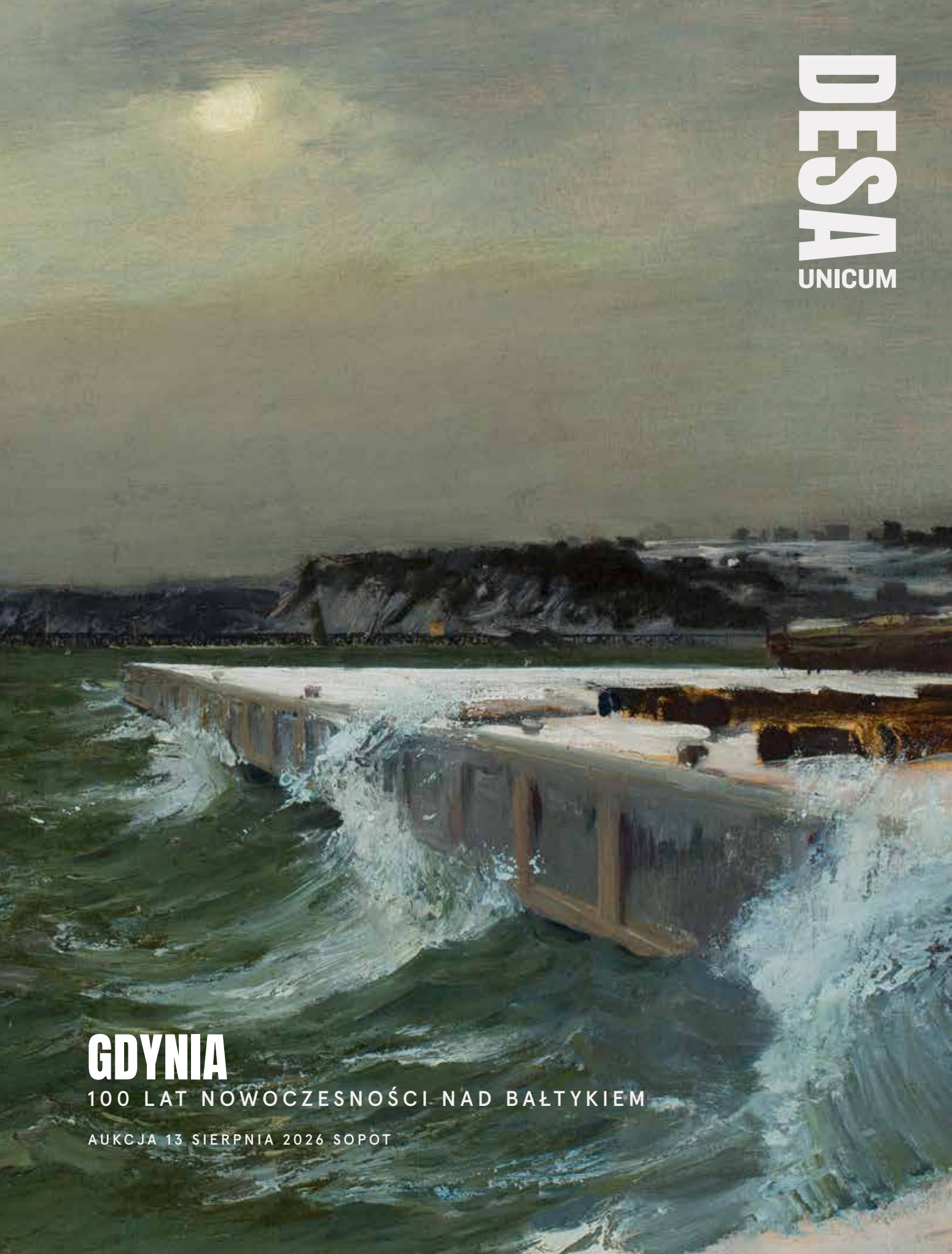




DESA
UNICUM

GDYNIA

100 LAT NOWOCZESNOŚCI NAD BAŁTYKIEM

AUKCJA 13 SIERPNIA 2026 Sopot









GDYNIA

100 LAT NOWOCZESNOŚCI NAD BAŁTYKIEM

AUKCJA 13 SIERPNIA 2026

CZAS AUKCJI

13 sierpnia 2026 (czwartek), 18:00

WYSTAWY OBIEKTÓW

DESA Unicum

ul. Piękna 1A, 00-0477 Warszawa

22 lipca – 6 sierpnia 2026

poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00

sobota, 11:00 – 16:00

Sofitel Grand Sopot

ul. Powstańców Warszawy 12/14 Sopot

10 – 13 sierpnia 2026

MIEJSCE AUKCJI

Sofitel Grand Sopot

ul. Powstańców Warszawy 12/14 Sopot

KOORDYNATOR

Rafał Rogoziński

+48 668 135 447

r.rogozinski@desa.pl



pełna oferta na desa.pl

ZLECENIA LICYTACJI

zlecenia@desa.pl, 22 163 67 00



BIŻUTERIA I ZEGARKI

AUKCJA 13 SIERPNIA 2026

CZAS AUKCJI

13 sierpnia 2026 (czwartek), 19:00

WYSTAWY OBIEKTÓW

DESA Unicum

ul. Piękna 1A, 00-0477 Warszawa

27 lipca – 5 sierpnia 2026

poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00

sobota, 11:00 – 16:00

Sofitel Grand Sopot

ul. Powstańców Warszawy 12/14 Sopot

10 – 13 sierpnia 2026

MIEJSCE AUKCJI

Sofitel Grand Sopot

ul. Powstańców Warszawy 12/14 Sopot

KOORDYNATORZY

Magdalena Kuś

tel. +48 795 122 718

m.kus@desa.pl

Oktawia Wrzesień

tel. +48 787 388 666

o.wrzesien@desa.pl



pełna oferta na desa.pl

ZLECENIA LICYTACJI

zlecenia@desa.pl, 22 163 67 00



DEKADY

WIELCY MISTRZOWIE XX WIEKU

AUKCJA 14 SIERPNIA 2026

CZAS AUKCJI

14 sierpnia 2026 (piątek), 18:00

WYSTAWY OBIEKTÓW

DESA Unicum

ul. Piękna 1A, 00-0477 Warszawa

22 lipca – 6 sierpnia 2026

poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00

sobota, 11:00 – 16:00

Sofitel Grand Sopot

ul. Powstańców Warszawy 12/14 Sopot

10 sierpnia – 14 sierpnia 2026

poniedziałek – czwartek, 11:00 – 18:00

MIEJSCE AUKCJI

Sofitel Grand Sopot

ul. Powstańców Warszawy 12/14 Sopot

KOORDYNATOR

Wiktor Komorowski

tel. 788 260 055

w.komorowski@desa.pl



pełna oferta na desa.pl

ZLECENIA LICYTACJI

zlecenia@desa.pl, 22 163 67 00



MŁODA SZTUKA

AUKCJA 15 SIERPNIA 2026

CZAS AUKCJI
15 sierpnia 2026 (Sobota), 18:00

WYSTAWY OBIEKTÓW
DESA Unicum
ul. Piękna 1A, 00-0477 Warszawa
30 lipca – 6 sierpnia 2026
poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00
sobota, 11:00 – 16:00

Sofitel Grand Sopot
ul. Powstańców Warszawy 12/14 Sopot
10 sierpnia – 15 sierpnia 2026

MIEJSCE AUKCJI
Sofitel Grand Sopot
ul. Powstańców Warszawy 12/14 Sopot

KOORDYNATORZY

Jagienka Parteka
+48 502 994 177
j.parteka@desa.pl

Natalia Plewa
+48 795 122 720
n.plewa@desa.pl



pełna oferta na desa.pl

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



DOM AUKCYJNY DESA UNICUM JEST CZĘŚCIĄ HOLDINGU DESA S.A.

ZARZĄD DESA S.A.

JULIUSZ WINDORBSKI Prezes Zarządu | MARCIN SOBKA Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA S.A.

GRZEGORZ KRÓL Członek Rady Nadzorczej | MARCIN CZERNIK Członek Rady Nadzorczej | BARTŁOMIEJ WACHTA Członek Rady Nadzorczej

ZARZĄD DESA UNICUM



AGATA SZKUP
Prezes Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu



MAŁGORZATA NITNER
Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA UNICUM



JULIUSZ WINDORBSKI
Przewodniczący Rady Nadzorczej



MARCIN SOBKA
Członek Rady Nadzorczej



WOJCIECH DZIAKOWSKI
Członek Rady Nadzorczej

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
tel. 22 163 66 00, bok@desa.pl

BIURO PRZYJĘĆ
tel. 22 163 66 10, wyceny@desa.pl

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

PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW
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
tel. 22 163 66 65, 795 122 719,
biuro@desa.pl

DZIAŁ ROZLICZEŃ

Urszula Przepiórka
Kierownik Działu
u.przepiorka@desa.pl

DZIAŁ IT I ADMINISTRACJI

Andrzej Tajchert
Dyrektor IT i Administracji
a.tajchert@desa.pl

Monika Rytkowska
Kierownik Administracji
m.rutkowska@desa.pl

Piotr Gołębiowski
Kierownik Projektów IT
p.golebiowski@desa.pl

DZIAŁ FOTO

Marcin Koniak
Kierownik Działu
m.koniak@desa.pl

DZIAŁ MAGAZYNOWO -TRANSPORTOWY

Piotr Sabak
Dyrektor Logistyki
p.sabak@desa.pl

Karol Kosowski
Kierownik Transportów
k.kosowski@desa.pl

Paweł Wątroba
Kierownik magazynu
p.watroba@desa.pl

DZIAŁ MARKETINGU I PR

Marta Wiśniewska
Dyrektor Marketingu
m.wisniewska@desa.pl

Danuta Maciejewska-Bogusz
Kierownik projektów
internetowych
d.maciejewska@desa.pl

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

DEPARTAMENT SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ



ANNA SZYRKARCZUK
Dyrektor Departamentu,
Sztuka Współczesna
a.szyrkarczuk@desa.pl
22 163 66 41, 664 150 866



MICHAŁ BOLKA
Wicedyrektor Departamentu,
Sztuka Współczesna
m.bolka@desa.pl
664 981 449



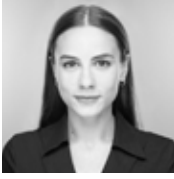
WIKTOR KOMOROWSKI
Ekspert, Sztuka Współczesna,
Grafika Artystyczna
Lider Projektów Grafika
Artystyczna, Aukcje Kolekcji
w.komorowski@desa.pl
788 260 055



KATARZYNA ŻEBROWSKA
Ekspert, Sztuka Współczesna,
Fotografia Kolekcjonerska
Lider Projektu Fotografia
Kolekcjonerska
k.zebrowska@desa.pl
22 163 66 49, 539 546 701



MAGDALENA KRAJENTA
Specjalista, Sztuka Współczesna,
Lider Projektu Rzeźba i Formy
Przestrzenne
m.krajenta@desa.pl
795 122 712



ANNA ROŻNIECKA
Specjalista ds. Budowania
Kolekcji, Lider Projektów
Sztuka Współczesna
a.rozniecka@desa.pl
795 121 574



JOANNA WOLAN
Specjalista ds. Budowania
Kolekcji, Lider Projektów
Sztuka Współczesna
j.wolan@desa.pl
538 915 090



JULIA GORLEWSKA
Specjalista ds. Budowania
Kolekcji, Lider Projektów
Sztuka Współczesna
j.gorlewska@desa.pl
664 981 450



MARTA LISIAK
Specjalista ds. Budowania
Kolekcji, Lider Projektów
Sztuka Współczesna
m.lisiak@desa.pl
788 265 344



KATARZYNA SZCZESNA
Specjalista, Sztuka Współczesna
Lider Projektu Klasycy
Awangardy po 1945
k.szczesna@desa.pl
538 522 885



MARTA PRZASNEK
Specjalista ds. Projektów
Badawczych, Sztuka
Współczesna
m.przasnek@desa.pl
539 196 531



PAULINA JANISZEWSKA
Specjalista ds. Projektów
Klasycy, Lider Projektu Klasycy
Awangardy po 1945
p.janiszevska@desa.pl
734 639 911



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



VALERYIA KALIAHA
Asystent, Sztuka Współczesna
v.kaliaha@desa.pl
788 269 908



**WERONIKA
WOJCIECHOWSKA-ŻAK**
Asystent, Sztuka Współczesna
w.wojciechowska@desa.pl
+48 539 222 774

DEPARTAMENT PROJEKTÓW SPECJALNYCH



**ALEKSANDRA
KASPRZYŃSKA**
Dyrektor Departamentu,
Projekty Specjalne
Aukcjoner
a.kasprzynska@desa.pl
506 252 031



MAGDALENA KUŚ
Ekspert, Bizuteria
Kolekcjonerska, Ikony,
Rzemiosło Artystyczne
Lider Projektu Dziela Sztuki
Jubilerskiej XIX i XX w.
m.kus@desa.pl
22 163 66 44, 795 122 718



WERONIKA ROŚ
Ekspert, Design, Rzemiosło
Artystyczne, Lider Projektu
Design. Kultowe Projekty XX w.
w.ros@desa.pl
608 566 282



OKTAWIA WRZESIEŃ
Specjalista, Bizuteria
Kolekcjonerska, Lider Projektu
Dziela Sztuki Jubilerskiej
XIX i XX w.
o.wrzesien@desa.pl
22 163 67 50, 787 388 666



**MAGDALENA
WIŚNIEWSKA**
Asystent, Rzemiosło
Artystyczne, Design, Kultowe
Projekty XX w.
magdalena.wisniewska@desa.pl
532 077 422



AGATA MICHALSKA
Koordynator Projektu DESA Home
a.michalska@desa.pl
880 525 282

DEPARTAMENT SZTUKI DAWNEJ



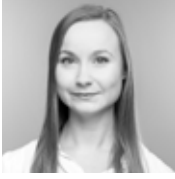
TOMASZ DZIEWICKI
Dyrektor Departamentu,
Sztuka Dawna
t.dzewicki@desa.pl
22 163 66 46, 735 208 999



KINGA SZYMAŃSKA
Wicedyrektor Departamentu,
Sztuka Dawna
k.szymanska@desa.pl
698 668 221



**ALEKSANDRA
ŁUKASZEWSKA**
Specjalista ds. Budowania
Kolekcji
a.lukaszewska@desa.pl
22 163 67 05, 664 981 465



MARTYNA KOLANOWSKA
Ekspert, Sztuka Polska XIX
i I poł. XX wieku, Lider Projektu
XIX wiek, Modernizm,
Międzywojnie
m.kolanowska@desa.pl
880 918 882



MAŁGORZATA SKWAREK
Ekspert, Sztuka Polska XIX i I
poł. XX wieku, Lider Projektów
Prace na Papierze i Grafika
Artystyczna
m.skwarek@desa.pl
22 163 66 48, 795 121 576



JULIA SŁUPECKA
Specjalista ds. Budowania
Kolekcji, Lider Projektów
Sztuka Polska XIX i I poł. XX
wieku, Aukcjoner
j.slupecka@desa.pl
532 750 005



TERESA SOLDENHOFF
Specjalista ds. Budowania Kol-
ekcji, Lider Projektów Sztuka
Polska XIX i I poł. XX wieku
t.soldenhoff@desa.pl
506 251 833



JULIA OLSZEWSKA
Specjalista, Sztuka Polska XIX
i I poł. XX wieku, Koordynator
Komisji Ocen i Wycen
j.olszewska@desa.pl
532 759 980



RAFAŁ ROGOZIŃSKI
Asystent, Sztuka Polska XIX
i I poł. XX wieku
XIX i I poł. XX wieku
r.rogozinski@desa.pl
668 135 447



**ALEKSANDRA
TROJANOWSKA**
Asystent, Sztuka Polska XIX
i I poł. XX wieku
a.trojanowska@desa.pl
787 094 345

DEPARTAMENT SZTUKI NAJNOWSZEJ



NATALIA KOWALEK
Dyrektor Departamentu,
Sztuka Najnowsza
n.kowaleka@desa.pl
880 334 401



PAULINA BROL
Wicedyrektor Departamentu,
Sztuka Najnowsza, Aukcjoner
p.brol@desa.pl
539 388 299



JAGIENKA PARTEKA
Specjalista, Sztuka Najnowsza
Lider Projektów Młoda Sztuka,
Sztuka Dzisiaj
j.parteka@desa.pl
502 994 177



NATALIA PLEWA
Specjalista ds. Budowania
Kolekcji, Lider Projektów
Sztuka Najnowsza
n.plewa@desa.pl
795 122 720



ZUZANNA WIELGO
Specjalista ds. Budowania
Kolekcji, Lider Projektów
Sztuka Najnowsza
z.wielgo@desa.pl
538 647 637



JUDYTA MAJKOWSKA
Specjalista, Sztuka Najnowsza
Lider Projektu Komiks i
Ilustracja
j.majkowska@desa.pl
795 122 702



okładka front poz. 10 Marian Mokwa, Budowa portu w Gdyni, lata 30. XX w. okładka II – strona 1 poz. 4 Soter Jaxa Małachowski, Morskie fale, 1936 strona 2 poz. 58 Jerzy Kossak, Ułani jadący plażą, 1945 strona 3 poz. 31 Jarosław Modzelewski, "Porywisty wiatr I", 1999 strona 4 poz. 18 Maria Kiesner, Polskie Linie Oceaniczne, 2025 strona 5 poz. 30 Józefa Wnukowa, Mewy z cyklu "Ptaki", 1978 strona 6 poz. 29 Michał Szlaga, "Gdynia, kanał portowy", 2013/2026 strona 8 Zegarek Must de Cartier Vendôme, Cartier, Francja, lata 90. XX w. strona 10 Teresa Pagowska "Olśnienie", 1976 strona 12 Damian Lisiewski, "Spacer po molo", 2026 strona 14 poz. 28 Edward Dwurnik, "Jelitkowo", 1997 strona 18 poz. 13 Inger Borchsenius, Martwa natura, 1954 okładka III poz. 32 Włodzimierz Pawlak, "MS J. Piłsudski", 2026 okładka IV poz. 22 Jerzy Nowosielski, Okręt na morzu, 1947 tytuł aukcji Gdynia. 100 lat nowoczesności nad Bałtykiem 13 sierpnia 2026 kod aukcji 1936KOL063 koncepcja graficzna Monika Wojnarowska opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski zdjęcia Marcin Koniak, Marek Krzyżanek, Alina Matyash-Labanovskaya prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl

INDEKS

Baranowski Henryk 79–82	Mokwa Marian 6–12, 85–87
Bednarski Krzysztof M. 49	Musiolik Romuald (Mulk) 94
Borchsenius Inger 13	Nałęcz Włodzimierz 62
Ciecierski Tomasz 24–25	Niemojewski Lech 36
Dwurnik Edward 26–28	Nieznalska Dorota 99–100
Dzierzencki Eugeniusz 74–78	Nitka Nikt Yolanta 20
Dąbrowski Jerzy 90	Nitka Zdzisław 21
Fabryka Romana Plewkiewicza 43	Norblin i S-ka 37
Fabryka Wyrobów Srebrnych i Platerowanych Józefa Frageta 36, 41	Nowosielski Jerzy 22–23
Glinicki Zygmunt 42	Ostrowski Kazimierz 15–16
Gwozdecki Gustaw 46	Pawlak Włodzimierz 32
Herman Maciej 1–2	Pracownia Ludwisarska Jana Felczyńskiego 45
Horbowy Zbigniew 52–53	Reinert Anna 17
Hładki-Wajwódowa Jadwiga Salomea 39	Rolicz Stanisław 33, 64–73
Jaklewicz Karolina 101	Sprudin Mikołaj 93
Kiesner Maria 18–19	Stankiewicz Stefan 60
Komorowski Kazimierz 91	Stroński Marian 84
Kossak Jerzy 58	Stryjec Ryszard 3
Kosycarz Zbigniew 92	Suchanek Antoni 63
Kowalczyk Aleksandra 96–97	Swinarska Katarzyna 98
Kołodziejczyk Anna 95	Szlaga Michał 29
Kujawska Aleksandra 51	Szmaj Stefan 56–57
Lester Leszczyński Michał 14	Szostak Karol 48
Lula Henryk 50	Wnukowa Józefa 30
Marczyński Adam 54–55	Wójcik Franciszek 61
Małachowski Soter Jaxa 4–5	Zdanowski Edmund 88–89
Modrzewski R. 83	Zięta Oskar 47
Modzelewski Jarosław 31	Żurawski Stanisław 59

KIERUNEK GDYNIA

Gdynia nie odziedziczyła swojej nowoczesności po wcześniejszych epokach, lecz stworzyła ją niemal od podstaw, równocześnie z portem, śródmieściem i własną miejską tożsamością. Kiedy w 1926 roku otrzymała prawa miejskie, była nie tylko szybko rozwijającym się ośrodkiem nad Bałtykiem, lecz także jednym z najważniejszych projektów cywilizacyjnych II Rzeczypospolitej, w którym gospodarka, architektura, technika i sztuka miały wspólnie nadać formę nowej Polsce. W innych miastach modernizm wpisywał się w istniejącą od stuleci tkankę; tutaj sam stał się początkiem, fundamentem i najważniejszym mitem miejsca.

Dlatego Gdynię można rozumieć nie tylko jako miasto modernistyczne, lecz jako dzieło modernizmu, którego granice nie kończą się na fasadach kamienic. Nowoczesność objęła sposób planowania ulic, organizowania portu, projektowania gmachów, zarządzania wnętrzem i tworzenia przedmiotów codziennego użytku. Jasne elewacje, horyzontalne pasy okien, zaokrąglone narożniki, rytmiczne balkony i tarasy dachowe nie były przypadkowym zbiorem modnych rozwiązań, lecz częścią spójnej kultury wizualnej, która miała wyrażać ruch, funkcjonalność, techniczny postęp oraz otwarcie na świat.

Najbardziej charakterystycznym przejawem tej wyobraźni stał się styl okrętowy, w którym architektura przejmowała rytm, proporcje i dynamikę transatlantyku. W Gdyni skojarzenie budynku ze statkiem nie było dekoracyjną metaforą, ponieważ miasto żyło w bezpośrednim związku z portem, żeglugą i daleką podróżą. Kamienice, siedziby

przedsiębiorstw, hale, dworzec morski i budynki portowe tworzyły razem obraz ośrodka, który nie odwracał się od przemysłu, lecz uczynił go jednym z źródeł własnej estetyki. Beton, stal, dźwigi, maszty, elewatory i kadłuby statków wyznaczały krajobraz równie ważny jak ulice i domy mieszkalne.

Port był jednak czymś więcej niż przedsięwzięciem gospodarczym. Stanowił widzialny znak państwowych aspiracji, miejsce pracy tysięcy ludzi, a zarazem źródło tematów i form, które przenikały do malarstwa, grafiki, fotografii i wzornictwa. Artyści obserwowali budowę nabrzeży, statki wpływające do basenów, pracę rybaków, marynarzy i stoczniovców, lecz nie zawsze interesowała ich wyłącznie dokumentacja. Portowe konstrukcje mogły stawać się układem pionów, łuków i przecięć, kadłub statku zwartą bryłą, a powierzchnia wody przestrzenią, w której odbijały się światło, stal i zmieniające się niebo.

Katalog aukcji pokazuje właśnie tę przemianę spojrzenia: od przedstawień Gdyni wyrastającej pomiędzy dawną osadą rybacką a nowoczesnym portem, przez obrazy powojennej odbudowy, stoczni i codziennej pracy, aż po współczesne interpretacje modernistycznej architektury, morza oraz miejskiego horyzontu. W jednych dziełach Gdynia pozostaje blisko ludzi, brzegu i naturalnego krajobrazu, w innych zostaje przetworzona w rytm koloru, konturu i geometrycznych form, a jeszcze gdzieś indziej staje się przestrzenią pamięci, utraty i kolejnych przemian. Dzięki temu nie jawi się jako temat zamknięty, lecz jako miasto nieustannie odczytywane na nowo.





Szczególne miejsce w tej opowieści zajmują transatlantyki, które były ruchomymi symbolami międzywojennej nowoczesności. „Piłsudski” i „Batory” nie tylko łączyły Gdynię z portami świata, lecz także prezentowały osiągnięcia polskich architektów, artystów i projektantów. Ich wnętrza pomyślano jako spójne kompozycje, w których malarstwo, rzeźba, tkanina, metaloplastyka, porcelana i mebel współtworzyły obraz państwa nowoczesnego, świadomego własnej kultury i zdolnego konkurować na arenie międzynarodowej. Zachowane filiżanki, platery, sztućce, menu, karty do gry i inne pamiątki pokładowe nie są więc wyłącznie przedmiotami związanymi z historią żeglugi, lecz fragmentami większego programu artystycznego, w którym nawet codzienny posiłek, odpoczynek czy korespondencja miały odpowiednią oprawę.

Gdyniński modernizm nie był przy tym jednorodny. W ciągu kilkunastu lat miasto przeszło drogę od dekoracyjnego art déco, przez oszczędny funkcjonalizm, aż po opływową elegancję i bardziej reprezentacyjny monumentalizm końca lat trzydziestych. Ta różnorodność nie osłabiała jego charakteru, lecz nadawała mu szczególną intensywność, pozwalając łączyć przemysłową surowość z luksusem, prostotę z wyrafinowaniem, a racjonalną konstrukcję z marzeniem o podróży i przyszłości.

W tej historii stale powraca morze, które nie pozwala, aby Gdynia stała się wyłącznie opowieścią o geometrii, betonie i technice. To ono nadaje miastu światło, otwiera perspektywę i przypomina, że każda konstrukcja pozostaje wystawiona na działanie żywiołu. Napięcie pomiędzy porządkiem architektury a zmiennością wody, pomiędzy państwowym projektem a osobistym doświadczeniem wybrzeża, sprawia, że Gdynia nadal inspirowa twórców pracujących w tak różnych materiałach, jak płótno, papier, szkło, ceramika czy stal.

Aukcja „Gdynia. 100 lat nowoczesności nad Bałtykiem”, odbywająca się 13 sierpnia 2026 roku w Sofitel Grand Sopot, została pomyślana jako opowieść o mieście, którego tożsamość powstawała na styku sztuki, portu i morza. Zgromadzone dzieła oraz przedmioty nie układają się w zamkniętą kronikę, lecz pokazują Gdynię jako projekt wciąż podlegający reinterpretacji, obecny zarówno w międzywojennej marynistyce i wzornictwie, jak i w sztuce najnowszej. W stulecie nadania praw miejskich warto bowiem spojrzeć na nią nie tylko jako na dziedzictwo przeszłości, lecz jako na ideę, która nie utraciła swojej siły: przekonanie, że nowoczesność może być świadomie projektowana, a horyzont nie wyznacza granicy, lecz otwiera dalszą drogę.

1

MACIEJ HERMAN

1972

Z cyklu "Ulice Gdyni", 2015/2026

odbitka żelatynowo-srebrowa/papier barytowy, 30 x 40 cm (arkusz)

sygnowany p.d.: 'M. Herman'

sygnowany, datowany i opisany ołówkiem na odwrociu: 'Maciej Herman | z cyklu "Ulice Gdyni" | foto: IX.2015 |

Ciemniowa odbitka barytowa: VI.2026 | (gelatine silver print) | edycja 1/5'

ed. 1/5

estymacja:

3 200 - 5 000 PLN

800 - 1 200 EUR



GDYNIA PO PRACY

Maciej Herman urodził się w Gdyni, a jego związek z miastem ma charakter nie tylko biograficzny, lecz także głęboko osobisty. Wychowywał się na Obłuzu, w sąsiedztwie stoczni, której dźwigi przez lata oglądał z okna, a odgłosy uderzeń w kadłuby budowanych statków należały do codziennego rytmu jego dzieciństwa. Z tym samym miejscem związany był jego ojciec, pracujący w Stoczni Gdynia przez czterdzieści siedem lat, od pierwszych lat zawodowych aż po likwidację zakładu. Fotografie Hermana nie są więc spojrzeniem przybysza, lecz zapisem przestrzeni poznanej od środka, związanej z pamięcią rodzinną i doświadczeniem całej lokalnej społeczności.

Prezentowane na aukcji prace pochodzą z cykli „Stocznia Gdynia” oraz „Ulice Gdyni”, które pokazują dwa różne, a zarazem dopełniające się oblicza miasta. Pierwszy z nich powstał w 2010 roku, kiedy w stoczni nie prowadzono już produkcji. Herman przez tydzień fotografował opustoszały zakład, na krótko przed jego podziałem i rozprzedażem. W pustych halach człowiek pozostaje niewidoczny, lecz jego obecność trwa w rytmie ustawionych przedmiotów, skali konstrukcji i śladach wieloletniej pracy. Artysta nie poszukuje efektownej ruiny ani łatwego dramatyzmu. Jego fotografie są wyciszone, uporządkowane i powściągliwe, dzięki czemu przemysłowa przestrzeń staje się nośnikiem

pamięci. Cykl został w 2012 roku uhonorowany pierwszą nagrodą w kategorii „Industria” podczas Międzynarodowego Festiwalu Fotografii Przemysłowej i Industrialnej Foto-Pein.

W „Ulicach Gdyni” spojrzenie przesuwają się z monumentalnego terenu stoczni ku miejskiemu detalowi, miejscom zwyczajnym, często pomijanym. Napis „Gdynia moje miasto”, umieszczony na murze pośród drogi, zieleni i obrzeży zabudowy, brzmi jak prosta deklaracja przynależności, pozbawiona oficjalnego tonu i reprezentacyjnej oprawy. Miasto zostaje tu rozpoznane nie poprzez pocztówkowe symbole, lecz przez fragment codziennego krajobrazu, którego znaczenie ujawnia się dzięki pamięci.

Herman pozostaje wierny tradycyjnej fotografii czarno-białej i papierowym odbitkom wykonywanym w ciemni. Ten wymagający czasu proces odpowiada charakterowi jego spojrzenia: cierpliwego, skupionego i wolnego od wizualnego nadmiaru. W jego pracach Gdynia jest jednocześnie przestrzenią przemysłu, życia codziennego i osobistej historii, zapisaną w miejscach, które mówią o człowieku nawet wtedy, gdy nie ma go już w kadrze.



2

MACIEJ HERMAN

1972

Z cyklu "Stocznia Gdynia", 2010/2026

odbitka żelatynowo-srebrowa/papier barytowy, 30 x 40 cm (arkusz)

sygnowany p.d.: 'M. Herman'

sygnowany, datowany i opisany ołówkiem na odwrociu: 'Maciej Herman | z cyklu "Stocznia Gdynia" | foto: VII.2020 |

Ciemniowa odbitka barytowa: VI.2026 | (gelatine silver print) | edycja 1/5'

ed. 1/5

estymacja:

3 200 - 5 000 PLN

800 - 1 200 EUR

LITERATURA:

Kacper Kowalski, Sto lat śnienia Gdyni, Gdynia 2026, s. 50-51 (il.)



3 α

RYSZARD STRYJEC

1932-1997

Antoni Abraham, 1976

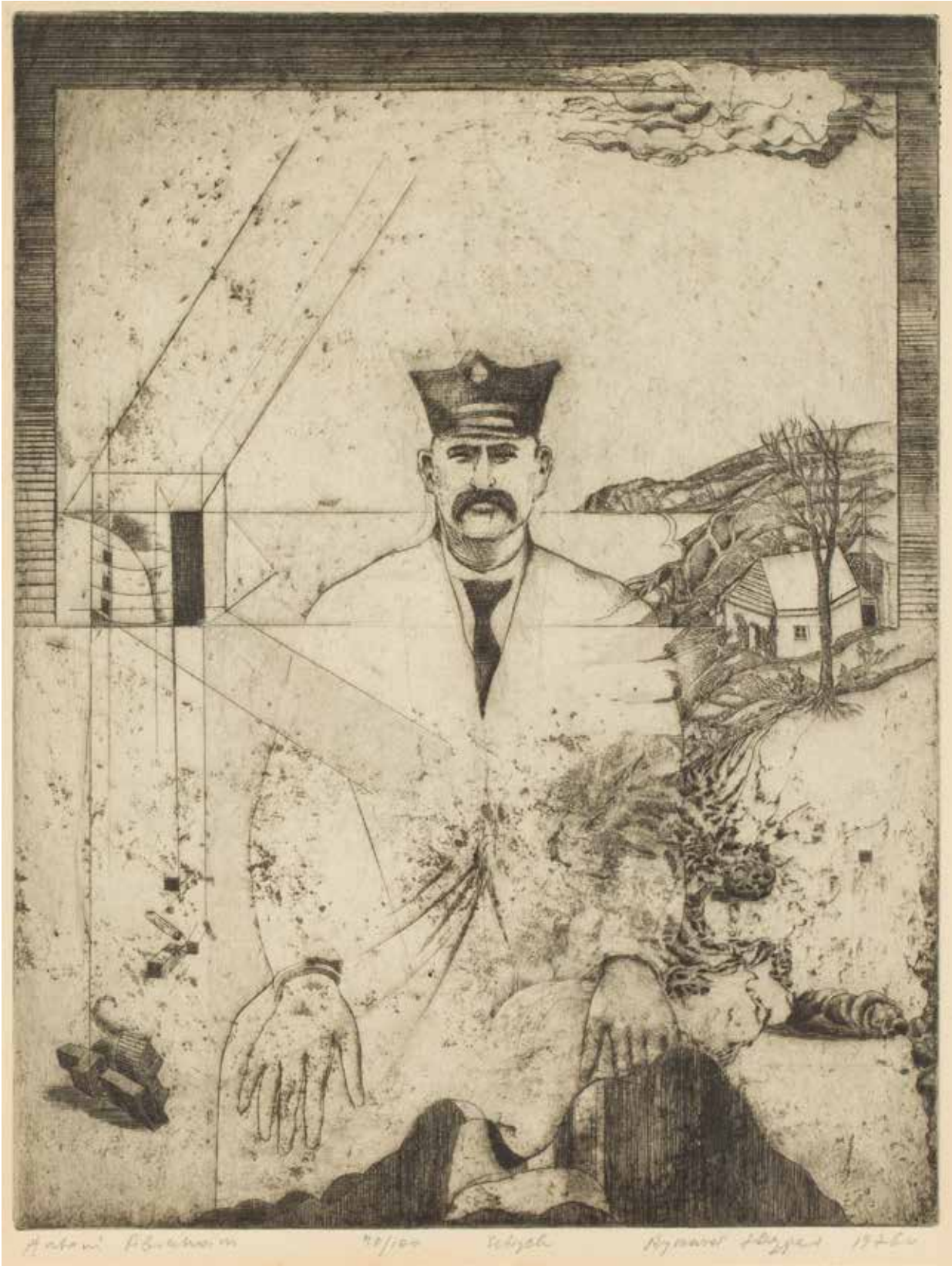
akwaforta/papier, 32 x 24 cm (zadruk)
sygnowany i datowany ołówkiem p.d.: 'Ryszard Stryjec 1976' oraz opisany l.d.: 'Antoni Abraham 40/100 Sztých'

estymacja:
1 600 - 3 500 PLN
400 - 900 EUR

Antoni Abraham, nazywany „królem Kaszubów”, zapisał się w pamięci Gdynian jako jeden z najważniejszych rzeczników kaszubskiej tożsamości i polskości Pomorza. Choć przez większość życia wędrował po Kaszubach, organizował wiece, kolportował polską prasę i przeciwstawiał się germanizacji, to właśnie z Gdynią związał ostatnie lata swojej działalności. Zamieszkał tu w 1920 roku, w domu przy ulicy Starowiejskiej 30, który do dziś znany jest jako Domek Abrahama.

Dla rozwijającej się wówczas Gdyni był postacią symboliczną. Współpracował z wójtem Janem Radtkem, działał w radzie gminnej, zabiegał o budowę portu i popierał przekształcenie rybackiej osady w nowoczesne miasto. Reprezentował zarazem tych mieszkańców Pomorza, którzy chcieli zachować własną kulturę, język i obyczaj, a jednocześnie widzieli swoją przyszłość w granicach odrodzonej Polski. Jego wcześniejszy udział w paryskiej konferencji pokojowej utrwalił legendę człowieka bezkompromisowego, który miał upominać się o Kaszuby z niezwykłą siłą i odwagą.

Kiedy zmarł w 1923 roku, jego pogrzeb na cmentarzu oksywskim stał się wielką manifestacją lokalnej wspólnoty. Żegnały go tłumy, a syreny statków i gwizdy parowozów podkreślały, jak mocno jego los został związany z miastem i morzem. Dziś przypominają o nim Domek Abrahama, ulica nosząca jego imię oraz pomnik na placu Kaszubskim. Dla Gdynian pozostaje nie tylko bohaterem kaszubskim, lecz także jednym z patronów obywatelskiej odwagi i narodzin miasta.



4

SOTER JAXA MAŁACHOWSKI
1867-1952

Morskie fale, 1936

gwasz/tektura, 35 x 50 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Jaxa | 1936'
na odwrociu pieczętka z pracowni malarza

estymacja:
15 000 - 20 000 PLN
3 500 - 4 700 EUR



GDYNIA OD STRONY MORZA

Soter Jaxa Małachowski należał do tych artystów, dla których morze nie było jednym z wielu tematów, lecz właściwą przestrzenią malarskiego doświadczenia. Urodzony w 1867 roku w Wolanowie, niedaleko Odessy, dorastał w kręgu pejzażu czarnomorskiego, później poznawał wybrzeża Adriatyku i Morza Śródziemnego, a po odzyskaniu przez Polskę dostępu do Bałtyku skierował uwagę ku rodzimemu wybrzeżu. Nieprzypadkowo określano go mianem „malarza trzech mórz”. Każde z nich miało inną temperaturę barwy, odmienne światło i własny rytm, lecz wszystkie pozwalały mu rozwijać najważniejszy problem jego twórczości: zmienność wody, powietrza i światła.

Warsztat Jaxy Małachowskiego ukształtowały studia w Odessie, Krakowie i Monachium. Z edukacji akademickiej wyniósł dyscyplinę rysunku, szacunek dla obserwacji i potrzebę zachowania czytelnej konstrukcji obrazu. Nie interesowało go jednak chłodne, topograficzne odtwarzanie krajobrazu. Realizm stanowił dla niego punkt wyjścia do badania nastroju, koloru i zjawisk atmosferycznych. Pozostając na uboczu kolejnych artystycznych rewolucji, wypracował własny język, oparty na subtelnej modulacji tonów, wyczuciu efektów świetlnych i umiejętności nadawania zwyczajnym motywom szczególnej malarskiej powagi.

W jego marinach morze najczęściej przejmuje rolę głównego bohatera. Bywa niemal nieruchome albo wzburzone, rozświetlone słońcem, gasnące o zmierzchu, przecięte smugą księżycowego blasku. Małachowski szczególnie chętnie malował nokturny, w których granica między wodą a niebem ulega zatarciu, a pojedyncza łódź, linia brzegu lub świetlisty refleks wystarczają, by wywołać wrażenie bezkresu. W takich kompozycjach morze przestaje być tylko elementem krajobrazu, stając się nośnikiem ciszy, napięcia i poczucia trwania poza codziennym czasem.

Południowe wybrzeża dawały mu możliwość operowania intensywniejszym światłem i bardziej nasyconą paletą, natomiast Bałtyk wymagał powściągliwości. Artysta regularnie odwiedzał polskie wybrzeże, lecz szczególne miejsce zajmowała w jego twórczości rozwijająca się Gdynia wraz z jej zróżnicowanym nadmorskim krajobrazem. Interesował go nie tylko port,

ale również Orłowo, związane z dawną tradycją rybacką i kurortowym charakterem wybrzeża, oraz Kamienna Góra, skąd rozciągał się widok na zatokę, miasto i portowe nabrzeża. Dla współczesnego odbiorcy są to integralne części Gdyni, ale w okresie międzywojennym każda z nich wносиła do obrazu miasta odmienny ton: Orłowo zachowywało kameralność osady nadmorskiej, Kamienna Góra budowała reprezentacyjny charakter miasta, a port ucieleśniał jego nowoczesne ambicje.

To właśnie ta wielowarstwowość interesowała Małachowskiego. Nie ograniczał obrazu Gdyni do monumentalnych dźwigów, nabrzeży i przemysłowej infrastruktury. Wolał patrzeć na miasto od strony morza, przez łódzie, spokojną wodę, linię brzegu i daleką zabudowę. Dzięki temu jego gdyńskie pejzaże nie są wyłącznie dokumentem rozwoju nowoczesnego portu. Pokazują miasto wyrastające z rybackiej przeszłości, nadmorskiego wypoczynku i kontaktu z naturalnym krajobrazem. W jego ujęciu Gdynia nie dominuje nad morzem, lecz wciąż pozostaje od niego zależna.

Prezentowany gwasz dobrze ujawnia charakter tego spojrzenia. Na pierwszym planie znajduje się rybacka łódź o jasnej burcie i rozpiętych żaglach, których ciepły, ochrowy ton wyraźnie kontrastuje z chłodem wody. Widoczne na kadłubie oznaczenie „GDY 36” jednoznacznie wiąże scenę z Gdynią, lecz artysta nie zamienia obrazu w dokument portowy. Miasto nie zostało pokazane poprzez reprezentacyjną architekturę ani skalę inwestycji. Istnieje tu poprzez łódź, ludzi i ich obecność na wodzie, a daleki brzeg pozostaje jedynie dyskretną linią.

Taki sposób komponowania sceny odpowiadał naturze jego malarstwa. Jaxa Małachowski często wybierał motywy kameralne, nawet wtedy, gdy przedstawiał miejsca będące symbolem nowoczesności. Na obrazach Gdyni z lat dwudziestych i trzydziestych w centrum pozostawiał łódź, spokojną taflę albo fragment brzegu, natomiast krajobraz przemysłowy przesuwał w głąb kompozycji. Rozwój miasta rejestrował subtelnie, za pomocą znaków, oznaczeń i szczegółów, nie zaś poprzez monumentalizację portu. Właśnie dlatego jego obrazy są jednocześnie pejzażami i świadectwami historycznej zmiany.

5

SOTER JAXA MAŁACHOWSKI
1867-1952

"Gdynia", 1930

gwasz/papier, 38 x 68 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'SJaxa | 1930'
na odwrociu nalepka pracowni artysty z opisem obrazu

estymacja:
16 000 - 24 000 PLN
3 800 - 5 600 EUR



6 α

MARIAN MOKWA

1889-1987

Zaślubiny Polski z morzem, I poł. XX w.

akwarela, ołówek/papier, 28 x 36 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany p.d.: 'Mokwa'

estymacja:

9 000 - 15 000 PLN

2 100 - 3 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa



7 α

MARIAN MOKWA

1889-1987

Port rybacki w Gdyni, ok. 1957

akwarela, ołówek/papier, 30 x 43,5 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany p.d.: 'Mokwa'

estymacja:

12 000 - 20 000 PLN

2 800 - 4 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

Tureckie śluby Mariana Mokwy, Muzeum Narodowe w Gdańsku, 1 lipca - 31 sierpnia 2014

LITERATURA:

Tureckie śluby Mariana Mokwy, katalog wystawy, red. Wojciech Zmorzyński, Öztürk Emiroğlu, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2014, s.147 (il.)



MARIAN MOKWA

MALARZ POLSKIEGO MORZA I GDYŃSKIEJ NOWOCZESNOŚCI

Marian Mokwa należał do twórców, których biografia splótła się z historią odradzającej się Polski i jej zwrotem ku Bałtykowi. Urodzony w 1889 roku w kaszubskich Malarach, od młodości łączył zainteresowanie sztuką z silnym poczuciem przynależności do Pomorza. Kształcił się w Pelpinie i Starogardzie Gdańskim, a następnie w akademiach artystycznych Norimbergi, Monachium i Berlina. Ważnym etapem jego formacji były podróże po Europie, Bałkanach i Bliskim Wschodzie. Powstające wówczas akwarele orientalne przyniosły mu pierwsze sukcesy i ukształtowały właściwą późniejszemu malarstwu wrażliwość na światło, kolor i zmienność atmosfery.

Przełomowym doświadczeniem stał się pobyt w Turcji podczas wojen bałkańskich. Mokwa obserwował działania wojenne, wykonywał szkice i odbywał rejsy na okrętach tureckiej floty. W tym czasie miał złożyć symboliczne ślubowanie, że jeśli Polska odzyska niepodległość, poświęci swój talent morzu. Deklaracja ta wyznaczyła program jego dalszego życia. Po 1918 roku artysta osiadł w Sopocie i zaangażował się w polskie życie społeczne oraz kulturalne Pomorza. Malował uroczystość zaślubin Polski i stopniowo odchodził od orientalizmu ku marynistyce.

Gdy w latach dwudziestych XX wieku na miejscu dawnej osady rybackiej zaczęła wyrastać Gdynia, Mokwa odnalazł temat odpowiadający zarówno jego artystycznym zainteresowaniom, jak i patriotycznym przekonaniom. Narodziny portu traktował nie tylko jako przedsięwzięcie gospodarcze i inżynieryjne, lecz także jako widomy znak powrotu Polski nad Bałtyk. Rejestrował budowę portu, stocznie, nabrzeża, statki handlowe i wojenne, pracę rybaków, portowców oraz marynarzy. W jego ujęciu Gdynia stawała się przestrzenią spotkania nowoczesności z historyczną pamięcią Pomorza.

Ambicje Mokwy wykraczały poza tworzenie pojedynczych marin. Artysta pragnął przedstawić pełny „morski rodowód” Rzeczypospolitej – od średniowiecznych wypraw Piastów, przez dzieje floty i bitwę pod Oliwą, po zaślubiny z morzem, budowę Gdyni oraz rozwój nowoczesnej marynarki. Z tego zamysłu narodził się monumentalny cykl „Apoteoza Polski Morskiej”, obejmujący 44 kompozycje historyczne. Przygotowując obrazy, prowadził studia muzealne i archiwalne, dążąc do wiarygodnego odtworzenia wydarzeń, okrętów, strojów i realiów epoki. Cykl miał nie tylko przypominać przeszłość, lecz także uzasadniać współczesną obecność Polski nad morzem.

Najpełniejszym wyrazem związku artysty z Gdynią stała się Galeria Morska, wzniesiona z jego inicjatywy i na jego koszt przy ulicy 3 Maja. Otwarta 28 czerwca 1934 roku, podczas obchodów Święta Morza, była pierwszą stałą galerią sztuki w młodym mieście. Nowoczesny gmach mieścił obszerną salę główną, przestrzeń wystaw czasowych oraz zaplecze przeznaczone dla koncertów, wykładów, przedstawień i pokazów filmowych. Mokwa prezentował tam „Apoteozę Polski Morskiej”, setki własnych pejzaży i marin, a także prace innych polskich marynistów. Galeria pełniła funkcję artystyczną, edukacyjną i patriotyczną, stając się jednym z ważnych miejsc kultury przedwojennej Gdyni.

Działalność Mokwy dobrze oddawała charakter miasta budowanego od podstaw, które potrzebowało nie tylko portu i modernistycznej architektury, ale również własnej ikonografii oraz instytucji kultury. Artysta współtworzył obraz Gdyni jako „okna na świat”, miasta statków, podróży i gospodarczej energii. Jednocześnie włączał ją w długą narrację historyczną, ukazując jako najnowszy etap wielowiekowych związków Polski z Bałtykiem. Jego malarstwo pozwalało mieszkańcom młodego miasta rozpoznać w codziennym pejzażu portowym temat godny sztuki narodowej.

Rozwój Galerii Morskiej przerwał wybuch II wojny światowej. Po zajęciu Gdyni znaczna część zgromadzonych tam prac została spalona lub wywieziona, a cykl historyczny niemal w całości uległ zniszczeniu. Po wojnie Mokwa próbował reaktywować placówkę, jednak bez powodzenia. Odtwarzał natomiast niektóre kompozycje na podstawie zachowanych szkiców i nadal malował morze. Współpracował z Marynarką Wojenną, Polskimi Liniami Oceanicznymi, przedsiębiorstwem „Dalmor” i innymi instytucjami gospodarki morskiej. W jego powojennym dorobku obok pejzaży pojawiły się stocznie, akcje ratownicze, porty rybackie, statki-bazy i transatlantyki.

Mokwa uprawiał marynistykę w niezwykle szerokim zakresie. Malował spokojne zatoki, sztormowe fale, plaże, kutry, żaglowce, okręty wojenne, portowe dźwigi i wielkie jednostki oceaniczne. Choć posługiwał się realistycznym językiem, nie ograniczał się do mechanicznego odtwarzania natury. Obrazy komponował zwykle w pracowni na podstawie szkiców, podporządkowując obserwację własnej pamięci, emocjom i wyobraźni. Szczególną rolę odgrywały w nich światło, rozległa przestrzeń oraz zmienne stany morza – od niemal nieruchomej ciszy po gwałtowny ruch fal. Warto podkreślić jego znajomość natury morza, wrażliwość kolorystyczną oraz umiejętność łączenia obserwacji z osobistą refleksją.

Związki artysty z Gdynią nie zakończyły się wraz z utratą galerii. Jego prace pozostawały obecne w zbiorach gdyńskich instytucji, Marynarki Wojennej, Polskich Linii Oceanicznych, ratownictwa okrętowego i przedsiębiorstw rybackich. Wśród podejmowanych tematów znalazły się między innymi port gdyński, ORP „Błyskawica”, „Dar Pomorza”, transatlantyk „Batory”, stocznie, rybołówstwo i działalność portowa. Dzięki temu twórczość Mokwy stała się rozbudowaną kroniką morskiego życia miasta – nie tylko jego reprezentacyjnego wizerunku, ale także codziennej pracy ludzi związanych z portem.

W dziejach Gdyni Marian Mokwa zajmuje miejsce wyjątkowe. Nie był jedynie malarzem dokumentującym powstawanie portu. Współtworzył symboliczną tożsamość miasta, zbudował jedną z jego pierwszych instytucji artystycznych i uczynił Gdynię centralnym punktem własnej wizji Polski morskiej. W roku stulecia nadania jej praw miejskich twórczość Mokwy przypomina, że nowoczesność Gdyni kształtowała się nie tylko poprzez architekturę, technikę i handel, lecz również poprzez sztukę, która nadawała tym przemianom historyczny sens i emocjonalny wymiar.





8 α

MARIAN MOKWA

1889-1987

Gdynska plaża

akwarela, ołówek/papier, 21,5 x 26,5 cm
sygnowany l.d.: 'Mokwa'

estymacja:

7 000 - 12 000 PLN

1 700 - 2 800 EUR



9 α

MARIAN MOKWA

1889-1987

"Pejzaż morski", 1922

akwarela, ołówek/papier, 30,5 x 47,5 cm

sygnowany, datowany i opisany p.d.: '1922 | Mokwa - Gdańsk'

na odwrociu nalepka warszawskiego salonu sztuki wraz z fragmentarycznie zachowaną pieczęcią urzędu konserwatorskiego

estymacja:

4 500 - 6 000 PLN

1 100 - 1 400 EUR



10 α

MARIAN MOKWA

1889-1987

Budowa portu w Gdyni, lata 30. XX w.

olej/plótno, 70 x 100,5 cm
sygnowany p.d.: 'MOKWA.'

estymacja:
30 000 - 40 000 PLN
7 000 - 9 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Tureckie śluby Mariana Mokwy, Muzeum Narodowe w Gdańsku, lipiec-sierpień 2014

LITERATURA:
Tureckie śluby Mariana Mokwy, katalog wystawy, red. Wojciech Zmorzyński, Öztürk Emiroğlu, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2014, s.76 (il.)



11 α

MARIAN MOKWA

1889-1987

Nokturn z łodzią na morzu

olej/plyta pilśniowa, 78 x 71 cm
sygnowany p.d. 'Mokwa'

estymacja:

9 000 - 15 000 PLN

2 100 - 3 500 EUR



12 α

MARIAN MOKWA

1889-1987

Łodzie na brzegu

olej/plótno, 59 x 68,2 cm
sygnowany l.d.: 'Mokwa'

estymacja:

17 000 - 26 000 PLN

4 000 - 6 100 EUR



13 α

INGER BORCHSENIUS

1909-1990

Martwa natura, 1954

olej/plótno, 71,5 x 91 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'I. Borchsenius 1954'

estymacja:

5 000 - 9 000 PLN

1 200 - 2 100 EUR

Inger Borchsenius należy do tych postaci, które pojawiają się w historii Gdyni niemal na marginesie, a jednak doskonale oddają charakter miasta lat trzydziestych: młodego, ambitnego, otwartego na przybyszy i ludzi różnych kultur. Urodzona w Danii w 1909 roku, dzieciństwo i młodość spędziła częściowo w Grudziądzu, gdzie od 1922 roku uczyła się w Pomorskiej Szkole Sztuk Pięknych Wacława Szczęblewskiego. Kiedy szkołę przeniesiono w 1933 roku do Gdyni, Borchsenius przyjechała wraz z nią i szybko znalazła swoje miejsce w miejscowym środowisku artystycznym.

Uważano ją za jedną z najzdolniejszych uczennic Szczęblewskiego. Specjalizowała się w portrecie, malowanym realistycznie, ale lekko i bez sztywności, z dużą łatwością uchwycenia podobieństwa modelu. W Gdyni zdobyła powodzenie przede wszystkim jako autorka reprezentacyjnych wizerunków wykonywanych na zamówienie. Portretowała ludzi tworzących elitę miasta: kapitanów i ich żony, dyrektorów, urzędników oraz przedstawicieli władz. W jej obrazach utrwalała się więc nie tylko fizjonomia konkretnych osób, lecz także aspiracje nowoczesnej Gdyni, która bardzo szybko budowała własny prestiż.

O Borchsenius wspomina Grzegorz Piątek w książce „Gdynia obiecana”, opisując ją jako duńską portrecistkę związaną z Pomorską Szkołą Sztuk Pięknych i miejscowym środowiskiem towarzyskim. Jej obecność dobrze wpisuje się w opowieść o Gdyni jako mieście kosmopolitycznym, w którym spotykali się polscy urzędnicy, skandynawscy inżynierowie, marynarze i przybysze z różnych części Europy.

W 1938 roku odbyła się jej indywidualna wystawa, na której pojawili się między innymi komisarz rządu Franciszek Sokół oraz przedstawiciele władz Kopenhagi. Rok później artystka wróciła do Danii, gdzie kontynuowała naukę i rozwinęła dalszą karierę portrecistki. W zbiorach Muzeum Miasta Gdyni zachowało się kilka jej prac, w tym autoportret oraz pastel „Uczta” — barwny ślad środowiska szkoły i beztrudnej atmosfery przedwojennego miasta.



14 α

MICHAŁ LESTER LESZCZYŃSKI

1906-1972

Krajobraz w wietrzny dzień, 1944

akwarela, ołówek/papier, 26 x 36 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i datowany l.d.: 'M. Leszczyński | 1944.'

estymacja:

2 600 - 4 500 PLN

700 - 1 100 EUR

LITERATURA:

Kenneth J. Jones, Michał Leszczyński-Lester. Marynarz i artysta, Gdańsk 2007, s. 27 (il.).

Michał Leszczyński należał do tych twórców, dla których morze nie było jedynie malarskim motywem, lecz rzeczywistym środowiskiem życia. Urodzony w 1906 roku, wykształcenie zdobywał równolegle na dwóch polach: w Szkole Morskiej w Tczewie oraz w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Już jako młody człowiek łączył więc fachową wiedzę nawigatora z wrażliwością artysty, a jego późniejsza droga zawodowa miała nieustannie przebiegać między pokładem statku a pracownią malarską.

W 1930 roku trafił do Gdyni, która zrobiła na nim ogromne wrażenie. Miasto, wyrastające niemal na jego oczach z dawnej osady rybackiej, było wówczas jednym z najbardziej wyrazistych symboli nowoczesnej Polski. Leszczyński podjął pracę pilota portowego, codziennie wprowadzając jednostki do zatłoczonego portu i poznając ich konstrukcję, ciężar oraz zachowanie na wodzie. Malował równocześnie, wystawiał w gdyńskiej kawiarni „Fangrat”, projektował dekoracje miasta na Święto Morza, a jego obrazy zawisły w auli Państwowej Szkoły Morskiej. Gdynia była więc dla niego nie tylko miejscem zatrudnienia, lecz również ważnym etapem artystycznego dojrzewania.

Najbardziej fascynowały go żaglowce. Nie oglądał ich jednak z nabrzeża, lecz od strony człowieka, który znał pracę lin, żagli i masztów z własnego doświadczenia. Gdy w połowie lat trzydziestych zabiegał o miejsce na „Elemce”, tłumaczył, że rejs jest mu potrzebny do studiów nad żaglami.

Jego szkicownik pełen portowych rysunków wzbudził nawet podejrzenia o szpiegostwo. Ta anegdota dobrze oddaje jego charakter: pasję artysty połączoną z żeglarską brawurą i niemal obsesyjną potrzebą poznania przedmiotu.

Po opuszczeniu Gdyni Leszczyński ruszył dalej. Pływał na statkach handlowych, dowodził żaglowcami, podczas wojny służył na jednostkach wykorzystywanych do walki z niemieckimi okrętami podwodnymi. W Wielkiej Brytanii zdobył uznanie jako marynista i autor podręczników „How to Draw Sail and Sea” oraz „Marine Perspective”. Pisano o nim, że uczy Anglików, jak należy malować morze i żaglowce, co w jego przypadku nie było jedynie pochwałą warsztatu, lecz potwierdzeniem autorytetu człowieka znającego temat od środka.

Ostatecznie osiadł na Jamajce, gdzie jako Michael Lester poświęcił się już niemal wyłącznie malarstwu. Karaibskie światło i intensywność barw otworzyły nowy rozdział jego twórczości, lecz fundament pozostał ten sam: doświadczenie morza zdobywane przez lata żeglugi. Gdyński epizod był w tej biografii krótki, ale znaczący. To właśnie tam Leszczyński spotkał nowoczesny port, zawodową odpowiedzialność pilota i środowisko, w którym jego podwójna tożsamość, kapitana i malarza, mogła po raz pierwszy wybrzmieć w pełni.



15 α

KAZIMIERZ OSTROWSKI

1917-1999

"Ru du Danzig", 1949-50

olej/tektura, 33 x 48 cm

estymacja:

9 000 - 12 000 PLN

2 100 - 2 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

kolekcja rodziny artysty

WYSTAWIANY:

Kazimierz "Kachu" Ostrowski, Malarstwo, galeria sztuki współczesnej gaga galeria w Warszawie, marzec-kwiecień 2005

LITERATURA:

Kazimierz "Kachu" Ostrowski - Radość Wyobraźni, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Muzeum Miasta Gdyni 2001, s. 84 (il.),
poz. kat. II.218



KACHU. PORT, KOLOR, AWANGARDA

W historii Gdyni są postacie, które nie tylko mieszkały w mieście, lecz współtworzyły jego charakter, nadając mu własny rytm, barwę i sposób patrzenia. Do nich należał Kazimierz Ostrowski, dla przyjaciół „Kachu”, artysta związany z Gdynią niemal od początku dorosłego życia, świadek jej gwałtownego rozwoju, wojennego zniszczenia i powojennej odbudowy. Jego biografia przypomina jeden z gdyńskich mitów założycielskich: opowieść o młodym człowieku, który przybywa do nowego miasta, zaczyna od rzemiosła, a z czasem staje się jednym z najważniejszych twórców powojennego Wybrzeża.

Kiedy w 1934 roku siedemnastoletni Ostrowski przyjechał z bratem do Gdyni, był wykwalifikowanym malarzem liternikiem, wychowanym w warsztacie ojca, wykonującego szyldy reklamowe i dekoracje malarskie. W porcie znalazł zatrudnienie przy nanoszeniu nazw na burty statków, między innymi „Kościuszki” i „Batorego”. Zanim poznał akademickie reguły kompozycji, zetknął się więc z malarstwem wymagającym precyzji, odwagi i świadomości skali. Litery oglądane z bliska były rozległymi płaszczyznami, lecz z nabrzeża musiały układać się w czytelny znak. Być może właśnie tam, na rusztowaniach ustawionych przy ciemnych kadłubach, rodziło się jego późniejsze wyczucie monumentalności, mocnego konturu i formy zdolnej oddziaływać z dużej odległości.

Gdynia była dla niego czymś więcej niż tematem. Stała się środowiskiem, w którym formowała się jego wyobraźnia. Portowe konstrukcje, burty statków, dźwigi, maszty, odbicia światła na wodzie i zmienność nadmorskiej pogody powracały później w jego obrazach, mozaikach oraz realizacjach architektonicznych, lecz nigdy jako wierne, topograficzne widoki. Ostrowski nie malował miasta z pozycji kronikarza. Przetwarzał je w układy barwnych pól, figur geometrycznych i organicznych form, w których lokalne doświadczenie spotykało się z językiem nowoczesności.

Wojna naznaczyła tę więź dramatycznym doświadczeniem. We wrześniu 1939 roku artysta został osadzony w obozie koncentracyjnym Stutthof, a po zwolnieniu skierowany do prac przymusowych. Mimo skrajnych warunków wykonywał portrety współwięźniów, później zaś, w okupowanej Gdyni, uczestniczył w spotkaniach nieformalnej grupy młodych twórców, do której należeli także francuscy jeńcy, przed wojną studiujący w paryskiej École des Beaux-Arts. W kwietniu 1945 roku, wraz z ojcem i braćmi, zgłosił się do miejskich władz, aby przemałowywać niemieckie tablice, szyldy i nazwy ulic. Rzemieślniczy pędzel służył wówczas nie dekoracji, lecz symbolicznemu przywracaniu miastu jego polskiej tożsamości.

Najważniejszym doświadczeniem artystycznym okazał się jednak wyjazd do Paryża w 1949 roku. Ostrowski szybko zrezygnował z zajęć akademickich i trafił do prywatnego atelier Fernanda Légera, którego sztuka łączyła kubistyczną konstrukcję, czysty kolor, monumentalność i fascynację nowoczesną cywilizacją. Spotkanie z Légerem nie uczyniło z „Kacha” naśladowcy. Pozwoliło mu raczej rozpoznać własne predyspozycje i utwierdziło go w przekonaniu, że malarstwo może wychodzić

poza ramy obrazu, przenikać do architektury, mozaiki, ceramiki, witrażu i tkaniny. Po powrocie do Polski przywiezione z Francji kompozycje zostały pokazane w Sopocie, lecz wystawę, całkowicie sprzeczną z obowiązującą doktryną socrealizmu, zamknięto w atmosferze skandalu. Ostrowski przekonał się wówczas, że nowoczesność, którą Gdynia manifestowała poprzez port i architekturę, w sztuce wciąż mogła być uznawana za zagrożenie.

Nie zrezygnował jednak z obranej drogi. Jego malarstwo pozostało wolne od posłuszeństwa wobec kolejnych mód, choć trudno odmówić mu głębokiego zakorzenienia w awangardzie. Mocny kontur wyznaczał granice form, kolor uniezależniał się od natury, a rzeczywisty pejzaż przechodził przez proces geometryzacji, syntezy i rytmicznego uporządkowania. Kadłub statku mógł stać się wielobarwnym wielokątem, portowy dźwиг znakiem przecinającym kompozycję, natomiast morze układem linii i płaszczyzn. Ostrowski zbliżał się niekiedy do abstrakcji, lecz nigdy całkowicie nie porzucał świata rozpoznawalnych rzeczy. Zachowywał więc z naturą, którą uważał za niezbędny sprawdzian malarzskiego oka, nawet wtedy, gdy obraz daleko odchodził od realistycznego opisu.

Równie ważny jak jego sztuka był sposób, w jaki budował własną pozycję w środowisku. Profesor gdańskiej uczelni, uwielbiany przez studentów i znany z towarzyskiego temperamentu, nie chciał być nazywany „mistrzem”, wybierając bardziej przyziemne określenie „majster”. Nie było w tym fałszywej skromności, lecz głęboki szacunek dla warsztatu, materiału i fizycznego wymiaru pracy. Sam mieszał farby, przygotowywał podłoże i cierpliwie przenosił projekty monumentalnych realizacji za pomocą tradycyjnej siatki, uważając, że techniczna dokładność nie ogranicza wyobraźni, ale daje jej oparcie. Studentom nie narzucał własnego stylu. Pomagał im rozpoznać ich indywidualne możliwości, a wypowiedane przez niego zdanie „Powiedz matce, że jesteś malarzem” miało podobno znaczenie większe niż oficjalny dyplom.

Trudno mówić o gdyńskiej kulturze wizualnej bez uwzględnienia obecności „Kacha”. Jego sztuka pojawiała się nie tylko na płótnach, lecz także w przestrzeni publicznej, we wnętrzach, na elewacjach i w kompozycjach monumentalnych. Łączyła dwa pozornie odległe porządki: lokalność portowego miasta oraz prestiż międzynarodowej awangardy. Ostrowski nie musiał wybierać między Gdynią a Paryżem, między rzemiosłem a sztuką wysoką, między rozpoznawalnym motywem a abstrakcją. Najważniejszą cechą jego twórczości była właśnie zdolność przekształcania tych przeciwieństw w spójny i całkowicie własny język. W 2026 roku, gdy Gdynia obchodzi stulecie nadania praw miejskich, postać artysty powróci w należynej jej skali. Monograficzna wystawa „Kachu Totalny. Sztuka Kazimierza Ostrowskiego”, prezentowana w Muzeum Miasta Gdyni od 4 lipca 2026 do 28 lutego 2027 roku, będzie kulminacją wieloletniego projektu badawczego, ale również przypomnieniem, że nowoczesna tożsamość miasta kształtowała się nie tylko poprzez architekturę, port i transatlantyki. Powstawała także w pracowni przy ulicy Abrahama, w obrazach człowieka, który potrafił przełożyć Gdynię na język koloru.



16 α

KAZIMIERZ OSTROWSKI

1917-1999

"Portret z ręką", 1949-50

olej/tektura, 33 x 48 cm
sygnowany p.g.: 'K. OSTROWSKI'

estymacja:
9 000 - 12 000 PLN
2 100 - 2 800 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska
kolekcja rodziny artysty

WYSTAWIANY:
Kazimierz „Kachu” Ostrowski, Malarstwo, galeria sztuki współczesnej gaga galeria w Warszawie, marzec-kwiecień 2005

LITERATURA:
Kazimierz „Kachu” Ostrowski - Radość Wyobraźni, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Muzeum Miasta Gdyni 2001, s. 84 (il.),
poz. kat. II.218



ANNA REINERT

1979

Bez tytułu, 2022

akryl/plótno, 115 x 146 cm
akryl na oryginalnym podobrazii przygotowanym przez profesora Kazimierza Ostrowskiego

estymacja:
16 000 - 24 000 PLN
3 800 - 5 600 EUR

WYSTAWIANY:
Hommage à Profesor Kazimierz Ostrowski. Pamięć obrazów, Zbrojonia Sztuki w Gdańsku, wrzesień-październik 2022
Anna Reinert-Faleńczyk, Nie śpię, kiedy jest wojna, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, marzec-maj 2024

Anna Reinert-Faleńczyk buduje swoje malarstwo z doświadczenia miasta oglądanego nie z perspektywy pocztówkowego widoku, lecz poprzez jego konstrukcje, rytmy i złudzenia. Interesuje ją architektura, która organizuje codzienność, wyznacza kierunki ruchu, narzuca skalę, a zarazem rozprasza obraz rzeczywistości w szkle, połyskujących powierzchniach i nakładających się odbiciach. W jej pracach miejski pejzaż staje się więc nie tyle przedstawieniem konkretnego miejsca, ile układem napięć między trwałością i pozorem, porządkiem i dezorientacją.

Prezentowana kompozycja została zbudowana z łuków, pionów oraz ostrych, smukłych form, które przywodzą na myśl fragmenty modernistycznej architektury, portowe urządzenia, maszty albo kadłuby widziane w skrócie. Artystka nie prowadzi jednak widza ku jednej interpretacji. Rozpoznawalne motywy zostają przekształcone w autonomiczny porządek malarski, gdzie znaczenie rodzi się z rytmu, kontrastu i wzajemnego przenikania się kształtów. Ciepłe tło i zdecydowane podziały wzmacniają wrażenie przestrzeni jednocześnie monumentalnej i kruchej, jakby miejska konstrukcja mogła w każdej chwili zmienić się w scenografię.

W tym obrazie szczególnie wyraźnie ujawnia się dialog z twórczością Kazimierza Ostrowskiego. „Kachu” redukował porty, statki i przemysłowe pejzaże do mocnych konturów, geometrycznych pól oraz syntetycznych znaków, nie tracąc przy tym kontaktu z nadmorską rzeczywistością. Reinert-Faleńczyk podejmuje podobny sposób myślenia, lecz przesuwa go w stronę współczesności, w której architektura nie jest już wyłącznie symbolem postępu i nowoczesności, ale także przestrzenią niepewną, podatną na rozpad i utratę znaczenia.

Istotny pozostaje również jej związek z macierzystą Akademią Sztuk Pięknych w Gdańsku, którą ukończyła i w której obecnie wykłada. Dzięki temu jej malarstwo wpisuje się w ciągłość gdańskiej szkoły, gdzie kolejne pokolenia podejmują lokalne dziedzictwo nie przez naśladownictwo, lecz przez jego twórcze przepisanie. U Reinert-Faleńczyk tradycja Ostrowskiego powraca więc jako impuls do budowania własnego języka: bardziej zdystansowanego, chłodnego i świadomego kruchości współczesnego miasta.



18

MARIA KIESNER

1976

Polskie Linie Oceaniczne, 2025

akryl/plótno, 120 x 100 cm

estymacja:

6 000 - 8 000 PLN

1 400 - 1 900 EUR

WYSTAWIANY:

Analogiczna praca była prezentowana na wystawie "Gdynia – Tel Awiw" w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN w Warszawie, wrzesień 2019 – luty 2020



PORTRET MIASTA NOWOCZESNEGO

W Gdyni modernizm nigdy nie był wyłącznie stylem architektonicznym. Stał się językiem ambicji młodego miasta, które poprzez jasne elewacje, opływowe narożniki i horyzontalne pasy okien chciało mówić o ruchu, przyszłości i otwarciu na świat. Maria Kiesner wraca do tego języka z perspektywy współczesnej malarki, dla której budynek nie jest zabytkiem do odtworzenia, lecz formą do ponownego zbudowania na płótnie.

Punktem wyjścia są fotografie, pocztówki, albumy i plany, ale obraz nie pozostaje ich ilustracją. Artystka upraszcza bryłę, eliminuje szczegóły, przesuwając akcenty i porządkuje światło, dopóki architektura nie zacznie działać jak samodzielna kompozycja. Nie interesuje jej liczenie okien ani wierne rekonstruowanie otoczenia. Ważniejsze są proporcje, rytm, ciężar i relacja obiektu z pustą przestrzenią. Kiesner sama podkreśla, że budynku nie należy jedynie odwzorować, lecz najpierw zrozumieć jego konstrukcję, a potem pozwolić mu stać się obrazem. W przedstawieniu siedziby Polskich Linii Oceanicznych wydobywa reprezentacyjny wymiar gdyńskiego modernizmu. Gmach, niemal odłączony od miasta, pojawia się na ciemnym tle niczym model lub kadłub statku. Zaokrąglona fasada, układ poziomych pasów i pionowa partia wieżowa budują napięcie między ruchem a stabilnością. Portowe skojarzenia są czytelne, lecz nie prowadzą do anegdoty. To raczej malarskie studium architektury, która miała ucieleśniać nowoczesność i morską tożsamość Gdyni.

„Willa Rumla” pokazuje inne oblicze tego samego miasta. Zamiast gmachu o publicznym charakterze pojawia się dom o klarownych proporcjach, niemal surowy w swojej prostocie. Kiesner rezygnuje z postaci i codziennych szczegółów, ponieważ człowiek wprowadzałby narrację, a tu najważniejsza pozostaje bryła. Światło przesuwają się po białych ścianach, cień przecina fasadę, a balkon, okna i balustrady tworzą oszczędny rytm. Architektura zostaje wyciszona, ale nie pozbawiona emocji.

Obecność Marii Kiesner w tym projekcie ma także szczególne uzasadnienie historyczne. Artystka brała udział w wystawie „Gdynia - Tel Awiw”, prezentowanej w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, a następnie w Muzeum Miasta Gdyni. Zestawienie obu miast opierało się na ich podobnym micie nowoczesności: były portami, bramami na świat i przestrzeniami, w których architektura miała wyrażać aspiracje młodych państw. Obrazy Kiesner stanowiły w tej opowieści współczesny komentarz do modernistycznego dziedzictwa.

Dlatego „Polskie Linie Oceaniczne” i „Willa Rumla” można czytać jako dwa portrety Gdyni. Jeden opowiada o mieście reprezentacyjnym, portowym i zwróconym ku światu, drugi o jego bardziej kameralnym, mieszkalnym wymiarze. W obu architektura zostaje oczyszczona z nadmiaru szczegółów i sprowadzona do tego, co najważniejsze: bryły, światła i idei nowoczesnego miasta.



19 α

MARIA KIESNER

1976

"Willa Rumla", 2025

akryl/plótno, 100 x 120 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Willa | Rumla | 2024 | Kiesner'

estymacja:

6 000 - 8 000 PLN

1 400 - 1 900 EUR



20

YOLANTA NITKA NIKT

1961

"Gdynia", 2026

olej, kredki/plótno, 90 x 110 cm

sygnowany l.d.: 'JOLA'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'YOLANTA | NITKA NIKT | "GDYNIA" 2026 | OLEJ NA PŁÓTNIE | KREDKI | 90 X 110'

estymacja:

4 000 - 6 000 PLN

1 000 - 1 400 EUR



GDYNIA W KADRZE

W malarstwie Yolanty Nikt obraz nie kończy się na tym, co widzialne. Pejzaż, postać czy przedmiot stają się punktem wyjścia do opowieści o pamięci, codzienności i sposobie przeżywania świata. Artystka, absolwentka wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych i pracowni profesora Józefa Hałasa, od lat rozwija malarstwo o wyraźnie osobistym charakterze, w którym ważne miejsce zajmują emocje, wspomnienia i znaczenia ukryte pod powierzchnią przedstawienia. Nie interesuje jej obraz rozumiany wyłącznie jako zestaw barw i form, lecz taki, który zachowuje ślad konkretnego doświadczenia i pozostaje otwarty na wieloznaczną interpretację.

Praca przygotowana specjalnie na aukcję gdyńską wyrasta właśnie z takiego myślenia. Nadmorski pejzaż z klifem nie jest tutaj wyłącznie malarskim widokiem ani dekoracyjnym wspomnieniem miejsca. W centrum kompozycji pojawia się wyciągnięta dłoń trzymająca telefon, na którego ekranie widoczny jest ten sam fragment wybrzeża. Gdynia zostaje więc pokazana podwójnie: jako rzeczywista przestrzeń rozciągająca się przed człowiekiem oraz jako obraz natychmiast przechwycony przez urządzenie.

Ten gest wydaje się szczególnie charakterystyczny dla współczesności. Coraz częściej nie wystarczy nam samo patrzenie. Chcemy widok zatrzymać, skadrować, powielić i zachować, jakby dopiero zapis na ekranie potwierdzał, że naprawdę znaleźliśmy się w danym miejscu. Telefon staje się pośrednikiem pomiędzy człowiekiem a pejzażem, narzędziem pamięci, lecz również subtelną przesłoną, która oddziela nas od bezpośredniego doświadczenia.

Powtórzony na ekranie widok tworzy obraz w obrazie i uruchamia pytanie o granicę pomiędzy rzeczywistością a jej reprodukcją. Czy patrzymy jeszcze na morze i klif, czy już przede wszystkim na ich cyfrowe przedstawienie? Czy utrwalenie chwili pozwala nam zachować ją na dłużej, czy sprawia, że przestajemy być w niej naprawdę obecni?

Yolanta Nikt nie udziela jednoznacznej odpowiedzi. Zestawia natomiast trwałość natury z szybkością technologicznego zapisu. Klif i morze pozostają niezmiennie, podczas gdy obraz na ekranie jest tylko chwilowym kadrem, jednym z niezliczonych zapisów, które mogą zostać przewinięte, przesłane lub zapomniane. Gdynia pojawia się tutaj jako miejsce realne, lecz zarazem współczesny obraz pamięci, zatrzymany pomiędzy spojrzeniem, ekranem i potrzebą ocalenia chwili.

21

ZDZISŁAW NITKA

1962

"Turner w polskim porcie", 2026

olej/plótno, 90 x 110 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Z. Nitka '26'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Z. Nitka | "Turner w polskim | porcie" , 2026'

estymacja:

8 000 - 12 000 PLN

1 900 - 2 800 EUR



GDYBY TURNER MALOWAŁ GDYNIEŃ

Zdzisław Nitka od początku swojej drogi artystycznej pozostaje malarzem świadomym własnych źródeł, a zarazem twórcą, który nie traktuje historii sztuki jak zamkniętego archiwum, lecz jak żywą przestrzeń spotkania, sporu i wyobraźni. Już w dzieciństwie fascynowały go obrazy Vincenta van Gogha i Maurice'a de Vlamincka, później zaś ogromne znaczenie miało dla niego zetknięcie z twórczością grupy „Die Brücke”, której ekspresyjna siła, intensywność koloru oraz odwaga deformacji na trwałe ukształtowały jego artystyczną wrażliwość. Nitka nie ukrywa swoich mistrzów, przeciwnie, przywołuje ich, portretuje, prowadzi z nimi dialog, jakby chciał sprawdzić, co ich malarstwo może powiedzieć dzisiaj i jaką energię wciąż może przekazać współczesnemu artyście.

Prezentowana na aukcji praca została namalowana specjalnie z myślą o projekcie poświęconym Gdyni, dlatego można widzieć w niej nie tylko kolejną odsłonę charakterystycznego dla Nitki zainteresowania historią malarstwa, lecz także osobistą próbę wpisania miasta w wielką tradycję europejskiego pejzażu. Na obrazie pojawia się William Turner, jeden z najważniejszych malarzy światła, atmosfery i żywiołów, artysta, który uczynił z morza, mgły, deszczu i powietrza niemal samodzielnych bohaterów swoich kompozycji. W ujęciu Nitki jego obecność nie ma jednak charakteru muzealnego cytatu. Turner zostaje przeniesiony poza własną epokę i poza brytyjski krajobraz, a jego spojrzenie zostaje skierowane ku Gdyni.

Można wyobrazić sobie, że gdyby żył współcześnie, nie malowałby już wyłącznie portów, wybrzeży i burzliwych pejzaży Anglii, lecz właśnie Gdynię, miasto powstałe z marzenia o nowoczesności, zwrócone ku morzu, otwarte na ruch, zmianę i światło. Jej port, statki, nabrzeża i szeroki horyzont mogłyby stać się dla niego tym samym, czym niegdyś były ujścia rzek, wzburzone fale i rozświetlone niebo, czyli miejscem, w którym materia świata zaczyna rozpyływać się w kolorze i atmosferze. Nitka nie odtwarza jednak sposobu malowania Turnera, lecz przywołuje jego postać zgodnie z własną zasadą „malarza niesionego na ramionach malarza”. Nie chodzi tutaj o naśladowanie, lecz o twórcze dziedziczenie, o przejęcie spojrzenia mistrza i skierowanie go ku nowemu tematowi.

W tym sensie obraz staje się opowieścią o ciągłości malarstwa. Gdynia nie jest jedynie tłem ani rozpoznawalnym motywem miejskim, lecz miejscem wyobrażonego spotkania dwóch artystów, których dzieła epoki, doświadczenia i języki malarskie, a łączy przekonanie, że pejzaż nigdy nie jest wyłącznie widokiem. Jest stanem emocji, zapisem napięcia między człowiekiem a naturą, między historią a teraźniejszością, między tym, co rzeczywiste, a tym, co można zobaczyć jedynie za pomocą malarstwa.

Zdzisław Nitka, wierny ekspresjonistycznej potrzebie intensywnego przeżywania świata, tworzy pracę, która nie ilustruje Gdyni w sposób dosłowny, lecz buduje jej artystyczny mit. Miasto staje się tutaj przestrzenią, na którą patrzy Turner, lecz jest to zarazem Gdynia widziana oczami Zdzisława Nitki, przepuszczona przez jego fascynację, doświadczenia i pamięć obrazów. To malarska fantazja, ale fantazja zakorzeniona w historii sztuki, świadoma własnych odniesień i dzięki temu otwierająca przed widzem pytanie: jak wyglądałaby Gdynia, gdyby stała się częścią pejzażu Turnera i gdyby jej światło zostało zapisane przez malarza, który potrafił uczynić z niego główną materię obrazu?



22 α

JERZY NOWOSIELSKI

1923-2011

Okręt na morzu, 1947

olej/plótno, 80 x 112 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Jerzy Nowosielski 1947'

estymacja:

400 000 - 600 000 PLN

93 100 - 139 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Mariana Warzechy, dar od artysty

Galeria Starmach, Kraków

dom aukcyjny Polswiss Art, grudzień 2022

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Jerzy Nowosielski, wystawa indywidualna, Zachęta Państwowa Galeria Sztuki, Warszawa, marzec-maj 2003

LITERATURA:

Jerzy Nowosielski, Galeria Starmach, Fundacja Nowosielskich, Zachęta Państwowa Galeria Sztuki, Kraków 2003, s. 71 (il.), kat. 74



OKRĘT I HORYZONT

Praca Jerzego Nowosielskiego z 1947 roku, przedstawiająca okręt na morzu, pochodzi z wczesnego etapu jego twórczości, kiedy artysta dopiero wypracowywał język, który w kolejnych dekadach stanie się jednym z najbardziej rozpoznawalnych zjawisk w polskim malarstwie powojennym. Był to czas intensywnych poszukiwań, w których doświadczenie awangardy spotykało się z pamięcią sztuki bizantyjskiej, a zainteresowanie widzialnym światem coraz wyraźniej łączyło się z pytaniem o duchowy wymiar obrazu.

Nowosielski nie był wówczas jeszcze twórcą dojrzałego „realizmu metafizycznego”, ale już wtedy ujawniała się jego potrzeba porządkowania rzeczywistości i nadawania jej szczególnej dyscypliny. Przedstawienie okrętu pozostaje konkretne i czytelne, lecz nie zmierza ku drobiazgowemu opisowi. Artysta wydobywa z motywu jego zasadniczą formę, zachowując przy tym materialność statku i spokojny charakter morskiej przestrzeni. Nie chodzi tu o radykalne uproszczenie, lecz o koncentrację, dzięki której zwykły temat zaczyna funkcjonować w obrazie z większą siłą.

Właśnie ta umiejętność nadawania codziennym przedmiotom szczególnej rangi stanie się później jedną z najważniejszych cech twórczości Jerzego Nowosielskiego. W jego pejzażach miejskich, widokach górskich, martwych naturach i wnętrzach przedmioty nigdy nie są wyłącznie elementami otoczenia. Zostają podporządkowane własnemu porządkowi obrazu, który nie musi naśladować rzeczywistości, aby mówić o niej prawdziwie. Artysta czerpał tu zarówno z nowoczesnych doświadczeń malarskich, jak i z tradycji ikony, rozumianej nie jako styl, lecz jako sposób widzenia świata.

Jerzy Nowosielski był malarzem, ikonopisarzem, scenografem, pedagogiem i teologiem prawosławnym. Przez całe życie poruszał się pomiędzy sztuką świecką i sakralną, figuracją i abstrakcją, cielesnością i duchowością. Ta dwoistość nie prowadziła jednak do rozdarcia, lecz do konsekwentnego budowania własnej wizji malarstwa. Okręt z 1947 roku można odczytać jako świadectwo chwili, w której ta wizja dopiero się formowała, ale już była oparta na skupieniu, powściągliwości i zaufaniu do samej obecności rzeczy.

Choć praca nie przedstawia Gdyni ani konkretnego portu, jej morski temat naturalnie odnajduje się w gdyńskim kontekście. Nie przez topograficzną dosłowność, lecz przez motyw statku, otwartej przestrzeni i horyzontu. W tym ujęciu okręt staje się nie tyle ilustracją podróży, ile obrazem możliwości przekroczenia znanego świata, motywem, który w twórczości Nowosielskiego zyskuje znaczenie dzięki malarskiej dyscyplinie, a nie rozbudowanej narracji.

23 α

JERZY NOWOSIELSKI

1923-2011

Akt na plaży, 1998

serigrafia/papier, 72 x 67 cm

sygnowany i datowany ołówkiem p.d.: 'Jerzy Nowosielski 1998 r' oraz opisany l.d.: '4/60'

estymacja:

25 000 - 45 000 PLN

5 900 - 10 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska



24

TOMASZ CIECIERSKI

1945-2024

Bez tytułu, 1993

olej/plótno, 127 x 90 x 20 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: "TOMASZ | CIECIERSKI | 1993"
montaż 5 obrazów

estymacja:
100 000 - 140 000 PLN
23 300 - 32 600 EUR

WYSTAWIANY:
„Verteidigung der Moderne Positionen der Polnischen Kunst nach 1945”, Museum Würth, Künzelsau,
5 października 2000 - 24 stycznia 2001
Tomasz Ciecierski. Galop. Pęd. Rytm. Obrazy i rysunki z lat 1976-2022, DESA Unicum, 28 lipca - 23 sierpnia 2025

LITERATURA:
Tomasz Ciecierski. Galop. Pęd. Rytm. Obrazy i rysunki z lat 1976-2022, katalog wystawy, DESA Unicum Warszawa, s. 24-25
Verteidigung der Moderne Positionen der Polnischen Kunst nach 1945, katalog wystawy, Museum Würth, red. Norbert Brey, Künzelsau 2000, s. 207 (il.)



HORYZONT JAKO OBRAZ

Tomasz Ciecierski przez całe życie pozostawał wierny malarstwu, choć nieustannie podważał jego oczywistości. Interesował go nie tylko gotowy obraz, lecz także wszystko, co prowadzi do jego powstania: szkic, poprawka, fragment, fotografia, przypadkowa notatka czy ślad pozostawiony przez pędzel. Jego twórczość można czytać jako rozpisany na dziesięciolecia namysł nad tym, czym właściwie jest malowanie i w którym momencie układ plam, linii oraz wspomnień zaczyna funkcjonować jako autonomiczne dzieło.

Tomasz Ciecierski ukończył warszawską Akademię Sztuk Pięknych, a następnie przez wiele lat był jej wykładowcą. Współpracował z Galerią Foksał, wystawiał w najważniejszych polskich instytucjach i uczestniczył w międzynarodowych prezentacjach, między innymi na Biennale w Sydney, Biennale w São Paulo oraz Documenta w Kassel. W 1999 roku otrzymał Nagrodę im. Jana Cybisa. Mimo silnej pozycji na scenie artystycznej nie przestał traktować własnej praktyki jak otwartego laboratorium.

Już we wczesnych pracach Tomasz Ciecierski rozbijał klasyczną jedność obrazu. Zestawiał niezależne kadry, fragmenty przedstawień, rysunkowe notacje i malarskie plamy, ujawniając kolejne etapy myślenia. Z czasem pejzaż, początkowo obecny jako jeden z elementów kompozycji, stał się głównym polem jego zainteresowań. Nie był to jednak pejzaż odtwarzany bezpośrednio z natury. Tomasz Ciecierski malował w pracowni, uruchamiając pamięć miejsc poznanych podczas licznych podróży. Widok przechodził przez filtr wspomnienia, tracił topograficzną dokładność i stawał się strukturą zbudowaną z koloru, rytmu oraz linii horyzontu.

W obu pracach prezentowanych na aukcji można odnaleźć ten charakterystyczny sposób myślenia. Pierwsza sprowadza krajobraz niemal do elementarnego podziału między dwiema płaszczyznami. Błękitne pole, przywodzące na myśl wodę, styka się z jaśniejszą partią nieba, a ciągła linia horyzontu wystarcza, by uruchomić morskie skojarzenie. Obraz nie opisuje konkretnego wybrzeża. Jest raczej znakiem pejzażu, jego najbardziej oszczędnym wspomnieniem. Nałożone na siebie podobrazia sprawiają jednocześnie, że dzieło staje się obiektem, a nie wyłącznie iluzją przestrzeni.

Druga kompozycja przypomina kartę z notatnika lub mapę procesu twórczego. Fragmenty malowanego morza sąsiadują z uproszczonymi sylwetkami, rysunkami i odręcznymi zapisami. Nie tworzą linearnej opowieści, lecz zbiór równoległych obserwacji. Tomasz Ciecierski pokazuje tu, że pejzaż może składać się zarówno z widoku, jak i z pamięci gestu, ruchu postaci czy pojedynczego koloru.

Morze w sztuce Tomasza Ciecierskiego nie jest więc wyłącznie tematem. Staje się modelem malarstwa: rozległym, zmiennym, opartym na warstwach i nieustannym przesuwaniu granicy między tym, co widzialne, a tym, co zapamiętane. Właśnie dlatego nawet najbardziej oszczędna linia horyzontu może u Tomasza Ciecierskiego pomieścić cały pejzaż.

25

TOMASZ CIECIERSKI
1945-2024

"Sunset-Seaside", 1990

kolaż, kredki, olej, płótno/papier, 50 x 65 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'T.Ciecierski 1990'
opisany ołówkiem u góry: ' "sunset - seaside" ' i u dołu: 'seaside,-sunset | sunset,-seaside.'

estymacja:
10 000 - 15 000 PLN
2 400 - 3 500 EUR

WYSTAWIANY:
Tomasz Ciecierski. Galop. Pęd. Rytm. Obrazy i rysunki z lat 1976-2022, DESA Unicum, 28 lipca - 23 sierpnia 2025

LITERATURA:
Tomasz Ciecierski. Galop. Pęd. Rytm. Obrazy i rysunki z lat 1976–2022, katalog wystawy, DESA Unicum Warszawa, s. 90-91



26 α

EDWARD DWURNIK

1943-2018

"Nad morzem" z cyklu "W cieniu budowli", 1971

akwarela, linoryt, tusz/papier, 50 x 34 cm

sygnowany, datowany i opisany p.g.: 'E. Dwurnik 71. | pieczęć autorska: RYSUNEK | E. DWURNIK | 3612'

oraz numerowany p.d.: '122'

na odwrociu pieczęć autorska z opisem pracy: 'Edward Dwurnik | CYKL: 26 W cieniu budowli | TYTUŁ: Nad morzem |

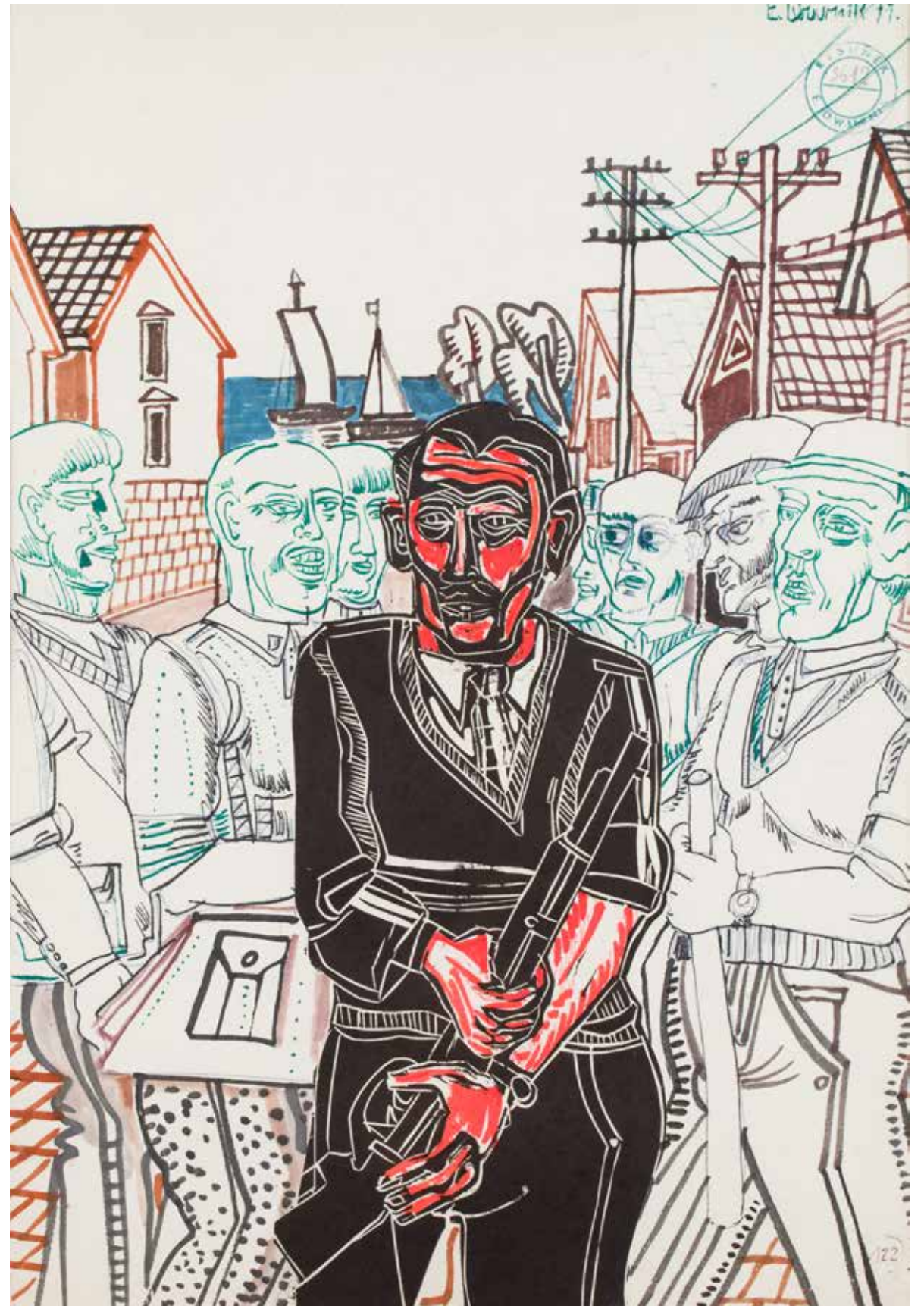
WYMIARY | TECHNIKA: flam, linoryt, długopis, akwarela, tusz'

na odwrociu pieczęć wystawowa z Galerii Współczesnej i numer 2977

estymacja:

20 000 - 26 000 PLN

4 700 - 6 100 EUR





Edward Dwurnik należał do artystów, którzy uczynili malarstwo narzędziem nieustannego opisywania Polski. Przez ponad pół wieku tworzył rozbudowane cykle, zapisując miasta, ludzi, obyczaje, społeczne napięcia i historyczne katastrofy. Pracował z niezwykłą intensywnością, a każdy obraz traktował jak kolejny fragment większej opowieści. Nie interesowała go elegancka, uporządkowana wizja rzeczywistości. W jego sztuce Polska była hałaśliwa, zatłoczona, groteskowa i bolesna, ale zawsze pozostawała bliska doświadczeniu zwykłego człowieka.

Decydujące znaczenie dla Edwarda Dwurnika miało spotkanie z twórczością Nikifora w 1965 roku. Odkrył wówczas, że rzeczywistość można przekształcać, upraszczać i podporządkowywać własnej wizji, nie tracąc jej zasadniczej prawdy. Przejął od Nikifora syntetyczny kontur, narracyjność oraz swobodę w konstruowaniu przestrzeni, lecz szybko zbudował z tych inspiracji język całkowicie osobny. Rok później rozpoczął cykl „Podróże autostopem”, w którym przez kolejne dekady przedstawiał polskie i europejskie miasta oglądane najczęściej z wysokości, zagęszczone architekturą, postaciami i drobnymi zdarzeniami. Nie przestrzegał rzeczywistej topografii: przesunął budynki, zmieniał proporcje i łączył miejsca oddalone od siebie, aby zamiast mapy stworzyć charakter miasta.

Równoległe Edward Dwurnik rozwijał malarstwo skupione na człowieku. W cyklach „Sportowcy” i „Robotnicy” przedstawiał tych, których sztuka oficjalna zwykle zamieniała w anonimowe symbole: pracowników, mieszkańców przedmieść, uczestników pochodów, ludzi uwikłanych w codzienną walkę o godność. Patrzył na nich bez idealizacji, niekiedy brutalnie i ironicznie, lecz także z przekonaniem, że obraz może ocalić ich obecność. Jego malarstwo wyrastało z potrzeby uczestnictwa w życiu społecznym, a nie obserwowania go z bezpiecznego dystansu.

Powstała w 1971 roku praca „Nad morzem” z cyklu „W cieniu budowli” należy do tego wczesnego okresu poszukiwań. Pośród nadmorskiej zabudowy i grupy mężczyzn wyróżnia się centralna, ciemna postać o czerwonej twarzy i dłoniach. Zaciśnięta kompozycja, spojrzenia otaczających ją osób oraz ostre kontrasty nadają scenie atmosferę osaczenia. Data powstania obrazu nieuchronnie kieruje pamięć ku wydarzeniom Grudnia 1970 na Wybrzeżu, zwłaszcza ku tragedii Gdyni i śmierci młodego robotnika Zbigniewa Godlewskiego. Nie ma jednak podstaw, by uznać dzieło za ilustrację konkretnego epizodu. Można raczej dostrzec w nim napięcie epoki oraz charakterystyczne dla Edwarda Dwurnika zainteresowanie jednostką wystawioną na spojrzenie tłumu i ciężar zbiorowej historii.

Odmienny rytm mają widoki Jelitkowa i Sopotu związane z „Podróżami autostopem”. Nadmorskie miejscowości nie stają się w nich wypoczynkowymi pocztówkami. Edward Dwurnik zamienia je w gęste organizmy, w których domy, ulice, pojazdy, spacerowicze i morze istnieją równocześnie, bez wyraźnego podziału na pierwszy plan i tło. Jelitkowo zostaje rozpoznane dzięki zabudowie i obecności wybrzeża, lecz jego układ podporządkowany jest wyobraźni artysty. Podobnie Sopot staje się nie tyle wiernym widokiem kurortu, ile sumą znaków, ruchu i zapamiętanych wrażeń.

Te trzy prace pokazują rozległość malarskiego spojrzenia Edwarda Dwurnika. Nadmorski pejzaż może być miejscem wypoczynku, społecznym teatrem albo przestrzenią naznaczoną pamięcią przemocy. W każdym przypadku najważniejszy pozostaje człowiek: samotny pośród tłumu lub niemal ginący w gęstwinie miasta. Właśnie do tego społecznego wymiaru twórczości artysty powraca monograficzna wystawa „Edward Dwurnik. Duma i wstyd”, prezentowana w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie od 31 lipca 2026 roku do 28 lutego 2027 roku. Skupiona na cyklach „Sportowcy” i „Robotnicy”, przypomina, że dla Edwarda Dwurnika malarstwo było nie tylko obrazem rzeczywistości, lecz także sposobem opowiadania o zbiorowych emocjach, przynależności i miejscu człowieka we wspólnocie.



MIASTO, TŁUM, PAMIĘĆ

27 α

EDWARD DWURNIK

1943-2018

"Sopot" z cyklu "Podróże autostopem", 2010

olej/plótno, 73 x 101 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'E.DWURNIK | 2010'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '2010 | E. DWURNIK | >>SOPOT<< | NR: IX - 1545 | 4307'

estymacja:

120 000 - 160 000 PLN

28 000 - 37 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska



28 α

EDWARD DWURNIK

1943-2018

"Jelitkowo", 1997

olej, akryl/plótno, 41 x 33 cm

sygnowany i datowany p.d.: '97 | E. DWURNIK', opisany u dołu: 'JELITKOWO'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '19-21.XII 1997 | E.DWURNIK | JELITKOWO'

estymacja:

28 000 - 40 000 PLN

6 600 - 9 400 EUR



29

MICHAŁ SZLAGA

1978

"Gdynia, kanał portowy", 2013/2026

wydruk pigmentowy, unikat/papier Moab Juniper Baryta Rag 305 gsm, karton, 79 x 119 cm (w świetle oprawy)
sygnowany, datowany, numerowany i opisany na odwrociu: 'GDYNIA | KANAŁ PORTOWY | 20.02.2013 |
EDYCJA 1 (UNIKAT) | [sygnatura autorska] 2026'
na odwrociu pieczęć autorska
ed. 1/1

estymacja:

28 000 - 35 000 PLN

6 600 - 8 200 EUR



MIGRACJA PORTOWEGO KRAJOBRAZU

Michał Szłaga jest artystą wizualnym i dokumentalistą, którego praktyka wyrasta z uważnej obserwacji przemian krajobrazu industrialnego. Najsilniej kojarzony z wieloletnią dokumentacją Stoczni Gdańskiej, fotografuje również Gdynię, traktując oba miasta jako części wspólnego, kaszubskiego i nadmorskiego doświadczenia. O prezentowanej fotografii artysta mówi:

„W powszechnym odbiorze moje nazwisko zostało nierozzerwalnie zrośnięte z Gdańskiem i tamtejszą stoczną. Ogrom czasu i emocjonalnego zaangażowania, jakich wymagała wieloletnia realizacja kroniki jej likwidacji, zdominował moją publiczną sylwetkę. Mało kto podejrzewa mnie o realizację gdyńskie, tymczasem lubię fotografować Gdynię i w niej przebywać. Wynika to bezpośrednio z mojego kaszubskiego pochodzenia. Jako Kaszëba, który przez kilkanaście lat mieszkał w Kartuzach, ceniłem oba miasta na dokładnie tym samym poziomie. Lokalne animozje i konkurencja między Gdańskiem a Gdynią nie mają dla mnie znaczenia. Znamy i szanujemy historię Gdańska, ale z równą dumą patrzymy na Gdynię.

Wybudowanie od podstaw nowoczesnego miasta morskiego na terenach kaszubskiej wioski było przedsięwzięciem o genialnym, nowatorskim rozmachu. Gdynia stała się oknem na świat II Rzeczypospolitej, portem przeładunkowym, bazą Marynarki Wojennej, ośrodkiem przemysłu i domem dla tysięcy ludzi przybywających tutaj po nowe życie. W skali światowej jest historycznym osiągnięciem. Niewiele znam przykładów stworzenia w tak krótkim czasie tętniącej życiem, modernistycznej metropolii.

Fotografia powstała 20 lutego 2013 roku, kiedy kończyłem pracę nad książką o Stoczni Gdańskiej. Wszystko wokół mnie gęstniało wówczas od poczucia pożegnania z tamtym krajobrazem. Potrzebowałem na chwilę wyjść poza to emocjonalne epicentrum i pojechałem nad gdyński Kanał Portowy. Szukałem tam śladów migracji. Wśród nowoczesnych, geometrycznych suwnic terminalu odnalazłem dwa żurawie, które znałem z Gdańska, maszyny przeniesione z postocznego wydziału K2. W Gdańsku te stoczniowe ptaki były zielone, tutaj przemalowano je na neutralną, chłodną szarość. Wtopiły się w gdyński krajobraz tak mocno, że młodszy mieszkańcy mogą uznawać je za konstrukcje od początku należące do tego miejsca. Poczułem czystą radość, widząc, że przetrwały, że nie zostały bezwzględnie zezłomowane, lecz otrzymały nowe życie w gdyńskim organizmie. Kilka lat

wcześniej, realizując projekt „Global Prosperity”, znalazłem się na ogromnym złomowisku statków w indyjskim Alang. Obserwowałem tam ostateczny koniec morskich kolosów i początek metamorfozy ich stali, która po przetopieniu miała powrócić do obiegu. W Gdyni zobaczyłem inny rodzaj przemiany: nie zniszczenie, lecz przeniesienie i ponowne wykorzystanie.

Stałem z aparatem bezpośrednio pod monumentalną konstrukcją Estakady Kwiatkowskiego. Ciemny, stalowy pas domykający kadr od góry jest sufitem, pod którym się schroniłem. Nad moją głową przetaczały się setki kontenerów, pulsował ciężki transport łączący port z resztą kontynentu. Estakada stała się dla mnie pasem transmisyjnym globalnego kapitału. Górna część obrazu mówi o ruchu i potędze infrastruktury, dolna, z zamarznąłą ziemią, śniegiem i rurociągiem, zachowuje pomorską statyczność.

W tym chłodnym, zamglonym krajobrazie rygor wielkich struktur inżynierskich spotyka się z romantyczną melancholią. Nie ma tutaj ludzkiej sylwetki, dlatego sam widzę stając się samotnym obserwatorem współczesnej wzniosłości. Miejsce ruin znanych z romantycznych przedstawień zajmują portowe suwnice. Te potężne maszyny są przedłużeniem ludzkiej ręki i mózgu. Każda skrywa niewielką kabinę operatora, techniczne opakowanie dla człowieka, który kontroluje ogromne siły fizyczne i globalną logistykę.

Fotografia rejestruje spotkanie kilku epok: urządzeń pamiętających wcześniejsze dekady i wielkich suwnic nowej generacji. Część tych konstrukcji z czasem odejdzie, inne zostaną zautomatyzowane. Zapisalem chwilę, w której tkanka portowa wciąż pulsuje mechanicznym życiem i obecnością człowieka. Woda w kanale nieustannie płynie, a żurawie wykonują minimalne, niemal niedostrzegalne ruchy. Port nigdy nie zamiera i nie jest zastygłym pomnikiem.

Kształty żurawi przypominają sylwetki ptaków, dlatego łatwo oswajamy je w wyobraźni. Stają się częścią domowego mitu mieszkańców miast portowych. Spotykałem podobne konstrukcje w wielu miejscach na świecie i za każdym razem przywoływały we mnie myśl o rodzinnych stronach. Wierzę, że działa to również w przeciwnym kierunku: ktoś z odległego kontynentu, patrząc na ten gdyński, zamglony kadr, może poczuć nagłą łączność z własnym miastem portowym”.



30 α

JÓZEFA WNUKOWA

1911-2000

Mewy z cyklu "Ptaki", 1978

olej/plótno, 90 x 130 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'JWnuk 78'

estymacja:

16 000 - 24 000 PLN

3 800 - 5 600 EUR



POCZĄTEK NA WYBRZEŻU

Powojenna scena artystyczna Trójmiasta nie ukształtowała się samodziśnie, lecz została zbudowana przez grupę twórców, którzy przybyli na Wybrzeże z doświadczeniem przedwojennych akademii, wojennej katastrofy oraz głębokim przekonaniem, że sztuka może uczestniczyć w odbudowie nie tylko gmachów, lecz także życia społecznego. Józefa Wnukowa zajmowała w tym środowisku miejsce szczególne, ponieważ od początku łączyła własną praktykę artystyczną z działalnością organizacyjną, pedagogiczną i instytucjonalną, należąc do osób, które nadały przyszłej gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych jej pierwszy kształt.

We wrześniu 1945 roku, wspólnie między innymi z Januszem Strzałecim, Krystyną i Juliuszem Studnickimi, Hanną i Jackiem Żuławskimi oraz Marianem Wnukiem, uczestniczyła w tworzeniu Państwowego Instytutu Sztuk Plastycznych w Gdańsku, początkowo działającego w Sopocie. Nie była jednak wyłącznie jedną z założycielek szkoły ani kolejną wykładowczynią w jej strukturach, lecz osobą, która konsekwentnie rozwijała jej program, organizowała zaplecze warsztatowe i poszerzała rozumienie twórczości o dziedziny sytuujące się na styku malarstwa, tkaniny, projektowania i architektury. Prowadziła pracownię kompozycji, malarstwa architektonicznego oraz tkaniny dekoracyjnej, kierowała zakładami i katedrami, uczestniczyła w tworzeniu uczelnianych warsztatów, a po pobycie w Stanach Zjednoczonych zainicjowała pracownię sitodruku na tkaninie.

Jej sprawczość polegała więc nie tylko na przekazywaniu wiedzy kolejnym pokoleniom studentów, lecz także na budowaniu rzeczywistych warunków dla rozwoju sztuki. Wnukowa rozumiała, że nowoczesna uczelnia artystyczna nie może ograniczać się do pracy przy sztaludze, skoro obraz może współistnieć z architekturą, tkanina może organizować wnętrze, a dekoracja monumentalna może współtworzyć charakter miasta. Taki sposób myślenia znajdował potwierdzenie w jej własnej działalności, obejmującej między innymi udział w odbudowie gdańskiej Drogi Królewskiej, projektowanie dekoracji fasad, realizację plafonu w Ratuszu Głównego Miasta, współtworzenie polichromii dworca w Gdyni oraz pracę nad wielkoformatowymi tkaninami przeznaczonymi do wnętrz publicznych i zabytkowych.

Znaczenie tej aktywności staje się jeszcze wyraźniejsze, gdy zestawimy ją z wojenną biografią artystki. Wnukowa współpracowała ze lwowską „Żegotą”, pomagając żydowskim artystom, uczestniczyła w powstaniu

warszawskim jako łączniczka i przewodniczka kanałowa, a pod koniec walk przepłynęła Wisłę z meldunkiem. Utraciła najbliższą rodzinę, cały pozostawiony we Lwowie dorobek, a wiele lat później również znaczną część prac zniszczonych w pożarze sopockiej pracowni. Mimo tych doświadczeń pozostała osobą niezwykle aktywną, zdolną nie tylko odbudować własne życie twórcze, lecz także współtworzyć instytucję, która na dziesięciolecia wyznaczyła kierunki rozwoju sztuki na Wybrzeżu.

Jej malarstwo pozostawało równoległym nurtem tej działalności. Wychodząc od doświadczeń koloryzmu, Wnukowa stopniowo upraszczała formę, wprowadzała elementy abstrakcji i budowała kompozycje inspirowane naturą oraz licznymi podróżami, nie rezygnując jednak z przekonania, że temat jest rzeczywistym źródłem obrazu, a nie jedynie pretekstem do formalnej gry. Sama określała się mianem malarki realistycznej, rozumiejąc realizm nie jako dosłowne odtwarzanie widoku, lecz jako wierność przeżyciu, światłu, rytmowi oraz harmonii obserwowanego świata.

Prezentowana na aukcji kompozycja z mewami nie przedstawia konkretnego fragmentu Gdyni, lecz w naturalny sposób przywołuje atmosferę miasta, które nie sprowadza się przecież do portu i nadmorskiej promenady. Gdynia jest zwartym, miejskim ośrodkiem rozłożonym na pagórkowatym terenie, gdzie perspektywa nieustannie się zmienia, a morze pojawia się niespodziewanie w prześwitach między budynkami, w osiach ulic albo w widokach otwierających się z wyższych pięter. Podział kompozycji może kojarzyć się z architekturą okna, natomiast jasne sylwetki ptaków wprowadzają ruch i niemal przywołują dźwięk ich krzyku ponad dachami. Morze nie musi być bezpośrednio widoczne, aby pozostawało wyczuwalne poprzez światło, przestrzeń i obecność mew, które w nadmorskim mieście należą zarazem do pejzażu natury i miejskiej codzienności.

Wnukowa współtworzyła więc artystyczne Trójmiasto na kilku poziomach jednocześnie: jako malarka, projektantka, organizatorka uczelni i pedagog, która potrafiła przełożyć indywidualne doświadczenie twórcze na trwałe struktury służące innym. Jej znaczenie nie ogranicza się do tego, co pozostawiła w obrazach, tkaninach i dekoracjach architektonicznych, lecz obejmuje także szkołę, środowisko i język artystyczny, które pomagała powołać do życia.

JAROSŁAW MODZELEWSKI
1955

"Porywisty wiatr I", 1999

tempera, ołówek/tektura, 49 x 68,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Jarosław Modzelewski 99'
na odwrociu nalepka galeryjna

estymacja:
20 000 - 28 000 PLN
4 700 - 6 600 EUR

Jarosław Modzelewski należy do najważniejszych polskich malarzy współczesnych, a jego twórczość od wielu lat rozwija się wokół uważnej obserwacji człowieka wpisanego w zwyczajne, pozornie nieistotne sytuacje. Absolwent pracowni Stefana Gierowskiego w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, współzałożyciel Gruppy i wieloletni pedagog macierzystej uczelni, przeszedł drogę od abstrakcyjnych znaków oraz ekspresyjnych kompozycji lat osiemdziesiątych ku figuracji coraz bardziej oszczędnej, skupionej na geście, czynności i pojedynczym zdarzeniu.

W latach dziewięćdziesiątych wypracował język określany mianem „malowanych orzeczeń”. Bohaterowie jego prac wykonują proste czynności, jednak sposób ich przedstawienia sprawia, że sceny te tracą banalność i zaczynają odśłaniać nieoczywiste znaczenia. Modzelewski pozostaje przy realizmie, lecz traktuje przestrzeń umownie, ograniczając ją do elementów koniecznych dla rozpoznania miejsca i charakteru sytuacji.

W pracy prezentowanej na aukcji gdyńskiej artysta ukazuje postać stojącą na plaży i próbującą utrzymać niesione przedmioty wbrew gwałtownemu podmuchowi. Za nią rozciąga się ciemny pas wody, którego falująca powierzchnia nie pełni roli malowniczego tła, lecz wzmacnia wrażenie niestabilności całej sceny. Morze i wiatr tworzą wspólnie przestrzeń ruchu, wobec której ludzki gest staje się zarazem nieporadny i pełen determinacji. Przedstawienie mogło narodzić się z konkretnej obserwacji, ponieważ artysta wielokrotnie podkreślał, że impulsem do malowania staje się dla niego zdarzenie dostrzeżone w rzeczywistym czasie i miejscu, zapamiętane dzięki szczególnemu układowi postaci, barw oraz napięć.

Nazywany „malarzem ikon codzienności”, Modzelewski potrafi nadać zwykłemu zdarzeniu rangę obrazu uniwersalnego, nie odbierając mu naturalności ani dyskretnego humoru. Nadmorski pejzaż nie jest tutaj autonomicznym tematem, lecz częścią doświadczenia człowieka, który próbuje zachować równowagę, podczas gdy woda, powietrze i wszystko wokół niego pozostają w ciągłym ruchu. Właśnie w takich krótkich, niepozornych chwilach Jarosław Modzelewski odnajduje temat swojego malarstwa.

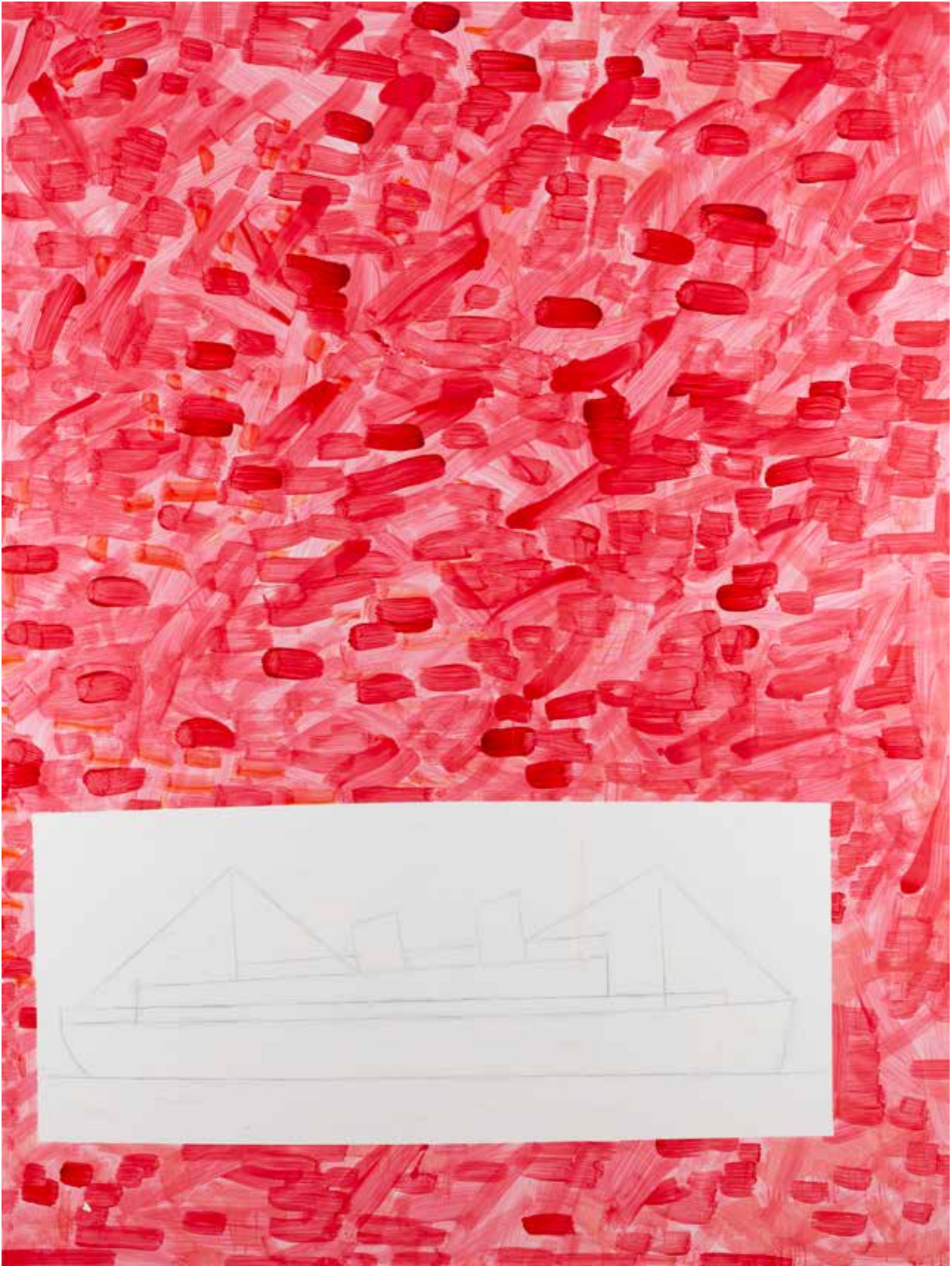


WŁODZIMIERZ PAWLAK
1957

"MS J. Piłsudski", 2026

akryl, ołówek/plótno, 190 x 143 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'WŁODZIMIERZ PAWLAK | MS J.PIŁSUDSKI | 190 x 143 | 2026'

estymacja:
80 000 - 100 000 PLN
18 700 - 23 300 EUR



TRANSATLANTYK PAMIĘCI



Włodzimierz Pawlak od początku swojej drogi artystycznej traktował obraz nie tylko jako przedstawienie, lecz także jako narzędzie rozpoznawania historii, języka i mechanizmów zbiorowej wyobraźni. Malarz, performer, poeta, teoretyk sztuki i pedagog, związany z warszawską Akademią Sztuk Pięknych oraz Grupą, w latach osiemdziesiątych wypracował język syntetyczny, bezpośredni i świadomie retoryczny. Jego prace reagowały na polityczne i społeczne napięcia epoki, ale jednocześnie wykraczały poza doraźny komentarz, ponieważ artystę interesował również sposób, w jaki obraz przekształca wydarzenie w znak, a historyczne doświadczenie w trwały element kulturowej pamięci.

W obrazie „MS J. Piłsudski” z 2026 roku Pawlak powraca do motywu transatlantyku, obecnego w jego twórczości już czterdzieści lat wcześniej. Naturalnym punktem odniesienia staje się „Witold Gombrowicz” z 1986 roku, znajdujący się obecnie w zbiorach Muzeum Sztuki

w Łodzi. W tamtej kompozycji monumentalny dziób liniowca, ukazany frontalnie i płynący wprost ku widzowi, niemal całkowicie wypełniał kadr. Zbudowany z bieli, czerwieni i dominującego granatu statek miał siłę znaku, emblematu, a nawet wizualnej deklaracji.

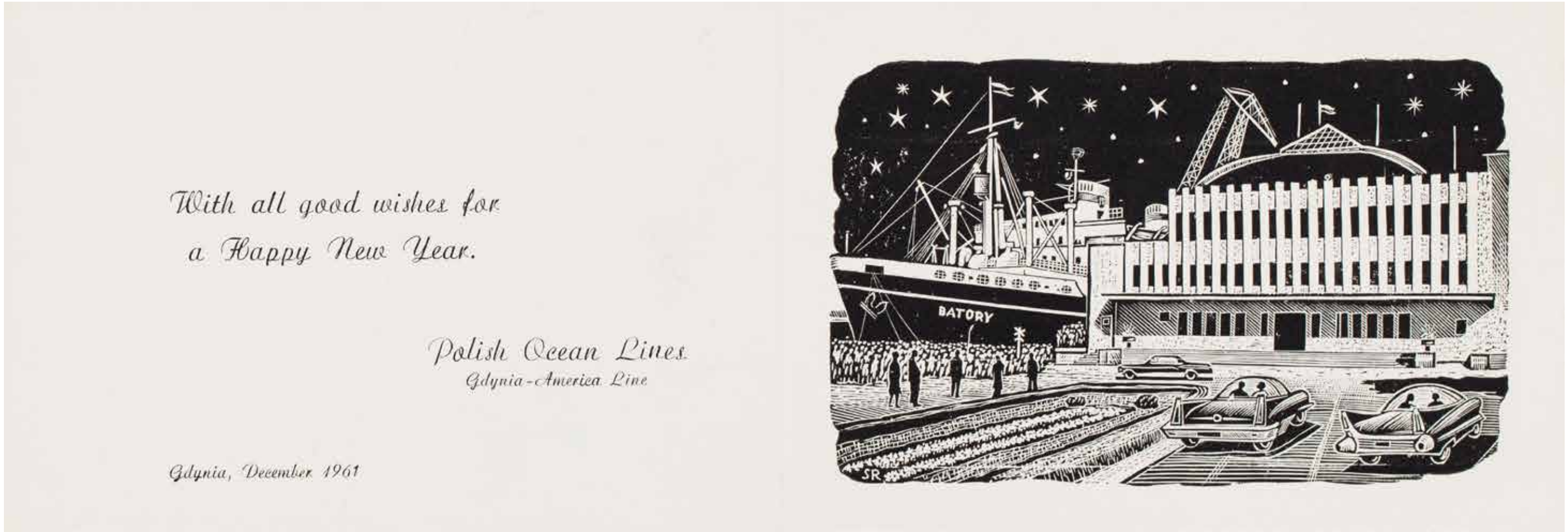
Tytuł obrazu przywoływał rejs MS „Chrobry”, na którego pokładzie Witold Gombrowicz w 1939 roku dotarł do Buenos Aires. Podróż, początkowo pomyślana jako literacka przygoda, stała się początkiem emigracji, ponieważ po wybuchu wojny pisarz nie zdecydował się na powrót do Polski. W obrazie Pawlaka transatlantyk nie był zatem jedynie statkiem, lecz figurą momentu granicznego, w którym wyprawa zmienia się w rozstanie, a port docelowy niespodziewanie staje się początkiem nowego życia.

Do tego wczesnego przedstawienia prowadzi obraz „MS J. Piłsudski”, choć jego język jest już całkowicie odmienny. Dawna monumentalność ustępuje delikatnemu konturowi, a rozpoznawalna sylweta okrętu zostaje niemal odmaterializowana i wpisana w jasne pole otoczone intensywną różową materią. Kompozycja przywodzi na myśl szlachetną oprawę introligatorską, która nie odsłania od razu całej zawartości, lecz ją chroni, porządkuje i przechowuje. Statek nie napiera już na widza, nie rozpiera kadru, ale trwa w nim jak ślad, znak wydobyty z archiwum i zapisany na nowo.

Zestawienie tych dwóch obrazów pozwala zobaczyć, jak głęboko ewoluował język Włodzimierza Pawlaka. Artysta, który w latach osiemdziesiątych posługiwał się figuracją o wyraźnej sile plakatu i politycznego symbolu, z czasem coraz intensywniej skupiał się na samej materii malarstwa, na linii, rytmie, geście, zamalowywaniu i redukcji. W „MS J.

Piłsudski” figuratywny motyw nadal pozostaje czytelny, lecz funkcjonuje już na granicy abstrakcji, jakby Pawlak sprawdzał, jak niewiele trzeba pozostawić, aby uruchomić całą opowieść o statku, porcie i podróży.

Gdynia pojawia się w tej historii jako miasto zbudowane z pragnienia nowoczesności i otwarcia na świat, którego najważniejszym symbolem stał się port. Transatlantyki noszące imiona historycznych postaci nie były jedynie środkami transportu, lecz ruchomymi emblematami państwowych ambicji, technicznego postępu i marzenia o przekraczaniu granic. Między „Witoldem Gombrowiczem” a „MS J. Piłsudski” rozciąga się więc nie tylko czterdzieści lat twórczości, lecz także droga od przedstawienia ku znakowi, od monumentalnej obecności ku kruchemu śladowi. Port pozostaje miejscem odpłynięcia, natomiast malarstwo staje się przestrzenią powrotu.



33

STANISŁAW ROLICZ

1913-1997

Zaproszenie na sylwestra 1961 (Gdynia Ocean Lines), 1961

drzeworyt/papier, 10,6 x 30,1 cm (arkusz)

we wnętrzu pieczęć Polskich Linii Oceanicznych

datowany i opisany na odwrociu: 'With all good wishes for | a Happy New Year | Polish Ocean Lines | Gdynia-America Line |

Gdynia, December 1961'

estymacja:

300 - 800 PLN

100 - 200 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artyście

34

PAMIĄTKA Z PODRÓŻY S/S KOŚCIUSZKO

1934-1938

technika mieszana/szkło, 25 x 35 cm

opisany u dołu: "PAMIĄTKA Z PODRÓŻY S/S. "KOŚCIUSZKO"

estymacja:

3 000 - 5 000 PLN

700 - 1 200 EUR



35

FILIŻANKA ZE SPODKIEM Z M/S PIŁSUDSKI

Ćmielów, 2 poł. lat 30. XX w.

porcelana, śr. spodka: 15 cm, wym. filiżanki: 6 x 11,5 cm
na spodzie oznaczenie wytwórni
na spodku i filiżance oznaczenie: 'GAL | GDYNIA - AMERYKA | LINIE ŻEGLUGOWE S.A. | M/S PIŁSUDSKI'

estymacja:
7 000 - 12 000 PLN
1 700 - 2 800 EUR



GDYNIA-AMERICA LINE

NOWOCZESNE GALERIE NA MORZU

W dwudziestoleciu międzywojennym Gdynia była symbolem nowoczesności i gospodarczego sukcesu odrodzonej Polski. Powstający port oraz rozwijająca się flota handlowa miały świadczyć o ambicjach młodego państwa. Szczególne miejsce zajmowała Gdynia-America Line (GAL) – przedsiębiorstwo żeglugowe obsługujące połączenia transatlantyczne z Ameryką Północną i Południową. Statki tej linii nie były jednak jedynie środkiem transportu. Stały się wyjątkową przestrzenią prezentacji polskiej sztuki i wzornictwa.

Budowa transatlantyków o ikonicznych nazwach „Piłsudski” i „Batory” w połowie lat trzydziestych XX wieku była przedsięwzięciem o znaczeniu znacznie wykraczającym poza zwykłe kwestie komunikacyjne. Oba statki miały reprezentować Polskę na arenie międzynarodowej jako kraj nowoczesny i posiadający własny język artystyczny. Nie bez powodu określano je mianem „pływających ambasad polskiej kultury” – ambasad, za które Polacy zapłacili dolarami i „czarnym złotem”, czyli węglem.

Za projekt wnętrza odpowiadał zespół kierowany przez profesora Wojciecha Jastrzębowskiego, do którego należeli architekci, projektanci i artyści stanowiący ścisłą czołówkę polskiego wzornictwa. Powstały wnętrza utrzymane przede wszystkim w stylistyce art déco, łączącej elegancję z funkcjonalnością. Każdy element wyposażenia – od mebli, lamp i tkanin po sztućce, porcelanę i popielniczki – został zaprojektowany specjalnie dla statków i wykonany przez polskich twórców oraz krajowe manufaktury.

Na pokładach znalazły się dzieła najwybitniejszych artystów epoki. Pasażerowie mogli podziwiać prace Zofii Stryjeńskiej, Alfonsa Karnego, Antoniego Kenara oraz Janiny Konarskiej. Wnętrza statków przypominały nowoczesne galerie, w których architektura, malarstwo, rzeźba i design tworzyły harmonijną całość. Nie było to przypadkowe. Szereg fundacji i reprezentacyjnych realizacji powstających w dwudziestoleciu międzywojennym miał charakter propagandowy, dlatego projektowane obiekty często wpisywały się w ideę Gesamtkunstwerk. Dzięki temu mogły skuteczniej realizować swoją funkcję reprezentacyjną i przycią-

gać uwagę zarówno Polaków, jak i zagranicznych odbiorców. I tak od południa Polski i fundacji słynnego zameczku prezydenckiego w Wiśle po północ i zacumowane w porcie transatlantyki powstawały realizacje łączące architekturę, sztukę i rzemiosło artystyczne w spójną całość.

Pasażerowie statków nie tylko oglądali wybitne dzieła sztuki – obrazy i rzeźby – ale także korzystali z dzbanków do kawy, mleczników, szczypców do cukru i popielniczek firmy Norblin, jadalni na zastawie stołowej wyprodukowanej w Fabryce Porcelany w Ćmielowie oraz używali mebli zaprojektowanych przez Spółdzielnię Artystów Plastyków „Ład”.

Polskim „eksportem” płynącym do Stanów Zjednoczonych byli również artyści sceniczni. W 1938 r. na tournée po USA została przez Polonię zaproszona Hanka Ordonówna. Kapitan Eustachy Borkowski zaopiekował się artystką, oferując jej miejsce przy swoim stoliku. Po miesiącu Ordonówna wracała „Batorym” do Polski (B. Aksamić, Batory. Gwiazdy, skandale i miłość na transatlantyku, Warszawa 2015, s. 285).

Znaczenie Gdynia-America Line wykraczało poza samą żeglugę. Dla tysięcy emigrantów statki były początkiem nowego życia, dla zagranicznych pasażerów – pierwszym kontaktem z polską kulturą, a dla państwa – świadectwem nowoczesności i ambitnych aspiracji. W czasach, gdy architektura, wzornictwo i sztuka stawały się elementami budowania prestiżu narodów, polskie transatlantyki z powodzeniem wpisywały się w ten europejski trend.

Losy obu jednostek potoczyły się dramatycznie. „Piłsudski” podzielił los Titanica – zatonął w 1939 roku u wybrzeży Wielkiej Brytanii. „Batory” natomiast przetrwał wojnę i przez wiele lat pozostawał symbolem polskiej obecności na światowych szlakach morskich. Mimo zniszczeń i rozproszenia części wyposażenia pamięć o ich niezwykłych wnętrzach nie zaginęła. Dziś zachowane projekty, fotografie oraz pojedyncze przedmioty przypominają, że Gdynia-America Line odegrała istotną rolę nie tylko w historii polskiej żeglugi, lecz również w dziejach rodzimego designu i modernizmu XX wieku.



36

LECH NIEMOJEWSKI

1894-1952

Dzbanek z serwisu do kawy i herbaty "GAL" z Transatlantyków, Fabryka Wyrobów Srebrnych i Platerowanych Józefa Frageta, Warszawa, lata 30. XX w.

plater, 13 x 12 x 5 cm

na spodzie oznaczenie wytwórni: "J. FRAGET"

Czas powstania: 1935 (projekt)

estymacja:

3 000 - 5 000 PLN

700 - 1 200 EUR



37

NACZYNIE NA LÓD Z PRZYKRYWKĄ

Norblin i S-ka, Warszawa, lata 30. XX wieku

plater, 30 x 28 x 16 cm

grawerunek na przykrywce: "GAL" Gdynia America Line

estymacja:

6 000 - 8 000 PLN

1 400 - 1 900 EUR

38

POPIELNICA ZE ZNAKIEM STATKU M/S BATORY

lata 40.-50. XX w.

emalia, metal, 10 x 15 x 15 cm

Popielniczka wykonana na potrzeby wyposażenia transatlantyku MS "Batory", jednego z najbardziej prestiżowych statków polskiej floty pasażerskiej okresu międzywojennego. W centralnej części umieszczono motyw kotwicy – uniwersalny symbol żeglugi i morskiej tradycji. W otoku znajduje się emaliowany monogram armatora Gdynia-America Line (GAL) oraz napis z nazwą statku. Zestawienie tych elementów podkreślało tożsamość wizualną przedsiębiorstwa i wysoki standard wyposażenia jego jednostek. Popielniczka stanowi przykład przedmiotu codziennego użytku, który dzięki starannemu projektowi pełnił również funkcję reprezentacyjną, budując prestiż polskiej żeglugi oceanicznej i rozpoznawalność marki GAL.

estymacja:

2 400 - 3 500 PLN

600 - 900 EUR



39

JADWIGA SALOMEA HŁADKI-WAJWÓDOWA
1904-1944

Menu z pokładu Transatlantyku M/S Piłsudski (Śląsk Cieszyński), 1939

druk/papier, 22 x 14,5 cm

estymacja:
900 - 1 400 PLN
300 - 400 EUR



40

**KOMPLET KART BRYDŻOWYCH Z LOGO PRZEDSIĘBIORSTWA
POLSKICH LINII OCEANICZNYCH**

1960-1970

papier, wymiar skrzynki: 7,3 x 11,3 x 6,5
wymiar pojedynczej karty: 9,30 x 5,70 cm

estymacja:
300 - 800 PLN
100 - 200 EUR



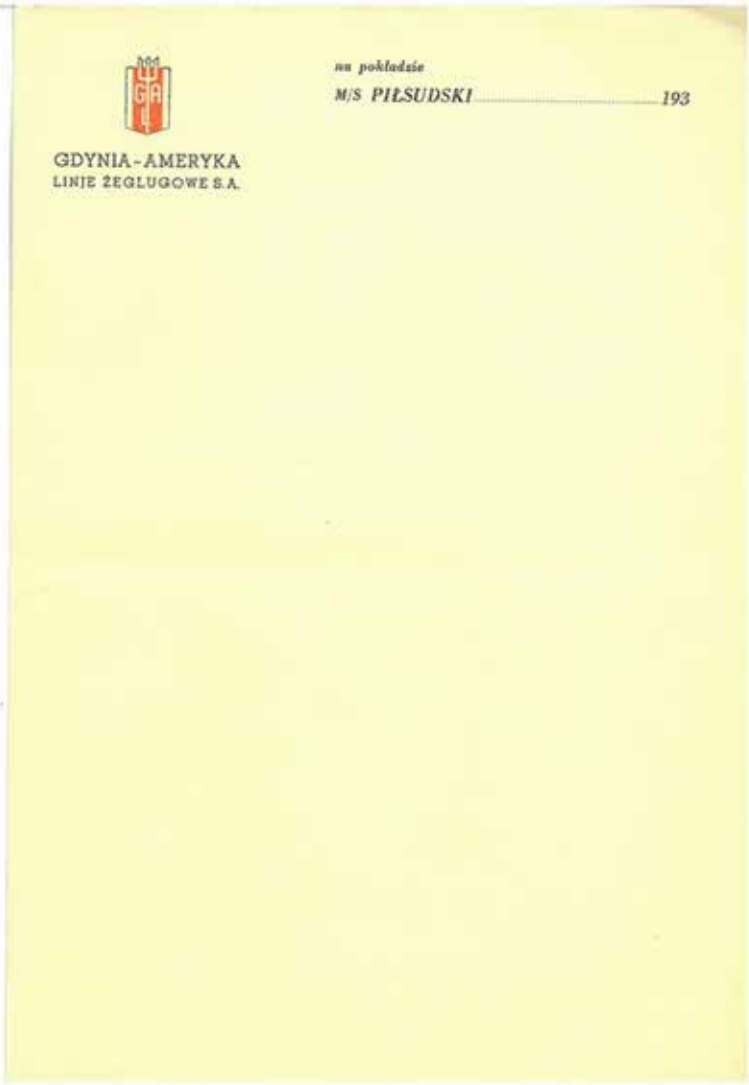
41

WIDELEC I PAPIER DO KORESPONDENCJI GAL GDYNIA-AMERYKA
LINIA ŻEGLUGOWA Z M/S PIŁSUDSKI

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

plater, papier, 2 x 20 x 2,5 cm
oznaczenie wytwórni oraz na trzonie grawerowane: 'GAL'
wymiary papieru do korespondencji - papier składany (22 x 14,5 cm)
z oznaczeniem 'GAL GDYNIA-AMERYKA | LINIE ŻEGLUGOWE S.A. |
na pokładzie | M/S PIŁSUDSKI 193'

estymacja:
1 000 - 1 500 PLN
300 - 400 EUR



ZYGMUNT GLINICKI
1889-1940

Broszura reklamowa "Linja Gdynia - Ameryka Letnie Wycieczki Morskie", 1933

offset/papier, 20,6 x 12,2 cm
Broszura prezentuje ofertę letnich wycieczek morskich organizowanych przez Polskie Transatlantyczne Towarzystwo Okrętowe do Skandynawii oraz portów Europy Zachodniej. Rejsy promowano hasłem "Pracujesz na lądzie, odpoczywaj na morzu". Okładkę zaprojektował Zygmunt Glinicki.

estymacja:
600 - 1 000 PLN
200 - 300 EUR





43

KAŁAMARZ W FORMIE MOTORÓWKI

Fabryka Romana Plewkiewicza, Polska

plater, 8 x 27 x 16 cm
na spodzie oznaczenie wytwórni: 'PLEWKIEWICZ | W | WARSZAWIE'

estymacja:
1 900 - 2 400 PLN
500 - 600 EUR



44

LAMPA "STATEK"

2 poł. XX w.

porcelana malowana, 22 x 8,5 x 23 cm
sygnowany na spodzie znakiem wytwórni

estymacja:
700 - 1 000 PLN
200 - 300 EUR

DZWON ZE STATKU ORP ISKRA

Pracownia Ludwisarska Jana Felczyńskiego, Polska, 1982

cyna, miedź, 30 x 35 cm, śr.:35 cm
opisany w otoku u góry: 'JAN FELCZYNSKI PRZEMYSŁ', u dołu: 'DAR OKREGU WARSZAWSKIEGO LIGI MORSKIEJ'
oraz w centralnej części: 'ORP | ISKRA | 1982'

estymacja:
7 000 - 9 000 PLN
1 700 - 2 100 EUR

Dzwon okrętowy pochodzący z ORP „Iskra” stanowi pamiątkę związaną z jednym z naj-ważniejszych polskich żaglowców szkolnych. Trzymasztowa barkentyna została zapro-jektowana przez Zygmunta Chorenia i zbudowana w Stoczni Gdańskiej jako następca pierwszej „Iskry”, służącej przez dziesięciolecia kształceniu przyszłych oficerów Marynarki Wojennej. Jednostkę zwodowano 6 marca 1982 roku, natomiast 11 sierpnia tego samego roku podniesiono na niej banderę wojenną i wcielono ją do służby. Pod-stawowym zadaniem okrętu jest szkolenie żeglarskie i ogólnomorskie podchorążych Akademii Marynarki Wojennej podczas długich rejsów nawigacyjno-szkoleniowych.

Służba pod żaglami pozwalała przyszłym marynarzom zdobywać praktyczną wiedzę z zakresu nawigacji, obsługi takielunku i organizacji pracy na morzu, a zarazem kształtowała dyscyplinę, odporność i umiejętność współdziałania. „Iskra”, której portem macierzystym jest Gdynia, stała się również ważnym reprezentantem polskiej bandery wojennej podczas międzynarodowych rejsów i spotkań żaglowców.

Prezentowany dzwon został wykonany przez odlewnię rodziny Felczyńskich, jedną z najstarszych i najbardziej zasłużonych polskich pracowni ludwisarskich. Początki rodzinnej tradycji sięgają 1808 roku, kiedy Michał Felczyński założył zakład w Ka-łuszu. W 1912 roku powstała jego filia w Przemyślu, gdzie działalność ludwisarska była następnie kontynuowana przez kolejne pokolenia. Wytwórnia realizowała zarówno dzwony kościelne, jak i okolicznościowe oraz pamiątkowe, w tym obiekty przeznaczone dla polskich statków i instytucji.

Dzwon okrętowy pełni funkcję praktyczną i ceremonialną: wyznacza rytm służby, sygnalizuje ważne momenty oraz towarzyszy morskemu ceremoniałowi. Egzemplarz związany z ORP „Iskra” jest więc nie tylko elementem wyposażenia jednostki, lecz także świadectwem historii polskiego szkolnictwa morskiego, tradycji Marynarki Wojennej oraz kunsztu rodzimego rzemiosła ludwisarskiego.



GUSTAW GWOZDECKI

1880-1935

Za tych na morzu ("au bord du Suffren"), 1928

gwasz/papier naklejony na tekturę, 54,7 x 42,7 cm (w świetle oprawy)
sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'au bord du Suffren | 12/III 28 | Gustaw GWOZDECKI'

estymacja:
24 000 - 30 000 PLN
5 600 - 7 000 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Agra-Art, grudzień 2023
kolekcja prywatna, Warszawa

Rok 1928 przypada na szczególnie interesujący moment w twórczości Gustawa Gwozdeckiego. Po niemal dziesięcioletnim pobycie w Stanach Zjednoczonych artysta ponownie związał się z Paryżem i środowiskiem Montparnasse'u. Powracał tam już jako twórca dojrzały, mający za sobą doświadczenia modernizmu, ekspresjonizmu i fowizmu, a zarazem malarz coraz silniej zainteresowany nowymi tendencjami europejskimi. Od początku XX wieku uczestniczył w najważniejszych paryskich salonach, a jego sztukę promowali między innymi Guillaume Apollinaire i André Salmon.

Pod koniec lat dwudziestych Gwozdecki odchodził od gwałtowności właściwej wcześniejszym pracom ku bardziej uporządkowanej, stylizowanej formule. Jego obrazy i grafiki z tego czasu sytuują się na pograniczu klasycyzmu, realizmu magicznego i „nowej rzeczowości”. Artysta upraszczał rysunek, rytmizował kompozycję, podkreślał kontury oraz nadawał przedstawieniom atmosferę skupienia, melancholii i niepokoju. Szczególnie ważna pozostawała dla niego linia, ale równolegle rozwijał eksperymenty graficzne i monotypiczne, które około 1928 roku doprowadziły do opracowania własnej techniki kolorowej odbitki, nazywanej później „gwozdotypem”. W jego twórczości tego okresu spotykały się zatem dyscyplina formy, intensywność koloru i potrzeba poszukiwania nowych środków wyrazu.

W pracy „Za tych na morzu” artysta wykorzystał tę nową, syntetyczną formułę do stworzenia obrazu o charakterze elegijnym. Rozpięty pomiędzy motywem katastrofy morskiej a monumentalnym krucyfiksem pejzaż staje się przestrzenią pamięci i żałoby. Klęcząca postać, zredukowana niemal do gwałtownego znaku, skupia w sobie dramat utraty, podczas gdy rozświetlona, wzburzona toń nadaje scenie wymiar niemal mistyczny.



47

OSKAR ZIĘTA

1975

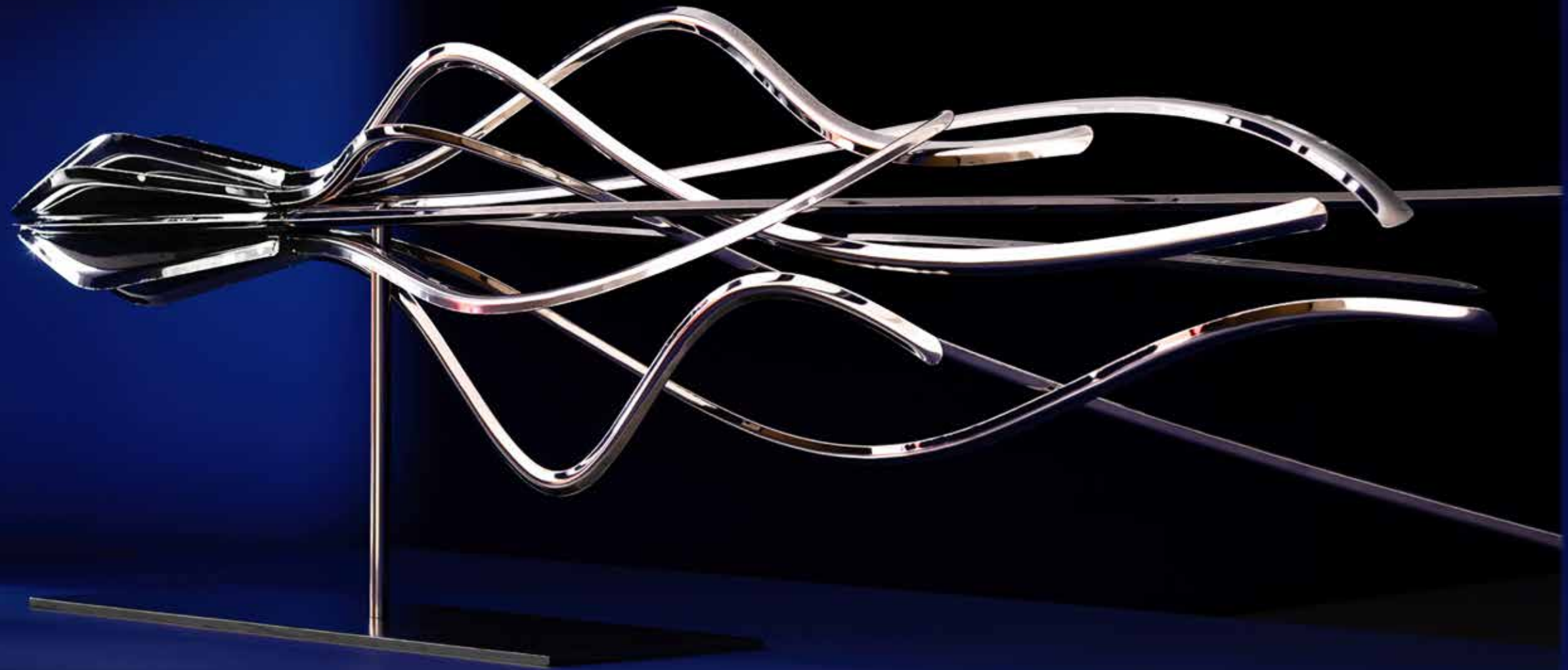
"Kraken NO.1/2022", 2022

stal nierdzewna polerowana, FIDU, 75 x 270 x 65 cm

estymacja:

90 000 - 120 000 PLN

21 000 - 28 000 EUR



ANATOMIA MORSKIEJ FORMY

Oskar Zięta należy do tych twórców, dla których projekt nie zaczyna się od gotowego kształtu, lecz od pytania o zachowanie materiału. Architekt, projektant i autor obiektów przestrzennych, wykształcony na Politechnice Szczecińskiej i związany później z ETH w Zurychu, od lat rozwija własny język oparty na eksperymencie technologicznym. Najważniejszym narzędziem jego pracy stała się technologia FiDU, czyli formowanie metalu pod wpływem ciśnienia wewnętrznego. Dwie zespane ze sobą blachy, początkowo płaskie i pozornie bezwładne, zyskują objętość, napięcie oraz kształt, którego nie da się całkowicie przewidzieć.

To właśnie ta kontrolowana nieprzewidywalność sprawia, że obiekty Zięty wymykają się prostemu podziałowi na design, rzeźbę i inżynierię. „Plopp”, jeden z jego najbardziej rozpoznawalnych projektów, stał się manifestem nowego myślenia o stali, materiale ciężkim i chłodnym, który dzięki odpowiedniemu procesowi może sprawiać wrażenie miękkiego, lekkiego i niemal organicznego. Z czasem artysta rozszerzał skalę swoich doświadczeń, przechodząc od przedmiotów użytkowych do monumentalnych form przestrzennych. Współpraca z DESA Unicum przy projekcie „DESA Home Today” również potwierdziła, że jego realizacje funkcjonują jednocześnie jako obiekty kolekcjonerskie, eksperymenty technologiczne i autonomiczne dzieła.

„Kraken” dobrze odsłania ten sposób pracy. Morska istota zostaje tu przełożona na język polerowanej stali, falujących linii i napiętych, wydłużonych form, które przywodzą na myśl macki poruszające się w niewidzialnym nurcie. Nie jest to jednak dosłowna ilustracja legendarnego potwora, lecz konstrukcja oparta na skojarzeniu z ruchem, elastycznością i nieuchwytnością głębin. Metal, zwykle utożsamiany z trwałością i oporem, zaczyna zachowywać się jak żywy organizm.

Wypolerowana powierzchnia dodatkowo komplikuje odbiór rzeźby, ponieważ pochłania otoczenie, rozbija je na refleksy i włącza w strukturę obiektu. „Kraken” nie pozostaje więc formą zamkniętą. Zmienia się wraz z przestrzenią, światłem i ruchem widza, a jego morski charakter ujawnia się nie tylko w sylwecie, lecz także w sposobie, w jaki obraz otoczenia przepływa po stalowej powierzchni.

W kontekście Gdyni rzeźba ta przywołuje morze bez odwołania do pejzażu czy portowej ikonografii. Żywiot zostaje zapisany w samej konstrukcji, w falowaniu linii, w napięciu materiału i w przejściu od płaskiej blachy do przestrzennej, niemal biologicznej formy. U Oskara Zięty technologia nie służy wyłącznie produkcji. Staje się sposobem myślenia o naturze, ruchu i skali, a „Kraken” pokazuje, że stal może nie tylko budować, lecz także sugerować oddech, płynność i obecność ukrytą pod powierzchnią.



KAROL SZOSTAK

1963

"Nautilus" z cyklu "Podróże", 2026

stal, 92 x 133 x 32 cm
sygnowany na blaszce u dołu: *SZOSTAK*

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

„Wybrzeże to coś więcej niż pojęcie geograficzne, to oddech wolności, pożywka wyobraźni, styl życia. Pamiętam z dzieciństwa stalowe stwory pochylające się nad rozplatanymi poszyciami statków, portowe dźwigi widziane z okna kolejki podmiejskiej w drodze z Gdyni Orłowo, gdzie mieszkałem pierwszych siedem 7 lat, do Gdańska. Twarde zimno w dotyku stalowych, pomalowanych wieloma warstwami łuszczącej się technicznej farby, ścian koi okrętu. Wreszcie sterty zardzewiałych blach o wymyślnych kształtach, przeznaczonych do spawania w konstrukcje według przygotowanych planów i przekrojów. Od lat związany jestem z Podhalem i jego kulturą ale te pierwsze, dziecięce lata i doświadczenia, wydrążyły w podświadomości nieusuwalne piętno. Ostatecznie to właśnie stalowe blachy stały się najistotniejszym w mojej twórczości tworzywem, ich specyfikę rozumiem, ich wyraz jest mi bliski. Wbrew potocznym przekonaniom stal, potrafi być ciepła tak, jak jej naturalny kolor, kolor rdzy. Ta zardzewiała stal prowadzi opowieść o dalekich podróżach, o zmaganiach z żywiołem, przywołuje na myśl szlachetny pojedynek z przeciwnościami losu. Przywołuje mityczny świat obowiązujących na morzu zasad i niespiesznego, nieustępliwego parcia do przodu. Możemy w niej dostrzec ideę podróży w sensie dosłownym, jako romantycznego przedsięwzięcia ale też w wymiarze metaforycznym, jako alegorię podróży życia”.

Karol Szostak



49

KRZYSZTOF M. BEDNARSKI
1953

"Neo - Moby Dick", 2018

akryl/aluminium, 24 x 57 x 29 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'KMBednarski 2018'

estymacja:
50 000 - 70 000 PLN
11 700 - 16 300 EUR



MOBY DICK

RZEŻBA OTWARTA NA MORZE

Krzysztof M. Bednarski należy do artystów, dla których rzeźba nie jest wyłącznie zwartą bryłą zajmującą określone miejsce, lecz sposobem organizowania przestrzeni, pamięci i doświadczenia widza, dlatego w jego twórczości materiał niemal zawsze przekracza własną fizyczność, stając się nośnikiem znaczeń politycznych, egzystencjalnych i symbolicznych. Artysta kształcił się na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowniach Jerzego Jarnuszkiewicza i Oskara Hansena, od którego przejął pogłębioną świadomość relacji pomiędzy formą, otoczeniem i odbiorcą, natomiast współpraca z Teatrem Laboratorium Jerzego Grotowskiego skierowała jego zainteresowania ku archetypom, rytuałowi oraz doświadczeniom, których nie sposób wyrazić wyłącznie za pomocą racjonalnego języka.

Na tym tle „Moby Dick” jawi się jako dzieło przełomowe, ponieważ połączył w sobie osobistą biografię Bednarskiego, literacką wyobraźnię, myślenie o rzeźbie jako przestrzeni oraz fascynację przedmiotem znalezionym, który dzięki artystycznej ingerencji może zostać wyrwany z dawnego porządku i rozpocząć nowe życie. Pod koniec 1986 roku, po powrocie z formującej jego osobowość podróży do Afryki, artysta natknął się nad Wisłą na porzucony kadłub łodzi, odwrócony dnem do góry i przykryty śniegiem, co natychmiast przywołało skojarzenie z białym wielorybem z powieści Hermana Melville’a. Bednarski nie zachował jednak obiektu w jego pierwotnej postaci, lecz pociął go na szesnaście części, nazwanych później „wycinkami na nieskończoność”, inicjując proces, w którym destrukcja stała się warunkiem dalszej kreacji.

Od tej chwili „Moby Dick” przestał być jedną, ostatecznie ustaloną rzeźbą, stając się raczej otwartym modelem przestrzeni, który w kolejnych realizacjach mógł przyjmować odmienne konfiguracje, skalę i znaczenie. Te same fragmenty kadłuba, rozkładane, zawieszane lub ponownie scalane, za każdym razem budowały inną relację z architekturą i widzem, dzięki czemu każda odsłona cyklu była autonomiczną realizacją, a nie powtórzeniem wcześniejszej kompozycji. Właśnie w tym ujawniał się wpływ Formy Otwartej Hansena, ponieważ Bednarski nie projektował obiektu obojętnego wobec otoczenia, lecz rzeźbę, która przejmowała charakter miejsca i zarazem zmieniała sposób jego doświadczenia.

Kadłub łodzi, choć pozbawiony zdolności żeglugi, nadal zachowuje pamięć ruchu, podróży i szerokiej wody, a jego forma pozostaje zawieszona pomiędzy konstrukcją a organizmem, wrakiem a ciałem, schronieniem a lewiatanem. Bednarski nie przedstawia więc morza w sposób dosłowny, lecz uruchamia zespół skojarzeń związanych z bezkresem, zagrożeniem, samotnością i pragnieniem przekroczenia granic, podczas gdy odniesienie do powieści Melville’a nadaje całemu cyklowi wymiar opowieści o obsesyjnym poszukiwaniu czegoś, czego nie da się w pełni pochwycić ani zrozumieć. Gdyński kontekst „Moby Dicka” ma przy tym charakter historyczny, a nie wyłącznie interpretacyjny, ponieważ już w 1987 roku dzieło zostało pokazane na wystawie „Moby Dick – Rzeźba ‘87” w Pawilonie Wystawowym Muzeum Miasta Gdyni przy Skwerze Kościuszki. Powrót tej formy na aukcję poświęconą Gdyni pozwala więc przypomnieć zarówno jej związek z wybrzeżem, jak i szczególne miejsce miasta w historii prezentacji cyklu, który od początku funkcjonował w ścisłej relacji z przestrzenią. W otoczeniu portu, statków i otwartego horyzontu „Moby Dick” nie staje się ilustracją morza, lecz zachowuje swoją wieloznaczność, pozostając rzeźbą o pamięci łodzi, ciała i podróży, a zarazem jednym z najważniejszych dzieł polskiej sztuki współczesnej, w którym materialny obiekt otwiera się na to, co nieuchwytnie



50

HENRYK LULA

1930

"Gniazdo" kompozycja dwuelementowa, 2007

ceramika, forma zewnętrzna: (52 x 62 x 44 cm)

forma wewnętrzna: (25 x 34 x 26 cm)

szkliwo białe i żelaziste

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

14 000 - 18 700 EUR

WYSTAWIANY:

Henryk Lula. Ceramika. Sztuka materii, Zachęta - Narodowa Galeria Sztuki w Warszawie, luty-maj 2024

LITERATURA:

Henryk Lula. Sztuka ceramiki, Gdańsk 2019, s. 104-105, 175.



GNIAZDO MATERII

Henryk Lula należy do najważniejszych polskich twórców ceramiki artystycznej, a jego dorobek od wielu dekad pozostaje świadectwem niezwyklej konsekwencji, wiedzy technologicznej i wyczucia formy. Wykształcony jako rzeźbiarz w pracowni Stanisława Horno-Popławskiego, szybko odnalazł w ceramice medium, które pozwalało mu połączyć dyscyplinę konstrukcji z nieprzewidywalnością szkliva, temperatury i procesu wypału. Nie traktował jej jako odmiany rzeźby ani jako sztuki użytkowej, lecz jako autonomiczną dziedzinę, w której kształt, kolor i faktura muszą tworzyć nierozzerwalną całość.

Przez lata rozwijał własne receptury szkliv, badał właściwości gliny i budował formy, które nie potrzebują dodatkowej narracji, ponieważ ich znaczenie zawiera się w samej materii. Muszle, patery, butle, baniaki i zamknięte bryły stawały się u niego nie tyle przedmiotami, ile samodzielnymi organizmami, zachowującymi ślad ręki artysty, lecz poddanymi także działaniu ognia i praw fizyki. W tym sensie ceramika Luli nie powstaje w jednym geście, lecz dojrzewa etapami, a każdy z nich wymaga precyzji i wyobraźni.

Przypominająca gniazdo rzeźba dobrze oddaje ten sposób myślenia. Jej organiczna struktura przywołuje schronienie, początek i miejsce, w którym chroniona jest pusta przestrzeń. Nie jest jednak dosłownym odwzorowaniem natury. To forma skupiona na relacji między wnętrzem a zewnątrz, kruchością gliny a trwałością wypalonego tworzywa, przypadkiem a pełną kontrolą warsztatu.

O randze twórczości Henryka Luli przypomniała szerokiej publiczności niedawna wystawa „Henryk Lula. Ceramika. Sztuka materii” w warszawskiej Zachęcie, prezentująca ponad sto obiektów z wielu dekad pracy artysty. Ekspozycja pokazała go nie tylko jako mistrza ceramiki związanego z Trójmiastem, lecz jako twórcę o znaczeniu znacznie szerszym, którego prace wpisują się w historię nowoczesnej sztuki polskiej.

Ważną częścią jego dorobku pozostaje także rekonstrukcja brakujących kafli i elementów ceramicznych Wielkiego Pieca w Dworze Artusa, przedsięwzięcie wymagające zarówno artystycznej wrażliwości, jak i niemal archeologicznej precyzji. Między odtwarzaniem historycznej materii a tworzeniem własnych, autonomicznych form rozciąga się więc cała droga Henryka Luli, artysty, który uczynił z ceramiki nie dekorację, lecz pełnoprawny język sztuki.



51

ALEKSANDRA KUJAWSKA
1975

"**Bałyk. Lato**", 2026

szkło, 17 x 43 x 22 cm

sygnowany na boku: 'Aleksandra Kujawska'

estymacja:

22 000 - 26 000 PLN

5 200 - 6 100 EUR



BAŁTYK ZAPISANY W SZKLE

Twórczość Aleksandry Kujawskiej wyrasta z długiego i bardzo osobistego doświadczenia szkła, które od dzieciństwa fascynowało ją barwą, przenikającym przez nie światłem oraz zdolnością do nieustannej przemiany, dlatego spotkania z mistrzami tej materii nie były dla niej jedynie etapami edukacji, lecz momentami, w których własna intuicja mogła zostać skonfrontowana z wiedzą budowaną przez całe pokolenia artystów i hutników. Jednym z jej nauczycieli był Wszewłód Sarnecki, jednak szczególnie znaczenie zyskała relacja ze Zbigniewem Horbowym, który nie tylko dostrzegł w Kujawskiej talent i wyjątkową wrażliwość, ale także obdarzył ją zaufaniem, pozwalając jej uczestniczyć w jednym ze swoich ostatnich projektów.

Kujawska poznała Zbigniewa Horbowego w czasie, gdy nie był już rektorem ani bezpośrednim kreatorem polskiego przemysłu szklarskiego, lecz nadal pozostawał niekwestionowanym autorytetem, którego opinia miała ciężar wynikający z wieloletniej praktyki, odwagi formalnej i dogłębnej znajomości tworzywa. Ich znajomość szybko wykroczyła poza oficjalną relację mistrza i młodszej projektantki, ponieważ Aleksandra Kujawska wraz z córką Heleną bywała w domu państwa Horbowych w Polanicy, poznając nie tylko artystę, ale również człowieka, dla którego szkło było sposobem myślenia o świecie. Kiedy Horbowy powiedział, że Kujawska ma „szkło w żyłach”, nie formułował efektownego komplementu, lecz wyrażał uznanie dla jej instynktu, warsztatowej świadomości oraz zdolności do prowadzenia z materia dialogu, w którym projekt nie zostaje szkłu narzucony, ale rodzi się z obserwacji jego ciężaru, płynności i wewnętrznego światła.

W pracy „Bałtyk. Lato” z 2026 roku pamięć tej relacji powraca nie jako dosłowny cytat z twórczości Horbowego, lecz jako subtelny ukłon wobec jego sposobu rozumienia szkła, którego forma powinna wynikać z właściwości samego materiału, a kolor, zamiast zdobić powierzchnię, powinien przenikać całą bryłę i budować jej przestrzenną głębię. Oply-

wowy, zwarty kształt rzeźby kryje w sobie spiętrzenie przypominające falę, żagiel lub wynurzającą się z wody skalną krawędź, podczas gdy warstwy zieleni, turkusu, żółci i kobaltu nakładają się na siebie niczym zmienne obrazy morza, obserwowanego w słońcu, w cieniu chmur i w chwili, gdy światło zaczyna zanikać pod powierzchnią. Drobne pęcherzyki powietrza, zamiast być jedynie śladem procesu hutniczego, wprowadzają do wnętrza obiektu rytm, który przywołuje ruch wody, pianę oraz zawieszzone w głębi cząsteczki materii.

Bałtyk ma dla Aleksandry Kujawskiej znaczenie szczególne, ponieważ nie jest krajobrazem poznanym przelotnie, lecz przestrzenią codziennego doświadczenia, związaną z jej przeprowadzką do Gdyni, kilkuletnim życiem w Orłowie oraz potrzebą rozpoczęcia nowego etapu po trudnych przeżyciach osobistych. Bliskość klifu, plaży i otwartego horyzontu pozwoliła jej odzyskać kontakt z naturą, która od początku stanowiła jeden z najważniejszych tematów jej sztuki, a jednocześnie stworzyła przestrzeń dla kolejnego pokolenia, ponieważ córka artystki, Helena, kształciła się w orłowskim liceum plastycznym imienia Magdaleny Abakanowicz, wybierając własną drogę twórczą. Choć Aleksandra Kujawska mieszka dziś w Sopocie, jej więź z Gdynią nie została zerwana, gdyż Orłowo, morze i wybrzeże nadal powracają w jej pracach jako znaki zmiany, odrodzenia i odzyskanej równowagi.

„Bałtyk. Lato” jest więc równocześnie zapisem miejsca, osobistej historii oraz artystycznej przyjaźni, w której zaufanie mistrza nie prowadziło do naśladownictwa, lecz dawało młodszej twórczyni odwagę, by rozwijać własny język. Aleksandra Kujawska nie powtarza form Zbigniewa Horbowego, lecz podejmuje z nimi rozmowę, udowadniając, że prawdziwy wpływ mistrza ujawnia się nie w podobieństwie dzieł, ale w samodzielności artysty, który potrafi przejąć szacunek dla materii, a następnie nadać mu własny kształt.



Aleksandra Kujawska z córką Heleną oraz ze Zbigniewem Horbowym / dzięki uprzejmości artystki



Aleksandra Kujawska i Zbigniew Horbowski / dzięki uprzejmości artystki

52

ZBIGNIEW HORBOWY

1935-2019

Wazon z serii "Bałtyk", Huta Szkła Gospodarczego "Sudety" w Szczycnej Śląskiej, lata 60.-70. XX w.

szkło sodowe, barwione w masie, 15,5 x 13,5 x 4 cm

estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

2 400 - 3 500 EUR

Zbigniew Horbowy należał do najwybitniejszych twórców polskiego szkła drugiej połowy XX wieku. Łączył wyobraźnię artysty z precyzją projektanta i głęboką znajomością technologii hutniczej. Związany z hutami „Sudety” i „Barbara”, potrafił wykorzystać możliwości produkcji przemysłowej bez utraty indywidualnego charakteru dzieła. To właśnie on współtworzył nowoczesny język polskiego szkła: oparty na zwartej formie, ekonomii środków, wyrazistej sylwecie i mistrzowskim operowaniu kolorem.

Horbowy rozumiał szkło jako materię żywą, reagującą na temperaturę, światło i ruch. Eksperymentował z barwieniem masy szklanej, przejściami tonalnymi, pęcherzykami powietrza i zmienną przejrzystością tworzywa. Dzięki temu nawet przedmioty użytkowe zyskiwały rangę autonomicznych obiektów artystycznych. Jego projekty były poszukiwane już w latach 60. i 70., a dziś należą do ikon powojennego wzornictwa.



ZBIGNIEW HORBOWY

1935-2019

Patera z serii "Bałtyk", Huta Szkła Gospodarczego "Sudety" w Szczytnej Śląskiej, lata 60.-70. XX w.

szkło sodowe, barwione w masie, 4,5 x 30 x 30 cm

estymacja:

1 600 - 2 400 PLN

400 - 600 EUR

Prezentowane na aukcji wazon i patera z serii „Bałtyk” doskonale pokazują skalę jego talentu. Wazon zachwyca zwartą, niemal rzeźbiarską formą i centralnym prześwitem, natomiast patera opiera się na czystości kolistego kształtu. W obu pracach najważniejszy pozostaje kolor: bursztynowe żółcień przechodzą w zieleń i głęboki błękit, przywołując wodę, światło oraz linię morskiego horyzontu.

Znaczenie Horbowego wykracza jednak daleko poza pojedyncze realizacje. Jako profesor i wieloletni pedagog stworzył własną szkołę projektowania szkła, kształcąc artystów, którzy kontynuowali jego eksperymentalne podejście do formy i technologii. Do dziś pozostaje punktem odniesienia dla kolejnych pokoleń twórców, udowadniając, że szkło użytkowe może być jednocześnie doskonałym projektem i pełnoprawnym dziełem sztuki.



54

ADAM MARCZYŃSKI

1908-1985

Rybacy suszący sieci (recto) / Szkic postaci i architektury (verso)

tusz, ołówek/papier, 20 x 34 cm

sygnowany p.d.: 'marczyński'

na odwrociu pieczęć: 'ZBIÓR DZIEŁ ADAMA MARCZYŃSKIEGO | WŁASNOŚĆ RODZINY';

potwierdzenie autentyczności: 'Jolanta Marczyńska'

estymacja:

3 500 - 5 000 PLN

900 - 1 200 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artyście





Adam Marczyński, 1964 / Creative Commons



Adam Marczyński należał do najważniejszych przedstawicieli powojennej awangardy krakowskiej. Malarz, grafik, rysownik, scenograf i pedagog przez całe życie pozostawał związany z Krakowem, lecz jego sztuka rozwijała się w wyraźnym ruchu: od obserwacji rzeczywistości ku coraz większej syntezie, od obrazu przedstawiającego ku autonomicznej konstrukcji. Studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowniach Władysława Jarockiego i Ignacego Pieńkowskiego, a jeszcze przed wojną związał się z pierwszą Grupą Krakowską. Po 1945 roku pracował na macierzystej uczelni, a w 1957 współtworzył reaktywowaną II Grupę Krakowską, jedno z najważniejszych środowisk polskiej sztuki nowoczesnej.

Prezentowane prace pochodzą z okresu, w którym Marczyński nie porzucił jeszcze motywu rozpoznawalnego, lecz coraz wyraźniej podporządkowywał go rytmowi linii, układowi napięć i autonomii formy. Łódzie, sieci, sylwetki ludzkie i fragmenty nadmorskiego pejzażu nie składają się tu na dokumentalny zapis konkretnego miejsca. Stają się raczej znakami wyjętymi z rzeczywistości i przetworzonymi przez pamięć, wyobraźnię oraz dyscyplinę rysunku.

W jednej z kompozycji gęsta, gwałtowna kreska niemal całkowicie wypełnia powierzchnię papieru. Linie krzyżują się, rwą i zagęszczają, budując wrażenie ruchu, pracy i napięcia. Kształty łodzi oraz rozwieszonych sieci przybierają formy niemal organiczne, przywodzące na myśl szkielety, skrzydła lub konstrukcje pochwycone w podmuchu wiatru. Druga praca jest spokojniejsza i bardziej oszczędna. Motyw łodzi został w niej sprowadzony do układu łuków, pionów i delikatnych płaszczyzn, a pusta przestrzeń papieru odgrywa równie ważną rolę jak sam rysunek.

Nie ma podstaw, by łączyć te dzieła bezpośrednio z Gdynią, jednak ich tematyka naturalnie wpisuje się w opowieść o mieście portowym, rybołówstwie i pracy nad wodą. Szczególnie istotny staje się motyw sieci. Z jednej strony pozostaje przedmiotem użytkowym, z drugiej zaś tworzy gotowy układ przecinających się linii, rytmów i prześwitów, który prowadzi artystę ku abstrakcji.

W późniejszej twórczości Marczyński konsekwentnie rozwijał to zainteresowanie konstrukcją. Około 1960 roku zrezygnował z obrazu rozumianego jako iluzja i zaczął tworzyć półprzestrzenne kolaże oraz asamblaże z listewek, forniru, tektury, blachy i papy. Następnie powstały jego najbardziej rozpoznawalne kompozycje kasetonowe z ruchomymi klapkami, w których dzieło mogło zmieniać się pod wpływem gestu widza.

Prezentowane rysunki pozwalają uchwycić wcześniejszy etap tej drogi. Morze, łódź i sieć są w nich nie tylko tematem, lecz także laboratorium formy. To właśnie tutaj można odnaleźć cechy, które pozostaną ważne dla całej sztuki Marczyńskiego: precyzyjną kreskę, organiczną wyobraźnię, wyczucie rytmu i potrzebę porządkowania rzeczywistości za pomocą coraz bardziej autonomicznych struktur.

55 α

ADAM MARCZYŃSKI

1908-1985

"Sieci"

tusz/papier, 25 x 35 cm (arkusz)

sygnowany i opisany na odwrociu: "Sieci" | rys. Marczewski Adam'
na odwrociu numery inwentarzowe

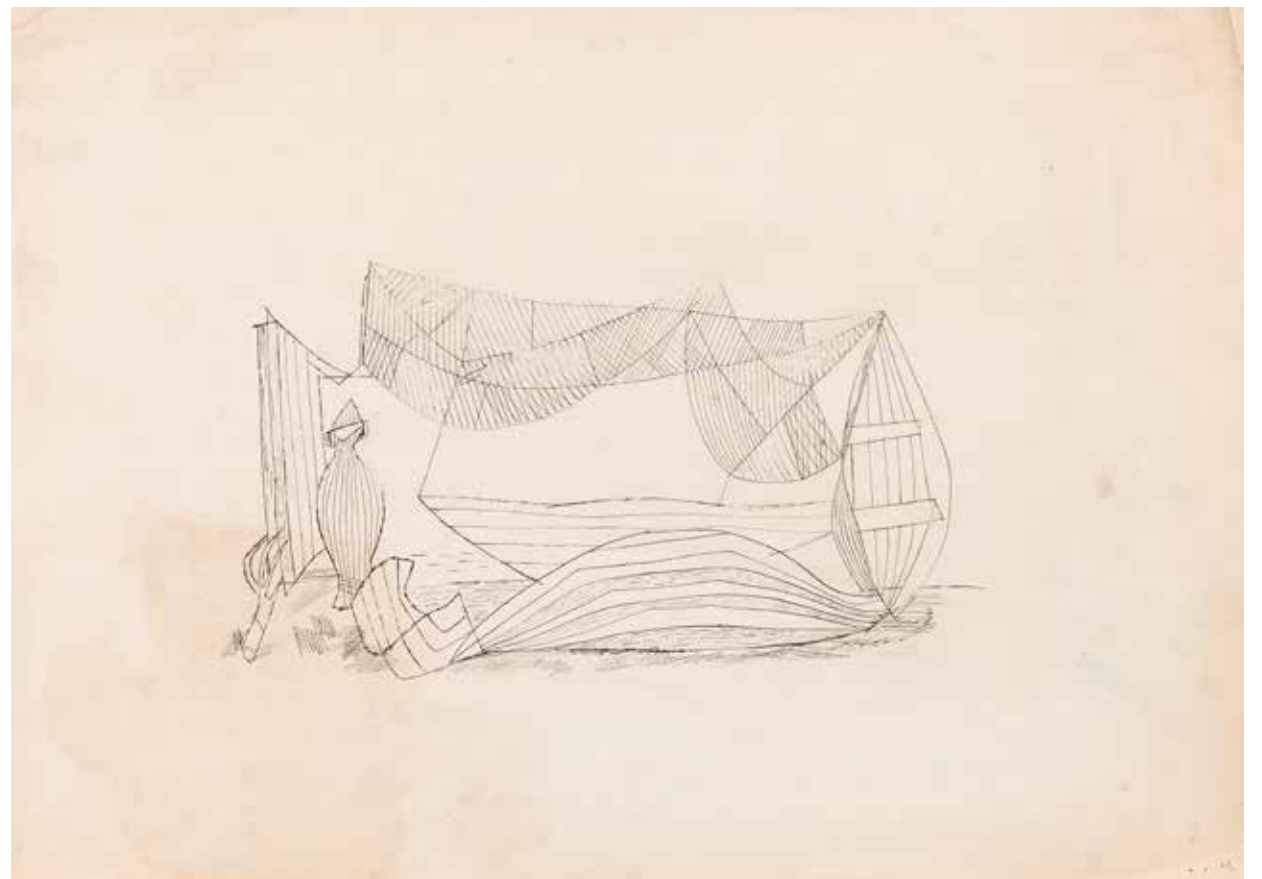
estymacja:

1 300 - 1 800 PLN

400 - 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Alfreda Lenicy



56

STEFAN SZMAJ

1893-1970

Port w Gdyni, 1958

akwarela, gwasz/papier, 28,5 x 41,5 cm (arkusz)
sygnowany i datowany p.d.: 'SZMAJ | 1958'

Praca zostanie włączona do katalogu raisonné opracowywanego przez wnuczkę artysty Magdalenę Patzer, którego data wydania planowana jest na 2027 rok.

estymacja:

4 500 - 6 000 PLN

1 100 - 1 400 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artyście





AWANGARDZISTA NAD GDYŃSKIM PORTEM

Stefan Szmaj był jedną z najbardziej niezwykłych postaci polskiej sztuki XX wieku. Z wykształcenia lekarz okulista, z pasji grafik, malarz i rysownik, przez całe życie łączył precyzję naukowego spojrzenia z potrzebą artystycznego eksperymentu. Studiował medycynę w kilku europejskich ośrodkach, a równolegle rozwijał zainteresowania plastyczne. W Monachium i Berlinie zetknął się z niemieckim ekspresjonizmem, który wywarł trwały wpływ na jego język artystyczny.

Za pośrednictwem Stanisława Przybyszewskiego trafił do środowiska skupionego wokół czasopisma „Zdrój” i współtworzył poznańską grupę BUNT. Artyści tego ugrupowania sprzeciwiali się naturalizmowi i akademickim konwencjom, poszukując sztuki bardziej bezpośredniej, syntetycznej i emocjonalnej. Stefan Szmaj najpełniej realizował te założenia w linorytach, budowanych z mocnych kontrastów czerni i bieli oraz uproszczonych, rytmicznych form. Powstałe wówczas cykle, między innymi „Topole” i „Morgue”, potwierdziły jego miejsce w polskiej awangardzie, choć stanowiły tylko jeden z etapów znacznie szerszej drogi twórczej.

W 1935 roku Stefan Szmaj przeniósł się do Gdyni, miasta młodego, dynamicznego i na wskroś nowoczesnego. Tutaj prowadził praktykę okulistyczną, a po wojnie pracował między innymi w Szpitalu Miejskim i Portowym Ośrodku Zdrowia. Jednocześnie nie przestawał malować. Swoją pracownię miał przy ulicy Świętojańskiej 16, w samym centrum miasta, którego portowy rytm coraz silniej przenikał do jego twórczości.

Gdyńskie akwarele Stefana Szmaja tworzą rozbudowaną opowieść o porcie, statkach i nadmorskim krajobrazie. Artysta obserwował jednostki wpływające do basenów portowych i opuszczające nabrzeża, dymiące kominy, linie falochronów, zmienne światło oraz rozległą powierzchnię zatoki. Nie interesował go jednak wyłącznie dokument. Port stawał się u niego miejscem skupienia, rytmu i nieustannego ruchu, a jednocześnie przestrzenią melancholijną, poddaną działaniu mgły, wiatru i światła.

Jego późniejsze prace są łagodniejsze od ekspresjonistycznych grafik, lecz nadal opierają się na charakterystycznej syntezie. Szczegół ustępuje nastrojowi, a konkretna architektura czy sylwetka statku zostaje podporządkowana relacjom barwnym i kompozycyjnym. W ten sposób Stefan Szmaj zachował awangardową potrzebę przetwarzania rzeczywistości, nawet wtedy, gdy pracował z tak rozpoznawalnym motywem jak gdyński port.

Jego gdyńska twórczość przez wiele lat pozostawała niemal zapomniana. Dopiero odkrycie i przekazanie do Muzeum Miasta Gdyni zespołu 33 akwarel unaocznilo skalę jego zainteresowania morskim miastem. Dziś widoki portowe Stefana Szmaja stanowią ważny zapis Gdyni, ale też przypominają o artyście, który potrafił połączyć awangardową przesłłość z uważnym, osobistym spojrzeniem na miejsce codziennego życia.

W jego biografii szczególnego znaczenia nabiera sam motyw widzenia. Jako okulista zajmował się nim w sensie dosłownym, jako artysta stale badał granice patrzenia, pamięci i wyobraźni. Gdynia stała się dla niego przestrzenią, w której doświadczenie lekarza i wrażliwość awangardzisty mogły spotkać się w jednym obrazie.

57

STEFAN SZMAJ

1893-1970

Wybrzeże gdyńskie

olej/plótno naklejone na tekturę, 30 x 48 cm (w świetle oprawy)
sygnowany p.d.: 'SZMAJ'

Praca zostanie włączona do katalogu raisonné opracowywanego przez wnuczkę artysty Magdalenę Patzer, którego data wydania planowana jest na 2027 rok.

estymacja:

7 000 - 9 000 PLN

1 700 - 2 100 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artyście



JERZY KOSSAK

1886-1955

Ułani jadący plażą, 1945

olej/plótno, 47,5 x 47,5 cm (w świetle oprawy)
sygnowany i datowany l.d.: 'Jerzy Kossak 1945'

estymacja:
26 000 - 35 000 PLN
6 100 - 8 200 EUR

Ostatni z wielkiej trójcy malarzy rodziny Kossaków już od najmłodszych lat powielał obrazy swojego ojca – Wojciecha, ucząc się przy tym malarskiego rzemiosła. W dorosłym życiu kontynuował praktykę kopiowania dzieł dziadka i ojca, głównie ze względów finansowych. Jego szwagier, Zygmunt Niewidowski, pisał: Pewnego dnia wstąpiłem do pracowni. [...] Malował szarżę ułańską – obraz naprawdę wspaniały, którego nie powstydziliby się malarz nawet najwyższej klasy. [...] Zapytałem go wówczas, dlaczego nie stara się malować tak zawsze. Skubiąc wąs popatrzył na mnie ze smutkiem i powiedział: «Hm, z całą pewnością stać mnie na prawdziwe dzieła... tak, ale z czego bym żył?»” (Zygmunt Niewidowski, 30 lat życia z Madzią, Wrocław 1988, s. 25–26).

Fragment ten wyjątkowo trafnie obrazuje niedoceniony talent malarski Jerzego, ale także wyjątkową wartość jego autentycznych kompozycji. Jednym z takich niezliczonych obrazów jest Patrol ułanów nad brzegiem morza, namalowany w 1945 roku. Dzieło to stanowi jednocześnie wierną kopię wcześniejszego oryginału z 1942 roku.

Wyjątkowość obrazu tkwi w zaproponowanej tematyce oraz sposobie jej ostatecznego ujęcia. Dzieła nie można jednak omawiać w oderwaniu od obrazu ojca Jerzego z 1930 roku, odwołujące się do wydarzenia Zaślubin Polski z morzem. Tamta kompozycja w sposób podniosły, ale i dosłowny opowiadała o tym historycznym momencie. Jerzy również podjął się interpretacji tego tematu, być może zaraz po ukończeniu kopiowania wspomnianego obrazu ojca.

Artysta zaproponował jednak zgoła odmienne ujęcie tej samej historii. Jego wersja Zaślubin z morzem jest równie podniosła, co bardziej kameralna w porównaniu z obrazem ojca. Zamiast całego szeregu żołnierzy z dowódcą na czele widzimy trzech ułanów galopujących po piaszczystej plaży wzdłuż brzegu morza, podczas gdy w oddali rysuje się rozległa zieleń, na której powiewają białe-czerwone flagi. Jerzy proponuje zgoła inny przekaz – zamiast patriotycznego patosu wybiera kierunek romantyczny.





59 α

STANISŁAW ŻURAWSKI

1889-1976

Łodzie na wybrzeżu

olej/plyta, 30 x 40 cm
sygnowany p.d.: 'St. Żurawski'

estymacja:
3 500 - 5 000 PLN
900 - 1 200 EUR



60 α

STEFAN STANKIEWICZ

1934-2026

"Łodzie w Sopocie", 1976

olej/plótno, 50 x 60 cm
sygnowany p.d.: 'St. Stankiewicz'
na odwrociu nalepka wystawiennicza BWA Sopot

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

WYSTAWIANY:
Plener, BWA Sopot, 1975

61

FRANCISZEK WÓJCIK

1903-1984

"Port rybacki w Gdyni", 1956

olej/plótno, 74 x 100 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'FWójcik 1956 r.'

na odwrociu na ramie liczne notatki ołówkiem, autorska pieczętka na górnej listwie krosna

oraz na płótnie: 'WÓJCIK FRANCISZEK | ZAKOPANE'

oraz papierowa nalepka Związku Polskich Artystów Plastyków w Krakowie z opisem obrazu

estymacja:

5 000 - 8 000 PLN

1 200 - 1 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja spadkobierców artysty, Polska



62

WŁODZIMIERZ NAŁĘCZ

1865-1946

Pejzaż nadmorski (Zmierzch), 1931

olej/sklejka, 78 x 63 cm

sygnowany p.d.: 'Wł. Nałęcz', datowany l.d.: '1931 r.'

estymacja:

18 000 - 24 000 PLN

4 200 - 5 600 EUR



63 α

ANTONI SUCHANEK

1901-1982

Ostróżka

pastel/papier, 45 x 32 cm (w świetle oprawy)
sygnowany monogramem l.d.

estymacja:

2 600 - 3 500 PLN

700 - 900 EUR





Antoni Suchanek należał do tych artystów, których związek z Gdynią nie ograniczał się do kilku namalowanych widoków, lecz przerodził się w wieloletnie, osobiste doświadczenie miasta, portu i wybrzeża. Po raz pierwszy trafił nad Bałtyk jeszcze w okresie międzywojennym, odwiedzając Hel, Jastarnię, Juratę i Orłowo, a rozwijająca się Gdynia szybko stała się dla niego jednym z najważniejszych tematów. Był jednym z pierwszych polskich twórców, którzy świadomie skierowali uwagę ku portom, stoczniom i nowoczesnemu przemysłowi morskemu, dostrzegając w nich nie tylko znak państwowych ambicji, lecz także pełnoprawny temat malarski.

Jego przygotowanie artystyczne było wyjątkowo wszechstronne. Studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych u Józefa Mehoffera, Jacka Malczewskiego i Teodora Axentowicza, a później uzupełniał wykształcenie graficzne pod kierunkiem Leona Wyczółkowskiego. Z tej edukacji wyniósł dyscyplinę rysunku, wrażliwość na kolor i zamięrowanie do technik wodnych, które szczególnie dobrze odpowiadały zmienności nadmorskiego światła. Choć zasłynął jako marynista, sam przewrotnie powtarzał, że jest przede wszystkim malarzem kobiet i kwiatów. Ta deklaracja dobrze pokazuje, że jego twórczości nie można sprowadzić wyłącznie do statków i wzburzonego morza.

Po wojnie wrócił na Wybrzeże z konkretną misją dokumentowania zniszczeń i odbudowy polskich portów. W 1946 roku zamieszkał w Gdyni-Orłowie i odtąd stał się jednym z najważniejszych kronikarzy powojennej przemiany miasta. Rysował ruiny, nabrzeża, dźwigi, kadłuby i pracujących ludzi, tworząc rozbudowaną opowieść o odbudowie przemysłu morskiego. Cykl „Stocznia buduje” nie był jedynie dokumentem technicznego wysiłku, lecz świadectwem wiary w możliwość podniesienia portu z ruin i przywrócenia mu dawnej roli.

W Gdyni Suchanek współtworzył także środowisko artystyczne. Razem z Mariannem Mokwą powołał w kawiarni „Cyganeria” Grupę Polskich Marynistów Plastyków, brał udział w życiu wystawienniczym Wybrzeża i projektował dekoracje do wnętrza statków. Jego malarstwo zachowało jednak osobny ton. Spiętrzone fale, ciemne kadłuby i widmowe sylwety okrętów często niosły ślad wojennych doświadczeń, więzienia na Pawiaku i pobytu w Auschwitz. Morze stawało się u niego zarówno przestrzenią życia, jak i obszarem pamięci, lęku oraz siły natury.

Dziś o Antonim Suchanku przypomina między innymi pomnik-laweczka w Orłowie, ustawiona niedaleko moła. Brązowa postać artysty siedzi z pędzlem i niedokończonym obrazem, zwrócona ku morzu, które przez dziesięciolecia pozostawało jednym z najważniejszych źródeł jego sztuki. To trafny obraz jego obecności w Gdyni: malarza uważnego, zakorzenionego w miejscu i nieustannie obserwującego zmienny horyzont.

64

STANISŁAW ROLICZ

1913-1997

"Dom zdrojowy w Orłowie zimą" z cyklu "Barwy polskiego morza", 1950

akwatinta barwna/papier, 25 x 40 cm (odcisk płyty)
sygnowany i datowany ołówkiem p.d.: 'StRolicz1950'
oraz opisany l.d.: '1/2 Z cyklu "Barwy polskiego morza". Dom zdrojowy w Orłowie zimą. Kolorowa akwatinta'

estymacja:
1 000 - 1 500 PLN
300 - 400 EUR

POCHODZENIE:
spuścizna po artyście



65

STANISŁAW ROLICZ

1913-1997

"Wydma z żarnowcami" z cyklu "Barwy polskiego morza", 1950

akwaforta, akwatinta barwna/papier, 40 x 25 cm (odcisk płyty)
sygnowany i datowany p.d.: 'St Rolicz 1950' oraz opisany u dołu: 'Nr 1/20 Z cyklu "Barwy polskiego morza".
"Wydma z żarnowcami" Kolorowa akwaforta + akwatinta'

estymacja:
1 000 - 1 500 PLN
300 - 400 EUR

POCHODZENIE:
spuścizna po artyście



BEZPIECZNY PORT STANISŁAWA ROLICZA

Powojenna Gdynia stała się dla Stanisława Rolicza miejscem nowego początku, ale też przestrzenią, w której jego wcześniejsze doświadczenia artystyczne mogły znaleźć zupełnie nowy temat. Urodzony w Mandżurii, wychowany artystycznie w Wilnie, po wojnie trafił najpierw do Torunia, a jesienią 1945 roku zamieszkał z rodziną w Gdyni. Miasto, port i nadmorski krajobraz szybko zajęły ważne miejsce w jego twórczości, obok wyniesionego z wileńskiej szkoły zainteresowania architekturą, precyzją rysunku i technikami graficznymi. Rolicz rejestrował przemiany zachodzące na Wybrzeżu niemal na gorąco: ruiny, odgruzowywane ulice, odbudowywane zabytki, portowe nabrzeża, stocznie i ludzi przywracających miastom ich funkcje.

Najbardziej znanym świadectwem pierwszych powojennych lat jest cykl akwafort „Z ruin Gdańska”. Artysta dokumentował skalę zniszczeń, ale jednocześnie dostrzegał w ruinach szczególną, niemal romantyczną malowniczość. Kolejne prace przedstawiały już nie tylko ślady katastrofy, lecz także proces odbudowy: rusztowania, odtwarzane kamienice, kościoły, place i ulice. Jego grafiki mają zatem podwójny charakter. Są zapisem konkretnego momentu historycznego, a zarazem opowieścią o odzyskiwaniu miasta, porządku i poczucia bezpieczeństwa po doświadczeniu wojny i przesiedlenia.

Równie istotny był dla Rolicza port gdyński i rozwijający się przemysł morski. Przedstawiał baseny portowe, dźwigi, stocznie, barki, kutry, trawlerzy i statki handlowe, w tym „Batorego” zacumowanego przy Dworcu Morskim. Interesowała go zarówno skala portowej infrastruktury, jak i codzienna praca ludzi. Robotnicy, stoczniowcy i rybacy nie stanowili jedynie dodatku do industrialnego pejzażu, lecz byli jego

właściwymi bohaterami. Artysta posiadał wyjątkową pamięć wzrokową i przywiązywał ogromną wagę do szczegółu. Jak wspominała jego córka, jeśli w obserwowanym miejscu znajdowało się sześć sztachet, tyle samo musiało pojawić się na rysunku lub grafice. Szkicował nawet w deszczu, przekonany, że uchwycone zjawisko za chwilę może zniknąć.

Po przyjeździe do Gdyni Rolicz włączył się również w tworzenie miejscowego środowiska artystycznego i edukacyjnego. Pracował jako pedagog, współtworzył Związek Polskich Artystów Plastyków, a w 1950 roku założył Ognisko Plastyczne w Gdyni, którym kierował przez ponad dwie dekady. Jego działalność pedagogiczna była równie ważna jak własna praktyka twórcza: przekazywał uczniom dyscyplinę warsztatową, znajomość rysunku i szacunek dla obserwowanego świata.

Osobną, mniej oczywistą część jego biografii stanowiła muzyka. Studiował grę na skrzypcach, grał także na fortepianie i wielu innych instrumentach, kolekcjonował je, urządzał domowe „koncerty okienne”, a nawet pomyślnie przeszedł egzamin do zespołu Filharmonii Bałtyckiej. Ostatecznie nie przyjął propozycji zatrudnienia, ponieważ uważał się przede wszystkim za plastyka. Muzyczna wrażliwość pozostała jednak obecna w jego sztuce, widoczna w rytmie kompozycji, powtarzalności portowych konstrukcji i uważnym budowaniu nastroju.

Twórczość Stanisława Rolicza jest dziś jednym z najważniejszych wizualnych świadectw powojennego Wybrzeża. Łączy dokumentalną dokładność z osobistym doświadczeniem człowieka, który po latach wojennej tułaczki właśnie w Gdyni i Sopocie odnalazł własny bezpieczny port.

66

STANISŁAW ROLICZ

1913-1997

"Nadmorskie drzewa i plaża", 1989

olej/plyta, 24,8 x 40,2 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'St. Rolicz 89'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "Nadmorskie drzewa i plaża" | olej-płyta 248x402 mm | StRolicz1989'

estymacja:

2 400 - 3 500 PLN

600 - 900 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artyście



67

STANISŁAW ROLICZ

1913-1997

"Nadmorski brzeg", 1992

olej/plyta, 15 x 21 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'St. Rolicz 92'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: ' "Nadmorski brzeg" | płyta-olej-15x21 cm | StRolicz 992'

estymacja:

1 300 - 1 800 PLN

400 - 500 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artyście



STANISŁAW ROLICZ

1913-1997

"Statek Oliwa w Gdyni", 1959

technika mieszana/papier, 16,5 x 27 cm (odcisk płyty)
sygnowany i datowany ołówkiem p.d.: 'StRolicz 959' oraz opisany l.d.: "Statek Oliwa w Gdyni" technika mieszana'
sygnowany i datowany na płycie p.d.: 'St. Rolicz 1959'

estymacja:
900 - 1 400 PLN
300 - 400 EUR

POCHODZENIE:
spuścizna po artyście

Grafika przedstawia drobnicowiec „Oliwa”, jednostkę ważną dla powojennej historii polskiego przemysłu stoczniowego. Statek typu „Hansa A” rozpoczęto budować w Szczecinie w 1943 roku, jednak podczas wojny kadłub został uszkodzony w bombar-dowaniu. Po 1945 roku jednostkę przekazano Polsce i ukończono w stoczni „Odra” na zamówienie Gdynia–Ameryka Linie Żeglugowe. Zwodowana 24 kwietnia 1948 roku „Oliwa” była pierwszym polskim wodowaniem w Szczecinie oraz pierwszym większym statkiem zwodowanym w polskich stoczniach po II wojnie światowej. Po doposaże-niu w Stoczni Gdańskiej rozpoczęła służbę w Polskich Liniach Oceanicznych jako „Marchlewski”. W kolejnych latach jednostkę przekazano Polskiej Żegludze Morskiej, a następnie wykorzystywano jako magazyn portowy. Została zezłomowana w Finlandii w 1982 roku.



STANISŁAW ROLICZ

1913-1997

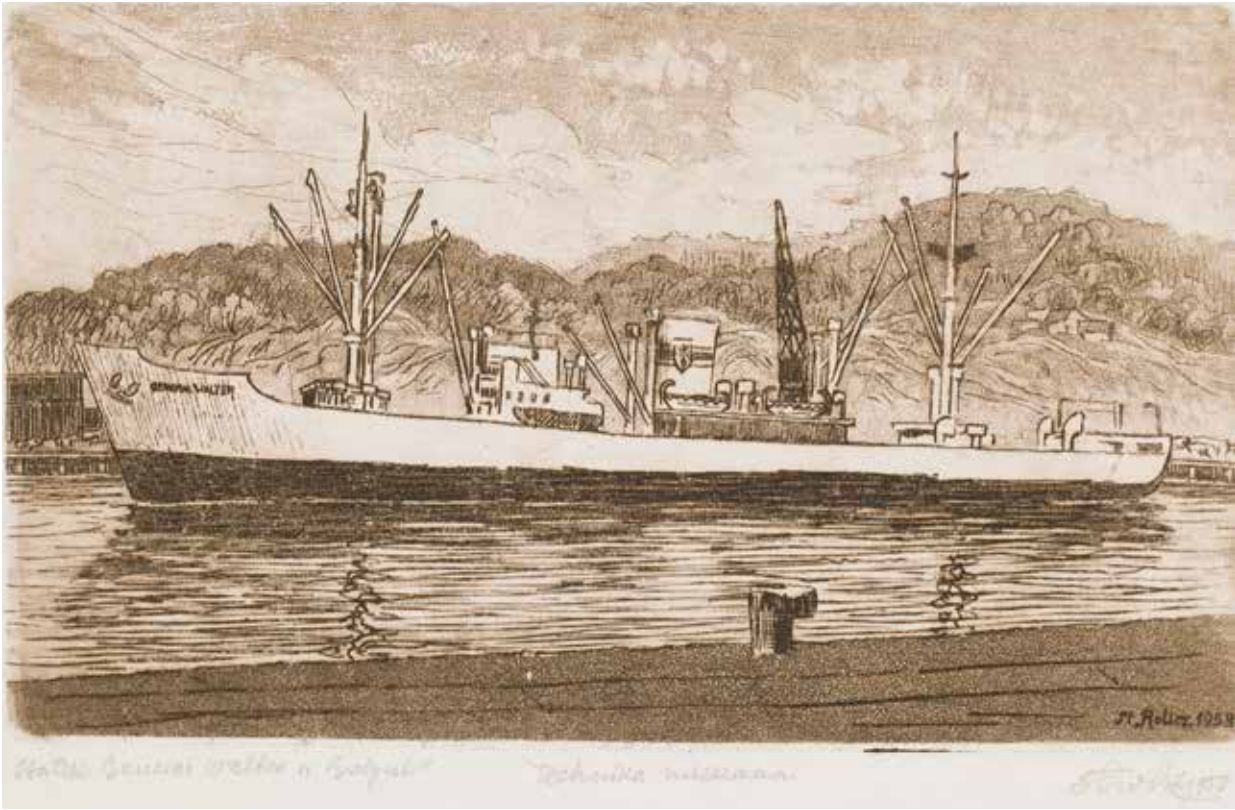
"Statek Generał Walter w Gdyni", 1958

technika mieszana/papier, 16,5 x 27 cm (odcisk płyty)
sygnowany i datowany ołówkiem p.d.: 'StRolicz958' oraz opisany l.d.: 'Statek Generał Walter w Gdyni' technika mieszana'
sygnowany i datowany na płycie p.d.: 'St. Rtrolicz 1958'

estymacja:
900 - 1 400 PLN
300 - 400 EUR

POCHODZENIE:
spuścizna po artyście

Statek Generał Walter został zamówiony przez Gdynia–Ameryka Linie Żeglugowe w 1937 roku z przeznaczeniem do obsługi linii do Zatoki Meksykańskiej i miał nosić nazwę „Łódź”. Zbudowany w Gdańsku, podczas II wojny światowej został przejęty przez Niemców i ukończony jako „Minden”. Następnie służył Kriegsmarine jako jednostka pomocnicza. Po wojnie trafił kolejno do floty brytyjskiej i radzieckiej, a w 1947 roku powrócił do Polski pod nazwą „Generał Walter”. Od 1951 roku pływał w barwach Polskich Linii Oceanicznych na trasach dalekiego zasięgu, m.in. do Ameryki Południowej, Indii i Pakistanu. W 1970 roku został skierowany na złom do stoczni w Hongkongu.



STANISŁAW ROLICZ
1913-1997

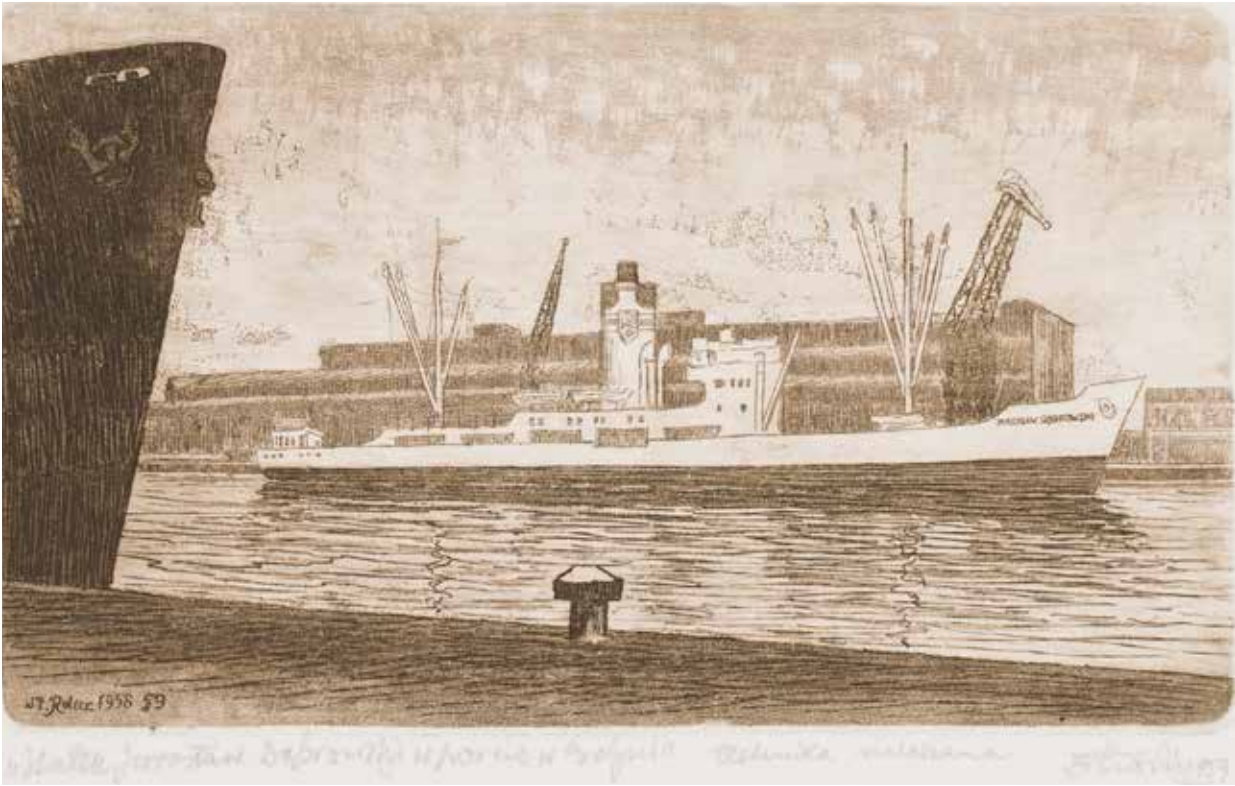
"Statek Jarosław Dąbrowski w porcie w Gdyni", 1959

technika mieszana/papier, 16 x 27 cm (odcisk płyty)
sygnowany i datowany ołówkiem p.d.: 'StRolicz1959'
oraz opisany l.d.: 'Statek Jarosław Dąbrowski w porcie w Gdyni' technika mieszana'
sygnowany i datowany na płycie l.d.: 'St. Rolicz 1958 59'

estymacja:
800 - 1 200 PLN
200 - 300 EUR

POCHODZENIE:
spuścizna po artyście

„Jarosław Dąbrowski” był drobnicowcem zbudowanym w 1950 roku w brytyjskiej stoczni Blyth Dry Dock & Shipbuilding Company Ltd. Jednostkę zaprojektowano specjalnie do obsługi linii londyńskiej. Do Gdyni przybyła w styczniu 1951 roku, a następnie została przekazana Polskim Liniom Oceanicznym i skierowana na trasę Gdynia-Londyn, później także Gdynia-Hull. Statek przewoził przede wszystkim towary spożywcze, w tym mięso, nabiał, warzywa i owoce. Był ostatnim parowcem eksploatowanym przez PLO. W 1976 roku wycofano go ze służby i sprzedano na złom do Belgii.



STANISŁAW ROLICZ
1913-1997

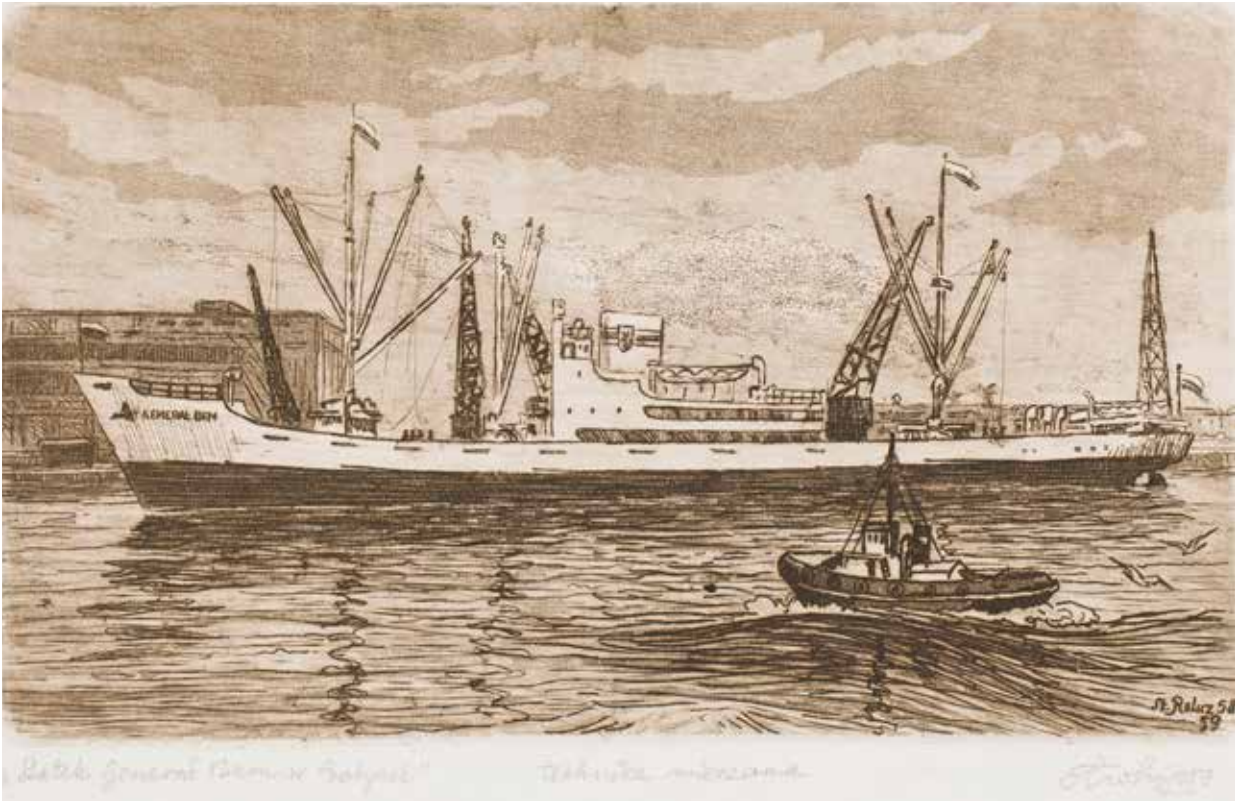
"Statek Generał Bem w Gdyni", 1959

technika mieszana/papier, 16 x 27 cm (odcisk płyty)
sygnowany i datowany ołówkiem p.d.: 'StRolicz1959'
oraz opisany l.d.: 'Statek Generał Bem w Gdyni" technika mieszana'
sygnowany i datowany na płycie p.d.: 'St. Rolicz 58 | 59'

estymacja:
900 - 1 400 PLN
300 - 400 EUR

POCHODZENIE:
spuścizna po artyście

„Generał Bem” był drobnicowcem zbudowanym w 1940 roku we włoskiej stoczni Cantieri Riuniti dell’Adriatico w Trieście dla armatora z Manili. Początkowo obsługiwał szlak łączący Filipiny z portami wschodniego wybrzeża Ameryki Południowej. W grudniu 1950 roku statek został zakupiony przez Polskie Linie Oceaniczne. W polskiej flocie eksploatowano go na liniach dalekowschodniej i południowoamerykańskiej. Jednostka pozostawała w służbie PLO do 1971 roku, kiedy została sprzedana armatorowi greckiemu.





72 α

STANISŁAW ROLICZ

1913-1997

"Port węglowy w Gdyni", 1947

akwaforta/papier, 13,5 x 24,5 cm (odcisk płyty)
sygnowany i datowany ołówkiem p.d.: 'StRolicz 947' i opisany u dołu: "Port węglowy w Gdyni" akwaforta'
sygnowany, datowany i opisany na płycie l.d.: 'St. Rolicz. Gdynia 1947'

estymacja:
900 - 1 400 PLN
300 - 400 EUR



73 α

STANISŁAW ROLICZ

1913-1997

"Gdynia. Praca w porcie", 1947

akwaforta/papier, 22 x 31,5 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany ołówkiem p.d.: 'StRolicz'
sygnowany, datowany i opisany na płycie l.d.: 'St. Rolicz. 1947-III. Gdynia. Praca w porcie.'

estymacja:
700 - 1 000 PLN
200 - 300 EUR

74 α

EUGENIUSZ DZIERZENCKI

1905-1990

Widok na Klif Orłowski

olej/tektura, 16,5 x 21,5 cm (w świetle oprawy)
sygnowany p.d.: 'E Dzierzencki'

estymacja:

2 200 - 3 500 PLN

600 - 900 EUR



MIĘDZY NABRZEŻEM A HORYZONTEM EUGENIUSZ DZIERZENCKI

Gdynia zajmuje w twórczości Eugeniusza Dzierzenckiego miejsce szczególne, choć jego zainteresowanie morzem obejmowało całe polskie Wybrzeże. Urodzony w Warszawie artysta kształcił się w tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Władysława Skoczylasa i Leona Wyczółkowskiego, lecz już przed wybuchem II wojny światowej związał swoją działalność z Bałtykiem. Od połowy lat trzydziestych regularnie odwiedzał Półwysep Helski, Karwie, Jastrzębią Górę i Lisi Jar, a w Kuźnicy i Juracie organizował wystawy plenerowe. Po wojnie zamieszkał w Sopocie, pozostając do końca życia wierny tematyce marynistycznej.

Dzierzencki uczestniczył również w tworzeniu powojennego środowiska artystycznego regionu. Wspólnie z Ignacym Klukowskim, Antonim Suchankiem i Maksymilianem Kasprowiczem współtworzył gdyński oddział Związku Polskich Artystów Plastyków. Z Gdynią łączyła go jednak przede wszystkim praktyka malarska. Portowe miasto dostarczało mu tematów odpowiadających jego realistycznej wrażliwości: statków przy nabrzeżach, dźwigów, magazynów, wagonów towarowych, kutrów oraz ludzi związanych z pracą na morzu. Artysta nie poszukiwał w marynistyce rozbudowanej symboliki, lecz skupiał się na konkretności przedstawianego świata, wyglądzie jednostek i rytmie portowej codzienności.

Gdynia występuje w jego obrazach przede wszystkim jako działający organizm gospodarki morskiej, oglądany od strony nabrzeża i zaplecza technicznego. Dobrym przykładem takiego ujęcia jest kompozycja „Gdynia w porcie”, przedstawiająca statek towarowy s.s. „Gdynia”, zbudowany w 1954 roku w Stoczni Gdańskiej dla Polskiej Żeglugi Morskiej. Ukośny przebieg nabrzeża, sylwety dźwigów, magazyny i fragment wagonu tworzą obraz przestrzeni podporządkowanej transportowi i pracy. Nie jest to reprezentacyjna panorama miasta, lecz widok portu ukazanego niejako od wewnątrz, jako środowiska maszyn, konstrukcji i przemieszczanych towarów.

Dokumentalna uważność Dzierzenckiego nie oznaczała jednak chłodnego kopiowania rzeczywistości. Artysta malował swobodnie, korzystając z szerokich pociągnięć pędzla, nastrojowych zestawień barwnych i tradycyjnych sposobów budowania morskiej przestrzeni. W spokojniejszych kompozycjach obniżał linię horyzontu, zbliżał tonację wody i nieba oraz wprowadzał szaroniebieskie, srebrzyste i zielonkawie tony. W scenach sztormowych wzmacniał kontrasty, skracał perspektywę i skupiał uwagę na łodzi zmagającej się z falą. Pozostawał przy tym uważnym obserwatorem rzeczywistych typów jednostek, zachowując rozpoznawalne kształty kadłubów i ożaglowania.

W jego dorobku powracają kutry wyciągnięte na piasek, łodzie podczas polowu, statki stojące na redzie, porty rybackie, plaże, wydmy i klifowe urwiska. Bohaterami tych przedstawień są również portowcy i kaszubscy rybacy, wpisani w krajobraz, którego rytm wyznaczają praca, pogoda oraz ruch wody. Siła tego malarstwa wynika z bezpośredniości, sprawnego warsztatu i umiejętności uchwycenia charakteru nadmorskiego życia bez nadmiernej teatralizacji.

Obrazy Dzierzenckiego były chętnie nabywane przez zagranicznych armatorów i trafiały do wnętrz statków pływających pod banderami Francji, Wielkiej Brytanii, Stanów Zjednoczonych, Brazylii i Norwegii. Jego marynistyka wchodziła więc w przestrzeń rzeczywistej podróży morskiej. Gdynię artysta zapisał jako miasto oglądane od strony portu, statków i codziennej pracy, tworząc malarskie świadectwo miejsca, którego tożsamość kształtowały morze, handel i żegluga.



75 α
EUGENIUSZ DZIERZENCKI
1905-1990

Rybacy na plaży
olej/tektura, 23 x 32 cm (w świetle oprawy)
sygnowany l.d.: 'E Dzierzencki'
estymacja:
2 600 - 4 000 PLN
700 - 1 000 EUR



76 α
EUGENIUSZ DZIERZENCKI
1905-1990

Wioska nad brzegiem
olej/tektura, 18,5 x 23,5 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany l.d.: 'E Dzierzencki'
estymacja:
2 600 - 4 000 PLN
700 - 1 000 EUR



77 α
EUGENIUSZ DZIERZENCKI
1905-1990

Pejzaż morski z łodziami

olej/tektura, 25 x 35 cm
sygnowany p.d.: 'E Dzierzencki'

estymacja:
2 600 - 4 000 PLN
700 - 1 000 EUR



78 α
EUGENIUSZ DZIERZENCKI
1905-1990

"Kuter rybacki"

olej/tektura, 23 x 29,5 cm
sygnowany l.d.: 'E Dzierzencki'
na odwrociu nalepka z pracowni artysty

estymacja:
2 200 - 3 500 PLN
600 - 900 EUR

79

HENRYK BARANOWSKI

1932-2005

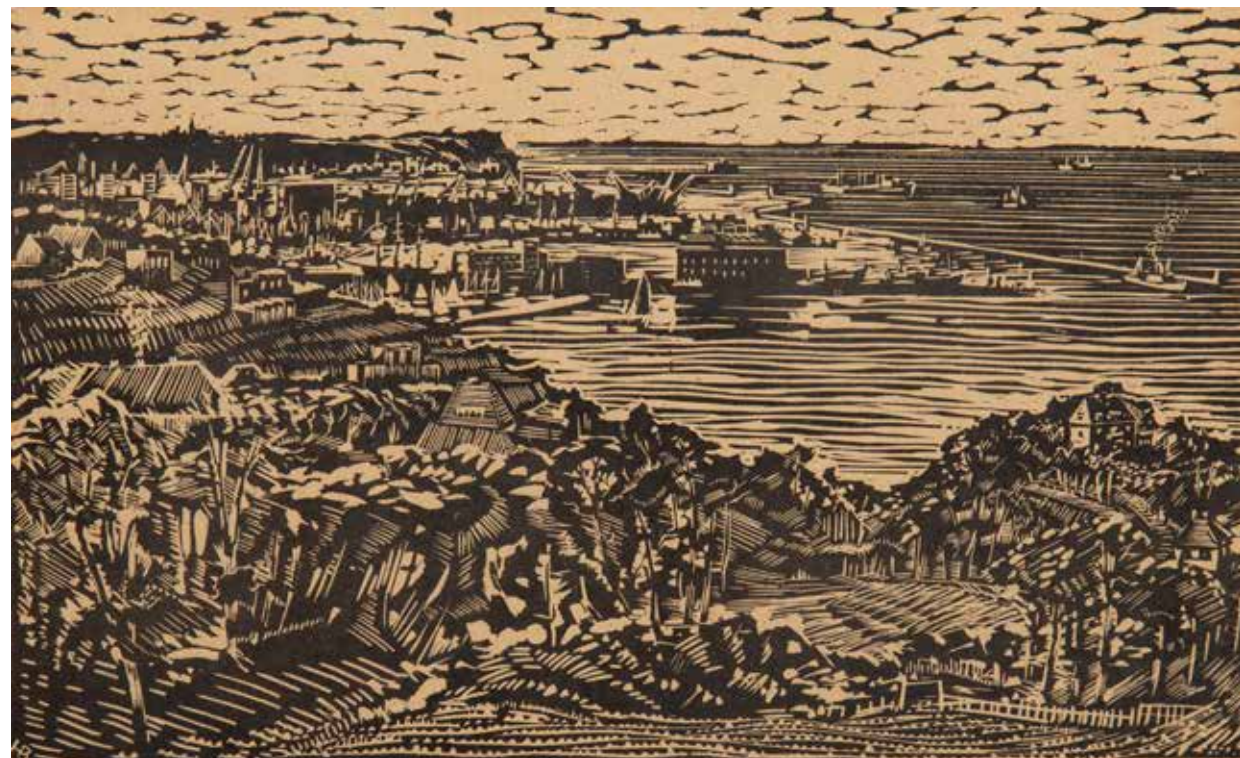
Gdynia

linoryt/papier, 18,5 x 30 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany na płycie l.d.: 'HB'

estymacja:

700 - 1 200 PLN

200 - 300 EUR



80 α

HENRYK BARANOWSKI

1932-2005

Morski brzeg

olej/tektura, 28 x 42 cm

sygnowany l.d.: 'H. Baranowski'

estymacja:

3 000 - 5 000 PLN

700 - 1 200 EUR



81 α

HENRYK BARANOWSKI

1932-2005

Widok na plażę w Orlowie

olej/plótno, 50,5 x 65 cm

sygnowany l.d.: 'H. Baranowski'

estymacja:

8 000 - 10 000 PLN

1 900 - 2 400 EUR



REPORTER Z PALETĄ

GDYNIA HENRYKA BARANOWSKIEGO

Henryk Baranowski należał do tych artystów, dla których morze nie było jedynie tematem, lecz doświadczeniem przeżywanym bezpośrednio. Urodzony w 1932 roku w Starogardzie Gdańskim, już jako młody człowiek związał się z Gdynią i Wybrzeżem. Kształcił się w sopockim Ognisku Kultury Plastycznej oraz w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych, gdzie pracował pod kierunkiem Juliusza Studnickiego, Jana Wodyńskiego i Janusza Strzaleckiego. Równolegle rozpoczęła się jego wieloletnia relacja z Marynarką Wojenną, która z czasem stała się jednym z najważniejszych źródeł jego sztuki.

Henryk Baranowski sam podkreślał, że morza nie da się naprawdę malować wyłącznie z brzegu. Rejsy, sztormy, manewry i długie godziny spędzone na pokładach okrętów pozwoliły mu obserwować żywioł w ciągłym ruchu. Malował i szkicował w każdej możliwej chwili, dlatego zyskał określenie „reportera z paletą”. Jego obrazy łączą dokumentacyjną uważność z wyraźną wrażliwością kolorystyczną. Statki, portowe baseny, stocznie, nabrzeża i kadłuby w dokach nie są u niego martwymi elementami technicznego pejzażu, lecz formami pełnymi napięcia, rytmu i koloru.

Szczególne miejsce w twórczości Henryka Baranowskiego zajmowała Gdynia. Artysta dokumentował jej port, rozbudowę nabrzeży, cumujące jednostki, zmieniającą się panoramę miasta i codzienny ruch wokół morza. Interesowała go zarówno skala nowoczesnego portu, jak i drobne szczegóły: zardzewiałe burty, odbicia w wodzie, konstrukcje dźwigów czy sylwetki statków znikających na horyzoncie. Gdynia pojawia się w jego pracach jako miasto pracy, żeglugi i nieustannej przemiany, ale także jako przestrzeń osobista, dobrze znana i wielokrotnie oglądana.

Jego panoramiczne widoki miasta pokazują, że Henryk Baranowski był także skrupulatnym obserwatorem architektury i topografii. Potrafił połączyć rozległe ujęcie z precyzją detalu, budując malarskie świadectwo konkretnego momentu historycznego. W jego twórczości Gdynia nie jest wyłącznie symbolem nowoczesności. To żywy organizm, w którym morze, port, miasto i człowiek pozostają ze sobą w stałej relacji.

Dorobek Henryka Baranowskiego obejmuje blisko cztery tysiące prac. Jego obrazy znajdują się w polskich i zagranicznych muzeach morskich, kolekcjach wojskowych oraz admiralicjach wielu państw. Pozostaje jednym z najważniejszych powojennych marynistów, a zarazem artystą, który stworzył rozległą, malarską kronikę Gdyni widzianej z lądu, z portu i z pokładu okrętu.



82 α

HENRYK BARANOWSKI

1932-2005

Orłowo

akwarela/papier, 31,5 x 43 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i opisany l.d.: 'H. Baranowski | ORŁOWO'

estymacja:

4 000 - 6 000 PLN

1 000 - 1 400 EUR



83

R. MODRZEWSKI

XX w.

Rejs, 1935

gwasz, pastel/papier, 49,70 x 40,70 cm
sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'R. Modrzewski | HEL 1935'
na odwrociu ołówkowy szkic z przedstawieniem rybaków przy łodzi

estymacja:
1 200 - 1 600 PLN
300 - 400 EUR



84 α

MARIAN STROŃSKI

1892-1977

"Łódź kaszubska"

olej/tektura, 33,50 x 24,50 cm

sygnowany p.d.: 'Stroński'

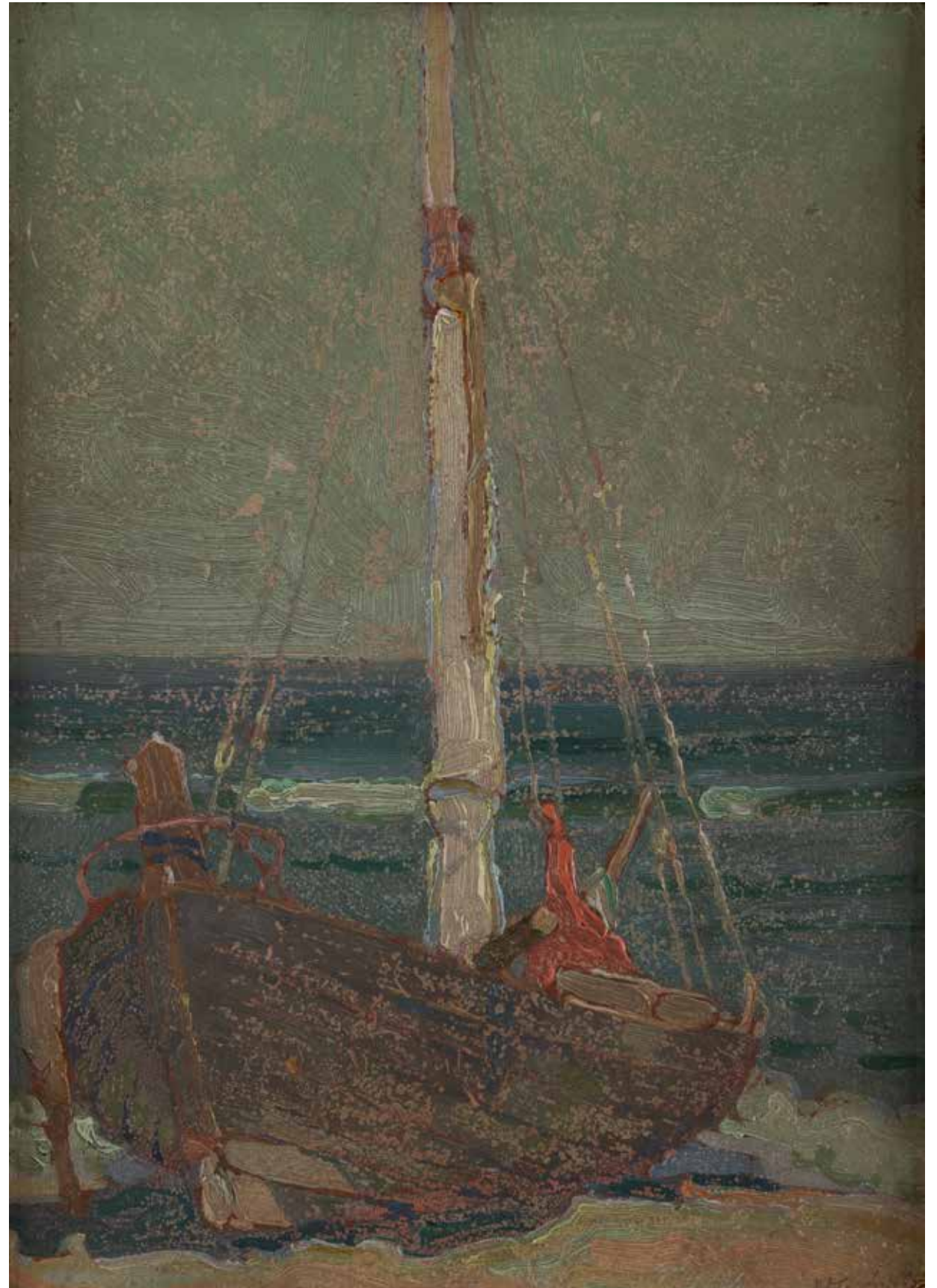
na odwrociu nalepka Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie oraz datowany i opisany:

'Mal. Marian Stroński | "Łódź Kaszubska" | 17/VI 1923 | w Tow. P. Sztuk. p- we Lwowie'

estymacja:

1 200 - 1 600 PLN

300 - 400 EUR



85 α

MARIAN MOKWA

1889-1987

Pod sosnami, przełom lat 50. i 60. XX w.

olej/plótno, 67,6 x 68 cm
sygnowany p.d.: 'Mokwa'

estymacja:

20 000 - 26 000 PLN

4 700 - 6 100 EUR



86 α

MARIAN MOKWA

1889-1987

Pejzaż morski

olej/plótno, 50 x 60 cm

sygnowany p.d.: 'Mokwa'

praca opiniowana przez Janusza Wąsowicza

estymacja:

9 000 - 15 000 PLN

2 100 - 3 500 EUR



87 α

MARIAN MOKWA

1889-1987

Pejzaż z Mierzei Kurońskiej

akwarela, ołówek/papier, 15,5 x 22,5 cm
sygnowany l.d.: 'Mokwa'

estymacja:

4 000 - 6 000 PLN

1 000 - 1 400 EUR



88 α

EDMUND ZDANOWSKI

1905-1984

Przystań rybacka z łodziami, 1947

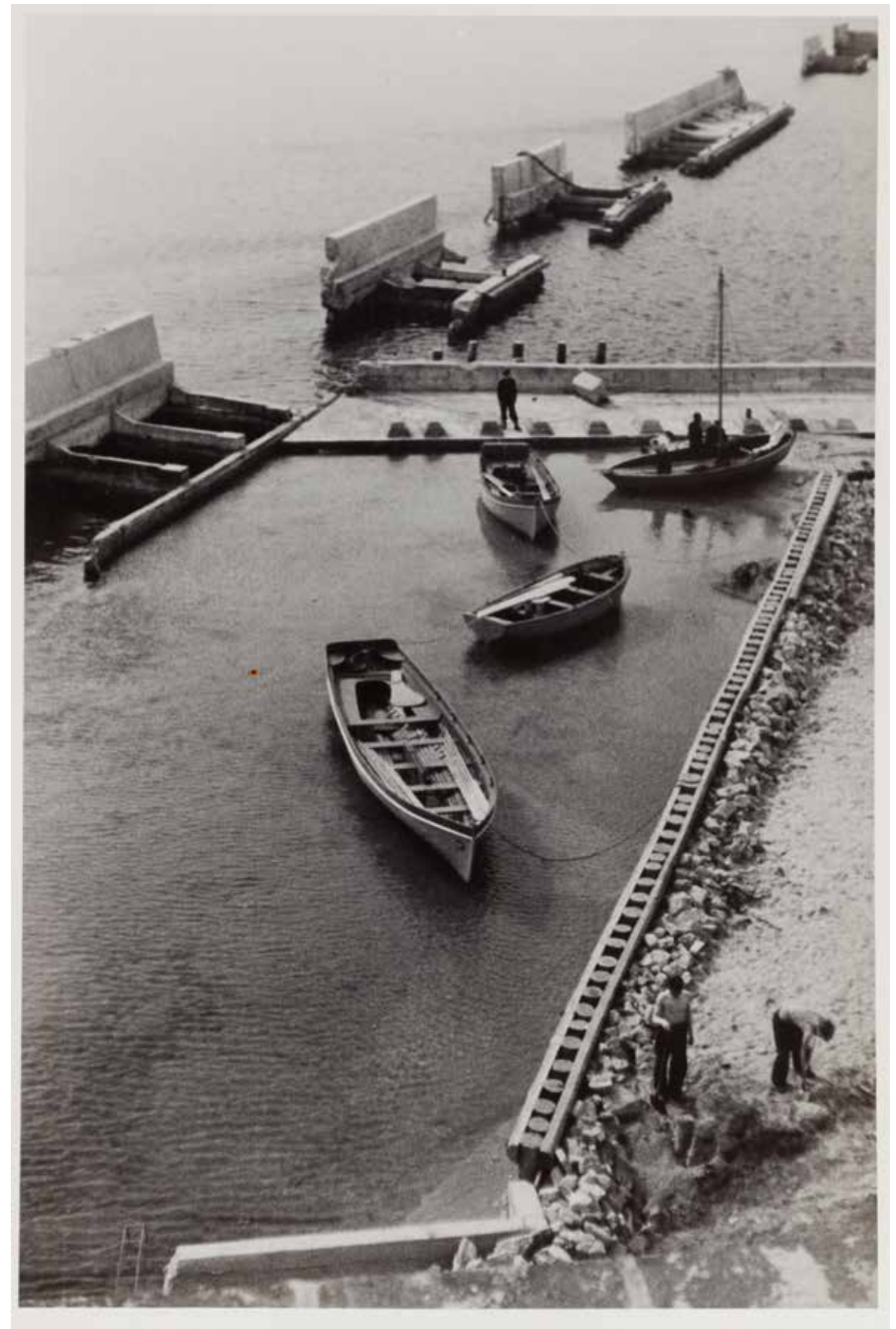
odbitka żelatynowo-srebrowa/papier fotograficzny, 17,5 x 11,5 cm

na odwrociu pieczętka autorska: 'FOT. EDMUND ZDANOWSKI | Gdynia, 1947. | WSZELKIE PRAWA ZASTRZEŻONE'
oraz opisany: 'Nr 31 | Józef Michałowski'

estymacja:

700 - 1 000 PLN

200 - 300 EUR



89 α

EDMUND ZDANOWSKI

1905-1984

Zestaw czterech fotografii gdyńskich, 1947

odbitka żelatynowo-srebrowa/papier fotograficzny, 17,5 x 23,5 cm

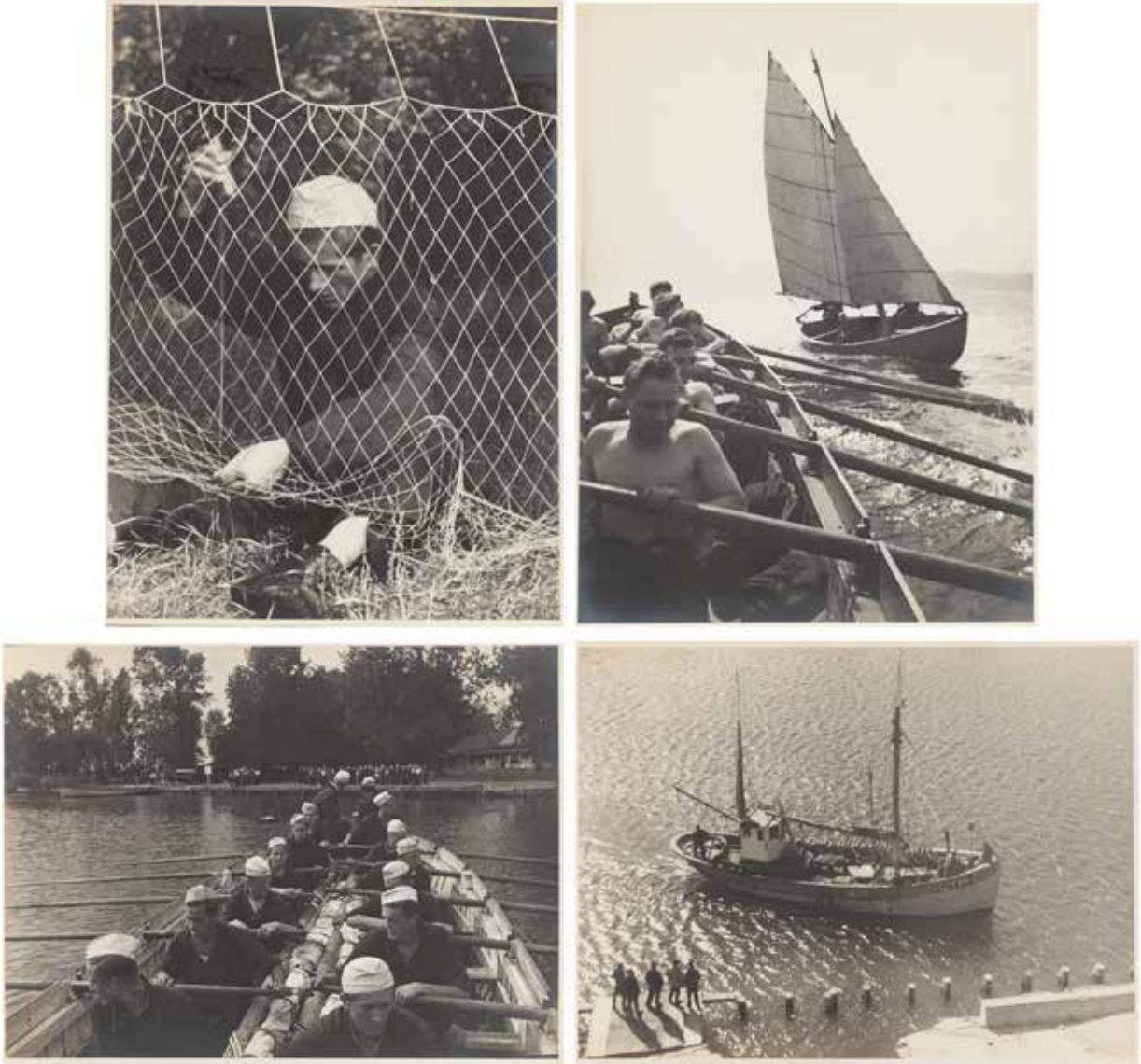
każda fotografia sygnowana ołówkiem

- 1. Naprawa sieci rybackich, sygnowany i datowany ołówkiem p.d.: 'Edm. Zdanowski | 1947',
na odwrociu pieczętka autorska: 'FOT. EDMUND ZDANOWSKI | Gdynia, 1948.' oraz opisany: 'Nr. 7 | Józef Michałowski'
- 2. Załoga łodzi wiosłowej na morzu, sygnowany i datowany ołówkiem l.d.: 'Edm. Zdanowski | 1947',
na odwrociu pieczętka autorska: 'FOT. EDMUND ZDANOWSKI | Gdynia, 1948.' oraz opisany: 'Nr. 10 | Józef Michałowski'
- 3. Załoga łodzi wiosłowej przy nabrzeżu, sygnowany i datowany ołówkiem l.d.: 'Edm. Zdanowski | 1947',
na odwrociu pieczętka autorska: 'FOT. EDMUND ZDANOWSKI | Gdynia, 1948.' oraz opisany: 'Nr. 11 | Józef Michałowski'
- 4. Kuter rybacki "GDY.84", sygnowany i datowany ołówkiem p.d.: 'Edm. Zdanowski 1947',
na odwrociu pieczętka autorska: 'FOT. EDMUND ZDANOWSKI | Gdynia, 1948.' oraz opisany: 'Nr. 13 | "Havet" '

estymacja:

1 200 - 1 800 PLN

300 - 500 EUR



GDYNIA W ŚWIETLE ODBUDOWY

Edmund Zdanowski przyjechał do Gdyni w 1945 roku z doświadczeniem wileńskiej szkoły fotografii i z wrażliwością ukształtowaną w kręgu Jana Bułhaka. Przywiózł ze sobą znajomość piktorializmu, dbałość o światłocień i kompozycję, ale nadmorskie miasto bardzo szybko wymusiło na nim zmianę języka. Gdynia po wojnie nie przypominała harmonijnych, nastrojowych zaułków Wilna. Zrujnowany port, uszkodzone nabrzeża, wraki, kikuty magazynów i stalowe szkielety budynków domagały się spojrzenia bardziej bezpośredniego, surowego i skupionego na konstrukcji.

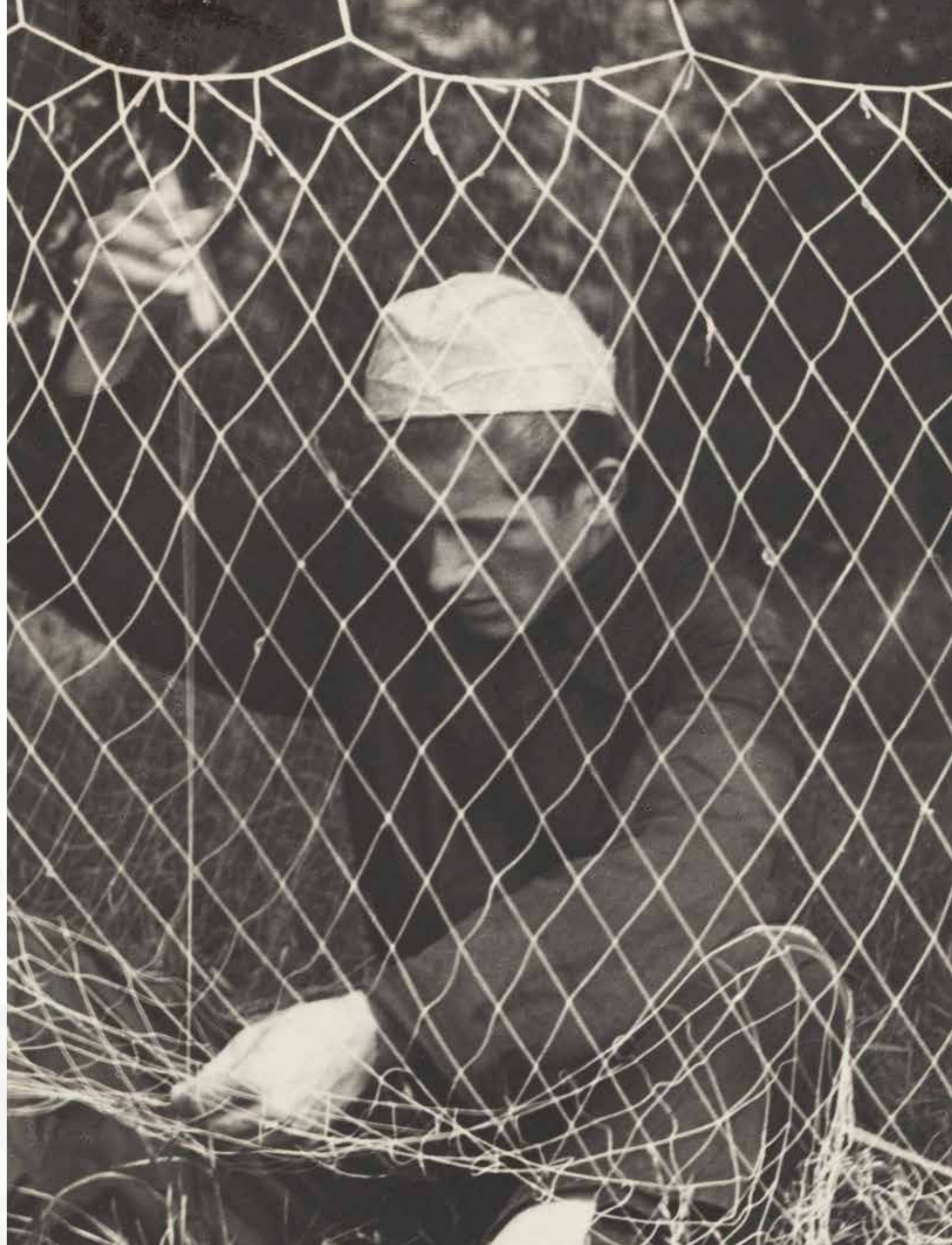
Miasto stało się dla Edmunda Zdanowskiego nie tylko nowym miejscem życia, lecz przede wszystkim tematem wieloletniej obserwacji. Fotografował Gdynię w chwili odbudowy, kiedy jej przedwojenna nowoczesność dopiero odzyskiwała kształt. Rejestrował ruiny portu, pierwsze oznaki powrotu do normalności, budowę nowych gmachów i codzienny rytm stoczni. Utrwalił między innymi powojenny rejs „Daru Pomorza” oraz powrót „Batorego”, ale nie ograniczał się do roli kronikarza wydarzeń. Każdy motyw traktował równocześnie jako dokument i tworzywo kompozycyjne.

Z czasem Edmunda Zdanowskiego coraz silniej interesowała geometria przemysłowego krajobrazu. Dźwigi, suwnice, rusztowania, nitowane blachy i kadłuby statków układały się na jego fotografiach w rytmy linii, pionów i

przecięć. Port oraz stocznia stawały się nowoczesnym laboratorium formy, w którym człowiek był częścią większego systemu pracy i technologii. Edmund Zdanowski unikał jednak łatwego patosu. Nie heroizował robotnika i nie zamieniał przemysłu w propagandowy spektakl. Bardziej interesowały go porządek konstrukcji, napięcie materii i światło wydobywające strukturę betonu oraz stali.

Podobnie patrzył na modernistyczną architekturę Gdyni. Jasne fasady, obłe narożniki i betonowe szkielety nowych budynków przekształcał w niemal abstrakcyjne układy geometryczne. Dzięki temu jego fotografie nie tylko dokumentują miasto, ale również pokazują, jak powojenna Gdynia stawiała się przestrzenią nowoczesności, budowaną na nowo z ruin i ambicji.

Znaczenie Edmunda Zdanowskiego wykraczało poza własną twórczość. Przez wiele lat uczył fotografii w Liceum Sztuk Plastycznych w Gdyni-Orłowie, przekazując kolejnym pokoleniom szacunek dla rzemiosła, dyscypliny kompozycyjnej i świadomego patrzenia. Współtworzył także środowisko fotograficzne Wybrzeża. Pozostawił po sobie nie tylko rozległe archiwum miasta, lecz także trwały sposób myślenia o fotografii jako sztuce łączącej dokument, konstrukcję i osobiste doświadczenie miejsca.



90 α

JERZY DĄBROWSKI

1896-1944

Budowa drewnianej łodzi

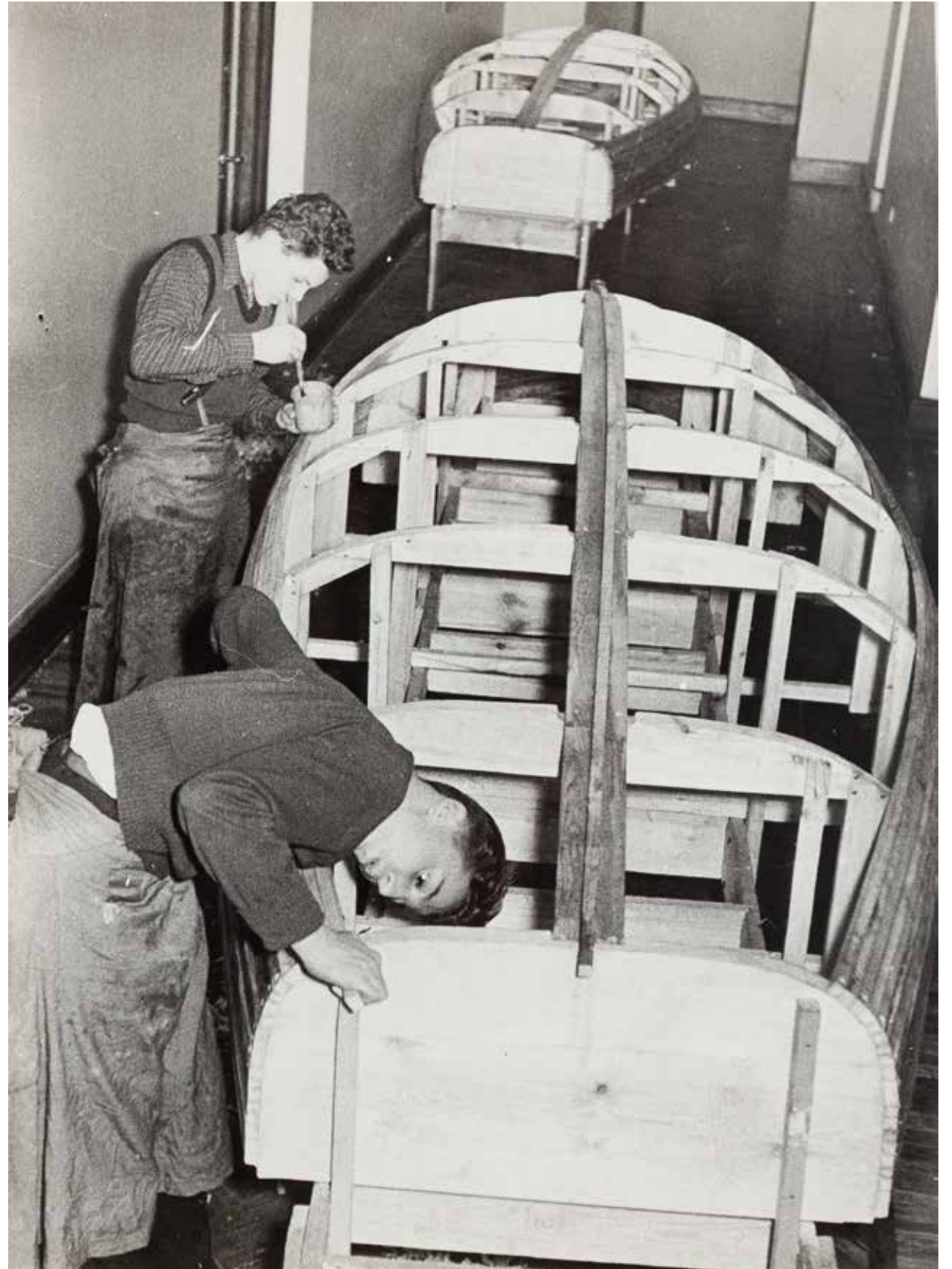
odbitka żelatynowo-srebrowa/papier fotograficzny, 24 x 17,5 cm

na odwrociu pieczętka autorska: 'FOTOREPORTER | JERZY DĄBROWSKI | Prawa autorskie zastrzeżone'

estymacja:

700 - 1 000 PLN

200 - 300 EUR



91 α

KAZIMIERZ KOMOROWSKI

1903-1972

Łodzie na Bałtyku (Państwowe Centrum Wychowania Morskiego), 1947

odbitka żelatynowo-srebrowa/papier fotograficzny, 11,5 x 17,2 cm
na odwrociu pieczętka: 'COPYRIGHT BY K. KOMOROWSKI | Sopot, ul. Abrahama 10, tel. 520-50' oraz opisany: 'Nr. 28 | Józef Michałowski'

estymacja:
700 - 1 000 PLN
200 - 300 EUR



ZBIGNIEW KOSYCARZ

1925-1995

Basen na Polance Redłowskiej w Gdyni, 1960/2024

wydruk pigmentowy/papier archiwalny, 32,5 x 34 cm (arkusz)
datowany, numerowany i opisany ołówkiem na odwrociu: 'Zbigniew Kosycarz, Basen na Polance Redłowskiej, 1960/2024 |
ed. 1/5 | Fotografia z kolekcji Polskiej Agencji Prasowej'
ed. 1/5

estymacja:
1 500 - 2 000 PLN
400 - 500 EUR

Zbigniew Kosycarz przez dziesięciolecia dokumentował powojenne Wybrzeże, tworząc rozległe archiwum Gdańska, Gdyni i całego Pomorza. Jako fotoreporter „Dziennika Bałtyckiego” i „Głosu Wybrzeża” interesował się nie tylko wydarzeniami o charakterze oficjalnym, lecz także zwyczajnym rytmem miasta: pracą, wypoczynkiem, ulicą i zmieniającymi się obyczajami. Dzięki temu jego fotografie pokazują modernizację regionu nie jako abstrakcyjny proces, lecz jako doświadczenie ludzi korzystających z nowych przestrzeni.

Jednym z takich miejsc był basen na Polance Redłowskiej, otwarty w 1952 roku. Kompleks zaprojektowany przez Leszka Dąbrowskiego i Witolda Rakowskiego obejmował pełnowymiarową pływalnię, wieżę do skoków, brodzik, trybuny, szatnie i tarasy wypoczynkowe. Położenie nad morzem oraz pomysł napełniania niecek wodą z Zatoki Gdańskiej miały uczynić z niego wizytówkę nowoczesnej Gdyni.

Basen realizował modernistyczny ideał miasta podporządkowanego zdrowiu, sportowi i wspólnemu wypoczynkowi. Fotografia Zbigniewa Kosycarza zachowuje właśnie ten społeczny wymiar architektury: nie monumentalny obiekt, lecz miejsce używane, oswojone i wypełnione codziennością. Dziś, gdy kompleks już nie istnieje, zdjęcie staje się świadectwem utraconego fragmentu Gdyni i epoki, w której nowoczesność miała być dostępna dla wszystkich.



93

MIKOŁAJ SPRUDIN

1923-2015

Pierwszy powojenny rejs "Daru Pomorza" z Gdyni, 1946/2024

wydruk pigmentowy/papier archiwalny, 30,5 x 44 cm (arkusz)
datowany, numerowany i opisany ołówkiem na odwrociu: 'Mikołaj Sprudin, Pierwszy powojenny rejs Daru Pomorza z Gdyni,
1946/2024 | ed. 1/5 | Fotografia z kolekcji Polskiej Agencji Prasowej'
ed. 1/5

estymacja:

1 500 - 2 000 PLN

400 - 500 EUR



94

ROMUALD MUSIOLIK \ MULK
1973

Port w Gdyni, 2026

olej/plótno, 80 x 130 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Romuald Mulk '26'

estymacja:

3 500 - 6 000 PLN

900 - 1 400 EUR



95

ANNA KOŁODZIEJCZYK

1979

"Hale targowe Gdyni" z cyklu "Sto lat polskiej architektury", 2026

olej, farba alkidowa/plótno, 130 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Anna Maria Kołodziejczyk 05.2026 | olej, alkid na płótnie | Z cyklu:
"Sto lat architektury. [monogram wiązany] | Hale targowe Gdyni"

estymacja:

12 000 - 16 000 PLN

2 800 - 3 800 EUR

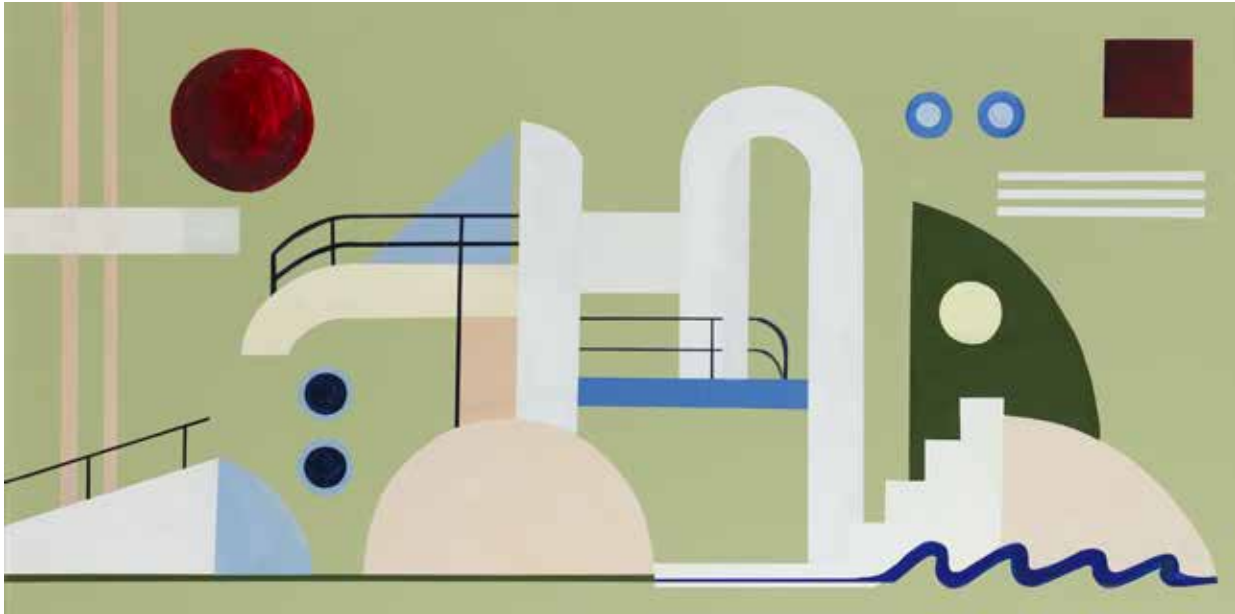


W malarstwie Anny Kołodziejczyk architektura nigdy nie jest wyłącznie tematem. Staje się nośnikiem pamięci, śladem dawnych idei i obrazem podlegającym nieustannym przemianom. Artystkę interesuje to, co pozostaje po pierwotnym znaczeniu budynku: jego powidok, rytm konstrukcji, ornament i napięcie między trwaniem a rozpadem. Choć od lat zajmuje się przede wszystkim ruiną i destrukcją, jej obrazy zachowują elegancję oraz wyraźny porządek formalny.

W pracy „Hale targowe Gdyni” z cyklu „Sto lat polskiej architektury” Anna Kołodziejczyk sięga po jeden z najważniejszych obiektów gdyńskiego modernizmu. Kompleks zaprojektowany przez Jerzego Müllera i Stefana Reychmana powstał w latach 1935–1938 i pozostaje wyjątkowym przykładem konstrukttywizmu w polskiej architekturze. Najbardziej rozpoznawalna Hala Łukowa, z parabolicznym dachem wspartym na stalowych kratownicach, od początku była wyrazem ambicji młodego miasta portowego, budującego swoją tożsamość wokół nowoczesności, funkcjonalności i wiary w rozwój. Artystka nie odtwarza budynku wiernie. Rozbija jego bryłę na ostre, rytmiczne płaszczyzny granatu, błękitu, zieleni, czerni i bieli. Monumentalny łuk nadal porządkuje kompozycję, ale wnętrze architektury ulega fragmentaryzacji. Hala staje się jednocześnie konkretnym zabytkiem i niemal abstrakcyjnym układem linii oraz pól barwnych.

Historia obiektu dodatkowo wzmacnia znaczenie obrazu. Hala przeszła przez okres wojny, zniszczeń, odbudowy i kolejnych modernizacji, a mimo to do dziś zachowała swoją handlową funkcję i pozostaje ważnym punktem na mapie Gdyni. W ujęciu Anny Kołodziejczyk jest więc nie tylko świadectwem międzywojennego modernizmu, lecz także przykładem architektury, która przetrwała zmianę epok, nie tracąc swojej obecności w życiu miasta.

GDYNIA W RYTMIE KONSTRUKCJI



96

ALEKSANDRA KOWALCZYK

1987

"Basen portowy od strony morza", 2026

akryl/plótno, 60 x 120 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: ' "BASEN PORTOWY OD STRONY MORZA" ALEKSANDRA KOWALCZYK 2026 '

estymacja:

1 600 - 3 500 PLN

400 - 900 EUR



97

ALEKSANDRA KOWALCZYK

1987

"Obiekt modernistyczny", 2026

akryl/plótno, 100 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "OBIEKT MODERNISTYCZNY" ALEKSANDRA KOWALCZYK 2026 '

estymacja:

1 600 - 3 500 PLN

400 - 900 EUR



98

KATARZYNA SWINARSKA

1969

"Kąpiące się" ("The Bathers"), 2023

olej/plótno, 150 x 200 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwroci: "THE BATHERS" | K. Swinarska | 2023'

estymacja:
22 000 - 28 000 PLN
5 200 - 6 600 EUR

„Do połowy XX wieku wzorem i wyznacznikiem normy był mężczyzna. Badania naukowe porównywały kobiece ciała do ciał męskich, kobiece emocje i możliwości intelektualne były również poddawane analizom, w których wyznacznikiem normalności był mężczyzna. Kiedy męskość jest normą, kobiecość niepokojąco przesuwą się na tej skali w kierunku potworności... jednak bycie „potworą” ma niezwykle emancypacyjny potencjał! My — kobiety, z natury nienormalne, mogłybyśmy w końcu porzucić niemożliwe dążenia do męskiego ideału i poszukać w zamian własnych, cudownych właściwości. Pisząc te słowa, niemal słyszę radosny pisk kobiety-ryby, która wynurza się z fal i parszając puszcza do mnie oko.

Syreny, meduzy, rusałki obecne w mitologiach wielu kultur, zderzają się w nich z bohaterem płci męskiej, tak jak w słynnym spotkaniu Odyseusza ze stadem syren. Syreny są tym „innym”: fascynującym i niebezpiecznym zarazem. Jednocześnie wobec braku żeńskich postaci na scenie, nasz dualistyczny umysł przyjmuje, że syreny są jednak kobietami. Mity i baśnie pełne są podobnych żeńskich potworów. Co ciekawe, syreny, rusałki, czarownice zawsze są osobne, niezależne, sprawcze, nie podporządkowane żadnym strukturom, ani władzy. Unosząc się na kolejnej fali feminizmu, ogłaszam syreny, rusałki, meduzy i inne potwory naszym wzorem i ideałem. Niechaj ich obraz towarzyszy nam w medytacji nad istotą kobiecości i to na ich podobieństwo wychowujemy nasze potomstwo.

Najnowszy cykl moich obrazów zaludnia się syrenami, rusałkami — istotami zjednoczonymi z żywiołem wody, powietrza i ziemi. Równolegle do warstwy narracyjnej koncentruję się na powierzchni obrazu, na sposobie kładzenia farby, jej tłustości i gęstości. Szukam sposobów na ukazanie blasku słońca na drżącej powierzchni wody, zapachu wilgotnej łąki, miękkości ciała i słonawego smaku skóry.

Obraz „Kąpiące się” odnosi się do licznych obrazów pod takim tytułem, gdzie malarz podglądał nagie, uprzedmiotowione kobiety. Moje kąpiące się rozbierają się dla własnej przyjemności”.

Katarzyna Swinarska





99

DOROTA NIEZNALSKA
1973

"Impresja I", 2026

ołówek, tusz/papier, obie prace: 28,5 x 20 cm (w świetle passe-partout)
obie prace sygnowane i datowane p.d.: 'D. Nieznalska 2026'
Przy realizacji pracy artystka wykorzystała wodę z Morza Bałtyckiego.

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



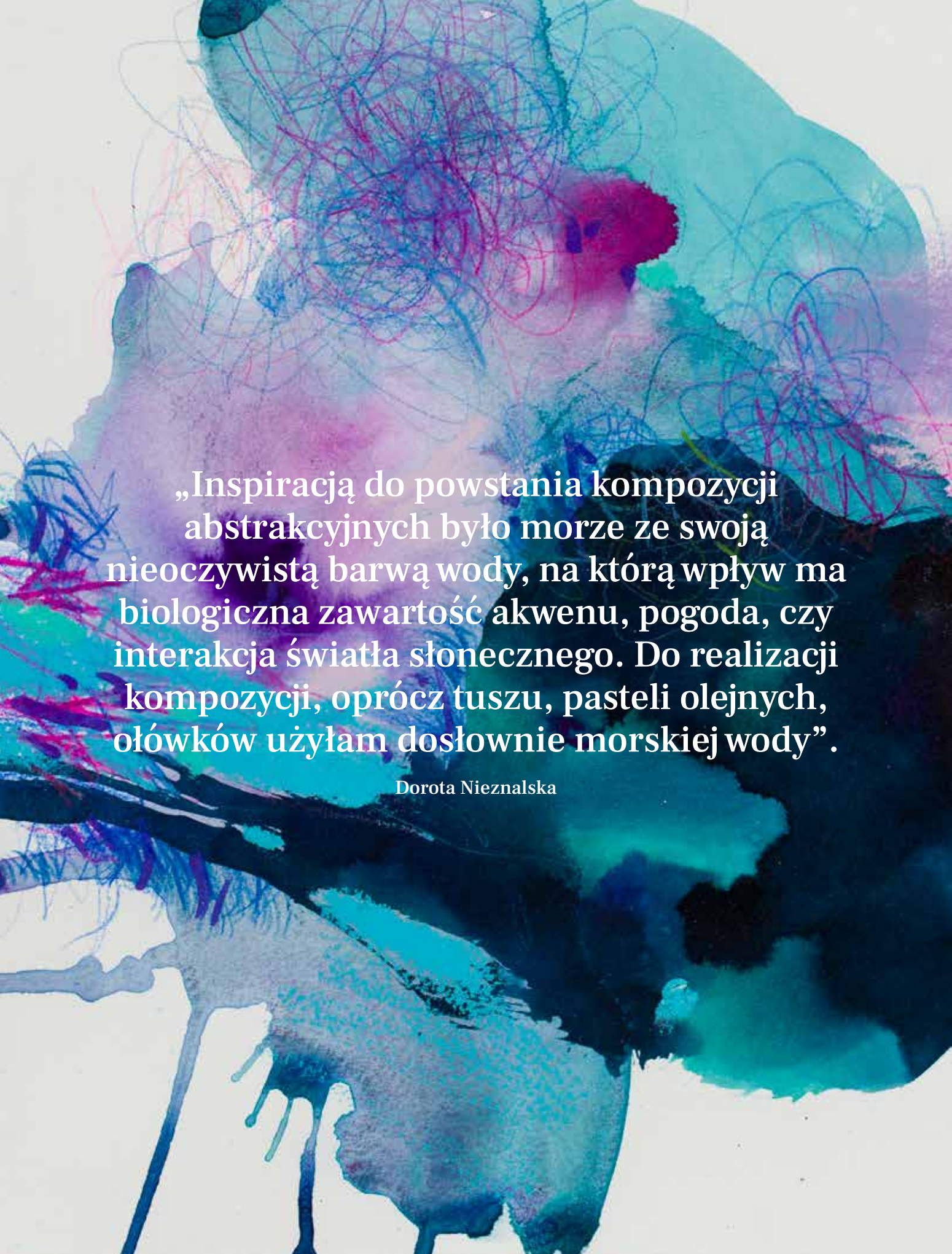
100

DOROTA NIEZNALSKA
1973

"Impresja II", 2026

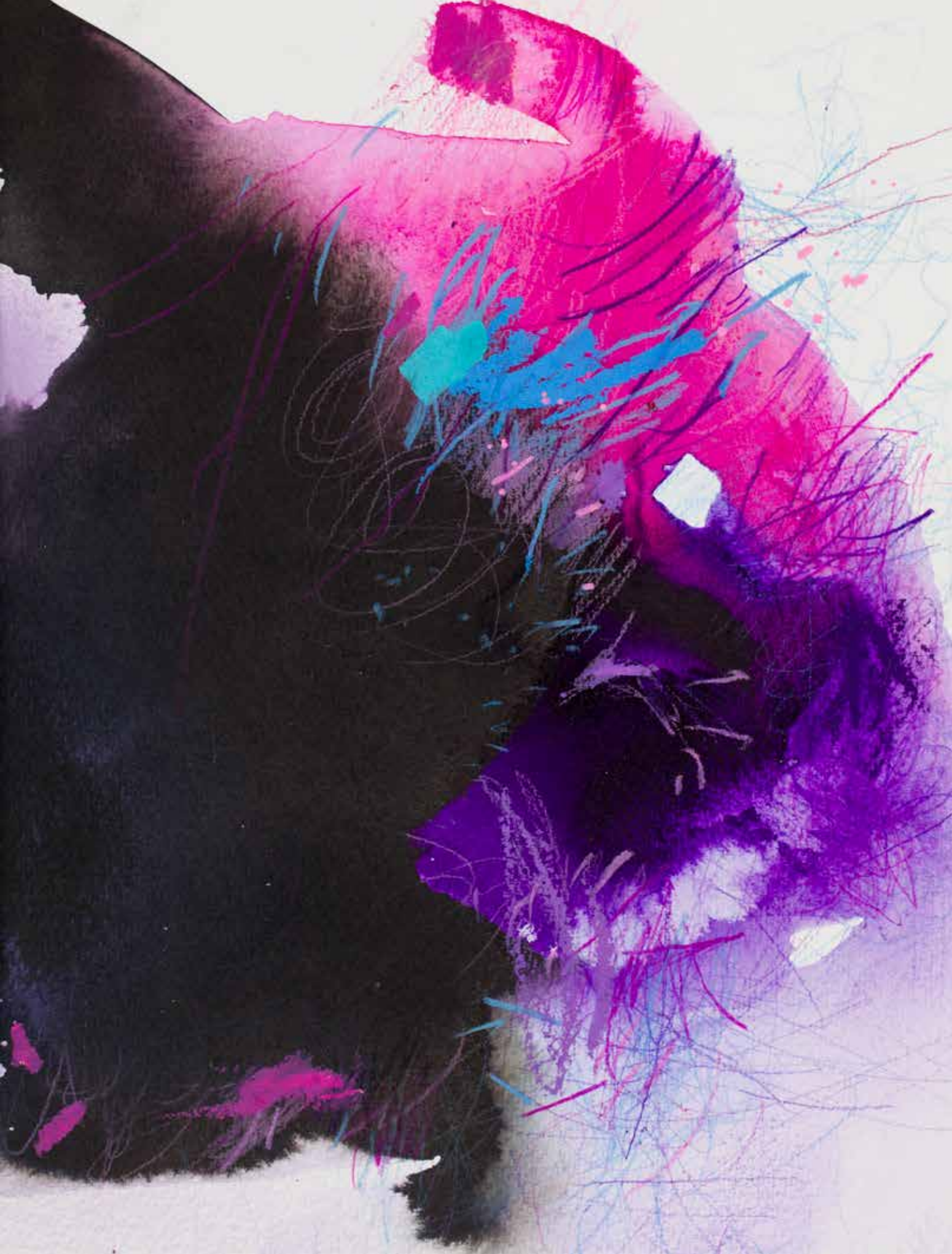
ołówek, tusz/papier, obie prace: 28,5 x 20 cm (w świetle passe-partout)
obie prace sygnowane i datowane p.d.: 'D. Nieznalska 2026'
Przy realizacji pracy artystka wykorzystała wodę z Morza Bałtyckiego.

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



„Inspiracją do powstania kompozycji abstrakcyjnych było morze ze swoją nieoczywistą barwą wody, na którą wpływ ma biologiczna zawartość akwenu, pogoda, czy interakcja światła słonecznego. Do realizacji kompozycji, oprócz tuszu, pastelów olejnych, ołówków użyłam dosłownie morskiej wody”.

Dorota Nieznalska



KAROLINA JAKLEWICZ
1979

"Narodziny burzy", 2025

olej/plótno, 100 x 110 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'KAROLINA | JACKIEWICZ | 2025 | "NARODZINY BURZY"

estymacja:
10 000 - 15 000 PLN
2 400 - 3 500 EUR

Karolina Jaklewicz, urodzona w 1979 roku w Trzebiatowie, jest malarką, pisarką, kura-
torką i wykładowczynią związaną z Wydziałem Architektury Politechniki Wrocławskiej.
Jej twórczość rozwija się wokół geometrii, którą artystka traktuje nie jako chłodny
system form, lecz jako język emocji, napięcie i osobistych doświadczeń. Od wczesnych
pejzaży i wedut stopniowo przechodziła ku coraz bardziej syntetycznym kompozy-
cjom, ograniczając przedstawienie do brył, światła, koloru i linii horyzontu.

W obrazie „Narodziny burzy” z 2025 roku ten język zostaje sprowadzony do minimum.
Intensywny błękit, rozjaśniona smuga i cienka linia przecinająca płaszczyznę budują
obraz skupiony i niemal bezprzedmiotowy. Horyzont, stale obecny w twórczości
Jaklewicz, nie służy tu opisowi konkretnego miejsca, lecz wyznacza granicę między
spokojem a narastającą zmianą. Ultramaryna, którą artystka wiąże z wewnętrznym
światłem, duchowością i nieskończonością, nadaje kompozycji głębię oraz charakter
kontemplacyjny. Morskie skojarzenie pozostaje subtelne, ale w gdyńskim kontekście
wzmacnia odczucie bezkresu, ciszy i oczekiwania na moment, w którym porządek
obrazu zostanie zakłócony.



REGULAMIN AUKCYJNY

Niniejszy Regulamin Aukcyjny stanowi integralną część umów sprzedaży dzieł sztuki, antyków oraz przedmiotów kolekcjonerskich oferowanych do sprzedaży w ramach aukcji publicznych. Akceptacja niniejszego regulaminu jest dobrowolna, ale konieczna w celu rejestracji na aukcję, świadczenia usług drogą elektroniczną i/lub w celu zawarcia umowy sprzedaży.

§ 1 ORGANIZATOR AUKCJI

- Organizatorem aukcji jest DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie (00-477) przy ul. Pięknej 1A, wpisana do rejestru przedsiębiorców Krajowego Rejestru Sądowego prowadzonego przez Sąd Rejonowy dla m. st. Warszawy w Warszawie XII Wydział Gospodarczy Krajowego Rejestru Sądowego pod nr KRS 0000718495, REGON: 142733824, NIP: 5272644731, o kapitale zakładowym wynoszącym 13.314.000 zł – kapitał wpłacony w całości; adres poczty elektronicznej: biuro@desa.pl, numer telefonu kontaktowego: +48 22 163 66 00 (opłata jak za połączenie standardowe – wg. cennika właściwego operatora).
- DESA na organizowanych aukcjach występuje jako zastępca pośredni działający w imieniu własnym, lecz na rachunek komitenta uprawnionego do rozporządzenia Obiektem.
- Aukcje organizowane przez DESA mają charakter aukcji publicznych, zdefiniowanych w art. 2 pkt 6 ustawy z dnia 30 maja 2014 r. o prawach konsumenta (t.j. Dz. U. z 2023 r. poz. 2759 z późn. zm.).

§ 2 DEFINICJE

Poniższe terminy pisane wielką literą otrzymują następujące znaczenie:

- APLIKACJA – prowadzona i administrowana przez DESA elektroniczna platforma umożliwiająca udział online w Aukcji przez Klienta oraz świadczenie usług udostępnianych przez DESA, stanowiąca zespół połączonych ze sobą stron internetowych oraz aplikację mobilną, dostępną pod adresem internetowym: <https://bid.desa.pl/> oraz <https://desa.pl/pl/>.
- AUKCJA – publiczna sprzedaż dzieł sztuki, antyków lub innych obiektów kolekcjonerskich, zorganizowana w wyznaczonym czasie i miejscu przez DESA.
- AUKCJA CHARYTATYWNA – aukcja organizowana w celu charytatywnym, na której DESA do Ceny Wylicytowanej nie dolicza Opłaty Aukcyjnej.
- BOK – Biuro Obsługi Klienta zajmuje się obsługą Klientów oraz udzielaniem informacji dotyczących wszelkich aspektów działalności Sprzedawcy – kontakt z BOK jest możliwy pod numerem telefonu +48 22 163 66 00 adresem e-mail: bok@desa.pl, za pośrednictwem chatu oraz formularza kontaktowego (koszt połączenia z Biurem Obsługi Klienta – opłata jak za połączenie standardowe – wg. cennika właściwego operatora).
- CENA WYLYCYTOWANA – cena sprzedaży Obiektu określona w złotych polskich lub w innej walucie, będąca zwycięską Ofertą podczas Licytacji, zawierająca podatek od towarów i usług według właściwej stawki VAT marża – Cena Wylicytowana nie zawiera kosztów dostawy oraz pozostałych Opłat.
- CENA GWARANCYJNA – poufna kwota zastrzeżona przez właściciela Obiektu, poniżej której Sprzedawca nie jest upoważniony do sprzedaży Obiektu. Każdy Obiekt może, ale nie musi posiadać Ceny Gwarancyjnej.
- DESA – DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie (00-477) przy ul. Pięknej 1A, wpisana do rejestru przedsiębiorców Krajowego Rejestru Sądowego prowadzonego przez Sąd Rejonowy dla m. st. Warszawy w Warszawie XII Wydział Gospodarczy Krajowego Rejestru Sądowego pod nr KRS 0000718495, REGON: 142733824, NIP: 5272644731, o kapitale zakładowym wynoszącym 13.314.000 zł – kapitał wpłacony w całości; adres poczty elektronicznej: biuro@desa.pl, numer telefonu kontaktowego: +48 22 163 66 00 (opłata jak za połączenie standardowe – wg. cennika właściwego operatora).
- DROIT DE SUITE – opłata na rzecz twórcy lub jego spadkobierców z tytułu dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnego egzemplarza utworu plastycznego.
- W przypadku Obiektów sprzedawanych przez DESA lub DU7 sp. z o.o. opłata Droit de Suite jest obliczana na podstawie 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 Droit de Suite jest obliczana wg. następujących stawek, z użyciem kursu dziennego NBP z dnia poprzedzającego Aukcję lub dnia poprzedzającego ostatni dzień Aukcji, jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro:
 - 5% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro; oraz,
 - 3% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro; oraz,
 - 1% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro; oraz,
 - 0,5% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro; oraz,
 - 0,25% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro.

- W przypadku Obiektów sprzedawanych przez DESA Unicum GmbH opłata Droit de Suite jest obliczana na podstawie art. 26 ust. 1-2 niemieckiej ustawy o prawie autorskim z dnia 9 września 1965 r. (Dz.U. I, s. 1273), ostatnio zmienionej artykułem 28 ustawy z dnia 23 października 2024 r. (Dz.U. 2024 I, nr 323) (Urheberrechtsgesetz vom 9. September 1965 (BGBl. I S. 1273), das zuletzt durch Artikel 28 des Gesetzes vom 23. Oktober 2024 (BGBl. 2024 I Nr. 323) geändert worden ist), 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 Droit de Suite jest obliczana wg. następujących stawek, z użyciem kursu dziennego Europejskiego Banku Centralnego z dnia poprzedzającego Aukcję lub dnia poprzedzającego ostatni dzień Aukcji, jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro:
 - 4% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro; oraz,
 - 3% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro; oraz,
 - 1% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro; oraz,
 - 0,5% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro; oraz,
 - 0,25% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro.
- ESTYMACJA – szacunkowa wartość przedstawiona w Katalogu, stanowiąca orientacyjną wartość danego Obiektu. Estymacja nie stanowi gwarancji, ani zapewnienia co do faktycznej wartości Obiektu. Estymacje w Katalogu mogą być podawane również w euro lub dolarach amerykańskich. Kurs walut w dniu Aukcji może się różnić od tego w dniu druku Katalogu.
- HASŁO – ciąg znaków alfanumerycznych, konieczny dla dokonania autoryzacji w trakcie uzyskiwania dostępu do Konta. Hasło jest ustalane samodzielnie podczas tworzenia Konta i wymaga dwukrotnego powtórzenia Hasła. Klient jest uprawniony do nielimitowanej zmiany Hasła. W celu zapewnienia bezpieczeństwa korzystania z Konta, Klient jest zobowiązany do nieudostępniania go osobom trzecim.
- KATALOG – dokument przygotowany na potrzeby oznaczonej Aukcji, zawierający Opis Obiektów, czas i miejsce Aukcji lub inne informacje związane z Aukcją, w szczególności Estymacje lub Regulamin. Katalog jest dostępny w formie elektronicznej na stronie internetowej www.desa.pl lub wydawany w formie papierowej. Poniższa legenda wyjaśnia symbole, które mogą Państwo znaleźć w Katalogu:
 - Α** – Alpha Obiekt objęty opłatą Droit de Suite;
 - Ω** – Omega Obiekt objęty Opłatą Importową;
 - β** – Beta Obiekt, którego sprzedaż, na życzenie Klienta, może być rozliczana fakturą wg. stawki VAT 23% albo VAT 5% w przypadku książek (na pozostałe Obiekty, nie oznaczone tym symbolem wystawiana może być jedynie faktura VAT Marża);
 - Γ** – Gamma Obiekt bez Ceny Gwarancyjnej;
 - Δ** – Delta Obiekt wytworzony w całości lub zawierający elementy wytworzone z roślin lub zwierząt określonych jako chronione lub zagrożone;
 - μ** Mu – Obiekt nieprezentowany na wystawie przedaukcyjnej. DESA zapewnia bezpłatnie oględziny Obiektu nieprezentowanego na wystawie przedaukcyjnej po wcześniejszym kontakcie z Doradcą Klienta;
 - Π** Pi – Obiekt, którego odbiór odbywa się po umówieniu z magazynu zewnętrznego (ul. Rzeźzna 6, 03-794 Warszawa, Hala DC01, wejście przy Bramie 05, czynne poniedziałek-piątek w godz. 10-15);
 - Ψ** Psi – Obiekt do odbioru na terytorium Unii Europejskiej, poza terytorium Rzeczypospolitej Polskiej;
 - λ** Lambda – Obiekt, dla którego sprzedawcą jest spółka DU7 SP. Z O. O. z siedzibą w Krakowie, przy al. powstania warszawskiego 15, 31-539 Kraków, nr KRS 0000900676, REGON: 3889824590, NIP: 7011034130, o kapitale zakładowym wynoszącym 5.000 zł – kapitał wpłacony w całości (dalej: „Partner”). W celu uniknięcia wątpliwości wszelkie postanowienia dotyczące praw i zobowiązań DESA wskazane w Regulaminie mają analogiczne zastosowanie do Obiektów sprzedawanych przy pośrednictwie Partnera współpracującego z DESA (na podstawie stosownych umów i upoważnień w zakresie niezbędnym do realizacji obowiązków dotyczących sprzedaży Obiektów w ramach Aukcji). Partner na organizowanych aukcjach występuje jako zastępca pośredni działający w imieniu własnym, lecz na rachunek komitenta uprawnionego do rozporządzenia Obiektem;

- Σ** Sigma – Obiekt, dla którego sprzedawcą jest spółka DESA Unicum GmbH z siedzibą w Berlinie, przy August-Viktoria-Str. 24, 14193 Berlin – Schmaragdorff, numer rejestru handlowego (Handelsregisternummer): HRB 272864 B, numer identyfikacji podatkowej Republiki Federalnej Niemiec St.Nr. 127/259/51115 o kapitale zakładowym wynoszącym 25.000 EUR – kapitał wpłacony w całości (dalej: „Partner”). W celu uniknięcia wątpliwości wszelkie postanowienia dotyczące praw i zobowiązań DESA wskazane w Regulaminie mają analogiczne zastosowanie do Obiektów sprzedawanych przy pośrednictwie Partnera współpracującego z DESA (na podstawie stosownych umów i upoważnień w zakresie niezbędnym do realizacji obowiązków dotyczących sprzedaży Obiektów w ramach Aukcji). Partner na organizowanych aukcjach występuje jako zastępca pośredni działający w imieniu własnym, lecz na rachunek komitenta uprawnionego do rozporządzenia Obiektem. Umowy zawarte z DESA Unicum GmbH podlegają prawu Republiki Federalnej Niemiec. W przypadku Obiektów dla których sprzedawcą jest DESA Unicum GmbH, Cena Wylicytowana oraz Opłata Aukcyjna stanowi kwotę netto do której zostanie doliczony niemiecki podatek od towarów i usług (VAT) według stawki 7%.
- κ** Kappa – Obiekt importowany spoza Unii Europejskiej, dla którego Opłata Aukcyjna wynosi 29,5% Ceny Wylicytowanej. Cena Wylicytowana oraz Opłata Aukcyjna Obiektów oznaczonych tym symbolem stanowią kwotę brutto zawierającą podatek od towarów i usług (VAT) według stawki 23%. Sprzedaż, na życzenie Klienta, może być rozliczana fakturą wg. stawki VAT 23% (na pozostałe Obiekty, nieoznaczone tym symbolem albo symbolem **β** – Beta” wystawiana może być jedynie faktura VAT Marża).
- KLIENT – osoba fizyczna, posiadająca pełną zdolność do czynności prawnych i/lub ukończyła co najmniej 18 rok życia; osoba prawna; albo jednostka organizacyjna nieposiadająca osobowości prawnej, której ustawa przyznaje zdolność prawną; z którą została zawarta Umowa Sprzedaży lub korzystający z Usług Elektronicznych.
- KODEKS CYWILNY – ustawa kodeks cywilny z dnia 23 kwietnia 1964 r. (t.j. Dz. U. z 2024 r. poz. 1061 z późn. zm.).
- KONTO – Usługa Elektroniczna, oznaczona indywidualną nazwą (Loginem) i Hasłem podanym przez Klienta zbiór zasobów w systemie teleinformatycznym DESA, w ramach którego Klient może korzystać z wybranych funkcjonalności Aplikacji wskazanych w Regulaminie.
- LICYTACJA – zorganizowany sposób zawarcia Umowy Sprzedaży polegający na składaniu przez Licytujących, w sposób określony w Regulaminie, ofert nabywania Obiektu w trakcie Aukcji.
- LICYTUJĄCY – osoba fizyczna biorąca udział w Licytacji działająca w imieniu własnym albo działająca jako przedstawiciel osoby trzeciej.
- LOGIN – adres e-mail Klienta podany w ramach Aplikacji podczas tworzenia Konta.
- OBIEKT – rzecz ruchoma lub zestaw rzeczy ruchomych oferowanych do sprzedaży na Aukcji będąca przedmiotem Umowy Sprzedaży między Klientem a Sprzedawcą.
- OFERTA – wyrażona w złotych polskich wartość pieniężna, stanowiąca ofertę nabycia przez Licytującego Obiektu w ramach Licytacji, w przypadku przyjęcia jej przez Aukcjонера i zwycięstwa w Licytacji stanowiąca Cenę, niezawierającą innych opłat, do których zapłaty zobowiązany jest Klient wygrywający Licytację.
- OPIS OBIEKTU – zamieszczony w Katalogu oraz w Aplikacji opis Obiektu zawierający podstawowe informacje techniczne oraz merytoryczne identyfikujące dany Obiekt. Informacje techniczne to: materiał, z którego Obiekt jest wykonany, technika artystyczna w jakiej Obiekt został wykonany oraz wymiary (w przypadku malarstwa sztalugowego podane w Katalogu wymiary – wysokość x szerokość – są wymiarami samego dzieła malarskiego bez ramy, chyba że w opisie zostało zaznaczone inaczej; w przypadku prac na papierze oprawionych za szkłem podawane są wymiary w świetle passe-partout lub w świetle oprawy; w przypadku nieoprawionych prac na papierze podaje się wymiary arkusza papieru lub wymiary samej kompozycji, odbitki lub odcisku płyty. W przypadku Obiektów trójwymiarowych podawane są zazwyczaj trzy wymiary – wysokość x szerokość x głębokość – choć wymiar może odgraniczyć się też do tylko jednego, największego i najbardziej istotnego wymiaru, np. wysokość rzeźby, długość łańcuszka, średnica talerza); na życzenie zainteresowanych, DESA może podać dokładny wymiar z elementami dodatkowymi np. obraz w ramie lub rzeźba na postumencie, lub przybliżoną wagę Obiektu). Informacje merytoryczne to: atrybucja (autorstwo lub domniemane autorstwo dzieła sztuki; domniemanie autorstwa lub wątpliwości dotyczące autorstwa oznaczone mogą być w Katalogu 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 „Attrb.”; w Katalogu może pojawić się również przypisanie Obiektu do bliżej lub szerzej rozumianego kręgu oddziaływania stylu danego artysty, co w Katalogu oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego z następujących określeń: „krag”, „szkoła” bądź „naśladowca”; określenie „według” oznacza, że to inny artysta naśladował lub powielił kompozycję bardziej znanego mistrza), informacje o wytwórni lub

producencie Obiektu, informacje o autorze projektu Obiektu, czas powstania Obiektu (dokładny lub przybliżony czas powstania Obiektu wyrażony datą roczną, datami od-do lub stuleciem bądź częścią stulecia np. początek stulecia, koniec stulecia, środek stulecia, 1. lub 2. połowa stulecia, określona ćwierć stulecia, określone dziesięciolecie; tradycyjnie w Opisie Obiektu stosowane mogą być również określenia okresów historii politycznej lub historii kultury np. „dwudziestolecie międzywojenne”, „Księstwo Warszawskie”. W przypadku daty rocznej w Katalogu mogą pojawić się określenia „około” – w skrócie „ok.”, „przed” lub „po”. Mogą pojawić się również dwie daty roczne rozdzielone znakiem „/”, co w przypadku Obiektów powielanych m.in. fotografii, grafiki artystycznej, edycji, odlewów oznacza, że pierwsza data jest datą negatywu, projektu, formy, matrycy lub idei dzieła, a druga data jest datą wykonania określonego egzemplarza, odlewu lub odbitki; określenie czasu powstania w Katalogu wykonane zostaje w dobrej wierze i zgodnie z najlepszą wiedzą specjalistów DESA, jednak w przypadku wiekowych dzieł sztuki i rzeczy historycznych nie zawsze możliwe jest precyzyjne datowanie; w przypadku wątpliwości w Opisie Obiektu DESA przyjmuje datowanie bardziej konserwatywne, tzn. uznaje, że Obiekt jest młodszy), informacje o sygnaturach, napisach na Obiekcie oraz o oznaczeniach wytwórni lub producenta. Opis Obiektu może, ale nie musi zawierać wszystkich powyższych elementów. Uzupelnieniem opisu Obiektu może być: fotografia lub zestaw fotografii reprodukcyjnych oraz opis stanu zachowania Obiektu. Opis stanu zachowania Obiektu nie jest pełnym raportem konserwatorskim. W przypadku każdego wystawionego do sprzedaży Obiektu każdy zainteresowany może poprosić o szczegółowy raport konserwatorski. Zamieszczone w katalogu informacje o historii Obiektu (Pochodzenie, Wystawy, Literatura, Opinie) są uzupełnieniem opisu, ale nie stanowią Opisu Obiektu.

- OPŁATA AUKCYJNA – wynagrodzenie Sprzedawcy z tytułu usługi pośrednictwa i organizacji Umowy Sprzedaży, wynosząca 20% Ceny Wylicytowanej, zawierająca w sobie podatek od towarów i usług według właściwej stawki. Do zapłaty Opłaty Aukcyjnej zobowiązany jest Klient wygrywający Licytację. Opłata Aukcyjna obowiązuje wyłącznie w relacji Sprzedawca – Klient.
- OPŁATA IMPORTOWA – opłata za podatek graniczny dotyczący Obiektów sprowadzanych spoza obszaru celnego Unii Europejskiej, wynoszący 8% Ceny Wylicytowanej. Obiekty objęte Opłatą Importową są objęte procedurą odprawy czasowej.
- OPŁATY – oznacza łącznie Opłatę Aukcyjną oraz opłatę Droit de Suite lub Opłatę Importową (jeżeli dotyczy). Jeżeli dany Obiekt jest objęty dodatkową opłatą inną niż Opłata Aukcyjna, jest to oznaczone odpowiednim symbolem w Katalogu.
- OŚWIADCZENIA AML – zestaw pisemnych oświadczeń pobieranych od Klientów, w celu realizacji obowiązków nałożonych przez ustawę z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu (t.j. Dz. U. z 2021 r. poz. 1132 z późn. zm.).
- PRELICYTACJA – możliwość składnia Ofert za pośrednictwem Aplikacji przed rozpoczęciem Aukcji. Oferta złożona w ramach Prelicytacji przestaje wiązać, gdy inny Licytujący złoży wyższą Ofertę. Możliwość składania Ofert w ramach Prelicytacji jest zastrzeżona wyłącznie dla wybranych Aukcji.
- REGULAMIN/UMOWA O ŚWIADCZENIE USŁUG – niniejszy dokument określający zasady uczestnictwa w Aukcji, zawierania Umów Sprzedaży oraz zasady świadczenia i korzystania z usług udostępnianych przez DESA za pośrednictwem Aplikacji na rzecz Klientów, w zakresie usług świadczonych drogą elektroniczną niniejszy Regulamin wraz z załącznikami jest regulaminem, o którym mowa w art. 8 ustawy z dnia 18 lipca 2002 r. o świadczeniu usług drogą elektroniczną (t.j. Dz. U. z 2020 r. poz. 344).
- RODO – Rozporządzenie Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2016/679 z dnia 27 kwietnia 2016 r. w sprawie ochrony osób fizycznych w związku z przetwarzaniem danych osobowych i w sprawie swobodnego przepływu takich danych oraz uchylenia dyrektywy 95/46/WE.
- SPRZEDAWCA – DESA albo odpowiedni Partner w przypadku Obiektów oznaczonych w Aplikacji oraz Katalogu symbolem **λ** (Lambda) lub **Σ** (Sigma).
- TREŚĆ/TREŚCI – elementy tekstowe, graficzne lub multimedialne (np. informacje o Obiektach, zdjęcia Obiektów, filmy promocyjne, opisy) w tym utwory w rozumieniu Ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (t.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 1231 z późn. zm.) oraz wizerunki osób fizycznych, jakie są rozpowszechniane w ramach Katalogu, Aplikacji oraz strony internetowej www.desa.pl.
- UMOWA SPRZEDAŻY – umowa zawierana w toku Licytacji pomiędzy Sprzedawcą i Licytującym (Klientem), której przedmiotem jest sprzedaż przez Sprzedawcę Obiektu za zapłatą Ceny Wylicytowanej oraz dodatkowych kosztów w postaci Opłaty Aukcyjnej oraz, jeżeli dotyczy danego Obiektu, opłaty Droit de Suite lub Opłaty Importowej, na zasadach określonych w Regulaminie. Każdy Obiekt jest przedmiotem odrębnej Umowy Sprzedaży.

- USŁUGA ELEKTRONICZNA – świadczenie usług drogą elektroniczną w rozumieniu ustawy z dnia 18 lipca 2002 r. o świadczeniu usług drogą elektroniczną (t.j. Dz. U. z 2020 r. poz. 344), przez DESA na rzecz Klienta za pośrednictwem strony

- internetowej www.desa.pl oraz Aplikacji, zgodnie z Umową o Świadczenie Usług. W zakresie, w jakim usługi są świadczone przez podmioty współpracujące z DESA, odpowiednie postanowienia dotyczące zasad korzystania z tych usług znajdują się w regulaminach dotyczących świadczenia usług przez te podmioty.
32. USTAWA O PRAWACH KONSUMENTA – ustawa z dnia 30 maja 2014 r. o prawach konsumenta (t.j. Dz. U. z 2023 r. poz. 2759 z późn. zm.).
33. WYMAGANIA TECHNICZNE – minimalne wymagania techniczne, których spełnienie jest niezbędne do współpracy z systemem teleinformatycznym, którym posługuje się DESA, w tym zawarcia Umowy o Świadczenie Usług lub zawarcia Umowy Sprzedaży, tj.: urządzenie multimedialne zapewniające możliwość wprowadzenia tekstu z dostępu do Internetu o przepustowości co najmniej 256 kbit/s; dostęp do aktywnego konta poczty elektronicznej; przeglądarka internetowa: Internet Explorer w wersji 11.0 i wyższej, Google Chrome w wersji 66.0 i wyższej, Mozilla Firefox w wersji 60.0 i wyższej, Opera w wersji 53.0 i wyższej lub Safari w wersji 5.0 i wyższej; przeglądarki wymagają włączonej obsługi języka Javascript oraz możliwości zapisu plików Cookies; Aplikacja jest zoptymalizowana dla minimalnej rozdzielczości ekranu 360 x 640 pikseli.
- § 3 PRZED LICYTACJĄ
1. Każdy Obiekt oferowany na Aukcji posiada Opis Obiektu zamieszczony w Katalogu oraz Aplikacji – na życzenie zainteresowanych, DESA może bezpłatnie sporządzić szczegółowy opis stanu zachowania Obiektu.
2. Każdy Obiekt posiada numer pozycji katalogowej określony w Katalogu (nr lot).
3. DESA bezpłatnie zapewnia możliwość osobistych oględzin każdego Obiektu.
4. DESA organizuje wystawy przedaukcyjne, na których prezentowane są Obiekty stanowiące ofertę Aukcji – wstęp na wystawy jest bezpłatny i nieograniczony w godzinach otwarcia galerii DESA.
5. DESA zastrzega możliwość zmiany Opisu Obiektu przed rozpoczęciem Aukcji ze względu na wykryte błędy w Opisie Obiektu. Zmiana Opisu Obiektu nie jest możliwa po rozpoczęciu Licytacji Obiektu.
6. Zmiana Opisu Obiektu odbywa się przez korektę Opisu Obiektu w Aplikacji oraz przez ogłoszenie aukcjonera przed rozpoczęciem Aukcji.
7. W przypadku rozbieżności w Opisie Obiektu pomiędzy Opisem Obiektu zamieszczonym w Katalogu a Opisem Obiektu zamieszczonym w Aplikacji, wiążący jest Opis Obiektu zamieszczony w Aplikacji.
8. Informujemy, iż Partner upoważnia DESA do wykonywania w imieniu i na rzecz Partnera czynności organizacyjnych: (i) związanych ze sporządzeniem oraz publikacją Opisu Obiektów, Katalogów i innych treści informacyjnych wymienionych w Regulaminie, (ii) organizowaniu czynności związanych z Licytacją oraz Aukcją Obiektów, (iii) organizowaniu procesu rejestracji Licytującego w ramach składanych Partnerowi Oświadczeń AML przez Klientów zgodnie z przepisami ustawy z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu.
- § 4 ZASADY UDZIAŁU W LICYTACJI
1. Warunkiem udziału w Aukcji oraz Licytacji jest zaakceptowanie przez Licytującego Regulaminu w pełni i bez zastrzeżeń oraz w przypadku nowych Klientów, dokonanie rejestracji.
2. Rejestracja Licytującego obejmuje dostarczenie wymaganych informacji poprzez wypełnienie udostępnionego formularza rejestracji, złożenia Oświadczeń AML oraz okazanie ważnego dokumentu potwierdzającego tożsamość – na podstawie przepisów ustawy z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu jest również uprawniona do kopiowania dokumentów tożsamości Klientów. W formularzu niezbędne jest podanie przez Licytującego następujących danych:
- 2.1. imię i nazwisko,
- 2.2. adres, na który składa się ulica, numer domu/mieszkania, kod pocztowy, miejscowość, kraj,
- 2.3. adres poczty elektronicznej,
- 2.4. numer telefonu kontaktowego,
- 2.5. w wypadku żądania wystawienia faktury VAT albo faktury VAT marża niezbędne jest także podanie firmy oraz numeru NIP,
- 2.6. numer PESEL lub seria i numer ważnego dokumentu tożsamości np. dowodu osobistego, bądź paszportu,
- 2.7. kraj rezydencji podatkowej.
3. DESA zastrzega sobie prawo odmowy rejestracji dowolnej osoby, zgodnie z własnym uznaniem, w szczególności w przypadku nieuregulowanych należności z poprzednich aukcji, jak również uzależnienia rejestracji od dostarczenia innych dokumentów, mogących poświadczyć tożsamość lub wypłacalność osoby ubiegającej się o rejestrację.
4. W Aukcji oraz Licytacji można uczestniczyć:

- 4.1. Osobiście – Licytujący osobiście w siedzibie DESA, rejestrując swój udział w Aukcji przed rozpoczęciem pierwszej Licytacji oraz otrzymując tabliczkę z indywidualnym numerem aukcyjnym oraz osobiście składając Oferty w ramach Licytacji poprzez zasygnalizowanie tego za pomocą tabliczki z numerem aukcyjnym. Po zakończeniu Aukcji, Licytujący zobowiązany jest niezwłocznie zwrócić tabliczkę z numerem aukcyjnym. W przypadku zagubienia tabliczki, Licytujący są zobowiązani niezwłocznie zgłosić ten fakt pracownikowi DESA.
- 4.2. Telefonicznie – Licytujący uczestniczą w Aukcji oraz Licytacji za pośrednictwem połączenia telefonicznego nawiązanego z pracownikiem DESA obecnym na Aukcji. Licytujący zainteresowani taką usługą powinni przesłać wypełniony formularz zlecenia najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem Aukcji. DESA zastrzega możliwość nie przyjęcia do realizacji zleceń dostarczonych później. Formularz zlecenia dostępny jest na ostatnich stronach Katalogu, w siedzibie DESA oraz na stronie internetowej www.desa.pl. Formularz należy przesłać drogą elektroniczną, pocztą lub dostarczyć osobiście. Wraz z formularzem prosimy o przesłanie fotokopii jednej ze stron dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych. Nasz pracownik łączący się z Licytującym przed rozpoczęciem Licytacji wybranych Obiektów. DESA nie ponosi odpowiedzialności za brak możliwości wzięcia udziału w licytacji telefonicznej w przypadku problemów z uzyskaniem połączenia z podanym przez Licytującego numerem telefonu, z przyczyn, za które odpowiada Licytujący. Rekomendujemy wskazanie maksymalnej kwoty (bez opłaty aukcyjnej), do której będziemy mogli licytować w Państwa imieniu – do takiego zlecenia stosuje się odpowiednio 4.3 poniżej. W przypadku problemów z uzyskaniem połączenia, jeżeli Licytujący w zleceniu nie określił limitu, zlecenie licytacji telefonicznej nie będzie realizowane. Zastrzegamy prawo do nagrywania i archiwizowania rozmów telefonicznych, o których mowa powyżej. Opisana usługa jest darmowa i poufna.
- 4.3. Składając zlecenie licytacji z limitem – Licytujący zainteresowani taką usługą powinni przesłać wypełniony formularz najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem Aukcji. DESA zastrzega możliwość nie przyjęcia do realizacji zleceń dostarczonych później. Obowiązuje ten sam formularz i zasady, co w przypadku zlecenia licytacji telefonicznej (patrz pkt. 4.2 powyżej). Zawarte w formularzu kwoty nie powinny uwzględniać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postąpień przedstawioną w dalszej części Regulaminu. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień zostanie ona obniżona. DESA doloży starań, aby Licytujący zakupił wybrany Obiekt w możliwie jak najniższej Cenie Wylicytowanej, 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. Opisana usługa jest darmowa i poufna.
- 4.4. Internetowo – We wszystkich aukcjach DESA można brać udział za pośrednictwem Aplikacji. Aby wziąć udział w Aukcji należy założyć darmowe Konto w Aplikacji, 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 lub 12 godzin przed zakończeniem Licytacji. Na każdą Aukcję należy rejestrować się oddzielnie. Klient otrzymuje mailem informację o dopuszczeniu do Aukcji wraz z numerem uczestnika Aukcji. Licytujący zarejestrowani później mogą zostać niedopuszczeni do Licytacji. Po pierwszym pozytywnym procesie weryfikacji, Licytujący może zostać dodany do listy klientów weryfikowanych automatycznie, co oznacza, że przy rejestracji na kolejną aukcję, informację o dopuszczeniu do Aukcji Licytujący otrzyma automatycznie, bezpośrednio po zarejestrowaniu się. Uczestniczyć w Aukcji można zarówno składając Oferty na Obiekty z Aukcji przed rozpoczęciem Licytacji jak i składając Oferty w trakcie trwania Licytacji, obserwując relację online w serwisie. Opisana usługa jest darmowa i poufna. Ponadto, istnieje możliwość oglądania relacji audio-video z Sali Aukcyjnej. DESA zastrzega sobie prawo do ustawiania Licytującym przez Aplikację limitów transakcyjnych.
5. Niezależnie od formy udziału w Licytacji, Licytujący bierze pełną i osobistą odpowiedzialność za zapłatę Ceny, Opłaty Aukcyjnej oraz ewentualnych pozostałych opłat (Droit de Suite, Opłata Importowa), chyba że przed rozpoczęciem Aukcji doręczył DESA dokument potwierdzający umocowanie do licytowania w imieniu osoby trzeciej, zaakceptowany przez DESA.

§ 5 PRZEBIEG AUKCJI I LICYTACJI

1. Aukcja odbywa się w miejscu i o czasie wskazanym przez DESA w Katalogu lub na stronie internetowej lub w inny sposób umożliwiający zapoznanie się z taką informacją. Aukcja składa się z poszczególnych Licytacji. Szacunkowe tempo prowadzenia kolejnych Licytacji podczas Aukcji wynosi pomiędzy 60 a 100 Obiektów na godzinę.
2. Postąpienia są wskazane przez Aukcjonera przed Aukcją lub dostępne na stronie internetowej www.desa.pl lub w Katalogu. Aukcjoner ma prawo, zgodnie ze swoim uznaniem, odstąpić od tabeli postąpień w trakcie danej Licytacji, w szczególności przyjąć Ofertę w wysokości innej niż wynikająca z tabeli postąpień. Poniżej, najczęściej stosowana tabela postąpień:

cena	postąpienie
0 – 2 000	100
2 000 – 3 000	200
3 000 – 5 000	200/500/800 (np. 3200, 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/ 5000/8 000 (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
3. Aukcję prowadzi aukcjoner, który wyczytuje kolejne Obiekty i postąpienia, wskazuje Licytujących oraz ogłasza zakończenie Licytacji. Jeżeli dla danej Aukcji odbyła się Prelicytacja, Aukcjoner rozpoczyna Licytację od Oferty ustalonej w Prelicytacji. Zakończenie Licytacji następuje z chwilą uderzenia młotkiem przez aukcjonera, co jest równoznaczne z przyjęciem aktualnej Oferty jako Ceny Wylicytowanej i zawarciem Umowy Sprzedaży licytowanego Obiektu między Sprzedawcą a zwycięskim Licytującym (Klientem).	
4. Jeśli nie zastrzeżono inaczej, Obiekt poddany Licytacji posiada zastrzeżoną i poufną Cenę Gwarancyjną. Jeśli najwyższa złożona podczas Licytacji Oferta jest niższa niż Cena	Gwarancyjna, Licytacja zostaje przez Aukcjonera zakończona słowem „pass” (w Aplikacji „pominięte”). W takim przypadku nie dochodzi do zawarcia Umowy Sprzedaży z Licytującym składającym najwyższą Ofertę.
5. W przypadku nieosiągnięcia Ceny Gwarancyjnej, Aukcjoner może ogłosić możliwość zawierania transakcji warunkowej. W takim wypadku Licytujący może złożyć Ofertę, jednak zawarcie umowy sprzedaży Obiektu uzależnione jest od uzyskania zgody komitenta. Sprzedawca zobowiązuje się do podjęcia w tym celu negocjacji z komitentem, nie gwarantuje jednak osiągnięcia porozumienia. Jeśli w ciągu pięciu dni roboczych od dnia Aukcji, nie uda się uzyskać zgody komitenta na sprzedaż za cenę niższą niż Cena Gwarancyjna lub zgody Licytującego na podwyższenie Oferty do wysokości Ceny Gwarancyjnej, transakcja nie zostaje zawarta.	
6. W okresie, o którym mowa w ust. 5 powyżej, powyżej Sprzedawca zastrzega sobie prawo przyjmowania innych ofert kupna Obiektu. Jeśli oferta taka osiągnie poziom Ceny Gwarancyjnej, Licytujący, który wylicytował Obiekt warunkowo, zostanie o tym poinformowany i przysługuje mu wówczas prawo podniesienia Oferty do wysokości Ceny Gwarancyjnej wraz z pierwszeństwem nabycia Obiektu. W przeciwnym razie transakcja nie dochodzi do skutku, a Sprzedawca może sprzedać Obiekt innemu oferentowi.	
7. Aukcjoner ma prawo do rozstrzygnięcia wszelkich sporów wynikłych podczas Licytacji, włącznie z uprawnieniem do wznowienia albo ponownego przeprowadzenia Licytacji Obiektu. Niniejsze uprawnienie Aukcjonera przysługuje wyłącznie do momentu udzielenia przybicia	
8. W przypadku uzyskania przez DESA przed rozpoczęciem Aukcji informacji o potencjalnych roszczeniach osób trzecich wobec danego Obiektu, DESA zastrzega uprawnienie do wycofania takiego Obiektu z Aukcji. Informacja o wycofaniu Obiektu jest ogłaszana w Aplikacji oraz przez aukcjonera przed rozpoczęciem Aukcji. Zlecenia licytacji na dany Obiekt zostają anulowane – DESA zobowiązuje się do niezwłocznego poinformowania Klientów, którzy złożyli zlecenia licytacji o ich anulowaniu z przyczyny wycofania Obiektu z Aukcji. Wycofanie Obiektu z Aukcji nie jest możliwe po rozpoczęciu Licytacji Obiektu.	
9. Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie Licytującego, niektóre Licytacje mogą być równolegle prowadzone w języku angielskim. Prośby takie powinny być złożone przed Aukcją i zawierać oznaczenie Obiektów, których dotyczą.	
10. Przebieg Aukcji może być rejestrowany za pomocą urządzeń rejestrujących obraz lub dźwięk.	

§ 6 WARUNKI UMÓW SPRZEDAŻY

1. Zwycięzca Licytacji (Klient) jest zobowiązany jest do uiszczenia Ceny oraz Opłat w pełnej wysokości, w terminie 7 dni od daty Aukcji. W przypadku opóźnienia w zapłacie Ceny, Sprzedawca zastrzega możliwość naliczenia odsetek ustawowych za opóźnienie.
2. W przypadku wygranych Licytacji Obiektów oznaczonych w Katalogu oraz Aplikacji symbolem Λ (Lambda) – Klient wstępuje w stosunek umowny łącznie z Partnerem DESA tj. spółką DU7 sp. z o.o. z siedzibą w Krakowie (wówczas stronami Umowy Sprzedaży są Partner oraz Klient). W przypadku wygranych Licytacji Obiektów oznaczonych w Katalogu oraz Aplikacji symbolem Σ (Sigma) – Klient wstępuje w stosunek umowny wyłącznie z Partnerem DESA tj. spółką DESA Unicum GmbH. z siedzibą w Berlinie (wówczas strona-

mi Umowy Sprzedaży są Partner oraz Klient). W pozostałych przypadkach Sprzedawcą każdorazowo jest DESA.

3. Płatność Ceny i Opłat na rzecz DESA powinna być dokonana w polskich złotych i może być uiszczona:
- 3.1. gotówką (bez limitu maksymalnej wysokości płatności), jeżeli płatność jest dokonywana przez konsumenta w rozumieniu Ustawy o Prawach Konsumenta;
- 3.2. gotówką do limitu 15.000,00 złotych brutto, jeżeli płatność nie jest dokonywana przez konsumenta w rozumieniu Ustawy o Prawach Konsumenta;
- 3.3. przelewem bankowym na rachunek wskazany w zestawieniu aukcyjnym przekazanym zwycięskiemu Licytującemu; W tytule przelewu należy wskazać nazwę i datę Aukcji oraz numer Obiektu.
- 3.4. kartą płatniczą VISA lub MasterCard – z wyłączeniem płatności przez internet (bez fizycznej obecności Klienta)
4. Na specjalne życzenie Klienta, za zgodą DESA, możliwa jest zapłata Ceny i Opłat w walutach euro (konto Bank Polska Kasa Opieki Spółka Akcyjna 05 1240 6292 1978 0011 6213 5984, Swift: PKOPPLPW) lub dolarze amerykańskim (konto Bank Polska Kasa Opieki Spółka Akcyjna 45 1240 6292 1787 0011 6465 7114, Swift: PKOPPLPW). Wartość takiej transakcji będzie powiększona o opłatę manipulacyjną w wysokości 1%. Przeliczenie waluty następuje na podstawie dziennego kursu kupna waluty Bank Polska Kasa Opieki Spółka Akcyjnaz dnia poprzedzającego Aukcję.
5. Płatność Ceny i Opłat na rzecz Partnera powinna być dokonana wyłącznie przelewem bankowym na rachunek wskazany w zestawieniu aukcyjnym przekazanym zwycięskiemu Licytującemu.
6. Własność Obiektu będącego przedmiotem Umowy Sprzedaży przejdzie na Klienta, po otrzymaniu przez Sprzedawcę zapłaty pełnej kwoty Ceny i Opłat oraz wydaniu Obiektu.
7. W razie opóźnienia Klienta w zapłacie Ceny i Opłat, Sprzedawca może odstąpić od Umowy Sprzedaży po bezskutecznym upływie dodatkowego terminu wyznaczonego na zapłatę. W przypadku skorzystania przez Sprzedawcę z prawa odstąpienia, Sprzedawca może dochodzić od nabywcy odszkodowania tytułem utraconych korzyści, które obejmują m. in. szkodę spowodowaną brakiem zapłaty wynagrodzenia Sprzedawcy z tytułu usług pośrednictwa przy zawarciu Umowy Sprzedaży.
8. W przypadku braku zapłaty Ceny oraz Opłat przez Klienta w terminie określonym w ust. 1 powyżej, Klient upoważnia Sprzedawcę do potrącenia jego wymagalnych wierzytelności względem Sprzedawcy np. z tytułu umowy komisu, z wierzytelnością Sprzedawcy, wobec tego Klienta z tytułu Umowy Sprzedaży Obiektu (kompensata) – oświadczenie o potrąceniu wymaga formy dokumentowej pod rygorem nieważności.
9. Sprzedawca zastrzega również prawo odstąpienia od Umowy Sprzedaży w przypadku niezłożenia przez Klienta Oświadczeń AML albo złożenia nieprawdziwych Oświadczeń AML, po bezskutecznym upływie wyznaczonego terminu na złożenie Oświadczeń AML albo usunięciu nieprawidłowości.
10. W celu uniknięcia wątpliwości, autorskie prawa majątkowe do Obiektu jako utworu w rozumieniu ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (t.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 1231 z późn. zm.) nie są przedmiotem Umowy Sprzedaży, tj. przedmiotem Umowy Sprzedaży jest wyłącznie prawo własności Obiektu.
11. Wszelkie zmiany Umowy Sprzedaży wymagają formy pisemnej pod rygorem nieważności, za wyjątkiem rozwiązania Umowy Sprzedaży za porozumieniem stron, które wymaga formy dokumentowej pod rygorem nieważności.
12. Sprzedawca niezwłocznie po Aukcji wysła drogą elektroniczną na wskazany przez Klienta adres email potwierdzenie zawarcia Umowy Sprzedaży (zestawienie aukcyjne), na co niniejszym Klienci wyrażają zgodę
13. Odstąpienie od Umowy Sprzedaży wymaga formy dokumentowej pod rygorem nieważności.

§ 8 ODBIÓR OBIEKTÓW

1. Odbiór Obiektu przez Kupującego możliwy jest po złożeniu prawidłowych Oświadczeń AML, uiszczeniu pełnej Ceny, Opłat oraz opłat za przechowanie, jeśli są one należne i wymagalne.
2. Odbiór Obiektu w siedzibie DESA jest bezpłatny, za wyjątkiem Obiektów, których odbiór odbywa się z magazynu zewnętrznego, stosownie do ust. 11. poniżej. Wówczas bezpłatny jest odbiór z magazynu zewnętrznego.
3. Sprzedawca nie ponosi kosztów transportu Obiektów do Klienta.
4. Sprzedawca zapewnia nieodpłatnie podstawowe opakowanie Obiektu.
5. Odbiór Obiektu, jeśli nie ustalono inaczej, odbywa się po uprzednim kontakcie z BOK w siedzibie DESA. Wydanie Obiektu wymaga okazania dokumentu potwierdzającego tożsamość Klienta, a w przypadku odbioru przez osobę trzecią, pisemnego upoważnienia od Klienta oraz złożenia Oświadczeń AML przez osobę upoważnioną do odbioru. DESA wskazuje, że na podstawie przepisów ustawy z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz

finansowaniu terroryzmu jest również uprawniona do kopiowania dokumentów tożsamości osób odbierających Obiektu.

6. Klient zobowiązany jest do odbioru Obiektu w terminie 30 dni od daty zakończenia Aukcji, na której Obiekt został wylicytowany. Niedopełnienie obowiązku zapłaty Ceny lub Opłat, nie uchybia obowiązkowi wskazanemu w niniejszym paragrafie ani konsekwencjom wynikającym z jego niedopełnienia.

7. Po upływie terminu określonego w ust. 6 powyżej, Obiekt przechodzi na płatne przechowanie (depozyt) DESA na koszt Klienta.

8. Przechowanie opisane w ust. 7 powyżej, odbywa się na poniższych zasadach:

8.1. Przechowanie rozlicza się w miesiącach kalendarzowych, w przypadku depozytu obejmującego okres lub okresy krótsze niż jeden miesiąc kalendarzowy, opłata za magazynowanie zostanie naliczona w wysokości należnej za jeden miesiąc kalendarzowy za każdy taki okres.

8.2. Opłata za usługi przechowania wynosi odpowiednio:

8.2.1. Gabaryt S – Obiekty biżuteryjne i inne Obiekty, których łączna suma wymiarów (wysokość + szerokość albo wysokość + szerokość + głębokość) nie przekracza 30 cm – cena: 60 zł brutto (48,68 zł netto) miesięcznie;

8.2.2. Gabaryt M – Obiekty, w których suma wymiarów (wysokość + szerokość lub wysokość + szerokość + głębokość) nie przekracza 150 cm – cena: 80 zł brutto (65,40 zł netto) miesięcznie;

8.2.3. Gabaryt L – Obiekty, w których suma wymiarów (wysokość + szerokość albo wysokość + szerokość + głębokość) nie przekracza 300 cm – cena 120 zł brutto (97,56 zł netto) miesięcznie;

8.2.4. Gabaryt XL – Obiekty o wymiarach powyżej Gabarytu L – cena 300 zł brutto (243,90 zł netto) miesięcznie.

9. DESA nie później niż w terminie 7 dni przed upływem terminu określonego w ust. 6 powyżej, przekazuje zawiadomienie w formie dokumentowej lub pisemnej Klientowi o zdarzeniu określonym w ust. 7 powyżej wraz z niezbędnymi informacjami dotyczącymi praw i obowiązków Klienta związanych z umową płatnego depozytu (przechowania).

10. W przypadku Obiektów objętych Opłatą Importową, ze względu na konieczność zakończenia procedury celnej, termin odbioru będzie uzgadniany indywidualnie z Klientem.

11. W przypadku Obiektów oznaczonych symbolem "π", zgodnie z § 2 ust. 10.7, odbiór odbywa się z magazynu zewnętrznego. Magazyn znajduje się w Warszawie (03-794), przy ul. Recznej 6 (Hala DC01, wejście przy bramie 05). Do odbioru z magazynu zewnętrznego stosuje się postanowienia powyższego paragrafu, za wyjątkiem odmiennego miejsca odbioru. W szczególności odbiór Obiektu wymaga uprzedniego kontaktu z BOK oraz okazania dokumentu tożsamości nabywcy lub udostępnienia stosownego upoważnienia, w przypadku odbioru Obiektu przez osobę trzecią. Odbiór z magazynu zewnętrznego możliwy jest od poniedziałku do piątku, w godzinach 10:00-15:00, po uprzednim kontakcie z BOK.

12. W przypadku Obiektów dla których Sprzedawcą był Partner, termin i miejsce odbioru Obiektu będą uzgadniane indywidualnie z Klientem.

REKLAMACJA OBIEKTU I POZASĄDOWE SPOSOBY ROZPATRYWANIA REKLAMACJI

1. Podstawa i zakres odpowiedzialności względem Klienta, jeżeli sprzedany Obiekt ma wadę fizyczną lub prawną (rękojmia) są określone w przepisach Kodeksu Cywilnego, w szczególności w art. 556 i następnych Kodeksu Cywilnego, a w przypadku Klientów będących Konsumentami w Ustawie o prawach konsumenta, przy czym Sprzedawca zastrzega, iż ze względu na specyfikę oferowanych Obiektów tj. antyki, dzieła sztuki itp. wymiana wadliwej rzeczy na wolną od wad jest niemożliwa.

2. Sprzedawca zapewnia rzetelny opis każdego dostępnego Obiektu, wykonywane są one w najlepszej wierze z wykorzystaniem doświadczenia i fachowej wiedzy naszych pracowników oraz współpracujących z nami ekspertów. Mimo uwagi poświęcanej każdemu z Obiektów w procesie opracowywania, dokumentacji pochodzenia, historii wystaw i bibliografii przedstawione informacje mogą nie być wyczerpujące lub nie wskazywać wszystkich drobnych uszkodzeń Obiektów –dostępne Obiekty są często rzeczami wiekowymi, które z racji swoich właściwości nie przedstawiają jakości rzeczy fabrycznie nowych.

3. Sprzedawca odpowiada z tytułu rękojmi, jeżeli wada fizyczna zostanie stwierdzona przed upływem dwóch lat od dnia wydania Obiektu Klientowi.

4. Reklamacja może zostać złożona przez Klienta w każdej możliwej formie.

5. Dla ułatwienia Klienta i Sprzedawca, w celu możliwie jak najszybszego terminu rozpatrzenia reklamacji, zaleca się:

5.1. składanie reklamacji za pośrednictwem poczty elektronicznej na adres: reklamacje@desa.pl;

5.2. informacji i okoliczności dotyczących przedmiotu reklamacji, w szczególności rodzaju i daty wystąpienia wady;

5.3. żądania sposobu doprowadzenia Obiektu do zgodności z Umową Sprzedaży lub oświadczenia o obniżeniu ceny albo o odstąpieniu od Umowy Sprzedaży;

5.4. danych kontaktowych składającego reklamację.

6. Jeżeli Klient w reklamacji nie zamieści informacji wymienionych w ust. 5 powyżej, nie będzie miało to wpływu na skuteczność złożonej reklamacji.

7. Jeżeli rozpatrzenie reklamacji nie jest możliwe bez zbadania Obiektu, BOK skontaktuje się z Klientem w celu ustalenia sposobu dostarczenia przedmiotowego Obiektu – Klient jest w takiej sytuacji zobowiązany do dostarczenia Obiektu na koszt Sprzedawcy. Jeżeli jednak ze względu na rodzaj wady, rodzaj Obiektu np. jego gabaryty dostarczenie Obiektu przez Klienta byłoby niemożliwe albo nadmiernie utrudnione, Klient może zostać poproszony o jego udostępnienie, po uprzednim uzgodnieniu terminu, Obiektu w miejscu, w którym Obiekt się znajduje.

8. Jeżeli sprzedany Obiekt ma wadę, Klient, z zastrzeżeniami i na zasadach określonych we właściwych przepisach Kodeksu cywilnego, może:

8.1. złożyć oświadczenie o obniżeniu Ceny Licytacyjnej oraz Opłat albo odstąpieniu od Umowy Sprzedaży, chyba że Sprzedawca niezwłocznie i bez nadmiernych niedogodności dla Klienta wadę taką usunie. Obniżona Cena Licytacyjna oraz Opłat powinna pozostawać w takiej proporcji, w jakiej wartość Obiektu z wadą pozostaje do wartości Obiektu bez wady. Klient nie może odstąpić od umowy, jeżeli wada Obiektu jest nieistotna;

8.2. żądać usunięcia wady – Sprzedawca jest zobowiązany usunąć wadę w rozsądnym czasie bez nadmiernych niedogodności dla Klienta.

9. Sprzedawca ustosunkuje się do reklamacji Klienta niezwłocznie, nie później niż w terminie 14 dni od dnia jej otrzymania, a jeżeli w danym przypadku konieczne jest zbadanie Obiektu przez Sprzedawcę, w terminie 14 dni od daty dostarczenia tego Obiektu na adres: ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa, przy czym informacja o konieczności dostarczenia Obiektu do Sprzedawca zostanie przekazana Klientowi w terminie 14 dni od daty złożenia reklamacji.

10. Skorzystanie z pozasądowych sposobów rozpatrywania reklamacji i dochodzenia roszczeń ma charakter dobrowolny. Poniższe zapisy mają charakter informacyjny i nie stanowią zobowiązania Sprzedawcy do skorzystania z pozasądowych sposobów rozwiązywania sporów. Oświadczenie Sprzedawcy o zgodzie lub odmowie wzięcia udziału w postępowaniu w sprawie pozasądowego rozwiązywania sporów konsumenckich składane jest przez Sprzedawcę na papierze lub innym trwałym nośniku w przypadku, gdy w następstwie złożonej przez Klienta reklamacji spór nie został rozwiązany.

11. Szczegółowe informacje dotyczące możliwości skorzystania przez Klienta z pozasądowych sposobów rozpatrywania reklamacji i dochodzenia roszczeń oraz zasady dostępu do tych procedur dostępne są w siedzibach oraz na stronach internetowych powiatowych (miejskich) rzeczników konsumentów, organizacji społecznych, do których zadań statutowych należy ochrona konsumentów, Wojewódzkich Inspektoratów Inspekcji Handlowej oraz pod następującymi adresami internetowymi Urzędu Ochrony Konkurencji i Konsumentów: http://www.uokik.gov.pl/spory_konsumenckie.php; http://www.uokik.gov.pl/sprawy_indywidualne.php; http://www.uokik.gov.pl/wazne_adresy.php.

12. Zgodnie z rozporządzeniem Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) NR 524/2013 z dnia 21 maja 2013 r. w sprawie internetowego systemu rozstrzygania sporów konsumenckich oraz zmiany rozporządzenia (WE) nr 2006/2004 i dyrektywy 2009/22/WE (rozporządzenie w sprawie ODR w sporach konsumenckich) Usługodawca jako przedsiębiorca mający siedzibę w Unii zawierający internetowe umowy sprzedaży lub umowy o świadczenie usług podaje łącznie elektroniczne do platformy ODR (Online Dispute Resolution) umożliwiającej pozasądowe rozstrzyganie sporów: <http://ec.europa.eu/consumers/odr/>. Adres poczty elektronicznej Usługodawcy: biuro@desa.pl.

13. Klient posiada następujące przykładowe możliwości skorzystania z pozasądowych sposobów rozpatrywania reklamacji i dochodzenia roszczeń:

13.1. Klient uprawniony jest do zwrócenia się do stałego polubownego sądu konsumenckiego działającego przy Inspekcji Handlowej z wnioskiem o rozstrzygnięcie sporu wynikłego z zawartej Umowy Sprzedaży.

13.2. Klient uprawniony jest do zwrócenia się do wojewódzkiego inspektora Inspekcji Handlowej, zgodnie z art. 36 ustawy z dnia 15 grudnia 2000 r. o Inspekcji Handlowej (Dz.U. 2001 nr 4 poz. 25 ze zm.), z wnioskiem o wszczęcie postępowania medacyjnego w sprawie pozasądowego rozwiązywania sporu między Klientem, a Sprzedawcą.

13.3. Klient może uzyskać bezpłatną pomoc w sprawie rozstrzygnięcia sporu między Klientem a Sprzedawcą, korzystając także z bezpłatnej pomocy powiatowego (miejskiego) rzecznika konsumentów lub organizacji społecznej, do której zadań statutowych należy ochrona konsumentów (m.in. Federacja Konsumentów, Stowarzyszenie Konsumentów Polskich).

13.4. Klient może złożyć skargę za pośrednictwem platformy internetowej ODR: <http://ec.europa.eu/consumers/odr/>. Platforma ODR stanowi także źródło informacji na temat form pozasądowego rozstrzygania sporów mogących powstać pomiędzy przedsiębiorcami i Konsumentami.

14. Sprzedawca informuje, iż na podstawie art. 38 pkt 11 Ustawy o Prawach Konsumenta, Klientom nie przysługuje prawo do odstąpienia od Umowy Sprzedaży, zawartej poza lokalem przedsiębiorstwa lub na odległość.

15. W przypadku transakcji dotyczących Obiektów oznaczonych znakiem Σ (Sigma), do zawartych umów lub świadczonych usług zastosowanie znajdują przepisy prawa niemieckiego, w szczególności postanowienia niemieckiego kodeksu cywilnego (Bürgerliches Gesetzbuch – BGB in der Fassung der Bekanntmachung vom 2. Januar 2002 [BGBl. I S. 42, 2909; 2003 I S. 738], zuletzt geändert durch Art. 2 des Gesetzes vom 16. August 2021 [BGBl. I S. 3493]). W szczególności Klientowi przysługuje prawo do złożenia reklamacji w dowolnej formie, w terminie dwóch lat od wydania zakupionego Obiektu.

§ 9 ZASADY ŚWIADCZENIA USŁUG ELEKTRONICZNYCH PRZEZ DESA

1. DESA świadczy za pośrednictwem Aplikacji nieodpłatnie następujące Usługi Elektroniczne na rzecz Klientów:

1.1. Konto Klienta,

1.2. umożliwianie Klientom udziału w Aukcji i Licytacji oraz zawierania Umów Sprzedaży, na zasadach określonych w niniejszym Regulaminie;

1.3. umożliwienie przeglądania Treści umieszczonych w ramach Aplikacji;

1.4. Newsletter.

2. Umowa o Świadczenie Usług Elektronicznych zostaje zawarta z chwilą otrzymania przez Klienta potwierdzenia zawarcia Umowy o Świadczenie Usług wysłanego przez DESA na adres email podany przez Klienta w toku rejestracji. Konto świadczone jest nieodpłatnie przez czas nieoznaczony. Klient może w każdej chwili i bez podania przyczyny, usunąć Konto poprzez wysłanie żądania do DESA, w szczególności za pośrednictwem poczty elektronicznej na adres: biuro@desa.pl lub też pisemnie na adres DESA.

3. Klient zobowiązany jest w szczególności do korzystania z Aplikacji w sposób niezakłócający jej funkcjonowania, m.in. poprzez użycie określonego oprogramowania lub urządzeń, niepodejmowania czynności mających na celu wejście w posiadanie informacji nieprzeznaczonych dla Klienta, korzystania z Aplikacji zgodnie z zasadami współżycia społecznego, przepisami prawa oraz Regulaminem, w tym niedostarczania i nieprzekazywania treści zabronionych przez przepisy obowiązujące prawa, korzystania z Aplikacji w sposób nieuciążliwy dla pozostałych Klientów oraz dla DESA, z poszanowaniem ich dóbr osobistych (w tym prawa do prywatności) i wszelkich przysługujących im praw, korzystania z Treści zamieszczonych w Aplikacji, jedynie w zakresie własnego użytku osobistego – wykorzystywanie w innym zakresie treści należących do DESA lub osób trzecich jest dopuszczalne wyłącznie na podstawie wyraźnej zgody DESA lub ich właściciela,

4. DESA zaleca składanie reklamacji związanych z świadczeniem Usług Elektronicznych:

4.1. pisemnie na adres DESA;

4.2. w formie elektronicznej za pośrednictwem poczty elektronicznej na adres: reklamacje@desa.pl.

5. Zaleca się podanie przez Klienta w opisie reklamacji: informacji i okoliczności dotyczących przedmiotu reklamacji, w szczególności rodzaju i daty wystąpienia nieprawidłowości; żądania Klienta oraz danych kontaktowych składającego reklamację – ułatwi to i przyspieszy rozpatrzenie reklamacji przez DESA. Wymogi podane w zdaniu poprzednim mają formę zalecenia i nie wpływają na skuteczność reklamacji złożonych z pominięciem zalecanego opisu reklamacji.

6. Ustosunkowanie się do reklamacji przez DESA następuje niezwłocznie, nie później niż w terminie 30 dni od dnia jej złożenia, chyba, że z powszechnie obowiązujących przepisów prawa lub odrębnych regulaminów wynika inny termin rozpatrzenia danej reklamacji.

7. Klient w każdym momencie ma prawo zrezygnować z Usług Elektronicznych poprzez napisanie wiadomości za pośrednictwem poczty elektronicznej na adres: biuro@desa.pl.

§ 10 ZASADY POUFNOŚCI I OCHRONY DANYCH OSOBOWYCH

1. Dane osobowe Klienta są przetwarzane przez DESA lub Partnera jako administratora danych osobowych. Podanie danych osobowych przez Klienta jest dobrowolne, ale niezbędne w celu założenia Konta, korzystania z określonych Usług Elektronicznych lub zawarcia Umowy Sprzedaży.

2. Szczegółowe informacje dotyczące ochrony danych osobowych zawarte są w zakładce „Polityka Prywatności” dostępnej na stronie www.desa.pl. Zarówno dane Klientów jak i komitentów objęte są poufnością.

§ 11 POSTANOWIENIA KOŃCOWE

1. Regulamin stanowi wzorzec umowy w rozumieniu art. 384 § 1 Kodeksu cywilnego.

2. Sprzedawca nie zapewnia jakichkolwiek pozwoleń na wywóz Obiektów poza granice Rzeczypospolitej Polskiej, ani ich transportu innego rodzaju. Klient we własnym zakresie powinien uzyskać informacje o wymaganych w tym celu pozwoleniach lub opłatach oraz samodzielnie wykonać ciążące na nim obowiązki. Sprzedawca nie bierze odpowiedzialności za inne obowiązki ciążące na Klientach, a wynikające z powszechnie obowiązujących przepisów prawa – Ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (t.j. Dz. U. z 2024 r. poz. 1292).

3. Muzeum rejestrowanym przysługuje prawo pierwokupu zabytku sprzedawanego na Aukcji. Oświadczenie w sprawie skorzystania z prawa pierwokupu powinno może być złożone przez Muzeum rejestrowane niezwłocznie po licytacji zabytku, nie później jednak niż do zakończenia Aukcji – podstawa prawna art. 20 ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (t.j. Dz. U. z 2022 r. poz. 385).

4. Wszelkie zawiadomienia kierowane do Sprzedawcy powinny mieć formę pisemną lub dokumentową.

5. Zmiana Regulaminu wymaga zachowania formy dokumentowej pod rygorem nieważności.

6. W sprawach nieuregulowanych w niniejszym Regulaminie mają zastosowanie powszechnie obowiązujące przepisy prawa polskiego, w szczególności: Kodeksu Cywilnego; ustawy o świadczeniu usług drogą elektroniczną z dnia 18 lipca 2002 r. (Dz.U. 2002 nr 144, poz. 1204 ze zm.); przepisy ustawy o prawach konsumenta z dnia 30 maja 2014 r. (Dz.U. 2014 r. poz. 827 ze zm.); oraz inne właściwe przepisy powszechnie obowiązującego prawa.

7. Niniejszy Regulamin, Umowy o Świadczenie Usług Elektronicznych oraz Umowy Sprzedaży oraz wszystkie zobowiązania pozaumowne z nich wynikające lub z nimi związane podlegają prawu polskiemu.

8. Utrwalenie, zabezpieczenie i udostępnienie istotnych postanowień zawieranej Umowy o Świadczenie Usług Drogą Elektroniczną następuje poprzez przesłanie wiadomości e-mail na adres e-mail podany przez Klienta.

9. Utrwalenie, zabezpieczenie, udostępnienie oraz potwierdzenie Klientowi istotnych postanowień zawieranej Umowy Sprzedaży następuje poprzez przesłanie Klientowi wiadomości e-mail z potwierdzeniem zawarcia Umowy Sprzedaży.

10. DESA informuje, iż korzystanie z Usług Elektronicznych wiąże się z typowymi zagrożeniami dotyczącymi przekazywania danych poprzez Internet, takimi jak ich rozpowszechnienie, utrata lub uzyskiwanie do nich dostępu przez osoby nieuprawnione.

11. DESA zapewnia środki techniczne i organizacyjne odpowiednie do stopnia zagrożenia bezpieczeństwa świadczonych funkcjonalności lub usług na podstawie Umowy o Świadczenie Usług Elektronicznych.

12. Treść Regulaminu jest dostępna dla Klientów bezpłatnie pod następującym adresem https://desa.pl/pl/regulaminy/regulamin_aukcji/, skąd Klienci mogą w każdym czasie przeglądać, a także sporządzić jego wydruk.

13. DESA informuje, że korzystanie z Aplikacji za pośrednictwem przeglądarki internetowej, w tym udział w Licytacji, a także nawiązywanie połączenia telefonicznego z BOK, może być związane z koniecznością poniesienia kosztów połączenia z siecią Internet (opłata za przesyłanie danych) lub kosztów połączenia telefonicznego, zgodnie z pakietem taryfowym dostawcy usług, z którego korzysta Klient.

14. Postanowienia Regulaminu mniej korzystne dla Klienta, będącego konsumentem w rozumieniu przepisów Ustawy o Prawach Konsumenta niż postanowienia Ustawy o Prawach Konsumenta są nieważne, a w ich miejsce stosuje się przepisy Ustawy o Prawach Konsumenta.

ZLECENIE LICYTACJI

Gdynia. 100 lat nowoczesności nad Bałtykiem • 1936KOL063 • 13 sierpnia 2026

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

☐ Zlecenie licytacji z limitem ☐ Zlecenie telefoniczne

Zlecenie musi być dostarczone (osobiście, pocztą, faksem lub e-mailem) do siedziby domu aukcyjnego nie później niż 24 godziny przed rozpoczęciem licytacji, w przypadku późniejszego dostarczenia nie gwarantujemy realizacji zlecenia, jednak dolożymy wszelkich starań, aby było to możliwe.

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

.....

Imię i nazwisko

.....

Dowód osobisty (seria i numer)PESEL/NIP (dla firm)

.....

Adres: ulicannr domunr mieszkania

.....

Miastokod pocztowy

.....

Adres e-mail

.....

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 przesyłanych 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.

Nr kat.	Autor, tytuł	Maksymalna oferowana kwota (bez opłaty aukcyjnej) lub licytacja telefoniczna
.....		
.....		
.....		
.....		
.....		
.....		
.....		
.....		
.....		

Należność za zakupiony obiekt

☐ Wpłacę na konto bankowe
☐ Wpłacę w kasie firmy (pn.-pt. w godz. 11–19)
☐ Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

z prasy ☐ z mailingu ☐ z reklamy internetowej ☐ z reklamy zewnętrznej ☐ z radia ☐
od rodziny/znajomych ☐ z imiennego zaproszenia ☐ inną drogą
.....

DESA Unicum SA, ul. Piękna 1A, 00–477 Warszawa, tel. 22 163 66 00, faks 22 163 67 99, e-mail: biuro@desa.pl, www.desa.pl
NIP: 5272644731 REGON: 142733824 Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy XII Wydział Gospodarczy KRS0000718495.



tel. 22 163 67 00, faks 22 163 67 99
e-mail: zlecenia@desa.pl

Zlecenie licytacji z limitem
Podanie przez Klienta limitu licytacji jest informacją ściśle poufną. Dom aukcyjny będzie reprezentował w licytacji Nabywcę do podanej kwoty, gwarantując jednocześnie nabycie obiektu za najniższą możliwą kwotę. Dom aukcyjny nie przyjmuje zleceń bez górnego limitu. W przypadku zaistnienia kilku zleceń w tej samej wysokości dom aukcyjny będzie reprezentował Klienta, którego zlecenie zostało złożone najwcześniej. **Zgadzam się na jedno postąpienie w górę w przypadku wystąpienia innego zlecenia o tej samej wysokości:**

☐ Tak ☐ Nie

Zlecenie telefoniczne
W przypadku zlecenia licytacji telefonicznej prosimy o podanie numeru telefonu aktualnego w czasie aukcji. Pracownicy domu aukcyjnego połączą się z Państwem chwilę przed rozpoczęciem licytacji wybranych obiektów. Przebieg rozmowy – licytacji telefonicznej może być rejestrowany przez DESA Unicum. Dom aukcyjny nie ponosi odpowiedzialności za brak możliwości wzięcia udziału w wyniku problemów z uzyskaniem połączenia z podanym numerem. W przypadku problemów z uzyskaniem połączenia zgadzam się na licytację w moim imieniu za kwotę równą cenie wywoławczej:

☐ Tak ☐ Nie

Numer telefonu do licytacji

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

- ☐ Wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych w celach marketingowych oraz w celu składania ofert, a w szczególności w celu przysyłania na wskazane przeze mnie adresy korespondencyjne materiałów promocyjnych, informacji handlowych o obiektach i usługach świadczonych przez DESA Unicum.
- ☐ Wyrażam zgodę na używanie telekomunikacyjnych urządzeń końcowych w celu prowadzenia marketingu bezpośredniego przez DESA Unicum.
- ☐ Wyrażam zgodę na otrzymywanie od DESA Unicum informacji handlowej drogą elektroniczną.
- ☐ Wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych w celach marketingu produktów lub usług podmiotów powiązanych kapitałowo z DESA Unicum.
- ☐ Wyrażam zgodę na otrzymywanie od podmiotów powiązanych kapitałowo z DESA Unicum informacji handlowej drogą elektroniczną.

WYRAŻAJĄC ZGODE NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

- Zgadzam się na przetwarzanie moich danych osobowych przez spółkę DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie, ul. Piękna 1A w celach powyżej przeze mnie określonych.
- Podanie danych jest dobrowolne. Podstawą przetwarzania danych jest moja zgoda. Odbiorcami danych mogą być Podmioty powiązane kapitałowo z DESA Unicum oraz Podmioty świadczące usługi na rzecz DESA Unicum. Mam prawo wycofania zgody w dowolnym momencie. Dane osobowe będą przetwarzane do odwołania zgody lub przez maksymalny okres 10 lat od dnia zakończenia wykonania umowy lub przez okres określony przez przepisy prawa, które nakładają na DESA Unicum obowiązek przetwarzania moich danych.
- Mam prawo żądania od administratora dostępu do moich danych osobowych, ich sprostowania, usunięcia lub ograniczenia przetwarzania, a także prawo wniesienia skargi do organu nadzorczego.
- Administratorem danych jest spółka DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie, z którą w sprawach dotyczących przetwarzania danych osobowych mogę się skontaktować, dzwoniąc pod numer telefonu +48 22 163 66 00 lub poprzez korespondencję elektroniczną na adres biuro@desa.pl.
- Bardziej szczegółowe informacje dotyczące przetwarzania moich danych mogę uzyskać na stronie internetowej www.desa.pl.
- Zapoznałem/-am się i akceptuję WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ I WARUNKI AUTENTYCZNOŚCI domu aukcyjnego DESA Unicum opublikowane w katalogu aukcyjnym.
- Zobowiązuję się do zrealizowania zawartych transakcji zgodnie z niniejszymi WARUNKAMI, w tym do zapłacenia wylicytowanej kwoty powiększonej o opłatę aukcyjną oraz innych opłat, zgodnie z oznaczeniami w katalogu, w szczególności w przypadkach przewidzianych przepisami ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy utworu (tzw. droit de suite) w terminie 7 dni od daty aukcji.
- 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.

.....
Data i podpis Klienta składającego zlecenie



