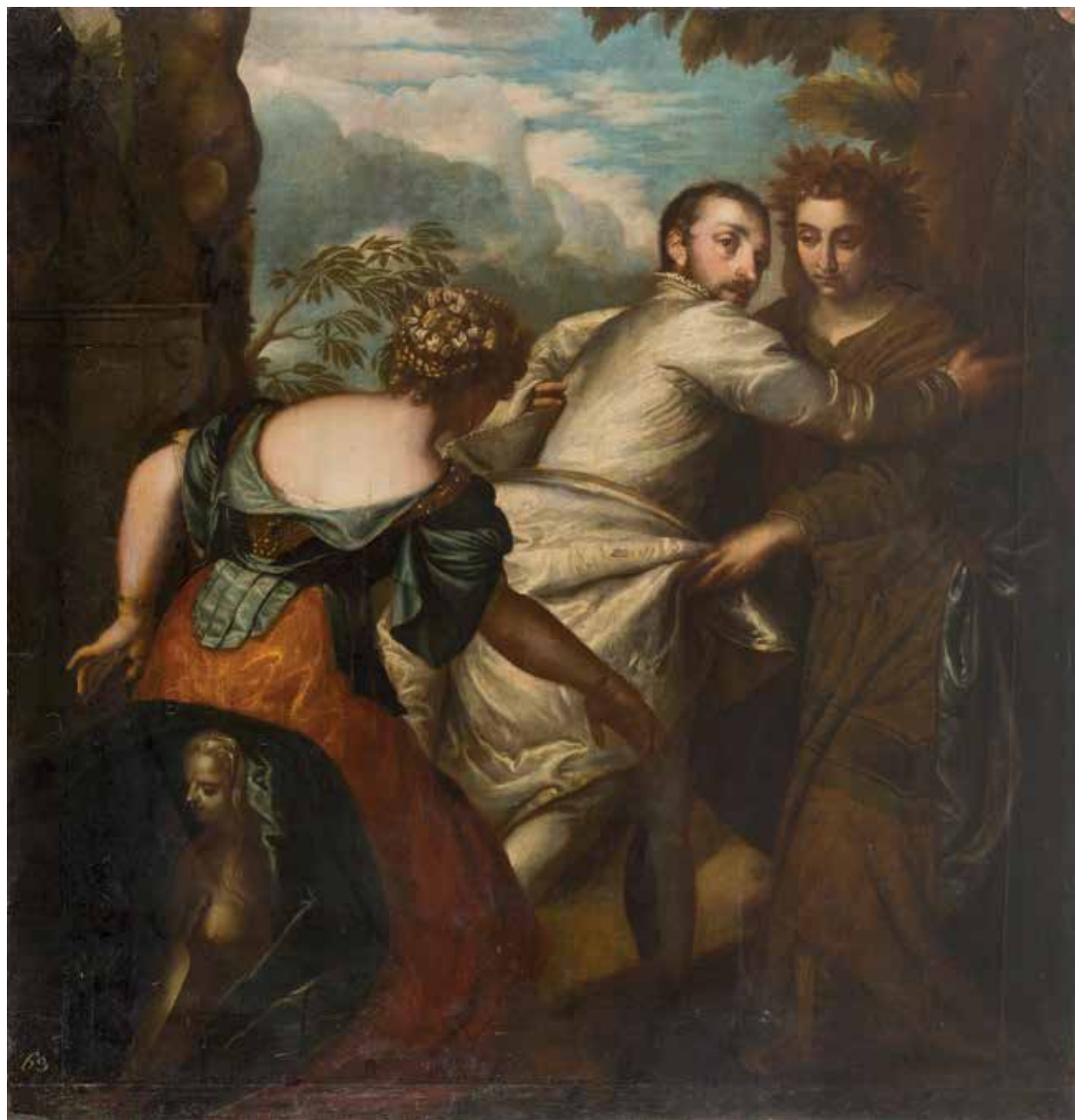
olej/plótno dublowane, 151 x 145,5 cm

w l.d. opisany numerem '63'

na odwrociu fragmentarycznie zachowana papierowa nalepka
z napisem 'A. Caneru'

cena wywoławcza: 30 000 zł

estymacja: 35 000 - 50 000





Paolo Veronese, Poeta między Cnotą, a Występkiem, przed 1567, Frick Collection, Nowy Jork, Wiki CC

Prezentowany obraz jest kopią słynnej kompozycji Paola Veronesego „Poeta między cnotą a występkiem” namalowanej około 1565 roku. Trudno jednoznacznie stwierdzić, gdzie prezentowany obraz powstał. Wiadomo, że kompozycja Veronesego znajdowała się pod koniec XVI wieku na dworze Rudolfa II w Pradze; stamtąd w 1648 roku trafiła do Szwecji, gdzie była własnością królowej Krystyny. Po jej abdykacji i przeniesieniu się ze Sztokholmu do Rzymu obraz opuścił Szwecję. W 1689, po śmierci Krystyny, „Poetę” odziedziczył kardynał Decio Azzolini. W 1721 roku obraz znalazł się we Francji w kolekcji księcia orleańskiego. Prezentowana kopia mogła więc powstać albo w Rzymie w II połowie XVII wieku, albo we Francji w wieku XVIII. Wiemy skądinąd, że obraz w jego „okresie rzymskim” rzeczywiście kopiowano, a do dzisiaj zachowała się co najmniej jedna powstała wtedy wersja. We Francji czasów Ludwika XV równie chętnie odtwarzano kompozycje mistrzów weneckich. Wzięcie na warsztat obrazu Veronesa w środowisku paryskim tego czasu jest więcej niż prawdopodobne. Kwestię okoliczności powstania prezentowanej kopii komplikuje fakt, że na jej odwrocie znajduje się papierowa nalepka z odręcznym napisem: „A Caneru”. Inskrypcja odnosi się zapewne do Anselmo Canneriego (1533-1605), malarza związanego z Weroną i Vincenzą oraz współpracownika Paola Veronesego. Być może to jemu właściciel obrazu przypisywał autorstwo posiadanej przez siebie pracy – stąd nalepka. Autorstwo Canneriego mogły potwierdzić jednak dopiero szczegółowe badania technologiczne, dotychczas niewykonane. Pozostaje jednak faktem, że istnieją również repliki „Poety” wykonane w warsztacie i kręgu Veronesego jeszcze w XVI wieku, zanim obraz znalazł się w Pradze. Jeden z takich obrazów wystawiono na aukcji w Sotheby's 23 stycznia 2003 roku. Wcześniejszego pochodzenia obrazu nie można więc na tym etapie wykluczyć.

Obraz przedstawia trzy postaci: mężczyznę odzianego w białą-złotą szatę oraz dwie kobiety. Ta, stojąca po jego prawej stronie, ma na sobie wieniec z liści laurowych, ta po lewej, ubrana w oranżowo-błękitną suknię, znajduje się obok kamiennej figury sfinksa z opartym o nią wyszczerbionym nożem.

Ikonografia pracy nawiązuje do typowego dla kultury dworskiej tematu: Herkulesa dokonującego wyboru między cnotą (kobieta w wieniec) a występkiem (kobieta ze sfinksem i nożem). Na dworach włoskich państw podobne obrazy funkcjonowały już pod koniec XV wieku. Motyw pochodzi od greckiego filozofa Prodikosa z Keos, ale zleceniodawca obrazu znał go zapewne z popularniejszych w dobie dojrzalego renesansu „Wspomnień

o Sokratesie” spisanych przez Ksenofonta (Księga II, I, 23-25). Ksenofont podaje, że po zamordowaniu swojego nauczyciela muzyki Herkules (heros) zatłukł go lirą, na której kazano mu wcześniej grać... udał się w odosobnienie. Tam, na rozstaju dróg, ukazały mu się dwie postaci: Arete (cnota) i Kakia (występek). Każda z nich zaprezentowała Herkulesowi obrazy różnych modeli życia, każąc mu dokonać wyboru. Veronese na swoim obrazie w luźny sposób nawiązał jedynie do literackiego wzoru, przekształcając go – co typowe dla wyrafinowanej kultury dworskiej tego czasu – w elegancką, metaforyczną i pozbawioną kostiumu mitologicznego scenę. Omawiana wersja wnosi do modelu tej znanej opowieści o Herkulesie inną modyfikację. W dolnej części kompozycji widać, że nogawka spodni Poety jest rozdarta – to Kakia nadepnęła na nią swoim obcasem i rozdała ubranie Poety. Nie tyle dokonuje on więc wyboru między Występkiem a Cnotą, ile ucieka od tej pierwszej w ramiona drugiej. Na obrazie Veronesego (dzisiaj w nowojorskiej Frick Collection) znalazła się inskrypcja dopowiadająca znaczenie przedstawienia: w górnej części obrazu, na kamieniu znajdującym się ponad hermą czytamy: [HO]NOR ET VIRTUS [P]OST MORTE FLORET → Honor i Cnota rozkwitają po śmierci. Niestety na prezentowanej wersji obrazu obcięto górny pas, na którym zapewne znajdowała się analogiczna inskrypcja.

Obraz „Poeta między cnotą a występkiem” jest interesujący nie tylko ze względu na swoją nietypową ikonografię i związek z elitarną kulturą XVI wieku, lecz także na stronę formalną. Fakt zaistnienia kopii obrazu (znane jest co najmniej pięć monumentalnych obrazów tego typu) pokazuje, że na kilku europejskich dworach epoki nowożytnej bardzo ceniono sobie wypracowaną w Wenecji stylistykę. Jasny koloryt, stosowanie połyskliwych faktur, perfekcyjne opanowanie naśladowania natury i sensualność sprawiły, że moda na sztukę powstałą w Serenissimie jest osobnym zjawiskiem nowożytnej kultury artystycznej. Do rozpowszechniania malarstwa weneckiego przyczynił się nie tylko eksport dzieł, ale również ich powielanie w replikach i kopiach. Wiadomo skądinąd, że wielu niepochodzących z Włoch artystów, których posadza się o inspirowanie się malarstwem weneckim, nie tylko wykorzystywało zaczerpnięte z Veronesego, Tintoretta i Tyjcana motywy, lecz także trudniło się wykonywaniem kopii. Wysoki poziom artystyczny prezentowanego obrazu, potwierdza, że podobne zajęcie nie było w XVII i XVIII wieku drugorzędą praktyką warsztatową, ale prawdziwym wyzwaniem, którym parali się pierwszorzędni malarze. Kopie z mistrzów włoskich wykonywali w XVII wieku m.in. Jordaens i Rubens, a w wieku XVIII – Antoine Watteau.



Hercules na rozdrożu, Johann Sadeler (I) według Frederika Sustrisa, ok. 1588 - 1595

Scenogr. Bavar. Duc. Pict. et Archit. Fred. Sustris figur.

MALARZ NIEROZPOZNANY, XVII w.

Sylwiana i Andrymart z "Astrei"

olej/ płótno dublowane, 177 x 126 cm

cena wywoławcza: 50 000 zł

estymacja: 60 000 - 80 000

„Andrymart, podawszy Sylwianie ramię, zabawiał ją, jak zazwyczaj, wynurzeniami swych pierwszych chłopięcych uczuć, na co Sylwiana odpowiadała w sposób tak naiwny, iż sama dziecięcość nie mogłaby się zdobyć na słowa bardziej niewinne. Błądząc tak pośród starych drzew, usiedli oboje pod wiekowymi wierzbami, w pobliżu miejsca, gdzie toczyła swe fale rzeka. Lecz młode dziewczątko nie umiało pozostawać długo bez żadnego zajęcia, toteż znudzwszy się szybko spoczynkiem, pobiegło ku kilku wierzbom, z których jedna miała korę tak miękką i gładką, że Sylwianie przyszła ochota wyryc na niej swe imię. Wyjawszy więc z włosów szpilkę zaczęła zabawiać się nacinaniem kory w kształt liter imienia Silviane. Ujrawszy to Andrymart, stanął z drugiej strony młodego drzewka i na tej samej wysokości wypisał słowo: kocham. Gdy więc śliczna panienka skończyła pisać swe imię Silviane, dwa te słowa złączyły się w jedno 'Kocham

Silviane! Wówczas, nie zważając, co sama wypisała, i spoglądając tylko na to, co wyciął w korze Andrymart: „Kochasz”, Andrymarcie! rzekła. I któż jest ta, co cię owym natchnęła uczuciem?

– Dowiesz się, jeśli zechcesz przeczytać do końca.

– Nie widzę, żebyś tu wypisał jeszcze cokolwiek więcej.

– Przeczytaj wszystko, co jest, nie bacząc, co kto napisał, i wiedz, że ta, która wypisała wielbione przeze mnie imię na korze tego drzewa, o wiele mocniej wyryła je w moim sercu”.





Fenomen „Astrei” trudno zamknąć w etykiecie „romansu pasterskiego”, którą przypisała powieści Honoriusza d'Urfé'a historia literatury. „Astrea” jest bowiem czymś więcej niż tylko utworem literackim. Powieść ta na przestrzeni XVII wieku stała się osobnym zjawiskiem kultury przenikającym do świata sztuki, obyczajów i rytuałów dworskich. W monumentalnym, rozbitym na pięć opasłych tomów romansie zaczytywano się nie tylko we Francji, ale właściwie w całej Europie, od Lizbony po Wilno i od Sztokholmu po Neapol. Powieść błyskawicznie zyskała sobie – jak pisała Hanna Widacka – rangę „brewiarza dworzanina doskonałego, wpajając werf grzeczność i dyskreję, ceniącego elegancję i konwenans w słowach i postępowaniu, uczącego sztuki pisania listów etc.”. Przygody Astrei i Celadona oraz tuzina innych kochanków występujących na kartach powieści nauczyły europejskich dworzan nowego ideału miłości, każącego szczegółowo rozważać stan swoich ciał, ale i dusz. Mówiło się, że nad Astreą płakali nawet jezuici. Wiadomo, że zaczytywali się w powieści Jan III Sobieski i Marysieńka. Sobieski, jeszcze jako chorąży, zamierzał nawet pod wpływem romansu nabyć w Prowansji jakąś posiadłość ziemską i spędzić jakiś czas blisko mitycznej krainy Forez, w której działa się akcja Astrei.

Prezentowany obraz jest interesującym przykładem recepcji „Astrei” w sztukach plastycznych. Scena, która pojawiła się na rynku antykwarycznym w latach 80., została określona jako przedstawienie Astrei i Celadona. Przy okazji prac nad katalogiem aukcji wyszło na jaw, że ta identyfikacja jest kwestią bardziej złożoną. Astrea i Celadon przedstawiani są bowiem w sztuce w ściśle skodyfikowany sposób. Celadon zwykle ubrany jest w strój pasterski z laską i kapeluszem, a Astrea w suknię dworską z pasterską laską albo w strój wiejski. W takich kostiumach ukazani są frontyspisy siedemnastowiecznych wydań powieści, a także na rycinach eleganckiego i kosztownego

wydawnictwa „Recueil factice d'illustrations pour L'Astrée et L'Aminte z 1632 roku (powtórnie wydany w 1660). Ikonografię grafik powielają obrazy, dekoracje ceramiki i gobeliny. Postaci na prezentowanej pracy mają na sobie jednak stroje wyraźnie dworskie (amarantowe buty młodzieńca, bransoletka damy) i brak im pasterskich atrybutów: nic oprócz ogólnej sielankowej poetyki nie sugeruje, że mamy do czynienia z Astreą. Konsultacja z prof. Eglal Henein z bostońskiego Tufts University pozwoliła wyjaśnić omawianą kwestię. Zdaniem prof. Henein – autorki krytycznej edycji „Astrei” – prezentowany obraz nie ukazuje głównych bohaterów powieści, ale jeden z jej wątków pobocznych. „Astrea” nie jest bowiem, jak była o tym mowa wcześniej, prostym harlequinem, ale monumentalną powieścią rzeką, rozlewającą się niby telenowela do objętości kilku tomów. Na ich kartach miłość Astrei i Celadona odbija się w licznych związkach innych bohaterów.

Prezentowany obraz nie ukazuje więc – zdaniem prof. Henein – lasu Forez, ale okolice Paryża, w których rozgrywa się miłosna historia Andriamarta i Silviane (w polskim tłumaczeniu: Andrymarta i Sylwiany). Przedstawiona scena jest zaczerpnięta z trzeciego tomu powieści d'Urfé'a. W rozdziale dwunastym (III, 12, 511 recto) czytamy o dworzanach króla Meroweusza udających się na spacer. W czasie odpoczynku młodzieńca i naiwna Silviane wycięła na drzewie swoje imię, a Andriamart dopisał do niego z drugiej strony „kocham”. Chociaż obraz nie pokazuje wprost całego napisu na korze, a jedynie litery „NC” (być może nieco zatarte ostatnie litery imienia Silviane?), hipoteza prof. Henein wydaje się przekonująca. Nie znane są jednak inne redakcje tego tematu, trudno zatem osadzić przedstawienie w kontekście ikonograficznym i wykazać możliwy krąg inspiracji. Fizjonomia postaci, ich proporcje i kostiumy sugerują jednak, że autor obrazu mógł znać wspomniany już francuski zbiór rycin ilustrujących epizody z Astrei: „Recueil factice d'illustrations pour L'Astrée et L'Aminte.



32

SZKOŁA ANTWERPSKA, XVI w.

Święty Hieronim w pracowni, ok. 1550

olej/deska, 64 x 72 cm

wtórnie datowany na płaszczyźnie obrazu, na grzbiecie książki: 'MCCCCIX'

cena wywoławcza: 60 000 zł

estymacja: 66 000 - 80 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska
- kolekcja prywatna, Belgia





Nieznany malarz niderlandzki, Święty Hieronim w pracowni, ok. 1550, MNW



Albrecht Dürer, Święty Hieronim, ok. 1521, Muzeum Sztuk Pięknych, Lisbona, Wiki CC

Uważne, skierowane ku widzowi spojrzenie świętego Hieronima, jego dłoń ostentacyjnie skierowana na czaszkę i księga otwarta na miniaturze ilustrującej powtórne przyjście Chrystusa – a więc motywy – które widzimy na prezentowanym obrazie, zrobiły swego czasu w sztuce północnej oszałamiającą karierę. Schemat portretowania świętego Hieronima – wywiedziony z malarstwa Albrechta Dürera – powtarzało kilku wybitnych antwerpskich mistrzów, m.in. Pieter Coecke van Aelst, Joos van Cleve, Quentin Massys, czy Marinus van Reymerswaele, a także grono anonimowych autorów związanych z ich pracowniami. Prezentowany w naszym katalogu obraz jest dobrym przykładem recepcji tego motywu. Źródłem kompozycji należy szukać w roku 1521, kiedy niemiecki malarz Albrecht Dürer w czasie swojej artystycznej podróży po Niderlandach znalazł się w Antwerpii. To właśnie w tym mieście powstał jego słynny obraz, przedstawiający świętego Hieronima, otoczonego przedmiotami, odnoszącymi się symbolicznie do ulotności ludzkiego życia i śmierci. Obraz był artystyczną sensacją i zapoczątkował osobny gatunek łączący wanitatywne martwe natury z wyobrażeniami humanistów. W Antwerpii kompozycję Dürera przejął szereg artystów a, chociaż sam oryginalny obraz opuścił miasto jeszcze w 1521 roku, schemat powielano aż do połowy XVI stulecia. Co ciekawe, oryginalna kompozycja Dürera powstała na podstawie portretowego rysunku wykonanego z żywego modelu. Szkic znajduje się dziś w wiedeńskiej Albertinie; dzięki widniejącej na nim adnotacji znamy nawet wiek pozującego malarzowi starca – 93 lata. Obraz niedługo po powstaniu został przez artystę ofiarowany Portugalczykowi Rodrigo Fernandezowi de Almada. Pod koniec XIX wieku trafił do lisbońskiego Muzeum Sztuki Dawnej i tam prezentowany jest do dzisiaj. Patrząc na pracę Dürera nie trudno dziwić się, że robiła na antwerpskich mistrzach duże wrażenie. Artysta nie tylko pieczołowicie i realistycznie oddał ciało starca: jego zmarszczki i posiwiął lokującą się brodę, ale również zbudował jasno czytelny komunikat. Czaszka, święte księgi i krucyfiks wyraźnie pokazywały widzom, ku czemu powinien zwrócić się człowiek u kresu swojego życia, były rodzajem czytelnego komunikatu: memento mori. W Antwerpii, po 1521 roku rozwinęto

symboliczny program zarysowany przez Dürera. Najważniejszymi dodatkami do jego kompozycji były klepsydra, zgasła świeca i bogato iluminowane Pismo Święte ze sceną apokaliptycznego przyjścia Chrystusa. Niekiedy dodawano również inskrypcję „Homo bulla” – człowiek jest tylko bańką. Wszystkie te elementy najprawdopodobniej znajdowały się również na naszym obrazie. Niestety, co widać wyraźnie po prawej stronie, został on przecięty i zmniejszony. W dolnej części kompozycji widać jedynie fragment srebrnego stojaka, w którym znajdowała się świeca; nieco dalej po prawej stronie powinna stać przespływająca się klepsydra. Jak obraz mógł wyglądać przed przecięciem, możemy sobie wyobrazić patrząc na wersję znajdującą się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie i powstałą prawdopodobnie w jednym z antwerpskich warsztatów około 1550 roku. Ważnym kontekstem dla prezentowanego obrazu mogą być wersje stworzone w warsztatach dwóch mistrzów: Quentina Massysa i Pietera Coecke. Wymienić można tutaj obrazy znajdujące się obecnie w zbiorach Opactwa Park w Louvain w Belgii, w Kunstmuseum w Düsseldorfie oraz w zbiorach Clark & Kennedy w Londynie. Wszystkie obrazy powstały w drugiej ćwierci XVI wieku. Chociaż na prezentowanym w naszym katalogu obrazie można na jednej z ksiąg odcyfrować zapisaną rzymskim alfabetem datę 1509, wydaje się, że jest to późniejszy dopisek. Nawet jeśli przyjmiemy, że Dürer nie był twórcą omawianego schematu przedstawienia św. Hieronima i istniał on już w Antwerpii przed 1521 rokiem, stylistyka prezentowanej pracy każe ją osadzić w II ćwierci XVI wieku. Postarząca obraz data nie musi jednak być nowszą, czyli XIX-wieczną manipulacją. Wiadomo bowiem, że wtórne inskrypcje i wtórne sygnatury nanoszono na obrazy jeszcze w XVI stuleciu.

Ciekawostką jest nietypowa proveniencja obrazu. Od XIX wieku znajdował się on w biurze jednego z członków loży masonskiej w Belgii. Na ramie znajdowała się pierwotnie niewielka plakietka z zawołaniami w języku francuskim: „Cognostre=Volouire” oraz „L'amitie est la sel de la vie”. Cognostre jest zapewne archaiczną formą czasownika „connaître” – znać/wiedzieć. Inskrypcje oznaczają więc „wiedzieć = chcieć” oraz „Przyjaźń jest solą życia”.



33

GILLIS MOSTAERT (1528 - 1598)

Pokłon pasterzy

olej/deska, 56,5 x 48,5 cm (wymiary w świetle ramy)

cena wywoławcza: 55 000 zł

estymacja: 60 000 - 80 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa
- kolekcja prywatna, Szwajcaria





Chrystus w ogrodzie olejku, lata 90 XVI wieku, Fundation Custodia, Paryż, Wiki CC



Pokłon pasterzy, 1577, Muzeum w Utrechcie

Gillis Mostaert na tle antwerpskiego środowiska artystycznego jawi się jako twórca wszechstronny. Podczas gdy większość malarzy jego pokolenia starała się szybko zdobyć specjalizację, Gillis z powodzeniem podejmował różne gatunki malarskie (pejzaż, sceny rodzajowe, malarstwo religijne) i nie pozwolił przypiąć sobie jednej etykiety. W XVI-stowiecznej Antwerpii – jednym z największych miast Europy i jednym z największych ośrodków artystycznych tego czasu – była to nietypowa strategia. Malarze działający pod presją konkurencji starali się zazwyczaj szybko znaleźć swoją wąską niszę i budować markę poprzez wyspecjalizowanie się w konkretnym gatunku. Gilles Mostaert, pewny swojego talentu, mógł sobie pozwolić na eksperymenty i różnorodność. Wśród wielu artystycznych twarzy, oprócz „artysty od pejzaży” i „artysty od scen miejskich” nie zabrakło miejsca na „zręcznego naśladowcę Hieronima Boscha”, ale też wynalazcę nowych form i nowych schematów przedstawieniowych. Jedną z takich innowacji było opracowywanie do religijnych obrazów niezwykle malowanych ram. Wiadomo, że niektóre z religijnych obrazów Mostaerta oprawione były w ramy-obrazy, zaludnione epizodami odnoszącymi się do głównej sceny. W przypadku prezentowanego obrazu jest to o tyle ciekawe, że znana jest jego inna wersja, obudowana taką właśnie malowaną ramą. Przedstawiono na niej czterech ewangelistów, zwiastowanie oraz nawiedzenie świętej Elżbiety (obraz, sprzedany w paryskim Cornette de Saint-Cyr w 1994 roku, znajduje się dziś w kolekcji prywatnej). Warto w tym miejscu wspomnieć również o replice „Pokłonu Pasterzy” znajdującej w Muzeum w Utrechcie – również współcześnie pozbawionej malowanej ramy, ale być może posiadającej ją w XVI stuleciu. Niewykluczone, że prezentowany obraz jest ciekawym przykładem antwerpskiego malarstwa religijnego II połowy XVI wieku. W kompozycji uderza przede wszystkim typowe dla flamandzkiego renesansu zainteresowanie

pejzażem. Podczas gdy w XV wieku Boże Narodzenie obrazowano zazwyczaj w wystawnych, niemal pałacowych wnętrzach, Mostaert postanowił zgodnie z duchem ewangelii przenieść scenę w nieco skromniejsze, plenerowe dekoracje. Na drugim planie, za grupą pasterzy rozciąga się malowniczy, pagórkowaty pejzaż. W tle widać wysokie góry – rzecz o tyle ciekawa, że ojczyzna artysty jest krajem równinnym. Widok gór Mostaert zaczerpnął albo z własnych (niestety nieudokumentowanych) podróży, albo dzieł innych mistrzów. Informacje biograficzne dotyczące Gillisa Mostaerta są stosunkowo bogate. Przyczyniła się do tego popularność artysty i fakt, że już w XVII wieku Joachim von Sandrart spisał pierwszy jego żywot. Pomogło zapewne również mocne osadzenie Gillisa w środowisku artystycznym; malarz pochodził bowiem z ważnego artystycznego klanu – flamandzkiej rodziny Mostaertów. Jego dziadkiem był słynny malarz Jan Mostaert (znany również jako Joannes Sinapius czy Mistrz z Oultremont), brat bliźniak Gillisa, Frans również był malarzem. Jedynie jego ojciec był, jak pisze Sandrart, „artystą niższego szczebla”. Gillis kształcił się początkowo razem z bratem u pejzażyisty Herriego met de Blesa, a potem u naśladowcy Hieronima Boscha, Jana Mandijna. Wiadomo, że do 1555 Gillis był już członkiem Gildii św. Łukasza. Wiadomo, że przyjaźnił się z kilkoma antwerpskimi malarzami: Pieter Balten i Crispin van den Broeck byli ojcami chrzestnymi jego dzieci. Chociaż za życia artysty jego obrazy były chętnie kupowane do gabinetowych kolekcji, wiadomo, że Gillis zmarł w długach. Oprócz scen religijnych z jego warsztatu wychodziły przedstawienia jarmarków, zabaw wiejskich, pejzaże zimowe, sceny ilustrujące cykl czterech pór roku, obrazy piekieł oraz liczne obrazy alegoryczne. Prawdopodobnie Gillis Mostaert współpracował również z kilkoma antwerpskimi malarzami, malując sztafaje na pejzażach Cornelisa Dalema, Martina van Cleve oraz Jacoba Grimmera.



Simon Frisius, Portret Gillis Mostaert, 1610 r.



34

KRĄG CORNELISA CORTA I DENISA CALVAERTA, XVI/XVII w.

Sceny z życia Marii: Prezentacja Marii oraz Ofiarowanie Jezusa w świątyni

olej/blacha miedziana, 41,5 x 30,5 cm
opisany na odwrociu białą farbą: '2.D.' oraz '4.D.'

cena wywoławcza: 90 000 zł

estymacja: 110 000 - 130 000





Cornelis Cort (wg Federico Zuccaro), Prezentacja Chrystusa w świątyni, ok. 1570 r.

Numery znajdujące się na odwrociach prezentowanych obrazów: 2 i 6, sugerują że nawet jeśli dziś stanowią one parę, musiały pierwotnie być częścią większego zespołu. Bez wątpienia był to cykl poświęcony życiu Marii. Pozycję 2 (reprodukowaną prezentację Marii w świątyni) poprzedzała zapewne scena narodzenia Marii. Dalej powinny sytuować się sceny Zwiastowania, Nawiedzenia, Boże Narodzenie i wreszcie scena opisana na odwrocie jako 6: Ofiarowanie Jezusa w świątyni. Dla sceny Prezentacji Marii w świątyni udało się przy okazji pracy nad katalogiem odnaleźć pierwotny wzór graficzny: jest to miedzioryt czynnego we Włoszech Holendra, Cornelisa Corta (1533-1578). Jedyne istotne różnice między olejnym obrazem a grafiką dotyczą wielkości figur Anny i Marii (na obrazie zostały one pomniejszone), sposobu opracowania chmur oraz roślinności na pierwszym planie. Dla drugiej sceny, ofiarowania Jezusa w świątyni, nie udało się co prawda odnaleźć bezpośredniego wzoru graficznego, ale jedna z postaci przedstawiona na obrazie (dziewczyna trzymająca na głowie koszyk z dwiema gołębicami) w nieco zmienionej formie znajduje się na grafice Cornelisa Corta przedstawiającej scenę o tym samym temacie. Postać klęczącej Marii w kilku detalach przypomina z kolei św. Annę z grafiki Corta przedstawiającej narodziny Marii. Wszystkie trzy wspomniane prace Corta powstały na podstawie rysunków lub obrazów Federico Zuccaro. Kogokolwiek anonimowy autor prezentowanych scen chciał naśladować – Cornelisa Corta, czy Federico Zuccaro – punktem odniesienia dla jego sztuki był rzymski manieryzm. Prezentowaną parę

prac można datować na III ćwierć XVI stulecia i łączyć z kręgiem Denisa Calvaerta, flamandzkiego artysty działającego we Włoszech, który nie tylko często inspirował się rzymskimi manierystami (Zuccaro), ale również wykorzystywał grafiki Corta (z jego kręgiem wiąże się malowane na blasze Zwiastowania powielające kompozycje holenderskiego grafika). Fakt posługiwania w sztuce końca XVI wieku wzorami wywiedzionymi z malarstwa Zuccariego, artysty współcześnie raczej mało znanego szerokiej publiczności, nie powinien dziwić.

Za życia bracia Federico i Taddeo Zuccaro uchodzili za jednych z najważniejszych rzymskich manierystów i zrobili ogromne jak na tamte czasy kariery. Pracowali dla papieża Juliusza III i Pawła IV, ważnych rodzin rzymskich (np. Matteich i Farnese), czy florenckiego klanu książęcego della Rovere. Federico w istotny sposób przysłużył się ponadto rozwojowi rzymskiej Akademii św. Łukasza. Czynny był również przez kilka lat w Anglii i Hiszpanii (pracował w Escorialu). O jego randze niech świadczy choćby fakt, że w Teutsche Academie Joachima von Sandrarta jego portret znajdował się naprzeciwko wizerunku boskiego Michała Anioła, uznanego od czasów Vasariego za największego żyjącego kiedykolwiek artystę. O popularności jaką odniosła sztuka Zuccarich świadczy nie tylko długa lista ich zleceńodawców, ale również fakt powielania ich kompozycji w grafice. Federico Zuccari współpracował wielokrotnie ze wspomnianym już Holendrem Cornelisem Cortem.

Z jego prac znamy nie tylko maryjny cykl Zuccariego, ale także zespół jego prac o tematyce historycznej.



Cornelis Cort (wg Taddeo Zuccaro), Prezentacja Marii w świątyni, ok. 1570 r.

35

NAŚLADOWCA MALARZY Z RODZINY
DAL PONTE Z BASSANO DEL GRAPPA,
XVIII w.

Pokłon Trzech Króli

olej/plótno dublowane, 105 × 154,5 cm

cena wywoławcza: 30 000 zł

estymacja: 37 000 - 50 000



„Po pierwsze, musimy bezwzględnie przyjąć za fakt to, co już dawna wyparto ze świadomości: sztuka, zarówno ta powstająca na północ od Alp, jak i ta powstająca na południe od nich, wytworzyła szereg obrazów dewocyjnych, na których genitalia Dzieciątka czy też zmarłego Chrystusa są tak wyraźnie podkreślone, że trzeba widzieć w tym motywie swego rodzaju ostentatio genitalium porównywalne z kanonicznym ostentatio vulnerum, czyli eksponowaniem ran. Na setkach religijnych dzieł (...) głównym motywem jest bowiem bądź to ostentacyjne odsłanianie płci Dzieciątka, bądź też dotykanie, osłanianie czy prezentowanie jego genitaliów. Motyw ten bywa również podkreślany w wizerunkach zmarłego Chrystusa czy też mistycznego Męża Boleści. Przez ponad pół tysiąca lat taktownie jednak nie zwracano na te kwestie uwagi. Stąd moje pierwsze pytanie: czy w dobiegającym już końca wieku dwudziestym dojrzelśmy do tego, by uznać, że temat ten wszak istnieje”.

LEO STEINBERG, SEKSUALNOŚĆ CHRYSUSA. ZAPOMNIANY TEMAT SZTUKI RENESANSOWEJ.
KRAKÓW 2013. TŁUM. M. SALWA, S. 3

Popularność obrazów ilustrujących pokłon trzech magów wynika niewątpliwie z rangi jaką wydarzeniu przypisywali średniowieczni i nowożytni teologowie. Pokłon, który Jezusowi oddali Trzej Królowie, był bowiem interpretowany jako wyraz uznania przez świat pogański chrześcijańskiego Boga i potwierdzenia faktu, że Jezus był Mesjaszem od samego początku. Prezentowany obraz można oczywiście interpretować w tym duchu; wydaje się jednak, że teologiczny kontekst pracy jest nieco szerszy niż przywołana powyżej wykładnia. Motywy, które sugerują to szersze rozumienie to nieco niesforna poza dzieciątka, jego ostentacyjna nagość i linia wzroku najstarszego króla skierowana wprost na ... genitalia Jezusa. Chociaż przywołanie tego faktu może wywołać uśmiech lub nawet wzbudzić zgorszenie, problem teologicznego aspektu seksualności Chrystusa i sposobów jej obrazowania w sztuce od lat zupełnie serio jest analizowany przez historyków sztuki (pisali o tym m.in. Daniel Arasse czy Leo Steinberg, który poświęcił zagadnieniu monumentalną, niedawno przełożoną na polski monografię „Seksualność Chrystusa”). W myśl współczesnych interpretacji i wczesnonowożytnej teologii fakt wyeksponowania na obrazie dziecięcych genitaliów i skierowanie na nie wzroku starego króla są nieprzypadkowe. Wspomniane rozwiązanie kompozycyjne ma pokazać widzowi, że magowie nie tylko oddają pokłon Jezusowi-Bogu, ale również Jezusowi-człowiekowi. Nagość Jezusa pokazuje podwójność

jego natury. Co ważne – nagość dzieciątka i jego nieformalna, naturalna poza – są w stosunku do wcześniejszych, średniowiecznych przedstawień rozwiązaniem rewolucyjnym. Działający pod wpływem prądów humanistycznych artyści zaczęli w XV wieku odchodzić od hieratycznych obrazów poważnego królującego dzieciątka, na rzecz scen bardziej ludzkich. Z czasem istotnym elementem „uczułowienia” wizerunków Chrystusa stało się nie tylko eksponowanie jego ludzkiej emocjonalności (cierpiące i krwawiące ciało Ukrzyżowanego), lecz także fizjonomii. W myśl teologii katolickiej Chrystus był przecież w pełni człowiekiem – podlegał tym samym prawom fizjologicznym co wszyscy inni: męczył się, pocił; jego ciało wyglądało dokładnie tak samo jak ciała innych ludzi. Stąd częste u włoskich artystów stało się eksponowanie nagości. Kompletnie nagiego, dorosłego Chrystusa malował i rzeźbił np. Michał Anioł. Donatello nie zawahał się w swoim realizmie oddać nawet włosów na jego podbrzuszu, odchodząc od greckiego kanonu młodych i gładkich ciał. W Wenecji, a więc śródowniku, w którym prawdopodobnie powstał prezentowany obraz (wiążany z osiemnastowiecznym naśladowcą artystów z rodziny dal Ponte z Bassano del Grappa), można również odnaleźć kilka podobnych przykładów eksponowania – ze względu na teologiczną rangę dogmatu o jego podwójnej, boskiej i ludzkiej naturze – nagości i genitaliów Chrystusa.



36

MALARZ NIEROZPOZNANY, XVIII w.

Venus z amorem (wg Nicolausa Knüpfera)

olej/plótno, 44,5 x 51 cm

cena wywoławcza: 10 000 zł

estymacja: 12 000 - 15 000







Lambert Sustris, Venus i Kupidyn, ok. 1554, Luwr; Wiki CC



Venus i Amor; Jan van der Bruggen wg Nicolaesa Knüpfera, XVII/XVIII w

Praca, która funkcjonowała dotychczas jako anonimowa Venus, jest w istocie interesującym przykładem karier tak zwanych małych mistrzów i ich oddziaływania na sztukę. Obraz, którego źródło było dotychczas nierozpoznane jest w istocie powtórzeniem kompozycji niemieckiego malarza Nikolausa Knüpfera (1609-1655). Autor pracy prawdopodobnie nigdy nie widział jednak oryginału Knüpfera, o którego losach zresztą niewiele wiadomo. Na przełomie XVII i XVIII wieku praca znajdowała się prawdopodobnie bądź we Flandrii, bądź w Paryżu, skoro jej graficzną reprodukcję wykonał w tym czasie flamandzki grafik Jan van den Bruggen (1659-1740). Pod koniec XIX wieku obraz był już w Anglii, w zbiorach rodzinny Cook z podlondyńskiego Richmond, a w 2008 roku sprzedano go na aukcji w Sotheby's. Sprawę komplikuje hipoteza o istnieniu drugiej, niereprodukowanej wersji obrazu. Zdaniem Herberta Cooka znajduje się ona w petersburskiej kolekcji Jusupowa. (J.O. Kronig, A Catalogue of the Paintings at Doughty House, Richmond, and elsewhere in the Collection of Sir Frederick Cook, red. Herbert Cook, London 1914, vol. II, poz. 272). Dla prezentowanego w naszym katalogu obrazu obie kompozycje Knüpfera stanowią jednak jedynie punkt wyjścia. Wobec potencjalnych pierwowzorów nasza kompozycja jest lustrzanym odbiciem. „Kopia” różni się również kolorystyką

i kilkoma detalami (np. brakiem rzuconych na ziemię pantofli Venus, czy brakiem postaci służącej w tle). Takie rozwiązanie sugeruje, że artysta posłużył się w pracy nad obrazem jego graficzną reprodukcją. Znałe są dwie wersje, z których anonimowy autor mógł skorzystać. Pierwsza z nich, już wspomniana, powstała w warsztacie Jana van den Bruggena na przełomie XVII i XVIII wieku. Druga, anonimowa, powstała zapewne w tym samym mniej więcej czasie. Towarzyszy jej inskrypcja dopowiadająca sens przedstawienia: Casta placent, ludud desidiose vale (J. Saxton, Nicolaus Knüpfer: An Original Artist, Doornspijk 2005, il. 46a).

Skąd u Knüpfera wzięły się te zapożyczenia? Część można oczywiście wyjaśnić faktem praktykowania młodego malarza w warsztacie Bloemaerta, jednego z najważniejszych manierystów holenderskich, garściami czerpiącego z kultury włoskiego odrodzenia. Knüpfer spędził w jego utrechckiej pracowni ponad dwa lata, po czym sam otworzył w mieście warsztat, decydując się nie powracać do rodzinnych Niemiec. Holenderska kariera Knüpfera rozwijała się na tyle dobrze, że już w 1637 roku został członkiem Gildii św. Łukasza. Wiadomo, że współpracował z Janem Bothem i Janem Weenixem. Z pracowni Knüpfera wyszło kilku wybitnych artystów, m.in. Jan Steen i Gabriel Metsu.



MALARZ NIEROZPOZNANY, XVII/XVIII w.

Zuzanna i starcy (wg Petera Paula Rubensa)

olej/plótno dublowane, 86 x 121 cm

cena wywoławcza: 24 000 zł

estymacja: 28 000 - 35 000

Prezentowany obraz jest kopią kompozycji Rubensa „Zuzanna i starcy”, obecnie przechowywanej w Galleria Sabauda w Turynie. Co ciekawe, choć na pierwszy rzut oka widać, że mamy do czynienia z powtórzeniem kompozycji flamandzkiego mistrza, obraz nie kopiuje wiernie wszystkich jego form. Najistotniejsza różnica to format: oryginał Rubensa jest poziomym prostokątem; główna scena rozciąga się przed widzami niby fryz i jest flankowana z jednej strony fontanną z delfinem, z drugiej drzewami rosnącymi w ogrodzie. Kopista zmienił format pracy orientując ją w pionie. Postaci w związku z tym są bardziej ściśnięte, balustrada i cyprysy niewidoczne. Do kompozycji dodany został za to szeroki pas nieba i nieco węższy pas ziemi na dole. Co spowodowało kopistą, że postanowił „poprawić” dzieło Rubensa? Z dużym prawdopodobieństwem można powiedzieć, że zdecydowało o tym przeznaczenie obrazu. Obrazy o tematyce historycznej i religijnej zdobyły w XVII i XVIII wieku nie tylko gabinety, lecz także wnętrza rezydencji. Prawdopodobnie wymiary konkretnego pomieszczenia mogły wpłynąć na orientację płótna. W XVII wieku biblijna opowieść o Zuzannie była tematem chętnie podejmowanym przez artystów. Wymienić można tutaj dzieła takich mistrzów, jak Tintoretto, Artemisia Gentileschi, Guido Reni czy Rembrandt. Powodzenie tematu z jakim mamy do czynienia w XVII wieku wynika z faktu, że pozwalał on godzić pozornie sprzeczne cele: chęć ukazania w sztuce nagiego kobiecego ciała oraz zilustrowanie wzniosłej moralnie biblijnej historii. Razem z Ewą

i Batrzebą Zuzanna współtworzy swoiste biblijne trio bohaterek, które można było przedstawiać nago. W teorii sztuki nowożytnej jej nagość nie była jednak nagością erotyczną, ale czymś, co określano jako „nagość heroiczna”. O jej wymowie decydują losy bohaterki. W Księdze Daniela czytamy o niej: „Pewnego dnia wyszła Zuzanna, jak w poprzednich dniach, jedynie w towarzystwie dwóch dziewcząt, chcąc się wykąpać w ogrodzie; był bowiem upał. Nie było tam nikogo z wyjątkiem dwóch starców, którzy z ukrycia jej się przyglądali. Powiedziała do dziewcząt: 'Przynieście mi olejek i wonności, a drzwi ogrodu zamknijcie, abym się mogła wykąpać'. Uczyniły, jak powiedziała, i zamknąwszy drzwi ogrodu, wyszły bocznymi drzwiami, by przynieść to, co im rozkazano. Nie dostrzegły zaś starców, ponieważ się ukryli. Gdy tylko dziewczęta odeszły, obaj starcy powstałi i podbiegli do niej mówiąc: 'Oto drzwi ogrodu są zamknięte i nikt nas nie widzi, my zaś pożądamy ciebie. Toteż zgódź się obcować z nami! W przeciwnym razie zaświadczymy przeciw tobie, że był z tobą młodzieniec i dlatego odesłałaś od siebie dziewczęta'. Westchnęła Zuzanna i powiedziała: 'Jestem w trudnym ze wszystkich stron położeniu. Jeżeli to uczynię, zasługuję na śmierć; jeżeli zaś nie uczynię, nie ujdę waszych rąk. Wolę jednak niewinna wpaść w wasze ręce, niż zgrzeszyć wobec Pana'. Zawołała więc Zuzanna bardzo głośno; krzyknęły także dwaj starcy przeciw niej. Jeden z nich pobiegł otworzyć drzwi ogrodu. Gdy domownicy usłyszeli krzyk w ogrodzie, pobiegli przez boczne drzwi, by zobaczyć, co się jej stało”. (Dn 13,15-26)



38

MALARZ NIEMIECKI, XVII/XVIII w.

Pijany Sylen (wg Antoon van Dycka)

olej/plótno dublowane, 118 x 102 cm

cena wywoławcza: 20 000 zł

estymacja: 25 000 - 35 000





Antoon van Dyck, Pijany Sylen, Galeria Dawnych Mistrzów, Drezno, Wiki CC

Prezentowany obraz jest kopią według dzieła Antoona van Dycka „Pijany Sylen”, pochodzącego z kolekcji Augusta II Sasa. Najprawdopodobniej powstała ona na dworze drezdeńskim, gdzie od połowy XVIII wieku znajduje się oryginał (obecnie jest to część zbiorów Gemäldegalerie w Dreźnie). Obraz przedstawia upojonego, bezwładnego Sylena, który wspiera się na swoich towarzyszach. Znajdujące się w tle postaci satyrów nie ustają w oddawaniu się przyjemnościom. Na tle pijanego orszaku Dionizosa, wyróżnia się postać kobiety oraz mężczyzny w czerwonej szacie. Ich młodzieńcza uroda kontrastuje z brzydotą upojonych sylenów.

Motyw pijanego Sylena ma swoje źródło ikonograficzne w kulturze starożytnej. Mitologiczny Sylen, nieodłączny towarzysz Dionizosa, to postać pół-ludzka i pół-korńska ukazywana jako uosobienie upojenia alkoholowego, nieokiełznania i zwierzęcego pierwiastka natury ludzkiej. Ikonografia obrazu nawiązuje do legendy o królu Midasie. Pasterze, przypapawszy śpiącego Sylena w winnicy królewskiej, schwytali go

i przyprowadzili przed oblicze władcy. W dowód wdzięczności za wypuszczenie Sylena, Dionizos, zobowiązał się spełnić każde życzenie króla.

Zilustrowana scena wywodzi się z tradycji flamandzkich mistrzów, takich jak Jacob Jordaens czy Peter Paul Rubens. Warto również wspomnieć, że model do szkiców Rubensa stanowiła, prawdopodobnie, antyczna rzeźba „Pijany Sylen”, znajdująca się obecnie w kolekcji drezdeńskiej. Malarstwo flamandzkie charakteryzuje afirmacja przyjemności i namacalna wręcz zmysłowość. Zamaszysty gest malarski i nasyczone barwy podkreślają charakter zabawy i poddania się rozpuście. Przedstawienia jarmarków czy świąt lokalnych nie pozbawione były satyry czy krytyki moralistycznej. Sztuka flamandzka XVIII wieku ceniona była nie tylko wśród kolekcjonerów ówczesnych. Stanowiła obiekt pożądania najważniejszych kolekcjonerów w całej Europie. Fascynacja nią jest widoczna w wielokrotnie powielanych grafikach i dziełach sztuki, powstających na podstawie reprodukowanych motywów.



Schelte Adamsz. Bolswert według van Dycka, Tryumf Sylena, przed 1659

39

MALARZ HOLENDERSKI, XVII w.

Młodzieniec z fletem

olej/plótno dublowane, 95 × 82,5 cm

cena wywoławcza: 16 000 zł

estymacja: 20 000 - 30 000





Caravaggio, Chory Bachus, Villa Borghese, Rzym, Wiki CC



Hendrick_ter_Brugghen, młodzieniec grający na fujarce, Gemäldegalerie Alte Meister, Kassel, Wiki CC

Prezentowany obraz jest dobrym przykładem promieniowania sztuki Caravaggia na kraje położone na północ od Alp. Zarówno zakomponowanie sceny, ciepła, brunatno-rdzawa kolorystyka, jak i sposób operowania światłem wskazują, że autor prezentowanego obrazu musiał znać XVII-wieczne malarstwo powstające w Rzymie. Obraz cytuje motywy obecne w słynnym autoportrecie Caravaggia „Chory Bachus”, powstałym w latach 90. XVI wieku i przechowywanym w Villa Borghese. Rozneglizowanie młodzieńca i fałdowanie jego białej bluzki, sposób ułożenia ciała czy czujne spojrzenie skierowane ku widzowi są bez wątpienia nieprzypadkowymi pokrewieństwami. Autor „Młodzieńca grającego na flecie” nie musiał jednak widzieć obrazu Caravaggia w Rzymie. Od początku XVII wieku dzieła sławnego artysty zaczęto bowiem kopiować i eksportować na północ. Dzięki transferom, a także dzięki podróżom wybitnych holenderskich malarzy, już w latach 20. XVII wieku w Utrechcie grupa miejscowych malarzy zaczęła twórczo rozwijać formułę caravaggionizmu i tworzyć, trzeci po Rzymie i Neapolu, ośrodek nurtu. Choć rozprzestrzenianie się typowej dla Caravaggia światłocieniowej manieri odbywało się głównie przy udziale tych trzech ośrodków: Rzymu, Neapolu i Utrechtu, tenebrystów nie zabrakło również we Francji czy w Niemczech. Bez względu na międzynarodowy charakter obu nurtów i możliwość czerpania inspiracji z różnych źródeł, prezentowany obraz najwięcej zdaje się

zawdzięczać nie popularnym na Północy „muzykującym” obrazom ter Brugghena, ale wspomnianemu już „Bachusowi” Caravaggia. Jest to o tyle interesujące, że tak bezpośrednie cytowanie patrona nurtu nie było wcale w I połowie XVII wieku powszechne. Caravaggioniści bardzo często odwoływali się bowiem nie tyle do konkretnych rozwiązań, ile do atmosfery i efektów znanych z obrazów Caravaggia. Znakiem rozpoznawczym wielu Caravaggionistów stało się np. światło zapalonych świecy, w obrazach Caravaggia właściwie nieobecne. Niechęć do bezrefleksyjnego naśladowania Caravaggia wynikała być może z kwestii czysto psychologicznych. Wielu artystów współtworzących rzymski caravaggionizm nie było wcale debutantami, młodzikami zachłyśniętymi osiągnięciami mistrza. Niektórzy z pierwszych Caravaggionistów byli starsi od patrona nurtu (np. Antiveduto Gramatica czy Orazio Gentileschi, ojciec słynnej malarki Artemisii), inni byli jego równoletkami lub byli tylko nieznacznie młodszy (np. Giovanni Baglione, czy Bartholomeo Manfredi). W przypadku caravaggionizmu nie mamy więc do czynienia z typową relacją mistrz – uczeń/naśladowca. W tym kontekście na „Młodzieńca grającego na flecie” patrzeć należy nie tylko jako na przykład oddziaływania rzymskiego caravaggionizmu, lecz także jego mutacji i łączenia się z innymi tradycjami – w tym przypadku popularnymi w Europie II połowy XVI i I połowy XVII wyobrażeniami muzykantów.



40

ADRIEN VAN DEVELDE (1636 - 1672)
PRZYPISYWANY

Krajobraz ze zwierzętami u wodopoju

olej/ płótno dublowane, 37,5 x 49 cm

cena wywoławcza: 28 000 zł

estymacja: 30 000 - 40 000

OPINIE:

- opinia konserwatorska Anny Derentowicz-Zakrzewskiej z 12.07.2014 r.



Przy okazji niedawnej monograficznej wystawy Adriaena van de Velde w amsterdamskim Rijksmuseum kuratorzy pisali o artyście: „Przez większość swojego krótkiego życia (artysta zmarł w wieku 35 lat) był postrzegany jako jeden z największych artystów siedemnastego wieku. Za życia był znany jako wybijający się malarz zwierząt i ludzi. Jego pośmiertna sława trwała aż do połowy XX wieku. Dziś publiczność niemal nie zna jego nazwiska (...). Syn słynnego malarza marynisty, Willema van de Velde Starszego, i brat równie sławnego Willema van de Velde Młodszego, cudowne dziecko, Adriaen został pejzażystą – i fenomenalnym grafikiem. Jego studia postaci i zwierząt – zazwyczaj rysowane sangwiną – są postrzegane jako subtelne przykłady gatunku. Te rysunki pokazują, że artysta skrupulatnie przygotowywał się do malowania swoich pejzaży. Inni malarze regularnie prosili go, aby malował postaci w ich krajobrazach i pejzażach miejskich”. Prezentowany „Krajobraz ze zwierzętami u wodopoju” – przypisywany van de Veldemu – w sugestywny sposób pokazuje, że siedemnastowieczna holenderska publiczność nie myliła się w swoich entuzjastycznych ocenach. Kameralna kompozycja emanuje subtelnym poetyckim wdziękiem. Różowo-błękitne niebo sugerujące ciepły letni

wieczór, spokojne, dostojne zwierzęta, pogrążeni w pracy ludzie – wszystkie te typowe dla de Velde’a motywy są rodzajem recepty na udane i harmonijne dzieło sztuki. Elementami prezentowanego pejzażu, o których warto wspomnieć, są ponadto typowe dla holenderskich italianistów motywy antycznych ruin znajdujących się na drugim planie i portretowo niemal oddane figury zwierząt. Zainteresowanie de Velde’a malowaniem krów można zresztą wytłumaczyć nie tylko jego pasją naturalistą, ale również... politycznym kontekstem jego sztuki. W XVII-wiecznej Holandii krowy nie były po prostu zwierzętami, ale również nieformalnym symbolem rolniczej prosperity Republiki. Na obrazach współczesnych de Velde’owi artystów, takich jak np. Paulus Potter, zwierzęta zyskiwały niekiedy rangę emblematu i symbolu gospodarczej siły państwa. Na prezentowanym – włoskim w stylu – pejzażu ta lokalno-patriotyczna tematyka jest oczywiście wyciszona. Nie zmienia to jednak generalnego kontekstu w jakim obraz musiał początkowo funkcjonować. Patrząc na „Zwierzęta u wodopoju” nie sposób nie pomyśleć o nim również w kontekście twórczości dwóch innych holendrów: Jana Wijnantsa i Philipsa Wouwermana, pod których kierunkiem studiował de Velde.



41

NAŚLADOWCA NICOLAESA BERCHEMA, XVII/XVIII w.

Pejzaż z antycznymi ruinami

olej/plótno, 49,5 × 62 cm

cena wywoławcza: 15 000 zł

estymacja: 17 000 - 25 000

Choć sztuka Holandii kojarzona jest zazwyczaj z „narodowym” stylem i fascynacją kulturą rodzimą, w rzeczywistości kilka środowisk artystycznych tego kraju pozostawało pod silnym wpływem sztuki włoskiej. Wśród inspiracji włoskich, obok caravaggionizmu, istotny punkt odniesienia dla malarzy holenderskich stanowili pejzażyści ze szkoły rzymskiej. Prezentowana kompozycja wpisuje się właśnie w ten nurt, nurt italianizujących krajobrazów wzbogaconych rodzajowym sztafażem.

Należy ją wiązać z pracownią lub nieznanym naśladowcą Nicolaesa Berchemy. Obraz jest wiernym, ale nieco pomniejszonym, powtórzeniem jego pracy „Kamienisty pejzaż z antycznymi ruinami” (Stara Pinakoteka, Monachium). Środkowy fragment obrazu ukazujący siedzącą na osie kobietę z wyciągniętą ręką wydaje się być

zapożyczony z obrazu Berchemy „Zwierzęta u wodopoju” (Muzeum Puszkina, Moskwa), kostium modelki możemy z kolei odnaleźć na kompozycji „Pasterze wśród ruin rzymskich” (Galeria Księcia Wilhelma V, Haga). Każe to sytuować pracę na rok ok. 1657, a więc przypadający zaraz po powrocie Berchemy z Italii.

Berchem uchodzi w historii sztuki za jednego z najważniejszych holenderskich italianistów. W młodości zetknął się z warsztatami Pietera Claesza, Jana van Goyena, czy Claesa Moeyaerta. Wiadomo, że podróżował z innym wybitnym pejzażyście, Jakubem van Ruisdaelem. Do Włoch pojechał prawdopodobnie między rokiem 1650 a 1656.

Po powrocie osiadł na stałe w Amsterdamie gdzie tworzył przede wszystkim krajobrazy i sceny rodzajowe ukazujące pasterzy, wojskowych i robotnicy nadmorskich portów.



ROSSA DA TIVOLI (1657 - 1706) PRZYPISYWANY

Scena pasterska

olej/plótno dublowane, 93,5 x 106 cm

cena wywoławcza: 70 000 zł
estymacja: 80 000 - 90 000

Prezentowany obraz wpisuje się w tradycję scen pasterskich, utrzymanych w typie włoskim i typowych dla pochodzącego z Niemiec artysty, Rossa da Tivoli. Kompozycja obrazu, co typowe dla prac Rossy jest wyważona. Mały pasterz i otaczające go zwierzęta zostały oddane z dbałością o szczegóły i indywidualizacją. Ta staranność nie powinna dziwić. Znany ze swojego zamiłowania do natury Rossa utrzymywał na potrzeby swojego malarstwa całą menażerię. Ciepła, rdzawo-żółta kolorystyka i wycucie w operowaniu światłem nadają scenie marzycielski, sentymentalny charakter. Farba nakładana jest szybko, szerokimi pociągnięciami pędzla. Głębokie kontrasty wzmacnia blask kopuły nieba.

Fascynacja scenami pasterskimi zyskała szczególne znaczenie w malarstwie barokowym na terenie Włoch i szybko rozprzestrzeniła się po Europie. Sielankowe, pasterskie sceny odwoływały się do marzeń o idealnym, pełnym szczęścia i spokoju, świecie. Ukazanie w sielskim pejzażu niespiesznego życia pasterzy wywodzi się z literatury starożytnej Grecji, choć paradoksalnie to Rzymianie (i dzieła Wergiliusza) stworzyli topos obrazu Arkadii – wyidealizowanej krainy przyjemności, gdzie pasterze mogą uprawiać poezję i muzykę, żyjąc w harmonii z naturą. Motywy

pasterskiej Arkadii powrócił w sztuce w XV wieku za sprawą poematu Jacopa Sannazara. Ilustracje do niego stały się jednym z pierwszych wzorów obrazowania tematu, który na przestrzeni XVII i XVIII wieku był podejmowany zarówno przez pejzażystów, jak i artystów specjalizujących się w scenach rodzajowych.

Rossa da Tivoli, a właściwie Philip Peter Roos, był jednym z najważniejszych artystów malujących pasterską Arkadię. Artysta szkolił się początkowo u ojca – autora portretów i scen pastoralnych. Następnie wyjechał do Włoch, gdzie jego nauczycielem został malarz i dekorator Giacinto Brandi. Roos osiadł w Tivoli pod Rzymem, gdzie utrzymywał całą menażerię zwierząt służących mu jako modele do obrazów. Był związany ze stowarzyszeniem Schildersbent, zrzeszających malarzy niemieckich, holenderskich i flamandzkich mieszkających w Rzymie. Malował szybko, często metodą alla prima (czyli nie stosując podmalówki i kładąc farbę bezpośrednio na zagruntowane płótno), co przyczyniło się do nadania mu przydomku Mercuris. Na tle innych malarzy scen pasterskich, dzieła Roosa wyróżniają się przede wszystkim mistrzowskimi studiami z natury, drobiazgowym odwzorowaniem zwierząt i dzikimi, nostalgicznymi pejzażami w tle.



KRĄG PHILLIPSA WOUWERMANA (1619 - 1668)

Scena myśliwska

olej/plótno dublowane, 40 x 51,5 cm

cena wywoławcza: 24 000 zł

estymacja: 27 000 - 35 000

OPINIE:

opinia konserwatorska Anny Derentowicz-Zakrzewskiej z 16.01.2015 r.

Ikonografia prezentowanej pracy karze sytuować jej autora w kręgu haarlemskiego malarza, Philipa Wouwermana. Podobnie komponowane sceny myśliwskie, osadzone w malowniczym pagórkowatym pejzażu, były jednym z najczęściej podejmowanych przez artystę tematów. Przyniosły mu one nie tylko niebagatelną fortunę (autor żywotu Wouwermana, Houbraken pisał, że zostawił on córce w posagu 20 000 guldentów), ale również wieloletnią sławę. Popularność Wouwermana trwała jeszcze przez cały XVIII wiek (duże zbiory jego obrazów trafiły wtedy do Drezna i Petersburga). Spośród kontynuatorów jego sztuki można wymienić nie tylko najbliższych współpracowników, którzy przejęli warsztat po śmierci mistrza (brat Peter), ale również szereg uczniów (Nicolaes Ficke, Jacob Warnars, Emanuel Murat). Na osiągnięcie sukcesu Wouwerman musiał jednak długo czekać. Wiadomo, że w młodości prowadził życie raczej awanturnicze. W 1638 roku uciekł z rodzinnego miasta do Hamburga, zabierając ze sobą „narzeczoną” bez zgody jej ojca. Prawdopodobnie

podróżował potem do Francji i Włoch. Tematyka jego sztuki sugeruje, że musiał zetknąć się nie tylko ze światem myśliwych, ale również rzeczywistością żołnierską (w dobie wojny trzydziestoletniej nie było to trudne). Stabilizację i sukces materialny osiągnął dopiero pod koniec życia (umierał w wieku lat 48); był właścicielem kilku domów w Haarlemie.

Geneza sztuki Wouwermana jest równie złożona, co losy jego artystycznej kariery. Niewiele wiadomo o pierwszym nauczycielu artysty – jego ojcu, Pouwelsie Joostszu Wouwermanie. Jeśli rzeczywiście, jak chcą niektórzy biografowie, jego kolejnym mistrzem był Frans Hals, nie wydaje się, żeby odegrał on w formowaniu się plastycznego języka artysty jakąkolwiek rolę. Duży wpływ wywarła za to na jego sztukę tradycja bambocianti, italianizujących scen rodzajowych osadzonych w pejzażu. Niewątpliwie Wouwerman dobrze znał dzieła Pietera van Laera, który zmarł w 1642 roku, a więc w tym samym czasie, kiedy Wouwerman rozpoczął niezależną karierę.



NAŚLADOWCA HENDRICKA VERSCHURINGA (1627 - 1690)

Obozowisko

olej/plótno dublowane, 59,5 x 72,5 cm

cena wywoławcza: 12 000 zł

estymacja: 15 000 - 20 000 zł

POCHODZENIE:

- American & European Paintings, 14. I I. 2008, Skinner, Boston, poz. 35

LITERATURA:

- katalog aukcji American & European Paintings, 14. I I. 2008, Skinner, Boston, poz. 35

- kolekcja prywatna, Polska

Chociaż prezentowany obraz zdradza pokrewieństwo ze sztuką dwóch Holenderskich artystów: Hendrick Verschuring i Philipsa Wouwermana, wydaje się że anonimowy autor inspirował się przede wszystkim tym pierwszym. Odwołania do twórczości Verschuringa widoczne są między innymi w sposobie ukazania tematu oraz kompozycji. Para postaci ukazana na pierwszym planie nawiązuje do figur z obrazu „Miłotna para w stajni” (kolekcja prywatna). Rozpychający ramy płótna pejzaż w tle, zwieńczony świetlistym, perłowo-błękitnym niebem odpowiada obrazowi Verschuringa „Kawaleria atakująca fortyfikację” (National Gallery w Londynie). Wpływy Wouwermana w obrazie inspirowanym Verschuringiem, choć słabsze, można wytłumaczyć specyficznym zjawiskiem holenderskiej

sztuki: warsztatową współpracą kilku artystów nad jednym obrazem. Wiadomo bowiem, że niekiedy na obrazach Verschuringa konie malowane były przez innego mistrza – Philipsa Wouwermana. Twórczość Verschuringa i malarzy działających w orbicie jego pracowni zaliczana jest wraz z malarstwem Jana Baptista Weenixsa czy Michaela Sweerts do grupy Bambocciati – artystów północnych specjalizujących się w italianizujących pejzażach. Verschuring pochodził z Groningen, jego pierwszym mistrzem był Dirck Govertsz z Gorkum. Następnie, artysta skończył się u Jana Botha (również italianisty) po czym wyjechał do Utrechtu. Odbił podróż do Rzymu i Wenecji, gdzie jego prace cieszyły się dużą popularnością. We Włoszech spędził około dziesięciu lat.



45

MALARZ HOLENDERSKI, XVII w.

Brzeg morza z klifami

olej/deska, 23 x 29,5 cm

cena wywoławcza: 9 000 zł

estymacja: 10 000 - 15 000 zł



46

SZKOŁA FLAMANDZKA, XVII w.

Pejzaż z wędrowcem

olej/deska, 33,5 x 55,5 cm
widoczne odpryski malatury

cena wywoławcza: 9 000 zł
estymacja: 10 000 - 20 000

Najbardziej intrygującym elementem prezentowanego pejzażu jest niewątpliwie jego środkowa część. Widzimy na niej szmaragdowo zielone łąki, sylwetkę miasta i błękitne góry zamykające linię horyzontu. Świetlista niemal kolorystyka tej części obrazu kontrastuje mocno z pochmurnym i ciemnym niebem oraz groźnie uginającymi się na wietrze konarami drzew. To rozwiązanie wynika nie tylko z obserwacji natury (przed burzą często da się zaobserwować na horyzoncie miejsca, gdzie jeszcze świeci słońce), ale również z zakorzenienia obrazu w tradycji flamandzkiego krajobrazu. Podobne szmaragdowo-szafirowe pejzaże malowało kilku mistrzów związanych z Brukselą (Peiter Brueghel) i Antwerpią (Joos de Momper, Samuel van den Hecken, Martin Ryckaert). Motyw

zdradza nie tylko fakt używania przez artystów drogich pigmentów, ale również znajomość praw perspektywy powietrznej i perspektywy barwnej (przede wszystkim za pośrednictwem traktatu Leonarda da Vinci). Im dalej w przestrzeń pejzażu tym tony i barwy przedmiotów bledną, stając się bardziej niebieskawe; kształty stają się zamglone. Efekt wzmacnia gradacja kolorów: od najcieplejszych (brązy pierwszego planu), przez wygaszone (zielenie) po chłodne partie srebrzysto-błękitnych gór i miasta. W sztuce flamandzkiej podobne rozwiązania pojawiają się już na początku XVI wieku i są powielane aż do połowy XVII stulecia. Prezentowany obraz zdradza najwięcej analogii z dziełami powstałymi w Antwerpii w II ćwierci XVII wieku.



47

SZKOŁA WŁOSKA, XVII/XVIII w.

Pejzaż z ruinami antycznymi

olej/plótno dublowane, 58 x 73 cm

cena wywoławcza: 9 000 zł

estymacja: 10 000 - 15 000



48

LAURENTIUS DE NETER (ok. 1604 - 1652)

Mężczyzna grający na lutni

olej/deska, 32 x 23 cm

cena wywoławcza: 16 000 zł

estymacja: 18 000 - 25 000



Biografia pochodzącego z Elbląga Laurentiusa de Netera do niedawna jeszcze była dla historyków sztuki zestawem kilku prostych zdań zaczynających się od "urodził się", "tworzył" i "zmarł". Ze względu na prowadzone w ostatnich latach badania archiwalne i wzmożony wzrost zainteresowania transferami artystycznymi (de Neter pracował zarówno w Gdańsku, Amsterdamie jak i Middelburgu) wiemy o malarzu coraz więcej. Urodził się zapewne około 1604 roku, skoro już w 1612 odnotowany jest jako uczeń elbląskiego gimnazjum. Choć mogło by się dzisiaj wydawać, że elblaskie pochodzenie artysty dawało mu etykietę prowincjusza, rzecz jest bardziej złożona. Na przełomie XVI i XVII wieku Elbląg znalazł się w centrum polityczno-ekonomicznych rozgrywek: kiedy jesienią roku 1576 sejm odmówił Stefanowi Batoremu uchwalenia podatków na wojnę, król ogłosił banicję Gdańska i skierowanie polskiego handlu bałtyckiego do Elbląga. Ze zwykłego miasta Rzeczypospolitej Elbląg stał się w krótkim czasie (i na krótko) konkurentem gdańskiej metropolii. Rozwój miasta zachamowała dopiero w latach 20. XVII wieku wojna polsko-szwedzka o ujście Wisły i Potop. Naukę malarstwa de Neter rozpoczął jednak nie w rodzinnym mieście, ale w sąsiednim Gdańsku. Uczył się u najważniejszego (i prawdopodobnie najzamożniejszego) malarza tego środowiska Izaaka van den Blocke. Pochodzący z artystycznego klanu rzeźbiarzy van den Blocke pełnił funkcję głównego malarza miasta, działał na rzecz rady miejskiej dekorując m.in. stropy ratusza słynnymi dziś alegoriami. De Neter wstępując do jego pracowni otwierał sobie drogę do lukratywnych i prestiżowych zamówień lokalnego patrycjatu. De Neter nie prowadził jednak życia osiadłego wiadomo, że latach 1635 - 1638 był w Holandii. Odnotowuje go Amsterdamska loteria i dokumenty z Middelburga w Zelandii. Podróżował również po Francji, Angli i Niemczech. Do Gdańska artysta wrócił w 1640, ale nie zdecydował się na wstąpienie do lokalnego cechu malarzy. Zapewne ze względu na swoje związki z włodarzami miasta uzyskał zgodę Rady Miejskiej na prowadzenie warsztatu i obrót dziełami sztuki bez przynależenia do miejskiego cechu. Wiadomo, że pod koniec życia mieszkał w miejscu obecnej ulicy: Nowe Ogrody, za grodzkim podwalem. Zmarł 17 czerwca 1652 roku. Chociaż tworzył zarówno portrety jak i sceny religijne,

główną gałęzią jego sztuki było malarstwo rodzajowe. Jego wielofigurowe kompozycje, obrazujące zazwyczaj zabawy eleganckich mieszczan, przypominają płótna holenderskiego malarza Anthoine'a Palamedesza (czynnego od lat 20. XVII wieku aż do śmierci w 1673 roku). Trudno powiedzieć gdzie konkretnie de Neter zetknął się ze sztuką Palamedesza. Holender mieszkał kolejno w Delft, Haarlemie i na starość, już po tym jak de Neter opuścił miasto, w Amsterdamie. Być może więc de Neter widział jedynie kilka obrazów mistrza w czasie swoich, licznych przecież, podróży po Europie?

Co ciekawe, prezentowana praca przedstawiająca eleganckiego, ubranego na czarno lutnistę, nie zdradza wyraźnych wpływów, celującego w barwne i wielofigurowe sceny, Palamedesza. Niewielkiego formatu obraz wykazuje za to kilka analogii z pracami samego de Netera. Wymienić można tu "Elegancką parę" (obraz sprzedany w Sotheby's w 2000 roku), "Eleganckie towarzystwo we wnętrzu" (Christie's, 2005), czy dwie wersje "Młodego lutnisty we wnętrzu" z 1631 roku (kolekcja Miele Bielefeld oraz kolekcja rywatna Szwajcarska; wszystkie wymienione obrazy można zobaczyć w bazie Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis; rkd.nl). Na uwagę zasługuje również sam temat przedstawienia. W siedemnastowiecznej Holandii niewielkie, gabinetowe obrazy przedstawiające muzykantów były bardzo popularne. Geneza gatunku sięga jeszcze przełomu XV i XVI wieku, kiedy popularne stały się motywy dworskich muzyków (np. grafiki Israhela van Meckenem, czy miedzioryt Hansa Brosamera z 1537 roku przedstawiający młodego lutnistę). W XVI i XVII wieku przedstawienia muzyków niosły często treści alegoryczne: wchodziły niekiedy w skład serii obrazujących zmysły (w tym przypadku słuchu), albo były alegoriami temperamentu sangwiników (grafiki Jacoba de Gheyn II). Najczęściej sceny ukazujące muzykantów wyrażały jednak tematykę miłosną. Liczne w holenderskiej sztuce arie i duety, lekcje muzyki i koncerty przypisują muzyce podobną funkcję, co ówczesna poezja. Świetną ilustracją dwuznaczności samotnego koncertu może być grafika flamandzkiego artysty Jana van Haelbecka z około 1615. Podczas gdy patrząc na elegancko ubraną damę, można pomyśleć, że oddaje się ona wyrafinowanej rozrywce, tekst sonetu dopowiada bardziej frywolne konteksty tej intymnej rozrywki.

ENIGME IOYEUSE, pour les bons esprits.



SONNET.

Pour le plus doux esbat que ie puisse choisir,
Souuent apres disner, craignant qu'il ne m'ennuye,
Ie prends le manche en main, ie le talle & manie,
Tant qu'il soit en estat de me donner plaisir.

Sur mon liét ie me iette, & sans m'en dessaisir
Ie l'estrains dans mes bras, sur mon sein ie l'appuye:
Puis remuant bien fort, d'aïse toute rauie,
Entre mille douceurs i'accomplis mon desir.

S'il aduient par mal'heur, quelquefois qu'il se lasche,
De la main ie le dresse, & derechef ie tasche
A iouïr du plaisir d'un si doux maniment.

Ainsi mon bien-aymé, tant que le nerf luy tire,
Me contente, & me plaist: puis apres doucement,
Lasse, non assouie, en fin ie me retire.

*Viva sui in syluis, tandem percussa securi,
Dum vixi tacui, mortua dulce cano.*

SZKOŁA FRANCUSKA, XVII w.

Odpoczynek Diany

olej/plótno dublowane, 92,5 x 73,5 cm
 obraz pierwotnie w formie owalnej, w późniejszym czasie w wyniku
 dodania naroży otrzymał formę prostokąta

cena wywoławcza: 30 000 zł
 estymacja: 50 000 - 80 000

Prezentowany obraz jest przykładem jednego z najciekawszych fenomenów dworskiej kultury arystokratycznej: portretu alegorycznego. Odpoczywająca pod drzewem roznegliżowana kobieta daje się łatwo zidentyfikować jako bogini polowań, Diana – świadczą o tym rekwizyty: łuk i kołczan ze strzałami, na których trzyma dłoń i półksiężyc znajdujący się w diademie na jej głowie. Równocześnie realistyczny sposób opracowania twarzy modelki i brak silnej idealizacji każe widzieć w obrazie portret. Fakt, że francuska arystokratka zleciła przedstawić się jako antyczną boginię nie powinien dziwić. Znamy kilkadziesiąt obrazów na których siedemnastowieczna szlachta i przedstawiciele rodów królewskich przedstawiani byli w kostiumach Neptuna, Herkulesa, Wenus i innych postaci załudniających Olimp. Z podobnym utożsamianiem się mamy do czynienia również w zachowanej korespondencji

współczesnych (np. słynnych listach pani de Sevigne, czy listach Jana III do Marysieńki)

Ważnym kontekstem dla prezentowanego obrazu są portrety ukazujące faworytę Henryka II Walezjusza, Dianę de Poitiers. Wpływową metresę króla przedstawiano bardzo często z atrybutami Diany. Co ważne, podobnie jak na prezentowanej pracy, na portretach Diany de Poitiers widzimy ją często z obnażonym biustem, co podkreślać miało nie tylko urodę portretowanej, ale także jej płodność i szlachetne urodzenie. Prezentowany obraz, choć późniejszy, wykorzystuje ikonograficzną tradycję zbudowaną właśnie na potrzeby reprezentacji Diany de Poitiers w latach 40. XVI wieku. W siedemnastym wieku podejmowali je tworzący dla francuskich elit malarze Amboise Dubois (1540-1614) i Claude Deruet (zm. 1660).



50

KRĄG JANA KUPETZKY'EGO (1667 - 1740)

Portret mężczyzny w stroju polskim, ok. 1720 r.

olej/plótno, 90 x 62 cm

cena wywoławcza: 55 000 zł

estymacja: 60 000 - 80 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska,
- kolekcja prywatna, Austria



Prezentowany obraz wiązany jest z kręgiem Jana Kupetzkiego, jednego z najważniejszych artystów działających w XVIII stuleciu w Europie Środkowej. Zarówno sposób ujęcia portretowanego, sposób opracowania jego stroju, brązowa, ciepła kolorystyka jak i kilka cech fizjonomii znajdują analogie w pracach powstałych w pracowni czeskiego mistrza. Wspomnieć tu trzeba przede wszystkim o fajcie, którą odnaleźć można na „Portrecie stojącego mężczyzny” sprzedanym w Amsterdamie na aukcji Christie’s w grudniu 2015 roku, Portrecie Kreisingera z 1735 na którym widzimy podobne nakrycie głowy oraz o przypisywanym artyście „Portrecie myśliwego”, na którym model wydaje się w kilku elementach fizjonomii podobnych do mężczyzny z prezentowanego portretu. W obrazie dużo ciekawsze niż te pojedyncze powinowactwa z oeuvre Kupetzkiego wydaje się jego zakorzenienie we francuskiej i holenderskiej tradycji przedstawieniowej. Późnobarokowa sztuka Kupetzkiego bardziej niż w austriackim, czy niemieckim malarstwie jego czasu czerpała bowiem ze sztuki Zachodu. Co ciekawe artysta nigdy nie odwiedził ani Francji, ani Holandii. Sztukę tych regionów poznał przede wszystkim w Rzymie w którym spędził na przełomie XVII i XVIII wieku dekadę. Niewątpliwie najmocniej oddziaływała na niego formuła portretu arystokratycznego uprawiana na łonie paryskiej Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby (jej filia działała również w Rzymie) i sztuka Rembrandta. Kupetzki pochodził z rodziny rzemieślniczej, która pod koniec XVII wieku,

ze względu na targające Czechami konflikty religijne musiała przenieść się na Węgry. Paradoksalnie, protestant Kupetzki edukację artystyczną odebrał na katolickich Morawach, pod skrzydłami Szwajcara, Benedikta Claussa. W 1684 razem z Klaussem wyjechał do Wiednia; trzy lata później był już w Rzymie. Uniezależnił się około 1700 roku. W 1707 roku znalazł się w Wiedniu, gdzie nawiązał relacje z czeską kolonią artystyczną. Wiadomo, że w 1711 roku sportretował w Karlowych Warach podróżującego podówczas po Europie cara Piotra I. W 1716 roku spotkał się w Pradze z „czeskim Rubensem”, Piotrem Brandlem. Ze względu na wyznanie protestanckie Kupetzki nie zdecydował się osiąść na stałe ani w katolickim Wiedniu, ani Pradze. Na początku lat 20. wyjechał z rodziną do Norymbergi i tam pozostał do końca życia. W XVIII wieku był przez publiczność rozpoznany jako malarz czeski. Dokumenty z epoki określają go jako Pictor boemus. Czynny był przede wszystkim jako portrecista tworzący na zamówienia arystokracji, Kościoła i dworów królewskich. Prezentowany portret nie jest jedynym polonicum powstałym w kręgu Kupetzkiego. Warto wspomnieć, że z pracowni malarza wyszedł, pochodzący zapewne z okresu rzymskiego, portret Aleksandra Benedykta Sobieskiego, syna króla Jana III (sprzedany w Sotheby’s w czerwcu 2003 roku), portret Krystyny Hohenzollernówna, żony Augusta II i królowej Polski, oraz „Polka” (obraz w zbiorach Herzog Anton Ulrich Museum).



Bernhard Vogel, Kuppetzki z synem (wg autoportretu artysty), ok. 1745 r.

MALARZ POLSKI, XVIII w.

Portret księcia z rodziny Lubomirskich
(Portret księcia Jerzego Ignacego Lubomirskiego?)

olej/plótno dublowane, 89 x 66 cm

cena wywoławcza: 16 000 zł

estymacja: 18 000 - 25 000

Prezentowany portret jest interesującym przykładem mieszania się w polskiej sztuce XVIII wieku motywów obcych i rodzimych. Zdobna peruka z opadającymi na ramiona lokami, zbroja typu zachodnioeuropejskiego, przerzucony przez ramię czerwony płaszcz, czy owalny format obrazu – wszystkie te motywy anonimowy artysta wywiódł ze współczesnej sobie sztuki Europejskiej, malarstwa francuskiego lub saskiego. W dolnej partii kompozycji uwagę widza przykuwa jednak element rodzimy, iskrzacy się od złotych nici pas kontuszowy, którym nieco nonszalancko przepasał się portretowany. Wprowadzenie motywu typowego dla kultury sarmackiej i niekonwencjonalne połączenie go ze zbroją karzą widzieć w nim nie tyle wynik realistycznego odtwarzania rzeczywistości, ile rodzaj celowej ideologicznej deklaracji zleceniodawcy, chcącego pokazać na portrecie, że jest przynależny zarówno do pan-europejskiej wspólnoty nowoczesnych arystokratów jak i szlacheckiej wspólnoty obywateli. Co ciekawe geneza tego typu francusko-sarmackich przedstawień nie ma związku z czasami Jana III, kiedy jak mogło by się wydawać za sprawą małżeństwa króla kultura francuska powinna przynikać

do Rzeczypospolitej wszelkimi możliwymi drogami. Polska arystokracja zaczęła zamawiać portrety w typie zachodnioeuropejskim masowo dopiero w XVIII wieku, często korzystając z usług artystów saskich; z czasem zwracając się do Francuzów (np. piękny portret Fruderyka Augusta Czartoryskiego namalowany przez Louisa de Silvestre'a; w zbiorach Wilanowa).

Chociaż na prezentowanym obrazie brak tarczy herbowej i inskrypcji odnoszącej się do tożsamości portretowanego możemy go identyfikować jako członka rodu Lubomirskich. Wiadomo, że w kręgu tego książęcego roku od końca XVII wieku powstawały portrety męskich członków rodu przedstawionych w uzbrojeniu. Kilka stylistycznie bliskich wizerunków Lubomirskich znajduje się w zbiorach Muzeum Pałacu w Wilanowie oraz w zbiorach Fundacji Książąt Lubomirskich. Fizjonomia mężczyzny przedstawionego na prezentowanym portrecie przypomina jeden z wizerunków księcia Jerzego Ignacego Lubomirskiego (1691-1753), chorążego wojska Korony i kandydata do korony polskiej po śmierci Augusta II Mocnego (obraz w zbiorach Fundacji Książąt Lubomirskich).



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 aukcyjone.

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

1. Cena wywoławcza

Cena wywoławcza zamieszczona w katalogu pod opisem obiektu jest kwotą, od której rozpoczynamy licytację. Obiekty licytowane są w górę, tzn. licytacja może zakończyć się na kwocie wyższej niż cena wywoławcza lub równej tej kwocie.

2. Opłata aukcyjna

Do kwoty wylicytowanej doliczamy opłatę aukcyjną. Stanowi ona część końcowej ceny obiektu i naliczana jest regresywnie w zależności od kwoty wylicytowanej: do 100 000 złotych (włącznie) – w wysokości 18%, a powyżej 100 000 złotych – w wysokości 15%. Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej, w przypadku kiedy obiekt nie został sprzedany w ramach aukcji. Kwota wylicytowana wraz z opłatą aukcyjną zawiera podatek od towarów i usług VAT. Na zakupione obiekty wystawiamy faktury VAT marża. Wystawiamy je na wyraźne życzenie klienta, najpóźniej siedem dni od daty zapłaty.

3. Estymacja

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

4. Estymacje w walutach innych niż polski złoty

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

5. Cena gwarancyjna

Jest to najniższa kwota, za którą możemy sprzedać obiekt bez dodatkowej zgody sprzedającego. Zawarta jest poniżej ceny wywoławczej, a dolną granicą estymacji. Jej wysokość jest informacją poufną. Poszczególne obiekty mogą, jednak nie muszą posiadać ceny gwarancyjnej. Jeżeli w drodze licytacji cena gwarancyjna nie zostanie osiągnięta, zakończenie licytacji skutkuje zawarciem transakcji warunkowej. Fakt ten zostaje ogłoszony przez aukcyjone po uderzeniu młotkiem.

6. Transakcja warunkowa

Zostaje zawarta w momencie, kiedy licytacja nie osiągnęła poziomu ceny gwarancyjnej. 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.

7. Obiekty katalogowe

Zapewniamy fachową wycenę oraz rzetelny opis katalogowy powierzzonego 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 nieuwjawione.

8. 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 może-

my 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 pracę oprawy.

9. 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.

10. 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. 19-195 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

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

◇ - obiekty z pozwoleniem na wywóz

11. Prenumerata katalogów

W sprawie prenumeraty katalogów prosimy o kontakt pod numerem telefonu: 22 584 95 32 lub drogą mailową na adres: prenumerata@desa.pl. Katalogi dostępne są również na naszej stronie internetowej www.desa.pl. Zachęcamy do pobierania darmowych katalogów w formacie PDF.

II. AUKCJA

Udział w licytacji można wziąć osobiście, po uprzednim złożeniu zlecenia licytacji telefonicznej lub zlecenia licytacji z limitem.

1. Przebieg aukcji

Aukcję prowadzi aukcyjone, który wycytuje obiekty i kolejne postąpienia, wskazuje licytujących, ogłasza zakończenie licytacji oraz wskazuje zwycięzcę. Zakończenie licytacji obiektu następuje w momencie uderzenia młotkiem przez aukcyjone. Jest to równoznaczne z zawarciem umowy sprzedaży między domem aukcyjnym a licytującym, który zaoferował najwyższą kwotę. W razie zaistnienia sporu w trakcie licytacji aukcyjone 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. Aukcyjone ma prawo do dowolnego rozdzielania lub łączenia obiektów oraz do ich wycofania



Roman Opalka, Autoportret, 1956 r.

Aukcja Prac na Papierze Sztuka Współczesna

29 września (czwartek) 2016 r., godz. 19

Wystawa obiektów: 19 – 29 września 2016 r.



Dom Aukcyjny DESA Unicum
ul. Marszałkowska 34-50, Warszawa
tel. 22 584 95 34, www.desa.pl

z licytacji bez podania przyczyn. Opisy zawarte w katalogu aukcji mogą być uzupełnione lub zmienione przez aukcjoner'a lub osobę przez niego wskazaną przed rozpoczęciem licytacji. Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie uczestnika aukcji niektóre spośród licytacji mogą być równolegle prowadzone w językach angielskim i niemieckim. Prośby takie powinny być składane najpóźniej godzinę przed aukcją wraz z informacją, których obiektów dotyczą. Licytacja odbywa się w tempie 60–100 obiektów na godzinę.

2. Licytacja osobista

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

3. Licytacja telefoniczna

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

4. Licytacja w imieniu klienta

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

5. Tabela postępień

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

cena	postąpienie
0 – 2 000	100
2 000 – 3 000	200
3 000 – 5 000	200/500/800 (np. 3 200, 3 500, 3 800)
5 000 – 10 000	500
10 000 – 20 000	1 000
20 000 – 30 000	2 000
30 000 – 50 000	2000/5000/8000 (np. 32 000, 35 000, 38 000)
50 000 – 100 000	5 000
100 000 – 300 000	10 000
300 000 – 500 000	20 000
powyżej 500 000	wg uznania aukcjoner'a

III. PO AUKCJI

1. Płatność

Kupujący zobowiązany jest do zapłaty należności za wycytowane obiekty w terminie 10 dni od dnia aukcji. Przekroczenie wyznaczonego terminu grozi naliczeniem odsetek ustawowych za okres opóźnienia w zapłacie. Akceptujemy płatność w gotówce, kartami płatniczymi (MasterCard, VISA) oraz przelewem bankowym na konto:
Bank Pekao S.A. 27 1240 6292 1111 0010 6772 6449, SWIFT PKOP PL PW
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 Banku PKO BP.

3. Odstąpienie od umowy

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

4. Reklamacje

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

5. Odbiór zakupionego obiektu

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

6. Transport i przesyłka

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

7. Pozwolenie na eksport

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

8. Zagrożone gatunki

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



Teresa Pagowska, Dziewczyna i pies II, 2000 r.

Aukcja Sztuki Współczesnej

6 października (czwartek) 2016 r., godz. 19

Wystawa obiektów: 26 września – 6 października 2016 r.



Dom Aukcyjny DESA Unicum
ul. Marszałkowska 34-50, Warszawa
tel. 22 584 95 34, www.desa.pl

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, szczególnie w PRZEWODNIKU DLA KLIENTA,
- c) w dodatkach do katalogu aukcyjnego lub innych materiałach udostępnionych przez DESA Unicum na sali aukcyjnej. W każdym przypadku zmiana warunków może nastąpić poprzez stosowny aneks bądź ogłoszenie podane do wiadomości przez aukcjoner przed rozpoczęciem aukcji.

Poprzez licytację na aukcji, niezależnie czy osobistą, czy za pośrednictwem przedstawiciela, czy też na podstawie złożonego zlecenia licytacji telefonicznej lub z limitem, licytujący i kupujący wyrażają zgodę na brzmienie niniejszych WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ ze zmianami i uzupełnieniami oraz WARUNKÓW POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI.

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

DESA Unicum występuje jako zastępca pośredni działający w imieniu własnym, lecz na rachunek 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 doloży starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeśli limit podany przez licytującego jest niższy niż cena gwarancyjna, a stanowi jednocześnie najwyższą ofertę, wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Wszystkie zlecenia licytacji wraz z fotokopią dokumentu tożsamości umożliwiającym weryfikację danych osobowych powinny być przesłane (pocztą, faxem 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, faxem, 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, jak i za pośrednictwem pracownika DESA Unicum, licytujący bierze osobistą odpowiedzialność za zapłatę za wylicytowane obiekty, co opisane jest dokładniej w paragrafie 3 punkcie 5 poniżej, chyba że przed rozpoczęciem aukcji zostało wyraźnie uzgodnione na piśmie z DESA Unicum, że oferent jest pełnomocnikiem zidentyfikowanej osoby trzeciej akceptowanej 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 czyni 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, aukcjoner może uznać przedmiot za niesprzedany.
- 4) Ceny na aukcji podawane są w polskich złotych i w tej walucie powinna być dokonana płatność. W odpowiedzi na potrzeby klientów zagranicznych estymacje w katalogu aukcyjnym mogą być podawane także w euro, funtach brytyjskich i dolarach amerykańskich, odzwierciedlając w przybliżeniu cenę przy obecnym kursie waluty. Stosownie do tego estymacje podawane w euro, funtach brytyjskich i dolarach amerykańskich mają charakter wyłącznie orientacyjny.
- 5) Licytujący, który zaoferował najwyższą kwotę zaakceptowaną przez aukcjoner, jest zwycięzcą licytacji. Uderzenie młotkiem przez aukcjoner oznacza akceptację najwyższej oferty i zawarcie umowy sprzedaży między DESA Unicum a kupującym. Ryzyko i odpowiedzialność za obiekt przechodzący na własność kupującego opisane zostały w paragrafie 6 poniżej.
- 6) Każda poaukcyjna sprzedaż obiektów oferowanych na aukcji podlega również WARUNKOM SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ oraz WARUNKOM POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI.

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

- 1) Do kwoty wylicytowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi część końcowej ceny obiektu i naliczana jest degresywnie w zależności od kwoty wylicytowanej: do kwoty 100 000 złotych (włącznie) w wysokości 18%, powyżej kwoty 100 000 złotych w wysokości 15%. Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.
- 2) Do kwoty wylicytowanej mogą zostać doliczone inne podatki i opłaty, jeśli w katalogu zaznaczone to zostało odpowiednimi oznaczeniami (patrz: paragraf 1 punkt 10 "Przewodnika dla klienta": "Legenda").
- 3) Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiścić należność w terminie 10 dni od daty aukcji, niezależnie od uzyskania pozwolenia na eksport czy innych pozwoleń. Opłaty mają być uiszczone w polskich złotych gotówką, kartą lub przelewem bankowym:
 - a) DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA
 - b) DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto Bank Pekao S.A. 27 1240 6292 1111 0010 6772 6449, SWIFT PKOP PL PWW tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu
- 4) Własność zakupionego obiektu nie przejdzie na kupującego, dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt, w tym opłaty aukcyjnej. DESA Unicum nie jest zobowiązana do przekazania obiektu kupującemu do chwili przeniesienia własności obiektu na kupującego. Wcześniejsze przekazanie obiektu kupującemu nie jest równoznaczne z przeniesieniem prawa własności obiektu na kupującego ani zwolnieniem z obowiązku zapłaty przez niego ceny nabycia.

6. ODBIÓR ZAKUPU

- 1) Odbiór wylicytowanych obiektów jest możliwy po dokonaniu wpłaty pełnej ceny nabycia oraz uregulowaniu innych płatności wobec DESA Unicum i spółek powiązanych, jak tylko nabywca spełni wszystkie wymagania, powinien skontaktować się ze swoim doradcą klienta DESA Unicum lub z działem sprzedaży pod numerem tel. 22 584 95 32, aby umówić się na odbiór obiektu.
- 2) Kupujący powinien odebrać zakupiony obiekt w terminie 30 dni od daty aukcji. Po tym terminie DESA Unicum przesyła wszystkie wylicytowane obiekty do magazynu zewnętrznego, a kupujący obciążony zostanie kosztami transportu oraz magazynowania. Wielkość opłat będzie uzależniona od operatora magazynu oraz rodzaju i wielkości obiektu. Zaakceptowanie niniejszego regulaminu równoznaczne jest z zaakceptowaniem regulaminu spółki magazynowej. Po upływie 30 dni od daty aukcji na kupującego przechodzi ryzyko utraty i uszkodzenia nieodebranego obiektu, a także ciężary związane z takim obiektem, w tym koszty jego ubezpieczenia. DESA Unicum odpowiada względem kupującego za szkody z tytułu straty lub uszkodzenia obiektu, jednak jedynie do wysokości ceny nabycia obiektu.



Rafał Malczewski, Budowa górskiej chaty

Aukcja Sztuki Dawnej

20 października (czwartek) 2016 r., godz. 19

Wystawa obiektów: 10 – 20 października 2016 r.



Dom Aukcyjny DESA Unicum
ul. Marszałkowska 34-50, Warszawa
tel. 22 584 95 34, www.desa.pl

- 3) Dla wygody kupującego DESA Unicum nieodpłatnie zapewni 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: 22 584 95 32.
- 4) DESA Unicum będzie wymagała okazania dowodu osobistego przed przekazaniem obiektu nabywcy bądź jego przedstawicielowi, który dodatkowo powinien posiadać pisemne upoważnienie od nabywcy.

7. BRAK PŁATNOŚCI

Bez uszczerbku dla innych praw sprzedający, w przypadku gdy nabywca nie uiści pełnej ceny nabycia za obiekt w terminie 10 dni od daty aukcji, DESA Unicum może zastosować jeden lub kilka z poniższych środków prawnych:

- 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 odsetki ustawowe w wysokości 12% w skali roku od dnia wymagalności płatności do dnia zapłaty pełnej ceny nabycia;
- e) odsprzedać obiekt na aukcji lub prywatnie z estymacjami i ceną minimalną ustaloną przez DESA Unicum. Jeśli obiekt na drugiej aukcji sprzeda się za kwotę niższą niż cena nabycia, na której kupujący wylicytował obiekt, nabywca pozostający w zwłoce będzie zobowiązany do pokrycia różnicy wraz z kosztami przeprowadzenia dodatkowej aukcji;
- f) wsząć postępowanie sądowe przeciwko kupującemu w celu odzyskania zaległości;
- g) potrącić należności nabywcy względem DESA Unicum z wierzytelności wobec tego nabywcy wynikających z innych transakcji;
- h) podjąć wszelkie inne działania odpowiednie do zaistniałych okoliczności.

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

W związku ze świadczonymi usługami oraz wymogami prawnymi związanymi z przeprowadzeniem aukcji DESA Unicum może wymagać od klientów podania danych osobowych lub w niektórych przypadkach (np. w celu sprawdzenia wypłacalności, poświadczenia tożsamości klienta lub w celu uniknięcia fałszerstwa) pozyskać dane o kliencie od osób trzecich. DESA Unicum może również wykorzystywać dane osobowe dostarczone przez klienta w celach marketingowych, dostarczając materiały o produktach, usługach bądź wydarzeniach organizowanych przez DESA Unicum oraz spółki powiązane. Zgadzając się na WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i podając dane osobowe, klienci zgadzają się, że DESA Unicum i spółki powiązane mogą wykorzystywać te dane do ww. celów. Jeśli klient chciałby uzyskać więcej informacji o polityce prywatności, skorygować swoje dane lub zrezygnować z dalszej korespondencji marketingowej, prosimy o kontakt pod numerem 22 584 95 32.

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

- 1) DESA Unicum wyłącza wszelkie gwarancje inne niż WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI w najszerszym zakresie dopuszczonym prawem.
- 2) Z zastrzeżeniem punktu 5 w paragrafie 9 całkowita odpowiedzialność DESA Unicum będzie ograniczona wyłącznie do ceny nabycia zapłaconej przez kupującego.

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

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

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

- 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) Z zastrzeżeniem punktu 5 w paragrafie 9 DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności wobec kupującego za szkody przewyższające cenę nabycia, o której mowa w punkcie 1 paragrafu 9 powyżej, niezależnie czy taka szkoda jest charakteryzowana jako bezpośrednia, pośrednia, szczególnie, przypadkowa czy następca. DESA Unicum nie jest zobowiązana do zapłaty odsetek od ceny zakupu.
- 5) Żaden przepis w niniejszych WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ nie wyklucza lub nie ogranicza odpowiedzialności DESA Unicum wobec kupującego, wynikającej z jakiegokolwiek oszustwa bądź świadomego wprowadzenia w błąd, lub z winy umyślnej.

10. PRAWA AUTORSKIE

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

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

- 1) Niniejsze WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ wraz z późniejszymi zmianami i uzupełnieniami, o których mowa w paragrafie 1 powyżej, oraz WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI wyczerpują całość praw i obowiązków pomiędzy stronami w odniesieniu do sprzedaży obiektu.
- 2) Wszelkie zawiadomienia powinny być kierowane na piśmie na adres DESA Unicum. Powiadomienie 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 po większą o opłatę aukcyjną,
- 3) ustawy z dnia 16 listopada 2000 r. o przeciwdziałaniu wprowadzaniu do obrotu finansowego wartości majątkowych pochodzących z nielegalnych lub nieujawnionych źródeł oraz o przeciwdziałaniu finansowaniu terroryzmu (Dz. U. z 2000r. Nr 116, poz. 1216 z późn. zm.) – Dom Aukcyjny jest zobowiązany do zbierania danych osobowych nabywców dokonujących transakcji w kwocie powyżej 15 000 euro.

z następujących określeń: „krag”, „szkola” bądź „naśladowca”;

- e) obiektu, którego określenie autorstwa było zgodne z ogólnie przyjętą opinią specjalistów, uczonych i innych ekspertów;
- f) obiektu, w przypadku którego podana w katalogu roczna data powstania różni się od faktycznej o mniej niż 15 lat;
- g) obiektu, w przypadku którego w datowaniu pojawiło się prawidłowe określenie stulecia, natomiast nieprawidłowe określenie części tego stulecia (połowy lub ćwierci);
- h) obiektów z XX w., XIX w. i starszych, w przypadku których faktycznie stwierdzone datowanie różni się w stosunku do podanego w katalogu „na korzyść” obiektu, tj. obiekt okazał się starszy, niż było to podane w opisie;
- i) obiektu, którego opis i datowanie zostały uznane za niedokładne przy użyciu metod naukowych lub testów, które nie były ogólnie przyjęte w czasie wydawania tego katalogu bądź w tamtym czasie były uznawane za nadmierne kosztowne lub niewykonalne, albo według wszelkiego prawdopodobieństwa mogłyby spowodować uszkodzenia lub utratę wartości obiektu.

POLIN

MUZEUM HISTORII
ŻYDÓW POLSKICH



EMYA 2016

ODWIEDŹ EUROPEJSKIE MUZEUM ROKU

Visit European Museum
of the Year

Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN

POLIN Museum of the History of Polish Jews
ul. Anielewicza 6, Warszawa

www.polin.pl

HARMONOGRAM

AUKCJI 2016

AUKCJA SZTUKI DAWNEJ

- 20.10 termin przyjmowania obiektów do 12.09.2016
8.12 termin przyjmowania obiektów do 31.10.2016
-

AUKCJA SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

- 6.10 termin przyjmowania obiektów do 27.08.2016
15.12 termin przyjmowania obiektów do 31.10.2016
-

AUKCJA MŁODEJ SZTUKI

- 13.09 termin przyjmowania obiektów do 30.07.2016
18.10 termin przyjmowania obiektów do 31.08.2016
15.11 termin przyjmowania obiektów do 30.09.2016
20.12 termin przyjmowania obiektów do 31.10.2016
-

AUKCJA RZEŹBY

- 17.11 termin przyjmowania obiektów do 3.10.2016
-

AUKCJA PRAC NA PAPIERZE

- część dawna – 15.09 termin przyjmowania obiektów do 15.08
część współczesna – 29.09 termin przyjmowania obiektów do 22.08
część dawna – 24.11 termin przyjmowania obiektów do 15.10
część współczesna – 6.12 termin przyjmowania obiektów do 31.10
-

AUKCJA NOWEJ SZTUKI

- 20.09 termin przyjmowania obiektów do 15.08.2016
-

AUKCJA RZEMIOSŁA ARTYSTYCZNEGO

29.11 termin przyjmowania obiektów do 15.10

AUKCJA GRAFIKI

13.10 termin przyjmowania obiektów do 10.09.2016

AUKCJA KOMIKSU I ILUSTRACJI

3.11 termin przyjmowania obiektów do 26.09.2016

AUKCJA BIŻUTERII

13.12 termin przyjmowania obiektów do 30.08.2016

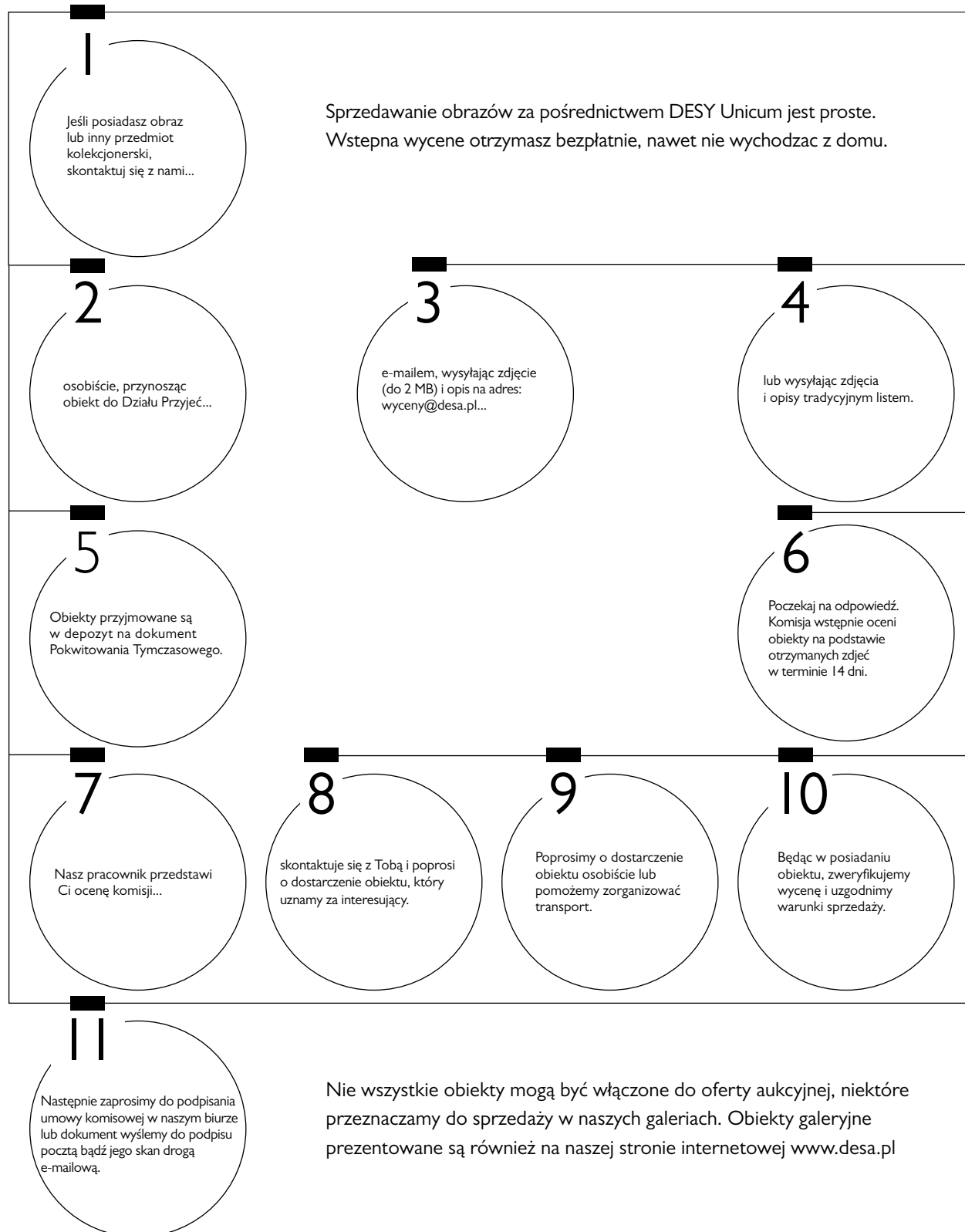
AUKCJA FOTOGRAFII

27.10 termin przyjmowania obiektów do 10.09

ART OUTLET

część współczesna – 22.11 termin przyjmowania obiektów do 10.10.2016
część dawna – 10.11 termin przyjmowania obiektów do 3.10.2016

JAK SPRZEDAĆ OBIEKT NA AUKCJI W DESIE UNICUM?





THE masterpiece

Z ARCYDZIEŁEM SAM NA SAM

Trzech wielkich malarzy, 4,1 miliona złotych i jeden widz.
The Masterpiece to pierwsza okazja, by znaleźć się sam na sam
z pracami artystów, którzy zmienili sztukę XX wieku:
Wojciecha Fangora, Victora Vasarely'ego i Juliana Stańczaka.

Dom Aukcyjny DESA Unicum zaprasza
do niezwykłego pawilonu w Galerii Mokotów.
Rezerwacja za pośrednictwem strony desa.pl/masterpiece

PRZYWILEJ KONESERÓW SZTUKI

19-25 września

Galeria Mokotów
— ★ ★ ★ —

DLACZEGO WARTO SPRZEDAĆ W DESIE UNICUM?

1

OPRACOWANIE: Obiekt zostanie profesjonalnie zbadany, sfotografowany i opisany do katalogu aukcyjnego.

2

KATALOG: Trafia do kilku tysięcy naszych klientów w Polsce i za granicą, umieszczany jest na naszej stronie www.desa.pl i w serwisach specjalizujących się w informowaniu o aukcjach w Polsce i na świecie (Artinfo.pl, Artprice.com, Liveauctioneers.com, Askart.com) oraz dostępny jest w salonach Empik.

3

WYSTAWA: Przed aukcją obiekty prezentowane są przez minimum 10 dni w galerii w centrum Warszawy. Skuteczny zespół sprzedażowy pracuje wówczas bezpośrednio z naszymi klientami.

4

AUKCJA: Twój przedmiot wystawiony zostanie na aukcję, która odbędzie się w naszej siedzibie. Klienci licytować mogą na żywo, za pośrednictwem internetu oraz przy pomocy naszych pracowników przez telefony i zlecenia stałe.

5

PŁATNOŚCI: Zazwyczaj wypłata następuje po 3 tygodniach od aukcji.

6

PRZELEW: Najlepiej podać numer konta bankowego podczas jej podpisywania.

GOTÓWKĄ: ustalić z działem rozliczeń telefonicznie pod nr.: 22 584 95 23.



Istniejemy po to, aby ludzie mogli we właściwym czasie podejmować dobre decyzje dotyczące ich pieniędzy.

Pracują z nami cenieni i uznani eksperci środowisk finansowych, którzy swoją bogatą, wszechstronną wiedzą i doświadczeniem dzielą się z inwestorami. Nasi Klienci mogą czuć się wyjątkowo, mając profesjonalne wsparcie w podejmowanych przez nich decyzjach inwestycyjnych. Zadowolenie Klientów jest dla nas priorytetem, dlatego pracujemy wyłącznie z najlepszymi.

www.xelion.pl

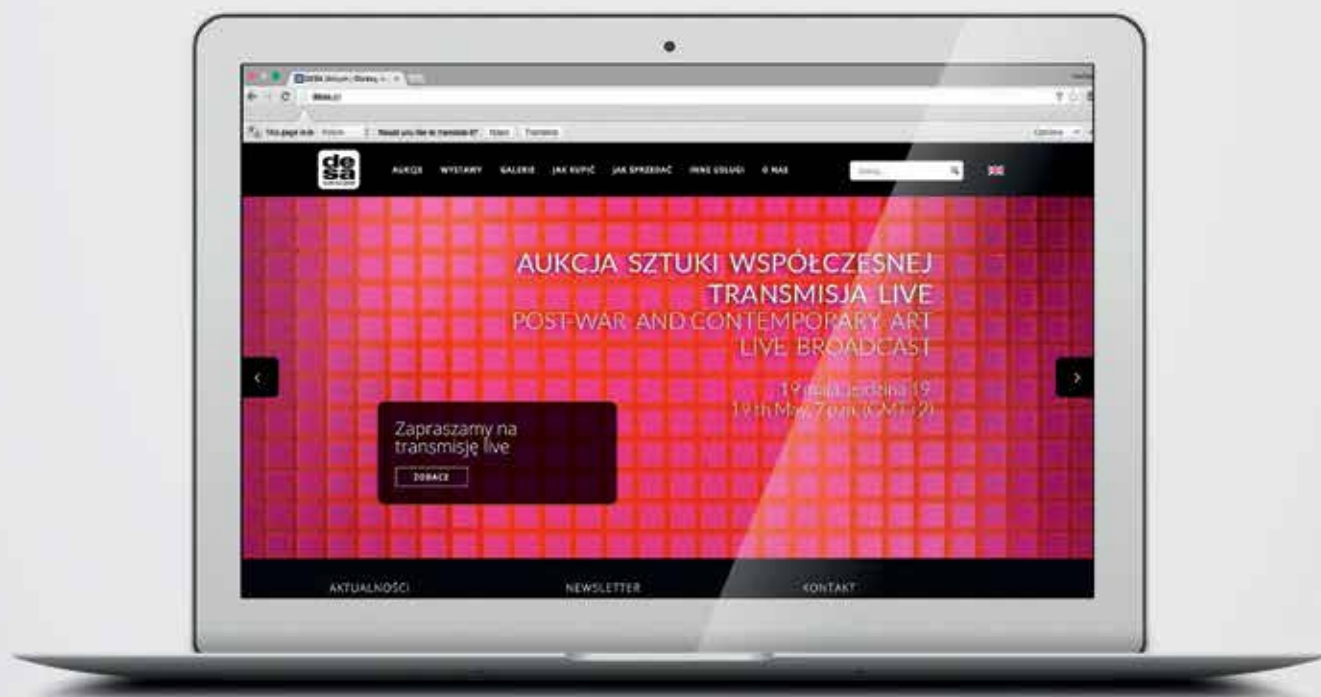
801 370 370

Dom Inwestycyjny Xelion sp. z o.o. z siedzibą w Warszawie (02-995) przy ul. Piłsudskiej 107, wpisany do Rejestru Przedsiębiorców prowadzonego przez Sąd Rejonowy dla m.st. Warszawy w Warszawie, XII Wydział Gospodarczy Krajowego Rejestru Sądowego, pod numerem KRS: 000061809 („Spółka”). Spółka podlega nadzorowi Komisji Nadzoru Finansowego. Niniejszy materiał ma charakter wyłącznie promocyjny i nie stanowi oferty ani zaproszenia do składania ofert w rozumieniu przepisów Kodeksu cywilnego. Wymagane przepisami prawa informacje o Spółce oraz świadczonych usługach, w tym o pełnej ofercie Spółki i wszystkich warunkach, ryzyku związanym z oferowanymi instrumentami finansowymi, indoktrynane są na stronie internetowej www.xelion.pl lub w formie papierowej przed rozpoczęciem świadczenia usług. Informacje zawarte w niniejszym materiale nie stanowią wobec kogokolwiek zapewnienia ani zobowiązań natury prawnej ze strony Spółki, nie mogą stanowić wyłączonej podstawy do skazywania z usług oferowanych przez Spółkę lub do podjęcia jakiegokolwiek decyzji inwestycyjnej, gdyż nie stanowią usługi doradztwa inwestycyjnego, analizy ani rekomendacji w rozumieniu Ustawy z dnia 29 lipca 2005 r. o obrocie instrumentami finansowymi i przepisów wykonawczych.

GDZIEKOLWIEK JESTEŚ, JESTEŚMY LIVE



Każda aukcja jest okazją do doświadczenia emocji i poznania pasjonującego świata sprzedaży dzieł sztuki. Nie zawsze jednak mamy możliwość uczestniczyć w niej osobiście.



Od teraz Państwa pasja staje się jeszcze bardziej dostępna za pośrednictwem youtube i facebook. Zapraszamy do subskrypcji naszych kanałów, dzięki którym wydarzenia aukcyjne i reportaże DESA Unicum nie umkną Państwa uwadze.

Dla youtube: zaloguj się na swoim koncie, wyszukaj kanał DESA Unicum i przyciśnij ikonę SUBSKRYBUJ, która odznacza się z czerwonej na szarą.

Dla facebook: po wyszukaniu strony DESA Unicum przyciśnij LUBIĘ TO i po rozwinięciu pod tą samą ikoną wybierz POWIADOMIENIA – WŁĄCZONE. Możliwy jest wybór dalszych preferencji np. tylko VIDEO.

Gwarantujemy transmisje z minimalnym dostępnym technologicznie opóźnieniem – tylko 10 sek. Dla zachowania Państwa pełnej prywatności, bez wyrażonej zgody nie publikujemy materiałów prezentujących wizerunki uczestników licytacji.



#DesaUnicum



facebook.com/DesaUnicumWarszawa



youtube.com/DesaUnicum







CENA 39 zł (z 5% VAT)

DESA.PL

UL. MARSZAŁKOWSKA 34-50

00-554 WARSZAWA

TEL.: 22 584 95 25

EMAIL: BIURO@DESA.PL