



DESA
UNICUM

SZTUKA DAWNA

PRACE NA PAPIERZE

AUKCJA 18 MAJA 2023 WARSZAWA

wit kow 1930 26
(T. B + E) IV
52-52







SZTUKA DAWNA

PRACE NA PAPIERZE

AUKCJA 18 MAJA 2023

CZAS AUKCJI
18 maja (wtorek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW
10 – 18 maja
poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00
sobota, 11:00 – 16:00

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

KOORDYNATORZY

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

Julia Słupecka
tel. 532 750 005
j.slupecka@desa.pl

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

DOM AUKCYJNY

ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa
poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00
tel. 22 163 66 00, biuro@desa.pl

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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

BIURO PRZYJĘĆ

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

WYCENY BIŻUTERII

poniedziałek, środa: 13:00 – 17:00, tel. 795 122 718, bizuteria@desa.pl

PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW

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

ZLECENIA AUKCYJNE

przyjmujemy mailowo i telefonicznie tel. 22 163 67 00, zlecenia@desa.pl

WYSTAWY AUKCYJNE

WSTĘP WOLNY
kalendarz wystaw dostępny na www.desa.pl

SEKRETARIAT ZARZĄDU

Łukasz Wasilewski, tel. 22 163 66 65, 795 122 698, l.wasilewski@desa.pl

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

NIP: 5272644731 / REGON: 142733824 / KRS: 0000718495
Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym
dla m.st. Warszawy XII Wydział Gospodarczy,
kapitał zakładowy 13 314 000 zł

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM JEST CZĘŚCIĄ HOLDINGU



ZARZĄD DESA S.A.

JULIUSZ WINDORBSKI Prezes Zarządu | MARCIN SOBKA Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA S.A.

ROBERT JĘDRZEJCZYK Przewodniczący | ADAM NIEWIŃSKI Członek Rady Nadzorczej | IRENEUSZ PIECUCH Członek Rady Nadzorczej

GRZEGORZ KRÓL Członek Rady Nadzorczej | KRZYSZTOF JUZOŃ Członek Rady Nadzorczej

ZARZĄD DESA UNICUM



AGATA SZKUP
Prezes Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA UNICUM



JULIUSZ WINDORBSKI
Przewodniczący Rady Nadzorczej



JAN KOSZUTSKI
Członek Rady Nadzorczej



MARCIN CZERNIK
Członek Rady Nadzorczej

DZIAŁ ROZLICZEŃ

Urszula Przepiórka
Kierownik Działu
u.przepiorka@desa.pl
tel. 22 163 66 01, 795 121 569

Magdalena Oltarzewska
m.oltarzewska@desa.pl
tel. 22 163 66 03, 506 252 044

Karolina Pułanecka
k.pulanecka@desa.pl
tel. 538 955 848

DZIAŁ ADMINISTROWANIA
OBIEKTAMI

Kamil Lisek
Kierownik
k.lisek@desa.pl
tel. 22 163 66 21, 538 818 480

Paweł Wątroba
Specjalista ds. obiektów
p.watroba@desa.pl
tel. 22 163 66 21, 514 446 849

Paweł Wołyniak
p.wołyniak@desa.pl
tel. 22 163 66 21, 506 251 934

DZIAŁ LOGISTYCZNY

Karol Kosowski
Kierownik
k.kosowski@desa.pl
tel. 514 446 885

Kacper Tomasziewicz
Ekspert ds. projektów
specjalnych i klientów VIP
k.tomaszkiewicz@desa.pl
tel. 795 122 708

DZIAŁ FOTO

Marcin Koniak
Kierownik Działu
m.koniak@desa.pl
tel. 22 163 66 74, 664 981 456

Paweł Bobrowski
Fotograf
p.bobrowski@desa.pl
tel. 22 163 66 75

Marek Krzyżanek
Fotograf
m.krzyzanek@desa.pl
tel. 22 163 66 46

DZIAŁ IT

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

Eryk Łakomy
Asystent ds. IT
e.lakomy@desa.pl
tel. 664 150 861

DZIAŁ MARKETINGU I PR

Marta Wiśniewska
Dyrektor Marketingu
m.wisniewska@desa.pl
tel. 795 122 709

Danuta Maciejewska-Bogusz
Kierownik projektów internetowych
d.maciejewska@desa.pl
tel. 664 981 461

Elżbieta Kopeć
Redaktor strony desa.pl
e.kopec@desa.pl
tel. 502 994 227

Arkadiusz Kowalski
Grafik DTP
a.kowalski@desa.pl
tel. 788 269 944

Paulina Babicka
Grafik kreatywny
p.babicka@desa.pl

Damian Dubielis
Koordynator ds. marketingu
d.dubielis@desa.pl
tel. 787 255 660

Michalina Komorowska
Młodszy redaktor strony internetowej
m.komorowska@desa.pl
tel. 882 350 575

Weronika Zarzycka
Fotoedytor
w.zarzycka@desa.pl
tel. 880 526 448

Public Relations – pr@desa.pl

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



KINGA SZYMAŃSKA
Zastępca Dyrektora
k.szymanska@desa.pl
698 668 221



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



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



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



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



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



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



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



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



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



JULIA GORLEWSKA
j.gorlewska@desa.pl
664 981 450



MARIA JAROMSKA
m.jaromska@desa.pl
889 752 214



ANNA ROŻNIECKA
a.rozniecka@desa.pl
795 121 574



JOANNA WOLAN
j.wolan@desa.pl
538 915 090



MARIUSZ PENDRASZEWSKI
m.pendraszewski@desa.pl
880 334 402



OKTAWIA WRZESIEŃ
o.wrzesien@desa.pl
797 388 666



MAGDALENA BERBEKA
m.berbeka@desa.pl
734 640 044



ALEKSANDRA PRAWUCKA
a.prawucka@desa.pl
734 666 508

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



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



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



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



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



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



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



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



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



AGATA MATUSIELAŃSKA
Specjalista
Sztuka Współczesna
Prace na papierze
a.matusielawska@desa.pl
22 163 66 50, 539 546 699



KAROLINA STANISŁAWSKA
Specjalista
Sztuka Młoda i Najnowsza
k.stanislawska@desa.pl
22 163 66 43, 664 150 864



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



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



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



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



MONIKA ZABIEŁOWICZ
Specjalista
Sztuka Użytkowa
m.zabielowicz@desa.pl
664 981 453



JAN RYBIŃSKI
Specjalista
Sztuka Młoda i Najnowsza
j.rybinski@desa.pl
880 525 282



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



WIKTOR KOMOROWSKI
Specjalista
Sztuka Współczesna,
Grafika artystyczna
w.komorowski@desa.pl
788 260 055



MARTYNA GAŚSIOROWSKA
Specjalista
Sztuka Dawna
m.gasiorowska@desa.pl
532 759 980



KAROLINA JANKOWSKA
Specjalista
Dział Sztuki Współczesnej
k.jankowska@desa.pl
539 222 774



KAMIL PREIS
Specjalista
Zegarki luksusowe
k.preis@desa.pl
795 122 717



KATARZYNA SZCZĘSNA
Specjalista
Dział Sztuki Współczesnej
k.szczesna@desa.pl
538 522 885



WERONIKA JAKUBOWSKA
Specjalista
Projekty Specjalne
w.jakubowska@desa.pl
788 244 922



NICOLE LEWANDOWSKA
Specjalista
Sztuka Współczesna
n.lewandowska@desa.pl
788 244 975



MARTYNA KOLANOWSKA
Asystent ds. Inwentarza
m.kolanowska@desa.pl
880 918 882



okładka front poz. 6 Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), Portret Nery Stachurskiej II okładka – strona 1 poz. 19 Julian Fałat, “Zakopane” 1905 strony 2–3 poz. 35 Władysław Skoczylas, Kopanie buraków strona 4 poz. 22 Juliusz Kossak, Krakowiak na koniu strony 10–11 poz. 12 Bolesław Cybis, Kobiety w łaźni strona 143 poz. 2 Cyprian Kamil Norwid, Mężczyznę z rapierem strona 144–III okładka poz. 10 Mela Muter Łódzie w porcie IV okładka poz. 8 Tamara Łempicka Portret córki artystki, studium do obrazu “La communiant” (“Pierwsza komunia”) tytuł aukcji Sztuka Dawna. Prace na Papierze 18 maja 2023 kod aukcji 1317APP123 koncepcja graficzna Monika Wojnarowska opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski zdjęcia Marcin Koniak, Paweł Bobrowski, Marek Krzyżanek prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl druk ArtDruk Kobyłka

INDEKS

Axentowicz Teodor 23–24

Bagieński Stanisław 45

Berezowska Maja 58–60

Blond Maurice 30

Borowska Izabella 44

Borowski Wacław 14

Chmieleński Władysław 36–37

Cieślewski (ojciec) Tadeusz 38–39

Cyankiewicz Zdzisław 54

Cybis Bolesław 12

Dąbrowski Henryk 40–41

Eleszkiewicz Stanisław 52

Epstein Henryk 31

Fałat Julian 19–21

Grott Teodor 32–33

Grottger Artur 1

Guranowski Józef 47–48

Hofman Wlastimil 50

Janisch Jerzy 27–28

Kaczmarkiewicz Jan 43

Kossak Juliusz 22

Kubicki Stanisław 51

Lille Ludwik 53

Łempicka Tamara 8–9

Makowski Tadeusz 25

Malczewski Rafał 26

Matejko Jan 3–5

Mehoffer Józef 15

Mierzejewski Jacek 13

Mela Muter 10–11

Norwid Cyprian Kamil 2

Rozwadowski Zygmunt 46

Skoczylas Władysław 34–35

Stachiewicz Piotr 42

Stawiński Bolesław 29

Steller Paweł 49

Witkiewicz Stanisław Ignacy (Witkacy) 6–7, 56–57

Wyczółkowski Leon 17–18

Wygrzywański Feliks Michał 55

Wyspiański Stanisław 16

1

ARTUR GROTTGER

1837-1867

"Chłop polski i szlachta". Szkic do kartonu III cyklu "Warszawa I", około 1861

ołówek, tusz/papier, 11,5 x 9 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany monogramem wiązany*m* oraz opisany l.d.: '3/61 | Lwów | AG'
autorskie opisy wśród kompozycji

estymacja:
7 000 - 10 000 PLN
1 600 - 2 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Henryka Piątkowskiego
kolekcja spadkobierców Henryka Piątkowskiego, Polska

LITERATURA:
porównaj: Jan Bołoz Antoniewicz, Grottger. Nauka i sztuka. Tom XI, Warszawa 1910, s. 335 (il.)

Pochodzącą z kolekcji Henryka Piątkowskiego ołówkową pracę Artura Grottgera należy uznać za rarytas kolekcjonerski. W tym dziele małego formatu artysta zawarł koncepcję jednej z plansz rysunkowych cyklu „Warszawa I”. Grottger wykonał ten cykl w Wiedniu w 1861 roku w odpowiedzi na tzw. wydarzenia warszawskie, a więc protesty i manifestacje patriotyczne w Warszawie w drugiej połowie 1860 roku, po których nastąpiła fala represji ze strony zaborcy (masakry w Warszawie). Novum zastosowane przez Grottgera to odwołanie się do stricte współczesnych wypadków w historii Polski, bez historycznej anegdoty, tak przecież charakterystycznej dla twórców jego generacji. „Chłop polski i szlachta” odnosi się do konkretnej sceny, jak komentował sam Grottger: „III. Epizoda z obchodu Pogrzebu Prymasa Fijałkowskiego. Chwila opisana w naszych pismach czasowych: >Chłop polski i Szlachta<”. Mowa tutaj o pogrzebie arcybiskupa Antoniego Fijałkowskiego (5 października 1861), który stał się wielką manifestacją patriotyczną, przez co zaborca ogłosił wprowadzanie stanu wojennego. Sygnowana monogramem praca została opisana miejscem powstania (Lwów), co może sugerować krótki pobyt we Lwowie podczas intensywnego okresu pracy nad kartonami „Warszawy” (wrzesień-październik 1861). Pogrzeb Fijałkowskiego miał miejsce na początku października, a już w listopadzie w wiedeńskim Kunstvereinie zaprezentował szeroko komentowany, kompletny cykl „Aus Warschau”.



2

CYPRIAN KAMIL NORWID

1821-1883

Mężczyzna z rapierem, 1853

tusz/papier, 13,5 x 9,5 cm (arkusz)
sygnowany i datowany u prawej krawędzi: 'Norwid | 1853.'
sygnowany i datowany pod kompozycją: 'Norwid F. 1853.'
oraz dedykowany: 'Pannie Iulii I. ofiaruie Antoni C.'

estymacja:
60 000 - 80 000 PLN
13 100 - 17 400 EUR

OPINIE:
opinia dr Edyty Chlebowskiej z marca 2023 roku, znawczyni oeuvre Cypriana Kamila Norwida

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

„Słowo, brzmiąc nieustannie, z przestrzenią i czasem Znosi się – obraz każdej myśli jest nawiasem, Dlatego samorodnie nieraz parable Ludowe zakwitają jak ugoru pole. Całe bowiem stworzenie sklepi się obrazem: Człowiek, myśląc, maluje i śpiewa zarazem”

[„Rzecz o wolności słowa” (fragment), Cyprian Kamil Norwid, cyt. za: Piotr Chlebowski, „Norwid. Znaki na papierze. Utwory literackie, akwarele, grafiki, rysunki i szkice, Olszanica 2008, s. 6





Cyprian Kamil Norwid, źródło: Wikimedia Commons



Cyprian Kamil Norwid, Kartka z „Pamiętnika podróznego”, źródło: Wikimedia Commons



Cyprian Kamil Norwid, „Billposter”, źródło: Desa Unicum

WIELKI POETA W AMERYCE

Cyprian Kamil Norwid, jeden z najwybitniejszych i oryginalnych polskich poetów, był również twórcą bogatej spuścizny plastycznej. Wykonywał swoje prace plastyczne w wielu technikach – trudnił się grafiką (znanych jest około czterdziestu prac), malował w technice olejnej oraz rzeźbił. Najwięcej jednak rysował – wykonał ponad tysiąc prac. Co warto podkreślić, twórczość plastyczna Norwida, nienaganna warsztatowo, była jego głównym źródłem dochodu. Artysta nie był samoukiem. W 1837 roku zaczął uczęszczać do prywatnej szkoły malarskiej prowadzonej przez Aleksandra Kokulara, który był nie tylko malarzem, lecz także kolekcjonerem i współzałożycielem Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie. Jako wolny słuchacz uczęszczał następnie do Florenckiej Akademii, gdzie uczył się na wydziale rzeźbiarskim pod kierunkiem Luigi Pampoloniengo. Niesłychanie istotną znajomością w procesie kształtowania się sztuki artystycznej Norwida była również znajomość z Janem Klensem Mianowsiczem, który znany był ze swoich działań artystycznych, a jeszcze bardziej z powodu swojego ekscentrycznego charakteru. Jak pisał badacz twórczości artysty, Piotr Chlebowski w kontekście związków i zależności między twórczością poetycką i plastyczną Norwida „[...] wzajemne filiacje nie są tu – jak się wydaje – ograniczone wyłącznie do zewnętrznych oznak – tematu, motywu, utrwalonego zdarzenia, ale widać je również w zakresie wyboru techniki, sposobu komunikowania się z odbiorcą, w aksjologicznym nerwie, przenikającym na wskroś rysunki, choćby te satyryczne, oraz najlepsze teksty poetyckie. Norwid malując nigdy nie przedstawiał był poetą, natomiast pisząc pozostawał wrażliwy na obraz świata tego” („Znaki na papierze. Utwory literackie, akwarele, grafiki, rysunki i szkice”, Oleśnica, 2008, s. 5).

Twórczość plastyczna Norwida cechuje się częstym niedokreśleniem tła, wydobyciem za pomocą konturu i kreski jedynie zarysu danego tematu lub motywu. Podobnie zresztą jak w wierszach, które ewokują fragmenty rzeczywistości i urywki obrazów. Pomimo tej spontaniczności, czy szkicowości, dzieła pełne są symbolicznego napięcia i znaczenia. Płatniny szkicowych kresek, nerwowo prowadzone linie, czasami jaskrawe, czasami stłumione plamy barwne interpretowane są jako głęboka refleksja nad istotą ludzkiego bytu, spraw fundamentalnych związanych z człowieczeństwem i przemianami. Ze szkicu, pozornie pozbawionego siły wyrazu i patosu, często pozostającego na uboczu głównego nurtu sztuki, uczynił Norwid swoją główną formą wypowiedzi artystycznej. Jego rysunki wyrażają to co w istocie najbliższe człowiekowi, wolne od gry konwencji i stereotypów. Szkic ujaw-

nia najbardziej prawdziwie i szczerze myśli, uczucia artysty. Jest pierwszym zapisem jego prawdziwego świata zarówno wewnętrznego jak i zewnętrznego. W tym kontekście specjaliści omawiają twórczość artysty, w której szkielet staje się nie tyle wyborem co koniecznością, jedną formą pozwalającą dotrzeć do prawdy o człowieku, odsonić sens ludzkiej egzystencji, będąc najbardziej szczerą formą poznania.

Głównym tematem rysunków Norwida jest człowiek. Dużo w tej twórczości jest starców, niedzarzy i wędrowców. Mówią one o wartościach, doświadczeniach i ludzkich dylematach. Nie zawsze były to jedynie prace mówiące o ciężarach życia, czasami poruszał się w tematach tego co śmieszne i komiczne. Do głosu czasami dochodziła ironia i satyra. Antropologiczna tematyka prac Norwida zwykle odnosiła również do sfery związanej z religią i duchowością. Znaczącą część dzieła Norwida, zarówno poetyckich jak i plastycznych prześlągnięte jest rozważaniami natury eschatologicznej, uobecniającym się w symbolu, alegorii bądź motywie.

Prezentowany w oficynie aukcyjnej rysunek, wykonany tuszem, ukazuje mężczyznę w dojrzałym wieku, z rapierem w lewej dłoni, ujętego od kolan w górę, kroczącego w lewo. Ubrany jest w bliżej nieokreśloną szatę, z udrapowaną tkaniną wokół torsu, opadającą luźno na plecy. Charakterystycznym elementem kompozycji jest nakrycie głowy mężczyzny, przypominające kaptur, z ozdobnym grzebieniem na szczycie głowy, które kojarzyć można fantazyjnymi hełmami znanymi z licznych rysunków Norwida. Jak argumentuje dr. Edyta Chlebowska w dołączonej do prac ekspertyzie, umowny, imaginacyjny strój mężczyzny nie daje się przyporządkować do żadnej konkretnej epoki. Chociaż najwięcej elementów wskazuje na antyczną proveniencję figury, trzymany w dłoni rapier zdecydowanie przeczy takiej sugestii. Zarówno ujęcie sylwetki, charakterystyka przedstawionej postaci, kwestie warsztatowe oraz sygnatura, są niezwykle charakterystyczne dla rysunkowej spuścizny Norwida. Zapisana data – 1853 rok – wskazuje, iż praca powstała w trakcie pobytu Norwida w Ameryce. Artysta opuścił Europę późną jesienią 1852 roku, i po rejsie trwającym niemal dwa miesiące, dotarł do Nowego Jorku, gdzie przybywał do 24 czerwca 1854 roku. W niewielu znanych rysunkach Norwida z tego czasu, przeważają prace o tematyce religijnej. Znanych jest również kilka akwarelowych studiów wykonanych w trakcie rejsu.

3

JAN MATEJKO

1838-1893

Szkic do "Polonii - Rok 1863", około 1863

ołówek/papier, 21,5 x 16 cm (w świetle oprawy)
sygnowany monogramem l.d.: 'JM', opisany śr.d.: 'do Rok 1863'

estymacja:
30 000 - 40 000 PLN
6 600 - 8 700 EUR





Jan Matejko, Artysta malarz z żoną i dzieckiem, źródło: NAC online



Jan Matejko, Polonia - Rok 1863, źródło: Wikimedia Commons

KUŹNIA MĘCZEŃSTWA POLONIA ROK 1863

Monumentalne płótno „Polonia – Rok 1863” to jedyny obraz Jana Matejki, który bezpośrednio odnosił się do aktualnych wydarzeń. Matejko rozpoczął pracę nad obrazem tuż po upadku powstania styczniowego. Dzieło jednak nie zostało nigdy ukończone, a światło dzienne ujrzało dopiero po stu latach. Gdy w 1864 artysta rozpoczął pracę nad omawianą kompozycją, miał zaledwie dwadzieścia sześć lat. Dopiero co ukończył swój pierwszy monumentalny obraz historyczny – „Kazanie Skargi” i rozpoczął przygotowywanie do kolejnego płótna – „Rejtana – Upadku Polski”. Jednak poruszony aktualnymi wydarzeniami rozpoczął pracę nad wyjątkową sceną, której szkic prezentujemy w katalogu. W alegorycznej kompozycji Matejko personifikuje zniewoloną Polskę i Litwę pod postaciami młodych kobiet. „W centrum obrazu – otoczona przez grupę więźniów oraz żołnierzy i oficerów rosyjskich – klęczy młoda, czarno ubrana kobieta symbolizująca Polskę i podaje młodemu mężczyźnie ręce do okucia w kajdany. Odrywana przemocą od Polonii kobieta w bieli uosabia Ruś, a leżąca na pierwszym planie w kałuży krwi zabita dziewczyna – Litwę. Jeden z pijanych żołnierzy uderza więź-

nia kolbą karabinu, bagnetem tegoż karabinu klując równocześnie bok Chrystusa na krzyżu; inny (z lewej) pije z mszalnego kielicha. Stojący trzej oficerowie – to według tradycji: Michail Murawiew „Wieszatek”, który krwawo stłumił powstanie na Litwie, gen. Fiodor Berg (widoczny z profilu), pogromca powstańców w Królestwie, trzeci, trzymający kartkę w rękę, uosabia być może (...) – Mikołaja Annienkowa, kijowskiego generała-gubernatora, stosującego okrutne represje wobec powstańców na Rusi. Kobieta zakuwana w kajdany ma pulchne kształty i rysy Teodory Giebułtowskiej, ideału urody dla artysty, poślubionej w roku malowania obrazu – 1864” (Matejko. Obrazy olejne. Katalog, [red.] Krystyna Sroczyńska, Warszawa 1993, s. 80). Niewątpliwie rozkloszowana suknia na prezentowanym szkicu należy do personifikacji Polski. Mimo że w kompozycji olejnej alegoria pod postacią młodej kobiety została ukazana z innej perspektywy, prezentowany szkic ukazuje metodę twórczą mistrza, studiującego i rozpatrującego najróżniejsze opcje składników kompozycji.

4

JAN MATEJKO

1838-1893

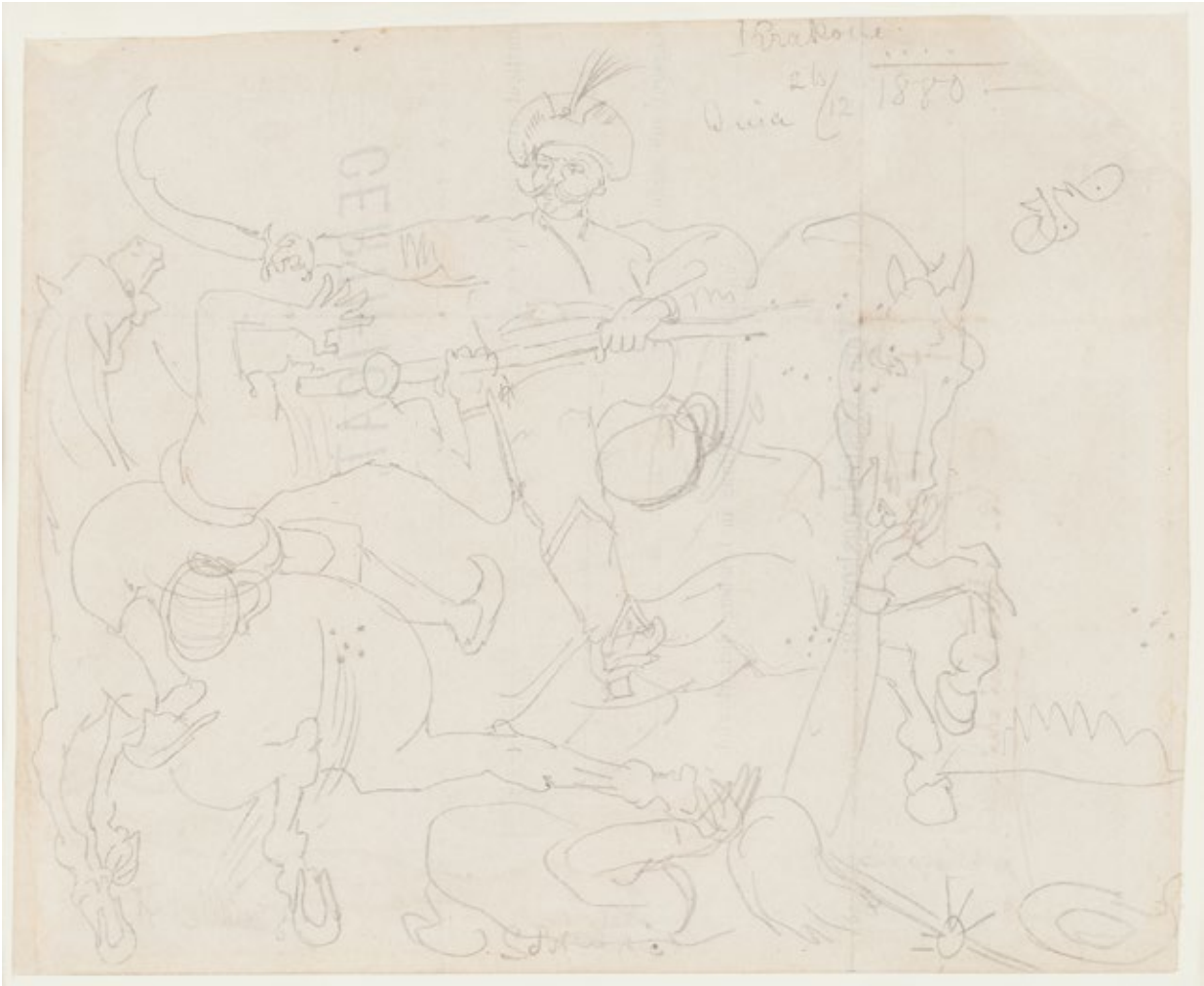
Sobieski pod Wiedniem, 1880

ołówek/papier, 17,5 x 20 cm (w świetle oprawy)
sygnowany, datowany i opisany p.g.: 'Krakow | dnia 25/12 1880 | JM'

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
5 500 - 7 700 EUR

Poznanie rysunków i dzieł szkicowych daje możliwość głębszego zrozumienia i wnikięcia w istotę twórczości malarza historycznego. Rysunki artystów akademików dają nam wgląd w proces powstania „wielkich akademickich machin” i umożliwiają wyjaśnienie różnorodnych problemów formalnych oraz tematycznych, z którymi mierzyli się artyści w trakcie pracy. 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”.

Mało znanym faktem z malarskiej spuścizny Matejki jest dosyć duży zbiór karykatur. Dotyczyły one zarówno rodzinnych, intymnych sytuacji czy karykatur z towarzyskiego otoczenia artysty, jak i parodiowały monumentalne, historyczne płótna ręki mistrza. Prezentowany rysunek ukazuje w krzywym zwierciadle „Jana Sobieskiego pod Wiedniem” z 1882-83, obecnie znajdującego się w zbiorach Muzeum Watykańskiego. W przeciwieństwie do monumentalnej kompozycji polski król, zamiast przekazywać list z wiadomością o zwycięstwie nad wojskiem tureckim, szablą ucina głowę jednemu z wrogów. Jednak w przedstawieniu tym nie ma brutalności i okrucieństwa tylko przerysowanie i humorystyczne podejście do tematu.



5

JAN MATEJKO

1838-1893

Studium architektury z wnętrza Luwru (?), około 1865

ołówek/papier, 13,5 x 7,5 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany monogramem p.g.: 'JM'
opisany trudno czytelnie wewnątrz przedstawienia, m.in.: 'ramy gobelinu'

estymacja:
10 000 - 15 000 PLN
2 200 - 3 300 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Kraków

Wyjazd Matejki do Paryża w 1865 roku wiązał się z ekspozycją na Salonie „Kazania Skargi” (1862-64, zbiory Zamku Królewskiego w Warszawie). Prezentowany szkic jest zapewne studium fragmentu architektury i ornamentyki we wnętrzach Luwru i znajduje stylistyczne analogie w szkicach zachowanych w Domu Jana Matejki w Krakowie. Artysta wykonał studium dekoracji ściennej, z wnikliwością odtwarzając fragmenty belkowania, fryzu i charakterystycznej ornamentyki ze splecionych delfinów. Obrazowi towarzyszy tekst: z inskrypcji Matejki daje się odczytać frazę: „ramy gobelinu”. Badacze twórczości Matejki wskazują na unikalne oznaczenie funkcjonujące w szkicownikach Matejki. Na niektórych z nich (w przypadku prezentowanego – w prawym górnym rogu) umieszczał rodzaj krzyżyka, tym samym odsyłając do innych szkiców oznaczonych w ten sam sposób, na poprzedzającej lub następującej karcie zeszytu. W ten sposób łączył ze sobą prace powiązane tematycznie i logicznie.



STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ / WITKACY
1885-1939

Portret Neny Stachurskiej, 1930

pastel/papier, 64 x 49 cm
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'Witkacy 1930 26/IV | (T.B+E) | NP 3+ Sz-Sz.'
na odwrociu autorsko opisany: 'Własność p. Neny Stachurskiej | Witkacy VII 1938 Zakopane'
oraz: 'H. I F. Knop | Katowice, p. Elżbieta i Zygmunt Knop | 1970 r. KATOWICE ZĄBKOWICE |
Od grudnia 2012 | własność Jana i Ireny Błaz (z domu Krop)'
oraz na papierowej nalepce: 'Jadwiga Stachurska | ul. Krupówki 51 | Księgarnia Nowa | Zakopane'

estymacja:
300 000 - 400 000 PLN
65 300 - 87 000 EUR

POCHODZENIE:
własność Jadwigi (Neny) Stachurskiej,
kolekcja państwa Knop, Katowice
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Witkacy. Sejsmograf epoki przyspieszenia, Muzeum Narodowe w Warszawie, 1.07-09.10.2023

LITERATURA:
Stanisław Ignacy Witkiewicz, SBWA, Zakopane, 1959, nr. kat. 129
Stanisław Ignacy Witkiewicz 1885 - 1939, katalog dzieł malarskich oprac. Irena Jakimowicz, Anna Żakiewicz, Warszawa 1990,
s. 111, nr. kat. 1221
Witkacy. Sejsmograf epoki przyspieszenia, red. Zofia Machnicka, Paweł Polit, Warszawa 2022, s. 423





Stanisław Ignacy Witkiewicz, Portret Neny Stachurskiej 1930, źródło: Wikimedia Commons



Stanisław Ignacy Witkiewicz, Portret Neny Stachurskiej 1929, źródło: Wikimedia Commons



Stanisław Ignacy Witkiewicz, Portret Neny Stachurskiej 1929, źródło: Wikimedia Commons



Stanisław Ignacy Witkiewicz, Portret Neny Stachurskiej 1929, źródło: Wikimedia Commons

JEDYNA POSIADACZKA „LEGITYMACJI KLIENTKI HONOROWEJ” PORTRETY NENY STACHURSKIEJ

Rysopis

Oczy – śliczne i nieprzytomne, zresztą niebieskawe, źrenice bardzo rozszerzone.

Nos – jak to teraz mówią ‘falisty’

Usta – jadowito uśmiechnięte, ale względnie dobrze narysowane, choć nieco miejscami, pod względem wycięcia á la Van Dyck, przesadzone (oczywiście jak na dzisiejsze czasy)

Włosy – niemożliwie wijące się

Ował – umiarkowany

Wzrost – mierny, ale nie mizerny

W ogóle tak, ale po co o tym gadać

Tak Witkacy opisał swoją najpiękniejszą modelkę na karcie „Regulaminu Firmy Portretowej”, jako dane do jedynej „Legitymacji Stałej Klientki”. Niebieskooka piękność jedynie na przestrzeni 7 lat została uwieczniona na blisko 70 portretach. Jadwiga Stachurska, znana pod pseudonimem „Nena”, przeprowadziła się wraz z matką oraz siostrą do Zakopanego w 1913. Już wtedy Witkacy poznał przez przypadek ośmioletnią wówczas dziewczynkę, która bawiła się u stóp Giewontu z córką sławnej aktorki i ówczesnej kochanki artysty – Ireny Solskiej. W następnych latach spotykali się na arenie teatralnej Zakopanego, gdzie siostry Stachurskie grywały w potępianych przez twórcę „Czystej Formy” sztukach o konwencji naturalistycznej. Bliskie kontakty nawiązali, gdy Nena zaczęła pracować w księgarni szwagra – Tadeusza Zwolińskiego. Kochanka Witkacego miała ściagać do sklepu rzeszę wielbicieli jej niezwykłej urody, a szczególnie znane były jej wyjątkowo smukłe i piękne dłonie. Romans o wiele starszego malarza z młodziutką Jadwigą z pewnością trwał już od 1929. Poświadcza to napisany do Edmunda Strążyskiego list, podpisany: „Staś – Zośka, Nena – księgarnia, zaręczeni”. Oczywiście wówczas Witkacy był nadal w związku małżeńskim z Jadwigą Unrug oraz równocześnie nie stronił od bliskiego towarzystwa innych kobiet. Jednak na przełomie lat 20. i 30. to właśnie portretowana Nena była najbliższą towarzyszką Witkacego w Zakopanem. Razem chodzili na uwielbiane przez artystę górskie wycieczki, jeździli na nartach oraz wspólnie odwiedzali przyjaciół. Młoda kochanka również uczestniczyła w seansach narkotykowych Witkacego. Dowodem na to są liczne portrety stworzone w „istotnym” dla Witkacego typie C, który według Regulaminu Firmy Portretowej, stworzonym pod wpływem „narkotyków wyższego rzędu”, potęgował fizyczne oraz mentalne rysy modelu. W nomenklaturze podpisów

malarza pojawiło się również rzadko stosowane określenie „N.S.” umieszczone przy sygnaturze, które świadczy o obecności Neny przy portretowaniu. Burzliwi związek Witkacego dogasł w 1935, kiedy Nena wykończona ciągłymi zdradami i obsesją na punkcie nowej partnerki Czesławy Okińskiej wyjechała do Warszawy. Jednak, podobnie jak Jadwiga Witkiewiczowa, Maria Zarotyńska czy ostatnia kochanka artysty, która wspólnie z artystą podjęła (w jej przypadku nieudaną) próbę samobójstwa, nie była w stanie ułożyć sobie życia osobistego z innym mężczyzną. Ogromna liczba portretów Neny Stachurskiej, która spogląda na nas ze ścian każdego muzeum poświadcza niebywały wręcz wpływ niebieskookiej modelki na twórczość portretową Witkacego.

„Witkacy maluje jej portrety we wszystkich typach od tych najsłodszych, wylizanych jak cukierek, po najbardziej ekspresyjne i spotwornione. Okiem artysty, okiem mężczyzny dostrzega, że w niewysokiej, szczupłutkiej, wytwornej Nenie (siostra mówiła, że była delikatna, wrażliwa, ambitna), zdają się drzeć demony, bo przecież kobieta Witkacego musi być demoniczna. Falujące włosy raz wzburzoną grzywą opadają na czoło i oko, raz są starannie przczesane, ujarzmione, ucywilizowane. Krwistoczerwona szminka na ustach bywa kuszącym akcentem twarzy, spod rozchylonych warg wyglądają drapieżnie drobne białe ząbki” (Małgorzata Czyńska. Kobiety Witkacego. Metafizyczny harem, Kraków 2016, s. 188). Niewątpliwie Nena Stachurska fascynowała Witkacego. Jej niezaprzeczalna uroda szła w parze z inteligencją i erudycją. Opisany przy sygnaturze typ portretu wskazuje na T. B+E, co według Regulaminu Firmy Portretowej „S.I Witkiewicz” oznacza typ dziecięcy. Jednak przewrotność i wszechobecna ironia Witkacego nie pozwalały na trzymanie się sztywnych ram regulaminowych typów. Wizerunki opisane jako typ dziecięcy T. B+E były również wykorzystywane dla portretowania urodziwych kobiet, które podobały się artyście. Niewątpliwie Nena, jako jedyna posiadaczka honorowej legitymacji stałej klientki Witkacego była w guście artysty. Mimo wielu podobizn Jadwigi Stachurskiej prezentowany portret należy do wyjątkowych. Nie tylko ze względu na niezaprzeczalną „ładność”, ale również na intymne, przepełnione ciepłem relacje, które płyną z prezentowanej pracy. Lekko pochylona głowa modelki otoczona falą rudawych włosów spogląda na widza łagodnie, wielkimi, błękitnymi oczami. Karminowe usta zastygły w lekkim, przyjemnym uśmiechu. Błękit szala okalającego szyję Neny, koresponduje z barwą źrenic kobiety, jednocześnie dając kontrast wobec soczyście żółtego, abstrakcyjnego tła.



Stanisław Ignacy Witkiewicz, Święta Nanalio módl się za nami, źródło: Wikimedia Commons



Władysław Jan Grabski, Stanisław Ignacy Witkiewicz z Neną Stachurską, źródło: Desa Unicum

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ / WITKACY
1885-1939

Portret Jana Władysława Pakowskiego "Głowa na nóżkach", 1934

pastel/papier, 68 x 48 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany, datowany i opisany p.g.: 'Witkacy 1934 VIII | NP (T.Bs) | NIT'

estymacja:
140 000 - 180 000 PLN
30 500 - 39 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Tadeusza Rutkowskiego, Kraków
sprzedaż w Desie, lata 80. XX w.
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
Stanisław Ignacy Witkiewicz 1885 - 1939, katalog dzieł malarskich oprac. Irena Jakimowicz, Anna Żakiewicz, Warszawa 1990, s. 133, nr. kat. 1866
Stanisław Ignacy Witkiewicz. Listy do żony. Tom 2, red. Anna Micińska, Warszawa 2015, s. 259 i 262



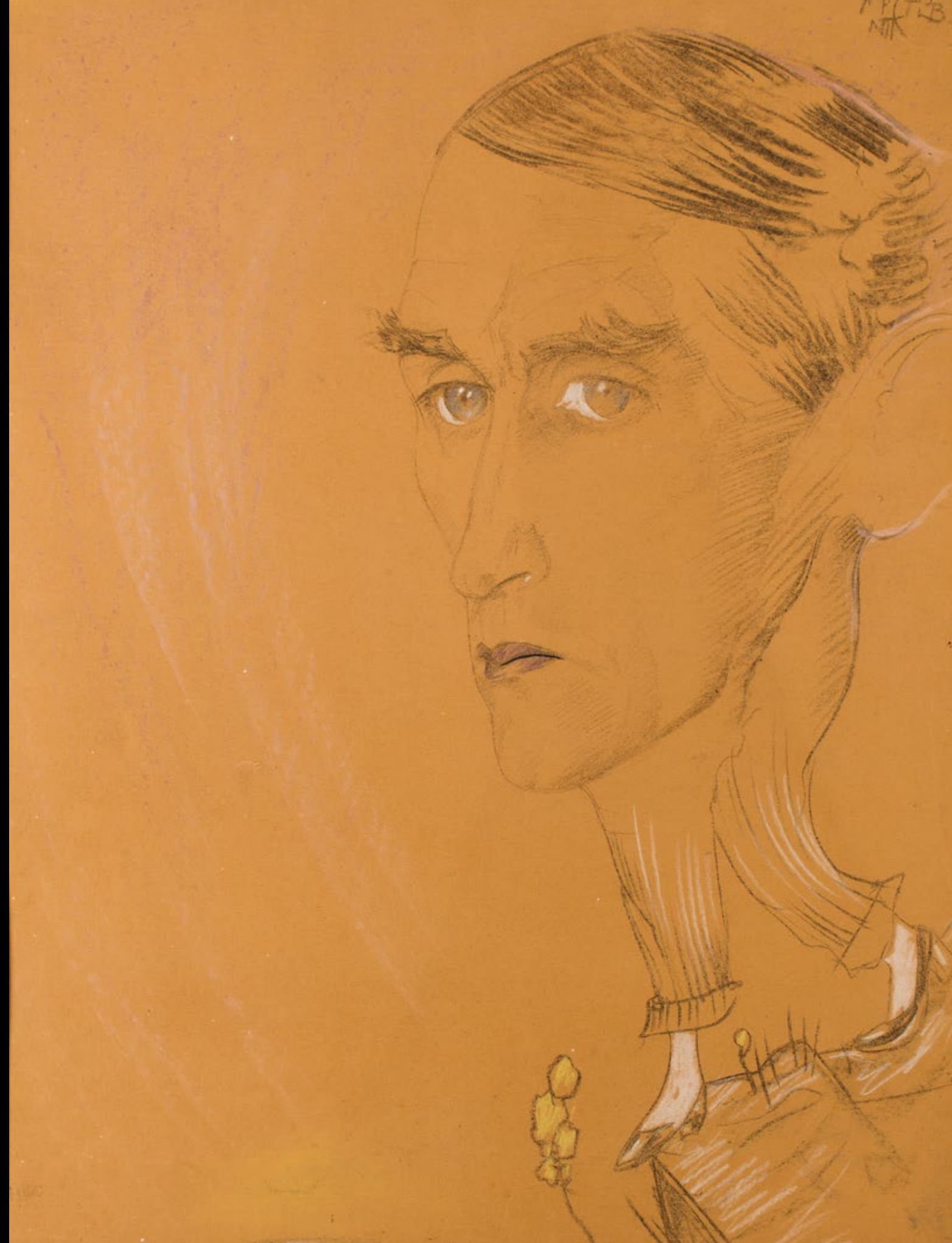
NIE PORTRET A GŁOWA NA NÓŻKACH

Wedle skodyfikowanego w 1925 w Regulaminie Firmy Portretowej „S.I. Witkiewicz” typ B oznaczał „Rodzaj bardziej charakterystyczny, jednak bez cienia karykatury. Robota bardziej kreskowa niż typu A z pewnym odcieniem cech charakterystycznych, co nie wyklucza „ładności” w portretach kobiecych. Stosunek do modelu obiektywny”. Jednak patrząc na prezentowany w katalogu portret Jana Władysława Pakowskiego, widzimy, że Witkacy sam przekraczał wyznaczone przez siebie granice opcji portretowania. Mimo tego, że typ B zakładał już pewne uproszczenie formalne przy równoległym oddaniu fizjonomii modelu, wyjątkowa adnotacja „s” kończąca zapis przy sygnaturze sugerowała absolutnie indywidualne podejście do modelu. Witkacy bowiem przedstawił Pakowskiego jako wielką głowę, o wielkim uchu, wspartą jedynie na nogach, odzianych w eleganckie pasiaste spodnie i spektatory. Zaskakujące jest również to, na jakim został przedstawiony przyjaciel artysty. Stoi on bowiem na skale wznoszącej się nad pustkowiem, z zaznaczonym na horyzoncie zarysem łagodnej góry. Anturaż modelu przywołuje pustynne przestrzenie znane z rysunków „skandalisty z Krupówek”. Opis w prawym górnym rogu portretu „NP+herb/Nπ” oznacza, że artysta podczas tworzenia podobizny nie palił, nie pił oraz nie przyjmował narkotyków. Jednak chęć rozszerzenia skali doświadczeń w obszarze artystycznym kierowała Witkacego ku narkotycznym eksperymentom. Potrzeba autoanalizy i następnie plastyczne odbicie spotęgowanego ogląd rzeczywistości w pracach zakopiańskiego artysty zyskała zupełnie nową formę w dotychczasowej sztuce portretu.

Typ prezentowanego portretu wiąże się z oryginalną ikonografią stworzoną pod wpływem „rośliny proroczej” peyotlu. Wówczas artysta wyposażał swoich modeli w dziwaczne atrybuty, tworząc niepokojące ludzkie hybrydy. Być może upamiętniony na portrecie dr Pakowowski uczestniczył w narkotycznych seansach. W swoich wspomnieniach wielokrotnie modelka Witkacego, Eugenia Wyszomirska, „Asymetryczna Dama”, lokowała seanse portretowe w „Witkiewiczówce”, „Polance” czy w domu portretowanego dra Pakowskiego. „Tymczasem peyotłowy zwierzyńiec rozmnażał się. Niebawem oswojone potwory rozgościły się w zwykłych, ‘firmowych’ portretach. Gromadzą się przy głowie profesora Szumana w portrecie z września 1930 roku, a wcześniej - w marcu i sierpniu 1929 roku - kłębią się wokół postaci kobiecych zawieszonych w przestrzeni nad szerokimi pejzażami o niskim horyzoncie. Zostały też wykorzystane motywy głów w locie, połączenia głów z ogonem węża, skorpiona, ryby czy na tej zasadzie stworzone ludzko-ptasie postacie, jak Boya-Żeleńskiego czy doktora Skibińskiego. Ale znów trzeba

przypomnieć istnienie pewnych jakby antycypacji tych motywów, w nieco zresztą łagodniejszej formie. Znamy pochodzący z lutego 1927 roku portret Leona Reynela w całej postaci, zawieszzonego wygodnie przy stoliku - nad szerokim morskim krajobrazem, tylko bez potworów, i tego samego modelu w innym ujęciu - samej głowy leżącej w ciemnej chmurze wśród gwiazdnych przestworzy. Pamiętamy także skrzydlatą głowę Michała Choromańskiego na długiej wężowej szyi. Ogólne jednak wrażenie pozwala ująć ten zespół portretów jako wytwór bogatej, niepokojącej wyobraźni, ale wyobraźni, której nie dotknął jeszcze duch prawdziwie wizjonerski. Wystarczy choćby porównać prawie naturalistyczny portret z kwietnia 1926 roku Włodzimierza Nawrockiego na tle górskiego pejzażu z zamkami, laboratoryjnymi utensyliami i z dwoma dziwnymi zwierzątkami o całkiem domowych manierach z niesamowitą drapieżnością portretu w typie ‘E’ Neny Stachurskiej z 1929 roku, a więc już z epoki peyotlowej: na stoliku obok peyotlowego kaktusa stoi demoniczna, uśmiechnięta dwuznacznie głowa pięknej kobiety na kurzej stopce o wykrzywionych pazurach. Podobny problem prezentuje z tego samego mniej więcej czasu pochodzący portret Edmunda Strążyskiego, tym razem w typie ‘B + d’ - głowa osadzona na ogonie skorpiona ze skrzydełkami. W obu portretach redukcja motywów rodem z peyotlowych widzeń przysłużyła się kondensacji wyrazu i formy” (Irena Jakimowicz, Stanisław Ignacy Witkiewicz. Malarz, Warszawa 1985, s. 70). Podobnie prezentowany portret Jana Władysława Pakowskiego, wykorzystuje doświadczenia z narkotycznych seansów w celu poszerzenia i intensyfikacji rzeczywistości w „klasycznym” portrecie, stworzonym wedle zapisu przy sygnaturze bez żadnych używek. Jednak zachowały się również portrety doktora w typie C, który tworzony był pod wpływem narkotyków.

Sam Jan Władysław Pakowski był przyjacielem Witkacego, kilkakrotnie przez niego portretowanym. „Studia medyczne ukończył w Odesie, specjalizując się w chirurgii. Po I wojnie światowej wykładał na Uniwersytecie Wileńskim. Gdy zachorował na gruźlicę, wyjechał do Zakopanego, a następnie w latach 1928-35 praktykował tamże, później zaś osiadł w Radomiu. W 1939 roku otrzymał powołanie do wojska jako lekarz - jego dwaj bracia, zawodowi wojskowi w stopniu podpułkownika i kapitana zginęli w Starobielsku. On sam znalazł się w Londynie, a w 1948 roku wrócił do Polski. Pracował w Szczecinie i we Wrocławiu, wobec pacjentów wykazywał postawę Judyma, biedniejszym niekiedy zakupując leki” (Stanisław Ignacy Witkiewicz. Listy do żony. Tom 2, [red.] Anna Micińska, Warszawa 2015, s. 526).



8 ↑

TAMARA ŁEMPICKA

1895-1980

Portret córki artystki, studium do obrazu "La communiante" ("Pierwsza komunia"), około 1928

pastel/papier, 45 x 30 cm
sygnowany faksymile podpisu artystki p.d.: 'T. DE LEMPICKA'

estymacja:
180 000 - 240 000 PLN
39 200 - 52 200 EUR

POCHODZENIE:
pracownia artystki
kolekcja spadkobierców artystki
dom aukcyjny Christie's, Paryż, czerwiec 2020
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Tamara de Lempicka, wystawa indywidualna, muzea w: Tokio, Hiroszimie, Nagoi i Osace, 1 lipca - 10 listopada 1997

LITERATURA:
Alain Blondel, Tamara de Lempicka, Catalogue raisonné, 1921-1979, Lausanne 1999, s. 460, poz. kat. A.113 (il.)
Alain Blondel, U. Hirohi, Tamara de Lempicka, katalog wystawy, Tokio 1997, s. 87, poz.kat. 42 (il.)





Tamara Łempicka, „La Communiant”, 1929, Centre Pompidou, źródło: centrepompidou.fr



Tamara Łempicka, Portret córki artystki, studium do obrazu „La Communiant” (Pierwsza komunia), detal

Tamara Łempicka zasłynęła przede wszystkim jako malarka portretów i aktów, które wprawdzie nie zawsze były dziełami monumentalnych rozmiarów, ale precyzją ich wykonania i gładkość pędzla umacniały widza w przekonaniu o obcowaniu z genialną portrecistką. Owa subtelność i niewidzialne pociągnięcia pędzla były zasługą nie tylko samego talentu i wyczucia stylu epoki, ale i misternego sposobu planowania i przygotowywania szkiców. Rysunkowe stadia zazwyczaj poprzedzały finalne obrazy o kilka miesięcy. Prezentowane studium do „La communiant” wykonane przy użyciu pasteli jest tego doskonałym przykładem. Łempicka skoncentrowała się na trzech kluczowych elementach, niezbędnych do wydobycia unikalnego charakteru portretowanej. Dwa z nich, to układ twarzy i dłoni, rozrysowany w sposób sugerujący układ światłocieni. Głowa kobiety jest zwrócona ku górze i pomimo iż Łempicka nie nakreśliła wyraźnie oczu czarnym pastelem, widz z łatwością może wyobrazić sobie układ uniesionych ku górze powiek.

Studium do „La communiant” jest przykładem pracy wyraźnie inspirowanej osobistymi podróżami i znajomością historii sztuki przez Łempicką. W pierwszej dekadzie XX wieku, już jako młoda dziewczyna, zaczęła symulować problemy zdrowotne, chcąc zmusić rodzinę do wysłania jej na wakacje do krajów o bardziej sprzyjającym klimacie niż rosyjski. Cel swój osiągnęła i przez wiele lat wyjeżdżała z babką na coroczne wakacje do Włoch, a ostatecznie udało jej się także przenieść do szkoły w Lozannie. Włoskie wakacje Łempickiej stały się podstawą jej edukacji z zakresu historii sztuki, nawiązując niejako do wcześniejszej tradycji grand tour, praktykowanej przez europejskich arystokratów. Obowiązkowymi punktami na mapie Włoch były Rzym, Florencja i Wenecja, każde z nich oferujące malarstwo wielkich mistrzów, jak i przedstawiciele stylów charakterystycznych dla lokalnych szkół malarstwa i rysunku. Łempicka szczególną atencją darzyła mistrzów włoskiego renesansu, których wpływ odcisnął wyraźne piętno na gładkości z jaką operowała pędzlem, czyniąc jego pociągnięcia niewidzialnymi. Podczas gdy zainteresowanie klasycyzmem było wspólnym mianownikiem różnych artystycznych ugrupowań, jak chociażby dla niektórych przedstawicieli powstałej w 1922 roku grupy Rytm, styl Łempickiej znacząco się od nich różnił, przede wszystkim pod względem niezwyklej dbałości o szczegóły. Ponadto Łempicka, niczym wielcy malarze włoskiego renesansu operowała światłocieniem, co wiać szczególnie w sposobie malowania draperii. Należy zauważyć, że w malarstwie Łempickiej, podobnie jak na przykład we freskach Botticellego, światłocien niekoniecznie ma na celu oddanie realistycznego układu cienia, a raczej służy uzyskaniu wrażenia ciężaru materiału. Poniekąd, wyolbrzymione użycie światłocienia było też dla Łempickiej doskonałym sposobem na osiągnięcie swoistej elegancji form, czyniąc ją jedną z najbardziej dystygowanych malarek nurtu kubizmu syntetycznego.

Studium do „La communiant” pozwala na intymny wgląd w proces twórczy ikony art. déco i jednej z najbardziej rozpoznawalnych polskich artystek. Prezentowane studium jest wyjątkowym przykładem pracy, w której zainteresowanie Łempickiej włoskim renesansem dotyka także płaszczyzny tematycznej. „La communiant”, przyjmująca komunię, w szczególny sposób nawiązuje do roli Chrześcijaństwa dla rozwoju wczesnego włoskiego renesansu. Jest to temat unikatowy w skali twórczości artystki, kojarzonej przede wszystkim z portretami i aktami o bardzo współczesnej dla dwudziestolecia międzywojennego tematyce. Studium do „La communiant” jest natomiast przykładem dzieła aspirującego do ponadczasowości. Prezentowana praca ma szczególnie związek z Polską. Artystka, uważająca się za Polkę, wybrała wielkoświatowe życie najpierw w Paryżu, a potem za oceanem. Zdarzały jej się jednak polskie „przygody”. Szkic do „Pierwszej Komunii” był etapem w pracach nad obrazem, który powiązał ją na chwilę z Polską. W 1929, z okazji dziesięciolecia trwania odrodzonej państwowości zorganizowano Powszechną Wystawę Krajową w Poznaniu. Trwała aż 138 dni i odwiedziło ją aż 4,5 miliona widzów. Prestiżowy wymiar tego „święta niepodległości” musiał zachęcić artystkę do zgłoszenia dwóch prac. Jedną z nich była właśnie „Pierwsza Komunia”. Ten pełen patosu obraz zdradzał fascynację artystki sztuką włoską. Pierwszokomunijne, śnieżnie białe dziecko wznosi w egzaltacji oczy do góry. To spojrzenie i zwrócenie się ku górze jest typowe dla XVIII-wiecznych, włoskich, malarskich poprzedników Łempickiej. Co ciekawe, trudno potraktować ów szkic jako czuły matczyzny zapis wyglądu córki. Kizette nie była raczej powodem kontemplacji dla żyjącej w wirze pracy matki. Niejednokrotnie okazywało się, że otoczenie artystki w ogóle nie zdawało sobie sprawy, że ma ona córkę. Kizette większość roku spędzała w prestiżowych szkołach z pensjonatami, by świat Tamary mógł wirować i pulsować bez przeszkód. Jeśli już jednak była obok, mogła posłużyć za modelkę do zdobywającego laury obrazu (w pierwotnych tytułach obrazu tożsamość Kizette nie była wymieniana).

9 †

TAMARA ŁEMPICKA

1895-1980

"**Portret rybaka**", około 1947

ołówek/papier, 21 x 13 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany faksymile podpisu artystki l.d.: 'Lempicka'

estymacja:
90 000 - 120 000 PLN
19 600 - 26 100 EUR

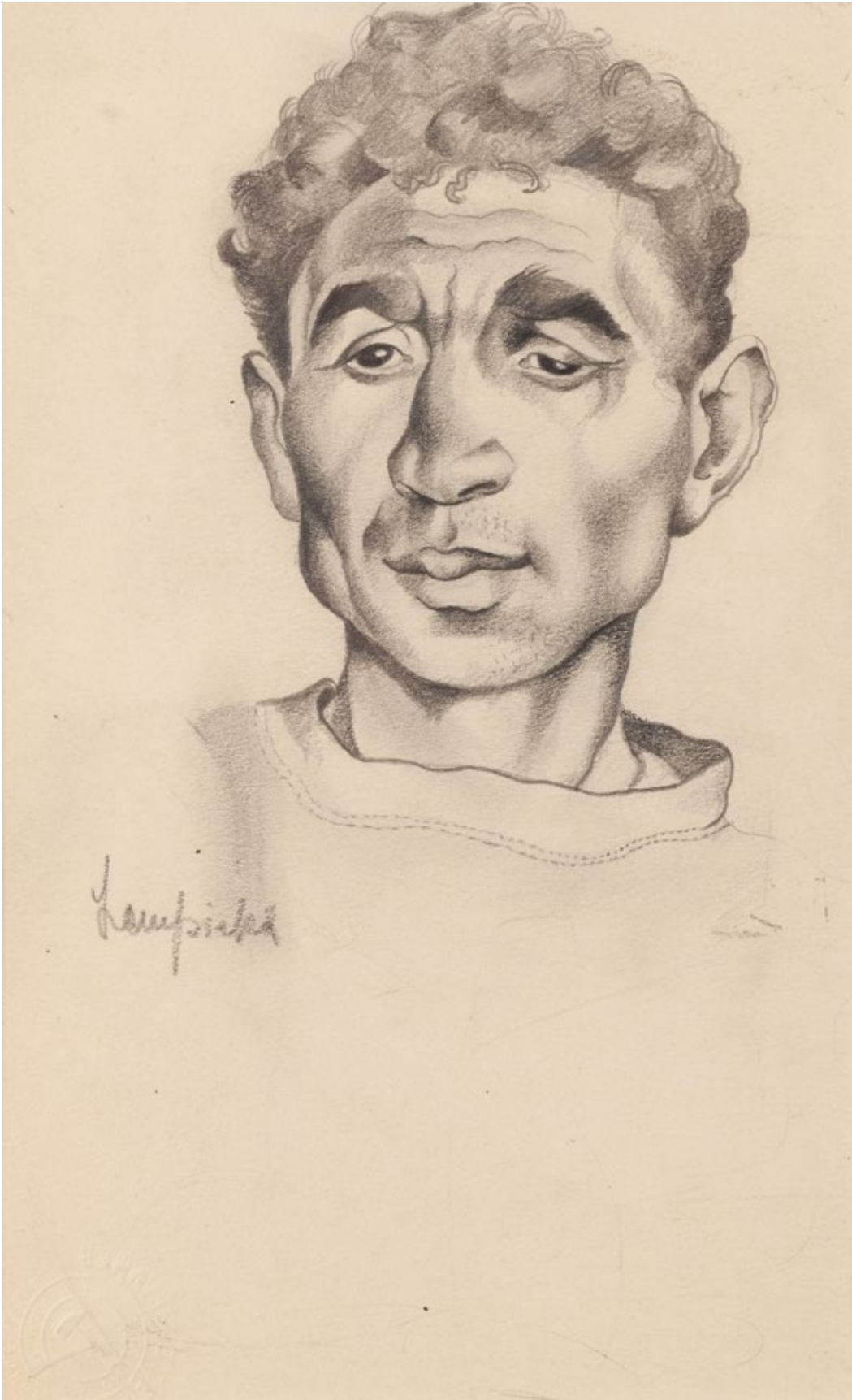
POCHODZENIE:

dom aukcyjny Shannon's, Connecticut, październik 2014
kolekcja prywatna, Polska
Polswiss Art, marzec 2018
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Alain Blondel, Tamara de Lempicka, Catalogue raisonné, 1921-1979, Lausanne 1999, poz. kat. A.208

Paryskie lata Łempickiej to czas rozwoju jej sztuki oraz niezwyklej popularności jej twórczości. Zainteresowanie malarki kubizowaniem bryły, syntetyzowaniem postrze-
ganych przedmiotów i rzetelnym konstruowaniem przedstawienia znalazły idealny
rezonans w bardzo modnej w połowie lat 20. stylistyce art déco w designie. Choć ter-
min ten wiązał się z tendencją w projektowaniu zdobnych, a jednocześnie klarowanie
ustrukturyzowanych przedmiotów, to odnosiło się go również do stylu w malarstwie.
W 1938 Łempicka opuściła Europę i od lat 40. stała się wziętą portrecistką w Hollywo-
od. Od lat 60. do śmierci w 1980 mieszkała w Meksyku. W ostatnim czasie biografia
i dzieło Łempickiej cieszy się coraz większym zainteresowaniem. Coraz częściej
urządzane są wystawy jej twórczości, a malarstwo Łempickiej wkracza do międzyna-
rodowego kanonu. W kolekcjach publicznych w Polsce można podziwiać ledwie jeden
jej obraz („Znużenie”, przed 1927, Muzeum Narodowe w Warszawie). W lutym 2020
ustanowiony został rekord na dzieło Łempickiej – prywatny kolekcjoner nabył „Portret
Marjorie Ferry” z 1932 za niebagatelną kwotę 16,8 miliona dolarów. Rysunki prezen-
towane na aukcji należą do nielicznych, oryginalnych prac malarki, które pojawiły się
na polskim rynku sztuki. W 2022 roku odbyły się aż trzy prezentacje jej twórczości
w Polsce: w Muzeum Narodowym w Lublinie, w Muzeum Narodowym w Krakowie
i Villa la Fleur w Konstancinie-Jeziornej. Prezentowany „Portret rybaka” to wnikliwe,
rysunkowe studium powstałe zapewne w końcu lat 40. przy okazji podróży do Włoch.
Pejzaż, kultura i sztuki Italii stanowiły dla Łempickiej, już od początkowego okresu
twórczości, niewyczerpane źródło inspiracji. Dbłość o detal, ale też światłocieniowa
stylizacja w klarowny sposób wiążą to dzieło z jej art décowskimi dokonaniami, a w
momencie formowania się już abstrakcyjnego języka w jej malarstwie.



10 †

MARIA MELANIA MUTERMILCH / MELA MUTER

1876-1967

Łodzie w porcie, około 1925-1927

akwarela, ołówek/papier, 34,5 x 49 cm
sygnowany śr.d.: 'Muter'

estymacja:

35 000 - 50 000 PLN

7 700 - 10 900 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artystce

Galerie Gmurzynska, Kolona

kolekcja prywatna, Europa





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

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

11↑

MARIA MELANIA MUTERMILCH/ MELA MUTER
1876-1967

Pejzaż wiejski (recto) / Kobiety we wnętrzu (verso)

akwarela, ołówek/papier, 35,3 x 50 cm
sygnowany p.d.: 'Muter'

estymacja:
25 000 - 40 000 PLN
5 500 - 8 700 EUR

POCHODZENIE:
spuścizna po artystce
Galerie Gmurzynska, Kolonia
kolekcja prywatna, Europa

Mela Muter była niezwykle wrażliwą pejzażystką. Nie tylko malowała świat przyrody, lecz także wypowiadała się o nim w swoich zapiskach i listach. Interesowała ją zarówno natura, jak i krajobraz przetworzony ręką ludzką. Dlatego też Muter odtwarzała wielokrotnie na swoich kompozycjach krajobrazy miejskie. Ciekawiły ją zarówno wielkie metropolie, takie jak chociażby Paryż, jak i o wiele bardziej kameralne ośrodki. To właśnie w nich artystka czuła się najlepiej. Małe, prowincjonalne miasteczka, w których więź człowieka z naturą stawała się bardziej wyczuwalna niż w wielkich miastach, wyzwały w niej niespożyte siły twórcze.

Znamienną cechą akwareli i tuszowych rysunków malarki jest ich dwustronność. Mela bardzo często, niemal zawsze, wykorzystywała w przypadku tych technik obie strony papieru, co nie było zapewne podyktowane tylko i wyłącznie względami ekonomicznymi. Często mamy bowiem styczność po prostu z planszami ze szkicownika, który przybierał przeróżne formy – zwartych bądź luźnych kart. W przypadku podobrazii płóciennych wielokrotnie mamy do czynienia z pracami o wiele późniejszymi, malowanymi na odwrociach dawniejszych obrazów. Przy kompozycjach wykonywanych na papierze zależność ta nie sprawdza się często. Sugeruje to, że prace te są stosunkowo równorzędnym zapisem wrażeń i artystycznych spostrzeżeń artystki, wykonywanych w podobnym czasie, a może nawet i miejscu. W taki właśnie sposób należałoby patrzeć na prezentowaną w katalogu dwustronną pracę Meli Muter. Z jednej strony widzimy nastrojowy, prowincjonalny pejzaż z zabudowaniami niewielkiej wioski bądź miasteczka, a z drugiej wewnątrz domu lub miejscowej tawerny wypełnionej postaciami.



12 ↑

BOLESŁAW CYBIS

1895-1957

Kobiety w łaźni, 1923

gwasz, ołówek/papier, 30 x 36,5 cm
sygnowany p.g.: 'B.C.' oraz datowany l.d.: '1923'

estymacja:
60 000 - 80 000 PLN
13 100 - 17 400 EUR

POCHODZENIE:
Lipert Gallery, Nowy Jork, styczeń 1993
kolekcja pisarki Dorothei Benton Frank (1951-2019)
dom aukcyjny Doyle, Nowy Jork, wrzesień 2020
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
porównaj: Bolesław Cybis 1895-1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych, katalog wystawy, oprac. Anna Prugar-Myślik, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002, s. 54 (il.), nr kat. II/19 (Turecki dom publiczny, 1920-22)





Jean-Auguste-Dominique Ingres, Łaźnia turecka, 1863, Luwr, źródło: Wikimedia Commons



Bolesław Cybis, Kobiety w łaźni, detal

Jest rok 1915. Młody Cybis przebywa w Charkowie już cztery lata. Zostaje wówczas studentem tamtejszej Szkoły Sztuk Pięknych. Miasto stanowiło w owym czasie prężnie działający ośrodek, w którym rozwijała się kultura. To twórcze i inspirujące środowisko dało młodemu adeptowi sztuki gruntowne podwaliny dla dalszej działalności. To tam zetknął się po raz pierwszy z kręgiem artystów awangardowych i właśnie pod wpływem nowatorskich kierunków tworzył swoje pierwsze prace. W 1917 znalazł się w grupie założycieli tzw. Związku Siedmiu – buntowniczego stowarzyszenia hołdującego założeniom kubizmu i futuryzmu. W tym okresie Cybis najbardziej interesował się formami przestrzennymi. Do rzeźby powracał od czasu do czasu i później, aby poświęcić się jej w całości w latach 40. XX stulecia, po wyjeździe do Stanów Zjednoczonych. W Charkowie w 1918 miała miejsce pierwsza, indywidualna wystawa twórcy. Cybis zbierał wówczas same pochwały. Na łamach prasy pisano: „Spośród rzeźbiarzy członkiem 'Związku Siedmiu' jest Bolesław Cybis. Jego oryginalne prace zasługują na szczególne rozpatrzenie. Powierzchnia jego figur ma taki wygląd, jak gdyby była ściągnięta 'powierzchniowym naprężeniem', dlatego formy poszczególnych tematów są tym bardziej sferyczne, tym bardziej podobne do kuli, im dalej odchodzą od jądra” (Zbornik nowowo iskustwa, [tłum.] Anna Prugar-Myślik, Charków 1919).

Niezwykłe są precedensy, które sprawiły, że choć nic tego nie zapowiadało, niebawem artysta miał znaleźć się daleko od Charkowa. Do wyjazdu skłoniła Cybisa sytuacja polityczna. Na ziemiach ukraińskich umacniała się stopniowo władza sowiecka. Szóstego września 1919 twórca podjął decyzję o ucieczce z miasta, które stawało się miejscem coraz bardziej niebezpiecznym. Artysta obrał wyjątkowo nietypowy i egzotyczny kierunek. Przez Krym i Teodozję dostał się do Stambułu. Kiedy Cybis przybył tam 8 lipca 1920, ówczesna stolica Turcji przywitała go szczególnie niegościnnie. Młody artysta znalazł się w zupełnie obcym mieście sam, pozbawiony środków do życia i dachu nad głową. Szybko nawiązał jednak kontakt z innymi rosyjskimi emigrantami i borykając się z biedą, rozpoczął działalność artystyczną. Jego drugim domem stały się stołeczne restauracje, teatry i portowe knajpy. Cybis, wykonując szyldy i afisze reklamowe, brał zapewne czynny udział w wydarzeniach organizowanych na miejscu. Na kartach jego pamiętnika szczególnie często przewija się nazwa restauracji „Strelna”, w której młody artysta pracował. Ten zaginiony dzisiaj niestety rękopis zawierał także i inne wpisy, które wiele mówiły o jego ówczesnej sytuacji. Zwracał się w nich bezpośrednio do swojej matki, pisząc dla przykładu: „Tęskno mi znowu, matulu moja, i nie było wesoło. Jestem już w Konstantynopolu, bez roboty, bez pieniędzy i nic nie mając na widoku...” (Bolesław

Cybis 1895-1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych, katalog wystawy, oprac. Anna Prugar-Myślik, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002, s. 44-45). Oczywiście w dawnym Konstantynopolu nie przebywali wówczas najwięksi twórcy rosyjskiej awangardy, ale w kręgu licznej kolonii artystycznej szeroko dyskutowało się o ich sztuce. Cybis zetknął się z nią już wcześniej, podczas studiów w Charkowie. Kontakty towarzyskie nawiązane w Stambule jeszcze bardziej utwierdziły go w jego plastycznych poglądach. Zachowało się stosunkowo niewiele prac z tego okresu. Te, do których mamy dziś dostęp, mówią wiele o ówczesnym stylu Cybisa. Rysunki i szkice z początku lat 20. to wielokrotnie kompozycje dwustronne. Artysta borykający się z notorycznym brakiem środków finansowych wykorzystywał skrzętnie każdy skrawek papieru. Rysował ołówkiem, malował akwarelę i gwaszem, wykonywał szyldy dekoracyjne i scenograficzne elementy. Czy zajmował się wtedy malarstwem sztalugowym? Trudno powiedzieć, choć jest to dalece prawdopodobne. Do Warszawy przywiózł ze sobą zapewne tylko dzieła łatwe w transporcie, takie jak prace na papierze. Z tego czasu pochodzą liczne sceny kubistyczno-futurystyczne obrazujące wydarzenia mające miejsce w kręgu konstantynopolańskiego półświatka. Cybis odtwarzał epizody z tamtejszych domów publicznych czy portowych knajp. Zdarzały się także w jego oeuvre widoki miejskie, przedstawienia niemal fantastyczne i ujmowane bardzo indywidualnie.

Szczęśliwie zachowało się do naszych czasów kilka tych kompozycji. Do najciekawszych należą zdecydowanie prace z motywami architektonicznymi i sceny o charakterze rodzajowym, w których pobrzmiewają wyraźne echa groteski. Główną rolę odgrywają w nich figury tragarzy, przybyłych wprost z konstantynopolańskiego portu marynarzy i prostytutek. Datowane precyzyjnie na 1923 przedstawienie tureckiej łaźni wypełnionej nagimi kobietami stanowi niewątpliwie jedno z ostatnich dzieł Cybisa powstałych nad Bosforem. Dwudziestego lipca tego roku jest on już bowiem notowany w Warszawie, gdzie musiał się znaleźć jednak wcześniej. Pod względem formy pracę tę można porównać tylko z jednym, znanym nam dzisiaj dziełem, a mianowicie z „Tureckim domem publicznym” z lat 1920-22 (kolekcja prywatna), w którym to postaci ludzkie poddane zostały analogicznej deformacji zbliżającej się wręcz do granicy karykatury.

JACEK MIERZEJEWSKI

1883-1925

Zuzanna, około 1921

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

estymacja:
9 000 - 12 000 PLN
2 000 - 2 700 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
porównaj: Szczesny, 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 Warsza wie, 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 kąpeli i obserwujących ją starszych mężczyzn stanowi część cyklu studiów kompozycyjnych do dzieła o tymże temacie. Ta wizja biblijnego tematu zostało 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.



14 ↑

WACŁAW BOROWSKI

1885-1954

Portret kobiety

pastel/papier, 27 x 34,5 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany p.d.: 'WBorowski'

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

POCHODZENIE:

DESA Unicum, październik 2010
kolekcja prywatna, Warszawa

Wacław Borowski należał do artystów okresu międzywojnia, pragnących wskrzesić sztukę klasyczną i idylliczną. Wykształcenie odebrane pod kierunkiem Józefa Mehoffera w latach 1905-1909 w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych niewątpliwie wpłynęło na nostalgiczne nurty w twórczości Borowskiego, ale także na intelektualne podbudowanie twórczości. Owo teoretyczne uzupełnienie sztuki Borowski zyskał dzięki studiom na Wydziale Historii Sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim. Ponadto lata 1909-1913 spędził w Paryżu, gdzie zafascynowany sztuką muzealną kopiował obrazy dawnych mistrzów z kolekcji Luwru, oglądał renesansowe gobeliny w Musée de Cluny, poznawał sztukę orientalną w zbiorach Musée Guimet. Podróże do Włoch, jakie odbył w latach 1911-1914, pogłębiły jego znajomość sztuki renesansu. Zebrane w podróży doświadczenia wpłynęły na artystyczne uformowanie malarza, który zaangażował się ostatecznie nie tylko w klasycyzujący wymiar własnej sztuki, lecz także w wykonywanie projektów okładek, ilustracje i winiety dla promującego odrodzenie klasycznej tradycji czasopisma „Museion”.

Doskonałą definicją stylu Borowskiego są słowa Ireny Kossakowiej. „Ta estetyka nowego klasycyzmu opierała się na antycznych i renesansowych wzorach komponowania obrazu, na które nakładały się impulsy płynące z Paryża: teoria nowego ładu klasycznego głoszona przez Maurice’a Denisa, akcentujące walory konstrukcji malarstwo André Deraina oraz dekoracyjność płócien Henri Matisse’a” (Irena Kossowska, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, grudzień 2001, culture.pl). Ponadto Wacław Borowski miał interdyscyplinarny stosunek do wykorzystywanych technik artystycznych – pracował z wykorzystaniem farb olejnych, gwaszem, uprawiał litografię; lecz to właśnie technika pastelowa pozwalała mu nadać syntetyczny wyraz jego pracom i wyrazić subtelność kształtów i kolorów rodem z klasycyzujących XVIII-wiecznych kompozycji. „W pracach Borowskiego widać, jak impresjonizm wpłynął na technikę pastelową, umożliwiając modelunek barwą: artyście wystarczy muśnięcie innym kolorem, nawet obrysowanie konturu ołówkiem, a potem jego roztarcie, żeby powstały barwy ciemne. Kolorystyka pasteli Borowskiego wiele zawdzięcza impresjonistom, dla których pastel stał się nowym, nieodzownym środkiem wyrazu” (Anna Manicka, Wacław Borowski [w:] „Mistrzowie pastelu. Od Marteau do Witkacego. Kolekcja Muzeum Narodowego w Warszawie”, Warszawa 2015, s. 121).



15

JÓZEF MEHOFFER

1869-1946

Studium postaci Archaniola Michała - Anioła Wojny do skarbca katedry na Wawelu, około 1901

węgiel/papier, 60,5 x 46 cm (w świetle passe-partout)

sygnowany p.d.: 'JózefMehoffer'

estymacja:

35 000 - 50 000 PLN

7 700 - 10 900 EUR

LITERATURA:

porównaj:

Adam Rajewski, Józef Mehoffer, Warszawa 1976, s. 44

Anna Zeńczak, Joanna Wapiennik-Kossowicz, Józef Mehoffer, Olszanica 2006, s. 50



ARCHANIOŁ GABRIEL O TWARZY KOBIETY



Józef Mehoffer, Archanioł Michał. Karton do polichromii skarbcza katedry na Wawelu, źródło: artyzm.com

Młodopolskie witraże Józefa Mehoffera oraz malarskie i rysunkowe projekty do nich, należą do najpotężniejszych osiągnięć polskiej sztuki przełomu XIX i XX wieku. Talent Mehoffera w zakresie tworzenia witraży szybko wykroczył daleko za granice Krakowa. Za namową Tadeusza Stryjeńskiego artysta przystąpił do konkursu na projekt witraża do katedry św. Mikołaja we Fryburgu w Szwajcarii, który realizował w latach 1895-1936. Projekt, którym zapewnił sobie pracę na 41 lat, docenili nie tylko historycy sztuki, którzy zaliczyli witraże fryburskie do najwybitniejszych dzieł nowoczesnej sztuki europejskiej, lecz także inni artyści. Młody, nieznany malarz z kraju, którego nie było nawet na mapie świata, zaprezentował koncepcję – jak przyznał – „zrobioną z rutyny”, w dodatku najdroższą. Konkurs wygrał dzięki śmiałej formie, finezyjnym dekoracjom i intensywnym barwom.

Wykonał ponadto witraże do Kaplicy Świętokrzyskiej w Katedrze na Wawelu – dwa dekoracyjne okna „Dzieje Krzyża Świętego” i „Ukrzyżowanie”, nagrodzone Grand Prix na Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu w 1925. Na przełomie XIX i XX wieku artysta stworzył również projekty dekoracji do trzech historycznych katedr, w Płocku, Lwowie i na Wawelu (w większości niezrealizowane). W 1904 Mehoffer otrzymał srebrny medal na wystawie w Saint-Louis w Stanach Zjednoczonych za witraż „Vita somnium breve” (Muzeum Narodowe w Krakowie).

Mehoffer nie miał również artysta szansy w pełni zrealizować, niezwykle oryginalnego i bogatego w treści, projektu polichromii skarbcza katedry na Wawelu z lat 1900-1901. Chociaż zostały one zrealizowane jedynie częściowo, pozostają jednym z najwybitniejszych dzieł artysty. Treściowy program dekoracji skarbcza nasycił malarz ideami religijnymi i patriotycznymi, tworząc ze świątyni sanktuarium narodu. Niezrealizowane polichromie na ścianie bocznej miały przedstawiać Bolesława Chrobrego w Złotej Bramie Kijowa, Kazimierza wielkiego oraz Królową Jadwigę. Nad ołtarzem Mehoffer zaplanował scenę modlitwy rycerstwa polskiego do Bogurodzicy. Puste pozostają wszystkie pola, które przewidziane były na główne przedstawienia figuralne Zrealizowane zostały natomiast polichromie na ścianie naprzeciwko ołtarza, ścianach oraz glicfach okiennych oraz sklepieniu. Prezentowane w ofercie aukcyjnej „Studium postaci Archanioła Michała - Anioła Wojny” jest projektem fragmentu polichromii północnej ściany skarbcza.



Józef Mehoffer, Archanioł Gabriel. Karton do polichromii skarbcza katedry na Wawelu, źródło: artyzm.com

„W archaniołach tych artyzm Mehoffera osiągnął szczyt, do którego i później nieraz dochodził, ale którego nie przewyższył nigdy. (...) Drugi w sandałach, włożonych na obnażone nogi, nobarwnym kaftanie z dese-niem kwiatowym, spiętym podhalańskim gazdowskim pasem, z płomiennym mieczem w prawicy - kroczy energicznie naprzód, lecz w jego pięknej młodzieńczej twarzy maluje się wyraz udręki i latami narzuconego przymusu, podkreślony wymownym ruchem lewej ręki, wierzchem dłoni przytkniętej do czoła”.

Władysław Kozicki, 1927



16

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

1869-1907

Portret dziewczynki, 1895

pastel/papier naklejony na tekturę, 40,3 x 37,2 cm (w świetle passe-partout)

sygnowany i datowany p.d.: 'S WYSPIAŃSKI 1895'

na odwrociu nalepka krakowskiego antykwariatu Haliny Grzybowskiej czynnego w latach okupacji niemieckiej z odręcznym opisem obrazu

estymacja:

350 000 - 450 000 PLN

76 100 - 97 900 EUR

OPINIE:

ekspertyza autorstwa Marty Romanowskiej z lutego 1996 roku, znawczyni oeuvre Stanisława Wyspiańskiego



KIEDY DZIEWCZYNKA STAJE SIĘ KOBIETĄ



Stanisław Wyspiański, Dziewczynka w niebieskim kapeluszu, 1895, Muzeum Narodowe w Krakowie,
źródło: Wikimedia Commons



Stanisław Wyspiański, Portret dziewczynki, 1895 (detal)

Mistrzowskie portrety dziecięce Wyspiańskiego stanowią trzon podręcznikowego kanonu sztuki polskiej, a takie pastele jak „Śpiący Mietek” (1904, Muzeum Sztuki w Łodzi) należą do najbardziej rozpoznawalnych rodzinnych obrazów wszech czasów. Artysta tworzył portrety dziecięce jeszcze przed wyjazdem do Paryża w 1890, to stale zaczynają się pojawiać w jego dorobku od 1892.

Wyspiański ukazywał dzieci w bliskich planach i poprzez przybliżenie oblicza dziecka do widza próbował pochwycić świat dziecięcych uczuć i fantazji. Zdumienie, ciekawość, zamyślenie czy też prozaiczne dziecięce znużenie to stany, które emanują z oblicz uchwyconych przez Wyspiańskiego. Pierwszy pastelowy portret tego typu powstał w 1895 („Portret dziewczynki w niebieskim kapeluszu”, Muzeum Narodowe w Krakowie), który pod względem stylistyki i akordów barwnych łączy się z prezentowanym „Portretem dziewczynki”. Wyspiański, wówczas już bogatszy o doświadczenia paryskie, posłużył się charakterystycznym dla całej swojej twórczości portretowej stylem: obecna jest w nim secesyjna, wijąca się linia, mocny kontur i płaskie plamy barwne. To wizerunek bardzo nowoczesny, śmiało kadrowany i bliski zapoznanej w Paryżu sztuce postimpresjonistów oraz rodzącemu się równolegle ekspresjonizmowi.

Jak pisze znawczyni oeuvre Stanisława Wyspiańskiego, Marta Romanowska, w ekspertyzie do prezentowanego pastelu: „Portrety te nie były pozowane, dziecko nie próbowało dostosować się do malarza, nie pragnęło mu się

podobać, nie umiało i nie mogło przybierać maski, jeszcze się bowiem tego nie nauczyło. Realizm sytuacji, w jakich artysta zaskakiwał swoje modele, nie był ani planowany, ani wystudiowany. Sam, otoczony dużą gromadką małych dzieci, mógł je obserwować podczas funkcji codziennego dnia: głęboko uspione, karmione, zagapione, rozespiane, rozczochrane, znużone, bawiące się czy uważnie śledzące czynności dorosłych. Niespecjalnie wystrojone, w domowych kaftanikach, kamizelkach, sukienkach. (...) Portrety bywały często także rejestracją młodości; dotyczyło to szczególnie portretów młodych dziewcząt, wchodzących w dorosłe życie i uważnie je obserwujących. Artysta rejestrował fenomen przepoczwarzania się dziecka w dorosłego, koncentrującego w sobie tak cechy dzieciństwa, jak i dojrzałości.

Przedstawiony tu „Portret dziewczynki” reprezentuje ten właśnie typ portretu. Jest to znakomite wczesne studium portretowe – realistyczny, niepochlebiony wizerunek modelki o dość twardych, chłopskich rysach, modelki wybranej zapewne przez samego malarza. Studium jest niedokończone w partiach ubrania, natomiast główka dziewczynki modelowana jest dość gęsto założonym pastelem, wydobywającym światłocieniem plastyczność jej twarzy, mocno ogorzałe policzki i ślad uśmiechu. Uderzają w tym portrecie oczy z ciemnobrązowymi tęczęwkami w błękitnych białkach, oczy o niezwykle intensywnym spojrzeniu. Charakterystyczny dla Wyspiańskiego jest też brak dopracowanego tła i zestaw barw – różów z błękitami”.

„Wyspiański przepadał za dziećmi, rysował je i malował, gdzie tylko mógł, i zdaje się, że w wielu suterenach ludzi ubogich odszukać by można w portretach dzieci wiele jego dzieł, o ile obdarowani drogocenne te pamiątki zachowali do dzisiaj”.

Zenon Parvi, Ze wspomnień o Wyspiańskim, [w:] W oczach współczesnych, 1971, t. I, s. 34

17

LEON WYCZÓŁKOWSKI

1852-1936

"Cyprysy", 1905

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

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

estymacja:

85 000 - 110 000 PLN

19 600 - 26 100 EUR

POCHODZENIE:

przedwojenna kolekcja, Poznań

„Wyczółkowski odnajdywał siebie i najpełniej rozwijał wielki artyzm w pejzażu. Przede wszystkim – w Tatrach. W Tatry jeździł wiele razy w ciągu dziesięciu lat, począwszy od r. 1904. (...) W liście do Feliksa Jasieńskiego pisał artysta jesienią 1909 r.: ‘Od tygodnia siedzę w Zakopanem; maluję tak wściekle, że aż schudłem’”.

Maria Twarowska, Leon Wyczółkowski, Warszawa 1962, s. 26





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



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

Inspiracją sztuką Japonii była decydującym czynnikiem, który w znakomity sposób ukształtował stylistykę Wyczółkowskiego. Wschodnia estetyka została w znakomitym stopniu zaszczerpiona przez wybitnego znawcę sztuki orientu i kolekcjonera Feliksa „Mangghe” Jasińskiego. „Jasiński i Wyczółkowski, a ściślej: ‘Manggha’ i ‘Wyczół’ - to tandem artystyczny, bez którego trudno sobie wyobrazić nie tylko obraz młodopolskiego Krakowa, ale i cały rozdział dziejów polskiego malarstwa i grafiki. Spotykają się w Warszawie na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych; w roku 1895 wspólnie zorganizują wystawę pośmiertną Podkowińskiego, a po roku 1902, w Krakowie, staną się niemal nierozłączni” (cyt. za Agnieszka Kluczeska-Wójcik, Feliks „Manggha” Jasiński i jego kolekcja w Muzeum Narodowym w Krakowie, Kraków 2014, s. 160). „Dziwna była przyjaźń tych dwóch ludzi - żywiołowego malarza i pasjonowanego zbieracza (...). Jasiński wywierał jakiś magiczny wpływ na swojego przyjaciela. W poglądach, uwagach i sądach Jasińskiego krystalizowały się nieraz wizje i za-

miary malarskie artyści. Widocznie twórczość jego wymagała jakiegoś głośnego rezonansu czy refleksu, który zawsze znajdował u przyjaciela” (cyt. za Franciszek Kelin, Leon Wyczółkowski, Garść wspomnień, „Od A do Z”, 1947, s. 1-2). Zachowało się niewiele listów Wyczółkowskiego do Jasińskiego, jednak usprawiedliwia to fakt, że mężczyźni widywali się wręcz codziennie. Dopiero późny ożenek malarza osłabi ich relacje. Wyczółkowski i jego mecenas wybierali się razem w podróż: w 1904 wspólnie wyjechali do Zakopanego, natomiast w roku następnym odwiedzili Francję i Hiszpanię. Manggha wziął na siebie całą organizację zagranicznej wyprawy. „Nie przypadkiem spośród podróży zagranicznych Wyczółła tylko ta, w której towarzyszy mu Manggha, przyniesie tak znakomite rezultaty artystyczne. A przywiezione z Hiszpanii pejzaże, wraz z widokami Tatr, Połagi czy Jaremcza, w naturalny sposób dopełnią zgromadzony przez Jasińskiego zbiór - obraz dorobku twórczego artysty (cyt. za Ibidem, s. 164).

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

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

Największy wpływ na twórczość Leona Wyczółkowskiego miała niewątpliwie estetyka japońska. Artysta dogłębnie poznał dalekowschodni modus sztuki, nie przystając jedynie na szalenie modny w Europie japonizm. Wyczół, podobnie jak mistrzowie barwnego drzeworytu wykorzystywał oryginalną perspektywę, sposób kadrowania i ujęcia przedmiotu w perspektywie. Prezentowane w katalogu „Cyprysy” doskonale realizują założenia estetyki japońskiej. Wyczółkowski w opisywanej kompozycji użył charakterystycznej żabiej perspektywy, ucinając tym samym czubek portretowanego krzewu. Poprzez taki zabieg kompozycyjny uzyskał ciasny kadr, który jednocześnie wydobywa istotną rolę pustej przestrzeni. Znamienne jest również jednordne, płaskie kładzenie pastelu, które nieco kłóci się z światłocieniowymi możliwościami technicznymi tego sposobu malowania. Jednak już kontur sylwetki cyprysów jest zarówno giętki, dekoracyjny a zarazem prosty i naturalny. Istotną paralełą wobec sztuki japońskiej jest również fragment okna w dolnej części kompozycji, który przypomina pieczęć cenzorską bądź podłużną sygnaturę artysty, która zawsze jest obecna na drzeworytach ukiyo-e. Oferowana praca jest doskonałym przykładem realizacji japońskich założeń konstrukcji obrazu w twórczości Wyczółkowskiego, stanowiąc nie lada rzadkość ze względu na niewielką ilość prac mistrza z międzynarodowych podróży.



Kazimierz Sichulski, Wyczół z Mangghą lecą do Japonii, źródło: Kawiarnia „Jama Michalikowa”, Kraków

18

LEON WYCZÓŁKOWSKI

1852-1936

"Zakopane", 1909

pastel, ołówek/papier, 60,5 x 42 cm
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'LWyczół | 1909 | Zakopane'

estymacja:
55 000 - 80 000 PLN
12 000 - 17 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

„Wyczółkowski odnajdywał siebie i najpełniej rozwijał wielki artyzm w pejzażu. Przede wszystkim – w Tatrach. W Tatry jeździł wiele razy w ciągu dziesięciu lat, począwszy od r. 1904. (...) W liście do Feliksa Jasieńskiego pisał artysta jesienią 1909 r.: ‘Od tygodnia siedzę w Zakopanem; maluję tak wściekle, że aż schudłem’”.

Maria Twarowska, Leon Wyczółkowski, Warszawa 1962, s. 26





Leon Wyczółkowski i Franciszka Panek przy Morskim Oku, fotografia, 1906



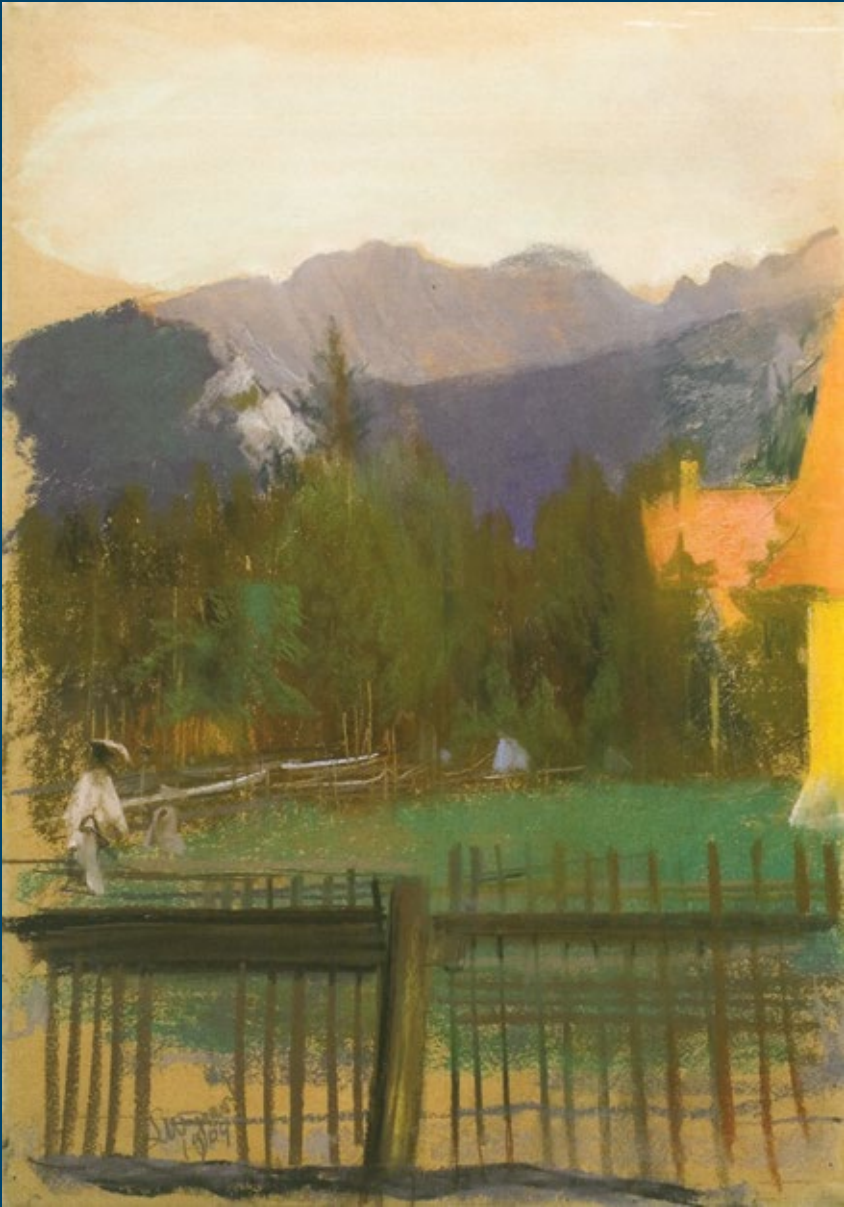
Leon Wyczółkowski w Zakopanem, 1906, fotografia

WYCZÓŁ POD TATRAMI

W bogatej w tematy i różnorodnej pod względem technik twórczości Leona Wyczółkowskiego góry zajmowały wyjątkowe miejsce. Szczególnym przywiązaniem artysty cieszyły się Tatry. Polscy moderniści cenili je wysoko, nie tylko wielbiąc ich dziewicze piękno, lecz także uważając za miejsce przesycone znaczeniami i szczególnie ważne dla polskości. To właśnie one stały się medium fascynującej „wypowiedzi” o charakterze historycznym, jakim był cykl wirtuozowskich pastelii, zatytułowany „Legendy tatrzańskie” (1904). To w nim Tatry były przedmiotem uważnej obserwacji oraz odsyłaczem do sfery symbolicznej.

Wyczółkowski poznał swoje ukochane góry dość późno, bo w 1896. Później szczególnie często odwiedzał je, by tworzyć w latach 1904-06 oraz 1910-11. Początkowo Tatry pojawiły się jako tło portretów - Jana Kasprowicza (Muzeum Narodowe w Krakowie) czy Stefana Żeromskiego z synem (Muzeum Narodowe w Poznaniu). Wkrótce przestały być tłem i stały się głównym tematem niezliczonej ilości prac. Już same opisy wypraw Wyczółkowskiego w te, jak by się dziś mogło zdawać nie bardzo groźne czy wysokie góry, są niezwykle zajmujące. Tak we wspomnieniowym liście do Marcina Samlickiego odmalował to uczeń artysty - Teodor Grott: „Tę nieznaną dla siebie krainę [Tatry] poznał [Wyczółkowski] późno. Prawdopodobnie po odbytej wycieczce górskiej w towarzystwie taterników, którzy zachęcali do tego tematu, na pewien czas opuścił pracownię i przeniósł się na plener, w głuche turnie nad Czarny Staw i na szczyty gór. Warunki materialne miał wtedy znakomite; pozwalały mu na zorganizowanie kosztownej wyprawy; wydawał ponoć 50 koron dziennie na ten cel. Towarzyszyło mu kilku górali z przewodnikiem doświadczonym i znającym dokładnie Tatry (...). Ci ludzie nosili potrzebne utensylia, materiały malarskie, żywność i namioty; rozbijali

je w miejscach nadających się do malowania” (Leon Wyczółkowski, Listy i wspomnienia, oprac. Maria Twarowska, Wrocław 1960, s. 274). Zachowane opisy wskazują na to, że malarz pracował w górach bardzo intensywnie. „Maluję wściekle!” - pisał w liście do Feliksa Jasieńskiego. W opisach pojawia się motyw Wyczółkowskiego niezważającego na pogodę bądź uważającego ją za drugoplanową okoliczność. Jeśli pogarszała się - zmuszało to do przeczekania, ale nigdy do odłożenia pracy. Relacje przedstawiają malarza jako owładniętego chęcią oddania jednej chwili - tego, jak świat wyglądał w bardzo krótkim czasie, jednym mgnieniu. Jest to zgodne z tym, co pisali o nim krytycy, wychwalając go jako tego, który zdobywał nieosiągalne dla innych wyżyny w dokładności odwzorowania świata (wg słów Eligiusza Niewiadomskiego posiadał „siatkówkę [oka] przedziwnie uczuloną i wrażliwą”) - ale takiego odwzorowania, w którym najważniejszą jakością jest kolor. Wszystko to doprowadzało czasem do sytuacji takich jak ta, opisana przez Teodora Koscha: „Wychodząc z założenia, że obraz, jeżeli ma być wierny, winien być dziełem jednego wrażenia, starał się zawsze od pierwszego razu obraz skończyć. Nie odstraszały go przy tym ciężkie nieraz w górach warunki atmosferyczne. Opowiadał jak raz pod Mnichem schwyła go śnieżyca. Obraz kończył pastelą pod parasolem, a następnie ślizgając się po niewygodnej wówczas ścieżce na Szpiglasową, zniósł go w dół do Morskiego” (op. cit., s. 284). Barwne wspomnienie, potwierdzające inne relacje, pozostawił po sobie jeszcze Franciszek Klein: „Gdy raz zimą malował w Tatrach, zapalił się od ogniska kosztowny pled angielski. Obecna przy tym żona zawołała, że pled się pali, a on nie odwracając nawet głowy, malował dalej i tylko jakby od niechcenia zauważył: „Nie przeszkadzaj mi, Franiu kochana, idź do licha z takim głupstwem!” (op. cit., s. 286).



Leon Wyczółkowski, Widok z Zakopanego, 1904, Muzeum Narodowe w Gdańsku

Wyczółkowski podczas swojego okresu krakowskiego (1895-1914) wielokrotnie wyjeżdżał w Tatry, skąd przywoził liczne studia malarskie i rysunkowe. Tematyka tatrzańska zresztą w pierwszych latach XX wieku zdecydowanie zdominowała jego twórczość. Tatrzańskie pastele takie jak „Mnich nad Morskim Okiem” (1904, Muzeum Narodowe w Krakowie) Wyczółkowskiego należą do kluczowych dokonań polskiego symbolizmu. Prezentowana kompozycja z 1909 roku odznacza się zaś niezwykłą swadą i gestem malarskim. Wyczółkowski zbliża się wyrazie do generacji ekspresjonistów, przedkładając emocjonalny

prymat barwy nad iluzyjne budowanie przestrzeni w dziele malarskim. Scenę z dwoma kobietami w chustach i góralem na tle wiejskiej zagrody z widoczną w tle ścianą lasu i górkim masywem Wyczółkowski odarł z detalu, intensyfikując ekspresję przedstawienia przez ekspozycję połaci czystego koloru. Potoczna, podpatrzona przypadkiem scena z góralskiego obejścia stała się w tym przypadku emanacją „czystego” malarstwa. Najbliższą analogią - pod względem formatu, tematu i kolorystyki - do prezentowanej kompozycji jest „Widok z Zakopanego z kolekcji Muzeum Narodowego w Gdańsku (1904).



19

JULIAN FAŁAT

1853-1929

"Zakopane", 1905

akwarela/papier naklejony na płytę pilśniową, 51,5 x 139 cm
sygnowany l.d.: 'JulFałat', opisany i datowany p.d.: 'Zakopane 905'

estymacja:

130 000 - 180 000 PLN

28 300 - 39 200 EUR

FAŁAT Z TATRAMI W TLE

Pierwszy pobyt Fałata w Zakopanem miał miejsce latem 1893. Wówczas artysta, zauroczony krajobrazem Podhala, w liście do Seweryna Bohma pisał: „Jest tak cudownie, że pomimo gwałtownych zaprosin w rozmaite inne strony oderwać się stąd nie mogę. Pozostanę tak długo, jak będzie można”. Malarz niemal co roku przyjeżdżał do Zakopanego bądź Poronina. Podczas tych pobytów malował przede wszystkim w technice akwarelowej panoramy tatrzańskie, z przedstawieniami konkretnych szczytów i dolin. Dzięki podłużnemu formatowi papieru artysta miał możliwość z niezwykłą precyzją zaprezentować pasma i doliny Tatr. Z dużą dbałością oddawał topografię gór, i z łatwością możemy zlokalizować miejsca jego malarskich kreacji. Są to widoki z Zakopanego: Antałówki, Gubałówki, Poronina czy miejsca zlokalizowane już na górskich szlakach jak pejzaże z Doliny Kościeliskiej, Czerwonych Wierchów czy spod Gęsiej Szyi. Prezentowana w katalogu okazała panorama pozwala dostrzec znakomity fragment Tatr ze szczytami Świnicy czy Giewontu.

Obok wizerunków niedostępnych, skalistych zboczy gór, Fałat w pracach stworzonych w Zakopanem upamiętnił również charakterystyczną dla Podhala architekturę, jak młyn, górskie zagrody czy przydrożne kapliczki. „Podstawowym wyznacznikiem tych kompozycji jest budowa pejzażu na bazie kilku przeciwnych w formach planów, których dopełnieniem jest wrażliwość chromatyczna Juliana Fałata, a właściwie stopniowe ograniczanie przez niego palety kolorystycznej do kilku zasadniczych barw i silnych kontrastów. Artysta z coraz większą świadomością wprowadzał w nich biel papieru jako jedną z organicznych barw kompozycji, niezwykle subtelną, delikatną, a jednocześnie skrajnie biegunową. Te opozycyjne zestawienia plam jasnych i ciemnych, znane już z jego malarstwa o tematyce myśliwskiej, osiągnęły apogeum mistrzostwa właśnie w pejzażach, głównie tych o tematyce górskiej, szczególnie tatrzańskiej. Szybko zmieniające się w górach warunki atmosferyczne i idące za nimi właściwości przejrzystości powietrza dały malarzowi możliwość obserwacji zmienności zjawisk zachodzących w otaczającej go przyrodzie, refleksów świetlnych, oświetlonych ostrym słońcem grani skalnych lub drapieżnych szczytów otulonych opadającą mgłą.

Góry, a także rzeki zostają sprowadzone do syntetycznych kształtów, prostych form pozbawionych zbędnej dekoracyjności i szczegółowości. Strefy górskiej roślinności, turnie, rozpadliny skalne, ostre granie to walorowe plamy chromatyczne delikatnie skontrastowane ze sobą, bez zbędnego przegadania. Następuje maksymalne uproszczenie środków wyrazu, z jakim Julian Fałat zetknął się kilkanaście lat wcześniej w sztuce artystów Japonii. To właśnie w pejzażach tatrzańskich widać wyraźne wpływy i fascynacje sztuką dalekowschodnią, z jej linearyzmem i płaszczyznowością” (Teresa Dudek-Bujarek, Julian Fałat – Życiorys pędzlem zapisany, Bielsko-Biała 2017, s. 169-170).

Tatrzańskie pejzaże Fałata cieszyły się ogromną popularnością wśród klientów oraz przychylnością ówczesnej krytyki. Motywy z okolicy Zakopanego były wystawiane w warszawskim i krakowskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych i praktycznie od razu znajdowały kupców. Wówczas pojawiają się w prasie bardzo przychylne recenzje, wychwytyjące fenomen górskich pejzaży Fałata, m.in.: „Fałat jest przede wszystkim akwarelistą. (...) akwarela jest środkiem, przez który indywidualność jego twórcza wypowiada się najswobodniej i najbezpośredniej. Rzeczywiście do zdumiewającej wprost łatwości i zręczności doszedł artysta ten w rzucaniu na papier plam barwnych, do rozmywania ich wodą miękką i przejrzyście, do osiągania możliwie najwyższego napięcia tonów. Toteż akwarele jego nie boją się porównania z obrazami olejnymi, gdyż są równie mocne, co do wartości barw i światłocienia, a znacznie świeższe i bardziej powietrzne, przez tę właśnie lekkość, brak wszelkich śladów wysiłku i swobodę, z jaką spod ręki, w najwyższym stopniu pewnej siebie, wychodzą. Do najdoskonalszych pod względem owej śmiałości i pewności dotknięcia oraz siły doprowadzonej do najwyższej, możliwej w akwareli potęgi, należą obrazy z ostatnich czasów jego działalności – widoki góralskie z Zakopanego i studia głów tam zebrane” (Ze sztuki, „Tygodnik Ilustrowany” 1904, nr 4, s. 66). O popularności tatrzańskich pejzaży świadczy również seria kart pocztowych z górkimi motywami wydawanych przez Salon Malarstwa Polskiego czy reprodukcja w popularnych periodykach jak „Tygodniku Powszechnym”, „Świecie” czy „Tygodniku Ilustrowanym”.

20

JULIAN FAŁAT

1853-1929

"Bystra"

akwarela, gwasz/papier, 30 x 51 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i opisany p.d.: 'JFałat Bystra'

estymacja:
35 000 - 50 000 PLN
7 700 - 10 900 EUR

„Szczególnie silny – i szczęśliwy wpływ wywarła na Fałata zwłaszcza sztuka japońska. Syntetyczne uproszczenie barwy i rysunku, ekspresja pospiesznie i nerwowo rzucanej plamy, wirtuozerska biegłość pędzla, a nawet mistrzostwo w technice akwarelowej, tak charakterystycznie wyzyskiwanie białości papieru i cała w ogóle niezwykła ekonomia środków – wszystko to jest bardzo oryginalnem i bardzo samodzielnem wyzyskiwaniem nauk, wyniesionych ze sztuki japońskiej. Tylko, że wszystko to jest jak nie można lepiej przeszczepione na grunt rodzinny – i zastosowane do właściwości temperamentu artysty. Bezpośrednio niemal po powrocie ze wschodu

znalazł się Fałat w Nieświeżu, w czasie, kiedy Antoni ks. Radziwiłł urządził wielkie polowanie na cześć ówczesnego następcy tronu, a późniejszego – na nieszczęście Europy – cesarza Wilhelma. Zagraniczne i egzotyczne postulaty malarskie, zastosowane do motywu tak rdzennie polskiego, jak polowanie na niedźwiedzia wśród puszczy litewskich, w surową i śnieżną zimę – wydały efekt, nieprzewidziany, być może przez samego artystę. Ciemne sylwety myśliwych, zwierza psów, sosen, rysujące się wyraziście na tle śniegu, pozwoliły w sposób zupełnie nowy zastosować teorię plamy barwnej. (...)” („Tygodnik Ilustrowany” 1929.07.20 nr 29 s. 567).



JULIAN FAŁAT

1853-1929

"Rybak", 1891

akwarela, gwasz, ołówek/papier, 46,5 x 27,5 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i datowany p.d.: 'JulFałat 91'

estymacja:
35 000 - 50 000 PLN
7 700 - 10 900 EUR

„Nieodłącznym aspektem życia Juliana Fałata była ciekawość świata i wrażliwość na jego walory. Wiele okresów w jego życiu to czas nieustannych podróży, licznych wędrówek, w których towarzyszyły mu kaseta z farbami i przybory malarskie, umożliwiające – na papierze, rzadziej na płótnie – czynienie czysto plastycznych rozważań nad złożonością krajobrazowych form, niuansów kolorystycznych oraz natężeń światła zależnych od pory dnia lub roku. W każdej podróży dużo uwagi poświęcał otaczającej go rzeczywistości” (Teresa Dudek-Bujarek, Julian Fałat – Życiorys pędzlem zapisany, Bielsko-Biała 2017, s. 113). Fałat nie tylko z pasją malarsko notował otaczający go krajobraz. W jego malarskiej spuściźnie odnajdziemy wiele różnorodnych portretów i studiów postaci. Już jako student krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych z lubością malował żebraków czy rzemieślników bądź przyglądał się z etnograficznym zacięciem barwnym ludowym obyczajom. Również podczas swoich licznych podróży Fałat, dzięki możliwości, jakie niesie ze sobą medium akwareli, notował wrażenia z podróży. Prezentowany na aukcji „Rybak” został namalowany podczas jednej z wypraw mistrza akwareli. W charakterystyczny dla ostatniej dekady XIX wieku stylu artysta z wielką precyzją, również w oddaniu szczegółów fizjonomii i elementów stroju, przedstawia sylwetę mężczyzny. Fałat, jako artystyczną destynację, szczególnie upodobał sobie słoneczną Italię. Sam pisał do swojego przyjaciela o szczególnej więzi, jaka łączy go z Półwyspem Apenińskim: „Gdy przyjechałem po raz pierwszy do Włoch, to przemówił do mnie świat cały zewnętrzny: niebo, słońce, góry, miasta, ruiny, ludzie i wino włoskie takie na mnie wrażenie zrobiły, że nie widziałem jeszcze tej wielkiej sztuki, a po części i nie rozumiałem jej i malowałem ten świat zewnętrzny. (...) Uważałem dotychczas z miast włoskich Rzym dla mnie za najsympatyczniejszy. Widzę, że Florencja zajęła pierwsze miejsce (...) Rzym był dla mnie najbliższym dotychczas wrażeniem, jakie przy pierwszej podróży mej do Włoch z Rzymu odebrałem. Tutaj zacząłem epokę przeistaczania się na artystę, tutaj zaczęło mi słońeczko świecić, tutaj zebrałem szereg wrażeń pięknych odczutych młodemi zdrowemi nerwami”.



JULIUSZ KOSSAK

1824-1899

Krakowiak na koniu, 1892

akwarela, gwasz/papier, 29,5 x 22 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i datowany p. d.: 'J Kossak | 1892'

estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
8 700 - 13 100 EUR

POCHODZENIE:
DESA Unicum, czerwiec 2007
kolekcja prywatna, Warszawa

Jesienią 1869 roku Juliusz Kossak osiadł na stałe w Krakowie, z którego rzadko wyjeżdżał. Kossak, zamieszkawszy w stolicy Małopolski, wielokrotnie przedstawiał krakowskie targi, wesela, družbów, chłopskie sceny rodzajowe, obrzędy związane z ziemią. Ludziom doby pozytywizmu i ery przemysłowej kultura ludowa oferowała przestrzeń wolności i niezależności. Decyzja o przenosinach do Krakowa miała podłoże polityczno-kulturowe. Kossak pisał do Teofila Lenartowicza w 1869 roku: „Wiesz co się z biedną Polską dzieje, że wychować dzieci w Warszawie niepodobna, korzystam więc z mojego austriackiego poddaństwa i przenoszę się do Krakowa”. W końcu lat 60. XIX stulecia na terenie Królestwa Polskiego trwały nadal represje popowstaniowe. W 1867 roku wprowadzono do gimnazjów warszawskich jako język wykładowy rosyjski. Austriacki Kraków oferował za to możliwość edukacji po polsku. Kossak sprowadził się do miasta i zadomowił w willi, która później nazywana była „Kossakówką” i w której mieszkali także jego potomkowie, syn Wojciech i wnuk Jerzy. Ludowa kultura krakowska, która po raz pierwszy wkroczyła w obszar kultury wysokiej z końcem XVIII wieku operą „Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale” Wojciecha Bogusławskiego, miała dopiero przeżyć swój renesans około 1900 roku, gdy stała się modna pośród modernistów krakowskich: Włodzimierza Tetmajera, Stanisława Wyspiańskiego czy Lucjana Rydla. Jej istotny związek z polską historią opierał się na micie insurekcji kościuszkowskiej i walecznych kosynierów. W pierwszej połowie XIX stulecia różnicowanie etnograficzne ziem polskich stało się obiektem zainteresowań naukowców. Wydawany od 1857 roku „Lud” – wielotomowa encyklopedia z materiałami etnograficznymi stworzona przez Oskara Kolberga – stanowi największy w tamtym czasie projekt ujmujący bogactwo kultury ludowej.



TEODOR AXENTOWICZ
1859-1938

Portret huculki

pastel/tektura, 48 x 36 cm
sygnowany p.śr.: 'Axentowicz'

estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
8 700 - 13 100 EUR

Obserwując twórczość artysty, mamy wrażenie, jakby podążała dwoma niezależnymi torami, korzystała z dwóch odmiennych od siebie źródeł. Ta sama ręka tworzyła bowiem pastelowe portrety dam i dynamiczne folklorystyczne sceny rodzajowe. Ów rodzajowy nurt sztuki Axentowicza ma swe początki jeszcze we wspomnieniach rodzinnych stron, które artysta miał przed oczami, wyjeżdżając do monachijskiej Akademii. W czasie studiów akademickich Axentowicz malował w realistycznej konwencji epizody z życia wsi. To zapewne 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 kompozycje z życia Huculów, dosadnie charakteryzując poszczególne postaci i rozmieszczając je z dekoracyjnym poczuciem rytmu w przestrzeni obrazu. Nie bez znaczenia jest również młodopolska fascynacja wsią i ludowością, której Axentowicz doświadczył i przetwarzał ją po powrocie do kraju w latach 90. XIX wieku. Tak jak Stanisław Wyspiański w „Weselu” pragnął czytelnikowi przekazać pouczenie i pro-roctwo przyszłości, tak w malarstwie Axentowicz podejmował refleksję nad przemijaniem, aby jego twórczość nie stała się jedynie barwną i głośną opowieścią ze świata „egzotycznego wieśniactwa” dla mieszczan. W owym nurcie mieszczą się wielokrotnie podejmowane przez Axentowicza portretowe wątki Huculek i dziewczyn w krakowskich chustach. Obudowane etnograficzną scenografią, nasycone melancholijną atmosferą portrety młodych dziewcząt emanowały głęboką symboliką, w której ścierają się motywy przemijania. Prezentowana w katalogu praca Axentowicza to najpełniejszy wyraz folklorystycznych pierwiastków, budujących spuściznę malarza.



24

TEODOR AXENTOWICZ

1859-1938

Zuzanna i starcy

akwarela, pastel/papier, 114 x 73,5 cm (w świetle oprawy)
sygnowany p.śr.: 'T. axentowicz'

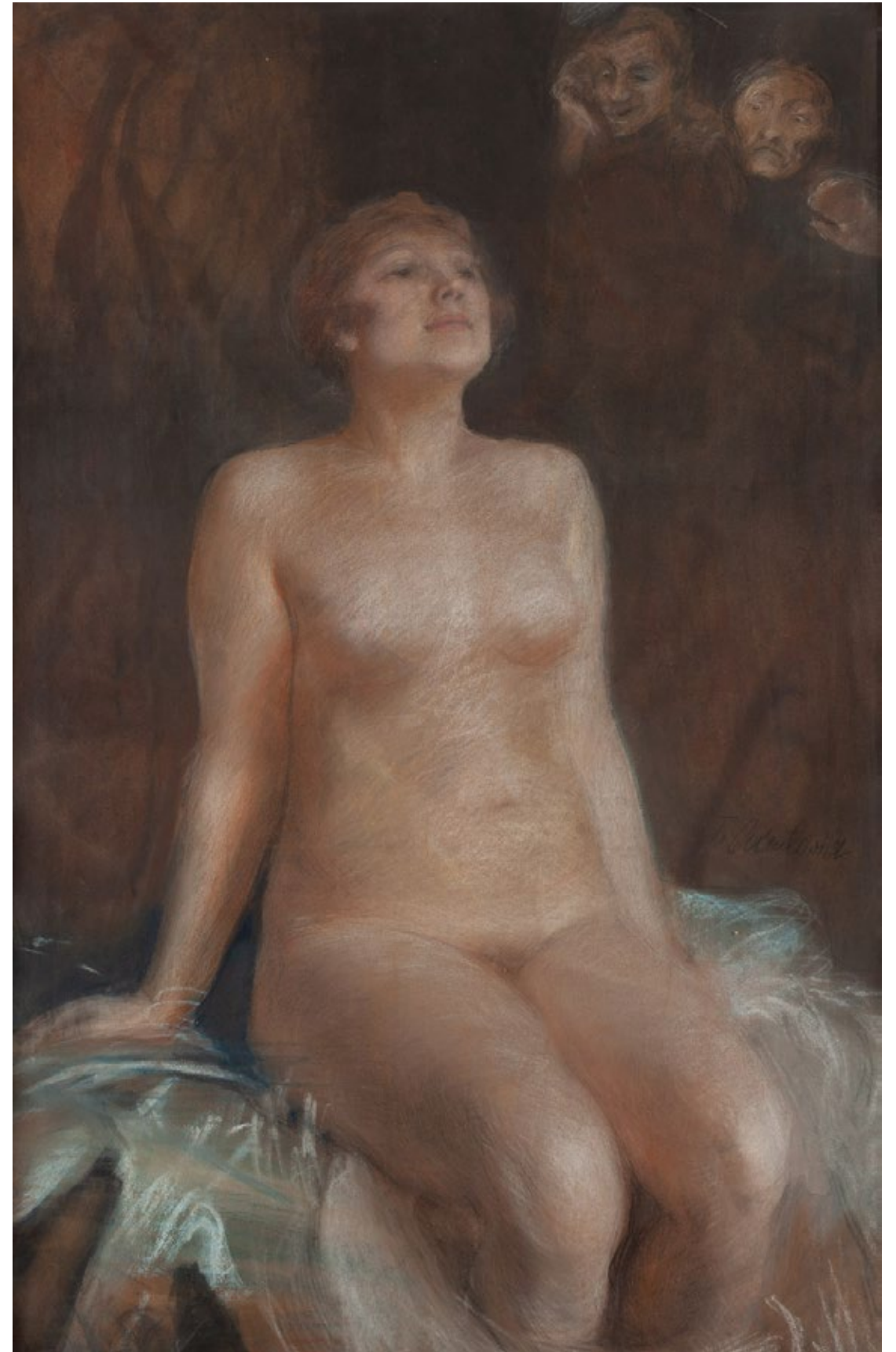
estymacja:

70 000 - 90 000 PLN

15 300 - 19 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska





ZUZANNA I STARCY

Fin-de-siècle był okresem, zarówno w malarstwie europejskim jak i polskim, w którym wizerunki i portrety kobiet uległy wyraźnemu spopularyzowaniu. Modelki przedstawiane były w niezwykle zróżnicowany sposób. Mogły to być nostalgiczne portrety dam epatujących elegancją i zadumą, znane z obrazów autorstwa Olgi Boznańskiej, jak i wizerunki kobiet-demonów, erotycznych wampirów mówiących o potędze chuci, opisywanych w pismach Stanisława Przybyszewskiego, które swoje plastyczne rozwinięcie znalazły w obrazach Wojciecha Weissa. Kobieta w tamtym czasie stała modliszką, femme fatale, figurą, która zawładnęła wyobraźnią artystów przełomu wieków. Piękne, kuszące, z ledwie osłoniętym ciałem kobiety, były muzami poruszającymi wyobraźnię pisarzy i malarzy. Kobieta, ubrana bądź naga, stanowiła symbol potęgi uczuć, namiętności zdolnej unicestwić każdego mężczyznę.

Kobieta była również jednym z wiodących motywów w malarstwie Teodora Axentowicza. W wielu idealizowanych portretach młodych, pięknych kobiet na obrazach artysty, daje się wyraźnie zauważyć dążność do dekoracyjnej stylizacji. Najczęściej wykonywał je w doprowadzonej do wirtuozerii technice pastelowej. Posługiwał się w nich zazwyczaj falistą, miękką secesyjną linią. Wywodząca się z secesyjnej stylizacji maniera malarska, wzbogacana była niekiedy o elementy symbolizmu (w pracach takich jak „U wróżki”; „Młodość i Starość” „Dziewczyna i starzec”). W pastelowych portretach i główkach kobiecych, umiejętnie wykorzystywał atrybuty kobiecości - suknie balowe, eleganckie kapelusze, kosztowną biżuterię i karnawałowe maski, nasycając swoje kompozycje subtelnym erotyzmem. Gamę barwna tych kompozycji oparta była najczęściej na tonach czerni, różu, srebrzystych bieli i błękitów. Tadeusz Jaroszyński pisząc o pastelowych „główkach” Axentowicza podkreślał: „Tchną te główki jakimś nieźrównanem wyrafinowaniem erotycznym, jakąś drażniącą i pobudzającą ciekawość nerwowością [...] jest [w nich] pewna przewrotność zmysłowa [...] Są one ogromnie ponętne, interesujące, pełne dziwnie odurzającej kobiecości i wytworności rasowej” [T. Jaroszyński, "Album malarstwa polskiego", Warszawa – Paryż 1911-1912 (nlb)]

Prezentowana w katalogu praca jest wyjątkową i rzadką kompozycją artysty. Temat obrazu został zaczerpnięty ze „Starego Testamentu”, z „Księgi Daniela”, z moralizującego opowiadania o cnotliwej judejskiej niewieście Zuzannie (Dn 13, 15-21), pięknej żonie Joakima, i dwóch starcach – sędziach, darzonych zaufaniem społecznym, którzy się w niej zakochali. Kiedy Zuzanna brała kąpiel, na brzegu pojawili się starcy. Postanowili ją zdobyć, lecz ich żaloty zostały odrzucone. Wobec ich żądzzy Zuzanna była całkowicie bezbronna, ponieważ zaszantażowali ją oni, iż w razie odmowy, zostanie oskarżona o cudzołóstwo. Za ten czyn groziło dziewczynie ukamienowanie. Ujął się za nią młody prorok Daniel. Wykazał on ich nieprawość i kłamstwa za co zostali skazani na śmierć, a Zuzanna odzyskała cześć.

Historia Zuzanny podglądanej podczas toalety przez lubieżnych starców opisana w „Księdze Daniela” była częstym motywem ikonograficznym w malarstwie europejskim. Motyw ten był chętnie wykorzystywany przez artystów począwszy od XV wieku. Wizerunki Zuzanny i starców tworzyli między innymi Tintoretto, Rembrandt, Peter Paul Rubens, Eugena Delacroix, Jocopo de Riebera, Lovis Corinth, Pablo Picasso oraz wielu innych.

Axentowicz wybrał moment, gdy Zuzanna jest w trakcie kąpieli, podglądana przez dwóch lubieżnych starców. W pracy, podobnie jak w wielu innych, artysta skupił się na ukazaniu delikatnie i wirtuozersko modelowanego ciała i twarzy kobiety. Ponad głową kobiety w prawym górnym rogu wyłaniają się głowy starców. Uwaga artysty w skupiła się jednak nie na moralizującej historii lecz nagim ciele Zuzanny. To akt stanowi główny temat pracy. Artysta malował akty dość rzadko. Niekiedy przybierały one formy idealizowanych zjaw, wyłaniających się jesiennych liści secesyjnych rudowłosych piękności. Tu jednak mamy do czynienia z klasycznym aktem i biblijnym tematem. Tło jest ciemne, nieokreślone. Swoobodna poza modelki, niewymuszona elegancja pozy, dumnie podniesiona głowa, fryzura składają się na obraz idealnego piękna. Klasyczny temat odwołujący się do tradycji malarstwa europejskiego, lekkość i wirtuozeria kreski, a jednocześnie nieco ekspresyjny i nerwowy sposób prowadzenia pastelu, czynią omawianą pracę obrazem o wyjątkowych walorach artystycznych i kolekcjonerskich.



Rembrandt, Zuzanna i Starcy, olej, płótno, źródło: Wkimedia Commons



Lovis Corinth, Zuzanna i Starcy, olej płótno, źródło: Wkimedia Commons

TADEUSZ MAKOWSKI
1882-1932

"Dzieci na plaży", 1930

akwarela, ołówek/papier, 27 x 33 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Tadé | MAK | OW | SK | I. 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:
100 000 - 150 000 PLN
21 800 - 32 700 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





Pocztówka z Le Pouldu, źródło: Wikimedia Commons

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 architektониki 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 dziecięctwo 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 dyna miki chwili uruchamia skojarzenie z rodzajem kukielkowego 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.

26 †

RAFAŁ MALCZEWSKI

1892-1965

Widok górski

akwarela, ołówek/papier, 33 x 47,5 cm
sygnowany l.d.: 'Rafał Malczewski'

estymacja:

7 000 - 10 000 PLN

1 600 - 2 200 EUR

Życiorys Malczewskiego, także ten malarski można podzielić na okres przedwojenny, zakopiański oraz powojenny, związany z pobytem w Kanadzie. Tendencje artystyczne, które narosły wokół sztuki Rafała Malczewskiego sprowokowały artystę do podjęcia radykalnej stylistyki u zmierzchu 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 dwudziestoleciu 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





27 †

JERZY JANISCH

1901-1962

Figura w pejzażu, 1957

gwasz, ołówek/papier, 28,5 x 42,5 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i datowany p.d.: 'Janisch 57.'

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



28 †

JERZY JANISCH

1901-1962

Kompozycja surrealistyczna, 1956

gwasz/papier, 23 x 30 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i datowany p.d.: 'Janisch 56.'

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



29 †

BOLESŁAW STAWIŃSKI
1908-1983

Kompozycja z szachownicą, około 1933

akwarela/papier, 28,5 x 20 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany l.d.: 'B.Stawiński'
na odwrociu nalepka z opisem obrazu

estymacja:
2 500 - 4 000 PLN
600 - 900 EUR



30 †

MAURICE BLOND
1899-1974

Kompozycja z maskami

gwasz/papier, 57 x 78 cm
sygnowany p.d.: 'M. Blond'

estymacja:
5 500 - 8 000 PLN
1 200 - 1 800 EUR

POCHODZENIE:
rodzina artysty
dom aukcyjny Millon, Paryż, maj 2021
kolekcja prywatna, Warszawa

HENRYK EPSTEIN

1891-1944

W porcie, lata 30. XX w.

akwarela, ołówek/papier, 44 x 55 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany l.d.: 'H.Epstein'

estymacja:

7 000 - 10 000 PLN

1 600 - 2 200 EUR

„Polskim malarzom brakowało jednak morza. Jedynie nadmorskie uzdrowisko od-
wiedżanie przez artystów – Połaga – znajdowało się na niewielkim skrawku wybrzeża
Bałtyku na Żmudzi. Dostęp do uzdrowisk w okolicach Gdańska był z przyczyn politycz-
nych utrudniony. W tej sytuacji poszukiwano morza we Włoszech, w Holandii,
na Krymie. Przeważająca jednak część polskich malarzy po raz pierwszy zobaczyła
morze właśnie w Bretanii. Artystów fascynował ogrom Atlantyku, surowość krajobra-
zu oraz prostota i prymityw życia rybaków, które mogli porównać z życiem polskich
górali” – zauważa Barbara BrusMalinowska, Artyści polscy w Bretanii, w: Malarze
polscy w Bretanii (1890 – 1939), katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie,
Warszawa 2005, s. 37). Epstein, na stałe mieszkający w Paryżu, u progu lat 30.
XX wieku, po doświadczeniu pejzażu korsykańskiego w połowie lat 20., rozpoczyna
swoją „błękitny okres”. Artysta wyjeżdża do Concarneau w Bretanii, maluje rybaków,
porty, marin. Jego prace, mimo zawężenia palety barwnej, nadal odznaczają się defor-
macją nadmorskiej przyrody i z tego pochodzącą emocjonalną ekspresją.



32 ↑

TEODOR GROTT

1884-1972

"Na balkonie" ("Wiosną", "Zaczytana w oknie"), około 1928

akwarela/tektura, 88,5 x 67,5 cm
sygnowany l.d.: Teod. Grott'
na odwrociu dwie papierowe nalepki wystawowe Salonu Listopadowego z 1930 w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie
oraz papierowa nalepka z Wystawy Jubileuszowej artysty z 1960 w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie

estymacja:
24 000 - 30 000 PLN
5 300 - 6 600 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Pakoska
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Grupa Dziesięciu 1932-1939. Zrzeszenie Artystów Krakowskich, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, 18 listopada 2022 - 26 lutego 2023
Kolekcja Pakoska. Sztuka Polska, Muzeum Okręgowe w Toruniu, 27 kwietnia - 1 września 2013
Kolekcja Pakoska. Wokół krakowskiej 'Sztuki', Muzeum Okręgowe w Toruniu, sierpień - październik 2000
Wystawa Jubileuszowa, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków 1960
Wystawa zbiorowa prac Grupy „Dziesięciu” z Krakowa, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, 7 października - 2 listopada 1933
Salon Listopadowy, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa, listopad 1930
Jubileuszowy Salon Krakowski, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, czerwiec-lipiec 1930

LITERATURA:
Grupa Dziesięciu 1932-1939. Zrzeszenie Artystów Krakowskich, katalog wystawy, red. Magdalena Kołtunowicz, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, Radom 2022, s. 85 (il.)
Kolekcja Pakoska. Sztuka Polska, katalog wystawy, oprac. Anna Kroplewska-Gajewska, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Toruń 2013, s. 48 (il.), nr kat. 29
Kolekcja Pakoska. Wokół krakowskiej „Sztuki”, katalog wystawy, oprac. Anna Kroplewska-Gajewska, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Toruń 2000, s. 55 (il.)
Wystawa Jubileuszowa, katalog wystawy, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1960, nr kat. 33
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie za 1933 rok, Warszawa 1934, s. 23
Przewodnik Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie nr 87. Wystawa zbiorowa prac Grupy „Dziesięciu” z Krakowa, Warszawa 1933, nr kat. 27 (jako „W oknie (akt)”)
Mieczysław Skrudlik. Salon Listopadowy (w Domu Baryczków, Warszawa 1930). "Sztuki Piękne" 1931, VII, s. 2 (il.)
Wystawa Dzieł Sztuki pod nazwą Salon Listopadowy, katalog wystawy, Instytut Propagandy Sztuki w Warszawie, Warszawa 1930, s. 8, nr kat. 36
Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie (1854-1929), „Sztuki Piękne” 1930, VI, s. 214 (il.)
Jubileuszowy Salon Krakowski, katalog wystawy, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1930





33 ↑

TEODOR GROTT

1884-1972

Zamysłona (portret pani Woźniak), 1936

akwarela, ołówek/papier, 37 x 28 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Ter Grott | 22/I 936'

estymacja:
2 500 - 4 000 PLN
600 - 900 EUR



34

WŁADYSŁAW SKOCZYŁAS

1883-1934

Akt kobiecy, około 1910-14

akwarela/papier, 44,5 x 31,5 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany p.d.: 'W. Skoczylas'

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
Maryla Sitkowska, Władysław Skoczylas (1883-1934), Warszawa 2015, nr kat. VI. 24, s. 279 (il.)

WŁADYSŁAW SKOCZYLAS
1883-1934

Kopanie buraków, 1933

akwarela, gwasz, ołówek/papier naklejony na tekturę, 64 x 94 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i datowany l.d.: 'W. Skoczylas 1933.'

estymacja:
30 000 - 40 000 PLN
6 500 - 8 700 EUR

POCHODZENIE:
Agra-Art, marzec 2013
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Wystawa pośmiertna prac Władysława Skoczylasa: Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków, marzec 1935

LITERATURA:
Wystawa pośmiertna prac Władysława Skoczylasa: Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, red. Tadeusz Cieślewski, Kraków 1935, poz. 14, s. 63
Maryla Sitkowska, Władysław Skoczylas (1883-1934), Warszawa 2015, nr kat. VI. 908, s. 306 (il.)



PODHALAŃSKA ELEGANCJA AKWARELE WŁADYSŁAWA SKOCZYLASA



Władysław Skoczylas zajmuje szczególne miejsce w panteonie polskich artystów. Jego twórczość była na wskroś różnorodna. Tworzył nie tylko drzeworyty, z których jest dzisiaj najbardziej znany, ale również oleje, akwarele, projekty tkanin oraz polichromie. Przez całe życie był również niezwykle aktywnie zaangażowany w życie kulturalne kraju. Inicjował oraz działał w wielu grupach artystycznych, w tym Stowarzyszeniu Artystów Polskich „Rytm” oraz Stowarzyszeniu Artystów Grafików „Ryt”.

Cezurą artystyczną w twórczości Skoczylasa była jego przeprowadzka do stolicy polskich Tatr. Związek Skoczylasa z Zakopanem rozpoczął się w 1908, wraz z objęciem przez artystę posady nauczyciela w Szkole Przemysłu Drzewnego. Lata od 1908 do 1918, które spędził w stolicy polskich Tatr, był najważniejszym i najbardziej formatywnym okresem w jego artystycznej karierze. Po przejeździe do Zakopanego Skoczylas zamieszkał w pensjonacie „Staszeczkówka” przy Krupówkach pod adresem 15. Szybko nawiązał bliskie kontakty z towarzyską i artystyczną elitą kurortu. Zachowane listy i fotografie dowodzą bliskich kontaktów z Witkacym, Stefanem Żeromskim, Mieczysławem Jakimowiczem, Tymonem Niesiołowskim oraz wieloma innymi malarzami i pisarzami. Został również wybrany najpierw wiceprezesem, a następnie prezesem Towarzystwa „Sztuka Podhalańska”.

Pobyt w Zakopanem był dla niego czasem odkryć i artystycznych eksperymentów. Przyjeżdżając do kurortu, był aspirującym rzeźbiarzem, w malarstwie postimpresjonistą, okazjonalnie grafikiem użytkowym. Przebywając na Podhalu, szybko zainteresował się miejscową sztuką, zarówno tą ludową, jak i tą, która z ludowości czerpała. Zafascynował go „styl zakopiański” Stanisława Witkiewicza, którego osobiście już w Zakopanem nie było, lecz pozostawał czynnie zaangażowany w życie artystyczne miasta. Owa stylistyka, zarówno „ludowa”, jak i „uczona” została podjęta przez Skoczylasa. Pielęgnował w swojej twórczości, zarówno tej graficznej, jak i malarzkiej, mit góralszczyzny, używając jednak odmiennych środków malarzskich. Jego kompozycje poddane są daleko idącej stylizacji, pewnej archaizacji oraz rytmizacji. Artysta nie kopiował i nie odtwarzał jedynie form sztuki ludowej, adaptował je i przetwarzał na potrzeby własnych kompozycji.

To właśnie inspiracje ludowością w dużej mierze stanowiły o nowoczesności jego malarstwa. Skoczylas wziął między innymi udział w pierwszej wystawie Formistów w Pałacu Sztuki w Krakowie w listopadzie 1917, na którą został zaproszony na specjalnych warunkach. Wystawę otwierało 28 dzieł sztuki ludowej – podhalańskich malowideł na szkle oraz kolorowanych stalorytów. Prezentowane na wystawie drzeworyty Skoczylasa pełniły funkcję niejako zwornika nowoczesnej i awangardowej sztuki Formistów oraz sztuki ludowej.

Ludowość zyskała nowoczesny wymiar również w malarstwie artystów skupionych w założonym w 1922 ugrupowaniu „Rytm”. Motywy zaczerpnięte z folkloru pełniły istotną funkcję w twórczości wielu „Rytmistów”, w tym Skoczylasa oraz Zofii Stryjeńskiej, nie tylko w zakresie inspiracji formalnych. Artyści skupienie wokół „Rytmu” nie stworzyli jednolitej formuły stylistycznej. Powoływali się zarówno na tradycję wielkiej sztuki dawnych epok, szczególnie sztuki klasycznej i klasycyzmu, jak i właśnie sztuki ludowej, która była ujęta w dekoracyjną, klasycyzującą formę. Nawiązania do rodzimego folkloru miały służyć eksponowaniu motywów narodowych, podkreślać odrębność niepodległego państwa. Sztuka ludowa była traktowana jako źródło narodowego poczucia formy i wprzęgnięta w poszukiwania nowego stylu narodowego. Założenia artystyczne „Rytmistów”, w tym samego Skoczylasa, współgrały z oficjalną polityką kulturalną II Rzeczypospolitej, manifestującą narodową odrębność i ciągłość państwowego bytu. Skoczylas twierdził, że: „(...) każdy naród świadomy swej odrębności wytwarza sztukę o własnym wyrazie (...)” (Władysław Skoczylas, O zadaniach Szkoły Sztuk Pięknych [w:] Sztuka – szkoła – państwo, [red.] Władysław Włodarczyk, „Zeszyty ASP w Warszawie”, nr 4/10/1984, s. 80).

Prace Skoczylasa, który był członkiem założycielem ugrupowania, stanowią wykładnię estetycznych założeń członków „Rytmu”. We wszystkich jego kompozycjach, zakorzenionych silnie w tradycji, odnajdujemy postaci o harmonijnych proporcjach, przy jednoczesnym „etnograficznym” wyostreniu na detale związane z ludowym strojem. Prezentowana praca pochodzi z lat 30. XX wieku, kiedy to artysta w swoich akwarelach skupia się na wielobarwnych kompozycjach o wyraźnym dekoracyjnym charakterze. Emblematycznym elementem kompozycyjnym w jego pracach były zmonumentalizowane wizerunki pracujących kobiet, nawiązujące do ikonografii ludowej. Wówczas tematyczny punkt ciężkości Skoczylas przeniósł się z fascynacji sztuką Podhala na motywy związane ze wsią. Prezentowana w katalogu „Kopanie buraków” jest koronnym przykładem doskonałej syntezy eleganckiego stylu spod znaku „Rytmu” z ludową sztuką twórców nieprofesjonalnych.



36 ↑

WŁADYSŁAW CHMIELIŃSKI
1911-1979

Pałac Na Wyspie

akwarela, ołówek/papier, 10 x 13,5 cm
sygnowany p.d.: 'Wł. Chmieliński'

estymacja:
1 500 - 2 500 PLN
400 - 600 EUR

37 ↑

WŁADYSŁAW CHMIELIŃSKI
1911-1979

Ulica Starego Miasta w Warszawie

akwarela, gwasz, ołówek/papier, 34,5 x 24 cm
sygnowany p.d.: 'Wł.Chmieliński'

estymacja:
3 500 - 5 000 PLN
800 - 1 100 EUR



38 ↑

TADEUSZ CIEŚLEWSKI (OJCIEC)
1870-1956

Widok na wieżę kościoła NMP na Nowym Mieście w Warszawie

akwarela/papier, 25 x 15,8 cm (w świetle oprawy)
sygnowany l.d.: 'T. Cieślewski'

estymacja:
1 500 - 2 600 PLN
400 - 600 EUR



39 ↑

TADEUSZ CIEŚLEWSKI (OJCIEC)
1870-1956

Wnętrze kościoła

akwarela, ołówek, tusz/papier, 34,5 x 24,5 cm
sygnowany p.d.: 'T. Cieślewski'

estymacja:
2 000 - 3 500 PLN
500 - 800 EUR



40

HENRYK DĄBROWSKI

1927-2006

Kazimierz Dolny - Fara, Kaplica Górskich, 1953

akwarela/papier, 59 x 44 cm

sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'KAZIMIERZ DOLNY H.DĄBROWSKI VIII 1953.'

estymacja:

4 500 - 6 000 PLN

1 000 - 1 400 EUR



41

HENRYK DĄBROWSKI

1927-2006

Kraków - wnętrze kościoła Bożego Ciała, 1958

akwarela, tusz/papier, 63 x 46 cm

sygnowany i datowany l.d.: '1958. | Henryk Dąbrowski'

estymacja:

5 500 - 8 000 PLN

1 200 - 1 800 EUR

42

PIOTR STACHIEWICZ

1858-1930

"Bohun"

pastel/papier, 49 x 39 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany l.g.: 'P. Stachiewicz', opisany p.g.: 'BOHUN'

estymacja:

18 000 - 25 000 PLN

4 000 - 5 500 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Rempex, kwiecień 2002

kolekcja prywatna, Polska

„Stachiewicz jest zapalonym idealistą. (...) w sztuce jego nie chodzi o jakąś nową, niebywałą kombinację plam i światłocienia, o popis wirtuozostwa techniki, o jakieś smaki i smaczki czysto malarskie (...) To po prostu artysta, który ma nam coś zawsze do powiedzenia”.

Czesław Jankowski, „Tygodnik Ilustrowany”, 1893,nr 209, s. 423





43 ↑

JAN KACZMARKIEWICZ

1904-1989

Postać na tle kościoła św. Piotra i Pawła na Antokolu w Wilnie

ołówek/papier, 28,2 x 18 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany śr.d.: 'Jan Kaczmarekiewicz'

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



44 ↑

IZABELLA BOROWSKA

1912-?

"Perszeron"

sangwina, węgiel/tektura, 43 x 36 cm
na odwrociu autorsko opisany i sygnowany: 'Moja praca sprzed 1939 | Borowska'

estymacja:
1 800 - 3 000 PLN
400 - 700 EUR



45

STANISŁAW BAGIEŃSKI

1876-1948

"Opatrunek", 1926

akwarela, gwasz/tektura, 57 x 73 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'S. Bagieński | 1926'

na odwrociu papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie

estymacja:

9 000 - 12 000 PLN

2 000 - 2 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, 1926

LITERATURA:

Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych za rok 1926, Warszawa 1927, s. 35



46

ZYGMUNT ROZWADOWSKI

1870-1950

Czwórka przed pałacem

akwarela/papier, 53 x 72 cm

sygnowany p.d.: 'Z. Rozwadowski'

estymacja:

24 000 - 30 000 PLN

5 300 - 6 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Wiedeń



47

JÓZEF GURANOWSKI

1852-1922

Pejzaż z zakolem rzeki, 1913

akwarela/papier, 50 x 74 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'J.Guranowski | 1913 r.'

estymacja:
5 000 - 8 000 PLN
1 100 - 1 800 EUR

48

JÓZEF GURANOWSKI

1852-1922

Pejzaż zimowy, 1913

akwarela/papier, 72 x 49 cm
sygnowany p.d.: 'J.Guranowski | 1913 r.'

estymacja:
5 000 - 8 000 PLN
1 100 - 1 800 EUR



49 ↑

PAWEŁ STELLER

1895-1974

"Wisła", 1948

akwarela/papier, 50 x 73 cm
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'P.Steller | Wisła - 1948'

estymacja:
2 500 - 4 000 PLN
600 - 900 EUR



50 †

WŁASTIMIL HOFMAN

1881-1970

Zestaw portretów, 1917

ołówek/papier, 17,8 x 31 cm (w świetle passe-partout)

zestaw trzech współprawnych portretów:

1. sygnowany, datowany i opisany: 'v Radostove 1917', 'Ksiądz' oraz monogram: 'VH';
2. sygnowany, opisany i datowany: 'mępi a. k. v Radostove 1917.' oraz monogram: 'VH';
3. datowany i opisany: 'don Quichote v Radostove | 1917.'

estymacja:

3 000 - 4 000 PLN

700 - 900 EUR



51

STANISŁAW KUBICKI

1889-1942

Studium tulipanów, 1931

ołówek/papier, 31 x 23,5 cm

datowany p.d.: '24. V. 31'

estymacja:

3 500 - 5 000 PLN

800 - 1 100 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny K&K Auktionen, Heidelberg, Niemcy, czerwiec 2015

kolekcja prywatna, Polska



52 †

STANISŁAW ELESZKIEWICZ

1900-1963

Szkic konia

ołówek/papier, 19 x 25 cm

estymacja:

3 500 - 5 000 PLN

800 - 1 100 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

kolekcja prywatna, Polska



53

LUDWIK LILLE

1897-1957

Rodzina

kredka/papier, 30 x 43 cm

sygnowany l.d.: 'L.Lille'

estymacja:

2 000 - 3 000 PLN

500 - 700 EUR



54 †

ZDZISŁAW CYANKIEWICZ (CYAN)

1912-1981

Siedząca

akwarela, gwasz/papier, 56 x 38 cm

sygnowany p.d.: 'cyankiewicz'

estymacja:

1 800 - 3 000 PLN

400 - 600 EUR

FELIKS MICHAŁ WYGRZYWALSKI

1875-1944

Modlitwa

pastel/papier, 49 x 63 cm
sygnowany l.d.: 'F.M. Wygrzywalski senior'

estymacja:
13 000 - 18 000 PLN
2 900 - 4 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

„Obiektem szczególnej fascynacji i artystycznego zainteresowania Wygrzywalskiego było morze, ciepłe i malownicze, które w różnych wariacjach pojawia się na jego płótnach...” (Nad ciepłym morzem. Feliks Michał Wygrzywalski, katalog wystawy, [oprac.] Liliana Gieldon, Monika Jankiewicz-Brzostowska, Centralne Muzeum Morskie w Gdańsku, Gdańsk 2013, s. 5). Przestrzeń, która interesowała i zajmowała umysł twórcy to rzeczywistość przede wszystkim miejsce silnie związane z wodą, Orientem i szeroko rozumianą egzotyką Południa. Świat Wygrzywalskiego staje się albo światem bardzo realnym, albo sferą pewnego rodzaju sacrum wkraczającego w granice baśni i mitu. Jednym razem artysta odtwarza plebejskie środowisko utrudzonych burlaków i rybaków wyciągających z odmętów fal ciężkie sieci, przy innej okazji zaś kreuje fantastyczne wizerunki wychodzących z wody nimf i towarzyszących im sylenów. To zderzenie rzeczywistości z obrazem, iście irracjonalnym, nie jest w sztuce malarza niczym wyjątkowym. Do i tak już bogatego repertuaru form dochodzi tu dodatkowo inny zestaw motywów. „W 1906 roku artysta odbył podróż do Egiptu i na Pustynię Libijską. Oczarowała go egzotyka Orientu, co znalazło dobitny wyraz w jego malarstwie. Wygrzywalski zaczął malować sceny haremowe, scenki rodzajowe z egipskiej ulicy, jego obrazy zaludniły się sprzedawcami i naprawiaczami dywanów, modlącymi się Arabami i Beduinami” (dz. cyt., s. 6). Po tej wyprawie Orient z całą swą magią i malowniczością pochłonał duszę artysty bez reszty. Można się tutaj zastanawiać, czym tak naprawdę był dla Europejczyka na początku XX stulecia ten świat. Jak się okazuje, stan wiedzy i dostęp w te na pozór niedostępne rewiry globu był dla wielu twórców stosunkowo łatwy. Nie można oczywiście twierdzić, że przeciętnego człowieka stać było wówczas na zagraniczne wojaże, ale fakty świadczą o tym, iż przywilej ten spotykał licznych artystów dysponujących odpowiednim zapleczem finansowym. Inspiracja sztuką i kulturą Dalekiego Wschodu, szczególnie Japonią, jest w Europie zjawiskiem znanym już w II połowie XIX wieku.



STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ / WITKACY
1885-1939

Portret kobiety, około 1938

pastel/papier, 48 x 42 cm (w świetle passe-partout)

estymacja:
55 000 - 80 000 PLN
12 000 - 17 400 EUR

OPINIE:
ekspertyza Anny Żakiewicz, znawczyni oeuvre Stanisława Ignacego Witkiewicza z lipca 2002 roku

„Stanisław Ignacy Witkiewicz ukazał zmienne kanony mody z początku XX wieku na portretach malarskich i fotograficznych, a także w utworach literackich. W ramach regulaminy Firmy Portretowej „St. I Witkiewicz” stworzył swoistą galerię mody w obrazach. Artysta jednak nnie dążył jednak do oddania faktury koronki czy detalu stroju, raczej sugerował rozmaite formy, odwołując się do wyobraźni odbiorcy. Tak szkicowo potraktowane kostiumy są zaledwie tłem wizerunku i charakterystyki psychologicznej modela -Istnienia Poszczególnego”. (Witkacy. Sejsmograf epoki przyspieszenia, Katalog wystawy, red. Zofia Machnicka, Paweł Polit, Warszawa 2002, s. 293). Prezentowana praca, ze względu na delikatny materiał na którym została namalowana, niestety uległa zniszczeniu. Jednak sposób malowania kompozycji, mimo braku sygnatury, bez wątpienia należy do Witkacego. Unikatowy styl opracowania sylwetki kobiety widoczny jest szczególnie w partii twarzy oraz ubioru kobiety – na który artysta, w przypadku damskich portretów zwracał ogromną uwagę.



STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ / WITKACY
1885-1939

Portret Stefanii Biesiadeckiej z Lewakowskich, 2 voto Żeleńskiej, 1932

pastel/papier, 41,5 x 31 cm
opisany ołówkiem na odwrociu: 'Portret Stefanii | z Lewakowskich Biesiadeckiej | St. Ignacy Witkiewicz 1928 r.'

estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
8 700 - 13 000 EUR

POCHODZENIE:
z kolekcji Stanisława Żeleńskiego (1905-1981) i Janiny Sokołowskiej-Żeleńskiej (1900-1992), Warszawa
kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:
Zbigniew Sroczyński, Żeleńscy. Rodowód. Dzieje rodu Żeleńskich z Żelanki, Warszawa 1997, s. 129 (il.)

STAN ZACHOWANIA:
praca przycięta i po dawnej konserwacji

„Prawdziwa kobieta nie jest zła ani dobra, jest k o b i e t ą - to wystarczy, a winni są
zawsze tylko i jedynie mężczyźni”.

Stanisław Ignacy Witkiewicz, 622 upadki Bunga, czyli demoniczna kobieta



58 ↑

MAJA BEREZOWSKA

1898-1978

Portret Haliny Zofii Belli (Aniola Śmierci), 1943

akwarela/papier, 16 x 11 cm
sygnowany p.d.: 'Maja Berezowska'

estymacja:
9 000 - 15 000 PLN
2 000 - 3 300 EUR

POCHODZENIE:
spuścizna portretowanej Haliny Zofii Belli

Ważną cezurą w życiu artystycznym znakomitej rysowniczki Mai Berezowskiej był rok 1934. Otrzymała wówczas propozycję przygotowania jedenastu ilustracji do satyrycznego artykułu „Miłostki słodkiego Adolfa” dla tekstu Jean-Pierre’a Mezerette’a. Oczywiście tytułowym Adolfem był nie kto inny jak przywódca III Rzeszy – Hitler. Wydawca oczywiście spodziewał się skandalu i zamieszania wokół satyrycznej publikacji, jednak rzeczywistość i konsekwencje, przerosły rokowania wszystkich. Berezowska nie szczędziła Hitlerowi sarkastycznych przywar. W ilustracjach nie tylko odniosła się do jego rzekomego żydowskiego pochodzenia, ale również przedstawiła go w roli marnego kochanka. Po publikacji czasopisma, Ambasada III Rzeszy w Paryżu wystosowała noty protestacyjne, próbując zablokować dystrybucję numeru. Finalnie sprawa skończyła się przed francuskim sądem, gdzie oskarżaniu zostali podani wydawca gazety oraz Berezowska. Mimo poparcia artystycznej socjety Paryża rysowniczka została skazana na 500 franków grzywny, jednak ostatecznie zakończyło się na symbolicznej karze. Jednak artystyczna stolica świata stał się wówczas dla Berezowskiej miejscem niebezpiecznym. W obawie przed aresztem artystka wróciła do ojczyzny, ukrywając się na prowincji. W styczniu 1942, po powrocie do Warszawy, w wyniku donosu Berezowska została pojmana przez gestapo i osadzona na Pawiaku. W maju tego samego roku, oficjalnie za znieważenie Hitlera, została osadzona z wyrokiem śmierci w obozie koncentracyjnym Ravensbrück. Dzięki pomocy siostry, która przesyłała jej przybory malarskie, artystka nadal tworzyła w Ravensbrück. Wykonywała portrety współwięźniarek i utrwałała sceny z życia obozowego. Prezentowany w katalogu „Portret Haliny Zofii Belli” (Aniola Śmierci) należy do grupy dzieł powstałych w niemieckim obozie. Ze względu na tragiczne losy więźniarek (przez obóz przewinęło się 130 000 kobiet, z czego zginęło około 90 000), prace z tego czasu są szalenie rzadkie na rynku sztuki. Ponadto zachowały się wspomnienia modelki Berezowskiej z czasów Ravensbrück, publikowane w książce Władysława Sierakowskiego, „W imię biało-czerwonej 1939-45”, opisujące wstrząsające i okrutne losy uwięzionych kobiet.





59 †

MAJA BEREZOWSKA

1898-1978

"Anemony", 1969

akwarela/papier, 33 x 48 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany p.d.: 'Maja Berezowska'
na odwrociu nalepka DESY z opisem obrazu

estymacja:
5 000 - 8 000 PLN
1 100 - 1 800 EUR



60 †

MAJA BEREZOWSKA

1898-1978

Martwa natura z kwiatami wazonie, 1964

akwarela/papier, 31 x 24 cm (w świetle oprawy)
sygnowany i datowany p.d.: 'majaberezowska 64'

estymacja:
3 500 - 6 000 PLN
800 - 1 400 EUR



ILE MOŻE BYĆ WARTE DZIEŁO SZTUKI?
BLISKO 13 500 000 ZŁ

**TAKĄ CENĘ OSIĄGNAŁ W LISTOPADZIE 2021 R.
NA AUKCJI W DESA UNICUM OBRAZ
„DWIE MĘŻATKI” ANDRZEJA WRÓBLEWSKIEGO.**

SPEKTAKULARNE REKORDY, PIONERSKIE PROJEKTY, PONAD 200 AUKCJI ROCZNIE

**TO NAJLEPSZY MOMENT NA SPRZEDAŻ
DZIEŁA SZTUKI. POZYCJA LIDERA, ZESPÓŁ
NAJLEPSZYCH EKSPERTÓW ORAZ WIELOLETNIE
DOŚWIADCZENIE CZYNI Z DESA UNICUM
IDEALNEGO PARTNERA SPRZEDAŻY.**

**PROSIMY O KONTAKT Z EKSPERTAMI
SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ DESA UNICUM:**



KLASYCY AWANGARDY PO 1945
25 MAJA 2023

Termin przyjmowania obiektów:
DO 28 KWIETNIA 2023
kontakt: Alicja Sznajder
a.sznajder@desa.pl
22 163 66 12, 502 994 177



KOLOR ROKU: VIVA MAGENTA
30 MAJA 2023

Termin przyjmowania obiektów:
DO 6 MAJA 2023
kontakt: Agata Matusielarska
a.matusielarska@desa.pl
22 163 66 50, 539 546 699



NOWE POKOLENIE PO 1989
1 CZERWCA 2023

Termin przyjmowania obiektów:
DO 5 MAJA 2023
kontakt: Katarzyna Żebrowska
k.zebrowska@desa.pl
22 163 66 49, 539 546 701



SZTUKA FANTASTYCZNA
13 CZERWCA 2023

Termin przyjmowania obiektów:
DO 20 MAJA 2023
kontakt: Karolina Jankowska
k.jankowska@desa.pl
539 222 774



RYNEK AUKCYJNY W 2021 ZANOTOWAŁ WZROST O PRAWIE 45 %

NIEKWESTIONOWANYM LIDEREM TEGO RYNKU
OD PONAD 10 LAT JEST DESA UNICUM

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

ILE MOŻE BYĆ WARTE DZIEŁO SZTUKI?
BLISKO 14 500 000 ZŁ

TAKĄ CENĘ OSIĄGNAŁ W MARCU 2022 R.
NA AUKCJI W DESA UNICUM OBRAZ
„PORTRET DAMY” PETERA PAULA RUBENSA

PROSIMY O KONTAKT Z EKSPERTAMI
SZTUKI DAWNEJ DESA UNICUM:



RÓD KOSSAKÓW
10 SIERPNIA 2023

Termin przyjmowania obiektów:
DO 14 LIPCA 2023
kontakt: Jan Rybiński
j.rybinski@desa.pl
880 525 282



PRACE NA PAPIERZE
21 WRZEŚNIA 2023
Termin przyjmowania obiektów:
DO 25 SIERPNIA 2023
kontakt: Małgorzata Skwarek
m.skwarek@desa.pl
22 163 66 48, 795 121 576



MAPY
4 LIPCA 2023

Termin przyjmowania obiektów:
DO 9 CZERWCA 2023
kontakt: Marek Wasilewicz
m.wasilewicz@desa.pl
22 163 66 47, 795 122 702



XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE
15 CZERWCA 2023

Termin przyjmowania obiektów:
DO 15 MAJA 2023
kontakt: Michał Szarek
m.szarek@desa.pl
22 163 66 53, 787 094 345

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

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

1. Cena wywoławcza

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

2. Opłata aukcyjna

Do kwoty wylicytowanej doliczamy opłatę aukcyjną. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 20% końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej, w przypadku kiedy obiekt nie został sprzedany w ramach aukcji. Kwota wylicytowana wraz z opłatą aukcyjną zawiera podatek od towarów i usług VAT. Na zakupione obiekty wystawiamy faktury VAT marża. Wystawiamy je na wyraźne życzenie klienta. Jeżeli w dniu ewidencjonowania sprzedaży na kasie rejestrującej (w dniu wystawienia paragonu fiskalnego), klient nie jest pewny, czy chce otrzymać fakturę VAT marża, powinien on podać kasjerowi numer, za pomocą którego jest zidentyfikowany na potrzeby podatku lub podatku od wartości dodanej (NIP), w celu umieszczenia tego numeru na paragonie fiskalnym. DESA Unicum nie może wystawić faktury do paragonu, który nie będzie zawierać numeru NIP nabywcy, pomimo zgłoszenia takiego żądania przez klienta w ustawowym terminie. Jeżeli kwota należności ogółem nie przekracza kwoty 450 zł albo kwoty 100 euro, jeżeli kwota nie określona jest w euro, paragon fiskalny zawierający NIP stanowi fakturę uproszczoną, co do której nie zachodzi konieczność wystawienia dodatkowej faktury VAT marża.

3. Estymacja

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

4. Estymacje w walutach innych niż polski złoty

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

5. Cena gwarancyjna

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

6. Pass

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

7. Transakcja warunkowa

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

8. Obiekty katalogowe

Zapewniamy fachową wycenę oraz rzetelny opis katalogowy powierzonego nam do sprzedaży obiektu. Wykonywane są one w najlepszej wierze z wykorzystaniem doświadczenia i fachowej wiedzy naszych pracowników oraz współpracujących z nami ekspertów. Mimo uwagi poświęcanej każdemu z obiektów w procesie opracowywania, dokumentacji pochodzenia, historii wystaw i bibliografii

przedstawione informacje mogą nie być wyczerpujące, a w niektórych przypadkach pewne fakty odnoszące się do kolejnych właścicieli, ekspozycji oraz publikacji, w ramach których obiekt był prezentowany, mogą być celowo nieujawnione.

9. Stan obiektu

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

10. Wystawa obiektów aukcyjnych

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

11. Legenda

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

☐ – obiekty bez ceny gwarancyjnej

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

1) 5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 2 000 euro opłata 100 euro) oraz

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

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

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

5) 0,25% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro – jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro.

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

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

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

⓪ – 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 służąca do udziału w licytacji przez Internet).

1. Przebieg aukcji

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

nione przez aukcjonera lub osobę przez niego wskazaną przed rozpoczęciem licytacji. Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie uczestnika aukcji niektóre spośród licytacji mogą być równolegle prowadzone w językach angielskim i niemieckim. Prośby takie powinny być składane najpóźniej godzinę przed aukcją wraz z informacją, których obiektów dotyczą. Licytacja odbywa się w temple 60-100 obiektów na godzinę.

2. Licytacja osobista

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

3. Licytacja telefoniczna

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

4. Licytacja w imieniu klienta

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

5. Aplikacja online

We wszytskich 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 żywo. 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 (prelicytacja) jak i składając oferty (kolejne przebiecia) w trakcie trwania aukcji na żywo, obserwując relacje online w serwisie. Oferta złożona w prelicytacji przestaje wiązać, gdy inny uczestnik aukcji złożył ofertę korzystniejszą. DESA Unicum zastrzega sobie prawo do ustawiania klientom licytującym przez Internet limitów transakcyjnych. Opisana usługa jest darmowa i poufna. Ponadto, istnieje możliwość oglądania relacji audio-video z Sali Aukcyjnej.

6. Tabela postąpień

cena	postapienie
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: BREXPLPWWBK. 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. Obiekty tego typu zostały oznaczone dla Państwa wygody symbolem „o” opisanym w legendzie. Nie ponosimy jednak odpowiedzialności za błędy lub uchybieńiaw oznaczeniu przedmiotów zawierających elementy wytworzone z chronionych lub regulowanych prawem gatunków roślin i zwierząt.

8. Zagrożone gatunki

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

9. Wykonując obowiązek informacyjny, określony w ustawie z dnia 30 maja 2014 r.

o prawach konsumenta (t.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 134 z późn. zm.), niniejszym uprzejmie informujemy, że na podstawie art. 38 pkt 11 ww. ustawy, klientom nie przysługuje prawo do odstąpienia od umowy.

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

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1. WPROWADZENIE

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

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

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

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

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

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

4) Podczas licytacji, zarówno osobistej, telefonicznej, za pośrednictwem pracownika DESA Unicum oraz za pośrednictwem Aplikacji Online, licytujący bierze osobistą odpowiedzialność za zapłatę za wylicytowane obiekty, co opisane jest dokładniej w paragrafie 3 punkcie 5 poniżej, chyba że przed rozpoczęciem aukcji zostało wyrażnie uzgodnione na piśmie z DESA Unicum, że oferent jest pełnomocnikiem zidentyfikowanej osoby trzeciej akceptowalnej przez DESA Unicum.
5) Usługa licytacji na podstawie zlecenia licytacji nie podlega żadnej opłacie. DESA Unicum zobowiązuje się dochować należytej staranności w realizacji zleceń, jednak

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

4. PRZEBIEG AUKCJI

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

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

1) Do kwoty wylicytowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 20 % końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.
2) Do kwoty wylicytowanej mogą zostać doliczone inne podatki i opłaty, jeśli w katalogu zaznaczone to zostało odpowiednimi oznaczeniami (patrz: paragraf 1 punkt 10 „Przewodnika dla klienta”: „Legenda”).
3) Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiścić należność w terminie 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:
a) DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA
b) DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto mBank S.A.. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3
W tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.
4) Własność zakupionego obiektu nie przejdzie na kupującego, dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu DESA Unicum nie jest zobowiązana do przekazania obiektu kupującemu do chwili przeniesienia własności obiektu na kupującego. Wcześniejsze przekazanie obiektu kupującemu nie jest równoznaczne z przeniesieniem prawa własności obiektu na kupującego ani zwolnieniem z obowiązku zapłaty przez niego ceny nabycia.

6. ODBIÓR ZAKUPU

1) Odbiór wylicytowanych obiektów jest możliwy po dokonaniu wpłaty pełnej ceny nabycia oraz uregulowaniu innych płatności wobec DESA Unicum i spółek powiązanych. Jak tylko nabywca spełni wszystkie wymagania, powinien skontaktować się ze swoim doradcą klienta DESA Unicum lub z Biurem Obsługi Klienta pod numerem tel. 22 163 66 00, aby umówić się na odbiór obiektu.

2) Kupujący powinien odebrać zakupiony obiekt w terminie 30 dni od daty aukcji. Po tym terminie DESA Unicum przesyła wszystkie wylicytowane obiekty do magazynu ze-

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

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

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

7. BRAK PŁATNOŚCI

Bez uszczerbku dla innych praw sprzedający, w przypadku gdy nabywca nie uiści pełnej ceny nabycia za obiekt, opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu, w terminie 7 dni od daty aukcji, DESA Unicum może zastosować jeden lub kilka z poniższych środków prawnych:

a) przechować obiekt w siedzibie DESA Unicum lub w innym miejscu na ryzyko i koszt klienta;
b) odstąpić od sprzedaży obiektu, zatrzymując dotychczasowe opłaty na poczet pokrycia szkód;
c) odrzucić zlecenie nabywcy w przyszłości lub zrealizować takie zlecenie pod warunkiem uiszczenia kaucji;
d) naliczać ustawowe odsetki za opóźnienie od dnia wymagalności płatności do dnia zapłaty pełnej ceny nabycia, opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu;
e) wszcząć postępowanie sądowe przeciwko kupującemu w celu odzyskania zaległości;
f) potrącić należności nabywcy względem Desa Unicum z wierzytelności wobec tego nabywcy wynikających z innych transakcji;
g) podjąć wszelkie inne działania odpowiednie do zaistniałych okoliczności.

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

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

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

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

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

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

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

10. PRAWA AUTORSKIE

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

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

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

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

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

1) ustawy z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. Nr 162 poz. 1568, z późn. zm.) – wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz,
2) ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz. U. z 1997 r. Nr 5, poz. 24, z późn. zm.) – muzea rejestrowane mają prawo pierwokupu zabytków bezpośrednio na aukcji za kwotę wylicytowaną powiększoną o opłatę aukcyjną.

e) obiektu, którego określenie autorstwa było zgodne z ogólnie przyjętą opinią specjalistów, uczonych i innych ekspertów;
f) obiektu, w przypadku którego podana w katalogu roczna data powstania różni się od faktycznej o mniej niż 15 lat;
g) obiektu, w przypadku którego w datowaniu pojawiło się prawidłowe określenie stulecia, natomiast nieprawidłowe określenie części tego stulecia (połowy lub wierzci);
h) obiektów z XX w., XIX w. i starszych, w przypadku których faktycznie stwierdzone datowanie różni się w stosunku do podanego w katalogu „na korzyść” obiektu, tj. obiekt okazał się starszy, niż było to podane w opisie;
i) obiektu, którego opis i datowanie zostały uznane za niedokładne przy użyciu metod naukowych lub testów, które nie były ogólnie przyjęte w czasie wydawania tego katalogu bądź w tamtym czasie były uznawane za nadmiernie kosztowne lub niewykonalne, albo według wszelkiego prawdopodobieństwa mogłyby spowodować uszkodzenia lub utratę wartości obiektu. DESA Unicum zastrzega iż opis uzupełniający (pochodzenie, historia wystaw, literatura) został wykonany w dobrej wierze i błędy w tym zakresie nie mogą być podstawą do reklamacji. DESA Unicum zastrzega, sobie również 5% jako granicę błędu w przypadku podawania poszczególnych wymiarów obiektu.



3042c

2979

