



DESA
UNICUM

SZTUKA DAWNA

PRACE NA PAPIERZE

AUKCJA 14 MAJA 2024 WARSZAWA









SZTUKA DAWNA

PRACE NA PAPIERZE

AUKCJA 14 MAJA 2024

CZAS AUKCJI
14 maja (wtorek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW
7 – 14 maja
poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00
sobota, 11:00 – 16:00

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

KOORDYNATORZY

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

Teresa Soldenhoff
t.soldenhoff@desa.pl
506 251 833

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

DOM AUKCYJNY

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

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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

BIURO PRZYJĘĆ

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

WYCENY BIŻUTERII

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

PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW

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

ZLECENIA AUKCYJNE

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

WYSTAWY AUKCYJNE

WSTĘP WOLNY
kalendarz wystaw dostępny na www.desa.pl

SEKRETARIAT ZARZĄDU

Joanna Kowalewicz, tel. 22 163 66 65, 795 122 719, j.kowalewicz@desa.pl

KONTA BANKOWE

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

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

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM JEST CZĘŚCIĄ HOLDINGU



ZARZĄD DESA S.A.

JULIUSZ WINDORBSKI Prezes Zarządu | MARCIN SOBKA Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA S.A.

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

GRZEGORZ KRÓL Członek Rady Nadzorczej | MARCIN CZERNIK Członek Rady Nadzorczej

ZARZĄD DESA UNICUM



AGATA SZKUP
Prezes Zarządu



JAN KOSZUTSKI
Członek Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA UNICUM



JULIUSZ WINDORBSKI
Przewodniczący Rady Nadzorczej



MARCIN SOBKA
Członek Rady Nadzorczej



WOJCIECH DZIAKOWSKI
Członek Rady Nadzorczej

DZIAŁ ROZLICZEŃ

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

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

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

DZIAŁ LOGISTYCZNY

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

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

DZIAŁ FOTO

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

Marek Krzyżanek
Fotograf
m.krzyzanek@desa.pl

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

DZIAŁ IT

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

DZIAŁ ADMINISTROWANIA
OBIEKTAMI

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

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

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

DZIAŁ MARKETINGU I PR

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

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

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

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

Paulina Babicka
Grafik kreatywny
p.babicka@desa.pl

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

Michalina Komorowska
Specjalista ds. marketingu,
Redaktor strony internetowej
m.komorowska@desa.pl
tel. 882 350 575

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

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

Public Relations – pr@desa.pl

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



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



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



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



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



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



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



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



TERESA SOLDENHOFF
t.soldenhoff@desa.pl
506 251 835



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



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



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



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



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



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



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



OKTAWIA WRZESIEŃ
o.wrzesien@desa.pl
22 163 67 50, 787 388 666



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



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

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



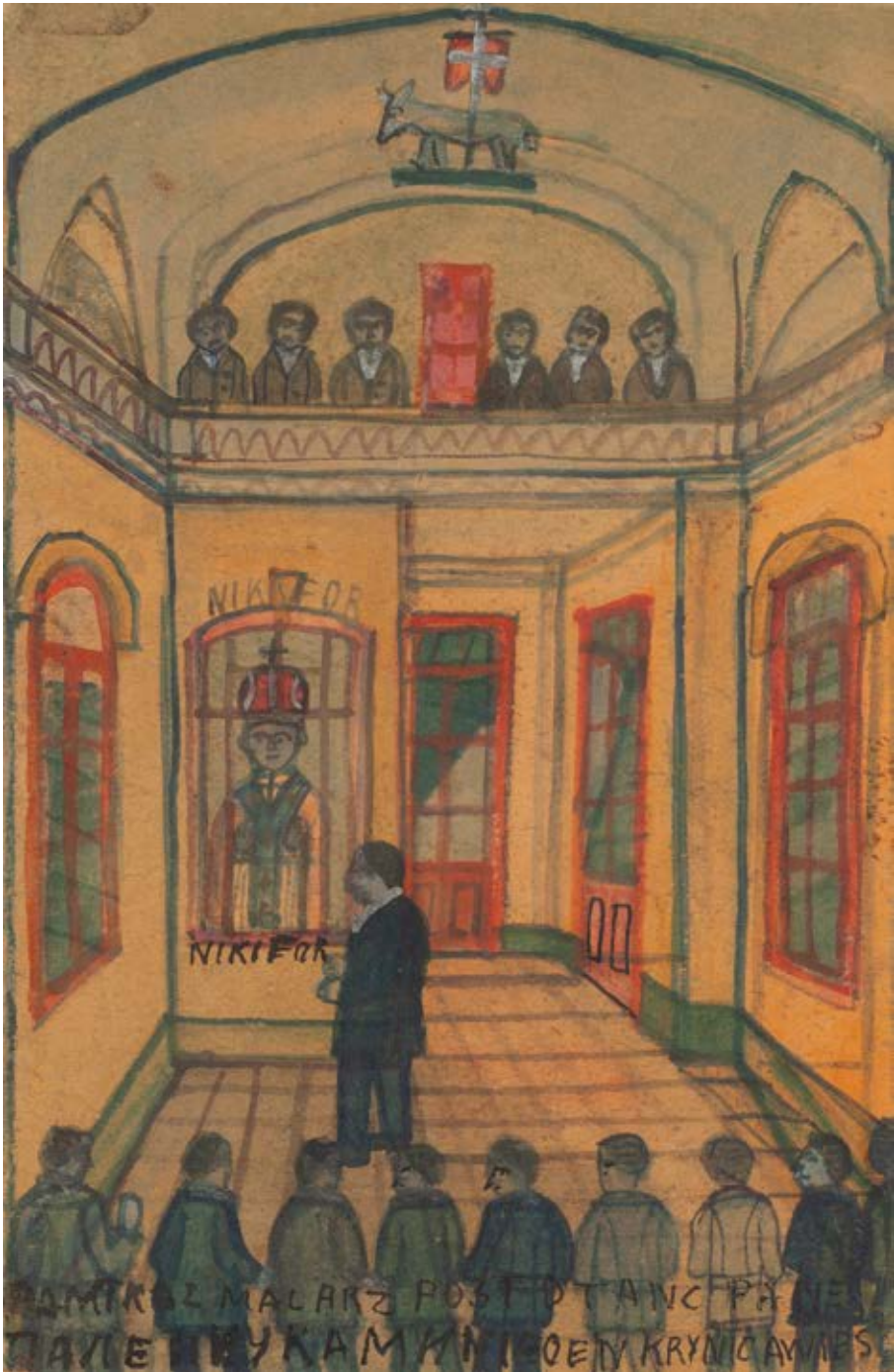
PAULINA JANISZEWSKA
Specjalista
Sztuka Współczesna
p.janiszevska@desa.pl
734 639 911



okładka front poz. 6 Zofia Stryjeńska, Pocałunek w świetle księżycy **okładka II-strona 1** poz. 23 Artur Grottger, "Polowanie z sokółem" (Polowanie Jana III Sobieskiego z sokółem), 1859 **strony 2-3** poz. 19 Aleksander Augustynowicz, Góralka zbierająca krokusy **strony 4-5** poz. 22 Julian Fałat, Kulig w Nieświeżu **strona 6** poz. 7 Henryk Berlewi, "Akt kobiecy" ("Frauenakt"), 1922 **strona 12** poz. 17, Leon Wyczółkowski, Pejzaż leśny, 1927 **okładka III** poz. 20 Rafał Malczewski, Chaty góralskie z widokiem na Giewont **okładka IV** poz. 4 Stanisław Ignacy Witkiewicz \ Witkacy, "Portret Bronisławy Włodarskiej (Jeden z nieudanych gumdruków Langiera)", 1938 **tytuł aukcji** Sztuka Dawna. Prace na Papierze 14 maja 2024 **kod aukcji** 1500APP137 **koncepcja graficzna** Monika Wojnarowska **opracowanie graficzne** Arkadiusz Kowalski **zdjęcia** Marcin Koniak, Marek Krzyżanek, Alina Matyash-Labanovskaya **prenumerata katalogów** prenumerata@desa.pl **druk** ArtDruk Kobyłka

INDEKS

Augustynowicz Aleksander 19, 48	Masłowski Stanisław 57
Axentowicz Teodor 49	Matejko Jan 27
Berezowska Maja 73-76	Mehoffer Józef 36
Berlewi Henryk 7-9	Mela Muter 13-14
Bunsch Adam 35	Norblin de la Gourdaine Jan Piotr 79
Cieczkiewicz Edmund 54	Nowicka-Kwiatkowska Tekla Michalina 43
Cybis Bolesław 38	Radzikowski Walery Eljasz 80
Dąbrowski Henryk 63-64	Roszkowska Teresa 12
Fałat Julian 22	Rudzka-Cybisowa Hanna 55
Feuerring Maksymilian 39	Setkowicz Adam 59
Gibiński Stanisław 58	Sleńdziński Ludomir 34
Górski Stanisław 60	Stachiewicz Piotr 52
Grottger Artur 23	Stryjeńska Zofia 6, 28-32
Janowski Stanisław 47, 56	Styka Jan 81
Jarocki Władysław 50-51	Szancer Jan Marcin 67-69
Kaczmarkiewicz Jan 77-78	Szczęsny Józef 61
Karpiński Alfons 45	Szukalski Stanisław 33
Kasprzycki Wincenty 24	Uniechowski Antoni 65-66
Klimek Ludwik 40	Uziembło Henryk 62
Kotarbiński Wilhelm 25	Weiss Wojciech 37, 53
Krynicky Nikifor 1-3, 70-72	Witkiewicz Stanisław Ignacy (Witkacy) 4-5
Kulisiewicz Tadeusz 41	Wyczółkowski Leon 16-18
Łempicka Tamara 11	Wyspiański Stanisław 26
Makowski Tadeusz 15	Zamoyski August 42
Malczewski Jacek 82-83	Zawadzki Stanisław 44
Malczewski Rafał 20-21	Żelechowski Kacper 46
Marcoussis Louis 10	



1 †

NIKIFOR KRYNICKI

1895-1968

Nikofor w godności Biskupa, lata 20. XX w.

akwarela, ołówek/papier, 23 x 14,7 cm
sygnowany wśród przedstawienia: 'Nikofor | Nikifor'
opis autorski u dołu: 'PAMTKAZ MALARZ POSTDTANC PANE| MAME HNYKAMMNIEOEN KRYNICA'

estymacja:
13 000 - 18 000 PLN
3 100 - 4 200 EUR



2 †

NIKIFOR KRYNICKI

1895-1968

Biskup przed kościołem św. Andrzeja w Krakowie, lata 50. XX w.

akwarela, gwasz, ołówek/papier, 17 x 24 cm
opis autorski u dołu: '[nieczytelnie] MIASTOKRAKOW [nieczytelnie]'

estymacja:
13 000 - 18 000 PLN
3 100 - 4 200 EUR

3 ↑

NIKIFOR KRYNICKI

1895-1968

Architektura fanstastyczna - erem, lata 20. XX w.

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

opis autorski u dołu

opisany na odwrociu ołówkiem: 'Kulis'

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 500 - 4 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Tadeusza Kulisiewicza

Nikifora bez wątpienia możemy uznać za malarza metafizycznego. W jego twórczości wątki z przestrzeni będącej poza granicami naszej percepcji odgrywają niezwykle istotną rolę. Działo się tak zarówno z powodu jego pochodzenia etnicznego (artysta był Łemkiem), jak i pewnego kalectwa fizycznego i umysłowego. Badacze sugerują, iż Nikifor podejmował wątki religijne w swojej sztuce również z powodów intencjonalnych, wierząc, iż malowanie Anioła Stróża czy Matki Boskiej to w istocie tworzenie artystycznych amuletów i zapewnienie sobie ich opieki. Motywy religijne miałyby być także formą zadośćuczynienia. Niewątpliwie obcowanie z religią zarówno poprzez malarstwo, jak i bezpośrednio w świątyniach było dla prymitywisty z Krynicy rodzajem wyzwolenia. Malując, wpadał w izolujący trans, gdy uczestnicząc w nabożeństwie w cerkwi, nie musiał mówić i obnażać swoich deficytów mowy. Można zatem uznać, iż „święte obrazki” to próba przedłużenia trwania w stanie, który dawał Nikiforowi poczucie wolności i godności, bezpieczeństwa.

Szczególnym miejscem w twórczości Nikifora są przedstawienia świątyń, nie tylko znanych z Krynicy cerkwi czy krakowskich kościołów rzymskokatolickich. W obszarze tego tematu Nikifor kreował również wyobrażone, nieistniejące święte miejsca. Praca prezentowana z katalogu jest jak dotąd nieznanym w twórczości Nikifora fantastycznym przedstawieniem cerkwi otoczonym eremem. Ciąg pustelni zakonników otacza symetrycznie umieszczoną bryłę świątyni. Doskonała kolorystyka, sprawne wyrysowanie perspektywy pozwala umiejscowić tą wyjątkową pracę w uznawanym za najlepszy okres twórczości artysty, czyli w latach 20. XX wieku.



STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ / WITKACY
1885-1939

"Portret Bronisławy Włodarskiej (Jeden z nieudanych gumidruków Langiera)", 1938

pastel/papier, 69,5 x 52,5 cm
sygnowany, datowany i opisany p.d.: '3 | IX 1938 | Maciej | Witkasiewicz'
opisany u góry: 'Jeden z nieudanych (...) gumidruków Langiera'
oraz l.d.: 'NP3 po 3 seansach | po łaźni | + pomidory + ołatki'

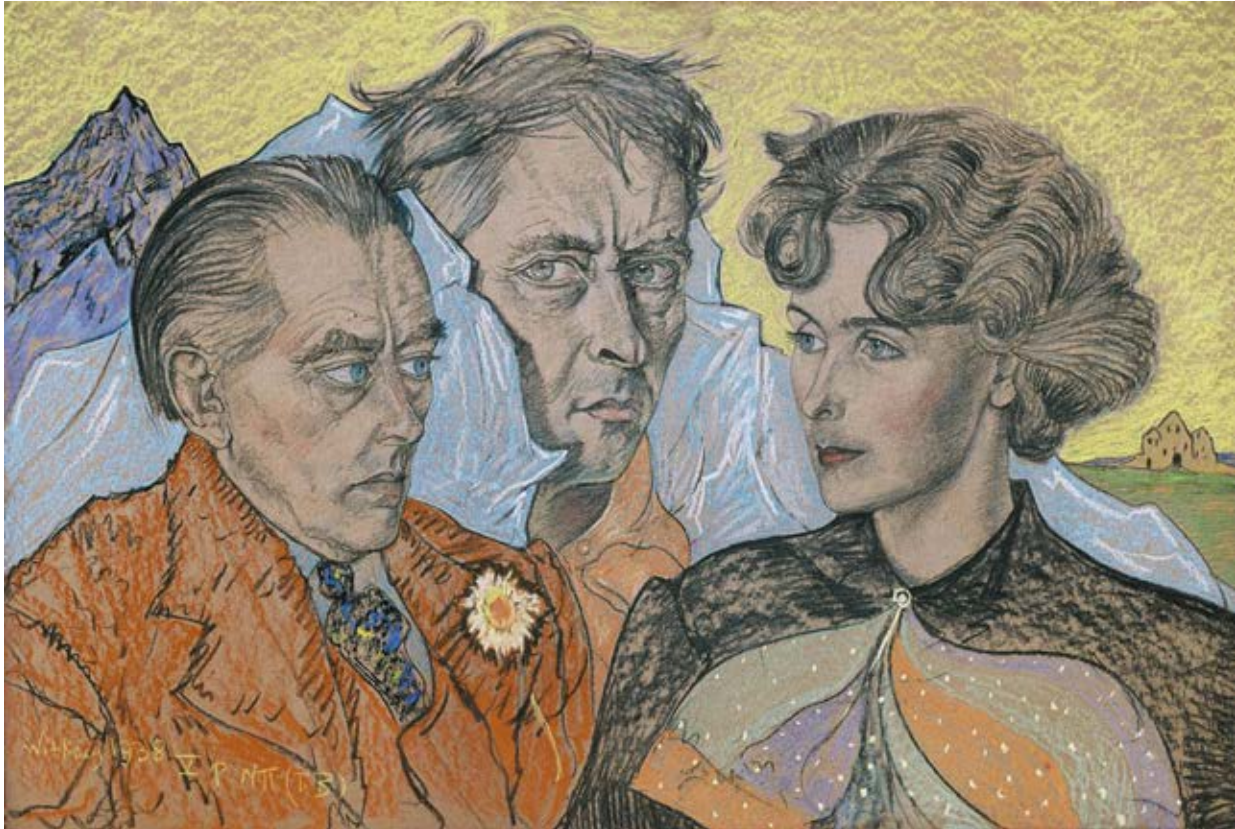
estymacja:
150 000 - 250 000 PLN
35 000 - 58 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Witkacy. Sejsmograf epoki przyspieszenia, Muzeum Narodowe w Warszawie, 8 lipca - 9 października 2022

LITERATURA:
Witkacy. Sejsmograf epoki przyspieszenia, katalog wystawy, red. Zofia Machnicka, Paweł Polit, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2022, s. 425





Stanisław Ignacy Witkiewicz / Witkacy, Portret zbiorowy -Tadeusz Langier, Witkacy, Bronisława Włodarska, 1938, Muzeum Tatrzańskie im. dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem, źródło: Wikimedia Commons



Stanisław Ignacy Witkiewicz / Witkacy, Portret Bronisławy Włodarskiej-Litauer, 1938, kolekcja prywatna, źródło: DESA Unicum



Stanisław Ignacy Witkiewicz / Witkacy, „Portret Bronisławy Włodarskiej (Jeden z nieudanych gumidruków Langiera)”, 1938

PORTRET CZY GUMIDRUK?

Portretowana Bronisława Włodarska należała w latach 20. i 30. do najbliższego otoczenia Witkacego. O szczególnej relacji artysty i tłumaczki świadczą słowa Henryka Worcella: „Przyjaźń Witkiewicza z panną Włodarską to jedna z najpiękniejszych przyjaźni tego człowieka. Świadczy też o niepospolitej inteligencji tej kobiety, miłośniczki literatury rosyjskiej, zwłaszcza poezji, a w ogóle uważliwionej na wszystko, co piękne w sztuce i w życiu” (Henryk Worcell, Wpisani w Giewont, Wrocław 1974, s. 111). Bronisława Włodarska urodziła się w 1891 w Tyflisie (obecnie Tbilisi) i w Rosji ukończyła Instytut Smolny. Po rewolucji październikowej przyjechała do Polski, gdzie pracowała w Warszawie w prywatnym składzie dywanów Kilty-nowicza, znajdującym się przy ul. Brackiej. Gdy straciła matkę, Kiltynowicz wyrobił jej rentę inwalidzką i w 1922 wysłał na leczenie do Zakopanego. Początkowo mieszkała na Harendzie pod opieką Marii Kasprowiczowej, od której wyprowadziła się po zaręczynach z bliskim przyjacielem Witkacego, pisarzem Michałem Choromańskim. Prawdopodobnie para poznała się właśnie w sławnej willi, gdyż autor „Zazdrości i medycyny” od 1927 również mieszkał u wdowy po Kasprowiczu. Wkrótce Choromański zerwał zaręczyny z Bronisławą, być może ze względu na romans ze wspólną „gospodynią” pary – Marią Kasprowicz. „Mimo choroby i biedy (Michał Choromański) emanujący erotycznym urokiem, któremu ona – także przez wzgląd na

jego narzeczoną – próbuje się oprzeć, wyjeżdżając do ciotki do Paryża (...). Nieskutecznie: po powrocie zaprasza początkującego pisarza i jego matkę na 'Harendę', inicjując kilkuletni, skomplikowany – także przez konieczność utrzymywania pozorów – związek. Znowu artysta potrzebuje jej opieki i dzięki komfortowi, jaki mu zapewnia – debiutuje, zaczynając błyskotliwą literacką karierę. Choromański – co Marusia z pewnym zdziwieniem odnotowuje – ma nad nią władzę, jakiej dotąd nie miał żaden mężczyzna. Potrafi manipulować kobietami, uderzać w czułą strunę: na jego wezwanie ona wyciąga go z zakopiańskich knajp, płaci dług. On drażni ją, flirtując z innymi, m.in. Zofią Nałkowską, ona odpłaca się pięknym za nadobne, zdradzając go – bez wyrzutów sumienia – ze swoją dawną niemiecką miłością czy jego kuzynem (Katarzyna Wajda, Maria Kasprowiczowa: „Zostałam w jego życiu tym, czym chciałam”). Po wojnie Bronisława Włodarska poślubiła Stefana Litauera – dziennikarza piastującego urząd radcy prasowego Ministerstwa Spraw Zagranicznych i dyrektora Polskiej Agencji Telegraficznej. Zmarła w 1973. Od 1936 portretowana Bronisława Włodarska spotykała się z Tadeuszem Langierem, również bliskim przyjacielem Witkacego. Fotograf z autorem „Szewców” znali się praktycznie od zawsze. Langier, uważany za pioniera fotografii kolorowej w Polsce, wprowadzał ekscentrycznego malarza w tajniki światłoczułej techniki. Razem również napisali sztukę „Nowa

homeopatia zła”. Z lat 1937-38, przypadających na związek przyjaciół Witkacego, pochodzą listy pisane przez zakopiańskiego artystę do modelki omawianego portretu. Ton Witkacego, w którym utrzymana jest korespondencja, świadczy o wyjątkowym, pełnym uczuć stosunku do kobiety. Relacjonuje on Włodarskiej najintymniejsze szczegóły swojego życia bądź w chwilach depresji upatruje w niej ostatnią szansę ukojenia jego strapionej duszy. W 1938 pisze: „Drugi dzień nie mogę pracować i chwilami umysł mi się mąci. Wszystko jest przeciw mnie – jak się zaczęło w te przekłete urodziny, tak trwa dotąd. Żona chora, portretów mało, ze stypendium są trudności – jednym słowem zupełna ruina życia. Bardzo mi brak Pani, bo może by Pani mnie trochę pocieszyła, jeżeli chodzi o uleczenie mnie z moich męczarni, to nie ma mowy” (Listy St. I. Witkiewicza do Bronisławy Włodarskiej, „Życie Literackie” 1963, nr 51/52, s. 14-15). W innych listach, adresowanych między innymi do żony, zawsze o Bronce wypowiada się w jak najlepszym tonie. Ukoronowaniem niezwyklej przyjaźni Bronisławy Włodarskiej z Witkacym jest nietypowy dla całej twórczości zakopiańskiego artysty portret zbiorowy Tadeusza Langiera, Witkacego i Bronisławy Włodarskiej z 1938. Utrzymany w dość realistycznej konwencji ukazuje zwróconych ku sobie fotografa i tłumaczkę w pozycjach en trois oraz własny autoportret spowity jasną tkaniną, wyrastający za sylwetek przyjaciół.

Prawdopodobnie w ten sposób Witkacy chciał podkreślić wartościową relację, jaka łączyła artystę z ówczesną parą. Z tego samego roku pochodzi omawiany portret Bronisławy Włodarskiej.

W sposób absolutnie unikatowy sygnowany jest prezentowany w katalogu portret. Witkacy bowiem podpisał się jako Maciej Witkasiewicz. Dodatkowo portret przyjaciółki opatrzył komentarzem „Jeden z nieudanych gumidruków Langiera”. co jednoznacznie odnosi się do twórczości fotograficznej Langiera. Langier swoje fotografie odbijał na papierze nazywanym gumidruk i posługując się tą nazwą w pastelowym portrecie, Witkacy wszedł z fotografem w rodzaj współzawodnictwa. W dolnej części portretu Witkacy pozostawił tajemnicze wzmianki m.in. o pomidorach, jednak sens tego tajemniczego komentarza znał tylko ekscentryczny autor. Sam portret, któremu Witkacy nie nadał typu, odpowiedni jest jednak typowi B, wylizanemu, ale z dozą subiektywnego spojrzenia na modela. To dzieło stanowi zapis prywatnego spotkania i znak przyjaźni z Włodarską, co stawia go poza typowymi schematami obecnymi w Firmie Portretowej. Bardzo intrygujący jest zabieg wypiętrzenia w formę skalnych grani przedłużenia lewego ramienia modelki, które może być symbolem umiłowania przyjaciół do tatrzańskiego krajobrazu.

5

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ / WITKACY

1885-1939

Portret Kazimiery Żuławskiej, 1924

pastel/papier, 58,5 x 48 cm

sygnowany, datowany i opisany p.g.: 'Witkacy | TC | 1924'

estymacja:

150 000 - 250 000 PLN

35 000 - 58 000 EUR

POCHODZENIE:

własność Kazimiery Żuławskiej

przekazany Józefowi Tobiaszowi w Toruniu, okres międzywojenny

Desa Unicum, 1999

Desa, Kraków, marzec 2005

kolekcja prywatna, Wrocław





Stanisław Ignacy Witkiewicz / Witkacy, Portret Kazimieri Żuławskiej 1924, kolekcja prywatna, źródło: DESA Unicum



Stanisław Ignacy Witkiewicz / Witkacy, Portret Kazimieri Żuławskiej, 1924

RELACJA ZAKOPANE TORUŃ WITKACY I KAZIMIERA ŻUŁAWSKA

Kazimiera Żuławska wraz z mężem, poetą i pisarzem Jerzym Żuławskim należała do najbliższego otoczenia zakopiańskiej bohemy skupionej wokół Witkacego. Portretowana przez przełomowego artystę była tłumaczką i romanistką oraz taterniczką i alpinistką. Wraz z mężem nie tylko eksplorowała rodzime Tatry, lecz także zdobywała najwyższe alpejskie pasma. Synowie zakopiańskiego małżeństwa: Marek (późniejszy malarz), Juliusz (pisarz) i Wawrzyniec (kompozytor) – również odziedziczyli po rodzicach pasję do wysokogórskich eskapad. Kazimiera oraz Jerzy Żuławscy zamieszkali w Zakopanem w willi „Łada”, znajdującej się w istotnej zakopiańskiej lokalizacji, czyli przy ul. Chałubińskiego. Ze swojego domu stworzyli ważny ośrodek zakopiańskiej bohemy. Również po śmierci Jerzego w 1915 willa pozostała miejscem spotkań artystów. To właśnie tutaj Witkacy urządził swe głośne „orgie”. Bywali tu również m.in. Jan Kaspróvicz, Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Leopold Staff, Władysław Orkan, Tymon Niesiołowski czy August Zamoyski. „Typ C”, w którym został stworzony opisywany portret, w istotny sposób nawiązuje do relacji i zażyłości, jaka łączyła artystę z modelką. Chęć rozszerzenia skali doświadczeń w obszarze artystycznym kierowała Witka-

cego ku narkotycznym eksperymentom. Potrzeba autoanalizy i następnie plastyczne odbicie spotęgowanego ogląd rzeczywistości w pracach zakopiańskiego artysty zyskała zupełnie nową formę w dotychczasowej sztuce portretu. Otoczone skandaliczną legendą narkotykowe „orgie” odbywające się również u Żuławskich szokowały i oburzały publiczność, zarówno za czasów życia Witkacego, jak i długo po jego śmierci. Mit narkomanii już w latach międzywojennych oficjalnie wyjaśniał towarzysz kontrowersyjnych seansów doktor Białynicki-Birula, pisząc, że nie był to nałóg, lecz cykliczny i kontrolowany eksperyment, mający na celu odkrycie nowych środków formalnych, stanowiących plastyczną wiwisekcję stanów podświadomości artysty. Dodatkowo typ C skodyfikowany w „Regulaminie Firmy Portretowej «S. I. Witkiewicz»”, zakłada, że kompozycja stworzona pod wpływem narkotyków, ocierająca się o granice abstrakcji, realizuje stworzone przez Witkacego pojęcie „Czystej Formy”, będącej najwyższą formą sztuki. Prezentowany portret Kazimieri Żuławskiej został jeszcze stworzony przed powstaniem słynnego regulaminy Firmy Portretowej. Nie ma obok zapisu typu dodatkowych informacji mówiących, czy artysta zażywał jakiegol-

wiek środki poszerzające „widzenie rzeczywistości”. Rozedrgana kreska oraz prawie abstrakcyjna sylwetka modelki doskonale wpisują się w zbiór portretów stworzony pod wpływem kokainy. Działanie tego narkotyku na malarską ekspresję Witkacego nie poddaje się jakiegolwiek klasyfikacji czy możliwości wyciągnięcia wspólnego mianownika dla portretów stworzonych pod jej działaniem. Użycie tego środka podczas malarskich seansów daje nam jednak niezwykłą galerię portretów odbijającą plastyczne dociekania u granic podświadomości artysty. Sylwetka Kazimieri została bardzo uogólniona, a dominantą kompozycji stały się wibrujące, niespokojne kontury tworzące niespokojną arabeskę opisującą cechy fizjonomii modelki. Istotna jest również forma dłoni tłumaczki, której kształt przypomina fantazyjne formy z olejnych realizacio Witkacego.

Przyjaźń Witkacego i tłumaczki nie skończyła się wraz z przeprowadzką Żuławskiej w 1921 do Torunia, gdzie otworzyła pensjonat oraz miejsce spotkań bohemy – „Zofiówkę”. To także dzięki niej sztuki Witkacego zaistniały na północy Polski. To właśnie Żuławska doprowadziła do dwóch



Willi „Łada”, źródło: Wikimedia Commons

premier w toruńskim teatrze oraz organizowała odczyty prac filozoficznych Witkacego. Z wielką estymą Witkacy pisał do niej w liście: „O Toruniu myślę jak o małym niebku!”. Datowany na 1924 rok portret powstał już po przeprowadzce Żuławskiej do Torunia. Ze wspomnień syna tłumaczki, zachowały się relacji, jednej z już nie zakopiańskich, a toruńskich „orgii”, podczas której powstał prezentowany portret: „[...] przez ścianę dawały znać o sobie - odbywane w największym pokoju zwanym jadalnią „orgie” aranżowane oczywiście przez Witkacego. [...] Ale nie działo się właściwie nic orgiastycznego: ktoś grzmocił w pianino, inni rozmawiali o czymś, popijając, Stanisław Ignacy Witkiewicz siedział przeważnie okrakiem na krześle przed opartą o poręcz drugiego krzesła tekturą i grubymi pastelami na kolorowym arkuszu przypiętym pluskiewkami rysował portret za portretem. Albo wszyscy odgrywali jakąś teatralną scenę, posługując się dość dziwacznymi zdaniami” (Juliusz Żuławski, Z domu, Warszawa 1979, s. 209).

6 †

ZOFIA STRYJEŃSKA

1891-1976

Pocałunek w świetle księżyca, około 1935

gwasz/papier, 104,5 x 80 cm (w świetle oprawy)
sygnowany p.d.: 'Z.STRYJEŃSKA'

estymacja:

300 000 - 400 000 PLN

69 500 - 92 600 EUR

POCHODZENIE:

zakup od Jana Rembowskiego w 1945 roku, Warszawa
kolekcja prywatna, Warszawa





KOLORY W ROMANTYCZNYCH CIEMNOŚCIACH

Zofia Stryjeńska była fascynującą osobą i znakomitą malarką. Nie bez powodu nazwana została „Księżniczką polskiego malarstwa”. Wiodła intensywne życie, zarówno to artystyczne, jak i prywatne. Na kartach historii zapisała się jako kobieta wyzwolona i ekscentryczna. Nie stroniła od skandali. Powszechnie znane i opisywane przez prasę było jej małżeństwo z Karolem Stryjeńskim, a w nim dramatyczne rozstania i namiętne powroty. Stryjeńska w okresie międzywojennym, który był zdecydowanie najlepszym pod względem artystycznym czasem w jej karierze, przebywała w Warszawie, Krakowie i Zakopanem. Żywo uczestniczyła w życiu kulturalnym i stała się jedną z najbardziej rozpoznawalnych person polskiej bohemy artystycznej. Wydawać się może, że jej sztuka, wprost nawiązująca do tradycji narodowej, nieco kontrastuje z jej w pełni awangardowym i płomiennym charakterem. Niemniej jednak malarstwo Stryjeńskiej, tak jak i jej osobowość, również nosiło znamiona nowoczesności.

Losy Zofii Stryjeńskiej, związanej od urodzenia z Krakowem, spłotły się z Zakopanem za sprawą męża artystki – Karola Stryjeńskiego, który – jak wtedy twierdził – miał „dwie miłości: Tatry i Zochę”. Niedługo po ich ślubie w 1922 Karol uzyskał pierwszą nagrodę w rządowym konkursie na plan regulacji zabudowy Zakopanego. Architekt i projektant w tym samym roku został dyrektorem Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, którą zarządzał z dużymi sukcesami w latach 1923–27. W tym samym roku małżonkowie przenieśli się na stałe do stolicy Podhala. Kariera Zofii rozwijała się w tym czasie równolegle z karierą męża. Znana była już wówczas z malowanych z rozmachem kompozycji monumentalnych, sztalugowych oraz ilustracji książkowych. Wraz z Karolem aktywnie uczestniczyli w życiu artystycznym zakopiańskiej bohemy. Podczas jednego z wieczorów Zofia miała wyznać, że kocha się w Witkacym i założyć na czoło przepaskę z zatkniętą fotografią artysty. Witkacy odpowiedział jej podobno tym samym. Zofia przyjaźniła się również z Karolem Szymanowskim, dla którego projektowała kostiumy do baletu Harnasie. Znała się również z Malczewskimi, Iwaszkiewiczami, Heleną Rój oraz Jerzym Mieczysławem Rytardem.

Styl malarski Stryjeńskiej łączył w sobie elementy charakterystyczne zarówno dla art déco, jak i polskiego folkloru, czyniąc jej prace natychmiast rozpoznawalnymi i unikatowymi w skali Polski i świata. Malarstwo Stryjeńskiej opierało się na stylistycznych i tematycznych inspiracjach polskim, w szczególności góralskim, folklorem. Artystka czerpała ze sztuki ludowej zarówno tematy, jak i zasób form. Na poziomie formalnym jej malarstwo i projekty charakteryzowały odważne zestawienia kolorystyczne, dynamiczne pozy, jak gdyby zaczerpnięte z ludowych tańców. „Wykreowane przez nią postacie – żywiołowe, emanujące energią, rozmachem i wigorem, barwne i dostojne – miały odzwierciedlać duchowe wartości polskiego chłopstwa. Współcześni Stryjeńskiej krytycy zauważali, że artystka ze zdumiewającą intuicją czyni użytek ze sztuki ludowej, z jej cech najbardziej znamienych, łą-

cząc najpełniejszą fantastykę z głębokim odczuciem życia, a poetyczny irracjonalizm ze szczerym humorem” (Justyna Słomska, O Ludowości, [w:] Zofia Stryjeńska 1937–1976, Kraków 2008, s. 262–264).

Inspiracje ludowością w twórczości Stryjeńskiej można podzielić na dwie kategorie: pierwsza to prace tematycznie nawiązujące bezpośrednio do ludowych wierzeń, natomiast druga to czerpanie z wizerunków górali i ludowych strojów. Kluczowym elementem oraz fundamentem dla charakterystycznego dla obrazów Stryjeńskiej rytmu była barwa. U szczytu sławy Stryjeńska zapytana o zainteresowanie tematami ludowymi odpowiedziała: „tam jedynie znaleźć można barwę. (...) Nasze życie jest okropnie szare. Nawet taksówki w mieście są szare. Ubrania wasze, was, nieszczęsnych mężczyzn, to parodia barwy, której tak potrzebuje i tak szukam jak muzyk melodii. Trzeba iść po barwę na wieś, bo kraje, w której tej barwy jest jeszcze dużo, więc egzotyka, to centrala światowa kolorów, są niestety zbyt daleko i dla nas niedostępne”.

Artystka posługiwała się czystym kolorem i bardzo ograniczonym modelunkiem światłocieniowym, nie aspirując do oddawania rzeczywistości w realistyczny sposób. Zamiast tego skłaniała się ku dekoracyjności, co równocześnie było gwarantem artystycznych i komercyjnych sukcesów na wielką skalę. Owa dekoracyjność obejmowała również wybiórczy stosunek do inspiracji folklorem. Stryjeńska nie powielala kompletów strojów ludowych, a jedynie wybierała odpowiadające jej estetycznie elementy, tworząc z nich nową i oryginalną całość. „Postacie wykreowane przez Stryjeńską są niemal zawsze ubrane bogato i strojnie, z pańska, choć po chłopsku. Przetwarza ona nieraz owe ludowe stroje w sposób niemal fantastyczny, tworząc konstrukty, które nigdy na polskiej wsi nie istniały (...) Jej wiedza o ludowym ubiorze brała się z obserwacji eksponatów muzealnych i wystaw (wyjątek stanowi Podhale, dokąd często podróżowała)” (Justyna Słomska, O Ludowości, [w:] Zofia Stryjeńska 1937–1976, Kraków 2008, s. 263).

W twórczości Zofii Stryjeńskiej można wyróżnić dwa główne modele przedstawiania postaci: pierwszy to sceny rodzajowe z ludowego życia, takie jak góralskie tańce, natomiast drugi model przedstawienia obejmuje nieco bardziej statyczne, dekoracyjne kompozycje obrazujące wyodrębnione sylwetki pojedynczych postaci. Prezentowana w katalogu praca „Pocalunek w świetle księżycy” należy do drugiej, romantycznej grupy. Mistrzostwo Stryjeńskiej w operowaniu kolorami doskonale zaznacza się w opisywanej pracy. Potęgą barwy realizuje się w nokturnowej aranżacji miłosnej sceny. Przygaszone, lecz świetliste biele doskonale zestrzają się ze szlachetnymi tonami szafirowej toni jeziora, okolonego przez dostojne zielenie traw oraz koron drzew. Ubiór zakonchanej pary, mimo że w nocnym anturazie, pulsuje aż od czystości barw i uczucia, jakie łączy kochanków. Imponujących rozmiarów sielankowa kompozycja z najlepszego okresu twórczości Stryjeńskiej należy do absolutnej rzadkości na rynku aukcyjnym.

7 ↑

HENRYK BERLEWI

1894-1967

"Akt kobiecy" ("Frauenakt"), 1922

gwasz/papier, 57,5 x 39,7 cm (arkusz)

sygnowany i datowany ołówkiem wewnątrz kompozycji: 'H. BERLEWI. 1922'

na "zaplecku" opisany długopisem: 'Henryk BERLEWI 61 x 50 cm | Frauenakt 1922'

oraz 'Retrosp. Ausstellung | Berlin Okt.-Nov. 64'

cztery numery inwentarzowe: 'N 18', '9.' (w okręgu), '11.' (w okręgu, wszystkie przekreślone) oraz '53' (w okręgu)

fragmentarycznie zachowana papierowa nalepka opisana: 'BARLEVI HENRYK | 1922. 61 x 50'

papierowa nalepka transportowa firmy André Chenue opisana długopisem: 'no 3 - BERLEWI'

oraz dwa stemple celne (francuski i niemiecki), na odwrociu ramy papierowa nalepka wystawowa z Art Basel z 1978 roku

estymacja:

45 000 - 60 000 PLN

10 500 - 13 900 EUR

POCHODZENIE:

Galerie Bagera, Kolonia

kolekcja prywatna, Szwajcaria

Venator & Hanstein, Kolonia

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Art Basel, 14-19 czerwca 1978

Retrospektive Ausstellung H. Berlewi. Gemälde, Zeichnungen, Grafik, Mechano-Fakturen, Plastik von 1908 bis heute, Institut

Français, Berlin, październik-listopad 1964

Rationale Spekulationen. Konstruktivistische Tendenzen in der europäischen Kunst zwischen 1915 und 1930, ausgewählt aus

deutschen Privatsammlungen, Städtisches Museum Mönchengladbach, 1 października - 26 listopada 1972

LITERATURA:

Retrospektive Ausstellung H. Berlewi. Gemälde, Zeichnungen, Grafik, Mechano-Fakturen, Plastik von 1908 bis heute, katalog wystawy, Berlin 1964, nr kat. 18 (jako „Frauenakt”, guasch, 61 x 50 cm, Berlin)

Rationale Spekulationen. Konstruktivistische Tendenzen in der europa?ischen Kunst zwischen 1915 und 1930, ausgewählt aus deutschen Privatsammlungen, katalog wystawy, Städtisches Museum Mönchengladbach, Mönchengladbach 1972, nr kat. 23 (jako "Frauenakt”, Deckfarben, 61 x 50 cm)





Plakat wystawy retrospektywnej Henryka Berlewskiego,1964, źródło: DESA Unicum

Twórczość Henryka Berlewskiego, wraz z wczesnym dziełem m.in. Władysława Strzemińskiego, Henryka Stażewskiego czy Mieczysława Szczuki, rozpoczyna epizod konstruktywistyczny w sztuce polskiej. W 1921 roku w malarstwie Berlewskiego nastąpił radykalny zwrot, kiedy to skierował swoje poszukiwania w stronę wolnej od anegdoty sztuki „czystej”. Zapoznawszy się wówczas z twórczością El Lissitzky’ego, który przebywał w Warszawie, Berlewi zaczął tworzyć pod wpływem konstruktywistycznej awangardy rosyjskiej. W latach 1922-23 Berlewi zamieszkał z Berlinie, gdzie wszedł w krąg radykalnej awangardy, m.in. Laszlo Moholy-Nagy, Theo van Doesburga, Vikinga Eggelinga, Hansa Richtera, Raoula Hausmanna czy Miesa van der Rohe. Z 1922 roku pochodzą jego pierwsze realizowane w myśl tendencji awangardowych dzieła, do których należy, oprócz prezentowanego „Aktu”, „Półakt kubistyczny”, „Autoportret”, „Trzy maski” czy linoryt „Kobieta siedząca” i poprzedzają nieco późniejsze kompozycje mechaniczne, w których artysta posłużył się metodą quasi-mechanicznego konstruowania obrazu, inspirowaną pięknem form mechanicznych. Prezentowany „Akt kobiety” wykazuje silną zależność od kubistycznych zasad konstruowania obrazu. Berlewi zredukował w tym czasie paletę barwną i posłużył się ujednoliconymi płaszczyznami czerni i brązu. Elementy ciała poddał geometryzacji i elementarzacji, redukując przestrzenność na rzecz harmonijnego układu płaskich form na podobrazu. Redakcja tego tematu bliska jest analogicznym ujęciom autorstwa Fernanda Légera.

Inna malarska wersja „Aktu” z 1922 roku o niemal identycznej kompozycji, lecz szaro-czarnej kolorystce znajduje się od 1980 roku w kolekcji Berlinische Galerie w Berlinie. Berlewi wzór prezentowanego „Aktu kobiecego” wykorzystał jako graficzne ilustracje w czasopiśmie „Albatros” (Berlin 1923; oprócz niej także obrazy „Maski” i „Kobieta siedząca”). Znana i popularna w kolekcjonerskim obiegu jest wiernie powtórzona w skali kompozycja litograficzna opublikowana w 1964 roku, tj. w momencie kiedy prezentowana wersja gwaszowa została upubliczniona podczas berlińskiej retrospektywy Berlewskiego. Na plakacie tej wystawy zresztą został użyty prezentowany „Akt”, firmując powrót dzieła Berlewskiego do obiegu muzealno-galeryjnego. Artysta w tym okresie wykonywał repliki swoich wczesnych prac, oznaczając je datą powstania oryginału, jak również datą replikacji, jak w przypadku bodaj najbardziej znanej wersji „Mechanofaktury” z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie (1924-63). Wiele wczesnych prac Berlewskiego pozostawało do tego czasu przy samym malarzu. Od 1957 roku Berlewi podjął na nowo działalność wystawienniczą. Dopiero w latach 60. właśnie wczesna twórczość Berlewskiego została na nowo rozpoznana, kiedy artysta został dostrzeżony jako prekursor abstrakcji geometrycznej i op-artu.



H. Berlewi na tle wystawy swoich prac w salonie samochodowym Austro-Daimler w Warszawie, 1924, za: Polskie życie artystyczne w latach 1915-1939, Wrocław [et al.] 1974, il. 21

8 †

HENRYK BERLEWI

1894-1967

Portret dziewczyny z warkoczami, lata 30. XX w.

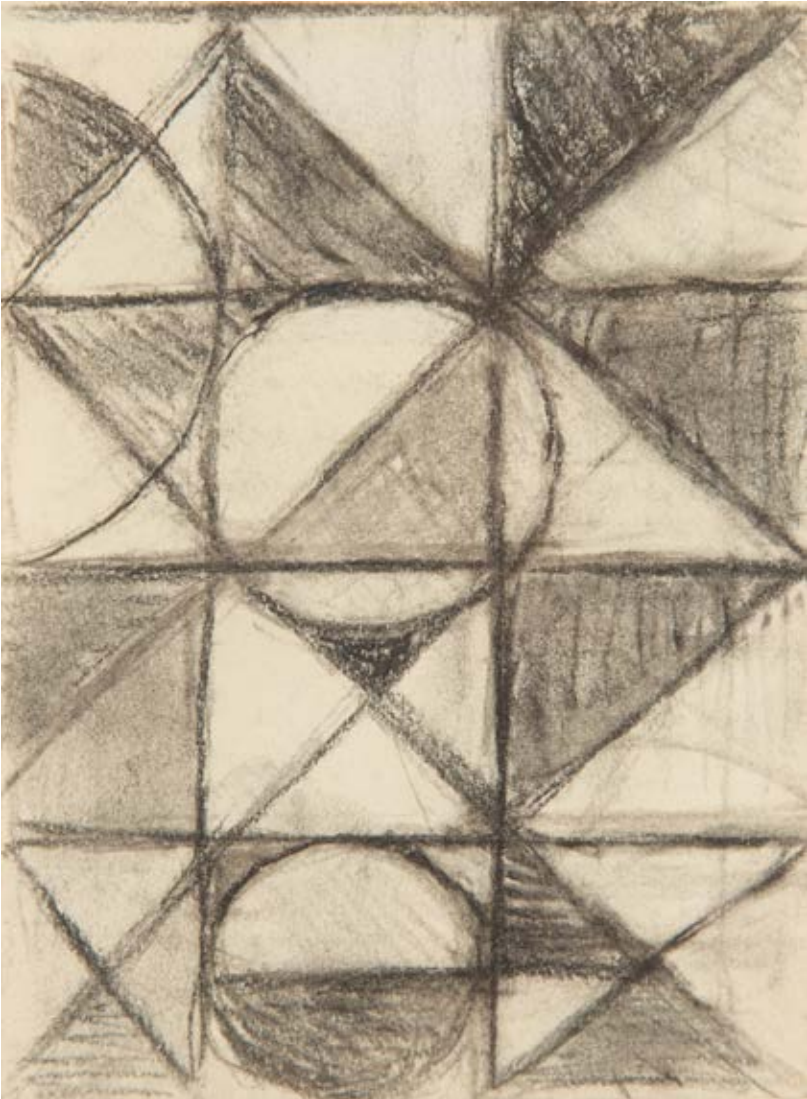
pastel/papier naklejony na tekturę, 73 x 54 cm
sygnowany p.d.: 'H. BERLEWI.'

estymacja:
45 000 - 60 000 PLN
10 500 - 13 900 EUR

POCHODZENIE:
Hotel des Ventes de Senlis, Francja, grudzień 2021
kolekcja prywatna, Warszawa

Koniec lat 20. wyznacza dla Berlewiego kolejny zwrot w twórczości. W 1928 przeprowadza się do Paryża, gdzie kieruje się ku sztuce portretowej, tworzeniu aktów i martwej naturze. W tej manierze będzie tworzyć aż do połowy lat 50., kiedy to powróci do teorii mechanofaktury i zostanie okrzyknięty prekursorem nurtów takich jak op-art. Artysta w XX-leciu międzywojennym sięga po środki artystyczne znane z równoległe rozwijających się nurtów Neue Sachlichkeit, a więc niemieckiej Nowej Rzeczowości i Art Deco, by tworzyć dzieła na styku realizmu i przetworzeń kanonów sztuki dawnej. Inaczej niż artyści tacy jak Zbigniew Pronaszko, twórca nie skupia się na warstwie kolorystycznej, zamiast tego operując formą dzieła. Berlewiego wyróżnia w tym czasie wyraziste operowanie konturem, szczególnie w martwych naturach („Martwa natura z karczochem”, 1957), statyczność kompozycji podkreślająca aluzje do portretu renesansowego oraz delikatne, kształtowane lekkimi pociągnięciami pędzla opracowanie abstrakcyjnego tła. Tematem Berlewiego często stawały się kobiety z wyższych sfer, zamawiające u niego swoje portrety. Prawdopodobnie omawiany portret jest „mniej oficjalnym”, kameralnym wizerunkiem dziewczynki, zaplatającej warkocze, który doskonale uzupełnia idealizowane wizerunki upamiętniane na portretach.





9 †

HENRYK BERLEWI

1894-1967

Kompozycja geometryczna

ołówek/papier, 16 x 12 cm (w świetle passe-partout)
na odwrociu pieczęć autorska: 'Etude CHAPELLE PERRIN FROMANTIN | ATELIER BERLEWI | VERSAILLES'

estymacja:
6 000 - 8 000 PLN
1 400 - 1 900 EUR

POCHODZENIE:
DESA Unicum, maj 2021
kolekcja prywatna, Polska



10

LOUIS MARCOUSSIS

1878-1941

"Ogród" ("Le jardin"), 1930

ołówek/papier, 18 x 13,5 cm
sygnowany p.d.: 'marcoussis'
na odwrociu papierowa nalepka wystawowa z opisem pracy

estymacja:
35 000 - 50 000 PLN
8 200 - 11 600 EUR

POCHODZENIE:
spuścizna po artyście
kolekcja prywatna, Francja
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Marcoussis, Kölnischer Kunstverein, Kolonia, 1960
Louis Marcoussis, Musée National d'art Moderne, Paryż, 3 czerwca – 4 października 1964

LITERATURA:
Catalogue complet des peintures, fixés sur verre, aquarelles, dessins, grave, Paris 1961, nr kat. 80, s. 310 (reprodukowany)
Louis Marcoussis, katalog wystawy, Musée National d'art Moderne, Paris 1964, nr kat. 115, s. 35

11 ↑

TAMARA ŁEMPICKA

1894-1980

"Portret mężczyzny w fezie", około 1934

ołówek/papier, 25 x 17,5 cm
sygnowany p.d.: 'LEMPICKA.'

estymacja:
70 000 - 90 000 PLN
16 300 - 21 00 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Christie's, Nowy Jork, luty 2015
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Tamara Łempicka a art déco, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 17 września 2022 - 12 marca 2023
Kobiety Montparnasse'u, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 19 maja - 31 grudnia 2018
Mistrzowie École de Paris, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 22 września 2016 - 31 sierpnia 2017

LITERATURA:
Tamara Łempicka a art déco. Tradycja i nowoczesność, katalog wystawy, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2022, nr kat. 50, s. 147 (il.)
Kobiety Montparnasse'u, katalog wystawy, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2018, s. 21 (il.)
Mistrzowie École de Paris, Warszawa 2016, s. 349 (il.)

Paryskie lata Łempickiej to czas rozwoju jej sztuki oraz niezwyklej popularności jej twórczości. Zainteresowanie malarki kubizowaniem bryły, syntetyzowaniem postrze- ganych przedmiotów i rzetelnym konstruowaniem przedstawienia znalazły idealny rezonans w bardzo modnej w połowie lat 20. stylistyce art déco w designie. Choć ter- min ten wiązał się z tendencją w projektowaniu zdobnych, a jednocześnie klarowanie ustrukturyzowanych przedmiotów, to odnosiło się go również do stylu w malarstwie. W 1938 Łempicka opuściła Europę i od lat 40. stała się wziętą portrecistką w Hollywo- od. Od lat 60. do śmierci w 1980 mieszkała w Meksyku. W ostatnim czasie biografia i dzieło Łempickiej cieszy się coraz większym zainteresowaniem. Coraz częściej urządane są wystawy jej twórczości, a malarstwo Łempickiej wkracza do międzyna- rodowego kanonu. W kolekcjach publicznych w Polsce można podziwiać ledwie jeden jej obraz („Znużenie”, przed 1927, Muzeum Narodowe w Warszawie). W lutym 2020 ustanowiony został rekord na dzieło Łempickiej – prywatny kolekcjoner nabył „Portret Marjorie Ferry” z 1932 za niebagatelną kwotę 16,8 miliona dolarów. Rysunki prezen- towane na aukcji należą do nielicznych, oryginalnych prac malarki, które pojawiły się na polskim rynku sztuki. W 2022 roku odbyły się aż trzy prezentacje jej twórczości w Polsce: w Muzeum Narodowym w Lublinie, w Muzeum Narodowym w Krakowie i Villa la Fleur w Konstancinie-Jeziornej. Prezentowany „Portret mężczyzny w fezie” to wnikliwe studium powstałe w połowie 30. XX w. Dbałość o detal, ale też światłocienio- wa stylizacja w klarowny sposób wiążą to dzieło z jej art décowskimi dokonaniami, a w momencie formowania się już abstrakcyjnego języka w jej malarstwie.



12 †

TERESA ROSZKOWSKA

1904-1992

"Amalfi", 1969

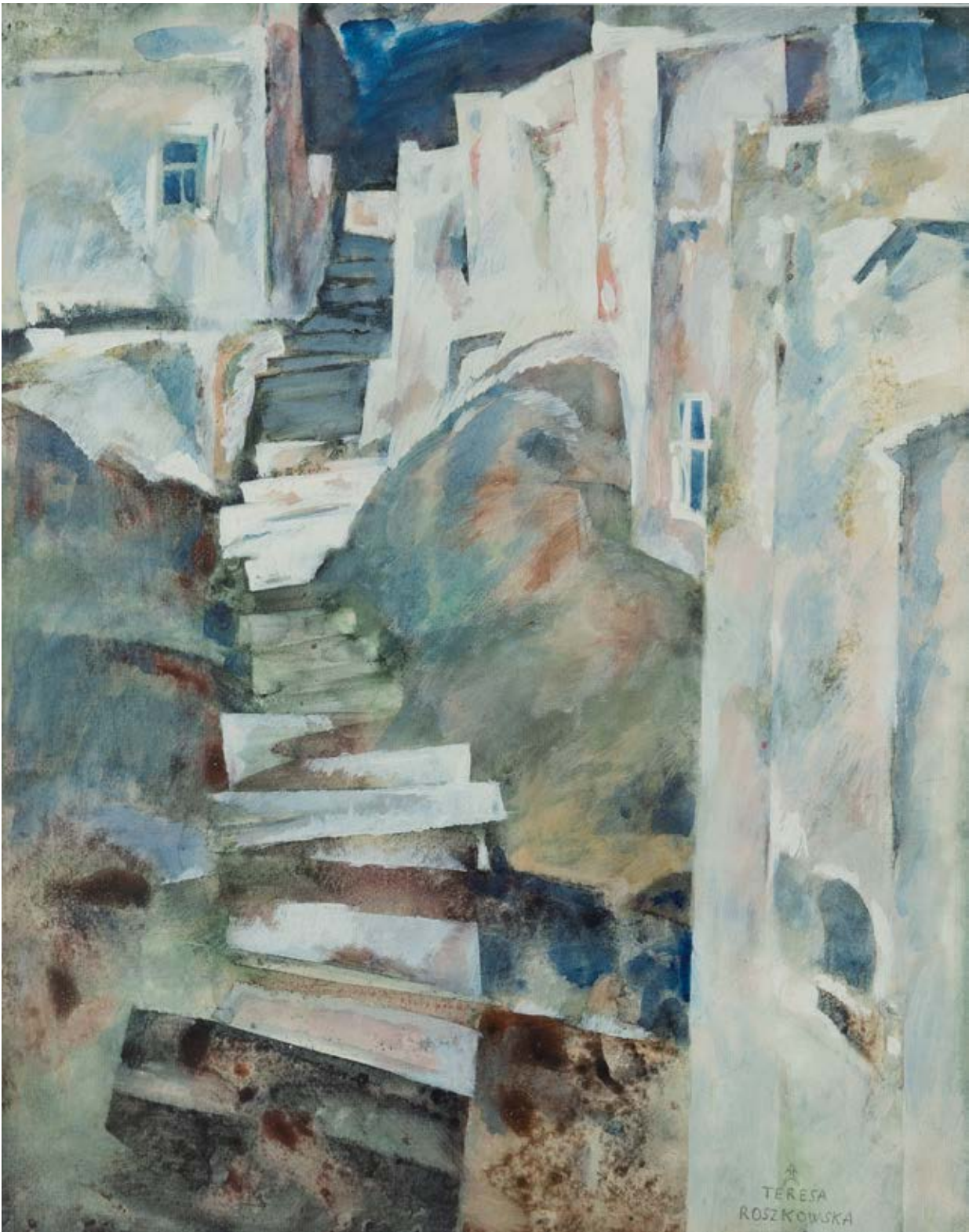
gwasz, ołówek/papier, 51 x 40
sygnowany p.d.: 'TERESA | ROSZKOWSKA'
opisany i datowany na odwrociu: 'ALMAFI 69'

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

„Dominacja jednego podstawowego tonu widoczna jest przede wszystkim w pejzażach, w których artystka przekazuje swoje zachwyty z odbywanych podróży. Inspiracji dostarczają jej oprócz krajobrazów polskich (Szlembark) także francuskie, włoskie, jugosławiańskie, greckie. Są to – jak i dawniej – pejzaże rozległe, tyle tylko że coraz mniej w nich szczegółów. Artystkę pociąga to, co zawsze pociągało rasowych malarzy: światło”.

Jerzy Zanoziński

Teresa Roszkowska, której życie twórcze rozpięte było przez wiele dekad, znana była głównie ze swojej działalności scenograficznej: zarówno teatralnej jak i filmowej. Jako scenografka wykształcenie zdobywała w latach 1934-36 w Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej w Warszawie. Nieco wcześniej – w latach 1924-28 studiowała w Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem Tadeusza Pruszkowskiego. Razem z innymi artystami z kręgu Pruszkowskiego regularnie wyjeżdżała na plenery malarskie do Kazimierza Dolnego. Odbyła również studyjną podróż do Francji i Włoch (1930), od kiedy to krajobraz i kultura artystyczna obydwu krajów stała się dla niej poważnym źródłem inspiracji. Roszkowska zasiłiła szeregi grupy artystycznej Szkoła Warszawska (założona 1929). Jej członkowie promowali realizm (wzorem Pruszkowskiego), lecz ich twórczość była stylowo pluralistyczna. Łączyła ich chęć odwzorowywania realiów współczesnego życia w jego afirmatywnych przejawach. Roszkowska jawi się jako najbardziej „klasycyzująca” postać tego ugrupowania malarskiego. Artystka wykształcona przez Pruszkowskiego używała klasycznych technik malarstwa sztalugowego: tempery i techniki mieszanej, chcąc zbliżyć się do formuły artystycznej dawnych mistrzów. Stylistyczne uprawiała drobiazgowy realizm bliski szeroko pojętemu malarstwu „nowej rzeczowości” i „powrotu do porządku”, tak rozpowszechnionemu w Europie po Wielkiej Wojnie. Jak odnotowała Joanna Stacewicz-Podlipska: „Od początku lat trzydziestych wyjeżdżała już regularnie, co dwa-trzy lata, w poszukiwaniu odpowiednich malarskich plenerów, najchętniej wybierając Riwierę Francuską oraz Włochy. Z tego obyczaju nie zamierzała zrezygnować także po wojnie, kiedy starania o wyjazd zagraniczny wiązały się już z uciążliwą, a często także brzemenną w skutki procedurą” (teżże, Pokora i przekora. Teresy Roszkowskiej „nawiązywanie kontaktu ze sztuką zagranicą”, „Sztuka Europy Wschodniej” 2015/3, s. 387). W 1967 roku Roszkowska wyjechała do Włoch i pokazała bogaty dorobek tej podróży w Zachęcie w styczniu 1968 roku. W kolejnym jeszcze roku musiała wyjechać do Italii ponownie, kiedy to powstała prezentowana praca. Urokliwe studium kamiennych schodów łączy w sobie charakterystyczny dla jej całego dzieła poetycki urok oraz malarski konkret. Studium kamiennych schodów z Amalfi poprzez zastosowanie głębokiej, pomysłowo budowanej perspektywy przywodzi na myśl scenograficzne realizacje Roszkowskiej. Podobną sceniczną kulisowość odnajdziemy na przykład w znanym szerzej obrazie artystki „Uliczka w Neapolu” z 1936 roku (Muzeum Narodowe w Warszawie)



13 †

MELA MUTER

1876-1967

"Zatoka Marsylska widziana z l'Estaque", lata 20.-30. XX w.

akwarela, ołówek, tusz/papier, 35,8 x 50,5 cm
sygnowany p.d.: 'Muter.'
opisany na odwrociu tuszem p.d.: 'L'Estaque | Port de Marseille' oraz długopisem l.d.: '14A-23.X [nieczytelny podpis]

estymacja:
35 000 - 50 000 PLN
8 200 - 11 600 EUR

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

WYSTAWIANY:
Mela Muter. W drodze, DESA Unicum, Warszawa, 1-19 sierpnia 2023

LITERATURA:
Mela Muter. W drodze, red. Michał Szarek, Katalog wystawy, Warszawa 2023, poz. 26, s. 109 (il.)





Mela Muter, „Zatoka Marsylska widziana z l’Estaque”, lata 20.-30. XX w.



Paul Cézanne, Zatoka Marsylska widziana z Estaque, źródło: Wikimedia Commons

MISTRZ I MELA MUTER

Mela Muter zapisała się na kartach historii sztuki jako artystka bezkompromisowa i niezwykle świadoma swojej pozycji. Nigdy nie podążała za modą, a zewnętrznym wpływom ulegała tylko wówczas, gdy się z nimi utożsamiała. Otoczona ludźmi żyła samotnie. W samotności też podróżowała i chłonęła obserwowaną rzeczywistość. Pozostawione przez nią dzieła świadczą o pasji i miłości, jaką żywiła do sztuki. Są one również zapisem jej artystycznej wędrówki. Na podstawie olejnych kompozycji i akwareli tworzonych na ulotnych kartach papieru dziś możemy sobie pozwolić na rekonstrukcję życiowej drogi Muter, krętej i niełatwej. Trudno jednak precyzyjnie odczytać zapis jej podróży. Czas zatarł niektóre ślady, odeszły w niepamięć miejsca odwzorowywane z pietyzmem przez artystkę, niektóre już może nawet nie istnieją. Nie pomaga też fakt, iż malarza rzadko kiedy datowała czy opisywała swoje prace. W przypadku prezentowanego dzieła mamy możliwość odczytania miejsca, z którego artystka malowała widok na Zatokę Marsylską widzianą z Estaque. Miejsce dla artystki szczególne, 35 lat wcześniej bowiem widok ten uwiecznił mistrz artystki – Paul Cézanne. „We Francji Muter pasjonowała się licznymi zjawiskami. Szczególnie intrygowało ją malarstwo artystów Szkoły z Pont-Aven. Część jej kompozycji można skojarzyć z twórczością Paula Gauguina, niektóre są zbliżone do dzieł Władysława Ślewińskiego. Niewątpliwie na jej artystyczną drogę wpływ miała fascynacja malarstwem Paula Cézanne’a (pejzaże i martwa natura), Vincenta van Gogha (pejzaże) czy Édouarda Vuillarda (kameralne portrety starców, biedaków i dzieci)” (Beata Mróz, Mela Muter i jej twórczość, Żydzi Wschodniej Polski. Seria III: Kobieta żydowska, [red. nauk.] Anna Janicka, Jarosław Ławski, Barbara Olech, Białystok 2015, s. 492). Zdaje się, że zarówno protoplasta kubizmu, jak i Muter obrazują fragment zatoki okolonej pasmem gór, praktycznie z tego samego punktu. Artystka wraz za mistrzem upraszcza składniki kompozycji, wypełniając je czystym, świetlistym kolorem. Wspólne są elementy industrialnych budynków, wprowadzających do kompozycji geometryczne konstrukcje wplecione w południowy krajobraz. Muter wprowadza do swojej kompozycji również element rodzajowy, sylwetki kobiet w kostiumach kąpielowych, przyglądających się emblematycznym dla artystki przycumowanych łodzi. Również zastosowane przez Muter kolory znakomicie oddają atmosferę Południa. Niebiesko-zielone czy wręcz szmaragdowe tony kontrastują tu z naznaczonymi słońcem ugrowymi i czerwonymi refleksami.

14 †

MELA MUTER

1876-1967

"Wiry na Rodanie w Awinionie", lata 40. XX w.

tusz lawowany/papier, 27,5 x 38 cm
sygnowany p.d.: 'Muter'
opisany na odwrociu długopisem l.d.: '26R-23.X. [nieczytelny podpis]'

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 700 - 7 000 EUR

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

WYSTAWIANY:
Mela Muter. W drodze, DESA Unicum, Warszawa, 1-19 sierpnia 2023

LITERATURA:
Mela Muter. W drodze, red. Michał Szarek, Katalog wystawy, Warszawa 2023, poz. 43, s. 163 (il.)



15

TADEUSZ MAKOWSKI

1882-1932

Autoportret z La Comelle, około 1923

akwarela, ołówek/papier, 19,5 x 25 cm (w świetle passe-partout)
opisany autorsko u dołu
na odwrociu odręczna notatka i sygnatura p.d.: 'MAKOWSKI'

estymacja:

70 000 - 90 000 PLN

16 300 - 21 00 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska





Tadeusz Makowski, Laurka imieninowa dla Marii Mickiewiczówny, źródło: Cyfrowe MNW



Tadeusz Makowski, Rysunek dołączony do listu do Marii Mickiewiczówny, źródło: Cyfrowe MNW



Tadeusz Makowski, List do Marii Mickiewiczówny z rysunkiem, źródło: Cyfrowe MNW

MAŁOMIASTECZKOWY MAKOWSKI

Cykl pejzaży z małych francuskich miasteczek z lat 20. XX wieku stanowi dla Tadeusza Makowskiego istotną rolę w drodze do narodzin dojrzałego, w pełni ukształtowanego stylu malarza. To właśnie w prowincjonalnych widokach artysta odnalazł „modus” swojego stylu – srebrzystą, rozjaśnioną gamę barwną, syntezę kształtów oraz spokojny nastrój małych miasteczek. Dominacja tej sielskiej atmosfery zawarta jest w prezentowanym „Autoportrecie z La Comelle”. Jak pisze monografista artysty Władysława Jaworska , pisząc „przełom w dotychczasowej twórczości Makowskiego, jako decydujący krok ku pełnemu wyzwoleniu artystycznej indywidualności. (...) O ile dawniej Makowski interesował się pejzażem bogatym, przestrzennym, nie pozbawionym anegdotycznych scen rodzajowych, o tyle teraz wybiera motyw krajobrazowy raczej mały, skromny, 'zwyczajny'. Ze szczególnym zamiłowaniem obserwuje zakręt drogi na skraju wsi, zabudowania kamiennych domków przy drodze, pochyle przydrożne drzewa. Często w pejzażu widoczna jest sylweta wiejskiego kościoła, rzadziej słup telegraficzny. (...) Jego obrazy nie błyszczą, lecz świecą od wewnątrz immanentnym blaskiem utajonym. Umiejętność tę zachował i w późniejszych obrazach; może ją nawet rozwinie, ale do takiej ascezy kolorystycznej nie wróci już nigdy. A jest to operacja wyrafinowana: być kolorystą bez koloru, a w każdym razie używając koloru jak najbardziej dyskretnego, wyciszonego” (Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski, Kraków 1999, s. 18-19).

Obok nowego typu obrazowania w małomiasteczkowych pejzażach w atmosferze uroczego La Comelle wyczuwalne są „polskie akcenty”. Charakter rodzimego klimatu zauważył już Tytus Czyżewski, pisząc, że „Makowski zarówno w grafice, jak i w swym malarstwie jest na wskroś słowiański i polski”. Jaworska również dostrzega stylistyczne pokrewieństwo łączące małopolski i francuski krajobraz: „Być może nić rodzinnej tradycji, wspo-

mnienie plenerowych wypraw z Janem Stanisławskim, zapamiętane 'motywy', wreszcie tęsknota za krajem, spowodowały, że w nizinnym krajobrazie departamentu Eure znalazł pewne formalne odpowiedniki i podobieństwa z podkrakowską wsią, które w jego uczuciowej transpozycji oddały charakter polskiego pejzażu. Bo cechy te, choć czytelne (...), nie są widoczne gołym okiem, są nurtem podskórnym. Makowski nie posługiwał się tu znakiem ikonicznym, jak np. Chagall posługiwał się sylwetką prawosławnej cerkwi dla ewokacji i lokalizacji nastroju rosyjskiego miasteczka w witebskiej guberni. Warto już tu ten szczegół podkreślić, bo owa polskość, tak często przypomina w odniesieniu do całej twórczości Makowskiego, będzie się zawsze mieściła w warstwie wyrazowej, a nie treściowej, nie symbolicznej, nie alegorycznej” (Op. cit. s. 19).

Makowski podkreślając swoje umiłowanie do małego miasteczka, stworzył swój autoportret przed Kościołem Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w La Comelle, małej francuskiej miejscowości znajdującej się w regionie Burgundia-Franche-Comté, w departamencie Saona i Loara. Za sylwetką artysty, rysuje się wieża kamiennego kościółka, do którego podążają dwie kobiety. Na pierwszym planie artysta, z pełnym wyposażeniem malarza - sztalugą i paletą w dłoni oraz z obowiązkowym berbeciem na głowie, wpatruje się łagodnym spojrzeniem w widza. Na odwrocie akwareli został napisany list. Makowski często na swoich papierowych pracach rewers dzieła przeznaczał na notatki do przyjaciół, opisując nad czym aktualnie pracuje. Osoba adresata jest znana, dzięki wspomnianej w liście Madame Chéron, żonie marszanda Gastona Chéron, który od 1919 współpracował z artystą i w swej paryskiej galerii wystawiał jego prace. Podobne listy, również przedstawiające autoportrety Makowskiego z La Comelle, znajdują się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie.

16

LEON WYCZÓŁKOWSKI

1852-1936

Kozia przełęcz w Tatrach, 1904-1905

pastel/papier, 54,4 x 57,5 cm
sygnowany p.d.: 'LWyczół'

estymacja:

100 000 - 130 000 PLN

23 000 - 30 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja rodziny malarza Stanisława Lentza

kolekcja prywatna, Częstochowa

dom aukcyjny Agra Art, marzec 2017

kolekcja prywatna, Kraków





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

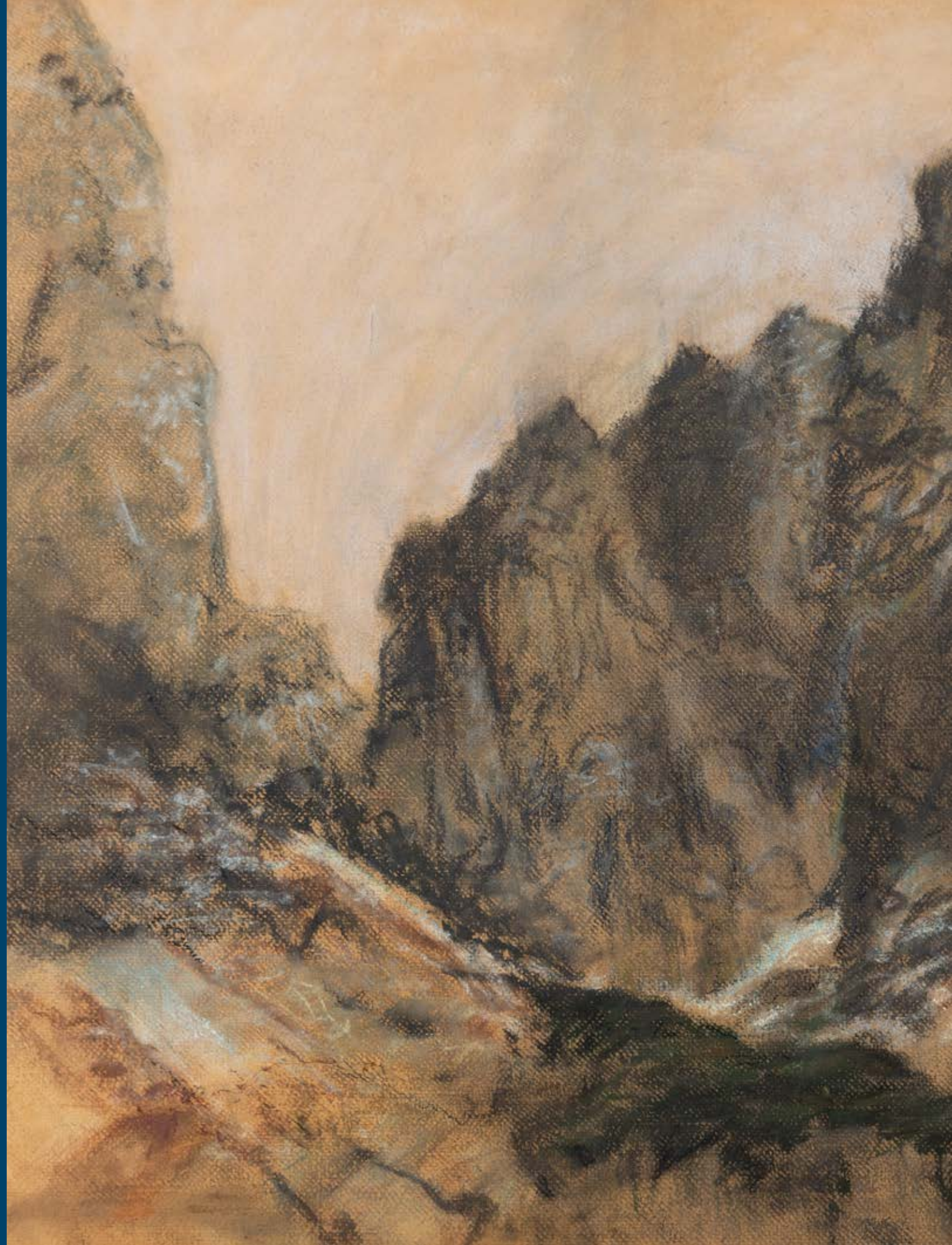


Leon Wyczółkowski w Zakopanem, 1906, fotografia

WYCZÓŁ W WYSOKICH TATRACH

Leon Wyczółkowski od 1986 roku wielokrotnie podróżował do Zakopanego. Od tego czasu Tatry stały się motywami wielu studiów pejzażowych, w których malarz po mistrzowsku obrazował potęgę gór. Szczególną estymą Wyczółkowski traktował Morskie Oko. „Morskie Oko z Czarnego Stawu 1. na czarnym tle, jak posolone ... 2. w śniegu - ...Na wieczór trzecie Morskie Oko, małe... Staw kryształowy, efekt ciężki, piargi jasne i odbicie ich w wodzie, gdzie pokazać, część, która odbija od góry. Czarny Staw w różnych sześciu oświetleniach.. od 6 rano do późnego wieczora. Ranek pierwsze promienie padają na tafłę wody, płomyki się odbijają i skaczą po wodzie. Potem godzina 9-a, 11-a. 3-a godzina; po obiedzie się ściemnia, takie mgły, że zdawało się, że już nigdy słońca nie będzie. Jednym tchem i jednym dniem”. Równocześnie we wspomnieniach o górskich wyprawach malarza pojawia się motyw Wyczółkowskiego niezważającego na pogodę bądź uważającego ją za drugoplanową okoliczność. Jeśli pogarszała się - zmuszało to do przeczekania, ale nigdy do odłożenia pracy. Relacje przedstawiają malarza jako owładniętego chęcią oddania jednej chwili - tego, jak świat wyglądał w bardzo krótkim czasie, jednym mgnieniu. Jest to zgodne z tym, co pisali o nim krytycy, wychwalając go jako tego, który zdobywał nieosiągalne dla innych wyżyny w dokładności odwzorowania świata (wg słów Eligiusza Niewiadomskiego posiadał „siatkówkę [oka] przedziwnie uczuloną i wrażliwą”) - ale takiego odwzorowania, w którym najważniejszą jakością jest kolor. Wszystko to doprowadzało czasem do sytuacji takich jak ta, opisaną przez Teodora Koscha: „Sam obserwowałem w czasie wspólnej wycieczki nad Czarny Staw nad Morskim Okiem (koniec maja 1913) tę jego uporczywość bez względu na trudności czy

przeszkody. Chciał wówczas malować jedną z limb na drodze nad Czarny Staw; zainteresowały go również kry, które po stawie pływały. Gdy dotarliśmy pod limbę, nastąpiła mgła. Nie dał za wygraną, siadł opodal na maliniakach i czekał około godziny, aż się znów przejaśniło. Następnie wyszliśmy nad Czarny Staw. Wyczółkowski siadł koło krzyża, rozłożył blok, przygotował akwarele i zaczął malować odbicie w wodzie śniegów, zalegających jeszcze na przeciwległym brzegu. Na skutek częstych podmuchów wiatru zwierciadło wody ciągle się mąciło. Nic mogąc żadnej z akwarel skończyć, rwał karton po kartonie i na nowo zaczynał. Większy deszcz zmusił nas na dłużej schronić się pod jakąś skalicę. Znow się rozpogodziło na chwilę. O jakieś sto metrów od krzyża znow zabrał się z zapalem do pracy. Tym razem sprzyjało mu szczęście. Zdążył w ciągu chwil, między jedną a drugą zmianą zwierciadła, namalować odbicie śniegów w wodzie. Pędzel maczał w wodzie deszczowej zebranej w załomie skały. Przy kończeniu obrazu zaczął znow padać deszcz, którego krople uwieczniły się na nim” (Teodor Kosch, „Ze wspomnień o artyście”, [w:] Leon Wyczółkowski. Listy i wspomnienia, s. 283-284). Prezentowana praca przedstawiająca Kozią przełęcz poświadcza niewątpliwą miłość Wyczółła do górskiego krajobrazu. Szalenie trudna do zdobycia przełęcz położona na trasie na Orlą Perć nie stanowiła wyzwania dla wówczas sędziwego bo 53letniego malarza. Surowy, wręcz monochromatyczny skalny krajobraz ukazuje impresjonistyczne studium surowego, skalnego krajobrazu, gdzie artysta chciał uchwycić „na gorąco” panujące na górskich szczytach warunki atmosferyczne.



17

LEON WYCZÓŁKOWSKI

1852-1936

Pejzaż leśny, 1927

technika mieszana/papier, 65 x 51 cm

sygnowany i datowany śr.d.: 'L.Wyczół | 1927 (?)'

na odwrociu autorsko opisany: 'Zr 1500 | | 6. mojego [nieczytelnie] (rysunek)', [nieczytelnie] Rzepackiego 27.'

stempel 'LEON WYCZÓŁKOWSKI', część napisów zamazana

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

9 300 - 14 000 EUR



W CZERNI I BIELI

Wyczółkowski rozpoczął edukację w warszawskiej „Szkole Gersona”. Kiedy w 1875 znalazł się w bawarskiej stolicy sztuki, Monachium, wielu polskich malarzy wróciło już do Polski. Wśród nich znaleźli się m.in. Juliusz Kossak, Stanisław Witkiewicz, Aleksander Gierymski czy Józef Chelmoński. Sam Wyczółkowski przebywał tam tylko 2 lata, rozpoczął studia malarstwa w Akademii Sztuk Pięknych u Aleksandra Wagnera i próbował wejść na rynek monachijski, dopasowując się do tamtejszych gustów potencjalnych nabywców jego prac. Jednak malarz nie odnalazł się wśród bawarskich trendów na stimmungowe pejzaże, realistyczne sceny wiejskie, przedstawienia jeźdźców i kozackie potyczki. Obrazy, które malował dla zarobku, nie pokrywały się z jego wrażliwością i wizją artystyczną, która zawsze oscylowała wokół natury w impresjonistycznym ujęciu. Zdecydował się przerwać studia i kontynuować artystyczną wędrówkę po powrocie do Polski, gdzie zapisał się do krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Studia pod okiem krakowskiego mistrza Jana Matejki wzbogaciły jego warsztat o przemysłane, rozbudowane kompozycje i doskonale typy postaci, cechy znamienne dla matejkowskiego warsztatu. Doskonale oddanie rzeczywistości, zaznajomienie się z zabytkami przeszłości i precyzyjne typy postaci pojawiają się w jego pracach z okresu krakowskiego, ale też uwidaczniają w późniejszej twórczości. Malarz odwiedzał Paryż, gdzie, zwiedzając wielkie muzea i wystawy, zapoznał się z malarstwem czołowych przedstawicieli impresjonizmu, a także z popularną wtedy sztuką japońską. Było to dla niego cenne doświadczenie, z którego czerpał inspiracje, nie popadając jednak w puste naśladownictwo. Poczul swobodę w tworzeniu, wolność od akademickich zasad, a jego poszukiwania wychodziły poza impresjonistyczne standardy. Artystyczne eksperymenty pozwoliły mu na wykształcenie indywidualnego stylu. Był znakomitym kolorystą, w obrazach natury zamieszczał nierealne kolory, które nabierały nieokreślonego czaru i nieuchwytnego wrażenia. Migoczące plamy barwne nadawały efektu wilgotności płótna, subtelnego lśnienia i bijącego zeń ciepła. Zabieg formalne Wyczółkowskiego wybiegały poza czysto malarskie odczucia, a uderzały także w sferę sensualną i spirytualną. Tematyką jego malarstwa była ukraińska wieś. Malarz uwieczniał sceny z życia codziennego mieszkańców wsi, łącząc prostotę i sielankowość tych przedstawień z magiczną świetlistością barw, stawiającą piękno przyrody na pierwszym miejscu. Fascynacja naturą i odkrywanie w niej fantastycznych, niemal pozaziemskich aspektów towarzyszyła malarzowi od najmłodszych lat. Wyczółkowski jako dziecko spędzał wiele czasu na łonie natury. Do ostatnich chwil zachwycał się nadprzyrodzonymi siłami, które drzemią w lasach, wśród drzew, krzewów i zwierząt.

„W dziełach tych jest Wyczółkowski uczuciowcem, umiejącym chwytać wizję, nastrój chwili i magicznym, sobie tylko wiadomym sposobem wyrażać urok tajemnej rozstawności światła i cienia – od subtelnych, ledwie dostrzegalnych tonów aż do aksamitnych czerni. Ogromnie szeroka skala indywidualnych środków graficznych, realizowanych zawsze umiejętnie, odważnie i z żywiołową, właściwą artyście brawurą, obok wysokich wartości artystycznych tych dzieł, wyznacza Wyczółkowskiemu ważną pozycję w grafice europejskiej”.

Tadeusz Seweryn, „Leon Wyczółkowski. Wystawa pośmiertna”, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1937, s. 16-17

Przedstawiał naturę jako zjawisko nieodgadnione i niebezpieczne, równocześnie piękne i doskonałe. Niekwestionowany wpływ drzeworytów japońskich uwidacznia się szczególnie w pracach graficznych, w których artysta osiągnął mistrzowski poziom. Jeszcze pod koniec XIX wieku zaczęły powstawać leśne kompozycje o doskonałym rysunku i warsztacie, a zarazem o symbolicznej formie, niosącej ze sobą treści natury egzystencjonalnej. Wyczółkowski stosował różne techniki graficzne, mieszał je i podkreślał za pomocą radełka i innych skonstruowanych przez siebie narzędzi. Osiągał zniewalające efekty światłocienowe poprzez subtelne przejścia z jasnych do ciemnych tonów. Używał własnych, autorskich środków graficznych, które najpełniej wyrażały się w dynamicznych i temperamentnych grafikach o tematyce leśnej. Artysta skupiał się na niewielkim obszarze lasu, budując osobliwą relację odbiorcy z przedstawioną z bliska naturą. Motywem pierwszoplanowym stawały się pnie drzew, a tłem gęsty, tajemniczy las. Bliskie ujęcie drzew pozwalało wydobyc ich prawdziwą dziką naturę, budzącą skrajne emocje. Wyczółkowski tworzył zarówno pogodne obrazy skąpanych w słońcu świerków, jak i mrocznych, zwilgotniałych, zwalonych sosen, nasuwających posępne skojarzenia. Las i jego potęga stały się jednym z kluczowych motywów symbolicznych okresu młodopolskiego. Z końcem XIX wieku wzrastały nastroje schyłkowe i apokaliptyczne, a stare drzewa, jako świadkowie historii, uosobienie mądrości świata i stałości były w pewnym sensie wcieleniem samego Boga. Korony drzew sięgały tam, gdzie człowiek nie sięgał, pień uosabiał sferę ziemską, a korzenie – podziemną. Leśne gęstwiny budziły też negatywne skojarzenia z niepokojem i tajemnicą, zagubieniem i brakiem ratunku.

Leśne przedstawienia Wyczółkowskiego były indywidualną formą wyrazu jego artystycznych poszukiwań i eksperymentów, stąd silna ekspresja i dynamika, które wzmacniały emocjonalny wydzwięk. Rezygnacja z koloru wyzwoliła w nim jeszcze większą chęć zabawy formą i stopniowaniem odcieni, budujących głębie i światłocien. Jego metafizyczny stosunek do natury i umiejętność ukazania tego na papierze nie znajdują odpowiednika w sztuce europejskiej. Praca zaprezentowana w katalogu należy do obszernego cyklu leśnych pejzaży, właściwych dla nowatorskiego stylu Leona Wyczółkowskiego. Scena przedstawia las iglasty ukazany na poziomie gruntu i pni z dalekim horyzontem, zagłębiającym się w gęstwinę leśną. Suche, pozbawione igieł gałęzie wskazują na późnojesienną lub zimową porę. Przez zagęszczone pnie przedziera się słońce, rozjaśniając kompozycję. Precyzyjna, cienka kreska i bogate kontrasty barwne, mimo monochromatycznej palety, uwidaczniają niewątpliwy talent i kunszt artystyczny autora, Leona Wyczółkowskiego.



18

LEON WYCZÓŁKOWSKI

1852-1936

Pejzaż z drzewami, 1919

akwarela, ołówek/papier, 31 x 43 cm (w świetle oprawy)
sygnowany i datowany p.d.: 'Wyczół | 1919 r'

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

POCHODZENIE:
DESA Unicum, czerwiec 2016
kolekcja prywatna, Warszawa

„Drzewa – olbrzymy, dźwigające w swych konarach historię stuleci, ‘pomniki natury’,
odwieczne dęby rogalińskie, sędziwe borów, ‘świętych gai’ tucholskie cisy, gotyckie, nie-
bosiężne smreki Puszczy Białowieskiej i karpackiej, przebajeczne w formie i kolorze strza-
ły starych sosen, wiekowe limby tatrzańskie przeglądające się w przejrzystej, lustrzanej
tafli Morskiego Oka – to jakież częste tematy jego arcydzieł malarskich. (...) Drzewa, które
tak Wyczół ukochał, odpłacały się wzajemnością, pozwalając Mu wyczarowywać bajeczne
wizje malarskie, napawać Jego dobre, złote, kochane serce radosną twórczością”.

Włodzimierz Kaweckie, Nasze drzewa i lasy w artystycznej twórczości Leona Wyczółkowskiego. [Wspomnienia pośmiertne],
„Sylvan. Organ Polskiego Towarzystwa Leśnego” 1937, r. LV, nr 5



19

ALEKSANDER AUGUSTYNOWICZ

1865-1944

Góralka zbierająca krokusy

akwarela/papier, 46,5 x 64 cm (w świetle oprawy)
sygnowany l.d.: 'Augustynowicz'

estymacja:

30 000 - 50 000 PLN

7 000 - 11 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa





Aleksander Augustynowicz to artysta silnie powiązany z tematyką zakopiańską oraz młodopolską. Urodził się w 1865 w Iskrzyni, zmarł zaś w 1944 w Warszawie. Szkołę średnią ukończył w Rzeszowie, a następnie wybrał studia w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie. Studiował w latach 1883-86 pod kierunkiem Feliksa Szynalewskiego, Władysława Łuszczkiewicza oraz Jana Matejki. Po dwóch latach od ukończenia macierzystej uczelni wyjechał do Monachium, gdzie korzystał ze zbiorów Pinakoteki i krótko studiował w pracowni Simona Hollósy’ego. Następnie podróżował po Włoszech oraz Węgrzech. Od 1890 mieszkał we Lwowie. W tym czasie poznał i poślubił dziennikarkę Annę Czemyryńską oraz zaprzyjaźnił się także z malarzem oraz krytykiem Stanisławem Łasińskim. W latach 1914-21 przeprowadził się do Zakopanego, z którego często odwiedzał Kraków. Okres ten obfituje w wyjątkowe prace akwarelowe, swą tematyką nawiązujące do panującej fascynacji zakopiańszczyzną, jej przyrodą, klimatem, architekturą oraz folklorem góralskim. Zakopane odwiedzał już od 1909, do najsłynniejszych jego przedstawień należą sceny rodzajowe: „Na targu”, „Z Zakopanego”, typu góralskie – „Prządka”, „Kobziarz”, „Przewodnik tatrzański” oraz portrety, w tym dla Andrzeja Chramca, Józefa Gąsienicy z Bystrego oraz symbolistyczne pejzaże podhalańskie oraz tatrzańskie. W 1921 przeprowadził się do Poznania, jednak często powracał do Zakopanego oraz wyjeżdżał na tereny Huculszczyzny. W tym okresie na nowo skierował swą uwagę w stronę sztalgowego malarstwa olejnego. Portretował wtedy lokalne wyższe sfery oraz notabli, na przykład głowę państwa, prezydenta Ignacego Mościckiego. Augustynowicz swą działalność rozpoczął od malowania niewielkich obrazów rodzajowych. Uznaje się, że największym uznaniem cieszyły się portrety jego pędzla. Jego ulubioną formą wyrazu artystycznego była technika akwareli, za pomocą której ukazywał studia kwiatów, kwitnące drzewa, pejzaże z Tatr, Huculszczyzny, Podola, Poznańskiego oraz Pomorza, zabytki

architektury. Przebywając we Lwowie, około 1900, wykonał dekoracje fover na zlecenie Teatru Miejskiego, malowidła przedstawiające sceny z dramatów autorów polskich oraz postaci alegoryczne. Akwarelista był członkiem lwowskiego Związku Artystów Plastyków Polskich, a także należał do warszawskiego Klubu Akwarelistów Polskich, Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie oraz Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie. Wystawiał ponadto swe prace w salonach Krywulta, Rychlinga, Gutnajera, za granicą w Wiedniu, Monachium, Petersburgu, Londynie. W Berlinie w 1896 otrzymał międzynarodową nagrodę – złoty medal za „Autoportret”. W 1925 otrzymał honorowe odznaczenie na wystawie Portret Polski, a w 1937 z okazji 50-lecia twórczości odznaczono go Złotym Krzyżem Zasługi.

Czy istnieje piękniejszy zakopiański temat, niż góralka zbierająca krokusy wiosną? Prezentowana praca łączy w sobie najlepsze elementy, które wypracował Augustynowicz podczas swojej malarskiej kariery. Portret w jego wykonaniu odznacza się bezpretensjonalną naturalnością, a także umiejętnym zaaranżowaniem kompozycji. Scena rodzajowa prezentuje kobietę, ubraną w barwny, podhalański strój, z charakterystyczną dla tego regionu czerwoną chustą zarzuconą na ramiona. Kompozycja stanowi urokliwe studium pejzażu oraz typu ludowego. Zakopane oraz Tatry, które odwiedzał regularnie, stały się dla niego niesamowicie bliskie, a jego szczere zamiłowanie zostało docenione przez publikę. Już od 1913 szeroko reprodukowano jego obrazy z Podhala („Tygodnik Ilustrowany”), co tylko stanowi potwierdzenie, jak dużym cieszyły się zainteresowaniem. Wiele z jego dzieł znalazło swe miejsce w Muzeum Narodowym w Warszawie, Muzeum Narodowym w Krakowie, Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Muzeum Śląskim we Wrocławiu, Muzeum Regionalnym w Gorlicach, Muzeum Śląska Opolskiego, Muzeum w Rzeszowie oraz Muzeum Teatralnym w Warszawie.



20 †

RAFAŁ MALCZEWSKI

1892-1965

Chaty góralskie z widokiem na Giewont

akwarela/papier, 50 x 35 cm

sygnowany l.d.: 'Rafał Malczewski'

estymacja:

28 000 - 40 000 PLN

6 500 - 9 300 EUR



MAGICZNE TATRY RAFAŁA MALCZEWSKIEGO



Rafał Malczewski, Pejzaż tatrzański z widokiem na Giewont, kolekcja prywatna, źródło: DESA Unicum



Rafał Malczewski, Widok na Giewont, kolekcja prywatna, źródło: DESA Unicum

Rafał Malczewski był jedną z czołowych postaci, które w międzywojniu tworzyły legendę Zakopanego. „W pamięci zarówno wielu mieszkańców Zakopanego, jak i we wspomnieniach gości postać Rafała Malczewskiego zapisała się jako część tamtejszego pejzażu. Miał jak każdy wrogów i przyjaciół, lecz, co ciekawe, wiadano o nim niewiele. Aleksander Schiele pisał: ‘Rafał był wielkim moim przyjacielem przez dziesiątki lat. Przyjaźń tę, o której można powiedzieć – dożgonna, cenię w najwyższym stopniu, tym bardziej że Rafał był człowiekiem wielkiego czaru osobistego i wielkiego talentu. Był znakomitym w trzech dziedzinach sztuki jednocześnie: malarz, pisarz i tatarnik-
-alpinista’” (Rafał Malczewski i mit Zakopanego, t.1, [red.] Dorota Folga-Januszczyńska, Olszanica 2006, s. 120, [w:] Aleksander Schiele Rafał i jego słynny ojciec – Jacek Malczewscy, op. cit., s. 14). Cezurą w życiu artysty jest 1915, od którego Tatry stanowiły najbliższe otoczenie Rafała Malczewskiego. Artysta przyznawał, iż na jego proces tworzenia, prócz wyobraźni i emocji, wielki wpływ miała otaczająca go rzeczywistość.

Emblematycznym momentem w przedwojennej twórczości Rafała Malczewskiego jest stworzenie „pejzażu z wyobraźni”. Artysta wówczas porzucił kompozycje, w których dominantę tworzyły scenki z życia górskiej prowincji będące humorystycznym reportażem sielankowej scenerii na rzecz syntetycznego krajobrazu. Karol Kwaśniewski, oglądając w okresie międzywojennym wystawę w Zakopanem, zwrócił uwagę na symptomy zapowiadające zmiany w dotychczasowej formie obrazowania: „Malczewski Rafał wystawił trzy płótna, wszystkie są wielce interesujące i niebanalne. ‘Osiedle na tle gór’, dekoracyjnie ujęte, ma dużo koloru i ciepła, ‘Schadzka nad potokiem’ daje bajecznie pojęty ruch fali. Najlepszy jest jednak pejzaż, mniej może nowoczesnie, ale więcej artystycznie ujęty”. Od tej pory miejski sztafaż schodzi na dalszy plan, ustępując miejsca „czystemu krajobrazowi” zbudowanemu z syntetycznych, łagodnie zaokrąglonych form.

Dla nowej formuły malarstwa Rafał Malczewski obrał charakterystyczny punkt zabiej perspektywy. Poprzez ten zabieg, emblematyczny również dla estetyki japońskiej, potęguje nastrój nierealności scenerii. Spojrzenie na krajobraz „z dołu” pozwala również na odtworzenie niesamowitych efektów świetlnych praz wybrzmienia świetlistości bieli śniegu. W prezentowanej akwareli dominantą kompozycyjną są rozległe hale u podnóży Giewontu, z sylwetką szałasów na dwuspadzistym dachu. Malczewski, używając akwareli, potrafił wydobyc niesamowity efekt miękkiego światła rozproszonego przez „filtr” kłębiastych obłoków rozpościerających się nad tatrzańskim niebem.

„Podłożem powstania obrazu jest pewien stan napięcia uczuciowego, które łączy mnie z jakimś wycinkiem widzialnego świata, dostrzeżonym naraz. Moment ów daje impuls do stworzenia kompozycji, w której ów stan zmieści się cały, malarskimi środkami objawiony. Muszę odczekać jednak, póki ów obraz nie pojawi się jako wizja, pod względem barwy zupełnie zdecydowana. Kompozycja zaś na płaszczyźnie płótna jest u mnie szeregami selekcji i eliminacji zbytecznych, mojem zdaniem, przedmiotów, nie tylko z powodu tkwiących we mnie wyobrażeń czysto malarsko-rzemieślniczych o obrazie, ale i z uwagi na wywołanie w widzu tegoż napięcia, które we mnie powstało i trwa. Próby stworzenia czegoś pod wpływem li tylko zadrażnienia zmysłu barwy i formy nie zadowolają mnie nigdy. Z drugiej strony jednak, jakiś dla mnie układ barwny, w tym momencie ten jedyny istotny, musi być przyniesionym z rzeczywistości bodźcem, działającym współrzędnie z wyżej wymienionym stanem. Inaczej wszystko przemija i zaciera się, pozbawione konieczności wypowiedzenia się malarskiego. Podniętą z zewnętrznego świata, punktem centralnym, naokoło którego wyłania się cały obraz, bywa często jakiś szczegół, zagubiony potem w całości, nikły w urzeczywistnieniu, nader ważny w narodzeniu wizji. Barwa jest w danej chwili uciechą, odkryciem (dla mnie), radością czysto zmysłowego gatunku, formą wyluskana skrętnie z otaczającego świata, wyrazem napięcia uczuciowego, czegoś boleśnie drogiego, z czym rozstać się trudno, o pragnie się z kim podzielić. (...)” (Rafał Malczewski, Moje malarstwo, „Plastyka”, nr 1, 1930, s. 5).

Rafał Malczewski pisał o problemie dobrania środków malarskich do ilustrowania górskich motywów: „Jak dotąd, jeszcze nigdy same góry, ich wnętrza nie znalazło się w mojej olejnej kompozycji. Świat leżący u ich stóp, którego jestem baczny i czujnym obserwatorem, daje mi setki podniet. Tatrzański skalisty trzon jest dla mnie jak dotąd, za wspaniały, daleko – za mało ludzki”. Jednak technika akwareli poprzez plenerową dostępność, niemożliwość korekty i techniczną lekkość doskonale odpowiadała górskiemu entuzjaście przy malowaniu z natury. Sam zaznaczał, że „Akwarele są lżej strawne, mniej osobiste, niepodważające pogodne, a poza tym stają może na wyższym technicznym poziomie”.

21 †

RAFAŁ MALCZEWSKI

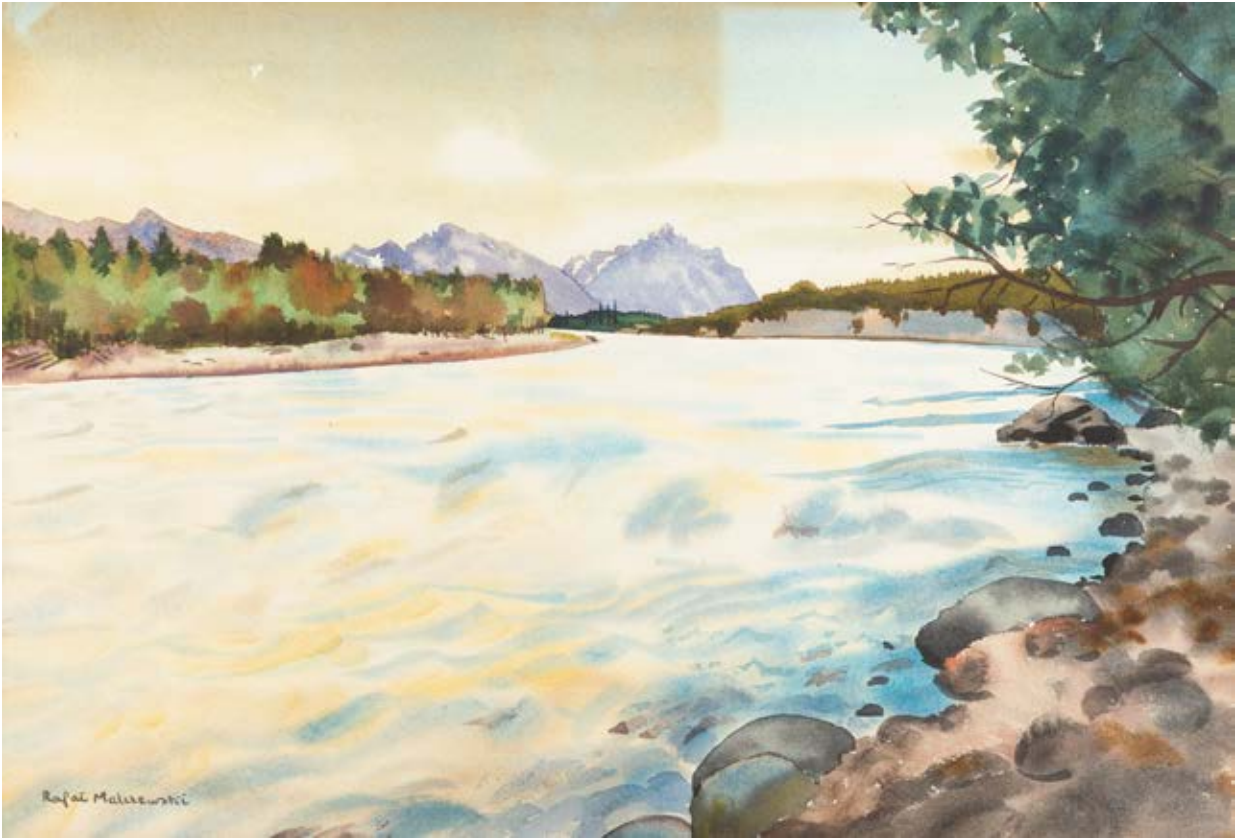
1892-1965

Pejzaż z jeziorem

akwarela/papier, 32 x 47 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany l.d.: 'Rafał Malczewski'
na odwrociu nalepka papierowa z dopiskiem autora: 'Babka | Rzeka Athabaska | W głębi góry: Kerkeslin (większy), Hardisty | Jasper, National Park, alberta '

estymacja:
14 000 - 18 000 PLN
3 300 - 4 200 EUR

POCHODZENIE:
DESA Unicum, czerwiec 2016
kolekcja prywatna, Warszawa





22

JULIAN FAŁAT

1853-1929

Kulig w Nieświeżu

gwasz/tektura, 34 x 94 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i opisany p.d.: 'JFałat | Nieśwież'

estymacja:

100 000 - 150 000 PLN

23 200 - 34 800 EUR

Nieśwież zaraz obok Bystrej stanowił jedno z ulubionych miejsc do plenerowych wypadów Juliana Fałata. Po raz pierwszy artysta pojawił się w nim w 1886 roku. Przebywał wówczas na zorganizowanym przez Radziwiłłów dla przyszłego cesarza Wilhelma II polowaniu. Wydarzenie to silnie wpłynęło na jego zainteresowanie tematyką myśliwską. Odtąd Fałat tworzył liczne, inspirowane nią dzieła. Jeszcze w tym samym roku artysta skorzystał z zaproszenia władcy i wyjechał do Berlina. Spędził na dworze Wilhelma II dziesięć kolejnych lat malując wielokrotnie chociażby sceny polowań w Hubertusstock oddalonym nieco od samego miasta. Po powrocie do kraju kontynuował swoje plenerowe wędrówki. W 1902 roku wznosił w Bystrej swoją

pracownię, w której osiedlił się w 1910, po rezygnacji ze stanowiska rektora Akademii Sztuk Pięknych. Malując głównie tam, wciąż powracał jednak i do Nieświeża. Tamtejsze pejzaże są zarówno wynikiem odbytych podróży jak i stanowią artystyczne reminiscencje twórcy. Na wielkoformatowych tekturach Fałat przywoływał niejednokrotnie zapamiętane z przeszłości krajobrazy, głównie te zimowe. Kulig w Nieświeżu jest popisem wirtuozerii z jaką odtwarzał artysta pejzaż zimowy. Bezkresna, równinna przestrzeń przypomina śnieżną pustynię smaganą mroźnym wiatrem. Przemierzający ją korowód sań jest tutaj, oprócz rozsiansych tu i ówdzie chat, jedynym świadectwem ludzkiej obecności.

23

ARTUR GROTTER

1837-1867

"Polowanie z sokółm" (Polowanie Jana III Sobieskiego z sokółm), 1859

akwarela/papier, 40 x 50,6 cm

sygnowany monogramem i datowany l.d.: 'AG | 1859'

na odwrociu papierowa nalepka wystawowa

estymacja:

180 000 - 260 000 PLN

42 000 - 60 000 EUR

WYSTAWIANY:

Wystawa dzieł Artura Grottera, Miejskie Muzeum Przemysłowe we Lwowie, Lwów 1906 (?)

LITERATURA:

Katalog wystawy dzieł Artura Grottera, ułożył Marian Olszewski, Miejskie Muzeum Przemysłowe we Lwowie, Lwów 1906, s. 48,

nr kat. 19 (wystawiona fotografia z akwareli) oraz s. 55, nr kat. 51 (heliograviura z oryginału)

Jan Bołoz Antoniewicz, Grotter, Lwów 1910, s. 65, il. 47 (datowany 1854-6)





Artur Grottger, Spotkanie Jana III Sobieskiego z cesarzem Leopoldem I pod Schwechat, 1859, Lwowska Narodowa Galeria Sztuki im. Borysa Woźnickiego, źródło: Wikimedia Commons

Artur Grottger – akademicki romantyk – dojrzał w orbicie intelektualnej Lwowa, Krakowa i Wiednia. Malarz silnie nastrojowych scen, gruźlik, w ostatnich latach życia szaleńczo zakochany w 16-letniej Wandzie Monné, tułacz zmarły jako 30-latek we Francji – to bodaj te fakty najbardziej złożyły się na szczególną legendę Grottgera w polskiej historii sztuki. Artysta spełniał się jako twórca sztalugowych obrazów olejnych, ale przez pokolenia Polaków został zapamiętany jako twórca znakomitych cyklów rysunkowych związanych z powstaniem styczniowym oraz czasem je poprzedzającym: „Warszawa I”, „Warszawa II”, „Polonia” oraz „Lituania”.

W 1854 roku Grottger przybył do Wiednia na studia i pozostawał tam pięć lat, urządzając podróże do Monachium, Wenecji, na Węgry czy do Małopolski i Galicji. Jego twórczość rozwijała się w orbicie Akademii Wiedeńskiej, gdzie studiował, a więc znał twórców takich, jak: Karl Blaas, Karl Mayer, Karl Wurzinger, Peter Geiger czy Christian Ruben. Wyrastał Grottger na malarstwie akademickim, historycznym i idealistycznym. Liczne jednak grono malarzy wiedeńskich czy monachijskich uprawiało twórczość w duchu rodzajowym, silnie osadzone w realizmie i tradycji biedermeierowskiej. Te dwa rysy: stricte akademicki iznaczony wierną, realistyczną obserwacją natury, złączono romantycznym pojmowaniem rzeczywistości, są jasno widoczne w dziele Grottgera.

Studia w wiedeńskiej akademii Grottger zamknął pracą dyplomową pt. „Spotkanie Jana III z Leopoldem I pod Schwechatem” (1859, Lwowska Galeria Obrazów), nagrodzoną podczas wystawy dorocznej w Akademii i zakupioną przez praski Kunstverein. Grottger ukazał znaną spotkaniapo wiktorii wiedeńskiej króla Jana III Sobieskiego, dowódcy zjednoczonych sił europejskich z cesarzem Leopoldem I Habsburgiem, które miało miejsce 15 września 1683 w niewielkiej wsi Schwechat pod Wiedniem. Legenda Sobieskiego fascynowała polskich malarzy historycznych, a jego postać stała się inspiracją m.in. dla Józefa Brandta czy Jana Matejki. Grottgera obrał jego postać za temat obrazu dyplomowego zapewne jako istotny epizod w relacjach polsko-austriackich w kontekście stosunków narodowych w okresie zaborów. Prezentowane „Polowanie z sokółem” w epoce wystawiane było właśnie pod tym tytułem i publikowane z dosyć nieprecyzyjną datą powstania (1854-56) przez Bołozą Antoniewicza w jego kanonicznej monografii Grottgera, która powstała jako pokłosie wystawy w Lwowie w 1906 roku. Tymczasem akwarela jest przez Grottgera precyzyjnie datowana na licu na 1859 roku i przez to w jasny sposób łączy się z dużym obrazem olejnym dzisiaj przechowywanym w zbiorach lwowskich.

W 1906 roku w opisie heliograviury na podstawie prezentowanej akwareli Marian Olszewski zwrócił uwagę na sokoła chwytającego czapkę („w górze na prawo unosi się czapla, na którą spada sokół”). Niemal na pewno prezentowane „Polowanie z sokółem” nie jest jedynie historyczną fantazją Grottgera, lecz przedstawia konkretne polowanie Jana III Sobieskiego, które odbyło się w lipcu 1677 roku. Sobieski, nawiasem mówiąc, był miłośnikiem sokolnictwa i oddawał się polowaniom nawet podczas wypraw wojennych. Znany jest przypadek, gdy Jan Sobieski złowił białą czapkę oznaczoną obrączką jeszcze przez Władysława IV w 1647 roku. Wedle relacji: „(...) było to tak Jan III Sobieski, polując w roku 1677, prawdopodobnie w okolicach swojego rodzinnego Oleska, na białe czaple, wypuścił swego ulubionego sokoła o imieniu Sultan. Sporą chwilę trwały podniebne zapasy starego cwika nim zdołał się związać z umykającą czapłą w śmiertelnym dosiadcie. Gdy król podjechał i podano mu ułowioną czapkę – zdobywcę Sultana, natychmiast zauważył na jej szyi obrączkę. Zaintrygowany i zaciekawiony król obejrzał ją uważnie i zawołał: (...) patrzajcie co żywo Mości Panowie co za fata niezwykle – a pokazujący wyrty na obrączce napis – Venaxit Vladislavus IV D. G. REX Poloniae et Sueciae M. D. L. R. P. ... die 18 mensis Majus A. D. 1647 sua sponte justyfikować go raczył...” (cyt. za: Marek Piotr Krzemień, Zwierzyna drobna w kulturze łowieckiej i leśnej, Czarna Białostocka 2014, s. 31). W prezentowanej akwareli Grottger odtworzył także konkretne realia topograficzne, przedstawiając posadowiony na samotnej skale zamek w Olesku. Położona na terenie Rusi Halickiej warownia wzmiankowana już w czasach Kazimierza Wielkiego przez wieki należała do różnych rodów. 17 sierpnia 1629 roku w zamku urodził się przyszły król Rzeczypospolitej Jan III Sobieski. Kreując scenę osnutą wokół konkretnych wątków związanych z Janem Sobieskim, Grottger pokazuje się jako wytrawny malarz historyczny. Przy tym „Polowanie z sokółem” to jeszcze niezwykle kunsztowne i subtelne studium światła i barwy.

24

WINCENTY KASPRZYCKI

1802-1849

"Pałac w Wilanowie", 1845

akwarela/papier, 31 x 38 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany monogramem i datowany l.d.: 'WK 1845 r.'

estymacja:

18 000 - 24 000 PLN

4 200 - 5 600 EUR

POCHODZENIE:

DESA Unicum, 2000

kolekcja prywatna, Warszawa

Wincenty Kasprzycki zasłynął przede wszystkim jako malarz XIX wiecznej Warszawy. To spod jego pędzla wyszedł znakomity i sławny obraz „Wystawa Sztuk Pięknych z 1828 roku” ukazujący kielkujące wystawiennictwo w Królewskie Polskim. „Wykonywane przezeń litograficzne widoki Warszawy i okolic są cennym źródłem wiedzy o ich ówczesnym wyglądzie, choć nie tylko: Kasprzycki namalował m.in. „Widok wystawy Sztuk Pięknych w Warszawie w 1828 roku” - „jedyne znany przekaz ikonograficzny takiej imprezy”. Pochodził z niezamożnej rodziny i mimo dobrej opinii o jego artystycznej twórczości całe życie zmagał się z problemami finansowymi, łącząc twórczość z działalnością czysto zarobkową, prowadząc m.in. wytwórnię pędzli i farb czy świadcząc usługi artystyczne, malując widoki, portrety i kopie na zamówienie. Po ukończeniu szkoły u dominikanów handlował winem, ale jego zdolności zwróciły uwagę Józefa Kajetana Ossolińskiego, dzięki któremu podjął naukę w pracowni malarzkiej Konstantego Villaniego, a także studia, prawdopodobnie w charakterze wolnego słuchacza na Oddziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Warszawskiego. Miał również studiować w pracowni Jana Rustema na Uniwersytecie w Wilnie, gdzie przebywał w latach 1821-28. Po powrocie do Warszawy malował m.in. dla Potockich. W 1845 jego wystawiony „Widok zimowy Krakowskiego Przedmieścia i budującego się wiaduktu Pancera” został odznaczony srebrnym medalem i zakupiony do Petersburga. Jako litograf pracował w zakładach Banku Polskiego i u J. Herknera, wykonując portrety artystów warszawskich oraz widoki reprezentacyjnych budowli (<https://zasoby.msl.org.pl/martists/view/864>). Prezentowana w katalogu praca należy do szalenie rzadkich obrazów Kasprzyckiego na rynku aukcyjnym.





25

WILHELM KOTARBIŃSKI

1849-1922

Chrystus wśród dzieci

akwarela, ołówek/papier, 34 x 66 cm (w świetle passe-partout)

sygnowany p.d.: 'Wilhelm | Kotarbiński'

w dolnej części ramy blaszka opisana: 'Wilhelm Kotarbiński | 1849-1921'

estymacja:

35 000 - 45 000 PLN

8 200 - 10 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

Wiek XIX, wiek Darwina i Marksa, przyniósł przeformułowanie roli malarstwa religijnego. Pozbawione swego naturalnego, kościelnego przeznaczenia sceny religijne coraz swobodniej operowały różnymi nastrojami i stylistykami. W końcu lat 70. XIX w. to właśnie malarstwo religijne sprawiły, że twórczość Kotarbińskiego odniosła na rodzimej scenie duży sukces. W warszawskiej Zachęcie w 1880 roku prezentowano cztery monumentalne kompozycje: „Trzy Marie u grobu Chrystusa”, „Powrót z Golgoty”, „Wskreszenie syna wdowy z Nain” (wszystkie trzy z 1879 roku, przechowywane są obecnie w warszawskim Muzeum Narodowym) oraz nieznaną dziś kompozycję „Chrystus przed Piłatem” z 1880 roku. Wymienione płótna powstały w rzymskiej pracowni artysty w okresie, kiedy przyjaźnił się on z Henrykiem Siemiradzkim. Styl obu artystów był już w tym okresie na tyle różny, że spolaryzował publiczność na zwolenników jednego bądź drugiego z nich.

W sztuce Kotarbińskiego uderza przede wszystkim nowoczesne „niewykończenie” i poetyka szkicowości. Artysta od lat 70. XIX wieku nie stosował bowiem pedantycznej, zimnej stylistyki charakterystycznej dla wielu pomniejszych, np. Jeana Léona Gérôme’a czy Siemiradzkiego. W tym czasie prace Kotarbińskiego cieszyły się dużym powodzeniem. Kolekcjonowali je

m.in. Josp Strossmayer i Władysław Kościelski (którego zbiory w dużej części stanowią dzisiaj oś kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie). Prezentowane w Warszawie w 1880 roku obrazy o tematyce biblijnej zakupiła Zachęta. W pełni ukończone i sygnowane, wykonywane w technikach wodnych prace na papierze stały się domeną Kotarbińskiego już po wyjeździe artysty z Rzymu (1888), osiedleniu się na wsi i długich pobytach w Kijowie.

Prezentowany „Chrystus wśród dzieci” należy do stosunkowo niewielkiej grupy wykonanych tuszem prac Kotarbińskiego o tematyce biblijnej. Artysta w quasi-panoramicznej kompozycji przedstawił w centrum grupę błogosławiącego Chrystusa, dzieci i matek. Otoczył ją rozbudowaną przestrzennie grupą uczniów oraz starszych Izraelitów, którzy oburzeni byli postawą Jezusa. W przedstawionej scenie wyczuwalne jest narracyjne napięcie między postaciami, a jej akcja zawiązania jest jakby wokół słów ewangelicznych słów Chrystusa: „Pozwólcie dzieciom przychodzić do mnie (...)”. W prezentowanym dziele jasno widoczne jest rozluźnienie rygorów malarstwa akademickiego. W monochromatyczne technice i religijnej scenie Kotarbiński osiągnął poetycki i emocjonalny nastrój bliski już sztuce symbolizmu przełomu wieków.



26

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

1869-1907

Anioł grający na trąbie - projekt witraża, 1899

pastel, węgiel/papier, 98,5 x 53,5 cm

sygnowany monogramem wiązany i datowany wewnątrz przedstawienia: 'SW 1899'

estymacja:

180 000 - 240 000 PLN

42 000 - 56 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Kraków

dom aukcyjny Sztuka, październik 2001

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Wyspiański. Posłowie, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2019, s. 23 (il.)





KATEDRY I WITRAŻE NOWOCZESNA SZTUKA DEKORACYJNA STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO

W 1891 roku, gdy Stanisław Wyspiański po studiach u Jana Matejki przebywał w Paryżu, w poczytnym literackim czasopiśmie „Mercure de France” ukazał się fundamentalny manifest symbolizmu i modernizmu pióra krytyka Alberta Auriera, artykuł „Symbolizm w malarstwie - Paul Gauguin”. Aurier, analizując obraz francuskiego malarza „Wizja po kazaniu” (1888, National Gallery of Scotland, Edynburg), stworzył program nowoczesnego dzieła sztuki. Pisał, że powinno ono być:

1. Ideistyczne, ponieważ jego jedynym ideałem będzie wyraz Idee;
2. Symboliczne, ponieważ będzie wyrażało Idee poprzez formy;
3. Syntetyczne, ponieważ będzie kreśliło formy i znaki, zgodnie z powszechnym sposobem rozumienia;
4. Subiektywne, ponieważ przedmiot nigdy nie będzie w nim traktowany jako przedmiot, ale jako znak idei postrzeżonej przez podmiot;
5. Dekoratywne (jest to konsekwencja), ponieważ malarstwo dekoratywne, w ścisłym znaczeniu tego słowa, tak jak je rozumieli Egipcjanie, a prawdopodobnie Grecy i Prymitywi, jest niczym innym, jak przejawem sztuki zarazem subiektywnej, syntetycznej, symbolicznej i ideistycznej” (cyt. za: Elżbieta Grabska, Moderniści o sztuce, Warszawa 1971, s. 272).

Aurier był tu prorokiem, ale w dużej mierze także wyrazicielem zbiorowej myśli pokolenia modernistów, którzy postulowali stworzenie sztuki wyrażającej symboliczne, ogólno-ludzkie sensory poprzez syntetyczne znaki formy malarskiej. Inspiracji szukali w przeszłości, w rzemiośle prymitywnym i ludowym, gdzie ornament często powiązany jest z funkcją i tektoniką przedmiotu. Twórcy nowej sztuki chcieli jednak nie autonomicznych dzieł, zamkniętych w ramach i milczących obrazów, lecz dzieł żywych, które zmieniają przestrzeń życia i jaźń człowieka.

Wyspiański poznał w Paryżu Gauguina, najważniejszego eksponenta dekoracyjnej formuły europejskiego symbolizmu, za pośrednictwem Władysława Ślewińskiego. Towarzystwo to, do którego należał również Alfons Mucha, August Strindberg czy Józef Mehoffer, gromadziło się w restauracji „Chez Madame Charlotte” przy ulicy artystów, Rue de la Grande-Chaumière na Montparnasse. Ciekawą anegdotę stanowi fakt, że Wyspiański malował egzotyczną modelkę francuskiego artysty, pochodzącą z Jawy Annah. Szeptana plotka polskiej historii sztuki mówi, że to od niej artysta nabrał się syfilisu. Wśród paryskich inspiracji Wyspiańskiego na gruncie sztuki dekoracyjnej należy wymienić podziwianego przezeń Pierre’a Puvisa de Chavannesa - twórcę wielkich, utrzymanych w symbolistycznej konwencji malowideł ściennych dla francuskich gmachów publicznych, lecz także popularnych obrazów salonowych, w tym słynnego „Biednego rybaka” (1879-81, Musée d’Orsay, Paryż). Coraz głębsze uczestniczenie w życiu artystycznym Paryża skłaniało artystę do myślenia o przeniesieniu na grunt polski nowoczesnej sztuki znad Sekwany.

Planom stworzenia monumentalnych dzieł dekoracyjnych sprzyjał zachwyt Wyspiańskiego nad dawną sztuką europejską. W 1890 roku wyjechał na swój „grand tour”. Udał się przez Wiedeń, północne Włochy, Szwajcarię do Paryża, gdzie pozostawał przez dłuższy czas. Do kraju wracał, odwiedzając gotyckie katedry regionu Île-de-France oraz romańskie w Niemczech. We Francji oglądał St. Denis, Chartres, Fécamp, Rouen, Amiens, Laon i Reims. Dokonał precyzyjnego opisu ich architektury i kamieniarki, z wycieczek przywoził liczne rysunki, a zabrane materiały miały posłużyć do naukowej rozprawy z zakresu historii sztuki. Równocześnie Wyspiański dysponował ogromną wiedzą z zakresu witrażownictwa. Odbывał rozmowy ze szklarzami i witrażownikami, podczas swojej podróży odwiedził muzea europejskie i kościoły. W 1891 roku w Paryżu wykonał projekty do witraża w zachodniej fasadzie kościoła Mariackiego. Z fragmentu listu ze Strasburga do Lucjana Rydla z 15-17 lipca 1890 roku dowiadujemy się o jego estetycznych fascynacjach związanych z dawnym witrażownictwem: „Przeglądałem Dürera, aby sobie dopełnić, czego jeszcze nie znam, i najstarsze drzeworyty z XIV i XV wieku. Prześliczne czasem prostotą i efektem, jakby się patrzyło na kartony do szyb, tak ten kontur obwodzi białym lub czarnym rysem całą figurkę smukłą świętej, tak sztychuje włosów sploty, tak zacina charakterystycznie owal twarzy”.

Prezentowany „Anioł grający na trąbie - projekt witrażu” nosi charakter koncepcyjnego rysunku dla monumentalnej dekoracji witrażowej. Praca nie łączy się jednak z konkretnym zamówieniem na dzieło Wyspiańskiego, dlatego może być odczytywana jako dzieło autonomiczne, rodzaj kaprysu, któremu artysta nadał formę witraża. Autor podzielił płaszczyznę na dwie kwatery, sytuując w połowie kompozycji poprzeczną czarną linię. W syntetycznych formach, obwiedzionych zawsze grubym konturem (niczym łowiane ramki w witrażu), artysta zamknął detale fizjonomii i stroju postaci. Całą sylwetkę ujął w kolistę strukturze, którą całkowicie wypełnił dekoracyjnymi formami szaty anioła, pokrytej subtelnymi prążkami oraz ornamentem przywodzącym na myśl trójlistną koniczynę. Okrąg, ograniczony przez pionowe krawędzie arkusza papieru, sugeruje kontynuację w nieznanych dzisiaj kwaterach. Zabieg taki mógł być jednak zamierzony i Wyspiański posłużył się poetyką niedokończenia, wzmagając nowoczesny wyraz kompozycji. Kolorystyka utrzymana w beżu i szarości z dodatkiem bieli przywodzi na myśl inne znane szkice witrażowe artysty, lecz także dzieła estetyzmu końca XIX wieku, choćby obraz Jamesa Whistlera o wyciszonej, muzycznej palecie barwnej. Zastosowana synteza, przekształcenie przedmiotów w ornamentalne plamy, rodzi skojarzenia z podziwianą przez Wyspiańskiego sztuką Japonii.

Wydaje się, że w „Aniele grającym na trąbie” wyrażone zostały wpływy historyczno-artystycznej wędrowki artysty. Niech przykład stanowią dwa dzieła francuskiego gotyku. Pierwsze - witrażowa kwatera z rozety transeptu katedry w Chartres, gdzie anioł adorujący Matkę Boską i Dzieciątko, klęcząc, ujęty został w kolistę płaszczyznę dekoracyjnej. Tego samego rodzaju rozwiązanie zaobserwujemy w „Aniele” Wyspiańskiego. Druga analogia dotyczy kamieniarki katedry w Reims, wykonanej około 1250 roku, i słynnych rzeźb figuralnych, w tym „Śmiejącego się anioła”. Podobne są tutaj, delikatnie i naturalistycznie opracowane, włosy oraz pióra skrzydeł. W 1899 roku, gdy powstał „Anioł”, Wyspiański miał za sobą pracę nad ważnymi projektami z zakresu monumentalnej sztuki dekoracyjnej: polichromie i projekty witraży dla kościoła Mariackiego w Krakowie, kartony do witraży katedry lwowskiej, szkice do kurtyny Teatru Miejskiego w Krakowie oraz kopie średniowiecznych, zniszczonych w pożarze witraży krakowskiego kościoła Dominikanów („Anioł” w swojej graficznej syntezie i wyciszonej palecie nieco przypomina charakter XIV-wiecznego malarstwa witrażowego). Od 1895 roku Wyspiański realizował swoje opus magnum: polichromie i witraże do krakowskiego kościoła Franciszkanów. Jesienią 1899 roku twórca kończył wprawiać okna według swoich projektów. Pisarka Lucyna Kotarbińska zapisała w dzienniku 28 grudnia 1899 roku: „Wygląda jak spuchnięty. Umysł równie żywy, jasny, ale coś kiedy znać, że ta krew, jeśli to krwią można nazwać, co w żyłach płynie, to jakaś zepsuta limfa. I pomyśleć, że bez ratunku prawie, że on skazany”.

Rok wcześniej zdiagnozowano u artysty chorobę, która około 1900 roku była nadal nieuleczalna. Wyspiańskiemu coraz częściej towarzyszyło uczucie zmęczenia, przez co nie mógł podejmować wytężonej pracy fizycznej. W historii sztuki wokół jego życia narosła romantyczna legenda, wedle której artysta od momentu rozpoznania choroby miał tworzyć w pośpiechu, gnany przez widmo śmierci. Czy „Anioł grający na trąbie” może być żywym symbolem dramatu jego egzystencji? Zapewne dzieło to nie odnosi się wprost do kondycji Wyspiańskiego, lecz anielska figura wpisuje się w określony zestaw symbolicznych odniesień. Rodzi skojarzenia z chórami anielskimi i życiem wiecznym, ale też aniołami apokalipsy dmącymi w trąby i wieszczącymi koniec świata (w 1899 roku w krakowskim „Życiu” redagowanym przez Wyspiańskiego ukazał się drukiem katastroficzny hymn „Dies Irae” Jana Kasprowicza).

Poetyka „Anioła grającego na trąbie” daleka jest od dramatycznej wizji zagłady - w swojej wysubtelnionej kolorystyce i dekoracyjnych, urokliwych formach anioła posiada silnie nostalgiczny ładunek. Być może pierwiastek melancholii jest tu kluczem do rozumienia dzieła Wyspiańskiego w ogóle. Melancholii nowoczesnego twórcy, który w zaściankowym Krakowie, chory, myśli o Paryżu i nie wie, czy doczeka wolnej Polski. W przededniu nowego stulecia marzy o sztuce, na miarę gotyku, wielkiej i nieśmiertelnej.

27

JAN MATEJKO

1838-1893

Joanna d'Arc, około 1886

olej/papier, 16,9 x 11,2 cm
sygnowany p.d.: 'JM'

estymacja:

100 000 - 150 000 PLN

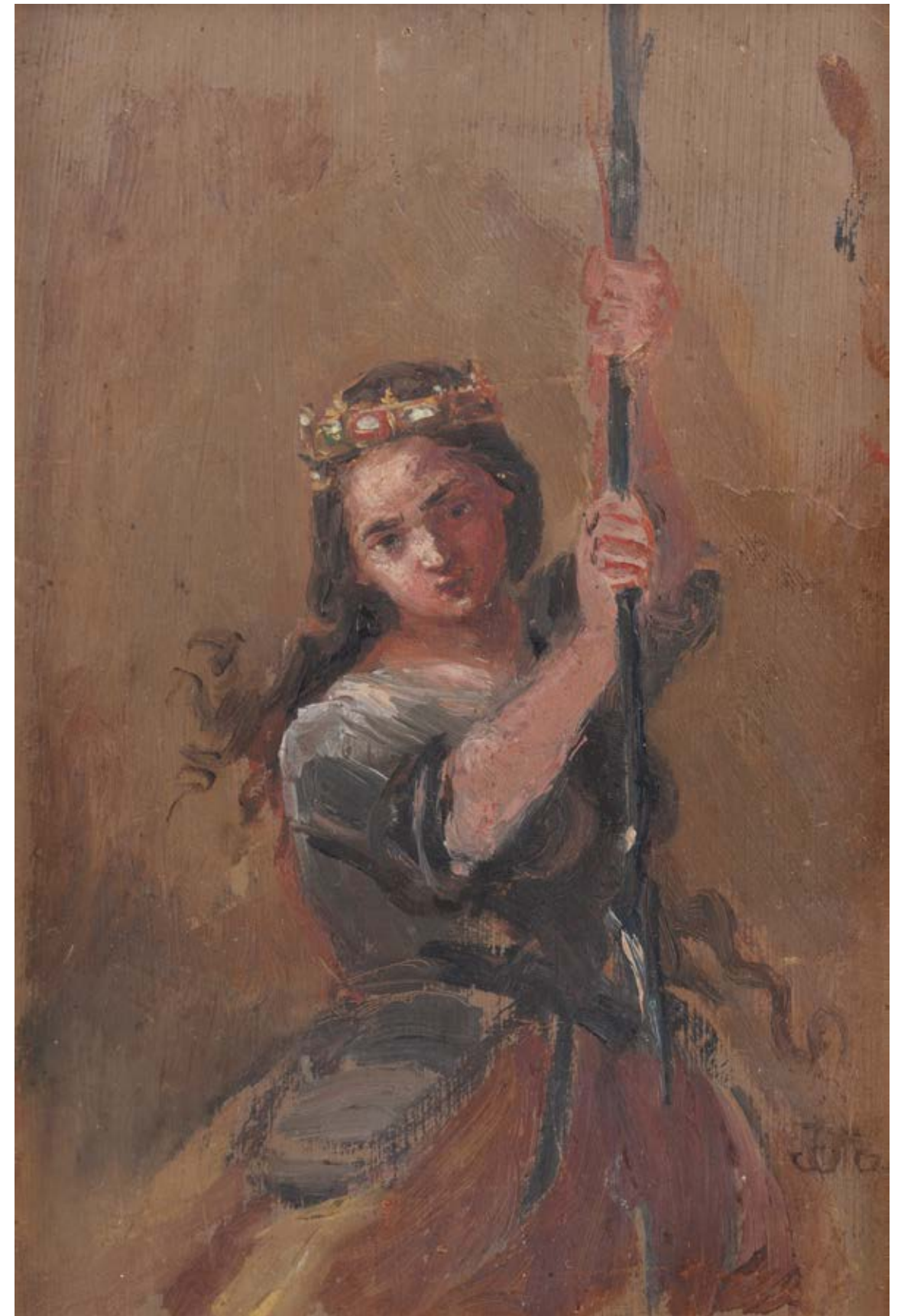
23 000 - 35 000 EUR

POCHODZENIE:

przedwojenna kolekcja w Warszawie i jej spadkobiercy

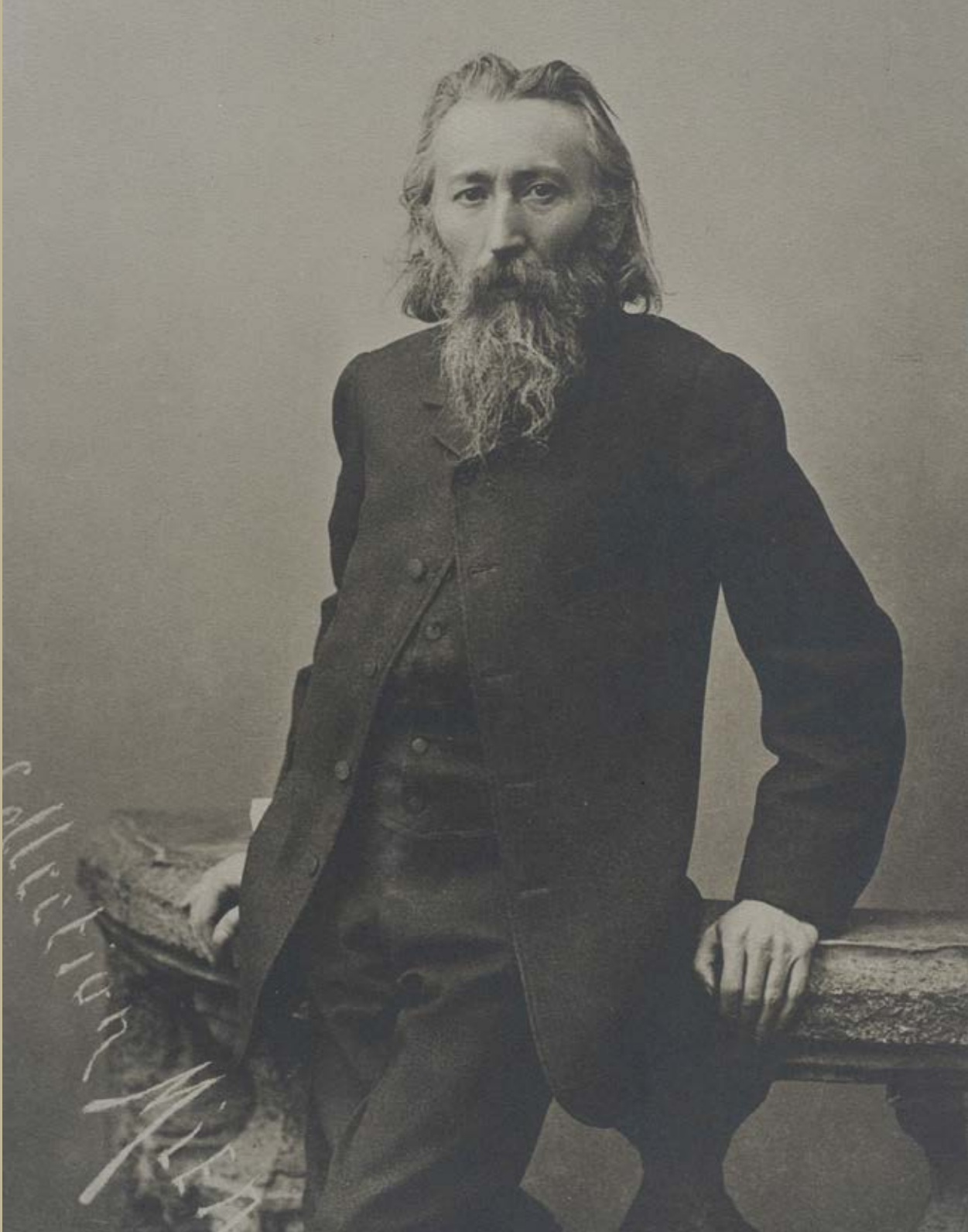
DESA Unicum, czerwiec 2012

kolekcja prywatna, Polska



1838		24 czerwca na świat przychodzi Jan Matejko. Jego ojciec to Franciszek Matejko, nauczyciel muzyki i emigrant z Czech, matka natomiast to Joanna z Rossbergów, która była córką niemieckiego rzemieślnika (siodlarza) osiadłego w Krakowie w XVIII stuleciu.
1849–1851		Młody Matejko uczęszcza do krakowskiego Liceum św. Anny i uczy się muzyki u ojca. W tym okresie powstają jego pierwsze rysunki.
1852–1858		Studiuje w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. Jego nauczycielami są Wojciech Korneli Stattler oraz Władysław Łuszczkiewicz.
1853		Powstaje pierwszy historyczny obraz Matejki, „Carowie Szujscy wprowadzeni przez Żółkiewskiego na sejm warszawski przed Zygmunta II w roku 1611” (Muzeum Narodowe we Wrocławiu).
1858-1859		Studia w Monachium dzięki stypendium Szkoły Sztuk Pięknych.
1860		Studia w Wiedniu. Po sporze z jedynym z profesorów (dotyczył pozy króla na obrazie „Jan Kazimierz na Bielanach”, Matejko miał wypowiedzieć znamienne słowa: „królowie polscy przed nikim nie klękali”) szybko wraca do Krakowa. Publikuje cykl litografii „Ubiory w Polsce 1200-1795”.
1863		Wybuch powstania styczniowego. Artysta pomaga powstańcom, przewożąc potajemnie broń. Wystawia „Stańczyka” (Muzeum Narodowe w Warszawie), który zostaje dostrzeżony przez krytykę, co staje się pierwszym sukcesem Matejki.
1864		Ślub z Teodorą Giebułtowską.
1865		„Kazanie Skargi” (Zamek Królewski w Warszawie, depozyt w Muzeum Narodowym w Warszawie) zostaje wystawione na salonie w Paryżu. Artysta otrzymuje złoty medal. Na świat przychodzi pierwsze dziecko Matejków: Tadeusz.
1866		„Rejtan” (Zamek Królewski w Warszawie) wywołuje skandal w Krakowie i powoduje ataki na malarza. W kolejnym roku obraz zostaje nagrodzony złotym medalem I klasy na paryskiej Wystawie Powszechnej.
1867		Na świat przychodzi Helena Matejko.
1869		Pokaz „Unii lubelskiej” (Muzeum Narodowe w Lublinie) z okazji trzechsetnej rocznicy tego wydarzenia. Na świat przychodzi Beata Matejko.
1872		„Batory pod Pskowem” (Zamek Królewski w Warszawie) zostaje wystawiony w Krakowie, Wiedniu i Budapeszcie. Artysta odkopuje od rodziny dom przy ulicy Floriańskiej, przebudowuje go i w kolejnym roku przenosi się na stałe (dziś mieści się tam muzeum artysty).
1873		Przychodzi oficjalna propozycja objęcia posady dyrektora Akademii Sztuk Pięknych w Pradze. Artysta odmawia i krótko po tym zostaje mianowany dyrektorem krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Na świat przychodzi Jerzy Matejko.
1876		Matejko nabywa majątek Krzesławice pod Krakowem.
1877		Podróż artysty przez Warszawę, Toruń, Malbork i Gdańsk na Pola Grunwaldzkie.
1878		Na wystawie Powszechnej w Paryżu zyskuje największą nagrodę – wielki honorowy medal złoty. To jedno z wielu prestiżowych wyróżnień, które artysta otrzymywał w całej Europie. Pokaz „Bitwy pod Grunwaldem” w Ratuszu w Krakowie. Dwudziestego dziewiątego października z rąk prezydenta miasta Mikołaja Zyblikiewicza otrzymuje berło – symbol panowania w dziedzinie sztuki.
1880		Cesarz Franciszek Józef odwiedza artystę w domu. Otrzymuje w prezencie „Zjazd królów Jagiellonów z cesarzem Maksymilianem pod Wiedniem”.
1883		Ofiarowuje papieżowi Leonowi XIII obraz „Sobieski pod Wiedniem” (Muzeum Watykańskie).
1884		Spółeczeństwo Krakowa prosi artystę o stworzenie kompozycji historycznej do nowopowstałego Muzeum Narodowego. Matejko tworzy obraz „Kościuszko pod Racławicami” (przekazuje dzieło w 1888 roku, Muzeum Narodowe w Krakowie).
1886		Kończy ostatnie wielkie dzieło historyczne, „Dziewicę Orleańską” (Galeria Rogalińska, Muzeum Narodowe w Poznaniu).
1889		Artysta zostaje zaproszony do komitetu restauracji Kościoła Mariackiego. Powstają projekty polichromii, a realizacja zostanie dokończona w 1891 roku.
1892		Przez wiele lat Matejko prowadził prywatną batalię zmierzającą do ocalenia średniowiecznych budynków kościoła św. Ducha. W tym roku zostają ostatecznie wyburzone, a Matejko na znak dezaprobaty dla władz Krakowa rzeka się tytułu honorowego obywatela miasta. Znacząco pogarsza się stan zdrowia malarza.
1893		Śmierć artysty 1 listopada. Pogrzb Matejki miał uroczysty charakter.

Jan Matejko, fot. Jules Mien, Kraków, 1901, wyd. Sal. Mal. Polskich



JAN MATEJKO: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI



Jan Matejko, Dziewica Orleańska (Wjazd Joanny d'Arc do Reims), 1886, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Galeria Rogalińska



Jan Matejko, Joanna d'Arc, około 1886

MATEJKO NIE TYLKO AKADEMICKIE FINI

„Historyczny wypadek nie spada z nieba gotowy od razu – uważa Matejko – on jest przygotowywany całym procesem dążeń i zabiegów różnych ludzi, którzy byli lub nie byli obecni w tej chwili, na tym miejscu, gdzie się ostatecznie dokonał. Do całości zaś faktu należą ci ludzie jako siły, które go poruszały i powodowały, choćby z odległości czasu lub odległości miejsca, obraz, który całość takiego faktu ma prawo, owszem, powinien te wszystkie siły w swych ramach skupić i pokazać. Wtedy dopiero obraz historyczny będzie prawdziwie samodzielnie stworzonym – nie niewolniczą ilustracją do kroniki, ale skupieniem i odtworzeniem tego, co w kronikach jest rozproszone, rozrzucone, a co do całości faktu należy. Wtedy i malarz będzie artystycznym dziejopisem, sędzią niejako i faktu samego iwszystkich działających w nim sił i pierwiastków”.

Stanisław Tarnowski, Matejko, Kraków 1897, s. 472-473

Poznanie rysunków i olejnych dzieł szkicowych daje możliwość głębszego wnikięcia w istotę twórczości mistrza malarstwa historycznego – Jana Matejki. Za pośrednictwem rysunków i szkiców możliwe jest wyjaśnienie różnorodnych problemów formalnych i tematycznych olejnych obrazów mistrza. O rysunkowej pasji Jana Matejki najlepiej świadczy „Skarbczyk” bądź „Słownik”, czyli teka różnorodnych rysunków, które artysta pieczołowicie przechowywał i powiększał przez blisko pięćdziesiąt lat. Mistrz malarstwa historycznego czerpał z nich niejednokrotnie wzory do odtwarzania realiów historycznych w realizacjach olejnych.

Niekiedy po wielu latach wysnuwał inspirację do nowego obrazu na podstawie rysunków ze „Skarbczyka”. To właśnie ołówkowe szkice tworzą znakomitą część oeuvre Jana Matejki. Szkicowe studia pozwalają na poznanie drogi wiodącej mistrza od koncepcji obrazu do jego realizacji i jednocześnie ukazują geniusz Matejki – rysownika. Warto zauważyć, że malarstwo olejne krakowskiego malarza jest pod względem technicznym bardzo wyważone i przemyślane. W pracach rysunkowych z kolei autor pozwolił

sobie na większą swobodę, ekspresję kreski, będące znakiem malarskiego geniuszu artysty. Oprócz ruchu i zmysłowości zawartej w rysunkach Matejko równocześnie potrafił z niespotykaną precyzją oddać proporcje, światłocien czy wolumen malowanych przedmiotów i postaci.

Tę właśnie swobodę iwiększą ekspresję widać dobrze w olejnym studium ukazującym Joannę d'Arc. Należy w tym miejscu przypomnieć monumentalną, niemal dziesięciometrową kompozycję mistrza (największą, jaką stworzył w swojej karierze), czyli „Dziewicę Orleańską” (1886, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Galeria Rogalińska). Ten „potężny” zarówno w rozmiarach, jak i silnie wyrazu obraz stanowi w twórczości mistrza dzieło wyjątkowe. Ukazuje wjazd Joanny d'Arc do Reims w roku 1429, w czasie wojny stuletniej. Trudno określić tutaj rolę, którą mógł odegrać prezentowany w katalogu szkic olejny podczas kreowania monumentalnej kompozycji na płótnie. Pozy bojowniczkii w tych dwóch pracach są bowiem zupełnie odmienne.

28 †

ZOFIA STRYJEŃSKA

1891-1976

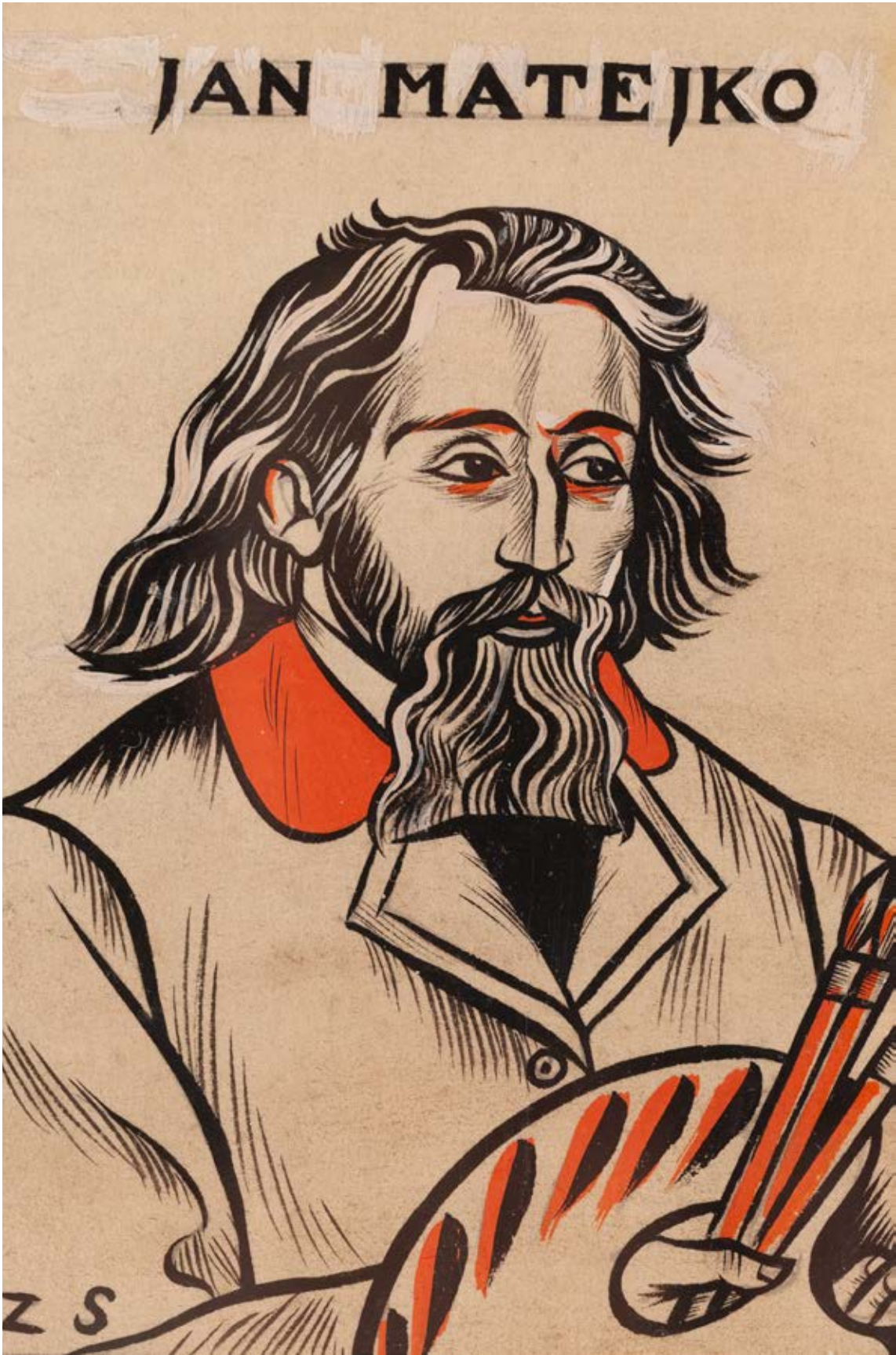
"Jan Matejko", około 1934

gwasz, ołówek/papier, 11,5 x 8 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany inicjałami l.d.: 'Z S'

estymacja:
6 000 - 10 000 PLN
1 400 - 2 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Wandy Chotomskiej

Jerzy Warchałowski, krytyk sztuki postulujący ożywienie rzemiosła artystycznego przez stosowanie motywów pochodzących z polskiej sztuki ludowej, był równocześnie pierwszym propagatorem twórczości Zofii Lubańskiej, po ślubie znanej jako Zofia Stryjeńska. Ale Warchałowski jako krytyk przysłużył się jej być może w równie dużym stopniu. Pośród wielu cennych uwag i spostrzeżeń w jego monografii artystki (Jerzy Warchałowski, Zofia Stryjeńska, Kraków 1929) znajduje się między innymi taka: „Nie tworzy tych postaci [z dzieł literackich, podań i baśni] dla wyrażenia myśli, ale myśli swe wyraża postaciami gotowemi. Takimi się przynajmniej nam wydają, gdyż mają zawsze skończony, zdecydowany charakter, niebudzący żadnych wątpliwości, prawdziwy, jakby skopjowany najdokładniej z jakiegoś doskonałego wzoru” (ibidem, s. 13) i kilka linijek wcześniej: „Nazwa ilustratorki nie oddaje jej roli w sztuce. Gdyby nie było podań i obrzędów ludowych, poezji Kochanowskiego, Szymonowicza, Krasickiego, Mickiewicza, Słowackiego, Tetmajera, artystka musiałaby sobie podania, legendy i poezje tworzyć, aby je móc opowiadać postaciami”. Stryjeńska w swojej twórczości nie tylko aranżowała barwne sceny ludowe, ale również, szczególnie w medium graficznym przygotowywała „Panteon Polaków zasłużonych ojczyźnie” oraz „Panteon Polski” przedstawiając w ujęciu „en trois quarts” portrety wybitnych rodaków. W dwóch uzupełniających się realizacjach, do których prezentujemy gwaszowe projekty, „księżniczka malarstwa” upamiętniła w charakterystycznym dla siebie stylu sylwety najważniejszych Polaków, tak istotnych dla czasu tworzenia się stylu narodowego II Rzeczypospolitej.





29 †

ZOFIA STRYJEŃSKA

1891-1976

"Kazimierz Pułaski" (z błędem autorskim), około 1934

gwasz, ołówek/papier, 11,5 x 8 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany inicjałami l.d.: 'Z S'

estymacja:
6 000 - 10 000 PLN
1 400 - 2 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Wandy Chotomskiej



30 †

ZOFIA STRYJEŃSKA

1891-1976

"Stanisław Moniuszko", około 1934

gwasz, ołówek/papier, 11,5 x 8 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany inicjałami l.d.: 'Z S'

estymacja:
6 000 - 10 000 PLN
1 400 - 2 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Wandy Chotomskiej



31 †

ZOFIA STRYJEŃSKA

1891-1976

"Henryk Dąbrowski", około 1934

gwasz, ołówek/papier, 11,5 x 8 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany inicjałami p.d.: 'Z.S.'

estymacja:

6 000 - 10 000 PLN

1 400 - 2 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Wandy Chotomskiej



32 †

ZOFIA STRYJEŃSKA

1891-1976

"Ks. Józef Poniatowski", około 1934

gwasz/papier, 11,5 x 8 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany inicjałami l.d.: 'Z S'

estymacja:

6 000 - 10 000 PLN

1 400 - 2 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Wandy Chotomskiej

33 ↑

STANISŁAW SZUKALSKI

1893-1987

Szkic kostiumu, około 1960

ołówek/papier, 20,7 x 16 cm (w świetle passe-partout)

estymacja:

5 500 - 8 000 PLN

1 300 - 1 900 EUR

OPINIE:

potwierdzenie autentyczności wydane przez Glenna Braya z Szukalski Archives

Stanisław Szukalski już u zarania swojej twórczości podejmował tematy obejmujące wątki narodowe, dopisując do nich skomplikowaną i efemeryczną historiozofię. Kontrowersyjny artysta, wierny swoim ideom Europy słowiańskiej, pod zwierzchnictwem Polski widział odrodzenie w stworzeniu Polski Drugiej, krytykując kulturę i intelektualną kondycję nowo odrodzonej Rzeczypospolitej. „Metaforą Polski istniejącej była dla Szukalskiego martwa Akademia, wypełniona zrzedliwymi starcami: profesorami i krytykami, których nie znoślił, co z lubością demonstrował publicznie, wywołując kolejne skandale (ściągały one zresztą na wystawy Szukalskiego tłumy – zdarzało się, że jednego dnia do Pałacu Sztuki przychodziły 4 tysiące zwiedzających). W hierarchicznym i arcymieszczkańskim Krakowie młody adept sztuki potrafił bezpardonowo zaatakować samego Adolfa Szyszko-Bohusza, rektora ASP i głównego konserwatora Wawelu. „Dlaczego inżynier budowlany, szmuglujący się jako artysta architekt (...) wtyka w mury Wawelu, tego Olimpu polskiego, już niezmazalne, a świadomie trwałe odciski swego nietaktu?” – pytał niebezinteresownie, próbując wprowadzić na Zamek własne, surrealistyczne pomysły” (Agnieszka Sabor, Wiedźmin z dwudziestolecia, „Znak”, 2008, dostęp: <http://www miesiecznik.znak.com.pl/6402008agnieszka-saborwiedzmin-z-dwudziestolecia/>, dostęp: 22.04.2024). Natomiast Polskę Drugą „mieli ją stworzyć młodzi artyści, członkowie założonego przez Szukalskiego w listopadzie 1929 Szczepu Rogate Serce i niedoszli absolwenci wymyślonej jako swoista anty-Akademii „Twórcowni”, w której nie byłoby wolno malować farbami olejnymi ani nawiązywać do zachodnich „izmów”. W zamian za to „twórcownicy” uczyliby się szczegółowego rysunku ołówkiem, szukając inspiracji w „czystych i świeżych” pradziejach Polski”. Prezentowany rysunek nawiązuje do założeń Szukalskiego, który wynosił rysunek jako podstawowe medium artystycznej wypowiedzi, dyskredytując tym samym prymat malarstwa olejnego. Również temat prezentowanej pracy jest związany oczywiście ze studiowaniem słowiańskich wątków, tym razem w ubiorze inspirowanym ludowym strojem krakowskim. Układ postaci oraz wyraźny kontur przywodzą na myśl inspirację twórczością Zofii Stryjeńskiej, z której dorobkiem Szukalski z pewnością miał okazję się spotkać.



34 †

LUDOMIR SLEŃDZIŃSKI

1889-1980

Portret kobiety, 1921

węgiel/papier, 39,5 x 32 cm (w świetle passe-partout)
 sygnowany monogramem autorskim i datowany l.d.: 'LS | 1921'

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

Grupa artystów, nazywana powszechnie szkołą wileńską wykształciła się wewnątrz założonego w 1920 Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków, które skupiało artystów o bardzo różnych postawach twórczych. Postacią, wokół której szkoła się zawiązała, był Ludomir Ślendziński, który kształcił się w latach 1909-1916 w petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Dymitra Kardowskiego, członka Mira Iskusstwa. Korzenie jego malarstwa tkwiły wyraźnie w rosyjskim neoklasycyzmie. Z Petersburga wyjechał do Jektierynosławia, następnie do Humania, skąd powrócił do kraju w 1920. Lata 20. były dla niego czasem częstych podróży do artystycznych centrów Europy: Francji, Włoch, Hiszpanii, Anglii, Grecji, ale również na Bliski Wschód: do Libanu, Syrii czy Palestyny. Odbyte podróże dały mu możliwość zapoznania się z dziedzictwem antyku, sztuką renesansu oraz epok późniejszych, co znalazło wyraz w jego późniejszym malarstwie. W 1925 objął posadę profesora na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu im. Stefana Batorego w Wilnie.

Artystyczna postawa Ślendzińskiego oraz pozostałych twórców skupionych wokół szkoły wileńskiej opierała się na przekonaniu, że sztuka współczesna znalazła się w głębokim kryzysie, a wręcz upadku. W opinii członków ugrupowania i sprzyjających im teoretyków, rozwinięty w XIX wieku kult osobowości i indywidualnej wrażliwości artyści rozpoczął nieustającą pogoń za oryginalnością, a w efekcie doprowadził do chaosu i anarchii oraz zerwania kontaktu z dorobkiem wcześniejszych pokoleń. W opinii członków szkoły wileńskiej, aby przezwyciężyć kryzys sztuki oraz odzyskać utracone przez nią wartości, należało „spętać wybujałość indywidualistyczną, otrzymaną w spadku po impresjonizmie, ująć samego siebie na czas dłuższy w karb rzemiosła, ćwiczeń rysunkowych i kompozycyjnych, przejść okres żmudnych, rzetelnych studiów nad formą, stworzyć od nowa (...) silne podłoże wiedzy formalnej, uzyskane z pracy własnej i umiejętności korzystania z doświadczeń i rezultatów pracy pokrewnych artystów dawnych i współczesnych” (Stanisław Woźnicki, Kronika artystyczna. Salony Warszawskie, „Południe”, 1925, z. II, s. 53-54.). Ślendziński oraz skupieni wokół niego malarze, w tym Kazimierz Kwiatkowski, Jerzy Hoppen czy Zofia Wendorff-Serafino-wiczowa, głosili potrzebę powrotu do tradycyjnych metod kształcenia i tworzenia, wykorzystania dziedzictwa epok wcześniejszych oraz szeroko pojętej wspólnoty tworzenia. Oczywiście, mówiąc o konieczność nawiązania do przeszłości, zastrzegano, że nie może ona zostać sprowadzona do naśladowania. W sztuce epoki minionych artysta odnajdywać miał jedynie sugestie i wskazówki, czerpać nie gotowe formy, lecz wartości i idee uniwersalne.





35 †

ADAM BUNSCH

1896-1969

Portret Adasia, 1935

pastel/papier, 76,5 x 55 cm (w świetle oprawy)
sygnowany i datowany l.d.: 'Adam | Bunsch | 1935'

estymacja:
6 000 - 10 000 PLN
1 400 - 2 400 EUR

POCHODZENIE:
własność sportretowanego, Adama Hajduka (1924-2001), scenarzysty filmów animowanych, m.in. „Bolka i Lolka”
kolekcja rodziny sportretowanego



36

JÓZEF MEHOFFER

1869-1946

Portret młodej kobiety (Gizeli Oskarowej Schenkerowej?), po 1925

ołówek/papier, 64,5 x 38 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany p.d.: 'Józef Mehoffer'

estymacja:
24 000 - 35 000 PLN
5 600 - 8 200 EUR

POCHODZENIE:
DESA Unicum, luty 2001
kolekcja prywatna, Warszawa

37

WOJCIECH WEISS

1875-1950

"Akt", 1898

pastel/papier, 124,5 x 63 cm

sygnowany monogramem p.d.: "WW"

na odwrociu u góry nalepka z herbem Niepołomic

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

14 000 - 18 600 EUR

WYSTAWIANY:

Akordy światła i koloru. Wojciech Weiss i Aneri, Muzeum Regionalne, Stalowa Wola, 2007

Zamek w Niepołomicach, 2004-07

LITERATURA:

Renata Weiss, Akordy światła i koloru. Wojciech Weiss i Aneri, katalog wystawy, Muzeum Regionalne, Stalowa Wola 2007,

nr kat. 18, s. 57 (il.)





AKT I MELANCHOLIA

Wśród różnorodnej twórczości Wojciecha Weissa akty stanowią odrębną, bardzo istotną grupę prac o zasłużonej sławie i uznaniu. Najdynamiczniejszy rozwój twórczy w obrębie tej tematyki malarz osiągnął w okresie międzywojennym, kiedy to powstało najwięcej wizerunków nagich kobiet. Weiss zdobył w tym zakresie iście mistrzowską finezję. Wypracował swój indywidualny styl, specyficzny sposób przedstawiania modelki oraz otoczenia. Jego akty przybierały osobiłą, szczególną aurę, niepowtarzalną i charakterystyczną dla tego artysty. Modelki bezosobowo wpatrzone w przestrzeń, zazwyczaj leżące na draperii lub z draperią w tle przybierały posągowe, znieruchomiałe pozy, stając się bardziej martwą naturą niżeli portretowanym człowiekiem. Zresztą w późniejszych obrazach Weiss często zamieniał żywe modelki na manekiny, którym towarzyszyły inne rekwizyty. Taka forma przedstawiania wcale nie umniejszała walorom artystycznym jego prac, a właściwie wzbogacała je o autentyczny rys i nowatorskie podejście. Znakomite opanowanie anatomii człowieka, przy doskonałym światłocieniu i perspektywie, pozwalają stawiać Weissa wśród najwybitniejszych malarzy polskich przełomu XIX i XX wieku.

Wokół aktów Wojciecha Weissa unosi się specyficzna aura, intymny i kameralny nastrój, który w dużej mierze budują obrazowane przez niego przestrzenie. Modelki przedstawiał w zaciszu swojego atelier, pełnego rozmaitych rekwizytów i porozwieszanych tkanin, nasuwających skojarzenia z teatrem. Istotnie, wizerunki nagich kobiet miały w sobie coś z teatralnego, scenicznego ducha. Wyszukane pozy, nieobecne spojrzenie, teatralne wnętrza i opadające pompatycznie kotary sprawiają, że nawet modelka przeobraża się w pozbawionego życia, wspomnianego już manekina. Bardzo interesującym elementem tego niemal spektaklu są draperie, które niczym kurtyna na scenie determinująca czas i przestrzeń, stanowią domknięcie kompozycji.

Prezentowana w katalogu praca to okazałych wymiarów akt wykonany pastelami. Stojąca kobieta opiera się dłońmi o krawędź przedmiotu za sobą, na którym zawieszona jest draperia. Głowę spuszcza w dół, lewą nogę nakłada na prawą, przybierając pozę nieco zawstydzonej. Na szczególną uwagę zasługuje fragment draperii, którą artysta uwiecznił na tej pracy. Wzór na tkaninie bowiem powtarza motyw widniejący na materiale przedstawionym na jednym z najsłynniejszych obrazów Wojciecha Weissa – „Melancholik” z 1898. Dzieło o wymiarze symbolicznym, prezentujące dekadenskie nastroje końca wieku, zostało namalowane, kiedy Weiss miał 23 lata. Jest to portret mężczyzny, siedzącego ze spuszczoną głową, wpatrującego się beznamiętnie w ziemię i pogrążonego w głębokiej zadumie. Portretowana postać zajmuje niemal całe pole obrazu, ale w tle widnieje barwna, wzorzysta draperia, nieco rozjaśniająca i ożywiająca kompozycję. Stanowi ona pewien kontrast z przygnębiającą postacią mężczyzny, wydającą się całkowicie poza świadomością i otaczającą go rzeczywistością. Niewiarygodne, że ten sam motyw zauważamy na barwnej draperii pastelowego szkicu. Szkicu, który doskonale wpisuje się w znakomity dorobek twórczy Wojciecha Weissa.



Wojciech Weiss, Melancholik, źródło: Wikimedia Commons



38 ↑

BOLESŁAW CYBIS

1895 - 1957

Akt stojącej kobiety (Recto) / Akt siedzącej dziewczyny (Verso), 1922

sangwina/papier, 63,5 x 49 cm

sygnowany l.d.: 'B.Cybis', datowany p.g.: '9-III-22 | 10-III-22', datowany na odwrocie p.g.: '10-III-22'

na odwrociu papierowa nalepka depozytowa Muzeum Narodowego w Warszawie oraz papierowa nalepka wystawowa

estymacja:

22 000 - 30 000 PLN

5 100 - 7 000 EUR

POCHODZENIE:

zbiory spadkobierców artysty

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

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

LITERATURA:

Bolesław Cybis 1895-1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych, katalog wystawy, oprac. Anna Prugar-Myślik, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002, s. 123, nr kat. II/28



Prezentowany dwustronny akt, datowany przez Cybisa bardzo dokładnie marzec roku 1922 powstał, co pewne, już w Stambule. Przebywający tam artysta tworzył obok awangardowych w swoim charakterze prac liczne studia anatomiczne świadczące o wysokich umiejętnościach twórcy. Studium żywego modelu czy szkice wybranych części ciała stanowiły podstawowy element procesu edukacji artystycznej i praktyki akademickiej. Jak widać, Cybis nawet po ukończeniu szkoły nie zaprzestał ciągłego samodoskonalenia swoich umiejętności plastycznych, co potwierdzają liczne szkice powstałe około 1920 roku. Przedstawienia takie wpisują się znakomicie w nurt historii sztuki i twórczość takich mistrzów malarstwa jak Michelangelo Buonarroti czy Leonardo da Vinci. Ponadto w tym czasie ujawnia się

już u Cybisa zamiłowanie do iście renesansowej techniki, jaką jest rysunek z wykorzystaniem sangwiny. Kobieta w obrębie kompozycji ukazana została od boku, w dość skomplikowanym skręcie ciała przywodzącym skojarzenia z manierystyczną konwencją figura serpentinata. Wybór takiej pozy dał rysownikowi znaczne możliwości zaprezentowania swoich wybitnych umiejętności przedstawiania anatomii. Modelka uchwycona została ponadto w ruchu. Akt po drugiej stronie papierowej pracy ukazuje natomiast akt leżącej kobiety, w statycznej, klasycznej pozie. Cybis oprócz śmiałego konturu zastosował tutaj wydatny modelunek światłocieniowy znacznie podkreślający kształty portretowanej.



39 †

MAKSYMILIAN FEUERRING

1896-1985

Portret kobiety

pastel/papier, 34 x 25 cm
sygnowany p.d.: 'M Feuerring'

estymacja:
4 800 - 6 000 PLN
1 200 - 1 400 EUR



40 †

LUDWIK KLIMEK

1912-1992

Kobieta na sofie

ołówek/papier, 26 x 20 cm (w świetle passe-partout)
pieczęć p.d.: 'ATELIER | KLIMEK'

estymacja:
1 200 - 3 000 PLN
300 - 700 EUR



41 †

TADEUSZ KULISIEWICZ

1899-1988

"Szlembark - Hanka", 1948

tusz/papier, 22 x 28,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Kulisiewicz 48'
oraz opisany l.d.: 'Szlembark - Hanka'

estymacja:
3 000 - 5 000 PLN
700 - 1 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Tadeusza Kulisiewicza



42 †

AUGUST ZAMOYSKI

1893-1970

Akt, 1924

ołówek/papier, 24 x 20 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i datowany p.d.: 'Zamoyski | 24'
na odwrociu nalepka: 'August Zamoyski | Akt, 1924 | ołówek
| wł. Zofia Kossakowska-Szanajca, Warszawa'

estymacja:
20 000 - 28 000 PLN
4 700 - 6 500 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Zofii Kossakowskiej-Szanajcy, monografistki artystki
kolekcja prywatna, Warszawa



43

TEKLA MICHALINA NOWICKA-KWIATKOWSKA

1877-1932

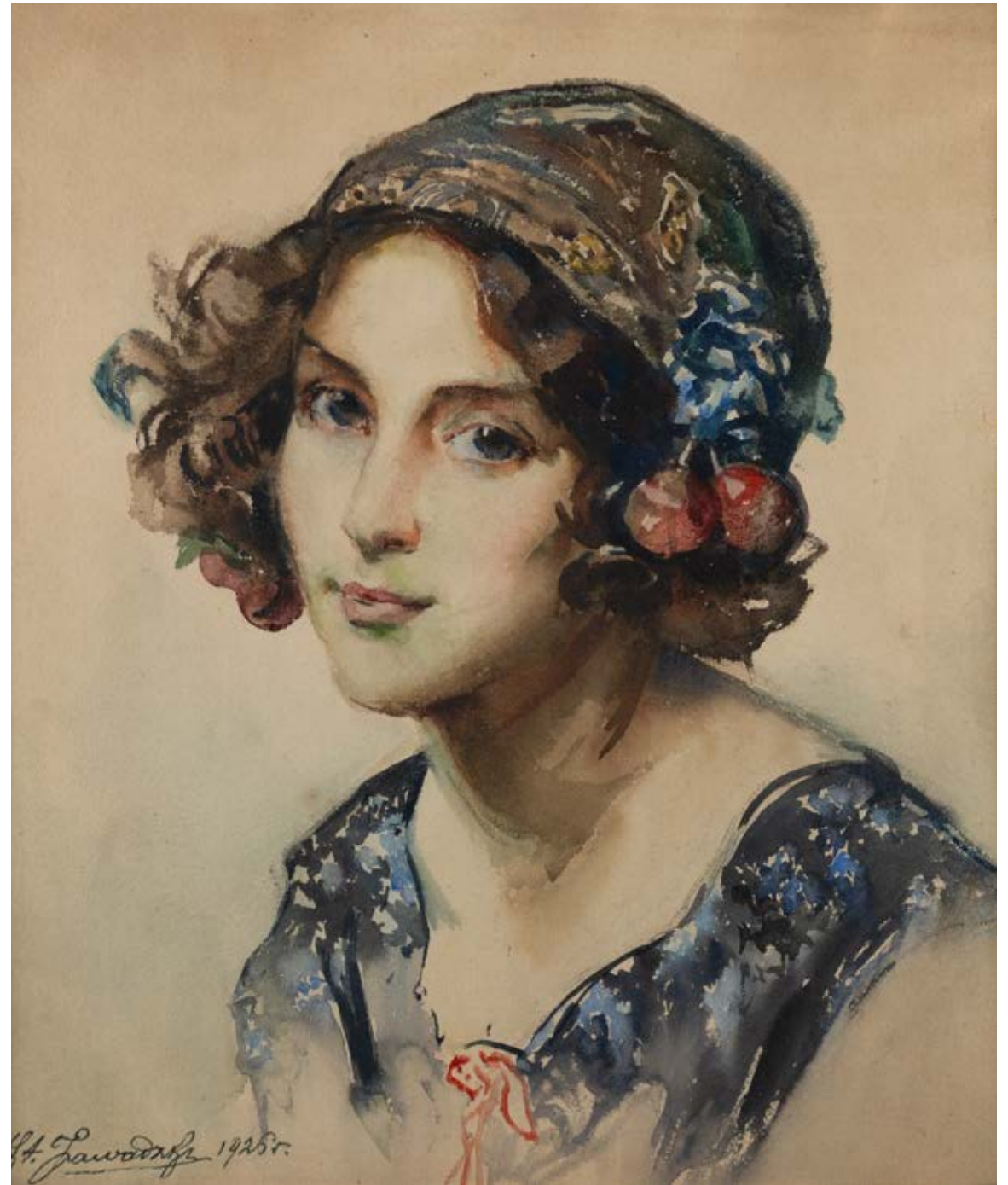
Półakt

pastel/papier, 54 x 42 cm (w świetle oprawy)
sygnowany l.d.: 'Nowicka'

estymacja:

4 500 - 6 000 PLN

1 100 - 1 400 EUR



44 †

STANISŁAW ZAWADZKI

1878-1960

Portret kobiety, 1926

akwarela/papier, 42,5 x 36,5 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'St.Zawadzki 1926 r.'

estymacja:

3 000 - 5 000 PLN

700 - 1 200 EUR

45 †

ALFONS KARPIŃSKI

1875-1961

Kwiaciarki

akwarela, ołówek/tektura, 19,5 x 23,5 cm (w świetle oprawy)
sygnowany p.d.: 'A.Karpiński'

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

Ukończywszy studia w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, Karpiński wyjechał najpierw do Wiednia, gdzie uczył się u Kazimierza Pochwalskiego, a następnie do Monachium, gdzie doskonalił warsztat w pracowni słoweńskiego malarza Antona Ažbego. Owe atelier gromadziło na początku wieku adeptów sztuki z terenu całej Europy i Stanów Zjednoczonych. Jako wolna szkoła artystyczna stało się kuźnią modernizmu, z której wyszli artyści tej rangi co Wassily Kandinsky. W latach 1908-12 przebywał w Paryżu. Miasta, w których uczył się w pierwszej dekadzie XX stulecia, były ważnymi ośrodkami secesji i modernizmu. Dekoracyjne tendencje Jugendstilu i art nouveau są dobrze czytelne we wczesnym okresie twórczości Karpińskiego, jak i późniejszej, dojrzałej fazie. Już w dwudziestoleciu międzywojennym Karpiński wypracował oryginalną formułę stylistyczną, ale też wypowiadał się na gruncie ulubionych tematów. Temat kwiaciarek pojawia się już w paryskim okresie, o czym świadczą pojedyncze szkice zachowane w zbiorach prywatnych, ale malarz poświęca im większe formy w okresie krakowskim (tryptyk „Kwiaciarki”, 1925). Oferowana kompozycja prezentuje stylistykę bliską malarstwu francuskiemu przełomu wieków i pozostaje pod wpływem podziwianych przez Karpińskiego Degasa, Toulouse-Lautreca czy Whistlera.





46

KACPER ŻELECHOWSKI
1863-1942

Portret legionisty ("Portret syna"), 1916

pastel/papier, 60 x 46 cm
sygnowany i datowany l.g.: 'Żelechowski | 1916.'
na odwrociu papierowa nalepka wystawowa

estymacja:
5 500 - 9 000 PLN
1 300 - 2 100 EUR

WYSTAWIANY:
Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych
w Krakowie, 1937



47

STANISŁAW JANOWSKI
1866-1942

Portret hrabiego Wilhelma Siemieńskiego przy stole, 1892

akwarela/papier, 28,5 x 19 cm (w świetle oprawy)
sygnowany i datowany p.d.: 'St. Janowski 92'
na odwrociu papierowa nalepka z opisem pracy: 'Hr. Wilhelm Siemieński'
przyklejona papierowa zawieszka antykwaryczna z opisem pracy
oraz papierowa nalepka z numerem inwentarzowym: 'No 211'

estymacja:
3 200 - 5 000 PLN
800 - 1 200 EUR

POCHODZENIE:
zakupiony w warszawskiej Desie w 1975



48

ALEKSANDER AUGUSTYNOWICZ
1865-1944

Mężczyzna w kapeluszu

akwarela/papier, 67,4 x 44,5 cm
sygnowany u dołu: 'Augustynowicz'

estymacja:
7 000 - 10 000 PLN
1 700 - 2 400 EUR

POCHODZENIE:
DESA Unicum, listopad 2021
kolekcja prywatna, Warszawa

TEODOR AXENTOWICZ

1859-1938

Portret dziewczyny w chuście, około 1928

pastel/papier, 49 x 34 cm (w świetle oprawy)
sygnowany l.d.: 'T.Axentowicz'
na odwrociu autorsko opisany: 'T.Axentowicz | Kraków 1928'
oraz stempel Salonu Artystów Malarzy Polskich z opisem obrazu
opisany: 'S.Ryster'

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

POCHODZENIE:
kolekcja Stanisławy Ryster
kolekcja prywatna, Warszawa

Teodor Axentowicz przyszedł na świat w Braszowie, urokliwym miasteczku położonym w jednej z malowniczych kotlin Siedmiogrodu. Niespełna trzy lata po jego narodzinach rodzina przeprowadziła się do Lwowa, gdzie przyszły artysta miał spędzić dzieciństwo i młodościencze lata. Studia i liczne podróże z nimi związane silnie naznaczyły twórczość malarza związanego w dojrzałym okresie głównie ze środowiskiem krakowskim. Kariera Axentowicza bardzo szybko się rozwinęła. Obracał się w kręgach tamtejszej Szkoły Sztuk Pięknych przemianowanej w 1900 na Akademię. Piastował w niej posady profesora oraz rektora. Był współzałożycielem jednego z najważniejszych ugrupowań okresu Młodej Polski, a mianowicie Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”. Wzięty i poważany portrecista, a także autor scen o charakterze alegoryczno-symbolicznym, podejmował jednak w swoich pracach głównie tematykę ludową. W tym miejscu należy powrócić do wczesnego etapu w życiu artysty, ponieważ to właśnie Huculi, ludność zamieszkująca region Karpat Wschodnich, gdzie urodził się Axentowicz, stała się zbiorowym bohaterem jego dzieł. Twórca wielokrotnie reinterpretował i powtarzał raz opracowane kompozycje. Skupiał się w nich głównie na wątkach związanych ze sferą sacrum. Chętnie obrazował procesje pątników zmierzających do drewnianej cerkwi czy sceny świąteczne. Najczęściej przedstawiał w nich Święto Jordanu i Matki Boskiej Gromniczej. Wszystko w nastrojowej, zimowej scenerii. Również i pogrzebowe korowody stanowią u Axentowicza motyw, który pojawia się niezwykle często. Podążający za jadącym na przedzie wozem korowód żałobników, pomimo swojego prozaicznego wyglądu, wydaje się uczestniczyć w pozaziemskim misterium. Malarz z niesamowitą wrażliwością odtwarza tu świat wiejskiej ludności, w której życiu religia i związana z nią obrzędowość stanowi najwyższą wartość. Zainteresowanie wsią i folklorem, jakie przejawiał Axentowicz, wpisuje się w nurt młodopolskich fascynacji ludowością, tak żywy około roku 1900. Ciekawość zwrócona w tym kierunku wyrasta z szeroko rozpowszechnionego wówczas zjawiska chłopomanii objawiającego się fascynacją wsią, głównie podkrakowską i podhalańską, a także, jak w przypadku prezentowanego w katalogu aukcji obrazu, zainteresowaniem różnorodnymi typami etnicznymi.





50 †

WŁADYSŁAW JAROCKI

1879-1965

"Typ górala"

akwarela/papier, 33,5 x 20 cm (w świetle oprawy)
sygnowany p.d.: 'WJarocki'
na odwrociu odręczna nalepka z opisem obrazu: 'Jarocki Władysław | Typ górala | akwarela'

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

POCHODZENIE:
kolekcja Stanisławy Ryster
kolekcja prywatna, Warszawa



51 †

WŁADYSŁAW JAROCKI

1879-1965

Huculki

akwarela/papier, 61 x 37,5 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany ołówkiem l.d.: 'Wła Jarocki | [nieczytelne]'
na odwrociu u dołu dwie nalepki wstawiennicze Muzeum w Tarnowskich Górach i pieczętka firmowa

estymacja:
12 000 - 18 000 PLN
2 800 - 4 200 EUR

WYSTAWIANY:
Gabinet kolekcjonera. Odłona pierwsza, Muzeum w Tarnowskich Górach, 13 stycznia - 24 lutego 2019
Kobieta natchnieniem artystów, Muzeum w Tarnowskich Górach, 5-10 marca 2017

PIOTR STACHIEWICZ

1858-1930

Dziewczyna w zawoju

pastel/papier, 43,5 x 60 cm (w świetle oprawy)
sygnowany p.d.: 'P.Stachiewicz.'
na odwrociu u dołu nalepka Salonu Dzieł Sztuki Kazimierza Wojciechowskiego z Krakowa

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

Kobieta na przełomie XIX i XX stulecia stała się obiektem szczególnej fascynacji artystów. Jako postać o ambiwalentnym charakterze i iście złożonej naturze ubóstwiana była jako modelka zarówno przez malarzy, jak i rzeźbiarzy. W gronie tym bez wątpienia znajdował się Piotr Stachiewicz, twórca związany ze środowiskiem krakowskim. Oprócz scen symbolicznych i kompozycji, których tematyka zaczerpnięta została z historii starożytnej, to właśnie portret kobiety zajmuje w jego oeuvre miejsce szczególne. Wielokrotnie przedstawiał on wizerunki wiejskich dziewcząt w barwnych strojach ludowych i podobizny eleganckich dam w zawojach o orientalnym charakterze na głowach. Kobiety Stachiewicza są znakomitym wyrazem swojej epoki. To istoty pociągające i budujące dystans zarazem. Ukazane zostały w konwencji femme fatale – kobiety fatalnej, zmysłowej uwodzicielki, która swoimi wdziękami prowadzi mężczyznę do zguby. Modelka sportretowana przez malarza na prezentowanej w katalogu aukcji pracy zdecydowanie należy do tego typu przedstawień. Owa piękność odziana została we wzorzyste szaty, w których dominuje głęboki błękit. Perłowa tkanina dokładnie otula jej twarz i szyję. Ten efektowny wizerunek dopełniony został złotą biżuterią pod postacią wydatnych kolczyków w jej uszach. Zalotne spojrzenie buduje erotyczny, sensualny wyraz oblicza. Stachiewicz daje się tutaj poznać jako wybitny eksplorator kobiecej duszy. Ten, jak i inne jego portrety oprócz zewnętrznego piękna fizycznego ukazują również rozbudowaną warstwę psychologiczną, świat wewnętrznych pragnień i rozterek. Dziewczęta z kompozycji Stachiewicza to uwodzicielskie marzycielki pogrążone w przestrzeni własnych myśli, ewidentnie szukające kontaktu wzrokowego z widzem. To efemeryczne istoty przeniesione ze sfery sacrum w realia ziemskiej rzeczywistości.





53

WOJCIECH WEISS

1875-1950

"Widok z Lanckorony"

akwarela/papier, 29 x 37,8 cm
sygnowany monogramem p.d.: 'WW'
na odwrociu pieczętka: 'ZE ZBIORÓW DZIEŁ WOJCIECHA WEISSA | DOM ARTYSTY | WW'
oraz datowany i opisany p.d.: '1925 | Widok z Lanckorony'

estymacja:
5 000 - 7 000 PLN
1 200 - 1 700 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Ostoya, maj 2004
kolekcja prywatna, Polska



54 †

EDMUND CIECHKIEWICZ

1872-1958

Krajobraz leśny w świetle księżyca

akwarela/papier, 36 x 61 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany l.d.: 'E.Cieczkiewicz'

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



55 †

HANNA RUDZKA-CYBISOWA

1897-1988

Pejzaż krakowski z widokiem na kopułę kościoła św. Piotra i Pawła, 1941

gwasz/papier, 37 x 41,5 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i datowany p.d.: 'H. Rudzka C. 1941'

estymacja:
6 500 - 8 000 PLN
1 600 - 1 900 EUR



56

STANISŁAW JANOWSKI

1866-1942

"Dworek", 1928

akwarela/papier, 31 x 49 cm
sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'St.Janowski | Rom[nieczytelnie] 1928.'
na odwrociu nalepka Salonu dzieł sztuki Kazimierza Wojciechowskiego

estymacja:
3 000 - 5 000 PLN
700 - 1 200 EUR

57

STANISŁAW MASŁOWSKI

1853-1926

Odpoczynek przed dworem, 1924

akwarela/papier, 66,5 x 96 cm (w świetle oprawy)
sygnowany i datowany p.d.: 'Stanisław Masłowski | 1924'

estymacja:
12 000 - 18 000 PLN
2 800 - 4 200 EUR

„Podobnie jak Józef Chełmoński, Julian Fałat i Leon Wyczółkowski, koryfeuszem polskiego malarstwa pejzażowego był Stanisław Masłowski. Pojmował on krajobraz bardziej nowocześnie niż jego poprzednicy, odmienił warsztat i metodę pracy, wyszedł w plener, nadał właściwą rangę problemom światła i barwy”.

Aleksandra Melbechowska - Luty Mali mistrzowie polskiego pejzażu XIX wieku, Warszawa 1997, s. 170





58 †

STANISŁAW GIBIŃSKI

1882-1971

Zimową porą

akwarela/papier, 35 x 50 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany p.d.: 'S.Gibiński'
na odwrociu na środku niebieską kredką: '8/02'

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



59

ADAM SETKOWICZ

1879-1945

Pejzaż zimowy z saniami

akwarela/papier, 15,5 x 30 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany l.d.: 'A.Setkowicz'
na odwrociu pieczętka pracowni introligatorskiej

estymacja:
2 200 - 4 000 PLN
600 - 1 000 EUR



60 †

STANISŁAW GÓRSKI
1887-1955

Portret kobiety

pastel/karton, 34 x 25 cm
sygnowany p.d.: 'St. Górski'

estymacja:
3 800 - 5 000 PLN
900 - 1 200 EUR

61 †

JÓZEF SZCZĘSNY
1885-1968

Kobieta z dzbanem

papier, 61 x 44 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany śr.g.: 'JSzczęsny'

estymacja:
5 500 - 7 000 PLN
1 300 - 1 700 EUR



62

HENRYK UZIEMBŁO
1879-1949

Portret młodej dziewczyny, 1928

akwarela/papier, 49 x 33 cm (w świetle oprawy)
sygnowany i datowany p.d.: 'H.Uziembło | 1928'

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





63

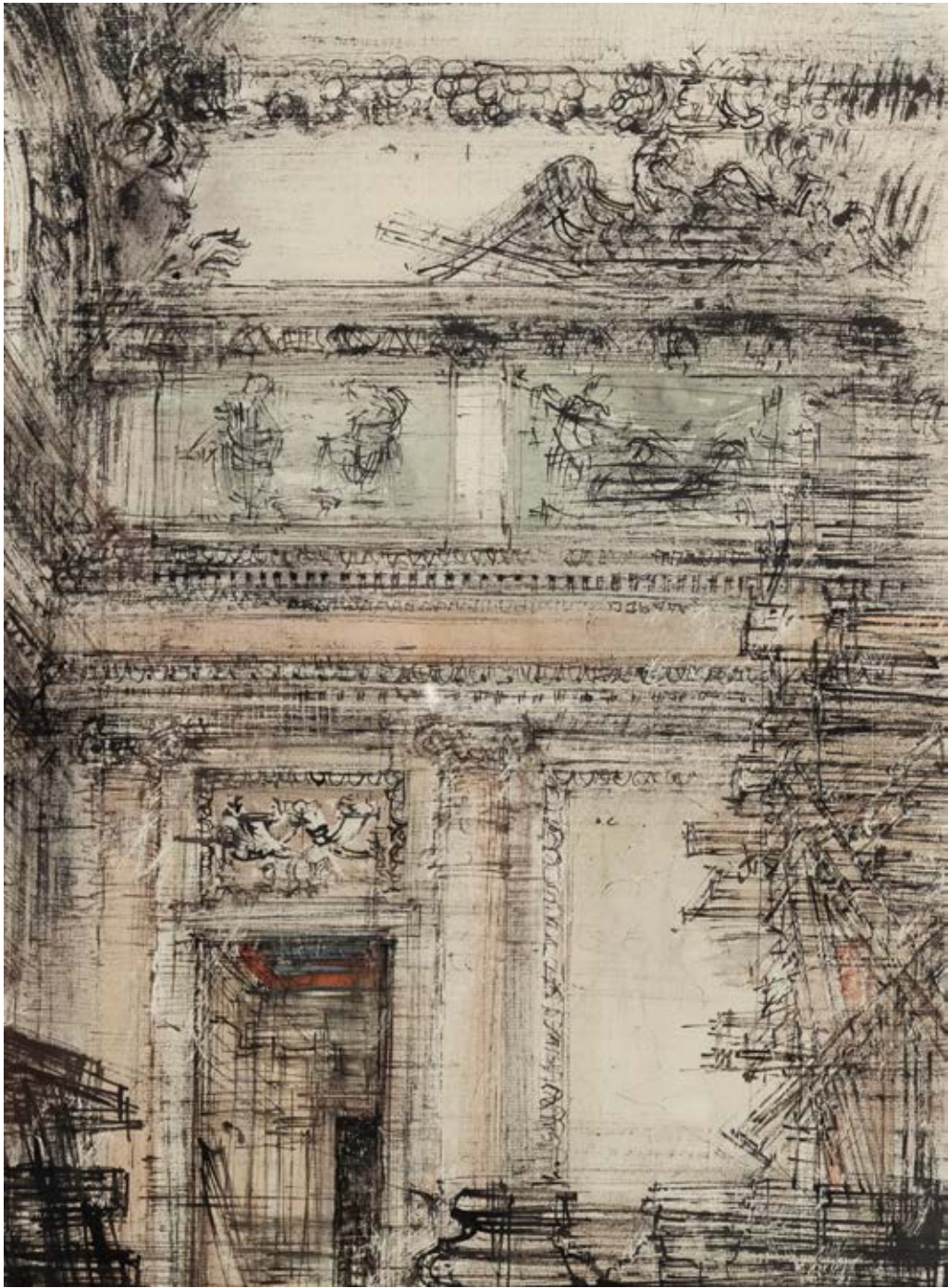
HENRYK DĄBROWSKI

1927-2006

Rzym - Piazza di Santa Maria in Trastevere, 1966

tusz/papier, 71 x 103 cm
sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'ROMA 1966 PIAZZA DI SANTA MARIA IN TRASTEVERE HENRYK DĄBROWSKI'
oraz sygnowany i datowany p.d.: 'Henryk Dąbrowski 1966'

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



64

HENRYK DĄBROWSKI

1927-2006

Sień Wielka w Pałacu w Wilanowie, 1962

akwarela, tusz/papier, 60 x 47 cm
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'WARSZAWA 1962 | HENRYK DĄBROWSKI'

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



65

ANTONI UNIECHOWSKI
1903-1976

Minerva

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

estymacja:
2 600 - 3 500 PLN
700 - 900 EUR

POCHODZENIE:
spuścizna artysty



66

ANTONI UNIECHOWSKI
1903-1976

Przy sztaludze

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

estymacja:
2 200 - 3 200 PLN
600 - 800 EUR

POCHODZENIE:
spuścizna artysty



67 †

JAN MARCIN SZANCER

1902-1973

Akt klęczący

ołówek, pastel/papier, 42 x 29,5 cm
sygnowany p.d.: 'jms.'

estymacja:

3 000 - 5 000 PLN

700 - 1 200 EUR

POCHODZENIE:

Dom Aukcyjny Les Enchères du Midi - Clertan & Boissellier, Béziers,
Francja, lipiec 2023
kolekcja prywatna, Polska



68 †

JAN MARCIN SZANCER

1902-1973

Akt, 1970

gwasz, ołówek/papier, 50 x 34,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'jms. 1970'

estymacja:

5 000 - 8 000 PLN

1 200 - 1 900 EUR

POCHODZENIE:

Dom Aukcyjny Les Enchères du Midi - Clertan & Boissellier, Béziers,
Francja, lipiec 2023
kolekcja prywatna, Polska



69 †

JAN MARCIN SZANCER

1902-1973

Akt stojący

akwarela, gwasz, ołówek/papier, 37,5 x 25,5 cm
sygnowany p.d.: 'jms.'

estymacja:

4 000 - 6 000 PLN

1 000 - 1 400 EUR

POCHODZENIE:

Dom Aukcyjny Les Enchères du Midi - Clertan & Boissellier, Béziers, Francja, lipiec 2023
kolekcja prywatna, Polska



70 †

NIKIFOR KRYNICKI

1895-1968

Dom na wsi

gwasz/papier, 22 x 16 cm
opis autorski u dołu: 'KRENICAWILLASEŁO'

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



71 †

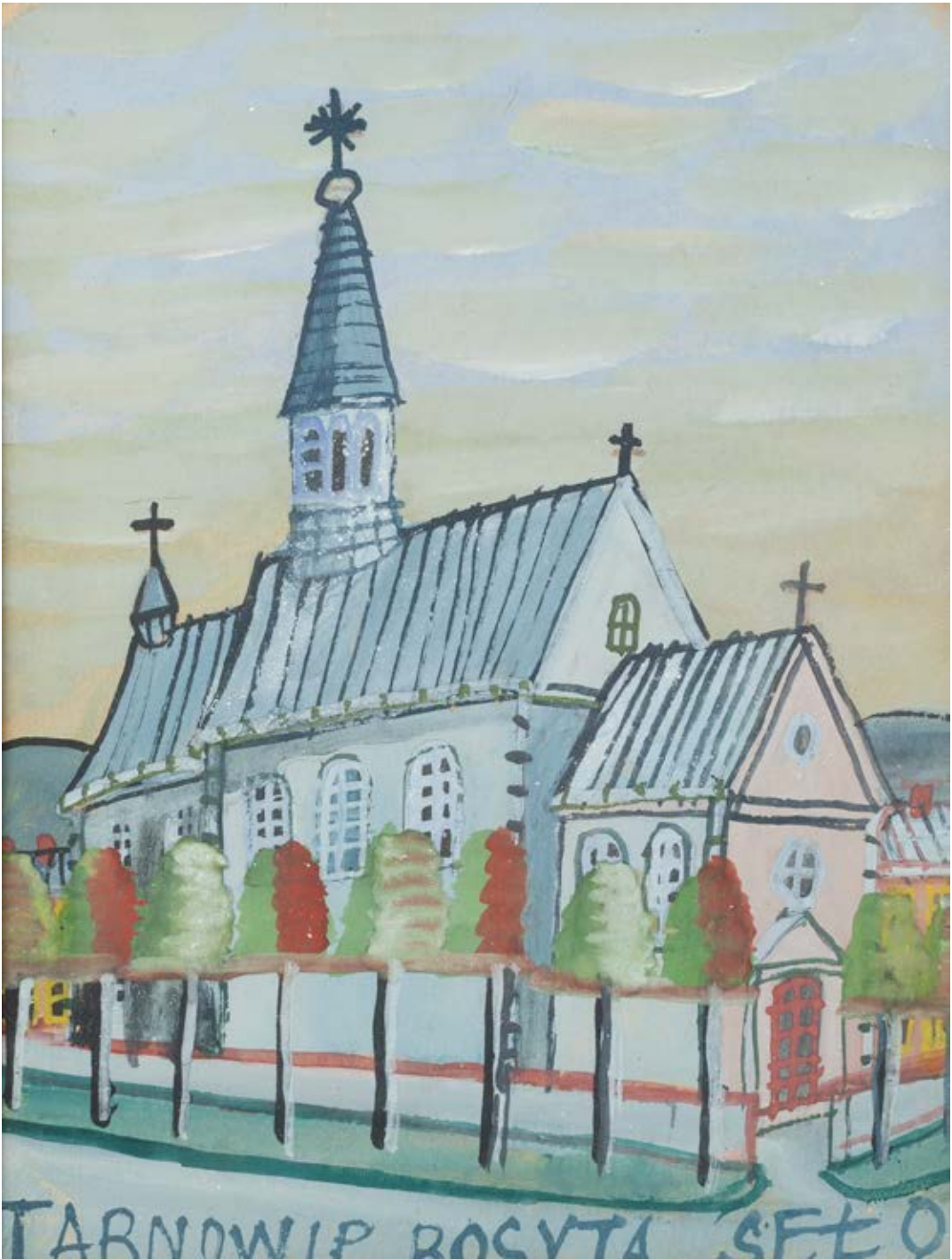
NIKIFOR KRYNICKI

1895-1968

Miasto

gwasz/papier, 28,5 x 19 cm
opis autorski u dołu: 'ASYEKWSIMIASTOWILLASEŁO'

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



72 †

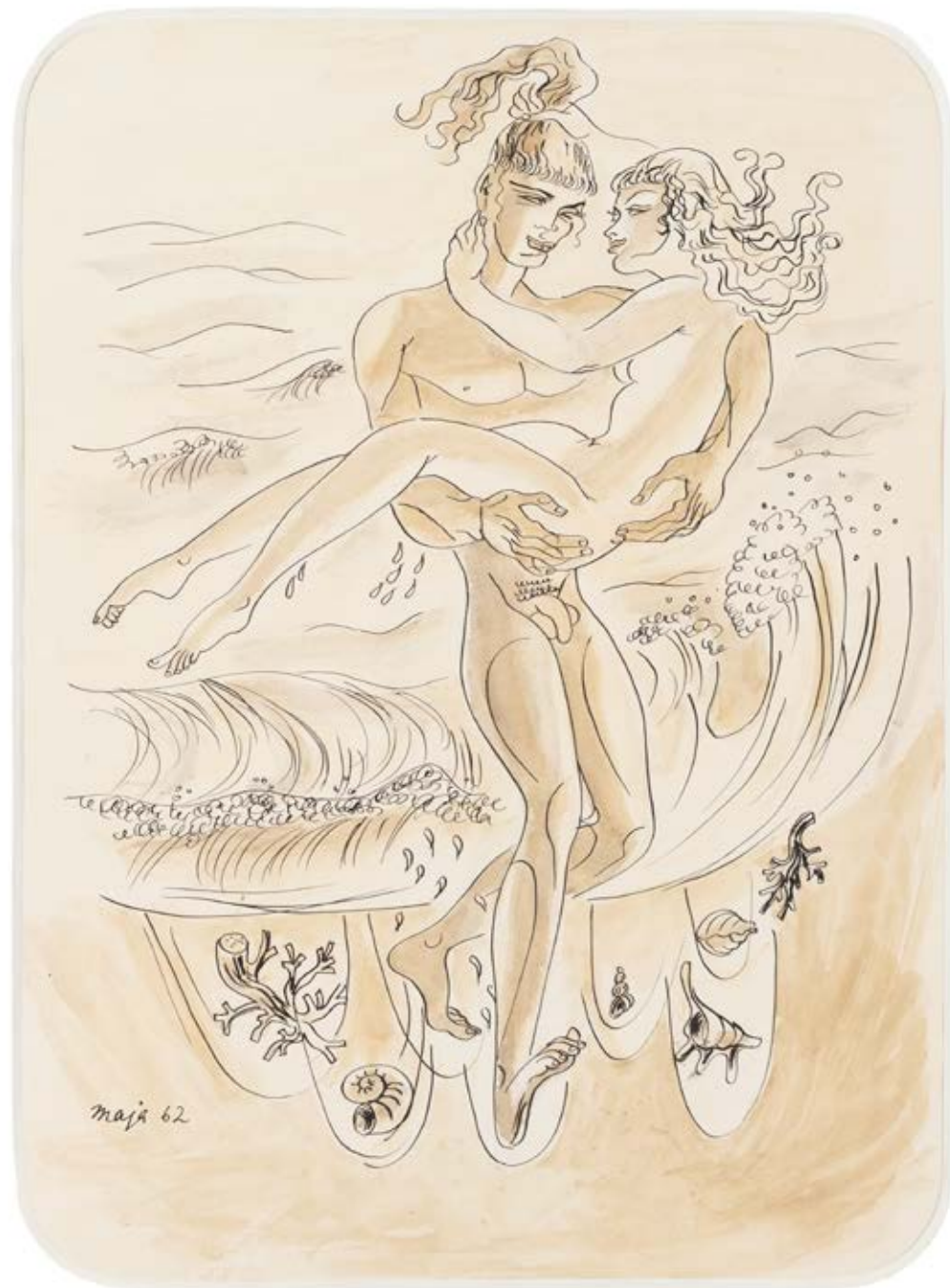
NIKIFOR KRYNICKI

1895-1968

Kościół

gwasz/papier, 20 x 15 cm
opis autorski u dołu: 'TARNOWIP ROSYTA SEŁO'

estymacja:
8 000 - 12 000 PLN
1 900 - 2 800 EUR



73 †

MAJA BEREZOWSKA

1898-1978

"Para kochanków", 1962

akwarela/papier, 34 x 24,5 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i datowany l.d.: 'maja 62'

estymacja:

4 000 - 6 000 PLN

1 000 - 1 400 EUR



74 †

MAJA BEREZOWSKA

1898-1978

"Kolacja kochanków", 1961

akwarela/papier, 24 x 32,5 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany p.d.: 'maja berezowska 61'

estymacja:

4 000 - 6 000 PLN

1 000 - 1 400 EUR



75 †

MAJA BEREZOWSKA

1898-1978

"Koronacja"

akwarela, tusz, 24 x 18,5 cm

sygnowany znakiem autorskim p.d. oraz opisany l.d.: 'Koronacja'

estymacja:

6 000 - 8 000 PLN

1 400 - 1 900 EUR



76 †

MAJA BEREZOWSKA

1898-1978

"Anemony", 1969

akwarela/papier, 34 x 49 cm

sygnowany p.d.: 'Maja Berezowska'

na odwrociu papierowa etykieta Przedsiębiorstwa Państwowego Desa Dzieła Sztuki i Antyki

estymacja:

4 000 - 6 000 PLN

1 000 - 1 300 EUR



77 ↑

JAN KACZMARKIEWICZ

1904-1989

Projekt do scenografii ("Don Kichot")

gwasz/papier, 39 x 27 cm

sygnowany ołówkiem p.d.: 'Jan Kaczmarekiewicz'

estymacja:

2 400 - 3 500 PLN

600 - 900 EUR



78 ↑

JAN KACZMARKIEWICZ

1904-1989

Wizerunek świętej z monstrancją

akwarela, gwasz, ołówek/papier, 70 x 39 cm

sygnowany u dołu: 'Jan Kaczmarekiewicz'

estymacja:

6 000 - 8 000 PLN

1 400 - 1 900 EUR



79

JAN PIOTR NORBLIN DE LA GOURDAINE
1745-1830

Macierzyństwo, 1800

tusz/papier, 10 x 8 cm
sygnowany trudno czytelnie i datowany l.d.: '(...) f 1800'
pieczęć Dominka Witke-Jeżewskiego p.d.
na odwrociu opisany długopisem nazwiskiem artysty oraz nalepka Cabinet de Bayser

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

POCHODZENIE:
z historycznej kolekcji Dominika Witke-Jeżewskiego (1882 - 1944)

80

WALERY ELJASZ RADZIKOWSKI
1841-1905

Zygmunt III Waza, 1892

ołówek/papier, 23 x 13,5 cm
sygnowany, datowany i opisany l.d.: '123/4 1892 | WE'
opisany u góry: '36 Zygmunt III Waza *1566 koronowany 1587, mając lat 21. | + 1632'
rysunek do ilustracji w książce Seweryny Duchieńskiej "Królowie polscy w obrazach i pieśniach"

estymacja:
2 000 - 2 800 PLN
500 - 700 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Kraków
DESA Unicum, luty 2018
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
S. Duchieńska, Królowie polscy w obrazach i pieśniach, Poznań 1893, s. 99 (il.)



81

JAN STYKA
1858-1925

Madonna

ołówek/papier, 20 x 16,5 cm
na odwrociu szkic architektury

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

POCHODZENIE:
zakup bezpośrednio z pracowni artysty
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, czerwiec 2016
kolekcja prywatna, Warszawa





82

JACEK MALCZEWSKI

1854-1929

Portret kobiety, 1919

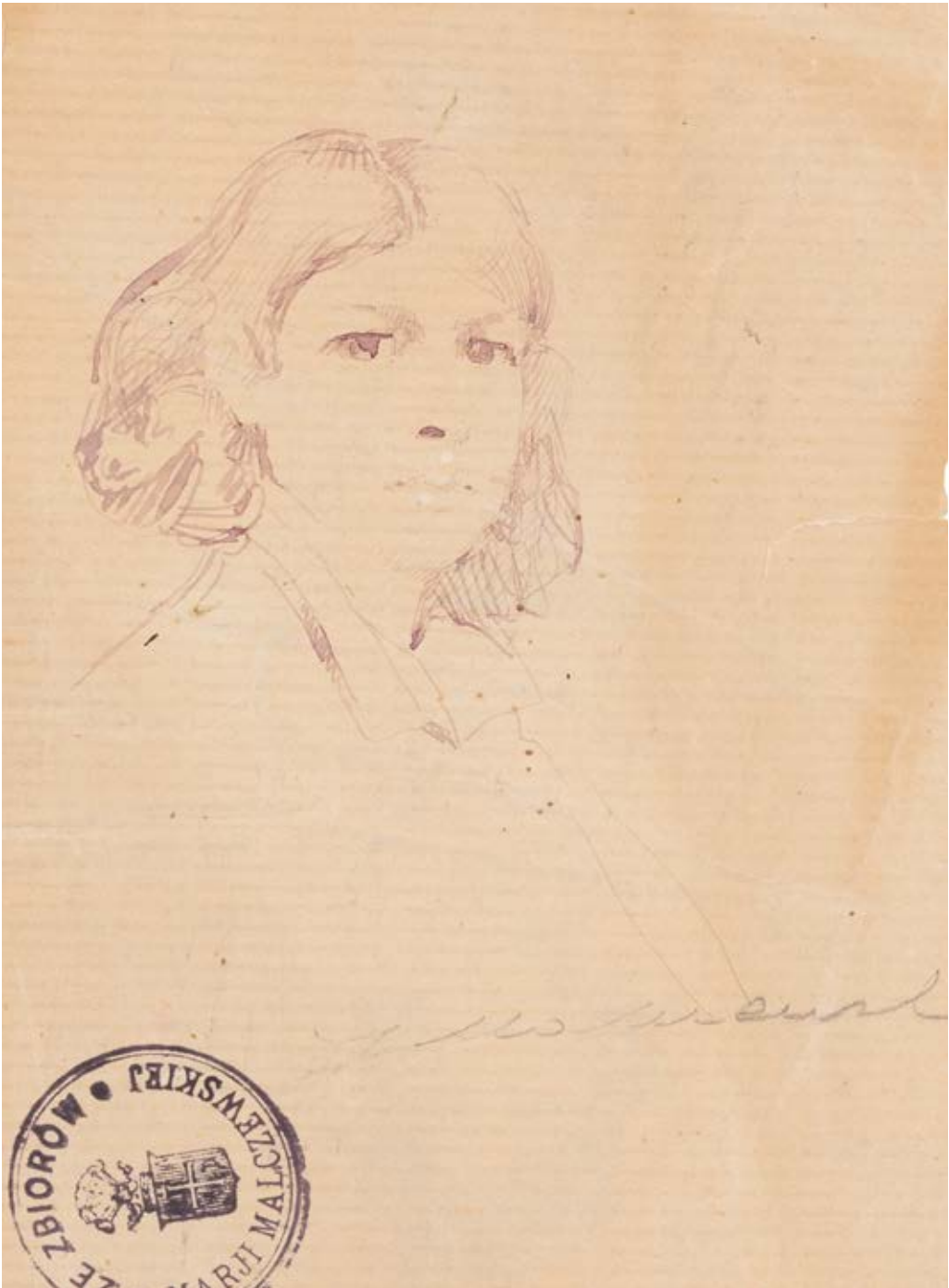
ołówek/papier, 29,5 x 23,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: '18 sierpnia | 1919 | J Malczewski'

estymacja:

3 000 - 6 000 PLN

700 - 1 400 EUR



83

JACEK MALCZEWSKI

1854-1929

Portet młodzieńca (recto) / Portret kobiety (verso)

ołówek, tusz/papier, 18 x 12,5 cm (w świetle passe-partout)

sygnowany po środku: 'J Malczewski'

oraz stempel Marii Malczewskiej l.d. (recto)

estymacja:

6 000 - 10 000 PLN

1 400 - 2 400 EUR

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

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

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

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

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

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

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

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

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

8. Obiekty katalogowe
Zapewniamy fachową wycenę oraz rzetelny opis katalogowy powierzonego nam do sprzedaży obiektu. Wykonywane są one w najlepszej wierze z wykorzysta-niem doświadczenia i fachowej wiedzy naszych pracowników oraz współpracu-jących z nami ekspertów. Mimo uwagi poświęcanej każdemu z obiektów w pro-cesie opracowywania, dokumentacji pochodzenia, historii wystaw i bibliografii

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

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

10. Wystawa obiektów aukcyjnych
Wystawy przedaukcyjne są bezpłatnie dostępne dla oglądających. W trakcie ich trwa-nia zachęcamy do kontaktu z naszymi ekspertami, którzy chętnie odpowiedzą na wszystkie pytania i przekażą szczegółowe informacje o poszczególnych obiektach.

11. Legenda
Poniższa legenda wyjaśnia symbole, które mogą Państwo znaleźć w niniejszym katalogu:
☐ – obiekty bez ceny gwarancyjnej
☒ – obiekty, do których doliczamy opłatę wynikającą z tzw. droit de suite, tj. prawa twórcy i jego spadkobierców do otrzymywania wynagrodzenia z tytułu dokonanych za-wodowo odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy dzieł. Powyższa opłata jest obliczana według poniższych stawek:
1) 5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 2 000 euro opłata 100 euro) oraz
2) 3% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 80 000 euro opłata 3 400 euro) oraz
3) 1% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 300 tys. euro opłata 8 000 euro) oraz
4) 0,5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 400 tys. euro, opłata 8 750 euro) oraz
5) 0,25% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekracza-jącym równowartość 500 000 euro – jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro.

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

☒ – obiekty sprowadzane z państw spoza Unii Europejskiej, do których ceny doliczamy podatek graniczny w wysokości 8% kwoty wylicytowanej
☐ – przedmioty wytworzone w całości lub zawierające elementy wytworzone z roślin lub zwierząt określanych jako chronione lub zagrożone
☒ – obiekty z pozwoleniem na wywóz

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

II. AUKCJA

Udział w licytacji można wziąć osobiście, po uprzednim złożeniu zlecenia licytacji te-lefonicznej lub zlecenia licytacji z limitem, a także za pośrednictwem Aplikacji Online (strona internetowa https://bid.desa.pl/ oraz bezpłatna aplikacja mobilna DESA Uni-cum służące do udziału w licytacji przez Internet).

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

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

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

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

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

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

6. Tabela postąpień		
cena	postąpienie	
0 – 2 000	100	
2 000 – 3 000	200	
3 000 – 5 000	200/500/800 (np. 3 200, 3 500, 3 800)	
5 000 – 10 000	500	
10 000 – 20 000	1 000	
20 000 – 30 000	2 000	
30 000 – 50 000	2 000/5 000/8 000 (np. 32 000, 35 000, 38 000)	
50 000 – 100 000	5 000	

100 000 – 300 000	10 000
300 000 – 700 000	20 000
700 000 – 1 500 000	50 000
1 500 000 – 3 000 000	100 000
3 000 000 – 8 000 000	200 000
powyżej 8 000 000	wg uznania aukcjonera

III. PO AUKCJI

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

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

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

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

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

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

7. Pozwolenie na eksport
Przed wzięciem udziału w aukcji potencjalnym licytującym radzimy, aby zorientowali się czy w razie potrzeby wywozu obiektu poza granice Polski nie są wymagane dodatkowe pozwolenia. Przypominamy, że reguluje to ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. nr 162 poz. 1568, z późn. zm.), zgodnie z którą wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz: w szczególności dotyczy to obrazów starszych niż 50 lat o wartości powyżej 40 000 złotych. Nabywca jest zobowiązany do przestrzegania przepisów w tym zakresie, a niemożliwość uzyskania odpowiednich dokumentów lub opóźnienie w ich uzyskaniu nie uzasadniają odstąpienia od sprzedaży ani opóźnienia w uiszczeniu pełnej ceny nabycia za obiekt. Obiekty tego typu zostały oznaczone dla Państwa wygody symbolem „o” opisanym w legendzie. Nie ponosimy jednak odpowiedzialności za błędy lub uchybieńiaw oznaczeniu przedmiotów zawierających elementy wytworzone z chronionych lub regulowanych prawem gatunków roślin i zwierząt.

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

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

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

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1. WPROWADZENIE

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

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

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

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

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

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

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

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

4. PRZEBIEG AUKCJI

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

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

1) Do kwoty wylicytowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 20 % końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej. 2) Do kwoty wylicytowanej mogą zostać doliczone inne podatki i opłaty, jeśli w katalogu zaznaczone to zostało odpowiednimi oznaczeniami (patrz: paragraf 1 punkt 10 „Przewodnika dla klienta”: „Legenda”). 3) Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiścić należność w terminie 7 dni od daty aukcji, niezależnie od uzyskania pozwolenia na eksport czy innych pozwoleń. Opłaty mają być uiszczone w polskich złotych gotówką, kartą lub przelewem bankowym: a) DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA b) DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto mBank S.A.. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3 W tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu. 4) Własność zakupionego obiektu nie przejdzie na kupującego, dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu DESA Unicum nie jest zobowiązana do przekazania obiektu kupującemu do chwili przeniesienia własności obiektu na kupującego. Wcześniejsze przekazanie obiektu kupującemu nie jest równoznaczne z przeniesieniem prawa własności obiektu na kupującego ani zwolnieniem z obowiązku zapłaty przez niego ceny nabycia.

6. ODBIÓR ZAKUPU

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

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

wnętrznego, a kupujący obciążony zostanie kosztami transportu oraz magazynowania. Wielkość opłat będzie uzależniona od operatora magazynu oraz rodzaju i wielkości obiektu. Zaakceptowanie niniejszego regulaminu równoznaczne jest z zaakceptowaniem regulaminu spółki magazynowej. Po upływie 30 dni od daty aukcji na kupującego przechodzi ryzyko utraty i uszkodzenia nieodebranego obiektu, a także ciężary związane z takim obiektem, w tym koszty jego ubezpieczenia. DESA Unicum odpowiada względem kupującego za szkody z tytułu straty lub uszkodzenia obiektu, jednak jedynie do wysokości ceny nabycia obiektu. 3) Dla wygody kupującego DESA Unicum nieodpłatnie zapewnia podstawowe opakowanie obiektu umożliwiające jego odbiór osobisty. Na wyraźne życzenie kupującego DESA Unicum może pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą się pakowaniem i wysyłką dzieł sztuki. Każde takie zlecenie odbywa się na odpowiedzialność klienta, DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności za nieprawidłowe wykonanie usług przez przewoźników bądź inne osoby trzecie. Jeżeli klient sam wybierze firmę transportową, jej przedstawiciel powinien skontaktować się z DESA Unicum telefonicznie przynajmniej 24 godziny przed planowanym odbiorem obiektu pod numerem telefonu: 22 163 66 20. 4) DESA Unicum będzie wymagała okazania dowodu osobistego przed przekazaniem obiektu nabywcy bądź jego przedstawicielowi, który dodatkowo powinien posiadać pisemne upoważnienie od nabywcy.

7. BRAK PŁATNOŚCI

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

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

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

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

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

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

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

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

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

10. PRAWA AUTORSKIE

1) Sprzedający nie przekazują wraz z obiektem prawa autorskiego ani prawa do reprodukcji obiektu.

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

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

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

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

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

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

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

ZLECENIE LICYTACJI

Sztuka Dawna. Prace na Papierze • 1500APP137 • 14 maja 2024

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 dołożymy 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

☐ Wpłacić na konto bankowe mBank S.A.. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002,

☐ Wpłacić 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.

DESA
UNICUM

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 ZGODĘ 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





UL. PIĘKNA 1A, 00-477 WARSZAWA, TEL.: 22 163 66 00. E-MAIL: BIURO@DESA.PL

DESA.PL

3/X 1938
Marek