



**DESA**  
UNICUM

**SZTUKA DAWNA**

PRACE NA PAPIERZE

AUKCJA 19 MAJA 2026 WARSZAWA



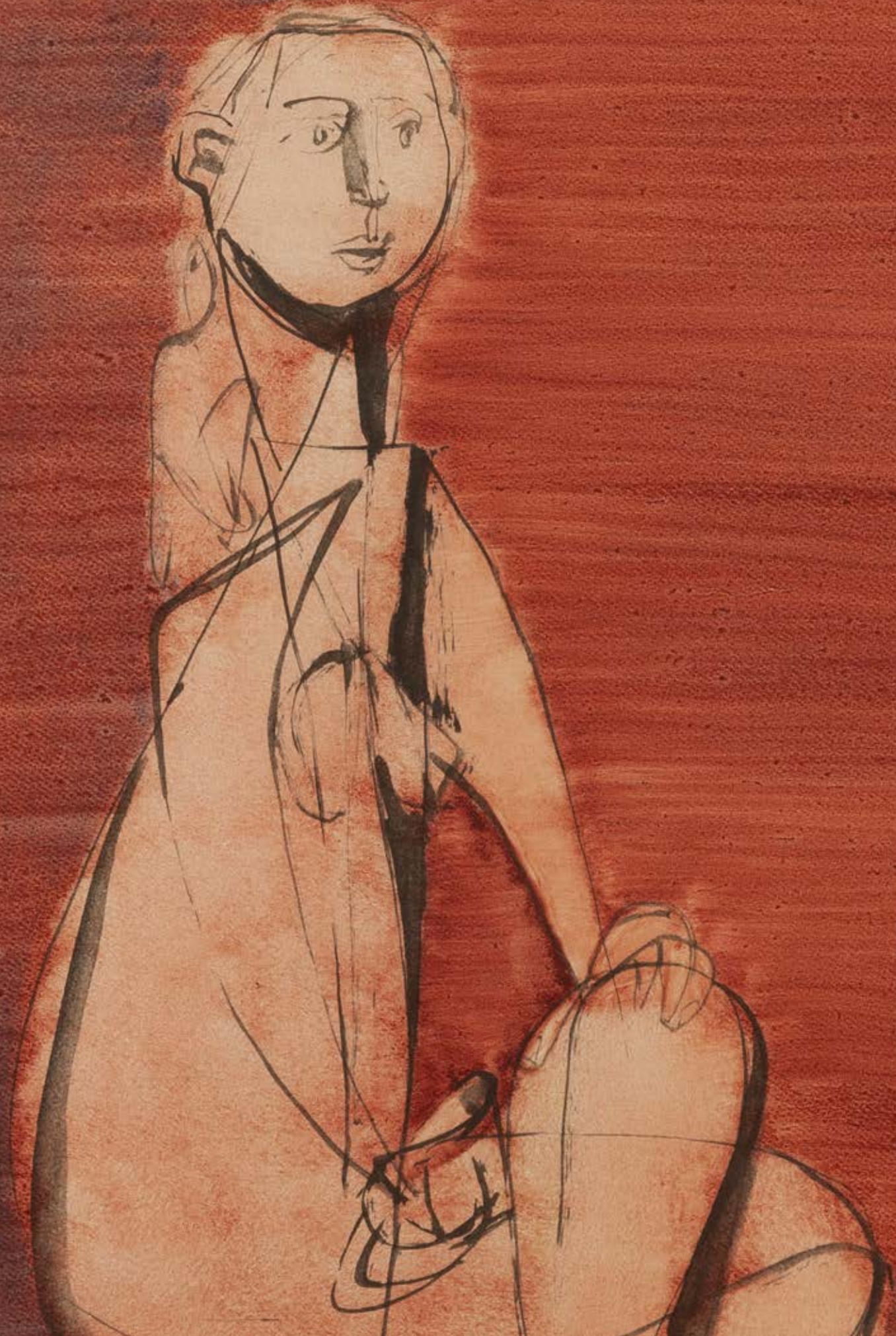


Jgm Witkiam 1933 NP NTT(-D)



1932  
Witky IV  
(T.31)

NP



W. R.





# SZTUKA DAWNA

## PRACE NA PAPIERZE

AUKCJA 19 MAJA 2026

**CZAS AUKCJI**  
19 maja 2026 (wtorek), 19:00

**WYSTAWA OBIEKTÓW**  
12 – 19 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  
tel. 506 251 833



pełna oferta na [desa.pl](https://desa.pl)

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

## DOM AUKCYJNY

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

### BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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

### BIURO PRZYJĘĆ

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

### WYCENY BIŻUTERII

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

### PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW

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

### ZLECENIA AUKCYJNE

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

### WYSTAWY AUKCYJNE

WSTĘP WOLNY  
kalendarz wystaw dostępny na www.desa.pl

### SEKRETARIAT ZARZĄDU

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

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

## DOM AUKCYJNY DESA UNICUM JEST CZĘŚCIĄ HOLDINGU

# DESA<sup>SA</sup>

## ZARZĄD DESA S.A.

JULIUSZ WINDORBSKI Prezes Zarządu | MARCIN SOBKA Członek Zarządu

## RADA NADZORCZA DESA S.A.

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

## ZARZĄD DESA UNICUM



AGATA SZKUP  
Prezes Zarządu



MAŁGORZATA KULMA  
Członek Zarządu



IZA RUSINIAK  
Członek Zarządu

## 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 ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

Piotr Sabak  
Kierownik magazynu  
p.sabak@desa.pl  
tel. 538 818 480

Paweł Wątroba  
Zastępca kierownika magazynu  
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 LOGISTYCZNY

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

Kacper Tomaszkiwicz  
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

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

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

Jan Jarzyna  
Asystent ds. Technicznych i Informatycznych  
j.jarzyna@desa.pl  
tel. 664 150 861

### 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 Kopec  
Starszy Specjalista  
ds. Marketingu Online i Analityki  
e.kopec@desa.pl  
tel. 502 994 227

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

Paulina Babicka  
Grafik kreatywny  
p.babicka@desa.pl

Damian Dubielis  
Koordynator ds. komunikacji i PR  
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  
Młodszy specjalista ds. kampanii online  
j.niznik@desa.pl  
tel. 664 981 453

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

Weronika Markowska  
Specjalista ds. marketingu online  
w.markowska@desa.pl  
tel. 795 122 723

Public Relations – pr@desa.pl

## DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



**ANNA ROŹNIECKA**  
a.rozniecka@desa.pl  
795 121 574



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



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



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



**NATALIA PLEWA**  
n.plewa@desa.pl  
795 122 720



**ZUZANNA WIELGO**  
z.wielgo@desa.pl  
538 647 637

## DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



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



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



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



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



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



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



**KAROLINA STANISŁAWSKA**  
Starszy Specjalista  
Sztuka Młoda i Najnowsza  
k.stanislawski@desa.pl  
664 150 864



**PAULINA BROŁ**  
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



**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



**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



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



**JULIA OLSZEWSKA**  
Specjalista  
Sztuka Dawna  
j.olszewska@desa.pl  
532 759 980



**VALERYIA KALIAHA**  
Specjalista  
Sztuka Współczesna  
v.kaliaha@desa.pl  
788 269 908



**JUDYTA MAJKOWSKA**  
Specjalista  
Komiks i Ilustracja  
j.majkowska@desa.pl  
795 122 702



**okładka front** poz. 11 Stanisław Ignacy Witkiewicz / Witkacy, Autoportret ("Auto-Witkacy, Wieczór 3-ch Króli") II **okładka-strona 1** poz. 15 Henryk Berlewi, Pejzaż śródziemnomorski **strona 2** poz. 12 Stanisław Ignacy Witkiewicz / Witkacy, Portret Jadwigi Ziębiny (z domu Trembeckiej) **strona 3** poz. 14 Stanisław Ignacy Witkiewicz / Witkacy, Portret Janiny Turowskiej-Leszczyńskiej **strona 4** poz. 20 Jankiel Adler, Akt siedzący **strona 5** poz. 21 Władysław Koch, "Grający w karty" **strona 6** poz. 44 Juozas Kamarauskas, Ostra Brama w Wilnie **strona 7** poz. 48 Bronisław Piotr Kopczyński, "Warszawa" **strona 8** poz. 22 Bohdan Pniewski, Projekt Kościoła Opatrzności Bożej na Polu Mokotowskim w Warszawie **strona 14-15** poz. 26 Józef Mehoffer, "Główka kobieca" **strona 159** poz. 9 Teresa Roszkowska, "Plac Świętego Marka" **strona 160-III okładka** poz. 40 Juliusz Kossak, Jeździec wschodni na koniu **okładka IV** poz. 17 Tadeusz Makowski, Dzieci w pracowni artysty **tytuł aukcji** Sztuka Dawna. Prace na Papierze 19 maja 2026 **kod aukcji** 1891APP168 **konceptcja graficzna** Monika Wojnarowska **opracowanie graficzne** Arkadiusz Kowalski **zdjęcia** Marcin Koniak, Marek Krzyżanek, Alina Matyash-Labanovskaya **prenumerata katalogów** prenumerata@desa.pl **druk** ArtDruk Kobyłka

## INDEKS

Adler Jankiel <b>20</b>	Malczewski Rafał <b>16</b>
Alchimowicz Hiacynt <b>39</b>	Małachowski Soter Jaxa <b>47</b>
Axentowicz Teodor <b>57</b>	Matejko Jan <b>32</b>
Berlewi Henryk <b>15</b>	Mehoffer Józef <b>26-28</b>
Brandt Józef <b>33-36</b>	Menkes Zygmunt Józef <b>62</b>
Chmieliński Władysław <b>52</b>	Mierzejewski Jacek <b>24</b>
Cybis Bolesław <b>23</b>	Mela Muter <b>5-6</b>
Dąbrowa-Dąbrowski Eugeniusz <b>54</b>	Mystkowski Czesław <b>70-71</b>
Dąbrowski Henryk <b>50-52</b>	Pniewski Bohdan <b>22</b>
Eibisch Eugeniusz <b>60-61</b>	Rabinowicz Benn Bencion <b>67</b>
Eleszkiewicz Stanisław <b>65</b>	Roszkowska Teresa <b>9-10</b>
Gottlieb Leopold <b>25</b>	Rudzka-Cybisowa Hanna <b>59</b>
Górski Stanisław <b>58</b>	Siedlecki Franciszek <b>72-73</b>
Gutman Nathan <b>66</b>	Spiegel (Szpiegel) Natan <b>46</b>
Hassenberg (Reno) Irena <b>7</b>	Steller Paweł <b>63</b>
Janisch Jerzy <b>74-75</b>	Tepa Franciszek <b>37</b>
Kamarauskas Juozas <b>44-45</b>	Tetmajer Włodzimierz <b>29</b>
Kędzierski Apoloniusz <b>43</b>	Uniechowski Antoni <b>76-81</b>
Klimowski Stanisław <b>55</b>	Waliszewski Zygmunt <b>19</b>
Koch Władysław <b>21</b>	Weingart Joachim <b>64</b>
Konarska Janina <b>8</b>	Weiss Wojciech <b>28</b>
Kopczyński Bronisław Piotr <b>48-49</b>	Witkiewicz Stanisław Ignacy (Witkacy) <b>11-14</b>
Kossak Juliusz <b>40-41</b>	Wygrzywalski Feliks Michał <b>56</b>
Kostrzewski Franciszek <b>38</b>	Wywiórski Michał Gorstkin <b>42</b>
Krynicki Nikifor <b>1-4, 82-83</b>	Zieleniewski Kazimierz <b>68-69</b>
Makowski Tadeusz <b>17-18</b>	Zin Wiktor <b>53</b>
Malczewski Jacek <b>30-31</b>	



1 α Ψ Σ

**NIKIFOR KRYNICKI**

1895-1968

**Widok na kościół**, około lata 50. XX w.

akwarela, gwasz, ołówek/papier, 23,5 x 14,5 cm  
opisany autorsko u dołu: 'WIESIKWIEGROSZYTAŚEŁ'

na odwrociu opisany u dołu: '500ZŁ' oraz pieczętka autorska: 'PAMIĄTKA Z KRYNICY | NIKIFOR MALARZ'

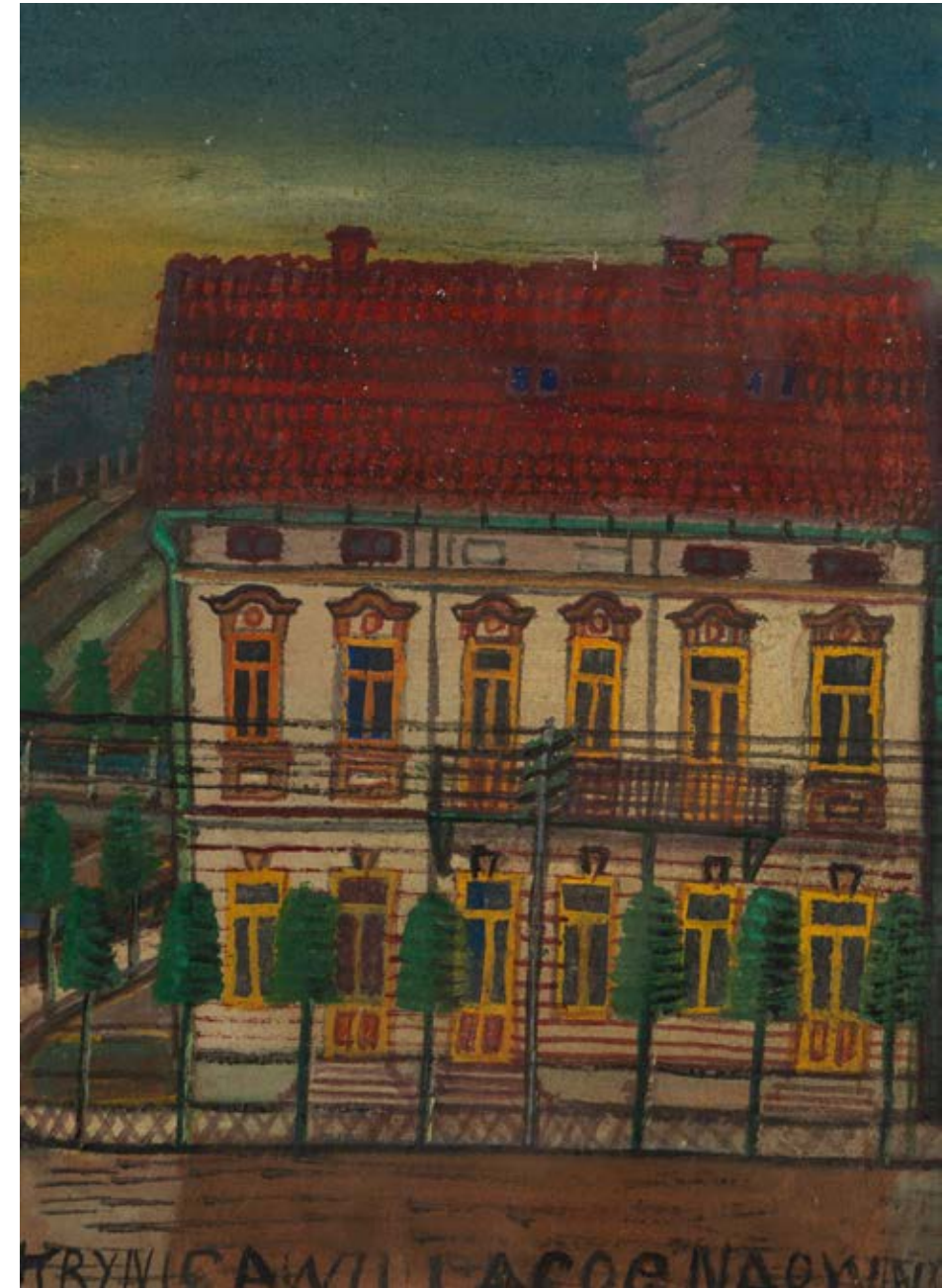
estymacja:

**10 000 - 15 000 PLN**

2 300 - 3 500 EUR

**POCHODZENIE:**

Galerie Gmurzynska, Kolonia  
kolekcja prywatna, Europa



2 α Ψ Σ

**NIKIFOR KRYNICKI**

1895-1968

**Kamienica**, około lata 50. XX w.

akwarela, gwasz, ołówek/papier, 26 x 10 cm  
opisany autorsko u dołu: 'KRYNICAWILLACOGNACYWI'

estymacja:

**13 000 - 18 000 PLN**

3 000 - 4 200 EUR

**POCHODZENIE:**

Galerie Gmurzynska, Kolonia  
kolekcja prywatna, Europa



3 α

**NIKIFOR KRYNICKI**

1895-1968

**Widok na kościół**, lata 50. XX w.

akwarela, gwasz, ołówek/papier, 20 x 17 cm (w świetle passe-partout)  
opisany autorsko u dołu: 'WILROLWIESROSYTASEŁO700ZŁ'

estymacja:

**13 000 - 18 000 PLN**

3 000 - 4 200 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja Mariana Włosińskiego, opiekuna Nikifora

kolekcja prywatna, USA

kolekcja prywatna, Polska



4 α

**NIKIFOR KRYNICKI**

1895-1968

**Willa "Wisła" w Krynicy-Zdrój**, lata 40. XX w.

akwarela, gwasz, ołówek/papier, 23 x 17 cm (arkusz)  
opisany autorsko u dołu: 'KRYNIVAWILLAWIŁSACLZR'

estymacja:

**13 000 - 18 000 PLN**

3 000 - 4 200 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, USA

kolekcja prywatna, Polska

5 α

**MELA MUTER**

1876-1967

**Calle Cundaro, Girona (recto) / Szkic kobiety (verso), 1914**

akwarela, tusz/papier, 32,5 x 25 cm

sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'Girona 1914 - | Mela Mute (polaca)'

estymacja:

**38 000 - 50 000 PLN**

8 800 - 11 600 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja Trinidad Montsalvatge

kolekcja prywatna, Niemcy

dom aukcyjny Van Ham, Kolonia, luty 2024

kolekcja prywatna, Polska





# NA POCZĄTKU PODRÓŻY

Malarstwo pejzażowe Muter przechodziło różne fazy. Pierwszy okres przypada na czas jej pierwszych wakacji we Francji, które spędziła w Concarneau w Bretanii. Tam poznała Władysława Ślewińskiego oraz malarzy z kręgu Pont-Aven, przyswajając pewne cechy ich malarstwa. W latach 1915-1919 nasiliła się jej fascynacja twórczością Vincenta van Gogha i fowistów. W wielu akwarelach operowała wówczas silnymi kontrastami i jednolitymi plamami intensywnych barw, stosując ekspresyjne impasty. Od około 1919 roku w pejzażach Muter ujawniają się inspiracje malarstwem Paula Cézanne'a oraz wczesnego kubizmu. W krajobrazach z lat 20. XX wieku, zwłaszcza tych z południa Francji, utrzymanych w ciepłych tonacjach, kubizowane bloki architektury zestawione są z uproszczonymi formami dachów. Charakterystyczną cechą jej kompozycji było umieszczanie w centrum rozległych zbiorników wodnych lub stromych stoków.

Artystkę szczególnie fascynował krajobraz Hiszpanii, do której po raz pierwszy trafiła w 1911 roku. Malarz i późniejszy przyjaciel Melanii, José Dalmau, zorganizował jej indywidualną wystawę w prestiżowej Galeria de Arte Contemporánea w Barcelonie. Muter odniosła znaczący sukces, co zachęciło Dalmaua do dalszych prezentacji polskiej sztuki, w których uczestniczyła również artystka. Kolejna wystawa odbyła się rok później, a jej prace pokazywano obok dzieł Olgi Boznańskiej, Leopolda Gottlieba, Romana Kramsztyka, Tadeusza Makowskiego, Józefa Pankiewicza i Eugeniusza Zaka. Wystawy te stały się dla Muter pretekstem do dłuższego pobytu w Hiszpanii, do której powracała corocznie aż do 1914 roku.

Z tego okresu pochodzi prezentowany obiekt przedstawiający krajobraz przy Calle Cundaro w Gironie (recto). Przebywając na Półwyspie Iberyjskim, artystka podejmowała przede wszystkim tematykę pejzażową, a kontakt z lokalnym krajobrazem wpłynął na przemianę jej stylu. Dzieła, takie jak oferowany widok z Girony, cechuje większa ekspresja i intensywniejsza kolorystyka. Muter umiejętnie zestawia barwy, łącząc nasycone czerwienie, żółcie i ugry z kontrastującymi szmaragdami oraz głęboką ultramaryną. Formy ulegają syntezie i geometryzacji, a w kompozycji widoczne są echa najważniejszych nurtów modernizmu europejskiego, do których artystka świadomie się odwoływała. Jak sama wspominała: „Przechodząc kiedyś ulicą, spostrzegłam w oknie wystawowym obraz, który uczynił na mnie olbrzymie wrażenie. Gdy po długim przyglądaniu się wszedłam do sklepu, przyjął mnie tegi pan. Był to sam Vollard, mecenas sztuki impresjonistycznej. Obraz, który tak mnie wzruszył, był dziełem Gauguina. Obok znajdowały się utwory Cézanne'a, Van Gogha i inne Gauguina. Obrazy Gauguina i wyżej wymienionych impresjonistów dokonały we mnie przełomu. Cézanne nauczył mnie myśleć plastycznie”.

6 α

## MELA MUTER

1876-1967

Port w Collioure (recto) / Widok na port (verso), około 1925

tusz/papier, 36,2 x 50,5 cm  
sygnowany l.d.: 'MUTER' (verso)

estymacja:

**18 000 - 30 000 PLN**

4 200 - 7 000 EUR

### POCHODZENIE:

spuścizna po artystce  
Galerie Gmurzynska, Kolonia  
kolekcja prywatna, Europa

Mela Muter znalazła się po raz pierwszy w Collioure w roku 1921. To małowniczo położone miasteczko od samego początku wywarło na artystce niemałe wrażenie. Od tej pory powracała tam regularnie, intensywnie zwiedzając i oczywiście malując. Na przestrzeni kilku lat, powstały w Collioure liczne obrazy sztalugowe, a także ekspresyjne w swojej formie akwarele i rysunki tuszem. Artystka żywo komentowała otaczającą ją przestrzeń, czego dowodem są chociażby wysyłane do przyjaciół listy. „Latem roku 1926 Mela Muter znów jest w Collioure. Dzieli się z Rilkiem wrażeniami po lekturze przysłanych przez niego książek (...) W dalszym ciągu listu (...) pisze o atmosferze Collioure, dobrze nam znanej z jej pejzaży – o barkach w porcie, które ‘z gorączkową i całkiem południową radością’ szykują się na połów, o żaglach, co nie zmieniły kształtu od czasów rzymskich, o poszukiwaniu Złotego Runa i poszukiwaniu Przygody, o czerwonej glebie, która wiele nie rodzi, ale która ‘wynałażła drzewa oliwkowe o rozedrganych grzywach liści’, wreszcie o starych domach, zbrązowiałych od słońca” (Mela Muter. Kolekcja Bolesława i Liny Nawrockich, katalog wystawy, tekst Jan Zieliński, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1994, s. 21). Z tych sparafrazowanych za malarką słów wyłania się mistyczna wręcz wizja Collioure – krainy idyllicznej i tajemniczej. Taką zaprezentowała ją również na oferowanym dwustronnym rysunku ukazującym zatokę z łódkami i domami przyklejonymi do wzgórza. Pejzaż Mela Muter wydaje się niemal bezludny. Przyglądając mu się dokładniej, zaledwie tu i ówdzie, dostrzeżemy szykujących się do połowy rybaków. Jest zatem ranek, a port w Collioure, jak każdego dnia, budzi się do życia.



7

## IRENA HASSEBERG (RENO)

1884-1953

### Na balkonie

pastel, kredki, węgiel, ołówek/papier, 30 x 22 cm  
sygnowany p.d.: 'Reno'

estymacja:

6 000 - 10 000 PLN

1 400 - 2 300 EUR

### POCHODZENIE:

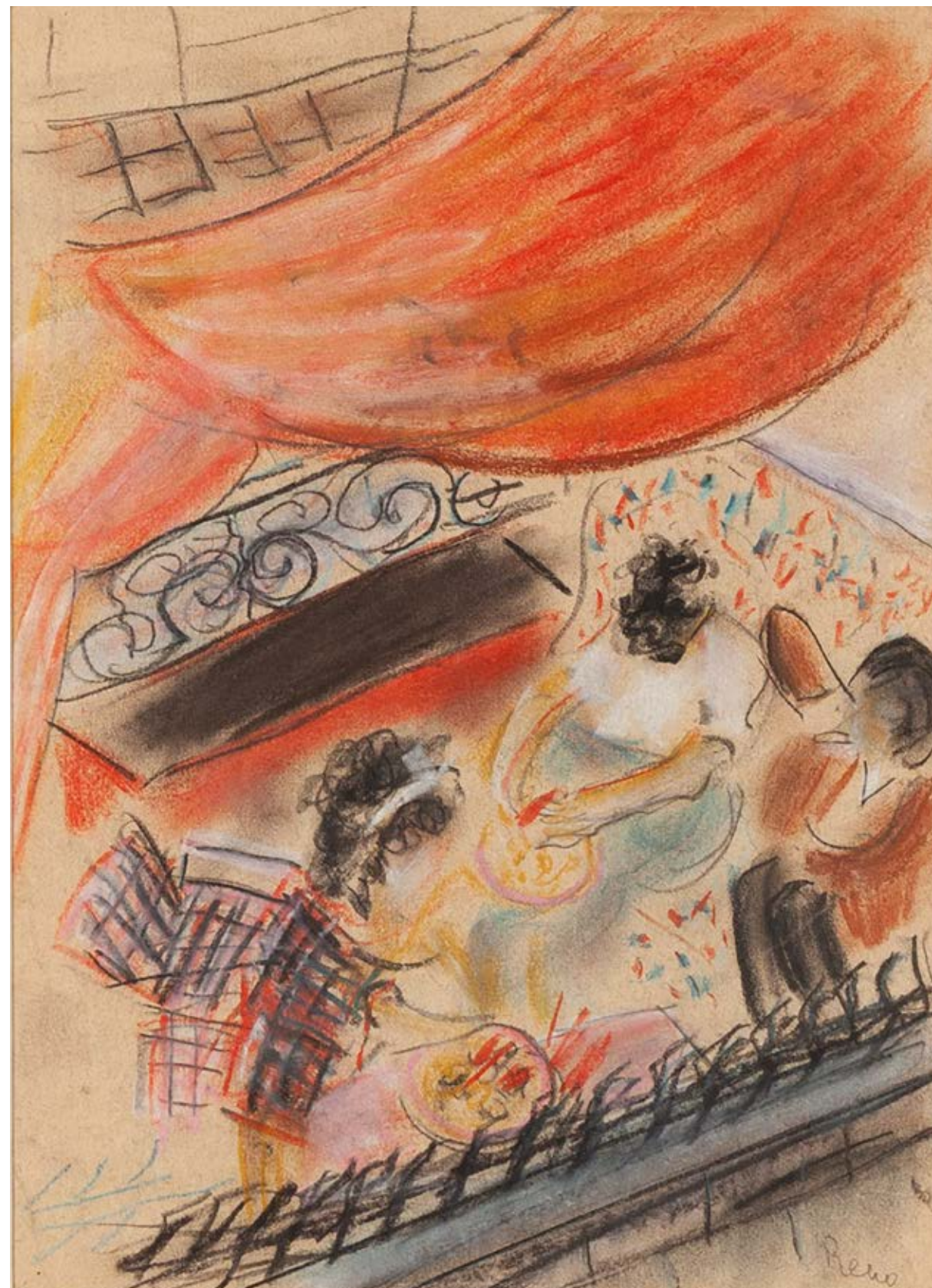
dom aukcyjny Boisgirard, Paryż, kwiecień 2024

kolekcja prywatna, Polska

Irena Hassenberg, tworząca pod pseudonimem Reno, należała do grona polskich artystek, których twórczość ukształtowała się w bezpośrednim kontakcie z paryskim środowiskiem nowoczesnym. Urodzona w Warszawie, kształciła się w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, a od 1905 roku mieszkała i pracowała w Paryżu. Tam szybko weszła w krąg życia artystycznego, wystawiając m.in. na Salon d'Automne, Salon des Indépendants i Salon des Tuileries. W 1926 roku uzyskała obywatelstwo francuskie. Była malarką i graficzką związaną z Montparnasse'em, a jej dorobek obejmował przede wszystkim pejzaże miejskie, widoki Paryża, porty, sceny uliczne oraz motywy z podróży. Źródła podkreślają jej zainteresowanie nowoczesnością, dynamiką miasta i codziennym rytmem wielkomiejskiego życia.

Twórczość Reno cechuje lekkość, spontaniczność oraz dekoracyjna swoboda. Artystka chętnie posługiwała się żywą linią, skrótem, mocnym akcentem barwnym i pozornie szkicowym zapisem, który pozwalał uchwycić nie tyle drobiazgowy opis motywu, ile jego atmosferę. Bliskie były jej miejskie kadry obserwowane z nietypowej perspektywy, takie jak ulice, nabrzeża, balkony, kawiarnie, fragmenty architektury oraz postacie uchwycone w ruchu. W jej pracach widoczna jest wrażliwość na puls nowoczesnego miasta oraz ulotność chwili.

Praca ujęta w naszym katalogu dobrze oddaje tę poetykę. Kompozycja wykonana kredkami, ołówkiem, pastelem i węglem przedstawia scenę obserwowaną z góry. Kilka postaci, stół, balustrada oraz rozpięta nad nimi czerwona markiza tworzą dynamiczny, niemal teatralny układ. Najsilniejszym akcentem jest właśnie rozedrgana płaszczyzna czerwieni, która organizuje całą scenę i nadaje jej wrażenie ruchu, ciepła oraz miejskiej żywiołowości. Postacie zostały ujęte skrótowo, bez portretowej szczegółowości – ważniejszy jest rytm gestów, układ plam i migawkowy charakter obserwacji. Praca ma charakter kameralny, a zarazem trafnie ukazuje temperament Reno – artystki wrażliwej na kolor, światło i codzienną scenę przemienioną w pełen życia, nowoczesny obraz.



8 α

## JANINA KONARSKA

1902-1975

**Żrebiątko** - ilustracja do antologii "Dzieci zwierząt" Stefanii Suchowej, przed/lub 1950

akwarela, tusz, gwasz/papier, 21,4 x 21,7 cm

na odwrociu nalepka wystawowa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie

estymacja:

**2 200 - 4 000 PLN**

500 - 900 EUR

**POCHODZENIE:**

DESA Unicum, kwiecień 2019

kolekcja prywatna

**WYSTAWIANY:**

Wystawa prac Janiny Konarskiej: 1900-1975, Muzeum Narodowe w Warszawie, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 1977

**LITERATURA:**

Dzieci zwierząt, oprac. Stefania Suchowa, il. Janina Konarska, Warszawa, 1950, s. 11 (il.)

Janina Konarska zapisała się w dwudziestoleciu międzywojennym zarówno jako znakomita graficzka, jak i jako femme fatale warszawskiej bohemy. Pod względem artystycznym stworzyła unikatowy sposób cięcia i odbijania barwnych drzeworytów, zachwycając malarską lekkością opracowania formy, która przywodzi na myśl sztukę japońskich grafik. Artystka z wyczuciem komponowała harmonię czystych kolorów, tworząc pełne elegancji, syntetyczne kompozycje. Tadeusz Cieślowski syn, wybitny grafik i krytyk sztuki, słusznie zauważył, że mimo technicznego ciężaru techniki drzeworytu prace Konarskiej oddają wrażenie lekkości akwareli, o doskonałej kompozycji, „bez futurystycznej ekstrawagancji i ponad reprodukcją naturalizmu”. Również o szalenie zdolnej, niebieskookiej artystce było głośno w całej Warszawie w okresie międzywojennym. Uwiodła swym urokiem Kazimierza Wierzyńskiego czy Jarosława Iwaszkiewicza, który miał wykrzyknąć na jej widok: „Jaka ładna! Ładniejsza od mojej żony”. Nie udało jej się natomiast uwieść Karola Stryjeńskiego, przez co była wyjątkowo nie lubiana i wyszydzana przez ekscentryczną Zofię Stryjeńską. Graficzka, ku zaskoczeniu całego środowiska, wyszła za Antoniego Stonimskiego, którego tomiki poezji opatrywała syntetycznymi rysunkami w późniejszych latach. W tym okresie uczennica Skoczylasa skupiła się przede wszystkim na ilustracji książkowej – również dziecięcej, czego przykładem jest oferowane „Żrebiątko”. Pod względem formalnym uroczy konik wpisuje się w cykl barwnych drzeworytów zwierząt tworzonych przez artystkę w najlepszych latach jej działalności, przypadających na lata 20. i 30. XX wieku.

Ponadto Konarska niemal nie sprzedawała, a nawet nie pokazywała swoich dzieł. Gdy w latach 50. otrzymała zamówienie z Włoch, napisała do znajomej: „Elizabeth, powiedz jej, że nie jestem wariatką i jeśli ktoś chce kupić moje rysunki i przyzwicie zapłacić, to bardzo niechętnie, ale je sprzedaję. Nawet Picasso nie lubi sprzedawać obrazków, które uważa za dobre”. Z tego powodu prace Janiny Konarskiej, zarówno jej grafiki jak i ilustracje, stanowią dziś ogromny rarytas na antykwarycznym rynku sztuki.



9 α

## TERESA ROSZKOWSKA

1904-1992

"Plac Świętego Marka", 1969

tempera/papier, 70,3 x 60,5 cm (w świetle oprawy)  
sygnowany p.d.: 'lgmerk artystki | TERESA | ROSZKOWSKA'  
na odwrociu opisany: 'WENECJA | PL. ŚW. MARKA | '69'

estymacja:

14 000 - 20 000 PLN

3 300 - 4 700 EUR

„[...] ostatni rok przed dyplomem Pruszc mnie mówi: «wiesz co? [...] a może byś spróbowała temperę [...]». No i spróbowałam. I zostało do dzisiaj. I cała wystawa dyplomowa była temperowa, tylko temperowa i od razu zmieniło się wszystko, wszystko do góry nogami poszło – fabuła. [...] jak ja zaczęłam temperę, to raptem doszły jakieś tematy, historyjki, diabli wiedzą” (Joanna Stacewicz-Podlipska, *Ja byłam wolny ptak...* O życiu i sztuce Teresy Roszkowskiej, Warszawa 2012, s. 106).

Artystka wykształcona przez Pruszkowskiego używała klasycznych technik malarstwa sztalugowego: tempery i techniki mieszanej, chcąc zbliżyć się do formuły artystycznej dawnych mistrzów. Stylistycznie uprawiała drobiazgowy realizm bliski szeroko pojętemu malarstwu „nowej rzeczowości” i „powrotu do porządku”, tak rozpowszechnionemu w Europie po Wielkiej Wojnie. W 1967 roku Roszkowska wyjechała do Włoch i pokazała bogaty dorobek tej podróży w Zachęcie w styczniu 1968 roku. Prezentowany w katalogu „Plac Świętego Marka” powstał w 1969 roku, kiedy Roszkowska dalej przebywała we Włoszech. Artystka wykorzystuje tutaj swoje doświadczenia jako scenografki i pomysłowo buduje głębię i perspektywę obrazu. Sceniczna kulisowość charakteryzuje prace właśnie z tego okresu, a podobną budowę perspektywy odnaleźć można w pracy „Uliczka w Neapolu” z 1936 roku (Muzeum Narodowe w Warszawie).



10 α

## TERESA ROSZKOWSKA

1904-1992

"Ewa", 1958

pastel, węgiel/papier, 45,5 x 35,5 cm (w świetle oprawy)  
sygnowany p.d.: '[gmerk artystki] | TERESA | ROSZKOWSKA'  
opisany i datowany na odwrociu: 'EWA 1958'

estymacja:

**7 000 - 12 000 PLN**

1 600 - 2 800 EUR

Teresa Roszkowska należała do najciekawszych osobowości polskiej sztuki XX wieku, łączących malarstwo z doświadczeniem teatru, muzyki i scenografii. Urodzona w Kijowie, po przyjeździe do Warszawy studiowała równoległe w Konserwatorium Muzycznym oraz w Szkole Sztuk Pięknych, gdzie kształciła się w pracowni Tadeusza Pruszkowskiego. W latach 30. związała się z nurtem nowego realizmu i tradycjonalizmu oraz ze środowiskiem artystów skupionych wokół Pruszkowskiego. Jej twórczość od początku odznaczała się niezależnością, wyczuciem kompozycji i szczególnym zamiłowaniem do portretu, w którym potrafiła łączyć wnikliwą obserwację modelu z syntetyczną, niemal sceniczną konstrukcją przedstawienia.

"Ewa" z 1958 roku jest kameralnym, lecz bardzo sugestywnym portretem. Artystka posłużyła się pastelem i węglem, ograniczając środki przede wszystkim do waloru, miękkiego światłocienia oraz zróżnicowanej faktury kreski. Dziewczyna została ukazana frontalnie, z lekko opuszczonym wzrokiem, w pozie pełnej ciszy i zamyślenia. Roszkowska nie idealizuje modelki, zamiast dekoracyjności wybiera powagę, skupienie i psychologiczną prawdę chwili. Twarz została opracowana subtelniej niż ciemne włosy i swobodnie potraktowana partia ubrania, dzięki czemu kompozycja zachowuje szkicową lekkość, a jednocześnie dużą siłę wyrazu.

Portret ukazuje umiejętności Roszkowskiej jako artystki wrażliwej na stan wewnętrzny przedstawianej osoby. „Ewa” nie jest jedynie zapisem podobieństwa, lecz intymnym studium, oszczędnym w środkach, cichym i niezwykle trafnym w oddaniu powagi przedstawienia.



**STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ / WITKACY**

1885-1939

**Autoportret ("Auto-Witkacy, Wieczór 3-ch Króli"), 1931**

pastel/papier, 65 x 47 cm

sygnowany, datowany i opisany u dołu: 'Auto-Witkacy | (T.C) 1931 6/1 | Wieczór 3ch Króli Napa' oraz opisany p.d.: 'Z.Z.' oraz opisany ś.r.d.: 'Czerwona | Cierpiąca | ręka'

na odwrociu papierowa nalepka własnościowa: 'Własność: T. Białyński-Birula | Zakopane | ul. Zamoyskiego willa "Olma" | 243', numery inwentarzowe: '242' oraz '172', stemple z wystawy prac malarskich Stanisława Ignacego Witkiewicza w Nowym Targu, Wrocławiu i Opolu w 1957 oraz z Pierwszej w Warszawie wystawy portretów Firmy S.I. Witkacego w 1958

estymacja:

**300 000 - 500 000 PLN**

70 000 - 116 000 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja Teodora Białyńskiego-Biruli, Zakopane

kolekcja prywatna, Warszawa

**WYSTAWIANY:**

Wystawa prac malarskich Stanisława Ignacego Witkiewicza, Powiatowy Dom Kultury, Nowy Targ, sierpień 1957

Wystawa prac malarskich Stanisława Ignacego Witkiewicza, Wrocław, wrzesień-październik 1957

Wystawa prac malarskich Stanisława Ignacego Witkiewicza, Opole, listopad-grudzień 1957

**LITERATURA:**

Katalog zbioru Teodora Białyńskiego-Birula, sporządzony przez syna Michała, ok. 1957, nr kat. 242 [rękopis, Biblioteka Narodowa]

Wystawa prac malarskich Stanisława Ignacego Witkiewicza, katalog wystawy, Nowy Targ 1957, nr kat. 172

„Pamiętnik teatralny” 1964, nr 3, ilustracja przed s. 251

„Cahiers Renaud Barrault”, 3me trimestre 1970, ilustracja przed s. 64

Théâtre de Carouge, Genewa 1971, s. 13 (il.)

Anna Micińska, Urszula Kenar, Poza rzeczywistością Stanisława Ignacego Witkiewicza wiersze i rysunki, Kraków 1977 (reprodukcja na wyklejce)

„W małym dworku”, Teatr im. Wilama Horzycy w Toruniu, druk ulotny, Toruń 1978, s. 12 (il.)

Irena Jakimowicz, De la Forme Pure aux frontières de la conscience, w: „Cahier Witkiewicz”, Lausanne 1979, il. 18

S. I. Witkiewicz, Génie multiple de Pologne. Mélange d'études de dessins, de peintures et de photographies. Assemble et édité par Alain van Crugten a l'occasion du Festival Witkiewicz, Bruxelles 1981, Lausanne 1981, Éditions l'Age d'Homme, il. 37

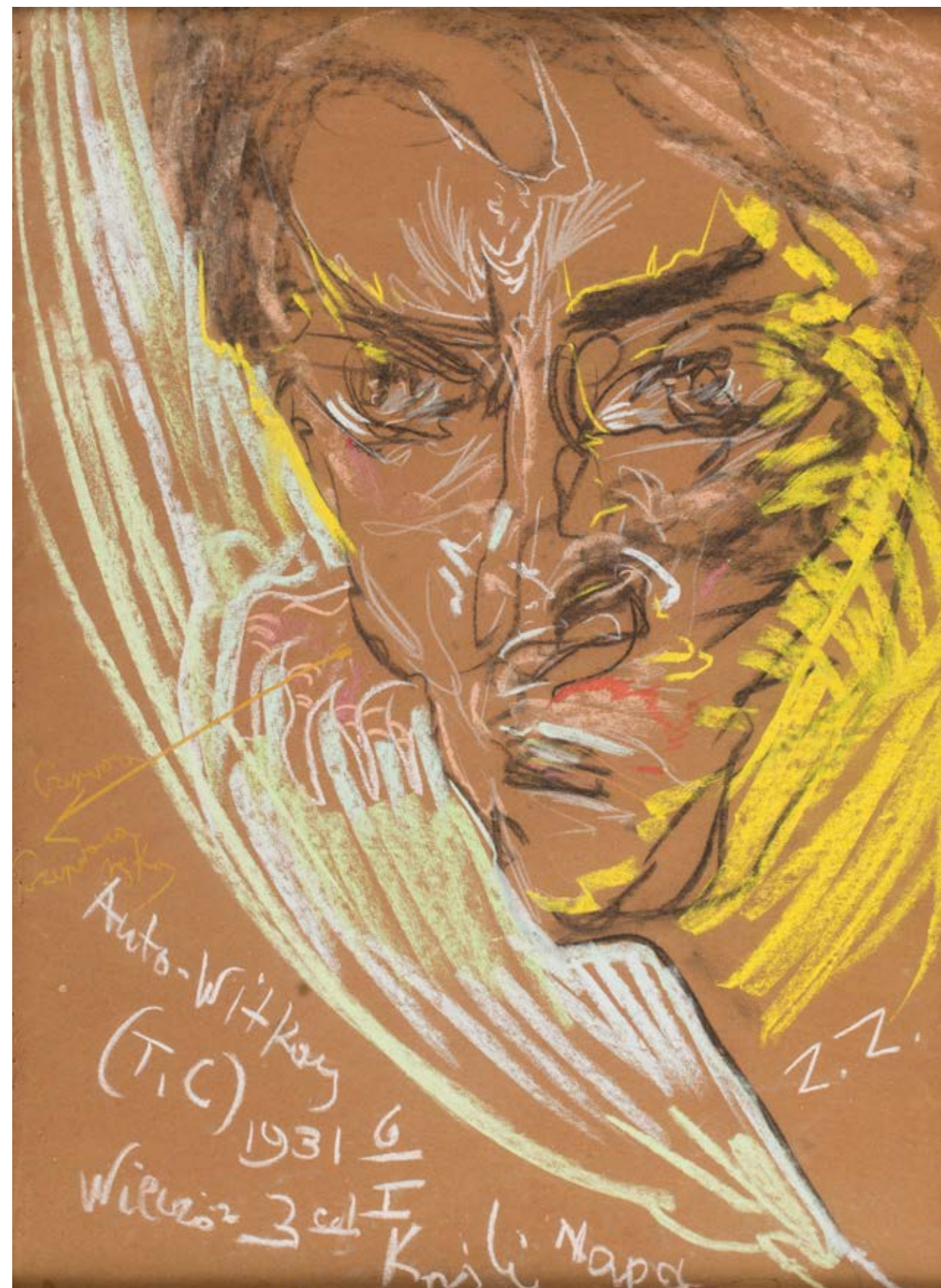
K. Pysiak, Artysta i życie, „Tu i teraz” 1985, nr 9, s. 10 (il.)

„Kurka wodna”, Teatr im. Wilama Horzycy w Toruniu, druk ulotny, Toruń 1985, s. 5 (il.)

Irena Jakimowicz, O rozmaitym użytkowaniu lustra, czyli autoportrety Witkacego, w: „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1987, nr 31, s. 516 (il.)

Irena Jakimowicz (współpraca Anna Żakiewicz), Stanisław Ignacy Witkiewicz 1885-1939, Katalog dzieł malarskich, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1990, s. 116, nr kat. 1354

„Ja muszę żyć wszystkim  
co mam dane  
Jeżeli kiedy będę jednolitym  
to znaczy  
Że trzymam w ręku wszystkie  
rozpryskujące się ogniska  
Z których się składam”.

**Stanisław Ignacy Witkiewicz**

# AUTO-WITKACY



Stanisław Ignacy Witkiewicz / Witkacy, Autoportret, około 1910, źródło: Wikimedia Commons



Stanisław Ignacy Witkiewicz / Witkacy, Autoportret z jabłkami, 1913, źródło: Wikimedia Commons

„Jako właściciel wielkiej firmy gębowzorów, czyli będąc po prostu psychologicznym portrecistą, mam tę wadę, że gęba ludzka w niesamowity sposób mnie interesuje” (Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Narkotyki*. Niemyte dusze, oprac. Anna Micińska, Warszawa 1979, s. 287). Jednak jak „Wariat z Krupówek” postrzegał samego siebie? Jak traktował własne oblicze jako rozchwytywany portrecista oraz jak wpisywał swoje podobizny w skomplikowany system Regulaminu Firmy Portretowej „S.I. Witkiewicz”?

Na wstępie należy zarysować specyficzną rolę autoportretów w oeuvre Witkacego. „Irena Jakimowicz i Anna Żakiewicz w „Katalogu dzieł malarskich Stanisława Ignacego Witkiewicza” ujęły – wraz ze wzmiankami – siedemdziesiąt cztery autoportrety. Do wizerunków własnych należy zaliczyć także prace: „Ona i jej otoczenie”, „Obraz batalistyczny”, „Podwieczorek astralny” oraz „Daj się podrapać w bródkę”. Za autoportret domniemany uznawany bywa „Portret oficera” z 1917 roku.

W 1998 roku odnaleziony został „Autoportret z samowarem” z 17 lutego 1917 roku. Do zbioru „autowitkaców” należy dodać również trzy autoportretowe rysunki z korespondencji: profil wysłany Helenie Czerwijowskiej 30 marca 1913 roku, „Portret mój przez sekretarza dla żony” z 25 lipca 1925 roku, a także „Podobiznę Stanisława” ofiarowaną Helenie Maciakowej 6 maja 1935 roku. Witkacy wykonał zatem osiemdziesiąt dwa malarskie i rysunkowe wizerunki własne. Szczególnym uprzywilejowaniu wizerunku własnego w twórczości Witkacego świadczą – obok autoportretów – także autofotografie i serie min. Na jego skłonność do analizowania samego siebie wpływ miały między innymi: zainteresowanie psychoanalizą, wątki autobiograficzne w „622 upadkach Bunga” oraz literatura. „Nie ma autora, który by nie używał introspekcji i obserwacji innych ludzi dla celów powieściowych” – pisał Witkiewicz w przedmowie do „Nienasyceńca”. Wychowany przez ojca w kulcie indywidualizmu i wewnętrznego rozwoju uważał samoświadomość za wyróżnik człowieczeństwa, a samopoznanie

za obowiązek każdego Istnienia Poszczególnego” (Dorota Niedziałkowska, *Autoportrety Stanisława Ignacego Witkiewicza – twarze dandysa* [w:] *Roczniki Humanistyczne: Historia Sztuki*, rocznik LV, zeszyt 4, Lublin 2007, s. 187–188).

Witkacy portretował siebie przez całą swoją twórczość – począwszy od autoportretu inspirowanego sztuką Gauguina, z charakterystyczną paletą barw ożywioną przez mocne akcenty czerwieni i oranży, po serię wizerunków z motywem lustra. „Witkacy był świadomy podwójnej roli lustra, wiernego przekazu rzeczywistości, ale też przekazu zarazem odwróconego, stawiającego barierę wobec rzeczywistości i jej pozornie jednoznacznego charakteru. Lustro, które swą ramą wydziela fragment widzialnego świata, przenosi go w wydzielone rejony sztuki. Wystarczy sobie przypomnieć portrety także innych osób, malowane za pośrednictwem lustra, w którym odbijał się model. Portret zostaje potraktowany jak obraz w obrazie, jako rzeczywistość

niejako drugiego stopnia pośredniości. Model obserwowany w lustrze jest w stosunku do otoczenia bardziej szary, mniej trójwymiarowy, jakby mniej realny. Witkacy nawet, kiedy malował siebie „en beau dla Mamy”, namalował się w ramie lustra. Był piękny istotnie, ale perwersyjnie niematerialny. (...) Ale przede wszystkim własną twarzą angażował w ową przedziwną grę z modelem, która stawała się jednocześnie grą ze sztuką, choć w nią wątpił – ze sztuką w jej nowym, niekanonicznym rozumieniu, sztuką wielkiego realizmu, obliczoną na szeroki odbiór i sztuką psychologiczno-narkotycznego eksperymentu, bytującego na marginesie użytkowej produkcji Firmy Portretowej. Granice zresztą rzadko są ostre i jednoznaczne, niewątpliwie nie przypadkiem. W grze tej było tyle budowania konsekwentnego systemu, co zabawy” (Irena Jakimowicz, *Witkacy. Autoportrety*, „Przekrój” 1985, nr 2103, s. 13).

# JA JESTEM CZYSTĄ FORMĄ



Stanisław Ignacy Witkiewicz / Witkacy, Autoportret w lustrze, 1931.  
źródło: Wikimedia Commons



Stanisław Ignacy Witkiewicz / Witkacy, Autoportret, 1931.  
źródło: Wikimedia Commons



Prezentowany w katalogu „Autoportret” jest unikatowy na tle wszystkich znanych Witkacowskich autokreacji. Charakterystyczna dla typu C rozdragnana kreska rysuje poważną twarz artysty, wyłaniającą się z żółto-seledynowych obłoków. Mimo braku adnotacji o zazywaniu środków psychoaktywnych forma portretu znajduje odbicie w narkotycznych dziełach Witkacego. Pod twarzą artysty została uwieczniona nieco upiorna rączka, opisana jako „czerwona, cierpiąca ręka”, jednak znaczenie tego symbolu – bez komentarza artysty – pozostaje, jak to zwykle u Witkacego, groteskową zagadką. Również określenie „Z.Z.” nakreślone po prawej stronie autoportretu prawdopodobnie sugeruje inicjały towarzysza, przy którym powstała podobizna artysty. W „Katalogu dzieł malarskich Stanisława Ignacego Witkiewicza” skrót ten rozszyfrowano jako „zamiast gwałtu”, jednak w tym wypadku nie jest to właściwy trop.

Jednak najbardziej osobliwym zapisem w oferowanym „Autoportrecie” jest napis umieszczony pod sygnaturą „Napa”. „Czy jednak autoportret malowany z pamięci nie wydaje się zjawiskiem przewrotnym? Jeden z typów ikonograficznych Firmy Portretowej, opatrzony oznaczeniem „Napa” czy „Mapa fot.”, określał portrety osób zmarłych lub nieobecnych, malowanych

z pamięci lub za pośrednictwem fotografii. Witkacy potrafił więc traktować również siebie jako nieobecnego. Znów, na inny sposób, brał rzeczywistość w nawias, doświadczając szczególnej sytuacji ekstremalnej – opozycji wobec samego siebie. Szczególnie niepokojący, wykonany w „Wieczór 3-ch Króli” 1931 roku całkiem z pamięci, jest autoportret określony jako typ „C”. Rysowany jest (...) szybkimi, pogmatwanymi kreskami, które gubią spojrzenie i podobieństwo rysów. Artysta stał się jakby tylko twórczym dla dzieła Czystej Formy” (Irena Jakimowicz, O rozmaitym użytkowaniu lustra, czyli autoportrety Witkacego [w:] Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie, nr 31, Warszawa 1987, s. 519).

W świetle badań całego oeuvre Witkacego, zarówno pod względem działalności teoretycznej, jak i malarskiej, prezentowany w katalogu „Autoportret” być może należy do najważniejszych wizerunków artysty. Twarz staje się tu autoanalizą; jest jednocześnie portretem psychologicznym i manifestem stylu, w którym Witkacy pokazuje samego siebie jako eksperymentatora – człowieka ukształtowanego przez rewolucję, nie tylko w sztuce ale również przez osobisty udział w Wielkiej Wojnie, poszukującego w sztuce transgresji i metafizycznej głębi.

Teoria Czystej Formy, sformułowana przez Witkacego tuż po I wojnie światowej, stanowi klucz do zrozumienia idei kryjących się za całą twórczością plastyczną, również portretową. Witkacy opublikował zręby tej teorii w 1919 roku, podkreślając, że dzieło sztuki nie powinno naśladować rzeczywistości ani spełniać funkcji użytkowych czy moralizatorskich, lecz oddziaływać na widza czystymi walorami formy – kompozycją, barwą, linią – wywołując w nim uczucia metafizyczne. Jak sam pisał, obraz jest przede wszystkim „kombinacją form kolorowych na płaszczyźnie, tak zorganizowanych, aby wywołać w odbiorcy wstrząs estetyczny i świadomość tajemnicy istnienia”. Czysta Forma była więc próbą uchwycenia istoty sztuki poza przedstawieniem – sztuka miała przemawiać formą, nie tematyką. W „Autoportrecie” z 1931 roku klarowne są założenia skodyfikowane jako typ C. Przejawia się to w sposobie konstrukcji obrazu: elementy formalne zdają się ważniejsze niż wierne odtworzenie wyglądu. Dynamiczna linia, kontrast barw, rytmiczne układy kształtów na płaszczyźnie – wszystko to podporządkowane jest budowaniu napięć form oddziałujących na emocje widza niezależnie od tego, kogo przedstawiają. Witkacy wykorzystuje temat autoportretu niejako pretekstowo, by przeprowadzić eksperyment formalny na samym sobie.

Zgodnie z Teorią Czystej Formy, nawet jeśli widz nie rozpoznałby na obrazie twarzy Witkiewicza, układ dynamicznych plam koloru i linie o różnej grubości powinny wystarczyć do wywołania metafizycznego niepokoju lub wrażenia obcowania z „inną rzeczywistością”. W tym sensie „Autoportret” realizuje założenia teorii, choć czyni to w sposób ostrożny – nie rezygnuje bowiem całkowicie z przedstawienia figuralnego. Ostatecznie „Autoportret” z 1931 roku można odczytać jako supremację Czystej Formy w portretowej twórczości Witkacego, który od 6 lat z powodzeniem tworzył praktycznie tylko zlecenia w Firmie Portretowej „S.I. Witkiewicz”. Artysta ciągle wierzy, że „oficjalna”, pozbawiona głębszych przeżyć metafizycznych sztuka portretu może być nośnikiem własnej filozofii sztuki. Witkacy, w opisywanym dziele widzi siebie jako materializację Czystej Formy. „Auto-Witkacy” stanowi, nie tylko dokument czasu – czasu uznawanego za najlepszy w portretowym rozdziale „Wariata z Krupówek” ale jest również wykładnią i materią własnego „ja”, stworzonego „z pamięci”. W tej jednej twarzy skupiają się zasadnicze napięcia twórczości Witkiewicza: narkotyczną kreacją a realizmem, „ja” wyobrażonym i rzeczywistym, rozpacz a gorzkim humorem, filozofią sztuki a kanonem „Firmy Portretowej”.

12

**STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ / WITKACY**  
1885-1939

**Portret Jadwigi Ziębiny (z domu Trembeckiej), 1933**

pastel/papier, 64 x 49 cm  
sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'Ign Witkiewicz 1933 NP NII (T.B)'

estymacja:  
**200 000 - 280 000 PLN**  
47 000 - 65 000 EUR

**POCHODZENIE:**  
kolekcja rodziny portretowanej



# WITKACY JAKO OJCIEC CHRZESTNY

„Przesyłam Pani w dniu Jej Imienin życzenia najserdeczniejsze, ale ze smutkiem, ponieważ nie ma Pani tu między nami, smutnymi zakopiańczykami. Proszę o parę słów. Całuję rączki Pani z prawdziwą i nigdy niezniszczalną sympatią”.

List Stanisława Ignacego Witkiewicza do Jadwigi z Trembeckich Ziębowej z 15 X 1931 r., cyt. za: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Listy II, wol. 1, oprac. Tomasz Pawlak i inni, Warszawa 2014, s. 615



Stanisław Ignacy Witkiewicz / Witkacy, Portret Jadwigi Ziębiny, z domu Trembeckiej, 1927, źródło: Wikimedia Commons



Stanisław Ignacy Witkiewicz / Witkacy, Portret Jadwigi Ziębiny, z domu Trembeckiej, 1928, źródło: Wikimedia Commons



Spoglądająca wprost na widza młoda kobieta z bujnymi, kręconymi włosami o czerwonych ustach to Jadwiga Ziębina z domu Trembecka (1898-1975). Modelka urodziła się w Krakowie w rodzinie lekarskiej. W listopadzie 1931 wyszła za Marian Ziębę, sędziego Sądu Okręgowego i kierownika Sądu Pracy. Do Zakopanego Jadwiga przyjechała zapewne za ukochanym Marianem, który, w latach 1921-1925, piastował stanowisko urzędnika w Wojskowym Sanatorium Czerwonego Krzyża, zaś od 1925 pracował w zakopiańskiej filii Akcyjnego Banku Związkowego SA we Lwowie oraz w Szkole Przemysłowo-Handlowej.

Jadwiga Trembecka poznała Witkacego w 1927 za pośrednictwem lekarza Marcelego Staroniewicza, który był jej sąsiadem z pawilonu Sanatorium Czerwonego Krzyża. Przyszli państwo Ziębowie zaprzyjaźnili się bliżej ze słynnym artystą, co poświadczają wspólne zdjęcia, zachowane listy oraz kilka pastelowych portretów. Wspólnie wyruszali na wycieczki po tatrzańskich szlakach, muzykowali czy przygotowywali przedstawienia. Witkacy powierzył Jadwidze nawet rolę Mirabelli w swojej sztuce pt. „Metafizyka dwugłowego cielęcia”, którą chciał wystawić w Zakopanem w 1929 wobec niepowodzenia tego spektaklu w Teatrze Nowym w Poznaniu w kwietniu poprzedniego roku. Miała ona jednak problemy z nauczeniem się tekstu, ponieważ nie rozumiała swojej postaci. Ostatecznie pomysł z przedstawieniem został zarzucony. W listownej korespondencji para i artysta dzielili się ważnymi wydarzeniami z ich życia, m.in. Marian Zięba z wielką radością informował Witkacego o narodzinach ich pierworodnego syna w 1936. O ich wielkiej zażyłości, świadczy również fakt, że Witkacy został ojcem chrzestnym ich syna, Zdzisława Juliana Mariana Zięby.

Portrety od połowy lat dwudziestych ubiegłego wieku stanowiły główną domenę twórczości Witkacego. W 1925 założył Firmę Portretową „S. I. Witkiewicz” i zaczął sprzedawać swoje prace – zmagając się z licznymi problemami finansowymi, artysta zdecydował się na porzucenie malarstwa olejnego na rzecz portretów szybko kreślonych pastelem na papierze, techniką kosztującą dużo mniej niż farby olejne czy płótna. Osiągając ogromną wprawę, Witkacy był w stanie wydawać

dużo większy nakład niż przy malowaniu farbami. Na początku XX wieku Zakopane, w którym już na stałe rezydował Witkacy, znane było jako ‘letnia stolica Polski’, do której zjeżdżała się cała śmietanka towarzyska. Artysta pomimo, iż szczylił się szczególną popularnością wśród przyjezdnych, niezbyt lubił spotykać się z ciagle to nowymi osobami, uważając ich za mało interesujących. Z tego powodu postanowił stworzyć Regulamin w postaci malej broszurki wręczanej wszystkim klientom chcącym zamówić u niego portret – w niej zawierał wszelkie zasady pracy Firmy, które nie podlegały żadnym dyskusjom ani komentarzom ze strony zainteresowanych. Również w tej broszurce występowały opisy oferowanych przez artystę typów portretów, które artysta zapisywał skrótowo na dziełach, jak i zasady ceny, którą klient musiał Firmie wypłacić, zwiększane w zależności o uwiecznione części ciała, na przykład, jeśli nagie ramiona lub ręka kobieca były także uwzględnione, cena portretu wzrastała o jedną trzecią wartości.

Witkacy oferował narysowanie swoich klientów według klasyfikacji pięciu typów – A, B, C (oraz wielu wariantach tego typu, zależnych od zażytych przez artystę używek narkotykowych), D lub E (także w formach pomieszanych). Zdecydowanie najbardziej charakterystycznym typem był typ C, zarezerwowany tylko i wyłącznie dla bliskich znajomych artysty. Były to nieodpłatne portrety, często o wysokim stopniu deformacji, a czasem nawet bliskie założeniom „Czystej Formy”. Witkacy tworzył je podczas towarzyskich spotkań, zwykle pod wpływem substancji psychoaktywnych, choć nie zawsze. W tym typie artysta wielokrotnie portretował Jadwigę Ziębinę. Równie często wykonywał jej wizerunki w typie B, czyli bliskie rzeczywistości, nieco bardziej charakterystyczne niż „wylizane” z typu A. Do tej grupy zalicza się właśnie prezentowana w katalogu praca. Artysta ukazał modelkę en face podkreślając jej wielkie, piwne oczy, kształtne usta i burzę włosów. Jej spojrzenie wprost magnetyzuje widza. Podczas gdy szczegóły fizjonomii twarzy i włosów są oddane z dużo drobiazgowością, czarny wzorzysty żakiet został potraktowany bardzo swobodnie. U dołu Witkacy zanotował, że nie pił i nie palił podczas malowania tego portretu.

13

**STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ / WITKACY**

1885-1939

**Portret Ignacego Daszyńskiego, 1936**

pastel/papier, 68 x 48 cm (w świetle passe-partout)

sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'Witkacy | 1936 VI NP NII | (T.B+E+d) + piwo'

estymacja:

**180 000 - 280 000 PLN**

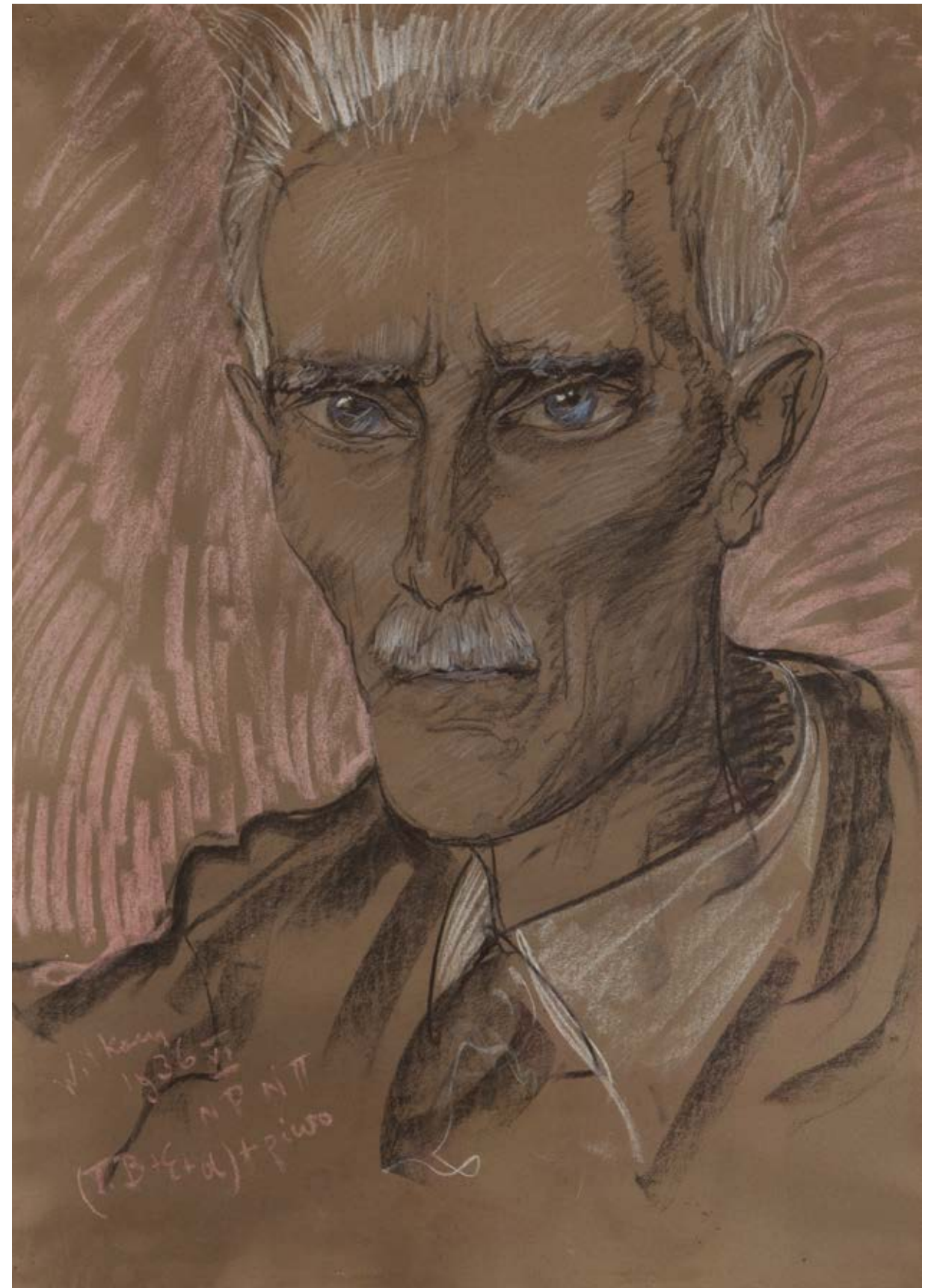
42 000 - 65 000 EUR

**LITERATURA:**

Irena Jakimowicz (współpraca Anna Żakiewicz), Stanisław Ignacy Witkiewicz 1885-1939, Katalog dzieł malarskich, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1990, s. 154, nr kat. II.681

Witkacy. Życie i twórczość. Materiały sesji poświęconej Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi z okazji 55. rocznicy śmierci. Muzeum Pomorza Środkowego Słupsk, 16-18 września 1994, red. Janusz Degler, Wrocław 1996, s. 87 (il.)

Stanisław Ignacy Witkiewicz, Listy do żony (1936 - 1939), opr. Janusz Degler, Warszawa 2016, s. 44-45



# OSTATNI PORTRET

Ignacy Daszyński był jednym z czołowych działaczy polskiego ruchu socjalistycznego, politykiem i publicystą, odgrywającym istotną rolę w procesie odbudowy państwa polskiego. Urodził się w Zbarażu, w zaborze austriackim. Studiował na Uniwersytecie Jagiellońskim, jednak nie ukończył studiów, angażując się wcześniej w działalność polityczną i społeczną.

Był współzałożycielem Polskiej Partii Socjalno-Demokratycznej Galicji i Śląska Cieszyńskiego, z którą związany był przez większość życia. Jako poseł do parlamentu austriackiego zasłynął jako wybitny mówca i rzecznik praw robotników. W czasie I wojny światowej współpracował z obozem niepodległościowym skupionym wokół Józefa Piłsudskiego. 7 listopada 1918 roku stanął na czele Tymczasowego Rządu Ludowego Republiki Polskiej w Lublinie jako premier. Rząd ten ogłosił program reform społecznych, m.in. wprowadzenie ośmiogodzinnego dnia pracy i powszechnych praw wyborczych. Po odzyskaniu niepodległości pełnił funkcję marszałka Sejmu (1928-1930), aktywnie uczestnicząc w życiu politycznym II Rzeczypospolitej. Po przewrocie majowym początkowo popierał Piłsudskiego, jednak później przeszedł do opozycji wobec rządów sanacyjnych, broniąc zasad parlamentaryzmu i demokracji. Pozostał jednym z najważniejszych przedstawicieli polskiej lewicy niepodległościowej. Zmarł w Bystrej Śląskiej w 1936 roku.

Data śmierci marszałka jest również datą powstania prezentowanego w katalogu portretu polityka. Witkacy w listach do żony, datowanych na 2 i 6 czerwca, opisywał spotkanie z modelem, pisząc: „Sześć godzin z żywym trupem byłego wielkiego człowieka. B. męczące.” Artysta określił typ portretu jako wariant spoza regulaminu. Jest to także kombinacja cech przewidzianych dla typu „B” oraz „B+d”. Mamy więc portret, który w języku Regulaminu można określić jako: „Rodzaj bardziej charakterystyczny, jednak bez cienia karykatury. Robota bardziej kreskowa [...] z pewnym podcięciem cech charakterystycznych [...] Głowa większa niż naturalnej wielkości [...] Typ E nie zawsze możliwy do wykonania”. W pozie jak do fotografii paszportowej, surowy i skupiony, jak na zdjęciu z 1929 roku (...) z wyrazem oczu niepodobnym do żadnej fotografii, a przecież jest w nich ślad płomienności przełomu wieków (...) i surowość marszałkowania, i gorączka młodości, i gorączka choroby. (...) Kołnierz kryje część długiej szyi. Ubranie rysowane szybko, potraktowane szkicowo. A szuja, można rzec, z błędami. Lecz potem, na wysokości 24 cm od dolnego brzegu ramy, zaczyna się rysunkowy koncert na temat jedności osobowości, wyrazu, przemijania ciała. Delikatny, wysublimowany, wyrafinowany. Linia, linijką, pajęczynką i niemal pajęczą siatką rysowana skóra twarzy. Wstrząsające wrażenie uzyskane doskonałym ujęciem formy. Niezwykły efekt osiągnięty za pomocą oliwkowego tła, symbolicznej czerni i bieli, ździebka błękitu w oczach, pastelowego różu na wargach. Rola główną pełni rysunek. Mistrzowska kreska, widać, że prowadzona ręką wybitnego mistrza, od mocnej i gwałtownej na szkicowo potraktowanym ubraniu w dolnym fragmencie obrazu po pajęczynowe niteczki bieli na brwiach, w oczach i na powiekach, czole i włosach w górnej partii obrazu. Kruchość. Kruchość człowieka. Efekt kruchości i gorączki uzyskany przez studium twarzy. Wychudłe policzki. Obciągnięta skórą czaszka. Przenikliwe spojrzenie lekko skośnych oczu. Smuga cienia, określenie ograne i banalne, ale „się samo mówi”. Z tej jakościowej różnicy rodzi się wręcz gwałtowny podziw dla portretu rysowanego przez Witkiewicza na początku czerwca 1936 roku (Maria Lewańska, Stanisława Ignacego Witkiewicza jakość jedności a „tło zmieszane” [w:] Witkacy. Życie i twórczość. Materiały sesji poświęconej Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi z okazji 55. rocznicy śmierci. Muzeum Pomorza Środkowego, Słupsk, 16-18 września 1994, red. Janusz Degler, Wrocław 1996, s. 85-86).

Prezentowany w katalogu portret Ignacego Daszyńskiego należy do jednych z ostatnich portretów wybitnego polityka. Witkacy, nie uciekając od werystycznego ujęcia schorowanego działacza, składa hołd Daszyńskiemu, obdarzając go niezwykłą aurą metafizycznego wyczekiwania na przekroczenie granicy ludzkiej egzystencji.



14

**STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ / WITKACY**  
1885-1939

**Portret Janiny Turowskiej-Leszczyńskiej, 1932**

pastel/papier, 61 x 47 cm (w świetle passe-partout)

sygnowany, datowany i opisany ś.r.d.: 'Witkacy 1932 IX [przekreślone] X | (T.Bs) | NII NP.'

estymacja:

**260 000 - 350 000 PLN**

61 000 - 81 000 EUR

**POCHODZENIE:**

Jan Leszczyński, Kraków

dom aukcyjny Agra Art, grudzień 1998

kolekcja prywatna, Warszawa

dom aukcyjny Polswiss Art, czerwiec 2020

kolekcja prywatna, Polska

Sopocki Dom Aukcyjny, styczeń 2021

kolekcja prywatna, Warszawa

**LITERATURA:**

Stanisław Ignacy Witkiewicz. Twórczość plastyczna. Katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1966, red. Helena Blum, nr kat. 139

Irena Jakimowicz (współpraca Anna Żakiewicz), Stanisław Ignacy Witkiewicz 1885-1939, Katalog dzieł malarskich, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1990, s. 127, nr kat. 1667



# POTWÓR Z DUSSELDORFU I PIĘKNA DZIEWCZYNA

Witkacy poznał młodziczką Inkę Turowską pod koniec 1928 roku. Artysta był zauroczony urodą i wdziękiem Janiny, która przejawiała zdolności aktorskie oraz uczyła się tańca awangardowego w słynnej wówczas szkole baletowej Rity Sacchetto. Początkowo interesował się jej starszą siostrą, Felicją, jednak z czasem jego uwagę przyciągnęła młodsza, niebieskooka Janina, którą pieszczotliwie nazywał Inką. Inteligentna brunetka o jasnym spojrzeniu idealnie wpisywała się w jego gust „kobiety demonicznej”. Trafnie określił to sam Witkacy, pisząc: „Bardzo rasowa i wściekle wprost ponętna, demoniczna dziewczynka”. Wielokrotnie wspominał o niej w listach do żony, z którą pozostawał w otwartym związku. Relacja z młodą kobietą budziła sprzeciw jej bliskich – matki, siostry oraz wuja – jednak mimo to Inka utrzymywała bliskie stosunki z artystą starszym od niej o blisko ćwierć wieku. „Jeszcze trwała historia z Neną Stachurską, już trwa niby to największa jego miłość do Czesławy Oknińskiej-Korzeniowskiej, a tu Stanisław Ignacy myśli żenić się z dwudziestoletnią Inką Turowską. W pracowni na ścianie wieszają jej zdjęcia – wiotka kobieta w letniej sukience w kwiaty, w jedwabnej chustce na głowie, spod której figlarnie wystaje kosmyk

włosów, zmysłowo ułożona na stogu siana. Nagie ramiona założyła za głowę i radośnie uśmiechnięta patrzy w obiektyw aparatu” (Małgorzata Czyńska, *Kobiety Witkacego. Metafizyczny harem*, Kraków 2016, s. 217).

Spotkania ekscentrycznego twórcy z młodziczką aktorką odbywały się często w domu rodziny Turowskich i to właśnie tam powstawały liczne portrety oraz fotografie modelki. Prezentowany portret z 1932 roku powstał w typie B, który – zgodnie z regulaminem – oznacza ujęcie bardziej charakterystyczne, lecz pozbawione karykaturalnego przerysowania. Witkacy z dbałością oddał urodę modelki, która zalotnie patrzy na widza migdałowymi oczami o niebieskich źrenicach. Jej hipnotyzujące spojrzenie znane jest z wielu fotografii z artystą, m.in. z rozslawionego „Potwora z Düsseldorfu”. Jak przystało na „kobietę demoniczną”, podkreślił również karminowe usta, potęgując sensualny charakter portretu.



Stanisław Ignacy Witkiewicz / Witkacy, Stanisław Ignacy Witkiewicz z Janiną Turowską-Leszczyńską, z seansu: „Sceny improwizowane”, fot. Władysław Jan Grabski, źródło: Archiwum DESA Unicum

Artysta zawsze zwracał szczególną uwagę na modę i fryzury swoich modeli. W omawianym portrecie widoczna jest staranność w oddaniu dokładnie ufryzowanych loków oraz ożywieniu stroju poprzez mocne akcenty fioletu kwiatu wpiętego w połę płaszcza i intensywną ultramarynę bluzki. Seledynowe, abstrakcyjne tło wraz z kryształowymi uskokami po lewej stronie dopełnia kompozycję. Oznaczenia „NP” i „Nπ” wskazują, że w trakcie pracy Witkacy nie spożywał alkoholu ani nie palił.

W pewnym momencie w życiu Janiny pojawił się przyjaciel Witkacego, Jan Leszczyński. Zauroczony dziewczyną, oświadczył się jej w 1933 roku, a jego propozycja została przyjęta zarówno przez nią, jak i jej rodzinę. Wkrótce potem para wzięła ślub i zamieszkała w majątku w Tarnowcu. Janina zabrała ze sobą ponad sto pastelowych portretów wykonanych przez Witkacego, pielęgnowanych jako wspomnienie zakopiańskich lat. Sama ceremonia ślubna odbyła się w tajemnicy przed artystą, co wywołało jego silne oburzenie i doprowadziło do zerwania znajomości na kilka lat.

Relacje z Witkacym Leszczyński ponownie nawiązali w 1937 roku, przy okazji spotkania z filozofem Hansem Corneliusem. Artysta zapomniał o wcześniejszych nieporozumieniach. W tym okresie twórca „Czystej Formy” miał zostać ojcem chrzestnym syna przyjaciół, jednak ostatecznie do uroczystości nie doszło – chrzest odbył się w pośpiechu, już w atmosferze nadchodzącej wojny. Wcześniej Witkacy i Leszczyński sporządzili tzw. „artystyczny testament”, zobowiązując się do opieki nad dorobkiem drugiego w razie śmierci. Leszczyński dotrzymał tej obietnicy – opuszczając majątek w 1944 roku, wywiózł portrety Witkacego, pozostawiając bardziej wartościowe wówczas przedmioty, które przepadły w wojennej pożodze.

15 α ψ Σ

**HENRYK BERLEWI**

1894-1967

**Pejzaż śródziemnomorski, 1959**

gwasz/papier, 20,5 x 26,6 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'H. Berlewi 59'

dzieło stanowi studium do obrazu "Méditerranée Opus III" 1963  
na odwrociu papierowe nalepki Galeria Gmurzynska

estymacja:

**30 000 - 50 000 PLN**

7 000 - 11 600 EUR

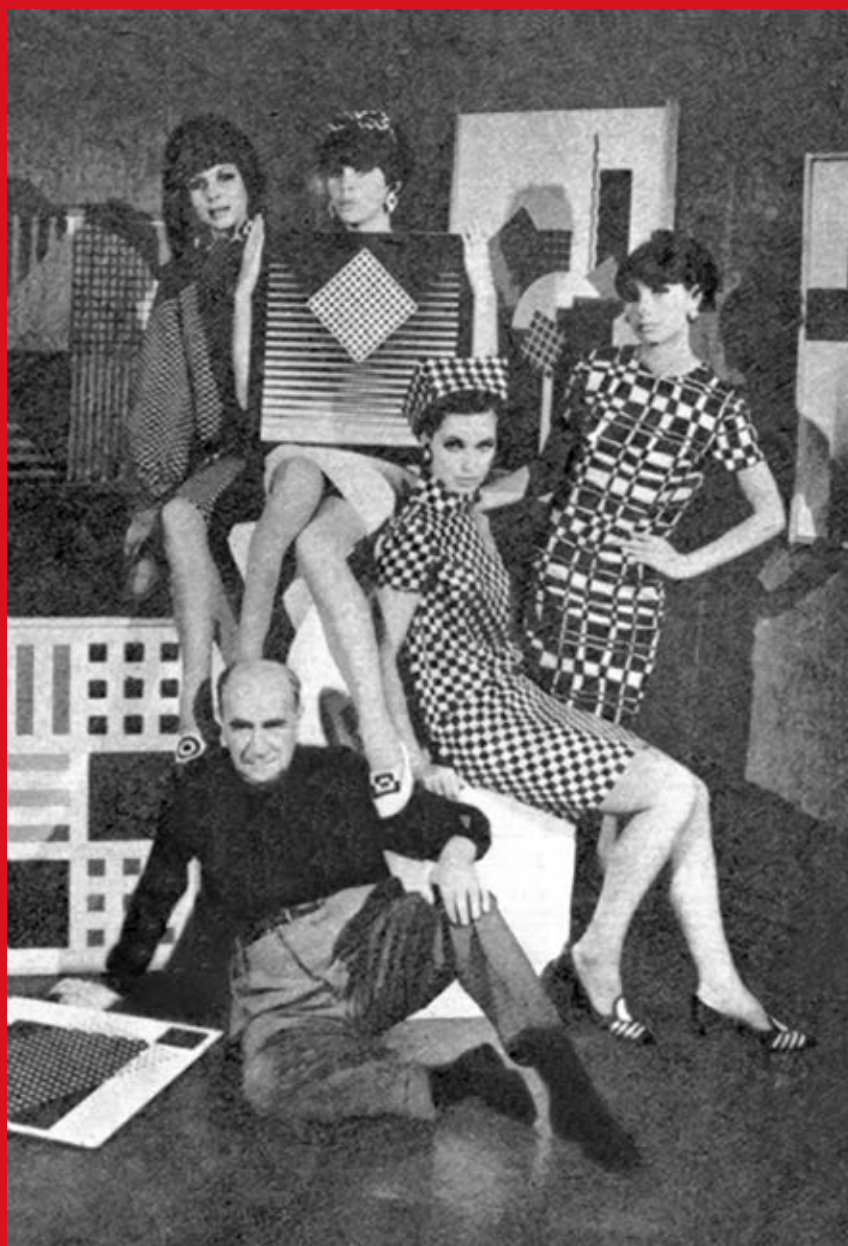
**POCHODZENIE:**

własność artysty

Galerię Gmurzynska, Kolonia

kolekcja prywatna





Henryk Berlewicz w otoczeniu modelek w sukniach op-art, 1966, źródło: Wikimedia Commons

# MECHANOFAKTURA W PEJZAŻU

Twórczość Henryka Berlewicza należy do najważniejszych zjawisk polskiej awangardy XX wieku, a jej ewolucja, zwłaszcza powrót do działalności artystycznej w latach 60., stanowi jeden z ciekawszych przykładów przemiany postawy twórczej w obliczu zmieniających się realiów historycznych i estetycznych.

W okresie międzywojennym Berlewicz zasłynął jako twórca koncepcji mechanofaktury - radykalnego programu artystycznego opartego na redukcji formy do elementarnych środków wyrazu: linii, rytmu oraz kontrastu czerni, bieli i czerwieni. Jego kompozycje z lat 20. cechuje ścisła dyscyplina formalna, matematyczna precyzja oraz dążenie do eliminacji indywidualnego gestu na rzecz obiektywnego porządku wizualnego. Artysta przekształcił strukturę materiałów w układy oparte na rytmicznych rastrach, budowanych z powtarzalnych kół, punktów, linii prostych i falujących oraz modułów kwadratowych. Jednocześnie zdecydowanie zawęził paletę barwną do trzech podstawowych kolorów: czerni, bieli i czerwieni. W rezultacie powstała autonomiczna struktura wizualna, uniezależniona od fizycznej materii, a zarazem odpowiadająca istocie malarstwa. W swoich manifestach podkreślał, że mechanizacja środków plastycznych nie oznacza automatyzacji aktu twórczego. Nowy, geometryczny język form miał harmonizować z dynamiką nowoczesnego świata i odzwierciedlać dążenie konstruktywistów do zespolenia sztuki z życiem społecznym. W tym czasie Berlewicz reprezentował najbardziej radykalny nurt polskiej awangardy lat 20.; był członkiem Grupy Kubiistów, Konstruktywistów i Suprematystów „Blok”, działającej w latach 1924-26.

Koniec lat 20. przyniósł kolejny zwrot w jego twórczości. W 1928 roku artysta przeniósł się do Paryża, gdzie zwrócił się ku malarstwu figuratywnemu - portretem, aktom i martwym naturom. W tej konwencji tworzył aż do połowy lat 50., kiedy ponownie sięgnął do idei mechanofaktury, zyskując uznanie jako prekursor tendencji zbliżonych do op-artu.

Powrót do wcześniejszych założeń został odczytany jako zapowiedź op-artu. Rytmiczny układ pionów i poziomów jako dominanta kompozycyjna oraz ograniczona gama barwna dobrze widoczne są w oferowanym „Pejzażu śródziemnomorskim” z 1959 roku. Charakterystyczne dla południowych krajobrazów strzeliste, wertykalne formy cyprysów, harmonijnie współgrają z horyzontalnymi pasami fal i elementów architektury. Całość utrzymana jest w świetlistej, czystej kolorystyce. Praca stanowi idealny przykład zastosowania zasad mechanofaktury w pejzażu, prowadząc do rozwiązań bliskich estetyce op-artu.

16 α

## RAFAŁ MALCZEWSKI

1892-1965

Plaża w Rio de Janeiro, około 1941

akwarela/papier, 23,7 x 34 cm  
sygnowany p.d.: 'Rafał Malczewski'

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 700 - 7 000 EUR

Rafał Malczewski, syn Jacka Malczewskiego urodzony w 1892 roku w Krakowie, wprowadzony został w warsztat malarski właśnie przez ojca, profesora krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Przez wiele lat mieszkał i udzielał się w kręgach elity Zakopanego, związanej m.in. z Stanisławem Ignacym Witkiewiczem i Karolem Szymanowskiego. Wiele podróżował przed i podczas II Wojny Światowej i w 1940 roku trafił do Brazylii podróżując przez Hiszpanię i Portugalię. Zatrzymał się tam na blisko dwa lata, wizualnie notując akwarelą krajobrazy Rio de Janeiro i Kurytyby oraz pejzaże Parany. Oeuvre Rafała Malczewskiego zdominowane jest przez malarstwo pejzażowe. Z początku jego twórczość kształtowana była przez symbolistyczną sztukę ojca, jednak syn coraz bardziej odnajdował swój własny język stylistyczny. W latach 20. XX czerpał wiele inspiracji z estetyki kubizmu i fowizmu, jednak w latach 40. skupiał się raczej na dekoracyjnej stylizacji.

Prezentowany pejzaż pochodzi właśnie z lat 40. XX wieku, z okresu przebywania w Brazylii. Artysta uwiecznił akwarelą plażę w Rio de Janeiro używając wąskiej gamy barw. Dominują błękity i turkusy w partiach oceanu oraz nieba, zbalansowane ciepłym beżem i żółcią w partii piasku. Kontrast kolorystyczny podbija czerwona parasolka widoczna po prawej stronie kompozycji. Malarstwo akwarelowe służyło Rafałowi Malczewskiemu przede wszystkim do szybkiego zapisu ulotnych wrażeń i widoków w każdym miejscu i o każdym czasie. Artysta nie reinterpetował w nich swoich ukochanym widoków, lecz przedstawiał je takimi, jak je widział.



17

**TADEUSZ MAKOWSKI**

1882-1932

**Dzieci w pracowni artysty, około 1930**

akwarela, papier, tusz/papier, 22,5 x 31,4 cm  
sygnowany monogramem p.d.: 'TM'

estymacja:

**110 000 - 150 000 PLN**

26 000 - 35 000 EUR

**OPINIE:**

ekspertyza Elżbiety Zawistowskiej z 2013 roku

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Belgia

„Patrząc na dziecko, stara się i on na świat patrzeć oczami dziecka, oczami rozszerzonymi ciekawością świata i bogactwem dziecięcej wyobraźni”.

Antoni Wieczorkiewicz, Obrazy Tadeusza Makowskiego w Warszawie, „Polska Zbrojna”, 28 października 1936





Tadeusz Makowski, W pracowni, około 1929, źródło: Cyfrowe MNK



## W PRACOWNI ARTYSTY

Tadeusz Makowski przybył do Paryża na przełomie 1908 i 1909 roku w celu szkolenia warsztatu, zdobywając uprzednio dyplom z wyróżnieniem w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Do stolicy Francji wybierał się na rok, lecz pozostał do końca życia. Zetknięcie z Paryżem tuż po studiach rodzi w Makowskim sprzeczne uczucia – zachwyca się w szczególności Luwrem, w którym odkrywa Rembrandta, lecz stoi w otwartej kontrze w stosunku do obecnych kierunków awangardowych. Przechadzając się po paryskich salonach, zauważa, że są one „stkiem najrozmaitszych manier” i że „należy być odpornym, by się nie dać porwać tym błyskotliwym na zewnątrz sposobom malowania”. Kontakt z malarstwem Puvisa de Chavannesa i Paula Cézanne’a stanowi pierwszy krok ku porozumieniu z paryską sztuką współczesną. Od 1918 roku w jego dziele zjawia się emblemacyjny dla całego dorobku temat: przedstawienia dzieci.

Kluczowy motyw w dojrzałej twórczości Tadeusza Makowskiego – postać dziecka – pojawił się po raz pierwszy w jego obrazach około 1918, m.in. w słynnej kompozycji „Vita brevis, ars longa” (Muzeum Narodowe w Warszawie). Artysta miał już wówczas za sobą okres kubistyczny, powoli rezygnował w geometrycznej stylizacji formy. Latem 1913 za namową Henri’ego Le Fauconniera wyjechał do bretońskiej miejscowości Plo-umanach, co pozwoliło mu przezwyciężyć formalny rygor awangardowego kierunku. Po wybuchu Wielkiej Wojny przeniósł się do Doëlan, gdzie mieszkał u Ślewińskiego, następnie osiadł na farmie Keranquernat koło Le Pouldu. Bretoński pejzaż stał się dla twórcy źródłem nowej harmonii malarskiej, stymulował powrót do konkretnych przedmiotów. Lekcja kubizmu okazała się jednak dla Makowskiego fundamentalna, zaważyła bowiem na poszukiwaniu przez niego praw konstrukcji i architektury obrazu. W kolejnych latach w jego oeuvre pojawiły się wyraźne inspiracje sztuką Niderlandów, zwłaszcza Holandii. Jego sceny rodzajowe i pejzaże wykazywały silne związki z pracami Pietera Bruegla, Davida Teniersa czy Jakoba Ruysdaela. Pociągało go ciche życie zaklęte w dziełach małych mistrzów Północy.

U progu trzeciej dekady XX stulecia artysta coraz częściej wybierał motyw dziecka. Wtedy też wypracował indywidualny język form, cechujący się liryzmem, naiwną stylizacją, jasną i matową paletą barwną. Już w latach 20. malarz, osiadły w Paryżu, wyjeżdżał regularnie do Bretanii, gdzie inspirację znajdował w lokalnym folklorze. Fascynował go szczególnie temat krajobrazu departamentu Morbihan. Figura dziecka, tak chętnie wykorzystywana w dobie modernizmu, ma u twórcy rodowód symbolistyczny. Zwraca się uwagę na powinowactwa dorobku Makowskiego i Witolda Wojtkiewicza. Dla nich obydwu dzieciństwo było swego rodzaju stanem innego, być może lepszego człowieczeństwa. Antynaturalistyczne formy, w które ubierali swoich modeli, służyły za rodzaj przykrycia intymnego, uczuciowego świata dziecięcej psychiki. Krytyk Wieczorkiewicz pisał o malarzu: „Patrząc na dziecko, stara się i on na świat patrzeć oczami dziecka, oczami rozszerzonymi ciekawością świata i bogactwem dziecięcej wyobraźni” (Antoni Wieczorkiewicz, Obrazy Tadeusza Makowskiego w Warszawie, „Polska Zbrojna”, 28 października 1936). Dziełem, które stało się dla artysty przepustką do wystawiania w ważnych galeriach Paryża, była „Kapela dziecięca”, pokazana na Salonie Niezależnych w 1923 (1922, Muzeum Narodowe w Warszawie).

Przełom lat 20. i 30. uznawany jest przez krytykę za najpełniejszy, w pełni ukształtowany etap twórczości Tadeusza Makowskiego. W tym czasie artysta poświęcał swoje kompozycje przede wszystkim dzieciom. Obrazy z małymi modelami stanowiły wgląd w poetycki, zamknięty świat jego wyobraźni. Jak zauważa badaczka twórczości artysty, Władysława Jaworska, istotne znaczenie miało także miejsce, w którym ukazywał swoich bohaterów: „Równie ulubionym miejscem, jak wiejska izba, w którym Makowski malował swoje małe modele, było wnętrze jego własnej pracowni. (...) W tej intymnej atmosferze artysta traktuje dzieci ze szczególną tkliwością, „spieszczą rzeczywistość”, sublimuje uczucie. Wystarczy wymienić obraz „W pracowni” z Muzeum Narodowego w Krakowie. Zjawiskowa, poetycka ekspresja, wydobyta przy pomocy subtelnej gamy kolorystycznej w tonach perłowych, a także nieokreślona przejrystość malarskiej materii doprowadzone są tu do mistrzostwa”.

Zarówno w opisywanej akwareli, jak i w przywołanym dziele muzealnym widoczne są zbieżne elementy wyposażenia pracowni: charakterystyczna szuflada, ten sam wazon, obrazki zawieszane na ścianie oraz konstrukcja belek biegnących wzdłuż górnej krawędzi pod sufitem. Makowski uczynił głównym celem swojej twórczości wyrażenie – jak sam to określał – pierwiastka ludzkiego. Jego kompozycje stanowią wyjątkowe w skali europejskiej opowieści o radości, smutku, przyjaźni, bliskości i zachwycie nad codziennością. Artystę fascynowały najprostsze, a zarazem najpiękniejsze sytuacje, jak choćby scena gromadki dzieci karmiących pisklętą w zaciszu pracowni.

18

## TADEUSZ MAKOWSKI

1882-1932

### Dzieci w pracowni malarza

akwarela, gwasz/papier, 28,5 x 34 cm

estymacja:

**60 000 - 90 000 PLN**

14 000 - 20 900 EUR

#### OPINIE:

ustna ekspertyza Elżbiety Zawistowskiej

#### POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

Okres powstania tego przedstawienia stanowi szczególnie, końcowy etap twórczości Tadeusza Makowskiego, w którym artysta osiągnął pełnię dojrzałości stylistycznej. Był to czas intensywnej pracy rysunkowej, a zarazem moment wyraźnego zwrotu ku syntezie formy i pogłębionej refleksji nad istotą przedstawienia. Makowski, od lat związany z Paryżem, coraz wyraźniej odchodził od wcześniejszych eksperymentów formalnych, skupiając się na budowaniu własnego, niezwykle spójnego języka artystycznego.

Rysunek w tym czasie nie był dla niego jedynie etapem przygotowawczym do malarstwa, lecz autonomiczną formą wypowiedzi. Artysta traktował go jako narzędzie myślenia i sposób analizowania kompozycji, relacji między postaciami oraz napięć obecnych w przedstawianym świecie. Uproszczone, geometryzujące sylwetki i oszczędna gama barwna służyły budowaniu nastroju skupienia i pewnej introspektywnej ciszy. Jednocześnie w pracach tych widoczna jest rosnąca rola wyobraźni. Świat przedstawiony staje się coraz bardziej umowny, zawieszony między rzeczywistością a wizją.

Prezentowana w katalogu kompozycja ma charakter niemal autotematyczny – ukazuje dzieci zgromadzone w przestrzeni pracowni, patrzące na dzieło umieszczone w centrum, które samo przedstawia grupę dzieci. Powstaje w ten sposób subtelna gra obrazów i spojrzeń, rodzaj wizualnego dialogu. Postaci zdają się nie tylko obserwować przedstawienie, ale także je interpretować, prowadząc między sobą cichą dyskusję. Makowski buduje tu wielowarstwową strukturę, w której rzeczywistość i obraz wzajemnie się przenikają, a sam akt patrzenia staje się jednym z głównych tematów pracy.



19

## ZYGMUNT WALISZEWSKI

1897-1936

### "Martwa natura"

akwarela/papier, 21,5 x 35 cm (w świetle passe-partout)  
sygnowany p.d.: 'Z. Waliszewski'

estymacja:

**9 000 - 12 000 PLN**

2 100 - 2 800 EUR

#### POCHODZENIE:

kolekcja Wojciecha Fibaka

kolekcja prywatna, Polska

#### LITERATURA:

Hanna Bartnicka-Górska, Anna Prugar-Myślik, Zygmunt Waliszewski 1897 - 1936, katalog wystawy, Muzeum Narodowe

w Warszawie, Warszawa 1999, s. 189, nr kat. II/200

Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe

w Poznaniu, Warszawa 1992, s. b.n. (spis obrazów nie wystawianych)

Zygmunt Waliszewski należał do grupy studentów, która w 1924 roku pod kierunkiem Józefa Pankiewicza wyjechała z krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych do Paryża, by kształcić się w kontakcie z dziełami Luwru i najnowszymi prądami artystycznymi. W tym okresie artysta zaczął traktować barwę jako główny środek budowy obrazu, szybko wypracowując indywidualną manierę, odmienną od innych kapistów.

Nakładał farbę drobnymi, urywanymi pociągnięciami pędzla, zbliżonymi do techniki pointylistycznej. Tworzył płaskie, dekoracyjne kompozycje oparte na czystych, wibrujących barwach, w których syntetycznie ujęte formy podkreślał wyraźnym konturem. W przeciwieństwie do wielu kolorystów nie

rezygnował z treści i ekspresji. Chętnie podejmował dialog ze sztuką dawnych epok, tworząc sceny uczt inspirowane malarstwem Paola Veronese, a także sielanki, koncerty wiejskie czy przedstawienia w typie fête galante oraz wizerunki Wenus. Odwołania do renesansu, baroku i rokoka służyły przywołaniu idei „złotego wieku” sztuki.

Z tej perspektywy jego twórczość można odczytywać jako afirmację zmysłowych i intelektualnych przyjemności płynących z obcowania ze sztuką. Prezentowana akwarela wpisuje się w klasyczny motyw martwej natury. Waliszewski rozkłada formy na drobne plamki barwne, które dopiero z pewnej odległości układają się w czytelne kształty owoców.



20

## JANKIEL ADLER

1895-1949

**Akt siedzący**, 1944-47

akwarela, ołówek, tusz/papier, 45 x 31 cm  
sygnowany p.d.: 'Adler'

estymacja:

**28 000 - 40 000 PLN**

6 500 - 9 300 EUR

### POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Tel Awiw

dom aukcyjny Sotheby's, Londyn, październik 2024

kolekcja prywatna, Polska

W wyniku akcji Entartete Kunst dzieła Jankiela Adlera zostały w nazistowskich Niemczech uznane za przejawy sztuki zdegenerowanej. Artysta w 1937 roku wyemigrował do Francji, by trzy lata później wstąpić do formującej się tam armii polskiej. Walczył jako artylerzysta, jednak po bitwie pod Dunkierką został wraz z innymi żołnierzami ewakuowany do Anglii. Zdemobilizowany z powodu choroby serca, osiadł najpierw w Glasgow, następnie w artystycznej kolonii Kirkcudbright oraz w Londynie. W tym okresie jego twórczość uległa wyraźnym przemianom.

Artysta stopniowo odchodził od figuracji, kierując się ku formom coraz bardziej abstrakcyjnym. Posługiwał się organiczną, egzystencjalną metaforą, stanowiącą odpowiedź na docierające z kontynentu informacje o Zagładzie. W prezentowanej kompozycji sięga do klasycznego tematu aktu, nadając mu jednak wymiar uniwersalny. Jak pisała Nehama Guralnik, w dziełach z okresu brytyjskiego widoczna jest wyraźna zmiana stylu – formy stają się mniej określone, bardziej rozmyte i pozbawione dosłowności. O ile wcześniejsze przedstawienia nawiązywały do archetypów, to późniejsze przybierają charakter ideogramów, tracąc indywidualny wymiar na rzecz abstrakcyjnego znaku. Figury, mniej masywne i bardziej geometryczne, zyskują przy tym lekkość i nowy, uproszczony rytm.

W tradycji malarstwa europejskiego akt służył wyrażaniu idei piękna i harmonii. Adler odwraca tę perspektywę. Linearna stylizacja prowadzi tu do stworzenia formy o charakterze symbolicznym, pozbawionej klasycznej idealizacji. Znaczenie ukryte w sylwetce nie jest jednoznaczne – łączy w sobie energię i napięcie, a zarazem niepokój. Zdeformowane ciało prowokuje refleksję nad kruchością ludzkiej egzystencji, a milcząca, smutna twarz kobiety potęguje uniwersalny wymiar przedstawienia. Kompozycja staje się w ten sposób obrazem kondycji człowieka w obliczu doświadczeń wojny, które nazaczyły los samego artysty.



21

**WŁADYSŁAW KOCH**

1904-1944

"Grający w karty", 1929

kredka/papier, 48,5 x 62,5 cm (w świetle passe-partout)  
sygnowany i datowany p.d.: 'W. KOCH | 29'

estymacja:

**25 000 - 35 000 PLN**

5 800 - 8 100 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Polska





# WŁADYSŁAW KOCH

Prace Władysława Kocha niezwykle rzadko pojawiają się na rynku sztuki. Artysta, który urodził się 26 sierpnia 1904 roku w Warszawie, zginął młodo w trakcie Powstania Warszawskiego, nie pozostawiając po sobie obszernej spuścizny. Koch w latach 1925–1933 studiował na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych u Tadeusza Pruszkowskiego, uzyskując dyplom dopiero w 1939 roku. Był członkiem stowarzyszenia Szkoła Warszawska, założonego przez drugą generację uczniów Pruszkowskiego. Jego cele i założenia były zbliżone do tych, które przyświecały członkom Bractwa św. Łukasza. Artyści dążyli do tworzenia malarstwa opartego na solidnym i rzetelnym warsztacie, kładąc jednocześnie większy nacisk na zagadnienia kolorystyczne oraz swobodną, często zabarwioną humorem tematykę dzieł.

Obszerniejsze informacje na temat życia artysty zachowały się właściwie jedynie w drugim wydaniu wspomnień o Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie, spisanych przez Włodzimierza Bartosiewicza, który uczęszczał do tej samej pracowni co Koch: „Skupiony, zamknięty w sobie, malował niewielkie, wyszukane w kolorze i rysunku obrazy, przeważnie przedstawiające typy ludowe z okolic Ochotnicy. Obrazy te odznaczały się jakąś specyficzną, nieco ironicznie ujętą charakterystyką portretowanych postaci, przypominającą w nastroju drzeworytu Kulisiewicza. Władek Koch nie brał udziału w pierwszej wystawie Szkoły Warszawskiej. Dopiero na drugiej, w 1931 roku, wystawił kilka płócien, które spotkały się z bardzo dobrą krytyką i dużym

powodzeniem. Po wybuchu wojny brał udział w kampanii wrześniowej jako podporucznik 7 Pułku Ułanów. Dostał się do niewoli, lecz na skutek wymiany jeńców w listopadzie 1939 roku powrócił do domu. Był żonaty z naszą koleżanką Martą Podoską, zdolną malarką, dziś poświęcającą się ceramice. Mieszkali w Zielonce pod Warszawą. Tam też Władysław Koch pracował i brał czynny udział w konspiracyjnej walce z okupantem. Nadszedł rok 1944. W Warszawie wybuchło powstanie. Koch natychmiast zgłosił się do szeregów. Już pierwszego dnia, podczas zdobywania Domu Prasy przy Marszałkowskiej, został ranny. Po wyzdrowieniu ponownie stanął do walki. Dnia 13 września 1944 roku zginął wraz z częścią swojego oddziału (Batalion „Jeleń”) od bomby lotniczej na ulicy Śniadeckich. Większość jego prac spłonęła w Warszawie lub została zniszczona przez stacjonujące w Zielonce oddziały Wehrmachtu, które używały jego obrazów do maskowania okopów” (Włodzimierz Bartosiewicz, Buda na Powiślu, Warszawa 1983, s. 116).

Przedwczesna śmierć artysty oraz zniszczenie znacznej części jego dorobku w czasie wojny sprawiły, że oeuvre Władysława Kocha zostało zmarginalizowane w polskiej historii sztuki. Jeśli pojawiają się wzmianki o artyście, mają one często jednostronny, ironiczny charakter. „Wallis relacjonuje dwie swoje wizyty na wystawie. Spośród omawianych realizacji szczególnie wrażenie zrobiła na nim pierwsza z nich, którą – jak sam przyznaje – odebrał z dużym entuzjazmem. Swoją ocenę uzasadniał, podkre-

# EKSPERYMENTATOR

ślając, że tzw. szkoła warszawska cechuje się lekkością, humorem i pewną dozą swobody. Zwracał uwagę na różnorodność tematów zaczerpniętych zarówno z życia współczesnego, wiejskiego i miejskiego, polskiego i zagranicznego, jak i na obecny niemal we wszystkich pracach pierwiastek ilustracyjny, narracyjny, gawędziarski, nierzadko o zabarwieniu satyrycznym. Ten właśnie zespół cech, jak pisał, od razu go przekonał i silnie poruszył. Jednocześnie dostrzegał szczególnie urok w deformacji postaci, odnajdując upodobanie w ekspresyjnej „brzydocie” rachitycznych, kartowatych, niemal potworkowatych dziewczynek o przeskalowanych głowach i drobnych, kruchych dłoniach, charakterystycznych dla twórczości Władysława Kocha” (Mieczysław Wallis, „Szkoła Warszawska”, „Robotnik” 1931, nr 366 (4706); w: Mieczysław Wallis, Sztuka polska dwudziestolecia. Wybór pism z lat 1921–1957, Warszawa 1959, s. 318).

Pomimo nieprzychylnego tonu pinii wyłania się szerszy obraz, definiujący „profil kształcenia akademickiego w Warszawie, jego otwartość, wielokierunkowość aż po abstrakcję włącznie, otwartość na poszukiwania warsztatowe, eksperymenty z płaszczyzną obrazu, kompozycją, materią malarską, technikami, formą, fakturami, intelektualną grą z widzem, wielowarstwowość symboliczną i sensu stricte. Koch był udanym produktem programu uczelni, z dużym potencjałem twórczym, prowadzącym go w coraz dalsze rewiry malarskiej rewolty. (...) Władysław Koch w okresie swojego krótkie-

go, nagle przerwane życie wydaje się być modelowym wychowankiem – absolwentem warszawskiej uczelni, jej „firmowym produktem” – w pozytywnym tego słowa znaczeniu. Ten niesforny uczeń, często zmieniający szkoły, zawsze miał bardzo dobre oceny z przedmiotów artystycznych i był pilnym uczniem w dziedzinie sztuki, jej pasjonatem, eksperymentatorem” (Władysław Koch: Materie istnienia. Malarstwo z lat 30. Katalog wystawy Olszewski Gallery, Warszawa 2025, s. 6).

Prezentowany w katalogu rysunek, rozpatrywany na tle zachowanych prac artysty, ma charakter unikatowy. Nie odnajdujemy w nim śladów znanej z recenzji międzywojennych prymitywizacji sylwetki w duchu Kulisiewicza ani prób rozbijania przestrzeni malarskiej poprzez eksperymenty z materialnością malarskiego materiału. Artysta sięga natomiast po optykę awangardy, rozbijając scenę gry w karty na geometryczne formy, podporządkowane kubistycznemu rygorowi kompozycji. Praca datowana jest na rok 1929, czyli na okres, gdy Koch odbywał roczną służbę wojskową w Grudziądzu w latach 1928–29. Możliwe zatem, że rysunek powstał w koszarach, gdzie współtowarzysze artysty oddawali się grze w karty, a Koch uchwycił tę scenę w syntetycznym, awangardowym ujęciu.

22 α

**BOHDAN PNIEWSKI**

1897-1956

Projekt Kościoła Opatrzności Bożej na Polu Mokotowskim w Warszawie, około 1931

węgiel/papier, 59,7 x 43 cm

estymacja:

**8 000 - 20 000 PLN**

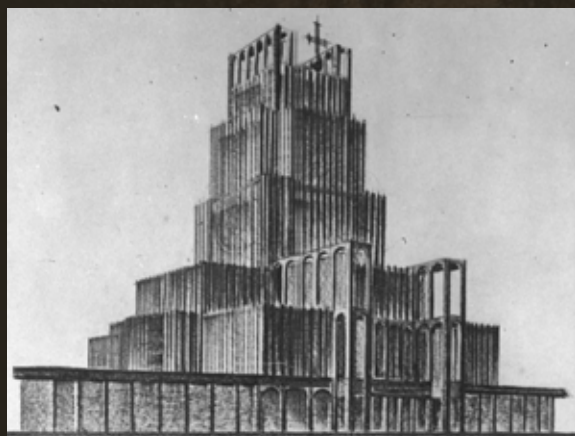
1 900 - 4 700 EUR

**POCHODZENIE:**

spadkobiercy Bohdana Pniewskiego

kolekcja prywatna, Warszawa





Projekt świątyni autorstwa architekta Bohdana Pniewskiego, źródło: NAC online



Projekt świątyni autorstwa architekta Bohdana Pniewskiego, źródło: NAC online

# ARCHITEKT WŁADZY I NARODOWA ŚWIĄTYNIA BOHDAN PNIEWSKI

Projekt Świątyni Opatrzności Bożej autorstwa Bohdana Pniewskiego zajmuje istotne miejsce w historii polskiej architektury XX wieku, stanowiąc jeden z najważniejszych głosów w debacie nad formą świątyni narodowej w okresie międzywojennym. Idea wzniesienia tej budowli, zapoczątkowana uchwałą Sejmu Czteroletniego w 1791 roku jako wotum za Konstytucję 3 maja, przez ponad stulecie pozostawała niezrealizowana. Dopiero w II Rzeczypospolitej powrócono do niej z nową intensywnością, nadając jej wymiar nie tylko religijny, lecz także państwowy i symboliczny – jako znaku ciągłości tradycji i odrodzonej suwerenności. Równocześnie, uznano że na tak niezwykle pomnik złoży się na nią cały naród, gdyż pieniądze na budowę miały iść zarówno z budżetu państwa jak i publicznych składek. Wszyscy zakładali, że będzie to jeden z największych (również pod względem ideologicznym jak i fizycznym) projektów architektonicznych odrodzonej Polski.

Pniewski, należący do grona czołowych architektów epoki, podjął się tego zadania w momencie, gdy jego twórczość osiągała pełnię dojrzałości. Wykształcony w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, a następnie związany z tamtejszym środowiskiem akademickim, reprezentował nurt architektury poszukującej równowagi między klasycznym ładem a nowoczesną redukcją formy. Jak zauważa Lech Niemojewski, jego projekty „odznaczają się dążeniem do monumentalności osiągniętej nie przez nadmiar dekoracji, lecz przez syntetyczne ujęcie bryły i klarowność kompozycji”. Właśnie te cechy w szczególny sposób ujawniają się w koncepcji Świątyni Opatrzności Bożej.

Projekt Pniewskiego wyróżnia się zdecydowanym odejściem od historyzujących schematów na rzecz nowoczesnego języka architektonicznego. Architekt operuje zwartą, geometryczną bryłą, w której dominują zasady symetrii, osiowości i rytmicznego porządku. Redukcja detalu na rzecz wyraźnie zarysowanej masy budynku oraz świadome operowanie światłem i cieniem pozwalają osiągnąć efekt monumentalności bez odwoływania się do nadmiaru ornamentu. W tym sensie projekt wpisuje się w szerszy nurt europejskiego modernizmu, zachowując jednocześnie czytelne odniesienia do tradycji klasycznej.

Rysunki projektowe ukazują niezwykłą precyzję myślenia przestrzennego Pniewskiego. Każdy element kompozycji podporządkowany jest nadrzędnej idei harmonii i proporcji. Jak podkreśla Marta Leśniakowska, architekt „poszukiwał języka zdolnego wyrazić powagę instytucji państwowych i religijnych, operując zarazem nowoczesnymi środkami wyrazu”. W projekcie świątyni przejawia się to w dążeniu do stworzenia formy jednocześnie reprezentacyjnej i zdyscyplinowanej, zdolnej oddać rangę idei wotum narodowego. Jednocześnie Projekt świątyni autorstwa Pniewskiego łączył odniesienia do architektury gotyckiej z nowoczesnymi poszukiwaniami formalnymi, w tym inspiracjami kubizmem o ogromnej skali. Przy pierwszym rozpisaniu konkursu, pomimo wysokiej jakości nadesłanych projektów, żaden z nich nie zadowolili episkopatu. Przedstawiciele kościoła uważali, że żaden z projektów nie oddaje odpowiednio katolickiego ducha. Kardynał Aleksander Kakowski podkreślał: „Episkopat chce, ażeby we wszystkich szczegółach świątyni Opatrzności Bożej były obmyślane, odczuwane i uwzględniane potrzeby kultu katolickiego, myśli katolickiej, ducha katolickiego”. Przy drugiej turze konkursu który odbył się w 1931 roku ponownie wygrał projekt Bohdana Pniewskiego. Jego koncepcja zakładała budowę monumentalnej wieży, która miała sięgać ponad 100 metrów wysokości, czyniąc Świątynię Opatrzności Bożej najwyższym budynkiem w Polsce. Ponadto po śmierci Józefa Piłsudskiego w 1935 roku koncepcja uległa dalszym modyfikacjom. Planowano wówczas stworzenie całej dzielnicy poświęconej pamięci marszałka, pomyślanej na wzór Pola Marsowego, której centralnym punktem miała być właśnie Świątynia Opatrzności Bożej. Ostatecznie zrealizowano jedynie symboliczny początek inwestycji – wmurowano na Polach Mokotowskich kamień węgielny pod budowę kościoła. Co więcej, zgodnie z przekazem miał to być ten sam kamień, na którym Tadeusz Kościuszko modlił się przed bitwą pod Racławicami. Wybuch II wojny światowej uniemożliwił dalszą realizację tych ambitnych

23 α

**BOLESŁAW CYBIS**

1895-1957

"Głowa dziewczynki", 1927-1929

kreda, sangwina, węgiel/papier, 47,5 x 38 cm

na odwrociu papierowa nalepka wystawowa Muzeum Narodowego w Warszawie  
oraz papierowa nalepka studia ramiarskiego Stanisława Maleckiego

estymacja:

**20 000 - 30 000 PLN**

4 700 - 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. 93 (il.), nr kat. II/82





Bolesław Cybis, Łowiczanka, źródło: archiwum DESA Unicum



Bolesław Cybis, "Głowa dziewczynki", źródło: archiwum DESA Unicum

Praca z końca lat 20. należy do interesujących przykładów rysunkowej twórczości Bolesława Cybisa z okresu międzywojennego – czasu kształtowania się jego indywidualnego języka plastycznego, łączącego wnikliwą obserwację z wyraźnym pierwiastkiem stylizacji. Rysunek wykonany kredką, sangwiną i węglem ukazuje frontalnie ujętą twarz młodej dziewczyny o delikatnych, niemal eterycznych rysach. Uwagę zwraca miękko modelowany światłocien oraz oszczędna, precyzyjna linia, budująca formę bez nadmiaru detalu.

Powstanie pracy przypada na istotny moment w biografii artysty. Lata 1927–1929 to czas jego aktywności w środowisku warszawskim oraz związków z „Bractwem św. Łukasza”, skupionym wokół Tadeusza Pruszkowskiego. W tym okresie Cybis uczestniczy w ważnych wystawach, zdobywa nagrody i umacnia swoją pozycję. Równocześnie rozpoczyna budowę domu z pracownią pod Warszawą, który staje się miejscem spotkań i pracy artystów z kręgu „łukaszowców”.

Twórczość Cybisa wyrasta z solidnych podstaw akademickich, lecz wyraźnie je przekracza. Studia u Pruszkowskiego ukształtowały jego warsztat, oparty na precyzyjnym rysunku i świadomym budowaniu formy. Jednocześnie wcześniejsze doświadczenia – pobyt w Charkowie, kontakty z rosyjską awangardą oraz okres spędzony w Stambule – wpłynęły na jego otwartość i wielowątkową wrażliwość.

W prezentowanej pracy widoczna jest równowaga między dyscypliną a swobodą. Artysta upraszcza formę, eliminując zbędne szczegóły na rzecz syntetycznego ujęcia twarzy. Wizerunek dziewczynki nie ma charakteru portretu w ścisłym sensie, lecz przyjmuje formę uogólnioną, niemal archetypiczną. Wismukłe proporcje i spokojne spojrzenie przywodzą na myśl estetykę sztuki dawnej, zwłaszcza gotyckich przedstawień Madonn.

Jednocześnie dostrzegalne są wpływy Nowej Rzeczowości, widoczne w chłodzie emocjonalnym, statyczności i aurze tajemnicy. Twarz wydaje się zarazem bliska i odległa, realna, a jednocześnie jakby wyjęta z innego porządku. To napięcie między obserwacją a stylizacją stanowi jeden z kluczowych wyróżników sztuki Cybisa końca lat 20.

Na odwrociu pracy zachowała się nalepka wystawowa Muzeum Narodowego w Warszawie, świadcząca o obecności dzieła w obiegu instytucjonalnym. Rysunek pozostaje nie tylko przykładem wysokiego kunsztu, lecz także ważnym dokumentem artystycznych poszukiwań artysty u schyłku lat 20. XX wieku.



24

**JACEK MIERZEJEWSKI**

1883-1925

Szkic do "Ogrodu w Zakopanem", około 1915

ołówek/papier, 15 x 19,5 cm (w świetle passe-partout)

na odwrociu opisany: 'Szkic do "Ogrodu w Zakopanem'

oraz potwierdzenie autentyczności przez syna artysty Jerzego Mierzejewskiego

estymacja:

**4 000 - 7 000 PLN**

900 - 1 600 EUR

**POCHODZENIE:**

spadkobiercy artysty

kolekcja prywatna, Warszawa

„Modelunek wydobywa gęstemi, równoległymi pociągnięciami pendzla. Tę samą technikę stosuje w malowanych bezpośrednio z natury pejzażach zakopiańskich, powietrznych i świetlistych; kształty wyraźnie kubizuje, upodabnia do trójkąta, prostokąta, kuli”.

Szczęsny Rutkowski, Jacek Mierzejewski: Monografie Artystyczne Tom XII, Warszawa, 1927, s. 8



25

## LEOPOLD GOTTLIEB

1879-1934

### Portret chłopca, 1930

pastel, tusz/papier, 44 x 36 cm

dedykowany w języku niemieckim i sygnowany p.d.: 'Herrn Dr. Troch in Verehrung und Freundschaft | Leopold Gottlieb'  
oraz datowany i opisany l.d.: 'Erleben 8/9 930.'

estymacja:

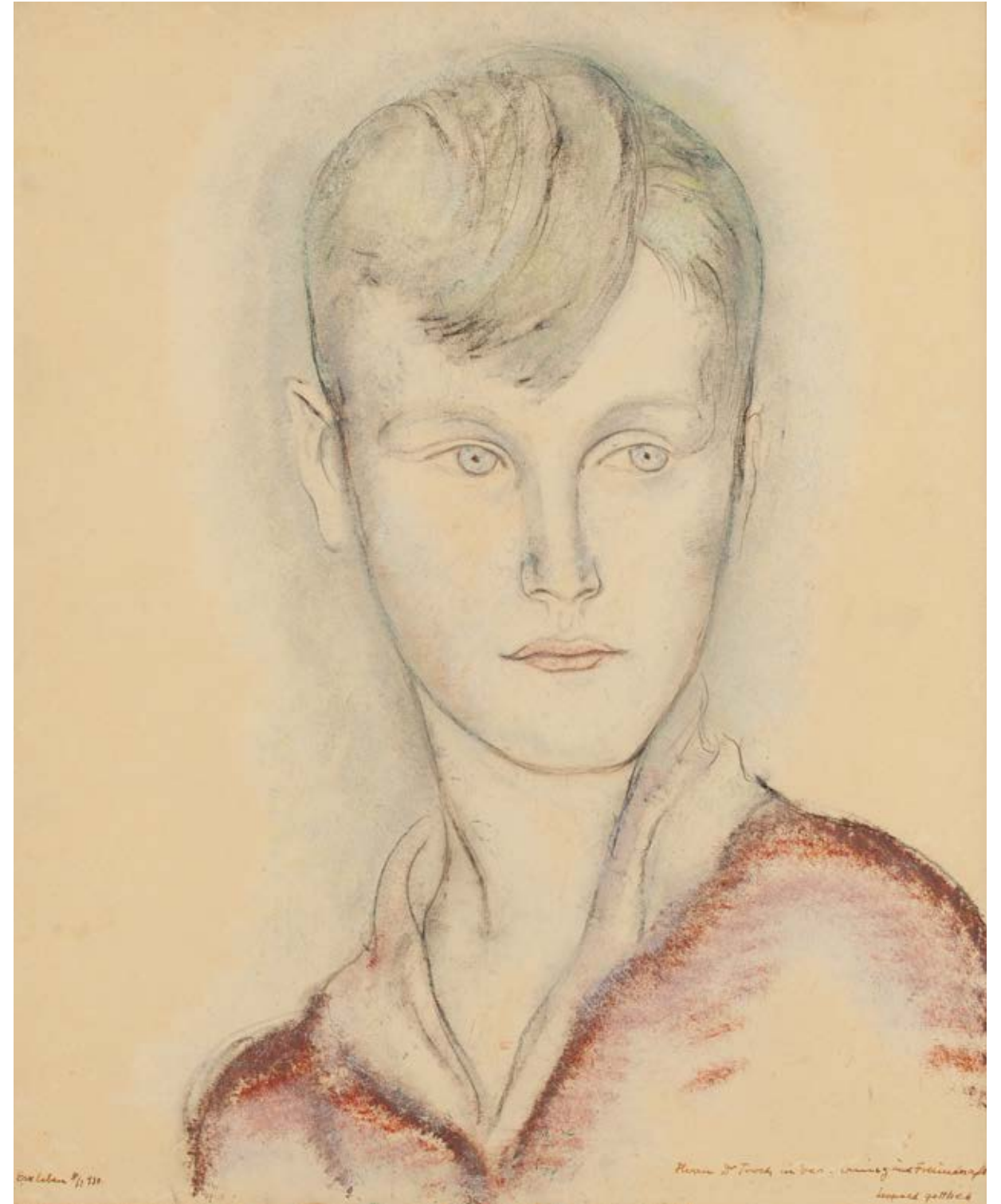
**14 000 - 20 000 PLN**

3 300 - 4 700 EUR

#### POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

Prezentowany w katalogu „Portret chłopca” jest reprezentatywnym przykładem pracy z tzw. „okresu białego”, który rozpoczął się w twórczości Leopolda Gottlieba ok. 1927. Rok wcześniej, po odbytej służbie w Legionach Polskich, osiedleniu się początkowo w Polsce, potem Niemczech i Austrii, malarz osiadł na stałe w Paryżu. Artysta, tworzący od początku lat dwudziestych ubiegłego wieku egzystencjalne w charakterze sceny związane z ludzką pracą, w drugiej połowie dekady silnie rozjaśnił paletę. Posługiwał się bielą, różem, błękitem i brązem, nadając swoim postaciom silnie syntetyczne formy. Gottlieb odbierał swoim postaciom „właściwości”, cechy dystynktywne. Zapoznawszy się w Wiedniu i Niemczech z ekspresjonizmem, traktował modeli podobnie jak ekspresjoniści na polu literatury czy teatru. Twórcy ci poszukiwali „typu pozbawionej indywidualności, odpsychologizowanej postaci, będącej często nośnikiem idei” (Ekspresjonizm w teatrze niemieckim, wstęp Małgorzata Leyko, Gdańsk 2009, s. 19). Idea Gottlieba łączyła się z pracą i ofiarą, które przynoszą duchowe wyzwolenie. Artysta w prezentowanym portrecie osiągnął silnie medytacyjny i mistyczny charakter poprzez syntezę i rozbieloną paletę barwną, która powoduje wrażenie emitowania światła przez tkanę malarską.



26

## JÓZEF MEHOFFER

1869-1946

"Główka kobieca", 1930

akwarela/papier, 44 x 30,5 cm  
sygnowany l.d.: 'Józef Mehoffer'  
opisany na odwrociu: 'Józef Mehoffer | akw. "Główka kobieca" | 1930 r.'

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

„Główka kobieca” z 1930 roku to kameralna, bardzo subtelna akwarela Józefa Mehoffera, jednego z najważniejszych twórców polskiej sztuki przełomu XIX i XX wieku. Artysta, znany szeroko jako malarz, grafik, projektant witraży i pedagog, w swojej twórczości wielokrotnie powracał do przedstawień portretowych, traktując je nie tylko jako prosty zapis wizerunku, ale także jako namacalne uchwycenie nastroju i emocji modela. W oferowanej pracy to właśnie ta skłonność do syntetycznego, a zarazem uważnego ujęcia postaci znajduje swój wyraz.

Kompozycja została ograniczona do popiersiowo ujętej głowy kobiecej, lekko zwróconej w stronę widza. Mehoffer koncentruje uwagę na twarzy i miękkim modelunku włosów, pozostawiając dolną partię przedstawienia w stanie niemal szkicowym. Artysta poprzez zaznaczenie oczu głębokim błękitem z łatwością prowadzi wzrok obserwatora na spotkanie z wyrazistym spojrzeniem modelki. Taki zabieg nadaje pracy wrażenie bezpośredniości, niełatwe do uzyskania akwarelą jako techniką, która by skupić uwagę widza na konkretnych elementach dzieła wymaga szczególnej pewności ręki oraz szybkiego, zdecydowanego prowadzenia plamy barwnej. Użyte brzozy i ugry budują wizerunek raczej oszczędny, ale dzięki wybranemu tematowi - jednak pełen życia.

Praca pochodzi z dojrzałego okresu twórczości Mehoffera. W 1930 roku artysta miał już za sobą najważniejsze doświadczenia formacyjne i realizacje, które ugruntowały jego pozycję w polskiej sztuce. W odróżnieniu od monumentalnych projektów dekoracyjnych czy witrażowych, „Główka kobieca” ukazuje Mehoffera jako twórcę skupiającego się również na małej formie oraz na istotności kontaktu z modelem. Brak rozbudowanego tła, delikatnie rozproszona akwarela oraz niedopowiedzenie konturu sprawiają, że przedstawienie zyskuje charakter i świeżość studium, jednocześnie dzięki doświadczeniu autora zachowując skończony charakter.



27

**JÓZEF MEHOFFER**

1869-1946

**Chrystus Tronujący**

węgiel/papier, 60,5 x 42,5 cm (w świetle passe-partout)

sygnowany p.d.: 'J.Mehoffer'

na odwrociu stempel kolekcjonera Johanna Georga von Sachsen wraz z opisem inwentarzowym

estymacja:

**35 000 - 45 000 PLN**

8 100 - 10 500 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Niemcy



# MONUMENTALNE DZIEŁA JÓZEFA MEHOFFERA



"Apostołowie", rysunkowy projekt witraża w katedrze św. Mikołaja we Fryburgu, źródło: Cyfrowe MNK



Młodopolskie witraże i polichromie Józefa Mehoffera należą do najwybitniejszych osiągnięć polskiej sztuki przełomu XIX i XX wieku. Jego talent w tej dziedzinie szybko wykraczał poza środowisko krakowskie. Za namową Tadeusza Stryjeńskiego artysta wziął udział w konkursie na projekt witraży do katedry św. Mikołaja we Fryburgu w Szwajcarii, które realizował w latach 1895–1936. Zwycięska koncepcja zapewniła mu pracę na ponad cztery dekady. Witraże fryburskie zostały uznane za jedno z najważniejszych dzieł nowoczesnej sztuki europejskiej, docenione zarówno przez historyków sztuki, jak i współczesnych twórców. Sam Mehoffer wspominał, że projekt powstał niejako „z rutyny”, mimo to wyróżniał się śmiałością formy, dekoracyjnością i intensywną kolorystyką.

Realizacja witraży do katedry św. Mikołaja we Fryburgu w Szwajcarii należy do najważniejszych osiągnięć Józefa Mehoffera i jednocześnie do najwybitniejszych dzieł europejskiej sztuki monumentalnej przełomu XIX i XX wieku. Artysta podjął się tego zadania po wygraniu konkursu w 1895 roku, a prace nad cyklem trwały z przerwami aż do lat 30. XX wieku. Było to przedsięwzięcie wyjątkowe zarówno pod względem skali, jak i spójności koncepcji ikonograficznej.

Projekty witraży powstawały jako samodzielne dzieła sztuki – dopracowane rysunkowo i malarsko kartony, w których Mehoffer precyzyjnie określał układ kompozycji, relacje barwne oraz światło. Artysta traktował witraż nie tylko jako element dekoracyjny, lecz jako integralną część architektury, współtworzącą przestrzeń sakralną poprzez kolor i światło. Charakterystyczne dla jego projektów są płynne, ornamentalne linie, wyrafinowana stylizacja postaci oraz bogactwo detalu, inspirowane zarówno sztuką średniowieczną, jak i estetyką secesji.

Program ikonograficzny fryburskiego cyklu jest rozbudowany i wielowarstwowy. Obejmuje przedstawienia świętych, apostołów, sceny biblijne oraz alegorie, które tworzą spójną narrację teologiczną i symboliczną. Mehoffer unikał jednak dosłowności – jego figury, choć czytelne, posiadają także wymiar dekoracyjny i symboliczny. Często wpisywał je w ornamentalne tła wypełnione motywami roślinnymi, które budują rytm kompozycji i podkreślają wertykalny charakter okien. Motyw Zmartwychwstałego Chrystusa należy do często podejmowanych tematów w realizacjach monumentalnych Mehoffera. Pojawia się również w cyklu fryburskim, gdzie w witrażu, w części poświęconej Apostołom ukazany jest Tronujący Chrystus, siedzący w białej szacie na tronie otoczonym świecami. Sylwetka ta, znana z ołówkowego szkicu, będącego w zbiorach Muzeum Narodowym w Krakowie, wykazuje wyraźne analogie z prezentowanym w katalogu przedstawieniem, co może sugerować wykorzystanie podobnych rozwiązań formalnych w obu realizacjach.

Artysta wykonał także witraże do Kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu, w tym dwa dekoracyjne okna „Dzieje Krzyża Świętego” i „Ukrzyżowanie”, nagrodzone Grand Prix na Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu w 1925 roku. Na przełomie XIX i XX wieku opracował również projekty dekoracji dla katedr w Płocku, Lwowie i na Wawelu, z których większość nie została zrealizowana. W 1904 roku otrzymał srebrny medal na wystawie w Saint Louis za witraż „Vita somnium breve” (obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie).

Nie w pełni doszło także do realizacji projektu polichromii skarbcza katedry wawelskiej z lat 1900–1901, jednego z najbardziej ambitnych przedsięwzięć artysty. Choć wykonano jedynie część dekoracji, zachowane fragmenty należą do najciekawszych w jego dorobku. Program ikonograficzny łączył treści religijne i patriotyczne, przekształcając przestrzeń skarbcza w symboliczne sanktuarium narodu. Niezrealizowane partie miały przedstawiać m.in. Bolesława Chrobrego w Złotej Bramie Kijowa, Kazimierza Wielkiego oraz królową Jadwigę, a nad ołtarzem scenę modlitwy rycerstwa polskiego do Bogurodzicy. Zrealizowano natomiast dekoracje ściany naprzeciw ołtarza, glicyfów okiennych oraz sklepienia.



28

### WOJCIECH WEISS

1875-1950

"Akt II", 1912

akwarela, ołówek/papier, 37 x 27 cm  
na odwrociu pieczętka 'WW [monogram wiązany] | ZE ZBIORU DZIEŁ WOJCIECHA WEISSA | DOM ARTYSTY'  
poniżej numer inwentarzowy: '001190', opisany p.d.: '1912' oraz nalepka muzealna: 'Akt II | r.1920 [1912]  
kat.180 Muzeum Narodowe | Kraków 1962'

estymacja:

**6 000 - 10 000 PLN**

1 400 - 2 300 EUR

**POCHODZENIE:**

dom aukcyjny Polswiss Art, grudzień 2012  
kolekcja prywatna



29

### WŁODZIMIERZ TETMAJER

1862-1923

Święty Metody, 1909

tusz, ołówek/papier, 21,5 x 17 cm (w świetle passe-partout)  
sygnowany p.d.: 'W Tetmajer' oraz datowany i opisany l.d.: '15/2 909. | u Sanasa | św. Metody'

estymacja:

**3 500 - 6 000 PLN**

800 - 1 400 EUR

30

## JACEK MALCZEWSKI

1854-1929

### Chrystus w koronie cierniowej (Autoportret), 1922

tusz/papier, 47 x 44 cm

sygnowany i datowany wzdłuż lewej krawędzi: '1922 Jacek Malczewski' oraz dedykowany powyżej: [nieczytelnie]

estymacja:

**28 000 - 40 000 PLN**

6 500 - 9 300 EUR

W dorobku artystycznym Jacka Malczewskiego wyróżnić można obszerną grupę obrazów o tematyce religijnej. Pośród nich można wskazać prace o tematyce chrystologicznej, ukazujące m.in. Chrystusa i Samarytanę przy studni, Chrystusa w Emaus, Chrystusa przed Piłatem czy samego Chrystusa w koronie cierniowej. Sam malarz był głęboko wierzący, o czym świadczy fakt, że został tercjarzem trzeciego zakonu św. Franciszka. W jego twórczości fascynowała go szczególnie postać Chrystusa – człowieka. Często w wyobrażeniu Zbawiciela umieszczał swoje kryptoautoportrety. Twarz Chrystusa nabierała wówczas wyniosłości, o której tak pisał Leon Piniński: „(...) znana nam także z innych kreacji Malczewskiego szlachetna, lecz nieco pogardliwa wyniosłość objawia się w typie Chrystusa w całej postaci. Toteż trudno nam go sobie wyobrazić jako krzewiciela idei pokory, rezygnacji, zaparcia się a jeszcze trudniej jako pocieszyciela strapionych lub miłośnika działy naiwnej. Niełatwo przypuszczamy, żeby słowa 'Kazania na Górze' lub wezwanie 'Pozwólcie maluczkim przystąpić do mnie!' – mogły wyjść z ust tej wyniosłej, wywołującej wrażenie 'nieprzystępności' postaci” (Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, Jacek Malczewski. Życie i twórczość, Kraków 2008, s. 54).

Prezentowana na aukcji praca jest jedną z wielu kompozycji ukazujących opisywaną przez Pinińskiego wyniosłość i nieprzystępność w postaci Zbawiciela. Wyobrażenie Chrystusa w koronie cierniowej pojawiało się kilkakrotnie w twórczości Malczewskiego. Kompozycje te należą do grupy przedstawień o tematyce eschatologicznej nierozzerwalnie powiązanej z wątkiem historyczno-patriotycznym, polską martyrologią, postaciami Chrystusa i proroka Ezechiela. Pracując na zarówno uniwersalnych treściach, jak i własnych refleksjach patriotycznych, biograficznych, malarz malował nie tylko wielką metaforę zniewolonej Polski, ale także metafizyczny traktat o wartościach chrześcijańskich i artystycznych. Artysta zawarł swoje rysy twarzy w wyobrażeniu umęczonego Chrystusa. Malczewski podkreślił w ten sposób swoją rolę, przypisaną Bogu jako twórcy kreacji artystycznej. Grupa wyobrażeń Chrystusa w koronie cierniowej należy do późniejszego okresu twórczości Malczewskiego i charakteryzuje się dużym stopniem szkicowości.



31

**JACEK MALCZEWSKI**

1854-1929

**Koń i postaci kobiece - szkice kompozycyjne**

ołówek/papier, 35 x 27 cm (w świetle passe-partout)

na odwrociu dwie pieczęcie: 'ZE ZBIORÓW | MARII MALCZEWSKIEJ'

estymacja:

**4 500 - 8 000 PLN**

1 000 - 1 900 EUR



32

## JAN MATEJKO

1838-1893

**Sukiennice. Szkic do "Hołdu Pruskiego", przed 1879**

ołówek/papier, 15,5 x 9 cm

na odwrociu opisany: 'Oryginalny szkic Matejki. | Kraków. 27. V. 1907r. | Fr [nieczytelnie]'

estymacja:

**20 000 - 30 000 PLN**

4 700 - 7 000 EUR

Jan Matejko już od najmłodszych lat wzrastał w atmosferze patriotyzmu, którą kształtowali jego ojciec oraz starszy brat Franciszek. Ten ostatni, jako docent nauk pomocniczych historii i pracownik Biblioteki Jagiellońskiej, zaszczylił w nim zamiłowanie do książek, historii, dokumentów i archiwaliów. Równie istotne znaczenie miało dorastanie w historycznym Krakowie, które sprzyjało zainteresowaniu zabytkami miasta, jego architekturą oraz przeszłością.

W 1852 roku Matejko rozpoczął naukę w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. Systematycznie pogłębiał wiedzę historyczną, dokumentując na szkicach i rysunkach zabytki Krakowa, stroje oraz postaci z dziejów Polski. Często odbywał krótkie wycieczki krajoznawcze, podczas których studiował detale architektoniczne i pomniki. Rysunku i techniki uczył się w pracowni Wojciecha Kornelego Stattlera, natomiast pod kierunkiem Władysława Łuszczkiewicza rozwijał zainteresowania historyczne.

Dbłość o rysunek i precyzję widoczna jest w jego późniejszych, wielkoformatowych kompozycjach. Prace nad obrazami poprzedzał zawsze wnikliwymi studiami historycznymi oraz licznymi szkicami przygotowawczymi. Prezentowana na aukcji praca stanowi przykład takiego właśnie etapu pracy twórczej.

Nad „Hołdem Pruskim” artysta pracował przez niemal cztery lata. Monumentalne płótno o wymiarach 388 x 785 cm, podobnie jak inne dzieła Matejki, wyróżnia się niezwykłą dbałością o detal i historyczną wiarygodność. Oferowany szkic przedstawia Sukiennice po przebudowie Tomasza Prylińskiego. Ostatecznie Matejko nie wykorzystał tego ujęcia w kompozycji obrazu, decydując się na przedstawienie południowej elewacji budynku. Sam rysunek wykonany jest z dużą precyzją, co potwierdza wysoki poziom warsztatu artysty i jego mistrzostwo nie tylko w zakresie koncepcji, lecz także realizacji technicznej.





33

**JÓZEF BRANDT**

1841-1915

Szkic Lisowczyka do "Hetmana Tarnowskiego z Dróżbinią", około 1864

ołówek/papier, 19 x 10,5 cm

estymacja:

**13 000 - 18 000 PLN**

3 000 - 4 200 EUR

**LITERATURA:**

porównaj: Józef Brandt 1841-1915, redakcja naukowa Ewa Micke-Broniarek, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2018, nr kat. II.79



34

**JÓZEF BRANDT**

1841-1915

Szkic Lisowczyka, około 1864

ołówek/papier, 19 x 10,5 cm

estymacja:

**13 000 - 18 000 PLN**

3 000 - 4 200 EUR

35

**JÓZEF BRANDT**

1841-1915

Lisowczyk na koniu, około 1864

ołówek/papier, 19 x 10,5 cm

estymacja:

**13 000 - 18 000 PLN**

3 000 - 4 200 EUR



36

**JÓZEF BRANDT**

1841-1915

Rajtar szwedzki, około 1864

ołówek/papier, 19 x 10,5 cm

estymacja:

**13 000 - 18 000 PLN**

3 000 - 4 200 EUR

**LITERATURA:**

porównaj: Józef Brandt 1841-1915, redakcja naukowa Ewa Micke-Broniarek, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2018, nr kat. II.83





37

### FRANCISZEK TEPA

1829-1889

**Portret Maurycyego Manna, 1853**

akwarela/papier, 24 x 18 cm (w świetle passe-partout)  
opisany i datowany l.d.: '(Redaktor Czarny) |  
Mann przez Fr. Tepe | z 1853  
opisany p.d. [...] Łapowa'

estymacja:

**3 500 - 5 000 PLN**

800 - 1 200 EUR



38

### FRANCISZEK KOSTRZEWSKI

1826-1911

**W szpitalu**

akwarela, ołówek/papier, 31,5 x 25,5 cm (w świetle passe-partout)  
opisany l.d.d.: 'Fr. Kostrzewski'  
opisany l.d.: 'Baranowski Tykiel'

estymacja:

**1 600 - 3 000 PLN**

400 - 700 EUR



39

### HIACYNT ALCHIMOWICZ

1841-1897

**Portret matki z dzieckiem**

akwarela/papier, 39 x 23,5 cm  
sygnowany p.d.: 'HAlchimowicz'

estymacja:

**3 000 - 4 000 PLN**

700 - 900 EUR

40

**JULIUSZ KOSSAK**

1824-1899

**Jeździec wschodni na koniu, 1852**

akwarela, gwasz/papier, 34,5 x 28,5 cm  
sygnowany i datowany l.d.: 'Juliusz Kossak. 1852'

estymacja:

**60 000 - 80 000 PLN**

14 000 - 18 600 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja Izy Żeleńskiej (1878-1956)

z kolekcji Stanisława Żeleńskiego (1905-1981) i Janiny Sokołowskiej-Żeleńskiej (1900-1992), Warszawa  
kolekcja prywatna, Warszawa

**LITERATURA:**

Zbigniew Sroczyński, Żeleńscy. Rodowód. Dzieje rodu Żeleńskich z Żelanki, Warszawa 1997, s. 212 (wzmiankowany)



# NESTOR MALARSKIEGO RODU JULIUSZ KOSSAK

Juliusz Kossak był pierwszym polskim artystą, który rozpowszechnił wśród polskiej inteligencji malarstwo o tematyce patriotycznej i historycznej. Przystępna, pełna wdzięku i sentymentalna twórczość nestora rodu, trafiła do szerokiej publiczności i utorowała drogę Arturowi Grottgerowi i Janie Matejce, urodzonym dekadę po Juliuszu, koryfeuszom narodowej sztuki malarstwa historycznego. Do stałego repertuaru jego prac należały portrety konne. Przedstawiał w ten sposób arystokratów, bohaterów narodowych, w tym m.in. Tadeusza Kościuszkę, Jana III Sobieskiego, księcia Józefa Poniatowskiego czy hetmana Stefana Czarnieckiego, a także różne typy etnograficzne: kozaków, tatarów, Beduinów, krakowiaków, hucułów i górali.

Prezentowana w katalogu akwarela „Jeździec wschodni na koniu” jest świadectwem rozmiłowania artysty w tematyce wschodniej. Ulubioną epoką Juliusza Kossaka był XVII wiek, natomiast do jednych z częściej poruszanych motywów należały sceny z bitwy pod Chocimiem i postać hetmana Bohdana Chmielnickiego. Ukazany na siwym koniu mężczyzna ubrany jest w strój typowy dla czerkieskich wojowników z regionu Kaukazu. Wskazuje na to długa, dopasowana suknia wierzchnia (czoka), sięgająca do kolan, z rozcięciem z przodu umożliwiającym jazdę konną. Na jego piersi widoczne są rzędy nabojów (tzw. gaziry), umieszczone w specjalnych kieszonkach, służące zarówno jako element dekoracyjny, jak i praktyczny. W pasie ma przewieszony skórzany pas z zawieszoną szablą w pochwie, zaś głowę okrywa charakterystyczna futrzana czapka. Wizerunek podkreśla status jeźdźcy jako wojownika i jednocześnie wpisuje się w romantyczną, orientalizującą konwencję przedstawień Kaukazu popularną w sztuce XIX wieku.

Omawiana akwarela powstała we wczesnym okresie twórczości Juliusza Kossaka. W 1852. roku jej namalowania, artysta przebywał w pierwszej, wielkiej podróży po Europie. W grudniu 1851 razem z Antonim Mysłowskim, ziemianinem i wielbicielem koni, udali się na wschód przez Wołyń, Sławucie, Podole i Ukrainę. W Białocerkwi przyjaciele się rozłączyli, gdyż Braniccy zatrzymali Kossaka, by pozostał w ich majątku i malował konie, psy, wilki oraz kozaków. Dalej z Władysławem Branickim wyjechał, przez Lwów i Moskwę, do Petersburga. Pobył nad Nową Artysta wspominał w następujący sposób: „I tu moja gwiazda artystyczna sprzyjała, bo kiedy nieboszczyk car Mikołaj zobaczył u hr. Orłowa czwórkę karą uprzęzoną do powozu, którą bawiąc w Białocerkwi jeździł, wymalowaną moją ręką,

zażądał kilku portretów koni i innych prac moich. Zrobiłem sześć akwael przedstawiających typy i sceny z węgierskiej wojny, co się tak podobało, że i następca tronu podobnego zażądał – i byłoby dalej tak szło, ale nie dla mnie Petersburg, brakowało czegoś, co się nie da napisać” (Autobiografia Juliusza Kossaka, cyt. za: Kazimierz Olszański, Juliusz Kossak, Kraków 2000, s. 37). W czerwcu 1852 Kossak zawrócił, przejechał przez Warszawę i udał się do Wiednia, gdzie pobierał lekcje w pracowni Ferdynanda Waldmüllera. Malował tam również ułanów, rotmistrzów i generałów wojsk austriackich, za którymi przemaszerował następnie na Węgry pod Peszt. Po kilkutygodniowym zwiedzaniu Węgier i szkicowaniu wojsk austriackich i rosyjskich powrócił do Warszawy, która miała być tylko przystankiem na drodze do Petersburga, jednak tak go zauroczyła jej atmosfera, że pozostał w niej przez kolejne trzy lata. „Jeździec wschodni na koniu” powstał więc jeśli nie podczas wyprawy na wschodnie tereny, to z pewnością tuż po powrocie jako jeszcze żywe jej wspomnienie.

Lata pięćdziesiąte XIX wieku w twórczości Juliusza Kossaka to okres intensywnego rozwoju. W przeciągu dziesięciu lat od pierwszych prób twórczych poczynił ogromne postępy. „Zaczynając od młodzieńczych rysunków [...], poprzez szkołę rysunkową Maszkowskiego i szkołę jarczowiecką rysowania i malowania z natury, trwożliwe i mozolne, twarde i drobniagowe, czasem naiwne i dyletanckie wzorowanie się na kolorowych angielskich sztychach, poprzez próby wiernego ale nieudolnego jeszcze portretowania koni o cienkich sarnich nogach, wąskich kaftubach, schematycznie rysowanych małych i suchych łbach, nazbyt idealizowanych ruchach i upiękuszonych pozach, o płasko ilustracyjnie traktowanych postaciach, bardziej kolorowanych niż malowanych – przechodził Kossak do form coraz bardziej precyzyjnych, o płynnych, miękkich i delikatnych liniach, do coraz większej biegłości ręki, bystrości oka, do subtelności i wrażliwości odczucia, trafności w oddawaniu kształtu, ruchu, indywidualności rysowanego czy malowanego konia lub człowieka – zaczynał tworzyć z natury i własnej wyobraźni kompozycje rodzajowe, myśliwskie, wreszcie historyczno-batalistyczne” (Idem, Juliusz Kossak, Wrocław [et al.] 2000, s. 41-42). Tę nabytą biegłość w posługiwaniu się techniką akwareli i realistycznym przedstawianiu sylwetki jeźdźcy na koniu poświadcza prezentowany „Jeździec wschodni na koniu”.



Juliusz Kossak. Fotografia portretowa, źródło: Wikimedia Commons

41

**JULIUSZ KOSSAK**

1824-1899

**Pejzaż wiejski**

akwarela/papier, 8,5 x 18 cm (w świetle oprawy)  
sygnowany monogramem l.d.: 'JK'

estymacja:

**7 000 - 10 000 PLN**

1 600 - 2 300 EUR

„Kossak, malując obraz akwarelowy, musiał uświadamiać sobie obecność papieru, farby, wody, gąbki— musiał się trzymać pewnego porządku — to go trochę krępowało. Oczywiście rzecz, że talent tej siły, temperament tej żywości nie dał się zbić z tropu i ostatecznie opanowywał całą tę konwencjonalną skorupę akwareli i wydostawał się na wierzch, jak blask ognia po przez dym i popiół”.

Stanisław Witkiewicz, Juliusz Kossak, Lwów, wyd. E. Wende i Spółka, 1906, s. 98



42

**MICHAŁ GORSTKIN WYWIÓRSKI**  
1861-1926

**Postój przy pułapce**

węgiel/papier, 73 x 110 cm (w świetle passe-partout)  
sygnowany p.d.: 'M.G. Wywiórski'

estymacja:

**22 000 - 35 000 PLN**

5 100 - 8 100 EUR



Michał Gorstkin Wywiórski należał do grona artystów, których twórczość wyrastała z doświadczenia szkoły monachijskiej, a zarazem zajęła osobne miejsce w polskim malarstwie pejzażowym przełomu XIX i XX wieku. Urodzony w Warszawie w 1861 roku, początkowo nie był przeznaczony do kariery artystycznej, gdyż studiował chemię na politechnice w Rydze, jednak choroba i powrót do kraju przerwały ten etap jego edukacji. Wkrótce potem zdecydował się na studia malarskie i w latach 1883–1887 kształcił się w Akademii Sztuk Pięknych w Monachium u Karla Rauppa i Nikolausa Gysisa. Równocześnie pozostawał blisko polskiego środowiska artystycznego skupionego wokół Józefa Brandta i Alfreda Wierusza-Kowalskiego, których pracownie odegrały znaczącą rolę w formowaniu wyobraźni wielu polskich malarzy działających w Bawarii.

Monachium było dla Wywiórskiego nie tylko miejscem nauki, ale także przestrzenią kontaktu z malarstwem narracyjnym, realistycznym i świetnie warsztatowo opanowanym. W jego wczesnych kompozycjach pojawiały się sceny rodzajowe, epizody myśliwskie, tematy orientalne, jeźdźcy tatarscy i czerkiescy, a także motywy z życia prowincji. Były to tematy bliskie kręgowi Brandta i Wierusza-Kowalskiego, w którym szczególną wagę przywiązywano do trafnej obserwacji ruchu, kostiumu, zwierząt oraz krajobrazu. Z czasem jednak w twórczości Wywiórskiego coraz wyraźniej na pierwszy plan wysuwał się pejzaż. Nawet tam, gdzie pojawiała się anegdota lub postać ludzka, natura przestawała być wyłącznie tłem, lecz była zasadniczym nośnikiem nastroju, skali i emocji przedstawienia. Już współcześni dostrzegali w nim przede wszystkim malarza krajobrazu, zdolnego oddać prawdę motywu bez rezygnacji z poetyckiej atmosfery.

Artysta dużo podróżował, a doświadczenie zmiennych krajobrazów miało ogromne znaczenie dla jego sztuki. Odwiedzał m.in. Polesie, Litwę, Karpaty, Krym, Kaukaz, Holandię, Włochy, Hiszpanię, Egipt, Norwegię i Szwecję, malował także wybrzeża Bałtyku i Morza Północnego. Te wędrowki poszerzały repertuar motywów, ale nie prowadziły do powierzchniowej egzotyki. Wywiórski pozostawał artystą wrażliwym przede wszystkim na właściwości miejsca, takie jak światło, powietrze, struktura terenu, rytm drzew, ciężar śniegu, odcień wody czy rozległość horyzontu. W jego malarstwie często pojawiały się pejzaże zimowe, leśne, nadmorskie czy nadrzeczne. Artysta potrafił budować kompozycje o zawężonej gamie barwnej, w których subtelne różnice walorowe decydowały o sile wyrazu.

Ważnym rozdziałem w jego karierze była praca przy panoramach. Wywiórski współpracował przy monumentalnych realizacjach z takimi twórcami jak Wojciech Kossak, Julian Fałat, Antoni Piotrowski, Jan Stanisławski czy Jan Styka. Brał udział m.in. w pracach nad Berezyną, Bemem w Siedmiogrodzie oraz Bitwą pod piramidami. Źródła podkreślają, że jego udział nie ograniczał się do zwykłego opracowania tła, gdyż był odpowiedzialny za szeroko zakrojone partie krajobrazowe, a więc za tę część panoramy, która

organizowała przestrzeń i budowała iluzję rozległości. W tego typu realizacjach szczególnie ważne były umiejętności, które znakomicie charakteryzują Wywiórskiego, jak wycucie skali, perspektywy, światła, powietrza i syntetycznego traktowania dużych płaszczyzn.

O pozycji artysty świadczy także jego aktywność wystawiennicza. Prezentował prace w Krakowie, Warszawie, Poznaniu i Lwowie, a także za granicą, m.in. w Berlinie, Petersburgu, Monachium i Kijowie. Od 1904 roku działał w Poznaniu, gdzie był związany z Towarzystwem Przyjaciół Sztuk Pięknych oraz Stowarzyszeniem Artystów. Pozostawał więc twórcą rozpoznawalnym zarówno w środowisku polskim, jak i międzynarodowym, a jego dorobek łączył akademickie przygotowanie z bezpośrednią obserwacją natury. Praca dostępna na naszej aukcji dobrze wpisuje się w ten zasadniczy nurt jego twórczości. Dzieło wykonane węglem ukazuje zimowy las, sanie oraz dwie postaci zatrzymane wśród śnieżnej głuszy. Kompozycja ma charakter rodzajowy, lecz narracja została podporządkowana nastrojowi pejzażu. Człowiek nie dominuje tu nad naturą, lecz wydaje się jej częścią, chwilowym uczestnikiem cichego, surowego świata. Wysokie, smukłe pnie drzew budują głębię i rytm przedstawienia, a miękkie rozarcia węgla tworzą wrażenie mroźnego powietrza, mgły i rozproszonego zimowego światła. Wywiórski umiejętnie różnicuje partie rysunku. Z jednej strony posługuje się delikatnym, niemal szkicowym zapisem oddalonych drzew, z drugiej zagęszcza kreskę przy postaciach, saniach i pierwszoplanowych konarach. Szczególnie interesujące jest napięcie pomiędzy oszczędnością techniki a bogactwem efektów atmosferycznych. Węgiel pozwala artyście operować szeroką skalą tonów, od lekkich, przymgłonych szarości po głębokie czernie płaszczy, pni i cieni. Dzięki temu scena zyskuje malarski charakter, mimo że pozostaje rysunkiem. Nie jest to szybka notatka, ale kompozycja świadomie opracowana, o czytelnej dramaturgii przestrzeni. Centralna pustka śnieżnej drogi, gęstwina lasu po bokach oraz zatrzymane sanie z postaciami po prawej stronie tworzą układ, w którym ważne jest nie tylko to, co zostało przedstawione, lecz również to, co zasugerowane, czyli cisza, chłód, oczekiwanie i bezruch.

Dzieło można odczytywać jako przykład charakterystycznego dla Wywiórskiego połączenia motywu figuralnego z pejzażem zimowym. Artysta nie opowiada historii w sposób dosłowny, a raczej buduje nastrój krótkiego postępu w leśnej przestrzeni, w której obecność ludzi nadaje scenie skalę oraz dyskretny wymiar narracyjny. Najważniejszy pozostaje jednak krajobraz i jego melancholia, głębia oraz subtelność świetlna. Postój przy pułapce pokazuje Wywiórskiego jako rysownika dojrzałego, pewnego kreski i znakomicie rozumiejącego możliwości monochromatycznego medium. Jednocześnie potwierdza to, co stanowi o randze jego sztuki, czyli umiejętność przekształcenia realistycznie zaobserwowanego motywu w obraz pełen atmosfery i poetyki.



43

## APOLONIUSZ KĘDZIERSKI

1861-1939

### Pejzaż jesienny

akwarela/papier, 38 x 53 cm

sygnowany p.d.: 'Apoloniusz Kędzierski'

na odwrociu opisany: 'Apoloniusz Kędzierski | Dr Zawadowski | Kraków Dietla'

estymacja:

**12 000 - 18 000 PLN**

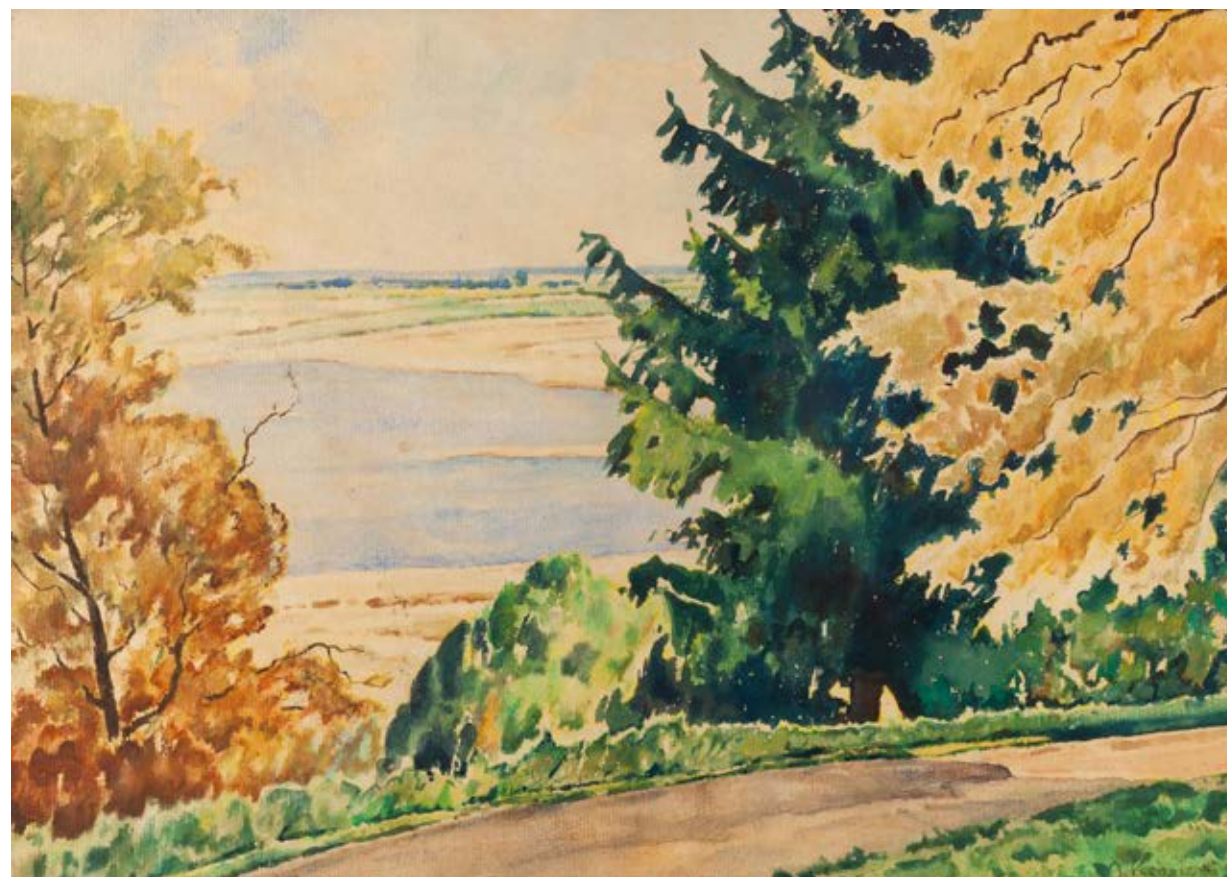
2 800 - 4 200 EUR

Apoloniusz Kędzierski już u początków drogi twórczej skierował swoje zainteresowanie ku malarstwu rodzajowo-pejzażowemu i jemu pozostał wierny przez całe życie. Podczas studiów w Monachium ujawniły się w jego twórczości tendencje realistyczne oraz śmiałe poszukiwania rozwiązań formalnych w zakresie kompozycji, światła i koloru, czyli zagadnienia pleneryzmu i luminizmu. Po studiach na monachijskiej uczelni Kędzierski wchłonął pewne elementy impresjonistycznego obrazowania świata. Tematem jego prac stał się plener oraz gra światła. Chętnie korzystał z rozbielonej palety barwnej, stosował swobodną kompozycję, odznaczającą się pewną szkicowością. Kędzierski z szczególnym upodobaniem wybierał krajobrazy jesienne, które dawały mu możliwość użycia palety pełnej gradacji brązów, ugrów, żółci aż po szmaragdowe zieleń, które dominowały w jego późniejszych pracach.

Na plenery wyjeżdżał na Polesie, w okolice Serocka i Łubienicy nad Narwią, do Kutna, na ziemię chełmińską, do Zakopanego. Podyktowane świadomością wyboru malarstwo krajobrazowe wpływało u Kędzierskiego z wrażliwości na otaczającego piękno przyrody. Wiele uwagi poświęcał

przenoszonym na papier za pomocą akwareli drobnym wycinkom natury. Wyrastające z doświadczeń wiedeńskiej secesji falista linia o niepokojonym rytmie, płaska ograniczona konturem plama, finezja i wykwintne zestawienia barwne stały się stałym elementem jego kompozycji. Wówczas do perfekcji doprowadził technikę akwareli, która była wiodącą w jego pracy od ok. 1910 roku.

Prezentowana w ofercie praca, jest połączeniem tych dwóch sposobów malowania. Pierwszy plan kompozycji utrzymany jest raczej w soczystych barwach zieleni, żółci i brązów, jednak barwy dalszego planu rozmywają się do delikatnych błękitów oraz beży. Kędzierski starał się przeniknąć tajniki odtwarzania efektów barwnych w oświetleniu słonecznym. W kompozycji odnajdujemy echo płaskiej stylizacji i wyrafinowanej kreski typowej dla sztuki secesji. W splątanych liniach konarów i gałęzi przedstawionych na pierwszym planie dochodzi do głosu dekoracyjna stylizacja w całej swej formie. Natura traktowana tu jest w sposób nad wyraz dekoracyjny. Kędzierski największą uwagę na pejzażu, jak w całej twórczości, przyłożył do efektu barwnego, z układu plam wyprowadzając złudzenie ruchu.





44

## JUOZAS KAMARAUSKAS

1874-1946

Ostra Brama w Wilnie, 1892

akwarela/papier, 50 x 68,5 cm

sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'Juozas Kamarauskas. | VILNIVIS. 1892.'

estymacja:

6 000 - 10 000 PLN

1 400 - 2 300 EUR



45

## JUOZAS KAMARAUSKAS

1874-1946

Bazylika archikatedralna w Wilnie, 1894

akwarela/papier, 50 x 68 cm

sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'Juozas Kamarauskas. | VILNIVIS. 1894.'

na odwrociu opisany: 'Lietuva. | Senasis Vilnius. | Bažnyčia Katedra-bazilika | 1538 met. įsteigė D.L.K. L. Kar. Jogaila 1387 m. | Viršutinė ir Apatinė pilyis | įsteigė D.L.K. Gediminas 1320 m.' oraz opisany i sygnowany p.d.: 'Piešė Inžinierius-Architektas | Juozas Kamarauskas'

estymacja:

6 000 - 10 000 PLN

1 400 - 2 300 EUR



46

**NATAN SPIEGEL (SZPIEGEL)**

1890-1943

**Studnia na rynku w Kazimierzu Dolnym**

akwarela, ołówek/papier, 11 x 21,5 cm  
sygnowany p.d.: 'Natan Spiegel'

estymacja:

**4 500 - 9 000 PLN**

1 000 - 2 100 EUR



47

**SOTER JAXA MAŁACHOWSKI**

1867-1952

**Nad Morzem Bałtyckim, 1937**

akwarela, gwasz/papier, 34 x 49 cm (w świetle oprawy)  
sygnowany i datowany p.d.: 'S.Jaxa | 1937'

estymacja:

**14 000 - 20 000 PLN**

3 300 - 4 700 EUR



48 α

**BRONISŁAW PIOTR KOPCZYŃSKI**

1882-1964

"Warszawa", 1936

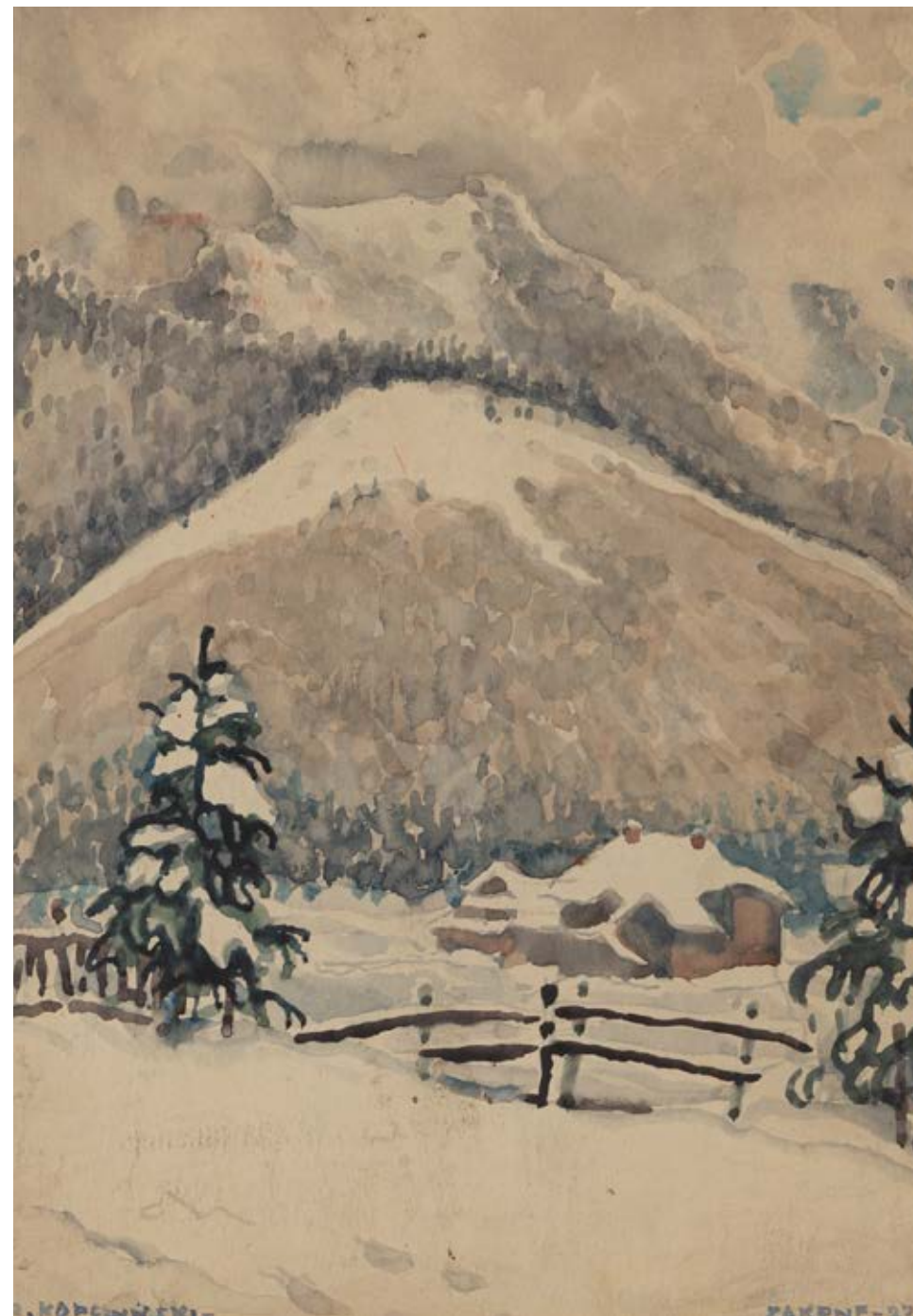
akwarela/papier, 60 x 39 cm (w świetle oprawy)

sygnowany l.d.: 'B.R. Kopczyński oraz datowany i opisany u dotu: '- WARSZAWA 1936.'

estymacja:

**3 000 - 6 000 PLN**

700 - 1 400 EUR



49 α

**BRONISŁAW PIOTR KOPCZYŃSKI**

1882-1964

"Zakopane", 1927

akwarela/papier, 32 x 22 cm (w świetle passe-partout)

sygnowany l.d.: 'BR.KOPCZYŃSKI'  
oraz opisany i datowany p.d.: 'ZAKOPANE-27'

estymacja:

**3 000 - 6 000 PLN**

700 - 1 400 EUR



50

**HENRYK DĄBROWSKI**

1927-2006

Tykocin - kościół Św. Trójcy, 1969

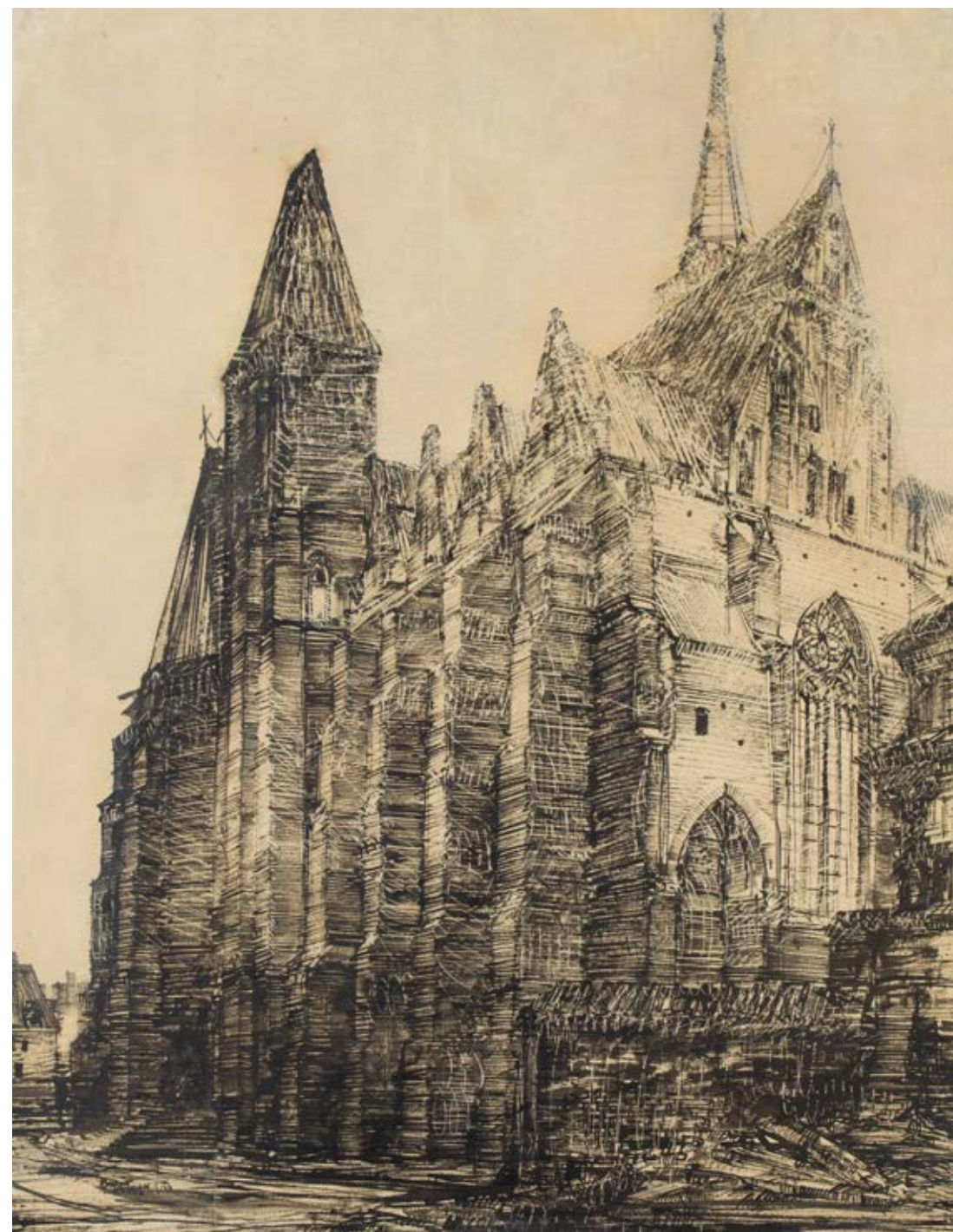
akwarela, tusz/papier, 65 x 99 cm

sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'TYKOCIN 1969 H.Dąbrowski'

estymacja:

5 500 - 9 000 PLN

1 300 - 2 100 EUR



51

**HENRYK DĄBROWSKI**

1927-2006

Wrocław - Kościół Świętego Krzyża na Ostrowie Tumskim, 1957

tusz/papier, 59 x 46 cm

sygnowany, datowany i opisany u dołu: 'HENRYK DĄBROWSKI IX 1957 WROCLAW'

estymacja:

4 500 - 8 000 PLN

1 000 - 1 900 EUR



52 α

**WŁADYSŁAW CHMIELIŃSKI**

1911-1979

**Widok na Plac Zamkowy w Warszawie**

akwarela, gwasz/papier, 33,5 x 48,5 cm (w świetle oprawy)  
sygnowany p.d.: 'Wł. Chmieliński'

estymacja:

**4 000 - 6 000 PLN**

900 - 1 400 EUR



53 α

**WIKTOR ZIN**

1925-2007

**Sala kominkowa, 1976**

akwarela, tusz/papier, 29,5 x 40 cm  
sygnowany i datowany p.d.: 'WiktorZin76.'  
na odwrociu nalepki

estymacja:

**4 500 - 7 000 PLN**

1 000 - 1 600 EUR

54

## EUGENIUSZ DĄBROWA-DĄBROWSKI

1870-1941

**Przedwiośnie, 1905**

pastel/papier, 67,5 x 72 cm (w świetle oprawy)  
sygnowany i datowany p.d.: 'E.DĄBROWA 1905'

estymacja:

**7 000 - 12 000 PLN**

1 600 - 2 800 EUR

**POCHODZENIE:**

kolekcja prywatna, Litwa

Ludwik Eugeniusz Dąbrowa-Dąbrowski, urodzony w 1870 roku, był malarzem, architektem i grafikiem. Nauki pobierał na uczelniach wyższych w Paryżu, Wiedniu i Monachium, jednak w roku 1900 zamieszkał w Krakowie. Malował i zajmował się grafiką użytkową, projektując plakaty, okładki i układy książek, winiety, inicjały i wiele innych. Dąbrowa-Dąbrowski wielokrotnie wystawiał swoje obrazy na paryskich Salonach w latach 20. XX wieku, wykonywał ilustracje książkowe w Polsce jak i za granicą, ale także poświęcał się modernizacji architektonicznej Krakowa. W 1939 roku osiadł na stałe w Poznaniu i tam też zmarł po dwóch latach.

Artystyczne oeuvre Eugeniusza Dąbrowa-Dąbrowskiego zdominowane jest pejzażami – wiosennymi, zimowymi czy deszczowymi. Prezentowany w katalogu krajobraz uwieczniony został w okresie przedwiosennym – pozbawione liści wierzby stoją samotnie na wzniesieniach. Ziemia gdzieś przykryta jest śniegiem, jednak już topniejącym. Gama barw utrzymana jest w zimnych odcieniach brązu i szarości – kompozycja ma raczej nastrój melancholiczny. Przyroda niespiesznie budzi się z zastoju zimy, niegotowa jeszcze na energiczną i pełną życia wiosnę.





55 α

**STANISŁAW KLIMOWSKI**

1891-1982

**Portret góralki, 1924**

pastel/papier, 63 x 47,5 cm (w świetle oprawy)  
sygnowany, datowany i datowany p.g.: StKlimowski | Wiśnicz | 31/1924'

estymacja:  
**3 500 - 6 000 PLN**  
800 - 1 400 EUR



56

**FELIKS MICHAŁ WYGRZYWAŁSKI**

1875-1944

**Handlarze dywanów**

pastel/papier, 51 x 71 cm  
sygnowany l.d.: 'F.M. Wygrzywalski senior'

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

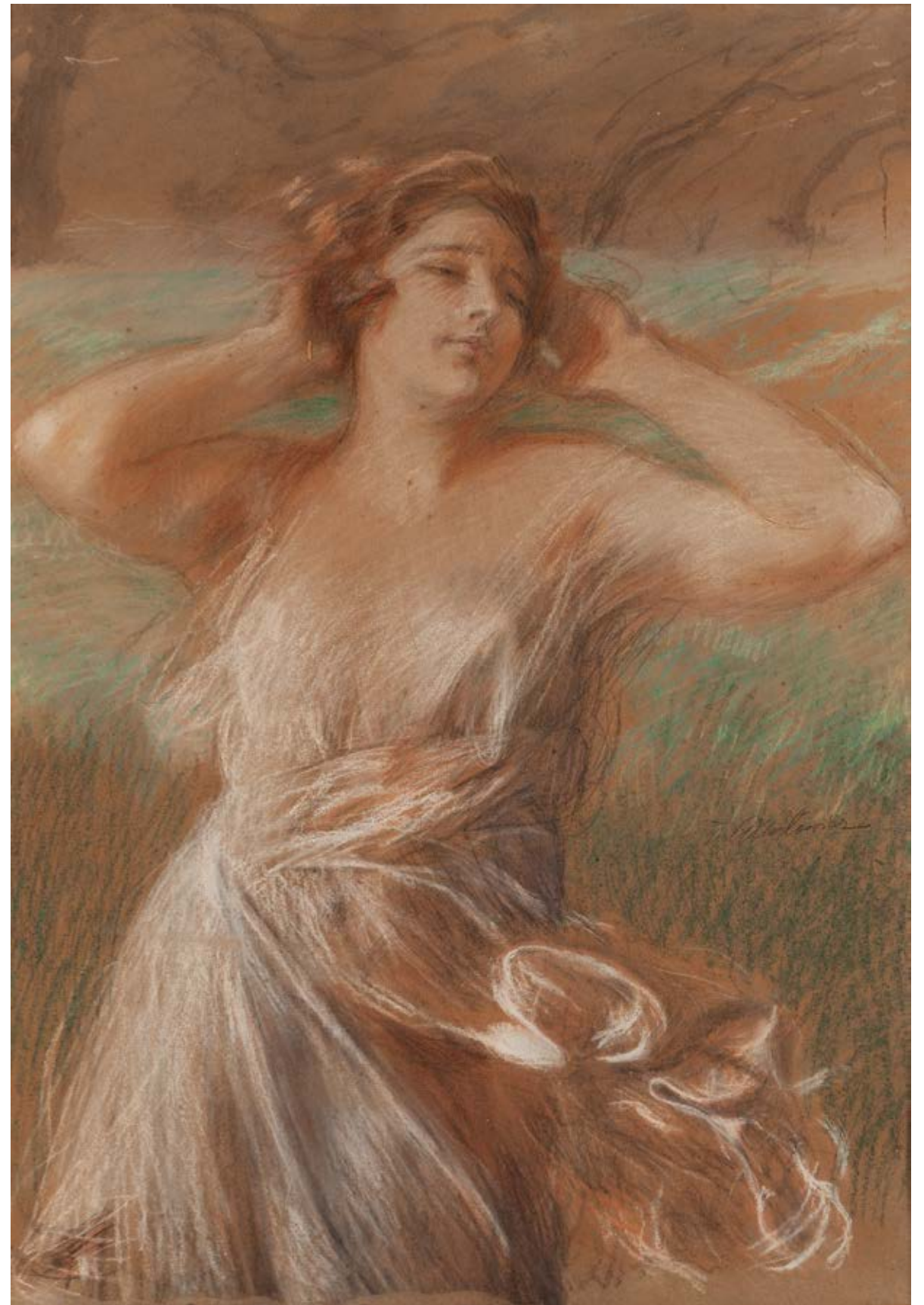
57

**TEODOR AXENTOWICZ**  
1859-1938

**Portret kobiety**

pastel/papier, 98 x 69 cm (w świetle oprawy)  
sygnowany śr.p.: 'T.Axentowicz'

estymacja:  
**40 000 - 60 000 PLN**  
9 300 - 14 000 EUR



# SUBTELNY WDZIEK PASTELEI AXENTOWICZA

Twórczość Teodora Axentowicza wpisuje się w nurty widoczne w sztuce polskiej i europejskiej przełomu wieków. Z jednej strony można ją zaliczyć do chłopomanii, czyli fascynacji ludowością oraz folklorem, którą malarz wyrażał przede wszystkim w scenach rodzajowych ukazujących Huculów podczas uroczystości oraz w studiach typów ludowych. Z drugiej strony w jego pracach widoczna jest oczarowanie postacią kobiety typowe dla fin-de-siècle'u. Był to okres, w którym wizerunki i portrety kobiet uległy wyraźnemu spopularyzowaniu i stały się muzami poruszającymi wyobraźnię pisarzy i malarzy. Modelki przedstawiane były w niezwykle zróżnicowany sposób. Mogły to być nostalgiczne portrety dam epatujących elegancją i zadumą, znane z dzieł autorstwa Olgi Boznańskiej, jak i wizerunki kobiet-demonów, erotycznych wampirów mówiących o potędze chuci, opisywanych w pismach Stanisława Przybyszewskiego, które swoje plastyczne rozwinięcie znalazły w obrazach Wojciecha Weissa. W pracach Axentowicza łączy się subtelny wdzięk modelek z kuszącą aurą femme fatale.

Teodor Axentowicz swoją edukację artystyczną rozpoczął w akademii monachijskiej, gdzie w latach 1878-82 kształcił się pod okiem Gabriela Hackla, Alexandra Wagnera i Gyula Benczúra, nabywając charakterystycznych dla tego środowiska cech malarskich. Axentowicz malował zatem pejzaże oraz sceny rodzajowe z życia wsi i małych miasteczek. Jego obrazy prezentowały dobrze opanowaną sztukę wyrażania osobliwego momentu, melancholijnego i specyficznego dla monachijczyków „stimmungu”, nastroju odzwierciedlającego nie tyle zjawiska przyrodnicze, ile odbicie duszy artysty. Zdaje się, że Axentowicz, koncentrując swoją twórczość wokół malarstwa portretowego, nie porzucił owych założeń malarskich pełnych sentymentalizmu i nostalgii. Malarz następnie kontynuował studia w stolicy Francji pod kierunkiem Carolusa Durana.

W Paryżu, bywając w salonach Godebskich i Sary Bernhard, wszedł w bliskie relacje i kontakty z artystyczno-towarzystwą elitą Paryża. Dzięki portretom Sary Bernhard i słynnej paryskiej piękności Henrietty Fouquier, zyskał rozgłos i uznanie jako portrecista salonów. Malował wizerunki polskich artystów i kolekcjonerów, między innymi Cypriana Godebskiego oraz Wiktora Osławskiego, za który otrzymał członkostwo w Sociéte Nationale des Beaux-Arts. Często podróżował również do Londynu, gdzie udał się między innymi w 1890 w celu zrealizowania zamówienia na 12 portretów. Miał wówczas okazję z bliska poznać malarstwo XVIII-wiecznych portrecistów takich jak George Romney czy Thomasa Gainsborough oraz skonfrontować

się z twórczością artystów współczesnych takich jak John Singer Sargent czy James Whistler. Po paryski i londyńskich sukcesach osiadł na stałe w Krakowie. W 1895 został powołany na stanowisko profesora w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie, a w 1910 na stanowisko rektora już w Akademii. W 1897 założył szkołę malarstwa dla kobiet.

W jego malarstwie wyraźnie daje się zauważyć dążność do dekoracyjnej stylizacji, która znalazła rozwinięcie w wielu idealizowanych portretach młodych, pięknych kobiet. Najczęściej wykonywał je w doprowadzonej do wirtuozerii technice pastelowej. Posługiwał się w nich zazwyczaj falistą i miękką, secesyjną linią. Wywodząca się z secesyjnej stylizacji maniera malarska wzbogacana była niekiedy o elementy symbolizmu (w pracach takich jak „U wróżki”, „Młodość i Starość”, „Dziewczyna i starzec”). W pastelowych portretach i główkach kobiecych umiejętnie wykorzystywał atrybuty kobiecości – suknie balowe, eleganckie kapelusze, kosztowną biżuterię i karnawałowe maski, nasycając swoje kompozycje subtelnym erotyzmem. Gama barwna tych kompozycji oparta była najczęściej na tonach czerni, różu, srebrzystych bieli i błękitów.

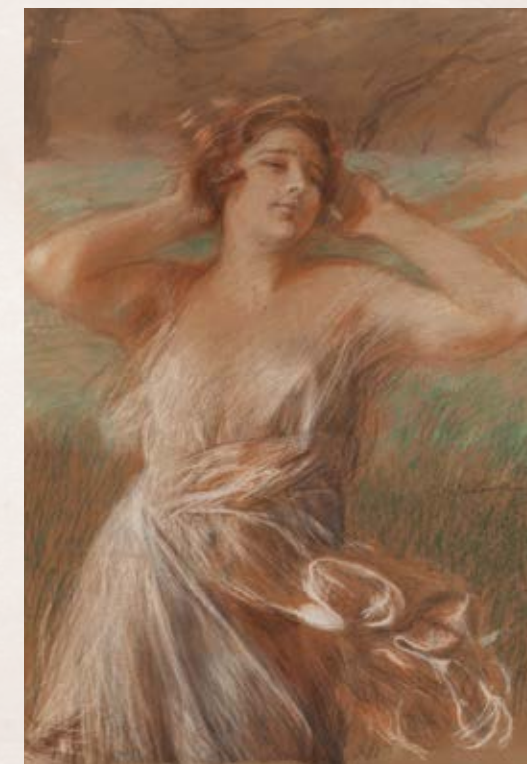
Na prezentowanej w katalogu pracy Axentowicz ukazał młodą brunetkę w jasnej sukni, której włosy i ramiona spowija delikatna, niemal przezroczysta tkanina, przypominająca welon. W lewej dolnej części kompozycji modelce towarzyszą trzy kremowe róże, symbolizujące czystość i niewinność. Czyżby był to portret panny młodej? Podobnie jak w wielu innych swoich dziełach, artysta skupił się na ukazaniu delikatnie i sprawnie modelowanej twarzy, na której odmalowuje się melancholia i zaduma. Tak jak na wielu innych portretach kobiecych Axentowicza, reszta ubioru modelki została potraktowana w niezwykle szkicowy sposób. Lekkość i wirtuozeria kreski, a jednocześnie nieco ekspresyjny i nerwowy sposób prowadzenia pastelu, czynią omawianą pracę obrazem o wyjątkowych walorach artystycznych. Ciekawym elementem kompozycji jest wyłaniająca się nad głową portretowanej maska. Tadeusz Jaroszyński pisząc o pastelowych „główkach” Axentowicza podkreślał: „Tchną te głóвки jakimś niezrównanym wyrafinowaniem erotycznym, jakąś drażniącą i pobudzającą ciekawość nerwowością [...] jest [w nich] pewna przewrotność zmysłowa [...] Są one ogromnie pełne, interesujące, pełne dziwnie odurzającej kobiecości i wytworności rasowej” (Tadeusz Jaroszyński, Album malarstwa polskiego, Warszawa-Paryż 1911-1912).

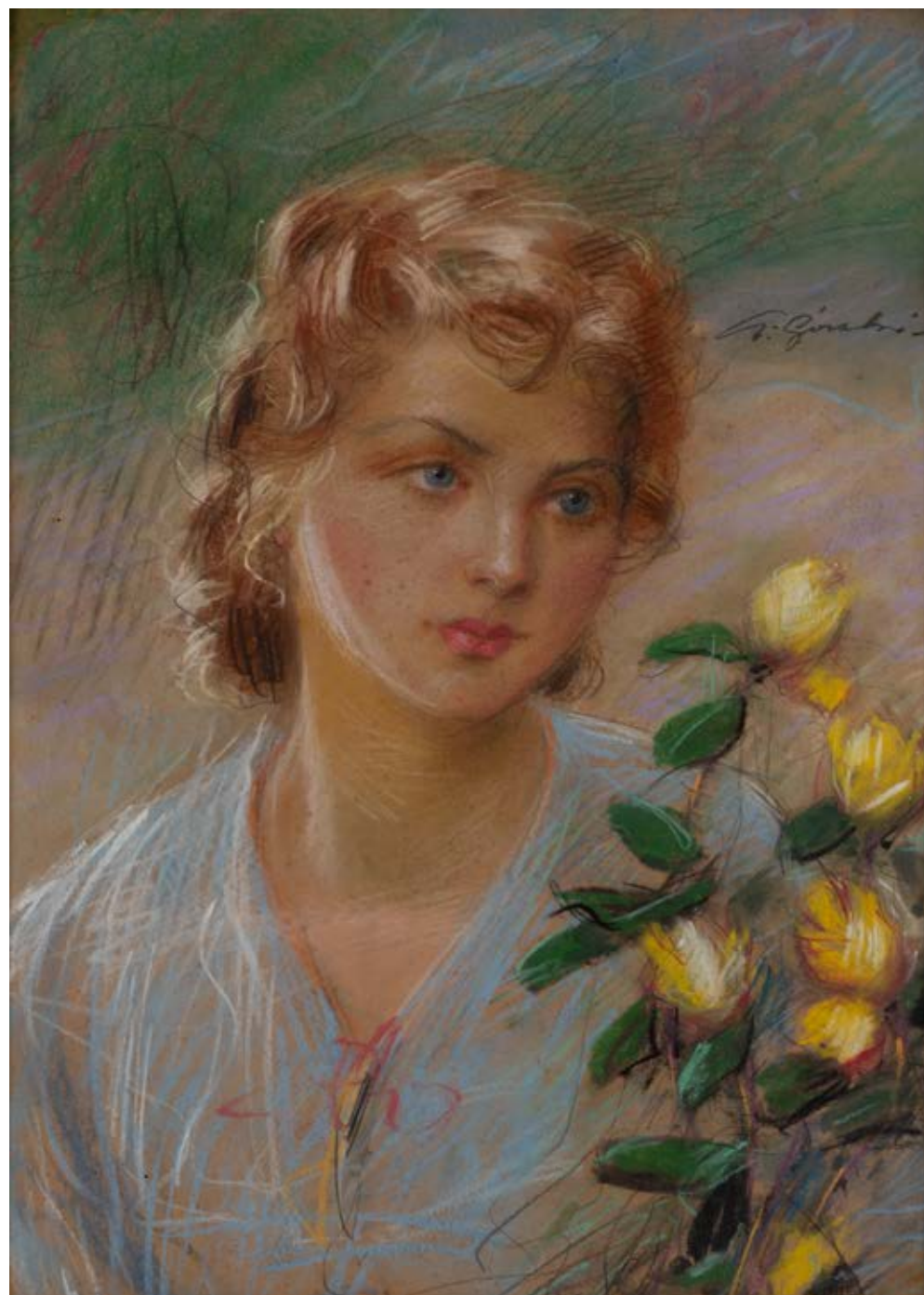


Teodor Axentowicz w swojej pracowni, fotografia archiwalna, źródło: NAC



Teodor Axentowicz, Jesień, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum





58

**STANISŁAW GÓRSKI**

1887-1955

**Portret kobiety z żółtymi różami**

pastel/papier, 48 x 34,5 cm (w świetle oprawy)  
sygnowany p.g.: 'St. Górski'

estymacja:

**3 200 - 5 000 PLN**

700 - 1 200 EUR



59 α

**HANNA RUDZKA-CYBISOWA**

1897-1988

**Szkic portretowy**

tusz/papier, 14,5 x 13,4 cm (w świetle oprawy)  
sygnowany p.d.: 'H.R.C.'  
na odwrociu arkusz z dedykacją Krystyny i Wiesława Ochmanów

estymacja:

**1 600 - 2 400 PLN**

400 - 600 EUR



60 α

**EUGENIUSZ EIBISCH**

1895-1987

**Kobieta przy pracy (recto) / Szkice głów kobiet (verso)**

ołówek, tusz/papier, 25,5 x 22 cm  
sygnowany p.d.: 'Eibisch' (recto)

estymacja:  
**1 000 - 2 000 PLN**  
200 - 500 EUR



61 α

**EUGENIUSZ EIBISCH**

1895-1987

**Koncert**

akwarela, długopis, tusz/papier, 20,5 x 26,5 cm  
sygnowany p.d.: 'Eibisch'

estymacja:  
**1 000 - 2 000 PLN**  
200 - 500 EUR



62 α

**ZYGMUNT JÓZEF MENKES**

1896-1986

"Artysta przy pracy"

gwasz/papier, 43,5 x 33 cm (w świetle passe-partout)  
sygnowany p.d.: 'Menkes'

estymacja:  
**32 000 - 40 000 PLN**  
7 300 - 9 100 EUR

**POCHODZENIE:**  
dom aukcyjny Rempex, grudzień 2001  
kolekcja prywatna

63 α

**PAWEŁ STELLER**

1895-1974

**Drzewa przy drodze, 1922**

ołówek/papier, 30 x 28 cm (w świetle passe-partout)  
sygnowany i datowany p.d.: 'P.Steller 22'

estymacja:  
**1 300 - 2 000 PLN**  
300 - 500 EUR



64

**JOACHIM WEINGART**

1895-1942

"Kwiaty w brązowym wazonie", około 1935

technika mieszana/papier, 47 x 35 cm (w świetle passe-partout)  
sygnowany p.d.: 'Weingart'

estymacja:  
**10 000 - 15 000 PLN**  
2 300 - 3 500 EUR

**POCHODZENIE:**  
Marek Gallery, Paryż, 1987  
kolekcja Wojciecha Fibaka

**WYSTAWIANY:**  
Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum  
Narodowe w Warszawie, 23 maja - 9 sierpnia 1992  
Muzeum Narodowe w Poznaniu, 22 sierpnia - 25 października 1992

**LITERATURA:**  
Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, katalog  
wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe  
w Poznaniu, Warszawa 1992, s. 192 (il.)





65 α

**STANISŁAW ELESZKIEWICZ**

1900-1963

"Autoportret w czapce"

pastel, węgiel/papier, 63 x 46 cm (w świetle passe-partout)  
sygnowany monogramem p.d.: 'S.E.'

estymacja:

**7 000 - 12 000 PLN**  
1 600 - 2 800 EUR

**POCHODZENIE:**

Marek Gallery, Paryż, 1985

**WYSTAWIANY:**

Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe w Warszawie, 23 maja - 9 sierpnia 1992  
Muzeum Narodowe w Poznaniu, 22 sierpnia - 25 października 1992

**LITERATURA:**

Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Warszawa 1992, s. 232 (il.)



66 α

**NATHAN GUTMAN**

1914-1990

Na wsi

gwasz/papier, 36 x 52 cm (w świetle passe-partout)  
sygnowany p.d.: 'NGutman'

estymacja:

**2 200 - 3 500 PLN**  
500 - 800 EUR



67 α

**BENN BENCION RABINOWICZ**

1905-1989

Plac w miasteczku

akwarela/papier, 23 x 31 cm (w świetle passe-partout)  
sygnowany l.d.: 'Benn'  
na odwrociu nalepka zakładu oprawy Pierre de Moustier w Paryżu

estymacja:

**1 600 - 2 400 PLN**  
400 - 600 EUR



68

**KAZIMIERZ ZIELENIEWSKI**

1888-1931

**Córki artysty, Amelie i Louise, 1924**

akwarela, ołówek/papier, 27 x 21 cm  
sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'KZ Paris | 1924.'  
na odwrociu szkic dziecka

estymacja:  
**1 200 - 1 800 PLN**  
300 - 400 EUR

70

**CZESŁAW MYSTKOWSKI**

1898-1938

**Portret chłopca (Tomcio), 1924**

akwarela/papier, 29,7 x 22 cm (w świetle oprawy)  
opisany ś.r.r.: 'Drogiemu Tomciowi | Wujko Czecho Dn. 26/VI 24.'

estymacja:  
**600 - 1 400 PLN**  
100 - 300 EUR



71

**CZESŁAW MYSTKOWSKI**

1898-1938

**Małpka z lalką, 1926**

akwarela/papier, 21,8 x 29,5 cm (w świetle oprawy)  
dedykowany l.d.: 'Drogiemu | Tomciowi | Wujek' oraz sygnowany,  
datowany i opisany p.d.: 'C. Mystkowski | Paris. 1936.'

estymacja:  
**1 200 - 2 400 PLN**  
300 - 600 EUR



69

**KAZIMIERZ ZIELENIEWSKI**

1888-1931

**Dzieci bawiące się przed stawem w Ogrodzie Luksemburskim, 1929**

akwarela, gwasz, kredka, ołówek/papier, 27 x 25 cm  
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'KZ 14. VII 29', opisany l.d.: 'Paris'  
na odwrociu szkic dzieci

estymacja:  
**1 200 - 1 800 PLN**  
300 - 400 EUR



72

**FRANCISZEK SIEDLECKI**

1867-1934

Scenografia do "Samuela Zborowskiego" Juliusza Słowackiego, 1913

akwarela/papier, 31,5 x 24 cm (w świetle passe-partout)

sygnowany l.d.: 'Fr. Siedlecki'

na odwrociu fragmentarycznie zachowana nalepka Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie

estymacja:

**2 800 - 5 000 PLN**

700 - 1 200 EUR

**WYSTAWIANY:**

Wystawa nowoczesnego malarstwa scenicznego, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, Warszawa, wrzesień-październik 1913

**LITERATURA:**

Katalog wystawy nowoczesnego malarstwa scenicznego, Warszawa 1913, s. 28



73

**FRANCISZEK SIEDLECKI**

1867-1934

Scenografia do "Samuela Zborowskiego" Juliusza Słowackiego, 1913

akwarela/papier, 19 x 26,5 cm (w świetle passe-partout)

sygnowany p.d.: 'Franciszek Siedlecki'

estymacja:

**2 800 - 5 000 PLN**

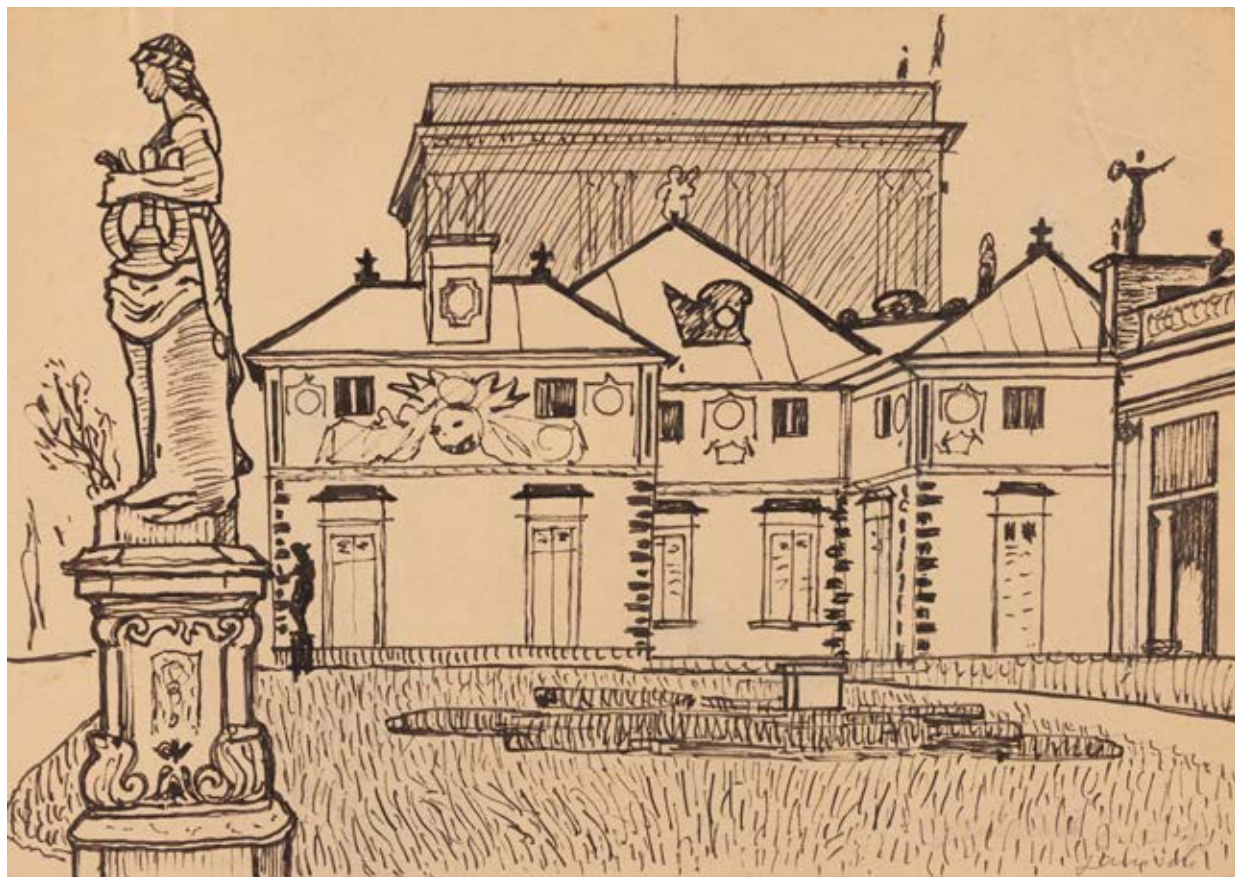
700 - 1 200 EUR

**WYSTAWIANY:**

Wystawa nowoczesnego malarstwa scenicznego, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, Warszawa, wrzesień-październik 1913

**LITERATURA:**

Katalog wystawy nowoczesnego malarstwa scenicznego, Warszawa 1913, s. 28



74 α

**JERZY JANISCH**

1901-1962

Pałac w Wilanowie, lata 50. XX w.

tusz/papier, 29,5 x 41,9 cm (arkusz)

sygnowany p.d.: 'Janisch'

na odwrociu pokwitowanie wydane przez Desę z lat 50.

estymacja:

1 600 - 3 000 PLN

400 - 700 EUR



75 α

**JERZY JANISCH**

1901-1962

Pejzaż, lata 50. XX w.

tusz/papier, 41,9 x 29,7 cm (arkusz)

sygnowany p.d.: 'Janisch'

na odwrociu pokwitowanie wydane przez Desę z lat 50.

estymacja:

1 600 - 3 000 PLN

400 - 700 EUR



76  $\alpha$

**ANTONI UNIECHOWSKI**  
1903-1976

Rynek Starego Miasta w Warszawie

tusz, ołówek/papier, 30 x 40,5 cm  
sygnowany p.d.: 'AU'

estymacja:  
2 800 - 4 000 PLN  
700 - 900 EUR



77  $\alpha$

**ANTONI UNIECHOWSKI**  
1903-1976

Krakowskie Przedmieście

tusz/papier, 30 x 40,5 cm  
sygnowany p.d.: 'AU'

estymacja:  
2 800 - 4 000 PLN  
700 - 900 EUR



78  $\alpha$

**ANTONI UNIECHOWSKI**  
1903-1976

W dniu zaślubin

tusz/papier, 30 x 40,5 cm  
sygnowany p.d.: 'AU'

estymacja:  
2 800 - 4 000 PLN  
700 - 900 EUR



79 α

**ANTONI UNIECHOWSKI**  
1903-1976

Projekt scenografii teatralnej,

akwarela, tusz/papier, 45 x 38 cm  
sygnowany p.d.: 'AU'

estymacja:  
**2 200 - 3 500 PLN**  
500 - 800 EUR

**POCHODZENIE:**  
zakup od spadkobierców artysty  
kolekcja prywatna, Warszawa

80 α

**ANTONI UNIECHOWSKI**  
1903-1976

Scena erotyczna

akwarela, tusz/papier, 36,5 x 46,5 cm  
sygnowany p.d.: 'AU'

estymacja:  
**2 600 - 4 000 PLN**  
600 - 900 EUR

**POCHODZENIE:**  
zakup od spadkobierców artysty  
kolekcja prywatna, Warszawa



81 α

**ANTONI UNIECHOWSKI**  
1903-1976

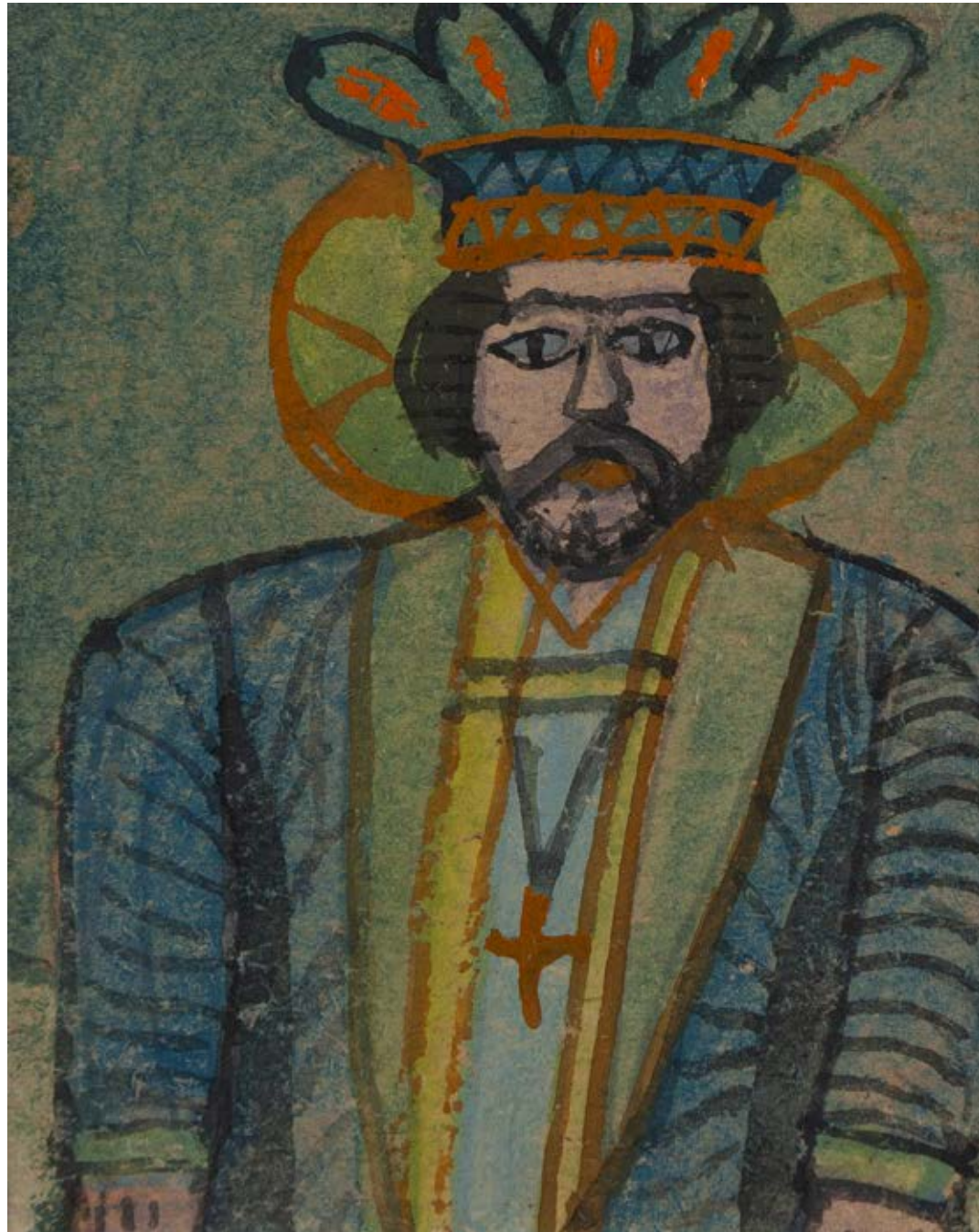
Scena z jednorożcem,

akwarela, tusz/papier, 32,5 x 42,3 cm  
sygnowany p.d.: 'AU'

estymacja:  
**2 200 - 3 500 PLN**  
500 - 800 EUR

**POCHODZENIE:**  
zakup od spadkobierców artysty  
kolekcja prywatna, Warszawa





82 α ψ Σ

**NIKIFOR KRYNICKI**

1895-1968

**Portret Świętego**, około lata 50. XX w.

akwarela/papier, 8 x 6,5 cm

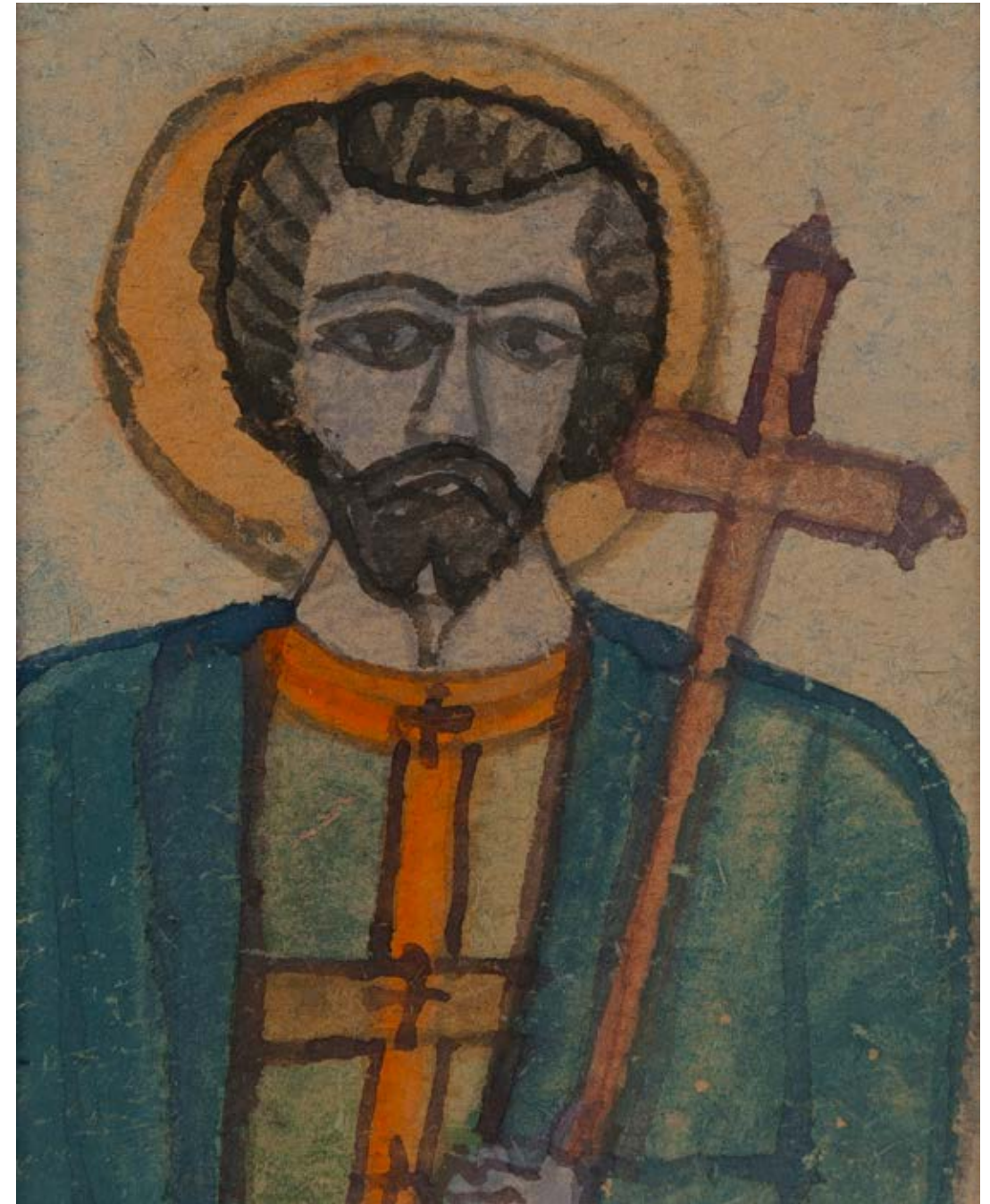
estymacja:

**4 000 - 6 000 PLN**

900 - 1 400 EUR

**POCHODZENIE:**

Galerie Gmurzynska, Kolonia  
kolekcja prywatna, Europa



83 α ψ Σ

**NIKIFOR KRYNICKI**

1895-1968

**Chrystus z krzyżem**, lata 50. XX w.

akwarela, gwasz, ołówek/papier, 8 x 6,5 cm

estymacja:

**4 000 - 6 000 PLN**

900 - 1 400 EUR

**POCHODZENIE:**

Galerie Gmurzynska, Kolonia  
kolekcja prywatna, Europa

# REGULAMIN AUKCYJNY

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

## § 1 ORGANIZATOR AUKCJI

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

## § 2 DEFINICJE

Poniższe terminy pisane wielką literą otrzymują następujące znaczenie:

1. APLIKACJA – prowadzona i administrowana przez DESA elektroniczna platforma umożliwiająca udział online w Aukcji przez Klienta oraz świadczenie usług udostępnianych przez DESA, stanowiąca zespół połączonych ze sobą stron internetowych oraz aplikację mobilną, dostępną pod adresem internetowym: <https://bid.desa.pl/> oraz <https://desa.pl/pl/>.
2. AUKCJA – publiczna sprzedaż dzieł sztuki, antyków lub innych obiektów kolekcjonerskich, zorganizowana w wyznaczonym czasie i miejscu przez DESA.
3. AUKCJA CHARYTATYWNA – aukcja organizowana w celu charytatywnym, na której DESA do Ceny Wycycytowanej nie dolicza Opłaty Aukcyjnej.
4. BOK – Biuro Obsługi Klienta zajmuje się obsługą Klientów oraz udzielaniem informacji dotyczących wszelkich aspektów działalności Sprzedawcy – kontakt z BOK jest możliwy pod numerem telefonu +48 22 163 66 00 adresem e-mail: [bok@desa.pl](mailto:bok@desa.pl), za pośrednictwem chatu oraz formularza kontaktowego (koszt połączenia z Biurem Obsługi Klienta – opłata jak za połączenie standardowe – wg cennika właściwego operatora).
5. CENA WYLYCYTOWANA – cena sprzedaży Obiektu określona w złotych polskich lub w innej walucie, będąca zwyżką Ofertą podczas Licytacji, zawierająca podatek od towarów i usług według właściwej stawki VAT marża – Cena Wycycytowana nie zawiera kosztów dostawy oraz pozostałych Opłat.
6. CENA GWARANCYJNA – poufna kwota zastrzeżona przez właściciela Obiektu, poniżej której Sprzedawca nie jest upoważniony do sprzedaży Obiektu. Każdy Obiekt może, ale nie musi posiadać Ceny Gwarancyjnej.
7. DESA – DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie (00-477) przy ul. Pięknej 1A, wpisana do rejestru przedsiębiorców Krajowego Rejestru Sądowego prowadzonego przez Sąd Rejonowy dla m. st. Warszawy w Warszawie XII Wydział Gospodarczy Krajowego Rejestru Sądowego pod nr KRS 0000718495, REGON: 142733824, NIP: 5272644731, o kapitale zakładowym wynoszącym 13.314.000 zł – kapitał wpłacony w całości; adres poczty elektronicznej: biuro@desa.pl, numer telefonu kontaktowego: +48 22 163 66 00 (opłata jak za połączenie standardowe – wg. cennika właściwego operatora).
8. DROIT DE SUITE – opłata na rzecz twórcy lub jego spadkobierców z tytułu dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnego egzemplarza utworu plastycznego.
- 8.1. W przypadku Obiektów sprzedawanych przez DESA lub DU7 sp. z o.o. opłata Droit de Suite jest obliczana na podstawie art. 19-19(5) ustawy o prawach autorskich i pokrewnych z dnia 4 lutego 1994 r. z późniejszymi zmianami, zgodnie z obowiązującą w Unii Europejskiej dyrektywą 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 27 września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki. Opłata Droit de Suite jest obliczana wg. następujących stawek, z użyciem kursu dziennego NBP z dnia poprzedzającego Aukcję lub dnia poprzedzającego ostatni dzień Aukcji, jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro:
- 8.1.1. 5% kwoty Ceny Wycycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro; oraz,
- 8.1.2. 3% kwoty Ceny Wycycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro; oraz,
- 8.1.3. 1% kwoty Ceny Wycycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro; oraz,
- 8.1.4. 0,5% kwoty Ceny Wycycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro; oraz,
- 8.1.5. 0,25% kwoty Ceny Wycycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro.

- 8.2. W przypadku Obiektów sprzedawanych przez DESA Unicum GmbH opłata Droit de Suite jest obliczana na podstawie art. 26 ust. 1-2 niemieckiej ustawy o prawie autorskim z dnia 9 września 1965 r. (Dz.U. I, s. 1273), ostatnio zmienionej artykułem 28 ustawy z dnia 23 października 2024 r. (Dz.U. 2024 I, nr 323) (Urheberrechtsgesetz vom 9. September 1965 (BGBl. I S. 1273), das zuletzt durch Artikel 28 des Gesetzes vom 23. Oktober 2024 (BGBl. 2024 I Nr. 323) geändert worden ist), zgodnie z obowiązującą w Unii Europejskiej dyrektywą 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 27 września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki. Opłata Droit de Suite jest obliczana wg. następujących stawek, z użyciem kursu dziennego Europejskiego Banku Centralnego z dnia poprzedzającego Aukcję lub dnia poprzedzającego ostatni dzień Aukcji, jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro:
- 8.2.1. 4% kwoty Ceny Wycycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro; oraz,
- 8.2.2. 3% kwoty Ceny Wycycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro; oraz,
- 8.2.3. 1% kwoty Ceny Wycycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro; oraz,
- 8.2.4. 0,5% kwoty Ceny Wycycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro; oraz,
- 8.2.5. 0,25% kwoty Ceny Wycycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro.
9. ESTYMACJA – szacunkowa wartość przedstawiona w Katalogu, stanowiąca orientacyjną wartość danego Obiektu. Estymacja nie stanowi gwarancji, ani zapewnienia co do faktycznej wartości Obiektu. Estymacje w Katalogu mogą być podawane również w euro lub dolarach amerykańskich. Kurs walut w dniu Aukcji może się różnić od tego w dniu druku Katalogu.
10. HASŁO – ciąg znaków alfanumerycznych, konieczny dla dokonania autoryzacji w trakcie uzyskiwania dostępu do Konta. Hasło jest ustalane samodzielnie podczas tworzenia Konta i wymaga dwukrotnego powtórzenia Hasła. Klient jest uprawniony do nielimitowanej zmiany Hasła. W celu zapewnienia bezpieczeństwa korzystania z Konta, Klient jest zobowiązany do nieudostępniania go osobom trzecim.
11. KATALOG – dokument przygotowany na potrzeby oznaczonej Aukcji, zawierający Opis Obiektów, czas i miejsce Aukcji lub inne informacje związane z Aukcją, w szczególności Estymacje lub Regulamin. Katalog jest dostępny w formie elektronicznej na stronie internetowej [www.desa.pl](http://www.desa.pl) lub wydawany w formie papierowej. Poniższa legenda wyjaśnia symbole, które mogą Państwo znaleźć w Katalogu:
- 11.1. **α** - Alpha Obiekt objęty opłatą Droit de Suite;
- 11.2. **Ω** - Omega Obiekt objęty Opłatą Importową;
- 11.3. **β** - Beta Obiekt, którego sprzedaż, na życzenie Klienta, może być rozliczana fakturą wg. stawki VAT 23% albo VAT 5% w przypadku książek (na pozostałe Obiekty, nie oznaczone tym symbolem wystawiana może być jedynie faktura VAT Marża);
- 11.4. **Γ** - Gamma Obiekt bez Ceny Gwarancyjnej;
- 11.5. **Δ** - Delta Obiekt wytworzony w całości lub zawierający elementy wytworzone z roślin lub zwierząt określonych jako chronione lub zagrożone;
- 11.6. **μ** Mu – Obiekt nieprezentowany na wystawie przedaukcyjnej. DESA zapewnia bezpłatne oględziny Obiektu nieprezentowanego na wystawie przedaukcyjnej po wcześniejszym kontakcie z Doradcą Klienta;
- 11.7. **Π** Pi – Obiekt, którego odbiór odbywa się po umówieniu z magazynu zewnętrznego (ul. Rzeczna 6, 03-794 Warszawa, Hala DC01, wejście przy Bramie 05, czynne poniedziałek-piątek w godz. 10-15);
- 11.8. **Ψ** Psi – Obiekt do odbioru na terytorium Unii Europejskiej, poza terytorium Rzeczypospolitej Polskiej;
- 11.9. **λ** Lambda – Obiekt, dla którego sprzedawcą jest spółka DU7 SP. Z O. O. z siedzibą w Krakowie, przy al. powstania warszawskiego 15, 31-539 Kraków, nr KRS 0000900676, REGON: 3889824590, NIP: 7011034130, o kapitale zakładowym wynoszącym 5.000 zł – kapitał wpłacony w całości (dalej: „Partner”). W celu uniknięcia wątpliwości wszelkie postanowienia dotyczące praw i zobowiązań DESA wskazane w Regulaminie mają analogiczne zastosowanie do Obiektów sprzedawanych przy pośrednictwie Partnera współpracującego z DESA (na podstawie stosownych umów i upoważnień w zakresie oddziaływania do realizacji obowiązków dotyczących sprzedaży Obiektów w ramach Aukcji). Partner na organizowanych aukcjach występuje jako zastępca pośredni działający w imieniu własnym, lecz na rachunek komitenta uprawnionego do rozporządzenia Obiektem;

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

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

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

internetowej [www.desa.pl](http://www.desa.pl) oraz Aplikacji, zgodnie z Umową o Świadczenie Usług. W zakresie, w jakim usługi są świadczone przez podmioty współpracujące z DESA, odpowiednie postanowienia dotyczące zasad korzystania z tych usług znajdują się w regulaminach dotyczących świadczenia usług przez te podmioty.

32. USTAWA O PRAWACH KONSUMENTA – ustawa z dnia 30 maja 2014 r. o prawach konsumenta (t.j. Dz. U. z 2023 r. poz. 2759 z późn. zm.).

33. WYMAGANIA TECHNICZNE – minimalne wymagania techniczne, których spełnienie jest niezbędne do współpracy z systemem teleinformatycznym, którym posługuje się DESA, w tym zawarcia Umowy o Świadczenie Usług lub zawarcia Umowy Sprzedaży, tj.: urządzenie multimedialne zapewniające możliwość wprowadzenia tekstu z aktywnego konta poczty elektronicznej; przegladarka internetowa: Internet Explorer w wersji 11.0 i wyższej, Google Chrome w wersji 66.0 i wyższej, Mozilla Firefox w wersji 60.0 i wyższej, Opera w wersji 53.0 i wyższej lub Safari w wersji 5.0 i wyższej; przeglądarki wymagają włączonej obsługi języka Javascript oraz możliwości zapisu plików Cookies; Aplikacja jest zoptymalizowana dla minimalnej rozdzielczości ekranu 360 x 640 pikseli.

### § 3 PRZED LICYTACJĄ

1. Każdy Obiekt oferowany na Aukcji posiada Opis Obiektu zamieszczony w Katalogu oraz Aplikacji – na życzenie zainteresowanych, DESA może bezpłatnie sporządzić szczegółowy opis stanu zachowania Obiektu.

2. Każdy Obiekt posiada numer pozycji katalogowej określony w Katalogu (nr lot).

3. DESA bezpłatnie zapewnia możliwość osobistych oględzin każdego Obiektu.

4. DESA organizuje wystawy przedaukcyjne, na których prezentowane są Obiekty stanowiące ofertę Aukcji – wstęp na wystawy jest bezpłatny i nieograniczony w godzinach otwarcia galerii DESA.

5. DESA zastrzega możliwość zmiany Opisu Obiektu przed rozpoczęciem Aukcji ze względu na wykryte błędy w Opisie Obiektu. Zmiana Opisu Obiektu nie jest możliwa po rozpoczęciu Licytacji Obiektu.

6. Zmiana Opisu Obiektu odbywa się przez korektę Opisu Obiektu w Aplikacji oraz przez ogłoszenie aukcjонера przed rozpoczęciem Aukcji.

7. W przypadku rozbieżności w Opisie Obiektu pomiędzy Opisem Obiektu zamieszczonym w Katalogu a Opisem Obiektu zamieszczonym w Aplikacji, wiążący jest Opis Obiektu zamieszczony w Aplikacji.

8. Informujemy, iż Partner upoważnia DESA do wykonywania w imieniu i na rzecz Partnera czynności organizacyjnych: (i) związanych ze sporządzeniem oraz publikacją Opisu Obiektów, Katalogów i innych treści informacyjnych wymienionych w Regulaminie, (ii) organizowaniu czynności związanych z Licytacją oraz Aukcją Obiektów, (iii) organizowaniu procesu rejestracji Licytującego w ramach składanych Partnerowi Oświadczeń AML przez Klientów zgodnie z przepisami ustawy z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu.

### § 4 ZASADY UDZIAŁU W LICYTACJI

1. Warunkiem udziału w Aukcji oraz Licytacji jest zaakceptowanie przez Licytującego Regulaminu w pełni i bez zastrzeżeń oraz w przypadku nowych Klientów, dokonanie rejestracji.

2. Rejestracja Licytującego obejmuje dostarczenie wymaganych informacji poprzez wypełnienie udostępnionego formularza rejestracji, złożenia Oświadczeń AML oraz okazanie ważnego dokumentu potwierdzającego tożsamość – na podstawie przepisów ustawy z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu jest również uprawniona do kopiowania dokumentów tożsamości Klientów. W formularzu niezbędne jest podanie przez Licytującego następujących danych:

2.1. imię i nazwisko,

2.2. adres, na który składa się ulica, numer domu/mieszkania, kod pocztowy, miejscowość, kraj,

2.3. adres poczty elektronicznej,

2.4. numer telefonu kontaktowego,

2.5. w wypadku żądania wystawienia faktury VAT albo faktury VAT marża niezbędne jest także podanie firmy oraz numeru NIP,

2.6. numer PESEL lub seria i numer ważnego dokumentu tożsamości np. dowodu osobistego, bądź paszportu,

2.7. kraj rezydencji podatkowej.

3. DESA zastrzega sobie prawo odmowy rejestracji dowolnej osoby, zgodnie z własnym uznaniem, w szczególności w przypadku nieuregulowanych należności z poprzednich aukcji, jak również uzależnienia rejestracji od dostarczenia innych dokumentów, mogących poświadczyć tożsamość lub wypłacalność osoby ubiegającej się o rejestrację.

4. W Aukcji oraz Licytacji można uczestniczyć:

4.1. Osobiście – Licytujący osobiście w siedzibie DESA, rejestrując swój udział w Aukcji przed rozpoczęciem pierwszej Licytacji oraz otrzymując tabliczkę z indywidualnym numerem aukcyjnym oraz osobiście składają Oferty w ramach Licytacji poprzez zasygnalizowanie tego za pomocą tabliczki z numerem aukcyjnym. Po zakończeniu Aukcji, Licytujący zobowiązany jest niezwłocznie zwrócić tabliczkę z numerem aukcyjnym. W przypadku zagubienia tabliczki, Licytujący są zobowiązani niezwłocznie zgłosić ten fakt pracownikowi DESA.

4.2. Telefonicznie – Licytujący uczestniczą w Aukcji oraz Licytacji za pośrednictwem połączenia telefonicznego nawiązanego z pracownikiem DESA obecnym na Aukcji. Licytujący zainteresowani taką usługą powinni przesłać wypełniony formularz zlecenia najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem Aukcji. DESA zastrzega możliwość nie przyjęcia do realizacji zleceń dostarczonych później. Formularz zlecenia dostępny jest na ostatnich stronach Katalogu, w siedzibie DESA oraz na stronie internetowej [www.desa.pl](http://www.desa.pl). Formularz należy przesłać drogą elektroniczną, pocztą lub dostarczyć osobiście. Wraz z formularzem prosimy o przesłanie fotokopii jednej ze stron dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych. Nasz pracownik połączy się z Licytującym przed rozpoczęciem Licytacji wybranych Obiektów. DESA nie ponosi odpowiedzialności za brak możliwości wzięcia udziału w licytacji telefonicznej w przypadku problemów z uzyskaniem połączenia z podanym przez Licytującego numerem telefonu, z przyczyn, za które odpowiada Licytujący. Rekomendujemy wskazanie maksymalnej kwoty (bez opłaty aukcyjnej), do której będziemy mogli licytować w Państwa imieniu – do takiego zlecenia stosuje się odpowiednio 4.3 poniżej. W przypadku problemów z uzyskaniem połączenia, jeżeli Licytujący w zleceniu nie określił limitu, zlecenie licytacji telefonicznej nie będzie realizowane. Zastrzegamy prawo do nagrywania i archiwizowania rozmów telefonicznych, o których mowa powyżej. Opiszana usługa jest darmowa i poufna.

4.3. Składając zlecenie licytacji z limitem – Licytujący zainteresowani taką usługą powinni przesłać wypełniony formularz najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem Aukcji. DESA zastrzega możliwość nie przyjęcia do realizacji zleceń dostarczonych później. Obowiązuje ten sam formularz i zasady, co w przypadku zlecenia licytacji telefonicznej (patrz pkt. 4.2 powyżej). Zawarte w formularzu kwoty nie powinny uwzględniać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postąpień przedstawioną w dalszej części Regulaminu. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień zostanie ona obniżona. DESA dołoży starań, aby Licytujący zakupił wybrany Obiekt w możliwie jak najniższej Cenie Wylicytowanej, nie niższej jednak niż Cena Gwarancyjna. Jeśli limit podany przez Licytującego jest niższy niż Cena Gwarancyjna, a stanowi jednocześnie najwyższą Ofertę, wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. Opiszana usługa jest darmowa i poufna.

4.4. Internetowo – We wszystkich aukcjach DESA można brać udział za pośrednictwem Aplikacji. Aby wziąć udział w Aukcji należy założyć darmowe Konto w Aplikacji, a następnie zarejestrować się do konkretnej Aukcji – z uwagi na proces weryfikacji i dopuszczenia do aukcji prosimy o rejestrowanie się na Aukcję nie później niż 12 godzin przed rozpoczęciem Licytacji lub 12 godzin przed zakończeniem Licytacji. Na każdą Aukcję należy rejestrować się oddzielnie. Klient otrzymuje mailem informację o dopuszczeniu do Aukcji wraz z numerem uczestnika Aukcji. Licytujący zarejestrowani później mogą zostać niedopuszczeni do Licytacji. Po pierwszym pozytywnym procesie weryfikacji, Licytujący może zostać dodany do listy Klientów weryfikowanych automatycznie, co oznacza, że przy rejestracji na kolejną aukcję, informację o dopuszczeniu do Aukcji Licytujący otrzyma automatycznie, bezpośrednio po zarejestrowaniu się. Uczestniczyć w Aukcji można zarówno składając Oferty na Obiekty z Aukcji przed rozpoczęciem Licytacji jak i składając Oferty w trakcie trwania Licytacji, obserwując relację online w serwisie. Opiszana usługa jest darmowa i poufna. Ponadto, istnieje możliwość oglądania relacji audio-video z Sali Aukcyjnej. DESA zastrzega sobie prawo do ustawiania Licytującym przez Aplikację limitów transakcyjnych.

5. Niezależnie od formy udziału w Licytacji, Licytujący bierze pełną i osobistą odpowiedzialność za zapłatę Ceny, Opłaty Aukcyjnej oraz ewentualnych pozostałych opłat (Droit de Suite, Opłata Importowa), chyba że przed rozpoczęciem Aukcji doręczył DESA dokument potwierdzający umocowanie do licytowania w imieniu osoby trzeciej, zaakceptowany przez DESA.

### § 5 PRZEBIEG AUKCJI I LICYTACJI

1. Aukcja odbywa się w miejscu i o czasie wskazanym przez DESA w Katalogu lub na stronie internetowej lub w inny sposób umożliwiający zapoznanie się z taką informacją. Aukcja składa się z poszczególnych Licytacji. Szacunkowe tempo prowadzenia kolejnych Licytacji podczas Aukcji wynosi pomiędzy 60 a 100 Obiektów na godzinę.

2. Postąpienia są wskazane przez Aukcjонера przed Aukcją lub dostępne na stronie internetowej [www.desa.pl](http://www.desa.pl) lub w Katalogu. Aukcjoner ma prawo, zgodnie ze swoim uznaniem, odstąpić od tabeli postąpień w trakcie danej Licytacji, w szczególności przyjąć Ofertę w wysokości innej niż wynikająca z tabeli postąpień. Poniżej, najczęściej stosowana tabela postąpień:

cena	postąpienie
0 - 2 000	100
2 000 - 3 000	200
3 000 - 5 000	200/500/800 (np. 3200, 3 500, 3 800)
5 000 - 10 000	500
10 000 - 20 000	1 000
20 000 - 30 000	2 000
30 000 - 50 000	2 000/ 5000/8 000 (np. 32 000, 35 000, 38 000)
50 000 - 100 000	5 000
100 000 - 300 000	10 000
300 000 - 700 000	20 000
700 000 - 1 500 000	50 000
1 500 000 - 3 000 000	100 000
3 000 000 - 8 000 000	200 000

powyżej 8 000 000 wg uznania aukcjонера

3. Aukcję prowadzi aukcjoner, który wycytuje kolejne Obiekty i postąpienia, wskazuje Licytujących oraz ogłasza zakończenie Licytacji. Jeżeli dla danej Aukcji odbyła się Prelicytacja, Aukcjoner rozpoczyna Licytację od Oferty ustalonej w Prelicytacji. Zakończenie Licytacji następuje z chwilą uderzenia młotkiem przez aukcjонера, co jest równoznaczne z przyjęciem aktualnej Oferty jako Ceny Wylicytowanej i zawarciem Umowy Sprzedaży Licytowanego Obiektu między Sprzedawcą a zwycięskim Licytującym (Klientem).

4. Jeśli nie zastrzeżono inaczej, Obiekt poddany Licytacji posiada zastrzeżoną i poufną Cenę Gwarancyjną. Jeśli najwyższa złożona podczas Licytacji Oferta jest niższa niż Cena

Gwarancyjna, Licytacja zostaje przez Aukcjонера zakończona słowem „pass” (w Aplikacji „pomińnię”). W takim przypadku nie dochodzi do zawarcia Umowy Sprzedaży z Licytującym składającym najwyższą Ofertę.

5. W przypadku nieosiągnięcia Ceny Gwarancyjnej, Aukcjoner może ogłosić możliwość zawierania transakcji warunkowej. W takim wypadku Licytujący może złożyć Ofertę, jednak zawarcie umowy sprzedaży Obiektu uzależnione jest od uzyskania zgody komitenta. Sprzedawca zobowiązuje się do podjęcia w tym celu negocjacji z komitentem, nie gwarantuje jednak osiągnięcia porozumienia. Jeśli w ciągu pięciu dni roboczych od dnia Aukcji, nie uda się uzyskać zgody komitenta na sprzedaż za cenę niższą niż Cena Gwarancyjna lub zgody Licytującego na podwyższenie Oferty do wysokości Ceny Gwarancyjnej, transakcja nie zostaje zawarta.

6. W okresie, o którym mowa w ust. 5 powyżej, powyżej Sprzedawca zastrzega sobie prawo przyjmowania innych ofert kupna Obiektu. Jeśli oferta taka osiągnie poziom Ceny Gwarancyjnej, Licytujący, który wylicytował Obiekt warunkowo, zostanie o tym poinformowany i przysługuje mu wówczas prawo podniesienia Oferty do wysokości Ceny Gwarancyjnej wraz z pierwszeństwem nabycia Obiektu. W przeciwnym razie transakcja nie dochodzi do skutku, a Sprzedawca może sprzedać Obiekt innemu oferentowi.

7. Aukcjoner ma prawo do rozstrzygnięcia wszelkich sporów wynikłych podczas Licytacji, włącznie z uprawnieniem do wznowienia albo ponownego przeprowadzenia Licytacji Obiektu. Niniejsze uprawnienie Aukcjонера przysługuje wyłącznie do momentu udzielenia przybycia

8. W przypadku uzyskania przez DESA przed rozpoczęciem Aukcji informacji o potencjalnych roszczeniach osób trzecich wobec danego Obiektu, DESA zastrzega uprawnienie do wycofania takiego Obiektu z Aukcji. Informacja o wycofaniu Obiektu jest ogłaszana w Aplikacji oraz przez aukcjонера przed rozpoczęciem Aukcji. Zlecenia licytacji na dany Obiekt zostają anulowane – DESA zobowiązuje się do niezwłocznego poinformowania Klientów, którzy złożyli zlecenia licytacji o ich anulowaniu z przyczyny wycofania Obiektu z Aukcji. Wycofanie Obiektu z Aukcji nie jest możliwe po rozpoczęciu Licytacji Obiektu.

9. Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie Licytującego, niektóre Licytacje mogą być równolegle prowadzone w języku angielskim. Prośby takie powinny być złożone przed Aukcją i zawierać oznaczenie Obiektów, których dotyczą.

10. Przebieg Aukcji może być rejestrowany za pomocą urządzeń rejestrujących obraz lub dźwięk.

### § 6 WARUNKI UMÓW SPRZEDAŻY

1. Zwycięzca Licytacji (Klient) jest zobowiązany jest do uiszczenia Ceny oraz Opłat w pełnej wysokości, w terminie 7 dni od daty Aukcji. W przypadku opóźnienia w zapłacie Ceny, Sprzedawca zastrzega możliwość naliczenia odsetek ustawowych za opóźnienie.

2. W przypadku wygranych Licytacji Obiektów oznaczonych w Katalogu oraz Aplikacji symbolem  $\Lambda$  (Lambda) – Klient wstępuje w stosunek umowny włącznie z Partnerem DESA tj. spółką DU7 sp. z o.o. z siedzibą w Krakowie (wówczas stronami Umowy Sprzedaży są Partner oraz Klient). W przypadku wygranych Licytacji Obiektów oznaczonych w Katalogu oraz Aplikacji symbolem  $\Sigma$  (Sigma) – Klient wstępuje w stosunek umowny wyłącznie z Partnerem DESA tj. spółką DESA Unicum GmbH, z siedzibą w Berlinie (wówczas strona-

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

3. Płatność Ceny i Opłat na rzecz DESA powinna być dokonana w polskich złotych i może być uiszczona:

3.1. gotówką (bez limitu maksymalnej wysokości płatności), jeżeli płatność jest dokonywana przez konsumenta w rozumieniu Ustawy o Prawach Konsumenta;

3.2. gotówką do limitu 15.000,00 złotych brutto, jeżeli płatność nie jest dokonywana przez konsumenta w rozumieniu Ustawy o Prawach Konsumenta;

3.3. przelewem bankowym na rachunek wskazany w zestawieniu aukcyjnym przekazanym zwycięskiemu Licytującemu; W tytule przelewu należy wskazać nazwę i datę Aukcji oraz numer Obiektu.

3.4. kartą płatniczą VISA lub MasterCard – z wyłączeniem płatności przez internet (bez fizycznej obecności Klienta)

4. Na specjalne życzenie Klienta, za zgodą DESA, możliwa jest zapłata Ceny i Opłat w walutach euro (konto Bank Polska Kasa Opieki Spółka Akcyjna 05 1240 6292 1978 0011 6213 5984, Swift: PKOPPLPW) lub dolarze amerykańskim (konto Bank Polska Kasa Opieki Spółka Akcyjna 45 1240 6292 1787 0011 6465 7114, Swift: PKOPPLPW). Wartość takiej transakcji będzie powiększona o opłatę manipulacyjną w wysokości 1%. Przeliczenie waluty następuje na podstawie dziennego kursu kupna waluty Bank Polska Kasa Opieki Spółka Akcyjna z dnia poprzedzającego Aukcję.

5. Płatność Ceny i Opłat na rzecz Partnera powinna być dokonana wyłącznie przelewem bankowym na rachunek wskazany w zestawieniu aukcyjnym przekazanym zwycięskiemu Licytującemu.

6. Własność Obiektu będącego przedmiotem Umowy Sprzedaży przejdzie na Klienta, po otrzymaniu przez Sprzedawcę zapłaty pełnej kwoty Ceny i Opłat oraz wydaniu Obiektu.

7. W razie opóźnienia Klienta w zapłacie Ceny i Opłat, Sprzedawca może odstąpić od Umowy Sprzedaży po bezskutecznym upływie dodatkowego terminu wyznaczonego na zapłatę. W przypadku skorzystania przez Sprzedawcę z prawa odstąpienia, Sprzedawca może dochodzić od nabywcy odszkodowania tytułem utraconych korzyści, które obejmują m. in. szkodę spowodowaną brakiem zapłaty wynagrodzenia Sprzedawcy z tytułu usług pośrednictwa przy zawarciu Umowy Sprzedaży.

8. W przypadku braku zapłaty Ceny oraz Opłat przez Klienta w terminie określonym w ust. 1 powyżej, Klient upoważnia Sprzedawcę do potrącenia jego wymagalnych wierzytelności względem Sprzedawcy np. z tytułu umowy komisu, z wierzytelnością Sprzedawcy, wobec tego Klienta z tytułu Umowy Sprzedaży Obiektu (kompensata) – oświadczenie o potrąceniu wymaga formy dokumentowej pod rygorem nieważności.

9. Sprzedawca zastrzega również prawo odstąpienia od Umowy Sprzedaży w przypadku niezłożenia przez Klienta Oświadczeń AML albo złożenia nieprawdziwych Oświadczeń AML, po bezskutecznym upływie wyznaczonego terminu na złożenie Oświadczeń AML albo usunięciu nieprawidłowości.

10. W celu uniknięcia wątpliwości, autorskie prawa majątkowe do Obiektu jako utworu w rozumieniu ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (t.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 1231 z późn. zm.) nie są przedmiotem Umowy Sprzedaży, tj. przedmiotem Umowy Sprzedaży jest wyłącznie prawo własności Obiektu.

11. Wszelkie zmiany Umowy Sprzedaży wymagają formy pisemnej pod rygorem nieważności, za wyjątkiem rozwiązania Umowy Sprzedaży za porozumieniem stron, które wymaga formy dokumentowej pod rygorem nieważności.

12. Sprzedawca niezwłocznie po Aukcji wysła drogą elektroniczną na wskazany przez Klienta adres email potwierdzenie zawarcia Umowy Sprzedaży (zestawienie aukcyjne), na co niniejszym Klienci wyrażają zgodę

13. Odstąpienie od Umowy Sprzedaży wymaga formy dokumentowej pod rygorem nieważności.

### § 8 ODBIÓR OBIEKTÓW

1. Odbiór Obiektu przez Kupującego możliwy jest po złożeniu prawidłowych Oświadczeń AML, uiszczeniu pełnej Ceny, Opłat oraz opłat za przechowanie, jeśli są one należne i wymagalne.

2. Odbiór Obiektu w siedzibie DESA jest bezpłatny, za wyjątkiem Obiektów, których odbiór odbywa się z magazynu zewnętrznego, stosownie do ust. 11. poniżej. Wówczas bezpłatny jest odbiór z magazynu zewnętrznego.

3. Sprzedawca nie ponosi kosztów transportu Obiektów do Klienta.

4. Sprzedawca zapewnia nieodpłatnie podstawowe opakowanie Obiektu.

5. Odbiór Obiektu, jeśli nie ustalono inaczej, odbywa się po uprzednim kontakcie z BOK w siedzibie DESA. Wydanie Obiektu wymaga okazania dokumentu potwierdzającego tożsamość Klienta, a w przypadku odbioru przez osobę trzecią, pisemnego upoważnienia od Klienta oraz złożenia Oświadczeń AML przez osobę upoważnioną do odbioru. DESA wskazuje, że na podstawie przepisów ustawy z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz

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

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

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

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

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

8.2. Opłata za usługi przechowania wynosi odpowiednio:

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

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

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

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

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

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

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

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

#### REKLAMACJA OBIEKTU I POZASĄDOWE SPOSOBY ROZPATRYWANIA REKLAMACJI

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

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

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

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

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

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

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

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

5.4. danych kontaktowych składającego reklamację.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

#### § 9 ZASADY ŚWIADCZENIA USŁUG ELEKTRONICZNYCH PRZEZ DESA

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

1.1. Konto Klienta,

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

1.3. umożliwienie przeglądania Treści umieszczonych w ramach Aplikacji;

1.4. Newsletter.

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

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

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

4.1. pisemnie na adres DESA;

4.2. w formie elektronicznej za pośrednictwem poczty elektronicznej na adres: [reklamacje@desa.pl](mailto:reklamacje@desa.pl).

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

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

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

#### § 10 ZASADY POUFNOŚCI I OCHRONY DANYCH OSOBOWYCH

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

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

#### § 11 POSTANOWIENIA KOŃCOWE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

12. Treść Regulaminu jest dostępna dla Klientów bezpłatnie pod następującym adresem [https://desa.pl/pl/regulamin/regulamin\\_aukcji/](https://desa.pl/pl/regulamin/regulamin_aukcji/), skąd Klienci mogą w każdym czasie przeglądać, a także sporządzić jego wydruk.

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

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





