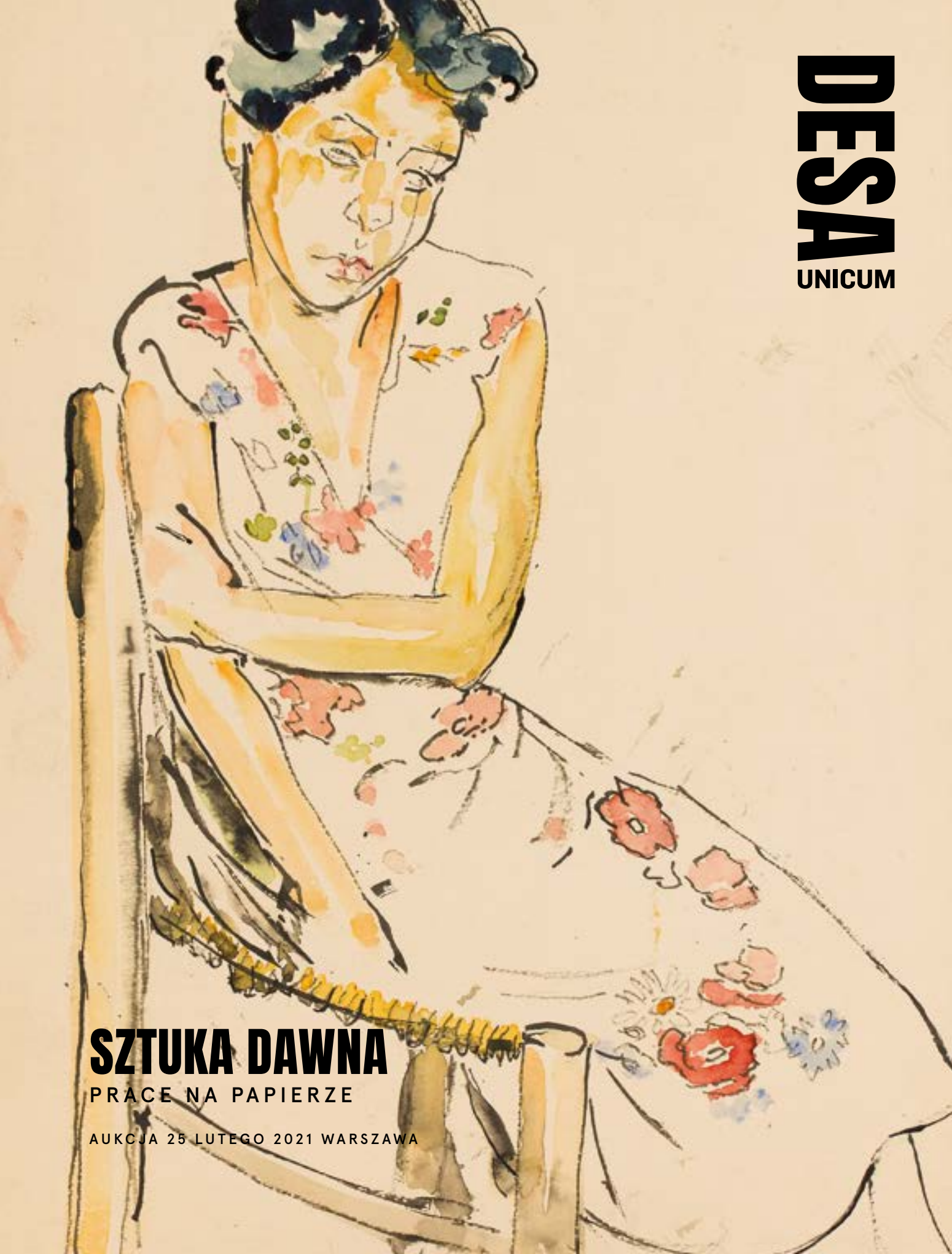


A watercolor painting of a woman seated, wearing a yellow dress with a floral pattern. She has dark hair and is looking down. The background is light and textured.

DESA
UNICUM

SZTUKA DAWNA

PRACE NA PAPIERZE

AUKCJA 25 LUTEGO 2021 WARSZAWA



SZTUKA DAWNA

PRACE NA PAPIERZE

AUKCJA 25 LUTEGO 2021

CZAS AUKCJI

25 lutego 2021 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

10 - 25 lutego 2021

poniedziałek - piątek, 11:00 - 19:00

sobota, 11:00 - 16:00

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum

ul. Piękna 1a, Warszawa

KOORDYNATORZY

Małgorzata Skwarek

tel. 22 163 66 48, 795 121 576

m.skwarek@desa.pl

Karolina Ciesielska

tel: 22 163 67 12, 668 135 447

k.ciesielska@desa.pl

ZLECENIA LICYTACJI

zlecenia@desa.pl, 22 163 67 00



ZARZĄD DESA UNICUM



**JULIUSZ
WINDORBSKI**
Prezes Zarządu



**JAN
KOSZUTSKI**
Wiceprezes Zarządu



**MAŁGORZATA
KULMA**
Główna Księgowa



**IZA
RUSINIAK**
Dyrektor Departamentu
Projektów Aukcyjnych



**AGATA
SZKUP**
Dyrektor Departamentu
Sprzedaży

SEKRETARIAT ZARZĄDU

tel. 22 163 66 65
biuro@desa.pl

DZIAŁ MARKETINGU

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

PUBLIC RELATIONS

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

DZIAŁ HR

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

DZIAŁ KSIĘGOWOŚCI

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

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

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

DZIAŁ PRAWNY

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

DZIAŁ LOGISTYCZNY

Kacper Tomaszewicz
Kierownik ds. transportów i logistyki
k.tomaszewicz@desa.pl
tel. 795 122 708

DZIAŁ IT

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

KONTA BANKOWE

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

DESA UNICUM SA

ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa, tel. 22 163 66 00, biuro@desa.pl
NIP: 5272644731 / REGON: 142733824 / KRS: 0000718495
Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy
XII Wydział Gospodarczy, kapitał zakładowy 13 314 000 zł

okładka front poz. 15 Mela Muter, Portret dziewczynki (Recto) / Szkic pejzażu (Verso) **okładka II** poz. 1 Nikifor Krynicki, Willa, około 1914 **strona 2** poz. 17 Zygmunt Józef Menkes, Para **strony 6-7** poz. 33 Bronisława Rychter-Janowska, W słońcu **strony 8-9** poz. 12 Juliusz Kossak, Stadnina 1882 **okładka tył** poz. 14 Władysław Bakalowicz, Portret damy z biżuterią, 1866 **tytuł aukcji** Sztuka dawna. Prace na papierze 25 lutego 2021 **ISBN** 978-83-66734-32-6 **kod aukcji** 853APP091 **konceptcja graficzna** Monika Wojnarowska **zdjęcia** Marcin Koniak, Paweł Bobrowski, Marlena Talunas **prenumerata katalogów** prenumerata@desa.pl **druk** ArtDruk Kobyłka

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH

Biurowie przyjeżdż: tel. 22 163 66 10, wyceny@desa.pl, poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00
wyceny biżuterii: tel. 795 122 718, biżuteria@desa.pl, środa 14: 00 – 18:00



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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



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



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



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



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



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



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

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

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



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



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



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



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



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



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

DZIAŁ FOTOGRAFICZNY





INDEKS

- | | |
|-----------------------------------|---|
| Bakałowicz Władysław 14 | Kwiatkowski Teofil 24-25 |
| Batycki Adam 65 | Lewenzstadt Henryk 48 |
| Boratyński Emil 39 | Malczewski Jacek 42 |
| Borowski Waław 18 | Malczewski Rafał 66 |
| Brzeski Janusz Maria 79 | Małachowski Soter Jaxa 67 |
| Cieślewski (ojciec) Tadeusz 62-63 | Matysek Zbigniew 83-84 |
| Cybis Bolesław 29-31 | Mehoffer Józef 21-23 |
| Cybis Jan 43-44 | Menkes Zygmunt Józef 17 |
| Czajkowski Stanisław 37 | Mierzejewski Jerzy 68 |
| Dąbrowski Henryk 91 | Mokwa Marian 34-35 |
| Fałat Julian 10 | Mucharski Arkadiusz 40 |
| Filipkiewicz Stefan 60 | Muter Mela 15 - 16 |
| Głowacki Edward 78 | Podkowiński Władysław 11 |
| Gotlib Henryk 19 | Poraj Fabijański Stanisław Ignacy 90 |
| Górski Stanisław 56-57 | Presser Josef 73 |
| Gronowski Tadeusz 70 | Rychter-Janowska Bronisława 32-33 |
| Halicka Alicja 47 | Sichulski Kazimierz 36 |
| Holzmüller Juliusz 27 | Skoczylas Władysław 61 |
| Iwan Friedrich 64 | Sołtan-Romerowa Anna 50-51 |
| Jagodziński Lucjan 80-81 | Stanisławski Jan 7 |
| Janisch Jerzy 76-77 | Szczerbiński Mieczysław 53 |
| Karcyganow Jewgienij 82 | Trzeszczkowski Antoni 58-59 |
| Karp Estera 74-75 | Uniechowski Antoni 88-89 |
| Kisling Mojżesz 71 | Vlastimil Hofmann 46 |
| Kopystyński Stanisław 69 | Wachtel Wilhelm 49 |
| Kossak Juliusz 12-13 | Weiss Wojciech 38 |
| Kossak Karol 26, 85-87 | Witkiewicz Stanisław Ignacy / Witkacy 8 |
| Kramsztyk Roman 28 | Wyczółkowski Leon 5-6 |
| Krynicky Nikifor 1-4 | Wygrzywalski Feliks Michał 20 |
| Kulisiewicz Tadeusz 54-55 | Wyspiański Stanisław 9 |
| Kutew Christo 41 | Zucker Jakub 72 |





Julius Kossak
1882



1 ↑

NIKIFOR KRYNICKI

1895-1968

Willi, około 1940

akwarela, gwasz/papier, 23,3 x 15,2 cm
opis autorski u dołu: 'KRYNICAWIEŚWILLAWECORZ'

estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

2 300 - 3 400 EUR

LITERATURA:

porównaj: Nikifor. Katalog wystawy. Centralne Biuro Wystaw Artystycznych. Warszawa Zachęta, Warszawa 1967, poz. kat. 218



2 †

NIKIFOR KRYNICKI

1895-1968

"Dąbrowa", lata 60. XX w.

akwarela, ołówek/papier, 22 x 14 cm

opis autorski u dołu: 'DOBROWASZPOSEŁO'

na odwrociu pieczęć: 'PAMIĄTKA Z KRYNICY | ARTYSTA MALARZ' oraz opis: '1000 zł'

estymacja:

6 000 - 9 000 PLN

1 400 - 2 000 EUR



3 †

NIKIFOR KRYNICKI

1895-1968

Widok kościoła, około 1960

kredka, ołówek/papier, 23,5 x 17 cm (w świetle passe-partout)

opis autorski u dołu: 'WNASYRWIESROSYTASEŁO'

na odwrociu pieczęcie autorskie: 'NIKIFOR MALARZ | PAMIĄTKA Z KRYNICY', 'NIKIFOR ARTYSTA | KRYNICA - WIEŚ' oraz opis: '100 zł'

estymacja:

5 500 - 8 000 PLN

1 300 - 1 800 EUR



4 †

NIKIFOR KRYNICKI

1895-1968

Widok na Bazylikę, lata 60. XX w.

akwarela/papier, 20 x 15 cm

opis autorski u dołu: 'MRELY KWIESRISYTASEŁ'

na odwrociu pieczęć: 'PAMIĄTKA Z KRYNICY | ARTYSTA MALARZ' oraz opis: '1000 zł'

estymacja:

6 000 - 9 000 PLN

1 400 - 2 000 EUR

LEON WYCZÓŁKOWSKI

1852-1936

Wawel - widok na krużganki, po 1911

akwarela, ołówek/papier, 31,5 x 24 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany l.d.: 'LWyczół'

estymacja:

12 000 - 18 000 PLN

2 700 - 4 000 EUR

POCHODZENIE:

przedwojenna kolekcja, Lwów

Istotne miejsce w całym dorobku twórczym Leona Wyczółkowskiego zajmują rozległe weduty, wykonane w technice akwareli. Szczególnym upodobaniem malarz darzył zabytkową architekturę polskich miast. W latach 1895-1929 artysta mieszkając w Krakowie i pełniąc funkcję profesora Akademii Sztuk Pięknych, często upamiętniał zabytkową architekturę królewskiego miasta. W pracach poświęconych widokom miast artysta stopniowo odchodził od techniki olejnej na rzecz akwareli. W obrazach z tego etapu twórczości widoczne są eksperymenty w relacji oświetlenia bryły architektonicznej względem pory dnia. Sterling analizuje powyższe zależności, pisząc: „Každy fragment Krakowa czy Wawelu powtarza trzykrotnie w różnych momentach oświetlenia, ale przy różnych stanach atmosfery – pod śniegiem, w roztopy, we mgle. Podpatrywał różnice intensywności koloru, ostrości kształtów, zauważając, że na tle śniegu są ciemniejsze, w miejscu topnienia jaśniejsze, natomiast we mgle całkowicie jasne” (cyt. za M. Sterling, Leon Wyczółkowski. Twórczość malarska, „Sztuki Piękne” 1932, s. 186).

Charakterystycznym zabiegiem dla grupy akwareli poświęconej widokom miast jest interesujący punkt obserwacji architektonicznego motywu. Wyczółkowski często tworzył panoramy Krakowa z perspektywy Wawelu, nadając tym samym kompozycji perspektywę „z lotu ptaka”. Wyczółkowski zwykle malował „jednym tchem i jednym dniem”; dawał swoim przykładem lekcję bezpośredniości tworzenia i „nie znosił przemęczania, piłowania, podkreślał czysty, świeży kolor” (Leon Wyczółkowski. Listy i wspomnienia, oprac. Maria Twarowska, Wrocław 1960, s. 94).

Doświadczenia płynące z obcowania ze sztuką zachodnią i wschodnią (!) sprawiły, iż Wyczółkowski stał się niedoścignionym obserwatorem i odtwórcą miejskich widoków. Artysta był zafascynowany m.in. twórczością Williama Turnera, którego nazywał „czarodziejem światła”; malarz zetknął się z jego sztuką podczas podróży do Wielkiej Brytanii w londyńskiej Tate Gallery. Wówczas oczarowany stylem angielskiego artysty, wyznał towarzyszącemu mu Teodorowi Koschowi, „że chciałby dać Krakowowi coś z tego, co Turner dał swojej ojczyźnie”. Wyczółkowski znał ponadto osiągnięcia Claude’a Moneta i sumiennie wykorzystał paryską lekcję o impresjonizmie, gdy komponował luministycznie, kontrastowo, z nasyceniem. Inspiracji dostarczyli mu Rosa Bonheur i Jean-François Millet, ale też Max Liebermann. Akwarelowe realizacje miejskie to wreszcie recepcja japonizmu. „Wyrażało się to – z jednej strony – poprzez oszczędność środków wyrazu, umiejętność syntetyzowania i upraszczania form, stosowanie płaskich plam i giętkich dekoracyjnych linii, a więc poprzez wyrafinowaną prostotę i naturalność. Z drugiej strony – służyło temu budowanie harmonii poprzez układy asymetryczne i kadrowanie obrazów w taki sposób, aby uzyskać wycinek większej całości. Uzyskiwano to między innymi przez umieszczanie jakiegoś szczegółu na pierwszym planie lub obcięcie przedmiotu, w wyniku czego powstawał tak zwany ciasny kadr. Nowatorska była organizacja przestrzeni w obrazie, na przykład stosowanie różnych punktów obserwacji oraz wydobywanie malarskiej roli pustej przestrzeni. Odkrywcze było także notowanie w obrazach nietrwałych i ulotnych zjawisk przyrody, wynikające z pokory i czci Japończyków wobec Natury” (Anna Król, Japonizm polski, Kraków 2011, s. 31).



6

LEON WYCZÓŁKOWSKI

1852-1936

Kościół św. Piotra i Pawła w Krakowie, 1924

tusz, technika własna/papier, 38,5 x 49 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'LWyczół | 924'

dedykacja autorska p.g.: 'p. Wilczyńskiemu | w upominku | LWyczółkowski |

(rysunek oryginalny)'

estymacja:

50 000 - 60 000 PLN

11 200 - 13 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

Desa Unicum, listopad 2017

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

Spacer po galerii malarstwa polskiego z przełomu XIX i XX wieku, Muzeum Miejskie Wrocławia, Pałac Królewski, 2014-2015

LITERATURA:

Spacer po galerii malarstwa polskiego z przełomu XIX i XX wieku,

pod red. K. Kurpiewskiej, Muzeum Miejskie Wrocławia, Wrocław 2014, s. 28, 83 (il.)





Leon Wyczółkowski, Kościół Panny Marii w Krakowie, źródło: wyczolkowski.pl

W czerni i bieli

Dekada po zakończeniu Wielkiej Wojny stanowi wyjątkowo płodny okres w twórczości Leona Wyczółkowskiego. Osiadłszy w Krakowie, artysta wiele podróżował, a zaobserwowane motywy pejzażowe i architektoniczne stanowiły dlań zaczątek do tworzenia graficznych cykli. Odwiedzał wówczas Lublin, Kazimierz nad Wisłą, Polesie, Pomorze, także Białowieżę, Tucholę i Gościeradz. Wydane zostają zbiory „Lublin” (1918-19), „Wrażenia z Białowieży” (1922) czy „Teki jubileuszowa kościoła Panny Marii w Krakowie” (1926-27). Na polu uprawianej od przełomu wieków przez artystę litografii ma miejsce twórczy wybuch. Wyczółkowski daje się poznać jako eksperymentator, który chcąc nadać osobisty charakter formom graficznym zajmuje się autolitografią, kamieniorytem, intensywnie wykorzystuje tusz, kredę i rylce, łącząc zalety grafiki i malarstwa. Nie porzuca jednak „klasycznej” akwareli czy tuszu, o czym świadczą przedstawienia

kwiatowych martwych natury czy rogałńskich dębów z lat 20. Patrząc na całość twórczości Wyczółkowskiego pobyt w szeregach Legionów wiąże się również w ważną cezurą w kształtowaniu się dojrzałego stylu mistrza. Od tego czasu Wyczółkowski praktycznie rozstaje się z malarstwem, skupiając się na grafice i rysunku. W rezultacie posługuje się przede wszystkim językiem czerni i bieli, traktując kolor jedynie jako wartość dopełniającą kompozycję.

Temat architektury krakowskiego kościoła św. Piotra i Pawła Wyczółkowski podjął po raz pierwszy na początku XX stulecia. Z tego okresu pochodzi barwny pastel przedstawiający wskazaną świątynię widzianą z Wawelu (1903, Muzeum Narodowe w Krakowie). Kolejną wersję motywu stanowi litograficzna plansza z teki „Kraków” (1915). Artysta ukazał monumentalną nawę kościoła z kopułą widzianą



Leon Wyczółkowski, Kościół Św. św. Apostołów Piotra i Pawła, źródło: MNK. Zbiory cyfrowe

z daleka, ponad dachami budynków. Wyczółkowski, zdaje się, posiadał predylekcję do krakowskich zabytków przeszłości, lecz wyobrażonych z kameralnej perspektywy, jakby otwartego okna. W prezentowanym rysunku tuszem temat ujął podobnie. Świątynia widziana jest z górnego piętra budynku przylegającego bezpośrednio do ulicy Grodzkiej. Głębia czarnego tuszu pozwoliła Wyczółkowskiemu dobyć malarskość wizji oraz kontrasty światłocieniowe. Własna technika natomiast, drapanie rylcem w warstwie malarskiej, uwidoczniła tektonikę budowli, a także detal architektoniczny. Praca „Kościół św. Piotra i Pawła w Krakowie” odpowiada litograficznym wersjom tematu, które znajdują się w kolekcjach muzealnych w Polsce i pochodzą z 1924-25 roku (Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Narodowe w Warszawie). W prezentowanym obrazie Wyczółkowski z powodzeniem zastosował zdobycze warsztatu grafika w technice

rysunkowej, zbliżając się w artystycznym wyrazie do XVIII-wiecznych fantazji architektonicznych. „Grafika Wyczółkowskiego jest oryginalna, można powiedzieć, że od początku do końca jest jego odkryciem i jego zdobyczą. Podobnie jak Corot, zabrał się do niej późno i nie uczył się jej w akademii. Jego dzieło graficzne nie wyszło w świat. Jedynie kierując się własnym wyborem i własnym instynktem pogłębiał swą kulturę artystyczną wpatrując się w tusze Claude Lorraina, plansze Piranesiego i drzeworyty Japończyków. Od Lorraina uczył się przestrzennej budowy krajobrazu i, od Piranesiego monumentalności kompozycji, od Japończyków lekkości ręki i tej szczególnej obserwacji natury, że się wie, kiedy ona sugeruje igraszki z płamą i kreską bez ujmę dla prawdziwości obrazu” (cyt. za Krystyna Kulig-Janarek, Wacława Milewska, Leon Wyczółkowski 1852-1936, Muzeum Narodowe w Krakowie 2003, s. 38-39).

7

JAN STANISŁAWSKI

1860-1907

"Zachód słońca na Ukrainie"

olej/tektura, 18,5 x 22 cm (w świetle oprawy)

sygnowany l.d.: 'STANISŁAWSKI'

na odwrociu pieczętka 'JAN STANISŁAWSKI | ZE SPUŚCIZNY | POŚMIERTNEJ'

z podpisem żony artysty 'Janina Stanisławska'

estymacja:

60 000 - 75 000 PLN

13 400 - 16 700 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artyście - Janina Stanisławska, Kraków

kolekcja prywatna, Kraków

„Pejzaż jest bowiem (...) najbardziej podatnym gruntem do rozwijania symbolicznej interpretacji rzeczywistości, ponieważ operuje tymi jej zjawiskami, które malarz najłatwiej samemu sobie może pozornie przeciwstawić, aby w tym samym momencie przekonywać nas o złudności tego przeciwstawienia, aby ukazać nam całą jego bezpodstawność wobec symbolicznej wizji świata”.

Wiesław Juszcak





Jan Stanisławski, W polu (Zachód słońca na Ukrainie), źródło: MNK. Zbiory cyfrowe



Światło to dusza świata



Jan Stanisławski urodził się w 1860 w Olszanie na Ukrainie. Wywodził się z inteligentnej rodziny, która stworzyła we Lwowie tętniący życiem ośrodek kulturalny (ojciec malarza był ceniony za przetłumaczenie „Boskiej komedii” Dantego). Na rolę, jaką odegrało środowisko rodzinne na rozwój talentu malarza, zwracał uwagę już Józef Mehoffer. Zaskoczyć może, że młody Jan początkowo studiował matematykę, którą ukończył z wyróżnieniem. W międzyczasie wyjechał do Petersburga, gdzie poznał zbiory Ermitażu, które wywarły na nim ogromne wrażenie. Wydaje się, że zgoda większe niż nauka matematyki w Instytucie Technologicznym w Sankt Petersburgu i otrzymany wcześniej srebrny medal za osiągnięcia naukowe, skoro po powrocie do ojczyzny wybrał studia malarskie. Początkowo uczył się w warszawskiej pracowni Wojciecha Gersona, następnie w krakowskiej SSP, natomiast ostatnim etapem był Paryż. Dzięki studiom, podróżom oraz częstym powrotom do ziemi ojczystej artysta wykształcił swój własny język artystyczny. Stworzył nową formę budowy obrazu, specyficzny, wycinkowy kadr, w którym często pierwszoplanową rolę odgrywał drugorzędny motyw, jak bodiaki, pola kapusty czy dziewczyny. Od 1896 aż do śmierci Stanisławski był profesorem katedry pejzażu ASP. Sprostął wymagającemu zadaniu reaktywowania katedry po ponad 20 latach, które powierzył mu Julian Fałat. Sama akademia przeżywała burzliwy okres reform po ustąpieniu

Jana Matejki. Stanisławski w porozumieniu z Fałatem wprowadzili zasadę większej wolności akademickiej, której wyrazem było m.in. wyjście w plener z zatechłej pracowni. Na tej glebie wyrastali uczniowie Stanisławskiego. Ważną rolę w edukacji młodych adeptów odgrywały wycieczki poza miasto w celu obserwowania przyrody w jej różnorodności i o różnych porach roku. Stanisławski poświęcał swoim uczniom czas i serce; wyjazdy na plenery niejednokrotnie trwały kilka tygodni i były współfinansowane przez profesora. Do legendy przeszły wycieczki, na które prowiant szykowała żona artysty – Janina.

Artysta szczególnie umiał przeniknąć panteistycznego ducha ukraińskiego krajobrazu. Na Ukrainie bowiem urodził się i tam dorastał. Umiłowanie kresowej natury doprowadziło malarza do stworzenia wyobrażonego kosmosu artystycznego: migawkowe, fragmentaryczne ujęcia stanowiły dlań refleks szerokiego, duchowego uniwersum przyrody. Około 1900 w oeuvre malarza nasiliła się skłonność do syntetyzowania widoków. Prezentowana praca przedstawia lumistyczne poszukiwania mistrza małej formy. Zachodzące za rozległym horyzontem słońce delikatnie rozświetla zimowy krajobraz. Wibrację rozgrzanej atmosfery odtwarza, używając drobnych, impastowych pociągnięć pędzla, różnicując wyraźnie czyste plamy „słonecznych” kolorów z „zimnymi” w partii zaciemnionego pejzażu.

8

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ / WITKACY

1885-1939

Portret Ady Propper, 1926

pastel/papier, 59,7 x 48,3 cm

sygnowany, datowany i opisany l.d.: '1P + NP1, 2P | Ignacy Witkiewicz | 1926 X, XI'

na odwrociu papierowa nalepka z datami życia portretowanej oraz datowaniem dzieła

estymacja:

130 000 - 150 000 PLN

28 900 - 33 400 EUR

POCHODZENIE:

własność Ady Propper

kolekcja prywatna

dom aukcyjny Christies, Nowy Jork, czerwiec 2017

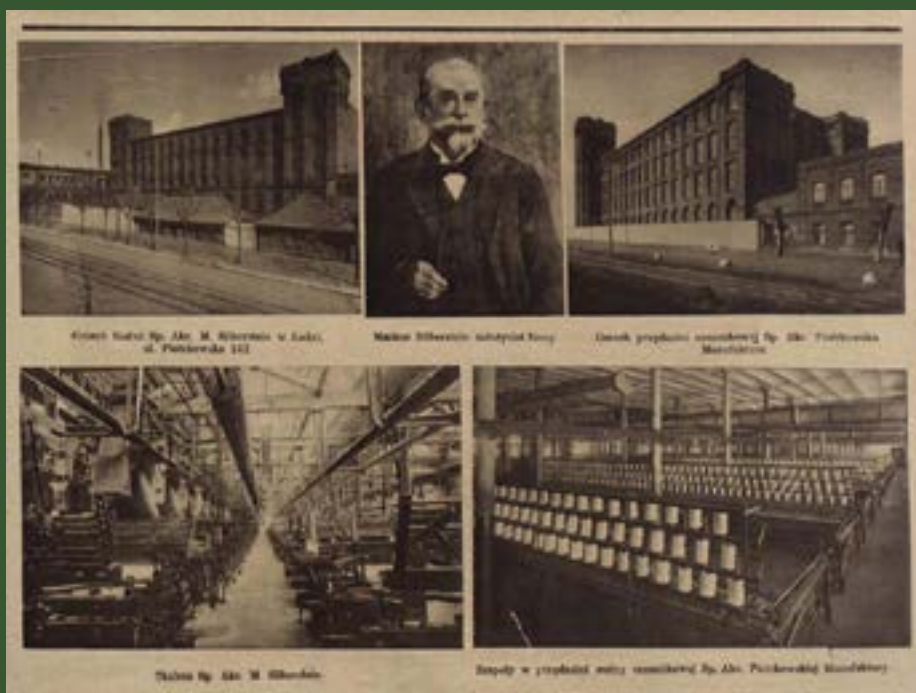
„Kryterium 'jednej rzeczywistości' jest zupełnie nieistotnym, ponieważ nie wiemy, czym jest jedna rzeczywistość w znaczeniu estetycznym, a to dlatego, że sztuka nie ma w istocie swej do czynienia z żadną z przedstawianą różnie rzeczywistością, tylko z konstrukcjami form stanowiącymi jedność, niezależnie od takiej lub innej rzeczywistości. Dlatego bowiem jeśli o rzeczywistość chodzi, nie mogę właśnie pięciu czy sześciu rzeczywistości łąpnąć naraz w jednym obrazie?”

Stanisław Ignacy Witkiewicz



Poza regulaminem
Portret Ady Propper

NP + NR 129
Janina H. Kuczyńska
1926



Marcus Silberstein, „Ilustrowana Republika”, rok 1929

Portretowana Ada (Adela) Propper (1866-1934) była tłumaczką literatury niemieckiej, córką Marcusa Silbersteina, jednego z najbogatszych przemysłowców łódzkich końca XIX stulecia. Prowadził on jedną z największych fabryk w branży wełnianej w Królestwie Polskim oraz był współzałożycielem konsorcjum skupiającego łódzkich przemysłowców. Znany był również jako mecenas sztuki oraz członek rzeczywisty Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. W warunkach dobrobytu i bliskości sztuk pięknych wychowywał szóstkę swoich dzieci, w tym najstarszą córkę Adelę Propper.

Portret łodzianki powstał na przełomie października i listopada 1926. Przedstawia młodą kobietę o wielkich niebieskich oczach, gęstych brwiach i figlarnych, wąskich ustach. Ubrana jest w komplet w kolorze intensywnie zieleni pięknie kontrastujący z różami oraz żółcieniami tła. Całość zdobi modna biżuteria. Uwaga Witkacego skupiona jest w pełni na twarzy portretowanej, choć syntetyczny i fantastyczny pejzaż również zabiega o uwagę widza. Badaczka twórczości artysty, Dominika Spietelun twierdzi, iż „portrety te znakomicie oddają charakter, usposobienie, temperament, stan ducha modelek. Co było przecież dla artysty najważniejsze. Zewnętrzność interesowała go bardzo, ale Witkacy wielokrotnie powtarzał, że jest psychologicznym portrecistą i poprzez to, co na zewnątrz, chciał ukazać to, co było wewnątrz. A to 'wylazi' przez oczy i to one, ze wszystkich wyżej wymienionych, precyzyjnie oddanych elementów wizerunku ludzkiego, są centralnym punktem każdego portretu. One to przyciągają uwagę odbiorcy. Ich dopełnieniem są brwi i rzęsy. Linia brwi łącząca się z linią nosa jest zazwyczaj wyraźnie zarysowana, co sprawia, że widz skupia się właśnie na tym fragmencie obrazu. Podobną funkcję pełnią rzęsy, których precyzja wykonania niekiedy jest wręcz niebywała. Usta również przykuwają wzrok oglądającego. Są nie tylko symbolem kobiecości, jej atrybutem, ozdobą, ale przede wszystkim oddają charakter portretowanej, jej temperament. Uzupełnieniem całości są Włosy. One niekiedy stają się jedynym tłem dzieła. Gładko zaczesane, misternie ułożone bądź swobodnie opadające albo bujne i rozwiane, zawsze dodające charakteru, urody, zmysłowości bohaterce dzieła” (Dominika Spietelun, Galeria kobiet i postaci kobietopodobnych, Witkacowskie muzy. Kobiety w egzystencji i dziele artysty, Kraków 2013, s. 31).

Realistyczne ujęcie portretowanej, dbałość o szczegóły w przedstawieniach twarzy i ciała oraz posłużenie się fantastycznym tłem wskazuje, iż praca

wykonana została w najbardziej czasochłonnym typie A. Portrety w typie A były według Witkacego najbardziej wylizane i najlepiej oddawały urodę modela, w związku z czym były też najbardziej doceniane przez kobiety. W paragrafie regulaminu Firmy Portretowej „S.I. Witkiewicz” artysta opisał i scharakteryzował wszystkie rodzaje wizerunków, również podając ich ceny. Pierwszym z nich był - „typ A - rodzaj stosunkowo najbardziej tzw. 'wylizany'. Odpowiedni raczej dla twarzy kobiecych niż męskich. Wykonanie 'gładkie', z pewnym zatraceniem charakteru na korzyść upiększenia względnie zaakcentowania 'ładności'. Portret w typie A był najdroższy, jego podstawowa cena to 350 złotych. Nie można jednak zapomnieć o paragrafie 6, zgodnie z którym 'Portrety kobiece z obnażonymi szyjami i ramionami są o jedną trzecią droższe. Każda ręka kosztuje jedną trzecią ceny. Co do portretów z rękami lub w całej figurze - umowy specjalne'. Sądzić więc można, że omówiony portret kosztowałby w 1932 roku co najmniej ok. 700 złotych. Znanych jest zaledwie kilka portretów w tym typie, powstałych w latach 1925-27. (...) Ceny portretów firmy wydają się dość wysokie, gdy porównać je z cenami dzieł sztuki innych artystów. Na licytacjach zorganizowanych przez Towarzystwo Bibliofilów Polskich miedzioryty Daniela Chodowieckiego wyceniono na 7-10,50 zł, 'Akt męski' (kredka) Władysława Podkowińskiego na 28 zł, karykaturę piórkiem Franciszka Kostrzewskiego na 5,20 zł; Aleksander Orłowski kosztował 22 zł, Zofia Stryjeńska - 20 zł, Honoré Daumier - 31 zł, Leon Wyczółkowski - 45 zł, Jan Piotr Norblin - 71 zł, natomiast Albrecht Dürer aż 150 zł” (cyt. za Beata Zgodzińska, Witkacy: Firma portretowa i jej regulamin, [w:] *Miscellanea Anthropologica et Sociologica* 2013, s. 91-99).

Kobiety na stałe zagościły w twórczości Witkacego, prowadząc do niemal niepowtarzalnego mariażu świata sztuki oraz życia osobistego. Były one dlań powiernicami, towarzyszkami i muzami. Pierwszą ważną kobietą w życiu Witkacego była matka, Maria Witkiewiczowa. Niezastąpiona, wierna, chroniąca syna i sekundująca jego talentowi. Następnie życie Witkacego kształtowało wiele innych kobiet, wśród których wymienić należy: żonę Jadwigę Unrużankę, aktorkę Irenę Sołską, byłą narzeczoną Jadwigę Janczewską czy Czesławę Oknińską. To im poświęcił portrety, rysunki, fotografie, to je uwieczniał w literaturze, to do nich pisał listy. Nic nie przemawia za tym, że Ada Propper była bliską znajomą Witkacego. Portret mógł powstać w Zakopanem lub w Łodzi, w której w grudniu w Miejskiej Galerii Sztuki odbyła się Wystawa Prac Artystów Podhalańskich. Dwa kolejne miesiące artysta spędził w Warszawie.

9

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

1869-1907

Studium kwiatu - kosańce, 1900

pastel/papier naklejony na tekturę, 69,5 x 50,4 cm
sygnowany monogramem wiązonym p.d.: 'SW'

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

11 200 - 15 600 EUR

OPINIE:

na odwrociu papierowa nalepka z orzeczeniem autentyczności Kazimierza Buczkowskiego
z dn. 6 kwietnia 1954 roku
ekspertyza autorstwa Marty Romanowskiej, znawczyni oeuvre Stanisława Wyspiańskiego

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Moje marzenie a rzeczywistość
i z własnych cierpień chcę sobie złożyć bukiet
i mieć złudzenie że jest ze świeżych kwiatów”.

Stanisław Wyspiański





Kwiat przełomu wieków

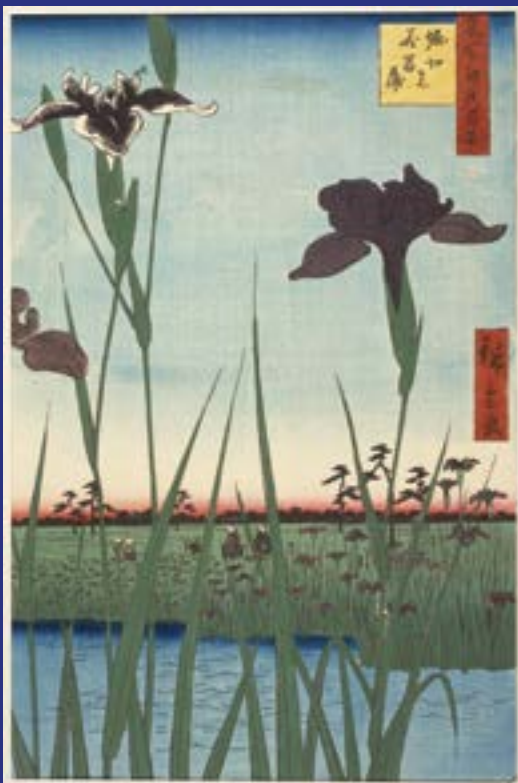
Roślinne formy w całej twórczości Stanisława Wyspiańskiego były koronnym motywem definiującym kształt jego sztuki. Sam artysta świadomie wskazuje na świat flory, odszukując w niej wytłumaczenie dla kształtu własnego malarstwa, pisząc: „Proszę Cię, w jakim też stylu są malwy lub trzewiczki M. boskiej? - jakżeż mnie to cieszy, że nie potrzebuję sobie żadnej fatygi zadawać, potrzebuję tylko wziąć do ręki roślinę, obejrzeć, rozpatrzeć i zrozumieć, jak rośnie, i już mam jej styl, i patrząc coraz inaczej, coraz lepiej mogę ją układać” (cyt. za Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla, t. 2, cz. 1, Kraków 1979, s. 316). Wyspiański na potrzeby realizacji polichromii, witraży, winiet do prasy i książek czy elementów dekoracyjnych dla sztuki użytkowej stworzył „Zielnik” zawierający szkice roślin narysowanych w najróżniejszych ujęciach. O wyjątkowym stosunku artysty do natury i niebywałym zmyśle obserwacji wspominał Zenon Parvi, przytaczając historie z lat dzieciństwa: „powracając brzegiem Wisły rwał po drodze owe kwiaty, o ile kwiatami nazwać można osty, kąkole, jakieś kłujące o dziwacznych liściach zielska, ogromne trawy puszaste, pokrzywy i głóg, wszystko, co rosło dziko w rowach przydrożnych lub na brzegu Wisły. (...) Staś odnajdywał je prześlicznymi i rysował je ciągle w różnych kombinacjach.

Były to pierwsze próby jego, wykonanych później już przez artystę, stylizowanych liści, owej ślicznej a oryginalnej ornamentyki, którą tyle razy później zdobił szereg publikacji, książek, pism. Nieprzyjaciel szablону i banalności, od dziecka ponad wszelkie hodowle ogrodowe umiłował polne, dziko rosnące ziele, w których odnajdywał formę i wyraz” (cyt. za Z. Parvi, Ze wspomnień o Wyspiańskim, [w:] Wyspiański w oczach współczesnych, t. 1, Kraków 1971, s. 28).

Kwiat kosaćca powraca jako stały motyw dekoracyjny w twórczości Stanisława Wyspiańskiego. Artysta wykorzystał go bodaj po raz pierwszy w „Ślubach Jana Kazimierza” i „Polonii” - niezrealizowanych projektach witraży dla katedry lwowskiej (1893-94, Muzeum Narodowe w Krakowie). Z fantazyjnie stylizowanych kwiatów artysta stworzył niezwykle akompaniament dla historycznych scen rozgrywających się

w dolnych częściach kwater. W jego floralnych kreacjach echem odbija się równoległa twórczość Alfonsa Muchy czy, szerzej, francuskie art nouveau, które Wyspiański poznał podczas pobytu w Paryżu na początku lat 90. XIX wieku. W dobie secesji irys był chętnie wykorzystywanym motywem ze względu na fantazyjność kształtu płatków korony. Kwiat kosaćca wyobrażany był często przez artystów japońskich, których twórczość silnie inspirowała nowe prądy sztuki europejskiej po połowie XIX stulecia.

Wyspiański powrócił do tego motywu po 1900 roku. Zrealizował trzy wersje pastelu „Caritas” (1904, Muzeum Narodowe w Warszawie; 1904, własność prywatna; 1905, własność prywatna), nawiązując do kompozycji z projektów witraży lwowskich. Malarz wykonywał też pojedyncze studia kwiatów jako projekty dekoracyjne. Tego rodzaju dziełem są „Lilie” stworzone dla Archiwum m. Krakowa (1904, Muzeum Narodowe w Krakowie). Prezentowane „Studium kwiatu, kosaćce” to pastelowa kompozycja stworzona jako prywatny szkic artysty szczególnie poświęconego motywowi kosaćca, być może dla nieznanej wspólnie polichromii albo witraża.



Utagawa Hiroshige, Irysy z cyklu Sto sławnych widoków z Edo
źródło: Wikimedia Commons



Alfons Mucha, Irys 1989, źródło: Wikimedia Commons

Wijąca się linia liści rośliny stanowi dominantę w centrum przedstawienia. Wokół niej artysta komponuje zakrzywione łodygi kwiatowe, z których wyrastają pękate płatki korony. Wyspiański zderza proste ascetyczne linie liści z skomplikowanym ornamentem kwiatów. Z precyzją i bez wahania stawia linie, które finalnie, mimo braku barwy, zamienia w żywotny wizerunek kosaćców. W repertuarze symbolistów, a więc i Wyspiańskiego, irys powraca jako motyw dekoracyjny odwołujący do trudno pochwytanych znaczeń związanych z ulotnym i kapryśnym pięknem. Artysta, wzorem artystów japońskich, ogniskując się na pojedynczych kwiatach i łodygach, próbuje przeniknąć urokliwe formy natury.

10

JULIAN FAŁAT

1853-1929

"Osiek"

akwarela/papier, 47,5 x 52,5 cm (w świetle oprawy)
sygnowany i opisany l.d.: 'Fałat Osiek'

estymacja:

38 000 - 50 000 PLN

8 500 - 11 200 EUR

POCHODZENIE:

przedwojenna kolekcja, Lwów

„Za pośrednictwem odpowiednio zestrojonych plam barwnych, drogą odpowiednio synchronizowanej ich ekspresji, daje Fakt nic wierne odbicie, kopię, lecz artystyczny ekwiwalent motywu, zaczerpniętego z natury; artysta nie nuży opowiadaniem szczegółów, lecz napomyka tylko i sugeruje: stwarzając świeżą i żywą podnietę dla oka, zmusza wyobraźnię do uzupełnienia lakonicznego obrazu, budzi z uśpienia całe kręgi asocjacji, działa bezpośrednio na emocjonalną stronę życia człowieka”.

Mieczysław Treter, 1925



Orientalny Osiek

Pejzaże z Osieka stanowią, obok pejzaży z Bystrej, jeden z najbardziej charakterystycznych i rozpoznawalnych motywów w całym dorobku twórczym Fałata. Zbiór akwareli stworzonych w Osieku i okolicach to głównie widoki spokojnej, porośniętej rozległą trzciną tafli wody Dużego i Małego Bonara. Obok widoków małopolskich lagun częstymi tematami były motywy drewnianego kościoła, pałacu czy malowniczych kapliczek. Fałat wówczas często bywał w majątku położonym między Oświęcimiem a Wadowicami u zaprzyjaźnionej rodziny Rudzińskich – Oskara i jego małżonki Gabrieli z Wrotnowskich Rudzińskiej, która poznała malarza z jego przyszłą małżonką – Marią Luizą Comello de Stuckenfeld. W prezentowanej pracy mistrz farb wodnych upamiętnił skrzydło niebywałego na polskich terenach pałacu w stylu mauretańskim. Orientalny kształt dworu jest efektem jego gruntownej przebudowy, jakiej dokonał syn pierwszego właściciela – Karol Józef Larisch, najprawdopodobniej w 1835 roku według projektów znanego włoskiego architekta Franciszka Marii Lanciego. Przyjaciół Fałata – Oskara z Rudna Rudzińskiego herbu Prus III – doprowadził do rozkwitu pałacu oraz malowniczych dóbr osieckich. Wówczas pałac Rudzińskich był miejscem odwiedzanym przez wybitne osobistości II Rzeczypospolitej. Bywali tam prezydent Ignacy Mościcki, marszałek Józef Piłsudski czy generał Józef Haller. Stałym gościem był oczywiście również serdeczny przyjaciel arystokratów – Julian Fałat, który we wspomnieniach z niezwykłą estymą przywoływał wspomnienia związane z pobytem u Rudzińskich: „Wyobrażam sobie jak tam w Osieku i Łękach musi być pięknie w epoce kwitnięcia bzów...; Myślę ciągle o Osieku i o tych polskich lagunach, które przez tyle lat inspirowały moją sztukę...; Tak chciałbym zobaczyć kochane osieckie stawy, które tu ciągle choć w pamięci obmalowuję...” (Listy Fałata do Rudzińskiej z lat 1921-1929, cyt. za: T. Dudek Bujarek, Julian Fałat – życiorys pędzlem zapisany, Bielsko-Biała 2017, s. 158).

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





Myśliwi z psami przed pałacem w Osieku, źródło: NAC online

11

WŁADYSŁAW PODKOWIŃSKI

1866-1895

"Góry Świętokrzyskie", 1890

akwarela/papier, 18,5 x 26 cm

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

estymacja:

22 000 - 30 000 PLN

4 900 - 6 700 EUR

WYSTAWIANY:

Władysław Podkowiński, Muzeum Narodowe w Warszawie, 1990

LITERATURA:

porównaj: Władysław Podkowiński. Katalog wystawy monograficznej.

oprac. Elżbieta Charazińska, Warszawa 1990, poz. 194



Góry Jurekowskie
Radkowskiego



Władysław Podkowiński, Ulica Nowy Świat w Warszawie w dzień letni
źródło: Cyfrowe MNW

Koniec lat 80. XIX stulecia był dla Władysława Podkowińskiego czasem gwałtownych i znaczących przemian. Artysta współpracował wówczas intensywnie z warszawską prasą, co zaowocowało powstaniem licznych ilustracji z życia miasta. Już w tej wczesnej twórczości malarza wysuwa się na czoło dominująca rola światła i wpływ, jaki wywiera ona na postrzeganie przez niego rzeczywistości. „W tym okresie zaczął artysta zajmować się akwarelą, szybko opanowując jej arkana, oraz podjął pierwsze próby malowania olejnego, wystawiając kilka płócien w Zachęcie. Ciągłe jeszcze była to jednak twórczość marginesowa” (Wiesława Wierzychowska, 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 uosobieniu jednolitością i entuzjazmem wchodził całkowicie w impresjonizm. Używa i nadużywał ultramaryny, odtąd już do śmierci malarstwo nie rysunek będzie jego główną pasją” (Wiesława Wierzychowska, jw., s. 15).

W styczniu 1890 Podkowiński powrócił do Warszawy. Młody, acz posiadający już całkiem imponujące doświadczenie twórca znalazł dobrze swoje cele i jasno sprecyzował swą dalszą drogę rozwoju. Miał za sobą naukę w Klasie Rysunkowej Gersona i studia w petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych. W jego umyśle kotłowały się wciąż jakże świeże inspiracje przywiezione prosto z Paryża. Na początku lat 90. powstaną najbardziej reprezentatywne dla malarza dzieła olejne rozwijające stylistykę impresjonistyczną - „Chłopiec w stawie - Mokra wieś” (1892, Muzeum Narodowe w Poznaniu) czy „Dzieci w ogrodzie” (1892,

Francuski impresjonizm w Górach Świętokrzyskich



Władysław Podkowiński, Pole koniczyny - Wilczyce
źródło: MNK. Zbiory cyfrowe



Władysław Podkowiński, Krajobraz z Sobótki
źródło: Cyfrowe MNW



Claude Monet, Łąka w Giverny
 źródło: Wikimedia Commons

Muzeum Narodowe w Warszawie), a także liczne akwarele. Latem 1890 Podkowiński podjął owocne wyprawy. Wydaje się, że najważniejszą z nich był wyjazd w rejon Wyżyny Krakowsko-Częstochowskiej, a dokładniej do Ojcowa, gdzie artysta wykonał imponujące szkice i studia pejzażowe. Jak można się domyślać na podstawie inskrypcji umieszczonych na innych akwarelach pochodzących z tegoż roku, malarz przebywał wtedy także na terenie nieco oddalonej Wyżyny Kieleckiej, w Górach Świętokrzyskich. Plenery malarskie stanowiły dla Podkowińskiego istotę twórczości, bowiem dawały mu możliwość studiowania pejzażu, zjawisk świetlnych i barw występujących w naturze. Ów, zdawałoby się, prozaiczny nawyk tak jak i forma plastyczna zaczerpnięty został od francuskich impresjonistów. Wpływ tych mistrzów luminizmu silnie uwidocznił się w akwarelach polskiego malarza, szczególnie w rozmytych partiach cieni, bo jak przystało na impresjonistę, Podkowiński stronił od używania czerni. Jego cienie to błękity przechodzące w intensywnie granaty i ultramaryny. Ponadto barwę niebieską przyjmują także osnute mgłą wzgórza. Tego typu sposób obrazowania z wykorzystaniem intymnej perspektywy powietrznej jest wyraźnym odwołaniem do dzieł Paula Cézanne'a, jednego z czołowych postimpresjonistów, którego prace zapewne widział Podkowiński nad Sekwaną. Nieco większa intensywność barw pierwszego planu i oniryczny, lekko syntetyzujący miraż na horyzoncie to chętnie wybierana przez niego wówczas konwencja. Analogiczne rozwiązania formalne opracowane dla odmiany w technice olejnej

odnaleźć można chociażby w pejzażu z Wilczyc (Pole koniczyny - Wilczyce, 1893, Muzeum Narodowe w Krakowie) czy w przedstawieniu warszawskiego Nowego Świata (Ulica Nowy Świat w Warszawie w dzień letni, 1892, Muzeum Narodowe w Warszawie).

Zarówno prezentowana w katalogu akwarela, jak i wzmiankowane prace olejne to pogodne, przesycone światłem pejzaże, w których uwypuklona została panteistyczna afirmacja przyrody i życia. Pejzaż staje się tu przekątnikiem emocji jego twórcy, emanuje pozytywnym nastrojem, energią i wiarą w przyszłość. Z biegiem czasu elementy te będą w kompozycjach Podkowińskiego stopniowo zanikać. „W ciągu trzech lat wyłożonej pracy i olbrzymiej płodności zatrać zdobyty sposób patrzenia i wypracowany system malowania, wpadał w przesadę kontrastów, gubił jasność tonów, zatrać entuzjazm światła. Brak mu było wokół siebie ludzi, brak uznania i potwierdzenia własnego zachwyty, kiedy w 1893 nastąpiło niezwykle tragiczne załamanie. Przeżycie wewnętrzne, wielka druzgocąca miłość do kobiety podesunęła tematy upiorne, fantastyczne, i prosta jasna wola, która kierowała sztuką jego do tej chwili, ugięła się pod naporem psychicznego wstrząsu” (Mieczysław Sterling, „Wiadomości Literackie”, 1932, nr 47, s. 3). Prace malarza powstałe na początku lat 90. XIX wieku to kwintesencja polskich rozważań na temat impresjonizmu, jak także dzieła ze szczytowego okresu w jego oeuvre. Już w 1904 stworzył on monumentalny „Szał uniesień”, w którego przestrzeni rozprzecznie się cała znana dotychczas pochwała ludzkiej egzystencji.

12

JULIUSZ KOSSAK

1824-1899

Stadnina, 1882

akwarela/papier, 20 x 32 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Juliusz Kossak | 1882'

na odwrociu opinia Romana Zrębowicza - kustosza Muzeum Sztuki w Łodzi z dn. 5 listopada 1953

estymacja:

45 000 - 60 000 PLN

10 000 - 13 400 EUR

OPINIE:

opinia Romana Zrębowicza, kustosza Muzeum Sztuki w Łodzi z dn. 5 listopada 1953



Juliusz Kossak – niezmordowana ręka, niewyczerpana wyobraźnia

„Jednym z tych, w którego dziełach najwszechstronniej, najbezwzględniej, najbezpośredniej odbija się charakter i duch plemienny, rasowe właściwości i kultura długowieczna i świat zewnętrzny, w którym naród żył i działał – jest Juliusz Kossak. Na całym tym obszarze ziemi, na którym rozegrał się dramat dziejowy polskiego narodu, na którym pozostało życie polskie lub jego wspomnienie, wszędzie się tam spotyka z twórczością Kossaka. Był on malarzem wsi polskiej, tej wsi, gdzie na miedzy 'ciche grusze siedzą', i z której wyszło to wszystko, co było cnotą i zbrodnią, co było chwałą i hańbą, co żyło w sposób szczególny, różny od reszty świata w treści i formie, to co stanowiło rdzeń i istotę polskiego życia. Dziś, mogąc zajrzeć w całkowitą działalność Kossaka, dopiero się widzi cały ogrom tego, co on zdziałał, całą mnogość objawów życia, które odtworzyła jego niezmordowana ręka, nigdy niewyczerpana, świeża, jasna i żywa wyobraźnia” (Stanisław Witkiewicz, Juliusz Kossak, 1906, s. 9).

Juliusz Kossak edukację artystyczną rozpoczął od lekcji rysunku pobieranych we Lwowie u Jana Maszkowskiego, studiując także równolegle prawo na miejscowym uniwersytecie. Jako protegowany Kazimierza i Juliusza Dzieduszyckich oraz Gwalberta Pawlikowskiego przebywał w latach 1844-50 w ziemiańskich majątkach w Małopolsce, na Podolu, Wołyniu i Ukrainie, obserwując obyczaje arystokracji i codzienne życie w szlacheckich dworach; motywy te wkrótce znalazły odzwierciedlenie w jego kompozycjach malarskich. Szczególną uwagę Kossaka przyciągały konie, a zainteresowanie to pogłębiła jeszcze znajomość z malarzem Piotrem Michałowskim. Podróżując i ucząc się w Petersburgu i w Europie, Juliusz Kossak nasiąkał wielką sztuką europejską, z której wydobywał elementy, które z czasem stały się znakiem rozpoznawczym jego własnej sztuki. Jego uwagę przyciągały m.in. barokowe malarstwo batalistyczne i sceny myśliwskie w obrazach Flamanda Adama Fransa van der Meulena. Okres 1853-55 malarz spędził w Warszawie, obracając się w kręgu artystów skupionych wokół Marcina Olszyńskiego, m.in. Franciszka Kostrzewskiego, Wojciecha Gersona, Henryka Pillatego i Józefa

Szermentowskiego, którzy przyjęli postawę obiektywnej obserwacji otaczającej rzeczywistości i w realistycznej konwencji utrwalali widoki polskich krajobrazów i rodzimej wsi; w paryskim środowisku emigracyjnym związał się z Józefem Brandtem, Henrykiem Rodakowskim i Leonem Kaplińskim. Na jego warsztat malarski – ukształtowany w dużej mierze pod wpływem angielskiej grafiki hipicznej – oddziaływała także sztuka Horace’a Verneta oraz Théodore’a Géricaulta. „Kossak przyniósł na świat te wszystkie właściwości psychiczne, które go zrobiły wielkim artystą i które go od razu postawiły w harmonii ze światem przez niego odtwarzanym. Nie otoczenie go urabiało, on szedł po prostu za swymi skłonnościami, jak woda za pochyłością gruntu i dziwnym szczęściem trafiał na świat, na ludzi, stosunki, obyczaje, na formy życia i zjawiska przyrody, które w sposób cudowny łączyły się z jego duszą i naturą jego talentu. Rzadko można widzieć twórczość artysty tak jednolitą, tak bezpośrednio wynikającą z jego duszy, będącej w najbezpośredniejszym zetknięciu z tern, co stanowiło materiał twórczy talentu, co stanowiło zgłoski, i słowa, któremi ta dusza miała się wypowiedzieć” (Stanisław Witkiewicz, Juliusz Kossak, 1906, s.16-17).

Juliusz Kossak wypracował swój talent i styl przede wszystkim w oparciu o obserwację natury i konwencje obrazowania europejskich mistrzów oraz stylistykę, która stała się punktem wyjścia i odniesienia dla wielu rodzimych malarzy, w głównej mierze dla akwarelistów. Finezją warsztatowa, perfekcyjny rysunek i wirtuozowskie opanowanie trudnej techniki akwarelowej należały do wyróżników sztuki Kossaka. O przynależności artysty do grona koryfeuszów polskiej kultury zadecydowała przede wszystkim podejmowana przez niego tematyka, w której utrwałał charakterystyczne cechy obyczajowości polskiej szlachty, upamiętniał sceny polowań i konnych przejażdżek galicyjskiego ziemiaństwa, stworzył obfitą galerię konnych wizerunków szlachetnie urodzonych Polaków, wreszcie zachował dla pamięci pokoleń heroiczne momenty ojczyznej historii, malując wielkie bitwy polskich wodzów.



Juliusz Kossak, Stadnina, źródło: POLONA



Juliusz Kossak, Stadnina na łące, źródło: MNK. Zbiory cyfrowe

Jak opisuje Stanisław Witkiewicz: „Jednym z tematów, który Kossak po wiele razy opracowywał, była Stadnina. Malował on ją czasem na czyjeś zamówienie, portretując ulubione konie właściciela, niekiedy zaś dla tego, że motyw ten dawał mu możliwość odtwarzania konia na swobodzie, nie spętanego uprzężą, lub rzędem, nieobciążonego jeźdźcem, ani twardą pracą. W obrazach tych uderza nadzwyczajna prawda, z jaką Kossak wydobywa charakter klaczy. Dość spojrzeć na jej oko, żeby po spojrzeniu poznać, że to nie żrebiec. Oczy te są żeńskie, mają to pociągłe, głębokie i poważne spojrzenie, z jakim patrzy klacz – zwłaszcza matka za żrebięciem. Nie należy jednak myśleć, że w tem jest podkładanie ludzkiego wyrazu na miejsce wyrazu konia. Bynajmniej. Ktokolwiek żył bliżej z końmi, obserwował je jako miłośnik, lub badał jak malarz, ten wie dobrze, że i w naturze wprawne oko rzadko się myli w rozpoznawaniu żrebca, lub klaczy z samego spojrzenia. W tym, jak w wielu innych zagadnieniach artystycznych, nie wszystko, co się dostrzeża i zapamiętuje, jako wrażenie wzrokowe, daje się ująć w słowa. Malarz, który z łatwością nada jakiś wyraz twarzy ludzkiej, lub głowie zwierzęcia, z trudnością sformułuje w mowie, na czem, na jakim mianowicie subtelnym zagięciu linii ten wyraz się zasadza. W obrazach Kossaka, na pierwsze już spojrzenie, klacz swoją długą, wąską głową, głębokim okiem, szyją cienką z wąskim kosmykiem grzywy, szerokimi i wysokimi krzyżami, różni się wyraźnie od żrebca z jego łbem szerokim o wypukłym oku, z męznym i ostrym wyrazem, z jego grubym, silnym karkiem i bujną grzywą, z jego wyniosłym przodem i równymi krzyżami. Lecz Kossak, nie tylko zachowuje właściwości budowy różnych koni i nadaje im wyraz odpowiedni, ich zachowanie się między sobą, lub w stosunku do człowieka, jest również charakterystyczne i pełne życia” (Stanisław Witkiewicz, Juliusz Kossak, 1906, s. 234-235). „Konie Kossaka, pod względem zasadniczych proporcji, zgadzają się z przyjętymi przez badaczy konia stosunkami wymiarów. Tablice, ułożone przez francuskiego pułkownika Duhoussefa, dające średnie wyniki pomiarów, sprawdzone na ogromnej ilości koni, użyte, jako sprawdzian Kossakowskich proporcji, świadczą, jak dalece Kossak dokładnie obserwował naturę. Naturalnie, zastosowanie takiej miary przyrodniczej

do krytyki, jest utrudnione tam, gdzie konie w obrazie są rysowane w gwałtownych ruchach, lub skróceniach perspektywicznych, natomiast na studyach i portretach koni Kossaka, na koniach w spokoju i w profilu w obrazach, można sprawdzić wielką ścisłość w stosowaniu zasad proporcji, pomimo całej różnorodności typów, które Kossak przedstawiał. Z drugiej strony, figura ludzka jest u Kossaka po większej części trochę za duża w stosunku do konia, nawet przy malowaniu ciężkich Frezów, lub dzisiejszych angielskich rosłych koni. Wynika to zapewne z tego, że typem konia, który Kossak najpierw poznał, i z którym był najbardziej zżyty, był koń arabski, lub, co najmniej, blisko z nim spokrewniony – to jest koń stosunkowo mniejszy. Naturalnie, niema w tem nieprzełamanej rutyny i maniery, i tam, gdzie Kossak dobrze się zastanawiał i dążył do szczególnie wiernego oddania przedmiotu, proporcje koni i ludzi są zachowane w typowych swoich stosunkach. Zanim Kossak doszedł do tego mnóstwa typów konia, jakie widać w późniejszej jego twórczości, przeszedł on dwie fazy zmanierowania. Z początku, w pierwszych studyach i obrazach, konie jego mają nadzwyczaj cienkie nogi i wogóle, całe są cienkie, kościste, suche i śpiczaste. Potem, koń jego coraz bardziej grubieje, staje się ciężkiem, na krótkich nogach zwierzęciem, co się szczególnie rzuca w oczy w obrazach z czasów paryskich, lub bezpośrednio po Paryżu malowanych – jak na przykład w portretach konnych pana Piotrowskiego i hr. Drohojowskiego. Jedną i drugą manierą trwał krótko, gdyż Kossak był malarzem, tworzącym pod bezpośrednim wrażeniem natury, z którą był w ciągłym i bliskim stosunku. Dziś, patrząc na całość jego dzieła, należy się zdumiewać tej mnogością typów i charakterów konia, które Kossak odtworzył. Pod tym względem, powtarzana często opinia o jakimś zawsze jednakim Kossakowskim koniu, opiera się na nieznanomości całego, tak bogatego dorobku artystycznego Kossaka, sądząc też, że dziś, kiedy ujawnione zostało całe bogactwo jego twórczości, rozwijają się doszczętnie podobne uprzedzenia, wobec mnóstwa dokumentów, stwierdzających nieporównaną wielostronność jego talentu” (Stanisław Witkiewicz, Juliusz Kossak, 1906, s. 242-243).

13

JULIUSZ KOSSAK

1824-1899

Portret Piotra Moszyńskiego, 1880

akwarela, gwasz/papier fotograficzny, 34,5 x 26 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i datowany l.d.: 'Juliusz Kossak | 1880'

estymacja:

32 000 - 50 000 PLN

7 200 - 11 200 EUR

„Przeglądając roczniki tego pisma [Tygodnik Ilustrowany] z owych czasów, ma się wrażenie, jak gdyby jakieś smugi światła błyszczały tam, gdzie się spotyka rysunek Kossaka. Jego niepohamowana czynność, inteligencja, talent, jego wpływ budzący i ożywiający udziela się zresztą wszystkim pracownikom. A przytem, dla ilustracji, co za nabytek taki niezmordowany, obdarzony niewyczerpaną pomysłowością pracownik! Rysunki do powieści i poezyi, studia nad archeologią, do której tak wielkie zamięłowanie było w społeczeństwie, ilustracje bieżących wypadków, portrety, mody, karykatury, wszystko sypało się z pod ołówka Kossaka z niesłychaną rozrzutnością – a zawsze z talentem i porywającym życiem. Kossak nie potrafił źle i niedołąźnie rysować. Czujna, zawsze obudzona, świeża i młoda wyobraźnia kieruje każdym pociągnięciem pędzla i kreską ołówka”.

Stanisław Witkiewicz, Juliusz Kossak, 1906, s. 52





Jan Matejko, Piotr Moszyński, źródło: MNK, Zbiory cyfrowe

Współczesny portret arystokraty

Juliusz Kossak namalował portret hrabiego Piotra Moszyńskiego w 1880, o czym precyzyjnie zaświadcza napis umieszczony przez artystę pod sygnaturą. W zestawieniu z biografią modela, jak może się wydawać, pojawia się tutaj pewnego rodzaju niezgodność. Moszyński zmarł bowiem w sierpniu 1879, czyli tuż przed powstaniem dzieła prezentowanego w katalogu. Przypuszczać zatem należy, że Kossak rozpoczął prace nad wizerunkiem jeszcze za jego życia i ukończył go po śmierci mężczyzny albo też od samego początku tworzył tylko pamięciowy portret z wykorzystaniem chociażby istniejącej fotografii. Być może akwarela została zamówiona przez jedną z instytucji, z którą współpracował Moszyński. Możliwe, że to sam Kossak dał w niej wyraz osobistej czci dla wybitnej jednostki związanej z Krakowem. Piotr Moszyński był znanym w środowisku działaczem społecznym, filantropem i kolekcjonerem dzieł sztuki. Obracał się w kręgach politycznej i kulturalnej bohemy miasta, co dało mu zapewne możliwości do nawiązywania licznych kontaktów społecznych. Dalece prawdopodobne jest, że znał się on z nestorem rodu Kossaków. Działalność przeciwną do powstania tamtejszego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych. Utrzymywał bliskie kontakty z Matejką, ponoć nawet wypożyczał mu historyczne rekwizyty ze swojej kolekcji. Zaangażował się w odbudowę zabytków krakowskich po pożarze z 1850. Jednym słowem Moszyński był

personą powszechnie znaną i związaną ze światem sztuki oraz kultury. Trudno tu zapewne mówić o jakiegokolwiek istniejącej ikonografii portretowanego, niemniej jednak zauważyć wypada uderzające podobieństwo dzieła stworzonego przez Kossaka do portretu Moszyńskiego pędzla Jana Matejki z 1874, który oczywiście Kossak mógł dobrze znać i wykorzystać w swojej pracy stworzonej 6 lat później. Jak wiadomo, wpływ Matejki na środowisko artystyczne Krakowa był przeogromny i dalece prawdopodobne jest zapożyczenie pewnego typu opracowanego przez mistrza. U obu artystów pojawia się stosunkowo podobna poza modela. Mężczyzna ukazany został w pozycji siedzącej, podpierając swoje prawe ramię na podłokietniku fotela. Znaczna różnica w obu redakcjach uwidacznia się w stroju i w otoczeniu postaci. U Matejki wszystkie elementy zdają się tworzyć pewnego rodzaju warstwę symboliczną i odgrywać istotną rolę na polu semantyki obrazu. Moszyński ubrany jest w strój sarmacki – pas kontuszowy i żupan, a za nim na ścianie wiszą elementy oręża. W odróżnieniu od Matejki Kossak stworzył o wiele bardziej syntetyczny wizerunek. Tła nie ma w nim w ogóle, wyalienowana postać wylania się z wijącej pustki. Mężczyzna nosi współczesny jego czasom ubiór dżentelmena – garnitur, kamizelkę i białą koszulę. Narodowe odnośniki zastąpił umieszczony w prawej dłoni dymiący papieros. Choć portret stworzony przez Juliusza Kossaka wpisuje się w konwencję portretu



Ignacy Małek. Portret Piotra Moszyńskiego. źródło: POLONA

reprezentacyjnego ugruntowanego w kulturze europejskiej od kilku stuleci, to jednak widocznie zrywa z pewnymi jego konwenansami. Moszyński ukazany zostaje w o wiele mniej pompatyczny sposób, aczkolwiek jako postać pewna siebie i jednocześnie świadoma swojej pozycji. Wszystko to nie ingeruje jednak w warstwę psychologiczną zawartą w owej kompozycji. Z portretu sędziwego mężczyzny silnie doświadczonego przez życie nadal bije wewnętrzna energia. Z jego lekko przymkniętych oczu sypią wciąż iskry i emanuje zapal do pracy. „Na zesłaniu Piotr stał się postacią powszechnie czczoną i otoczoną nimbem martyrologii narodowej. Bodaj najtrafniej pisał w nekrologu Ludwik Dębicki: 'Odrębne piętno wyciska Sybir; wśród lodowatych pustyń życie wewnętrzne koncentruje się tym silniej, do kryształowej uczucia dochodzą czystości, nie tracąc nic ognia i ciepła. Takim typem wygnańca syberyjskiego, po wierzchu zimnym, wewnątrz gorejącym, pozostał do końca Piotr Moszyński'" (Piotr Biliński, *Działalność Piotra Moszyńskiego w Towarzystwie Naukowym Krakowskim*, Polska Akademia Umiejętności. „Prace Komisji Historii Nauki”, t. VII, 2005, s. 225-226).

Wracając jeszcze na moment do pozy portretowanego, zauważyć wypada, iż oprócz wpływów matejkowskich zauważalne jest tutaj również oddziaływanie wspominanej już fotografii. W owym czasie w medium tym doszło do znaczącego rozwoju, a artyści z chęcią zaczęli posługiwać

się zdjęciami przy pracy. W latach 80. XIX stulecia wykorzystywanie fotografii w malarstwie stało się już zjawiskiem powszechnym. Odbitki były dla artystów czymś w rodzaju szkiców. Utrwalały interesujące pozy i układy kompozycyjne. Sam Juliusz Kossak zetknął się z tą dziedziną już na początku lat 50., kiedy to zajmował się podmalowywaniem fotografii w warszawskim zakładzie Józefa Giwartowskiego. Niewątpliwie w późniejszym czasie tylko pogłębił to zainteresowanie we własnej działalności artystycznej. Fakt, iż wizerunek Moszyńskiego mógł zostać namalowany według fotografii, może w pewnym stopniu potwierdzać data jego powstania. Samodzielny portret jest w twórczości Juliusza Kossaka w ogóle kwestią osobną. Jak zauważył już Stanisław Witkiewicz „Kossak nie był wyłącznie malarzem koni, jakkolwiek posiadał w najwyższym stopniu wszystkie przyrządy potrzebne do malowania konia” (Stanisław Witkiewicz, *Juliusz Kossak*, Lwów 1906, s. 115). Niemniej jednak najchętniej wykorzystywanym przez niego typem ikonograficznym był portret konny. Najczęściej pojawiają się u niego zatem postacie wojskowych i narodowych bohaterów, rzadziej wizerunki arystokracji. Przestrzeń obrazów Kossakaapełniają wielokrotnie zupełnie anonimowe figury, czasem postacie literackie czy karykatury, wszak malarz był również wybitnym ilustratorem. Portrety, w których postać ludzka występuje jako indywidualium i stanowi główny „temat” obrazu, to jednak bez wątpienia w jego oeuvre sfera znacznie mniej eksplorowana.

14

WŁADYSŁAW BAKAŁOWICZ

1833-1903

Portret damy z biżuterią, 1866

pastel/papier, 58 x 43 cm

sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'Ladislav Bakalowicz | Paris - 1866.'

na odwrociu fragmentarycznie zachowana nalepka z Muzeum Narodowego w Warszawie

estymacja:

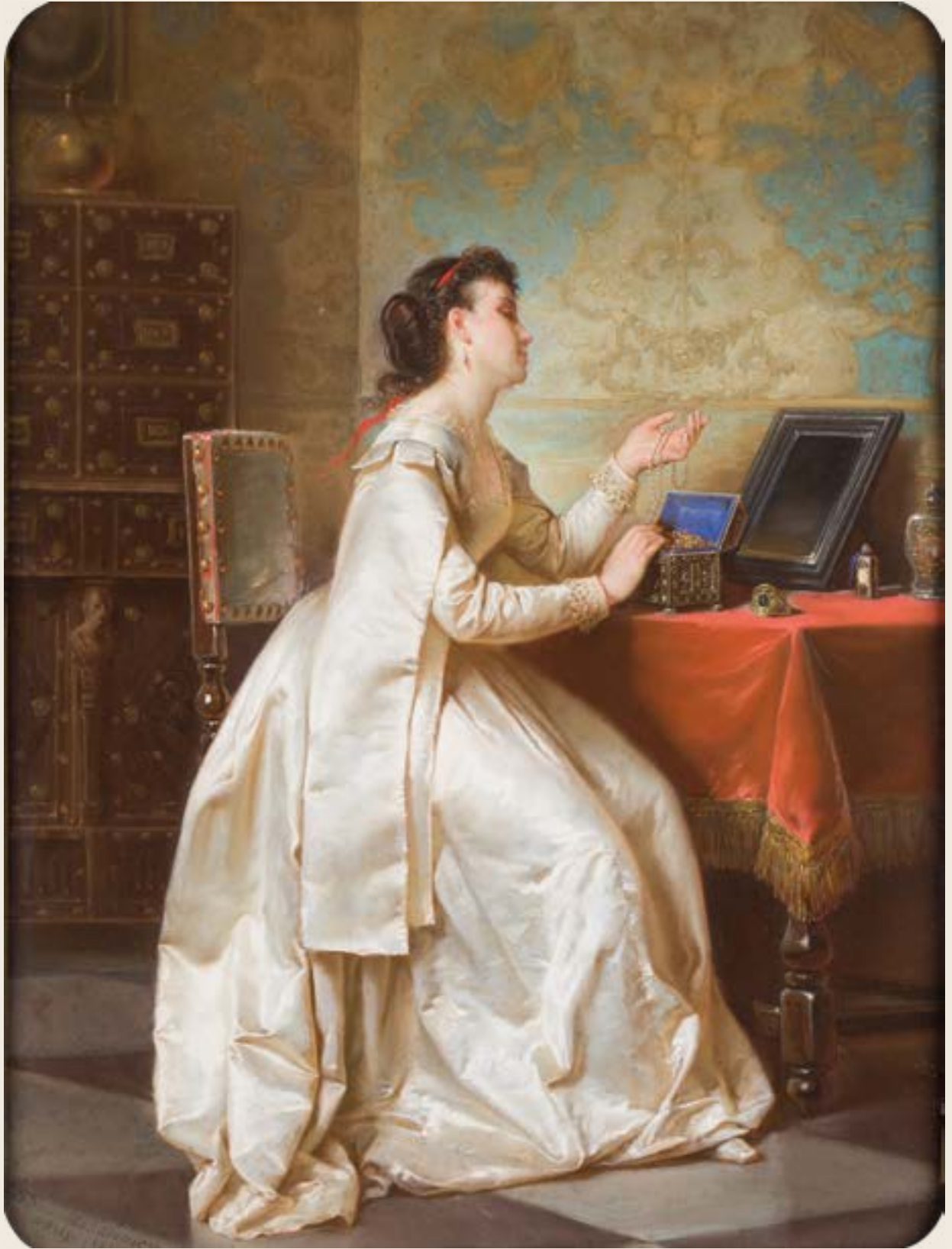
55 000 - 75 000 PLN

12 300 - 16 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

„Początki techniki pastelowej wiązać można jeszcze z prehistorycznym okresem paleolitu, gdy z ziemi zaczęto pozyskiwać tłustą glinę zabarwioną czerwonymi tlenkami żelaza. Kredowy, niemalże pastelowy efekt osiągany na skalnych malowidłach możemy niedostownie określić jako prekursorski dla sztuki pastelowej, która szczytowy rozwój osiągnie za tysiące lat. Ten bezmiar upływającego czasu wpływał na rozmaite zmiany w metodzie wytwarzania pasteli. Nie sposób ich dziś odnotować, lecz możemy podać nazwisko pierwszego artysty, który pracował z pastelową pałeczką. Był nim polihistor epoki renesansu, Leonardo da Vinci. Zdaniem historyków sztuki pastelu artysta użył po raz pierwszy w Portrecie Izabelli d'Este z 1499 roku. Lecz to nie włoskiego artystę uznaje się za 'wynałazcę' techniki pastelowej, a francuskiego rysownika Jean'a Perreal'a, jednego z pierwszych twórców portretu kredkowego we Francji, przybyłego na mediolański dwór w 1499 roku, gdzie pracował także i Leonardo. To wtedy da Vinci zetknął się z pastelami po raz pierwszy, odnotowując ten fakt w Kodeksie Atlantyckim, osobistym zbiorze notatek zbierającym informacje z różnych dziedzin nauki. Rysowanie pastelami określił tam jako 'colorire a secco', czyli 'kolorowanie na sucho'. I w tym charakterze dzieje nowożytnego pastelu rozwijały się: jako barwne wzbogacenie kompozycji szkicowych i studiów, wykonywanych węglem lub sangwiną. W ten sposób pracowali nie tylko Leonardo da Vinci, ale również Jean i Francois Clouet, Jacopo Bassano, Federico Barocci ('Głowę młodego mężczyzny' można podziwiać na wystawie w Muzeum Narodowym w Warszawie). Swoje portretowe studia wypełniali pastelem także Holbeinowie oraz Lucas Cranach Młodszy. Zdaje się, że mnogość odcieni, jakie można było uzyskać w pastelach oraz ich subtelna, „cielista” kolorystyka związała tę technikę już u swych początków z portretem i studiami twarzy modela, czyniąc pracę portrecistów nie tylko szybszą, ale również ciekawą formalnie” (Paulina Adamczyk, Mistrzostwo pastelu [w:] „Artysta i Sztuka”, nr 17, grudzień-styczeń-luty 2015/2016, s. 66-67).





Władysław Bakałowicz z żoną Wiktoryną z Szyszanowskich, źródło: Wikimedia Commons

Blask klejnotów i świetlistość satyny

Władysław Bakałowicz w krainie dawnych mistrzów

Analizując bogate oeuvre Władysława Bakałowicza natrafić można w nim na różnorodne inspiracje artysty. Malarz, który kształcił się w kręgu warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, już od samego początku znajdował się pod ogromnym wpływem akademizmu i malarstwa historycznego. Jego kompozycje odwoływały się zarówno do autentycznych wydarzeń z przeszłości, jak i stanowiły stylistyczne nawiązanie do danych realiów. Istotną datą w życiorysie twórcy jest rok 1863. Wówczas to wyjechał on do Paryża, w którym osiadł na stałe. Metropolia nad Sekwaną dała mu wiele nowych możliwości i postawiła przed nim nieoczekiwane wyzwania. Zbiory

Luwru obfitujące w znakomite dzieła sztuki pozwoliły Bakałowiczowi na wielogodzinne studia warsztatowe. Wydaje się, że te wnikliwe obserwacje okazały się o wiele cenniejsze niż całe lata akademickiej nauki. Powstawać zaczęły wtedy sceny historyczne, dla których tematów dostarczała artyście historia Francji, a szczególnie okres panowania Henryka III Walezjusza. W tym czasie, jeszcze silniej niż dotychczas, uwidocznił się w jego obrazach wpływ XVII-wiecznego malarstwa holenderskiego. Bakałowicz, podobnie jak ci nastrojowi mistrzowie, tworzył kompozycje o niewielkim formacie, na których ukazywał kameralne wnętrza salonów, buduarów



Jan Vermeer van Delft, Koroncarka, źródło: Wikimedia Commons



Gerard ter Borch, Toaleta, źródło: Wikimedia Commons

i komnat. W ślad za Holendrami kreował sceny o psychologicznym i emocjonalnym charakterze.

Bez wątplenia zauważyć można w obrazach Polaka wpływy takich artystów jak chociażby Jan Vermeer van Delft, Gabriël Metsu czy Gerard ter Borch. Trzeba także przypuszczać, że m. in. właśnie ich prace oglądał on podczas wizyt w paryskim Luwrze. Bakałowicz szczególnie chętnie sięgał do motywu wnętrza, w którym umieszczał postacie kobiet. Pomieszczenia te stają się w jego redakcji zamkniętą przestrzenią, miejscem do wyciszenia się i medytacji. Wielokrotnie samotna modelka uchwycona zostaje w czasie toalety bądź przygotowań, czasami czyta książkę lub doręczony dopiero co list. Pomimo że w pracach Bakałowicza zanika głęboka symbolika znana z malarstwa holenderskiego, to nadal obecna jest duża dbałość o detal. Kobieta przeglądająca właśnie zawartość otwartej szkatuły z kosztownościami jest znakomitą przykładową twórczości malarza i kwintesencją jego plastycznego warsztatu. Wirtuozeria, z jaką odtworzył on połyskującą, satynową suknię, zbliża go jednoznacznie do dokonań wspomnianego już Gabriëla Metsu. Realistyczne udrapowanie tkaniny i ślizgające się po powierzchni materiału światło daje w tej kompozycji niezwykle haptyczne właściwości. Całości dopełniają finezyjne koronki wokół dekoltu i rękawów, których forma przywodzić może tu skojarzenia z „Koroncarką” Vermeera. Nie sposób nie zauważyć także miękkości aksamitnego obrusu zestawionej z nieco bardziej chropowatymi, złocistymi frędzlami. Ta dążność Bakałowicza do „malarskich porównań” i wprowadzania strukturalnych kontrastów przy odtwarzaniu materiałów pojawia się także i w innych elementach przedstawienia. Artysta wiernie odwzorował matową tapetę z ornamentycznym wzorem, wypolerowaną,

kamienną posadzkę, jak także rzeźbione fragmenty mebli. Jak się jednak wydaje najistotniejszą rolę odgrywają w tej kompozycji elementy stosunkowo najmniej. Sportretowana dama została uchwycona w momencie dobierania sobie biżuterii. Ustawiona na stole bogato zdobiona szkatuła obita od wewnątrz błękitnym aksamitem ukazuje przed nią swoją zawartość. Kobieta wyraźnie pochłonięta jest przeglądaniem drogich klejnotów. Obok skrzynki leży okazała bransoleta, być może modelka dokonała już wyboru. W swej dłoni trzyma jeszcze sznur pereł, który być może ma zamiar zestawzić z białą suknią i czerwoną wstążką wplecioną we włosy. Eleganka z pietyzmem i niebawym uwagą traktuje drogocenne ozdoby. Wybiera kolejne obiekty niczym osobliwości ze swojej przepastnej kunstkamery.

Praca Bakałowicza jest wyrazem finezji i artystycznego kunsztu tego twórcy, tym razem zaprezentowanego w technice pastelu. Ponadto wpisuje się ona idealnie w konwencję salonowego malarstwa 2. połowy XIX stulecia, w którym popularne były takie właśnie przedstawienia. Dekoracyjne kompozycje o rodzajowej, lekkiej tematyce stanowiły lubiany element wyposażenia wnętrz i znajdowały liczne grono odbiorców. Artystą młodszym, acz działającym w podobnym czasie był chociażby Władysław Czachórski. W jego obrazach olejnych odnaleźć można również liczne wizerunki dam w salonowych, pełnych przepychu wnętrzach, odwołujące się już jednakże do stylistyki współczesnej artyście. Na tym tle dzieła Bakałowicza, pomimo pewnych analogii, wydają się znacznie bardziej nastrojowe i silniej zakorzenione w tradycji dawnego malarstwa europejskiego.

15 †

MELA MUTER

1876-1967

Portret dziewczynki (Recto) / Szkic pejzażu (Verso), 1915 - 1920

akwarela, ołówek, tusz/papier, 48,3 x 34 cm
sygnowany p.g i l.d.: 'Muter'

estymacja:

35 000 - 50 000 PLN

7 800 - 11 200 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artystce
Galerie Gmurzynska, Kolona
kolekcja prywatna, Europa

„Skoro mam modela przed sobą – często jestem zmuszona najpierw z nim pogawędzić na byle jakie tematy. Niekiedy nawet nie zdaję sobie sprawy, co mówię... To gawędzenie, niekiedy bezcelowe, jest jednak konieczne dla ożywienia wyrazu twarzy, utrzymania pewnej ekspresywności: w przeciwnym razie twarz staje się ponura, obca, pozbawiona życia”.

Mela Muter





Mela Muter, urodzona w 1876 w Warszawie, pochodziła z zamożnej rodziny; jej ojciec był właścicielem domu handlowego oraz protektorem warszawskiego środowiska literackiego (w tym Leopolda Staffa, Władysława Reymonta czy Jana Kasprzowicza), a brat Zygmunt cenionym krytykiem literackim działającym w Paryżu. Można zatem stwierdzić, że przyszła malarka od wczesnego dzieciństwa wzrastała w tętniącym życiem środowisku twórczym, które w niezastąpiony sposób wpłynęło na styl jej wypowiedzi. Edukację artystyczną rozpoczęła w warszawskiej Szkole Rysunku i Malarstwa dla Kobiet prowadzonej przez Miłosza Kotarbińskiego. W 1901 jako jedna z pierwszych przedstawicielek kręgu École de Paris przeprowadziła się na stałe do Paryża wraz z mężem, Michałem Mutermilchem. Kobieta o wyrazistej osobowości, nieprzeciętnych zdolnościach i niebawłej urodzie szybko zjednała sobie paryskie środowisko artystyczne. Publikę i krytykę fascynował talent Meli, która budowała swoje fantastyczne fakturalne płótna na bazie wyrazistych plam barwnych otoczonych drgającym, jakby przerywanym konturem. Mimo odbytej edukacji plastycznej i niezastąpionej intuicji malarskiej określała siebie mianem samouka, co wpłynąć mogło na pewnego rodzaju beztroskę tworzenia, łączenia różnych stylów (nawet w obrębie jednego obrazu, jako że często tworzyła prace dwustronne) oraz chęć eksperymentowania i artystyczną płodność. Towarzystwo francuskie fascynowała również pieczołowicie kreowana osobowość twórcza autorki, o czym świadczyć może fakt, że sama wybierała prace prezentowane na wystawach w galeriach. Kolejnym przemyślanym krokiem była symboliczna przeprowadzka do pracowni zajmowanej onegdaj przez wybitnego amerykańskiego portrecistę ostatnich lat belle époque – Jamesa Whistlera. Uchodził on ówczesnie za jednego z najwybitniejszych portrecistów, a Muter, przejąwszy jego mieszkanie przy Boulevard du Montparnasse, w pewien sposób przejmowała też jego reputację. Umożliwiła również swojej nowej klienteli „przypadkowy powrót” w dobrze sobie znany adres. Wreszcie: nowe mieszkanie malarki przylegało do studia innej uznanej portrecistki z Polski, Olgi Boznańskiej.

„Portrety Meli Muter są do głębi podjętą kwintesencją człowieka, spostrzeżoną w jakimś bardzo nieuchwytnym, nieraz może jedynym momencie zdrady wewnętrznej przed innym człowiekiem. Jest to portrecistka obdarzona wielką umiejętnością wnikania w życie ludzkie, umiejętnością oddawania bardzo mozolnie wyszukanej prawdy o człowieku portretowanym w wyrazie twarzy, w układzie ciała, w ułożeniu i wyrazie rąk i podawania tej prawdy w formie bardzo bezwzględnej. Portrety Meli Muter są często dla portretowanego jak gdyby odsłonięciem przed kimś innym własnego charakteru. Bezwzględność prawdy dojrzanej przez malarkę przeraża go. Zdaje mu się, że jest 'zbrzydzonej'. Godzi go z portretem niezawodne podobieństwo fizyczne i osobista faktura malarki, faktura zdobyta latami ciężkiej pracy”.

Mieczysław Sterling, Z paryskich pracowni. August Zamoyski – Mela Muter, „Głos Prawdy” 1929, nr 6, s. 3

Muter w podobny sposób traktuje temat portretowanych młodych dziewcząt z tematyką macierzyństwa. Artystka w scenach dedykowanych młodości odżegnywała się od czułości, która pojawiła się po raz pierwszy na płótnach impresjonistycznych, m.in. na obrazach Berthe Morisot i Mary Cassatt. Impresjoniści zaczęli czerpać pełnymi garściami z bogactwa życia codziennego w związku z przewrotami estetycznymi w malarstwie oraz wraz ze wzrostem znaczenia mieszczaństwa jako klasy kupującej. Morisot i Cassatt uwieczniały zatem bliską im rzeczywistość i jako pierwsze skupiły się na głębokim uczuciu łączącym matkę i dziecko (widocznym na płótnie Mary Cassatt pt. „Dziecko w kąpielni”, 1893, obecnie znajdującym się w Art Institute w Chicago). Mela Muter, zaznajomiona z impresjonizmem, świadomie obrała inny sposób obrazowania, związany zarówno z deformacją, jak i niepokojącym nastrojem psychologicznym. Być może owo poczucie melancholii widoczne w pracach autorki wiąże się doświadczeniem ścierania się ról malarki i matki, muzy i kochanki (mowa tu relacji z Leopoldem Staffem) oraz wczesną śmiercią jedynej syna.

16 †

MELA MUTER

1876-1967

Stogi siana, 1950

akwareła, tusz/papier, 35,2 x 50,2 cm
sygnowany l.d.: 'Muter'

estymacja:

32 000 - 45 000 PLN

7 200 - 10 000 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artystce
Galerie Gmurzynska, Kolona
kolekcja prywatna, Europa

Fenomenem malarstwa Meli Muter, jednej z najzdolniejszych malarek kręgu École de Paris, jest przede wszystkim struktura obrazu, nierozzerwalnie połączona z wartościami kolorystycznymi dzieła. Szczególną wrażliwość na barwę dostrzegamy w akwarelach artystki wyróżniających się oryginalną formą wykorzystującą biały obszar kartki jako ważnego elementu kompozycji. W tym trudnym medium, niepozwalającym na żadne poprawki, artystka przede wszystkim wybierała tematy poświęcone krajobrazom oraz portretom.

Prezentowane „Stogi siana” nie tylko w doskonały sposób oddają sielankowy nastrój miejsca, lecz również ukazują mistrzowskie umiejętności artystki w warstwie kolorystycznej i formalnej obrazu. Nasycone barwy, z przewagą szlachetnych szafirowych refleksów, głębokich zieleni i świetlistych ochr, kładzione z umiarem i wyczuciem oraz prowadzenie kompozycji po łagodnych diagonalach zbliżają opisywaną pracę do dzieł fowistów. Również przez zabieg wykorzystania niezamalowanej bieli kartki artystka otrzymała niesamowity efekt „powietrza” i lekkości pracy, mimo dominującego elementu konstruktu obrazu – wiszącego mostu. Kunszt konstrukcji obrazu poświadczają pozytywne słowa międzywojennej krytyki, która już w latach 20. XX wieku dostrzegała niezwykle potencjał w akwarelowych dziełach Muter. W jednej z recenzji z wystaw z 1923 J. Centnerszwer docenił prace stworzone w technice farb wodnych, które często zostawały przyćmione przez monumentalne oleje, pisząc: „Artystka celuje w wydobywaniu aksamitnej płaszczyzny wód i w masywnym budowaniu (...) pejzażu. Zrozumiała wartość połyskliwej akwareli (...). Owa logika struktury czyni pejzaż artystki nie wycinkiem, nie fragmentem świata otaczającego, ale całością, w której znajdują się zasadnicze elementy pola widzenia. Akwarele jej są prawdziwie kunsztownymi poemacikami powietrznej harmonii”.



17 †

ZYGMUNT JÓZEF MENKES

1896-1986

Para

gwasz/papier, 52 x 37 cm
sygnowany p.d.: 'Menkes'

estymacja:

25 000 - 40 000 PLN

5 600 - 8 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

Zygmunt Menkes na kartach historii sztuki został zapamiętany jako „cudowny kolorysta”. W dojrzałym etapie swojej twórczości stworzył „kaligraficzny” styl – wprowadził do swojej palety wiele czerni i szlachetnego granatu będących emblematem amerykańskich prac malarza. Jednocześnie do natury podchodził w sposób zupełnie antynaturalistyczny. Jeśli w okresie paryskim obrazował piękno ciała ludzkiego i kwiatów, to w koronnym etapie swojej drogi twórczej próbował zamknąć ich esencję w ciemnych plamach, mrocznym rysunku stosowanym trochę jak pismo, trochę jak hieroglif, który nie zapewnia dokładnego poznania rzeczy, lecz dostęp do ich natury. Syntetyczne sylwetki przytulających się bohaterów w prezentowanej pracy zostały zaznaczone jedynie przez gruby, energicznie położony kontur. Mimo chłodnej palety barwnej kompozycja tchnie czułością i intymnością pary kochanków. Prezentowana w katalogu „Para” to znakomity przykład takiej realizacji Menkesa. Brawurowo poprowadzony dukt pędzla odnosi do ekspresji malarstwa Adolpha Gottlieba, Clyfforda Stilla czy Willema de Kooninga.



18 †

WACŁAW BOROWSKI

1885-1954

Dwie kobiety z łanią, 1919

pastel, ołówek/papier, 32,5 x 39 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i datowany p.d.: 'WBorowski | 1919'

estymacja:

65 000 - 75 000 PLN

14 500 - 16 700 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Polswiss Art, luty 1999
kolekcja prywatna, Polska







Niewiele jest postaci, które w tak znaczący sposób zaważyły na rozwoju estetyki nowego klasycyzmu jak Wacław Borowski. Był uczniem Józefa Mehoffera. Kontynuował studia artystyczne w Paryżu, gdzie nie uległ fascynacji malarstwem awangardowym, lecz stopniowo poznawał kolekcję dawnych mistrzów w Luwrze, a następnie sztukę renesansu ze zbiorów w Cluny oraz sztukę orientalną z Musée Guimet. Do Polski wracał wzbogacony o doświadczenie ilustratora (pracował bowiem dla czasopisma „Museion” promującego odrodzenie klasycyzmu w sztuce).

„Idylliczny wyraz i liryczny nastrój kompozycji artysta podbija aurą milczenia i niedopowiedzenia, tajemniczego spokoju i tęsknoty, zadumania i bezczasu, formę poddaje natomiast syntezie i stylizacji. Przewyciężając naturalizm, inteligentnie korzysta z doświadczeń sztuki dawnej (tematy zaczerpnięte z historii, mitologii, poezji), awangardy (kubizująca geometryzacja kształtów), ale i świata przyrody. Stosuje płynną i wytworną linię obwodzącą miękkie, jakby spłaszczone formy, wydłuża proporcje postaci i architektury, utrzymuje tzw. gobelinowe tony, utrzymane w harmonii barw dopełniających”.

Monika Nowakowska, Chłodny klasyk Wacław Borowski, „Spotkania z Zabytkami”, 3 - 4 2012, s. 40

Twórczości Wacława Borowskiego nie można rozpatrywać bez analizy działalności Stowarzyszenia Artystów Polskich „Rytm”. Kultowe dzisiaj ugrupowanie było organizacją, która miała na celu wskrzeszenie sztuki dekoratywnej, często o charakterze użytkowym. Brak rygorystycznego programu artystycznego sprawił, iż „Rytm” łączył takie indywidualności jak Zofia Stryjeńska, Rafał Malczewski i Eugeniusz Zak. To z Zakiem Borowski dzielił podobny liryczny stosunek do rzeczywistości, operując formą stylizowaną na dawnych mistrzach Quattrocenta. Jednak Borowski jako znakomity przedstawiciel „Rytmu” realizował postulaty nowoczesnego malarstwa stworzone przez Lhote’a, które „miało zachowywać przedmiot czerpany z natury, lecz dopuszczało jego geometryzację, uproszczenie bądź subiektywne przekształcenie. To otwarcie na nowoczesną deformację nie mogło przekraczać jednak granicy abstrakcji czy zacierać czytelności przedmiotu (jak to czynił kubizm), gdyż celem ostatecznym była zamierzona ‘dwuwarstwowość’ dzieła, przeznaczonego z jednej strony do odczytania przez przeciętnego widza na poziomie tematu, ekspresji czy liryzmu, natomiast dla bardziej wymagających spełniać miało warunki uniwersalnej konstrukcji (cyt. za Katarzyna Nowakowska-Sito, Dlaczego Rytm?, [w:] W kręgu Rytmu? Sztuka polska lat dwudziestych, Warszawa 2006, s. 25). W swoich dziełach Borowski łączył przeszłość i teraźniejszość. Artysta poddawał formy lekkiej syntezie i geometryzacji. Można te zabiegi odczytywać jako echo rozwiązań kubistycznych, choć w tym przypadku o wiele właściwsze wydaje się łączenie osoby twórcy z próbą osiągnięcia uniwersalnej, ponadczasowej konstrukcji obrazu. Natomiast tematy podejmowane przez Borowskiego sięgają do repertuaru motywów z czasów Quattrocenta, wpisując się w ikonografię stosowaną przez najwybitniejszych przedstawicieli „Rytmu”.



19 †

HENRYK GOTLIB

1890-1966

"Akty", lata 40. XX w.

akwarela, ołówek/papier, 71 x 216,5 cm (w świetle oprawy)

sygnowany p.d.: 'GOTLIB'

estymacja:

28 000 - 38 000 PLN

6 300 - 8 500 EUR



POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Gdańsk

WYSTAWIANY:

Art in Exile. Sztuka na uchodźstwie. Gotlib – Ruszkowski – Topolski – Żuławski.
Z kolekcji Tomasza Zieleniewskiego, Centrum św. Jana, sierpień-wrzesień 2011, Gdańsk

LITERATURA:

„Gazeta Wyborcza” Trójmiasto, 6.09.2011, s. 6 (il.)
Sztuka na uchodźstwie w krzywym zwierciadle w centrum
św. Jana w Gdańsku (Art in Exile. Sztuka na uchodźstwie.
Gotlib – Ruszkowski – Topolski – Żuławski. Z kolekcji Tomasza
Zieleniewskiego, oprac. Anna Zalewska, Gdańsk 2011



Akwarela Henryka Gotliba to, jak na to medium, praca o imponujących rozmiarach. Horyzontalna, ponad 2-metrowa kompozycja ukazuje w swoim obrębie aż 8 kobiecych aktów. Temat ten, znany i wykorzystywany w kulturze europejskiej już od czasów antycznych, zajmuje w twórczości Gotliba miejsce szczególne. Postać kobiety bez wątpienia fascynowała artystę i stanowiła źródło jego natchnienia. Kobieta dla malarza była muzą. W latach 40. XX stulecia, kiedy to powstało prezentowane w katalogu dzieło, twórca osiadł już na stałe w Wielkiej Brytanii. W tym

czasie rozpoczął on swoje eksperymenty z kolorem, który stopniowo stawał się jego głównym środkiem artystycznego wyrazu. Zauważamy tę zależność bez problemu już tutaj, w jego „Aktach”. Artysta zarysował efemeryczne postacie kobiet za pomocą rozedrganego, nerwowego konturu. Ołówkowe linie, choć widoczne, miejscami zanikają i zdają się poddawać prymatowi barwy. Barwa natomiast jest w dziele tym dla malarza polem dla właściwych rozważań. Z jednej strony jest wypełnieniem naszkicowanych struktur, z drugiej stanowi autonomiczny



system środków plastycznych. Zauważalna jest zatem w akwareli Gotliba daleko idąca formalna nieoczywistość. Niezdecydowanie? Zapewne omawiana kompozycja jest w jego oeuvre dziełem eksperymentalnym i niebywale interesującym. Figury siedzących oraz leżących kobiet tworzą ujednolicony układ dążący do symetrii, która zostaje jednak w niektórych jego partiach zachwiana. Trudno jednoznacznie określić charakter zilustrowanej przez malarza sceny. Nie wiemy, czy jest to przedstawienie przebywających w łaźni kobiet, czy też wizja o zabarwieniu erotycznym.

Na tą drugą ewentualność wskazywać mógłby drobny, umieszczony przed twórcą po lewej stronie element. Para białych gołębi, które zdaje się zauważać zaledwie jedna z przedstawionych tutaj kobiet, być może zawiera w sobie jakiś ukryty, symboliczny przekaz. Już w starożytności ptaki te kojarzone były z płodnością, natomiast w sanktuarium Afrodyty w Pafos na Cyprze czczono je jako utożsamienie samej bogini miłości.

20

FELIKS MICHAŁ WYGRZYWAŁSKI

1875-1944

"Znawcy"

pastel/papier, 48,5 x 68,5 cm (w świetle oprawy)
sygnowany i opisany l.d.: '„Znawcy” | FM Wygrzywański senior'

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 400 - 4 500 EUR

Orientalizm w polskim malarstwie posiadał wiele oblicz – od onirycznego i romantycznego, po erotyczny, batalistyczny i poniekąd baśniowy. Silna pozycja polskiego malarstwa orientalistycznego uprawianego wiernie przez wielu artystów akademickich jawi się jako sytuacja nieco paradoksalna, bowiem malowano i idealizowano motywy z krajów kolonialnych, podczas gdy Polska, pozbawiona ambicji kolonialnych, sama próbowała wywalczyć niepodległość państwową. Jednakże stosunek polskiej mentalności i polskich artystów do Wschodu uwarunkowany był przede wszystkim historycznie, gdy jeszcze w czasach nowożytnych Rzeczpospolita magnacka utrzymywała żywe kontakty z tamtymi regionami. Polskę i Europę orient zafascynował jeszcze mocniej m.in. w momencie podboju Egiptu przez Napoleona w 1798. Poczynione w tym okresie badania archeologiczne, złożone w 23-tomową publikację „Description de l'Égypte” zawierającą tysiące rycin dokumentujących wiedzę o zabytkach Egiptu, stały się dla pierwszych francuskich orientalistów, m.in. Jeana-Léona Gérôme'a podstawą do kreowania nowej rzeczywistości etnograficznej na swoich płótnach. Innym wydarzeniem politycznym, które skupiło uwagę Europejczyków na Wschodzie, była walka Greków o niepodległość w latach 20. XIX wieku. Zainteresowanie Wschodem w Europie wywołały również wydarzenia w północno-zachodniej Afryce wiążące się z kolonizacją Maghrebu przez Francuzów. Następstwem intrygujących wydarzeń na Wschodzie oraz możliwości, jakie dawały te tereny, podróże w tamte strony arystokracji, dyplomatów i artystów wykształcił się nowy typ kosmopolitycznego Europejczyka – orientalisty.







Feliks Michał Wygrzywalski w latach 1893-98 studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Monachium pod kierunkiem Jochaba Caspara. Hertericha Studia uzupełniał w Académie Julian w Paryżu. W 1900 zamieszkał w Rzymie, gdzie poślubił Włoszkę Różę Imassa. W Rzymie zajmował się początkowo kopiowaniem dzieł Caravaggia, Rafaela, Guercina, Velásqueza i Tycjana. Malował też krajobrazy i akty. Dostarczał ilustracje do polskiego tygodnika „Wędrowiec” oraz do czasopism niemieckich i rosyjskich. W 1906 odbył podróż do Egiptu, co odcisnęło piętno na podejmowanej przez malarza tematyce – po podróży do Egiptu w jego malarstwie powtarzały się motywy i tematy orientalne („Modlitwa Arabów”, „Sprzedawcy dywanów”). W 1908 na stałe osiadł we Lwowie. W latach 1909-14 pracował w tamtejszym teatrze jako inspektor sceny, projektował kostiumy teatralne i witraże, otrzymał również zamówienie na ozdobienie wnętrz Izby Przemysłowo-Handlowej. W swojej sztuce Wygrzywalski wypowiadał się przede wszystkim realistycznymi obrazami, tworzył cieszące się popularnością sceny nadmorskie i orientalne oraz przedstawiał wieśniaków przy pracy. Początkowo korzystał z repertuaru środków naturalizmu i silnej ekspresji barwnej oraz światłocieniowej. We wczesnych obrazach często przedstawiał ludzką pracę („Burlacy”) lub dramatyczne wydarzenia i napięcia społeczne („Strajk”, „Chleba nam głodnym”). Malował też portrety, akty, pejzaże włoskie i ukraińskie.

„W 1906 roku artysta odbył podróż do Egiptu i na Pustynię Libijską. Oczarowała go egzotyka Orientu, co znalazło dobitny wyraz w jego malarstwie. Wygrzywalski zaczął malować sceny haremowe, scenki rodzajowe z egipskiej ulicy, jego obrazy zaludniły się sprzedawcami i naprawiaczami dywanów, modlącymi się Arabami i Beduinami” (dz. cyt., s. 6). Po tej wyprawie Orient z całą swą magią i malowniczością pochłonął duszę artysty bez reszty. Można się tutaj zastanawiać, czym tak naprawdę był dla Europejczyka na początku XX stulecia ten świat. Jak się okazuje, stan wiedzy i dostęp w te na pozór niedostępne rewiry globu był dla wielu twórców stosunkowo łatwy. Nie można oczywiście twierdzić, że przeciętnego człowieka stać było wówczas na zagraniczne wojaże, ale fakty świadczą o tym, iż przywilej ten spotykał licznych artystów dysponujących odpowiednim zapleczem finansowym. Inspiracja sztuką i kulturą Dalekiego Wschodu, szczególnie Japonią, jest w Europie zjawiskiem znanym już w II połowie XIX wieku. Fascynacje te osiągają apogeum w okresie fin de siècle’u, a na początku nowego stulecia i jeszcze później, w latach międzywojennych wzbogacone zostają o inne obszary. Wygrzywalski, jak się wydaje, stał się stosunkowo miarodajnym ilustratorem północnoafrykańskiej rzeczywistości. Pomimo iż przedstawiał ją zwykle przez pryzmat barwności i sielankowej zabawy, to zdołał uchwycić klimat i atmosferę tego wyjątkowego regionu. Szczególnie interesujące są na obrazach artysty kolorowe, ukazywane z niebywałym pietyzmem tkaniny oraz dywany. Wygrzywalski z dużą dozą dokładności odtwarza feerię barw i wzorów zdobiących te orientalne wyroby tkackie.

W bogatym oeuvre artysty autoportrety stanowią zupełnie odrębną kwestię. Twórca (...) chętnie malował autoportrety. Można jedynie spekulować, jaki związek z ich obfitością miał młodzieńczy podziw dla dzieł Jacka Malczewskiego, które jeszcze jako uczeń udanie kopiował. Wygrzywalski często nawiązywał do klasycznego wzorca portretu artysty, przedstawiając siebie w półpostaci, z atrybutami swej profesji – paletą i pędzlem – i z nieodłączną fajką w zębach” (dz. cyt., s. 8). Wygrzywalski przenosi widza w bajkowy świat, w którym kluczową rolę odgrywają światło i kolor. W doskonały sposób artysta operuje kredką pastelową, wydobywając z orientalnej sceny soczystość i świeżość kolorów upalnych krain. Tym razem Wygrzywalski tytułując prezentowany w katalogu pastel „Znawcy” wpisuje siebie jako pełnoprawnego bohatera orientalnego świata. Przybrany w turban artysta wraz z Beduinami ogląda z niezwykłą pewnością i znawstwem sznur szlachetnych kamieni proponowany przez autochtonów.



21

JÓZEF MEHOFFER

1869-1946

Projekt do Sali Sejmu w Warszawie, 1929

tusz/papier, 13 x 10,7 cm (w świetle passe-partout)

estymacja:

4 500 - 6 000 PLN

1 000 - 1 400 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artyście



22

JÓZEF MEHOFFER

1869-1946

Projekt do Sali Sejmu w Warszawie, 1929

tusz, ołówek/papier, 18,2 x 11,2 cm (w świetle passe-partout)

opisany śr.d.: 'do Sejmu | (nieczytelnie)'

estymacja:

4 500 - 6 000 PLN

1 000 - 1 400 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artyście



23

JÓZEF MEHOFFER

1869-1946

Projekt do Sali Sejmu w Warszawie

tusz/papier, 18,2 x 10,5 cm (w świetle passe-partout)
opisany u dołu: „Sejm” Warszawa

estymacja:

4 500 - 6 000 PLN

1 000 - 1 400 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artyście



24

TEOFIL KWIATKOWSKI

1809-1891

"Burza morska", 1840-45

akwarela/papier, 12 x 18 cm
sygnowany p.d.: 'T. Kwiatkowski.'

estymacja:

4 500 - 6 000 PLN

1 000 - 1 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Jacquesa Bastarda, Paryż
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Aleksandra Melbechowska-Luty, Teofil Kwiatkowski.
1809-1891, Wrocław 1966, poz. kat. 72, s. 144



25

TEOFIL KWIATKOWSKI

1809-1891

Kobiety z Compiègne, 1844

akwarela/papier, 22 x 27 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'T. Kwiatkowski 1844.'

opisany na odwrociu: 'Kwiatkowski 1844 | ne le Poulitousk en 1809 | mort a Avalon (Yonne) en 1891'; poniżej: 'Musees de Cracovie Pologne | et de Compiègne'

estymacja:

6 000 - 8 000 PLN

1 400 - 1 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

porównaj: Aleksandra Melbechowska-Luty, Teofil Kwiatkowski. 1809-1891, Wrocław 1966, poz. kat.154, s. 151



26 †

KAROL KOSSAK

1895-1975

Zimową porą

akwarela/papier, 27,5 x 38,5 cm

sygnowany p.d.: 'K.Kossak'

estymacja:

3 000 - 4 000 PLN

700 - 900 EUR



27

JULIUSZ HOLZMÜLLER

1876-1932

Koń w zaprzęgu, 1909

akwarela/papier, 32,5 x 44 cm (w świetle passe-partout)

sygnowany, opisany i datowany l.d.: 'Juliusz Holz Müller | Wiedeń 1909'

dedykowany p.d.: 'W Pam Stefanowi | Pileckiemu we Lwowie | w dniu Imienin 20.3.1909 | poświęca J.H.'

estymacja:

3 000 - 6 000 PLN

700 - 1 400 EUR

28

ROMAN KRAMSZTYK

1885-1942

"Głowa chłopca", 1940-1942

tusz/papier, 16 x 11 cm

sygnowany p.d.: 'Kr'

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 400 - 4 500 EUR

LITERATURA:

„Gazeta Łódzka” 1993, nr 10 (80)

Roman Kramsztyk 1885-1942, katalog wystawy, Żydowski Instytut Historyczny,
Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1997, s. 241, poz. 95 (il.)

„Rysunki Kramsztyka z Getta tak bezpośrednie, tak skromne jak osobisty zapis, są dziś wstrząsającym dokumentem, a także świadectwem i dokumentem tej miary, co rysunki z haarlemskiego getta – Rembrandta. Tak jak i tamte, są one całkowicie pozbawione 'komentarza', tak jak i tamte, są tylko stwierdzeniem faktów, i to właśnie w nich jest tak wstrząsające”.

Ignacy Witz



A black and white photograph of two men sitting at a small round table in what appears to be a cafe or a similar indoor setting. The man on the left is wearing a dark suit, a fedora, and glasses. He is holding a cigarette in his right hand and looking towards the camera. The man on the right is wearing a dark suit, a fedora, and a dark coat. He is holding a newspaper in his left hand and looking towards the camera. On the table between them is a glass of dark liquid, a small bottle, and some papers. The background is dark and out of focus.

ARTYSTA W GETTCIE

Artysta malarz Roman Kramsztyk (z lewej) 1928, źródło: NAC online



Roman Kramsztyk to artysta na wskroś związany z Warszawą; to w niej rozpoczął i zwieńczył swoją artystyczną działalność. Wyszedłszy spod skrzydeł m.in. Miłosza Kotarbińskiego i Józefa Mehoffera, wiele podróżował po Europie. Lata 1910-14 spędził w Paryżu, gdzie wstąpił do Towarzystwa Artystów Polskich i reaktywowanego w 1915 roku Polskiego Towarzystwa

Literacko-Artystycznego. W 1917 roku przyłączył się do I Wystawy Ekspresjonistów Polskich zorganizowanej w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych, będącej manifestacją pierwszej fali polskiej awangardy. W 1918 został członkiem Nowej Grupy, którą utworzył m.in. z Tadeuszem Pruszkowskim i Eugeniuszem Zakiem. Brał udział w pokazach sztuki polskiej w Barcelonie, Paryżu, Sztokholmie, Brukseli, Pittsburghu i Moskwie. Uczestniczył ponadto w Międzynarodowej Wystawie Sztuka i Technika w Paryżu w 1937 roku i Wystawie Światowej w Nowym Jorku w 1939 roku. W 1922 roku zdecydował, że osiadzie na stałe w Paryżu, lecz sytuacja rodzinna w przededniu wojny zmusiła go, by odwiedzić Warszawę, w której ostatecznie uwięziło go zesłanie do tamtejszego getta.

W lecie 1939 roku Roman Kramsztyk przyjechał do Warszawy, aby uregulować sprawy spadkowe po śmierci matki. Wybuch wojny uniemożliwił mu powrót do paryskiej pracowni. Artysta zajął zatem mieszkanie swoich rodziców przy ulicy Boduena 4. Już w listopadzie 1940 roku został zmuszony do zamieszkania w getcie. Przez dwa kolejne lata swojego pobytu w wyizolowanej przez nazistów dzielnicy dla ludności żydowskiej, Kramsztyk nie porzucił tworzenia. Pomimo skrajnych warunków wciąż rysował i malował. W tym czasie Kramsztyk rysował tylko to, czego codziennie doświadczał. W swoich szkicach umieszczał artystyczne notatki z życia Żydów z zamkniętej dzielnicy. Jego rysunki z okresu pobytu w getcie to osobisty zapis koszmara codzienności, głodu, chorób oraz śmierci. Tego typu świadectwem jest prezentowany w katalogu rysunek głowy chłopca, miniaturowe dzieło powstałe między 1940 a 1942 rokiem, wyróżniające się nie tylko walorem artystycznym, ale przede wszystkim ogromnym ładunkiem historycznym. Tylko niewielka część rysunków Kramsztyka z okresu pobytu w getcie przetrwała. Nieliczne przechowano po tzw. aryjskiej stronie lub ukryto w Archiwum Ringelbluma.

Ten niewielki tuszowy portrecik udowadnia, iż Kramsztyk był artystą totalnym, który szukał środków wyrazu artystycznego i emocjonalnego w obliczu krańcowego doświadczenia. Najchętniej obserwował rzeczywistość getta z poziomu kawiarni „Cafe-bar Capri” przy ulicy Siennej 59. Joanna Simon oraz jej siostrzenica Halina Rothaub pisały o przyzwyczajeniu Kramsztyka: „Roman zawsze lubił przesiadywać w kawiarniach i ten zwyczaj kontynuował również w getcie. Siadywał on wówczas przy oknie kawiarni przy ul. Rymarskiej lub Elektorальной tuż obok muru granicznego. Okiem artysty obserwował gromadzących się tam przemysłowców i owocem tych obserwacji była seria rysunków przedstawiających przemysłowców (...). Również interesowały go typy nędzarzy żydowskich. Rysował całe grupy nędzarzy tulących się do siebie dla rozgrzewki, także trupy, które tak często widziało się na ulicy. Uważał, że utrwalanie tego jest jego posłannictwem. (...) Rysował bardzo dużo i bardzo szybko, starając się jak najbardziej utrwalić to, co widział. Rysunki przechowywał w tekturowych teczkach zawiązywanych na wstążeczki. Teczki były pękate (...) i w miarę tego, jak tych rysunków przybywało, starał się jak najczęściej przysyłać je na 'aryjską stronę'. W tym celu umawiał się przez telefon z Marią Konową i spotykał się z nią na Lesznie w sądach” (źródło: Olga Szymańska, Niech im Pan powie, żeby malowali

sceny z getta, www.jhi.pl, Żydowski Instytut Historyczny).

Roman Kramsztyk miał szansę uratować się z warszawskiego getta, lecz z oferty pomocy przyjaciół nie skorzystał. Nie zdecydował się na ucieczkę na aryjską stronę i życie w ukryciu. Pomoc oferowali mu m.in. Jan Żabiński (organizator i pierwszy dyrektor Ogrodu Zoologicznego w Warszawie, na terenie którego w czasie okupacji ukrywał Żydów), Maria Konowa oraz Jarosław i Anna Iwaszkiewiczowie. Córka pisarza, Maria, tak wspominała tę sytuację: „[Rodzice] Mieli dla niego przygotowane i mieszkanie, i papiery, i sposób wyjścia. Można było przecież telefonować do getta i oni telefonowali. Nie chciał opuścić getta. Jaka była tego przyczyna? Ja tak zawsze myślę, że jest oto tak zwana historia lorda Jima: nie opuszcza się braci w sytuacji ostatecznej i dlatego nie udało się Romanowi Kramsztyka z getta wyciągnąć” (źródło: Olga Szymańska, Niech im Pan powie, żeby malowali sceny z getta, www.jhi.pl, Żydowski Instytut Historyczny).

Z archiwów, które przechowuje Żydowski Instytut Historyczny, można odtworzyć ostatnie dni życia Romana Kramsztyka. Z relacji Władysława Szpilmana dowiadujemy się, że Kramsztyk z każdym kolejnym dniem coraz silniej uświadamiał sobie perspektywę akcji wysiedleńczej, która dla ludności żydowskiej miała skończyć się masowymi mordami przez okupanta. Kramsztyk, pogrążony w depresji, zginął w pierwszych dniach likwidacji getta. Po otoczeniu domu, w którym mieszkał, nie zszedł na gwizdek na podwórze. „Relacja Joanny Simon osadza czasowo to wydarzenie, podając, że stało się to podczas akcji likwidacyjnej małego getta, która miała miejsce między 10 a 16 sierpnia 1942 roku: Roman, który mieszkał wówczas przy ul. Chłodniej 17 lub 19, ociągał się, lekceważąc niebezpieczeństwo (...). Tak zwana 'akcja' ogarnęła dom, w którym mieszkał, na początku sierpnia 1942 roku. Roman został wywieziony przez własowców z mieszkania i zastrzelony na schodach” (źródło: Olga Szymańska, Niech im Pan powie, żeby malowali sceny z getta, www.jhi.pl, Żydowski Instytut Historyczny). Jak chce romantyczna legenda, Kramsztyk wybrał śmierć w swojej kamienicy, będąc blisko swoich dzieł. W pamiętniku „Getto warszawskie” 6 sierpnia 1942 roku przyjaciel Kramsztyka, Samuel Puterman, zanotował: „Kramsztyk poszedł do swego mieszkania po kilka ołówków, o dziesiątej zaskoczyła go blokada, nie miał gdzie się skryć. Jakaś przypadkowa kula utknęła mu w płucach, padł zalany krwią, nieprzytomny. (...) Dopiero po paru godzinach, gdy ucichęły krzyki i strzały, ukryci w schronach wyszli na podwórze i zabrali go do piwnicy. (...) Musiałem złożyć mu uroczystą przysięgę, że naklonię jego kolegów, żeby po wojnie malowali sceny z getta. 'Niech pan im powie, że Kramsztyk prosił ich, żeby malowali sceny z getta. Wszystko poświęcić, niech się świat dowie o bestialstwie Niemców'. Był już w agonii (...) cierpiał strasznie i wciąż mówił do mnie, wyciągnął z kieszeni parę kredek sangwiny, wręczył mi je z nabożeństwem, 'Niech pan im odda na pamiątkę od Kramsztyka, to dobre kredki, oryginalne Lefranc'. Wręczył mi na pamiątkę złoty zegarek, nagroda z jakiejś wystawy francuskiej. Na kopercie widniał napis 'Liberté-Égalité-Fraternité'” (źródło: Pamiętniki z getta warszawskiego. Fragmenty i regesty, oprac. M. Grynberg, Warszawa 1988, ss. 250-251).

„Głowa chłopca” jak i cała seria rysunków z getta ukazuje zjawisko niezwykłej wagi, jaką przywiązywał Kramsztyk do twórczości portretowej. Na przestrzeni swojej aktywności portretował członków rodziny, przyjaciół, osobistości ze świata kultury i polityki. Krytycy akcentują, iż Kramsztyka najbardziej interesowali ludzie – ich różnorodna fizjonomia, spektakularność gestów oraz niepowtarzalna emocjonalność rozbudzała zainteresowania malarza; tworząc portrety swoich modeli, ubogacał je o indywidualne dla nich rekwizyty, komponował na płótnach coś na kształt przedstawienia, malowanej pantomimy. Jego prace noszą charakterystyczny rys, który trudno odnieść do jakiegokolwiek innego sposobu obrazowania. W obrazach artysty widać fascynację sztuką dawnych mistrzów, lecz fascynacja ta nie przeradza się w służalcze poddanie tradycyjnym wzorcom. Właściwy Kramsztykowski sposób obrazowania opiera się na trafnym odczytaniu indywidualnych cech portretowanego oraz oddaniu jego charakterystycznych rysów, a nabytą sprawność portrecisty podporządkowuje wiodącej cesze charakteru lub urody modelu. Monografistka artysty, Renata Piątkowska, słusznie zauważa, że w obrazach Kramsztyka przejawia się staranie o wydobycie osobowości, warunkiem koniecznym zaś był pewien bodziec, „coś frapującego w portretowanej osobie, coś, co pozwalało mu na stworzenie niebanalnego wizerunku” (Renata Piątkowska, Kramsztyk 1885-1942, Warszawa 1997, s. 13). Na ów rys twórczości zwracała także uwagę polska i paryska krytyka, a Zygmunt Klingsland pytał żartobliwie: „Co kocha Pan bardziej – malowane przez siebie osoby czy żyjących modeli?” i udzielał odpowiedzi za malarza: „Cóż znowu! Ależ oczywiście moje obrazy! I to dużo bardziej” (Zygmunt Klingsland).

29 †

BOLESŁAW CYBIS

1895-1957

Macierzyństwo, około 1933

kredka, węgiel/papier, 30,5 x 41 cm

na odwrociu nalepka depozytowa Muzeum Narodowego w Warszawie

estymacja:

14 000 - 19 000 PLN

3 200 - 4 300 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 malarstwa i rysunku Bolesława Cybisa, Muzeum Okręgowe w Toruniu,

Kamienica pod Gwiazdą, 6 maja 1984 – 15 maja 1985

LITERATURA:

Bolesław Cybis 1895-1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych, katalog wystawy, oprac. Anna Prugar-Myślik, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002, nr kat. II/39







Prezentowane na aukcji „Macierzyństwo” 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. Oferowane w katalogu dzieło to przykład zarówno artystycznego doświadczenia, jakie Bolesław Cybis zdobywał początkowo w Charkowie i od 1920 w Stambule oraz motywów podejmowanych w czasie działalności z grupą „Łukaszowców”. Wówczas temat macierzyństwa był wielokrotnie podejmowany przez nietuzinkowego artystę.

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 Turcy dokonali rzezi Ormian oraz włączyli się w konflikt wojenny spowodowany przez Greków (wojna grecko-turecka 1919-22). Na początku lat 20. XX stulecia zlikwidowano kalifat i sułtanat, a 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 widoczne 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 uosabiających z witalnością, lecz również z hulaszczym trybem życia. Swoim pracom nadawał wysoce syntetyczną, geometryczną i mechaniczną formę, wzorując się na kubickich 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 „Macierzyństwo” zdradza inklinacje artysty do sztuki dawnych mistrzów. Podążając na 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 główne doświadczenie w jego artystycznej biografii, jakim była przynależność do Bractwa św. Łukasza, jednego z najważniejszych ugrupowań artystycznych XX-lecia 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. Owo 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, 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 niebywałą rzetelność i rzemieślniczą skrupulatność. 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.



30 †

BOLESŁAW CYBIS

1895-1957

Projekt wazy

technika mieszana/papier, 33 x 26,5 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany p.d.: 'B. Cybis'

estymacja:

4 000 - 7 000 PLN

900 - 1 600 EUR



31 †

BOLESŁAW CYBIS

1895-1957

Akt kobiety siedzącej pod drzewem, 1925-29

akwarela, ołówek, sepia/papier, 21,8 x 13,8 cm
na odwrociu ramy nalepka depozytowa
Muzeum Narodowego w Warszawie

estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

2 300 - 3 400 EUR

POCHODZENIE:

zbiory spadkobierców artysty

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

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

LITERATURA:

Bolesław Cybis 1895-1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych, katalog wystawy, oprac. Anna Prugar-Myślik, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002, nr kat. II/63



32 †

BRONISŁAWA RYCHTER-JANOWSKA

1862-1953

Pejzaż zimowy z dworkiem, 1908

olej/tektura, 25,5 x 35 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'B.RYCHTER-J. 1908.'

estymacja:

11 000 - 15 000 PLN

2 500 - 3 400 EUR

POCHODZENIE:

DESA Unicum, Warszawa, listopad 2018

kolekcja prywatna, Polska



33 †

BRONISŁAWA RYCHTER-JANOWSKA

1862-1953

W słońcu

olej/tektura, 30 x 38,5 cm

sygnowany l.d.: 'B. RYCHTER-JANOWSKA'

estymacja:

18 000 - 22 000 PLN

4 000 - 4 900 EUR

POCHODZENIE:

AgraArt, Warszawa, październik 2018

kolekcja prywatna, Polska



34 †

MARIAN MOKWA

1889-1987

Pejzaż z jeziorem, 1952

akwarela/papier, 21 x 28,5 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Mokwa | 1952'

estymacja:

2 000 - 2 800 PLN

500 - 700 EUR



35 †

MARIAN MOKWA

1889-1987

Pejzaż nadmorski, 1929

akwarela, tusz/papier, 35 x 49 cm

sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'Mokwa . [nieczytelnie] | 1929'

estymacja:

3 000 - 4 000 PLN

700 - 900 EUR

KAZIMIERZ SICHULSKI

1879-1942

Spływ po Prucie

akwarela, ołówek/papier, 52,5 x 86,5 cm (w świetle oprawy)

estymacja:

6 000 - 9 000 PLN

1 400 - 2 000 EUR

Kazimierz Sichulski, ilustrator życia górali z Karpat Wschodnich, konsekwentnie upamiętniał w swoich obrazach barwne stroje, obyczaje, wierzenia i przyrodę tego rejonu. Artysta stworzył niemal romantyczny wizerunek życia Huculów sprzężony z łagodnym rytmem natury. Krytyk Marian Olszewski słusznie zauważył główne motywy kierujące twórczością krakowskiego artysty, pisząc w 1907 roku: „Jeden rzut oka, a od tej bez życia elegancji, jakby naprawdę w bajce, jesteśmy gdzieś indziej, jesteśmy wśród jakichś barbarzyńskich, a jednak pełnych prarafaelskiej ekstazy postaci. To Sichulski, wyczuwający subtelność brutal. (...) We wszystkich ich uczestnicy tyle tylko mają kontaktu, że znajdują się obok siebie i w jedną harmonię łączą tony, obopólnie, względnie trójwspólnie wygrywane. Kwiaty, góry, niebo wtrącają ich w tę ekstazę. Są w strojach huculskich. Błazi i chudzi, z melancholijnym ogniem w oczach, stoją obok siebie lub idą jeden z drugim, widoczni wówczas wyłącznie w swych popiersiach. Ekstazy jest też w dynamice i w geometrii techniki – taki jeszcze autor niezrównoważony, nie opanowujący ani techniki, ani swych antycypacyjnych wyobrażeń koncepcyjnych”.

Prezentowana w katalogu praca jest kompozycyjnym wariantem do malarskiej realizacji z 1913 roku „Na Prucie”. Akwarela ukazuje dwóch Huculów, którzy płyną z nurtem rzeki na podłużnej drewnianej tratwie. Wyidealizowany świat górali łączy się w malarstwie Sichulskiego z syntetycznym sposobem malowania. Uogólniona plama barwna, mocne, świeże kolory, secesyjny rytm falujących konturów wtłoczone są zazwyczaj w horyzontalny kadr o przesuniętej osi obrazu. Asymetryczna kompozycja,

POCHODZENIE:

przedwojenna kolekcja, Lwów

LITERATURA:

porównaj: Ewa Houszka, Kazimierz Sichulski,
Katalog wystawy, Wrocław 1994, nr. kat. 40, s. 58

uproszczone formy wypełnione intensywną barwą zapożyczone są z estetyki japońskiej, którą Sichulski żywo się inspirował. Malarskie i rysunkowe realizacje motywów z życia Huculów zdradzały ogromne zafascynowanie artysty kolorem, niemalże nabistyczną formułą, upraszczającą kształty, zdynamizowane konturem.

Kazimierz Sichulski kulturę owej grupy poznał na początku XX wieku, kiedy to przełom 1904 i 1905 roku spędził na Huculszczyźnie właśnie (rejon dzisiejszej zachodniej Ukrainy). Pojechał tam wspólnie z dwójką innych malarzy, Władysławem Jarockim oraz Fryderykiem Pastuchem; ten ostatni zorganizował tę wycieczkę, gdyż jego ojciec był w tamtych stronach nadleśniczym. To podczas tej wycieczki Sichulskiego pochłonął folklor i koloryt huculski. Odtąd ta grupa etniczna do końca życia będzie się ukazywać w twórczości malarza. Kraina ta w wyobraźni Sichulskiego, jak i innych młodopolskich artystów obrosła szczególnie kultem i mitologią. Źródło nadrealnego wizerunku tego terenu i jego mieszkańców można poszukiwać zarówno w egzotycznej dla mieszczaństwa i burżuazji urodzie obyczajów regionu, jak i rekonstruowanej w Młodej Polsce idei romantyzmu, który szeroko pojęte motywy górskie przenosił niejako do strefy sacrum. Interpretacja gór i ich mieszkańców w epoce Kazimierza Sichulskiego nasycona była autentycznością i mocnym zakorzenieniem w tożsamości „narodowej”. Na popularność tematów oscylujących wokół Karpat niewątpliwie wpływała także postępująca geograficzna eksploracja tych terenów, który turystów z poszczególnych dziedzin uwodził dzikością tak odmienną od dekadenskiej atmosfery dużych miast.





37

JÓZEF CZAJKOWSKI

1872-1947

Krajobraz z Góry Kalwarii, 1943

olej/tektura, 40,7 x 20,7 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'STANISŁAW CZAJKOWSKI 1943'

estymacja:

4 000 - 6 000 PLN

900 - 1 350 EUR

LITERATURA:

Stanisław Czajkowski, Spotkania ze sztuką. Katalog wystawy podróżnej.
Łoziska Górne 2001, poz. kat. 21



38

WOJCIECH WEISS

1875-1950

Dom artysty w Kalwarii Zebrzydowskiej, lata 30. XX w.

olej/tektura, 21 x 35,5 cm

sygnowany monogramem wiązonym p.d.: 'WW'

estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

2 300 - 3 400 EUR



39

EMIL BORATYŃSKI

1806-1876

Pejzaż, 1861

akwarela/papier, 11,5 x 18,5 cm

sygnowany i opisany p.d.: '[nieczytelnie] | EBoratyński | 1861'

estymacja:

4 000 - 6 000 PLN

900 - 1 350 EUR



40

ARKADIUSZ MUCHARSKI

1853-1899

"Za namową", 1883

akwarela/papier, 46 x 36 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Mucharski | 13 VI 83'

estymacja:

3 500 - 5 500 PLN

800 - 1 300 EUR

POCHODZENIE:

Desa Unicum, Warszawa, luty 2013

kolekcja prywatna, Polska

CHRISTO KUTEW

1868-1943

Akt męski siedzący, 1894

węgiel/papier, 140 x 90 cm (w świetle oprawy)
sygnowany i datowany p.d.: 'Ch. Kutew | 1894'

estymacja:

20 000 - 28 000 PLN

4 500 - 6 300 EUR

W latach 1892-1902 Christo Kutew kształcił się w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych przemianowanej jeszcze za czasów jego nauki na akademię. Za swoje uczelniane prace otrzymywał już liczne nagrody i wyróżnienia. Prezentowany na aukcji akt chłopca artysta narysował węglem w 1894. Jest to zatem wczesne jego dzieło z okresu nauki, w którym jednakże bez wątplenia uwidacznia się precyzja rysunku jak także doskonałe umiejętności na polu światłocieniowego modelowania sylwetki. Szkice anatomiczne, a co za tym idzie akty, stanowiły podstawę kształcenia w ramach studiów akademickich. Nagie ciało żywego modela dawało młodym adeptom okazję do dokładnego przyjrzenia się budowie poszczególnych jego partii. Zdobytą wiedzę mogli oni wykorzystać w późniejszym czasie we własnych bardziej rozbudowanych kompozycjach. Młodzieniec zasiadający na skraju prostopadłościennych bryły, stanowiącej zapewne pracowniany postument, pochyla się nieznacznie w przód. Światło pada na postać z lewej strony, rysując na jej ciele jasne płaszczyzny. To właśnie ono, zaraz obok precyzyjnego rysunku, jest w tej pracy głównym środkiem artystycznego wyrazu. Zauważalne jest tutaj również pewnego rodzaju gradacyjne podejście do form. Kutew wyszedł od wystudiowanej figury chłopca. Siedzisko zarysował w bardzo syntetyczny sposób, a otaczającą portretowanego przestrzeń prawie zupełnie zignorował. Fakt ten nie może wprawdzie nikogo dziwić, bowiem to właśnie postać modela była tu głównym celem pracy artysty. Bardzo prawdopodobne wydaje się, iż szkic ten mógł powstać podczas jednej z wielu lekcji odbywających się w murach krakowskiej uczelni.



42

JACEK MALCZEWSKI

1854-1929

Szkic z jeźdźcami (Recto) / Szkic (Verso)

akwarela, ołówek/papier, 43 x 30 cm
pieczęć l.g.: 'Ze zbiorów Marii Malczewskiej'

estymacja:

6 000 - 9 000 PLN

1 400 - 2 000 EUR

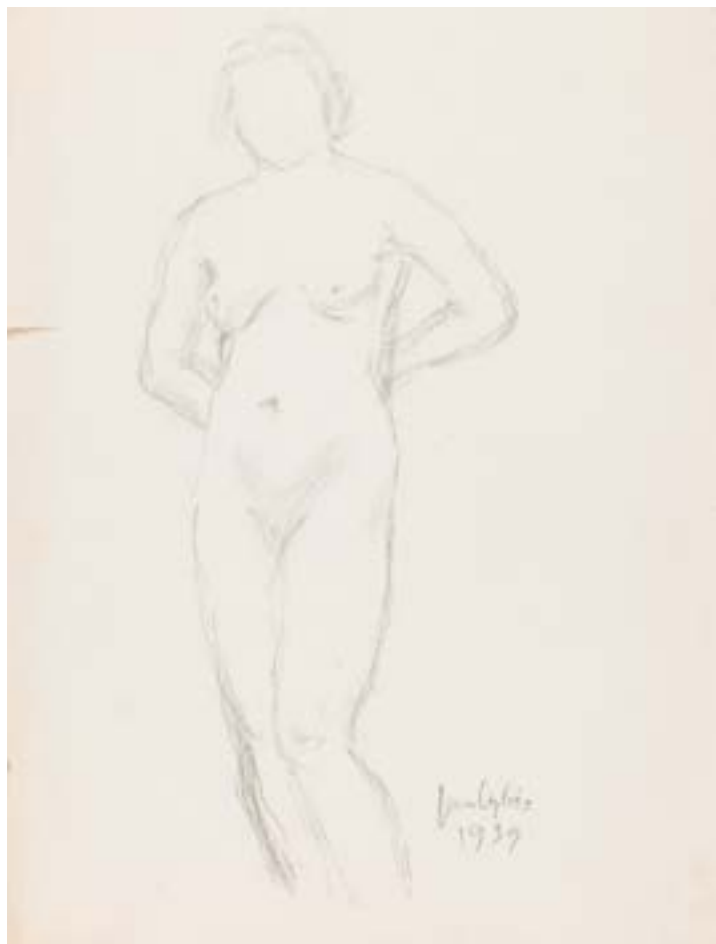
POCHODZENIE:

spuścizna po artyście

kolekcja prywatna, Polska

„Wyobraźnia jego zmienia najswobodniej konwencjonalny stosunek rzeczy na nierealne (pozornie tylko) zawiłości, przedstawia dowolnie, albo przeistacza logikę prostaczego myślenia, kruszy i lekceważy stare symbole, a jednak wyobraźnia jego nie kłamie, jest najczystsza prawdą, najrealniejszą rzeczywistością. W krainie jego twórczości i sztuki, on tylko włada i on tylko jest nadawcą praw. A potęgą talentu przekonywa i zmusza wierzyć w swe postacie i w ich wzajemne do siebie stosunki, bez względu, czy to będą podobni żywym ludzi, czy uskrzydłone postaci, wędrujące po polskich polach, wśród pastuszków, świń i drobiu, czy niesamowite, drapieżne bestie niewieście, czy anielice i bóstwa, niosące ukojenie. Jego śmierć raz zrzuca potworną maskę średniowiecza odartej z ciała trupiej głowy, jego śmierć ma słodkie oblicze pocieszycielki, która przynosi spokój. To znów artysta powraca do starego symbolu, zaczerpniętego w dzieciństwie z szopki, do 'damy jasnokościstej', lecz ją na swój sposób przeobraża, robi ją raz komiczną, to znów straszną, lub tajemniczo zadumaną. Zdobi ją w korony lub strzępy, a zawsze stwarza tylko taką, jaką przedtem, już jako wcielenie była istotą jego wyobraźni, i zawsze jako składową niezbędną postać obrazu. W męce wizji plastycznych rodzą się te dzieła, albo też w zachwycie i rozkoszy ducha, którem uskrzydłona wyobraźnia rzuca niby na ekran, tysiące form i obrazów, dopóki wola twórcza nie wybierze z tego nawału obrazów formy, najbliższej uczuciu. I widzimy w malowanych wizjach Malczewskiego rzecz zdumiewającą: siłę i określoność tych wizji. Dowód to potęgi wyobraźni, która nie zadawała się mgławicami kształtów” (Stefan Popowski, Jacek Malczewski, Przewodnik po wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, nr III, Warszawa 1925, s. 3).





43 †

JAN CYBIS

1897-1972

Akt z rękami z tyłu, 1939

ołówek/papier, 28,4 x 22 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Jan Cybis | 1939'

estymacja:

1 000 - 1 500 PLN

300 - 400 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po Hannie Rudzkiej-Cybisowej
kolekcja prywatna, Polska



44 †

JAN CYBIS

1897-1972

Akt kobiecy tyłem, lata 30. XX wiek

ołówek/papier, 25,4 x 13,3 cm

sygnowany p.d.: 'Jan Cybis'

estymacja:

1 000 - 1 500 PLN

300 - 400 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po Hannie Rudzkiej-Cybisowej
kolekcja prywatna, Polska



45

AUTOR NIEROZPOZNANY

Dama z psem, 1924

akwarela, tusz/papier, 16 x 16 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Yacha 1924'

estymacja:

1 000 - 1 800 PLN

300 - 400 EUR



46 †

WŁASTIMIL HOFMAN

1881-1970

Zestaw portretów, 1914-16

ołówki, tusz/papier, 19 x 32 cm (w świetle passe-partout)

1. sygnowany, opisany i datowany: 'Władysław | Żeleński | podczas swojego koncertu | 1914 | Władimil Hofman | (Kraków) | Stary teatr';
2. sygnowany monogramem wiązany i data 19VH16, opisy autorskie (po polsku i czesku) ołówkiem i piórem;
3. opisy autorskie (po polsku i czesku) ołówkiem i piórem, p.d.: '(...) na wieczny spoczy | nek Ellenai'

estymacja:

3 000 - 4 500 PLN

700 - 1 000 EUR



47 †

ALICJA HALICKA

1894-1975

Portret poety Louisa de Gonzague Frick'a

ołówek/papier, 49 x 31 cm

sygnowany oraz dedykacja l. g.:

'A Louis de Gonzague Frick | eu beau poete et a lami charmont | Halicka'

estymacja:

8 000 - 10 000 PLN

1 800 - 2 300 EUR



48

HENRYK LEWENSZTADT

1893-1945

Pejzaż miejski

pastel/papier, 58,5 x 42 cm (w świetle passe-partout)

sygnowany l.d.: 'H. Lewensztadt'

estymacja:

6 500 - 10 000 PLN

1 500 - 2 400 EUR



49

WILHELM WACHTEL

1875-1942

Pejzaż miejski, 1928

akwarela/papier, 52 x 45 cm

sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'WILH | WACHTEL | 928 WIEN'

estymacja:

4 000 - 6 000 PLN

900 - 1 400 EUR



50 †

ANNA SOŁTAN-ROMEROWA

1895-1974

Dziewczyna z warkoczami (Laura z Baranowiczów Wiszniewska), 1929

akwarela/papier, 37,8 x 28 cm

sygnowana i datowana p.d.: 'asRömer | 1929'

estymacja:

1 800 - 2 500 PLN

400 - 600 EUR



51 †

ANNA SOŁTAN-ROMEROWA

1895-1974

Portret damy z kwiatem hortensji (Bolesława z Mikoszków Baranowicz), 1929

akwarela/papier, 54,5 x 42,5 cm

sygnowana i datowana p.d.: 'ASRömer | 1929'

estymacja:

2 400 - 3 500 PLN

600 - 800 EUR



52

AUTOR NIEROZPOZNANY

Portret dziewczyny w chuście, około 1900

pastel/papier, 46,5 x 32 cm
sygnowany p.d.: [nieczytelnie]

estymacja:

2 200 - 3 000 PLN

500 - 700 EUR



53 †

MIECZYŚŁAW SZCZERBIŃSKI

1900-1981

Myśliwi, 1937

akwarela/papier, 18 x 34 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'MSZCZERBINSKI 937'

estymacja:

2 200 - 3 000 PLN

500 - 700 EUR



54 †

TADEUSZ KULISIEWICZ

1899-1988

Martwa natura z jabłkami, lata 30. XX w.

akwarela, ołówek/papier, 34 x 44 cm

sygnowany p.d.: 'Kulisiewicz'

estymacja:

2 200 - 3 500 PLN

500 - 800 EUR



55 †

TADEUSZ KULISIEWICZ

1899-1988

Pejzaż z Dziebądowa, 1924

akwarela, ołówek/papier, 25 x 20 cm

sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'Kulisiewicz - Dziembendów 24'

estymacja:

3 000 - 5 000 PLN

700 - 1 200 EUR



56 †

STANISŁAW GÓRSKI

1887-1955

Portret dziewczyny

pastel/papier, 33,5 x 23,5 cm

sygnowany p.śr.: 'St. Górski.'

estymacja:

1 800 - 2 600 PLN

400 - 600 EUR



57 †

STANISŁAW GÓRSKI

1887-1955

Starość i młodość

pastel/papier, 68 x 48 cm (w świetle oprawy)

sygnowany p.d.: 'St. Górski'

estymacja:

4 500 - 7 000 PLN

1 000 - 1 600 EUR



58 †

ANTONI TRZESZCZKOWSKI

1902-1974

Zawisza Czarny, około 1965

akwarela/papier, 42 x 26 cm

sygnowany p.d.: 'Trzeczowski'

estymacja:

5 000 - 8 000 PLN

1 200 - 1 800 EUR



59 †

ANTONI TRZESZCZKOWSKI

1902-1974

Rycerz z giermkim u boku

akwarela/papier, 32 x 26,5 cm

sygnowany p.d.: 'Trzeczowski'

estymacja:

5 000 - 8 000 PLN

1 200 - 1 800 EUR



60

STEFAN FILIPKIEWICZ

1879-1944

Pejzaż zimowy

akwarela/papier, 50 x 69 cm

sygnowany p.d.: 'Stefan Filipkiewicz'

estymacja:

4 000 - 6 000 PLN

900 - 1 350 EUR



61

WŁADYSŁAW SKOCZYŁAS

1883-1934

Pejzaż z drzewami, około 1925

akwarela/papier, 34,5 x 49 cm (w świetle oprawy)
sygnowany p.d.: 'W.Skoczylas'

estymacja:

5 000 - 8 000 PLN

1 200 - 1 800 EUR

LITERATURA:

porównaj: Maryla Sitkowska, Władysław Skoczylas,
Warszawa 2015, poz. kat. VI. 49 i 50



62 †

TADEUSZ CIEŚLEWSKI (OJCIEC)

1870-1956

Nowe Miasto w Warszawie - Widok na kościół św. Ducha

akwarela/papier, 24 x 23,5 cm

sygnowany p.d.: 'T. Cieślowski'

estymacja:

1 800 - 3 000 PLN

400 - 700 EUR



63 †

TADEUSZ CIEŚLEWSKI (OJCIEC)

1870-1956

"Wąski Dunaj"

akwarela, ołówek/papier, 50 x 64 cm

sygnowany p.d.: 'T.Cieślowski'

estymacja:

5 000 - 7 000 PLN

1 200 - 1 600 EUR



64 †

FRIEDRICH IWAN

1889-1967

Widok z Kirchberg an der Jagst

akwarela, tusz/papier, 19,8 x 23,8 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany ołówkiem p.d.: 'Friedr. Iwan'

estymacja:

2 000 - 2 800 PLN

500 - 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Dolny Śląsk



65 †

ADAM BATYCKI

1886-1970

Stary Kościółek, 1927

akwarela/papier, 51 x 70 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i datowany p.d.: 'Batycki | 27'

estymacja:

1 500 - 2 000 PLN

400 - 500 EUR



66 †

RAFAŁ MALCZEWSKI

1892-1965

Plaża w Rio de Janeiro, około 1941

akwarela/papier, 23,7 x 34 cm

sygnowany p.d.: 'Rafał Malczewski'

estymacja:

20 000 - 25 000 PLN

4 500 - 5 600 EUR



67 †

SOTER JAXA MAŁACHOWSKI

1867-1952

Pejzaż morski, 1937

akwarela, gwasz/papier, 48 x 78 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'S. Jaxa | 1937'

estymacja:

9 000 - 12 000 PLN

2 000 - 2 700 EUR



68 †

JERZY MIERZEJEWSKI

1917-2012

"Drzewa"

akwarela, ołówek/papier, 28 x 35 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany p.d.: 'Mierzejewski'
na odwrociu dedykacja

estymacja:

2 000 - 2 600 PLN

500 - 600 EUR



69 †

STANISŁAW KOPYSTYŃSKI

1893-1969

Port rybacki

akwarela/papier, 30 x 43 cm
sygnowany p.d.: 'St. Kopystyński'

estymacja:

1 500 - 2 000 PLN

400 - 500 EUR



70 †

TADEUSZ GRONOWSKI

1894-1990

Pałac Czapskich przy Krakowskim Przedmieściu w Warszawie

gwasz, ołówek/papier, 34,7 x 47 cm (w świetle passe-partout)
opisany na odwrociu

estymacja:

2 200 - 3 500 PLN

500 - 800 EUR

71 †

MOJŻESZ KISLING

1891-1953

Kościół u podnóża gór

akwarela/papier, 51 x 42 cm
sygnowany p.d.: 'Kisling'

estymacja:

16 000 - 20 000 PLN

3 600 - 4 500 EUR

POCHODZENIE:

Dom Aukcyjny Guy Loudmer, Paryż 1988

(praca sprzedawana z certyfikatem M. Jeana Kislinga)

kolekcja prywatna, Polska

„W otaczającej go, śródziemnomorskiej przyrodzie odnalazł odpowiednik własnej natury, zmiennej, wybuchowej, gorącej. W miarę upływu czasu czuł się coraz bardziej związany z południem, a dialog z prowansalską naturą trwał do końca twórczej drogi artysty. Kislingowi, tak jak wielu współczesnym mu malarzom pracującym w Saint Tropez, kolor objawił się z całą mocą”.

Marta Chrzanowska-Foltzer





72 †

JAKUB ZUCKER

1900-1981

Młody chasyd

sangwina/papier, 31 x 21 cm

sygnowany p.d.: 'J. Zucker'

estymacja:

4 500 - 6 500 PLN

1 000 - 1 450 EUR



73 †

JOSEF PRESSER

1907-1967

Portret podwójny

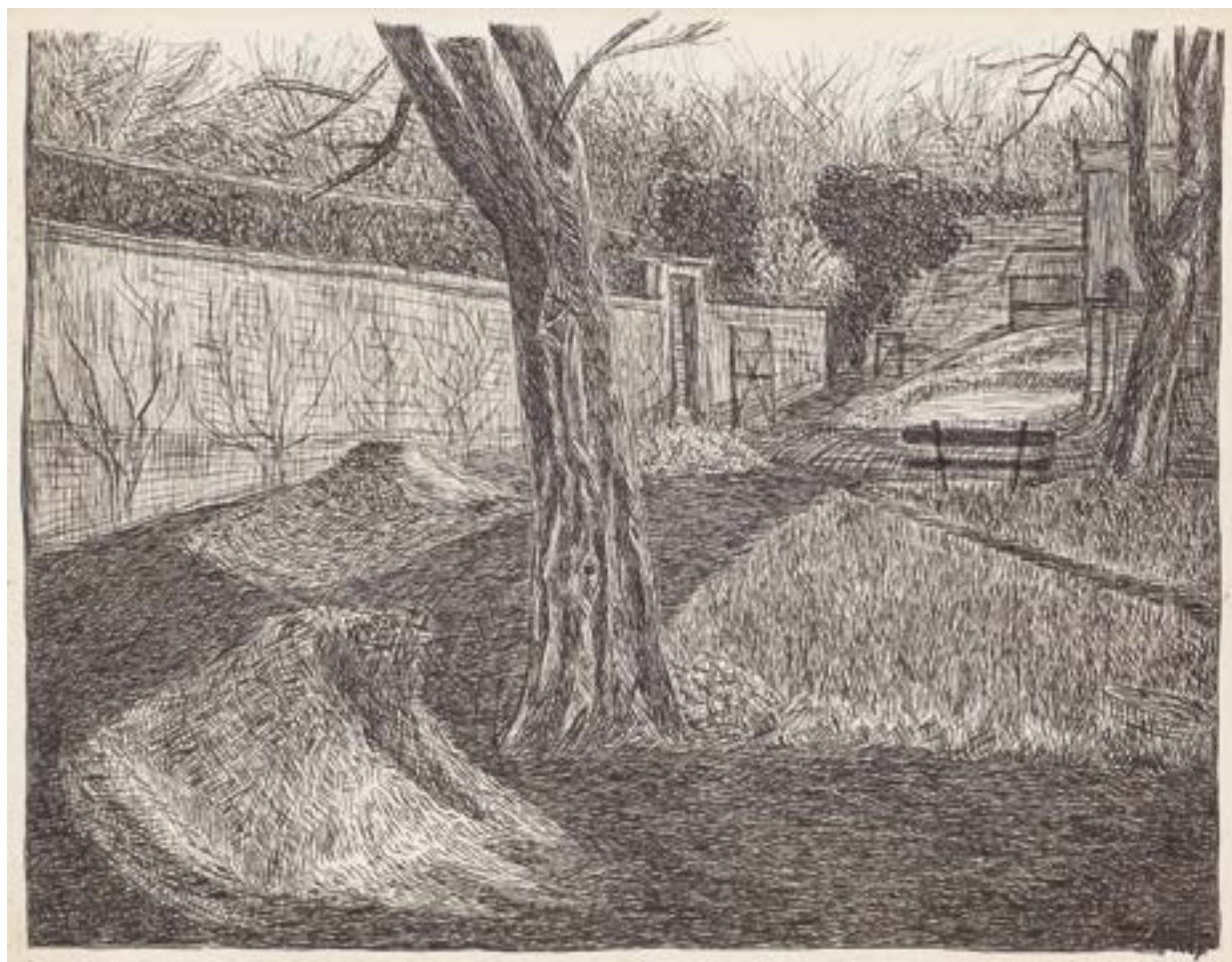
technika mieszana/papier, 42 x 26 cm

sygnowany śr.d.: 'Presser'

estymacja:

2 000 - 3 000 PLN

500 - 700 EUR



74 †

ESTERA KARP (CARP)

1897-1970

Widok na park w Beaune

tusz/papier, 32 x 41 cm (w świetle oprawy)

sygnowany i opisany faksymile p.d.: 'Beaune Carp'

estymacja:

1 200 - 1 800 PLN

300 - 400 EUR



75 †

ESTERA KARP (CARP)

1897-1970

Macierzyństwo

ołówek/papier, 48,5 x 38,5 cm (arkusz)

sygnowany faksymile p.d.: 'E.Carp'

estymacja:

1 200 - 1 800 PLN

300 - 400 EUR



76 †

JERZY JANISCH

1901-1962

Akt mężczyzny

kredka/papier, 31,5 x 22 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany p.d.: 'Janisch'

estymacja:

3 500 - 5 000 PLN

800 - 1 200 EUR

POCHODZENIE:

dar od artysty

kolekcja prywatna, Polska



77 †

JERZY JANISCH

1901-1962

Autoportret

gwasz/papier, 38 x 28,5 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany p.d.: 'Janisch'

estymacja:

5 000 - 8 000 PLN

1 200 - 1 800 EUR

POCHODZENIE:

dar od artysty

kolekcja prywatna, Polska



78 †

EDWARD GŁOWACKI

1898-1963

Julian Tuwim, lata 30. XX w.

tusz/papier, 35,2 x 24,3 cm

sygnowany l.d.: 'EG'

estymacja:

3 000 - 4 000 PLN

700 - 900 EUR



79 †

JANUSZ MARIA BRZESKI

1907-1957

"Kodak Film", 1925

tusz/papier, 20 x 18,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'JMB 25'

estymacja:

3 400 - 4 500 PLN

800 - 1 000 EUR



80 †

LUCJAN JAGODZIŃSKI

1897-1971

Odpoczynek, 1931

akwarela/papier, 39,5 x 62 cm (w świetle passe-partout)

sygnowany i datowany l.d.: 'Lucjan Jagodziński | 31'

estymacja:

3 000 - 5 000 PLN

700 - 1 200 EUR



81 †

LUCJAN JAGODZIŃSKI

1897-1971

Akt, 1969

gwasz, tempera/tektura, 33,6 x 48,6 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Lucjan Jagodziński | 7/1 | 1969'

estymacja:

900 - 1 500 PLN

200 - 400 EUR



82 †

JEWGIIENIJ KARCYGANOW

1932

Pejzaż zimowy

akwarela/papier, 41 x 61 cm

sygnowany p.d.: 'E.K.'

estymacja:

1 800 - 2 500 PLN

400 - 600 EUR



83 †

ZBIGNIEW MATYSEK

1939

Pejzaż mazowiecki (Widok na mostek w zimie)

pastel/papier, wys.: 1 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'ZMatysek06'

estymacja:

800 - 1 500 PLN

200 - 400 EUR



84 †

ZBIGNIEW MATYSEK

1939

Pejzaż z nad rozlewiska, 1993

akwarela/papier, 35 x 49,5 cm

sygnowany monogramem i datowany p.d.: 'ZM 93'

estymacja:

800 - 1 500 PLN

200 - 400 EUR



85

KAROL KOSSAK

1895-1975

Wielbłąd

akwarela/papier, 44 x 36 cm
sygnowany p.d.: 'KKossak'

estymacja:

1 200 - 1 800 PLN

300 - 400 EUR

POCHODZENIE:

zbiory rodziny artysty



86

KAROL KOSSAK

1895-1975

Lwica

ołówek/papier, 30 x 42 cm
sygnowany p.d.: 'KKossak'

estymacja:

1 200 - 1 800 PLN

300 - 400 EUR

POCHODZENIE:

zbiory rodziny artysty



87

KAROL KOSSAK

1895-1975

"Wdowa"

akwarela/papier, 30 x 50 cm

sygnowany p.d.: 'KKossak', opisany ś.d.: "Wdowa"

estymacja:

1 200 - 1 800 PLN

300 - 400 EUR

POCHODZENIE:

zbiory rodziny artysty



88

ANTONI UNIECHOWSKI

1903-1976

U jubilera

kredka olejna, tusz/papier, 26 x 20 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany monogramem p.d.: 'AU'

estymacja:

1 800 - 2 400 PLN

400 - 600 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artyście



89

ANTONI UNIECHOWSKI

1903-1976

"Posejdon", 1949

akwarela, tusz/papier naklejony na tekturę, 29 x 20,5 cm (zadruk)

sygnowany monogramem p.d.: 'AU'

sygnowany i opisany u dołu: 'ANTONI UNIECHOWSKI POSEJDON II 49'

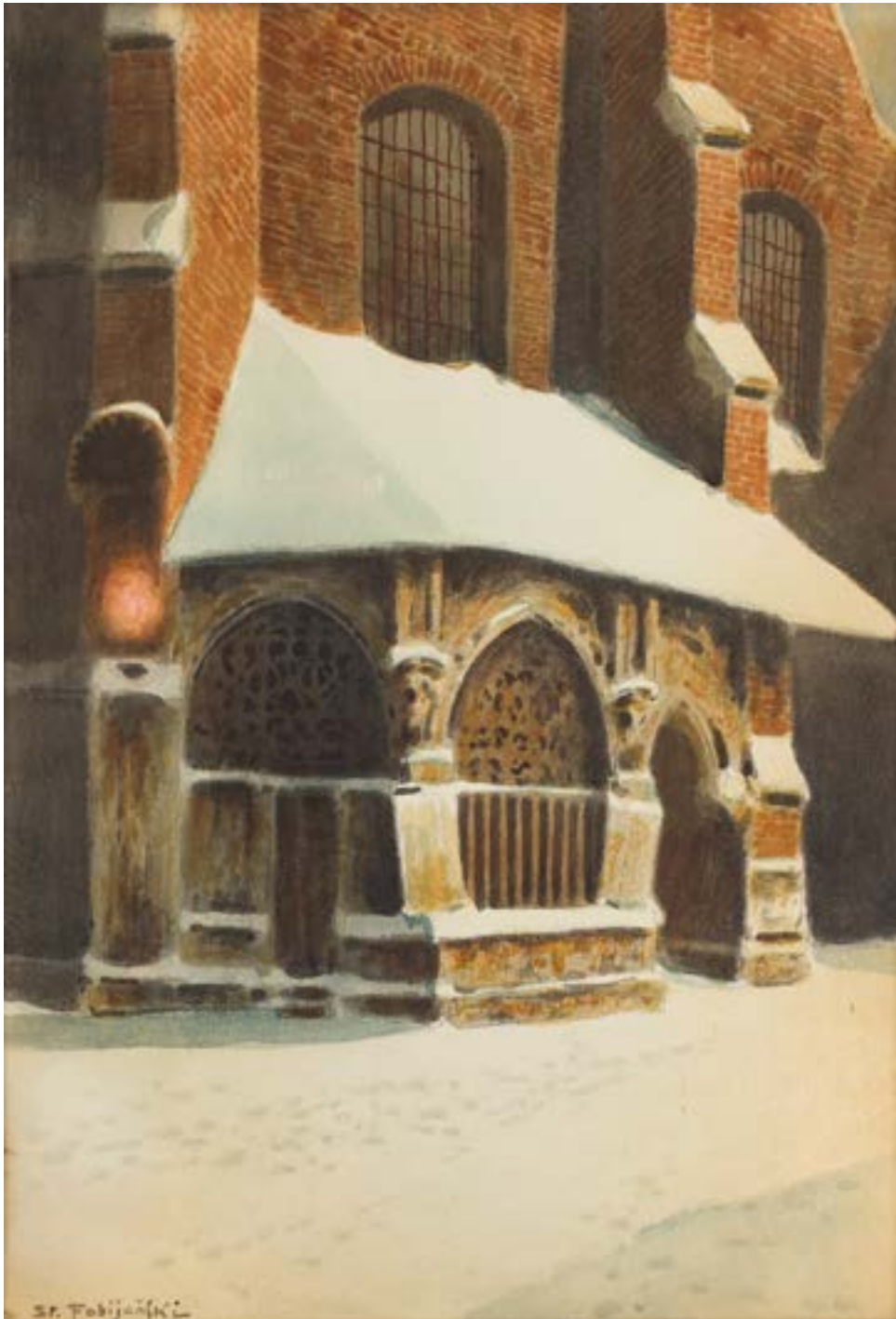
estymacja:

2 200 - 3 000 PLN

500 - 700 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artyście



90

STANISŁAW IGNACY PORAJ FABIJAŃSKI

1865-1947

Ogrójec przy kościele św. Barbary w Krakowie

akwarela, gwasz/papier, 50 x 35 cm

sygnowany l.d.: 'St. Fabijański.'

estymacja:

3 000 - 5 000 PLN

700 - 1 200 EUR



91

HENRYK DĄBROWSKI

1927-2006

Kazimierz Dolny - widok na podcienia w rynku i farę, 1960

tusz/papier, 60 x 49 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Henryk Dąbrowski 1960'

estymacja:

8 000 - 10 000 PLN

1 800 - 2 300 EUR

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 4 MARCA 2021, 19:00

JERZY RYSZARD ZIELIŃSKI „JURRY”
„Och, Och”, 1971



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

WYSTAWA OBIEKTÓW
18 lutego – 4 marca 2021

SZTUKA DAWNA

XIX WIEK - MODERNIZM - MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 18 MARCA 2021, 19:00

JACEK MALCZEWSKI
„Orfeusz i Eurydyka”, 1914



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

WYSTAWA OBIEKTÓW
8 - 18 marca 2021

SZTUKA DAWNA

PRZYJMUJEMY OBIEKTY NA NADCHODZĄCE AUKCJE



XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE
18 MARCA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 10 LUTEGO 2021

kontakt: Tomasz Dziewicki
t.dziewicki@desa.pl,
22 163 66 46, 735 208 999



RZEŻBA I FORMY PRZESTRZENNE
15 KWIETNIA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
10 MARCA 2021

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



ART OUTLET SZTUKA DAWNA
20 KWIETNIA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 19 MARCA 2021

kontakt: Michał Szarek
m.szarek@desa.pl
22 163 66 53, 787 094 345



GRAFIKA ARTYSTYCZNA
27 KWIETNIA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
22 MARCA 2021

kontakt: Marek Wasilewicz
m.wasilewicz@desa.pl,
22 163 66 47, 795 122 702

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

PRZYJMUJEMY OBIEKTY NA NADCHODZĄCE AUKCJE



KLASYCY AWANGARDY PO 1945
4 MARCA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 1 LUTEGO 2021

kontakt: Anna Szynkarczuk,
a.szynkarczuk@desa.pl,
22 163 66 41, 664 150 866



NOWE POKOLENIE PO 1989
11 MARCA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 8 LUTEGO 2021

kontakt: Artur Dumanowski
a.dumanowski@desa.pl,
22 163 66 42, 795 122 725



TKANINA ARTYSTYCZNA
23 MARCA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 23 LUTEGO 2021

kontakt: Alicja Sznajder
a.sznajder@desa.pl
22 163 66 45, 502 994 177



FOTOGRAFIA KOLEKCJONERSKA
22 KWIEŚNIA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
16 MARCA 2021

kontakt: Katarzyna Żebrowska
k.zebrowska@desa.pl,
22 163 66 49, 539 546 701

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 zawierał numeru NIP nabywcy, pomimo zgłoszenia takiego żądania przez klienta w ustawowym terminie. Jeżeli kwota należności ogółem nie przekracza kwoty 450 zł albo kwoty 100 euro, jeżeli kwota nie określona jest w euro, paragon fiskalny zawierający NIP stanowi fakturę uproszczoną, co do której nie zachodzi konieczność wystawienia dodatkowej faktury VAT marża.

3. Estymacja

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

4. Estymacje w walutach innych niż polski złoty

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

5. Cena gwarancyjna

Jest to najniższa kwota, za którą możemy sprzedać obiekt bez dodatkowej zgody sprzedającego. Jest równa bądź niższa niż dolna granica estymacji. Poszczególne obiekty mogą, jednak nie muszą, posiadać ceny gwarancyjne. 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 pro-

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

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 opraw.

10. Wystawa obiektów aukcyjnych

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

11. Legenda

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

□ - obiekty bez ceny gwarancyjnej

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

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

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

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

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

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

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

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

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

0 - obiekty z pozwoleniem na wywóz

12. Prenumerata katalogów

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

II. AUKCJA

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

1. Przebieg aukcji

Aukcję prowadzi aukcjoner, który wyczytuje obiekty i kolejne postąpienia, wskazując 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 zaofertował najwyższą kwotę. W razie zaistnienia sporu w trakcie licytacji aukcjoner rozstrzyga spór albo ponownie przeprowadza licytację danego obiektu. Zastrzegamy sobie prawo do utrwalania przebiegu aukcji za pomocą urządzeń rejestrujących obraz i dźwięk. Zastrzegamy sobie prawo do licytowania jedynie wcześniej zgłoszonych przez uczestników aukcji obiektów. W takiej sytuacji numery obiektów są przed aukcją zgłaszane obsłudze domu aukcyjnego. Aukcjoner ma prawo do

dowolnego rozdzielania lub łączenia obiektów oraz do ich wycofania z licytacji bez podania przyczyn. Opisy zawarte w katalogu aukcji mogą być uzupełnione lub zmienione przez aukcjонера lub osobę przez niego wskazaną przed rozpoczęciem licytacji. Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie uczestnika aukcji niektóre spośród licytacji mogą być równolegle prowadzone w językach angielskim i niemieckim. Prośby takie powinny być składane najpóźniej godzinę przed aukcją wraz z informacją, których obiektów dotyczą. Licytacja odbywa się w tempie 60-100 obiektów na godzinę.

2. Licytacja osobista

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

3. Licytacja telefoniczna

Jeżeli nie mogą Państwo uczestniczyć w aukcji osobiście, istnieje możliwość licytacji przez telefon za pośrednictwem jednego z naszych pracowników. Klienci zainteresowani taką usługą powinni przesłać wypełniony formularz zlecenia najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Nie ponosimy odpowiedzialności za realizację zleceń dostarczonych później. Formularz zlecenia dostępny jest na ostatnich stronach katalogu, w siedzibie naszego domu aukcyjnego oraz na naszej stronie internetowej. Formularz należy 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. Obowiązując ten sam formularz co w przypadku licytacji telefonicznej. Zawarte w formularzu kwoty nie powinny uwzględniać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postąpię przedstawioną w dalszej części przewodnika. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpię zostanie ona obniżona. Nasi pracownicy dołożą wszelkich starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeżeli limit jest niższy niż cen gwarancyjna w wypadku niesprzedania obiektu w czasie aukcji, limit rozpatrywany jest jako oferta poukcyjna. Opcjonalnie może dojść do zawarcia transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Opisana usługa jest darmowa i poufna.

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

6. Tabela postąpię

cena	postąpienie
0 – 2 000	100
2 000 – 3 000	200
3 000 – 5 000	200/500/800 (np. 3 200, 3 500, 3 800)
5 000 – 10 000	500
10 000 – 20 000	1 000
20 000 – 30 000	2 000
30 000 – 50 000	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 aukcjонера

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: BREXPLPWWA3. W tytule prosimy wpisać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.

2. Płatność w walutach innych niż polski złoty

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

3. Odstąpienie od umowy

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

4. Reklamacje

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

5. Odbiór zakupionego obiektu

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

6. Transport i przesyłka

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

7. Pozwolenie na eksport

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

8. Zagrożone gatunki

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

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

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

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1. WPROWADZENIE

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

- 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 aukcjoner przed rozpoczęciem aukcji. Poprzez licytację na aukcji, niezależnie czy osobistą, czy za pośrednictwem przedstawiciela, czy też na podstawie złożonego zlecenia licytacji telefonicznej lub z limitem, licytujący i kupujący wyrażają zgodę na brzmienie niniejszych WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ ze zmianami i uzupełnieniami oraz WARUNKÓW POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI.

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

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

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

- 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 zgodnie 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 licytował pomimo braku połączenia. Jeśli żaden limit nie jest określony na zleceniu, pracownik domu aukcyjnego uznaje w takim wypadku, że klient oferuje przynajmniej cenę wywoławczą.
- 4) Podczas licytacji, zarówno osobistej, telefonicznej, za pośrednictwem pracownika DESA Unicum oraz za pośrednictwem Aplikacji Online, licytujący bierze osobistą odpowiedzialność za zapłatę za wylicytowane obiekty, co opisane jest dokładnie w paragrafie 3 punkcie 5 poniżej, chyba że przed rozpoczęciem aukcji zostało wyrażone uzgodnienie na piśmie z DESA Unicum, że oferent jest pełnomocnikiem zidentyfikowanej osoby trzeciej akceptowalnej przez DESA Unicum.
- 5) Usługa licytacji na podstawie zlecenia licytacji nie podlega żadnej opłacie. DESA Unicum zobowiązuje się dochować należytej staranności w realizacji zleceń, jednak

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

4. PRZEBIEG AUKCJI

- 1) O ile nie zastrzeżono inaczej poprzez symbol, każdy obiekt oferowany jest z zastrzeżeniem ceny gwarancyjnej, która jest poufną minimalną ceną sprzedaży uzgodnioną między DESA Unicum i komitentem. Cena gwarancyjna nie może przekroczyć dolnej granicy estymacji.
- 2) Aukcjoner może w każdym momencie aukcji wycofać którykolwiek obiekt, ponownie zaofiarować 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 zaofiarował 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 wyrogrodenie 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: BREXPLPWWA3W 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 odnosi się to 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-

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

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

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

7. BRAK PŁATNOŚCI

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

- 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) wsząć 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 wykorzystywać dane osobowe dostarczone przez klienta w celach marketingowych, dostarczając materiały o produktach, usługach bądź wydarzeniach organizowanych przez DESA Unicum oraz spółki powiązane. Zgadzając się na WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i podając dane osobowe, klienci zgadzają się, że DESA Unicum i spółki powiązane mogą 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:

- a) 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 określenia: „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: „krąg”, „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 następca. 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 z późniejszymi zmianami i uzupełnieniami, o których mowa w paragrafie 1 powyżej, oraz WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI wyczerpują całość praw i obowiązków pomiędzy stronami w odniesieniu do sprzedaży obiektu.
- 2) Wszelkie zawiadomienia powinny być kierowane na piśmie na adres DESA Unicum. Powiadomienia kierowane do klientów będą przysyłane 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 wycycytowaną 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 błędów w przypadku podawania poszczególnych wymiarów obiektu.

DESA

Data i podpis klienta składającego zlecenie



PROMEMORIA WARSAW
Ul. Górnośląska 24
00-484 Warszawa

info.warsaw@promemoria.com
www.promemoria.com
 



PROMEMORIA®

MILAN PARIS LONDON MOSCOW NEW YORK HAMBURG MUNICH HONG KONG WARSAW

