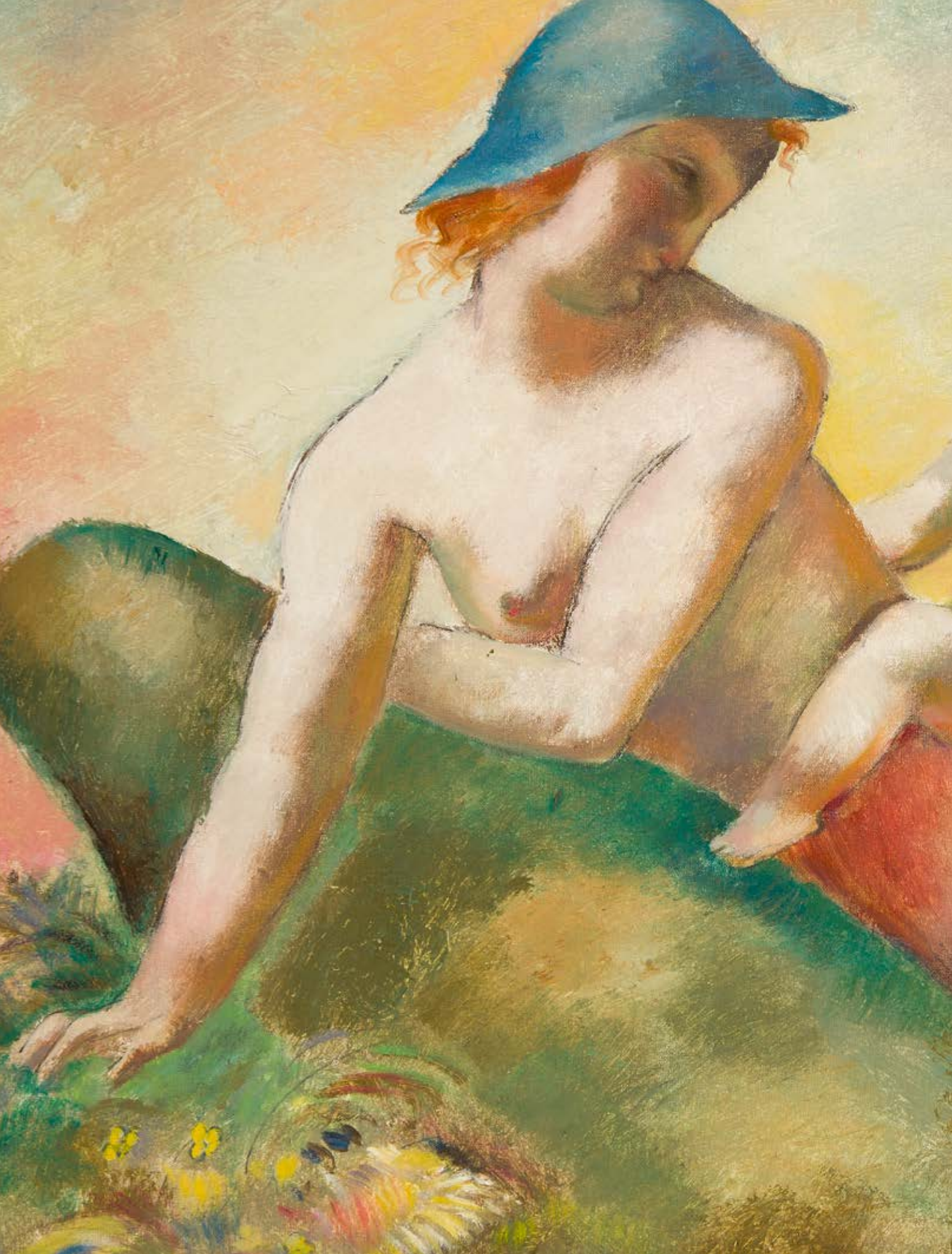


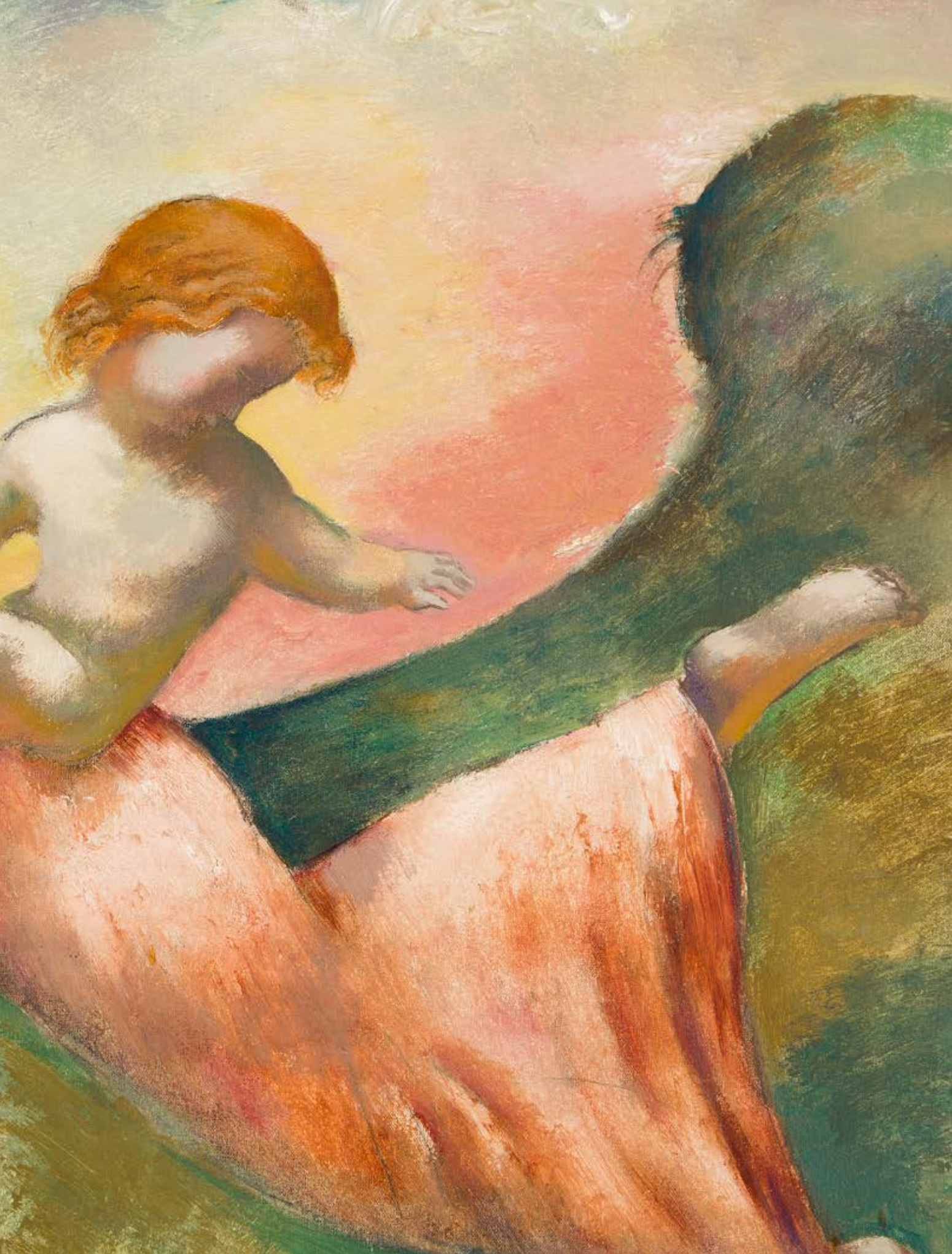
A stylized illustration of a woman in traditional Polish folk costume. She is wearing a white blouse with red embroidery, a yellow shawl with green and red patterns, and a white skirt with a red and blue checkered pattern. She is holding a large red ceramic jug. The background features a blue waterfall, green trees, and a blue sky with a yellow sun.

DESA
UNICUM

ART DÉCO
STYL I EPOKA

AUKCJA 14 GRUDNIA 2021 WARSZAWA







ART DÉCO

STYL I EPOKA

AUKCJA 14 GRUDNIA 2021

CZAS AUKCJI

14 grudnia 2021 (wtorek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

3 – 14 grudnia

poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00

sobota, 11:00 – 16:00

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum

ul. Piękna 1a, Warszawa

KOORDYNATORZY

Julia Materna

tel. 22 163 66 52, 538 649 945

j.materna@desa.pl

Marek Wasilewicz

tel. 22 163 66 47, 795 122 702

m.wasilewicz@desa.pl

Karolina Ciesielska-Sopińska

tel. 22 163 67 12, 668 135 447

k.ciesielska@desa.pl

PATRONAT MEDIALNY



ZLECENIA LICYTACJI

zlecenia@desa.pl, 22 163 67 00

DOM AUKCYJNY

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

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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

BIURO PRZYJĘĆ

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

WYCENY BIŻUTERII:

poniedziałek 11:00 – 15:00, środa 14:00 – 18:00, tel. 795 122 718, bizuteria@desa.pl

PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW:

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

ZLECENIA AUKCYJNE

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

WYSTAWY AUKCYJNE

WSTĘP WOLNY

kalendarz wystaw dostępny na www.desa.pl

SEKRETARIAT ZARZĄDU

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

KONTA BANKOWE

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

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

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM JEST CZĘŚCIĄ HOLDINGU

DESA^{SA}

ZARZĄD DESA S.A.

JULIUSZ WINDORBSKI Prezes Zarządu | MARCIN SOBKA Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA S.A.

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

GRZEGORZ KRÓL Członek Rady Nadzorczej | KRZYSZTOF JUZOŃ Członek Rady Nadzorczej

ZARZĄD DESA UNICUM



AGATA SZKUP
Prezes Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA UNICUM



JULIUSZ WINDORBSKI
Przewodniczący Rady Nadzorczej



JAN KOSZUTSKI
Członek Rady Nadzorczej



MARCIN CZERNIK
Członek Rady Nadzorczej

DZIAŁ FINANSOWO-PRAWNY

Marcin Sobka
Dyrektor Finansowy
m.sobka@desa.pl

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

Oliwier Nowak
Młodszy Prawnik
o.nowak@desa.pl
tel. 880 526 784

Daniel Obroślak
Kontroler
d.obroslak@desa.pl
tel. 539 906 833

DZIAŁ KSIĘGOWOŚCI

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

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

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

Bożena Prusik
Specjalista ds. kadr i płac
b.prusik@desa.pl
tel. 787 923 322

DZIAŁ MARKETINGU I PR

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

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

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

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

Paulina Babicka
Grafik kreatywny
p.babicka@desa.pl

Damian Dubielis
Asystent Działu Marketingu
d.dubielis@desa.pl
tel. 787 255 660

Jacek Wołoszczak
Młodszy specjalista ds. kampanii online
j.wołoszczak@desa.pl
tel. 788 604 766

Public Relations – pr@desa.pl

DZIAŁ LOGISTYCZNY

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

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

DZIAŁ FOTO

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

Marlena Talunas
Fotoedytor
m.talunas@desa.pl
tel. 22 163 66 75, 795 122 717

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

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

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

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

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

Piotr Śledź
p.sledz@desa.pl
tel. 22 163 66 21, 795 121 561

Kamil Lisek
k.lisek@desa.pl
tel. 538 818 480

DZIAŁ IT

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

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

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



MARTYNA STOPYRA
m.stopyra@desa.pl
889 752 333



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

DZIAŁ ROZLICZEŃ



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



MAGDALENA OŁTARZEWSKA
m.oltarzevska@desa.pl
22 163 66 03, 506 252 044



MICHALINA KOMOROWSKA
m.komorowska@desa.pl
22 163 66 05, 882 350 575



OLIWIA SMOLAREK
o.smolarek@desa.pl
22 163 66 200, 664 150 867



KAROLINA PUŁANECKA
k.pulanecka@desa.pl
538 955 848

BIURO OBSŁUGI KLIENTA



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



WERONIKA ZARZYCKA
w.zarzycka@desa.pl
880 526 448

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



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, 698 666 189



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



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



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



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



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



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



SAMANTA BELLING
Specjalista
Sztuka Współczesna
Surrealizm i Realizm Magiczny
s.belling@desa.pl
539 222 774



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



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



URSZULA PRUS
Rzeczoznawca Jubilerski
u.prus@desa.pl
507 150 065



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



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



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



JAN RYBIŃSKI
Specjalista
Sztuka Dawna
j.rybinski@desa.pl
880 525 282



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



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





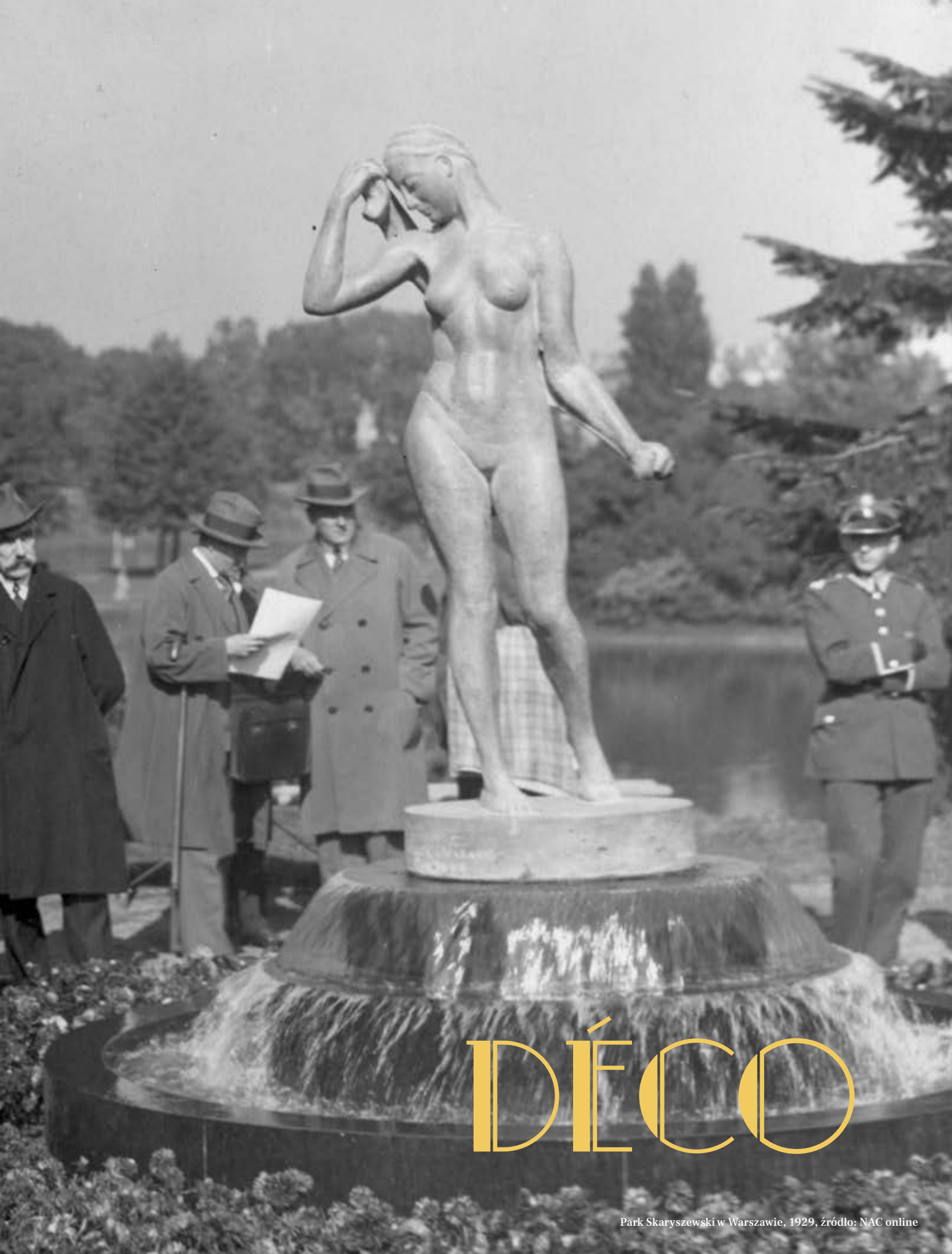
INDEKS

- Bartłomiejczyk Edmund Ludwik **54-55**
- Boehs Berthold **42**
- Borowski Wacław **50-51**
- Cybis Bolesław **1, 15**
- Gottlieb Leopold **19**
- Gross Magdalena **43**
- Hoffmann Josef **27**
- Hryniewiecki Jerzy **94**
- Kaczmarkiewicz Jan **52-53**
- Kádár Béla **22**
- Keilowa Julia **28**
- Kramsztyk Roman **17-18**
- Krasnodębska-Gardowska Bogna **46-47**
- Kuna Henryk **41**
- Lambert-Rucki Jean **40**
- Leski Jerzy **37**
- Łempicka Tamara **10-14**
- Nowina-Czerny Henryk **91**
- Palda Karl, przypisywany **59**
- Roguski Władysław **21**
- Seifert Franciszek **93**
- Skoczylas Władysław **45**
- Stryjeńska Zofia **2-5**
- Stypiński Andrzej **94**
- Ścigała Czesław **38**
- Tube Maud **95**
- Wąsowicz Wacław **16**
- Wendorf Bogdan **23**
- Wiśniowski Stanisław **39**
- Witkiewicz Stanisław Ignacy (Witkacy) **8-9**
- Zak Eugeniusz **6-7, 20**



ART

Gmach Towarzystwa Ubezpieczeń „Prudential” w Warszawie, 1936, źródło: NAC online





STYL



EDOKA

**„Każdy naród świadomy swej odrębności
wytwarza sztukę o własnym wyrazie”.**

Władysław Skoczylas

Druga Rzeczpospolita to okres bardzo intensywnych przemian, zarówno na arenie politycznej, jak i społeczno-kulturalnej: osiągnięcie suwerenności politycznej, emancypacja kobiet, postęp technologiczny, pojawienie się nowych możliwości spędzania wolnego czasu. Pomimo ogromnego powojennego spustoszenia, w kraju panował powszechny entuzjazm i twórczy optymizm, na bazie którego ukształtowany został polski wariant stylu art déco. Choć II RP trwała zaledwie 20 lat, była czasem niezwykle kreatywności i mobilizacji we wszystkich dziedzinach sztuki. Naród, pozbawiony państwa przez ponad sto lat, musiał zbudować je na nowo, dorównując przy tym standardom wyznaczonym przez inne kraje Europy Zachodniej. Jednym z fundamentów własnej tożsamości stać się miało wykreowanie odpowiedniej symboliki oraz stylu narodowego. W odbudowie państwa artyści odegrać mieli znaczącą rolę, własna kultura miała bowiem zabezpieczyć trwanie narodu. Za cel postawiono sobie stworzenie stylu, który byłby równocześnie stylem polskim, nie przestając być stylem nowoczesnym.

Odmienna sytuacja historyczna i społeczna Polski zadecydowała o innym wymiarze stylu art déco, jego oszczędna i purystyczna europejska odmiana na ziemiach polskich zabarwiona została elementami rodzimego folkloru. Sztuka ludowa odegrała ogromną rolę w stylu, który miał się stać symbolem polskiej tożsamości. W sztuce ludowej upatrywano źródło polskich elementów narodowych oraz nieskażonych, intuicyjnych form i tradycyjnych warsztatowych umiejętności, które miały być wykorzystywane przez współczesnych twórców. Rodzime art déco ukształtowane zostało więc poprzez połączenie ogólnoeuropejskich, geometryzujących tendencji z rodzimymi motywami.

Źródeł teorii stylu narodowego należy doszukiwać się jeszcze w XIX wieku, kiedy kształtowała się koncepcja sztuki rodzimej, jako nośnik idei własnej odrębności. Działania na rzecz wykreowania polskiego stylu podejmował m.in. Stanisław Witkiewicz, jednak zaproponowany przez artystę styl zakopiański, stworzony na podłożu sztuki podhalańskiej i huculskiej, nie przyjął się w innych częściach kraju. Próby sformułowania postulatów stylu narodowego podjęło także Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana, którego członków, m.in. Stanisława Wyspiańskiego, Jerzego Warchałowskiego i Józefa Czajkowskiego, nazwać można prekursorami polskiego art déco. Głównym źródłem inspiracji dla krakowskiego Towarzystwa stanowił brytyjski ruch odrodzenia rzemiosła artystycznego Arts & Crafts. Postulatом TPSS, polskie art déco zawdzięcza wskazanie głównych źródeł inspiracji. W formowaniu się stylu narodowego działalność Towarzystwa miała więc kluczowe znaczenie. Członkowie TPSS szczególnie nacisk kładli zwłaszcza na rozwój rzemiosła artystycznego, które uważali za jeden z najważniejszych elementów kształtowania się estetyki. Działalność Towarzystwa kontynuowane było przez utworzone w 1913 Warsztaty Krakowskie. Zainspirowane Warsztatami Wiedeńskimi (Wiener Werkstätte) Josefa Hoffmana, krakowska odmiana warsztatów tworzyła wyroby majowe stanowiąc polską interpretację aktualnych europejskich tendencji w rzemiośle artystycznym. Artyści zrzeszeni wokół Warsztatów, tworzyli program nowej sztuki dekoracyjnej, stając się przy tym jednymi z głównych twórców polskiego stylu art déco. W tym gronie znaleźli się Karol oraz Zofia Stryjeńscy, Karol Maszkowski, Kazimierz Młodzianowski, Wojciech Jastrzębowski, Józef Czajkowski oraz Antoni Buszek. Sukces odniesiony przez Polskę na Wystawie Paryskiej w 1925, osiągnięty został m.in. dzięki artystom Warsztatów Krakowskich. Polska ekspozycja, będąca syntezą nowoczesności i ludowych wpływów, stanowiła ukoronowanie działalności ugrupowania. Wystawa Paryska stanowiła przełom w polskiej sztuce, a artyści po raz pierwszy mogli zaprezentować swój kraj na szerokim forum międzynarodowym. W centrum pawilonu, zaprojektowanego przez Józefa Czajkowskiego, stała rzeźba Henryka Kuny „Rytm”, przedsiónek, prowadzący do Sali Honorowej zwieńczonej szklaną kopułą, dekorowały witraże Józefa Mehoffera. Sala Honorowa ozdobiona została malowidłami Zofii Stryjeńskiej, przedstawiającymi typowe dla artystki stylizowane motywy ludowe. Do elementów wyposażenia pozostałych wnętrz należały m.in. meble snycerskie, nawiązujące do sztuki podhalańskiej oraz kilim projektu Stryjeńskiej. Polscy artyści otrzymali w Paryżu aż 205 nagród. Twórczość nowego państwa, reprezentowana przez styl wyrażnie inspirowany sztuką ludową, ale wpisujący się w europejski kontekst, została więc doceniona na arenie międzynarodowej.

Poszukiwanie stylu narodowego wiąże się także z twórczością grupy członków „Rytm”, usiłujących łączyć tradycję z nowoczesnością. Jednym z największych orędowników kreowania polskiej sztuki narodowej był Władysław Skoczylas, którego drzeworyty w pełni obrazują fascynację artysty ludowym prymitywizmem, co podkreśla nawet sam wybór techniki graficznej. W swych dziełach artysta odwoływał się przede wszystkim do góralskiego malarstwa na szkle, podhalańskich tradycji oraz legend. Twórczość Skoczylasa, oparta na zestawianiu czerni i bieli, silnie kontrastowała z barwnymi dziełami „księżniczki sztuki polskiej”, Zofii Stryjeńskiej. Charakterystycznym elementem prac artystki jest nieortodoksyjne podejście do ludowej tradycji. Stryjeńska swobodnie traktowała staropolskie obrzędy, obyczaje i słowiańską mitologię, jej nieograniczona wyobraźnia pozwalała na mieszanie różnych motywów i bawienie się folklorystycznymi wzorami. Inspiracje folklorystyczne pojawiają się także w twórczości Wacława Wąsowicza i stosowanych przez artystę dekoracyjnych ujęciach, rytmizacji płaskich plam oraz statecznej kompozycji. W twórczości artystów grupy „Rytm” pojawiają się także elementy nawiązujące do tradycji klasycznej sztuki francuskiej, która pozbawiona była negatywnych skojarzeń, pojawiających się w przypadku wzorów austriackich czy niemieckich. Francja, postrzegana jako centrum europejskiej kultury, odcisnęła silne piętno zwłaszcza na pracach założycieli Rytmu. Kraj ten mierzył się z podobnym dylematem, co Polska, gdyż próbowano rozstrzygnąć dylemat pogodzenia tradycji ze współczesnością. Harmonia kompozycji, kubistyczne bryły, wysublimowane piękno, cechy reprezentatywne dla sztuki francuskiej, odnaleźć można w pracach Eugeniusza Zaka, Wacława Borowskiego, Tymona Niesiołowskiego czy Henryka Kuny.

Najprężniej rozwijającym się miastem polskiego międzywojnia stała się oczywiście Warszawa, siedziba władz państwowych, a także główny ośrodek życia społecznego i artystycznego. W stolicy odrodzonego państwa wyrastać zaczęły nowoczesne budowle, a symbolem innowacyjności stał się Prudential, wówczas najwyższy budynek w całej Polsce. Zaprojektowany w stylu art déco budynek, w momencie ukończenia mierzył 66 metrów. Mieścił siedzibę angielskiego Towarzystwa Ubezpieczeń Prudential oraz ekskluzywne apartamenty. Najbogatsi mieszkańcy stolicy lubowali się w luksusie, a rozwijający się w ekspresowym tempie polski handel, nadążał za ich potrzebami. Żony ambasadorów, generałów i ministrów, a także gwiazdy polskiej estrady ubierały się w Domu Mody Bogusława Hersego, najbardziej ekskluzywnym domu handlowym w Polsce, który reklamował się hasłem: „Dlaczego Warszawa nosi miano Paryża Północy? Dlatego, że warszawianki ubierają się w firmie Bogusław Herse”. Chcący modnie się ubierać warszawiacy, wstępowali także do Domu Towarowego Braci Jabłkowskich, w którym, przy okazji robienia zakupów, można było przejechać się pierwszą w Warszawie szklaną windą, zrobić przerwę na kawę w znajdującej się na piętrze kawiarni, a w lecie odpocząć przy podawanym na tarasie koktajlu. Warszawa w okresie międzywojennym pochwalić się mogła licznymi kawiarniami, w których spotykała się cała śmietanka ówczesnej inteligencji. Do jednego z najśłynniejszych lokali należała cukiernia Ziemiańska, której stałymi bywalcami byli Tadeusz Boy-Żeleński, Jan Lechoń, Antoni Stoniński, Julian Tuwim czy Bolesław Wieniawa-Długoszowski.

W okresie międzywojennym nastąpił również prężny rozwój polskiej kinematografii. Pierwszym filmem, który wszedł na ekrany w niepodległej Polsce, była „Sezonowa miłość”, dramat będący ekranizacją powieści Gabrieli Zapolskiej. Do najbardziej rozpoznawalnych dzieł filmowych tamtego okresu przeszły zwłaszcza komedie oraz komponowane do nich aranżacje muzyczne. Z ekranu publiczność czarował Aleksander Żabczyński, śpiewając „Nie kochać w taką noc to grzech” w filmie „Ada! To nie wypada”. Największe gwiazdy ówczesnego kina, Eugeniusz Bodo i Adolf Dymsza, stworzyły niezapomniane kreacje w filmie „Paweł i Gawel”, w którym to po raz pierwszy zaśpiewano piosenkę „Ach, śpij kochanie”, doskonale znaną również współcześnie. Okres międzywojenny był również świadkiem narodzin wielkich artystów polskiej estrady. Jedną z najważniejszych polskich diw pozostaje Hanka Ordonówna, dla której to kompozytor Henryk Wars oraz poeta Julian Tuwim stworzyli dwa największe przeboje artystki: „Miłość ci wszystko wybaczy” i „Na pierwszy znak”. Stawą na scenie muzycznej Ordonównie dorównać mógł jedynie Mieczysław Fogg, którego szlagiery takie, jak „Tango milonga”, „Ta ostatnia niedziela” i „Jesienne róże” śpiewane są do dziś. Międzynarodową karierą pochwalić mógł się za to tenor Jan Kiepura, który występował na największych światowych scenach teatralnych i operowych.

STOWARZYSZENIE „RYTM” DIALOG TRADYCJI Z NOWOCZESNOŚCIĄ

Dwudziestolecie międzywojenne to czas zmian i biegu ku nowoczesności. Rozwój gospodarki, mechanizacja i zmiany społeczne śmiało wkraczały w wiek XX. Atmosfera nadziei i światłego rozwoju przejawiała się niemal we wszystkich dziedzinach życia. Przestrzeń miast wypełniła modernistyczna architektura. Pełne światła wieżowce o czystej formie i linii, szybkie samochody i wibrujące światło wszechobecnych neonów, nadało miastu futurystycznej aury. Elegancki w chłopiących fryzurach i prostych sukienkach wirowały na parkietach klubów nocnych w rytm quick stepa i chłystka. Odważnie wsiadały za kierownicę szybkich aut i stery samolotów. Emancypacja wyzwoliła je z krępujących ducha i ciało gorsetów. Rywalizacja i wydarzenia sportowe były rozrywką dla obu płci. Rajdy rowerowe, samochodowe, pływanie i tenis stały się nieodłącznym elementem życia społecznego lat dwudziestych. Władysław Borowski, Stanisław Rzecki i Irena Pokrzywińska brali udział w rajdach samochodowych, Tadeusz Pruszkowski pruć niebo we własnej awionetce „Tur”,¹ a August Zamoyski wygrał rajd rowerowy z Paryża do Zakopanego docierając do stolicy Podhala zaledwie w ciągu 21 dni.²

Zmiana stosunków społecznych, a szczególnie rosnąca w siłę inteligencja stały się głównym motorem rozwoju. Stosunkowo nowa grupa społeczna potrzebowała odpowiedzi na rosnące potrzeby. Polski inteligent, żyjąc pełnią życia pragnął nie tylko europejskich rozrywek, ale także nowoczesności otaczających go form i przestrzeni. Odchodzące idee zaangażowanej awangardy ustąpiły miejsca złagodzonej ideologicznie nowoczesności. Ostre i czyste linie art déco, zabarwione „polską duszą”, stały się odpowiedzią na pragnienia nowoczesnych obywateli o wysokich wymaganiach. Stowa-

rzyszenie „Rytmy”, powstały wraz z tymi zmianami epoki, idealnie wypełniły niszę estetyczną na polskiej scenie artystycznej. Styl i założenia Rytmu plasowały się pośrodku dwóch, przeciwstawnych nurtów. Rytmieści, dla jednych zbyt nowoczesni i niezrozumiali, dla innych byli dekadencją i wyestetyzowani. Z lewej strony stykali się z lewicującymi konstruktywistami Bloku, z prawej natomiast z zachowawczym środowiskiem Zachęty. W ten sposób uformował się „pośredni” i świeży nurt, który w krótkim czasie odniósł piorunujący sukces.³

Stowarzyszenie Artystów Polskich „Rytmy” funkcjonowało w latach 1922-1932. W tym czasie zorganizowano jedenaście wystaw zbiorowych. Od pionierskiego salonu w warszawskiej Zachęcie w 1922 roku, aż do wieńczącego dziesięciolecie współpracę Salonu Wiosennego Rytmu w Instytucie Propagandy Sztuki, który to nieoczekiwanie okazał się ostatnią, wspólną wystawą twórców. Aż osiem wystaw rytmistów odbyło się w ich rodzimym ośrodku twórczym – w Warszawie. Jedynymi wyjątkami były wystawy: w Krakowie w 1923, w Rzymie w 1925 i we Lwowie w 1930. Kluczowym momentem działania stowarzyszenia był rok 1925, kiedy kilku jego członków zaangażowało się w stworzenie bogatego i różnorodnego projektu Polskiego Pawilonu na międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu. Nowoczesny w formie i narodowy w treści pawilon wywołał skrajne emocje zarówno wśród polskich jak i zagranicznych odbiorców. Ostatecznie jednak Polski Pawilon zdeklasował konkurencję, a jego twórcy otrzymali złoty medal wystawy. Od tego czasu rytmieści zaczęli funkcjonować jako oficjalna reprezentacja polskiej sztuki za granicą.

Początków współpracy przyszłych rytmistów szukać należy rok przed oficjalnym powstaniem stowarzyszenia. W 1921 w czteroosobowej grupie przyjaciół wykiełkowało wspólne pragnienie świeżego spojrzenia na polską sztukę. Jak wynika z notatek Eugeniusza Zaka, wraz z nim za początki Rytmu jako stowarzyszenia odpowiadali Wacław Borowski, Tadeusz Pruszkowski i Henryk Kuna. Wkrótce do czołowych twórców dołączyli także inni artyści w tym Władysław Skoczylas, Stanisław Rzecki i Roman Kramsztyk. Wraz z debiutanckim pokazem w lutym 1922 roku krąg rytmistów poszerzył się o kolejne znaczące nazwiska sztuki polskiej. W warszawskiej Zachęcie prace pokazali także Tymon Niesiołowski, Stanisław Noakowski, Irena Pokrzywnicka i Zofia Stryjeńska. W ciągu kolejnych dziewięciu lat do Rytmu dołączyli także Wacław Wąsowicz, Ludomir Ślendrański, Maja Berezowska i Rafał Malczewski.⁴ Przeważającą większość rytmistów łączyły dwie cechy – ukończenie studiów artystycznych w Krakowie oraz doświadczenie zdobyte podczas pobytu w Paryżu, przedwojennej stolicy sztuki. Wielu artystów pochodziło z roczników około 1885 i debiutowało jako absolwenci pracowni Stanisława Wyspiańskiego i Józefa Mehoffera na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Wyjątkami były panie, Zofia Stryjeńska i Maja Berezowska, nieprzyjęte wówczas na Akademię, które kończyły krakowską Szkołę Sztuk Pięknych dla Kobiet Marii Niedzielskiej i kontynuowały dalszą naukę w bardziej postępowych ośrodkach europejskich.⁵

Młodzi artyści krótko po studiach w Krakowie i Monachium przenieśli się do Paryża. W roku 1904 był tam już Eugeniusz Zak, w 1909 dołączyli m.in. Wacław Borowski, Henryk Kuna, Roman Kramsztyk, Tadeusz Pruszkowski i Władysław Skoczylas. W 1912 szacowano, że w artystycznych kręgach Montparnasse funkcjonowało aż trzystu polskich artystów. Pobyt we Francji był bezspornie jednym z głównych momentów kształtowania się stylów poszczególnych artystów. Twórcy nasiąkali atmosferą lokalnej bohemy, poznawali kształtujące się wówczas nurty oraz wystawiali na paryskich salonach sztuki. Okres paryski to czas ukierunkowania i poszerzania horyzontów – polscy artyści kontynuowali tam naukę, doskonalili warsztat i poszerzali swoją wiedzę. Po debiutach na paryskich salonach i ukształtowaniu własnego stylu, rytmieści zwrócili się z powrotem ku rodzimej scenie artystycznej.



Rzeźba „Rytmy”. Z lewej stoi Henryk Kuna, 1929, źródło: NAC online

Wraz z zakończeniem I Wojny Światowej, przetasowaniami politycznymi i odzyskaniem przez Polskę niepodległości w ojczyźnie pojawiły się dla nich nowe możliwości rozwoju. Po roku 1918 do Polski przybywali kolejni artyści, powróciła również pionierska czwórka, która w 1920 roku założyła Stowarzyszenie Artystów Polskich „Rytm”.⁶

Rytmici z początkiem lat dwudziestych pojawili się na niezbyt wówczas eksycytującej scenie artystycznej Warszawy, by odegrać na niej wiodącą rolę. W szeregi Rytmu wstępowali artyści pragnący udziału w mocnym i stabilnym ruchu twórczym, opartym na konkretnych fundamentach kompozycji i linii. Porzucając przejrzały już impresjonizm i nadmierny naturalizm zwrócili się ku czystej, nowoczesnej formie i strukturze. Sztuka rytmistów umiejętnie łącząc atrakcyjną nowoczesność formy i tożsamościową treść idealnie odpowiadała na ówczesne potrzeby i pragnienia. Po latach zawieruchy wojennej, niepokoju oraz braku spójności stylistycznej i historycznej polscy obywatele szukali stałości w niemal każdym aspekcie nowej rzeczywistości. Spójność stylistyczną łatwo było odnaleźć właśnie w twórczości rytmistów. Nowoczesna forma i narodowa, czasem nawet tradycyjna treść otwarcie odwołująca się do polskiej kultury i dziedzictwa, śmiało weszła do polskich domów i przestrzeni publicznej.⁷

Pierwsza wystawa rytmistów w 1922 w Zachęcie, choć nie obyło się bez krytyki, osiągnęła imponujący sukces i dała początek wiodącej pozycji stowarzyszenia na polskiej scenie artystycznej. Wystawę uznano za spójną, jej układ za całościowy i pełny. Doceniono szanującą różnice, twórczą symbiozę licznej już grupy twórców o dużym doświadczeniu i pewnej pozycji. Brak narzuconej stylistyki i treści nie oznaczał jednak braku spójności. Rytmici nawiązywali do nowoczesnych form zachodniej sztuki. Odwracając się od „niewolniczego” kopiowania natury, zwrócili się ku geometryzacji i syntezie formy, skłaniając się ku nowoczesnej dekoracyjności. Nowatorskie formy o czystych, prostych liniach stały się powiewem świeżości w powojennej rzeczywistości odradzającej się Polski. Eleganckie art déco rodem z Paryża czy Nowego Jorku zmieszało się z figlarnym sznytem sztuki ludowej, dając w efekcie jedyną w swoim rodzaju mieszankę stylistyczną, odpowiadającą zarówno na potrzeby zmieniającego się społeczeństwa jak i pracę do nowoczesności polityki państwowej. Rytmici odnieśli sukces nie tylko na prywatnym rynku sztuki, po wygranej złotego medalu na Wystawie

światowej w Paryżu w 1925 stali się czołowymi artystami II RP, którym zlecano największe zamówienia państwowe.

Jedną z najważniejszych i utrzymanych do końca istnienia grupy zasad była wolność twórcza. Jak wspominał sam Władysław Skoczylas głównym aspektem ich współpracy było dążenie do rozwoju warsztatu artystycznego oraz tworzenia coraz lepszych wystaw i prezentowania nań możliwie szerokiego przekroju stylów. Co ważne, w latach dwudziestych posiadanie jakiegokolwiek programu kojarzone było z ograniczeniem i doktryną restrykcyjnych ruchów awangardowych początku XX wieku.⁸ Rytmici nie posiadali więc sztywnych ram stylistycznych i formalnych struktur. Ich działalność opierała się w większości na stosunkach towarzyskich, trwałych przyjaźniach i wzajemnym szacunku. Warto zauważyć, że niemal identycznymi zasadami kierowała się bliska Rytmowi i jakże ważna dla polskiej sceny artystycznej poetyczna grupa Skamander. Skamandryci i rytmici jako wiodące grupy artystyczne prowadzili wspólnie bogate życie towarzyskie w Warszawie i nie tylko. Członkowie stowarzyszenia chętnie udawali się na wspólne plenery m. in. w Kazimierzu Dolnym i Zakopanem.

Przyjaźń jest więc niebagatelnym elementem wpływającym na funkcjonowanie grupy. W Rytmie jedynym oficjalnym stanowiskiem była rola prezesa stowarzyszenia, sprawowana przez wiele lat przez Wacława Borowskiego, a później również przez Władysława Skoczylasa, Henryka Kunę i Stanisława Rzeckiego. Co ciekawe przed wystawami Rytm nie organizował jury, a więc nie wprowadzał wewnętrznej, wzajemnej oceny. Wystawiane były te prace, które twórcy osobiście uznali za najodpowiedniejsze. Godnym podziwu była więc spójność i szczerza współpraca artystów. O przyjęciu i przynależności do Rytmu decydowały sprawność warsztatowa, odrębność i indywidualizm twórców. Członkowie stowarzyszenia należeli również do innych ugrupowań artystycznych – Tadeusz Pruszkowski działał w Bractwie św. Łukasza, Romuald Witkowski w Praesensie, a Władysław Skoczylas założył własną grupę Ryt.⁹ Ważne, aby pamiętać, że popularność grup artystycznych w dwudziestoleciu międzywojennym wynikała z faktu, że przynależność do nich zwiększała możliwości odniesienia sukcesu, zarówno twórczego, jak i środowiskowego, i rynkowego. Wspólnie artystom łatwiej było ugruntować swoją pozycję w świecie sztuki, nawiązać znajomości, organizować wystawy i zdobywać zlecenia.¹⁰



Profesor Władysław Skoczylas ze studentami podczas zajęć z rysunku, 1919-1932, źródło: NAC online

Pisać o Rytmie nie sposób nie wspomnieć o wcześniejszych ruchach polskiej sceny artystycznej. Nowoczesna stylistyka Rytmu wywodziła się wprost ze schodzącego wówczas ze sceny dziejów – formizmu. Typowa dla niego subtelna kubizacja kształtów i uproszczenie form były w końcu głównymi cechami nowoczesnej stylistyki rytmistów. Rozpad Formistów zbiegł się z rozpoczęciem działania Rytmu. Wraz z zakończeniem I Wojny Światowej polska sztuka odeszła od bezkompromisowości awangardy. Piszac o Rytmie nie sposób nie wspomnieć o wcześniejszych ruchach polskiej sceny artystycznej. Nowoczesna stylistyka Rytmu wywodziła się wprost ze schodzącego wówczas ze sceny dziejów – formizmu. Typowa dla niego subtelna kubizacja kształtów i uproszczenie form były założeniami estetycznymi i teoretycznymi poprzedników, odchodząc jednak od ich idei społeczno-politycznych, a formalnie od wysokiej ekspresji i negacji naturalizmu. Tradycyjną postawę i narodową treść w twórczości Rytmistów można natomiast wywodzić z powstałego w 1917 ugrupowania warszawskich artystów – Polskiego Klubu Artystycznego, którego członkowie pragnęli tworzyć sztukę łączącą dawne tradycje twórcze z aktualną sytuacją Polski. Do klubu należało wielu późniejszych Rytmistów, m. in. Eugeniusz Zak, Roman Kramsztyk, Henryk Kuna, czy Romuald Witkowski. Mieszanka powojennego pragnienia stabilizacji, zwrotu ku tradycyjnej treści i nabytej uprzednio nowoczesnej formy stały się kwintesencją stylu Rytmu.¹¹

Co ważne, Rytmieści wychodząc początkowo od tradycyjnych sztuk wysokich, z czasem rozszerzyli swoje działania również o inne formy twórcze. Z upływem czasu malarstwo i rzeźba straciły rolę dominującą. Rytmieści tworzyli również grafikę warsztatową i rozwijali sztuki użytkowe. Czołowymi grafikami grupy był Władysław Skoczylas znany z drzeworytów o tematyce góralskiej oraz Zofia Stryjeńska, tworząca teki kolorowych grafik z przedstawieniami ludowymi. W dziedzinie sztuk użytkowych rytmieści tworzyli ilustracje książkowe, plakaty, projekty tkaniny artystycznej oraz mebli, które od 1926 roku stały się domeną bliskiej Rytmowi Spółdzielni Artystów Ład. Wracając jednak do Rytmistów, członkowie grupy wraz ze zdobyciem pozycji i objęciem roli wiodącej grupy artystycznej odrodzonej Polski otrzymywali zlecenia państwowe. Tworząc projekty banknotów, znaczków i wnętrz gmachów instytucji państwowych kreowali nowoczesną estetykę narodową. Polska pod rządami Józefa Piłsudskiego potrzebowała nowoczesnego ruchu artystycznego, szukającego polskiego stylu narodowego.

Rytmieści świetnie radzili sobie też na rynku sztuki. Od 1918, jeszcze przed oficjalnym założeniem stowarzyszenia, przyszli Rytmieści pokazywali prace w najważniejszej przestrzeni wystawienniczej w Warszawie. Sale Zachęty były dla nich miejscem dorocznych salonów do 1923, kiedy przez konflikt środowiskowy w atmosferze skandalu przenieśli swoją wystawę do pobliskiego Salonu Czesława Garlińskiego. Przez kolejne sześć lat przy ulicy Mazowieckiej 6 odbyło się wszystkie sześć dorocznych salonów oraz ponad siedemnaście wystaw indywidualnych członków stowarzyszenia. Salon Garlińskiego stał się więc główną przestrzenią wystawienniczą, ale też miejscem sprzedaży prac Rytmistów.

Szczególnie imponujące wyniki notowano w roku 1924, kiedy to przez gwałtownie rosnącą inflację popularność zyskało lokowanie kapitału w sztuce. Przez rok w całej Polsce przybyło wielu nowych kolekcjonerów ówczesnej sztuki współczesnej. Stylistyka rytmistów trafiała w gusta inteligencji, utożsamiającej się z nowoczesną Europą oraz posiadającej wystarczające finanse, by rozpocząć tworzenie kolekcji. W 1925 roku wraz z ustabilizowaniem sytuacji finansowej państwa, sprzedaż nieco zwolniła, jednak do tego czasu Rytm zdążył zająć już silną pozycję na rynku.¹²

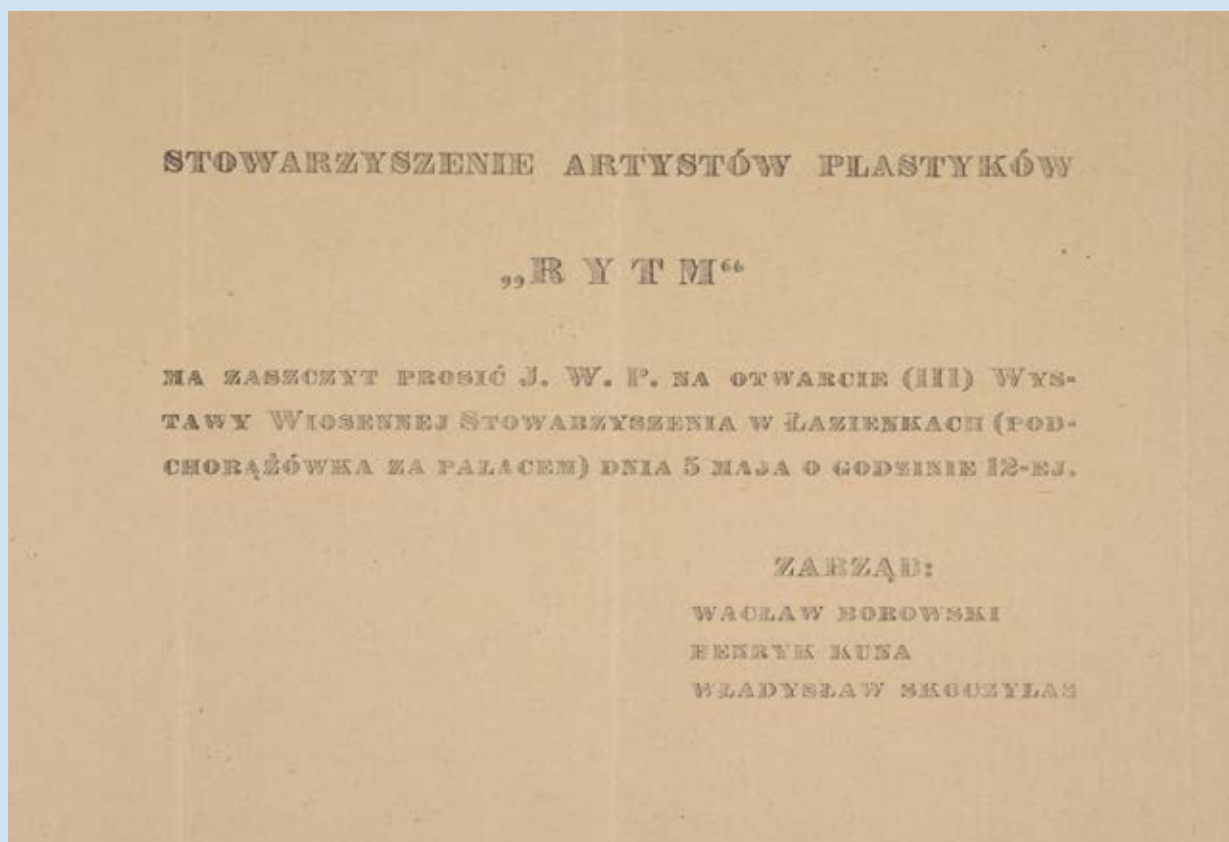
Kolejnym czynnikiem ważnym dla towarzyskiej pozycji członków Rytmu była atrakcyjna lokalizacja salonu. Ulica Mazowiecka była kulturalnym centrum przedwojennej Warszawy. W bliskim sąsiedztwie znajdowały się Uniwersytet, Zachęta, Filharmonia, a przy samej Mazowieckiej wiele księgarń i antykwariatów. Najważniejszym adresem była jednak Mazowiecka 12, gdzie mieściła się słynna kawiarnia Mała Ziemiańska. Wieczorami pełna po brzegi kawiarnia skupiała elitę intelektualną i artystyczną Warszawy. W Ziemiańskiej Rytmieści zacieśniali swoje relacje ze skamandrytami oraz środowiskiem dziennikarskim. Przyjaźń z dziennikarzami zapewniała Rytmowi stałe „dostawy” nowych artykułów i recenzji wystaw. Rytmieści nie tylko codziennie odwiedzali Ziemiańską, ale stworzyli też dekorację jej wnętrza. W 1927 górne sale kawiarni pokryły polichromie Wacława Borowskiego, będące cyklem przedstawiającym pory roku oraz postaci chłopięce trzymające ciastka i słodczyce nawiązujące do cukierniczego charakteru ziemiańskiej. Żartobliwe przedstawienia stały się szybko lokalną sensacją i najlepiej znanym przykładem stylistyki Rytmu.¹³

Wraz z nadejściem lat trzydziestych drogi Rytmistów powoli zaczęły się rozchodzić. Osiągnięte sukcesy i zdobyta rozpoznawalność zmniejszyła potrzebę wspólnego działania i wsparcia. Wraz z rosnącą eksploatacją stylu każdy z członków na własną rękę zaczął szukać dalszej drogi rozwoju. Po dziesięciu latach współpracy różnice między artystami były już na tyle duże, że trudno było połączyć ich prace w spójny i klarowny sposób. Ludowa forma polskiego art déco stała się nieaktualna. Kolejne pokolenia artystów na nowo zwróciły się ku zachodowi, czerpiąc inspiracje z aktualnej sztuki francuskiej, a nie przechodzącej kryzys tożsamościowy, ludowo-dekoracyjną stylistyki Rytmu. Lata trzydzieste różniły się też od poprzedniej dekady atmosferą i nastrojami społecznymi. Wraz z polaryzacją poglądów i napiętymi stosunkami politycznymi sztuka ponownie dokonała zwrotu ku zaangażowaniu społecznemu. Po rozwiązaniu stowarzyszenia w 1932 każdy z rytmistów obrał własną drogę twórczą. Wielu z nich wyjechało na stałe do Francji. Nieco zapomniany w późniejszych latach Rytm jest jednak zjawiskiem niezwykle ważnym dla kształtowania się polskiej sztuki i estetyki II RP. Właśnie ten styl nabrał oficjalnego charakteru w międzywojennej Polsce. Czysta forma, subtelna nowoczesność stylu przyciąga i ujmuje do dziś. Sztuka tamtych lat nie jest w końcu pustą formą, jest zapisem atmosfery i pamiętką czasu największej radości.

1. K. Nowakowska-Sito, red., Stowarzyszenie Artystów Polskich Rytm: 1922-1932, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2001, s. 23.
2. T. Urzykowski, Arystokrata, celebryta, rzeźbiarz, sportowiec, skandalista. Poznajcie hrabiego Augusta Zamoyskiego, 9.12.2021, źródło: wyborcza.pl (dostęp: 22.11.2021).
3. K. Nowakowska-Sito (red. nauk.), op.cit., s. 27.
4. Ibidem, s. 15.
5. K. Nowakowska-Sito (red. nauk.), op.cit., s. 20.
6. Ibidem, s. 20-21.
7. Ibidem, s. 18-19.
8. K. Nowakowska-Sito, red., op.cit., s. 19.
9. K. Nowakowska-Sito, red., op.cit., s. 16.
10. Ibidem, s. 20.
11. Ibidem, s. 25-26.
12. K. Nowakowska-Sito, red., op.cit., s. 30-34.
13. K. Nowakowska-Sito, red., op.cit., s. 36.



Tadeusz Pruszkowski w samolocie, źródło: NAC Online



Zaproszenie na warszawską wystawę Stowarzyszenia Artystów Polskich „Rythm”, 1923, źródło: polona.pl



„Torpeda podhalańska” na dworcu kolejowym w Zakopanem, 1936, źródło: NAC online







Wyjazd boksera Henryka Chmielewskiego do Stanów Zjednoczonych Ameryki na transatlantyku MS Batory, , 1938, źródło: NAC online



1

BOLESŁAW CYBIS

1895-1957

Taniec wśród kwiatów, 1932

akwarela/papier, 17,4 x 35,3 cm

estymacja:

12 000 - 20 000 PLN

2 600 - 4 300 EUR



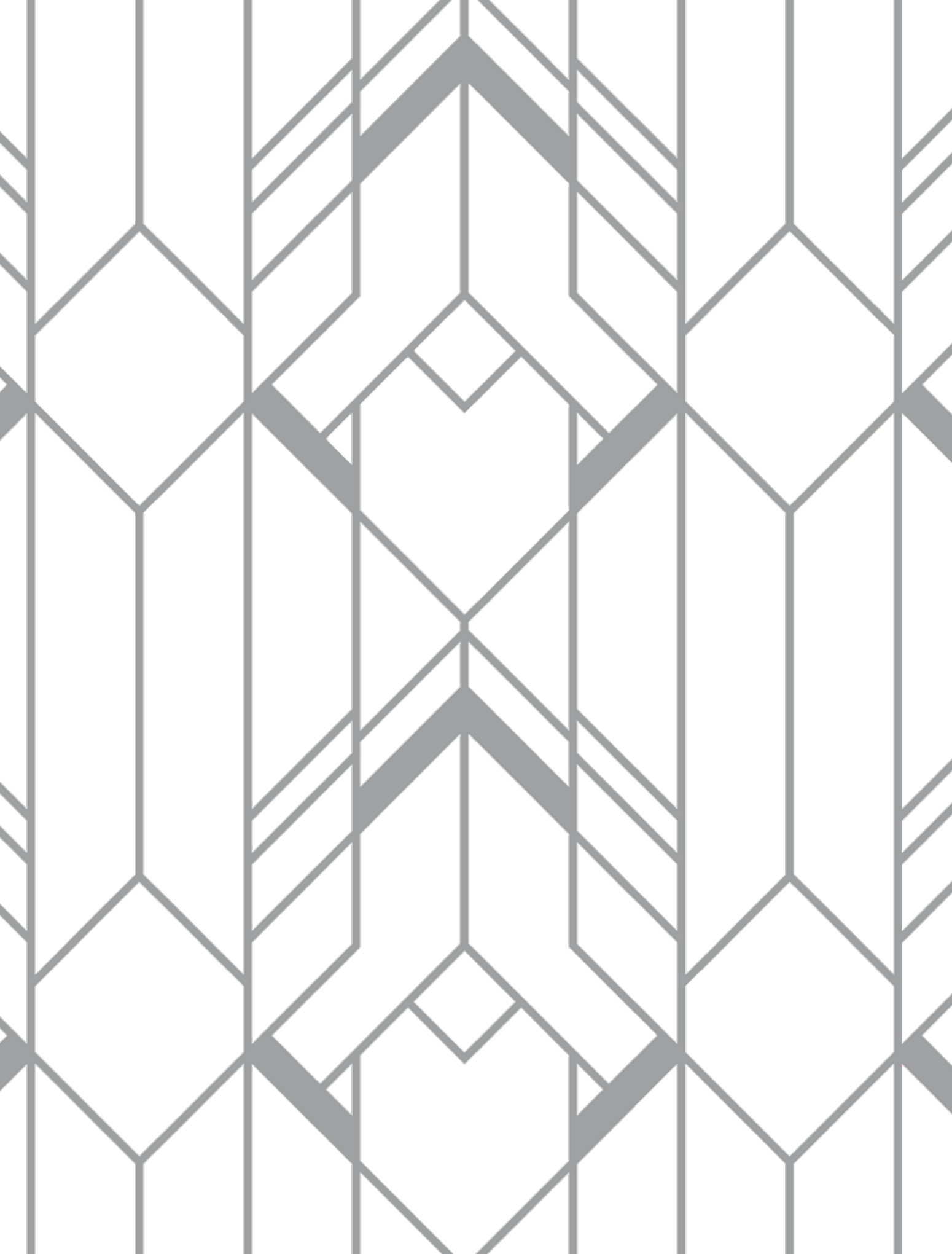




Tańce po światach wiatrem pod ręce!
Dusza na bakier! O, myśli w gwizdaniu!
Czereśnie kwitną i usta dziewczęce
Same aż proszą się przy powitaniu

Pod głowę kułak i wspomnienie Staffa,
Jutro nieznana dal w kolorach świtu –
To serce nasze: pryzmat fotografa,
Gdzie światło pada pod kątem zachwytu!

Kazimierz Wierzyński, Tańce po światach [w:] Wiosna i wino, 1919





ZOFIA STRYJEŃSKA



2

ZOFIA STRYJEŃSKA

1891-1976

Chłopka z okolic Lublina, plansza XXXIII z teki "Polish Peasants' Costumes", 1939

gwasz, szablon/karton, 50 x 39,5 cm (arkusz)

sygnowany farbą p.d.: 'Z. STRYJEŃSKA'

Praca pochodzi z teki: "Z. Stryjeńska, Polish Peasants' Costumes. With introduction and notes by Thadee Seweryn, Curator of Ethnographical Museum in Cracow, Nice 1939. Published by C. Szwedzicki"

estymacja:

3 500 - 4 500 PLN

800 - 1 000 EUR

LITERATURA:

Zofia Stryjeńska 1891-1976, katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie, redaktor naukowy Światosław Lenartowicz, Kraków 2008, poz. kat. VI.4 (il. wybrane plansze), s. 359

Światosław Lenartowicz, O tece „Polish Peasants' Costumes”, tamże, s. 265-6

Justyna Słomska, O ludowości, tamże, s. 262-264



3

ZOFIA STRYJEŃSKA

1891-1976

Góralka z Tatr, plansza XXIII z teki "Polish Peasants' Costumes", 1939

gwasz, szablon/karton, 50 x 39,5 cm (arkusz)

sygnowany farbą p.d.: 'Z. STRYJEŃSKA'

Praca pochodzi z teki: "Z. Stryjeńska, Polish Peasants' Costumes. With introduction and notes by Thadee Seweryn, Curator of Ethnographical Museum in Cracow, Nice 1939. Published by C. Szwedzicki"

estymacja:

3 500 - 4 500 PLN

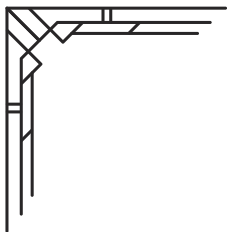
800 - 1 000 EUR

LITERATURA:

Zofia Stryjeńska 1891-1976, katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie, redaktor naukowy Światosław Lenartowicz, Kraków 2008, poz. kat. VI.4 (il. wybrane plansze), s. 359

Światosław Lenartowicz, O tece „Polish Peasants' Costumes”, tamże, s. 265-6

Justyna Słomska, O ludowości, tamże, s. 262-264



4

ZOFIA STRYJEŃSKA

1891-1976

Kilim z motywem liści

wełna, 208 x 148 cm
projekt pochodzi z ok. 1937

estymacja:

15 000 - 25 000 PLN

3 300 - 5 400 EUR

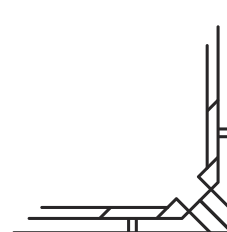
POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

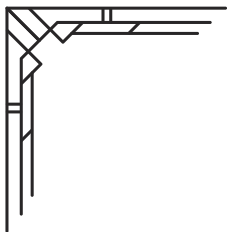
LITERATURA:

porównaj: Zofia Stryjeńska 1891-1976, katalog wystawy, red. Światosław Lenartowicz, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2008, s. 407, poz. kat.IX. I. 2 (il.)

por. Art déco w Polsce 1933, nr. kat. V/28; Michałowska-Barłóg 2008, s. 203, nr. kat. 70 (il.).







5 †

ZOFIA STRYJEŃSKA

1891-1976

Góralka z dzbanem, okres międzywojenny

gwasz/tektura, 100 x 65 cm

sygnowany l.d.: 'Z. STRYJEŃSKA'

estymacja:

100 000 - 150 000 PLN

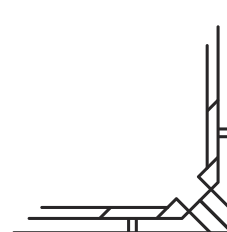
21 500 - 32 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna – w zbiorach rodzinnych przynajmniej od lat. 40., Warszawa

LITERATURA:

porównaj: Zofia Stryjeńska 1891-1976, katalog wystawy, red. Światosław Lenartowicz, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2008, s. 325, poz. kat.III. I.76 (il.)





ZOFIA STRYJEŃSKA: ELEGANCJA I LUDOWOŚĆ

„Zakochani (Zofia i jej mąż Karol Stryjeński) byli w Zakopanem, Tatrach i górach – w ich tańcach i śpiewie – w całej podhalańskiej sztuce ludowej. W niej upatrywali szczególnych wartości dla rozwoju regionu, a także inspiracji dla odradzającej się sztuki polskiej, w treści i formie narodowej, do jakiej dążyli artyści kilku pokoleń, wywodzący się z różnych ugrupowań i kierunków” (Maria Grońska, wstęp do „Chleb prawie że powszedni – pamiętnik Zofii Stryjeńskiej”, Warszawa 1995, s. 8).

Zofia Stryjeńska bez wątpienia należy do grona najbardziej wyjątkowych polskich artystek. Jej styl malarstwa łączył w sobie elementy charakterystyczne zarówno dla art déco jak polskiego folkloru, czyniąc jej prace natychmiastowo rozpoznawalnymi i unikatowymi w skali Polski i świata. Styl Stryjeńskiej opierał się na stylistycznych i tematycznych inspiracjach polskim, zwłaszcza zaś góralskim, folklorem. „Góralka z dzbanem” jest znakomitą przykładem pracy czerpiącej z ludowości na obu poziomach.

„Wykreowane przez nią postacie – żywiołowe, emanujące energią, rozmachem i wigorem, barwne i dostojne – odzwierciedlać miały duchowe wartości polskiego chłopstwa. Współcześni Stryjeńskiej krytycy zauważali, że artystka ze zdumiewającą intuicją czyni użytek ze sztuki ludowej, z jej cech najbardziej znamienitych, łącząc najpełniejszą fantastykę z głębokim odczuciem życia, a poetyczny irracjonalizm ze szczerym humorem” (Justyna Słomska, O Ludowości, [w:] Zofia Stryjeńska 1937-1976, Kraków 2008, s. 262-264).

W twórczości „księżniczki malarstwa polskiego” kluczowym elementem jest barwa, która jest jednym z najistotniejszych fundamentów rytmu charakterystycznego dla obrazów Stryjeńskiej. U szczytu sławy, Stryjeńska zapytana o zainteresowanie tematami ludowymi odpowiedziała: „tam jedynie znaleźć można barwę. (...) Nasze życie jest okropnie szare. Nawet taksówki w mieście są szare. Ubrania wasze, was, nieszczęsnych mężczyzn, to parodia barwy, której tak potrzebuje i tak szuka, jak muzyk melodii. Trzeba iść po barwę na wieś, bo kraje, w której tej barwy jest jeszcze dużo, więc egzotyka, to centrala światowa koralów, są niestety zbyt daleko i dla nas niedostępne”. Artystka posługiwała się czystym kolorem i bardzo ograniczonym światłocieniem, nie aspirując do oddawania rzeczywistości w realistyczny sposób, ale zamiast tego skłaniała się ku dekoracyjności, co równocześnie było gwarantem artystycznych i komercyjnych sukcesów na wielką skalę.

Owa dekoracyjność obejmowała również wybiórczy stosunek do inspiracji folklorem, Stryjeńska nie powieliała kompletów strojów ludowych, a jedynie wybierała odpowiadające jej estetycznie elementy, tworząc z nich nową i oryginalną całość.

„Postacie wykreowane przez Stryjeńską są niemal zawsze ubrane bogato i strojnie, z pańska, choć po chłopsku. Przetwarza ona nieraz owe ludowe stroje w sposób niemal fantastyczny, tworząc konstrukty, które nigdy na polskiej wsi nie istniały (...) Jej wiedza o ludowym ubiorze brała się z obserwacji eksponatów muzealnych i wystaw (wyjątek stanowi Podhale, dokąd często podróżowała)” (Justyna Słomska, tamże, s. 140).

Pomimo to, jak pisze Justyna Słomska, w powszechnym odbiorze twórczości Stryjeńskiej, stroje ludowe uchodzą za wiernie odwzorowane, co świadczyć może jedynie o malejącej znajomości lokalnego folkloru wśród ogółu społeczeństwa. Stroje należą do najbardziej rozpoznawalnych elementów sztuki Stryjeńskiej, ale mają także bardziej osobiste znaczenie: w 1911 przebrana za chłopca, jako Tadeusz Grzymała rozpoczęła studia malarstwa w Monachium (w tym czasie do tamtejszej akademii nie przyjmowano kobiet).

W twórczości Zofii Stryjeńskiej można wyróżnić dwa główne modele przedstawiania postaci: pierwszy to sceny rodzajowe z ludowego życia, takie jak góralskie tańce, natomiast drugi model przedstawienia obejmuje nieco bardziej statyczne, dekoracyjne kompozycje, przedstawiające wyodrębnioną sylwetkę jednej postaci. Prezentowana „Góralka z dzbanem”, należy do drugiej z wyróżnionych kategorii, nie jest jednak pracą statyczną. Stryjeńska unikała prostych póz, tak też góralka z dzbanem została ukazana jak gdyby w tanecznym kroku, co zdaje się nadawać jej indywidualny, radosny wigor. Prezentowana praca opiewa proste, ludowe życie jako drogę do szczęścia i wyraz vitalności, za którymi artystka tęskniła przez całe swoje życie.

„Podobnie jak w sztuce ludowej, umowność ruchu postaci zaznaczona jest świadomie w sposób symboliczny, uproszczony. Artystka zrezygnowała w swoich pracach z tak charakterystycznej dla ludowego malarstwa umowności, braku akcji i hierarchizacji postaci. Inspirując się ludową tematyką, często stosując wielowarstwowość przedstawień, nadaje im zawsze wartość akcyjną, a postaciom – indywidualne rysy twarzy. W ten sposób urozmaica i uatrakcyjnia kompozycje. (...) Postacie wykreowane przez Stryjeńską są niemal zawsze ubrane bogato i strojnie, z pańska choć po chłopsku. Przetwarza ona nieraz owe ludowe stroje w sposób niemal fantastyczny (...)” (Justyna Słomska, tamże, s. 262-264).



PRINCESSA Z GÓR

Termin art déco łączy w sobie dwa pierwiastki, które przed początkami dwudziestego wieku były postrzegane jako odrębne, a wręcz przeciwstawne, z francuskiego, art – sztukę i décoratif, denotujący estetyczną spójność wielu elementów wystroju wnętrz. Styl art déco, będący odpowiedzią na secesję, kojarzoną z przepychem i bujnością, aspirował do bycia ponadczasowym i wybiegającym w przyszłość. Realizował się we wszystkich elementach otoczenia człowieka, poczynając od architektury przez wystroj wnętrz, wzornictwo przemysłowe, biżuterię a na sztuce kończąc. Tym samym, w przeciwieństwie secesji, art déco aspirowało do bycia stylem totalnym, wszechobecnym, stawiającym na piedestale przemysłaną planowość, mającą nieść ukojenie po chaosie niezbyt przemyślanych i często przytłaczających, secesyjnych wnętrz. Art déco częściowo czerpało z idei głoszonych przez szkołę Bauhausu, według której sztuka powinna być powiązana z przemysłem i być przystępna w konsumpcji dla społeczeństwa.

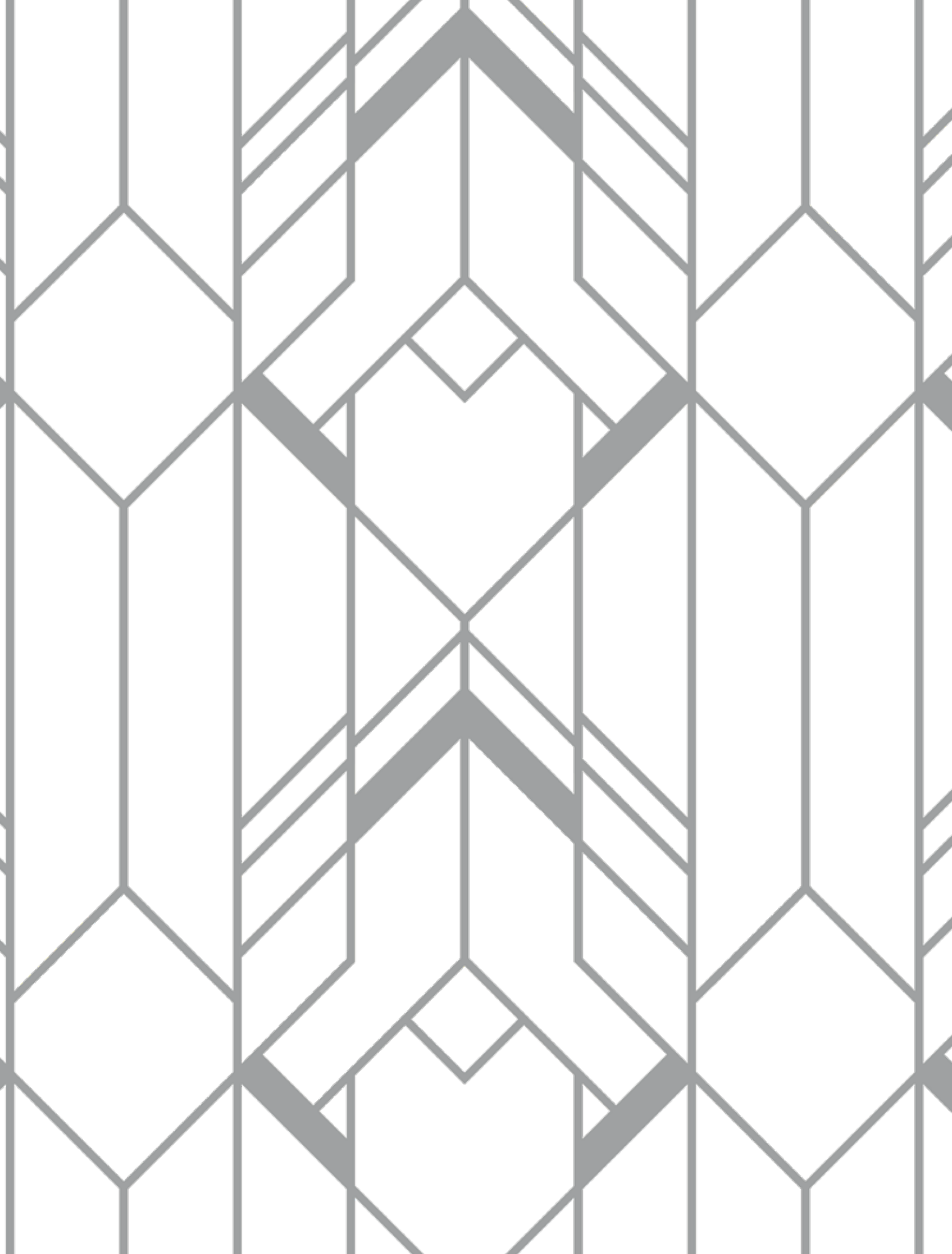
Dla powszechnego rozwoju nurtu, a w szczególności dla jego polskiej odnogi, kluczowa była Międzynarodowa Wystawa Sztuk Dekoracyjnych i Przemysłu Współczesnego (Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes), która odbyła się w 1925 roku w Paryżu. Każdy z krajów biorących udział w wystawie prezentował swój pawilon, a ocenie podlegało wiele projektów, architektura, wystroj wnętrz, prace rzemieślnicze i artystyczne, projekty tkanin, biżuterii i metaloplastyka, a także zabawki. Polska święciła triumfy w 1925: Kapliczka Bożego Narodzenia rzeźbiarza Jana Szczepkowskiego otrzymała Grand Prix, Zygmunt Kamiński – nagrodę za projekt nowych polskich banknotów, a Polacy sumarycznie otrzymali niemal 200 odznaczeń w różnych kategoriach. W Paryżu swoje projekty prezentowała także Zofia Stryjeńska, za które otrzymała pięć odznaczeń i utwierdziła swoją pozycję na arenie międzynarodowej.



Ponadto model wystawy przemysłu promował indywidualne dla każdego narodu elementy stylistyczne. Podczas gdy „międzynarodowy” styl art déco miał wiele wspólnych cech, takich jak motywy geometryczne oparte na trójkącie i okręgu, jasną kolorystykę i czytelne formy graficzne, i malarskie, sukces polskiego pawilonu wynikał w znacznej mierze z ich doskonałej integracji motywów ludowych. Przywiązanie do folkloru doskonale wpisywało się w założenia sztuki, której przyświecała idea przystępności i czytelności. Stylizacja ludowa była obecna we wszystkich dziedzinach rzemieślniczej twórczości: w meblarstwie, tkactwie, projektowaniu graficznym, a za sprawą Zofii Stryjeńskiej, także w sztuce wysokiej, czyniąc z niej jedno z najbardziej rozchwytywanych nazwisk dwudziestolecia międzywojennego.

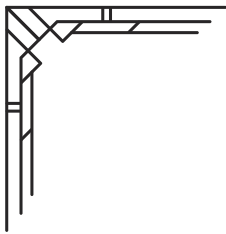
Jednym z pierwszych polskich artystów sięgających po elementy folklorystyczne był Karol Tichy, który w ramach krakowskiego stowarzyszenia Warsztaty Krakowskie tworzył projekty oparte o naturalne materiały, przede wszystkim drewno, i uproszczone formy geometryczne, nawiązujące do funkcjonalnych projektów ludowych i tradycyjnych rzemieślniczych metod. Kolejnym artystą otwarcie sięgającym do sztuki ludowej był Jan Szczepkowski, absolwent Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem. Styl jego rzeźb nawiązywał do ostro ciętych i „kanciastych” form, charakterystycznych dla sztuki podhalańskiej.

W zestawieniu ze Szczepkowskim i Tichym, Zofia Stryjeńska, nazywana niekiedy „księżniczką polskiej sztuki”, podjęła się bardziej totalnego projektu połączenia stylu art déco z polskim folklorem, zarówno w sztuce wysokiej jak użytkowej, ostatecznie czyniąc z elementów „piastowskiej” ludowości swoją wizytówkę. Stryjeńska czerpała ze sztuki ludowej zarówno tematy jak i zasób form. Na poziomie formalnym jej malarstwo i projekty charakteryzowały odważne zestawienia kolorystyczne, dynamiczne pozy, jak gdyby zaczerpnięte z ludowych tańców. Kolejnym filarem artystycznej tożsamości Stryjeńskiej było szczere zainteresowanie lokalnym folklorem i legendami, które przejawiała już jako dziecko, odwiedzając z ojcem krakowski targ, gdzie swoje wyroby sprzedawali górale. Inspiracje folklorem w twórczości Stryjeńskiej można podzielić na dwie kategorie: pierwsza to prace tematycznie nawiązujące bezpośrednio do ludowych wierzeń, natomiast druga to czerpanie z wizerunków górali i elementów ludowych strojów. Pierwsza z tych dwóch kategorii znajduje odzwierciedlenie w jednym z najlepiej znanych cykli Stryjeńskiej, w panneaux dekoracyjnych pt. „Pory roku”, które zdobyły pawilon polski i święciły triumfy podczas wystawy w Paryżu w 1925 roku. Zainteresowanie wizerunkami ludowych społeczności, ich życia codziennego i zwyczajów kojarzone jest chociażby z cyklem „Rzemiosła” (1929-30), w skład którego wchodziły obrazy malowane gwaszem, „Ceramika”, „Snycerstwo”, „Przędka”, „Tkactwo”.





EUGENIUSZ ZAK



6 Ω

EUGENIUSZ ZAK

1884-1926

Głowa młodzieńca w szpiczastej czapce, 1922-1924

technika mieszana/papier, 30 x 25 cm

sygnowany l.d.: 'Eug. Zak'

na odwrociu ramy papierowa nalepka z odręcznym napisem

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

10 800 - 15 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

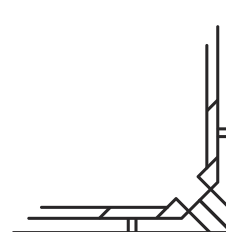
WYSTAWIANY:

LITERATURA:

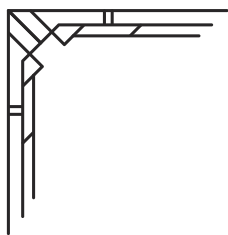
porównaj: Barbara Brus-Malinowska, Eugeniusz Zak 1884-1926, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2004, , s. 203, poz. kat. 126 (il.)

„Zak był malarzem wytwornym, kolorystą subtelnym, trzymającym się na uboczu, ni za bardzo na prawo, ni na lewo, malującym pogodnie i wesoło, rytmiczną nutą i własnym rysunkiem. Zawsze to miło pomyśleć, że był jednym z tych nielicznych malarzy polskich, którzy uznanie umieli sobie zjednać za granicą, bo nazwisko jego nieobce sferom artystycznym we Francji, Niemczech i Ameryce, a wiadomo jak Paryż spala talenty słabsze w płomieniu zapomnienia i jak twardo zdobywa się jego uznanie”.

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







7 Ω

EUGENIUSZ ZAK

1884-1926

Siedzący chłopiec, lata 20. XX w.

ołówek/papier, 12 x 10 cm

sygnowany l.d.: 'Eug Zak'

na odwrociu papierowa nalepka aukcyjna

estymacja:

15 000 - 25 000 PLN

3 300 - 5 400 EUR

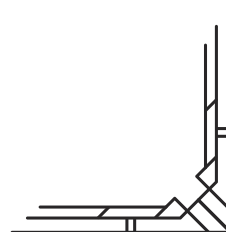
POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

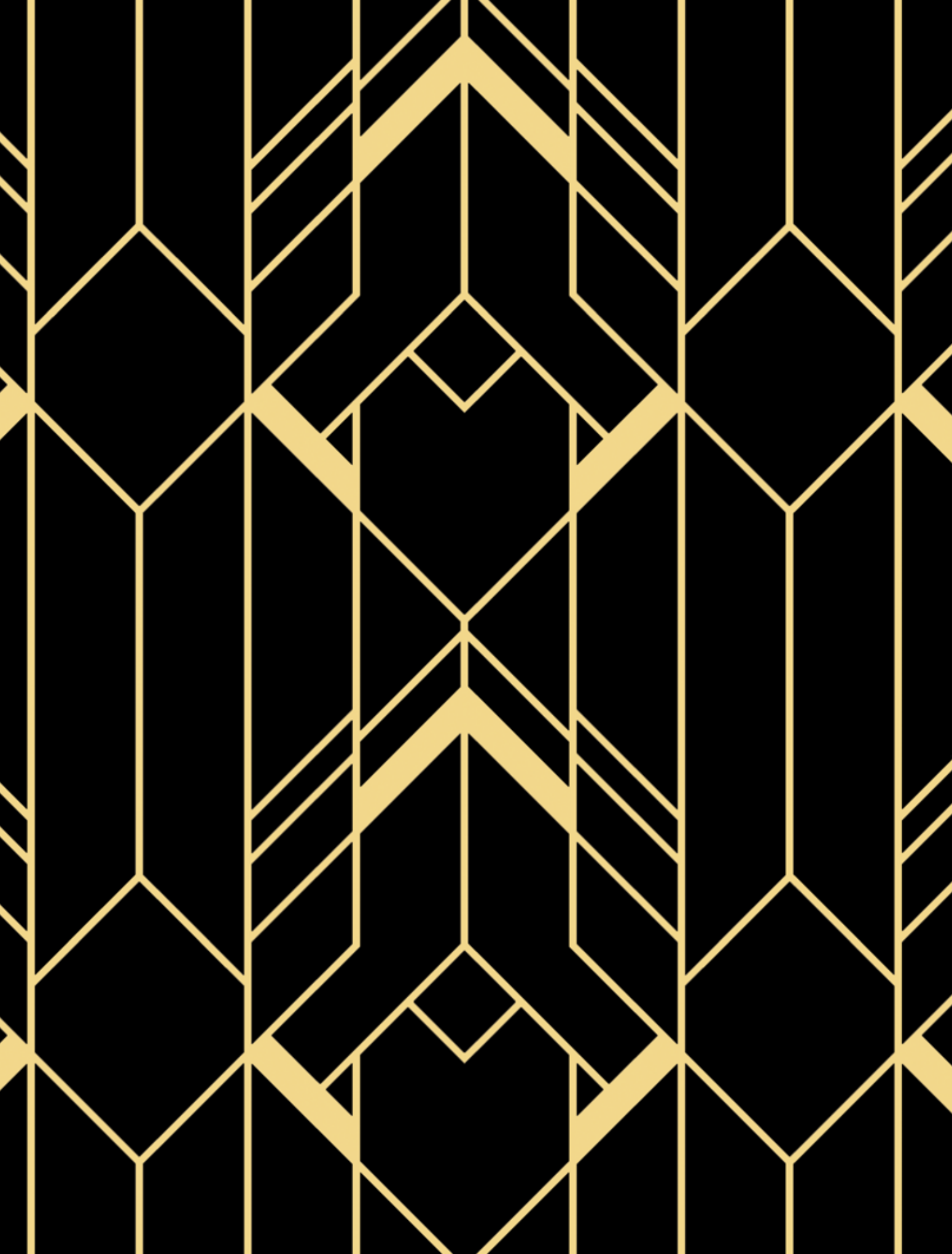
Eugeniusz Zak zasłynął serią klasycyzujących sentymentalnych obrazów arkadyjskich, znanych z walorów dekoracyjnych i kompozycyjnych. Jednak tworzył również malarskie i rysunkowe przedstawienia aktorów i śpiewaków, inspirowane po części twórczością Henri de Toulouse-Lautreca oraz mniej znanego Théophile'a Steinlena. Były to kompozycje, powstające równoległe do tych idyllicznych, których bohaterami byli komedianci, tancerze, cyrkowcy, aktorzy kukiełkowi, ludzie z marginesu i półświatka – włóczędzy i pijacy. Pojawiał się w tych pracach również wątek macierzyństwa i rodziny. Odwoływał się również do tematyki związanej z commedią dell'arte. Jej nowa interpretacja pojawiała się w malarstwie czołowych przedstawicieli awangardy XX wieku: Picassa, Andre Deraina, Juana Grisa, Gino Severiniego, Marca Chagalla, Paula Klee oraz wielu innych. Postaci Pierrota, Colombiny czy Arlekina obecne były również w twórczości polskich artystów – szczególnie formistów.

Historycy sztuki uznają, iż pojawienie się tej tematyki w malarstwie Zaka wiąże się z doświadczeniem pierwszej wojny światowej. „Posiadają wszystkie obrazy tej grupy ekspresyjnej z tego okresu jakiś cień smutku głębszy i szerszy, aniżeli smutny sentyment sielanek. Jakby równocześnie ze zbliżeniem się do rzeczywistości wydobyło się na jaw szczere dla niej współczucie” (Stefania Zahorska, Eugeniusz Zak, Warszawa 1927, s. 15). Większość tych kompozycji łączy podobny sposób kształtowania postaci, ujętych w trzech czwartych, z twarzą ukazaną z profilu oraz podobną, wyrazistą gestykulacją rąk. Postaci wprowadzane były zazwyczaj w kubistyczne „pudełkowe”, puste wnętrza. Do najbardziej znanych prac o tej tematyce należą te pochodzące z cyklu przedstawiających tancerzy oraz „Żebrak” z przełomu 1921 i 1922 roku.

Prezentowany w katalogu rysunek, przedstawia małego chłopca siedzącego w rogu pomieszczenia przy schodach, opartego o ścianę. Artysta w rysunkowym szkicu podejmuje wątek społecznych nierówności, miejskiej podklasy. Przygarbiona sylwetka rysowana jest szkicową kreską. Oszczędny rysunek, bliski kadr, motyw postaci we wnętrzu, wskazujący na związki z wyżej opisanym nurtem w malarstwie artysty. Rysunek, poprzez deformację postaci chłopca, obrazuje atmosferę tragizmu życia, beznadziejności, nawiązując do somnambulicznego świata cyrkowców, tancerzy i muzyków.







STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ / WITKACY

1885-1939

Portret dziewczynki, 1938

pastel/papier, 70 x 49 cm

sygnowany l.d.: 'Ign Witkiewicz | 1938 25/VI'

opisany p.d.: '(T.B) (P) | Prz. Ok.'

Portret powstał w Katowicach, gdzie Witkacy przebywał od 13 czerwca.

estymacja:

140 000 - 250 000 PLN

30 000 - 53 600 EUR

OPINIE:

Ekspertyza Anny Żakiewicz sporządzona 19 lutego 2018

Opinia Anny Żakiewicz sporządzona 2 grudnia 2013

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna

dom aukcyjny Polswiss Art, maj 1994

kolekcja prywatna, Polska

kolekcja prywatna, Warszawa

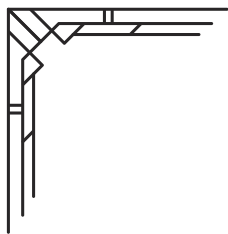
Na lata 20. przypada założenie niezwykle osobliwej w dziejach polskiej historii sztuki działalności „Firmy Portretowej” Stanisława Witkacego. Przez 14 lat prowadzenia firmy, artysta stworzył kilka tysięcy wizerunków osób z kręgu znajomych malarza oraz nieznanymi mu klientom z wyższych sfer. Większość portretów powstawała pod wpływem używek, silnych leków odurzających oraz alkoholu. Substancje psychotropowe według Witkacego miały pozwolić mu na doświadczanie niesamowitych wizji twórczych. W „Firmie Portretowej” panował dość oryginalny regulamin, w którym to znalazł się m.in. paragraf zakazujący klientom słów krytyki, czy zgłaszania uwag, ponieważ „Gdyby firma pozwoliła sobie na ten luksus: wysłuchiwanie zdań klientów, musiałaby już dawno zwariować”. „Klient musi być zadowolony. Nieporozumienia wykluczone” – tak brzmiało motto regulaminu. Każdy z wizerunków portretowych był przez Witkacego opisywany zgodnie z przyjętymi przez niego typami, zależnymi od konwencji wizerunku i ceny wykonania. „Firma Portretowa” posiadała w swojej ofercie pięć typów portretów oznaczonych literami alfabetu (A, B, C, D, E, F), których to ceny wahały się od 100 zł, za portret w F, do 350 zł, za portret w typie A.

Prezentowany wizerunek dziewczynki, należał do grupy typu B, w którym to Witkacy zakładał pewne uproszczenia formalne, jednak nadal podkreślając cechy charakterystyczne portretowanego. Obraz powstał w Katowicach 25 czerwca 1938 roku, na ponad rok przed śmiercią Witkacego. Portretowana dziewczynka patrzy na widza wzrokiem pełnym łagodności. Gładko zaczesane włosy oraz skromny ubiór, sukienka z białym kołnierzykiem, zapisana na guziki pod samą szyję, podkreśla dziewczęcość i delikatność modelki. Sam artysta podkreślał, że nie jest zwykłym twórcą, tylko psychologicznym portrecistą, którego nie interesuje jedynie zewnętrzna

powłoka. Podczas tworzenia portretów skupiał się nie tylko na wiernym odтворzeniu wizerunku postaci, swoje dzieła wzbogacał zawsze o pierwiastek emocjonalny, chcąc oddać również charakter postaci. Dziewczynka ujęta została w ostrołuk, co było częstym zabiegiem artysty w tamtym czasie. Na portretach Witkacy umieszczał również informacje związane z rodzajem używek, których zażywał podczas tworzenia obrazu. Wizerunek dziewczynki zawiera adnotację w postaci litery „P”, która oznacza, że w trakcie procesu powstawania portretu Witkacy palił papierosy. W prawym, dolnym rogu umieszczony został również dopisek „Prz. Ok.”, czyli „Przez Okulary”. Artysta pod koniec życia miał problemy ze wzrokiem, był więc zmuszony tworzyć w okularach, a powstałe w ten sposób obrazy oznaczał powyższym skrótem. Leżąca przed dziewczynką książka sugerować może, że jest ona uczennicą. Artysta tworzył również portrety dziecięce. Dzieci portretowane były często z talerzami owoców, które po skończonej pracy miały stanowić nagrodę dla młodych modeli. Portrety młodzieży Witkacy często urozmaicał atrybutami w postaci książek czy zeszytów, podkreślając w ten sposób intelektualne predyspozycje portretowanych.

Portrety z typu A oraz B zawierały wiele realistycznych cech i pozbawione były wyraźnych deformacji twarzy i sylwetki. Odmienny styl prezentowały portrety należące do typu C, które powstawały pod wpływem kokainy i innych odurzających substancji. Portrety tego typu najbliższe były teorii Czystej formy, koncepcji stworzonej przez Witkacego, według której sztuka wywoływać miała u odbiorcy uczucia metafizyczne oraz wrażenie poczucia odrębności wobec reszty świata. Portrety w typie C, przedstawiające zdeformowane postaci w niekonwencjonalnych pozach, artysta tworzył najczęściej dla przyjaciół, członków bohemy artystycznej, literatów i aktorów.





9

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ / WITKACY

1885-1939

Portret kobiety 1 IV 1933, 1933

pastel/papier, 62 x 47 cm

sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'Witkacy 1933 1 | IV (T.Bs)'

opisany p.d.: 'NP / NIT'

estymacja:

150 000 - 250 000 PLN

32 200- 53 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

dom aukcyjny Polswiss Art, czerwiec 2014

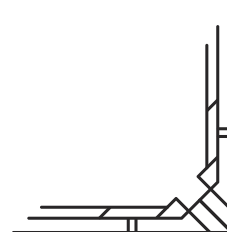
kolekcja prywatna

LITERATURA:

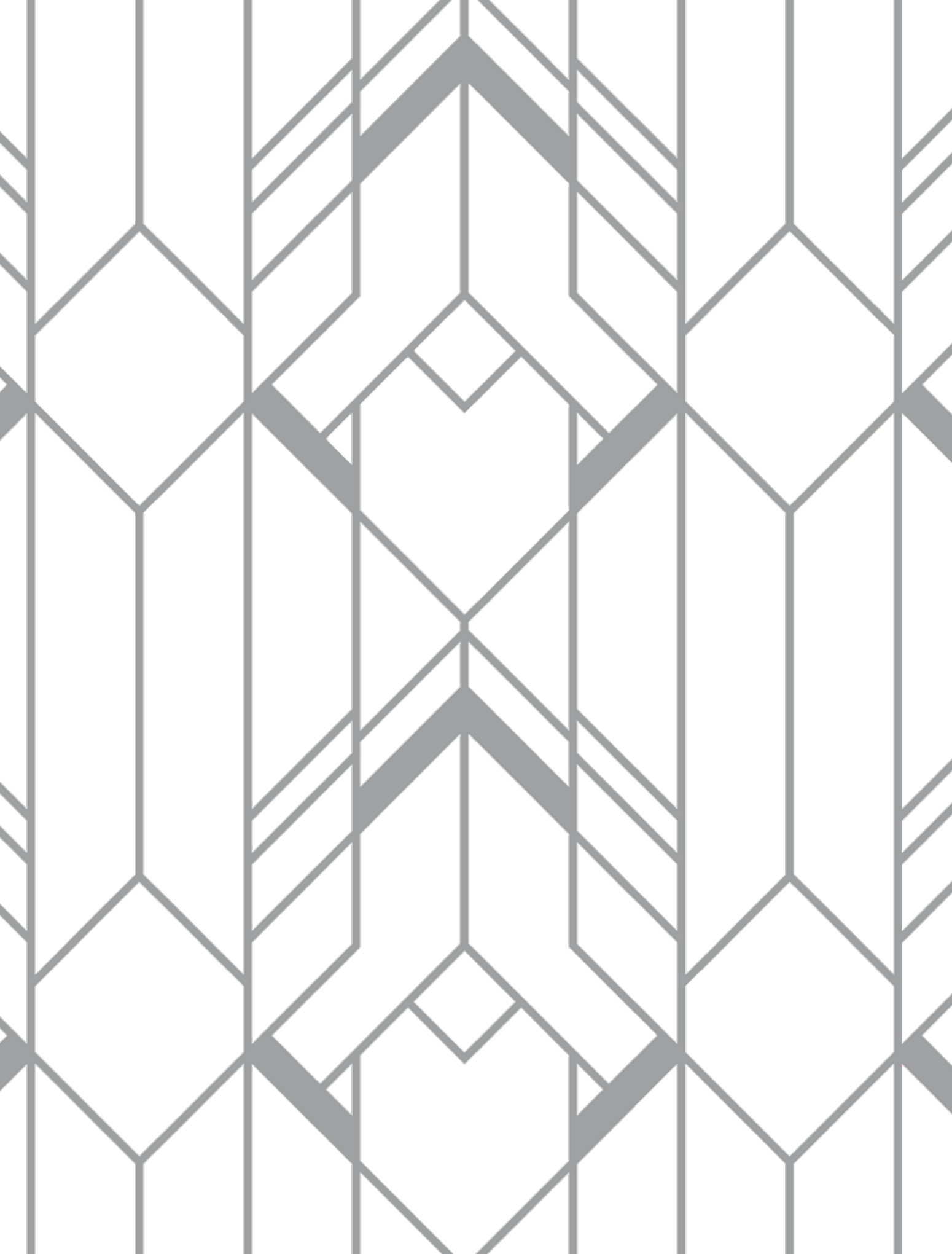
por. Irena Jakimowicz, Stanisław Ignacy Witkiewicz. Katalog dzieł malarskich, wyd. MNW, Warszawa 1990, p. 129, poz. 1740.

Charakterystyczne, rysunkowe portrety Witkacego mają swój początek w 1924 roku. Wtedy to artysta założył słynną „Firmę Portretową S. I. Witkiewicz”. Do podjęcia takich kroków zmusiły go problemy finansowe. Ceny farb olejnych, zamawianych płócien i niezliczonych godzin poświęcanych na jedno dzieło stały się zbyt dużym obciążeniem. Każdy obraz wiązał się z poniesieniem ryzyka, gdyż nie dało się oszacować, po jakim czasie uda się go sprzedać. Witkiewicz nie mógł już pozwolić sobie w takim stopniu, jak kiedyś na malarskie eksperymenty i poszukiwania. Zwrócił się ku pewnemu źródłu zarobku – portretom. Witkacy zdecydował wykonywać prace w technice pasteli na papierze, co znacznie redukowało koszty materiałów. Ograniczało to również czas wykonania pracy. Prężny rozwój technik fotograficznych rozpowszechnił wykonywanie zdjęć portretowych, co również wywarło wpływ na podejście klientów – oczekiwali szybszego otrzymania gotowej podobizny.

„Portret kobiety” z 1933 roku należy do przedstawienia typu B. Nieznana z imienia modelka ukazana została w sposób realistyczny, niekarykaturalny. Nie ma w nim wymuskania i gładkości, cechujących typ A. Dzięki wykorzystaniu papieru barwionego jako podłoża, twórca był w stanie ograniczyć ilość budowanych plam i linii. Zabieg ten pozwolił na osiągnięcie świeżego, delikatnego efektu, przy jednoczesnym oddaniu podobizny portretowanej. Ponadto, umożliwił ułożenie mocnych plam barwnych na powierzchni oczu i ust. W ten sposób, wybijają się one na tle jaśniejszej lekko cery i skupiają uwagę odbiorcy na niewątpliwych atutach modelki.

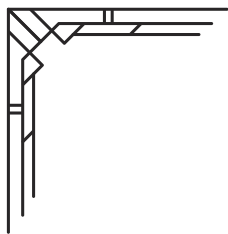








TAMARA ŁEMPICKA



10

TAMARA ŁEMPICKA

1895-1980

Portret córki artystki, studium do obrazu "La Communiant" (Pierwsza Komunia), około 1928

pastel/papier, 45 x 30 cm
stempel l.d.: 'T. DE LEMPICKA'

estymacja:

180 000 - 240 000 PLN

38 600 - 54 300 EUR

POCHODZENIE:

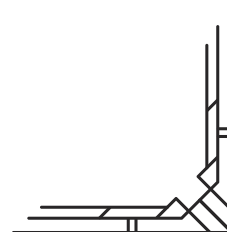
pracownia artystki
kolekcja spadkobierców artystki
dom aukcyjny Christie's, Paryż, czerwiec 2020
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

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

LITERATURA:

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







poz. 5 Tamara Łempicka, Portret córki artystki, studium do obrazu „La Communiant” (Pierwsza komunia), detal



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

„‘Sztuka – powiada Bacon – to człowiek dodany do natury’. Co znaczy, że ludzki umysł i jego abstrakcyjne idee mają swoje miejsce w planie sztuki. Ale natura też musi być obecna. To natura, uporządkowana i sklasyfikowana przez umysł, jest tematem przedstawienia w każdego rodzaju sztuce.

Tamara de Lempicka posiada zarówno umiejętności, jak i wrażliwość, i właśnie dlatego jest malarką, która dorównuje temu quattrocento”.

Andre Maurois

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

Studium do „La communiant” jest przykładem pracy wyraźnie inspirowanej osobistymi podróżami i znajomością historii sztuki przez Łempicką. W pierwszej dekadzie XX wieku, już jako młoda dziewczyna, zaczęła symulować problemy zdrowotne, chcąc zmusić rodzinę do wystania jej na wakacje do krajów o bardziej sprzyjającym klimacie niż rosyjski. Cel swój osiągnęła i przez wiele lat wyjeżdżała z babką na coroczne wakacje do Włoch, a ostatecznie udało jej się także przenieść do szkoły w Lozannie. Włoskie wakacje Łempickiej stały się podstawą jej edukacji z zakresu historii sztuki, nawiązując niejako do wcześniejszej tradycji grand tour, praktykowanej przez europejskich arystokratów. Obowiązkowymi punktami na mapie Włoch były Rzym, Florencja i Wenecja, każde z nich oferujące malarstwo wielkich mistrzów, jak i przedstawicieli stylów charakterystycznych dla lokalnych szkół malarstwa i rysunku.

Łempicka szczególną atencją darzyła mistrzów włoskiego renesansu, których wpływ odcisnął wyraźne piętno na gładkości z jaką operowała pędzlem, czyniąc jego pociągnięcia niewidzialnymi. Podczas gdy zainteresowanie klasycyzmem było wspólnym mianownikiem różnych artystycznych ugrupowań, jak chociażby dla niektórych przedstawicieli powstałej w 1922 roku grupy Rytm, styl Łempickiej znacząco się od nich różnił, przede wszystkim pod względem niezwyklej dbałości o szczegóły. Ponadto Łempicka, niczym wielcy malarze włoskiego renesansu operowała światłocieniem, co wiać szczególnie w sposobie malowania draperii. Należy zauważyć, że w malarstwie Łempickiej, podobnie jak na przykład we freskach Botticellego, światłocień niekoniecznie ma na celu oddanie realistycznego układu cienia, a raczej służy uzyskaniu wrażenia ciężaru materiału. Poniekąd, wyolbrzymione użycie światłocienia było też dla Łempickiej doskonałym sposobem na osiągnięcie swoistej elegancji form, czyniąc ją jedną z najbardziej dystygnowanych malarek nurtu kubizmu syntetycznego. Studium do „La communiant” pozwala na intymny wgląd w proces twórczy ikony art déco i jednej z najbardziej rozpoznawalnych polskich artystek.

Prezentowane studium jest wyjątkowym przykładem pracy, w której zainteresowanie Łempickiej włoskim renesansem dotyka także płaszczyzny tematycznej. „La communiant”, przyjmująca komunię, w szczególny sposób nawiązuje do roli Chrześcijaństwa dla rozwoju wczesnego włoskiego renesansu. Jest to temat unikatowy w skali twórczości artystki, kojarzonej przede wszystkim z portretami i aktami o bardzo współczesnej dla dwudziestolecia międzywojennego tematyce. Studium do „La communiant” jest natomiast przykładem dzieła aspirującego do ponadczasowości.

Prezentowana praca ma szczególny związek z Polską. Artystka, uważająca się za Polkę, wybrała wielkoświatowe życie najpierw w Paryżu, a potem za oceanem. Zdarzały jej się jednak polskie „przygody”. Szkic do „Pierwszej Komunii” był etapem w pracach nad obrazem, który powiązał ją na chwilę z Polską. W 1929, z okazji dziesięciolecia trwania odrodzonej państwowości zorganizowano Powszechną Wystawę Krajową w Poznaniu. Trwała aż 138 dni i odwiedziło ją aż 4,5 miliona widzów. Prestiżowy wymiar tego „święta niepodległości” musiał zachęcić artystkę do zgłoszenia dwóch prac. Jedną z nich była właśnie „Pierwsza Komunia”. Ten pełen patosu obraz zdradzał fascynację artystki sztuką włoską. Pierwszokomunijne, śnieżnie białe dziecko wznosi w egzaltacji oczy do góry. To spojrzenie i zwrócenie się ku górze jest typowe dla XVIII-wiecznych, włoskich, malarskich poprzedników Łempickiej. Co ciekawe, trudno potraktować ów szkic jako czuły matczyzny zapis wyglądu córki. Kizette nie była raczej powodem kontemplacji dla żyjącej w wirze pracy matki. Niejednokrotnie okazywało się, że otoczenie artystki w ogóle nie zdawało sobie sprawy, że ma ona córkę. Kizette większość roku spędzała w prestiżowych szkołach z pensjonatami, by świat Tamary mógł wirować i pulsować bez przeszkód. Jeśli już jednak była obok, mogła posłużyć za modelkę do zdobywającego laury obrazu (w pierwotnych tytułach obrazu tożsamość Kizette nie była wymieniana).



poz. 8 Tamara Łempicka, Śpiąca dziewczyna, detal

TAMARA ŁEMPICKA DAMA ART DÉCO

„Najpierw robi szkic na papierze, potem przekłuwa dziurki wzdłuż konturów rysunku, przypina szkic do podkładu i prószczy węglem w dziurki, żeby przenieść rysunek na zagruntowane płótno lub deskę. Gruntuje niezbyt chętnie – jeśli czegoś w malowaniu nie lubi to właśnie przygotowywania podkładu.

Poza tym obraz musi być dopracowany w najmniejszym szczególe, ruch pędzla niewidoczny gołym okiem, powierzchnia gładka jak chińska laka. Jedwab sukni, naga skóra modelki – tak żeby widzieć aż się palił, by w pożądlwym gościu przeciągnąć po nim dłonią niczym po ciele kobiety”.

Pomimo sukcesów za życia i popularności wśród europejskiej śmietanki towarzyskiej i arystokracji, Tamara Łempicka została ponownie odkryta przez historię sztuki w latach 70. XX wieku, wraz z popularyzacją wielu tekstów feministycznej historii sztuki. Od lat 70., Łempicka urosła do miana ikony popkultury, jednej z najbardziej rozpoznawalnych polskich artystek i uosobienia stylu art déco.

Twórczość Łempickiej uosabiała wszystko co w art déco najlepsze - dekoracyjność i elegancję o ponadczasowej klasie, i ponadczasowe piękno mogące przyćmić wspomnienia koszmaru Pierwszej Wojny Światowej. Oprócz tego, sukcesy za życia i powodzenie wśród paryskiej śmietanki towarzyskiej sprawiły, że jej portrety mają w sobie coś z kroniki dekadentckiego stylu życia w dwudziestoleciu międzywojennym.

Twórczość Łempickiej była wizualnym odzwierciedleniem ducha art déco. Artystka malowała głównie portrety, akty, czasem martwe natury, stroniąc od efemerycznych pejzaży była zainteresowana zdobyczami nowych czasów, przepychem i luksusem. W naturalny sposób czyniła bohaterkami swoich obrazów kobiety podobne do niej, piękne, silne, niezależne i uosabiające ducha epoki. Jednakże smak art déco w twórczości Łempickiej jest przede wszystkim wyczuwalny w osławianiu geometrycznych form. W pewnym sensie, Łempicka była klasycystką, inspirowaną się włoskim klasycyzmem, który poznała w młodości, a niektóre z jej prac przywodzą na myśl wizualny język przedstawicieli grupy Rytm, takich jak Eugeniusz Zak. Ponadto, swoista przewaga wyrazu malarstwa Łempickiej i ich konceptualna bliskość duchowi art déco, wypływała z niezwyklej płynności z jaką Łempicka przyswoiła niemal uniwersalny język reklamowych afiszy i plakatów.

Podczas nauki malarstwa w Paryżu, najbliższym artystycznym mentorem Łempickiej był André Lhote, propagator łagodniejszej formy kubizmu, o delikatniejszych i bardziej stonowanych barwach, który był bardziej akceptowany przez francuskie wyższe sfery i uznawany za bardziej przystępny wizualnie i mniej kontrowersyjny. Łempicka była więc artystką tworzącą w nurcie kubizmu syntetycznego, którego przedstawiciele osiągają efekt przestrzennej głębi poprzez wyodrębnienie elementów geometrycznych, składających się na otaczający obraz świata rzeczywistego. W przypadku Łempickiej, wybór aktu i portretu jako jednych z najbardziej kojarzonych z artystką form, w naturalny sposób zachęcał do wydobycia formalnych aspektów kobiecych krągłości.

„Tamara de Łempicka (...) jest na tyle mądra, aby rozumieć, że jeśli kubizm dał artystom do ręki nowe środki wyrazu, to przedmiot przedstawienia pozostał ten sam. Ciało ludzkie, twarz ludzka, ludzkie radości i smutki są dla niej, tak jak były dla wielkich malarzy przeszłości, materialem, z którego powstaje wszelkie piękno sztuki. Ona nie ulega łatwej i niebezpiecznej pokusie sztuki czysto abstrakcyjnej” (Andre Maurois).

Kubizm syntetyczny pozwala także na osiągnięcie „gładkiego” jak gdyby oszlifowanego wyglądu portretowanych. W ten sposób Łempicka mogła tchnąć elegancję i ponadczasowy czar w portretowanych. Ponadto, jej technika była wyjątkowo wyrozumiała dla portretowanych, z każdej kobiety była zdolna uczynić ikonę art déco. Owa gładka ponadczasowość pędziła była wyjątkowa z jeszcze jednego powodu - wyodrębnienie brył natychmiast nadawało postaciom bardziej graficzny, rysunkowy wygląd, tym samym czyniąc je bliższymi enigmatycznych bohaterów afiszów i modnych reklam. Geniusz Łempickiej krył się po części w doskonałym wysublimowaniu elementów już obecnych w kulturze popularnej i znanych szerokiej publiczności, momentalnie czyniąc jej obrazy obiektami zbiorowego pożądania. Oprócz ponadczasowego wyglądu, kubizm syntetyczny w nurcie art déco wpisywał się także w marzenia o estetycznym wybieganiu w przyszłość. Opisywanie ludzkich twarzy i ciał przy pomocy subtelnych brył pozwalało na konceptualne zbliżenie się do maszyny, do oddania nieustannego pędu naprzód, podsyconego przez pozytywne nastroje w otrząsającej się po wojnie Europie.

Przeprowadzka do Stanów Zjednoczonych tuż przed wybuchem II Wojny Światowej w 1939 była początkiem powolnego schyłku kariery Łempickiej. W Hollywood malowała portrety gwiazd wielkiego ekranu, łaknących gładkości, która cechowała jej pędzel i magicznej elegancji, jednak za oceanem czas art déco powoli przemijał. Zastępowało je malarstwo impresjonistyczne, podobnie jak Łempicka nieokiełznane, ale nie igrające w żadnej mierze z realizmem...

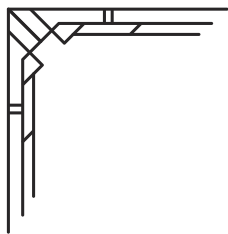


poz. 7 Tamara Łempicka, Portret kobiety w zielonej sukni, detal









14

TAMARA ŁEMPICKA

1895-1980

Akt, około 1921

olej/plótno naklejone na deskę, 51 x 25,5 cm
sygnowany p.d.: 'T DE LEMPITZKI'

estymacja:

300 000 - 400 000 PLN

64 300 - 85 700 EUR

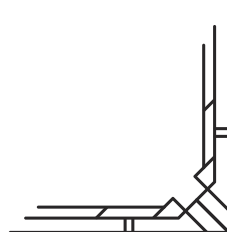
OPINIE:

autentyczność pracy została potwierdzona przez monografistę artystki, Alaina Blondela w czerwcu 2010

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna Francja

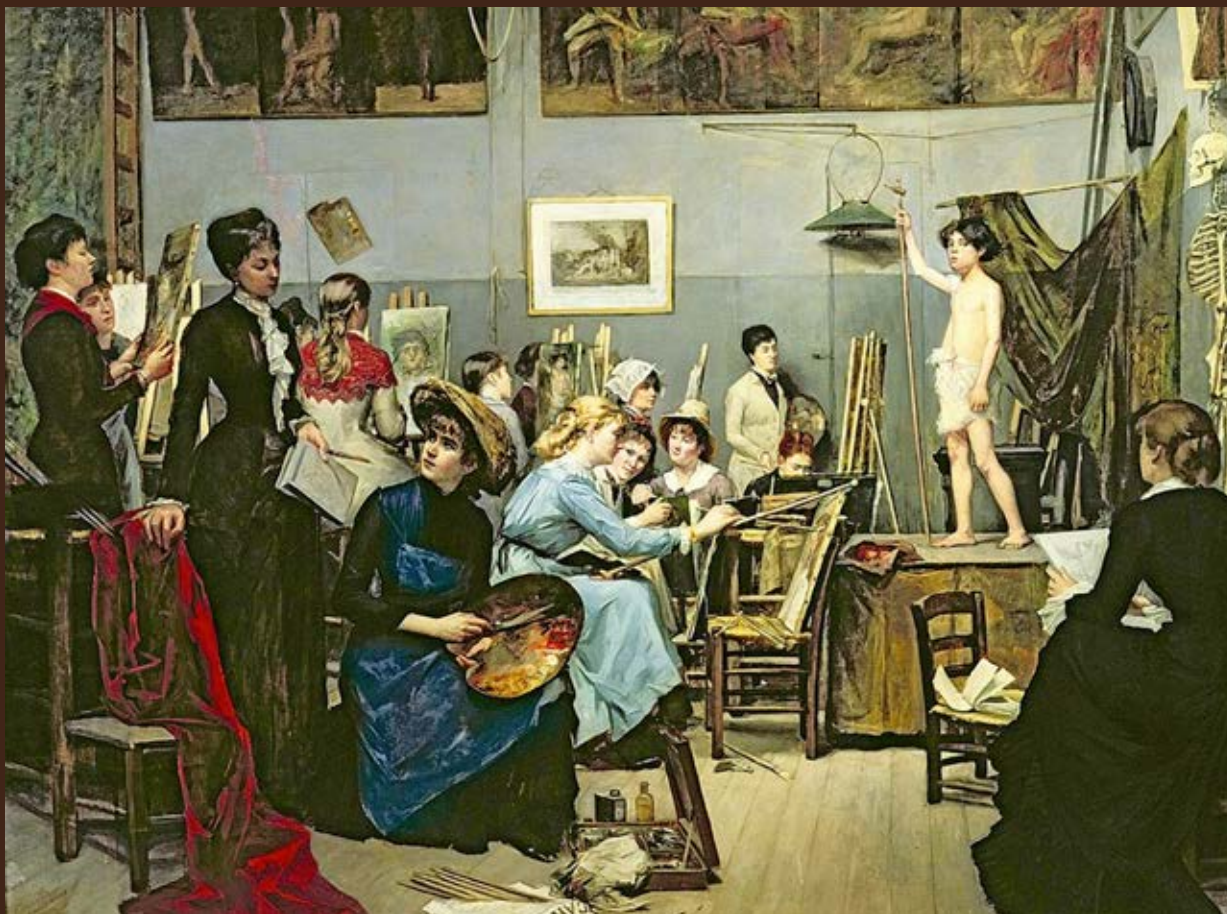
kolekcja prywatna Polska







Anna Bilińska-Bohdanowiczowa, Pólakt męski, 1885
Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW



Marie Bashkirtseff, Académie Julien, 1881, Muzeum Sztuki w Dnipropetrowsku, źródło: WikiArt

Studium nagiego modelu stanowiło podstawę artystycznej edukacji w akademiach od czasów renesansu. Nauczanie opierało się na trzech podstawowych filarach: antyku, żywym modelu i anatomii. Inne przedmioty, takie jak perspektywa, ornament i historia, niemal zawsze były podporządkowane głównie dziedzinie studiów, którą stanowiła postać ludzka. Akt był przewodnią dyscypliną akademicką. Taka doktryna została jasno wyłożona przez Leona Battistę Albertiego w traktacie „De Pictura” z 1435, w którym przyjął on, że podstawą postępowania akademickiego jest studium aktu. Do naszych czasów zachowało się wiele rysunków i szkiców artystów, takich jak: Paolo Uccello, Pisanello, Filippino Lippi i Domenico Ghirlandaio, wskazujących na to, że rysunek nagiego modelu był powszechnym elementem nauczania malarstwa od II połowy XV stulecia.

Akt w tradycji malarstwa europejskiego był nośnikiem wielu znaczeń, które różniły się w zależności od epoki i artysty. Niemniej jednak, bazujący na sztuce antycznej akt męski, przez stulecia stanowił symbol cnót społecznych i moralnych, będąc symbolem cywilizacji. Akt kobiecy posiadał bardziej intymny charakter, był odpowiedzią na gust kolekcjonerów i ich erotycznych fantazji. Jednak z czasem i on zaczął być wiązany z etycznymi ideałami takimi jak prawda i wyższe piękno. Akt uznawany był również za pole walki artysty o osiągnięcie perfekcji formalnej, stając się główną dyscypliną akademicką.

W każdym kraju europejskim inaczej korzystano z usług modeli kobiecych, męskich i dziecięcych. Przez długi czas byli to jedynie modele męscy. W Anglii modelki zaczęły pojawiać się już pod koniec XVII wieku, a we Francji dopiero od wieku XIX. W wiedeńskiej akademii, kobiece modelki zostały dopuszczone dopiero około połowy XIX stulecia. Dotyczyło to zarówno warsztatów poszczególnych mistrzów i profesorów, jak i struktur akademii, gdzie instytucjonalizacja rysunków modelu miała swoje daleko idące konsekwencje. Profesorowie byli odpowiedzialni nie tylko za korekty prac studentów, ale również za ustawianie poz modeli. Konkretnie pozy i grupy mięśni były specjalnie uwydatniane

poprzez aranżację światła. Intencją było studiowanie efektów światłocieniowych, sekwencji ruchu mięśni wraz z proporcjami ciała. Bliskie powiązanie sztuki z nauką zaowocowało skupieniem na budowie ludzkiego ciała. Prowadzenie studiów rysunkowych dokumentujących ciała nagich mężczyzn, stanowiło jeden z wiodących powodów, dla którego na europejskie akademie nie przyjmowano kobiet niemal do samego końca XIX wieku. Tamara Łempicka swoją przygodę z akademicką edukacją rozpoczęła w Petersburgu, do którego przeniosła się z Warszawy w 1911. Rozpoczęła naukę na kursach rysunku w petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych. W 1916 artystka poślubiła Tadeusza Łempickiego. W tym samym roku przyszła na świat ich córka, Maria Krystyna, nazywana Kizette. W czasie rewolucji w 1917 Tadeusz Łempicki został aresztowany. Po jego uwolnieniu z więzienia, małżonkowie spotkali się w Danii, skąd wyjechali latem 1918 do Paryża.

W stolicy Francji Tamara Łempicka podjęła studia w paryskiej Académie Ranson, u Maurice'a Denisa. Był on wymagającym i metodycznym nauczycielem, pod którego okiem młodzi artyści doskonale opanowywali podstawy komponowania obrazu i zgłębiali tajniki warsztatu malarzkiego. Nie bez znaczenia dla kształtowania się artystycznej postawy Łempickiej, były też poglądy na sztukę oraz praktyka malarzka jej kolejnego nauczyciela, André Lhote'a, malarza, dekoratora, krytyka i teoretyka sztuki. Od niego nauczyła się sprawnego łączenia nowoczesnych sposobów obrazowania z wielką tradycją akademicką, klasycznymi formami sztuki Poussina, Davida czy Ingres'a.

Prezentowany w katalogu akt męski pochodzi prawdopodobnie z 1921, czyli ostatniego roku studiów artystki. Jest to akademickie studium aktu, które jednak poddane zostało delikatnej postkubistycznej stylizacji i geometryzacji. Ciało oddane jest z mistrzowskim anatomicznym liryzmem. W samym centrum obrazu znajdują się pośladki mężczyzny. Zmysłowa ekspozycja ciała nadaje temu akademickiemu studium erotyczny ładunek. Celem studium było uchwycenie efektów światłocieniowych, wydobywających sylwetkę z mroku.



BOLESŁAW CYBIS



Grupa artystów malarzy Szkoły Warszawskiej. Widać m.in. Tadeusz Pruszkowski (stoi w środku w palcie), Eugeniusz Arct (stoi przy drabinie w muszce), Jadwiga Przeczadzka (w górze z prawej), Michał Bylina (siedzi z lewej), Bolesław Cybis (stoi 3. z prawej), Efraim Seidenbeutel, Menasze Seidenbeutel, 1929-1939, źródło: NAC online

BOLESŁAW CYBIS

1895-1957

Maria von Tym Cybisowa - Portret żony

technika mieszana/sklejka, 39 x 38,5 cm

opisany ołówkiem na odwrociu: 'art. Kreda, Ultramaryna Srebro| 'inf. Samaran na oleju| las. Landar na oleju| Ver.' oraz nalepka wystawiennicza Muzeum Narodowego w Warszawie z numerem inwentarzowym

estymacja:

100 000 - 150 000 PLN

21 500 - 32 200 EUR

POCHODZENIE:

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, oprac. Anna Prugar-Myślik, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002, s. 77, 118, poz. kat I/7 (il.)

W warszawskim okresie twórczości Bolesława Cybisa do głosu dochodzą formuły artystyczne, które artysta odziedziczył po edukacji artystycznej z warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, jak również te, które stanowią jego autorski wkład w malarstwo doby dwudziestolecia międzywojennego. Jako członek Bractwa św. Łukasza Cybis inspirował się sztuką dawną, zarówno w przypadku wzorców formalnych, jak i konwencji technologicznych. Stosunek do przedmiotu, widzenia realistycznego, magicznego przekształcania przedmiotu, widoczne elementy ironii i ekspresyjności w malarstwie artysty w latach 20. XX wieku łączą również twórczość Cybisa oraz innych „łukaszowców” z malarstwem Nowej Rzeczowości.

W 1925 roku zaczął się okres stabilizacji w życiu malarza – ożenił się z Marią Tym. Para zamieszkała w przeszle Mostu Poniatowskiego, który był wówczas przebudowywany przez ojca artysty. W tym samym czasie miała miejsce pierwsza wystawa studentów Pruszkowskiego. Prezentowany

w katalogu „Portret żony” porównać można z XV- i XVI-wiecznym włoskim malarstwem portretowym. Przybliżenie kadru, subtelnie wymodelowana twarz z syntetycznym i precyzyjnym detalem zwraca uwagę na fakt, iż artysta inspirował się twórczością takich malarzy jak: Sandro Botticelli, Agnolo Bronzino czy Leonardo da Vinci. Cybis wykorzystał tutaj wszystkie zalety malarstwa olejnego. Rysunek zmięczony został delikatnym sfumato. W utrzymanej w ograniczonej gamie barwnej kompozycji, uwagę zwraca dekoracyjnie potraktowane nakrycie głowy modelki. W portrecie wyczuwalna jest również pewna nuta tajemniczego realizmu z pogranicza jawy i snu. Zbliżył tym samym wizerunek do portretów znanych z malarstwa niemieckiego spod znaku Nowej Rzeczowości. Lekko geometryzującą konwencję, obecną w budowie cienia na twarzy i partii włosów, łączyć można z europejskim i amerykańskim stylem art déco, będącym w swoim rozkwicie w momencie tworzenia obrazu.

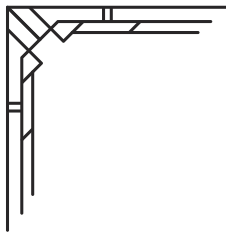




WACŁAW WĄSOWICZ



Jury kwalifikujące prace na olimpijski konkurs sztuki w Berlinie podczas zwiedzania wystawy. Widoczni od lewej: Jerzy Grabowski, Józef Starzyński, Józef Sienkiewicz, Michał Boruciński, Franciszek Strynkiewicz, Wacław Wąsowicz, Stanisław Rogoyski, Zygmunt Kamiński, Henryk Stażewski, Henryk Kuna, 1936 źródło: NAC online



16

WACŁAW WĄSOWICZ

1891-1942

Portret Zofii, żony artysty, 1929

olej/piótno, 62 x 40,5 cm

sygnowany i datowany p.g.: 'WACŁ WĄSOWICZ | 1929'

na odwrociu ramy papierowa nalepka aukcyjna oraz ramiarska, na krośnię malarskim opisany: '144' oraz '72'

estymacja:

45 000 - 60 000 PLN

9 700 - 12 900 EUR

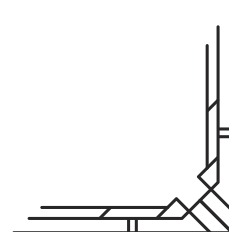
POCHODZENIE:

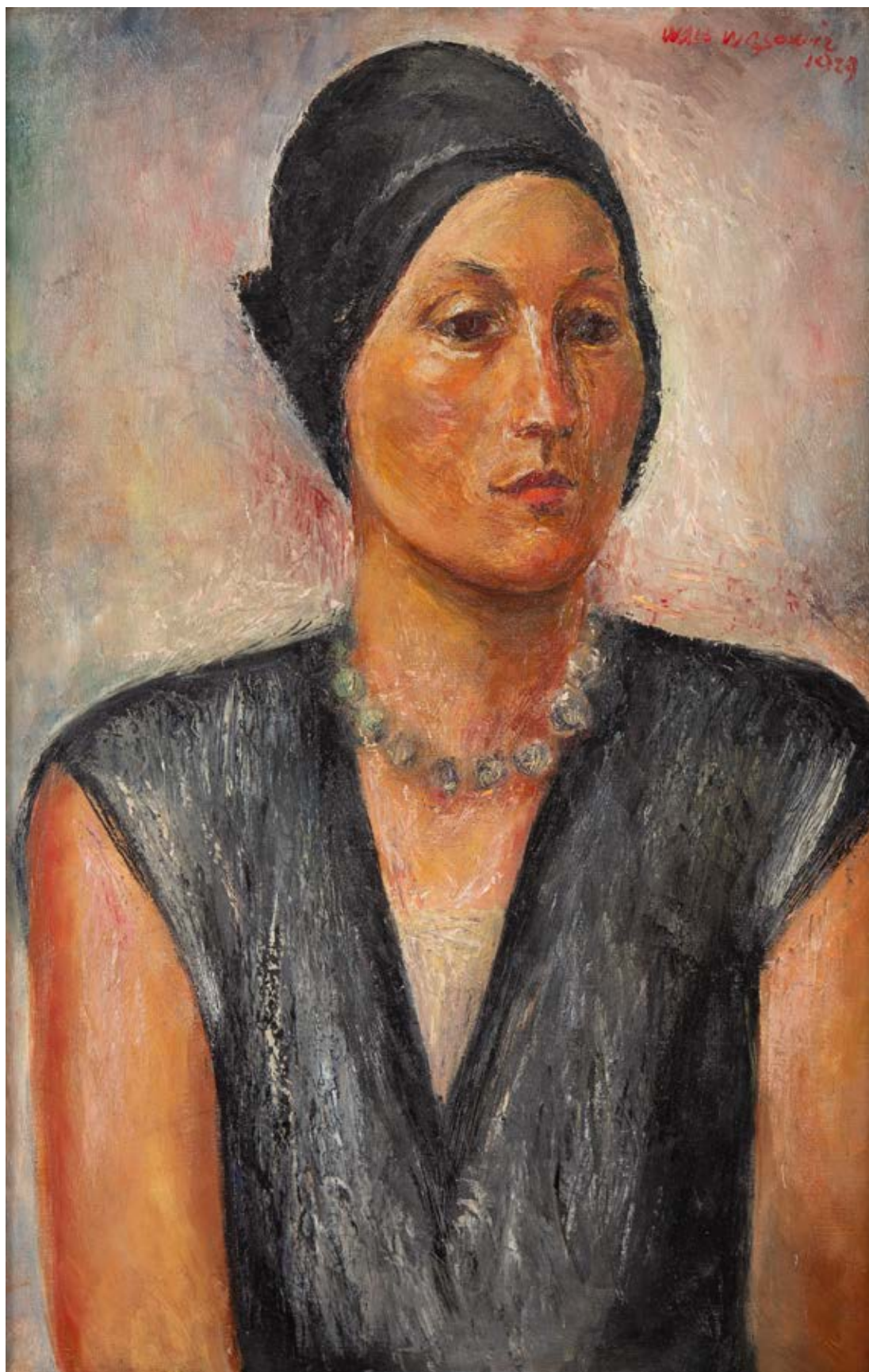
dom aukcyjny Agra-Art, grudzień 2016

kolekcja prywatna, Warszawa

„Kiedy przypominam sobie moje dawne obrazy z okresu formizmu, widzę w nich usiłowanie rozbicia płaszczyzny obrazu, w którym kolor był środkiem pomocniczym dla osiągnięcia efektu raczej graficznego niż malarskiego. Już w okresie Rytmu w obrazach moich uderza silniej podkreślona barwa, jednakże w obydwu tych okresach zagadnienie formy góruje nad barwą i sprowadza ją na plan drugi. Stopniowe wyzwalamie się z formy prowadzi do nowego okresu mojej twórczości, której najważniejszym zagadnieniem staje się barwa. Barwa, która jest tym dla malarstwa, czym forma dla rzeźby”.

Wacław Wąsowicz, Wystawa prac w Polskim Klubie Artystycznym, 16 marca - 16 kwietnia, Warszawa 1931 (nlb.)





ROMAN KRAMSZTYK

Roman Kramsztyk uczył się malarstwa w Warszawie, u Zofii Stankiewicz, Adolfa Edwarda Hersteina i Mieczysława Kotarbińskiego, a następnie w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Józefa Mehoffera oraz w Akademii Sztuk Pięknych w Monachium. Był jednym z artystów przebywających w Paryżu w drugiej dekadzie dwudziestego wieku, gdzie powoli osiadł i między innymi wstąpił do Towarzystwa Artystów Polskich i reaktywowanego w 1915 roku Polskiego Towarzystwa Artystyczno-Literackiego. Pobyt w Paryżu był przede wszystkim okazją do bliskiego poznania trendów w zachodniej sztuce. Stąd też jego zainteresowanie nurtem klasycyzującym wydaje się w pełni uzasadnione bliskością ogromu sztuki klasycystycznej w Luwrze, do którego artysta miał dostęp w Paryżu. Kramsztyk bywa często postrzegany w świetle wpływu twórczości Cézanne'a, który także ugruntował swoją artystyczną edukację częstymi wizytami w paryskich muzeach i kopiowaniem prac największych mistrzów malarstwa. Pomimo tego, że zainteresowanie tematyką klasycystyczną w twórczości Cézanne'a nie trwało, artysta postrzegał siebie jako część historii malarstwa, tym samym pozostając w cichym dialogu z setkami lat malarskiego dziedzictwa.

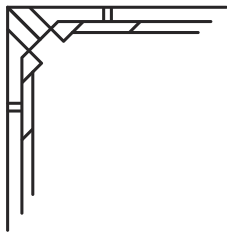
W 1917 roku Roman Kramsztyk przyłączył się do I Wystawy Ekspresjonistów Polskich, zorganizowanej w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych, która historycznie postrzegana jest jako wystawa pierwszej fali polskiej awangardy. Brał udział w pokazach sztuki polskiej w Barcelonie, Paryżu, Sztokholmie, 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 kraju eksponował swe prace w warszawskiej Zachęcie, Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, w Krakowie i w Poznaniu oraz, z racji zamieszkania, uczestniczył w Salonach Paryskich. Jednak ugruntowanie artystycznej tożsamości Kramsztyka nadeszło dopiero z końcem wojny, gdy został członkiem Nowej Grupy, którą utworzył m.in. z Tadeuszem Pruszkowskim i Eugeniuszem Zakiem. W 1922 roku Kramsztyk osiadł na stałe w Paryżu i razem z gronem polskich artystów mieszkających na emigracji w Paryżu,

został współzałożycielem Stowarzyszenia Artystów Polskich Rytm, która historycznie utożsamiana jest z nurtem klasycyzującym w sztuce polskiej lat 20. Grupa Rytm nie miała ściśle określonego programu artystycznego, a style poszczególnych członków jawnie różniły się od siebie. Pomimo to, już sama nazwa stowarzyszenia przywoływała skojarzenia z rytmiką form geometrycznych, co wizualnie zbliżało jego przedstawicieli do stylistyki upowszechnionej wcześniej przez formistów. W centrum idei grupy Rytm znajdowało się czerpanie z przeszłości, połączone z ciągłym wyglądaniem w przyszłość. W ciągu swojej niemal dziesięcioletniej działalności grupa zorganizowała osiem wystaw.

Przed powstaniem grupy Rytm, typowe dla twórczości Romana Kramsztyka były pejzaże, przede wszystkim Francji, a także bardziej skomplikowane sceny figuralne, które w bezpośredni sposób nawiązywały do tradycji klasycyzmu, scen antycznych i malarstwa historycznego. W późniejszym okresie w malarstwie artysty dominowały portrety, martwe natury i pejzaże. Wiele z jego portretów cechowały tytuły nadające im uniwersalny, wymiar, jak „Poeta” (portret Jana Lechonia) lub „Szachista”. Tajemniczo-alegoryczny efekt swoich obrazów Kramsztyk osiągał przy użyciu atrybutów i rekwizytów mających ujawniać zawód, funkcję społeczną lub cechy charakteru portretowanego. Około 1920 roku, paleta barw artysty stała się bardziej stonowana i cieplejsza. Kramsztyk podobnie, jak chociażby Eugeniusz Zak, posługiwał się delikatnym modelunkiem światłocieniowym, co wzmacniało poczucie płytkości perspektywy. Dominowała harmonijna kolorystyka siostrzanych barw, nakładanych przy użyciu pędzla w niemal niewidzialny sposób, nadając jego obrazom „gładki” wygląd, przywodzący na myśl powierzchnię marmurowych rzeźb, których wyszlifowana powierzchnia delikatnie mieni się w słońcu. Jednak w przeciwieństwie do rzeźbiarzy antycznych Kramsztyk nie zamierzał precyzyjnie oddawać ludzkich rysów twarzy i opracował uproszczoną stylistykę, wpisującą się w założenia art déco, a tym samym dążącą do ponadczasowego charakteru.



Roman Kramsztyk podczas pobytu w Paryżu, 1928, źródło: NAC online



17

ROMAN KRAMSZTYK

1885-1942

Akt z wachlarzem, 1930

olej/plótno (dublowane), 99 x 80 cm
sygnowany p.d.: 'Roman Kramsztyk'

estymacja:

300 000 - 400 000 PLN

64 300 - 85 700 EUR

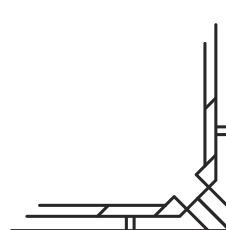
POCHODZENIE:

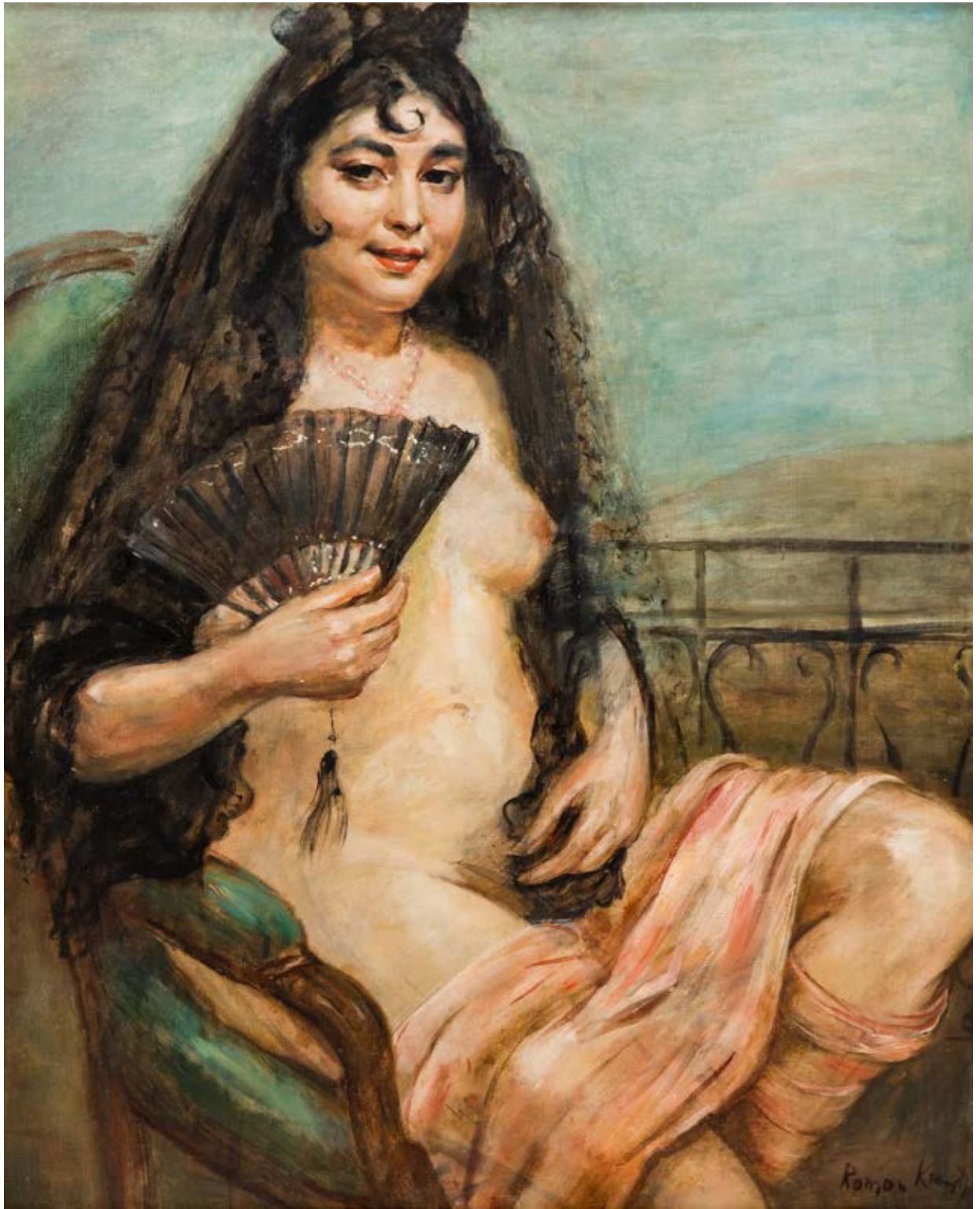
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Renata Piątkowska, Między „Ziemiańską” a Montparnasse’em: Roman Kramsztyk, Warszawa 2004, poz. kat. 126

Renata Piątkowska, Kramsztyk 1885-1942, Warszawa 1997, s. 197, poz. kat. 117 (il.)





ROMAN KRAMSZTYK: W KRĘGU TRADYCJI



Domenico Tintoretto, „Zuzanna”, ok. 1580, National Gallery of Art, Waszyngton, źródło: Wikipedia Commons

„Wzorując się na sztuce włoskiego odrodzenia, stworzył własny typ urody kobiecej występujący często w studiach głów, w którym 'subtelne reminiscencje z Leonarda' mieszają się z idealnym pięknem i smukłością kobiet Botticellego”.

Renata Piątkowska, Kramsztyk 1885-1942, Warszawa 1997, s. 40

„Twórczość Kramsztyka jest wyrazem jego stosunku do świata, ludzi i sztuki. Pozostał on artystą 'środką' - nie przekraczał granicy malarstwa przedstawiającego, nie kroczył w awangardzie - taki był jego temperament twórczy. Niewątpliwie malarstwo Kramsztyka bliskie jest międzynarodowej sztuce kręgu École de Paris, do której zaliczane są różnorodne, często zupełnie odmienne nurty - od postimpresjonizmu, neoklasycyzmu do tendencji ekspresjonistycznych. Najbliższy był mu realizm, lecz nie w naturalistycznej czy idealistycznej odmianie. Płótna Kramsztyka nie pozbawione są ekspresji, zmysłu obserwacji i poczucia humoru. Choć czerpał obficie z dawnej i współczesnej tradycji artystycznej, udało mu się stworzyć własny, rozpoznawalny styl, nadać swym dziełom osobisty ton. Jak zauważył Edward Woroniecki, Kramsztyk nie był 'malarzem idei i wcale się tym nie martwił'” (Renata Piątkowska, Kramsztyk 1885-1942, Warszawa 1997, s.23).

Przytoczna wypowiedź Renaty Piątkowskiej wyjaśnia ostrożny stosunek artysty do dokonania paryskiej awangardy artystycznej oraz jego zainteresowanie sztuką klasyczną. W wypowiedzi dla „Expressu Porannego” z 1933 roku Roman Kramsztyk twierdził (z charakterystyczną dlań nutką dowcipu), że sztuka modernizmu w naturalny sposób będzie powracać do figuracji, a „do obrazu zacznie wracać treść”. Mówił:

„Malarze po prostu odczuwają głód treści. Naturalnie treść nie dominuje nad założeniem czysto malarskim; jest ono stawiane na pierwszym miejscu - niemniej malowanie tylko szparagów czy dzielenie płótna na szereg kolorowych kwadratów - należy uznać za skończone. Dziś jest nie do pomyślenia portret tak skomponowany, że noga wyrasta z oka... Do portretu wróciło podobieństwo, charakter postaci, dobry rysunek - a wszystko razem ujęte w wartościową formę malarską”.

W.B., W powrocie do klasycyzmu. Rozmowa o malarstwie z mistrzem paryskim, „Express Poranny” 1933, nr 151, s. 6

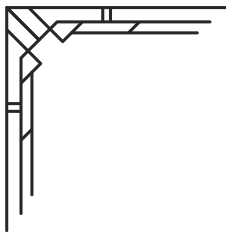
Na twórczość portretową Romana Kramsztyka przemożny wpływ miała XVI-wieczna sztuka wenecka, w szczególności twórczość Tycjana i Tintoretta. Choć wykształcił własny, rozpoznawalny styl, przez całą twórczość pozostawał mniej lub bardziej wierny ideałom klasycznym. W takim duchu malował prezentowany na aukcji „Akt”. Portretowaną jest nieznana nam kobieta o śródziemnomorskiej urodzie, zapewne Hiszpanka. O jej pochodzeniu świadczą upięta na głowie i spuszczone na ramiona koronkowa czarna mantylka oraz rozłożony wachlarz. Różowa, prześwitująca szarfa oraz dekoracyjna chusta są jedynymi materiałami okrywającymi (lub raczej odkrywającymi) ciało kobiety. Twarz, o ciemnej oprawie brwi i oczu, zdobi filuterny czarny lok. Malowane z dużym smakiem i ujęte miękkim modelunkiem światłocieniowym ciało kobiety przywodzi na myśl portrety weneckich kobiet pędzla syna Tintoretta, Domenico. W ten sam odważny sposób pozwala on kobiecej postaci zdominować przestrzeń płótna.



Peter Paul Rubens, „Portret Heleny Fourment w futrze”, 1636-1638, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń, źródło: Wikipedia Commons

„Malarz charakteru staje się zarazem malarzem powabu i wdzięku, portrecistą ciekawych mężczyzn - portrecistą pięknych kobiet”.

Mieczysław Wallis, Humanizm Kramsztyka, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 20, s. 8



18

ROMAN KRAMSZTYK

1885-1942

Pejzaż z Collioure, 1934

olej/ płótno, 65 x 81 cm

sygnowany l.d.: 'Kramsztyk'

na krośnię malarskim nalepka z drukowany opisem: 'Romain Kramsztyk | Paysage a Collioure 1934'

na odwrociu ramy papierowa nalepka aukcyjna

estymacja:

320 000 - 400 000 PLN

68 600 - 85 700 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Rempex, Warszawa, kwiecień 2004

kolekcja prywatna, Polska

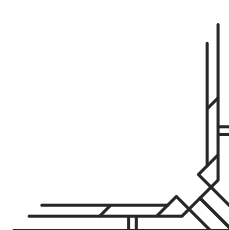
DESA Unicum, marzec 2018

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

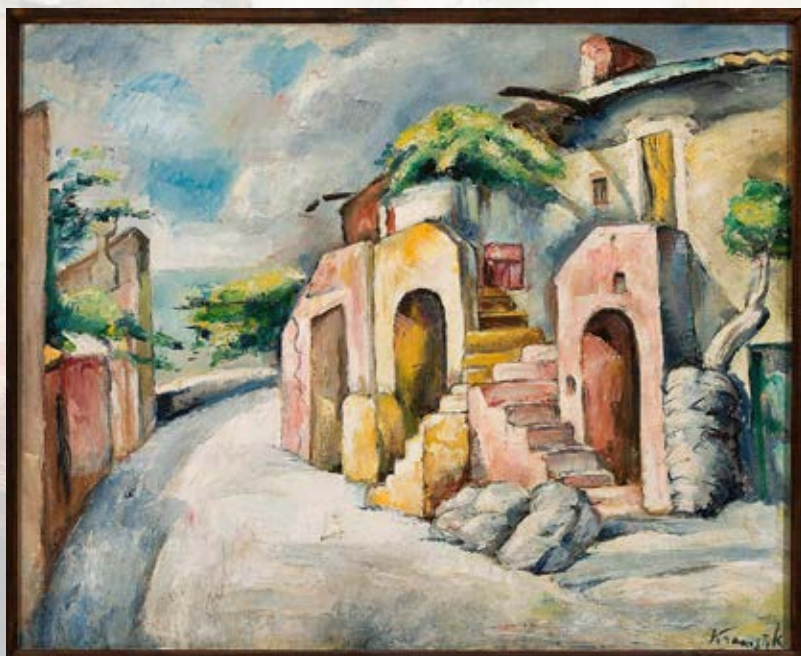
Renata Piątkowska, Między „Ziemiańską” a Montparnasse'em: Roman Kramsztyk, Warszawa 2004, s. 228, 229 (il.), nr kat. I/136

Roman Kramsztyk 1885-1942, katalog wystawy, Żydowski Instytut Historyczny, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1997, s. 199, poz. 127 (il.)





ROMAN KRAMSZTYK: WIELBICIEL FRANCUSKIEGO POŁUDNIA



Roman Kramsztyk, „Krajobraz z Katalonii (Uliczka w Collioure)”, ok. 1925
Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

„Kramsztyk, od pierwszego pobytu na Południu, jeszcze przed I wojną światową, był zauroczony śródziemnomorską naturą, południowym słońcem, kontrastem między surowymi, kamiennymi górami i spokojną taflą ciemnobłękitnej wody, niezmiennym od pokoleń rytmem życia rybackich osad”.

Renata Piątkowska, *Między „Ziemiańską” a Montparnassem: Roman Kramsztyk*, Warszawa 2004, s. 136



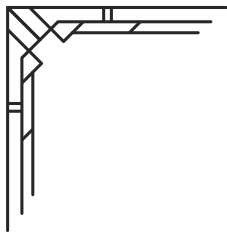
Urodzony w Warszawie Roman Kramsztyk część edukacji artystycznej odebrał w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie i Monachium. W 1910 roku wyjechał do Paryża, jak wielu młodych obiecujących artystów, zwabiony obietnicami bogatego życia artystycznego, kulturowego, ogólnej swobody i wreszcie grona znajomych polskich artystów wcześniej osiadłych we Francji. Tworząc w Paryżu, Kramsztyk wstąpił do Towarzystwa Artystów Polskich i Polskiego Towarzystwa Artystyczno-Literackiego, podtrzymując bliskie więzi z Polską i rodzącą się myślą awangardową, między innymi biorąc udział w I wystawie Ekspresjonistów Polskich w Krakowie w 1917 roku.

Pobyt w Paryżu był okazją do rozwijania artystycznej twórczości w sposób spójny z trendami sztuki francuskiej, którą Kramsztyk był zafascynowany. W drugiej dekadzie XX wieku Paul Cézanne, wcześniej nieznany i niedoceniany był powszechnie uznany za jednego z najbardziej innowacyjnych twórców, a jego twórczość była uznawana za swoisty pomost do sztuki kubistów. Podobnie jak Cézanne, Kramsztyk przywiązywał ogromną wagę do dbałości rysunku, który był podstawą do wypracowania odpowiedniej gamy barwnej, a ta z kolei, do przekonującego budowania wrażenia przestrzenności.

W 1924 roku Kramsztyk osiadł na stałe w Paryżu, gdzie wraz z żoną Bronisławą, siostrą malarza Ludwika Markusa, prowadził ożywione życie towarzyskie. Rok później, niczym prawdziwy Paryżanin, wyjechał na wakacje do Collioure na południowe wybrzeże Francji pod Pirenejami. Wraz z żoną po drodze z Paryża odwiedzili Tarascon, Nîmes, Arles, Marysię i Cassis. Bronisława pisała: „Ta podróż była prześliczna, poznałam całą Prowansję i masę ślicznych i szalenie ciekawych miast i miasteczek. Zachwycona jestem Marsylią, w której siedzieliśmy kilka dni. Pojechaliśmy z Marsylii z wizytą do [Julesa] Pascina, który jest w Cassis i tam nas trzy dni siłą zatrzymano. Bawiliśmy się świetnie. Braliśmy udział w zaimprovizowanym amatorskim teatrze, bumbłowaliśmy do rana i ledwośmy się z powrotem do Marsylii przedostali” (cyt. za: Roman Kramsztyk 1885-1942, kat. wyst., Żydowski Instytut Historyczny, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1997, s. 98).

Podróż na południe Francji i eksploracja tamtejszego krajobrazu była bez wątpienia zainspirowana Cézanne'em, który w latach 80. XIX wieku, wspólnie z Camille Pissaro, spędzał dnie malując wielokrotnie te same krajobrazy francuskiej prowincji. W „Pejzażu z Collioure” Kramsztyk naśladował elementy stylu Cézanne'a i podobnie jak wielki mistrz budował swoje pejzaże przy użyciu plam barwnych, osiągając wrażenie przestrzenności. W latach 80. XIX wieku, Cézanne namalował wiele pejzaży L'Estaque, niewielkiej miejscowości niedaleko Marsylii. Owe pejzaże stanowią stadium budowania głębi i namacalnej formy. Podobnie „Pejzaż z Collioure” Kramsztyka wskazuje na zamiar ukazania głębi krajobrazu poprzez wyraźne zarysowanie drogi biegnącej w dół miejscowości. Zestawienie prawej części płótna, gdzie dominuje pień i korona drzewa, z rysującym się na horyzoncie morzem dodatkowo wzmacnia ten efekt. Błękitny ekran tła malarz stworzył ze swobodnych, ekspresyjnych uderzeń pędzla z błękitną, białą i różową farbą. Lewą część płótna zajmują spiętrzone, kamienne domy przywodzące na myśl, za sprawą silnej geometryzacji, malarstwo kubistów, przede wszystkim nieliczne pejzaże autorstwa Picassa. Dzieło Kramsztyka z perspektywy lat jawi się jako twórczość klasycysty, śmiało i z powodzeniem nawiązujące do pejzaży Cézanne'a. Kulisowa perspektywa, która otwiera wzrok widza na ciemny błękit morza i nieba, przywodzi na myśl malarstwo dawnych mistrzów, a sensualny koloryt płótna twórcza zawdzięcza fascynacji malarstwem weneckim. „Pejzaż z Collioure” jest złożonym świadectwem zarówno nowoczesności jak i poszanowania tradycji w oeuvre Romana Kramsztyka.

Południe Francji z jednej strony niosło więc radość życia i bogactwo inspiracji, lecz przyniosło bolesne doświadczenia. Żona Kramsztyka, Bronisława, zginęła w katastrofie morskiej w okolicach Collioure w sierpniu 1925 roku. Prezentowany pejzaż jest więc szczególnym dziełem z punktu widzenia biografii artysty.



19

LEOPOLD GOTTLIEB

1879-1934

Pólakt, około 1931

olej/tektura, 51 x 35,5 cm
sygnowany p.d.: 'l. gottlieb'

estymacja:

70 000 - 90 000 PLN

15 000 - 19 300 EUR

POCHODZENIE:

Józef Andrzej Teslar (1889-1961), Paryż

Wejman Gallery, Warszawa

kolekcja instytucjonalna, Polska

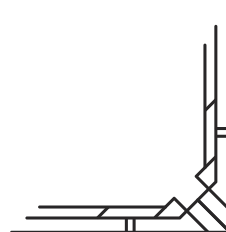
WYSTAWIANY:

Leopold Gottlieb, Wejman Gallery, Warszawa, 2018

Leopold Gottlieb, Galerie Zak, Paryż, 1934 (prawdopodobnie)

LITERATURA:

Leopold Gottlieb, katalog wystawy, Wejman Gallery, Warszawa 2018, s. 30-31





Leopold Gottlieb pochodził z rodziny będącej swoistym fenomenem polskiej sztuki. Czterej bracia Gottliebowie byli malarzami. O ile Marcina i Filipa wspomina się w opracowaniach rzadko, o tyle Maurycygo uznaje się za najwybitniejszego twórcę żydowskiego w historii artystycznej XIX stulecia. Leopold, jego najmłodszy, zaliczał się już do innej generacji: modernistów początku XX stulecia. Artystyczną edukację rozpoczął w latach 1896-1902 w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Jego profesora-
mi byli Jacek Malczewski i Teodor Axentowicz – kontakt z tymi profesorami dawał mu więc wgląd w nowe tendencje ówczesnej sztuki. W 1903 roku uczęszczał na zajęcia w prywatnej pracowni Antona Ažbego – słoweńskiego malarza, w którego atelier uczyli się moderniści z całej Europy, jak choćby Wassily Kandinsky, Kuzma Petrov-Wodkin czy Eugeniusz Zak. W 1905 roku – już po debiucie w paryskim Salonie Niezależnych – w Krakowie Gottlieb należał do Grupy Pięciu, w skład której wchodził również Witold Wojtkiewicz, Vlastimil Hofman, Mieczysław Jakimowicz i Jan Rembowski. Reprezentowali oni jeszcze symbolizm i wczesny ekspresjonizm, ale ich działalność należy uznać za wczesnoawangardowy manifest w sztuce polskiej.

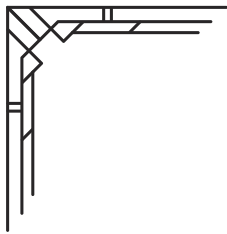
Ponad 10 lat później autor włączył się już w pełnoprawną awangardę – ugrupowanie Ekspresjonistów Polskich, później formistów. W swej twórczości łączył elementy wzięte z wielu kultur. W 1906 znalazł się w Jerozolimie, gdzie nauczał malarstwa w Szkole Sztuki i Rzemiosła Bezalel. Założona niewiele wcześniej, była ośrodkiem renesansu sztuki żydowskiej. Kształciła artystów, a także rękodzielników, starano się w niej wypracować nowoczesny styl narodowy. Gottlieb nigdy nie odciął się od tradycji przodków i wielokrotnie do niej powracał, ale swoim dziełom do niej nawiązującym nadawał modernistyczną formę, która licowała z nowymi osiągnięciami europejskimi. W środowisku paryskim od 1908 malarz związany był z Eugeniuszem Zakim, Melą Muter i Mojżeszem Kislingiem. Stał się bywalcem Closserie des Lilas i zawarł znajomość z krytykiem Adolfem Baslerem. Wraz z wybuchem Wielkiej Wojny zdecydował się na powrót do kraju. Tam zaciągnął się do Legionów Polskich, a jego frontowe rysunki i grafiki stanowią bodaj najwybitniejszą grupę prac legionistów-artystów. Tworzył portrety i sceny dokumentujące życie towarzyszy broni. Nie sposób podsumować jego liczne wystawy oraz uczestnictwo w grupach artystycznych. Był członkiem wiedeńskiego Hagenbundu, polskiego ugrupowania „Rytm”, później „Nowej Generacji”. Brał udział w wielu wystawach zbiorowych; szereg pokazów indywidualnych odbył się w drugiej połowie lat 20. i na początku lat 30. XX wieku w Paryżu, Pittsburghu (Carnegie Institute, 1933). Duża, pośmiertna wystawa autora miała miejsce w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie (1935).

Paryski rozdział twórczości Gottlieba to obrazy symboliczne o ekspresyjnej manierze. W całym dorobku artysty rezonowała znajomość dzieł Egona Schiele i Oskara Kokoschki. Wielokrotnie malował sceny zaczerpnięte ze Starego i Nowego Testamentu, czym łączył tradycję żydowską i chrześcijańską. W centrum jego sztuki znajdowała się figura ludzka, którą stylizował i której nadawał harmonijne, acz intensywne wyrażenie formy. Posługiwał się stonowaną, często monochromatyczną kolorystyką, ożywianą intensywnymi akcentami zieleni, czerwieni czy błękitu. Dążył do zrytmizowania kompozycji. Gottlieb pragnął wyrazić treści egzystencjalne, toteż postaci często sytuował w umownych sytuacjach spoczynku, pracy, posiłku czy religijnej medytacji.

W pastelowej poświecie siedzi kobieta zwrócona poza pole obejmowane przez obraz. Przestrzeń nie jest mocna, a tylko zarysowana – jest jej w obrazie tyle tylko żeby siedząca mogła pewnie spoczywać na krześle, a dzbanek stać na stole. Trudno odgadnąć jakiś konkretny moment w codziennych, domowych czynnościach. Nie ma tu anegdoty i dającej się opowiedzieć historii. Dzięki skrajnemu ograniczeniu pola obrazowego i oczyszczeniu go z rzeczy zbędnych malarzowi udało się osiągnąć efekt silnego oddziaływania na widza. Z obrazem Gottlieba w ciekawy sposób koresponduje powstały w tym samym mniej więcej czasie „Siedząca dziewczyna, widziana od tyłu” Salvadora Dalego (datowany na 1925 rok). Niezwykle ruchliwy pod względem stylistycznym hiszpański artysta – w owym czasie tworzył równocześnie w dwóch modusach – wskazał go jako okładkę swojej pierwszej indywidualnej wystawy w słynnej Galeries Dalmau. Dałi przedstawił architekturę nadając jej kubiczne formy, kobiecej postaci nadał konkretność mogącą kojarzyć się z malarstwem Neue Sachlichkeit – całość czyniąc jednak pokrewną z malarstwem metafizycznym Giorgio de Chirico i Carlo Carrà. Dałi i Gottlieb – można powiedzieć, że trudno wyobrazić sobie dwie bardziej oddalone od siebie artystyczne osobowości. Jednak ten prosty lecz nie – pusty, zabieg ukrycia kobiecej twarzy przed patrzącym i wyprowadzenie wzroku patrzącego poza ramy obrazu. Jednak u Gottlieba, przeciwnie niż u Dalego i malarzy metafizycznych, ta niewiadoma nie budzi niepokoju.

Od około 1920 Leopold Gottlieb tworzył egzystencjalne w charakterze sceny związane z ludzką pracą. Artysta ożywił w nich figury rybaków i pasterzy, podnosząc bukoliczną, arkadyjską, związaną ze Śródziemnomorzem wizję życia obecną również w twórczości Eugeniusza Zaka. W 1926 malarz osiadł na stałe w Paryżu. W kolejnym roku rozpoczął się „okres biały” w jego twórczości – artysta silnie rozjaśnił paletę. Posługiwał się białą, różem, błękitem i brązem, nadając swoim postaciom silnie syntetyczne formy. Idea Gottlieba łączyła się z pracą i ofiarą, które przynoszą duchowe wyzwolenie. Właśnie z tego okresu pochodzi prezentowany obraz.





20

EUGENIUSZ ZAK

1884-1926

"Matka z dzieckiem", 1925

olej/plótno, 61 x 73 cm

sygnowany p.d.: 'Eug. Zak'

na odwrociu stemple: 'DOUANE CENTRALE | EXPORTATION | PARIS'

na krośnie malarskim nalepka depozytowa Muzeum Narodowego w Warszawie

oraz papierowa nalepka z opisem dzieła

estymacja:

600 000 - 800 000 PLN

128 500 - 171 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Oscara Gheza (1905-1998), Musée du Petit Palais, Genewa

dom aukcyjny Polswiss Art, maj 2002

dom aukcyjny Polswiss Art, maj 2007

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, październik 2018

kolekcja prywatna, Polska

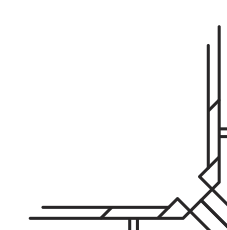
WYSTAWIANY:

Eugeniusz Zak 1884-1926, Muzeum Narodowe w Warszawie, 18 grudnia 2003 – 29 lutego 2004

LITERATURA:

Eugeniusz Zak 1884-1926, oprac. Barbara Brus-Malinowska, Warszawa 2003, s. 173, poz. kat. 251 (il.)

Eugeniusz Zak, oprac. Artur Tanikowski, Sejny 2003, s. 60, 127, poz. kat. 130 (il.)







Eugeniusz Zak, Idylla (Krajobraz z leżącym nad wodą mężczyzną), ok. 1913, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW



Eugeniusz Zak, Romans Pasterski (Sielanka) 1925, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW





Twórczość Eugeniusza Zaka, który od pierwszych lat XX wieku przebywał z przerwami w Paryżu, należy do tych, które bez wahania można nazwać „osobnymi”. Nie znaczący to, że nie można dla niej znaleźć analogii w świecie sztuki. Łatwo można przecież przywołać podobieństwa czy wpływ rzeźbiarza Eliego Nadelmana oraz malarzy Paula Cézanne’a czy Puvis de Chavannes’a. Dzieła Zaka przypominają w czymś prace każdej z wymienionych osób, ale są również niepowtarzalne. Moment, w którym artysta zjawiał się w nad Sekwaną, to czas, kiedy uznano już wagę twórczości impresjonistów, ale nie ceniono jeszcze Cézanne’a i kiedy – jeśli można tak powiedzieć – czekano na to, co później nazwano kubizmem. Zak oparł się zarówno impresjonizmowi, jak i kubizmowi. W 1910 zanotował (pisownia oryginalna): „Nie należy mieć pretensji do obalania czegoś czy budowania. W sztuce niema wynalazków. Sztuka nie jest ani z wczoraj, ani z dzisiaj, ani z jutra – jest ze wszystkich czasów... Jedynymi artystami godnymi przetrwania są ci, którzy ponad bezwzględność klasyfikacji, ponad dzieciennie-namiętne dyskusje-programy, ponad formuły à tout farie, nawiązują bezpośrednio do wielkich tradycji ludzkości” ([cyt. za:] Mieczysław Sterling, Eugeniusz Zak 1884-1926, „Sztuki Piękne”, r. 2, 1925/1926, nr 12, s. 496-497).

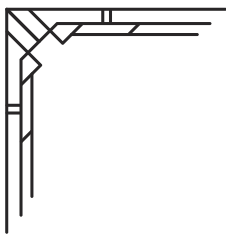
Osobność twórcy jest może najlepiej wyczuwalna w jego kompozycjach idyllicznych. Pierwsze z nich namalował w 1911. Często będą się w nich pojawiały koliste jezioro, domy, drzewa i kepy kwiatów. W takiej scenerii Zak umieszczał pojedynczą postać, parę kochanków bądź matkę z dzieckiem. Do grupy przedstawień sielankowych zalicza się „Matka z dzieckiem”, pochodząca z dojrzałego okresu aktywności autora. Przedstawienie usytuowane jest w górzystym (pagórkowatym?) pejzażu. Dziecko siedzi na plecach kobiety w nietypowy sposób – jakby na grzbiecie zwierzęcia mającego je gdzieś powieźć. Oboje zwracają się za siebie. Jeśliby chcieć wyjaśnić coś na poziomie fabularnym w tej wysmakowanej kolorystycznie pracy – może się okazać, że to niemożliwe bądź niepotrzebne. Osobny, idylliczny świat, stworzony przez artystę, rządzi się innymi prawami niż płótna realistów. Tu nie ma anegdoty i dającej się opowiedzieć historii. Dzięki skrajnemu ograniczeniu pola obrazowego i oczyszczeniu go z rzeczy zbędnych udało się osiągnąć malarzowi efekt silnego oddziaływania na widza.

W okresie, z którego pochodzi płótno, Zak niejednokrotnie przedstawiał matkę z dzieckiem – samych bądź w szerszym gronie. I tak w kilku obrazach powstałych w 1925, noszących tytuł „Rodzina”, przedstawił 2-, 3- bądź 4-osobową rodzinę. Umieszczał ją na tle pokoju, typowym dla siebie, bogatym w efekty malarskie, ale nieistotnym znaczeniowo. Pomieszczenia są raczej znakami pewnych sytuacji, a nie konkretnymi miejscami, w których zdołałby zamieszkać człowiek. W kolejnych dziełach widać poszukiwania odpowiedniego ułożenia ciał matki i dziecka względem siebie. W jednym z nich, pochodzącym z tego samego roku, co prezentowany obraz, noszącym jednakowy tytuł („Matka z dzieckiem”), Zak przedstawił stojącą kobietę, opartą kolanem o krzesło i trzymającą malucha na barana. Również tutaj uwagę przykuwa układ figur. To nie tylko kunsztowna praca artysty, jakby wcielającego się w rolę choreografa, lecz także wpisanie się w tradycję sztuki dawnej. Trudno nie przywołać manieryzmu z jego wyszukаныmi układami postaci – często ocierającymi się o anatomiczną niemożliwość.

Kwestia narracji w przedstawionym płótnie zasługuje na rozwinięcie. Akcja wydaje się nieobecna bądź nieistotna. Zak ograniczył liczbę elementów składających się na kompozycję, dlatego trudno z nich wywieść coś więcej niż przekonanie o pokrewieństwie łączącym przedstawione osoby. Można jedynie zgadywać, dlaczego wspólnie obracają się za siebie. Słowem: nie ma tu na czym oprzeć przypuszczeń. Można uciec się do dwóch wyjaśnień.

Pierwszym powodem, dla którego dzieło zdaje się obrane ze zdarzeń, jest charakterystyczna cecha malarstwa Zaka, która sprawiła, że postacie (żeby nie powiedzieć – ciała) przedstawiane przez niego można nazwać „arabeskami” (Mieczysław Sterling, Eugeniusz Zak 1884-1926, „Sztuki Piękne”, r. 2, 1925/1926, nr 12, s. 499). Trafność tej diagnozy uderza, kiedy pozna się jeden z nielicznych biblijnych obrazów autora, „Judyte” (1911, niegdyś w zbiorach rzeźbiarza Emile’a-Antoine’a Bourdelle’a). Kompozycja przypomina antyczną płaskorzeźbę z przedstawieniem tańca, mniej zaś – starotestamentową opowieść. Co zwraca uwagę, to wzajemna relacja kształtów i barw.

Drugi powód zaniku wydarzeń jest taki: znajdujemy się w mitycznej krainie. W poezji hellenistycznej (np. u Teokryta) to Sycylia, później za sprawą „Eklog” Wergiliusza stała się nią Arkadia. Owo wyobrażone miejsce (w rzeczywistości niezbyt przyjazny region Grecji) ma różne cechy i różne usytuowanie w czasie. Może wiązać się z bezpowrotnie utraconym złotym wiekiem, kiedy to kontakt z przyrodą pozostawał ścisły i nieskażony współczesnym życiem. Okolicę zamieszkują pasterze, zajmujący się konkurowaniem w śpiewie i poezji oraz miłością. Szczęśliwy łąd może też odnosić się do przyszłości. Niezależnie od szczegółów oznacza jakiś stan, do którego się tęskni – również w „Matce i dziecku” nietrudno wyczuć silny rys nostalgii. Narracja w tym świecie okazuje się niejako niepotrzebna – stanowi on miejsce nie zdarzeń, ale trwania.



21

WŁADYSŁAW ROGUSKI

1890-1940

Zwiastowanie, 1923

olej/tektura, 48 x 68,5 cm

sygnowany p.d.: 'WRoguski'

przedstawiony temat artysta powtórzył w projekcie kilimu z 1929 roku

estymacja:

70 000 - 90 000 PLN

15 000 - 19 300 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Agra-Art, grudzień 2015

kolekcja prywatna, Poznań

WYSTAWIANY:

Wystawa zbiorowa prac Władysława Roguskiego, Salon Czesława Garlińskiego, Warszawa, 1923

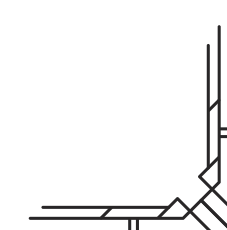
LITERATURA:

Katalog wystawy zbiorowej prac Władysława Roguskiego, październik 1923, Salon Czesława Garlińskiego, Warszawa 1923, s. 8, nr kat. 2

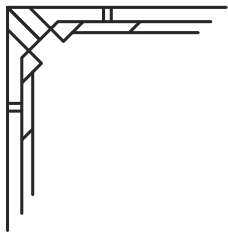
Władysław Roguski często inspirował się rodzimym folklorem zarówno pod względem tematów, jak i stylistyki. W prezentowanej pracy „Zwiastowanie” artysta, na wzór twórców ludowych, wprowadził wić dekoracyjnych kwiatów o przeskalowanych kielichach, wyznaczając ramy kompozycji. W charakterystyczny dla siebie sposób malarz poddał geometryzacji obszar Boskiej emanacji, stylizując na wzór wachlarza promienie roztaczające się od postaci archanioła Gabriela. Światłość bijąca od Boskiej istoty deformuje wszystkie elementy kompozycji w swoim zasięgu, łącząc strefę sacrum i profanum. Prezentowane „Zwiastowanie” zostało wykorzystane jako wzór dla tkaniny stworzonej przez Helenę Czerniak w 1929 roku. Tkaczka z Zakopanego, która wspólnie z artystą wykładała w Państwowej Szkole Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego, pracowała nad powtórzeniem kompozycji przez sześć miesięcy. Tkanina została zaprezentowana w Pałacu

Sztuki podczas Powszechnej Wystawy Krajowej w stolicy Wielkopolski i po zakończeniu wystawy weszła w skład kolekcji Muzeum Narodowego w Poznaniu.

Władysław Roguski studiował w warszawskiej Szkole Rysunkowej u J. Kauzika i Miłosza Kotarbińskiego, a następnie, w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Józefa Mehoffera i Józefa Pankiewicza. Od 1911 artysta wystawiał swoje prace w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. W latach 1920-22 Roguski brał udział w wystawach zbiorowych z grupą Formistów, a w późniejszych latach z poznańską grupą „Plastyka” oraz ze Stowarzyszeniem Artystów Polskich „Rytym”, do którego należał.







22 †

BÉLA KÁDÁR

1877-1956

Madonna z dzieciątkiem na tle pejzażu

gwasz/papier, 69 x 47,5 cm

sygnowany p.d.: 'KÁDÁR | BÉLA'

estymacja:

200 000 - 260 000 PLN

45 300 - 58 900 EUR

POCHODZENIE:

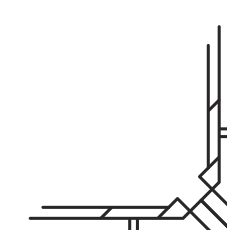
dom aukcyjny Fischer, Lucerna, Szwajcaria, czerwiec 2012

kolekcja instytucjonalna, Europa

Béla Kádár urodził się w robotniczej żydowskiej rodzinie w Budapeszcie. Był jednym z najważniejszych przedstawicieli węgierskiej awangardy początku XX wieku. Karierę malarską rozpoczął od malowania murali. Bardzo szybko jednak związał się z europejską bohemą artystyczną. Odwiedził Paryż w 1910, zaś w 1918 osiedlił się na stałe w Berlinie. Pierwsza ważna wystawa Kádára odbyła się w 1923 w Galerie Der Sturm w Berlinie, na której zaprezentował obrazy nawiązujące do niemieckiego ekspresjonizmu. Podczas wystawy poznał Katherine Dreier, która zorganizowała dwie wystawy jego prac w Brooklyn Museum of Art w Nowym Jorku.

Podczas pobytu artysty w Berlinie, wcześniejszy ekspresjonistyczny styl malarza ewoluował w kierunku bardziej stonowanych, poetyckich kompozycji. Kádár wprowadził do swojego repertuaru elementy ludowe i fantastyczne. Nawiązując do surrealistycznej poetyki tworzył obrazy zbliżone stylistycznie do kompozycji Marca Chagalla. W dojrzałej twórczości węgierski artysta stworzył swój indywidualny język plastyczny, który czerpał zarówno z niemieckiego ekspresjonizmu, kubizmu, futuryzmu, jak i konstrukttywizmu.

Wszystko te elementy i inspiracje widoczne są w prezentowanej w katalogu pracy. Tradycja przedstawienia łączy się z nowoczesnością, kreując barwną mozaikę form i kolorów. Religijna scena z silnie stylizowanymi i uproszczonymi postaciami Marii i Jezusa, przedstawiona została na tle kulisowo uchwyconego pejzażu, uzupełnionego elementami pasterskimi i miejskim pejzażem w tle. Kompozycja przepełniona jest kolorami w charakterystycznych lazurowych błękitach, intensywnych czerwieniach i żółcieniach z akcentami zieleni.





BOGDAN WENDORF

1904-1998

Serwis "Płaski", Fabryka Porcelany i Wyrobów Ceramicznych w Ćmielowie. S.A., lata 30. XX w.

kalkomania, złocenie/porcelana

w skład zestawu wchodzi: dzbanek (21 x 21 x 9 cm), cukiernica (12 x 13,5 x 7,5 cm), mlecznik (10 x 13 x 4,7 cm),

sześć filiżanek (4,5 x 8,3 x 7 cm) oraz sześć spodków (1,7 x 11,5 x 11,5 cm)

na spodzie oznaczenie wytwórni

estymacja:

28 000 - 35 000 PLN

6 000 - 7 500 EUR

LITERATURA:

por. Bolesława Kołodziejowa, Zbigniew M. Stadnicki, Zakłady Porcelany Ćmielów, Kraków 1986, s. nlb., il. 142

por. Bożena Kostuch, Ceramika z pierwszej połowy XX wieku w kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie, Kraków 2001, s. 1

por. red. Magdalena Śniegulska-Gomuła, Tuzin talerzy porcelanowych białych... Porcelana Ćmielowska z kolekcji Aurelii

Kuran-Puszkarskiej, 2018, s. 28-29 (il.)







24

TACA DO NALEŚNIKÓW

Fabryka Porcelany i Wyrobów Ceramicznych w Ćmielowie. S.A., lata 30. XX w.

kalkomania, złocenie/porcelana, 3,5 x 47,5 x 16,5 cm
na spodzie oznaczenie wytwórni

estymacja:

4 000 - 7 000 PLN

900 - 1 500 EUR



25

ZESTAW DESEROWY

Fabryka Porcelany i Wyrobów Ceramicznych w Ćmielowie. S.A., lata 30. XX w.

kalkomania, złocenie/porcelana

w skład zestawu wchodzi:

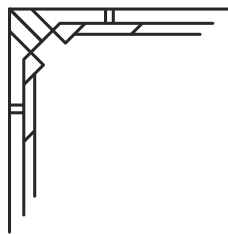
patera (3,5 x 28 x 26,2 cm) oraz sześć talerzyków (2,2 x 16,5 x 16,5 cm)

na spodzie oznaczenie wytwórni

estymacja:

9 000 - 12 000 PLN

2 000 - 2 600 EUR



26

KOMPLET SZTUĆCÓW POLSKICH SŁUŻB DYPLOMATYCZNYCH

Fabryka Platerów i Sreber Bracia Hempel, Warszawa, okres międzywojenny

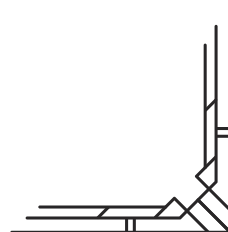
srebro pr. '2', stal, waga: 2 683 g
6 noży przystawkowych: 23 x 2,3 cm
6 noży obiadowych: 25,5 x 2,3 cm
6 łyżek do zupy: 21,4,2 cm
6 łyżek przystawkowych: 18 x 3,5 cm
6 widelców obiadowych: 21 x 2,3 cm
6 widelców przystawkowych: 18 x 2,1 cm
6 łyżeczek do herbaty: 15,2 x 2,8 cm
6 noży do ryby: 18,2 x 1,8 cm
skrzynia: 22,5 x 50 x 34,5 cm

na trzonkach znaki złotnicze: polska punca państwowa z okresu międzywojennego, próba srebra '2', znak miejski Warszawy 'W',
firma złotnicza: 'BR HEMPEL', ostrza firmy Gerlach, w nożach przystawkowych ostrza firmy Sheffield
skrzynia wtórna, na jednym widelcu przystawkowym brak grawerunku z orłem

estymacja:

150 000 - 200 000 PLN

32 200 - 42 900 EUR







27

JOSEF HOFFMANN

1870-1956

Taca, Warsztaty Wiedeńskie, lata 20. XX w.

srebro, 2,5 x 40 x 44,5 cm

na spodzie znaki złotnicze: austriacka punca państwowa z lat 1872-1922, próba srebra, znak miejski Wiednia 'A'

znak graficzny Warsztatów Wiedeńskich, 'WIENER WERKSTÄTTE', wiązany monogram złotnika 'JH' - Josef Hoffmann

na środku lustra tacy wygrawerowany monogram wiązany: 'EG'

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 300 - 4 300 EUR



28

JULIA KEILOWA

1902-1943

Patera, Fabryka Wyrobów Srebrnych i Platerowanych Józefa Frageta, Warszawa, lata 30. XX w.

plater, 3,7 x 28,6 x 24,6 cm

na spodzie oznaczenie wytwórni: 'FRAGET | BM | PLAQUE | 3137'

niewielkie uszkodzenia

estymacja:

2 000 - 4 000 PLN

500 - 900 EUR





MEBLE ART DÉCO: ZAMKNIĘTE W LINII ŚCISŁEJ I ŻYWEJ



29

ZESTAW MEBLI

lata 20.-30. XX w.

drewno, fornir, tkanina

w skład zestawu wchodzi:

kanapa (75 x 198,5 x 70 cm)

dwa fotele (72 x 75 x 81 cm)

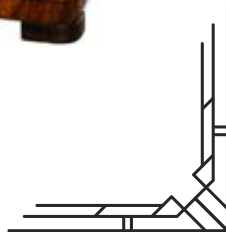
regał (120 x 135,5 x 38 cm)

oraz stolik (56 x 75 x 75 cm))

estymacja:

15 000 - 25 000 PLN

3 300 - 5 400 EUR





30

STOLIK

Polska, lata 30. XX w.

drewno, 74 x 62 x 62 cm

estymacja:

4 000 - 6 000 PLN

900 - 1 300 EUR



31

PARA FOTELI

Polska, lata 30. XX w.

tkanina, drewno, 82 x 92 x 66,5 cm

estymacja:

5 000 - 8 000 PLN

1 100 - 1 800 EUR



32

STÓŁ I KRZESŁA

drewno, fornir, skóra

w skład zestawu wchodzi:

stół (72,5 x 150 x 90 cm)

oraz sześć krzeseł (102 x 56,5 x 46 cm)

estymacja:

15 000 - 25 000 PLN

3 300 - 5 400 EUR





33

KOMODA

Polska, lata 20.-30. XX w.

drewno, 131,5 x 130,5 x 52,5 cm

estymacja:

4 000 - 6 000 PLN

900 - 1 300 EUR



34

FOTEL

Fabryka Mebli Stalowych "Wschód", Zadziele, lata 20.-30. XX w.

ramka stalowa chromowana, tkanina, 81 x 59,5 x 83 cm
pod siedziskiem metka wytwórni

estymacja:

3 500 - 5 000 PLN

800 - 1 100 EUR



35

ZESTAW MEBLI

Fabryka Mebli Artystycznych Jan Jojko, Rybnik, lata 20.-30. XX w.

drewno, szkło

w skład zestawu wchodzi:

witryna (173,5 x 119,5 x 41,5 cm)

kredens z nadstawką (135 x 222 x 62 cm)

bufet (106,5 x 102 x 59 cm)

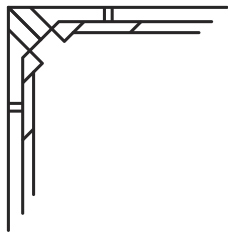
ślady użytkowania, spękania, delikatne zarysowania lub ubytki forniru, meble po zachowawczej konserwacji

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 300 - 4 300 EUR





36

ŻYRANDOL

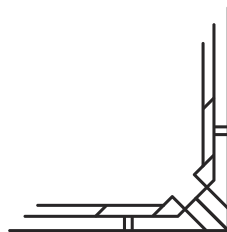
lata 30. XX w.

metal, szkło, 56 x 77 x 70 cm

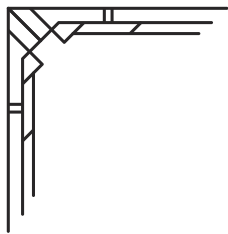
estymacja:

4 500 - 6 000 PLN

1 000 - 1 300 EUR







37

JERZY LESKI

1906-1969

Elektrorobotnik, Władysław Miecznik Artystyczna Pracownia Brązowniczo-Grawerska, Warszawa, około 1950

brąz, marmur

wymiary rzeźby: 26 x 27 cm

wysokość wraz z podstawą: 32 cm

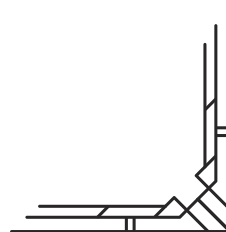
podstawa: 22 x 10 x 6 cm

na podstawie metalowa plakietka wytwórni

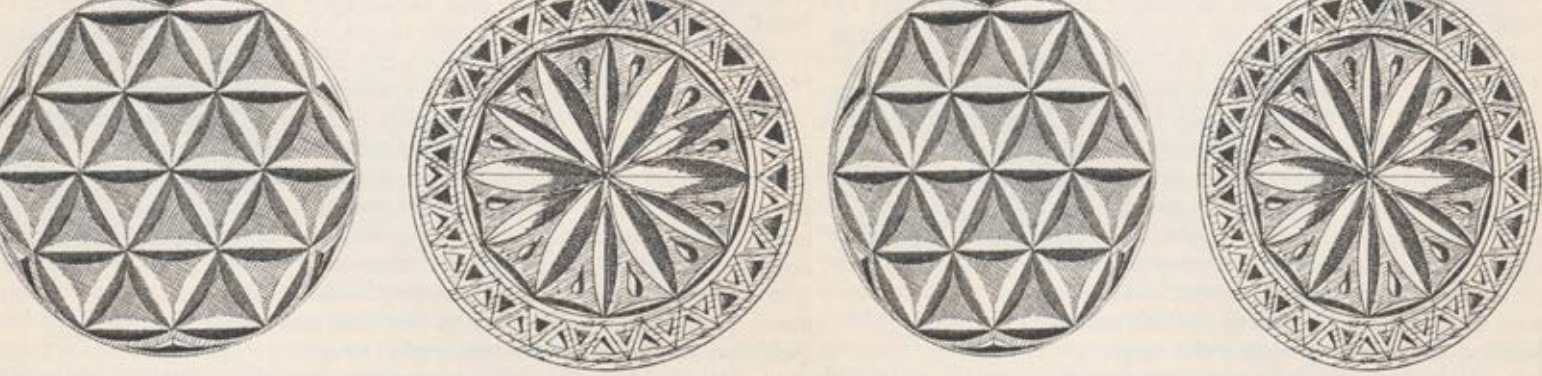
estymacja:

7 000 - 10 000 PLN

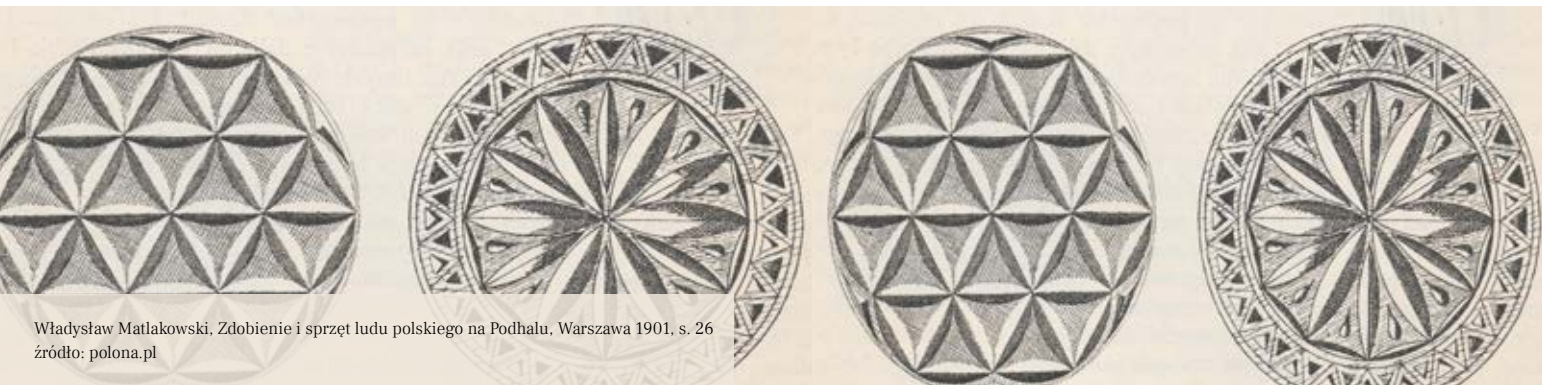
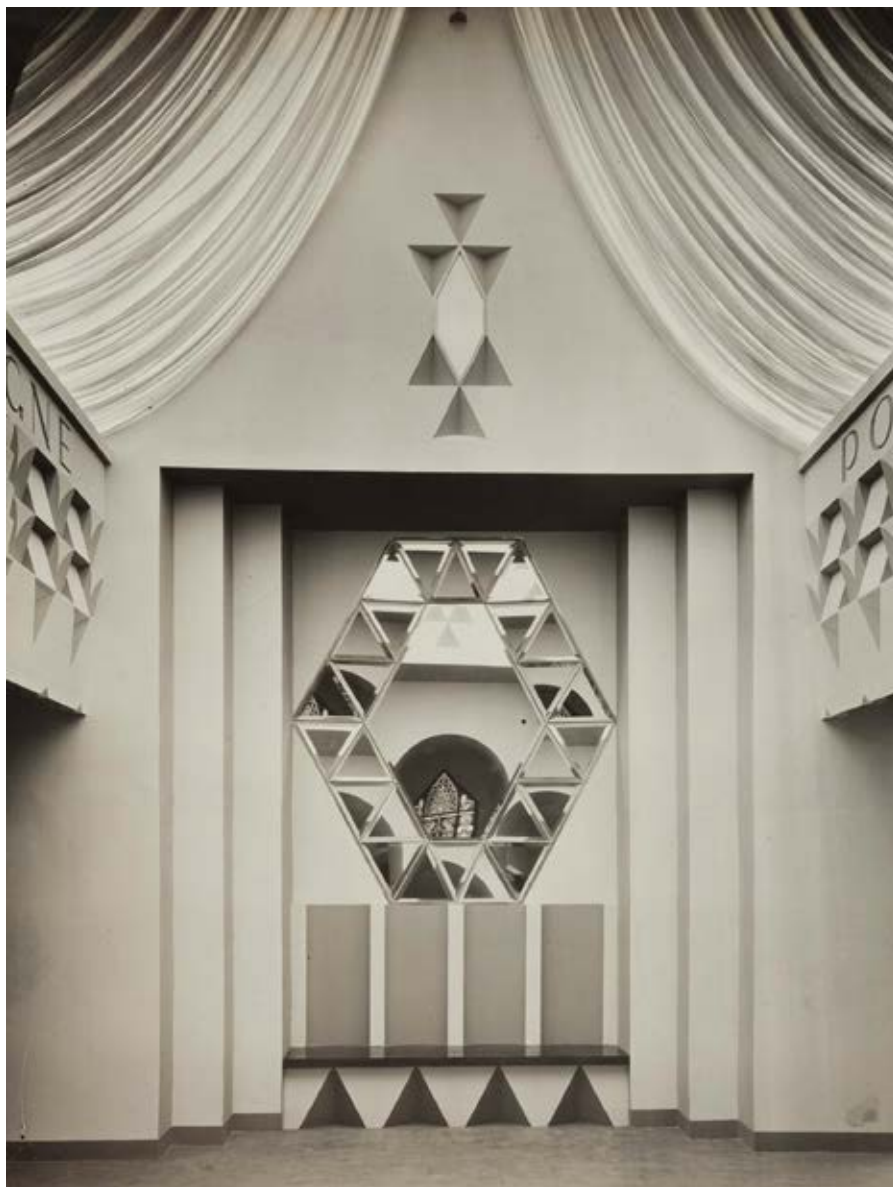
1 500 - 2 200 EUR

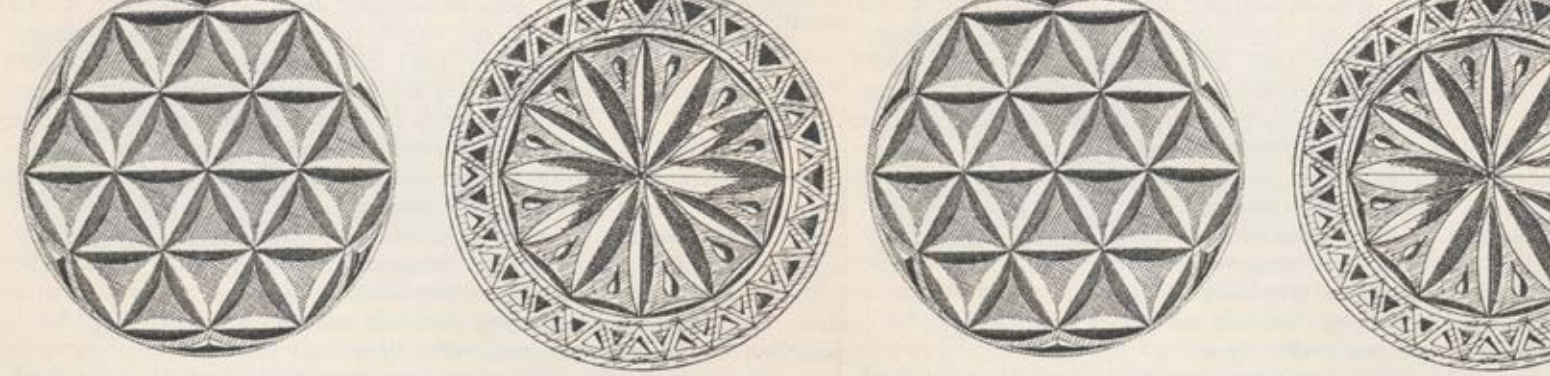






Międzynarodowa Wystawa Sztuk Dekoracyjnych i Nowoczesnego Przemysłu [Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes], Paryż 1925. Ekspozycja polska w Dziale wnętrz przy Esplanadzie Inwalidów – wstępnym projekcie Wojciecha Jastrzębowski, źródło: Cyfrowe MNW





Międzynarodowa Wystawa Sztuk Dekoracyjnych i Nowoczesnego Przemysłu [Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes], Paryż 1925. Ekspozycja polska w Dziale Nauczania w Grand Palais – wystawa Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu
źródło: Cyfrowe MNW



Międzynarodowa Wystawa Sztuk Dekoracyjnych i Nowoczesnego Przemysłu [Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes], Paryż 1925. Sekcja polska. Rzeźba wykonana w Państwowej Szkole Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, źródło: Cyfrowe MNW

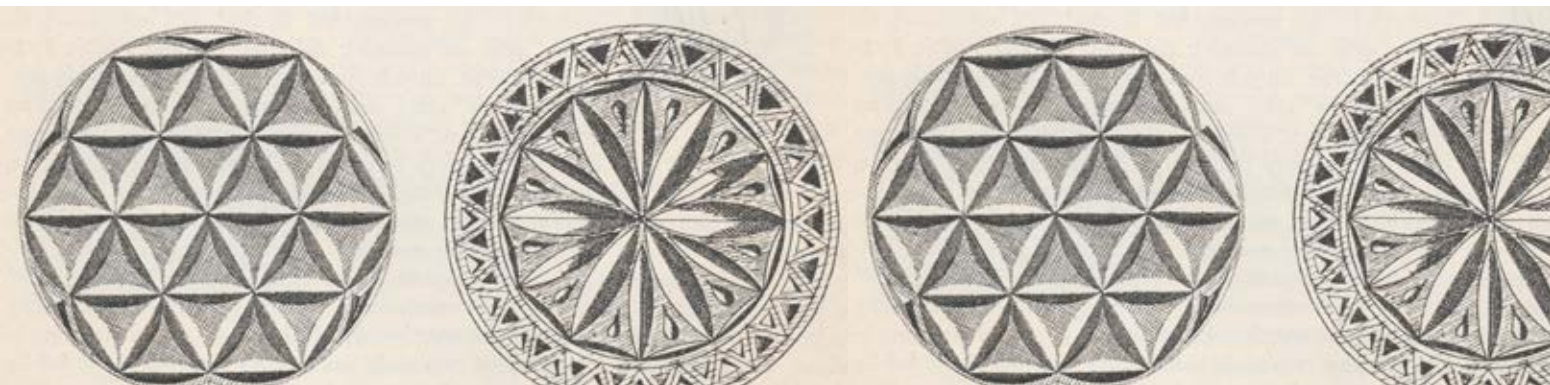
Artystyczny rozkwit Szkoły Zakopiańskiej przypadł na pierwsze dekady XX wieku. Charakteryzował się on odważnym formistycznym podejściem uczniów i profesorów. Był to okres reform istniejącej od 1876 placówki Szkoły Snyckarskiej i wzmożonego zainteresowania, zwłaszcza krakowskich artystów, wszystkim co prymitywne i bliskie naturze.

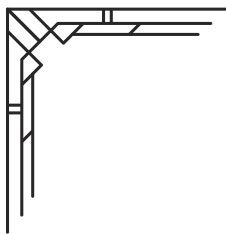
Kluczową postacią dla rozwoju stylu Szkoły Zakopiańskiej był Karol Stryjeński, od 1922 dyrektor, który znacząco podniósł poziom reprezentowany przez, jak się wcześniej wydawało, prowincjonalną szkołę. Za jego kadencji Szkoła Zakopiańska odniosła gigantyczny na skalę europejską sukces na Wystawie Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu w 1925, gdzie uczniowie uzyskali złote medale (za drzeworyt i rzeźbę), w tym Jan Szczepkowski grand prix za „Kapliczkę Bożego Narodzenia”, a Szkoła Przemysłu Drzewnego w Zakopanem – specjalne odznaczenie za całokształt nauczania.

Stryjeński pisał: „[szkoła] stara się indywidualnie traktować uczniów od chwili przyjęcia ich do szkoły, wydobyć z nich samych wartości twórcze, drzemiące w duszy każdego dziecka. Odpowiedni kierunek, dany przez nauczyciela i naprowadzający na właściwą drogę, da możliwość rozwinięcia wspólnej cechy, która po szeregu lat wytworzy nowy, współczesny i swoisty styl szkoły” (Karol Stryjeński, Szkoła Przemysłu Drzewnego, „Giewont” 1924, s. 27).

Szczególny nacisk był kładziony na szczerość materiału, wydobywanie formy z ułożenia drzewa, naturalne sposoby jego obróbki, pobudzanie plastyczne umiejętności uczniów i ich artystycznego indywidualizmu. Niespotykana skala sukcesu odniesionego w Paryżu może być widziana właśnie poprzez pryzmat przepisu Stryjeńskiego na styl pozostający w kontakcie w europejskimi trendami, ale zakorzeniony w polskim, podhalańskim folklorze, który zafascynowanym egzotyką Paryżanom wydawał się równie zaskakujący i czule prymitywny, co tahitańskie płótna Gauguina lub japońskie portrety impresjonistów. Szkoła Zakopiańska na przestrzeni kilkunastu lat stworzyła zupełnie nowy artystyczny język, nawiązujący do europejskich trendów, zwłaszcza ekspresjonizmu, kubizmu i futuryzmu, łącząc je w naturalnie zaskakujący i świeży sposób.

Drewno było najczęściej stosowanym materiałem, który przede wszystkim wpisywał się w tradycję folkloru. Był również łatwiejszym w obróbkę materiałem, co pozwalało artyście na konsekwencję w eksperymentach z ostrzejszymi kątami nacięć i rozczłonkowaniem poszczególnych płaszczyzn, tworzących kontrastującą grę światłocieni, a dzięki temu zapewniało efekt dynamizmu. Połączenie awangardy z rzemieślniczym podejściem do materiału stało formułą polskiego art déco, w rzeźbie kultywowaną przez Szkołę Zakopiańską, a w malarstwie między innymi przez Zofię Stryjeńską, której kolorowe i ekspresyjne kompozycje na papierze i płótnie eksplorowały dynamikę między kolorem, awangardową formą i fascynacją folklorem.





38

"SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA"
CZESŁAW ŚCIGAŁA

1915-?

Pochylony, 1937

drewno jesionowe, 50 x 18 x 14 cm

opisany atramentem na spodzie: 'Ew. 23/37' (zatarte)

oraz nazwisko autora ołówkiem: 'Ścigała III 5(?)'

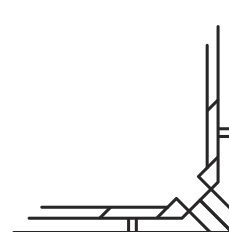
estymacja:

55 000 - 70 000 PLN

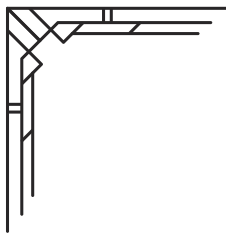
11 800 - 15 000 EUR

„Rzeźby cięte były w głąb ostro kształtowanymi, krystalicznymi zaciosami, kształtowane skomplikowanymi, przenikającymi się profilami i sferycznymi płaszczyznami. Ich dekoracyjność podkreślana była zrytmizowaniem i powtarzalnością kierunków i akcentów”.

Katarzyna Chruźimska-Uhera o „Szkole Zakopiańskiej”, nlb.







39

"SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA"
STANISŁAW WIŚNIEWSKI

1914-?

Żniwiarz, 1935

drewno (wiąz górski - brzoza), 46 x 14,5 x 10,5 cm
datowany oraz opisany ołówkiem na spodzie podstawy: 'EW. 9/35'

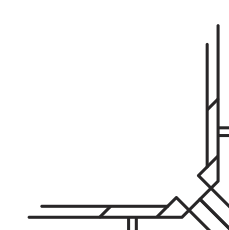
estymacja:

35 000 - 50 000 PLN

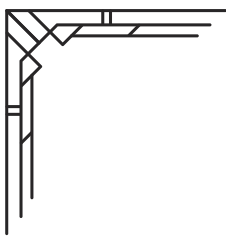
7 500 - 10 800 EUR

„Jako laikowi wydaje mi się, że różnica między rzeźbą w kamieniu, brązie lub glinie, a w drzewie, jest mniej więcej taka jak między rysunkiem a drzeworytem (...) Drzewo, nawet ścięte, jest żywe w swej wymowie, posiada swój charakter i niezliczoną ilość odcieni gatunkowych. To czyni je dla rzeźby materiałem bardzo wdzięcznym, ale i jednocześnie jednym z najtrudniejszych. (...) Tak więc technika rzeźby drzewnej wymaga od artysty, oprócz znajomości duszy, swego pomysłu i opanowanej celności swojej ręki, również i znajomości duszy drzewa, czyli materiału, w którym idea jego ma się ucieleśnić”.

M. Piechal, Estetyka Rzeźby Drzewnej, „Tygodnik Ilustrowany” 1936, Pólr. II, s. 713-714







40 †

JEAN LAMBERT-RUCKI

1888-1967

Zwierzenie (Confidence)

brąz, 36 x 16 x 9 cm

sygnowany na boku podstawy: 'J. Lambert-Rucki'

odlew współczesny

na boku podstawy wycisk odlewnika: 'fonderie TEP Grece' oraz numer egzemplarza: '2/8'

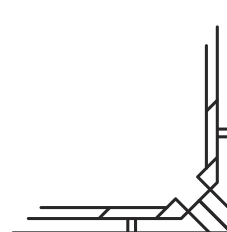
estymacja:

65 000 - 75 000 PLN

14 000 - 16 100 EUR

LITERATURA:

Artur Winiarski, Jean Lambert-Rucki, Warszawa 2017, s. nlb, nr. kat. 83 (il.)







Jean Lambert-Rucki należy do kręgu artystów, którzy brali udział w największych przewrotach XX-wiecznej awangardy. Ruckiego fascynowała nowoczesność i twórcza wolność. Po przyjeździe z Krakowa do Paryża w 1911, szybko rozpoczął naukę w Akademii Colarossi i przylgnął do artystycznej bohemy Montmartre'u i Montparnasse'u. Pracując w Paryżu, przez pewien czas dzielił pracownię z Amedeo Modiglianem. Wówczas zaczął wykonywać pierwsze przestrzenne prace w drewnie, chociaż początkowo zdawał się być zainteresowany głównie malarstwem.

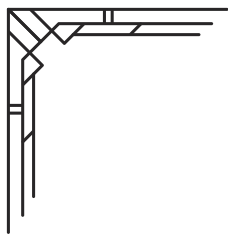
Jeszcze przed wojną, w 1913, artysta brał udział w paryskim „Salonne d'Automne” (Salonie Jesiennym). Swoje prace zaprezentował również na pierwszym powojennym Salonie Jesiennym, który odbył się w 1919 w Grand Palais. Rok później, wziął udział w Salonie Niezależnych („Salon des Indépendants”). Po tej wystawie został zaproszony do reaktywowanej grupy „Section d'Or”. Przed wojną „Section d'Or” było nieformalnym ugrupowaniem artystów związanych z kubizmem, którzy wspólnie pracowali i wystawiali od 1912 do około 1914. Nazwę grupy - która była również nazwą krótko wydawanego czasopisma - zaproponował Jacques Villon jako odniesienie do starożytnego współczynnika matematycznego znanego jako złoty podział (Section d'Or). Nazwa odzwierciedlała ogólne zainteresowanie kubistów formami geometrycznymi, chociaż tylko Villon i Juan Gris faktycznie zastosowali naukowe koncepcje do swojego malarstwa. Grupa zorganizowała tylko jedną wystawę w 1912 w Galerie La Boétie, będącą jednak najważniejszą przedwojenną wystawą sztuki kubistycznej. Zaprezentowano na niej ponad 200 obrazów i rzeźb, z których większość ilustrowała poszukiwania artystyczne kubistów z lat 1909-12, co nadało wystawie charakter retrospektywy. Po wojnie, grupę reaktywowano, a jej celem stało się promowanie młodych, nowatorskich artystów różnych narodowości, oraz organizowanie wystaw, wzbogacanych o muzyczne i literackie elementy. Umożliwiło to także marszandom - Leonowi i Paulowi Rosenberg - podpisanie kontraktów z Picasssem i pozostałymi kubistami, stając się w ten sposób ich głównymi marszandami. Ruckiego zaproszono do wystawienia prac na pierwszej wystawie grupy marcu 1920, która również odbyła się w słynnej paryskiej galerii La Boétie. Znalazły się na niej prace założycieli przedwojennego ugrupowania takich jak: Georges Braque, Fernand Léger, Serge Ferat, Juan Gris, jak również prace grupy De Stijl, rosyjskiego konstrukttywizmu czy Bauhausu.

Kluczowe dla wykształcenia dojrzałej, dekoracyjnej maniery twórczej artysty było spotkanie z Jeanem Dudandem, szwajcarskim dekoratorem i rzeźbiarzem. Chociaż Lambert-Rucki był przede wszystkim rzeźbiarzem, od 1922 wykonywał dla niego projekty parawanów, niewielkich mebli, papierosnic dekorowanych motywami geometrycznymi lub animalistycznymi. To właśnie w czasie pracy w warsztacie Dudanda, zaczął tworzyć pełne, wolno stojące i jednostronne kompozycje rzeźbiarskie.

Pochodzące z lat 20. i 30. prace przestrzenne Ruckiego ukazują go jako artystę poszukującego stale nowych rozwiązań i możliwości twórczych. Jean Lambert-Rucki wykorzystywał kubistyczne środki wyrazu do przedstawiania poetyckich, ludzkich sylwetek. Artysta perfekcyjnie operował formą, harmonią kształtów i linii, szeroką, gładko polerowaną płaszczyzną, które poddawał uniwersalnemu rytmowi. Jego rzeźby charakteryzuje czystość i prostota linii. Jednak w prostych kształtach i formach, nie skupiał się jedynie na czystym formalizmie, lecz dążył do uchwycenia skrywanych ludzkich uczuć i nastrojów. Rozbijał i scalał formę przedstawianych postaci, tak by maksymalnie wydobyć ich emocje i ekspresję.

Przykładem takiej pracy jest prezentowana w ofercie aukcyjnej rzeźba „Zwierzenia”. Jest to kubistycznie uproszczona wertykalna kompozycja, składająca się z dwóch postaci wyobrażonych w syntetyczny sposób, pozbawionych anatomicznych szczegółów. Formy rzeźby są rytmiczne i dekoracyjne. Figury stanowią zwartą bryłę, z wyraźnie zaznaczonym konturem. Kompozycja jest zdynamizowana przez niesymetryczny układ i ciężkość postaci. Na pierwszy plan wysuwają się emocje znajdującej się w uścisku i patrzącej na siebie dwójki ludzi.

Scena nosi również charakterystyczny dla artysty rys humoru i ironii. W postaciach Ruckiego z tego czasu wyczuwalne jest echo ekspresji Charliego Chaplina - z jego pozami, minami i strojami, tutaj wprowadzone między innymi przez meloniki na głowach postaci.



41

HENRYK KUNA

1879-1945

Akt siedzącej kobiety, lata 20. XX w.

alabaster, wys.: 40,5 cm

sygnowany na lewym udzie: 'H. Kuna'

ubytek dwóch palców

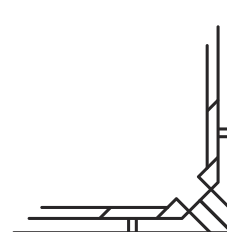
estymacja:

42 000 - 60 000 PLN

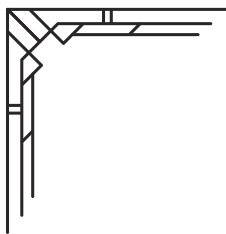
9 000 - 12 900 EUR

Henryk Kuna był jedną z najbarwniejszych postaci artystycznego świata międzywojnia. Naukę rzeźby rozpoczął pod okiem Piusa Walońskiego w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Dzięki pomocy Bolesława Biegasa, edukację kontynuował w krakowskiej pracowni Konstantego Laszczki. Wczesną twórczość Kuny charakteryzowała fascynacja sztuką Auguste Rodina, którą rzeźbiarz zachwycił się podczas pierwszego pobytu w Paryżu. Wielkie wrażenie na Kunie wywarła również sztuka artystów kręgu tzw. nowego klasycyzmu. Idąc tropem m.in. Aristide Maillola, Kuna zaczął tworzyć rzeźby wyraźnie inspirowane sztuką dawnych epok. Miękki modelunek postaci, tajemniczy uśmiech modelek i harmonijna kompozycja nawiązywały do greckiej rzeźby późnego okresu klasycznego – twórczości Praksytelesa czy Lizypa. Do najsłynniejszych dzieł Kuny, cieszących się największym uznaniem, należą figury kobiece, które często tworzone były z myślą o umieszczeniu ich w otoczeniu architektury. Rzeźba „Rytm”, najbardziej znane dzieło, które wyszło spod dłuta Kuny, zdobyło dziedziniec polskiego pawilonu na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu w 1925 roku. Podczas wystawy rzeźba nagrodzona została tytułem Grand Prix, a jeden z jej odlewów z 1929 roku, do dziś stanowi element krajobrazu Parku Skaryszewskiego w Warszawie.

Rzeźba przedstawiająca siedzącą kobietę, którą prezentujemy w katalogu, wyraźnie odzwierciedla zamiłowanie Kuny do antyku. Idealne proporcje ciała modelki, wyidealizowana twarz, krótkie oraz faliste włosy nawiązują do rzeźb powstałych w starożytnej Grecji. Twórczość Kuny nie jest jedynie adaptacją rzeźb sztuki klasycznej. Zawiera ona elementy swoiste dla twórczości artysty: postaci rzeźbiarza ujmowane są w płynnym ruchu, a powierzchnia każdej z rzeźb jest niezwykle gładko opracowana.







42

MAGDALENA GROSS

1891-1948

"Perliczka", 1935

brąz patynowany, 12,7 x 17,8 x 8 cm

sygnowany na podstawie monogramem artystki: 'MG'

na boku podstawy znak odlewni: 'L.KRANC i T.ŁEMPICKI | WARSZAWA'

od spodu papierowa nalepka aukcyjna z opisem rzeźby

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

12 900 - 17 200 EUR

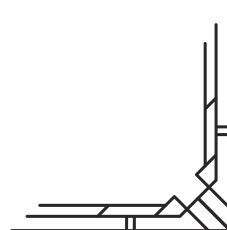
POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

porównaj: Mieczysław Wallis, Magdalena Gross, Warszawa 1957, poz. 7 (il.)

porównaj: Teoria i krytyka. Antologia tekstów o rzeźbie polskiej 1915-1939, red. Aleksandra Melbechowska-Luty, Irena Bał, Warszawa 2007, s. 277 (il.)







43

BERTHOLD BOEHS

1877-1957

Zaklinaczka węzów, Wytwórnia Porcelany Rosenthal, Selb, Niemcy, 1929

porcelana, 20 x 7 x 12,5 cm (w świetle passe-partout)

sygnowany na podstawie wyciskiem w masie: 'B. Boehs'

oznaczony na spodzie znakiem wytwórni:

'Rosenthal | SELB BAVARIA' | '50 JAHRE 50 | Rosenthal | DIE WELT MARKE'

sygnatura malarza trudnoczytelna

Projekt figurki pochodzi z 1916

estymacja:

2 000 - 3 500 PLN

450 - 750 EUR



44

PAN TWARDOWSKI NA KOGUCIE

Fabryka Porcelany i Wyrobów Ceramicznych w Ćmielowie. S.A., lata 30. XX w.

porcelana malowana, 22,4 x 13,5 x 10 cm
na spodzie oznaczenie wytwórni

estymacja:

1 000 - 1 500 PLN

300 - 400 EUR

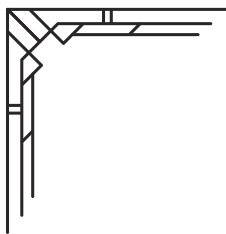
POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa



Osoby zgromadzone na wystawie sztuki. Widoczny m.in. artysta malarz Władysław Skoczylas, 1920 - 1933, źródło: NAC online





45

WŁADYSŁAW SKOCZYŁAS

1883-1934

Profil Janosika ("Główka górala"), 1923

drzeworyt/papier, 21,5 x 21,3 cm (zadruk)

dodatkowo oryginalna bibułka ochronna z opisem typograficznym.

Dodatek artystyczny do zeszytu gwiazdkowego "Tygodnika Ilustrowanego"

estymacja:

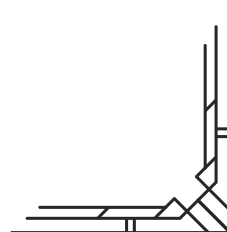
2 200 - 3 000 PLN

500 - 700 EUR

LITERATURA:

Maryla Sitkowska, Władysław Skoczylas, Warszawa 2015, poz. 54 (il.), s. 222

Wystawa póstmiertna prac Władysława Skoczylasa, Kraków 1935, poz. 49







46 †

BOGNA KRASNODĘBSKA-GARDOWSKA

1900-1986

Stacja VI - Jezusa Twarz ociera św. Weronika, 1926-1928

drzeworyt barwny/papier, 35,7 x 27,9 cm (zadruk)

sygnowany ołówkiem p.d.: 'BGKrasnodębskaGardowska', datowany l.d.: '1926-28'

Cykl wszystkich 14 plansz wystawiany był w roku 1929, na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu.

Prace wielokrotnie nagradzane w kraju i za granicą

estymacja:

2 400 - 3 500 PLN

600 - 800 EUR

LITERATURA:

Maria Grońska, Grafika w książce, tece i albumie, Wrocław 1994, poz. 337

Katalog Działu Sztuki Powszechnej Wystawy Krajowej, Poznań 1929, s. 186, poz. 2236



47 †

BOGNA KRASNODĘBSKA-GARDOWSKA

1900-1986

Stacja VI - Jezusa Twarz ociera św. Weronika, 1926-1928

drzeworyt barwny/papier, 35,7 x 27,8 cm (zadruk)

sygnowany ołówkiem p.d.: 'BGKrasnodębska Gardowska', datowany l.d.: '1926-28'

Cykl wszystkich 14 plasz wystawiany był w roku 1929, na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu.

Prace wielokrotnie nagradzane w kraju i za granicą

estymacja:

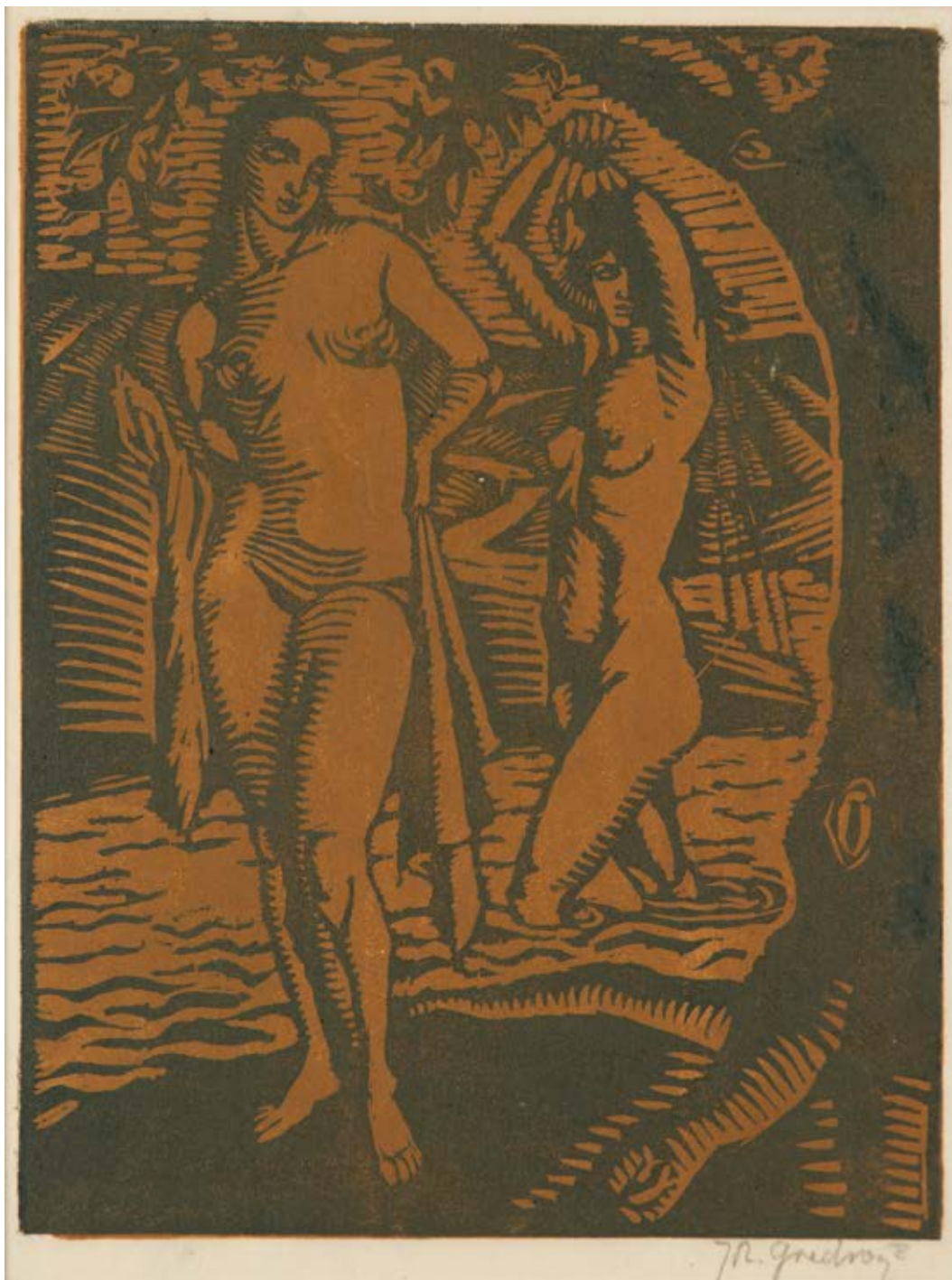
2 400 - 3 500 PLN

600 - 800 EUR

LITERATURA:

Maria Grońska, Grafika w książce, tece i albumie, Wrocław 1994, poz. 337

Katalog Działu Sztuki Powszechnej Wystawy Krajowej, Poznań 1929, s. 186, poz. 2236



48 †

JANINA GIEDROYĆ-WAWRZYNOWICZ

1902-1995

Kąpiące się

drzeworyt/papier, 22 x 17 cm
sygnowany ołówkiem p.d.: 'JR. Giedroyć'

estymacja:

1 800 - 3 000 PLN

400 - 700 EUR



49 †

JANINA GIEDROYĆ-WAWRZYNOWICZ

1902-1995

Salome

drzeworyt/bibułka, 22,5 x 15 cm (zadruk)
sygnowany ołówkiem p.d.: 'J.R. Giedroyc'

estymacja:

1 800 - 3 000 PLN

400 - 700 EUR

Wacław Borowski był czołowym reprezentantem „Rytmu” i klasycyzującego nurtu w malarstwie dwudziestolecia międzywojennego. Odwoływał się do klasycznych form piękna, łącząc je z geometryzującymi tendencjami sztuki nowoczesnej. Częstym motywem przedstawień Borowskiego byli zakochani biesiadujący w rokokowych ogrodach, pasterze i żeńcy, zbieracze owoców cieszący się obfitością zbiorów, zadumani cyrkowcy i akrobaci, pielgrzymi, muzycanci wsłuchani w melodię swych instrumentów oraz bohaterowie commedia dell'arte. Sceny umieszczał najczęściej w idyllicznym pejzażu, na który składały się rytmicznie rozmieszczone wzgórza, porośnięte łąkami lub gajami z wypasającymi się owcami, zamki lub ruiny w oddali, leśne zakątki i polany wśród drzew. Kompozycje najczęściej dopełniane były przez wodę – morze, rzekę lub jezioro w centrum lub w tle. Antyczno-mityczną sielankę uzupełniał elementami z renesansowo-manierystycznego malarstwa, szczególnie weneckiego. Arkadia złotego wieku była krainą obfitości, pełną antycznych bogów, muzyków i nimf.

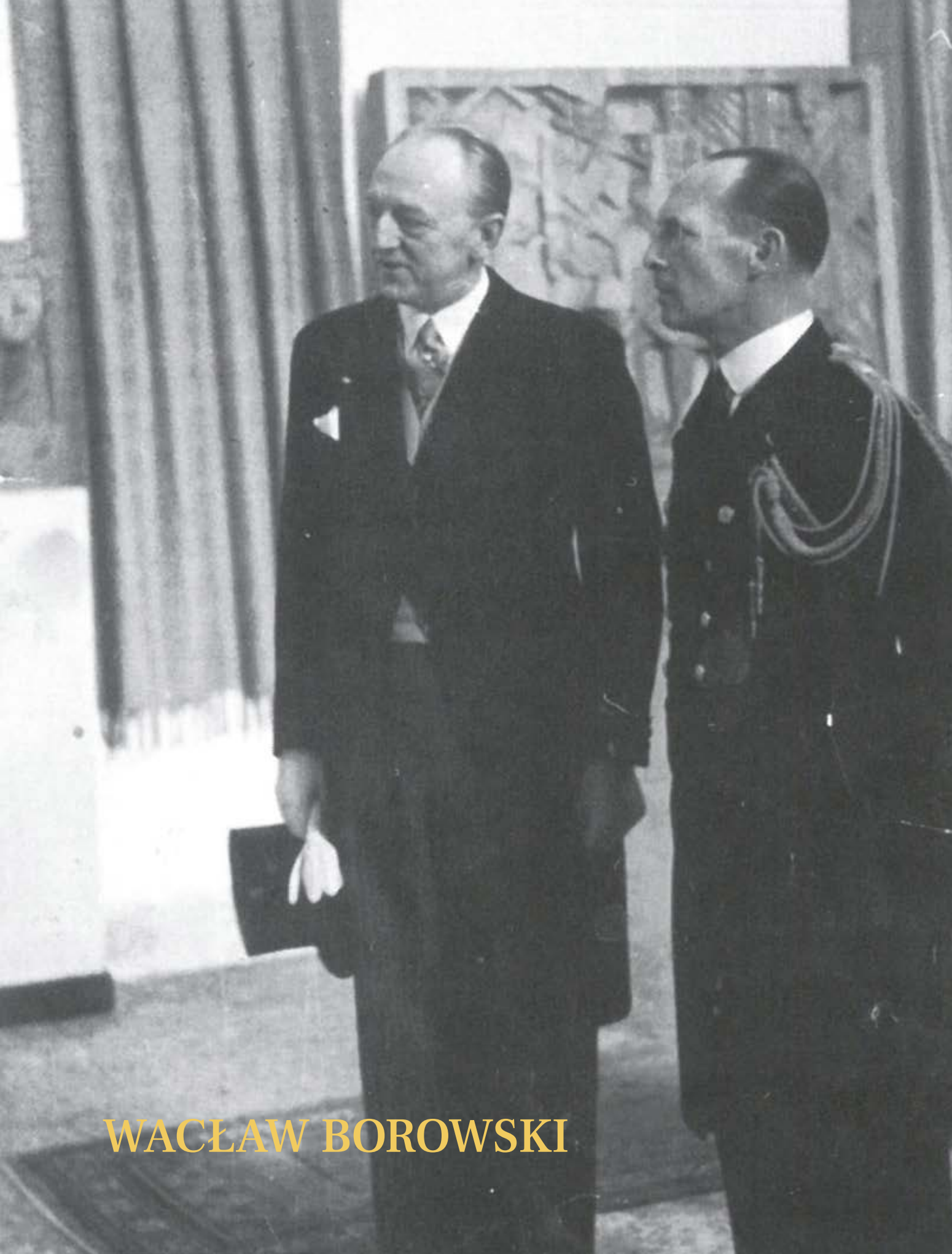
Nadrzędnym zagadnieniem artystów skupionych wokół „Rytmu” był problem konstrukcji obrazu. Zakładali oni potrzebę dyscypliny i rygorów formalnych. Uznawali oni hierarchę wartości w malarstwie, co odróżniało ich od pozostałych ugrupowań artystycznych lat 20. i 30. XX wieku. Interesowały ich zagadnienia kompozycyjne oraz rysunek, powoływali się na tradycję wielkiej sztuki dawnych epok, szczególnie sztuki klasycznej i klasycyzmu lub też sztuki ludowej, która jednak ujęta była w dekoracyjną, klasycyzującą formę.

Malarstwo artystów skupionych wokół „Rytmu” nie było jednak jedynie powrotem do tradycyjnego repertuaru tematów i motywów, było raczej metodą pracy i postawą psychiczną. Klasycyzm istniał w ich przekonaniu jako jeden z bardziej wstrzemięźliwych odmian myślenia konstruktywnego. Rytmieści nie poprzestali w swojej twórczości na elementach klasycyzmu – pragnęli być w zgodzie ze swoją epoką, dążyli do nadania swojej twórczości elementu nowoczesności. Czynnikiem, który był dla nich najistotniejszy stał się rytm. Był on wszak zasadą porządkującą nie tylko dla malarstwa, lecz wszystkich dziedzinach sztuki. Zapewniał artystom ciekawe możliwości rozwiązań plastycznych.

„Rytmieści” zrezygnowali z dosłowności i naturalizmu. Poszukiwali prawd duchowych, własnych syntetycznych wizji, jednocześnie podkreślając wartości formalne dzieł. Łączył ich programowy estetyzm oraz zamiłowanie do dekoracyjności, stylizacji oraz przeświadczenie o ciągłości i jedności kultury europejskiej, której centrum miała być Francja. Nasiąknęli kultem tradycji, który kierował ich w stronę nowego ładu klasycznego.

W prezentowanych w ofercie pracach znajdziemy wszystkie najbardziej charakterystyczne elementy malarstwa Borowskiego: lekka geometryzacja paralelnie biegnących fałdów szat, uproszczone architektoniczne bryły, kompozycyjną dyscyplinę zarówno w scenie figuralnej, jak i w portrecie, stylizowane formy na podobieństwo mistrzów Quattrocenta i podporządkowanie wszechogarniającej rytmizacji.

W kompozycji „Hestia - patronka podróży” Borowski prowadzi dialog z tradycją antyczną, wprowadzając postać bogini Hestii, upozowanej na antyczny posąg, monumentalizowanej dodatkowo przez zestawienie z elementami antycznej architektury, oraz postać kobiety w obfitej sukni, nawiązującej do ikonografii rokokowej w typie *fête galante*. Postaci są typowe dla jego malarstwa, gdzie człowiek był zawsze piękny, zmysłowy, wyidealizowany. Kompozycja oddziałuje ponadto zintensyfikowaną kolorystyką, błękitem tła skonstruowanym z czerwienią rokokowej sukni kobiety na pierwszym planie. Podobny w stylistyce jest również antykizujący „Portret młodej kobiety”. Syntetyczne, delikatnie zgeometryzowane ujęcie twarzy o prostym nosie i wąskich ustach, z wijącymi się puklami włosów wystającymi spod chusty, jest studium „idealnej twarzy” o niezwykle dekoracyjnym charakterze, w pełni wpisująca się w konwencję *art déco*.



WACŁAW BOROWSKI



50 †

WACŁAW BOROWSKI

1885-1954

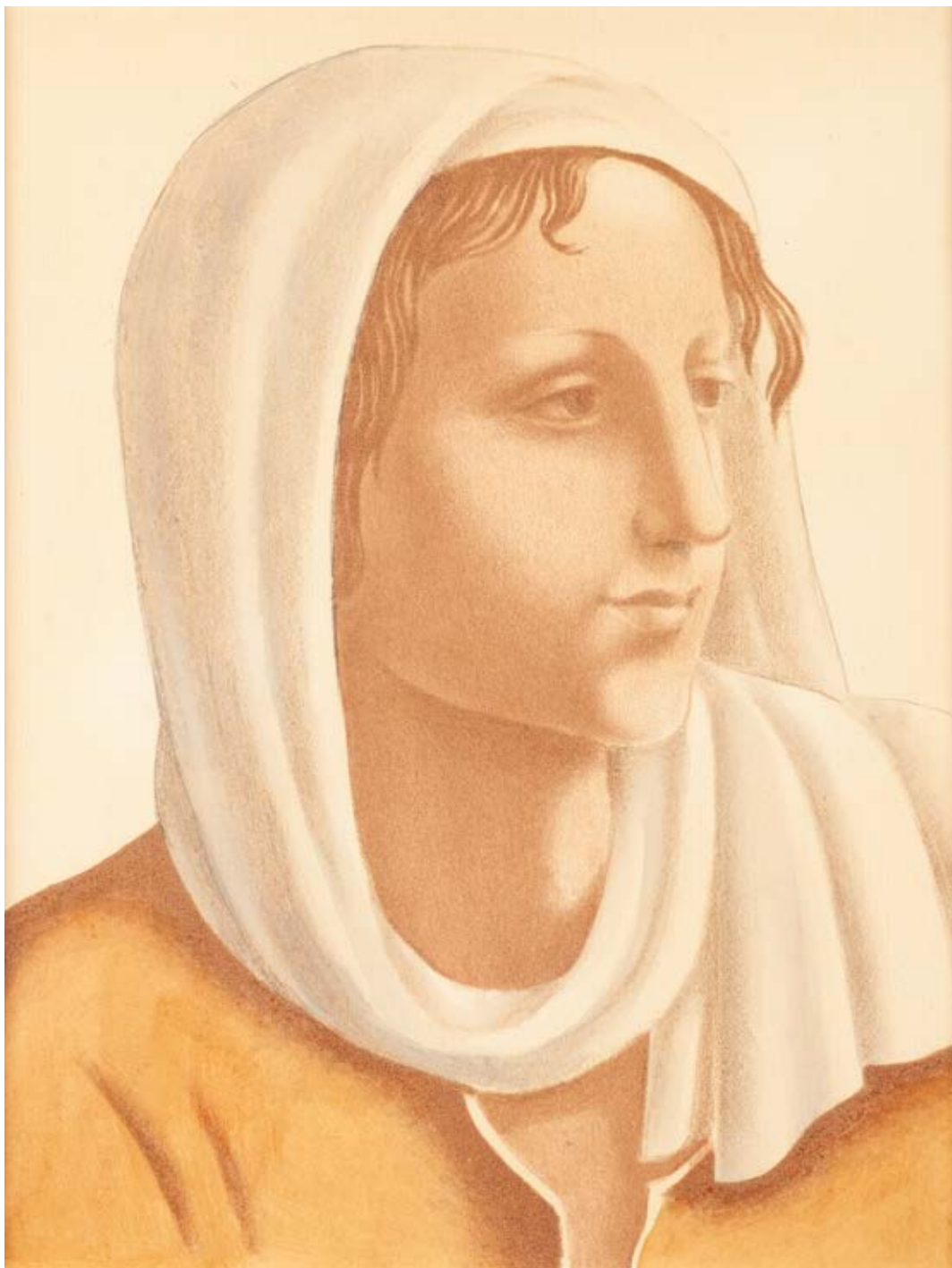
Hestia - patronka podróży

akwarela, gwasz/papier, 51,8 x 33,5 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany p.d.: 'WBor'

estymacja:

8 000 - 14 000 PLN

1 800 - 3 000 EUR



51 †

WACŁAW BOROWSKI

1885-1954

Portret kobiety w białej chuście

litografia/papier, 27 x 21 cm

estymacja:

5 000 - 8 000 PLN

1 100 - 1 800 EUR



52 †

JAN KACZMARKIEWICZ

1904-1989

Wizerunek świętej z monstrancją

akwarela, gwasz, ołówek/papier, 70 x 39 cm
u dołu: 'Jan Kaczmarekiewicz'

estymacja:

6 000 - 8 000 PLN

1 300 - 1 800 EUR



53 †

JAN KACZMARKIEWICZ

1904-1989

Akt mężczyzny na tle kolumnady

akwarela, gwasz, ołówek/papier, 28,5 x 15,5 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany p.d.: 'Jan Kaczmarekiewicz'

estymacja:

1 500 - 2 500 PLN

400 - 600 EUR



54

EDMUND LUDWIK BARTŁOMIEJCZYK

1885-1950

Topienie marzanny, okres międzywojenny

drzeworyt/papier, 23,5 x 29,5 cm (zadruk)

sygnowany na płycie l.g. monogramem wiązonym: 'EB'

estymacja:

2 600 - 3 000 PLN

600 - 700 EUR



55

EDMUND LUDWIK BARTŁOMIEJCZYK

1885-1950

Kołęda (Turoń), okres międzywojenny

drzeworyt/papier, 23,5 x 30 cm (zadruk)

sygnowany na płycie l.d. monogramem wiązonym: 'EB'

estymacja:

2 600 - 3 000 PLN

600 - 700 EUR



„Cukier krzepi” – to jedno z najgłośniejszych haseł reklamowych międzywojennej Polski. Autor dewizy, Melchior Wańkowicz, za wymyślenie sloganu akcji mającej przekonać Polaków do spożywania większej ilości cukru, otrzymał honorarium równoważne wartości samochodu. W odpowiedzi do hasła zaproponowanego przez Wańkowicza, na plakatach promujących wyroby Wedla, największej fabryki czekolady w Polsce, pojawił się napis „Cukier krzepi, ale Wedel jeszcze lepiej”. Nie tylko chwytliwe slogany reklamowe miały przekonać Polaków do sięgania po wyroby cukiernicze. W okresie międzywojennym producenci dostrzegali także dużą wartość w opakowaniu produktu. Kolorowy design miał zachęcać do kupna. Puszki należały do jednych z najbardziej charakterystycznych i najpopularniejszych opakowań artykułów spożywczych. Po zużyciu ich zawartości, najczęściej dostawały drugie życie, stając się pudełeczka do przechowywania drobnych przedmiotów lub fotografii. Nowoczesne fabryki, do tworzenia grafik ozdabiających pudełka, angażowały najznamienitszych artystów. Najsłynniejszą serię opakowań stworzyła Zofia Stryjeńska, której projekty znalazły się na pudełkach wyrobów „papieża czekolady”, jak malarka nazywała Jana Wedla. Największym rywalem Wedla o tytuł króla czekolady był Adam Piasecki, cukiernik i właściciel pierwszej krakowskiej manufaktury czekolady, który promował swoją markę hasłem „Czekolada odżywia”. W latach 20. na rynku pojawił się kolejny przeciwnik, Franciszek Fuchs. Założyciel warszawskiej firmy cukierniczej „Franciszek Fuchs i S-ka” produkował czekoladę, która według sloganu marki, była „bogata w witaminy”.

Chwytliwymi hasłami marketingowymi pochwalić mogli się także producenci wyrobów tytoniowych. Polski Monopol Tytoniowy umieszczał na plakatach reklamujących tytoń slogan: „Papieros rozjaśnia umysł, zaostrza dowcip, uspokaja nerwy!”. W okresie międzywojennym paliło się dużo, dlatego też na polskim rynku pojawiło się ponad 30 marek papierosów, oferujących produkty z różnych półek cenowych. Symbol luksusu dla palaczy stanowiły papierosy „Egipskie”, które należały do jednych z najdroższych. Ich namiętnym palaczem był sam Józef Piłsudski, a także Hanka Ordonówna. W katalogu zaprezentowane zostało pudełko po „Egipskich Specjalnych”, papierosach uważanych za najbardziej luksusowe z całej rodziny „Egipskich”. Sprzedawane były w metalowych pudełkach po 20 sztuk. Nazwy najdroższych marek papierosów – „Nil”, „Egipskie”, „Sfinks”, nawiązywały do szerzącej się ówczesnie fascynacji Egiptem, która wybuchła wraz z odkryciem grobu Tutenchamona w 1922. Z tej samej wysokiej półki cenowej pochodziły również produkty „Złota Pani”, szykowne papierosy ze złotą obwódką, produkowane z myślą o eleganckich damach. Na łamach kobiecych pism przekonywano nawet do wręczania papierosów w formie prezentów: „Któż z pięknych blondynek obrazi się za „Złotą Panią”, której sama nazwa brzmi jak komplement? Za „Sfinksa” lub „Syrenę”? Istnieje przecież gra zwana „flirtem kwiatów”, można by wprowadzić w modę „flirt papierosów”, jako nowocześniejszą.” Zapakowane w eleganckie metalowe pudełko papierosy miały stanowić doskonały odpowiednik „banalnych” kwiatów. Na dolegliwości związane z paleniem szybko radę znajdowali producenci pastylek. „Drażetki Bengalskie”, również pakowane w metalowe puszki, w prasie reklamowano hasłem: „Palisz i Kaszlesz!!! Oszczędzaj gardło, zażywaj stale Drażetki Bengalskie Karpińskiego” („Świat”, R. 29, 1934, nr 2, s. 1).





56

ZESTAW PUSZEK

okres międzywojenny

metal

w skład zestawu wchodzi:

Puszka na 'Drażetki Bengalskie', 5 x 8 x 1 cm

Puszka na puder dla dzieci 'Chemergon', 10,4 x 5 cm

Puszka na papierosy 'Złota Pani', 6,7 x 8 x 1,5 cm

Puszka na papierosy 'Egipskie', 7,4 x 9 x 1,5 cm

wgniecenia, zadrapania, korozja

estymacja:

400 - 600 PLN

100 - 200 EUR



57

ZESTAW PUSZEK

okres międzywojenny

metal

w skład zestawu wchodzi:

Puszka na landrynki 'Fuchs' (pomarańczowa), 8,5 x 3 cm

Puszka na draże miętowe 'Fuchs', 5 x 1,5 cm

Puszka na landrynki 'Fuchs' (błękitna), 11 x 4 cm

Puszka firmy Wedel, 6,5 x 2,5 cm

wgniecenia, zadrapania, korozja

estymacja:

400 - 600 PLN

100 - 200 EUR

W okresie międzywojennym największą popularnością cieszyły się szkła o odważnych barwach i nowoczesnych kształtach. Był to czas niezwykłego rozwoju rynku szklarskiego. Dzięki postępowi technologicznemu, wzrosła ilość technik wytwórczych i zdobniczych. Współprace hut z projektantami zaowocowały wieloma projektami, które przestały stanowić jedynie przedmioty użytkowe, przeistaczając się w prawdziwe dzieła sztuki. Szkła tego okresu charakteryzowały się jednak typowymi dla stylu art déco cechami, karafki, kieliszki, patery, butelki perfumeryjne formowano w geometryczne kształty. Największą sławą cieszyły się wówczas wyroby ze szkła prasowanego, którego wynalezienie znacznie przyspieszyło proces produkcji. Produkcja szkła prasowanego pozwoliła na pominięcie etapu szlifowania, grawerowania i piaskowania, a tworzone z niego zastawy stały się świetnym odpowiednikiem szkła kryształowego. Nowością na rynku europejskim było również szkło iryzowane, opracowane w Stanach Zjednoczonych na początku wieku. W latach 20. produkcja szkła iryzowanego przeniosła się do hut w Niemczech, Anglii i Czechosłowacji, gdzie wyroby z tęczowym połyskiem zaczęły cieszyć się dużą popularnością.

Sukces na rynku szklarskim osiągnęły także polskie huty. Hutą, która zdobyła największy rozgłos i międzynarodową sławę, stała się huta „Niemen”, kierowana przez Juliusza Stolle i jego synów. Zdumiewający rozwój huty po I wojnie światowej firma zawdzięczała świetnej znajomości branży jej właścicieli. Szeroki eksport wyrobów o nowoczesnej stylistyce, prowadzony do wielu krajów europejskich, ugruntował wysoką pozycję huty w całym przemyśle szklarskim. Huta „Niemen” wprowadziła na rynek szkła prasowane w bardzo bogatej gamie kolorystycznej, od szkieł w delikatnych błękitech, pastelowych różach, po intensywne fiolety i żółcienie. „Niemen” mógł pochwalić się również prestiżowymi wyrobami. Huta na specjalne zamówienie zaprojektowała zastawy stołowe do prezydenckiej rezydencji w Warszawie oraz na Wawelu, a w 1935 roku serce marszałka Józefa Piłsudskiego pochowano w szklanej, błękitnej urnie, pochodzącej z „Niemenu”.



Wnętrze sklepu z wyrobami z porcelany i szkła Jakuba Grossa przy Rynku Głównym 30 w Krakowie, 1935, źródło: NAC online





58

KARAFKA

Huta Szkła Gospodarczego "Hortensja" w Piotrkowie Trybunalskim, okres międzywojenny

szkło, 13 x 13 x 26 cm

estymacja:

700 - 1 000 PLN

200 - 300 EUR

LITERATURA:

por. Joanna Hübner-Wojciechowska, Art déco. Przewodnik dla kolekcjonerów, Warszawa 2013, s. 161 (il.)



59

KARL PALDA ?

Huta Szkła Nový Bor, Czechy, okres międzywojenny

Karafka kryształowa art déco

kryształ, 27 x 13,5 cm

zarysowania powierzchni, wyszczerbienia na korku i przy wlewie

estymacja:

500 - 800 PLN

150 - 200 EUR



60

KARAFKA I PIĘĆ KIELISZKÓW

okres międzywojenny

szkło, w skład zestawu wchodzi:

karafka (21,4 x 11,5 cm)

oraz pięć kieliszków (6,5 x 5,5 cm)

na jednym z kieliszków metka wytwórni

estymacja:

1 500 - 2 000 PLN

400 - 500 EUR



61

KARAFKA

Huta Szkła Gospodarczego "Hortensja" w Piotrkowie Trybunalskim, okres międzywojenny

szkło, 14,5 x 14,5 x 26 cm

estymacja:

700 - 1 000 PLN

150 - 250 EUR

LITERATURA:

por. Joanna Hübner-Wojciechowska, Art déco. Przewodnik dla kolekcjonerów, Warszawa 2013, s. 161 (il.)



62

BUTELKA NA NALEWKĘ

okres międzywojenny

szkło, 28 x 10 x 10 cm

na szyjce nalepka: 'Warszawa, Leopoldyny No 11 |

Skład fabryczny: Elektoralna No 21.'

szkło dwuwarstwowe, niebieskie i mleczne, cichodmuchane

estymacja:

400 - 600 PLN

100 - 150 EUR



63

IMBRYK Z ZESTAWU "MODERNO"

Włocławska Fabryka Fajansu Teichfeld i Asterblum, lata 20.-30. XX w.

fajans malowany podszkliwnie, 20 x 14,5 x 21 cm

na spodzie oznaczenie wytwórni: '48 5008 | TEICHFELD I ASTERBLUM |
WŁOCŁAWEK | 803' (wycisk w masie)

estymacja:

1 400 - 2 000 PLN

300 - 400 EUR



64

BOMBONIERA

Carl Tielsch Altwasser, Śląsk, lata 30. XX w.

porcelana, 25,5 x 16 x 16 cm

na spodzie oznaczenie wytwórni: 'C.(graficzny znak w formie orła) T. |
TIELSCH-ALTWASSER | GERMANY.' | Freihandmalerei | KMAGIERSKI.'

estymacja:

1 400 - 2 000 PLN

300 - 500 EUR



65

KARAFKA I SZEŚĆ KIELISZKÓW

okres międzywojenny

szkło, w skład zestawu wchodzi:

karafka (20 x 15 x 7,5 cm)

oraz sześć kieliszków (5 x 5 x 4 cm)

kieliszki dobierane

estymacja:

1 000 - 1 400 PLN

250 - 300 EUR



66

TALERZ Z CHARTAMI

szkło, 26,5 x 26,5 x 6 cm

estymacja:

800 - 1 200 PLN

200 - 300 EUR



67

WAZON

Huta Szkła Moser, Karlowe Wary, okres międzywojenny

szkło uranowe, 15,5 x 13,7 cm

sygnatura na spodzie: 'made in | Czechoslovakia | Moser | Karlsbad'

dekorowane złotym reliefem

estymacja:

6 000 - 8 000 PLN

1 300 - 1 800 EUR

68

KOMPLET 6 KIELISZKÓW

okres międzywojenny

szkło sodowe, 10,5 x 7,2 cm

estymacja:

2 400 - 4 000 PLN

600 - 900 EUR



69

ZESTAW TOALETOWY

Huta Szkła Libochovice, Czechy, okres międzywojenny

szkło uranowe prasowane, w skład zestawu wchodzi:
taca (34,5 x 22,5 cm), dwa świeczniki (19 x 10 cm)
dwa puzderka (8,5 x 7 cm), puzderko (11 x 10,5 cm)
stojak na pierścionki (6,5 x 10 cm)

estymacja:

1 500 - 2 000 PLN

400 - 500 EUR



70

PARA FLAKONÓW NA PERFUMY

Wytwórnia Kryształów Baccarat, okres międzywojenny

szkło, 13 x 8 x 3,5 cm

pod spodem oznaczenie wytwórni:

'BACCARAT | FRANCE' 'GUERLAIN | PARIS FRANCE'

estymacja:

1 000 - 1 500 PLN

250 - 350 EUR

71

PARA ŚWIECZNIKÓW DWUŚWIECOWYCH

Marcin Jarra, Kraków, okres międzywojenny

brąz złocony, 25,3 x 19,5 cm

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 300 - 6 500 EUR







Ten dym z małego papierosa Omotął serce moje mgłą Zasłonił ziemię i niebios Jak niegdyś ty miłością swą

Śpiewała jedna z największych gwiazd polskiego międzywojnia, Hanka Ordonówna. Palili wówczas wszyscy, zarówno mężczyźni, jak i emancypujące się kobiety, choć nadal dla niektórych widok dam z papierosem w ustach był nie do przyjęcia. Dlatego też nie mały skandal wywołała Eleonora Roosevelt, która była pierwszą publicznie palącą żoną prezydenta. Widok palących mężczyzn nie był niczym zadziwiającym i nie budził żadnych moralnych wątpliwości. Do czasów I wojny światowej, palenie uważano za przejaw męskiej swobody, a papieros w rękach kobiet stał się prawdziwym znakiem rewolucji obyczajowej. Szybko do nowej sytuacji dostosowali się producenci papierosów. W 1924 roku powstaje marka Malboro, która początkowo kierowała swoje produkty wyłącznie do kobiet. „Łagodne jak maj”, jak reklamowano papierosy tej marki, posiadały ustnik w czerwonym kolorze, który miał maskować ślady pozostawianej szminki. Papieros stał się również nieodłącznym rekwizytem postaci filmowych, a samym sposobem palenia oraz gestykulacją, wyrażano więcej niż słowami. Największe gwiazdy kina międzywojennego, Humphrey Bogart, Rudolph Valentino, Greta Garbo czy Marlena Dietrich, uczynili z papierosa symbol piękna i elegancji. W kreacjach filmowych rozpylający się w powietrzu dym papierosowy stanowił metaforę ulotnych i rozplywających się uczuć.

Salonowi palacze zaopatrywali się w modne dodatki, fifki, zapalniczki, popielnice czy wyszukane papierośnice. Ozdobne pudełka, w których przechowywano papierosy, wykonywano najczęściej ze srebra oraz personalizowano, umieszczając na nich herby rodowe, odznaki czy imienia bliskich osób. Przykład jednej z takich papierośnic prezentujemy w katalogu. Na wieczku etui umieszczono aplikację w formie Myszki Miki, postaci z bajki powstałej właśnie w latach 20., obok której znajduje się strzeżenie ze szpicrutą, herb Topór oraz imię „Zocha”. Papierośnice, wzbogacone o dedykacje, traktowano również jako doskonały prezent. W katalogu zaprezentowana została papierośnica z grawerowaną inskrypcją, wykonana przez warszawską fabrykę wyrobów złotych i srebrnych Dawida Semiatycza „SEMIA”. Wewnątrz pudełeczka umieszczono dedykację: 'W dniu Urodzin | Irma | 28 VI 1937'. Lekkie papierośnice o zgrabnych kształtach projektowano z myślą o kobietach. W ofercie aukcji znajduje się także damskie etui na papierosy, o prostej geometrycznej dekoracji, pochodzące z warszawskiej pracowni Krupski i Matulewicz, z której to papierośnicę posiadał także prezydent Warszawy, Stefan Starzyński.



Anna Sten
2-24
Fotografia portretowa aktorki Anny Sten, 1926-1939, źródło: NAC online



72

PAPIEROŚNICA

Warszawa, okres międzywojenny

srebro pr. '2', waga: 144 g, 1 x 10,7 x 7,8 cm

wewnątrz papierownicy znaki złotnicze: polska punca państwowa,

znak miejski Warszawy, próba srebra, złotnik 'MW'

wewnątrz ślady złocenia

wieczko dekorowane aplikacjami ze złota w formie Myszki Miki,

strzemienia ze szpicrutą, imienia 'Zocha'

oraz ze srebra z czerwoną emalią na giloszu w formie herbu "Topór"

estymacja:

1 200 - 1 600 PLN

300 - 400 EUR



73

PAPIEROŚNICA

Fabryka wyrobów złotych i srebrnych Dawida Semiatycza "Semia", okres międzywojenny

srebro pr. '3', waga: 145 g, 9 x 7 cm

wewnątrz znaki złotnicze: polska punca państwowa,

próba srebra '3', firma złotnicza 'SEMIA'

wewnątrz dedykacja: 'W dniu Urodzin | Irma | 28 VI 1937',

wewnątrz złożona

estymacja:

3 000 - 5 000 PLN

700 - 1 100 EUR



74

DAMSKA PAPIEROŚNICA

Krupski i Matulewicz, Warszawa, okres międzywojenny

srebro pr. '2', waga: 76 g, 8,5 x 5 cm

wewnątrz znaki złotnicze: polska punca państwowa,
próba srebra '2', złotnik: 'KiM'

estymacja:

800 - 1 200 PLN

200 - 300 EUR



75

ZESTAW DLA PALACZA

Sklep z galanterią 'Aleksander', Warszawa, okres międzywojenny

plater, w skład zestawu wchodzi:

tacka (2 x 22 x 22 cm)

pojemnik na papierosy (7,5 x 6,5 x 6,5 cm)

oraz popielniczka (3 x 9 x 9 cm)

oznaczenie sklepu na tacce: 'ALEKSANDER | NOWY ŚWIAT 41'

wewnątrz podstawy wygrawerowana dedykacja:

'W Dniu Imienin | Naszemu Szefowi | pracownicy | 13.X.33 r.'

liczne zadrapania, rozległe ubytki srebrzenia/niklowania

estymacja:

1 800 - 2 600 PLN

400 - 600 EUR

Przegląd mody





76

PIERŚCIONEK ART DÉCO

lata 20.-30. XX w.

białe złoto pr. 0,750, 1 diament centralny ~ 0,32 ct ~ I/SI1 w starym szlifie brylantowym,
13 diamentów ł. ~ 0,48 ct ~ H-I/VVS-SI2 w starym szlifie brylantowym,
24 rybiny ł. ~ 0,50 ct w szlifie princessa, masa 4,15 g, rozmiar:12*

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 300 - 4 300 EUR



77

BRANSOLETA ART DÉCO

lata 20.-30. XX w.

platyna ~ 0,950, 1 diament centralny ~ 0,53 ct ~ F-G/VVS2 w starym szlifie brylantowym, 22 diamenty ł. ~ 2,00 ct ~ G-H/VS1-SI1 w starym szlifie brylantowym, 50 diamentów ł. ~ 0,75 ct ~ G-I/VS-P1 w szlifie 8/8, 34 szafiry ł. ~ 0,20 ct w szlifie princessa, masa 18,27 g, wymiary: 1,3 x 17,5 cm

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

12 900 - 17 200 EUR



78

**GABINETOWY ZEGAR BIURKOWY
FIRMY MOFEM**

lata 30. XX w.

niklowanie/bakelit, 6 x 11 x 14 cm

estymacja:

1 200 - 2 000 PLN

300 - 500 EUR



79

APARAT TELEFONICZNY PZT CB-27

okres międzywojenny

bakelit, stal, 19,5 x 14,5 x 18 cm

estymacja:

2 500 - 3 500 PLN

600 - 800 EUR



80

LAMPA TYP 1537

lata 30. XX w.

metal niklowany, 40 x 30 x 30 cm
na spodzie znak wytwórni

estymacja:

2 000 - 4 000 PLN

500 - 900 EUR



81

ZESTAW KAWOWO-HERBACIANY NA TACY

okres międzywojenny

plater, drewno

w skład zestawu wchodzi:

dwa imbryki (19 x 21 13,5 cm, 15,5 x 22,5 x 14,5 cm)

mlecznik (9,2 x 14,5 x 9 cm), cukiernica (10,5 x 18 x 13,5 cm), taca (5,5 x 55 x 33,7 cm)

na spodzie każdego elementu oznaczenie wytwórni: '20G', na tacy częściowo zatarte: 'W RB T'

estymacja:

3 000 - 4 000 PLN

700 - 900 EUR

Nowoczesne wzornictwo w duchu art déco zdobyło wiele wnętrz polskich domów w odrodzonej Rzeczypospolitej. Szczególnie lubiane były formy platerowe, które, dzięki swojej korzystniejszej cenie, dostępne były szerszemu gronu. Estetyka form art déco stanowiła zdyscyplinowaną odpowiedź na sztukę secesji, charakteryzującej się brakiem przestrzennego uporządkowania. W latach 20., a zwłaszcza w latach 30., na rynku rzemiosła metalowego dominowały przedmioty o zgeometryzowanych, kubizujących formach, dążące do syntetycznych uproszczeń. Najprężniej rozwijającym się miastem w dziedzinie metaloplastyki stała się Warszawa, w której działało wiele zakładów o europejskiej renomie. Wyroby największych firm platerowych, dzięki swojej prostocie i funkcjonalności, stały się wyrobami ponadczasowymi. Do jednej z najbardziej znanych i najstarszych wytwórni należała warszawska Fabryka Wyrobów Srebrnych i Platerowych Józefa Frageta, która swoją działalność rozpoczęła już na początku XIX wieku. Dzięki najnowocześniejszym technologiom i urządzeniom, firma mogła

wprowadzać na rynek atrakcyjne wzory, uwzględniające aktualne trendy. Fraget specjalizował się zwłaszcza w produkcji modernistycznych zastaw stołowych o uproszczonych formach, niemal pozbawionych dekoracji. Kompletom nadawano swoje nazwy: Krakowski, Poznański, Słowiański. Trwający przez całe dwudziestolecie entuzjazm, wynikający z zakończenia I wojny światowej i odzyskanej niepodległości, odcisnął swoje piętno także na sztuce międzywojnia. Dlatego też, polska sztuka międzywojnia cechuje się silnymi akcentami narodowymi i ludowymi. Wytwórnia Frageta otrzymywała liczne prestiżowe zamówienia, płynące zarówno z ministerstw, jak i od samego Prezydenta Rzeczypospolitej, jej wyroby kupowały także kasyna oficerskie, szpitale wojskowe i cywilne hotele Polonia oraz Bristol. Do jednej z najważniejszych projektów Frageta, należy współpraca z fabryką Józefa Frageta przy tworzeniu zastaw stołowych do luksusowych wnętrz polskich transatlantyków M/S „Batory” i MS „Piłsudski”.



82

ZESTAW KAWOWO-HERBACIANY

Württembergische Metallwarenfabrik, okres międzywojenny

porcelana srebrzona

dzbanek do kawy: 16 x 27 x 14 cm

dzbanek do herbaty: 13 x 27 x 16 cm

mlecznik: 9,3 x 15 x 9 cm

cukiernica: 6,5 x 12 cm

porcelana srebrzona, na spodzie oznaczenie wytwórni: 'WMF'

wewnątrz oznaczenie na porcelanie: 'Heinrich | PORZELLAN'

estymacja:

4 000 - 6 000 PLN

900 - 1 300 EUR

Nowoczesne i funkcjonalne naczynia o kulistych kształtach dla Wytwórni Frageta stworzyła Julia Keilowa, wybitna polska rzeźbiarka, malarka i projektantka sztuki użytkowej epoki art déco.

Kolejną ważną wytwórnią była Spółka Akcyjna Fabryk Metalowych pod firmą Norblin, B-cia Buch i T. Werner, powstała poprzez połączenie kilku zakładów metalurgicznych. W okresie międzywojennym spółka stała się jednym z największych polskich przedsiębiorstw metalowych, oferujących szeroki asortyment wyrobów, w tym elementy konstrukcyjne i techniczne. Wówczas fabryką kierował znany przemysłowiec, minister przemysłu i handlu, inżynier Stefan Przanowski. Obok Frageta i Norblina w Warszawie działała także Fabryka Platerów

Braci Henneberg, której tradycja także sięgała XIX wieku. W latach 20. XX wieku w fabryce Hennebergów produkowano głównie zastawę stołową, sztucce alpakowe, sztucce platerowane, galanterię platerowaną i przedmioty liturgiczne.

Modele atrakcyjne i chętnie kupowane przez klientów wytwórnie produkowały przez lata, co znacznie ułatwiało kompletowanie zastaw o jednakowej dekoracji lub wymianę uszkodzonych egzemplarzy. Wyroby warszawskich cieszyły się ogromną renomą i zyskały status przedmiotów luksusowych, o najwyższej jakości.



83

ZESTAW 3 ŚWIECZNIKÓW

Württembergische Metallwarenfabrik, okres międzywojenny

plater, najmniejszy: 6,5 x 12 x 5 cm

średni: 9 x 32 x 6,5 cm

największy: 9 x 42 x 6,5 cm

na spodzie oznaczenie wytwórni: 'WMF'

estymacja:

1 000 - 1 500 PLN

250 - 350 EUR



84

TACKA

Art Krupp Berndorf, Austria, okres międzywojenny

plater, 7 x 28 x 17 cm

na spodzie oznaczenie wytwórni: 'ART KRUPP BERNDORF'

estymacja:

600 - 800 PLN

150 - 200 EUR



85

KOMPLET DO LODÓW

Sandrik, Czechy, okres międzywojenny

plater, taca: 47,5 x 37 cm

patera: 10 x 21,5 cm

6 pucharków: 5 x 8 cm

na spodzie oznaczenie wytwórni: 'SANDRIK'

estymacja:

2 000 - 4 000 PLN

450 - 900 EUR



86

PATERA

lata 30. XX w.

mosiądz srebrzony, szkło, wysokość: 20 cm

średnica szkła: 25 cm

średnica podstawy: 15 cm

estymacja:

1 500 - 2 000 PLN

350 - 450 EUR



87

CUKIERNICA

Sandrik, Czechy, druga połowa lat 30. XX w.

mosiądz srebrzony, szkło, 15 x 20,5 x 14,5 cm

na spodzie oznaczenie wytwórni:

'NORBLIN i Ska | GALW. | WARSZAWA | 2929'

estymacja:

3 000 - 4 000 PLN

700 - 900 EUR



88

SOLNICZKA

A. Morantowicz, Warszawa, okres międzywojenny

plater, 19,5 x 6,3 x 6,3 cm
na spodzie oznaczenie wytwórni:
'A. MORANTOWICZ | WARSZAWA'

estymacja:
800 - 1 000 PLN
200 - 250 EUR



89

CZTERY KIELISZKI DO LIKIERU

Kraków, okres międzywojenny

srebro, 10,7 x 4 x 4 cm
pod krawędzią wylewu znaki złotnicze: polska punca państwowa,
znak miejski 'K', próba srebra, złotnik 'BG'
oraz na spodzie stopy dobieranego kieliszka: polska punca państwowa,
próba srebra, znak miejski 'W', złotnik 'S.O'

estymacja:
800 - 1 200 PLN
200 - 300 EUR



90

KUBEŁEK DO CHŁODZENIA WINA

Noel Collet, Paryż, okres międzywojenny

plater, 17,5 x 21,5 x 19 cm

na spodzie oznaczenie wytwórni: znak graficzny | 'NC', '20'

estymacja:

800 - 1 200 PLN

200 - 300 EUR



**SILNI
ZWARCI
GOTOWI**

**POŻYCZKA OBRONY
PRZECIWLOTNICZEJ**



Józef Andrzejczak podczas zwiedzania Polski na rowerze, 1939. źródło: NAC online

91

HENRYK NOWINA-CZERNY

?-1957

Plakat "Spirytus skażony. Trucizna. Picie denaturatu powoduje śmierć", 1930

litografia barwna/papier, 99,5 x 89 cm

sygnowany w druku wewnątrz kompozycji: 'H. CZERNY'

opisany u spodu: 'LIT. ART. W. GŁÓWCZEWSKI, WARSZAWA. 1930'

estymacja:

10 000 - 14 000 PLN

2 200 - 3 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

por. Polski plakat propagandowy dwudziestolecia międzywojennego w zasobie Archiwum Państwowego w Lublinie, Lublin 2014

**SPIRYTUS
SKAŻONY
TRUCIZNA**



H. CZERNY

**PICIE DENATURATU
POWODUJE ŚMIERĆ**

LIT. ART. W. SKŁOWCZEWSKI, WARSZAWA, 1930

Śpiewak Jan Kiepura przed swym plakatem reklamowym umieszczonym przed kinem na Wielkich Bulwarach, 1933
źródło: NAC online



92

AUTOR NIEROZPOZNANY

XX w.

Plakat filmowy "Ein Lied für Dich", 1933

litografia barwna/papier, 277 x 124 cm

Plakat do filmu 'Zdobyć Cię muszę'
z Janem Kiepurą z 1933.

estymacja:

12 000 - 16 000 PLN

2 600 - 3 500 EUR

POCHODZENIE:

Chisholm Larsson Gallery, Nowy York

kolekcja prywatna, Polska





93

FRANCISZEK SEIFERT

1900-1954

Plakat "Już trzecie pokolenie pije Herbatę z Rączką", 1936

litografia barwna/papier, 99 x 69 cm

sygnowany w druku p.g.: 'SEIFERT'

estymacja:

9 000 - 12 000 PLN

2 000 - 2 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska



94

JERZY HRYNIEWIECKI

1908 - 1989

ANDRZEJ STYPIŃSKI

1907-1975

Plakat "Jubileuszowe X Międzynarodowe Targi Wschodnie we Lwowie", 1930

litografia barwna/papier, 105 x 68 cm

estymacja:

9 000 - 12 000 PLN

2 000 - 2 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

95

MAUD TRUBE

XX w.

Plakat reklamowy "Phoscao", 1931

litografia barwna/papier, płótno, 159 x 233 cm

estymacja:

20 000 - 24 000 PLN

4 300 - 5 200 EUR

POCHODZENIE:

Philip Williams Posters, Nowy Jork

kolekcja prywatna, Polska



IMP. J.E. GOOZ/ENF. LILLE, FRANCE

SZTUKA FANTASTYCZNA

SURREALIZM I REALIZM MAGICZNY

AUKCJA 21 GRUDNIA 2021, 19:00

RAFAŁ OLBIŃSKI
„Daleki od ideału”, 2019



MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa

WYSTAWA OBIEKTÓW

13 – 21 grudnia 2021

MŁODA SZTUKA

KATARZYNA MISIÓRSKA
Żurawie, 2020

AUKCJA 20 GRUDNIA 2021, 19:00



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

WYSTAWA OBIEKTÓW
10 – 20 grudnia 2021

ZAKOPANE! ZAKOPANE!

WOJCIECH GERSON
„Kościelec w Tatrach”, 1893

AUKCJA 18 STYCZNIA 2022, 19:00



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

WYSTAWA OBIEKTÓW
8 – 18 stycznia 2022

SZTUKA DAWNA

XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 16 GRUDNIA 2021, 19:00

JÓZEF CHEŁMOŃSKI
„Zakończenie polowania”, 1894



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

WYSTAWA OBIEKTÓW
6 – 16 grudnia 2021

EDWARD DWURNIK

OBRAZY I INKOGRAFIE

FINAŁ AUKCJI ONLINE 15 GRUDNIA 2021, 16:00

EDWARD DWURNIK
„Warszawa – Most Siekierkowski”, 2011



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

AUKCJA ONLINE
1 – 15 grudnia 2021

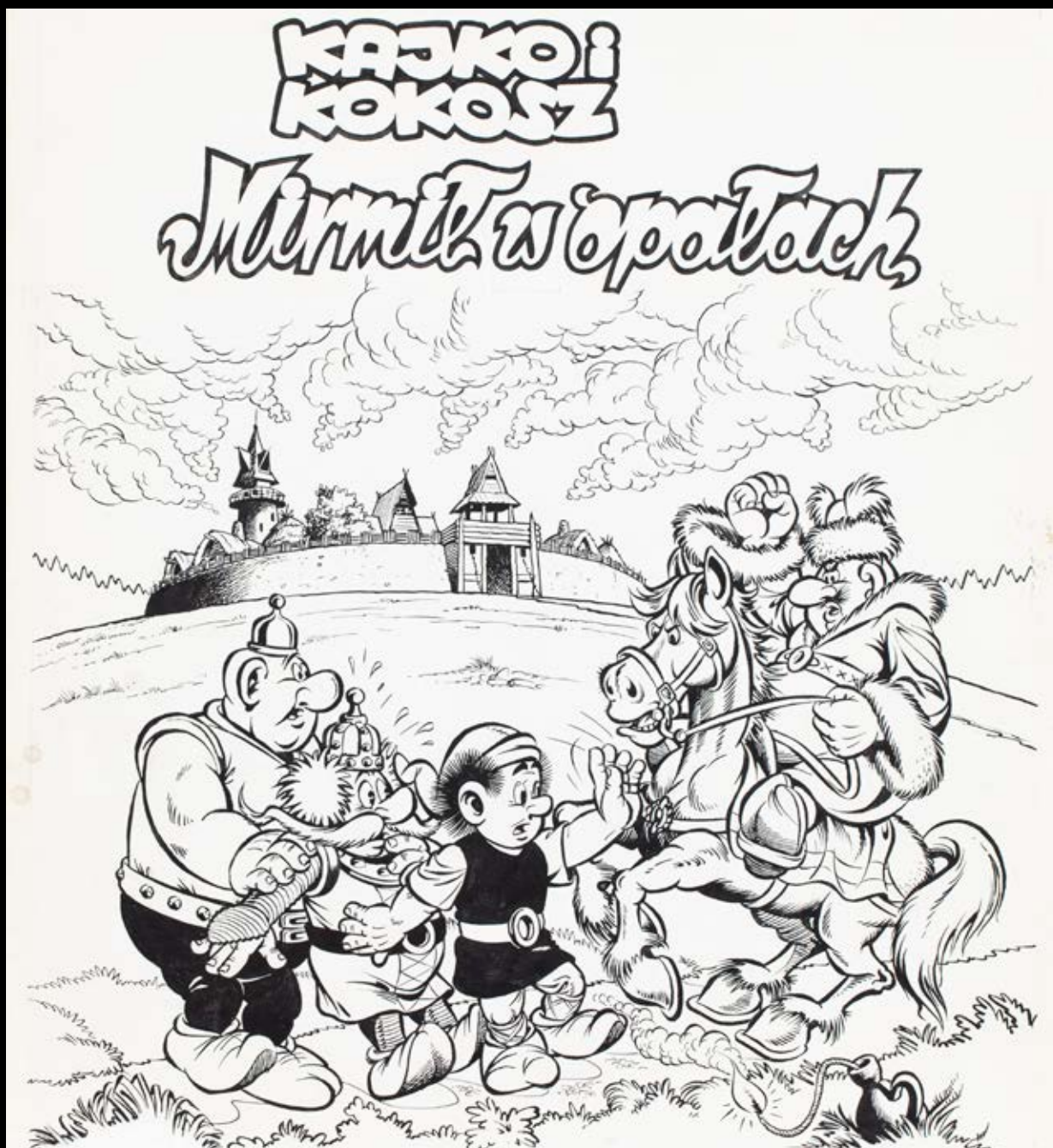
JANUSZ CHRISTA

KLASYK POLSKIEGO KOMIKSU

FINAŁ AUKCJI ONLINE 13 GRUDNIA 2021, 16:00

JANUSZ CHRISTA

„Kajko i Kokosz. Mirmil w opatach”, okładka, 1990



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

AUKCJA ONLINE
29 listopada – 13 grudnia 2021



ILE MOŻE BYĆ WARTE DZIEŁO SZTUKI? PONAD 53 000 zł

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

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

NIEKWESTIONOWANYM LIDEREM TEGO RYNKU
OD 10 LAT JEST DESA UNICUM.

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

PROSIMY O KONTAKT Z EKSPERTEM DZIAŁU
PROJEKTÓW SPECJALNYCH:



Aukcje memorabiliów, tematyczne i kolekcji

Termin przyjmowania obiektów upływa
na 5 tygodni przed daną aukcją.

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



Aukcje designu

Termin przyjmowania obiektów upływa
na 5 tygodni przed daną aukcją.

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



Aukcje rzemiosła dawnego i sztuki rosyjskiej

Termin przyjmowania obiektów upływa
na 5 tygodni przed daną aukcją.

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



Aukcje komiksu, ilustracji, plakatu

Termin przyjmowania obiektów upływa
na 5 tygodni przed daną aukcją.

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



ILE MOŻE BYĆ WARTE DZIEŁO SZTUKI?

PONAD 1 200 000 ZŁ

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

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

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

TO DOSKONAŁY MOMENT, BY WYSTAWIĆ
DZIEŁO SZTUKI NA AUKCJĘ.

PROSIMY O KONTAKT Z EKSPERTAMI
SZTUKI DAWNEJ DESA UNICUM:



GRAFIKA ARTYSTYCZNA
18 STYCZNIA 2022

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



ART OUTLET. SZTUKA DAWNA
8 LUTEGO 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 10 STYCZNIA 2022
kontakt: Michał Szarek
m.szarek@desa.pl
22 163 66 53, 787 094 345



PRACE NA PAPIERZE
17 LUTEGO 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 10 STYCZNIA 2022
kontakt: Jan Rybiński
j.rybinski@desa.pl
880 525 282



XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE
17 MARCA 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 8 LUTEGO 2022
kontakt: Tomasz Dziewicki
t.dziewicki@desa.pl
22 163 66 46, 735 208 999



ILE MOŻE BYĆ WARTE DZIEŁO SZTUKI?

PONAD 13 000 000 ZŁ

**TAKĄ CENĘ OSIĄGNĘŁA W PAŹDZIERNIKU 2021
NA AUKCJI W DESA UNICUM INSTALACJA
"TŁUM III" MAGDALENY ABAKANOWICZ**

DESA UNICUM JEST OD 10 LAT BEZKONKURENCYJNYM LIDEREM POLSKIEGO RYNKU SZTUKI

TO DOSKONAŁY MOMENT, BY WYSTAWIĆ
DZIEŁO SZTUKI NA AUKCJĘ.

PROSIMY O KONTAKT Z EKSPERTAMI
SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ DESA UNICUM:



PRACE NA PAPIERZE
17 LUTEGO 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 11 STYCZNIA 2022
kontakt: Agata Matusielarska
a.matusielarska@desa.pl
22 163 66 50, 539 546 699



KLASYCY AWANGARDY PO 1945
3 MARCA 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 1 LUTEGO 2022
kontakt: Anna Szynkarczuk,
a.szynkarczuk@desa.pl
22 163 66 41, 664 150 866



NOWE POKOLENIE PO 1989
10 MARCA 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 8 LUTEGO 2022
kontakt: Katarzyna Żebrowska
k.zebrowska@desa.pl
22 163 66 49, 539 546 701



RZEŻBA I FORMY PRZESTRZENNE
7 KWIETNIA 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 1 MARCA 2022
kontakt: Alicja Sznajder
a.sznajder@desa.pl
22 163 66 12, 502 994 177

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

3. Estymacja

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

4. Estymacje w walutach innych niż polski złoty

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

5. Cena gwarancyjna

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

6. Pass

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

7. Transakcja warunkowa

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

8. Obiekty katalogowe

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

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

9. Stan obiektu

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

10. Wystawa obiektów aukcyjnych

Wystawy przedaukcyjne są bezpłatnie dostępne dla oglądających. W trakcie ich trwania zachęcamy do kontaktu z naszymi ekspertami, którzy chętnie odpowiedzą na wszystkie pytania i 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 do równowartości 50 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 2 000 euro opłata 100 euro) oraz

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

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

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

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

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

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

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

◊ - obiekty z pozwoleniem na wywóz

12. Prenumerata katalogów

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

II. AUKCJA

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

1. Przebieg aukcji

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

dowolnego rozdzielania lub łączenia obiektów oraz do ich wycofania z licytacji bez podania przyczyn. Opisy zawarte w katalogu aukcji mogą być uzupełnione lub zmienione przez aukcjonera lub osobę przez niego wskazaną przed rozpoczęciem licytacji. Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie uczestnika aukcji niektóre spośród licytacji mogą być 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. Obowiązuje ten sam formularz co w przypadku licytacji telefonicznej. Zawarte w formularzu kwoty nie powinny uwzględniać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodnie z tabelą postąpięć przedstawioną w dalszej części przewodnika. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpięć zostanie ona obniżona. Nasi pracownicy dołożą wszelkich starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeżeli limit jest niższy niż cen gwarancyjna w wypadku niesprzedania obiektu w czasie aukcji, limit rozpatrywany jest jako oferta poaukcyjna. Opcjonalnie może dojść do zawarcia transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Opisana usługa jest darmowa i poufna.

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

6. Tabela postąpięć

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 aukcjonera

III. PO AUKCJI

1. Płatność

Kupujący zobowiązany jest do zapłaty należności za wylicytowane obiekty w terminie 7 dni od dnia aukcji. Przekroczenie wyznaczonego terminu grozi naliczeniem odsetek ustawowych za okres opóźnienia w zapłacie. Akceptujemy płatność w gotówce do równowartości 10.000 EUR obliczonej według średniego kursu waluty ogłoszonego przez NBP, obowiązującego w dniu dokonania płatności, kartami płatniczymi (MasterCard, VISA) oraz przelewem bankowym na konto: mBank S.A. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPMBK. 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 korzystania 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:

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

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

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

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

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

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

4. PRZEBIEG AUKCJI

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

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

- Do kwoty wylicytowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 20 % końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.
- 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”).
- 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:
 - DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA
 - DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto mBank S.A., 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3W tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.
- Własność zakupionego obiektu nie przejdzie na kupującego, dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu DESA Unicum nie jest zobowiązana do przekazania obiektu kupującemu do chwili przeniesienia własności obiektu na kupującego. Wcześniejsze przekazanie obiektu kupującemu nie jest równoznaczne z przeniesieniem prawa własności obiektu na kupującego ani zwolnieniem z obowiązku zapłaty przez niego ceny nabycia.

6. ODBIÓR ZAKUPU

- Odbiór 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.
- 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) wszcząć postępowanie sądowe przeciwko kupującemu w celu odzyskania zaległości;
 - f) potrącić należności nabywcy względem DESA Unicum z wierzytelności wobec tego nabywcy wynikających z innych transakcji;
- g) podjąć wszelkie inne działania odpowiednie do zaistniałych okoliczności.

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

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

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

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

- 1) DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektu jedynie bezpośredniemu nabywcy obiektu (konsumentowi). Powyższa gwarancja nie obejmuje:
 - a) kolejnych właścicieli obiektu, włączając w to osoby, które nabyły od bezpośredniego nabywcy obiekt odpłatnie, w drodze darowizny lub dziedziczenia;
 - b) obiektu, co do którego trwa spór o autorstwo;
 - c) obiektu, którego autorstwo jest jedynie domniemane, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest następującymi zapisami: brak dat życia po imieniu i nazwisku artysty, nazwisko artysty poprzedzone jedynie inicjałem imienia, znak zapytania w nawiasie lub bez nawiasu („?” lub „(?)” po nazwisku artysty, przed lub po imieniu i nazwisku artysty 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 przewoźszające 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 przesyłane na adres podany w ostatnim piśmie do DESA Unicum.
- 3) Jeśli jakiegokolwiek z postanowień WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ okazałoby się nieważne, bezskuteczne lub niemożliwe do zastosowania, pozostałe postanowienia będą nadal obowiązywać. Brak działania lub opóźnienie w wykonywaniu praw wynikających z WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ nie oznacza zrzeczenia się praw lub zwolnienia z obowiązków ani nie uchyla obowiązywalności całości bądź części z postanowień WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ.

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

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

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

DESA
UNICUM

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

☐ Zlecenie telefoniczne

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

PESEL/NIP (dla firm)

nr mieszkania

Kod pocztowy

Telefon / faks

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

[illegible]

☐ Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

od rodziny/znajomych | | z imiennego zaproszenia | | inna droga

Nie

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

☐ Wyrażam zgodę na otrzymywanie od podmiotów powiązanych kapitałowo z DESA Unicum informacji handlowej drogą elektroniczną.

- Wszelkie dane zawarte w niniejszym formularzu są prawdziwe i zgodne z moją najlepszą wiedzą. W przypadku zatajenia lub podania nieprawdziwych danych DESA Unicum nie ponosi odpowiedzialności.



Niech Żyje Planeta!

Wracamy do życia na naszej planecie.

Sprawdź, jak zaczyna się od nowa!

Wejdź na Onet i dołącz do akcji Niech Żyje Planeta!



| 76548 onet



**#Niech
Żyje
Planeta**





Hanka Ordonówna trzymająca tygodnik „Światowid”, 1922-1939, źródło: NAC online

AUTORZY TEKSTÓW

autorzy zewnętrzni: poz. 5, 9, 10

Paulina Brol: artykuł wstępny s. 18–22

Julia Materna: poz. 17, tekst s. 126–127

Jan Rybiński: poz. 7, 14, 15, 22, 40, tekst s. 150

Marek Wasilewicz: poz. 18, 19, 20

Monika Zabiełowicz: artykuł wstępny s. 16–17, poz. 8, 41, tekst s. 158, 162, 177

ART DÉCO. STYL I EPOKA. 14 GRUDNIA 2021

okładka front poz. 5 Zofia Stryjeńska, Góralka z dzbanem, okres międzywojenny

okładka II – strona 1 poz. 20 Eugeniusz Zak, "Matka z dzieckiem", 1925

strona 2 poz. 12 Tamara Łempicka, Portret młodej kobiety w zielonej sukni, 1930 (2014)

strony 8 – 9 poz. 1 Bolesław Cybis, Taniec wśród kwiatów, 1932

strony 224 – III okładka poz. 13 Tamara Łempicka, Śpiąca dziewczyna ("La dormeuse"), 1930 (2014)

okładka tył poz. 93 Franciszek Seifer, Plakat "Już trzecie pokolenie pije Herbatę z Rączką", 1936

koncepcja graficzna Monika Wojnarowska

opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski

zdjęcia Marcin Koniak, Paweł Bobrowski, Marek Krzyżanek

prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl

druk ArtDruk Kobyłka

ISBN 978-83-67145-12-1

kod aukcji 1011ASD225





