

DESA UNICUM

SZTUKA DAWNA

PRACE NA PAPIERZE

AUKCJA 19 LISTOPADA 2026 WARSZAWA













SZTUKA DAWNA

PRACE NA PAPIERZE

AUKCJA 19 LISTOPADA 2026

CZAS AUKCJI
19 listopada 2026 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW
6 – 19 listopada
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. 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

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 SZYNKARCZUK
Dyrektor Departamentu,
Sztuka Współczesna
a.szynkarczuk@desa.pl
22 163 66 41, 664 150 866



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



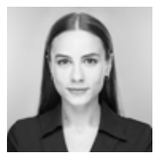
WIKTOR KOMOROWSKI
Ekspert, Sztuka Współczesna,
Grafika Artystyczna
Lider Projektów Grafika
Artystyczna, Aukcje Kolekcji
w.komorowski@desa.pl
788 260 055



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 SZCZĘSNA
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, Sztuka Współ-
czesna, Lider Projektu Klasycy
Awangardy po 1945
p.janiszewska@desa.pl
734 639 911



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



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

DEPARTAMENT PROJEKTÓW SPECJALNYCH



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



MAGDALENA KUŚ
Ekspert, Biżuteria
Kolekcjonerska, Ikony,
Rzemiosło Artystyczne
Lider Projektu Dzieła 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, Biżuteria
Kolekcjonerska, Lider Projektu
Dzieła Sztuki Jubilerskiej
XIX i XX w.
o.wrzesien@desa.pl
22 163 67 50, 787 388 666



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



KRYSTYNA DRABIŃSKA
Rzeczoznawca jubilerski
biżuteria@desa.pl

DEPARTAMENT SZTUKI DAWNEJ



TOMASZ DZIEWICKI
Dyrektor Departamentu,
Sztuka Dawna
t.dziewicki@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-PISKORZ
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



EWA PONIŃSKA
Asystent, Sztuka Polska XIX
i I poł. XX wieku
e.poninska@desa.pl
880 334 402

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. 12 Tadeusz Makowski, "Życzenia" **okładka II–strona 1** poz. 9 Bruno Schulz, Szkice trzech autoportretów (recto) / Dwie kobiety siedzące przy stole (verso) **strona 2** poz. 1 Nikifor Krynicki, Kolejka na Górę Parkową w Krynicy **strona 3** poz. 3 Nikifor Krynicki, Architektura fantastyczna **strona 4** poz. 17 Rafał Malczewski, Pejzaż zimowy z Kanady **strona 5** poz. 21 Aleksander Augustynowicz, Zbierająca krokusy **strona 6** poz. 6 Stanisław Ignacy Witkiewicz / Witkacy, Portret Haliny Spirzewskiej **strona 7** poz. 7 Stanisław Ignacy Witkiewicz / Witkacy, Portret Neny Stachurskiej **strona 8** poz. 39 Irena Hassenberg (Reno), Pejzaż z Melun **strona 10** poz. 33 Józef Pankiewicz, Pejzaż wenecki z mostem Rialto **strona 14** poz. 38 Maria Melania Mutermilch / Mela Muter, Latarnie morskie w Le Grau-du-Roi koło Montpellier **okładka III** poz. 43 Soter Jaxa Małachowski, Łódź helska nad brzegiem morza **okładka IV** poz. 23 Julian Fałat, Pejzaż zimowy z Bystrej **tytuł aukcji** Sztuka Dawna. Prace na Papierze 19 listopada 2026 **kod aukcji** 1984APP174 **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 **21**

Axentowicz Teodor **29**

Berlewi Henryk **68–69**

Chwistek Leon **10**

Cybis Bolesław **16**

Dąbrowski Henryk **54–55**

Dębicki Stanisław **35**

Eibisch Eugeniusz **59–60**

Fałat Julian **22–25**

Gibiński Stanisław **50**

Gutman Nathan **62–64**

Hassenberg (Reno) Irena **39**

Kędzierski Apoloniusz **30–31**

Kosiński Kajetan **56**

Kossak Juliusz **26–27**

Kowarski Felicjan Szczęsny **70**

Krynicki Nikifor **1–5, 71–77**

Lille Ludwik **65**

Łempicka Tamara **40**

Mackiewicz Konstanty **51**

Makowski Tadeusz **12–14**

Malczewski Rafał **17–18**

Małachowski Soter Jaxa **43–45**

Masłowski Stanisław **58**

Mehoffer Józef **36**

Mela Muter **38**

Niesiołowski Tymon **15**

Norblin Stefan **20**

Pankiewicz Józef **32–33**

Peske Jean (Jan Mirosław Peszke) **61**

Pieniążek Józef **47**

Presser Josef **67**

Rabinowicz Benn Bencion **66**

Rapacki Józef **48**

Roszkowska Teresa **42**

Rubczak Jan **49**

Ryszkiewicz Józef **57**

Schulz Bruno **9**

Siestrzeńcewicz Antoni **52**

Skoczylas Władysław **19**

Stabrowski Kazimierz **34**

Stachowicz Władysław **53**

Stryjeńska Zofia **41**

Uniechowski Antoni **78–80**

Uziembło Henryk **46**

Weiss Wojciech **37**

WiWitkiewicz Stanisław Ignacy (Witkacy) **6–8**

Włodarski Marek (Henryk Streng) **11**

Wyczółkowski Leon **28**

1 α Σ Ψ

NIKIFOR KRYNICKI

1895-1968

Kolejka na Górę Parkową w Krynicy, około 1960

akwarela, gwasz, ołówek/papier, 28,5 x 28,5 cm
opisany autorsko u dołu: 'WIAKOWPOWIAT [...] KOLEJKA'
na odwrociu autorska pieczęć: 'NIKIFOR MATEJKO | ARTYSTA MALARZ | KRYNICA WIEŚ'

estymacja:
16 000 - 24 000 PLN
3 600 - 5 400 EUR

POCHODZENIE:
Galerie Gmurzynska, Kolonia
kolekcja prywatna, Europa

Budowa kolei linowej na Górę Parkową w Krynicy, uruchomionej w 1937 roku, znalazła odzwierciedlenie w twórczości Nikifora Krynickiego. Artysta z zainteresowaniem przedstawiał nowoczesną infrastrukturę uzdrowiska, wpisując ją w charakterystyczny dla siebie świat malarskiej wyobraźni. Wagony kolejki, tory i zabudowania stacyjne stawały się elementami kompozycji, w których techniczna precyzja ustępowała miejsca intuicyjnie kształtowanej perspektywie i uproszczonym formom architektonicznym. Przedstawienia torów kolejowych należą do najważniejszych i najbardziej rozpoznawalnych motywów w dorobku Nikifora. Ich szczególna wartość artystyczna wynika z oryginalnego sposobu konstruowania przestrzeni, w której ikoniczne wzgórze z charakterystyczną „nikiforowską" kratownicą przecięte jest przez meandrujące (a przecież w rzeczywistości proste) tory dla wagonika turystycznej kolejki. Prace te stanowią nie tylko świadectwo fascynacji artysty przemianami rodzinnej Krynicy, lecz także jedne z najbardziej charakterystycznych przykładów jego indywidualnego języka malarskiego.



2 α Σ Ψ

NIKIFOR KRYNICKI

1895-1968

Autoportret artysty na tle krynickiego pejzażu, lata 50. XX w.

akwarela, gwasz, ołówek/papier, 15 x 23 cm
opisany autorsko u dołu: 'TORNOWAWIESRASYTASTARYCEŁO'
na odwrociu dwie okrągłe pieczęci autorskie oraz jedna prostokątna

estymacja:
13 000 - 18 000 PLN
2 900 - 4 100 EUR

POCHODZENIE:
Galerie Gmurzynska, Kolonia
kolekcja prywatna, Europa

Zbigniew Wolanin o twórczości Nikifora Krynickiego napisał: „Tematem, który przejawia się przez wszystkie okresy twórczości Nikifora jest autoportret. Jeśli istnieją tematy 'godne' malowania, to ten jest najodpowiedniejszy. W całej historii sztuki chyba nikt inny nie podniósł tak wysoko rangi artysty w społeczeństwie, jak uczynił to Nikifor. Artysta (czytaj malarz) to człowiek wyjątkowy, pełni w społeczeństwie bardzo ważną rolę, dlatego należy mu się miejsce szczególne. W hierarchii społecznej ustanowionej przez Nikifora plasuje się gdzieś tuż obok duchownych, i to wyższych, co najmniej biskupów! Nikifor na swoich autoportretach jest zawsze młody i elegancki. Jako artysta nosi czarną pelerynę i kapelusz, białą koszulę i krawat, może nawet przywdziać szaty liturgiczne" (Zbigniew Wolanin, Nikifor, BOSZ art, Olszanica 2000).

Na tle krynickiego pejzażu Nikifor przedstawia samego siebie w stroju przywodzącym na myśl wizerunek XIX-wiecznego malarza – w eleganckim kapeluszu i pelerynie, atrybutach podkreślających jego artystyczną tożsamość. W tym wyidealizowanym przedstawieniu artysta kreuje własny wizerunek zgodnie z romantycznym wyobrażeniem malarza jako postaci wyjątkowej, obdarzonej szczególną pozycją społeczną. Rodzimy krajobraz Krynicy staje się zarazem scenerią tej osobistej manifestacji artystycznej godności.



3 α

NIKIFOR KRYNICKI

1895-1968

Architektura fantastyczna, lata 20. XX w.

akwarela, gwasz, ołówek/papier, 30,5 x 21 cm (w świetle passe-partout)
opisany autorsko u dołu: 'PTROYWMIASTOWILLAPAEDANMIA'
na odwrociu opisany: 'August 1963', oznaczony p.g.: 'Nikifor 325', pośrodku umieszczony urywek gazety

estymacja:
16 000 - 24 000 PLN
3 600 - 5 400 EUR

„Do najznakomitszych prac malarza zaliczamy też „architektury fantastyczne".
W tych obrazach Nikifor objawia się nam jako konstruktor - surrealista, wznoszący monumentalne, wyludnione „budowle", w sposób zaprzeczający prawom fizyki. Andrzej Banach napisał o tych kompozytach tak: „Dwadzieścia lat przed wystawą światową w Brukseli mistrz z Krynicy wymalował budynki, które mógłby pokazać na niej. Stworzył architekturę zbudowaną z wysokości nieba wymyślonego przez człowieka". Tadeusz Szczepanek nazwał Nikifora „poetą architektury" (Zbigniew Wolanin, „O malarstwie Nikifora Krynickiego" [w:] „Almanach Muszyny" 1999, s. 10).

Wykonana w technice akwarelowej praca, wyróżniająca się wyrafinowaną kolorystyką i monumentalnością kompozycji, pochodzi najpewniej z okresu międzywojennego, uznawanego za najważniejszy etap twórczości Nikifora Krynickiego. Oszczędna paleta barw i umiejętność osiągania maksymalnego efektu artystycznego przy użyciu skromnych środków malarskich odzwierciedlają indywidualny język artysty, który mimo ograniczonego dostępu do farb i papieru tworzył dzieła o wyjątkowej sile wyrazu. Fantastyczna architektura, przywodząca na myśl bryłę dworca kolejowego, została ujęta w niezwykle sugestywnej perspektywie, prowadzącej wzrok widza, nie ku szachownicy torów kolejowych i semaforów a ku łagodnym wzgórzom Beskidu.





4 α

NIKIFOR KRYNICKI

1895-1968

Rotunda, około 1930

akwarela, gwasz, papier/papier, 31 x 24 cm (arkusz)
opisany autorsko u dołu: 'RSŁŁURMIASTOWILLAPRZYBORYKOASIE'
na odwrociu oznaczony: '077' oraz nalepka 'Hassold Galerie'

estymacja:
13 000 - 18 000 PLN
2 900 - 4 100 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Nikifor. Pasja tworzenia, Connaisseur. Salon Dzieł Sztuki, Kraków, 7 sierpnia - 31 siepania 2025



5 α Σ Ψ

NIKIFOR KRYNICKI

1895-1968

Architektura fantastyczna, lata 30. XX w

akwarela, ołówek/papier, 30,5 x 24,5 cm
opisany autorsko u dołu: "NAMaRMMIASTOKnaRURWILLAT'

estymacja:
13 000 - 18 000 PLN
2 900 - 4 100 EUR

POCHODZENIE:
Galerie Gmurzynska, Kolonia
kolekcja prywatna, Europa

6

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ / WITKACY

1885-1939

Portret Haliny Spirzewskiej, 1930

pastel/papier, 62,5 x 47,5 cm
sygnowany, datowany i opisany l.d.: '1930 Witkacy II (T.C+ Co) | NP1'
na odwrociu numer inwentarzowy: '145' oraz stemple z wystawy prac malarskich Stanisława Ignacego Witkiewicza
w Nowym Targu, Wrocławiu i Opolu w 1957 oraz z Pierwszej w Warszawie wystawy portretów Firmy S.I. Witkacego w 1958

estymacja:
170 000 - 240 000 PLN
38 600 - 54 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Wystawa prac malarskich Stanisława Ignacego Witkiewicza, Powiatowy Dom Kultury, Nowy Targ, sierpień 1957
Wystawa prac malarskich Stanisława Ignacego Witkiewicza, Wrocław, wrzesień-październik 1957
Wystawa prac malarskich Stanisława Ignacego Witkiewicza, Opole, listopad-grudzień 1957
100 portretów "Firmy S.I. Witkiewicza", Stołeczny Dom Kultury, Warszawa, kwiecień-maj 1958

LITERATURA:
Irena Jakimowicz (współpraca Anna Żakiewicz), Stanisław Ignacy Witkiewicz 1885-1939, Katalog dzieł malarskich,
Muzeum Narodowe w Warszawie 1990, s. 109, nr kat. 1156
Wystawa prac malarskich Stanisława Ignacego Witkiewicza, katalog wystawy, Nowy Targ 1957, nr kat. 89





Józef Głogowski, „Profesor Pulverstone”, źródło: Archiwum DESA Unicum

RZECZYWISTOŚĆ ROZSZERZONA
O NARKOTYCZNYCH PORTRETACH WITKACEGO

Chęć rozszerzenia skali doświadczeń w obszarze artystycznym kierowała Witkacego ku narkotycznym eksperymentom. Potrzeba autoanalizy, a następnie plastycznego odbicia spotęgowanego oglądu rzeczywistości w pracach zakopiańskiego artysty zyskała zupełnie nową formę w dotychczasowej sztuce portretu. Otoczone skandaliczną legendą narkotykowe „orgie” szokowały i oburzały publiczność zarówno za życia Witkacego, jak i długo po jego śmierci. Mit narkomanii już w latach międzywojennych oficjalnie wyjaśniał towarzysz kontrowersyjnych seansów, doktor Białynicki-Birula, pisząc, że nie był to nałóg, lecz cykliczny i kontrolowany eksperyment mający na celu odkrycie nowych środków formalnych, stanowiących plastyczną wiwisekcję stanów podświadomości artysty. Dodatkowo Typ C, skodyfikowany w „Regulaminie Firmy Portretowej «S. I. Witkiewicz»”, zakłada, że stworzona pod wpływem narkotyków kompozycja, ocierająca się o granice abstrakcji, realizuje stworzone przez Witkacego pojęcie „Czystej Formy”, będącej najwyższą formą sztuki. Prezentowana praca należy do wyjątkowej galerii portretów stworzonych pod wpływem kokainy, o czym świadczy zapis przy sygnaturze „T.C + Co”. Z kokainą Witkacy spotkał się już prawdopodobnie w Rosji, jednak pierwszy znany portret z sygnaturą opatrzoną skrótem „Co” pojawił się dopiero w 1926 roku. Mimo że artysta przestrzegał przed niebezpieczeństwem nałogu prowadzącego do ruiny osobowości, kokainę zażywał do końca swojego życia. Jak pisała wybitna znawczyni twórczości Witkacego, Irena Jakimowicz: „Odmawiał jej wprawdzie działania uskrzydlającego fantazję, ale cenił intensyfikację rzeczywistości, a także pewne formotwórcze możliwości, wpływ na specyficzny rodzaj kreski, jaki można było przy jej obecności uzyskać. (…). Ani kadrowanie twarzy, ani ujęcie postaci, ani rodzaj kreski nie występują konsekwentnie. Od portretów prawie konwencjonalnych, ze wspomnieniami niekiedy secesyjnej linii, możemy śledzić fluktuacje kokainowych zabiegów przez zatarcie kształtów i przesunięcie w odrealnioną przestrzeń, przez pewną deformację rysów w ekspresjonistycznej jak gdyby, miękkiej manierze, to znów w sztywnej, energicznej kresce mieniącej się ostrością kolorów” (Irena Jakimowicz, O poszerzenie przestrzeni wewnętrznej. Eksperymenty narkotyczne S.I. Witkiewicza, Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie, nr XXVIII, Warszawa 1984, s. 219–220).

Wpływ kokainy na malarską ekspresję Witkacego nie poddaje się jakiejkolwiek klasyfikacji czy możliwości wyciągnięcia wspólnego mianownika dla portretów stworzonych pod jej działaniem. Użycie tego środka podczas malarskich seansów daje nam jednak niezwykłą galerię portretów odbijającą plastyczne dociekania u granic podświadomości artysty. Rozedrgana, jaskrawa oraz intensywna kreska buduje bliską abstrakcji twarz kobiety. Mocno zarysowany owal twarzy wypełniony jest migotliwymi, pulsującymi pociągnięciami błękitu wypełniającego oczodoły pozbawione źrenic modelki, uzupełnionymi karminową czerwienią policzków. Twarz okolona jest migotliwą burzą blond włosów, spotęgowaną przez wirujący kształt abstrakcyjnego tła. Modelką narkotycznej wizji była żona zakopiańskiego dentysty Jana Spirzewskiego – Halina Spirzewska z Drożdżyńskich. Witkacy na początku 1930 roku stworzył sześć portretów kobiety, przy czym jeden znajduje się w zbiorach Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, a pozostałe uważane zostały za zaginione. Portretowy „Typ C” przeznaczony był bowiem wyłącznie dla przyjaciół zakopiańskiego geniusza, towarzyszących mu w narkotycznych seansach. W listach Witkacego do żony można odnaleźć śladowe informacje o portetowanej Halinie. Być może należała do jego „metafizycznego haremu”, ponieważ w korespondencji wspominał, że ostatecznie z nią zerwał. W innym zaś liście „Wariat z Krupówek” pisał, że Halina wykonywała mu zdjęcia. Ponadto rok 1930 był w twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza okresem intensywnych eksperymentów artystycznych, którym towarzyszyły próby badania wpływu substancji psychoaktywnych na ludzką świadomość i proces twórczy. Artysta eksperymentował między innymi z kokainą i pejotlem, dokumentując ich oddziaływanie na percepcję, wyobraźnię oraz sposób postrzegania rzeczywistości, a w tym okresie rozpoczął również pracę nad książką poświęconą narkotykom, opublikowaną w 1932 roku pod tytułem „Nikotyna, alkohol, kokaina, peyotl, morfina, eter”.

7

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ / WITKACY

1885-1939

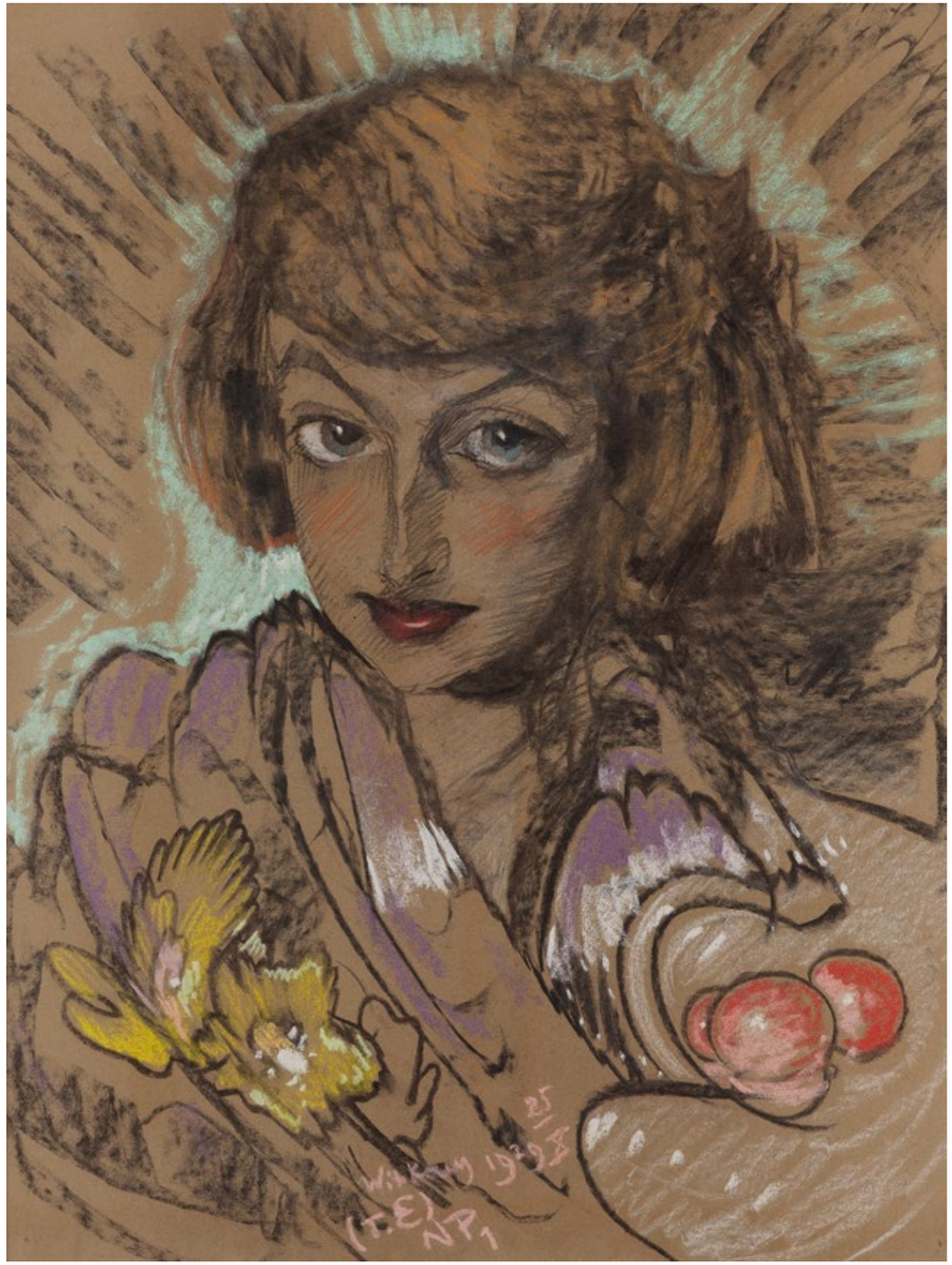
Portret Neny Stachurskiej, 1929

pastel/papier, 63 x 47 cm
sygnowany, datowany i opisany u dołu: '25 | Witkacy 1929 X | (T.E) | NP | 1'

estymacja:
250 000 - 350 000 PLN
56 700 - 79 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Modesty Zwolińskiej, Zakopane
kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:
Katalog wystawy prac malarskich Stanisława Ignacego Witkiewicza, Powiatowy Dom Kultury, Nowy Targ 1957, poz. 251
Stanisław Ignacy Witkiewicz, SBWA, Zakopane, 1959, nr kat. 121
Irena Jakimowicz (współpraca Anna Żakiewicz), Stanisław Ignacy Witkiewicz 1885-1939, Katalog dzieł malarskich, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1990, s. 106, nr kat. 1090



ULUBIONA MODELKA WITKACEGO

NENA STACHURSKA



Choromański, Nena Stachurska, Witkacy przed schroniskiem Murowaniec, źródło: DESA Unicum

„Rysopis Oczy – śliczne i nieprzytomne, zresztą niebieskawe, źrenice bardzo rozszerzone. Nos – jak to teraz mówią ‘falisty’ Usta – jadowito uśmiechnięte, ale względnie dobrze narysowane, choć nieco miejscami, pod względem wycięcia á la Van Dyck, przesadzone (oczywiście jak na dzisiejsze czasy) Włosy – niemożliwie wijące się Owal – umiarkowany Wzrost –mierny, ale nie mizerny W ogóle tak, ale po co o tym gadać”.

Tak Witkacy opisał swoją najpiękniejszą modelkę na karcie „Regulaminu Firmy Portretowej”, jako dane do jedynej „Legitymacji Stałej Klientki”. Niebieskooka piękność jedynie na przestrzeni 7 lat została uwieczniona na blisko 70 portretach. Jadwiga Stachurska, znana pod pseudonimem „Nena”, przeprowadziła się wraz z matką oraz siostrą do Zakopanego w 1913. Już wtedy Witkacy poznał przez przypadek ośmioletnią wówczas dziewczynkę, która bawiła się u stóp Giewontu z córką sławnej aktorki i ówczesnej kochanki artysty – Ireny Solskiej. W następnych latach spotykali się na arenie teatralnej Zakopanego, gdzie siostry Stachurskie grywały w potępianych przez twórcę

Bliskie kontakty nawiązali, gdy Nena zaczęła pracować w księgarni szwagra – Tadeusza Zwolińskiego. Kochanka Witkacego miała ściągać do sklepu rzeszę wielbicieli jej niezwykłej urody, a szczególnie znane były jej wyjątkowo smukłe i piękne dłonie. Romans o wiele starszego malarza z młodziutką Jadwigą z pewnością trwał już od 1929. Poświadcza to napisany do Edmunda Strążyskiego list, podpisany: „Staś – Zośka, Nena – księgarnia, zaręczeni”. Oczywiście wówczas Witkacy był nadal w związku małżeńskim z Jadwigą Unrug oraz równocześnie nie stronił od bliskiego towarzystwa innych kobiet. Jednak na przełomie lat 20. i 30. to właśnie portretowana Nena była najbliższą towarzyszką Witkacego w Zakopanem. Razem chodzili na uwielbiane przez artystę górskie wycieczki, jeździli na nartach oraz wspólnie odwiedzali przyjaciół. Młoda kochanka również uczestniczyła w seansach narkotykowych Witkacego. Dowodem na to są liczne portrety stworzone w „istotnym” dla Witkacego typie C, który według Regulaminu Firmy Portretowej, stworzonym pod wpływem „narkotyków wyższego rzędu”, potęgował fizyczne oraz mentalne rysy modela. W nomenklaturze podpisów malarza pojawiło się również rzadko stosowane określenie „N.S.” umieszczone przy sygnaturze, które świadczy o obecności Neny przy portretowaniu. Burzliwi związek Witkacego dogasł w 1935, kiedy Nena wykończona ciągłymi zdradami i obsesją na punkcie nowej partnerki Czesławy Okińskiej wyjechała do Warszawy. Jednak, podobnie jak Jadwiga Witkiewiczowa, Maria Zarotyńska czy ostatnia kochanka artysty, która wspólnie z artystą podjęła (w jej przypadku nieudaną) próbę samobójstwa, nie była w stanie ułożyć sobie życia osobistego z innym mężczyzną. Ogromna liczba portretów Neny Stachurskiej, która spogląda na nas ze ścian każdego muzeum poświadcza niebywały wręcz wpływ niebieskookiej modelki na twórczość portretową Witkacego. „Witkacy maluje jej portrety we wszystkich typach od tych najsłodszych, wylizanych jak cukierek, po najbardziej ekspresyjne i spotwornione. Okiem artysty, okiem mężczyzny dostrzega, że w niewysokiej, szczuplutkiej, wytwornej Nenie (siostra mówiła, że była delikatna, wrażliwa, ambitna), zdają się drzemać demony, bo przecież kobieta Witkacego musi być demoniczna. Falujące włosy raz wzburzoną grzywą opadają na czoło i oko, raz są starannie przyczesane, ujarzmione, ucywilizowane. Krwistoczerwona szminka na ustach bywa kuszącym akcentem twarzy, spod rozchylonych warg wyglądają drapieżnie drobne białe ząbki” (Małgorzata Czyńska. Kobiety Witkacego. Metafizyczny harem, Kraków 2016, s. 188).

Prezentowany portret, według sławnego regulaminu, powstał w „typie E”, który należało rozumieć jako „dowolną interpretację psychologiczną według intencji firmy. Efekt osiągnięty może być zupełnie równy wynikowi typów A i B – droga, którą się do niego dochodzi, jest inna, podobnie jak sam sposób wykonania, który może być rozmaity, ale nie przekroczy nigdy granicy (D). Typ nie zawsze możliwy do wykonania”.

Ostatnie zdanie regulaminu w oczywisty sposób wskazuje na bliską relację modelki i artysty. Tym razem Witkacy sportretował niebieskooką piękność w pogodny, niemal intymny sposób. Modelka o karminowych ustach spogląda łagodnie na widza. Ciekawym zabiegiem – rzadko pojawiającym się w portretach Witkacego – jest obecność owoców, zazwyczaj zarezerwowanych dla wizerunków dziecięcych, oraz żółtych kwiatów wpiętych w poły wirującego płaszcza kobiety. Poza wyjątkowo urodziwą twarzą, wszystkie elementy kompozycji zdają się wirować wokół centralnego punktu obrazu, nadając całości lekkości i dynamizmu.

8

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ / WITKACY

1885-1939

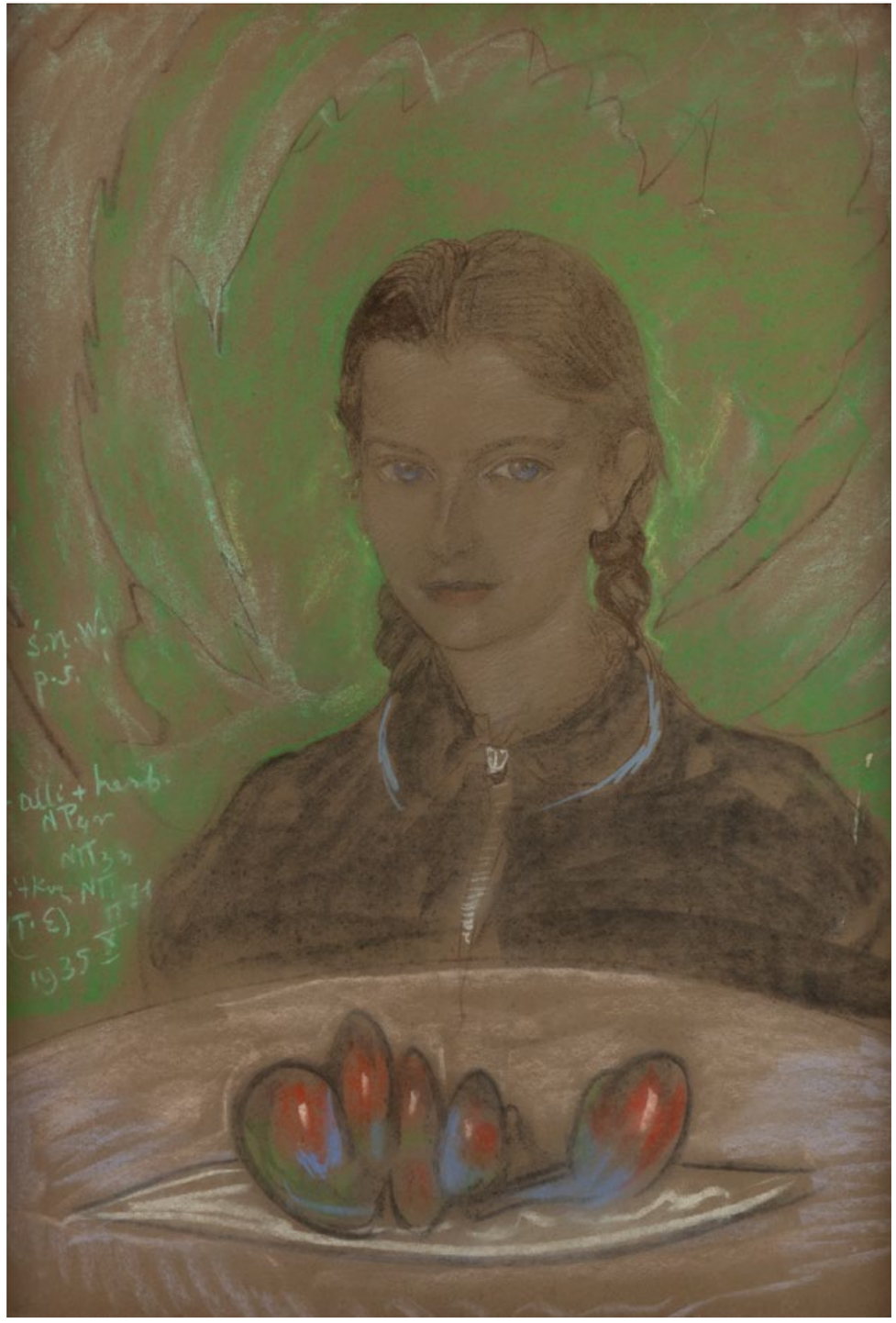
Portret Grażyny Szuman-Czyżewiczowej, 1935

pastel/papier, 67 x 47,5 cm
opisany l.śr.:'ś.n.w. | p.ś.' oraz sygnowany, datowany i opisany l.d.: '+alli + herb. | NP4r | NII | Witkacy NII | NII | (T.E) |1935'

estymacja:
180 000 - 240 000 PLN
40 800 - 54 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Wojciecha Jaroszewskiego
kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:
Stanisław Ignacy Witkiewicz 1885–1939. Malarstwo, fotografia, rysunek. W czterdziestą rocznicę śmierci artysty, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1980, poz. 286
Irena Jakimowicz (współpraca Anna Żakiewicz), Stanisław Ignacy Witkiewicz 1885-1939, Katalog dzieł malarskich, Muzeum Narodowe w Warszawie 1990, s. 136, nr kat. 1952







Stanisław Ignacy Witkiewicz / Witkacy, Portret Stefana Szumana jako dziecka, źródło: Wikimedia Commons

PORTRET CÓRKI PRZYJACIELA WITKACY I PROFESOR SZUMAN

Wśród osób należących do bliskiego kręgu towarzyskiego Stanisława Ignacego Witkiewicza szczególne miejsce zajmował profesor Stefan Szuman – psycholog, pedagog, lekarz i badacz twórczości artystycznej twórcy „Czystej Formy". Łączyła ich wieloletnia przyjaźń, oparta na wspólnych zainteresowaniach filozofią, psychologią sztuki oraz zagadnieniami ludzkiej świadomości. Znajomość ta zaowocowała nie tylko intelektualną wymianą myśli, lecz także licznymi portretami członków rodziny profesora i osób związanych z jego najbliższym otoczeniem. Do tego szczególnego zespołu prac należy prezentowany w katalogu portret Grażyny Szuman-Czyżewiczowej, córki Stefana i Zofii Szumanów.

Dom Szumanów przy alei Słowackiego 15 w Krakowie stanowił jedno z ważnych miejsc spotkań Witkacego z przedstawicielami środowiska intelektualnego i artystycznego. Podczas pobytów w mieście malarz często korzystał z gościnności profesora, a jego wizyty stawały się okazją do wielogodzinnych rozmów, eksperymentów artystycznych i seansów portretowych. Szczególnie istotne dla obu twórców pozostawały zagadnienia psychologii percepcji oraz wpływu substancji psychoaktywnych na świadomość człowieka. W 1930 roku Szuman opublikował rozprawę „Analiza formalna i psychologiczna widzeń meskalinowych", podejmując próbę naukowego opisu doświadczeń wywołanych działaniem meskaliny. Problematyka ta pozostawała bliska Witkacemu, który w swoich poszukiwaniach artystycznych dążył do przekroczenia konwencjonalnych sposobów przedstawiania rzeczywistości.

Niezwykłą atmosferę panującą w domu Szumanów przybliżają wspomnienia Grażyny z Szumanów Czyżewiczowej, opublikowane pod tytułem „Witkacy z dziecięcej perspektywy". Urodzona w 1923 roku córka profesora obserwowała ekscentryczne zachowania artysty, jego niespodziewane wizyty i spontaniczne sesje portretowe. Obecność Witkacego potrafiła całkowicie podporządkować sobie codzienny rytm życia domowników. Artysta wybierał modeli spośród zgromadzonych gości, niejednokrotnie przerywając im rozmowy lub rozgrywki brydżowe, po czym sadzał ich przed sztalugą, wymagając bezwzględnego podporządkowania się własnym regułom pracy. Liczne portrety stopniowo zapełniały ściany gabinetu profesora, który zyskał żartobliwe miano „Witkacjum". Sam malarz miał proponować, aby po jego śmierci pomieszczenie przemianować na „Witkaceum", nadając mu charakter swoistego mauzoleum własnej twórczości.

Dziecięce wspomnienia Grażyny stanowią szczególnie interesujące świadectwo recepcji osobowości Witkacego. W relacji portretowanej pojawiają się opisy ekscentrycznego zachowania artysty. Jednym z ulubionych miejsc Witkacego w domu Szumanów była również łazienka, w której spędzał „całe godziny, pluszcząc się w wodzie i wyśpiewując na przemian to sopranem, to basem w wielu różnych językach i tonacjach". Jego osobliwe występy wokalne bywały na tyle donośne, że wywoływały interwencje sąsiadów, przekonanych, iż źródłem hałasu jest „zbyt głośno nastawione radio". W innym wspomnieniu Grażyna opisywała: „Dom nasz był całkowicie podporządkowany jego obecności. Witkacy wpadał na przykład nagle do pokoju muzycznego, który bywał na przemian także gabinetem brydżowym, stawał w drzwiach, upatrywał ofiarę do portretowania i jeśli był to nawet czwarty przy zielonym stoliku (i nie było piątego na zastępstwo), ciągnął gościa do swego salonu, sadzał go we właściwej pozycji – i niechby ten facet śmiał drgnąć!" (Anna Grabowska, Grażyna Jackowska, Stefan Szuman we wspomnieniach rodzinnych: życie pełne pasji, poszukiwania prawdy i obcowania z pięknem, „Psychologia Rozwojowa" 2023, t. 28, nr 1, s. 87–88, cyt. za: Grażyna Czyżewiczowa, Czas przechowany w starych kufrach, Kraków 2021).

Szczególnego znaczenia nabiera przy tym zainteresowanie Stefana Szumana psychologicznymi aspektami twórczości portretowej Witkacego. Profesor dostrzegał w deformacjach stosowanych przez malarza nie tyle przejaw karykatury, ile artystyczną próbę ujawnienia cech osobowości modela, niedostępnych w tradycyjnym, realistycznym przedstawieniu. W opublikowanym w 1932 roku artykule „Portrety Stanisława Ignacego Witkiewicza" podjął analizę jego malarstwa, wskazując na znaczenie ekspresji i psychologicznej interpretacji ludzkiej twarzy.

Prezentowany w katalogu portret Grażyny Szuman-Czyżewiczowej ukazuje 12-letnią córkę przyjaciela. Dzieło zostało stworzone w „Typie E", czyli według regulaminu „bez kopiowania natury jako takiej", z wykorzystaniem „tzn. innych środków ujęcia formy". Wariant ten zakładał wysubtelnienie i podkreślenie urody modela – w tym typie Witkacy najczęściej portretował kobiety. Wykonywał jednak także portrety dziecięce (choć za tym nie przepadał), które powstawały w typie mieszanym B i E, ponieważ na sam typ B dzieci były zbyt ruchliwe. Charakterystycznym zabiegiem przy portretowaniu dzieci była misa owoców ustawiona przed małymi modelami, stanowiąca nagrodę za spokojne pozowanie. Na opisywanym portrecie pojawiają się również zagadkowe inskrypcje po lewej stronie. Oprócz zapisów dotyczących abstynencji tytoniowej i alkoholowej koło sygnatury pojawiła się także adnotacja o wypitej herbacie. Trudniejsze do rozszyfrowania są zapisy powyżej podpisu: „ś.n.w." oraz „p.ś.", z których drugi oznacza „prawie śpiąc". Ukazany na szmaragdowym tle portret małej Grażyny nawiązuje do humorystycznego portretu ojca modelki z 1932 roku, kiedy to Witkacy upamiętnił swojego przyjaciela właśnie w typie dziecięcym, z potarganymi włosami, nadąsaną miną i nieodzowną misą owoców, czyli nagrodą dla „grzecznego" modela. Oba portrety tworzą niezwykłą klamrę ukazującą dużą serdeczność Witkacego względem rodziny Szumanów.







9

BRUNO SCHULZ

1892-1942

Szkice trzech autoportretów (recto) / Dwie kobiety siedzące przy stole (verso), około 1933

ołówek/papier, 17 x 23,4 cm

estymacja:
250 000 - 350 000 PLN
56 700 - 79 400 EUR

POCHODZENIE:
dar artysty dla Zbigniewa Moronia, byłego nauczyciela matematyki w gimnazjum w Drohobyczu
spadkobiercy Zbigniewa Moronia
dar spadkobierców dla Andrzeja Kretowicza, Wrocław

WYSTAWIANY:
Bruno Schulz. Ad Memoriam, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, 9 listopada 1992 - 30 lipca 1993
Bruno Schulz. Ad Memoriam, Muzeum Okręgowym w Częstochowie, 2 września - 30 listopada 1993

LITERATURA:
Odra. Miesięcznik społeczno-kulturalny, nr 4 kwiecień 1987, s. 27 (il.)
Bruno Schulz 1892-1942, Rysunki i archiwalia ze zbiorów Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, red. Wojciech Chmurzyński, Warszawa 1992, s. 8 (opis pochodzenia)
Jerzy Ficowski, Regiony wielkiej herezji. Rzecz o Brunonie Schulzu, Warszawa 1992, s. 179 (opis pochodzenia)
Bruno Schulz 1892-1942, Katalog-pamiętnik wystawy Bruno Schulz. Ad Memoriam w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, red. Wojciech Chmurzyński, Warszawa 1995, poz. kat. 441, s. 294, il. nr. 141, s. 255 (il.)





Bruno Schuzlz, “Xięga bałwochwalcza”, źródło: Cyfrowe MNK



Bruno Schulz, Autoportret w bluzie zapiętej pod szyję, źródło: Wikimedia Commons

AUTOPORTRET I MITOLOGIA PŁCI
W TWÓRCZOŚCI RYSUNKOWEJ BRUNONA SCHULZA

Przedwojenny Drohobycz, niewielkie miasto na kresach Rzeczypospolitej, stał się miejscem wzrastania artystycznej mitologii Brunona Schulza. Intymność wizji artysty, jej wewnętrzny charakter zdradzają duchową łączność z poszukiwaniami zaznajomionych z psychoanalizą symbolistów przełomu wieków. Dla Schulza prowincja niedawno zrodzonej II Rzeczypospolitej niosła ze sobą nie tyle sielskość i komfort życia, co dekadencki urok upadłej cesarsko-królewskiej monarchii, na której rubieżach Drohobycz był położony. W rzeczonym zaścianku artysta funkcjonował dwojako: raz jako nauczyciel, więc przykładny obywatel, ale i jako artysta – metafizyk, którego uwodzi drapieżny erotyzm kobiety. Zarówno w prozie, jak i w Schulzowskiej twórczości rysunkowej króluje stały zbiór symbolicznych odniesień. Jeśli w jego pisarstwie często to, co istotne, zostaje ledwie zasugerowane i Schulz ucieka przed dosłownością, to fantazmatyczne obrazy zyskują w rysunku swoją dookreśloną postać. Na jego twórczość rysunkową składają się stałe cykle tematyczne, przede wszystkim fantastyczno-groteskowe wizje, erotyczne fantazje, w których kobieta staje się idolem i władczynią, autoportrety, spotkania przy stole, judaika, akty czy sceny z dorożkami.

Autoportret zajmuje szczególne miejsce w twórczości plastycznej Brunona Schulza, stanowiąc nie tylko zapis fizjonomii artysty, lecz także wyraz jego wewnętrznych przeżyć, lęków i wyobrażeń. Jak zauważył Jerzy Ficowski, niemal całą spuściznę rysunkową Schulza można interpretować w kategoriach autobiograficznych. „Niemal cała twórczość plastyczna Brunona Schulza jest swoistym autoportretem. Jej szczególny autobiografizm, przesycenie wyjątkową, niepowtarzalną osobowością twórcy, tematyka i motywacje wyznaczone – wszystko to sprawia, że mamy tu nieustannie do czynienia z różnymi wersjami podobizny autora, z wszelkimi wariantami jego konterfektu fizycznego i duchowego. W węższym, dosłownym znaczeniu – w sensie fizjonomicznym – wszędobylskość twarzy twórcy w jego własnej kreacji artystycznej jest nieomal natrętna. (…) W wizerunkach postaci, będących niewątpliwie autoportretami artysty, jest on w swym dziele nieomal wszechobecny. A przecież poza tymi rozlicznymi podobiznami jest także uosobiony w mnóstwie sylwetek bez twarzy, korzących się przed kobietą – obiektem sakralno-masochistycznego kultu. Znajdziemy go więc i rozpoznamy we wszystkich prawie zespołach jego rysunków – niezależnie od dominującej w nich tematyki – w ilustracjach do własnej prozy, w scenach erotyczno-poddańczych, w grafikach Xięgi bałwochwalczej…” (Jerzy Ficowski, Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia, Sejny 2002, s. 423).

Wizerunek własny powraca bowiem zarówno w samodzielnych studiach portretowych, jak i w rozbudowanych kompozycjach figuralnych, w których artysta przyjmuje rozmaite role i wcielenia. Szczególnie w autoportretach, mimo że rysunki powstały o wiele wcześniej niż proza artysty, widoczny jest czysty temperament literacki Schulza, graficzny znak materializacji słowa. „Patrząc na przykład na jego autoportrety, ale nie wyłącznie na jeden czy drugi, lecz próbując stworzyć we własnej świadomości obraz wszystkich ich równocześnie, dochodzimy do przekonania, że mamy tu do czynienia z fascynującą Opowieścią, Opowiadaniem, Nowelą czy Powieścią. Zabieg taki można zresztą przeprowadzić wobec każdego z tematycznych wątków, które Schulz podejmuje w twórczości plastycznej. Wracając do autoportretów, bogactwo wyrazu, owa zabawa z własną twarzą, teatralizacja gestu, czy też świadome odkształcanie i odrealnianie autowizerunku – to nic innego jak dociekanie prawdy o Sobie. Prawdy o własnym wnętrzu, własnym Ja. Autoportrety Schulza są spojrzeniem nie tyle na Siebie, co w Siebie – w głąb własnej jaźni” (Bruno Schulz 1892–1942, Rysunki i archiwalia ze zbiorów Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, red. Wojciech Chmurzyński, Warszawa 1992, s. 11). W prezentowanym potrójnym autoportrecie, stanowiącym recto podwójnego rysunku, artysta ukazał siebie w różnych transpozycjach. Pierwszy wizerunek najbardziej przypomina fizjonomię Schulza – artysta portretuje siebie w pozycji siedzącej. Charakterystyczna, szczupła twarz o wyrazistych rysach i skupionym spojrzeniu zwrócona jest poza kadr rysunku. Prawa ręka artysty zdaje się być ukazana w geście pisania bądź rysowania. Środkowa sylwetka jest szkicowym ukazaniem jedynie stroju artysty. Natomiast autoportret po prawej stronie arkusza, oddany w bardziej syntetyczny sposób, ukazuje autora „Sklepów cynamonowych” z pewnym grymasem złości bądź poirytowania na skupionej twarzy. W środkowej części arkusza znajduje się również delikatny zarys tyłu głowy. „Patrząc na rysunki Schulza i czytając jego prozę odnosi się wrażenie, że owe opowieści nie są skończone. Nigdy bowiem nie wiadomo co było najpierw, a co później. Co jest szkicem, co zaś dziełem zamkniętym. I to właśnie, zarówno w grafikach i rysunkach, jak i w utworach prozatorskich, jest niezwykle poruszające. Wyglądają one jak coś, co zostało czymś poprzedzone i po czym nastąpi coś jeszcze innego” (Ibidem, s. 10).
Na verso prezentowanej pracy pojawia się jeden z obsesyjnie powracających tematów w Schulzowskich rysunkach. Jest to grupa nazywana „Scenami przy stole”. Przedstawienia rozgrywające się wokół stołu stanowią jedną z charakterystycznych grup tematycznych w twórczości rysunkowej Brunona Schulza. Artysta przekształca pozornie zwyczajną sytuację towarzyską w pełne napięcia przedstawienie relacji międzyludzkich, podporządkowanych wyraźnej hierarchii postaci. Stół staje się swoistą sceną teatralną, na której rozgrywa się psychologiczny dramat dominacji, uległości, fascynacji i upokorzenia.

W twórczości Schulza stół nie jest jedynie elementem wyposażenia wnętrza, lecz stanowi oś kompozycji i przestrzeń swoistego spektaklu. Zgromadzone wokół niego postaci uczestniczą w sytuacjach, których znaczenie wykracza poza zwyczajną scenę rodzajową. Artysta, posługując się gestem, spojrzeniem i wzajemnym usytuowaniem sylwetek, budował atmosferę psychologicznego napięcia. Szczególne miejsce w tych przedstawieniach zajmują kobiety, których obecność wiąże się z powracającymi w sztuce Schulza motywami fascynacji, dominacji i podporządkowania. W prezentowanej scenie siedzące po przeciwnych stronach niewielkiego stolika kobiety zdają się pozostawać we własnych, odrębnych światach, połączone jedynie przypadkową bliskością. Pierwsza z nich, z kapeluszem na głowie, przyjmuje swobodną, niemal wyzywającą pozę. Ubrana w krótką sukienkę z prostokątnym dekoltem, z wdziękiem wysuwa przed siebie długie, smukłe nogi, zakończone eleganckimi pantofelkami. Jej nieruchome spojrzenie nadaje kobiecie aurę tajemniczej, nieco melancholijnej urody. Po przeciwnej stronie stolika siedzi druga dziewczyna, pochylona ku blatowi, z podbródkiem wspartym na dłoni. Jej sylwetka, otulona miękko układającą się sukienką, przybiera bardziej prowokacyjną pozę z wyeksponowanymi, odsłoniętymi nogami. Fetysz damskiego ciała i ubioru jest wątkiem kluczowym dla wielu z kilkuset zachowanych prac artysty, a snuta w nich wizja obojętności czy wręcz okrucieństwa kobiety wobec emocji i pożądania mężczyzny nosi charakter dobrodziejstwa czy błogosławieństwa. W wyobraźni Schulza relacja mężczyzny do kobiety jest z natury poddańcza, w czym zawiera się metafizyczny dramat płci. W mitycznym świecie Schulza kobieta i mężczyzna uosabiają dwa różne porządki: kobiecy porządek materii i zmienności oraz męski porządek ducha i posłuszeństwa materii. Schulz zarówno w sylwetce kobiety w kapeluszu, jak i drugiej, prowokacyjnie wspierającej podbródek na dłoni, stworzył figury femme fatale. Daleki od eksperymentu artystycznego, dzięki ołówkowi wydobył istotę sceny. Klasycznymi środkami artystycznymi uwydatnił ceremonialny charakter groteskowej odsłony. Oryginalność tych rysunków nie polega jedynie na intymnej formie, ale również na groteskowym erotyzmie oraz jego ikonografii. Znakomicie ilustrują one siłę jego twórczości plastycznej, tkwiącą nie w awangardowości ponad wszystko, lecz w sile sugestywności przekazywanych emocji i artystycznych doznań. Modelkami Schulza były wyłącznie drohobyckie kobiety, spośród których z nazwiska znamy tylko jedną – pannę Kuziw, córkę lokalnego adwokata. Miała ona wyzywającą urodę. Prawdopodobnie dlatego też Schulz z zamiłowaniem przedstawiał ją w roli kurtyzan w scenach ulicznych, oraz jako bohaterkę scen o sadomasochistycznym charakterze. W tematyce związanej z szeroko pojętą seksualnością i erotyzmem uwidaczniał się w pełni oryginalny talent i ekspresja artysty.

DEPOZYTARIUSZE PAMIĘCI
LOSY SPUŚCIZNY BRUNONA SCHULZA

W 1942 roku, w obliczu narastającego zagrożenia, Bruno Schulz podjął próbę ocalenia własnej spuścizny artystycznej i literackiej. Świadomy tragicznego losu, jaki groził mu ze względu na żydowskie pochodzenie, powierzał swoje rękopisy, rysunki, grafiki oraz korespondencję zaufanym osobom, które, jak przypuszczał, miały większe szanse przetrwania okrucieństw II wojny światowej. Wierzył, że dzięki nim jego twórczość ocaleje, nawet jeśli jemu samemu nie uda się przeżyć. Nie wszyscy depozytariusze są dziś znani, a losy znacznej części przekazanych materiałów pozostają niewyjaśnione.

19 listopada 1942 roku Bruno Schulz został zastrzelony na ulicy Drohobycza podczas niemieckiej akcji terroru wymierzonej w ludność żydowską, która przeszła do historii jako „krwawy czwartek". Według relacji przywoływanych przez Jerzego Ficowskiego artysta zginął z rąk niemieckiego funkcjonariusza SS Karla Günthera, który miał w ten sposób zemścić się na Feliksie Landau, protektorze Schulza, za zabicie jego żydowskiego podopiecznego. Tragiczna śmierć artysty w wieku zaledwie 50 lat położyła kres jego twórczości, której znaczna część, w tym rękopis powieści „Mesjasz", zaginęła w wojennej zawierusze.

Jednym z depozytariuszy był Emil Górski, dawny uczeń Schulza, któremu artysta osobiście przekazał w 1942 roku zbiór rysunków z nadzieją, że uda się je ocalić. Dzięki pośrednictwu Jerzego Ficowskiego w 1965 roku do Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie trafiło 117 prac przechowywanych przez Górskiego. Drugim ważnym depozytariuszem był Zbigniew Moroń, nauczyciel matematyki w drohobyckim gimnazjum. Po śmierci w powojennym okresie profesora Politechniki Gdańskiej było niezwykłe odkrycie dokonane przez spadkobierców nauczyciela. „Odkryciem tym była teka z rysunkami Brunona Schulza. Fakt, że to właśnie Zbigniew Moroń był drugim, obok Emila Górskiego, depozytariuszem rysunków Schulza, był znany od dawna. Niezwykłość całego wydarzenia polegała na tym, że sam Moroń, na długo jeszcze przed swą śmiercią twierdził, iż powierzone mu przez artystę rysunki zaginęły. Zaginąć miały w 1945, w skutek splądrowania przez hitlerowców lub własowców jego domu w Makowie Podhalańskim, gdzie po opuszczeniu Drohobycza jakiś czas mieszkał. Czy jednak odnalezione w 1986 roku rysunki są całością, czy też tylko częścią całego depozytu, pozostanie już tajemnicą. Spadkobiercy Zbigniewa Moronia nawiązali za namową Andrzeja Kretowicza kontakt z Jerzym Ficowskim, który ponownie wskazał Muzeum Literatury w Warszawie jako najwłaściwsze miejsce przekazania odnalezionych rysunków" (Ibidem, s. 8). Prezentowany w katalogu rysunek pochodzi z cudownie odnalezionej teki, które w znakomitej części trafiła do kolekcji Muzeum Literatury w Warszawie.

10

LEON CHWISTEK

1884-1944

Na bal, 1930

tusz/papier, 21 x 17 cm
sygnowany ołówkiem l.d.: 'L.Chwistek'
na odwrociu dedykacja Aliny Chwistek-Dawidowicz dla Stanisława Wójtowicza z 12.05.1974 roku

estymacja:
12 000 - 18 000 PLN
2 700 - 4 100 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Olgi Chwistek
kolekcja Aliny Chwistek-Dawidowicz
dar Aliny Chwistek-Dawidowicz dla Stanisława Wójtowicza
dom aukcyjny Nautilus, Kraków, luty 2006
kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:
Leon Chwistek, Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie, Warszawa 1960, s. 206 (il.)

Leon Chwistek był przykładem umysłu, który nie znał granic. Ukończył filozofię, habilitował się z logiki matematycznej, malował, pisał o sztuce i wystawiał swoje prace. Co istotne – w żadnej z tych dziedzin nie był dyletantem. Zarówno w nauce, jak i w sztuce wykazywał się wyjątkowym talentem, wiedzą i dyscypliną. Wszystko, czego się podejmował, realizował z pełnym zaangażowaniem. Tak szeroki zakres zainteresowań budził jednak nieufność – w środowisku akademickim łączenie nauki ścisłej z awangardą artystyczną uchodziło niemal za ekscentryzm.

Chwistek był zwolennikiem pluralizmu estetycznego, zakładającego, że istnieje wiele równoprawnych sposobów poznawania i przedstawiania świata. Wyróżnił cztery rodzaje rzeczywistości: popularną, fizykalną, wrażeń zmysłowych oraz wizji, którym odpowiadały cztery konwencje malarskie: prymitywizm, realizm, impresjonizm i futuryzm. Choć nie wprowadzał między nimi hierarchii, najwyżej cenił futuryzm – jako kierunek odzwierciedlający dynamikę współczesności i energię nowoczesnego człowieka. W 1922 roku ogłosił kryzys formizmu, tłumacząc go zbyt silnym związkiem Tytusa Czyżewskiego z futuryzmem, co – jego zdaniem – rozmyło pierwotne idee ruchu. Nie zaprzestał jednak poszukiwań. Ich rezultatem była nowa teoria – strefizm – stanowiąca zarazem kontynuację, jak i przekształcenie wcześniejszych założeń. W strefizmie przestrzeń obrazu została podzielona na pola zdominowane przez jeden kolor i powtarzający się motyw formalny. Strefy nie były oddzielane linią – ich granice określały kontrast barw i rytm kompozycji. Dzięki temu dzieło zyskiwało pełną autonomię i przestawało imitować rzeczywistość, stając się konstrukcją o własnych prawach. Koncepcja ta, oparta na umowności przestrzeni i samoistności płaszczyzny, stanowiła jeden z pierwszych kroków w stronę polskiej abstrakcji. Strefizm Chwistka był próbą pogodzenia ścisłej logiki z malarską intuicją – połączenia, które najlepiej oddaje jego złożoną osobowość.

Tematyka jego prac malarskich skupiała się wokół motywów ruchu i dynamiki – tańca, pojedynku, pulsującego życiem miasta, czego doskonałym przykładem jest prezentowany w katalogu rysunek z motywem tańca i szalonych lat 20. XX w.



11 α

MAREK WŁODARSKI (WŁ. HENRYK STRENG)

1903-1960

"Kompozycja z liściem i draperią", 1929

tusz/papier, 21 x 34 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'WŁODARSKI 1929.'

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 500 - 6 800 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, marzec 2017
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Marek Włodarski (Henryk Streng) 1903-1960. Wystawa monograficzna, Muzeum Narodowe w Warszawie, grudzień 1981 - styczeń 1982

LITERATURA:
Marek Włodarski (Henryk Streng) 1903-1960. Wystawa monograficzna, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1981, nr kat. IV.419



Pobyt w Paryżu, rozpoczęty jesienią 1924 roku, odegrał przełomową rolę w kształtowaniu postawy artystycznej Marka Włodarskiego, tworzącego wówczas pod nazwiskiem Henryk Streng. Stolica Francji, będąca jednym z najważniejszych ośrodków europejskiej awangardy, przyciągała artystów poszukujących nowych środków wyrazu i bezpośredniego kontaktu z najnowszymi tendencjami w sztuce. Streng podjął naukę w Académie Moderne, gdzie kształcił się pod kierunkiem Fernanda Légera. Oddziaływanie francuskiego mistrza, zaliczanego do czołowych przedstawicieli kubizmu, znalazło wyraźne odzwierciedlenie w pracach młodego malarza z drugiej połowy lat 20. Równie istotne dla jego artystycznych poszukiwań okazały się kontakty z przedstawicielami środowiska surrealistycznego, między innymi André Bretonem i André Massonem. Doświadczenia paryskie pozwoliły mu przyswoić zarówno kubistyczne zasady konstruowania obrazu, jak i surrealistyczną swobodę przekształcania rzeczywistości. Oba nurty otwierały przed artystą możliwość odejścia od tradycyjnych reguł przedstawiania na rzecz nowego języka plastycznego, w którym szczególnego znaczenia nabierały motywy zaczerpnięte z codziennego życia.

Po powrocie do Lwowa w 1928 roku Streng zwrócił się ku tematyce związanej z otaczającą go rzeczywistością miejską. Bohaterami jego kompozycji stawali się przypadkowi przechodnie, artyści cyrkowi, aktorzy i manekiny, a zwyczajne sytuacje zyskiwały wymiar niemal onirycznych przedstawień. Artysta poddawał obserwowany świat świadomym deformacjom, operując uproszczoną formą, zaburzoną skalą i celowo naiwną stylistyką. W ten sposób wydobywał z pozornie banalnych motywów ich poetycki i irracjonalny potencjał, kwestionując tradycyjne zasady postrzegania rzeczywistości. Podobne dążenia charakteryzowały twórczość artystów zrzeszonych w lwowskim ugrupowaniu „artes", dla których obraz nie miał stanowić wyłącznie zapisu wrażeń wzrokowych. Istotniejsze stawało się wywołanie intensywnego przeżycia emocjonalnego i przekroczenie granic konwencjonalnej percepcji. Postawę tę Margit Sielska określała mianem „zagęszczenia emocjonalnego", wskazując na potrzebę uwolnienia sztuki od ograniczeń czysto „siatkówkowego" widzenia.

12

TADEUSZ MAKOWSKI

1882-1932

"Życzenia", 1929

akwarela, piórko, tusz/papier, 21 x 16,5 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany monogramem i datowany p.d.: 'TM | 29' oraz opisany u góry: 'mes | meilleurs vœux'
na odwrociu opisany: 'Chère Milette | Je Vous embrasse | bien affectueusement pour | votre fête et je vous | souhaite du bonheur | fleuri comme ce simple | petit bouquet | Tendresses | de Tad.'
('Droga Milette | całuję Panią bardzo serdecznie | z okazji Pani święta | i życzę szczęścia kwitnącego | jak ten skromny bukiecik | Serdeczności | od Tadka')

estymacja:
65 000 - 80 000 PLN
14 700 - 18 100 EUR

OPINIE:
ustna opinia Elżbiety Zawistowskiej

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa







Tadeusz Makowski, Idylla przy płocie (Autoportret, dziewczyna z kwiatami i pies), źródło: Cyfrowe MNW

Pod koniec lat dwudziestych Tadeusz Makowski odnalazł język malarski, który pozwolił mu nadać własny kształt długo dojrzewającej wyobraźni. Po latach poszukiwań w Paryżu jego obrazy zaludniły postacie przypominające drewniane kukiełki. Ich uproszczone sylwetki mogły przywodzić na myśl ludowe zabawki, lecz pozorna naiwność kryła świadomą pracę nad formą. W sierpniu 1929 roku artysta zapisał w pamiętniku: „Obrazy stały się bardziej moje, bardziej mi bliskie". Oceniając poprzedni rok jako decydujący, dostrzegał zarazem, że odbiorców coraz mocniej porusza obecny w jego malarstwie „pierwiastek ludzki".

Rok 1929 przyniósł pogłębienie tych poszukiwań. Latem, podczas pobytu w bretońskim Thumiac-en-Arzon, artysta rozmyślał o coraz śmielszym przekształcaniu widzialnego świata. W tamtym okresie przyznawał, że sama natura już go nie zadowala. Zależało mu na przełożeniu obserwacji na własny język obrazu, podporządkowaniu jej wyobraźni. Jesienią i zimą powstawały sceny maskaradowe, w których dziecięca zabawa nabierała niekiedy niepokojącego charakteru. Wydłużone nosy masek przypominały ptasie dzioby, a ostre kontrasty światła potęgowały niezwykłość przedstawień. Obok nich artysta malował kameralne sceny rodzinne, zachowujące ciepło codziennych spotkań.

W tym świecie geometria służyła wyrażaniu uczuć. Okrągła głowa, szpiczasta czapka i sztywne ciało tworzyły postać rozpoznawalną przy użyciu niewielu środków. Nieporadny gest takiej figurki potrafił jednak mówić o czułości równie przejmująco jak starannie wystudiowany ruch żywego modela. Makowski korzystał z doświadczeń kubizmu, ale nadawał im osobisty sens, bliski prostocie ludowej rzeźby. Jego zainteresowanie teatrem miało przy tym długą historię. Jeszcze w Krakowie współtworzył kukiełki dla „Zielonego Balonika". Teraz malowane dzieci stawały się małymi aktorami, których przebrania pozwalały wydobyć uczucia ukryte pod powagą codziennych zachowań. Humor sąsiadował z zadumą, a maska mogła odsłaniać więcej, niż zasłaniała.

„Życzenia" z 1929 roku ukazują pogodną stronę tego malarskiego teatru. Postacie w spiczastych nakryciach głowy, z barwnym bukietem, towarzyszą napisowi „mes meilleurs vœux". Czuły list na odwrociu, w którym Makowski życzy adresatce szczęścia kwitnącego jak skromny bukiecik, łączy charakterystyczny świat jego sztuki z osobistym gestem serdeczności.

13 Σ Ψ

TADEUSZ MAKOWSKI

1882-1932

Dzieci w maskach, 1929

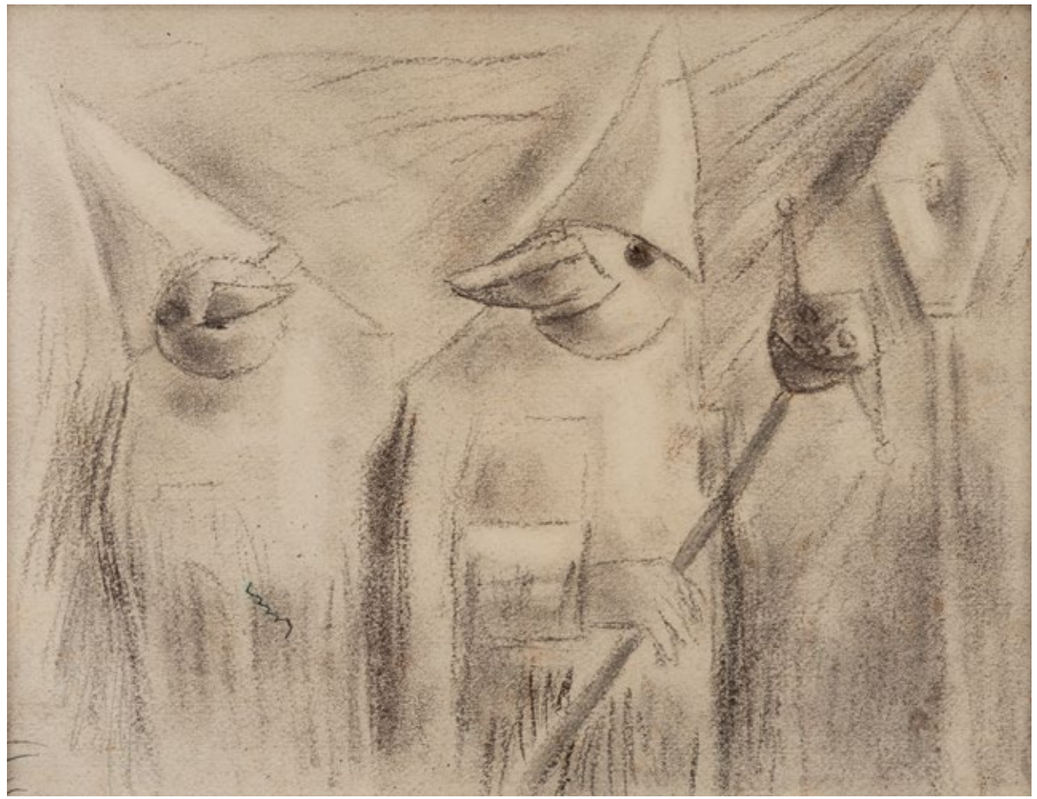
ołówek, węgiel, tusz/papier, 22 x 30 cm
na odwrociu sygnowany i datowany: ' Tade M | AK | OW | SK | I. | 1929'

estymacja:
55 000 - 70 000 PLN
12 500 - 15 900 EUR

POCHODZENIE:
Alfred i Maria Tarscy, Berkeley, Kalifornia
Eva Kristina Ehrenfeucht, Louisville, Kolorado
dom aukcyjny Bonhams Skinner, Marlborough, listopad 2023
kolekcja prywatna, Polska

„Niezawodnie najlepszym skarbem człowieka jest serce – ono jedynie ma siłę twórczą – ono też uprzyjemnia życia skądinąd twarde i nie zawsze wesołe. Wspominam o tym, bo przyjaźń wszelka promieniuje z serca – dlatego w stosunku koleżeńskim czerpie ono pociechę".

Tadeusz Makowski w liście do V. Hofmana z archiwum Galerii Karaska w Pradze, źródło: Myśli, „Życie Literackie" nr 23, 9 czerwca 1957, s. 6



14

TADEUSZ MAKOWSKI

1882-1932

Tańcząca kobieta - szkic do obrazu "Zabawa na wsi", 1920

akwarela, tusz/papier, 33 x 25,5 cm (w świetle passe-partout)
List Tadeusza Makowskiego z motywem tańczącej kobiety będącym szkicem do obrazu olejnego "Zabawa na Wsi" (MNW).

estymacja:
55 000 - 70 000 PLN
12 500 - 15 900 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa





Tadeusz Makowski, Zabawa na wsi, źródło: Cyfrowe MNW

W RYTMIE WIEJSKIEJ ZABAWY

Francja Tadeusza Makowskiego miała dwa oblicza. Jednym był Paryż, gdzie poznawał nowe kierunki malarstwa i szukał własnego miejsca. Drugim – prowincja, która dostarczała mu tematów i pozwalała pracować we własnym rytmie. To właśnie w bretońskich wsiach, a następnie w Owernii, przyglądał się codzienności mieszkańców. Interesował go człowiek pochłonięty swoim zajęciem, swoboda zachowania, niepozowany gest. Około 1920 roku z takich spotkań rodziło się malarstwo, w którym doświadczenie nowoczesnej sztuki łączyło się z wrażliwością na urok wiejskiego życia.

Makowski przyjechał do Paryża pod koniec 1908 roku, po studiach w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Z pracowni Józefa Mehoffera wyniósł zainteresowanie dekoracyjnością, a od Jana Stanisławskiego – przekonanie o znaczeniu bezpośredniego kontaktu z naturą. We Francji musiał na nowo określić swój stosunek do malarstwa. Ważną lekcją stała się dla niego twórczość Cézanne'a, następnie zaś kubizm, poznawany między innymi w kręgu Henriego Le Fauconniera. Uczył się porządkować obraz, wydobywać konstrukcję przedmiotów i podporządkowywać szczegół całości. Nie chciał jednak, by geometria przesłoniła to, co najbardziej go zajmowało, czyli obecność człowieka i żywy charakter otaczającego świata. Zdobyte doświadczenia zachował, stopniowo oddalając się od kubistycznej dyscypliny. Istotną zmianę przyniósł wyjazd do Bretanii w 1914 roku, związany z zaproszeniem Władysława Ślewińskiego. Wiejskie otoczenie sprzyjało powrotowi do obserwacji, lecz nie oznaczało porzucenia wcześniejszych poszukiwań. Makowski upraszczał formy, szukał wyrazistej sylwety i czytelnego układu kompozycji. Malował mieszkańców prowincji bez salonowej elegancji, skupiając się na ich wyglądzie i sposobie bycia. Z czasem coraz ważniejsze miejsce zajmowały dzieci, ujmowane z czułością, ale bez łatwego sentymentalizmu. Późniejsze postacie przypominające drewniane kukiełki nie pojawiły się więc nagle, lecz poprzedzały je lata studiów nad ludzką twarzą i ruchem ciała.

Gdy wiosną 1918 roku artysta ponownie zapragnął wyjechać do Bretanii, nie otrzymał wymaganej przez władze wojskowe zgody. W czerwcu udał się do Le Puy, zamieszkując w pobliskim Espaly w Owernii. Wracał tam podczas kolejnych letnich pobytów, aż do 1922 roku. Górzysty krajobraz stawiał przed nim zadania inne niż przestrzenie znane znad Atlantyku. Początkowo dużo rysował, próbując uchwycić budowę terenu, a następnie ograniczał szczegóły, wydobywając rytm większych form. W tej pracy nadal dawała o sobie znać lekcja konstrukcji. Równocześnie prowincja pozwalała mu zbliżyć się do ludzi, których życie toczyło się z dala od paryskich sporów o sztukę.

Ważnym dopełnieniem tych obserwacji były wizyty w muzeum w Le Puy. Makowski oglądał tam obrazy dawnych mistrzów niderlandzkich, odnajdując w ich twórczości bliski sobie sposób opowiadania o codzienności. Szczególnie zajmowało go malarstwo rodzajowe, umiejętność nadania znaczenia zwyczajnej sytuacji oraz charakterystyka postaci zawarta w drobnym geście. Własne doświadczenia wiejskiego życia pozwalały mu lepiej rozumieć oglądane dzieła, a te z kolei wyostrzały jego spojrzenie na otoczenie. Powstające w tym czasie sceny chłopskich posiłków pokazują, jak owocny był ten dialog. Przygaszone brązy ożywiały akcenty czerwieni i bieli, a prostota przedstawienia pozostawiała miejsce dla uważnej obserwacji człowieka.

Ślad tych zainteresowań zachował się w zapisie z sierpnia 1919 roku. Makowski opisał wiejską zabawę, podczas której przyglądał się tańczącym bourrée, miejscowy taniec. Uwagę przyciągały wyraziste twarze i ruchy uczestników, ich rozbawienie oraz swoboda. Widzianą scenę skojarzył z dawnym malarstwem: „Wnętrze Teniersa z figurkami pokracznymi Bruegla". Notował także potrzebę zapamiętania układu grup i relacji kolorów. Nie był to zatem wyłącznie zapis obyczaju, lecz również notatka malarza, który już w trakcie obserwacji rozpoznawał możliwości przyszłego obrazu.

Zauważał, że wesołość zmienia twarze, zbliżając je do dziecięcej karykatury. Żartobliwa deformacja wyrastała tu z życia, zanim stała się świadomie stosowanym środkiem artystycznym.

Ten moment dobrze odsłania odrębność Makowskiego. Obcując z nowoczesną sztuką, nie tracił zainteresowania dawnymi mistrzami, a studiując ich obrazy, szukał potwierdzenia własnych spostrzeżeń. Wieś była dla niego miejscem odkrywania zachowań, które w malarstwie mogły nabrać szczególnej wyrazistości. Coraz śmielsze uproszczenia nie odbierały postaciom indywidualności, lecz pozwalały wydobywać ją oszczędniej. Tak kształtował się osobny świat artysty, w którym powaga codzienności sąsiaduje z humorem, a uważność wobec modela stopniowo otwiera drogę wyobraźni. Prezentowany szkic do obrazu „Zabawa na wsi" z 1920 roku (ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie) zachowuje bezpośredniość takiego spojrzenia. Uniesione ręce i poderwana noga tancerki skupiają uwagę na energii ruchu. Swobodne plamy barwne oraz otaczające postać odręczne zapiski nadają pracy intymny charakter malarskiej notatki oraz radosnego listu, chętnie wysyłanych przez artystę dla najbliższych osób.



15 α

TYMON NIESIOŁOWSKI

1882-1965

Wędrowiec (recto) / Szkic postaci (verso)

tempera, ołówek/papier, 51 x 37 cm
sygnowany l.d.: 'Tymon'

estymacja:
13 000 - 18 000 PLN
2 900 - 4 100 EUR

POCHODZENIE:
DESA Unicum, czerwiec 2012
kolekcja prywatna, Warszawa



16 α

BOLESŁAW CYBIS

1895-1957

Portret młodego mężczyzny, około 1926

sangwina, ołówek/papier, 41 x 31 cm

estymacja:
11 000 - 15 000 PLN
2 500 - 3 400 EUR

POCHODZENIE:
zbiory spadkobierców artysty
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
Bolesław Cybis 1895-1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych, katalog wystawy, oprac. Anna Prugar-Myślik, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002, s. 130, nr kat. II/75

17 α

RAFAŁ MALCZEWSKI
1892-1965

Pejzaż zimowy z Kanady, po 1942

akwarela/papier, 38,5 x 55,5 cm
sygnowany l.d.: 'Rafał Malczewski.'

estymacja:
24 000 - 35 000 PLN
5 400 - 7 900 EUR

POCHODZENIE:
Agra Art, grudzień 2012
kolekcja prywatna, Warszawa



Jednym z najbardziej rozpoznawalnych elementów twórczości Rafała Malczewskiego są subtelne akwarele, w których artysta z niezwykłą wrażliwością ukazywał piękno natury. Szczególnie bliska była mu tematyka pejzażowa – przestrzeń i przyroda zajmowały w jego pracach centralne miejsce, a postacie ludzkie pojawiały się sporadycznie, często jako ledwie dostrzegalny element kompozycji. Charakterystyczną cechą jego malarstwa, widoczną w prezentowanym „Pejzażu zimowym", jest ograniczenie liczby motywów – artysta skupia się na prostocie przekazu, budując nastrojowy, często melancholijny klimat. Idealnie oddana struktura śniegu oraz czystość mroźnego powietrza potęguje wrażenie ciszy i wyciszenia. Obraz ten powstał w Kanadzie, dokąd Malczewski wyemigrował w 1942 roku. Już wkrótce po przyjeździe do Montrealu zaprezentował swoje prace w tamtejszym Museum of Art, zyskując uznanie krytyków i publiczności. Jego dzieła były regularnie wystawiane na licznych indywidualnych ekspozycjach – m.in. w Ottawie, Toronto i Vancouver. Artysta stał się jednym z najbardziej cenionych malarzy działających w Kanadzie. Początkowo Malczewscy starali się o wizę pobytową do Stanów Zjednoczonych, jednak jej nie otrzymali i ostatecznie zdecydowali się na wyjazd do Kanady. W listopadzie 1942 roku, po krótkim pobycie w Nowym Jorku, dotarli do Ottawy. W pierwszych miesiącach ich pobytu ogromnym wsparciem okazał się Wiktor Podolski – poseł i minister pełnomocny Polski w Kanadzie. To właśnie dzięki niemu twórczością Malczewskiego zainteresowały się Kanadyjskie Koleje Państwowe. Robert Ayre, kanadyjski dziennikarz, pisał: „W zamian za obrazy Wydział Kulturalno-Propagandowy Kanadyjskich Kolei Państwowych zapewnił malarzowi i jego żonie bezpłatny transport kolejowy. Malczewscy odbyli trzy podróże przez cały kontynent oraz wiele krótszych wypraw. Znajomość ogromnego terytorium – od Atlantyku po Pacyfik – pogłębiła się jeszcze bardziej dzięki podróży prywatnymi kolejami Canadian Pacific. Dla uchodźcy, który nie miał nic oprócz talentu i odwagi, ten przywilej nie tylko umożliwił podróżowanie, ale też pozwolił nawiązać kontakty z Kanadyjczykami i zorganizować wystawy." Jednym z wielkich entuzjastów twórczości Malczewskiego był George Herbert Lash – wysoki urzędnik państwowy, doradca prezesa i dyrektor działu komunikacji Kanadyjskich Kolei. Wspominał po latach: „Ukochał kanadyjskie krajobrazy, bo odnajdywał w nich duchowe pokrewieństwo z górami swej ojczystej Polski, gdzie pozostało jego serce, choć tyrania zmusiła go do wyjazdu. Z czasem stał się lojalnym obywatelem przybranego kraju, pozostając zarazem wierny ojczyźnie. Nie było godziny, w której nie wracałby do niej myślami. Tragedia Polski była tragedią Rafała."



18 α

RAFAŁ MALCZEWSKI

1892-1965

Pejzaż zakopiański, lata 30. XX w.

akwarela/papier, 34 x 49 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany l.d.: 'Rafał Malczewski'

estymacja:
24 000 - 35 000 PLN
5 400 - 7 900 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Felicjana Szczęsnego Kowarskiego
kolekcja spadkobierców, Warszawa

„Zupełnie czemś innym są moje akwarele, malowane z natury, impresje, notatki z licznych włóczęg i wycieczek, wykonywane wodną farbą. Nie kuszą się o żadne syntetyczne ujęcie, powstają na podłożu żyłki sportowej. Krótkotrwałe napięcie i wysiłek, ekonomia środków, chwyty, które w każdej chwili spalić mogą na panewce, niepewność wyniku do ostatniej chwili, ograniczenie w czasie, niemożność poprawek – wszystko to przypomina raczej sport niż sztukę. Czystość tej techniki, lekkość i łatwość przenoszenia materiału daje mi możność utrwalenia tego, co spodoba mi się podczas bardzo nawet uciążliwej wycieczki. Niektóre tylko z nich są zalążkami późniejszych [prac] olejnych. Akwarele są lżej strawne, mniej osobiste, niepodejrzanie pogodne, a poza tem stają może na wyższym technicznym poziomie".

Rafał Malczewski, Moje malarstwo, w: „Plastyka", nr 1, 1930, s. 5, za: Dorota Folga-Januszewska, Rafał Malczewski i mit Zakopanego, t. 1. Olszanica 2006, s. 169



19

WŁADYSŁAW SKOCZYLAS
1883-1934

Rynek w Kazimierzu Dolnym, około 1920-30

akwarela, ołówek/papier, 34 x 48 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany l.d.: 'W.Skoczylas'

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:
Maryla Sitkowska, Władysław Skoczylas 1883-1934, Warszawa 2015, poz. kat. 153, s. 298

Kazimierz miał dla Władysława Skoczylasa wyjątkowe znaczenie. Od 1920 roku niemal co roku odwiedzał to miejsce podczas letnich plenerów – najpierw ze studentami Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej, a od 1923 roku także z uczniami warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Skoczylas chętnie tworzył w Kazimierzu – malował i rysował miasteczko wielokrotnie, nie ograniczając się jednak do realistycznych przedstawień zabytków czy urokliwych zaułków.

Prezentowana praca ukazuje samo serce uroczego Kazimierza – zabytkową studnię na tle sławnych kamienic Przybyłów. Utrzymana w spokojnej, charakterystycznej dla Skoczylasa harmonijnej, rozjaśnionej palecie barw, stanowi niemal reporterskie zatrzymanie chwili w małym miasteczku, bez fantastycznych kreacji charakterystycznych dla sławnego drzeworytnika. Artysta bowiem podpatruje mieszkańców uchwalając rozmywamy przechodniów czy małe kramikami lokalnych przekupek.





20

STEFAN NORBLIN

1892-1952

Legenda o jabłoni, która rodziła złote jabłka (Ilustracja do bajki braci Grimm "Bajka o złotym ptaku")

akwarela, gwasz, tusz, złota farba/tektura, 34 x 53,5 cm
sygnowany p.d.: 'S. Norblin'

estymacja:
32 000 - 45 000 PLN
7 300 - 10 200 EUR



STEFAN NORBLIN

ILUSTRATOR DWULECIA MIĘDZYWOJENNEGO



Artysta malarz Stefan Norblin w swojej pracowni w Warszawie, 1935, źródło: NAC



Aubrey Beardsley, The Peacock Skirt, 1893, źródło: Wikipedia

Stefan Norblin był utalentowanym malarzem, rysownikiem, plakacistą, scenografem i projektantem, którego dzieła formowały oblicze polskiej kultury wizualnej XX stulecia. Pochodził z zamożnej rodziny warszawskiego przemysłowca. Już jako dziecko przejawiał talent plastyczny, który odziedziczył po prapradziadku, Janie Piotrze Norblinie de la Gourdaine, uznawanym za pierwszego nowoczesnego artystę w polskiej historii sztuki. Ojciec Stefana, Stanisław Ignacy, przez długi czas nie chciał jednak zgodzić się na edukację artystyczną syna – wysłał go do antwerpskiej akademii handlowej. Następnie młody Norblin wybrał się do Amsterdamu, później do Paryża i Londynu, gdzie pracował jako ilustrator. Do Warszawy wrócił w 1915 roku – wystawiał w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych. Stefan Norblin, mimo że był artystycznym samoukiem, należał do najpopularniejszych twórców doby dwudziestolecia międzywojennego.

Zajmował się malarstwem portretowym, projektowaniem plakatów, książek oraz okładek. Niesamowita biografia Norblina mocno łączy się z realizacjami i stylistyką prac powstałych w różnych zakątkach świata. Różnorodność podejmowanych tematów oraz wszechstronna działalność obejmująca malarstwo, projektowanie, realizacje monumentalne i tworzenie mebli sprawiają, że Norblin nie przestaje intrygować. Zyskał sławę i uznanie w Polsce dzięki serii plakatów wykonanych na zamówienie Ministerstwa Komunikacji, które przeszły do historii sztuki jako emblematyczne przykłady polskiego art déco. Norblin był również rozchwytywanym portrecistą. Stefania Grodzieńska, aktorka i pisarka, wspominała: „Zostać sportretowanym przez Norblina to był honor". Pozostawił po sobie portrety wybitnych osobistości dwudziestolecia międzywojennego, takich jak Józef Piłsudski, Bolesław Wieniawa-Długoszowski, Edward Rydz-Śmigły, Hanka Ordonówna, Jadwiga Smosarska czy Zula Pogorzelska. Artystyczną passę przerwał wybuch II wojny światowej. Stefan wraz z żoną, znaną aktorką Leną Żelichowską, uciekli z Warszawy i przez Rumunię, Turcję oraz Irak dotarli w 1941 roku do Mombaju. W kolejnych latach artysta otrzymywał od indyjskich maharadżów prestiżowe zamówienia na dekoracje pałacowych wnętrz. Projekty Norblina cieszyły się popularnością ze względu na dekoracyjne łączenie eleganckiego, europejskiego art déco z poetyką sztuki indyjskiej.

W przedwojennej Polsce Norblin prowadził barwne życie artystyczne w stolicy. Portretował polityków, wojskowych, aktorów czy literatów, ale także tworzył liczne ilustracje. Prezentowana w katalogu praca przedstawia jego interpretację legendy o jabłoni rodzącej złote jabłka, stworzoną do baśni braci Grimm „O złotym ptaku". Norblin ukazał króla wraz z dworzaninem. W sadzie władcy rosła jabłoń ze złotymi owocami – jabłka liczono w miarę ich dojrzewania, aż pewnego ranka król zauważył, że jednego brakuje. Artysta uwiecznił na twarzy monarchy wyraz ogromnego szoku – oczy i usta są szeroko otwarte, a z lewej dłoni wypada mu złote berło. Postacie przedstawione są w bogato zdobionych strojach – szaty pokrywają ornamenty malowane pędzelkiem z dbałością o szczegóły. Elementy strojów, takie jak rękawy, pas, zapięcie peleryny czy korona, Norblin udekorował złotą farbą.

Równie ciekawym elementem pracy jest sama jabłoń – Norblin tuszem zarysował pień drzewa, tworząc z konturów organiczne kształty. Drzewo wygina się, a dekoracyjne elementy dodają statycznemu pniowi dynamiki. Jego inspiracją była secesyjna stylizacja stosowana przez Aubreya Beardsleya, znanego angielskiego rysownika tworzącego w XIX wieku. Beardsley wykonywał rysunki tuszem wzorowane na japońskich drzeworytach – zazwyczaj czarno-białe, niezwykle wpływowe dla rozwoju Art Nouveau, czyli secesji. Norblin od początków swojej twórczości przejawiał zdecydowaną predylekcję do ilustracji – jak sam twierdził, pozwalały mu one wydobyć wszelkie walory dekoracyjne, przede wszystkim w tematyce historyczno-fantastycznej. Tworzył ilustracje i okładki do wielu książek, zarówno polskich, jak i zagranicznych, przeznaczonych dla dorosłych i dla dzieci.



21

ALEKSANDER AUGUSTYNOWICZ

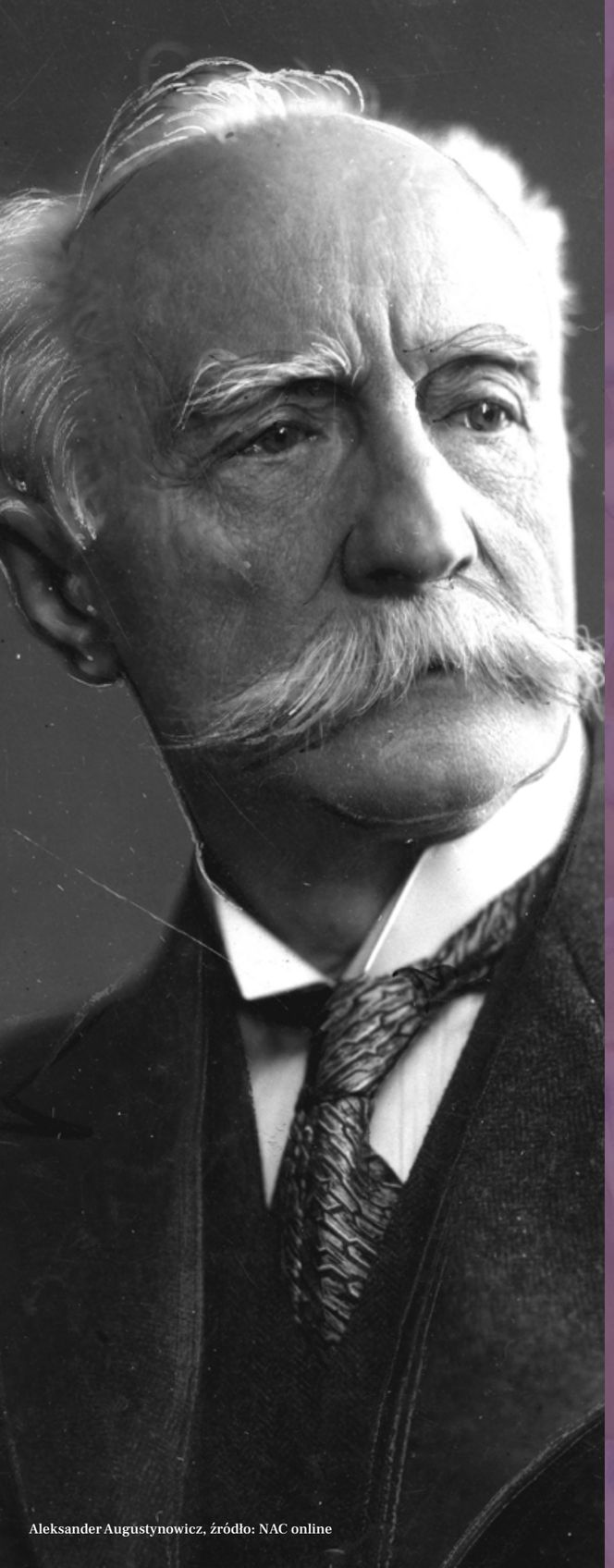
1865-1944

Zbierająca krokusy

akwarela/papier, 65 x 99,5 cm (w świetle oprawy)
sygnowany p.d. 'Augustynowicz'

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





Aleksander Augustynowicz, źródło: NAC online

Urodzony w 1865 roku w Iskrzyni Aleksander Augustynowicz był artystą szczególnie upodobawszy sobie tematykę zakopiańską i młodopolską w sztuce. Szkołę średnią ukończył w Rzeszowie, a następnie podjął studia w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie. W latach 1883–1886 kształcił się pod kierunkiem Feliksa Szynalewskiego, Władysława Łuszczkiewicza oraz Jana Matejki. Po ukończeniu edukacji w Krakowie Augustynowicz wyjechał do Monachium – miasta chętnie wybieranego przez polskich malarzy pod koniec XIX wieku. Korzystał tam ze zbiorów Pinakoteki i krótko studiował w pracowni Simona Hollósy'ego. Z Monachium udał się w podróż po Włoszech oraz Węgrzech, a od 1890 roku mieszkał we Lwowie. W tym czasie poznał i poślubił dziennikarkę Annę Czemeryńską, a także zaprzyjaźnił się z malarzem i krytykiem Stanisławem Łasińskim. W latach 1914–1921 mieszkał w Zakopanem, skąd często odwiedzał Kraków. Okres ten obfitował w wyjątkowe prace akwarelowe, swą tematyką nawiązujące do panującej fascynacji Zakopanem, jego przyrodą, klimatem, architekturą oraz folklorem góralskim. Artysta odwiedzał tę miejscowość już od 1909 roku. Do jego najsłynniejszych przedstawień należą sceny rodzajowe: „Na targu", „Z Zakopanego", typy góralskie – „Prządka", „Kobziarz", „Przewodnik tatrzański" – oraz portrety, w tym Andrzeja Chramca i Józefa Gąsienicy z Bystrego, a także symbolistyczne pejzaże podhalańskie i tatrzańskie.

W 1921 roku przeprowadził się do Poznania, jednak często powracał do Zakopanego oraz wyjeżdżał na Huculszczyznę. W tym okresie na nowo skierował swą uwagę ku sztalugowemu malarstwu olejnemu. Portretował wówczas przedstawicieli lokalnych wyższych sfer oraz notabli, między innymi głowę państwa, prezydenta Ignacego Mościckiego. Augustynowicz rozpoczął swą działalność artystyczną od malowania niewielkich obrazów rodzajowych. Uznaje się, że największym uznaniem cieszyły się portrety jego pędzla. Jego ulubioną formą wyrazu artystycznego była akwarela, za pomocą której przedstawiał studia kwiatów, kwitnące drzewa, pejzaże z Tatr, Huculszczyzny, Podola, Wielkopolski i Pomorza, a także zabytki architektury. Przebywając we Lwowie, około 1900 roku wykonał na zlecenie Teatru Miejskiego dekoracje foyer – malowidła przedstawiające sceny z dramatów polskich autorów oraz postacie alegoryczne. Akwarelista był członkiem lwowskiego Związku Artystów Plastyków Polskich, a także należał do warszawskiego Klubu Akwarelistów Polskich, Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie oraz Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie. Wystawiał ponadto swe prace w salonach Krywulta, Rychlinga i Gutnajera, a za granicą – w Wiedniu, Monachium, Petersburgu i Londynie. W Berlinie w 1896 roku otrzymał międzynarodową nagrodę – złoty medal za „Autoportret". W 1925 roku przyznano mu honorowe odznaczenie na wystawie „Portret Polski", a w 1937 roku, z okazji 50-lecia twórczości, odznaczono go Złotym Krzyżem Zasługi.

W prezentowanej w katalogu pracy Augustynowicz ukazał scenę na tle tatrzańskiego pejzażu, przedstawiając zarazem portret młodej kobiety. Akwarela łączy w sobie najlepsze cechy malarstwa, które artysta wypracował podczas swojej kariery. Portret w jego wykonaniu odznacza się spokojem i oszczędną naturalnością. Scena przedstawia młodą kobietę ubraną w kolorowy strój – na głowie ma zawiązaną pomarańczową chustę, na białą koszulę zarzucony ciemny szal, a dolną część jej sylwetki okrywa kobaltowa spódnica usłana białymi różami. Bohaterka obrazu została przedstawiona na przedwiosennej polanie z topniejącym śniegiem, podczas zbierania krokusów. Jej twarz ma wyraz spokojny, ale skupiony na wykonywanym zajęciu. Kompozycja stanowi urokliwe studium pejzażu oraz typu ludowego. Zakopane i Tatry, które artysta regularnie odwiedzał, stały się mu niezwykle bliskie, a jego szczere zamiłowanie do tych stron zostało docenione przez publiczność. Już od 1913 roku szeroko reprodukowano jego obrazy z Podhala w „Tygodniku Ilustrowanym", co potwierdza, jak dużym zainteresowaniem się cieszyły. Wiele jego dzieł znalazło swe miejsce w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum Narodowego w Krakowie, Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Muzeum Śląskiego we Wrocławiu, Muzeum Regionalnego w Gorlicach, Muzeum Śląska Opolskiego, Muzeum w Rzeszowie oraz Muzeum Teatralnego w Warszawie.





22

JULIAN FAŁAT

1853-1929

Pejzaż zimowy

akwarela, gwasz/papier, 20,5 x 46,5 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i opisany l.d.: 'JFałat Bystra'

estymacja:
50 000 - 70 000 PLN
11 300 - 15 900 EUR

Istotną cezurą w twórczości wybitnego akwarelisty Juliana Fałata była przeprowadzka do uzdrowiskowego miasteczka – Bystrej Śląskiej położonej nieopodal Bielska. Malarz wyczulony od zawsze na piękno natury zachwycił się, odmiennym od rozlewisk w Osieku, ukształtowaniem krajobrazu o łagodnej linii zboczy górskich, porośniętych drzewami i bujną roślinnością. Fałata ujęła pełna koloru i dynamizmu beskidzka kultura, której zwyczaje upamiętniał, wpisując sylwetkę ludzką w holistycznie pojmowany krajobraz. Umiłowanie tego miejsca sprawiło, że mistrz akwareli spędził w Bystrej przeszło 28 lat życia. Można zaryzykować stwierdzenie, że Fałat odkrył dla sztuki polskiej Beskidy, rozsławiając tę urokliwą miejscowość w Polsce i na świecie. Na usytuowanej powyżej leśnej skarpie wzniósł modrzewiową pracownię, z której rozciągał się wspaniały widok na Pasmo Baraniej Góry. To właśnie tu powstały – tak liczne w ostatnim okresie twórczości Fałata – pejzaże przedstawiające piękno Beskidu Śląskiego. Bogactwo podejmowanych wówczas wątków tematycznych szło w parze ze stosowanymi przez artystę nowymi rozwiązaniami formalnymi. Wiele jego obrazów z tego okresu to usytuowane w górskim krajobrazie sceny rodzajowe, a właściwie rozległe kompozycje pejzażowe wzbogacone pierwiastkiem narracyjnym, ożywione drobnymi, ruchliwymi figurkami ludzi lub zwierząt. Raz to kobiety lub dzieci zbierające chrust w beskidzkich lasach lub niosące na plecach jego wiązki podczas śnieżnej zadymki (Teresa Dudek Bujarek, Julian Fałat – Życiorys pędzlem zapisany, Bielsko-Biała, 2017, s. 181). Prezentowana praca to doskonały przykład charakterystycznej maniery mistrza akwareli z okresu beskidzkiego. Konstrukcja obrazu – format oraz układ kompozycyjny – nawiązuje do sztuki japońskiej, której Fałat był wielkim orędownikiem. Kadr ujmuje panoramiczne ujęcie delikatnych grzbietów Beskidów. Artysta ożywił kompozycję, wprowadzając do zimowego sztafażu sylwetkę powozu, gdzie koń wraz z woźnicą nieśpiesznie przemierzają zaśnieżone pagórki Beskidu.

23

JULIAN FAŁAT
1853-1929

Pejzaż zimowy z Bystrej, po 1910

akwarela, gwasz/tektura, 40 x 65 cm (w świetle oprawy)
sygnowany i opisany: 'JFałat Bystra'

estymacja:
65 000 - 80 000 PLN
14 700 - 18 100 EUR





Julian Fałat, Pejzaż zimowy, źródło: Cyfrowe MNW

BIEL PEŁNA KOLORU

ZIMOWE PEJZAŻE JULIANA FAŁATA

Śnieg zajmuje w malarstwie Juliana Fałata szczególne miejsce. Przykrywa ziemię, zaciera szczegóły i zmienia znajomy krajobraz w układ rozległych, jasnych płaszczyzn. Dla artysty był jednak czymś więcej niż efektownym tematem. Pozwalał sprawdzać, jak niewielu środków potrzeba, by oddać przestrzeń i wywołać wrażenie chłodu. Fałat potrafił pokazać zarówno świeżą puszystość śniegu, jak i jego ciężar podczas odwilży. Biel nie oznaczała przy tym braku koloru. W zależności od światła nabierała błękitnych lub fioletowych tonów, a jej zetknięcie z ciemną wodą czy pniem drzewa nadawało kompozycji wyrazistość. Zimowy pejzaż stawał się w ten sposób jednym z najpełniejszych wyrazów jego malarskiej wrażliwości.

U podstaw tej swobody leżała umiejętność obserwacji. Już w latach osiemdziesiątych XIX wieku, kiedy Fałat malował sceny z życia wsi i jej mieszkańców, krytycy zwracali uwagę na zdolność uchwycenia charakteru postaci kilkoma pociągnięciami pędzla. Podkreślano, że najprostsza kompozycja barw wystarczała artyście do sugestywnego odtworzenia przedmiotu. Z czasem podobna oszczędność określała jego stosunek do krajobrazu. Wierność naturze nie wymagała drobiazgowego opisu każdego szczegółu. Istotne było rozpoznanie tego, co decyduje o wyglądzie i nastroju danego miejsca, a następnie znalezienie dla tego wrażenia odpowiedniej formy.

Ważna stała się podróż do Japonii w 1885 roku. Europejska fascynacja sztuką tego kraju rozwijała się od dziesięcioleci, a japońskie drzeworyty podsuwały malarzom rozwiązania kompozycyjne. Fałat miał jednak sposobność poznać również przyrodę i codzienność, z których sztuka ta wyrastała. Zachwycał się starymi sosnami, dostrzegając w nich zarazem podobieństwo do drzew znanych z Europy. Kontakt z odległym światem pomaga zrozumieć, dlaczego japonizm w jego twórczości nie sprowadzał się do egzotycznych rekwizytów. Przenikał przede wszystkim sposób patrzenia na naturę, odnajdywania tematu w jej zwyczajnym fragmencie i nadawania mu samodzielnej wartości malarskiej.

Japońska lekcja ujawniała się w odważnym kadrowaniu i swobodzie organizowania przestrzeni. Pień umieszczony blisko widza mógł przesłaniać dalszy widok, a gałęzie wychodzące poza granice obrazu sugerowały ciągłość pejzażu. Pionowe sylwetki drzew spotykały się z poziomymi pasmami terenu, tworząc czytelny rytm. Takie rozwiązania pozwalały odejść od kompozycji, w której każdy element podporządkowany jest wyraźnie zaznaczonemu centrum. Obraz stawał się wybranym wycinkiem większej całości. Pokrewieństwo z drzeworytami Hokusaia i Hiroshigego można dostrzec również w znaczeniu pustych przestrzeni, które nie potrzebują szczegółowego wypełnienia, aby działać na wyobraźnię.

Podatna na te doświadczenia okazała się akwarela. Jej szybkość odpowiadała temperamentowi Fałata i potrzebie utrwalania wrażeń na gorąco. Zamiast ukrywać właściwości tej techniki, artysta wykorzystywał jej przejrzystość oraz bezpośredniość śladu pędzla. Ważną rolę odgrywała pozostawiona biel papieru, współtworząca światło przedstawienia. Biegłość wykonania służyła tu czemuś więcej niż popisowi warsztatu, pozwalała bowiem zachować świeżość pierwszego spojrzenia. To, co zostało jedynie zasugerowane, widz mógł dopowiedzieć sam.

Około 1901 roku w twórczości malarza pojawił się motyw potoku wijącego się wśród zaśnieżonych pól. Powracał w obrazach olejnych, akwarelach i pastelach, wystawianych pod różnymi tytułami. Rozległy krajobraz porządkowała prosta linia horyzontu, a pierwszy plan zajmowały śnieżne brzegi i ciemna wstęga wody. Fałat przybliżał wybrany fragment natury, zwiększał jego znaczenie i pomijał nieistotne szczegóły. Kręty bieg strumienia wprowadzał ruch w nieruchomą przestrzeń, prowadząc spojrzenie w głąb przedstawienia. Powtarzanie tego tematu pozwalało wydobywać odmienne relacje między linią a plamą oraz obserwować, jak światło zmienia dobrze znany widok.

Obok otwartych przestrzeni ze strumieniem powstawały zimowe przedstawienia drzew i fragmentów lasu. Drzewa interesowały Fałata przez całe życie. Już w 1883 roku malował stare sosny nad jeziorem Świteź, do których później wielokrotnie wracał. W zimowej odsłonie ich sylwetki zyskiwały nowy charakter, ponieważ śnieg przesłaniał gałęzie i przekształcał proporcje koron. W tych pejzażach człowiek przestawał być potrzebny jako bohater opowieści. Nastrój wynikał z samego spotkania światła z materią przyrody. Podobnie jak w podziwianej przez artystę sztuce japońskiej, niewielki fragment świata mógł skupiać uwagę na tym, co ulotne, a zarazem budzić poczucie trwania wykraczającego poza pojedynczą chwilę.

W prezentowanym dziele ośnieżone drzewa pierwszego planu tworzą wyraziste pionowe akcenty na tle łagodnie biegnących pasm górskiego zbocza. Błękitne cienie i ciemne prześwity gałęzi nadają śnieżnym formom plastyczność, łącząc sugestywność obserwacji z dekoracyjną siłą uproszczonego kształtu.

24

JULIAN FAŁAT

1853-1929

Odlatujące ptaki

akwarela/papier, 36 x 68 cm
sygnowany i opisany l.d.: 'JFałat | Osiek'

estymacja:
60 000 - 80 000 PLN
13 600 - 18 100 EUR

Pejzaże z rozlewisk nad Osiekiem stanowią, obok pejzaży z Bystrej, jeden z najbardziej charakterystycznych i rozpoznawalnych motywów w całym dorobku twórczym artysty. Zbiór stworzonych w Osieku i okolicach pejzaży to głównie widoki spokojnej, porośniętej rozległą trzciną tafli wody Dużego i Małego Bonara. Istotną rolę w kształtowaniu języka malarskiego Fałata odegrała fascynacja sztuką japońską. Jej oddziaływanie widoczne jest przede wszystkim w sposobie kadrowania przedstawień, asymetrycznym komponowaniu przestrzeni, oszczędności środków wyrazu oraz wykorzystywaniu niezamalowanych partii papieru jako integralnego elementu kompozycji. Artysta potrafił za pomocą kilku zdecydowanych pociągnięć pędzla uchwycić charakter krajobrazu, jego atmosferę i zmienność światła.

W prezentowanej pracy Fałat ukazał moment odlotu ptaków ponad taflą jeziora. Sylwetki ptaków, zgodnie z estetyką japońskiego widzenia, zostały wydobyte za pomocą niezamalowanych fragmentów papieru, odcinających się od łagodnej powierzchni wody i błękitu nieba. Ten oszczędny zabieg formalny nadaje kompozycji lekkość i podkreśla ulotność przedstawionej chwili.



25

JULIAN FAŁAT

1853-1929

Pejzaż z pasterzem i owcami, 1884

akwarela/papier, 42 x 22 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Julian Fałat 84'

estymacja:
40 000 - 50 000 PLN
9 100 - 11 300 EUR

Julian Fałat nie tylko z pasją malarsko notował otaczający go krajobraz. W jego malarskiej spuściźnie odnajdziemy wiele różnorodnych portretów i studiów postaci. Już jako student krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych z lubością malował żebraków czy rzemieślników bądź przyglądał się z etnograficznym zacięciem barwnym ludowym obyczajom. Również podczas swoich licznych podróży Fałat, dzięki możliwości, jakie niesie ze sobą medium akwareli, notował wrażenia z podróży.

Prezentowana na aukcji akwarela łączy w sobie charakterystyczny dla Fałata otaczający go górski krajobraz, ale i uzupełnia go o studium postaci – pasterza przy pracy. W egzemplifikacyjny dla ostatniej dekady XIX wieku stylu artysta z wielką precyzją przedstawia surowe piękno gór – delikatnie zarysowuje gałęzie, liście, glebę wzgórza, na którym mężczyzna pilnuje owiec. Wsparty na kosturze wygląda poza ramy kompozycji – jego postawa nadaje pracy nastrój spokoju, ale i skupienia.

„Nieodłącznym aspektem życia Juliana Fałata była ciekawość świata i wrażliwość na jego walory. Wiele okresów w jego życiu to czas nieustannych podróży, licznych wędrówek, w których towarzyszyły mu kaseta z farbami i przybory malarskie, umożliwiające – na papierze, rzadziej na płótnie – czynienie czysto plastycznych rozważań nad złożonością krajobrazowych form, niuansów kolorystycznych oraz natężeń światła zależnych od pory dnia lub roku. W każdej podróży dużo uwagi poświęcał otaczającej go rzeczywistości" (Teresa Dudek-Bujarek, Julian Fałat – Życiorys pędzlem zapisany, Bielsko-Biała 2017, s. 113).



26

JULIUSZ KOSSAK

1824-1899

Studium stroju Krakowiaków Wschodnich

akwarela/papier, 22 x 16 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany monogramem p.d.: 'JK'

estymacja:
11 000 - 15 000 PLN
2 500 - 3 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Felicjana Szczęsnego Kowarskiego
kolekcja spadkobierców, Warszawa

Jesienią 1869 roku Juliusz Kossak osiadł na stałe w Krakowie, z którego rzadko wyjeżdżał. Zamieszkawszy w stolicy Małopolski, wielokrotnie przedstawiał krakowskie targi, wesela, drużbów, chłopskie sceny rodzajowe i obrzędy związane z ziemią. Ludziom doby pozytywizmu i ery przemysłowej kultura ludowa oferowała przestrzeń wolności i niezależności. Decyzja o przenosinach do Krakowa miała podłoże polityczno-kulturowe. Kossak pisał do Teofila Lenartowicza w 1869 roku: „Wiesz co się z biedną Polską dzieje, że wychować dzieci w Warszawie niepodobna, korzystam więc z mojego austriackiego poddaństwa i przenoszę się do Krakowa". Pod koniec lat 60. XIX stulecia na terenie Królestwa Polskiego nadal trwały represje popowstaniowe. W 1867 roku wprowadzono do gimnazjów warszawskich język rosyjski jako wykładowy. Austriacki Kraków oferował natomiast możliwość edukacji w języku polskim. Kossak sprowadził się do miasta i zadomowił w willi, którą później nazywano „Kossakówką" i w której mieszkali także jego potomkowie – syn Wojciech i wnuk Jerzy.

Prezentowana praca przedstawia studium stroju krakowskiego, a dokładniej stroju Krakowiaków Wschodnich. Juliusz Kossak uwiecznił dwóch mężczyzn w błękitnych płaszczach i wysokich kapeluszach ozdobionych pawimi piórami. Krakowska kultura ludowa, która po raz pierwszy wkroczyła w obszar kultury wysokiej pod koniec XVIII wieku za sprawą opery „Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale" Wojciecha Bogusławskiego, miała dopiero przeżyć swój renesans około 1900 roku, gdy stała się modna wśród krakowskich modernistów: Włodzimierza Tetmajera, Stanisława Wyspiańskiego czy Lucjana Rydla. Zróżnicowanie etnograficzne ziem polskich i piękno kultury ludowej przyciągały zainteresowanie zarówno dziewiętnastowiecznych artystów, jak i naukowców.



27

JULIUSZ KOSSAK

1824-1899

Szkic do obrazu "Polowanie stepowe na wilka", przed/lub 1883

akwarela, gwasz, ołówek, tusz/papier, 28 x 46 cm
opisany l.d.: 'Szkic oryginalny ręki ś. p. Ojca mojego | Juliusza | Wojciech Kossak' oraz pieczęć lakowa
szkic do akwareli "Polowanie stepowe na wilka" będącej w zbiorach Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy

estymacja:
75 000 - 90 000 PLN
17 000 - 20 400 EUR

Juliusz Kossak, nazywany przez Kazimierza Olszańskiego „Mickiewiczem poezji w malarstwie", „Chopinem polskiej akwareli" i „Sienkiewiczem palety" (Kazimierz Olszański, „Juliusz Kossak", Kraków 2000, s. 2), uczynił konie głównymi bohaterami swojej twórczości. Jego bogaty dorobek obejmował sceny historyczne i batalistyczne, ale również przedstawienia codzienności: przejażdżki, wyścigi, polowania i życie szlacheckich dworów. W tych ostatnich szczególnie wyraźnie ujawniały się jego umiejętność obserwacji oraz talent do przedstawiania zwierząt w ruchu.

Szkic do obrazu „Polowanie stepowe na wilka" pozwala spojrzeć na twórczość artysty od strony samego procesu tworzenia. Szkic to nie tylko wstęp do ukończonego dzieła. To także zapis pomysłu, próba uchwycenia najważniejszych elementów kompozycji i dynamiki sceny. Już sam temat zapowiada opowieść pełną napięcia: otwarta przestrzeń stepu, polowanie i konfrontacja człowieka z dzikim zwierzęciem przywołują świat, w którym liczą się szybkość, refleks i umiejętność panowania nad koniem.

Kossak doskonale znał realia życia ziemiańskiego i łowieckich obyczajów. W latach 1844–1850 podróżował po Małopolsce, Podolu, Wołyniu i Ukrainie, odwiedzając dwory i stadniny. Obserwował konie, uczestniczył w polowaniach i szkicował z natury. Nie bez znaczenia była również jego znajomość z Piotrem Michałowskim, wybitnym malarzem i znawcą końskiej anatomii, od którego czerpał artystyczne wskazówki. Te doświadczenia pozwoliły mu przedstawiać konie nie jako nieruchome ozdoby kompozycji, lecz jako zwierzęta o indywidualnym charakterze, temperamencie i sile.

Warto pamiętać, że Kossak nie dokumentował jedynie dawnych obyczajów. W jego twórczości polowania, stadniny i konie współtworzyły obraz świata szlacheckiego, jego tradycji i wyobrażeń o przeszłości. Dlatego nawet szkic związany z konkretną sceną łowiecką może zainteresować współczesnego odbiorcę: pokazuje nie tylko temat, ale też sposób patrzenia artysty, dla którego najważniejsze były ruch, charakter i życie.



28

LEON WYCZÓŁKOWSKI

1852-1936

Widok na Sandomierz, 1925

ołówek, tusz, kredka/papier, 27 x 46 cm (w świetle passe-partout)
dedykowany, opisany, sygnowany i datowany p.d.: 'pn Józefowi | na pamiątkę | Sandomierz Lwyczuł 1925'

estymacja:
26 000 - 35 000 PLN
5 900 - 7 900 EUR



Sandomierz pojawił się w twórczości Leona Wyczółkowskiego dopiero w latach 20. XX wieku, kiedy artysta odbywał liczne podróże po Polsce w poszukiwaniu nowych motywów pejzażowych. Około 1924–1925 roku przebywał tu na prywatnych plenerach, korzystając z zaproszenia doktora Stanisława Krawczyńskiego – dyrektora miejscowego szpitala i senatora II Rzeczypospolitej. Towarzyszył mu wówczas jego dawny uczeń, malarz i grafik Józef Pieniążek. W czasie tych pobytów artysta zafascynował się położeniem miasta i jego wyjątkową topografią. Powstał wówczas cykl widoków Sandomierza, ukazujących panoramę z różnych perspektyw – od strony wschodniej i zachodniej – oraz pojedyncze zabytki, takie jak ratusz czy kaplica św. Barbary przy kościele św. Pawła. Na przedstawionej panoramie artysta ukazał malowniczy Sandomierz widziany z wschodniego brzegu Wisły. Kompozycję zbudował na diagonalnej linii wzgórza, na którym wznosi się Stare Miasto. Wśród zabudowy rozpoznajemy najważniejsze punkty miasta: po lewej stronie widnieje monumentalna katedra, dalej – budynki wikariatu oraz tak zwany Dom Długosza, gotycka siedziba duchownych związanych z kapitułą katedralną. W głębi wznosi się barokowa dzwonnica, a tuż obok rozciąga się bryła dawnego Collegium Gostomianum, jednej z najstarszych szkół średnich w Polsce. W centrum panoramy dostrzec można renesansowy ratusz, a na jej prawej krawędzi – charakterystyczną Bramę Opatowską, dawny element miejskich fortyfikacji. Po prawej stronie artysta umieścił kopalniany wózek – motyw zaskakujący w kontekście pejzażu miejskiego. W rejonie Sandomierza od wieków eksploatowano bowiem złoża krzemienia pasiastego, wykorzystywanego m.in. w rzemiośle i przemyśle ceramicznym. Ten detal, pozornie prozaiczny, łączy w sobie lokalną tradycję i charakter miejsca, podkreślając dokumentalny, niemal reporterski wymiar pracy.

29

TEODOR AXENTOWICZ

1859-1938

Hucułka

akwarela, pastel/papier, 69 x 49 cm (w świetle oprawy)
sygnowany l.d.: 'T.Axentowicz'

estymacja:
26 000 - 35 000 PLN
5 900 - 7 900 EUR

Obserwując twórczość artysty, mamy wrażenie, jakby podążała dwoma niezależnymi torami, korzystała z dwóch odmiennych od siebie źródeł. Ta sama ręka tworzyła bowiem pastelowe portrety dam i dynamiczne folklorystyczne sceny rodzajowe. Ów rodzajowy nurt sztuki Axentowicza ma swe początki jeszcze we wspomnieniach rodzinnych stron, które artysta miał przed oczami, wyjeżdżając do monachijskiej Akademii. W czasie studiów akademickich Axentowicz malował w realistycznej konwencji epizody z życia wsi. To zapewne klimat twórczy Akademii podsuwał artyście takie tematy, w których dominować miał perfekcyjny rysunek i wzniosły temat na pograniczu życia i historii. Widoki Huculszczyzny zainspirowały malarza do tworzenia ikonicznych dla jego twórczości przedstawień z życia tej grupy etnicznej. Axentowicz malował z rozmachem duże kompozycje z życia Hucułów, dosadnie charakteryzując poszczególne postaci i rozmieszczając je z dekoracyjnym poczuciem rytmu w przestrzeni obrazu. Nie bez znaczenia jest również młodopolska fascynacja wsią i ludowością, której Axentowicz doświadczył i przetwarzał ją po powrocie do kraju w latach 90. XIX wieku. Tak jak Stanisław Wyspiański w „Weselu" pragnął czytelnikowi przekazać pouczenie i proroctwo przyszłości, tak w malarstwie Axentowicz podejmował refleksję nad przemijaniem, aby jego twórczość nie stała się jedynie barwną i głośną opowiastką ze świata „egzotycznego wieśniactwa" dla mieszczan. W owym nurcie mieszczą się wielokrotnie podejmowane przez Axentowicza portretowe wątki Hucułek i dziewczyn w krakowskich chustach. Obudowane etnograficzną scenografią, nasycone melancholijną atmosferą portrety młodych dziewcząt emanowały głęboką symboliką, w której ścierają się motywy przemijania. Prezentowana w katalogu praca Axentowicza to najpełniejszy wyraz folklorystycznych pierwiastków, budujących spuściznę malarza.





30

APOLONIUSZ KĘDZIERSKI
1861-1939

Kobieta z koszem

akwarela, ołówek/papier, 24,5 x 20 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany l.d.: 'A. Kędzierski'

estymacja:
11 000 - 15 000 PLN
2 500 - 3 400 EUR



31

APOLONIUSZ KĘDZIERSKI
1861-1939

"Chełsty"

akwarela/papier, 62 x 46 cm
sygnowany i opisany p.d.: 'A. Kędzierski | Chełsty'

estymacja:
13 000 - 18 000 PLN
2 900 - 4 100 EUR

32

JÓZEF PANKIEWICZ
1866-1940

Widok na Canal Grande, 1937

akwarela, ołówek/papier, 31 x 47 cm
sygnowany i datowany śr.d.: 'J.Pankiewicz 1937'

estymacja:
35 000 - 50 000 PLN
7 900 - 11 300 EUR

OPINIE:
ustna opinia Elżbiety Charazińskiej

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Dania







Giovanni Antonio Canal (zwany Canaletto), Wenecja: Palazzo Grimani, około 1756-68, zbiory Galerii Narodowej w Londynie, źdródło: cyfrowe zbiory National Gallery



Józef Pankiewicz, 1936, źródło: NAC

ŚWIETLISTE PEJZAŻE
Z PODRÓŻY JÓZEFA PANKIEWICZA

„Sztuka Pankiewicza to sztuka dojrzała, sztuka pełna smaku i umiaru, sztuka pogodna, zmysłowa, apollińska, dająca wyłącznie doznania łagodne i harmonijne, sztuka pełna radości życia, radości koloru, radości farby" – tak wybitny krytyk okresu międzywojennego Mieczysław Wallis charakteryzował twórczość wielkiego artysty Józefa Pankiewicza.

Należał on do grona najwybitniejszych artystów, którzy wprowadzili do polskiego malarstwa nie tylko wyjątkową wrażliwość na kolor, lecz przede wszystkim nadali mu impuls ku nowoczesności. Był twórcą nieustannie poszukującym, niezwykle uważnym i otwartym na przemiany zachodzące w sztuce europejskiej, a zarazem pozostającym wiernym klasycznej tradycji malarskiej. Czerpał inspiracje z twórczości Jamesa McNeilla Whistlera, Paula Cézanne'a, Pierre'a Bonnarda czy Roberta Delaunaya, nigdy jednak nie pozostawał jedynie ich naśladowcą. Każde nowe doświadczenie przetwarzał przez własną wrażliwość, tworząc sztukę nieustannie ewoluującą, a zarazem konsekwentną i piękną. Jego długa, trwająca ponad pół wieku działalność artystyczna obejmuje niemal wszystkie najważniejsze kierunki przełomu XIX i XX wieku oraz pierwszej połowy XX stulecia – od realizmu i naturalizmu, poprzez impresjonizm, mroczny symbolizm i postimpresjonizm, aż po doświadczenia z fowizmem i ostatecznie wypracowany, dojrzały koloryzm. Historia jego twórczości jest jednocześnie historią dojrzewania polskiej sztuki ku nowoczesności.

Urodzony w 1866 roku Józef Saturnin Pankiewicz zdobywał wykształcenie artystyczne pod kierunkiem Wojciecha Gersona i Aleksandra Kamińskiego. Szczególnie upodobał sobie pejzaże, a ze względu na ich obecność w całej jego karierze artystycznej można na ich podstawie prześledzić zmiany zachodzące w stylu malarza oraz jego kolejne fascynacje. W latach 80. XIX wieku tworzył przede wszystkim obrazy realistyczne. Podczas pobytu w Paryżu mieszkał z Władysławem Podkowińskim. Jego styl uległ jednak znacznym zmianom, gdy w 1895 roku powrócił do Warszawy. Nadal pozostając pod wpływem sztuki francuskiej, malował dzieła impresjonistyczne. W ojczyźnie Pankiewicz eksperymentował z technikami graficznymi oraz tworzył symbolistyczne pejzaże. W tym okresie rozpoczął również liczne podróże po Europie, odwiedzając Wiedeń, Włochy, Niemcy, Holandię, Belgię i Francję. W 1923 roku zaczął wykładać na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Zarażał uczniów fascynacją impresjonizmem, zabawą kolorem i plamą światła. Już dwa lata później wyjechał do Paryża, gdzie rozpoczął organizowanie filii krakowskiej ASP we Francji. Wakacje często spędzał na południu, gdzie, zainspirowany malarstwem holenderskim XVII wieku, tworzył świetliste krajobrazy pełne lekkości i powietrza.

Na początku XX wieku Józef Pankiewicz wraz z żoną, Wandą Pankiewiczową, odbył liczne podróże do Włoch oraz Francji. Podczas wypraw artysta wykonał szereg pejzaży przedstawiających otaczające go widoki – syntetycznych, eterycznych i świetlistych. Prezentowana w katalogu praca pochodzi z 1937 roku, kiedy to małżonkowie po raz kolejny udali się w podróż po Italii, przebywając głównie w Wenecji. Używając akwareli i ołówka, artysta przedstawił widok na Canal Grande. Najprawdopodobniej jest to widok na Palazzo Grimani di San Luca – szesnastowieczny pałac, będący niegdyś siedzibą patrycjuszowskiej rodziny Grimani, a od XIX wieku pełniący funkcję gmachu sądowego. Piękne weneckie kamienice okalają kanał, po którym płynie gondola. Kontrastem dla kompozycji utrzymanej w stonowanych beżach, brązach i szarościach są soczyste zielenie drzew i roślin, widoczne po prawej stronie dzieła. Tutaj również można zauważyć inspirację artysty malarstwem niderlandzkim XVII wieku – widokowi nie brakuje lekkości ani przewiewności.

33

JÓZEF PANKIEWICZ

1866-1940

Pejzaż wenecki z mostem Rialto, 1937

akwarela, ołówek/papier, 31 x 46,5 cm
sygnowany i datowany śr.d.: 'J.Pankiewicz | 1937'

estymacja:
35 000 - 50 000 PLN
7 900 - 11 300 EUR

OPINIE:
ustna opinia Elżbiety Charazińskiej

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Dania

„Pierwsze wrażenie daje nam powierzchnia, dopiero potem zaczynamy sobie uświadamiać, co obraz wyobraża. Ta strona materialna powierzchni jest podstawą naszego estetycznego wrażenia”

Józef Pankiewicz (w: J. Czapski, Józef Pankiewicz. Zycie i dzieło, Lublin 1992, s. 183).



34

KAZIMIERZ STABROWSKI

1869-1929

"Noc" Wiosenny zmierzch w "Łazienkach", 1922

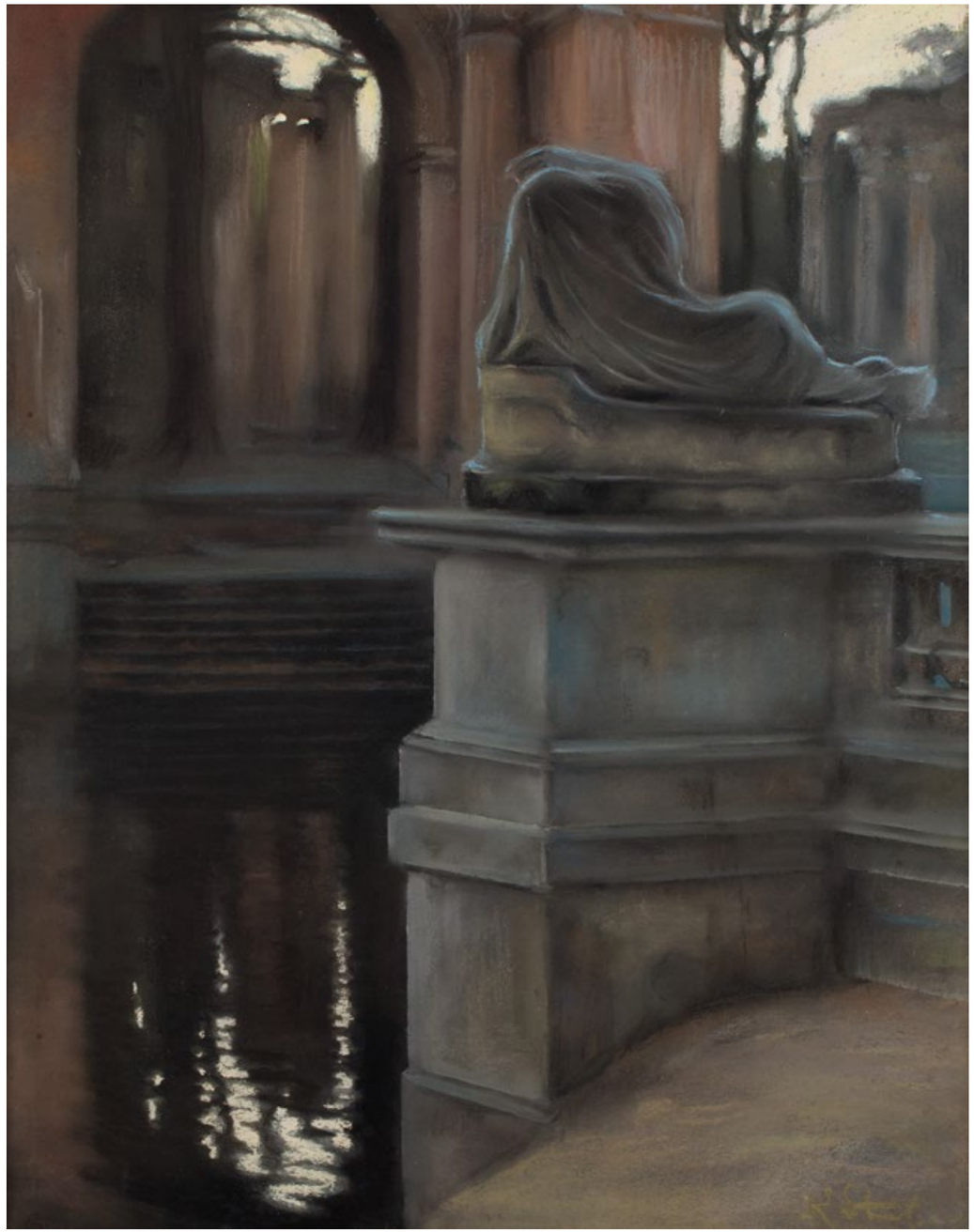
pastel/papier, 64,5 x 51,2 cm
sygnowany p.d.: 'K. Stabro'
na odwrociu autorsko opisany: '"Noc" Wiosenny zmrok w "Łazienkach" '
oraz nalepka wystawiennicza opisująca: '50137 Autor Kazimierz Stabrowski | Tytuł "Noc" wiosenny zmierzch w Łazienkach Rodzaj dzieła | Cena 400 tys Własność Data nadesłania 13.9.1922'

estymacja:
32 000 - 45 000 PLN
7 300 - 10 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Wystawa grupy artystów zrzeszonych pod hasłem Sursum Corda, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, 14 września - 5 października 1922

LITERATURA:
Katalog wystawy obrazów grupy artystów zrzeszonych pod hasłem Sursum Corda: Wanda Gentil-Tippenhauer, Bronisław Brykner, Brunon Lechowski, Stanisław Noakowski, Kazimierz Stabrowski, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa 1922, s. 9, poz. 147



TAJEMNICZY ZMIERZCH W ŁAZIENKACH

Kazimierz Stabrowski urodził się w 1869 roku w Kruplanach koło Nowogródka na Wileńszczyźnie. Po ukończeniu Szkoły Realnej w Białymstoku w 1887 roku, jako osiemnastolatek kontynuował naukę w Cesarskiej Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu pod kierunkiem Pawła Czistiakowa i Ilji Riepina, zdobywając solidne, akademickie wykształcenie. Jeszcze w czasie studiów odbył liczne podróże – w 1893 roku udał się do Bejrutu i Palestyny, odwiedzając po drodze Konstantynopol, Grecję oraz Egipt. Malownicze krajobrazy tych regionów uwieczniał na pejzażach, realizowanych zgodnie z obowiązującą wówczas doktryną akademicką. W 1898 roku wyjechał do Paryża, gdzie rozwijał swoje kompetencje artystyczne w nowoczesnej Académie Julian pod kierunkiem takich mistrzów, jak Benjamin Constant i Jean-Paul Laurens. Zarówno w Petersburgu, jak i później w Paryżu, Stabrowski uchodził za artystę utalentowanego i cenionego, o czym świadczyły liczne nagrody oraz udział w prestiżowych wystawach. W 1902 roku Stabrowski przystąpił do Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka", jednego z najbardziej elitarnych ugrupowań skupiających wybitnych polskich twórców. Rok później osiedlił się wraz z żoną, Julią Janiszewską, w Warszawie, gdzie w 1904 roku stanął na czele odradzającej się Szkoły Sztuk Pięknych, zamkniętej od 1864 roku. Artysta aktywnie zaangażował się w jej reorganizację i odnowę, pełniąc funkcję rektora do 1909 roku. Okres ten zbiegł się z momentem, w którym Stabrowski stopniowo odchodził od rygorów akademizmu, wpisując się w nurt Młodej Polski. Jego symboliczne kompozycje, wzbogacone o dekoracyjne i secesyjne akcenty, coraz wyraźniej różniły się od wczesnych prac z okresu petersburskiego. Realistyczne sceny historyczne ustąpiły miejsca fantastycznym i wrażeniowym pejzażom.

Artysta intensywnie podróżował, uważnie obserwując naturę i jej zmienność. Odwiedził m.in. Skandynawię, Europę Zachodnią oraz Wyspy Kanaryjskie. Swoje obserwacje utrwalał w nastrojowych krajobrazach, posługując się miękką linią, rozmywając kontury i nakładając na siebie zmatowione plamy barwne.

W 1922 roku Stabrowski współtworzył ugrupowanie artystyczne działające pod hasłem „Sursum Corda" („W górę serca"). Obok niego w skład grupy weszli: Wanda Gentil-Tippenhauer, Bronisław Brykner, Brunon Lechowski oraz Stanisław Noakowski. Już w pierwszym roku działalności prace artystów związanych z ugrupowaniem prezentowane były w gmachu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Twórcy uzasadniali wybór hasła programowego słowami: „[z]a hasło naszych dążeń niechaj mówią wyraźnie te słowa: W górę serca!.. W górę ponad tanią sławę, zdobytą schlebianiem niskim instynktom tłumu – ponad niezdrową nowość dnia, snobom imponującą – ku szczerej, najprostszej, pożytecznej twórczości, ku wielkiej formie w najmniejszych rzeczach, ku najwspanialszej formie, lecz w której żywię duch!" (Katalog obrazów grupy artystów zrzeszonych pod hasłem „Sursum Corda", Warszawa 1922, s. 3). Oferowany na aukcji pastel zatytułowany „Noc", znany również jako „Wiosenny zmierzch w Łazienkach", powstał w 1922 roku i był prezentowany w tym samym roku w warszawskiej Zachęcie na wystawie ugrupowania „Sursum Corda". Stabrowski należał do pierwszych polskich artystów uczestniczących w Biennale Sztuki w Wenecji; w 1903 roku zaprezentował tam kompozycję „Zmierzch w Łazienkach", niezwykle zbliżoną tematycznie do oferowanego pastelu, która została zakupiona do zbiorów weneckiej Galerii Sztuki Współczesnej.

Prezentowana w katalogu praca ukazuje fragment parku Łazienkowskiego tuż po zmroku. Na pierwszym planie widoczny jest pomnik półleżącej postaci, poniżej zaś – na tafli wody – odbijają się arkady pałacu, obecne również w tle kompozycji. Dzieło stanowi przykład wypracowanego przez Stabrowskiego indywidualnego stylu z okresu odchodzenia od akademickiej konwencji. Charakterystycznie zatarte kontury oraz ciemna gama barw skontrastowane są z jasnymi akcentami nieba i refleksami światła odbijającego się na powierzchni wody.



Artysta malarz Kazimierz Stabrowski przy swoim obrazie „Róże kwitną", źródło: NAC Online

35

STANISŁAW DĘBICKI

1866-1924

Portret mężczyzny, około 1920

pastel/papier, 53,5 x 45,5 cm
sygnowany p.d.: St Dębicki

estymacja:
12 000 - 18 000 PLN
2 700 - 4 100 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Setdart, Barcelona, styczeń 2025

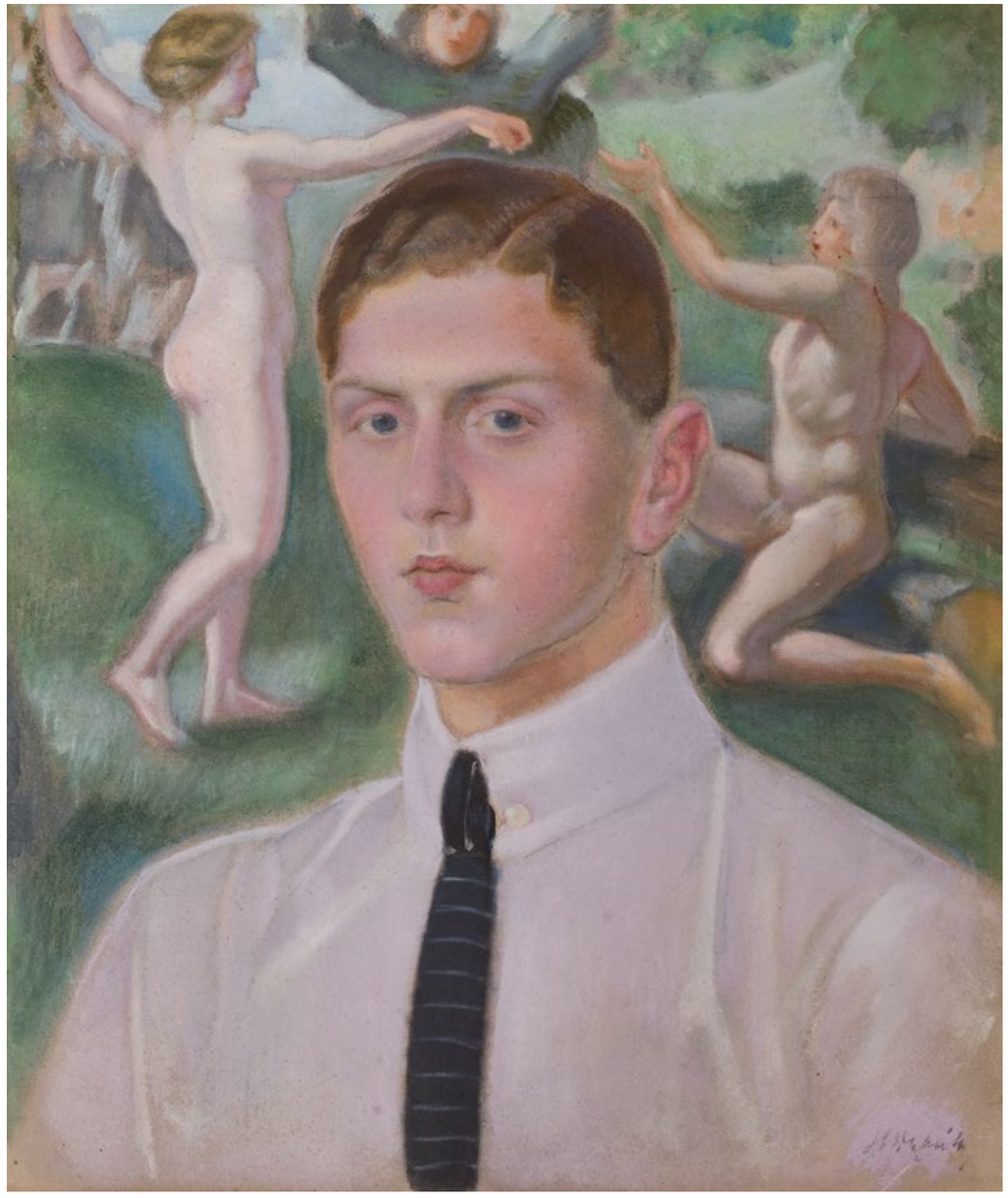
Stanisław Dębicki był polskim malarzem, rysownikiem, ilustratorem i scenografem, działającym na przełomie XIX i XX wieku. Urodził się w Lubaczowie, a zmarł w Krakowie. Kształcił się w Wiedniu, Krakowie i Monachium, a następnie doskonalił swoje umiejętności w Paryżu. Zdobyte doświadczenia pozwoliły mu poznać różne tradycje malarskie i rozwijać własny sposób przedstawiania postaci oraz otaczającego je świata.

Ważnym aspektem działalności Dębickiego była także praca pedagogiczna. Od 1909 roku wykładał w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie zajmował się między innymi malarstwem religijnym i dekoracyjnym. Należał do Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka" oraz wiedeńskiej Secesji, co świadczy o jego związkach ze środowiskami artystycznymi swojej epoki.

Dębicki zajmował się wieloma dziedzinami sztuki, jednak istotne miejsce w jego twórczości zajmowało malarstwo portretowe. Tworzył zarówno portrety, jak i autoportrety, wykorzystując różne techniki, między innymi olej, akwarelę i pastel. Jego zainteresowanie człowiekiem widoczne jest również w pracach przedstawiających postacie związane z codziennym życiem Galicji. Artysta obserwował wygląd, ubiór zachowanie portretowanych osób, starając się uchwycić ich indywidualne cechy.

Jego praca „Portret mężczyzny" ukazuje popiersie eleganckiego młodzieńca o zamyślonej, nieco nieobecnej twarzy i łagodnym spojrzeniu skierowanym wprost na widza. Uwagę odbiorcy przyciąga również tło, na którym w tanecznych pozach zostały uchwycone nagie postacie, nawiązujące być może do mitu Arkadii. Cała praca utrzymana jest w subtelnych, stonowanych barwach, a niewyraźne kontury wywołują u odbiorcy wrażenie niezwykłej miękkości, a zarazem nieuchwytności przedstawienia.

Obraz ten stanowi doskonały przykład młodopolskiego dialogu pomiędzy tym, co realne i portretowe, a tym, co uniwersalne, symboliczne i ukryte w ludzkiej psychice. Twórczość Stanisława Dębickiego stanowi interesujący przykład różnorodności polskiego malarstwa przełomu XIX i XX wieku. Jego portrety pozwalają przyjrzeć się nie tylko warsztatowi artysty, lecz także sposobom przedstawiania człowieka w sztuce tego okresu.





36

JÓZEF MEHOFFER

1869-1946

Szkic sylwetki królowej (recto) / Portret królowej (verso)

ołówek/papier, 14 x 6,5 cm
na odwrociu dedykacja i potwierdzenie autentyczności przez prawnuczkę artysty

estymacja:
4 500 - 6 000 PLN
1 000 - 1 400 EUR

OPINIE:
potwierdzenie autentyczności przez prawnuczkę artysty Annę Mehoffer-Lewandowską

POCHODZENIE:
kolekcja prof. Teresy Grzybkowskiej
kolekcja prywatna, Polska



37

WOJCIECH WEISS

1875-1950

Akt siedzącej, 1912

akwarela, ołówek/papier, 37 x 27 cm
na odwrociu pieczątka 'WW [monogram wiązany] | ZE ZBIORU DZIEŁ WOJCIECHA WEISSA | DOM ARTYSTY', poniżej numer inwentarzowy: '001199' oraz datowany ołówkiem: '1912'

estymacja:
6 000 - 8 000 PLN
1 400 - 1 800 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Polswiss Art, grudzień 2012
kolekcja prywatna

38 α

MELA MUTER

1876-1967

Latarnie morskie w Le Grau-du-Roi koło Montpellier, około 1930

akwarela/papier, 36 x 51 cm
sygnowany p.d.: 'Muter'

estymacja:
35 000 - 50 000 PLN
7 900 - 11 300 EUR

POCHODZENIE:
Galerie Bargera, Kolonia, lata 80. XX w.
kolekcja prywatna, Berlin
Dom Aukcyjny, Lempertz, Kolonia, listopad 2024
kolekcja prywatna, Polska



Mela Muter, czyli Maria Melania Mutermilch, urodziła się w 1876 roku w Warszawie, a zmarła w 1967 roku w Paryżu. Pochodziła z zamożnej, zasymilowanej rodziny żydowskiej, silnie związanej z polską kulturą. Choć początki jej edukacji artystycznej wiązały się z Warszawą, to właśnie Francja stała się przestrzenią, w której rozwinęła swój indywidualny język malarski. Od początku XX wieku uczestniczyła w życiu artystycznym Paryża, należąc do szerokiego, międzynarodowego środowiska École de Paris. Była artystką niezależną, która potrafiła korzystać z różnych inspiracji, nie rezygnując z własnej wrażliwości.

W malarstwie Meli Muter łodzie, woda i nadmorski krajobraz stają się pretekstem do opowieści o świetle, kolorze i rytmie otaczającego świata. Artystka nie ogranicza się do wiernego odtwarzania rzeczywistości. Przetwarza ją po swojemu, wydobywając z niej nastrój i siłę malarskiego wyrazu. Motyw łodzi i portowych pejzaży zajmował ważne miejsce w jej twórczości. Podróże po Francji, szczególnie pobyty na południu kraju, otwierały przed malarką świat nadmorskich miejscowości, rybackich przystani i śródziemnomorskiego światła. W jej dorobku pojawiały się także widoki portów, między innymi Saint-Tropez i Collioure, a obok nich pejzaże rzeczne oraz barki na Sekwanie. Nie był to więc temat przypadkowy, lecz jeden z powracających motywów, pozwalających jej badać relacje między formą, kolorem i przestrzenią.

Malarstwo pejzażowe Meli Muter przechodziło różne fazy. Pierwsze wakacje podczas pobytu we Francji spędziła ona w Concarneau w Bretanii. Poznała Władysława Ślewińskiego i malarzy z grupy Pont-Aven, asymilując pewne cechy malarstwa tego kręgu. Między 1915 a 1919 rokiem nasiliły się związki malarstwa Muter z twórczością van Gogha i fowistów – tak jak w akwareli „Ticino – Winobranie II" z 1916 roku, w której artystka operuje silnymi kontrastami i jednolitymi plamami zdecydowanych barw, oraz w „Łódkach na Lago" z „wijącymi się", ekspresyjnymi impastami. Od 1919 roku w pejzażach Muter ujawniają się głębokie inspiracje malarstwem Cézanne'a i wczesnego kubizmu. W krajobrazach z południa Francji z lat 20. XX stulecia, utrzymanych w ciepłych tonacjach barwnych, kubizowane bloki architektury zestawione są z trójkątnymi formami dachów. Charakterystyczną cechą kompozycji pejzażowych artystki było umieszczanie w ich centrum rozległych zbiorników wodnych lub stromych stoków.

Ważną rolę odgrywa tu sposób, w jaki Muter traktowała malarską materię. Jej dojrzałą twórczość wyróżniały wyrazista kolorystyka, zdecydowane plamy barwne i ekspresyjna faktura. Artystka budowała formy nie tylko konturem, ale również kolorem i sposobem nakładania farby. W pejzażach światło nie jest zatem jedynie dodatkiem do przedstawianego miejsca. Współtworzy jego charakter, wpływa na odbiór przestrzeni i sprawia, że krajobraz nabiera emocjonalnego wymiaru.

Warto pamiętać, że Mela Muter nie była wyłącznie malarką pejzaży. Zasłynęła także jako portrecistka, potrafiąca wydobywać z twarzy i postawy człowieka jego indywidualność. Jej obrazy często wyróżniała mocna konstrukcja kompozycji, a charakterystyczna faktura nadawała przedstawieniom niemal rzeźbiarską wyrazistość. Ta sama potrzeba budowania formy widoczna jest również w jej podejściu do krajobrazu. Łódź może być jednocześnie rozpoznawalnym przedmiotem i zwartą bryłą, której znaczenie w obrazie wynika z relacji z innymi elementami. Interesująca jest także różnorodność technik, po które sięgała artystka. W jej dorobku znajdują się obrazy olejne, akwarele i rysunki, często o zbliżonych motywach. Podobny temat nie oznacza jednego, identycznego dzieła. W przypadku akwareli szczególne znaczenie może mieć pozostawienie niezamalowanych fragmentów papieru, które współtworzą wrażenie światła i przestrzeni.

„Łodzie w porcie" można zatem odczytać jako zaproszenie do uważnego oglądania świata. Nie tylko tego odległego, śródziemnomorskiego, lecz również własnego otoczenia. Mela Muter pokazuje, że pejzaż nie jest jedynie widokiem do zapamiętania. Może stać się samodzielną wypowiedzią artystyczną – pełną energii, wrażliwości i osobistego sposobu widzenia.

39

IRENA HASSENBERG (RENO)

1884-1953

Pejzaż z Melun, 1928

akwarela/papier, 43 x 49 cm
sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'Reno | Melun | 28'

estymacja:
13 000 - 18 000 PLN
2 900 - 4 100 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Boisgirard, Paryż, grudzień 2024
kolekcja prywatna, Warszawa

Irena Hassenberg (Reno) wyjechała do Paryża już w 1907 roku, stając się jedną z pierwszych profesjonalnych polskich twórczyń nad Sekwaną. Od razu zaczęła debiutować na wystawach, poczynając od Salonu d'Automne (1907), Salonu des Independants i Salonu de Tuileries. Warto wspomnieć, iż miała swoje indywidualne wystawy w galeriach Druet, d'art, Contemporain, du Portique. Prezentowała swe prace w Zachęcie w latach 1913, 1915 oraz 1921 na wystawie artystów żydowskich. Podejmowała tematykę związaną z pejzażem miejskim, przede wszystkim dotyczącą miast francuskich, Korsyki, Krety, a także Krakowa.

Prezentowana akwarela z 1928 roku przedstawia widok z miasteczka Melun w regionie Île-de-France. Malarka skupiła się na Pont du Châtelet – pod średniowiecznym mostem szybkimi pociągnięciami pędzla Reno zarysowała turkusową taflę rzeki. Po prawej stronie kompozycji, spośród drzew wyłaniają się żółte i niebieskie kamienice. Ekspresyjną kreską artystce udało się nadać pejzażowi lekkości i beztroskości. Artystka rzadko przedstawiała na swych dziełach postaci ludzkie, jednak tutaj uwieczniła mieszkańców Melun przy pracy – przechodzących mostem czy wędkujących w rzece. Cała scena skąpana jest w spokojnym, afirmatywnie radosnym nastroju codzienności, niezwykle charakterystycznym dla jej œuvre.



40 α Σ Ψ

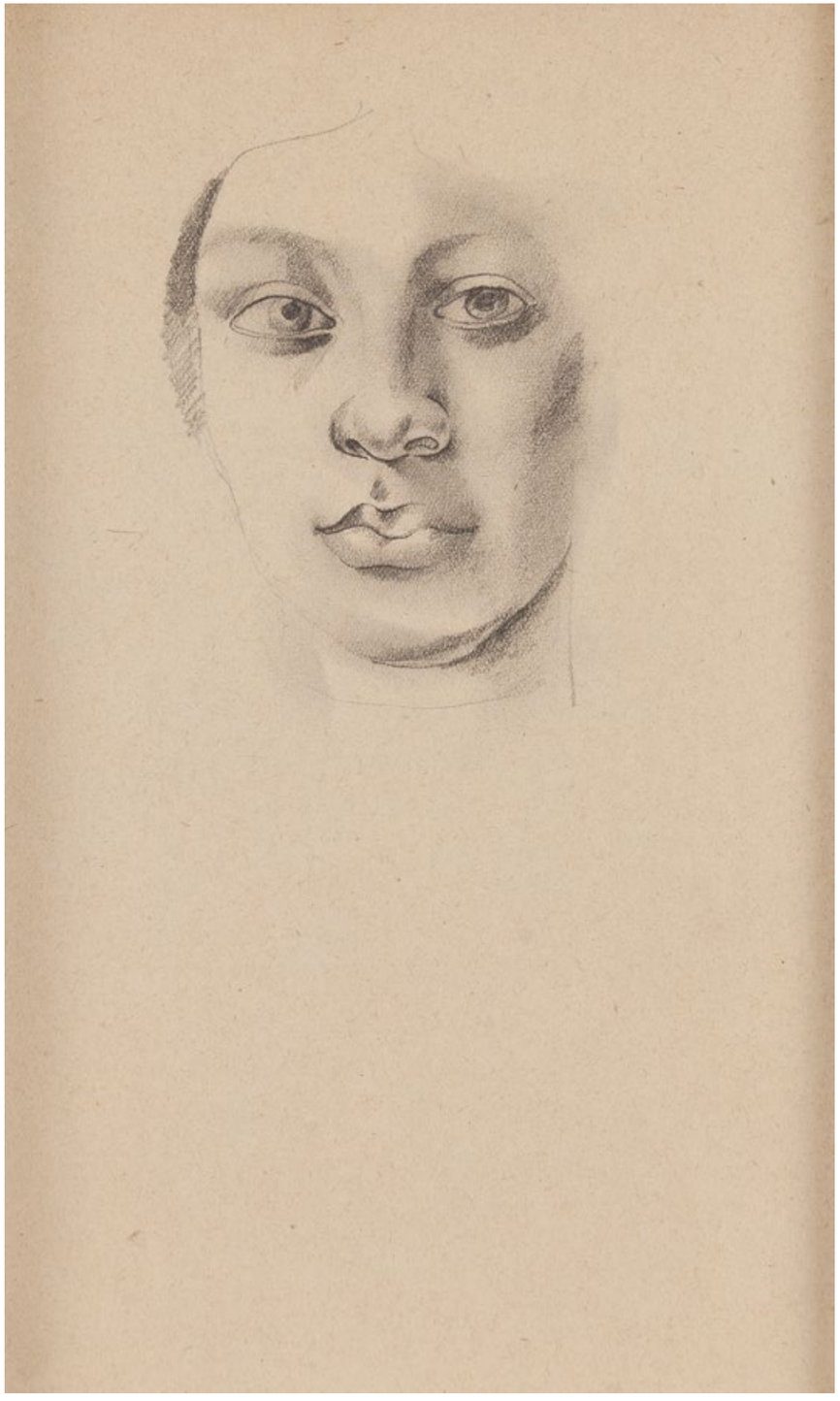
TAMARA ŁEMPICKA
1894-1980

Twarz kobiety, około 1937

ołówek/papier, 24 x 15,5 cm

estymacja:
50 000 - 70 000 PLN
11 300 - 15 900 EUR

POCHODZENIE:
pracownia artystki
kolekcja Yves Plantin i Françoise Blondel, Paryż (zakup od artystki)
dom aukcyjny Artcurial, Paryż, czerwiec 2022
dom aukcyjny Sotheby's, Nowy Jork, listopad 2023
kolekcja prywatna, Polska





Tamara Łempicka, “Portret mężczyzny w fezie”,
źródło: Archiwum DESA Unicum



Tamara Łempicka, “Étude de visage”,
źródło: Archiwum DESA Unicum



Tamara Łempicka, Akt,
źródło: Archiwum DESA Unicum

TAMARA ŁEMPICKA
RYSUNEK I PORTRET

Twórczość artystyczna Tamary Łempickiej, podobnie jak jej życie, w dużej mierze kształtowała się pod wpływem podróży. Artystka początkowo mieszkała w Rosji, następnie we Francji oraz w Stanach Zjednoczonych, a ostatnie lata życia spędziła w Meksyku. Podróże wyznaczały również kolejne etapy i konwencje jej twórczości, w której mimo zmian zawsze poszukiwała nowoczesności opartej na wzorach dawnego malarstwa. Jej dorobek jest również niezwykle ciekawym odzwierciedleniem i świadectwem zawirowań oraz przemian w malarstwie XX wieku – odbiciem blichtru i przepychu szalonych lat 20., melancholii lat 30., a także nowych poszukiwań po traumie II wojny światowej. Przebywając w Paryżu, kształciła się u wybitnych artystów: Maurice’a Denisa oraz André Lhote’a, pod których wpływem ukształtowała swoje dojrzałe malarstwo, charakteryzujące się poszukiwaniem nowoczesnej formy przy jednoczesnym świadomym sięganiu do tradycji malarskiej. Łempicka łączyła chłodny racjonalizm rysunku i modelunku postaci z ekspresją wynikającą z monumentalizacji sylwetek na jej obrazach. Paryskie lata Łempickiej to czas rozwoju jej sztuki oraz niezwykłej popularności twórczości. Zainteresowanie malarki kubizowaniem bryły, syntetyzowaniem postrzeganych przedmiotów i rzetelnym konstruowaniem przedstawienia znalazło idealny rezonans w bardzo modnej w połowie lat 20. stylistyce art déco.

Łempicka była wybitną portrecistką. Obracając się przez całe życie w kręgach intelektualnej i finansowej elity, stworzyła liczne portrety znanych i wpływowych osobistości. Nie ograniczała się jednak wyłącznie do portretowania ludzi z wyższych sfer i na przestrzeni niezwykle długiej kariery stworzyła również wiele fascynujących przedstawień osób z niższych warstw społecznych, biednych czy nieszczęśliwych (szczególnie dużo takich obrazów powstało w czasie pobytu w Hollywood). Malarka łączyła przenikliwość widzenia z ingresowską czystością koloru i perfekcyjnym wykończeniem. Oferowane dzieło jest szkicem kobiecej twarzy, wykonanym w 1937 roku. W tej dekadzie Łempicka osiągnęła szczyt swojej popularności – portretowała przedstawicieli hiszpańskich i greckich rodzin monarszych, jej dzieła były wystawiane w Chicago wśród prac znanych na całym świecie artystów, takich jak Georgia O’Keeffe czy Willem de Kooning, a sama malarka, pomimo kryzysu ekonomicznego, regularnie sprzedawała obrazy w paryskich galeriach.

Wypracowana przez Łempicką w latach 20. stylistyka zaczęła ulegać przemianom na początku kolejnego dziesięciolecia. W jej obrazach zagościły niepokój, zaduma i emocje nieobecne wcześniej. Niektóre źródła mówią wręcz o jej silnej depresji – zaczęła znacznie mniej malować, zmieniła się również tematyka jej prac. Z listów Łempickiej, pisanych w tym czasie do przyjaciela Gino Puglisiego, dowiadujemy się o głębokiej depresji, w której się znalazła. Pod koniec lat 30. Łempicka odnalazła spokój ducha i wróciła do tworzenia, jednak jej malarstwo uległo głębokim przemianom. Płótna zapełniły wówczas wizerunki chłopów, ulicznych grajków, starców oraz kobiet pogrążonych w modlitwie. Szkice, które tworzyła, szczególnie w latach 30., odkrywały przed widzami precyzję i kunszt artystki. Posługując się ołówkiem, jak w przypadku „Twarzy kobiety”, lub węglem, Łempicka udowadniała swoją niezwykłą umiejętność operowania linią w przedstawianiu ludzkiej postaci. Twarz modelki ma wyraźnie zarysowane rysy i jest mistrzowsko cieniowana – sposób jej przedstawienia przywodzi na myśl inspiracje klasyczną rzeźbą oraz geometryczną estetyką art déco.

41 α

ZOFIA STRYJEŃSKA

1891-1976

Portret kompozytora Zdzisława Jachimeckego (recto) / Portret Felicji (verso)

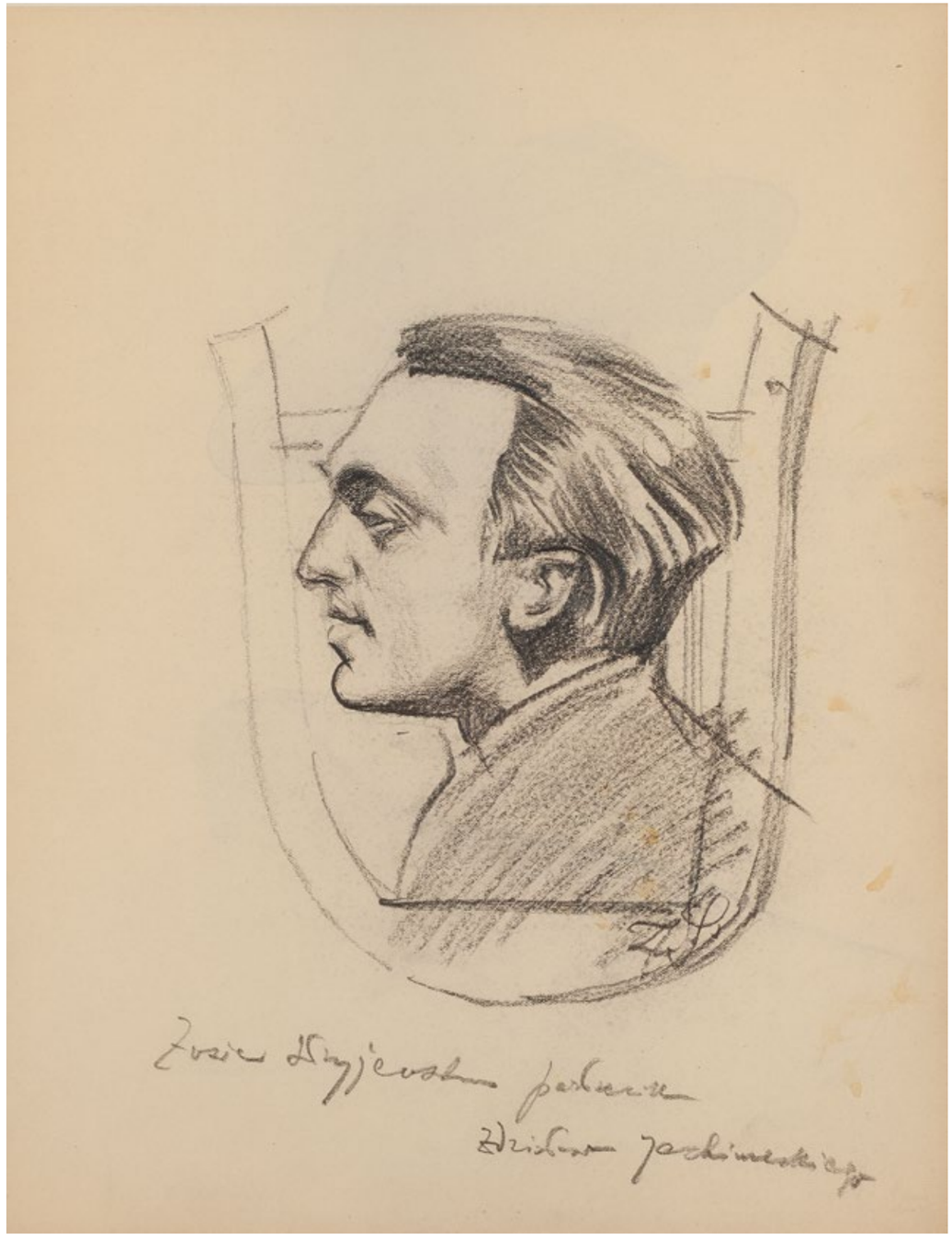
węgiel/papier, 33 x 25,5 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany p.d.: 'Z.S.'
opisany autorsko u dołu: 'Zofia Stryjeńska (...) | Zdzisława Jachimeckiego'
na odwrociu portret kobiecy ręki nieznanego artysty opisany l.d.: 'Felicja [nieczytelne]'

estymacja:
12 000 - 18 000 PLN
2 700 - 4 100 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Kraków

Państwo Jachimeccy byli jednymi z centralnych postaci krakowskiego życia intelektualnego i artystycznego w pierwszej połowie XX wieku. Zdzisław Jachimecki (1882–1953) był wybitnym muzykologiem, dyrygentem, kompozytorem i profesorem Uniwersytetu Jagiellońskiego, pionierem nauczania muzykologii w Polsce. Był członkiem Polskiej Akademii Umiejętności i autorem licznych opracowań poświęconych historii muzyki, w tym dzieł Chopina, Moniuszki i Szymanowskiego. Aktywnie działał również jako publicysta, publikując recenzje koncertów, szkice o muzykach oraz felietony dotyczące życia artystycznego Włoch i Wiednia. Jego żona, Zofia z Godzickich, była cenioną tłumaczką z języków francuskiego, niemieckiego i włoskiego, przekładającą m.in. dramaty Luigiego Pirandella i Carla Goldoniego. Była uważana za muzę krakowskiego środowiska artystycznego – jej wizerunek utrwalili m.in. Konstanty Laszczka, Ludwik Puget i Xawery Dunikowski. Zofia otrzymała nagrodę PEN Clubu za działalność translatorską i współpracowała z Teatrem im. Juliusza Słowackiego, doradzając przy doborze repertuaru, muzyki i przekładach sztuk. W prasie krakowskiej opisywano ją jako „czarującą istotę, muzę artystów, opiewaną przez poetów i malarzy".

Prezentowany w katalogu portret kompozytora powstał prawdopodobnie podczas karnawałowego rysowania u państwa Jachimeckich. Stryjeńska wpisała profil muzykologa w kształt liry, podkreślając jego pasję i profesję, tworząc obraz łączący cechy osobiste i zawodowe portretowanego.



42 α

TERESA ROSZKOWSKA

1904-1992

Pejzaż z zachodzącym słońcem

akwarela/papier, 8,5 x 13,5 cm
sygnowany l.d.: '[gmerk artystki] | T.R.'

estymacja:
1 600 - 3 000 PLN
400 - 700 EUR

Teresa Roszkowska była polską malarką i scenografką, której twórczość obejmowała malarstwo, rysunek oraz projekty teatralne. Studiowała w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem Tadeusza Pruszkowskiego, a następnie kształciła się w zakresie scenografii. Jej dorobek łączył zainteresowanie naturą z wyczuciem kompozycji i umiejętnością budowania przestrzeni, charakterystyczną również dla jej pracy w teatrze.

Pejzaż był istotnym obszarem twórczości Roszkowskiej. Artystka poszukiwała inspiracji zarówno w polskich krajobrazach, między innymi w Szlembarku i Kazimierzu Dolnym, jak i podczas podróży zagranicznych. Odwiedzała między innymi Włochy i Francję. Ważną rolę w jej pejzażach odgrywało światło, a z czasem niektóre kompozycje stawały się bardziej syntetyczne i ograniczone pod względem liczby szczegółów.

Praca Roszkowskiej „Pejzaż z zachodzącym słońcem" ukazuje właśnie zainteresowanie artystki szczególnym momentem dnia, kiedy światło stopniowo traci intensywność, a krajobraz nabiera odmiennych barw i nastroju. Zachód słońca może być odczytywany jako motyw przemijania, wyciszenia i zmiany zachodzącej w przyrodzie. Warto zwrócić uwagę na poetycki i syntetyczny sposób malowania – niezwykle charakterystyczny dla artystki. Praca cechuje się dużą swobodą fakturalną i plamami koloru, które budują przestrzeń bez użycia ostrego konturu. Dzieło ma kameralny, niemal scenograficzny klimat, odsyłający nas do dziedziny, w której artystka również odnosiła sukcesy. Doświadczenie w projektowaniu dekoracji sprzyjało świadomemu organizowaniu planów i nadawaniu przedstawianym przestrzeniom określonego charakteru. Jej malarstwo było wielokrotnie prezentowane na wystawach, a w 1968 roku Zachęta zorganizowała wystawę poświęconą jej malarstwu i rysunkowi.



43

SOTER JAXA MAŁACHOWSKI

1867-1952

Łódź helska nad brzegiem morza, 1931

gwasz/papier, 67 x 97 cm (w świetle oprawy)
sygnowany i datowany p.d.: 'SJaxa | 1931'

estymacja:
22 000 - 30 000 PLN
5 000 - 6 800 EUR

OPINIE:
ekspertyza Katarzyny Łomnickiej z 2017 roku

LITERATURA:
por.: Katarzyna Łomnicka, Jaxa. Soter August Jaxa-Małachowski, Kraków 2014, s. 187 (il.)





Soter Jaxa-Małachowski, Autoportret we wnętrzu, źródło: Wikimedia Commons

W ŚWIETLE BAŁTYKU

MARYNISTYKA SOTERA JAXY-MAŁACHOWSKIEGO

Prezentowany obraz z 1931 roku przedstawia pozostawioną na piasku łódź rybacką z rozłożonymi sieciami, za którą rozciąga się jasna plaża i poruszona falami tafla Bałtyku. Drobne sylwetki ludzi i żaglowe łodzie na dalszym planie podkreślają rozległość pejzażu, którego nastrój artysta buduje za pomocą światła i koloru.

W latach trzydziestych XX wieku Soter August Jaxa-Małachowski należał do najbardziej rozpoznawalnych polskich marynistów. Jego zainteresowanie morzem wyprzedzało modę, która nastała po odzyskaniu przez Polskę dostępu do Bałtyku. Morski żywioł fascynował go od młodości, a na polskie wybrzeże regularnie przyjeżdżał już w latach dwudziestych. Powracające tematy tworzyły swoisty atlas nadmorskich miejsc i codzienności ich mieszkańców. Artystę interesowało zarówno spokojne, rozświetlone słońcem morze, jak i wzburzone fale. Często wracał też do pustych plaż, samotnych łodzi i rybackich przystani.

Bałtyk lat międzywojennych był przestrzenią szczególną. Budowa portu w Gdyni, rozwój miejscowości letniskowych i popularność wakacji nad morzem sprawiły, że wybrzeże stawało się symbolem nowoczesnej Polski. Jaxa-Małachowski obserwował te przemiany z bliska, ale w jego obrazach rzadko dominował rozmach nowych inwestycji. Chętniej malował to, co zachowywało dawny rytm: piaszczyste brzegi, rybackie łodzie wyciągnięte na ląd, suszące się sieci. Zestawienie takich motywów z otwartą przestrzenią morza pozwalało mu uchwycić atmosferę miejsc na granicy tradycyjnego życia rybaków i rozwijającej się kultury wypoczynku.

Szczególnie ważnym punktem jego nadmorskich wędrówek był Półwysep Helski. W Helu malował kutry wypływające na połów, łodzie stojące w przystani i jednostki pozostawione na plaży. Czasem przedstawiał rybaków, kobiety niosące sieci lub letników, lecz nie pozwalał, by anegdota przesłoniła pejzaż. W wielu kompozycjach ślady ludzkiej obecności ograniczał do pojedynczej łodzi lub porzuconych narzędzi połowowych. Tematy te powracały pod tytułami „Kutry helskie", „Przystań rybacka na Helu", „Łodzie rybackie na Helu" czy „Hel w nocy". Prace z tego kręgu znajdują się także w zbiorach Narodowego Muzeum Morskiego w Gdańsku.

Pracował również w Orłowie, malując Zatokę Gdańską, klif i plażę. Bywał w Gdyni, na Kamiennej Górze i w Sopocie. Malował wybrzeże o rozmaitych porach dnia, obserwując zmianę barwy wody pod wpływem światła i pogody. W pogodnych scenach dominowały jasne piaski, błękity i zielenie, podczas gdy w obrazach przedstawiających burzę morze nabierało ciężaru, a horyzont przesłaniały ciemne chmury. Umiejętność różnicowania nastrojów dostrzegali współcześni mu krytycy, podkreślając prawdę koloru, przejrzystość światła i zdolność oddawania ruchu fal.

Osobne miejsce w twórczości Jaxy-Małachowskiego zajmowały nokturny. Już w 1912 roku, przy okazji jego pierwszej wystawy indywidualnej w Krakowie, zwracano uwagę na szczególną umiejętność ukazywania nocy księżycowej. W okresie międzywojennym artysta rozwijał ten temat nad Bałtykiem, powracając do ujęć morza oglądanego z wysokiego brzegu, z ciemnym zarysem klifu lub rybackiej przystani. Srebrzyste refleksy i subtelne przejścia tonalne decydowały o wyrazie tych przedstawień. Malarz potrafił wielokrotnie podejmować zbliżony motyw, za każdym razem szukając w nim innego układu światła.

W latach trzydziestych jego twórczość była szeroko prezentowana publiczności. Podczas wystawy zbiorowej krakowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w 1932 roku pokazał aż czterdzieści pięć kompozycji. Jesienią 1938 roku, podczas wystawy zbiorowej własnych prac w krakowskim Pałacu Sztuki, odbywającej się równolegle z Wystawą Morską Ligi Morskiej i Kolonialnej, zaprezentował trzydzieści obrazów, głównie marynistycznych. Ówczesna prasa chwaliła jego umiejętność obserwowania subtelnych efektów świetlnych, rozbijających się fal i białej piany pozostającej na mokrym piasku.

Powodzenie tych prac miało także wymiar praktyczny. Malarstwo stało się dla artysty podstawowym źródłem utrzymania rodziny, dlatego chętnie wracał do motywów cenionych przez odbiorców. W krakowskiej pracowni powstawały kolejne widoki plaż, portów i weneckich kanałów. Znajdował się w niej nawet drewniany model łodzi rybackiej, pomocny przy opracowywaniu kompozycji z samotnymi łodziami na brzegu. Liczne akwarele i gwasze z tego okresu wykonywał na tekturze, którą kupował w krakowskim sklepie z materiałami malarskimi przy ulicy Basztowej.

Marynistyka Jaxy-Małachowskiego nie sprowadzała się do dokumentowania polskiego wybrzeża. Artysta poszukiwał w nim zmiennych stanów natury, potrafiąc z pozornie zwyczajnego widoku uczynić obraz pełen ciszy lub napięcia. Jego przedstawienia plaż i rybackich łodzi łączyły uważną obserwację codzienności z wrażliwością na światło. Dzięki temu nadbałtycki krajobraz stał się jednym z najbardziej trwałych i rozpoznawalnych tematów jego malarstwa.



44

SOTER JAXA MAŁACHOWSKI

1867-1952

Deszcz nad morzem, 1923

gwasz/papier naklejony na tekturę, 14,5 x 22 cm (w świetle oprawy)
sygnowany i datowany p.d.: 'S.Jaxa|1923'

estymacja:
7 000 - 10 000 PLN
1 600 - 2 300 EUR

OPINIE:
ekspertyza Katarzyny Łomnickiej z 2014 roku



45

SOTER JAXA MAŁACHOWSKI

1867-1952

Pejzaż morski, 1923

gwasz/papier, 33 x 48 cm (w świetle oprawy)
sygnowany i datowany p.d.: 'S. Jaxa | 1923'

estymacja:
12 000 - 18 000 PLN
2 700 - 4 100 EUR

LITERATURA:
por.: Katarzyna Łomnicka, Jaxa. Soter August Jaxa-Małachowski, Kraków 2014, s. 178 (il.)



46

HENRYK UZIEMBŁO

1879-1949

"Z krakowskiej wsi", 1935

akwarela/papier, 22,5 x 33,5 cm
sygnowany p.d.: 'HENRYK UZIEMBŁO', numerowany i opisany na odwrociu: 'HENRYK UZIEMBŁO "Z Krakowskiej Wsi" akwarela 1935 nr 82'

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



47

JÓZEF PIENIĄŻEK

1888-1953

Panorama Pińczowa, 1938

akwarela/papier, 32 x 41 cm
sygnowany kredką p.d.: 'Józef Pieniążek', opisany i datowany l.d.: 'Pińczów 22/8 1938.'

estymacja:
2 200 - 4 000 PLN
500 - 900 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Nautilus, Kraków, marzec 2013
kolekcja prywatna, Warszawa



48

JÓZEF RAPACKI

1871-1929

Droga we wsi, 1919

akwarela/papier, 25 x 35 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Józef Rapacki 1919'

estymacja:
6 000 - 8 000 PLN
1 400 - 1 800 EUR

POCHODZENIE:
Okna Sztuki, październik 2010
kolekcja prywatna, Warszawa



49

JAN RUBCZAK

1884-1942

Pejzaż letni

akwarela/papier, 32 x 59 cm
sygnowany p.d.: 'Jan Rubczak'

estymacja:
13 000 - 18 000 PLN
2 900 - 4 100 EUR

POCHODZENIE:
Desa Unicum, luty 2012
kolekcja prywatna, Warszawa



50 α

STANISŁAW GIBIŃSKI

1882-1971

W śnieżnej zamieci

akwarela/papier, 36 x 49 cm (w świetle oprawy)

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



51 α

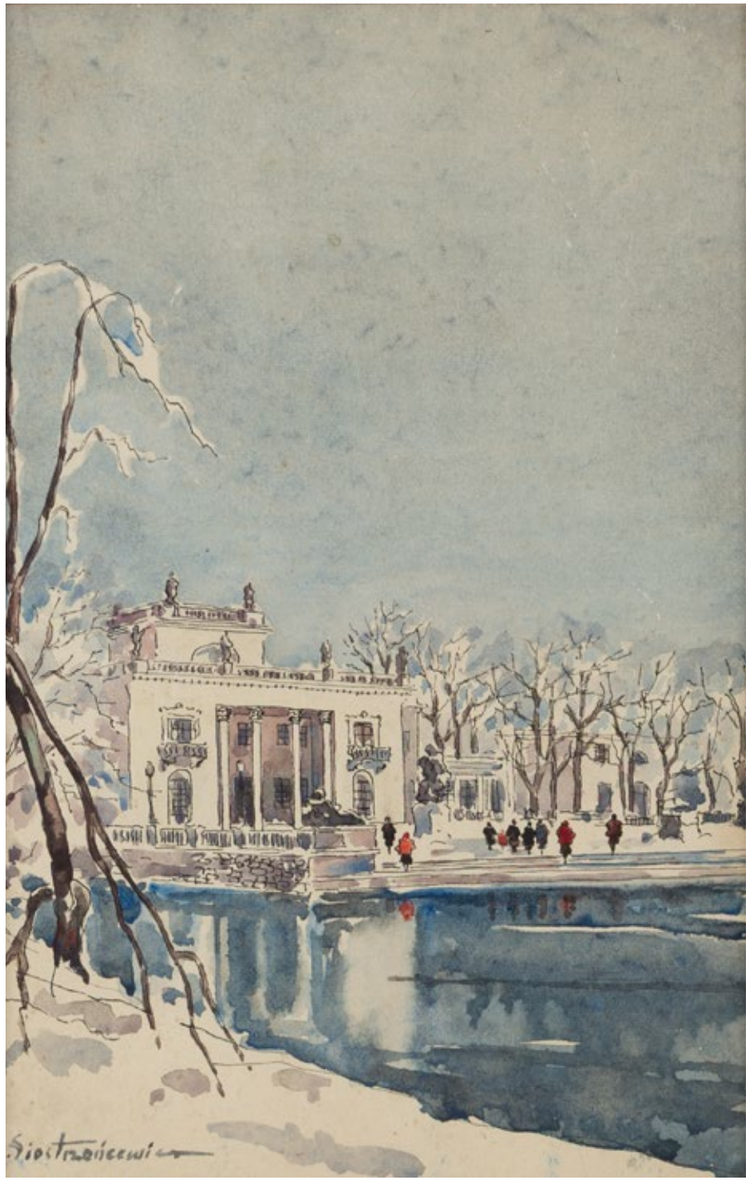
KONSTANTY MACKIEWICZ

1894-1985

Pejzaż zimowy z potokiem

gwasz/tektura, 76,5 x 67 cm
sygnowany l.d.: 'K. Mackiewicz'

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



52 α

ANTONI SIESTRZEŃCEWICZ

1911-1997

Łazienki Królewskie zimą

akwarela/papier, 25 x 17 cm
sygnowany l.d.: 'A.Siestrzeńcewicz'

estymacja:
1 800 - 3 000 PLN
400 - 700 EUR



53 α

WŁADYSŁAW STACHOWICZ

1911-1979

Stare Miasto w Warszawie

akwarela, gwasz/papier, 33 x 47 cm (w świetle oprawy)
sygnowany p.d.: 'Wł. Stachowicz'

estymacja:
3 200 - 5 000 PLN
700 - 1 100 EUR



54

HENRYK DĄBROWSKI

1927-2006

Widok na Forum Romanum w Rzymie, 1965

tusz/papier, 24 x 32 cm
sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'Roma H.Dąbrowski 1965'

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



55

HENRYK DĄBROWSKI

1927-2006

Widok na rynek i farę w Kazimierzu Dolnym, 1985

tusz/papier, 48 x 69 cm
sygnowany i datowany l.d: 'HENRYK DĄBROWSKI 1985'

estymacja:
4 000 - 6 000 PLN
900 - 1 400 EUR



56

KAJETAN KOSIŃSKI

1847-1935

Krakowskie wesele

akwarela/papier, 18 x 31 cm
sygnowany l.d.: 'KKosiński'

estymacja:
1 400 - 2 000 PLN
300 - 500 EUR



57

JÓZEF RYSZKIEWICZ

1856-1925

Przed karczmą, 1920

akwarela, gwasz/papier, 31,5 x 60,5 cm (w świetle oprawy)
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'Józef MRyszkiewicz 1920 | X | Rysin Żanecin'

estymacja:
3 500 - 5 000 PLN
800 - 1 100 EUR



58

STANISŁAW MASŁOWSKI

1853-1926

Kaczki w szuwarach, 1900

akwarela/papier, 68 x 98 cm (w świetle oprawy)
sygnowany i datowany p.d.: 'STANISŁAW MASŁOWSKI 1900'

estymacja:
13 000 - 18 000 PLN
2 900 - 4 100 EUR



59 α

EUGENIUSZ EIBISCH

1895-1987

Siedząca kobieta

pastel/papier, 40 x 30 cm
sygnowany p.d.: 'Ebiche'

estymacja:
4 500 - 6 000 PLN
1 000 - 1 400 EUR



60 α

EUGENIUSZ EIBISCH

1895-1987

Przy stole

pastel, długopis/papier, 23,5 x 25,7 cm
sygnowany p.d.: 'Ebiche'

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



61

JEAN (JAN MIROSŁAW PESZKE) PESKE

1870-1949

U podnóża wioski w Prowansji

akwarela/papier, 32 x 48 cm

estymacja:
5 500 - 8 000 PLN
1 200 - 1 800 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Arnaud Yvos, Saint-Raphael, lipiec 2024
kolekcja prywatna, Warszawa



62 α

NATHAN GUTMAN
1914-1990

Martwa natura z kwiatami

gwasz/papier, 37 x 47,5 cm
sygnowany l.d.: 'N Gutman', opisany p.g.: 'nr 116'

estymacja:
3 200 - 5 000 PLN
700 - 1 100 EUR



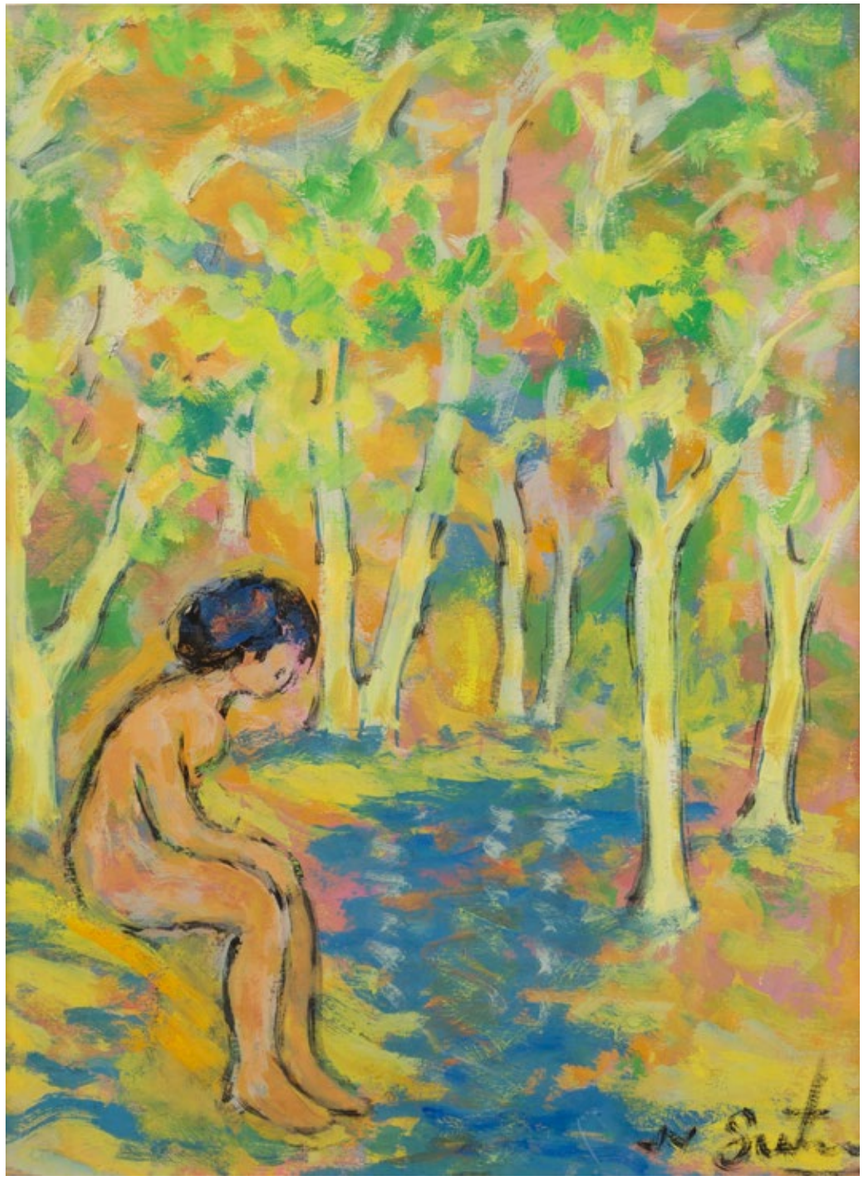
63 α

NATHAN GUTMAN
1914-1990

Sztetl

gwasz/papier, 40 x 59 cm (w świetle oprawy)
sygnowany p.d.: 'N Gutman'

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



64 α

NATHAN GUTMAN
1914-1990

Akt wśród drzew

olej/papier, 39 x 28,5 cm
sygnowany p.d.: 'N GUTMAN'

estymacja:
2 200 - 3 000 PLN
500 - 700 EUR



65 α

LUDWIK LILLE

1897-1957

Postaci

węgiel/papier, 18 x 28 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany l.d.: 'L. Lille'

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



66 α

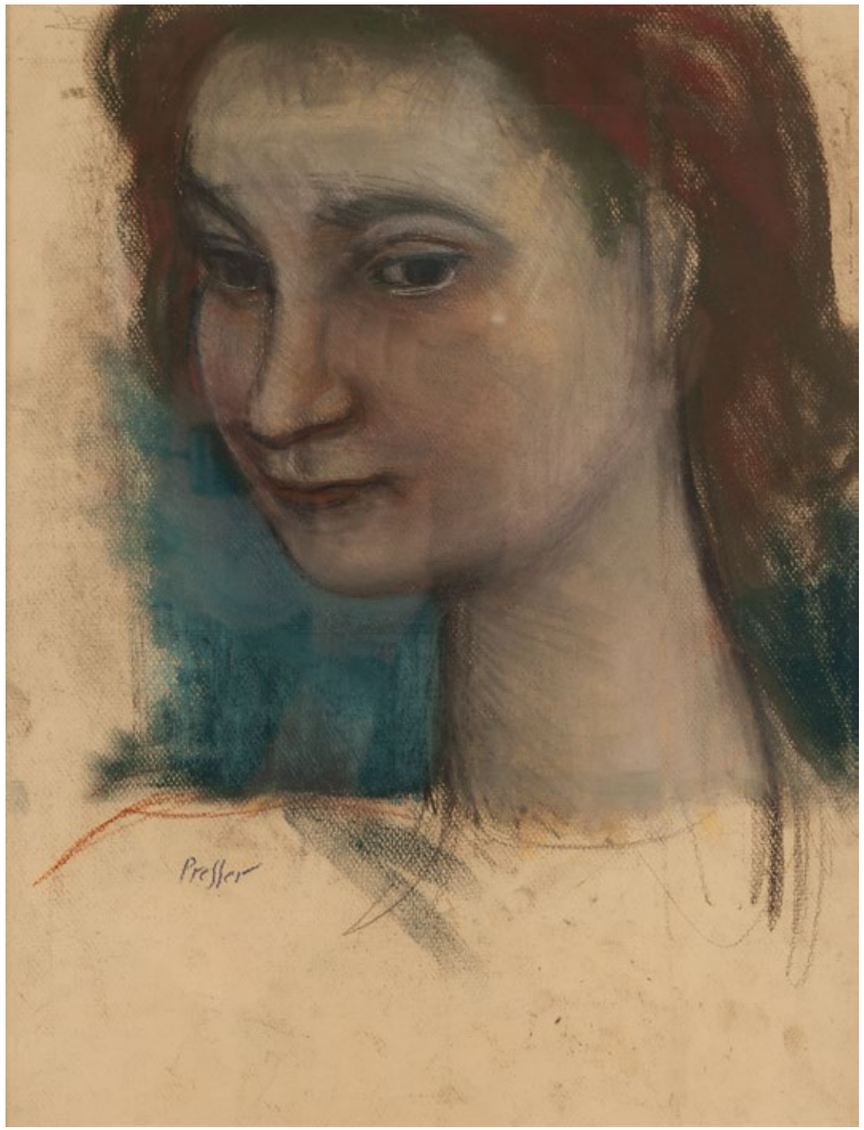
BENN BENCION RABINOWICZ

1905-1989

Pejzaż z urwiskiem, 1930

akwarela/papier, 31 x 43,5 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany l.d.: 'Benn' oraz datowany śr.d.: '1930'

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



67 α

JOSEF PRESSER

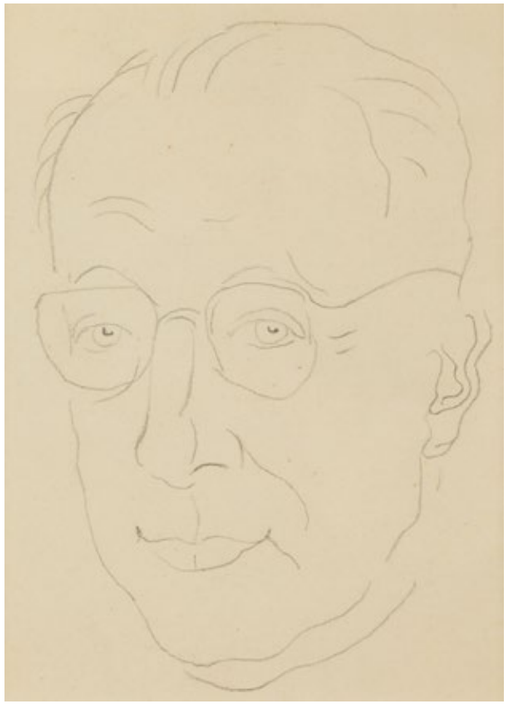
1907-1967

Portret kobiety

gwasz, kredka, pastel/papier, 43 x 33 cm
sygnowany l.d.: 'Presser'

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska



68 α

HENRYK BERLEWI
1894-1967

Portret mężczyzny

ołówek/papier, 17,5 x 12,5 cm (w świetle passe-partout)
na odwrociu owalna pieczęć: 'ATELIER BERLEWI | Etude CHAPELLE PERRIN FROMATIN VERSAILLES'

estymacja:
1 600 - 2 200 PLN
400 - 500 EUR



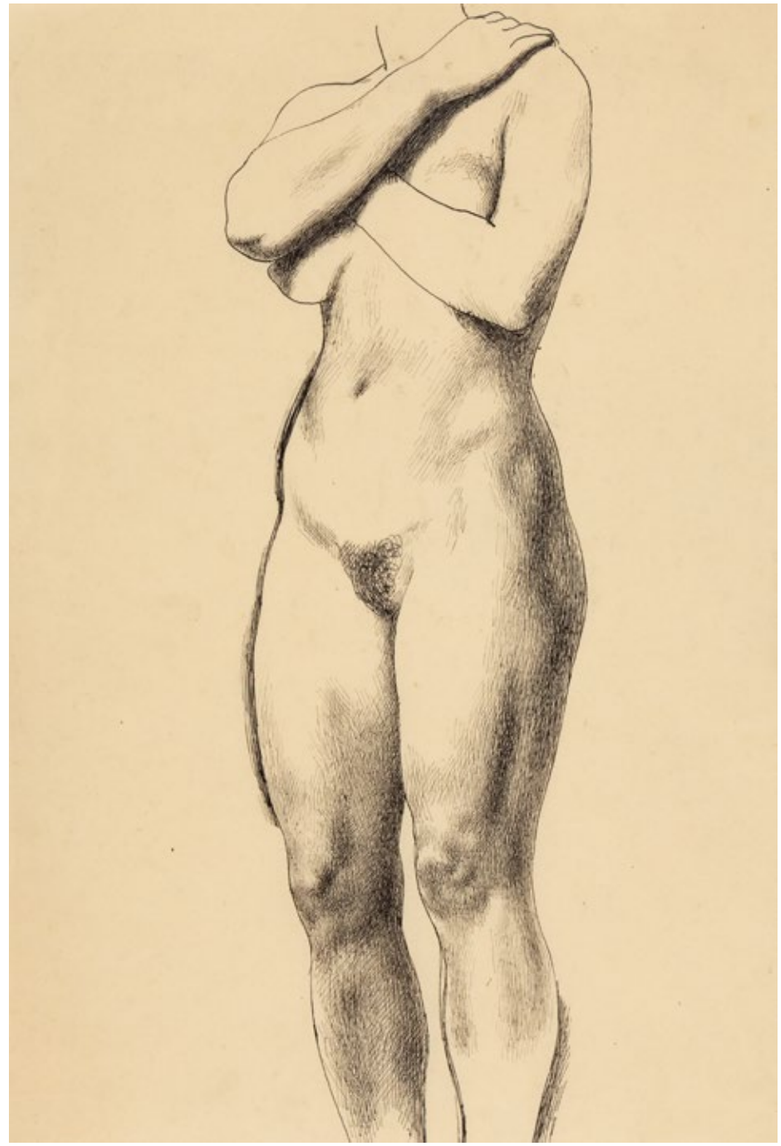
69 α

HENRYK BERLEWI
1894-1967

Portret kobiety

ołówek/papier, 17,5 x 12,5 cm (w świetle passe-partout)
na odwrociu owalna pieczęć: 'ATELIER BERLEWI | Etude CHAPELLE PERRIN FROMATIN VERSAILLES'

estymacja:
1 600 - 2 200 PLN
400 - 500 EUR



70

FELICJAN SZCZĘSNY KOWARSKI
1890-1948

Akt

tusz/papier, 40,5 x 28 cm

estymacja:
2 600 - 3 500 PLN
600 - 800 EUR

POCHODZENIE:
spadkobiercy artysty



71 α

NIKIFOR KRYNICKI
1895-1968

Kapłan trzymający monstrancję, lata 60. XX wieku

akwarela, gwasz, ołówek/papier, 19 x 14,5 cm (w świetle passe-partout)

estymacja:
10 000 - 15 000 PLN
2 300 - 3 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Nikifor. Pasja tworzenia, Connaisseur. Salon Dzieł Sztuki,
Kraków, 7 sierpnia - 31 sierpnia 2025



72 α

NIKIFOR KRYNICKI
1895-1968

Święta Katarzyna, lata 60. XX w.

kredka/papier, 7,5 x 12,5 cm (w świetle passe-partout)

estymacja:
5 500 - 8 000 PLN
1 200 - 1 800 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Nikifor. Pasja tworzenia, Connaisseur. Salon Dzieł Sztuki,
Kraków, 7 sierpnia - 31 sierpnia 2025



73 α

NIKIFOR KRYNICKI
1895-1968

Widok Tarnowa, lata 60. XX w.

gwasz, akwarela, ołówek/papier, 22 x 35,5 cm (arkusz)
opisany autorsko u dołu: 'WTRNOWAWSIROSYTAPOWIATPOLKANASEŁO'

estymacja:
12 000 - 16 000 PLN
2 700 - 3 600 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Mariana Włosińskiego
kolekcja prywatna, Warszawa



74 α

NIKIFOR KRYNICKI
1895-1968

Kościół w Krynicy, lata 40./50. XX w.

akwarela, kredka, gwasz/papier, 20 x 15 cm
opisany autorsko u dołu: 'KOSZOWAWSIROSYTOSEŁOWLLA'
na odwrociu pieczęcie autorskie oraz opis: '1000ZŁ'

estymacja:
9 000 - 12 000 PLN
2 000 - 2 700 EUR



75 α

NIKIFOR KRYNICKI
1895-1968

Cerkiew w Krynicy, lata 40./50. XX w.

akwarela, kredka, olej, tusz/papier, 22 x 15 cm
opisany autorsko u dołu: 'KENICAWIESROSYTSEŁO500|ZŁ'
na odwrociu podłużna pieczęć autorska oraz opis: '500ZŁ'

estymacja:
9 000 - 12 000 PLN
2 000 - 2 700 EUR





76 α Σ Ψ

NIKIFOR KRYNICKI
1895-1968

Widok na cerkiew, lata 60. XX w.

akwarela, gwasz, ołówek/papier, 15 x 20 cm
opisany autorsko u dołu: "SZDOWAWIEŚULICASEŁOPOWIAT'

estymacja:
11 000 - 12 000 PLN
2 500 - 2 700 EUR

POCHODZENIE:
Galerie Gmurzynska, Kolonia
kolekcja prywatna, Europa

77 α

NIKIFOR KRYNICKI
1895-1968

Widok na miasteczko z postacią biskupa, około 1950-1955

akwarela, gwasz, ołówek/papier, 16 x 20 cm
opisany autosko u dołu

estymacja:
4 500 - 6 000 PLN
1 000 - 1 400 EUR



78

ANTONI UNIECHOWSKI

1903-1976

Kobieta zakładająca kolczyk (recto) / Szkic bogini nad tęczą (verso)

akwarela, tusz/papier, 29,6 x 21 cm (arkusz)
sygnowany tuszem p.d.: 'AU'

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

POCHODZENIE:
spadkobiercy artysty



79

ANTONI UNIECHOWSKI

1903-1976

Scena w parku

akwarela, tusz/papier naklejony na tekturę, 48,5 x 40,5 cm (arkusz)
sygnowany tuszem p.d.: 'AU'

estymacja:
2 400 - 4 000 PLN
500 - 900 EUR

POCHODZENIE:
spadkobiercy artysty



80

ANTONI UNIECHOWSKI

1903-1976

"Dość mlaskania", 1945

akwarela, tusz/papier naklejony na tekturę, 40,2 x 35,9 cm (arkusz)
opisany i sygnowany tuszem p.d.: '19 AU 45'
na odwrociu pieczęć: 'WOJEW. BIURO KONTROLI PRASY | NA DRUK ZEZWALAM | dnia 8 V 1945 r. Kontr. Nr. 11-01541'

estymacja:
2 400 - 4 000 PLN
500 - 900 EUR

POCHODZENIE:
spadkobiercy artysty

REGULAMIN AUKCYJNY

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

§ 1 ORGANIZATOR AUKCJI

1. Organizatorem aukcji jest DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie (00-477) przy ul. Pięknej 1A, wpisana do rejestru przedsiębiorców Krajowego Rejestru Sądowego prowadzonego przez Sąd Rejonowy dla m. st. Warszawy w Warszawie XII Wydział Gospodarczy Krajowego Rejestru Sądowego pod nr KRS 0000718495, REGON: 142733824, NIP: 5272644731, o kapitale zakładowym wynoszącym 13.314.000 zł – kapitał wpłacony w całości; adres poczty elektronicznej: biuro@desa.pl, numer telefonu kontaktowego: +48 22 163 66 00 (opłata jak za połączenie standardowe – wg. cennika właściwego operatora).

2. DESA na organizowanych aukcjach występuje jako zastępca pośredni działający w imieniu własnym, lecz na rachunek komitenta uprawnionego do rozporządzenia Obiektem.

3. Aukcje organizowane przez DESA mają charakter aukcji publicznych, zdefiniowanych w art. 2 pkt 6 ustawy z dnia 30 maja 2014 r. o prawach konsumenta (t.j. Dz. U. z 2023 r. poz. 2759 z późn. zm.).

§ 2 DEFINICJE

Poniższe terminy pisane wielką literą otrzymują następujące znaczenie:

1. APLIKACJA – prowadzona i administrowana przez DESA elektroniczna platforma umożliwiająca udział online w Aukcji przez Klienta oraz świadczenie usług udostępnianych przez DESA, stanowiąca zespół połączonych ze sobą stron internetowych oraz aplikację mobilną, dostępną pod adresem internetowym: https://bid.desa.pl/ oraz https://desa.pl/pl/.

2. AUKCJA – publiczna sprzedaż dzieł sztuki, antyków lub innych obiektów kolekcjonerskich, zorganizowana w wyznaczonym czasie i miejscu przez DESA.

3. AUKCJA CHARYTATYWNA – Aukcja organizowana w celu charytatywnym, na której DESA do Ceny Wylicytowanej nie dolicza Opłaty Aukcyjnej.

4. BOK – Biuro Obsługi Klienta zajmuje się obsługą Klientów oraz udzielaniem informacji dotyczących wszelkich aspektów działalności Sprzedawcy – kontakt z BOK jest możliwy pod numerem telefonu +48 22 163 66 00 adresem e-mail: bok@desa.pl, za pośrednictwem chatu oraz formularza kontaktowego (koszt połączenia z Biurem Obsługi Klienta – opłata jak za połączenie standardowe – wg cennika właściwego operatora).

5. CENA WYLICYTOWANA – 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.

6. CENA GWARANCYJNA – poufna kwota zastrzeżona przez właściciela Obiektu, poniżej której Sprzedawca nie jest upoważniony do sprzedaży Obiektu. Każdy Obiekt może, ale nie musi posiadać Ceny Gwarancyjnej.

7. DESA – DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie (00-477) przy ul. Pięknej 1A, wpisana do rejestru przedsiębiorców Krajowego Rejestru Sądowego prowadzonego przez Sąd Rejonowy dla m. st. Warszawy w Warszawie XII Wydział Gospodarczy Krajowego Rejestru Sądowego pod nr KRS 0000718495, REGON: 142733824, NIP: 5272644731, o kapitale zakładowym wynoszącym 13.314.000 zł – kapitał wpłacony w całości; adres poczty elektronicznej: biuro@desa.pl, numer telefonu kontaktowego: +48 22 163 66 00 (opłata jak za połączenie standardowe – wg. cennika właściwego operatora).

8. DROIT DE SUITE – opłata na rzecz twórcy lub jego spadkobierców z tytułu dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnego egzemplarza utworu plastycznego.

8.1. W przypadku Obiektów sprzedawanych przez DESA lub DU7 sp. z o.o. opłata Droit de Suite jest obliczana na podstawie art. 19-19(5) ustawy o prawach autorskich i pokrewnych z dnia 4 lutego 1994 r. z późniejszymi zmianami, zgodnie z obowiązującą w Unii Europejskiej dyrektywą 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 27 września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki. Opłata Droit de Suite jest obliczana wg. następujących stawek, z użyciem kursu dziennego NBP z dnia poprzedzającego Aukcję lub dnia poprzedzającego ostatni dzień Aukcji, jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro:

8.1.1. 5% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro; oraz,

8.1.2. 3% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro; oraz,

8.1.3. 1% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro; oraz,

8.1.4. 0,5% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro; oraz,

8.1.5. 0,25% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro.

8.2. W przypadku Obiektów sprzedawanych przez DESA Unicum GmbH opłata Droit de Suite jest obliczana na podstawie art. 26 ust. 1-2 niemieckiej ustawy o prawie autorskim z dnia 9 września 1965 r. (Dz.U. I, s. 1273), ostatnio zmienionej artykułem 28 ustawy z dnia 23 października 2024 r. (Dz.U. 2024 I, nr 323) (Urheberrechtsgesetz vom 9. September 1965 (BGBl. I S. 1273), das zuletzt durch Artikel 28 des Gesetzes vom 23. Oktober 2024 (BGBl. 2024 I Nr. 323) geändert worden ist), zgodnie z obowiązującą w Unii Europejskiej dyrektywą 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 27 września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki. Opłata Droit de Suite jest obliczana wg. następujących stawek, z użyciem kursu dziennego Europejskiego Banku Centralnego z dnia poprzedzającego Aukcję lub dnia poprzedzającego ostatni dzień Aukcji, jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro:

8.2.1. 4% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro; oraz,

8.2.2. 3% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro; oraz,

8.2.3. 1% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro; oraz,

8.2.4. 0,5% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro; oraz,

8.2.5. 0,25% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro.

9. ESTYMACJA – szacunkowa wartość przedstawiona w Katalogu, stanowiąca orientacyjną wartość danego Obiektu. Estymacja nie stanowi gwarancji, ani zapewnienia co do faktycznej wartości Obiektu. Estymacje w Katalogu mogą być podawane również w euro lub dolarach amerykańskich. Kurs walut w dniu Aukcji może się różnić od tego w dniu druku Katalogu.

10. HASŁO – ciąg znaków alfanumerycznych, konieczny dla dokonania autoryzacji w trakcie uzyskiwania dostępu do Konta. Hasło jest ustalane samodzielnie podczas tworzenia Konta i wymaga dwukrotnego powtórzenia Hasła. Klient jest uprawniony do nielimitowanej zmiany Hasła. W celu zapewnienia bezpieczeństwa korzystania z Konta, Klient jest zobowiązany do nieudostępniania go osobom trzecim.

11. KATALOG – dokument przygotowany na potrzeby oznaczonej Aukcji, zawierający Opis Obiektów, czas i miejsce Aukcji lub inne informacje związane z Aukcją, w szczególności Estymacje lub Regulamin. Katalog jest dostępny w formie elektronicznej na stronie internetowej www.desa.pl lub wydawany w formie papierowej. Poniższa legenda wyjaśnia symbole, które mogą Państwo znaleźć w Katalogu:

11.1. α - Alpha Obiekt objęty opłatą Droit de Suite;

11.2. Ω - Omega Obiekt objęty Opłatą Importową;

11.3. β - Beta Obiekt, którego sprzedaż, na życzenie Klienta, może być rozliczana fakturą wg. stawki VAT 23% albo VAT 5% w przypadku książek (na pozostałe Obiekty, nie oznaczone tym symbolem wystawiana może być jedynie faktura VAT Marża);

11.4. Γ - Gamma Obiekt bez Ceny Gwarancyjnej;

11.5. Δ - Delta Obiekt wytworzony w całości lub zawierający elementy wytworzone z roślin lub zwierząt określonych jako chronione lub zagrożone;

11.6. μ Mu - Obiekt nieprezentowany na wystawie przedaukcyjnej. DESA zapewnia bezpłatne oględziny Obiektu nieprezentowanego na wystawie przedaukcyjnej po wcześniejszym kontakcie z Doradcą Klienta;

11.7. π Pi - Obiekt, którego odbiór odbywa się po umówieniu z magazynu zewnętrznego (ul. Rzeczna 6, 03-794 Warszawa, Hala DC01, wejście przy Bramie 05, czynne poniedziałek-piątek w godz. 10-15);

11.8. Ψ Psi - Obiekt do odbioru na terytorium Unii Europejskiej, poza terytorium Rzeczpospolitej Polskiej;

11.9. λ Lambda – Obiekt, dla którego sprzedawcą jest spółka DU7 SP. Z O. O. z siedzibą w Krakowie, przy al. powstania warszawskiego 15, 31-539 Kraków, nr KRS 0000900676, REGON: 3889824590, NIP: 7011034130, o kapitale zakładowym wynoszącym 5.000 zł – kapitał wpłacony w całości (dalej: „Partner"). W celu uniknięcia wątpliwości wszelkie postanowienia dotyczące praw i zobowiązań DESA wskazane w Regulaminie mają analogiczne zastosowanie do Obiektów sprzedawanych przy pośrednictwie Partnera współpracującego z DESA (na podstawie stosownych umów i upoważnień w zakresie 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;

11.10. Σ Sigma - Obiekt, dla którego sprzedawcą jest spółka DESA Unicum GmbH z siedzibą w Berlinie, przy August-Viktoria-Str. 24, 14193 Berlin – Schmargendorf, 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%.

11.11. 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).

12. KLIENT – osoba fizyczna, posiadająca pełną zdolność do czynności prawnych i/lub ukończyła co najmniej 18 rok życia; osoba prawna; albo jednostka organizacyjna nieposiadająca osobowości prawnej, której ustawa przyznaje zdolność prawną; z którą została zawarta Umowa Sprzedaży lub korzystający z Usług Elektronicznych.

13. KODEKS CYWILNY – ustawa kodeks cywilny z dnia 23 kwietnia 1964 r. (t.j. Dz. U. z 2024 r. poz. 1061 z późn. zm.).

14. KONTO – Usługa Elektroniczna, oznaczona indywidualną nazwą (Loginem) i Hasłem podanym przez Klienta zbiór zasobów w systemie teleinformatycznym DESA, w ramach którego Klient może korzystać z wybranych funkcjonalności Aplikacji wskazanych w Regulaminie.

15. LICYTACJA – zorganizowany sposób zawarcia Umowy Sprzedaży polegający na składaniu przez Licytujących, w sposób określony w Regulaminie, ofert nabycia Obiektu w trakcie Aukcji.

16. LICYTUJĄCY – osoba fizyczna biorąca udział w Licytacji działająca w imieniu własnym albo działająca jako przedstawiciel osoby trzeciej.

17. LOGIN – adres e-mail Klienta podany w ramach Aplikacji podczas tworzenia Konta.

18. OBIEKT – rzecz ruchoma lub zestaw rzeczy ruchomych oferowanych do sprzedaży na Aukcji będąca przedmiotem Umowy Sprzedaży między Klientem a Sprzedawcą.

19. OFERTA – wyrażona w złotych polskich wartość pieniężna, stanowiąca ofertę nabycia przez Licytującego Obiektu w ramach Licytacji, w przypadku przyjęcia jej przez Aukcjonera i zwycięstwa w Licytacji stanowiąca Cenę, niezawierającą innych opłat, do których zapłaty zobowiązany jest Klient wygrywający Licytację.

20. OPIS OBIEKTU – zamieszczony w Katalogu oraz w Aplikacji opis Obiektu zawierający podstawowe informacje techniczne oraz merytoryczne identyfikujące dany Obiekt. Informacje techniczne to: materiał, z którego Obiekt jest wykonany, technika artystyczna w jakiej Obiekt został wykonany oraz wymiary (w przypadku malarstwa sztalugowego podane w Katalogu wymiary - wysokość x szerokość - są wymiarami samego działa malarskiego bez ramy, chyba że w opisie zostało zaznaczone inaczej; w przypadku prac na papierze oprawionych za szkłem podawane są wymiary w świetle passe-partout lub w świetle oprawy; w przypadku nieoprawionych prac na papierze podaje się wymiary arkusza papieru lub wymiary samej kompozycji, odbitki lub odcisku płyty. W przypadku Obiektów trójwymiarowych podawane są zazwyczaj trzy wymiary - wysokość x szerokość x głębokość - choć wymiar może odgraniczyć się też do tylko jednego, największego i najbardziej istotnego wymiaru, np. wysokość rzeźby, długość łańcuszka, średnica talerza); na życzenie zainteresowanych, DESA może podać dokładny wymiar z elementami dodatkowymi np. obraz w ramie lub rzeźba na postumencie, lub przybliżoną wagę Obiektu). Informacje merytoryczne to: atrybucja (autorstwo lub domniemane autorstwo dzieła sztuki; domniemanie autorstwa lub wątpliwości dotyczące autorstwa oznaczone mogą być w Katalogu następującymi zapisami: brak dat życia po imieniu i nazwisku artysty, nazwisko artysty poprzedzone jedynie inicjałem imienia, znak zapytania w nawiasie lub bez nawiasu – „?" lub „(?)" – po nazwisku artysty, przed lub po imieniu i nazwisku artysty określenia: „przypisywany/e/a", „Attributed" lub skrót „Attrib."; w Katalogu może pojawić się również przypisanie Obiektu do bliżej lub szerzej rozumianego kręgu oddziaływania stylu danego artysty, co w Katalogu oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego z następujących określeń: „krąg", „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. Uzupełnieniem opisu Obiektu może być: fotografia lub zestaw fotografii reprodukcyjnych oraz opis stanu zachowania Obiektu. Opis stanu zachowania Obiektu nie jest pełnym raportem konserwatorskim. W przypadku każdego wystawionego do sprzedaży Obiektu każdy zainteresowany może poprosić o szczegółowy raport konserwatorski. Zamieszczone w katalogu informacje o historii Obiektu (Pochodzenie, Wystawy, Literatura, Opinie) są uzupełnieniem opisu, ale nie stanowią Opisu Obiektu.

21. OPŁATA AUKCYJNA – wynagrodzenie Sprzedawcy z tytułu usługi pośrednictwa i organizacji Umowy Sprzedaży, wynosząca 20% Ceny 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.

22. 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.

23. OPŁATY – oznacza łącznie Opłatę Aukcyjną oraz opłatę Droit de Suite lub Opłatę Importową (jeżeli dotyczy). Jeżeli dany Obiekt jest objęty dodatkową opłatą inną niż Opłata Aukcyjna, jest to oznaczone odpowiednim symbolem w Katalogu.

24. OŚWIADCZENIA AML – zestaw pisemnych oświadczeń pobieranych od Klientów, w celu realizacji obowiązków nałożonych przez ustawę z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu (t.j. Dz. U. z 2021 r. poz. 1132 z późn. zm.).

25. PRELICYTACJA – możliwość składnia Ofert za pośrednictwem Aplikacji przed rozpoczęciem Aukcji. Oferta złożona w ramach Prelicytacji przestaje wiązać, gdy inny Licytujący złoży wyższą Ofertę. Możliwość składania Ofert w ramach Prelicytacji jest zastrzeżona wyłącznie dla wybranych Aukcji.

26. REGULAMIN/UMOWA O ŚWIADCZENIE USŁUG – niniejszy dokument określający zasady uczestnictwa w Aukcji, zawierania Umów Sprzedaży oraz zasady świadczenia i korzystania z usług udostępnianych przez DESA za pośrednictwem Aplikacji na rzecz Klientów, w zakresie usług świadczonych drogą elektroniczną niniejszy Regulamin wraz z załącznikami jest regulaminem, o którym mowa w art. 8 ustawy z dnia 18 lipca 2002 r. o świadczeniu usług drogą elektroniczną (t.j. Dz. U. z 2020 r. poz. 344).

27. RODO - Rozporządzenie Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2016/679 z dnia 27 kwietnia 2016 r. w sprawie ochrony osób fizycznych w związku z przetwarzaniem danych osobowych i w sprawie swobodnego przepływu takich danych oraz uchylenia dyrektywy 95/46/WE.

28. SPRZEDAWCA – DESA albo odpowiedni Partner w przypadku Obiektów oznaczonych w Aplikacji oraz Katalogu symbolem λ (Lambda) lub Σ (Sigma).

29. TREŚĆ/TREŚCI – elementy tekstowe, graficzne lub multimedialne (np. informacje o Obiektach, zdjęcia Obiektów, filmy promocyjne, opisy) w tym utwory w rozumieniu Ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (t.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 1231 z późn. zm.) oraz wizerunki osób fizycznych, jakie są rozpowszechniane w ramach Katalogu, Aplikacji oraz strony internetowej www.desa.pl .

30. 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.

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

internetowej www.desa.pl 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 dostępem 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, rejestrują swój udział w Aukcji przed rozpoczęciem pierwszej Licytacji oraz otrzymują tabliczkę z indywidualnym numerem aukcyjnym oraz osobiście składają Oferty w ramach Licytacji poprzez zasygnalizowanie tego za pomocą tabliczki z numerem aukcyjnym. Po zakończeniu Aukcji, Licytujący zobowiązany jest niezwłocznie zwrócić tabliczkę z numerem aukcyjnym. W przypadku zagubienia tabliczki, Licytujący są zobowiązani niezwłocznie zgłosić ten fakt pracownikowi DESA.

4.2. Telefonicznie – Licytujący uczestniczą w Aukcji oraz Licytacji za pośrednictwem połączenia telefonicznego nawiązanego z pracownikiem DESA obecnym na Aukcji. Licytujący zainteresowani taką usługą powinni przesłać wypełniony formularz zlecenia najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem Aukcji. DESA zastrzega możliwość nie przyjęcia do realizacji zleceń dostarczonych później. Formularz zlecenia dostępny jest na ostatnich stronach Katalogu, w siedzibie DESA oraz na stronie internetowej www.desa.pl. Formularz należy przesłać drogą elektroniczną, pocztą lub dostarczyć osobiście. Wraz z formularzem prosimy o przesłanie fotokopii jednej ze stron dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych. Nasz pracownik połączy się z Licytującym przed rozpoczęciem Licytacji wybranych Obiektów. DESA nie ponosi odpowiedzialności za brak możliwości wzięcia udziału w licytacji telefonicznej w przypadku problemów z uzyskaniem połączenia z podanym przez Licytującego numerem telefonu, z przyczyn, za które odpowiada Licytujący. Rekomendujemy wskazanie maksymalnej kwoty (bez opłaty aukcyjnej), do której będziemy mogli licytować w Państwa imieniu – do takiego zlecenia stosuje się odpowiednio 4.3 poniżej. W przypadku problemów z uzyskaniem połączenia, jeżeli Licytujący w zleceniu nie określił limitu, zlecenie licytacji telefonicznej nie będzie realizowane. Zastrzegamy prawo do nagrywania i archiwizowania rozmów telefonicznych, o których mowa powyżej. 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 dołoży starań, aby Licytujący zakupił wybrany Obiekt w możliwie jak najniższej Cenie Wylicytowanej, nie niższej jednak niż Cena Gwarancyjna. Jeśli limit podany przez Licytującego jest niższy niż Cena Gwarancyjna, a stanowi jednocześnie najwyższą Ofertę, wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. Opisana usługa jest darmowa i poufna.

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

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

§ 5 PRZEBIEG AUKCJI I LICYTACJI

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

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

cena	**postąpienie**
0 - 2 000	100
2 000 - 3 000	200
3 000 - 5 000	200/500/800 (np. 3200, 3 500, 3 800)
5 000 - 10 000	500
10 000 - 20 000	1 000
20 000 - 30 000	2 000
30 000 - 50 000	2 000/ 5000/8 000 (np. 32 000, 35 000, 38 000)
50 000 - 100 000	5 000
100 000 - 300 000	10 000
300 000 - 700 000	20 000
700 000 - 1 500 000	50 000
1 500 000 - 3 000 00	100 000
3 000 000 - 8 000 000	200 000
powyżej 8 000 000	wg uznania aukcjonera

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

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

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

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

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

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

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

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

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

§ 6 WARUNKI UMÓW SPRZEDAŻY

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

2. W przypadku wygranych Licytacji Obiektów oznaczonych w Katalogu oraz Aplikacji symbolem λ (Lambda) – Klient wstępuje w stosunek umowny wyłącznie 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 stronami 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 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 wysyła 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 Obiekty.

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, przekaże 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. Rzeczniej 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 łącze elektroniczne do platformy ODR (Online Dispute Resolution) umożliwiającej pozasądowe rozstrzyganie sporów: http://ec.europa.eu/consumers/odr/. Adres poczty elektronicznej Usługodawcy: biuro@desa.pl.

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 mediacyjnego w sprawie pozasądowego rozwiązywania sporu między Klientem, a Sprzedawcą.

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

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

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

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

§ 9 ZASADY ŚWIADCZENIA USŁUG ELEKTRONICZNYCH PRZEZ DESA

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

1.1. Konto Klienta,

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

1.3. umożliwienie przeglądania Treści umieszczonych w ramach Aplikacji;

1.4. Newsletter.

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

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

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

4.1. pisemnie na adres DESA;

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

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 umowny 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. Muzeom 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 · 1984APP174 · 19 listopada 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, pocztą lub faksem konieczne jest dołączenie kserokopii lub skanu takiego dokumentu). Dane są udostępniane dobrowolnie, jednak ich podanie jest warunkiem koniecznym do wzięcia udziału w licytacji.

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

Należność za zakupiony obiekt

☐ Wpłacę na konto bankowe 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.

DESA UNICUM

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

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

☐ Tak ☐ Nie

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

☐ Tak ☐ Nie

Numer telefonu do licytacji

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

☐ Wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych w celach marketingowych oraz w celu składania ofert, a w szczególności w celu 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.
- Administratorem danych jest spółka DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie, z którą w sprawach dotyczących przetwarzania danych osobowych mogę się skontaktować, dzwoniąc pod numer telefonu +48 22 163 66 00 lub poprzez korespondencję elektroniczną na adres biuro@desa.pl.
- Bardziej szczegółowe informacje dotyczące przetwarzania moich danych mogę uzyskać na stronie internetowej www.desa.pl.
- Zapoznałem/-am się i akceptuję WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ I WARUNKI AUTENTYCZNOŚCI domu aukcyjnego DESA Unicum opublikowane w katalogu aukcyjnym.
- Zobowiązuję się do zrealizowania zawartych transakcji zgodnie z niniejszymi WARUNKAMI, w tym do zapłacenia wylicytowanej kwoty powiększonej o opłatę aukcyjną oraz innych opłat, zgodnie z oznaczeniami w katalogu, w szczególności w przypadkach przewidzianych przepisami ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy utworu (tzw. droit de suite) w terminie 10 dni od daty aukcji.
- Wszelkie dane zawarte w niniejszym formularzu są prawdziwe i zgodne z moją najlepszą wiedzą. W przypadku zatajenia lub podania nieprawdziwych danych DESA Unicum nie ponosi odpowiedzialności.

Data i podpis klienta składającego zlecenie





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