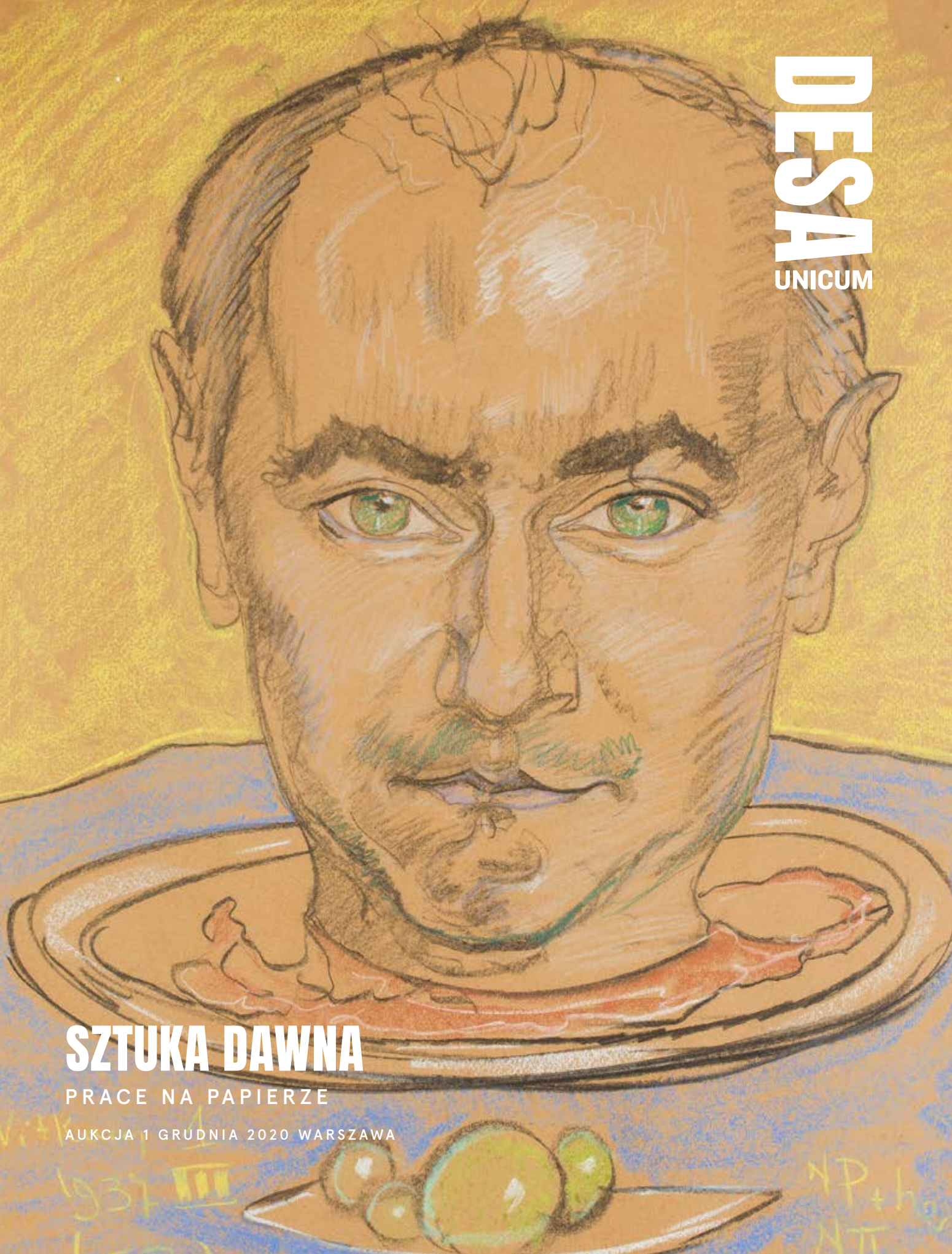


DESA
UNICUM



SZTUKA DAWNA

PRACE NA PAPIERZE

AUKCJA 1 GRUDNIA 2020 WARSZAWA



1937 III
1500

NP+h
NT



SZTUKA DAWNA

PRACE NA PAPIERZE

AUKCJA 1 GRUDNIA 2020

CZAS AUKCJI

1 grudnia 2020 (wtorek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

24 listopada – 1 grudnia 2020
poniedziałek – piątek, 11:00 - 19:00
sobota, 11:00 – 16:00

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum
ul. Piękna 1a, Warszawa

KOORDYNATORZY

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

Karolina Ciesielska
tel: 22 163 67 12, 668 135 447
k.ciesielska@desa.pl

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



J. J. ...
1891
1/2 10 1/2
1/2 2 1/2
1/2 1/2
1/2 1/2

ZARZĄD DESA UNICUM



**JULIUSZ
WINDORBSKI**
Prezes Zarządu



**JAN
KOSZUTSKI**
Wiceprezes Zarządu



**MAŁGORZATA
KULMA**
Główna Księgową



**IZA
RUSINIAK**
Dyrektor Departamentu
Projektów Aukcyjnych



**AGATA
SZKUP**
Dyrektor Departamentu
Sprzedaży

SEKRETARIAT ZARZĄDU

tel. 22 163 66 65
biuro@desa.pl

DZIAŁ MARKETINGU

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

PUBLIC RELATIONS

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

DZIAŁ HR

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

DZIAŁ KSIĘGOWOŚCI

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

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

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

DZIAŁ FINANSOWY

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

DZIAŁ PRAWNY

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

DZIAŁ LOGISTYCZNY

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

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

DZIAŁ IT

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

KONTA BANKOWE

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

DESA UNICUM SA

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

Okładka front poz. 10 Stanisław Ignacy Witkiewicz / Witkacy, Kazimierz Duch (głowa na talerzu), 1937 **Okładka II** poz. 15 Zofia Stryjeńska, Podhalański grajek **strona 2** poz. 19 Artur Grottger, Portret narzeczonej artysty Wandy Monné, 1866 **strona 6-7** poz. 25 Feliks Michał Wygrzywański, Autoportret z papierosem **strona 8-9** poz. 17 Julian Fałat, Odwrót wojsk Napoleona nad Berezyną, 1895, **strona 10-11** poz. 12 Rafał Malczewski, Widok na Giewont, 1936 **Okładka tył** poz. 27 Eugeniusz Zak, "Głowa mniszki", 1912-1913 **tytuł aukcji** Sztuka Dawna. Prace na papierze 1 grudnia 2020 **ISBN** 978-83-66734-15-9 **kod aukcji** 822APP087 **konceptcja graficzna** Monika Wojnarowska **opracowanie graficzne** Arkadiusz Kowalski **zdjęcia** Marcin Koniak, Paweł Bobrowski **prenumerata katalogów** prenumerata@desa.pl **druk** ArtDruk Kobyłka

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH

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

wyceny biżuterii: tel. 795 122 718, biżuteria@desa.pl, środa 14: 00 – 18:00



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



**MAJA
MAZURKIEWICZ-ELGUT**
Asystent
Sztuka Młoda i Najnowsza
m.mazurkiewicz@desa.pl
538 522 885

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



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



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



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



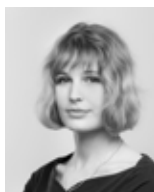
KAROLINA CIEŚIELSKA-SOPIŃSKA
Doradca Klienta
k.ciesielska@desa.pl
22 163 67 12
668 135 447



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



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



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



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



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



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



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



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

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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



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



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



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



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



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



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

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

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



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



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



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



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

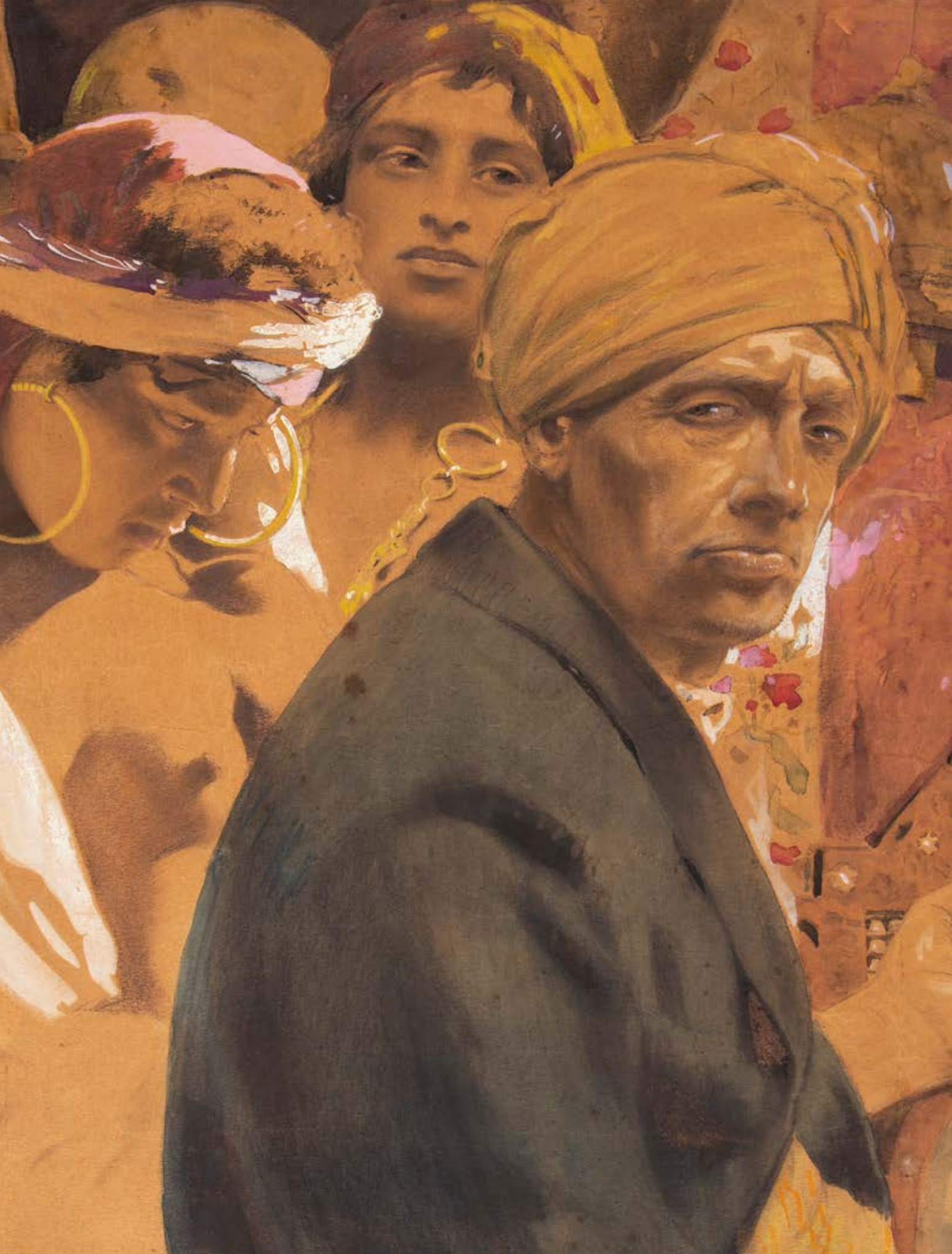


MARLENA TALUNAS
Fotoedytor
m.talunas@desa.pl
22 163 66 75
795 122 717



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

DZIAŁ FOTOGRAFICZNY



INDEKS

- Augustynowicz Aleksander 14
- Batycki Adam 67
- Berezowska Maja 74 - 75
- Błoński Stanisław 42
- Borowski Waclaw 31 - 33
- Brzeski Janusz Maria 90
- Cybis Bolesław 30, 94-95
- Czechowski Leon 79 - 81
- Dąbrowski Henryk 71
- Dobrowolski Odo 63
- Eleszkiewicz Stanisław 56
- Epstein Henryk 52 - 53
- Fałat Julian 16 - 18
- Filipkiewicz Stefan 44 - 45
- Gieryski Aleksander 24
- Grott Teodor 38
- Grottger Artur 19
- Guranowski Józef 68
- Hassenberg Irena 51
- Iwan Friedrich 43
- Kidoń Józef 72 - 73
- Kopystyński Stanisław 57 - 58
- Krynicky Nikifor 1 - 7
- Malczewski Rafał 12 - 13
- Markowicz Artur 49
- Matejko Jan 8 - 9
- Michałowski Piotr 22 - 23
- Mierzejewski Jacek 29
- Miller Karol 78
- Muter Mela 26
- Noakowski Stanisław 61
- Olpiński Kazimierz Jan 82 - 84
- Pawlikowska Aniela (Lela) 20
- Peske Jean 54
- Pieniążek Józef 59 - 60
- Poustochkine Bazyl 85 - 86
- Radzikowski Walery Eljasz 77
- Rapacki Józef 69
- Roszkowska Teresa 47 - 48
- Rybkowski Tadeusz 70
- Sichulski Kazimierz 40 - 41
- Sonnewend Stefan 76
- Stachowicz Władysław 62
- Stryjeńska Zofia 15
- Szancer Jan 88 - 89
- Szczerbiński Mieczysław 87
- Szpinger Zygmunt 55
- Trusz Iwan 46
- Uniechowski Antoni 91 - 93
- Uziembło Henryk 39
- Weiss Wojciech 64 - 66
- Witkiewicz Stanisław Ignacy (Witkacy) 10 - 11
- Wyczółkowski Leon 21
- Wygrzywalski Feliks Michał 25
- Wyspiański Stanisław 34 - 37
- Zak Eugeniusz 27
- Zawadzki Stanisław 28
- Zucker Jakub 50











1 †

NIKIFOR KRYNICKI

1895-1968

Widok na rynek, lata 30. XX w.

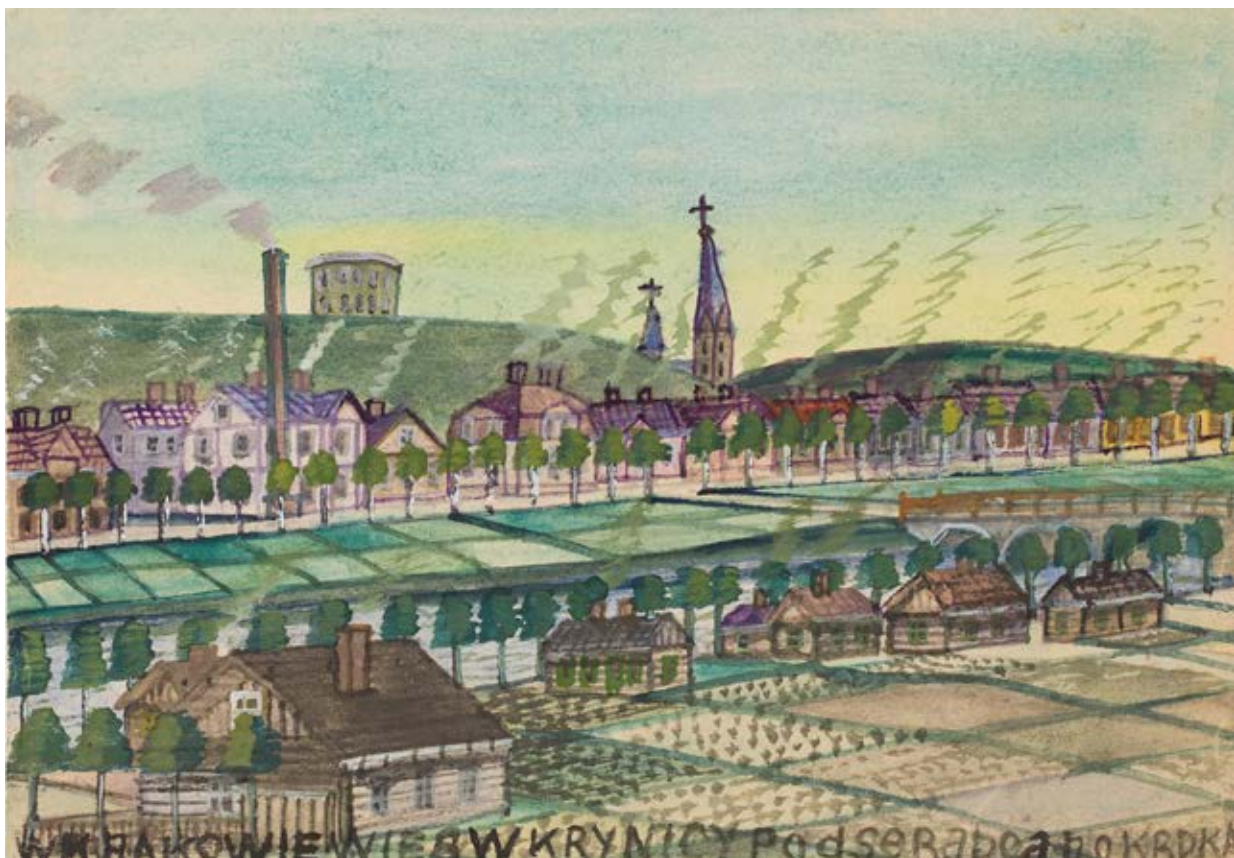
akwarela, ołówek/papier, 17,5 x 25 cm

opis autorski u dołu: 'BRZESÓW WIEŚMIASTOKRAKOWSKI WILLA'

estymacja:

7 000 - 12 000 PLN

1 600 - 2 700 EUR



2 †

NIKIFOR KRYNICKI

1895-1968

Pejzaż miejski, lata 20. XX w.

akwarela/papier, 18,5 x 27 cm

opis autorski u dołu: 'WKRAKOWIEWIESWKRYNICYPodSeRabcanoKRDKA'

estymacja:

7 000 - 12 000 PLN

1 600 - 2 700 EUR

3 †

NIKIFOR KRYNICKI

1895-1968

Architektura fantastyczna z motywem dworca kolejowego, około 1926

akwarela, ołówek/papier, 20 x 16,5 cm

opisany autorsko u góry: 'CNARCE+ MIASTOPASTSOWAKOLOWA'

opisany l.d.: 'P.K.P | KOLEJOW' oraz p.d.: 'CWNRBŁBY' | 'POWIAT'

na odwrociu opis w języku rosyjskim z datą 1926

estymacja:

18 000 - 28 000 PLN

4 000 - 6 300 EUR

„Zawsze wobec Nikiforów mówię sobie – jaki świat jest tajemniczo piękny, ile oblicz posiada natura, oblicz może całkowicie nieznanych, które ludzkości ukażą artyści, którzy przyjdą po nas.

Jakże mi żal, że nie zobaczę wszystkiego, co kiedyś będzie stworzone. Wrażenie inności motywuje tu świadomość, że sztuka ta jest kwiatem i wyrazem światopoglądu całkowicie nam, inteligentom, niedostępnego. Niezmierzone bogactwa, odkryte w twórczości niedoważonego żebraka, którego gotowi bylibyśmy posądzać o wielką szarość wewnętrzną. Sztuka jest przejawem życia pewnych warstw duszy. Jakież musi być tajemne życie duszy, nazwanej przez nas prymitywną, skoro z niej powstają arcydzieła?”

Jerzy Wolff, 1938

GNARCE MIASTOPIASOWAKOLELOWA



P.K.P.

TOLEJOWNIA

CYRBYL

POWIAT

4 †

NIKIFOR KRYNICKI

1895-1968

Architektura fantastyczna, lata 20. XX w.

akwarela/papier, 30,5 x 25 cm

opis autorski u dołu: 'PENAOW KOC OŁ. ATRAOWA'

na odwrociu opisany: 'NIKIFOR' oraz opis w języku rosyjskim

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 000 - 6 300 EUR

„Dziwność ich spowodowana jest abstrakcyjnością jego malarskiego podejścia, ale abstrakcyjność ta nie ma nic wspólnego z nierealnością, jego świat jest zawsze najzupełniej konkretny, jest to tylko konieczne oderwanie się od przedmiotu jako punktu wyjścia po to, by przedmiot odtworzyć poprzez malarstwo. Te fioletowe domy, te nieba, o których, zdawałoby się, filozofom się nie śniło, tak są realne, że można by oznaczyć nie tylko miesiąc, ale godzinę malowania pejzażu z pełną dokładnością. Mało jest pejzażystów, którzy by naturę tak głęboko, tak od wewnątrz, pojęli, zachód słońca urasta tutaj do potęgi symbolu i wydaje się nam, że obcujemy tutaj jakby z najgłębszą treścią, z istotą letniej zorzy wieczornej”.

Jerzy Wolff, 1938



MIASTA WYŚNIONE NIKIFORA Z KRYNICY





Nikifor podczas pracy, lata 60. XX w., źródło: Wikimedia Commons



Nikifor podczas pracy, lata 60. XX w., źródło: Wikimedia Commons

„Ze względu na wyjątkowe wartości artystyczne i estetyczne dzieł Nikifora, uznajemy go za malarza, bez przymiotnika: ludowy, amator, dyktant, zwłaszcza obecnie, gdy wykształcenie artysty i jego biegłość akademicka są bez większego znaczenia”. W taki sposób Epifaniusz Drowniak, znany jako Nikifor, został opisany w Polskim Słowniku Biograficznym. Opis ten w idealny sposób wyróżnia fenomen artysty z Krynicy na tle szerokiego spektrum sztuki ludowej. Mimo tego, że był samoukiem, został niewątpliwie obdarzony nadzwyczajnym talentem malarskim. Krytycy zajmujący się jego twórczością pisali o jego „fenomenalnej intuicji malarskiej”, pozwalającej na bezbłędne opanowanie perspektywy i idealne wycucie koloru. „Twórczość Nikifora wymyka się wszelkim porządkującym zaszeregowaniom. Umownie ten rodzaj samorodnego malarstwa nazywamy 'naiwnym', ale akurat w odniesieniu do sztuki Nikifora to określenie jest nieadekwatne. Sztuka Nikifora jest wyrafinowana i szczegółowo perfekcyjna. Musimy 'studiować' Nikifora. Oglądać wielokrotnie jego obrazy, żeby próbować zrozumieć zawartą w nich treść i symbolikę. By dojść do przekonania, że nigdy nie pojmniemy do końca tych, czasem na pozór banalnych malunków” (Zbigniew Wolanin, [w:] Nikifor, Olszanica 2000, s. 19).

Matejko z Krynicy z upodobaniem powracał do pewnych tematów. Za najlepszy okres w twórczości Nikifora uważa się lata międzywojenne. W tym czasie w oeuvre Nikifora wyróżnia się cykl architektury fantastycznej. Precyzyjnie wyrysowane budowle o manierystycznych elementach zostały prawdopodobnie zaczerpnięte z francuskich publikacji, które artysta miał w swej skrzyni. „Przypuszcza się, że właśnie te wzorniki, ukazujące rozmaite typy współczesnych budowli europejskich, zainspirowały Nikifora do tworzenia architektury fantastycznych. Pierwsze prace z tego cyklu – jednego z najbardziej cenionych – datowane są na połowę lat 20. XX wieku. Wizje Nikifora zachwycają nie tylko niemal baśniową

pomysłowością, ale niezwykłą konsekwencją w budowaniu kompozycji, znakomitą wycuciem proporcji. W widokach pojedynczych budowli zwraca uwagę precyzja w kształtowaniu schematu konstrukcji budynku, podkreślenie ważności poszczególnych elementów nośnych, umiejętność rozbudowywania fasad z zachowaniem właściwych proporcji. Jednocześnie widać wielkie przywiązanie do 'drobiazgów' – profili okiennych, odrzwi, drobnych elementów dekoracyjnych” (Barbara Banaś, Nikifor, Warszawa 2006, s. 41).

Prezentowana w katalogu „Architektura fantastyczna” jest dziełem absolutnie unikatowym ze względu na sakralny charakter przedstawionej budowli. Zachowane prace z lat. 20 pokazują w znakomitej większości motywy architektury świeckiej – ratusze czy wille na szczytach, których widnieją sylwetki samego artysty czy postaci kuracjuszy. W tym przypadku Nikifor stworzył niesamowitą wariację na temat bryły kościelnej – z zachwycającą dbałością o wręcz koronkowe detale. Istotnym elementem prezentowanej architektonicznej kompozycji jest konstrukcja przedstawienia bez wyrysowania perspektywy – zabieg charakterystyczny dla najważniejszego okresu twórczości Nikifora przypadającego na okres międzywojnia.

Równie unikatową i wyjątkową pracą jest prezentowana w katalogu „Architektura fantastyczna z motywem dworca kolejowego”. Cykl prac poświęcony stacyjom uznawany jest za szczytowe osiągnięcie w twórczości artysty, a oferowana praca jest niespotykaną fuzją fantastycznych kreacji z wielkim tematem prac Nikifora. Artysta wykreował niezwykłą wizję stacji kolejowej, łącząc konstrukcje zarówno miejskich, sakralnych czy urzędowych gmachów, urozmaicając bryłę o fantazyjne kopuły. Niesamowite jest również rozwiązanie sklepienia o łukowatym wykroju, przez które biegają pieczołowicie wykreślone linie torów kolejowych.



5 †

NIKIFOR KRYNICKI

1895-1968

Nikifor przemawiający, lata 30. XX w.

akwarela, otówek/papier, 37,5 x 27,5 cm

opis autorski u dołu: 'PAMNTKAZMIASTOWILLAPENSJOWAT'

estymacja:

12 000 - 18 000 PLN

2 700 - 4 000 EUR



6 †

NIKIFOR KRYNICKI

1895-1968

Autoportret, lata 30. XX w.

akwarela, ołówek/papier, 36 x 23 cm

opis autorski u dołu: KREBNOWMIASTOWILLAPTYNAYAK

estymacja:

12 000 - 18 000 PLN

2 700 - 4 000 EUR

7 †

NIKIFOR KRYNICKI

1895-1968

Synagoga, lata 30. XX w.

akwarela, ołówek/papier, 30,5 x 22 cm

opis autorski u dołu: 'POWIWTASTOWMIASTOWILLAPOAIX'

estymacja:

12 000 - 18 000 PLN

2 700 - 4 000 EUR

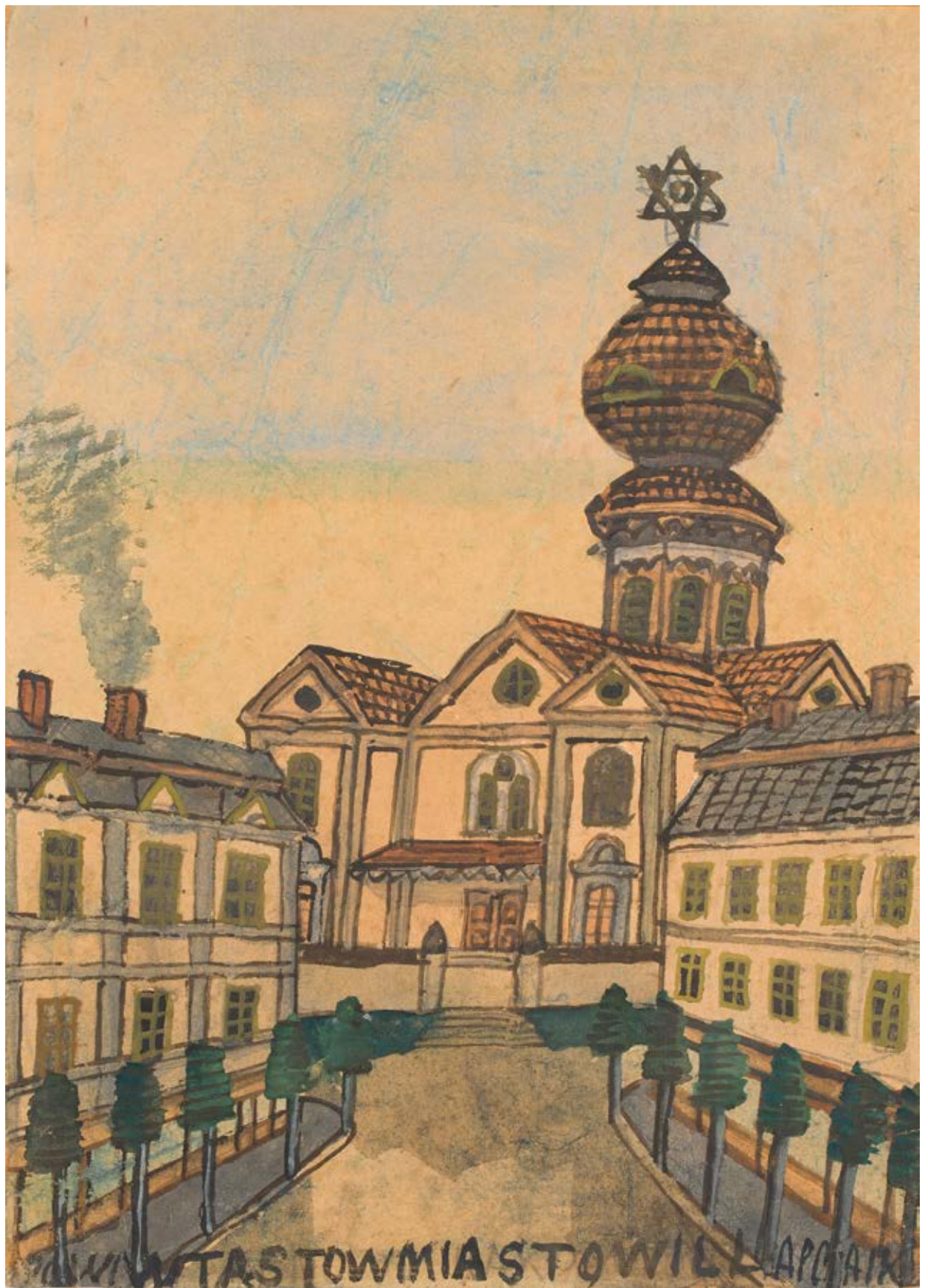
„(...) w blaszanym pogiętym pudełku
mieszkają okruchy tęczy
barwne kamyki
z których Pan Bóg
zrobił mozaikę ziemi

kawałek burzy
kawałek liścia
kawałek wody

pędzelkiem wyleniałym
jak mysi ogonek
dotyka się delikatnie
kamyków świata

przedtem
trzeba pędzel poruszyć
to znaczy poślinić (...)”

Zbigniew Herbert, Nikifor (fragment)



WYKONANIE W MIASTOWIE WILNIE

8

JAN MATEJKO

1838-1893

Dwa współprawne rysunki - "Ubiory w Polsce" oraz "Elżbieta z Pileckich Granowska"

ołówek/papier, 12,6 x 10 cm (wymiar każdej pracy)

rysunek po prawej sygnowany monogramem wiązany p.d.: 'JM.'

opisane u dołu i w kompozycji, na odwrociu orzeczenie dr. Kazimierza Buczkowskiego

oraz dr. Edwarda Łepkowskiego

1) opisany śr.d.: „Ubiory w Polsce”

2) opisany śr.d.: 'Elżbieta Pilecka z Granowskich | 3cia żona Jagiełły JM (nieczytelnie)'

estymacja:

32 000 - 42 000 PLN

7 200 - 9 400 EUR

OPINIE:

opinia dr. Kazimierza Buczkowskiego

oraz dr. Edwarda Łepkowskiego z dn. 7 października 1950 roku

„Ubiory są [...] niewyczerpaną kopalnią materiałów dla przyszłych malarzy; są najzupełniejszym i najgruntowniejszym studium całej jednej strony obyczajowego życia, a prócz tego są zdumiewające z dwóch powodów. Pierwszy: skąd, jakim sposobem ten człowiek tak młody mógł dokonać tej pracy z taką głęboką nauką. A drugi, że oprócz ubiorów są tam i ludzie. To nie obojętne figurki z dziennika mód; to typy, to ludzie, z których każdy ma swoją fizjognomię, swoje życie i każdy wyraźnie do swego wieku należy”.

Stanisław Tarnowski, 1897



9

JAN MATEJKO

1838-1893

"**Xiążę Radziwiłł Rudobrody**", 1867

ołówki/papier, 21 x 17 cm

sygnowany monogramem wiązonym i datowany p.d.: 'JM. | 1867 r.p.'

opisany l.d.: 'Xiążę Radziwiłł Rudobrody | magnat polski czasy Batorowskie'

na odwrociu orzeczenie dr. Kazimierza Buczkowskiego oraz dr. Edwarda Łepkowskiego

estymacja:

22 000 - 30 000 PLN

4 900 - 6 700 EUR

OPINIE:

opinia dr. Kazimierza Buczkowskiego

oraz dr. Edwarda Łepkowskiego z dn. 7 października 1950 roku

Poznanie rysunków i dzieł szkicowych daje możliwość głębszego poznania i wnikięcia w istotę twórczości mistrza malarstwa historycznego – Jana Matejki. Za pośrednictwem rysunków możliwe jest wyjaśnienie różnorodnych problemów formalnych i tematycznych olejnych obrazów mistrza. O rysunkowej pasji Jana Matejki najlepiej świadczy „Skarbczyk” bądź „Słownik”, czyli teka różnorodnych rysunków, które artysta pieczołowicie przechowywał i powiększał przez blisko pięćdziesiąt lat. Mistrz malarstwa historycznego czerpał z nich niejednokrotnie wzory do odtwarzania realiów historycznych w realizacjach olejnych.

Niekiedy po wielu latach wysnuwał inspirację do nowego obrazu na podstawie rysunków ze „Skarbczyka”. To właśnie ołówkowe szkice tworzą znakomitą część oeuvre Jana Matejki. Szkicowe studia pozwalają na poznanie drogi wiodącej mistrza od koncepcji obrazu do jego realizacji i jednocześnie ukazują geniusz Matejki – rysownika. Warto zauważyć, że malarstwo olejne krakowskiego malarza jest pod względem technicznym bardzo wyważone i przemyślane. W pracach rysunkowych z kolei autor pozwolił sobie na większą swobodę, ekspresję kreski, będące znakiem malarskiego geniuszu artysty. Oprócz ruchu i zmysłowości zawartej w rysunkach Matejko równocześnie potrafił z niespotykaną precyzją oddać proporcje, światłościę czy wolumen malowanych przedmiotów i postaci.



10

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ / WITKACY

1885-1939

Kazimierz Duch (głowa na talerzu), 1937

pastel/papier, 69 x 49 cm

sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'Witkacy | 1937 | 1/III T.Bs', opisany p.d.: 'NP+herb/Nπ'

estymacja:

90 000 - 120 000 PLN

20 000 - 26 700 EUR

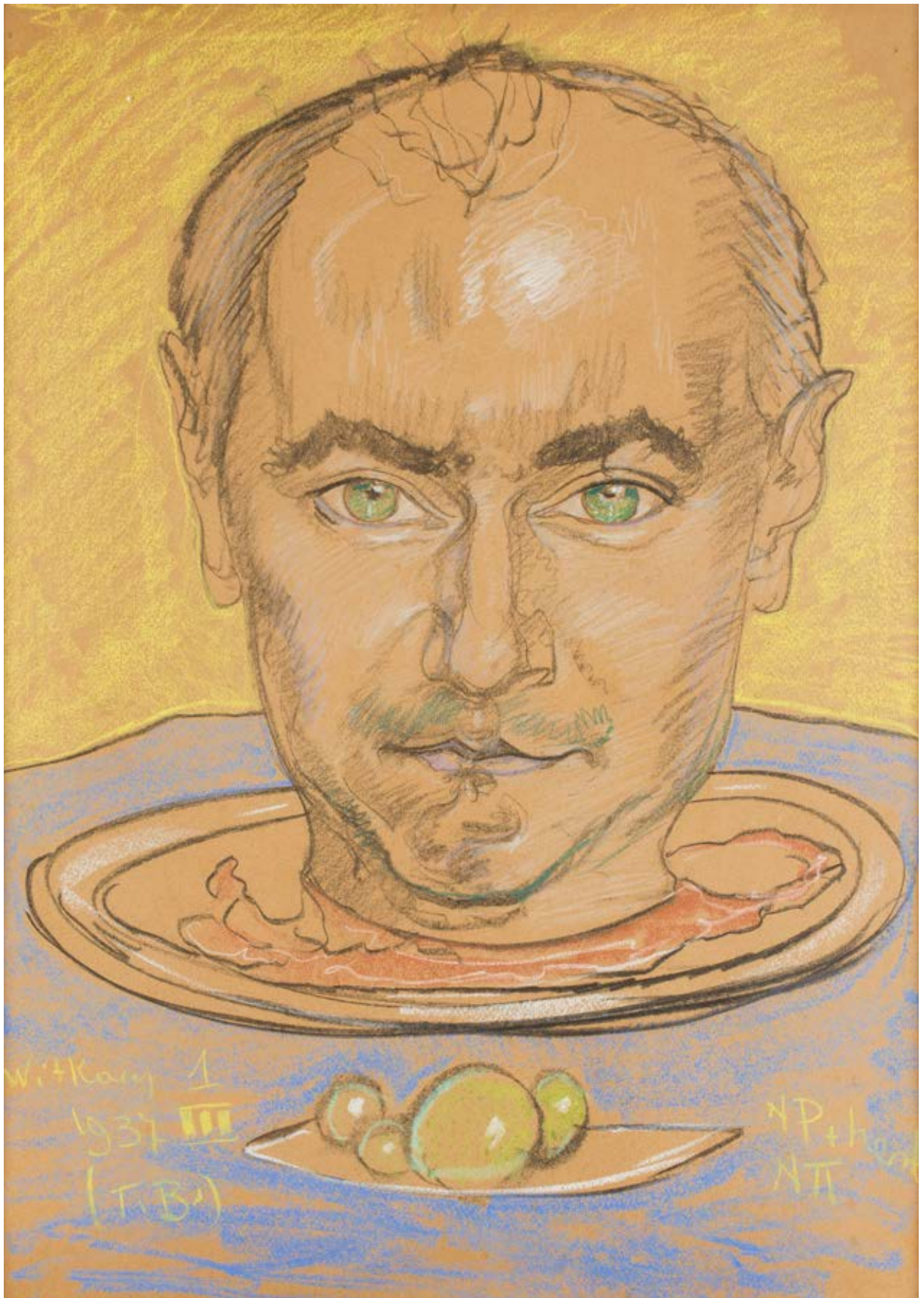
POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Kraków

LITERATURA:

Anna Micińska, Urszula Kenar, Poza rzeczy-wistością. Stanisława Ignacego Witkiewicza wiersze i rysunki, Kraków 1977, poz. 5

Stanisław Ignacy Witkiewicz 1885 - 1939, katalog dzieł malarskich oprac. Irena Jakimowicz, Anna Żakiewicz, Warszawa 1990, s. 139, nr kat. 2063, il. 366





Stanisław Ignacy Witkiewicz, Portret Neny Stachurskiej
Źródło: Wikimedia Commons



Stanisław Ignacy Witkiewicz, Portret Michała Choromańskiego
Źródło: Wikimedia Commons



Stanisław Ignacy Witkiewicz, Portret podwójny - Helena Białynicka-Birula i Stefan Glass, Źródło: Wikimedia Commons

PORTRET NA TACY PODANY

„W 1935 roku ukazała się w Kasie im. Mianowskiego najważniejsza rozprawa filozoficzna Witkacego 'Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie Istnienia'. Autor nie spodziewał się, że tak łatwo zdobędzie środki na wydanie 'Główniaka' (tak nazywał rozprawę), przecież poznał wcześniej dobrze drogę przez mękę wydawniczą. Z wydaniem 'hermetycznego' dzieła poszło jednak łatwiej niż np. z 'Jedynym wyjściem', którego nikt nie chciał drukować. I cieszył się autor przez jakiś czas niepomiernie, w ogóle smutny z powodu niepowstrzymanego upadku kultury. Zdarzało się przecież Witkacemu w ludzkości coraz bardziej bezosobowej spotykać jednostki oddane bezinteresownie 'rozmowom istotnym' i poczuciu fantastyczności życia. Wiceministra Pracy i Opieki Społecznej – Kazimierza Ducha, który urzędowo dofinansował wydanie w nakładzie 650 egzemplarzy, zaliczył zapewne do życiowych fantastów. W liście dziękował mecenasowi: 'A więc, Panie ministrze, jeszcze raz dziękuję Panu za wszystko i dopiero teraz gruczoły wdzięcznościowe tak mi spuchły (są czerwone, błyszczące i bolesne), że grożą zaropieniem w razie niedociągnięcia wydzielin. Proszę więc mnie hamować w razie czego'" (Tomasz Bocheński, Dwa teatry Witkacego, [w:] „Napisy” XVIII, Warszawa 2012, s. 207). Tak rysuje się historia Witkacego z Kazimierzem Duchem (1880-1954), doktorem prawa, majorem dyplomowanym, należącym do obozu legionowego, gdzie był jednym z założycieli Drużyny Strzeleckich. Po 1918 Kazimierz Duch piastował wiele ważnych stanowisk w wojsku, rządzie i administracji państwowej. Był m.in.: starostą w Nowym Sączu, wicewojewodą krakowskim, dyrektorem departamentu w Ministerstwie Spraw Wewnętrznych, podsekretarzem stanu w Ministerstwie Opieki Społecznej oraz posłem na sejm w latach 1928-35. Po wojnie został wykładowcą na Politechnice w Gliwicach i Krakowie. Witkacy uznawał polityka za „ukochanego opiekuna duchowego” i był w stałym kontakcie z Kazimierzem Duchem. W ramach wdzięczności artysta wykonał kilka portretów majora oraz członków jego rodziny.

Niewątpliwie prezentowana w katalogu podobizna Kazimierza Ducha z 1937 należy do najoryginalniejszych portretów, które wyszły spod ręki Witkacego. Mimo tego, że „Typ B” według Regulaminu Firmy Portretowej S.I. Witkiewicza zakładał już pewne uproszczenie formalne przy równoległym oddaniu fizjonomii modelu, wyjątkowa adnotacja „s” kończąca zapis przy sygnaturze sugerowała, w tym przypadku, absolutnie indywidualne podejście do modelu. Witkacy bowiem umieścił obciętą – niczym głowa Jana Chrzciciela – głowę ministra na srebrnej tacy. Mimo drastycznej pozycji fizjonomia modelu wydaje się być raczej pogodna, nieskalana przez spazmy cierpienia i bólu. W przewrotny sposób artysta „wyposażył” mężczyznę w leżące przed nim owoce, które są częstym motywem przy portretach dziecięcych. Opis w prawym dolnym rogu portretu „NP+herb/Nπ” oznacza,

że artysta podczas tworzenia podobizny nie palił, nie pił oraz nie przyjmował narkotyków. Jednak chęć rozszerzenia skali doświadczeń w obszarze artystycznym kierowała Witkacego ku narkotycznym eksperymentom. Potrzeba autoanalizy i następnie plastyczne odbicie spotęgowanego ogląd rzeczywistości w pracach zakopiańskiego artysty, zyskała zupełnie nową formę w dotychczasowej sztuce portretu.

Typ prezentowanego portretu wiąże się z oryginalną ikonografią stworzoną pod wpływem „rośliny proroczej” peyotlu. Wówczas artysta wyposażał swoich modeli w dziwaczne atrybuty, tworząc niepokojące ludzkie hybrydy. „Tymczasem peyotlowy zwierzynek rozmnazał się. Niebawem oswojone potwory rozgościły się w zwykłych, 'firmowych' portretach.

Gromadzą się przy głowie profesora Szumana w portrecie z września 1930 roku, a wcześniej – w marcu i sierpniu 1929 roku – kłębią się wokół postaci kobiecych zawieszonych w przestrzeni nad szerokimi pejzażami o niskim horyzoncie. Zostały też wykorzystane motywy głów w locie, połączenia głów z ogonem węża, skorpionia, ryby czy na tej zasadzie stworzone ludzko-ptasie postacie, jak Boya-Żeleńskiego czy doktora Skibińskiego. Ale znów trzeba przypomnieć istnienie pewnych jakby antycypacji tych motywów, w nieco zresztą łagodniejszej formie. Znamy pochodzący z lutego 1927 roku portret Leona Reynela w całej postaci, zawieszzonego wygodnie przy stoliku – nad szerokim morskim krajobrazem, tylko bez potworów, i tego samego modelu w innym ujęciu – samej głowy lecącej w ciemnej chmurze wśród gwiazdnych przestworzy. Pamiętamy także skrzydlatą głowę Michała Choromańskiego na długiej węzowej szyi. Ogólne jednak wrażenie pozwala ująć ten zespół portretów jako wytwór bogatej, niepokojącej wyobraźni, ale wyobraźni, której nie dotknął jeszcze duch prawdziwie wizjonerski. Wystarczy choćby porównać prawie naturalistyczny portret z kwietnia 1926 roku Włodzimierza Nawrockiego na tle górskiego pejzażu z zamkami, laboratoryjnymi utensyliami i z dwoma dziwnymi zwierzątkami o całkiem domowych manierach z niesamowitą drapieżnością portretu w typie 'E' Neny Stachurskiej z 1929 roku, a więc już z epoki peyotlowej: na stoliku obok peyotlowego kaktusa stoi demoniczna, uśmiechnięta dwuznacznie głowa pięknej kobiety na kurzej stopce o wykrzywionych pazurach. Podobny problem prezentuje z tego samego mniej więcej czasu pochodzący portret Edmunda Strążyńskiego, tym razem w typie 'B + d' – głowa osadzona na ogonie skorpionia ze skrzydełkami. W obu portretach redukcja motywów rodem z peyotlowych widzeń przysłużyła się kondensacji wyrazu i formy” (Irena Jakimowicz, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Malarz, Warszawa 1985, s. 70). Podobnie prezentowany portret Kazimierza Ducha, wykorzystuje doświadczenia z narkotycznych seansów w celu poszerzenia i intensyfikacji rzeczywistości w „klasycznym” portrecie, stworzonym wedle zapisu przy sygnaturze jedynie przy herbacie.

11

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ / WITKACY

1885-1939

Portret Wandy Janiszowskiej-Groniowskiej, 1939

pastel/papier, 68 x 48 cm

sygnowany, datowany i opisany u dołu: 'S.I. Witkiewicz 1939 II (T.B + E) 2NP 1/2+P+herb'

estymacja:

110 000 - 140 000 PLN

24 500 - 31 200 EUR

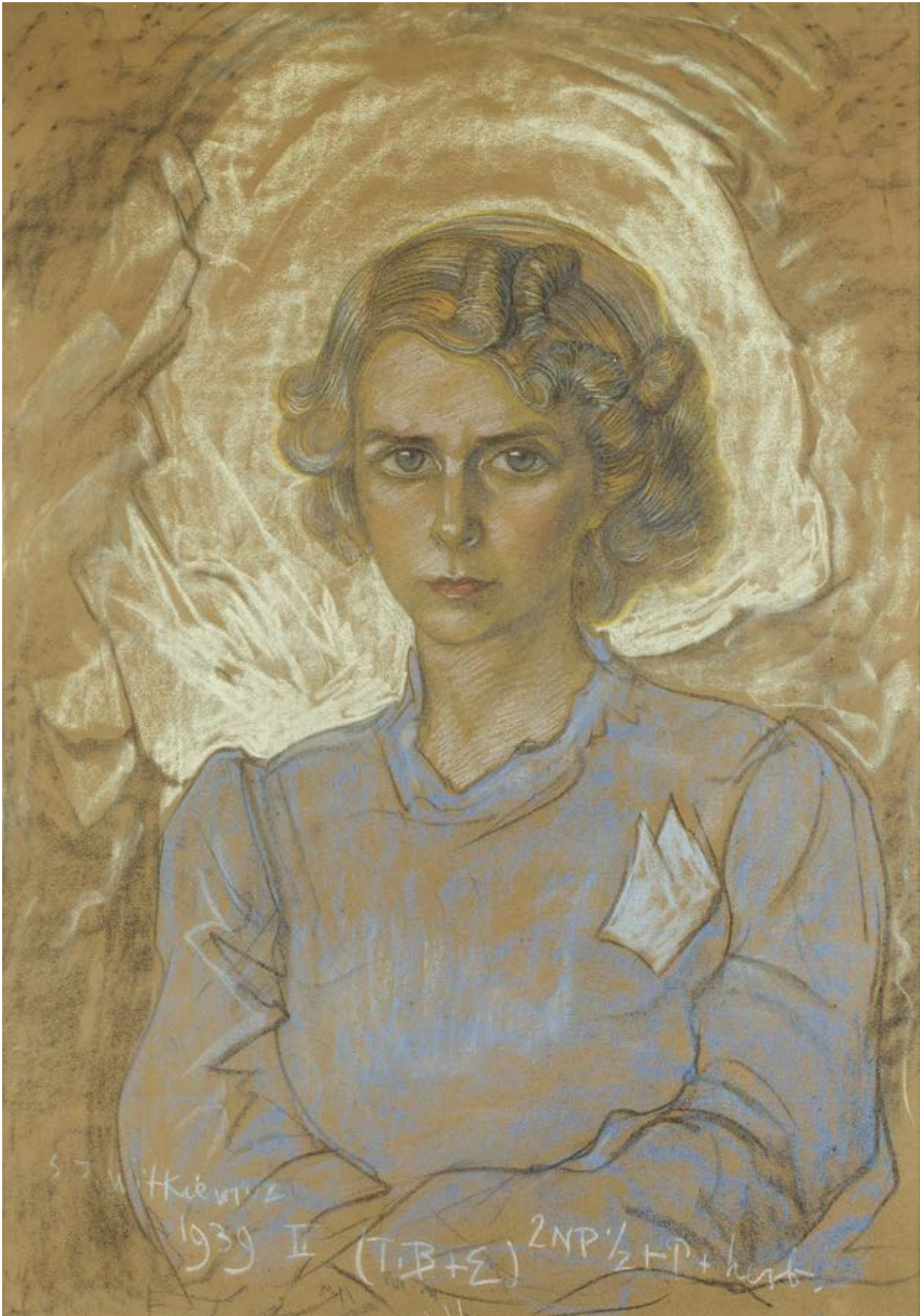
POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

kolekcja prywatna, Kraków

LITERATURA:

Stanisław Ignacy Witkiewicz 1885 - 1939, katalog dzieł malarskich oprac. Irena Jakimowicz,
Anna Żakiewicz, Warszawa 1990, s. 142-143, nr kat. 2171



S. J. with Kie w. 2
1939 II (T.B + E) 2NP 1/2 + P + herb.



Władysław Jan Grabski, Stanisław Ignacy Witkiewicz z Janiną Turowską-Leszczyńską, z seansu: „Sceny improwizowane”
źródło: Archiwum DESY UNICUM

DAMA W TYPIE DZIECIĘCYM

„Jeśli jednak Witkacy znalazł się w historii sztuki polskiej (...) na poczesnym miejscu, to nie tylko dzięki swoim kompozycjom i nie dzięki produkcji swojej 'Firmy', ale dzięki portretom, jakie wykonywał jako świadomy swoich środków malarz, dla zaspokojenia swojej artystycznej pasji i wzbogacenia doświadczeń. Tu obiektami jego eksperymentów byli przede wszystkim jego przyjaciele - artyści, naukowcy, przedstawiciele inteligencji, a także kobiety, bądź mu w szczególny sposób bliskie uczuciowo lub też fascynujące go swoją urodą. (...) W prawdzie Witkiewicz uważał, że portret, jeśli nie jest kompozycją Czystej Formy, jest co najwyżej 'psychologiczną zabawą przy pomocy artystycznych środków', niemniej przez oderwanie od reguł, przyzwyczajęń i wypracowanych formuł stylu, przez zawierzenie instynktowi rejestrującemu stany rzeczywistości wewnętrznej - modela i własnej, stworzył w malarstwie portretowym 'coś w rodzaju zupełnie odrębnego' - zjawisko, jakie nie zna sztuka światowa”.

Anna Micińska, Genie Multiple De Pologne, Stanisław Ignacy Witkiewicz. Życie i twórczość, Warszawa 1991, s. 102

Rok 1925 to początek jednoosobowej, fenomenalnej na przestrzeni dziejów sztuki Firmy Portretowej „S.I. Witkiewicz”, prowadzącej nieprzerwaną działalność przez 14 lat, aż do śmierci Witkacego w 1939. Prezentowany portret Wandy Janiszowskiej-Groniowskiej został stworzony w ostatnim roku życia artysty. Zwyczajowo przy sygnaturze Witkacy umieszczał datę, która w tym przypadku przypada na luty 1939. W tym miesiącu artysta przebywał w Zakopanem, by w połowie lutego udać się na tydzień na Śląsk. Z tego czasu pochodzi korespondencja do przyjaciela artysty Białynickiego-Biruli, w której pisze, że rozpoczął „Nowe Życia”, rezygnując od 3 tygodni z nikotyny i alkoholu. Informacja ta pokrywa się z zapisem przy sygnaturze świadcząca o abstinencji Witkacego.

W ciągu działania firmy powstało kilka tysięcy wizerunków osób z nieprzeciętnego kręgu artysty, jak i nieznanymi malarzowi klientom z wyższych sfer. Równoległe do powstania firmy został skodyfikowany regulamin, który podniósł działalność Witkacego do bezprecedensowego zjawiska na przestrzeni XX-lecia międzywojennego. W regulaminie zawierał bowiem bardzo jasno określone relacje, okraszone oczywiście osobliwym stylem zakopiańskiego artysty, dotyczące relacji firmy i zamawiającego. Na przykład paragraf 3 głosił istotną tezę, że „Wykluczona jest absolutnie wszelka krytyka ze strony klienta. Portret może się klientowi nie podobać, ale firma nie może dopuścić do najskromniejszych nawet uwag, bez swego specjalnego upoważnienia. Gdyby firma pozwoliła sobie na ten luksus: wysłuchiwanie zdań klientów, musiałaby już dawno zwariować”. Równie dosadny jest jeden z ostatnich zapisów mówiący o tym, że: „Firma prosi o uważne przestudiowanie regulaminu. Nie mając żadnej egzekutywy, liczy na delikatność i dobrą wolę klientów co do wypełnienia warunków. Przeczytanie i zgodzenie się na regulamin uważa się za równoznaczne z zawarciem umowy. Dyskusja nad regulaminem jest niedopuszczalna”. Oprócz regulaminu Witkacy na potrzeby firmy stworzył siedem typów portretów, z których klient mógł wybrać najbardziej odpowiadający mu wizerunek zarówno pod względem artystycznym, jak i finansowym. Jednak jeden wariant, opisany jako typ C, był wyłączony z oferty, ze względu na wyjątkowy charakter wizerunku,

sięgający założeniu „Czystej Formy”, stworzony pod wpływem narkotyków. W paragrafie regulaminu Firmy Portretowej „S.I. Witkiewicz” artysta opisał i scharakteryzował wszystkie rodzaje wizerunków, również podając ich ceny.

Pierwszym z nich był - „typ A - rodzaj stosunkowo najbardziej tzw. wylizany. Odpowiedni raczej dla twarzy kobiecych niż męskich. Wykonanie 'gładkie', z pewnym zatraceniem charakteru na korzyść upiększenia względnie zaakcentowania 'ładności'”. Portret w typie A był najdroższy, jego podstawowa cena to 350 złotych. T.B. - rodzaj bardziej charakterystyczny, jednak bez cienia karykatury, a koszt to 250 złotych. T.C, C+Co, Et, C+Co+Et, itp. - typy te wykonywane przy pomocy C₂H₅OH i narkotyków wyższego rzędu - obecnie wykluczone. Charakterystyka modela subiektywna - spotęgowania karykaturalne tak formalne, jak i psychologiczne niewykluczone. W granicy kompozycja abstrakcyjna, czyli tzw. Czysta Forma. Typ ten nie posiadał ceny i był zarezerwowany wyłącznie dla wąskiej grupy z otoczenia Witkacego. Jednak już T.D. - to samo osiągnięte bez żadnych sztucznych środków, a koszt portretu to 100 złotych. Typ przedostatni według regulaminu to T.E i jego kombinacje z poprzednimi rodzajami. Dowolna interpretacja psychologiczna według intuicji firmy. Cena oscylowała w przedziale od 150 do 250 złotych. Spis zamyka T.B+E (tzw. dziecinny) - Z powodu ruchliwości dzieci czysty T.B. jest przeważnie niemożliwy. Jednak przewrotność i wszechobecna ironia Witkacego nie pozwalała na trzymanie się sztywnych ram regulaminowych typów. Skwalifikowany jako typ dziecięcy T.B+E był również wykorzystywany dla portretowania urodziwych kobiet, które podobały się artysty. Niewątpliwie do tej grupy kobiet należała sportretowana Wanda Janiszowska-Groniowska. Witkacy z niezwykłą starannością oddał delikatną fizjonomię modelki - doskonale wystudiował drobną twarz kobiety o wielkich błękitnych oczach. Z niesamowitą dla artysty precyzją artysta opracował uczesanie Wandy Janiszowskiej, powtarzając bladobłękitne bliki na włosach modelki będące paralełą do koloru ubioru modelki. Prezentowany portret to zapis fizjonomii i ducha, w którym Witkacy osiągnął fuzję, łącząc urodę modelki i melancholijną powagę Wandy Janiszowskiej-Groniowskiej.

12 †

RAFAŁ MALCZEWSKI

1892-1965

Widok na Giewont, 1936

akwarela/papier, 32 x 47,5 cm

sygnowany l.d.: 'Rafał Malczewski'

na odwrociu papierowa nalepka depozytowa Muzeum Narodowego w Warszawie

estymacja:

24 000 - 35 000 PLN

5 400 - 7 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

Rafał Malczewski i mit Zakopanego, Muzeum Narodowe w Warszawie, 6 kwietnia – 25 czerwca 2006

LITERATURA:

Dorota Folga-Januszewska, Rafał Malczewski i mit Zakopanego, Olszanica 2006, poz. kat. 287, s. 174 (il.)



MALARZ, PISARZ I TATERNIK - RAFAŁ MALCZEWSKI W ZAKOPANEM

„Podłożem powstania obrazu jest pewien stan napięcia uczuciowego, które łączy mnie z jakimś wycinkiem widzialnego świata, dostrzeżonym naraz. Moment ów daje impuls do stworzenia kompozycji, w której ów stan zmieści się cały, malarskimi środkami objawiony. Muszę odczekać jednak, póki ów obraz nie pojawi się jako wizja, pod względem barwy zupełnie zdecydowana. Kompozycja zaś na płaszczyźnie płótna jest u mnie szeregiem selekcji i eliminacji zbytecznych, moim zdaniem, przedmiotów, nie tylko z powodu tkwiących we mnie wyobrażeń czysto malarsko-rzemieślniczych o obrazie, ale i z uwagi na wywołanie w widzu tegoż napięcia, które we mnie powstało i trwa. Próby stworzenia czegoś pod wpływem li tylko zadrażnienia zmysłu barwy i formy nie zadowolają mnie nigdy. Z drugiej strony jednak, jakiś dla mnie układ barwny, w tym momencie ten jedyny istotny, musi być przyniesionym z rzeczywistości bodźcem, działającym współrzędnie z wyżej wymienionym stanem. Inaczej wszystko przemija i zaciera się, pozbawione konieczności wypowiedzenia się malarskiego. Podniętą z zewnętrznego świata, punktem centralnym, naokoło którego wyłania się cały obraz, bywa często jakiś szczegół, zagubiony potem w całości, nikły w urzeczywistnieniu, nader ważny w narodzeniu wizji. Barwa jest w danej chwili uciechą, odkryciem (dla mnie), radością czysto zmysłowego gatunku, formą wyłuskana skrzętnie z otaczającego świata, wyrazem napięcia uczuciowego, czegoś boleśnie drogiego, z czym rozstać się trudno, o pragnie się z kim podzielić (...)”.

Rafał Malczewski, *Moje malarstwo*, „Plastyka”, nr 1, 1930, s. 5



Rafał Malczewski z Mariuszem Zaruskim na Czarnych Ścianach, fot. Józef Oppenheim, ze zbiorów Muzeum Tatrzańskie im. dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem



Dziewczynka na nartach z mężczyzną. W głębi Giewont 1928
źródło: NAC online



Widok na Giewont 1928, źródło: NAC online

Rafał Malczewski był jedną z czołowych postaci, które w międzywojniu tworzyły legendę Zakopanego. „W pamięci zarówno wielu mieszkańców Zakopanego, jak i we wspomnieniach gości postaci Rafała Malczewskiego zapisała się jako część tamtejszego pejzażu. Miał jak każdy wrogów i przyjaciół, lecz, co ciekawe, wiedziano o nim niewiele. Aleksander Schiele pisał: 'Rafał był wielkim moim przyjacielem przez dziesiątki lat.

Przyjaźń tę, o której można powiedzieć – dożgonna, cenię w najwyższym stopniu, tym bardziej że Rafał był człowiekiem wielkiego czaru osobistego i wielkiego talentu. Był znakomitym w trzech dziedzinach sztuki jednocześnie: malarz, pisarz i taternik-alpinista” (Rafał Malczewski i mit Zakopanego, t.1, [red.] Dorota Folga-Januszewska, Olszanica 2006, s. 120, [w:] Aleksander Schiele Rafał i jego słynny ojciec – Jacek Malczewscy, op. cit., s. 14). Cezurą w życiu artysty jest 1915, od którego Tatry stanowiły najbliższe otoczenie Rafała Malczewskiego. Artysta przyznawał, iż na jego proces tworzenia, prócz wyobraźni i emocji, wielki wpływ miała otaczająca go rzeczywistość.

Emblematycznym momentem w przedwojennej twórczości Rafała Malczewskiego jest stworzenie „pejzażu z wyobraźni”. Artysta wówczas porzucił kompozycje, w których dominantę tworzyły scenki z życia górskiej prowincji będące humorystycznym reportażem sielankowej scenerii na rzecz syntetycznego krajobrazu. Karol Kwaśniewski, oglądając w okresie międzywojennym wystawę w Zakopanem, zwrócił uwagę na symptomy zapowiadające zmiany w dotychczasowej formie obrazowania: „Malczewski Rafał wystawił trzy płótna, wszystkie są wielce interesujące i niebanalne.

‘Osiedle na tle gór’, dekoracyjnie ujęte, ma dużo koloru i ciepła, ‘Schadzka nad potokiem’ daje bajecznie pojęty ruch fali. Najlepszy jest jednak pejzaż, mniej może nowoczesny, ale więcej artystycznie ujęty”. Od tej pory miejski sztafaż schodzi na dalszy plan, ustępując miejsca „czystemu krajobrazowi” zbudowanemu z syntetycznych, łagodnie zaokrąglonych form.

Dla nowej formuły malarstwa Rafał Malczewski obrał charakterystyczny punkt perspektywy z lotu ptaka. Poprzez ten zabieg, emblematyczny również dla estetyki japońskiej, potęguje nastrój nierealności scenerii. Spojrzenie na krajobraz „z góry” pozwala również na odtworzenie niesamowitych efektów świetlnych. W prezentowanej akwareli dominantą kompozycyjną są rozległe hale u podnóża Giewontu. Malczewski, używając akwareli, potrafił wydobyc niesamowity efekt miękkiego światła rozproszonego przez „filtr” kłębiastych obłoków rozpościerających się nad tatrzańskim niebem.

Rafał Malczewski pisał o problemie dobrania środków malarskich do ilustrowania górskich motywów: „Jak dotąd, jeszcze nigdy same góry, ich wnętrza nie znalazło się w mojej olejnej kompozycji. Świat leżący u ich stóp, którego jestem baczny i czujny obserwatorem, daje mi setki podniet. Tatrzański skalisty trzon jest dla mnie jak dotąd, za wspaniały, daleko – za mało ludzki”. Jednak technika akwareli poprzez plenerową dostępność, niemożliwość korekty i techniczną lekkość doskonale odpowiadała górskiemu entuzjastce przy malowaniu z natury. Sam zaznaczał, że „Akwarele są lżej strawne, mniej osobiste, niepodejrzanie pogodne, a poza tem stają może na wyższym technicznym poziomie”.



13 †

RAFAŁ MALCZEWSKI

1892-1965

Pejzaż górski

kredka/papier, 28 x 37,5 cm

opisany l.d.: 'Spray de Bow - Banff.'

na odwrociu pieczęć: 'KOLEKCJA | Krzysztofa Malczewskiego'

estymacja:

5 500 - 7 000 PLN

1 300 - 1 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Krzysztofa Malczewskiego

kolekcja prywatna, Warszawa



14

ALEKSANDER AUGUSTYNOWICZ

1865-1944

Cerkiew Strukowska w Jasinie, 1931

akwarela/papier, 37 x 52 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i datowany l.d.: 'Augustynowicz | 31.

estymacja:

8 000 - 12 000 PLN

1 800 - 2 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

15 †

ZOFIA STRYJEŃSKA

1891-1976

Podhalański grajek

gwasz/tektura, 94 x 56 cm
sygnowany śr.d.: 'Z. STRYJEŃSKA'

estymacja:

55 000 - 75 000 PLN

12 300 - 16 700 EUR

POCHODZENIE:

Desa Unicum, marzec 2017

kolekcja prywatna, Warszawa

„Postacie wykreowane przez Stryjeńską są niemal zawsze ubrane bogato i strojnie, z pańska, choć po chłopsku. Przetwarza ona nieraz owe ludowe stroje w sposób niemal fantastyczny, tworząc konstrukty, które nigdy na polskiej wsi nie istniały. Dlatego jej malarskich przedstawień strojów ludowych nie można traktować dosłownie. Artystka nie była 'dokumentalistką' życia mieszkańców wsi, jej wiedza o ludowym ubiorze brała się z obserwacji eksponatów muzealnych i wystaw (wyjątek stanowi Podhale, dokąd często podróżowała). Nie kopiowała w sposób dosłowny i zgodny z oryginałem wiejskiego przyodziewku, choć takie jest powszechne przekonanie”.

Justyna Słomska, *O ludowości, Zofia Stryjeńska. 1891-1976. Katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie, Kraków 2008, s. 140*





Portret fotograficzny Zofii Stryjeńskiej, 1932.
fot. Benedykt Jerzy Dorys, źródło: Polona.pl

Zainteresowanie tematyką podhalańską w polskiej sztuce sięga początku XIX wieku. Kult górskiego krajobrazu nasilił się szczególnie po utracie niepodległości. Surowa uroda Tatr oraz kultura góralska stanowiły wówczas metaforę wolności. Podhale było również traktowane jako niepodległy fragment zniewolonej ojczyzny. Wśród malarzy XX-lecia międzywojennego najoryginalniejszą artystką tworzącą przewrotną apoteozę góralskiej kultury była niewątpliwie Zofia Stryjeńska. Jako rodowita krakowianka od najwcześniejszych lat chłonęła kolorową kulturę ludową otaczającego ją świata. „Księżniczka malarstwa polskiego” jako archetyp decydujący o kształcie jej późniejszej twórczości upatrywała we wspomnieniu wielobarwnego tłumu handlarzy zjeżdżających na rynek z podkrakowskich wsi. Po studiach w Monachium, gdzie po kryjomu podjęła naukę, podając się za swojego brata, w jej malarstwie, stopniowo, zaczęły się pojawiać tematy związane z polskim folklorem, mitologią słowiańską i ludowymi bajkami. Ważnym momentem w życiu prywatnym, ale przecież też twórczym było zawarcie związku małżeńskiego z Karolem Stryjeńskim, krakowskim architektem i projektantem. Małżeństwo zamieszkało w Zakopanem, a impuls podhalańskiej ludowej kultury i sztuki istotnie pozwolił się wkrótce przeobrazić stylowi Stryjeńskiej ku bardziej dekoracyjnemu, dynamicznemu i barwnym formom. Jej malarstwo napędzał również ferment wokół kształtującego się wówczas w Krakowie awangardowego kierunku – ekspresjonizmu polskiego, zwanego później formizmem. Mimo że Stryjeńska nie należała do artystycznej awangardy, jej twórczość w warstwie formalnej często odpowiada ekspresjonistycznym obrazom Tytusa Czyżewskiego czy Leona Chwistka. W kolejnych latach poświęciła się malarstwu monumentalnemu, sztalugowemu i ilustracji książkowej. Wraz z mężem aktywnie uczestniczyła w życiu artystycznym zakopiańskiej bohemy. W 1921 Stryjeński wygrał konkurs na przebudowę Zakopanego – małżonkowie przenieśli się do stolicy Podhala na stałe. Wkrótce został też dyrektorem prestiżowej Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, którą kierował w latach 1923-27. Artystka płótna inspirowane folklorem regularnie wystawiała w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie oraz Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, zyskując przychylność widzów i krytyki. W 1924 w wymienionych miastach zorganizowano jej pierwsze wystawy indywidualne.

Fascynacja kulturą ludową ujawnia się w emblematycznych pracach ukazujących sielankowe sceny z życia polskiej wsi. Do obrazów o szczególnej wartości zaliczają się motywy ilustrujące kulturę podhalańskich górali. Stryjeńska na gruncie sztuki polskiej dokonała wyjątkowego przetworzenia motywów związanych z tatrzańskimi obyczajami. Jako pierwsza wśród międzywojennych artystów nie była chłodnym obserwatorem ludowych zwyczajów, lecz w charakterystyczny dla siebie sposób stworzyła barwny wizerunek, syntetyzując wszystkie składniki współtworzące fenomen podhalańskiej kultury: bogaty strój, sielankową obyczajowość, krajobraz oraz wyjątkową morfologię sztuki górali. Wyobrażone przez Stryjeńską sceny łączyła zawsze zwarta, zrytmizowana kompozycja, w której bohaterowie afirmują życie wtopieni w rytm natury.

Szczególną cechą malarstwa artystki jest żywa kolorystyka oraz dbałość o szczegóły bogato zdobionych ludowych strojów. W prezentowanej pracy autorka z dbałością oddaje wszystkie elementy podhalańskiego ubioru: czarny, filcowy kapelusz dekorowany białymi muszelkami, zarzuconą przez ramię cuchę, portki z białego sukna zakończone pomponami, ozdobione motywem parzenicy. Młody góral został przedstawiony w trakcie grania na dwojnicy – instrumencie, który w Polsce występuje jedynie na Podhalu. Swoją wizją ludowych motywów Stryjeńska zyskała miano współtwórczyni narodowego stylu w sztuce i polskiego art déco. Nic dziwnego, że „Księżniczka malarstwa polskiego” należała w latach międzywojennych do grona najwybitniejszych europejskich artystów zarówno pod względem artystycznych realizacji, jak i komercyjnych sukcesów. Jej dynamiczne, syntetycznie potraktowane wielobarwne ujęcia podhalańskich motywów w nowy sposób zobrazowały kulturę górali, podkreślając jej niebagatelny wpływ na potrzebę ukształtowania sztuki narodowej niepodległej ojczyzny.



Studnicki Teofil, Góral z Podhala: Stanisław Budz-Mrów
źródło: Polona.pl



Przewodnicy tatrzańscy w 1877 r., od lewej: Wojciech Roj, Jędrzej Wala młodszy, Jędrzej Wala, Szymon Tatar i Maciej Sieczka, źródło: Wikimedia Commons

„Przez kilkanaście lat była Stryjeńska wśród najwyższej honorowanych (również państwowymi orderami) artystów w Polsce, sprzedawała obrazy za ogromne sumy, stale uczestniczyła w wystawach polskich za granicą. Reprodukacje jej prac trafiały do szkół, tworząc nowy kanon postrzegania ludowości i historii. (...) Fenomen Stryjeńskiej nie znajduje porównania wśród artystek I połowy XX wieku w całej Europie. W żadnym kraju kobieta nie osiągnęła tak dużego prestiżu w świecie artystycznym, nigdzie jej głos nie stał się głosem dominującym, a więc narzucającym sposób postrzegania i kształtowania rzeczywistości. Najlepszym dowodem na to, że tak stało się w przypadku naszej artystki, jest fakt kojarzenia ludowych tańców z barwnym wizerunkiem zdobiącym pudełko czekoladek przez co najmniej kilka pokoleń odbiorców, może raczej słodczy niż sztuki, ale na pewno bardzo powszechnie”.

Joanna Sosnowska, Zofia Stryjeńska i inne rytmistki, [w:] W kręgu Rytmu, Warszawa 2006, s. 38

16

JULIAN FAŁAT

1853-1929

Przyłot bocianów na Polesiu, około 1906

akwarela/tektura, 26 x 67 cm

sygnowany i opisany l.d.: 'JFałat | Polesie'

na odwrociu sygnowany i opisany: 'Przyłot bocianów na Polesiu | JFałat'

estymacja:

50 000 - 80 000 PLN

11 200 - 17 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Pakowska

kolekcja prywatna, Inowrocław

WYSTAWIANY:

Kolekcja Pakoska, Wokół krakowskiej „Sztuki”, Muzeum Okręgowe w Toruniu, sierpień-październik 2000

Julian Fałat, Wystawa jubileuszowa na 10-lecie Muzeum Regionalnego w Stalowej Woli,

grudzień 2009-luty 2010

LITERATURA:

Anna Kroplewska-Gajewska, Kolekcja Pakowska. Wokół krakowskiej „Sztuki”, Toruń 2000, s. 48, il. 49

Anna Król, Podróż do Japonii. Inspiracje sztuką Japonii w twórczości Juliana Fałata, Kraków 2009, s. 33 (il.)

Anna Król, Julian Fałat, katalog wystawy, Stalowa Wola 2010, s. 25 (il.)



„Japonia jest światem wielkiej poezji, której pełne są tysiącletnie świątynie i cmentarze – wielkiej kultury przedziwnie artystycznego narodu. Jako artystę-malarza, uderza mnie mglistość krajobrazu, wytwarzająca szczególne perspektywy i jakby niedopowiedzenia, dające szerokie pole wyobraźni artysty. (...) Cały naród stanowi tutaj jedno z naturą, którą opiekuje się tak rozumnie i z takim poczuciem artystycznym. Japończyk uważa za szczyt szczęścia rozkoszować się widokami gór, mórz, jezior, skał i wodospadów (...)”.

Julian Fałat, Pamiętniki, wyd. II, Katowice 1987, s. 130, 128-129



JAPONIZM WEDŁUG JULIANA FAŁATA

Podróż do Chin oraz Japonii w 1885 roku decydujący sposób wpłynęła na tożsamość twórczą Juliana Fałata – wydawać by się mogło w pełni ukształtowanego realisty pasjonującego się scenami myśliwskimi oraz rodzajowymi. Jednak spotkanie z wyjątkową sztuką „obrazów przemijającego świata” uczyniło mistrza akwareli pierwszym i najlepszym wśród młodopolskich malarzy interpretatorem dalekowschodniego stylu. Krytyka artystyczna już za życia malarza doceniała doskonale wykorzystywanie japońskich zasad formułowania obrazu. Mieczysław Wallis mianował go „mistrzem skrótowych napomknięć i syntetycznych uproszczeń”, a Wacław Husarski na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” pisał o artyście: „Fałat jest jednym z najwybitniejszych niewątpliwie japonistów, którzy na przełomie wieku XIX i XX stanowią odrębną w sztuce grupę. Syntetyczne uproszczenia barwy i rysunku; ekspresja rzuconej pośpiesznie i nerwowo plamy akwarelowej; wirtuozowska biegłość pędzla, a nawet tak charakterystyczne dla Fałata, wyzyskiwanie białości papieru – wszystko to jest bardzo oryginalnym i bardzo samodzielnym zużytkowaniem nauk, wyniesionych ze sztuki japońskiej. Sam artysta w swym pamiętniku wspominał: „Dla Japonii i Japończyków żywię uwielbienie wręcz bezgraniczne”, oddając tymi słowami nie tylko zamilowanie do czysto malarskich rozwiązań, ale również do wszystkich aspektów kultury i społeczeństwa Kraju Kwitnącej Wiśni. Mistrzowskie wyczucie i wyjątkowość kompozycji w dużym stopniu wynikają z osobistego zetknięcia się artysty z przyrodą, krajobrazem, ludźmi oraz zabytkami Japonii, podczas gdy inni „japoniści” poznawali stylistykę Dalekiego Wschodu, studiując albumy bądź artefakty przywiezione przez kolekcjonerów. W pracach Fałata dostrzegalne są rozmaite inspiracje japońską estetyką, filozofią i sztuką przejawiające się w sposobie budowy obrazu, przesunięciu centralnej osi kompozycji, horyzontalnym formacie papieru oraz przede wszystkim w syntetyzowaniu uproszczonej plamy barwnej.

W pracach Fałata dostrzegalne są rozmaite inspiracje japońską estetyką, filozofią i sztuką, przejawiające się w sposobie budowy obrazu, przesunięciu centralnej osi kompozycji, horyzontalnym formacie papieru oraz przede wszystkim w syntetyzowaniu uproszczonej plamy barwnej. Również krytyka artystyczna już za życia malarza doceniała doskonale wykorzystywanie japońskich zasad formułowania obrazu. Mieczysław Wallis mianował go „mistrzem skrótowych napomknięć i syntetycznych uproszczeń”, a Wacław Husarski na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” pisał o artyście: „Fałat jest jednym z najwybitniejszych niewątpliwie japonistów, którzy na przełomie wieku XIX i XX stanowią odrębną w sztuce grupę. Syntetyczne uproszczenia barwy i rysunku; ekspresja rzuconej pośpiesznie i nerwowo plamy akwarelowej; wirtuozowska biegłość pędzla, a nawet tak charakterystyczne dla Fałata, wyzyskiwanie białości papieru – wszystko to jest bardzo oryginalnym i bardzo samodzielnym zużytkowaniem nauk, wyniesionych ze sztuki japońskiej”.



17

JULIAN FAŁAT

1853-1929

Odwrót wojsk Napoleona nad Berezyną, 1895

akwarela, kredka/papier, 60 x 140 cm

sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'Jul. Fałat 1895 Berezyna'
na odwrociu nalepka inwentarzowa z opisem obrazu

estymacja:

350 000 - 450 000 PLN

77 800 - 100 000 EUR



Sztuka XIX stulecia operowała monumentalizmem i charakteryzowała się apoteozą przeszłości. To właśnie wówczas wykreowano i spopularyzowano znany już wprawdzie od wieków typ przedstawienia, jakim była panorama. Malarstwo to szybko zyskało popularność i zaczęło odgrywać istotną rolę w kreowaniu narodowej tożsamości. Działo się tak bowiem za sprawą tematyki batalistyczno-historycznej dominującej w owych wielkoformatowych kompozycjach. Tworzenie panoram stało się zakrojonym na szeroką skalę przedsięwzięciem, przy którym współdziałało razem wielu artystów. Finalne efekty miały wciągać widzów w akcję ujętą na malowidłach i dawać złudzenie dynamicznej, trójwymiarowej przestrzeni. Pośród Polaków najbardziej rozpoznawalnymi twórcami panoram byli przede wszystkim Wojciech Kossak i Jan Styka. Jednakże w oeuvre Juliana Fałata także pojawia się stosunkowo rozbudowany epizod związany z pracą nad tego typu dziełem.

Cała historia zaczyna się już w 1. połowie lat 90. XIX wieku w Berlinie, kiedy to w umyśle artysty rodzi się myśl o stworzeniu panoramy „Bereźyna”.

Ten uniwersalny temat przedstawiać miał przejście armii Napoleona przez rzekę Bereżynę podczas odwrotu spod Moskwy. W listopadzie 1894 roku do Berlina przyjechał Wojciech Kossak, którego to zaprosił Fałat. Prace nad dziełem trwały szesnaście miesięcy, a gotową kompozycję zaprezentowano publiczności już w kwietniu 1896. Panoramę tworzyło wielu malarzy, a ich pracownię odwiedzać miał według przekazów sam cesarz Wilhelm II. Zetknięcie się dwóch indywidualności takich jak Fałat i Kossak doprowadziło do licznych spięć i konfliktów. Każdy z twórców w odrębny sposób podchodził do dzieła i przypisywał sobie przewodnią rolę w procesie jego powstawania. „Panorama obejmowała cały widnokrąg. Widz wyszedłszy z ciemnego korytarza stawał na kolistej platformie widokowej we wnętrzu oświetlonym światłem dziennym. Między platformą a panoramą znajdował się tak zwany ‘fałszywy teren’ – rodzaj tapicerskiej dekoracji teatralnej, będący sztucznym pierwszym planem obrazu. Granicę między iluzją obrazu a ‘fałszywym terenem’ starannie zacierano, by stworzyć wrażenie, że widz stoi pośrodku rozległego pejzażu. Rozpostarta nad wnętrzem wielka kopuła miała za zadanie stworzyć wrażenie nieskończoności nieba



i równocześnie umożliwiała regulację oświetlenia za pomocą odpowiednich ekranów” (Jerzy Malinowski, Julian Fałat, Warszawa 1985, s. 37-38). Początkowy sukces tego arcydzieła przerodził się stopniowo w klęskę. Pojawiły się trudności ze znalezieniem osoby, bądź instytucji, która by malowidło zakupiła. Ostatecznie, po kilku pokazach m. in. w Warszawie, Kijowie i Moskwie, „Berezyňa” przetransportowana została do Krakowa. Tam Wojciech Kossak przemalował partie krajobrazowe Fałata i w 1907 roku pociął ogromne płótno na kawałki. Poszczególne fragmenty zaczął sprzedawać jako własne kompozycje.

Cofając się jednak nieco w czasie, zaznaczyć należy, że samą panoramę poprzedzać musiały liczne studia kompozycyjne. Powstawać one mogły zarówno przed przystąpieniem do malowania dzieła, jak i w jego trakcie. Fałatowi przypadło podczas tworzenia „Berezyńi” opracowanie partii krajobrazowych oraz sceny z maruderami przechodzącymi przez most w Studziance. Właśnie ten motyw ukazał artysta w prezentowanej akwarili. Można zatem przypuszczać, że dzieło to stanowiło szkic, studium

kompozycyjne powstałe w czasie pracy nad panoramą. Rozległy krajobraz stał się dla Fałata pretekstem do popisania się wirtuozerią, z jaką potrafił oddawać artysta pejzaż zimowy. Zatopione w śniegu pola i łąki, jak również przykryte warstwą białego puchu drzewa, były i są do dzisiaj najbardziej reprezentatywnymi elementami prac tego twórcy. Tu dodatkowo włączył on do kompozycji motyw żołnierzy stających się integralną częścią pejzażu. „Jeśli porównamy na przykład 'Pochód ułanów' Maksymiliana Gierymskiego (1870) z 'Berezyńą' wyczuwalne są analogie w pejzażu, w szerokiej płaszczyźnie pól poprzedzielanej skibami czy zaroślami, ograniczonej lasem na linii horyzontu. Wyczuwalna jest zwyczajność pejzażu, brak w nim motywów przyciągających uwagę, przeciętne są drzewa, krzewy, droga czy zamarzła rzeka. Śnieg leżący w polu, lód na rzece, bezlistne drzewa stwarzają wrażenie obcości przyrody, która nastawiona na trwanie (lub przetrwanie) zdaje się nie zważać na przesuwających się obok niej ludzi, tak samo, jak ludzie nie zwracają uwagi na nią. Rozerwany szlak żołnierzy (u Gierymskiego), chaos odwrotu (w 'Berezyńi'), wzmagają nastroj tragizmu i bezradności” (Jerzy Malinowski, jw., s. 39).



18

JULIAN FAŁAT

1853-1929

Widok na Dom Katedralny na Wawelu, 1904

akwarela/papier, 40 x 65 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Jul Fałat 904'

estymacja:

70 000 - 90 000 PLN

15 600 - 20 000 EUR

POCHODZENIE:

Desa Unicum, czerwiec 2018

kolekcja prywatna, Warszawa





„Kraków z jego zabytkową i malowniczą zabudową zdaje się być tylko pretekstem do odtwarzania rozmaitych efektów pogody - mgły porannej i wieczornej, śniegu i zmieniającego się, pulsującego światła. W niektórych widokach Krakowa Fałat tak mistrzowsko oddaje nieuchwytny nastrój krajobrazu, że przywodzi na myśl zaczerpniętą z buddyzmu zen kategorię jugen - ukrytą esencję - będącą niedoścignym ideałem dla wielu twórców”.

Anna Krol, Julian Fałat, Katalog Wystawy, Muzeum Regionalne w Stalowej Woli, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Muzeum Miedzi w Legnicy, Stalowa Wola 2009, s. 163

REWOLUCJONISTA W KRAKOWIE

Po wielu latach spędzonych na dworze cesarza Wilhelma II w Berlinie Julian Fałat w 1895 powrócił do kraju. Powodem owej repatriacji było wydarzenie niemałej rangi, artysta już w kwietniu przejął miał stanowisko dyrektora krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Zadanie to nie należało do łatwych z racji na ugruntowaną i dość schematycznie wytyczoną przez Jana Matejkę ścieżkę rozwoju uczelni. Fałat okazał się tutaj jednak najwłaściwszą osobą, której powierzyć można było tak odpowiedzialną misję. Zapoczątkował on daleko idące reformy i znacznie podniósł poziom kształcenia. To dzięki jego staraniom, w 1900 szkoła przekształcona została w Akademię Sztuk Pięknych. Malarz z krakowską instytucją związany był długich 15 lat.

„Zasługi Fałata przy urzędowaniu tej nowej rzeczywistości artystycznej nie powinny być zapomniane (...) w czasie swojej kadencji wprowadził na katedry: Wyczółkowskiego, Malczewskiego, Axentowicza, Stanisławskiego, Mehoffera, Wyspiańskiego, Pankiewicza, Ruszczyca i Weissa” (Maciej Masłowski, Julian Fałat, Warszawa 1964, s. 21-22). Wraz z tymi twórcami nastąpiły nowe czasy. Jak pisał młody jeszcze wówczas Wojciech Weiss: „Po bezkrólewiu Fałat został dyrektorem. Dobrał sobie kolegów impresjonistów. Jakby pootwierali okna w pracowni. Wlała się tęcza barw. Malowaliśmy wszystko w przesadzie. W półciemnej pracowni model na naszych studiach tęczywał barwami” (Łukasz Kossowski, Wojciech Weiss, Warszawa 2006, s. 14).

Zatem wraz z 1895 „zaczyna się nowy, bogaty rozdział życia i twórczości artysty związany z Krakowem (...) i ze znanym mu od dziecka krajobrazem podgórskim, (...) z działalnością stowarzyszenia ‘Sztuka’, z Młodą Polską, z secesją, z neoromantyzmem” (Maciej Masłowski, jw., s. 20-21). Kiedy Fałat przyjechał do Krakowa, był już artystą mającym silną pozycję oraz nie tylko lokalny, ale międzynarodowy rozgłos. Czas ten przeszedł do historii Szkoły jako okres „reformy Fałata”. Przed nim stanowisko to piastował krótko Henryk Rodakowski, a wcześniej Jan Matejko. Fałat na stanowiska profesorskie powołał malarzy-modernistów. Utworzył katedrę pejzażu (którą prowadził Jan Stanisławski), położył akcent na studia plenerowe i z żywego modelu. Zmiany te pozwoliły wkrótce stworzyć w Krakowie wiodące środowisko artystyczne na ziemiach polskich. Prezentowana akwarela „Widok na Dom Katedralny na Wawelu” powstała w 1904. Przedstawia budynek z 1381 z epoki Kazimierza Wielkiego, który w kolejnych wiekach służył jako spichlerz, dom dla rorantystów oraz kolegium misjonarskie. Wawel już na początku XIX wieku został przebudowany przez władze austriackie na koszary. Dużą część zabudowy wzgórza rozebrano. Miano na względzie nie tylko kwestie funkcjonalne, lecz także patriotyczną wymowę miejsca.

W latach 70. i 80., wraz z liberalizacją polityki zaborey, zaproponowano plany odbudowy rezydencji w jej historycznej formie. Prace na zamku rozpoczęły się dopiero w 1905, a ostatni żołnierze austriacy opuścili go w 1911. Rekonstrukcją kierował architekt Zygmunt Hendel. Roboty uwzględniały pełne odsłonięcie krużganków dziedzica arkaadowego, aby wyeksponować jak najwięcej oryginalnej kamieniarki. Prace toczyły się do wybuchu wojny, a od 1916 projektem renowacji zamku kierował architekt Adolf Szyszko-Bohusz. Dom Katedralny został poddany renowacji w latach 1904-05 według planów Hendla. Współcześnie w budynku mieści się Muzeum Katedralne. Fałat wykonał akwarelę w czasie, gdy w Domu Katedralnym trwały prace remontowe. Przed budynkiem artysta szkicowo zaznaczył przebudowywany wówczas taras. Plamy farby akwarelowej rozlewają się w partii dziedzica wyjątkowo swobodnie, tworząc tylko sumaryczne wrażenie. Świetlistość prezentowanej akwareli przywodzi na myśl dalekowschodnie obrazy malowane na jedwabiu czy papierze. Fałat niejako dematerializuje architekturę, jedynie miejscami nadając jej gabarytu - zaznacza detale okien, lukarn, attyki czy portalu oraz połacie dachu. Artysta podjął tematykę charakterystyczną dla twórców krakowskiego modernizmu. Wzgórze Wawelskie było dla nich skarbnicą rodzimej historii i kultury, miejscem koronacji i pochowku polskich królów. Malując jego budynki w czasie ich restauracji, pielęgnowali marzenie o niepodległości Rzeczypospolitej.

Fałat do Krakowa powrócił na stałe w 1895. 26 marca otrzymał nominację na stanowisko dyrektora Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie i pozostał nim przez kolejną dekadę. Widoki miast i architektury w twórczości Fałata ustępują zdecydowanie miejsca naturze. Artysta to prawdziwy mistrz nastrojowego pejzażu. Wspomniana architektura wkomponowana zostaje zazwyczaj w otaczającą ją zewsząd przyrodę. Tak dzieje się chociażby w przypadku drewnianych kościołów w Mikuszowicach i Osieku, czy w widokach z ruinami zamków w Czorsztynie i Niedzicy. Pejzaż miejski stanowi zatem w oeuvre twórcy grupę o wiele mniej reprezentatywną, acz równie osobliwą. W prezentowanej akwareli paradoksalnie natura odgrywa również kluczową rolę. Dzieje się tak poprzez grę światła, którą to autor zrećnie odwzorowuje. Na powierzchni fasad i na dachu zaobserwować możemy interesującą mozaikę barw. Artysta posługuje się wówczas głównie walorem. Plama zostaje silnie rozmyta, a przejścia od światła do cienia wyraźnie zaznaczone. Po dachach ślizgają się brunatno-błękitne refleksy, a na ściany wychodzą gdzieś czerwone i brązowe tony.

19

ARTUR GROTTGER

1837-1867

Portret narzeczonej artysty Wandy Monné, 1866

ołówek/papier, 37 x 28,5 cm (w świetle passe-partout)

sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'AG | 8/2 9/2 10/2 11/2 12/2 13/2 we Lwowie'

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

8 900 - 13 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Karola Młodnickiego, Lwów

przedwojenna kolekcja, Poznań

WYSTAWIANY:

Wystawa dzieł Artura Grottgera, Miejskie Muzeum Przemysłowe we Lwowie, 1906

Wystawa Sztuki Polskiej od 1764-1889, Powszechna Wystawa Krajowa, Lwów, 1894

LITERATURA:

Beata Kost, *Kobiety ze Lwowa*, Warszawa 2007, s. 114 (il.)

Arthur i Wanda. Dzieje miłości Arthura Grottgera i Wandy Monné. Listy – pamiętniki, t. 1,

Medyka-Lwów 1928, s. 149

Antoni Potocki, *Grottger*, Nakładem Księgarni H. Altenberga, Lwów 1907, s. 163 (il.)

Marian Kazimierz Olszewski, *Katalog wystawy dzieł Artura Grottgera urządzonej staraniem Księgarni H. Altenberga we Lwowie*, Lwów 1906, poz. kat. 200, s. 99

Jan Bołoz Antoniewicz, *Katalog wystawy sztuki polskiej od roku 1764-1886*, Lwów 1894, poz. kat. 1359, s. 328





Portrety Narzeczonej.

Antoni Potocki, Grottger, Lwów 1907, s. 163

**„POZNAŁ ARTYSTA PANNĘ WANDE MONNÉ NA BALU ‘NA STRZELNICY’
13-GO STYCZNIA 1866-GO ROKU. POKOCHAŁ JĄ CAŁYM ŻAREM SWEGO
OGNISTEGO TEMPERAMENTU I NIEBAWEM ZOSTAŁ JEJ NARZECZONYM.
ŚWIĘTY TO BYŁ ZWIĄZEK, PRAWDZIWA MIŁOŚĆ WIELKIEGO ARTYSTY,
CZYSTA - GORĄCA - DOZGONNA”.**

JAN BOŁOZANTONIEWICZ, GROTGER, LWÓW 1911, S. 440

ARTUR I WANDA: LOVESTORY

„Jesteś już straszną rywalką dla mojej Muzy! – Ale nie martw się moja Najdroższa, bo ja o tem nie zapominam, że ty przecież we mnie tylko artystę tak bardzo pokochałaś, a że ja tylko jako taki mam prawo do serca twego. Tak – ja będę artystą może zasłużonym – ale nie dla miłości Muzy, tylko dla twojej!”.

Artur Grottger w liście do narzeczonej Wandy Monné, 31 grudnia 1866, [w:] Arthur i Wanda. Dzieje miłości Arthura Grottgera i Wandy Monné. Listy – pamiętniki, t. 2, Medyka – Lwów 1928, s. 15

„Ta, której Arthur Grottger ‘całą przyszłość swoją, doczesną i pośmiertną’ – nie zawiodła go nigdy. Szesnastoletni ‘Dzieć’, który był Muzą ‘Wojny’, dotrzymał artyście kroku do końca, jako jedyny towarzysz i powiernik jego najgłębszych myśli, zarówno w szczęściu, jak i w nieszczęściu. A potem ‘zapamiętawszy każde słowo’, zabrała Wanda szczątki jego do Polski, a duszę do własnego domu (...)” – sumuje w emfazie wybór korespondencji Artura Grottgera i Wandy Monné pisarz Michał Gwałbert Pawlikowski (Arthur i Wanda. Dzieje miłości Arthura Grottgera i Wandy Monné. Listy – pamiętniki, t. 2, Medyka – Lwów 1928, s. 355). Wydana w 1928, oparta na dokumentach zachowanych po narzeczonej artysty przekazanych do archiwum w Medyce, książka stanowiła rodzaju nowoczesnego „romansu” i wariację na temat Künstlerroman i dotyczyła jednego z najważniejszych artystów polskich XIX wieku, młodo zmarłego geniusza, który w swoich pracach zaklął los Polski rozbiorowej oraz ukochanej malarza, które powierzał w całości swoje myśli i uczucia.

Historia ich miłości jest krótka, burzliwa i szalenie intensywna. 13 stycznia 1866 29-letni Grottger poznał 16-letnią Wandę podczas balu Towarzystwa Strzeleckiego we Lwowie. Szybko się w sobie zakochali, lecz związkowi przeciwna była rodzina Wandy. Spotykali się potajemnie, a ich związkowi towarzyszyła wysoce romantyczna aura. Chory na gruźlicę Grottger wyjechał do Paryża, gdzie ukończył i wystawił swoje arcydzieło – cykl rysunków „Wojna”. O jego paryskich perypetiach dowiadujemy się z wysyłanych do Wandy listów, w których nazywa ukochaną swoim Paniątkiem, Aniołkiem, Dzieckiem, Złotem, Mistrzykiem, Beatryxem czy Przyjacielem. „Minęła zima i wiosna i lato. On nadludzkim wysiłkiem zdobywał sobie tę oplakaną niezależność swoją i sławę w Paryżu – ja, ginęłam z tęsknoty. Niepoinmowałam całej jednak doniosłości tej walki, ciężkiej, śmiertelnej... Czyżbym była potrafiła przypuścić choćby, że on w niej ulegnie?!” pisała w pamiętniku Wanda... (dz. cyt., s. 306). Chory na gruźlicę artysta zmarł w grudniu 1867. W 1871 Wanda wyszła za mąż za malarza i przyjaciela Grottgera Karola Młodnickiego. Obydwójce stworzyli salon intelektualny, pielęgnowali pamięć o artyście i gromadzili pamiętki po nim. Wanda Młodnicka poświęciła się działalności społecznej, była pisarką, stworzyła liczne utwory dla dzieci. Zmarła w 1923.



Artur Grottger, fotografia z okresu wiedeńskiego, Székely & Gertinger, Biblioteka Jagiellońska, Kraków
źródło: biblioteka POLONA

W swoich wspomnieniach Wanda przechowała chwilę powstania prezentowanego portretu: „W tym czasie zajmowałam się składką na sybiraka, Olszewskiego, który w wielkiej znajdował się nędzy. O moja miłośna panienko, i ja się też przyczynię! W pół dnia zrobił rysunek, ‘Sybiraka’, który zaraz znalazł nabywcę i znaczną kwotę przysporzył biedakowi. Wtedy to rozpoczął rysować mój portret, w staroniemieckim stylu, w szarem futrze, z kotem. Kot ten nazywał się pan Fac. Śliczny egzemplarz sybirski z ciemnym przez grzbiet przęgiem, cały popielaty. Wiecznie był koło mnie. Albo na powłóce sukni rozciągał się na ziemi, albo na kolanach, lub wreszcie siedział mrużąc na moim ramieniu. Pan Fac wkrótce zaprzyjaźnił się z Arturem. Miał jednak osobliwe fantazje i tak: drażnił mu nerwy szmer kredki podczas rysowania. Raz rzucił się zniechęca na rysunek. Odtąd został wykluczony moim wyrokiem z naszego towarzystwa. W odwet za tę przykrość uwiecznił go Artur w albumie. Rysując ten portret dziwną miał ze mną rozmowę. Prosił, abym mu powiedziała, kto mi się w życiu najbardziej podobał, nim jego poznałam” (Arthur i Wanda. Dzieje miłości Arthura Grottgera i Wandy Monné. Listy – pamiętniki, t. 1, Medyka – Lwów 1928, s. 149).

Wanda pieśczośliwie nazywała Grottgera „Kociem” (Kocio, Kac Kot), o czym dowiadujemy się z ich korespondencji. Tym bardziej wyobrażenie dziewczyny z kotem nabiera intymnego charakteru, gdzie kot staje się dobrym duchem i opiekunem ogniska domowego (żeby nie powiedzieć alter ego samego malarza). Grottger w wykonanym między 8 a 13 lutego 1866 portrecie posłużył się drobiazgową techniką rysunkową. Z pieczołowitością oddał szczegóły fizjonomii modelki, detale stroju, pysk zwierzęcia i niuanse światłocieniowe, osiągając wrażenie sentymentalności scenki. Wanda pięknymi, krągłymi i jasnymi oczami spogląda prosto w oczy widza (i przy tym samego Grottgera). Jej strój – nastoletniej przecież dziewczyny – sprawia jednak nobliwe wrażenie. Historycy sztuki, choćby Jan Bożo Antoniewicz, zauważyli, że artysta uwikłany w polską historię postaciom kobiecym nadawał idealne rysy ukochanej. Tak też w sferę portretów Wandy przenikał historyczny afekt – artysta niekiedy (jak ma to miejsce w tym przypadku) stylizował jej wizerunki, eksponując czarny strój na wzór popowstańczych wdów. Silne uczucie do Wandy spletało się wówczas z emocjonalnym patriotyzmem.

20 †

ANIELA PAWLIKOWSKA / LELA

1901-1980

Portret Zofii Komornickiej, 1940

kredka, pastel/papier, 61 x 47 cm (w świetle oprawy)
sygnowany i datowany p.d.: 'L.Pawlikowska | VII.40'

estymacja:

6 000 - 10 000 PLN

1 400 - 2 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja sportretowanej, Kraków

Aniela Pawlikowska z domu Wolska, pochodziła z inteligentnej lwowskiej rodziny. Była córką poetki Maryli Wolskiej, wnuczką Wandy Monné (muzy i narzeczonej Artura Grottgera) oraz siostrą kolejnej poetki – Beaty Obertyńskiej. Poślubiła pisarza i wydawcę, Michała Pawlikowskiego, dla ojca którego twórca stylu zakopiańskiego – Stanisław Witkiewicz – zaprojektował Willę pod Jedlami. To właśnie mąż zachęcił Anielę do szlifowania talentu plastycznego i studiów jako wolny słuchacz w krakowskiej ASP. Małżeństwo Pawlikowsy w 1925 roku założyło „Bibliotekę Medyczną”, gdzie Lela była odpowiedzialna za artystyczną stronę wydawnictwa i często wykonywała ilustracje do publikacji. Lata 30. to okres wielkiej popularności artystki, eksponującej swoje prace na licznych wystawach. W czasie II wojny światowej najpierw przebywała we Lwowie pod okupacją radziecką, a potem w Krakowie oraz Zakopanem. W 1942 roku wraz z dziećmi wyjechała do Rzymu, gdzie w Prymasowskim Komitecie Pomocy Uchodźcom pracował jej mąż. Po wojnie na stałe zamieszkała w Londynie, a jej twórczość portretowa stała się podstawą utrzymania rodziny. W Wielkiej Brytanii zyskała rangę wyśmienitej portrecistki, upamiętniając podobizny między innymi: Aleksandry księżniczki Kentu oraz kilkakrotnie Diany Spencer, przyszłej księżnej Walii oraz również przebywających w Londynie polskich polityków i dyplomatów z całego świata.

Lela Pawlikowska uznawana była za mistrzynię stylizacji i reprezentantkę nurtu art déco. Prezentowany portret Zofii Komornickiej jest jednak odmiennym przykładem ukłonu artystki wobec sztuki dawnych mistrzów. Ubrana w renesansową suknię Zofia trzyma w ręku goździk, który stanowi paralelę do kwiatowego atrybutu Madonny z obrazów Leonarda czy Albrechta Dürera oraz Mężczyzny z Goździkiem Jana van Eycka.



21

LEON WYCZÓŁKOWSKI

1852-1936

"Cyprysy", 1905

pastel/papier, 82 x 57 cm (w świetle passe-partout)

sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'Wyczół | 1905 | Generalife | Cyprysy'

estymacja:

140 000 - 180 000 PLN

31 200 - 40 000 EUR

POCHODZENIE:

przedwojenna kolekcja, Poznań

„Barok rozbuchany w Hiszpanii. Girlandy wstążek przeplatanych: Toledo, Sewilla. W Hiszpanii Wyczółkowski robi poza Madrytem studia z natury. Mury całe oblepione różami, całe wały, oburzający zapach, nie można było malować. Grenada – ogrody małe jak w Japonii”.

Adam Kleczkowski, Notatki z rozmowy z Leonem Wyczółkowski. Okres krakowski 1895 - 1918, [w:] Leon Wyczółkowski. Listy i wspomnienia, Wrocław 1960, s. 108





Leon Wyczółkowski, Aleja cyprysowa (Grenada) 1905
źródło: Zbiory Cyfrowe. Muzeum Narodowe w Kielcach



Leon Wyczółkowski, Cyprysy 1905
źródło: Zbiory Cyfrowe. Muzeum Sztuki w Łodzi

WYCZÓŁ I MANGGHA W JAPONII

„W 1905 roku Leon Wyczółkowski zwiedzał wraz z Feliksem Mangghą-Jasińskima Hiszpanię. Powstały wówczas rysowane pastelem widoki Grenady, miasteczka wtulonego w dolinę, nad którą piętrzy się łańcuch gór Sierra Nevada. Artystę zachwyciły ogrody Generalife, letniej rezydencji władców mauretańskich, wzniesionej na początku XIV wieku na wzgórzu Alhambra. Słynęły one z wielopoziomowych tarasów widokowych, wodnych schodów, roślinnego labiryntu i cyprysowej alei. Rosnące w Generalife cyprysy Wyczółkowski rysował parokrotnie, za chwycony ich smukłą, zwartą bryłą, modelowaną często na kształt kolumny. Artysta kadrował je na wzór mistrzów japońskiego drzeworytu, co, jak można przypuszczać, budziło entuzjazm towarzysza czego mu miłośnika japonizmu - Feliksa Jasińskiego. Wyczółkowski sylwety cyprysów ujął na błękitnym tle nieba kadrując je przez okno, fragmentarycznie, włączając w pole kompozycji stojące na parapecie wazon z bukietami róż. Jak zwykle w przypadku wielkoformatowych rysunków pastelowych, malarz przeciął kadr obrazu listwą ramy, naśladując przestrzenne podziały typowe dla sztuki japońskiej. Cyprysy, będące atrakcyjnym motywem malarskim, budziły również skojarzenia symboliczne, znamienne dla hiszpańskiej kultury, utrwalone były w wierzeniach i legendach, jako emblemat długo wieczności”.

Irena Kossowska, W podróży. Między nostalgią a fascynacją światłem, Malarstwo polskie. Symbolizm i Młoda Polska, Warszawa 2010, s. 283

Inspiracja sztuką Japonii była decydującym czynnikiem, który w znakomity sposób ukształtował stylistykę Wyczółkowskiego. Wschodnia estetyka została w znakomitym stopniu zaszczerpiona przez wybitnego znawcę sztuki orientu i kolekcjonera Feliksa „Manggha” Jasiońskiego. „Jasioński i Wyczółkowski, a ściślej: ‘Manggha’ i ‘Wyczół’ - to tandem artystyczny, bez którego trudno sobie wyobrazić nie tylko obraz młodopolskiego Krakowa, ale i cały rozdział dziejów polskiego malarstwa i grafiki. Spotykają się w Warszawie na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych; w roku 1895 wspólnie zorganizują wystawę pośmiertną Podkowińskiego, a po roku 1902, w Krakowie, staną się niemal nierozłączni” (cyt. za Agnieszka Kluczeska-Wójcik, Feliks „Manggha” Jasioński i jego kolekcja w Muzeum Narodowym w Krakowie, Kraków 2014, s. 160). „Dziwna była przyjaźń tych dwóch ludzi - żywiołowego malarza i pasjonowanego zbieracza (...). Jasioński wywierał jakiś magiczny wpływ na swojego przyjaciela. W poglądach, uwagach i sądach Jasiońskiego krystalizowały się nieraz wizje i zamiary malarskie artysty. Widocznie twórczość jego wymagała jakiegoś głośniego rezonansu czy refleksu, który zawsze znajdował u przyjaciela” (cyt. za Franciszek Kelin, Leon Wyczółkowski, Garść wspomnień, „Od A do Z”, 1947, s. 1-2). Zachowało się niewiele listów Wyczółkowskiego do Jasiońskiego, jednak usprawiedliwia to fakt, że mężczyźni widywali się wręcz codziennie. Dopiero późny ożenek malarza osłabił ich relacje. Wyczółkowski i jego mecenas wybierali się razem w podróże: w 1904 wspólnie wyjechali do Zakopanego, natomiast w roku następnym odwiedzili Francję i Hiszpanię. Manggha wziął na siebie całą organizację zagranicznej wyprawy. „Nie przypadkiem spośród podróży zagranicznych Wyczółka tylko ta, w której towarzyszy mu Manggha, przyniesie tak znakomite rezultaty artystyczne.

A przywiezione z Hiszpanii pejzaże, wraz z widokami Tatr, Połagi czy Jaremcza, w naturalny sposób dopełnią zgromadzone przez Jasiońskiego zbiór - obraz dorobku twórczego artysty (cyt. za Ibidem, s. 164).

Największy wpływ na twórczość Leona Wyczółkowskiego miała niewątpliwie estetyka japońska. Artysta dogłębnie poznał dalekowschodni modus sztuki, nie przystając jedynie na szalenie modny w Europie japonizm. Wyczół, podobnie jak mistrzowie barwnego drzeworytu wykorzystywał oryginalną perspektywę, sposób kadrowania i ujęcia przedmiotu w kadrze. Prezentowane w katalogu „Cyprysy” doskonale realizują założenia estetyki japońskiej.

Wyczółkowski w opisywanej kompozycji użył charakterystycznej zabiegi perspektywy, ucinając tym samym czubek portretowanego krzewu. Poprzez taki zabieg kompozycyjny uzyskał ciasny kadr, który jednocześnie wydobyla istotną rolę pustej przestrzeni. Znamienne jest również jednorodne, płaskie kładzenie pastelu, które nieco klóci się z światłocieniowymi możliwościami technicznymi tego sposobu malowania. Jednak już kontur sylwetki cyprysów jest zarówno giętki, dekoracyjny a zarazem prosty i naturalny. Istotną paralelę wobec sztuki japońskiej jest również fragment okna w dolnej części kompozycji, który przypomina pieczęć cenzorską bądź podłużną sygnaturę artysty, która zawsze jest obecna na drzeworytach ukiyo-e. Oferowana praca jest doskonałym przykładem realizacji japońskich założeń konstrukcji obrazu w twórczości Wyczółkowskiego, stanowiąc nie lada rzadkość, ze względu na niewielką ilość prac mistrza z międzynarodowych podróży.



Utagawa Hiroshige, Świt w świątyni Kanda Myojii
źródło: Wikimedia Commons



Utagawa Hiroshige, Ceremonia hotohoto w świątyni Izumo-taisha
źródło: Wikimedia Commons

22

PIOTR MICHAŁOWSKI

1800-1855

Studium konia w stajni

akwarela, ołówek/papier, 41,5 x 52 cm

estymacja:

55 000 - 75 000 PLN

6 700 - 11 200 EUR

POCHODZENIE:

Desa Unicum, wrzesień 2017

kolekcja prywatna, Warszawa

„Michajłowski, malarz z Polski, obecnie żyjący znakomity artysta, poświęcił się malarstwu w latach już dojrzałych, około roku 1830, w krótkim jednak czasie doszedł do wielkiej doskonałości w malowaniu zwierząt. Hr. Raczyński sądzi, że artysta w chwili obecnej doszedł do najwyższej doskonałości. Michajłowski mieszka w Paryżu i dzieła jego są na wszystkie strony poszukiwane przez miłośników”.

Georg Kaspar Nagler, 1840



Kłęska powstania listopadowego i paryska emigracja Michałowskiego przesądziły o wyborze profesji malarza. Osiedlając nad Sekwaną w 1832, szybko zadomowił się w lokalnym środowisku artystycznym. W tamtym czasie artysta dał się poznać jako wytrawny rysownik, studiując w pracowni Nicolas-Toussaint Charleta, wykonywał rozliczne szkice oraz kopiował dzieła mistrzów w Luwrze. Wkrótce osiągnął duże uznanie. Tak pisano do jego rodziny w Polsce: „Piotr coraz świetniejszym cieszy się powodzeniem, cały Paryż lata za jego końmi i artyści, amatorowie, znawcy, nie znawcy, wszyscy chcą mieć konie Micalouskiego” (Anna Zeńczak, Piotr Michałowski, Wrocław 2001, s. 17-18). Predylekcja dla motywu konia, mistrzostwo w przedstawianiu jego anatomii i witalności skrytej pod powłoką ciała zbliżała malarza do twórczości innego wybitnego romantyka – Théodore’a Géricaulta. Powrót do Polski w 1835 być może przekreślił szanse malarza na międzynarodowe powodzenie jego dzieł, lecz twórczość Michałowskiego nieustannie się rozwijała. Osiedlony na stałe w latach 40. w małopolskich Krzysztoforzycach i Bolestraszczykach, malował zwierzęta w urządzonej pracowni przystosowanej do malowania koni ze specjalną maszyną do ich podnoszenia. Często wyjeżdżał za granicę, choćby do Francji, gdzie napotykał ulubiony motyw na wiejskich drogach, w stajniach czy na specjalnych targach koni.

Prezentowana akwrela stanowi przykład mistrzowskiego studium wykonanego w stajni. Pracę charakteryzuje lapidarność i syntetyczność formy. Michałowski nieodmiennie, za pomocą wąskiej gamy barwnej, potrafił znakomicie oddać potyskliwość sierści i plastyczność muskularnego ciała zwierzęcia, zamykając je w precyzyjnym rysunku i obdarzając niezwykłym charakterem portretowane zwierzę.







23

PIOTR MICHAŁOWSKI

1800-1855

Portret konny Napoleona (Recto) / Szkice koni (Verso)

akwarela, ołówek/papier, 48 x 31 cm

sygnowany monogramem wiązaniem na odwrociu: 'PM'
na odwrociu zapisy autorskie

estymacja:

30 000 - 50 000 PLN

12 300 - 16 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja spadkobierców artysty

WYSTAWIANY:

Piotr Michałowski – 1800-1855 niezależny, bezinteresowny, wolny,
Muzeum Regionalne w Stalowej Woli, listopad 2016 – luty 2017





Napoleon Bonaparte to postać, która odegrała istotne wrażenie w historii Europy przełomu XVIII i XIX wieku. To wybitna jednostka, której działalność zmieniła bieg wydarzeń i wprowadziła nowe postrzeganie wielu kwestii. Kultura i oczywiście sztuka nie mogły pozostać obojętne na wpływ jego poczynań. Kolejne pokolenia artystów podejmowały tematy związane z osobą wodza. W niektórych środowiskach chociażby takich jak ziemia polskie, tradycja ta była wciąż żywa nawet w XX stuleciu, m.in. w twórczości Wojciecha i Jerzego Kossaków. Imperialne pobudki i wojny napoleońskie niosły w jego czasie nadzieję dla wielu uciśnionych narodów Starego Kontynentu. Wśród nich znajdowała się oczywiście też Polska, nieobecna na mapach od momentu trzeciego rozbioru. Epoka romantyzmu to w ogóle epoka wielkich ideałów, duchowych przywódców, uniesień i zrywów narodowych oraz walki, zarówno tej zbrojnej, jak i intelektualnej. Napoleon był właśnie jednym z inicjatorów tych ruchów. Rozbudził on polityczną świadomość i tożsamość narodową, nic więc dziwnego, że jego obecność jest mocno zaznaczona w sztuce owego czasu.

Postać Napoleona to jeden z częstszych motywów pojawiających się w twórczości malarskiej Piotra Michałowskiego, wybitnego reprezentanta swojej epoki. „Chronologia poszczególnych wizerunków Napoleona nie jest znana i jedynie w odniesieniu do niektórych z nich istnieją pewne hipotetyczne ustalenia. Poczynając od 'Napoleona konno wydającego rozkazy' aż po monumentalny obraz warszawski, wizerunki te układają się jak gdyby w pewien ciąg ilustrujący kolejne fazy ruchu konia i jeźdźca. Napoleon jest w nich zwrócony w bok ku swym (nie zawsze ujętym w kompozycji) żołnierzom, z ręką wyciągniętą gestem rozkazującym, lekko odwiedziona, lub też oburącz trzymający wodze” (Piotr Michałowski 1800 – 1855. Wystawa dzieł artysty w dwusetną rocznicę urodzin, [oprac.] Anna Zeńczak, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2000, s. 143). Zakładać zatem należy, że analogicznie rzecz ma się ze szkicami artysty. Być może tu jeszcze trudniej określić czas powstania i potencjalną kompozycję malarską, o której myśleć mógł artysta, tworząc dany rysunek czy akwarelę. W prezentowanej pracy mamy do czynienia z samodzielnym wizerunkiem wodza. Jego twarz zarysowana w sposób dalece syntetyzujący nie daje pewności, w którą stronę kieruje on swój wzrok.

Nie sposób nie zauważyć, że zarówno w prezentowanej akwareli, jak i w innych portretach konnych Napoleona, Michałowski nawiązuje do szeroko rozpowszechnionej ikonografii wodza. Kluczowym dziełem w tych rozważaniach staje się zapewne monumentalna kompozycja „Napoleon przekraczający Przełęcz Świętego Bernarda w 1800 roku” namalowana przez czołowego francuskiego klasycystę, Jacquesa-Louisa Davida. W wydaniu akademickim mamy do czynienia z dalece postępującą idealizacją, gdyż jak wiadomo, Napoleon miał przekraczać przełęcz, jadąc na mule, a nie na wybornym rumaku. Zgoła inna, bliższa rzeczywistości, jest recepcja przedstawienia przywódcy w twórczości Michałowskiego – romantyka. W jego wizjach Napoleon ukazany zostaje na tle niezidentyfikowanego pejzażu, być może toczącej się bitwy. Zachowuje on w pełni swoją powagę i dostojeństwo, ale niepoddawany jest owej idealizacji. Poprzez pewnego rodzaju wrażeniowość ujęcia wyrażone zostaje tutaj już odmienne niż klasycystyczne podejście do formy i jej ekspresji.

Postać Napoleona oraz innych jeźdźców ma oczywiście w dziełach Michałowskiego wymowę ideową. Artysta ukazywał w swych dziełach chwałę oręża i siłę swojego narodu. Wielokrotnie powracał w jego oeuvre chociażby motyw Samosierry. Często konie i jeźdźcy stawały się także pretekstem do ukazania ruchu. Wielokrotnie malarz podejmował motyw samotnego konia, czego dowodem są szkice kompozycyjne znajdujące się na odwrocie prezentowanej pracy. Studiował skróty perspektywiczne i wymyślał różnorodne układy. Jak pisano już w jego epoce, „Piotr coraz świetniejszym cieszy się powodzeniem, cały Paryż lata za jego kołmi: artyści, amatorowie, znawcy, nie znawcy, wszyscy chcą mieć konie 'Micalouskiego', jak go nazywają. Jednym słowem jest to człowiek nadzwyczajny, ma stado w głowie, i więcej jeszcze, bo sprzedaje swoje konie na wagę złota, czego by z żywymi końmi nie dokazał” (Piotr Michałowski..., jw., s. 358).



Piotr Michałowski, Napoleon wydający rozkazy około 1835, źródło: Muzeum Narodowe w Krakowie. Zbiory cyfrowe

24

ALEKSANDER GIERYMSKI

1850-1901

Szkic do obrazu "Anioł Pański", około 1889

ołówek/papier, 16,5 x 12 cm (w świetle passe-partout)

na passe-partout drukowany opis dzieła: 'ALEKSANDER GIERYMSKI | Szkic do Obrazu "Anioł Pański" | Własność Hr. Milewskiego na Wyspie Śl. Rovigno'

na odwrocu opis: 'Stwierdzam, że niniejszy szkic ołówkowy | do obrazu, "Anioł Pański" - rysował Aleksander Gierymski | Siostrzenica i spadkobierczyni (...) | Warszawa 28.XII. 1916' oraz dedykacja z 1917 roku

estymacja:

28 000 - 38 000 PLN

6 300 - 8 500 EUR

POCHODZENIE:

za zbiorów spadkobierców artysty, rodziny Kuczborskich, Warszawa, po 1902

LITERATURA:

porównaj: Aleksander Gierymski 1850-1901, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, 20 marca – 10 sierpnia 2014, Warszawa 2014, nr kat. II/327-II/335, szczególnie il. s. 204



BEZCENNY WYRZUTEK I NIEOCENIONY WARCHOŁ - ALEKSANDER GIERYMSKI I HRABIA MILEWSKI



Aleksander Gierymski.

Aleksander Gierymski 1902

źródło: Mazowiecka Biblioteka Cyfrowa

Zbigniew Herbert, wybitny polski poeta, w swoim epokowym eseju o sztuce „Martwa natura z wędzidłem” zapisał kilka swoich wniosków na temat kolekcjonowania, również kolekcjonowania sztuki. Przyznał, iż kolekcjonerstwo należy do specyficznego rodzaju ludzkich namiętności: jest przejawem miłości wobec rzeczy, a jego źródła sięgają najwykleszej potrzeby gromadzenia wokół siebie przedmiotów, czy też ozdabiania nimi swojego miejsca na ziemi. Historia kolekcjonowania sięga zapewne początków istnienia rzeczy a ich gromadzenie wynika z kilku pobudek: dla wartości artystycznych i naukowych, jako lokatę kapitału, obiekt spekulacji lub też zbierania wyłącznie dla własnej przyjemności. Do dziś kolekcjonerstwo pozostaje wyznacznikiem wielkiej dojrzałości kulturowej oraz świadomości niezwykłości sztuki czy innych form ludzkiej działalności. W historii polskiego kolekcjonerstwa zapisało się wiele szczególnych nazwisko, lecz nazwisko człowieka, które widnieje na oprawie rysunku Aleksandra Gierymskiego, pracy prezentowanej w ofercie aukcji, należy do najwybitniejszych - Ignacy Korwin Milewski, szlachcic, który uzyskał tytuł hrabiowski, wybudował parę rezydencji, m.in. w Wilnie, a następnie kupił wyspę eksterytorialną Santa Catarina na Adriatyku był twórcą jednego z najbardziej wyjątkowych zbiorów malarstwa polskiego, liczącej ponad dwieście płócien, w tym: Gierymskiego, Chełmońskiego, Pankiewicza, Wyczółkowskiego, Stanisławskiego, de Laveaux, Malczewskiego, Matejki; płócien, który współcześnie stanowią kanon sztuki polskiej i narodowego dziedzictwa.

Ignacy Karol Korwin Milewski nie pochodził z rodziny o wielkich tradycjach, zaś o zasobnym zapleczu finansowym zdobytym szczególnie za sprawą wiana, jakie jego matka, Weronika Wołk-Laniewska wniosła do rodziny Milewskich. Swoją kolekcję Milewski zaczął gromadzić, jak sam wyliczał, od około 1880 roku. Zbiór gromadzony przez niego był wynikiem metodycznych poszukiwań i kontaktów z malarzami konkretnym „rodowdziej” artystycznym. Redaktorowi „Kraju” hrabia Milewski udzielił w 1893 roku następującej wypowiedzi: „Życząc sobie mieć zbiór mniej więcej kompletny i stanowiący całość oryginalną, choćby w skromnych rozmiarach, muszę się ograniczyć pewnymi ramami, a za takowe wybrałem specjalność w rodzaju Nowej Pinakoteki w Monachium. Że więc nabywam obrazy artystów-rodaków, obecnie żyjących, a między takimi wyłącznie tych, co należą lub należeli do szkoły monachijskiej”.

Malarstwo to wyróżniało się nie tylko tematyką narodową, ale także

studiowaniem ojczyźnianego pejzażu z wplecionymi w niego scenami rodzajowymi oraz przedstawianiem kompozycji historycznych. Swoją teorię kolekcjonowania Milewski rozwinął w 1895 roku przy okazji wystawy swych zbiorów w Wiedniu: „Každy rozwój kulturalny związany jest ze swą ojczyzną tylko przez pewien, często krótki okres czasu. Tak więc na początku XIX wieku Polska wydała bohaterów, rycerzy, poetów o zabarwieniu narodowym, a w ostatnich 30 latach – malarzy, którzy zapewne nie będą mieli swych następców. Żeby te dzieła nie rozproszyły się, ale zostały zachowane dla Ojczyzny – gromadzę je, by świadczyły o kulturze Polski”. Wierzył, iż monachijski realizm, w odróżnieniu od sztuki francuskiej, działa kojąco na sztukę. Przyczynkiem do tego była niewątpliwie atmosfera uczelni w „Mnichowie” (jak nazywali Monachium Polacy), pełna docenienia indywidualności oraz czułości na naturalizm otaczającej rzeczywistości. Milewski pragnął, by „malarze polscy w szczęśliwy sposób połączyli swe narodowe właściwości z realistyczną sztuką szkoły monachijskiej”. Jawiąc się jako prawdziwy koneser i esteta utrzymywał ścisłe kontakty z artystami, odwiedzał ich w pracowniach, zamawiał u nich obrazy, sownie wynagradzał za pracę, a także oferował ciągłą opiekę materialną – wszystko celem asystowania przy narodzinach malarstwa, które powstawać miało dla samej idei artystycznego piękna i rozwoju sztuki narodowej, nie zaś jako działalność gwarantująca doczesne przeżycie. Niewątpliwie układ ten korzystny był dla obydwu stron – Korwin Milewski gustując w artystycznej współczesności nie ponosił wysokich kosztów za okazy sztuki dawnej, ani również ryzyka, że do jego zbiorów trafi dzieło nieautentyczne. Zgodnie ze sformułowaną przez siebie teorią kolekcjoner włączał kolejno do swego zbioru dzieła, które dziś uznawane są za kanon polskiego malarstwa.

Jednakże spośród wszystkich malarzy, hrabia Milewski szczególnie upodobał sobie talent Aleksandra Gierymskiego, którego zdecydował się nie tylko wspomagać finansowo prywatnymi zamówieniami i zakupami jego płócien i szkiców, ale także dbać o jego rozwój artystyczny, finansując podróże do Paryża. „Nie mam pieniędzy, nie mam stanowiska i nic mi nie idzie, nie mam nic, co by mnie łączyło z ludźmi – ale mam ambicję artysty, którą nie oddam za nic” – tak mówił o sobie Aleksander Gierymski i owa moc charakteru malarza, jaka przebijała się przez owe słowa nęciła kolekcjonera najmocniej. Uznanie, jakim darzył Milewski Aleksandra Gierymskiego sprawiało, że nie tylko sumiennie zbierał jego dzieła,



Aleksander Gierymski, Anioł Pański, źródło: Cyfrowe MNW



Aleksander Gierymski, Szkic do obrazu „Anioł Pański”

ale także płacił za nie, zdaniem samego artysty, „po królewsku”. Ślad owej współpracy i kontaktów zachował się w jednym z listów Aleksandra Gierymskiego: „Pracuję bardzo; mam do skończenia przed wyjazdem pięć obrazów większych i trzy małe (...). Gdyby nie Milewski, który wziął cztery małe obrazki i obstałował jeden większy nie miałbym z czego żyć”. Za to wsparcie Aleksander Gierymski odwdzięczał się swojemu artystycznemu opiekunowi szczerym oddaniem i niekiedy składaną obietnicą, iż wszelkie dyspozycje Milewskiego będą wprowadzane do kompozycji obrazu. Wiemy, iż od około 1888 roku przez kilka kolejnych lat Ignacy Milewski wypłacał malarzowi regularnie pieniądze, z których ten się utrzymywał i to właśnie hrabia Milewski zorganizował wyjazd Gierymskiego z Monachium do Paryża! W liście z 1890 roku do Prospera Dziekońskiego Gierymski pisze: „ (...) Jest tu Milewski czasowo w przejeździe do Londynu, zapozna mnie ze znakomitością lekarską Julienem”. Czego dowodem są owe słowa? Wielkiej opieki, jaką darzył zbieracz swojego ukochanego twórcę nie tylko w zakresie malarskim. W 1891 roku Gierymski napisał więcej, iż : „ (...) Wlażłem we wściekle trudności z obrazem (Opera Paryska nocą). Co do sprzedaży przynajmniej jestem spokojny, bierze go Milewski na bardzo wygodnych warunkach. Jeżeli nie sprzedam go na wystawie za większe pieniądze, on bierze obraz za tyle, żebym mógł inny tej wielkości zrobić. Diabło wygodne warunki, tym więcej, ze się trochę o niego boję”. Należy również zaznaczyć, iż owa kooperacja nie zawsze układała się bezkonfliktowo. W liście z 1890 roku Gierymski pisze do Stanisława Witkiewicza: „ (...) Czekam na Milewskiego, który ma lada dzień przyjechać z Berlina, zobaczyć skończony obraz, jeszcze obstałowany w Warszawie i zamówić nowe świętstwo, które ma być z morza. Mówię świętstwo, bo wątpię, żeby motyw morski mógł być w moim talencie, na to trzeba człowieka urodzonego nad morzem” (Stanisław Witkiewicz, Aleksander Gierymski, Warszawa 1950, s. 130). Pomimo nieporozumień na polu artystycznym, Milewski i Gierymski tworzyli nader zgrany duet, o którym dziś możemy powiedzieć, iż odmienił oblicze historii polskiego malarstwa. Ilość zgromadzonych przez hrabiego obrazów Aleksandra Gierymskiego w tym: Trąbki, Żydówka z cytrynami, Trumna chłopska, Piaskarze, Anioł Pański (w kolekcji Milewskiego od 1891 roku), Autoportret z paletą, Chłopiec niosący snopek, a także liczne studia krajobrazowe i rodzajowe wskazują na wielkie umiłowanie sztuki sygnowanej nazwiskiem Gierymskiego.

Ignacy Korwin Milewski, wierząc, iż w jego kolekcji znajdują się cenne okazy polskiego malarstwa doby XIX wieku, pragnął wspianiatomyślnie swą bogatą kolekcję ofiarować polskiemu społeczeństwu. Wahał się, czy dar złożyć w Krakowie, czy raczej we Lwowie, gdzie już w 1894 roku uczynił znaczną część swoich zbiorów na wystawę. Na wybór przeznaczenia kolekcji miały wpłynąć nie tyle własne sympatie, ale przede wszystkim

względy natury artystycznej, bezpieczeństwo zbiorów i ich właściwa ekspozycja w wybranym mieście. Milewski chciał nawet własnym sumptem wystawić gmach „muzealny”, miasta miały za zadanie jedynie ofiarować grunt pod budowę. Jednak brak odpowiedniej lokalizacji dla kolekcji i brak zaufania hrabiego do państwowej opieki nad obrazami sprawił, że wkrótce rozmowy z władzami obydwu miast zostały zerwane, a obrazony fundator wyjechał wraz ze swą kolekcją do Wiednia, gdzie w 1895 roku zorganizował wystawę swych zbiorów, ciesząc się ogromnym zainteresowaniem. Pozbawiony możliwości zakotwiczenia swych malarskich zasobów w kraju, ruszył w grand tour, by publiczność europejska mogła podziwiać talent „polskich monachijczyków”. Do Galicji już nie powrócił. Dostatnie życie, drogie inicjatywy społeczne i kosztowne podróże wpędziły Korwina- Milewskiego w poważne kłopoty finansowe. Stracił majątki ziemskie i ruchomości pozostałe na terenach objętych przez Rosję. Jego papiery wartościowe warte były już niewielką część tego, co przed I wojną światową. W 1922 roku wylew krwi do mózgu częściowo sparaliżował 76-letniego hrabiego. Wierzytiele i byłe kochanki usiłowali wyrwać jak najwięcej z jego majątku, nie cofając się przed szantażem. Sądy blokują więc w bankach konta hrabiego, zakładają sekwestry na jego nieruchomości, zajmują także obrazy zdeponowane wcześniej w wiedeńskich magazynach. Tymczasem Ignacy Korwin- Milewski nie ma za co żyć, a żyć zwykł ponad stan. Podejmuje ostateczną decyzję, która pomoże mu w ratowaniu swojej tragicznej sytuacji. Postanowił sprzedać swą kolekcję polskiego malarstwa! Marzy o sprzedaniu całej kolekcji w jedne ręce. To okazuje się jeszcze trudniejsze, ponieważ odrzuca pomysł sprzedaży obrazów Zbiorom Państwowym w Warszawie. Hrabia miał sarkastycznie opisać tę sytuację: „Nie dość, że stać je tylko na zaproponowanie śmiesznie małych pieniędzy, to będą próbowały odwoływać się do jego patriotyzmu, żeby zbić cenę”. Ruszyła więc wyprzedaż kufrów. Gdy tylko wieść rozniósł się po ówczesnym środowisku kolekcjonerskim, handlarze sztuki ruszyli na aukcję w ekstazie. Warszawski antykwariusz Abe Gutnajer wybiera na aukcjach kolekcji Milewskiego dzieła najlepsze, między innymi płótna Aleksandra Gierymskiego, by wystawić je w swym warszawskim Salonie. Od niego część zbiorów nabywa Muzeum Narodowe w Warszawie, stając się tym samym największym „spadkobiercą” spuścizny po Milewskim (dziś dzieła te stanowią ozdobę Galerii Sztuki XIX wieku); resztę dzieł przejął adwokat wiedeński dr Emil Merwin, by kontynuować sprzedaż, zagarniając część zysków dla siebie. Ówczesna prasa alarmowała i stosowała apele do władz państwowych, by uchronić przed rozproszaniem jedną z piękniejszych kolekcji malarstwa polskiego. Ta, z powodów między innymi finansowych, pozostawała głucha na słowa przestrogi, że oto kraj traci z pola widzenia perły polskiej sztuki. Tak jedna z ważniejszych i piękniejszych kolekcji – świadomie gromadzona – rozpierchła się na wszystkie strony świata, grzebiąc pamięć swego twórcy.

25

FELIKS MICHAŁ WYGRZYWAŁSKI

1875-1944

Autoportret z papierosem

akwarela, gwasz/papier, 61,5 x 86 cm (w świetle oprawy)
sygnowany l.d.: 'FM Wygrzywański'
na odwrociu szkic postaci

estymacja:

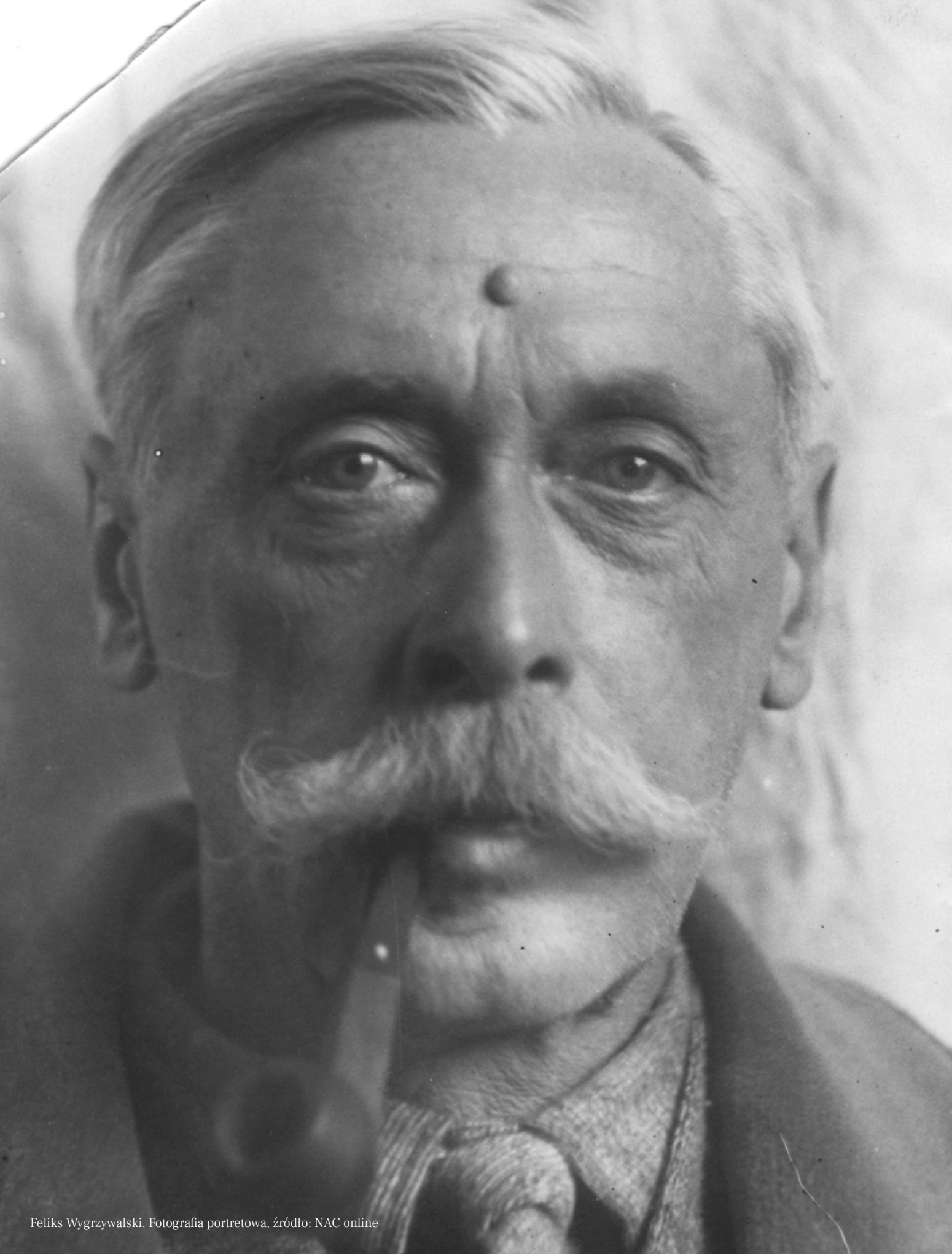
25 000 - 35 000 PLN

5 600 - 8 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa





Feliks Wyrzywalski, Fotografia portretowa, źródło: NAC online

AUTOPORTRET Z FAJKĄ

„Obiektem szczególnej fascynacji i artystycznego zainteresowania Wygrzywalskiego było morze, ciepłe i malownicze, które w różnych wariacjach pojawia się na jego płótnach...” (Nad ciepłym morzem. Feliks Michał Wygrzywalski, katalog wystawy, [oprac.] Liliana Gieldon, Monika Jankiewicz-Brzostowska, Centralne Muzeum Morskie w Gdańsku, Gdańsk 2013, s. 5). Przestrzeń, która interesowała i zajmowała umysł twórcy to rzeczywiście przede wszystkim miejsce silnie związane z wodą. Orientem i szeroko rozumianą egzotyką Południa. Świat Wygrzywalskiego staje się albo światem bardzo realnym, albo sferą pewnego rodzaju sacrum wkraczającego w granice baśni i mitu. Jednym razem artysta odtwarza plebejskie środowisko utrudzonych burłaków i rybaków wyciągających z odmętów fal ciężkie sieci, przy innej okazji zaś kreuje fantastyczne wizjerunki wychodzących z wody nimf i towarzyszących im sylenów.

To zderzenie rzeczywistości z obrazem, isticie irracjonalnym, nie jest w sztuce malarza niczym wyjątkowym. Do i tak już bogatego repertuaru form dochodzi tu dodatkowo inny zestaw motywów. „W 1906 roku artysta odbył podróż do Egiptu i na Pustynię Libijską. Oczarowała go egzotyka Orientu, co znalazło dobitny wyraz w jego malarstwie. Wygrzywalski zaczął malować sceny haremowe, scenki rodzajowe z egipskiej ulicy, jego obrazy zaludniły się sprzedawcami i naprawiaczami dywanów, modlącymi się Arabami i Beduinami” (dz. cyt., s. 6). Po tej wyprawie Orient z całą swą magią i malowniczością pochłonał duszę artysty bez reszty. Można się tutaj zastanawiać, czym tak naprawdę był dla Europejczyka na początku XX stulecia ten świat. Jak się okazuje, stan wiedzy i dostęp w te na pozór niedostępne rewiry globu był dla wielu twórców stosunkowo łatwy. Nie można oczywiście twierdzić, że przeciętnego człowieka stać było wówczas na zagraniczne wojaże, ale fakty świadczą o tym, iż przywilej ten spotykał licznych artystów dysponujących odpowiednim zapleczem

finansowym. Inspiracją sztuką i kulturą Dalekiego Wschodu, szczególnie Japonią, jest w Europie zjawiskiem znamiennym już w II połowie XIX wieku. Fascynacje te osiągają apogeum w okresie fin de siècle'u, a na początku nowego stulecia i jeszcze później, w latach międzywojennych wzbogacone zostają o inne obszary. Wygrzywalski, jak się wydaje, stał się stosunkowo miarodajnym ilustratorem północnoafrykańskiej rzeczywistości. Pomimo iż przedstawiał ją zwykle przez pryzmat barwności i sielankowej zabawy, to zdołał uchwycić klimat i atmosferę tego wyjątkowego regionu. Szczególnie interesujące są na obrazach artysty kolorowe, ukazywane z niebywałym pietyzmem tkaniny oraz dywany. Wygrzywalski z dużą dozą dokładności odtwarza feerie barw i wzorów zdobiących te orientalne wyroby tkackie.

W bogatym oeuvre artysty autoportrety stanowią zupełnie odrębną kwestię. Bez wątplenia fajka, lub jak w przypadku prezentowanej pracy papieros, stają się znakiem rozpoznawczym artysty. Obiekty te identyfikują go i określają jego osobowość twórczą. Wygrzywalski sportretował tu siebie dodatkowo w zawiniętym na głowie turbanie. Wizerunek ten wpisać możemy w szerszą grupę podobizn wykorzystujących ludowe i regionalne stroje. Tę fascynację badacze również łączą z wpływem twórczości Malczewskiego, który znany był z zamiłowania do licznych stylizacji swojego wizerunku. Wygrzywalski przenosi widza w bajkowy świat, w którym kluczową rolę odgrywają światło i kolor. Szkicowa pod względem malarskim kompozycja uwypukla zdecydowany rysunek oraz kreskę, którą posługuje się malarz. Ową finezję formy odnieść zapewne można do inspiracji malarstwem włoskiego renesansu, któremu hołdował. Pewny, wręcz zawiadziaki wzrok artysty skierowany jest wprost na widza. Wygrzywalski lokalizuje prezentowaną scenę gdzieś w przestrzeni mużulmańskiego haremu lub w raju, ukazując siebie w otoczeniu powabnych hurys.

Twórca „(...) chętnie malował autoportrety. Można jedynie spekulować, jaki związek z ich obfitością miał młodzieńczy podziw dla dzieł Jacka Malczewskiego, które jeszcze jako uczeń udalnie kopiował. Wygrzywalski często nawiązywał do klasycznego wzorca portretu artysty, przedstawiając siebie w półpostaci, z atrybutami swej profesji – paletą i pędzlem – i z nieodłączną fajką w zębach”.

Nad ciepłym morzem. Feliks Michał Wygrzywalski, katalog wystawy, [oprac.] Liliana Gieldon, Monika Jankiewicz-Brzostowska, Centralne Muzeum Morskie w Gdańsku, Gdańsk 2013, s. 8

26 †

MELA MUTER

1876-1967

Łódzie w porcie

akwarela, ołówek/papier, 31 x 50 cm
sygnowany śr.d.: 'Muter'

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

11 200 - 15 600 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artystce

Galerie Gmurzynska, Kolona

kolekcja prywatna, Europa


„Zdawałam sobie sprawę z tego, że piękne pejzaże tak bardzo urzekają, że ma się ochotę odtworzyć je dokładnie bez swego własnego ich przetwarzania. W przypadku ‚niewdzięcznej natury’ próbuje się je natomiast interpretować, kształtować wg swej woli. Nie ma się wtedy zawrotów głowy i zachowuje się zimną krew, aby bryły odpowiednio walory, kolory umieszczać na właściwych miejscach, wyznaczanych przez sztukę“.

Mela Muter





30420

The background is a watercolor painting of a boat on a river. The boat is rendered in shades of blue and black, with orange and yellow accents. The water is depicted with light, airy washes of orange and yellow, and the sky is a pale, warm tone. The overall style is expressive and gestural.

Mela Muter zapisała się na kartach historii sztuki jako artystka bezkompromisowa i niezwykle świadoma swojej pozycji. Nigdy nie podążała za modą, a zewnętrznym wpływom ulegała tylko wówczas, gdy się z nimi utożsamiała. Otoczona ludźmi żyła samotnie. W samotności też podróżowała i chłonęła obserwowaną rzeczywistość. Pozostawione przez nią dzieła świadczą o pasji i miłości, jaką żywiła do sztuki. Są one również zapisem jej artystycznej wędrówki. Na podstawie olejnych kompozycji i akwareli stworzonych na ulotnych kartach papieru możemy dziś pozwolić sobie na rekonstrukcję życiowej drogi Muter, krętej i niełatwej. Trudno jednak dzisiaj precyzyjnie odczytać zapis jej podróży. Czas zatarł niektóre ślady, odeszły w niepamięć miejsca odwzorowywane z pietyzmem przez artystkę, niektóre już może nawet nie istnieją. Nie pomaga też fakt, iż malarka rzadko kiedy datowała czy opisywała swoje prace. Wielokrotnie identyfikacja danego motywu staje się wprost niemożliwa.

Wydaje się, że tak właśnie dzieje się w przypadku prezentowanego pejzażu. Ukazane na pierwszym planie łodzie i wpływający właśnie do portu kuter rybacki to jakby rozbitkowie porzuceni w odmetach niepamięci. Po prawej stronie, w tle, mającą syntetycznie oddane sylwetki budynków. To pewnie zabudowania któregoś z portów. Jakie to miasto? Dziś już nie wiemy. Mela Muter wielokrotnie malowała i rysowała krajobrazy z portowych miejscowości. Plenery artystki obejmowały zarówno północ, jak i południe Francji. Szczególnie ukochała ona jednak sobie Lazurowe Wybrzeże. Najwięcej widoków pochodzi właśnie stamtąd. To industrialne pejzaże z Marsylii, portowe zatoki z Collioure i innych lokalizacji. Prezentowana akwabela operuje uproszczoną formą i pewnego rodzaju syntezą, ale świadczy też o bardzo osobistym podejściu autorki do barwy. Zastosowane przez Muter kolory znakomicie oddają atmosferę Południa. Niebiesko-zielone czy wręcz szmaragdowe tony kontrastują tu z naznaczonymi słońcem ugrówymi i czerwonymi refleksami.

27

EUGENIUSZ ZAK

1884-1926

"Głowa mniszki", 1912-1913

technika mieszana, kredka, sangwina/papier, 35 x 26,5 cm
sygnowany l.g.: 'Eug. Zak'
na odwrociu papierowa nalepka aukcyjna i ramiarska

estymacja:

100 000 - 150 000 PLN

22 300 - 33 400 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Polswiss Art, maj 2000
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Barbara Brus-Malinowska, Eugeniusz Zak 1884-1926, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2004, nr 144, s. 139 (il.)
Artur Tanikowski, Eugeniusz Zak, Sejny 2004, poz. kat. 80, s. 94 (il.)

„Eugeniusz Zak, którego całe niemal życie twórcze upłynęło w Paryżu i który znajdował się w centrum współczesnych prądów w sztuce, studiował z zapałem problemy współczesne, jakże skomplikowane i rozmaite. W jego oryginalnej sztuce ujawniają się wpływy renesansu i rokoka. Wprowadza nas w nierealny świat, gdzie błądzą postacie o półprzymkniętych oczach, zatopione w wiecznym śnie”.

Chil Aronson, Art Polonais Moderne, Paris 1929, S. 10



„SZTUKA NIE JEST ANI Z WCZORAJ, ANI Z DZISIAJ, ANI Z JUTRA – JEST ZE WSZYSTKICH CZASÓW” EUGENIUSZ ZAK, SZUKA PONADCZASOWEGO PIĘKNA

„Jedynymi artystami godnymi przetrwania - mówił w jednym z wywiadów Eugeniusz Zak - są ci, którzy ponad dziecinnie namiętne dyskusje-programy, ponad formuły, nawiązują bezpośrednio do wielkich tradycji ludzkości”. Wydaje się, że krytyka, historia sztuki i publiczność do dziś zgodnie podziela pogląd malarza. Choć przez całe życie dystansował się do wszelkich „izmów”, nie tylko przetrwał w pamięci potomnych, lecz także zapisał się jako chyba najwybitniejszy przedstawiciel Szkoły Paryskiej. Co więcej, wszedł zarówno do kanonu polskiego, jak i do świadomości zachodnich badaczy. Przyczyniły się do tego tak wybitna, osobna twórczość autora, jak jego biografia - zgodnie określana jako „życie poetyckie”. Zak (właściwie: Żak) pochodził ze zasymilowanej rodziny żydowskiej.

Do Paryża wyjechał jako osiemnastolatek. Dostał się na École des Beaux-Arts, ale postanowił równocześnie korzystać z modelu w Académie Colarossi. Zadebiutował na Salonie Jesiennym w 1904. Jeździł na plenery do Bretanii, pracował jako dydaktyk w prywatnej akademii malarstwa La Palette, słynącej z liberalizmu i sympatyzowania z różnymi awangardami. Razem z Leopoldem Gottliebem, Romanem Kramsztykiem i Melą Muter należał do pierwszego pokolenia Szkoły Paryskiej. Francja szybko okazała się jedynie pierwszym przystankiem na międzynarodowej karierze. W 1910 Zak wziął udział w berlińskiej wystawie Secession, a w 1922 zamieszkał w stolicy Niemiec. Następnie przeniósł się do Bonn, gdzie pracował nie tylko jako malarz, lecz także krytyk. Choć po roku wrócił do Paryża, nie stracił kontaktu z niemieckim środowiskiem artystycznym (na krótko przed śmiercią otrzymał propozycję objęcia kierownictwa Akademii Sztuk Pięknych w Kolonii). Regularnie bywał też w Warszawie, był jednym z założycieli grupy „Rytm”. Podróżował do Szwajcarii, pomieszkiwał na południu Francji, wystawiał swoje obrazy w Stanach Zjednoczonych. Międzynarodowe kontakty okazały się przydatne, kiedy razem z żoną Jadwigą założył galerię sztuki „Zak”, znaną dziś przede wszystkim w krajach Ameryki Łacińskiej - pani Zak już po śmierci męża chętnie wystawiała bowiem dzieła Latynosów. Pełne podróży i sukcesów spełnione życie zawodowe Zaka należy skonfrontować z jego pracami.



Eugeniusz Zak, Autoportret 1911, źródło: Wikimedia Commons



Portret Eugeniusza Zaka (1884-1926), malarza, w pracowni na Montparnasse, źródło: cyfrowe MNW

Jak zgodnie zauważała krytyka, przenikał je bowiem pierwiastek melancholii. Wyciszone płótna artysty zaludniali rozmaici cyrkowcy, grajkowie, pijacy. Postaciom tym, jakby zapożyczonym ze rzeczywistości „niższego rzędu”, nadawał walor ponadczasowego piękna, pieczołowicie stylizując ich formę plastyczną, jak i obdarzając je odrębnymi, lecz szlachetnymi barwami. Dojrzała twórczość malarza układa się w cykle tematyczne. Zak powtarzał wypracowane motywy, dokonując wariacji kompozycyjnych czy barwnych. Z łatwością da się wyróżnić w niej serię „główek” - wykonywanych na papierze studiów dziewczęcych studiów w różnych nakryciach głowy wyobrażonych z niezidentyfikowanej przestrzeni. Malarz, tak jak prezentowanej „Głowie mniszki”, eksponuje w nich szlachetne rysy swoich wyimaginowanych modelek, z pietyzmem wykreśla kształt ust, owal oczu czy kosmyki włosów. Interesuje go forma, lecz również liryczny nastrój kompozycji. Z oblicza modela Zaka emanuje zawsze melancholia, poezja i subtelne piękno. W swoich pracach portretowych Zak wchodził w dialog z dawnymi mistrzami, chyba najbardziej z malarstwem XV-wiecznej Florencji. Już w epoce porównywano jego twarze do malarstwa Sandro Boticcellego, które dzieła Zak znalazł w kolekcji Luwru. „Artysta ten, o wykwiutnym czasem wyrafinowaniu, przypomina Boticcellego. Posiada tę samą co wielki florentczyk falistą linię, czasami zbyt już rozpieszczoną. Linia to, gubiąc się na płaszczyźnie, daje wrażenie pięknej ciągłości” (Waldemar George, Polacy na Salonie Jesiennym Paryża, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 4, s. 3).

Unikał efekciarstwa, nie wchodził w żadne prądy i „izmy”. „Nie należy mieć pretensji do obalania czegoś czy budowania. W sztuce nie ma wynalazków. Sztuka nie jest ani z wczoraj, ani z dzisiaj, ani z jutra - jest ze wszystkich czasów”. Stefania Zahorska wiązała ten fakt z osobowością malarza: „A Zak, jako człowiek? - pisała - jest w nim jako w człowieku czynnik jeden, który bez wątpienia zaważyć musiał na jego psychice, jego życiu, a więc w ten czy w ów sposób i na jego twórczości. Czynnikiem tym jest choroba. Był zawsze wrażliwy, drobny i cierpiący. Zdawałoby się, że wyrodić się w nim musi w tych warunkach coś w rodzaju zgorzknienia, chorobliwego przewrażliwienia psychicznego, ukrytego antagonizmu w stosunku do ludzi. Faktem jednak jest, że w stosunkach towarzyskich zdobywał sobie wszystkich swą nieskomplikowaną dobrodusnością i stale dobrym humorem. Jego postawa psychiczna była taka, że zdawała się ludzi zapewniać o nieszkodliwości i niebezpieczności jego osoby i dlatego nie prowokowała nastawień obronnych lub napastliwych. Robił wrażenie człowieka będącego w dobrych stosunkach ze swym życiem, u którego między chęciem a możliwością urzeczywistnień nie ma groźnych napięć, ale jest harmonia i równowaga, który potrafi wycisnąć z życia to, co w danych warunkach ma ono najlepszego, posiada sporą dozę zmysłu rzeczywistości i potrafi na danym odcinku swych możliwości zagospodarować się na wewnątrz i na zewnątrz praktycznie, możliwie najlepiej i najweselej”.

28 †

STANISŁAW ZAWADZKI

1878-1960

Portret dziewczyny

akwarela/papier, 40 x 32 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany p.d.: 'St. Zawadzki'

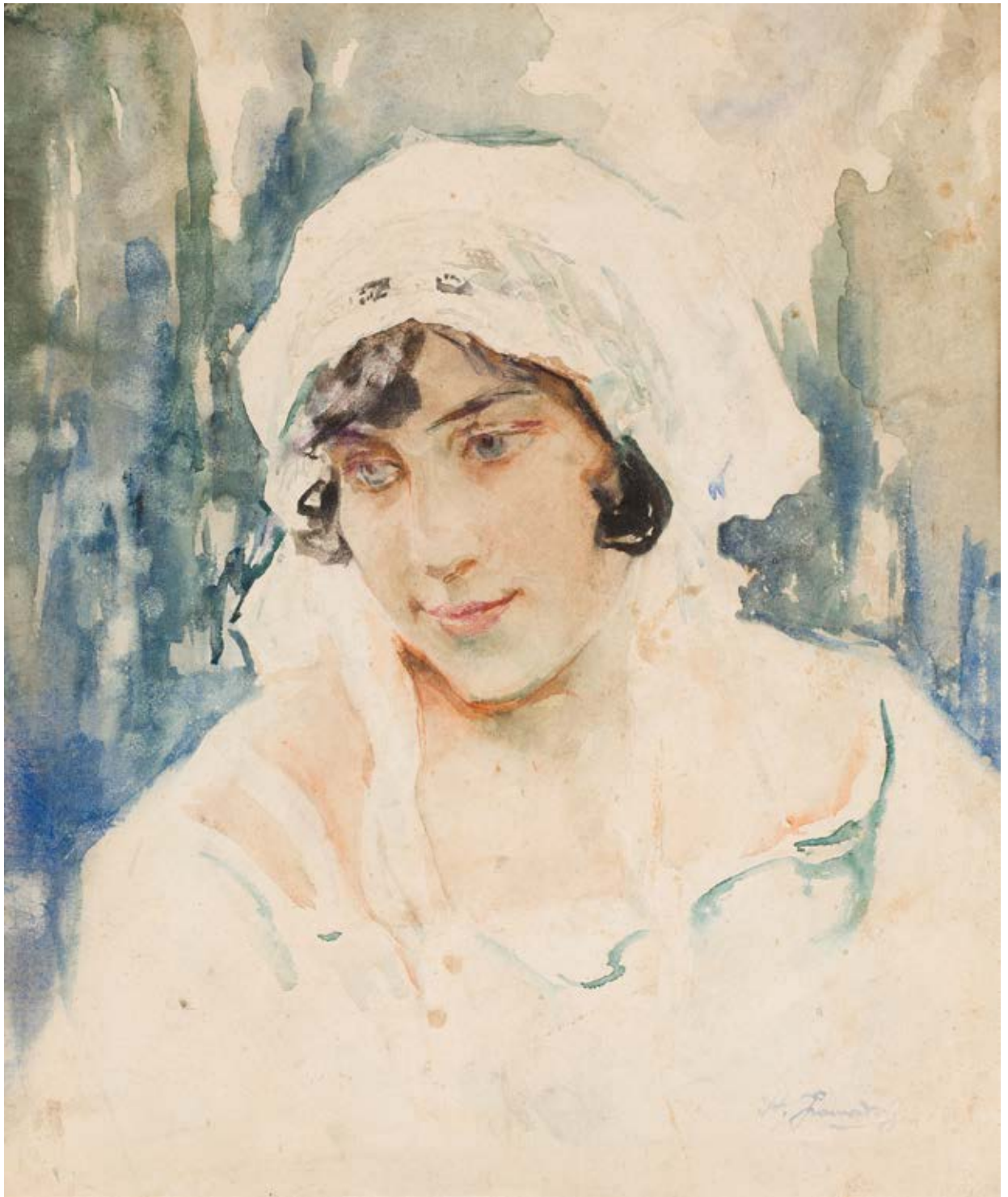
estymacja:

4 000 - 6 000 PLN

900 - 1 400 EUR

W 1959, w warszawskiej „Zachęcie” odbyła się indywidualna wystawa prac Stanisława Zawadzkiego. Wówczas jeszcze nie przypuszczano, że jest ona poniekąd podsumowaniem kariery artystycznej tego malarza, który zmarł w kolejnym roku. Jego sylwetka została scharakteryzowana w wydanym wówczas katalogu w następujący sposób: „ (...) znakomity uczeń Wojciecha Gersona i Jacka Malczewskiego (...) świetny kolorysta zawsze nieomylny w rysunku, niezmiernie oryginalny w swym 'klasycyzmie' II-giej połowy XIX w., twórca pełnych wyrazu przypominających Fransa Halsa i Lenbacha – nieporównanych w podobieństwie, charakterze i sile, portretów kobiecych” (Wystawa prac Stanisława Zawadzkiego, katalog wystawy, [oprac.] Stanisław Brzeziński, „Zachęta” Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa 1959, s. 9).

Dalej wymieniał autor noty wstępnej kolejne tematy podejmowane przez Zawadzkiego, wśród których dominować miał portret kobiety, a także akt. Wizerunek czarnowłosej dziewczyny z jasnym zawojem na głowie lub z wstążką zdaje się występować w twórczości malarza więcej niż tylko jeden raz. Łudząco podobną, być może nawet tą samą modelkę, sportretował on przynajmniej jeszcze dwukrotnie. Ukazał wówczas kobietę w innej pozycji, siedzącą w fotelu i przeglądającą się w niewielkim lusterku. W prezentowanej pracy wykorzystał artysta zupełnie inny kadr. Ukazał dziewczynę w popiersiu, z głową lekko zwróconą w lewą stronę. Biel sukni oraz nakrycia głowy współgra z subtelnie oddanymi rysami modelki. Zawadzki posłużył się tutaj silnie rozmytą plamą barwną, która uniemożliwia praktycznie określenie przestrzeni, w której osadzony został portret. Tym samym wykreował artysta dominantę kompozycyjną, którą stała się twarz, partia odwzorowana z największym pietyzmem. W oeuvre twórcy często pojawia się postać kobiety ukazywana w całej postaci. Wizerunki en face stanowią w nim niemniej jednak także istotną część. Najchętniej przedstawiał Zawadzki w tym typie wiejskie dziewczyny przywdziewające wielobarwne chusty oraz sznury drobnych koralików.



JACEK MIERZEJEWSKI

1883-1925

Szkic głów do "Pogrzebu", około 1918

technika mieszana/papier, 19,5 x 16 cm

opisany u góry: 'i wszystkich nas jest los | jednakowy | i niewart innej pogrzebowej | mowy'
na odwrociu szkic głowy dziecka oraz spis (zakupów)

estymacja:

12 000 - 18 000 PLN

2 700 - 4 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Andrzeja Ryszkiewicza

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Jacek Mierzejewski 1883-1925, Muzeum Narodowe w Warszawie,

maj-czerwiec 1989

LITERATURA:

Jacek Mierzejewski 1883-1925, Katalog wystawy monograficznej,

Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1989, s. 89 (il.), nr kat 152

„Oczywiście zawsze interesujące są impulsy, które skłoniły artystę do malowania takiego czy innego obrazu, zwłaszcza jeśli chodzi o kompozycje tak szczególne jak 'Umarlak' czy 'Pogrzeb'. Wydaje się jednak, że jakieś osobiste odniesienia myślowe, choćby w sferze gorzkiej autoironii, do śmiertelnie już zagrożonego chorobą artysty byłyby ryzykowne, żeby nie rzec natrętne. Jeśli tak, to są one ogólniejszej, filozoficznej natury, na co wskazywałby naniesiony piórem przez artystę napis - epitafium na jednym ze szkiców rysunkowych do Pogrzebu: „i w wszystkich nas jest los jednakowy i nie wart”.

Władysława Jaworska, Jacek Mierzejewski. Malarz ciągle nieznan, [w:] Jacek Mierzejewski 1883-1925, Katalog wystawy monograficznej, Warszawa 1989, s. 9

i w tym, których nas jest los
jednakowy
i nieważni i niej prognozujemy
nowy



30 †

BOLESŁAW CYBIS

1895-1957

Portret dziewczyny za sznurem koralu, około 1925-1929

kredka, pastel/papier, 60,5 x 37,5 cm (w świetle oprawy)
na odwrociu papierowa nalepka inwentarzowa z opisem pracy
na odwrociu ramy nalepka depozytowa Muzeum Narodowego w Warszawie

estymacja:

30 000 - 38 000 PLN

6 700 - 8 500 EUR

POCHODZENIE:

zbiory spadkobierców artysty
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

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

LITERATURA:

Andrzej Ściepuro, Wystawa Dwóch Łukaszowców w Toruniu, „Przegląd Artystyczny”, 1973, nr 4 (74), (il.)
Bolesław Cybis 1895-1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych, katalog wystawy, oprac. Anna Prugar-Myślik, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002, nr kat. II/89



„Atmosfera malarstwa Bractwa św. Łukasza jest pełna ufności: ufność we własne możliwości twórcze, w wielką tradycję malarstwa europejskiego, której wystarczy się powierzyć, by pod jej szerokim żaglem, w uniesieniu młodzieńczego entuzjazmu wypłynąć na przestrzenie ponadczasowej sztuki. Tę ufność umacniał jeszcze przykład i opieka mistrza, Tadeusza Pruszkowskiego, malarza wielkiej wirtuozerii” (Joanna Pollakówna, *Malarstwo polskie między wojnami 1918-1939*, Warszawa 1982, s. 70). Profesor ten był rzeczywiście dla swoich uczniów autorytetem par excellence. W warszawskiej pracowni stworzył przyjazną przystań dla pracy twórczej, a w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą kolonię artystyczną, którą kierował niczym mistyczny przywódca. Plenery mające miejsce w owej malej, lecz pełnej uroku miejscowości, obrosły legendą. W okresie XX-lecia międzywojennego urastały one do rangi misterium, bachicznych „uczta artystycznych” przepojonych twórczym uniesieniem. Pruszkowski obok wszystkich kwestii formalnych zaszczepił w umysłach swoich studentów jeszcze jedną znamioną dla sztuki tego czasu wartość. Była nią miłość do sztuki dawnej, do malarstwa i rzeźby europejskiego renesansu oraz baroku.

Wpływ minionych epok jest zauważalny właściwie u wszystkich Łukaszowców. Bolesław Cybis, tak jak i inni jego uczelniani koledzy oraz konfratry z Bractwa św. Łukasza pełnymi garściami czerpał z bogatego repertuaru form, które twórczo przetwarzał, a czasem wprost kopiował, mierząc się tym samym z warsztatem dawnych mistrzów. Podróż do Italii, którą odbył w 1930, dała mu dodatkowo możliwość naocznej weryfikacji znanych dotąd z książkowych reprodukcji ideałów. Co interesujące, w pracach Cybisa doszukiwać się można bezpośrednich wpływów i luźnych inspiracji wyrastających ze sztuki nowożytnej. Masywne, przestylizowane rysy twarzy sportretowanej przez niego dziewczyny przybliżają go do wizerunków, jakie kreował chociażby Andrea Mantegna. Pewna blokowość i ciężkość formy nasuwa tutaj skojarzenia z podwójnym portretem małżonków, Federica da Montefeltro i jego żony Battisty Sforzy. Poza modelki oraz jej profilowe ujęcie jest z kolei swobodnym odwołaniem do kompozycji portretowych włoskiego quattrocenta znanych z obrazów Pisanelła, Domenico Ghirlandaio i wielu innych.

Poza wpływami sztuki dawnej wyraźne piętno na artystycznym oeuvre Cybisa odcisnęła współczesna mu niemiecka Neue Sachlichkeit. Dalece odrealniona postać kobiety z twarzą, na której rysuje się tajemniczy uśmiech, to istota jakby z innego wymiaru, z alternatywnej rzeczywistości. Artysta, tak jak i inni twórcy zafascynowani realizmem magicznym patrzył na świat poprzez pryzmat fantazji sprzężonej z racjonalizmem. Ten pełen sprzeczności mariaż powodował, iż sztukę Cybisa charakteryzowała tajemniczość. Groteska i karykatura były obecne w niej właściwie od zawsze. Towarzyszyły one artyście już w bardzo wczesnych kompozycjach powstałych pod silnym wpływem rosyjskiej awangardy, jak także i w dziełach z późniejszych okresów. „(...) groteska ta jednak wydobyla jest u niego głównie za pomocą stylizacji linearnej, za pomocą dekoracyjnego interpretowania sylwetki ludzkiej, które dochodzi do granic paradoksu i karykatury, w którym znać, jeżeli się nie myli, przejęcie się sztuką Pisanelła.

Spośród członków Bractwa Cybis ma w ogóle najsilniejszą skłonność do archaizacji...” (Wacław Husarski, *Bractwo św. Łukasza* (Wystawa w Zachęcie, „Tygodnik Ilustrowany”, 1928, nr 7, s. 137). Za swoje eksperymenty formalne twórca był już w swojej epoce zarówno doceniany, jak i krytykowany. Mieczysław Wallis po obejrzeniu jego prac podczas wystawy Sekcji Plastyków Polskiego Klubu Artystycznego w hotelu Polonia w Warszawie, zorganizowanej w roku 1927 stwierdził, iż Cybis to „Malarz dziewcząt łowickich o nakrochmalonych spódnicach i bluzkach z bufiastymi rękawami, o glupkowato-naiwnej lub rozanielonej twarzy”. Dziewczyna ze sznurem koralu znakomicie wpisuje się w stylistykę wizerunków łowickich powstałych gdzieś w połowie lat 20. XX wieku, a mimo krytyki, docenionych przez jury wyżej wspomnianej wystawy. Ów portret, jak zresztą wiele dzieł twórcy, zdaje się zawieszony pomiędzy tradycją i nowoczesnością, bez możliwości określenia punktu ciężkości. Łudząco podobne fizjonomie pojawiają się wówczas w wielu innych kompozycjach Cybisa. Trudno dziś jednoznacznie orzec, czy były one studiami rzeczywistych postaci, czy tylko wytworem bogatej wyobraźni mistrza.

Fascynacja kulturą ludową ujawnia się w emblematycznych pracach ukazujących sielankowe sceny z życia polskiej wsi. Do obrazów o szczególnej wartości zaliczają się motywy ilustrujące kulturę podhalańskich górali. Stryjeńska na gruncie sztuki polskiej dokonała wyjątkowego przetworzenia motywów związanych z tatrańskimi obyczajami. Jako pierwsza wśród międzywojennych artystów nie była chłodnym obserwatorem ludowych zwyczajów, lecz w charakterystyczny dla siebie sposób stworzyła barwny wizerunek, syntetyzując wszystkie składniki współtworzące fenomen podhalańskiej kultury: bogaty strój, sielankową obyczajowość, krajobraz oraz wyjątkową morfologię sztuki górali. Wyobrażone przez Stryjeńską sceny łączyła zawsze zwarta, rytmizowana kompozycja, w której bohaterowie afirmują życie wtopieni w rytm natury.

Szczególną cechą malarstwa artystki jest żywa kolorystyka oraz dbałość o szczegóły bogato zdobionych ludowych strojów. W prezentowanej pracy autorka z dbałością oddaje wszystkie elementy podhalańskiego ubioru: czarny, filcowy kapeluszek dekorowany białymi muszelkami, zarzuconą przez ramię chuchę, portki z białego sukna zakończone pomponami, ozdobione motywem parzenicy. Młody góral został przedstawiony w trakcie grania na dwojnicy – instrumencie, który w Polsce występuje jedynie na Podhalu. Swoją wizją ludowych motywów Stryjeńska zyskała miano współtwórczyni narodowego stylu w sztuce i polskiego art déco. Nic dziwnego, że „Księżniczka malarstwa polskiego” należała w latach międzywojennych do grona najwybitniejszych europejskich artystów zarówno pod względem artystycznych realizacji, jak i komercyjnych sukcesów. Jej dynamiczne, syntetycznie potraktowane wielobarwne ujęcia podhalańskich motywów w nowy sposób zobrazowały kulturę górali, podkreślając jej niebagatelny wpływ na potrzebę ukształtowania sztuki narodowej niepodległej ojczyzny.



31 †

WACŁAW BOROWSKI

1885-1954

Idylla z parą pasterzy

pastel/papier, 80 x 65 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany p.d.: 'WBorowski'

estymacja:

80 000 - 120 000 PLN

17 800 - 26 700 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Polswiss Art, luty 1999

kolekcja prywatna, Polska



W ARKADII
WACŁAWA BOROWSKIEGO



„Hasłem dnia staje się klasycyzm (...). W tym kierunku idzie twórczość najwybitniejszych niegdyś przedstawicieli kubizmu jak Picasso, Derain i inni. Ostatnia wystawa Picassa wywołała niemalże zdumienie swoim spokojem i klasycyzmem (...). Derain marzy o jasnej i klasycznej formie, w której, jak w sztuce wczesnego Odrodzenia, oddać by można nawet bieg i falowanie włosów” (Władysław Husarski, U Józefa Pankiewicza, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 46, s. 5). Podobne tendencje „prądu klasycznego” obecnego w sztuce francuskiej lat 20. i 30. Waclaw Husarski dostrzeże w obszarze sztuki polskiej, wskazując przede wszystkim na artystów związanych z ugrupowaniem „Rytmu”. „Uosobieniem marzenia o idealnym świecie, ziemskim raju, stała się w dwudziestolecie, podobnie jak w epokach wcześniejszych, arkadia, doskonała nim przedstawiana idylliczna scena pełna wyrafinowania zagościła w kraina leżąca poza historią, czasem, grzechem. Pejzaż idealny i często w nim przedstawiana idylliczna scena pełna wyrafinowania zagościła wśród polskich twórców. Malowali je między innymi Waclaw Borowski, Ludomir Sleńdziński i jego wileńscy uczniowie, Jacek Mierzejewski, Tymon Niesiołowski, Rafał Malczewski czy Eugeniusz Zak. Jako że z klasycyzmem zawsze wiązała się idea antropocentryzmu, także w malarstwie II Rzeczypospolitej człowiek zajmował uprzywilejowaną pozycję. Pojawiał się w pastoralnych pejzażach, gdzie prawie zawsze był piękny, młody, zmysłowy, obowiązkowo wyidealizowany i szczęśliwy. W taki sposób przedstawiali go Zak, Borowski czy Władysław Lam (...) najczęściej w pełnych gracji, wyszukanych pozach. Dwaj pierwsi, a zwłaszcza Zak, czynili go dodatkowo smukłymi, wiotkimi, jakby bezcielesnym. Idealizacji towarzyszyła często niezwykła, rozbielona kolorystyka, kojarząca się bardziej z malarstwem ściennym czy gobelinem niż z obrazem sztalugowym, ta cecha widoczna jest choćby w najbardziej dostojnej i spokojnej w ujęciu, najsilniej z namalowanych przez Borowskiego postaci nawiązującej do wzorów klasycznych – Dianie (ok. 1929, Muzeum Narodowe w Warszawie)” Iwona Luba, Spór o klasycyzm. Wokół artykułu Henryka Stażewskiego O tradycji, modernizmie i klasycyzmie (Odpowiedź prof. Śledzińskiego) [w:] W kręgu Rytmu, Warszawa 2006, s. 126-127).

Niewątpliwie Waclaw Borowski, obok Eugeniusza Zaka, był głównym klasycyzującym artystą polskiego międzywojnia. Jednak, w odróżnieniu od Zaka, aż do niedawna pozostawał artystą mniej znanym i wystawianym, choć docenianym przez kolekcjonerów. W latach 1905-1909 Borowski studiował

pod okiem Józefa Mehoffera i Stanisława Wyspiańskiego, jednak obrał odmienny od nich kierunek artystyczny, na który wpływ miała formatywna podróż do Paryża (1909-1913), gdzie jego nauczycielami zostali wielcy mistrzowie malarstwa europejskiego, których dzieła pokazywane były szerokiej publiczności odwiedzającej Luwr. W tym kontekście natychmiast nasuwa się porównanie Borowskiego z Cézanne’em, który nawiązując do swoich wizyt w Luwrze, powiedział, że pragnie stworzyć z impresjonizmu sztukę godną muzeów. Podobny cel zdawał się przyświecać polskiemu malarzowi, jednak w odróżnieniu od Cézanne’a nie interesowały go martwe natury. Wśród paryskich muzeów szczególną uwagę Borowskiego zwróciło Musée de Cluny, gdzie prezentowane są zbiory sztuki średniowiecznej i wczesnorenansowej. To właśnie tam po raz pierwszy zobaczył renesansowe gobeliny, których uproszczone, ale wyraziste kompozycje pozwalały na ukazanie narracji w wymowny, metaforyczny sposób. Z Paryża Borowski udał się do Włoch, tym samym jeszcze bardziej zbliżając się do kolebki klasycyzmu. Biorąc pod uwagę wielopłaszczyznowe zainteresowanie antykiem, ilustracje Borowskiego do wydań Iliady i Odysei Homera doskonale wpisują się w charakter projektu obranego przez artystę. Dla Borowskiego i Zaka istotnym źródłem inspiracji byli mistrzowie włoskiego Quattrocento.

Ilustracją emblematicznego tematu dla polskiego klasycyzmu tematu arkadyjskiego raju jest prezentowany pastel. Sztuka Borowskiego wyrażona w oferowanej „Idylli” to manifestacja umiłowania łagodnej formy i migoczącego światła. Słumiona, rozbielona kolorystyka staje się zaczątkiem do wyrażenia spokojnego nastroju przedstawienia, w którym prymat wiedzy zespolenie człowieka i natury. Opierając się na renesansowej teorii współistnienia i współodczuwania człowieka i przyrody, Borowski pracuje na bazie mitologicznych schematów tematycznych i ikonograficznych, aby swoją sztukę klasycyzującą uprawomocnić. Dlatego też w jego pracach spotkać można najczęściej nostalgiczne nawiązania do mitologii, do codziennej rodzajowości, które uczestnikami są pasterze, zbieracze owoców, matki z dziećmi, niekiedy postaci antyczne (cykl ilustracji do „Odysei”). Warto nadmienić, iż w okresie rozkwitu twórczości Borowskiego i jego przynależności do Rytmu, łączy go przyjaźń i artystyczne pokrewieństwo z Eugeniuszem Zakiem. Twórcy opracowywali podobne motywy sielankowe o lirycznym nastroju, z podobną konsekwencją stylizowali formy na podobieństwo mistrzów Quattrocenta i podporządkowywali je modusowi rytmizacji.

32 †

WACŁAW BOROWSKI

1885-1954

Dwie kobiety z psem i wilkiem

pastel/papier, 33,6 x 40 cm (w świetle passe-partout)

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

11 200 - 15 600 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Polswiss Art, luty 1999

kolekcja prywatna, Polska

„Poza ideą stylu narodowego opartego na wzorach ludowych najbardziej zaważyła na malarstwie środowisk Rytmu i Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków, a po trosze i Bractwa św. Łukasza intencja powołania do życia nowoczesnego klasycyzmu” (Joanna Pollakówna, *Malarstwo polskie między wojnami 1918-1939*, Warszawa 1982, s. 67). W istocie tendencje klasycyzujące i odwołania do dawnych tradycji sztuki były dla kultury XX-lecia międzywojennego zjawiskiem zmiennym. Zapytać można, jaką zatem genezę posiadał ów zwrot do przeszłości? Z jednej strony wyrażał on ideały nowej epoki podnoszącej się po katastrofie I wojny światowej, z drugiej zaś ucieleśniał znużenie mnogością nurtów awangardy rozwijających się od początku stulecia. Wiele ugrupowań artystycznych zakładanych w tym czasie podejmowało w swoich rozważaniach zagadnienie formy i powrotu do jej klasycznych korzeni. Ponownie kluczowego znaczenia nabrały takie aspekty sztuki jak rysunek i warsztatowa precyzja. Wartości te podejmowane były chociażby przez członków Rytmu, jednego ze stowarzyszeń działających wówczas w Warszawie.

W kręgu tym znajdował się właśnie Wacław Borowski, malarz charakteryzujący się znacznym wycuciem koloru i formy, jak także wybitny kreator nastroju. Artysta zasłynął szczególnie z tchnących sielankową atmosferą idylli i scen pastoralnych. Borowski, podobnie jak i jego bliski przyjaciel Eugeniusz Zak, odwoływał się w sposób pośredni do malarstwa włoskiego quattrocenta. Temu właśnie stuleciu jest bliska prezentowana scena z biegnącymi kobietami. Portretowane uchwycone w dynamicznych pozach i antykizujących szatach sprawiają wrażenie „wyrwanych” wręcz z kompozycji Sandro Botticellego. Borowski wielokrotnie nawiązywał do różnorodnych przedstawień i typów ikonograficznych znanych z historii sztuki. Analogicznie, jak innych malarzy, interesowały go również zjawiska jemu współczesne. W jego pracach łączy zatem przeszłość i teraźniejszość. Artysta poddaje formy lekkiej syntezie i geometryzacji. Można te zabiegi odczytywać jako echo rozwiązań kubistycznych, choć w tym przypadku o wiele właściwsze wydaje się łączenie osoby twórcy ze stylistyką art déco.



33 †

WACŁAW BOROWSKI

1885-1954

Pierrot, około 1930

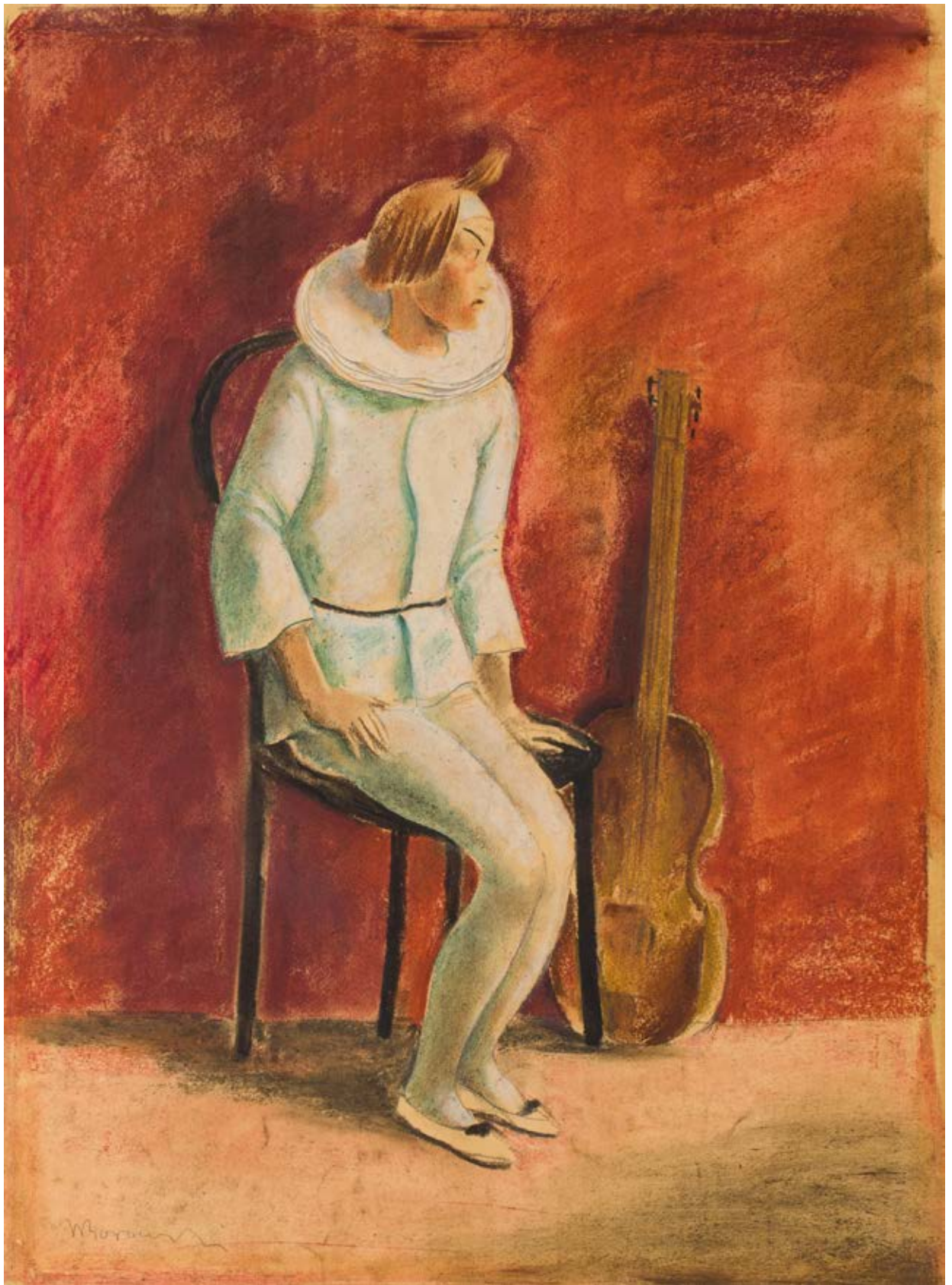
kredka, ołówek/papier, 55 x 40 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany l.d.: 'WBorowski'

estymacja:

28 000 - 35 000 PLN

6 300 - 7 800 EUR

Prezentowana praca ukazuje jeden z kanonicznych motywów sztuki pierwszych dekad XX wieku. Pierrot, obok Arlekina i Sciapino, był jedną z wiodących postaci włoskiej commedii dell'arte. Występował on bez maski, z pobieloną twarzą, w obszernym białym stroju, który zdobią olbrzymie guziki. Jego nieodłącznymi atrybutami były kreza, kapelusz lub czarna czapeczka. Malarze przełomu XIX i XX wieku widzieli w nim cierpiącego samotnika, wrażliwca, outsidera odzwierciedlającego los modernistycznego artysty. Jego wdzięczna postać skłaniała do poszukiwań nad ekspresją płynącą z syntetycznego traktowania formy i kontrastowego zestawienia barw. Pierrot Borowskiego nie niesie bagażu dawnych interpretacji: przedstawiony jest sam, lecz nie jest samotnikiem. Wyraz twarzy wskazuje na wyczekiwanie czegoś w napięciu lub wpatrywanie się w coś. Być może zaraz wejdzie na scenę i zagra na znajdującej się nieopodal gitarze? Nie wiadomo, czy Wacław Borowski miał okazję zobaczyć w latach 20. XX wieku prace autorstwa André Deraina, lecz przedstawienie postaci oraz dbałość o formę wskazują na ich artystyczne pokrewieństwo.



34

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

1869-1907

Dziewczyna w czepcu (Paryska mleczarka), około 1893

kredka, pastel/papier naklejony na tekturę, 60,5 x 43 cm
sygnowany i opisany l.d.: 'SW | P.'

na odwrociu opinia Maurycyego Fajertaga: 'Autentyczność obrazu p.t. "Dziewczyna w czepcu" | jako pracę ś.p. Stanisława Wyspiańskiego | stwierdzam. Warszawa d. 4. III. 1936 | M Fajertag' oraz załącznik do zbiorczego pisma Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków z dnia 2 sierpnia 1947 roku, zezwalającego na wywóz obrazu za granicę maszynopis opatrzony podpisem generalnego konserwatora i pięcioma okrągłymi stemplami Ministerstwa Kultury i Sztuki Rzeczypospolitej Polskiej

estymacja:

70 000 - 100 000 PLN

15 600 - 22 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Włodzimierza Żuławskiego, Kraków

kolekcja prywatna, Polska/Kanada

AgraArt, marzec 2018

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

Wystawa nieznanych dzieł Stanisława Wyspiańskiego, Warszawa, czerwiec 1936

LITERATURA:

Wystawa nieznanych dzieł Stanisława Wyspiańskiego, Warszawa Mazowiecka 9, czerwiec 1936, s. nlb., nr kat. 46



WIELKA UCIECZKA Z KRAKOWA STANISŁAW WYSPIAŃSKI NA DRODZE DO WOLNOŚCI W PARYŻU



Wyspiański i przyjaciele 1893, źródło: Wikimedia

Stanisław Wyspiański należy do grona najważniejszych i najświetniejszych polskich artystów. Jego nazwisko oraz jego sztuka, zarówno ta z gatunku literatury, jak i sztuk plastycznych, ukształtowała kanon ojczystej kultury. Obecność na rynku sztuki dzieł, które wyszły spod ręki tego wybitnego twórcy, to rzadkość, a każde z nich cechuje się wyjątkowymi walorami, tak artystycznymi, jak historycznymi.

Wyspiański pochodził z artystycznej rodziny. Jego ojciec, Franciszek Wyspiański, był krakowskim rzeźbiarzem. Nie doczekał się jednak sławy i pozycji równej swojemu synowi. Młody Wyspiański uczył się w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie (1884-85 i z przerwami 1887-95) pod kierunkiem m.in. Jana Matejki i Władysława Łuszczkiewicza. W 1887 podjął równoległe studia na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego, uczęszczając na wykłady z historii sztuki i literatury. Około połowy września 1889 spotkało młodego Stanisława Wyspiańskiego duże wyróżnienie. „Jan Matejko zaangażował go do prac nad dekoracją malarską prezbiterium kościoła Mariackiego w Krakowie. Zadaniem ucznia stało się wówczas robienie przepiórków z kartonów przygotowanych przez mistrza. Z czasem rola Wyspiańskiego zaczęła rosnąć. Zyskał zaufanie i przyjaźń prowadzącego restaurację bazyliki Tadeusza Stryjeńskiego, tak że od listopada nie tylko robił przepiórki i malował anioły na ścianach oraz główki cherubinów w glicach okiennych, lecz nawet prowadził roboty. Udział w dekoracji kościoła Mariackiego nie był jednak żadną formą samodzielną twórczości. Wyspiański wciąż był uczniem Szkoły Sztuk Pięknych, a wykonywane przez niego anioły i główki cherubinów powstawały według projektów Matejki. Tadeusz Stryjeński zaczął namawiać Stanisława do wyjazdu zagranicę. Według relacji Ferdynanda Hoesicka 'radził zwiedzać i zwiędzać, wreszcie ułożył cały plan podróży, podczas której więcej się mogłem nauczyć niż w naszej krakowskiej szkole'.

Pieniądze na wyjazd pochodziły z odkładanej przez architekta w banku połowy zarobku Wyspiańskiego za prace w kościele Mariackim” (Wojciech Bałus, Wielka inicjacja. O znaczeniu podróży do Francji w roku 1890 dla poglądów i postawy artystycznej Stanisława Wyspiańskiego, [w:] Przerzucenie Teorii 8, Poznań 2008, Uniwersytet Adama Mickiewicza, s. 71-72).

Czy w biografii Wyspiańskiego można wskazać moment będący przełomowym dla jego twórczej kariery? Niewątpliwie taki etap stanowiło jego pobytu w Paryżu. Owe artystyczne peregrynacje okupione były jednak niemałym wysiłkiem, gdyż usamodzielnienie się od akademickiej doktryny Jana Matejki, mistrza Wyspiańskiego, nie było w owym czasie ani popularne, ani łatwe do realizacji. Początkowo Wyspiański podróżował po Europie, korzystając z towarzystwa Tadeusza Stryjeńskiego. Owe podróże po Europie dawały Wyspiańskiemu niezwykle cenny bodziec do poszerzania teorii i metody swojej pracy artystycznej. Żadne miasto nie oczarowało jednak artysty tak jak Paryż, do którego udało mu się po raz pierwszy dotrzeć na zaledwie kilka tygodni w 1890. Paryż ukazał mu moc kulturowego bogactwa; powracał do niego jeszcze trzykrotnie, nim w 1894 powrócił na stałe do Krakowa.

Podstawowym celem pobytu w Paryżu dla Wyspiańskiego było podjęcie studiów. Wstąpił do prywatnej Akademii Colarossiego prowadzonej przez rzeźbiarza Filipa Colarossiego. W owym czasie pisał: „Naszymi profesorami są Blanc 'malarz' już stary dosyć, (malował w Panteonie sceny z życia Clodwika) i Courtois, zwłaszcza ten ostatni bardzo energicznie się do nas bierze – żądając, aby chwycić ogólne wrażenie kolorytu, a nie bawić się szczegółami” (list do Karola Maszkowskiego z 17 lipca 1891). Z listu do Karola Maszkowskiego z 8 lipca 1891 dowiadujemy się ponadto:



Jan Vermeer, Mleczarka, ok. 1658 – 61, źródło: Wikimedia



Paul Sérusier, Bretonka siedząca nad brzegiem morza 1895
źródło: Cyfrowe MNW

„Malujemy u Colarossiego codziennie rano od 8-12, potem obiad, po południu rysujemy szyby do P. Maryji”. W owym czasie Wyspiański dzielił mieszkanie oraz trudy codzienności początkującego artysty wraz z Józefem Mehofferem, z którym mieszkali w dzielnicy Saint Germain przy rue de l'Echaudé, na trzecim piętrze kamienicy pod numerem 14. Wyspiański pisał: „Mieszkanko bardzo miłutkie, chociaż w samym środku miasta, jednak dalekie od wszelkiego hałasu. (...) Wszędzie, gdzie nam wypada iść bliżutko, tak że tylko chyba na Wawel daleko”.

Okres rozwoju Wyspiańskiego we Francji obfitował nie tylko w studia modeli, lecz także w eksperymenty technologiczne. Artysta próbował swych sił w technice olejnej, ołówku, węgla, akwareli. Z czasem artysta zauważa, że jedna z technik ma na niego wyjątkowo zły wpływ zdrowotny – „Leżałem parę dni w łóżku, z okropnymi boleściami brzucha. Pokazało się (jak przynajmniej doktor utrzymuje), że z powodu zatrucia ołowiem z farb olejnych” (list do Karola Maszkowskiego z 26 lipca 1891). Uczulenie na farby olejne spowodowało rewolucję w warsztacie Wyspiańskiego, który sięgnął po technikę, która do dziś stanowi znak rozpoznawczy jego sztuki – pastele.

Pastelami na dobre Wyspiański zaczął malować w 1893. Stanowią one dla niego nie tylko bezpieczniejszy wariant pracy, lecz także doskonale pasują do jego temperamentu, sposobu malowania oraz zarobkowania. Wyspiański utrzymywał się w Paryżu przede wszystkim z wykonywania małych portretów. Jak sam przekazywał w korespondencji rodzinnej: „Dostaję obstalunki portraitów pastelowych małych, które wykonuję po 20 franków w ciągu jednego posiedzenia rano lub po południu. Doszedłem już do pewnej wprawy w robieniu pastelów, że zaś nie rezygnuję nigdy ze studiów pod żadnym pozorem, więc moją uwagę zawsze

zajmują i nie nużą mię, bo idą w parze z moim usposobieniem”.

Pisze o swoich pracach, że podobają się innym artystom, a udokumentowaniem zadowolenia z własnej pracy jest niewielka wystawa, którą artysta zorganizował w swoim atelier 20 lipca 1893, prezentując kilkadziesiąt prac pastelowych. Ostatecznie część swoich prac wysłał na wystawę do Krakowa, gdzie zaprezentowane będą w Sukiennicach. 12 grudnia 1893 Maszkowski napisał Mehofferowi sprawozdanie z wystawy: „Dziś już ustawiają na wystawie Wyspiańskiego pastele, widziałem 12 z nich, bardzo mi się podobały, znacznie czystsze są w kolorach jak jego dawniejsze pastele i akwarelle. Jestem jednak tego zdania, że publiczności nie pokazuje się robót nieskończonych – choćby były najpiękniejsze, dlatego na miejscu Stasia nie wystawiałbym tych rzeczy w Sukiennicach”. Wystawa musiała trwać do lutego następnego roku, gdyż zachowała się również opinia Anny Krzymuskiej, która w liście z 28 lutego 1894 pisze do swojego narzeczonego: „Najwięcej osób nagromadzały portrety Wyspiańskiego, różne się krzyżowały zdania, mniej więcej wychodzące na jedno, że podobieństwo jest i charakter, ale nie podbijają miłości własnej w modelach”.

Prezentowany w katalogu rodzajowy portret paryskiej mleczarki w czepku stanowi doskonałą reprezentację biograficznej i artystycznej spuścizny Wyspiańskiego z okresu, gdy jego pobyt w Paryżu finalizował się, a sam artysta dokonał już definicji oblicza swojej sztuki. Wykonany najpewniej w 1893 portret kobiety w bretońskim czepku to znak, iż w przedstawieniach portretowych artysta koncentrował się przede wszystkim na psychice i indywidualizacji modela. Naturalne gesty i pozy portretowanych ujmował niespokojną, falującą kreską i kolorem kładzionym płaskimi plamami. Świadomie rezygnował z rekwizytów i rozbudowanego tła, skupiając się na wyrazie twarzy, łącząc realistyczną obserwację z lirycznym nastrojem.

35

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

1869-1907

Szkic do kompozycji "Grób", 1897

kredka/papier, 19,8 x 31,6 cm
opisany śr.d.: '3ego Lipca, grób'

estymacja:

20 000 - 28 000 PLN

4 500 - 6 300 EUR

OPINIE:

ekspertyza Marty Romanowskiej z 2020 roku

POCHODZENIE:

kolekcji Bernarda Steinberga, 1925

kolekcja Alfreda Lenicy

Motyw „teatru śmierci”, grobu, sennych mar czy szkieletów przewija się w całym artystycznym oeuvre Wyspiańskiego – zarówno w kompozycjach malarskich, jak i dziełach literackich. Młodopolski artysta, który dostrzegał i rozpoznawał dramat wszędzie wokół siebie, pojmował w jego kategoriach rzeczywistość realną. Eskalacja tematu związanego ze śmiercią pojawia się w latach 1900-01, kiedy Wyspiański stworzył projekty do witraży wawelskich – wykorzystując motyw grobowców wybranych bohaterów narodowych, którego analogie dostrzec można w prezentowanym rysunku. Jednak oferowana praca stanowi studium przygotowawcze do pastelu „Skarby sezamu” – nazywanego również przez samego artystę

„Moczarami”. Tajemnicza kompozycja nawiązuje do sobótkowej legendy o młodzieńcu, który poszukuje skarbu w noc świętojańską. Zagadkowym skarbem są nie materialne dobra lecz potężne siły ukryte pod korzeniami powalonego drzewa. Z czeluści skrzyconych konarów, które obwijają się wokół ciał bohaterów rodzimych legend, kryje się potęga i misterium pierwotnych praw natury. Z otchłani prażródła bije seledynowe światło nawiązujące do błękitnej arabeski spowijającej ciało z opisywanego rysunku. Również szkic można łączyć z działalnością dramaturgiczną Wyspiańskiego, związaną z pracą nad „Legendą”. Analogie można także odnaleźć w rysunkowych studiach do „Iliady”.



Les digne, grâb

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

1869-1907

Krzemionki, 1895

ołówek/papier, 21,5 x 34 cm

opisany i datowany p.d.: 'Krzemionki 21 Stycznia | 1895 r'

na odwróci fragmentarycznie zachowany opis: 'Rysunek Stanisława Wysp(iańskiego)

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

6 700 - 8 900 EUR

OPINIE:

ekspertyza Marty Romanowskiej z 2020 roku

POCHODZENIE:

kolekcja Alfreda Lenicy

„To szkicowe studium pejzażu nawiązuje zarówno do prac artysty z czasów podróży europejskiej z 1890 roku – rysunki z Gniezna, Legnicy, Kruszwicy – czy jednego z pierwszych jego pastelii 'Pejzażu z drezdeńskim mostem Augusta II z 1890 roku, a także pejzaży paryskich z roku 1893'.

Spoza dominującego dramatycznego, wyraźnego pierwszego planu z nawisem skalnym wyłania się odległy panoramiczny widok Krakowa. Pośrodku góruje Wawel, a poniżej połączone niemal wspólną horyzontalną linią kościoły: Skalki, św. Katarzyny, św. Andrzeja, św. Piotra i Pawła, Trynitarzy – Bonifratrów. Z lewej nad miasto, jak memento, nadlatują czarne ptaki...

Niezwykły ten rysunek stanowi kolejny po 'Plantach z widokiem na Wawel' dokument ponownego nawiązywania więzi z Miastem, pozostawionym przez cztery lata studiów paryskich. Ten trudny dla siebie moment adaptacji Wyspiański opisał w liście do Konstantego Laszczki, któremu oddał swoją paryską pracownię: '21 stycznia 1895 r. (...) O moim przyjeździe do Paryża ani słyhać być nie może, znikąd jeszcze żadnego grosza (...) tymczasem żyję bardzo prywatnie, oprócz Wujostwa ledwie się z kim widuję, robię sobie z Krakowa rodzaj 'ville morte' i o tyle mi się podoba (...)' (fragment ekspertyzy Marty Romanowskiej załączonej do oferowanego rysunku z 2020 roku).



STANISŁAW WYSPIAŃSKI

1869-1907

Projekt mebli

ołówek/papier, 21 x 17 cm

opisany u góry: 'Piotr Orleański 1.2 ul. Filipa'

na odwrocie opisany: 'No 448/W. | Stanisław Wyspiański | Projekt: | Piotr Orleański L: 2 ul. Filipa'

estymacja:

12 000 - 18 000 PLN

2 700 - 4 000 EUR

OPINIE:

ekspertyza Marty Romanowskiej z 2020 roku

POCHODZENIE:

kolekcja Alfreda Lenicy

Stanisław Wyspiański był artystą wszechstronnym – obok twórczości czysto plastycznej zajmował się również projektowaniem mebli oraz wnętrz. Pragnął stworzyć spójne przestrzenie inspirowane związkami człowieka z naturą oraz konfrontując się z antycznymi, europejskimi czy ludowymi wzorcami. Najbardziej znaną realizacją Wyspiańskiego jest projekt wnętrza Domu Towarzystwa Lekarskiego przy ulicy Radziwiłłowskiej w Krakowie. Biorąc pod uwagę detale oferowanego projektu, można przypuszczać, że dotyczył on również branży medycznej. „Sam szkic jest bardzo wstępny, na etapie koncepcji, zawiera jednak kilka istotnych informacji. Można domniemywać, że powstawał podczas ustalania przeznaczenia mebli na co wskazuje dość chaotyczne zmieszanie różnych stadiów rysunków. Sądząc po charakterze planu rozmieszczenia siedzisk – przekroju poziomego – zleceńdawcą mógł być lekarz z prywatną praktyką. Zachował się analogiczny projekt (znacznie obszerniejszy – Plan mieszkania Żeleńskich), w którym autor posługuje się taką samą metodą – przekroju poziomego – dla rozplanowania funkcji poszczególnych pomieszczeń, wśród których pojawiają się drobne rysunki mebli. Poza rysunkami krzeseł dla Izby Przemysłowo Handlowej nie zachowały się (...) żadne inne rysunki tapicerowanych mebli, które artysta wykonywał. Były by to więc kolejne z nielicznych zachowanych. Ich detale świadczą też o ewolucji formy projektowanych mebli, najczęściej jednak zgeometryzowanej i prostej ale uzupełnionej tapicerowanym wałkiem – podłokietnikiem czy użyciem dekoracyjnych gwoździ tapicerskich” (fragment ekspertyzy Marty Romanowskiej załączonej do oferowanego rysunku z 2020 roku).

Pat. R. Lavinia 12 ul. Filipa

145



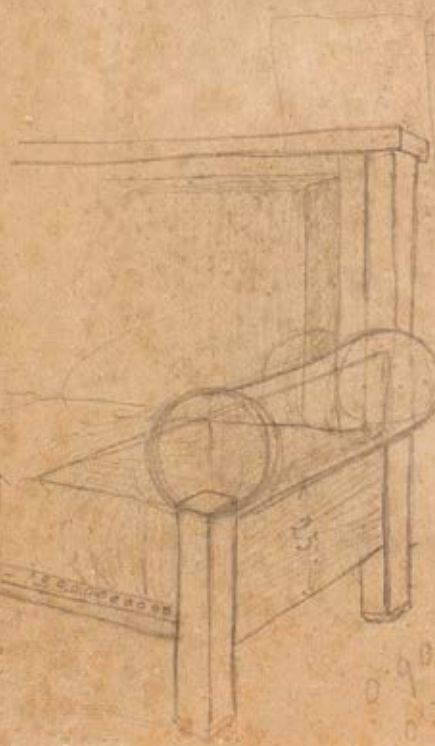
4 cent 7 1/2 cent

35

14



195



0.90
0.70

38 †

TEODOR GROTT

1884-1972

Wiosną ("Zaczytana w oknie"), około 1928

akwarela/tektura, 88,5 x 67,5 cm

sygnowany l.d.: Teod. Grott'

na odwrociu dwie papierowe nalepki wystawowe Salonu Listopadowego z 1930

w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie oraz papierowa nalepka z Wystawy Jubileuszowej artysty z 1960 w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie

estymacja:

24 000 - 30 000 PLN

5 400 - 6 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

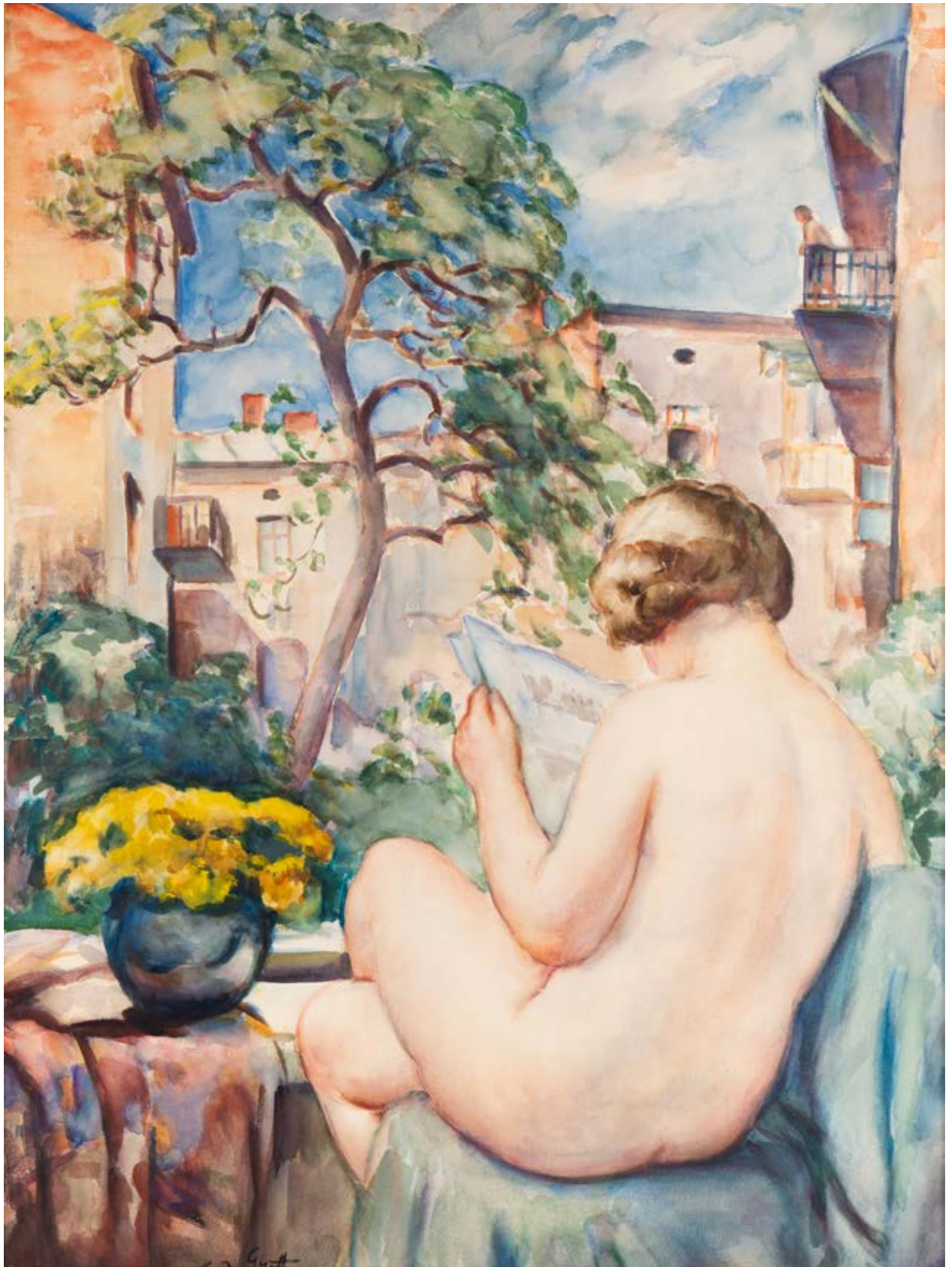
Salon Listopadowy, Instytut Propagandy Sztuki, Kraków 1930

Wystawa Jubileuszowa, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków 1960

LITERATURA:

„Sztuki Piękne”, rocznik VI, 1930, s. 214

„Sztuki Piękne”, rocznik VII, 1931, s. 2





Teodor Grott w latach 1904-11 studiował na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, początkowo w pracowni Floriana Cynka, następnie pod kierunkiem Leona Wyczółkowskiego i Jana Stanisławskiego. Artysta sam uważał się za spadkobiercę spuścizny twórczej Wyczółkowskiego, kontynuując malarskie dziedzictwo mistrza. Po nauce w Akademii Sztuk Pięknych, w ramach stypendium pogłębiał umiejętności za granicą, studiując w Rzymie, Florencji, Paryżu oraz Londynie. Grott, pod wpływem Wyczółkowskiego, malował z wielką pasją martwe natury, pejzaże, przeważnie tatrzańskie oraz widoki z Włoch czy Francji. Oprócz wyraźnego wpływu Wyczółkowskiego artysta inspirował się twórczością Paula Cézanne'a oraz impresjonizmem, z którego czerpał upodobanie do nietypowych układów kompozycyjnych, często z asymetrycznym punktem kadrowania.

Dzieło „Wiosną” powstało w 1928, gdy podejście krytyki artystycznej i opinii publicznej liberalizowało się wobec zagadnienia nagiego ciała w sztuce. Choć w wiekach minionych akt niejednokrotnie gorszył odbiorców i wymagał historycznego lub mitologicznego kostiumu, usprawiedliwiającej go oprawy tematycznej, intrygował zarówno publiczność, jak i twórców. „Skoncentrowane wokół nagiego ciała nauczanie akademickie stanowi bez wątpienia jeden z powodów przesądających o dominującej wszechobecności aktu w nowożytnej sztuce europejskiej. Akademicka teoria sztuki gwarantowała zarazem, że z „okropnego warsztatu tworzenia” wychodziły dzieła bliższe idealnym, estetycznym konstruktom niż anatomicznym preparatom. Ciało zamieniano w „sztukę”, poddając je artystycznej dyscyplinie i korekcie” (Maria Poprzeczka, Akt – forma nie idealna, Przegląd Historyczny 100/3, 2009, s. 373). Akt dla jednych będący namiastką pornografii, dla drugich szansą na plastyczny i ikonograficzny popis, był niepoohamowanie interpretowany. „Wszystkich zajmujących się historią zachodnioeuropejskiej sztuki niewątpliwie uderza duża liczba obrazów z przedstawieniem ciała kobiety. Akt, bardziej niż jakikolwiek inny temat, konotuje 'Sztukę'. Obraz przedstawiający kobiece ciało, oprawiony w ramy i wiszący w galerii, jest stenograficznym zapisem sztuki jako takiej, ikoną zachodnioeuropejskiej kultury, symbolem cywilizacji i jej dokonania” (Lynda Nead, Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność, tłum. Ewa Franus, Poznań 1998, s. 13).

Teodor Grott, w odróżnieniu od swoich mistrzów, upodobał sobie gatunek kobiecego aktu. Bardzo często w swoich kompozycjach przedstawiał ujęcia nagiego kobiecego ciała, obudowanego bogatą scenografią. Formuła artystyczna tych dzieł nasuwa wniosek, iż twórcza myśl Grotta była ściśle związana z dziedzictwem nowożytnego malarstwa, przede wszystkim dziedzictwem renesansu, bowiem w prezentowanym dziele „Wiosną” oddanie ułożenia ciała modelki koresponduje z ikonicznym dziełem „Wenus z lustrem” Diego Velázquez. To jak Grott interpretuje kobiece ciało, nasuwa także skojarzenia z secesyjną dekoracyjnością, żywą w ówczesnej Europie recepcją estetyki japońskiej, a także z malarstwem Edgarda Degasa i Henri de Toulouse-Lautreca. Artysta wykorzystał relatywnie zbliżone ujęcie modelki tyłem, pochłoniętej osobną czynnością, z bijącym od niej wrażeniem dystansu wobec widza. Teodor Grott, wzorem wspomnianych powyżej poprzedników, rejestruje sytuację z nagą kobietą niejako z ukrycia, zainteresowana nie wydaje się świadoma, iż stała się właśnie obiektem fascynacji i ciekawości.



39

HENRYK UZIEMBŁO

1879-1949

Portret góralki

akwarela/tektura, 50 x 33 cm
sygnowany p.g.: 'H. Uziembło'

estymacja:

5 000 - 8 000 PLN

1 200 - 1 800 EUR



40

KAZIMIERZ SICHULSKI

1879-1942

Portret Huculki, 1913

pastel/tektura, 61 x 44 cm (w świetle oprawy)
sygnowany i datowany l.g.: 'Sich | 913'

estymacja:

9 000 - 14 000 PLN

2 000 - 3 200 EUR

41

KAZIMIERZ SICHULSKI

1879-1942

Zuzanna i starcy, 1941

akwarela, gwasz, ołówek/papier, 30 x 39 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Sichulski | 41'

estymacja:

10 000 - 18 000 PLN

2 300 - 4 000 EUR

POCHODZENIE:

przedwojenna kolekcja, Lwów

„Jedną z istotnych cech osobowości twórczej Sichulskiego zdaje się być szczególnego rodzaju eklektyzm, potrzeba kumulacji doświadczeń, wrażeń, stylów. W latach dwudziestych i trzydziestych skłonność ta wyrazi się w studiach sztuki dawnej, powszechnych zresztą wówczas wśród malarzy, tyle tylko, że u Sichulskiego dotyczyć one będą stylu, nie zaś problemów warsztatowych czy też imitacji technologicznych. (...) Alegoryczne portrety Malczewskiego, typ wyobraźni, które prezentują, spożytkuje Sichulski w wizerunkach, którym nada jednak walor satyryczny. Często i sprawnie posługuje się pastiszem, trawestacją, prowadzi grę z cudzym stylem, jakby sprawiało mu przyjemność żonglowanie swymi możliwościami. W manierycznej formie do-prowadzi to później do podobnych zabiegów z własnymi młodzieńczymi obrazami. Z tych samych powodów artysta nie honoruje nadmiernie oryginalności motywu, integralności pomysłu artystycznego”.

Ewa Houszka, Kazimierz Sichulski, Katalog wystawy, Wrocław 2014, s. 8





42

STANISŁAW BŁOŃSKI

1890-?

Kazimierz Dolny, 1926

akwarela, kredka, ołówek/papier, 29,5 x 45 cm (w świetle passe-partout)
opisany i datowany l.d.: 'Kazimierz Dolny | VI. 1926 r.', sygnowany: 'Stan. Błoński.'

estymacja:

2 000 - 4 000 PLN

500 - 900 EUR



43 †

FRIEDRICH IWAN

1889-1967

Pejzaż z chatą

akwarela, ołówek/papier, 30,9 x 24,8 cm
sygnowany l.d.: 'Friedr. | IWAN.'

estymacja:

2 000 - 4 000 PLN

500 - 900 EUR



44

STEFAN FILIPKIEWICZ

1879-1944

Zakopane

akwarela, gwasz/papier naklejony na tekturę, 47,5 x 67 cm
sygnowany i opisany p.d.: 'Stefan Filipkiewicz | Zakopane'
na odwrociu nalepka Salonu Sprzedaży Dzieł Sztuki przy Towarzystwie Sztuk Pięknych w Krakowie

estymacja:

5 000 - 8 000 PLN

1 200 - 1 800 EUR



45

STEFAN FILIPKIEWICZ

1879-1944

Zima na Podhalu

akwarela/papier, 33,5 x 49,5 cm
sygnowany p.d.: 'Stefan Filipkiewicz'

estymacja:

6 000 - 8 000 PLN

1 400 - 1 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

46

IWAN TRUSZ

1869-1941

"Sławny widok na Dniepr z parku w Kijowie w chwili zachodu słońca"

olej/tektura, 23,5 x 33,5 cm

sygnowany p.d.: 'Iw Trusz'

na odwrociu nalepka z opisem: 'Sławny widok na Dniepr z parku w Kijowie | w chwili zachodu słońca'

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 400 - 4 500 EUR

POCHODZENIE:

przedwojenna kolekcja, Lwów

„Do pewnego stopnia uchylenie się artysty od życia społecznego Galicji po I wojnie światowej oraz unikanie życia towarzyskiego znalazło swoje najbardziej wyraźne odbicie w kreowaniu dzieł poświęconych naturze, które w jego interpretacji przekształcały się w skomplikowane malarskofilozoficzne struktury, pełne rozmyślań nad egzystencjalną problematyką życia. Przekształcając i rozpatrując ideowe podwaliny impresjonizmu (...), modernizmu (...) oraz symbolizmu, artysta dał się poznać jako malarz z własną twórczą wizją, naznaczoną głębokim psychologizmem i wyraźną neoromantyczną poetyką (...)”.

Oksana Biła, *Słoneczne akordy w pałacie Iwana Trusza*, Sopot 2011, s. 8-9





47

TERESA ROSZKOWSKA

1904-1992

Zagroda w Kazimierzu Dolnym

tempera/papier, 26,5 x 35 cm (w świetle oprawy)

estymacja:

4 000 - 6 000 PLN

900 - 1 400 EUR

POCHODZENIE:

dar od artystki dla obecnych właścicieli



48 †

TERESA ROSZKOWSKA

1904-1992

Fotel w ogrodzie

tempera/papier, 35 x 27 cm (w świetle oprawy)

estymacja:

4 000 - 6 000 PLN

900 - 1 400 EUR

POCHODZENIE:

dar od artystki dla obecnych właścicieli

49

ARTUR MARKOWICZ

1872-1934

Żydzi nad księgami

pastel/papier, 44 x 32,5 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany l.d.: 'Artur | Markowicz'

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 400 - 4 500 EUR

POCHODZENIE:

Desa Unicum, czerwiec 2000

kolekcja prywatna, Polska

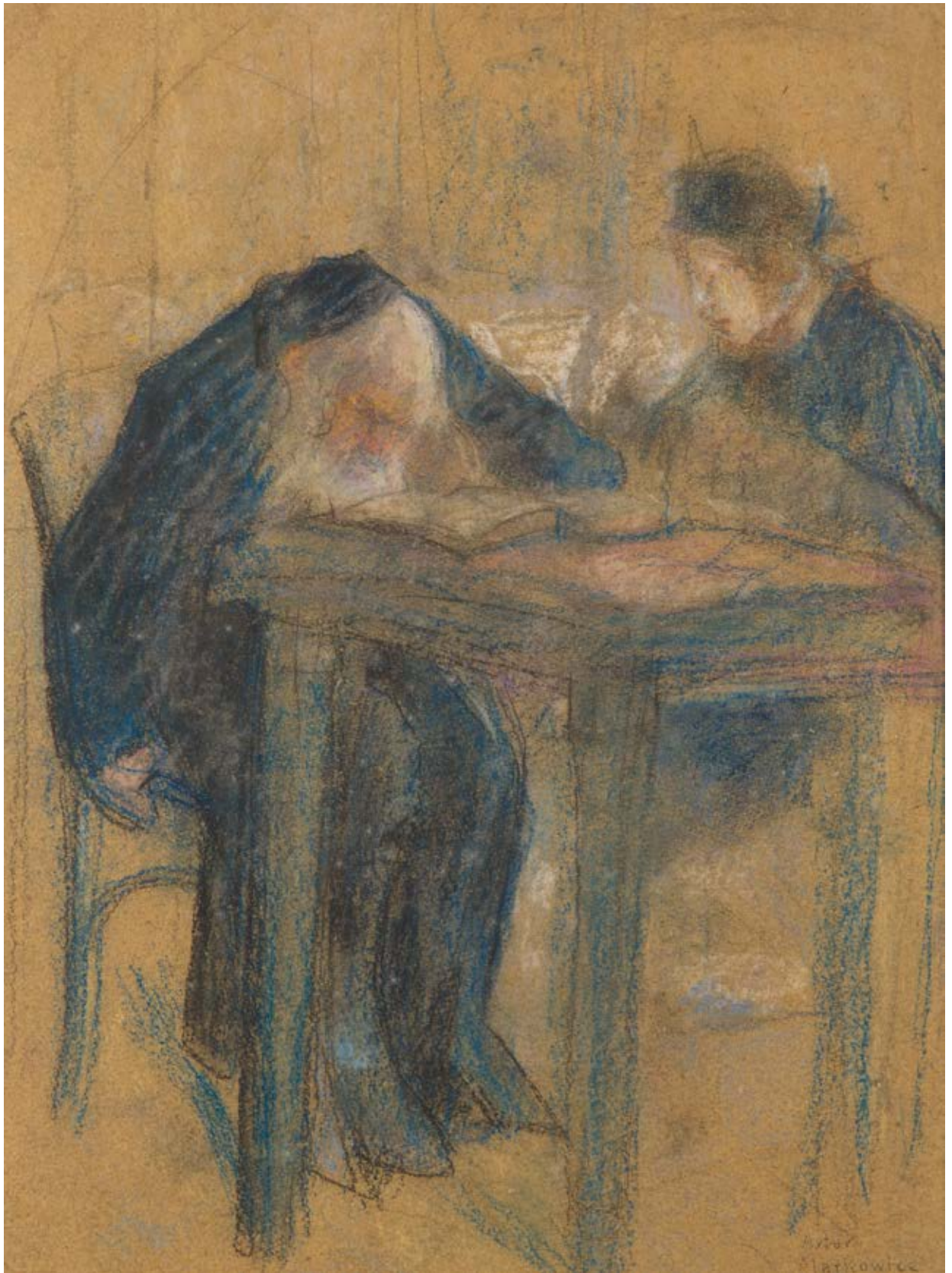
LITERATURA:

Artur Markowicz (1872-1934) Wystawa monograficzna.

Katalog prac istniejących i zaginionych. Żydowski Instytut Historyczny Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Warszawa 1994, II/A kat. 82. s. 36

„Najobficiej w twórczości Artura Markowicza reprezentowana jest tematyka żydowska. Był nią zafascynowany od początku swej artystycznej kariery. Miał przed sobą przykład Maurycego Gottlieba, który dla młodego żydowskiego ucznia tej samej Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie, urodzonego przed jego śmiercią (1879), był postacią niemal legendarną (...). Zachęcony być może dobrym przyjęciem tego typu prac, artysta coraz częściej poszukiwał nastrój skupienia, spokoju i zamyślenia, inspiracji sięgając do dziedzictwa kulturowego środowiska, z którego wyszedł i z którym zawsze czuł się związany”.

Janina Wiercińska, [w:] Artur Markowicz (1872-1934) Wystawa monograficzna. Katalog prac istniejących i zaginionych. Żydowski Instytut Historyczny Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, s. 18-19





50 †

JAKUB ZUCKER

1900-1981

Mężczyzna przy arkadach

pastel/papier, 31 x 24 cm
sygnowany p.d.: 'J.Zucker'

estymacja:
2 800 - 4 000 PLN
700 - 900 EUR

LITERATURA:

Jakub Zucker, tekst Joanna Tarnawska, Warszawa 2011, s. 48 (il.)



51 †

IRENA HASSENBERG (RENO)

1884-1953

Widok znad Sekwany w Melun, 1928

akwarela/papier, 42 x 49 cm

sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'Reno Melun 28'

estymacja:

4 500 - 6 000 PLN

1 000 - 1 400 EUR



52

HENRYK EPSTEIN

1891-1944

Łodzie rybackie nad brzegiem morza, lata 30. XX w.

akwarela, ołówek/papier, 42,5 x 59 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany p.d.: 'H. Epstein'

estymacja:

7 000 - 10 000 PLN

1 600 - 2 300 EUR



53

HENRYK EPSTEIN

1891-1944

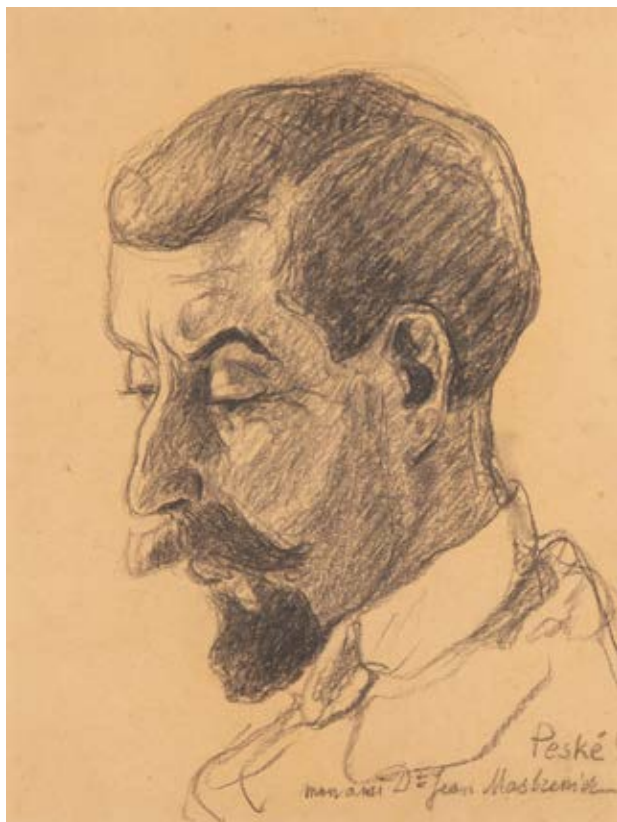
Port w Quiberon, lata 30. XX w.

akwarela, tusz, ołówek/papier, 40 x 54 cm
sygnowany l.d.: 'H. Epstein'

estymacja:

9 000 - 12 000 PLN

2 000 - 2 700 EUR



54

JEAN PESKE

1870-1949

Portret mężczyzny

węgiel/papier, 40 x 30 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i dedykowany p.d.: 'Peské | (dedykacja)'

estymacja:

2 400 - 3 000 PLN

600 - 700 EUR



55 †

ZYGMUNT SZPINGER

1901-1960

Portret męski, 1929

ołówek/papier, 27 x 23,5 cm (arkusz)
sygnowany i datowany p.d.: 'Z.Szpinger 29'

estymacja:

2 000 - 3 000 PLN

500 - 700 EUR



56 †

STANISŁAW ELESZKIEWICZ

1900-1963

Pijak

akwarela, gwasz/papier, 23,5 x 30 cm
sygnowany śr.d.: 'S. Eleszkiewicz'

estymacja:

6 000 - 8 000 PLN

1 400 - 1 800 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Polswiss Art, styczeń 2004
kolekcja prywatna, Warszawa



57 †

STANISŁAW KOPISTYŃSKI

1893-1969

Łódzie nad morzem

akwarela/papier, 28,5 x 41 cm
sygnowany p.d.: 'St. Kopystyński'

estymacja:

1 500 - 2 000 PLN

400 - 500 EUR



58 †

STANISŁAW KOPYSTYŃSKI

1893-1969

Plaża nad Bałtykiem

akwarela/papier, 28,5 x 40 cm
sygnowany p.d.: 'St. Kopystyński'

estymacja:

1 500 - 2 000 PLN

400 - 500 EUR



59 †

JÓZEF PIENIAŻEK

1888-1953

Panorama Sandomierza

akwarela, tusz/papier, 37,2 x 29 cm

estymacja:

1 500 - 2 000 PLN

400 - 500 EUR



60 †

JÓZEF PIENIAŻEK

1888-1953

Wąchock, 1918

akwarela/papier, 30,5 x 23,8 cm

sygnowany, opisany i datowany p.d.: 'Wąchock 1918 2 5 | Józef Pieniążek'

estymacja:

1 500 - 1 800 PLN

400 - 500 EUR



61

STANISŁAW NOAKOWSKI

1867-1928

Krużganek

tusz/papier, 30,8 x 23 cm

estymacja:

4 000 - 7 000 PLN

900 - 1 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Alfonsa Karnego

kolekcja Danuty Wróblewskiej

Desa Unicum, luty 2017

kolekcja prywatna, Warszawa



62 †

WŁADYSŁAW STACHOWICZ

1911-1979

Kamienne schodki w Warszawie

akwarela, gwasz, kredka/papier, 48,5 x 33 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany l.d.: 'Wł. Stachowicz'

estymacja:

2 000 - 3 000 PLN

500 - 700 EUR



63

ODO DOBROWOLSKI

1883-1917

Zaulek, 1908

akwarela/papier, 60 x 45 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Odo Dobrowolski | 08'

estymacja:

6 000 - 10 000 PLN

1 400 - 2 300 EUR

64 †

WOJCIECH WEISS

1875-1950

Studium do obrazu "Promienny zachód słońca"

olej, akwarela/tektura, 35,5 x 22 cm (w świetle passe-partout)

sygnowany monogramem wiązaniem l.d.: 'WW'

na odwrociu pieczęć: 'ZE ZBIORU DZIEŁ WOJCIECHA WEISSA | DOM ARTYSTY | WW'

oraz numer: '000278 2'

estymacja:

10 000 - 18 000 PLN

2 300 - 4 000 EUR

WYSTAWIANY:

Aneri Irena Weissowa. Wojciech Weiss, wystawa objazdowa, 2011-2013

LITERATURA:

Aneri Irena Weissowa. Wojciech Weiss. Katalog wystawy podróżnej, katalog wystawy, red. Adam Konopacki, Renata Weiss, Agencja Kultury Konkret, Łaziska Dolne 2011, s. 82. (il.), nr kat. 252

„Słońce! Słońce! Słońce! Słońce! Wszystko lśni się, świeci, pała...”

(Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Słońce, [w:] Poezye, t. III, Warszawa 1900, s. 39). Na przełomie XIX i XX wieku słońce stało się jednym z ważniejszych symboli wykorzystywanych w sztukach plastycznych i w literaturze.

Jego ogromna moc i siła stanowiła w pewien sposób odwołanie do katastroficznej wizji świata, która zyskała w owym czasie wyraz w wypowiedziach licznych piewców dekadencjonalnych nastrojów wieszczących rychłą zagładę globu. „Częstotliwość bowiem, z jaką ten motyw występuje, przyczyniła się nawet do ukucia terminu 'religii solarnej', określającego inkantacyjne traktowanie słońca w hymnach i lirykach poetów fin-de-siècle'u” (Młodopolskie fascynacje. Wojciech Weiss w Strzyżowie 1898 – 1903, katalog wystawy, [red.] Renata Weiss, Muzeum Samorządowe Ziemi Strzyżowskiej, Rzeszów 2020, s. 61).

W twórczości Wojciecha Weissa motyw ten wiąże się głównie z jednym z najwybitniejszych dzieł artysty oraz z jego studiami kompozycyjnymi do owej pracy. „Promienny zachód słońca” (1900, Muzeum Narodowe w Poznaniu) określany jest przez monografistę twórcy, Łukasza Kossowskiego, mianem „ostrego, przenikliwego krzyku natury” porównywalnego z dziełem Edwarda Muncha, którego sztuka niewątpliwie silnie wpływała w owym czasie na młodego Weissa. Z podobną wizją natury mamy do czynienia w prezentowanym szkicu. Zapewne wykonany on został około 1900, podczas pobytu w Strzyżowie, niewielkim, malowniczo usytuowanym wśród pagórków, galicyjskim miasteczku, które to na przełomie stuleci stało się na kilka lat miejscem cyklicznych plenerów mistrza. Dalece syntetyczny pejzaż nakreślony został zaledwie kilkoma nerwowymi pociągnięciami pędzla. Jak inne widoki z tego czasu, jest on rejestracją przelotnego stanu przyrody, uchwyceniem ulotnego momentu, impresji. Nie sposób nie zwrócić tutaj uwagi na apokaliptyczną wręcz formę słońca układającego się wraz ze swymi promieniami w figurę krzyża. Tak tutaj, jak i w innych ujęciach Weiss kreuje swój charakterystyczny obraz świata. Pejzaże strzyżowskie to kwintesencja ogólnoeuropejskich nurtów – symbolizmu, impresjonizmu i ekspresjonizmu. Krajobrazy te to tajemnicze, złowogie, trzymające w napięciu oraz budzące grozę przedstawienia. Są one niczym katharsis. Doprowadzają do krzyku i oczyszczają.





65 †

WOJCIECH WEISS

1875-1950

Śpiąca Renia, żona artysty, 1907

ołówek/papier, 12,5 x 19 cm

sygnowany monogramem wiązany p.d.: 'WW'

na odwrociu pieczęć: 'ZE ZBIORU DZIEŁ WOJCIECHA WEISSA | DOM ARTYSTY | WW' oraz numer: '002330'

estymacja:

2 600 - 3 500 PLN

600 - 800 EUR

WYSTAWIANY:

Aneri Irena Weissowa. Wojciech Weiss, wystawa objazdowa, 2011-2013

POCHODZENIE:

zbiory rodziny artysty

kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:

Aneri Irena Weissowa. Wojciech Weiss. Katalog wystawy podróżnej, katalog wystawy, red. Adam Konopacki, Renata Weiss, Agencja Kultury Konkret, Łaziska Dolne 2011, s. 61, (il.), nr kat. 163



66 †

WOJCIECH WEISS

1875-1950

Zbiór jabłek, 1909

akwarela, otówek/papier, 30 x 20 cm

sygnowany monogramem wiązonym: 'WW'

na odwrociu pieczęć: 'ZE ZBIORU DZIEŁ WOJCIECHA WEISSA | DOM ARTYSTY | WW'
oraz numer: '000538' oraz opisany datą: '1909'

estymacja:

4 500 - 7 000 PLN

1 000 - 1 600 EUR

POCHODZENIE:

zbiory rodziny artysty

kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:

Aneri Irena Weissowa. Wojciech Weiss. Katalog wystawy podróżnej. katalog wystawy, red. Adam Konopacki, Renata Weiss. Agencja Kultury Konkret, Łaziska Dolne 2011, s. 61, (il.), nr kat. 163



67 †

ADAM BATYCKI

1886-1970

Cyprysy, 1929

akwarela/papier, 74 x 41,5 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'Batycki 1929 | Camogli'

estymacja:

3 500 - 4 500 PLN

800 - 1 000 EUR



68

JÓZEF GURANOWSKI

1852-1922

Łódź na morzu, 1917

akwarela, gwasz, pastel/papier, 47 x 69 cm

sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'J. Guranowski | Warszawa 1917 r.'

estymacja:

3 500 - 5 000 PLN

800 - 1 200 EUR



69

JÓZEF RAPACKI

1871-1929

Szkic wnętrza

ołówek/papier, 17 x 20 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany p.d.: 'Józef Rapacki'

estymacja:

2 000 - 3 000 PLN
500 - 700 EUR

70

TADEUSZ RYBKOWSKI

1848-1926

Odpust, 1908

akwarela, ołówek/papier, 17 x 24
sygnowany i datowany p.d.: 'Tadeusz Rybkowski | 1908'

estymacja:

4 000 - 7 000 PLN
900 - 1 600 EUR

POCHODZENIE:

przedwojenna kolekcja, Lwów



71

HENRYK DĄBROWSKI

1927-2006

Biały Domek w Warszawskich Łazienkach, 1964

tusz/papier, 52 x 79 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Henryk Dąbrowski | 1964.'

oraz opisany: 'WARSZAWA • ŁAZIENKI • BIAŁY DOMEK • RYS. W CZERWCU 1964 ROKU'

estymacja:

6 500 - 8 000 PLN

1 500 - 1 800 EUR



72 †

JÓZEF KIDOŃ

1890-1968

Portret Pani Kwaśniewskiej z córką, 1941

pastel/papier, 63,2 x 49,5 cm

dedykacja u dołu: 'milutkiej | Danusi na pamiątkę | Kidoń 1941'

estymacja:

2 200 - 3 000 PLN

500 - 700 EUR

POCHODZENIE:

zbiory rodziny sportretowanych



73 †

JÓZEF KIDOŃ

1890-1968

Portret damy

pastel/papier, 70 x 60 cm
sygnowany p.d.: 'Kidoń'

estymacja:

9 000 - 12 000 PLN

2 000 - 2 700 EUR



74 †

MAJA BEREZOWSKA

1898-1978

Po uczcie

akwarela, tusz/papier, 43 x 35 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany p.d.: 'maja berezowska'

estymacja:

3 500 - 5 000 PLN

800 - 1 200 EUR



75 †

MAJA BEREZOWSKA

1898-1978

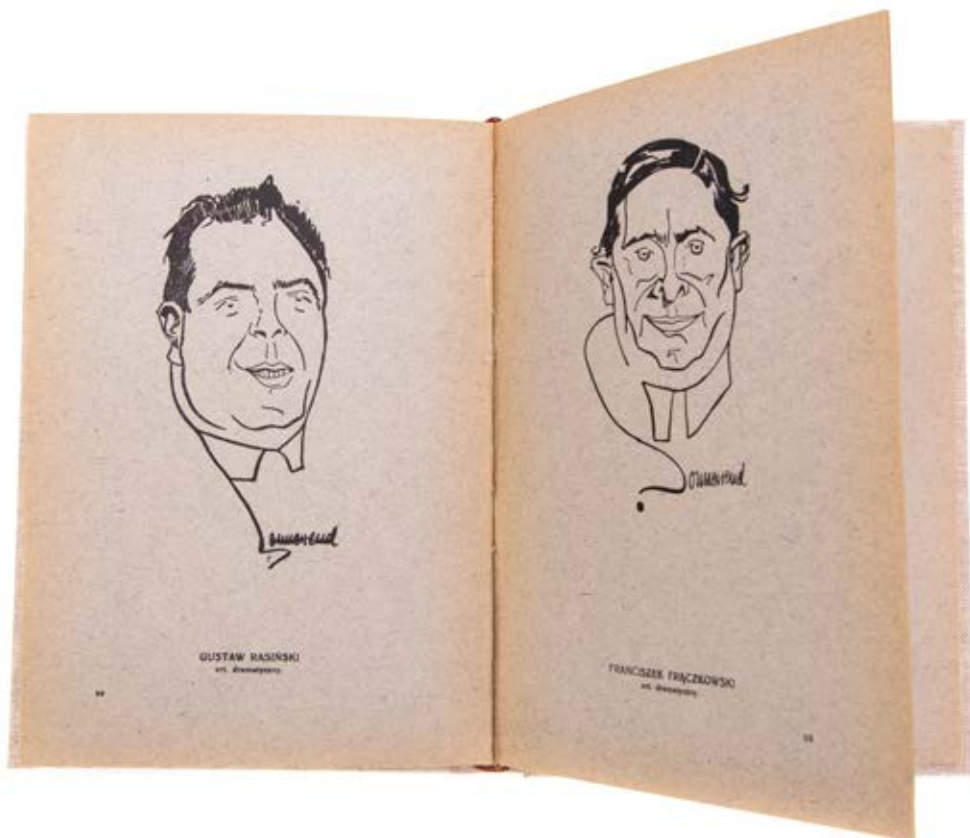
Martwa natura

akwarela, tusz/papier, 36 x 47,5 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany p.d. 'maja berezowska'

estymacja:

3 000 - 4 000 PLN

700 - 900 EUR



76

STEFAN SONNEWEND

1885-1939

Karykatura Włodzimierza Zawadzkiego oraz książka "Lwów w karykaturze", 1914

pastel/papier, 66 x 46 cm (w świetle passe-partout)

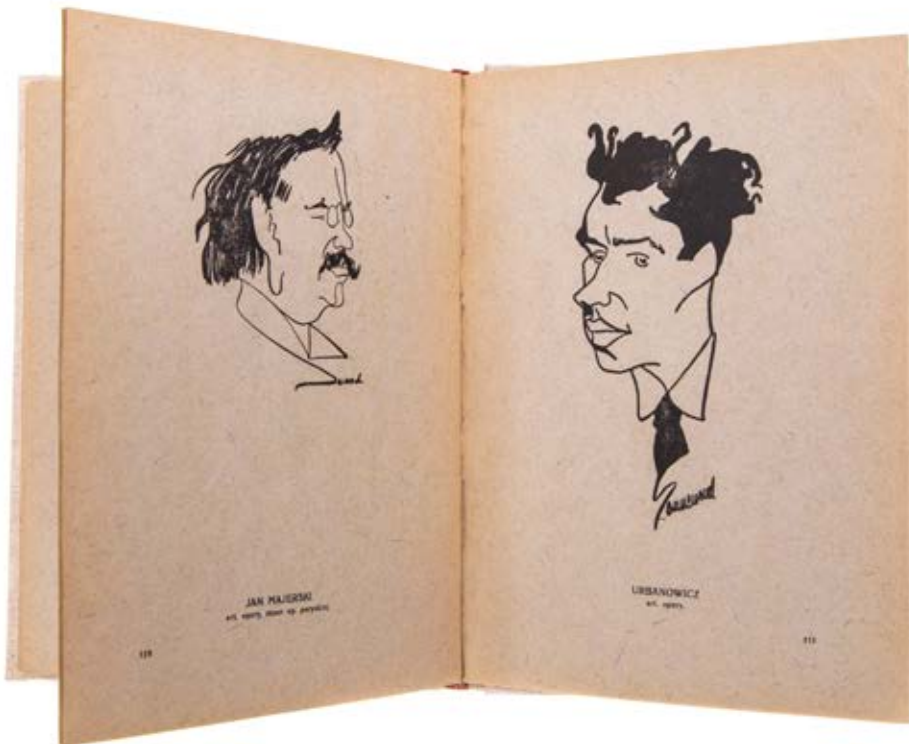
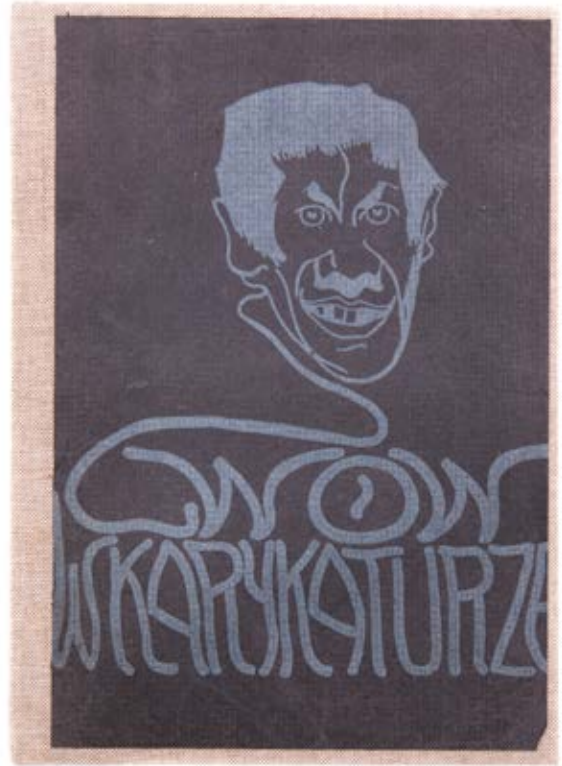
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'Sonnewend | Lwów | 1914'

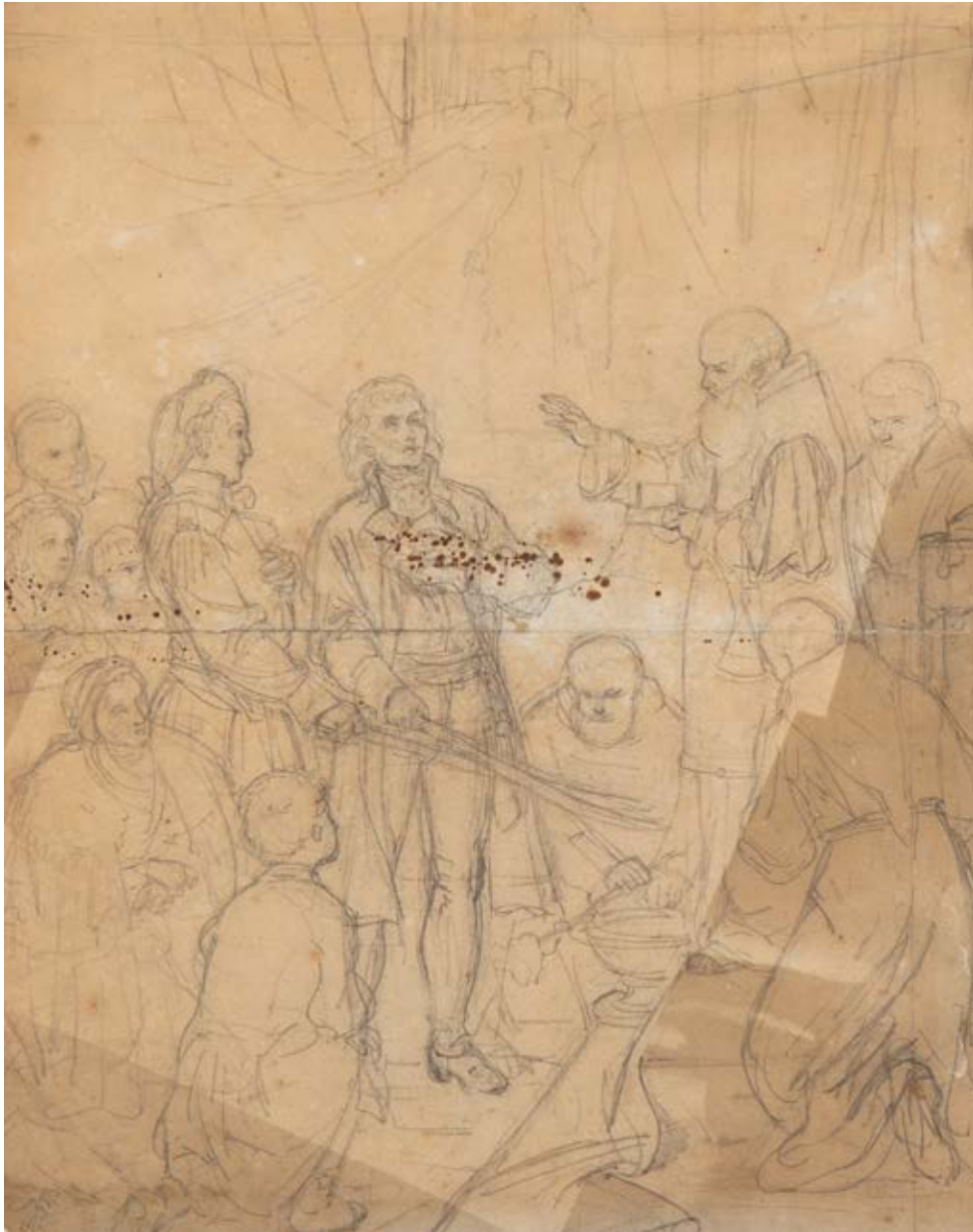
Książka sygnowana, datowana i opisana na stronie tytułowej: 'Sonnenwand Stefan | Lwów | IV 1914'

estymacja:

5 000 - 6 000 PLN

1 200 - 1 400 EUR





77

WALERY ELJASZ RADZIKOWSKI

1841-1905

Poświęcenie szabel Tadeusza Kościuszki i Józefa Wodzickiego w Krakowie, 1873

ołówek/papier, 39 x 31 cm (w świetle passe-partout)

datowany l.d.: 12/3 1873'

estymacja:

2 800 - 3 500 PLN

700 - 800 EUR



78

KAROL MILLER

1835-1920

"Rzym średniowieczny - kostium florencki", 1911

akwarela/papier, 27 x 41 cm (w świetle passe-partout)

sygnowany p.d.: 'K. Miller'

na odwrociu papierowa naklejka wystawowa z Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie z 1911

estymacja:

5 000 - 8 000 PLN

1 200 - 1 800 EUR

WYSTAWIANY:

Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, Warszawa, 1911

LITERATURA:

Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim za rok 1911, Warszawa 1912, s. 39



79

LEON CZECHOWSKI

1888-1938

Obserwatorium w okopach

ołówek/papier, 28 x 32 cm (w świetle passe-partout)

opisany u dołu: 'obserwatorium w okopach Czechowski'

na odwrociu nalepka z Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie oraz nalepka:

'Z ZBIORU PROF.DR.WINCENTEGO | ŁĘPKOWSKIEGO W BRONOWICACH WIELKICH | POD KRAKOWEM'

estymacja:

2 200 - 3 000 PLN

500 - 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Wincentego Łępkowskiego, Bronowice

kolekcja prywatna, Kraków

80

LEON CZECHOWSKI

1888-1938

Chorąży Miś

kredka, ołówek/papier, 33 x 27,5 cm

opisany l.śr.: (nieczytelnie)

na odwrociu nalepka z Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie oraz nelepka: 'Z ZBIORU PROF.DR.WINCENTEGO | ŁĘPKOWSKIEGO W BRONOWICACH WIELKICH | POD KRAKOWEM'

estymacja:

2 200 - 3 000 PLN

500 - 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Wincentego Łępkowskiego, Bronowice
kolekcja prywatna, Kraków



81

LEON CZECHOWSKI

1888-1938

Czwartak

ołówek/papier, 21 x 15 cm (w świetle passe-partout)

opisany, datowany i sygnowany śr.d.: 'Czwartak | 5/12 | Czechowski'
na odwrociu nalepka z Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie oraz nelepka: 'Z ZBIORU PROF.DR.WINCENTEGO | ŁĘPKOWSKIEGO W BRONOWICACH WIELKICH | POD KRAKOWEM'

estymacja:

2 200 - 3 000 PLN

500 - 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Wincentego Łępkowskiego, Bronowice
kolekcja prywatna, Kraków

LITERATURA:

„Sztuki Piękne”, Rocznik X, nr 9, 1934, s. 332 (il.)





82

KAZIMIERZ JAN OLPIŃSKI

1875-1936

"Kawalerzysta legionowy", 1925

akwarela, ołówek/papier, 32 x 17,5 cm
sygnowany monogramem wiązonym i datowany p.d.: 'KJO 925'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'Kawalerzysta legionowy | Olpiński 925'

estymacja:

1 500 - 2 400 PLN
400 - 600 EUR



83

KAZIMIERZ JAN OLPIŃSKI

1875-1936

"Piechur", 1925

akwarela, ołówek/papier, 31 x 21 cm
sygnowany monogramem wiązonym i datowany p.d.: 'KJO 925'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'Piechur | Olpiński 925'

estymacja:

1 500 - 2 400 PLN
400 - 600 EUR



84 †

KAZIMIERZ JAN OLPIŃSKI

1875-1936

Legionista, 1925

akwarela, ołówek/papier, 33,5 x 21 cm

sygnowany monogramem wiązaniem i datowany p.d.: 'KJO 925'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Kawalerzysta legionowy | Olpiński 925'

estymacja:

1 500 - 2 400 PLN

400 - 600 EUR



85 †

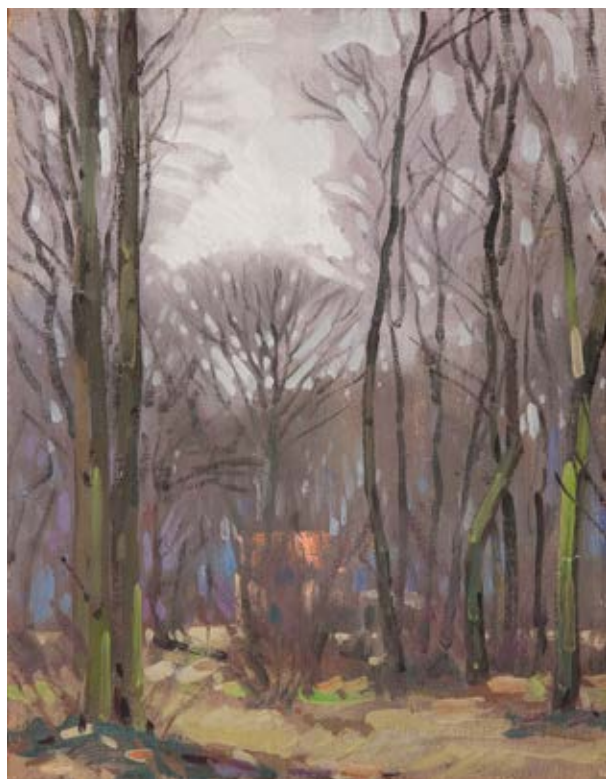
BAZYLI POUSTOCHKINE

1893-1973

Jesienny las

olej/tektura, 32 x 23 cm
sygnowany l.d.: 'BPoustochkine'

estymacja:
2 000 - 2 600 PLN
500 - 600 EUR



86 †

BAZYLI POUSTOCHKINE

1893-1973

Las

olej/plótno naklejone na tekturę, 22,5 x 10 cm (w świetle passe-partout)
na odwrociu sygnowany: 'W.Pusztoszkín pinx'

estymacja:
2 000 - 2 600 PLN
500 - 600 EUR



87 †

MIECZYŚLAW SZCZERBIŃSKI

1900-1981

Martwa natura z mimozami

pastel/papier, 33,5 x 48,5 cm (w świetle oprawy)
sygnowany p.d.: 'MSzczerbiński'

estymacja:

2 000 - 3 000 PLN

500 - 700 EUR



88 †

JAN SZANCER

1902-1973

Projekt kostiumu

akwarela, gwasz, ołówek/papier, 34 x 24,3 cm (w świetle oprawy)
opisy autorskie w obrębie kompozycji

estymacja:

2 800 - 4 000 PLN

700 - 900 EUR

POCHODZENIE:

zakup w Desie w latach 80. XX w.



89 †

JAN SZANCER

1902-1973

Projekt kostiumu

gwasz, ołówek/papier, 25,5 x 17,5 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany p.d.: 'jms'

estymacja:

3 400 - 4 500 PLN

800 - 1 000 EUR

POCHODZENIE:

zakup w Desie w latach 80. XX w.



90 †

JANUSZ MARIA BRZESKI

1899-1988

"Karnawał", 1931

gwasz, ołówek/papier, 23 x 10 cm

sygnowany monogramem u dołu: 'J.M.B.'

opisany i datowany wśród kompozycji: 'KARNAWAŁ 1931'

estymacja:

4 500 - 6 000 PLN

1 000 - 1 400 EUR



91 †

ANTONI UNIECHOWSKI

1907-1957

Bitwa, 1965

tusz/papier, 20,3 x 29 cm (w świetle oprawy)
na odwrociu szkic oraz opis: 'KULTURA' oraz data: '16 PAZDZ 1965'

estymacja:

1 500 - 2 200 PLN

400 - 500 EUR



92 †

ANTONI UNIECHOWSKI

1903-1976

Na balu, 1965

gwasz, tusz/papier, 20,3 x 29 cm (w świetle oprawy)
sygnowany monogramem p.d.: 'AU'
na odwrociu opisany: 'KULTURA' oraz data: '16 PAZDZ 1965'

estymacja:

1 500 - 2 200 PLN

400 - 500 EUR



93 †

ANTONI UNIECHOWSKI

1903-1976

Ilustracja do "Potopu" Henryka Sienkiewicza

tusz/papier, 35 x 33 cm

sygnowany monogramem wiązonym p.d.: AU

estymacja:

1 500 - 2 200 PLN

400 - 500 EUR



94 †

BOLESŁAW CYBIS

1895-1957

Niebieska perła, lata 40. XX w.

ołówek, akwarela/papier, 34 x 27 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany p.d.: 'B. Cybis'

estymacja:

4 800 - 6 500 PLN

1 100 - 1 500 EUR



95 †

BOLESŁAW CYBIS

1895-1957

Stare domy w Kazimierzu, 1925

węgiel/papier, 20,3 x 27 cm
datowany p.d.: '1/X 25 r.'

estymacja:

9 000 - 12 000 PLN

2 000 - 2 700 EUR

POCHODZENIE:

zbiory spadkobierców artysty
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Bolesław Cybis 1895-1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych, Muzeum Narodowe w Warszawie, 20 września – 3 listopada 2002
Wystawa malarstwa i rysunku Bolesława Cybisa, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Kamienica pod Gwiazdą, 6 maja 1984 – 15 maja 1985

LITERATURA:

Bolesław Cybis 1895-1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych, katalog wystawy, oprac. Anna Prugar-Myślik, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002, nr kat. II/56

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

ABSTRAKCJA GEOMETRYCZNA I OP-ART

AUKCJA 3 GRUDNIA 2020, 19:00

HENRYK STAŻEWSKI
„Relief nr 29”, 1970



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

WYSTAWA OBIEKTÓW
23 listopada – 3 grudnia 2020

SZTUKA DAWNA

XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 10 GRUDNIA 2020, 19:00

TADEUSZ MAKOWSKI
„Dzieci i zwierzęta”
(Jardin d’acclimatation), 1928



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

WYSTAWA OBIEKTÓW
1 – 10 grudnia 2020

MŁODA SZTUKA

IZABELA GAŁĄZKA
„Pracowniczki II”, 2020

AUKCJA 22 GRUDNIA 2020, 19:00



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

WYSTAWA OBIEKTÓW
12 – 22 grudnia 2020

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

SURREALISM I REALIZM MAGICZNY

AUKCJA 15 GRUDNIA 2020, 19:00

HENRYK WANIEK
Kompozycja, 1971



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

WYSTAWA OBIEKTÓW
5 - 15 grudnia 2020

Udział klienta w aukcji regulują WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYNJNEJ, 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 aukcyjnego.

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

1. Cena wywoławcza

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

2. Opłata aukcyjna

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

3. Estymacja

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

4. Estymacje w walutach innych niż polski złoty

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

5. Cena gwarancyjna

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

6. Pass

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

7. Transakcja warunkowa

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

8. Obiekty katalogowe

Zapewniamy fachową wycenę oraz rzetelny opis katalogowy powierzonego nam do sprzedaży obiektu. Wykonywane są one w najlepszej wierze z wykorzystaniem doświadczenia i fachowej wiedzy naszych pracowników oraz współpracujących z nami ekspertów. Mimo uwagi poświęcanej każdemu z obiektów w pro-

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

9. Stan obiektu

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

10. Wystawa obiektów aukcyjnych

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

11. Legenda

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

□ - obiekty bez ceny gwarancyjnej

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

- 1) 5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 2 000 euro opłata 100 euro) oraz
- 2) 3% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 80 000 euro opłata 3 400 euro) oraz
- 3) 1% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 300 tys. euro opłata 8 000 euro) oraz
- 4) 0,5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 400 tys. euro, opłata 8 750 euro) oraz
- 5) 0,25% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro – jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro.

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

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

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

⊕ - obiekty z pozwoleniem na wywóz

12. Prenumerata katalogów

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

II. AUKCJA

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

1. Przebieg aukcji

Aukcję prowadzi aukcyjny, który wyczytuje obiekty i kolejne postąpienia, wskazuje licytujących, ogłasza zakończenie licytacji oraz wskazuje zwycięzcę. Zakończenie licytacji obiektu następuje w momencie uderzenia młotkiem przez aukcyjnego. Jest to równoznaczne z zawarciem umowy sprzedaży między domem aukcyjnym a licytującym, który zaoferował najwyższą kwotę. W razie zaistnienia sporu w trakcie licytacji aukcyjny 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. Aukcyjny ma prawo do

dowolnego rozdzielania lub łączenia obiektów oraz do ich wycofania z licytacji bez podania przyczyn. Opisy zawarte w katalogu aukcji mogą być uzupełnione lub zmienione przez aukcjonera lub osobę przez niego wskazaną przed rozpoczęciem licytacji. Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie uczestnika aukcji niektóre spośród licytacji mogą być równoległe 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 lizaka aukcyjnego. W przypadku jego zgubienia prosimy o natychmiastowe poinformowanie o tym naszej obsługi. Po zakończeniu aukcji należy zwrócić tabliczkę z numerem w punkcie rejestracji, a w przypadku zakupu należy odebrać potwierdzenie zawartych transakcji.

3. Licytacja telefoniczna

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

4. Licytacja w imieniu klienta

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

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

6. Tabela postąpię

cena	postąpię
0 – 2 000	100
2 000 – 3 000	200
3 000 – 5 000	200/500/800 (np. 3 200, 3 500, 3 800)
5 000 – 10 000	500
10 000 – 20 000	1 000
20 000 – 30 000	2 000
30 000 – 50 000	2 000/5 000/8 000 (np. 32 000, 35 000, 38 000)
50 000 – 100 000	5 000
100 000 – 300 000	10 000

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

III. PO AUKCJI

1. Płatność

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

2. Płatność w walutach innych niż polski złoty

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

3. Odstąpienie od umowy

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

4. Reklamacje

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

5. Odbiór zakupionego obiektu

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

6. Transport i przesyłka

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

7. Pozwolenie na eksport

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

8. Zagrożone gatunki

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

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

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

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1. WPROWADZENIE

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

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

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

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

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

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

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

4. PRZEBIEG AUKCJI

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

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

- Do kwoty wycytywanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 18% końcowej ceny obiektu (kwoty wycytywanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.
- Do kwoty wycytywanej mogą zostać doliczone inne podatki i opłaty, jeśli w katalogu zaznaczone to zostało odpowiednimi oznaczeniami (patrz: paragraf 1 punkt 10 „Przewodnika dla klienta”: „Legenda”).
- Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiścić należność w terminie 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:
 - DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA
 - DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto mBank S.A., 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3W tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.
- Własność zakupionego obiektu nie przejdzie na kupującego, dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu DESA Unicum nie jest zobowiązana do przekazania obiektu kupującemu do chwili przeniesienia własności obiektu na kupującego. Wcześniejsze przekazanie obiektu kupującemu nie jest równoznaczne z przeniesieniem prawa własności obiektu na kupującego ani zwolnieniem z obowiązku zapłaty przez niego ceny nabycia.

6. ODBIÓR ZAKUPU

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

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

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

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

7. BRAK PŁATNOŚCI

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

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

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

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

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

- 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 dane-go artysty, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego z następujących określeń: „krąg”, „szkoła” bądź „naśladowca”;

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

- DESA Unicum wyłącza wszelkie gwarancje inne niż WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI w najszerszym zakresie dopuszczonym prawem.
- 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 klientom oraz nie ponosi odpowiedzialności wobec żadnego licytującego za błędy w trakcie prowadzonej aukcji lub popełnione w innym zakresie związanym ze sprzedażą obiektu.
- DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności wobec kupującego za szkody przewyższające cenę nabycia, niezależnie czy taka szkoda jest charakteryzowana jako bezpośrednia, pośrednia, szczególna, przypadkowa czy następca. DESA Unicum nie jest zobowiązana do zapłaty odsetek od ceny zakupu.
- 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 z późniejszymi zmianami i uzupełnieniami, o których mowa w paragrafie 1 powyżej, oraz WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI wyczerpują całość praw i obowiązków pomiędzy stronami w odniesieniu do sprzedaży obiektu.
- 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.

- 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. DESA Unicum zastrzega iż opis uzupełniający (pochodzenie, historia wystaw, literatura) został wykonany w dobrej wierze i błędy w tym zakresie nie mogą być podstawą do reklamacji. DESA Unicum zastrzega, sobie również 5% jako granicę błędów w przypadku podawania poszczególnych wymiarów obiektu.

ZLECENIE LICYTACJI

Sztuka Dawna. Prace na papierze · 822APP087 · 1 grudnia 2020

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

Zlecenie licytacji z limitem Zlecenie telefoniczne

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

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

Imię i nazwisko

Dowód osobisty (seria i numer)

PESEL/NIP (dla firm)

Adres: ulica

nr domu

nr mieszkania

Miasto

Kod pocztowy

Adres e-mail

Telefon / faks

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

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

Należność za zakupiony obiekt

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

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

Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

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

od rodziny/znajomych z imiennego zaproszenia inną drogą

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

DESA
UNICUM

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

e-mail: zlecenia@desa.pl

Zlecenie licytacji z limitem

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

Tak Nie

Zlecenie telefoniczne

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

Tak Nie

Numer telefonu do licytacji

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

- Wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych w celach marketingowych oraz w celu składania ofert, a w szczególności w celu przesyłania na wskazane przeze mnie adresy korespondencyjne materiałów promocyjnych, informacji handlowych o obiektach i usługach świadczonych przez DESA Unicum.
- Wyrażam zgodę na używanie telekomunikacyjnych urządzeń końcowych w celu prowadzenia marketingu bezpośredniego przez DESA Unicum.
- Wyrażam zgodę na otrzymywanie od DESA Unicum informacji handlowej drogą elektroniczną.
- Wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych w celach marketingu produktów lub usług podmiotów powiązanych kapitałowo z DESA Unicum.
- Wyrażam zgodę na otrzymywanie od podmiotów powiązanych kapitałowo z DESA Unicum informacji handlowej drogą elektroniczną.

WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

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

Data i podpis klienta składającego zlecenie



PROMEMORIA WARSAW
Ul. Górnośląska 24
00-484 Warszawa

info.warsaw@promemoria.com
www.promemoria.com
📷 📺



PROMEMORIA®

