



SZTUKA DAWNA

MALARSTWO XIX WIEKU

AUKCJA 21 CZERWCA 2018 WARSZAWA











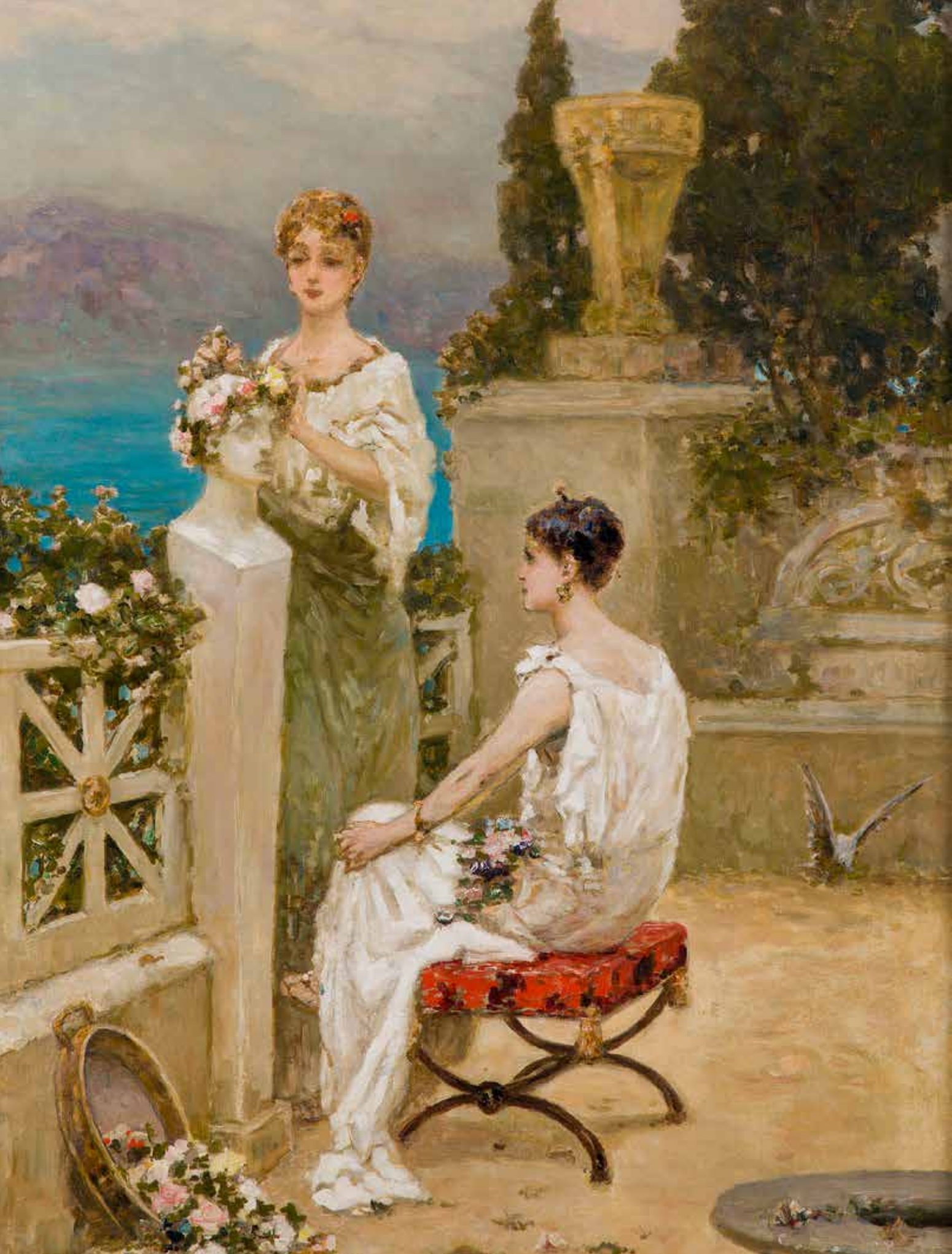














SZTUKA DAWNA MALARSTWO XIX WIEKU

AUKCJA

21 CZERWCA 2018 (CZWARTEK) GODZ. 19

WYSTAWA OBIEKTÓW

11 – 21 CZERWCA 2018

PONIEDZIAŁEK – PIĄTEK W GODZINACH OD 11 DO 19

SOBOTA W GODZINACH OD 11 DO 16

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM

PIĘKNA 1A

WARSZAWA

KOORDYNATORZY AUKCJI

MAREK WASILEWICZ *Redakcja katalogu*, m.wasilewicz@desa.pl, 22 163 66 47, 795 122 702
ROMAN KACZKOWSKI *Koordinator sprzedaży*, rkaczkowski@desa.pl, 22 163 67 13, 795 122 712



- Ajdukiewicz Zygmunt 101
- Boratyński Emil 125, 126
- Brandt Józef 106
- Czachórski Władysław 120
- Kleczyński Bogdan 103
- Kotarbiński Wilhelm 123
- Kowski Alfred Wierusz 104
- Kraszewska Otolia 122
- Lampi Franciszek Ksawery 118
- Lampi Giovanni Battista 119
- Lentz Stanisław 110
- Łoś Włodzimierz 107
- Maszyński Julian 102
- Mroczkowski Aleksander 112
- Norblin de la Gourdain Jan Piotr 121
- Piotrowski Antoni 113
- Rybkowski Tadeusz 115
- Ryszkiewicz Józef 114
- Suchodolski January 109
- Wankie Władysław 111
- Winterhalter Franz Xaver, przypisywany 124
- Wywiórski Michał Gorstkin 105
- Żmurko Franciszek 108



DOM AUKCYJNY I GALERIA

Piękna 1A, 00-477 Warszawa
tel. 22 163 66 00, biuro@desa.pl
pon.-pt. 11-19, sob. 11-16

PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW

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

ZLECENIA LICYTACJI

zlecenia@desa.pl
tel. 22 163 67 00

BIURO PRZYJĘĆ OBIEKTÓW

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

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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

PRENUMERATA KATALOGÓW

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

GALERIA BIŻUTERII

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

KONTA BANKOWE

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

OKŁADKA FRONT poz. 105 Józef Brandt, Powrót z targu, 1884 r. • **II OKŁADKA - STRONA I** poz. 103 Bogdan Kleczyński, Sanna, 1887 r. • **STRONY 2-3** poz. 112 Aleksander Mroczkowski, Pejzaż z tamą, 1893 r. • **STRONY 4-5** poz. 110 Stanisław Lentz, Scena w gospodzie • **STRONY 6-7** poz. 117 Malarz zachodnioeuropejski, XIX w., Obłężenie Sewastopola, epizod z wojny krymskiej 1853-56 • **STRONY 8-9** poz. 106 Michał Gorstkin Wywiórski, Zmierzch, ok. 1890 r. • **STRONA 10** poz. 123 Wilhelm Kotarbiński, Sielanka rzymska **INDEKS** poz. 111 Władysław Wankie, Bretonka • **STRONY 126-127** poz. 116 Malarz polski, poł. XIX w., Po bitwie pod Jeną • **III OKŁADKA** poz. 115 Józef Ryszkiewicz, Przed karczmą, 1888 r. • **IV OKŁADKA** poz. 109 January Suchodolski, Ofiarowanie mieczy pod Grunwaldem, ok. 1849 r.
Sztuka Dawna. Malarstwo XIX wieku. Aukcja 21 czerwca 2018 r. • ISBN 97-883-66038-22-6 • Kod aukcji 546ASD201
Nakład 2 500 egzemplarzy • Konceptja graficzna Monika Wojnarowska • Opracowanie graficzne Krzysztof Załęski • Zdjęcia Marcin Koniak
Druk ArtDruk Zakład Poligraficzny, www.artdruk.com



JULIUSZ WINDORBSKI

Prezes Zarządu
tel. 22 163 66 65
j.windorbski@desa.pl



JAN KOSZUTSKI

Wiceprezes
tel. 22 163 66 36
j.koszutski@desa.pl

SEKRETARIAT ZARZĄDU

tel. 22 163 66 65
biuro@desa.pl

KSIĘGOWOŚĆ

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

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

DZIAŁ HR

Joanna Antosik, *Specjalista ds. Kadr i Plac*
tel. 22 163 66 90, j.antosik@desa.pl

DZIAŁ IT

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

**DEPARTAMENT
MARKETINGU I INNOWACJI**

Agata Scheffner, *Dyrektor Marketingu*
tel. 514 446 830, a.scheffner@desa.pl

Marta Wiśniewska, *Koordynator ds. Marketingu*
tel. 795 122 709, m.wisniewska@desa.pl

PUBLIC RELATIONS

Business & Culture
Joanna Andruszko
tel. 793 919 167, pr@desa.pl

**DZIAŁ
LOGISTYCZNO-ADMINISTRACYJNY**

Kacper Tomasziewicz, *Kierownik ds. Logistyki*
tel. 795 122 708, k.tomaszkiewicz@desa.pl

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



IZA RUSINIAK
Dyrektor Departamentu
irusiniak@desa.pl
22 163 66 40, 664 981 463



BARBARA RYBNIKOW
Starszy Specjalista
Sztuka Współczesna
b.rybnikow@desa.pl
22 163 66 45, 664 150 862



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



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



KATARZYNA PISKORZ
Asystent
Sztuka Współczesna
k.piskorz@desa.pl
22 163 66 50



MAREK WASILEWICZ
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 50



TOMASZ DZIEWICKI
Specjalista
Sztuka Dawna
t.dziewicki@desa.pl
22 163 66 46, 735 298 999



JULIA MATERNA
Asystent
Sztuka Dawna
j.materna@desa.pl
22 163 66 46



ARTUR DUMANOWSKI
Starszy Specjalista
Sztuka Młoda i Najnowsza
a.dumanowski@desa.pl
22 163 66 42, 795 122 725



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



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



**KAROLINA
ŁUŹNIAK-MARCHELEWSKA**
Starszy Specjalista
Sztuka Użytkowa i Komiks
k.luzniak@desa.pl
22 163 66 48, 664 981 453



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

DEPARTAMENT POZYSKIWIANIA OBIEKTÓW



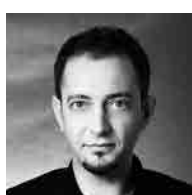
JOANNA TARNAWSKA
Dyrektor Departamentu
jtarnawska@desa.pl
22 163 66 11, 698 666 189



ELŻBIETA KOPEC
Specjalista
e.kopec@desa.pl
22 163 66 15



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



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

STUDIO FOTOGRAFICZNE

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



ALEKSANDRA ŁUKASZEWSKA
Kierownik Galerii
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 CIEIELSKA
Doradca Klienta
k.ciesielska@desa.pl
22 163 67 12, 668 135 447



ROMAN KACZKOWSKI
Doradca Klienta
r.kaczkowski@desa.pl
22 163 67 13, 795 122 712



JAN GROCHOLA
Doradca Klienta
j.grochola@desa.pl
22 163 67 08, 795 121 574



MARTYNA LISTKOWSKA
Doradca Klienta
m.listkowska@desa.pl
22 163 67 11, 506 251 833



MICHAŁ BARCIK
Doradca Klienta
m.barcik@desa.pl
22 163 67 09, 506 252 031



PAULINA WOJDAT
Doradca Klienta
p.wojdat@desa.pl
22 163 67 10, 664 981 450



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



JADWIGA BECK
Doradca Klienta
j.beck@desa.pl
22 163 67 06, 795 122 720

BIURO OBSŁUGI KLIENTA



URSZULA PRZEPIÓRKA
Kierownik Działu Rozliczeń
u.przepiorka@desa.pl
22 163 66 01



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



MAGDALENA OŁTARZEWSKA
Asystent ds. Rozliczeń
m.oltarzewska@desa.pl
22 163 66 04, 506 252 004



MARTA KOŁAKOWSKA
Asystent ds. Rozliczeń
m.kolakowska@desa.pl
22 163 66 03, 795 121 557



MARIA OLSZAK
Asystent ds. Rozliczeń
m.olszak@desa.pl
22 163 66 02, 795 122 723

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI



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



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

Jak pisać historię sztuki polskiej doby nowoczesnej? Nie istnieje jeden klucz do jej zrozumienia, formuła, którą można by określić twórczość malarzy od końca XVIII wieku do ostatnich dekad XIX stulecia. Historycy sztuki i historiografowie próbowali dostrzec w niej unikalny charakter, odczytując ją przez pryzmat historii Polski, walki o niepodległość, autonomię języka i kultury w dobie rozbiorów. Często próbuje się wiązać nazwiska ważnych polskich twórców z ogólnoeuropejskimi prądami artystycznymi. Tak pisana historia europejskiej awangardy nakłania do patrzenia na historię sztuki jedynie przez pryzmat nazwisk twórców najbardziej postępowych i historię arcydzieł. To z kolei nie pozwala dostrzec artystów mniej znanych, a często w epoce popularnych.

Niejednokrotnie początki polskiej sztuki nowoczesnej wiąże się z osobą Jana Piotra Norblina, artysty wykształconego we Francji na dziełach Antoine'a Watteau i Francesa Casanovy, przybyłego na Ziemię Polskie na zaproszenie Czarторыkich. Jakością, którą wprowadził do sztuki polskiej, była tematyka rodzajowa i próby z zakresu malarstwa historycznego, stanowiące jedną z dominujących gałęzi sztuki XIX wieku. Akademie artystyczne (w tym te najbardziej popularne pośród twórców polskich: petersburska, wiedeńska i monachijska) promowały sztukę opartą na klasycznym harmonijnym wyrazie, bogatą intelektualnie, anegdotyczną, i o stosownym temacie. W kręgu sztuki akademickiej promowano więc „storie” – tematykę zaczerpniętą z dawnej historii, mitologii czy Biblii. Tak czynił Wilhelm Kotarbiński, ożywiając w swoich dużych akademickich „machinach” dawne dzieje Rzymu. January Suchodolski, uczestnik powstania listopadowego, zwracał się w stronę malarstwa dziejów oręża, opiewając przełomowe wydarzenia w historii polskiej batalistyki. W dobie romantyzmu porzucono wyidealizowaną wizję historii, pisaną przez przeszłych bohaterów i wielkie wydarzenia. Zwrócono się ku współczesnej tematyce napoleońskiej, tak żywej w kręgu sztuki polskiej ze względu na niepodległościowe idee związane z wodzem. Nowum stanowiło włączenie w obszar sztuki współczesnej wizji wielkich bitew XIX-wiecznych, choćby bitwy pod Jeną czy bitwy pod Sewastopolem, które rozpały wyobraźnię ludzi epoki za sprawą rozwoju prasy, a później też fotografii.

Po powstaniu styczniowym, w którym wielu malarzy polskich brało udział i było potem represjonowanych, istotną kolonią artystyczną stało się Monachium. Nazywane „Atenami nad Izarą”. Stolica Bawarii pod panowaniem Wittelsbachów zapewniała artystom-przybyłym możliwość liberalnej edukacji artystycznej w lokalnej Akademii, dostęp do dzieł dawnych i współczesnych mistrzów w Starej i Nowej Pinakotece oraz obietnicę uczestniczenia w międzynarodowym życiu artystycznym, tym samym kontakt z nowymi prądami w sztuce i możliwość sprzedawania dzieł tam działającym marszantom i galeriom. Popularny wśród Polaków nurt malarstwa krajobrazowego i rodzajowego umożliwiał przemycanie treści narodowych: poprzez przedstawianie mazowieckiego bądź kresowego pejzażu wyrażającego wolność, odtwarzanie scen rodzajowych i militarnych XVII stulecia jako zwycięskich kampanii, kiedy Polska była „przedmurzem chrześcijaństwa”. Niejednokrotnie monachijskie pejzaże zawierały anegdotyczne dodatki odwołujące widza do historii powstania styczniowego. Przywódcą polskiej kolonii artystycznej w Monachium był Józef Brandt. Wyjechawszy w 1862 roku na studia, założył tam osiem lat później prywatne atelier, będące rodzajem nieformalnej szkoły artystycznej i miejscem spotkań twórców. Monachijską kolonię współtworzyli Alfred Wierusz-Kowalski, Władysław Czachórski, Franciszek Żmurko, Michał Gorstkin-Wywiórski, Bogdan Kleczyński czy Józef Ryszkiewicz. Ich głęboko romantyczny obraz polskiej natury leżał u źródeł twórczej „symbolofilii”. Malarstwo krajobrazowe stało się, również dzięki romantycznym wieszczom, przestrzenią ekspresji wolności, która została odebrana narodowi wraz z rozbiorem.

Malarstwo polskiego realizmu i naturalizmu zapowiadało twórczość przełomu wieków, którą Maria Poprzęcka nazywała „szczęśliwą godziną malarstwa polskiego”. W 1900 roku otworzono gmach warszawskiej Zachęty projektu Stefana Szyllera, a w 1901 krakowski Pałac Sztuki autorstwa Franciszka Mączyńskiego. W ten sposób kultura polska zyskała swoje świątynie dla prezentacji klasyków sztuki odchodzącego XIX stulecia, jak i współczesnych artystów torujących drogę przyszłości – państwowej i artystycznej.





101

ZYGMUNT AJDUKIEWICZ (1861 - 1917)

Para staruszków (Zakochani), 1895 r.

olej/deska, 33 x 43 cm

sygnowany i datowany wewnątrz kompozycji:

'29 XII 895. Zygmunt Ajdukiewicz'

na odwrociu nalepka firmy ramiarskiej oraz nalepka inwentarzowa

cena wywoławcza: 26 000 zł

estymacja: 30 000 - 45 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

- kolekcja prywatna, Warszawa

Malarska forma „Pary staruszków” intryguje. Podmalowana na złoto, niezagruntowana deska, a na jej środku przedstawienie. Choć oddziaływanie koloru nasuwa skojarzenie z ikoną, to ukazane w popiersiu ludzkie sylwetki przywodzą na myśl raczej niderlandzkie malarstwo XVII wieku. Obraz zdaje się mieć pendant – w domu aukcyjnym Agra Art (marzec 2008) licytowano dzieło, które być może przedstawia te same osoby w młodym wieku.

Ajdukiewicz pochodził ze znanej rodziny artystycznej (jego stryjecznym bratem był Tadeusz Ajdukiewicz). Zygmunt odebrał gruntowną edukację, którą rozpoczął w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych.

Studia kontynuował w Wiedniu (1880-82), a potem w Monachium (1883-85). Następnie osiadł w stolicy cesarstwa habsburskiego, gdzie, dzięki talentowi i pomocy rodziny, zaczął znakomitą karierę w sferach dworskich i arystokratycznych. Jego dzieła w epoce były często wystawiane, a artysta odnosił liczne sukcesy (m.in. zdobył złote medale na wystawach w Wiedniu i Berlinie). Przejawiał duży talent narracyjny, który łączył z solidnym warsztatem malarza realisty. Jako znakomity ilustrator chętnie sięgał do wielkich dzieł polskiej literatury (m.in. „Pana Tadeusza” i „Potopu”). Jego twórczość cenili cesarz Franciszek Józef, który zakupił obrazy Ajdukiewicza do kolekcji cesarskiej.



102

JULIAN MASZYŃSKI (1847 - 1901)

Skarbiec

olej/plótno, 82 x 65 cm
sygnowany l.d.: 'JMaszyński'

cena wywoławcza: 34 000 zł
estymacja: 38 000 - 50 000

POCHODZENIE:

- kolekcja Michała Przysideckiego
- depozyt w Muzeum Narodowym w Warszawie
- dom aukcyjny DESA Unicum, listopad 2005
- kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

- Egzotyczna Europa. Kraj urodzenia na płótnach polskich monachijczyków, katalog wystawy, Muzeum Okręgowe w Suwałkach, Suwałki 2015
- Utracone - odzyskane, Muzeum Policji, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, 2007

LITERATURA:

- Egzotyczna Europa. Kraj urodzenia na płótnach polskich monachijczyków, red. Eliza Ptaszyńska, album, polsko-niemiecka wersja językowa, Muzeum Okręgowe w Suwałkach, Suwałki 2015, s. 97 (il.)
- Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy, autor hasła: J. Polanowska, t. V, Warszawa 1993, s. 429, 421
- Janina Wiercińska, Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914, Wrocław 1969, s. 223, figuruje pod tytułem „Utracony skarb”
- „Ziarno”, 1912, nr 31 z dn. 1 sierpnia, s. 605 (il.)

Julian Maszyński z zamiłowaniem przedstawiał sceny z życia szlachty. Wdzięczne, przykuwające wzrok malarską biegłością, cieszyły zarazem publiczność fabularną warstwą. Malarz miał wyjątkową łatwość w zajmującym „opowiadaniu” historii swoimi obrazami. Dzięki temu narracyjnemu zmysłowi uruchamia w patrzącym różne skojarzenia i każe domyślać się całości historii – tej, z której na obrazie widać tylko jeden moment. By takie malarskie przedsięwzięcie mogło się udać, Maszyński opanował i biegle posługiwał się swoistym językiem ciała przedstawionych postaci. To ich pozy i miny tak sugestywnie „opowiadają” patrzącemu warstwę fabularną.

To wszystko było możliwe dzięki edukacji, którą pobierał najpierw u Wojciecha Gersona, a potem – już w Monachium – u miłośnika polskiego malarstwa Hermana Anschütza i u słynnego Karla von Piloty. Zaprzyjaźnił się tu z Adamem Chmielowskim, Stanisławem Witkiewiczem oraz Józefem Chełmońskim. Swoją edukację uzupełnił jeszcze potem w Paryżu, korzystając z pracowni Jana Rosena. To właśnie tutaj, być może pod wpływem podobnej tęsknoty, jaka dolegała w Paryżu Chełmońskiemu, zaczął przedstawiać sceny z życia szlachty. Po powrocie do kraju zaangażował się w życie artystyczne Warszawy (działał między innymi w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych). Wraz z upływem czasu zajął się malarstwem pejzażowym.



103

BOGDAN KLECZYŃSKI (1851 - 1916)

Sanna, 1887 r.

olej/plótno, 76,8 x 121,3 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Bohdan Kleczyński Monachium 87'

cena wywoławcza: 100 000 zł

estymacja: 140 000 - 200 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
- kolekcja prywatna, Polska

Prezentowany obraz pochodzi z monachijskiego okresu twórczości artysty i powstał na rok przed jego powrotem do kraju. Kleczyński znalazł się w Niemczech jeszcze na początku lat 70. XIX wieku, ale jego wyjazd nie miał związku ze sztuką. Przyszły malarz studiował w Heidelbergu ekonomię. Artystyczną edukację rozpoczął dopiero około 1876 roku w Warszawie, w klasie rysunkowej Wojciecha Gersona. Jego wczesne obrazy w 1877 roku pozytywnie ocenił Józef Ignacy Kraszewski. Zapewne za namową profesorów artysta kontynuował edukację we Florencji, by potem przenieść się do Monachium gdzie uczył się w pracowni Józefa Brandta. Ten nieformalny przywódca polskiej kolonii artystycznej nad Izerą wywarł na Kleczyńskiego przemożny wpływ – zarówno jeśli chodzi

o podejmowane tematy, jak i repertuar środków malarskich. Malarstwo Kleczyńskiego zdradza również pokrewieństwo z wczesną fazą twórczości Józefa Chelmońskiego i sztuką Alfreda Wierusza Kowalskiego. W Niemczech artysta malował, podobnie jak inni polscy „Monachijczycy”, sceny rodzajowe: kuligi i sceny myśliwskie osadzone przeważnie na ukraińskich stepach. Swoje prace sprzedawał przede wszystkim zagranicą: w Anglii i Niemczech. Wystawiał jednak również w Polsce, m.in. w warszawskiej Zachęcie, Salonie Krywulta oraz w TPSP w Krakowie. W 1888 roku artysta powrócił do kraju, gdzie oddał się życiu gospodarskiemu (m.in. hodowla koni) oraz działalności politycznej. Niestety, w wyniku działań na froncie I wojny światowej, jego dorobek malarski z lat 1888-1920 jest właściwie nieznan.



Zahl.	Name.	Geburtsort und Stand der Eltern.	Alter.
3911	Payer Julius Adolph von	aus Schönau (Lothringen) Pappes Vater: Rechtsanwält Kaufmann	40
3912	Kleczynski Bohdan	aus Minsk (Rußland) Pappes Vater: Kaufm Kaufmann	29
3913	Chominski August	aus Minsk (weiß. Rußl.) Pappes Vater: Administrator Kaufmann	24
3914	Lenk Albert	aus Posen Pappes Vater: Reichthümlicher Landbesitzer	24
3915	Kragenas Jakob	aus Thien in Thaurung Pappes Vater: Schiffbr Landbesitzer	19 1/2
3916	Jugovich Kristo	aus Golymer (Polen) Pappes Vater: Lehrer Landbesitzer	24
3917	Wecke Geminif	aus Gammig (Preußen) Pappes Vater: Weinbau Landbesitzer	26
3918	Schmier Anton Ludwig	aus Graafingal (Preußen) Pappes Vater: Kaufm Kaufmann	20
3919	Tibbansen Heinrich Karl	aus Gammig (Preußen)	

Kunsthack.	Tag						Bemerkungen.
	der Aufnahme.			des Austrittes.			
	Jahr.	Mon.	Tag.	Jahr.	Mon.	Tag.	

Aufnahmestunde
Klasse 1880 No. 3

Klassenklasse 1880 No. 3

Klassenklasse 1880 No. 8

Klassenklasse 1880 No. 9

Klassenklasse 1880 No. 9

Klassenklasse 1880 No. 9

Aufnahmestunde Klasse 1880 No. 10

Klassenklasse 1880 No. 12

Klassenklasse

104

ALFRED WIERUSZ-KOWALSKI (1849 - 1915)

Góral

olej/plótno, 41 x 61 cm
sygnowany l.d.: 'A. Wierusz-Kowalski'

cena wywoławcza: 150 000 zł
estymacja: 200 000 - 300 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, 1908

LITERATURA:

- Janina Wiercińska, Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914, Wrocław 1969, s. 171
- „Tygodnik Ilustrowany”, 1908, nr 25, s. 494





GÓRAL
Z Satonu T. Z. S. P.

ALFRED WIERUSZ-KOWALSKI

BOLESŁAW PRUS:

DZIECI

POWIEŚĆ.

25

— Co?... — krzyknął Władek — on ci to mówił, kiedy odeszliście na bok?...

— On... on!... A kiedy oświadczyłem, że nie wolno zabijać ludzi bezbronnych i niewinnych, wiesz, co odpowiedział?... Że taki interes mocniej nas zwiąże, aniżeli przysięga... Bo przecież wiadomo, że, kto przeleje krew, już nie ma po co wracać między burzujów...

— Niechże piorun trzaśnie takiego Zajączka!... — mruknął Władek.

— Oto widzisz, z kim mieliśmy rozpocząć wojnę o wolność, równość, braterstwo i sprawiedliwość!... A teraz weź z drugiej strony — Starkę, ambitnego kandydata na dowódcę. Miał zająć się żywnością, a co zakupił?... flaszkę wódki, tuzin butek i tuzin serdelków... Ja, jak Boga kocham, prosto nie rozumiem: co może się dziać w podobnej mózgowicy?... Dla kilkudziesięciu ludzi, na kilka dni, tuzin butek!...

— On tak widać zbaraniał — rzekł Władek.

— Przepraszam, ale cóż to za oficer, który już na początku baranieje, choć nie było ani cienia niebezpieczeństwa... A tak lubi krytykować innych... tak rwie się do władzy!...

— Więc co myślisz zrobić?... — zapytał Władek.

— Planu jeszcze nie mam... Najpierw pojedę do domu i stanowczo poproszę stryja o pieniądze. Po świętach wrócę do X., zwołam zgromadzenie ogólne, złożę rachunki i podam się do dymisy.

— A jeżeli nasz związek upadnie?... — wtrącił Władek.

— Nie stanie się nic złego!... — odpowiedział Świrski, machając niedbale ręką. Spokojniejsi wezmą się do książki, a inni wstąpią do innych partii. Cóż to, czy już niema Pędzelka, niema Vogla?...

— No, ale co będzie z tobą?... — nalegał Władek.

— Spodziewają się rewolucji w Rosji lada dzień — mówił Świrski — więc tam pojedę i wstąpię do regularnego wojska.

— Zacznieś od porucznikostwa, jak Bonaparte... — szepnął Władek.

— Bonaparte od pasania świń!... — odparł niecierpliwie Świrski i zarumienił się — Gdybyśmy nie mieli obowiązku popierania rosyjskiej rewolucji, rzuciłbym wszystko i wyjechał zagranicę. Ale dzisiaj ich wolność to nasza wolność.

IX.

W niedzielę rozdrażnienie Linowskiego ustąpiło stanowczo. Oczy straciły blask, niezdrowy, zniknęły wypieki, puls wyrównał się, zmiekkł i zwolnił. Chory zaczął ziewać i oświadczył, że ogarnia go senność. Żona

„Zdaje się bowiem, że w blasku trzech słońc sprzed lat piętnastu, w cieniach trzech potężnych dębów: Brandta, Kowalskiego i Czachórskiego, nic wyrósć i rozkwitnąć niezdolne, aby nie było zaraz nazwane naśladownictwem, szkolarstwem, następstwem tronu, manierą monachijską”.

ADOLF NOWACZYŃSKI CLARUS, MONACHIJCZYCY NOWOCZEŚNI. OBRAZY I LUDZIE, „KRAJ”, 1900, nr 18

Malarz Henryk Piątkowski, przyjaciel Wierusza-Kowalskiego z czasu studiów, początkowo z warszawskiej pracowni Rafała Hadziewicza, a następnie z monachijskiej Akademii Sztuk Pięknych, od samego początku widział niepospolity talent artystyczny i wielką dojrzałość tkwiącą w młodym jeszcze Alfredzie. Na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” opisuje życie i twórczość artysty, patrząc na kolegę oczami młodego adepta sztuki. Píše: „Dla nas wszystkich, którzy patrzyliśmy z bliska na pierwsze kroki Kowalskiego, którzy stanowiliśmy grono pierwszych jego kolegów, tak pięknie rozwinięta karyera artystyczna nie była niespodzianką. Wszystkie cechy charakterystyczne skończonego artysty mogliśmy poznać i ocenić w zarodku. (...) Talent jego posilkowany był zawsze niezmierną pracą, a zdolność do pracy trzymała w karbach zbyt gwałtowne porywy. Stąd w rozwoju twórczości Kowalskiego nie znać nagłych odskoków od równej, gładkiej, raz wytkniętej drogi, nie znać rwania się bezwiednie szamoczącej się po manowcach duszy, lecz dojrzeć można natomiast równowagę artysty, który, urobiwszy sobie pewne ideały, wierzy w ich doskonałość i ciągle ku nim dąży” (Henryk Piątkowski, Alfred Wierusz-Kowalski Sylwetka, „Tygodnik Ilustrowany” 1908, nr 25, s. 492).

Alfred Wierusz-Kowalski urodził się w 1849 roku w Dęboczyźnie pod Suwałkami. Pierwsze sześć lat życia spędzone w rodzinnej posiadłości miały niewątpliwie wpływ na rozwój osobowości twórczej malarza. Teren guberni augustowskiej, w której wówczas znajdowały się Suwałki, był niezwykle malowniczym obszarem jeziornym odznaczającym się najsurowszym klimatem w kraju. Długie i srogie zimy należały do dziecińczych wspomnień malarza, który często do nich powracał, uwieczniając je w zimowych pejzażach ze sztafażem.

Prezentowana na aukcji praca zatytułowana „Góral” zdobi szkic biograficzny napisany przez Henryka Piątkowskiego. Scenę polowania artysta umieścił na tle mroźnego i cichego krajobrazu. Przedstawia wybierającego się na łowy górala ubranego w charakterystyczny kłobuk, burą cuchę o kroju poncza i białe podhalańskie spodnie zwane

portkami. Przez ramię przewiesił strzelbę, a na plecach niesie zwinięty tobolek. Warto zauważyć, że postać górala, odwrócona tyłem do widza i patrząca w dal, nie stanowi osi kompozycji. Góral zdaje się idealnie maskować pośród górskiej roślinności. Czy pierwszoplanowym bohaterem jest miękko malowana puszysta połać śniegu?

Wierusz-Kowalski mistrzowsko prowadzi wzrok widza po wszystkich planach obrazu, począwszy od połaci śniegu, przez postać mężczyzny, po iskrzące złotawym blaskiem góry. Tak budowana kompozycja nadaje obrazowi przestrzenności i głębi i stwarza uczucie tajemniczości. Scenę oświetla łagodne, rozproszone światło.

Obraz malowany jest w tonacji, po którą Wierusz-Kowalski często sięgał: paletę barwną tworzą szlachetne brązy, biele i szarości, w pełni oddające sennność i spokój bijący od śnieżnego krajobrazu. Ciężki, świetlisty śnieg harmonizuje z ciemnymi, wiotkimi drzewami. Choć paletę malarza zdominowały szlachetne, lecz melancholijne brązy i złamana biel, w dążności do jednolitego kolorytu obrazu zachwyca tonalne zróżnicowanie barw, które przesyca obraz specyficznym nastrojem oddziałującym na uczucia i wyobraźnię widza (tzw. Stimmungiem).

Oddajmy głos Henrykowi Piątkowskiemu, który pięknie opisuje twórczość krajobrazową Wierusza-Kowalskiego, widząc w niej głębokie zespolenie duchowego wymiaru jednostki ze światem natury: „Na tle polskiego krajobrazu zaczyna Kowalski wysnuwać refleksy swych wrażeń, w których koń i człowiek wiążą się w jednolitą całość fragmentów, w naturze podpatrzonych. (...) O ile tłem dla niego jest zawsze życie potoczne, część małego światka, widzianego okiem artysty, a upoetyzowanego nastrojem poranków lub zmrozków, grozą zimy lub efektem jesieni, o tyle wątkiem jego kreacji jest zawsze psychologiczny wyraz ludzkich postaci, lub anegdotyczny podkład. Kowalski nie jest nigdy fotografem natury, lecz jest on raczej ilustratorem pewnych faktów, w życiu napotykanym” (tamże).





105

JÓZEF BRANDT (1841 - 1915)

Powrót z targu, ok. 1883-90 r.

olej/ płótno, 90 x 161 cm

sygnowany i opisany l.d.: 'Józef Brandt | z Warszawy | Monachium'

cena wywoławcza: 900 000 zł

estymacja: 1 200 000 - 1 900 000

POCHODZENIE:

- przed 1908, zbiory Maxa i Theodora Klopferów, Monachium
- dom aukcyjny Sotheby's, Nowy Jork, maj 1980
- kolekcja prywatna, Kanada
- kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

- Drezno, 1884

LITERATURA:

- Anna Bernat, Józef Brandt, Warszawa 2007, s. 46
- Hans-Peter Bühler, Józef Brandt, Alfred Wierusz-Kowalski i inni. Polska szkoła monachijska, Warszawa 1997, s. 106, 152, il. nr 104
- Irena Olchowska-Schmidt, Józef Brandt, Kraków 1996, s. 24, 25, 71 (il.)
- „Tygodnik Ilustrowany”, 1901, nr 6, s. 117, 118, 110 (il.)

Obraz został włączony do monograficznej wystawy Józefa Brandta i będzie pokazywany w Muzeum Narodowym w Warszawie w dniach 22 czerwca – 30 września 2018.





Josef Brandt







Józef Brandt, poza panoramicznymi obrazami przedstawiającymi miejsca bitew, malował również dzieła skupiające się na mniejszej grupie ludzi i koni. W tych, a należy do nich „Powrót z targu”, tworzy scenę rodzajową, skonstruowaną w specyficzny dla siebie sposób. Pole obrazowe obejmuje dwie bądź trzy ludzkie sylwety i tyle samo koni. Gdyby chcieć opisać słowami akcję na tych płótnach, okazałyby się, że jest tu niewiele fabuły. Dlaczego? Opowiadanie historii nie jest tutaj celem. Brandt, malarski wirtuoz, przedstawia tło, ukazując opuszczany przez mężczyzn targ i podkreślając fakt ich powrotu. Za nimi jedzie już kolejny wóz, co wskazuje, że powinni jednak pojechać dalej, żeby nie kazać na siebie czekać innym. Można powiedzieć, że jest to swoiste zawiązanie akcji. Jej ukończenie stanowi koński upór i próba nakłonienia zwierząt, by jednak pojechały naprzód. Brandt potwierdza swój wyjątkowy talent w ich przedstawianiu – uderza niezwykle kształt zapierającego się konia.

Obraz powstał po 1880 roku, jednak dokładny rok nie jest znany. Według tabliczki umocowanej na zabytkowej ramie, w 1884 obraz miał być wystawiony w Dreźnie jako „Return from the Horse market”. Jak wskazuje monografistka artysty, Ewa Micke-Broniarek, brak jednak pewności, czy oprawa jest oryginalna, a tabliczka odnosi się rzeczywiście do tej pracy malarza.

Józef Brandt to typ artysty, który łączył wielki talent artystyczny z zaletami towarzyskimi i duchowymi, które przyczyniły się do jego wielkiego sukcesu. Jeśli szukać patronów w nowożytnej sztuce europejskiej dla takiego połączenia zalet artystycznych z osobistymi, to od duchowo myśli kierują się w stronę wielkiego Petera Paula Rubensa. Urodzony w 1841 roku Józef Brandt pochodził ze szlacheckiej rodziny. Wcześniej stracił ojca i w Warszawie wychowywała go matka – Anna Krystyna. Pomagała jej w tym rodzina. Najważniejszymi osobami byli tu brat matki, Stanisław Lessel, oraz ojciec chrzestny chłopca, hrabia Andrzej Zamoyski. To otoczenie sprzyjało rozwojowi artystycznemu. Matka była zapaloną malarką-amatorką, malował również jej brat, który posiadał kolekcję sztuki i który zaszczepił chłopcu miłość do koni – tak istotną dla jego późniejszych losów. Po zakończonej świadectwem z wyróżnieniem nauce w warszawskiej szkole szlacheckiej, Brandt został wysłany przez Andrzeja Zamoyskiego do paryskiej szkoły inżynierskiej École Nationale des Ponts et Chaussées. Choć zapewne Brandt był człowiekiem, który mógł sobie dobrze poradzić w każdej dziedzinie, okazało się, że nie zamierzał skupiać się na mostach i drogach. W tym mniej więcej czasie poznał i zaprzyjaźnił się z Juliuszem Kossakiem. Stał się on jego przewodnikiem po świecie sztuki i pierwszym nauczycielem – razem odwiedzali paryskie muzea, by studiować dzieła dawnych mistrzów. Jeszcze w Paryżu Brandt zapisuje się do pracowni malarza akademickiego Léona Cognieta. Równocześnie rozwija się przyjaźń z Kossakiem – wspólnie odwiedzają kilkakrotnie Wołyń i Podole. Kolejną ważną relacją będzie dla młodego adepta malarstwa znajomość z Józefem Simmlerem. Przeszedł on w Monachium przez pracownię Juliusa Schnorra von Carolsfelda. Być może to pod jego wpływem, a na pewno utwierdzony w takich planach przez Kossaka, Brandt postanawia podjąć studia malarstwa w Monachium. Nad Izarą pojawia się na przełomie 1862 i 1863 roku i zaciąga najpierw do pracowni Alexandra Strähubera – tak jak Simmler – ucznia Schnorra von Carolsfelda. Potem przechodzi przez kolejne etapy monachijskiej edukacji. W akademii studiuje gipsy z antycznych rzeźb, potem terminuje u sławnego Karla von Piloty'ego. W końcu podejmuje naukę u niemieckiego malarza scen batalistycznych – Franza Adama, którego był najwybitniejszym uczniem.

Brandt wcześniej zaczął wystawiać – już w 1863 roku po raz pierwszy w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych. Był to „Pochód Lisowczyków” (kolekcja prywatna, Polska), który został dobrze przyjęty przez krytykę. 1867 rok znaczy początek ważnego rozdziału w jego twórczości. Wystawił pierwszą monumentalną kompozycję („Bitwa pod Chocimiem”, Muzeum Narodowe w Warszawie). Duże obrazy batalistyczne i przedstawiające codzienne życie XVII-wiecznych rubieży Rzeczypospolitej mogą być uważane za formę, w której jego talent realizował się najlepiej. Warto jednak

zaznaczyć, że był również znakomitym rysownikiem i akwarelistą (studiował tę technikę w Monachium u Theodora Horschelta). Brandt podejmował taką właśnie tematykę najpewniej dzięki swoim wczesnym kontaktom z Juliuszem Kossakiem. Podczas podróży na Podole i Wołyń przepatrzył te okoliczności, tworząc równocześnie rysunkowy korpus, z którego mógł korzystać w monachijskiej pracowni. Przedstawianie XVII-wiecznej Rzeczypospolitej miało przynajmniej dwa ważne, powiązane ze sobą aspekty. Po pierwsze malarz „przebywał” w czasie i przypominał o nim widzom, kiedy Polska była niezależnym politycznym bytem. Niezależnym i tak terytorialnie rozległym, że obejmującym egzotyczne dla Europejczyków stepy, sąsiadujące z imperium otomańskim. Fakt istnienia polskiego państwa wart był przypomnienia. Drugi, ważny aspekt tej twórczości to właśnie fakt, że Brandt przedstawiał sceny, które dla współczesnego sobie mieszczańskiego odbiorcy miały zaletę egzotyki. Nie tylko genialne ukazanie ruchu, techniczne mistrzostwo i malowniczość scen, lecz także egzotyka przedstawianych krajobrazów i postaci przyciągała publiczność. Józefa Brandta można więc nazywać również malarzem orientalistą. Nie jest to jednak przedstawiciel typowy tego kierunku – taki, za jakiego uważa się np. Jeana-Léona Gérôme'a, ale orientalista „stepowy”. Obrazy zdobywały laury na wystawach i cieszyły się powodzeniem u Kunsthandlerów. Jego prace znajdowały kupców nie tylko wśród Niemców, lecz także Anglików i Amerykanów. Brandtowi udało się połączyć szczerą przywiązania do ojczyzny z handlowym sukcesem. Jego obrazy do końca XIX wieku sprzedawała monachijska Galerie Wimmer. Później malarz współpracował z Galerie Heinemann. Zaś w Paryżu jego obrazami handlował słynny marszand Georges Petit.

Drugą połowę lat 60. Brandt spędził w pracowni Franza Adama, gdzie w tym czasie pracowali również bracia Gierymscy i Juliusz Kossak. Latem wyjeżdżał do swoich przyjaciół, do Aleksandra Prusaka i jego żony Heleny z Woyciechowskich, do ich majątku w Orońsku, nieopodal Radomia. Tutaj w 1866 roku założył pracownię, w której prowadził zajęcia dla uczniów. Z tym miejscem wiąże się w przyszłości, kiedy po śmierci Aleksandra Prusaka (1873) poślubi Helenę Woyciechowską (1877).

Sukces „Bitwy pod Chocimiem” skłonił artystę do tworzenia kolejnych monumentalnych scen batalistycznych. Kolejne obrazy są coraz większe – najdłuższy osiągnął w podstawie 4 metry. Jedno z tych dzieł – „Bitwa pod Wiedniem” (Muzeum Wojska Polskiego, Warszawa) – zostało uhonorowane Medalem Sztuki na wiedeńskiej Wystawie Światowej w 1873 roku. Był to ważny moment w twórczości Brandta – jego popularna wcześniej twórczość zyskała rangę, która pozwoliła na przyrównanie go do jednego z najpopularniejszych wiedeńskich malarzy 2. poł. XIX w., Hansa Makarta.

Ponieważ artysta był obdarzony talentem pedagogicznym, szybko skupił wokół siebie grono uczniów. Należeli do niego m.in. Tadeusz Skudłiewicz, Jan Chelmiński, Józef Chelmiński, Michał Gorstkin-Wywiórski, Władysław Szerner i Alfred Wierusz-Kowalski. Miał jednak nie tylko uczniów. Skupiał też wokół siebie przybywających do Monachium Polaków. Z tego powodu był nazywany przez otoczenie „generałem”. Określenie to, wymyślone przez Henryka Siemiradzkiego, trafnie oddawało jego wyjątkową, przywódczą pozycję. Nie ma chyba w tym przydomku nic ze złośliwości, bowiem Brandt był osobą lubianą i pomagającą innym. Wystarczy przywołać choćby fakt, że zaopiekował się Władysławem Szernerem. Malarz był uczestnikiem powstania styczniowego i bez środków do życia przybył do Monachium w 1865. Brandt zajął się nim, dając mieszkanie w swojej pracowni.

Warto wspomnieć o pracowni artysty, którą urządził w latach 70. XIX wieku przy Schwanthalerstraße. Nie była to zwykła pracownia, ale rodzaj muzeum, do którego nawet schodzili się turyści. Jak o innych tego typu miejscach, wspominało o niej nawet w przewodnikach. Brandt, jeżdżąc po Polsce, zbierał po dworach różne przedmioty, będące świadectwem przeszłości. Potem nie tylko używał ich jako materiału historycznego w swoich kompozycjach, lecz także składał je w dekoracyjne układy, które ze ścian pracowni czyniły ekspozycję.



25 letni jubileusz
Józefa Brandta

Graficzny portret Józefa Brandta, Józef Cholewiński wg rysunku Władysława Podkowińskiego, źródło: Cyfrowe MNW

106

MICHAŁ GORSTKIN WYWIÓRSKI (1861 - 1926)

Zmierzch, ok. 1890 r.

olej/plótno, 69 x 139 cm
sygnowany l.d.: 'M.G. Wywiórski'

cena wywoławcza: 40 000 zł
estymacja: 50 000 - 80 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

Michał Gorstkin Wywiórski tworzył sceny typowe dla szkoły monachijskiej. Przemocny wpływ na kształtowanie się jego sztuki miały studia nad Izerą w latach 1883-87, a zwłaszcza pobyt w pracowni Józefa Brandta. Tutaj ukształtowały się malarska forma dzieł artysty i krąg wybieranych tematów. Ogromnym powodzeniem wśród niemieckich handlarzy sztuką cieszyły się obrazy Wywiórskiego ukazujące egzotycznych Kozaków i Czerkiesów. Twórczość malarza przyjmowano bardzo ciepło, a powodem tego – zdawałoby się, że prozaicznym – była też niezwykła zręczność w przedstawianiu śniegu. Artysta nad wyraz precyzyjnie różnicował temperaturowo barwy sąsiadujących ze sobą białych pości. Śnieg na jego obrazach ma różne kolory – i biały, i fioletowy, i błękitny. „Zmierzch” jest dobrym przykładem tej biegłości.

Prezentowany obraz pochodzi z wczesnego, cenionego okresu twórczości, kiedy malarz pracował razem z nestorami polskiej kolonii artystycznej – Józefem Brandtem i Alfredem Wieruszem-Kowalskim,

z którymi wiązała go przyjaźń. „Zmierzch” to doskonały przykład tego, co nazywano wówczas w Niemczech „Stimmung” (niem. Nastrój), a co było ważnym artystycznym celem dla polskich monachijczyków. Przez to niejednoznaczne określenie rozumiano sposób rozwiązania obrazu (harmonizowanie pokrewnych barw o małej intensywności i umiejętne operowanie ich zniuansowanymi tonami), świadczące o doskonałym opanowaniu malarskiej techniki. Tak malowany obraz przedstawiał na ogół wieczorną scenę bądź czas zapadania zmroku, gdzie światło w charakterystyczny sposób mieszało się z mrokiem. Celem takiego przedstawienia było wywołanie w widzu emocjonalnej reakcji, oddziaływanie na niego przez wizualne środki, mające skłonić do zadumy.

W „Zmierzchu” nastrój buduje pora dnia – zapada zmierzch, dogasa ognisko, a towarzysze stojących przy nim mężczyźni już ruszyli w drogę. Uchwycony został moment, kiedy wiatr przesunął dym na dwóch mężczyźni, jakby pogrążonych w zadumie.





SZKOŁA MONACHIJSKA

Szkoła monachijska to jedno z najpowszechniej kojarzonych zjawisk polskiej sztuki. Wiadomo ogólnie, kto je współtworzył, i wszyscy umieją z grubsza powiedzieć, jak wygląda obraz namalowany przez „monachijczyka”. No właśnie – jak?

ŚRODOWISKO, NIE KIERUNEK

Zbiorcza nazwa „szkoły monachijskiej” dotyczy grupy artystów, którzy tworzyli w stolicy Bawarii przez kilka dekad, począwszy od lat 50. XIX wieku. Znaczny napływ polskich malarzy przypadł na czas po powstaniu styczniowym, które kazało twórcom szukać politycznego azylu. Artyści ci malowali obrazy stylistycznie różnorodne i nie da się o nich powiedzieć, że stworzyli w sztuce zwarty kierunek. Był taki okres, że każdy polski twórca, traktujący poważnie swoje wykształcenie, trafiał tutaj. Lista nazwisk stanowi znaczną część malarstwa XIX wieku. Wystarczy wymienić artystów takich, jak: Józef Brandt, Juliusz Kossak, Maksymilian i Aleksander Gierymscy, Albert Chmielowski, Józef Chełmoński, Stanisław Witkiewicz, Bohdan Kleczyński, Alfred Wierusz-Kowalski, Włodzimierz Łoś, Władysław Czachórski, Julian Maszyński czy Maurycy Gottlieb. Jedni zostawali tu na dłużej, odnosząc wielki sukces (Józef Brandt, Władysław Czachórski), inni przyjeżdżali i odjeżdżali, by szukać powodzenia gdzie indziej (Józef Chełmoński czy Henryk Siemiradzki). Polskie środowisko w Monachium dzieliło się na „generałów” i na „sztab”.

POLSKA ARMIA

Takie rozróżnienie zawdzięczamy Henrykowi Siemiradzkiemu, który, będąc pod wrażeniem talentu i sukcesów odnoszonych w Monachium przez Józefa Brandta oraz Maksymiliana Gierymskiego, nazwał ich

właśnie „generałami”. Choć zapewne nie miał deprecjonujących intencji, w sposób naturalny zaczął dla malarzkiego otoczenia dwóch „generałów” używać określenia „sztab”. Warto zaznaczyć, że ta druga grupa to byli często artyści wybitni. W interesującym opisie pozostawionym przez Juliusza Kossaka (list do Marcina Olszyskiego z 4 stycznia 1869 r.) poznajemy powszedni dzień owej „armii”. Jak pisze malarz: „Życie tutejsze artystyczne bardzo przyjemne, koleżeńskie, a co najlepiej – tanie. Mam np. pokój z alkową na pierwszym piętrze, okno od ulicy, umeblowany bardzo elegancko, z pościelą i usługą za 81/2 guldenów bawarskich miesięcznie, na nasze pieniądze 34 złp. Czy można coś podobnego [mieć w] Warszawie? A musisz wiedzieć, że ja jeszcze z luksusem mieszkam, bo mieszkają daleko taniej (...)”. Dalszy opis wskazuje na to, że życie Polaków tworzących w Monachium, poza czasem przy sztalugach, upływało na wspólnym jedzeniu i spotkaniach towarzyskich (miejsmem spotkań było Café Tambosi), podczas których przedmiot rozmów stanowiła też sztuka. Artyści zaczynali pracę o godzinie dziewiątej, by w południe spotkać się na obiedzie. Następnie wracali do pracy o pierwszej. Potem znów spotykali się o piątej popołudniu, tym razem w położonym po drugiej stronie miasta Café Tambosi, skąd niektórzy wracali jeszcze do pracy, a inni szli do Brandta „gdzie fortepian w robocie. Gierymski gra, Brandt śpiewa (...)”.

PO NAUKĘ DO MONACHIUM

Warto wspomnieć, jak wyglądała edukacja malarska w Monachium. Polscy artyści po przyjeździe do miasta trafiali na ogół do dwóch pracowni rysunku. Prowadzili je Alexander Strähuber oraz Hermann Anschütz. Pierwszy był zapałym miłośnikiem antyku – w jego pracowni, zgodnie z ówczesną praktyką, skupiano się na rysowaniu



gipsowych odlewów antycznych rzeźb. Drugi nauczyciel prowadził zajęcia z rysunku z żywego modelu. Hermann Anschütz, już wówczas w podeszłym wieku, był przykładem niemieckiego zamiłowania do Polski. Ściany jego pracowni pokryte były rysunkami uznany za wzór, niemal bez wyjątku autorstwa polskich artystów. Ekspozowane miejsce zajmowała praca Jana Matejki, który spędził tu krótki okres w 1859 roku. Oddanie profesora Anschütza dla swoich polskich uczniów było wielkie. Jak wspominał Stanisław Witkiewicz, gdy nauczyciel uznał jakieś rysunkowe próby za szczególnie udane, mawiał: „Ganz Pruszkowski”. Chodzi o znakomitego Witolda Pruszkowskiego, który był w tej pracowni uosobieniem najwyższego polskiego, malarskiego talentu.

Przeszedłszy rysunkowy etap edukacji, polscy artyści często wybierali pracownię Węgra Sándóra Wagnera. Uważano ją za miejsce, gdzie można było poznać tajniki malarstwa olejnego w znaczeniu technicznym. Posiadłszy tę wiedzę kierowano się już na ogół nie na akademię, ale do prywatnych atelier – najczęściej do Józefa Brandta czy malarza batalisty Franza Adama. Część jednak, i do tej grupy zaliczali się np. Aleksander Gierymski, Władysław Czachórski czy Maurycy Gottlieb, z powodzeniem kontynuowała naukę akademickiej szkoły kompozycji (np. u sławnego Carola von Piloty’ego).

POLSKI, MONACHIJSKI OBRAZ

Jak wyglądała? Ze szczególnym upodobaniem malowano konie i towarzyszących im ludzi. Repertuar scen był szeroki. Przedstawiano stępy z rozpędzonymi końmi, potyczki, biwaki, przeprawy przez rzeki, malownicze sceny targowe i tzw. wypadki w podróży. Wykonywano też sceny rozgrywane się we wnętrzu bądź na przyzbie wiejskiej chaty. Charakterystyczne dla monachijskiego malarstwa Polaków

było potraktowanie scen batalistycznych nie w sposób heroiczny, ale sugerujący potoczność wydarzeń na polu bitwy. Nie ma tu więc typowego dla wcześniejszego malarstwa batalistycznego zaznaczania wyjątkowości przedstawianych bohaterów przez umieszczenie w rozświetlonym centrum kompozycji. W malarstwie monachijskich bohaterowie to zwykli ludzie wykonujący swoją bitewną pracę. Cechą charakterystyczną dzieł malowanych przez malarzy skupionych w środowisku monachijskim był tzw. Stimmung (niem. nastrój). Przez to niejednoznaczne określenie rozumiano sposób rozwiązania obrazu (harmonizowanie pokrewnych barw o małej intensywności i umiejętne operowanie ich zniuansowanymi tonami), świadczące o doskonałym opanowaniu malarskiej techniki. Tak malowany obraz przedstawiał na ogół wieczorną scenę bądź czas zapadania zmroku, gdzie światło w charakterystyczny sposób mieszało się z mrokiem. Celem takiego przedstawienia było wywołanie w widzu emocjonalnej reakcji, oddziaływanie na niego przez wizualne środki, mające skłonić do zadumy.

WSZĘDZIE DOBRZE

Można powiedzieć, że był czas, kiedy polskim artystom najlepiej było w Monachium. Przyjeżdżali z podzielonej między zaborców Polski, w której brak było instytucjonalnego wsparcia dla twórców, krytycy byli zbyt krytyczni, a arcydzieł dawnej sztuki było jak na lekarstwo. I choć przyjeżdżali do kraju zaborcy, spotykali się tu na ogół z ciepłym przyjęciem. Tutaj mogli opatrzyć się ze zbiorami Starej Pinakoteki i tutaj „policzyli się” jako Polscy malarze. Wchodzili w hierarchiczne, przyjazne i już ukształtowane środowisko, którego przedstawiciele dobrze radzili sobie na wystawach i w salonach Kunsthandlerów.



107

WŁODZIMIERZ ŁOŚ (1849 - 1888)

Zaprzęg na drodze, 1882 r.

olej/plótno, 25 x 49,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Włodzimierz Łoś 1882 | München'

cena wywoławcza: 50 000 zł

estymacja: 60 000 - 90 000

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny DESA Unicum, grudzień 2009
- dom aukcyjny DESA Unicum, marzec 2012
- kolekcja prywatna, Warszawa



Prace tego zapomnianego monachijczyka stanowią dużą rzadkość. Artysta urodził się i dorastał w Sławucie na Wołyniu, a naukę na szczeblu gimnazjalnym odebrał w Niemirowie w Podlaskiem. Dostawszy się pod opiekę księcia Romana Stanisława Sanguszki, Włodzimierz Łoś wyjechał jako 20-latek na studia w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. Dzięki pomocy i zachęcie Juliusza Kossaka w 1872 roku opuścił Małopolskę i wyjechał na studia do Monachium, gdzie spędził resztę życia. Początkowo szkolił się u Ottona Seitza, a potem przeszedł do prywatnej pracowni Józefa Brandta. W dojrzałej karierze uczył rysunku, zajmował się ilustracją prasową, lecz przede wszystkim uprawiał sztalugowe malarstwo olejne. Tworzył pejzaże inspirowane przyrodą Ukrainy i Wołynia, wzorem Brandta, ze sztafażem w postaci kupców jarmarcznych, Kozaków, myśliwych. Prezentowany „Zapręg na drodze” stanowi brawurowy przykład luminizmu. Widz bowiem dostrzega pędzące konie i wóz pod światło, co, jako zadanie malarskie, stanowi próbę dla artysty i możliwość popisu warsztatowego. W tle rozlewa się barwny, nadwodny pejzaż skąpany w zimnych już promieniach zachodzącego słońca. Łoś z wnikliwością obserwuje stosunki światłocieniowe, starając się oddać naturalistyczne wrażenie za pomocą farby na płótnie.





Wnętrze Café Tambosi, 1895 r., źródło: Archiw Monacensia

108

FRANCISZEK ŻMURKO (1859 - 1910)

Portret (Święty Łazarz), 1877 r.

olej/plótno, 97 x 73 cm

sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'F. Żmurko | 77 | Monachium'

cena wywoławcza: 45 000 zł

estymacja: 50 000 - 70 000

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Bernd Rieber, Stuttgart

- kolekcja prywatna, Polska

„Artyzm Żmurki był z tych, w których odnaleźć można bardzo wyraźne nieśmiertelne pierwiastki wielkiego Renesansu. Był to duch twórczy, gnany żywiołową siłą wewnętrznej inspiracji do gorączkowego tworzenia”.

WŁADYSŁAW PROKESCH, FRANCISZEK ŻMURKO, WSPÓŁCZESNE MALARSTWO POLSKIE. Z.I., KRAKÓW 1911, s. 4



SCENA WSKRZESZENIA ŁAZARZA W MALARSTWIE EUROPEJSKIM XIV I XVI WIEKU

Przedstawienia momentu zaśnięcia Łazarza należą w malarstwie europejskim do nielicznych, choć artyści często sięgali po scenę wskrzeszenia, pragnąc przedstawić jeden z największych cudów z kart Ewangelii. Łazarz, brat Marii i Marty, nie należał do grona apostołów, a jego imię pojawia się zaledwie w dwóch rozdziałach pism św. Jana. Do domu przyjaciół w Betanii Nauczyciel wybrał się tuż przed uroczystym wjazdem do Jerozolimy na osiołku. Jednakże, kiedy przybył do Betanii, dom świecił pustką, a siostry i przyjaciele rodziny zgromadzili się przed grobem Łazarza, aby oplakiwać zmarłego. Jezus wiedział wcześniej o śmierci drogiego mu przyjaciela, ponieważ przybył do niego wysłannik z Betanii. Zdawać by się mogło, że ociągał się z wyruszeniem w drogę, a apostołom tłumaczył, że Łazarz nie „umarł”, lecz „zasnął”. Co oznaczają te tajemnicze słowa? Mogą być one zrozumiane jedynie w świetle rozległego planu, który prowadzi aż na Gólgotę, poprzez męczeńską śmierć, aż do radości zmartwychwstania. „Zaśnięcie” Łazarza jest zatem zwiastunem zmartwychwstania Jezusa oraz wszystkich tych, którzy uwierzyli w Słowo Boże. Warto zwrócić również uwagę na sposób, w jaki Jezus konfrontuje się ze śmiercią przyjaciela. Fragment ten należy do piękniejszych opisów pochodzących z Ewangelii św. Jana, który przekazuje, że na wieść o śmierci Łazarza Jezus „wzruszył się w duchu” i „zapłakał”. Następnie kazał on odsunąć głaz i otworzyć grobowiec, w którym od czterech dni spoczywało ciało przyjaciela. Słowo „powstań” wypowiedziane przez Jezusa dokonuje cudu powstania z martwych i oto Łazarz wychodzi z grobu spowity w chusty. Maria i Marta, apostołowie i zebrani są świadkami wydarzenia, które przerasta rzeczywistość poznawaną na drodze intelektualnej, a którą zrozumieć można jedynie w sferze sacrum.

Osią kompozycji przedstawiających wskrzeszenia Łazarza zwykła być postać Jezusa Chrystusa, który jest pierwszoplanowym aktorem nowotestamentowej historii. Ów zabieg kompozycyjny wykorzystywany był w malarstwie do jednej z najważniejszych prawd katolickiej dotyczącej zmartwychwstania ciał. Po temat wskrzeszenia sięgało zatem liczne grono malarzy. Rozpocząć należy od prekursora renesansu – Giotto di Bondone – którego fresk przedstawiający „Wskrzeszenie Łazarza” znajduje się w okrytej sławą kaplicy Scrovegnich w Padwie. Datowane na pierwsze lata XIV wieku dzieło przedstawia moment tuż po zmartwychwstaniu Łazarza. Jezus, w lewej części kompozycji, błogosławi stojącemu w gronie apostołów Łazarzowi skrzętnie zawiniętemu w bandaż. Warto zauważyć, że Giotto nie stroni od ewangelicznych szczegółów i z prostotą ukazuje postaci chroniące nosy od odoru rozkładającego się ciała. Marta i Maria, siostry Łazarza, wpatrzone w Nauczyciela, zdają się jeszcze nie dostrzegać boskiej interwencji. Może odwrócić się na dźwięk przesuwanej przez dwóch chłopców płyty nagrobnej? Omawiając tę jakże piękną, lecz pełną dramatyzmu scenę, nie możemy pominąć Michelangelo di Merisi, zwanego Caravagiem. Malowane przez niego „Wskrzeszenie Łazarza” znajduje się w miejskim muzeum w Messynie na południu Włoch. Obraz datowany jest na rok przed śmiercią malarza, który został zapamiętany jako niepokorne, lecz

niezwykle zdolne dziecko włoskiego baroku. Caravaggio przykładnie ukazuje Jezusa w lewej części przedstawienia, jednakże tym razem diagonalna kompozycja, którą przecina rozpostarte na wznak ciało Łazarza, kieruje wzrok widza ku dolnym partiom obrazu. Wzrok odbiorcy powoli unoszący się ku górze może ujrzeć przestrzeń dokonanej przez Jezusa cudu – powracające do życia ciało Łazarza. Niebagatelną rolę w przedstawieniu odgrywa światło, które nadaje dramatyzmu oraz w sposób symboliczny ukazuje działanie łaski. Analizę sceny „Wskrzeszenia” dopełni obraz malarza, który, tak jak Caravaggio, przekazuje wielki ładunek emocjonalny, posługując się grą światła i cienia. Mowa tu o Rembrandcie Harmenszoonie van Rijnie. Jego monumentalne płótno powstało w 1630 roku i obecnie znajduje się w County Museum of Art w Los Angeles. „Wskrzeszenie Łazarza” malowane przez Rembrandta jest zgoła odmienne od omawianego wcześniej obrazu Caravaggia. Widz wraz z postaciami, znajdującymi się w lewej części kompozycji, śledzi stopniowe budzenie się do życia spoczywającego w grobie Łazarza. Szczególnie bliski jest mu przestrach i jednoczesny zachwyt kobiety, której twarz wydobywa z ciemności silne kontrastowe światło. To jej oczyma patrzymy na postać powstającego z martwych Łazarza.

„ZAŚNIĘCIE ŁAZARZA” PĘDZLA FRANCISZKA ŻMURKI
Franciszek Żmurko odbył niejedną podróż do Włoch, wielokrotnie odwiedzał także Holandię. Podróże skłaniały artystę do doskonalenia techniki, a przede wszystkim do szukania nowych tematów malarskich poprzez powracanie do dzieł dawnych mistrzów. Żmurko znany był współczesnym przede wszystkim jako piewca kobiecego piękna i powabu, lecz pragnienie rozwoju skłaniało go do podejmowania różnorodnej tematyki, w tym kompozycji alegoryczno-symbolicznych, historycznych i religijnych. Prezentowana praca jest przykładem zmierzania się z wielowiekową tradycją w przedstawieniu nowotestamentowej sceny „Wskrzeszenia Łazarza”. Franciszek Żmurko przedstawia postać Łazarza w sposób, w jaki zwykł portretować bohaterki swoich płócien, odbiegając od wypracowanej tradycji ikonograficznej. Samotna postać ukazana w popiersiu znajduje się w bliżej nieokreślonej przestrzeni, a z ciemności grobowca wydobywa ją rzutowo padające światło. Wychudłe, dotknięte chorobą i kościste ciało spowija czerwona szata. Malarz nie przedstawia świadków cudu, a co ważniejsze Jezusa. Jego obecność sugerować może jedynie padające na ciało Łazarza światło. Głównym przedmiotem rozmyślań malarza stają się słowa Chrystusa dotyczące istoty śmierci: „Łazarz, przyjaciel nasz, zasnął, lecz idę, aby go obudzić” (J 11, 11). Żmurko decyduje się na przedstawienie sceny odejścia jako zaśnięcia i nawiązuje tym samym do monologu Hamleta: „Umrzeć – usnąć / Spać – i śnić może?” (William Shakespeare, Hamlet, w przekładzie Stanisława Barańczaka). Kompozycja, ograniczona do jednego zaledwie bohatera, dzięki zabiegom światłocieniowym, bliskim Caravaggiowi i Rembrandtowi, nabiera nieoczekiwanego dramatyzmu. Równocześnie bije od niej niespotykany spokój, gdyż twarz mężczyzny o półprzymkniętych oczach wskazuje na moment spokojnego przejścia do innej rzeczywistości, zaśnięcia.



Giotto di Bondone, Wskrzeszenie Łazarza, 1304-06, Capella Scrovegni, Padwa, źródło: Wikimedia Commons



Rembrandt Harmenszoon van Rijn, Wskrzeszenie Łazarza, 1630, County Museum of Art, Los Angeles, źródło: Wikimedia Commons



Carel Fabritius, Wskrzeszenie Łazarza, ok. 1645, źródło: Cyfrowe MNW

109

JANUARY SUCHODOLSKI (1797 - 1875)

Ofiarowanie mieczy pod Grunwaldem, 1849 r.

olej/plótno dublowane, 69 × 80,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'J. Suchodolski | 1849'
(ostatnia cyfra trudno czytelna)

cena wywoławcza: 80 000 zł
estymacja: 100 000 - 180 000

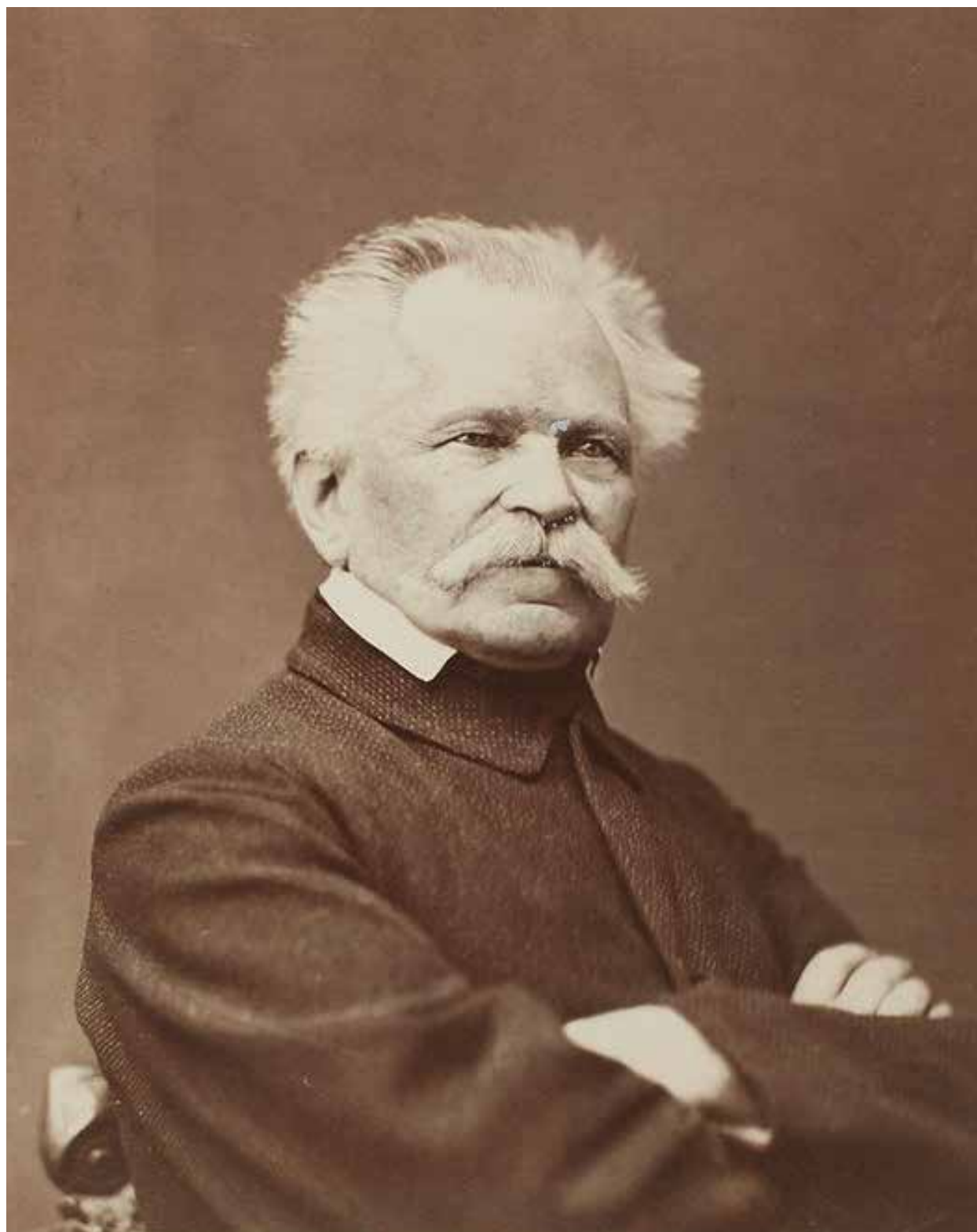
POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa

„(...) A król Władysław wysłuchawszy pełnych pychy i zuchwalstwa słów posłów krzyżackich, przyjął miecze z ich rąk i bez gniewu i jakiejkolwiek niechęci, lecz zalany łzami odpowiada posłom bez namysłu, z dziwną tylko, jakby z nieba daną pokorą, cierpliwością i skromnością. 'Chociaż nie potrzebuję mieczów mych wrogów, bo mam w mym wojsku wystarczającą ich liczbę, w Imię Boga jednak dla uzyskania większej pomocy, opieki i obrony w mej słusznej sprawie, przyjmuję także dwa miecze przyniesione przez was, a przysłane przez wrogów pragnących krwi i zguby mojej oraz mego wojska.' (...) Dwa wspomniane miecze wysłane z pychy przez Krzyżaków królowi polskiemu są do dnia dzisiejszego przechowywane w skarbcu królewskim w Krakowie, by ciągle na nowo przypominać i świadczyć o pysze i klęsce jednej strony, a pokorze i triumfie drugiej”.

JAN DŁUGOSZ, ROCZNIKI CZYLI KRONIKI SŁAWNEGO KRÓLESTWA POLSKIEGO, KSIĘGA XI: 1410-1434





Portret Januarego Suchodolskiego, 1870, źródło: Cyfrowe MNW



Władysław Jagiełło, pomnik dłuta Stanisława Kazimierza Ostrowskiego na Wystawę Światową 1939 r. w Nowym Jorku, obecnie w nowojorskim Central Park, źródło: NAC Online



Januariusz Suchodolski, Po bitwie pod Grunwaldem, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, fot. Piotr Rogulski

Uczeń Verneta, autor najobszerniejszych malarskich relacji z dziejów Polski przed Matejką i artysta-żołnierz – z tego wszystkiego słynął Januariusz Suchodolski. W prezentowanym obrazie podejmuje temat, który kojarzy się przede wszystkim z monumentalnym obrazem Jana Matejki. Dwa dzieła bardzo się od siebie różnią, nie tylko skalą. Podczas gdy „Bitwa pod Grunwaldem” jest interpretacją, w której autor rezygnuje w dużym stopniu z użycia klasycznej perspektywy zbieżnej, obraz Suchodolskiego to „trzeźwa” wizja wydarzeń. Aranżacja przestrzeni przywodzi na myśl innych klasyków XIX-wiecznego malarstwa historycznego, a wśród nich ukochanego nauczyciela – Horacego Verneta. W centrum znajduje się najważniejsza postać przedstawienia, która wyraźnym gestem wskazuje na chęć skorzystania z mieczy, przyniesionych przez krzyżackich posłów jako „dar” od mistrza zakonu Ulricha von Jungingena. Chęć upokorzenia i sprowokowania przeciwnika zostaje zniweczona tym jednym, królewskim ruchem ręki. Januariusz Suchodolski jeszcze przynajmniej raz podejmował tematykę bitwy pod Grunwaldem (Bitwa pod Grunwaldem, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu). Te dwa dzieła zostały namalowane w odstępnie 11 lat. Są one najważniejszymi obrazami poruszającymi temat słynnej bitwy przed monumentalną realizacją Jana Matejki. Interesująca jest historia recepcji twórczości Suchodolskiego. W drugiej połowie XIX wieku był lekceważony i złośliwie komentowano jego twórczość. Dostrzegano brak akademickiego wykształcenia

artysty i zarzucano schematyczność ukazywanych postaci. Od końca XIX wieku twórczość Suchodolskiego zyskiwała jednak coraz większe uznanie, a obrazy eksponowano głównie na wystawach tematycznych: w 1891 w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych, w 1896 na wystawie „Koń w malarstwie” w Salonie Krywulta w Warszawie, w 1904 na otwarciu warszawskiego Salonu Sztuki Stefana Kulikowskiego, w 1913 w Salonie Artystycznym Richlinga na ekspozycji „Rok 1813”, w 1914 ponownie w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych. Również po I wojnie światowej obrazy malarza pojawiały się na różnych ekspozycjach, m.in. w 1929 na wystawie autoportretu w Krakowie, w 1933 na wystawie Konfraterni Artystów w Toruniu, w 1938 na wystawie w Bibliotece Polskiej w Paryżu, w 1939 na Wystawie Polskiego Malarstwa Batalistycznego w Warszawie. Po drugiej wojnie światowej pokazano w 1954 „Śmierć Czarnieckiego” i „Obronę Częstochowy” na Wystawie Polskiego Malarstwa Historycznego i Batalistycznego w Krakowie, a w 1961 „Polowanie na jelenia” na wystawie „Malarstwo warszawskie XIX w.” w Warszawie. Prace Suchodolskiego znajdują się w Muzeach Narodowych w Warszawie, Krakowie, Poznaniu i Wrocławiu, Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie, Muzeach Okręgowych w Toruniu i Rzeszowie, Muzeum Lubelskim w Lublinie, Muzeum Mazowieckim w Płocku, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, Bibliotece Ossolińskich we Wrocławiu, Lwowskiej Galerii Obrazów we Lwowie, Ermitażu w Petersburgu oraz zbiorach prywatnych w kraju i za granicą.

Poruszony przez Suchodolskiego temat przypomina o interesujących losach dwóch mieczy, które, według relacji Jana Długosza, zostały ofiarowane przed bitwą królowi Władysławowi Jagielle. Zgodnie z kroniką król nie przejął się prowokacyjnym charakterem tego daru i odpowiedział ze spokojem, że wprawdzie nie są polsko-litewskiemu wojsku potrzebne, jednak przyjmie prezent. Fakt późniejszego zwycięstwa sprzymierzonych wojsk przesądził o symbolicznym znaczeniu tych dwóch przedmiotów.

Być może Ulrich von Jungingen, posyłając Jagielle taki prezent, chciał nawiązać do Ewangelii św. Łukasza (rozdział 22), w której pojawiają się dwa miecze. Intencją mistrza zakonnego w tym nawiązaniu miałyby być, jak się zdaje, postawienie się strony krzyżackiej w roli apostołów, którzy używają miecza tylko dla obrony przed otaczającym światem (tu czytaj: Litwinami i Polakami traktowanymi jako poganie). Niezależnie od intencji, jakie powodowały von Jungingenem, miecze po bitwie trafiły do Skarbcza Koronnego w Krakowie. Choć relacje poświadczają, że były to zwykłe, proste, średniowieczne miecze, w zbiorowej wyobraźni zyskały rangę jakby odwrotną do swojej skromnej formy. Z czasem na mieczach pojawiły się ozdoby, nigdy chyba nieczyniące ich wymyślnymi i bogato dekorowanymi. Położono rękojęści i przyczepiono herby – do jednego Królestwa Polskiego, a do drugiego Wielkiego Księstwa Litewskiego. Pod koniec XV wieku miecze zaczęto traktować jako insygnia władzy. W dniu koronacji były niesione przed królem, symbolizując dwie części polskiego królestwa.

Skromna forma mieczy wpłynęła na ich paradoksalną historię. Gdy w 1795 roku pruscy żołnierze okradali Skarbiec Koronny, nieświadomi symbolicznego znaczenia tych niepozornych przedmiotów, nie zabrali ich ze sobą. Można sobie wyobrazić sytuację, w której wojska osmańskie zdobywają Wawel i nie zauważają łupów spod Wiednia. Taką historyczną rangę miała ta pomyłka. Wykorzystał ją Tadeusz Czacki, który wykradł skarb i przekazał do muzeum Izabeli Czartoryskiej w Puławach, gdzie znalazły się obok innych ważnych pamiątek polskiej historii. Gdy upadło powstanie listopadowe, miecze trafiły na przechowanie do proboszcza we Włostowicach pod Puławami. Dopelnieniem paradoksalnej historii skarbu jest sposób, w jaki zniknęły z Polski. Zostały przypadkiem znalezione przez carskich żandarmów i zarekwirowane nie jako narodowy skarb, ale jako broń, której nie można było posiadać.

Nie znamy ich dalszych losów. Jednak wpisały się w historię w wyjątkowy sposób również po tym, jak fizycznie zniknęły, widniejąc na orderach i sztandarach. Być może to jest właśnie kontynuacja ich pełnej paradoksów historii.





110

STANISŁAW LENTZ (1861 - 1920)

Scena w gospodzie

olej/plótno, 64 x 88 cm

sygnowany p.d.: 'St. Lentz'

na odwrociu dawna nalepka niemieckiej firmy ramiarskiej

cena wywoławcza: 90 000 zł

estymacja: 120 000 - 160 000

Choć tworzył w epoce Młodej Polski i modernizmu, Stanisław Lentz uprawiał malarstwo dalekie od awangardowych prądów, a bliskie poetyce XIX-wiecznego realizmu. Wykształcony w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych i warszawskiej Klasie Rysunkowej, odebrał także edukację za granicą: w Akademii Monachijskiej oraz Académie Julian. Lentz często podróżował: odwiedził Niemcy, Francję, Hiszpanię, na początku XX wieku rokrocznie wyjeżdżał do Holandii. Uprawiał malarstwo silnie inspirowane sztuką dawnych mistrzów – mówi się o dużym nań wpływie malarskiej manieri Fransa Halsa. Jednym z większych sukcesów w karierze była II nagroda Towarzystwa Zachęty Sztuk

Pięknych, którą otrzymał za obraz „Wilki morskie z Scheveningen” (1903, Muzeum Narodowe w Warszawie), pośrednio inspirowany sztuką Złotego Wieku, lecz także niemieckim realizmem kręgu Wilhelma Leibla. W „Scenie w gospodzie” Lentz jawnie nawiązał do mistrzów XVII wieku uprawiających malarstwo rodzajowe. Wnętrze karczmy przedstawił w półcieniu. Postaci czterech chłopów odtworzył dosyć realistycznie, acz z dozą groteski, dodając im nieco rubaszości. Siedzą przy stole, piją i palą fajki, popisując się puszczanymi „kółkami” z dymu. Inspiracją tematyczną i formalną była dla Lentza sztuka Adriaena i Isaaca van Ostade, Jana Steena, Adriaena Brouwera.



HOLANDIA W EPOCE NOWOCZESNEJ: KRAJ WYRWANY MORZU INSPIRUJE ARTYSTÓW

Wielki rozkwit twórczości malarskiej w Holandii XVII stulecia wiązał się z rozwojem mieszczańskiego życia w Republice Zjednoczonych Prowincji, która odłączyła się od Hiszpańskich Niderlandów i oficjalnie proklamowała niepodległość w 1588 roku. XVII-wieczna mieszczańska republika była krajem zamożnym, słynącym z gospodarczej prosperity, nauki, sztuki i walki jego mieszkańców z morzem o każdy skrawek łądu wydzieranego morzu. Dla nowoczesnego patrycjatu pracowały rzesze artystów, tworząc dekoracyjne obrazy portretowe, rodzajowe, czasem religijne. To właśnie w Holandii XVII wieku pojawił się nowoczesny rynek sztuki. Szacuje się, że w XVII stuleciu warsztatowa produkcja obrazów mogła być liczona w milionach. Popularna wśród artystów holenderskich tematyka rodzajowa, idealna dla dekoracji mieszczańskiego domu, była w kolejnych dekadach i stuleciach nie do zaakceptowania z punktu widzenia akademickiej teorii sztuki, która faworyzowała tematykę historyczną, mitologiczną i biblijną. Tematy wiejskie, karczemne, zaczerpnięte z prozaicznego życia chłopów niderlandzkich, nie były zgodne z decorum europejskiego akademizmu – nie mogły edukować i dawać wzniosłego poczucia piękna. Owa rodzajowość sztuki Holandii została jednak doceniona w XIX stuleciu. Wilhelm Friedrich Hegel wyrażał się o holenderskiej szkole malarskiej „niedziela życia”, doceniając w niej uniwersalny charakter, ekspresję wolności i pochwałę radości życia w jego drobnych przejawach. XIX wiek przyniósł modę na podróż nad Morze Północne. Podziwiano dawną kulturę regionu za osiągnięcia na polu sztuki, ale też ze względu na pielęgnowany przez nią ideał mieszczańskiej republiki, życia w zgodzie z kalwińskim etosem pracy i blisko ogniska domowego. W XIX stuleciu odkrywano zapomnianych mistrzów dawnej Holandii. Założone w 1800 roku Rijksmuseum otrzymało w 1885 roku nowy budynek projektu Pierre'a Cuypersa, którego wnętrza do dziś nosi świątynny charakter, a widz prowadzony jest przed „ołtarz” sztuki: „Straż nocną” („Wymarsz strzelców”) Rembrandta, którego dzieło przedstawiające członków amsterdamskiego bractwa strzeleckiego stało się częścią etosu narodowego, symbolem potęgi republikanizmu i bogactwa mieszczaństwa. Z podziwem interpretowano autoportrety nowo odkrytego geniusza, Rembrandta, dostrzegając w nim pełen ekspresji

wizerunek samoświadomego artysty. Bliżej końca wieku odkrywano maestrię malarstwa Joahannesa Vermeera, poetyczność pejzaży Jakuba Ruisdaela czy niezwyklej kunszt Fransa Halsa. Wymienione tu sylwety malarzy to tylko najbardziej znane postaci z panteonu wielkich i małych mistrzów. Ich prace inspirowały XIX-wiecznych realistów, naturalistów, symbolistów, ale też malarzy XX-wiecznych. „Zapśredniczenie” Holandii sztuce przełomu wieków odbywało się przez dzieła proto-ekspresjonisty urodzonego w Groot Zundert w holenderskiej Brabancji – Vincenta van Gogha. Pablo Picasso malował w okresie różowym niderlandzkie chłopki, Piet Mondrian, zanim stworzył neoplastyczną abstrakcję, uprawiał pejzażowe malarstwo z wiatrakami, Chaim Soutine wykonywał „mięsne” martwe natury inspirowane „Rozpiętym wołem” Rembrandta z Luwru.

Historia polskiego hollandyzmu zaczyna się z narodzinami polskiej sztuki nowoczesnej. Przybysz z Francji, Jan Piotr Norblin de la Gourdain stworzył w niej nowy nurt malarstwa rodzajowego oraz zaproponował swoim uczniom światłocieniową manierę znaną z obrazów Rembrandta. Podobną konwencję da się zaobserwować w twórczości Piotra Michałowskiego, a zwrot ku realistycznemu obrazowaniu pejzażu i sceny rodzajowej à la maîtres hollandaises w dziełach polskich realistów połowy wieku: Józefa Szermentowskiego czy Franciszka Kostrzewskiego. W oeuvre Maurycego Gottlieba obserwujemy wpływ światłocieniowej i ekspresyjnej manieri Rembrandta. Jego „Ahaswer” (1876, Muzeum Narodowe w Krakowie) może być odczytywany jako wariacja na temat autoportretów holenderskiego artysty. Do Holandii na wakacje i plenery wyjeżdżali Aleksander Gierymski czy Józef Pankiewicz. Stanisław Lentz od początku XX wieku regularnie malował chłopów holenderskich, ludzi morza i tamtejszy pejzaż. Stanisław Czajkowski spędził okres I wojny światowej w Holandii, uprawiając malarstwo pejzażowe bliskie modelowi dawnych mistrzów. Lekcja hollandyzmu, czasem przyswajana nad Morzem Północnym, czasem w europejskich muzeach poprzez arcydzieła sztuki Złotego Wieku, owocowała osobistym stosunkiem do podejmowanych tematów, rozluźnieniem manieri malarskiej, często korzystaniem z tematyki rodzajowej, tak chętnie uprawianej przez holenderskich „małych mistrzów”.



Amsterdam, Kamienice wzniesione nad jednym z kanałów, źródło: NAC Online

III

WŁADYSŁAW WANKIE (1860 - 1925)

Bretonka

olej/plótno, 71 × 82,5 cm
sygnowany p.d. 'Władysław Wankie'

cena wywoławcza: 75 000 zł
estymacja: 90 000 - 120 000

Władysław Wankie kształcił się w warszawskiej Klasie Rysunkowej Wojciecha Gersona (1875-80) oraz krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych (1880-81), którą szybko opuścił, odrzucając akademicki historyzm proponowany przez Jana Matejkę. W latach 1882-1903 mieszkał w Monachium, które w ostatnich dekadach XIX stulecia należało do najważniejszych ośrodków rozwoju modernizmu oraz służyło z nastrojowego malarstwo Stimmungu, znacząco oddziałującego na dzieło Wankiego. Na przełomie 1893-94 roku wyjechał do Holandii i Bretanii. Przebywał wówczas w Cancale nad zatoką Mont-St-Michel. Wyjazd ten zapoczątkował nowy nurt w jego twórczości – malował piaszczyste

plaże nad oceanem, które przemierzają kobiety bretońskie pracujące przy połowie ostryg lub rozładowujące łodzie z rybami. Do serii tego rodzaju scen należy „Bretonka”. Wankie zastosował w niej ciekawy zabieg kompozycyjny – plażę zredukował do niewielkiej horyzontalnej płaszczyzny u dołu przedstawienia. Stojąca na niej figura bretońskiej kobiety przecina połąć oceanu i nieba. Skąpane w ciemnych błękitach, szarościach i różach przestrzenie wody i powietrza zostały opracowane szkicowo, nieco w impresjonistyczny sposób, co przydaje kompozycji świetlistości i przestrzenności. Artysta osiągnął za ich pomocą nastrój ciszy, kontemplacji i panteistycznej więzi człowieka z naturą.



BRETANIA: FENOMEN TURYSTYCZNO-ARTYSTYCZNY W EPOCE NOWOCZESNEJ

Na przełomie XIX i XX wieku Bretania zyskała status najbardziej popularnych miejsc na artystycznej mapie Europy: ścigali do niej twórcy różnych narodowości, chcąc malować czy rzeźbić na najdalej wysuniętym na zachód obszarze kontynentalnej Europy. Do nich należeli m.in. Paul Gauguin i jego uczniowie. Gdyby nie ich przybycie do Pont-Aven, europejski symbolizm byłby uboższy o przełomowe dzieła piewcy Bretanii Gauguina.

W XIX stuleciu – wieku rozwoju etnografii, starożytnictwa, nauk społecznych – Bretania została odkryta jako kraj pozostający nieco poza czasem i postępek cywilizacji francuskiej. Jawiła się jako miejsce obecności kultur prehistorycznych (z pozostawionymi przez nie megalitami) i pobożna ziemia, której mieszkańcy żyją blisko wielkowiekowej tradycji i czczą lokalnych, średniowiecznych świętych podczas odpustów i pielgrzymek do miejscowych sanktuariów. Mieszkańcy krainy pociągali przybyszów za sprawą odmiennej mowy oraz swojej niezależności od centralnej władzy – oporu szuanów podczas rewolucji francuskiej. Artystów inspirował tradycyjny ludowy strój, urokliwe wyroby z fajansu (słynna ceramika z Quimper), barwna grafika ludowa – swoiste images d'Épinal – kunsztownie zdobione meble i wyposażenie wnętrz. Regionowi uroku dodawało położenie w bliskości oceanu, konieczność bezpośredniego kontaktu z żywiołami wody i powietrza, surowość krajobrazu skalistego wybrzeża. Bretania jawiła się więc nowoczesnym jako kraina dzika, nieco przestarzała, która obiecywała przygodę, lecz też odkrycie pierwszej łączności człowieka z naturą i prymitywną duchowością.

Pierwsi artyści docierali do Bretanii w XVIII stuleciu. Inspiracją stawał się dla nich lokalny pejzaż i malowali najczęściej porty morskie. Od czasów romantyzmu twórców zaczęła interesować także obyczajowość mieszkańców regionu. „Podróże do Bretanii, odległej w pierwszej połowie XIX wieku od Paryża o cztery dni drogi dylżanssem, przy braku dróg w głąb półwyspu oraz na wybrzeże, miały posmak awanturniczych wypraw do dzikiego, nieznanego kraju. Na miejscu, w pagórkowatym terenie, w małych kotlinach, nad brzegami meandrujących rzek, wśród dębowych lasów, na fermach rozproszonych na granicy rozległych nieużytków sąsiadujących z polami uprawnymi i łąkami oddzielonymi kamiennymi murkami, żyli 'dzicy' Bretończycy. Wyróżniali się wyglądem, strojem, obyczajowością, mówili innymi językiem. Odizolowani od cywilizacji w swym surowym, twardym życiu podporządkowanym jedynie prawom natury i przykazaniom boskim, wydawali się bezpośrednimi spadkobiercami Galów i Celtów. Dla przybyszów z Paryża, którzy w pogoni za egzotyką podążali do Afryki i na Wschód, było całkowitym zaskoczeniem, że mogli ją odkryć u siebie, na dalekim zachodzie” (Elżbieta Charazińska, Małgorzata Le Guellec-Dąbrowska, *Malarze w Bretanii*, [w:] *Bretania. Sztuka i tradycja*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2005, s. 97). W czasach Gauguina do Bretanii można było dojechać łatwiej ze względu na otworzoną w 1862 roku linię kolejową łączącą Quimper z Paryżem. W ostatnich dekadach XIX wieku fala wyjazdów do Bretanii ulegała nasileniu – malarze stworzyli dwie wiodące kolonie artystyczne w Douarnenez i Concarneau. W pobliżu drugiej

miejsowości powstała niewielka kolonia artystyczna w Pont-Aven, zgromadzona wokół Paula Gauguina, który przebywał tam z przerwami w latach 1886-94 i okresowo zamieszkiwał w pobliskim porcie Le Pouldu. Za szczytowy okres dla tego środowiska uznaje się przełom lata i jesieni 1888 roku, kiedy to Gauguin stworzył obrazy inspirowane folklorem bretońskim, odrzucające tradycyjne formuły obrazowania. Do wybitnych dzieł tego okresu należy słynna „Wizja po kazaniu” („Walka Jakuba z Aniołem” 1888, National Gallery of Scotland, Edynburg).

Kolonia artystyczna w Bretanii była środowiskiem międzynarodowym. Należeli doń twórcy francuscy, skandynawscy, angielscy, irlandzcy czy amerykańscy. Choć Polacy docierali do Bretanii od końca XVIII wieku, to liczące się w historii sztuki pobyty datuje się od lat 80. XIX stulecia. W połowie dekadety Anna Bilińska malowała studia bretonek i morskie pejzaże. Nieco później podobną tematykę rodzajową odnajdujemy w oeuvre Olgi Boznańskiej. Wtedy Bretania stanowiła atrakcyjne miejsce plenerów i kuszącą oraz tanią alternatywę dla zurbanizowanego Paryża. Im bliżej końca wieku, tym więcej polskich nazwisk wiąże się z Bretanią. Władysław Ślewiński po raz pierwszy odwiedził Pont-Aven w 1889 roku. W kolejnych latach często odwiedzał Le Pouldu, Pont-Aven, Belle-Ile, od 1910 roku mieszkał w neostylowej willi Doëlan, w której okresowo mieszkali i tworzyli przedstawiciele wczesnej awangardy: Tadeusz Makowski, Stanisław Ignacy Witkiewicz czy Henryk Hayden. Władysław Wankie, odwiedzwszy w 1893 roku miejscowość Cancale nad zatoką Mont-St-Michelem, wprowadził do swojej twórczości cały nurt przedstawień poławiaczek ostryg przemierzających piaszczyste plaże. Wielokrotnie temat krajobrazu i obrzędu bretońskiego podejmowali na początku wieku Mela Muter, Eugeniusz Zak, Józef Pankiewicz, Mojżesz Kisling, Gustaw Gwozdecki czy Roman Kramsztyk. Jeszcze w latach 20. Maria Ewa Łunkiewicz-Rogoyska malowała St-Malo w purystycznej stylistyce (Saint-Malo, 1930, Muzeum Narodowe w Poznaniu), a Louis Marcoussis uwieczniał bretońską naturę w formule postkubistycznego, bliskiego surrealizmowi malarstwa (Port w Kéřity, 1927, Centre Georges Pompidou, Paryż). Mit Bretanii w polskiej sztuce trwał długo. Jego żywotność wiąże się z magicznym urokiem tej krainy. Dla wielu twórców polskich wyjazdy do Bretanii były stymulujące artystycznie, lecz zapewniały także niejednokrotnie wypoczynek. „Polskim malarzom brakowało jednak morza. Jedynie nadmorskie uzdrowisko odwiedzanie przez artystów – Połaga – znajdowało się na niewielkim skrawku wybrzeża Bałtyku na Żmudzi. Dostęp do uzdrowisk w okolicach Gdańska był z przyczyn politycznych utrudniony. W tej sytuacji poszukiwano morza we Włoszech, w Holandii, na Krymie. Przeważająca jednak część polskich malarzy po raz pierwszy zobaczyła morze właśnie w Bretanii. Artystów fascynował ich ogrom Atlantyku, surowość krajobrazu oraz prostota i prymityw życia rybaków, które mogli porównać z życiem polskich górali” (Barbara Brus-Malinowska, *Artyści polscy w Bretanii*, [w:] *Malarze polscy w Bretanii 1890 – 1939*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2005, s. 37).



112

ALEKSANDER MROCZKOWSKI (1850 - 1927)

Pejzaż z tamą, 1893 r.

olej/plótno, 76 x 125,5 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'AMroczkowski | 1893'

cena wywoławcza: 30 000 zł

estymacja: 32 000 - 40 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

Aleksander Mroczkowski edukację artystyczną odebrał w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. Następnie, w latach 1873-77, uczęszczał do Akademii Sztuk Pięknych w Monachium. Od 1875 stał się członkiem tamtejszego Kunstvereinu. W latach 1882-88 zamieszkał na stałe w Monachium, które oferowało możliwość uczestniczenia w bogatym rynku sztuki. Artysta w latach 80. wiele podróżował – odwiedził Szwajcarię, Włochy czy Francję. W 1890 osiadł na stałe w rodzimym Krakowie. Istotą twórczości malarza

był pejzaż. Mroczkowski odbywał liczne studyjne wyprawy po małopolskich wsiach i majątkach, a szczególne miejsce w jego dorobku zajęły widoki tatrzańskie. Autor osiągnął mistrzostwo w naśladowaniu szczegółów krajobrazu – wypracował niemalże fotograficzną konwencję warsztatową. Prezentowany „Pejzaż z tamą” pochodzi z krakowskiego okresu działalności artysty, lecz stanowi reminiscencję wędrówki po Szwajcarii, odwiedzonej przez twórcę cztery lata wcześniej.



113

ANTONI PIOTROWSKI (1853 - 1924)

Z polowu. Scena rodzajowa we wnętrzu izby

olej/plótno dublowane, 81 x 76 cm

sygnowany l.d.: 'A. PIOTROWSKI'

na odwrociu fragment papierowej nalepki wystawowej Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie

cena wywoławcza: 15 000 zł

estymacja: 20 000 - 40 000

POCHODZENIE:

- Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie

„Wiemy z dziejów, że po tych narodach, które przestały istnieć jako państwa – pozostała tylko literatura i sztuka, jeżeli ją miały. Assyria, Egipt, Grecja dla nas istnieją zawsze przez swoją sztukę i literaturę (...) Nie wiem nic, kto w Asyrii miał pieniądze, ale wiem, że Asyryjczycy wydali oryginalną sztukę. (...) Kopernik, Szopen, Matejko, zostaną zawsze, choć naród jako jednostka zbiorowa zginie”.

ANTONI PIOTROWSKI, AUTOBIOGRAFIA, 1911







Praca Antoniego Piotrowskiego wpisuje się w popularny nurt wiejskiego naturalizmu w sztuce ostatniej ćwierci XIX wieku oraz początku XX stulecia. Nieco sentymentalne, sielankowe wizje zaściankowego życia stały się szeroko podejmowanym tematem niemal w całej Europie, chętnie realizowanym we Francji, Niemczech, Belgii, Holandii czy Skandynawii. Malarstwo o takim charakterze, mimo „niskiej” tematyki, stało się wziętym „salonowym” gatunkiem. Artysta przebywał w Monachium (1875-77) i Paryżu (1878-82) w czasach, gdy obrazy przedstawicieli naturalizmu, Julesa Bretona czy Wilhelma Leibla, można było podziwiać

na publicznych wystawach sztuki w tych miastach. Blżej 1900 twórca porzucił drobiazgowy, realistyczny styl malarstwa, aby zacząć posługiwać się szeroką plamą barwną i syntetycznym widzeniem przedmiotów. „Z połowu. Scena rodzajowa we wnętrzu izby” należy do tego okresu jego twórczości i jest rezultatem zainteresowania malarza dziełami holenderskimi Złotego Wieku. Precyzyjnie komponowany światłocien, subtelna kolorystyka, sugestywność póż i mimiki, „cichy”, domowy nastrój wnętrza przywodzą na myśli odkrywanych przez historię sztuki w XIX wieku Jana Vermeera czy Jana Steena.



114

TADEUSZ RYBKOWSKI (1848 - 1926)

Czwórka, 1875 r.

olej/plótno, 28 x 52 cm

sygnowany, opisany i datowany p.d.: 'TRybkowski w Krakowie | 1875 r.p.'

cena wywoławcza: 20 000 zł

estymacja: 25 000 - 35 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Kraków



Tadeusz Rybkowski był portrecistą, twórcą pejzaży i widoków miejskich. Wsławił się jednak jako malarz realistycznych scen rodzajowych z życia galicyjskiej wsi, takich jak jarmarki, sianokosy, polowania i kuligi. Prezentowana „Czwórka” należy do wczesnych prac w dorobku artysty, powstała bowiem na pierwszym roku studiów w wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych, o czym świadczy sygnatura malarza w prawym dolnym rogu kompozycji: 'TRybkowski w Krakowie | 1875 r.p.'. W pracy, zapewne jednej z pierwszych wykonanych na terenie Austro-Węgier, pobrzmiewa zachwyt folklorem huculskim i zapewne tęsknota za ojczyzną. Artysta przedstawia zaprzęg prowadzony przez cztery konie, które pędzą przez wielką zamieć śnieżną. Rybkowski, znany jako znakomity, wrażliwy na detal rysownik, doskonale maluje unoszące się masywne tumany śniegu, w których grzęzną sanie. Kontrast pomiędzy odgórnym ruchem prowadzących sanie koni oraz przyziemnym śniegiem nadaje kompozycji dramaturgii.

Praca utrzymana jest w ciemnej kolorystyce z przewagą zimnych barw. Tadeusz Rybkowski urodził się w 1848 roku w Kielcach. Jego droga artystyczna prowadziła przez krakowską Szkołę Sztuk Pięknych aż do Wiednia, w którym spędził prawie dwadzieścia lat. Początkowo pobrawszy nauki w pracowniach Karla Wurzingerera i Hansa Makarta, następnie otworzył tam własną pracownię malarską. Artysta odebrał pierwszorzędne wykształcenie, doszkalające warsztat dzięki licznym podróżom do czołowych ośrodków sztuki: Włoch, Monachium czy Dreźnie. W 1893 Tadeusz Rybkowski osiadł na stałe we Lwowie, miście, które przeżywało w owym czasie artystyczny renesans. Artysta został profesorem tamtejszej Państwowej Szkoły Przemysłowej; prowadził również prywatną szkołę malarstwa dla kobiet. Zajmował się dekoracyjnym malarstwem ściennym oraz był ilustratorem czasopism polskich i zagranicznych.

I 15

JÓZEF RYSZKIEWICZ (1856 - 1925)

Przed karczmą, 1880 r.

olej/plótno, 42,5 x 62 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Józef M Ryszkiewicz 1880 r. 12 Maj'

cena wywoławcza: 50 000 zł

estymacja: 60 000 - 90 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa

Józef Ryszkiewicz był niezwykle utalentowanym malarzem, który pozostawał pod wpływem szkoły monachijskiej. Sam studiował w Petersburgu, ale też przez rok przebywał nad Izarą, ucząc się w pracowni Alexandra Wagnera. „Przed karczmą” powstało niedługo po powrocie do Warszawy albo nawet jeszcze w Monachium. Ryszkiewicz z talentem buduje charakterystyczną atmosferę rodzajowej sceny. Dwóch chłopaków, siedzący na kamieniu Żyd i jego towarzysz, znajdują się przed wiejską karczmą. Przed nią widać kosz ogórków, będący może własnością bohatera. Żydowski chłopiec zabawia się, zaczepiając konia. Na niezdarnie zapisanym szyldzie widnieje napis:

„Spzędasz | WUTKI PIWO PAPIEROSY | I Jenske TRONKI!”. Ten, jak się zdaje, nie najpoprawniejszy zapis powiadamia, czego można się spodziewać wewnątrz. I to wnętrze jest swoistym bohaterem tej sceny. Jedna postać zapala papierosa, druga zaś wygląda przez okno w stronę lica obrazu. Czy obraz jest świadectwem wpływu, jaki na Ryszkiewicza wywarło malarstwo powstańcze Maksymiliana Gierymskiego? Czy w spowitych mrokiem mężczyznach można rozpoznać dwóch powstańców, którzy wypatrują Rosjan? Odpowiedź na to pytanie nie jest jasna, jednak przydaje obrazowi niepowtarzalnego nastroju, tak bardzo cenionego w środowisku monachijskim.



„Oni [Ryszkiewicz wraz z innymi monachijczykami] nauczyli się patrzeć na naturę i odkradać jej grę światła i nastrój, a potem nauczyli i ogół wyczuwać nie w piękno nie w anegdocie lub noweli malowanej lecz w charakterze ziemi i jej mieszkańców”.

CEZARY JELLENTA, GALERIA OSTATNICH DNI. WIZERUNKI, ROZBIORY, POMYSŁY, KRAKÓW 1897, s. 284

„Ktoś kiedyś utrzymywał, że cała odrębność malarstwa polskiego wyraża się w tym jedynie, że główny temat utworów w tej dziedzinie twórczości stanowią konie: 'konik przy płocie, konik na błocie'. Rzeczywiście, od Orłowskiego i Michałowskiego koniarzy i batalistów mieliśmy ciągle zastęp stosunkowo bardzo liczny. Zastęp ten zwiększył się jeszcze, kiedy Juliusz Kossak i Józef Brandt wyjątkowo świetnie w zakresie tym wytworzyli tradycje. Liczna zwłaszcza grupa 'koniarzy' zebrała się w Monachium w latach między rokiem 1870-1880. Przeciągnęli tamtędy niemal wszyscy młodzi owych czasów malarze polscy i wszyscy niemal próbowali sił swoich na ten temat. Nie zawsze to były obrazy batalistyczne. Nowsza generacja nie miała już we wspomnieniu tych malowniczych, pełnych animuszu i dziarskości scen z życia wojska polskiego, które im przesiąkała jeszcze dziecienna pamięć Kossaka i potem wielokrotnie rozpałała w tym kierunku wyobraźnię malarza. Dla wielu późniejszych już nawet epizody powstańcze stawały się tylko suchą opowieścią, bez śladu przeżyć osobistych. Przytem, w myśl nowych haseł, trzeba było być realistą, trzeba było malować tylko rzeczy widziane. Z kraju dochodziły jeszcze czasem echa bałagustwa, szlacheckiej włóczędzy po jarmarkach, mówiono o tem, jako o rzeczy żywej, istniejącej i realnej, która zatem mogła nadawać się na temat do obrazka realistycznego. Koń, stanowiący temat obrazów współczesnych, nie był to już zatem uheroizowany po rycersku arab, z odsadzonym ogonem, wygiętą, jak u łabędzia, szyją i rozdętymi nozdrzami, ale zwykle pociągowe koniki dworskie, lub chuda, zabiedzona srode szkapina chłopska. Nie mniej przecież koń pozostał długo jeszcze ulubionym tematem malarzów polskich. Ale bo też istotnie leży bardzo głęboko owo zamiłowanie do konia w usposobieniu polskiem, zważywszy zwłaszcza, że wielu malarzy wyszło ze wsi, skąd wyniosło nie tylko zamiłowanie, ale także rzeczywistą znajomość konia. A jest to warunek nieodzowny w sprawie tej specjalności. Myliłby się ten bardzo, ktoby sądził, że formalne, powierzchowne przestudyowanie zwierzęcia wystarczy, ażeby je następnie wprowadzić do kompozycji. Właściwie czyste wyodrębnione widzenie nie istnieje, jest ono zawsze w pewnej mierze zabarwione innymi czynnikami

psychologicznymi, które, ściśle biorąc, do procesu patrzenia nie należą. Jeszcze silniej zabarwienie to występuje przy postrzeganiu. Zauważamy i obserwujemy cechy, które szczególnie zauważyć pragniemy. 'Można słusznie powiedzieć – pisze niemiecki uczoney Frimmel – że jeżeli tysiące ludzi patrzy na jedno i to samo, to każdy z nich widzi i zauważa co innego. Równie jednak słuszne jest postrzeżenie, że wśród tysięcy ludzi znajduje się zawsze bardzo wielu takich, którzy pod względem sposobu widzenia bardziej są zbliżeni do siebie, niż do innych'. Tak tedy da się ugrupować ludzi wedle patrzących podmiotów i widzianych przedmiotów. Grupując ludzi wedle wieku, płci, ras, temperamentów, zawodów, poglądów estetycznych, użytecznych, zupełnie odrębne miejsce wyznaczyć należy artystom plastynom, którzy w ogóle zmysł wzroku specjalnie gimnastykowali, a w tym zakresie specjalne miejsce dla tych, którzy wzrok ten w specjalnym kierunku kształcili. Ażeby to zrozumieć, wystarczy uważnie przyjrzeć się załączonej kompozycji Ryszkiewicza. Przedstawia on szereg koni, zgromadzonych razem przed, czy po wyprawie. Otóż to nie są konie byle jakie, to nie jest ten sam koń, powtórzony wiele razy w różnych pozach i w różnej maści, ale każdy z nich ma swoją indywidualność, swoje cechy osobnicze, i artysta pozna je po tych cechach i odróżni wśród tysięcy. Ryszkiewicz w malarstwie swoim jest koniarzem z temperamentu. Zna swoje modele i ocenia ich wartość z tego specjalnego punktu widzenia, dlatego też może im dać pełny wyraz, jak portrecista, który wtedy dopiero zrobi dobry portret danej osobistości, kiedy dostatecznie poznał jej stronę psychologiczną. Artysta zaczął od tych tematów za swoich czasów monachijskich, wraca jednak do nich często z prawdziwym dla sztuki pożytkiem. Józef Ryszkiewicz, urodzony w Warszawie, uczęszczał do warszawskiej szkoły rysunkowej pod Gersonem, potem przebył lat parę w Akademii monachijskiej. Posiada on mention honorablę z wystawy berlińskiej r. 1891. Medal srebrny ze Lwowa i San Francisco. Ryszkiewicz jest obecnie prezesem Warszawskiego Towarzystwa Artystycznego”.

TADEUSZ JAROSZYŃSKI,
ALBUM MALARSTWA POLSKIEGO, WARSZAWA 1913, s. nlb.



Fotograficzny portret Józefa Ryszkiewicza, źródło: Cyfrowe MNW

116

MALARZ POLSKI (połowa XIX w.)

Po bitwie pod Jeną

olej/plótno, 41 x 55 cm

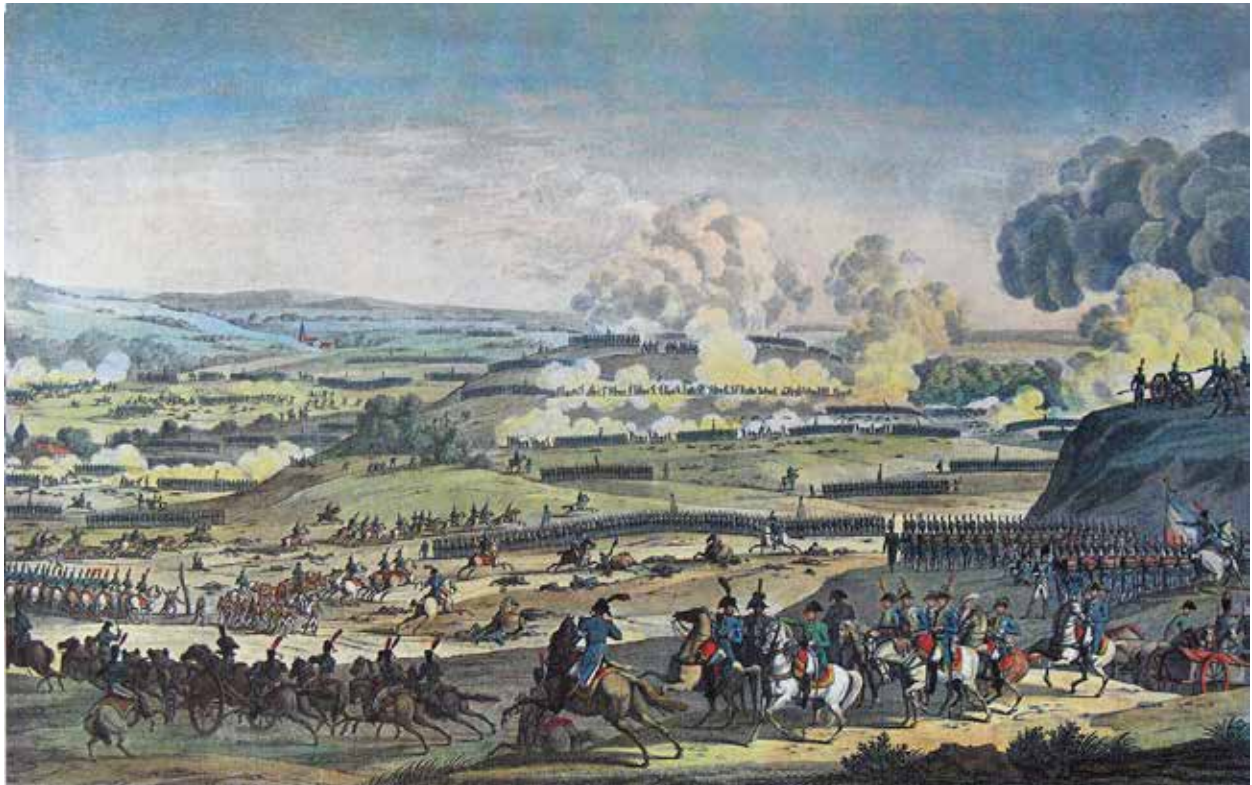
cena wywoławcza: 18 000 zł

estymacja: 22 000 - 30 000

„Aby pisać historię, trzeba być więcej niż człowiekiem, ponieważ autor trzymający pióro wielkiego sędziego powinien być wolny od wszelkich uprzedzeń, interesów lub próżności”.

NAPOLEON BONAPARTE





Antoine Charles Horace Vernet, Jacques François Swebach, Bitwa pod Jeną, kolorowana litografia, źródło: Wikimedia Commons

Przez „malarstwo historyczne” długo rozumiano przedstawienia opowiadające historie z mitologii, Biblii i wydarzenia z przeszłości. Większość obrazów historycznych powstałych przed połową XIX wieku nie przedstawia więc historii w naszym dzisiejszym rozumieniu, lecz opowieści. Historyczna zgodność wydarzeń nie była dla autorów tego malarstwa istotnym zagadnieniem. Tak więc ukazanie Zeusa porywającego Europę pod postacią byka jest właśnie przykładem tak rozumianego historycznego malarstwa. Owo malarstwo stanowiło szeroką kategorię, która nie brała pod uwagę rozróżnienia między historią mitologiczną a „podręcznikową”.

Dopiero XIX wiek, wraz z niespotykanym wcześniej rozwojem świadomości historycznej, wykształcił malarstwo, które można by dziś nazwać reportażowym, usiłującym przedstawić minione wydarzenia w sposób zgodny ze źródłami. Rozwój tak rozumianego malarstwa historycznego trafił na podatny grunt w Polsce, w której poprzez sztukę wyrażano nadzieję na odzyskanie niepodległości. Szczególnym tematem, popularnym wśród wielu ówczesnych artystów, były sceny z walk napoleońskich. W dziewiętnastowiecznej tradycji niepodległościowej wiązano ogromne nadzieje z postacią Napoleona Bonapartego, a szacunek dla jego osoby był przejawem patriotyzmu i wyrazem poczucia tożsamości narodowej. Powstawały zatem liczne

utwory literackie i malarskie, w których wzmiankowano o dokonaniach francuskiego cesarza. Do omawianego zjawiska należy prezentowana na aukcji praca reprezentująca scenę po bitwie pod Jeną. Bitwa, która miała miejsce w niemieckim mieście Jena 14 października 1806 roku, należała do najznakomitszych bojów stoczonych przez wojska napoleońskie. Armia francuska pod wodzą cesarza Napoleona Bonapartego rozbiła wówczas pruską armię króla Fryderyka Wilhelma III, a całe Królestwo Prus dostało się pod panowanie Francji. Do legendy przeszła okryta hańbą ucieczka Fryderyka wraz z tysiącami żołnierzy w noc po bitwie. Prezentowana praca przedstawia jednak zgoła inny moment, którym jest ogląd pola bitwy po wielkiej wygranej oraz tworzenie spisu strat w ludziach. Postacią znajdującą się w centrum kompozycji może być sam Napoleon ujeżdżający śnieżnobiałego araba, z którym się nie rozstawał. Wskazuje on grono francuskich oficerów zmarłych w bitwie. Ciało kolegów obserwowane są z wielkim szacunkiem, a jeden z żołnierzy w prawej części kompozycji pochyla głowę, oddając cześć zmarłym. Bitwa pod Jeną, mimo zubożenia armii francuskiej, była popisową wygraną Napoleona, którą Adam Mickiewicz opisał w „Panu Tadeuszu”. Co ciekawe, w eposie bitwa pod Jeną wymieniona jest jako jedna z walk stoczonych przez Jacka Soplicę u boku wielkiego Bonapartego.



Édouard Detaille, „Wieczór po bitwie pod Jeną”, 2 poł. XIX w., źródło: Wikimedia Commons



Horace Vernet, „Bitwa pod Jeną. 15 października 1806”, 1836 r., źródło: Wikimedia Commons

117

MALARZ ZACHODNIOEUROPEJSKI (XIX w.)

Oblężenie Sewastopola, epizod z wojny krymskiej 1853-56

olej/blacha, 56,5 × 73,5 cm

na odwrociu nalepka szwajcarskiego domu aukcyjnego Koller Auktionen
oraz dwie nalepki przewozowe

cena wywoławcza: 9 000 zł

estymacja: 14 000 - 20 000

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Koller Auktionen, Zurych, listopad 2008

- kolekcja prywatna, Warszawa

Oblężenie Sewastopola przedstawia epizod z wojny krymskiej, kiedy to wojska koalicji brytyjsko-francusko-tureckiej nacierały na główną rosyjską bazę nad Morzem Czarnym. Przyczyną konfliktu był, jak to często się zdarzało spór o własność terytorium w okolicach Morza Czarnego prowadzony przez Cesarstwo Rosyjskie i Imperium Osmańskie. Wojna krymska trwała prawie rok i zakończyła się zwycięstwem sprzymierzonych wojsk. Prezentowana praca upamiętnia decydujący moment w historii wojny krymskiej. Po wielu dniach ciężkiej obrony i dwukrotnym bombardowaniu wymęczone i wyniszczone głodem wojska Cesarstwa Rosyjskiego po raz ostatni mierzą się z wojskami koalicji prowadzonymi przez generała Pelissier. W ostatnim ostrzale, który rozpoczął się 5 września, uczestniczyło około 775 dział sprzymierzonych. Straty ludzkie wzrastały, a twierdza w Sewastopolu

niszczyła w oczach. Prezentowana praca doskonale oddaje atmosferę bitwy. Wydaje się, że każdy centymetr płótna pełen jest dramatyzmu, huku i swędu dymu armatniego. Pierwszy plan zdominowało starcie francusko-tureckiego oddziału nacierającego na zaskoczoną armię rosyjską. Wedle podań historycznych oblężenie odbyło się z zaskoczenia. Ciała zmarłych mieszają się z ciężką artylerią oblężniczą, a żołnierze w brunatnych mundurach wycofują się w popłochu. Fasadę Sewastopolskiej fortecy kruszą armatnie kule, mającący w dali skalisty półwysp niczym wulkan wystrzeliwuje fragmenty pocisków, a całą scenę spowija dym wytworzony przez palący się proch armatni. Praca zachowana jest w lekkiej gamie barwnej, którą zdominowały błękity, biele i brązy. Pogodna kolorystyka dzieła w zwodniczy sposób odbiera część grozy, która charakteryzowała tę pełną strat bitwę.



118

FRANCISZEK KSAWERY LAMPI (1782 - 1852)

Portret męski, ok. 1830 r.

olej/plótno, 80,5 x 63,5 cm

na odwrociu opisany: 'Portret malowany | przez Lampiego', nalepka domu aukcyjnego Agra-Art oraz papierowa nalepka z opinią dr. Kazimierza Buczkowskiego

cena wywoławcza: 18 000 zł

estymacja: 22 000 - 30 000

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Agra-Art, październik 2012
- kolekcja prywatna, Polska

OPINIE:

- opinia dr. Kazimierza Buczkowskiego z dn. 25.01.1951

Promieniująca od modelu pewność siebie i elegancki strój wskazują na wysoką pozycję społeczną portretowanego. Jego status może poświadczyć fakt, że malował go właśnie Franciszek Ksawery Lampi. Malarz przez większość twórczego życia był związany z Warszawą i należał do grona najważniejszych twórców polskiego malarstwa portretowego XIX wieku. Pochodził z włoskiej rodziny artystów. Urodził się w Austrii jako syn Jana Chrzyciela, również malarza i wybitnego portrecisty. W 1815 Franciszek Ksawery obrał tereny dawnej

Rzeczypospolitej za swoją ojczyznę. Stał się rozchwytywanym artystą, malującym podobizny najwybitniejszych osobistości swojego czasu. Do jego klientów należeli członkowie takich rodów jak Wielopolscy, Sapiehowie, Lubomirscy, Jabłonowscy, Radziwiłłowie czy Czartoryscy. Poza zwykłym sposobem pozyskiwania klientów, polegającym na opinii, jaką przekazywano sobie na jego temat, korzystał również z gazet. W czasopiśmie warszawskich i krakowskich pojawiały się ogłoszenia reklamujące jego usługi portretowe.



119

GIOVANNI BATTISTA LAMPI (1751 - 1830)

Portret carycy Marii Fiodorowny, ok. 1796

olej/plótno, 74,5 x 60 cm

na odwrociu drewniana tabliczka z napisem: 'PRINCESSE VICTOIRE
RADZIWILL | Comtesse Niesiołowska | MERE DE LA comtesse DE
CHOISEUL-GOUFFIER'

cena wywoławcza: 26 000 zł

estymacja: 40 000 - 60 000

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Agra Art, maj 2010

- kolekcja prywatna, Warszawa

Postać carycy Marii Fiodorowny (1759-1828) malowali najznakomitsi malarze epoki. Do ich grona należała wzięta francuska artystka Élisabeth Louise Vigée Le Brun, znana przede wszystkim jako portrecistka Marii Antoniny, francuski portrecista petersburskiej śmietanki Jean-Louis Voille oraz wybitny Włoch Giovanni Battista Lampi, portrecista austriackiej, polskiej i rosyjskiej elity. Pracę autorstwa Lampiego mamy zaszczyt zaprezentować na naszej aukcji.

Maria Fiodorowna, z domu Zofia Dorota Augusta, księżniczka Wirtemberska, przyjęła tytuł carycy wraz z poślubieniem w 1776 księcia Pawła Romanowa, późniejszego cara Rosji, Pawła I. Była niezwykle światłą kobietą, na co wpłynęło staranne wychowanie odebrane w domu rodzinnym. Maria biegle znała kilka języków europejskich, grekę i łacinę, była utalentowanym muzykiem oraz przodowała w filozofii. A co najważniejsze była młodą panną na wydaniu o licznych cnotach i miłym usposobieniu. Podobno spośród wielu kandydatek wybrała ją Pawłowi I Romanowowi sama caryca Katarzyna.

Przed widzem znajduje się dumna postać carycy ukazanej w popiersiu. O jej statusie społecznym świadczą misternie spięte włosy, połyskująca jedwabna suknia oraz wspaniała biżuteria. Detalem szczególnie godnym

uwagi jest diamentowe pendant z wizerunkiem męża. Powstałe przedstawienie ma zatem charakter szkatułkowy, a w zabiegu umieszczenia portretu w portrecie, bardzo skądinąd powszechnym w osiemnastowiecznym malarstwie, można zauważyć maestrię Lampiego w dwupoziomowym opracowaniu ludzkiego wizerunku. Pendant jasno ukazuje przynależność do męża oraz odpowiedzialność, która wynika z pozycji małżonki. Owa pozycja była wypadkową przetasowań na rosyjskim dworze. Jeszcze rok wcześniej Lampi namalował monumentalny portret carycy (obecnie znajdujący się w rezydencji carów w Pawłowsku), ukazujący Marię Fiodorownę na tle pejzażu. Szatę także zdobi pendant, lecz, co ciekawe, na wizerunku widnieje podobizna teściowej, carycy Katarzyny. Noszona biżuteria staje się zatem sposobem na oddanie czci i potwierdzeniem posłuszeństwa jedynej władczyni Rosji. Prezentowanej przez nas pracy, powstałej w przełomowym momencie w życiu Marii Fiodorowny, przyświeca odmienny cel. W 1796 umiera caryca Katarzyna, a tron obejmuje jej syn. Na szerezeniu tej wieści szczególnie zależało nowo powołanemu Pawłowi I. Najdelikatniejszym zabiegiem propagandowym w umocnieniu pozycji cara i jego małżonki było pośrednictwo sztuki, i temu należy przypisywać powstałe pod koniec lat 90. XVIII wieku podobizny małżonków autorstwa Lampiego.



120

WŁADYSŁAW CZACHÓRSKI (1850 - 1911)

Portret Władka Szenera, 1879 r.

olej/plótno dublowane, 48 x 38 cm

sygnowany i datowany p.g.: 'Czachórski | 1879.'

na odwrociu nalepka z ekspertyzą Kazimierza Buczkowskiego
z dn. 28 lipca 1953

cena wywoławcza: 55 000 zł

estymacja: 70 000 - 100 000

POCHODZENIE:

- kolekcja rodziny Szenerów
- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

- Henryk Piątkowski, Władysław Czachórski, Warszawa 1927, nlb. (il.)

„W plejadzie gwiazd, które zabłysły na horyzoncie sztuki polskiej w ostatnich kilku dziesiątkach lat zeszłego wieku i blaskiem swym ozłociły ten wspaniały okres jej rozwoju, nazwisko Czachórskiego pozostanie w pierwszym szeregu jako wysoki wyraz technicznej kultury malarskiej i doskonałości fachowej. Obdarzony wielkim wrodzonym talentem, potrafił go wysubtelnić nabytą wiedzą i doprowadzić do stadium mistrzostwa. Cechą tego talentu była dążność do ciągłego doskonalenia wewnętrznego daru malarskiego i rodzaj wytrawnego obiektywizmu w traktowaniu rzeczywistości, który mu pozwolił tworzyć coraz to ciekawsze dzieła sztuki”.

HENRYK PIĄTKOWSKI, WŁADYSŁAW CZACHÓRSKI, WARSZAWA 1927, s. nlb.

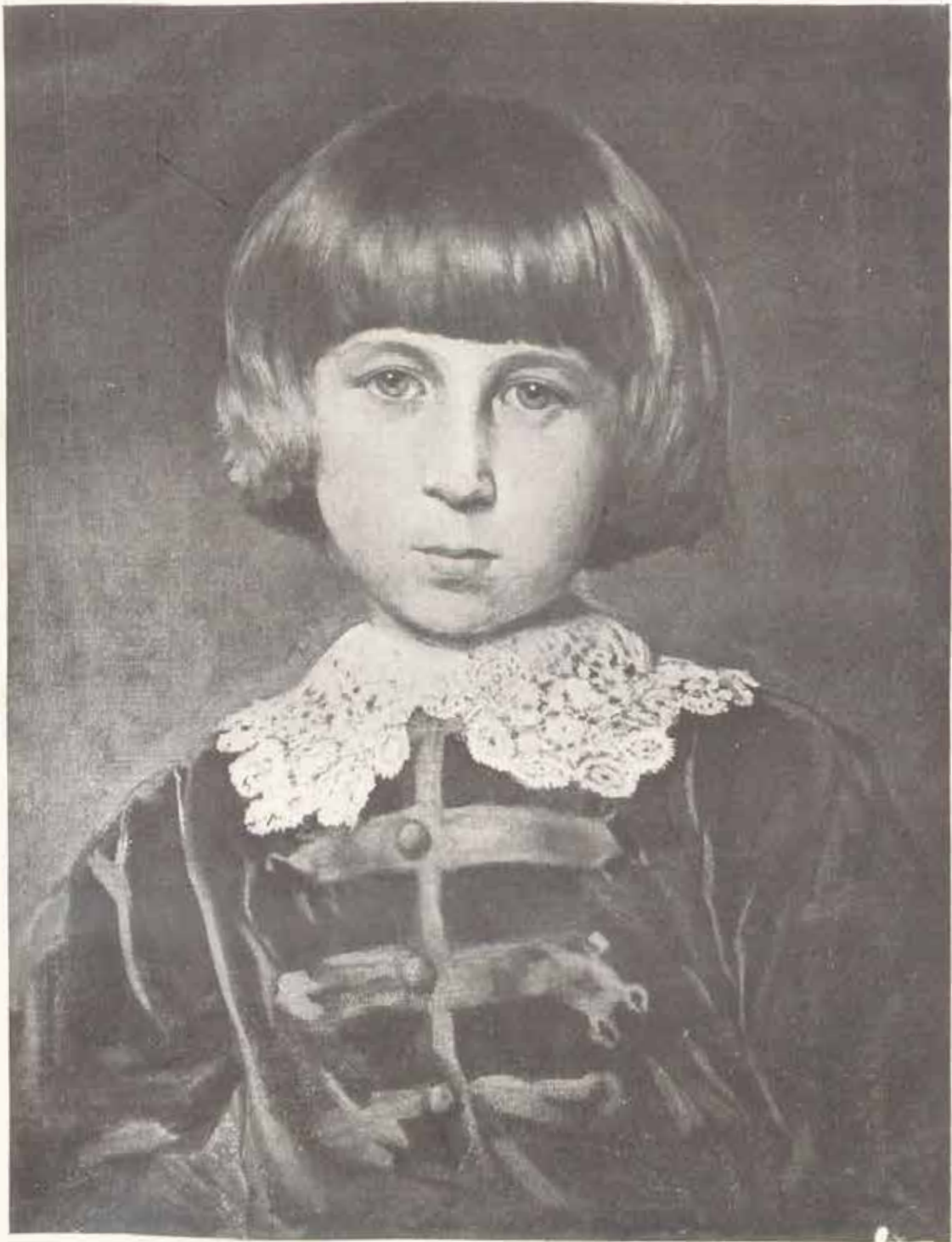


„Terenem całozyciowej działalności Czachórskiego było Monachjum, do którego przybył jako młody uczeń w r. 1869 i gdzie zmarł w r. 1911, jako jedna z wybitniejszych postaci wszechświatowej sztuki. Z pracowni jego co roku wychodziło kilka obrazów zaledwie, gdyż chęć doprowadzenia każdego z utworów do możliwej doskonałości znacznie opóźniała pracę. Reklamy znieść nie mógł, własne przekonanie wystarczało mu a uznanie kilku szczerych przyjaciół cenił znacznie więcej, niż pochlebne krytyki”.

HENRYK PIĄTKOWSKI, WŁADYSŁAW CZACHÓRSKI, WARSZAWA 1927, s. 16-17

Nieśmiały wzrok, rumiane policzki i drobne usta jak u lalki – a wszystko to pod bujną czupryną w kolorze ciemnobłond. Chłopiec ma fryzurę na pazia, koronkowy kołnierzyk i aksamitną kurtkę zapinaną na guziki. Materie te malowane są miękko, z wrażliwością na efekty światła. Artysta uchwycił połysk gładko uczesanych włosów, na przemian lśniących i ciemnych, tworzących miękkie cienie. Równie sprawnie malowany jest ażurowy kołnierzyk, jakby wzięty wprost ze starych holenderskich płócien. Wszystko to przy szkicowej manierze wykonania obrazu. Tło jest nierówną, nieokreśloną płaszczyzną, ubranie również namalowane jest swobodnie, z dużymi plamami koloru i mocnymi pociągnięciami pędzla zaznaczającymi fałdy tkaniny. Najbardziej dopracowana została centralna część płótna z głową chłopca. Wizerunek jest raczej ładny, niż charakterystyczny, artysta pokazał niewinną urodę dziecka. Obraz wyszedł spod ręki Władysława Czachórskiego, nazywanego czasem „malarzem pięknych kobiet”. To określenie zrozumiałe, ale nieco

krzywdzące dla artysty. Rzeczywiście jak dawni mistrzowie cieszył się fakturami tkanin i klejnotów, potrafił oddać delikatną karnację skóry, był więc wysoko ceniony za portrety kobiet na tle bogatych wnętrz. Jego talent był jednak znacznie bardziej uniwersalny. Tworzył interesujące obrazy inspirowane sztukami Szekspira, martwe natury, sceny rodzajowe. Skromny portrecik małego Władka dowodzi, że radził sobie doskonale i z kameralnymi pracami. Obraz to interesujący także ze względu na wartość pamiątkową i anegdotyczną. Splotły się w nim historie trzech polskich malarzy, absolwentów Akademii Sztuk Pięknych w Monachium, związanych z tamtejszą kolonią artystyczną. Autorem jest Władysław Czachórski, zleceniodawcą Władysław Szerner, malarz scen batalistycznych wiernie odtwarzających realia wojen szwedzkich i wschodnich kresów Rzeczypospolitej. A portretowanym – Władysław Karol Szerner, kontynuator i naśladowca pracy ojca, autor scen rodzajowych i wizerunków pięknych rumaków.



PORTRET WŁADKA SZERNERA

PORTRAIT D'UN JEUNE GARÇON (LADISLAS SZERNER)

121

OTOLIA KRASZEWSKA (1859 - 1938?)

Dama we wnętrzu

olej/plótno, 72 x 34,5 cm

sygnowany p.g.: 'Otolia Kraszevska'

cena wywoławcza: 16 000 zł

estymacja: 20 000 - 30 000

Prezentowana praca autorstwa Otolii Kraszewskiej to kameralna intymna w charakterze scena, przedstawiająca nieznaną kobietę. Noszony przez nią strój nie jest ubiorem z epoki, a zwiewne szaty i złota bransoleta na rękę przywodzą na myśl postać odaliski. Taką interpretację potwierdzałyby widoczne rekwizyty – kwiaty w bogato zdobionej złotej wazie oraz mosiężna taca (?). Scenę spowija ciepło-złociste światło, które nadaje przedstawieniu finezji i tajemniczości.

Otolia Kraszevska studiowała w Petersburgu w pracowni Iwana Ajwazowskiego. Około 1890 roku osiadła w Monachium, gdzie prawdopodobnie pozostała do końca życia i gdzie związała się ze środowiskiem polskim zgrupowanym wokół Józefa Brandta. W latach

1896-1913 na łamach monachijskiego magazynu „Jugend” publikowała ilustracje do tekstów, winiety oraz rysunki satyryczne. Jej ilustracje reprodukowano także w polskim „Życiu i Sztuce” i w „Ziarnie”. W czasie rozkwitu stylu secesyjnego w znacznym stopniu poświęciła swoją twórczość zdobnictwu książek oraz sztuce dekoracyjnej. Tworzyła okładki, karty tytułowe, winiety, jak również tapety, parawany oraz wachlarze, bardzo docenione w Niemczech i w Polsce. Malowała także portrety, martwe natury, sceny fantastyczne, rodzajowe i religijne. W latach 1890-1914 wielokrotnie uczestniczyła w monachijskich wystawach Kunstverein, którego była członkiem. Swoje prace nadsyłała również do kraju, przede wszystkim do TZSP w Warszawie i TPSP w Krakowie.



122

JAN PIOTR NORBLIN DE LA GOURDAINE (1745 - 1830)

Portret kapitana I. Pułku Szaserów, 1818 r.

olej/plótno, 27 x 21,5 cm

sygnowany i datowany p.s.r.: 'J.Norblin | 1818'

cena wywoławcza: 35 000 zł

estymacja: 40 000 - 50 000

POCHODZENIE:

- Boris Wilnitsky Fine Arts, Wiedeń
- kolekcja prywatna, Belfort, Francja
- kolekcja prywatna, Kraków

Przybywszy do Rzeczypospolitej w 1774 roku, Norblin w kolejnych dekadach intensywnie rozwijał swoją karierę na dworach tutejszej arystokracji. Był wziętym malarzem, grafikiem i rysownikiem, a jego twórczość należy uznać za przełomową w dziejach sztuki polskiej – wprowadził bowiem w jej obszar nowoczesną tematykę rodzajową, zaczerpniętą ze sztuki francuskiej XVIII wieku i inspirowanej mistrzami holenderskimi XVII stulecia. Odebrawszy edukację artystyczną na dziełach Antoine'a Watteau i Francesca Casanovy, w Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby, a następnie Szkole Królewskiej, Norblin w latach 1771-74 odbył rodzaj grand touru. Odwiedził wówczas Londyn, gdzie zapoznał się ze sztuką Thomasa Gainsborough i Williama Hogartha. W tym samym czasie do Anglii podróżował książę Adam Jerzy Czartoryski z żoną Izabelą z Flemingów. Poznawszy także Norblina, Czartoryski zatrudnił go w charakterze malarza nadwornego. W Polsce uprawiał malarstwo, grafikę i rysunek. Wyposażył obrazami rezydencję na warszawskich Powązkach, dla księcia Adama stworzył cykl rysunków z polskiej historii. Wykonywał też niewielkie studia rodzajowe, wizerunki typów polskich i portrety. W kolejnych latach przebywał w Arkadii koło Nieborowa, należącym do Heleny z Przeździeckich Radziwiłłowej angielskim założeniu ogrodowym, gdzie wykonywał szkice

oraz dekorację malarską wnętrz. Norblin podejmował również tematykę historyczną – w perspektywie problemów politycznych Rzeczypospolitej lat 80. i 90. XVIII stulecia portretował m.in. uchwalenie Konstytucji 3 maja 1791 roku, Insurekcję Kościuszkowską, bitwę pod Maciejowicami czy wieszanie zdrajców na Rynku Starego Miasta 9 maja 1794. Choć Norblin wyjechał z Polski definitywnie w 1804 roku, pozostawił na terenie Rzeczypospolitej swoich uczniów: Aleksandra Orłowskiego, Jana Rustema i Jana Płońskiego, stając się założycielem nowoczesnej sztuki polskiej. Prezentowana praca to powstały w okresie francuskim wizerunek anonimowego dzisiaj kapitana I. Pułku Szaserów. Postać ubrana w mundur nosi na piersi Krzyż Kawalerski Legii Honorowej, co świadczy o wysokiej społecznej pozycji oficera. Portret był gatunkiem rzadko podejmowanym przez artystę. W ostatnich latach życia Norblin stworzył trzy wizerunki własne (1812, 1821 i 1829), posługując się podobną realistyczną formułą obrazowania. Artysta odwoływał się już wcześniej do dzieł mistrzów holenderskich, chcąc obrazować prawdę życia i wyglądu modela. Ukazany w drobiazgowo opracowanym stroju, bez idealizacji ciała, na tle głębokiego, ciemnego tła przywodzi na myśl holenderskie „głowy” – tronies – będące portretami-alegoriami typów ludzkich.



123

WILHELM KOTARBIŃSKI (1849 - 1922)

Sielanka rzymska

olej/plótno, 138 x 80 cm
sygnowany p.d.: 'WKotarbiński'

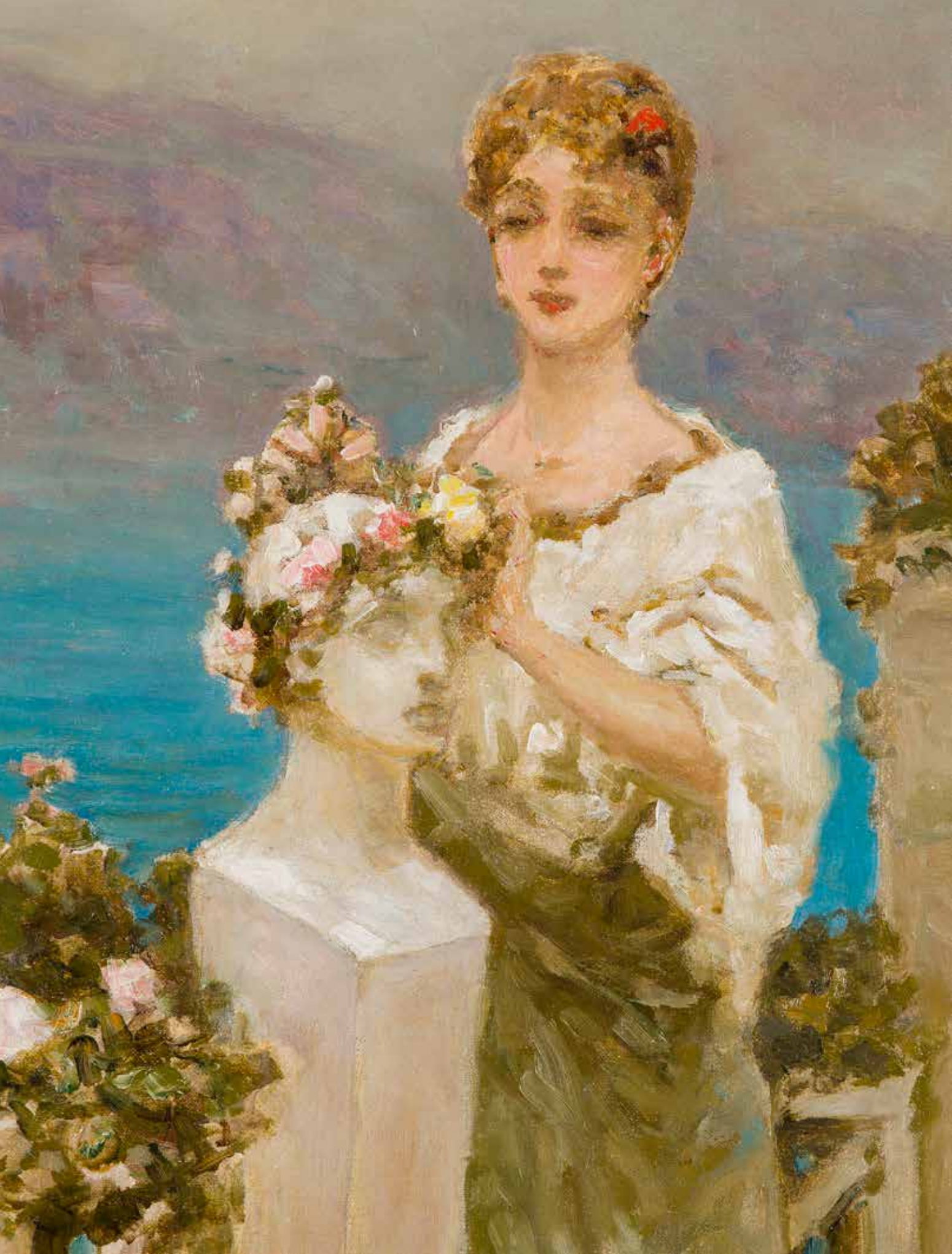
cena wywoławcza: 220 000 zł
estymacja: 280 000 - 360 000

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny DESA Unicum, październik 2013
- kolekcja prywatna, Warszawa

„[Kotarbiński] jest przede wszystkim kolorystą, w szlachetnym znaczeniu tego słowa, z impulsu, z poczucia wewnętrznego, z potrzeby ducha. Świat przedstawia mu się w postaci plam kolorowych, bardzo barwnych, w harmonijną zlewającą się gamę. Wyszukane tony, łagodnie jednoczące się w artystyczną całość, może zbyt fantastyczną gazą osłaniają rzeczywistość”.







Odkrycie posągu Antinouse, Delfy, 1893, źródło: Wikimedia Commons



Gemma z cesarzem Hadrianem i Antinousem, poł. XVIII w., zbiory Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork

Wilhelm Kotarbiński z upodobaniem przedstawiał życie codzienne starożytnego Wschodu, Egiptu, Grecji i Rzymu. Impulsem do podjęcia takiej tematyki był kilkunastoletni pobyt w Rzymie, gdzie uczył się w Akademii św. Łukasza i przyjaźnił z Henrykiem Siemiradzkim. Jego obrazy o tej tematyce zyskały nad Tybrem dużą popularność. A sceny miały zalety akademickiego malarstwa, ale przewyższały je tym, że były bogate fakturalnie i kolorystycznie. Artystyczna kariera Kotarbińskiego rozpoczęła się w 1871 roku, kiedy znalazł się we Włoszech. Miał już wtedy za sobą krótki okres nauki rysunku w pracowni Rafała Hadziewicza w warszawskiej Klasie Rysunkowej. Aby wyjechać do Włoch, młody artysta zaciągnął pożyczkę u wuja i wystąpił o stypendium do Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Zgromadzone środki były jednak bardzo skromne i Kotarbińskiego czekała w Rzymie bieda. W Wiecznym Mieście artysta został przyjęty do Akademii Świętego Łukasza. Związał się ze środowiskiem polskiej i rosyjskiej emigracji. Do jego towarzyszy należeli Henryk Siemiradzki oraz bracia Aleksander i Paweł Swiedomscy. Początkowo polski artysta korzystał z ich atelier przy Via Margutta. Po ukończeniu studiów Kotarbiński wynajął własną pracownię przy Via di San Basilio na Kwirynale. W 1880 roku artysta znalazł się w orbicie wybitnego rosyjskiego krytyka i historyka sztuki Władimira Stasowa. Malarz na przełomie lat 70. i 80. wykształcił swój indywidualny styl. W Rzymie tworzył przede wszystkim sceny rodzajowe, często – śladem Siemiradzkiego – wykorzystujące kostiumy biblijne i antyczne lub odwołujące się do kultury włoskiej

i orientalizmu. W jego obrazach widać znajomość reguł rządzących sztuką akademicką i niezwykłą zdolność kompozycyjną. Uderza wirtuozeria wykończenia oraz bogata, często bardzo dyskretna paleta barw, „nowoczesny”, mięsisty sposób kładzenia farby. Niebywale powodzenie tworzonych w tym okresie kompozycji umożliwiło artyście zdobycie prestiżowego zamówienia na wykonanie fresków w soborze św. Włodzimierza w Kijowie. Kotarbiński pracował w cerkwi z zespołem najwybitniejszych ówczesnych malarzy rosyjskich, m.in. braćmi Swiedomskimi i Michaiłem Wrublem. Na stałe związał się z Kijowem i żywo uczestniczył w życiu mieszkającej w mieście polskiej kolonii. Jego prace są obecnie przechowywane w muzeach Rosji, Polski, Ukrainy oraz w licznych kolekcjach prywatnych. Ponieważ artysta po kilkunastoletnim pobycie w Rzymie związał się z Kijowem, w rosyjskojęzycznej literaturze przedstawiany jest niekiedy jako rosyjski bądź ukraiński malarz. Kotarbiński, tak jak na „Weneckiej Serenadzie”, sygnował swoje prace, zawsze używając alfabetu łacińskiego. Sprawilo mu to w carskiej Rosji kilka nieprzyjemności. Znałe jest szczególnie spięcie, które miało miejsce między Kotarbińskim a Pawłem Trietiakowem, twórcą najważniejszego moskiewskiego muzeum sztuki współczesnej. Trietiakow, zakupiwszy obraz Kotarbińskiego, poprosił go o zmianę sygnatury na zapisaną cyrylicą. Kotarbiński odpowiedział listownie: „Ja zawsze tak podpisuję i dla pieniędzy swojego podpisu przerabiać nie będę. Kupuje pan obraz, a nie mój podpis”.

Tematem sceny jest dekorowanie posągu przez dwie Rzymianki. Herma, na którą nakładane są kwiaty, to najpewniej podobizna Antinousa. Jego posąg odsyła nas do jednej z najgłośniejszych miłosnych historii czasów starożytnych. Był faworytem cesarza Hadriana i zginął w rzekach Nilu w niewyjaśnionych okolicznościach. Osoba pięknego młodzieńca, jakim był Antinous, nastręcza licznych problemów w interpretacji historycznych źródeł. Żył w II wieku, jednak większość opisów jego egzystencji pochodzi z czasów późniejszych. Odwrotnie do spodziewanej kolei rzeczy, im późniejsze są opisy życia cesarskiego faworyta, tym więcej w nich szczegółów. Przez niemożność zweryfikowania faktów mamy więc do czynienia z postacią nieledwie mityczną.

Chłopiec urodził się między 110 a 112 rokiem naszej ery w Claudiopolis, w Bitynii (tereny dzisiejszej Turcji) – na ziemiach należących do Cesarstwa Rzymskiego. Pochodził z greckiej rodziny, choć jego wygląd przekazany przez liczne rzeźby może wskazywać na niegreckie korzenie. Przypuszcza się, że chłopiec odebrał podstawową edukację, ucząc się czytać i pisać. W 123 roku cesarz Hadrian (znany adeptom łaciny m.in. z „Animula vagula, blandula”) zauważył go podczas objazdu imperium i wysłał do Rzymu, gdzie chłopiec najprawdopodobniej kontynuował edukację. Cesarz powrócił do Wiecznego Miasta w 125 roku i w ciągu następujących trzech lat Antinous stał się jego faworytem. Został członkiem świty i towarzyszył Hadrianowi w jego podróżach. Wczesne źródła wskazują na erotyczny, ale też emocjonalny charakter tej relacji. Młodzieniec miał mieć dobry wpływ na swojego cesarskiego kochanka i nie wykorzystywał swojej pozycji do celów politycznych.

Zarówno cesarz, jak i jego młody przyjaciel podzielali zamiłowanie do polowania. W 130 roku, będąc w Libii, wybrali się na lwa, który siał popłoch wśród okolicznej ludności. W czasie polowania Hadrian uratował Antinousa, by następnie zabić zwierzę. To wydarzenie zostało upamiętnione w reliefowym tondzie, będącym współcześnie częścią pełnego rzeźbiarskich i architektonicznych spoliów Łuku Konstantyna w Rzymie.

Niedługo potem, w październiku 130 roku, Antinous zginął, tonąc w Nilu. Co dokładnie się wówczas stało, pozostanie tajemnicą. Być może nie widział tego i również nie znał biegu wydarzeń sam Hadrian. Śmierć młodzieńca obrosła różnymi domysłami. Jednym z nich był ten mówiący, że został zamordowany. Trudno jednak, wobec braku politycznych ambicji Antinousa, domyślić się motywu i ewentualnych sprawców.

Źródła poświadczają, że cesarz głęboko przeżył śmierć swojego faworyta. Podjął decyzję o deifikacji Antinousa, co wiązało się z ustanowieniem oficjalnego kultu. Wiadomo o 28 poświęconych mu świątyniach, w większości skromnych architektonicznie. Na miejscu tragedii, dla upamiętnienia jej, powstało miasto Antinoopolis. Cesarz ustanowił też październikowe święto poświęcone pamięci chłopca. Jego kult rozprzestrzenił się dzięki temu, że Antinous był kiedyś człowiekiem. Nierzadko chłopcom nadawano jego imię. Hadrian zadbał o pośmiertne powielenie podobizny swojego ulubieńca. Ocenia się, że między 130 a 138 rokiem powstało 2000 posągów przedstawiających, najprawdopodobniej bazujących na zatwierdzonym przez cesarza rzeźbiarskim wzorze. Do dziś zachowało się przynajmniej 100 takich rzeźb.



Antinous z sanktuarium Magna Mater w Ostii, II w. n.e., źródło: Wikimedia Commons

124

FRANZ XAVER WINTERHALTER (1805 - 1873), przypisywany

Portret kobiety

olej/plótno, 88,5 x 67,5 cm

cena wywoławcza: 60 000 zł

estymacja: 75 000 - 85 000

OPINIE:

- opinia p. Ireny Bal z dn. 18.01.2018

Prezentowany portret kobiety łączony jest z osobą Franza Xavera Winterhaltera. Cechy stylowe i technika wykonania pracy są zgodne z oeuvre portretowym tego artysty. Mowa o braku śladów szkicu przygotowawczego na podobrazu, gładkiej warstwie dość szybko kładzonej farby (znane z jego późnych obrazów), owalnym formacie, ustawieniu modelki profilem i umieszczeniu jej na tle pejzażu. Ze znanymi portretami malarza łączy go także modelunek dłoni czy włosów – analogią może być tutaj portret Zofii z Potockich Zamoyskiej (1870, Muzeum Narodowe w Warszawie) czy Elizy Krasińskiej (1857, Muzeum Romantyzmu w Opinogórze). Połączenie postaci z pejzażem oświetlanym promieniami zachodzącego słońca stanowi nietypową cechę na tle twórczości Winterhaltera. Elegijny

charakter kompozycji dodatkowo dobitny przez żałobny, znany z polskich portretów po wdowach powstańczych strój, byłby tutaj oryginalną jakością w typie malarstwa juste milieu.

Franz Xaver Winterhalter był przedstawicielem akademickiego malarstwa portretowego wysokiego stylu. Wykształcony jako rysownik i grafik we Fryburgu i malarz w Monachium swoją karierę rozpoczął od portretowania księżąt Badenii. Uchodził za malarza koronowanych głów Europy, do jego najsłynniejszych realizacji z tego zakresu należy portret francuskiej cesarzowej Eugonii i austriackiej cesarzowej Elżbiety. Jego błyskotliwy styl malarski, bogactwo oraz przepych formuły portretowej zjednały mu sławę i powodzenie wśród arystokracji i zamożnej klienteli około połowy XIX stulecia.



125

EMIL BORATYŃSKI (1806 - 1876)

Portret kobiety

olej/ płótno, 86,5 x 60 cm
sygnowany l.d.: 'EBoratyński'

cena wywoławcza: 5 000 zł
estymacja: 8 000 - 12 000

Emil Boratyński – pod takim pseudonimem tworzył Emil Jurkiewicz. Był on barwną postacią i mistyfikatorem, działał na emigracji w czasach po powstaniu listopadowym. Jego biografia znana jest tylko fragmentarycznie. Boratyński pochodził spod Krakowa i uczył się malarstwa w Szkole Sztuk Pięknych u Józefa Brodowskiego. W latach 30. zaczął wystawiać pod pseudonimem. W brytyjskiej Royal Academy odnotowano dwa obrazy wystawione pod tym nazwiskiem. Był bon-vivantem, podającym się za arystokratę, używającym herbu

Korczak. Swoje wystawne życie dzielił między europejskie metropolie: Londyn, Paryż oraz Rzym. W końcu w 1842 roku osiadł we Florencji gdzie założył pracownię malarską. Znał się ze znakomitościami polskiego życia emigracyjnego, poetami, artystami i arystokratami. Wśród nich byli Adam Mickiewicz i Cyprian Kamil Norwid. Portretował osoby związane ze środowiskiem Hotelu Lambert. Malarz utrzymywał też kontakty z krajem, wystawiając przynajmniej trzykrotnie w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych.



126

EMIL BORATYŃSKI (1806 - 1876)

Portret mężczyzny

olej/plótno, 86 x 60 cm
sygnowany l.d.: 'EBoratyński'

cena wywoławcza: 5 000 zł
estymacja: 8 000 - 12 000

„Tu [w Rzymie] odwiedził Boratyńskiego w r. 1841 Michał Czajkowski i opublikował w 'Trzecim Maju' entuzjastyczną relację z jego pracowni; jej echo podchwyciły inne pisma polskie w kraju i na emigracji. Czajkowski przyrównuje Boratyńskiego do Van Dycka, w scenie winobrania dostrzega 'barwę żywszą jak u Rembrandta', co – przy wszechstronności talentu i szybkości pracy – doprowadziło go do konkluzji: 'On będzie założycielem szkoły polskiego malarstwa'. Odtąd krytyka obrazów Boratyńskiego z reguły przyjmuje wysokie tony”.





Henryk Hayden, „Martwa natura z fioletowym dzbanem”, 1965 r.

ART OUTLET SZTUKA DAWNA

Aukcja 5 lipca 2018, godz. 19

wystawa obiektów: 27 czerwca – 5 lipca 2018





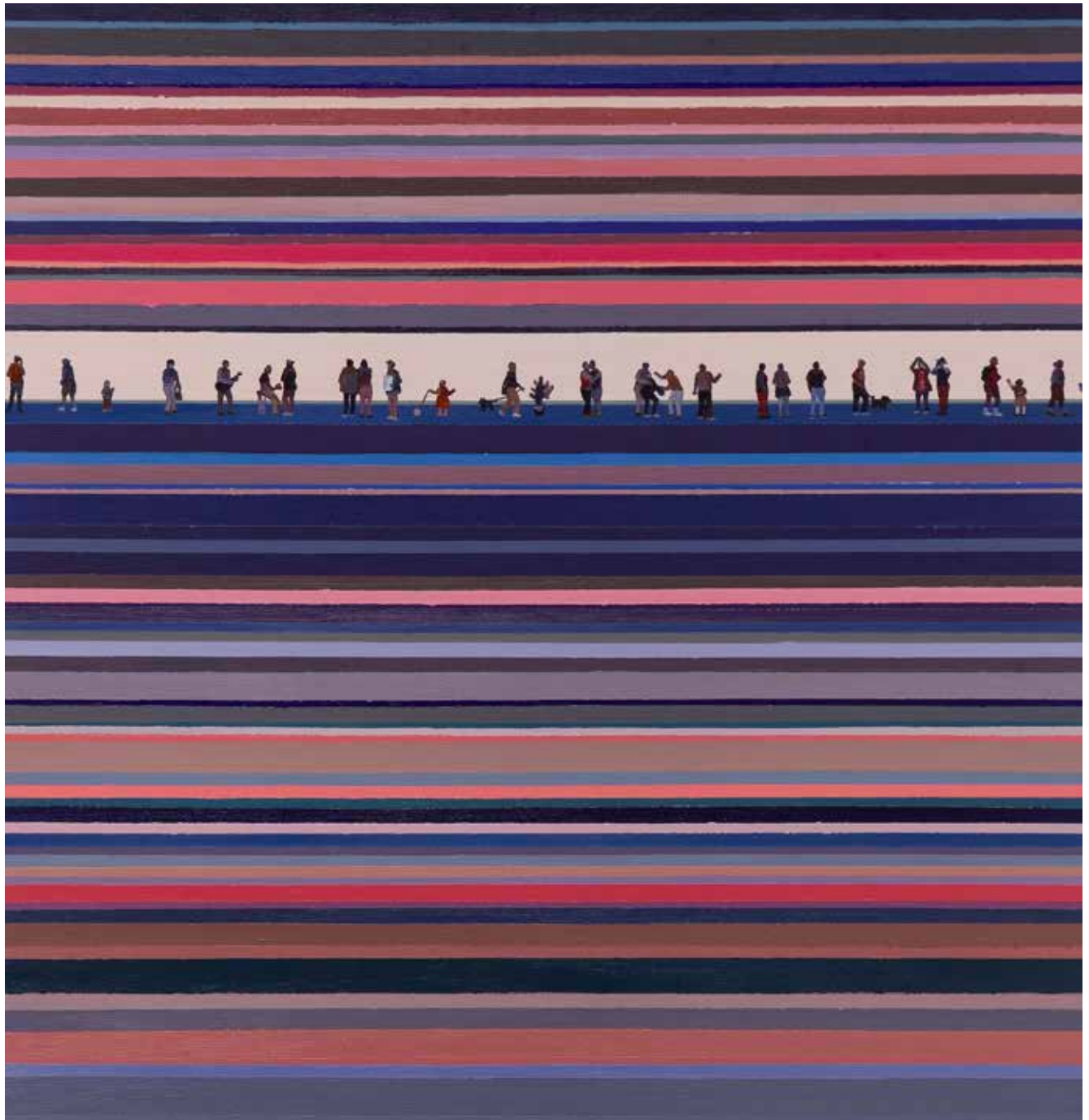
Henryk Waniek, „Kolekcja szkiców włoskich”, 1976 r.

ART OUTLET SZTUKA WSPÓŁCZESNA

Aukcja 3 lipca 2018, godz. 19

wystawa obiektów: 25 czerwca – 3 lipca 2018



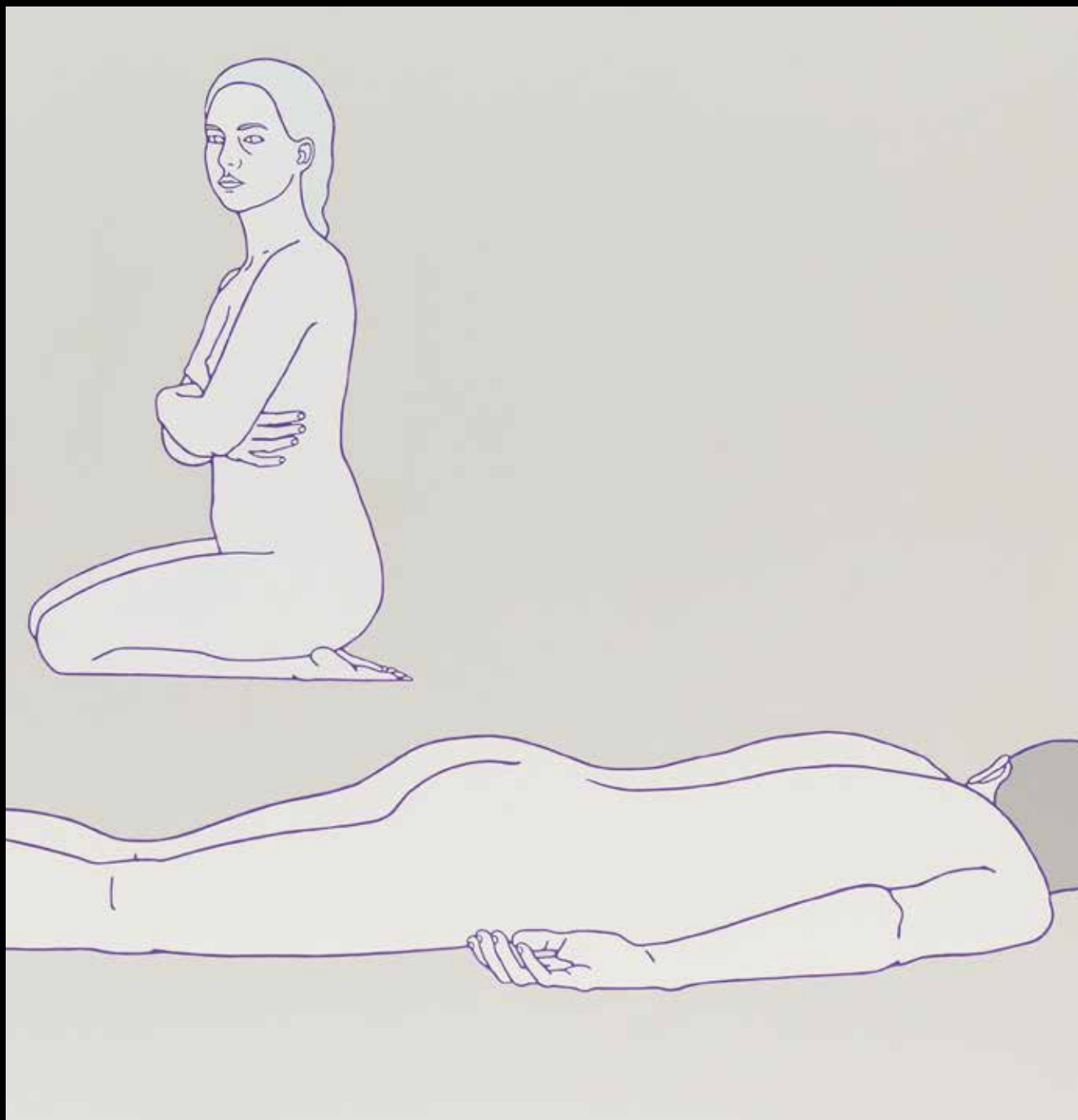


Monika Sojka, Bez tytułu, 2018 r.

MŁODA SZTUKA

Aukcja 10 lipca 2018, godz. 19
wystawa obiektów: 2 – 10 lipca 2018





Agata Bogacka, „Człowiek, którego nie było”, 2003 r.

SZTUKA WSPÓŁCZESNA NOWE POKOLENIE PO 1989

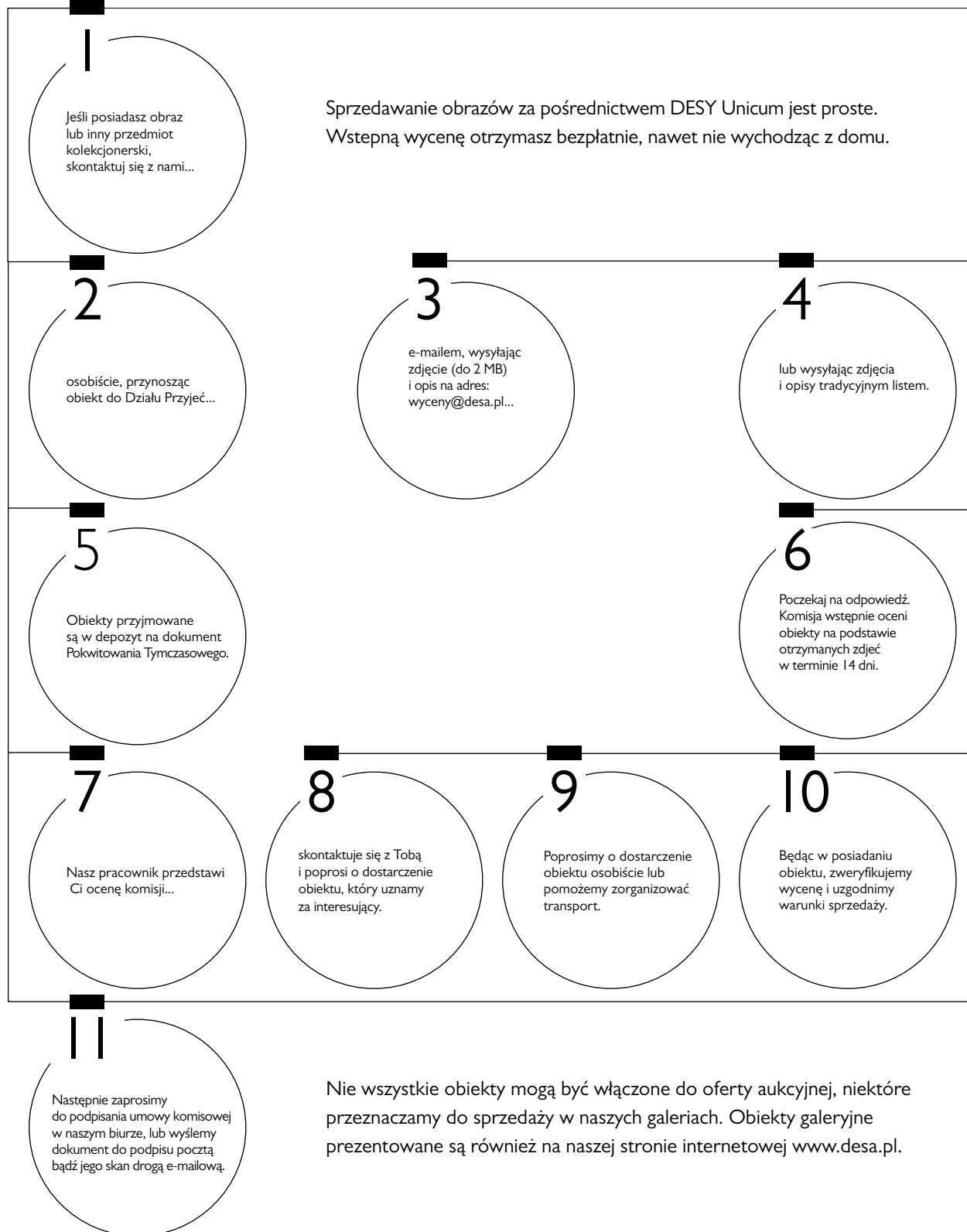
Aukcja 28 czerwca 2018, godz. 19

wystawa obiektów: 18 – 28 czerwca 2018



JAK SPRZEDAĆ OBIEKT NA AUKCJI

W DESA UNICUM? _____





Tadeusz Makowski, „Latawce” („Les cerfs-volants”), 1928 r.

SZTUKA DAWNA MODERNIZM I MIĘDZYWOJNIE

Aukcja 21 czerwca 2018, godz. 19:30

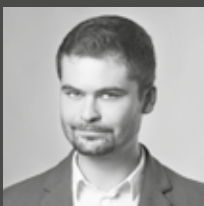
wystawa obiektów: 8 – 21 czerwca 2018





PRZYJMujemy OBIEKTY NA JESIENNE AUKCJE

SZTUKA DAWNA



PRACE NA PAPIERZE: 27 WRZEŚNIA 2018

Termin przyjmowania obiektów: do 28 SIERPNIa 2018

kontakt: Tomasz Dziewicki t.dzewicki@desa.pl , 735 298 999



GRAFIKA ARTYSTYCZNA: 9 PAŹDZIERNIKA 2018

Termin przyjmowania obiektów: do 7 WRZEŚNIA 2018

kontakt: Karolina Łuźniak-Marchlewska k.luzniak@desa.pl, 795 122 718



XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE: 18 PAŹDZIERNIKA 2018

Termin przyjmowania obiektów: do 14 WRZEŚNIA 2018

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



POLONICA, MILITARIA, BATALISTYKA: 6 LISTOPADA 2018

Termin przyjmowania obiektów: do 5 PAŹDZIERNIKA 2018

kontakt: Magdalena Kuś m.kus@desa.pl, 795 122 718



Terminy nadchodzących aukcji: www.desa.pl



PRZYJMUJEMY OBIEKTY NA JESIENNE AUKCJE

SZTUKA WSPÓŁCZESNA



PRACE NA PAPIERZE: 11 WRZEŚNIA 2018

Termin przyjmowania obiektów: do 10 SIERPNIA 2018

kontakt: Barbara Rybnikow b.rybnikow@desa.pl, 664 150 862



NOWE POKOLENIE PO 1989: 20 WRZEŚNIA 2018

Termin przyjmowania obiektów: do 20 SIERPNIA 2018

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



KLASYCY AWANGARDY PO 1945: 4 PAŹDZIERNIKA 2018

Termin przyjmowania obiektów: do 4 WRZEŚNIA 2018

kontakt: Anna Szykarczuk a.szykarczuk@desa.pl, 664 150 866



FOTOGRAFIA KOLEKCJONERSKA: 15 LISTOPADA 2018

Termin przyjmowania obiektów: do 12 PAŹDZIERNIKA 2018

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



Terminy nadchodzących aukcji: www.desa.pl

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 aukcjoner.

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

1. Cena wywoławcza

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

2. Opłata aukcyjna

Do kwoty wylicytowanej doliczamy opłatę aukcyjną. Stanowi ona część końcowej ceny obiektu i wynosi 18%. Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej, w przypadku kiedy obiekt nie został sprzedany w ramach aukcji. Kwota wylicytowana wraz z opłatą aukcyjną zawiera podatek od towarów i usług VAT. Na zakupione obiekty wystawiamy faktury VAT marża. Wystawiamy je na wyraźne życzenie klienta, najpóźniej siedem dni od daty zapłaty.

3. Estymacja

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

4. Estymacje w walutach innych niż polski złoty

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

5. Cena gwarancyjna

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

6. Transakcja warunkowa

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

7. Obiekt katalogowe

Zapewniamy fachową wycenę oraz rzetelny opis katalogowy powierzonych 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 poświęconej 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.

8. Stan obiektu

Opisy katalogowe nie prezentują pełnego stanu zachowania obiektów. Brak takiej informacji nie jest równoznaczny z tym, że obiekt jest wolny od wad i uszkodzeń. Wskazane jest zatem, aby zainteresowani zakupem konkretnego obiektu dokonali jego dokładnych oględzin na wystawie przedaukcyjnej oraz przeprowadzili konsultację z profesjonalnym konserwatorem, którego na wyraźną prośbę możemy rekomendować. Na specjalne życzenie klienta możemy dostarczyć szczegółowy raport stanu zachowania obiektu. Przygotowując taki raport, nasi pracownicy oceniają stan obiektu, biorąc pod uwagę

jego szacunkową wartość oraz charakter aukcji, w ramach której jest on wystawiony na sprzedaż. Mimo że oceny przedmiotów pod tym względem prowadzone są rzetelnie, należy pamiętać, że nasi pracownicy nie są zawodowymi konserwatorami. Jeśli obiekt sprzedawany jest w ramie, nie ponosimy odpowiedzialności za jej stan. W przypadku obiektów nieoprawionych chętnie polecimy profesjonalną pracownię oprav.

9. Wystawa obiektów aukcyjnych

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

10. Legenda

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

□ - obiekty bez ceny gwarancyjnej



↑ - obiekty, do których doliczamy opłatę wynikającą z tzw. *droit de suite*, tj. prawa twórcy i jego spadkobierców do otrzymywania wynagrodzenia z tytułu dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy dzieł. Powyższa opłata jest obliczana według poniższych stawek:

- 1) 5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale 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. 19-195 ustawy o prawach autorskich i pokrewnych z dnia 4 lutego 1994 r. z późniejszymi zmianami, zgodnie z obowiązującą w Unii Europejskiej dyrektywą 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 27 września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki. Opłata obliczana będzie z użyciem kursu dziennego NBP z dnia poprzedzającego aukcję. Opłata obliczana będzie, gdy równowartość kwoty wylicytowanej przekroczy 100 EUR.

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

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

◊ - obiekty z pozwoleniem na wywóz

11. Prenumerata katalogów

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

II. AUKCJA

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

1. Przebieg aukcji

Aukcję prowadzi aukcjoner, który wyczytuje obiekty i kolejne postąpienia, wskazuje licytujących, ogłasza zakończenie licytacji oraz wskazuje zwycięzcę. Zakończenie licytacji obiektu następuje w momencie uderzenia młotkiem przez aukcjoner. 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 aukcjonerę lub osobę przez niego wskazaną przed rozpoczęciem licytacji. Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie uczestnika aukcji niektóre spośród licytacji mogą być równolegle prowadzone w językach angielskim i niemieckim. Prośby takie powinny być składane najpóźniej godzinę przed aukcją wraz z informacją, których obiektów dotyczą. Licytacja odbywa się w tempie 60–100 obiektów na godzinę.

2. Licytacja osobista

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

3. Licytacja telefoniczna

Jeżeli nie mogą Państwo uczestniczyć w aukcji osobiście, istnieje możliwość licytacji przez telefon za pośrednictwem jednego z naszych pracowników. Klienci zainteresowani taką usługą powinni przesłać wypełniony formularz zlecenia najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Nie ponosimy odpowiedzialności za realizację zleceń dostarczonych później. Formularz zlecenia dostępny jest na ostatnich stronach katalogu, w siedzibie naszego domu aukcyjnego oraz na naszej stronie internetowej. Formularz należy przesyłać 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. Jeśli limit jest niższy niż cena gwarancyjna wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Opisana usługa jest darmowa i poufna.

5. Tabela postąpień

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

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

III. PO AUKCJI

1. Płatność

Kupujący zobowiązany jest do zapłaty należności za wycyтовane obiekty w terminie 10 dni od dnia aukcji. Przekroczenie wyznaczonego terminu grozi naliczeniem odsetek ustawowych za okres opóźnienia w zapłacie. Akceptujemy płatność w gotówce, kartami płatniczymi (MasterCard, VISA) oraz przelewem bankowym na konto:

Bank Pekao S.A. 27 1240 6292 1111 0010 6772 6449, SWIFT PKOP PL PW

W tytule prosimy wpisać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.

2. Płatność w walutach innych niż polski złoty

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

4. Reklamacje

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

5. Odbiór zakupionego obiektu

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

6. Transport i przesyłka

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

7. Pozwolenie na eksport

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

8. Zagrożone gatunki

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

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

I. WPROWADZENIE

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

a) w WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i WARUNKACH POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI,

b) w innych informacjach podanych w pozostałych częściach katalogu aukcyjnego, szczególnie w PRZEWODNIKU DLA KLIENTA,

c) w dodatkach do katalogu aukcyjnego lub innych materiałach udostępnionych przez DESA Unicum na sali aukcyjnej. W każdym przypadku zmiana warunków może nastąpić poprzez stosowny akcesoryjny błąd ogłoszenie podane do wiadomości przez aukcyjnego 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 AUKCYJ

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. Aukcyjnie nie akceptuje zlecenia licytacji, w którym nie ma wskazanej maksymalnej kwoty, do której DESA Unicum może zrealizować zlecenie. DESA Unicum doloży starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeśli limit podany przez licytującego jest niższy niż cena gwarancyjna, a stanowi jednocześnie najwyższą ofertę, wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Wszystkie zlecenia licytacji wraz z fotokopią dokumentu tożsamości umożliwiającym weryfikację danych osobowych powinny być przesłane (pocztą, faxem bądź e-mailem) albo dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane.

3) Od osób zainteresowanych licytacją przez telefon wymaga się zgłoszenia chęci licytacji telefonicznej poprzez wypełnienie formularza „zlecenie licytacji”, dostępnego w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub w siedzibie DESA Unicum. Wszystkie zlecenia licytacji powinny być przesłane (pocztą, faxem, mailem) lub dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Wymaga się również przesłania fotokopii dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych osobowych. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane. Licytacja telefoniczna może być nagrywana, złożenie zlecenia jest równoznaczne z wyrażeniem zgody na nagrywanie rozmowy telefonicznej. Na wypadek trudności z połączeniem telefonicznym licytujący może określić na zleceniu limit, do którego pracownik domu aukcyjnego będzie licytował pomimo braku połączenia. Jeśli żaden limit nie jest określony na zleceniu, pracownik domu aukcyjnego uznaje w takim wypadku, że klient oferuje przynajmniej cenę wywoławczą.

4) Podczas licytacji, zarówno osobistej, telefonicznej, jak i za pośrednictwem pracownika DESA Unicum, licytujący bierze osobistą odpowiedzialność za zapłatę za wylicytowane obiekty, co opisane jest dokładniej w paragrafie 3 punkcie 5 poniżej, chyba że przed rozpoczęciem aukcji zostało wyraźnie uzgodnione na piśmie z DESA Unicum, że oferent jest pełnomocnikiem zidentyfikowanej osoby trzeciej akceptowanej przez DESA Unicum.

5) Usługa licytacji na podstawie zlecenia licytacji nie podlega żadnej opłacie. DESA Unicum zobowiązuje się dochować należytej staranności w realizacji zleceń, jednak nie ponosi odpowiedzialności za niezrealizowanie takich ofert, chyba że wina za brak realizacji zlecenia leży wyłącznie po stronie DESA Unicum.

4. PRZEBIEG AUKCYJ

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) Aukcyjnie 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 aukcyjnie może podjąć wszelkie działania, które uzna za stosowne i racjonalne. Jeżeli jakkolwiek spór co do wyniku licytacji powstanie po aukcji, wynik sprzedaży w ramach aukcji uznaje się za ostateczny.

3) Aukcyjnie rozpoczyna licytację i decyduje o wysokości kolejnych postąpień. W celu osiągnięcia ceny gwarancyjnej obiektu aukcyjnie i pracownicy DESA Unicum mogą składać w toku licytacji oferty w imieniu komitenta bez wskazania, że czyni to w imieniu komitenta, bądź to przez składanie następujących po sobie ofert licytacyjnych, bądź też oferty w odpowiedzi na oferty składane przez innych oferentów. Jeżeli nie ma żadnych ofert na dany obiekt, aukcyjnie może uznać przedmiot za niesprzedany.

4) Ceny na aukcji podawane są w polskich złotych i w tej walucie powinna być dokonana płatność. W odpowiedzi na potrzeby klientów zagranicznych estymacje w katalogu aukcyjnym mogą być podawane także w euro, funtach brytyjskich i dolarach amerykańskich, odzwierciedlając w przybliżeniu cenę przy obecnym kursie waluty. Stosownie do tego estymacje podawane w euro, funtach brytyjskich i dolarach amerykańskich mają charakter wyłącznie orientacyjny.

5) Licytujący, który zaakceptował najwyższą kwotę zaakceptowaną przez aukcyjnego, jest zwycięzcą licytacji. Uderzenie młotkiem przez aukcyjnego oznacza akceptację najwyższej oferty i zawarcie umowy sprzedaży między DESA Unicum a kupującym. Ryzyko i odpowiedzialność za obiekt przechodzący na własność kupującego opisane zostały w paragrafie 6 poniżej.

6) Każda poaukcyjna sprzedaż obiektów oferowanych na aukcji podlega również WARUNKOM SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ oraz WARUNKOM POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI.

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

1) Do kwoty wylicytowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi część końcowej ceny obiektu i wynosi 18%. Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.

2) Do kwoty wylicytowanej mogą zostać doliczone inne podatki i opłaty, jeśli w katalogu zaznaczone to zostało odpowiednimi oznaczeniami (patrz: paragraf 1 punkt 10 "Przewodnika dla klienta": "Legenda").

3) Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiścić należność w terminie 10 dni od daty aukcji, niezależnie od uzyskania pozwolenia na eksport czy innych pozwoleń. Opłaty mają być uiszczone w polskich złotych gotówką, kartą lub przelewem bankowym:

a) DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA

b) DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto

Bank Pekao SA, 27 1240 6292 1111 0010 6772 6449, SWIFT PKOP PL PW

W tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.

4) Własność zakupionego obiektu nie przejdzie na kupującego, dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt, w tym opłaty aukcyjnej. DESA Unicum nie jest zobowiązana do przekazania obiektu kupującemu do chwili przeniesienia własności obiektu na kupującego. Wcześniej niż przekazanie obiektu kupującemu nie jest równoznaczne z przeniesieniem prawa własności obiektu na kupującego ani zwolnieniem z obowiązku zapłaty przez niego ceny nabycia.

6. ODBIÓR ZAKUPU

1) Odbiór wylicytowanych obiektów jest możliwy po dokonaniu wpłaty pełnej ceny nabycia oraz uregulowaniu innych płatności wobec DESA Unicum i spółek powiązanych. Jak tylko nabywca spełni wszystkie wymagania, powinien skontaktować się ze swoim doradcą klienta DESA Unicum lub z działem sprzedaży pod numerem tel. 22 584 95 32, aby umówić się na odbiór obiektu.

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

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

7. BRAK PŁATNOŚCI

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

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

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

W związku ze świadczonymi usługami oraz wymogami prawnymi związanymi z przeprowadzeniem aukcji DESA Unicum może wymagać od klientów podania danych osobowych lub w niektórych przypadkach (np. w celu sprawdzenia wypłacalności, poświadczenia tożsamości klienta lub w celu uniknięcia fałszerstwa) pozyskać dane o kliencie od osób trzecich. DESA Unicum może również wykorzystywać dane osobowe dostarczone przez klienta w celach marketingowych, dostarczając materiały o produktach, usługach bądź wydarzeniach organizowanych przez DESA Unicum oraz spółki powiązane. Zgadzając się na WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i podając dane osobowe, klient zgadza 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 22 584 95 32.

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

- DESA Unicum wyłącza wszelkie gwarancje inne niż WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI w najszerszym zakresie dopuszczalnym prawem.
- Z zastrzeżeniem punktu 5 w paragrafie 9 całkowita odpowiedzialność DESA Unicum będzie ograniczona wyłącznie do ceny nabycia zapłaconej przez kupującego.
- DESA Unicum nie jest odpowiedzialna za pomyłki słowne czy na piśmie w informacjach podanych

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

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

- Desa UNICUM udziela gwarancji autentyczności obiektu jedynie bezpośredniemu nabywcy obiektu (konsumentowi). Powyższa gwarancja nie obejmuje:
 - kolejnych właścicieli obiektu, włączając w to osoby, które nabyły od bezpośredniego nabywcy obiekt odpłatnie, w drodze darowizny lub dziedziczenia;
 - obiekty, co do którego trwa spór o autorstwo;
 - obiekty, 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”;
 - obiekty 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

klientom oraz nie ponosi odpowiedzialności wobec żadnego licytującego za błędy w trakcie prowadzonej aukcji lub popełnione w innym zakresie związanym ze sprzedażą obiektu.

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

10. PRAWA AUTORSKIE

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

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

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

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

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

- ustawy z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. Nr 162 poz. 1568, z późn. zm.) – wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz,
- ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz. U. z 1997 r. Nr 5, poz. 24, z późn. zm.) – muzea rejestrowane mają prawo pierwokupu zabytków bezpośrednio na aukcji za kwotę wylicytowaną powiększoną o opłatę aukcyjną,
- ustawy z dnia 16 listopada 2000 r. o przeciwdziałaniu wprowadzaniu do obrotu finansowego wartości majątkowych pochodzących z nielegalnych lub nieujawnionych źródeł oraz o przeciwdziałaniu finansowaniu terroryzmu (Dz. U. z 2000r. Nr 116, poz. 1216 z późn. zm.) – Dom Aukcyjny jest zobowiązany do zbierania danych osobowych nabywców dokonujących transakcji w kwocie powyżej 15 000 euro.

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

- obiekty, którego określenie autorstwa było zgodne z ogólnie przyjętą opinią specjalistów, uczonych i innych ekspertów;
- obiekty, w przypadku którego podana w katalogu roczna data powstania różni się od faktycznej o mniej niż 15 lat;
- obiekty, w przypadku którego w datowaniu pojawiło się prawidłowe określenie stulecia, natomiast nieprawidłowe określenie części tego stulecia (połowy lub ćwierci);
- obiekty 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;
- obiekty, 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.

ZLECENIE LICYTACJI

Sztuka Dawna. Malarstwo XIX wieku • 546ASD201 • Aukcja 21 czerwca 2018 r.

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

Zlecenie licytacji z limitem Zlecenie telefoniczne

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

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

Imię i nazwisko _____

Dowód osobisty (seria i numer) _____

NIP (dla firm) _____

Adres: ulica _____

nr domu _____

nr mieszkania _____

Miasto _____

Kod pocztowy _____

Adres e-mail _____

Telefon / faks _____

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

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

Należność za zakupiony obiekt

Wpłace na konto bankowe Banku Pekao S.A. 27 1240 6292 1111 0010 6772 6449

Wpłace 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, fax 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 Wyział Gospodarczy KRS0000718495.

tel. 22 163 67 00, fax 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 przysyłania na wskazane przeze mnie adresy korespondencyjne materiałów promocyjnych, informacji handlowych o obiektach i usługach świadczonych przez Desa Unicum.

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

Wyrażam zgodę na otrzymywanie od Desa Unicum informacji handlowej drogą elektroniczną.

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

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

WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

• Zgadzam się na przetwarzanie moich danych osobowych przez spółkę Desa Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie, ul. 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 telefoniczny +48 22 163 66 00 lub poprzez korespondencję elektroniczną pod adresem 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 i prawach pokrewnych, wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy utworu (tzw. double-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



„WOJCIECH FANGOR. COLOR AND SPACE”

Wydawnictwo Skira przygotowało niespodziankę dla fanów twórczości Wojciecha Fangora. Ponad 200-stronicowy album „Wojciech Fangor. Color and Space” prezentuje twórczość artysty na przestrzeni połowy wieku. W albumie znalazł się wstęp autorstwa Magdaleny Dabrowski, kalendarium z życia artysty

wzbogacone o nigdy niepublikowany materiał archiwalny oraz szereg wysokiej jakości reprodukcji prac malarskich. Wydanie w języku angielskim.

Wydawnictwo: Skira

Cena: 169 zł











Cena 39 zł (z 5% VAT)

DESA.PL

UL. PIĘKNA 1A

00-477 WARSZAWA

TEL: 22 163 66 00

E-MAIL: BIURO@DESA.PL