



DESA
UNICUM

SZTUKA DAWNA

PRACE NA PAPIERZE

AUKCJA 24 WRZEŚNIA 2026 WARSZAWA



Landscape 9/10









Ted Gorte 2004



SZTUKA DAWNA

PRACE NA PAPIERZE

AUKCJA 24 WRZEŚNIA 2026

CZAS AUKCJI
24 września 2026 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW
18 – 24 września
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

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



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

ZARZĄD DESA S.A.

JULIUSZ WINDORBSKI Prezes Zarządu | MARCIN SOBKA Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA S.A.

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

ZARZĄD DESA UNICUM



AGATA SZKUP
Prezes Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu



MAŁGORZATA NITNER
Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA UNICUM



JULIUSZ WINDORBSKI
Przewodniczący Rady Nadzorczej



MARCIN SOBKA
Członek Rady Nadzorczej



WOJCIECH DZIAKOWSKI
Członek Rady Nadzorczej

DOM AUKCYJNY

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

BIURO OBSŁUGI KLIENTA
tel. 22 163 66 00, bok@desa.pl

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

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

PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW
tel. 22 163 66 20, wydania@desa.pl

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

WYSTAWY AUKCYJNE
WSTĘP WOLNY
kalendarz wystaw dostępny na www.desa.pl

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

DZIAŁ ROZLICZEŃ

Urszula Przepiórka
Kierownik Działu
u.przepiorka@desa.pl

DZIAŁ IT I ADMINISTRACJI

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

Monika Rytkowska
Kierownik Administracji
m.rutkowska@desa.pl

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

DZIAŁ FOTO

Marcin Koniak
Kierownik Działu
m.koniak@desa.pl

DZIAŁ MAGAZYNOWO -TRANSPORTOWY

Piotr Sabak
Dyrektor Logistyki
p.sabak@desa.pl

Karol Kosowski
Kierownik Transportów
k.kosowski@desa.pl

Paweł Wątroba
Kierownik magazynu
p.watroba@desa.pl

DZIAŁ MARKETINGU I PR

Marta Wiśniewska
Dyrektor Marketingu
m.wisniewska@desa.pl

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

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

DEPARTAMENT SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ



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



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



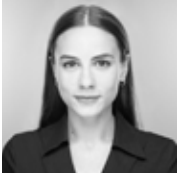
WIKTOR KOMOROWSKI
Ekspert, Sztuka Współczesna,
Grafika Artystyczna
Lider Projektów Grafika
Artystyczna, Aukcje Kolekcji
w.komorowski@desa.pl
788 260 055



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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

DEPARTAMENT PROJEKTÓW SPECJALNYCH



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



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



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



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



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



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

DEPARTAMENT SZTUKI DAWNEJ



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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

DEPARTAMENT SZTUKI NAJNOWSZEJ



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



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



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



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



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



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



**KATARZYNA
MYSZOR-KUCMIERZ**
Asystent, Sztuka Najnowsza
k.myszor-kucmierz@desa.pl
886 252 929



okładka front poz. 6 Zofia Stryjeńska, Zaloty przy potoku, po 1939 okładka II – strona 1 poz. 13 Leon Wyczółkowski, Pejzaż górski, 1910 strona 2 poz. 39 Wacław Borowski, Portret kobiety strona 3 poz. 20 Aleksander Augustynowicz, "Prządka" strona 4 poz. 17 Julian Fałat, Weselny pochód, 1884 strony 5–6 poz. 16 Julian Fałat, Ośnieżone świerki w Bystrej, 1919 strona 7 poz. 2 Maria Melania Mutermilch / Mela Muter, Macierzyństwo (recto) / Pejzaż z okolic Awinionu (verso), lata 40. XX w. strona 9 poz. 3 Irena Hassenberg (Reno), "Wystawa światowa", 1925 strony 13–14 poz. 10 Rafał Malczewski, Widok z Braeside Place w Montrealu strona 151 poz. 12 Tadeusz Makowski, "14 lipca na wsi" ("Le 14 Juillet á la campagne"), 1928 strona 152 – okładka III poz. 45 Nikifor Krynicki, Widok na tory z beskidzkim krajobrazem, lata 30. XX w. okładka IV poz. 11 Stanisław Ignacy Witkiewicz / Witkacy, Portret mężczyzny na tle pejzażu, 1935 tytuł aukcji Sztuka Dawna. Prace na Papierze 24 września 2026 kod aukcji 1963APP171 koncepcja graficzna Monika Wojnarowska opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski zdjęcia Marcin Koniak, Marek Krzyżanek, Alina Matyash–Labanovskaya prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl druk ArtDruk Kobyłka

INDEKS

Augustynowicz Aleksander 20	Krynicki Nikifor 45–51
Berlewi Henryk 77	Landau Zygmunt 75
Borowski Wacław 39	Makowski Tadeusz 12
Chmieleński Władysław 59	Malczewski Jacek 19
Cybis Bolesław 43–44	Malczewski Rafał 10
Dąbrowiecki Jarosław 56	Mehoffer Józef 30–32
Dąbrowski Henryk 60–61	Muter Mela 1–2
Dunikowski Xawery 54	Nehring Maciej 64–65
Eibisch Eugeniusz 84–86	Pachniewska–Betley Hanna 79–80
Fabijański Stanisław 62	Peske Jean (Jan Mirosław Peszke) 22
Fałat Julian 16–18	Piramowicz Zofia 5
Gottlieb Leopold 41–42	Pniewski Bohdan 26
Grott Teodor 52	Pochwalski Kasper 36–38
Gutman Nathan 74	Radnicki Zygmunt 70, 72–73
Hassenberg (Reno) Irena 3–4	Rapacki Józef 15, 66
Hoppen Jerzy 25	Roszkowska Teresa 8–9
Iwan Friedrich 69, 71	Stankiewicz Zofia 7
Janisch Jerzy 57–58	Sterling Marc 76
Jaxa Małachowski Soter 23–24	Stryjeńska Zofia 6
Jaźwiecki Franciszek 67–68	Styka Jan 28–29
Jurkiewicz Andrzej 81	Szancer Jan Marcin 78
Kádár Béla 40	Tondos Stanisław 63
Karpiński Alfons 33–35	Uniechowski Antoni 82–83
Kopczyński Bronisław Piotr 53	Witkiewicz Stanisław Ignacy / Witkacy 11
Kossak Juliusz 27	Wyczółkowski Leon 13–14
Kowarski Felicjan Szczęsny 55	Wygrzywalski Feliks Michał 21

1 α

MELA MUTER

1876-1967

Zamyślona

akwarela, ołówek/papier, 27,4 x 35,1 cm
sygnowany p.d.: 'Muter'

estymacja:

16 000 - 26 000 PLN

3 700 - 6 000 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artystce

Galerie Gmurzynska, Kolonia

kolekcja prywatna, Polska

„Nie zadaję sobie nigdy pytania czy osoba znajdująca się przed moimi sztalugami jest dobra, fałszywa, hojna, inteligentna. Staram się zawładnąć nią i przedstawić, tak jak czynię to w przypadku kwiatu, pomidora czy drzewa, wczuć się w jej istotę; jeśli mi się to udaje, wyrażam się przez pryzmat jej osobowości”.

Mela Muter



2 α

MELA MUTER

1876-1967

Macierzyństwo (recto) / Pejzaż z okolic Awinionu (verso), lata 40. XX w.

akwarela, tusz/papier, 35 x 40,8 cm

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

9 200 - 13 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Gordona Allena, Nowy Jork

kolekcja prywatna, Warszawa

DESA Unicum, maj 2020

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

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

LITERATURA:

Mela Muter. W drodze, katalog wystawy, oprac. Tomasz Dziewicki, Martyna Kolanowska, Michał Szarek, DESA Unicum, Warszawa 2023, nr kat. 46





Pejaż z okolic Awinionu (verso)

Mela Muter, urodzona w 1876 w Warszawie, pochodziła z zamożnej rodziny: jej ojciec był właścicielem domu handlowego oraz protektorem warszawskiego środowiska literackiego (w tym Leopolda Staffa, Władysława Reymonta czy Jana Kasprowicza), a brat Zygmunt – cenionym krytykiem literackim działającym w Paryżu. Można zatem stwierdzić, że przyszła malarka od wczesnego dzieciństwa wzrastała w tętniącym życiem środowisku twórczym, które w niezastąpiony sposób wpłynęło na styl jej wypowiedzi. Edukację artystyczną rozpoczęła w warszawskiej Szkole Rysunku i Malarstwa dla Kobiet, prowadzonej przez Miłosza Kotarbińskiego. W 1901 jako jedna z pierwszych przedstawicielek kręgu École de Paris przeprowadziła się na stałe do Paryża wraz z mężem, Michałem Mutermilchem.

Kobieta o wyrazistej osobowości, nieprzeciętnych zdolnościach i niebywalej urodzie szybko zjednała sobie paryskie środowisko artystyczne. Publikę i krytykę fascynował talent Meli, która budowała swoje fantastyczne fakturalne płótna w oparciu o wyraziste plamy barwne, otoczone drgającym, jakby przerywanym konturem. Mimo odbytej edukacji plastycznej i niezastąpionej intuicji malarskiej określała siebie mianem samouka, co wpłynąć mogło na pewnego rodzaju bez troskę tworzenia, łączenia różnych stylów (nawet w obrębie jednego obrazu, jako że często tworzyła prace dwustronne) oraz chęć eksperymentowania i artystyczną płodność. Towarzystwo francuskie fascynowała również pieczołowicie kreowana osobowość twórcza autorki, o czym świadczyć może fakt, że sama wybierała prace prezentowane na wystawach w galeriach. Kolejnym przemyślanym krokiem była symboliczna przeprowadzka do pracowni zajmowanej onegdaj przez wybitnego amerykańskiego portrecistę ostatnich lat belle époque – Jamesa Whistlera. Uchodził on ówczesnie za jednego z najwybitniejszych portrecistów, a Muter, przejawsz jego mieszkanie przy Boulevard du Montparnasse, w pewien sposób przejmowała też jego reputację. Umożliwiała również swojej nowej klienteli „przypadkowy powrót” w dobrze sobie znany adres. Wreszcie: nowe mieszkanie malarki przylegało do studia innej uznanej portrecistki z Polski, Olgi Boznańskiej. Działania Muter, nawet jeśli spowodowane nadarzającą się okazją czy kwestiami towarzyskimi (wiadomo, że z Boznańską znały się już od 1901), mają w sobie pewien pierwiastek działania marketingowego.

Prezentowana praca powstała na przełomie lat 40. i 50. XX w., kiedy to autorka podróżowała pomiędzy Paryżem a Awinionem. Wraz z wybuchem wojny w obawie przed prześladowaniami udała się na południe Francji, gdzie uczyła rysunku, literatury i historii sztuki w szkole dla dziewcząt. Był to niewątpliwie trudny czas, niespokojny okres wyczekiwania, w którym powstawały przede wszystkim martwe natury. Wbrew pozorom te milczące przedstawienia najtrafniej oddawały wzburzony stan ducha artystki wobec rozgrywającego się na zewnątrz dramatu. Po wojnie Mela wróciła do dawno nieporuszanego tematu macierzyństwa. Dwie postaci, prawdopodobnie matka z dzieckiem, znajdując się w ledwie zarysowanym, lecz swojskim wnętrzu. Kobieta usadowiła dziecko na kolanach i wpatruje się w nie. Jednakże, mimo bliskości, na którą mogłoby wskazywać kompozycyjne ujęcie postaci, przez pracę przebijają melancholia i smutek. Ujawniają się one szczególnie w poważnym i nazbyt dojrzałym wzroku dziecka, wpatzonego skłisty oczyma w dal, oraz w zamyśleniu malującym się na twarzy matki. W przedstawieniu tematu macierzyństwa Muter odznętnywała się od czułości, która pojawiła się po raz pierwszy na płótnach impresjonistycznych, m.in. na obrazach Berthe Morisot i Mary Cassatt. Impresjoniści zaczęli czerpać pełnymi garściami z bogactwa życia codziennego w związku z przewrotami estetycznymi w malarstwie oraz wraz ze wzrostem znaczenia mieszczaństwa jako klasy kupującej. Morisot i Cassatt uwieczniały zatem bliską im rzeczywistość i jako pierwsze skupiły się na głębokim uczuciu łączącym matkę i dziecko (widocznym na płótnie Mary Cassatt pt. „Dziecko w kąpielni”, 1893 r., obecnie znajdującym się w Art Institute w Chicago). Mela Muter, zaznajomiona z impresjonizmem, świadomie obrała inny sposób obrazowania, czasem związany z deformacją, a w prezentowanej przez nas pracy – z grą gestów i spojrzeń. Być może owo poczucie melancholii widoczne na płótnach autorki wiąże się doświadczeniem ścierania się ról malarki i matki, muzy i kochanki (mowa tu relacji z Leopoldem Staffem) oraz wczesną śmiercią jedyne go syna.

Datowanie pracy umożliwił opis na odwrociu, a także podjęty pejzaż prowansalski. Ukazuje on charakterystyczny dla południa Francji pagórkowaty krajobraz z niewielkimi zabudowaniami oraz drzewami oliwnymi. Całość spowija delikatna miękkość błękitnych chmur (warto zauważyć, że ten sam błękit posłużył do stworzenia faktury puszystych włosów sportretowanej kobiety).



3

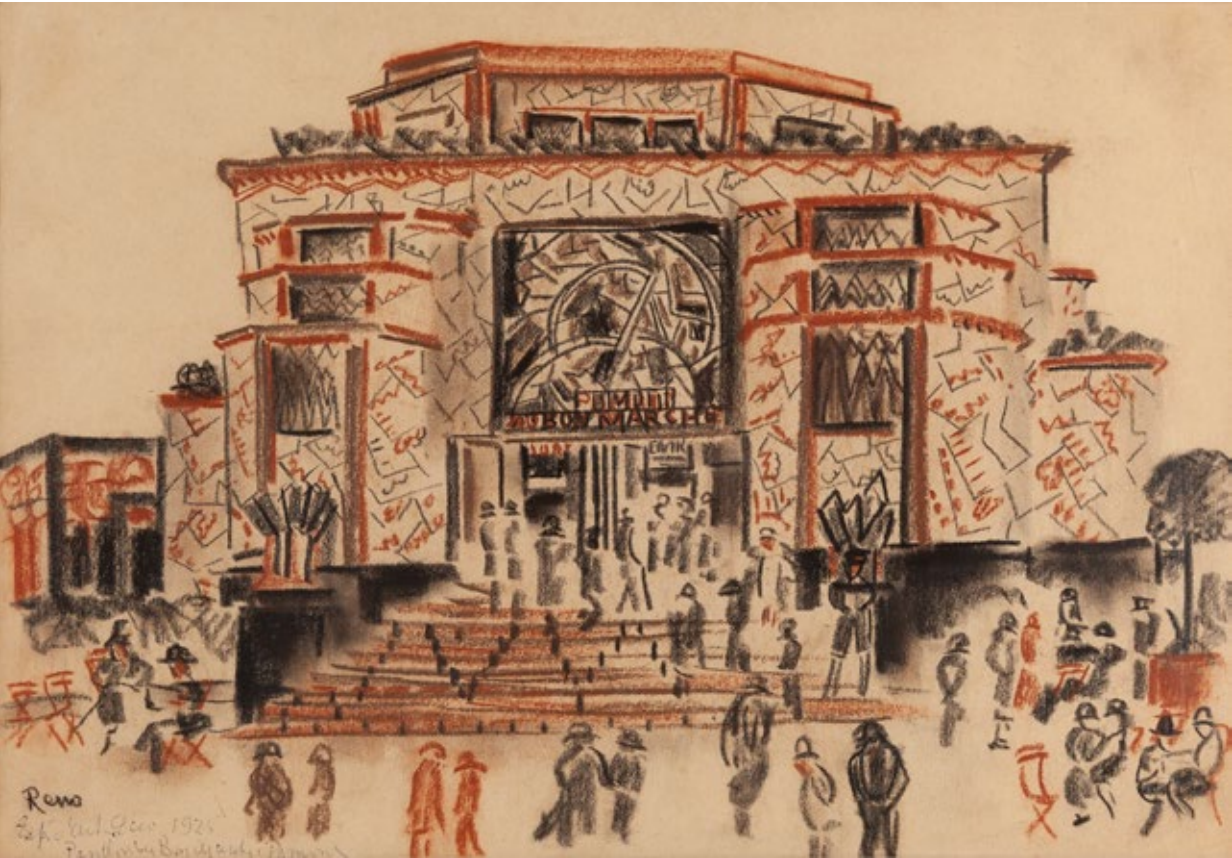
IRENA HASSENBERG (RENO)

1884-1953

Wystawa Sztuki Dekoracyjnej. Pawilon domu towarowego Le Bon Marché "Pomone", 1925

pastel, kredka/papier, 25,5 x 37 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany l.d.: 'Reno' oraz opisany długopisem l.d.: 'Exp. d' Art - Deco 1925 |
Pavillon du Bon Marche Pomone'
na odwrociu papierowa nalepka galeryjna

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



REPORTREKA MIASTA ŚWIATEŁ

RENO W PARYŻU

Losy Ireny Hassenberg Reno były typowe dla wielu artystek u progu XX wieku, które poszukiwały twórczej wolności poza granicami rodzinnego kraju. Urodziła się w Warszawie w 1884 roku, w czasach zaborów, kiedy polskie życie artystyczne pozostawało pod silnym wpływem sytuacji politycznej i ograniczeń kulturowych. W 1902 roku wyjechała do Monachium, by studiować grafikę i rysunek, jednak nie ukończyła tamtejszych studiów – podobnie jak wcześniejszej nauki w warszawskiej szkole artystycznej. W późniejszych latach związała swoje życie z Paryżem – miastem, które nigdy nie zasypia, la ville lumière.

Paryż stał się dla Reno nie tylko miejscem nauki, ale także przestrzenią budowania własnej pozycji zawodowej. Artystka uczestniczyła w ważnych wystawach awangardowych, między innymi w Salon d'Automne oraz Salon des Indépendants, gdzie prezentowali swoje dzieła najważniejsi twórcy epoki. Właśnie wtedy po raz pierwszy zaprezentowała się pod pseudonimem „Reno” – jego geneza pozostaje niejasna. Według jednej z teorii artystka zapożyczyła go od nazwy francuskiego wina z Collioure, gdzie do dziś funkcjonuje winnica produkująca białe i czerwone wino opatrzone etykietą „Reno”. Inna wersja wskazuje na przekształcone imię Rena, którym posługiwała się prywatnie.

Artystka fascynowała się rytmem nowoczesnego miasta: ulicami Paryża, mostami, portami, kawiarniami i ruchem codziennego życia. W jej obrazach architektura nigdy nie jest chłodna czy geometryczna – przeciwnie, pulsuje gwarem, światłem i kolorem. Reno budowała kompozycje szerokimi plamami barwnymi oraz dynamiczną kreską, dzięki czemu jej prace sprawiają wrażenie ruchu i migotania. Krytycy zwracają uwagę, że jej malarstwo miało wyjątkowo „muzyczny” rytm. Gwar, zgiełk i zatłoczone miasto nie są zbudowane wyłącznie z motywów architektonicznych. Nawiązując do muzycznego porównania, architektura staje się pięciolinia, a ludzie – nutami uzupełniającymi dzieło.

W 1925 roku, jako baczna obserwatorka Paryża, wykonała serię rysunków przedstawiających poszczególne pawilony na przełomowej paryskiej „Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych i Nowoczesnego Przemysłu”. Ekspozycja przyczyniła się do ukształtowania międzynarodowego stylu doby międzywojnia, a polska ekspozycja otrzymała na niej 200 nagród, dzięki czemu art déco awansował do roli stylu państwowego Drugiej Rzeczypospolitej.

Na prezentowanej pracy artystka ukazała Pavillon Pomone, który był reprezentacyjnym pawilonem paryskiego domu towarowego Le Bon Marché. Reprezentacyjny gmach znajdował się na Esplanade des Invalides, jednym z najważniejszych obszarów Międzynarodowej Wystawy Sztuk Dekoracyjnych i Przemysłowych Nowoczesnych w Paryżu w 1925 roku. Pawilony czterech wielkich paryskich magazynów – Le Bon Marché, Galeries Lafayette, Printemps i Grands Magasins du Louvre – rozmieszczono przy czterech narożnikach pierwszej części esplanady, tak aby nie zakłócały monumentalnej osi widokowej prowadzącej w stronę kopuły Les Invalides. Na przedstawieniach z epoki pawilon Pomone widoczny jest właśnie w bezpośrednim sąsiedztwie tej reprezentacyjnej perspektywy.

Fasada pawilonu, zaprojektowanego przez Louis-Hippolyte'a Boileau przy współpracy Pierre'a Bineta i H. Théodora, miała zdecydowanie geometryczny, monumentalny charakter. Jej kompozycję tworzyły spiętrzone, uskokowo zestawione bryły, dzięki którym zewnętrzna forma budynku odzwierciedlała układ znajdujących się wewnątrz pomieszczeń i schodów. Monumentalność architektury łądziła bogata dekoracja typowa dla francuskiego art déco. Zewnętrzne ornamenty o motywach kwiatowych i arabeskowych wykonano według projektów Alexandra Brodovitcha, natomiast fasadę ozdobił także relief „La Nouveauté” autorstwa rzeźbiarki Céline Lepage. Geometryczna architektura połączona z wysmakowanym ornamentem odpowiadała funkcji pawilonu – miał on być efektowną wizytówką Le Bon Marché oraz prowadzonego przez Paula Follota atelier Pomone, a zarazem manifestacją luksusu i nowoczesności francuskiego rzemiosła artystycznego. Reno, w charakterystyczny dla siebie sposób, za pomocą emblematycznych pociągnięć pastelowej kredki ukazała geometryczną bryłę pawilonu zdynamizowaną przez floralne elementy okładziny. Dekoracyjny pawilon, jak zwykle u artystki, ożywiony jest również przez barwny gwar zwiedzających, co daje nam obraz rzeczywistej rangi wydarzenia, jakim była „Międzynarodowa Wystawa Sztuk Dekoracyjnych i Nowoczesnego Przemysłu”, a nie archiwalną dokumentację ukazującą jedynie architektoniczny aspekt wystawy.



Pawilon „Pomone” na Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych i Nowoczesnego Przemysłu w 1925, źródło: Wikimedia Commons



4

IRENA HASSENBERG (RENO)

1884-1953

Widok na Long Island w Nowym Jorku, przed 1935

kredka, węgiel/papier, 28 x 37 cm

estymacja:

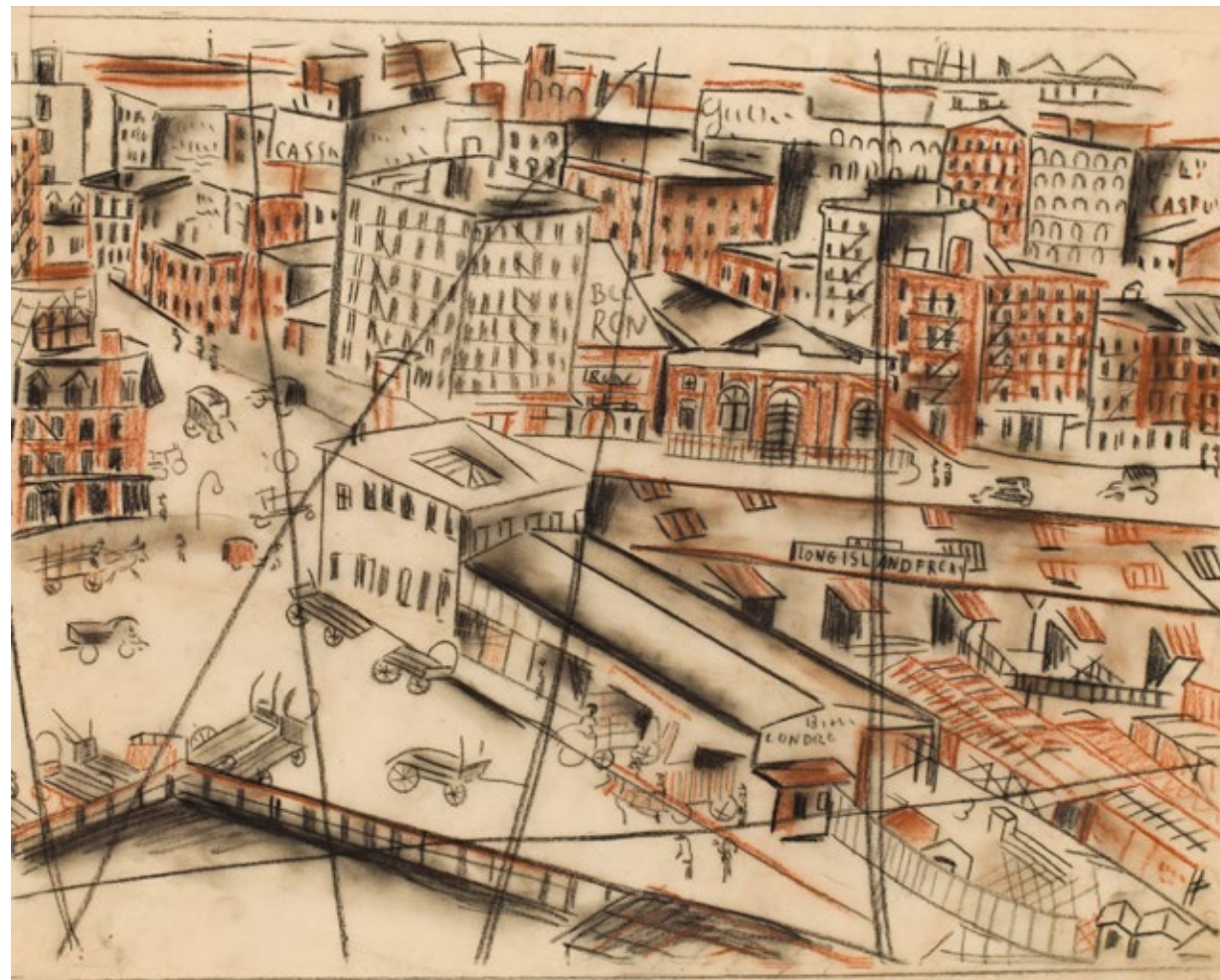
13 000 - 18 000 PLN

3 000 - 4 200 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Boisgirard, Paryż, kwiecień 2024

kolekcja prywatna, Polska





Fifth Avenue, widok na północ od 38th Street, 1930, źródło: Library of Congress

NEW YORK PAR RENO

PIERWSZE WIDOKI AMERYKAŃSKIEJ METROPOLII

Lata dwudzieste, Nowy Jork, Long Island... Czy to wstęp do powieści „Wielki Gatsby”? Bynajmniej. To nie scenariusz filmu ani książki, lecz obraz i historia oparta na faktach – na życiu wyjątkowej Polki, Ireny Hassenberg (Reno). Malarka za pomocą węgla i kredki stworzyła na papierze „nowy” świat, który przez pewien czas mogła, a nawet była zmuszona, oglądać z okna. Historia cyklu „New York” jest jedną z tych nieznanych, a wartych opowiedzenia. Wiąże się z jedną z wielu wypraw Ireny Reno, z których malarka zawsze powracała wzbogacona o nowe doświadczenia, ale i poszerzone oeuvre. Pomimo sukcesu w Paryżu artystka zdecydowała się wyjechać do Ameryki, a dokładniej do tętniącego życiem Nowego Jorku. Początkowo zyskała tam rozgłos, wystawiła nawet swoje prace w New Gallery przy Madison Avenue. Rysowała wówczas przede wszystkim krajobraz nowoczesnego miasta – pełnego papierosowego dymu, licznych fabryk i pierwszych drapaczy chmur. Płodny okres artystyczny nie przełożył się jednak na odpowiedni zarobek i gdy Reno zdecydowała się powrócić na Stary Łąd, okazało się, że nie stać jej na statek powrotny.

Wtedy też artystka zatrudniła się w rosyjskiej kawiarni „Kalinka”. Języka rosyjskiego nauczyła się jeszcze w młodości, podczas podróży na Krym, dzięki czemu bez problemu mogła udawać Rosjankę. Choć brakowało jej środków do życia, był to dla malarki niezwykle twórczy czas. Szkicowała sceny uliczne, pejzaże miejskie, port nad rzeką Hudson i Central Park, a także namalowała kilka dużych obrazów olejnych przedstawiających imponującą panoramę miasta z ultranowoczesnymi wówczas budynkami, neonami i napisami reklamowymi. Pracowała jako kelnerka, niekiedy przez całe noce. Miała 41 lat i ubrana w ludowy, pstrokaty strój mówiła do klientów po rosyjsku, w duchu odliczając dni do chwili, kiedy znów będzie mogła być sobą. Zimą 1926 roku udało jej się wsiąść na statek do Calais.

Po powrocie do Paryża nowojorskie prace Reno wywołały sensację. W Galerie d'Art Contemporain, mieszczącej się w pobliżu jej pracowni przy bulwarze Raspail, zaprezentowano wystawę „New York par Reno”, na której pokazano trzydzieści jeden rysunków i dwadzieścia jeden obrazów olejnych, w tym wielkich rozmiarów płótno „Most brooklyński”. Pojawił się wreszcie sukces, na który artystka tak długo czekała. Jak podkreśla Sylwia Zientek, Reno była pierwszą Europejką, która malowała i rysowała Manhattan oraz nowojorskie pejzaże.

Mogłoby się wydawać, że za zarobione na wystawie pieniądze Reno zdecyduje się na wygodne życie na Montparnassie. Nic bardziej mylnego – artystka ruszyła w kolejne podróże. Był to niewątpliwie jeden z najszcześliwszych okresów jej życia, długo wyczekiwany sukces nie pozwalał jej jednak zapomnieć o tragicznych kartach przeszłości. Być może dlatego Reno nigdy nie zagrzewała miejsca na dłużej.

Podczas podróży do Moskwy w 1915 roku Reno doświadczyła jednej z największych tragedii swojego życia – straciła córkę Jacqueline, która po ciężkiej i wyniszczającej chorobie zmarła mimo starań matki. Jej śmierć pogrążyła artystkę w głębokiej żałobie. Reno próbowała poradzić sobie z bólem poprzez pracę – niemal obsesyjnie malowała, traktując ją jako sposób na przeżycie straty. Jak zapisała w dzienniku, to właśnie ciężka praca pomagała jej radzić sobie z ogromnym smutkiem.

Współcześnie, za sprawą książki Zientek, Reno zyskała miano „Polki na Montparnassie” i zaczyna powoli zajmować należne jej miejsce w historii polskiej sztuki, obok takich wielkich nazwisk jak Mela Muter, Tamara Łempicka czy Anna Bilińska-Bohdanowicz.

5

ZOFIA PIRAMOWICZ

1880-1958

"**Gitane**", około 1940

akwarela, ołówek, gwasz/papier, 49 x 36 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany p.d.: 'Piramowicz'

estymacja:

19 000 - 24 000 PLN

4 400 - 6 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska



ŚWIATŁO UOSOBIONE O TWÓRCZOŚCI ZOFII PIRAMOWICZ

Zofia Piramowicz należy do grona artystek związanych z kręgiem École de Paris, których twórczość, mimo przedwojennego uznania, na wiele dziesięcioleci niemal całkowicie zniknęła z pola widzenia historii sztuki. Urodzona w 1880 roku w Radomiu, w rodzinie o ormiańsko-francuskich korzeniach, pierwsze wykształcenie odebrała w domu. Dostrzegłszy jej zdolności rysunkowe, rodzina umożliwiła jej dalsze rozwijanie artystycznych zainteresowań. Ponieważ pod koniec XIX wieku kobiety nadal nie miały dostępu do regularnych studiów na akademiach sztuk pięknych, przyszła malarka wybrała drogę charakterystyczną dla wielu artystek swojego pokolenia. Podobnie jak Mela Muter kształciła się w prywatnej warszawskiej Szkole Rysunku i Malarstwa dla Kobiet, gdzie jej nauczycielem był Miłosz Kotarbiński. Artystyczna edukacja Zofii Piramowicz przypadła na czas istotnych przemian w dostępie kobiet do profesjonalnego kształcenia. Przełomowy okazał się rok 1904, kiedy kobiety uzyskały możliwość podjęcia nauki w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. W pierwszym roczniku uczelni znalazło się 276 studentów, spośród których aż 60 procent stanowiły kobiety. W okresie studiów Piramowicz nawiązała bliską przyjaźń z Sarą Lipską, wybitną rzeźbiarką i projektantką. Relacja obu artystek okazała się niezwykle trwała, a ich losy pozostawały ze sobą związane przez kolejne dekady.

Piramowicz kształciła się wówczas w pracowni Karola Tichego, pobierała również nauki u Władysława Ślewińskiego. Jego sposób budowania martwych natur za pomocą światła i koloru znalazł później swoje echo w malarstwie Piramowicz, szczególnie w jej kompozycjach kwiatowych. Ważnym miejscem dla młodej artystki było także Zakopane, stanowiące na początku XX wieku jedno z najważniejszych centrów życia kulturalnego polskiej inteligencji. Rodzina Piramowiczów regularnie spędzała tam czas, dzięki czemu Zofia miała okazję zetknąć się ze środowiskiem artystycznym Młodej Polski. To właśnie pod Tatrami poznała Kazimierza Przerwę-Tetmajera – jednego z najwybitniejszych poetów epoki i piewę tatrzańskiego krajobrazu. Piramowicz i Przerwa-Tetmajer zaręczyli się potajemnie w 1908 roku. Ich wieloletnia, burzliwa relacja nie spotkała się z aprobatą rodziny artystki i ostatecznie nie zakończyła się małżeństwem. Rozczarowanie uczuciowe skłoniło Piramowicz do skoncentrowania się na własnej drodze twórczej. Wyjechała do Drezna, gdzie kształciła się w Szkole Sztuki Dekoracyjnej, a w 1912 roku wraz z Sarą Lipską przeniosła się na stałe do Paryża. Zamieszkała na Montparnassie i weszła w krąg tamtejszej bohemy artystycznej, utrzymując bliskie kontakty m.in. z Lipską, Xawerym Dunikowskim, Eugeniuszem Zakiem i Olgą Boznańską.

W 1914 roku uczucie do Tetmajera ponownie odżyło. Piramowicz przyjechała do Zakopanego z zamiarem poślubienia poety, jednak przeszkody formalne oraz wybuch I wojny światowej sprawiły, że do ślubu nie doszło. Artystka powróciła do Paryża i ostatecznie poświęciła się karierze artystycznej. Aktywnie uczestniczyła w życiu kulturalnym francuskiej stolicy, prezen-

tując swoje prace na najważniejszych paryskich salonach – od 1913 roku na Salon des Indépendants, następnie na Salon d’Automne, którego członkinią została w 1922 roku, oraz od 1924 roku na Salon des Tuileries.

Piramowicz należała do pokolenia kobiet, które w pierwszych dekadach XX wieku coraz śміielej przekraczały zarówno granice geograficzne, jak i ograniczenia wynikające z tradycyjnie pojmowanej roli kobiety-artystki. Podróżowała po Hiszpanii, Algierii, Tunezji i Maroku, docierając do miejsc, które od XIX wieku fascynowały europejskich malarzy egzotyką krajobrazu, intensywnością światła i odmiennością miejscowych kultur. Dla Piramowicz podróż nie była jednak jedynie okazją do poszukiwania malowniczych tematów. Stała się jednym z najważniejszych źródeł jej artystycznego doświadczenia i sposobem budowania własnej, niezależnej tożsamości twórczej.

Najważniejszym środkiem jej malarskiej wypowiedzi pozostawał kolor. Edward Waligóra, autor katalogu jedynej indywidualnej wystawy Piramowicz w Polsce, podkreślał, że właśnie barwa stanowiła zasadniczą dominantę jej twórczości. Podczas południowych podróży artystka znalazła świat odpowiadający jej temperamentowi kolorystycznemu – nasycony słońcem, kontrastami i intensywnymi zestawieniami tonów. W jej pracach obserwacja rzeczywistości łączyła się dzięki temu z dekoracyjnością. Piramowicz nie ograniczała się do dokumentowania odwiedzanych miejsc, lecz przetwarzając je poprzez własną wrażliwość, budując kompozycje o wyrazistej, świetlistej gamie barwnej.

Oprócz rozstawionych przez krytykę kompozycji kwiatowych oraz pejzaży z hiszpańskich miasteczek Piramowicz malowała również portrety. W prezentowanym wizerunku andaluzyjskiej „Gitane” połączyła zainteresowanie człowiekiem z właściwą swojej twórczości fascynacją kolorem. Uwagę skupia przede wszystkim twarz modelki – jej ciemne oczy, wyraziste rysy i spokojne spojrzenie budują nastrój skupienia i melancholii. Swobodny sposób malowania, nasycona, świetlista gama barwna oraz emblematyczny goździk ukazany ponad głową modelki nadają przedstawieniu dekoracyjny charakter, nie odbierając mu zarazem psychologicznej głębi. Piramowicz nie tworzy egzotycznego typu, lecz portret konkretnej kobiety, której obecność i indywidualność wysuwają się na pierwszy plan. Znamy nawet imię tej konkretnej kobiety. W okresie pobytu w Andaluży Zofia Piramowicz miała dwie zaprzyjaźnione modelki, które uwieczniła na swoich olejnych czy gwaszach portretach. Były to Maria i Lucia, Hiszpanki pochodzenia romskiego („Gitanes”). Prezentowany wizerunek Marii bądź Luci można dzięki temu odczytywać jako świadectwo dojrzałego malarstwa artystki – ukształtowanego przez doświadczenie podróży i nieustanną fascynację intensywnością barwy.

6 α

ZOFIA STRYJEŃSKA

1891-1976

Zaloty przy potoku, po 1939

gwasz, ołówek/papier, 66 x 52 cm (w świetle oprawy)
sygnowany śr.d.: 'Z. STRYJEŃSKA'

estymacja:

130 000 - 200 000 PLN

30 000 - 46 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja



1891	•	13 maja w Krakowie w mieszczańskiej rodzinie Lubańskich przychodzi na świat Zofia.
1909	•	Po wielu latach nauki w Szkole Malarskiej Leona Stojnowskiego jako osiemnastolatka kontynuuje edukację artystyczną w Szkole Sztuk Pięknych dla Kobiet Marii Niedzielskiej.
1911	•	W przebraniu i pod pseudonimem „Tadeusz Grzymała Lubański” rozpoczyna studia w monachijskiej Akademii Sztuk Pięknych. Jednak po roku opuszcza Monachium, gdy jej tożsamość odkrywają koledzy.
1916	•	4 listopada wychodzi za Karola Stryjeńskiego, architekta zakochanego w Zakopanem.
1918	•	Stryjeńska wstępuje do Warsztatów Krakowskich jako projektantka zabawek i autorka tek graficznych.
1921	•	Mieszka z mężem w Zakopanem, gdzie zaprzyjaźnia się z lokalną bohemą. Jej kariera dynamicznie się rozwija, a Stryjeńskim rodzi się córka Magda i bliźniaki Jacek oraz Jan.
1925	•	Będąc członkinią „Rytmu”, Stowarzyszenia Artystów Polskich, bierze udział w Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu.
1927	•	Po latach burzowego związku, Zofia rozwodzi się z Karolem. Przenosi się do Warszawy.
1928–1929	•	Wraz z S. Ostrowskim projektuje polichromie kamienic Rynku Starego Miasta w Warszawie. W 1929 roku wychodzi za mąż za aktora Artura Sochę.
1930–1938	•	Podczas kryzysu ekonomicznego, Stryjeńska maluje intensywnie, aby utrzymać siebie, dzieci i męża, stroniącego od pracy. Niestety, artystka przechodzi w połowie lat 30. trudny okres, nie otrzymując zbyt wielu zamówień.
1938	•	Będąc na skraju rozpaczny finansowej spowodowanej brakiem pieniędzy, artystce udaje się sprzedać kilka dzieł. Dostaje szereg zleceń z Ministerstwa Spraw Zagranicznych, tworzy m.in. kilim dla cesarza Japonii Hirohito.
1939–1945	•	Zofia Stryjeńska spędza okupację w Krakowie. Gdy do miasta wkraczają wojska rosyjskie, artystka postanawia opuścić kraj.
1945–1975	•	artystka po długich zmaganiach dostaje się do Szwajcarii, gdzie w Genewie mieszka już jej córka, a później dołączają obaj synowie. Żyje skromnie nie odzyskując pozycji, którą cieszyła się przed wojną.
1976	•	28 lutego Zofia Stryjeńska umiera w Genewie z powodów zdrowotnych w wieku osiemdziesięciu pięciu lat. Zostaje pochowana na cmentarzu w Chêne-Bourg.

Zofia Stryjeńska. fotografia archiwalna. źródło: NAC Online



ZOFIA STRYJEŃSKA

KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI



ZOFIA STRYJEŃSKA

BARWY POLSKIEGO FOLKLORU



Artysta malarz Leon Chwistek (4.z prawej) w ogrodzie swojego domu w Zakopanem wraz z żoną (z prawej), malarką Zofią Stryjeńską (3. z prawej) i malarzem Rafałem Malczewskim (z lewej), 1918-1939, źródło: NAC Online

„Księżniczka polskiego malarstwa”, bo tak nazywana była Zofia Stryjeńska, urodziła się 13 maja 1891 roku w Krakowie. Jako młoda dziewczyna uczyła się malarstwa w Krakowie, jednak w 1911 roku wyjechała do Monachium. W przebraniu mężczyzny i pod pseudonimem „Tadeusz Grzymała Lubański” podjęła studia na Akademii Sztuk Pięknych, która nie przyjmowała wówczas kobiet do grona studentów. Stryjeńskiej udało się utrzymać w tajemnicy swoją tożsamość aż przez rok, kiedy to koledzy z wydziału rozpoznali ją i artystka była zmuszona opuścić Monachium. W Krakowie weszła w świat lokalnej bohemy, podejmując intensywną działalność artystyczną i literacką.

Losy Zofii Stryjeńskiej splotyły się z Zakopanem za sprawą męża artystki – Karola Stryjeńskiego, z którym wzięła cichy ślub, mając dwadzieścia pięć lat. Jak wówczas twierdził, miał „dwie miłości: Tatry i Zoche”. Niedługo po ich ślubie, w 1922 roku, Karol uzyskał pierwszą nagrodę w rządowym konkursie na plan regulacji zabudowy Zakopanego i w tym samym roku został dyrektorem Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem. Kariera Zofii rozwijała się w tym czasie równolegle z karierą męża – znana była już wówczas z malowanych z rozmachem kompozycji monumentalnych i sztalugowych oraz ilustracji książkowych. Wraz z Karolem aktywnie uczestniczyła w życiu artystycznym zakopiańskiej bohemy. Podczas jednego z wieczorów Zofia miała wyznać, że kocha się w Witkacym, i założyć na czoło przepaskę z zatkniętą fotografią artysty. Witkacy odpowiedział jej podobno tym samym. Zofia przyjaźniła się również z Karolem Szymanowskim, dla którego projektowała kostiumy do baletu „Harnasie”. Znała także Malczewskich, Konarską, Jana Parandowskiego oraz Leona Chwistka.

W jej twórczości ujawnia się upodobanie do narracji, ilustrowania i teatralizacji – wszak Stryjeńska była artystką niezwykle wszechstronną. Obok malarstwa monumentalnego i sztalugowego w jej oeuvre pojawiają się również litografie barwne, ilustracje do tekstów literackich, poezji oraz bajek, a także projekty plakatów, scenografii i kostiumów teatralnych. Do jej ulubionej tematyki należały sceny rodzajowe rozgrywające się na wsi i prezentujące rodzimy folklor. Właśnie sceny o tej tematyce trafiały w gusta ówczesnej publiczności i były nabywane do domów inteligencji i zamożniejszych mieszczan, urządzanych, zgodnie z ówczesną modą, na ludowo.

Styl malarski Stryjeńskiej łączył w sobie elementy charakterystyczne zarówno dla art déco, jak i polskiego folkloru, czyniąc jej prace natychmiast rozpoznawalnymi i unikatowymi w skali Polski i świata. Dynamiczne pozy, jak gdyby zaczerpnięte z ludowych tańców, oraz odważne zestawienia czystych barw były znakiem rozpoznawczym twórczości tej artystki o wielkim temperamencie.

U szczytu sławy Stryjeńska, zapytana o zainteresowanie tematami ludowymi, odpowiedziała: „tam jedynie znaleźć można barwę. (...) Nasze życie jest okropnie szare. Nawet taksówki w mieście są szare. Ubrania wasze, was, nieszczęsnych mężczyzn, to parodia barwy, której tak potrzebuje i tak szukam jak muzyk melodii. Trzeba iść po barwę na wieś, bo kraje, w której tej barwy jest jeszcze dużo, więc egzotyka, to centrala światowa kolorów, są niestety zbyt daleko i dla nas niedostępne”. Stryjeńska była pieczęcią młodości i uwielbiała przedstawiać przede wszystkim młodych ludzi zarówno podczas pracy, jak i w czasie wolnym. Jej obrazy często ukazywały dziewczęta i młodzieńców odpoczywających od nużących obowiązków na wsi i zabawiających się rozmową lub tańcem. Spotkania te, ukazane na tle pięknej, rodzimej przyrody, tchną świeżością i oddają nastrój budzącej się miłości.

Prezentowana w katalogu praca jest typowym przykładem fascynacji Stryjeńskiej polskim folklorem, jego barwnością i żywiołowością. Artystka ukazała grupę ludzi przy pracy: na pierwszym planie dziewczyna z podwinietą spódnicą wraca do domu z napełnionymi wodą wiadrami, witając przejeżdżających wozem z sianem mężczyzn. Młodszy z nich, powożący wozem, odwzajemnia jej uśmiech, nadając scenie flirtujący ton. W otwartych drzwiach chaty kłęczy dziewczynka w chustce, witając się z psem i potęgując idylliczną atmosferę. Napięte lejce trzymane przez mężczyznę oraz odchylona poza młodą dziewczynę nadając kompozycji dynamizm i „rytmiczność”. Scena tchnie sielankową beztróską – obok codziennych obowiązków jest tu miejsce na rozrywkę i załoty. Radosna w barwach kompozycja, utrzymana w dekoracyjnym stylu, prezentuje wszystko to, za co międzywojenna publiczność pokochała twórczość „księżniczki polskiego malarstwa”.

7

ZOFIA STANKIEWICZ

1862-1955

"Widok z Kasprowego - Zakopane", 1944

akwarela, gwasz/papier, 35 x 47,5 cm (w świetle passe-partout)

sygnowany l.d.: "ZStankiewicz"

na odwrociu nalepka Salonu Dziel Sztuki Kazimierza Wojciechowskiego w Krakowie z opisem obrazu
oraz potwierdzenie autentyczności Leszka Ludwikowskiego z 1978 roku

estymacja:

2 200 - 3 500 PLN

500 - 800 EUR

„Tak, więc dzięki ojcu stała się Stankiewiczówna feministką, zerwała z tradycyjnym patriarchalnym oglądem świata, ale jednocześnie w twórczości pozostała wierna naturze, do jej wymiaru sprowadzając księgi i miasta, wracając w ten sposób do pierwotnej jedności ze światem matczynym. W jej sztuce widziano męską siłę bo podejmowała tematy, które zawsze malowali przede wszystkim mężczyźni, jednocześnie całe swe życie poświęciła tzw. sprawie kobiecej, była działaczką licznych organizacji, uczestniczką i organizatorką wielu zbiorowych przedsięwzięć na rzecz równouprawnienia i w sprawie docenienia sztuki kobiet”.

Joanna Sosnowska, Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880-1939, Warszawa 2003, s. 81





8 α
TERESA ROSZKOWSKA
1904-1992

Pejzaż górski z zabudowaniami

gwasz, tempera/papier, 49 x 58,5 cm (w świetle oprawy)
sygnowany na odwrociu: '[gmerk artystki] | T.R.'

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



9 α
TERESA ROSZKOWSKA
1904-1992

Pejzaż jesenny

gwasz, tempera/papier, 42 x 60,5 cm (w świetle oprawy)
sygnowany na odwrociu: '[gmerk artystki] | TERESA | ROSZKOWSKA'

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

10 α

RAFAŁ MALCZEWSKI

1892-1965

Widok z Braeside Place w Montrealu

akwarela/papier, 70 x 29,8 cm (w świetle passe-partout)

sygnowany l.d.: 'Rafał Malczewski'

na odwrociu nalepka z opisem: 'View from Braeside Place | above Westmount | Boulevard, Montreal'

estymacja:

16 000 - 24 000 PLN

3 700 - 5 500 EUR





DROGA Z PEŃKA ŚWIATA DO KANADY

II wojna światowa rozdzieliła Rafała Malczewskiego z ukochanymi Tatrami i skazała go na wielomiesięczną tułaczkę po krajach Europy i obu Ameryk w poszukiwaniu bezpiecznego schronienia. Po wkroczeniu wojsk niemieckich i sowieckich do Polski artysta uciekał wraz z Zofią Mikucką, swoją późniejszą drugą żoną, przez Pieniny na Słowację, następnie przez Węgry i Wenecję do Paryża, gdzie pozostali przez cztery miesiące. W stolicy Francji Malczewski i jego ukochana dołączyli do większej grupy polskich emigrantów. Byli wśród nich znajomi jeszcze z okresu zakopiańskiego, m.in. Micińscy, Tuwimowie, Czernańscy, Wittlinowie i Kazimierz Wierzyński. Polscy uchodźcy spotykali się w Café de la Régence. Zajęcie Paryża przez wojska niemieckie w czerwcu 1940 roku zmusiło ich do dalszej ucieczki, tym razem w kierunku Półwyspu Iberyjskiego. Kolejnymi przystankami na drodze Malczewskiego były Burgos, Valladolid, Salamanka i wreszcie Lizbona, skąd zamierzał przedostać się za ocean. Dzięki pomocy ambasadora Brazylii w Portugalii Mariana Olegaria Zofia Mikucka i Rafał Malczewski dostali się na statek i w styczniu 1941 roku dotarli do Rio de Janeiro. Początkowo planowali udać się do Stanów Zjednoczonych, jednak trudności z uzyskaniem wizy sprawiły, że ostatecznie w listopadzie 1942 roku osiedlili się w Kanadzie.

Rafał Malczewski powrócił do intensywnej twórczości artystycznej jeszcze podczas pobytu w Brazylii. Już w połowie 1941 roku zaprezentował nowe obrazy i akwarele na wspólnej wystawie z Osvaldo Teixeirą, dyrektorem tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych. W czasie pobytu w Rio de Janeiro i Kurytybie powstały liczne studia z natury, a także rysunki, karykatury oraz szkice ludzkich głów i postaci, wykonywane naprędce podczas spotkań towarzyskich. Pierwsza indywidualna wystawa Malczewskiego w Kanadzie została otwarta w Montrealu w grudniu 1942 roku dzięki pomocy Wiktora Podoskiego, polskiego ministra rezydującego w Ottawie. Podoski pomógł również artyście nawiązać współpracę z Canadian National Railways. Podróżując koleją po kraju, Malczewski wykonywał akwarelowe pejzaże ukazujące rozległość i różnorodność kanadyjskiego krajobrazu, które służyły zarazem promocji przedsiębiorstwa. Ważnego wsparcia udzieliła mu także księżniczka Alice, hrabina Athlone, małżonka generalnego gubernatora Kanady, która objęła patronatem dwie wystawy Polaka w Ottawie – w Charles Ogilvy Ltd. w styczniu 1943 roku oraz w Château Laurier w kwietniu 1944 roku. Pokazy te przyniosły artyście znaczący sukces, zaowocowały zakupami jego dzieł do kolekcji prywatnych i otworzyły drogę do kolejnych wystaw w kanadyjskich galeriach.

Ośnieżone domy widoczne na prezentowanej akwareli ukazują widok z Braeside Place w Westmount pod Montrealem – miejsca szczególnie związanego z historią polskich uchodźców wojennych w Kanadzie. W 1942 roku dom pod numerem 9 przeznaczono na miejsce zamieszkania Polaków zmuszonych przez wojnę do opuszczenia Europy. Decyzję tę oficjalnie zatwierdziły władze Westmount 26 października tego roku, wyrażając zgodę na wykorzystanie budynku jako „residence for Polish War Refugees”. Zamieszkało w nim sześć polskich rodzin znajdujących się pod opieką Canadian National Committee on Refugees. Wcześniej uchodźcy przebywali w Douglas House przy skrzyżowaniu Sherbrooke Street i Greene Avenue. Rezydencja przy 9 Braeside Place, określana później jako „Polish House”, stała się tym samym jednym z miejsc schronienia dla polskich emigrantów wojennych rozpoczynających nowe życie w Kanadzie.

Prezentowana akwarela stanowi interesujące świadectwo obecności Malczewskiego w tym środowisku i jego zetknięcia z miejscem związanym z losami polskiej emigracji. Artysta skierował jednak uwagę nie na sam „Polish House”, lecz na rozciągający się z Braeside Place widok zimowego Westmount. Ośnieżone dachy i fasady domów, spiętrzone na łagodnym zboczu, stały się dla niego przede wszystkim pretekstem do studium kanadyjskiej zimy. Malczewski operuje właściwą sobie swobodą akwarelowej plamy, z niezwykłą wrażliwością oddając haptyczne właściwości śniegu, chłodne światło i mroźną atmosferę zimowego dnia. W tym pozornie zwyczajnym widoku pobrzmiewa zarazem osobista historia artysty – przybyśza z Zakopanego, dla którego zaśnieżony krajobraz nowej ojczyzny mógł przywoływać pamięć pozostawionych po drugiej stronie oceanu ukochanych Tatr.

11

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ / WITKACY
1885-1939

Portret mężczyzny na tle pejzażu, 1935

pastel/papier, 60 x 46 cm (w świetle oprawy)

sygnowany, datowany i opisany u dołu: 'Ign. Witkiewicz 935 V, VI (T.B + A) NP | NIT'

estymacja:

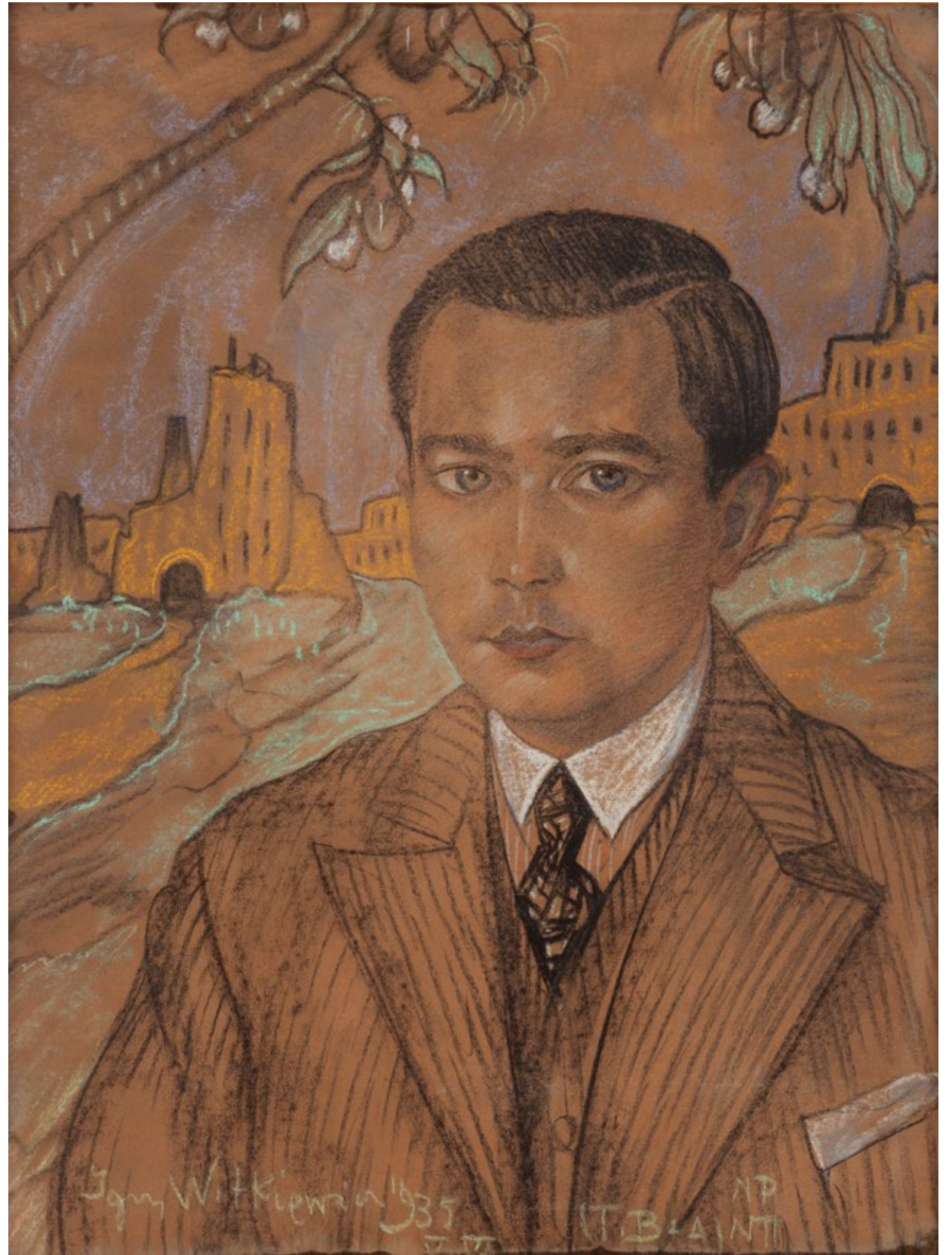
180 000 - 240 000 PLN

42 000 - 55 000 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Rempex, październik 2007

kolekcja prywatna, Polska





Stanisław Ignacy Witkiewicz, Autoportret, 1939, Muzeum Śląskie w Katowicach
źródło: archiwum prywatne



Stanisław Ignacy Witkiewicz, Portret podwójny Heleny Lisińskiej i Jana Gądomskiego, 1939, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

WITKACY NA ŚLĄSKU

Witkacy na Śląsku bywał chętnie i często. Miał tam przyjaciół, znajomych i klientów ceniących usługi Firmy Portretowej. Wśród przyjaciół, których na Śląsku odwiedzał najczęściej, była rodzina Krahelskich. Halina i Antoni Krahelscy zamieszkiwali wówczas w tzw. „zamku”, od którego wzięła nazwę ulica Zamkowa, dziś Aleja Korfanteo w Katowicach. Była to pochodząca z 1841 roku klasycystyczna willa rodziny Tiele-Wincklerów przez lata mieszcząca zarząd ich dóbr. Były to zarazem wyjazdy zarobkowe, gdyż Krahelscy umawiali go z osobami, mieszkającymi także poza Katowicami, w sąsiednich miejscowościach, pragnącymi zamówić portrety – własne lub członków rodzin – u cieszącego się wówczas uznaniem artysty.

Antoni Krahelski (1892-1948), był urodzonym i wykształconym w Petersburgu, inżynierem, który przed I wojną światową działał między innymi razem z Tadeuszem Szturm de Sztremem w Lotnym Oddziale Wojsk Polskich w Warszawie, za co trafił na dwa lata do rosyjskiego więzienia. Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości pracował w Ministerstwie Pracy i Opieki Społecznej. Był również bliskim współpracownikiem Stefana Starzyńskiego i tzw. Pierwszej Brygady Gospodarczej w Ministerstwie Skarbu. Pracował również jako dyrektor Państwowego Monopoli Spirytusowego, a następnie jako delegat zarządzający Wspólnoty Interesów Górniczo-Hutniczych w Katowicach. To wówczas zajął wraz z rodziną luksusową willę przy ul. Zamkowej 17, które Witkacy w liście do żony, Jadwigi Witkiewiczowej, określił jako: „abstanowka willowo-palacowa”. Halina Krahelska, żona Antoniego, była córką sławnego polskiego matematyka, Jana Śleszyńskiego, również członkini PPS-FR, dwukrotnie więziona w Rosji, socjolożką, pisarką, publicystką, a przede wszystkim zaangażowaną i kompetentną inspektor pracy w Ministerstwie Pracy, działaczką Ligi Obrony Praw Człowieka i Obywatela oraz Stowarzyszenia Wolnomysłicieli Polskich. Podczas pobytu w Katowicach napisała m.in. ciekawą powieść pt. „Zdrada Heńka Kubisza” (1938).

Krahelscy mieli trójkę dzieci: bliźnięta Halinę i Mariana (ur. 1920) i trzy lata młodszego od nich Lecha. Witkacy w jednym z listów do żony pisał żonie: „Jestem podejmowany po królewsku i zupełna wspólnota interesów. Rysuję i piszę”. Gospodarze docenili i wyjątkowo polubili artystę, bo zaprosili go wraz z żoną na święta Bożego Narodzenia. Artysta jednak grzecznie odmówił. W ramach wdzięczności, jak miał w zwyczaju, stworzył portrety domowników. Jednym z ciekawszych portretów stworzonych dla rodziny Krahelskich był portret Antoniego, który nieco żartobliwie, został przedstawiony jako egzotyczny król w garniturze,

z ogromnymi kryształowymi kolczykami. Witkacego zainspirować miała barwna postać ówczesnego albańskiego króla – Zogu I, do którego Antoni był niezwykle podobny. „Mbret” to po albańsku król, a „Laluś” to rodzinne przezwisko Krahelskiego.

Witkacy zgodnie z regulaminem swojej Firmy Portretowej opisywał wykonywane przez siebie prace oznaczeniami, mówiącymi którym z pięciu typów portretów oferowanych w ramach Firmy się posłużył, przy asyście jakich używek pracował oraz kiedy portret powstał. Jak wynika z daty obok sygnatury, Witkacy wykonał ten portret w czasie jednego ze swoich wyjazdów na Śląsk do rodziny Krahelskich, u których przebywał od maja do czerwca 1935 roku. W trakcie tego pobytu wykonał między innymi portret Antoniego datowany na 23 maja 1935 roku oraz jego syna Lecha Mieczysława w pierwszych dniach czerwca. Zapis T.B. + A wskazuje że jest to wariant „bardziej charakterystyczny” z elementem typu A, który informuje, że jest to najbardziej „wylizany” ze wszystkich typów, gdyż oznacza dość wierne oddanie podobieństwa modelu. W typie A częściej chciałyby być portretowane kobiety. W tym typie za modelem wyrysowywane było często bujne, fantastyczne tło. W tle prezentowanego portretu Witkacy umieścił różnorodnie naszkicowany pejzaż. Na cytrynowożółtym zbocz wznoszą się fantastyczne zabudowania. Sportretowanego mężczyznę autor przedstawił się na tle płonących fabryk i żółtej luny nadchodzącego pogorzelska. Diagonalne linie wzgórza przydają pracy elementu ekspresji, a zastosowany kontrast barwny – zestawienie intensywnej żółci i fioleto nieba – powoduje nasycenie przestrzeni światłem. Na podobnym tle przedstawił się zresztą sam artysta w słynnym „Autoportrecie” z 1939 roku. W górnej partii kompozycji Witkacy umieścił fragmenty tropikalnej roślinności, znanej z niektórych jego portretów oraz grupy australijskich pejzaży, będących reminiscencją wyprawy artysty i Bronisława Malinowskiego do Papui-Nowej Gwinei w 1914 roku. Owe motywy ła, zamku i równikowego gąszczu, znamy z posagowych portretów wykowanych przez Witkacego w latach 1925-27, np. z portretu Marii Nawrockiej (1925, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku).

Zadaniem portretów typu B było również uchwycenie podobieństwa przy braku elementów karykaturalnych, pojawiały się za to pewne uproszczenia w oddawaniu kształtów. „Portret mężczyzny na tle pejzażu” powstały w najlepszym okresie fortuny Witkacego, stanowiąc brawurowy przykład i tour de force jego umiejętności jako pastelisty i portrecisty.

12

TADEUSZ MAKOWSKI

1882-1932

"14 lipca na wsi" ("Le 14 Juillet á la campagne"), 1928

gwasz, akwarela/papier, 13,5 x 18 cm
sygnowany p.d.: '[nieczytelnie] de Makowski' oraz opisany autorsko l.d.: 'Le | 14 Juillet á la campagne'
na odwrociu autorski list

Szkic do obrazu "14 lipca na wsi", 1928, Muzeum Narodowe w Warszawie.

estymacja:
80 000 - 100 000 PLN
18 500 - 23 100 EUR

OPINIE:
ekspertyza Elżbiety Zawistowskiej z lutego 2024 roku

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja
kolekcja prywatna, Polska





Tadeusz Makowski, 14 lipca na wsi, 1928, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

„Rok 1928 Makowski słusznie uznał za decydujący dla swej twórczości. Odnalazł własny styl i jeżeli nie uważał go jeszcze za swój ostateczny wyraz, wiedział, że na tej drodze powinien szukać zadośćuczynienia dla swoich malarskich ambicji, jak również ujęcia dla swych poetyckich skłonności. Odtąd jego posuwanie się w sztuce nie polega już na szukaniu, żeby się tak wyrazić – na boki, na kluczeniu i zapuszczaniu się w nieznanne. Drogę ma wytkniętą, chodzi tylko o pogłębienie wizji i udoskonalenie środków plastycznych”.

Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski, polski malarz w Paryżu, Wrocław 1976, s. 44

BEZTROSKA RADOŚĆ ŚWIĘTOWANIA

Kanciaste ludziki w spiczastych czapkach, o okrągłych główkach i schematycznie przedstawionych twarzach obrazujące liryczny, nierzeczywisty świat dzieci to najbardziej charakterystyczny motyw w twórczości Tadeusza Makowskiego. Rok 1918 był kluczowy dla kariery malarskiej artysty, gdyż to wtedy motyw dziecka wkroczył do jego twórczości. Zgeometryzowana, kanciasta i uproszczona postać dziecka to specyficzna forma, właściwa dojrzałym pracom malarza. Pajacykowate ludziki to coś więcej niż wdzięczne wizerunki niewinnych i nieskalanych osóbek. To wtargnięcie do świata dziecięcego można odczytać jako tęsknotę za tym, chyba doskonałym dla artysty czasem, pełnym ciepła i szczęścia. To słodko-gorzkie zanurzenie się w dziecięcej psychice, w prostej rzeczywistości, równocześnie jest rozzdzierającym wołaniem dorosłego człowieka, który doświadczył zła i niegodziwości realnego świata. „Osiągnięciem Makowskiego było stworzenie własnego świata, nieistniejącego obiektywnie, lecz prawdziwego artystycznie, pełnego nieraz poezji i czaru” – pisał Tadeusz Dobrowolski, zwracając uwagę na malarskie oscylowanie Makowskiego między liryzmem a ekspresjonizmem (Tadeusz Dobrowolski, Malarstwo polskie ostatnich dwustu lat, Wrocław–Warszawa–Kraków 1976, s. 184). Makowski malował głównie sceny grupowe we wnętrzach oraz w plenerze, przydawał postaciom adekwatne atrybuty (lampiony, zabawki, instrumenty). Mimo uproszczonych i schematycznych form obrazy Makowskiego są nasycone barwami, doskonale eksponują światłocień i dowodzą wielkiej precyzji malarza. Charakterystyczne dla jego malarstwa są miejscowe rozbielenia dodające głębi, ale także sprawiające wrażenie metaliczności faktury płótna. Makowski w ogóle mistrzowsko operował strukturą, często materialną i chropowatą, oraz zróżnicowanym kolorytem, oddając zarówno malarski charakter kompozycji, jak i odpowiedni nastrój.

Makowski urodził się w 1882 w Oświęcimiu. W 1902 rozpoczął studia z zakresu filologii klasycznej i polskiej na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie. Rok później równolegle zapisał się do Akademii Sztuk Pięknych, gdzie studiował rysunek u Józefa Mehoffera oraz malarstwo u Jana Stanisławskiego. W trakcie studiów, zainspirowany swoim nauczycielem Stanisławskim, malował głównie pejzaże. W 1908 ukończył krakowską akademię z wyróżnieniem. Niemal od razu po studiach wyjechał do Paryża, gdzie pozostał do końca życia. W stolicy Francji zapoznaje się ze sztuką Luwru, zachwycając się Rembrandtem, przechadza się także po współczesnych wystawach, zapoznając się z modną, paryską awangardą i malarstwem, tak odmiennym od tego akademickiego, którego uczył się w Krakowie. Początkowo nieufnie i z dozą krytyki odbiera nowoczesne malarstwo paryskie, zwracając uwagę na nowatorskie sposoby malowania i bogactwo artystycznych manier, by już w 1911 zafascynować się kubizmem, zaprzyjaźniając się ze znakomitymi osobistościami Paryża, takimi jak Henri Le Fauconnier, Albert Gleizes, czy Fernard Léger, reprezentującymi czołową awangardę tego czasu.

Paryż odegrał szczególną rolę w historii polskiego malarstwa. Jako artystyczna mekka dla twórców niemal z całego świata, był także schronieniem

i azylem dla emigrantów opuszczających Polskę w najtrudniejszych dla niej czasach. Trudna i skomplikowana historia Polski spowodowała, że na przestrzeni lat kolejni artyści i pisarze decydowali się na wyjazd z ojczyzny. Pierwsza połowa XIX wieku to okres Wielkiej Emigracji po powstaniu listopadowym, kiedy Paryż stał się symboliczną „drugą stolicą Polski”. Druga połowa XIX wieku wiąże się z próbą funkcjonowania w kraju podzielonym przez trzech zaborców, którzy utrudniali Polakom kontynuowanie tradycji intelektualnych i artystycznych. W trakcie zaborów nie było wolności, także tej w znaczeniu artystycznym, co motywowało kolejnych twórców do ucieczki ze zniewolonego kraju. Kiedy polskie ośrodki artystyczne przechodziły kryzys i zahamowanie związane z ograniczeniami narzucanymi przez zaborców, zagraniczne centra kulturalne przeżywały olbrzymi rozkwit. Rozwój transportu oraz poprawa mobilności i komunikacji w Europie pozwoliła artystom przemieszczać się pomiędzy dużymi miastami, wokół których skupiały się różnorodne grupy kulturalne (np. Monachium, Rzym). Jednak to Paryż był bezkonkurencyjną stolicą artystycznej Europy, gromadzącą najznakomitsze postacie ze świata sztuki, literatury i nauki. Życie towarzyskie koncentrowało się wokół dwóch paryskich dzielnic – Montparnasse i Montmartre – gdzie rosło zacne grono przedstawicieli międzynarodowego środowiska École de Paris.

Tadeusz Makowski, choć miał samotniczą naturę, to żywo angażował się w życie artystyczne Paryża oraz często odwiedzał popularną wśród malarzy Bretanii, francuski kurort artystyczny. W czasach, gdy bretońskie tereny odwiedzał i malował Makowski, Paul Gauguin, propagator tej krainy i twórca szkoły Pont-Aven, był już legendą i historią tego miejsca. Tradycja malarska Gaugina i fascynacja tą częścią Francji trwała w sercach malarzy nowego pokolenia. Makowski po raz pierwszy udał się do Bretanii w 1912 wraz z Melą Muter, Leopoldem Gottliebem i Mojżeszem Kislingiem. Spędził tam również okres I wojny światowej, mieszkując m.in. w domu Władysława Ślewińskiego w Doëlan.

Rok 1928 to ważna data dla twórczości Tadeusza Makowskiego, wystawia on bowiem 14 prac prezentujących zgeometryzowane postacie, będące kulminacją jego artystycznej kariery. Z tego roku pochodzi obraz „14 lipca na wsi” (obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie), prezentujący wieśniaków podczas Dnia Bastylii, francuskiego święta upamiętniającego wybuch rewolucji francuskiej. Scena rozgrywa się wewnątrz kawiarni, zobrazowane postacie tańczą radośnie na tle napisu „Vin et café” („wino i kawa”) przy gramofonie z potężną trąbą. Z sufitu zwisają jasno świecące lampiony, flagi francuskie powiewają majestatycznie po bokach kompozycji. Przedstawione pajacykowate postacie to nie dzieci, choć zostały namalowane w konwencji schematycznych form. Miłe twarzyczki o naiwnych spojrzeniach i rumianych policzkach są kwintesencją działalności twórczej malarza. Prezentowana w katalogu pozycja to malowane gwaszem studium do opisanego wyżej obrazu. Praca jest śladem kreatywnych poszukiwań malarza, a także realnym odciśkiem jego geniuszu.



13

LEON WYCZÓŁKOWSKI

1852-1936

Pejzaż górski, 1910

pastel/papier, 47 x 68 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Wyczół | 910.'

estymacja:

90 000 - 150 000 PLN

20 800 - 35 000 EUR





Leon Wyczółkowski rysujący w pozycji pólężącej, źródło: muzeum.kulturawzasiegu.eu



Leon Wyczółkowski, Cerkiew św. Jana w Jaremczu, 1910, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, źródło: Wikimedia Commons

WYCZÓŁ NA HUCULSZCZYŹNIE

Fascynacja Huculszczyną narodziła się już w pierwszej połowie XIX stulecia. Swoje apogeum osiągnęła jednak około 1900 roku, kiedy artyści, w pogoni za nieskażonym cywilizacją światem przyrody, zaczęli na nowo odkrywać dzikie i trudno dostępne rejony Karpat Wschodnich. Malarze, urzeczeni pięknem naturalnego krajobrazu i barwnością zamieszkującego ten zakątek świata ludu, wyruszeni w nieznaną. Również niedościgniony mistrz tatrzańskich krajobrazów – Leon Wyczółkowski – na początku drugiej dekady XX wieku skierował swoją uwagę ku Karpatom Wschodnim. W latach 1910-1912 szczególne miejsce w jego twórczości zajęły okolice Jaremcza, Worochty i Jabłonicy – miejscowości położonych w malowniczym krajobrazie Huculszczyzny. Artysta, mający już za sobą doświadczenia związane z malowaniem Tatr, odkrył tam zupełnie inne oblicze gór. Zamiast monumentalnych, skalistych szczytów fascynowały go rozległe doliny, łagodne zbocza, ciemne pasma lasów oraz barwne cerkwie wtopione w otaczającą je przyrodę. Pobyt na Huculszczyźnie okazał się niezwykle owocny – we wspomnieniach artysty Wyczółkowski mówił o około sześćdziesięciu pracach, wykonanych przede wszystkim pastelami, niekiedy łączonymi z akwarelą lub gwaszem. Z tych samych doświadczeń wyrosła również graficzna „Teką huculska”. Duża część tego zbioru została jednak zniszczona przez samego artystę pod wpływem nieprzychylnych opinii Feliksa „Mangghi” Jasieńskiego.

Karpackie kompozycje zajmują szczególne miejsce w dorobku Wyczółkowskiego przede wszystkim ze względu na niezwykłą intensywność koloru. Artysta coraz wyraźniej odchodził w nich od naturalistycznego odwzorowania rzeczywistości. Obserwowany pejzaż stawał się punktem wyjścia do eksperymentów z barwą, którą wzmacniał i zestawiał w śmiałe kontrasty. Rude i złociste zbocza sąsiadują w tych pracach z głębokimi szafirami i zieleniami lasów, kobaltowymi partiami gór oraz intensywnym błękitem nieba. Wyczółkowski nie rezygnował przy tym z obserwacji natury – przeciwnie, wychodził od rzeczywiście dostrzeżonych w niej tonów, lecz świadomie zwiększał ich nasycenie i siłę oddziaływania. W rezultacie niektóre pejzaże z Jaremcza należą do najodważniejszych kolorystycznie dzieł w całej jego twórczości i bywają zestawiane z doświadczeniami współczesnego mu fowizmu.

Szczególnie interesujący był stosowany przez malarza system barwnych „odpowiedników”. Kolor nie musiał dokładnie odpowiadać lokalnej barwie przedstawianego fragmentu natury – ważniejsze stawały się relacje zachodzące pomiędzy poszczególnymi partiami kompozycji. Wyczółkowski potrafił więc świadomie zmienić ton jednego elementu, aby wydobyć intensywność innego. Dzięki temu krajobraz zachowywał swoją rozpoznawalność, a jednocześnie nabierał autonomicznej, niemal abstrakcyjnej wartości kolorystycznej.

Znakomitym przykładem tych poszukiwań jest prezentowany w katalogu „Pejzaż górski” z 1910 roku. Rozległy krajobraz został zbudowany przede wszystkim za pomocą kontrastujących stref barwnych: ciepłych tonów odsłoniętych zboczy, głębokich błękitów i szarości gór oraz ciemnej zieleni lasu zagłębiającego się w dolinie. Pierwszy plan rozświetla seledynowa łąka, przecięta drewnianym płotem. Wykorzystany w kompozycji pastel pozwolił artyście zarówno osiągnąć niezwykle nasycenie barw, jak i pozostawić partie papieru niemal nietknięte, wykorzystując jego ton jako pełnoprawny element kompozycji. Zabieg ten można łączyć z tak bliską artyście estetyką japońską.

Co znamienne dla karpackich kompozycji Wyczółkowskiego, człowiek pojawia się w nich rzadko. Bohaterem cyklu staje się sam krajobraz – jego barwa, światło i zmienność. Nawet drewniane cerkwie i dzwonnice, które przyciągały uwagę artysty, zostają podporządkowane otaczającej je naturze. Przykładem może być powstała w 1910 roku kompozycja przedstawiająca dzwonnice przy starej cerkwi w Pasiecznej nieopodal Jaremcza.

Pejzaże karpackie z około 1910 roku stanowią jeden z najśmielszych kolorystycznie epizodów w twórczości Wyczółkowskiego. Huculszczyzna pozwoliła mu rozwinąć doświadczenia zdobyte wcześniej podczas pracy w Tatrach, lecz zarazem poprowadziła jego malarstwo w nowym kierunku. Realny widok przestawał być celem samym w sobie – stawał się tworzywem, które artysta przekształcał za pomocą światła, a przede wszystkim koloru. Właśnie dlatego Jaremcze i Karpaty Wschodnie zajmują tak istotne miejsce w jego dojrzałej twórczości: to tutaj obserwacja natury spotkała się z jednymi z najodważniejszych eksperymentów barwnych w malarstwie Wyczółkowskiego.

LEON WYCZÓŁKOWSKI

1852-1936

Kompozycja kwiatowa

akwarela, ołówek/papier, 31 x 42 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany p.d.: 'LWyczół'

estymacja:
30 000 - 40 000 PLN
6 900 - 9 200 EUR

Kompozycje kwiatowe należały do szczególnie umiłowanych tematów Wyczółkowskiego. Jak pisał Henryk Piątkowski: „Kwiaty dla niego [Wyczółkowskiego], tak samo jak każdy przedmiot, podpadający wizji wzrokowej, mają znaczenie bodźca twórczego. Opromienione blaskiem artystycznej interpretacji przechodzą one z dziedziny rzeczywistości w dziedzinę sztuki, nie tracąc nic ze swego uroku. Może nawet zyskują na znaczeniu i stają się rodzajem symbolów uczuć i ducha natury w swem kolorystycznym wysubtelnieniu” (Henryk Piątkowski, Leon Wyczółkowski, „Kurier Warszawski” 1910, R. 90, nr 91, s. 7).

Znaczenie kwiatów w twórczości artysty trafnie oddał również Ludwik Puget we wspomnieniu o jego pracowni: „nie wiadomo gdzie się kończyły obrazy, a gdzie się zaczynało samo mieszkanie. Kwiaty, cudowne pastelowe prymule i cynerarje, stojące na sztalugach, rozkwitały potem długim fryzem na ścianie i obiegały pokój dookoła. Kotary i ściany, meble i drobiazgi na etażerkach, powtarzały się w martwych naturach na kartonach, a znów kartony z martwymi naturami zalegały ściany i stoły” (Ludwik Puget, Ten, który się bawi, [w:] Leon Wyczółkowski. Księga pamiątkowa wydana w 80. rocznicę urodzin, red. S. Papee, Poznań 1932, s. 31).



15

JÓZEF RAPACKI

1871-1929

"Młode żyto", 1924

pastel/tektura, 67,5 x 98 cm (w świetle oprawy)
sygnowany i datowany p.d.: 'JÓZEF RAPACKI | 1924'
na odwrociu fragmentarycznie zachowana nalepka Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie

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





Józef Rapacki był jednym z czołowych warszawskich pejzażyistów przełomu XIX i XX wieku. Edukację artystyczną rozpoczął w Warszawskiej Klasie Rysunkowej pod kierunkiem Wojciecha Gersona, następnie kontynuował ją w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie u Floriana Cynka (1886–1887) oraz w Monachium, w prywatnej szkole Friedricha Fehra (1888–1889). W 1891 roku powrócił ze studiów monachijskich do Warszawy. W tym okresie w swojej twórczości nawiązywał do dokonań artystów, którzy wyznaczyli nowe kierunki w malarstwie pejzażowym – Władysława Podkowińskiego oraz Józefa Chełmońskiego.

Mieszkając w Warszawie, Rapacki podejmował próby w zakresie pejzażu czystego. W historii sztuki bywał niesprawiedliwie określany mianem „epigona realizmu”. Mimo pewnej powtarzalności motywów oraz skłonności do drobiazgowego odtwarzania szczegółów w jego twórczości odnaleźć można wiele interesujących rozwiązanych kompozycji, świadczących o wysokim poziomie warsztatowym artysty i wyrastających z tradycji monachijskiego Stimmungu. Rapacki posługiwał się drobiazgowym realizmem, szczególną wagę przywiązując do nastroju przedstawienia oraz zmienności pór dnia. Chętnie stosował panoramiczne ujęcia, otwierając kompozycję na rozległe przestrzenie łąk i pól. Zabierał widza w trudno dostępne zakątki mazowieckiego krajobrazu – wśród mokradeł, stawów, parowów i zagajników, zalanych łąk oraz pól. Artysta po mistrzowsku posługiwał się perspektywą powietrzną, osiągając w oszczędnych kompozycjach sugestywne wrażenie obcowania z naturą.

W 1907 roku wraz z żoną, Gabrielą z Popowskich, zamieszkał w niewielkiej wsi Olszanka pod Żyrardowem. Prowadził tam bogate życie towarzyskie, goszcząc krewnych, artystów i krytyków sztuki. Lata spędzone w Olszance były niezwykle płodnym okresem w twórczości Rapackiego – powstały wówczas jego najbardziej charakterystyczne widoki rozległych łąk, rozlewisk i zarośli, zanurzonych we mgle lub rozświetlonych promieniami słońca.

Zetknąwszy się w warszawskim środowisku artystycznym z impresjonizmem i luministycznymi poszukiwaniami Józefa Pankiewicza oraz Władysława Podkowińskiego, Rapacki podejmował również eksperymenty z nowymi sposobami ujmowania światła i koloru. Po powrocie z Monachium w 1891 roku tworzył kolejne pejzaże olejne, a rok później letnie miesiące spędził w Woli Pękoszewskiej u Górskich, gdzie udzielał lekcji malarstwa Pii Górskiej. Z tego czasu pochodzą jedne z jego najlepszych wczesnych pejzaży mazowieckich – „Krajobraz równinny” oraz „Staw w lesie” (oba w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie). Uproszczenie kadru oraz wyciszona kolorystyka budują w nich atmosferę oczekiwania i kontemplacji natury, wzmacniając zarazem symboliczną wymowę przedstawień.

Prezentowane dzieło „Młode żyto” powstało właśnie w okresie olszańskim i zostało przez Rapackiego opatrzone datą 1924. Wykonana w technice pastelu kompozycja ukazuje pole porośnięte młodym żytem, pośród którego wyrasta samotne drzewo. Układ chmur oraz poruszanej wiatrem roślinności pozwala odczuć atmosferę chłodnego, wietrznego dnia. Kolorystyka została utrzymana w lekko przygaszonych odcieniach brązów i zieleni, przełamanych na pierwszym planie bardziej soczystymi tonami roślinności okalającej polną drogę.



16

JULIAN FAŁAT

1853-1929

Ośnieżone świerki w Bystrej, 1919

akwarela, gwasz/papier, 67 x 96 cm (w świetle oprawy)

sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'JFałat | Bystra 1919'

na odwrociu fragmentarycznie zachowana nalepka wystawowa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie z numerem: '0580', stempel składu przyborów malarskich Róży Aleksandrowicz oraz papierowa nalepka składu szkła, obrazów i opraw B. Szymaniaka w Poznaniu

estymacja:

90 000 - 120 000 PLN

20 800 - 28 000 EUR





Julian Fałat był malarzem i pedagogiem – jednym z najwybitniejszych artystów polskich okresu przełomu XIX i XX wieku. Był członkiem polskich i europejskich stowarzyszeń twórczych oraz Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Berlinie. Za swoje obrazy wielokrotnie odznaczany był medalami na wystawach międzynarodowych. W latach 1869-71 studiował w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych u Władysława Łuszczkiewicza i Leona Dembowskiego. Naukę kontynuował w akademii monachijskiej uAlexandra Strähubera i Johana Leonhardta Raaba (1877-80). Po studiach wiele podróżywał – odwiedził Paryż, Rzym, Hiszpanię, a w 1885 odbył podróż dookoła świata. W 1886 roku podczas polowania u ks. Radziwiłłów w Nieświeżu poznał późniejszego cesarza Niemiec Wilhelma II – dla którego następnie w latach 1886-95 pracował w Berlinie jako malarz nadworny. Był jednym z założycieli Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”. Po powrocie do kraju był dyrektorem w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie (1895-1910), a w latach 1905-09 rektorem tej uczelni.

Po przejściu na emeryturę w 1910 roku, osiadł w miejscowości Bystra koło Bielska-Białej. „Nim podjął ostateczną decyzję o osiedleniu się właśnie w tym miejscu, przyjechał tu jeszcze raz w lipcu 1907 roku wraz z młodzieżą krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych na plenerowe studia malarskie. Po rezygnacji z funkcji dyrektora Akademii osiadł tu na stałe. Od córki bielskiego fabrykanta Idy Nehrlich kupił kawałek gruntu z murowaną willą letniskową, którą wkrótce rozbudował, dostosowując do potrzeb swojej pięciosobowej rodziny. W zakupie domu pomógł mu długoletni przyjaciel Oskar Rudziński (...) Wkrótce przystąpił do budowy malarskiego atelier. Na usytuowanej powyżej leśnej skarpie wznosił modrzewiową pracownię, z której rozciągał się wspaniały widok na Pasma Baraniej Góry (Teresa Dudek-Bujarek, Julian Fałat – Życiorys pędzlem zapisany, Bielsko-Biała, 2017, s. 181).

Przeniesienie się do Bystrej Śląskiej silnie wpłynęło na twórczość Fałata. Malarz wyczulony od zawsze na piękno natury zachwycił się ukształtowaniem krajobrazu o łagodnej linii zboczy górskich, porośniętych drzewami i bujną roślinnością. Fałata ujęła pełna koloru i dynamizmu beskidzka kultura, której zwyczajnie upamiętniał, wpisując sylwetkę ludzką w holistycznie pojmowany krajobraz. Umiłowanie tego miejsca sprawiło, że mistrz akwareli spędził w Bystrej przeszło 28 lat życia. W rozmowie artysty z Anną Waldenbergową, Fałat tak przywołuje swój pierwszy pobyt w Bystrej: „Przy-padkowo przyjechałem do sanatorium dr. Jekelsa tu, do Bystrej, na kurację.

Spodobała mi się bardzo natura tutejsza i powiedziałem sobie, że tu mogę zamieszkać, a pracować w Krakowie. Po powrocie do Krakowa zwierzyłem się kolegom z moich projektów, powiedziano: Fałat Wariat! Któż w owym czasie słyszał, by jechać w te strony: wtedy szlak Kraków – Wiedeń był tylko znany i uznawany. Niezrażony w następnym roku powróciłem znowu i upatrzyłem to miejsce, na którym stała cudowna, śląska chata. Przyciągnęła mnie typowym wyglądem i barwnością okalających ją kwiatów chłopskich, jak malwy, naparstniki i maki. (...) proza życia nakazała chatę, choć piękną, zniszczyć i wybudować willę. Nic żałowałem tego nigdy” (Julian Fałat. Pamiętniki, Katowice, s. 213). „Zapewne około 1901 roku w twórczości Fałata pojawił się motyw zimowego krajobrazu z potokiem wijącym się wśród zaśnieżonych pól, wykonywany w technice olejnej, jak również akwarelowej i pastelowej, wystawiany pod różnymi tytułami: Śnieg, Krajobraz zimowy, Potok w śniegu lub Motyw zimowy. Dominuje w nim panoramiczne ujęcie krajobrazu z jednym niezmiennym akcentem kompozycji, jakim jest prosta linia horyzontu dzieląca obraz na dwie strefy. Niektóre z kompozycji zbliżone są do kwadratu, inne bardziej wydłużone. Na pierwszym planie zazwyczaj widać śnieg, niekiedy oznaczony śladami zwierząt lub ożywiony sylwetkami ptaków. Fałat mistrzowsko syntetyzuje krajobraz, upraszcza jego formy. Zbliża i wyolbrzymia śnieg lub potok – sytuując go na pierwszym planie, a pomija nieistotne szczegóły. W przesyconych światłem słonecznym zimowych krajobrazach z niezwykłą umiejętnością odtwarza materialność śniegu – jego świeżą puszystość lub ciężar w czasie odwilży” (Anna Król, Julian Fałat, katalog wystawy, Muzeum Regionalne w Stalowej Woli, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Muzeum Miedzi w Legnicy, Stalowa Wola 2009, s. 75).

„Ośnieżone świerki w Bystrej” to przykład mistrzowskiego wykorzystania przez Juliana Fałata techniki akwareli. Artysta zrezygnował z panoramicznego pejzażu na rzecz bliskiego kadru fragmentu beskidzkiego lasu. Osią kompozycji uczynił grupę świerków, których gałęzie uginają się pod ciężarem śniegu. Drzewa zostały oddane swobodnymi, miejscami niemal kaligraficznymi pociągnięciami pędzla oraz transparentnymi plamami błękitów, szarości i przygaszonej zieleni. Biel papieru, pozostawiona w znacznej mierze niezamalowana, buduje świetlistość zimowego pejzażu i pozwala odczuć miękkość śnieżnej pokrywy. Rozmyte kontury dalszych partii lasu potęgują wrażenie wilgotnego, mglistego powietrza. Fałat syntetyzuje naturę, skupiając się nie na szczegółole, lecz na świetle, atmosferze i cisy ośnieżonego beskidzkiego lasu.

JULIAN FAŁAT

1853-1929

Weselny pochód, 1884

akwarela/papier, 45 x 61 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'Jul. Fałat 84. Warszawa'
na odwrociu częściowo zachowana dedykacja

estymacja:
55 000 - 80 000 PLN
12 700 - 18 500 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa
DESA Unicum, maj 2020
kolekcja prywatna, Warszawa

Julian Fałat, po rocznym pobycie w Rzymie, związał się na początku lat 80. XIX wieku ze środowiskiem warszawskim. W celu zapewnienia sobie godziwych warunków życia artysta podejmował się różnorodnych zajęć. Jak pisał Jerzy Malinowski: „Fałat zarzuciwszy szybko malarstwo akademickie, kontynuował i przekształcał przeważający już w okresie 'szwajcarskim' nurt 'realistyczny'. Sprzyjał temu zarobkowy kontakt z prasą niemiecką i polską ('Tygodnik Ilustrowany', 'Tygodnik Powszechny', 'Kłosa'), która zamieszczała jego rysunki jako ilustracje” (Jerzy Malinowski, Julian Fałat, Warszawa 1985, s. 16). Ilustracje prasowe wykonywane według rysunków Fałata ukazywały się na łamach najważniejszych czasopism obok prac wybitnych artystów epoki. Malarz nie porzucił jednak obranej wcześniej drogi artystycznej. Współpracę z prasą traktował przede wszystkim jako działalność zarobkową, równoległe rozwijając własną twórczość.

Około połowy lat 80. XIX wieku coraz wyraźniej dochodziła w twórczości Fałata do głosu tematyka ludowa. Pojawiała się ona już wcześniej, jednak w tym okresie artysta zaczął z większą uwagą przyglądać się życiu, obczy-

jom i tradycjom mieszkańców wsi. Fascynował go barwny świat ludowych strojów i obrzędów. Podobnie jak wielu innych twórców zwracających się wówczas ku tematyce wiejskiej, Fałat poszukiwał w niej bliskości natury, rodzimej tradycji oraz świata pozostającego poza doświadczeniem wielkomiejskiej nowoczesności. Powszechne wśród artystów zainteresowanie wsią zaowocowało licznymi dziełami ukazującymi rodzimy folklor, obyczaje i codzienne życie jej mieszkańców.

Prezentowana kompozycja, powstała właśnie w tym okresie, ukazuje jeden z tradycyjnych obrzędów wiejskich – tytułowy pochód weselny. Na czele rozradowanego korowodu, w tanecznym uniesieniu, kroczą dwaj podrygujący mężczyźni. Tuż za nimi podążają muzycanci, a dalej – goście weselni. Barwny tłum wylewa się na błotnistą drogę z widocznej w oddali drewnianej świątyni i zmierza najpewniej w stronę miejsca, w którym odbędzie się dalsza część weselnych uroczystości.



18 Ω Ψ

JULIAN FAŁAT

1853-1929

Wiosenny pejzaż, 1899

akwarela/papier, 44 x 78,5 cm (w świetle oprawy)
sygnowany i datowany l.d.: 'Jul. Fałat '99'

estymacja:

55 000 - 80 000 PLN

12 700 - 18 500 EUR



Powstanie prezentowanego w katalogu obrazu przypada na szczytowy okres twórczości Juliana Fałata, a zarazem czas jego działalności jako dyrektora krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych (późniejszego rektora Akademii Sztuk Pięknych, ukonstytuowanej w 1900). We wcześniejszej fazie swojej twórczości artysta koncentrował się głównie na tematyce myśliwskiej, realizowanej w ulubionej przez niego technice akwarelowej. Około 1899 Fałat dokonał jednak wyraźnej przemiany artystycznej – zarówno w zakresie tematyki, jak i techniki. Od tego czasu zaczął sięgać również po farby olejne. Pozostał jednak wierny technice, w której osiągnął mistrzostwo – akwareli. Wówczas zaczęły powstawać pejzaże ukazujące podkrakowskie okolice, leśne zakątki oraz sceny rodzajowe z życia wsi. Rok 1899 był także okresem, gdy artysta spędzał letnie miesiące na kuracji w Aussee w Austrii.

W prezentowanym dziele Fałat w mistrzowski sposób połączył swoje dwie największe pasje: zamiłowanie do dalekowschodniej, wyrafinowanej kompozycji oraz fascynację rozległym, polskim pejzażem. Choć symbolem Japonii są kwitnące wiśnie, scena ukazana w akwareli stanowi apoteozę ciepłych, majowych dni spędzonych w zaciszu spokojnej prowincji. Wrażenie to potwierdzają słowa samego artysty, zapisane w jego pamiętniku: „Pobyt w Japonii mogę porównać do rozkosznego snu; tylko ukochanie Polski kazało nam i tutaj tęsknić do kraju i myśleć o powrocie”. Podróż do Chin i Japonii w decydujący sposób wpłynęła na tożsamość twórczą trzydziestoletniego Juliana Fałata, dotychczas postrzeganego jako ukształtowany realista, zafascynowany scenami myśliwskimi i rodzajowymi. Spotkanie z wyjątkową sztuką „obrazów przemijającego świata” (ukiyo-e) uczyniło z Fałata pierwszego i najwybitniejszego wśród młodopolskich malarzy interpretatora estetyki dalekowschodniej.

Już współcześni mu krytycy dostrzegali jego doskonałe opanowanie zasad kompozycji japońskiej. Mieczysław Wallis określał Fałata mianem „mistrza skrótowych napomknień i syntetycznych uproszczeń”, a Wacław Husarski pisał na łamach „Tygodnika Ilustrowanego”: „Fałat jest jednym z najwybitniejszych niewątpliwie japonistów, którzy na przełomie XIX i XX wieku tworzą odrębną grupę w sztuce. Syntetyczne uproszczenia barwy i rysunku, ekspresyjne, pośpieszne i nerwowo rzucane plamy akwareli, wirtuozowska biegłość pędzla, a nawet tak charakterystyczne dla Fałata wykorzystanie bieli papieru – wszystko to stanowi niezwykle oryginalne i samodzielne przetworzenie doświadczeń zaczerpniętych ze sztuki japońskiej”. Sam artysta wspominał: „Dla Japonii i Japończyków żywie uwiłbienie wręcz bezgraniczne” – wyrażając tym nie tylko podziw dla malarskich rozwiązań, lecz również głęboki szacunek dla kultury i duchowości Kraju Kwitnącej Wiśni.

Wyjątkowość kompozycji i mistrzowskie wycucie przestrzeni w jego dziełach wynikały w dużej mierze z osobistego kontaktu z naturą, pejzażem, ludźmi i zabytkami Japonii. W przeciwieństwie do wielu współczesnych mu „japonistów”, którzy czerpali inspirację z albumów i kolekcjonerskich artefaktów, Fałat poznawał sztukę Wschodu bezpośrednio.

W jego akwarelach można dostrzec wpływy japońskiej estetyki, filozofii i kompozycji – przejawiające się w przesunięciu osi obrazu, horyzontalnym układzie kompozycji oraz syntetycznym ujmowaniu plamy barwnej. Charakterystyczny dla twórców ukiyo-e efekt przysłonięcia głównego motywu poprzez zaakcentowanie elementów drugoplanowych został w pełni wykorzystany także w omawianym dziele. Fałat uczynił tu głównym bohaterem cień rozłożystego drzewa, rozpościerający się na zielonej połaci pierwszego planu. W głębi kompozycji widać gospodarstwo tonące w bujnej zieleni, wśród której można dostrzec sylwetki odpoczywających postaci.



19

JACEK MALCZEWSKI

1854-1929

Nimfa u źródła, lata 70. XIX w.

ołówek/papier, 24 x 35,5 cm (w świetle oprawy)
sygnowany ręką żony artysty ś.d.: 'J. Malczewski'

estymacja:

13 000 - 18 000 PLN

3 000 - 4 200 EUR

Jacek Malczewski rozpoczął naukę artystyczną w 1872 roku pod kierunkiem Leona Piccarda, a rok później podjął studia w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, gdzie kształcił się m.in. w „majstersztuli” Jana Matejki. Stosunkowo szybko zaczął jednak odczuwać rozczarowanie obowiązującym modelem nauczania, dlatego w 1876 roku, mimo sprzeciwu ojca i Matejki, wyjechał do Paryża. Kształcił się tam w École des Beaux-Arts w pracowni Henri Lehmannna. Po powrocie do Krakowa ponownie związał się ze Szkołą Sztuk Pięknych i pracownią Matejki, kontynuując naukę do 1879 roku.

Prezentowana w katalogu praca pochodzi właśnie z okresu edukacji artystycznej Malczewskiego. Jest to wczesne, szkicowe studium postaci mitologicznej – nimfy siedzącej przy źródle. Naga dziewczyna spoczywa na kamieniu nad wodą, trzymając w dłoniach bukiet kwiatów. Pomimo różnic w pojmowaniu formy artystycznej Malczewski wiele zawdzięczał Matejce, przede wszystkim w zakresie warsztatu, sposobu budowania kompozycji oraz przywiązywania szczególnej wagi do znaczeniowej warstwy przedstawienia. Zainteresowanie historią i romantyczną tradycją literacką z czasem połączył z własnym repertuarem motywów mitologicznych, fantastycznych i folklorystycznych, które stały się jednym z najważniejszych elementów dojrzałej twórczości artysty.



ALEKSANDER AUGUSTYNOWICZ

1865-1944

"Przędka"

akwarela/papier, 48 x 37 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany p.d.: 'Augustynowicz'
opisany na odwrociu: 'Augustynowicz Aleksander | Przędka Akwarela'

estymacja:
15 000 - 25 000 PLN
3 500 - 5 800 EUR

Aleksander Augustynowicz był artystą silnie związanym z tematyką zakopiańską i młodopolską. Kształcił się w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie pod kierunkiem Feliksa Szynalewskiego, Władysława Łuszczkiewicza oraz Jana Matejki. Dwa lata po ukończeniu krakowskiej uczelni wyjechał do Monachium, a następnie podróżował po Włoszech i Węgrzech. Od 1890 roku mieszkał we Lwowie, natomiast lata 1914–1921 spędził w Zakopanem, skąd często wyjeżdżał do Krakowa. Z tego okresu pochodzi wiele interesujących prac akwarelowych, których tematyka wpisuje się w charakterystyczną dla epoki fascynację Zakopanem i Podhalem – tamtejszą przyrodą, krajobrazem, architekturą oraz folklorem góralskim.

Prezentowana akwarela „Przędka” skupia w sobie charakterystyczne cechy malarstwa Augustynowicza. Portretowe ujęcie postaci odznacza się bezpretensjonalną naturalnością, a zarazem umiejętnym zakomponowaniem przedstawienia. Scena rodzajowa ukazuje młodą dziewczynę ubraną w barwny strój o ludowym charakterze. Pomarańczowa chusta stanowi wyrazistą dominantę kolorystyczną kompozycji, kontrastując z intensywnym kobaltem spódnicy. Przędka została ukazana podczas pracy, niemal tyłem do widza. Pochylając głowę i skupiając wzrok na trzymanym wrzecionie, delikatnie odśłania profil twarzy. Zabieg ten nadaje przedstawieniu szczególną naturalność i kameralny charakter – artysta zdaje się podpatrywać modelkę pochłoniętą codzienną czynnością, nie zakłócając jej skupienia.



21

FELIKS MICHAŁ WYGRZYWAŁSKI

1875-1944

"Wędrowni muzycanci"

gwasz, akwarela/papier, 46,5 x 67 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i opisany l.d.: 'F.M. Wygrzywalski | Wędrowni muzycanci'

estymacja:

18 000 - 24 000 PLN

4 200 - 5 500 EUR

OPINIE:

POCHODZENIE:

Polswiss Art, październik 2017

kolekcja prywatna, Warszawa



W RYTMIE FLAMENCO WYGRZYWAŁSKI I AUTOPORTRET

„Obiektem szczególnej fascynacji i artystycznego zainteresowania Wygrzywalskiego było morze, ciepłe i malownicze, które w różnych wariacjach pojawia się na jego płótnach...” (Nad ciepłym morzem. Feliks Michał Wygrzywalski, katalog wystawy, [oprac.] Liliana Giełdon, Monika Jankiewicz-Brzostowska, Centralne Muzeum Morskie w Gdańsku, Gdańsk 2013, s. 5). Przestrzeń, która interesowała i zajmowała umysł twórcy to rzeczywiście przede wszystkim miejsce silnie związane z wodą, Orientem i szeroko rozumianą egzotyką Południa. Świat Wygrzywalskiego staje się albo światem bardzo realnym, albo sferą pewnego rodzaju sacrum wkraczającego w granice baśni i mitu. Jednym razem artysta odtwarza plebejskie środowisko utrudzonych burłaków i rybaków wyciągających z odmetów fal ciężkie sieci, przy innej okazji zaś kreuje fantastyczne wizerunki wychodzących z wody nimf i towarzyszących im sylenów. To zderzenie rzeczywistości z obrazem, isticie irracjonalnym, nie jest w sztuce malarza niczym wyjątkowym. Do i tak już bogatego repertuaru form dochodzi tu dodatkowo inny zestaw motywów. „W 1906 roku artysta odbył podróż do Egiptu i na Pustynię Libijską. Oczarowała go egzotyka Orientu, co znalazło dobitny wyraz w jego malarstwie. Wygrzywalski zaczął malować sceny haremowe, scenki rodzajowe z egipskiej ulicy, jego obrazy zaludniły się sprzedawcami i naprawiaczami dywanów, modlącymi się Arabami i Beduinami” (dz. cyt., s. 6). Po tej wyprawie Orient z całą swą magią i malowniczością pochłoniął duszę artysty bez reszty. Można się tutaj zastanawiać, czym tak naprawdę był dla Europejczyka na początku XX stulecia ten świat. Jak się okazuje, stan wiedzy i dostęp w te na pozór niedostępne rewiry globu był dla wielu twórców stosunkowo łatwy. Nie można oczywiście twierdzić, że przeciętnego człowieka stać było wówczas na zagraniczne wojaże, ale fakty świadczą o tym, iż przywiej ten spotykał licznych artystów dysponujących odpowiednim zapleczem finansowym. Inspiracją sztuką i kulturą Dalekiego Wschodu, szczególnie Japonią, jest w Europie zjawiskiem znanym już w II połowie XIX wieku. Fascynacje te osiągają apogeum w okresie fin de siècle’u, a na początku nowego stulecia i jeszcze później, w latach międzywojennych wzbogacone

zostają o inne obszary. Wygrzywalski, jak się wydaje, stał się stosunkowo miarodajnym ilustratorem północnoafrykańskiej rzeczywistości. Pomimo iż przedstawiał ją zwykle przez pryzmat barwności i sielankowej zabawy, to zdołał uchwycić klimat i atmosferę tego wyjątkowego regionu. Szczególnie interesujące są na obrazach artysty kolorowe, ukazywane z niebywałym pietyzmem tkaniny oraz dywany. Wygrzywalski z dużą dozą dokładności odtwarza feerię barw i wzorów zdobiących te orientalne wyroby tkackie.

W bogatym oeuvre Feliksa Michała Wygrzywalskiego autoportrety stanowią odrębny i niezwykle interesujący obszar twórczości. Artysta „(...) chętnie malował autoportrety. Można jedynie spekulować, jaki związek z ich obfitością miał młodzieńczy podziw dla dzieł Jacka Malczewskiego, które jeszcze jako uczeń udatnie kopiował. Wygrzywalski często nawiązywał do klasycznego wzorca portretu artysty, przedstawiając siebie w półpostaci, z atrybutami swej profesji – paletą i pędzlem – i z nieodłączną fajką w zębach” (dz. cyt., s. 8).

W prezentowanym dziele artysta odchodzi jednak od tego utrwalonego schematu. Zamiast palety i pędzla trzyma w dłoniach gitarę. Wygrzywalski ukazał siebie w roli muzyka flamenco, akompaniującego kobiecie z tamburynem. Przedstawił się w charakterystycznym kapeluszu oraz chuście niedbale zawiązanej pod szyją, przywołujących skojarzenia z kulturą Andaluzji. Wizerunek ten można wpisać w szerszą grupę autoportretów artysty wykorzystujących kostiumy ludowe i regionalne. Fascynację tę badacze łączą również z oddziaływaniem twórczości Jacka Malczewskiego, znanego z upodobania do licznych kostiumowych stylizacji własnego wizerunku. Wygrzywalski kreuje tym samym barwną, nieco teatralną rzeczywistość, w której autoportret staje się nie tylko zapisem własnej fizjonomii, lecz także formą artystycznej autokreacji. Kluczową rolę w budowaniu tej wizji odgrywają światło i intensywny kolor.



JEAN PESKE

1870-1949

Krajobraz nadmorski z sosną z Wysp Hyères

pastel/papier naklejony na tekturę, 64 x 80 cm
sygnowany p.d.: 'Peske'
na odwrociu numer: '2105'

estymacja:

9 000 - 12 000 PLN

2 100 - 2 800 EUR

POCHODZENIE:

aukcja Arnaud Yvos, Saint-Raphael, lipiec 2024
kolekcja prywatna, Polska

Na pierwszy rzut oka – miękka, rozedrgana linia przywodząca na myśl twórczość Paula Cézanne’a, na drugi – żywe, intensywne kolory kojarzące się z malarstwem Armanda Guillaumina, jednego z przedstawicieli francuskiego impresjonizmu. Nie jest to jednak dzieło francuskiego artysty, lecz Jana Mirosława Peszkego – polskiego malarza działającego we Francji, znanego również jako Jean Peské. Przed wyjazdem do Francji i przyjęciem francuskiej formy nazwiska Peszke kształcił się m.in. pod kierunkiem Wojciecha Gersona. Już wówczas zetknął się z tradycją studiów pejzażowych i bezpośredniej obserwacji natury, które miały pozostać istotnym elementem jego późniejszej twórczości. Malarstwo Peszkego łączone jest z różnymi tendencjami postimpresjonistycznymi, w tym z pointylizmem i syntetyzmem. Szczególne znaczenie w jego twórczości odgrywały kolor oraz upraszczanie formy, zbliżające niektóre jego realizacje do doświadczeń artystów związanych z Pont-Aven.

W prezentowanej pracy artysta przedstawił krajobraz Wysp Hyères, określanych również mianem Żółtych Wysp. Malowniczy archipelag położony

u wybrzeży Prowansji, nad Morzem Śródziemnym, zachwyca intensywnością światła, bujną roślinnością i skalistym wybrzeżem – elementami szczególnie atrakcyjnymi dla artystów poszukujących nowych możliwości operowania kolorem. Do archipelagu należą przede wszystkim Porquerolles, Port-Cros i Île du Levant, a także mniejsze wyspy i wysepki.

W „Krajobrazie z sosną” Peszke syntetyzuje obserwowaną rzeczywistość, budując ją za pomocą wyrazistych plam barwnych i swobodnie prowadzonej linii. W kompozycji dominują rozmaite odcienie błękitu, wibrujące zielenie oraz brunatne tony. Istotną rolę odgrywa także kontur, który miejscami traci swoją jednoznaczność, pozwalając barwnym plamom swobodnie się przenikać i tworzyć miękki, niemal rozedrgany efekt. Można odnieść wrażenie, jakby widz znalazł się na jednej z plaż Żółtych Wysp, gdzie intensywne południowe słońce zaciera ostrość widzenia, a pejzaż rozplywa się w świetle i kolorze. Peszke nie tyle drobiazgowo odtwarza naturę, ile oddaje jej zmysłowe doświadczenie – blask słońca, intensywność barw oraz cień rzucany przez lekko pochyloną sosnę.





23

SOTER JAXA MAŁACHOWSKI

1867-1952

Widok Raguzy (Dubrownika), 1925

akwarela, gwasz/papier, 22 x 32 cm (w świetle oprawy)
sygnowany i datowany p.d.: 'SJAXA | 1925'

estymacja:
11 000 - 16 000 PLN
2 500 - 3 700 EUR

LITERATURA:
Katarzyna Łomnicka, Jaxa. Soter August Jaxa-Małachowski, Kraków 2014, s. 180 (il.)



24

SOTER JAXA MAŁACHOWSKI

1867-1952

Nokturn, 1933

gwasz, pastel/tektura, 48 x 33 cm (w świetle oprawy)
sygnowany i datowany p.d.: 'SJAXA | 1933'

estymacja:
14 000 - 20 000 PLN
3 200 - 4 600 EUR

JERZY HOPPEN

1891-1969

Herb Wilna - św. Krzysztof z Dzieciątkiem, 1934

gwasz, ołówek/papier, 32,5 x 26 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Hoppen - 1934'

estymacja:
4 000 - 8 000 PLN
900 - 1 800 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Jana Brzozowskiego, dyrektora Wileńskiego Prywatnego Banku Handlowego w okresie międzywojennym

Jerzy Hoppen należał do najważniejszych postaci wileńskiego środowiska artystycznego okresu międzywojennego. Malarz, grafik, pedagog i badacz zabytków związał znaczną część swojej działalności z Wilnem, którego historia, architektura i artystyczna tradycja stały się jednym z głównych źródeł inspiracji jego twórczości. Szczególne miejsce zajmowała w niej grafika, przede wszystkim akwaforta. Rozpoczął w latach 20. cykl „Stare Wilno”, ukazujący zabytki i malownicze zakątki miasta, przyniósł artyście uznanie i ugruntował jego pozycję jako jednego z najważniejszych przedstawicieli międzywojennej szkoły grafiki wileńskiej.

Zainteresowanie Hoppena przeszłością Wilna wykraczało poza działalność stricte artystyczną. Twórca badał miejscowe zabytki i dawne rzemiosło artystyczne, a jego fascynacja materialnymi śladami historii znajdowała bezpośrednie odzwierciedlenie w sztuce. W tym kontekście szczególnie interesujący jest prezentowany „Herb Wilna” z 1934 roku. Artysta sięgnął w nim po jeden z najważniejszych symboli miasta – postać św. Krzysztofa niosącego na ramionach Dzieciątko Jezus, od stuleci obecną w heraldycznej tradycji Wilna.

Podjęcie przez Hoppena tematu herbu doskonale odpowiadało jego zainteresowaniom dawną sztuką, historią i ikonografią miasta. W latach 30. artysta chętnie posługiwał się językiem heraldyki, czego przykładem jest również opracowany przez niego ekslibris Biblioteki Uniwersyteckiej w Wilnie.



BOHDAN PNIEWSKI

1897-1956

Kościół św. Jana Chrzciciela i św. Jana Apostoła i Ewangelisty w Wilnie, 1921

akwarela, ołówek/papier, 29,5 x 37,3 cm

sygnowany p.g.: 'BP | 3.IV.921'

opisany na odwrociu: 'Wystawa [nieczytelne] | Wilno | Kościół pow. Jana | rys. Bohdan Pniewski'

estymacja:

4 500 - 8 000 PLN

1 000 - 1 800 EUR

POCHODZENIE:

spadkobiercy Bohdana Pniewskiego

kolekcja prywatna, Warszawa

Architekt władzy, architekt narodu, książę architektury i niezniszczalny projektant odrodzonej Warszawy – to tylko niektóre z określeń pojawiających się w opowieści o jednym z najważniejszych polskich architektów XX wieku, Bohdanie Pniewskim. Marcin Wicha w postłowie do wydanej w 2021 roku biograficznej książki Grzegorza Piątka poświęconej architektowi pisał: „Pniewski potrafił łączyć wszystko ze wszystkim. Jego styl mieścił tradycję i postęp. Gotyk, renesans, art déco i socrealizm. Swojskość i europejskość. Demokrację i rządy twardej ręki”.

Charakterystyka ta, choć odnosząca się do Pniewskiego, może stanowić interesujący punkt wyjścia do spojrzenia na twórczość osiemnastowiecznego architekta, którego dzieło zostało przedstawione na prezentowanej akwareli. Barokową formę kościoła św. Jana Chrzciciela i św. Jana Apostoła i Ewangelisty w Wilnie współtworzył Johann Christoph Glaubitz – jeden z najwybitniejszych przedstawicieli baroku wileńskiego. Jego realizacje wyróżniały się dynamiką falujących linii, rozbudowanymi podziałami architektonicznymi oraz niezwykłą lekkością i dekoracyjnością form.

Pniewski sięgnął po motyw wileńskiej świątyni 3 kwietnia 1922 roku, kiedy był jeszcze studentem Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej. Akwarela stanowi więc interesujące świadectwo okresu jego artystycznego i architektonicznego kształtowania – czasu uważnej obserwacji historycznych form i studiowania zabytków dawnej architektury. W tym kontekście przedstawienie kościoła św. Janów nabiera szczególnego znaczenia. Młody Pniewski utrwalił na papierze jeden z najważniejszych zabytków barokowego Wilna, analizując za pomocą rysunku jego bryłę, rytm podziałów i dekoracyjność form. Zainteresowanie historyczną architekturą pozostanie zresztą istotnym elementem jego późniejszej twórczości, w której tradycja nie była traktowana jako repertuar form przeznaczonych do prostego naśladowania, lecz jako źródło podlegające twórczemu przetworzeniu.



27

JULIUSZ KOSSAK

1824-1899

Koniuszy na koniu i luzak z rzędem (szkic do "Mohorta"), przed 1883

akwarela/papier naklejony na tekturę, 27,4 x 31 cm
sygnowany l.d.: 'JKossak'

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

9 200 - 13 900 EUR

OPINIE:

ekspertyza Kazimierza Olszańskiego z 2001 roku



MOHORT

LEGENDA KRESOWEGO RYCERZA

„Kossak przez całe życie malował i rysował mniejsze i większe epizody i duże obrazy z najbardziej ulubionego przez siebie utworu Wincentego Pola, z rapsodu rycerskiego Mohort. W roku 1883 na propozycję wydawcy lwowskiego Hermana Altenberga wykonał 24 ilustracje do tego poematu, wydanego w tymże roku w ozdobnej edycji albumowej. ‘Prawda’, chwając piękne wydawnictwo, ubolewała, że druk, papier, oprawa i część drzeworytów – wszystko obce, tylko pióro i ołówek polskie. Uważano, że ilustracje Kossaka stoją nierównie wyżej od Andriollego. Według ‘Niwy’ Mohort z rysunkami Kossaka staje na równi z podobnymi wydawnictwami zagranicznymi, ‘trudno było o szczęśliwszy wybór ilustratora (...), rysunki wykonane są pysznie, z ogniem i żołnierską werwą” – pisze o genezie powstania cyklu poświęconego eposowi rycerskiemu o Mohorcie monografista Kossaka Kazimierz Olszański (Kazimierz Olszański, Juliusz Kossak, Kraków 2000, s. 188-90).

Epos rycerski, stworzony przez Wincentego Pola w latach 1840-52, opowiada historię życia i śmierci kresowego żołnierza, inspirowaną postacią żyjącą w czasach stanisławowskich. Prezentowana akwarela Juliusza Kossaka przedstawia scenę zaczerpniętą z „Mohorta” – poematu rycerskiego Wincentego Pola, wydanego po raz pierwszy w 1855 roku. Utwór, niezwykle popularny w drugiej połowie XIX stulecia, opowiadał o losach tytułowego bohatera – legendarnego kresowego rycerza, żołnierza wojsk koronnych, który miał polec w 1792 roku w bitwie pod Zieleńcami. Tematyka poematu, odwołująca się do tradycji szlacheckiej, etosu rycerskiego i historii dawnej Rzeczypospolitej, doskonale odpowiadała zainteresowaniom Juliusza Kossaka.

Artysta wielokrotnie sięgał po „Mohorta”. Ukazany epizod odnosi się do dramatycznego momentu opowieści. Mohort otrzymuje królewski rozkaz oddania zbroi, jednak wkrótce wyrusza do walki, w której ponosi śmierć. Zgodnie z ekspertyzą dr. Kazimierza Olszańskiego prezentowana akwarela nie jest jedynie powtórzeniem ilustracji książkowej. Kossak na przedstawionej ilustracji wyodrębnił z rozbudowanej kompozycji grupę koniuszego z koniem i luzakiem, czyniąc z niej samodzielne przedstawienie. Przedstawia jeźdźca dosiadającego kasztanowatego konia i prowadzącego bogato osiodłanego luzaka. Zwierzę niesie rząd oraz uzbrojenie należące do Mohorta – pan-cerz, hełm, miecz i biało-czerwona chorągiew. Kompozycja stanowi fragment większej sceny zilustrowanej przez Kossaka w książce, ukazującej orszak jezdnych z królewskim wysłannikiem zbliżającym się do Mohorta.

Dzieło odznacza się charakterystyczną dla Juliusza Kossaka swobodą warsztatową i doskonałą znajomością końskiej anatomii. Szczególną uwagę zwracają uchwycone w ruchu sylwetki zwierząt, a także precyzyjnie oddane elementy rzędu i uzbrojenia. Olszański podkreślał, że akwarela została „namalowana i wykończona perfekcyjnie w dobrym ruchu o typowo kossakowskich kształtach koni i koniuszego”.

Prezentowane dzieło stanowi interesujący przykład charakterystycznego dla Kossaka połączenia znakomitego warsztatu akwarelisty z fascynacją historią i tradycją rycerską. Artysta przekształcił literacki epizod w pełną ruchu kompozycję, w której koń, jeździec i pozostawione po Mohorcie militaria stają się nośnikami pamięci o tytułowym bohaterze.



„Mohort rapsod rycerski” z podania przez Wincentego Pola z 24 ilustracjami Juliusza Kossaka, 1883, wydawca F. H. Richter, źródło: POLONA



28

JAN STYKA

1858-1925

Szkic kobiety

ołówek/papier, 3 x 9 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany l.d.: 'J. Styka'
na odwrociu nalepka: 'Jan Styka [1858-1925]'

estymacja:

1 400 - 2 200 PLN

300 - 500 EUR



29

JAN STYKA

1858-1925

Pasterka (recto) / Szkic pary (verso)

ołówek, pastel/papier, 42,5 x 28 cm (w świetle passe-partout)

estymacja:

3 200 - 5 000 PLN

700 - 1 200 EUR



30

JÓZEF MEHOFFER

1869-1946

Szkic dziewczynki w stroju ludowym

ołówek/papier, 10,5 x 9 cm (w świetle passe-partout)

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

POCHODZENIE:
spuścizna po artyście
kolekcja prywatna, Polska



31

JÓZEF MEHOFFER

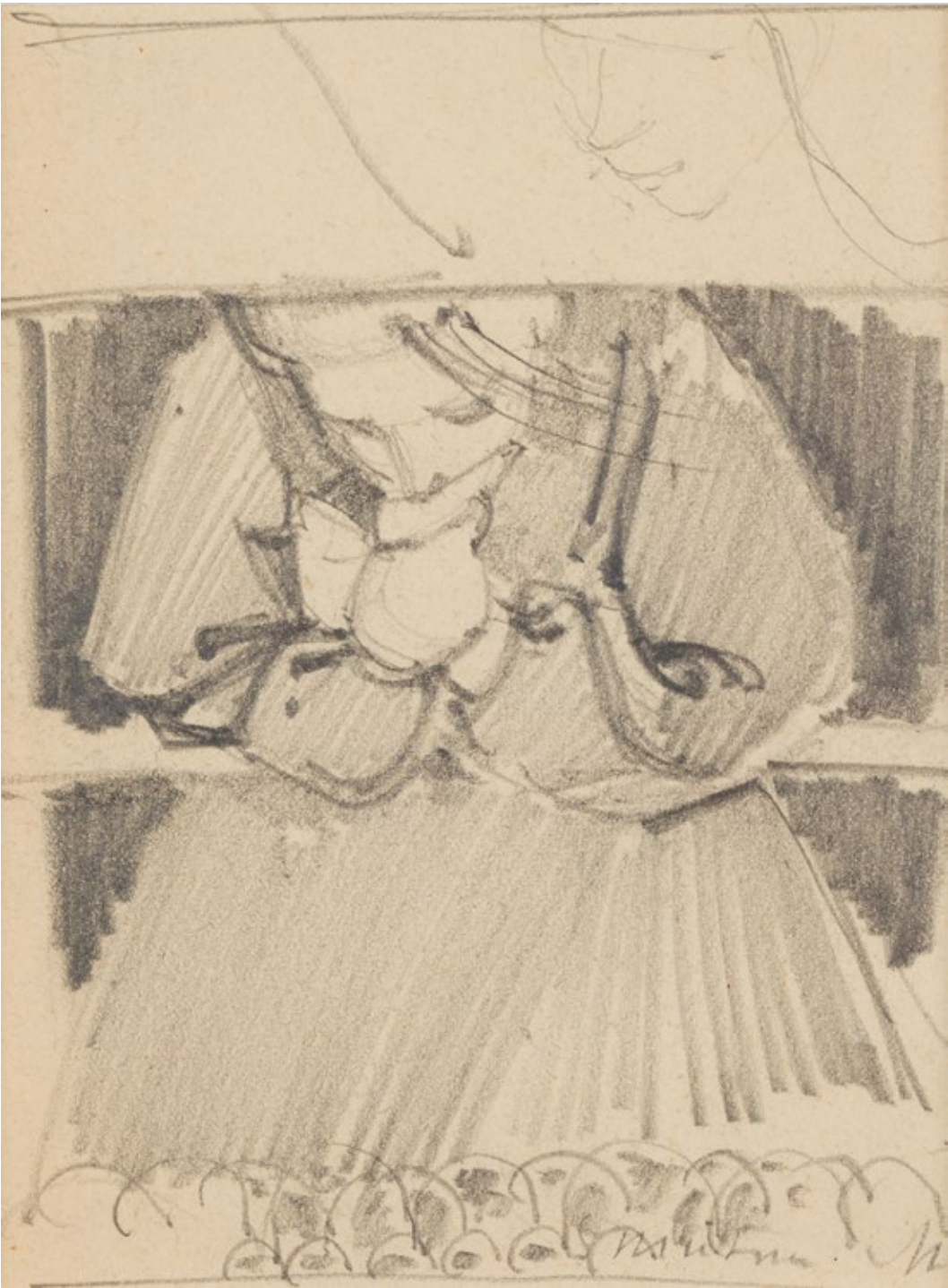
1869-1946

Szkic kobiety

ołówek/papier, 14 x 7 cm (w świetle passe-partout)

estymacja:
3 000 - 4 500 PLN
700 - 1 000 EUR

POCHODZENIE:
spuścizna po artyście
kolekcja prywatna, Polska



32

JÓZEF MEHOFFER

1869-1946

Zamyślona dziewczynka

ołówek/papier, 11,5 x 9 cm (w świetle passe-partout)

estymacja:
3 800 - 6 000 PLN
900 - 1 400 EUR



33 α

ALFONS KARPIŃSKI

1875-1961

Szkic postaci z Bronowic, 1904

ołówek/papier, 11 x 11 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany, opisany i datowany ołówkiem p.d.:
'A. Karpiński | Bronowice 1904.'
numerowany tuszem na odwrocie: 'ZT300/B/19'

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



34 α

ALFONS KARPIŃSKI

1875-1961

Pierrot

ołówek/papier, 12,5 x 8 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany l.d.: 'A. Karp.'

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



35 α

ALFONS KARPIŃSKI

1875-1961

Portret kobiety

ołówek/papier, 16 x 22 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany p.d.: 'a.karpiński'

estymacja:
2 000 - 3 000 PLN
500 - 700 EUR



36 α

KASPER POCHWALSKI

1899-1971

"W poczekalni nad lekturą", 1954

sangwina/papier, 29 x 38 cm (w świetle oprawy)

estymacja:

1 200 - 2 000 PLN

300 - 500 EUR

37 α

KASPER POCHWALSKI

1899-1971

"Portret kobiety z profilu", 1953

ołówek/papier, 29 x 39 cm (w świetle oprawy)

sygnowany i datowany p.d.: 'Kasper Poch 1953 53'

estymacja:

1 200 - 2 000 PLN

300 - 500 EUR



38 α

KASPER POCHWALSKI

1899-1971

"Lekcja rysunku", 1953

ołówek/papier, 29 x 38,5 cm (w świetle oprawy)

sygnowany i datowany p.d.: 'Kasper Pochwalski | 18.II.1953'

estymacja:

1 000 - 1 800 PLN

200 - 400 EUR

39 α

WACŁAW BOROWSKI

1885-1954

Portret kobiety

pastel/papier, 27,5 x 34,5 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany p.d.: 'WBorowski'

estymacja:

20 000 - 28 000 PLN

4 600 - 6 500 EUR

POCHODZENIE:

DESA Unicum, październik 2010

kolekcja prywatna, Warszawa

DESA Unicum, maj 2023

kolekcja prywatna, Warszawa

Wacław Borowski należał do artystów okresu międzywojnia, pragnących wskrzesić sztukę klasyczną i idylliczną. Wykształcenie odebrane pod kierunkiem Józefa Mehoffera w latach 1905-1909 w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych niewątpliwie wpłynęło na nostalgiczne nurty w twórczości Borowskiego, ale także na intelektualne podbudowanie twórczości. Owo teoretyczne uzupełnienie sztuki Borowski zyskał dzięki studiom na Wydziale Historii Sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim. Ponadto lata 1909-1913 spędził w Paryżu, gdzie zafascynowany sztuką muzealną kopiował obrazy dawnych mistrzów z kolekcji Luwru, oglądał renesansowe gobeliny w Musée de Cluny, poznawał sztukę orientalną w zbiorach Musée Guimet. Podróże do Włoch, jakie odbył w latach 1911-1914, pogłębiły jego znajomość sztuki renesansu. Zebrane w podróży doświadczenia wpłynęły na artystyczne uformowanie malarza, który zaangażował się ostatecznie nie tylko w klasycyzujący wymiar własnej sztuki, lecz także w wykonywanie projektów okładek, ilustracje i winiety dla promującego odrodzenie klasycznej tradycji czasopisma „Museion”.

Doskonałą definicją stylu Borowskiego są słowa Ireny Kossakowiej.

„Ta estetyka nowego klasycyzmu opierała się na antycznych i renesansowych wzorach komponowania obrazu, na które nakładały się impulsy płynące z Paryża: teoria nowego ładu klasycznego głoszona przez Maurice’a Denisa, akcentujące walory konstrukcji malarstwo André Deraina oraz dekoracyjność płócien Henri Matisse’a” (Irena Kossowska, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, grudzień 2001, culture.pl). Ponadto Wacław Borowski miał interdyscyplinarny stosunek do wykorzystywanych technik artystycznych – pracował z wykorzystaniem farb olejnych, gwaszem, uprawiał litografię; lecz to właśnie technika pastelowa pozwalała mu nadać syntetyczny wyraz jego pracom i wyrazić subtelność kształtów i kolorów rodem z klasycyzujących XVIII-wiecznych kompozycji. „W pracach Borowskiego widać, jak impresjonizm wpłynął na technikę pastelową, umożliwiając modelunek barwą: artyście wystarczy muśnięcie innym kolorem, nawet obrysowanie konturu ołówkiem, a potem jego roztarcie, żeby powstały barwy ciemne. Kolorystyka pasteli Borowskiego wiele zawdzięcza impresjonistom, dla których pastel stał się nowym, nieodzownym środkiem wyrazu” (Anna Manicka, Wacław Borowski [w:] „Mistrzowie pastelu. Od Marteau do Witkacego. Kolekcja Muzeum Narodowego w Warszawie”, Warszawa 2015, s. 121).



40 α

BÉLA KÁDÁR

1877-1956

Żeński akt siedzący

gwasz/tektura, 91 x 59,5 cm
sygnowany p.d.: 'KÁDÁR | BÉLA'
na odwrociu nalepki m.in. pracowni ramiarskiej

estymacja:
85 000 - 100 000 PLN
19 600 - 23 100 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Neumeister, Monachium, listopad 2007
kolekcja prywatna, Europa
DESA Unicum, maj 2021
kolekcja prywatna, Polska

Kobieta zajmowała szczególne miejsce w sztuce międzynarodowego środowiska École de Paris. Jej wizerunek – od portretu po akt – nieustannie powracał w twórczości malarzy i rzeźbiarzy działających w pierwszej połowie XX wieku w stolicy Francji. Paryski Montparnasse stał się wówczas swoistym odpowiednikiem mitologicznego Parnasu – miejscem spotkania artystów, poetów i ich muz. W tej kosmopolitycznej przestrzeni tradycyjny motyw kobiecego ciała podlegał nieustannym przeobrażeniom. Artyści odchodzili od akademickich kanonów piękna, poszukując nowych środków wyrazu, eksperymentując z formą, kolorem i sposobem konstruowania przestrzeni.

Kobieca postać zajmowała ważne miejsce również w twórczości węgierskiego artysty Béli Kádára. Malarz wcześniej zetknął się z europejską awangardą, a jego artystyczne poszukiwania kształtowały się pod wpływem kontaktów z nowoczesną sztuką prezentowaną w Paryżu i Berlinie. W jego pracach dostrzegalne są doświadczenia kubizmu, futuryzmu oraz niemieckiego ekspresjonizmu. Kádár nie podporządkował się jednak bezpośrednio żadnemu z tych kierunków. Z rozmaitych tendencji awangardowych stworzył własny, łatwo rozpoznawalny język formalny, oparty na syntezie kształtów, rytmie kompozycji oraz intensywnym oddziaływaniu barwy.

Istotnym składnikiem tej artystycznej formuły pozostawało również zainteresowanie rodzimą tradycją i folklorem. Nowoczesność spotykała się u Kádára ze światem ludowych motywów, tworząc niezwykle oryginalną mieszaninę kultur, tradycji i artystycznych doświadczeń. To właśnie napięcie pomiędzy awangardowym eksperymentem a przywiązaniem do tradycji stanowi jedną z najbardziej charakterystycznych cech jego sztuki.

Wszystkie te elementy odnaleźć można w prezentowanej pracy. Kobieca postać przestaje być tutaj jedynie przedmiotem realistycznego studium. Jej ciało zostaje podporządkowane rytmowi całej kompozycji, a forma ulega uproszczeniu i geometryzacji. Kádár nie dąży do wiernego naśladowania rzeczywistości – interesują go przede wszystkim wzajemne relacje kształtów i barw. Tradycja miesza się z nowoczesnością, figuracja z doświadczeniami awangardy, a dekoracyjność z ekspresją. Powstaje charakterystyczna dla artysty barwna mozaika form i kolorów, w której klasyczny temat kobiecego aktu otrzymuje całkowicie nowoczesne oblicze.





41

LEOPOLD GOTTLIEB

1879-1934

Akt siedzący z draperią

ołówek, węgiel/papier, 33,5 x 22 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany p.d.: 'L. Gottlieb'

estymacja:

7 000 - 12 000 PLN

1 600 - 2 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Niderlandy



42

LEOPOLD GOTTLIEB

1879-1934

Akt siedzący

akwarela, gwasz, tusz/papier, 46,5 x 30 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany p.d.: 'L. Gottlieb'

estymacja:

20 000 - 28 000 PLN

4 600 - 6 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Niderlandy

43 α

BOLESŁAW CYBIS

1895-1957

Krzewy na wzgórzach, 1925

kredka, sangwina/papier, 25,5 x 34 cm

estymacja:

3 200 - 5 000 PLN

700 - 1 200 EUR

POCHODZENIE:

zbiory spadkobierców artysty

kolekcja prywatna, Polska

44 α

BOLESŁAW CYBIS

1895-1957

"Szkic do plafonu Polskie niebo" ("Dwie kobiece postacie alegoryczne"), około 1938

ołówek, węgiel/papier, 56 x 77,2 cm

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

opisany ołówkiem numerem inwentarzowym p.g.: '295' (w owalu) oraz pośrodku długopisem: '152.'

Praca stanowi szkic do fresku "Polskie niebo" ("Polska i jej dzielnice na tle nieba polskiego, to jest widzianej u nas konstelacji i zodiaku") wykonanego wspólnie z Janem Zamoyskim na plafonie w auli Gimnazjum Polskiego im. Józefa Piłsudskiego Macierzy Szkolnej w Gdańsku w latach 1938-1939.

estymacja:

6 000 - 9 000 PLN

1 400 - 2 100 EUR

POCHODZENIE:

zbiory spadkobierców artysty

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, kwiecień 2022

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

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

Wystawa malarstwa i rysunku Bolesława Cybisa, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Kamienica pod Gwiazdą,

6 maja 1984 - 15 maja 1985 (jako "Dwie kobiece postacie alegoryczne")

LITERATURA:

porównaj: Iwona Luba, Malarstwo monumentalne II Rzeczypospolitej, "Biuletyn Historii Sztuki" 2008, nr 3-4 s. 495-500

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. 130, nr kat. II/128

porównaj: Stanisław Woźnicki, O kilku współczesnych malowidłach ściennych w Polsce. Tempera, fresk, sgraffito, "Nike" 1939,

nr 1, s. 66, 71-74



45 α

NIKIFOR KRYNICKI

1895-1968

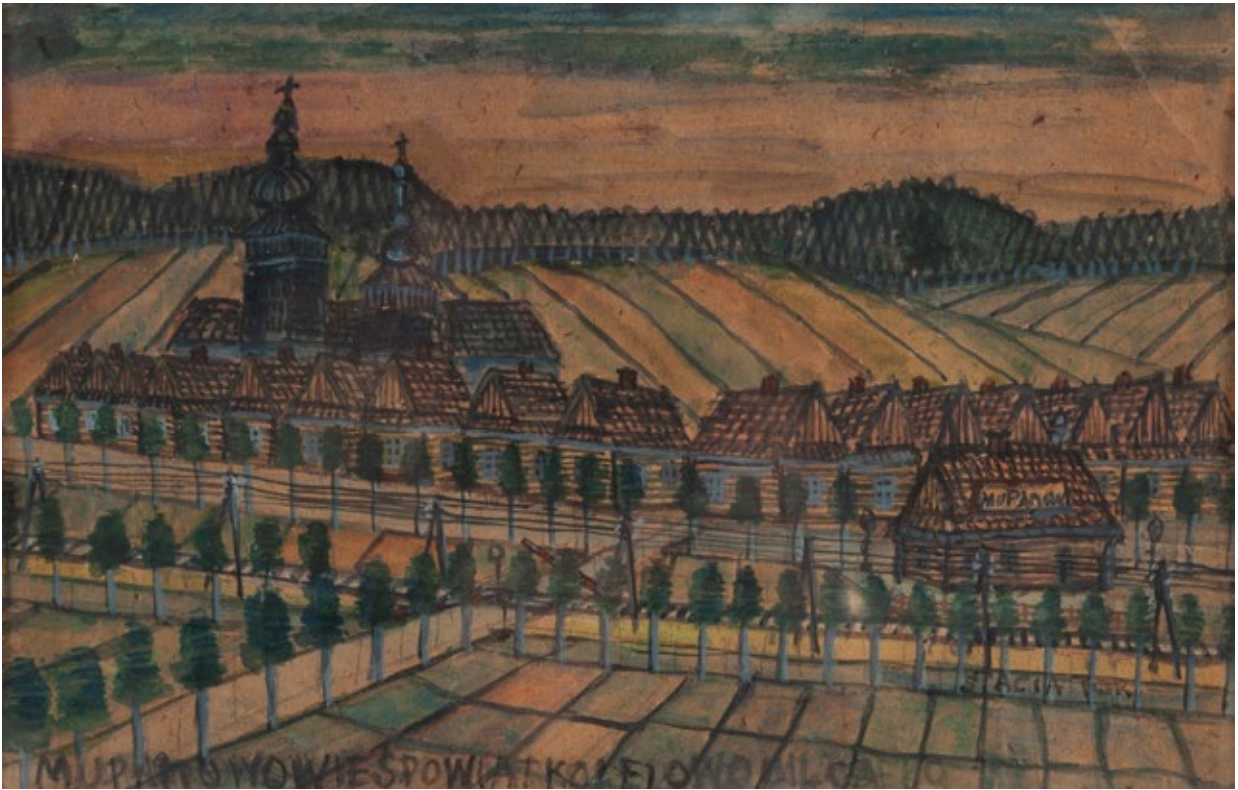
Widok na tory z beskidzkim krajobrazem, lata 30. XX w.

akwarela, gwasz, srebrzanka/papier, 21,5 x 34 cm (w świetle passe-partout)
opisany autorsko u dołu: 'MURNOWOWIESPOWIATKOLELOWOULICA' oraz p.d.: 'STACJA TOR'

estymacja:
16 000 - 28 000 PLN
3 700 - 6 500 EUR

„Dworce kolejowe są wielkim tematem w twórczości Nikifora. Dworce miejskie to często ogromne węzły kolejowe z wieloma torami i peronami, z dużymi budynkami. Czasem są one wymienione konkretnie z nazwy, np. Kraków, Wiedeń. Obok nich spotykamy dworce małomiasteczkowe – Piwniczna, Muszyna, Stary Sącz, Bobowa, Sanok, Bardejów, a także małeńkie wiejskie stacje, np. Milik i wiele innych, których nazwy nie da się utożsamić z konkretną miejscowością na mapie. Jednak zbłądziłby ten, kto chciałby dzisiaj wyruszyć śladem kolejowych wypraw artysty. Bo Nikiforowym pociągiem możemy dojechać nawet do zagubionych w górach łemkowskich wiosek, w których nigdy nie było kolei, jak np. Flo-rynka czy Berest! Nikifor po prostu wcielał się w inżyniera, który wytyczał i budował nowe linie kolejowe, i przy okazji nobilitował w ten sposób zagubione w górach wioski. Prace te, które nazwiemy umownie „Pejzażami beskidzkimi ze stacyjkami”, możemy chyba uznać za szczytowe osiągnięcie w twórczości artysty. Tak pięknie i z taką pasją Beskidów w malar- stwie nie uwiecznił nikt!”.

Zbigniew Wolanin, Nikifor, Wydawnictwo BOSZ, Olszanica 2000, s. 15





46 α

NIKIFOR KRYNICKI

1895-1968

Krakowski pomnik, lata 30. XX w.

akwarela, gwasz, ołówek/papier, 23 x 18 cm (w świetle passe-partout)
opisany autorsko u dołu: '1912 | KOMAPAT | PARADAROK |
DENIPKRAKOWKSIMIASTOKOMI'

estymacja:
10 000 - 18 000 PLN
2 300 - 4 200 EUR



48 α

NIKIFOR KRYNICKI

1895-1968

Kaplica w Krynicy

akwarela, gwasz, ołówek/papier fotograficzny, 24 x 18 cm (arkusz)
opisany autorsko u dołu: 'WSIKRYNICAZDROJKRAKOWSKIWILLRSEŁO'
na odwrociu pieczęć autorska oraz opis: '500ZŁ'

estymacja:
11 000 - 18 000 PLN
2 500 - 4 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Mariana Włosińskiego
kolekcja prywatna, Warszawa



47 α

NIKIFOR KRYNICKI

1895-1968

Mężczyzna z parasolem, lata 50. XX w.

akwarela, gwasz, ołówek/papier, 21 x 15 cm (arkusz)
opisany autorsko u dołu: "ZYARNEŁWIEŚPAMTKAZPANSTO"

estymacja:
8 500 - 12 000 PLN
2 000 - 2 800 EUR

POCHODZENIE:
DESA Unicum, kwiecień 2014
kolekcja prywatna, Polska



49 α

NIKIFOR KRYNICKI
1895-1968

Kościół w Muszynie, lata 60. XX w.

akwarela, gwasz/papier, 17,5 x 24 cm (arkusz)
opisany autorsko u dołu: 'MUSZYNAWSKI POWIAT MIASTOSEŁO'
na odwrociu dwie pieczęci autorskie oraz opis: '500ZŁ'

estymacja:
900 - 1 200 PLN
200 - 300 EUR

50 α

NIKIFOR KRYNICKI
1895-1968

Drewniany kościół

akwarela, gwasz, ołówek, srebrzanka/papier fotograficzny,
23,5 x 17,5 cm (arkusz)
opisany autorsko u dołu: 'WDAMITKAZROCYTASFHO'
na odwrociu pieczęć autorska oraz opis: '500ZŁ'
oraz na oprawie l.g.: 'Kolekcja Mariana Włosińskiego!'

estymacja:
10 000 - 18 000 PLN
2 300 - 4 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Mariana Włosińskiego
kolekcja prywatna, Warszawa



51 α

NIKIFOR KRYNICKI
1895-1968

Jezus na osiołku, około 1960

kredka/papier, 17,5 x 12,5 cm (arkusz)
na odwrociu opisany ś.r.g.: 'NASWIETYPANIEIHS | 100 ZŁ'
na odwrociu pieczęć autorska

estymacja:
6 500 - 9 000 PLN
1 500 - 2 100 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Mariana Włosińskiego
kolekcja prywatna, Warszawa





52 α
TEODOR GROTT
 1884-1972

"Na wywczasach", 1934
 akwarela/papier, 32 x 44,5 cm (w świetle passe-partout)
 sygnowany i datowany l.d.: 'Teodor Grott 934'
 na odwrociu nalepka Towarzystwa Przyjaciół Zachęty Sztuk Pięknych w Krakowie z opisem obrazu

estymacja:
9 000 - 15 000 PLN
 2 100 - 3 500 EUR

POCHODZENIE:
 Sopotcki Dom Aukcyjny, luty 2021
 kolekcja prywatna, Warszawa



53 α
BRONISŁAW PIOTR KOPCZYŃSKI
 1882-1964

"Świdnica"
 akwarela/papier, 98 x 68 cm (w świetle oprawy)
 sygnowany trudno czytelnie p.d.: 'KOPCZYŃSKI'
 na odwrociu opisany: "Godło | "Świdnica"" oraz numer: '26' i papierowa nalepka inwentarzowa

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

54 α

XAWERY DUNIKOWSKI

1875-1964

"Głowy Oświęcimskie"

tempera, węgiel/papier, 69 x 49 cm (w świetle oprawy)
opisany l.śr.: 'Prof Dawskiemu | Na pamiątkę | Xawery Dunikowski'

estymacja:
16 000 - 24 000 PLN
3 700 - 5 500 EUR

POCHODZENIE:
DESA Unicum, wrzesień 2017
kolekcja prywatna, Warszawa

Urodzony w 1875 roku w Krakowie Xawery Dunikowski pochodził ze zubożałej rodziny szlacheckiej. Początkowo kształcił się w Szkole Technicznej w Warszawie, a od 1896 roku kontynuował edukację artystyczną w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem Alfreda Dauna i Konstantego Laszczki. Po ukończeniu studiów objął stanowisko profesora rzeźby w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, pozostając w stolicy do 1910 roku. W kolejnych latach podróżował po Europie, odwiedzając między innymi Londyn i Paryż. W 1922 roku objął katedrę rzeźby w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. W następnych latach realizował liczne projekty, uczestniczył w wystawach i zdobywał prestiżowe nagrody, stając się jednym z najważniejszych polskich rzeźbiarzy XX wieku.

Dramatyczny przełom w życiu artysty nastąpił w 1940 roku, kiedy został aresztowany przez Niemców, a następnie deportowany do niemieckiego nazistowskiego obozu koncentracyjnego Auschwitz, gdzie pozostawał więźniem aż do wyzwolenia obozu w styczniu 1945 roku. Do tych traumatycznych doświadczeń odnosi się prezentowana w katalogu praca „Głowy oświęcimskie”. Po wojnie Dunikowski wielokrotnie powracał w swojej twórczości do doświadczenia obozowego, tworząc rysunki i obrazy przywołujące postacie współwięźniów oraz rzeczywistość Auschwitz. W prezentowanej pracy rezygnuje z realistycznego odwzorowania na rzecz silnej ekspresji. Twarze zostają uproszczone i sprowadzone do niemal geometrycznych form, a kompozycję budują intensywne, nasycone barwy. Szkicowy sposób malowania, żywiołowo kładziona farba oraz szybkie pociągnięcia pędzla wzmacniają emocjonalne oddziaływanie przedstawienia.

Dzieło zostało przez Dunikowskiego dedykowane Stanisławowi Dawskiemu, artyście i wieloletniemu rektorowi wrocławskiej Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych. Z Wrocławiem wiązał Dunikowskiego ważny epizod jego późnej działalności pedagogicznej – w latach 1959–1964 prowadził tam Katedrę Rzeźby. Dedykacja nadaje prezentowanej pracy dodatkowy, osobisty wymiar, łącząc dramatyczne wspomnienie doświadczeń wojennych z ostatnim okresem działalności artystycznej i pedagogicznej jednego z najwybitniejszych polskich rzeźbiarzy XX stulecia.





55

FELICJAN SZCZĘSNY KOWARSKI

1890-1948

"Górnik Pstrowski" - para szkiców, około 1948

tusz/papier, 56 x 40,5 cm (wymiar każdego arkusza)

Szkic do "Górnika Pstrowskiego", 1948, Muzeum Narodowe w Warszawie.

estymacja:

3 500 - 5 000 PLN

800 - 1 200 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artyście



56 α

JAROSŁAW DĄBROWIECKI

Portret mężczyzny, 1933

pastel/papier, 62,5 x 47 cm (w świetle oprawy)

sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'Jarosław Dąbrowski | Zakopane 1933'

estymacja:

3 500 - 5 000 PLN

800 - 1 200 EUR



57 α

JERZY JANISCH

1901-1962

Widok na wiejską zagrodę, 1954

tusz, długopis/papier, 29,8 x 41,8 cm (arkusz)
sygnowany i datowany p.g.: 'Janisch Jerzy. 54.'

estymacja:

1 600 - 2 400 PLN

400 - 600 EUR

58 α

JERZY JANISCH

1901-1962

Pałac w Wilanowie, lata 50. XX w.

tusz, ołówek/papier, 29,3 x 41,8 cm (arkusz)
sygnowany p.g.: 'Janisch'

estymacja:

1 600 - 2 400 PLN

400 - 600 EUR



59 α

WŁADYSŁAW CHMIELIŃSKI

1911-1979

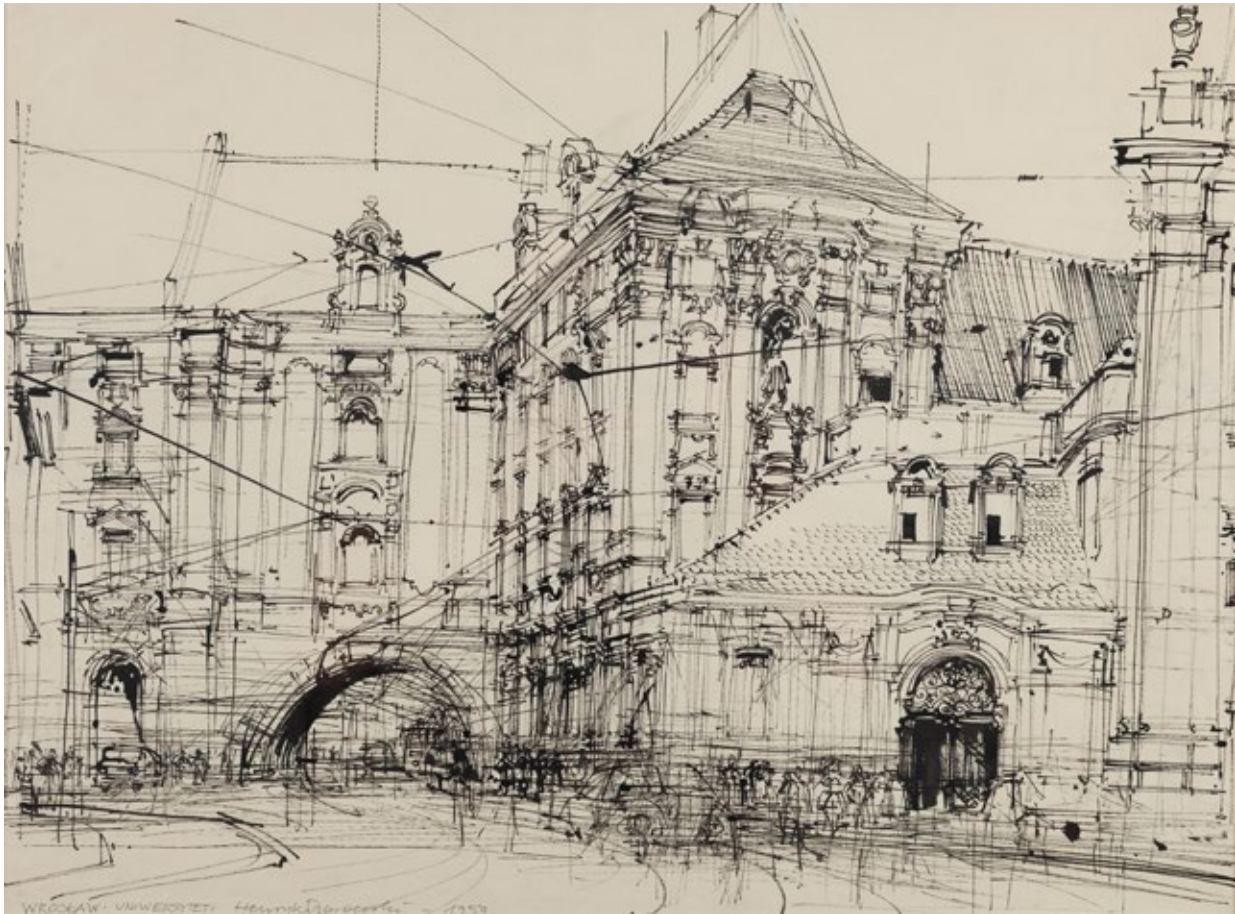
"Łazienki Królewskie"

akwarela/papier, 10,5 x 13,5 cm (w świetle oprawy)
sygnowany p.d.: 'Wł. Chmieliński'
opisany na odwrociu: 'Warszawa Łazienki Królewskie, mal. W. Chmieliński'.

estymacja:

1 300 - 2 000 PLN

300 - 500 EUR



60

HENRYK DĄBROWSKI

1927-2006

"Wrocław – Uniwersytet", 1959

tusz/papier, 47 x 63 cm
sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'WROCLAW UNIWEKSYTET Henryk Dąbrowski 1959'

estymacja:
5 000 - 8 000 PLN
1 200 - 1 800 EUR



61

HENRYK DĄBROWSKI

1927-2006

Fara poznańska, 1955

akwarela, ołówek/papier, 39 x 53 cm
sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'POZNAŃ FARA H. Dąbrowski 1955 X'

estymacja:
5 000 - 8 000 PLN
1 200 - 1 800 EUR



62

STANISŁAW FABIJAŃSKI

1865-1947

"Widok na wieże Kościoła Mariackiego", 1916

tusz/papier, 31,5 x 23 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i datowany p.d.: 'St.Fabijański 1916.'

estymacja:

2 600 - 4 000 PLN

600 - 900 EUR



63

STANISŁAW TONDOS

1854-1917

Widok na krużganki wawelskie

akwarela/papier, 58 x 45 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany p.d.: 'Tondos.'

estymacja:

7 000 - 10 000 PLN

1 600 - 2 300 EUR



64 α
MACIEJ NEHRING
1901-1977

Pejzaż leśny
akwarela/papier, 46 x 59 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany p.d.: 'Maciej Nehring'
estymacja:
5 500 - 9 000 PLN
1 300 - 2 100 EUR



65 α
MACIEJ NEHRING
1901-1977

Pejza zimowy z chatą
akwarela/papier, 37 x 49,5 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany p.d.: 'Maciej Nehring'
estymacja:
4 500 - 8 000 PLN
1 000 - 1 800 EUR



66

JÓZEF RAPACKI

1871-1929

Pejzaż z leśną drogą, 1914

akwarela/papier, 30 x 45 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'JÓZEF RAPACKI | 1914.'

estymacja:

5 500 - 8 000 PLN

1 300 - 1 800 EUR

67

FRANCISZEK JAŻWIECKI

1900-1946

"Kościółek drewniany na Salwatorze", lata 30. XX w.

węgiel/papier, 29,5 x 22 cm (w świetle passe-partout)

sygnowany p.d.: 'F. Jażwiecki'

na odwrociu nalepka z opisem rysunku

estymacja:

800 - 1 500 PLN

200 - 300 EUR



68

FRANCISZEK JAŻWIECKI

1900-1946

"Kapliczka drewniana w Bronowicach", 1937

akwarela, pastel, węgiel/papier, 30 x 23 cm (arkusz)

sygnowany i datowany p.d.: 'F. Jażwiecki, 1937'

na odwrociu nalepka z opisem rysunku

estymacja:

800 - 1 500 PLN

200 - 300 EUR





69 α
FRIEDRICH IWAN
1889-1967

Rynek w Schlitz w Hesji
akwarela/papier, 23 x 31 cm
sygnowany l.d.: 'Friedr. Iwan'
estymacja:
6 000 - 8 000 PLN
1 400 - 1 800 EUR



70 α
FRIEDRICH IWAN
1889-1967

Chata na wzgórzu
akwarela, ołówek/papier, 31 x 25 cm
sygnowany l.d.: 'Friedr. | Iwan'
estymacja:
2 600 - 4 000 PLN
600 - 900 EUR



71

ZYGMUNT RADNICKI

1894-1969

Pejzaż ze Skoków, 1956

akwarela, ołówek/papier, 28,5 x 41 cm (w świetle passe-partout)
opisany l.d.: 'Skoki - drzewa' oraz sygnowany i datowany p.d.:
'Z.Radnicki 1956'

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

POCHODZENIE:
spuścizna po artyście

72

ZYGMUNT RADNICKI

1894-1969

"Brzegi Dunajca II", 1947

akwarela, ołówek/papier, 24 x 46,5 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i datowany p.d.: 'Z.Radnicki 28 X 47', opisany l.d.:
"Brzegi Dunajca" II

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

POCHODZENIE:
spuścizna artysty



73

ZYGMUNT RADNICKI

1894-1969

Kobieta siedząca tyłem, 1954

akwarela, ołówek/papier, 39 x 29,5 cm
datowany i opisany p.d.: '17 VI 954' | [nieczytelnie]

estymacja:
2 000 - 3 000 PLN
500 - 700 EUR

POCHODZENIE:
spuścizna artysty



74 α
NATHAN GUTMAN
1914-1990

Na ławce w parku
olej/tektura, 41 x 51 cm
sygnowany p.d.: 'N Gutman', opisany p.g.: 'nr 117'
estymacja:
3 200 - 5 000 PLN
700 - 1 200 EUR

75 α
ZYGMUNT LANDAU
1898-1962

Stojąca dziewczyna
gwasz/papier, 69 x 22 cm
sygnowany l.d.: 'Landau'
estymacja:
7 000 - 10 000 PLN
1 600 - 2 300 EUR
POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja
kolekcja prywatna, Polska



76 α
MARC STERLING
1898-1976

Portret kobiety
tuszu/papier, 51 x 33,5 cm
sygnowany p.d.: 'M. Sterling'
estymacja:
1 000 - 1 800 PLN
200 - 400 EUR





77 α

HENRYK BERLEWI

1894-1967

Szkic kobiety (recto) / Projekt logotypu ZPAP - Związku Polskich Artystów Plastyków (verso), około 1930

ołówek/papier, 26,8 x 20,6 cm

na odwrociu owalna pieczęć: 'ATELIER BERLEWI | Etude CHAPELLE PERRIN FROMATIN VERSAILLES'

estymacja:

1 200 - 2 000 PLN

300 - 500 EUR



78 α

JAN MARCIN SZANCER

1902-1973

Akt

akwarela, kredka/papier, 34,5 x 49 cm (w świetle passe-partout)

estymacja:

4 500 - 6 000 PLN

1 000 - 1 400 EUR



79

HANNA PACHNIEWSKA-BETLEY
1910-1987

Akt przed lustrem

gwasz, ołówek/papier, 47 x 33 cm
sygnowany p.d.: 'Pachniewska'

estymacja:
1 400 - 2 200 PLN
300 - 500 EUR



80

HANNA PACHNIEWSKA-BETLEY
1910-1987

Akt klęczący, 1948

gwasz, akwarela, ołówek/papier, 29,6 x 21 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'X II 48 | Pachniewska'

estymacja:
900 - 1 500 PLN
200 - 300 EUR



81

ANDRZEJ JURKIEWICZ
1907-1967

Kompozycja abstrakcyjna z preclami, 1934

gwasz, ołówek/papier, 17,5 x 14,6 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Jurkiewicz 34'

estymacja:
1 200 - 2 000 PLN
300 - 500 EUR



82 α

ANTONI UNIECHOWSKI

1903-1976

W altanie, 1950

akwarela, tusz/papier, 20 x 29 cm
sygnowany i datowany p.d.: '19 AU 50'

estymacja:

2 200 - 3 500 PLN

500 - 800 EUR



83 α

ANTONI UNIECHOWSKI

1903-1976

Scena dworska

akwarela, tusz/papier, 39 x 28,7 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany p.d.: 'AU'

estymacja:

1 800 - 3 000 PLN

400 - 700 EUR



84 α

EUGENIUSZ EIBISCH

1895-1987

Łódzie w porcie

tusz, węgiel, długopis/papier, 18 x 23 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany p.d.: 'Ebiche'

estymacja:

1 200 - 2 000 PLN

300 - 500 EUR



85 α

EUGENIUSZ EIBISCH

1895-1987

Prymule

tusz, długopis/papier, 31 x 36 cm
sygnowany p.d.: 'Ebiche'

estymacja:

1 200 - 2 000 PLN

300 - 500 EUR



86 α

EUGENIUSZ EIBISCH

1895-1987

Kobiety przy pracy

długopis, tusz/papier, 29 x 39 cm
sygnowany p.d.: 'Eibisch'

estymacja:

1 600 - 2 200 PLN

400 - 500 EUR

REGULAMIN AUKCYJNY

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

§ 1 ORGANIZATOR AUKCJI

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

§ 2 DEFINICJE

Poniższe terminy pisane wielką literą otrzymują następujące znaczenie:

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

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

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

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

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

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

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

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

§ 5 PRZEBIEG AUKCJI I LICYTACJI

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

- | cena | postąpienie |
|-----------------------|--|
| 0 – 2 000 | 100 |
| 2 000 – 3 000 | 200 |
| 3 000 – 5 000 | 200/500/800 (np. 3200, 3 500, 3 800) |
| 5 000 – 10 000 | 500 |
| 10 000 – 20 000 | 1 000 |
| 20 000 – 30 000 | 2 000 |
| 30 000 – 50 000 | 2 000/ 5000/8 000 (np. 32 000, 35 000, 38 000) |
| 50 000 – 100 000 | 5 000 |
| 100 000 – 300 000 | 10 000 |
| 300 000 – 700 000 | 20 000 |
| 700 000 – 1 500 000 | 50 000 |
| 1 500 000 – 3 000 000 | 100 000 |
| 3 000 000 – 8 000 000 | 200 000 |
| powyżej 8 000 000 | wg uznania aukcjonera |
3. Aukcję prowadzi aukcjoner, który wyczytuje kolejne Obiekty i postąpienia, wskazuje Licytujących oraz ogłasza zakończenie Licytacji. Jeżeli dla danej Aukcji odbyła się Prelicytacja, Aukcjoner rozpoczyna Licytację od Oferty ustalonej w Prelicytacji. Zakończenie Licytacji następuje z chwilą uderzenia młotkiem przez aukcjonera, co jest równoznaczne z przyjęciem aktualnej Oferty jako Ceny Wylicytowanej i zawarciem Umowy Sprzedaży licytowanego Obiektu między Sprzedawcą a zwycięskim Licytującym (Klientem).
4. Jeśli nie zastrzeżono inaczej, Obiekt poddany Licytacji posiada zastrzeżoną i poufną Cenę Gwarancyjną. Jeśli najwyższa złożona podczas Licytacji Oferta jest niższa niż Cena
- Gwarancyjna, Licytacja zostaje przez Aukcjonera zakończona słowem „pass” (w Aplikacji „pominięte”). W takim przypadku nie dochodzi do zawarcia Umowy Sprzedaży z Licytującym składającym najwyższą Ofertę.
5. W przypadku nieosiągnięcia Ceny Gwarancyjnej, Aukcjoner może ogłosić możliwość zawierania transakcji warunkowej. W takim wypadku Licytujący może złożyć Ofertę, jednak zawarcie umowy sprzedaży Obiektu uzależnione jest od uzyskania zgody komitentą. 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 komitentą na sprzedaż za cenę niższą niż Cena Gwarancyjna lub zgody Licytującego na podwyższenie Oferty do wysokości Ceny Gwarancyjnej, transakcja nie zostaje zawarta.
6. W okresie, o którym mowa w ust. 5 powyżej, powyżej Sprzedawca zastrzega sobie prawo przyjmowania innych ofert kupna Obiektu. Jeśli oferta taka osiągnie poziom Ceny Gwarancyjnej, Licytujący, który wylicytował Obiekt warunkowo, zostanie o tym poinformowany i przysługuje mu wówczas prawo podniesienia Oferty do wysokości Ceny Gwarancyjnej wraz z pierwszeństwem nabycia Obiektu. W przeciwnym razie transakcja nie dochodzi do skutku, a Sprzedawca może sprzedać Obiekt innemu oferentowi.
7. Aukcjoner ma prawo do rozstrzygnięcia wszelkich sporów wynikłych podczas Licytacji, włącznie z uprawnieniem do wznowienia albo ponownego przeprowadzenia Licytacji Obiektu. Niniejsze uprawnienie Aukcjonera przysługuje wyłącznie do momentu udzielenia przybicia
8. W przypadku uzyskania przez DESA przed rozpoczęciem Aukcji informacji o potencjalnych roszczeniach osób trzecich wobec danego Obiektu, DESA zastrzega uprawnienie do wycofania takiego Obiektu z Aukcji. Informacja o wycofaniu Obiektu jest ogłaszana w Aplikacji oraz przez aukcjonera przed rozpoczęciem Aukcji. Zlecenia licytacji na dany Obiekt zostają anulowane – DESA zobowiązuje się do niezwłocznego poinformowania Klientów, którzy złożyli zlecenia licytacji o ich anulowaniu z przyczyny wycofania Obiektu z Aukcji. Wycofanie Obiektu z Aukcji nie jest możliwe po rozpoczęciu Licytacji Obiektu.
9. Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie Licytującego, niektóre Licytacje mogą być równoległe prowadzone w języku angielskim. Prośby takie powinny być złożone przed Aukcją i zawierać oznaczenie Obiektów, których dotyczą.
10. Przebieg Aukcji może być rejestrowany za pomocą urządzeń rejestrujących obraz lub dźwięk.
- § 6 WARUNKI UMÓW SPRZEDAŻY
1. Zwycięzca Licytacji (Klient) jest zobowiązany jest do uiszczenia Ceny oraz Opłat w pełnej wysokości, w terminie 7 dni od daty Aukcji. W przypadku opóźnienia w zapłacie Ceny, Sprzedawca zastrzega możliwość naliczenia odsetek ustawowych za opóźnienie.
2. W przypadku wygranych Licytacji Obiektów oznaczonych w Katalogu oraz Aplikacji symbolem Λ (Lambda) – Klient wstępuje w stosunek umowny łącznie z Partnerem DESA tj. spółką DU7 sp. z o.o. z siedzibą w Krakowie (wówczas stronami Umowy Sprzedaży są Partner oraz Klient). W przypadku wygranych Licytacji Obiektów oznaczonych w Katalogu oraz Aplikacji symbolem Σ (Sigma) – Klient wstępuje w stosunek umowny wyłącznie z Partnerem DESA tj. spółką DESA Unicum GmbH. z siedzibą w Berlinie (wówczas strona-

- mi Umowy Sprzedaży są Partner oraz Klient). W pozostałych przypadkach Sprzedawcą każdorazowo jest DESA.
3. Płatność Ceny i Opłat na rzecz DESA powinna być dokonana w polskich złotych i może być uiszczona:
- 3.1. gotówką (bez limitu maksymalnej wysokości płatności), jeżeli płatność jest dokonywana przez konsumenta w rozumieniu Ustawy o Prawach Konsumenta;
- 3.2. gotówką do limitu 15.000,00 złotych brutto, jeżeli płatność nie jest dokonywana przez konsumenta w rozumieniu Ustawy o Prawach Konsumenta;
- 3.3. przelewem bankowym na rachunek wskazany w zestawieniu aukcyjnym przekazanym zwycięskiemu Licytującemu; W tytule przelewu należy wskazać nazwę i datę Aukcji oraz numer Obiektu.
- 3.4. kartą płatniczą VISA lub MasterCard – z wyłączeniem płatności przez internet (bez fizycznej obecności Klienta)
4. Na specjalne życzenie Klienta, za zgodą DESA, możliwa jest zapłata Ceny i Opłat w walutach euro (konto Bank Polska Kasa Opieki Spółka Akcyjna 05 1240 6292 1978 0011 6213 5984, Swift: PKOPPLPW) lub dolarze amerykańskim (konto Bank Polska Kasa Opieki Spółka Akcyjna 45 1240 6292 1787 0011 6465 7114, Swift: PKOPPLPW). Wartość takiej transakcji będzie powiększona o opłatę manipulacyjną w wysokości 1%. Przeliczenie waluty następuje na podstawie dziennego kursu kupna waluty Bank Polska Kasa Opieki Spółka Akcyjnaz dnia poprzedzającego Aukcję.
5. Płatność Ceny i Opłat na rzecz Partnera powinna być dokonana wyłącznie przelewem bankowym na rachunek wskazany w zestawieniu aukcyjnym przekazanym zwycięskiemu Licytującemu.
6. Własność Obiektu będącego przedmiotem Umowy Sprzedaży przejdzie na Klienta, po otrzymaniu przez Sprzedawcę zapłaty pełnej kwoty Ceny i Opłat oraz wydaniu Obiektu.
7. W razie opóźnienia Klienta w zapłacie Ceny i Opłat, Sprzedawca może odstąpić od Umowy Sprzedaży po bezskutecznym upływie dodatkowego terminu wyznaczonego na zapłatę. W przypadku skorzystania przez Sprzedawcę z prawa odstąpienia, Sprzedawca może dochodzić od nabywcy odszkodowania tytułem utraconych korzyści, które obejmują m. in. szkodę spowodowaną brakiem zapłaty wynagrodzenia Sprzedawcy z tytułu usług pośrednictwa przy zawarciu Umowy Sprzedaży.
8. W przypadku braku zapłaty Ceny oraz Opłat przez Klienta w terminie określonym w ust. 1 powyżej, Klient upoważnia Sprzedawcę do potrącenia jego wymagalnych wierzytelności względem Sprzedawcy np. z tytułu umowy komisu, z wierzytelnością Sprzedawcy, wobec tego Klienta z tytułu Umowy Sprzedaży Obiektu (kompensata) – oświadczenie o potrąceniu wymaga formy dokumentowej pod rygorem nieważności.
9. Sprzedawca zastrzega również prawo odstąpienia od Umowy Sprzedaży w przypadku niezłożenia przez Klienta Oświadczeń AML albo złożenia nieprawdziwych Oświadczeń AML, po bezskutecznym upływie wyznaczonego terminu na złożenie Oświadczeń AML albo usunięciu nieprawidłowości.
10. W celu uniknięcia wątpliwości, autorskie prawa majątkowe do Obiektu jako utworu w rozumieniu ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (t.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 1231 z późn. zm.) nie są przedmiotem Umowy Sprzedaży, tj. przedmiotem Umowy Sprzedaży jest wyłącznie prawo własności Obiektu.
11. Wszelkie zmiany Umowy Sprzedaży wymagają formy pisemnej pod rygorem nieważności, za wyjątkiem rozwiązania Umowy Sprzedaży za porozumieniem stron, które wymaga formy dokumentowej pod rygorem nieważności.
12. Sprzedawca niezwłocznie po Aukcji wysła drogą elektroniczną na wskazany przez Klienta adres email potwierdzenie zawarcia Umowy Sprzedaży (zestawienie aukcyjne), na co niniejszym Klienci wyrażają zgodę
13. Odstąpienie od Umowy Sprzedaży wymaga formy dokumentowej pod rygorem nieważności.
- § 8 ODBIÓR OBIEKTÓW
1. Odbiór Obiektu przez Kupującego możliwy jest po złożeniu prawidłowych Oświadczeń AML, uiszczeniu pełnej Ceny, Opłat oraz opłat za przechowanie, jeśli są one należne i wymagalne.
2. Odbiór Obiektu w siedzibie DESA jest bezpłatny, za wyjątkiem Obiektów, których odbiór odbywa się z magazynu zewnętrznego, stosownie do ust. 11. poniżej. Wówczas bezpłatny jest odbiór z magazynu zewnętrznego.
3. Sprzedawca nie ponosi kosztów transportu Obiektów do Klienta.
4. Sprzedawca zapewnia nieodpłatnie podstawowe opakowanie Obiektu.
5. Odbiór Obiektu, jeśli nie ustalono inaczej, odbywa się po uprzednim kontakcie z BOK w siedzibie DESA. Wydanie Obiektu wymaga okazania dokumentu potwierdzającego tożsamość Klienta, a w przypadku odbioru przez osobę trzecią, pisemnego upoważnienia od Klienta oraz złożenia Oświadczeń AML przez osobę upoważnioną do odbioru. DESA wskazuje, że na podstawie przepisów ustawy z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz

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

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

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

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

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

8.2. Opłata za usługi przechowania wynosi odpowiednio:

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

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

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

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

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

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

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

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

REKLAMACJA OBIEKTU I POZASĄDOWE SPOSOBY ROZPATRYWANIA REKLAMACJI

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

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

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

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

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

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

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

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

5.4. danych kontaktowych składającego reklamację.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

§ 9 ZASADY ŚWIADCZENIA USŁUG ELEKTRONICZNYCH PRZEZ DESA

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

1.1. Konto Klienta,

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

1.3. umożliwienie przeglądania Treści umieszczonych w ramach Aplikacji;

1.4. Newsletter.

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

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

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

4.1. pisemnie na adres DESA;

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

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

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

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

§ 10 ZASADY POUFNOŚCI I OCHRONY DANYCH OSOBOWYCH

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

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

§ 11 POSTANOWIENIA KOŃCOWE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ZLECENIE LICYTACJI

Sztuka Dawna. Prace na Papierze · 1963APP171 · 24 września 2026

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

☐ Zlecenie licytacji z limitem ☐ Zlecenie telefoniczne

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

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

Imię i nazwisko

Dowód osobisty (seria i numer)

PESEL/NIP (dla firm)

Adres: ulica

nr domu

nr mieszkania

Miasto

Kod pocztowy

Adres e-mail

Telefon / faks

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

[illegible]

Należność za zakupiony obiekt

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

☐ Wpłacę w kasie firmy (pn.-pt. w godz. 11-19)

☐ Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

z prasy ☐ z mailingu ☐ z reklamy internetowej ☐ z reklamy zewnętrznej ☐ z radia ☐

od rodziny/znajomych ☐ z imiennego zaproszenia ☐ inną drogą _____

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

tel. 22 163 67 00, faks 22 163 67 99

e-mail: zlecenia@desa.pl

Zlecenie licytacji z limitem

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

U Tak

☐ Nie

Zlecenie telefoniczne

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

☐ Tak

☐ Nie

Numer telefonu do licytacji

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

☐ Wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych w celach marketingowych oraz w celu składania ofert, a w szczególności w celu przesyłania na wskazane przeze mnie adresy korespondencyjne materiałów promocyjnych, informacji handlowych o obiektach i usługach świadczonych przez DESA Unicum.

☐ Wyrażam zgodę na używanie telekomunikacyjnych urządzeń końcowych w celu prowadzenia marketingu bezpośredniego przez DESA Unicum.

☐ Wyrażam zgodę na otrzymywanie od DESA Unicum informacji handlowej drogą elektroniczną.

☐ Wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych w celach marketingu produktów lub usług podmiotów powiązanych kapitałowo z DESA Unicum.

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

WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

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

Data i podpis klienta składającego zlecenie





MURANOWA

STACJA

WIOSNA W KRAJACH



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

DESA.PL

Jędrzej Witkiewicz 1935

ND
IT. R. L. A. M. T.