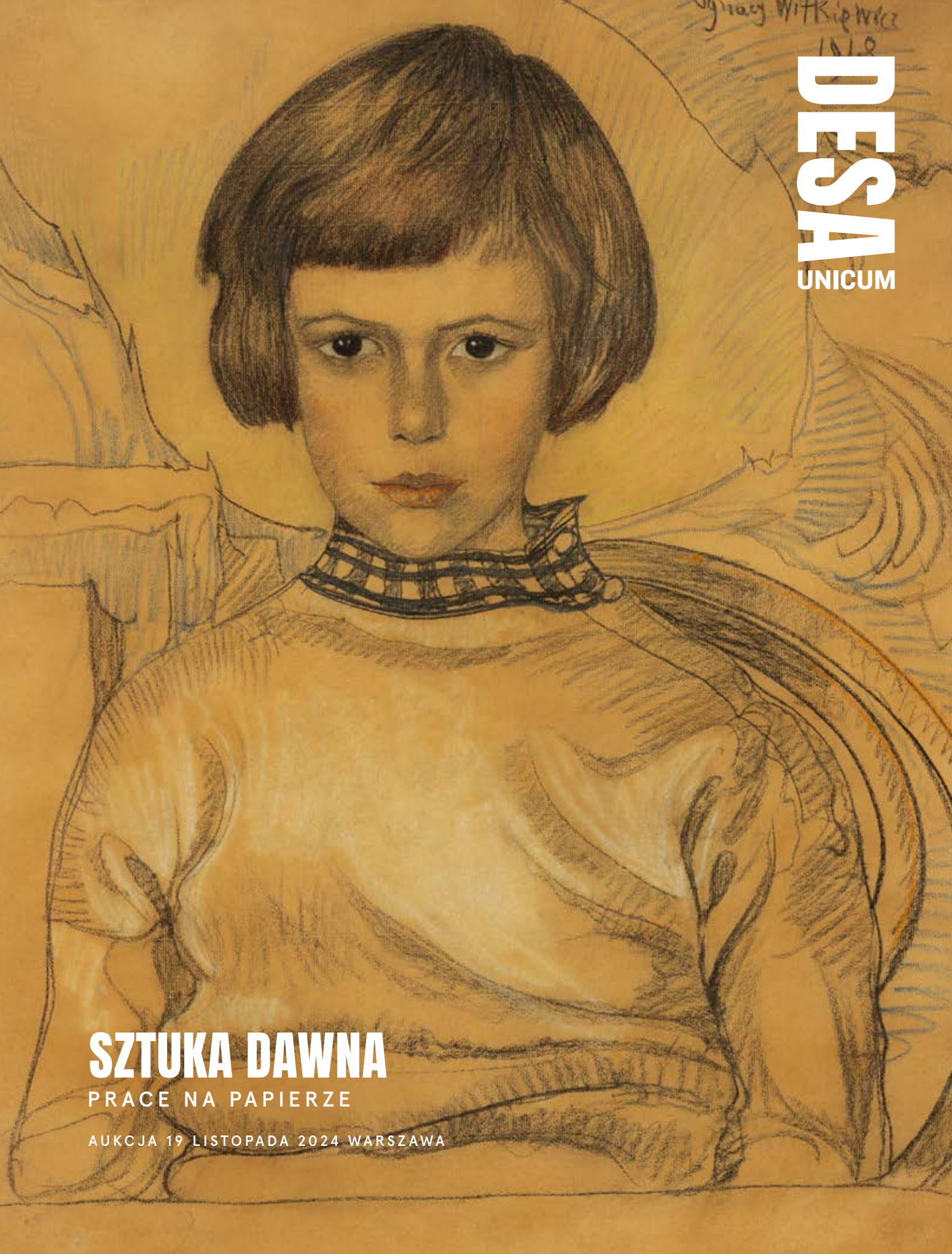




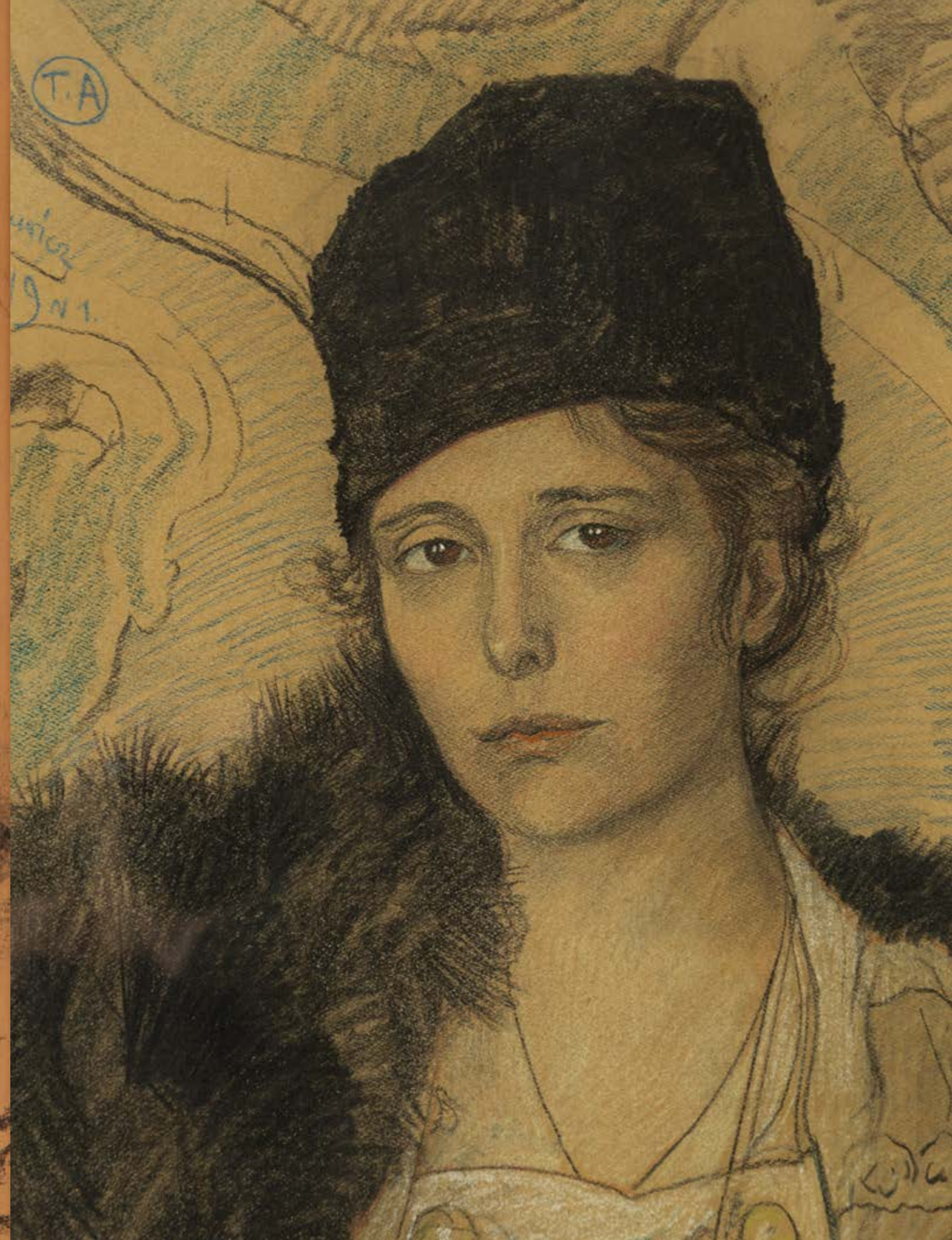
DESA
UNICUM

SZTUKA DAWNA

PRACE NA PAPIERZE

AUKCJA 19 LISTOPADA 2024 WARSZAWA









SZTUKA DAWNA

PRACE NA PAPIERZE

AUKCJA 19 LISTOPADA 2024

CZAS AUKCJI
19 listopada 2024 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW
13 – 19 listopada
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

Aleksandra Jaskowska
tel. 787 923 202
a.jaskowska@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

Joanna Kowalewicz, tel. 22 163 66 65, 795 122 719, j.kowalewicz@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 | MARCIN CZERNIK 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



MARCIN SOBKA
Członek Rady Nadzorczej



WOJCIECH DZIAKOWSKI
Członek Rady Nadzorczej

DZIAŁ ROZLICZEŃ

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

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

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

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

Marek Krzyżanek
Fotograf
m.krzyzanek@desa.pl

Alina Matyash-Labanovskaya
Fotograf
a.matyash@desa.pl

DZIAŁ IT

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

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
Starszy Specjalista
ds. Marketingu Online i Analityki
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
Specjalista ds. marketingu,
Redaktor strony internetowej
m.komorowska@desa.pl
tel. 882 350 575

Julia Niżnik
Asystent, Dział Marketingu
j.niznik@desa.pl
tel. 664 981 453

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



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



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
22 163 67 50, 787 388 666



MAGDALENA KRAJENTA
m.krajenta@desa.pl
795 122 712



ALEKSANDRA JASZKOWSKA
a.jaskowska@desa.pl
787 923 202

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.dziewicki@desa.pl
22 163 66 46, 735 208 999



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



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



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



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



KAROLINA JANKOWSKA
Specjalista
Sztuka Współczesna
k.jankowska@desa.pl
539 222 774



KATARZYNA SZCZĘSNA
Specjalista
Sztuka Współczesna
k.szczesna@desa.pl
538 522 885



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



MARTYNA KOLANOWSKA
Specjalista
Sztuka Dawna
m.kolanowska@desa.pl
880 918 882



DAWID KULKIEWICZ
Specjalista
Fine Wine
d.kulkiwicz@desa.pl
532 792 536



WERONIKA ROŚ
Specjalista
Design i Rzemiosło Artystyczne
w.ros@desa.pl
608 566 282



MARTA PRZASNEK
Specjalista
Sztuka Współczesna
m.przasnek@desa.pl
539 196 531



PAULINA JANISZEWSKA
Specjalista
Sztuka Współczesna
p.janiszevska@desa.pl
734 639 911



DOROTA KOZAK
Specjalista
Projekty Charytatywne
d.kozak@desa.pl
788 244 922



JAGIENKA PARTEKA
Specjalista
Sztuka Młoda Najnowsza
j.parteka@desa.pl
502 994 177



okładka front poz. 7 Stanisław Ignacy Witkiewicz / Witkacy, "Portret Jerzego Roźniewicza" **II okładka-strona 1** poz. 5 Nikifor Krynicki, Rynek w Muszynie **strona 2** poz. 9 Stanisław Wyspiański, Portret mężczyzny **strona 3** poz. 8 Stanisław Ignacy Witkiewicz / Witkacy, "Portret Janiny Roźniewicz" **strona 4** poz. 22 Leon Wyczółkowski, Kolumna z girlandą kwiatów **strona 5** poz. 25 Władysław Podkowiński, Na paryskiej ulicy **strona 6** poz. 14 Mela Muter, Projekt okładki pisma "Le Monde" (recto) / Robotnicy nad brzegiem Sekwany w Paryżu (verso) **strona 12** poz. 20 Leopold Gottlieb, Postacie wokół stołu **okładka III** poz. 1 Jan Marcin Szancer, Ilustracja do "Podróży Pana Kleksa" Willa w Krynicy **okładka IV** poz. 16 Zofia Stryjeńska, Maryja z Dzieciątkiem **tytuł aukcji** Sztuka Dawna. Prace na Papierze 19 listopada 2024 **kod aukcji** 1599APP144 **koncepcja graficzna** Monika Wojnarowska **opracowanie graficzne** Arkadiusz Kowalski **zdjęcia** Marcin Koniak, Marek Krzyżanek, Alina Matyash-Labanovskaya **prenumerata katalogów** prenumerata@desa.pl

INDEKS

Bagieński Stanisław	49
Blond Maurice	45
Chmieleński Władysław	51
Cybis Bolesław	31-32
Dąbrowski Henryk	46-48
Eibisch Eugeniusz	38-39
Fałat Julian	12-13
Gierymski Aleksander	30
Gottlieb Leopold	20
Grott Teodor	26
Kanelba Rajmund	43
Krynicky Nikifor	3-6, 56-60
Kubicki Stanisław	41
Lewensztadt Henryk	37
Lindeman Emil	50
Łempicka Tamara	18
Makowski Tadeusz	21
Marcoussis Louis	40
Matejko Jan	29
Michalak Antoni	33-34
Mela Muter	14-15
Ordyńska-Morawska Stefania	19
Piramowicz Zofia	17
Podkowiński Władysław	25
Rapacki Józef	52
Rotbaum Jakub	36
Sichulski Kazimierz	27
Skoczylas Władysław	28
Stryjeńska Zofia	16
Szancer Jan Marcin	1-2
Uniechowski Antoni	53-55
Wawrzeński Marian	35
Witkiewicz Stanisław Ignacy (Witkacy)	7-8
Wyczółkowski Leon	22-23
Wyspiański Stanisław	9-11
Zawadowski Jan Wacław	44
Zucker Jakub	42

1 †

JAN MARCIN SZANCER

1902-1973

Ilustracja do "Podróży Pana Kleksa", około 1961

akwarela, tusz, piórko/papier, 42 x 29 cm (arkusz)

sygnowany p.d.: jms.

Ilustracja do książki Jana Brzechwy "Podróże Pana Kleksa", wydawnictwo Czytelnik, Wydanie I, Warszawa 1961.

estymacja:

16 000 - 24 000 PLN

3 700 - 5 600 EUR

POCHODZENIE:

zakup w Galerii Grafiki i Plakatu, 2002

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

Jan Marcin Szancer, 100-lecie urodzin. Galeria Grafiki i Plakatu, listopad-grudzień 2002

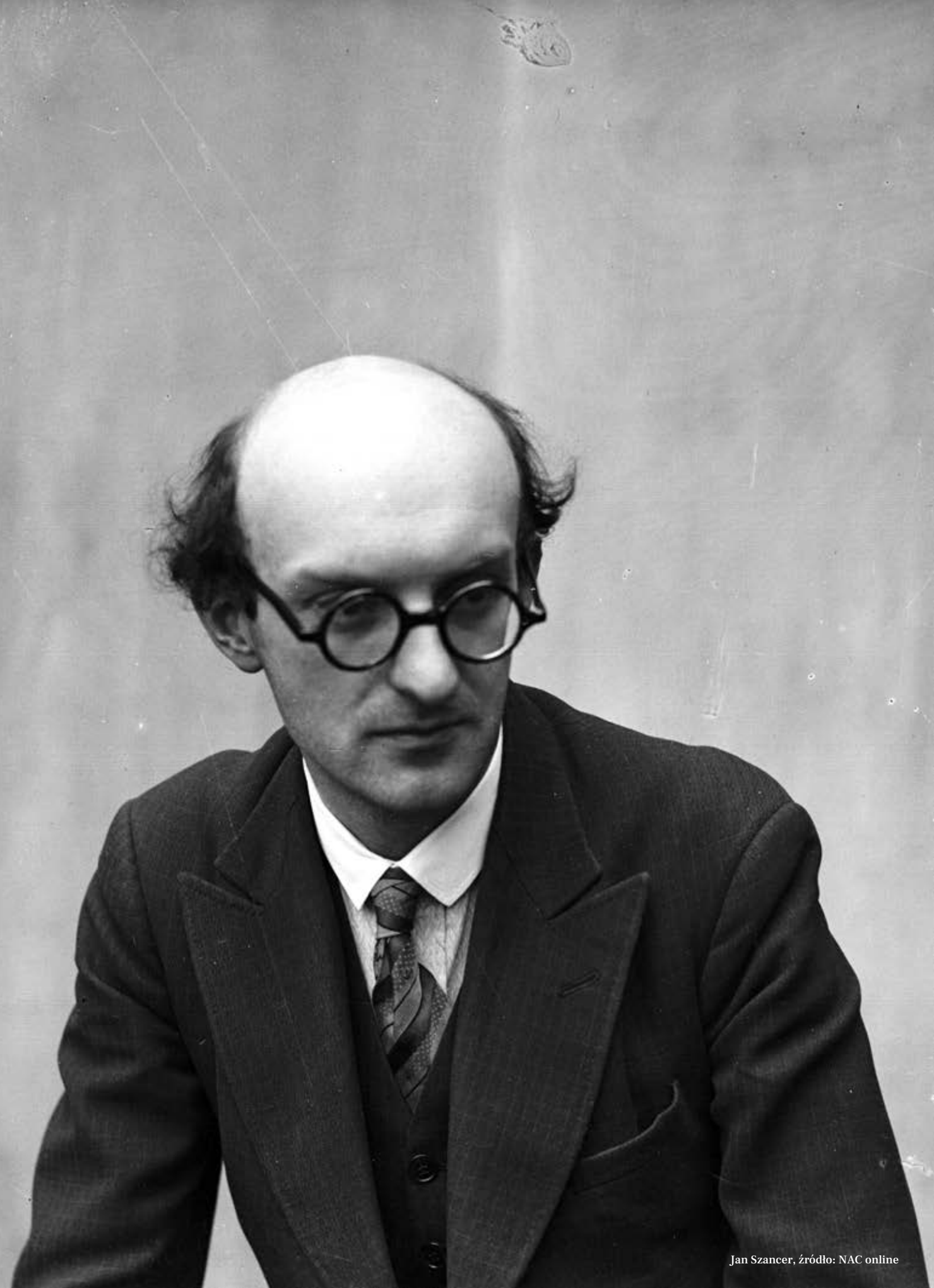


ŚWIATEM RZĄDZI WYOBRAŹNIA

Jan Marcin Szancer – artysta, który zaczerpował wyobraźnię kilku pokoleń polskich czytelników. Genialny rysownik jest autorem ilustracji do około 300 książek dla dzieci, młodzieży i dorosłych. Stworzył wyobrażenia do kultowych rysunkowych postaci z dzieł Haška, Puszkina, Andersena, Swifta i Twaina. Jednak najmocniej zapisał się w pamięci przez kreacje stworzone w „Panu Tadeuszu” Mickiewicza i przede wszystkim „Akademii Pana Kleksa” Brzechwy. Obok ilustracji książkowej pasjonował się teatrem. Zaprojektował wiele scenografii i kostiumów zarówno teatralnych, jak i filmowych, takich jak „Żołnierz królowej Madagaskaru” Jerzego Zarzyckiego oraz „Panienka z okienka” czy „Awantura o Basię” Marii Kaniewskiej. Sam również próbował sił na srebrnym ekranie, realizując film dokumentalny „Teatr mój widzę ogromny”.

Jan Marcin Szancer urodził się w Krakowie w 1902. Jego ojciec, słynny matematyk, inaczej wyobrażał sobie dalsze losy syna. Nie pochwalał jego plastycznych zamiłowań, twierdząc, że najpierw trzeba zdobyć porządną zawód, a potem sobie malować w wolnym czasie. Jednak młodzieniec, ku utrapieniu rodziców, nie kwapił się do nauki. Podupadł na zdrowiu i długie godziny spędzał na czytaniu oraz chodzeniu do teatru. Następnie, wysłany przez ojca do krewnego, który był farmaceutą, mieszał ingrediencje niezgodnie ze sztuką apteczną, lecz według kolorów, co później miało zainspirować Jana Brzechwę podczas tworzenia postaci Pana Kleksa. Początkowo Szancer studiował historię na Uniwersytecie Jagiellońskim, by potem zostać studentem na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Początkowo rozmiłował się w malarstwie monumentalnym, jednak Xawery Dunikowski, po pierwszej wystawie Szancera w 1930, miał mu powiedzieć: „Bo ty będziesz ilustracje robił”. Początkowo proroctwo profesora bardzo uraziło Szancera, jednak niedługo po studiach rozpoczął karierę ilustratora. Przez pewien czas artysta nie traktował twórczości ilustratorskiej jako głównej osi swojej działalności. Dopiero w 1944 w książce „Koziołeczek” do tekstu Zofii Rogoszówny po raz pierwszy obok swoich rysunków umieścił kultową sygnaturę „jms”, która odtąd będzie zdobiła wszystkie prace mistrza. „Najważniejszą wszakże cechą tego stylu jest sugestywność oddziaływania. Obrazkowa projekcja wyobraźni Szancera nie tyle pobudza wyobraźnię odbiorcy, ile ją niewoli, ukierunkowuje w jednym nieodwracalnym kanale skojarzeń, z którego nie ma ucieczki. Inaczej mówiąc, szanceryzm to magiczna różdżka monopolizująca nasze widzenie bajalandu. Odkąd ujrzałem stworzoną przez Szancera Królową Śniegu, nie potrafię już wyobrazić sobie innej i żadna inna nie zdołałaby mnie przekonać, choćby narysował ją nie wiem jaki geniusz. Tak samo jest z Calineczką, z cynowym żołnierzyskiem, z księżniczką na ziarnku grochu etc. Czyż ktoś mógłby sobie wyobrazić innego Pana Kleksa niż szancerowski? (Przykładowo w filmie Krzysztofa Gradowskiego Akademia Pana Kleksa kapitalnie odtwarzający głównego bohatera Piotr Fronczewski został ucharakteryzowany dokładnie według „matrycy” Szancera: inne rozwiązanie byłoby uznane za absurd)”. (Waldemar Łysiak, Ambasador imperium wyobraźni, [w:] Jan Marcin Szancer, Poznań 1989, s. 20).

Pan Kleks, znany nie tylko z ilustracji Szancera do książki przyjaciela artysty – Jana Brzechwy – stał się najbardziej kultowym bohaterem dla polskich czytelników i widzów XX wieku. Spiczasta broda oraz okragłe okulary to niezapomniana kreacja szalonego nauczyciela i zarazem najbardziej rozpoznawalny bohater stworzony przez kultowego ilustratora – Jana Marcina Szancera.



2 ↑

JAN MARCIN SZANCER
1902-1973

Ilustracja do "Jasia i Małgosi", około 1968

akwarela, gwasz/papier, 21 x 18,5 cm
sygnowany p.d.: 'jms'

Ilustracja publikowana jako pocztówka wydana przez Ruch w 1968
oraz w książce Zofii Szancerowej "Ulubione bajki. Kopciuszek i Królewicz. Przygoda Jasia i Małgosi".

estymacja:
13 000 - 18 000 PLN
3 000 - 4 200 EUR

POCHODZENIE:
zakup w Galerii Grafiki i Plakatu, 2002
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Jan Marcin Szancer, 100-lecie urodzin, Galeria Grafiki i Plakatu, listopad-grudzień 2002

„Nie potrafiłbym żyć bez tego magicznego zwierciadła, które odbija moje wnętrze, bez tego urlopu od „rzeczywistości, bez tej archaicznej religii dzieciństwa, która jak każda religia łączy w sobie mity i symbole, rytuały i ceremonie, ufność, proroctwo i obietnicę, i która odwołuje się do określonych stanów psychicznych, żądając wiary w istnienie istot nadludzkich. A cóż to są istoty nadludzkie? To są ludzkie tęsknoty obleczone w ich istnienie. Krasnoludki i bogowie na równi. Tylu rzeczy trzeba, by wytrzymać na tym świecie, który jest nie do wytrzymania. Wielu ludziom potrzeba bajek i zaświatów i ja jestem wśród nich. Tak właśnie poszukuje się wolności”.

Jan Marcin Szancer





3 ↑

NIKIFOR KRYNICKI

1895-1968

Kapliczka w Muszynie

akwarela, gwasz, ołówek/papier, 20,5 x 29,5 cm (w świetle passe-partout)
opisany autorsko u dołu: 'MUSZYNASTOPOWIATKRAKOWSKIWIRCAWCA'

estymacja:
13 000 - 18 000 PLN
3 000 - 4 200 EUR



4 ↑

NIKIFOR KRYNICKI

1895-1968

Widok na miasto, lata 50. XX w.

akwarela, gwasz, ołówek/papier, 16,2 x 22,5 cm
opisany autorsko u dołu: 'ZARDNK - WSI MIASTOWILLASEŁO' oraz '100 ZŁ'
na odwrociu autorstwo opisany: 'PANITKAZ | NEJTORMATEJKO' oraz '100ZŁ'
oraz pieczęci autorskie

estymacja:
16 000 - 24 000 PLN
3 700 - 5 600 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Alfreda Tarskiego
kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone



5 ↑

NIKIFOR KRYNICKI

1895-1968

Rynek w Muszynie, lata 50. XX w.

akwarela, gwasz, ołówek/papier, 17,5 x 24,5 cm
opisany autorsko u dołu: 'KRYNCAWILLAPOWIATK KOWSKIEŁO'
na odwrociu autorstwo opisany:'1000ZŁ' oraz pieczęci autorskie

estymacja:
16 000 - 24 000 PLN
3 700 - 5 600 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Alfreda Tarskiego
kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone



6 ↑

NIKIFOR KRYNICKI

1895-1968

Wnętrze kościoła, lata 20. XX w.

akwarela, gwasz, ołówek/papier, 19,5 x 15,5 cm
opisany autorsko u dołu: 'KAYCAKOSCROŁPOSTARYEAR'

estymacja:
16 000 - 24 000 PLN
3 700 - 5 600 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Alfreda Tarskiego
kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

7

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ / WITKACY

1885-1939

"Portret Jerzego Roźniewicza", 1918

pastel, węgiel/papier, 62 x 46,7 cm (w świetle oprawy)
sygnowany i datowany p.g.: 'Ignacy Witkiewicz | 1918'

estymacja:

150 000 - 250 000 PLN

35 000 - 58 000 EUR

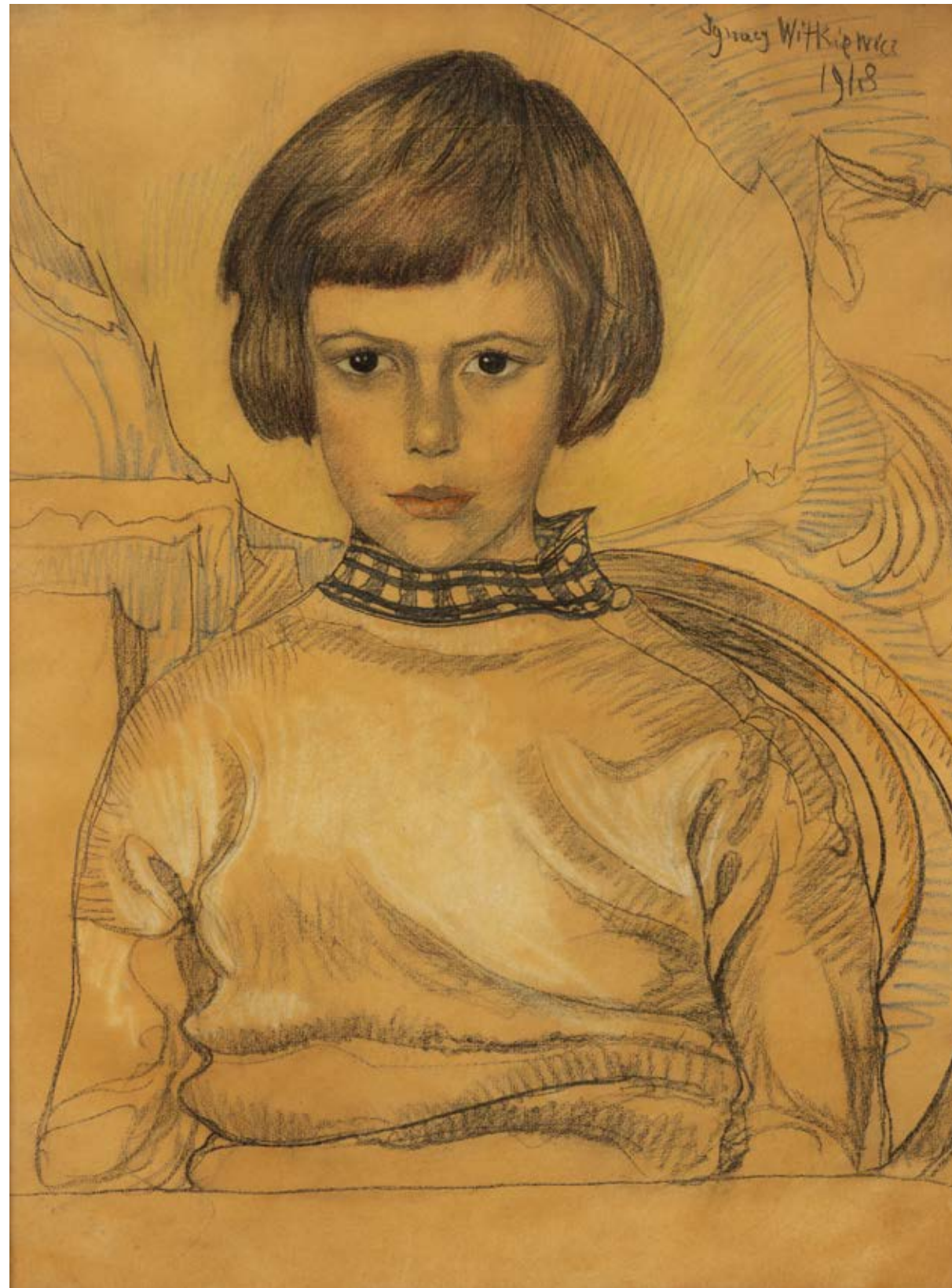
POCHODZENIE:

w zbiorze Marii Gero, Warszawa (1990)

kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:

Stanisław Ignacy Witkiewicz 1885-1939, katalog dzieł malarskich, oprac. Irena Jakimowicz, Anna Żakiewicz, Warszawa 1990, s. 79, nr. kat. 334





Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), Portret Tomasza Domaniewskiego,
Źródło: Wikimedia Commons



Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), Portret Dziewczynki na tle pejzażu,
Źródło: DESA Unicum

CZY WITKACY LUBIŁ DZIECI?

W połowie 1918 Witkacy wrócił z bolszewickiej Rosji do Warszawy i Krakowa, aby wkrótce potem wyjechać do Zakopanego, gdzie na najbliższych parę lat osiadł na stałe. Mieszkał wraz z matką w domu przy Krupówkach. Wówczas dużo malował, zarówno kompozycji olejnych, jak i pastelowych. Na podstawie prac z 1918 został przyjęty do grupy Ekspresjonistów Polskich (od 1919 Formistów), którzy tworzyli pierwszą awangardę odznaczającą się od twórczości Młodej Polski i zainteresowaną sztuką antynaturalistyczną, wolną od patriotycznych powinności. Praca teoretyczna „Nowe formy w malarstwie” stała się jednym z najważniejszych manifestów kręgu polskiego modernizmu po 1918. Witkacy omówił w niej szczegółowo zagadnienia plastyczne, takie jak piękno, forma, kompozycja, deformacja świata przedstawianego. Nie miał jednak jednej recepty na twórczość nowoczesną. Był raczej przekonany o braku idealnych kryteriów oceny dzieła sztuki. Istotę postrzegania estetycznego stanowił dlań odbiór formy jako wehikułu metafizycznej treści, która łagodzi niepokój współczesnych.

Z tego samego roku kiedy Witkacy powraca do „normalnego życia” po wojennych potyczkach, pracując nad teoretycznymi rozważaniami na temat malarstwa, powstaje prezentowany w katalogu portret dziecięcy. Z opublikowanego w 1925 Regulaminu Firmy Portretowej «S. I. Witkiewicz» wiemy, że Witkacy nigdy nie przepadał za dziećmi. Nie tylko nie lubił portretować

małych modeli „z powodu ruchliwości dzieci czysty typ B jest przeważnie niemożliwy – wykonanie więcej szkicowe”, jak również nie planował mieć potomstwa ze swoją żoną Jadwigą. Tym bardziej zachwyca prezentowana w katalogu podobizna Jerzego Roźniewicza. W przeciwieństwie do późniejszych dziecinnych portretów Witkacy potraktował modela tak samo jak dorosłych portretowanych. W opisywanym portrecie nie ma nic z szkieletowości zawartej z Regulaminie. Mimo braku oznaczenia typu portretu Witkacy upamiętnił modela w najbardziej realistycznej, „wylizanej” formule właściwej dla typu A. Z wielką dbałością oddał jego fizjonomię, z ogromną starannością oddając każdy szczegół dziecięcej główki modela oraz kracasty kołnierz bluzy. Tło, będące korelacją z twórczością olejną tego czasu, ukazuje abstrakcyjne, poskręcane formy nawiązując do założeń Czystej Formy. W późniejszych dziecięcych portretach po 1925 Witkacy często ukazywał dzieci w otoczeniu rekwizytów – najczęściej owoców ułożonych na tacy przed małymi modelami. Witkacy podkreślał też dziecięce elementy stroju – często dziewczynki pojawiały się w fantazyjnych kokardach, a chłopcy ubrani byli w marynarskie stroje. Biorąc pod uwagę późniejsze portrety dziecięce, opisywana kompozycja jest absolutną rzadkością, nie tylko ze względu na „poważne” potraktowanie dziecięcego modela przez Witkacego, ale również ze względu na początki portretowej twórczości Witkacego, które przypadają na 1918.

8

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ / WITKACY

1885-1939

"Portret Janiny Rożniewicz", 1919

pastel, węgiel/papier, 63,8 x 49,2 cm (w świetle oprawy)

sygnowany, datowany i opisany l.g.: 'T.A | Ignacy | Witkiewicz | 1919 NI'

estymacja:

150 000 - 250 000 PLN

35 000 - 58 000 EUR

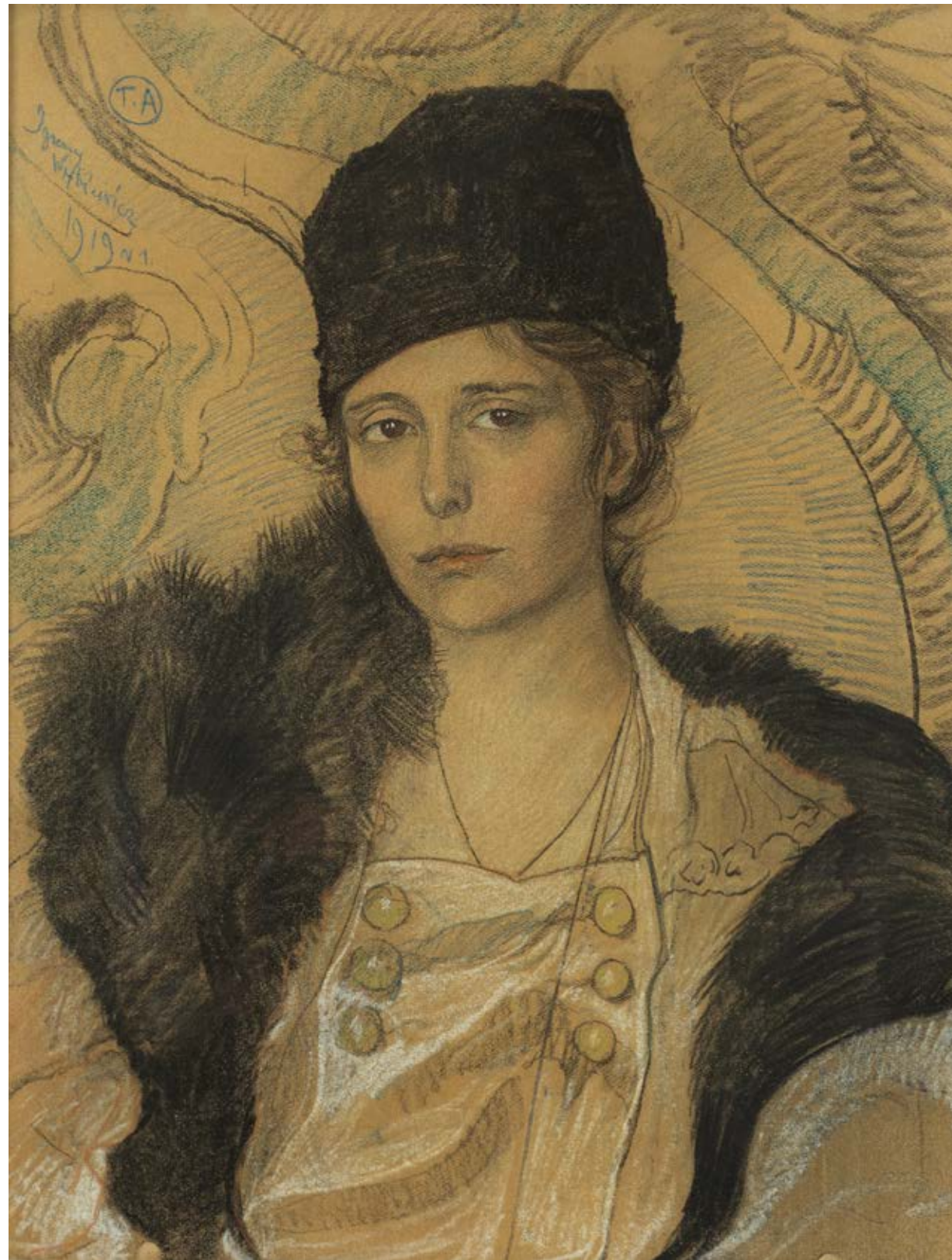
POCHODZENIE:

w zbiorze Marii Gero, Warszawa (1990)

kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:

Stanisław Ignacy Witkiewicz 1885-1939, katalog dzieł malarskich, oprac. Irena Jakimowicz, Anna Żakiewicz, Warszawa 1990, s. 80, nr. kat. 363, il. 194



WITKACY I SZTUKA PORTRETU PRZED 1925 ROKIEM

Temat portretu pojawiał się już u zarania twórczości Witkacego i stał się emblematycznym symbolem, nie tylko jego prac plastycznych, lecz także fenomenem pod względem działania unikatowej na skalę światową „Firmy Portretowej S.I. Witkiewicz”.

Pierwszymi modelami artysty były osoby z najbliższego otoczenia malarza. Dziewiętnastoletni Witkacy w 1904 wykonał olejny portret swojego kuzyna Jana Witkiewicza, w którym widać zarazem inspirację malarstwa Cézanne czy Ślewińskiego oraz drobne braki warsztatowe, ukazujące problemy z relacjami przestrzennymi w konstrukcji obrazu. Pierwszym odpłatnym zamówieniem portretowym dwudziestoparoletniego Witkacego była podobizna Urszuli Komorowskiej. W tym czasie powstają również olejne realizacje rodziny oraz przyjaciół artysty. Witkacy portretuje ojca, narzeczoną Jadwigę Janczewską czy znajomych: Leona Chwistka bądź Bronisława Malinowskiego. Wszystkie wizerunki z początku twórczości Witkacego charakteryzuje staranne opracowanie formy, mimo operowania już syntetyczną formą o świetlistych kolorach. Witkacy zwraca również specjalną uwagę na oddanie „duchowej” strony portretowanego, często obdarzając modeli szczególnymi atrybutami umieszczonymi na drugim planie - aeroplanu w portrecie Elzberga czy rzeźb przy wizerunku Tadeusza Nalepińskiego. Równoległe do twórczości olejnej Witkacy rysował wiele portretów węgłem. Mużą i bohaterką wczesnych rysunków jest przede wszystkim kultowa aktorka Irena Solska, z którą artystę łączył burzliwy romans. Monochromatyczne portrety pokrywają się z oryginalnym językiem fotografii, z którą eksperymentował wówczas artysta. „W tym czasie Witkacy wykonywał portrety forsujące dominującą estetykę poprzez koncentrację na twarzy modela, wycięcie kontekstu i tła poprzez bliskie i ciasne kadrowanie, charakterystyczne rozmycie obrazu spowodowane amatorskim oświetleniem, które poprzez długi czas naświetlania negatywu uniemożliwiało wykonanie ostrego zdjęcia. Portretowe i autoportretowe serie zdjęć odstają od zdjęć z epoki i imponują konsekwencją podejmowanych prób, tak jakby fotograf chciał dotrzeć do istoty portretowanych osób” (Adam Mazur, Culture.pl). Podobny zabieg Witkacy powtarza w portretach tworzonych wówczas jedynie węgłem. Postać femme fatale początku wieku Witkacy uwiecznił w swojej pierwszej powieści „622 upadki Bunga” jako demoniczną, nieokiełznaną Akne Montecalfi. Równocześnie zakopiański artysta stworzył serię oryginalnych portretów aktorki, które przewrotnie nazywał „potworami”. Witkacy do podkreślenia sensualnej oraz mrocznej natury kobiety używał ekspresyjnej, lecz miękkiej i wyrafinowanej kreski. Skala barw została zawężona do czerni i bieli, ewokowała mroczny, ale równocześnie zmysłowy nastrój bijący z oblicza kobiety.

Artysta o wybuchu I wojny światowej dowiedział się, przebywając na Cejlonie wraz z Bronisławem Malinowskim, gdzie na pewien czas porzucił sztukę portretu na rzecz studiów etnograficznych oraz egzotycznych pejzaży. W wyniku nieporozumień z etnografem oraz fatalnej kondycji psychicznej po samobójstwie Jadwigi Janczewskiej postanowił powrócić do Europy, by wziąć udział w działaniach wojennych. Dzięki protekcji ojca, który de facto był zagorzałym przeciwnikiem Rosjan, artysta dostał się do elitarnego Pawłowskiego Pułku Lejbguardii. Ironia losu sprawiła, że Witkacy został ranny podczas krwawej bitwy pod Witonieżem, w wyniku czego nie wrócił już na front. Ponadto za wykazane męstwo został odznaczony Orderem św. Anny IV klasy oraz dostał nominację na porucznika. Po rekonwalescencji w szpitalu polowym trafił w 1917 do Petersburga, gdzie powrócił do malowania. Wówczas

Witkacy portretował zazwyczaj przedstawicieli rosyjskiej Polonii oraz towarzyszy z wojska. Prawdopodobnie w ten sposób artysta zarabiał na utrzymanie swojego dekadenceckiego życia.

W twórczości Witkacego cezurą, od której uformował się niepowtarzalny typ portretu, jest 1917. Artysta wówczas porzuca młodopolski schemat obrazowania, pogłębiając kompozycję o abstrakcyjne tło, deformację postaci w niekonwencjonalnej pozie, pogłębiając tym samym psychologię modela. Wszystkie te elementy składały się na podwaliny teorii Czystej Formy, realizowanej w dziełach plastycznych malarza. O burzliwym okresie rosyjskim w biografii Witkacego niestety nie wiadomo zbyt wiele, jednak z pewnością były to lata wpływające na cały kształt twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza. Również w Rosji artysta sięgnął po pastele – emblematyczne medium malarskie dla późniejszych portretów Witkacego – zarówno pod względem opracowania formy, jak i mocnej, czystej kolorystyki.

Do sztuki portretu artysta powraca po wojnie, w formie już bliskiej dla wizerunków stworzonych w ramach „Firmy Portretowej S.I. Witkiewicz”. Od tego czasu poniżej charakterystycznych „główek” autor „622 upadków Bunga” dodaje odznaczenia typów portretu, początkowo tylko „C” bądź „D”, obok już nie tylko rodowego nazwiska Witkiewicz, lecz także używając pseudonimu Witkacy. Portrety opisane tym typem charakteryzują się silną deformacją oraz ostrą kolorystyką. Formalna odwaga wynikała nie tylko z prób zastosowania teorii Czystej Formy do zagadnień malarstwa, była związana również z przyjmowaniem przez artystę narkotyków podczas malarskich seansów.

Równocześnie, około 1918 pojawił się najbardziej dopracowany pod względem plastycznym typ A, w którym Witkacy portretował najczęściej kobiety. W późniejszych latach artysta zaczął łączyć poszczególne typy ze sobą, aby w 1925 skodyfikować regulamin działania „S.I. Witkiewicz”. Decyzja o formalizacji firmy wynikała z kłopotów finansowych artysty, który w 1923 ożenił się z Jadwigą Unrug, oraz napływu coraz większej liczby klientów. Prezentowany w katalogu „Portret Janiny Roźniewicz” pochodzi z okresu początków portretowej Firmy Witkacego. Wizerunek kobiety nie jest opisany dokładną datą, przez co nie możemy ustalić, czy upamiętniona Janina została sportretowana w Zakopanem, Krakowie czy Warszawie. Rok 1919 jest bowiem szczytowym okresem działalności „Formistów”, gdy artyści skupieni wokół rewolucyjnej grupy wystawiają prace w Krakowie, Warszawie czy nawet w Poznaniu. Opisywany portret jest doskonałym przykładem sztuki portretowej Witkacego. Artysta, jeszcze przed kodyfikacją typów w regulaminie „Firmy portretowej S.I. Witkiewicz”, opisał portret najbardziej realistycznym Typem A. Z wielką dbałością o wszystkie szczegóły fizjonomii modelki artysta oddał piękną twarz portretowanej. Należy również zwrócić uwagę na detale stroju. Perfekcyjnie namalowana futrzana czapka formalnie koresponduje z puszystym szalem, które odcinają się dla charakterystycznie dla Witkacego szkicowo ukazanego stroju. Modelka o brązowych oczach intrygującą, z lekką nutą zalotności wpatruje się w widza. Tło, którego formy przypominają charakterystyczne układy olejnych prac Witkacego, będących realizacją postulatatu „Czystej Formy”, nadają portretowi nastrój dziwności. Niezaleczana ładność portretu wraz z towarzyszącym jej abstrakcyjnym anturażem przesądza o proweniencji artystycznej pracy, czyli Czystej Formie, która miała wywoływać uczucie metafizyczne łagodzące niepokój istnienia.



Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), Pani Akne jest ciężkostrawna, źródło: Wikimedia Commons



Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), Portret Jana Rembowskiego, 1917, źródło: Wikimedia Commons



Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), Autoportret, 1918, źródło: Wikimedia Commons

9

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

1869-1907

Portret mężczyzny, 1899

węgiel/papier, 40,2 x 27,7 cm

sygnowany monogramem wiązany i datowany p.d.: 'SW 1899'

estymacja:

120 000 - 180 000 PLN

28 000 - 41 000 EUR

OPINIE:

ekspertyza Marty Romanowskiej, znawczyni oeuvre artysty

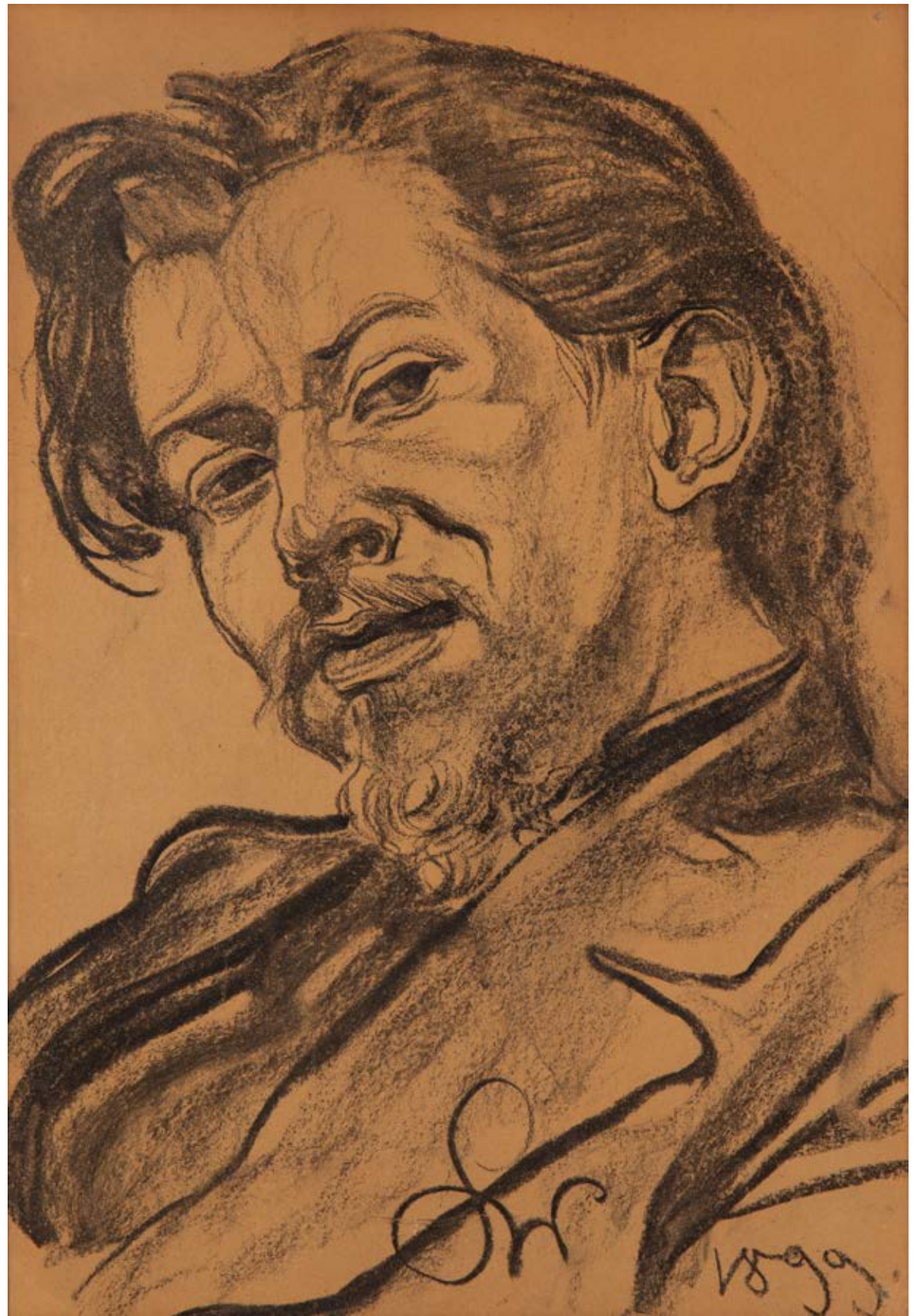
POCHODZENIE:

kolekcja Leopolda Infelda (1898-1968), wybitnego fizyka

kolekcja rodziny Infeldów

LITERATURA:

fotografia przedstawiające wnętrze kawiarni Paon w Krakowie, pośród zawieszonych na ścianie szkiców portretowych Wyspiańskiego prezentowane dzieło, reprodukowana w: Barbara Małkiewicz, „Paon” - pierwsza kawiarnia artystyczna Młodej Polski, „Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie. Seria Nowa”, t. 2, Kraków 2004, s. 117 (il.)



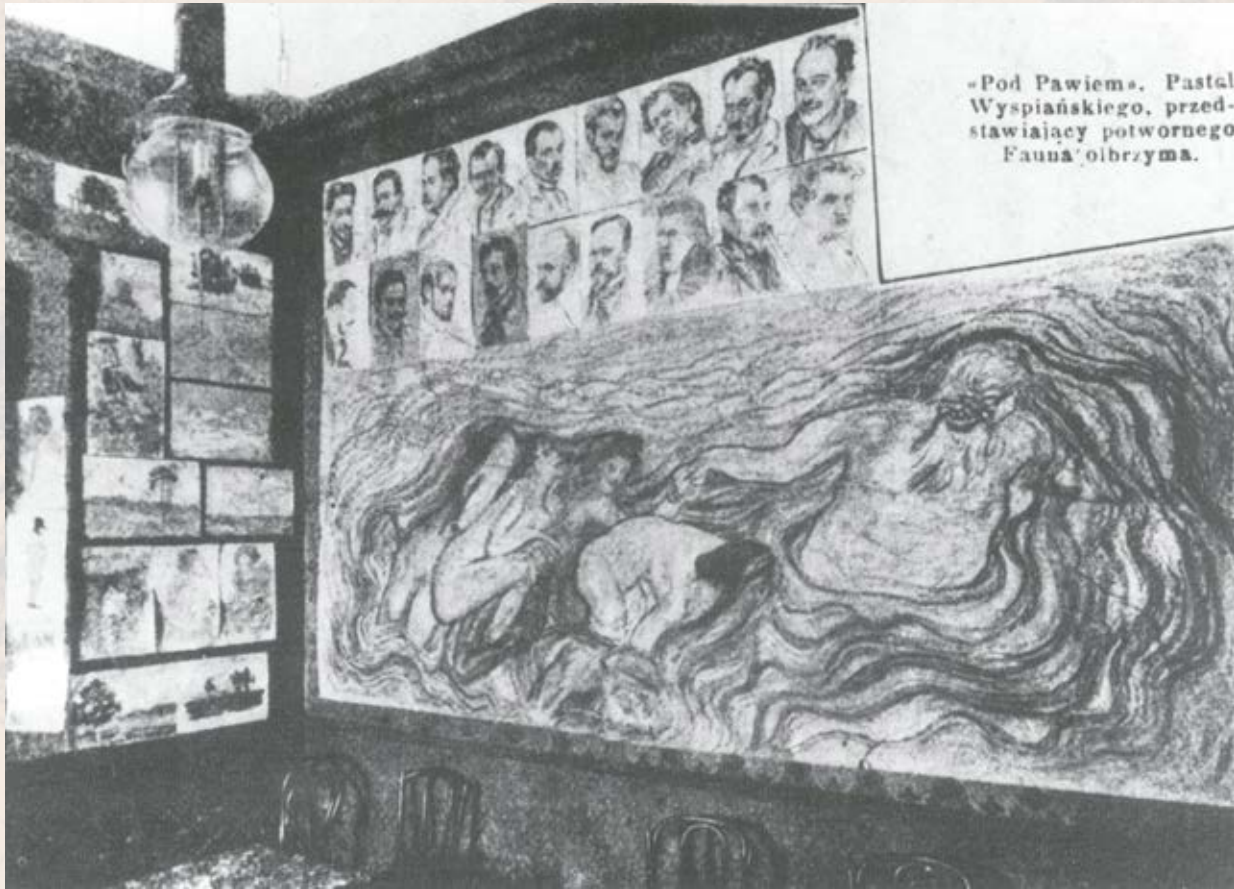
W ORBICIE PRZYBYSZEWSKIEGO WYSPIAŃSKI W KAWIARNI „PAON”

Kraków około 1900 roku, takim jak opisywał go Tadeusz Boy-Żeleński, m.in. w zbiorze felietonów „Znasz li ten kraj?”, był miastem prowincjonalnym, nie mogącym dorównać urbanistycznie i gospodarczo metropoliom CK Monarchii czy zaboru rosyjskiego. Boy w swoich pismach szkicuje Kraków pogrążony w marazmie, tradycjonalizmie i historii, które zdają się ustępować blisko przełomu wieków dzięki erupcji inicjatyw i talentów artystycznych. Pisarz notuje w we wspomnianym wyżej zbiorze: „W r. 1897 zakłada Ludwik Szczepański „Życie” (pierwsze harce Nowaczyńskiego, A. Górski, Miciński, Perzyński, Kisiielewski etc.), w którym współdziała przybyła z Paryża Gabriela Zapolska. Zarazem Zapolska jest aktorką w teatrze Pawlikowskiego i wystawia pierwsze swoje sztuki: Żabusia, Kaśka Kariatyda, Tamten. W roku 1898 spada na Kraków Przybyszewski; w tymże roku teatr wystawia jego sztukę Dla szczęścia; w roku 1899 Warszawiankę Wyspiańskiego. Powstaje Paon, braterska orgia literatury, teatru, malarstwa, muzyki. (Przybyszewski miał wówczas lat trzydzieści; krakowska jego gromadka liczy mało co ponad dwadzieścia; i tu — młodość)”.

Przybyszewski, „genialny Polak”, jak nazywano go w Berlinie był jedną z najbarwniejszych postaci krakowskiej Młodej Polski. Cygan, socjalista, literat, pierwszy krytyk twórczości Edvarda Muncha, przyjaciel Augusta Strinberga, bywalec winiarni berlińskiej bohemy „Zum Schwarzen Ferkel”, domorosły pianista, demoniczny interpretator Chopina, mąż Dagny Juel, wielkiej egerii swoich czasów – przyjeżdża do Krakowa we wrześniu 1898 roku, co stanowi istotne wydarzenie dla artystycznej młodzieży. Zafascyno-

wany okultyzmem, zaczytany w modernistycznej literaturze, głoszący hasła „nagiej duszy” i „sztuki absolutnej” przynosi ze sobą „ (...) nowy powiew, urok wielkiej bohemy, nowe prądy, nowe kierunki europejskie. Przybyły rychło z nim paki z obrazami Muncha, rzeźbami Vigelanda, sztychami Goyi, biblioteka dzieł traktujących o wszelkich satanizmach, wspaniałe wydawnictwa artystyczne. Ale głównym ładunkiem dynamitu był to był on sam ze swoją potrzebą apostołstwa, udzielania się, kierowania dróg, walczenia, otaczania się wyznawcami, ze swoją potrzebą gromadnego życia, ciągłej uczyt platońskiej” (Tadeusz Boy-Żeleński, Dzieła, Warszawa 1956, t. 3., s. 8-9).

Poglądy i osobowość Przybyszewskiego formowały nowe życie artystyczne rozgrywające się w pracowniach młodych artystów, redakcjach nowych czasopism czy kawiarniach bohemy. W 1896 roku Ferdynand Turlński otworzył kawiarnię i restaurację przy ulicy Szpitalnej 38. Od przyjazdu Przybyszewskiego lokal ten stał się pierwszym i najważniejszym miejscem spotkań cyganerii. Właściciel umieścił w wnętrzu kawiarni wielkie płótno (6 metrów w podstawie), na którym uczestnicy spotkań mogli malować, szkicować i pisać. Tak do dzisiaj w Muzeum Narodowym zachował się wielkie panneau z pracami Stanisława Wyspiańskiego, Józefa Mehoffera czy Włodzimierza Tetmajera. Wkrótce stworzono oddzielną przestrzeń dla bywalców lokalu, której nazwa, „Paon”, pochodzi od powtarzanej przez Przybyszewskiego frazy z wiersza Maurice’a Maeterlincka: „les paons blancs, les paons non-chalants” („białe pawie, leniwe pawie”).



Narożnik sali „Paonu” z „Neptunem” Stanisława Wyspiańskiego i portretów uczestników spotkań przez niego rysowanych, 1899, wg „Kraj” 1899, nr 51
źródło: archiwum prywatne

„Zdziwi może kogo na rycinie – pisze Boy – że w ogólnej sali jest zamalowane płótno, a w Paonie ściany są puste. Bo właśnie Paon był ucieczką od tego ogólnego płótna, którego demokratycznej pstrokaczyny nie mógł znieść czciciel hierarchii w sztuce, Jan Stanisławski. W Paonie były tylko bloki z papierem rysunkowym, pastele i węgle pod ręką. Często nad ranem zaczynał tam robić swoje portrety Wyspiański”. Gdzie indziej pisarz notuje: „Bywał on często w ‘Paonie’, siadywał do późna, przysłuchiwał się w milczeniu rozmowom, czasem – choć nie pijał na ogół – wypijał duszkiem kilka kieliszków wódki. Było zwykle późno, kiedy brał papier i kredki i zaczynał rysować. Rysował zwykle portrety obecnych, bez różnicy. Były one może troszeczkę odmienne od innych jego portretów, bardziej idące kierunku ‘charakterystycznym’, bliskie karykatury. Portrety te po jakimś czasie zabrał do siebie do domu. W kilka lat potem – ‘Paon’ był już dawno rozbity – Wyspiański wezwał do siebie Konrada Rakowskiego, dziennikarza, bywalca ‘Paonu’. Przyjął go bardzo urzędowanie, niemal surowo i oświadczył, co następuje: że mianowicie robił w ‘Paonie’ portrety w nadziei utrwalenia rysów ludzi wybitnych; widzi jednak po kilku latach (było to, o ile pamiętam, gdzieś w roku 1904), iż została mu w rękach jedynie galeria osób prywatnych, której nie widzi powodu przechowywać. Prosi zatem, aby Rakowski i sam odebrał swój portret, i zawiadomił zainteresowanych, że mogą się zgłosić po swoje podobizny. Jakoż wszyscy, wpół śmiejąc się, wpół zażenowani, poszli odebrać swoje portrety”.

Prawdopodobnie i mężczyzna przedstawiony na prezentowanym na aukcji portrecie poszedł do Wyspiańskiego odebrać podobiznę. Na zachowanych z wnętrza „Paonu” zdjęciach, reprodukowanych w wydawanym w Petersburgu tygodniku „Kraj” (1899, nr 51, s. 357-358) widoczna jest galeria portretowa „najlepszych umysłów pokolenia”. Niektóre z widocznych rysunków Wyspiańskiego do dziś zachowane są w polskich kolekcjach muzealnych i prywatnych. „Portret mężczyzny”, przez lata skryty w prywatnej kolekcji, dopiero dziś rodzi się dla historii sztuki. Niestety, fizjonomia modelu nie może zostać powiązana z żadnym z udokumentowanych bywalców „Paonu”. Za to jego forma artystyczna może być swoistą wizytówką stylu Wyspiańskiego. Artysta, posługując twardym sztyftem, precyzyjnie wykreślił rysy modelu w popiersiu. Mężczyzna, widziany z pewnego oddalenia, lecz z wąskim kadrem, być może został zaobserwowany za stołem. Malarz ukośnie ujął jego tors, wychylając się głowę i wiernie oddał bystry wzrok. Silna synteza, charakterystyczna dla twórczości Wyspiańskiego została tutaj złączona z intensywnością wyrazu modelu – demonicznego uczestnika biesiady w literackiej kawiarni. Wyspiański, uchodzący z prekursora ekspresjonizmu w sztuce polskiej, wykreślił mistrzowsko wykreślił postać wijącą się, mocną linią. Bodaj to właśnie ten czynnik – ekspresyjna linearność – uchodzi z najważniejszy motyw jego twórczości plastycznej. W „Portrecie mężczyzny” pozwoliła się z całą mocą wypowiedzieć frenetycznemu duchowi epoki.

10

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

1869-1907

Lilie. Projekt okładki czasopisma "Życie", około 1897

ołówek/papier, 22,5 x 18 cm

sygnowany monogramem wiązany p.d.: 'SW'

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 700 - 7 000 EUR

POCHODZENIE:

Feliks Ścibałło (1903-1976), Kraków
spadkobiercy Feliksa Ścibałły, Kraków
kolekcja prywatna, Kraków

LITERATURA:

Porównaj z analogicznym projektem w zbiorach MNK opisanym m.in. w: Łukasz Gaweł, Magdalena Laskowska, Wyspiański nieznany, Kraków 2019, s. 120, kat. IV.2





KWIATY I KSIĄŻKI WYSPIAŃSKIEGO

Stanisław Wyspiański, Lilie białe, źródło: MNK Zbiory cyfrowe

Stanisław Wyspiański w świecie artystycznym zasłynął nie tylko jako projektant witraży i kościelnych polichromii, lecz także jako grafik i ilustrator. Nowy wymiar sztuki użytkowej, jakim był druk, otworzył przed nim nowe możliwości realizacji. Wyspiański już jako opiekun wizualny „Życia” – czasopisma ilustrowanego związanego z Młodą Polską, wydawanego w latach 1897-1900 – stworzył cały zestaw motywów zdobniczych w postaci kwiatów, bordiur, ornamentów i rysunków, które potem wielokrotnie powielał w innych realizacjach. Tak na przykład znany z pierwszego numeru „Życia” motyw lilii i ostu znalazł się na winiecie Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” z 1904 czy kwiaty lilii, które w identycznej lub nieco rozwiniętej formie pojawiały się zarówno w ilustracjach „Życia”, jak i projektach witraży dla archiwum Miasta Krakowa. Młodopolskie czasopismo stało się więc dla artysty swoistego rodzaju laboratorium, w którym mógł rozwijać i doskonalić swoją twórczość, a następnie przekładać ją na większe i mniejsze realizacje.

Prezentowany w katalogu rysunek lilii również jest jednym z powracających i powtarzalnych motywów floralnych Wyspiańskiego. Kwiaty te posłużyły jako ilustracja do jednego z wierszy Lucjana Rydla, wydanego w tomie „Poezje” z 1899 nakładem Gebethnera i Wolffa w Warszawie. Lilie ozdobiły wiersz „Chopin: Prelud nr. 15”, opiewający wiosenne odrodzenie życia po zimowym śnie. Tom poezji Rydla był zdobiony przez Wyspiańskiego prostymi, polnymi, delikatnymi kwiatami jak fiołki, dzwonki czy lilie nie bez powodu. Artysta wybrał właśnie te proste kwiaty ze swojego szkicownika, bo one najpełniej oddawały charakter wierszy przyjaciela, które niejednokrotnie kształtowały się wokół piękna przyrody i życia.

Te nowe doświadczenia w przemyśle drukarskim i ilustracyjnym były dla Wyspiańskiego również wyzwaniem. Musiał zmierzyć się z nieznanymi wcześniej procesami i procedurami. Bardzo dokładnie wybierał próbki kolorystyczne do swoich rysunków, dbał o każdy szczegół, ale też niejednokrotnie musiał mierzyć się z wydawniczą niesprawiedliwością. Dużo nieprzyjemności spotkało go podczas pracy nad wyżej wspomnianym tomem poezji Lucjana Rydla. Za pracę nie otrzymywał wynagrodzenia, a ponadto płytki cynkotypowe z ilustracjami kwiatów zostały wykorzystane bez jego zgody do zdobienia obcych dzieł.

Bez wątpienia jednak twórczość Wyspiańskiego z okresu współpracy z drukarzami i wydawcami (także przy wydawaniu własnych dzieł) udowodniła jego geniusz. Artysta z najbardziej prozaicznych, prostych kwiatów i ornamentów tworzył dekoracje o niespotykanym wcześniej charakterze. Wychodząc od dzieł prerafaelitów i Williama Morrisa, potrafił stworzyć własny, niepowtarzalny zdobniczy styl, który na długi czas wpisał się w okres świetności przemysłu typograficznego i wydawniczego.

Stanisław Wyspiański. Lilie. Projekt do polichromii kościoła Franciszkanów w Krakowie, źródło: MNK Zbiory cyfrowe



STANISŁAW WYSPIAŃSKI

1869-1907

"Legenda", 1904

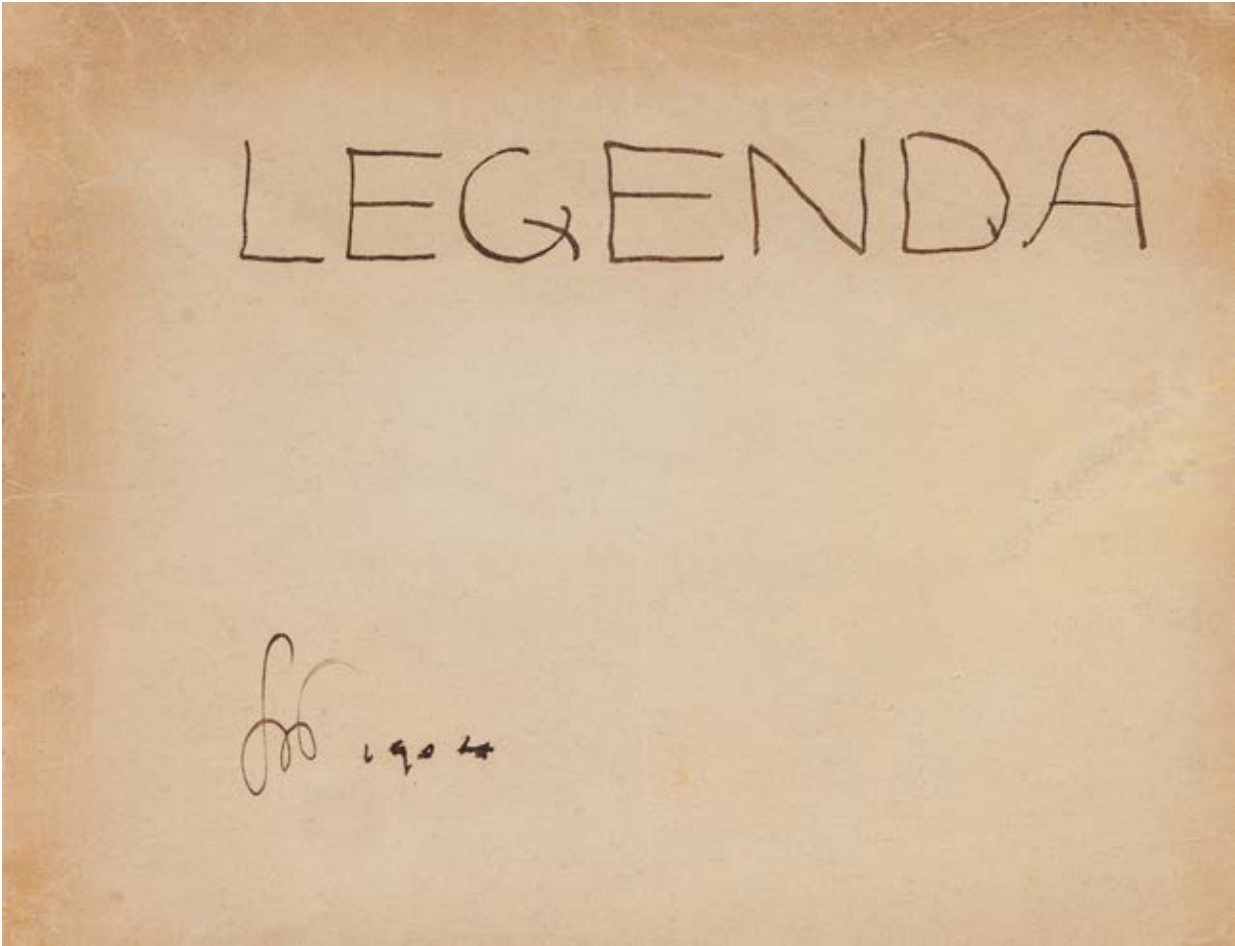
tusz/papier, 18,9 x 24,1 cm
sygnowany monogramem wiązany*m* i datowany: 'SW 1904'

estymacja:
9 000 - 15 000 PLN
2 100 - 3 500 EUR

POCHODZENIE:
Feliks Ścibałło (1903-1976), Kraków
spadkobiercy Feliksa Ścibałły, Kraków
kolekcja prywatna, Kraków

Wyspiański dzięki działalności w „Życiu” zaczął nawiązywać pierwsze kontakty ze swoimi przyszłymi wydawcami. Artysta rozwijał się wówczas nie tylko na polu sztuk plastycznych, lecz także literackim. W „Życiu” publikował również swoje utwory poetyckie. Pierwsze wydawnicze kontakty nawiązał w 1896, m.in. z profesorem Bolesławem Ulanowskim, który też jako pierwszy zaproponował Wyspiańskiemu druk jego dramatów. Pierwsze drukowane utwory artysty pojawiły się już w 1897, dzięki współpracy z drukarnią Uniwersytetu Jagiellońskiego, z którą współpracował również Stanisław Przybyszewski.

Wyspiański od początku mocno zaangażował się w procesy wydawnicze i drukarskie. Z dokładnością decydował o wyborze czcionek, znaków literniczych i układzie typograficznym swoich utworów. Od 1898 właściwie porzucił sztuki plastyczne i poświęcił się głównie pisaniu. Szczególnie upodobał sobie dwie czcionki, których konsekwentnie używał w projektach okładek do swoich książek. Były to Romanische Antiqua firmy Schelter i Giesecke oraz czcionki wiedeńskie używane w czasopiśmie „Ver Sacrum”. W okresie XX-lecia międzywojennego powstawały liczne opracowania dotyczące sztuki książki Wyspiańskiego, został on uznany za rewolucjonistę typografii, a jego pojawienie się na rynku wydawniczym było istotną zmianą w świecie polskiej książki. Prezentowana w katalogu okładka do dramatu „Legenda” świadczy o zaangażowaniu Wyspiańskiego w proces tworzenia. Artysta nie zdawał się jedynie na propozycje drukarzy, ale sam pieczołowicie opracowywał projekty graficzne okładek, które niejednokrotnie zawierały ilustracyjne zdobienia zaczerpnięte z prywatnych szkicowników, w których królowały przede wszystkim znane już rodzime motywy roślinne.





12

JULIAN FAŁAT

1853-1929

Kulig w Nieświeżu

akwarela, gwasz/tektura, 30 x 69,5 cm
sygnowany i opisany p.d.: 'JFałat | Nieśwież'

estymacja:

80 000 - 120 000 PLN

18 500 - 28 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

Nieśwież zaraz obok Bystrej stanowił jedno z ulubionych miejsc do plenerowych wypadów Juliana Fałata. Po raz pierwszy artysta pojawił się w nim w 1886 roku. Przebywał wówczas na zorganizowanym przez Radziwiłłów dla przyszłego cesarza Wilhelma II polowaniu. Wydarzenie to silnie wpłynęło na jego zainteresowanie tematyką myśliwską. Odtąd Fałat tworzył liczne, inspirowane nią dzieła. Jeszcze w tym samym roku artysta skorzystał z zaproszenia władcy i wyjechał do Berlina. Spędził na dworze Wilhelma II dziesięć kolejnych lat malując wielokrotnie chociażby sceny polowań w Hubertusstock oddalonym nieco od samego miasta. Po powrocie do kraju kontynuował swoje plenerowe wędrówki. W 1902 roku wznosił w Bystrej swoją pracownię, w której osiedlił się w 1910, po rezygnacji ze stanowiska rektora Akademii Sztuk Pięknych. Malując głównie tam, wciąż powracał jednak i do Nieświeża. Tamtejsze pejzaże są zarówno wynikiem odbytych podróży jak i stanowią artystyczne reminiscencje twórcy. Na wielkoformatowych tekturach Fałat przywoływał niejednokrotnie zapamiętane z przeszłości krajobrazy, głównie te zimowe. Kulig w Nieświeżu jest popisem wirtuozerii z jaką odtwarzał artysta pejzaż zimowy. Bezkresna, równinna przestrzeń przypomina śnieżną pustynię smaganą mroźnym wiatrem. Przemierzający ją korowód sań jest tutaj, oprócz rozsianych tu i ówdzie chat, jedynym świadectwem ludzkiej obecności.



13

JULIAN FAŁAT

1853-1929

Kościół w Łodygowicach, 1912

akwarela/papier, 55,5 x 30,5 cm (w świetle oprawy)
sygnowany, datowany i opisany: 'Bystra 16/VII 1912 Jul Fałat'

estymacja:

70 000 - 90 000 PLN

16 200 - 20 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, luty 2023

kolekcja prywatna, Polska





Łodygowice, Kościół pw. Św. Szymona i Judy Tadeusza
źródło: NAC online



Julian Fałat, Kościół w Łodygowicach, źródło: DESA Unicum

GENIUS LOCI FAŁATA BYSTRA I OKOLICE



Hokusai Katsushika, Służący z latarnią; kakemono,
źródło: Cyfrowe MNW

Istotną cezurą w twórczości wybitnego akwarelisty Juliana Fałata była przeprowadzka do uzdrowskiego miasteczka - Bystrej Śląskiej położonej nieopodal Bielska. Malarz wyczulony od zawsze na piękno natury zachwyił się odmiennym od rozlewisk w Osieku ukształtowaniem krajobrazu o łagodnej linii zboczy górskich, porośniętych drzewami i bujną roślinnością. Fałata ujęła pełna koloru i dynamizmu beskidzka kultura, której zwyczajnie upamiętniał, wpisując sylwetkę ludzką w holistycznie pojmowany krajobraz. Umiłowanie tego miejsca sprawiło, że mistrz akwareli spędził w Bystrej przeszło 28 lat życia. Można zaryzykować stwierdzenie, że Fałat odkrył dla sztuki polskiej Beskidy, rozslawiając tę urokliwą miejscowość w Polsce i na świecie. W późnej rozmowie artysty z Anną Waldenbergową Fałat tak przywołuje swój pierwszy pobyt w Bystrej: „Przypadkowo przyjechałem do sanatorium dr. Jekelsa tu, do Bystrej, na kurację. Spodobała mi się bardzo natura tutejsza i powiedziałem sobie, że tu mogę zamieszkać, a pracować w Krakowie. Po powrocie do Krakowa zwierzyłem się kolegom z moich projektów, powiedziano: Fałat Wariat! Któż w owym czasie słyszał, by jechać w te strony: wtedy szlak Kraków - Wiedeń był tylko znany i uznawany. Niezrażony w następnym roku powróciłem znowu i upatrzyłem to miejsce, na którym stała cudowna, śląska chata. Przyciągnęła mnie typowym wyglądem i barwnością okalających ją kwiatów chłopskich, jak malwy, naparstniki i maki. (...) proza życia nakazała chatę, choć piękną, zniszczyć i wybudować willę. Nic żałowałem tego nigdy” (Julian Fałat. Pamiętniki, Katowice, s. 213). Artysta pierwszy raz odwiedził Bystrą w 1902 jako kuracjusz prowadzony przez doktora Ludwika Jekelsa. Spacerując po łagodnych wzgórzach uzdrowiska, absolutnie zakochał się w malowniczej, uzdrowskiej wiosce. „Nim podjął ostateczną decyzję o osiedleniu się właśnie w tym miejscu, przyjechał tu jeszcze raz w lipcu 1907 wraz z młodzieżą krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych na plenerowe studia malarskie. Po rezygnacji z funkcji dyrektora akademii osiadł tu na stałe. Od córki bielskiego fabrykanta Idy Nehrlich kupił kawałek gruntu z murowaną willą letniskową, którą wkrótce rozbudował, dostosowując do potrzeb swojej pięcioosobowej rodziny. W zakupie domu pomógł mu długoletni przyjaciel Oskar Rudziński (...) Wkrótce przystąpił do budowy malarskiego atelier. Na usytuowanej powyżej leśnej skarpie wznosił modrzewiową pracownię, z której rozciągał się wspaniały widok na Pasma Baraniej Góry. To właśnie tu powstały - tak liczne w ostatnim okresie twórczości Fałata - pejzaże przedstawiające piękno natury i architektury Beskidu Śląskiego.

Prezentowana praca przedstawia widok kościoła Apostołów Szymona i Judy Tadeusza w Łodygowicach, który mieści się nieopodal „genius loci” Fałata - Bystrej. Akwarele poświęcone drewnianej architekturze sakralnej stanowią osobny i istotny rozdział w malarskim oeuvre malarza: „w których refleksy słoneczne, cienie drzew wykonywane rozwodnionymi akwarełami tworzą niespokojną, migotliwą kompozycję wzajemnie przenikających się i zlewających się przypadkowych plam” (Jerzy Malinowski, Julian Fałat, Warszawa 1985, s. 51). Równolegle w pracach Fałata dostrzegalne są rozmaite inspiracje japońską estetyką, filozofią i sztuką, przejawiające się w sposobie budowy obrazu, przesunięciu centralnej osi kompozycji, charakterystycznym formacie papieru oraz przede wszystkim w syntetyzowaniu uproszczonej formy. Wertykalna kompozycja ukazująca wejście do kościoła przypomina japońskie malarstwo typu kakemono zarówno pod względem formatu pracy, jak i sposobu kładzenia plamy barwnej.

14 †

MELA MUTER

1876-1967

Projekt okładki pisma "Le Monde" (recto) / Robotnicy nad brzegiem Sekwany w Paryżu (verso), 1926-28

akwarela, długopis, tusz/papier, 43,8 x 32,1 cm
sygnowany p.d.: 'Muter.'

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 700 - 7 000 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artystce

Galerie Gmurzynska, Kolonia

kolekcja prywatna, Europa





ARTYSTKA ZAANGAŻOWANA? MELA MUTER I LEWICA

Nierozpoznana wciąż należycie działalność ilustratorska Meli Muter wiąże się ściśle z jej znajomością z Henrim Barbusse'em, pisarzem i członkiem Francuskiej Partii Komunistycznej. Muter poznała go wiosną 1918 za pośrednictwem jej ukochanego, Raymonda Lefebvre'a – intelektualisty i działacza lewicowego. W 1921, na zaproszenie Barbusse'a, wyjechała do Trayas, gdzie szukała ukojenia po nagłej stracie kochanka. Jeszcze w tym samym roku zaczęła tworzyć ilustracje do wydawanego przez Barbusse'a pisma – „Clarté”. Jej kompozycje pojawiały się wówczas w towarzystwie prac takich twórców jak Picasso, Lothe, Orloff czy Foujita. Jak podają źródła, Mela używała w tym czasie często pseudonimu, ukrywając się pod enigmatycznym imieniem „Dorian” (według Meli Muter (Maria Melania Mutermilch 1876-1967). Kolekcja Bolesława i Liny Nawrockich, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1994, s. 13). Sam Barbusse pojawia się około 1920 jako model na przynajmniej kilku rysunkach i jednym znanym obrazie olejnym z kolekcji prywatnej. Muter w czerwcu 1926 podjęła kolejną artystyczną kolaborację z wydawanym przez niego pismem, ukazującym się pod tytułem „Le Monde”. Współpraca ta trwała przez kolejne dwa lata. Prezentowany projekt okładki tegoż czasopisma pod względem ikonograficznym wpisuje się w szeroko eksplorowaną przez malarke w latach 20. tematykę społeczną. Jest to bowiem czas, w którym Muter wielokrotnie powraca do motywów paryskich ulic czy widoków portów morskich, a przede wszystkim także tych rzecznych, jak chociażby paryski La Villette. Równie często maluje i szkicuje nabrzeża przepływającej przez Paryż Sekwany, ukazując zgromadzonych tam robotników i przechodniów. Siłą rzeczy, ze względu na profil zarówno „Clarté”, jak i „Le Monde”, stworzone dla nich ilustracje Meli miały zapewne analogiczny, pacyfistyczno-proletański charakter.

15 †

MELA MUTER

1876-1967

Rue de Teinturiers w Awinionie (rue des Roues), około 1940-45

tusz/papier, 34 x 45,9 cm
sygnowany ołówkiem l.d.: 'Muter'
opisany długopisem na odwrociu l.d.: '23[nieczytelny podpis]'

estymacja:
18 000 - 24 000 PLN
4 200 - 5 600 EUR

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

LITERATURA:
porównaj:
Mela Muter. Krajobrazy. Z kolekcji Bolesława i Liny Nawrockich, katalog wystawy, Dom Pracy Twórczej w Radziejowicach, Radziejowice 2005, s. 14 (il.)

Mela Muter jako jedna z pierwszych przedstawicielek kręgu École de Paris przeprowadziła się na stałe do Paryża. Stolica Francji aspirowała wówczas do roli światowej stolicy sztuki. Paryż zwabiał artystów z całej Europy wieloma możliwościami – rozwijały się wielkie salony artystyczne, powstawały nowe prywatne galerie, a kolekcje muzealne umożliwiały studiowanie malarstwa dawnych mistrzów. Po odbyciu kursu w warszawskiej Szkole Rysunku i Malarstwa dla Kobiet, prowadzonej przez Miłosza Kotarbińskiego, Muter przeprowadziła się wraz z mężem nad Sekwanę.

Choć malarka odbyła edukację artystyczną, sama określała siebie mianem samouka, co mogło wpłynąć na pewnego rodzaju beztroskę tworzenia, łączenia różnych stylów. Artystka śmiało eksperymentowała z różnymi nurtami i technikami, inspirując się twórczością ówczesnych najwybitniejszych

malarzy. Podczas wielokrotnych podróży do Bretanii Muter miała okazję zapoznać się z malarzami z Pont-Aven, których sztuka znacząco wpłynęła na sposób jej malowania.

Jednak regularne podróże artystki do Bretanii przerwała II wojna światowa, którą Mela Muter przetrwała w Awinionie. Jednak nawet w tak trudnym czasie nie przerwała swojej działalności artystycznej. Wówczas powstało wiele rysunków wykonanych głównie tuszem, przedstawiających widoki miasta np. „Widok na Fort św. Andrzeja w Villeneuve-lès-Avignon” (około 1940) czy prezentowana w katalogu „Rue de Teinturiers w Awinionie” (1938/1943). Rysunki artystki z tego okresu są bardzo szkicowe, sprawiające wrażenie niedokończonych, tworzonych w pośpiechu i niepewności.



16 †

ZOFIA STRYJEŃSKA

1891-1976

Maryja z Dzieciątkiem, lata 50. XX w.

gwasz/tektura, 73,5 x 53,5 cm
sygnowany l.d.: 'Z. STRYJEŃSKA'

estymacja:

150 000 - 180 000 PLN

35 000 - 42 000 EUR

LITERATURA:

Porównaj:

Zofia Stryjeńska 1891-1976, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, red. Światosław Lenartowicz, Kraków 2008, s.326 (il.), nr kat. III.1.151





SACRUM KSIĘŻNICZKI MALARSTWA

Zofia Stryjeńska należy do najbardziej rozpoznawalnych artystek w sztuce polskiej. Jej pełne koloru i wigoru kompozycje przedstawiające tańce polskie, słowiańskich bożków i personifikacje żywiołów znane są niemal każdemu. Niezwykła popularność artystki udokumentowana czterokrotnym Grand Prix na Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych i Nowoczesnego Przemysłu w Paryżu niesie się echem do dziś. O Stryjeńskiej nie było jednak głośno jedynie ze względów artystycznych. Burzliwe małżeństwo z architektem Karolem Stryjeńskim, kobiecy, wybuchowy temperament i niekonwencjonalne, prowokacyjne zachowania zapewniły Stryjeńskiej miejsce w czołówce artystek skandalistek. Narastające problemy małżeńskie, inicjowane przez męża pobyty artystki w zakładach neuropsychiatrycznych i narastające rozżalenie Stryjeńskiej doprowadziły w końcu do rozwodu. Po wyjeździe do Warszawy Zofia Stryjeńska angażuje się w kolejny, tak samo nieudany związek z aktorem, niejakiem Arturem Klemensem Sochą. Dręczona przemocą i zazdrością partnera rozwodzi się po raz kolejny.

Podjęcie przez Stryjeńską tematów religijnych w swoich pracach mogło być jej osobistym sposobem na radzenie sobie z bólem, żalem i niepewnością dnia codziennego, które na pewno odczuwała. Od zawsze zresztą była też związana z rodzinnymi tradycjami. Pierwszym wielkim cyklem, w którym znakomicie połączyła wątki biblijne razem z elementami polskiej ludowości, był cykl obrazów „Pascha”. Zachowując charakterystyczną dla siebie manierę kolorystyczną i strukturę płaszczyznową, przedstawiła w nim nie tylko nowotestamentową historię Drogi Krzyżowej i Zmartwychwstania Pańskiego, lecz także pełnię polskiego folkloru. Tradycyjne polskie stroje, słowiańska uroda, kwiaty i polne wianki to elementy charakterystyczne także dla scen religijnych w wykonaniu Stryjeńskiej. Jerzy Pabis o podejściu artystki do tematów ze sfery sacrum pisał: „Kiedy ma stworzyć dzieło o charakterze religijnym, długo kontempluje temat, ogląda różne inne dzieła w tej dziedzinie, rozczytuje się w niezbędnej, podręcznej literaturze, a kiedy koncepcja artystyczna dojrzeje w wyobraźni, wtedy pracowita malarka przelewa ją na płótno i uwiecznia ją przy pomocy tempery. Autorka licznych dzieł o wątkach religijnych podkreśla niejednokrotnie, że wiele obrazów jest wynikiem jej wielkiej czci i hołdu ludu polskiego dla Świętych Pańskich czy też samego Chrystusa Pana”. (Jerzy Pabis, Motywy religijne w twórczości Zofii Stryjeńskiej, „Sodalis” 38, 1957, nr 6, s. 37-40).

Poza monumentalnymi kompozycjami, takimi jak sceny z cyklu „Pascha” czy przedstawienia Świętej Rodziny w wiejskim krajobrazie, Zofia Stryjeńska upodobała sobie szczególnie motyw Madonny z Dzieciątkiem. Pierwsze przedstawienia Matki Bożej, chociażby takie jak „Matka Boska Góralska”, pochodzą jeszcze z czasów II wojny światowej. Statyczne i majestatyczne kompozycje wojennych Madonn Stryjeńskiej tak odmienne od żywiołowych tańców i ludowych obrzędów, unaczniają nam traumę wojny i tragizm ludzkiego losu, które wywarły duży wpływ na powojenną twórczość artystki. Zdaje się, że Stryjeńska malowała swoje Madonny z największą czcią i szacunkiem. Zatraskane spojrzenia Matki na swojego jedyne Syna, mogły być alegorycznymi spojrzeniami Matki - Polski na tragiczny los swych dzieci. Chociaż obrazy Stryjeńskiej nigdy nie zatraciły swoich charakterystycznych barw i dynamicznych kompozycji, to zdecydowanie jej powojenna twórczość była odwzorowaniem powoli gasnącego życia w artystce, doświadczonej ludzkimi dramatami.

Kiedy na stałe opuszcza kraj w 1947, motywowana potrzebą zarobku i utrzymania, podejmuje się sprzedaży swoich prac. Powraca do znanych sobie religijnych tematów i tworzy kompozycje na ich podobieństwo, które cieszą się dużym uznaniem wśród amerykańskiej Polonii, zwłaszcza kręgów duchownych.

Maryja z Dzieciątkiem prezentowana w katalogu jest kolejną z „ludowych” Madonn w wykonaniu Stryjeńskiej. Piękna młoda kobieta o słowiańskich rysach i blond warkoczach, ubrana w krwistoczerwoną koszulę, trzyma na swoich kolanach młodego Jezusa. Wianek z polnych zbóż i kwiatów na głowie Maryi jest przykryty delikatnym, półprzezroczystym welonem. Wokół niego znajduje się dwanaście gwiazd. Młody Chrystus prawą dlonią błogosławi wszystkich podziwiających obraz, zaś w lewej trzyma proporzec z czerwoną chorągwią, ten sam, który widać na obrazach z wizerunkiem Zmartwychwstałego Pana. Swojskość przedstawionej Madonny z Dzieciątkiem i jej ludowość prezentowana w rysach twarzy oraz stroju pokazują, jak bardzo Stryjeńska była związana z Polską i jej tradycjami, nawet jako emigrantka.

17

ZOFIA PIRAMOWICZ

1880-1958

Pejzaż andaluzyjski z osiołkami, lata 20. XX w.

akwarela, gwasz/papier, 38,5 x 48 cm

sygnowany p.d.: 'Piramowicz'

na odwrociu nalepka z wystawy w Muzeum Etnograficznym w Krakowie z opisem obrazu

estymacja:

22 000 - 30 000 PLN

5 100 - 7 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Folklor Maroka w malarstwie Zofii Piramowicz, Muzeum Etnograficzne w Krakowie, kwiecień-wrzesień 1972

LITERATURA:

Edward Waligóra, Folklor Maroka w malarstwie Zofii Piramowicz, Muzeum Etnograficzne w Krakowie, Kraków 1972





Zofia Piramowicz, źródło: NAC online



Artystkę Zofię Piramowicz należy łączyć z nurtem École de Paris. Rozpoczęła ona naukę malarstwa u Miłosza Kotarbińskiego, którą od 1904 kontynuowała w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem Karola Tichy'ego. W latach 1910-1912 studiowała w Szkole Sztuki Dekoracyjnej w Dreźnie. Równolegle doskonaliła warsztat, tworząc kopie znanych dzieł wielkich mistrzów wystawionych w miejscowych galeriach. Z tego okresu zachowana jest kopia Madonny Sykstyńskiej Rafaela. W grudniu 1912 wspólnie ze swoją przyjaciółką Sarą Lipską – wszechstronnie utalentowaną artystką, rzeźbiarką, malarką i dekoratorką, a prywatnie mężą Xawerego Dunikowskiego – udała się do Paryża. Powodem wyjazdu był prawdopodobnie zawód miłosny doznany ze strony młodopolskiego artysty – Kazimierza Przerwy-Tetmajera, z którym wielokrotnie zrywała zaręczyny. Zofia Piramowicz po przybyciu do Francji kontaktowała się z Władysławem Ślewińskim, przypuszczalnie odwiedzając go w Bretanii. Jak podaje rodzina artystki, malarz z kręgu Szkoły z Pont-Aven udzielił jej wskazówek warsztatowych, co jednak nie wpłynęło na stylistyczny repertuar form stworzonych przez artystkę. W Paryżu Zofia Piramowicz zaprzyjaźniła się z Olgą Boznańską, wspólnie z którą udzielała się społecznie i towarzysko w kręgu polskich artystów. Po I wojnie światowej artystka, której pasją były podróże, przemierzała tereny Francji. Włoch czy Hiszpanii, również eksplorując egzotykę krajów Maghrebu: Algierii, Maroka i Tunezji. Pokochała folklor Orientu, nawiązała miejscowe przyjaźnie i zaczęła uczyć się arabskiego. Swoje podróże dokumentowała pędzlem i obiektywem, korzystając ze składanego, kieszonkowego Kodaka Vest Pocket na czarno-białych negatywach w formacie 6,5 × 4 cm.

Efektom rozmiłowania w podróżach jest prezentowana w katalogu praca przedstawiająca urokliwą uliczkę hiszpańskiego miasteczka. Piramowicz, mimo akwarelowej techniki uzupełnionej gwaszem, potrafiła oddać atmosferę gorącego południa w jednej z iberijskich miejscowości. Artystka poprzez niezwykle ciepłą tonację świetlistych kolorów, z dominantą łagodnych ochr, ożywionych przez ogniste akcenty czerwieni i świetlistych bieli, doskonale oddała atmosferę letniego popołudnia. Stylistyka Piramowicz, wraz z charakterystyczną rozświetloną paletą jej prac, bliska jest „magicznemu realizmowi”.

Artystka również wielokrotnie prezentowała swoje prace na ekspozycjach Salonu des Indépendants, Salonu de Tuileries i Salonu d'Automne oraz w paryskich galeriach Barbazanges, Montaigne, d'Olympia czy w przestrzeniach wystawowych Towarzystwa „ORBIS” w Paryżu. Malowała pejzaże, sceny rodzajowe, typy ludzkie i kwiaty, a także karykatury. Wiele dzieł Zofii Piramowicz z okresu międzywojennego trafiło do kolekcjonerów w USA. Obrazy artystki zdobiły również mieszkania paryskiej śmietanki towarzyskiej, m.in. kultowego fryzjera Antoine'a Cierplikowskiego.

18 †

TAMARA ŁEMPICKA

1895-1980

Dwa szkice architektoniczne i studium postaci, około 1924

ołówek/papier, 28,5 x 19,1 cm
sygnowany faksimile podpisu malarki p.d.: 'T. DE LEMPICKA'

estymacja:
28 000 - 40 000 PLN
6 500 - 9 300 EUR

OPINIE:
certyfikat Yvesa Plantina z dn. 8 lipca 2021 roku

POCHODZENIE:
zakup bezpośrednio od artystki
kolekcja Yvesa Plantina
kolekcja prywatna, Francja

„Niczego, co robiłam, nigdy nie robiłam tak, jak robili inni. Zawsze robiłam wszystko
jakoś inaczej. Chciałam robić to, co chcę”.

Tamara Łempicka



19 ↑

STEFANIA ORDYŃSKA-MORAWSKA

1882-1968

Akt kobiecy

ołówek, węgiel/papier, 52,5 x 35 cm
sygnowany p.d.: 'S.Ordyńska'

estymacja:

1 500 - 3 000 PLN

400 - 700 EUR

Kształciła się w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. W 1903 wyszła za mąż za swojego wykładowcę Ryszarda Ordyńskiego. Po otrzymaniu listu polecającego macierzystej uczelni wyjechała w 1908 na dalsze studia do Italii. Przebywała we Florencji i w Rzymie. W 1910 zamieszkała w Paryżu, gdzie związała się z artystyczną bohemą Montparnasse'u. Swoje prace wystawiała na Salonach Jesiennych u boku takich artystów jak Mela Muter czy Jan Peske. Łączyła ją przyjacielska relacja z Olgą Boznańską. W okresie XX-lecia międzywojennego często podróżowała. W 1939 w warszawskiej Zachęcie miała się odbyć indywidualna wystawa jej prac. Wojna pokrzyżowała jednak te plany i zatrzymała artystkę w kraju. Ordyńska-Morawska zaangażowała się wówczas w działalność konspiracyjną. Po wojnie mieszkała w Krakowie, powróciła także na jakiś czas do Paryża. Ostatecznie osiadła we Wrocławiu. W wielu swoich pejzażach nawiązywała do dokonań Paula Gauguina i Szkoły z Pont-Aven. Operowała w nich wyraźnym konturem, który wypełniała wrażeniowo pojmowaną plamą barwną.

W twórczości Ordyńskiej-Morawskiej dominowały przede wszystkim pejzaże, ale podejmowała także inne tematy, takie jak na przykład portrety i akty. Akt kobiecy prezentowany w katalogu jest zdecydowaną rzadkością w twórczości artystki zdominowanej przez pejzaże i martwe natury. Kobieta przedstawiona na rysunku reprezentuje ówczesny kanon piękności nieopanowany przez stereotypy. Poza i kształt kobiety zdają się oddawać dalekie echa rubensowskich dzieł.



20 Ω

LEOPOLD GOTTLIEB

1879-1934

Postacie wokół stołu, około 1927

gwasz/papier, 41 x 41 cm

sygnowane l.d.: 'l. gottlieb' oraz l.g.: 'l.gottlieb'

estymacja:

100 000 - 150 000 PLN

23 100 - 34 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Ericha Cohna

kolekcja prywatna, USA

dom aukcyjny Shapiro, Mamaroneck, New York, Stany Zjednoczone, 2022

kolekcja prywatna, Polska



MISTYCZNA NOSTALGIA LEOPOLDA GOTTLIEBA

Leopold Gottlieb (1879-1934), najmłodszy brat Maurycego Gottlieba, jednak odmiennie niż brat, który jest uznawany za najwybitniejszego twórcę żydowskiego w historii artystycznej XIX stulecia, Leopold należał już do kolejnej generacji artystów – modernistów początku XX stulecia. Na Akademii Sztuk Pięknych, do której uczęszczał w latach 1896-1902 uczeń Jacka Malczewskiego i Teodora Axentowicza. W 1903 uczestniczył także w zajęciach w prywatnej pracowni Antona Ažbego w Monachium – słoweńskiego malarza, w którego atelier uczyli się moderniści z terenu całej Europy, jak choćby Wassily Kandinsky, Kuzma Petrov-Wodkin czy Eugeniusz Zak. Leopold Gottlieb był także członkiem Grupy Pięciu, założonej w 1905, wraz z artystami takimi jak Wlastimil Hofman, Witold Wojtkiewicz, Mieczysław Jakimowicz i Jan Rembowski. Głównym celem tego artystycznego ugrupowania było odrodzenie idei sztuk według koncepcji Charlesa Baudelaire’a. Reprezentowali oni symbolizm i wczesny ekspresjonizm, ale ich działalność należy uznać za wczesnoawangardowy manifest w sztuce polskiej.

W 1904 Gottlieb osiadł na stałe w Paryżu, tam związał się z artystami takimi jak Eugenius Zak, Mela Muter i Mojżesz Kisling. Paryski rozdział twórczości Gottlieba to obrazy symboliczne o ekspresyjnej manierze. W całym dorobku artysty rezonowała znajomość dzieł Eгона Schiele i Oskara Kokoschki. Wielokrotnie malował sceny zaczerpnięte ze Starego i Nowego Testamentu, czym łączył tradycje żydowską i chrześcijańską. W centrum jego sztuki znajdowała się figura ludzka, którą stylizował i której nadawał harmonijne, acz intensywne w wyrazie formy.

Podczas I wojny światowej artysta był częścią Legionów Polskich walczących pod dowództwem Józefa Piłsudskiego. Podczas wojny dokumentował codzienne życie legionistów w postaci rysunków, szkicował portrety dowódców i kolegów broni. Po wojnie osiadł na jakiś czas w Polsce, gdzie pozostawał jeszcze przez niedługi czas pod wpływem młodopolskiej stylistyki.

Zmianę stylistyki prac i ich wymowę symboliczną daje się zaobserwować w twórczości Leopolda Gottlieba około 1920. Wtedy to powstają wielofiguralne kompozycje ukazujące ludzi przy pracy czy podczas posiłków. Powtarza się tematyka rybaków, pasterzy i spotkań przy stole. Paleta barw zostaje ograniczona do monochromatycznych kolorów bieli, różu, błękitu i brązu. Dominują barwy ziemi, zgaszone odcienie zieleni, czerwieni i żółci. Postacie zostają sprowadzone do syntetycznych, wysmuklonych form, często pozbawionych cech indywidualnych. Gottlieb dąży do wyrażania treści egzystencjalnych, toteż postaci często sytuował w umownych sytuacjach spoczynku, pracy, posiłku czy religijnej medytacji.

Na prezentowanej kompozycji „Postacie wokół stołu”, postaci bez określonej tożsamości zdają się emanować mistyczną aurą nostalgii i zadumy. Takie wrażenie potęguje ziemista gama barwna oscylująca wokół brązów, szarości i czerwieni. Ascetyczny charakter wieczerzy nawiązuje do ascetycznej, egzystencjalnej wymowy obrazu. Idea obrazów Gottlieba z tego okresu polegała na łączeniu idei pracy i ofiary, które przynoszą wyzwolenie. Często w takich surowych scenach artysta ukrywał religijne motywy Paschy, która wbrew pozorom często była podnoszona w dziełach ekspresjonistów właśnie w taki nieoczywisty na pierwszy rzut oka sposób.

TADEUSZ MAKOWSKI
1882-1932

Portret rodzinny z osłem, 1925

akwarela, gwasz, tusz/papier, 16 x 20 cm
opisany i datowany poniżej kompozycji: 'A bientôt cher ami, La Comelle le 5 septembre 25'
na odwrociu opisany i sygnowany: 'Mes hommages à Madame Chéron et salutations à Mademoiselle Micheline | Makowski'

estymacja:
65 000 - 80 000 PLN
15 000 - 18 500 EUR

OPINIE:
opinia Elżbiety Zawistowskiej z lutego 2024 roku

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja
kolekcja prywatna, Polska





Tadeusz Makowski, W ogródku, źródło: Cyfrowe MNW



Tadeusz Makowski, Laurka imieninowa dla Marii Mickiewiczówny z rysunkiem przedstawiającym dwoje dzieci prowadzących osła z dużym koszem kwiatów na grzbiecie, źródło: Cyfrowe MNW

UROCZE LIŚCIKI DO MARSZANDA

Tadeusz Makowski jest zaliczany do grona najważniejszych polskich artystów 1 połowy XX wieku. Zajmował się malarstwem, rysunkiem oraz grafiką. Uczył się pod okiem młodopolskich mistrzów – Józefa Mehoffera oraz Jana Stanisławskiego, studiując jednocześnie filologię na Uniwersytecie Jagiellońskim. W 1908, po ukończeniu Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, na przełomie 1908/1909 udał się do Paryża. Początkowo planował przebywać w stolicy Francji przez rok, natomiast pozostał tam do końca życia. Paryż oddziaływał na twórczość Makowskiego dwojako. Z jednej strony młody artysta studiował dzieła znajdujące się w Luwrze, będąc pod ich wielkim wrażeniem, z drugiej zaś śledził nowo powstające awangardowe kierunki. Początkowo przyglądał się im z niechęcią i dystansem. Przechadzając się po paryskich salonach, zauważał, że są one „stkiem najrozmaitszych manier” i że „należy być odpornym, by się nie dać porwać tym błyskotliwym na zewnątrz sposobom malowania”. Dopiero kontakt z malarstwem Puvisa de Chavannesa i Paula Cézanne’a stanowił pierwszy krok ku porozumieniu z paryską sztuką współczesną. Od 1918 w jego dziele zjawiał się emblematyczny dla całego dorobku temat: przedstawienia dzieci.

Pierwszym dziełem, które reprezentuje tę tematykę wśród jego prac, jest kompozycja „Vita brevis, ars longa”, obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. W tym czasie Makowski był już doświadczonym artystą, który zintegrował w swoim malarstwie lekcję kubizmu. Latem 1913 za namową Henriego Le Fauconniera wyjechał do bretońskiej miejscowości Ploumanac’h, 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 dalszych latach jego działalności ujawniły się inspiracje sztuką Niderlandów, przede wszystkim Holandii oraz Belgii, przejawiające się w scenach rodzajowych oraz pejzażach – wykazujących związek z dziełami Pietera Bruegla, Davida Teniersa oraz Jakoba Ruisdaela.

Pod koniec lat 20. XX wieku coraz częściej w swoim malarstwie eksplorował motyw dziecka. Wtedy też wypracował swój indywidualny język formalny, na który składa się linearyzm, naiwna stylizacja, jasna oraz matowa paleta barwna. „Z biegiem lat stosunek Makowskiego do dziecka nabiera jeszcze więcej tkliwości. Rzadko pozostawia je samo – widzimy je prawie zawsze w towarzystwie kota, psa, królika, kozy czy koguta – przy czym i zwierzęce modele są również pełne zindywidualizowanego wyrazu. Zmiana ta następuje mniej więcej od 1920 roku. Dzieci Makowskiego to już nie biedne wiejskie popychadła – na ich twarzach pojawia się uśmiech, w oczach zamiast apatii błysk dowcipu i ciekawości. Temu zjawisku psychologicznemu towarzyszy przeobrażenie stylistyczne. Obserwujemy przede wszystkim znaczne uproszczenie dziecięcej fizjonomii; rysunek staje się delikatniejszy, faktura gładsza, modelunek mniej kontrastowy. Twarze dzieci tracą niejako trzeci wymiar, stają się bardziej płaskie, mniej realne. Okrągły owal twarzy, okrągłe oczy powodują, że małe modele są jeszcze bardziej ‘dziecinne’, jakby dziecinną rysowane ręką. W gruncie rzeczy ta ‘dziecinna’ linia jest bardzo kunsztowna i wyrafinowana w delikatnym rytmie formy. Jej wysublimowana wrażliwość jeszcze bardziej niż w studiach olejnych uwydatnia się w ołówkowych rysunkach z tego czasu, w których, z wyjątkiem delikatnego jak mgła konturu i lekkich zacierań, nie ma żadnego cieniowania, żadnej zbytecznej kreski” (Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski. Polski malarz w Paryżu, Warszawa 1976, s. 26).

Uroczą akwarela oferowana w katalogu została opisana dedykacją skierowaną do marszanda Makowskiego – Gastona Chérona, który od 1919 współpracował z artystą i w swej paryskiej galerii wystawiał jego prace. Artysta pozdrawia również córkę oraz żonę przyjaciela. Dziecięca kompozycja, tak charakterystyczna dla stylu Makowskiego, została stworzona w burgundzkim miasteczku La Comelle, szczególnie bliskim dla artysty miejscu, skąd pochodzą inne adresowane do paryskiego marszanda listy czy akwarelowe pocztówki.

22

LEON WYCZÓŁKOWSKI

1852-1936

Kolumna z girlandą kwiatów, 1908

akwarela/tektura, 66 x 76 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'LWyczół | 08'

na odwrociu orzeczenie o autentyczności Kazimierza Buczkowskiego

estymacja:

100 000 - 130 000 PLN

23 000 - 30 000 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Rempex, wrzesień 2013

kolekcja prywatna, Polska

„(...) nie wiadomo gdzie się kończyły obrazy, a gdzie się zaczynało samo mieszkanie. Kwiaty, cudowne pastelowe prymule i cynerarje, stojące na sztalugach, rozkwiwały potem długim fryzem na ścianie i obiegały pokój dookoła. Kotary i ściany, meble i drobiazgi na etażerkach, powtarzały się w martwych naturach na kartonach, a znów kartony z martwymi naturami zalegały ściany i stoły”.

Ludwik Puget, Ten, który się bawi, w: Leon Wyczółkowski. Księga pamiątkowa wydana w 80. rocznicę urodzin, red. S. Papee, Poznań 1932, s. 31





Leon Wyczółkowski, Portret własny, 1899, Muzeum Narodowe w Warszawie
źródło: Cyfrowe MNW



Leon Wyczółkowski, Róże z niebieską donicą, 1910, kolekcja prywatna
źródło: Desa Unicum



Leon Wyczółkowski, Róże, 1907, kolekcja prywatna, źródło: Desa Unicum



Leon Wyczółkowski, Białe róże w wazonie, 1907, kolekcja prywatna
źródło: DESA Unicum

„W swoich obrazach kwiatowych dokazuje cudów. Cóż tam za bogactwo barw, co za życie! Co za tła, przepysznie zharmonizowane, olśniewające doborem śmiałych, mieniących się kolorów – jak stopy klejnotów! Co za delikatność płatków kwiatowych, jaka prawda! To są rozkoszne malowidła, tworzone z diabelską łatwością techniczną, a pomyślane przez wyobraźnię podobną do tej, co wydała z siebie strofy Beniowskiego – niby dawny lity pas Polaka”.

Jan Kleczyński, Z Zachęty. Wyczółkowski, Stachiewicz, Weiss, „Sfinks” 1910, Z. 27

Kwiaty stanowiły jeden z głównych motywów i tematów w malarstwie młodopolskich artystów, m.in. Stanisława Wyspiańskiego, u którego często zyskiwały charakter nad wyraz dekoracyjny. Jan Stanisławski, dostrzegający w skromnym wycinku natury reprezentację kosmos czy upostaciowienie praw uniwersum, czynił z nich wyraz własnej panteistycznej postawy wobec natury. Podobnie jak w malarstwie, kwiaty były również bohater młodopolskiej poezji.

Twórczość Leona Wyczółkowskiego trudno scharakteryzować lapidarnie. Był malarzem wszechstronnym, żył w epoce wielkich przemian w sztuce polskiej i europejskiej. Niejednokrotnie zmieniał style i techniki, zaczynając od malarstwa historycznego, przez symbolizm, realizm, do swoistej interpretacji impresjonizmu, który określany bywał mianem pleneryzmu. Wyczółkowski zyskał sławę między innymi jako autor mistrzowskich przedstawień kwiatów. Wiadomo, że sam artysta kwiaty kochał. Hodował je w ogrodzie swojego domu w Gościeradzu, dekorował nimi swoje mieszkanie oraz pracownię. Kwiatowe martwe natury tworzył przez całą artystyczną karierę, zarówno w technice olejnej, akwarelowej, jak i pastelach oraz grafice. Kompozycje z kwiatami, obok portretów, stanowiły główne źródło dochodu artysty. Przedstawiał je na różne sposoby: w naturze, bukietach, girlandach, jako elementy martwych natur, motyw supraport i fryzów, oraz jako samoistne kompozycje. W różnych pracach można dopatrzyć się rozmaitych inspiracji i stylizacji: od impresyjnych ujęć, przez secesyjną stylizację do japońskich inspiracji.

Artysta po mistrzowsku umiał oddać piękno gatunków i ich ulotność. Podobnie jak w portretach ludzi, starał się uchwycić cechy charakterystyczne i dystynktywne danego gatunku. Malował anemony, chryzantemy, kaczęce, piwonie, maki i róże. Na temat tych ostatnich powstało wiele

wariacji łączących różne odmiany gatunku i barwy w mniej lub bardziej bogate bukiety. W studiach kwiatów artysta rozwinął dekoracyjny walor linii i płaskiej plamy koloru. Podmiot kompozycji zestawiał w taki sposób z chłodnym najczęściej tłem by uwydatnić światło i barwę kwiatów oraz liści.

Rzadko wykazywał się precyzyjnym detalem i botaniczną dokładnością, najczęściej charakteryzował jest z mistrzowska dokładnością za pomocą uproszczonej formy, bezbłędnie oddając ich masę i objętość. Podobnie jak w wielu innych tematach, w kwiatowych martwych naturach wykazywał się zainteresowaniem kolorem. W niezwykle przemyślany sposób rozkładał akcenty, stosując zasadę kontrastów, często podnosząc walory dekoracyjne, czasami natomiast wręcz przeciwnie, w celu podniesienia, spotęgowania dramaturgii i ekspresji kompozycji. Za pomocą pastelu tworzył malarskie wizje, stosując szerokie, śmiało pociągnięcia, wydobywając formę głównie kolorem. Z kolei wizyjne tęczowe przedstawienia akwarelowe, lekkie i niedopowiedziane, które są bardziej impresjami o kwiatowych martwych naturach niż ich rzeczywistymi portretami, ewokują melancholijny nastrój nieuchronności przemijania.

Taka w charakterze jest prezentowana w ofercie praca „Kolumna z girlandą kwiatów”, cechująca się realizmem objawiającym się w pozornie niedbałym, naturalnym układzie kompozycji kwiatów. W mistrzowskich sposób wykorzystał artysta również technikę akwarelową, tworząc delikatną i efemeryczną kompozycję o niezwykle dekoracyjnych walorach. Malarz połączył w ornamentalny sposób stylizowaną kompozycję kwiatową z fragmentem architektury, która przecież powraca w jego niezliczonych widokach z różnych rejonów Polski.

23

LEON WYCZÓŁKOWSKI

1852-1936

Pejzaż z wysokim niebem, 1914

akwarela, ołówek/papier, 23,5 x 36,5 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i datowany l.d.: 'LWyczół - 1914.'

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 700 - 7 000 EUR

Leon Wyczółkowski to jeden z wybitniejszych przedstawicieli okresu Młodej Polski. Ten wszechstronny artysta wypowiadał się za pomocą rozmaitych technik i tworzył na bazie różnorodnych tendencji. Twórca ów jest również jednym z ważniejszych malarzy, przenoszących na grunt polski zdobycze francuskiego impresjonizmu. Prezentowana podczas aukcji praca jest znakomitym przykładem takiego właśnie ujęcia tematu. Z pozoru uboga formalnie kompozycja odznacza się wyjątkowym podejściem do kształtów i barw. Wyczółkowski naszkicował początkowo sumaryczny zarys pejzażu. Dopiero później wypełnił kontury mocno rozwodnioną akwarelą. Horyzontalna kompozycja, gdzie większość kadru wypełnia niebo, jest uzupełniona przez syntetycznie zaznaczony krajobraz. Ponadto artysta zastosował tutaj ograniczoną paletę barw. Wykorzystał zieleń, brąz, szarość i emblematyczny błękit w partiach cienia. Wyczółkowski iście wrażeniowo podchodzi do malowanego przez siebie pejzażu. Jego poszczególne elementy się rozmywają, tworząc jednocześnie harmonijną, spójną kompozycję. Impresjonistyczne widzenie pejzażu jest również związane z fascynacją Wyczółkowskiego twórczością Williama Turnera. Z dziełami mistrza impresjonizmu, nazywanego przez Wyczółkowskiego „czarodziejem światła”, malarz zetknął się podczas podróży do Wielkiej Brytanii w londyńskiej Tate Gallery. Wówczas oczarowany stylem angielskiego artysty wyznał towarzyszącemu mu Teodorowi Koschowi, że „chciałby dać Krakowowi coś z tego, co Turner dał swojej ojczyźnie”.



JACEK MIERZEJEWSKI

1883-1925

Portret żony (recto) / Szkic portretu kobiety - Wandy Wollfowej-Łaszcukowej (verso), około 1914

węgiel/papier, 50 x 54 cm
sygnowany śr.d.: 'JMierzejewski'

estymacja:
12 000 - 18 000 PLN
5 600 - 7 000 EUR

POCHODZENIE:
spuścizna po artyście
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Jacek Mierzejewski 1883-1925, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1989, s. 72-73, nr kat. 87 (il.)

LITERATURA:
Jacek Mierzejewski 1883-1925, Muzeum Narodowe w Warszawie, maj-czerwiec 1989

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. Wbrew temu, że również za życia był niejako na marginesie wydarzeń artystycznych, Mierzejewski niewątpliwie należy do prekursorów polskiej sztuki XX wieku.

W twórczości portretowej Mierzejewskiego modelami malarza były przede wszystkim osoby z najbliższego otoczenia. Oprócz wizerunków żony – Stanisławy Brzezińskiej, artysta często upamiętniał oblicze Wandy Wollfowej-Łaszcukowej. Najczęściej portrety szwagierki artysty tworzone były na papierze przy pomocy ołówka. Awers prezentowanej pracy należy do grupy dzieł inspirowanych sztuką prerafaelitów – w szczególności Dante Gabriela Rossettiego oraz malarstwem symbolistów. Mimo absolutnej rozbieżności stylistyki, Mierzejewski podobnie jak mistrz z Londynu potrafił uchwycić „zapatrzenie się do wewnątrz” pogrążanej w melancholii modelki. Wystudiowana twarz kobiety, wsparta na złożonych dłoniach, stanowi centrum migotliwej kompozycji uzyskanej poprzez energiczne kreskowanie. Rewers kompozycji odbiega od jej lica. Intymność szkicu artysta uzyskał dzięki syntetycznie potraktowanej sylwetce kobiety zarysowanej miękkim konturem, spoglądającej z łagodnością wprost na widza. Prezentowany portret jest doskonałym przykładem mistrzostwa Mierzejewskiego, który w obrębie jednej pracy potrafił połączyć tajemnicę z uczuciem, delikatność ze śmiałością, wyrafinowanie z intymnością.



25

WŁADYSŁAW PODKOWIŃSKI

1866–1895

Na paryskiej ulicy, 1889

akwarela/papier, 18,2x 16,8 cm
sygnowany l.d.: 'Podkowiński'

estymacja:
35 000 - 50 000 PLN
8 100 - 11 600 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

Koniec lat 80. XIX stulecia był dla Władysława Podkowińskiego czasem gwałtownych i znaczących przemian. Artysta współpracował wówczas intensywnie z warszawską prasą, co zaowocowało powstaniem licznych ilustracji z życia miasta. Już w tej wczesnej twórczości malarza wysuwa się na czoło dominująca rola światła i wpływ, jaki wywiera ono na postrzeganie przez niego rzeczywistości. „W tym okresie zaczął artysta zajmować się akwarelą, szybko opanowując jej arkana, oraz podjął pierwsze próby malowania olejnego, wystawiając kilka płócien w Zachęcie. Ciągłe jeszcze była to jednak twórczość marginesowa”. (Wiesława Wierchowska, Władysław Podkowiński, Warszawa 1981, s. 14). Jak dziś wiemy, ten stan rzeczy miał już w niedługim czasie ulec zmianie. Wyjazd do Paryża wraz z najlepszym przyjacielem i kompanem Józefem Pankiewiczem stanowił w życiu obu twórców realny przełom. Wiosną 1889 zajmowali już oni pracownię udostępnioną im dzięki uprzejmości samego Józefa Chełmońskiego. Jeszcze w tym samym roku młodzi adepci mieli okazję do tego, aby zapoznać się u źródła z najnowszymi prądami w sztuce europejskiej. Nad Sekwaną odbywała się wówczas Wystawa Powszechna. W kawiarni Volpini swe prace eksponowali impresjoniści, a w Galerie Georges Petit – Claude Monet. Ten wybitny kolorysta wywarł na Podkowińskim duże wrażenie. Sposób, w jaki operował on światłem, technika i łatwość, z jaką łączył barwy, a także umiejętność rozbicia form, które na płaszczyźnie składały się w wibrujące struktury, prawdziwie zachwyciły Polaka. „(...) z właściwą jego usposobieniu jednolitością i entuzjazmem wchodzi całkowicie w impresjonizm”. (Wiesława Wierchowska, op. cit., s. 15).

Prezentowana akwarela, przedstawiająca wycinek paryskiej wyprawy Podkowińskiego, stanowi rzadki przykład fuzji nowego widzenia z dotychczasowym warsztatem prasowego ilustratora. Artysta, kładąc delikatnie akwarelowe plamy, skupia się na oddaniu srebrzysto-błękitnej aury podpatrzonej sceny. Ciekawe jest również kadrowanie pracy, ujmujący, charakterystyczny dla impresjonistów przesunięty kadr. Mimo że spuścizna ilustratorska Podkowińskiego jest dosyć bogata, paryska twórczość artysty należy do rzadkości.



26 †

TEODOR GROTT

1884-1972

"Na balkonie" ("Wiosną", "W oknie (akt)", "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

5 600 - 7 000 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





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

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

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

27

KAZIMIERZ SICHULSKI

1879-1942

"Osiołek" (recto) / Głowa pastuszka (verso), 1911

ołówek, tempera, kredka/papier, 22 x 31 cm (w świetle oprawy)

na odwrociu sygnowany, datowany i opisany: 'Sichulski | Lwów Romanowicza 9 | Osiołek | Florencja 1911 | tempera ołówek kolorowy | cena kor. 400 - czterysta'

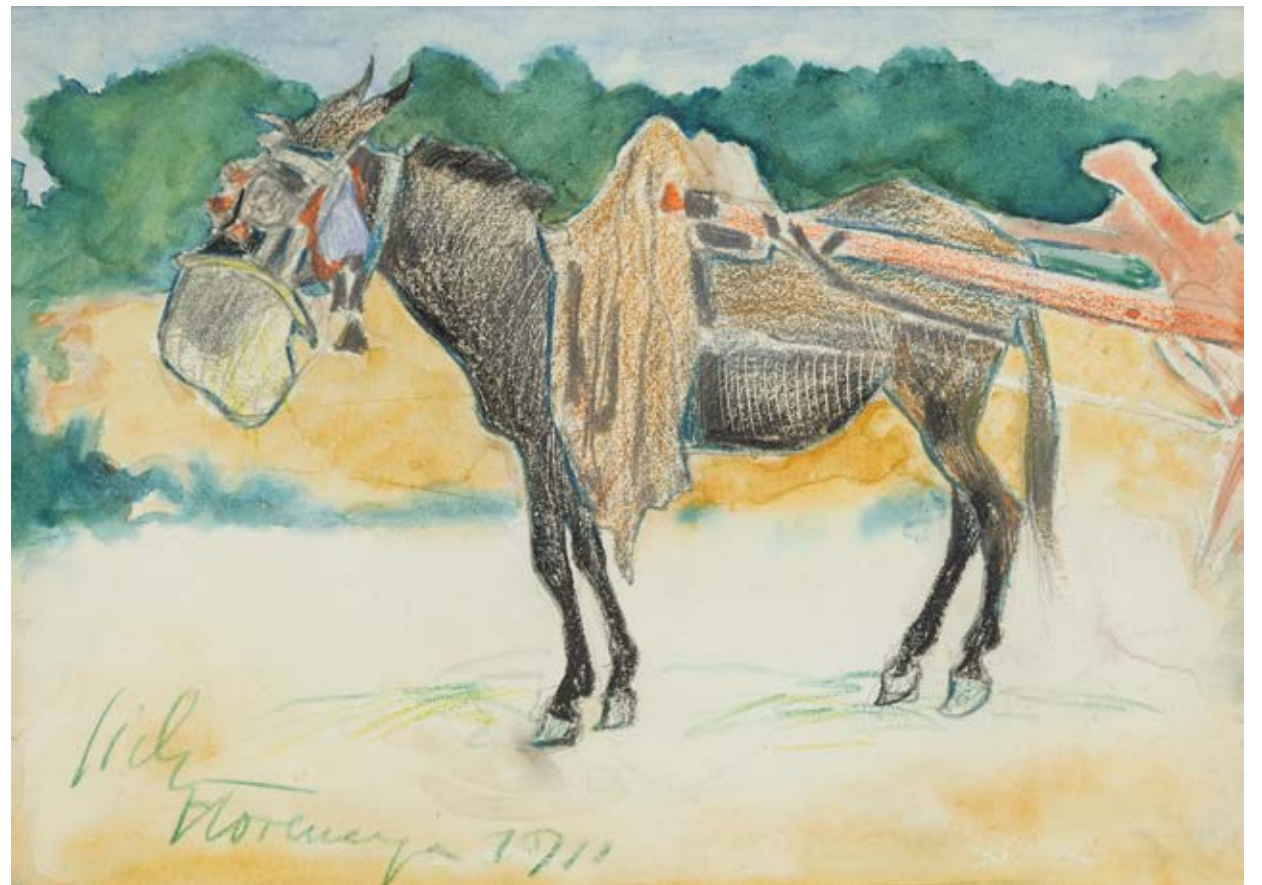
estymacja:

5 000 - 8 000 PLN

1 200 - 1 900 EUR

„Jest wśród najmłodszej generacji malarzy jedną z najciekawszych indywidualności, talentem zakrawającym na wielkie, może na potężne rozmiary. Wychowanek Akademii krakowskiej, uczeń Mehoffera i Wyspiańskiego, liczy się do artystów, których nazwiska wolno bez wywoływania dysonansu wymienić w towarzystwie tytanów naszej sztuki”.

Stosław (Antoni Chołoniewski), Kazimierz Sichulski, „Świat” nr 27, 1906, s. 5-6



WŁADYSŁAW SKOCZYŁAS
1883-1934

Widok na miasteczko, 1909

akwarela/papier, 34,7 x 24,5 cm (w świetle oprawy)
sygnowany i datowany l.d.: 'W.Skoczylas 09.'

estymacja:
13 000 - 18 000 PLN
3 000 - 4 200 EUR

Prezentowana w katalogu akwarela przedstawia najpewniej jeden z podhalańskich widoków, które artysta mógł podziwiać, przebywając w stolicy Tatr przez prawie dekadę. Technika akwareli powracała w twórczości Skoczylasa głównie podczas podróży, które odbywał. Artysta bardzo lubił tworzyć małoformatowe pejzaże i widoki z miejsc, które odwiedzał. Akwarele Skoczylasa stanowią także bogaty spis tematów, którymi zajmował się artysta, odwracając nieco uwagę od tematyki góralskiej. Tak też wśród akwareli artysty możemy odnaleźć wiele widoków z Wenecji – wykonywanych na przełomie lat 1909/1910, jak np. Bazylika św. Marka czy Ponte Rialto, a także widok miasteczka w Perugii z Muzeum Śląska Opolskiego w Opolu.

Oczywiście wciąż w akwarelowej twórczości Skoczylasa dominują motywy rodzimego krajobrazu. Największą sympatią artysta darzył widoki z Kazimierza Dolnego, który stał się swoistą mekką artystów plastyków zaraz po pierwszym malarskim plenerze, który zorganizował tam Tadeusz Pruszkowski w 1923. Jeden z akwarelowych widoków Kazimierza Dolnego autorstwa Skoczylasa znajduje się dziś w Muzeum Narodowym w Lublinie. Artysta z pasją malował także małopolskie drewniane kościoły, widoki z Sandomierza oraz sceny rodzajowe, np. „Kopanie buraków” („Kopanie ziemniaków”). Skoczylas stosował ciekawe podejście do swoich prac pejzażowych, określane jako fantazje pejzażowe i architektoniczne. Przedstawiał faktycznie istniejące budynki czy zabytki przy wymaginowanych placach i ulicach lub w wymaginowanym pejzażu. Czy „Kładka nad rzeką” z 1909 prezentowana w katalogu jest jedną z fantazji pejzażowych Skoczylasa? Trudno jednoznacznie odpowiedzieć na to pytanie. Bezsprzecznie nawiązuje ona jednak do najbardziej owocnego okresu życia Skoczylasa, jakim był pobyt w malowniczej stolicy polskich Tatr – Zakopanem.



JAN MATEJKO
1838–1893

Szkic postaci (recto) / Szkic rycerza (verso)

ołówek/papier, 21 x 28 cm (w świetle passe-partout)
opisany p.d.: 'JM'
sygnowany na odwrociu śr.d.: 'JM'

estymacja:
26 000 - 40 000 PLN
6 000 - 9 300 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Kraków

Znakomitą część twórczego dorobku Jana Matejki stanowią rysunki stworzone ołówkiem. Szkicowe studia pozwalają na poznanie drogi wiodącej mistrza od koncepcji obrazu do jego realizacji i jednocześnie ukazują geniusz Matejki – rysownika. Warto zauważyć, że malarstwo olejne krakowskiego malarza jest pod względem technicznym bardzo wyważone i przemyślane. W pracach rysunkowych z kolei autor pozwolił sobie na większą swobodę, ekspresję kreski, będące znakiem malarskiego geniuszu artysty. Oprócz ruchu i zmysłowości zawartej w rysunkach Matejko równocześnie potrafił z niespotykaną precyzją oddać proporcje, światłocien czy wolumen malowanych przedmiotów i postaci. Artysta doprowadził do perfekcji opracowanie właściwości haptycznych szkicowanych obiektów, co w czarno-białej sztuce rysunku świadczy o doprowadzeniu tego medium do mistrzostwa. Oczywiście poznanie rysunków i dzieł szkicowych daje możliwość głębszego poznania i wniknięcia w istotę twórczości Matejki. Za pośrednictwem rysunków możliwe jest wyjaśnienie różnorodnych problemów formalnych i tematycznych olejnych obrazów mistrza.

O rysunkowej pasji Jana Matejki najlepiej świadczy „Skarbczyk” bądź „Słownik”, czyli teka różnorodnych rysunków, które artysta pieczołowicie przechowywał i powiększał przez blisko pięćdziesiąt lat. Mistrz malarstwa historycznego czerpał z nich niejednokrotnie wzory do odtwarzania realiów historycznych w realizacjach olejnych. Niekiedy po wielu latach wysnuwał inspirację do nowego obrazu na podstawie rysunków ze „Skarbczyka”.



ALEKSANDER GIERYMSKI

1850-1901

Szkic do obrazu "Anioł Pański" z 1890 roku, około 1889

ołówek/papier, 16,5 x 12 cm
na passe-partout drukowany opis dzieła: 'ALEKSANDER GIERYMSKI | Szkic do Obrazu "Anioł Pański" | Własność Hr. Milewskiego na Wyspie Śt. Rovigno'
na odwrociu opis: 'Stwierdzam, że niniejszy szkic ołówkowy | do obrazu, "Anioł Pański" - rysował Aleksander Gierymski | Siostrzenica i spadkobierczyni (...) | Warszawa 28.XII. 1916' oraz dedykacja z 1917 roku

estymacja:
13 000 - 18 000 PLN
3 000 - 4 200 EUR

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

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



PASJA KOLEKCJONOWANIA HRABIA KORWIN-MILEWSKI I GIERYMSKI



Aleksander Gierymski, Dziewczyna z grabiami, szkic do obrazu „Anioł Pański”, źródło: Cyfrowe MNW

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



Aleksander Gierymski, Anioł Pański, źródło: Wikimedia Commons

Ignacy Karol Korwin Milewski nie pochodził z rodziny o wielkich tradycjach, zaś o zasobnym zapleczu finansowym zdobytym szczególnie za sprawą wiana, jakie jego matka, Weronika Wołk-Łaniewska wniosła do rodziny Milewskich. Swoją kolekcję Milewski zaczął gromadzić, jak sam wyliczał, od około 1880 roku. Zbiór gromadzony przez niego był wynikiem metodycznych poszukiwań i kontaktów z malarzami konkretnym „rodowodzie” artystycznym. Redaktorowi „Kraju” hrabia Milewski udzielił w 1893 roku następującej wypowiedzi: „Życząc sobie mieć zbiór mniej więcej kompletny i stanowiący całość oryginalną, choćby w skromnych rozmiarach, muszę się ograniczyć pewnymi ramami, a za takowe wybrałem specjalność w rodzaju Nowej Pinakoteki w Monachium. Że więc nabywam obrazy artystów-rodaków, obecnie żyjących, a między takimi wyłącznie tych, co należą lub należeli do szkoły monachijskiej”. Malarstwo to wyróżniało się nie tylko tematyką narodową, ale także studiowaniem ojczyźnianego pejzażu z wplecionymi w niego scenami rodzajowymi oraz przedstawianiem kompozycji historycznych. Swoją teorię kolekcjonowania Milewski rozwinął w 1895 roku przy okazji wystawy swych zbiorów w Wiedniu: „Každy rozwój kulturalny związany jest ze swą ojczyzną tylko przez pewien, często krótki okres czasu. Tak więc na początku XIX wieku Polska wydała bohaterów, rycerzy, poetów o zabarwieniu narodowym, a w ostatnich 30 latach – malarzy, którzy zapewne nie będą mieli swych następców. Żeby te dzieła nie rozproszyły się, ale zostały zachowane dla Ojczyzny – gromadzę je, by świadczyły

o kulturze Polski”. Wierzył, iż monachijski realizm, w odróżnieniu od sztuki francuskiej, działa kojąco na sztukę. Przyczynkiem do tego była niewątpliwie atmosfera uczelni w „Mnichowie” (jak nazywali Monachium Polacy), pełna docenienia indywidualności oraz czułości na naturalizm otaczającej rzeczywistości. Milewski pragnął, by „malarze polscy w szczęśliwy sposób połączyli swe narodowe właściwości z realistyczna sztuką szkoły monachijskiej”. Jawiąc się jako prawdziwy koneser i esteta utrzymywał ścisłe kontakty z artystami, odwiedzał ich w pracowniach, zamawiał u nich obrazy, sownie wynagradzał za pracę, a także oferował ciągłą opiekę materialną – wszystko celem asystowania przy narodzinach malarstwa, które powstawać miało dla samej idei artystycznego piękna i rozwoju sztuki narodowej, nie zaś jako działalność gwarantująca doczesne przeżycie. Niewątpliwie układ ten korzystny był dla obydwu stron – Korwin Milewski gustując w artystycznej współczesności nie ponosił wysokich kosztów za okazy sztuki dawnej, ani również ryzyka, że do jego zbiorów trafi dzieło nieautentyczne. Zgodnie ze sformułowaną przez siebie teorią kolekcjoner włączał kolejno do swego zbioru dzieła, które dziś uznawane są za kanon polskiego malarstwa.

Jednakże pośród wszystkich malarzy, hrabia Milewski szczególnie upodobał sobie talent Aleksandra Gierymskiego, którego zdecydował się nie tylko wspomagać finansowo prywatnymi zamówieniami i zakupami jego płócien i szkiców, ale także dbać o jego rozwój artystyczny, finansując podróże do Paryża. „Nie mam pieniędzy, nie mam stanowiska i nic mi nie idzie, nie mam nic, co by mnie łączyło z ludźmi – ale mam ambicję artysty, którą nie oddam za nic” – tak mówił o sobie Aleksander Gierymski i owa moc charakteru malarza, jaka przebijająca się przez owe słowa nęciła kolekcjonera najmocniej. Uznanie, jakim darzył Milewski Aleksandra Gierymskiego sprawiało, że nie tylko sumiennie zbierał jego dzieła, ale także płacił za nie, zdaniem samego artysty, „po królewsku”. Ślad owej współpracy i kontaktów zachował się w jednym z listów Aleksandra Gierymskiego: „Pracuję bardzo; mam do skończenia przed wyjazdem pięć obrazów większych i trzy małe (...). Gdyby nie Milewski, który wziął cztery małe obrazki i obstałował jeden większy nie miałbym z czego żyć”. Za to wsparcie Aleksander Gierymski odwdzięczał się swojemu artystycznemu opiekunowi szczerym oddaniem i niekiedy składaną obietnicą, iż wszelkie dyspozycje Milewskiego będą wprowadzane do kompozycji obrazu. Wiemy, iż od około 1888 roku przez kilka kolejnych lat Ignacy Milewski wypłacał malarzowi regularnie pieniądze, z których ten się utrzymywał i to właśnie hrabia Milewski zorganizował wyjazd Gierymskiego z Monachium do Paryża! W liście z 1890 roku do Prospera Dziekońskiego Gierymski pisze: „ (...) Jest tu Milewski czasowo w przejeździe do Londynu, zapozna mnie ze znakomitością lekarska Julienem”. Czego dowodem są owe słowa? Wielkiej opieki, jaką darzył zbieracz swojego ukochanego twórcę nie tylko w zakresie malarskim. W 1891 roku Gierymski napisał więcej, iż : „ (...) Wlazłem we wściekle trudności z obrazem (Opera Paryska nocą). Co do sprzedaży przynajmniej jestem spokojny, bierz go Milewski na bardzo wygodnych warunkach. Jeżeli nie sprzedam go na wystawie za większe pieniądze, on bierze obraz za tyle, żebym mógł inny tej wielkości zrobić. Diabło wygodne warunki, tym więcej, ze się trochę o niego boję”. Należy również zaznaczyć, iż owa kooperacja nie zawsze układała się bezkonfliktowo. W liście z 1890 roku Gierymski pisze do Stanisława Witkiewicza: „ (...) Czekam na Milewskiego, który ma lađa dzień przyjechać z Berlina, zobaczyć skończony obraz, jeszcze obstałowany w Warszawie i zamówić nowe świństwo, które ma być z morza. Mówię świństwo, bo wątpię, żeby motyw morski mógł być w moim talencie, na to trzeba człowieka urodzonego nad morzem” (Stanisław Witkiewicz, Aleksander Gierymski, Warszawa 1950, s. 130). Pomimo nieporozumień na polu artystycznym, Milewski i Gierymski tworzyli nader zgrany duet, o którym dziś

możemy powiedzieć, iż odmienił oblicze historii polskiego malarstwa. Ilość zgromadzonych przez hrabiego obrazów Aleksandra Gierymskiego w tym: Trąbki, Żydówka z cytrynami, Trumna chłopska, Piaskarze, Anioł Pański (w kolekcji Milewskiego od 1891 roku), Autoportret z paletą, Chłopiec niosący snopek, a także liczne studia krajobrazowe i rodzajowe wskazuje na wielkie umiłowanie sztuki sygnowanej nazwiskiem Gierymskiego.

Ignacy Korwin Milewski, wierząc, iż w jego kolekcji znajdują się cenne okazy polskiego malarstwa doby XIX wieku, pragnął wspaniałomyślnie swą bogatą kolekcję ofiarować polskiemu społeczeństwu. Wahał się, czy dar złożyć w Krakowie, czy raczej we Lwowie, gdzie już w 1894 roku użyczył znaczną część swoich zbiorów na wystawę. Na wybór przeznaczenia kolekcji miały wpłynąć nie tyle własne sympatie, ale przede wszystkim względy natury artystycznej, bezpieczeństwo zbiorów i ich właściwa ekspozycja w wybranym mieście. Milewski chciał nawet własnym sumptem wystawić gmach „muzealny”, miasta miały za zadanie jedynie ofiarować grunt pod budowę. Jednak brak odpowiedniej lokalizacji dla kolekcji i brak zaufania hrabiego do państwowej opieki nad obrazami sprawił, że wkrótce rozmowy z władzami obydwu miast zostały zerwane, a obrażony fundator wyjechał wraz ze swą kolekcją do Wiednia, gdzie w 1895 roku zorganizował wystawę swych zbiorów, cieszącą się ogromnym zainteresowaniem. Pozbawiony możliwości zakotwiczenia swych malarskich zasobów w kraju, ruszył w grand tour, by publiczność europejska mogła podziwiać talent „polskich monachijszyków”. Do Galicji już nie powrócił. Dostatnie życie, drogie inicjatywy społeczne i kosztowne podróże wpędziły Korwina- Milewskiego w poważne kłopoty finansowe. Stracił majątki ziemskie i ruchomości pozostałe na terenach objętych przez Rosję. Jego papiery wartościowe warte były już niewielką część tego, co przed I wojną światową. W 1922 roku wylew krwi do mózgu częściowo sparaliżował 76-letniego hrabiego. Wierzyściele i byłe kochanki usiłowali wyrwać jak najwięcej z jego majątku, nie cofając się przed szantażem. Sądy blokują więc w bankach konta hrabiego, zakładają sekwestry na jego nieruchomości, zajmują także obrazy zdeponowane wcześniej w wiedeńskich magazynach. Tymczasem Ignacy Korwin- Milewski nie ma za co żyć, a żyć zwykł ponad stan. Podejmuje ostateczną decyzję, która pomoże mu w ratowaniu swojej tragicznej sytuacji. Postanowił sprzedać swą kolekcję polskiego malarstwa! Marzy o sprzedaniu całej kolekcji w jedne ręce. To okazują się jeszcze trudniejsze, ponieważ odrzuca pomysł sprzedaży obrazów Zbiorom Państwowym w Warszawie. Hrabia miał sarkastycznie opisać tę sytuację: „Nie dość, że stać je tylko na zaproponowanie śmiesznie małych pieniędzy, to będą próbowały odwoływać się do jego patriotyzmu, żeby zbić cenę”. Ruszyła więc wyprzedaż kufrów. Gdy tylko wieść rozniosta się po ówczesnym środowisku kolekcjonerskim, handlarze sztuki ruszyli na aukcję w ekstazie. Warszawski antykwariusz Abe Gutnajer wybiera na aukcjach kolekcji Milewskiego dzieła najlepsze, między innymi płótna Aleksandra Gierymskiego, by wystawić je w swym warszawskim Salonie. Od niego część zbiorów nabywa Muzeum Narodowe w Warszawie, stając się tym samym największym „spadkobiercą” spuścizny po Milewskim (dziś dzieła te stanowią ozdobę Galerii Sztuki XIX wieku); resztę dzieł przejął adwokat wiedeński dr Emil Merwin, by kontynuować sprzedaż, zagarniając część zysków dla siebie. Ówczesna prasa alarmowała i stosowała apele do władz państwowych, by uchronić przed rozproszeniem jedną z piękniejszych kolekcji malarstwa polskiego. Ta, z powodów między innymi finansowych, pozostawała głucha na słowa przestrogi, że oto kraj traci z pola widzenia perły polskiej sztuki. Tak jedna z ważniejszych i piękniejszych kolekcji – świadomie gromadzona – rozpiezchła się na wszystkie strony świata, grzebiąc pamięć swego twórcy.

31 ↑

BOLESŁAW CYBIS

1895-1957

"Fantastyczna kompozycja figuralna", 1920-22

akwarela, ołówek/papier, 23,8 x 31,5 cm

estymacja:

28 000 - 40 000 PLN

6 500 - 9 300 EUR

POCHODZENIE:

zbiory spadkobierców artysty

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

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

Wystawa retrospektywna Czesława Wdowiszewskiego oraz wystawa Bolesława Cybisa, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Ratusz Staromiejski, 29 lipca – 31 sierpnia 1972

LITERATURA:

Bolesław Cybis 1895-1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych, katalog wystawy, oprac. Anna Prugar-Mysłik, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002, s. 55 (il.), nr kat. II/15



Prezentowany w katalogu rysunek to przykład artystycznego doświadczenia, jakie Bolesław Cybis zdobywał początkowo w Charkowie i od 1920 roku w Stambule. Cybis mieszkał w Turcji w okresie jej gwałtownych przemian: od początku wieku miały miejsce rewolucje, które postulowały modernizację kraju i zmianę systemu administracji, trawionego przez korupcję. W 1915 roku Turcy dokonali rzezi Ormian oraz włączyli się w konflikt wojenny spowodowany przez Greków (wojna grecko-turecka 1919-1922). Na początku lat 20. XX stulecia zlikwidowano kalifat i sułtanat, a nowa turecka republika wkraczała na nowe tory pod rządami prezydenta Atatürka. Cybis zarabkował w Stambule przede wszystkim jako scenograf teatralny i twórca szyldów sklepowych. Wpływy tych dziedzin są klarowane w jego ówczesnej twórczości plastycznej. Artysta przedstawiał zaobserwowane realnie scenki i motywy, nadając im groteskową fantazyjną formę. Przestrzeń miasta, wnętrze domu publicznego, motyw fryzjera, prozaiczne przedmioty komponowane jako martwe natury stały się tematem jego prac z okresu tureckiego. Pracując jako malarz i rysownik, teraz już rzadziej jako rzeźbiarz, Cybis wykorzystał swoje futurystyczne doświadczenie. Artysta rysował figury „dnia powszedniego”, niekiedy z półświatka, np. marynarzy uosabianych z witalnością, lecz również z hulaszczym trybem życia. Swoim pracom nadawał wysoce syntetyczną, geometryczną i mechaniczną formę, wzorując się na kubicznych formach „klasyków” petersburskiej i moskiewskiej awangardy. W rysunkach Cybisa odbijają się kubo-futurystyczne kompozycje Kazimierza Malewicza. W tureckim okresie Cybisa współlistniały dwa nurty: awangardowy i akademicki. Cybis, oprócz futurystycznych eksperymentów, tworzył w Stambule rysunkowe akty i studia anatomiczne. Kształcił swój warsztat, wybierając tradycyjną technikę i temat.

Z drugiej zaś strony „Fantastyczna kompozycja figuralna” zdradza inklinacje artysty do sztuki dawnych mistrzów. Podążając za słowami Teresy Grzybkowskiej, badaczki dzieł Cybisa, należy zauważyć, iż „oryginalność dzieł Cybisa polega na wykorzystaniu motywów rodzimych i przeniesieniu ich do kanonów sztuki europejskiej”. Te plastyczne transfery nie uwypukliłyby się w twórczości malarza gdyby nie wiodące doświadczenie w jego artystycznej biografii, jakim była przynależność do Bractwa św. Łukasza, jednego z najważniejszych ugrupowań artystycznych dwudziestolecia międzywojennego, prowadzonego przez Tadeusza Pruszkowskiego. Artystycznym credo ugrupowania było uprawianie malarstwa zwróconego ku formom sztuki nowożytnej, czystej figuralnie, stylizowanej, tradycyjnej, walorowej i ściśle powiązanej z ideologią sakralizacji sztuki. Ideą młodych malarzy była organizacja

pracy artystycznej na zasadach średniowiecznego cechu; mieli oni na wzór czeladników w cechu poznawać tajniki warsztatu malarskiego, zgłębiając przede wszystkim techniki dawnych mistrzów, doskonalić umiejętność rysunku i komponowania wielofiguralnych scen. Owe wskrzeszanie dawnych form nie było założeniem ściśle lokalnym, i inicjatywą sformułowaną przez „Łukaszowców” Pruszkowskiego, lecz częścią europejskiego zjawiska. Znamienny dla budowania nowej rzeczywistości wyobraźniowej malarstwa, na polu współczesnego, na polu dawnego, był 1809 rok, będący czasem powołania stowarzyszenia malarzy, którzy nazywali siebie Nazareńczykami; konotacje religijne były wyraźnie czytelne. Owo środowisko swoim celem uczyniło sztukę, bunt i religię. Buntowali się przeciwko metodom nauczania i tematom malarskim, wypracowanym przez środowiska akademickie, by wspólnie przeżywać i współtworzyć własną wiarę, jaką stanowiło dla nich malarstwo religijne. Temu zawierzyli swe działania artystyczne, nie bojąc się przyjąć na siebie trudów prawdziwego życia klasztornego. Każdy z nich chciał choć w małej części przemienić się we Fra Angelico, Rafaela czy Albrechta Dürera. Fra Angelico był wzorem pokornego zakonnika-malarza. Rafael Santi swymi obrazami świadczył Nazareńczykom, że piękny obraz winien być metaforycznie i formalnie czysty. W Dürerze upatrywano natomiast wybitnej jednostki, którą należało otoczyć szczególnym kultem. W jego grafikach i obrazach dostrzegano niebывałą rzetelność i rzemieślniczą skrzętność. Choć Dürer częstokroć tworzył dzieła o tematyce świeckiej, mitologicznej, nawet magicznej to trud owej pracy poniesiony przez tego twórcę z północnej Europy jawił się w oczach XVIII- i XIX-wiecznych malarzy jako przykład bycia dobrym chrześcijaninem, Nowym Adamem. Bractwo świętego Łukasza wykazywało zatem paralelny stosunek wobec XIX-wiecznej sakralizacji sztuki. Warto dodać, iż aranżowane przez Pruszkowskiego plenery w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą w swej istocie kontynuowały tradycję niemieckich pielgrzymek do arkadyjskiej Italii; tym samym krajobraz Kazimierza pełnił rolę owego nazareńskiego klasztoru, do którego wstęp mieli jedynie wtajemniczeni.

Akwarelowo-olówkowy szkic Cybisa jest sumą doświadczeń przełomowych, zarówno w aspekcie artystycznym, jak i biograficznym. Podsumowuje zdobycze artysty w zakresie malarstwa awangardowego, jak i ikonografii korespondującej z epoką odrodzenia, choć potraktowanej w nieco ironiczny sposób. Artysta nie obawia się eksperymentować ze swoją wyobraźnią i dynamiczną formą, która wyznacza ton wypowiedzi tak plastycznej, jak i semantycznej.

32 ↑

BOLESŁAW CYBIS

1895-1957

"Akt klęczącego chłopca", 1920

akwarela, tusz, ołówek/papier, 35 x 25 cm
datowany i opisany l.d.: '(nieczytelnie) | 920'
opisany ołówkiem na odwrociu p.g.: '49'.
papierowa nalepka depozytowa Muzeum Narodowego w Warszawie
oraz papierowa nalepka wystawowa

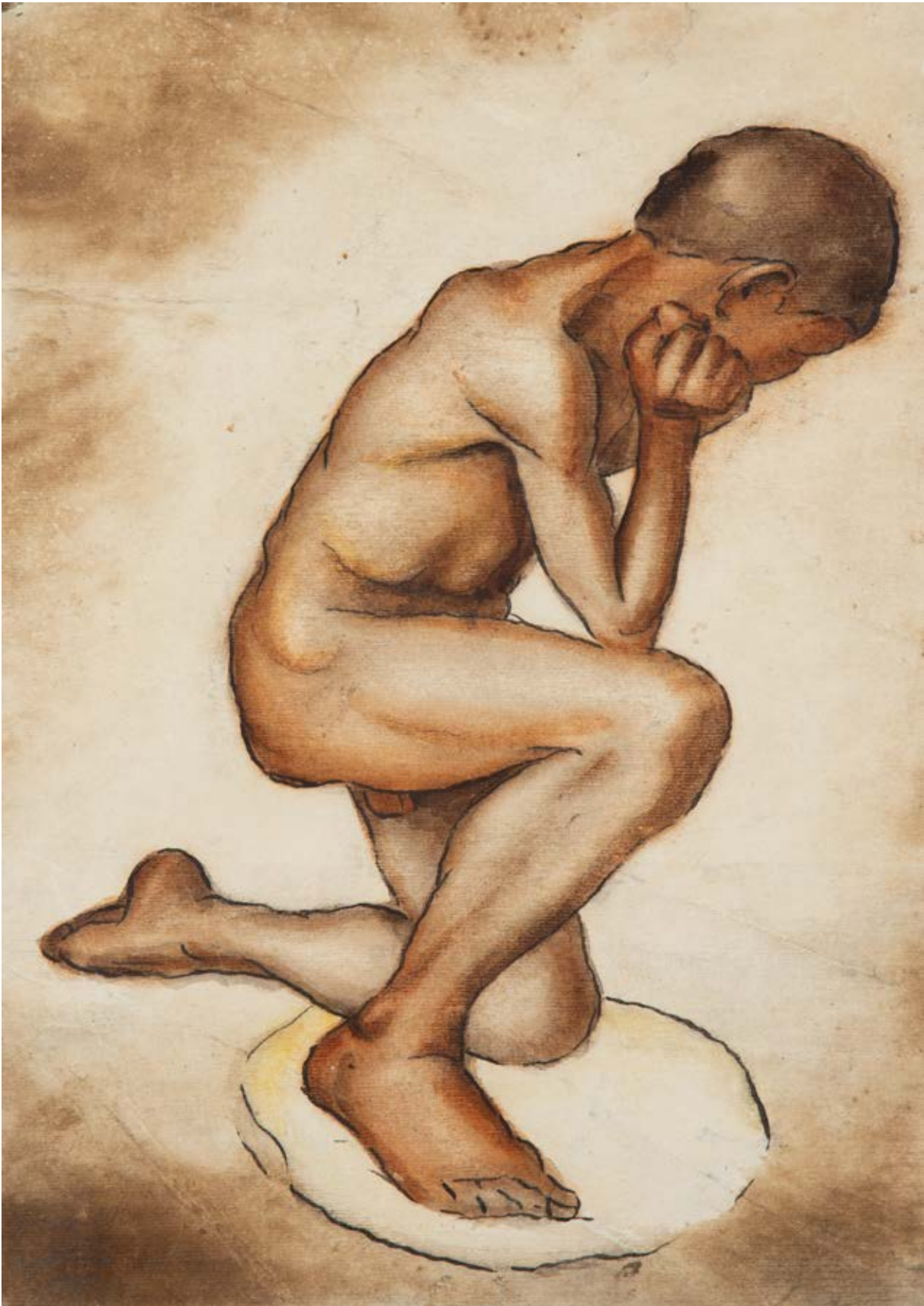
estymacja:
22 000 - 30 000 PLN
5 100 - 7 000 EUR

POCHODZENIE:
zbiory spadkobierców artysty
kolekcja prywatna, Polska

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

LITERATURA:
Bolesław Cybis 1895-1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych, katalog wystawy, oprac. Anna Prugar-Myślik, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002, s. 123, nr kat. II/7

Prezentowany akt, datowany przez Cybisa bardzo precyzyjnie na rok 1920 powstał, co pewne, już w Stambule. Przebywający tam artysta tworzył obok awangardowych w swoim charakterze prac liczne studia anatomiczne świadczące o wysokich umiejętnościach twórcy. Studium żywego modelu czy szkice wybranych części ciała stanowiły podstawowy element procesu edukacji artystycznej i praktyki akademickiej. Jak widać, Cybis nawet po ukończeniu szkoły nie zaprzestał ciągłego samodoskonalenia swoich umiejętności plastycznych, co potwierdzają liczne szkice powstałe około 1920 roku. Przedstawienia takie wpisują się znakomicie w nurt historii sztuki i twórczość takich mistrzów malarstwa jak Michelangelo Buonarroti czy Leonardo da Vinci. Ponadto w tym czasie ujawnia się już u Cybisa zamiłowanie do ǳie renesansowej techniki, jaką jest rysunek z wykorzystaniem sangwiny. Co prawda w tej kompozycji malarz połączył, jak w innych pracach z tego czasu, ołówek, tusz i akwarelę. Przykłękający na lewe kolano chłopiec ukazany został w dość skomplikowanej pozie, co dało rysownikowi znaczne możliwości zaprezentowania swoich wybitnych umiejętności przedstawiania anatomii. Co ciekawe, właśnie z lat 1920-22 pochodzi cała seria aktów, zarówno męskich, jak i kobiecych. Cybis, studiując w charkowskiej Szkole Sztuk Pięknych, zdobył gruntowne umiejętności, a także wykształcił swój własny, indywidualny styl. Prezentowany rysunek ukazuje nie do końca typowe akademickie studium anatomiczne. Szkice takie powstawały jako wyraz ciekawości twórców otaczającym ich światem natury, czy chociażby z myślą o projektowanych większych kompozycjach. W rysunku widoczna jest ponadto znaczna swoboda, z jaką oddana została postać mężczyzny, być może modelu szkicowanego na żywo bądź zapamiętanego z akademickich lekcji rysunku w Charkowie.





33

ANTONI MICHALAK

1899-1975

Widok na amfiteatr w Pompejach ("Z włoskiego notatnika - teatr rzymski"), 1926

ołówek/papier, 19 x 25 cm

Praca pochodzi ze szkicownika artysty tworzonego w czasie podróży po Italii w 1926 roku.

opisany u dołu kompozycji przez synów artysty: 'ANTONI MICHALAK facit stwierdzamy autentyczność Tadeusz Michałak Janusz Michałak'

estymacja:

4 500 - 6 000 PLN

1 100 - 1 400 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artyście

kolekcja rodziny artysty, Kazimierz Dolny

WYSTAWIANY:

Mistyczny świat Antoniego Michalaka, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, 22 maja - 9 sierpnia 2005

W kręgu pruszkowiaków. Bolesław Cybis i przyjaciele, DESA Unicum w Warszawie, 5-24 sierpnia 2024

LITERATURA:

Dla nieba i ziemi. Antoni Michalak - Malarstwo, katalog wystawy, red. Bożena Kasperowicz, Muzeum Lubelskie w Lublinie, Lublin 2018, s. 203, nr kat. 197a (wzmiankowany w spisie prac)

Mistyczny świat Antoniego Michalaka. Katalog wystawy twórczości Antoniego Michalaka 1902-1975, oprac. Waldemar Odorowski,

Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, Kazimierz Dolny 2005, s. 161 (il., błędnie opisana nr kat. 103), nr kat. 122

W kręgu pruszkowiaków. Bolesław Cybis i przyjaciele, katalog wystawy, oprac. Michał Szarek, DESA Unicum w Warszawie,

Warszawa 2024, s. 173 (il.), nr kat. 49



34

ANTONI MICHALAK

1899-1975

"Święty Antoni, szkic do obrazu", 1931

akwarela, ołówek, tusz/papier, 46 x 33 cm

Praca stanowi szkic do obrazu "Św. Antoni przemawiający do ryb" ze zbiorów Muzeum Narodowego w Lublinie z 1931 roku.

estymacja:

8 000 - 12 000 PLN

1 900 - 2 800 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artyście

kolekcja rodziny artysty, Kazimierz Dolny

WYSTAWIANY:

Dla nieba i ziemi. Antoni Michalak - malarstwo, Muzeum Lubelskie w Lublinie, 20 stycznia - 2 kwietnia 2018

Mistyczny świat Antoniego Michalaka, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, 22 maja - 9 sierpnia 2005

W kręgu pruszkowiaków. Bolesław Cybis i przyjaciele, DESA Unicum w Warszawie, 5-24 sierpnia 2024

LITERATURA:

Dla nieba i ziemi. Antoni Michalak - Malarstwo, katalog wystawy, red. Bożena Kasperowicz, Muzeum Lubelskie w Lublinie, Lublin 2018, s. 65 i 162 (il.), nr kat. 163

Mistyczny świat Antoniego Michalaka. Katalog wystawy twórczości Antoniego Michalaka 1902-1975, oprac. Waldemar Odorowski,

Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, Kazimierz Dolny 2005, s. 162 (il., błędnie opisana nr kat. 119), nr kat. 116



35
MARIAN WAWRZENIECKI
1863-1943

Akt, 1902
gwasz, kredka/papier, 26,2 x 25,5 cm
datowany p.g.: '14.V.1902.'
estymacja:
2 200 - 3 500 PLN
600 - 900 EUR



36 †
JAKUB ROTBAUM
1901-1994

Portret młodego mężczyzny
sanguina/papier, 69,5 x 49 cm (w świetle oprawy)
estymacja:
5 500 - 7 000 PLN
1 300 - 1 700 EUR
POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa



37 †
HENRYK LEWENSZTADT
1893-1962

Pejzaż miejski
pastel/papier, 58,5 x 42 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany l.d.: 'H. Lewensztadt'
estymacja:
7 000 - 10 000 PLN
1 700 - 2 400 EUR



38 †

EUGENIUSZ EIBISCH

1895-1987

Pasterz

tusz/papier, 24,5 x 25,5 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany p.d.: 'E.Eibisch'

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Włochy



39 †

EUGENIUSZ EIBISCH

1895-1987

Portret kobiety

ołówek, tusz/papier, 31 x 22 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany p.d.: 'Eug. Eibisch'

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Włochy

40

LOUIS MARCOUSSIS

1878-1941

"W kasynie" ("Au casino"), 1930

ołówek/papier, 17,4 x 13,5 cm
sygnowany p.d.: 'Marcoussis'

estymacja:
30 000 - 40 000 PLN
7 000 - 9 300 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja córki artysty
kolekcja prywatna, Paryż
dom aukcyjny Artcurial, Paryż, maj 2017
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Louis Marcoussis, Malarstwo, Akwarele, Rysunki, Ryciny 1910-1940, Kolonia, Kölnischer Kunstverein, 1960
Marcoussis, Musée National d'Art Moderne, Paryż, lipiec - październik 1964

LITERATURA:
Louis Marcoussis, Gemalde, Aquarelle, Zeichnungen, Gravuren 1910-1940, katalog wystawy, Cologne, Kölnischer Kunstverein, 1960, nr. kat. 50, n.p. (datowany na 1930).
Marcoussis, katalog wystawy, Paris, Musée National d'Art Moderne, lipiec - październik 1964, nr. kat. 117, s. 35.
J. Lafranchis, Marcoussis: Sa vie, son oeuvre, Catalogue complet des peintures, fixés sur verre, aquarelles, dessins, gravures, Paryż, 1961, nr. kat. D. 82, s. 310 (il. fig. V, s. 311).

Chociaż wczesna twórczość Louisa Marcouissisa (do 1912 Ludwik Kazimierz Władysław Markus) pozostawała w kręgu oddziaływania symbolistycznego malarstwa Jana Stanisławskiego, to artysta zasłynął jako wybitny przedstawicielem kubizmu.

Pierwsze kubistyczne próby w twórczości artysty pojawiły się między 1907 a 1910 rokiem, początkowo wykonane głównie w technice akwaforty i suchej igły. Zawiązawszy się z ruchem kubistycznym, brał udział w pierwszych publicznych wystąpieniach kubistów w Salonie Niezależnych i salonie Section d'Or w galerie La Boetie w 1912 roku. Efektem tych doświadczeń były malowane przez Markusa portrety, widoki Sacré-Coeur i martwe natury. We wczesnych kubistycznych pracach paletę barw ograniczył do czerni, brązów i szarości. W tym czasie wprowadził również do swoich prac elementy kolażu i typografii: napisy, daty i fotografie. W kompozycjach typu „papiers collés” zbliżał się do poetyki kubizmu syntetycznego.

Rysunek „W kasynie” jest kubistycznym ujęciem ludzkich sylwetek obiecych. Kompozycja o silnie zgeometryzowanej strukturze akcentującej płaszczyznę płótna. Postaci stłoczone przy domniemanym stole do gry, określone wyrazistym konturem, zachowują jedynie aluzyjny charakter, pełniąc funkcję znaku plastycznego. Kluczową rolę w kompozycji odgrywają relacje przestrzenne pomiędzy nachodzącymi na siebie i przenikającymi się płaszczyznami.



STANISŁAW KUBICKI

1889-1942

Tulipany w doniczce (recto) / Szkice architektoniczne i studia do autoportretu (verso), przed/lub 1931

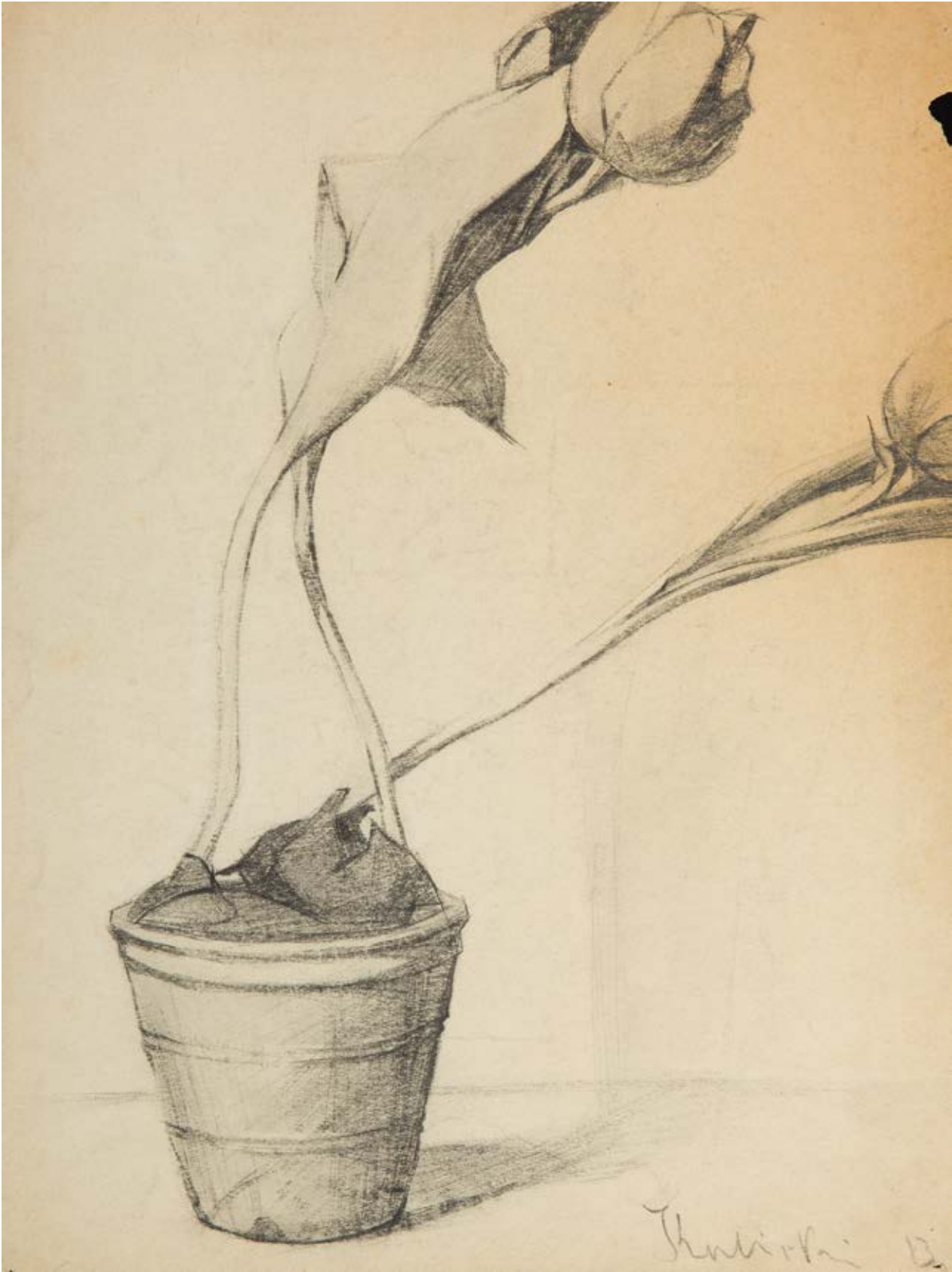
ołówek/papier, 36,5 x 27,5 cm
sygnowany i datowany (?) p.d.: 'Kubicki 13'

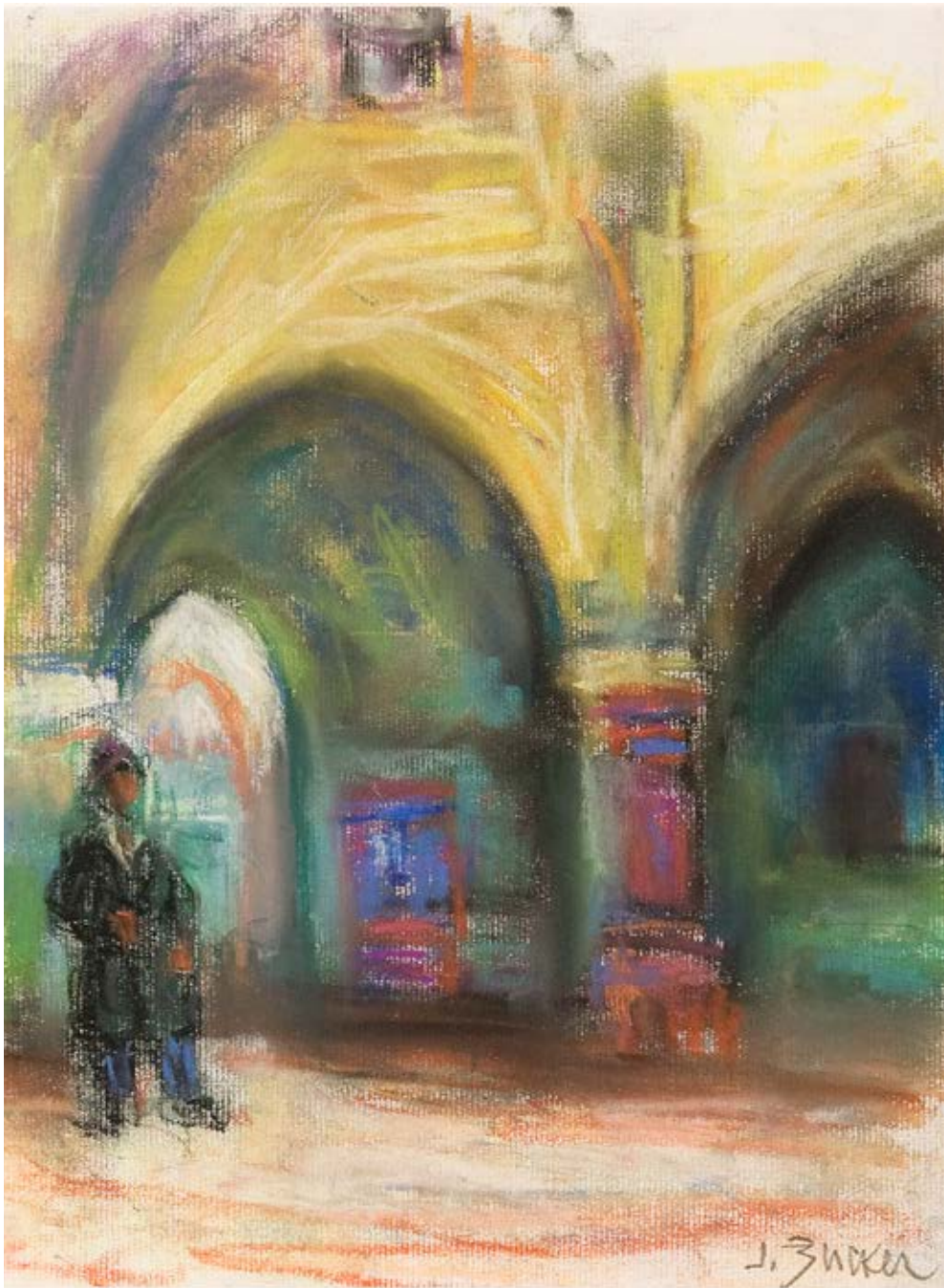
estymacja:
4 500 - 7 000 PLN
1 100 - 1 700 EUR

POCHODZENIE:
K&K Auktionen, Heidelberg, Niemcy, czerwiec 2015
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
Stanisław Kubicki, Pflanzenzeichnungen, [brak miejsca wydania] 1959, s. nlb. (il.)

Stanisław Kubicki był ważnym przedstawicielem polskiej awangardy, wchodząc w twórczy dialog z niemiecką sceną artystyczną. Od 1908 roku uczęszczał na wydział architektury w Berliner Bauakademie, na Wydział Filologiczny Friedrich-Wilhelm-Universität oraz równolegle na botanikę i zoologię. Utrzymywał ożywione kontakty z międzynarodowym środowiskiem skupionym wokół czasopisma „Die Aktion” i „Der Sturm”, w których publikował swoje pierwsze prace plastyczne. Rozpoczęte kolejne studia w 1911 roku w Berliner Kunstakademie przerwała I wojna światowa. Został wcielony do niemieckiej armii i wysłany do Wielkopolski. W 1917 w Poznaniu, lecząc odniesione rany, poznał Jerzego Hulewicza, który zakładał wówczas czasopismo „Zdrój”. Na jego łamach Kubicki zamieszczał swoje drzeworyty, wiersze, tłumaczenia tekstów i wypowiedzi programowe. Wraz z redaktorem naczelnym poznańskiego czasopisma oraz z Władysławem Skotarkiem, Stefanem Szmajem, Janem Jerzym Wronieckim, Augustem Zamoyskim i swoją żoną Małgorzatą Kubicką założył ekspresjonistyczną grupę „Bunt”.





42 †

JAKUB ZUCKER

700 - 1 000 EUR

Mężczyzna przy arkadach

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

estymacja:
3 000 - 4 000 PLN
00 - 00 EUR

LITERATURA:

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



43 †

RAJMUND KANELBA

1897-1960

Portret chłopca grającego na flecie

gwasz/papier, 60 x 38 cm
sygnowany p.d.: 'kanelba'

estymacja:
16 000 - 24 000 PLN
3 700 - 5 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska



44 †Ω

JAN WACŁAW ZAWADOWSKI

1891-1982

Pejzaż prowansalski

akwarela, ołówek/papier, 48,8 x 32,6 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i opisany p.d.: 'Zawadowski | La Borie'

estymacja:

1 600 - 2 400 PLN

400 - 600 EUR



45 †

MAURICE BLOND

1899-1974

Sztaluga i stół w pracowni artysty

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

estymacja:

4 800 - 6 000 PLN

1 200 - 1 400 EUR

POCHODZENIE:

rodzina artysty

dom aukcyjny Millon, Paryż, maj 2021

kolekcja prywatna, Warszawa



46 †

HENRYK DĄBROWSKI

1927-2006

Bazylika św. Marka w Wenecji, 1966

tusz, akwarela/papier, 68 x 47 cm (w świetle oprawy)
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'VENEZIA | Henryk Dąbrowski 1966'

estymacja:
4 000 - 7 000 PLN
1 000 - 1 700 EUR



47

HENRYK DĄBROWSKI

1927-2006

Kazimierz Dolny - Wnętrze klasztoru o.o. Reformatów, 1957

kredka/papier, 64 x 46 cm
sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'KAZIMIERZ DOLNY | WNĘTRZE
KLASZTORU O.O. REFORMATÓW | 1957. HENRYK DĄBROWSKI'

estymacja:
4 000 - 7 000 PLN
1 000 - 1 700 EUR



48

HENRYK DĄBROWSKI

1927-2006

Dębno na Podhalu - wnętrze kościoła, 1968

akwarela, tusz/papier, 67 x 90 cm
sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'DĘBNO 1968 Henryk Dąbrowski'

estymacja:
5 500 - 8 000 PLN
1 300 - 1 900 EUR

49

STANISŁAW BAGIEŃSKI
1876-1948

Musztra w pruskim wojsku

gwasz, ołówek, piórko, tusz, tusz lawowany/papier, 36 x 24 cm (w świetle oprawy)
sygnowany p.d.: 'St.B.'

estymacja:
3 000 - 4 000 PLN
700 - 1 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska



50

EMIL LINDEMAN
1864-1945

Muszkietier, lata 90. XIX w.

akwarela/papier, 24 x 17 cm
sygnowany, opisany i trudno czytelnie datowany l.d.:
'E. Lindeman | Paryż (...)'

estymacja:
2 600 - 4 000 PLN
600 - 1 000 EUR

POCHODZENIE:
spadkobiercy artysty



51†

WŁADYSŁAW CHMIELIŃSKI
1911-1979

Rynek Starego Miasta w Warszawie

akwarela/papier, 25 x 34,5 cm
sygnowany p.d.: 'Wł. Chmieliński'

estymacja:
2 800 - 4 000 PLN
700 - 1 000 EUR





52
JÓZEF RAPACKI
1871-1929

Typy warszawskie, 1928

ołówek/papier, 29 x 19,5 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i datowany p.d.: 'JÓZEF RAPACKI 1928r.'
datowany wśród kompozycji: '23/VIII 19[?]'

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



53 †
ANTONI UNIECHOWSKI
1903-1976

W Wilanowie

tusz/papier, 28 x 20 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany monogramem p.d.: 'AU'

estymacja:
1 600 - 3 000 PLN
400 - 700 EUR



54
ANTONI UNIECHOWSKI
1903-1976

Przy herbacie

tusz/papier, 29,5 x 21 cm
sygnowany p.d.: 'AU'

estymacja:
1 600 - 3 000 PLN
400 - 700 EUR

POCHODZENIE:
spuścizna artysty



55
ANTONI UNIECHOWSKI
1903-1976

Scena antyczna

akwarela, tusz/papier, 28 x 20,5 cm
sygnowany p.d.: 'AU'

estymacja:
2 200 - 3 000 PLN
600 - 700 EUR

POCHODZENIE:
spuścizna artysty



56 ↑

NIKIFOR KRYNICKI
1895-1968

Widok na kościół, lata 50. XX w.

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

estymacja:
16 000 - 24 000 PLN
3 700 - 5 600 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Alfreda Tarskiego
kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone



57 ↑

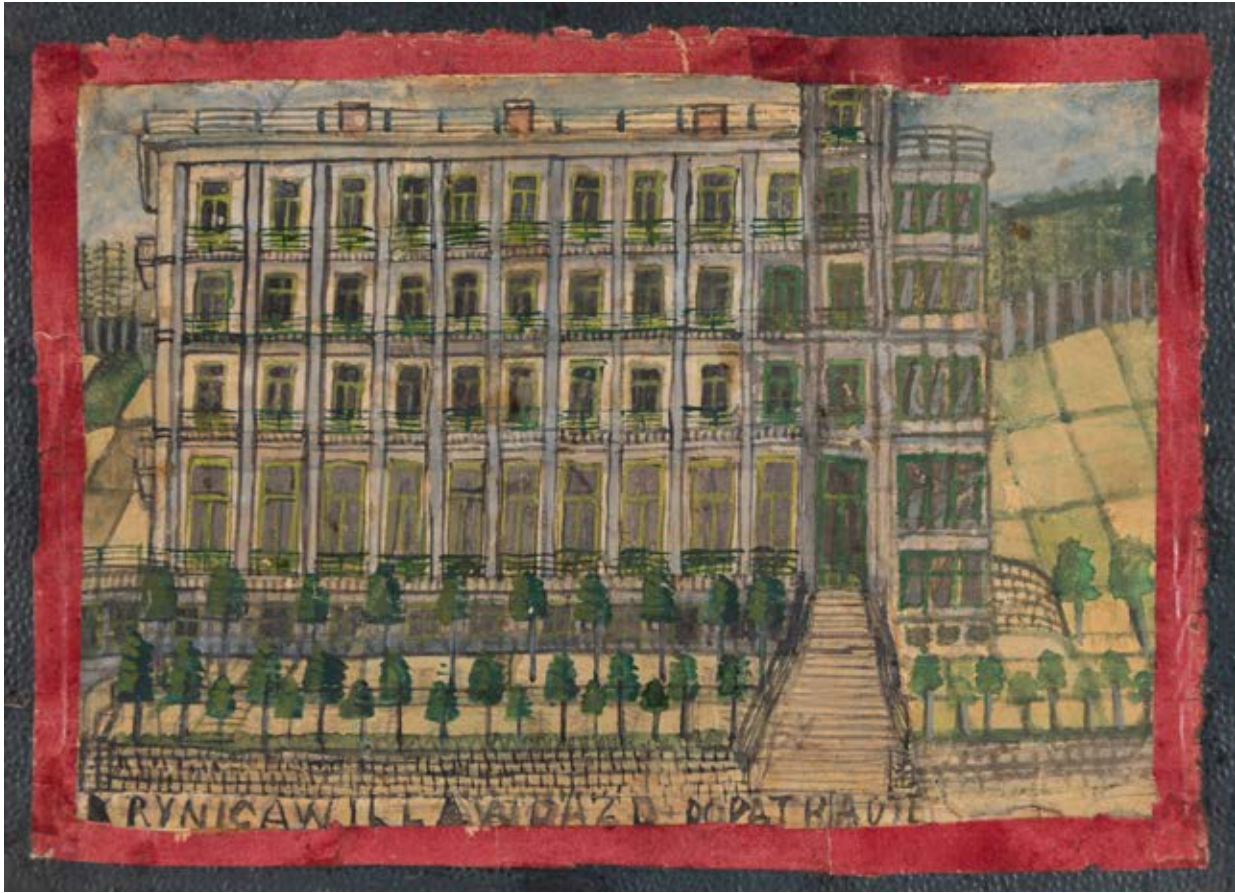
NIKIFOR KRYNICKI
1895-1968

Willaw Krynicy, lata 50. XX w.

akwarela, gwasz, ołówek/papier, 22,7 x 16,2 cm
opisany autorsko u dołu: 'KRYNICAZDRÓJMIASTOSZAKARŁ' oraz '500ZŁ'
na odwrociu autorstwo opisany: '500ZŁ' oraz pieczęci autorskie

estymacja:
16 000 - 24 000 PLN
3 700 - 5 600 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Alfreda Tarskiego
kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone



58 †

NIKIFOR KRYNICKI

1895-1968

Nowy Dom Zdrojowy w Krynicy-Zdrój

akwarela, gwasz, ołówek/papier, 16 x 24 cm
opisany autorsko u dołu: 'KRYNICAWILLAWRAZ DOPATRIA UTE'

estymacja:
13 000 - 18 000 PLN
3 000 - 4 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Andrzeja Jurkiewicza
kolekcja spadkobierców artysty



59 †

NIKIFOR KRYNICKI

1895-1968

Synagoga

akwarela, gwasz, ołówek/papier, 20,6 x 18,8 cm
opisany autorsko u dołu: '200 ZŁ | WNOMYSROZWISMIASTOFOWIAT'

estymacja:
11 000 - 15 000 PLN
2 600 - 3 500 EUR

60 †

NIKIFOR KRYNICKI

1895-1968

Chrystus z monstrancją

akwarela, gwasz, ołówek/papier, 29,5 x 15 cm (w świetle passe-partout)
opisany autorsko u dołu: '100ZŁNA'

estymacja:

11 000 - 15 000 PLN

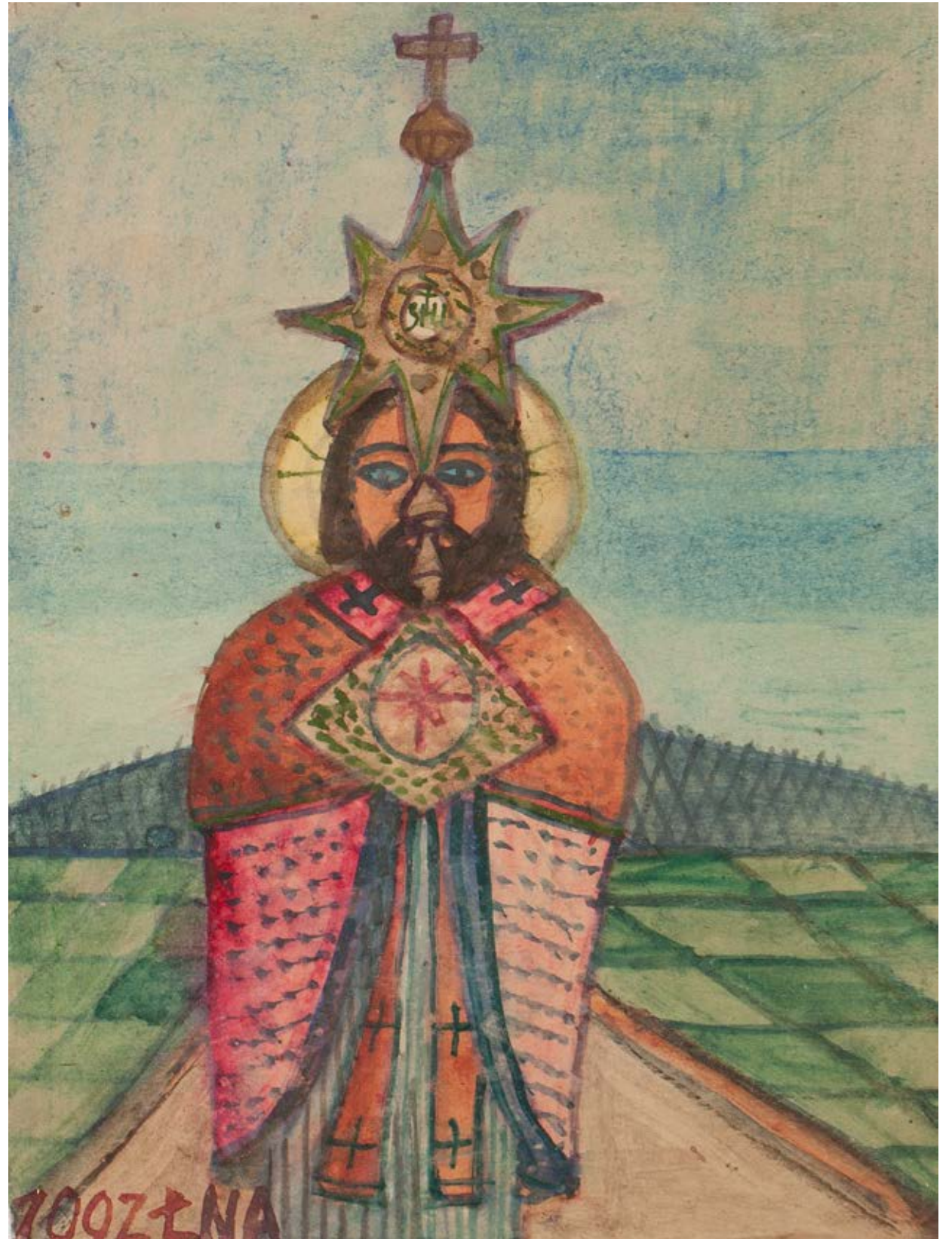
2 600 - 3 500 EUR

OPINIE:

do pracy dołączony certyfikat sygnowany przez Bogdana Jakubowskiego

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa



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 ta określona jest w euro, paragon fiskalny zawierający NIP stanowi fakturę uproszczoną, co do której nie zachodzi konieczność wystawienia dodatkowej faktury VAT marża.

3. Estymacja

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

4. Estymacje w walutach innych niż polski złoty

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

5. Cena gwarancyjna

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

6. Pass

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

7. Transakcja warunkowa

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

8. Obiekty katalogowe

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

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

9. Stan obiektu

Opisy katalogowe nie prezentują pełnego stanu zachowania obiektów. Brak takiej informacji nie jest równoznaczny z tym, że obiekt jest wolny od wad i uszkodzeń. Wskazane jest zatem, aby zainteresowani zakupem konkretnego obiektu dokonali jego dokładnych oględzin na wystawie przedaukcyjnej oraz przeprowadzili konsultacje z profesjonalnym konserwatorem, którego na wyraźną prośbę możemy rekomendować. Na specjalne życzenie klienta możemy dostarczyć szczegółowy raport stanu zachowania obiektu. Przygotowując taki raport, nasi pracownicy oceniają stan obiektu, biorąc pod uwagę jego szacunkową wartość oraz charakter aukcji, w ramach której jest on wystawiony na sprzedaż. Mimo że oceny przedmiotów pod tym względem prowadzone są rzetelnie, należy pamiętać, że nasi pracownicy nie są zawodowymi konserwatorami. Jeśli obiekt sprzedawany jest w ramie, nie ponosimy odpowiedzialności za jej stan. W przypadku obiektów nieoprawionych chętnie polecimy profesjonalną pracownię 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 do równowartości 50 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 2 000 euro opłata 100 euro) oraz

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

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

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

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

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

☒ – 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 służące 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 równoległe prowadzone w językach angielskim i niemieckim. Prośby takie powinny być składane najpóźniej godzinę przed aukcją wraz z informacją, których obiektów dotyczą. Licytacja odbywa się w 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 uchybieniaw 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, skorpupa żółwia, niezależnie od wieku, procentu zawartości, mogą wymagać dodatkowych pozwoleń lub certyfikatów przed wywozem. Prosimy pamiętać, że uzyskanie dokumentów umożliwiających eksport nie jest równoznaczne z możliwością importu do innego państwa. Nabywca jest zobowiązany do przestrzegania przepisów w tym zakresie, a niemożliwość uzyskania odpowiednich dokumentów lub opóźnienie w ich uzyskaniu nie uzasadniają odstąpienia od sprzedaży ani opóźnienia w uiszczeniu pełnej ceny nabycia za obiekt. Obiekty tego typu zostały oznaczone dla Państwa wygody symbolem „o” opisanym w legendzie. Nie ponosimy jednak odpowiedzialności za błędy lub uchybieniaw oznaczeniu przedmiotów zawierających elementy wytworzone z chronionych lub regulowanych prawem gatunków roślin i zwierząt.

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

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

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

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1. WPROWADZENIE

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

a) w WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i WARUNKACH POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI, b) w innych informacjach podanych w pozostałych częściach katalogu aukcyjnego, w szczególności w PRZEWODNIKU DLA KLIENTA, c) w dodatkach do katalogu aukcyjnego lub innych materiałach udostępnionych przez DESA Unicum na sali aukcyjnej. W każdym przypadku zmiana warunków może nastąpić poprzez stosowny aneks bądź ogłoszenie podane do wiadomości przez 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 wyrażone 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.

6) PRZEBIEG AUKCJI

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 jakkolwiek 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 ćwierci); h) obiektów z XX w., XIX w. i starszych, w przypadku których faktycznie stwierdzone datowanie różni się w stosunku do podanego w katalogu „na korzyść” obiektu, tj. obiekt okazał się starszy, niż było to podane w opisie; i) obiektu, którego opis i datowanie zostały uznane za niedokładne przy użyciu metod naukowych lub testów, które nie były ogólnie przyjęte w czasie wydawania tego katalogu bądź w tamtym czasie były uznawane za nadmiernie kosztowne lub niewykonalne, albo według wszelkiego prawdopodobieństwa mogłyby spowodować uszkodzenia lub utratę wartości obiektu. DESA Unicum zastrzega iż opis uzupełniający (pochodzenie, historia wystaw, literatura) został wykonany w dobrej wierze i błędy w tym zakresie nie mogą być podstawą do reklamacji. DESA Unicum zastrzega, sobie również 5% jako granicę błędu w przypadku podawania poszczególnych wymiarów obiektu.

