



DESA
UNICUM

SZTUKA DAWNA

PRACE NA PAPIERZE

AUKCJA 23 WRZEŚNIA 2021 WARSZAWA

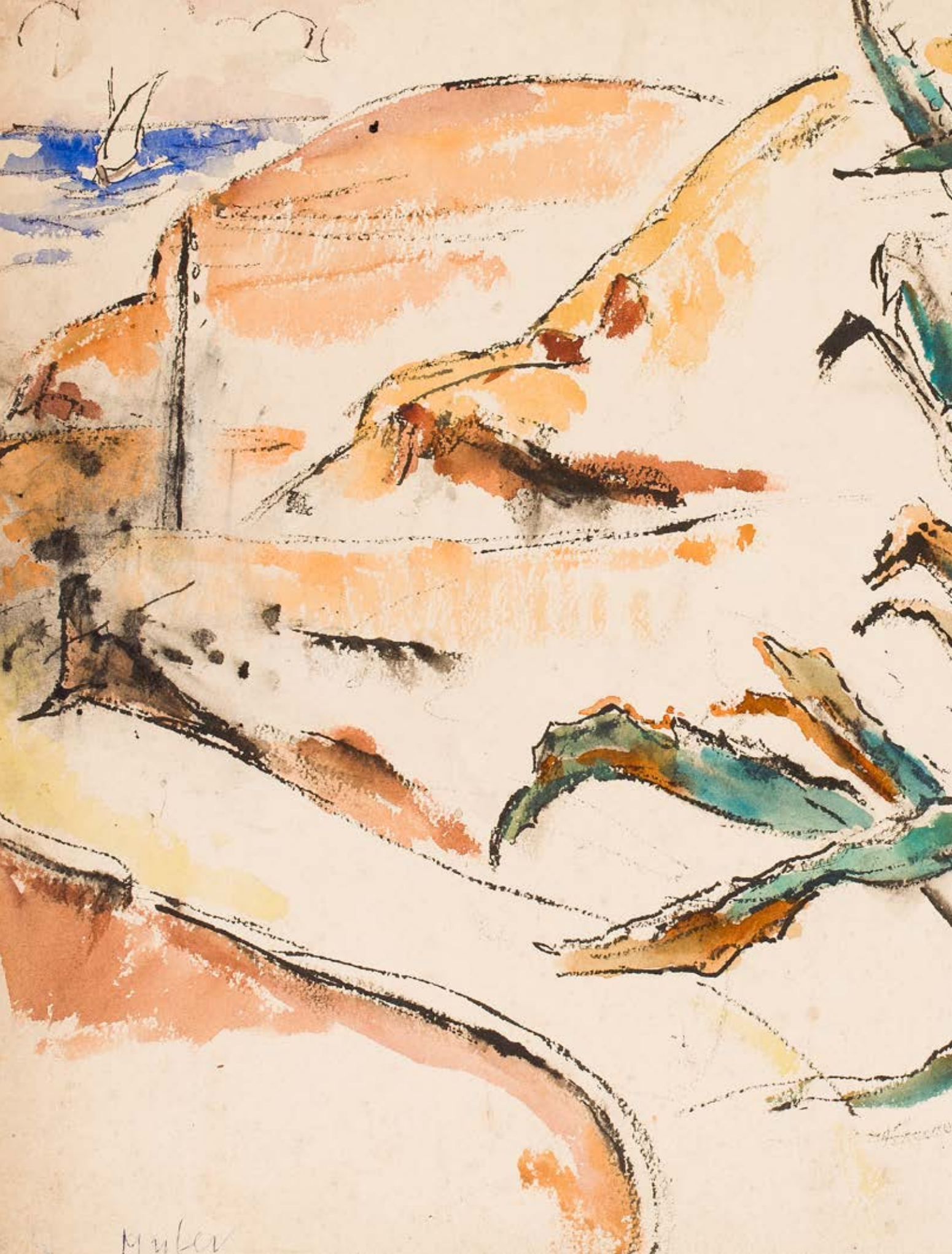
Wit
152
NP 5m
NT 8
(T.B.)











M. K. L.





SZTUKA DAWNA

PRACE NA PAPIERZE

AUKCJA 23 WRZEŚNIA 2021

CZAS AUKCJI

23 września 2021 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

9 – 23 września 2021

poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00

sobota, 11:00 – 16:00

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum

ul. Piękna 1a, Warszawa

KOORDYNATORZY

Paulina Adamczyk

tel. 22 163 66 14, 532 759 980

p.adamczyk@desa.pl

Julia Słupecka

tel. 532 750 005

j.slupecka@desa.pl

ZLECENIA LICYTACJI

zlecenia@desa.pl, 22 163 67 00



KADAR

ZARZĄD DESA UNICUM



**JULIUSZ
WINDORBSKI**
Prezes Zarządu



**JAN
KOSZUTSKI**
Wiceprezes Zarządu



**MAŁGORZATA
KULMA**
Główna Księgowa



**IZA
RUSINIAK**
Dyrektor Departamentu
Projektów Aukcyjnych



**AGATA
SZKUP**
Dyrektor Departamentu
Sprzedaży

SEKRETARIAT ZARZĄDU

tel. 22 163 66 65
biuro@desa.pl

DZIAŁ MARKETINGU

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

DZIAŁ HR

Bożena Prusik
Specjalista ds. kadr i płac
b.prusik@desa.pl

DZIAŁ KSIĘGOWOŚCI

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

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

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

DZIAŁ FINANSOWY

Marcin Sobka
Dyrektor Finansowy
m.sobka@desa.pl
tel. 221 636 785, 539 196 530

DZIAŁ PRAWNY

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

DZIAŁ LOGISTYCZNY

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

Kacper Tomaszkiwicz
Kierownik ds. transportów i logistyki
k.tomaszkiwicz@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: BREXPLPWMBK
PLN: 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002
EUR: 43 1140 2062 0000 2380 1100 1005
USD: 16 1140 2062 0000 2380 1100 1006

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 13 314 000 zł

Okładka front poz. 12, Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), Portret ks. Rafała Gogolińskiego **Okładka II** poz. 10, Tadeusz Makowski, „Dzieci na plaży” **strony 2-3** poz. 21, Władysław Podkowiński, „Góry Świętokrzyskie” **strony 4-5** poz. 18, Mela Muter, Agawa **strona 6** poz. Eugeniusz Zak, Kobieta z przymrużonymi oczami **strona 8** poz. 31, Bela Kadar, Macierzyństwo strona 12 poz. 24, Wojciech Gerson, „Zakopane” **strony 178 -179** poz. 3, Nikifor Krynicki, Widok miasteczka z kościołem **strony 180-181** poz. 8, Rafał Malczewski, Zimowy pejzaż tatrzański **Okładka tył** poz. 23, Leon Wyczółkowski, Chełmno nad Wisłą **tytuł aukcji** Stuka Dawna. Prace na Papierze 23 września 2021 **ISBN** 978-83-66734-85-2 **kod aukcji** 967APP098 **konceptcja graficzna** Monika Wojnarowska **opracowanie graficzne** Arkadiusz Kowalski **zdjęcia** Marcin Koniak, Paweł Bobrowski, Marek Krzyżanek, Kacper Wieczorek **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, poniedziałek 11:00 – 15:00, 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 SZYRKARCZUK
Kierownik Działu
Sztuka Współczesna
a.szyrkarczuk@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



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



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



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



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



SAMANTA BELLING
Specjalista
Sztuka Współczesna
s.belling@desa.pl
539 222 774



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



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



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



JOANNA WOLAN
Asystent
Sztuka Młoda i Najnowsza
j.wolan@desa.pl
538 915 090



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

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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



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



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



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



MICHALINA KOMOROWSKA
Specjalista, BOK
m.komorowska@desa.pl
22 163 66 20
882 350 575



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



WERONIKA ZARZYCKA
Asystent, BOK
w.zarzycka@desa.pl
880 526 448

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



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



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



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



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



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



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



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



KINGA SZYMAŃSKA
Doradca Klienta
k.szymanska@desa.pl
698 668 221



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



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



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



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



JULIAN KLONOWSKI
Doradca Klienta
j.klonowski@desa.pl
880 334 402



NATALIA MAKARUK
Doradca Klienta
n.makaruk@desa.pl
787 388 666

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

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



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



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



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

DZIAŁ FOTOGRAFICZNY



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



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



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



INDEKS

- Axentowicz Teodor **29-30**
- Berezowska Maja **89-91**
- Berlewi Henryk **15**
- Brzeski Janusz Maria **79-81**
- Chełmońska Wanda **73**
- Chełmoński Józef **20**
- Chmielewski Zygmunt **70**
- Czajkowski Stanisław **44**
- Dąbrowski Stanisław **72**
- Fałat Julian **27**
- Filipkiewicz Stefan **37**
- Fremont Sophie **57-58**
- Gawiński Antoni **63-64**
- Gerson Wojciech **24**
- Głowacki Edward **83**
- Górski Stanisław **67-69**
- Grott Teodor **45, 50**
- Grunwald Henryk **77**
- Gwozdecki Gustaw **14**
- Jarocki Władysław **66**
- Kádár Béla **31**
- Kamieński Antoni **48**
- Karpiński Alfons **34**
- Kędzierski Apoloniusz **28**
- Kopystyński Stanisław **71**
- Kosiński Józef **46**
- Kowalski Władysław **41**
- Krasnodębski Piotr Hipolit **53**
- Krémegne Pinchus **51**
- Krotochwila-Widymska Józefa **39**
- Krynicky Nikifor **1-7**
- Kulisiewicz Tadeusz **38**
- Kurzawiński Bolesław **47**
- Makowski Tadeusz **10-11**
- Malczewski Rafał **8-9**
- Marevna Marie Vorobieff **76**
- Matejko Jan **19**
- Mędrzycki Maurycy **82**
- Mierzejewski Jacek **33**
- Modrzewski R. **42**
- Muter Mela **16-18**
- Nehring Maciej **43**
- Noakowski Stanisław **55-56**
- Piramowicz Zofia **59**
- Pochwalski Kazimierz **49**
- Podkowiński Władysław **21**
- Sawiczewski Stanisław **84-86**
- Seredyński Józef **75**
- Sichulski Kazimierz **74**
- Sterling Marc **78**
- Styka Jan **52**
- Szewczyk Feliks **35**
- Uniechowski Antoni **87-88**
- Uziembło Henryk **65**
- Vetulani Armand **60-62**
- Waliszewski Zygmunt **32**
- Weiss Wojciech **36**
- Witkiewicz Stanisław Ignacy **12**
- Wocjan Stanisław **54**
- Wyczółkowski Leon **22-23**
- Wyspiański Stanisław **25-26**
- Zak Eugeniusz **13**
- Zasłowski Józef **40**



1 † Ω

NIKIFOR KRYNICKI

1895-1968

Lekarz Nikifora w stroju góralskim na tle krynickiego szpitala, lata 50. XX wieku

gwasz, akwarela/papier, 24 x 31 cm

opisany autorsko u dołu: 'NANATOS | KRFNICA WSI POWIATNOWY SEŁO 50'

na odwrociu odręczny zapis wykonany przez Mariana Włosińskiego dotyczący tematu pracy, jej wymiaru oraz zapis numeryczny '22'

estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

2 200 - 3 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna Ewy i Adama Banachów (?)

kolekcja prywatna, Kanada

Przedstawienie lekarza Nikifora w stroju góralskim na tle krynickiego szpitala to intrygująca ikonograficznie praca, powstała najpewniej około 1950 w czasie, gdy u artysty zdiagnozowano nawrót gruźlicy, a opiekę lekarską nad nim sprawował krynicki lekarz oraz państwo Banachowie. Andrzej Banach był jednym z pierwszych krytyków, który dostrzegł niecodzienny talent malarza i wraz z żoną Ellą dołożył wszelkich starań, by sztuka malarza z Krynicy stała się rozpoznawalna. Staraniem małżeństwa Banachów pierwsza wystawa Nikifora odbyła się w warszawskiej sali SARP w 1949. Dziewięć lat później prace Nikifora pokazano za granicą: w 1958 w paryskiej galerii Diny Vierny, następnie w Amsterdamie i w Brukseli w 1959, w Niemczech w 1961. Numer, jaki można odczytać z rewersu pracy, a zapisany ręką późniejszego opiekuna malarza – Mariana Włosińskiego – wskazuje, iż mógł on brać udział w wystawie krajowej, być może tej najsłynniejszej w warszawskiej Zachęcie.

Podstawowy zrab biografii Nikifora może wskazywać, iż był on opuszczonym, samotnym kaleką bez perspektyw na godne życie zarówno człowieka, jak i artysty. Jednakże na przestrzeni dziesięcioleci malarz na swojej drodze spotykał ludzi, którzy wyciągali do niego pomocną dłoń. Niekiedy, należy szczerze przyznać, była to dłoń o tyle pomocna, co

i interesowna, niekiedy realne wsparcie i uznanie zasług artystycznych. Nikiforowi udało się skupić wokół siebie krąg wybitnych badaczy, kolekcjonerów, krytyków, historyków sztuki, literatów, a także opiekunów, którzy bez względu na (nie)ukryte motywacje przyczynili się do zachowania i kultywowania pamięci o postaci „Matejki z Krynicy”.

Twórczość Nikifora odkryta została w 1930 przez ukraińskiego malarza Romana Turyna, który zapoznał z nią polskich i ukraińskich malarzy kapistów przebywających ówczesnie w Paryżu. Obrazy Nikifora wzbudziły ich zachwyt, a przede wszystkim operowanie kolorem przez prymitywistę. Choć ów zachwyt i zainteresowanie nie dały wymiernych skutków, to u odbiorców sztuki poruszyły czułe struny. Kilka lat później ukazała się już pierwsza publikacja na temat Nikifora – w 1938 na łamach czasopisma „Arkady”, w numerze trzecim, Jerzy Wolff opublikował swój artykuł „Malarze naiwnego realizmu w Polsce”. Dostrzegł on, że Nikiforowe akwarelki „z innego świata” stawiają go wśród malarzy kreujących odrębną, zamkniętą w sobie, stabilną i nieporównywalną z niczym rzeczywistość artystyczną: „Sztuka jest pełna i dojrzała wtedy – pisał Wolff – gdy światopogląd stwarzający wokół nas atmosferę jest jakby kulą, pośrodku której żyjemy”. Jerzy Wolff stał się nabywcą dużej kolekcji dzieł Nikifora.



2 †

NIKIFOR KRYNICKI

1895-1968

"Góra Parkowa"

akwarela/papier, 23,5 x 28 cm

opisany autorsko u dołu strony: 'TULEROW WIES POWIAT KC KKOLEKOCZ'

na odwrociu dwa okrągłe odbicia pieczęci autorskiej z napisem: 'NIKIFOR MATEJKO | ARTYSTA MALARZ | KRYNICA WIEŚ' oraz wklejony kawałek papieru z napisem: '12 | Góra | Parkowa | (uszkodzona) | 23 x 28 | A. Ciechomski'

estymacja:

12 000 - 18 000 PLN

2 700 - 4 000 EUR

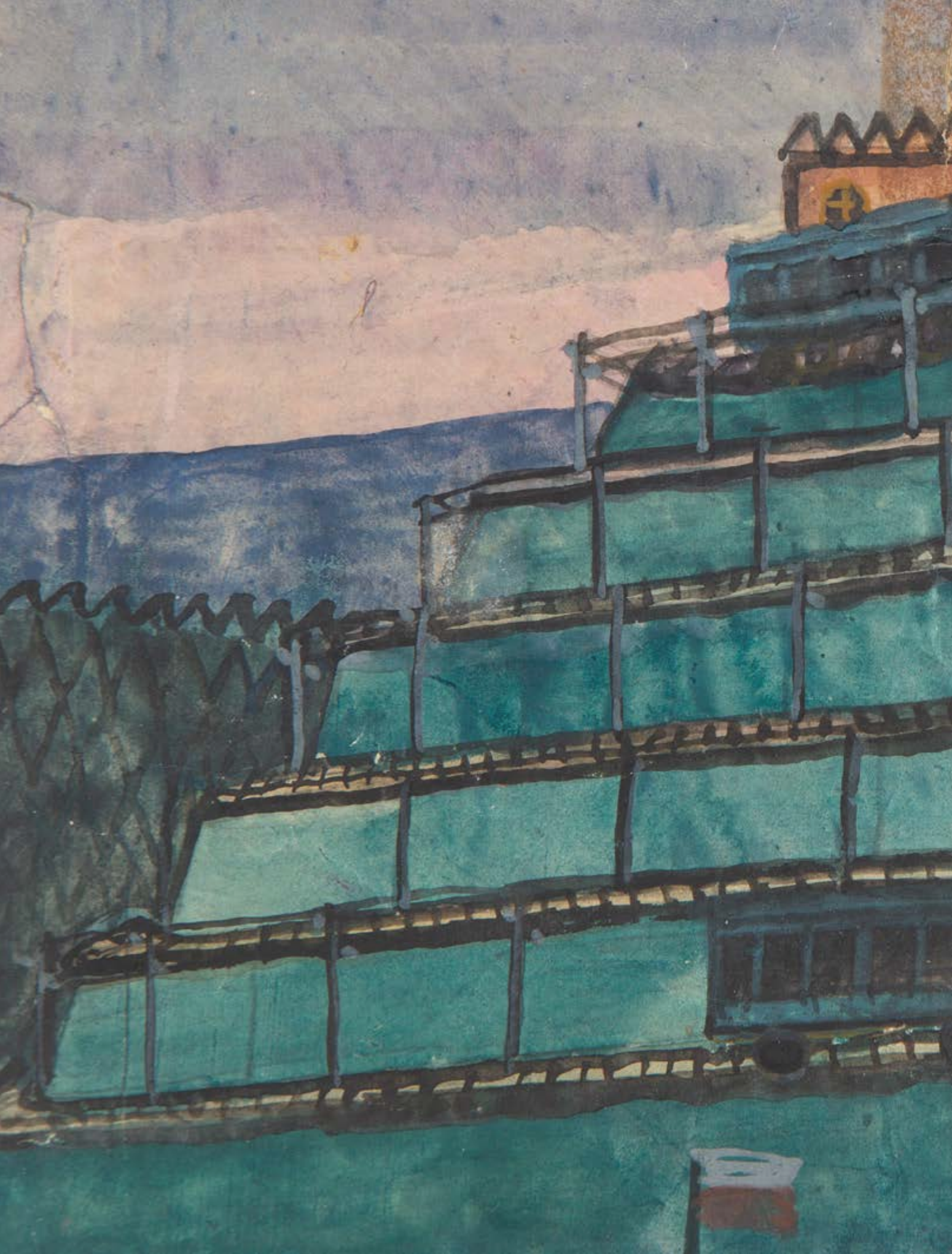
„Góra Parkowa” to widok na jedno z najbardziej ikonicznych miejsc Krynicy Górskiej, szczyt w paśmie Jaworzyny w Beskidzie Sądeckim i jednocześnie jeden z głównych terenów rekreacyjnych, spacerowych i sportowych miasta. Na szczyt wzniesienia można dziś wyjechać koleją linowo-terenową wybudowaną w 1937 roku, a uchwyconą na akwareli przez samego Nikifora w prawdopodobnie niedługim czasie po jej uruchomieniu. Prezentowana kompozycja to prezentacja w pełni określonego w zakresie zainteresowań tematycznych i estetycznych. W prezentowanej pracy wyraźnie dostrzeżalne jest, iż potrafił on nawet w niewielkim formacie uzyskać przedstawienie monumentalne, m.in. dzięki centralnej kompozycji, z wykorzystaniem wyraźnej osi symetrii. Analiza „Góry Parkowej” nasuwa także subtelne konotacje z ikonografią Wieży Babel.

Być może w rozumieniu Nikifora rodzinną Krynica z wybijającym się w pejzażu wzniesieniem mogła być swego rodzaju makrokosmosem, w którym analfabeta w wyraźną wadą wymowy ma kłopoty z odnalezieniem porozumienia. Czy to (nie)przypadkowe nawiązanie może wypowiedać za Nikifora żal, iż czuł się w swojej społeczności dalece niezrozumiany?

„Nikifor malował tylko to, co było 'godne' malowania, jednak najbardziej fascynowała go zawsze architektura. Gdy malował konkretną budowlę, uzupełniał ją o takie elementy, których jego zdaniem brakowało, poprawiał otaczającą rzeczywistość. Tworzył też konstrukcje fantastyczne, ogromne, tajemnicze przypominające wizje surrealistów” (Adam Kowalczewski, Jaśnie Pan Nikifor (fragment), Łódź 2003).



TULEROWWEGSPDWTIAKCKKOLEKOLZ



W KRYNICY JAK NA WIEŻY BABEL?

Nikifor przez wiele dekad był po prostu „Nikiforem”. Dopiero w 1963 urzędowo nadano mu nazwisko „Krynicki”, co stanowiło przypięczętowanie jego podstawowej administracyjnej tożsamości. Jednakże to, że Nikifor zwany do dziś jest „Krynickim”, nie pozostaje bez znaczenia, a w sposób szczególnie podkreśla przynależność do miejsca, które z pewnością uznawał za swoje miejsce na ziemi.

W ramach akcji „Wisła” Nikifor, będąc Łemkiem, wielokrotnie był przesiedlany. W wyniku politycznych burz trafił, w odległe od rodzimej Krynicy-Zdrój, okolice Szczecina. Podczas tej podróży pełnej udręki Nikifor nie przestawał tworzyć. Po powrocie do Krynicy malarz, nie biorąc pod uwagę dekretów, czyniąc to świadomie lub też nie, powracał na wszystkie możliwe sposoby do swojej małej ojczyzny, choć władze miejskie wydawały zakazy meldowania Łemków. Nikifor niemający wtedy stałego miejsca zamieszkania, był wywożony trzykrotnie. Pomimo tego zawsze powracał do Krynicy, pieszo, koleją. Gdy wrócił, nie potrafił powiedzieć, gdzie był, ale miał za to z sobą akwarele przedstawiające porty morskie i statki...

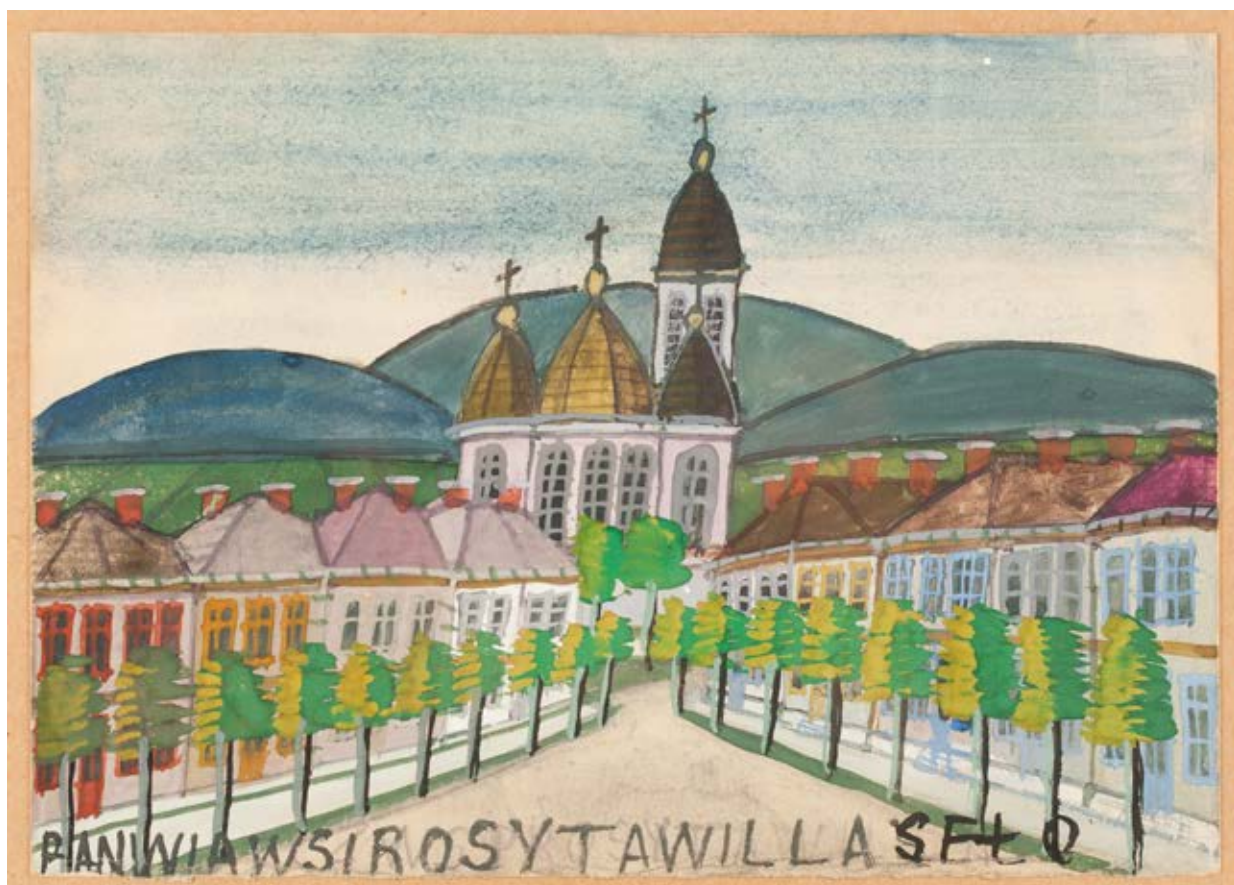
Jak sumuje Zbigniew Wolanin, badacz jego twórczości, Nikifor żył w Krynicy na marginesie lokalnej społeczności. Postrzegany był jako człowiek ułomny, nieprzystający, dziwny i kaleki. Niektórzy twierdzili, że od narodzin ciążyła na nim klątwa z powodu braku ojca – był nieślubnym dzieckiem – czego dowodem miała być choroba: początkowo bełkotliwa mowa, która powodowała, że inni uważali go za niedorozwiniętego umysłowo i nękająca go przez wiele lat bieda. W Krynicy nikt przez długie lata nie interesował się rysunkami Nikifora, a lokalni mieszkańcy i turyści z pogardą mijali pracującego na ławkach uzdrowiska artystę. Niemniej jednak już w okresie międzywojennym Nikifora zwano „Matejką z Krynicy”. Może nieco prześmiewczo? „Talizmanami Nikifora były jego obrazki. Dosłownie i w przenośni, na deptaku Krynicy i we wszystkich innych wymiarach przestrzeni i istnienia. Nikifor, czarodziej doskonały, znał siły, którymi władał i moce, z którymi walczył. Przeciwnikiem jego była organizacja, każda straż porządkowa prześladowająca włóczęgów, żebraków, ludzi bez zajęcia. Wobec niej Nikifor musiał się wykazać swoim stanowiskiem, musiał się ujawnić, przedstawić. Talizmany swoje nosił więc przy sobie. Ubrany na czarno, w białej koszuli, z czarną krawatką i w kapeluszu czarnym, miał przy sobie, pod lewą ręką, kasetę oszkloną ze swoimi obrazkami. Były one jego zaklęciem, modlitwą zwróconą do władz niebieskich i ziemskich. Do ziemskich przede wszystkim” (Andrzej Banach, Nikifor, Warszawa 1983, s. 25-26).

Nikifor Krynicki przychodzi na świat w 1895, niedługo po tym jak Krynica-Zdrój staje się coraz popularniejszym miejscem uzdrowiskowym. Pierwsze wzmianki o leczniczych właściwościach krynickich źródeł pojawiają się w XVIII wieku; od końca tegoż stulecia na tych terenach powstawały kolejne domy zdrojowe, po tym gdy dostrzeżono prozdrowotne działanie lokalnych wód mineralnych. Gdy Nikifor miał niespełna piętnaście lat,

do Krynicy zaproszono geologa Rudolfa Zubera, który stał się jedną z ikon miasteczka: w wyniku głębokich wierceń odkrył wodę, jedną z najsilniejszych w Europie szczał alkalicznych. Odkrycie to pociągnęło za sobą dynamiczny rozwój Krynicy jako uzdrowiska. Zaczęły powstawać nowe wille i pensjonaty, linie kolejowe, a wszystko to zyskiwało odbicie w twórczości Nikifora. W Krynicy bywali m.in. Jan Matejko, Artur Grottger i Henryk Sienkiewicz. Po I wojnie światowej stałymi gośćmi Krynicy byli Władysław Reymont i Julian Tuwim. Na oczach Nikifora rósł w sławę Jan Kiepura. Każdego lata eleganckie krynickie deptaki zapędyli się turystami z całego kraju: podziwiano XIX-wieczną drewnianą zabudowę np. willę „Romanówkę”, która współcześnie jest siedzibą Muzeum Nikifora.

Nikifor zarówno ginął w tym elitarnym zgiełku, jak i wrastał w lokalny społeczny pejzaż. Jego pracownią były wspomniane ławeczki, murki, ulice, na których rozstawał swoją drewnianą skrzynkę z farbami i kawałkami papierów oraz kapelusz na datki. Swoje rysunki sprzedawał za symboliczne kwoty, tylko za tyle, by zyskać „grosze” na jedzenie. „Obrazki powinny być wyraźne, dokładne, wymowne. Nikifor słyszał niewiele, rozmawiał z wielkim trudem, oprócz matki nikt go nie rozumiał. Obcy na pewno nie. Nikifor wiedział, że ludzie na ulicy, przechodzący obok jego pracowni, nie mają dużo czasu, są zajęci czym innym, że spojrzenie, które rzucają na jego obrazek, jest krótkie, roztargnione, nieuważne, święci, do których się zwracał i których malował, także nie mają dużo czasu. Muszą wysłuchiwać modlitw wielu biednych ludzi. Stosownie do tego Nikifor malował swoje obrazki” (Andrzej Banach, Nikifor, Warszawa 1983, s. 25-26).

Gdy los się odwrócił, a Nikifor zaczął stopniowo zyskiwać uznanie i popularność, nagle na krynickim deptaku do jego „pracowni” zaczęły ustawiać się kolejki chętnych do zakupu jego rysunków. Niezmiennie będąc wiernym swojej wyobraźni i „etyce” artysty, „Matejko z Krynicy” utrwałała na swoich kartkach i kartonach wille, pensjonaty, kościoły, uliczki, przyznając się nie tylko do budowania niepoprawnego klimatu Krynicy, ale także do zapisu jej historycznej ewolucji.



3 †

NIKIFOR KRYNICKI

1895-1968

Widok miasteczka z kościołem

akwarela, gwasz/papier, 16 x 22,7 cm

opisany autorsko u dołu strony: 'PANWIA WSI ROSYTA WILLA SEŁO'

estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

2 200 - 3 300 EUR



4 †

NIKIFOR KRYNICKI

1895-1968

Widok na krakowski rynek z Kościołem Mariackim

akwarela/papier, 19,5 x 26 cm

opisany autorsko u dołu strony: 'KRAKÓW MIASTO POWIAT WILLA SEŁO'

estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

2 200 - 3 300 EUR

5 †

NIKIFOR KRYNICKI

1895-1968

Zestaw czterech rysunków z listów żebraczych

akwarela, kredka/papier

wymiary poszczególnych rysunków od lewej od góry: 11 x 8 cm, 10,5 x 8,5 cm, 12 x 10 cm, 13 x 9 cm
opisane autorsko: 'MOJE OBRASKI Z TANOW KRYNICA' 'RENICA WIES WSI' 'NIKIFOR MATEJKO'
na odwrociu każdego rysunku okrągłe odbicie autorskiej pieczęci z postacią Nikifora oraz napisem:
'Pamiętka z Krynicy | Nikifor'

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 300 - 4 400 EUR

„Odwiedzam Nikifora w jego skromnej pracowni.

– Czy mógłby Pan nam powiedzieć coś o sobie?

– ‘Jestem biedny sierota bez ojca i matki, nie mam swego mieszkania, nie mam za co kupić sobie bielizny, proszę Szanowne Państwo kupować moje obrazki’.

– A ile one kosztują?

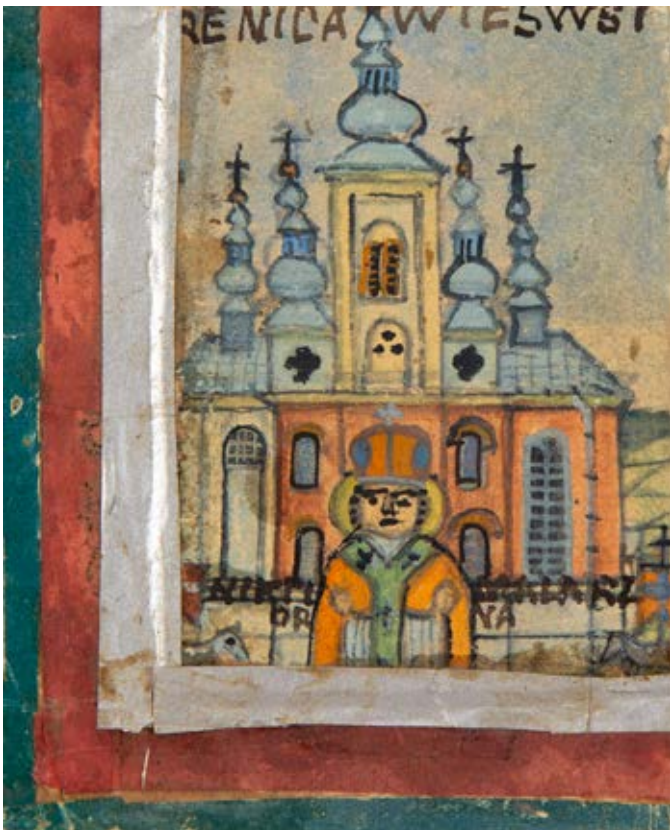
– ‘Obrazki moje kosztują od stu złotych do tysiąca’.

– Czy uczył się Pan gdzieś malować?

– ‘Jestem malarzem samoukiem. Potrafię malować, tylko nie mam wszystkich narzędzi. Nie mam pieniędzy do malowania i nie mam za co kupić farby. Farby są drogie, każdy kolor kosztuje 30 złotych. Za wszystkie farby trzeba dać 500 zł. Proszę więc Szanowne Państwo kupować moje obrazki. Bóg zapłać każdemu’.

Właśnie Nikifor tego wszystkiego nie mówi. Ktoś wypisał mu to na niebieskiej kartce, a Nikifor dorobił do tego ramki i namalował obrazek. Stroną uliczką o dziecięcej perspektywie idzie sobie Artysta Nikifor w meloniku. Jest pewno niedziela rano, bo na ulicy pusto, jeśli nie liczyć podwójnego szpaleru małych drzewek”.

fragment felietonu Zbigniewa Herberta „Wywiad z Nikiforem” [w:] „Tygodnik Powszechny”, 1950, nr 43, s. 8



„OBRAZKI POWAŻNE JAK AKTA W MAGISTRACIE”

Nikifor był artystą samoukiem, a jego artystyczną „akademią” była cerkiew. Choć jego zdolności nie było usystematyzowane przez żadną instytucję czy profesorki autorytet, „Matejko z Krynicy” posiadał wrodzone predyspozycje do rysowania, komponowania kolorystycznego, pracy z perspektywą i symetrią. Jego spuścizna malarska także w pojęciu ilości stworzonych kompozycji jest imponująca, choć nigdy nie miał pewnego dostępu do najważniejszych materiałów malarskich.

Większość obrazów Nikifora to akwarele i gwasze, także szkice ołówkowe (te dominują w ostatnim okresie życia artysty, gdy nie był już w stanie wypełnić ich kolorem). Powstałe malunki to nie tylko ilustracja predylekcji estetycznych Nikifora i jego zainteresowań tematycznych, ale także źródło wiedzy o jego biografii, momentach załamania lub gdy nieco odbijał się od nędzy. Wskazówką do tego typu rozważań są m.in. sposoby nakładania farby na obrazach: gdy Nikifor żył w nędzy oszczędzał też „guziki” akwarelowe, kupując je przy tym w minimalnych ilościach, pracując na jednej barwie odpowiednio ją niuansując, a gdy były okresu większego dobrobytu artysta ani myślał oszczędzać materiał – nakładał grube warstwy, nie rozważając ich. Brak środków finansowych oraz bariery związane z ograniczoną mową sprawiły, iż Nikifor nie miał dostępu do profesjonalnych przyborów dobrej jakości. Tworzył na przypadkowych kawałkach papieru, papierze pakunkowym, starych plakatach, kartkach z zeszytów szkolnych, drukach sądowych, teksturze, pudełkach po papierosach, papierze fotograficznym, kalce technicznej. Warsztat malarski Nikifora również był ubogi, bowiem składał się z zaledwie kilku pudełek ze zwykłymi farbami akwarelowymi i kredkami, kilku ołówków i pędzli oraz drewnianej walizeczki na owe przybory. To ta walizeczka stała się jednym z ważniejszych motywów na portretach własnych Nikifora, a z czasem jego znakiem rozpoznawczym na krynickich deptakach. Ta skrzynia/walizka była swoistym sejfem dla Nikifora, który trzymał w niej zamknięte na kłódkę to, co posiadał najcenniejszego, czyli obrazy. Jak podają biografowie malarza, zdarzało się, że przedmiot ten służył mu niekiedy za miejsce do spania, gdy nie było dla niego innego.

„Koło siebie stawia sztorcem skrzynkę, w której niósł farby i kartony. Opiera o wieko „list żebraczy”, a obok oprawiony w ramkę list Tadeusza Przypkowskiego opatrzony odciskiem okrągłej, ogromnej pieczęci. W liście Przypkowski zawiadamia, że zgodnie z obietnicą przesyła zrobione przed paru miesiącami zdjęcia. Dla Nikifora ważna jest jednak nie treść, ale pieczęć. Sam również ma okrągłą pieczęć, którą przystawia na odwrotnej stronie gotowego obrazka. Dla Nikifora okrągła pieczęć, krawat, a nawet kapelusz (noszony także latem) mają znaczenie symboliczne. Mają świadczyc o jego pozycji, o tym, że jest malarzem, że jego obrazki są poważne, jak akta w magistracie.” (Aleksander Jackowski, Notatki o Nikiforze,

„Polska Sztuka Ludowa – Konteksty”, 1985, t. 39, z. 3-4, s. 227).

Pieczęci, o których wspomina w swoich notatkach o Nikiforze Aleksander Jackowski były niezwykle ważne w warsztacie artysty. Nikifor posiadał ich kilkanaście różnych wzorów i wielkości, wykonanych według instrukcji niego samego. „Obserwuję go jak pracuje. Mieszkamy dwa tygodnie razem, w jednym pokoju. Wstawał o świcie. Kiedy robiło się jasno nakładał spodnie, marynarkę, krawat i zabierał się do malowania. Nie robił żadnych przerw. Gdy ściemniało się, już przy lampie zabierał się do rysowania podkładów pod nowe obrazki, które chciał malować. Mógł nie odrywając się od roboty narysować i 10 obrazków. Łzawiły mu oczy, ale nie kładł się, póki ja pracowałem. Wykańczał wtedy obrazki, oklejał je paskami ramek, znakomicie zamykającymi kolorystyczną kompozycję i przyklejał uchwyty (z nitki) do wieszania” (Aleksander Jackowski, Notatki o Nikiforze, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty”, 1985, t. 39, z. 3-4, s. 231).

To, co charakteryzuje malarstwo Nikifora to paradoksalnie wyszukane zestawienia kolorystyczne, dalekie od tych, które mogą kojarzyć się z przeciętnie pojmowaną sztuką nieprofesjonalną. Kolory są tonowane, budują plany i atmosferę przedstawień. Obserwując dzieła Nikifora można zadać sobie przekorne pytanie, czy którekolwiek z nich jest dziełem ukończonym? Wiele z kompozycji, które zachwycają swoim wykonaniem, kontrastują z realizacjami epoki realizacji z epoki Nikifora: jego prace to pole starć pomiędzy wycieraniem ołówka, poprawianiem linii, zachowanymi śladami gumki. Wiele prac anaocznia w jakiej intuicyjnej potrzebie rozwoju pracował Nikifor, gdy sam uczył się pracy z osią symetrii i różnymi rodzajami perspektyw, od żabiej po ptasią. Osiągana szczególnie w miejskich pejzażach hieratyczność i monumentalność była wynikiem owej rytmizacji formy. Nikifor doskonale wykorzystał lekcję patrzenia doskonale wykorzystał lekcję patrzenia na ikony, których linearyzm i materialność przeniósł do swoich realizacji. Nie udało się tego osiągnąć, gdyby nie jego wrodzona wyobraźnia przestrzenna i manualność.

„Banach pisał, jak Nikifor malował jego ulicę i dom w Krakowie, podwyższając gabaryt domów, dodając drzewka na chodniku. To samo robi u mnie. Uważa widocznie, że dwa piętra to za skromnie, stoi – patrzy na dom, marszczy brwi – rysuje, znów patrzy, rysuje – no i z tego patrzenia dodaje drzew na ulicy, dom podwyższa o a piętro, monumentalizuje. (...) Nie sprawia mu żadnych trudności wyobrażenie sobie tego samego tematu widzianego od dołu, face en face, z góry. Podziwiam łatwość i pewność, z jaką szkicuje widziane kościoły, domy, ulice. Kiedy go proszę, aby to samo narysował ‘z góry’ czy ‘z dołu’, z tzw. żabiej perspektywy, czyni to sprawnie, bez wysiłku. Ma rozwiniętą wyobraźnię przestrzenną i wprawę nabytą przez lata nieustannego malowania” (Aleksander Jackowski, Notatki o Nikiforze, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty”, 1985, t. 39, z. 3-4, s. 228, 230).

MDJE OISTRAS NI

ZTANOVV KRYVILA



MAA RZKOLSRZA



6 † Ω

NIKIFOR KRYNICKI

1895-1968

Widok na rynek miejski z kościołem

ołówek/papier, 21 x 14,5 cm

opisany autorsko u dołu: 'W RYNIOK WIES ROSYTA SEŁO'

estymacja:

3 000 - 5 000 PLN

700 - 1 100 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Kanada



7 † Ω

NIKIFOR KRYNICKI

1895-1968

Widok z miasteczka z kościołem

ołówek/papier, 17,7 x 25 cm

opisany autorsko u dołu: 'WTUBROAWSFS ROSYTASEŁO POWIAUICH'

estymacja:

3 000 - 5 000 PLN

700 - 1 100 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Kanada

8 †

RAFAŁ MALCZEWSKI

1892-1965

Zimowy pejzaż tatrzański, lata 20.-30. XX w.

akwarela/papier, 66 x 52 cm
sygnowany l.d.: 'Rafał Malczewski'

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

11 000 - 15 400 EUR

WYSTAWIANY:

kolekcja prywatna, Polska

„Zimą jest śnieg, śnieg kopny, śnieg kopno-kopiasty,
Śliski puch poskubany w miliony ciężarnych ton,
Góry ugrzęzły w mule, jak wóz drabiniasty,
Mróz strzela wprost do brzucha oddechem szorstkim jak szron.

Zimą jest niebo szklane, lodowa pogoda,
Narta nurza się z chrzęstem w rozsypany, ziarnisty piach,
W modrym przeręblu woda słowiczy się młoda,
Ruda odwilż wywała jezior dymiący na dach”.

fragment wiersza Kazimierza Wierzyńskiego „Do Rafała Malczewskiego”



PRZEZ ŚNIEG I SŁOŃCE

Rafał Malczewski to artysta dalece intrygujący, na wskroś oryginalny, który stworzył swój własny, niepowtarzalny sposób odwzorowania rzeczywistości. Nie posiadał artystycznego wykształcenia akademickiego, a największą nauką dla niego było wsparcie ojca – wizjonera modernizmu – Jacka Malczewskiego, to on od wczesnego dzieciństwa syna wprowadzał go w świat swych malarskich praktyk i przemyśleń. Jacek wielokrotnie portretował syna, a Rafał zdobywał przy nim warsztat operowania pędzlem. Miłość do sztuki zaszczerpiła w Rafale także atmosfera młodopolskiego Krakowa oraz studencki czas spędzony w Wiedniu – to tam malarz zagłębił się w literaturze, filozofii, rewolucyjnych tezach psychoanalizy, teorii malarstwa ekspresjonistycznego. Tak zaczął się żywot artysty, zwykłego patrzeć na świat z lotu ptaka.

Lata dojrzałości Rafał Malczewski najmocniej związał się z Podhalem; w okresie międzywojennym zamieszkał w Zakopanem. Był zamiłowanym taternikiem, doskonałym narciarzem i ratownikiem Tatrzańskiego Ochotniczego Pogotowia Ratunkowego. To właśnie kontakt z górami sprawił, iż malarskie oeuvre Malczewskiego zdominował tatrzański pejzaż. W Zakopanem jak nigdzie indziej nie współistniało w tak małej miejscowości tak wielu artystów, pisarzy, uczonych, arystokratów, sportowców. Hasłem „narty, dancing, brydż” Zakopane przyciągało turystów i kwitnące środowisko rozhułkanej moderny w osobie Witkacego, Zofii Stryjeńskiej, Karola Szymanowskiego i innych. Do czołowych postaci mitycznego zakopiańskiego środowiska należał również Rafał Malczewski. Jak sam przyznawał: „Każdy człowiek, który długie lata spędził w Zakopanem, widział jego lepsze i gorsze czasy, zna jedyną tę miejscowość w Polsce i nasłuchał się rozlicznych opinii, życzeń i złorzeczeń, marzy o tym, by Zakopane, łącząc tę niesamowitą piękność gór, pagórków, ukrytych wśród nich czarownych osiedli; ten niewyczerpany teren wędrowek dalszych i bliższych wraz z oazą sportu, zabawy, życia intelektualnego wyrosło naprawdę na miarę sezonowej stolicy Polski” (Dorota Folga-Januszewska, Teresa Jabłońska, Zakopane w czasach Rafała Malczewskiego, tom 2, Olszanica 2006, s. 8). Pierwszy związek Malczewskiego z górami to jeszcze okres dzieciństwa, gdy słyszał z ust rodziny opowieść o krewnym Antonim, szóstym zdobywcy Mont Blanc. Po przenosinach do Zakopanego w 1917

roku, Malczewski w szybki i naturalny sposób stał się częścią tamtejszej śmietanki towarzyskiej – mówiono o nim jako o człowieku wielkiego czaru i talentu, malarzu, pisarzu, taterniku. Góry przyniosły Malczewskiemu zarówno śmierć, jak i miłość. Podczas wyprawy na Zamartą Turnię stracił przyjaciela, Stanisława Bronikowskiego; na Podhalu spotkał swoją wielką miłość, Zofię Mikucką, znakomitą narciarkę, gwiazdę zakopiańskiej bohemy, wierną towarzyszkę górskich wypraw. „Cały boży rok Tatry są piękne – nigdy jednak tak jak podczas przedwiośnia nie są niezastąpione. – W całej Polsce znika śnieg, tylko tam, w wyniosłej skalistej wyspie kryje się biały skarb. Niepowstrzymanie rośnie ilość narciarzy i skoro pojawi się wiosna, najśliczniejsza pora do odbywania dalekich wędrowek po górach, do zajeżdżania się aż na śmierć na wiernych deskach w słońcu i białym upale, w Tatrach pojawia się wszystko co umie stać na nartach i ma czas” (Rafał Malczewski, Tatry i Podhale, Poznań 1935, s. 159-160).

Życiorys Malczewskiego, także ten malarski można podzielić na okres przedwojenny, zakopiański oraz powojenny, związany z pobytami w Kanadzie. Tendencje artystyczne, które narosły wokół sztuki Rafała Malczewskiego sprowokowały artystę do podjęcia radykalnej stylistyki u zmięczeniu jego działalności artystycznej. Artysta w oparciu o zdobyte doświadczenia symbolistyczne w pracowni ojca, naleciałości kubizmu i futuryzmu oraz sztuki quasi-naiwnej pod koniec życia zaczął eksperymentować formalnie i ikonograficznie. W latach czterdziestych, po emigracji artysty do Kanady i Stanów Zjednoczonych, da się wyśledzić w jego pracach stopniowe odchodzenie od wypracowanej w dwudziestolecium gładkiej maniery. „Ponieważ wewnętrzny pęd, przymus i radość tworzenia towarzyszą mi dotąd stale, sądzę, iż brak przywiązania do tego, co zrobione, nie jest niczym karygodnym” (Rafał Malczewski, Moje malarstwo, „Plastyka”, nr 1, 1930, s. 4).

Rafał Malczewski cieszy się dziś pozycją niebywale uznanego artysty, plastyka cenionego przez kolekcjonerów. Swoim życiem świadczył nie tylko o bogatym credo malarskim, ale także elitarniej pozycji towarzyskiej. Niczym kolorowy ptak zataczał lot nad dekadentckim Podhalem, sparalizowaną wojną Europą i idylliczną Kanadą; niczym kolorowy ptak zataczał lot nad lśniącymi krajobrazami pełnymi żywych barw jego akwareli.



9 †

RAFAŁ MALCZEWSKI

1892-1965

Pejzaż jesienny

akwarela/papier, 37,5 x 55 cm
sygnowany p.d.: 'Rafał Malczewski.'
na odwrociu nalepki aukcyjne

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

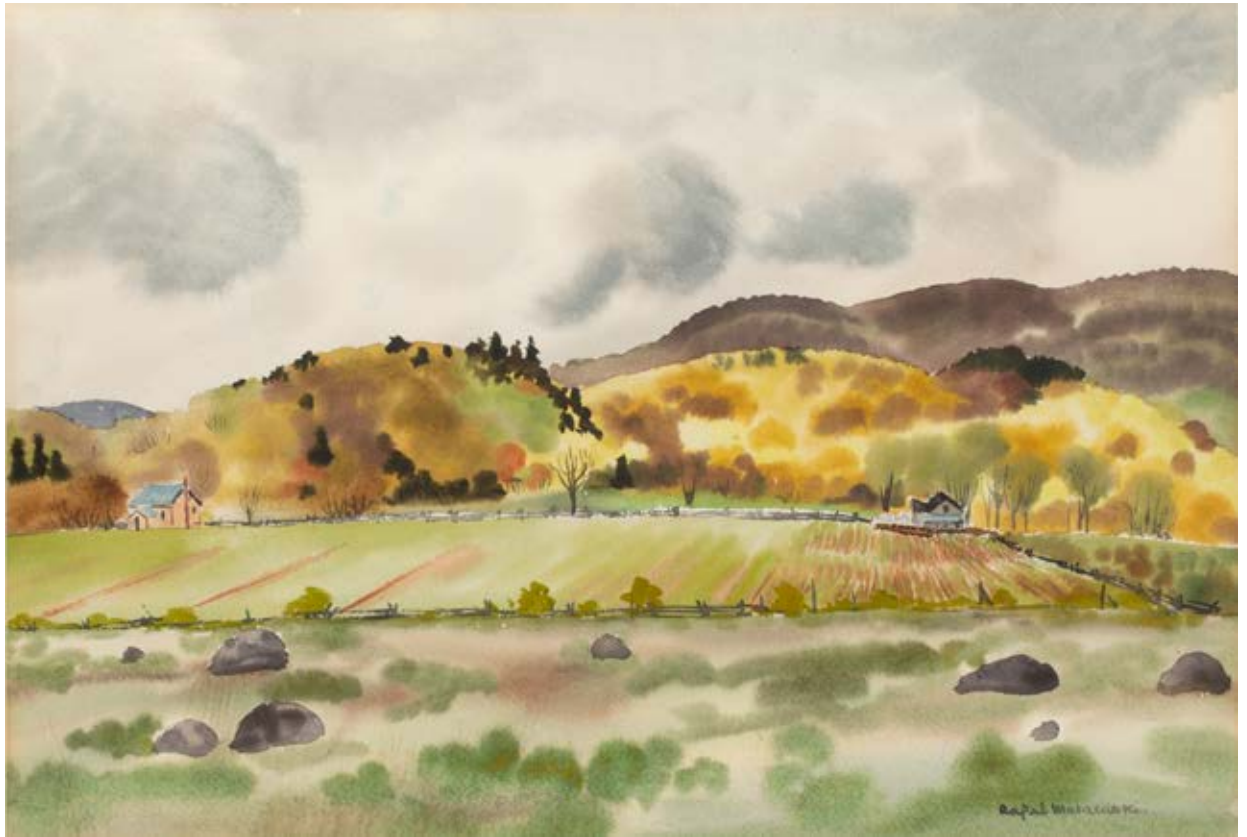
4 400 - 6 600 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Agra Art, Warszawa, marzec 2016
kolekcja prywatna, Polska

Dojrzała twórczość Rafała Malczewskiego to przede wszystkim korzystanie ze spektrum możliwości techniki akwarelowej. Malowane tą wodną techniką malarską widoki odzwierciedlały warsztat pracy malarza, który cenił plenerową dostępność, niemożliwość korekty i techniczną lekkość. Syntetyzując formę, w szybki, lecz trafny sposób Malczewski oddawał piękno malowanych pejzaży. Artysta mawiał: „Jak dotąd, jeszcze nigdy same góry, ich wnętrza nie znalazło się w mojej olejnej kompozycji. Świat leżący u ich stop, którego jestem baczny i czujny obserwatorem, daje mi setki podniet”, a o samej akwarzele w swoim rzemiośle opowiadał:

„Czystość tej techniki, lekkość i łatwość przenoszenia materiału daje mi możliwość utrwalenia tego, co spodoba mi się podczas bardzo nawet uciążliwej wycieczki. Niektóre tylko z nich są załączkami późniejszych olejnych. Akwarele są lżej strawne, mniej osobiste, niepodejrzanie pogodne, a poza tem stają może na wyższym technicznym poziomie”. Dzięki temu artysta operował stylizowaną, dekoracyjną formą utrzymaną w „prymitywizującej” konwencji. Kreował nadrealne w nastroju pejzaże, posługując się jednorodnymi płaszczyznami lśniących, żywych barw i nawarstwiającymi niemalże teatralnymi kompozycjami.



10

TADEUSZ MAKOWSKI

1882-1932

"Dzieci na plaży", 1930

akwarela/papier, 27 x 33 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Tadé | Makowski | 1930'

opisany na odwrociu ołówkiem u góry: 'Tadeusz Makowski "Dzieci na plaży"

oraz po prawej u dołu: 'Wł. Vetulani'

opisany na odwrociu l.g.: 'Własność prof. mgr. Armanda Vetulaniego'

estymacja:

120 000 - 180 000 PLN

26 500 - 40 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna Macieja Masłowskiego, historyka sztuki

kolekcja Armanda Vetulaniego, kuratora, krytyka i historyka sztuki, pierwszego powojennego dyrektora CBWA Zachęta

kolekcja prywatna spadkobierców Armanda Vetulaniego

LITERATURA:

Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski – życie i twórczość, Wrocław 1964, il. 174, s. 283

Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski – polski malarz w Paryżu, Wrocław 1976, il. 89

Przyjaciół Tadeusza Makowskiego i krytyk sztuki, Louis Léon-Martin tak opisał twórczość malarza:

„Tym razem amatorzy nie wiedzą, co dane im będzie oglądać. Jeżeliby Makowski już dawniej nie pokazał swych bogatych możliwości, powiedziałbym, że artysta doznał objawienia. Bo oto Makowski, bez pozy i udawania, bez próżnej chęci palenia za sobą mostów – po prostu wierny samemu sobie ukazuje się na wystawie jako jedna z najbardziej oryginalnych i ujmujących osobowości obecnej chwili (...). Jeżeli sztuka zaczyna

się w momencie transpozycji – Makowski jest czystym, mocnym artystą, zdolnym tłumaczyć jednocześnie lirycznie i potocznie codzienność życia ludzkiego; ale do tego jest także malarzem – i to malarzem, który przebadawszy wszystkie subtelności, wszystkie uroki koloru, nie posługiwał się nimi nigdy z chęci podobańca się – i oto wnosi dzisiaj do malarskiego słownictwa nową formę, język jeszcze nie znany. Makowskiemu zdarzył się cud, jaki zdarza się jedynie poetom (...)” (cyt. za: Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski, Kraków 1999, s. 24).





NIUANSE BYCIA ARTYSTĄ - NIUANSE BYCIA DZIECKIEM

Tadeusz Makowski był jednym z najwybitniejszych artystów polskich I. połowy XX wieku. W latach 1903-08 uczył się w Akademii krakowskiej u Józefa Unierzyckiego, Józefa Mehoffera i Jana Stanisławskiego; postawa artystyczna Makowskiego ukształtowała się w początkowym okresie pod wpływem symbolistycznego malarstwa pejzażowego Stanisławskiego, Mehoffer zaś przekazał mu znaczenie istoty rysunku jako środka ekspresji i zamiłowanie do dekoracyjnej, secesyjnej stylistyki. W roku 1908, przez Monachium, Makowski wyjechał do Paryża. Do stolicy Francji wybierał się na rok, lecz pozostał do końca życia. Zetknięcie z Paryżem tuż po studiach rodzi w Makowskim sprzeczne uczucia – zachwyca się w szczególności Luwrem, w którym odkrywa Rembrandta, lecz stoi w otwartej kontrze w stosunku do obecnych kierunków awangardowych.

Przechadzając się po paryskich salonach, zauważa, że są one „stekiem najrozmaitszych manier” i że „należy być odpornym, by się nie dać porwać tym błyskotliwym na zewnątrz sposobom malowania”. Kontakt z malarstwem Puvisa de Chavannesa i Paula Cézanne’a stanowi pierwszy krok ku porozumieniu z paryską sztuką współczesną. Od 1918 roku w jego dziele zjawia się emblematyczny dla całego dorobku temat: przedstawienia dzieci. Kluczowy motyw w dojrzałej twórczości Tadeusza Makowskiego – postać dziecka – pojawił się po raz pierwszy w jego obrazach około 1918, m.in. w słynnej kompozycji „Vita brevis, ars longa” (Muzeum Narodowe w Warszawie). Artysta miał już wówczas za sobą okres kubistyczny, powoli rezygnował w geometrycznej stylizacji formy. Latem 1913 za namową Henri’ego Le Fauconniera wyjechał do bretońskiej miejscowości Ploumanach, co pozwoliło mu przezwyciężyć formalny rygor awangardowego kierunku. Po wybuchu Wielkiej Wojny przeniósł się do Doëlan, gdzie mieszkał u Ślewińskiego, następnie osiadł na farmie Keranquernat koło Le Pouldu. Bretoński pejzaż stał się dla twórcy źródłem nowej harmonii malarskiej, stymulował powrót do konkretnych przedmiotów.

Lekcja kubizmu okazała się jednak dla Makowskiego fundamentalna, zaważyła bowiem na poszukiwaniu przez niego praw konstrukcji i architektoniki obrazu. W kolejnych latach w jego oeuvre pojawiły się wyraźne inspiracje sztuką Niderlandów, zwłaszcza Holandii. Jego sceny rodzajowe i pejzaże wykazywały silne związki z pracami Pietera Bruegla, Davida Teniersa czy Jakoba Ruysdaela. Pociągało go ciche życie zakłete w dziełach małych mistrzów Północy. U progu trzeciej dekady XX stulecia artysta coraz częściej wybierał motyw dziecka. Wtedy też wypracował indywidualny język form, cechujący się liryzmem, naiwną stylizacją, jasną i matową paletą barwną. Już w latach 20. malarz, osiadły w Paryżu, wyjeżdżał regularnie do Bretanii, gdzie inspirację znajdował w lokalnym folklorze. Fascynował go szczególnie temat krajobrazu departamentu Morbihan.

Figura dziecka, tak chętnie wykorzystywana w dobie modernizmu, ma u twórcy rodowód symbolistyczny. Zwraca się uwagę na powinowactwa dorobku Makowskiego i Witolda Wojtkiewicza. Dla nich obydwu dzieciństwo było swego rodzaju stanem innego, być może lepszego człowieczeństwa. Antynaturalistyczne formy, w które ubierali swoich modeli, służyły za rodzaj przykrycia intymnego, uczuciowego świata dziecięcej psychiki. Krytyk Wieczorkiewicz pisał o malarzu: „Patrząc na dziecko, stara się i on na świat patrzeć oczami dziecka, oczami rozszerzonymi ciekawością świata i bogactwem dziecięcej wyobraźni” (Antoni Wieczorkiewicz, Obrazy Tadeusza Makowskiego w Warszawie, „Polska Zbrojna”, 28 października 1936). Dziełem, które stało się dla artysty przepustką do wystawiania w ważnych galeriach Paryża, była „Kapela dziecięca”, pokazana na Salonie Niezależnych w 1923 (1922, Muzeum Narodowe w Warszawie).

Tradycja portretowania dzieci z najdrobniejszymi ich przeżyciami wiąże się z rozwojem nowoczesnej sztuki portretowej i romantycznym światopoglądem. To romantycy, poeci i malarze, jako pierwsi dostrzegli „głębsze” widzenie dzieci oraz szczerłość ich emocji. Makowski jawi się jako wielki spadkobierca tej tradycji: „Artysta daleki jest od lekceważenia najdrobniejszych nawet przeżyć dziecka; przeciwnie, stwarza świat dzieci o własnej bogatej skali emocjonalnej. To nie dorosły człowiek widzi dziecko, które wzrusza go swym nieświadomym wdziękiem i tym, że jest nieporadne. To ta mała istota tak wyobraża sobie siebie, tak widzi inne dzieci, zwierzęta, drzewa (...)” (Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski, polski malarz w Paryżu, Wrocław 1976, s. 25).

Prezentowana kompozycja „Dzieci na plaży” powstała w okresie stabilizującego się wysokiego znaczenia Tadeusza Makowskiego na francuskiej scenie malarskiej. Na tle znanej spuścizny artysty, katalogowe dzieło wyróżnia się swoją zwartą, jednolitą formą, z której prześwieca dotychczasowa konsekwencja stylistyczna Makowskiego. Jednocześnie zawiera w sobie poetycką naiwność znaną z prac artysty z początku lat 20., oraz dynamizm i nasycony koloryt, jak również śpiewną radość wynikająca z igraszek dzieci na plaży. Dyskretna barwa oraz zatrzymanie w kadrze dynamiki chwili uruchamia skojarzenie z rodzajem kukiełkowego teatryku. „Dzieci na plaży” to rzadkie pod względem ikonograficznym i formalnym dzieło Makowskiego. Pracę można bowiem interpretować jako sumę doświadczeń artysty z okresu kubistycznych poszukiwań około 1913 oraz doświadczenie sztuki mistrza Makowskiego, Henriego Rousseau.

11

TADEUSZ MAKOWSKI

1882-1932

Kartka z życzeniami noworocznymi ("Mały koncert"), 1919

tusz/papier, 27 x 21 cm

opisany autorsko dedykacją na dole strony: 'Serdeczne życzenia Nowego Roku avec un petit concert Pannie Wandeczce i Jej Rodzicom od malarczyka i skrzypiciela'

estymacja:

14 000 - 18 000 PLN

3 100 - 4 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

Niecodzienny szkic Tadeusza Makowskiego prezentowany w ofercie to rodzaj okazjonalnego szkicu z okazji Nowego Roku. Życzenia opatrzone zostały przez malarza niedosłownym i żartobliwym rysunkiem, na którym Makowski ukazał także siebie jako grającego na skrzypcach. Adresatką kartki z życzeniami jest, wedle zapisu autora, Wanda Popławska, bliska sercu przyjaciółka z murów Akademii Sztuk Pięknych. Początek roku, w którym powstał „Mały koncert” miał dawać nadzieję artyście na nowy początek, gdy rok poprzedni 1918 boleśnie go doświadczył śmiercią malarza Władysława Ślewińskiego.

„To, co nazywasz anemią, jest wyrafinowanym smakiem. Unikam silnych barw, bo wrzeszczą – wolę przytłumione piano. Duszy mej odpowiadają anemiczne, biedne dzieci, zwiędłe kwiaty lub dyskretne w kolorze, wolę łagodne światło szarych dni niż gwałtowne kontrasty słońca” (Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski. Życie i twórczość, Wrocław 1964, s. 190).



STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ / WITKACY

1885-1939

Portret ks. Rafała Gogolińskiego, 1932

pastel/papier, 64 x 50 cm

sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'Witkacy | 1932 | 19 | V | NP5m (T.Bs) N?8[m]

opisany na odwrociu niebieską kredką p.g.: 'hr Pruszkoska | 47 Bacheart (?) Road

l.g. nieczytelnie [prawdopodobnie nazwisko]

estymacja:

150 000 - 250 000 PLN

33 000 - 55 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Londyn

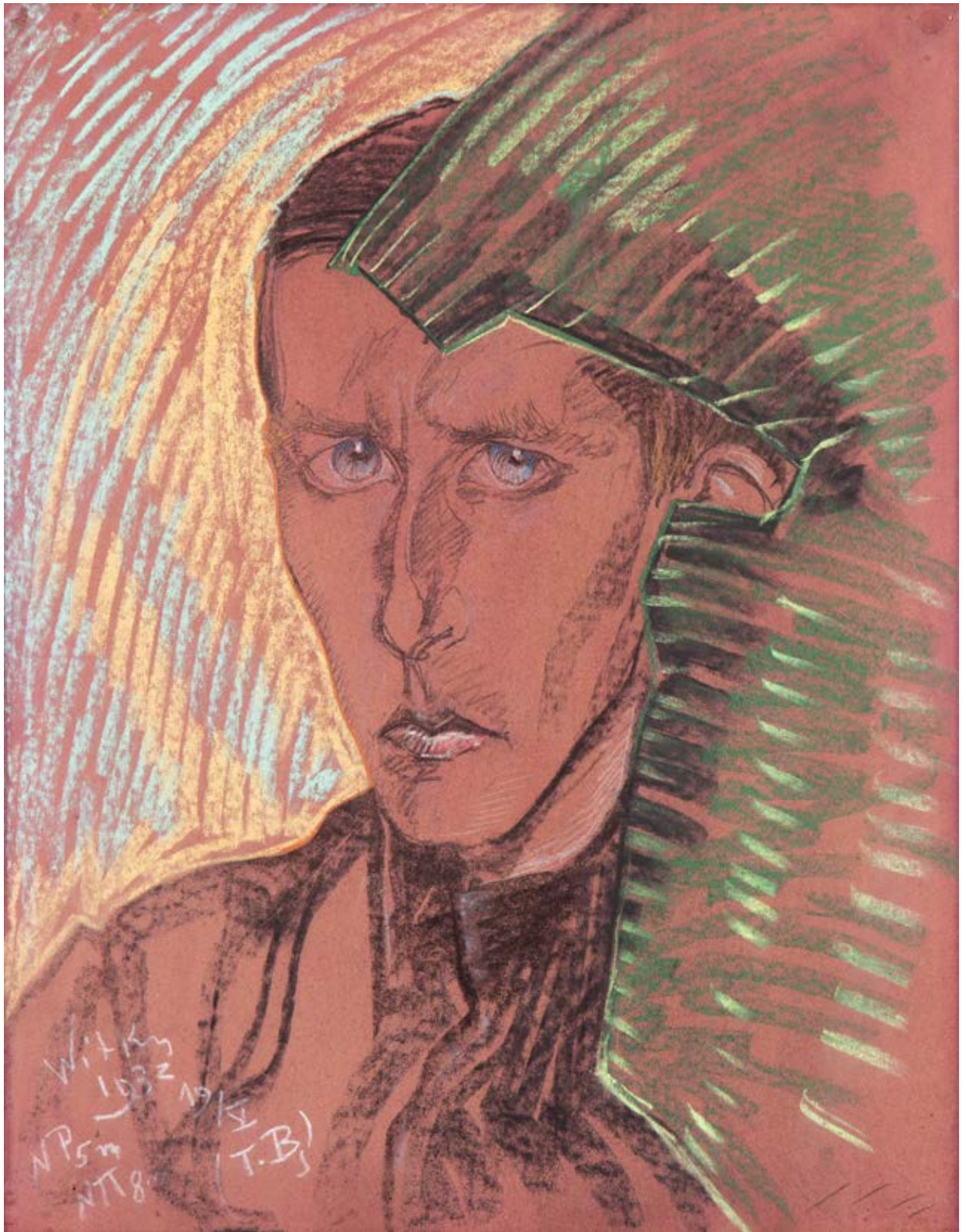
kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:

porównaj: Stanisław Ignacy Witkiewicz 1885 - 1939. Katalog dzieł malarskich, oprac. Irena Jakimowicz, przy współpracy Anny Żakiewicz, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1990, poz. 1632

„Portrety znakomicie oddają charakter, usposobienie, temperament, stan ducha (...). Co było przecież dla artysty najważniejsze. Zewnętrzność interesowała go bardzo, ale Witkacy wielokrotnie powtarzał, że jest psychologicznym portrecistą i poprzez to, co na zewnątrz, chciał ukazać to, co było wewnątrz. A to 'wyłazi' przez oczy i to one, ze wszystkich wyżej wymienionych, precyzyjnie oddanych elementów wizerunku ludzkiego, są centralnym punktem każdego portretu. One to przyciągają uwagę odbiorcy. Ich dopełnieniem są brwi i rzęsy. Linia brwi łącząca się z linią nosa jest zazwyczaj wyraźnie zarysowana, co sprawia, że widz skupia się właśnie na tym fragmencie obrazu. Podobną funkcję pełnią rzęsy, których precyzja wykonania niekiedy jest wręcz niebywała. Usta również przykuwają wzrok oglądającego”.

Dominika Spietelun, Galeria kobiet i postaci kobietopodobnych. Witkacowskie muzy. Kobiety w egzystencji i dziele artysty, Kraków 2013, s. 31.



PILOT, KAPŁAN I FIRMA

Stanisław Ignacy Witkiewicz w 1932 roku sportretował nietuzinkową postać, Rafała Gogolińskiego-Elstona. Ten urodzony na początku XX wieku pilot polskich sił powietrznych i kapelan stołecznego 21 Pułku Piechoty prawdopodobnie był synem dworzanina cesarzowej Marii Fiodorownej. Od najmłodszych lat jego losy plotły się z Kijowem, Rosją oraz środowiskiem harcerzy i wojskowych. Po wojnie polsko-bolszewickiej wstąpił do Seminarium Duchownego w Gnieźnie, zajmując się tam naprzemiennie teologią i literaturą. Gogoliński święcenia kapłańskie przyjął w Krakowie 24 października 1924 roku, a po uprawomocnieniu się jego stanu duchowego objął funkcję dyrektora szkół sanatoryjnych w Zakopanem. To najpewniej w różnorodnym kręgu towarzystwa, bywającego w Zakopanem Gogoliński poznał Witkacego. Jeszcze przez powołaniem księdza do Wojska Polskiego artysta sporządził ów nietuzinkowy portret.

W prezentowanym dziele na szczególne podkreślenie zasługuje warsztat artystyczny Stanisława Ignacego Witkiewicza, doskonała komunikacja oka i ręki, które sprawiają, iż Witkacy mógł być w pełni wierny swemu credo, by twórca tworzył to co chce, a nie to co mu przypadkiem uda się uchwycić, ująć. Praca w technice pastelowej była ponadto niezwykle wymagająca, bowiem operowanie kredką pastelową zakłada o dynamikę pracy bez możliwości nanoszenia poprawek w odróżnieniu do malarstwa olejnego. Godnym zwrócenia uwagi jest sztuka uchwycenia nie tylko pierwiastka psychologicznego modelu, ale także jego ogromne podobieństwo fizyczne. Zważając na godną i wymagającą rolę społeczną, jaką pełnił Gogoliński, Witkacy okraślił jego wizerunek bardziej magicznym wyrazem, aniżeli lubieżną demaskacją jak zwykł to czynić w przypadku innych modeli. Pełne wyrazu oczy Gogolińskiego, zdradzające wrażliwość i jego doniosłą pozycję w środowisku ówczesnego Zakopanego wprawiają odbiorcę w zaskoczenie i rodzaj szczególnego rozczulenia. Ekspresyjnie potraktowane tło, emanujące zdecydowanymi kolorami, przyciągającą uwagę zielenią budują formę wyglądającego zza metafizycznej kurtyny modelu. Witkacy z wielką sprawnością rysownika i psychoanalityka wyodrębnił z fizjonomii księdza, przyszłego bohatera wojennego ciężar jego wewnętrznych refleksji.

Witkacy zgodnie z regulaminem swojej „Firmy Portretowej”, założonej w 1925 roku, opisywał wykonywane przez siebie prace oznaczeniami, mowiącymi przy asyście jakich użytek pracował. Od lat 20., gdy twórca sformułował wizję nowego założenia artystycznego, przy realizacji portretowych zleceń coraz śmieiej wspomagał się używkami i silnie odurzającymi lekami, alkoholem i narkotykami. Wierzył, że owe psychotropowe substancje pozwolą mu na doświadczenie niesamowitych wizji twórczych. Oryginalne prace i okoliczności ich powstawania jednoznacznie wskazują, iż „Witkacy [był] osobowością bardzo silną, przyniatającą nawet, umysłowością świetną, choć ponurą i niepokojącą, artystą o znakomitych uzdolnieniach, ale jakby dotkniętym perwersją, czy manierą, które czyniły

go i w obcowaniu osobistym, i w tym co pisał, bardziej odstręczającym niż pociągającym. A jednak po latach tak to wygląda, że duch czasu coraz bardziej staje się pokrewny temu duchowi tragicznemu. Trzeba jednak przyznać, że wyprzedził czas i że czas teraz dopiero go osiąga.” (Witold Gombrowicz, Autobiografia pośmiertna, Kraków 2002). „Portret księdza Rafała Gogolińskiego” zaskakuje w kontekście tej wiedzy, bowiem z opisu zamieszczonego przy sygnaturze wynika, iż okres pracy nad dziełem był nieformalnym czasem abstynencji Witkacego, gdy to od dłuższego czasu nie pił i nie palił.

„W dzieciństwie Staś Ignacy Witkiewicz na każde urodziny otrzymywał od Marii Dembowskiej, przyjaciółki ojca, stosowny do aktualnych zainteresowań prezent z bilecikiem, adresowanym do tego, kim aktualnie był. Bowiem co roku był kimś innym: Geologiem, Zoologiem, Chemikiem, Fizykiem, Astronomem, nawet Wielkim Marynarzem, Malarzem, Fotografem. Jego kolejne pasje i wcielenia następowały po sobie lub przejawiały się równolegle. Solenizanta fotografowano każdorazowo jako kogoś innego niż przed rokiem. I, co ważne, nie były to postacie fikcyjne, lecz na ówczesną jego miarę prawdziwe, ucieleśniane i autentycznie przeżywane.” (Stefan Okołowicz, „Muszę mieć maskę, wściekłą maskę”. Polemika z Marią Anną Potocką [w:] „Przestrzenie Teorii”, nr 14, Poznań 2010, s. 217). Warto pozwolić sobie na interpretację powyższych słów, jakoby Witkacy od najmłodszych lat sposobił się i uwarzył nie tylko na zmienność własnego „ja”, ale także na rejestrowanie zmienności oblicza człowieka, jaki staje przed nami oko w oko.

Rafał Gogoliński w 1934 roku został powołany do Wojska Polskiego. Objął funkcję kapelana stołecznego 21 Pułku Piechoty „Dzieci Warszawy”, a od 1936 roku był kapelanem 30 Pułku Strzelców Kaniowskich w Warszawie oraz 1 Pułku Lotniczego w Warszawie. Był jednocześnie proboszczem parafii wojskowej św. Jerzego w Warszawie oraz redaktorem „Rozkazu Wewnętrznego Biskupa Polowego”. Pełnił również funkcję prokuratora sądu biskupa polowego. Wygłaszał kazania podczas nabożeństw transmitowanych przez Polskie Radio. Od grudnia 1939 roku przebywał w Lyonie, gdzie został mianowany przez biskupa Gawlinę naczelnym kapelanem lotnictwa polskiego we Francji, a po kapitulacji Francji związał swe losy z Wielką Brytanią. Do końca swych dni działał na rzecz stanu ducha wojskowych i środowisk polonijnych w Wielkiej Brytanii. W 1963 roku został mianowany przez papieża Pawła VI prałatem domowym Ojca Świętego, a w uznaniu wybitnych czynów bojowych i osobistego męstwa w kampanii wrześniowej 1939 roku Rafał Gogoliński-Elston został odznaczony Krzyżem Srebrnym Orderu Wojennego Virtuti Militari oraz czterokrotnie Medalem Lotniczym. Uehonorowano go również Medalem Niepodległości, Krzyżem Komandorskim Orderu Odrodzenia (źródło: Bogusław Swzedo, www.polskairforce.pl).



EUGENIUSZ ZAK

1884-1926

Kobieta z przymrużonymi oczami, około 1912

akwarela, ołówek/papier, 22,5 x 18,5 cm

sygnowany l.d.: 'Eug. Zak'

opisany na odwrociu: 'Eine Zeichnung "Frauenkopf" | erwarb ich von meinem Freund | Eugen Zack, Paris, im Jahre | 1912 |(nieczytelny podpis)'

estymacja:

35 000 - 50 000 PLN

7 700 - 11 000 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Christie's, Amsterdam, czerwiec 2014

dom aukcyjny Desa Unicum, Warszawa, maj 2019

„Zak był malarzem wytwornym, kolorystą subtelnym, trzymającym się na uboczu, ni za bardzo na prawo, ni na lewo, malującym pogodnie i wesoło, rytmiczną nutą i własnym rysunkiem. Zawsze to miło pomyśleć, że był jednym z tych nielicznych malarzy polskich, którzy uznanie umieli sobie zjednać za granicą, bo nazwisko jego nieobce sferom artystycznym we Francji, Niemczech i Ameryce, a wiadomo, jak Paryż spala talenty słabsze w płomieniu zapomnienia i jak twardo zdobywa się jego uznanie. (...) Wytworny koloryst przejawia niezawodnie subtelną naturę – i dziś tłumaczę sobie tę wielką sympatię dla niego pośród kolegów i przyjaciół. Pamiętam, jak mile był witany po powrocie z kraju i, mimo że nieco zapomniany podczas wojny, przypominał się szybko tym, którzy go znali i lubili. (...) Tak... w kolonii polskiej wyróżniał się w każdym razie talentem, a wie pan, jak wszyscy poza tym lubili go jako dobrego kolegę, za sympatyczne towarzyskie zalety. Mówiłem mu nieraz, że późne godziny spędzane przy stoliku w kawiarni szkodzić muszą zdrowiu”.

Tadeusz Makowski, Pamiętnik, oprac., wstęp i komentarz Władysława Jaworska, Warszawa 1961, s. 299-300



GUSTAW GWOZDECKI

1880-1935

Portret kobiety, przed 1920

ołówki/papier, 25,5 x 19,5 cm

sygnowany l.d.: 'GWZOZDECKI', sygnowany p.d. gmerkiem autorskim

estymacja:

12 000 - 18 000 PLN

2 700 - 4 000 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Desa Unicum, Warszawa, wrzesień 2011

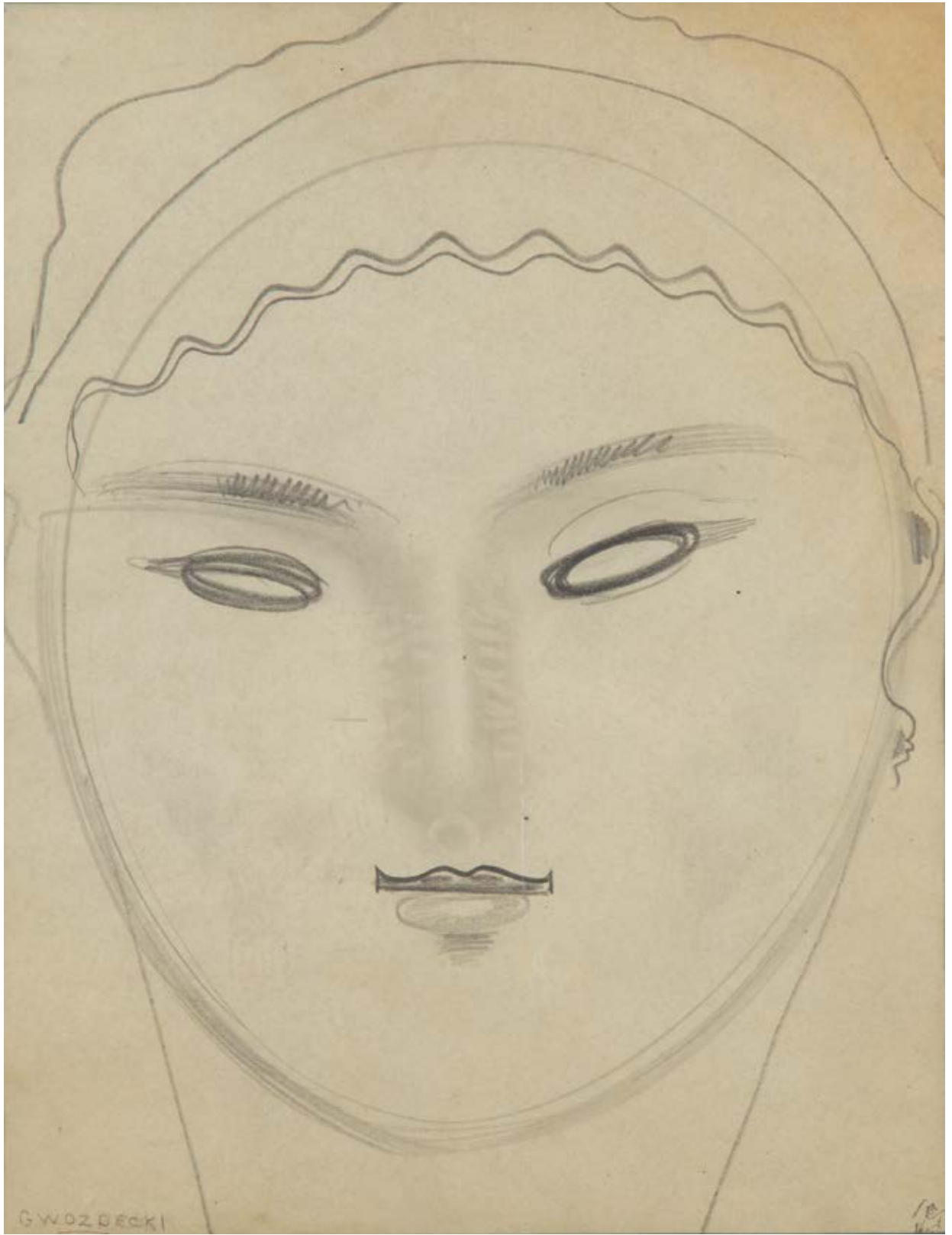
kolekcja prywatna, Polska

Sztuka Gustawa Gwozdeckiego nie zaleca się łatwymi efektami.

Prezentowany w katalogu portret kobiety o migdałowych oczach jest asceptyczną kompozycją, w której artysta deklaruje nie tylko swoje umiejętności rysunkowe, ale także estetyczne credo kłaniające się w stronę zarówno skandalizującego w swojej epoce stylu Amedeo Modiglianiego oraz recepcji rzeźby greckiej doby starożytności.

Gustaw Gwozdecki był artystą interdyscyplinarnym; malował krajobrazy, portrety, akty i martwe natury, a także uprawiał rzeźbę i grafikę oryginalną, podejmując się eksperymentów na akwafortcie, miedziorycie oraz monotypii, stworzył także własną technikę warsztatową nazwaną gwozdotypią. Dziś Gwozdecki jest artystą nieco zapomnianym, jednakże jego twórczość wciąż odznacza się stylistyczną różnorodnością wyrosłą na korzeniu cenionej wszak symbolistycznej syntezy, fowistycznej ekspresji oraz dekoracyjności. Jego postawa artystyczna ukształtowała się pod wpływem kilku nauczycieli i kilku ośrodków artystycznych. Artysta kształcił się w Monachium w prywatnych szkołach Stanisława Grocholskiego i Antona Ažbego. Od 1900 roku kontynuował naukę w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Jana Stanisławskiego, uczęszczał także do prywatnej szkoły Konrada Krzyżanowskiego. To właśnie w Warszawie zetknął się po raz pierwszy ze sztuką kręgu Zenona Przesmyckiego i Stanisława Przybyszewskiego, co sprawiło, że we wczesnych latach artysta tak chętnie sięgał po ekspresyjne środki wyrazu. Osiadłszy w Paryżu w 1902 roku Gwozdecki podjął studia w École des Beaux-Arts. W mieście-centrum wszelkich prądów artystycznych utrzymywał bliskie kontakty z polską kolonią artystyczną, głównie z Olgą Boznańską, Władysławem Ślewińskim, Bolesławem Biegasem, Eugeniuszem Zakim. Towarzyskie koneksje oraz talent malarski sprawiły, że sztuką Gwozdeckiego zainteresowali się wybitni krytycy ówczesnego czasu, m.in. Guillaume Apollinaire, André Salmon i Louis Vauxcelles. Przyjacielską opieką otoczył go znany rzeźbiarz Émile-Antoine Bourdelle.

W wyniku rozległych kontaktów i poszukiwań artystycznych sztuka Gustawa Gwozdeckiego pełna jest przenikania się wpływów. Pobyt w kraju i przebywanie w kręgu warszawskiej „Chimery” zaowocował mroczną odsłoną jego twórczości, natomiast Paryż nowego wieku otworzył artyście oczy na tendencje fowistów, dekoracyjność i kolorystyczną intensywność rodem z płócien Henri Matisse'a i Keesa van Dongena.



15 †

HENRYK BERLEWI

1894-1967

Kobieta ze sznurem pereł, 1931

węgiel/papier, 56,5 x 45 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'H. Berlewi 31'

estymacja:

7 000 - 10 000 PLN

1 600 - 2 200 EUR

W marcu 1924 roku w automobilowym salonie Austro-Daimler, przy ulicy Wierzbowej 6 w Warszawie, Henryk Berlewi zaprezentował swe obrazy w modnej konwencji konstruktywizmu. Nazwał je „Mechano-Faktura”. Wybór miejsca na prezentację nie był przypadkowy, a akcentować miał związki sztuki z techniką. Działanie Berlewiego stanowiło część akcji organizowanej przez postępową grupę „Blok”, którą tworzyli m.in. Mieczysław Szczuka, Władysław Strzemiński i Katarzyna Kobro. Działalność plastyczna urosła na tym gruncie otworzyła Berlewemu wrota do świata m.in. agencji reklamowych. Pracował nad różnej maści plakatami, prospektami reklamowymi np. dla niemieckiej marki Telefunken. Jednakże rynek i działania spółki Berlewiego z czasem wyczerpały się, a malarz wyjechał w 1928 roku do Paryża, by rozpocząć zupełnie nowy rozdział w swojej twórczości.

Prezentowany w katalogu elegancki portret kobiety ze sznurem pereł na szyi powstał najpewniej w paryskim okresie twórczości artysty. Paryż nie powitał Henryka Berlewiego splendorem i bogactwem – biedny i zapomniany malarz poświęcił się sztuce portretowej odchodząc od awangardowej estetyki, malował realistyczne i wyraziste akty, które okraszał wspomnieniami dawnej estetyki – plamami czystych barw. W tym okresie, choć Berlewi walczył o byt, nie obniżał wartości swoich realizacji. Przedstawienia figuratywne i portrety jego autorstwa to wybitne zapisy tak rozumienia awangardowej formy, jak i tradycji malarstwa europejskiego. Intensywność linii oraz subtelna redukcja formy są widocznymi w prezentowanym portrecie „powidokami” estetycznych założeń mechanofaktury, jak portretowego malarstwa doby nowożytnej.



16 †

MELA MUTER

1876-1967

Zamek królewski w Collioure, lata 20. wieku

akwarela, tusz/papier, 43,5 x 36,5 cm

sygnowany monogramem wewnątrz kompozycji: 'M.'

estymacja:

35 000 - 50 000 PLN

7 700 - 11 000 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artystce

Galerie Gmurzynska, Kolonia

kolekcja prywatna, Polska

„Piękne pejzaże (Collioure) 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 według swej woli. Nie ma się wtedy zawrotów głowy i zachowuje się zimną krew, aby bryły, odpowiednie walory, kolory umieszczać na właściwych miejscach, wyznaczanych przez sztukę”.

Mela Muter, Wspomnienia, [w:] Jerzy Malinowski, Barbara Brus-Malinowska, W kręgu Ecole de Paris: malarze żydowscy z Polski, Warszawa 2007, s. 40



17 †

MELA MUTER

1876-1967

"Fabryka", około 1930

tusz/papier, 49 x 33,5 cm

opisany l.d.: 'L'Usine', sygnowany p.d.: 'Muter'

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 400 - 6 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Siadam (...) w oczekiwaniu na Barbusse'a i przyglądam się tej Francji, której nie znam wcale, tej przerażającej ilości inwalidów wojennych, tym robotnikom mnącym czapki w rękę i formułującym z trudem myśli, tym rzadkim inteligentom w mizernych paletkach”.

Karolinca Prewężka, Mela Muter. *Gorączka życia*, Warszawa 2019, s. 188



L'Usine.

Mutery

18 †

MELA MUTER

1876-1967

Agawa, lata 50. XX wieku

akwarela, ołówek/papier, 36 x 51 cm

sygnowany l.d.: 'Muter'

na odwrociu nalepka papierowa Galerii Gmurzynska z opisem dzieła

estymacja:

35 000 - 50 000 PLN

7 700 - 11 000 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artystce

Galeria Gmurzynska, Kolonia

kolekcja prywatna, Polska

„Spośród niemal wszystkich kobiet, jakie przybyły do Francji, by studio-
wać sztukę, pani Mutermilch zdecydowanie się wyróżnia. Przyjeżdżając
bowiem, żeby uczyć się u naszych mistrzów, przywiozła ze sobą niezbed-
ny bagaż, który pozwala jej faktycznie skorzystać z tych nauk, których
uczeń pozbawiony talentu nie potrafiłby zrozumieć. Dlatego pani Mu-
termilchowa już osiągnęła tak znakomite rezultaty. Jej obrazy podobać
się mogą z dwóch powodów: są skomponowane według reguł malarskich
i promieniują zdrową i prawdziwą poezją”.

Ewa Bobrowska, *Emancypantki? Artystki polskie w Paryżu na przełomie XIX i XX wieku*, „Archiwum Emigracji. Studia - Szkice - Dokumenty”, zeszyt 1-2 (16-17), Toruń 2012, s. 24-25





BALSAM Z ROŚLIN

Kwiaty i różnej maści gatunkowej roślinność stanowią powtarzalny, a przez to istotny motyw twórczości Meli Muter. Wielokrotnie kwiaty cięte, doniczkowe, ogrodowe lub drzewa zajmowały miejsce na jej kompozycjach, będąc elementami portretów lub samodzielnymi bohaterami. Kwiaty – pelargonie, rododendrony, fiołki, tulipany, stoneczniki – wzbogacają psychologiczny spektakl scen figuratywnych, są nośnikami nastroju, wyrazem form plastycznych. Świat flory połączył Melę Muter z jej oddanym przyjacielem, wybitnym poetą Rainerem Marią Rilke; wielokrotnie artyści obdarowywali się kwiatami, przesyłali ususzone bukiety.

W 1902 roku Mela Muter po raz pierwszy wystawiła swoje prace na Salonie w Paryżu. Od tej pory regularnie uczestniczyła w corocznych wystawach paryskich: Société Nationale des Beaux-Arts, Salon des Indépendants, Salon des Tuileries czy Salon des Femmes Artistes Modernes. Publikę i krytykę fascynował talent Meli, która budowała swoje fantastyczne fakturalne płótna w oparciu o wyraziste plamy barwne, otoczone drgającym, jakby przerywanym konturem. Mimo odbytej edukacji plastycznej i niezastąpionej intuicji malarskiej określała siebie mianem samouka, co wpłynęło na pewnego rodzaju beztróskę twórczość, łączenia różnych stylów (nawet w obrębie jednego obrazu, jako że często tworzyła prace dwustronne) oraz chęć eksperymentowania i artystyczną płodność.

Udział w krajowych i międzynarodowych ekspozycjach sprawiał, że artystka miała wiele sposobności do podróżowania. Często odwiedzała rodzinną Warszawę, modne wówczas Zakopane, ale podróżowała również do Francji czy Hiszpanii. Okres rozwoju artystycznego zbiegł się jednakże w życiorysie Meli Muter z tragicznymi wydarzeniami na gruncie osobistym. W latach 1917–1920 malarka związała się z francuskim pisarzem i działaczem socjalistycznym Raymondem Lefebvre'em, co doprowadziło do rozwodu z Michałem Muternilchem. Nowy związek nigdy jednak nie doczekał się sformalizowania i spełnienia, bowiem Lefebvre zmarł w 1920 roku w niewyjaśnionych okolicznościach w drodze powrotnej do Paryża z II kongresu III Międzynarodówki w Moskwie. W grudniu 1924 roku zmarł nagle syn artystki, Andrzej, co załamało Melę Muter.

W niedługim czasie po serii tragicznych doświadczeń, uznana już, malarka poznała poetę Rainera Marię Rilkego, z którym prowadziła żywą i serdeczną korespondencję aż do jego śmierci w 1926 roku. Pisali także o kwiatkach...
Prezentowana w katalogu „Agawa” mogła zostać napotkana przez Melę Muter podczas jednego z jej pobytów we Francji, Hiszpanii. Wedle wiedzy florystów i biologów sok z agawy uznawany jest jako środek leczniczy, stosowany w opłatkach ran. Dla Meli Muter jej sztuka, z motywami roślinnymi na czele, były swoistym balsamem na poranione wrażliwe wnętrza.

19

JAN MATEJKO

1838-1893

Studium postaci króla Bolesława Krzywoustego, 1889

Studium do obrazu "Przyjęcie Żydów w r.p.1096" z cyklu malarskiego "Dzieje cywilizacji w Polsce"

ołówki/papier, 21 x 21,5 cm

sygnowany wewnątrz przedstawienia monogramem wiązany: 'JM'

estymacja:

25 000 - 35 000 PLN

5 500 - 7 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Przed oczyma widza przesuwają się prostokąty kart pokrytych, niby dziwnym ornamentem, bogatymi liniami rysunku; wzrok pada na coraz to nowe płaszczyzny barwnych szkiców, oczy spotykają się ze spojrzeniami tych, którzy odeszli w historię. Całą energię swoją, całą moc twórczą przełał Mistrz w te postacie. Nappełnił je własną siłą. Roztrząsał, roztargał własną szarpaniną. Nasycił własną goryczą. On jeden z malarzy potrafił tragedię Polski odczuć tak głęboko, że stała się dlań cierpieniem. On jeden potrafił tę tragedię usymbolizowaną w postaci Stańczyka posłać dalej w historię, by błędziła aż po dzień Wolności. (...) Matejko pozostanie dla nas zawsze jednym z pomników, jakie historia wzniosła Wielkości. Wielkości samej, bezosobowej, idealnej, niezależnej od przestrzeni i czasu”.

Katalog wystawy rysunków i szkiców Jana Matejki, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1938, s. 1-2





PO LIN? MATEJKI INTERPRETACJA PRZESZŁOŚCI


Znakomitą część twórczego dorobku Jana Matejki stanowią rysunki stworzone ołówkiem. 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, światłocien czy wolumen malowanych przedmiotów i postaci. Artysta doprowadził do perfekcji opracowanie właściwości haptycznych szkicowanych obiektów, co w czarno-białej sztuce rysunku świadczy o doprowadzeniu tego medium do mistrzostwa. Oczywiście poznanie rysunków i dzieł szkicowych daje możliwość głębszego poznania i wnikięcia w istotę twórczości 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”. W kameralnej formie prezentowanego portretu Matejko dokonał zapisu ekspresji wywiedzionej z ducha historii, która z pełną mocą wypowiedziała się w jego dużych olejnych płótnach.

Prezentowany w katalogu szkic należy rozpoznawać jako szkicowe studium postaci króla Bolesława Krzywoustego, zapisu większej grupy figuralnej do dzieła „Przyjęcie Żydów w r.p.1096” z cyklu malarskiego „Dzieje cywilizacji w Polsce”. Cykl ten to dwanaście dzieł olejnych namalowanych przez Jana Matejkę w latach 1888-1889. Założeniem programu było w zamyśle malarza zaprezentowanie szerokiej publiczności najważniejszych wydarzeń, zjawisk i procesów historycznych, które do dziś sumują się jako dzieje państwa polskiego. Ten cykl malarski i towarzyszące im szkice, studia stanowią ponadto esencję całej spuścizny i idei artystycznej Jana Matejki.

Szkic i cykl „Dzieje cywilizacji w Polsce” powstał w ostatnim okresie twórczości Matejki, gdy potrzeba artysty analizowania, interpretowania i edukowania rodaków o ich własnej tożsamości była najsilniejsza. Niewątpliwie, Matejko w kompozycji traktującej o przyjęciu Żydów w 1096 roku podjął się omówienia tematu niezwykle złożonego.



Żydzi zaczęli osiedlać się na terenie Polski na przełomie XI/XII wieku. Legenda wiąże żydowską nazwę Polski – Polin właśnie z tym okresem. W owym czasie dwóch uciekających z Niemiec Żydów miało otrzymać cudowny znak, aby zatrzymali się w Polsce. Na kartce, która sfrunęła z nieba, znajdował się napis po lin, to znaczy tu spocznij. Czy książęta i królowie polscy przyjmowali żydowskich osadników życzliwie i otaczali ich opieką?

„W roku od wcielenia Pańskiego 1096 (...) tak wielkie było w ludzie poruszenie, (...) aby wyruszyć do Jerozolimy, że po miastach i wsiach bardzo niewiele zostało mieszkańców w krainach niemieckich, a najbardziej we wschodniej Francji. Ponieważ z powodu mnogości wojska nie mogli oni iść razem jedną drogą, niektórzy z nich, gdy przechodzili przez tę naszą ziemię z dopuszczenia Bożego, napadali na Żydów i wbrew woli chrzcili, a sprzeciwiających się zabijali. (...) W roku od wcielenia Pańskiego 1098. Doniesiono księciu Brzetysławowi, że niektórzy z Żydów uciekli, niektórzy potajemnie swoje bogactwa przenoszą do Polski, częścią na Węgry. Książę, bardzo z tego powodu rozgniewany, posłał swego komornika z kilku rycerzami, aby ich od głowy do pięt złupili”. (Kosmas o sytuacji we Francji, Niemczech i Czechach w końcu XI wieku,

źródło: Kosmas, Kronika Czechów, ks. III, s. 317-320 [za:] www.polin.pl).
Ataki na terenach ówczesnej centralnej Europy, zmusiły Żydów do ucieczki do sąsiednich krajów. Część z nich przybyła na ziemię polskie.

„Matejko robi zresztą swoistą koncesję na rzecz potocznie rozumianej ‘idealności’, nie pokazuje fizycznej brzydoty. Wiąże się to zagadnieniem piękna brzydoty wyobrażanych przezeń postaci. Matejko stał tu wobec wyboru między fizjonomiczną zasadą rozpoznawania usposobienia na podstawie wyglądu, zgodnie którą odbiciem zła moralnego jest fizyczna brzydota, wymogiem eliminacji brzydoty bądź jej łagodzenia. Obie zasady legitymują się szacownym teoretycznym rodowodem, ale pozostają ze sobą sprzeczności. Matejko różnie próbował ją rozwiązywać. We wcześniejszych obrazach widać wiele wahań odstępstw. Później rozwiązaniem stało się nadawanie ‘nadludzkiego’ piętna wszystkim postaciom, tak dobrym jak złym. ‘Szekspirowska rasa’ jego bohaterów niwelowała i piękno i brzydotę” (Maria Poprzęcka, Matejko a akademizm [w:] Wokół Matejki. Materiały z konferencji „Matejko a malarstwo środkowoeuropejskie” zorganizowanej w stulecie śmierci artysty, Kraków 1994, s. 32).

20

JÓZEF CHEŁMOŃSKI

1849-1914

"**Drzewo**", 1875-1887

ołówki/papier, 31,5 x 22 cm

sygnowany na odwrociu l.g.: 'Chelmoński'

na odwrociu p.d. stempel Hotelu Drouot z opisem: 'Hotel Drouot | Joseph Chelmonski |

Etude Dumousset - Deburau'; l.d. zapis numeryczny '10'

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 300 - 4 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

aukcja Dumousset-Deburaux, Hôtel Drouot, Paryż, czerwiec 1995

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Józef Chełmoński. Odzyskane rysunki, Galeria Miejska Arsenał, Poznań, czerwiec-lipiec 1996

LITERATURA:

Józef Chełmoński. Odzyskane rysunki, tekst Tadeusz Matuszczak, katalog wystawy,

Galeria Miejska Arsenał, Poznań 1996, nr kat. 10 (il.)

„Bezprzykładna pamięć wzrokowa i siła zatrzymywania wrażeń – sprawiały to, że Chełmoński mógł cały obraz zrobić z pamięci, co bezsprzecznie jest najpewniejszym sposobem odtwarzania własnych wrażeń, ale tu sposób tworzenia wymaga bezwzględnego opanowania rysunku – no i wielkiego daru, talentu. Wtedy pamięć nasuwa kolejno linii krajobrazu, wrażenia barwne momentu, ruchy ludzi i koni, a mistrzostwo rysunku, ciągle w zgodzie błyskawicznej z wrażeniami, pozwala z możliwą ścisłością odtwarzać wizję wyobraźni. Ta ścisłość odtwarzania wrażeń dochodziła do nieznanego dotąd w malarstwie napięcia”.

Antoni Piotrowski, **Józef Chełmoński na fotografiach i we wspomnieniach**, red. Zofia Kucówna, Radziejowice 2014, s. 15



IN RERUM NATURA

Józef Chełmoński – malarz i ilustrator związany twórczo z Monachium, Paryżem i Warszawą, czołowy reprezentant realizmu. Twórca ikonicznych dziś scen rodzajowych, ukazujących z dużym autentyzmem życie polskiej i ukraińskiej wsi oraz scen myśliwskich. Jego twórczość charakteryzował ścisły związek oddania rzeczywistości z nastrojowością, wrażliwością kolorytu, związek założeń pozytywizmu z modernizmem, połączenie spuścizny Zachodu i Wschodu, wreszcie sojuszu indywidualizmu z misją malarza doby zaborów. Dziś malarstwo Józefa Chełmońskiego należy do kanonu najwybitniejszych dzieł w polskiej historii sztuki. Wielu mu współczesnych już u początków jego pracy artystycznej widziało w nim człowieka niezwykle utalentowanego, ciekawego osobowościowo.

Tę sztukę rysunku Chełmoński opanował dzięki nauce u boku Wojciecha Gersona w jego prywatnej pracowni. To Gerson naszczepił w studencie uczucie do malowania natury, która dla obojga wkrótce stała się najwyższym wzorem. Chełmoński wspominał w 1902 roku na łamach „Biblioteki Warszawskiej”, że Gerson: „kazał nam od początku rysować wszystko bez wyjątku: ziemię, kamienie, niebo, trawy, drzewa, wszelkie zwierzęta, nawet drobne, jak żaby, owady itp. Zalecał, aby nie opuszczać żadnej sposobności nastęrczającej się do studiowania natury (...). (...) Przy studiowaniu przyrody, nie wolno jej powtarzać bezmyślnie, lecz jak nauczał Gerson, należy badać naturę rzeczy (natura rerum) to znaczy: nie wolno zadawałać się namalowaniem chwilowego wrażenia, lecz trzeba zrozumieć dane zjawisko. Odnosi się to zarówno do anatomicznej budowy roślin, zwierząt, ludzi, do stanu fizycznego powietrza, wilgotności ziemi.”

Nauki pobrane w Warszawie umożliwiły Chełmońskiemu kontynuację kształcenia w monachijskiej Akademii Sztuk Pięknych. Związał się tam ze środowiskiem polskich monachijszczyków, przede wszystkim ze Stanisławem Witkiewiczem, Józefem Brandtem, Maksymilianem Gierymskim i Adamem Chmielowskim. W tym czasie Stanisław Witkiewicz notował: „Był tam porywający siłą talentu i niewyczerpaną, nieznużoną wyobraźnią Chełmoński, podziw i strach ulic Monachium, malarz, który musiał malować, jak woda musi płynąć, który się budził z pędzlem w rękę i zasypiał, skoro mrok nastąpił i nie można już było malować.” (Aleksander Gierymski [w:] Pisma zebrane. Monografie artystyczne, pod red. Jana Z. Jakubowskiego, M. Olszanieckiej, Kraków 1974, t. II/1, s. 297). Podczas owocnego pobytu w Monachium pojawiały się jednak również głosy wątpliwości wśród polskiej kolonii artystycznej z Chełmońskim na czele: „I po co myśmy tam jechali? Istotna przyczyna leżała w tym, że jeżeli w Monachium otaczała nas całkiem obca i nieznośna atmosfera, to niemniej w kraju dokoła całego porywu artystycznego rozciągała się głucha pustynia, w której nie odzywało się żadne echo współczucia. (...) cały ten konwencjonalny układ pojęć o kształceniu się artystów, oparty na absolutnej nieznajomości ich psychologii i psychologii sztuki w ogóle, nie pozwalała zrozumieć tej prostej prawdy, że jedyną nauką jest bezpośrednie zetknięcie się i porozumienie z naturą (...).” (Aleksander Gierymski [w:] Pisma zebrane. Monografie artystyczne, pod red. Jana Z. Jakubowskiego, M. Olszanieckiej, Kraków 1974, t. II/1, s. 291).

Trudności adaptacyjne i pewna moralna niezgoda z akademickim nauczaniem w Monachium nie przeszkodziła w przyjęciu Chełmońskiego w poczet członków Kunstvereinu, prestiżowej formacji artystycznej. Podczas jednej z ekspozycji grupy publiczność po obejrzeniu dzieł Chełmońskiego skandowała z oburzeniem „za dużo życia!” – zarzucano malarzowi nasycenie obrazów zbyt dużą dawką dynamizmu, światła, barwy. Po powrocie do Warszawy, podtrzymując bliskie kontakty z Witkiewiczem i Chmielowskim, dzielił z nimi wynajmowaną w gmachu Hotelu Europejskiego pracownię. Z tego okresu zachowały się słowa Stanisława Witkiewicza: „Mieszkaliśmy we trój – z Chełmońskim

i z mało później znanym, a zapowiadającym się świetnie Jarzmowskim, rzeźbiarzem. Zjedliśmy co było jadalne (...). Sprzedaliśmy z odzieży, co się sprzedawać dało, i już nie było czego jać. Mieliśmy wprawdzie w zapasie ponoć talent – można by było obraz namalować i za byle grosz spuścić, lecz na to trzeba płótna, a na płótno pieniędzy. Błędne koło”. (M. Mastowski, Malarstwo Józefa Chełmońskiego, Warszawa 1972, s. 123). Do tej cyganeryjnej grupy artystycznej stopniowo zaczęły dołączać nowe osoby, wśród nich była admiratorka talentu Chełmońskiego – Helena Modrzejewska. Aktorka dostrzegała w artyście wielką indywidualność, choć przyznawała, że sposób bycia Chełmońskiego był dość dziwaczny; miał on jednak w jej opinii „daj ujmowania w trzech słowach tego, na co kto inny musiałby użyć długiej oracji, taką się odznaczał jasnością umysłu i chłonnym zmysłem obserwacyjnym”.

Twórczość Chełmońskiego nie zyskiwała jednak jednoznacznej pozytywnej opinii, co spowodowało, iż rozgoryczony stosunkiem krytyki artystycznej do prezentowanej przez niego formuły malarstwa realistycznego, artysta wyjechał w 1875 roku do Paryża, w którym spędził dwanaście lat. Tam zdobył uznanie krytyki i publiczności eksponując na Salonach rodzajowe obrazy z życia polskiej wsi i przedstawienia końskich zaprzęgów – słynnych „Trójek” i „Czwórek” – pędzących na tle stepowego krajobrazu lub przebijających się przez śniegi. Dzieła te były chętnie kupowane przez europejskich i amerykańskich kolekcjonerów. Rozgłos i finansowy sukces zapewnił Chełmońskiemu także stały kontrakt podpisany ze znanym paryskim marszałdem A. Goupilem. Jan Rosen, malarz, który spotykał się z Chełmońskim w Paryżu przyznawał, iż artysta wynajął w Paryżu świetne mieszkanie, gustownie umeblował, próbował żyć jak milioner, ale w głębi duszy nie potrafił odnaleźć się w tej roli, w tym środowisku. W Paryżu Chełmoński ukształtował się intelektualnie jako artysta. Tym nie mniej pobyt w stolicy Francji zrodził w sztuce Chełmońskiego pewną rutynę; z uwagi na duże zainteresowanie handlarzy i kolekcjonerów malował rzeczy, których nie mógł przeżyć, będąc odseparowanym od inspirującej go wsi polskiej i ukraińskiej. Tęskniąc za ojczyzną i potrzebując naturalnych bodźców, malarz zdecydował się opuścić Paryż i wrócić do kraju w 1887 roku; początkowo zamieszkał w Warszawie, by pod koniec 1889 roku osiąść we wsi Kukłówka koło Grodziska Mazowieckiego, gdzie posiadał własną pracownię oraz prowadził gospodarstwo rolne.

W dworku w Kukłówce spędził Chełmoński ostatnie lata swojego życia. Z tego okresu zapamiętano go jako „człowieka jakby nie z prawdziwego zdarzenia: roztargniony, nie umiejący zebrać myśli ani sformułować całkowitego zdania, wyrzucał z siebie dorywczo okrzyki (...). Zaniedbany w ubraniu (...) wyglądał jak chochoł” – wspominał Edward hrabia Krasieński. Pomimo „życia anachorety” Chełmoński nie ustawał w pracy artystycznej i wielokrotnie można było go zaobserwować „jak otulony w burkę siadywał w borze czy na łąkach lub polach i robił szkice” – kontynuuje Krasieński. Chełmoński zmarł w 1914 roku. Podczas jego pogrzebu z ust młodego malarza Świdwińskiego padły słowa: „Chełmoński jest dla nas młodych wielki. W dowód tego przybliżyliśmy tutaj oddać mu hołd. A jest wielki dlatego, że nigdy nie był kabotynem, blagierem i samochwałą”. Dla samego Wojciecha Kossaka, syna Juliusza, którego twórczość wywarła znaczący wpływ na zainteresowanie Chełmońskiego Ukrainą, sumował: „Sztuka Chełmońskiego jest dla mnie jedną z najwyższych i najmiłszych. Schylał głowę przed olbrzymem Matejką, ale bez namysłu, mając do wyboru kilkanaście metrów kwadratowych czy to „Joanny d’Arc” czy „Sobieskiego”, a obrazek Chełmońskiego „Bociany” albo „Sprawę u wójta” wybrałbym Józia” (Wojciech Kossak o Chełmońskim [w:] Józefowi Chełmońskiemu w hołdzie ziemia łowicka, red. Jan Wegner, Łowicz 1934, s. 6).



21

WŁADYSŁAW PODKOWIŃSKI

1866-1895

"Góry Świętokrzyskie", 1890

akwarela/papier, 16 x 23,5 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Góry Świętokrzyskie | Podkowiński 90'

estymacja:

25 000 - 35 000 PLN

5 500 - 7 700 EUR

OPINIE:

opinia historyczki sztuki Elżbiety Charazińskiej z 9 czerwca 2021 roku

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, 1890

Władysław Podkowiński. Wystawa monograficzna, Muzeum Narodowe w Warszawie, 1990

LITERATURA:

Władysław Podkowiński, Katalog wystawy monograficznej w Muzeum Narodowym w Warszawie,

oprac. E. Charazińska, Warszawa 1990, poz. kat. 165, s. 194

Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych za 1890 rok, Warszawa 1891, s. 18, 23

Janina Wiercińska, Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860 – 1914, Wrocław 1969, s. 289

„Władysław Podkowiński jest w polskiej historii sztuki przykładem osobliwym. Już za życia okrzyknięty został nowatorem-burzycielem. Każda prezentacja jego dzieł wywoływała gwałtowne reakcje krytyki i powodowała to uznanie, to potępienie ze strony publiczności. Rzadko trafia się artysta, którego oeuvre wywoływało tyle sporów, ostrych polemik, zaciekle dyskusji”.

Elżbieta Charazińska, Władysław Podkowiński, katalog wystawy monograficznej, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1990, s. 7



Góry Świętokrzyskie
Podgwieździ 90

W KRAINIE CZAROWNIC
- JAK POWSTAŁY
„GÓRY ŚWIĘTOKRZYSKIE”?



Koniec lat 80. XIX stulecia był dla Władysława Podkowińskiego czasem gwałtownych i znaczących przemian. Artysta współpracował wówczas intensywnie z warszawską prasą, co zaowocowało powstaniem licznych ilustracji z życia miasta. Już w tej wczesnej twórczości malarza wysuwa się na czoło dominująca rola światła i wpływ, jaki wywiera ona na postrzeganie przez niego rzeczywistości. „W tym okresie zaczął artysta zajmować się akwarelą, szybko opanowując jej arkania, oraz podjął pierwsze próby malowania olejnego, wystawiając kilka płócien w Zachęcie. Ciągłe jeszcze była to jednak twórczość marginesowa” (Wiesława Wierchowska, Władysław Podkowiński, Warszawa 1981, s. 14). Ten stan rzeczy miał już w niedługim czasie ulec zmianie.

Wyjazd do Paryża wraz z najlepszym przyjacielem i kompanem, Józefem Pankiewiczem, stanowił w życiu obu twórców realny przełom. Wiosną 1889 zajmowali już oni pracownię udostępnioną im dzięki uprzejmości samego Józefa Chełmońskiego. Jeszcze w tym samym roku młodzi adepci mieli okazję do tego, aby zapoznać się z źródła z najnowszyimi prądami w sztuce europejskiej. Nad Sekwaną odbywała się wówczas Wystawa Powszechna. W kawiarni Wolpini swe prace eksponowali impresjoniści, a w Galerie Georges Petit, Claude Monet. Ten wybitny kolorysta wywarł na Podkowińskiego duże wrażenie. Sposób, w jaki operował on światłem, techniką i łatwość, z jaką łączył barwy, a także umiejętność rozbicia form, które na płaszczyźnie składały się w wibrującą strukturę, prawdziwie zachwyciły Polaka. „(...) z właściwą jego usposobieniu jednolitością i entuzjazmem wchodził całkowicie w impresjonizm. Używa i nadużywa ultramariny, odtąd już do śmierci malarstwo nie rysunek będzie jego główną pasją” (Wiesława Wierchowska, dz. cyt., s. 15). W styczniu 1890 Podkowiński powrócił do Warszawy. Młody, acz posiadający już całkiem imponujące doświadczenie twórca znał dobrze swoje cele i jasno sprecyzował swą dalszą drogę rozwoju. Miał za sobą naukę w Klasie Rysunkowej Gersona i studia w petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych. W jego umyśle kotłowały się wciąż jakże świeże inspiracje przywiezione prosto z Paryża. Na początku lat 90. powstaną najbardziej reprezentatywne dla malarza dzieła olejne rozwijające stylistykę impresjonistyczną – „Chłopiec w stawie – Mokra wieś” (1892, Muzeum Narodowe w Poznaniu) czy „Dzieci w ogrodzie” (1892, Muzeum Narodowe w Warszawie), a także liczne akwarele.

Latem 1890 roku Podkowiński podjął owocne wyprawy. Wydaje się, że najważniejszą z nich był wyjazd w rejon Wyżyny Krakowsko-Częstochowskiej, a dokładniej do Ojcowa, gdzie artysta wykonał imponu-

jące szkice i studia pejzażowe. Na podstawie inskrypcji umieszczonych na innych akwarelach pochodzących z tegoż roku, malarz przebywał wtedy także na terenie nieco oddalonej Wyżyny Kieleckiej, w Górach Świętokrzyskich. Plenery malarskie stanowiły dla Podkowińskiego istotę twórczości, bowiem dawały mu możliwość studiowania pejzażu, zjawisk świetlnych i barw występujących w naturze.

Ów, zdawałoby się, prozaiczny nawyk tak jak i forma plastyczna zaczerpnięty został od francuskich impresjonistów. Wpływ tych mistrzów luminizmu silnie uwidocznił się w akwarelach polskiego malarza, szczególnie w rozmytych partiach cieni, bo jak przystało na impresjonistę, Podkowiński stronił od używania czerni. Jego cienie to błękity przechodzące w intensywne granaty i ultramariny. Ponadto barwę niebieską przyjmują także osnute mgłą wzgórza. Tego typu sposób obrazowania z wykorzystaniem intymnej perspektywy powietrznej jest wyraznym odwołaniem do dzieł Paula Cézanne'a, jednego z czołowych postimpresjonistów, którego prace zapewne widział Podkowiński nad Sekwaną. Nieco większa intensywność barw pierwszego planu i oniryczny, lekko syntetyzujący miraż na horyzoncie to chętnie wybierana przez niego wówczas konwencja. Analogiczne rozwiązania formalne opracowane dla odmiany w technice olejnej odnaleźć można chociażby w pejzażu z Wilczyce (Pole koniczyny – Wilczyce, 1893, Muzeum Narodowe w Krakowie) czy w przedstawieniu warszawskiego Nowego Świata (Ulica Nowy Świat w Warszawie w dzień letni, 1892, Muzeum Narodowe w Warszawie).

Zarówno prezentowana w katalogu akwarela, jak i wzmiankowane prace olejne to pogodne, przesycone światłem pejzaże, w których uwypuklona została panteistyczna afirmacja przyrody i życia. Pejzaż staje się tu przekątnikiem emocji jego twórcy, emanuje pozytywnym nastrojem, energią i wiarą w przyszłość. Z biegiem czasu elementy te będą w kompozycjach Podkowińskiego stopniowo zanikać. „W ciągu trzech lat wytężonej pracy i olbrzymiej płodności zatracał zdobyty sposób patrzenia i wypracowany system malowania, wpadał w przesadę kontrastów, gubił jasność tonów, zatracał entuzjazm światła. Brak mu było wokół siebie ludzi, brak uznania i potwierdzenia własnego zachwyty, kiedy w 1893 nastąpiło niezwykle tragiczne załamanie. Przeżycie wewnętrzne, wielka druzgocąca miłość do kobiety podsunęła tematy upiorne, fantastyczne, i prosta jasna wola, która kierowała sztuką jego do tej chwili, ugięła się pod naporem psychicznego wstrząsu” (Mieczysław Sterling, „Wiadomości Literackie”, 1932, nr 47, s. 3). Prace malarza powstałe na początku lat 90. XIX wieku to kwintesencja polskich rozważań na temat impresjonizmu, jak także dzieła ze szczytowego okresu w jego oeuvre.



LEON WYCZÓŁKOWSKI

1852-1936

Krajobraz z widokiem na kościół Paulinów na Skałce w Krakowie, 1918

akwarela, węgiel/papier, 21 x 30 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'LWyczol | 1918'

estymacja:

25 000 - 35 000 PLN

5 500 - 7 700 EUR

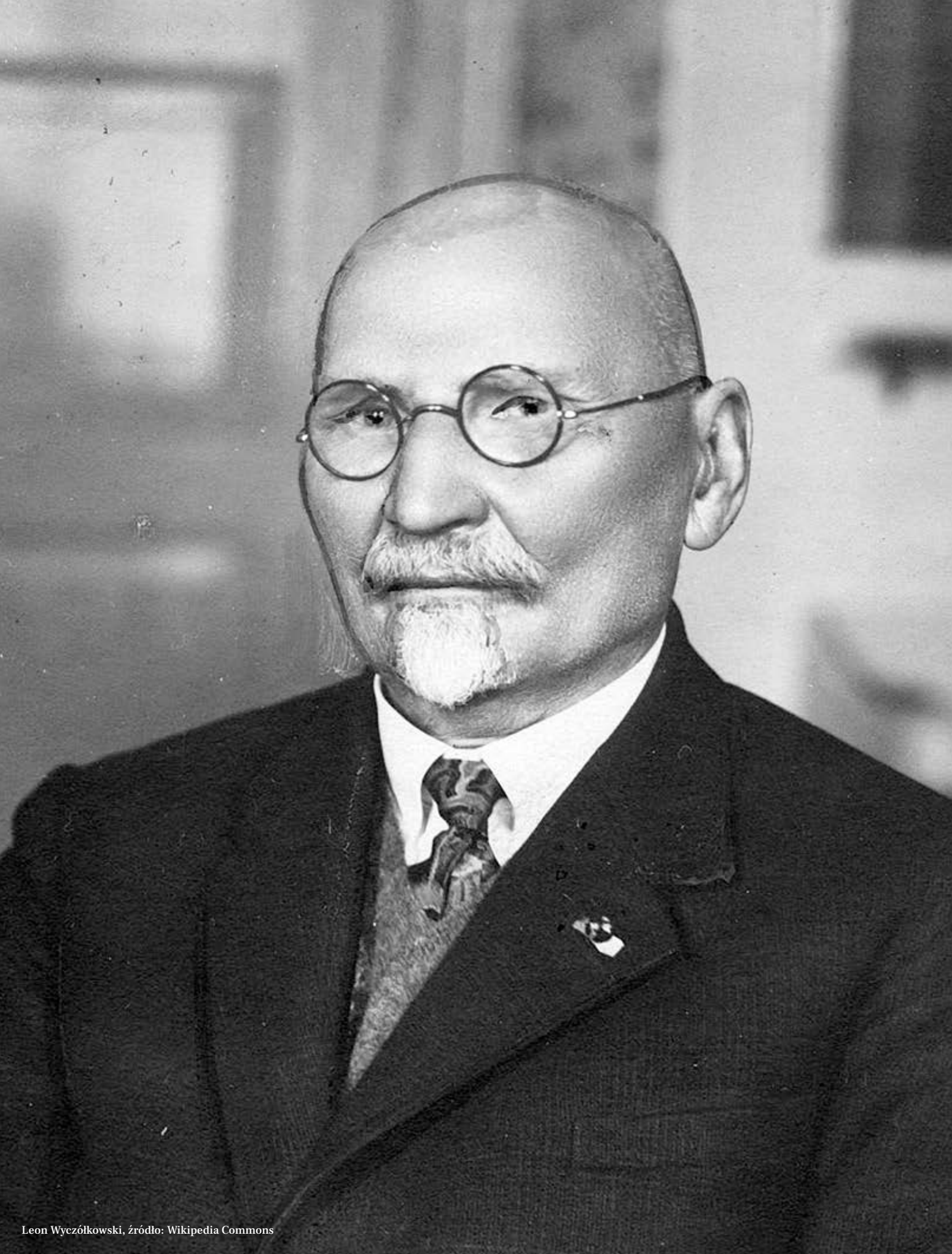
POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Historyczne zabytki i pamiątki Krakowa zafascynowały Wyczółkowskiego – byłego ucznia Jana Matejki. Już w 1895 roku zabrał się do malowania Wawelu. Po ustąpieniu z zamku Austriaków malował dziedziniec arkadowy nocą przy świetle lampy acetylenowej. W 1907 roku malował pastelami ‘Sarkofag św. Stanisława w katedrze’ i przedmioty ze skarbca katedralnego. (...) Za granicę Wyczółkowski jeździł na ogół na krótko i nie po to, by malować, lecz by oglądać i rozszerzać swój widnokrąg artystyczny przez zetknięcie się z dziełami mistrzów. (...) Ale pozostały one [te dzieła] eksperymentami, które Wyczółkowski rychło zarzucił, wracając do znacznie wyrazistszych i czytelniejszych przedstawień Wawelu i krakowskiego mostu Dębnickiego, Kaplicy Zygmuntońskiej, arkadowego dziedzińca wawelskiego, Sukiennic, wież Mariackich, kopuły św. Piotra. Nawet w zwiewnych akwarelach, gdzie coś mieni się w słońcu albo zaciera we mgle, artysta nie tracił z oka istoty motywu. Małe akwarele pejzażowe Wyczółkowskiego są malarskie i nastrojowe, pełne światła i powietrza”.

Maria Twarowska, Leon Wyczółkowski, Warszawa 1962, s. 22, 26-27





„KRAKOWOWI DAĆ COŚ Z TEGO, CO TURNER DAŁ SWOJEJ OJCZYŹNIE”

Istotne miejsce w całym dorobku twórczym Leona Wyczółkowskiego zajmują widoki miejskie wykonywane w technikach rysunkowych, m.in. akwareli. Szczególnym upodobaniem malarz darzył zabytkową architekturę polskich miast. W latach 1895-1929 artysta, mieszkając w Krakowie i pełniąc funkcję profesora tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych, mógł wyjątkowo często obcować z plenerem zabytków królewskiego miasta. W obrazach z tego etapu twórczości widoczne są eksperymenty w relacji oświetlenia bryły architektonicznej względem pory dnia.

Sterling analizuje powyższe zależności, pisząc: „Każdy fragment Krakowa czy Wawelu powtarza trzykrotnie w różnych momentach oświetlenia, ale przy różnych stanach atmosfery - pod śniegiem, w roztopie, we mgle. Podpatrywał różnice intensywności koloru, ostrości kształtów, zauważając, że na tle śniegu są ciemniejsze, w miejscu topnienia jaśniejsze, natomiast we mgle całkowicie jasne” (cyt. za: Mieczysław Sterling, Leon Wyczółkowski. Twórczość malarska, „Sztuki Piękne” 1932, s. 186).

„Wyczółkowski to wreszcie impresjonizm, na uznanie którego wpłynął nie tylko pobyt w Paryżu, co na Ukrainie. Konfrontowanie się z realizmem światłocienia i barwami w naturalnej otwartej przestrzeni Podola pozwalało na indywidualną interpretację stylu. Wyczółkowski znał osiągnięcia Claude'a Moneta i sumiennie wykorzystał paryską lekcję o impresjonizmie, gdy komponował luministycznie, kontrastowo, z nasyceniem. Inspiracji dostarczyli mu Rosa Bonheur i Jean-François Millet, ale też Max Liebermann. Płótna i pastele z Huculszczyzny interpretować można nie tylko jako kooperację realizmu z impresjonizmem, ale także jako poszukiwania wykraczające do fowizmu czy teorii sztuki Paula Cézanne'a, którego Wyczółkowski przeżył o trzydzieści lat. Leon Wyczółkowski sam mówił: 'Artyści u nas nie potrafią patrzeć na naturę; kilometry chodzą i nic nie widzą, a tymczasem na każdym kroku jest piękno. Jestem dzieckiem lasu'” (źródło: Jolanta Baziak, Leon Wyczółkowski – tytan pracy, wybitny artysta, www.wyczolkowski.pl).

Charakterystycznym zabiegiem dla dzieł poświęconym widokom miast jest interesujący punkt obserwacji architektonicznego motywu. W przypadku krakowskich widoków, Wyczółkowski często tworzył panoramy miasta z perspektywy Wawelu. Artystę wyraźnie interesowała nie tylko kombinatoryka perspektywiczna, ale także możliwość oddania perspektywy powietrznej. Poprzez rozrzedzanie farb wodnych lub walorowy rysunek, stopniowanie natężenia plam barwnych Wyczółkowski oddawał niezwykle efekt rozproszony przez chmury światła oświetlającego miejski krajobraz.

Doświadczenia płynące z obcowania ze sztuką zachodnią i wschodnią (!) sprawiły, iż Wyczółkowski stał się niedoścignionym obserwatorem i odtwórcą miejskich widoków. Artysta był zafascynowany m.in. twórczością Williama Turnera, którego nazywał „czarodziejem światła”; malarz zetknął się z jego sztuką podczas podróży do Wielkiej Brytanii w londyńskiej Tate Gallery. Wówczas oczarowany stylem angielskiego artysty, wyznał towarzyszącemu mu Teodorowi Koschowi, „że chciałby dać Krakowowi coś z tego, co Turner dał swojej ojczyźnie”.

23

LEON WYCZÓŁKOWSKI

1852-1936

Chełmno nad Wisłą, 1930

ołówek, węgiel/papier, 49 x 36,5 cm

opisany, sygnowany i datowany p.d.: 'Siedleckiemu | w wdzięczności | L. Wyczół | 1930'

estymacja:

35 000 - 45 000 PLN

7 700 - 9 900 EUR

OPINIE:

opinia historyk sztuki Gabrieli Gasparskiej z dn. 28 sierpnia 2001

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Poznań

„W architekturach (...) Wyczółkowski, wprowadzając nastrojowe motywy pejzażowe, zawsze koncentrował uwagę na samej budowli zabytkowej. Wydobywał jej charakter monumentalny i istotny sens architektoniczny. Potrafił sięgnąć za każdym razem po inne sposoby techniczne, dostosowując je do stylu budynku. Z widocznym zamiłowaniem rysował szczegółowo, jakby haftował, bogate ornamenty i wystrzępione mury (...)”.

Maria Twarowska, Leon Wyczółkowski, Warszawa, 1962, s. 34



WOJCIECH GERSON

1831-1901

"Zakopane", 1890

akwarela/papier, 19 x 23 cm

opisany i datowany p.d.: 'Zakopane | d. 29 Lipca 1890 r.'

na odwrociu pośrodku opis ręką Marii Gerson-Dąbrowskiej, córki artysty: "Wojciech Gerson | Zakopane";

p.d.: "Z Tatr" akwarela | 29 VII. 1890 | studium do głównego obrazu ze zbiorów St. Rotwanda | po to że umrę [?] |

por. Katalog Wystawy "Pierwsze czterdziestolecie Tow. Zachęty Sztuk | Pięknych 1861 - 1900 | str. 24

i reprodukcje"; tak samo brzmiąco opis zapisany na odwrociu u góry ołówkiem

Studium do obrazu "Z Tatr", 1890

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 400 - 6 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna historyka sztuki Macieja Masłowskiego Zakup w 1944 roku w Podkowie Leśnej

kolekcja Armanda Vetulaniego, kuratora, krytyka i historyka sztuki, pierwszego powojennego

dyrektora CBWA Zachęta

kolekcja prywatna spadkobierców Armanda Vetulaniego

WYSTAWIANY:

Wojciech Gerson 1831-1901, wystawa monograficzna, Muzeum Narodowe w Warszawie, 1978

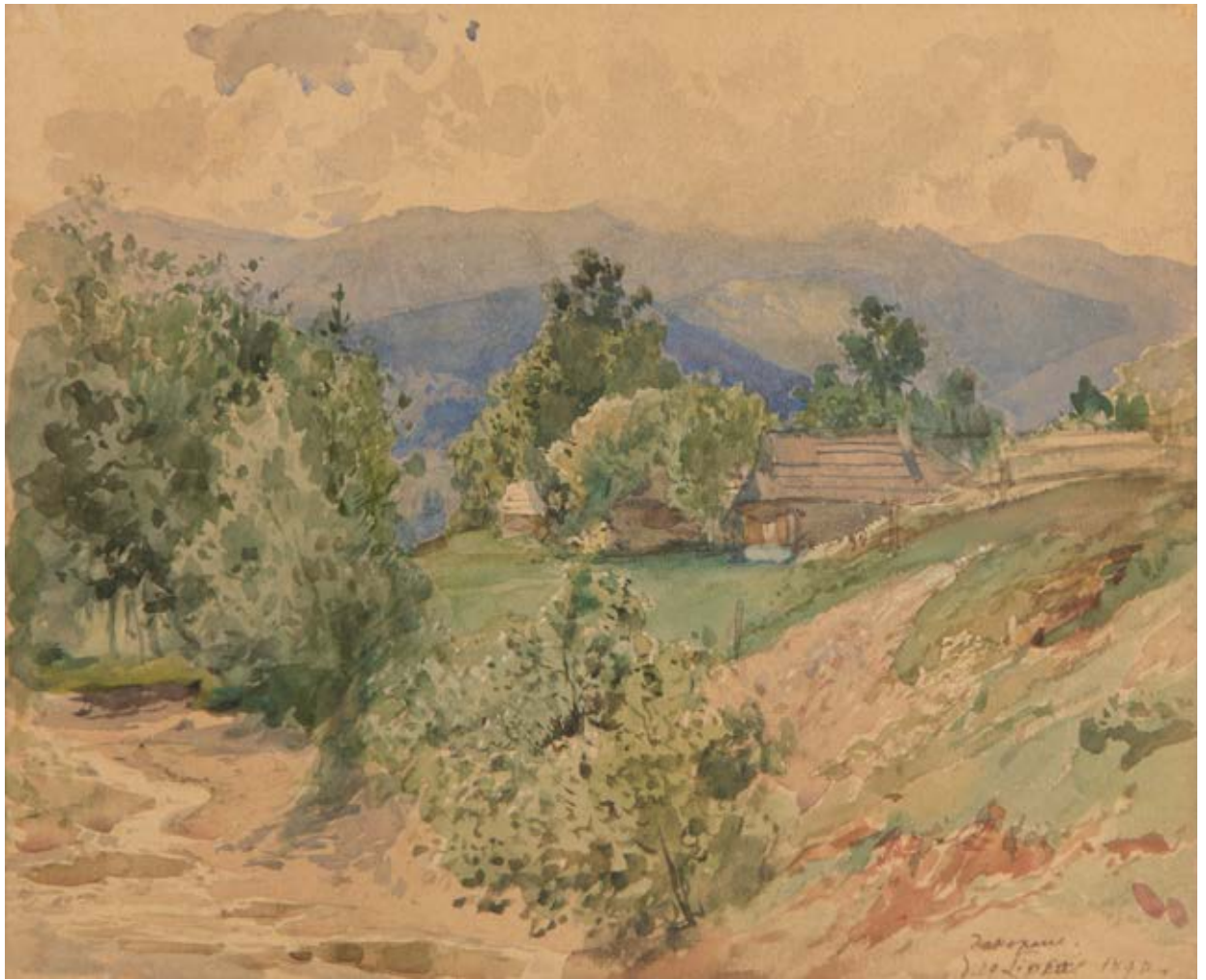
LITERATURA:

Wojciech Gerson 1831 - 1901, katalog wystawy monograficznej, red. Janina Zielińska,

Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1978, poz. kat. 263, s. 155

„Czwartą, samodzielną niejako dziedzinę twórczości Gersona stanowi malarstwo krajobrazowe. Chronologicznie trzeba je postawić na pierwszym miejscu. Jednak najwspanialsze pejzaże powstają w ostatnim dziesiątku lat życia artysty. Tematów dostarczały mu różne zakątki Polski lecz od roku 1880 panuje już tu niepodzielnie pełen uroku świat tatrzański. Krajobrazy jego z tego okresu należą do najlepszych dzieł naszego malarstwa ubiegłego stulecia. Zmuszają też do stwierdzenia nieuznawanego jeszcze faktu, iż dwóch tylko malarzy pojęło w pełni tajemnicę piękna Tatr, a byli to Gerson i Wyczółkowski”.

Kazimierz Molendziński, Wojciech Gerson 1831-1901, Warszawa 1931, s. 24



WZNIOSŁY, DOSKONAŁY, DOBRY

Jeśli mielibyśmy odpowiedzieć na pytanie: kto jako artysta-pedagog drugiej połowy XIX wieku przyczynił się najbardziej do dobrej kondycji polskiej sztuki około roku 1900, odpowiedź musiałaby brzmieć – Wojciech Gerson. Jego wychowankami byli m.in.: Anna Bilińska, Józef Chełmoński, Apoloniusz Kędzierski, Alfred Wierusz-Kowalski, Stanisławowie Lentz i Masłowski, Edward Okuń, Józef Pankiewicz, Władysław Podkowiński, Jan Stanisławski i Leon Wyczółkowski. Tak wielkie osiągnięcia jako nauczyciel mógł zapewne osiągnąć dzięki wyniesionym z domu zasadom. Gerson pochodził z ewangelickiej rodziny, której przedstawiciele uosabiali cechy kojarzone powszechnie z protestantyzmem – pracowitość, solidność, uczciwość i prowadzenie ściśle unormowanego trybu życia. Rodzice zaszczyli w nim potrzebę udziału w sprawach społecznych, którą artysta w późniejszych latach realizował właśnie jako pedagog. Uczył swoich podopiecznych nie tylko sztuki pojętej jako zawód, umiejętności technicznych, ale też zasad moralnych. Jego pracownia była więc dla młodych artystów miejscem wszechstronnej formacji, która jednak nie mogła być przykra, skoro uczniowie z takim rozrzewnieniem i oddaniem (wystarczy wspomnieć choćby Józefa Chełmońskiego) wspominali swojego nauczyciela. U źródeł tego pedagogicznego sukcesu leżał fakt, że choć Gerson sam trzymał się ściśle określonych zasad, nie narzucał ich swoim podopiecznym.

Józef Chełmoński takimi słowami przywoływał nauki mistrza: „Aby malować rzeczy wzniosłe, trzeba samemu dążyć do doskonałości, że należy być lub trzeba usiłować stać się dobrym, chcąc dodatnie wywołać uczucia, że nie można karmić duszy złem, a malować świętych” (cyt. za: Feliks Słupski, Wojciech Gerson i jego uczniowie, Warszawa 1931, s. 7).

W czasie studiów w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, Gerson związał się z grupą pierwszych absolwentów tej uczelni, skupionych wokół fotografa i rysownika amatora – Marcina Olszyńskiego. Postulowali oni stworzenie sztuki narodowej – sztuki, która będzie mieć duże znaczenie dla ludzi żyjących w zniewolonym kraju. Środkiem służącym

do osiągnięcia tego celu miało być malarstwo historyczne, przywołujące ważne wydarzenia z narodowej przeszłości. Drugim sposobem na powiązanie sztuki z życiem społeczeństwa było odwołanie się do wspólnego doświadczenia – życia polskiej wsi i polskiego pejzażu. Młodzi artyści pragnęli „opisać” Polakom ich własny kraj, wskazać jego piękno, pomagając w uświadomieniu sobie jego odrębności, która nie znajdowała wtedy odzwierciedlenia w odrębności politycznej. W praktykowaniu tak pojętej sztuki pomógł Gersonowi ulubiony nauczyciel – Jan Feliks Piwarski, organizator pieszych wycieczek (zwanym w ówczesnej polszczyźnie „piechotnymi”). W czasie tych wypraw młody artysta notował ołówkiem bądź akwarelą otaczające go widoki. Te prace są świadectwem nie tylko wcześniej osiągniętej technicznej biegłości, ale też charakterystycznego, głębokiego odczuwania przyrody i równocześnie umiejętności „podpatrywania” jej. Te wycieczki to doniosły moment dla polskiej sztuki – tak rodził się realistyczny pejzaż lat 50. i 60. XIX wieku. Od lat 80. XIX wieku Wojciech Gerson z dużą namietnością maluje widoki z Podhala i Pienin, podejmuje tematykę ludową, poświęca uwagę motywom góralskim i panoramom Tatr. Wszystkie wykonane w tym okresie dzieła, spośród nich prezentowane w katalogu „Zakopane”, były efektami jednorazowych sesji rysunkowych artysty w plenerze. Owa metodyka pracy sprawiła, iż w warsztacie Gersona prace akwarelowe odgrywały niezwykle wartościową rolę.

Tatry były ukochanymi górami Wojciecha Gersona. Być może to właśnie ten artysta otworzył poczet znakomitych polskich malarzy wspinających się na tatrzańskie szczyty. „Zakopane”, będące studium do obrazu „Z Tatr” był jest jednym z tych obrazów, które zapewniły artyście poczesne miejsce w historii sztuki polskiej i prymat wśród pejzażystów drugiej połowy XIX wieku. Można zakładać, że akwarelowy szkic powstał w plenerze. Wrażeniowe studium notuje zmienność górskiej aury, przestrzenność górskiego krajobrazu. „Zakopane” to nie tylko notatka geograficzna, ale także zapis bogactwo światła i kolorów dyktowany ukształtowaniem owego terenu.



25

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

1869-1907

"Krzemionki", 1895

ołówek/papier, 21,5 x 34 cm

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

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

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

6 600 - 8 800 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 pasteli '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 (...) 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

Szkic do kompozycji "Grób", 1897

kredka/papier, 19,8 x 31,6 cm

opisany śr.d.: '3ego Lipca, grób'

na odwrociu p.d. opisany: 'Rysunek Stanisława Wyspiańskiego | A. Chmielewski (?)'

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 400 - 6 600 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 Źuvre 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 skreślonych konarów, które obwijają się wokół ciał bohaterów rodzimych legend, kryje się potęga i misterium pierwotnych praw natury. Z otchłani praźródła 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 deux, gris



„Pomysłów idzie mi tyle, tłoczą się tak obrazy, że jestem jak szalony – żyję takim obrazowaniem odosobniającym mnie od ludzi, że dopiero teraz naprawdę wszedłem w świat mojej fantazji i unoszę się w dziwnych krainach. Co najważniejsze, że nie czuję się już wcale biedny, ale czuję się bogaty, wspaniale bogaty, i będę robić wszystko, co zechcę, i zrobić muszę”.

Ludmiła Bularz-Różycka, Nieznane rysunki Stanisława Wyspiańskiego, „Alma Mater” nr 97, Kraków 2007, s. 37

„U stóp Wawelu miał ojciec pracownię,
wielką izbę białą wysklepioną,
żyjącą figur zmarłych wielkim tłumem;
tam chłopiec mały chodziłem, co czułem,
to później w kształty mej sztuki zakułem.
Uczuciem wtedy tylko, nie rozumem,
obejmowałem zarys gliną ulepioną
wyrastający przede mną w olbrzymy:
w drzewie lipowym rzezane posągi”.

Stanisław Wyspiański, Dzieła zebrane. Rapsody, hymny, wiersze, Kraków 1858, t. 11, s. 148

„Mieszkanie jego było bardzo oryginalne. Mieściło się w domu zamieszkanym przeważnie przez bardzo biedną ludność. Pracownię stanowił duży pokój, oświetlony kilku oknami, pomalowany na kolor ciemnoniebieski. Później wstawił Wyspiański do tego pokoju niektóre meble zrobione dla teatru podczas przedstawienia Bolesława Śmiałego. Duży, czerwono obity fotel stał koło długiego stołu. Na jednej ze ścian był rozpięty jego cudowny obraz pastelami malowany, niestety bardzo podniszczony, przedstawiający ‘Sezam’”.

Michał Marian Siedlecki, Wspomnienia o Wyspiańskim i Reymonczie [w:] Wyspiański w oczach współczesnych, oprac. Leon Płoszewski, Kraków 1971, t. II, s. 195-196

27

JULIAN FAŁAT

1853-1929

"Osiek"

akwarela/papier, 47,5 x 52,5 cm
sygnowany i opisany l.d.: 'Fałat Osiek'

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

8 800 - 13 200 EUR

POCHODZENIE:

przedwojenna kolekcja, Lwów

Pejzaże z Osieka stanowią, obok pejzaży z Bystrej, jeden z najbardziej charakterystycznych i rozpoznawalnych motywów w całym dorobku twórczym Fałata. Zbiór akwareli stworzonych w Osieku i okolicach to głównie widoki spokojnej, porośniętej rozległą trzcinałą tafli wody Dużego i Małego Bonara. Obok widoków małopolskich lagun częstymi tematami były motywy drewnianego kościoła, pałacu czy malowniczych kapliczek. Fałat wówczas często bywał w majątku położonym między Oświęcimiem a Wadowicami u zaprzyjaźnionej rodziny Rudzińskich – Oskara i jego małżonki Gabrieli z Wrotnowskich Rudzińskiej, która poznała malarza z jego przyszłą małżonką – Marią Luizą Comello de Stuckenfeld.

W prezentowanej pracy mistrz farb wodnych upamiętnił skrzydło niebywalego na polskich terenach pałacu w stylu mauretańskim. Bywali tam prezydent Ignacy Mościcki, marszałek Józef Piłsudski czy generał Józef Haller. Stałym gościem był oczywiście również serdeczny przyjaciel arystokratów – Julian Fałat, który we wspomnieniach z niezwykłą estymą przywoływał wspomnienia: „Wyobrażam sobie jak tam w Osieku i Łękach musi być pięknie w epoce kwitnienia bzów...; Myślę ciągle o Osieku i o tych polskich lagunach, które przez tyle lat inspirowały moją sztukę...; Tak chciałbym zobaczyć kochane osieckie stawy, które tu ciągle choć w pamięci obmalowuję...” (Listy Fałata do Rudzińskiej z lat 1921-1929, cyt. za: T. Dudek Bujarek, Julian Fałat – życiorys pędzłem zapisany, Bielsko-Biała 2017, s. 158).





ORIENTALNY OSIEK

W prezentowanej pracy mistrz farb wodnych upamiętnił skrzydło niebawalego na polskich terenach pałacu w stylu mauretańskim. Orientalny kształt dworu jest efektem jego gruntownej przebudowy, jakiej dokonał syn pierwszego właściciela, Karol Józef Larisch, najprawdopodobniej w 1835 roku według projektów znanego włoskiego architekta Franciszka Marii Lanciego. Przyjaciel Fałata – Oskar z Rudna Rudzińskiego herbu Prus III – doprowadził do rozkwitu pałacu oraz malowniczych dóbr osieckich. Wówczas pałac Rudzińskich był miejscem odwiedzanym przez wybitne osobistości II Rzeczypospolitej. Bywali tam prezydent Ignacy Mościcki, marszałek Józef Piłsudski czy generał Józef Haller.

W pracach Fałata dostrzegalne są rozmaite inspiracje japońską estetyką, filozofią i sztuką przejawiające się w sposobie budowy obrazu, przesunięciu centralnej osi kompozycji oraz przede wszystkim w syntetyzowaniu uproszczonej plamy barwnej. „We wspomnieniach artysty z pobytu w Japonii sporo miejsca zajmują wrażenia towarzyszące poznawaniu specyficznej urody japońskiego krajobrazu oraz odkrywanie, jak wielką rolę w życiu Japończyków odgrywa natura. To inne spojrzenie na otaczający świat, pełne podziwu i szacunku, pozwala dostrzec piękno w najmniejszym skrawku przyrody i uchwycić jego ulotność. O ile inni ówczesni artyści zarażeni byli japońszczyzną poprzez kontakt z gotowymi wytworami japońskiej sztuki lub jej artystycznymi przetworzeniami, o tyle Fałat poznał miejsce, klimat, przyrodę i ludzi, wśród których sztuka ta narodziła się i rozwijała. Poznał ją i podpatrywał, uwiedziony nowymi sposobami artystycznej wypowiedzi. Intrygowały go zwłaszcza metody konstruowania przestrzeni malarskiej. Jednym z nich był efekt zakratowania polegający na przesłonięciu głównego tematu przedstawienia siatką zbudowaną ze strug deszczu lub padających śniegu, kwitnących kwiatów, gałęzi i pni drzew umieszczonych na pierwszym planie. Ten chwyt kompozycyjny wykorzystali też inni Japończycy młodopolscy. Na tej zasadzie powstają przedstawienia jeziora Świtez w olbrzymią starą sosną oraz widoki kościoła w Osieku i w Zakopanem, ujęte z rozmaitych punktów. Korzystając z doświadczeń Japończyków, u których często wysmukłe bambusy pierwszego planu przesłaniają poszczególne strefy pejzażu”. W podobny sposób Fałat zakomponował opisywany obraz, na pierwszym planie umiejscawiając krzew przysłaniający bryłę pałacu z charakterystyczną cebulowatą kopułą. Jednocześnie artysta wykorzystał chwyt kompozycyjny, umiejscawiając składniki akwareli po skosie oraz syntetyzując plamę barwną.

Dwustuletni okres izolacji Japonii, sakoku (z jap. zamknięty kraj), zakończył się w 1854 roku, kiedy na mocy traktatu z Kanagawy zniesiono zakaz handlu ze światem zachodnim. Dzięki temu Japonia zyskała dostęp do surowców, co spowodowało rozwój techniczny i gospodarczy. Stany Zjednoczone i Europa otrzymały nowy rynek zbytu, ale też wgląd w daleką, egzotyczną kulturę. Wkrótce europejscy artyści odkryli drzeworyty ukiyo-e, laleczki ningyō, dekoracyjne tkaniny, wachlarze, parawany, parasolki i kimona. Zachwył budziła barwność sztuki dalekowschodniej, jej antynaturalizm, ale i paradoksalnie bliski stosunek japońskiego „artysty” do przyrody. Jego nieznaną naturalistycznych i akademickich konwencji, klasycznej perspektywy czy światłocienia zachęcała modernistów do przekraczania artystycznych granic. 15 lipca 1888 roku Vincent van Gogh wyznawał w liście do brata Theo: „Podstawą całej mojej twórczości jest w pewnym stopniu sztuka japońska”. W podobnym duchu Fałat notował: „Dla Japonii i Japończyków żywie uwielenie wprost bezgraniczne”.

Krytyka artystyczna już za życia Juliana Fałata doceniała doskonale wykorzystywanie japońskich zasad formułowania obrazu. Mieczysław Wallis mianował go „mistrzem skrótowych napomknęć 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 użytkownikiem nauk, wyniesionych ze sztuki japońskiej.

W swoich „Pamiętnikach” szkicował własną wizję wschodniej „ekologicznej” estetyki: „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).

APOLONIUSZ KĘDZIERSKI

1861-1939

Łowiczanka w kościele, 1928

akwarela/papier, 106,5 x 51 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'A. Kędzierski 1928'

na odwrociu fragmentarycznie zachowana papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

8 800 - 13 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

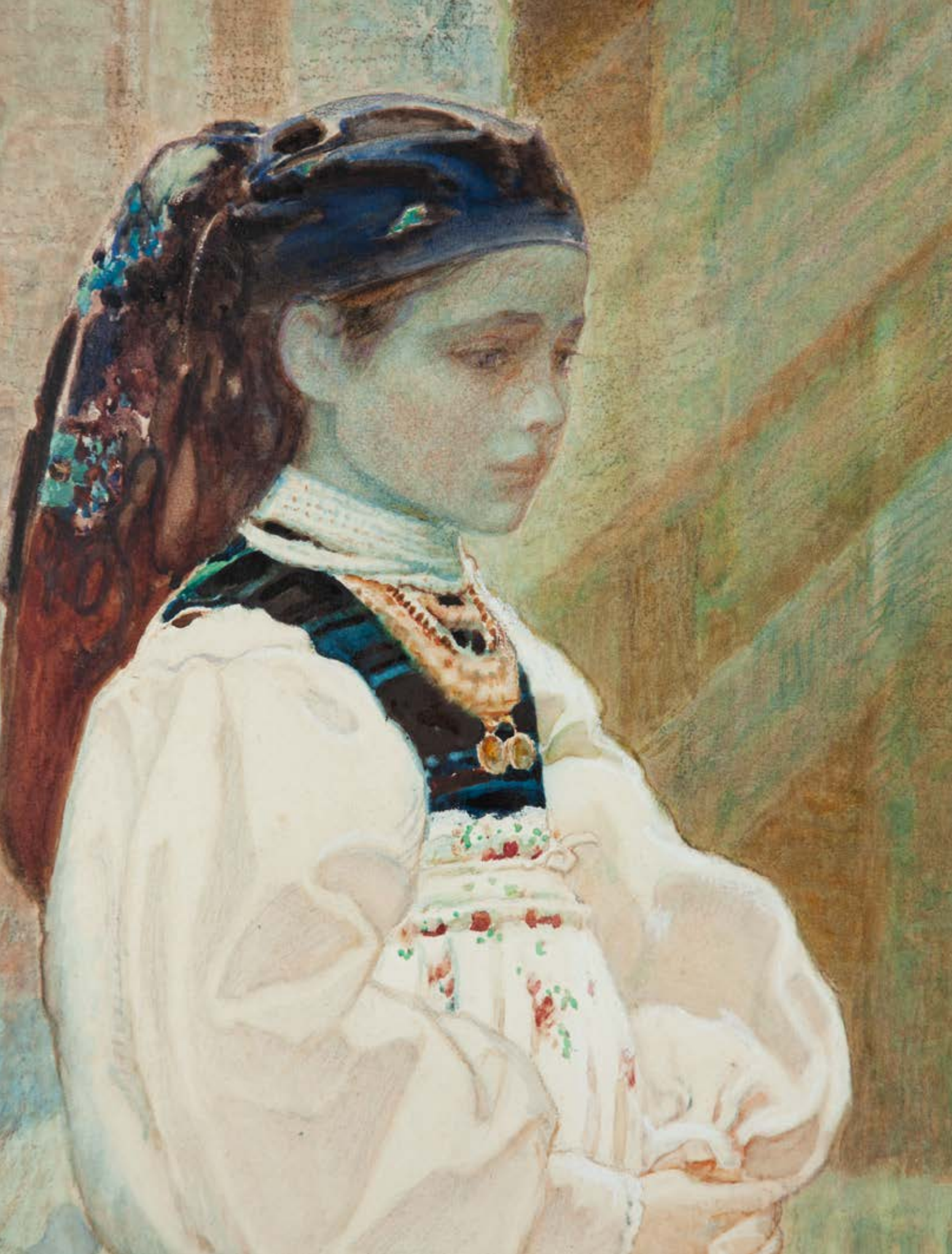
LITERATURA:

porównaj: Apoloniusz Kędzierski 1861-1939, red. Stanisław Duszak, Maryla Kowalska, Lublin 1981, il 66, 67

„Apoloniusz Kędzierski był artystą popularnym i wysoko cenionym za życia, otrzymywał liczne nagrody, zamówienia, jego prace znajdowały nabywców, wiele o nim pisano. (...) Śledząc rozwój twórczości Kędzierskiego przekonujemy się, że mimo przemian formalnych i warsztatowych, artysta był konsekwentny w wyborze pewnego gatunku malarstwa. U początków swej drogi twórczej wybrał malarstwo rodzajowe i pejzażowe i pozostał mu wierny przez całe długie i pracowite życie. (...) Przez wiceprezesa Zachęty Juliusza Hermana poznał Kędzierski m.in. Juliana Fałata, Leona Wyczółkowskiego i Józefa Chełmońskiego. W kręgu tych właśnie nazwisk należałoby szukać zbieżności ich artystycznych zainteresowań. (...) Dzisiaj nie ulega wątpliwości, że Kędzierski wśród tej plejady mistrzów osiągnął w swej sztuce własną formę wypowiedzi artystycznej. Obrazy olejne i liczne akwarele są wykładnikiem afirmatywnego stosunku malarza do otaczającego go świata, na który w swej sztuce usiłował zwrócić uwagę widza”.

Elżbieta Charazińska, Apoloniusz Kędzierski - szkic monograficzny [w:] Apoloniusz Kędzierski 1861-1939, red. S. Duszak, M. Kowalska, Lublin 1981, s. 5-21





SZKIC

O ZAPOMNIANYM MISTRZU

Apoloniusz Kędziński w swojej epoce miał ugruntowaną pozycję wybitnego malarza, zajmującego swe stałe miejsce na wystawach i w prasie. W ostatnich dekadach zainteresowanie jego twórczością przygasło, przenosząc niesłusznie Kędzińskiego do grona zapomnianych mistrzów warszawskiej Młodej Polski. Nim Apoloniusz stał się dojrzałym twórcą gatunku malarstwa rodzajowego i pejzażowego, wychowywał się w Radomiu. Jako nastolatek spędzał letnie wakacje w Orońsku, w majątku malarza Józefa Brandta, który był jego pierwszym nauczycielem. To właśnie geniusz malarstwa historycznego dostrzegł i wypiełgnował talent Kędzińskiego. Brandt wysłał młodego twórcę do uznanej warszawskiej Klasy Rysunkowej, dzięki czemu Kędziński mógł rozwijać swój talent i wrażliwość artystyczną. W 1886 roku Kędziński podjął już edukację w Akademii Monachijskiej. Uczelnia ta ugruntowała w nim warsztat i wrażliwość malarza realisty. Powróciwszy w 1899 roku do Warszawy, Apoloniusz Kędziński związał się z miastem do końca swych dni, stając się przez lata jednym z najważniejszych eksponentów nowoczesnego malarstwa na warszawskiej scenie artystycznej.

Twórczość Kędzińskiego wyrasta z nurtu realizmu w polskiej sztuce. Swoistą cechą jego dzieła jest niezwykła kolorystyczna wrażliwość i śmiałe obrazowanie naturalnego światła. Twórczość artysty korespondowała z głównymi nurtami europejskiego modernizmu za sprawą linearnej, dekoracyjnej stylizacji formy obrazu, co bliskie było duchowi secesji. Z drugiej strony w swoim malarstwie artysta silnie podkreślał pierwiastek folklorystyczny wzorem tendencji regionalistycznych w sztuce przełomu

wieków. „Łowiczanka w kościele” prezentowana w katalogu stanowi refleks owej fascynacji Kędzińskiego kulturą ludową. Malarz sam organizował wyprawy studyjne w okolice Serocka, Opoczna, Kutna, nad Narew czy na Polesie. Obserwowane wtedy typy i krajobrazy służyły mu jako inspiracje do tworzenia „pracownianych” obrazów. W fenomenalnie zgranej kolorystycznie i światłocieniowo kompozycji, Kędziński wyeksponował subtelność fizyczną Łowiczanki, jej kruchość wobec majestatu religii rozgrywającego się przed jej oczami. Kędziński zgodnie ze swą naturą realisty wyeksponował mimikę twarzy dziewczynki, jej modlitewne zamyślenie, skromność spojrzenia kontrastujące przeciwieństwo z dekoracyjnością tradycyjnego ubioru. Prezentowana praca stanowi wspaniały przykład zdobniczo-folklorystycznego nurtu Młodej Polski, jak również dzieło znakomitego, a niedocenianego polskiego artysty. Przedstawienia z życia ziemi łowickiej autorstwa Apoloniusza Kędzińskiego są prawdziwą rzadkością na rodzimym rynku sztuki.

Kędziński był znakomitym akwarelistą, który z przenikliwością obserwacji, umiejętnością syntezy i kolorystyczną wrażliwością przyglądał się krajobrazowej i ludzkiej rzeczywistości. Umiłowanie przez Kędzińskiego akwarelowego malarstwa komponowanego w plenerze lub „z natury” pozwalało mu na oddanie prawdy chwili. Chętnie wykorzystywał nieoczywiste zestawienia kolorystyczne: fioleto, błękitu, zieleni, a zastosowanie w „Łowiczance w kościele” bliskiego kadru zbliżył się do fascynującej europejskich twórców estetyki japońszczyzny.

TEODOR AXENTOWICZ

1859-1938

Kobieta w etoli

pastel/papier, 68 x 49 cm
sygnowany p.g.: 'T. Axentowicz'

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

11 000 - 15 400 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Desa Unicum, Warszawa, grudzień 2010

kolekcja prywatna, Polska

W swojej twórczości Teodor Axentowicz, oprócz rodzajowych scen z życia Huculszczyzny, rozmiłowany był w sztuce portretowej, a pozowały mu przede wszystkim kobiety. To właśnie ta działalność przyniosła twórcy największy prestiż artystyczny, rozpoznawalność i dochód. Najpewniej owe rozmiłowanie w portrecie kobiecym było pokłosiem paryskich czasów, gdy Axentowicz obracał się w sferach towarzyskich elit, których członków chętnie uwieczniał na płótnach lub kartonach. Monografistka malarza podsumowała: „portrety [malarza – przyp. red.] są świadectwem świeżości artystycznego widzenia i indywidualnego podejścia do każdej modelki (...). Wizerunki te są doskonale skomponowane, bezbłędne w rysunku i odznaczają się lekką, subtelną harmonią kolorów” (Irena Kłak, Teodor Axentowicz. Życie i twórczość [w:] „Prace Humanistyczne” 1970, R.1, z.1, s. 283). W swojej stylistyce oddawania urody i psychologii modelek czerpał inspiracje z malarstwa Jamesa Whistlera, Johna Sargenta i Giovanni Boldiniego.

Najważniejszym aspektem realizacji Axentowicza, oprócz oddania fizjonomii modelek, było także okraszenie portretów wszelkiej maści atrybutami kobiecości, elegancji, statusu – biżuterią i strojem. Idealizowane postaci uchwycone w mglistych, subtelnym barwach doskonale wpisywały się kanon estetyczny epoki. Portret damy w etoli prezentowany w katalogu to jeden z tych wyraziście potraktowanych wizerunków eleganckiej i subtelną kobiety. Intrygujący w dziele jest sposób prowadzenia delikatnej kredki pastelowej w połączeniu z zalotnym nastrojem przedstawienia. „Znajomość psychologii kobiecej uderza od razu u artysty (...). Przez zręczne ustawienie, przez przechylenie postaci, ruchem głowy lub ręki, wyrazem oczu, spojrzeniem lub wręcz uśmiechem umie zainteresować lub przykuć uwagę” (Franciszek Klein, „Tygodnik Ilustrowany”, 1924).



TEODOR AXENTOWICZ

1859-1938

Starość i młodość

pastel/papier, 64 x 50 cm
sygnowany p.d.: 'T. Axentowicz'

estymacja:

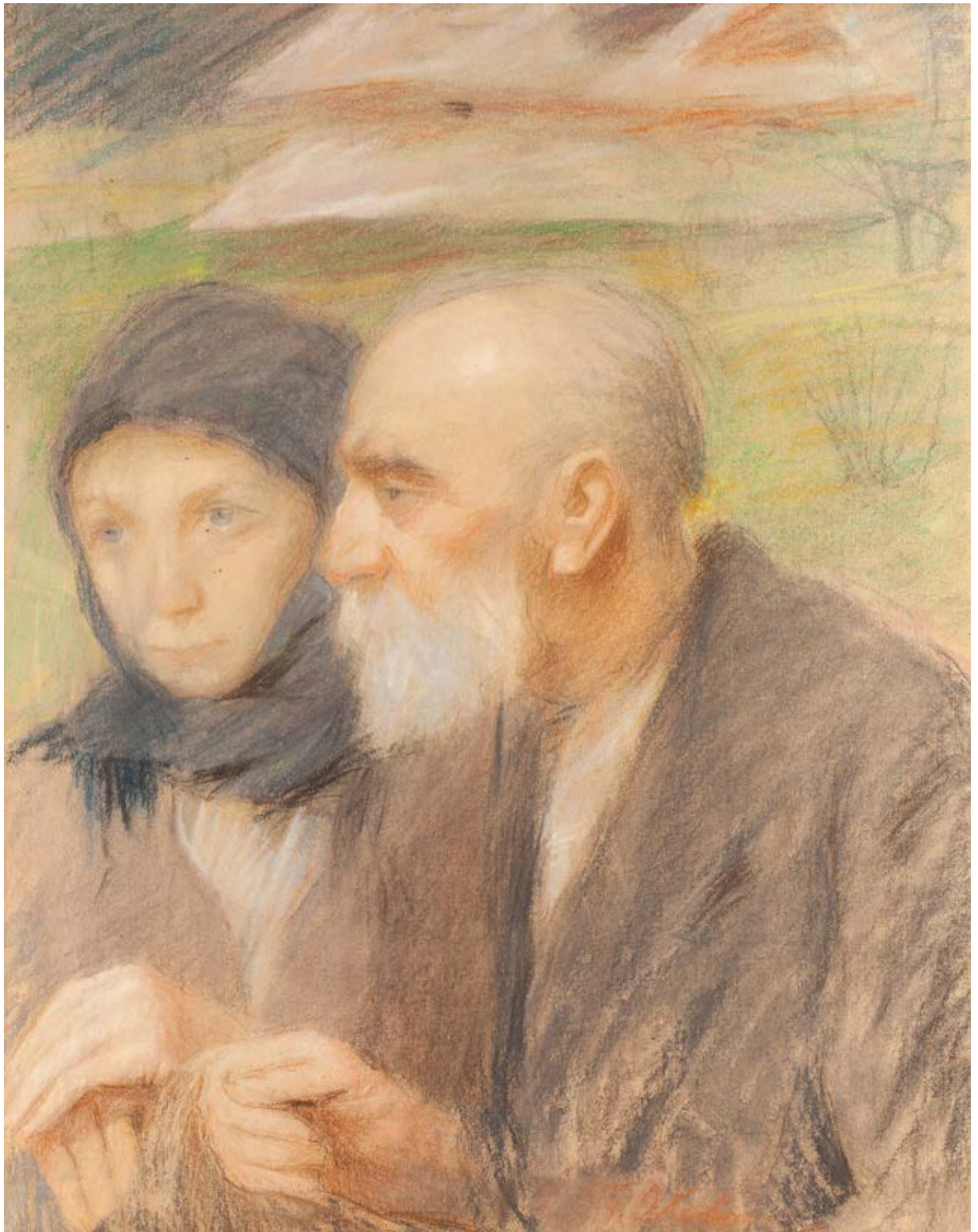
40 000 - 60 000 PLN

8 800 - 13 200 EUR

„W zakresie malarstwa rodzajowego Axentowicz zdradzał zawsze skłonność do tematów ludowych, przyczem czerpał je przeważnie na Rusi i wśród Huculów. Wielka bystrość postrzegawcza, a stąd gruntowna znajomość typu, zwyczaju i obyczaju ludowego pozwalały mu na wydobycie z tych źródeł takich pierwiastków malowniczości, które uchodziły uwagi mniej przenikliwego obserwatora” (Tadeusz Jaroszyński, Album malarstwa polskiego, Warszawa -Paryż 1911-1912).

Różnorodna twórczość Teodora Axentowicza obejmuje przede wszystkim bogatą twórczość portretową, jak również liczne sceny z życia polskiej wsi. Obok salonowej twórczości, najliczniejszą grupą jego dzieł są te przedstawiające wieś, przede wszystkim tę huculską. Owe folklorystyczne sceny rodzajowe mają swe początki zarówno we wspomnieniach rodzinnych stron, jak i w wykształceniu zdobywanym w monachijskiej Akademii; to klimat twórczy Akademii podsuwał artyście takie tematy, w których dominować miał perfekcyjny rysunek i wzniosły temat na pograniczu życia i historii. Widoki Huculszczyzny zainspirowały malarza do tworzenia ikonicznych dla jego twórczości przedstawień z życia tej grupy etnicznej. Axentowicz malował z rozmachem duże oraz kameralne kompozycje z życia Huculów, dosadnie charakteryzując poszczególne postaci i rozmieszczając je z dekoracyjnym poczuciem rytmu w przestrzeni obrazu. Twórca widział w góralach Karpat Wschodnich przejaw czystości i nieskażonego duchowego wnętrza.

Prezentowana w katalogu praca to najpełniejszy wyraz folklorystycznych inklinacji w twórczości Axentowicza. W oparciu o młodopolską fascynację wsią i ludowością, malarz podjął refleksję nad przemijaniem i tożsamością etniczną celem zbudowania narracji bogatszej aniżeli sama „egzotyka wieśniactwa” kreowana przez mieszczan i dla mieszczan. Melancholijna, a zarazem etnograficznie bogata sceneria to najwyższa próba przekazania odbiorcy oryginalności kultury, która, żyjąc w samotności, dzięki płótnom Axentowicza obnażyła swój urok. Malarz z upodobaniem przedstawiał wielokrotnie pewien motyw – młodą Huculkę i starca. Choć są to osoby noszące znamiona indywidualnych cech, artysta wciela je do symbolicznej maszyny, czyniąc tym samym z nich personifikację Młodości i Starości. Charakterystyczna jest tu nie tylko wyobraźnia czyniąca z konkretnych postaci metafory, lecz także subtelność barwnych zestrojeń.



31 †

BÉLA KÁDÁR

1877-1956

Macierzyństwo

gwasz/papier szary, 83,5 x 59,3 cm
sygnowany p.d.: 'Kádár | Béla'
na odwrociu l.g. papierowa nalepka kolekcji z opisem dzieła

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

11 000 - 15 400 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Neumeister, Monachium, listopad 2007
kolekcja instytucjonalna, Europa

Béla Kádár, wybitny malarz węgierskiej awangardy, cechujący się niepowtarzalnym stylem i dekoracyjnymi wymiarem swoich dzieł. Działalność artystyczną rozpoczął jako malarz murali w Budapeszcie. W 1918 roku opuścił Budapeszt i wyjechał do Europy Zachodniej. Pierwsza znacząca wystawa jego prac odbyła się u Herwartha Waldena w galerii Der Sturm w Berlinie, na której malarz zaprezentował swoje obrazy ekspresjonistyczne. Dzięki znajomości z Katherine Sophie Dreier wystawiał również w Nowym Jorku w Brooklyn Museum of Art. W swojej twórczości inspirował się między innymi niemieckim ekspresjonizmem, kubizmem, futuryzmem i konstruktywizmem. Tworzył różnorodne kompozycje figuralne inspirowane sztuką Marca Chagalla, nabistów, oniryczną sztuką malarzy węgierskich. Jego obrazy były wystawiane w galerii Der Sturm w Berlinie, najważniejszej przestrzeni wystawienniczej niemieckiego ekspresjonizmu. W latach trzydziestych XX wieku pozostawał podwplywem neoklasycznego nurtu włoskiego Novecento i odpowiadającej mu węgierskiej szkoły rzymskiej, malując swoje kompozycje figuralne w stylu art deco wzbogaconym o cechy klasycyzujące, z którymi odniósł wielki sukces zarówno wśród innych artystów, jak i publiczność. Regularnie pojawiał się na okresowych wystawach Galerii Tamás. Pasma spełnienia twórczego przerwała artyście II wojna światowej, której, jako osoba pochodzenia żydowskiego, padł ofiarą. Doświadczony traumą Holokaustu i galopujących zmian w świecie sztuki, Béla Kadar zmarł w samotności w 1956 roku.



32

ZYGMUNT WALISZEWSKI

1897-1936

"Akt siedzący"

kredka, sepia, akwarela/papier, 28,5 x 38,5 cm

sygnowany p.d.: 'Z. Waliszewski'

na odwrociu l.g. papierowa nalepka wystawowa Instytutu Propagandy Sztuki z opisem pracy

p.d. napis: 'Wł. Vetulani w-Wa'

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 300 - 4 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna Wandy Waliszewskiej, żony artysty

(zakup w 1946 roku w Krakowie)

kolekcja Armanda Vetulaniego, kuratora, krytyka i historyka sztuki, pierwszego

powojennego dyrektora CBWA Zachęta

kolekcja prywatna spadkobierców Armanda Vetulaniego

WYSTAWIANY:

Wystawa pośmiertna prac Zygmunta Waliszewskiego, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa, 1937

LITERATURA:

Katalog wystawy pośmiertnej prac Zygmunta Waliszewskiego, Instytut Propagandy Sztuki,

Warszawa 1937, kat. poz. 305



JACEK MIERZEJEWSKI

1883-1925

Zuzanna, około 1921akwarela/papier, 26 x 20,5 cm
sygnowany p.d.: 'JMierzejewski'

estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

2 200 - 3 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

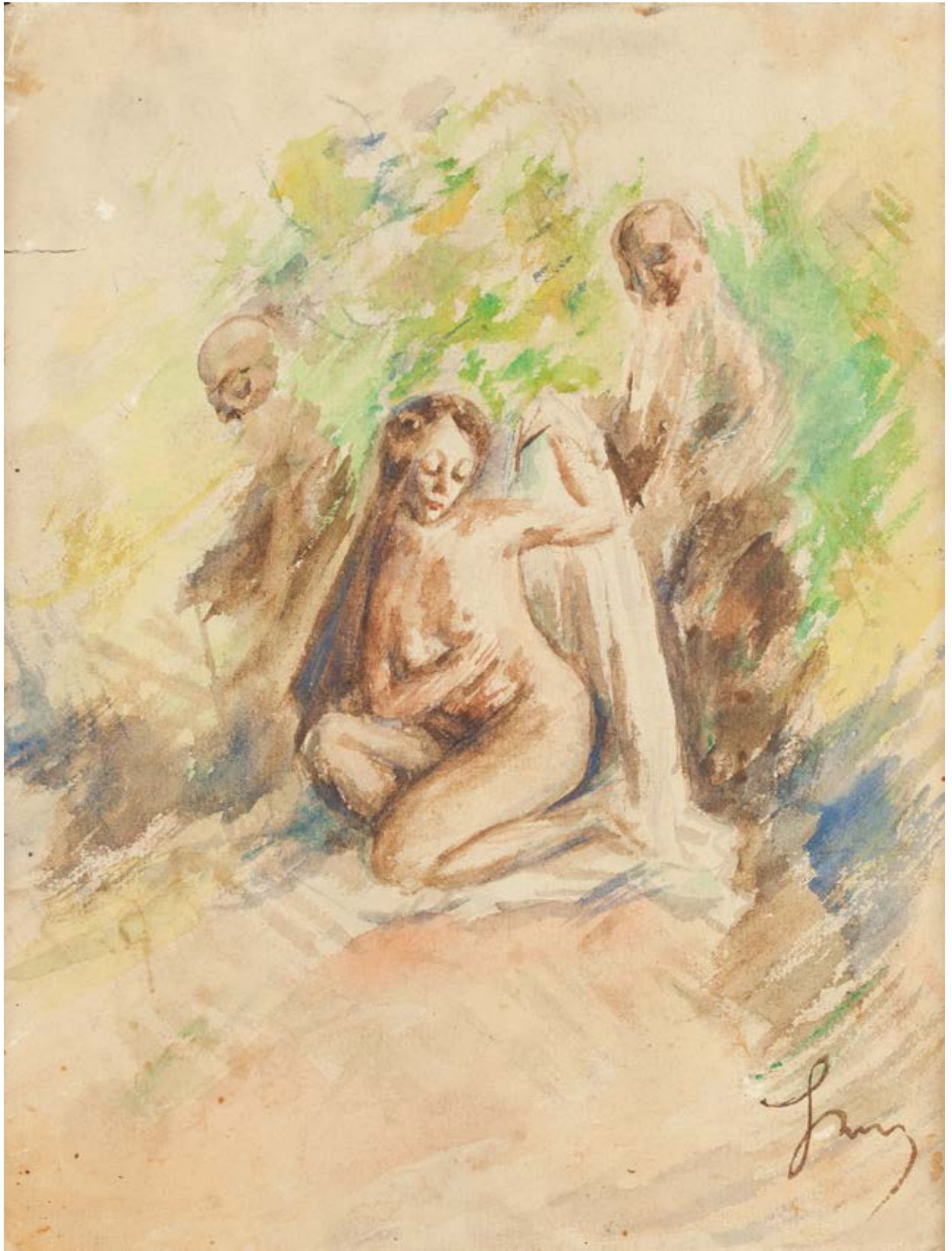
porównaj: Szczęsny Rutkowski, Jacek Mierzejewski z 32 reprodukcjami, Monografie Artystyczne, tom XII, Warszawa, 1927, poz. kat. 44, 59

porównaj: Jacek Mierzejewski 1883-1925, Katalog wystawy monograficznej, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1989, nr kat. 177, 178, il. s. 40

Jacka Mierzejewskiego można uznać za protoplastę neoklasycyzmu, którego szczyt popularności przypada na drugą dekadę XX wieku. Poprzez poszukiwanie monumentalnej formy artysta „wyprzedził” założenia Rytmistów, Łukaszowców czy neoklasyków wileńskich. Jednak, mimo klasycyzującej formy sztuki Mierzejewskiego, artysta pozostawił po sobie bogactwo i różnorodność myśli artystycznej, inspirując się równocześnie kubizmem, secesją czy sztuką Paula Cezanne'a, wypracowując swój autonomiczny styl.

Prezentowany w katalogu szkic z przedstawieniem Zuzanny, wychodzącej z kąpieli i obserwujących ją starszych mężczyzn stanowi część cyklu studiów kompozycyjnych do dzieła o tymże temacie. Ta wizja biblijnego tematu została opatrzona przez twórcę charakterystycznym dla jego stylu wyważeniem i kontemplacyjnym nastrojem. Umiarkowanie „Zuzanny” Jacka Mierzejewskiego to otoczona mgłą tajemnicy kompozycja, wyrosła na gruncie zadumy malarstwa symbolicznego i tradycji nowożytnej.

Jacek Mierzejewski urodził się w 1884 roku w Sosnowcu. Wywodził się z rodziny szlacheckiej, jednak przez cały okres krótkiego życia – zmarł mając jedynie 40 lat – nękały go od wczesnej młodości niedostatek i nieuleczalne wówczas choroby – astma i gruźlica. Po śmierci ojca, który był urzędnikiem kolei Warszawsko-Wiedeńskiej przeniósł się z rodziną do Warszawy, gdzie skończył Szkołę Techniczną Kühna, równocześnie uczęszczał do miejskiej Szkoły Rysunkowej. W roku 1904 podjął studia na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Początkowo przyjęty został na kurs rysunkowy prof. Stanisława Cynka, po półroczu przeniósł się do prof. Wyczółkowskiego, a następnie do pracowni prof. Józefa Mehoffera, jednocześnie ucząc się grafiki u prof. Józefa Pankiewicza. W czasie studiów często był wyróżniany w akademickich konkursach, a przez parę ostatnich lat pobytu w Akademii miał przywilej korzystania z tak zwanej „majsterszuli”. Jako student niezwykle zdolny, pracowity i ambitny w 1913 zdobył stypendium we Francji. Odwiedził wówczas Bretanię, a przede wszystkim poświęcił się zwiedzeniu muzeów i galerii, był również słuchaczem pasjonujących wykładów Pankiewicza oprowadzającego studentów po Luwrze. Jednak powracające ataki choroby zmusiły artystę na powrót do kraju. Trzyletnie stypendium zostało przerwane po zaledwie trzech miesiącach. Po powrocie do Polski malarz próbował polepszyć swoje podupadające zdrowie i zamieszkał w uzdrowiskowych miejscowościach jak Zakopane, Szczawnica czy Hel, osiadając ostatecznie w posiadłości rodziny żony – Piotrowicach Małych pod Nałęczowem.



34 †

ALFONS KARPIŃSKI

1875-1961

Śpiące koty

ołówek/papier, 21 x 31 cm

sygnowany na odwrociu p.d: 'a.karpiński'

estymacja:

5 000 - 7 000 PLN

1 100 - 1 600 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Piano Nobile, Kraków

POCHODZENIE:

porównaj: Alfons Karpiński (1875 – 1961). Z Salonu i Buduaru, oprac. kat. M. Bartoszek, Kraków 2003, il. 91, 92, s. 44, il. 94, s. 45

Alfons Karpiński jest malarzem, którego spuścizną wypełniały przede wszystkim kwiatowe martwe oraz portrety kobiece. Nieustanne doskonalenie malarskiego warsztatu, twórcze poszukiwania i wrażliwość w rejestrowaniu codzienności sprawiły, iż realizacji doczekał się szkic z przedstawieniem śpiących na poduszce kotów. Ta prezentowana w katalogu kompozycja cechuje się charakterystycznymi walorami sztuki Karpińskiego: miękkością formy, szlachetnością kolorytu i linii, kameralnością nastroju. Poza wspomnianym powyżej głównym nurtem twórczości malarza, posługiwał się on także tematyką animalistyczną. Z wielkim umiłowaniem przedstawiał na swoich szkicach ołówkowych, węglowych i olejnych przedstawienia kotów – ulubionych towarzyszy codzienności malarza. Alfons Karpiński wykonywał serie kompozycji z przedstawieniem tych zwierząt domowych, dając tym samym wyraz swojego uczucia i przywiązania do nich. Tym samym na oczach miłośników sztuki dokonuje się pełen wrażliwości i intymności osobisty zapis malarza, który niezaprzeczalnie szkicował swoich pupili na prywatny użytek.

Artysta odebrał staranne artystyczne wykształcenie pod kierunkiem Leona Wyczółkowskiego w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. W czasie studiów był wielokrotnie nagradzany. Przyпуска się, że po zakończeniu nauki zajął się na jakiś czas konserwacją dzieł sztuki i projektowaniem pocztówek. Edukację uzupełniał w Monachium, w pracowni Antona Ažbego i w Wiedniu u Kazimierza Pochwalskiego, gdzie również założył pracownię. Lata 1907-1912 to czas podróży, które poświęcił nie tylko poznawaniu zbiorów kolejnych muzeów, ale również nauce. Wędrowki przez Austrię, Włochy, Francję i Anglię ostatecznie doprowadziły artystę do stolicy europejskiej sztuki - w 1922 roku znowu odwiedził Paryż, by jako trzydziestosiedmiolatek kontynuować naukę, tym razem w Académie Colarossi. Czas jego artystycznej aktywności sprawił, że stał się członkiem wielu prestiżowych stowarzyszeń, m.in. polskiej „Sztuki” oraz wiedeńskiej „Secesji”.





35

FELIKS SZEWCZYK

1863-1932

"Wiosna idzie", przed/lub 1913

akwarela/papier, 68,5 x 102,5 cm

sygnowany l.d.: 'Feliks SzeWCzyk'

na odwrociu papierowe nalepki wystawowe: po lewej stronie u góry nalepka opisana autorskim tytułem "Wiosna idzie" i numerem katalogowym 'No 300'
pośrodku papierowa nalepka warszawskiego Magazynu Artystycznego i Salonu Obrazów Juliana Burofa z opisem dzieła oraz nalepka warszawskiego
Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych z Salonu Wiosennego z 1913 roku po prawej u dołu nalepka pracowni passe-partout i ram Emila Rutscha

estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

2 200 - 3 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Salon Wiosenny Artystów Warszawskich, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, Warszawa, maj-czerwiec 1913

LITERATURA:

Salon Wiosenny Artystów Warszawskich, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, Warszawa, maj-czerwiec 1913, poz. kat. 175



36 †

WOJCIECH WEISS

1875-1950

Pejzaż z trasą kolejową do Kalwarii Zebrzydowskiej

akwarela/papier, 24,7 x 35 cm

sygnowany monogramem wiązany p.d.: 'WW'

estymacja:

4 000 - 6 000 PLN

900 - 1 400 EUR

„(...) nigdy nie wracam się, nie nawiązuję do rzeczy dawnych, już nieżywych. Współczesność to życie”.

Wojciech Weiss w wywiadzie radiowym z Heleną Wielowieyską- Ratkowską [w:]
red. Aneri Irena Weiss, Stanisław Weiss, Szkicownik Wojciecha Weissa,
Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976, s. 60

37

STEFAN FILIPKIEWICZ

1879-1944

Pejzaż podhalański z chatą

akwarela/papier, 67,5 x 98 cm
sygnowany p.d.: 'Stefan Filipkiewicz'

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 300 - 4 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Poznań

„Filipkiewicz to jeden z najwybitniejszych współczesnych pejzażystów, artysta szczery, o oryginalnym, swoim kącie patrzenia na świat (...). Dla widza szukającego w obrazach fotograficznej dokładności każdego liścia i trawy obrazy Filipkiewicza nie będą atrakcją – obeznany jednak z tajnikami tworzenia i interesujący się szczerą, prawdziwą sztuką, dzieła te obejrzy kilkakrotnie i za każdym razem znajdzie w nich coś interesującego. Musi być jednak coś w tych rzeczach, co przyciąga nawet ‘niedzielných’ gości. To ‘coś’ to niezmiernie subtelne operowanie światłem, które np. w widoku Tatr dochodzi do wielkiej siły wyrazu, tak, że płótno wygląda jak baśń słoneczna z wizją granitowych kolosów w dali”.

Artur Schroeder, Wystawa Filipkiewicza, „Tygodnik Ilustrowany” 1914, nr 17, s. 330









38 †

TADEUSZ KULISIEWICZ

1899-1988

"Szlembark", 1952

tusz/papier, 20 x 29,7 cm

sygnowany, opisany i datowany l.d.: 'Kulisiewicz - Szlembark - 52'

estymacja:

3 000 - 5 000 PLN

700 - 900 EUR



39 †

JÓZEFA KROTOCHWILA-WIDYMSKA

1878-1965

"Ossolineum jesienią", 1965

akwarela, ołówek/papier, 24,5 x 29 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Krotochwila-Widymska 65'

na odwrociu opisany: 'Józefa Krotochwila-Widymska (1878-1965) Lwów | akwarela 1965, "OSSOLINEUM JESIENIA | zm. Lwów 19.XII. 1965'

estymacja:

1 000 - 1 500 PLN

300 - 400 EUR



40

JÓZEF ZASŁOWSKI

XIX/XX w.

"Brama wjazdowa na Wawel", 1919

akwarela/papier, 47 x 33 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'J. Zaslowski | 1919'

na odwrociu papierowa nalepka krakowskiego salonu obrazów Z. Ziembickiego z opisem dzieła

estymacja:

1 000 - 1 500 PLN

300 - 400 EUR



41

WŁADYSŁAW KOWALSKI

XIX/XX w.

Fara w Kazimierzu Dolnym

akwarela/papier, 60 x 47 cm
sygnowany p.d.: 'Władysław Kowalski'

estymacja:
2 000 - 3 000 PLN
500 - 700 EUR



42

R. MODRZEWSKI

XX w.

"Hel", 1930

akwarela/papier, 49,5 x 34 cm

sygnowany, opisany i datowany l.d.: 'R. Modrzewski | Hel 1930'

estymacja:

1 000 - 1 500 PLN

300 - 400 EUR



43 †

MACIEJ NEHRING

1901-1977

Las we mgle

akwarela/papier, 48 x 39 cm
sygnowany l.d.: 'Maciej Nehring'

estymacja:

2 000 - 3 000 PLN

500 - 700 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Piano Nobile w Krakowie



44 †

STANISŁAW CZAJKOWSKI

1878-1954

"Świtez", 1936

ołówek/papier, 28,5 x 32 cm

sygnowany, opisany i datowany p.d.: 'SC. | Świtez 2 Lipca 36 r.'
na odwrociu opisany l.d.: 'Stanisław Czajkowski'

estymacja:

3 000 - 4 000 PLN

700 - 900 EUR



45 †

TEODOR GROTT

1884-1972

Las w słonecznym świetle, 1927

akwarela/papier, 61 x 48 cm

sygnowany i datowany p.d.: "TeodGrott 927"

na odwrociu nalepki aukcyjne

estymacja:

12 000 - 18 000 PLN

2 700 - 4 000 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Rempex, Warszawa, grudzień 2008

kolekcja prywatna, Polska



46

KAJETAN KOSIŃSKI

1847 - 1935

Drużbowie weselni

akwarela/papier, 21,5 x 45 cm
sygnowany l.d.: 'K. Kosiński'

estymacja:

3 000 - 5 000 PLN

700 - 1 100 EUR



47 †

BOLESŁAW KURZAWIŃSKI

1898-1987

Po polowaniu

akwarela, gwasz/papier, 38,5 x 71,5 cm

sygnowany i opisany p.d.: 'B. Kurzawiński | (...)'

estymacja:

3 000 - 4 000 PLN

700 - 900 EUR

48

ANTONI KAMIENSKI

1860-1933

Portret mężczyzny w gabinecie, 1926

pastel/papier, 60 x 46 cm

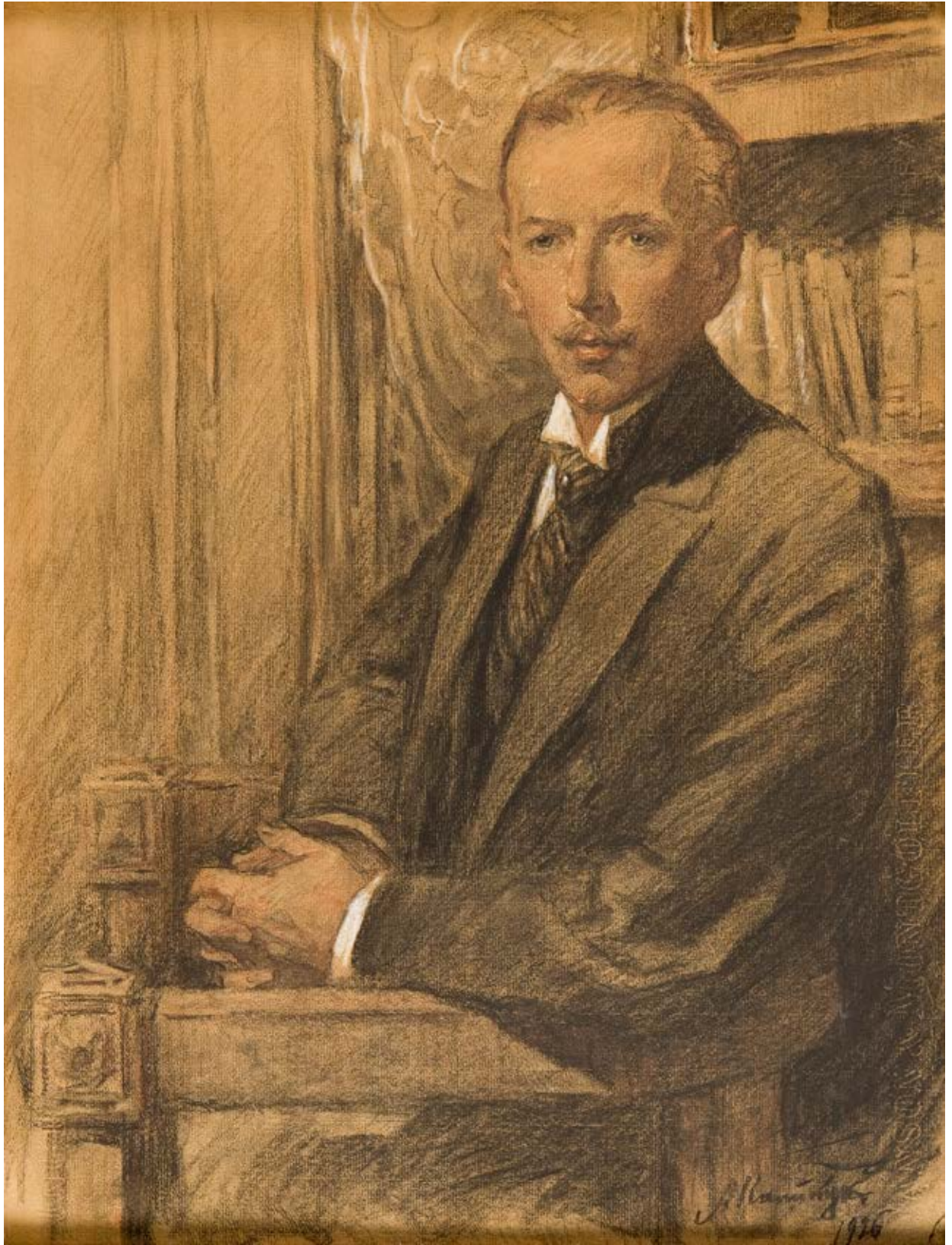
sygnowany i datowany p.d.: 'A. Kamiński | 1926'

estymacja:

5 000 - 7 000 PLN

1 100 - 1 600 EUR

Antoni Kamiński był rysownikiem, malarzem, grafikiem, który wyszedł spod skrzydeł Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu. Po ukończonej edukacji utrata rodzinnego majątku ziemskiego spowodowała, że w 1890 roku artysta przeprowadził się do Warszawy i pracował jako ilustrator (w 1894 roku nawiązał stałą współpracę z warszawskim „Tygodnikiem Ilustrowanym”). Rok później wyjechał do Paryża, by studiować rzeźbę i malarstwo w Académie Julian w pracowni Antonina Mercié oraz prywatnie u Williama--Adolphe'a Bouguereau, Jeana-Josepha Benjamina-Constanta i Jeana-Paula Laurensa. Antoni Kamiński utrzymywał w Paryżu ścisłe stosunki z polskim środowiskiem literacko-artystycznym. Obracał się w kręgu między innymi Konstantego Laszczki, z którym wspólnie studiował rzeźbę, Zenona Przesmyckiego, Edwarda Porębowicza, Władysława Ślewińskiego, Stanisława Wyspiańskiego i Józefa Mehoffera. Jego twórczość wypełniała działalność portretowa – tworzył liczne wizerunki osób z szeroko pojętego środowiska warszawskiego i polskiej kolonii przebywającej w Paryżu – artystów, literatów i naukowców. Wykonał portrety między innymi Ignacego Jana Paderewskiego, Olgi Boznańskiej, Antoniego Kurzawy, Stanisława Witkiewicza, Władysława Podkowińskiego, grafika Ignacego Łopieńskiego, Bolesława Prusa, Marii Konopnickiej, Marii Curie-Skłodowskiej. W swojej sztuce podejmował również tematy polityczne i społecznie zaangażowane, zainspirowane rewolucją z 1905 roku i ideologią socjalistyczną. Ilustrował również własne utwory literackie.





49

KAZIMIERZ POCHWALSKI

1855-1940

Młoda kobieta w negliżu

pastel/papier, 56 x 45,5 cm
sygnowany l.d.: 'Kaz. Pochwaliski'

estymacja:

6 000 - 8 000 PLN

1 400 - 1 800 EUR



50 †

TEODOR GROTT

1884-1972

"Zaczytana", 1936

akwarela/papier, 98 x 67 cm

sygnowany i datowany p.g.: 'Teod. Grott | 936'

na odwrociu papierowe nalepki wystawowe: Wystawy Polskich Artystów Niezależnych oraz Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie z opisem obrazu oraz numerem '1533' (?)

estymacja:

7 000 - 9 000 PLN

1 600 - 2 000 EUR

51 †

PINCHUS KRÉMÈGNE

1890-1981

We wnętrzu

akwarela/papier, 45,5 x 60,5 cm
sygnowany p.d.: 'Kremegne'

estymacja:

4 000 - 6 000 PLN

900 - 1 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

Pinchus Krémègne w 1909 roku wstąpił na Akademię Sztuk Pięknych w Wilnie, gdzie studiował rzeźbę i nieprzerwanie fantazjował o podróży artystycznej do Paryża. Wraz z przyjaciółmi z Akademii, Chaim'em Soutine'em i Michela'em Kikoïne udali się do Paryża w 1912. Nie sposób wyjaśnić fenomen twórców École de Paris wykształconych w Wilnie. Dzieła tych malarzy stały się ważnym elementem dziedzictwa Szkoły Paryskiej. Ich wyróżnikiem stała się silna deformacja, gwałtowna ekspresja i drapieżność formy. Po przyjeździe do Paryża Kremegne zamieszkał w La Ruche w 15 dzielnicy, siedlisku twórców, których krytycy nazwali później twórcami École de Paris. W pierwszych latach aktywności artystycznej twórca koncentrował się na rzeźbieniu. W 1914 roku wystawił

z sukcesem swoje prace w Salon des Independants – owe rzeźby reprezentowały syntezę kubizmu, futuryzmu i późnego fowizmu. Pinchus Krémègne pozostał w Paryżu podczas pierwszej wojny światowej, a jego pracami byli coraz bardziej zainteresowani kolekcjonerzy oraz właściciele galerii m.in. Georges Chéron, Paul Guillaume i Leopold Zborowski. Od 1918 roku malarz często przebywał w Céret na południu Francji, które stało się także miejscem schronienia Soutine'a. Tam ukrywał się podczas wojny, tam w 1960 roku zbudował dom z pracownią. Od dwudziestolecia międzywojennego zaczął uprawiać malarstwo krajobrazowe i rodzajowe, posługując się silną ekspresją faktury i barwy. Swoim przedmiotom nadawał silnie zdeformowane rysy, potęgując ich wyraz.





52

JAN STYKA

1858-1925

Portret mężczyzny

ołówki/papier, 40 x 32,8 cm
sygnowany l.d.: 'JStyka'

estymacja:

7 000 - 9 000 PLN

1 600 - 2 000 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio z pracowni artysty

kolekcja prywatna, Polska

dom aukcyjny Desa Unicum, Warszawa, luty 2016



53

PIOTR HIPOLIT KRASNODĘBSKI

1876-1928

Zygmunt III Waza

ołówki/papier, 40,5 x 34,5 cm

estymacja:

1 000 - 1 500 PLN

300 - 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja malarza Piotra Hipolita Krasnodębskiego

spuścizna po artyście



54 †

STANISŁAW WOCJAN

1903-1974

"Ostatni polonez Chopina"

akwarela, kredka/papier, 13 x 15,3 cm

sygnowany l.d.: 'Stanisław Wocjan' i opisany p.d.: 'Ostatni polonez Chopina'

estymacja:

2 000 - 3 000 PLN

500 - 700 EUR



55

STANISŁAW NOAKOWSKI

1867-1928

Mury miejskie z barokową bramą, 1917

akwarela, tusz/papier, 34 x 34 cm

sygnowany monogramem wiązonym l.d.: 'SN', datowany p.d.: 'VII 917'

estymacja:

3 000 - 4 000 PLN

700 - 900 EUR



56

STANISŁAW NOAKOWSKI

1867-1928

Klasztor, 1917

tusz/papier, 34,5 x 34 cm

sygnowany monogramem wiązonym l.d.: 'SN', datowany p.d.: '1.IX.917'

estymacja:

3 000 - 4 000 PLN

700 - 900 EUR



57 †

SUZANNE FRÉMONT

1876-1962

Marokańczyk, 1916

akwarela/papier, 35 x 23 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Frémont. 1916'

estymacja:

2 000 - 3 000 PLN

500 - 700 EUR

POCHODZENIE:

zakup w Galerii Panorama, Warszawa



58 †

SUZANNE FRÉMONT

1876-1962

Wizerunek mężczyzny w zawoju

akwarela, ołówek/papier, 27 x 18 cm

estymacja:

2 000 - 3 000 PLN

500 - 700 EUR

POCHODZENIE:

zakup w Galerii Panorama, Warszawa



59 †

ZOFIA PIRAMOWICZ

1880-1958

Sprzedawca babuszy

gwasz, akwarela/papier, 48 x 37 cm
sygnowany l.d.: 'Pirałowicz'

estymacja:

3 500 - 5 000 PLN

800 - 1 100 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska



60 †

ARMAND VETULANI

1909-1994

Portret, 1932

akwarela/papier, 32 x 27 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Armand Vetulani | -1932-'
sygnowany monogramem i datowany p.d.: 'VET | -32-'

estymacja:

3 000 - 4 000 PLN

700 - 900 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po Armandzie Vetulanim, kuratorze,
krytyku i historyku sztuki, pierwszym powojennym
dyrektorem CBWA Zachęta
kolekcja spadkobierców Armanda Vetulaniego



61 †

ARMAND VETULANI

1909-1994

Portret starca

akwarela, ołówek/papier, 32 x 27 cm

sygnowany p.d.: 'Armand Vetulani'

estymacja:

2 000 - 3 000 PLN

500 - 700 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po Armandzie Vetulanim, kuratorze,
krytyku i historyku sztuki, pierwszym powojennym
dyrektorem CBWA Zachęta
kolekcja spadkobierców Armanda Vetulaniego



62 †

ARMAND VETULANI

1909-1994

Studium rzeźbiarskiego popiersia mężczyzny, 1931

akwarela, ołówek/papier, 35 x 26,5 cm

sygnowany l.g.: 'Armand Vetulani | -1931-'

sygnowany monogramem i datowany p.g.: 'VET | -31-'

estymacja:

2 000 - 3 000 PLN

500 - 700 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po Armandzie Vetulanim, kuratorze, krytyku i historyku sztuki, pierwszym powojennym dyrektorze CBWA Zachęta
kolekcja spadkobierców Armanda Vetulaniego



63 †

ANTONI GAWIŃSKI

1876-1954

"Anioł mozaikowy", 1907

olej/tektura, 14 x 9 cm

sygnowany, datowany na odwrociu l.g.: 'AG' monogramem wiązonym | 1907',

opisany na odwrociu p.g.: 'ANIOŁ MOZAIKOWY'

na odwrociu stempel: 'L. Wadowski | Warszawa | Marszałkowska. 121'

oraz papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Zachęty Sztuk w Królestwie Polskim z 1907 roku z opisem dzieła i numerem '9355'

estymacja:

4 000 - 5 000 PLN

900 - 1 100 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja malarza Piotra Hipolita Krasnodębskiego

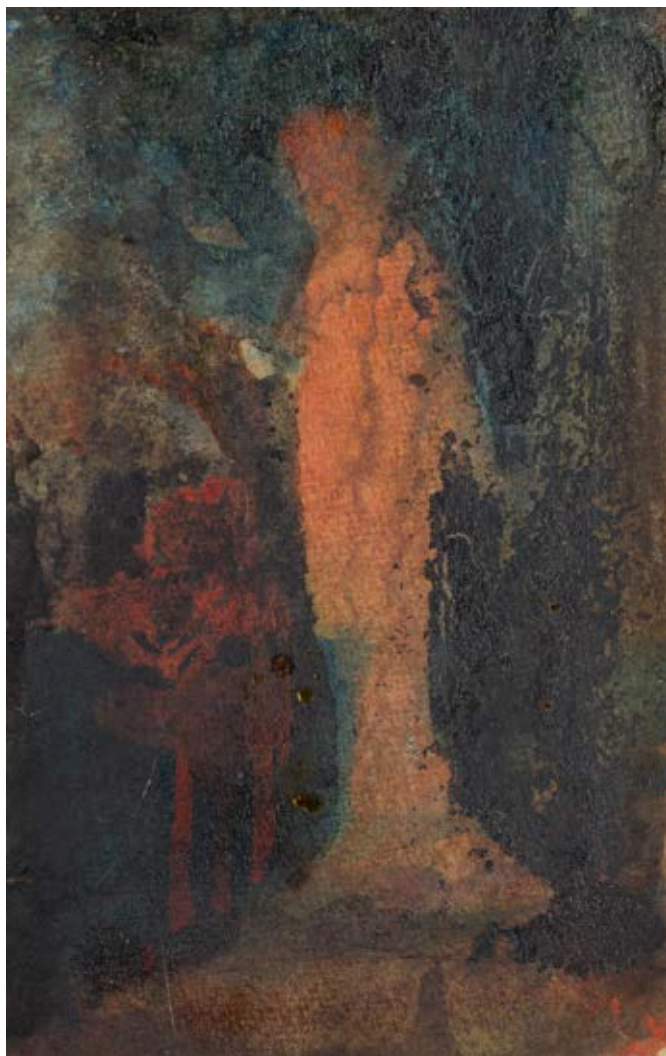
WYSTAWIANY:

Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, 1907

LITERATURA:

Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie za 1907 rok, Warszawa 1908, s. 15

Janina Wiercińska, Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860 - 1914, Wrocław 1969, s. 88



64 †

ANTONI GAWIŃSKI

1876-1954

"Zmierzch", 1907

olej/tektura, 14 x 9 cm

sygnowany i datowany na odwrociu l.g.: 'AG' monogramem wiązonym | 1907 R'

opisany na odwrociu p.g.: 'ZMIERZCH'

na odwrociu stempel: 'L. Wadowski | Warszawa | Marszałkowska. 121'

oraz papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim z 1907 roku z opisem dzieła i numerem '9357'

estymacja:

4 000 - 5 000 PLN

900 - 1 100 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja malarza Piotra Hipolita Krasnodębskiego

WYSTAWIANY:

Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, 1907

LITERATURA:

Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie za 1907 rok, Warszawa 1908, s. 15

Janina Wiercińska, Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860 - 1914, Wrocław 1969, s. 88



65

HENRYK UZIEMBŁO

1879-1949

"Krakowianka", 1930

akwarela/papier, 50 x 35,5 cm

sygnowany i datowany l.g.: 'Henryk Uziembło | 1930'

na odwrociu u góry pośrodku papierowa nalepka krakowskiego salonu sprzedaży obrazów i opraw
S. Schmausa z 1935 roku

estymacja:

4 000 - 6 000 PLN

900 - 1 400 EUR



66 †

WŁADYSŁAW JAROCKI

1879-1965

Huculka, 1900

akwarela/papier, 45,5 x 64,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Władysław Jarocki 1900'

estymacja:

8 000 - 10 000 PLN

1 800 - 2 200 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Piano Nobile w Krakowie



67 †

STANISŁAW GÓRSKI

1887-1955

Portret góralki w białej bluzce

pastel/papier, 47 x 36 cm
sygnowany p.d.: 'St. Górski'

estymacja:

1 500 - 2 000 PLN

400 - 500 EUR



68 †

STANISŁAW GÓRSKI

1887-1955

Portret góralki w gorsecie

pastel/papier, 47 x 37 cm
sygnowany l.d.: 'St. Górski'

estymacja:

1 500 - 2 000 PLN

400 - 500 EUR



69 †

STANISŁAW GÓRSKI

1887-1955

Baca nad Morskim Okiem, 1907

pastel/papier, 45,5 x 61,5 cm

sygnowany p.d.: 'S. Górski'

estymacja:

3 000 - 4 000 PLN

700 - 900 EUR



70 †

ZYGMUNT CHMIELEWSKI

XX w.

"Widok z Góry Parkowej w Kudowie Zdroju", 1907

akwarela/papier, 34,3 x 47,8 cm
opisany l.d.: 'Kudowa Zdrój Widok | z Góry Parkowej'
sygnowany i datowany p.d.: 'Z. Chmielewski | 1907'
na odwrociu p.g. papierowa nalepka z opisem:
'Zygmunt Chmielewski | Widok z góry Parkowej | w Kudowie Zdrój'

estymacja:
3 000 - 4 000 PLN
700 - 900 EUR



71 †

STANISŁAW KOPYSTYŃSKI

1893-1969

Pejzaż z Międzygórza

akwarela/papier, 47 x 59 cm

estymacja:
3 000 - 4 000 PLN
700 - 900 EUR

POCHODZENIE:
ze spuścizny po artyście



72

STANISŁAW DĄBROWSKI

1882-1943

Toruń, 1913

akwarela/papier, 30 x 40 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'S.Dąbrowski | Toruń 1913'

estymacja:

1 500 - 2 000 PLN

400 - 500 EUR



73 †

WANDA CHEŁMOŃSKA

1891-1971

"Bukiet jesienny"

gwasz, akwarela, ołówek/papier, 48 x 39 cm

sygnowany l.d.: 'CH'

na odwrociu oberwana papierowa nalepka Salonu Sztuk Plastycznych Związku Polskich Artystów
Plastyków w Poznaniu z opisem dzieła; pośrodku odręczny napis ołówkiem:

'Bukiet jesienny | 20 tys | W. Chełmońska'

estymacja:

3 500 - 5 000 PLN

800 - 1 100 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna rodzinna

WYSTAWIANY:

Salon Sztuk Plastycznych Związku Artystów Plastyków, Poznań



74

KAZIMIERZ SICHULSKI

1879-1942

Martwa natura z kwiatami na toaletce, 1938

akwarela, gwasz/tektura, 78 x 51,5 cm
sygnowany i datowany p.g.: 'Sichul | 1938'

estymacja:

12 000 - 18 000 PLN

2 700 - 4 000 EUR



75

JÓZEF SEREDYŃSKI

XX w.

"Osty", 1919

akwarela/papier, 45 x 47,5 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'J.Seredyński | 1919'

na odwrociu papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie z opisem dzieła i numerem '0765' oraz odbicie pieczęci z napisem w języku niemieckim

estymacja:

3 000 - 5 000 PLN

700 - 900 EUR

WYSTAWIANY:

Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków



76 †

MARIE VOROBIEFF MAREVNA

1982-1984

Martwa natura z dzbanem i karczochem

akwarela/papier, 47,5 x 61,5 cm

sygnowany i opisany l.d.: 'Marevna | Paris'

estymacja:

14 000 - 18 000 PLN

3 100 - 4 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska



77 †

HENRYK GRUNWALD

1904-1958

"Kamień i roślina", około 1957

akwarela/papier, 49 x 34 cm

sygnowany p.d.: 'Grunwald'

estymacja:

2 000 - 3 000 PLN

500 - 700 EUR

LITERATURA:

Porównaj: Henryk Grunwald 1904-1958. Rysunek, grafika, malarstwo, złotnictwo. Pamiętnik wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1960, poz. kat. 381, 382, s. 80



78 †

MARC STERLING

1898-1976

Pusta klatka z żółtym piórkiem, 1950

olej/papier, 63 x 48 cm
sygnowany p.d.: 'M. Sterling'

estymacja:

8 000 - 10 000 PLN

1 800 - 2 200 EUR

POCHODZENIE:

bezpośrednio z pracowni artysty
dom aukcyjny Artcurial, Paryż, grudzień 2008
kolekcja prywatna, Polska
dom aukcyjny Desa Unicum, Warszawa, grudzień 2016
kolekcja prywatna, Polska



79 †

JANUSZ MARIA BRZESKI

1907-1957

Dama w przedziale kolejowym, 1925

gwasz, tusz/papier, 25 x 19,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'IMB | 25'

na odwrociu przyklejona kartka z wydrukiem opisów i datowania z odwrocia rysunku

estymacja:

2 000 - 3 000 PLN

500 - 700 EUR



80 †

JANUSZ MARIA BRZESKI

1907-1957

Elegancka para

akwarela, gwasz/papier, 34 x 20,5 cm

sygnowany p.d.: 'JMB'

estymacja:

2 000 - 3 000 PLN

500 - 700 EUR



81 †

JANUSZ MARIA BRZESKI

1907-1957

Numer domu

gwaz/papier, 12 x 17,2 cm

sygnowany p.d.: 'I.M.B.'

na odwrociu przyklejone dwie kartki z wydrukiem opisów rysunku

estymacja:

2 000 - 3 000 PLN

500 - 700 EUR



82 †

MAURYCY MĘDRZYCKI

1890-1951

Bob Tarcali, 1946

sangwina/papier, 43 x 29 cm
sygnowany l.d.: 'Mendjizky'

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

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Desa Unicum, listopad 2017
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Maurice Mendjizky, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 19 września – 31 grudnia 2014, nr kat. 99

LITERATURA:
Maurice Mendjizky, Mistrzowie Ecole de Paris, katalog wystawy, Villa la Fleur, Warszawa 2014, nr kat. 99, s. 143



83 †

EDWARD GŁOWACKI

1898-1963

Karykatura pisarza Jerzego Andrzejewskiego, 1947

ołówek, tusz/papier, 39 x 30 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'EG | 947'

estymacja:

3 000 - 4 000 PLN

700 - 900 EUR



84

STANISŁAW SAWICZEWSKI

1866-1943

W kawiarni

kredka/papier, 11 x 19 cm

estymacja:

1 000 - 1 500 PLN

300 - 400 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artyście



85

STANISŁAW SAWICZEWSKI

1866-1943

Modlitwa

ołówek/papier, 20,3 x 32 cm

estymacja:

1 000 - 1 500 PLN

300 - 400 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artyście



86

STANISŁAW SAWICZEWSKI

1866-1943

Portret młodej kobiety, 1915

kredka/papier, 23 x 17,7 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'St S. | 21.11.915'

estymacja:

1 500 - 2 000 PLN

400 - 500 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artyście

dom aukcyjny Desa Unicum, Warszawa, kwiecień 2007

kolekcja prywatna, Polska



87

ANTONI UNIECHOWSKI

1903-1976

Dentysta i dwóch pomocników (projekty kostiumów teatralnych)

akwarela, tusz/papier, 22,4 x 17,2 cm

opisany u dołu pośrodku: 'Dentysta | 2 pomocników dentysty'

estymacja:

2 000 - 3 000 PLN

500 - 700 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artyście



88

ANTONI UNIECHOWSKI

1903-1976

Halabardnicy (projekt kostiumów teatralnych)

akwarela, tusz/papier, 22,2 x 15,3 cm
opisany u dołu pośrodku: '2 Halabardnicy'

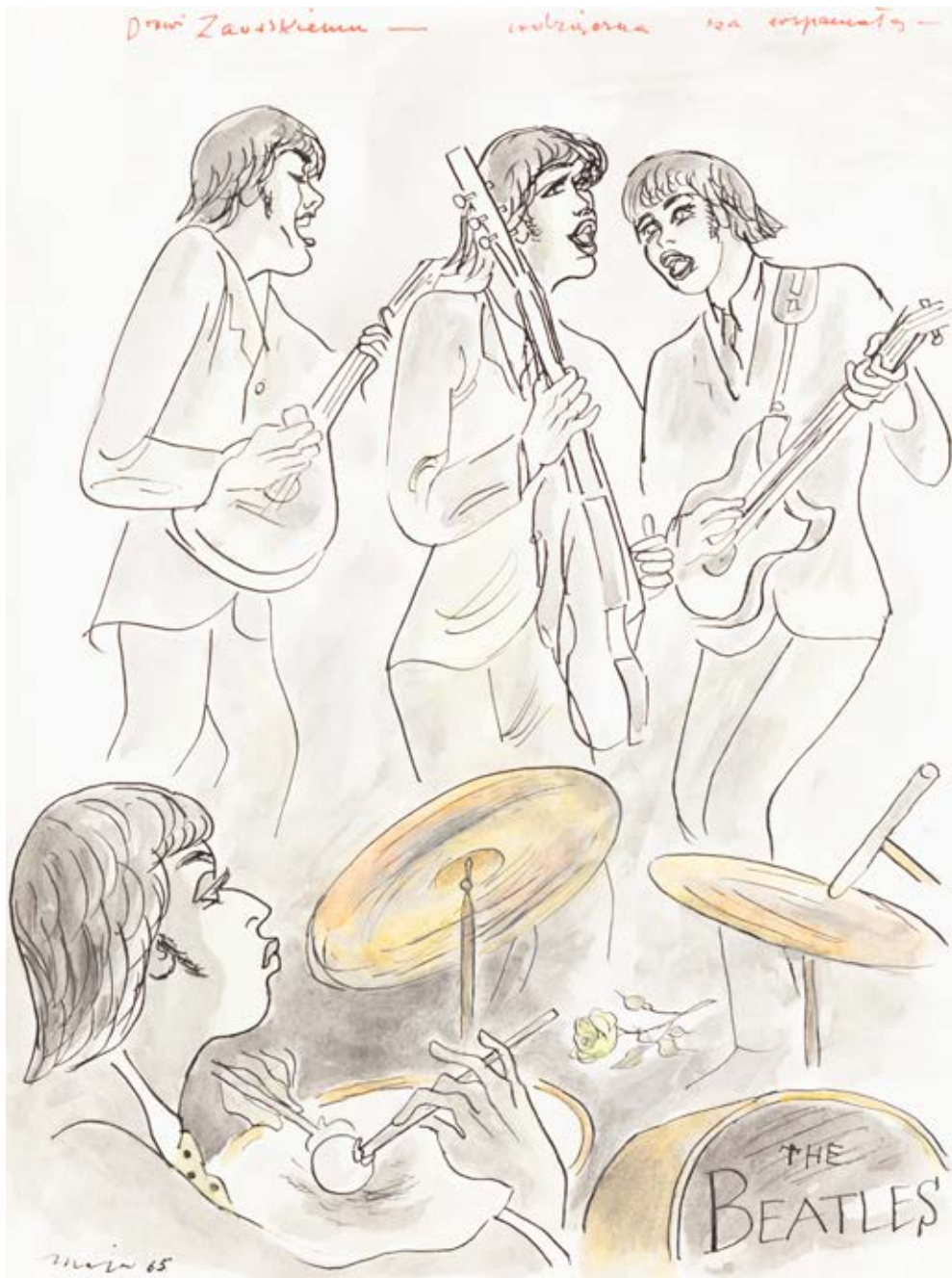
estymacja:

2 000 - 3 000 PLN

500 - 700 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artyście



89 †

MAJA BEREZOWSKA

1898-1978

Dyptyk "The Beatles", 1965

akwarela, ołówek/papier, 31 x 23,3 cm (wymiar jednej karty)

sygnowany i datowany l.d.: 'maja65', sygnowany p.d.: 'majaberezowska', opisany autorsko u góry strony:
'Drogiemu Zaorskiemu - wdzięczna za wspiania - opiekę nad moją Ulą - majaberezowska'

estymacja:

6 000 - 8 000 PLN

1 400 - 1 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

- opileci nad mija žly - maji laurouka





90 †

MAJA BEREZOWSKA

1898-1978

Macierzyństwo, 1954

akwarela, tusz/papier, 31 x 21 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'maja berezowska 1954'

estymacja:

3 500 - 5 000 PLN

800 - 1 100 EUR



91 †

MAJA BEREZOWSKA

1898-1978

"Casanova"

akwarela, tusz/papier, 29,4 x 20,5 cm

sygnowany l.d.: 'maja berezowska' i opisany p.d.: 'casanova'

estymacja:

4 000 - 6 000 PLN

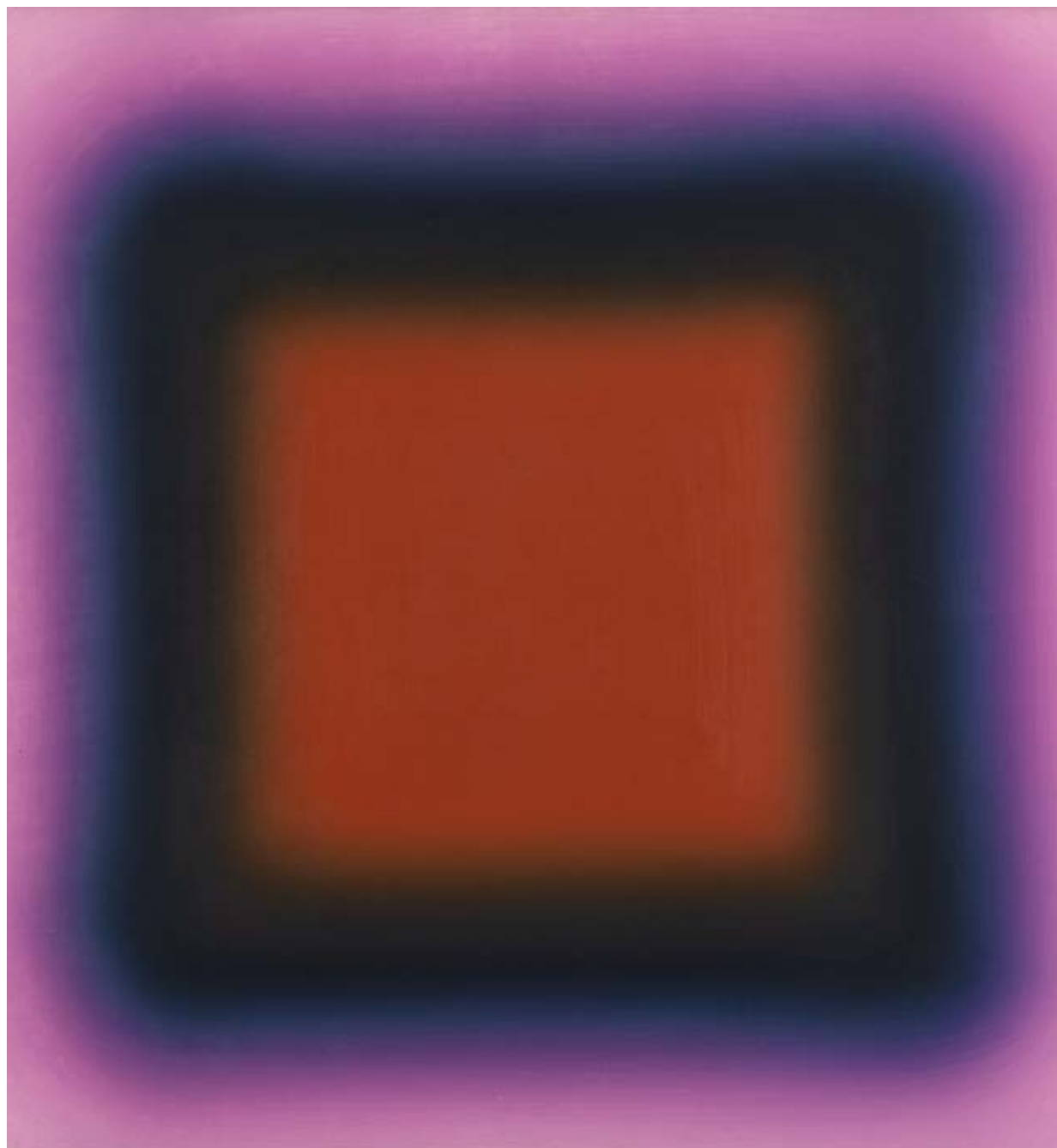
900 - 1 400 EUR

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 30 WRZEŚNIA 2021, 19:00

WOJCIECH FANGOR
„B 105”, 1966



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

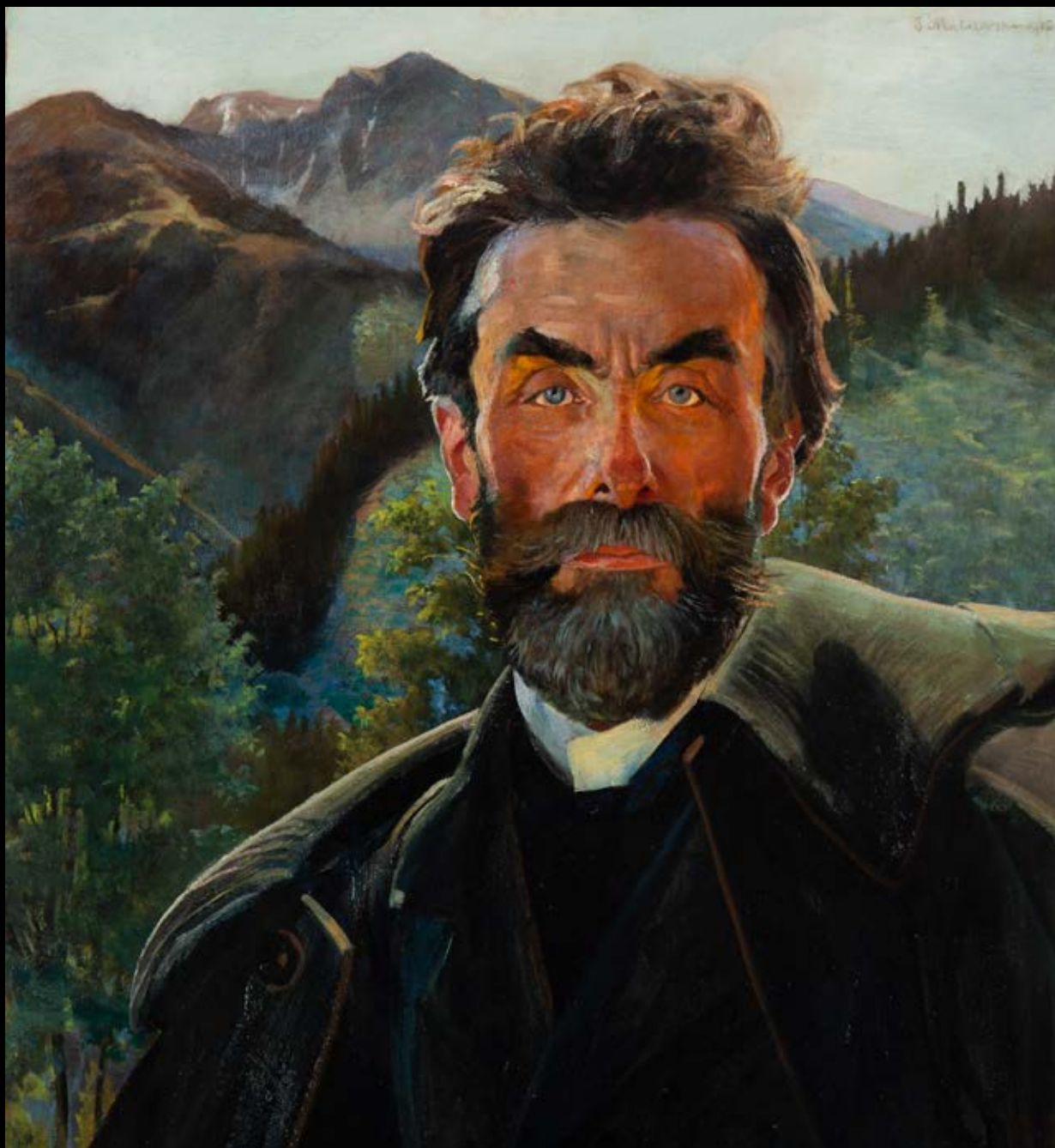
WYSTAWA OBIEKTÓW
17-30 września 2021

SZTUKA DAWNA

XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 14 PAŹDZIERNIKA 2021, 19:00

JACEK MALCZEWSKI
„Portret Stanisława Witkiewicza”, 1902



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

WYSTAWA OBIEKTÓW
4- 14 października 2021



ILE MOŻE BYĆ WARTE DZIEŁO SZTUKI? PONAD 1 200 000 ZŁ

**TAKĄ CENĘ OSIĄGNAŁ W GRUDNIU 2020 NA AUKCJI
W DESA UNICUM OBRAZ JÓZEFA BRANDTA,
"WESELE NA UKRAINIE"**

W 2020 ROKU OBROTY NA RYNKU AUKCYJNYM UROŚŁY O PRAWIE 30%

ROK 2020 PRZYNIÓSŁ WIELE REKORDÓW,
NAJWIĘCEJ Z NICH – W DESA UNICUM.

TO DOSKONAŁY MOMENT, BY WYSTAWIĆ
DZIEŁO SZTUKI NA AUKCJĘ.

PROSIMY O KONTAKT Z EKSPERTAMI
SZTUKI DAWNEJ DESA UNICUM:



XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE
21 PAŹDZIERNIKA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 17 WRZEŚNIA 2021
kontakt: Tomasz Dziewiczki
t.dzewiczki@desa.pl
22 163 66 46, 735 208 999



ART OUTLET. SZTUKA DAWNA
26 PAŹDZIERNIKA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 27 WRZEŚNIA 2021
kontakt: Michał Szarek
m.szarek@desa.pl
22 163 66 53, 787 094 345



PRACE NA PAPIERZE
23 LISTOPADA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
19 PAŹDZIERNIKA 2021
kontakt: Paulina Adamczyk
p.adamczyk@desa.pl
22 163 66 14, 532 759 980



GRAFIKA ARTYSTYCZNA
18 STYCZNIA 2022

Termin przyjmowania obiektów:
10 GRUDNIA 2021
kontakt: Marek Wasilewicz
m.wasilewicz@desa.pl
22 163 66 47, 795 122 702



ILE MOŻE BYĆ WARTE DZIEŁO SZTUKI? PONAD 53 000 zł

**TAKĄ CENĘ OSIĄGNAŁ W STYCZNIU 2021 NA AUKCJI
W DESA UNICUM KILIM "JESIEŃ" ZOFII STRYJEŃSKIEJ.**

RYNEK AUKCYJNY W 2020 ROKU ZANOTOWAŁ WZROST O PRAWIE 30%.

NIEKWESTIONOWANYM LIDEREM TEGO RYNKU
OD 9 LAT JEST DESA UNICUM.

TO DOSKONAŁY MOMENT I NAJLEPSZY PARTNER,
BY WYSTAWIĆ DZIEŁO SZTUKI NA AUKCJĘ.

PROSIMY O KONTAKT Z EKSPERTEM DZIAŁU
PROJEKTÓW SPECJALNYCH:



Aukcje memorabiliów, tematyczne i kolekcji

Termin przyjmowania obiektów upływa
na 5 tygodni przed daną aukcją.

kontakt: Julia Materna
j.materna@desa.pl,
22 163 66 52, 538 649 945



Aukcje designu

Termin przyjmowania obiektów upływa
na 5 tygodni przed daną aukcją.

kontakt: Cezary Lisowski
c.lisowski@desa.pl,
22 163 66 51, 788 269 908



Aukcje rzemiosła dawnego i sztuki rosyjskiej

Termin przyjmowania obiektów upływa
na 5 tygodni przed daną aukcją.

kontakt: Madgalaena Kuś
m.kus@desa.pl,
22 163 66 44, 795 122 718



Aukcje komiksu, ilustracji, plakatu

Termin przyjmowania obiektów upływa
na 5 tygodni przed daną aukcją.

kontakt: Olga Winiarczyk
o.winiarczyk@desa.pl,
22 163 66 54, 664 150 862

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 wycycytowanej doliczamy opłatę aukcyjną. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 20% końcowej ceny obiektu (kwoty wycycytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej, w przypadku kiedy obiekt nie został sprzedany w ramach aukcji. Kwota wycycytowana 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 wycycytowanej. Zobowiązujemy się do negocjacji ceny z komitentem, jednak nie gwarantujemy możliwości zakupu po cenie wycycytowanej. Jeżeli w toku negocjacji klient zdecyduje się podnieść ofertę do poziomu ceny gwarancyjnej lub zaakceptujemy wycycytowaną 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 wycycytowane warunkowo. W przypadku otrzymania takiej oferty od innego oferenta informujemy o tym fakcie klienta, który wycycytował 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 wycycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro (np. dla kwoty wycycytowanej 2 000 euro opłata 100 euro) oraz

2) 3% kwoty wycycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro (np. dla kwoty wycycytowanej 80 000 euro opłata 3 400 euro) oraz

3) 1% kwoty wycycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro (np. dla kwoty wycycytowanej 300 tys. euro opłata 8 000 euro) oraz

4) 0,5% kwoty wycycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro (np. dla kwoty wycycytowanej 400 tys. euro, opłata 8 750 euro) oraz

5) 0,25% kwoty wycycytowanej, 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 wycycytowanej przekroczy 100 EUR.

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

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

2. Płatność w walutach innych niż polski złoty

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

3. Odstąpienie od umowy

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

4. Reklamacje

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

5. Odbiór zakupionego obiektu

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

6. Transport i przesyłka

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

7. Pozwolenie na eksport

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

8. Zagrożone gatunki

Przedmioty zrobione z materiału roślinnego lub zwierzęcego albo zawierające je, tj. m.in. koralowiec, skóra krokodyla, kość 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 wygodą symbolem „o” opisanym w legendzie. Nie ponosimy jednak odpowiedzialności za błędy lub uchybienia 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 aukcjoner przed rozpoczęciem aukcji. Poprzez licytację na aukcji, niezależnie czy osobistą, czy za pośrednictwem przedstawiciela, czy też na podstawie złożonego zlecenia licytacji telefonicznej lub z limitem, licytujący i kupujący wyrażają zgodę na brzmienie niniejszych WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ ze zmianami i uzupełnieniami oraz WARUNKÓW POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI.

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

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

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

- 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 wyrażone uzgodnienie 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 aukcjoner, jest zwycięzcą licytacji. Uderzenie młotkiem przez aukcjoner oznacza akceptację najwyższej oferty i zawarcie umowy sprzedaży między DESA Unicum a kupującym. Ryzyko i odpowiedzialność za obiekt przechodzący na własność kupującego opisane zostały w paragrafie 6 poniżej.
- 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 20 % 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 uiszczyć należność w terminie 7 dni od daty aukcji, niezależnie od uzyskania pozwolenia na eksport czy innych pozwoleń. Opłaty mają być uiszczone w polskich złotych gotówką, kartą lub przelewem bankowym:
 - 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. Wcześniej 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 7 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 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.



PROMEMORIA WARSAW
ul. Górnośląska 24, 00-484 Warsaw – Poland
t. +48 606 924 100

info.warsaw@promemoria.com
www.promemoria.com
Instagram YouTube

The Atelier
of Beauty



PROMEMORIA®

MILAN PARIS LONDON MOSCOW NEW YORK HAMBURG MUNICH HONG KONG WARSAW











Handwritten signature and text in the bottom right corner, likely the artist's name and contact information.