DESA UNICUM

DAWNI MISTRZOWIE

AUKCJA 6 PAŹDZIERNIKA 2020 WARSZAWA

DAWNI MISTRZOWIE

AUKCJA 6 PAŹDZIERNIKA 2020

CZAS AUKCJI
6 października 2020 (wtorek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW
25 września - 6 października 2020
poniedziałek - piątek, 11:00 - 19:00
sobota, 11:00 - 16:00

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

KOORDYNATORZY

Marek Wasilewicz
tel. +48 795 122 702, +48 22 163 66 47
m.wasilewicz@desa.pl

Aleksandra Łukaszewska
tel. +48 664 981 465, +48 22 163 67 05
a.lukaszewska@desa.pl

PARTNEREM AUKCJI JEST BMW.

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

INDEKS

Bassano Jacopo, w typie **19**

Both Jan **50**

Boucle Pieter van **4–5**

Calvert Denis, krąg **37**

Cignaroli Vittorio Amedeo, przypisywany **51**

Cort Cornelis, krąg **37**

Cossiers Jan, w typie **36**

Douw Simon van, w typie **34**

Droochsloot Joost Cornelisz **9–10**

Flegel Georg, przypisywany **3**

Franz Sigrist, przypisywany **31**

Goyen Jan van **8**

Honthorst Gerrit van, naśladowca **11**

Huysum Jan van, przypisywany **47**

Kupetzky Jan, krąg **42**

Lubieniecki Krzysztof **1**

Luttichuys Simon **6**

Miel Jan **13**

Mijn Hermann van der **38**

Molenaer Jan Miense **21**

Monnoyer Jean-Baptiste **22**

Poulenburgh Cornelis van, w typie **39**

Régnier Nicolas, przypisywany **28**

Ryckaert David III **2**

Spalthoven Joannes Philippus **33**

Teniers Młodszy, w typie **54–55**

Theobald Michau **35**

Valckenborch Frederik van, przypisywany **3**

Vollerdt Johann Christian **46**

Withoos Matthias, przypisywany **7**

Wouters Frans, w typie **40**

ZARZĄD DESA UNICUM

JULIUSZ WINDORBSKI
Prezes Zarządu

JAN KOSZUTSKI
Wiceprezes Zarządu

MAŁGORZATA KULMA
Główna Księgowa

IZA RUSINIAK
Dyrektor Departamentu Projektów Aukcyjnych

AGATA SZKUP
Dyrektor Departamentu Sprzedaży

SEKRETARIAT ZARZĄDU

tel. 22 163 66 65
biuro@desa.pl

DZIAŁ MARKETINGU

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

PUBLIC RELATIONS

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

DZIAŁ HR

Małgorzata Basaj
HR Manager
m.basaj@desa.pl
tel. 22 163 66 81, 539 196 530

DZIAŁ KSIĘGOWOŚCI

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

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

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

DZIAŁ FINANSOWY

Rafał Czarnocki
Dyrektor Finansowy
r.czarnocki@desa.pl
tel. 22 163 67 85, 661 661 703

DZIAŁ PRAWNY

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

DZIAŁ LOGISTYCZNY

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

Kacper Tomaszkiewicz
Kierownik ds. transportów i logistyki
k.tomaszkiewicz@desa.pl
tel. 795 122 708

DZIAŁ IT

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

KONTA BANKOWE

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

DESA UNICUM SA

ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa, tel. 22 163 66 00, biuro@desa.pl
NIP: 5272644731 / REGON: 142733824 / KRS: 0000718495
Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy
XII Wydział Gospodarczy, kapitał zakładowy 85 055 000 zł

---

okładka front poz. 6 Simon Luttichuys, Martwa natura na udrapowanym stole, 1649 **II okładka – strona 1** poz. 10 Joost Cornelisz. Droochslot, Uczynki miłosierdzia chrześcijańskiego, 1644 **strona 2–3** poz. 22 Jean-Baptiste Monnoyer, Martwa natura kwiatowa · **strona 4–5** poz. 11 Gerrit van Honthorst, naśladowca Scena w tawernie · **strona 6** poz. 1 Krzysztof Lubieniecki, Liczykrupa **strona 208 – III okładka** poz. 37 Cornelis Cort i Denis Calvert, krąg, Sceny z życia Marii: Ofiarowanie Marii w Świątyni oraz Ofiarowanie Jezusa w Świątyni **IV okładka** poz. 8, Jan van Goyen, Pejzaż rzeczny z architekturą, ok. 1643 **tytuł aukcji** Dawni Mistrzowie 6 października 2020 **ISBN** 978-83-66377-98-1 **kod aukcji** 791ASD215
nakład 2 500 egzemplarzy **koncepcja graficzna** Monika Wojnarowska **zdjęcia** Marcin Koniak, Paweł Bobrowski, Marlena Talunas **prenumerata katalogów** prenumerata@desa.pl
współpraca Adam Perzyński **druk** Artdruk Kobyłka

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ANNA KOWALSKA
Asystent
Sztuka Współczesna
a.kowalska@desa.pl
22 163 66 55
539 196 531

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

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

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

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

TOMASZ WYSOCKI
Doradca Klienta
t.wysocki@desa.pl
664 981 450

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

KATARZYNA KULEC
Doradca Klienta
k.kulec@desa.pl
532 750 005

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

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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

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

ANNA AUGUSTYNOWICZ
Specjalista ds. rozliczeń
a.augustynowicz@desa.pl
22 163 66 09
664 150 867

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

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

MICHALINA KOMOROWSKA
Asystent
m.komorowska@desa.pl
22 163 66 20
882 350 575

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

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

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

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

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

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

DZIAŁ FOTOGRAFICZNY

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

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

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

1

KRZYSZTOF LUBIENIECKI
1659-1729

Liczykrupa

olej/płótno, 26,5 x 38 cm

estymacja:
40 000 - 55 000 PLN
9 000 - 12 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Austria
Dorotheum, Wiedeń, październik 2013
kolekcja prywatna, Austria
kolekcja prywatna, Warszawa

Lubieniecki – polski Holender

Obraz Krzysztofa Lubienieckiego Liczykrupa to dzieło będące świadectwem interesujących historyczno-artystycznych zagadnień. Malowidło stanowi przykład popularnych w Holandii scen rodzajowych o moralizatorskim wydźwięku. Ukazuje mężczyznę liczącego ziarenka kaszy (tytułowa krupa to określenie rodzaju kaszy) podczas gdy jego domownicy (zapewne żona) oddają się nałogom – pijaństwu. Wymowa tego wizerunku wydaje się jasna – nadmierna, wręcz chorobliwa oszczędność symbolizowana przez liczenie ziarenek, doprowadza do upadku moralnego domu. Przedstawienie to można by zatytułować także jako Skąpiec. Ukazanego liczykrupę tak pochłania troska o własne dobra materialne, że zaniedbuje przez to siebie (podarte ubranie) i własną rodzinę, której nawet nie zauważa. Zaniedbanie zabrnęło tak daleko, że dziecko porozumiewawczo zwraca się do nas wskazując na nos. Obraz jest więc krytyką jednej z przywar – chciwości. Temat ten ma długą tradycję w Niderlandach, o czym świadczy m. in. „Śmierć skąpca" Hieronima Boscha.

Dzieło Lubienieckiego ukazuje także atrakcyjność Holandii jako ośrodka artystycznego dla przybyszów. Zazwyczaj z takim miejscem w okresie renesansu i baroku kojarzymy przede wszystkim Italię, do której ściągało wielu artystów, w tym także tych z północy Europy. Biografia i dorobek Lubienieckiego uświadamiają, że nie tylko np. Rzym mógł być ważnym ośrodkiem dla adeptów sztuki.

Sam Lubieniecki pochodził z polskiej rodziny ariańskiej, która to musiała opuścić kraj ze względu na wygnanie przedstawicieli tego wyznania. Artysta przyszedł na świat w Szczecinie, stamtąd udał się do Amsterdamu gdzie uczył się malarstwa. W tym holenderskim mieście osiadł na stałe. Twórczość malarza głównie osadzona jest w tradycji sztuki Holenderskiej, o czym świadczy m.in. prezentowany obraz. Warto w tym miejscu dodać, że sceny rodzajowe nie są najliczniej reprezentowanym gatunkiem w twórczości artysty – dominuje w niej portret. Niemniej obrazy Lubienieckiego ukazują Holandię jako miejsce gdzie malarz-emigrant mógł znaleźć popyt na swoje dzieła. Należy też wspomnieć, że w czasach działalności artysty – końcu XVII wieku i początku XVIII, sztuka holenderska przeżyła już swój „Złoty wiek", który to dzisiaj powszechnie kojarzony jest z jej największymi osiągnięciami. Niemniej dokonania omawianego twórcy uświadamiają długie trwanie niektórych tendencji np. zainteresowania malarstwem rodzajowym w holenderskim wydaniu – ukazującym prostych ludzi, które to nie kończyło się wraz z powstaniem najważniejszych dzieł je reprezentujących.

2

DAVID RYCKAERT III
1612-1661

Lutnista we wnętrzu, 1644

olej/płótno, 44 x 55,5 cm
sygnowany i datowany wewnątrz kompozycji:
'D Ry | 1644 [nieczytelny znak]'

estymacja:
80 000 - 120 000 PLN
18 000 - 27 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Niemcy
kolekcja prywatna, Polska

„Bo teraz wypadałoby wtrącić kilka słów o malarzach sławnych w malarstwie niższego rodzaju; jednym z nich był Pejrajkos. W malarstwie ustępujący zaledwie nielicznym, nie wiem czy nie zaszkodził sobie swoją tematyką, bo zajmował się tylko rzeczami pospolitymi; ale w tej pospolitości osiągnął chwałę niebywałą. Malował golarnie i warsztaty szewskie, osły, jarzyny i podobne rzeczy, stąd to nazwano go ryparografem.
Ale też dzieła jego to szczyt rozkoszy, osiągały przecież cenę wyższą niż największe dzieła wielu malarzy".

Pliniusz Starszy Historia Naturalna, cyt. za: Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 r., red. Jan Białostocki, Warszawa 1978, s. 146

David III Ryckaert był flamandzkim malarzem. Ochrzczony w grudniu 1612 roku w Antwerpii, zmarł tam w roku 1661 roku. Uczył się początkowo u swojego ojca Davida Ryckaerta II. Jest to zrozumiałe, ponieważ liczna rodzina malarza należała do prominentnych artystycznych rodów.
O prowadzeniu własnego warsztatu świadczy przyjmowanie uczniów, co jest poświadczone w latach 1640/1641. Na wzór ojca rozpoczął swoją karierę jako malarz scen rodzajowych o chłopskiej tematyce. Inspiracji szukał w twórczości Adriaena Brouwera i Davida II Teniersa. W latach 1636-1639 malował wiejskie wnętrza z martwymi naturami albo sceny z palącymi, pijącymi, muzykującymi lub jedzącymi chłopami, które to często miały wydźwięk moralizatorski. Szczególnie liczne dzieła artysty powstawały w latach 40. W tym czasie koncentrował się na wizerunkach szewców, alchemików i uczonych, które to stały się specjalnością artysty. Wśród późniejszych wizerunków pojawiają się także tematy historyczne, nowe przedstawienia jakimi były sceny z muzykującym towarzystwem, wyobrażenia diabłów i potworów czy alegorie. Ryckaert tworzył także pary obrazów przeciwstawiające sobie świętujących mieszczan i wieśniaków. W późniejszej twórczości powrócił do pierwotnej, chłopskiej tematyki, co wiązało się z oczekiwaniami antwerpskich elit. Dzieła malarza sprzedawane były także na za granicą, w czym pomocny był rozwinięty w Antwerpii eksport. Styl Ryckaerta w latach 40. charakteryzuje się koncentracją na pierwszoplanowych postaciach i nie ukazywaniem głębi przestrzeni. Do cech jego stylu zaliczyć można także drobne pociągnięcia pędzla, przewagę chłodnych tonów – przy czym używał żywych barw lokalnych. W latach 50. możemy mówić o dojrzałym, samodzielnym stylu tego artysty. Kreował on wtedy kompleksowe, figuralne kompozycje oraz pogłębił perspektywę, kontrastując ze sobą plany. Pierwszy jest zazwyczaj jasny, zbudowany za pomocą żywych kolorów podczas gdy w tle dominują brązy. Modele artysty sportretowani są często z wyjątkową empatią. Szczególne mistrzostwo osiągnął Ryckaert we fragmentach z martwymi naturami.

3

FREDERIK VAN VALCKENBORCH, GEORG FLEGEL, przypisywany

XVII w.

Scena kuchenna z martwą naturą

olej/płótno (dublowane), 103,5 x 177 cm

estymacja:
110 000 - 150 000 PLN
24 800 - 33 800 EUR

Scena kuchenna z martwą naturą reprezentuje gatunek nazywany w Niderlandach „keuken" (kuchniami). Co dzieje się na obrazie? Przede wszystkim jest to obraz zbudowany – to właśnie typowe dla tego typu przedstawień – na dopełnianiu się dwóch planów. Są ściśle powiązane, wzajemnie się uzupełniają i wzajemnie tłumaczą swoje istnienie. Na czym to polega?

Udziec z Ewangelią w tle

Początki tego typu obrazowania wywodzą są właśnie z Niderlandów i sięgają połowy XVI wieku. Pierwsze „kuchnie" powstały w środowisku antwerpskim, malowane przez Pietera Aerstena oraz Joachima Beuckelaera. Na pierwszym planie tych obrazów, niejako narzucając się patrzącym, przedstawione są mięsa, ryby, pieczywa, warzywa, owoce oraz naczynia. Nie ma w tym nic dziwnego, ot, codzienność, którą wszyscy znają. Wspaniały pretekst dla malarza, by popisać się malarską wirtuozerią. Jednak owemu ukazaniu prozaicznych przedmiotów, życia od kuchni, towarzyszyło w pierwszych keuken, umieszczone na dalszym planie sceny znane z Ewangelii. I tak na obrazie Aerstena, przechowywanym w wiedeńskim Kunsthistorischesmuseum, „monumentalna" tusza mięsa umieszczona jest w samym centrum. Obok, zawieszona na drzwiczkach szafki, pyszni się sakwa na pieniądze. W głębi zaś, zajmując mniejszą część obrazu widać kilka postaci. To scena z Ewangelii (Łk 10, 38-42). Jest jasne, że malarz przedstawił moment kiedy Chrystus zwraca się do Marty, którą możemy skojarzyć z pierwszym planem obrazu (usługiwanie, związane z praktyczną i doczesną stroną życia), tłumacząc jej, że niepotrzebnie chce nakłonić swoją siostrę do zajmowania się gościem. Miejsce Marii jest przy Chrystusie – chce usłyszeć co mówi. W obrazie wyczuwalne jest napięcie: pierwszy plan, to, co bliższe nam jako widzom, to, co nam się narzuca w swojej namacalności jest faktycznie czymś drugoplanowym (w znaczeniu przenośnym). Ważne okazuje się to, co zajmuje niewielką część płótna, a czego szczegółów dobrze nie widzimy.

Pieter Aersten, Chrystus w domu Marii i Marty, 1552, Kunsthistorischesmuseum, Wiedeń, źródło: Wikimedia Commons

Polowanie na zająca

Na prezentowanym płótnie nie mamy do czynienia ze sceną pochodzącą z Ewangelii. Choć zachowana została zasada dwóch planów to napięcie między nimi zostało zniesione. Ale niezupełnie. Znowu to, co ważne, dzieje się w głębi, choć można powiedzieć, że jest tylko pretekstem dla przedstawienia bogatej martwej natury. Ludzie i mięso z pierwszego planu pojawili się przed naszymi oczami ponieważ w tle toczy się uczta. Przy stole siedzą możni, a to co obserwuje widz to zaplecze tej sceny w głębi, uczta pokazana „od kuchni". Znów lico obrazu atakowane jest przez imponujące kawały mięsa i pęta kiełbas. A znad nich wyrasta dwoje ludzi. Powinni, jak się zdaje, oddać się pracy. Może jedno z nich chce pracować bardziej niż drugie. Mężczyzna obejmuje kobietę, jesteśmy świadkami umizgów. Ona zdaje się pamiętać o drugim planie, o uczcie i obowiązku pracy. Pokazuje więc martwego królika – przypominając mężczyźnie czym teraz należy się zająć. Jednak owo okazanie zwierzęcia może przywoływać na myśl funkcjonujące w Niderlandach eufemistyczne określenie na uprawianie miłości („polować na zająca" bądź „polować na królika/czka").

Manierystyczna przestrzeń

To, co odróżnia prezentowane dzieło od innych realizacji tematu kuchennego to rozszerzenie przestrzeni o trzeci, środkowy plan. Pełni on tu funkcję urozmaicenia i połączenia przestrzeni kuchni z salą, w której odbywa się uczta. Zwężająca się posadzka wciąga wzrok w głąb obrazu. Widać tu silne pokrewieństwo z malarstwem przedstawiającym wnętrza kościołów, tworzone przez członków rodzin Neefs oraz Steenwijck. Prosta, ale satysfakcjonująca malarzy i widzów gra polegała na uwypukleniu na obrazie dobrodziejstw perspektywy linearnej. Służba, ta ze środkowej części obrazu, dobrze wywiązuje się ze swoich obowiązków – ktoś zdejmuje naczynia z kredensu, ktoś niesie na salę (korytarzem?), pełną jedzenia tacę.

4

PIETER VAN BOUCLE

1610-1673

Martwa natura z karczochem, kapustą i mięsem

olej/płótno, 58,7 x 70 cm
sygnowany monogramem śr.d.: 'P.VB'

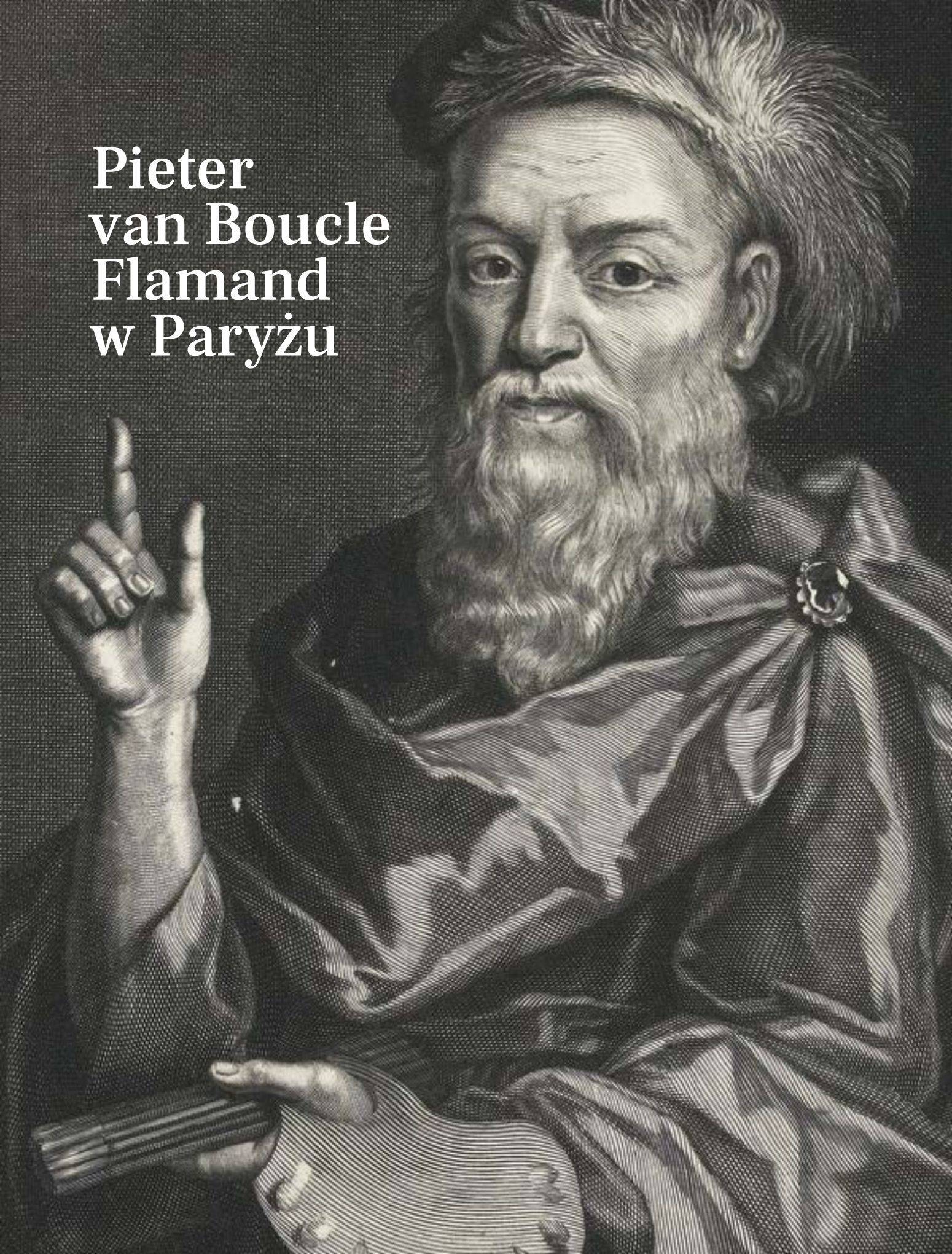
estymacja:
45 000 - 60 000 PLN
10 200 - 13 500 EUR

POCHODZENIE:
Oger & Dumont, Paryż, październik 1991
Sotheby's, Londyn, lipiec 2018
kolekcja prywatna, Warszawa

„Szczególnie ulubionym w Holandii tematem jest [...] martwa natura: kompozycja zestawionych ze sobą w artystyczny układ przedmiotów. Jest to właściwie twór typowo malarski i dziwne się wydaje, że trzeźwi, nastawieni na oglądanie samego życia w sztuce, Holendrzy upodobali sobie ten właśnie temat".

Jan Białostocki, Sztuka cenniejsza niż złoto: Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery, Warszawa 2008, s. 502

Pieter van Boucle Flamand w Paryżu



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

Niderlandzkie określenie na martwą naturę – „stilleven" pojawiło się po raz pierwszy około 1650 roku. Określenie można odczytać w dwójnasób. Bądź jako „rzeczy leżące w bezruchu", bądź „nieożywiony model".

Gatunek rozwinął się wprawdzie dużo wcześniej, jednak do tego czasu w inwentarzach przy tego typu obrazach używano określeń typu: „mała uczta", „małe śniadanie", „mały obraz tytoniowy", „mała kuchnia" itd. Obrazy były rozróżniane pod kątem tego, co przedstawiały. Malarze często powtarzali kompozycje jednego rodzaju – zdaje się, że nie tylko z wygody, ale przede wszystkim z przekonania, że pewne przedmioty dobrze ze sobą współgrają i dobrze służą dydaktycznemu celowi. Jeśli tak było, bo nie musiało to być zasadą. Odbiorcy wcale nie musieli patrząc rozwiązywać wizualnych rebusów. Mogli po prostu mieć świadomość, że nie należy zbytnio przywiązywać się do rzeczy materialnych. Jednak w XVII-wiecznych niderlandzkich martwych naturach tkwi wrodzona sprzeczność. Jeśli te obrazy miały rzeczywiście przypominać o przemijaniu i nieistotności rzeczy – robiły to, ukazując je w całej ich okazałości.

W martwych naturach tworzonych przez niderlandzkich artystów miała się odbijać prosperita całego narodu. Ruchliwość przedsiębiorczych kupców powodowała, że na stoły trafiały nieznane dotąd pokarmy, podawane niekiedy w egzotycznych, sprowadzanych z daleka naczyniach.

Trudno dziś ustalić dokładną faktografię życia Pietera van Boucle'a. Wiadomo, że urodził się w Antwerpii – nie jest znany dokładny rok, ale była to pierwsza dekada XVII wieku. Jak często się wówczas zdarzało, malarze pochodzili z rodzin malarskich – ojciec Pietera był rytownikiem, który wyszkolił się na mistrza w antwerpskiej gildii św. Łukasza w 1603 roku. Młody malarz przeniósł się razem z ojcem do Paryża, gdzie został zarejestrowany w 1623 roku. Choć niewątpliwie pierwszą naukę odebrał od ojca, Pieter uważał się za ucznia Fransa Snijdersa, jednego z najważniejszych flamandzkich malarzy XVII wieku. Z pewnością mogło tak być, nawet jeżeli nie wskazują na to zachowane archiwalia. Wskazuje na to jednak stylistyczne pokrewieństwo prac obu artystów.
Van Boucle mieszkał w dzielnicy Saint-Germain des-Près, ówczesnym paryskim skupisku flamandzkich artystów. Wiadomo zresztą, że przestawał ze swoimi pobratymcami, gdy ci przybywali nad Sekwanę. Wśród nich byli Jacques Fouquieres, Jean-Michael Picart, Philippe Vleughels, Nicasius Bernaerts czy Willem Kalf. Wiadomo też, że van Boucle pracował wspólnie z twórcą martwych natur Lubinem Bauginem, w pracowni słynnego Simona Voueta. Tworzyli tam projekty tapiserii – ważnego wówczas typu artystycznych wyrobów.
Van Boucle był jednym z najbardziej aktywnych i płodnych flamandzkich malarzy działających w Paryżu tamtych czasów. Przyjmował nawet królewskie zamówienia, co zawsze świadczyło o prestiżu i tworzyło go zarazem. Van Boucle skończył jednak życie w słynnym Hôtel-Dieu, azylu i szpitalu w jednym. Mogłoby to wskazywać na brak życiowego powodzenia, jednak jego biografowie – André Felibien i Florent le Comte – wskazywali, że wynikało to z jego nieodpowiedniego prowadzenia się. A efektem takiego prowadzenia jest na ogół utrata pieniędzy.
Przełomową datą dla recepcji prac artysty był rok 1975. Wtedy to francuski historyk sztuki Jean Foucart opublikował artykuł pt.: „Un peintre flamand à Paris. Pieter van Boucle" (w studiach poświęconych Charlesowi Sterlingowi – Études d'art français – offert à Charles Sterling, Paris 1975, s. 237-256). Foucart skojarzył podpis „P. V. B." z zapomnianą wówczas postacią, choć znaną ze źródeł.
To fundacyjny moment dla twórczości van Boucle'a. To stosunkowo rzadki, a bardzo ciekawy moment – historyk sztuki dysponuje przez chwilę kreacyjną mocą. Wskazuje na trzy litery, zaświadcza, do jakiej osoby odsyłają, określa korpus dzieł i tworzy charakterystykę artysty. Co ciekawe – Francuzi stosunkowo późno odkryli swoje malarstwo XVII wieku. W tym odkrywaniu go jest duża zasługa Charlesa Sterlinga. Obrazy uznawane dziś za namalowane przez van Boucle'a wskazują, że ich autor był sprawnym realistą, malującym pewnymi pociągnięciami i nakładającym farby cienkimi warstwami. Odzwierciedleniem specyficznej kondycji flamandzkiego artysty we Francji – twierdzi się, że wypracowali oni osobny modus tworzenia – są trudności z zapisem imienia van Boucle'a. Istniejące warianty, podkreślające bardziej flamandzkość bądź francuskość to: Peter van Boeckel, Pieter van Boeckel, Pierre van Boucle, Pieter van Boeckel, Pieter van Bouck, Pieter van Boucle, Pieter van Bouck, Pieter Boucle, Pierre van Boucle.

Pieter van Boucle na graficznym portrecie, rytował Gerard Edelinck, kon. XVII w., źródło: www.rijksmuseum.nl

5

PIETER VAN BOUCLE

1610-1673

Martwa natura z rybą i wątrobą

olej/płótno, 58,2 x 75,2 cm
sygnowany monogramem l.śr.: 'P.VB'

estymacja:
45 000 - 60 000 PLN
10 200 - 13 500 EUR

POCHODZENIE:
Oger & Dumont, Paryż, październik 1991
Sotheby's, Londyn, lipiec 2018
kolekcja prywatna, Warszawa

6

SIMON LUTTICHUYS

1610-1661

Martwa natura na udrapowanym stole (z kielichem typu Römer i pucharem ozdobionym ornamentem typu 'kwab'), 1649

olej/płótno, 60,3 x 51,8 cm
sygnowany i datowany p.g. (słabo czytelnie): 'S.L fe. 1649'

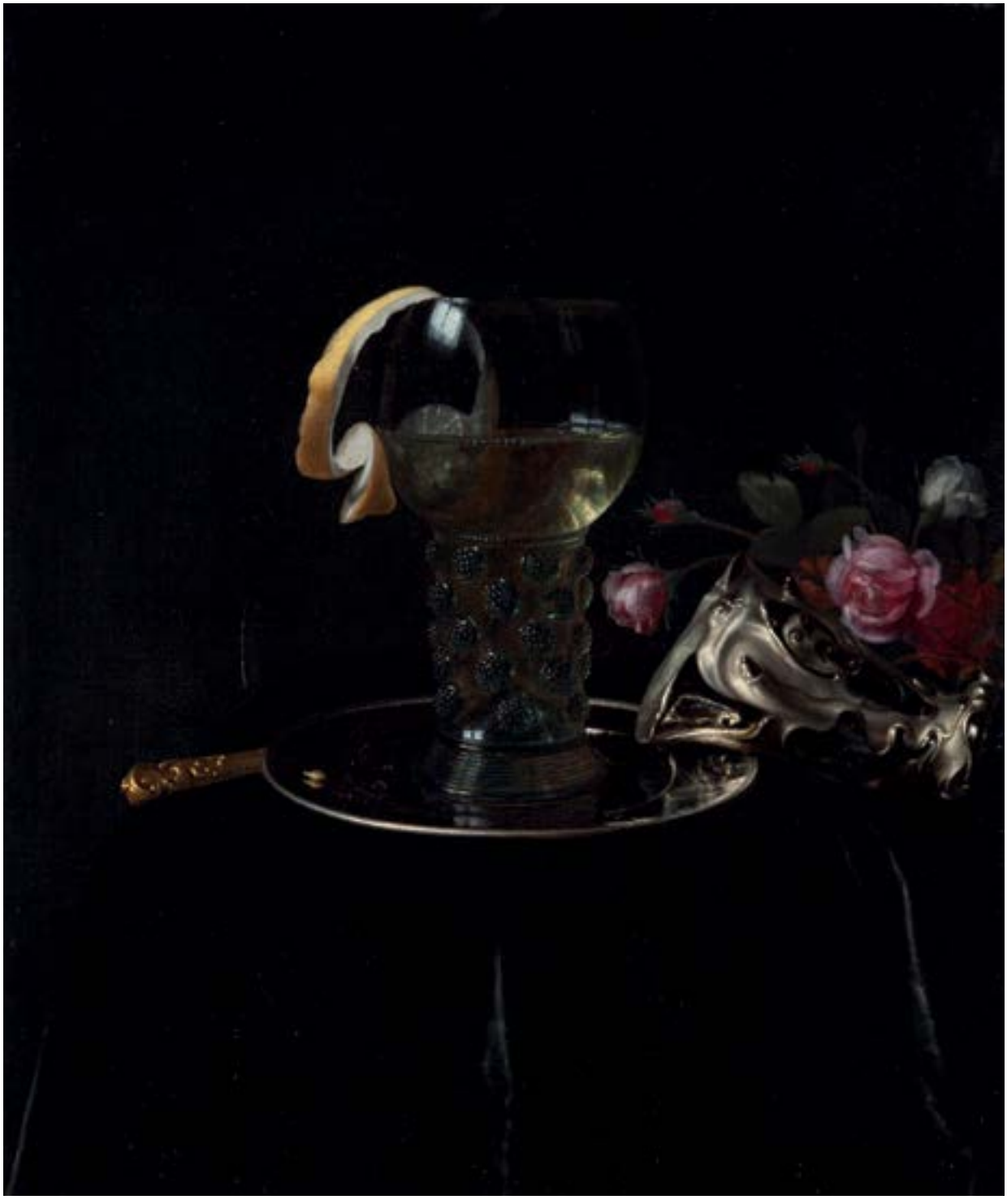
estymacja:
200 000 - 250 000 PLN
45 000 - 56 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Niemcy
Ween and Klepman, Amsterdam, przed 1916
Jacques Goudstikker, Amsterdam
J. Böhler, Monachium, 1928-1932
Böhler and Steinmeyer, Lucerna, 1933
kolekcja prywatna, Szwajcaria
Steinmeyer, Lucerna, 1939
kolekcja prywatna, Szwajcaria
U. Eberhart, Zurych, 1988
kolekcja Ingvara Bergströma, Göteborg
Johnny van Haeften, Londyn, 1988
E. Lingenauber, Düsseldorf, 1990
kolekcja prywatna, Holandia
Rob Smeets, Mediolan
kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:

Bernd Ebert, Simon und Isaack Luttichuys: Monographie mit kritischem Werkverzeichnis, Munich, 2009, ss. 150, 153 oraz 374-375, il. 100
Eric Jan Sluijter, 'All striving to adorne their houses with costly peeces': Two case studies of Paintings in Wealthy Interiors', Art and Home, Dutch Interiors in the Age of Rembrandt, exhibition catalogue, Denver, 2001, s. 112, il. 154
Fred G. Meijer, Een stilleven van Simon Luttichuys 'overschildert en vermeerdert' door Willem Kalf', „Razprave iz Europske Umetnosti", Ljubljana 1999, ss. 100, 104, nota nr 5



Simon Luttichuys

„Wrodzone zamiłowanie do koloru nie wyjaśnia oczywiście niezwykłego rozwoju holenderskiego malarstwa. O wiele ważniejsza była radość czerpana z kształtów i przedmiotów, niewzruszona wiara w rzeczywistość materialną i doniosłość ziemskich rzeczy”.

Johan Huizinga, Kultura XVII-wiecznej Holandii

Simon Luttichuys był niderlandzkim malarzem działającym w Londynie i w Amsterdamie. Choć jego dzieła dowodzą jego wybitności, dysponujemy zaledwie garścią wiadomości o jego życiu. Urodził się i został ochrzczony w Londynie. Przed 1649 rokiem przeniósł się do Amsterdamu gdzie spędził resztę życia. Pierwsze znane dzieła wykonał dla St. John’s Collage w Cambridge (portret biskupa Thomasa Mortona). W Anglii koncentrował się na portretach i przedstawieniach historycznych. Okres amsterdamski to z kolei dominacja martwych natur. Być może było to spowodowane chęcią nie tworzenia konkurencji bratu (Isaack), który zajmował się malarstwem portretowym.

Simon Luttichuys, 1610-1661, Martwa natura na udrapowanym stole (z kielichem typu Römer i pucharem ozdobionym ornamentem typu 'kwab'), 1649

Simon Little-House, Holender, malarz martwo stojących rzeczy

W 1658 roku William Sanderson stworzył jeden z pierwszych angielskich traktatów o sztukach obrazowych: Graphice, the use of the pen and pensil, or, the most excellent art of painting. Napisał tam: "For Flower-pots and Paintings of that kind, Brugel and Dehem were excellent: but now Paulus Seagers is best of all, a rare Artizan, and Van Thewlin of Antwerpe, his Imitator. And in dead-standing-things, Little-House, a Dutchman" („Jeśli chodzi o kwiaty w dzbankach i tego typu obrazy, Brugel [Brueghel] i Dehem [de Heem] byli znakomici, jednak teraz najlepszym ze wszystkich jest Paulus Seagers, wyjątkowy spec, oraz van Thewlin z Antwerpii, jego naśladowca. Jeśli zaś chodzi o martwo stojące rzeczy, Mały-Dom [Luttichuys], Holender"). Ten fragment wskazuje, że twórczość Simona Luttichuysa, Holendra urodzonego w 1610 roku w Londynie była bardzo ceniona przez współczesnych. Angielskiemu uchu jego nazwisko musiało brzmieć znajomo i zmieniać się w nim w „little house". Drugą, istotną informacją, jaką można uzyskać czytając ten krótki fragment jest to, że około połowy XVII wieku Anglicy nie posiadali jeszcze określenia na „martwą naturę". Był to więc gatunek młody dla tamtejszych oczu, który dopiero czekał na swoją zwyczajową nazwę. Sanderson po pomoc zwrócił się, jeśli można tak powiedzieć, do kontynentalnej Europy. W pierwszej połowie XVII wieku mieszkańcy Północnych Niderlandów mówili na takie malarstwo: „stilstaende dingen", czyli „nieruchomo stojące rzeczy" i dopiero w połowie XVII wieku dopracowali się określenia „stilleven", które tłumaczy się jako „przedmioty nieożywione" albo „nieruchoma natura". Z kolei Francuzi używali w tym czasie określenia „choses inanimées", „rzeczy nieożywione". Inaczej przedmiot ujmowali Włosi, nazywając to malarstwo jako „natura morta", „martwa natura". W tym kierunku poszedł też język francuski, w którym od końca XVIII w. zaczęto używać określenia używanego do dzisiaj – „nature morte". „Dead-standing-things" Sandersona wskazuje na to, że miał świadomość określeń używanych w Europie. Jego termin nie ostał się jednak i niedługo Anglicy przetłumaczyli niderlandzkie „stilleven" na „still life". I tak zostało.

Pieter Claesz. Heda, Martwa natura z solniczką, ok. 1644, Rijksmuseum, źródło: Wikimedia Commons

Pronkstilleven czyli wanitatywne perypetie przedmiotów

„Martwa natura na udrapowanym stole" jest przykładem malarstwa nazywanego „pronkstilleven" czyli wystawnych martwych natur. To, co przykuwa uwagę to wirtuozersko oddane, wspaniałe przedmioty (trzonek noża, puchar białego wina, taca i kubek), będące właśnie w pełnym tego słowa znaczeniu – wystawnymi. Ktoś, kto ma w domu takie cuda musi chyba być bogaty i szczęśliwy? No tak, ale możliwe jest odejście od tej prostej i przekonywającej zarazem interpretacji ku innej, równie prostej i przekonywającej. Malarze tworzący owe wystawne martwe natury w mniej lub bardziej natrętny sposób przypominali, że być może bogactwo, ów kielich i kubek, to nie wszystko, co oferuje życie. Luttichuys akurat zrobił to subtelnie i z gracją. Piękne róże, leżące obok kubka więdną przecież i ta prosta prawda ma patrzącemu przypomnieć, że kielich i kubek też w pewnym sensie zwiędną. To znaczy – są wspaniałe, ale to nie trwa wiecznie i nie ma co pokładać w nich nadziei. A zatem mamy przed oczami wspaniały, wirtuozerski obraz, nie tyle przewrotny, co dwuznaczny. Patrzymy na piękne, rzadkie i drogie rzeczy po to, by pamiętać, że ich wspaniałość to nie wszystko.

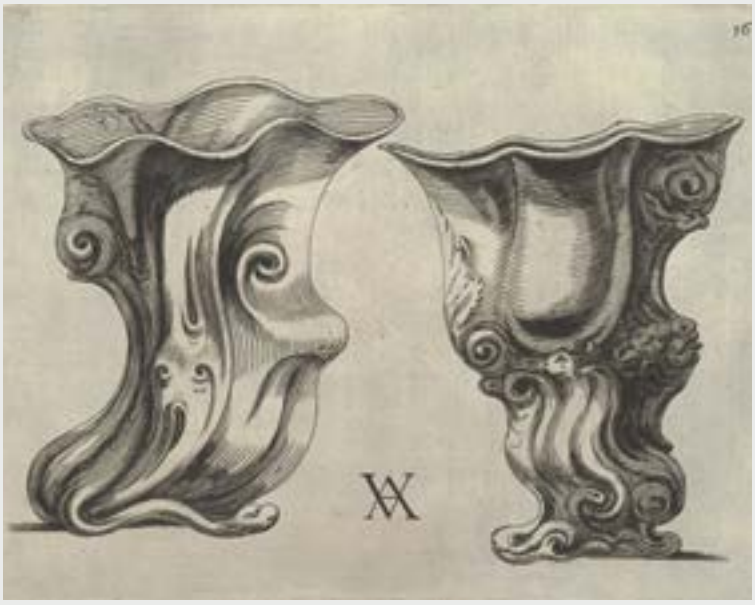
Willem Claesz. Heda, Martwa natura z szynką, Musée Fesch, źródło: Wikimedia Commons

Styl „kwab” (uszny)

Jednym z głównych bohaterów obrazu Luttichuysa jest leżący srebrny kubek, dekorowany ornamentem określanym w Niderlandach mianem „kwab” (polskie określenie, składające się z większej liczby liter, to: ornament małżowinowo-chrząstkowy). Małżowinowość znaczy po prostu tyle, że patrzącym na przedmioty pokryte tym ornamentem, jego niezwykłe formy kojarzyły się z krzywiznami ludzkiego ucha. Próba opisania tego ornamentu jest trudna ponieważ opiera się terminologii wziętej z geometrii i przyzwyczajeniom mierzenia wszystkiego i wyszukiwania kątów prostych. Przedmioty dekorowane w tym stylu to przede wszystkim rzeczy niewielkich rozmiarów, tak jakby kwab upatrzył sobie skalę intymną, opartą na bezpośrednim kontakcie widza z przedmiotem. Jego domeną było złotnictwo i ramiarstwo (jeden z tych przypadków kiedy rama przez swoją atrakcyjność wizualną może śmiało konkurować z wprawionym w nią obrazem). To niezwykłe zjawisko, jeśli ornament jest zjawiskiem, uważa się za najważniejszy wkład Niderlandów w historię sztuk dekoracyjnych. A za najpełniejszą realizację stylistyczną uchodzą właśnie metalowe naczynia, dzieła genialnych złotników, braci Paula i Adama van Vianen, działających w pierwszej połowie XVII wieku. Znali oni zapewne manierystyczne projekty naczyń stworzone jeszcze w XVI wieku przez Giulia Romano czy Eneę Vico i sądzi się, że są one jednym ze źródeł tego stylu w dekoracji. Przedmioty wykonane przez braci, tak jak kreacje manierystów, zaskakują widzów. Wykonane w metalu sprawiają wrażenie „płynących”, obłe kształty sprawiają wrażenie dynamicznych, a przecież to twardy i trwały metal. Wszystko faluje, jak płyn, który mógłby znaleźć się w środku. Płynność form tworzy niekiedy (i tak jest na naczyniu przedstawionym przez Luttichuysa) zaskakujące kształty. Na obrazie dobrze widać, ujętą dwoma różkami fantastyczną jakby krzyczącą twarz jakiegoś stwora.

Jedno z najsłynniejszych naczyń, pokrytych ornamentem typu kwab: Adam van Vianen I, Dzban z pokrywką, pozłacane srebro, wys. 25 cm, 1614, Rijksmuseum, Amsterdam, źródło: www.rijksmuseum.nl

Plansza przedstawiająca projekt dzbanka, pokrytego ornamentem typu kwab, autorstwa Adama van Vianen bądź Chrisitana van Vianen; widać na nim lilczne maski, podobne do tej przedstawionej na obrazie Luttichuysa, Theodor van Kessel, Modelli Artificiosi di Vasi diversi d'argento et altre Opere capriciozi (...) Parte prima, plansza 8, akwaforta, 21 x 16,5 cm



Plansza przedstawiająca projekt dwóch asymetrycznych naczyń, pokrytych ornamentem typu kwab autorstwa Adama van Vianen bądź Chrisitana van Vianen, Theodor van Kessel, Modelli Artificiosi di Vasi diversi d'argento et altre Opere capriciozi (...) Parte prima, plansza 16, akwaforta, 16,3 × 21 cm

Puchar typu Römer

Römer to dość wysoki puchar, znany przede wszystkim z terenu Niemiec i Niderlandów, wchodzący w skład zastawy stołowej od końca XV do XIX wieku. Pito z nich przede wszystkim białe wino. W XVII wieku wykształcił się klasyczny kształt tego naczynia – kielicha na wysokiej stopce ze spiralnie zawiniętej nici szklanej z cylindrycznym korpusem, ozdobionym guzami przypominającymi jeżyny. Römery miały przyjemny niebieskawo-zielony kolor. Zieleń związana jest z obecnością znacznych stężeń związków żelaza, manganu i tlenku niklu. Co ciekawe, naczynia te jako takie nie były wyznacznikiem bogactwa – używały ich wszystkie warstwy od ludzi ubogich przez bogate mieszczaństwo po sfery książęce.

Willem Kalf, Martwa natura z obraną cytryną, 1664, Museum of Fine Arts, Boston, źródło: wikimedia commons

Miejsce przecięcia cytryny i okna

Choć na obrazie Luttichuysa dużo jest wspaniałych, malarskich miejsc, to jedno z nich szczególnie przykuwa uwagę. Chodzi o czaszę römera. Malarze martwych natur często przedstawiali na szkle odbicie okna. Obecność tego odbicia uświadamia nam, że obraz nie powstał w jakimś mitycznym „nigdzie", tylko w konkretnej, posiadającej okno pracowni malarza. Uświadamia nam również rangę malarza, który dzieło stworzył, jego mistrzowskie opanowanie warsztatu.
Luttichuys uczynił z cytryny obrazowe centrum prezentowanego płótna. Popularnych odczytań motywu obranej cytryny jest wiele. Od skojarzeń z grzechem pierworodnym, przez aluzje do lojalności do panującej w Niderlandach Północnych dynastii, aż po niebezpieczeństwo zbytniego przywiązania do bogactwa. Cytryna była dobrem luksusowym, dostępnym dla tych, którym się powiodło. Miała powab czegoś luksusowego i egzotycznego zarazem. Znowu mamy do czynienia z (nasiloną w tym przypadku) dwuznacznością tego typu malarstwa. Luksus i bogactwo przyciągają jak piękna po wierzchu cytryna. Mogą się jednak okazać gorzkie (ściśle mówiąc: kwaśne). Być może ową kwaśność równoważy w obrazie Luttichuysa smak słodkiego wina, nalanego do pięknego römera.

Simon Luttichuys, 1610-1661, Martwa natura na udrapowanym stole (z kielichem typu Römer i pucharem ozdobionym ornamentem typu 'kwab'), 1649

7

MATTHIAS WITHOOS, przypisywany
1627-1703

Martwa natura z kwiatami i motylami

olej/płótno (dublowane), 124 x 100 cm

estymacja:
90 000 - 120 000 PLN
20 300 - 27 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Lublin

„Piąty sposób [malowania] polega na umiejętności odtwarzania kwiatów i innych drobnych przedmiotów, do czego potrzeba przede wszystkim dwóch rzeczy: pierwsza z nich – to aby malarz umiał na podstawie długiego doświadczenia operować farbami i wiedział, jaki dadzą one wynik, i ażeby mógł narysować zróżnicowane pozycje małych przedmiotów i oddać różnorodność padającego na nie światła; okazuje się, że połączyć te dwie okoliczności i dwa warunki temu, kto nie panuje dobrze nad tym sposobem malowania, jest rzeczą bardzo trudną; przede wszystkim konieczna jest niezwykła cierpliwość; Caravaggio mówił, że tyle samo pracy kosztuje go namalowanie dobrego obrazu przedstawiającego kwiaty co obrazu figuralnego".

Vincenzo Giustiniani, List do Dirka Ameydena [Teodora Amideni], około 1620, cyt. za: Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce: 1600-1700, oprac. Jan Białostocki, red. Maria Poprzęcka i Antoni Ziemba, Gdańsk 2009, s. 17

Martwa natura – pomiędzy sztuką a nauką

Precyzyjne martwe natury Matthiasa Withoosa, podobnie jak jego nauczyciela Ottona Marseusa van Schriecka wyróżniają się zbliżeniem na tajemniczy świat dzikich roślin i runa zamieszkałego przez owady, gady przemykające wśród dorodnych kwiatowych pąków i bujnych ostro wykrojonych liści. Nie są to jednak klasycznie pojmowane martwe natury, a ilustracja ważnych zmian naukowych, które miały miejsce zarówno we Włoszech, jak i w Holandii.

Protoplastą nowego typu martwych natur zwanych „Sottobosco" był Otto Marseus van Schrieck żyjący w latach 1619-78 i reprezentujący okres złotego wieku malarstwa niderlandzkiego. W swojej twórczości łączy fascynację mroczną i tajemniczą atmosferą z pięknem martwej natury. Jego prace, z bardzo precyzyjnymi i wirtuozowskimi przedstawieniami motyli, jaszczurek, węży i roślin ukrytych wśród wilgotnego, zacienionego leśnego runa zadziwiają do dziś. Obrazy van Schriecka znajdują się w najważniejszych, światowych kolekcjach m.in. w: Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku, Rijksmuseum w Amsterdamie oraz z paryskim Luwrze. O wielkim uznaniu artysty w XVII wieku świadczy fakt, że podczas pierwszej wizyty Kosmy Medyceusza Starszego w Amsterdamie w latach 1667-68, pierwszym zakupem do jego kolekcji były nie dzieła Rembrandta lecz właśnie trzy kompozycje malarskie Marseusa von Schriecka. Obecnie w dużej mierze zapomniany Marseus odnosił wielkie sukcesy w swoich czasach. Jego malarstwo oscylowało między sztuką a nauką, a twórczość jest wynikiem rozwoju w obu dziedzinach. Niderlandzki artysta znał bowiem znamiennych uczonych swoich czasów, zwłaszcza przyrodnika i prekursora badań mikroskopowych Johannesa Swammerdama oraz włoskiego uczonego i mecenasa sztuki – Cassiano dal Pozzo. Jego kontakty ze światem nauki wiążą się z modusem jego malarskiej twórczości – obrazy bowiem ilustrują związek między sztuką a nauką w XVII wieku, unaoczniając zmianę paradygmatu od skostniałej nauki akademickiej do nauk empirycznych.

Kontynuatorami Sottoboschi byli przede wszytki Rachel Ruysch, Elias van den Broeck, Abraham Begeyn oraz Matthias Withoos, który był uczniem Ottona Marseusa van Schriecka. Mając 21 lat, w 1648 roku, wraz z van Schriekiem i Willemem van Aelstem Withoosem udał się do Włoch. W Rzymie został członkiem Schildersbent i przybrał pseudonim Calzetta Bianca. Wówczas tworzył pod mecenatem Kardynała Leopoldo de Medici, który był entuzjastą Sottoboschi. W 1653 roku Withoos powrócił do rodzinnego Amersfoort, ale po francuskiej okupacji miasta w 1672 roku przeniósł się do Hoorn, gdzie tworzył aż do śmierci w 1703 roku. Na przedstawionej kompozycji, która w zasadzie jest fuzją martwej natury i malarstwa pejzażowego, brakuje zasadniczych elementów definiujących typ Sottoboschi: węży, jadowitych ropuch czy trujących grzybów. Być może jest to moment „wyswobodzenia się" tego typu przedstawienia spod narracji dyktowanej przez ród Medyceuszy i przesunięcie punktu ciężkości na empiryczną, poznawczą stronę roślinnych kompozycji. Artysta z niezwykłą precyzją oddaje charakter malowanych kwiatów i owadów, których gatunki z łatwością możemy rozpoznać: motyla Rusałkę, który przysiadł wśród kwiatów błotnych niezapominajek, malw oraz łodyg ostropestu czy okrągłych liści łopianu. Nokturnowa kompozycja rozświetlona przez nienaturalne źródło światła oddala prezentowaną martwą naturę od niepokojących Sottoboschi, będących odbiciem fascynacji rozkładem i groźnymi aspektami natury ku pochwale piękna i różnorodności stworzenia.

Podobnie artyści postanowili zilustrować na niezliczonych obrazach ogromną różnorodność form przyrody, czy to określonych owadów, owoców, muszli czy gadów. Przedstawienia tego rodzaju odzwierciedlały te same zainteresowania, które dały początek słynnym gabinetom osobliwości epoki. Dziś tylko kilka z nich można szczegółowo odtworzyć, a ich zawartość nie została zachowana. Jednak do dziś obrazy dokumentują fascynację tamtego okresu różnorodnością stworzeń na Ziemi. Pokazują także, jak to namiętne zainteresowanie często wykraczało poza to, co obecnie uważamy za naturę.

8

JAN VAN GOYEN
1596-1656

Pejzaż rzeczny z architekturą, ok. 1643

olej/deska, 39 x 51 cm
sygnowany p.d.: 'VG'

estymacja:
250 000 - 300 000 PLN
56 200 - 67 500 EUR

OPINIE
do obrazu dołączono kopię opinii p. Kurta Märzhäusera z Bad Nenndorf

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

Jan van Goyen to obok Salomona van Ruysdaela jeden z dwóch najważniejszych pejzażystów XVII-wiecznych Niderlandów. Ruchliwy i artystycznie płodny zostawił po sobie ok. 1200 płócien i ok. 1000 rysunków. Jego prace są ozdobą wszystkich najważniejszych muzeów sztuki europejskiej. Van Goyen był niezwykłym artystą, łączącym ogromną produktywność z wysoką jakością malarskiej produkcji.

Przyszły malarz urodził się w Lejdzie, mieście będącym siedzibą szacownego uniwersytetu. Jednak nauka w jego życiu nie odbywała się w dusznych (?) uniwersyteckich salach lecz w pracowniach malarzy. Pierwsi nauczyciele, na których trafił, uczący w rodzinnym mieście oraz w Hoorn, nie pozostawili trwałego śladu w jego sztuce. Dopiero gdy miał 20 lat, czyli mniej więcej po 10 latach nauki, trafił do ważnego, jak się miało okazać, nauczyciela, Haarlemczyka Esaiasa van de Velde. Dzięki niemu poznał nowo rodzącą się koncepcję malarstwa pejzażowego.

Ruiny kaplicy w Eykenduyen, niedaleko Hagi, z cyklu Różnych małych pejzaży (Verscheyden Landtschapjes), plansza 10, akwaforta, Metropolitan Museum of Art, źródło: www.metmuseum.org

Kolebka pejzażu

Esaias van de Velde, Prom z bydłem, Rijskmuseum, Amsterdam, źródło: www.rijksmuseum.nl

Haarlem był jednym z najważniejszych ośrodków sztuki w Niderlandach, a w czasie, kiedy trafił tam młody Jan van Goyen, dokonywały się ważne przemiany w malarstwie pejzażowym. Na początku drugiej dekady XVII wieku pojawili się tu naraz, na ogół na krótko: Hercules Segers, Willem Buytewech, Pieter de Molijn, Jan van de Velde, Esaias van de Velde i właśnie Jan van Goyen. Punktem wyjścia dla pejzażu, tym, od czego ci artyści zaczęli odchodzić, były schematyczne, często piękne obrazy, w których przyroda wypełniała całość kompozycji, ale działa się w bliżej nieokreślonym miejscu, istniejącym jedynie na obrazie. Topograficzna dokładność nie była celem, a zdanie sprawy z wyglądu okolicy nie zaprzątało artystów. Właśnie w twórczości wymienionych grafików i malarzy zaczęło się to zmieniać, co było cicho przeprowadzaną (na świecie nie było jeszcze artystycznych manifestów), acz istotną zmianą w historii malarstwa europejskiego. Jak wyglądały pierwsze „topograficzne" pejzaże, można wnioskować np. na podstawie „Ruiny kaplicy w Eykenduyen", akwaforcie Willema Buytewecha, sporządzonej w 1616 roku. Podstawą jego rycin (tę akurat rytował Claes Jansz. Visscher) były rysunki – zrodzone z bezpośredniej, rzetelnej obserwacji. Te kompozycje nie potrzebowały niczego poza drzewami, kawałkiem ziemi i – jak w tym przypadku – niewielkiej grupy budynków, które musiały istnieć i mniej więcej tak właśnie wyglądać, skoro pojawiły się na rysunku, a potem na rycinie.

Warto jednak zaznaczyć, że umiejętność oddania świata mniej więcej takim, jaki jawi się naszym oczom, nie znaczy, że artysta musi zajmować się tym przez całe życie i w każdym obrazie. Możliwe są różne, interesujące mieszanki światów – rzeczywistego z wyimaginowanym.

To jest właśnie jeden z powodów, dla których sztuka była nazywana potężną. I tak Jan van Goyen w 1643 roku namalował „De Hooglandse Kerk z Lejdy w wyimaginowanym pejzażu" (Alte Pinakothek, Monachium). Jest to swoiste capriccio, łączące lejdejski kościół z pozamiejskim pejzażem. Coś, co istnieje w miejscu, w którym faktycznie się nie znajduje.

Nauczyciel pejzażu

Trudność w nazwaniu obrazu, który łączy świat realny z wyimaginowanym można zilustrować choćby przez tytuł nadany mu w internecie: „View of Leiden". Nie jest to jednak widok Lejdy, a kościoła znajdującego się w Lejdzie, posadowionego przez malarza poza tym miastem, gdzieś w Niderlandach.

Jan van Goyen, De Hooglandse Kerk z Lejdy w wyimaginowanym pejzażu, 1643, Alte Pinakothek, Monachium, źródło: Wikimedia Commons

Również nauczyciel van Goyena, Esaias van de Velde, należał do grona „odkrywców" rodzimego, płaskiego krajobrazu. Jego „Prom z bydłem" (Rijksmuseum, Amsterdam), malowany już po opuszczeniu Haarlemu, uważany jest za jedno z przełomowych dzieł w historii malarstwa pejzażowego. Nieprzygotowany widz mógłby się nie zorientować w doniosłości tego obrazu. Jest to jednak jedna z pierwszych tak monumentalnych realizacji skromnego jak się zdaje tematu. Deska, na której został namalowany, ma rozmiary 75 x 113 cm. Wymiary obrazu są w historii malarstwa uważane za sygnał dotyczący rangi przedstawionego tematu. W tym prostym, intuicyjnym myśleniu duże znaczy ważne. Esaias van de Velde, nauczyciel Jana van Goyena, wysyłał współczesnym widzom sygnał – otaczający nas kraj z jego rzekami i zwykłymi drzewami, zasługuje na rzetelne opisanie, nie odwołujące się już do niczego więcej.

Gdzie powstaje pejzaż Van Goyena?

Jan van Goyen, Widok Nijmegen, po 1643, Zbiory Muzeum Zamku Królewskiego w Warszawie, źródło: Wikimedia Commons

W szkicowniku, podczas spaceru. Jan van Goyen znany był jako niestrudzony spacerowicz, przemierzający Niderlandy wzdłuż i wszerz, z kredą do rysowania w ręku. Na podstawie jego szkicowników (trzy z nich zachowały się w całości, reszta to rozczłonkowywane na sprzedaż, pojedyncze karty) wiemy, że dotarł na północy do Egmond i Alkmaaru, zaś na południu do Antwerpii i Brukseli. Jednak ulubiona przez niego trasa była trasą nadrzeczną. Przemierzając ją często, odwiedzał Dordrecht, Rotterdam, Rhenen czy Nijmegen. Artysta szkicował na dworze i wykorzystał powstałe tak rysunki, pracując w studio. Należy do tych artystów XVII-wiecznych Niderlandów, którzy najintensywniej korzystali w pracy malarskiej z tak uchwyconych na papierze widoków. Rysunki różnią się dokładnością i sposobem wykończenia. Te przeznaczone na sprzedaż, a nie do użycia w studiu, van Goyen lawował dodatkowo tuszem. Ten sposób pracy, oparty na chodzeniu ze szkicownikiem i malowaniu w studiu, artysta wypracował ok. 1626 roku.

Karta ze szkicownika Jana van Goyena, Widok Nijmegen, kolekcja prywatna, źródło: Wikimedia Commons

Kto kupi Van Goyena?

Prace takie jak „Pejzaż rzeczny z architekturą" nie były na ogół zamawiane – artyści tworzyli je na wolny rynek. Sprzedawano je na targach bądź ze studia artysty; bądź studia innego artysty, który parał się handlem sztuką. Większość tego typu prac była sygnowana i sygnatura wraz z malarskim stylem stawały się rodzajem marki, poszukiwanej przez tego czy innego nabywcę. Ten mechanizm wpychał artystów w wąskie nieraz specjalizacje. Ktoś malował łyżwiarzy, ktoś inny nadmorskie wydmy. Wiadomo, że Jan van Goyen był nie tylko płodnym artystą, lecz także człowiekiem przedsiębiorczym. Sprzedawał obrazy innych artystów (zjawisko nierzadkie w XVII-wiecznych Niderlandach), trudnił się handlem nieruchomościami i dał się porwać tulipanomanii. Działania te zakończyły się fiaskiem, skoro van Goyen umierał jako człowiek poważnie zadłużony.

Rytowany portret Jana van Goyena. Carel de Moor II wg Gerarda ter Borcha, po 1665, źródło: www.rijksmuseum.nl

Pejzaż tonalny

Określenie „pejzaż tonalny” jest używane do określenia momentu w niderlandzkim malarstwie krajobrazowym, który rozpoczął się w późnych latach 20. XVII wieku, a zakończył w latach 40. Dwaj najważniejsi malarze, kojarzeni z tym malarskim zjawiskiem, to Salomon van Ruysdael (ok. 1600-70) i Jan van Goyen.

Wcześniejsze obrazy, barwne i ożywione narracją wprowadzaną przez sztafaż, zostały zastąpione przez malarstwo oparte na brązach i szarych błękitach. Obrazy Goyena były malowane przy użyciu stosunkowo niewielkiej ilości farby, zamaszyście i sprawnie, i oddawały wierniej nieco monotonne piękno płaskiego krajobrazu. Te zmiany były związane z większym skupieniem na samej przyrodzie. Właśnie z tego okresu pochodzi prezentowany obraz, czyli z lat 40, najbardziej cenionego okresu w twórczości artysty. Mimo podobieństw do Nijmegen nie jest „portretem” tego miasta, a raczej tym, co Antoni Ziemba nazwał „uogólnioną wizją niderlandzkiego krajobrazu” (Antoni Ziemba, Iluzja i realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580-1660, Warszawa 2005, s. 341). Czyli czymś, czego nie można znaleźć w rzeczywistości, ale co jest dla niej typowe.

9

JOOST CORNELISZ. DROOCHSLOT

1586-1666

Przypowieść o uczcie królewskiej, 1639

olej/płótno (dublowane), 94,5 x 139 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'JC Drooch Sloot 1639'

estymacja:
220 000 - 250 000 PLN
49 500 - 56 200 EUR

OPINIE
opinia p. Hanny Benesz z dn. 22.10.2014

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

Ewangelia według Droochsloota

Prezentowany obraz stanowi przedstawienie charakterystyczne dla twórczości Joosta Cornelisza 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 możni 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 zwołują 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 przywodzić może na myśl obrazy Pietera Brueghla Starszego.
Co charakterystyczne w twórczości Droochsloota, poszczególne grupy figuralne są uważnie zakomponowane, a typy postaci zindywidualizowane. 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 uczty – 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 zleceniodawcami były najczęściej instytucje miejskie, takie jak przytułki 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. Byłe biskupstwo 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 Utrechcie 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 stylistyk: 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, fascynacja 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 Bruegla, mimo że wywodząca się ze środowiska flamandzkiego, emanowała na różne regiony Holandii, w tym Utrecht Droochsloota.

10

JOOST CORNELISZ. DROOCHSLOT

1586-1666

Uczynki miłosierdzia chrześcijańskiego, 1644

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

estymacja:
220 000 - 250 000 PLN
49 500 - 56 200 EUR

OPINIE
opinia p. Hanny Benesz z dn. 22.10.2014

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

Miłosierdzie według Droochsloota

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 pochodzący z Biblii temat uczynków miłosierdzia chrześcijańskiego i ma charakter alegoryczny. Motyw uczynków miłosiernych odnosi się do mowy Chrystusa 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 przysłowiach – 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 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 przytułki. 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 Utrechtem 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 Droochslooot kontynuował. Później – pod wpływem Sebastiaena Vrancxa 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 pozycje 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. Poświadcza 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 śś. Barbary i Wawrzyńca w Utrechcie (dzieło obecnie znajduje się w Centraal Musuem w Utrechcie).

11

GERRIT VAN HONTHORST, naśladowca, XVIII w.

1590-1656

Scena w tawernie

olej/płótno, 71 x 106 cm

estymacja:
50 000 - 70 000 PLN
11 300 - 15 800 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

Pierwowzór tego imponującego obrazu znajduje się w muzeum Uffizi we Florencji. Autor to słynny Gerrit (Gerard) van Honthorst, jedna z dwóch czołowych postaci utrechckiego caravaggionizmu. Florencki obraz jest datowany na 1619 lub 1620 rok, czyli końcówkę pobytu artysty we Włoszech. To tam spędził lata 1610-20 i temu pobytowi zawdzięcza zetknięcie z malarstwem Caravaggia. Każdy, kto widział Powołanie św. Mateusza z kaplicy Contarellich w rzymskim San Luigi dei Francesi, rozpozna ten sam układ – grupa ludzi zebrana przy stole, z jedną postacią zwróconą do widza plecami i centrum kompozycji przesuniętym na prawo. Prezentowany obraz to popis technicznej wirtuozerii. Stopniowe przechodzenie od ciemności do partii mocno rozświetlonych jest typowe dla tego, co nazywane jest malarstwem światłocieniowym.

W tym samym charakterze utrzymane są inne prace van Honthorsta, które, poza stroną malarską, przyciągają zawsze anegdotą. Mamy więc wesołe, muzykujące towarzystwo bądź młodego mężczyznę, kojarzonego z biblijną opowieścią o synu marnotrawnym, który w światłocieniowych wnętrzach wydaje pieniądze ojca.

12

MALARZ ZACHODNIOEUROPEJSKI

XIX w.

Martwa natura myśliwska

olej/płótno (dublowane), 52,5 x 65,7 cm

estymacja:
7 000 - 10 000 PLN
1 600 - 2 300 EUR

STAN ZACHOWANIA:
drobne ubytki warstwy malarskiej

Martwa natura myśliwska to malarska prezentacja zdobytych podczas łowów zwierząt. Malarstwo od początku swojej historii pełniło funkcję utrwalania ważnych wydarzeń, związanych z codziennym życiem. Ponieważ zaliczano do nich również polowanie, rozrywkę dobrze urodzonych – jednym z naturalnych odruchów była chęć uwiecznienia zdobyczy. Komfort tej sytuacji polegał jednak na tym, że niekoniecznie posiadacz obrazu musiał legitymować się wielką biegłością w dziedzinie łowiectwa. Malarstwo sugerowało coś, co niekoniecznie należało do sukcesów posiadacza płótna. W Martwej naturze myśliwskiej uderza kunsztowne oddanie zwierzęcych sylwet wraz ze szczegółami upierzenia i biegle oddanym futrem.

13

JAN MIEL

1599-1656

Scena rodzajowa z bójką

olej/płótno, 45,5 x 64 cm

estymacja:
100 000 - 140 000 PLN
22 500 - 31 500 EUR

OPINIE:
do obrazu dołączono kopię opinii p. Kurta Märzhäusera z Bad Nenndorf

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

Jan Miel był włosko-flamandzkim malarzem, rysownikiem i miedziorytnikiem. Urodził się około 1599 roku w Beveren-Waas, zmarł zaś w kwietniu 1664 roku w Turynie. Nie wiemy u kogo uczył się sztuki malarskiej. Po raz pierwszy wymieniony jest w roku 1638 w Rzymie, gdzie jest wzmiankowany do 1658. W swojej twórczości czerpał inspiracje od Pietera van Laera, tworząc przedstawienia z niewielkimi postaciami, ukazujące sceny z chłopskiego życia. Tego typu sceny charakterystyczne są dla wczesnego etapu twórczości artysty. Miel inspirował się także sztuką rzymską. O sukcesie jaki odniósł w Italii świadczy to, że jako pierwszy malarz z Europy północnej został powołany do rzymskiej Akademii św. Łukasza. Kolejnym sukcesem w jego karierze było mianowanie go nadwornym malarzem księcia Sabaudii Karola Emmanuela II w Turynie. Na jego zlecenie wykonał m. in. dekoracje w Palazzo Reale w Turynie.

14

MALARZ NIDERLANDZKI

XVI w.

Św. Katarzyna z donatorką

olej/deska, 32,5 x 25 cm

estymacja:
20 000 - 26 000 PLN
4 500 - 5 900 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Wrocław

Święta Katarzyna ze świecką Katarzyną

Wyjątkowym przywilejem, którego dostępowali uwieczniani w malarstwie tablicowym ludzie była współobecność ze świętymi w jednej, obrazowej przestrzeni. Oto święty, do którego modliły się liczne rzesze wiernych, stawał za plecami zwykłego (zamożnego) człowieka i swojego imiennika, niemal jak równy z równym i polecał go Bogu.

Caravaggio, Św. Katarzyna Aleksandryjska, około 1598-1599, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madryt

Pintoricchio, Św. Katarzyna z donatorem, około 1480-1500, National Gallery

Prezentowany w katalogu obraz z donatorką i św. Katarzyną Aleksandryjską, analizując jego strukturę technologiczną oraz kompozycyjną, stanowił najpewniej w swojej epoce jedno ze skrzydeł bocznych ołtarza prywatnej dewocji. Ta mała forma architektoniczno-malarska, wnioskując po rozmiarze, służyć miała parze prywatnych fundatorów, prawdopodobnie w zaciszu prywatnej kaplicy. Choć postać kobiety przedstawionej na skrzydle bocznym pozostaje nierozpoznana, na podstawie zachowanych w substancji malarskiej wskazówek możemy snuć przypuszczenia, iż pochodziła z północnych części Europy, prawdopodobnie kręgu niemieckiego, a świadczyć może o tym nie tylko maniera malarska dzieła, ale także obecność gryfu w herbie kobiety i ubiór przedstawionych figur. Na licu tablicy ołtarzowej zostały wtórnie zapisane, zapewne już po śmierci donatorki, lata jej życia – 1454-1527 – oraz jej religijne credo brzmiące „Bóg jest moją nadzieją".

Praktyka prywatnych donacji religijnych już w epoce późnego średniowiecza, czasu z którego pochodzi omawiane dzieło, miała za sobą bardzo długą tradycję. Potrzeba zamawiania u rzemieślników materialnych przedmiotów kultu, podyktowana była nie tylko deklaracją religijności, ale także chęcią podkreślenia społecznego i ekonomicznego znaczenia donatorów. Była ona elementem ekskluzywizmu religijnego, koniecznego w manifestowaniu pozycji społecznej, także pośmiertnie. Służąc demonstracji prestiżu, prywatna kaplica bądź przynajmniej prywatny ołtarz były szczególnie pożądane przez ludzi awansu, o wysokich aspiracjach, także kulturalnych. Umieszczanie swojego wizerunku na skrzydłach ołtarzy stanowiło szczególny rodzaj upamiętnienia swojej osoby, bowiem pragnienie, by nie popaść po śmierci w zapomnienie zaczynało towarzyszyć z każdą epoką coraz większej grupie wiernych. Zmianą fundamentalną, jaką przyniosło późne średniowiecze, był znacznie łatwiejszy, tańszy, a przez to powszechniejszy dostęp do imiennego wspomnienia pośmiertnego. Już nie tylko wpisani do nekrologów w zamian za fundację, donację bądź inne dobrodziejstwo, na które stać było tylko najzamożniejszych, wyróżniali się spośród bezimiennych mas zmarłych, za które modlono się w świecie chrześcijańskim, i godni byli wspomnienia indywidualnego. Przedstawiciele elity władzy i pieniądza, jak wynika z ich testamentów, potrafili znaleźć w imiennym wspomnieniu zaspokojenie własnego interesu religijnego i społecznego, a także w równym stopniu wykorzystać je na pożytek całej wspólnoty miejskiej. Drogą do tego prowadzącą była fundacja skierowana na zewnątrz, poza swoją rodzinę, cech, sąsiedztwo, środowisko społeczne. Staje się ona, szczególnie w XV wieku, elementem zachowań miejskiej elity, w tym wchodzących do niej nowych ludzi. Pragnienie zindywidualizowanego prestiżu wraz z teocentryczną koncepcją świata sprawiało, że idea modlitwy szła równolegle z ideą prezentacji tożsamości, twarzy, za którą krył się wspomniany status społeczny. To zindywidualizowane podejście do religii, modlitwy starano się z woli mecenasów legitymizować obcowaniem ze świętymi. U progu średniowiecza powszechny stał się już schemat ikonograficzny, gdy to osobie donatora towarzyszył jego święty patron, stanowiący przedłużenie jego bytu w sferze sacrum oraz pełniący rolę opiekuna podczas doczesności.

Ową świętą patronką matrony z omawianego dzieła jest święta Katarzyna Aleksandryjska. Sztuka wieków średnich, bazująca na sile przekazu obrazu, biblii pauperum, biblii dla ubogich, pouczania ludzi niepiśmiennych znanymi im reprezentacjami piktoralnymi, wykształciła skodyfikowany zestaw symboli – atrybutów przypisywanych każdemu świętemu. Owa kodyfikacja ikonograficzna odbywała się m.in. na podstawie dogmatycznych lub apokryficznych żywotów świętych. I tak na podstawie atrybutów w świętej wspierającej donatorkę możemy rozpoznać właśnie świętą Katarzynę Aleksandryjką, jedną z najpopularniejszych świętych chrześcijaństwa Wschodu i Zachodu. Święta Katarzyna pochodziła z Aleksandrii, została skazana na męki z powodu szerzenia chrześcijaństwa. W czasie tortur pękło koło, którym była łamana i ostatecznie została ścięta. Zatem jej atrybutem, przedmiotem pod którym kościół chrześcijański rozpoznawał świętą niewiastę stało się złamane koło, wskazujące na sposób jej męczeńskiej śmierci. Święta Katarzyna Aleksandryjska na przestrzeni epok zyskała bardzo szeroką ikonografię, bowiem męczennicy swoje arcydzieła poświęcili m.in. Hans Memling, Correggio, Tintoretto, Dawid Aubert, Masolino di Panicale, Jan Provost, Caravaggio i Rafael Santi.

Pochodzące z przełomu XV i XVI wieku skrzydło prywatnego niewielkiego ołtarza stanowi niezwykle rzadki na rynku sztuki przykład dawnego malarstwa religijnego. Odznacza się nie tylko niezwykłymi walorami artystycznymi, ale także stanowi doskonały przykład ówczesnej obyczajowości religijnej oraz charakterystycznej dla epoki technologii malarskiej.

15

MALARZ POLSKI

XVII w.

"Anna De Szamotuły"

olej/płótno, 102,5 x 68,5 cm

estymacja:
10 000 - 14 000 PLN
2 300 - 3 200 EUR

POCHODZENIE:
Zbiory Sztuki na Wawelu, depozyt
kolekcja prywatna, Warszawa

ANNA DE SZAMOTUŁY COMITISSA AB OSTROROG. IOANNIS PALATINI POZNANIÆ ET SOPHIÆ DUCISSÆ IN ZASŁAW FILIA, NEPTIS UERO IANUSSIJ PALATINI UOŁHYNIÆ ET ALEXANDRÆ DUCISSÆ SANGUSZKO FILIÆ, ROMANI D. SANGUSZKO PALATINI BRACŁAUIÆ EXERCITUUM DUCIS. UXOR IOANNI STANISŁAI IABŁONOWSKI MARESCHALCI CURIÆ REGNI.

Z SZAMOTUL,
OSTROROGA W DY
ANSKIEGO Y ZOFYI
ZNIOZKI ZASŁAWSKIEY
ANKI KYTOWSKIEY CORA
LABLONOWSKIEGO
ZALKA NADWÓNEGO
ONIEGO ZONA

Portret sarmacki w XVII i XVIII w.

„W dziejach malarstwa polskiego bardzo ważną rolę odgrywa tzw. 'portret sarmacki' – wytwór i odbicie okresu kultury narodowej, znanego pod nazwą sarmatyzmu. Określenie 'sarmacki' w odniesieniu do malarstwa portretowego stosować można rozmaicie. Możemy je zastosować do portretu prymitywnego, tworu malarzy cechowych, przeznaczonego na użytek ówczesnej szlachty, czasem również mieszczaństwa. Można też objąć nim w ogóle dzieła posiadające charakter odrębny, pewne cechy odróżniające je od współczesnego im malarstwa zachodniego, odpowiadające w większym lub mniejszym stopniu formom ówczesnej kultury polskiej. (...) Charakterystycznymi cechami portretu sarmackiego są: operowanie dużymi, płaskimi, a zarazem mocnymi, czasem jaskrawymi plamami barwnymi, przewaga rysunku, unikanie efektów światłocieniowych, czasem pewna geometryzacja kształtów. Wszystko to nadaje obrazom twardość i surowość. Równie charakterystyczne jest zabarwienie realistyczne, dążenie do wiernego odtworzenia rysów osób portretowanych. W przeciwieństwie do artystów zachodnich, skłonnych do upiększania swych modeli, malarze 'sarmaccy' chętnie podchwytują cechy indywidualne; nie cofają się przed pokazaniem brzydoty, a nawet czasem jej podkreśleniem dochodzącym niekiedy do groteski. Oczywiście te cechy zasadnicze występują w różnych dziełach w stopniu niejednakowym. (...) Portret sarmacki rozwija się stopniowo. Wychodzi zasadniczo ze środkowo-europejskiego portretu renesansowego, łączącego elementy renesansowe z mocno zaznaczonym pierwiastkiem realistycznym. Gustom odbiorcy w ówczesnej Polsce szlacheckiej odpowiadał najbardziej środkowo-europejski portret mieszczański, podkreślający znaczenie modela przy pomocy napisów informujących widza o osobie portretowanej, jej wieku, piastowanych godnościach itp. Staje się on wzorem, który odpowiednio przekształcony stwarza nowy rodzimy rodzaj portretu. Z biegiem czasu styl ten ulega przemianom, naginając się do nowych form: baroku lub rokoka, a później klasycyzmu – przechowując jednak tradycję XVI-wieczną do końca wieku XVIII”.

Michał Bohdziewicz, Portret Sarmacki XVII-XVIII w., s. 5-6

16

MALARZ POLSKI
XVIII w.

Portret Marii Jabłonowskiej, 1708

olej/płótno, 105 x 69 cm

estymacja:
10 000 - 14 000 PLN
2 300 - 3 200 EUR

POCHODZENIE:
Zbiory Sztuki na Wawelu, depozyt
kolekcja prywatna, Warszawa

„W XVIII wieku wzrósł dobrobyt szlachty, uwolnionej po zakończeniu okresu wojen od uciążliwych obowiązków wojskowych. Rosną jej potrzeby, również artystyczne. Obok portretu dworskiego i arystokratycznego coraz większą rolę odgrywa szlachecki. Rozszerzenie kręgu odbiorców wpłynęło na poziom i rozwój portretu sarmackiego. Właśnie epoka saska przynosi w tej dziedzinie wielkie urozmaicenie. Różny był poziom poszczególnych grup odbiorców; od dworu stawiającego duże wymagania artyście do prymitywnego odbiorcy szlacheckiego. Różni byli również twórcy; od znających sztukę zachodnią, nieraz kształcących się za granicą, artystów nadwornych – do prymitywnych malarzy cechowych. Można odróżnić kilka rodzajów portretów. Oczywiście przede wszystkim rzucają się w oczy różnice strojów: polskich lub zachodnich. Stroje polskie nadają portretom swoiste znamiona, aczkolwiek w wielu wypadkach nie wpływa to na styl obrazów; nie brak portretów bardzo 'zachodnich' pomimo stroju polskiego i odwrotnie – mamy liczne portrety czysto 'sarmackie' pomimo stroju zachodniego – szczególnie dotyczy to portretów kobiecych. O wiele ważniejsze są różnice formalne oraz stosunek do portretowanego modela. I właśnie pod tym względem portret XVIII-wieczny przedstawia się tak ciekawie”.

Michał Bohdziewicz, Portret Sarmacki XVII-XVIII w., s. 7

MARYA IABŁONOWSKA, IOANNIS COMITIS IN ŻYWIEC WIELOPOLSKI PALATINI SANDOM: UXOR, 1708.

17

MALARZ POLSKI

XVII w.

Portret szlachcica herbu Grzymała

olej/płótno, 100 x 74 cm

estymacja:
10 000 - 16 000 PLN
2 300 - 3 600 EUR

„Równie charakterystyczne jest zabarwienie realistyczne, dążenie do wiernego odtworzenia rysów osób portretowanych. W przeciwieństwie do artystów zachodnich, skłonnych do upiększania swych modeli, malarze 'sarmaccy' chętnie podchwytują cechy indywidualne; nie cofają się przed pokazaniem brzydoty, a nawet czasem jej podkreśleniem dochodzącym niekiedy do groteski. Oczywiście te cechy zasadnicze występują w różnych dziełach w stopniu niejednakowym".

Michał Bohdziewicz, Portret Sarmacki XVII-XVIII w., s. 6

A
D
K.
B
ORATE PRO ME

18

MALARZ NIDERLANDZKI

XVI w.

Pokłon pasterzy

olej/deska, 49,5 x 34,5 cm (w świetle oprawy)

estymacja:
20 000 - 26 000 PLN
4 500 - 5 900 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Wrocław

Pasterze u kamiennego żłóbka

„W tej samej okolicy przebywali w polu pasterze i trzymali straż nocną nad swoją trzodą. Naraz stanął przy nich anioł Pański i chwała Pańska zewsząd ich oświeciła, tak że bardzo się przestraszyli. Lecz anioł rzekł do nich: «Nie bójcie się! Oto zwiastuję wam radość wielką, która będzie udziałem całego narodu: dziś w mieście Dawida narodził się wam Zbawiciel, którym jest Mesjasz, Pan. A to będzie znakiem dla was: Znajdziecie Niemowlę, owinięte w pieluszki i leżące w żłobie». I nagle przyłączyło się do anioła mnóstwo zastępów niebieskich, które wielbiły Boga słowami:
«Chwała Bogu na wysokościach, a na ziemi pokój ludziom Jego upodobania». Gdy aniołowie odeszli od nich do nieba, pasterze mówili nawzajem do siebie: «Pójdźmy do Betlejem i zobaczmy, co się tam zdarzyło i o czym nam Pan oznajmił». Udali się też z pośpiechem i znaleźli Maryję, Józefa i Niemowlę, leżące w żłobie. Gdy Je ujrzeli, opowiedzieli o tym, co im zostało objawione o tym Dziecięciu. A wszyscy, którzy to słyszeli, dziwili się temu, co im pasterze opowiadali. Lecz Maryja zachowywała wszystkie te sprawy i rozważała je w swoim sercu. A pasterze wrócili, wielbiąc i wysławiając Boga za wszystko, co słyszeli i widzieli, jak im to było powiedziane”.

Łk 2, 8-20

Obraz „Pokłon pasterzy” ilustruje jeden z ważniejszych epizodów z historii dzieciństwa Chrystusa. Tematy związane z narodzeniem Jezusa i towarzyszącym mu wydarzeniom należą do najistotniejszych w ikonografii chrześcijańskiej, ponieważ ilustrują wcielenie Zbawiciela – jedną z kluczowych prawd wiary. Z tego powodu wynika ich niezwykła popularność w sztuce dawnej.
Omawiany obraz ukazuje znany z Ewangelii św. Łukasza (Łk 2, 8-20) epizod, kiedy to pasterze, po zwiastowaniu im przez aniołów narodzin Chrystusa, poszli do Betlejem, aby go uczcić. Najważniejsze postaci obrazu umieszczono blisko widza, znajdują się one na kamiennej posadzce, która stanowi dla nich rodzaj postumentu. Grupę tę tworzy nagie, ujęte w skrócie perspektywicznym Dzieciatko, po lewej stronie klęczy Maria, która została ukazana w momencie adoracji Chrystusa. Za nią widać przedstawioną z profilu postać św. Józefa. Za nowonarodzonym Chrystusem artysta umieścił dwa anioły, ten z prawej klęczy i, podobnie jak Maria, czci Jezusa. Oryginalną pozę nadano drugiemu z aniołów, który wznosi twarz i ręce ku niebu. Prawą stronę grupy zamykają dwie postaci pasterzy. Ten na pierwszym planie klęczy i nachyla się w stronę Jezusa, tak jakby chciał go objąć. Drugi pasterz, także klęcząc, wpatruje się w Dzieciątko. Dalszy plan obrazu zbudowano za pomocą architektury, która pogłębia przestrzeń ukazaną w dziele. Budowle reprezentują, popularne w renesansowej ikonografii, sceny z nowonarodzonym Chrystusem, antyczne ruiny. Można je interpretować jako symbol nastania wraz z narodzeniem Zbawiciela nowej epoki w dziejach – to, co było dawniej, ulega w związku z przyjściem na świat Jezusa rozpadowi. Pod zniszczonym łukiem widoczna jest para pasterzy idących do miejsca narodzin Chrystusa. Za nimi rozpościera się krajobraz z polami, który może być nawiązaniem do miejsca, gdzie pasterze zostali wezwani przez anioła, aby udać się do Betlejem. Przy murze z łukiem umieszczono także bardzo popularne w ikonografii związanej z Bożym Narodzeniem zwierzęta – woła i osła. W górnej partii obrazu artysta dodał zatrzymanego w locie anioła w rozwianych szatach, który trzyma filakterię bez napisu.

Albrecht Dürer, Narodzenie Chrystusa, z cyklu Mała Pasja, ok. 1510
źródło: Wikimedia Commons

Obraz łączy wiele wątków dobrze znanych z ikonografii scen Adoracji Dzieciątka i Pokłonu pasterzy. Na pierwszy plan wysuwa się motyw klęczącej, młodzieńczej Marii, która w geście czci zwraca się w kierunku Chrystusa. Taki sposób prezentacji tej postaci był niezwykle popularny od późnego średniowiecza. Wiązać go należy z rozpowszechnieniem wizji mistycznych św. Brygidy, która przedstawiła Narodzenie Chrystusa jako cudowne wydarzenie – Maria od razu po porodzie uczciła swojego Syna. Z ikonografii późnego średniowiecza znany jest też motyw odzianego w czerwony strój św. Józefa, który w przeważającej liczbie dzieł ukazywany był jako postać drugoplanowa. W omawianym obrazie zwraca także uwagę sama postać Dzieciątka, które dla podkreślenia prawdziwości wcielenia ukazano jako nagie. Uniżenie się Chrystusa uzmysławia także to, że leży on jedynie na kawałku tkaniny umieszczonym na kamiennej posadzce. Same postacie pasterzy, zgodnie z tradycją, wyposażono w elementy świadczące o ich profesji – skromne stroje, kij pasterski. Para pasterzy na pierwszym planie w niezwykle intymny i osobisty sposób adoruje Dzieciątko, co można rozumieć jako naśladowanie postawy Marii. Do istotnych bohaterów przedstawienia należą aniołowie, którzy często występują w scenach z nowonarodzonym Chrystusem. Są oni reprezentantami sfery niebiańskiej, która razem z Marią i pasterzami uczestniczy w adoracji Chrystusa. Niejasną funkcję pełni anioł unoszący się ponad sceną, być może nawiązuje on do tego, który ogłosił pasterzom narodzenie Zbawiciela, lub też miał on za zadanie informować o znaczeniu narodzenia Chrystusa. Trudno to jednak ustalić ze względu na brak napisu na filakterii.

Całe dzieło stanowi inspirację do medytacji na temat wcielenia Chrystusa. Odbiorca zachęcany jest do naśladowania postaw Marii i pasterzy, którzy oddają cześć Zbawicielowi ukazanemu jako prawdziwy człowiek. W ten sposób dzieło wpisuje się w popularną w sztuce dawnej funkcję religijnych przedstawień jako przedmiotów pomagających w modlitwie i kontemplacji prawd wiary.

Obraz łączy w sobie tradycję późnogotycką – rozwiane szaty lecącego anioła układające się w charakterystyczne dla gotyku ostre, łamane fałdy, z elementami renesansowymi. Do tych ostatnich należy przede wszystkim zainteresowanie perspektywą – przedstawienie przestrzeni, skrótowe ujęcie ciała Dzieciątka i twarzy anioła w żółtej szacie. Dzieło reprezentuje sztukę północnej Europy, być może Niderlandów. Można je datować na pierwszą połowę XVI wieku.

19

JACOPO BASSANO, w typie

1510-1592

Pokłon trzech króli

olej/płótno (dublowane), 96 x 129 cm

estymacja:
35 000 - 50 000 PLN
7 900 - 11 300 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

20

MALARZ ZACHODNIOEUROPEJSKI

XVI w.

Lutnista

olej/płótno, 93,5 x 74 cm

estymacja:
12 000 - 18 000 PLN
2 700 - 4 100 EUR

Lutnia jako instrument widzom nowożytnym w sposób jednoznaczny kojarzyła się z pieśniami, przede wszystkim tymi opowiadającymi o miłości. I tak Szekspir był tylko jednym z wielu pisarzy swoich czasów, którzy przypisywali lutni siłę wprawiania słuchacza w swego rodzaju ekstazę. Przez cały okres renesansu i część baroku, kojący dźwięk lutni uczynił ją najbardziej cenionym i podziwianym ze wszystkich instrumentów muzycznych. Sława największych lutnistów rozprzestrzeniła się po całej Europie, a drzwi królewskich dworów i pałaców były dla nich otwarte (wielu z nich zatrudniano jako szpiegów), a instrumenty najsłynniejszych lutnistów były poszukiwane i bardzo drogie. W obrazie „Lutnista" jesteśmy świadkami narastającego napięcia. Mężczyzna, patrząc w naszą stronę stroi instrument, czekamy więc aż zabrzmi muzyka. Nuty, natrętnie narzucające się ułożone są tak, że grozi im spadnięcie ze stołu.

21

JAN MIENSE MOLENAER

1610-1668

Scena we wnętrzu

olej/płótno (dublowane), 42 x 53 cm
sygnowany i datowany l.d. (nieczytelnie)

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 500 - 6 800 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

Jan Miense Molenaer był niderlandzkim malarzem, rysownikiem i rytownikiem. Urodzony w 1610 lub 1611 w Haarlemie, zmarł w tym mieście w 1668 roku. Jego żoną była Judith Leyster, która także była znaną malarką. W dokumentach gildii św. Łukasza wspominany jest po raz pierwszy w 1634 roku, nie wiemy jednak kiedy został jej członkiem. Jego najwcześniejszy obraz datowany jest na pięć lat przed wspomnianą wzmianką. Tradycyjnie uważa się go za ucznia Fransa Halsa, chociaż nie jest to potwierdzone źródłowo. W 1637 wraz z Judith Leyster przeniósł się do Amsterdamu. Do rodzinnego Haarlemu powrócił w 1663 roku, po śmierci żony w 1659. Tam na powrót został członkiem lokalnej gildii. W twórczości artysty pojawiają się portrety, tematy historyczne, ale przede wszystkim przedstawienia rodzajowe o moralizatorskim wydźwięku.

22

JEAN-BAPTISTE MONNOYER

1636-1699

Martwa natura kwiatowa

olej/płótno, 83,5 x 122 cm

estymacja:
120 000 - 150 000 PLN
27 000 - 33 800 EUR

STAN ZACHOWANIA:
pęknięcie płótna

OPINIE:
do obrazu dołączono kopię opinii p. Kurta Märzhäusera z Bad Nenndorf

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

„Doprawdy pozbawionym rozumu wydaje mi się ten, kto nie ceni tej sztuki [malarstwa]; bo przecież tę machinę wszechświata, którą oglądamy z jej szerokim niebem, lśniącymi jasnymi gwiazdami, z ziemią w środku otoczoną morzami, zróżnicowaną na góry, doliny, rzeki, ozdobioną taką wielością drzew, pięknych kwiatów i traw, nazwać by można wielkim i szlachetnym malowidłem stworzonym ręką natury i Boga. I ktokolwiek potrafi ją naśladować, zasługuje moim zdaniem na wielką pochwałę; a trudno urzeczywistnić takie naśladownictwo bez wiedzy o wielu rzeczach, co wie każdy, kto tego próbował”.

Baldassare Castiglione, Dworzanin, Księga I, cyt. za: Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce: 1500-1600, oprac. Jan Białostocki, Gdańsk 2007, s. 31

Martwe natury Jeana-Baptisty Monnoyera (1636-99) były cenione zarówno za życia artysty, jak również w XVIII wieku. Stanowiły ozdobę wielu znakomitych kolekcji. Sam Król Słońce – Ludwik XIV – posiadał około sześćdziesięciu prac francuskiego mistrza. Monnoyer za życia osiągnął sławę oraz sukces, co zapewniło mu arystokratyczną klientelę. Jego prace znajdują się w najważniejszych francuskich muzeach, między innymi w: Pałacu Wersalskim, Grand Trianon, Musée du Louvre, Musées des Beaux Arts w Lille, Orleanie i Valenciennes. Jego martwe natury charakteryzują się wspaniałością i blaskiem kolorów kwiatowych pąków. Floralne kompozycje umieszczał w dekoracyjnych wazonach bądź żardinierach, których formy dobierane były względem gatunków roślin. Aby podkreślić piękno i soczystość barw tło kompozycji było zazwyczaj zacienione. Do grona naśladowców jego stylu należało dwóch synów artysty: Antoine oraz Baptiste. Protoplasta malarskiego rodu specjalizował się nie tylko w eleganckich martwych naturach, lecz również tworzył dekoracje do pałacowych wnętrz oraz był związany z różnymi warsztatami gobelinowymi. Popularność i rozpoznawalność twórczości Monnoyera zapewniła mu seria barwnych rycin. Artysta publikował bowiem kompozycje kwiatowe w postaci wzorników dla rzemieślników i wydawnictw artystycznych, a także do celów czysto dekoracyjnych. Styl ten zdominował francuską sztukę zdobniczą aż do XVIII wieku. Wzory stworzone przez Monnoyera pojawiały się w gobelinach, haftach i dywanach. Artysta współpracował również z takimi artystami jak René-Antoine Houasse i Hyacinthe Rigaud przy pracach dekoracyjnych dla wielu królewskich rezydencji. Pracował przy aranżacji apartamentu królowej w Château of Vincennes nad Sekwaną, malując kwiatowe girlandy na sufitach. Ponadto był zatrudniony przez Charlesa Le Bruna przy zdobieniach Wersalu. Mimo wyśmienitej klienteli i popularności we Francji w 1690 roku udał się do Londynu, aby wykonać dekorację dla rezydencji Ralpha Montagu. Dwa lata później powrócił do Wielkiej Brytanii, gdzie tworzył obrazy, które wchodziły w wyposażenie Burlington House, Pałacu Kensington oraz Hampton Court. Ostatnie lata życia spędził w Anglii – zmarł w Londynie 20 lutego 1699 roku.

23

WARSZTAT KRAKOWSKI

XVI w.

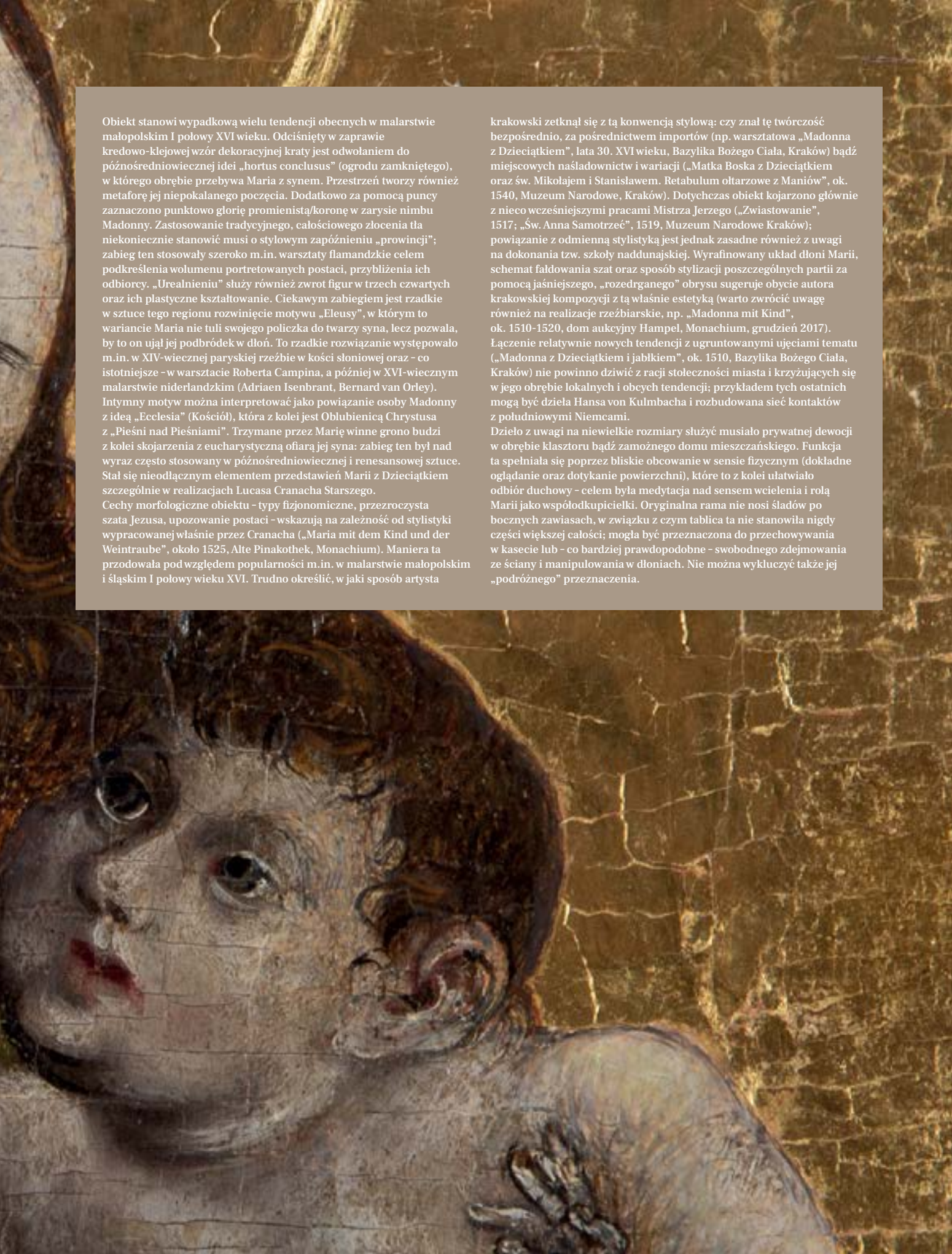
Madonna z Dzieciątkiem i winnym gronem, 1520-40

tempera/deska, 38,2 x 27 cm

estymacja:
70 000 - 100 000 PLN
15 800 - 22 500 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Rempex, marzec 2012
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
Angelika Bogdanowicz, Kazimierz Kuczman, Konserwacja późnogotyckiego obrazu, „Mówią wieki" 2011, nr 7-8, s. 41-44



Obiekt stanowi wypadkową wielu tendencji obecnych w malarstwie małopolskim I połowy XVI wieku. Odciśnięty w zaprawie kredowo-klejowej wzór dekoracyjnej kraty jest odwołaniem do późnośredniowiecznej idei „hortus conclusus" (ogrodu zamkniętego), w którego obrębie przebywa Maria z synem. Przestrzeń tworzy również metaforę jej niepokalanego poczęcia. Dodatkowo za pomocą puncy zaznaczono punktowo glorię promienistą/koronę w zarysie nimbu Madonny. Zastosowanie tradycyjnego, całościowego złocenia tła niekoniecznie stanowić musi o stylowym zapóźnieniu „prowincji"; zabieg ten stosowały szeroko m.in. warsztaty flamandzkie celem podkreślenia wolumenu portretowanych postaci, przybliżenia ich odbiorcy. „Urealnieniu" służy również zwrot figur w trzech czwartych oraz ich plastyczne kształtowanie. Ciekawym zabiegiem jest rzadkie w sztuce tego regionu rozwinięcie motywu „Eleusy", w którym to wariancie Maria nie tuli swojego policzka do twarzy syna, lecz pozwala, by to on ujął jej podbródek w dłoń. To rzadkie rozwiązanie występowało m.in. w XIV-wiecznej paryskiej rzeźbie w kości słoniowej oraz – co istotniejsze – w warsztacie Roberta Campina, a później w XVI-wiecznym malarstwie niderlandzkim (Adriaen Isenbrant, Bernard van Orley). Intymny motyw można interpretować jako powiązanie osoby Madonny z ideą „Ecclesia" (Kościół), która z kolei jest Oblubienicą Chrystusa z „Pieśni nad Pieśniami". Trzymane przez Marię winne grono budzi z kolei skojarzenia z eucharystyczną ofiarą jej syna: zabieg ten był nad wyraz często stosowany w późnośredniowiecznej i renesansowej sztuce. Stał się nieodłącznym elementem przedstawień Marii z Dzieciątkiem szczególnie w realizacjach Lucasa Cranacha Starszego.

Cechy morfologiczne obiektu – typy fizjonomiczne, przezroczysta szata Jezusa, upozowanie postaci – wskazują na zależność od stylistyki wypracowanej właśnie przez Cranacha („Maria mit dem Kind und der Weintraube", około 1525, Alte Pinakothek, Monachium). Maniera ta przodowała pod względem popularności m.in. w malarstwie małopolskim i śląskim I połowy wieku XVI. Trudno określić, w jaki sposób artysta krakowski zetknął się z tą konwencją stylową: czy znał tę twórczość bezpośrednio, za pośrednictwem importów (np. warsztatowa „Madonna z Dzieciątkiem", lata 30. XVI wieku, Bazylika Bożego Ciała, Kraków) bądź miejscowych naśladownictw i wariacji („Matka Boska z Dzieciątkiem oraz św. Mikołajem i Stanisławem. Retabulum ołtarzowe z Maniów", ok. 1540, Muzeum Narodowe, Kraków). Dotychczas obiekt kojarzono głównie z nieco wcześniejszymi pracami Mistrza Jerzego („Zwiastowanie", 1517; „Św. Anna Samotrzeć", 1519, Muzeum Narodowe Kraków); powiązanie z odmienną stylistyką jest jednak zasadne również z uwagi na dokonania tzw. szkoły naddunajskiej. Wyrafinowany układ dłoni Marii, schemat fałdowania szat oraz sposób stylizacji poszczególnych partii za pomocą jaśniejszego, „rozedrganego" obrysu sugeruje obycie autora krakowskiej kompozycji z tą właśnie estetyką (warto zwrócić uwagę również na realizacje rzeźbiarskie, np. „Madonna mit Kind", ok. 1510-1520, dom aukcyjny Hampel, Monachium, grudzień 2017). Łączenie relatywnie nowych tendencji z ugruntowanymi ujęciami tematu („Madonna z Dzieciątkiem i jabłkiem", ok. 1510, Bazylika Bożego Ciała, Kraków) nie powinno dziwić z racji stołeczności miasta i krzyżujących się w jego obrębie lokalnych i obcych tendencji; przykładem tych ostatnich mogą być dzieła Hansa von Kulmbacha i rozbudowana sieć kontaktów z południowymi Niemcami.

Dzieło z uwagi na niewielkie rozmiary służyć musiało prywatnej dewocji w obrębie klasztoru bądź zamożnego domu mieszczańskiego. Funkcja ta spełniała się poprzez bliskie obcowanie w sensie fizycznym (dokładne oglądanie oraz dotykanie powierzchni), które to z kolei ułatwiało odbiór duchowy – celem była medytacja nad sensem wcielenia i rolą Marii jako współodkupicielki. Oryginalna rama nie nosi śladów po bocznych zawiasach, w związku z czym tablica ta nie stanowiła nigdy części większej całości; mogła być przeznaczona do przechowywania w kasecie lub – co bardziej prawdopodobne – swobodnego zdejmowania ze ściany i manipulowania w dłoniach. Nie można wykluczyć także jej „podróżnego" przeznaczenia.

24

MALARZ TOSKAŃSKI LUB UMBRYJSKI

pocz. XVI w.

Matka Boża w koronie z aniołami

tempera/deska, 83 x 81 cm

estymacja:
220 000 - 300 000 PLN
49 500 - 67 500 UR

STAN ZACHOWANIA:
obraz po konserwacji

OPINIE:
do obrazu dołączona opinia wykonana dla domu aukcyjnego Schloss Ahlden przez prof. Elisabeth Jägers oraz dra Erharda Jägers z dn 28 marca 2011
do obrazu dołączona opinia Dr Gabrieli Löwe-Hampp z dn. 27 listopada 2012

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Szwajcaria
kolekcja prywatna, Polska

Maria w chwale

Prezentowany tutaj obraz stanowi wspaniałe i tajemnicze zarazem dzieło sztuki. Artysta przedstawił na nim ujętą frontalnie Marię w otoczeniu czterech aniołów. Obecny wygląd malowidła jest najprawdopodobniej wynikiem przycięcia pierwotnej tablicy do obecnego kształtu – praktyka taka nie należała niegdyś do rzadkości. Ingerencja ta sprawiła, że nie jesteśmy w stanie precyzyjne rozpoznać tematu obrazu.

Temat przedstawienia najogólniej możemy zidentyfikować jako reprezentację Marii w chwale niebiańskiej. Świadczą o tym adorujący aniołowie na obłokach, a przede wszystkim bogato zdobiona korona nad głową głównej bohaterki obrazu. Pewna identyfikacja sceny wydaje się trudna, ale jej ikonografia pozwala uznać, że wizerunek odnosi się do wydarzeń związanych z końcem ziemskiego życia Marii i jej przejściem do nieba.

Tematy wniebowzięcia i koronacji Marii należą do bardzo popularnych w sztuce chrześcijańskiej. Obu wymienionych wydarzeń nie opisano w Biblii, wiara w to, że Maria została z ciałem i duszą wzięta do nieba należy do przekonań wywodzących się z Tradycji Kościoła. O uznawaniu tego cudu za ważny dla wierzących w szczególny sposób zdaje się świadczyć dawna sztuka, w której to przedstawienia wniebowzięcia czy koronacji Marii nie tylko reprezentowane są przez liczne, ale także często wybitne dzieła – w tym miejscu można wspomnieć np. słynne Wniebowzięcie autorstwa Tycjana z weneckiego kościoła Santa Maria Gloriosa dei Frari.

W przypadku omawianego obrazu, jeśli uznać go za ilustrację wniebowzięcia Marii, mielibyśmy do czynienia z wariantem, w którym Maria unosi się do nieba w towarzystwie aniołów. Samą jej postać należy rekonstruować jako postać stojącą, lub siedzącą. Prawdopodobnie otaczała ją także większa liczba aniołów, które znajdowały się w dolnej, obciętej partii tablicy. Nie można jednak z całą pewnością określić przedstawienia mianem wniebowzięcia, ponieważ brakuje elementów jednoznacznie odwołujących się do tego wydarzenia takich jak pusty grób Marii, czy przedstawienie Osób Boskich witających ją w niebie. Pomimo zaprezentowanych niepewności, ideowo malowidło niesie ze sobą podobne treści co inne sceny ilustrujące przejście Marii do nieba – ukazuje tryumf Marii. Na omawianym obrazie przynależy ona już do sfery niebiańskiej – świadczą o tym aniołowie, jej królowanie jako Pani nieba i Ziemi oznacza korona – niezbędny element ikonografii scen koronacji. Teologiczny przekaz wizerunku koncentruje się na wywyższeniu Matki Chrystusa, właśnie o jej bożym macierzyństwie przypominają gwiazdy na ciemnoniebieskiej szacie – trzy gwiazdy symbolizują cudowne dziewictwo Marii przed, w trakcie i po narodzeniu Chrystusa. Obecności trzeciej gwiazdy należy domyślać się na niewidocznej części płaszcza okrywającego głowę. W niebie Maria staje się orędowniczką chrześcijan oraz zapowiedzią przyszłej chwały wierzących w niebie.

Trudno określić także gdzie omawiane dzieło znajdowało się pierwotnie. Możliwe, że pełniło funkcję obrazu ołtarzowego. W Italii malowidła tego typu miały formę pojedynczej tablicy, bądź składały się z wielu, połączonych bogatą ramą kwater. Przedstawienia Marii były niezwykle popularne w malowidłach tego typu i często stanowiły ich główny element.

Ostatnim zastanawiającym aspektem dzieła są zastosowane w nim formy artystyczne. Szaty aniołów noszą znamiona antykizacji i nawiązują do osiągnięć malarstwa renesansowego. Złocone tło świadczy o jego zakorzenieniu w długiej, wywodzącej się z czasów bizantyńskich tradycji. Poprzez połączenie elementów bardziej tradycyjnych z tymi kojarzonym przez nas z renesansowym sposobem malowania, obraz uzmysławia, że popularne przekonania o epoce odrodzenia jako czasie odejścia od złotych, płaskich teł nie są zawsze uprawnione. W sztuce dawnej rzadko zmiany następują z dnia na dzień, a długie trwanie pewnych elementów świadczy o różnorodnym podejściu artystów do czerpania inspiracji z najnowszych osiągnięć sztuki.

Pomimo tego, że opisywane dzieło jest najprawdopodobniej częścią większej całości, to nawet w obecnej formie reprezentuje one treściowe i artystyczne bogactwo. Włoskie dzieło tej klasy jest również wielką rzadkością na polskim rynku antykwarycznym.

Wniebowzięcie i koronacja Marii w drzeworycie Albrechta Dürera. 1510. National Gallery, Waszyngton. źródło: Wikimedia Commons. Typowe dla tego tematu jest przedstawienie Marii frontalnie i obecność aniołów, które u Dürera pełnią funkcję małych statystów

KORONA

Tradycyjnie w europejskiej ikonografii, Maria koronowana jest w niebie przez Ojca, Syna i Ducha Świętego. Aniołom nie należy się więc honor nałożenia korony, jednak nie jest to scena Koronacji, a ukazanie się Marii w Chwale, mogące kojarzyć się z Koronacją.

ZŁOTE TŁO

Było używane w malarstwie, w którym nieistotne było oddanie relacji przestrzennych. Odsyłało do rzeczywistości, do której wierni wznosili oczy – ku niebiańskiej wieczności.
Do malarstwa włoskiego złote tło przywędrowało z Bizancjum. Po zdobyciu Konstantynopola w 1204 na Półwysep Apeniński napłynęło dużo wartościowych przedmiotów, a wśród nich mające złote tła obrazy.

GWIAZDY

Teologiczny przekaz wizerunku koncentruje się na wywyższeniu Matki Chrystusa, właśnie o jej bożym macierzyństwie przypominają gwiazdy na ciemnoniebieskiej szacie – trzy gwiazdy symbolizują cudowne dziewictwo Marii przed, w trakcie i po narodzeniu Chrystusa. Obecności trzeciej gwiazdy należy domyślać się na niewidocznej części płaszcza okrywającego głowę.

ANIOŁY

Stanowią swoistą zagadkę tego obrazu. Wskazują na wyraźny wpływ malarstwa Sandro Botticellego. Oddają cześć Matce Chrystusa i podtrzymują koronę. Równocześnie są jakby awangardowym elementem obrazu, mocno tkwiącego w tradycji malarstwa XIV wieku.

25

MALARZ ZACHODNIOEUROPEJSKI

XVII w.

Matka Boża jako Królowa

olej/płótno (dublowane), 68 x 48 cm

estymacja:
10 000 - 16 000 PLN
2 300 - 3 600 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Wrocław

„Krótko mówiąc, musi ona [Maria] być tak piękna, jak tylko zdoła to oddać pędzel malarza. Istnieję dwa rodzaje piękna ludzkiego: piękno ciała i piękno duszy, a Maria posiadała je oba w skończony sposób, gdyż ciało jej było cudownym tworem [Bożym]. Była podobna do swego syna – wzorca wszelkiej doskonałości bardziej niż jakakolwiek inna istota ludzka […]".

Francisco Pacheco, Sztuka malarstwa, 1649. [O przedstawieniu Niepokalanego Poczęcia Marii], cyt. za: Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce: 1600-1700, oprac. Jan Białostocki, red. Maria Poprzęcka i Antoni Ziemba, Gdańsk 2009, s. 96-97

26

MALARZ NIDERLANDZKI

XVII w.

Święty Sebastian

olej/płótno (dublowane), 98,5 x 82 cm

estymacja:
26 000 - 35 000 PLN
5 900 - 7 900 EUR

STAN ZACHOWANIA:
obraz po konserwacji

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

„Św. Sebastiana przyzywano na ratunek przed powracającą okresowo w średniowiecznej Europie epidemią dżumy. Starożytni Grecy wierzyli, że chorobę tę powodował Apollo swoimi strzałami – wizerunek strzały przez wiele wieków stanowił symbol nagłego wybuchu zarazy. Śmiertelne żniwo zbierane przez dżumę z pewnością legło u podstaw licznych przedstawień św. Sebastiana".

Patrick de Rynck, Jak czytać malarstwo: rozwiązywanie zagadek, rozumienie i smakowanie dzieł dawnych mistrzów, przekł. Piotr Nowakowski, Kraków 2005, s. 65

Święty Sebastian Patron dotkniętych zarazą

Pierwsze podania o życiu św. Sebastiana pochodzą z „Opisu męczeństwa" nieznanego autora z 354 roku oraz komentarza św. Ambrożego do Psalmu 118. Według powyższych źródeł ojciec świętego pochodził z nobliwej urzędniczej rodziny z galicyjskiej Narbony, natomiast matka z Mediolanu. Według podania św. Ambrożego św. Sebastian był przywódcą przybocznej straży cesarza Dioklecjana. Nawróciwszy się na wiarę chrześcijańską Sebastian został skazany na śmierć. Istotny źródłem żywota świętego jest spisana przez Jacopo da Voragine „Złota Legenda", pochodząca z drugiej połowy XIII wieku. Żywot świętego męczennika pokrywa się z komentarzem św. Ambrożego. Sebastian, który był ważnym rzymskim dowódcą, a także wiernym wyznawcą Chrystusa, został skazany na śmierć za wyznawanie swej wiary. „Dioklecjan kazał żołnierzom przywiązać go na środku pola do drzewa i zabić strzałami z łuków. Tyle strzał tedy utkwiło w nim, że podobny był do jeża, a żołnierze przypuszczając, że już nie żyje, odeszli". Przed śmiercią uchroniła go jednak troskliwa opieka świętej Ireny, która opatrzyła jego rany. Po powrocie do zdrowia Sebastian powrócił do cesarskiego pałacu, aby upomnieć Dioklecjana o okrutności czynów względem chrześcijan. Wówczas został ponownie skazany na śmierć, tym razem przez pobicie kijami. Po męczeńskiej śmierci jego ciało wrzucono do „Cloaca Maxima". Wydobyła je stamtąd i pochowała w rzymskich katakumbach niewiasta Lucyna. Prawdopodobnie był to rok 287 bądź 288.

Sposób śmierci św. Sebastiana uczynił go patronem kamieniarzy, łuczników, myśliwych, ogrodników, rusznikarzy, strażników, strzelców, rannych i żołnierzy. Jednak przede wszystkim św. Sebastian był orędownikiem osób dotkniętych chorobami zakaźnymi.
Kult św. Sebastiana jako uzdrowiciela można bardzo precyzyjnie określić na rok 680, wówczas wielka zaraza opanowała Włochy.
Za Pawłem Diakonem w 'Historii langobardzkiej', czytamy „Wkrótce potem wybuchła straszna zaraza i szalała przez trzy miesiące, to jest przez lipiec, sierpień i wrzesień. Liczba zmarłych była tak wielka, że w Rzymie odprowadzano do mogił rodziców z dziećmi, braci z siostrami, których ciała kładziono po dwa na marach. W podobny sposób owa zaraza spustoszyła także Ticinum. Po ucieczce wszystkich mieszkańców w góry i w różne inne miejsca, na rynku i na ulicach wyrosły trawy i krzaki. Wielu ludzi widziało wtedy na własne oczy, jak przez miasto przebiegał nocą dobry i zły anioł; ilekroć zaś z rozkazu dobrego anioła zły anioł, trzymanym w ręku oszczepem myśliwskim zapukał do czyjegoś domu, tylekroć następnego dnia w tym domu umierali ludzie. Wtedy ktoś otrzymał objawienie, że zaraza ta nie ustanie wcześniej, nim w bazylice św. Piotra w Okowach nie wystawi się ołtarza św. Sebastianowi Męczennikowi. Tak się też stało; kiedy zabrano z Rzymu relikwie św. Sebastiana męczennika i zbudowano dla nich ołtarz we wspomnianej bazylice, zaraza ustała" (cyt. za Paweł Diakon, Historia Longobardów,

Zgorzelec 2015, s. 180-181). Wzrost znaczenia i popularności kultu św. Sebastiana nastąpił w połowie XIV wieku wraz z rozprzestrzenieniem się „czarnej śmierci" największej epidemii dżumy w historii, która pochłonęła od 30 do 50 procent ludności Europy.
W ikonografii świętego Sebastiana, która ugruntowała się około XIII wieku, strzały stały się atrybutem męczennika, mimo odmiennej przyczyny śmierci obrońcy chrześcijańskiej wiary. Strzała jako archetypiczny symbol „gniewu bożego" w czasach „czarnej śmierci" zyskała jednak nieco odmienne znaczenie w przypadku kultu św. Sebastiana. Przebite ciało męczennika cudownie „wchłaniało" truciznę zarazy, oddając tym samym wiernym swoje zdrowie. W okresie późnego średniowiecza ikonografia św. Sebastiana nawiązywała do przedstawień umęczonego Chrystusa na krzyżu. Na XV-wiecznych oraz XVI-wiecznych przedstawieniach ciało św. Sebastiana przeszywa pięć strzał w analogii do pięciu ran Chrystusa. Z kolei w dobie renesansu obrazy dedykowane męczennikowi były idealnym pretekstem do zaprezentowania doskonałego męskiego aktu. Przełomowym obrazem dla ikonografii świętego był obraz Antonella da Messiny. Na pierwszym planie, w centralnym ujęciu przedstawiona została spokojna postać męczennika ranionego pięcioma strzałami, przywiązanego do drzewa śmierci. Za postacią świętego ukazane zostało pozornie przepełnione spokojem idealne miasto. Tuż za św. Sebastianem leży bezwładne ciało żołnierza, który prawdopodobnie padł ofiarą dżumy. Jeden z pary strażników po prawej stronie trzyma widły – atrybut przypisany sprzątaniu ciał rażonych epidemią. Jednocześnie na obrazie dostrzegamy spacerowiczów beztrosko przechadzających się po mieście czy damy w dworskich strojach. Świat rażony epidemią został przedarty na pół – obok wszechobecnej śmierci istnieje również normalne życie. Historię św. Sebastiana zupełnie inaczej opowiedział Georges de la Tour, który upamiętnił moment odnalezienia ciała męczennika przez niewiastę Irenę. Artystę scenę pogrążył w mroku, oświetlając zawieszone w czasie postaci światłem pochodzącym z pochodni trzymaną przez kobietę. Prezentowany w katalogu św. Sebastian wykorzystuje najbardziej charakterystyczny typ ikonograficzny dla tego tematu. Ciało świętego przywiązane jest do drzewa śmierci. Rysy męczennika przypominają nieco oblicze umęczonego Chrystusa. W analogii do innych XVII--wiecznych przedstawień św. Sebastiana ciało męczennika przeszywają jedynie dwie strzały. Na drugim planie ukazany został burzowy, niepokojący pejzaż potęgujący dramatyzm kompozycji. Lśniące błękity górskiego pasma w tle kontrastują z popielatymi kłębiastymi chmurami oraz szlachetną, zgaszoną zielenią pejzażu. Syntetyczne potraktowanie drugiego planu przywodzi na myśl „wewnętrze pejzaże" El Greco idealnie zestrojone z wystudiowaną sylwetką św. Sebastiana.

27

MALARZ NIDERLANDZKI

XVII w.

Oreada wyciąga cierń ze stopy satyra wg Bartholomeusa Sprangera, 1656

olej/deska, 41 x 36,5 cm

estymacja:
18 000 - 22 000 PLN
4 100 - 5 000 EUR

OPINIE:
do obrazu dołączona kopia opinii p. Hanny Benesz

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

„Namalował [Apelles] również nagiego Bohatera i obraz ten rywalizuje z samą naturą".

Pliniusz Starszy Historia Naturalna, cyt. za: Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 r., red. Jan Białostocki, Warszawa 1978, s. 144

Bartholomeus Spranger, rysunek, Oreada wyciąga cierń ze stopy satyra, źródło: www.europeana.eu

Jan Harmensz. Muller wg rysunku Bartholomeusa Sprangera, Oreada wyciąga cierń ze stopy satyra, akwaforta/papier, źródło: Wikimedia Commons

Jak powstaje obraz?

Grafika pełniła w czasach nowożytnych ważne medium pośredniczące w „wędrówce obrazów". Było jednak zazwyczaj tak, że ryciny powtarzały kompozycje malarskie, rozpowszechniając je. W przypadku prezentowanego obrazu mamy jednak z ciekawym, odwrotnym kierunkiem owej wędrówki. Najpierw w 1590 roku powstał rysunek Bartolomeusa Sprangera. Na jego podstawie wybitny grafik, Jan Harmensz. Muller, stworzył akwafortę (lustrzane odwrócenie pierwotnej kompozycji). Ostatnim etapem naszej historii jest obraz. Ta nietypowa kolejność zaświadcza o niewyczerpanej liczbie możliwych kombinacji w wędrówce obrazów i motywów obrazowych.

28

NICOLAS RÉGNIER, przypisywany

1591-1667

Św. Jan Chrzciciel

olej/płótno, 109 x 88,5 cm

estymacja:
150 000 - 200 000 PLN
33 800 - 45 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

Obraz przedstawiający świętego Jana Chrzciciela jest niezwykle cenną reprezentacją rodzącej się w renesansie ikonografii tego świętego ukazywanego jako młodzieńca z atrybutami jego pustelniczego życia. Artyści nowego stylu odeszli od typowego dla wieków średnich wyobrażenia głowy świętego na misie jako symbolu jego męczeństwa na rzecz złożonej interpretacji postaci, uwzględniającej człowieczy wymiar świętości.

Święty Jan Chrzciciel należał i należy do grona najbardziej rozpoznawalnych postaci biblijnych. Był synem kapłana Zachariasza i Elżbiety, krewnej Maryi. Jego przyjście na świat oznajmił Zachariaszowi anioł Gabriel, który wybrał dla mającego się narodzić dziecka imię Jan. W trakcie spotkania Maryi i Elżbiety w czasie, gdy obie kobiety były w ciąży, Jan miał poruszyć się w łonie swojej matki, która została napełniona Duchem Świętym. Miał on przyjść na świat na sześć miesięcy przed narodzeniem Jezusa. Św. Łukasz zapisał w Ewangelii: „Dziecię rosło i umacniało się w duchu i przebywało na miejscach pustynnych aż do czasu ukazania się swego w Izraelu" (Łk 1, 80). Po wczesnej śmierci rodziców, będących w wieku podeszłym, Jan wybrał żywot anachorety – pustelnika, podczas którego nosił ubranie z sierści wielbłąda i pas skórzany około bioder, a jego pokarmem była szarańcza i miód leśny. W ten sposób zaznaczał potrzebę nawrócenia i powrotu do życia zgodnego z przykazaniami Bożymi. Działalność publiczną rozpoczął w wieku trzydziestu lat; udzielał chrztu w rzece Jordan, głosił nadejście Mesjasza. Do spotkania Jana i Jezusa doszło nad Jordanem, gdzie Chrystus przyjął chrzest z rąk świętego Jana. Działalność publiczna ściągnęła jednak na osobę Jana Chrzciciela zainteresowanie Heroda II Antypasa. Władca rozgniewany otwartą krytyką jego poczynań nakazał Jana aresztować. W dniu swoich urodzin wydał ucztę, w czasie której, pijany, pod przysięgą zobowiązał się dać córce Herodiady, Salome, wszystko, czegokolwiek zażąda. Ta, po naradzeniu się z matką, zażądała głowy Jana. Herod nakazał katowi wykonać wyrok śmierci na Janie i jego głowę przynieść na misie dla Salome. W oparciu o bogaty żywot Jana Chrzciciela ukształtowała się jego ikonografia – św. Jan przedstawiany jest jako dziecko, młodzieniec lub mąż ascetyczny, ubrany w skórę zwierzęcą albo płaszcz z sierści wielbłąda. Jego atrybutami są m.in., odzienie z skóry oraz krzyż.

Dzieło prezentowane w katalogu jest sumą wielu wątków biograficznych i informacji o Janie Chrzcicielu. Malarz zespolił kilka przekazów, które odnoszą się zarówno do pustelniczego życia świętego, jego działalności publicznej i udzielania chrztu w rzece Jordan oraz syntezy Starego i Nowego Testamentu, a wszystko to w stylistycznej obudowie barokowego luminizmu, zdobyczy północnego malarstwa pejzażowego oraz humanistycznej interpretacji ludzkiego ciała. Święty Jan Chrzciciel w omawianym ujęciu staje ucieleśnieniem przepowiedni; jego gest palca skierowanego w stronę nieba sugeruje, że już wkrótce wypełni się proroctwo o przybyciu Mesjasza, a On jest jedynie paralelą żywota Chrystusa. Historia i ikonografia świętego Jana Chrzciciela ugruntowuje doktrynę mówiącą, iż Nowy Testament jest ukryty w Starym, natomiast Stary znajduje wyjaśnienie w Nowym. Przekłuwający uwagę jest również sposób opracowania ciała młodego Jana Chrzciciela, które stanowi nie tylko reprezentację doskonałości ducha, ale posiada subtelnie ujęty wydźwięk erotyczny. Owo przedstawienie religijne traktować można nie tylko jako próbę interpretacji hagiografii świętego, ale także jako traktat filozoficzny, tłumaczący złożoność ludzkiej natury, która składa się zarówno ze sfery sacrum i profanum, materii duchowej i cielesnej.

Obraz nie tylko pod względem treściowym jest bogatym dokumentem epoki, ale również jego warstwa malarska, stylistyczna naprowadza na ciekawe rozważania. Dzieło przypisywane jest malarzowi Nicolasowi Régnierowi, francuskiemu twórcy związanemu z kręgiem silnego oddziaływania sztuki Caravaggia. Na pierwszy plan bez wątpienia wysuwają się wysublimowane zabiegi światłocieniowe oraz kolorystyczne, które kombinacją brązów i czerni tworzą głębię kompozycji. Przenikanie się doświadczeń antwerpskich widocznych w partiach krajobrazu, a także weneckiego tenebryzmu, buduje niepowtarzalną atmosferę dzieła. Nie można nie wspomnieć, iż kompozycja ma w sobie wiele ze stylistycznych zabiegów wypracowanych przez samego Leonarda da Vinci, szczególnie w zakresie trójkątnej kompozycji oraz zmysłowego oddania ciała młodzieńca. Przedstawienie świętego Jana Chrzciciela jest zatem dziełem-pryzmatem, poprzez który dostrzegalne są najważniejsze zdobycze wczesnego malarstwa nowożytnego.

29

MALARZ ŚRODKOWOEUROPEJSKI

XIX w.

Madonna della Ferita z doliny Vigezzo / Madonna z Klatovy

olej/płótno, 96 x 71 cm

estymacja:
3 000 - 5 000 PLN
700 - 1 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Wrocław

IN GREMIO MATRIS SEDET SAPIENTIA PATRIS
RITRATO DELLA IMAGINE MIRACOLOSA MADONNA DE RE
IN VALLE DIVE GEZZO.

Krew na obrazie

Obraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem reprezentuje bardzo nietypowy sposób ujęcia tego, niezwykle rozpowszechnionego w sztuce, tematu. Dzieje się tak przede wszystkim za sprawą rany na czole Marii, z której płyną krople krwi. Ten bardzo rzadko spotykany w ikonografii motyw wyjaśnić można pierwowzorem dzieła. W dolnej partii malowidła widnieje inskrypcja: „RITRATO DELLA IMAGINE MIRACOLOSA MADONNA DE RE INVALLE DIVE GEZZO". Napis ten odwołuje się do konkretnego, cudownego przedstawienia z sanktuarium w Re (miejscowość położona obecnie w północnych Włoszech, na pograniczu włosko-szwajcarskim). Czczony jest tam wizerunek Marii, z którym wiąże się opowieść o cudownym wydarzeniu. Malowidło to miało zostać znieważone – uderzone kamieniem, skutkiem tej profanacji był cud – z postaci Marii popłynęła krew.

Prezentowane tutaj dzieło przypomina także inny otoczony kultem wizerunek Marii – ten czczony w Klatovach (miejscowość w Czechach), który jest jednak kopią Madonny z Re. Z nim także wiąże się cud krwawienia, który można rozumieć jako powtórzenie wcześniej opisywanego zdarzenia z Italii. Trudno ustalić, czy omawiany obraz może być kopią tego z Czech, z pewnością przykład z Klatovów tworzy istotny, środkowoeuropejski kontekst popularyzacji włoskiej Madonny. Tak czy inaczej, niezależnie jaki był pierwowzór obrazu, tego typu naśladowanie słynnych wizerunków było bardzo rozpowszechnione szczególnie w epoce nowożytnej i w późniejszych czasach. Kopie umożliwiały stały kontakt ze świętym przedstawieniem, także poza miejscem pielgrzymkowym, w którym było ono czczone oraz mogło stanowić pamiątkę odbytej pielgrzymki.

Wizerunek Marii, z którym mamy tu do czynienia, należy niewątpliwie do szczególnego rodzaju dzieł sztuki. Tym, co czyni go wyjątkowym, nie są w pierwszej kolejności względy artystyczne czy wybitny autor, ale przynależność do szeroko rozumianej kategorii obrazów kultowych. Malowidła czy rzeźby zaliczane do tej grupy rozumiane są jako przedstawienia pośredniczące w kontakcie z Bogiem i często będące szczególnymi przedmiotami jego interwencji. Dobitnym tego przykładem są cuda, jakie działy się na pierwowzorach omawianego tutaj dzieła – wizerunek staje się bardzo wymownym uobecnieniem namalowanych na nim postaci, zachowuje się on jak żywy człowiek – krwawi. Tego rodzaju opowieści stanowiły nie tylko podstawę do ustanowienia w danym miejscu ośrodka pielgrzymkowego, ale można je interpretować także jako przykłady niezwykle silnego oddziaływania obrazu na wiernych.

Chociaż dzisiaj przekazy dotyczące cudownych przedstawień i związanych z nimi wydarzeń wydają się często wytworami fantazji, to są one niezwykle ważnymi świadectwami bardzo różnego od współczesnego pojmowania sztuki. Dzieło nie stanowi w takim ujęciu, w pierwszej kolejności, przedmiotu estetycznej kontemplacji czy delektacji, ale jest przestrzenią religijnego doświadczenia. Warto zaznaczyć, że takie ujmowanie wytworów artystycznych jako świadectw kultury czy specyficznej (kultowej) recepcji jest bardzo popularne we współczesnej historii sztuki. Prezentowany obraz to bardzo interesujące świadectwo takiego podejścia do wizerunków. Możemy go dodatkowo rozumieć jako wyraz osobistej pobożności pierwotnego, anonimowego właściciela.

30

MALARZ ZACHODNIOEUROPEJSKI

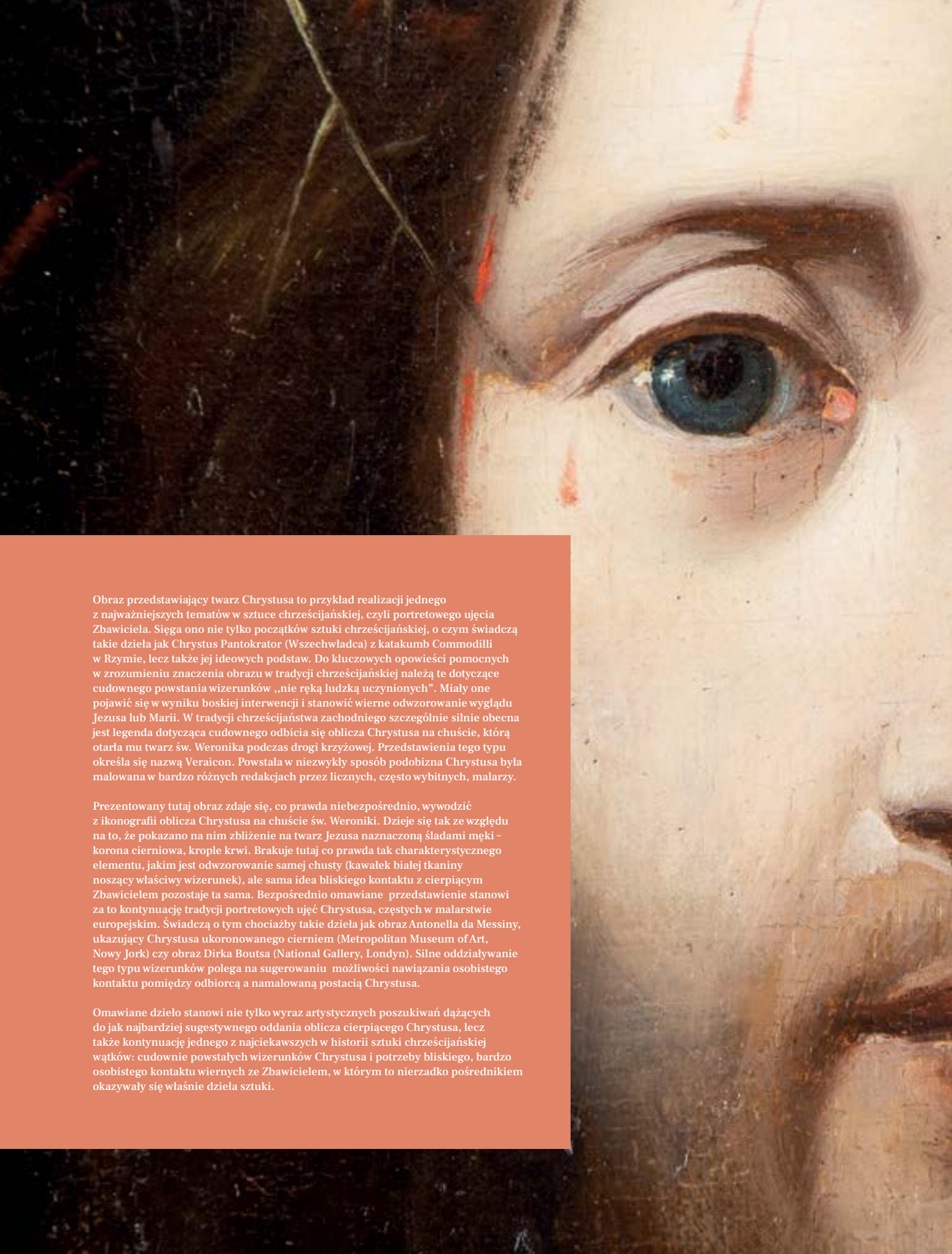
XIX w.

Veraicon

olej/płótno, 39 x 42 cm

estymacja:
10 000 - 14 000 PLN
2 300 - 3 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa



Obraz przedstawiający twarz Chrystusa to przykład realizacji jednego z najważniejszych tematów w sztuce chrześcijańskiej, czyli portretowego ujęcia Zbawiciela. Sięga ono nie tylko początków sztuki chrześcijańskiej, o czym świadczą takie dzieła jak Chrystus Pantokrator (Wszechwładca) z katakumb Commodilli w Rzymie, lecz także jej ideowych podstaw. Do kluczowych opowieści pomocnych w zrozumieniu znaczenia obrazu w tradycji chrześcijańskiej należą te dotyczące cudownego powstania wizerunków ,,nie ręką ludzką uczynionych". Miały one pojawić się w wyniku boskiej interwencji i stanowić wierne odwzorowanie wyglądu Jezusa lub Marii. W tradycji chrześcijaństwa zachodniego szczególnie silnie obecna jest legenda dotycząca cudownego odbicia się oblicza Chrystusa na chuście, którą otarła mu twarz św. Weronika podczas drogi krzyżowej. Przedstawienia tego typu określa się nazwą Veraicon. Powstała w niezwykły sposób podobizna Chrystusa była malowana w bardzo różnych redakcjach przez licznych, często wybitnych, malarzy.

Prezentowany tutaj obraz zdaje się, co prawda niebezpośrednio, wywodzić z ikonografii oblicza Chrystusa na chuście św. Weroniki. Dzieje się tak ze względu na to, że pokazano na nim zbliżenie na twarz Jezusa naznaczoną śladami męki – korona cierniowa, krople krwi. Brakuje tutaj co prawda tak charakterystycznego elementu, jakim jest odwzorowanie samej chusty (kawałek białej tkaniny noszący właściwy wizerunek), ale sama idea bliskiego kontaktu z cierpiącym Zbawicielem pozostaje ta sama. Bezpośrednio omawiane przedstawienie stanowi za to kontynuację tradycji portretowych ujęć Chrystusa, częstych w malarstwie europejskim. Świadczą o tym chociażby takie dzieła jak obraz Antonella da Messiny, ukazujący Chrystusa ukoronowanego cierniem (Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork) czy obraz Dirka Boutsa (National Gallery, Londyn). Silne oddziaływanie tego typu wizerunków polega na sugerowaniu możliwości nawiązania osobistego kontaktu pomiędzy odbiorcą a namalowaną postacią Chrystusa.

Omawiane dzieło stanowi nie tylko wyraz artystycznych poszukiwań dążących do jak najbardziej sugestywnego oddania oblicza cierpiącego Chrystusa, lecz także kontynuację jednego z najciekawszych w historii sztuki chrześcijańskiej wątków: cudownie powstałych wizerunków Chrystusa i potrzeby bliskiego, bardzo osobistego kontaktu wiernych ze Zbawicielem, w którym to nierzadko pośrednikiem okazywały się właśnie dzieła sztuki.

31

FRANZ SIGRIST, przypisywany
1727-1803

Uwolnienie świętego Piotra z więzienia

olej/płótno (dublowane), 49 x 37 cm

estymacja:
10 000 - 16 000 PLN
2 300 - 3 600 UR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Wiedeń

LITERATURA:
porównaj: Franz Sigrist 1727-1803. Ein Maler des 18. Jahrhunderts, Betka Matsche - von Vicht, Weißenhorn 1977, nr kat. 55-61

„W tym także czasie Herod zaczął prześladować niektórych członków Kościoła. Ściął mieczem Jakuba, brata Jana, a gdy spostrzegł, że to spodobało się Żydom, uwięził nadto Piotra. A były to dni Przaśników. Kiedy go pojmał, osadził w więzieniu i oddał pod straż czterech oddziałów, po czterech żołnierzy każdy, zamierzając po Święcie Paschy wydać go ludowi. Strzeżono więc Piotra w więzieniu, a Kościół modlił się za niego nieustannie do Boga. W nocy, po której Herod miał go wydać, Piotr, skuty podwójnym łańcuchem, spał między dwoma żołnierzami, a strażnicy przed bramą strzegli więzienia. Wtem zjawił się anioł Pański i światłość zajaśniała w celi. Trąceniem w bok obudził Piotra i powiedział: «Wstań szybko!» Równocześnie z rąk [Piotra] opadły kajdany" (Dz 12, 1-7).
Ten fragment Dziejów Apostolskich został namalowany najpewniej przez Franza Sigrista, który obok Franza Antona Maulbertscha i Josefa Ignaza Mildorfera, był jedną z czołowych postaci austriackiego rokoka. Najpełniejsza reprezentacja dzieł Sigrista znajduje się w wiedeńskim Belwederze.

32

MALARZ ZACHODNIOEUROPEJSKI

XVIII w.

Ukrzyżowanie

olej/blacha miedziana, 26,7 x 31,4 cm
sygnowany p.d.: 'ZD'

estymacja:
6 000 - 8 000 PLN
1 400 - 1 800 EUR

„Czy bok Chrystusa przebito włócznią dopiero po jego śmierci (Jan)? Czy Maria omdlała na widok ukrzyżowanego Syna (o czym nie wspomina żaden z ewangelistów)? W jaki dokładnie sposób ukrzyżowano Chrystusa? (Na to pytanie również próżno szukać odpowiedzi w ewangeliach.) Warto też brać pod uwagę wpływ średniowiecznych legend, wybór ukazanej chwili (czy Chrystus wciąż jeszcze żyje, czy też jest już martwy?), rozbieżność interpretacji teologicznych oraz wymagania fundatora dzieła. Nietrudno wnioskować, że przed artystami otwierały się szerokie możliwości interpretacyjne".

Patrick de Rynck, Jak czytać opowieści biblijne i mitologiczne w sztuce, Kraków 2009, s. 129

Blachę miedzianą w roli podobrazia stosowano szczególnie chętnie do dzieł przeznaczonych do kolekcjonowania. Obrazy te często charakteryzują się niewielkimi rozmiarami. Miedziane podłoże nie wymagało aż tak żmudnych przygotowań jak chociażby podobrazie płócienne czy drewniane, zapewniało za to możliwość precyzyjnego operowania pędzlem i dobrego odwzorowania detali. Olejne obrazy na miedzianych płytach tworzyło wielu artystów, często tych najbardziej znanych – świadczy o tym np. autoportret Rembrandta z kolekcji J. Paul Getty Museum w Los Angeles.

33

JOANNES PHILIPPUS SPALTHOVEN

1680-1722

Fantazja architektoniczna ze sceną targową, 1712

olej/płótno (dublowane), 65,5 x 74 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'J P Spalthof 1712'

estymacja:
40 000 - 50 000 PLN
9 000 - 11 300 EUR

POCHODZENIE:
Dorotheum, Wiedeń, lipiec 1999
kolekcja prywatna, Polska

„Jest więc w dziełach sztuki, coś co sprawia, że nie starzeją się one tak jak przedmioty, których sens wyczerpuje się w ich funkcji użytkowej. Choć dom nowoczesny jest na pewno doskonalszy technicznie i wygodniejszy od dawnych budynków, choć może być także piękny, trudno powiedzieć czy jest on ładniejszy od dzieł starej architektury. W dziedzinie wartości estetycznych bowiem nie istnieje postęp, taki jak w dziedzinie techniki czy nauki".

Jan Białostocki, Sztuka cenniejsza niż złoto, Warszawa 2008, s. 17

34

SIMON VAN DOUW, w typie

1630-1677

Scena rodzajowa z konnymi

olej/płótno (dublowane), 63 x 73,5 cm
fragmentarycznie zachowana sygnatura

estymacja:
26 000 - 30 000 PLN
5 900 - 6 800 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

„Scena rodzajowa z konnymi", przypisywana Simonowi van Douw, należy do tradycji malarstwa flamandzkiego (Brueghel i David Teniers), ściśle związanego z Italią. Nowej interpretacji twórczości tych dwóch północnych mistrzów dokonali, osiedli w Rzymie niderlandzcy artyści, skupieni wokół Pietera van Laer i nazywani od jego przydomka jako „Bamboccianti". Ukazywali oni epizody z życia codziennego pospólstwa, sceny targowe z bezpośrednimi odniesieniami do rzymskich krajobrazów. Wiadomo, że podczas swojego pobytu w Rzymie w latach 1625-1639 van Laer wykonał serię rycin, które Van Douw bez wątpienia traktował jako za wzór do naśladowania.
Tajemniczym w „Scenie rodzajowej z konnymi" jawi się postać mężczyzny ubranego na czerwono. Przyciąga on wzrok nie tylko kolorem ubrania, ale też egzotycznym, wschodnim wyglądem i centralnymi miejscem przyznanym przez malarza w całej stronie. Co ta postać robi, gdzie zmierza i dlaczego ku niemu zwracają się zebrani?

35

THEOBALD MICHAU

1676-1765

Scena wiejska

olej/deska, 39 x 51,5 cm
atrybucja dokonana przez Rudolfa-Ernsta Schmida oraz Brigitte Bühler-Schnid z Monachium; do obrazu jest dołączona dokumentacja konserwacji

estymacja:
120 000 - 150 000 PLN
27 000 - 33 800 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Niemcy
kolekcja prywatna, Polska

Theobald Michau był flamandzkim malarzem i rysownikiem. Urodził się w 1676 roku w Doornik. W wieku dziewięciu lat rozpoczął naukę w Brukseli u Lucasa Achtschellincka. W tym mieście Michau wyzwolił się na mistrza w 1698 roku. Od 1710 roku wzmiankowany jest jako malarz działający w Antwerpii. Tworzył przede wszystkim pejzaże i sceny chłopskie w stylu malarstwa flamandzkiego XVII wieku. Dzieła o niewielkim formacie zdradzają przede wszystkim inspiracje twórczością dawnych mistrzów: Davida Teniersa Młodszego, Peetera Bouta, a w szczególności Jana Brueghela Starszego. Po roku 1700 Michau był najważniejszym kontynuatorem ostatniego z wymienionych twórców. Warto dodać, że wytwory tego artysty były nawet mylone z obrazami Brueghela. Pomimo silnego związku z twórczością poprzedników, w dorobku Michau widzimy także wpływy rokoka m.in. w sposobie delikatnego prowadzenia pędzla, co da się to zauważyć szczególnie w jego późniejszych obrazach. Malarz zmarł w 1765 roku w Antwerpii.

36

JAN COSSIERS, w typie

1600-1671

Uczta w domu Szymona

olej/płótno (dublowane), 103 x 117 cm

estymacja:
24 000 - 35 000 PLN
5 400 - 7 900 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

„Jeden z faryzeuszów zaprosił Go do siebie na posiłek. Wszedł więc do domu faryzeusza i zajął miejsce za stołem. A oto kobieta, która prowadziła w mieście życie grzeszne, dowiedziawszy się, że jest gościem w domu faryzeusza, przyniosła flakonik alabastrowy olejku i stanąwszy z tyłu u nóg Jego, płacząc, zaczęła łzami oblewać Jego nogi i włosami swej głowy je wycierać. Potem całowała Jego stopy i namaszczała je olejkiem. Widząc to faryzeusz, który Go zaprosił, mówił sam do siebie: «Gdyby On był prorokiem, wiedziałby, co za jedna i jaka jest ta kobieta, która się Go dotyka, że jest grzesznicą». Na to Jezus rzekł do niego: «Szymonie, mam ci coś powiedzieć». On rzekł: «Powiedz, Nauczycielu!» «Pewien wierzyciel miał dwóch dłużników. Jeden winien mu był pięćset denarów, a drugi pięćdziesiąt. Gdy nie mieli z czego oddać, darował obydwom. Który więc z nich będzie go bardziej miłował?» Szymon odpowiedział: «Sądzę, że ten, któremu więcej darował». On mu rzekł: «Słusznie osądziłeś». Potem zwrócił się do kobiety i rzekł Szymonowi: «Widzisz tę kobietę? Wszedłem do twego domu, a nie podałeś Mi wody do nóg; ona zaś łzami oblała Mi stopy i swymi włosami je otarła. Nie dałeś Mi pocałunku; a ona, odkąd wszedłem, nie przestaje całować nóg moich. Głowy nie namaściłeś Mi oliwą; ona zaś olejkiem namaściła moje nogi. Dlatego powiadam ci: Odpuszczone są jej liczne grzechy, ponieważ bardzo umiłowała. A ten, komu mało się odpuszcza, mało miłuje». Do niej zaś rzekł: «Twoje grzechy są odpuszczone». Na to współbiesiadnicy zaczęli mówić sami do siebie: «Któż On jest, że nawet grzechy odpuszcza?» On zaś rzekł do kobiety: «Twoja wiara cię ocaliła, idź w pokoju!»” (Łk, 7, 36-50).

37

CORNELIS CORT I DENIS CALVERT, krąg

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

olej/blacha miedziana, 41,5 x 30,5 cm (x2)

estymacja:
110 000 - 130 000 PLN
24 800 - 29 300 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

„Gdy potem upłynęły dni ich oczyszczenia według Prawa Mojżeszowego, przynieśli Je do Jerozolimy, aby Je przedstawić Panu. Tak bowiem jest napisane w Prawie Pańskim: Każde pierworodne dziecko płci męskiej będzie poświęcone Panu. Mieli również złożyć w ofierze parę synogarlic albo dwa młode gołębie, zgodnie z przepisem Prawa Pańskiego”.

Łk 2, 22-24

Cornelis Cort (wg Federico Zuccaro), Prezentacja Chrystusa w świątyni, wyd. Rzym 1568

Numery znajdujące się na odwrociach prezentowanych obrazów: „2" oraz „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 pierwowzór 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 przedstawiającą 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 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 papieży 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 swiadczy choćby fakt, że w „Teutsche Academie" Joachima von Sandrarta jego portret znajdował się naprzeciwko wizerunku boskiego Michała Anioła, uznawanego od czasów Vasariego za największego żyjącego kiedykolwiek artystę. O popularności jaką odniosła sztuka Zuccarich świadczy nie tylko długa lista ich zleceniodawców, ale rownież 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 obrazu Taddeo Zuccaro), Prezentacja Marii w świątyni, wyd. Rzym 1570

38

HERMANN VAN DER MIJN

1684-1741

Sofonisba na łożu śmierci

olej/deska, 74 x 60 cm

estymacja:
80 000 - 120 000 PLN
18 000 - 27 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja G.H. Wilsona, Wielka Brytania
Christie's, Londyn, marzec 1931
kolekcja prywatna, Skandynawia
kolekcja prywatna, Polska

„Ten ostatni [Parrazjos] wdał się podobno w zawody z Zeuksisem i kiedy ten przyniósł winogrona namalowane tak łudząco, że do obrazu przylatywały ptaki [by je dziobać] on sam okazał zasłonę, namalowaną z taką wiernością, że Zeuksis, pękając z dumy z powodu wystawionej mu przez ptaki cenzurki, zażądał, by usunął wreszcie zasłonę i pokazał obraz. Kiedy zrozumiał swą pomyłkę, ustąpił pierwszeństwa szczerze zawstydzony, bo sam wprowadził w błąd ptaki, Parrazjos zaś jego, artystę!"

Pliniusz Starszy

Zdjąć zasłonę

Ważny dla historii europejskiego malarstwa starożytny autor, Pliniusz, opisał w swojej „Historii naturalnej", malarski pojedynek między dwoma greckimi malarzami. Zeuksis i Parrazjos podjęli współzawodnictwo o to, który z nich jest potężniejszym malarzem. Potęgą sztuki jest łudzić i zaskakiwać, zatem pojedynek miał specyficzny przebieg. Chodziło o to, kto wywiera swoją sztuką bardziej sugestywne wrażenie, że to, co zostało namalowane, istnieje naprawdę. Pliniusz pisał: „Ten ostatni [Parrazjos] wdał się podobno w zawody z Zeuksisem i kiedy ten przyniósł winogrona namalowane tak łudząco, że do obrazu przylatywały ptaki [by je dziobać] on sam okazał zasłonę, namalowaną z taką wiernością, że Zeuksis, pękając z dumy z powodu wystawionej mu przez ptaki cenzurki, zażądał, by usunął wreszcie zasłonę i pokazał obraz. Kiedy zrozumiał swą pomyłkę, ustąpił pierwszeństwa szczerze zawstydzony, bo sam wprowadził w błąd ptaki, Parrazjos zaś jego, artystę!".

Zasłony czy kotary w sztuce nowożytnej pojawiały się szczególnie często w malarstwie północnym, bardziej niż włoskim czy hiszpańskim, od połowy XVII wieku i w wieku XVIII. Można je podzielić na dwa rodzaje. Pierwszy, zdający się w sposób bardziej bezpośredni nawiązywać do Pliniuszowej historii oraz do praktyki ekspozycyjnej czasów nowożytnych, to kotara znajdująca się „na zewnątrz" obrazu. Malarz malował pręt mocujący, do którego przyczepiona była kotara. Znajdując się w pewnej odległości od obrazu można było mieć wątpliwości czy to prawdziwa czy malowana kotara. Widz stawał się pokonanym Zeuksisem, który „przegrywał" z potężną sztuką malarstwa. Drugim typem, jest zasłona znajdująca się wewnątrz wyobrażonej na obrazie przestrzeni. Jej miejsce między światem przedstawionym, a światem widza ma, można powiedzieć, charakter ambiwalentny. Nie jest czystym „oszustwem" sztuki, nie udaje, że jest przyczepiona na zewnątrz. Jest jednak wciąż popisem malarstwa łudzącego wzrok widza. Do tego nadaje dziełu wyjątkowego charakteru. To co zasłaniane i tylko czasami odsłaniane ma charakter szczególny. W kręgu kultury judeochrześcijańskiej najbardziej wymownym przykładem jest Miejsce Święte Świętych, zasłonione przed oczami właśnie ze względu na swoje niezwykłą rangę. I, przy zachowaniu proporcji, rzecz ma się podobnie z obrazami. Zakrywa się to, co jest cenne i co nie powinno być ustawicznie wystawione na widok. W przypadku obrazu van der Mijna, wyjątkową rangę przedstawieniu nadaje historia starożytna, obok biblijnej zajmująca najwyższe miejsce w hierarchii malarskich przedstawień w Europie.

Ratunek przed hańbą – Sofonisba wypija truciznę na rycinie Georga Pencza. Zwraca uwagę znajdująca się u góry po lewej kotara, miedzioryt, przed 1550, źródło: Wikimedia Commons

Pijąca kobieta, w osobie której komentatorzy dopatrują się Sofonisby – wskazuje to na rangę jej postaci, która pod pędzlem wielkiego malarza staje się personifikacją cnoty, Andrea Mantegna, Pijąca kobieta, po 1490, National Gallery, Londyn, źródło: Wikimedia Commons

Sofonisba czyli ratunek przed hańbą

Historia Sofonisby została opowiedziana przez kilku starożytnych historyków: Liwiusza, Diodora Sycylijskiego, Appiana z Aleksandrii, Kasjusza Diona oraz Polibiusza. Sofonisba była córką wodza kartagińskiego Hasdrubala i żyła w czasach II wojny punickiej (218-201 p.n.e.). Jej ojciec ze względu na przymierze polityczne doprowadził do zaręczyn córki z królem wschodniej Numidii, Masynissą. Front polityczny zmienił się jednak i dziewczyna została wydana za Syfaksa, księcia sąsiedniej, zachodniej Numidii i sprzymierzeńca Rzymu. Tak, jak planował Hasdrubal, Sofonisbie udało się przeciągnąć męża na stronę Kartaginy. W międzyczasie Masynissa, walcząc u boku Rzymian, pokonał Syfaksa, zdobywając stolicę zachodniej Numidii – Cirtę (obecnie Konstantyna w Algierii). Masynissa, wciąż kochający Sofonisbę, ożenił się z nią. Małżeństwo to było jednak zagrożeniem dla Rzymian, jako że Sofonisba już raz odebrała im sojusznika. Scypion (wódz rzymski) zażądał wydania kobiety. Masynissa, nie mając odwagi sprzeciwić się potędze Rzymu, nie chcąc jednak narażać żony na hańbę uczestniczenia w tryumfie Scypiona, posłał jej kubek z trucizną, który Sofonisba wypiła. Obraz przedstawia więc scenę dramatycznego ratowania honoru.

39

CORNELIS VAN POULENBURGH, w typie

1594-1667

Nimfy i Satyr

olej/deska, 33,5 x 40,5 cm
sygnowany l.d.: 'CP'

estymacja:
24 000 - 28 000 PLN
5 400 - 6 300 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

Mityczny taniec

Dzieło „Nimfy i satyry" wiązane jest przez historyków sztuki z warsztatem wybitnego malarza, Cornelisa van Poelenburgha. Artysta ten zapisał się jako unifikator holenderskiego i włoskiego malarstwa pejzażowego. Wykształcony w Utrechcie, a odbywający artystyczne peregrynacje po Italii, Cornelis został włączony do grupy schildersbent, klubu rzymskich malarzy niderlandzkich. Wykorzystując skłonność północnego malarstwa do mimetyzmu i rodzajowości, wzbogacał te walory w duchu Rafaela. Ten indywidualizm malarza sprawił, że cieszył się uznaniem fundatorów na obydwu krańcach starego kontynentu – czas we Florencji spędził pracując dla wielkiego księcia Toskanii, zaś po powrocie do ojczyzny został jednym z czołowych artystów Utrechtu. Cornelis van Poelenburgh cieszył się wielką popularnością u współczesnych, a obrazy jego autorstwa znajdowały się m.in. w kolekcji Rubensa. To, co wyróżniało Cornelisa na tle innych twórców, to umiejętność przedstawiania nierealnie gładkich, nasyconych głębią i romantyzmem pejzaży, w które wplatał sceny mitologiczne i historyczne. Nie należy bać się stwierdzenia, iż Poelenburgh był prekursorem zjawiska artystycznego, które ze zdwojoną siłą wybuchło w XVIII wieku, gdy mistrzowie różnych dziedzin inspirowali się unikalną atmosferą Włoch.

Prezentowane w katalogu dzieło to zilustrowanie wyjątkowego powiązania kiełkującego malarstwa barokowego z dziedzictwem renesansu. Niebagatelną rolę odgrywa w tym sam temat przedstawienia, próbujący opowiedzieć o naturze nimf i satyrów, greckich istot związanych z kultem Dionizosa. Mitologia opisuje satyrów jako leśne demony, bóstwa

płodności, członków orszaku wspomnianego boga płodności i wina. Satyrów wyobrażano sobie jako istoty silnej budowy, które górną połowę ciała miały ludzką, dolną – zwierzęcą. Przedstawiano je ze zmierzwionymi włosami, płaskim nosem, spiczastymi uszami; później dodano im kozi czy koński ogon. Satyry, bóstwa naturalne, uchodziły za istoty nieprzyjazne człowiekowi, choć nie bezpośrednio mu wrogie. Jako uczestnicy orszaku dionizyjskiego satyrowie, tak jak Dionizos, uwielbiali muzykę, wino, taniec i rozkosz, które wprawiały ich w stan upojenia; grali na fletni, cymbałach i kastanietach; tańczyli z nimfami, które lubili wprawiać w przerażenie i które prześladowali, by w końcu je zniewolić. Ikonografia niezwykle często uwypuklała ów podszyty erotyzmem temat uwodzenia nimf przez satyrów. Nimfy, będąc istotami pomiędzy bogami i ludźmi, żyjące bardzo długo, nie starzejące się, stanowiły obiekt pożądania owych istot z rogami na głowie.

Podejmowanie przez malarstwo renesansu tematów mitologicznych stanowiło zarazem ukłon w stronę tradycji antycznych, którymi inspirowała się nowa epoka. Sztuka renesansu, zorientowana na antyk i dziedzictwo sztuki starożytnej oraz oscylująca wokół nowych idei humanizmu, w doskonały sposób wykorzystała mitologię, by za pomocą sugestywnych obrazów badać ludzką naturę i… ludzkie ciało. Opowieści malarskie z wykorzystaniem motywu nimf i satyrów w spójny sposób realizowały filozoficzne i obyczajowe trendy epoki, dając zarazem malarzom sposobność eksplorowania seksualności.

40

FRANS WOUTERS, w typie
1612-1659

Diana powracająca z polowania

olej/płótno (dublowane), 77 x 113 cm

estymacja:
30 000 - 40 000 PLN
6 800 - 9 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

41

MALARZ ZACHODNIOEUROPEJSKI

XVIII w.

Portret damy w typie Rosalby Carriery

olej/płótno (dublowane), 48 x 36,4 cm

estymacja:
16 000 - 22 000 PLN
3 600 - 5 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

42

JAN KUPETZKY, krąg
1667-1740

Portret mężczyzny w stroju polskim, ok. 1720

olej/płótno, 90 x 62 cm

estymacja:
60 000 - 80 000 PLN
13 500 - 18 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

Jan Kupetzky, Autoportret z żoną, 1711, Národní galerie, Praga

Jan Kupetzky, Autoportet, 1716, Herzog Anton Ulrich-Museum, Brunszwik

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, brunatna, ciepła kolorystyka jak i kilka cech fizjonomii znajdują analogie pracach powstałych w pracowni czeskiego mistrza. Wspomnieć tu trzeba przede wszystkim o fajce, 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 ouevre 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 oddziałała na niego formuła portretu arystokratycznego uprawiana na łonie paryskiej Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby (jej filia działała również w Rzymie) i sztuka Rembrandta.

Kupetzky 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 kolonia 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, Kupetzky nie zdecydował się osiąść na stale 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 Kupietzkiego. 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 Hohenzollern, żony Augusta II i królowej Polski, oraz „Polka" (obraz w zbiorach Herzog Anton Ulrich Museum).

Jan Kupetzky, Autoportret z synem, rycina Bernharda Vogla, wyd. Norymberga 1745

43

MALARZ ŚRODKOWOEUROPEJSKI

XVIII w.

Portret kobiety z wachlarzem i lampką w ręku

olej/płótno, 107 x 80,3 cm

estymacja:
80 000 - 120 000 PLN
18E000 - 27 000 UR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

44

MALARZ ZACHODNIOEUROPEJSKI

XVIII w.

Portret francuskiego szlachcica

olej/płótno, 77,5 x 64 cm

estymacja:
28 000 - 35 000 PLN
6 300 - 7 900 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

Sztuka francuska począwszy od XVII wieku przeżywała prawdziwy rozkwit. Było to związane między innymi ze sprawną, odgórną organizacją życia artystycznego. W Paryżu już w 1648 roku powstała Akademia Królewska Malarstwa i Rzeźby, której sposób organizacji stał się modelem powielanym w wielu krajach. Za czasów Ludwika XV uformował się system Salonów i publicznej krytyki artystycznej. Od czasów Regencji (1715-1723) w Paryżu koncentrowało się życie towarzyskie i artystyczne, tu działał największy rynek handlu dziełami sztuki. Wzorem władców, arystokracja i zamożna burżuazja wzniosła wspaniałe rezydencje na prowincji i w stolicy. Płynące z Francji idee artystyczne znajdowały odzwierciedlenie w sposobach zachowania, obyczajach, konwencjach dnia codziennego. Francuski stał się językiem oświeconej Europy, pozwalał porozumiewać się wykształconym elitom. Odziedziczony po poprzednich pokoleniach pogląd, że XVIII wiek był czasem radości, zabawy, swobody obyczajów przetrwał do dnia dzisiejszego. Prawdopodobnie, jednym z powodów takiego obrazu tamtych lat, była właśnie sztuka, która dostarczyła wielości przykładów swawolnych uciech, zabaw i uczt eleganckiego towarzystwa w plenerze, balów maskowych i intymnych pogawędek w zaciszu ogrodu. Poszerzył się krąg osób korzystających z przyjemności posiadania dzieł sztuki, mebli, przedmiotów dnia codziennego, tkanin, obok rodziny królewskiej, dworu, pojawiała się liczna reprezentacja mieszczaństwa. Sztuka dostarczała gotowych wzorców zachowań wymaganych w różnych kręgach społecznych.

45

MALARZ ZACHODNIOEUROPEJSKI

XVII w.

Fantazja architektoniczna ze sceną rodzajową

olej/blacha miedziana, 12,8 x 18,9 cm

estymacja:
20 000 - 24 000 PLN
4 500 - 5 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

Prezentowany tutaj obraz to przykład szczególnego potraktowania zadania artystycznego jakim był pejzaż. Dzieło to ukazuje budowle oraz ruiny zakomponowane w fantastyczny sposób. Tego typu dzieła mają w historii sztuki własną nazwę – capriccio. Terminem tym określa się obrazy ukazujące zaaranżowane widoki architektoniczne. Gatunek ten umożliwiał artyście prezentację własnych umiejętności i pomysłowości. Krajobrazy fikcyjne, będące efektem inwencji, szczególnie cenili dawni kolekcjonerzy. W przypadku omawianego dzieła warto dodać, że jego ważnym elementem są ruiny, które mogą być nawiązaniem do pozostałości antycznych gmachów. Ruiny rzymskich budowli cieszyły się w epoce nowożytnej ogromnym zainteresowaniem jako namacalne ślady starożytnej przeszłości i stanowiły częstą inspirację dla artystów.

46

JOHANN CHRISTIAN VOLLERDT
1708-1769

Pejzaż ze sztafażem

olej/płótno, 50,5 x 63 cm

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

„Rówieśnikiem jego [Apellesa] był Arystydes z Teb. Ten jako pierwszy ze wszystkich malował duszę i uczucia człowieka, to co Grecy nazywają ethos, a także namiętności".

Pliniusz Starszy Historia Naturalna, cyt. za: Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 r., red. Jan Białostocki, Warszawa 1978, s. 145

47

JAN VAN HUYSUM, przypisywany
1682-1749

Pejzaż italianizujący ze sztafażem

olej/płótno (dublowane), 70 x 82 cm

estymacja:
12 000 - 16 000 PLN
2 700 - 3 600 EUR

POCHODZENIE:
aukcja East Meets West, Mechelen-Tokio-Gdańsk, 1990, poz. 234

Jan van Huysum był niderlandzkim malarzem i rysownikiem. Został ochrzczony w kwietniu 1682 roku w Amsterdamie. Wykształcenie malarskie zdobył u swojego ojca. Już od wczesnych lat artysta specjalizował się w określonych tematach, do których w jego twórczości należą: kwiaty, owoce oraz pejzaże. Modeli do kwiatów dostarczały mu rośliny z własnego ogrodu. Zwrotnym punktem w karierze artysty był rok 1716, kiedy to jego dzieło trafiło do rąk artysty i pisarza Jana van Goola, który rozpropagował sztukę van Huysuma. Obrazy malarza chętnie nabywał m.in. landgraf Wilhelm VIII von Hessen-Kassel. W tym samym, 1716 roku pracownię artysty odwiedził książę Christian Ludwig von Mecklenburg, który później był znaczącym zleceniodawcą van Huysuma. Dzięki możnym zainteresowanym ofertą malarza, wśród których byli m. in. królowie Polski czy Prus, odniósł on znaczący sukces. Artysta prawdopodobnie niechętnie dzielił się swoją wiedzą, ponieważ znana jest tylko jedna uczennica – Margareta Havermann. Malarz zmarł w Amsterdamie w 1749 roku.

48

MALARZ ZACHODNIOEUROPEJSKI

XVIII w.

Pejzaż nadmorski ze sztafażem

olej/deska, 13,5 x 20,5 cm

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

POCHODZENIE:
aukcja East Meets West, Mechelen-Tokio-Gdańsk, 1990, poz. 234

„O ileż więcej wyżej należy cenić malarstwo, skoro nie mając żadnej wypukłości, wydaje się tak wypukłe – jak rzeźba? Tysiąc razy bardziej; zważywszy, że nie jest dla malarstwa rzeczą niemożliwą w tej samej płaszczyźnie przedstawić nie tylko wypukłość na jeden lub dwa łokcie [braccio], lecz także rozległość krajobrazu i oddalenie morza na wiele, wiele mil. A jeśli ktoś będzie mówił, że dotyk nie ulegnie złudzeniu, tak jakby rzeźby i obrazy były robione po to także aby je oglądać".

Galileo Galilei, List do Lodovica Cigolego, 26 czerwca 1612, Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce. 1600 – 1700, oprac. Jan Białostocki, Gdańsk 2007, s. 13

49

MALARZ ZACHODNIOEUROPEJSKI

XVII w.

Pasterze w typie Leandro Bassano

olej/płótno (dublowane), 28 x 47,5 cm (w świetle oprawy)

estymacja:
10 000 - 14 000 PLN
2 300 - 3 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Wrocław

50

JAN BOTH

1615-1652

Pejzaż ze sztafażem, lata 40. XVII w.

olej/płótno (dublowane), 74 x 108 cm
sygnowany p.d.: 'Both'

estymacja:
60 000 - 80 000 PLN
13 500 - 18 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Wojciecha Siemiona

„W ten sposób bracia [Jan i Adries Both] 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".

Joachim von Sandrart

Francois Duquesnoy, Pieter de Laar, Nicolas Poussin, Claude Lorrain, Daniel Seghers oraz Jan Both - galeria sław malarstwa pejzażowego XVII w., rytowana stronica z Teutsche Academie Joachima van Sandrarta, wydanie z 1683 roku, rytował Richard Collin na podstawie rysunku Joachima van Sandrarta

Jan Both w galerii mistrzów pejzażu

W trzecim tomie „Teutsche Academie", najsłynniejszej chyba nowożytnej historii sztuki spisanej na północ od Włoch, Joachim van Sandrart zamieścił rytowany portret Jana Botha. Z owalnego pola patrzy na nas czterdziestoletni mężczyzna z eleganckimi wąsami i długimi, opadającymi falami włosami. Ubrany jest w typowy dla połowy XVII wieku płaszcz, spod którego wystaje szeroki kołnierz białej koszuli. Ciekawsze od ikonografii i kostiumu, jest jednak sama lokalizacja 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. 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. Odwzorowywali przyrodę w sposób naturalistyczny, naśladując 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 zaangażowaniem, poświęcając temu wiele godzin dziennie. Potem malowali bardzo szybko, przyśpieszając 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 nędznie utonął. Drugi z braci powrócił do domu samotnie. 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. 312). 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 Lorraine'a. Ciekawym elementem obrazu jest sztafaż. Przedstawione postaci nie mają w sobie nic z patosu charakterystycznego np. dla sztafażu z heroicznych pejzaży innego (francuskiego) Rzymianina – Nicolasa Poussina. Na swoim obrazie Both jest bliższy formule wypracowanej przez działających we Włoszech Bambocciantich, którzy swoje malownicze sceny rodzajowe (jarmarki, kiermasze, sceny karczemne, pasterskie) zaludniali chętnie postaciami włóczęgów, żebraków, złodziejaszków, wędrownych handlarzy. Jan Both podzielał typowe dla Bambocciantich zainteresowanie rodzajowością, jednak wzbogacał je o niezwykłe wartości „atmosferyczne" obrazu.

51

VITTORIO AMEDEO CIGNAROLI, przypisywany

1730-1800

Pejzaż z grupą wieśniaków i żołnierzami

olej/płótno (dublowane), 66 x 80 cm
na odwrociu papierowe nalepki

estymacja:
45 000 - 60 000 PLN
10 200 - 13 500 EUR

POCHODZENIE:
zakup w domu aukcyjnym Sala D'Arte Lombardi, Turyn, 1935
kolekcja rodziny Sabaudzkiej-Racconigi, Piemont
obraz wystawiany pod koniec lat 30. w Palazzo Madama pod nr 932
(brak katalogu z opisem dzieła)
do 2018 rok obraz w posiadaniu rodziny marszandów, Sandri z Alby, Piemont
kolekcja prywatna, Warszawa

Prezentowaną pracę przypisano Vittorio Amedeo Cignaroliemu, włoskiemu malarzowi pochodzącemu z rodziny o tradycjach artystycznych. Rodzina Cignaroli związana była z dynastią sabaudzką, rezydującą w Sabaudii i Piemoncie. Ojciec Scipione, a następnie jego syn Vittorio Amedeo, zdobili liczne rezydencje władców sabaudzkich wykorzystując niepospolity dar portretowania natury. W niedługim czasie, wieść o talencie syna przyćmiła sławę ojca. Vittorio Amedeo stał się nadwornym pejzażystą króla Vittorio Amedeo III oraz profesorem Akademii w Turynie. Jego wpływ w dziedzinie malarstwa był na tyle znaczny, iż skupił wokół siebie wierną grupę uczniów, zwaną przez Włochów „scuolą".
Cignaroli roztacza przed widzem wysublimowane piękno przyrody. Natura oraz zabudowania mogą świadczyć o tym, iż inspiracją artysty były ziemie piemonckie, jednakże złociste światło otulające pejzaż oraz aura sielskości czynią zeń odrealnioną arkadię. Egzystują w nim niezwiązane ze sobą postaci — przechadzające się wieśniaczki z dzieckiem, myśliciel z psem odpoczywający na wzniesieniu, grupa osób w łodzi przeprawiających się przez rzekę oraz wojskowi stacjonujący przy skarpie.
Malarstwo Cignaroliego przypomina w założeniach pejzaże francuskiego malarza Claude'a Lorrain'a. Cechuje je mistrzostwo naturalistycznego ujęcia natury oraz arkadyjska sielskość, która przenosi rzeczywisty krajobraz w nierealną, bezczasową wizję.

52

MALARZ ZACHODNIOEUROPEJSKI
XIX w.

Sprzedawca drobiu, według kompozycji Gabriëla Metsu z 1662

olej/płótno, 47,5 x 35 cm

estymacja:
5 000 - 8 000 PLN
1 200 - 1 800 EUR

„Przy tych wszystkich obserwacjach, które pozwalają na odróżnienie kopii od oryginału, zdarza się jednak niekiedy, że kopia bywa zrobiona tak dobrze, że może złudzić i – co więcej – że choć artysta i nabywca znają się na rzeczy, mając przed sobą kopię i oryginał, nie mogą ich odróżnić. W takich przypadkach słyszałem jak świętej pamięci najjaśniejszy Wielki Książę Cosimo mówił, że takie kopie winno się cenić wyżej niż oryginały, mają w sobie bowiem dwie sztuki – twórcy i kopisty".

Giulio Mancini, Rozważania o malarstwie, ok. 1620 [w:] Jan Białostocki, Teoretycy historiografowie i artyści o sztuce 1600-1700, Gdańsk 2009, s. 24

53

MALARZ ZACHODNIOEUROPEJSKI

XIX w.

Koronczarka, według kompozycji Gabriëla Metsu z lat 60. XVII w.

olej/płótno, 40,5 x 31 cm

estymacja:
4 000 - 5 500 PLN
900 - 1 300 EUR

54

DAVID TENIERS MŁODSZY, w typie

Mężczyzna z dzbanem

olej/deska, 31,5 x 16 cm

estymacja:
16 000 - 20 000 PLN
3 600 - 4 500 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Bukowskis, grudzień 1936
kolekcja prywatna, Szwecja
kolekcja prywatna, Polska

„Jakiś wieśniak z nosem czerwonym od wina patrzy na nas wyłupiastym okiem i śmieje się całą gębą, podnosząc konewkę: jeżeli rzecz jest dobrze namalowana, ma swoją wartość".

Eugène Fromentin, Mistrzowie Dawni,Tł. Jan Cybis, Wrocław 1956, s. **117**

David Teniers młodszy, według, Chłop zdejmujący plaster (Zmysł dotyku), National Trust, Chirk Castle, Wielka Brytania

Coryn Boel (1635-1668), Starzec trzymający dzban wina, grafika wg Davida Teniersa młodszego, Museum of New Zealand

Prezentowane w katalogu dwa wizerunki rubasznych mężczyzn w interpretacji plastycznej można połączyć z kręgiem jednego z najsłynniejszych malarzy swojej epoki, czyli Davida Teniersa Młodszego. Malarz był artystą najczęściej kopiowanym w swoich czasach i wywarł ogromny stylistyczny wpływ na rodzajowe malarstwo uprawiane w dobie baroku.

David Teniers Młodszy był flamandzkim malarzem i grafikiem aktywnym w XVII wieku. Pochodził z rodziny o artystycznych inklinacjach, bowiem jego najbliżsi krewni, w tym ojciec i bracia, również byli malarzami. To właśnie u ojca Teniers Młodszy pobierał pierwsze nauki warsztatu malarskiego. Działając jeszcze w ekonomiczno-społecznym systemie cechowym, młody artysta zdobył tytuł mistrza, a zarazem prawo do prowadzenia własnego warsztatu w 1632 roku i został członkiem bractwa św. Łukasza. W tamtym czasie do struktur bractwa należeli wszyscy rzemieślnicy, którzy dziś kodyfikowani są jako artyści, twórcy sztuki – malarze, złotnicy, rzeźbiarze, a także np. introligatorzy. W 1637 roku Teniers Młodszy ożenił się z Anne Brueghel, córką Jana Brueghla Aksamitnego. Świadkiem na jego ślubie był sam Peter Paul Rubens.

Od 1647 pełnił funkcję kustosza galerii arcyksięcia Leopolda Wilhelma, regenta Niderlandów, znanego kolekcjonera dzieł sztuki. W 1651 został malarzem dworskim. Skopiował wtedy, z myślą o reprodukcjach graficznych, w zmniejszonej skali, 244 obrazy z galerii arcyksięcia w pałacu Coudenberg. Wkrótce po śmierci swej pierwszej żony, w 1656 poślubił Isabellę de Fren, córkę sekretarza Rady Brabancji. Wykorzystując to, oraz powołując się na przypadki innych sławnych malarzy, którzy wcześniej uzyskali szlachectwo (Rubens i van Dyck), usiłował uzyskać tytuł szlachecki. Król zgodził się, ale pod warunkiem, że Teniers przestanie zajmować się handlem obrazami. Do tego nie doszło, ale Teniers z własnej inicjatywy założył Akademię Sztuk Pięknych w Antwerpii. W 26 stycznia 1663 roku akademia została uznana przez króla, natomiast Teniers został jej pierwszym dyrektorem i wreszcie otrzymał upragniony tytuł szlachecki. Do zleceniodawców artysty należeli na przestrzeni lat m.in., biskup Brugii – Antoine Triest, następca arcyksięcia Leopolda Wilhelma – Don Juan d'Asturia, książę Wilhelm II Orański, król Hiszpanii Filip IV oraz królowa szwedzka Krystyna.

W czasie profesjonalnej kariery artystycznej Teniers stworzył kilka tysięcy dzieł, zarówno autorskich kompozycji jak i atrakcyjnych dla ówczesnego rynku kopii i replik. Prowadząc swój warsztat w ten dwutorowy sposób był w stanie dotrzeć do ogromnej liczy odbiorców i kolekcjonerów, czyniąc podwaliny pod kiełkującą dziedzinę obrotu dziełami malarskimi. Teniers Młodszy wykształcił przy tym coś, co stanowi i dziś podstawę sukcesu ekonomicznego i rozpoznawalności – własny styl. Każda scena rodzajowa, mitologiczna lub martwa natura, która wychodziła spod pędzla artysty nasycona była unikalną kombinacją kolorystyczną. To, co czyniło z Teniersa artystę niezwykle rozpoznawalnego, to jego dzieła z gatunku singeries, czyli tych przedstawiających małpy, małpy przebrane za ludzi, stanowiące alegorię ludzkiej głupoty. Łącząc elementy alegorii i scen rodzajowych, Teniers nadał swojej sztuce jednostkowy wyraz. Doskonale poruszał się w miejskiej przestrzeni, z której chłonął wszelkie ludzkie zachowania, ich różnorodność, cudowność i turpizm, czyniąc ze swojej sztuki nie tylko świadectwo estetycznych predylekcji, ale także rodzaj reportażu z codzienności epoki. Będąc malarzem „gabinetów", sumy widoków wnętrz i portretów, unaocznił historii sztuki rolę malarstwa jako dokumentu artystycznego, zaś jego malarskie zapisy scen z życia miast stanowią dziś uzupełnienie stanu badań o kulturze materialnej baroku.

„Mężczyzna z dzbanem" oraz „Mężczyzna przy stoliku z naczyniami", które powiązać można z kręgiem oddziaływania autorskiego warsztatu Teniersa, wpisują się w bardzo ważne zjawisko kiełkowania stylu realistycznego w malarstwie. Oba przedstawienia można połączyć z żywym w dobie baroku tematem scen karczemnych i wesołych kompanii. Usiane karczmami miasta północy stanowiły wielką inspirację dla największych twórców tamtych czasów – Teniersa, Rubensa, Rembrandta, Halsa. Wyznaczały nową drogę, jaką mogli podążać naśladowcy wielkich dawnych mistrzów. To, co wtedy fascynowało „realistów" to niepowtarzalna atmosfera plebejskich sfer miejskich, która tak bardzo różniła się od dystyngowanego świata kolekcjonerów, koronek i sztywnych krez. Natomiast postaci z dzbanami, przy zastawionych stolikach, niekiedy ogarniętych przez nieład, roześmiane w przerysowany sposób stopniowo budowały nie tylko nowy gatunek malarski, ale także przyczyniały się do narastania legendy miejskiej gospody, której realia można oddać tylko z wykorzystaniem mimetyzmu.

55

DAVID TENIERS MŁODSZY, w typie

Wieśniak zdejmujący plaster (Zmysł dotyku)

olej/deska, 18,3 x 14,4 cm

estymacja:
16 000 - 20 000 PLN
3 600 - 4 500 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

EDWARD DWURNIK

EDWARD DWURNIK
„Munster", z cyklu „Podróże autostopem", 1978

AUKCJA 13 PAŹDZIERNIKA 2020, 19:00

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

WYSTAWA OBIEKTÓW
3 – 13 października 2020

FOTOGRAFIA KOLEKCJONERSKA

KLASYKA I AWANGARDA ARTYSTYCZNA

AUKCJA 15 PAŹDZIERNIKA 2020, 19:00

MARIA MICHAŁOWSKA
Zbliżenia, lata 70. XX w.

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

WYSTAWA OBIEKTÓW
7 – 15 października 2020

ART OUTLET

SZTUKA DAWNA

AUKCJA 3 LISTOPADA 2020, 19:00

HENRYK HAYDEN
Pejzaż z południa Francji

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

WYSTAWA OBIEKTÓW
27 października – 3 listopada 2020

SZTUKA DAWNA

XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 22 PAŹDZIERNIKA 2020, 19:00

STANISŁAW JAKUB ROSTWOROWSKI
„Tannhäuser i Wenus", 1885

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

WYSTAWA OBIEKTÓW
12 – 22 października 2020

DESIGN. PIĘKNO DLA WSZYSTKICH

MARIA VELTUZEN-NAGRABECKA,
LESZEK NAGRABECKI
Zestaw butli, lata 70. XX w.

AUKCJA 8 PAŹDZIERNIKA 2020, 19:00

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

WYSTAWA OBIEKTÓW
30 września – 8 października 2020

RZEŹBA I FORMY PRZESTRZENNE

IGOR MITORAJ
„Nudo", 2004

AUKCJA 29 PAŹDZIERNIKA 2020, 19:00

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

WYSTAWA OBIEKTÓW
19 – 29 października 2020

GRAFIKA ARTYSTYCZNA

SZTUKA DAWNA

AUKCJA 27 PAŹDZIERNIKA 2020, 19:00

HENRYK HAYDEN
Ilustracja do programu koncertu Ravel-Satie, 1916

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

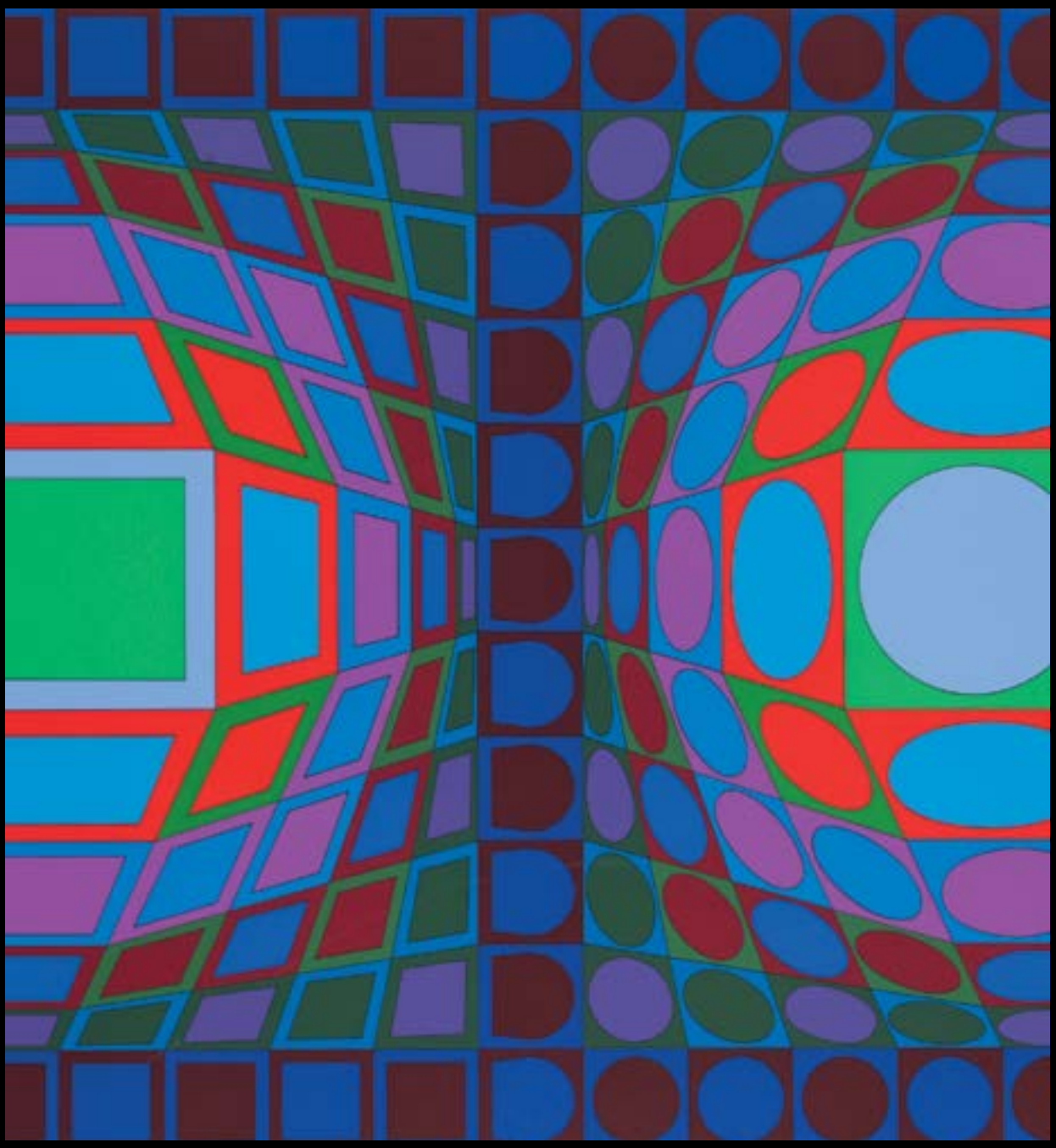
WYSTAWA OBIEKTÓW
17 – 27 października 2020

GRAFIKA ARTYSTYCZNA

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

AUKCJA 27 PAŹDZIERNIKA 2020, 19:00

VICTOR VASARELY
Bez tytułu, 1975



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

WYSTAWA OBIEKTÓW
17 – 27 października 2020

DESA UNICUM

SZTUKA DAWNA

PRZYJMUJEMY OBIEKTY NA NADCHODZĄCE AUKCJE

XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE
22 PAŹDZIERNIKA 2020

Termin przyjmowania obiektów:
DO 14 WRZEŚNIA 2020

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

GRAFIKA ARTYSTYCZNA
27 PAŹDZIERNIKA 2020

Termin przyjmowania obiektów:
DO 15 WRZEŚNIA 2019

kontakt: Marek Wasilewicz
m.wasilewicz@desa.pl,
22 163 66 47, 795 122 702

ART OUTLET SZTUKA DAWNA
3 LISTOPADA 2020

Termin przyjmowania obiektów:
DO 30 WRZEŚNIA 2020

kontakt: Paulina Adamczyk
p.adamczyk@desa.pl,
22 163 66 14, 532 759 980

PRACE NA PAPIERZE
1 GRUDNIA 2020

Termin przyjmowania obiektów:
DO 29 PAŹDZIERNIKA 2020

kontakt: Małgorzata Skwarek
m.skwarek@desa.pl,
22 163 66 48, 795 121 576

DESA UNICUM

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

PRZYJMUJEMY OBIEKTY NA NADCHODZĄCE AUKCJE

FOTOGRAFIA KOLEKCJONERSKA
15 PAŹDZIERNIKA 2020

Termin przyjmowania obiektów:
DO 3 WRZEŚNIA 2020

kontakt: Katarzyna Żebrowska
k.zebrowska@desa.pl,
22 163 66 49, 539 546 701

PRACE NA PAPIERZE
17 LISTOPADA 2020

Termin przyjmowania obiektów:
DO 7 PAŹDZIERNIKA 2020

kontakt: Agata Matusielańska
a.matusielanska@desa.pl,
22 163 66 50, 539 546 699

NOWE POKOLENIE PO 1989
19 LISTOPADA 2020

Termin przyjmowania obiektów:
DO 12 PAŹDZIERNIKA 2020

kontakt: Artur Dumanowski
a.dumanowski@desa.pl,
22 163 66 42, 795 122 725

KLASYCY AWANGARDY PO 1945
26 LISTOPADA 2020

Termin przyjmowania obiektów:
DO 16 PAŹDZIERNIKA 2020

kontakt: Anna Szynkarczuk,
a.szynkarczuk@desa.pl,
22 163 66 41, 664 150 866

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

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

1. Cena wywoławcza

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

2. Opłata aukcyjna

Do kwoty wylicytowanej doliczamy opłatę aukcyjną. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 18% końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej, w przypadku kiedy obiekt nie został sprzedany w ramach aukcji. Kwota wylicytowana wraz z opłatą aukcyjną zawiera podatek od towarów i usług VAT. Na zakupione obiekty wystawiamy faktury VAT marża. Wystawiamy je na wyraźne życzenie klienta. Jeżeli w dniu ewidencjonowania sprzedaży na kasie rejestrującej (w dniu wystawienia paragonu fiskalnego), klient nie jest pewny, czy chce otrzymać fakturę VAT marża, powinien on podać kasjerowi numer, za pomocą którego jest zidentyfikowany na potrzeby podatku lub podatku od wartości dodanej (NIP), w celu umieszczenia tego numeru na paragonie fiskalnym. DESA Unicum nie może wystawić faktury do paragonu, który nie będzie zawierać numeru NIP nabywcy, pomimo zgłoszenia takiego żądania przez klienta w ustawowym terminie. Jeżeli kwota należności ogółem nie przekracza kwoty 450 zł albo kwoty 100 euro, jeżeli kwota ta określona jest w euro, paragon fiskalny zawierający NIP stanowi fakturę uproszczoną, co do której nie zachodzi konieczność wystawienia dodatkowej faktury VAT marża.

3. Estymacja

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

4. Estymacje w walutach innych niż polski złoty

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

5. Cena gwarancyjna

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

6. Pass

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

7. Transakcja warunkowa

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

8. Obiekty katalogowe

Zapewniamy fachową wycenę oraz rzetelny opis katalogowy powierzonego nam do sprzedaży obiektu. Wykonywane są one w najlepszej wierze z wykorzystaniem doświadczenia i fachowej wiedzy naszych pracowników oraz współpracujących z nami ekspertów. Mimo uwagi poświęcanej każdemu z obiektów w procesie opracowywania, dokumentacji pochodzenia, historii wystaw i bibliografii przedstawione informacje mogą nie być wyczerpujące, a w niektórych przypadkach pewne fakty odnoszące się do kolejnych właścicieli, ekspozycji oraz publikacji, w ramach których obiekt był prezentowany, mogą być celowo nieujawnione.

9. Stan obiektu

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

10. Wystawa obiektów aukcyjnych

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

11. Legenda

Poniższa legenda wyjaśnia symbole, które mogą Państwo znaleźć w niniejszym katalogu:
□ – obiekty bez ceny gwarancyjnej
♣ – obiekty, do których doliczamy opłatę wynikającą z tzw. droit de suite, tj. prawa twórcy i jego spadkobierców do otrzymywania wynagrodzenia z tytułu dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy dzieł. Powyższa opłata jest obliczana według poniższych stawek:
1) 5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 2 000 euro opłata 100 euro) oraz
2) 3% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 80 000 euro opłata 3 400 euro) oraz
3) 1% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 300 tys. euro opłata 8 000 euro) oraz
4) 0,5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 400 tys. euro, opłata 8 750 euro) oraz
5) 0,25% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro – jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro.
W Polsce droit de suite reguluje art. 19-19(5) ustawy o prawach autorskich i pokrewnych z dnia 4 lutego 1994 r. z późniejszymi zmianami, zgodnie z obowiązującą w Unii Europejskiej dyrektywą 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 27 września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki. Opłata obliczana będzie z użyciem kursu dziennego NBP z dnia poprzedzającego aukcję. Opłata obliczana będzie, gdy równowartość kwoty wylicytowanej przekroczy 100 EUR.
Ω – obiekty sprowadzane z państw spoza Unii Europejskiej, do których ceny doliczamy podatek graniczny w wysokości 8% kwoty wylicytowanej
o – przedmioty wytworzone w całości lub zawierające elementy wytworzone z roślin lub zwierząt określanych jako chronione lub zagrożone
◊ – obiekty z pozwoleniem na wywóz

12. Prenumerata katalogów

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

II. AUKCJA

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

1. Przebieg aukcji

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

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

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

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

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

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

6. Tabela postąpień

cena	postąpienie
0 – 2 000	100
2 000 – 3 000	200
3 000 – 5 000	200/500/800 (np. 3 200, 3 500, 3 800)
5 000 – 10 000	500
10 000 – 20 000	1 000
20 000 – 30 000	2 000
30 000 – 50 000	2 000/5 000/8 000 (np. 32 000, 35 000, 38 000)
50 000 – 100 000	5 000
100 000 – 300 000	10 000
300 000 – 700 000	20 000
700 000 - 1 500 000	50 000
1 500 000 - 3 000 000	100 000
3 000 000 - 8 000 000	200 000
powyżej 8 000 000	wg uznania aukcjonera

III. PO AUKCJI

1. Płatność
Kupujący zobowiązany jest do zapłaty należności za wylicytowane obiekty w terminie 10 dni od dnia aukcji. Przekroczenie wyznaczonego terminu grozi naliczeniem odsetek ustawowych za okres opóźnienia w zapłacie. Akceptujemy płatność w gotówce do równowartości 10.000 EUR obliczonej według średniego kursu waluty ogłoszonego przez NBP, obowiązującego w dniu dokonania płatności, kartami płatniczymi (MasterCard, VISA) oraz przelewem bankowym na konto: mBank S.A. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3. W tytule prosimy wpisać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1. WPROWADZENIE

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

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

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

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

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

4. PRZEBIEG AUKCJI

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

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

1) Do kwoty wylicytowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 18% końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.
2) Do kwoty wylicytowanej mogą zostać doliczone inne podatki i opłaty, jeśli w katalogu zaznaczone to zostało odpowiednimi oznaczeniami (patrz: paragraf 1 punkt 10 „Przewodnika dla klienta": „Legenda").
3) Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiścić należność w terminie 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 mBank S.A.. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3
W tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.
4) Własność zakupionego obiektu nie przejdzie na kupującego, dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu DESA Unicum nie jest zobowiązana do przekazania obiektu kupującemu do chwili przeniesienia własności obiektu na kupującego. Wcześniejsze przekazanie obiektu kupującemu nie jest równoznaczne z przeniesieniem prawa własności obiektu na kupującego ani zwolnieniem z obowiązku zapłaty przez niego ceny nabycia.

6. ODBIÓR ZAKUPU

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

wnętrznego, a kupujący obciążony zostanie kosztami transportu oraz magazynowania. Wielkość opłat będzie uzależniona od operatora magazynu oraz rodzaju i wielkości obiektu. Zaakceptowanie niniejszego regulaminu równoznaczne jest z zaakceptowaniem regulaminu spółki magazynowej. Po upływie 30 dni od daty aukcji na kupującego przechodzi ryzyko utraty i uszkodzenia nieodebranego obiektu, a także ciężary związane z takim obiektem, w tym koszty jego ubezpieczenia. DESA Unicum odpowiada względem kupującego za szkody z tytułu straty lub uszkodzenia obiektu, jednak jedynie do wysokości ceny nabycia obiektu.
3) Dla wygody kupującego DESA Unicum nieodpłatnie zapewnia podstawowe opakowanie obiektu umożliwiające jego odbiór osobisty. Na wyraźne życzenie kupującego DESA Unicum może pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą się pakowaniem i wysyłką dzieł sztuki. Każde takie zlecenie odbywa się na odpowiedzialność klienta, DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności za nieprawidłowe wykonanie usług przez przewoźników bądź inne osoby trzecie. Jeżeli klient sam wybierze firmę transportową, jej przedstawiciel powinien skontaktować się z DESA Unicum telefonicznie przynajmniej 24 godziny przed planowanym odbiorem obiektu pod numerem telefonu: 22 163 66 20.
4) DESA Unicum będzie wymagała okazania dowodu osobistego przed przekazaniem obiektu nabywcy bądź jego przedstawicielowi, który dodatkowo powinien posiadać pisemne upoważnienie od nabywcy.

7. BRAK PŁATNOŚCI

Bez uszczerbku dla innych praw sprzedający, w przypadku gdy nabywca nie uiści pełnej ceny nabycia za obiekt, opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu, w terminie 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 ustawowe odsetki za opóźnienie od dnia wymagalności płatności do dnia zapłaty pełnej ceny nabycia, opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu;
e) wszcząć postępowanie sądowe przeciwko kupującemu w celu odzyskania zaległości;
f) potrącić należności nabywcy względem Desa Unicum z wierzytelności wobec tego nabywcy wynikających z innych transakcji;
g podjąć wszelkie inne działania odpowiednie do zaistniałych okoliczności.

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

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

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

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

10. PRAWA AUTORSKIE

1) Sprzedający nie przekazują wraz z obiektem prawa autorskiego ani prawa do 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 późniejszymi zmianami i uzupełnieniami, o których mowa w paragrafie 1 powyżej, oraz WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI wyczerpują całość praw i obowiązków pomiędzy stronami w odniesieniu do sprzedaży obiektu.
2) Wszelkie zawiadomienia powinny być kierowane na piśmie na adres DESA Unicum. Powiadomienia kierowane do klientów będą przesyłane na adres podany w ostatnim piśmie do DESA Unicum.
3) Jeśli jakiekolwiek 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 jakiekolwiek sprawy związane z powyższymi postanowieniami podlegają prawu polskiemu. DESA Unicum w szczególności zwraca uwagę na przepisy:
1) ustawy z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. Nr 162 poz. 1568, z późn. zm.) – wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz,
2) ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz. U. z 1997 r. Nr 5, poz. 24, z późn. zm.) – muzea rejestrowane mają prawo pierwokupu zabytków bezpośrednio na aukcji za kwotę wylicytowaną powiększoną o opłatę aukcyjną.

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

Przez autentyczność obiektu rozumiemy właściwe podanie autorstwa obiektu i prawidłowe jego datowanie. DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektów zaprezentowanych w tym katalogu na okres 5 lat od daty sprzedaży przez DESA Unicum z poniższymi zastrzeżeniami:
1) DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektu jedynie bezpośredniemu nabywcy obiektu (konsumentowi). Powyższa gwarancja nie obejmuje:
a) kolejnych właścicieli obiektu, włączając w to osoby, które nabyły od bezpośredniego nabywcy obiekt odpłatnie, w drodze darowizny lub dziedziczenia;
b) obiektu, co do którego trwa spór o autorstwo;
c) obiektu, którego autorstwo jest jedynie domniemane, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest następującymi zapisami: brak dat życia po imieniu i nazwisku artysty, nazwisko artysty poprzedzone jedynie inicjałem imienia, znak zapytania w nawiasie lub bez nawiasu („?" lub „(?)") po nazwisku artysty, przed lub po imieniu i nazwisku artysty określenia: „przypisywany/e/a", „Attributed" lub skrót „Attrib.";
d) obiektu powstałego w bliżej lub szerzej rozumianym kręgu oddziaływania stylu danego artysty, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego z następujących określeń: „krąg", „szkoła" bądź „naśladowca";
e) obiektu, którego określenie autorstwa było zgodne z ogólnie przyjętą opinią specjalistów, uczonych i innych ekspertów;
f) obiektu, w przypadku którego podana w katalogu roczna data powstania różni się od faktycznej o mniej niż 15 lat;
g) obiektu, w przypadku którego w datowaniu pojawiło się prawidłowe określenie stulecia, natomiast nieprawidłowe określenie części tego stulecia (połowy lub ćwierci);
h) obiektów z XX w., XIX w. i starszych, w przypadku których faktycznie stwierdzone datowanie różni się w stosunku do podanego w katalogu „na korzyść" obiektu, tj. obiekt okazał się starszy, niż było to podane w opisie;
i) obiektu, którego opis i datowanie zostały uznane za niedokładne przy użyciu metod naukowych lub testów, które nie były ogólnie przyjęte w czasie wydawania tego katalogu bądź w tamtym czasie były uznawane za nadmiernie kosztowne lub niewykonalne, albo według wszelkiego prawdopodobieństwa mogłyby spowodować uszkodzenia lub utratę wartości obiektu. DESA Unicum zastrzega iż opis uzupełniający (pochodzenie, historia wystaw, literatura) został wykonany w dobrej wierze i błędy w tym zakresie nie mogą być podstawą do reklamacji. DESA Unicum zastrzega, sobie również 5% jako granicę błędu w przypadku podawania poszczególnych wymiarów obiektu.

ZLECENIE LICYTACJI

Dawni Mistrzowie • 791ASD215 • 6 października 2020

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

☐ Zlecenie licytacji z limitem ☐ Zlecenie telefoniczne

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

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

.....

Imię i nazwisko

.....

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

.....

Adres: ulica nr domu nr mieszkania

.....

Miasto Kod pocztowy

.....

Adres e-mail

.....

Telefon / faks

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

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

Należność za zakupiony obiekt

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

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

☐ Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

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

od rodziny/znajomych z imiennego zaproszenia inną drogą .....

.....

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

DESA UNICUM

tel. 22 163 67 00, faks 22 163 67 99
e-mail: zlecenia@desa.pl

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

☐ Tak ☐ Nie

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

☐ Tak ☐ Nie

.....

Numer telefonu do licytacji

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

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

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

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

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

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

WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

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

.....

Data i podpis klienta składającego zlecenie

STWÓRZ WŁASNE ARCYDZIEŁO.

Od ponad 25 lat Manufaktura BMW Individual w Garching, niedaleko Monachium, produkuje najwyższej jakości wyposażenie, wyjątkowe modele specjalne i spektakularne unikaty. Właśnie tu możesz stworzyć swoje niepowtarzalne BMW – perfekcyjnie dopasowane do Twojej osobowości. Niemal nieograniczone możliwości, jakie daje BMW Individual, pozwalają poczuć prawdziwą moc twórczą. Szlachetne materiały wykończeniowe w bogatej palecie kolorystycznej wyzwalają kreatywność, a kolekcje wyposażenia tworzone we współpracy ze słynnymi artystami i projektantami dóbr luksusowych z innych branż inspirują do poszukiwania niebanalnych połączeń, odzwierciedlających Twój indywidualny styl.

AUTORSKI SZNYT.

Tu fantazja nie ma granic – Manufaktura BMW Individual, której specjalnością jest produkcja unikatowych egzemplarzy, zrealizuje każde, nawet najbardziej ekstrawaganckie życzenie. Jej misją jest urzeczywistnienie osobistego stylu kierowców BMW. Po pierwsze, poprzez dobór najszlachetniejszych na świecie materiałów. Skóry, jedwabie, alcantara, drewna, diamenty przyciągające oko do najmniejszych detali. Filigranowe inkrustacje, kunsztowne listwy ozdobne, a jako dopełnienie – na przykład rysunek wybranego drzewa lub srebro szterlingowe. Wszystko to zwieńczone kontrastującym stebnowaniem, a przede wszystkim osobistą sygnaturą i monogramem.

TEORIA KOLORU.

Wyrazem osobistego stylu niezaprzeczalnie jest też kolor. BMW Individual to ponad 100 wyjątkowych lakierów w najróżniejszych odcieniach. Od podkreślających atletyczną sylwetkę BMW matów, po mieniące, metalizowane o niespotykanej głębi. A jeśli to zbyt mało, możesz stworzyć własny fascynujący lakier Bicolor lub wspólnie z projektantami wymyślić całkowicie nową barwę, która idealnie podkreśli Twój charakter.

ŹRÓDŁO INSPIRACJI.

Wszystkie oblicza ekskluzywnego świata BMW Individual można odkryć na smartfonie lub tablecie. Intuicyjna aplikacja przedstawi wielość możliwości, jakie stoją przed Twoim twórczym potencjałem i Manufakturą BMW Individual.

CENA 29 zł (z 8% VAT)

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