



DESA
UNICUM

**SZTUKA
Kobiet**

TRIUMF ART DÉCO

PARYŻ • WARSZAWA • ZAKOPANE

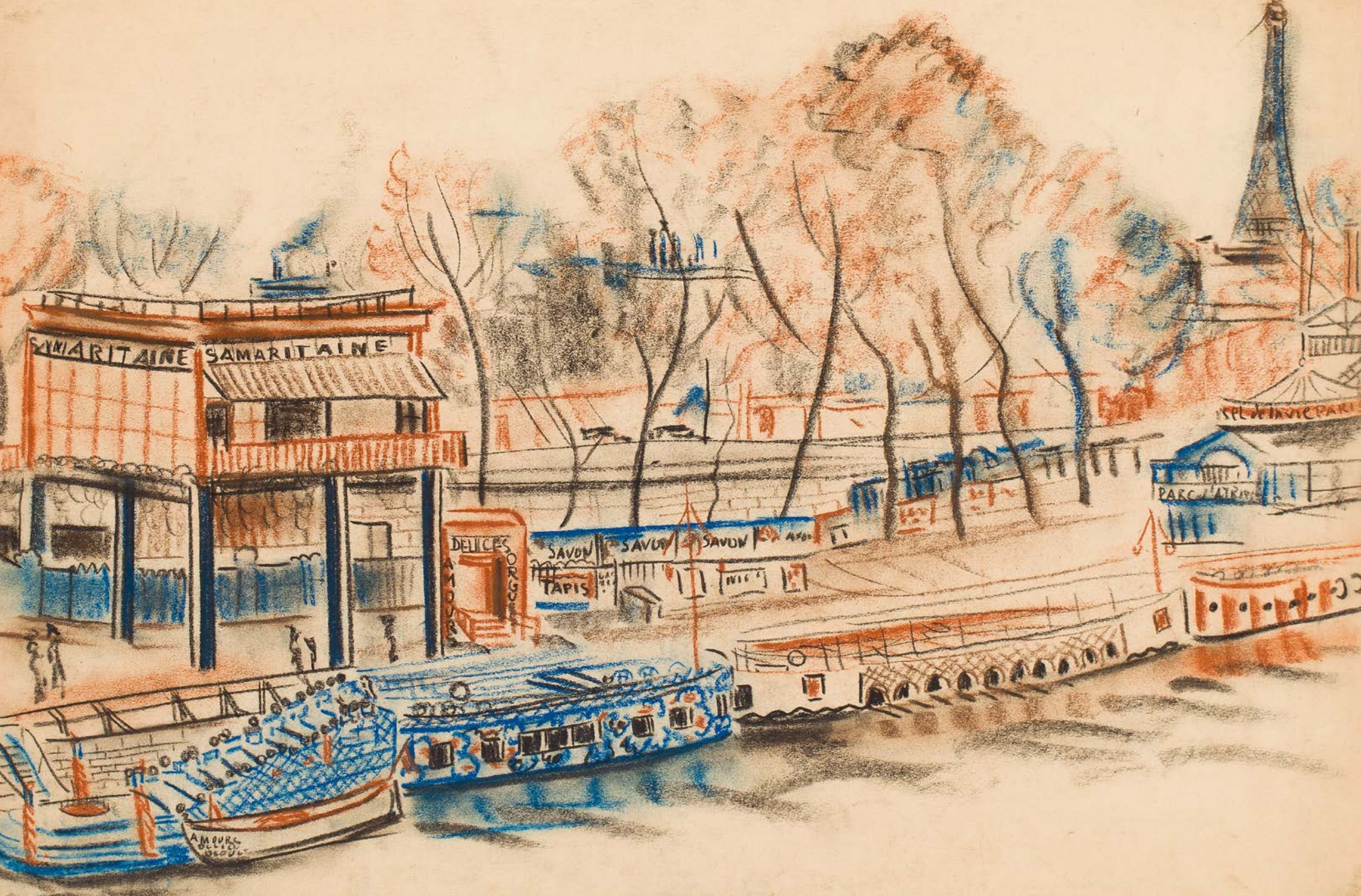
AUKCJA 27 WRZEŚNIA 2025 WARSZAWA













TRIUMF ART DÉCO

PARYŻ • WARSZAWA • ZAKOPANE

27 WRZEŚNIA 2025

CZAS AUKCJI
27 września 2025 (sobota), 17:00

WYSTAWA OBIEKTÓW
19 – 27 września
poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00
sobota, 11:00 – 16:00

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

KOORDYNATORZY

Weronika Roś
tel. 608 566 282
w.ros@desa.pl

Martyna Kolanowska
tel. 880 918 882
m.kolanowska@desa.pl

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



pełna oferta na desa.pl

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

DOM AUKCYJNY

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

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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

BIURO PRZYJĘĆ

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

WYCENY BIŻUTERII

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

PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW

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

ZLECENIA AUKCYJNE

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

WYSTAWY AUKCYJNE

WSTĘP WOLNY

kalendarz wystaw dostępny na www.desa.pl

SEKRETARIAT ZARZĄDU

Sarra Stoliarchuk, tel. 22 163 66 65, 795 122 719, s.stoliarchuk@desa.pl

KONTA BANKOWE

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

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

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM JEST CZĘŚCIĄ HOLDINGU



ZARZĄD DESA S.A.

JULIUSZ WINDORBSKI Prezes Zarządu | MARCIN SOBKA Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA S.A.

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

GRZEGORZ KRÓL Członek Rady Nadzorczej | MARCIN CZERNIK Członek Rady Nadzorczej

ZARZĄD DESA UNICUM



AGATA SZKUP
Prezes Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA UNICUM



JULIUSZ WINDORBSKI
Przewodniczący Rady Nadzorczej



MARCIN SOBKA
Członek Rady Nadzorczej



WOJCIECH DZIAKOWSKI
Członek Rady Nadzorczej

DZIAŁ ROZLICZEŃ

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

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

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

DZIAŁ LOGISTYCZNY

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

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

DZIAŁ FOTO

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

Marek Krzyżanek
Fotograf
m.krzyzanek@desa.pl

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

DZIAŁ IT

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

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

DZIAŁ MARKETINGU I PR

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

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

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

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

Paulina Babicka
Grafik kreatywny
p.babicka@desa.pl

Damian Dubielis
Koordynator ds. komunikacji i PR
d.dubielis@desa.pl
tel. 787 255 660

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

Julia Niżnik
Młodszy specjalista ds. kampanii online
j.niznik@desa.pl
tel. 664 981 453

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

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

Public Relations – pr@desa.pl

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



ALICJA MAJEWSKA
a.majewska@desa.pl
538 649 945



WIKTORIA NIWIŃSKA
w.niwinska@desa.pl
664 150 862



ALEKSANDRA IZBAN
a.izban@desa.pl
880 525 282

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



DOROTA KOZAK
Specjalista
Projekty Charytatywne
d.kozak@desa.pl
788 244 922



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



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



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



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



INDEKS

Bartłomiejczyk Edmund Ludwik 119

Boehs Berthold 53

Brusotti Luigi 63

Chevalier Raymond 50

Czajeczki Jan 6

Gerth Ruth i William 44

Gottlieb Leopold 11

Grimminger Jakob 66

Gronowski Tadeusz 103-104

Halabala Jindrich 81-82

Hassenberg (Reno) Irena 1

Hloušek Rudolf 91-92

Joumard Germaine-Paule (Joujou) 110-112

Keilowa Julia 16-17

Kozubek Stanisław 87

Kramsztyk Roman 12

Krasnodębska-Gardowska Bogna 117

Kulesza Marian 55

Kulisiewicz Tadeusz 118

Kuna Henryk 9

Lhote André 56

Łempicka Tamara 14-15

Marcinek Bogumił 86

Plewa Arthur 80

Prószyński Kazimierz 43

Skoczylas Władysław 115-116

Stryjeńska Zofia 8, 120-124

Tabański Stanisław 4

Tutter Karl 54

Wąsowicz Wacław 13

Wendorf Bogdan 21-23, 85

Witkiewicz Stanisław Ignacy / Witkacy 33

Zak Eugeniusz 10

Druga Rzeczpospolita to okres bardzo intensywnych przemian, zarówno na arenie politycznej, jak i społeczno-kulturalnej: osiągnięcie suwerenności politycznej, emancypacja kobiet, postęp technologiczny, pojawienie się nowych możliwości spędzania wolnego czasu. Pomimo ogromnego powojennego spustoszenia, w kraju panował powszechny entuzjazm i twórczy optymizm, na bazie którego ukształtowany został polski wariant stylu art déco. Choć II RP trwała zaledwie 20 lat, była czasem niezwykle kreatywności i mobilizacji we wszystkich dziedzinach sztuki. Naród, pozbawiony państwa przez ponad sto lat, musiał zbudować je na nowo, dorównując przy tym standardom wyznaczonym przez inne kraje Europy Zachodniej. Jednym z fundamentów własnej tożsamości stać się miało wykreowanie odpowiedniej symboliki oraz stylu narodowego. W odbudowie państwa artyści odegrać mieli znaczącą rolę, własna kultura miała bowiem zabezpieczyć trwanie narodu. Za cel postawiono sobie stworzenie stylu, który byłby równocześnie stylem polskim, nie przestając być stylem nowoczesnym.

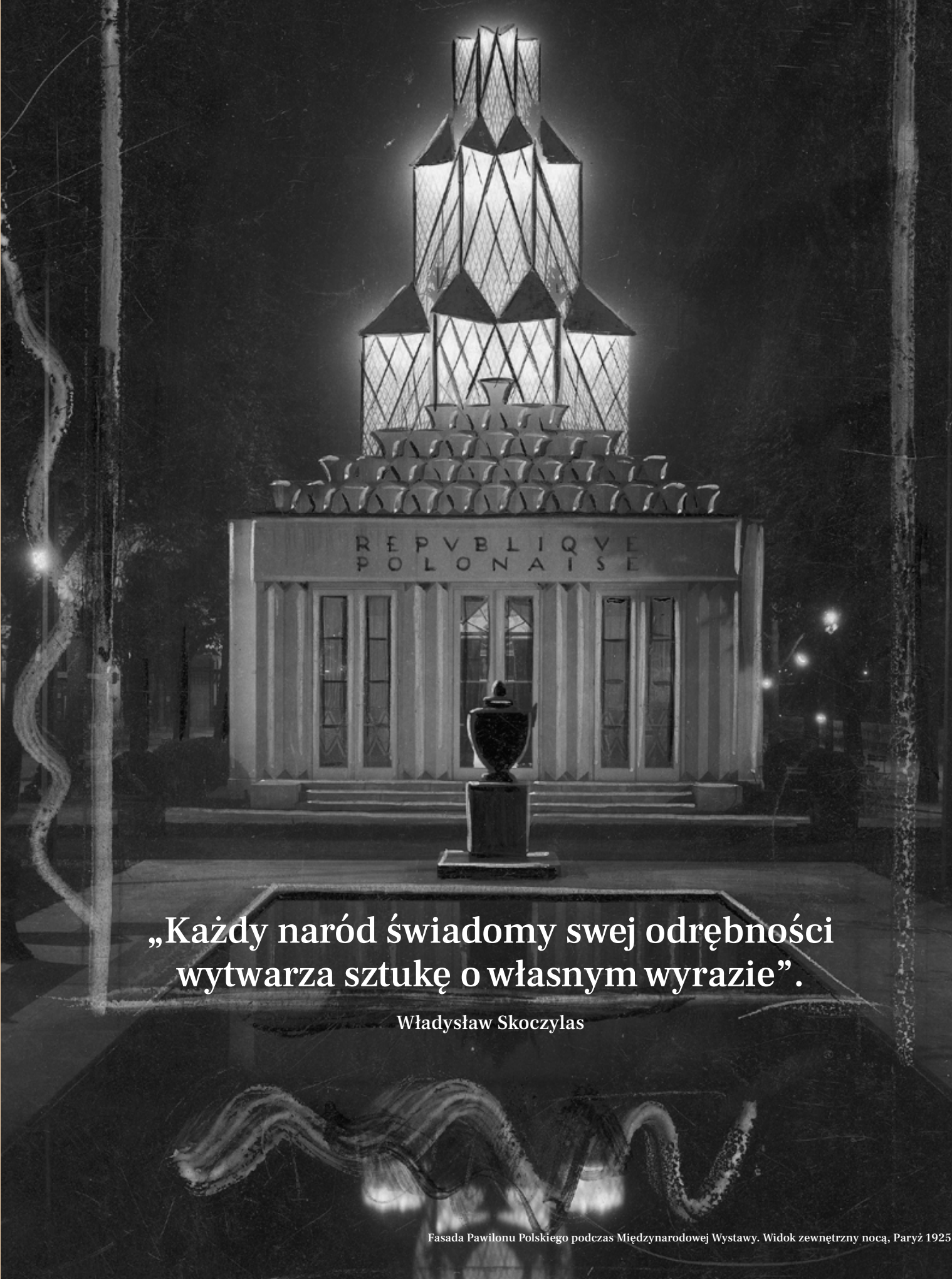
Odmienne sytuacja historyczna i społeczna Polski zadecydowała o innym wymiarze stylu art déco, jego oszczędna i purystyczna europejska odmiana na ziemiach polskich zabarwiona została elementami rodzimego folkloru. Sztuka ludowa odegrała ogromną rolę w stylu, który miał się stać symbolem polskiej tożsamości. W sztuce ludowej upatrywano źródło polskich elementów narodowych oraz nieskażonych, intuicyjnych form i tradycyjnych warsztatowych umiejętności, które miały być wykorzystywane przez współczesnych twórców. Rodzime art déco ukształtowane zostało więc poprzez połączenie ogólnoeuropejskich, geometryzujących tendencji z rodzimymi motywami.

Źródeł teorii stylu narodowego należy doszukiwać się jeszcze w XIX wieku, kiedy kształtowała się koncepcja sztuki rodzimej, jako nośnik idei własnej odrębności. Działania na rzecz wykreowania polskiego stylu podejmował m.in. Stanisław Witkiewicz, jednak zaproponowany przez artystę styl zapiński, stworzony na podłożu sztuki podhalańskiej i huculskiej, nie przyjął się w innych częściach kraju. Próby sformułowania postulatów stylu narodowego podjęło także Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana, którego członków, m.in. Stanisława Wyspiańskiego, Jerzego Warchałowskiego i Józefa Czajkowskiego, nazwać można prekursorami polskiego art déco. Głównym źródłem inspiracji dla krakowskiego Towarzystwa stanowił brytyjski ruch odrodzenia rzemiosła artystycznego Arts & Crafts. Postulatом TPSS, polskie art déco zawdzięcza wskazanie głównych źródeł inspiracji. W formowaniu się stylu narodowego działalność Towarzystwa miała więc kluczowe znaczenie. Członkowie TPSS szczególnie nacisk kładli zwłaszcza na rozwój rzemiosła artystycznego, które uważali za jeden z najważniejszych elementów kształtowania się estetyki. Działalność Towarzystwa kontynuowane było przez utworzone w 1913 Warsztaty Krakowskie. Zainspirowane Warsztatami Wiedeńskimi (Wiener Werkstätte) Josefa Hoffmana, krakowska odmiana warsztatów tworzyła wyroby mające stanowić polską interpretację aktualnych europejskich tendencji w rzemiośle artystycznym. Artyści zrzeszeni wokół Warsztatów, tworzyli program nowej sztuki dekoracyjnej, stając się przy tym jednymi z głównych twórców polskiego stylu art déco. W tym gronie znaleźli się Karol oraz Zofia Stryjeńscy, Karol Maszkowski, Kazimierz Młodzianowski, Wojciech Jastrzębowski, Józef Czajkowski oraz Antoni Buszek. Sukces odniesiony przez Polskę na Wystawie Paryskiej w 1925, osiągnięty został m.in. dzięki artystom Warsztatów Krakowskich. Polska ekspozycja, będąca syntezą nowoczesności i ludowych wpływów, stanowiła ukoronowanie działalności ugrupowania. Wystawa Paryska stanowiła przełom w polskiej sztuce, a artyści po raz pierwszy mogli zaprezentować swój kraj na szerokim forum międzynarodowym. W centrum pawilonu, zaprojektowanego przez Józefa Czajkowskiego, stała rzeźba Henryka Kuny „Rytm”, przedsiomek, prowadzący do Sali Honorowej zwieńczonej szklaną kopułą, dekorowały witraże Józefa Mehoffera. Sala Honorowa ozdobiona została malowidłami Zofii Stryjeńskiej, przedstawiającymi typowe dla artystki stylizowane motywy ludowe. Do elementów wyposażenia pozostałych wnętrz należały m.in. meble snycerskie, nawiązujące do sztuki podhalańskiej oraz kilim projektu Stryjeńskiej. Polscy artyści otrzymali w Paryżu aż 205 nagród. Twórczość nowego państwa, reprezentowana przez styl wyraźnie inspirowany sztuką ludową, ale wpisujący się w europejski kontekst, została więc doceniona na arenie międzynarodowej.

Poszukiwanie stylu narodowego wiąże się także z twórczością grupy członków „Rytm”, usiłujących łączyć tradycję z nowoczesnością. Jednym z największych orędowników kreowania polskiej sztuki narodowej był Władysław Skoczylas, którego drzeworyty w pełni obrazują fascynację artysty ludowym prymitywizmem, co podkreśla nawet sam wybór techniki graficznej. W swych dziełach artysta odwoływał się przede wszystkim do góralskiego malarstwa na szkle, podhalańskich tradycji oraz legend. Twórczość Skoczylasa, oparta na zestawianiu czerni i bieli, silnie kontrastowała z barwnymi dziełami „księżniczki sztuki polskiej”, Zofii Stryjeńskiej. Charakterystycznym elementem prac artystki jest nieortodoksyjne podejście do ludowej tradycji. Stryjeńska swobodnie traktowała staropolskie obrzędy, obyczaje i słowiańską mitologię, jej nieograniczona wyobraźnia pozwalała na mieszanie różnych motywów i bawienie się folklorystycznymi wzorami. Inspiracje folklorystyczne pojawiają się także w twórczości Wacława Wąsowicza i stosowanych przez artystę dekoracyjnych ujęciach, rytmizacji płaskich plam oraz statecznej kompozycji. W twórczości artystów grupy „Rytm” pojawiają się także elementy nawiązujące do tradycji klasycznej sztuki francuskiej, która pozbawiona była negatywnych skojarzeń, pojawiających się w przypadku wzorców austriackich czy niemieckich. Francja, postrzegana jako centrum europejskiej kultury, odcisnęła silne piętno zwłaszcza na pracach założycieli Rytmu. Kraj ten mierzył się z podobnym dylematem, co Polska, gdyż próbowano rozstrzygnąć dylemat pogodzenia tradycji ze współczesnością. Harmonia kompozycji, kubistyczne bryły, wysublimowane piękno, cechy reprezentatywne dla sztuki francuskiej, odnaleźć można w pracach Eugeniusza Zaka, Wacława Borowskiego, Tymona Niesiołowskiego czy Henryka Kuny.

Najprężniej rozwijającym się miastem polskiego międzywojnia stała się oczywiście Warszawa, siedziba władz państwowych, a także główny ośrodek życia społecznego i artystycznego. W stolicy odrodzonego państwa wyrastać zaczęły nowoczesne budowle, a symbolem innowacyjności stał się Prudential, wówczas najwyższy budynek w całej Polsce. Zaprojektowany w stylu art déco budynek, w momencie ukończenia mierzył 66 metrów. Mieścił siedzibę angielskiego Towarzystwa Ubezpieczeń Prudential oraz ekskluzywne apartamenty. Najbogatsi mieszkańcy stolicy lubowali się w luksusie, a rozwijający się w ekspresowym tempie polski handel, nadażał za ich potrzebami. Żony ambasadorów, generałów i ministrów, a także gwiazdy polskiej estrady ubierały się w Domu Mody Bogusława Hersego, najbardziej ekskluzywnym domu handlowym w Polsce, który reklamował się hasłem: „Dlaczego Warszawa nosi miano Paryża Północy? Dlatego, że warszawianki ubierają się w firmie Bogusław Herse”. Chcący modnie się ubierać warszawiacy, wstępowali także do Domu Towarowego Braci Jabłkowskich, w którym, przy okazji robienia zakupów, można było przejechać się pierwszą w Warszawie szklaną windą, zrobić przerwę na kawę w znajdującej się na piętrze kawiarni, a w lecie odpocząć przy podawanym na tarasie koktajlu. Warszawa w okresie międzywojennym pochwalić się mogła licznymi kawiarniami, w których spotykała się cała śmietanka ówczesnej inteligencji. Do jednego z najśłynniejszych lokali należała cukiernia Ziemiańska, której stałymi bywalcami byli Tadeusz Boy-Żeleński, Jan Lechoń, Antoni Słonimski, Julian Tuwim czy Bolesław Wieniawa-Długoszowski.

W okresie międzywojennym nastąpił również prężny rozwój polskiej kinematografii. Pierwszym filmem, który wszedł na ekrany w niepodległej Polsce, była „Sezonowa miłość”, dramat będący ekranizacją powieści Gabrieli Zapolskiej. Do najbardziej rozpoznawalnych dzieł filmowych tamtego okresu przeszły zwłaszcza komedie oraz komponowane do nich aranżacje muzyczne. Z ekranu publiczność czarował Aleksander Żabczyński, śpiewając „Nie kochać w taką noc to grzech” w filmie „Ada! To nie wypada”. Największe gwiazdy ówczesnego kina, Eugeniusz Bodo i Adolf Dymsha, stworzyły niezapomniane kreacje w filmie „Paweł i Gawel”, w którym to po raz pierwszy zaśpiewano piosenkę „Ach, śpij kochanie”, doskonale znaną również współcześnie. Okres międzywojenny był również świadkiem narodzin wielkich artystów polskiej estrady. Jedną z najważniejszych polskich diw pozostaje Hanka Ordonówna, dla której to kompozytor Henryk Wars oraz poeta Julian Tuwim stworzyli dwa największe przeboje artystki: „Miłość ci wszystko wybaczy” i „Na pierwszy znak”. Sławą na scenie muzycznej Ordonównie dorównać mógł jedynie Mieczysław Fogg, którego szlagiery takie, jak „Tango milonga”, „Ta ostatnia niedziela” i „Jesienne róże” śpiewane są do dziś. Międzynarodową karierą pochwalić mógł się za to tenor Jan Kiepura, który występował na największych światowych scenach teatralnych i operowych.



„Każdy naród świadomy swej odrębności
wytwarza sztukę o własnym wyrazie”.

Władysław Skoczylas

Fasada Pawilonu Polskiego podczas Międzynarodowej Wystawy. Widok zewnętrzny nocą, Paryż 1925

1

IRENA HASSENBERG (RENO)

1884-1953

Dom handlowy Samaritaine na tle wieży Eiffla podczas Wystawy Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu w 1925, 1925

kredki, węgiel drzewny/papier, 36 x 51 cm

sygnowany, datowany i opisany ołówkiem u dołu: 'Reno 1925 [nieczytelne] Magazine de la Samaritaine et les barges de la maison de la costume Paul Poiret'

estymacja:

14 000 - 18 000 PLN

3 400 - 4 300 EUR

Prezentowany rysunek autorstwa Ireny Hassenberg, tworzącej pod pseudonimem Reno, przenosi nas do serca międzywojennego Paryża – miasta, które dla wielu artystów pierwszej połowy XX wieku stało się centrum życia artystycznego, a dla Reno – przestrzenią twórczego rozwoju. Paryż lat 20. i 30. XX wieku, tętniący życiem, pełen kontrastów, gdzie monumentalna architektura spotykała się z codziennym rytmem ulicy, stanowił dla artystki niewyczerpane źródło inspiracji. Widok słynnego domu towarowego La Samaritaine z majaczącą w tle sylwetką wieży Eiffla to świadectwo fascynacji Reno pulsującą dynamiką nowoczesnej metropolii. Wykonana kredką i węglem na papierze akwarelowym kompozycja łączy w sobie cechy studium dokumentalnego z impresyjną wrażliwością charakterystyczną dla twórczości Reno. Geometryczne podziały fasady La Samaritaine korespondują z lekkim, swobodnym szkicem otoczenia – sylwetkami przechodniów, fragmentami drzew, łodziami przycumowanymi do brzegu Sekwany. Dzięki temu całość zyskuje rytm i narracyjny wymiar, przywołując obraz codziennego życia Paryża początku XX wieku. Artystka umiejętnie operuje ożywioną kreską i miękkimi przejściami tonalnymi, które pozwalają jej uchwycić ulotne światło, które łągodzi ostre krawędzie architektury i nadaje

scenie miękkości oraz poetyckiego nastroju. La Samaritaine, dom towarowy otwarty na początku XX wieku, był jednym z najważniejszych symboli nowoczesnej stolicy, miejscem spotkań, zakupów i miejskiego życia. Z kolei majacząca w tle wieża Eiffla, wzniesiona z okazji Wystawy Światowej w 1889 roku, od początku XX wieku była znakiem rozpoznawczym Paryża. Wybór tych dwóch obiektów nie jest przypadkowy – Reno łączy tu symbole paryskiej tradycji z nowoczesnością, ukazując miasto jako przestrzeń wielowarstwową, w której historia i terażniejszość dialogują ze sobą. Irena Hassenberg, jedna z pierwszych polskich artystek związanych z École de Paris, potrafiła w swoich pracach umiejętnie łączyć kameralność rysunku z uniwersalną narracją o przestrzeni miejskiej. Jej twórczość była głęboko zakorzeniona w paryskim doświadczeniu – w obserwacji życia ulicy, wrażliwości na atmosferę miejsc i ludzi, a także w próbie uchwycenia nieuchwytnego „ducha miasta”. Prezentowany rysunek to przykład jej dojrzałego stylu, w którym realizm spotyka się z poetycką interpretacją, a dokumentacyjny zapis przestrzeni staje się opowieścią o Paryżu – mieście, które Reno uczyniła swoim artystycznym domem.





2

KILIM

lata 20.-30. XX w.

wełna, len, 286 x 169 cm

estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

2 400 - 3 600 EUR



3

KILIM

lata 20.-30. XX w.

wełna, len, 206 x 146 cm

estymacja:

7 000 - 9 000 PLN

1 700 - 2 200 EUR



KILIM ART DÉCO

W setną rocznicę Międzynarodowej Wystawy Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu warto przypomnieć wyjątkowe znaczenie, jakie w 1925 roku zyskał polski kilim – tkanina o głęboko zakorzenionej tradycji, która stała się symbolem nowoczesności, artystycznego wyrafinowania i narodowej tożsamości. To właśnie na tej prestiżowej paryskiej ekspozycji, która dała nazwę stylowi art déco, kilim został dostrzeżony i doceniony jako produkt nie tylko funkcjonalny, ale również artystycznie innowacyjny. Wystawione kilimy rywalizowały o uznanie z najlepszymi przykładami europejskiego wzornictwa, dowodząc, że Polska jako świeżo odrodzone państwo po wojnie potrafi łączyć tradycję ludową z modernistycznym duchem epoki.

Styl art déco kojarzy się z ekstrawagancją i odwagą. Geometryczne kształty, ostre linie i symetryczne wzory w kontrastujących kolorach cechują styl, rozpowszechniony w latach 20. i 30. XX wieku. Styl wyróżnił się na przestrzeni dwóch wojen – z chęci wyrwania się z poprzednich kanonów, czerpał inspirację ze sztuki i architektury futurystycznej i modernistycznej - od kubizmu i Bauhausu, po sztukę egipską, aztecką i futuryzm. Art déco rozwinął się również jako sztuka i refleksja modernizmu – budynki i dekoracja wnętrz odzwierciedlały nowoczesny design maszyn, samochodów i samolotów które stawały się codzienną normą. Była to nie tylko akceptacja nowych form - internalizacja nowej otaczającej powojennej rzeczywistości, ale przerodzenie w artystyczny podziw - oda do nowoczesności.

Wszystkie te cechy doskonale wpisały się w nowe oblicze polskiego kilimu. Projektanci i artyści, od anonimowych twórców po wybitnych projektantów, takich jak Zofia Stryjeńska, tworzyli kompozycje, które łączyły ludowe motywy z nowoczesną formą. Stryjeńska, znana ze swojego niezwykłego wycucia dekoracyjności i wyrazistego stylu, projektowała kilimy pełne rytmu i energii, często sięgające po motywy słowiańskie, stylizowane postaci i kwiaty – wpisując się tym samym w narodowy charakter polskiego art déco. W ten sposób kilim przybiera unikatowo lokalny wymiar - inspirowany folklorem, haftem, malowanymi skrzyniami czy parzenicami – zyskując i autorski charakter i stając się symbolem narodowego odrodzenia.



Międzynarodowa Wystawa Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu. Pawilon Polski. Salon, wnętrze projektu Wojciecha Jastrzębowskiego

4

STANISŁAW TABAŃSKI

Krzesło z Banku Gospodarstwa Krajowego w Katowicach, lata 20.-30. XX w.

drewno, skóra, metal, 101 x 44 x 45 cm

krzesło to część oryginalnego wyposażenia Banku Gospodarstwa Krajowego w Katowicach

estymacja:

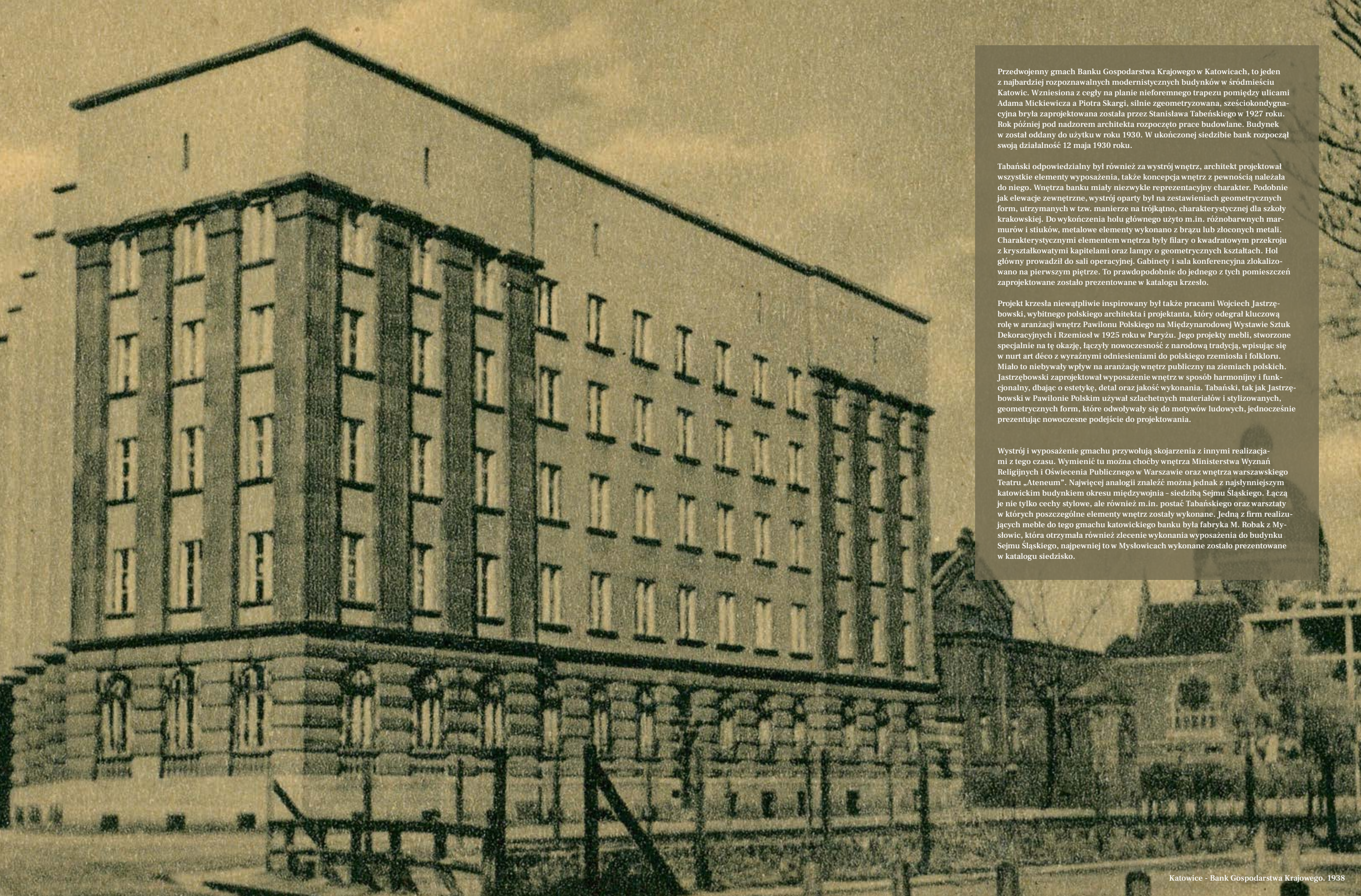
8 000 - 12 000 PLN

2 000 - 2 900 EUR

LITERATURA:

Jacek Dębski, Bank Gospodarstwa Krajowego w Katowicach [w:] „Ziemia Śląska”, T. IV, red. Lech Szaraniec, Katowice 1997





Przedwojenny gmach Banku Gospodarstwa Krajowego w Katowicach, to jeden z najbardziej rozpoznawalnych modernistycznych budynków w śródmieściu Katowic. Wzniesiona z cegły na planie nieforemnego trapezu pomiędzy ulicami Adama Mickiewicza a Piotra Skargi, silnie zgeometryzowana, sześciokondygnacyjna bryła zaprojektowana została przez Stanisława Tabeńskiego w 1927 roku. Rok później pod nadzorem architekta rozpoczęto prace budowlane. Budynek w został oddany do użytku w roku 1930. W ukończonej siedzibie bank rozpoczął swoją działalność 12 maja 1930 roku.

Tabański odpowiedzialny był również za wystrój wnętrz, architekt projektował wszystkie elementy wyposażenia, także koncepcja wnętrz z pewnością należała do niego. Wnętrza banku miały niezwykle reprezentacyjny charakter. Podobnie jak elewacje zewnętrzne, wystrój oparty był na zestawieniach geometrycznych form, utrzymanych w tzw. manierze na trójkątno, charakterystycznej dla szkoły krakowskiej. Do wykończenia holu głównego użyto m.in. różnobarwnych marmurów i stiuków, metalowe elementy wykonano z brązu lub złoconych metali. Charakterystycznymi elementem wnętrza były filary o kwadratowym przekroju z kryształkowatymi kapitelami oraz lampy o geometrycznych kształtach. Hol główny prowadził do sali operacyjnej. Gabinety i sala konferencyjna zlokalizowano na pierwszym piętrze. To prawdopodobnie do jednego z tych pomieszczeń zaprojektowane zostało prezentowane w katalogu krzesło.

Projekt krzesła niewątpliwie inspirowany był także pracami Wojciech Jastrzębowski, wybitnego polskiego architekta i projektanta, który odegrał kluczową rolę w aranżacji wnętrz Pawilonu Polskiego na Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych i Rzemiosł w 1925 roku w Paryżu. Jego projekty mebli, stworzone specjalnie na tę okazję, łączyły nowoczesność z narodową tradycją, wpisując się w nurt art déco z wyraźnymi odniesieniami do polskiego rzemiosła i folkloru. Miało to niebawym wpływ na aranżację wnętrz publiczny na ziemiach polskich. Jastrzębowski zaprojektował wyposażenie wnętrz w sposób harmonijny i funkcjonalny, dbając o estetykę, detal oraz jakość wykonania. Tabański, tak jak Jastrzębowski w Pawilonie Polskim używał szlachetnych materiałów i stylizowanych, geometrycznych form, które odwoływały się do motywów ludowych, jednocześnie prezentując nowoczesne podejście do projektowania.

Wystrój i wyposażenie gmachu przywołują skojarzenia z innymi realizacjami z tego czasu. Wymienić tu można choćby wnętrza Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego w Warszawie oraz wnętrza warszawskiego Teatru „Ateneum”. Najwięcej analogii znaleźć można jednak z najsłynniejszym katowickim budynkiem okresu międzywojnia - siedzibą Sejmu Śląskiego. Łączą je nie tylko cechy stylowe, ale również m.in. postać Tabańskiego oraz warsztaty w których poszczególne elementy wnętrz zostały wykonane. Jedną z firm realizujących meble do tego gmachu katowickiego banku była fabryka M. Robak z Mysłowic, która otrzymała również zlecenie wykonania wyposażenia do budynku Sejmu Śląskiego, najpewniej to w Mysłowicach wykonane zostało prezentowane w katalogu siedzisko.



5

WŁADYSŁAW JANIA

1913-2008

"Dziewczynka z indykiem", ok. 1933

drewno, 36 x 10,5 x 11 cm
sygnowany na spodzie mongramem wiązany: 'WJ'
z boku podstawy monogram obdarowanej: 'AT'
na spodzie postumentu skrytka. Według legendy rodzinnej artysta podarował rzeźbę
z ukrytym pierścieniem babce obecnych właścicieli

estymacja:
38 000 - 50 000 PLN
9 100 - 12 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Zakopane

WYSTAWIANY:
Made in Zakopane. Zakopiańskie rzemiosło artystyczne do II wojny światowej, Muzeum Tatrzańskie im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem, 1 lipca - 1 października 2023

LITERATURA:
Made in Zakopane. Zakopiańskie rzemiosło artystyczne do II wojny światowej, katalog wystawy w wersji cyfrowej,
red. Helena Pitoń, s. 54 (wzmiankowany)
Katalog obiektów prezentowanych na wystawie Made in Zakopane. Zakopiańskie rzemiosło artystyczne do II wojny światowej,
wersja cyfrowa, s. 37 (il.)



SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA I ART DÉCO

Zakopiańska Szkoła Przemysłu Drzewnego w okresie międzywojennym urosła do rangi żywego ośrodka artystycznego, który przy kontynuacji lokalnej tradycji rzeźby ludowej antycypował najnowsze, najbardziej postępowe nurty ze świata sztuki- kubizm, futurizm i ekspresjonizm. W 1922 roku kierownictwo w Państwowej Szkole Przemysłu Drzewnego obejmuje Karol Stryjeński. To właśnie wówczas kształtuje się kanon rzeźby „Szkoły Zakopiańskiej” - synonim stylu narodowego i symbol polskiej sztuki dekoracyjnej. Szkoła pod kierownictwem Karola Stryjeńskiego odniosła spektakularny sukces na Wystawie Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu w 1925, kiedy jej uczniowie zdobyli złote medale (za drzeworyt i rzeźbę). Jan Szczepkowski wygrał grand prix za „Kapliczkę Bożego Narodzenia”, a sama szkoła została uhonorowana specjalnym odznaczeniem za całokształt nauczania. Szczególnie doceniono nacisk kładziony na maestrię obróbki drewna - głównego materiału zakopiańskich rzeźb - wydobywanie formy przy wykorzystaniu naturalnej struktury słoj. Doceniono również pobudzanie plastyczne umiejętności uczniów i ich artystycznego indywidualizmu. Odtąd rzeźby tworzone w Szkole Przemysłu Drzewnego zdobywają popularność nie tylko w kraju, ale i za granicą.

Na fali wykształconej już przez Witkiewicza koncepcji stylu zakopiańskiego, traktowanego jako styl narodowy, zaczęto przywiązywać wagę do łączenia rodzimego folkloru z nowoczesną stylistyką. Czym należy tłumaczyć tak entuzjastyczny odbiór zakopiańskiej rzeźby wśród snobistycznej i zblazowanej paryskiej widowni na Wystawie Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu z 1925? Styl zakopiański pozostający w kontakcie w europejskimi trendami, ale zakorzeniony w polskim, podhalańskim folklorze, mógł wydawać się paryżanom, zafascynowanym dziką i prymitywną egzotyką, równie elektryzujący, co tahitańskie płótna Gauguina, lub japonsizujące portrety impresjonistów. „Szkoła Zakopiańska” na przestrzeni kilkunastu lat stworzyła zupełnie nowy artystyczny język nawiązujący do europejskich trendów, łącząc je w naturalnie zaskakujący i świeży sposób. Snyerskie dzieła z tego kręgu - ostro cięte - a przez to wielopłaszczyznowe i dynamiczne, co polskie art déco. „Stylistyka ta - polska odmiana art déco - została też zaszczerpiona w Szkole Przemysłu Drzewnego. Już w następnym roku po wystawie paryskiej roku szkolnym 1925/26, pod kierunkiem Wojciecha Brzegi i Romana Olszewskiego, powstawały kompozycje ostro ciętych w głąb, krystalicznych brył. Z biegiem lat stylizacja pogłębiała się, a formy

stawały się coraz bardziej dynamiczne, rozbite, niemal abstrakcyjne. (...) Te geometryzujące, art décoowskie kompozycje figuralne pozostają do dziś najbardziej charakterystycznymi, najłatwiej kojarzonymi ze Szkołą Przemysłu Drzewnego rzeźbami” (Głosy o rzeźbie dwudziestolecia do stałej wystawy „Artyści i sztuka” w Zakopanem w Galerii Sztuki XX wieku w willi Oksza w Zakopanem, 2011, cyt. za: Teresa Jabłońska, Sztuki piękne pod Tatrami, Zakopane 2015, s. 321).

Po odejściu Stryjeńskiego ze stanowiska dyrektora i objęciu tej funkcji przez Adama Dobrodzickiego strategia szkoły zwróciła się w kierunku masowej produkcji i sprzedaży. Powielano popularne projekty takie jak pasterze, górale, typy wiejskie czy dziecięce. W dobie rosnącej popularności art déco rzeźby zaczęły zyskiwać na wartości. Dekoracyjność, ekspresja i sentymentalne tematy wpisane w polską tożsamość budziły zainteresowanie szerokiej publiczności. Rzeźby szkoły zakopiańskiej często służyły jako nagrody w konkursach, pamiątki czy zwyczajnie jako elementy dekoracyjne.

Prezentowana na aukcji rzeźba „Dziewczynka z indykiem” z lat 30. XX wieku jest wyrazem wszystkich idei Państwowej Szkoły Przemysłu Drzewnego i szkoły zakopiańskiej. Temat naturalnie rodzimy i folklorystyczny spotyka się tutaj z dynamiczną, ekspresyjno-kubistyczną formą. Ciekawostką jest, że na spodzie postumenty znajduje się skrytka na pierścionek zaręczynowy. Według rodzinnej legendy artysta podarował rzeźbę z ukrytym wewnątrz pierścionkiem babce obecnych właścicieli. Historia ta pokazuje jak oryginalna i wyjątkowa była wyobraźnia artystów szkoły zakopiańskiej, a tym samym jak różnorakie zastosowanie można było przypisać produktom Państwowej Szkoły Przemysłu Drzewnego.



„Dziewczynka z indykiem” na wystawie „Made in Zakopane. Zakopiańskie rzemiosło artystyczne do II wojny światowej” w Muzeum Tatrzańskim im. dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem, 2023, dzięki uprzejmości Muzeum Tatrzańskiego

6

JAN CZAJECKI

1915-1999

Pierrot z gitarą, 1932

drewno, 30,5 x 11 x 8,5 cm

sygnowany i datowany na spodzie: 'Jan Czajeczki | Zakopane | 1932'

estymacja:

32 000 - 50 000 PLN

7 700 - 12 000 EUR

„Wszędzie czuć osobisty twórczy wysiłek. Wieje z tych prac życie i rozumna kontynuacja tradycji! (...) Pobieżny krytyk, zaszokowany nieoczekiwanym skarbem rzetelnych wartości tych utworów, gotów przypuścić, iż są one raczej wynikiem twórczej konstytucji artystycznej samego Stryeńskiego, a tym samym wykonanymi ręką uczniów własnymi jego pomysłami, lub może posądzić uczniów o oparcie się na jakichś obcych wzorach. Otóż wystarczy uważnie popatrzeć na te prace, aby móc, nie znając nazwisk autorów, posegregować ich utwory na poszczególne grupy. Nowa metoda wydobywa z każdego własny styl; prace różnią się między sobą, tak jak różnią się charaktery i temperamenty. Każdy musi pracować sam, czerpiąc natchnienie nie z gipsowego modelu, lecz z własnej osobowości. (...) kopiowanie zastąpiła twórczość. Równie niesłuszny byłby zarzut czerpania z wzorów, reprodukcji itp. Żaden z uczniów nie miał w ręku niczego podobnego, w życiu swym o żadnych ‚izmach‘ nie słyszał. Sam dla siebie musi być otwartą księgą i z niej musi czytać”.

Jerzy Dobrzycki, Na Nowych Drogach, „Świat” 1924, s. 6-7



"SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA"

Ubiczowany, 1922-1939

drewno, 35 x 13 x 10 cm
opisany na spodzie: 'ECOLE | ZAKOPANE | POLOGNE'
analogiczna rzeźba wykonana przez Wojciecha Półtoraka znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie
(nr inw. DI 101121/94 MNW)

estymacja:
30 000 - 40 000 PLN
7 200 - 9 600 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Rempex, luty 2019
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Zakopane. Wyrzeźbione. Namalowane, Villa La Fleur, Konstancin-Jeziorna, 5 października 2023 - 31 marca 2024

LITERATURA:
porównaj: Katarzyna Chrudzimska-Uhera, Album fotograficzny rzeźb Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem
w: 'Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie, 13(49), 2024, s. 385, nr il. 9
Zakopane. Wyrzeźbione. Namalowane, katalog wystawy, Warszawa 2023, s. 221 (il.), poz. 180

„Jako laikowi wydaje mi się, że różnica między rzeźbą w kamieniu, brązie lub glinie, a w drzewie, jest mniej więcej taka jak między rysunkiem a drzeworytem (...) Drzewo, nawet ścięte, jest żywe w swej wymowie, posiada swój charakter i niezliczoną ilość odcieni gatunkowych. To czyni je dla rzeźby materiałem bardzo wdzięcznym, ale i jednocześnie jednym z najtrudniejszych. (...) Tak więc technika rzeźby drzewnej wymaga od artysty, oprócz znajomości duszy, swego pomysłu i opanowanej celności swojej ręki, również i znajomości duszy drzewa, czyli materiału, w którym idea jego ma się ucieleśnić”.

Marian Piechał, Estetyka Rzeźby Drzewnej, „Tygodnik Ilustrowany” 1936, półr. I, s. 713-714



8 α

ZOFIA STRYJEŃSKA

1891-1976

Żniwa

gwasz/plótno, 70 x 90 cm
sygnowany p.d.: 'Z. STRYJEŃSKA'

estymacja:
280 000 - 350 000 PLN
67 000 - 83 000 EUR

POCHODZENIE:
z kolekcji rodziny Kuczkowskich
DESA Unicum, styczeń 2023
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
porównaj:
Światosław Lenartowicz, Zofia Stryjeńska, Olszanica 2020, nr kat. 294, s. 181 (il.)
Zofia Stryjeńska 1891-1976, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, red. Światosław Lenartowicz, Kraków 2008, nr kat. III.I.114, s.125 (il.)

„Gdyby nie było podań i obrzędów ludowych, poezji Kochanowskiego, Szymonowicza, Krasicckiego, Mickiewicza, Słowackiego, Tetmajera, artystka musiałaby sobie podania, legendy i poezje tworzyć, aby je móc opowiadać postaciami. Tak dalece w jej talencie tkwi potrzeba wypowiadania się postaciami i zdarzeniami. [...] Nie potrzebuje zbierać wzorów po świecie, nie ‘studjuje’ wsi, typów ludowych, postaci z galerij. Rzuca tylko okiem, one już same przychodzą do niej tłumnie, wrywają się do jej życia, zapełniają pokój. To są jej znaki malarskie, jej zastępy, z którymi idzie do ataku, jej plamy barwne, jej ornamenty. Nie tworzy tych postaci dla wyrażenia myśli, ale myśli swe wyraża postaciami gotowemi”.

Jerzy Warchałowski, Zofia Stryjeńska, Warszawa 1929, s. 13





Dla Czytelników
„Czasa”
Zofia Stryjeńska

Zofia Stryjeńska, fotografia portretowa, okres międzywojenny

Zofię Stryjeńską, jedną z najwybitniejszych polskich kobiet-artystek przez lata uważano za księżniczkę polskiego malarstwa. Była skandalistką przełamującą tabu w zakresie obecności kobiet w sztuce. Początkowo uczyła się pod kierunkiem Leonarda Stroynowskiego, by przenieść się do Szkoły Sztuk Pięknych dla Kobiet Marii Niedzielskiej w Krakowie. Studiowała w Akademii Sztuk Pięknych w Monachium w 1911 roku, udając mężczyznę przez cały ten czas. Po ślubie z Karolem Stryjeńskim w 1916 rozpoczęła pracę nad najważniejszymi dla jej wczesnego etapu cyklami obrazów i grafiki. Pierwszym z nich był powstały w 1917, a wydany w 1918 cykl grafik „Bożki słowiańskie”, który w bardzo dekoracyjnej manierze ujmował fantastyczne przedstawienia z modnej wówczas Słowiańszczyzny. Obok niego zaprezentowała cykl temperowych obrazów nazwany „Pascha”, w którym podejmowała znowu tematykę wierzeń religijnych o wyraźnie ludowym zabarwieniu. Stryjeńska szybko stała się ważną artystką specjalizującą się w dekorowaniu wnętrz. Jej silnie zrytmizowana, bogata kolorystycznie wizja folkloru świetnie wpisywała się w międzynarodową stylistykę art déco, która obejmowała nie tylko malarstwo, ale też wiele przedmiotów użytkowych, w tym zastawę stołową czy zabawki, które projektowała w latach 30. Jednak Stryjeńska była również spadkobierczynią folklorystycznych tendencji w sztuce polskiej, między innymi obecnych w twórczości Włodzimierza Tetmajera czy przede wszystkim, najważniejszego dla niej punktu odniesienia, jakim było dorobek Stanisława Wyspiańskiego. Wizję idealizowanego życia wiejskiego Stryjeńska kształtowała wokół stałych tematów przenikania się słowiańskiej kultury ludowej i chrześcijaństwa, obrzędowości i rytuału, a także rytmu pór roku wyznaczającego czas zasiewu i zbiorów. Ten przeniknięty poetycką naiwnością portret wsi polskiej zyskał uznanie publiczności międzynarodowej, kiedy w 1925 Stryjeńskiej zlecono wykonanie dekoracji do sali głównej pawilonu polskiego na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu. Jej cykl sześciu panneaux o zbiorczym tytule „Rok obrzędowy w Polsce” zdobył dla Stryjeńskiej cztery Grand Prix,

otrzymała ona również wyróżnienie specjalne i Legię Honorową. Oprawa pawilonu, którą współtworzyli tak wybitni artyści jak Henryk Kuna czy Jan Szczepkowski, wyznaczyła w polskiej historii sztuki początek dominacji art déco, a Stryjeńskiej nadała status wcześniej niedostępny dla żadnej kobiety w polskiej sztuce. Mieszkająca w tym czasie z mężem w Zakopanem artystka zaczęła otrzymywać zlecenia w całym kraju, czego rezultatem są chociażby doskonale znane z rynku warszawskiego Starego Miasta dekoracje kamienicy z 1928.

Stryjeńska doskonale odnajdowała się w środowisku inteligencji i cyganerii krakowskiej, poznając między innymi Tadeusza Boya-Żeleńskiego, rodziny Pugetów czy Kossaków, a także słynną poetkę Marię Pawlikowską-Jasnorzewską i jej siostrę Magdalenę Samozwaniec. Znała również wybitnych artystów z kręgów towarzyskich jej pierwszego męża: Witkacego, Władysława Skoczylasa czy Władysława Reymonta.

Prezentowany obraz pochodzi z późnego okresu w dorobku Stryjeńskiej, kiedy zmuszona przez okupację rosyjską malarka wyjechała z kraju i po nieudanej próbie wjazdu do Stanów Zjednoczonych osiadła w szwajcarskiej Genewie. Mimo to nieustannie powracała do motywów z jej wczesnej twórczości, operując dekoracyjną, wyrazistą paletą barw, by ukazać idylliczny obraz życia wiejskiego. Charakterystyczne dla Stryjeńskiej konturowe opracowanie form, które przybiera niemalże graficzny charakter, zostaje tu posunięte do skrajności, wyznaczając rytm przedstawienia, jego filmową bajkowość. Efekt ten Stryjeńska podkreśla, kontrastując ze sobą dwa plany obrazu, w drugim operując językiem rozmytych form natury i nieba, wydobywających ostro kreślone postaci pierwszoplanowe. Dzieło dobrze reprezentuje jakości tak charakterystyczne dla dzieł Stryjeńskiej – jej wyczuć rytmu kompozycji i żywe zainteresowanie kulturą ludową.

9

HENRYK KUNA

1879-1945

Rytm mały, 1921

brąz patynowany, 119,5 x 35 x 20 cm

sygnowany i numerowany z tyłu na podstawie: 'H. KUN[nieczytelne] | 3/8'

ed. 3/8

współczesny odlew z przedwojennego gipsu wykonany w 2021

porównaj: Rytm, 1921, zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie, nr inw. Rz.W.1028 MNW

estymacja:

100 000 - 150 000 PLN

24 000 - 36 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

kolekcja prywatna, Polska



RZEŹBA „RYTM” HENRYKA KUNY JAKO MANIFEST ARTYSTYCZNY I AFIRMACJA PIĘKNA

Rzeźba Rytm autorstwa Henryka Kuny, zaprezentowana po raz pierwszy w 1922 roku, stanowi jedno z najbardziej emblematicznych dzieł polskiej rzeźby dwudziestolecia międzywojennego. Dzieło to nie tylko odniosło spektakularny sukces na paryskiej wystawie w 1925 roku, ale również stało się manifestem estetycznym i ideowym nowego ugrupowania artystycznego, które przyjęło jego tytuł jako swoją nazwę – Rytm. Choć Rytm przedstawia akt młodej kobiety, nie ma w nim ani prowokacji, ani ideologicznej emfazy. Przeciwnie – to afirmacja klasycznego piękna ludzkiego ciała oraz samej sztuki rzeźbiarskiej, opiewająca harmonię i kunszt formy, będące w kontraście do awangardowych czy totalitarnych estetyk początku XX wieku. Tym samym dzieło Kuny stanowiło odpowiedź na potrzebę „powrotu do porządku” po burzliwych latach poprzedzających Wielką Wojnę.

„Rytm” istnieje w czterech wersjach, różniących się materiałem, przeznaczeniem i stopniem dekoracyjności – od hebanowej, snycerskiej kompozycji z 1922 roku, poprzez brązowe odlewy z 1923 roku (w tym słynny egzemplarz z Parku Skaryszewskiego w Warszawie), aż po marmurową wersję z 1925 roku, która trafiła do ambasady RP w Paryżu. Każda z tych wersji nie tylko podkreślała inne właściwości materiału – zgodnie z modernistycznym postulatem „szczerości tworzywa”

– ale również pełniła inne funkcje, od kameralnej rzeźby warsztatowej po monumentalny symbol oficjalnej sztuki państwowej. Szczególne znaczenie ma wersja hebanowa, w której Kuna poprzez bezpośrednie rzeźbienie wyjątkowo trudnego materiału zmanifestował jedność koncepcji artystycznej i wykonania – przeciwstawiając się akademickiemu podziałowi pracy, charakterystycznemu dla XIX-wiecznej tradycji.

Styl rzeźby Kuny trudno jednoznacznie sklasyfikować jako klasycyzm. „Rytm” bowiem łączy linearyzm i uproszczoną dekoracyjność z klasycznym dążeniem do harmonii, wpisując się w syntetyczny nurt nowoczesnego klasycyzmu lat 20. XX wieku. Dzieło to pozostaje niezależne wobec dominujących wówczas we Francji kierunków rzeźby – nie jest ani akademickim klasycyzmem Maillola, ani monumentalnym ekspresjonizmem Bourdelle'a. Zamiast tego, rzeźba Kuny wyraża specyficzną polską interpretację tradycji antycznej, przefiltrowaną przez modernistyczną estetykę i dążenie do kulturowej syntezy. Tak ukształtowany styl i ideowa wymowa Rytmu uczyniły z dzieła nie tylko symbol nowego kierunku w sztukach plastycznych, ale również element szerszego nurtu odnowy artystycznej w niepodległej Polsce, który – podobnie jak poezja Skamandra – szukał harmonii między nowoczesnością a zakorzenieniem w klasycznym kanonie.



Rzeźba „Rytm” Henryka Kuny, Warszawa, Park Skaryszewski, 1931

NAJPOPULARNIEJSZE UGRUPOWANIE ARTYSTYCZNE DWUDZIESTOLECIA MIĘDZYWOJENNEGO „RYTM”

Myśl założenia ugrupowania Rytm narodziła się pod koniec 1921. Z inicjatywą wystąpiła trójka artystów zaprzyjaźnionych jeszcze z czasów paryskich – Wacław Borowski, Henryk Kuna i Eugeniusz Zak. Wkrótce do grona założycieli dołączyli między innymi Władysław Skoczylas i Zofia Stryjeńska. Grupę spajały przede wszystkim więzi koleżeńskie i przyjacielskie, a cel jej założenia pozostawał niesprecyzowany, był bardziej wystawowy niż ideowy. Otwarta formuła i brak radykalnych haseł programowych przyciągały kolejnych twórców, czyniąc z Rytmu najpopularniejsze ugrupowanie artystyczne Polski XX-lecia międzywojennego. Artyści zrzeszeni w grupie – wynoszący ze szkół „przygotowanie dość gruntowne i wszechstronne” – nie ograniczali się do jednej dziedziny. „Prawie wszyscy malarze uprawiali równocześnie grafikę, zarówno użytkową, jak i techniki użytkowe. W zamian niektórzy graficy z przysposobienia parali się chętnie malarstwem”. (Henryk Andres, Rytm – w poszukiwaniu stylu narodowego, Warszawa 1972, s. 71). Zamówienia państwowe, wygrane konkursy i przychylne recenzje prasowe wzmacniały renomę „Rytmu”, którego dorobek obejmował jedenaście wystaw krajowych. Grupa miała swój udział w projektowaniu Pawilonu Polskiego na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu w 1925, gdzie jej członkowie zdobyli łącznie 172 nagrody, a także w oprawie wizualnej

Powszechnej Wystawy Krajowej w Poznaniu w 1929. Jednym z ważniejszych osiągnięć było założenie w październiku 1926 Instytutu Sztuk Plastycznych w Warszawie, który przygotowywał kandydatów na studia w Akademii Sztuk Pięknych, zapewniając „status szkoły półwyższej”, a także doprowadzenie do powołania Instytutu Propagandy Sztuki (1930). Działający do 1932 Rytm promował sztukę zakorzenioną w tradycji, lecz otwartą na nowoczesność. Jego prace charakteryzowała równowaga i harmonia kompozycji, dekoracyjność oraz oszczędność formy – wartości dalekie od awangardowych eksperymentów. Jednym z najważniejszych członków ugrupowania był Henryk Kuna, którego *ouvré* najlepiej ilustruje ideę, którymi kierowali się twórcy Rytmu. Rzeźbiarz dwukrotnie przebywał w Paryżu (1903, 1910), kształcąc się w obróbce kamienia i marmuru. W początkowej fazie swojej twórczości pozostawał pod silnym wpływem Auguste’a Rodina, którego sztukę poznawał poprzez swojego profesora Konstantego Laszczkę oraz dzięki bezpośredniemu zetknięciu się z dziełami francuskiego mistrza. Rzeźby z tego okresu – jak „Irydion” (1905) – cechował wrażliwy modelunek, pewna doza szkicowości i bogactwo niuansów światłocieniowych. Jednak już około 1920 artysta dokonał stylistycznego przełomu:

„Wynalazłem coś nowszego, nową odkryłem nutę w plastyce, inne wartości z odblaskiem dawnego piękna, ale (...) bardziej silne w koncepcji a przesiąknięte dużą dozą serca. Na to wszyscy reagują, nawet malutcy, działa to również jak narkotyk na najsilniejsze umysły. Sądzę, że odnalazłem siebie”.

Mieczysław Wallis, Henryk Kuna, Warszawa 1959, s. 15



Henryk Kuna w pracowni

EUGENIUSZ ZAK

1884-1926

"Marzyciel", 1925

olej/plótno, 63 x 44,5 cm
sygnowany l.d.: 'Eug. Zak'
na odwrociu papierowa nalepka z opisem obrazu oraz nalepka z numerem depozytowym Muzeum Narodowego w Warszawie:
'p752/03/9'

estymacja:
380 000 - 500 000 PLN
90 000 - 119 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Zbigniewa Legutko, New Jersey
kolekcja Barbary Piaseckiej-Johnson, Princeton
kolekcja Ewy i Wojciecha Fibaków
dom aukcyjny Polswiss Art, grudzień 2008
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, czerwiec 2017
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Eugeniusz Zak 1884-1926, Muzeum Narodowe w Warszawie, 18 grudnia 2003 - 28 lutego 2004
École de Paris, Artyści Żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Okręgowe w Lesznie, maj - lipiec 2000
Polski Paryż, École de Paris: kolekcja Wojciecha Fibaka: wystawa artystów polsko-żydowskich XIX i XX w. związanych z Paryżem, od Piotra Michałowskiego do Jana Lebensteina, Muzeum Narodowe w Szczecinie, grudzień 1999 - marzec 2000
Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 22 sierpnia - 25 października 1992
Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe w Warszawie, 23 maja - 9 sierpnia 1992
Wystawa pośmiertna Eugeniusza Zaka, Salon des Tuileries, Palais de Bois, Paryż, czerwiec 1926

LITERATURA:
Eugeniusz Zak 1884-1926, katalog wystawy, pod red. Barbary Brus-Malinowskiej, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2004, il. 230, s. 165
Artur Tanikowski, Eugeniusz Zak, Sejny 2003, s.144
Polski Paryż, École de Paris: kolekcja Wojciecha Fibaka: wystawa artystów polsko-żydowskich XIX i XX w. związanych z Paryżem, od Piotra Michałowskiego do Jana Lebensteina, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2000, s. 172
École de Paris, Artyści Żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Okręgowe w Lesznie, Leszno 2000, s. 60
École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Pałac Sztuki w Krakowie, Kraków 1998, s. 291 (il.), nr kat. 134
Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Warszawa 1992, s.162
M. Rola [Michael Legutko], Eugeniusz Zak, „Pro arte”, lato 1987, s. 14
Jerzy Sandel, Eugeniusz Zak, „Folks Sztyme” 1958, dod. nr 2/27, s. 5.
Stefania Zahorska, Eugeniusz Zak, Warszawa 1927, il. 26



MARZENIE I MELANCHOLIA PÓŹNE DZIEŁA EUGENIUSZA ZAKA

Namalowany w 1925 „Marzyciel” należy do najważniejszego cyklu w twórczości Eugeniusza Zaka, zespołu obrazów wyobrażających melancholijnych cyrkowców, zadumanych włóczęgów i muzyków. Na ich tle zajmuje jednak szczególne miejsce. Po pierwsze „Marzyciel” wyróżnia się kolorystyką, utrzymany jest w rzadkich dla malarza ciepłych, brązowo-złoty barwach. Po drugie jest jednym z ostatnich obrazów artysty. Zak zmarł bowiem zaledwie kilka miesięcy po ukończeniu obrazu, w styczniu 1926.

„Marzyciela” można traktować jako sumę artystycznych poszukiwań Zaka z lat 20. XX wieku. Ich źródła należy szukać około 1917, kiedy to artysta wziął za przedmiot swojej sztuki zamyślane czy rozmarzone postaci, przedstawiając je w „pudełkowych”, kubistycznych, pustych wnętrzach. Ikonograficzną ewolucję jego malarstwa da się wytłumaczyć kilkoma czynnikami: kontaktem z malarstwem Picassa z okresu błękitnego i różowego, znajomością rzeźb zaprzyjaźnionego z Zakim i tworzącego w Paryżu Elie Nadelmana, znajomością obrazów Leopolda Gottlieba, Jerzego Merkela, Maurice Denisa, Paula Cézanne’a, Paula Sérusiera czy wreszcie szerszym prądem obecnym w paryskim środowisku artystycznym: neohumanizmem (w ten ostatni mógł Zaka wprowadzić krytyk polskiego pochodzenia Waldemar Georges). O obrazach Zaka z lat 20. w tym kontekście pisała m.in. Stefania Zahorska: „[kompozycje Zaka] posiadają (...) jakiś cień smutku głębszy i szerszy aniżeli smętny sentyment sielanek. Jakby równocześnie ze zbliżeniem się do rzeczywistości wydobyto na jaw szersze dla niej współczucie” (Stefania Zahorska, Eugeniusz Zak, Warszawa 1927, s. 15).

Według Barbary Brus-Malinowskiej, autorki monografii artysty i rozumowanego katalogu jego dzieł, cykl cyrkowców, wędrowców, żebraków czy alkoholików zamkniętych w ciasnych, miejskich zaułkach można rozpatrywać również w kontekście tradycji tego motywu w malarstwie europejskim (podobne tematy podejmowali Callot, Gillot, Watteau, a nawet Toulouse-Lautrec), a także... krakowskich formistów. Zak zainteresowany był jednak bardziej sztuką Paryża i działał przede wszystkim we Francji i w Niemczech – trudno w związku z tym udowodnić, które formistyczne prace mógł oglądać oraz dzięki czyjemu pośrednictwu mógłby poznać krakowskie nowinki. Być może związki między malarstwem Zaka, a formistów wynikają nie tyle z bezpośredniej styczności, ile odnoszenia się do wspólnych źródeł.

Potwierdzeniem intelektualnej przynależności Zaka raczej do kosmopolitycznego, paryskiego niż polskiego środowiska artystycznego są losy jego obrazów. Większość prac artysty w latach 20. XX wieku kupowano w Niemczech, we Francji i w Stanach Zjednoczonych. Choć polska krytyka szeroko pisała o artyście, tylko kilka jego prac znalazło się w kraju za jego życia. Również „Marzyciel” późno zawitał do Polski. O obrazie wiadomo, że po śmierci artysty nadal znajdował się w jego pracowni. Wdowa po Zaku, Jadwiga, wystawiła obraz na pośmiertnej ekspozycji Zaka w Salon des Tuileries. Być może „Marzyciel” został sprzedany w galerii prowadzonej przez Jadwigę Kohn-Zak? Wiadomo, że w Galerie Zak, mającej już pod koniec lat 20. opinię jednej z najbardziej awangardowych w Paryżu (w lutym 1929 galeria pokazała pierwszą w Paryżu wystawę Wassilego Kandinsky’ego!), chętnie kupowali Amerykanie. Tłumaczyłoby to późniejsze pojawienie się obrazu na rynku amerykańskim. W latach 90. obraz był własnością wybitnej polskiej kolekcjonerki Barbary Piaseckiej-Johnson.



LEOPOLD GOTTLIEB

1879-1934

Siedzący chłopiec, lata 30. XX w.

olej/tektura, 60,3 x 46 cm
sygnowany p.d.: 'l.gottlieb'
opisany na odwrocie: 'l.gottlieb | No 264 | 6184'

estymacja:
35 000 - 45 000 PLN
8 400 - 10 800 EUR

POCHODZENIE:
DESA Unicum, maj 2012
kolekcja prywatna, Polska

Od około 1920 roku Leopold Gottlieb tworzył egzystencjalne w charakterze sceny związane z ludzką pracą. Artysta ożywił w nich figury rybaków i pasterzy, podnosząc bukoliczną, arkadyjską, związaną ze Śródziemnomorzem wizję życia, obecną również w twórczości Eugeniusza Zaka. Po odbytej służbie w Legionach Polskich Gottlieb osiedlił się początkowo w Polsce, potem przebywał w Niemczech i Austrii. W 1926 roku malarz osiadł na stałe w Paryżu. W kolejnym roku rozpoczął się „okres biały” Gottlieba – artysta silnie rozjaśnił paletę. Posługiwał się bielą, różem, błękitem i brązem, nadając swoim postaciom silnie syntetyczne formy. Prezentowany „Siedzący chłopiec” pochodzi z serii zamykającej twórczość artysty. W nieoznaczonej przestrzeni Gottlieb umieścił siedzącego chłopca z założonymi rękoma ze wzrokiem wbitym w ziemię. Malarz odbierał swoim postaciom „właściwości”, cechy dystynktywne. Gottlieb, który poznał ekspresjonizm, przebywając w Wiedniu i Niemczech, traktował modeli podobnie jak ekspresjoniści na polu literatury czy teatru. Twórcy ci poszukiwali „typu pozbawionej indywidualności, odpsychologizowanej postaci, będącej często nośnikiem idei” (Ekspresjonizm w teatrze niemieckim, wstęp Małgorzata Leyko, Gdańsk 2009, s. 19). Idea Gottlieba łączyła się z pracą i ofiarą, które przynoszą duchowe wyzwolenie. Kompozycja Gottlieba posiada silnie medytacyjny i mistyczny charakter spotęgowany przez daleko posuniętą syntezę i rozbieloną paletę barwną, która powoduje wrażenie emitowania światła przez tkanę malarską.



ROMAN KRAMSZTYK
1885-1942

"Kobieta z papugą", około 1925-27

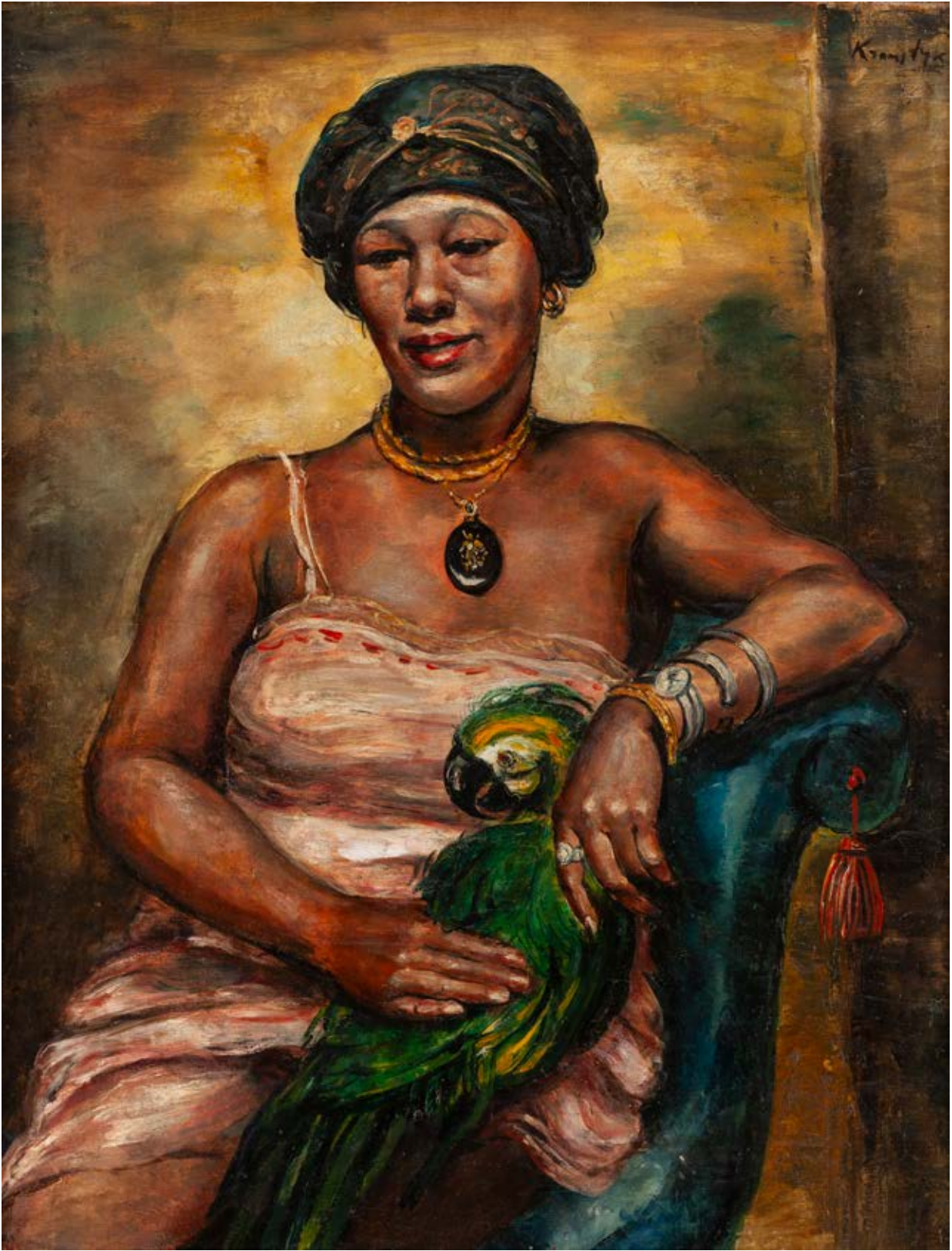
olej/plótno, 92 x 71 cm
sygnowany p.g.: 'Kramsztyk'
historyczne tytuły: Mulatka, Murzynka z papugą (Négresse au perroquet)

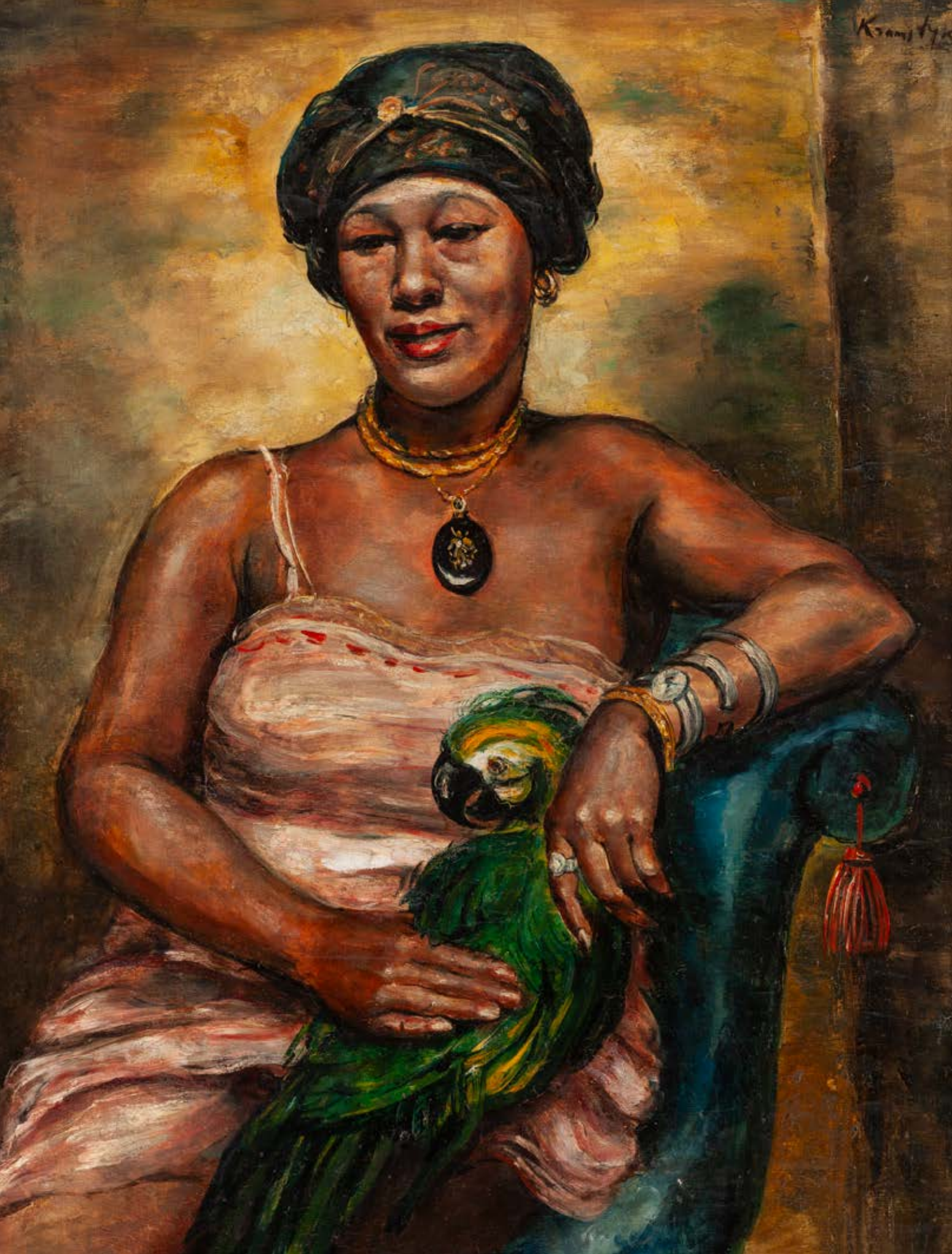
estymacja:
480 000 - 600 000 PLN
114 000 - 143 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Izrael
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Salon d'Automne, Grand Palais des Champs Élysées, Paryż, 5 listopada - 18 grudnia 1927

LITERATURA:
Renata Piątkowska, Między „Ziemiańską” a Montparnasse'em. Roman Kramsztyk, Warszawa 2004, s. 222, nr kat. I/105 (jako „Murzynka z papugą”)
Roman Kramsztyk 1885-1942, katalog wystawy, oprac. Renata Piątkowska, Żydowski Instytut Historyczny, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1997, s. 192 (il.), nr kat. I/96 (jako „Murzynka z papugą”)
Zygmunt Stanisław Klingsland, Les Polonais au Salon d'Automne, „Pologne Littéraire” 1928, nr 18, s. 3 (il. jako „Négresse au perroquet”)
Edward Woroniecki, Paryski salon Jesienny w 1927 roku, „Świat” 1928, nr 1, s. 3 (il. jako „Mulatka”)
Polska sztuka w paryskim salonie Jesiennym, „Światowid” 1927, nr 48, s. 11 (il. jako „Kobieta z papugą”)
„Le Crapouillot” 1927, nr 11 (il.)
archiwalna fotografia obrazu, 1927, Narodowe Archiwum Cyfrowe, sygn. 1-K-3767





PORTRET PONAD WSZYSTKO

Portret zajmuje szczególne miejsce w oeuvre Romana Kramsztyka. Malarza najbardziej interesowali ludzie – portretował ich pełen podziwu dla różnorodności fizjonomii, gestów, a przede wszystkim bogactwa wnętrza swoich modeli. Wśród portretowanych znajdziemy wizerunki najbliższych, portrety osób należących do warszawskiego lub paryskiego kręgu artystycznego, osobistości ze świata polityki, dzieci oraz, co rzadkie, egzotyczne indywidua. Umiłowanie sztuki portretowej nie budzi zdumienia, ponieważ artysta pochodził z szanowanej rodziny żydowskiej, należał w Warszawie do elity artystycznej dwudziestolecia międzywojennego, a gdy tylko wracał z Paryża do Warszawy, można go było łatwo odnaleźć przy ulicy Ziemiańskiej pośród zaprzyjaźnionych artystów z grupy „Rytm”. Także w Paryżu otaczał się malarzami, literatami i dziennikarzami. Kramsztyk zasłynął wśród współczesnych mu krytyków sztuki jako rasowy portrecista. Jego prace noszą charakterystyczny rys, który trudno odnieść do jakiegokolwiek innego sposobu obrazowania. W obrazach artysty widać fascynację sztuką dawnych mistrzów, lecz fascynacja ta nie przeradza się w służalcze poddanie tradycyjnym wzorcom. Dotyczy to także zdrowej trzeźwości wobec tendencji awangardowych, którymi żył ówczesny Paryż.

Właściwy Kramsztykowi sposób obrazowania opiera się na trafnym odczytaniu indywidualnych cech portretowanego oraz oddaniu jego charakterystycznych rysów, a nabytą sprawność portrecisty podporządkowuje wiodącej cesze charakteru lub urody modela. Znamienna jest także tendencja do monumentalizowania przedstawianej postaci, która zajmuje prawie całą powierzchnię płótna. Gesty portretowanego, który najczęściej przedstawiony jest na neutralnym tle, ze względu na układ kompozycyjny nabierają nieoczekiwanej ekspresji. Monografistka artysty, Renata Piątkowska, słusznie zauważa, że w obrazach Kramsztyka przejawia się staranie o wydobycie osobowości, warunkiem koniecznym zaś był pewien bodziec, „coś frapującego w portretowanej osobie, coś, co pozwalało mu na stworzenie niebanalnego wizerunku” (Renata Piątkowska, Kramsztyk 1885-1942, Warszawa 1997, s. 13). Na ów rys twórczości zwracała także uwagę polska i paryska krytyka, a Zygmunt Klingsland pytał żartobliwie: „Co kocha Pan bardziej – malowane przez siebie osoby czy żyjących modeli?” i udzielał odpowiedzi za malarza: „Cóż znowu! Ależ oczywiście moje obrazy! I to dużo bardziej” (Zygmunt Klingsland).

Na płótnach Kramsztyka oprócz znanych z imienia i nazwiska osobistości wielokrotnie pojawiają się także anonimowi modele, a liczną grupę stanowią wśród nich przedstawiciele pozaeuropejskich narodowości. Zainteresowanie egzotycznymi typami fizjonomicznymi stanowi poniekąd aspekt właściwy dla malarstwa dwudziestolecia międzywojennego. Zważywszy na kolonialną historię Francji, owa fascynacja staje się nad wyraz widoczna w tym właśnie środowisku. Kramsztyk obyty i zaznajomiony z paryskim kręgiem artystycznym także przyswoił sobie właściwe dla niego aspekty stylistyczne i tematyczne. Egzotyczne postaci, wizerunki mieszkańców Afryki czy Azjatów, pojawiają się u niego już od około połowy lat 20., ale jak pisze Piątkowska, szczególnie „W latach 30. artysta uciekał w egzotykę, jego modelami byli czarnoskórzy muzycy, mały Chińczyk zonglujący nożami czy chiński Kucharz, w którym młody mężczyzna zastygł, jakby zatrzymany w filmowym kadrze, z nożem w ręku uniesionym nad rybą” (Renata Piątkowska, Między „Ziemiańską” a Montparnasse’em. Roman Kramsztyk, Warszawa 2004, s. 109). Ów wzmiankowany żongler pojawił się zresztą obok „Kobiety z papugą” na Salonie Jesiennym w 1927 roku, na tym samym Salonie, na którym Tamara Łempicka wystawiła jeden ze swoich ikonicznych obrazów – akt „La Belle Rafaela”.



Roman Kramsztyk, Akt z wachlarzem, ok. 1930, kolekcja prywatna



Roman Kramsztyk, Dzieci chińskie, ok. 1930, obraz zaginiony



M. Marylski: Trzy pokolenia.

POLSKA SZTUKA W PARYSSKIM SALONIE JESIENNYM.

S. LONDYŃSKI, PARYŻ.



Kramsztyk: Z Dalekiego Wschodu.



Gwoźdecki: A: Autoportret.

S. LONDYŃSKI, PARYŻ.



Kramsztyk: Kobieta z papugą.



Geppert: Polowanie z sokolem.



Mystkowski: Z Bretanii (akwarela).



Franciszek Bł. Blak: Ewa.



Mela Muter: Studjum portretowe.



Gwoźdecki: Studjum głowy kobiecej.



Kanelba: Kobieta bretońska.



Menkes: Autoportret.



Prof. Pańkiewicz: Pejzaż.



Dobrzycki: Martwa natura.



Roman Kramsztyk na wystawie swoich prac w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie, listopad 1932

13

WACŁAW WĄSOWICZ

1891-1942

Portret Zofii, żony artysty, 1929

olej/plótno, 62 x 40,5 cm

sygnowany i datowany p.g.: 'WACŁ WĄSOWICZ | 1929'

na ramie papierowa nalepka aukcyjna oraz ramiarska, opisany na krośnię malar skim: '144' oraz '72'

estymacja:

45 000 - 60 000 PLN

10 800 - 14 300 EUR

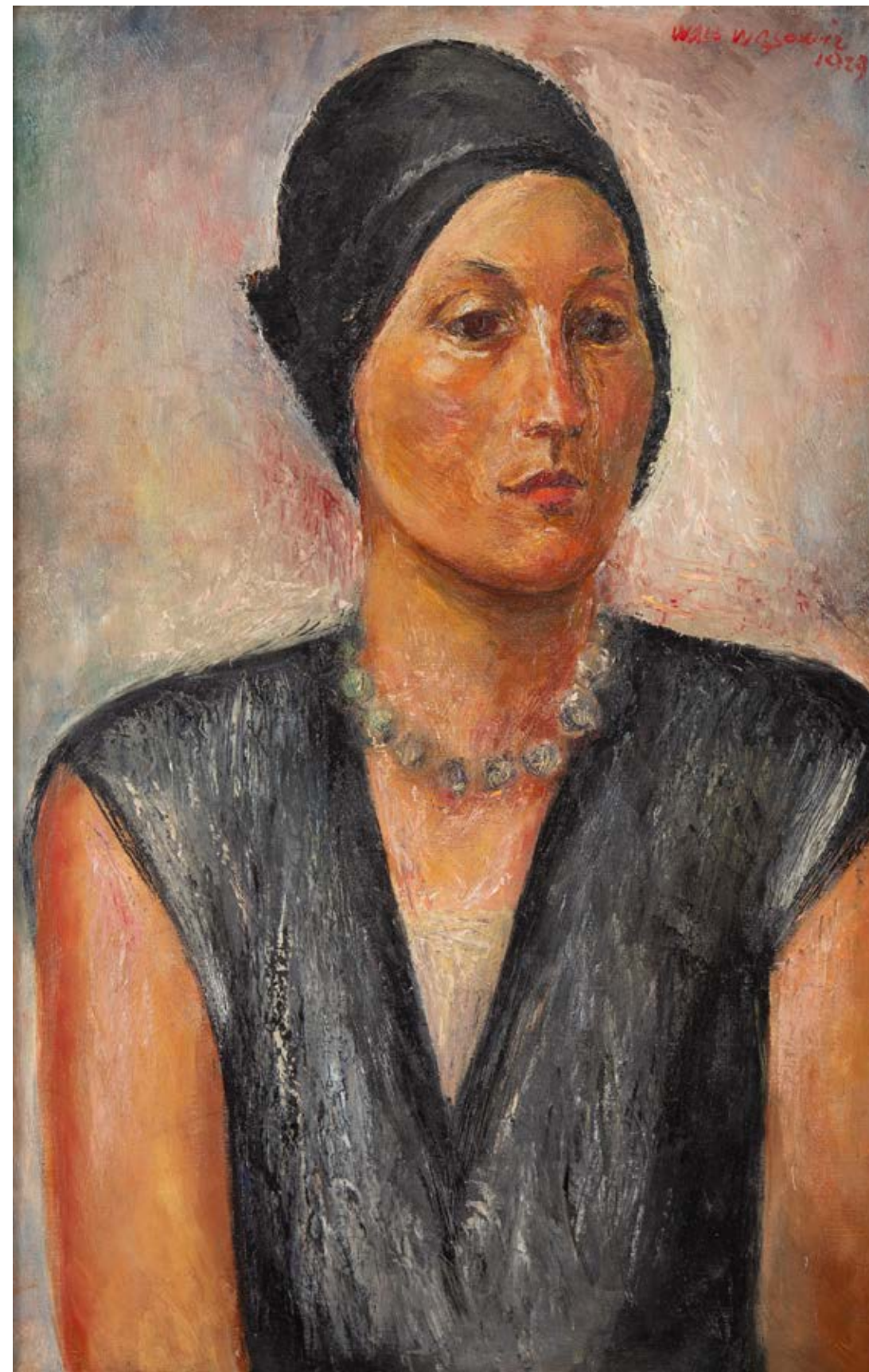
POCHODZENIE:

Agra-Art, grudzień 2016

kolekcja prywatna, Polska

„Kiedy przypominam sobie moje dawne obrazy z okresu formizmu, widzę w nich usiłowanie rozbicia płaszczyzny obrazu, w którym kolor był środkiem pomocniczym dla osiągnięcia efektu raczej graficznego niż malarskiego. Już w okresie rytmu w obrazach moich uderza silniej podkreślona barwa, jednakże w obydwu tych okresach zagadnienie formy góruje nad barwą i sprowadza ją na plan drugi. Stopniowe wyzwianie się z formy prowadzi do nowego okresu mojej twórczości, której najważniejszym zagadnieniem staje się barwa. Barwa, która jest tym dla malarstwa, czym forma dla rzeźby”.

Wacław Wąsowicz, Wystawa prac w Polskim Klubie Artystycznym, 16 marca-16 kwietnia, Warszawa 1931 (nlb.)



14 α Ω

TAMARA ŁEMPICKA

1894-1980

"Martwa natura z jabłkami", około 1946

olej/ płótno, 20,3 x 26 cm
sygnowany p.d.: 'LEMPICKA'
na odwrociu faksymilowa sygnatura: "Lempicka" oraz oznaczenie spuścizny artystki,
na krośnię malarskim numery inwentarzowe długopisem oraz dwie papierowe nalepki inwentarzowe

estymacja:
500 000 - 800 000 PLN
167 000 - 238 000 EUR

OPINIE:
certyfikat autentyczności z Estate of Tamara de Lempicka

POCHODZENIE:
pracownia artystki
spadkobiercy artystki
Weinstein Gallery, San Franciso, Stany Zjednczone
kolekcja prywatna, Nowy Jork



KRÓLOWA ART DÉCO

Odkryta przez historię sztuki i kolekcjonerów w latach 70. XX stulecia, Tamara Łempicka stała się w kolejnych dekadach ikoną popkultury. Podobnie jej dzieła, stanowiące uosobienie eleganckiego i dekoracyjnego stylu sztuki Europy, która chciała się bawić, przeżywszy koszmar Wielkiej Wojny. W dobie dwudziestolecia międzywojennego była wziętą portrecistką intelektualnej i finansowej śmietanki Paryża. Jej popularność wynikała z unikalnego stylu dzieł, jak również ekscentrycznego i dekadentckiego sposobu bycia. Przez całe życie podkreślała swoje związki z Polską. Enigmatyczny życiorys malarki został przez nią samą celowo zagmatwany. Trudności nastrocza już miejsce urodzin Łempickiej. W literaturze najczęściej przytacza się Moskwę, pojawiają się jednak głosy odnośnie do Warszawy. Przyszła na świat w 1898 roku jako córka rosyjskiego kupca Borysa Gurwika-Gorskiego. Jej matka, Malwina Dekler, miała polskiego korzenie, stąd też Łempicka wraz z rodzeństwem dorastała w Warszawie. Na początku XX wieku Deklerowie należeli do towarzyskiej elity miasta.

W 1911 roku Tamara przeniosła się do kuzynostwa w Petersburgu, gdzie uczyla się rysunku na kursach w Akademii Sztuk Pięknych. Już jako nastolatka uczestniczyła w najważniejszych wydarzeniach kulturalnych miasta: odwiedzała Teatr Maryjski czy Carskie Sioło, gdzie odbywały się elitarne koncerty dla rodziny carskiej. W Petersburgu poznała swojego przyszłego męża, prawnika Tadeusza Łempickiego. W 1916 roku para wzięła ślub i na świat przyszła ich córka Maria Krystyna, Kizette, wielokrotnie portretowana przez matkę. Po rewolucji i kłopotach Łempickiego nią spowodowanych, zdecydowali się na wyjazd do Paryża. Od 1918 roku Tamara podjęła studia u Maurice'a Denisa i Andre Lhote'a. Jej talent rozwijał się w oparciu o nowoczesne prądy sztuki, jak również rzetelne studia warsztatowe propagowane przez wymienionych artystów. W przyszłości Łempicka będzie wielokrotnie wyjeżdżała do Włoch, aby studiować klasyków sztuki dawnej.

Paryskie lata Łempickiej to czas rozwoju jej sztuki oraz niezwyklej popularności jej twórczości. Zainteresowanie malarki kubizowaniem bryły, syntetyzowaniem postrzeganych przedmiotów i rzetelnym konstruowaniem przedstawienia znalazły idealny rezonans w bardzo modnej w połowie lat 20. stylistyce art déco w designie. Choć termin ten wiązał się z tendencją w projektowaniu zdobnych, a jednocześnie klarowanie ustrukturyzowanych przedmiotów, to odnosiło się go również do stylu w malarstwie. Owe przemiany i potrzeba stworzenia nowej sztuki użytkowej odbijała się echem w nowoczesnym stylu życia. Modelki, takie jak księżna de Ganay, Peggy Guggenheim, a więc kobiety pewne siebie i wpływe, stawały się nowymi egeriami Paryża. Aroganckie, snobistyczne, niekiedy perwersyjne, ubrane w kreacje od Chanel czy Schiaparelli wyrażały nowego, powojennego ducha czasu. Stawały się bywałczyniami kawiarni, nowomodnych clubów w amerykańskich stylu, ale też oficjalnych przyjęć. Piły, paliły, prowadziły szybkie samochody (porównaj „Autoportret w zielonym Bugatti” Tamary Łempickiej).

Łempicka była członkinią rosyjskiej elity, która stanowiła wpływowe środowisko w Paryżu, kojarzone z utracjuszowską zabawą. Malarka bazowała na wizerunku dekadentki i hetery, kojarzonej z erotycznymi skandalami. Jej sztuka przedstawiała tego rodzaju nowy ideał człowieka „szalonych lat”, lecz również stanowiła perfekcyjną dekorację przestrzeni, w której żyła. Romans z Gabrielem d'Annunzio doprowadził do rozvodu Tamary i Tadeusza w 1927 roku. Siedem lat później malarka poślubiła barona Roula Kuffnera. W 1938 roku opuściła Europę i od lat 40. stała się wziętą portrecistką w Hollywood. Od lat 60. do śmierci w 1980 roku mieszkała w Meksyku.





Paul Cézanne, Martwa natura z pigwą, jabłkami i gruszkami, 1885-1887
Biały Dom, Waszyngton



Pablo Picasso, Jabłko, 1914, kolekcja prywatna

„Spośród stu obrazów
zawsze można rozpoznać moje (...).
Galerie umieszczają mnie
w najlepszych pokojach, zawsze w centrum,
bo moje malarstwo pociąga ludzi.
Jest czyste, jest skończone”.

Tamara Łempicka

Przenosząc się do Stanów Zjednoczonych pod koniec lat 30., Łempicka porzucała znane życie na paryskim gruncie. Dekada poprzedzająca jej wyjazd to okres stabilności finansowej i wysokiej rozpoznawalności malarki, która ściągała na siebie zainteresowanie międzynarodowej klienteli. Zapewne nie przypadkowy był wybór Los Angeles jako miejsca zamieszkania w Stanach Zjednoczonych. W przededniu wybuchu II wojny światowej europejscy artyści ściągali do Nowego Jorku. Malarka wybrała jednak słynące z przemysłu filmowego Hollywood, gdzie, posługując się ekscentrycznym wizerunkiem artystki i baronowej Kuffner de Dioszag, znalazła rynek dla swoich dzieł pośród lokalnej elity.

Już w latach 20. XX stulecia Łempicka tworzyła idealnie skomponowane martwe natury. Prostota ich wyrazu odmienna jest od wystudiowanych, „gadźeciarskich” portretów. W tych zazwyczaj niewielkich dziełach z precyzją oddawała stosunki świetlne, wrażenie materialności przedmiotów i ich detale, nadając im jednak gładkość i srebrzysty połysk przynależny artdécowskiemu rzemiosłu. Jej oszczędne w wyrazie, acz wysoce precyzyjne prace z tego czasu bliskie są w wyrazie niemieckiemu malarstwu Nowej Rzeczowości. W tych obrazach oczywisty jest akademicki sznyt zapośredniczony poprzez edukację w pracowni André Lhote’a i Maurice’a Denisa. Ówczesny język jej sztuki bazował na kubistycznej rebelii początku

XX stulecia – malarka chętnie posługiwała się geometryzacją, dzięki czemu jej obrazy z początku lat 20. są prekursorskie w stosunku do art déco. Przez całą karierę Łempicka jednak odwoływała się do dokonań dawnych mistrzów, a sztuka renesansowa – począwszy od technik malarskich po stylizację form – wydaje się istotnym komponentem jej całego dzieła malarskiego.

Prezentowana „Martwa natura z jabłkami” to praca jej wczesnego okresu amerykańskiego. Na białym talerzyku Łempicka sytuowała dwa jabłka, precyzyjnie komponując obraz w oparciu o okręgi i owale wyznaczone przez wskazane przedmioty. Podkreśliła mocny kontrast światłocieniowy, za pomocą którego wydobywa wolumen owoców i talerza. W tym zabiegu odwołuje się do mistrzów malarstwa barokowego. Tego rodzaju oszczędna martwa natura odwołuje jednak do klasyki malarstwa modernistycznego. Jabłka portretowane na stole to domena powstających od lat 70. XIX wieku martwych natur Paula Cézanne’a. Wzorem mistrza z Aix ten niby prozaiczny temat podejmowali kubiści – Picasso i Braque – których sztuka zmierzała do ujęcia na płótnie wielowymiarowej przestrzeni. Łempicka, znająca ich dokonania, zmierzała w innym kierunku – poszukiwała eleganckiej, ponadczasowej formy i nowej harmonii.



„Tamara Łempicka (de Lempicka), odkryta na nowo w latach 70. XX wieku, zyskała popularność dzięki swej wyrazistej sztuce oraz ekscentrycznej osobowości. Portrecistka intelektualnej i finansowej elity międzywojennego Paryża oraz dekadentckiego świata rosyjskiej emigracji, zyskała zasłużone miano ‘Déco diva’. Nie bez znaczenia były także jej styl życia, będący kwintesencją kobiety wyzwolonej ‘szalonych lat dwudziestych’”.

Katarzyna Nowakowska-Sito, Symbol i Forma. Przemiany w malarstwie polskim od 1880 do 1939, Olszanica 2008, s. 145

15 α

TAMARA ŁEMPICKA

1894-1980

"Kobieta z mandoliną" ("Femme à la Mandoline"), 1933

akwatinta barwna/papier, 75,5 x 54 cm
sygnowany i numerowany ołówkiem l.d.: '15/100 T. de Lempicka'

estymacja:

150 000 - 180 000 PLN

35 000 – 42 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:

Alain Blondel, Tamara de Lempicka, Catalogue raisonné, 1921-1979, Lausanne 1999, poz. A.152., s. 472 (il.)



16

JULIA KEILOWA

1902-1943

Taca "Sierpowa", lata 30. XX w.

plater, miedź posrebrzana, 2 x 40,5 x 35 cm

Fabryka Wyrobów Srebrnych i Platerowanych Józefa Frageta, Warszawa, Polska
na spodzie oznaczenie wytwórni
mosiądz srebrzony, tłoczona
numer modelu: 3168
projekt z roku 1933

estymacja:
6 000 - 8 000 PLN
1 500 - 2 000 EUR

WYSTAWIANY:
„Julia Keilowa. Projektantka”, (21 marca - 1 września 2024 roku). Muzeum Warszawy

LITERATURA:
A.Dąbrowska, M.Siwińska, Katalog wystawy: Julia Keilowa. Projektantka art deco, Warszawa 2024, s. 206



FORMA Z BLASKIEM

KOLEKCJONERSKIE OBIEKTY JULII KEILOWEJ

Do tej pory plater ustępował rangą srebru, jednak dzięki twórczości wybitnej projektantki Julii Keilowej zyskał nowy prestiż i awansował do rangi dobra luksusowego. Projekty Keilowej niezmiennie przyciągają uwagę kolekcjonerów prywatnych i instytucjonalnych, lecz ze względu na okres wojny i historyczną wartość pojawiają się na rynku aukcyjnym sporadycznie, a ich ceny nieustannie rosną. Tym większym wydarzeniem jest możliwość nabycia dwóch ikonicznych obiektów autorstwa artystki – pater dekoracyjnych, które Keilowa opatrzyła dowcipnymi nazwami: „Sześciobok” oraz „Sierpowa”. Oba projekty ukazują jej swobodne podejście do formy i reinterpretację estetyki art déco, podkreślając przy tym jej unikalny język twórczy i wyrafinowane poczucie humoru formalnego.

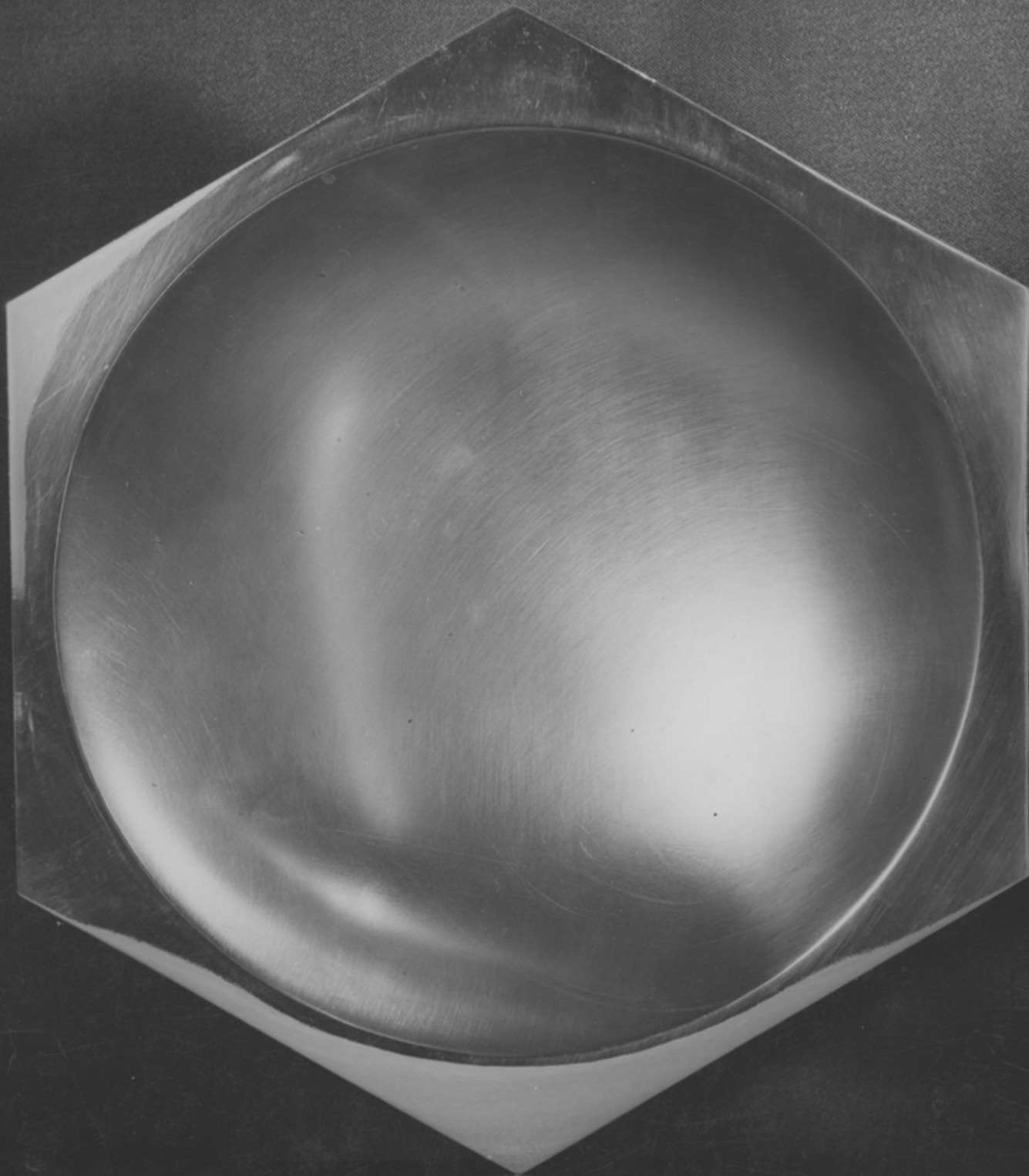
Julia Keilowa należy do najwybitniejszych przedstawicieli polskiego wzornictwa artystycznego okresu międzywojennego. Jej twórczość, łącząca rygor formy z wyrafinowaną dekoracyjnością, stanowi jedno z najpełniejszych wcieleń estetyki polskiego art déco w sztuce użytkowej. Artystka, urodzona w 1902 roku w Stryju, była wykształconą rzeźbiarką, ale obecnie najbardziej rozpoznawalna jest ze swoich prac użytkowych – projektów sreber i platerów. Reprezentowała pokolenie projektantów ukształtowanych zarówno przez lokalne tradycje rzemiosła, jak i przez europejskie nurty nowoczesności. Związana w latach 30. XX wieku z warszawskimi środowiskami artystycznymi oraz Spółdzielnią Artystów „Ład”, zdobywała doświadczenie m.in. pod okiem Karola Stryjeńskiego i Tadeusza Breyera. Właśnie ta dwoistość – z jednej strony silny warsztat rzeźbiarski, z drugiej głęboka świadomość użytkowego przeznaczenia przedmiotów – zadecydowała o unikatowości jej projektów i ich współczesnej wartości kolekcjonerskiej. Fenomenem na skalę światową są także marketingowe umiejętności Julii, oryginalność projektów oraz strategia myślenia, które umocniły pozycję projektantki w zdominowanym przez mężczyzn świecie rzemiosła.

W centrum estetyki Keilowej znajdowała się forma – geometryczna, zredukowana, ale zawsze przemysłana w każdym detalu. W swojej pracy wykorzystywała archetypiczne bryły: kulę, stożek, prostopadłościan, które przekształcała z rzeźbiarską swobodą. Powierzchnie naczyń – wklęsłe i wypukłe, zestawione z precyzyjnie wyważonymi uchwytami czy pokrywkami – nabierały dzięki temu niemal architektonicznej ekspresji. Charakterystyczna dla niej była umiejętność operowania napięciem między funkcją a dekoracją: naczynia zachowywały pełną użyteczność, lecz ich obecność we wnętrzu wykraczała poza czysto praktyczny wymiar. Nie były to jedynie obiekty użytkowe – stawały się elementami scenografii codzienności, pełniącymi również rolę obiektów rzeźbiarskich. Jak pokazała wystawa w Muzeum Warszawy, Keilowa w swojej twórczości dążyła do stworzenia formy totalnej – harmonijnej, funkcjonalnej i estetycznie wyrafinowanej.

Jednym z najważniejszych momentów w karierze Keilowej była prezentacja jej prac na międzynarodowych wystawach – w Paryżu w 1937 roku oraz w Nowym Jorku w 1939 roku. W Paryżu reprezentowała jej prace wytwórnia Fraget, wyróżniała je monumentalność i elegancję z przemysłaną ergonomią. Artystka dostała uhonorowana medalami. Charakterystyczne kuliste formy, masywne pokrywki i wyraźne uchwyty zapewniały artystce sukces. Obecnie do najbardziej poszukiwanych na rynku obiektów należy słynna cukiernica „Jabłko królewskie”, zaprezentowana na paryskiej wystawie „Sztuka i technika w życiu współczesnym” w 1937 roku. Obiekt ten stał się ikoną stylu Keilowej – prosty, zamknięty w idealnej bryle, a jednocześnie emanujący szlachetnością materiału i proporcji. Na aukcji w domu aukcyjnym DESA Unicum w 2019 roku cukiernica autorstwa Julii Keilowej osiągnęła cenę blisko 17 000 zł (z opłatą aukcyjną). Kolejny egzemplarz, wystawiony w 2021 roku, został sprzedany za kwotę niemal dwukrotnie wyższą — 36 000 zł (również z opłatą aukcyjną), co potwierdza rosnące zainteresowanie rynkowe twórczością artystki.

Dorobek Keilowej był nie tylko znakiem nowoczesności, ale też odzwierciedleniem aspiracji społecznych polskiej klasy średniej i wyższej w okresie międzywojnia. Jej projekty – pierwotnie wykonywane ręcznie z blachy miedzianej lub cynowej – szybko zyskały uznanie i trafiły do produkcji seryjnej w prestiżowych zakładach Norblina, Fraget i Braci Henneberg. Popularność jej wzorów potwierdza nie tylko ich obecność w luksusowych rezydencjach czy reprezentacyjnych instytucjach, ale również fakt, że były one przedmiotem indywidualnych zamówień. Obiekty Keilowej, prezentowane m.in. w Zachęcie, a także na III Salonie Zimowym i w Instytucie Propagandy Sztuki, były nośnikami nowoczesnej tożsamości kulturowej – projektowano je z myślą o nowym, funkcjonalnym stylu życia, którego częścią była estetyzacja codzienności.

Współcześnie prace Julii Keilowej stanowią przedmiot szczególnego zainteresowania zarówno historyków sztuki, jak i kolekcjonerów. Ich wartość nie wynika wyłącznie z unikalnego stylu czy ograniczonej liczby zachowanych egzemplarzy, ale także z tragicznego kontekstu biograficznego artystki. Keilowa, pochodząca z zasymilowanej rodziny żydowskiej, zginęła w 1942 roku w okupowanej Warszawie. Jej przedwczesna śmierć przerwała rozwijającą się dynamicznie karierę, lecz nie zatrzymała recepcji jej twórczości. Współczesne wystawy, takie jak ta przygotowana przez Muzeum Warszawy, przypominają o jej wkładzie w rozwój polskiego designu i przywracają pamięć o kobiecie, która – łącząc dyscyplinę rzeźby z wyczuciem materiału i formy – stworzyła ponadczasowe obiekty funkcjonujące dziś jako ikony polskiej sztuki użytkowej XX wieku.



17

JULIA KEILOWA

1902-1943

Patera mała "Sześciobok", lata 30. XX w.

plater, 3,5 x 18 x 21 cm

Fabryka Wyrobów Srebrnych i Platerowanych Józefa Frageta, Warszawa, Polska
na spodzie oznaczenie wytwórni
mosiądz srebrzony, drykowany, tłoczony
numer modelu: 913
projekt z roku 1935

estymacja:
9 000 - 12 000 PLN
2 200 - 2 900 EUR

WYSTAWIANY:
„Julia Keilowa. Projektantka”, (21 marca - 1 września 2024 roku). Muzeum Warszawy

LITERATURA:
A. Dąbrowska, M. Siwińska, „Julia Keilowa. Projektantka art deco”, Warszawa 2024, s. 182





Julia Keilowa, Kompozycja

18

"ORZEŁ", WEDŁUG PROJEKTU TADEUSZA ŁOPIEŃSKIEGO

drewno, metal, metal niklowany, 35,5 x 18,5 x 11 cm

estymacja:

6 000 - 9 000 PLN

1 500 - 2 200 EUR



19

PATERKA

lata 20.-30. XX w.

plater, 7 x 25 x 25 cm

Norblin i S-ka, Warszawa

estymacja:

1 400 - 2 000 PLN

300 - 500 EUR



20

SZEŚĆ ŁYŻEK OBIADOWYCH, MODEL KUBISTYCZNY

lata 20.-30. XX w.

plater, 21,5 x 4 x 2 cm

Fabryka Wyrobów Srebrnych i Platerowanych Józefa Frageta, Warszawa, Polska
oznaczenie wytwórni

estymacja:

4 500 - 6 000 PLN

1 100 - 1 500 EUR



BOGDAN WENDORF

Serwis do kawy "Kula", lata 30. XX w.

złocenie/porcelana malowana,
w skład serwisu wchodzi:
dzbanek (14 x 20 x 15 cm),
cukiernica (10 x 16 x 12 cm),
mlecznik (7,5 x 11,5 x 8,5 cm),
sześć filiżanek (5 x 8,5 x 7,5 cm),
sześć spodków (2 x 11 x 11 cm)

Fabryka Porcelany i Wyrobów Ceramicznych w Ćmielowie S.A., Polska
na spodzie każdego elementu oznaczenie wytwórni, na spodzie filiżanek, spodków, cukiernicy i mlecznika wycisk w masie

estymacja:
12 000 - 16 000 PLN
2 900 - 3 900 EUR



GEOMETRYCZNA ELEGANCJA Z ĆMIELOWA

W latach 30. XX wieku fabryka porcelany w Ćmielowie przeżywała intensywny okres rozwoju artystycznego i technologicznego, wpisując się w międzynarodowy nurt modernizmu i stylu Art Deco. W tym czasie wprowadzono do produkcji trzy nowe fasony: „Kula”, „Kaprys” oraz „Płaski” - wszystkie charakteryzujące się zgeometryzowaną formą i nowoczesną estetyką. Projekty powstały w paryskiej pracowni pod kierunkiem Bogdana Wendorfa, jednego z czołowych projektantów związanych z Ćmielowską manufakturą. Ich formy odpowiadały ówczesnym trendom funkcjonalizmu: uproszczone linie, wyraźna geometria i dekoracje ograniczone do stylizowanych akcentów czyniły z tych serwisów przykład śmiałej syntezy tradycji rzemieślniczej z nowoczesnym wzornictwem.

Szczególnym powodzeniem cieszył się fason „Kula”, uznawany za najbardziej awangardowy spośród Ćmielowskich propozycji międzywojnia. Każdy element tego serwisu - od filiżanek po dzbanki - zaprojektowany był w oparciu o formę kuli, co czyniło go wyjątkowym pod względem konstrukcyjnym i wizualnym. Serwis „Kula” trafiał zarówno do luksusowych hoteli i restauracji, jak i był popularnym prezentem ślubnym

wśród zamożnych warstw społecznych. Egzemplarze zdobione ręcznie malowaną dekoracją - np. bialo-niebieską paletą z delikatnym złoce-niem - uchodzą dziś za szczególnie cenne. W niektórych zachowanych zestawach odnaleźć można indywidualizowane detale, takie jak złożone monogramy (np. „MD”), które mogą sugerować spersonalizowane zamówienia, być może dla nowożeńców lub instytucji z okresu lat 30.

Pozostałe dwa fasony - „Kaprys” i „Płaski” - również wpisywały się w estetykę Art Deco, choć reprezentowały nieco odmienne podejście do formy. „Kaprys” wyróżniał się asymetrycznymi detalami i bardziej swobodną linią, natomiast „Płaski” charakteryzował się silnym uproszczeniem form i geometrycznym minimalizmem, nawiązującym do zasady maksymalnej funkcjonalności. Ich obecność w katalogu Ćmielowskiej produkcji świadczy o otwartości fabryki na nowoczesne idee projektowe i potrzebę dostosowania wzornictwa do szybko zmieniających się gustów konsumenckich lat międzywojennych. Dziś wszystkie trzy fasony stanowią ważne świadectwo polskiego modernizmu w sztuce użytkowej i są cenione zarówno przez kolekcjonerów porcelany, jak i badaczy historii designu.



BOGDAN WENDORF

Serwis do kawy "Pałski", lata 20.-30. XX w.

srebrzenie/porcelana,
w skład serwisu wchodzi:
dzbanek (19 x 20 x 7 cm),
cukiernica (12 x 13 x 7 cm),
mlecznik (10 x 13 x 4 cm),
pięć filiżanek (4 x 8 x 7 cm),
pięć spodków (2 x 11 x 11 cm)

Fabryka Porcelany i Wyrobów Ceramicznych w Ćmielowie S.A., Polska
na spodzie oznaczenie wytwórni oraz wycisk w masie

estymacja:
6 000 - 8 000 PLN
1 500 - 2 000 EUR



BOGDAN WENDORF

Serwis do kawy "Kaprys", lata 30. XX w.

kalka ceramiczna, złocenie/porcelana, w skład zestawu wchodzi:
dzbanek (18 x 23,5 x 8 cm),
mlecznik (7,5 x 15 x 6,5 cm),
cukiernica (9 x 14 x 8 cm),
sześć filiżanek (4 x 8 x 7,5 cm),
sześć spodków (1,5 x 11 x 11 cm)

Fabryka Porcelany i Wyrobów Ceramicznych w Ćmielowie S.A., Polska
Na spodzie oznaczenie wytwórni oraz wycisk w masie

estymacja:
7 000 - 12 000 PLN
1 700 - 2 900 EUR

LITERATURA:
Fabryka Porcelany i Wyrobów Ceramicznych Ćmielów S.A. Wzory dekoracji i fasonów, [b. m. wyd.] 1938, s. 6, model 26.
Por. Dzbanek i mlecznik z serwisu Kaprys w MN we Wrocławiu (nr inw. I-3085 a, b), zob. Jeżewska 1992, s. 36, poz. 134-135.
Serwis z MNK reprodukowany w: Kostuch I 2002, s. 19, oraz w: Kostuch 2003, s. 74.



24

"TYGRYS"

lata 20.-30. XX w.

fajans, 40 x 70 x 19 cm

Wytwórnia Fajansu w Pacykowie, Galicja (obecnie Ukraina)
przy podstawie oznaczenie wytwórni

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 600 - 4 800 EUR



WZORY Z DALEKIEGO ŚWIATA

ORIENTALNE INSPIRACJE W PACYKOWSKIM FAJAŃSIE



Choć Wytwórnia Fajansu w Pacykowie działała zaledwie przez kilkanaście lat, zdążyła na trwałe zapisać się w historii europejskiego wzornictwa jako przykład niezwykłego połączenia artystycznej ambicji z rzemieślniczym kunsztem. Założona w 1912 roku przez Aleksandra Rogalę-Lewickiego niedaleko Lwowa, manufaktura szybko wyrosła na ważne centrum ceramiki artystycznej, przyciągając uwagę zarówno kolekcjonerów, jak i krytyków z całego świata. Kluczem do jej sukcesu było nie tylko korzystanie z lokalnych tradycji garncarskich i zatrudnienie wybitnych artystów o międzynarodowym doświadczeniu, ale także zastosowanie materiałów sprowadzanych z zagranicy i najlepszych glin ceramicznych, uszlachetnianych kaolinem. Figury i naczynia również wypalano trzykrotnie, co nadawało im charakterystyczny, złocisty połysk i wyjątkową trwałość.

Tematyka pacykowskich fajansów odzwierciedlała niezwykłą różnorodność stylów i inspiracji: od postaci w stylu secesji wiedeńskiej, przez sceny parkowe, pary w ludowych strojach, po realistyczne przedstawienia i domowych i egzotycznych zwierząt i ptaków. Popularne również były popiersia znanych postaci historycznych, takich jak Juliusz Słowacki, Napoleon czy Lew Tołstoj. W projektach da się dostrzec wpływy stylu art déco, romantyzmu, jak i również inspiracje polskim folklorem i rzeźbą akademicką. Ogromną rolę w rozwoju wytwórni odegrał Stanisław Czapek – artysta kształcony w Wiedniu, który jako pierwszy dyrektor artystyczny nadał produkcji światowy wymiar, wprowadzając nowoczesną estetykę i otwierając wytwórnię na międzynarodowy rynek. W Pacykowie również tworzyli m.in. Wilhelm Tomasz, Luna Drexlerówna, Wacław Szymanowski, Tadeusz Błotnicki, Wacław Suchanek czy Władysław Adamiak. Wśród nich wyróżniał się także Jakub Lewicki, uczeń Konstantego Laszczki, znany z popularnych figur ludowych. Dzięki ich wspólnej pracy pacykowskie fajanse zyskały uznanie na rynkach Francji, Niemiec, Anglii, a nawet w Chinach i Ameryce Południowej.

Na szczególną uwagę zasługują też inspiracje orientalne, obecne w licznych figurach egzotycznych zwierząt, takich jak słonie, lwy, tygrysy, pawie czy pawiany. Te stylizowane przedstawienia, często łączone z motywami roślinnymi i bogatym tłem, urzekały ekspresją formy i intensywną kolorystyką. Wiernie oddane detale zwierząt: ich sierść, muskulatura i spojrzenia zdradzają niezwykły zmysł obserwacji i techniczne umiejętności modelarskie. Efektowne, pełne wyrazu kompozycje cieszyły się szczególnym powodzeniem wśród zagranicznych klientów, którzy szukali obiektów zarówno dekoracyjnych, jak i świadczących o znajomości najnowszych trendów w sztuce użytkowej. Pokazywane na międzynarodowych wystawach m.in. w Paryżu i w Nowym Jorku, fajanse były nie tylko popularną ozdobą saloonów, lecz także ambasadorami polskiego rzemiosła na światowej scenie designu.



25

WAZON, FASON 12

lata 20.-30. XX w.

kalkomania, złocenie/porcelana, 21 x 16 x 16 cm

Fabryka Porcelany "Giesche", Polska
na spodzie oznaczenie wytwórni

estymacja:

1 000 - 1 500 PLN

300 - 400 EUR

LITERATURA:

M. Niziołek, Katalog Zbiorów Muzeum Historii Katowic, Porcelana Firmy Giesche Czuday Huta Franciszka, Katowice 2024, s. 396-399



HUTA „NIEMEN” I SZKŁO ART DÉCO



Strona z katalogfu firmowego cz. II-III, wazony cicho dmuchane i wazony optyczne z dekoracją szlifowaną, lata 30. XX w.

Huta „Niemen”, znana ze swoich wyrobów ze szkła użytkowego i kryształów ciętych ręcznie, to jedno z najważniejszych przedsiębiorstw szklarskich w historii Polski. Jej początki sięgają 1883 roku, kiedy to Zenon Łęski założył w Ustroniu koło Nowogródka hutę szkła butelkowego. Niedługo potem hutę przejęli Juliusz Stolle i Wilhelm Krajewski, a jej rozwój nabrał dynamicznego tempa. Najważniejszym przedsięwzięciem było założenie nowej huty w Brzozówce, gdzie właśnie powstały najszlachetniejsze dzieła zakładu.

W okresie międzywojennym huta „Niemen” osiągnęła swoją największą świetność, zatrudniając aż 1600 pracowników i produkując ponad 1500 modeli naczyń dziennie. Wśród wyrobów znajdowały się filiżanki, kieliszki, dzbanki, szklanki oraz naczynia dekoracyjne, które trafiały nie tylko na polski rynek, ale też do Holandii, Francji, Kanady, Argentyny i na Bliski Wschód. Eksport stanowił istotny aspekt działalności huty, szczególnie po zniesieniu prohibicji w USA, gdzie pojawiło się zapotrzebowanie na zestawy do alkoholu.

W 1923 roku huta przekształciła się w spółkę akcyjną, a po śmierci Juliusza Stolle w 1927 roku przedsiębiorstwo przejęli jego synowie – Bronisław i Feliks. Pod ich kierownictwem „Niemen” przeżywał kolejny okres świetności, stając się jednym z liderów w dziedzinie szkła artystycznego i użytkowego w stylu art déco, popularnym na całym świecie w okresie międzywojennym i charakteryzujący się elegancją, prostotą formy i geometrycznymi

dekoracjami. Wzory były inspirowane i francuskimi pracami m.in. Rene Laligue’a i Mariusa-Ernesta Sabina, jak i czeskimi grubościennymi wzorami o kubistycznych kształtach zdobione szlifami i matem, tak zwaną ‘kantowizną’. Pojawiały się również przeróżne pastelowe barwy m.in. błękity, róż, seledyn, a także bardziej ekstrawaganckie fiolety czy czernie, przypominające amerykańskie ‘depression glass’. Dekoracje często korespondowały z funkcją naczynia: karafki ozdabiano kiściami winogron, popielniczki zdobity figury palących kobiet, a śledziówki przybierały formy ryb.

W katalogach z lat 30. można znaleźć ponad 1800 wzorów produkowanych seryjnie, choć była to zaledwie połowa oferty. Resztę stanowiły ekskluzywne zamówienia indywidualne takich jak urna z błękitnego szkła na serce marszałka Józefa Piłsudskiego, zestawy stołowe dla rezydencji prezydenckich czy lampa z jesiennymi liśćmi i sylwetką Zamku Królewskiego, wykonana na zamówienie krakowskiego kupca dla prezydenta Mościckiego.

W latach 30. XX wieku huta „Niemen” odpowiadała za ponad jedną trzecią polskiej produkcji szkła użytkowego i dekoracyjnego. Jej wyroby stanowiły 20-21% eksportu krajowego przemysłu szklarskiego, a ich jakość doceniano w najbardziej prestiżowych europejskich domach towarowych. Dziś, szkło z „Niemna” ponownie przeżywa renesans, wraz z rosnącym zainteresowaniem stylu art déco i sztuką narodową międzywojennej polski.



26

WAZON, WZÓR 1307

lata 30. XX w.

szkło, 29 x 20 x 20 cm
wazon cichodmuchany, korpus z odcisniętym w formie reliefem kwiatowym, nr kat. 1307
barwiony w masie, matowany

Huta Szkła "Niemen"

estymacja:
3 000 - 4 000 PLN
800 - 1 000 EUR

LITERATURA:
Joanna Hubner-Wojciechowska, Art Deco Przewodnik dla Kolekcjonerów, Warszawa 2007, s. 80



27

KARAFKA I TACA, WZÓR 1531

lata 20.-30. XX w.

szkło
w skład zestawu wchodzi:
karafka (25 x 13 x 8 cm),
taca (2 x 22 x 22 cm),
sześć kieliszków (6 x 4 x 4 cm)

Huta Szkła "Niemen",
kieliszki dobierane do zestawu

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



28

BUTELKA DO WÓDKI "FIAT 500"

lata 20.-30. XX w.

szkło, 10 x 22 x 9 cm

na spodzie: 'PATENT | U.P.R.P.'

Wyprodukowaną dla łódzkiej fabryki wódek i likierów J.Wiśniewski Łódź ul. Kilińskiego 132

estymacja:

800 - 1 200 PLN

200 - 300 EUR



29

PATERKA

lata 20.-30. XX w.

szkło, 10 x 17,5 x 17,5 cm

estymacja:

800 - 1 200 PLN

200 - 300 EUR



30

KOMPLET KARAFKA I SZEŚĆ KIELISZKÓW

lata 20.-30. XX w.

szkło, w skład zestawu wchodzi: karafka (25 x 12 x 8,5 cm), sześć kieliszków (4,5 x 4,5 x 4,5 cm)

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



31

ZESTAW DO NAPOJÓW, WZÓR 680/9491

lata 20.-30. XX w.

szkło, w skład zestawu wchodzi dzbanek (22 x 16 x 12 cm) oraz sześć szklanek (11 x 6,3 x 6,3 cm)

Huta Szkła Gospodarczego "Hortensja" w Piotrkowie Trybunalskim,

estymacja:
600 - 1 000 PLN
200 - 300 EUR



32

WITRAŻ

Francja, lata 20.-30. XX w.

metal, szkło, drewno, 68 x 335 cm

estymacja:

15 000 - 25 000 PLN

3 600 - 6 000 EUR



SZTUKA ŚWIATŁA I GEOMETRII

Witraż jako medium artystyczne przechodził istotną ewolucję na przełomie XIX i XX wieku. Styl secesyjny, dominujący w Europie i Ameryce od lat 90. XIX wieku do około 1910 roku, charakteryzował się organiczną linią, asymetrią oraz inspiracją naturą. Artyści tacy jak Louis Comfort Tiffany w Stanach Zjednoczonych oraz Alphonse Mucha i Émile Gallé w Europie przyczynili się do nadania witrażom secesyjnym wymiaru nie tylko dekoracyjnego, lecz także symbolicznego. Witraże Tiffany’ego wyróżniały się zastosowaniem szkła opalizującego i subtelnej gry światłem, podczas gdy europejscy twórcy kładli nacisk na linearyzm i estetykę stylu „art nouveau”.

Po I wojnie światowej zmienił się zarówno kontekst społeczny, jak i artystyczny, co wpłynęło na przekształcenie form wyrazu w sztuce użytkowej, w tym również w witrażu. Styl Art Deco, rozwijający się dynamicznie od lat 20. XX wieku, stanowił odpowiedź na wcześniejsze ornamentacyjne bogactwo secesji, promując uproszczenie form, symetrię oraz geometryzację kompozycji. Witraże Art Deco cechowały się śmiałą kolorystyką, rytmicznymi podziałami i częstym zastosowaniem motywów abstrakcyjnych, mechanicznych oraz inspirowanych egzotyką. Przykładami takich realizacji są dzieła francuskiego artysty Jacques’a Grübera czy niemieckiego projektanta Augustusa Lampa, którzy z powodzeniem łączyli funkcję dekoracyjną z nowoczesnym językiem formalnym.

W okresie międzywojennym witraż coraz częściej przekraczał granice architektury sakralnej i stawał się istotnym elementem dekoracyjnym w przestrzeni świeckiej, zwłaszcza w domach prywatnych. W stylu Art Deco witraże zaczęto wykorzystywać jako wyrafinowany detal architektoniczny w willach, kamienicach i rezydencjach klasy wyższej oraz aspirujących elit miejskich. Pełniły one zarówno funkcję estetyczną, jak i użytkową – rozpraszając światło dzienne, tworzyły we wnętrzach nastrojowe efekty świetlne i podkreślały status właścicieli. Przykładowe realizacje można odnaleźć m.in. w modernistycznych willach na Górnym Śląsku, w Warszawie czy w Krakowie, gdzie kolorowe przeszklenia zdobiły klatki schodowe, przedsionki, drzwi oraz okna łazienek i salonów. Popularne były motywy geometryczne, stylizowane rośliny oraz abstrakcyjne układy linii – harmonizujące z nowoczesnym wyposażeniem wnętrz. W ten sposób witraż w okresie międzywojennym zyskał nowe znaczenie jako element dekoracji codziennego życia, stając się symbolem nowoczesnego luksusu i artystycznej tożsamości właściciela.

Na gruncie polskim zaobserwować można stopniową transformację estetyki witrażu. Ważną rolę w życiu kulturalnym Krakowa odegrało Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana, promujące tematy polskiego ducha narodowego. W 1902 roku rozpoczął działalność Krakowski Zakład Witrażów, założony przez artystów Władysława Ekielskiego i Antoniego Tucha, stając się pierwszą w Krakowie, a zarazem też w Galicji firmą witrażową. Kolejnym właścicielem firmy był Stanisław Żeleński, brat pisarza Boya-Żeleńskiego (Zakład Witrażów S.G. Żeleński w Krakowie). W zakładzie starano się zatrudniać najbardziej znane nazwiska, co miało wpływ na rozwój dziedziny i duże zainteresowanie (Stanisław Wyspiański, Józef Mehoffer i Jan Bukowski). Witraż pełnił bowiem funkcję nie tylko dekoracyjną, był także nośnikiem informacji – wykorzystywany często jako szyld. W latach 20.-30. XX wieku zauważalna była powolna zmian stylistyki. Secesyjne kompozycje, szczególnie te powstałe dla kościołów w Małopolsce, ewoluowały w kierunku bardziej uproszczonych form, charakterystycznych dla stylu Art Deco. W dwudziestoleciu międzywojennym znaczącą rolę odegrał także Józef Mehoffer, którego późniejsze prace, ukazując stopniowe przejście od malarskiej narracyjności do dekoracyjnego rytmu i stylizacji. Przemiana ta wpisywała się w szersze dążenie do nowoczesności i funkcjonalności w sztuce, będące odpowiedzią na zmieniającą się dynamikę społeczną i urbanistyczną epoki.

Współcześnie oryginalne witraże z epoki Art Deco coraz częściej uchodzą za prawdziwe rarytasy na rynku antykwarycznym i aukcyjnym, przyciągając kolekcjonerów sztuki użytkowej z całego świata. Ich wyjątkowość wynika nie tylko z walorów artystycznych i dekoracyjnych, ale także z rzadkości dobrze zachowanych egzemplarzy. Ze względu na swoją kruchą naturę – cienkie szkło, wrażliwe na uszkodzenia profile ołowiane oraz podatność na działanie czasu i czynników atmosferycznych – niewiele autentycznych witraży przetrwało w nienaruszonym stanie. Dodatkowo, zniszczenia wojenne i powojenne przekształcenia architektoniczne sprawiły, że oryginalne dzieła z lat 20. i 30. XX wieku stają się dziś unikatami. Witraże sygnowane przez znanych projektantów lub pochodzące z prestiżowych warsztatów, takich jak te związane z École de Nancy czy Bauhausem, osiągają wysokie ceny na aukcjach sztuki dekoracyjnej. Często trafiają do prywatnych kolekcji lub są rekonstruowane i montowane we wnętrzach jako świadectwo wyrafinowanego gustu i poszukiwanie autentycznego dziedzictwa epoki.

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ / WITKACY
1885-1939

Portret Wandy Czyżewicz-Cisowskiej, 1928

pastel/papier, 58,5 x 47 cm (w świetle oprawy)
sygnowany i datowany l.d.: 'Ignacy Witkiewicz 1928 VII'
oraz opisany l.d.: 'T.U [w kółku] | Unieważnione | przez firmę'
i p.d.: 'NP 9,10,11,12+3P | T. B+a [w kółku]'
na odwrociu opisany ołówkiem: 'Portret Wandy Czyżewiczowej'

estymacja:
130 000 - 180 000 PLN
31 000 - 43 000 EUR

LITERATURA:
Stanisław Ignacy Witkiewicz 1885-1939. Katalog dzieł malarskich, oprac Irena Jakimowicz przy współpracy Anny Żakiewicz,
Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1990, s. 97, nr kat. I 0828





Osobne miejsce wśród portrecistów zajmuje Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), związany przez pewien czas z formistami, a także kolorystami. W 1925 roku Witkacy zadeklarował ostateczną rezygnację z twórczości artystycznej i założeń teorii Czystej Formy na rzecz wykonywania na zamówienie portretów podporządkowanych komercyjnym regułom. W regulaminie Firmy artysta wyodrębnił pięć typów portretów - od najbardziej realistycznych, przez interpretacyjne, po eksperymentalne, powstające pod wpływem alkoholu czy narkotyków. Ten przewrotny system był zarazem świadectwem krytycznej diagnozy nadchodzącej, „stechnicyzowanej” kultury, w której sztuka - zdaniem Witkacego - traci rację bytu.

Prezentowany pastel z 1928 roku przedstawia Wandę Czyżewicz-Cisowską. Subtelna modelka, o jasnej karnacji, włosach ułożonych w modne loki i lekko skrzywionych ustach, została ukazana w sukni w pionowe pasy, z ramionami otulonymi czarnym futrem. Jej błękitne oczy skupiają wzrok widza, a całość kompozycji utrzymana jest w tonacji chłodnych brązów i błękitów, które nadają wizerunkowi eleganckiego dystansu. Tło potraktowane jest ekspresyjnie, z nieregularnymi smugami pastelu, które otaczają głowę modelki.

Najciekawszy pozostaje zapis samego Witkacego w partii sygnatury „Unieważnione przez firmę”. To niezwykle rzadki przypadek, niemal unikatowy w praktyce portretowej artysty, wskazujący na gest autoironii bądź świadomego odrzucenia dzieła. W kontekście regulaminu Firmy mógł oznaczać brak satysfakcji zamawiającego albo samego autora, który uznał pracę za niezgodną z przyjętymi kryteriami. Paradoksalnie ta adnotacja podnosi rangę portretu - stanowi materialny dowód dystansu, z jakim artysta traktował własne przedsięwzięcie.

Portret zawiera również typowe dla Witkacego notacje, które dodatkowo tłumaczą „unieważnienie” dzieła. Skrót T.U oznacza bowiem „upadek talentu twórcy” - jak sam artysta wyjaśniał, chodziło o tragiczne chwile, gdy jego zdaniem talent zawodził. Z kolei zapis T.B+a wskazuje na połączenie typu B („charakterystyczny, bez karykatury”) z elementami typu A, bardziej starannego i dopracowanego - co pozwala wyjaśnić wiernie oddanie rysów twarzy przy jednoczesnej dekoracyjności otoczenia. Notacja NP 9, 10, 11, 12 + 3P należy do autorskiego systemu Witkacego, w którym skrupulatnie oznaczał przyjmowane używki lub ich brak. Narkotyki i środki odurzające były dla niego zarówno eksperymentem, jak i narzędziem pracy - prowadziły do „rozwichrzonej” linii, deformacji i niezwykłych efektów kolorystycznych. Tutaj zapis sugeruje, że artysta wstrzymywał się od palenia papierosów przez określoną ilość dni.

Typ B był zamawiany najczęściej i był stosunkowo „bezpieczny”, gdyż zakładał obiektywny stosunek do modela i wykluczał karykaturalne przerysowania. W rezultacie portrety posiadały wiernie odtwarzane twarze (kobiety były nieraz delikatnie „upiększane”), na ogół dość poważne, z popiersiem potraktowanym szkieletowo na schematycznie, z reguły abstrakcyjnym, choć często kolorowym tle.

Wizerunek Wandy Czyżewicz-Cisowskiej nosi jednak cechy charakterystyczne dla estetyki art déco. Stylizowana fryzura w miękkie loki, mocno zaakcentowane usta i elegancki strój wpisują się w kanon kobiecej mody lat 20., łączący wyrafinowanie z nowoczesną prostotą. Czarne futro, geometryczny deseń sukni oraz chłodna kolorystyka podkreślają dekoracyjny, nieco teatralny charakter portretu. Witkacy, choć działał poza głównym nurtem art déco, intuicyjnie uchwycił jego ducha - afirmację nowoczesności i elegancji splecioną z nutą melancholii.

Portret Wandy Czyżewicz-Cisowskiej łączy więc kilka warstw znaczeniowych. Najważniejszy wydaje się jednak napis „Unieważnione przez firmę”, czyniący z portretu dokument o podwójnym charakterze: dzieło sztuki i zarazem świadectwo przewrotnej praktyki Firmy Portretowej. W ten sposób obraz staje się nie tylko kolejnym elementem „malarzkiego atlasu” międzywojnia, ale też wyjątkowym komentarzem samego Witkacego do mechanizmów sztuki i rynku.



EGZOTYCZNA CHŁOPCZYCA

MODA W LATACH 20.-30. XX W.

„Dwa szkiełka kładzie w oczy,
Jak baran strzyże włosy
A do kompletu nadto
Wciąż pali papierosy.”

humorystyczny wiersz z kalendarza „Wioślarka”, 1892 r. A.Siradzka, *Żony modne. Historia mody kobiecej od starożytności do współczesności*, Warszawa 1993, s. 129

Czas prawdziwej rewolucji w modzie kobiecej nadszedł z początkiem XX wieku. I Wojna Światowa nie tylko przeobraziła mapę Europy, ale przyniosła także wielkie przemiany społeczne, kulturalne i obyczajowe. Okres międzywojenny to czas kobiet, które w Polsce w listopadzie 1918 r., w Anglii w 1918 r., w Ameryce w sierpniu 1920 r. uzyskały prawa wyborcze. Doszły do głosu nie tylko w polityce, ale także w sporcie, kulturze i w biznesie. Kobiety coraz częściej podejmowały pracę zawodową, naukową, uprawiając sporty. Co z tym związane także radykalanie zmieniły sposób ubierania, czesania i typ sylwetki, dostosowując je do nowych warunków życia (J. Hubner-Wojciechawska, *Art. deco. Przewodnik dla kolekcjonerów*, Warszawa 2007, s. 10-11).

W początkach XX wieku modę wciąż dyktowało francuskie haute couture. To czas przepychu, wyrafinowanej elegancji i szalonej zabawy. Była to epoka kobiet tajemniczych, mądrych, zaradnych o wielu twarzach, za dnia pracujących w konkurencji z mężczyznami, a w nocy bywających w towarzystwie w wieczorowych, lśniących sukniach z mocno malowanymi, zmysłowymi ustami.

Modelową fryzurą tajemniczej, wyzwolonej chłopczycy były krótko obcięte włosy. Definitywnie pozbyła się ona długich włosów. Fryzurę tzw. „na chłopczyce” rozstawił na świecie nasz rodak Antoine (Antoni) Cierplikowski – polski fryzjer, artysta, mecenas sztuki, który w 1909 r. zaproponował fryzurę à la garçonnie dla francuskiej aktorki teatralnej Ève Lavallière (A. Sieradzka, *Żony modne. Historia mody kobiecej od starożytności do współczesności*, Warszawa 1993, s. 132-133). Ten typ fryzury świetnie korespondował z projektami Coco Chanel. Głowy chłopczyc zwieńczone były zmaskulizowanym nakryciem – kapeluszem przypominającym kask, klosz lub wojskowy hełm. Kapelusze były proste i niewielkie. Noszono je głęboko wsunięte na czoło i uszy, a spod małego ronda widoczne były tylko krwistoczerwone usta.

W typie sylwetki na młodego chłopca poszukiwano strzelistości. Biodra, talia, biust miały nie istnieć. Strój miał być swobodny, krągłą sylwetkę maskowano gumkami i paskami spłaszczającymi. Także obniżano wysokość bioder, tworząc luźny, prosty pas materiału od talii po biodra (tzw. obniżony stan). Wyzwolono przede wszystkim talię z krępującego sznurowanego gorsetu, dzięki temu ubiór był luźny i umożliwiał większą swobodę ruchów. W połowie lat 20. XX w. skróceniu uległa także długość sukni i spódnic, kolana stały się bardzo eksponowanym fragmentem kobiecego ciała (np.: w garsonkach). Suknie wieczorowe również projektowano nieco luźniejsze, do ziemi i aby nadać im formalności wykonywane były z luksusowych materiałów np.: czarnego jedwabiu, tiulu haftowanego szklanymi koralikami, wykończonego sztrasami.

Rewolucja w modzie była ściśle związana ze zmianami w sferze obyczajowej i w sposobie spędzania wolnego czasu. Chodzono na fajfy, rauty i do kina. Nieodłącznym symbolem kobiety art deco była biżuteria - rzędy pereł, futra, błyszczące wykończenia materiałów, orientalny szal, fifka i mały piesek w dłoni. Rówieśniczka, kobieta modna – Maria z Kossaków Pwlikowska-Jasnorzewska tak charakteryzowała kobiety jej czasów:

„Widzę cię w futro wtuloną,
Wahającą się nad małą kałużą
Z chińskim pieskiem pod pachą, z parasolem
i różą... (...)”

cytat z wiersza „La précieuse” autorstwa Marii Pawlikowskiej Jasnorzewskiej



Moda francuska, Modelki w wieczorowych sukniach z dodatkami podczas pokazu mody, 1931



34

SUKNIA WIECZOROWA

Francja (?), lata 30. XX w.

tiul, dł.: 130 cm, szer. w talii: 34 cm

czarny jedwabny tiul haftowany szklanymi koralikami i sztrasami

estymacja:

3 000 - 4 000 PLN

800 - 1 000 EUR





35

SZAL EGIPSKI

Aszut w Egipcie, lata 20. XX w.

bawełna, srebro, 190 x 68 cm
bawełniana siatka przetykana metalowymi blaszkami

estymacja:
3 000 - 4 000 PLN
800 - 1 000 EUR



36

TOREBKA Z POCHETTE

Francja, lata 20.-30. XX w.

tkanina, 1,5 x 18 x 11 cm
zapięcie dekorowane strasami
materiał mora

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



37

NASZYJNIK Z PEREŁ

2 poł. XX w.

białe złoto pr. ~ 0,585, dł.: 46 cm
śr. zapięcia: 3 cm
złoto pr. 0,585, 32 brylanty ł. ~ 2,80 ct H-I/VVS-SI,
178 pereł hodowanych o śr. 7 mm,
masa: 89,86 g, dł.: 46 cm, śr. zapięcia: 3 cm

estymacja:
24 000 - 30 000 PLN
5 800 - 7 200 EUR



38

CYGARETKA

1 poł. XX w.

emalia na giloszu/złoto pr. 0,585, 1 x 10 cm
złoto pr. ~ 0,585, emalia kobaltowa na giloszu, ustnik z gagatu, masa: 12,32 g, wym.: 1 x 10 cm

estymacja:
10 000 - 15 000 PLN
2 400 - 3 600 EUR

MIĘDZY PERŁĄ A PLATYNĄ BIZUTERIA ART DÉCO

W blasku lat 20. i 30. XX wieku, gdy świat tańczył do rytmu jazzu, narodziła się biżuteria, która stała się manifestem epoki – wyrafinowana, geometryczna, odważna. Art déco, styl zrodzony z fascynacji technologią, ruchem i luksusem, zamknął w kamieniu, metalu i emalii puls czasu: dynamiczny, elegancki, bezkompromisowo nowoczesny. To nie była już tylko ozdoba, ale forma sztuki – chłodna, precyzyjna, a jednocześnie zmysłowa w swojej dyscyplinie.

GEOMETRYCZNA PERFEKCJA I NOWOCZESNA REWOLUCJA FORM

Biżuteria art déco opowiada historię świata pomiędzy dwiema wojnami – świata, który jednocześnie marzył o przyszłości i uciekał od przeszłości. Zrodzona z ducha Bauhausu, egzotyizmu i maszynowej estetyki, łączyła diamenty z onyksem, platynę z emalią, perfekcję rzemiosła z matematyką proporcji. Noszona przez kobiety wyzwolone, świadome swojej siły i stylu, stała się symbolem nowej definicji kobiecości – śmiałej, nowoczesnej, pewnej siebie.

Art déco zrywało z płynnością secesyjnych ornamentów, wprowadzając surowe, geometryczne formy takie jak romby, trapezy, prostokąty czy trójkąty. Ta nowa estetyka była echem architektonicznych triumfów modernizmu – choć projektowano biżuterię, sposób myślenia przypominał kreację budowli. Zamiana tradycyjnego złota na platynę oraz białe złoto była nie tylko kwestią stylu, ale i filozofii – chłodny metal narzucał wrażenie nowoczesności i technologicznej precyzji. W tym czasie rozwijały się również techniki jubilerskie, takie jak filigran czy ajouré – ażur umożliwiał światłu przenikanie przez kamienie, podkreślając ich blask i lekkość konstrukcji.

Głównym źródłem inspiracji dla twórców stała się kulturowa egzotyka. Odkrycie grobowca Tutanchamona w 1922 roku zapoczątkowało falę fascynacji Egiptem, a złotnicy chętnie wykorzystywali motywy takie jak lotos, oko Horsa, skarabeusze czy piramidy. Kombinacje kamieni, takich jak lapis lazuli, turkus i koral, nawiązywały do starożytnej kultury egipskiej. Jednocześnie czerpano inspiracje z Azji, Afryki oraz obszaru śródziemnomorskiego, co w efekcie tworzyło awangardowe projekty łączące różnorodne tradycje i globalne dziedzictwo.

EMALIA – BARWNY AKCENT NOWOCZESNOŚCI

Emalia w epoce art déco zajmowała ważne miejsce jako ceniony materiał zdobniczy w sztuce użytkowej, biżuterii oraz detalach architektonicznych. Styl ten szczególnie upodobał sobie emalię ze względu na jej trwałość, intensywne kolory i lśniąca, szklaną powierzchnię. Technika polegająca na wypalaniu szkliwa na metalach takich jak złoto, srebro czy miedź umożliwiała tworzenie wyrazistych wzorów i precyzyjnych detali w szerokiej paletcie barw. W biżuterii emalia pojawiała się często – zdobiła brosze, naszyjniki, pierścionki i zegarki, przyciągając uwagę geometrycznymi kompozycjami oraz kontrastowymi zestawieniami kolorystycznymi, takimi jak czerń z czerwienią czy turkus ze złotem.

Projektanci chętnie sięgali po techniki takie jak plique-à-jour, champlevé czy cloisonné, nadając formom lekkość i dekoracyjność. Dzięki plique-à-jour, czyli emalii nakładanej na ażurową, pozbawioną spodniej warstwy metalową ramkę, biżuteria zyskiwała efekt przejrzystości i delikatnego, witrażowego blasku, który pozwalał światłu przenikać przez kolorowe pola. Technika champlevé polegała na wyżłobieniu wzorów bezpośrednio w metalu, a następnie wypełnieniu tych wgłębień barwną emalią, co podkreślało kontrast między metaliczną powierzchnią a intensywnymi kolorami. Natomiast cloisonné wykorzystywało cienkie metalowe przegrody (druciki), które formowały komórki wypełniane emalią, dzięki czemu powstawały precyzyjne, wielobarwne wzory o wyraźnym konturze. Stosowanie tych zaawansowanych technik pozwalało artystom art déco tworzyć biżuterię o niezwyklej lekkości i geometrycznej precyzji, łącząc funkcjonalność z wyrafinowaną estetyką.

Emalia zdobiła także luksusowe przedmioty codziennego użytku, które w epoce art déco zyskały status stylowych akcesoriów: cygaretki, papierosnice, zapalniczki, puderniczki, pudełeczka na biżuterię czy flakoniki perfum. Te drobne, lecz niezwykle dopracowane przedmioty stawały się wizytówką elegancji swoich właścicieli. Zdobione emalią w wyrazistych barwach – często zestawianych ze złotem, srebrem czy kamieniami – przyciągały wzrok i pełniły funkcję biżuterii użytkowej.

Obiekt: 128505, Cygaretka

REWOLUCJA PEREŁ HODOWANYCH

Jednym z najbardziej przełomowych zjawisk w jubilerstwie epoki art déco było upowszechnienie pereł hodowanych, które zrewolucjonizowały nie tylko technologię produkcji biżuterii, ale także samą estetykę luksusu. Do tej pory perły – rzadkie, trudne do zdobycia i niezwykle kosztowne – uchodziły za przywilej arystokracji. Sytuację tę zmieniły przełomowe odkrycia Kokichiego Mikimoto, japońskiego pioniera, któremu pod koniec XIX wieku udało się wyhodować pierwsze perły w warunkach kontrolowanych. W latach 20. i 30. XX wieku perły hodowane zyskały światową popularność, trafiając do kolekcji największych domów jubilerskich, takich jak Cartier, Boucheron czy Van Cleef & Arpels. Ich regularność kształtu, subtelny blask i większa dostępność umożliwiły projektantom swobodniejsze operowanie formą – perły przestały być unikatowymi solistkami, a stały się rytmicznymi elementami geometrycznych kompozycji typowych dla art déco. Długie, warstwowe naszyjniki, symetryczne bransolety, kolczyki zestawiające perły z onyksem, platyną czy diamentami – wszystko to było możliwe dzięki nowej technologii. Co więcej, demokratyzacja pereł otworzyła świat luksusu dla szerszego grona kobiet. Perły hodowane stały się nie tylko ozdobą, ale także symbolem nowej kobiecości – eleganckiej, niezależnej, klasycznej, a jednocześnie kroczącej w rytmie nowoczesności.



Moda francuska, Modelka we wzorzystej sukni z trenem i biżuterią, 1932



39

PIERŚCIONEK ART DÉCO

lata 30. XX w.

platyna pr. 0,950, złoto ~ 0,750, rozmiar: 16
złoto pr. ~ 0,750, platyna pr. ~ 0,950, 11 brylantów i diamentów ł. ~ 0,60 ct H-I/VS-SI w starym szlifie oraz szlifie 8/8,
34 syntetyczne szafiry w szlifie carré ł. ~ 0,50 ct, masa: 4,60 g, rozmiar: 16*

*Istnieje możliwość zmiany rozmiaru pierścionka, w tym celu rekomendujemy kontakt ze specjalistami DESA Unicum

estymacja:
9 000 - 12 000 PLN
2 200 - 2 900 EUR



40

PIERŚCIONEK ART DÉCO

lata 20.-30. XX w.

białe złoto pr. ~ 0,585, rozmiar: 17
białe złoto pr. ~ 0,585, 2 brylanty ł. ~ 0,90 ct J/VS, 4 rauty diamentowe ł. ~ 0,02 ct, masa: 3,38 g, rozmiar: 17*

*Istnieje możliwość zmiany rozmiaru pierścionka, w tym celu rekomendujemy kontakt ze specjalistami DESA Unicum

estymacja:
13 000 - 16 000 PLN
3 100 - 3 900 EUR

41

ZEGAREK ART DÉCO

lata 20. XX w.

złoto + platyna, zegarek: 3 x 1 cm, bransoletka: szer.: 0,8 cm, długość bransoletki regulowana
platyna pr. ~ 0,950 (zegarek), złoto pr. ~ 0,750 (bransoleta), 44 diamenty ł.~ 0,96 ct J-VS/P w szlifie 8/8,
masa: 20,67 g, zegarek: 3 x 1 cm, bransoletka szer.: 0,8 cm, długość bransoletki regulowana

estymacja:
12 000 - 18 000 PLN
2 900 - 4 300 EUR



42

BROSZA ART DÉCO

lata 20. XX w.

złoto + platyna, 4,7 x 1,3 cm
złoto pr. ~ 0,750, platyna pr. ~ 0,950, 3 diamenty ł. ~ 0,60 ct J/VS-SI w szlifie 8/8, 50 rozet diamentowych ł. ~ 0,40 ct H-I/VS-P,
masa: 6,23 g, wym.: 4,7 x 1,3 cm

estymacja:
10 000 - 15 000 PLN
2 400 - 3 600 EUR



43

KAZIMIERZ PRÓSZYŃSKI
1901-1944

Zestaw mebli gabinetowych, lata 30. XX w.

lakier/dąb, tkanina, w skład zestawu wchodzi:

regał (110 x 175 x 35 cm),

regał (110 x 82 x 32 cm),

biurko (75 x 130 x 62),

stolik (63 x 55 x 55),

para foteli (82 x 57 x 68),

stołek (39 x 39 x 39)

estymacja:

50 000 - 80 000 PLN

12 000 - 19 100 EUR



KAZIMIERZ PRÓSZYŃSKI

I MODERNISTYCZNY KOMPLET MEBLI GABINETOWYCH

Lata 30. XX wieku stanowią jeden z najbardziej dynamicznych okresów w rozwoju europejskiego wzornictwa meblowego, szczególnie w kontekście rozwoju nowoczesnych idei konstruktywizmu, stylu De Stijl oraz Bauhausu. Przejście od stylu dekoracyjnego art déco ku funkcjonalizmowi i racjonalnemu podejściu do projektowania widoczne jest także w polskim projektowaniu mebli, czego znakomitą przykładową jest zestaw mebli gabinetowych zaprojektowany przez Kazimierza Prószyńskiego na zamówienie inżyniera Leona Gąssowskiego — wicedyrektora Fabryki Aparatów Elektrycznych Kazimierza Szpotańskiego i Spółka SA.

Zestaw ten, składający z biurka, foteli, taboretu, stolika, szafki bibliotecznej i szafki pomocniczej, stanowi nie tylko przykład znakomitego rzemiosła i nowoczesnej myśli projektowej, ale również ważny dokument epoki, odzwierciedlający przenikanie awangardowych trendów zachodnioeuropejskich na polski grunt.

Kazimierz Prószyński był wybitnym architektem wnętrz i projektantem mebli, który zyskał uznanie w latach 30. XX wieku. Urodzony w 1901 roku, działał przede wszystkim w Warszawie. Prószyński był nie tylko praktykiem, ale również teoretykiem nowoczesnego projektowania wnętrz. Projektował nie tylko meble domowe, ale również wyposażenie wnętrz reprezentacyjnych – m.in. wnętrza polskich ambasad. W 1935 roku, wspólnie z Tadeuszem Magnuskim, założył firmę „Salon Dobrych Mebli”, w której łączył zamiłowanie do egzotycznych gatunków drewna z wymogami rynku i dostępnością krajowych materiałów.

Choć próbował także handlu drewnem egzotycznym, ostatecznie chętnie wykorzystywał drewno krajowe – zwłaszcza gatunki owocowe, jak grusza czy jabłoń. Zginął tragicznie w 1944 roku, pozostawiając po sobie znaczący dorobek projektowy, którego część, dzięki badaniom Ireny Huml i innych historyków, została zidentyfikowana i przypisana jego autorstwu.

Projektowanie mebli w latach 20. i 30. XX wieku przeżywało radykalną transformację pod wpływem nowatorskich idei estetycznych i funkcjonalnych. Konstruktywizm rosyjski postulował redukcję formy do elementów geometrycznych oraz podporządkowanie estetyki zasadom inżynierskiej logiki i społecznej funkcji. Grupa De Stijl, związana m.in. z Gerritem Rietveldem, promowała abstrakcyjne, prostokątne formy oraz ograniczoną paletę kolorystyczną, podporządkowaną zasadom harmonii i równowagi. Z kolei niemiecki Bauhaus łączył funkcjonalność z artystycznym podejściem do projektowania, kładąc nacisk na uniwersalizm formy, modułowość oraz możliwość masowej produkcji.

Zestaw mebli Kazimierza Prószyńskiego z lat 30. doskonale wpisuje się w ten modernistyczny paradygmat. Charakteryzuje się prostą, funkcjonalną formą, wyraźną geometryzacją brył oraz integracją funkcji i estetyki. Brak ornamentyki, precyzja wykonania i logiczny podział przestrzeni to cechy wspólne z ideami Bauhausu i De Stijl. Zestaw ten jest jednocześnie dostosowany do realiów polskiego rynku meblarskiego tamtego okresu.

W swojej ekspertyzie dr Anna Kostrzyńska-Miłosz szczegółowo opisuje zestaw mebli, na który składają się: dwa fotele, taboret, stolik, biurko, szafka biblioteczna oraz szafka pomocnicza. Zwraca ona uwagę na spójność stylistyczną wszystkich elementów, ich geometryczność oraz charakterystyczne cechy konstrukcyjne, które bezpośrednio wskazują na autorstwo Prószyńskiego. Badaczka podkreśla cechy charakterystyczne projektów artysty na przykładzie poszczególnych elementów zestawu. Fotele osadzone na czterech graniastych nogach mają oszczędną, ale wyrafinowaną formę. Wysokie oskrzynienie oraz nakładane poduchy przypominają rozwiązania stosowane w meblach modernistycznych o funkcjonalnym charakterze. Taboret i stolik zachowują ten sam język form – geometryczne nogi, brak dekoracyjnych elementów, podkreślony naturalny rysunek drewna. W biurku dr Kostrzyńska-Miłosz dostrzega „nieco zmodyfikowany typ amerykański”, z charakterystycznym układem szuflad oraz uchwytów z listew, które rozbijają bryłę mebla w duchu modernistycznej ascezy. Natomiast Szafka biblioteczna i szafka pomocnicza dopełniają zestaw, powtarzając materiały, typ uchwytów i logikę kompozycji. Wspólnym elementem całego комплекtu jest zastosowanie buczyny jako materiału oraz konsekwentne trzymanie się geometrycznego, „klockowego” stylu – bliskiego późniejszym realizacjom Le Corbusiera.

Opisywany zestaw mebli gabinetowych nie jest przypadkową realizacją użytkową – to przemyślany, spójny projekt modernistyczny, który świadczy o wysokim poziomie polskiego wzornictwa lat 30. XX wieku. Prószyński stworzył komplet o czytelnej strukturze, prostocie formy i uniwersalnym charakterze estetycznym. Zestaw zamówiony przez Leona Gąssowskiego potwierdza, że nawet w warunkach ekonomicznej presji (użycie buczyny zamiast palisandru) możliwe było tworzenie mebli o wyjątkowej wartości artystycznej i użytkowej.

Dzięki analizie formy, materiałów i archiwalnych źródeł – w tym reprodukcji z czasopisma „Wnętrze” z 1936 roku – możemy dziś z całą pewnością przypisać autorstwo tego комплекtu Kazimierzowi Prószyńskiemu. To jedno z niewielu zachowanych materialnych świadectw jego działalności, które potwierdza zarówno jego talent, jak i zdolność do syntetyzowania najważniejszych idei modernizmu w unikalny sposób.



Gabinet w czarnym, polerowanym palisandrze, projekt K. Prószyński



44

RUTH I WILLIAM GERTH

Popielnica, lata 30.-40. XX w.

emalia komórkowa, fajans malowany podszkliwnie/plater, 10,5 x 11 x 11 cm

Chase Brass And Copper Company, Stany Zjednoczone Ameryki
na spodzie oznaczenie wytwórni

estymacja:

800 - 1 500 PLN

200 - 400 EUR

46

KUBEŁ DO CHŁODZENIA SZAMPANA

lata 30. XX w.

plater, 47,5 x 23 x 23 cm

Gebrüder Hepp, Pforzheim, Niemcy
oznaczenie wytwórni na podstawie: 'Gebruder Hepp | 90 | Pforzheim'

estymacja:

3 800 - 5 000 PLN

1 000 - 1 200 EUR



45

SHAKER

Czechosłowacja, lata 40. XX w.

srebro, 22 x 12 x 12 cm

na spodzie: złotnik: 'HG', próba srebra: '800',
czechosłowacka punca probiercza stosowana od roku 1942,
warszawska punca probiercza 1963-1986,

estymacja:

5 000 - 6 000 PLN

1 200 - 1 500 EUR

47

POPIELNICZKA

lata 30. XX w.

mosiądz, 14 x 10,5 x 2 cm

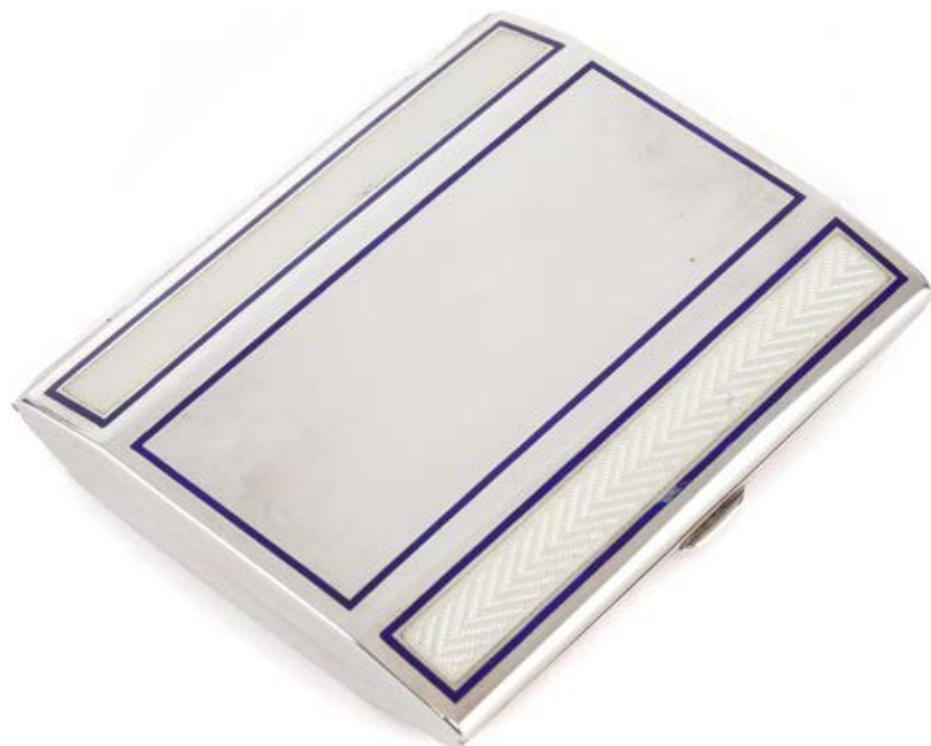
naśladownictwo projektu J. Witke

estymacja:

1 000 - 1 500 PLN

300 - 400 EUR





48

PAPIEROŚNICA

Wiedeń, lata 20. XX w.

srebro, 1 x 8,5 x 7,5 cm

srebro próby: '2', wiedeńska punca probiercza z lat 1872-1922, znak miejski: 'A'

emalia na giloszu

wnętrze złożone

estymacja:

1 500 - 2 000 PLN

400 - 500 EUR



49

SPINKI DO MANKIETÓW

Francja, lata 20.-30. XX w.

emalia, srebro, 2,5 x 0,5 x 0,5 cm

francuska punca importowa

emalia komórkowa czarna i czerwona

estymacja:

800 - 1 200 PLN

200 - 300 EUR



50

RAYMOND CHEVALIER

Bomboniera, lata 20.-30. XX w.

fajans, 9 x 18 x 15 cm

Boch Frères Keramis, Belgia, La Louviere
na spodzie oznaczenie wytwórni

estymacja:

1 000 - 1 500 PLN

300 - 400 EUR



51

BOMBONIERA

lata 20.-30. XX w.

złocenie/porcelana malowana, 19,5 x 14,5 x 14,5 cm

Porzellanmanufaktur Fraureuth, Niederlassung Wallendorf, Niemcy
na spodzie oznaczenie wytwórni
sygnatura z lat 1919-1926

estymacja:

2 600 - 3 200 PLN

700 - 800 EUR

52

IMBRYK SAMOCHÓD WYŚCIGOWY "OKT42"

lata 30. XX w.

srebrzenie/ceramika, 12 x 23 x 12 cm

James Sadler and Sons Ltd, Anglia
na spodzie oznaczenie wytwórni

estymacja:

1 500 - 2 000 PLN

400 - 500 EUR



NOWOCZESNOŚĆ LAT 20. ERA PRĘDKOŚCI I ELEGANCJI

Dwudziestolecie międzywojenne to czas, w którym świat nabrał zawrotnego tempa, dynamicznie rozwijała się motoryzacja, a na drogach pojawiły się samochody z automatycznymi skrzyniami biegów – pierwsze takie rozwiązania wprowadziły w 1921 roku amerykańskie modele firmy Sturtevant, a dekadę później konstrukcje te zaczęły być wdrażane do seryjnej produkcji. Równolegle rozkwitł rynek motocykli, a symbolami epoki stały się luksusowe roadstery i sportowe maszyny. Prędkość była nie tylko środkiem transportu – stała się manifestem nowoczesności. Na tle wielkich światowych marek Polska również zaznaczyła swoją obecność. W 1927 roku z Centralnych Warsztatów Samochodowych wyjechał pierwszy rodzimy samochód CWS T-1 – pojazd nowoczesny, z silnikiem o mocy 45 KM, który mógł konkurować z zachodnimi modelami. Równolegle produkowano motocykle Sokół, które szybko stały się chlubą polskiej techniki i symbolem nowoczesnego patriotyzmu. Na ulicach Warszawy, Lwowa i Poznania obok rodzimych konstrukcji można było spotkać importowane luksusowe automobile marek takich jak Fiat, Mercedes czy Citroën – stanowiące wyznacznik pozycji społecznej. Szczególne miejsce w historii motoryzacji zajął Mercedes-Benz 170 (W15), zaprezentowany w 1931 roku na Salonie Samochodowym w Paryżu jako pierwszy na świecie masowo produkowany samochód z niezależnym zawieszeniem i wahliwą osią. Wersja 170 V (gdzie „V” oznaczało silnik montowany z przodu), wprowadzona w 1934 roku. Jego konstrukcja uchodziła za niezwykle nowoczesną, łącząc komfort z wyjątkową trwałością. Do 1936 roku powstało 13 775 egzemplarzy w dziesięciu wariantach podwozia i nadwozia, co uczyniło go najlepiej sprzedającym się modelem Mercedesa przed II wojną światową. Pochlebne recenzje branżowych magazynów – od niemieckiego „Motor und Sport” po szwajcarską „Automobil-Revue” – podkreślały jego wyważoną konstrukcję, cichą pracę silnika i ponadczasowe piękno, które pozwalało mu konkurować z najnowszymi modelami nawet wiele lat po premierze. Nowoczesność lat 20. to także transatlantyki – pływające miasta, jak „SS Leviathan” czy

„Île de France”, które łączyły Stary i Nowy Świat. Ich salony pełne były art déco, a podróże w pierwszej klasie przypominały wizyty w najlepszych europejskich hotelach. Tego rodzaju mobilność kształtowała nowy styl życia – kosmopolityczny, dynamiczny, otwarty na sztukę i modę. Automobil stawał się przedłużeniem osobowości, a podróżowanie dawało poczucie wolności i oderwania od codzienności. Pojawiły się nowe kanony mody: skórzane kurtki, długie rękawiczki, czapki typu pilotka i okulary przeciwsłoneczne – stylizacja, którą utrwaliły fotografie i filmy epoki. Prasa ilustrowana kreowała obraz automobilisty jako człowieka sukcesu: energicznego, otwartego na świat, poszukującego przygód.

Motoryzacja i szybkość fascynowały nie tylko kierowców. Odbicie tej fascynacji odnajdujemy w przedmiotach użytkowych. Znanie manufaktury specjalizujące się w produkcji zastaw stołowych, rozszerzyły swoją ofertę o produkcję miniaturowych wersji kultowych modeli samochodów. Zaprezentowany w katalogu imbryk „Samochód wyścigowy” autorstwa James Sadler and Sons Ltd, stanowi przykład tego zjawiska. Ta brytyjska manufaktura, założona w 1882 roku w Burslem, słynęła z produkcji czajników o fantazyjnych kształtach. Model wyścigowego samochodu z charakterystycznym numerem rejestracyjnym OKT42 był nie tylko naczyniem do parzenia herbaty, ale i humorystycznym nawiązaniem do pasji motoryzacyjnej. Sprzedawany na całym świecie – w USA, Kanadzie, Australii i Nowej Zelandii – imbryk ten stanowił symbol połączenia codzienności z fascynacją techniką. Samochód szybko stał się ikoną w sztuce i reklamie. Plakaty reklamujące marki Panhard czy Citroën przyciągały uwagę dynamiczną typografią i przedstawieniami pędzących pojazdów. Tamara Łempicka uczyniła automobil symbolem nowoczesnej kobiety – jej autoportret w zielonym Bugatti (1928) to manifest niezależności i elegancji. Choć artystka w rzeczywistości nie posiadała takiego auta, obraz stał się jedną z najsłynniejszych wizualizacji kobiety epoki jazzu, sztuki art déco.



Międzynarodowy Tatrzański Rajd Samochodowy, 1930, kierowca: Hans von Stuck, samochód: Austro-Daimler



Międzynarodowy Tatrzański Rajd Samochodowy, 1930, Hans von Stuck siedzi z przodu samochodu Austro-Daimler



53

BERTHOLD BOEHS
1877-1957

'Zaklinaczka węży', lata 20. XX w.

złocenie/porcelana malowana, 20 x 11 x 7 cm

Rosenthal, Niemcy
na spodzie oznaczenie wytwórni

estymacja:
2 000 - 3 000 PLN
500 - 800 EUR



54 α

KARL TUTTER
1883-1969

'Tancerka', lata 20.-30. XX w.

złocenie/porcelana malowana, 30 x 11 x 11 cm

Hutschenreuther, Niemcy
na spodzie oznaczenie wytwórni

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



55

MARIAN KULESZA
1878-1943

Martwa natura z figurką "Gefangener Vogel" ("Uwięziony ptak")

olej/plótno, 47 x 61 cm
sygnowany l.d.: 'M. KULESZA'

estymacja:
10 000 - 15 000 PLN
2 400 - 3 600 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

56 α

ANDRÉ LHOTE

1885-1962

"Kompozycja z owocami" ("Composition aux fruits")

olej/plótno, 33 x 55,5 cm
sygnowany l.g.: 'A. LHOTE'
na krośnie malarskim oraz na ramie liczne nalepki aukcyjne,
na krośnie nalepka własnościowa z opisem obrazu oraz nalepka z numerem inwentarzowym

estymacja:
60 000 - 80 000 PLN
14 300 - 19 100 EUR

OPINIE:
Certyfikat Dominique Bermann Martin i Jean-François Aittouar?s z dn. 5 maja 2003 roku

POCHODZENIE:
Christie's, Londyn, listopad 1993
kolekcja prywatna
Sotheby's, Londyn, październik 1997
kolekcja prywatna
Tajan, Paryż, kwiecień 2003
kolekcja prywatna
Sotheby's, Londyn, październik 2004
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Tamara Łempicka – kobieta w podróży, Muzeum Narodowe w Lublinie, 18 marca – 14 sierpnia 2022
Tamara Łempicka a art déco, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 17 września 2022 - 12 marca 2023

LITERATURA:
Tamara Łempicka a art déco. Tradycja i nowoczesność, katalog wystawy, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2022, il. 5.2, s. 62 (il.)





André Lhote był francuskim malarzem, rzeźbiarzem, teoretykiem sztuki i pedagogiem, który odegrał kluczową rolę w rozwoju kubizmu. Lhote od najmłodszych lat wykazywał zainteresowanie sztuką. W wieku 12 lat rozpoczął naukę rzeźby w drewnie u lokalnego snycerza, co stanowiło fundament jego przyszłej kariery artystycznej. W latach 1898-1904 studiował dekoracyjną rzeźbę w École des Beaux-Arts w Bordeaux, jednocześnie rozwijając swoje umiejętności malarskie. W 1905 roku zdecydował się poświęcić malarstwu, a dwa lata później przeniósł się do Paryża, gdzie związał się z awangardowymi kręgami artystycznymi. Początkowo twórczość Lhote'a była inspirowana fowizmem, jednak około 1910 roku zwrócił się ku kubizmowi, wprowadzając do swoich prac elementy geometryzacji i analizy formy.

W 1912 roku dołączył do grupy Section d'Or, skupiającej artystów dążących do rozwijania teorii kubizmu. Jego obrazy z tego okresu, takie jak „Rugby” z 1917 roku, ukazują dynamiczne sceny sportowe przedstawione w sposób analityczny, z naciskiem na strukturę i ruch. W latach 20. Lhote kontynuował eksplorację kubizmu, tworząc liczne martwe natury. Jego podejście do tego gatunku charakteryzowało się

harmonijnym łączeniem tradycyjnych kompozycji z nowoczesną analizą formy. W pracach takich jak prezentowana „Kompozycja z owocami” malarz eksperymentował z neoklasycystyczną poetyką, jednocześnie zachowując kubistyczną strukturę kompozycji. Równoległe z działalnością malarską, Lhote poświęcał się edukacji artystycznej.

W 1922 roku założył własną szkołę, Académie Montparnasse, która stała się ważnym ośrodkiem kształcenia młodych artystów. Jego metody nauczania łączyły analizę formy z klasycznymi zasadami kompozycji, co przyciągało licznych uczniów z różnych krajów. Wśród nich była Tamar Lempicka, polska malarka znana z portretów i aktów w stylu art déco. Studia pod kierunkiem Lhote'a miały znaczący wpływ na rozwój jej stylu, łączącego elementy kubizmu z klasycznym podejściem do formy. Lhote był również aktywnym teoretykiem i krytykiem sztuki. Od 1919 roku regularnie publikował artykuły w „La Nouvelle Revue Française”, gdzie dzielił się swoimi przemyśleniami na temat współczesnej sztuki i teorii kubizmu. Jego prace teoretyczne, takie jak „Traité du paysage” z 1939 roku i „Traité de la figure” z 1950 roku, stanowią ważne źródła wiedzy na temat analizy formy i kompozycji w malarstwie.



57

WAZON

lata 20.-30. XX w.

szlifowanie/szkło ołowiowe, 24 x 11,5 x 11,5 cm

Huta Szkła Orrefors, Szwecja,
sygnowane na spodzie

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

59

WAZONIK

lata 20.-30. XX w.

szkło, 14 x 11 x 11 cm

estymacja:
500 - 800 PLN
200 - 200 EUR



58

WAZON

Francja, lata 20.-30. XX w.

szkło dmuchane, formowane na gorąco, 20 x 20 x 20 cm
cichodmuchane, szkło matowe

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

60

AMPLA

lata 20.-30. XX w.

szkło barwione, 73 x 35 x 35 cm

Muller Frères, Francja
oznaczenie wytworni na kloszu
wymiary klosza: (14 x 35 x 35 cm)

estymacja:
5 000 - 6 000 PLN
1 200 - 1 500 EUR



61

STÓŁ I SZEŚĆ KRZESŁ

Francja, lata 20.-30. XX w.

drewno, w skład zestawu wchodzi: stół (76 x 110 x 128 cm), sześć krzeseł (82 x 43 x 50 cm)
stół rozkładany (długość maksymalna 229 cm), dwa wkłady

estymacja:

35 000 - 40 000 PLN

8 400 - 9 600 EUR





62

WITRYNA

Bolonia, 1935

fornir palisandrowy, mahoń, 149 x 119 x 46 cm

oznaczenie wytwórni pod lustrem

fornir: golden madrone, palisander

szyby kryształowe

estymacja:

25 000 - 30 000 PLN

6 000 - 7 200 EUR



LUIGI BRUSOTTI

Zestaw mebli do sypialni, Włochy, 1934

metal, tworzywo sztuczne, fornir orzechowy, w skład zestawu wchodzi:
tremo (150 x 125 x 37 cm)
komoda toaletowa (180 x 139 x 59 cm)
dwie szafki nocne (75 x 46,5 x 40 cm)
hoker (44 x 45 x 35,5 cm)
oznaczenie wewnątrz lustra
zestaw na zamówienie
oznaczenie: LUIGI BRUSOTTI | MILANI | Dicembre 1934

najprawdopodobniej projekt wykonany z Gio Ponti
fornir: korzeń orzecha włoskiego, orzech włoski, heban

estymacja:
100 000 - 120 000 PLN
24 000 - 29 000 EUR



LUKSUS I INNOWACJA WŁOSKIE MEBLE ART DÉCO

Styl art déco, który rozwijał się we Włoszech w latach 20. i 30. XX wieku, zyskał unikalny charakter dzięki lokalnym materiałom i rzemiosłu, a także otwartości projektantów na innowacje. Włoskie meble art déco wyróżniały się użyciem egzotycznych fornirów, takich jak heban, palisander czy czeczot, które nadawały powierzchniom mebli wyrafinowany wygląd i głębię koloru. Równocześnie projektanci chętnie eksperymentowali z tworzywami sztucznymi – bakelitem, celuloidem i wczesnymi formami akrylu – co pozwalało na tworzenie efektownych uchwytów, intarsji czy dekoracyjnych detali. Te kontrasty między naturalnymi i syntetycznymi materiałami stanowiły o nowoczesności i luksusie włoskiego art déco.

Charakterystyczne dla włoskich mebli art déco były zarówno geometryczne, jak i opływowe kształty. Komody, stoliki czy konsole łączyły surowość prostokątnych brył z łagodnymi liniami zaokrąglonych rogów i falistych krawędzi. Zastosowanie symetrii oraz dekoracyjnych rytmów (np. powtarzalnych listew czy lustrzanych powierzchni) potęgowało efekt harmonii i elegancji.

Włoscy rzemieślnicy i projektanci dbali o każdy detal – od finezyjnych politur po subtelne zdobienia w technice intarsji. Warto zaznaczyć, że wiele mebli z tego okresu było sygnowanych w nietypowy sposób – sygnatura była nanoszona pod taflą lustra, co oznacza, że dopiero podczas renowacji lub demontażu można było odkryć nazwisko twórcy.

Jednym z wybitnych przedstawicieli włoskiego designu tego okresu był Luigi Brusotti – projektant, który zasłynął przede wszystkim z prac w dziedzinie oświetlenia, ale jego twórczość obejmowała również meble, takie jak stoliki kawowe, lustra czy większe elementy wystroju wnętrz. Brusotti był znany z zamiłowania do dekoracyjności oraz precyzji wykonania, a jego projekty wiernie oddają estetykę włoskiego art déco, zwłaszcza w wersji rozwijającej się w latach 50. XX wieku. Jego dzieła, często bogato zdobione i wykonywane z najwyższej jakości materiałów, stanowią dziś cenny przykład włoskiego rzemiosła i designu okresu międzywojennego oraz powojennego.





64

CZTERY PUCHARKI DO LODÓW Z CUKIERNI ROMAN POMIANOWSKI I SYN

lata 20.-30. XX w.

plater, 5 x 13 x 10 cm

Bracia Henneberg, Warszawa, Polska
na spodzie oznaczenie wytwórni: 'BH Warszawa' | 3331
na uchwycie wybita nazwa cukierni: 'RPomianowski'

estymacja:
5 000 - 6 000 PLN
1 200 - 1 500 EUR



65

KOMPLET SZEŚCIU ŁYŻECZEK PRENSKI

lata 20.-30. XX w.

plater, 2 x 15 x 3 cm
na trzonkach oznaczenie wytwórni

estymacja:
500 - 800 PLN
200 - 200 EUR



66

JAKOB GRIMMINGER

Łopatką do tortu, Niemcy, lata 20.-30. XX w.

srebro, 21,5 x 5,5 x 5 cm
na spodzie niemiecka punca państwowa stosowana po 1888,
próba srebra: '830', graficzny znak złotnika: 'Jakob Grimminger' czynny od 1895

estymacja:
800 - 1 200 PLN
200 - 300 EUR

SŁODKA WARSZAWA

OPOWIEŚĆ O CUKIERNIACH

DAWNEJ STOLICY

Na początku XIX wieku większość kawiarni warszawskich znajdowała się w rejonie Krakowskiego Przedmieścia oraz ulicy Miodowej, na której działała słynna kawiarnia „Honoratka”, miejsce spotkań romantyków, takich jak Fryderyk Chopin, Seweryn Goszczyński czy Maurycy Mochnecki. Nazwa kawiarni wzięła się od imienia właścicielki – Honoraty Cymermanowej, która dbała nie tylko o oprawę kulinarną, ale również i o klimat zarządzanego przez siebie miejsca. Fakt tworzenia dogodnego miejsca spotkań miał też czasem i polityczne konsekwencje, wszak miejsce ustronne i kameralne, a zarazem znajdujące się w ścisłym centrum miasta, stanowiło dogodne tło do dyskusji politycznych i zmian społecznych. Kawiarnia Honoratka zasygnęła zatem jako epicentrum politycznej zmiany postrzegania państwa za czasów powstania listopadowego i po jego upadku została zamknięta.

W latach międzywojennych kawiarnie warszawskie były miejscami spotkań zarówno zwykłych mieszkańców miasta, ale również istotnym centrum kulturalnym i kulinarnym. Poza słynnymi, nieistniejącymi już, kawiarniami artystycznymi, takimi jak Pod Picadorem z Hotelu Europejskiego czy Małą Ziemiańską (zwaną także Ziemiańską) z ulicy Mazowieckiej, na mapie Warszawy znajdowało się wiele kultowych miejsc, które po dziś dzień tworzą słodką mapę stolicy.

Cukiernia Romana Pomianowskiego została założona w 1920 roku. Zastawę do powstającej wówczas cukierni wyprodukowano w modnym stylu art deco w fabryce Braci Henneberg w Warszawie. Jej pierwszą lokalizacją był zbieg ulic Marszałkowskiej i Piusa XI (obecnie przemianowanej na ulicę Piękną). Była to pierwsza z 4 lokalizacji cukierni – w swojej historii Cukiernia znajdo-

wała się również na placu Inwalidów, gdzie poza skosztowaniem słodkości i napiciem kawy, można było skorzystać z jednej z pierwszych w Warszawie sal bilardowych, oraz na Krakowskim Przedmieściu, gdzie została przeniesiona tuż po zakończeniu II wojny światowej, a funkcjonowała tam aż do 2006 roku. Dziś cukiernia nosi nazwę „Cukiernia Roman Pomianowski i Syn” i mieści się w zaprojektowanym przez Halinę Skibniewską pawilonie „Bar Sady” na rogu ulic Broniewskiego i Krasińskiego na warszawskim Żoliborzu. Mimo oficjalnej zmiany nazwy, w warszawskim sloganie cukiernia ta nazywana jest „Rom Pom”, od skrótu imienia oraz nazwiska założyciela.

Cukiernia Romana Pomianowskiego nie była jedyną popularną kawiarnią w Warszawie, której legendę możemy poznawać po dziś dzień. Do tych najczęściej uczęszczanych zaliczyć można pijalnię czekolady Wedel na ul. Szpitalnej, gdzie niegdyś mieściła się również fabryka tejże firmy, przeniesiona w latach 30. na warszawski Kamionek, do nowo otwartej, bardzo nowoczesnej fabryki czekolady, czy legendarne, kultowe wręcz cukiernia Antoniego Bliklego, założona w 1869 roku, działająca przy ul. Nowy Świat czy Cukiernia Lourse'a, miejsce chętnie odwiedzane przez redaktorów „Kuriera Warszawskiego”, której początki działalności sięgały aż 1821 roku, do jej zamknięcia w 1944 roku.

Legendy warszawskich kawiarni i cukierni przetrwały niejedne zawirowania wojenne, a chęć powrotu do tradycyjnych miejsc spotkań tylko podkreślała tę tendencję - cukiernia Lourse'a po ponad siedemdziesięciu latach nieobecności powróciła na mapę Warszawy i mieści się obecnie w Hotelu Europejskim na Krakowskim Przedmieściu.



Wnętrze cukierni „Europejskiej”, 1929 r



67

PATERKA "EUROPA"

lata 20.-30. XX w.

plater, 1,5 x 12,5 x 12,5 cm

Fabryka Wyrobów Srebrnych i Platerowanych Józefa Frageta, Warszawa, Polska
na spodzie oznaczenie wytwórni
w świetle lustra: "Europa"

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



68

SPODEK OD FILIŻANKI
Z HOTELU GEORGE WE LWOWIE

lata 20.-30. XX w.

plater, 2 x 13 x 13 cm

Fabryka Wyrobów Srebrnych i Platerowanych Józefa Frageta,
Warszawa, Polska
na spodzie oznaczenie wytwórni | BM| Plaque | 3180
w lustrze spodka napis: "HOTEL GEORGE"
na spodzie kołnierza cyrylicą opis grawerowany:
'Интурист' tłum.: zagraniczny turysta

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



69

PAPIEROŚNICA

lata 30. XX w.

srebro, 7,5 x 11 x 1 cm

Fabryka wyrobów złotych i srebrnych Dawida Semiatycza

i Jakuba Janowskiego "Semia" w Warszawie, Polska
wewnątrz obiektu sygnowany oznaczeniem 'SEMIA', próba srebra: '3'

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



70

ZESTAW MEBLI

lata 20.-30. XX w.

forniowanie/drewno, w skład zestawu wchodzi:
witryna (173,5 x 119,5 x 41,5 cm),
kredens z nadstawką (135 x 222 x 62 cm),
bufet (106,5 x 102 x 59 cm)

estymacja:
15 000 - 20 000 PLN
3 600 - 4 800 EUR





71

BUFET

lata 20.-30. XX w.

drewno, fornir orzechowy, 111 x 218,5 x 65 cm

estymacja:

15 000 - 25 000 PLN

3 600 - 6 000 EUR





72

FOTEL

Łódź, lata 30. XX w.

tkanina, fornir palisandrowy, 98 x 70 x 100 cm

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 600 - 4 800 EUR



73

ZEGAR

drewno, metal 20 x 31 cm

estymacja:

1 000 - 1 500 PLN

250 - 350 EUR



74

WAZON

Belgia, lata 20.-30. XX w.

szkło barwione, 30 x 20 x 20 cm

estymacja:

1 000 - 1 500 PLN

300 - 400 EUR



75

BOMBONIERA

lata 20.-30. XX w.

szkło, 7 x 19 x 19 cm

Huta Szkła Moser, Karlowe Wary, Czechy
na spodzie oznaczenie wytwórni

estymacja:

1 500 - 3 000 PLN

400 - 800 EUR

76

WAZON

lata 20.-30. XX w.

szkło, 8 x 10 x 10 cm

Huta Szkła Moser, Karlowe Wary, Czechy
sygnowany na spodzie opisem ręcznym: 'Made In Czecho Slovakia Moser Karlsbad'

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



77

WAZON

po 1925 roku

szkło barwione, 21 x 18,5 x 18,5 cm

Huta Szkła Moser, Karlowe Wary, Czechy
sygnowany na spodzie
szkło topazowe, wys. 20 cm.
kolistą stopą, trzon i czara szlifowane w pionowe fasety, w dolnej partii czary trawiony,
złożony fryz z amazonkami, sygn. grawerowania: 'A. Moser / Karsbad / Cecho-Slovakia',
Czechosłowacja około 1925 roku.

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

LITERATURA:
W katalogu firmy Moser z 1925 roku forma prezentowanego wazonu jest opatrzona numerem 2737 (J. Mergel, L. Pankowa, Moser 1857-1997, Moser, Karlovy Vary 1997, s. 99).





78

WAZON

lata 20.-30. XX w.

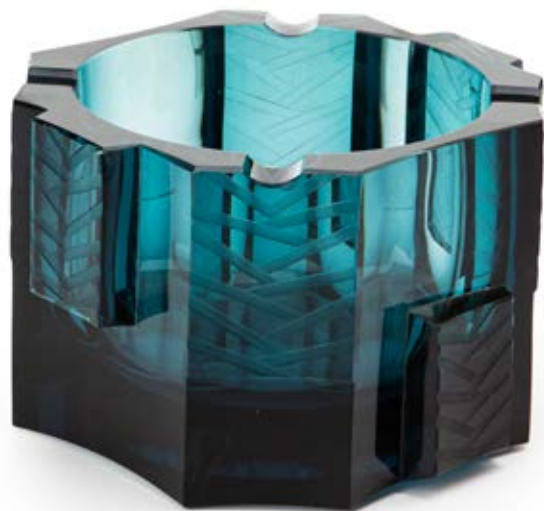
złocenie/szkło, 15 x 9 x 9 cm

Huta Szkła Moser, Karlowe Wary, Czechy
na spodzie oznaczenie wytwórni

estymacja:

1 000 - 1 500 PLN

300 - 400 EUR



79

POPIELNICA

Czechosłowacja, lata 20.-30. XX w.

szkło, 11 x 17 x 17 cm

estymacja:

4 000 - 5 000 PLN

1 000 - 1 200 EUR



80

ARTHUR PLEWA

Wazon, seria "Ingrid"

szkło malachitowe, 24 x 20 x 20 cm

Huta Szkła Jablonec, Czechosłowacja

estymacja:

2 000 - 3 000 PLN

500 - 800 EUR

JINDŘICH HALABALA

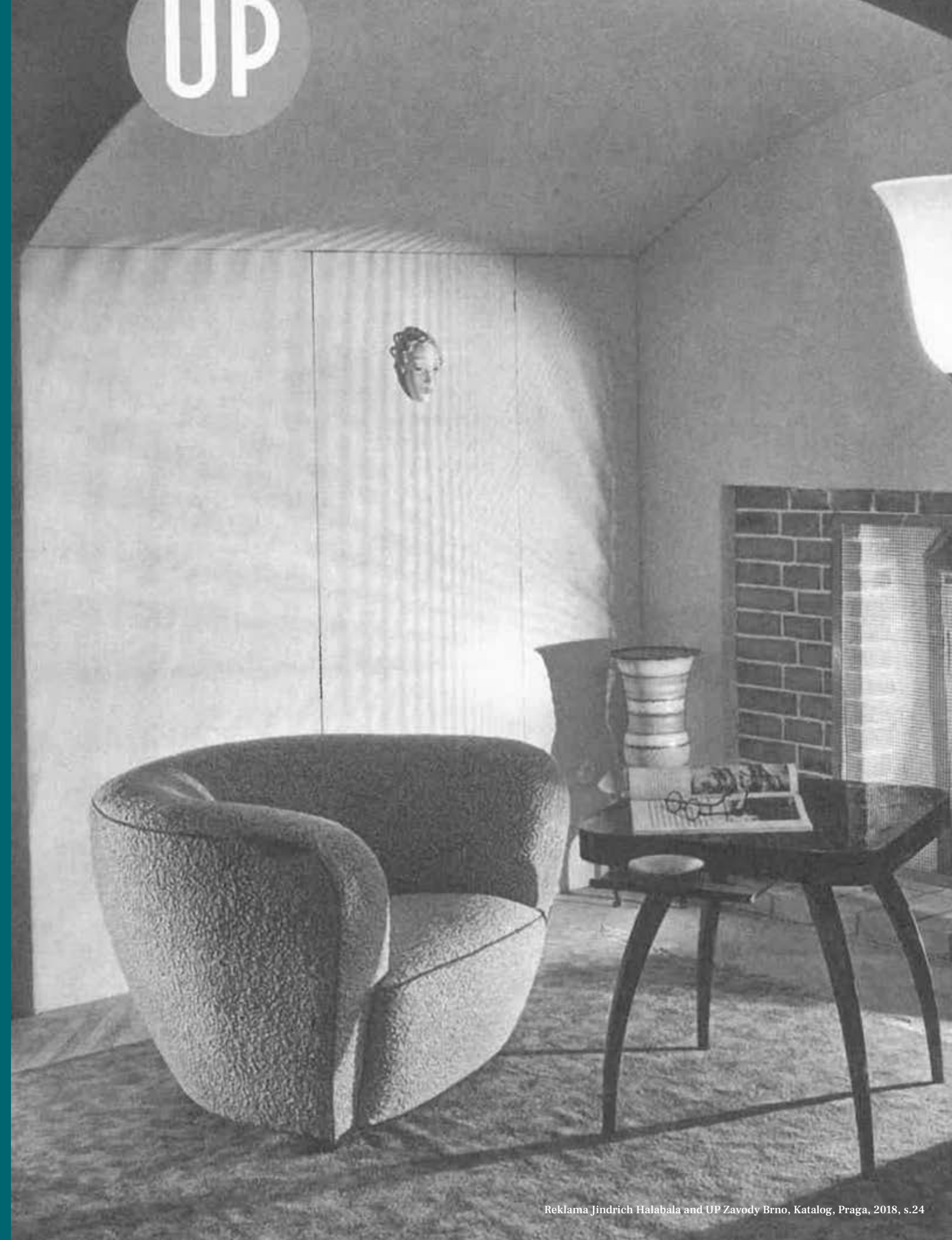
PROJEKTANT NA STYKU EPOK

Jindřich Halabala (1903–1978) to jedna z kluczowych postaci w historii czeskiego i europejskiego wzornictwa meblowego XX wieku. Jego działalność projektowa, edukacyjna i organizacyjna w przemyśle meblarskim miała istotne znaczenie dla rozwoju nowoczesnego designu w Czechosłowacji. Halabala kontynuował rodzinne tradycje rzemieślnicze – pierwsze doświadczenia zawodowe zdobywał w warsztacie stolarskim swojego ojca, gdzie poznawał podstawy pracy w drewnie. Konsekwentnie rozwijał swoje umiejętności, co zaowocowało objęciem stanowiska kierownika oraz głównego projektanta w czołowych fabrykach meblowych kraju, a także działalnością dydaktyczną na poziomie akademickim.

Twórczość Halabali stanowi istotne ogniwo pomiędzy różnymi nurtami stylistycznymi XX wieku. Jego projekty czerpały zarówno z modernizmu i geometryzującego Art Deco lat 20., jak i z funkcjonalnej estetyki Bauhausu. W późniejszych realizacjach dostrzec można wpływy stylu mid-century modern, który dominował w drugiej połowie stulecia. Halabala łączył różnorodne inspiracje, tworząc meble odpowiadające na zmieniające się potrzeby społeczne, technologiczne i estetyczne.

Kreatywność Halabali znalazła pełny wyraz w projektowaniu foteli, komód oraz kompleksowych aranżacji wnętrz. Stosował nowatorskie technologie – przede wszystkim gięte drewno oraz wykorzystanie rurki stalowej – co pozwalało mu nadawać meblom unikalne, często rzeźbiarskie formy. Jego projekty, choć produkowane seryjnie (oznaczane m.in. symbolami literowymi H i E oraz numerami), odznaczały się wysoką jakością wykonania oraz przystępną ceną. To połączenie funkcjonalności, estetyki i dostępności przyczyniło się do ich sukcesu komercyjnego.

Istotnym momentem w karierze Halabali była nacjonalizacja przemysłu meblarskiego w Czechosłowacji, rozpoczęta po 1946 roku. Proces ten, mimo ograniczenia swobody twórczej, nie zatrzymał jego innowacyjnego podejścia do projektowania. Dzieła Halabali pozostają dziś świadectwem dynamicznych przemian XX wieku – zarówno technologicznych, jak i kulturowych – a jego meble nadal cieszą się uznaniem kolekcjonerów oraz miłośników designu.





81

JINDŘICH HALABALA

1903-1978

Stolik H-370, Czechy, 2 poł. XX w.

forniowanie/drewno, 65 x 65 x 65 cm

estymacja:

3 000 - 4 000 PLN

800 - 1 000 EUR



82

JINDŘICH HALABALA

1903-1978

Para foteli H-269, 2 poł. XX w.

tkanina, drewno, 76,5 x 70 x 82 cm

estymacja:

25 000 - 30 000 PLN

6 000 - 7 200 EUR



83

WAZA, NR 1046

lata 20. XX w.

fajans szklwiony, malowany, 31 x 25 x 25 cm

Boch Frères Keramis, Belgia, La Louviere
na spodzie oznaczenie wytwórni oraz wycisk w masie: '1046'
D2813 dekoracja

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



84

BOGDAN WENDORF

Zestaw do kawy Tête-à-tête "Płaski", lata 30. XX w.

kalka ceramiczna, złocenie/porcelana, w skład zestawu wchodzi:
dzbanek (23 x 23 x 9 cm),
mlecznik (13 x 15 x 5cm),
dwie filiżanki do kawy białej(6 x 11 x 9 cm),
dwa spodki (2 x 15 x 15 cm),
dwa talerze przystawkowe (2 x 20,5 x 20,5 cm),
cukiernica (14 x 14 x 7 cm)

Fabryka Porcelany i Wyrobów Ceramicznych w Ćmielowie S.A., Polska
oznaczenie wytwórni oraz wycisk w masie

estymacja:
5 000 - 6 000 PLN
1 200 - 1 500 EUR

85

BOGDAN WENDORF

Serwis do kawy "Kaprys", okres międzywojenny

dekoracja nadrukowa, srebrzenie/porcelana,
w skład serwisu wchodzi:
mlecznik (9,5 x 16 x 5,5 cm),
filiżanka (3,5 x 9 x 7,5 cm),
talerzyk (1,5 x 11,5 x 11,5 cm),
dzbanek (19 x 24 x 7,5 cm),
cukiernica (9 x 13,5 x 7,5 cm)

Polskie Fabryki Porcelany Ćmielów i Chodzież S.A., Polska
na spodzie każdego elementu oznaczenie wytwórni oraz wycisk w masie

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



86

BOGUMIŁ MARCINEK

1904-1940

Zestaw dwóch talerzy i dwie filiżanki ze spodkami z serwisu "Bałtyk", lata 30. XX w.

porcelana, w skład zestawu wchodzi:
dwa talerze (3,5 x 28,5 x 28,5 cm),
dwa spodki (2 x13,5 x 13,5 cm),
dwie filiżanki (4 x 9,5 x 7,5 cm)

Fabryka Porcelany i WYROBÓW Ceramicznych w Ćmielowie S.A., Polska
na spodzie oznaczenie wytwórni

estymacja:
600 - 800 PLN
200 - 200 EUR



87

STANISŁAW KOZUBEK

Płyta z profilem, 1927

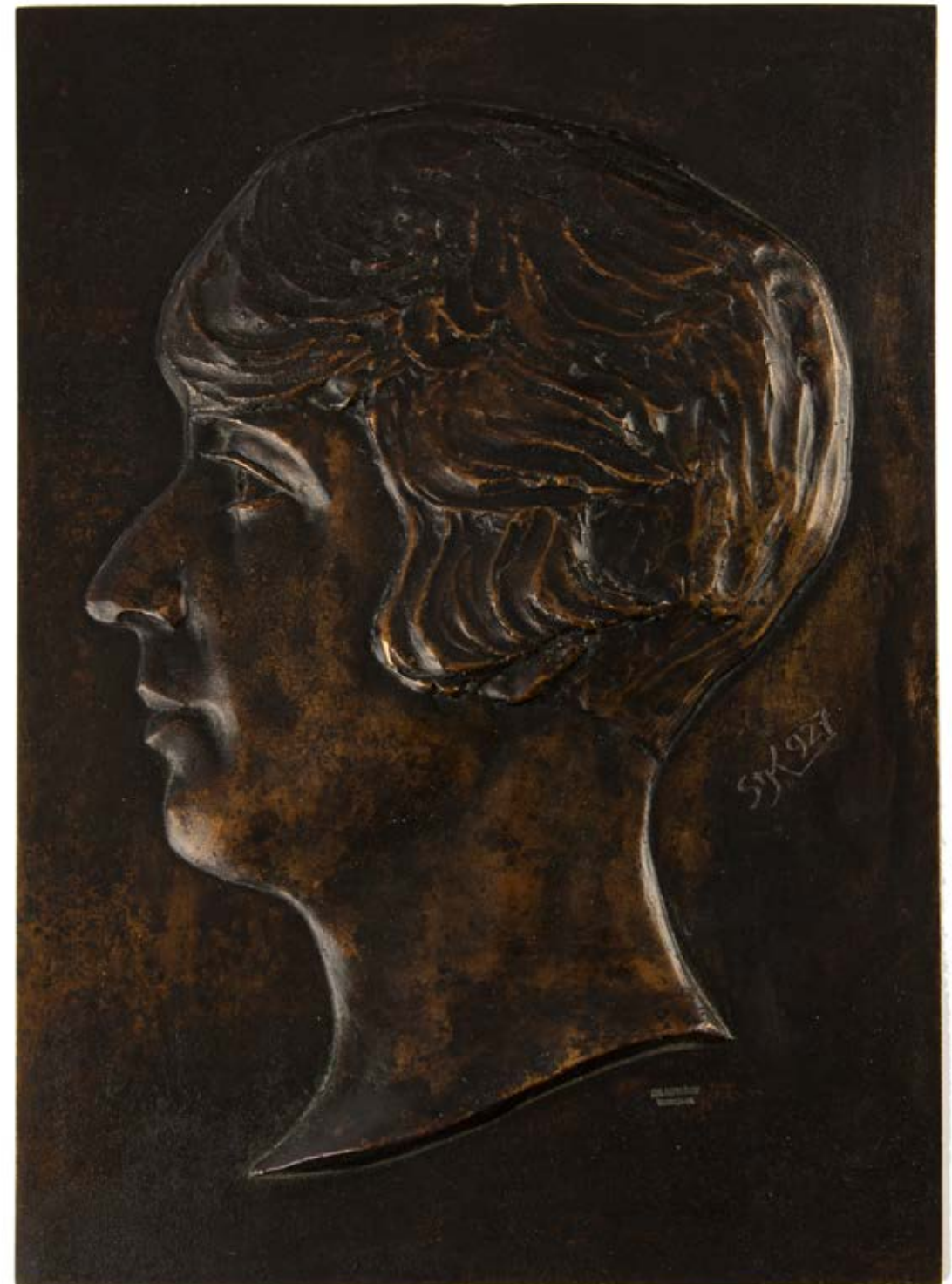
brąz, 31 x 22 cm

Bracia Łopieńscy, Warszawa,
oznaczenie wytwórni w p.d. rogu oraz sygnowany i datowany monogramem łączonym: 'STK 1927'

estymacja:

8 000 - 12 000 PLN

2 000 - 2 900 EUR





88

KILIM

lata 20.-30. XX w.

len, wełna, 104 x 187 cm

estymacja:

4 000 - 6 000 PLN

1 000 - 1 500 EUR

89

KILIM

lata 20.-30. XX w.

len, wełna, 195,5 x 271 cm

estymacja:

8 000 - 12 000 PLN

2 000 - 2 900 EUR



90

KILIM

lata 20.-30. XX w.

len, wełna, 130 x 240 cm

estymacja:

6 000 - 10 000 PLN

1 500 - 2 400 EUR





91

RUDOLF HLOUŠEK

1909-1992

Wazon, lata 20.-30. XX w.

szkło, 21,5 x 15,5 x 15,5 cm

Huta Szkła Moser, Karlowe Wary, Czechy
na spodzie oznaczenie wytwórni

estymacja:

2 000 - 3 000 PLN

500 - 800 EUR



92

RUDOLF HLOUŠEK

1909-1992

Wazon, lata 30. XX w.

szkło, 24 x 16 x 16 cm

Huta Szkła Moser,
na spodzie oznaczenie z monogramem: 'HR'

estymacja:

4 000 - 5 000 PLN

1 000 - 1 200 EUR



93

WAZON

lata 20.-30. XX w.

szkło, 21 x 15,5 x 15,5 cm

Daum, Nancy, Francja
sygnowany w podstawie: 'DAUM NANCY FRANCE'

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 600 - 4 800 EUR

94

KOMPLET DO KAWY

lata 30. XX w.

plater, drewno, w skład zestawu wchodzi:
tacka (4 x 39 x 12 cm),
dwa pojemniki (13,5 x 14 x 9,5 cm),
dzbanek (21 x 18 x 10 cm)

James Deakin & Sons, Sheffield, Anglia
na spodzie oznaczenie wytwórni
w skład zestawu wchodzi: tacka (4 x 39 x 12 cm), dwa pojemniki (13,5 x 14 x 9,5 cm), dzbanek (21 x 18 x 10 cm)

estymacja:
4 000 - 5 000 PLN
1 000 - 1 200 EUR



95

CUKIERNICA

Francja, lata 20.-30. XX w.

palisander, srebro, 6 x 12 x 18 cm
na spodzie i na uchwytach francuska próba pobiercza,
próba srebra: '1', złotnik nieczytelny
wnętrze złoczone, uchwyty z drewna

estymacja:
2 000 - 3 000 PLN
500 - 800 EUR



96

NACZYNIE NA MUSZTARDE

lata 20.-30. XX w.

plater, szkło, 8 x 20,5 x 20,5 cm

Bracia Henneberg, Warszawa, Polska
na spodzie oznaczenie wytwórni | 2352
w skład zestawu wchodzi:
paterka (1,5 x 20,5 x 20,5 cm),
naczynie (5 x 13 x 13 cm),
pokrywa (3 x 11 x 11 cm)

estymacja:
4 000 - 5 000 PLN
1 000 - 1 200 EUR





97

FILIŻANKA ZE SPODKIEM

lata 20.-30. XX w.

plater, szkło, w skład zestawu wchodzi:
spodek: (2 x 12,5 x 12,5 cm),
podstawnik (5 x 11 x 7,5 cm),
szklanka (6 x 10 x 10 cm)

Bracia Henneberg, Warszawa, Polska
na spodzie oznaczenie wytwórni

estymacja:
5 000 - 6 000 PLN
1 200 - 1 500 EUR



98

KAWIORNICA

lata 20.-30. XX w.

plater, szkło, w skład zestawu wchodzi:
pojemnik (3 x 9 x 9 cm), podstawa (4 x 5 x 5 cm)

Norblin i S-ka, Warszawa, Polska
na spodzie oznaczenie wytwórni

estymacja:
2 000 - 3 000 PLN
500 - 800 EUR

WYSTAWIANY:
„Niecodzienne przedmioty codziennego użytku. 200 lat platernictw
w Polsce” (29 listopada 2024 - 3 sierpnia 2025), Muzeum Pałacu
Króla Jana III w Wilanowie

99

PUCHAREK

lata 20.-30. XX w.

plater, 9 x 20 x 13 cm
na spodzie oznaczenie JZ / W w trójkącie

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



100

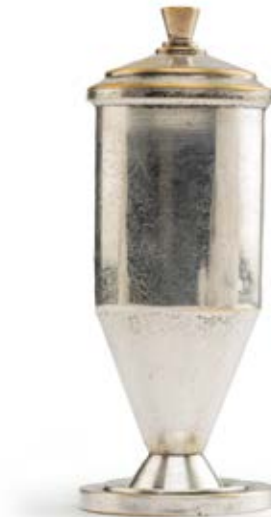
PUCHAREK Z POKRYWĄ

lata 20.-30. XX w.

plater, 14,5 x 5,5 x 5,5 cm

J. Sopyło,
na spodzie oznaczenie wytwórni

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



101

PATERA

lata 20.-30. XX w.

plater, 6 x 24 x 24 cm

Fabryka Wyrobów Srebrnych i Platerowanych Józefa Frageta,
Warszawa, Polska
na spodzie oznaczenie wytwórni

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



102

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

lata 30. XX w.

plater, papier, 2 x 20 x 2,5 cm

Fabryka Wyrobów Srebrnych i Platerowanych Józefa Frageta, Warszawa, Polska
oznaczenie wytwórni oraz na trzonie grawerowane: 'GAL'
wymiary papieru do korespondencji - papier składany (22 x 14,5 cm)
z oznaczeniem GAL GDYNIA-AMERYKA | LINIE ŻEGLUGOWE S.A. |
na pokładzie | M/S PIŁSUDSKI 193

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



NA FALACH HISTORII

POLSKIE TRANSATLANTYKI MIĘDZYWOJNIA

W okresie międzywojennym Polska, państwo odbudowujące się po ponad wieku zaborów, poszukiwała sposobów na zaznaczenie swojej obecności na mapie świata. Jednym z najbardziej spektakularnych projektów tej ekspansji były nowoczesne transatlantyki: MS Piłsudski i MS Batory. Choć formalnie pełniły funkcje pasażerskie i handlowe, w praktyce stały się pływającymi ambasadami polskiej kultury i sztuki. Ich wnętrza, utrzymane w stylu art déco z narodowymi i awangardowymi akcentami, stanowiły przemyślany element strategii propagandowej II Rzeczypospolitej. Statki oceaniczne miały symbolizować odrodzenie polskiej sztuki i kultury, świadczące o poziomie polskiego wzornictwa, technologii i kultury. Oba statki wybudowano we włoskiej stoczni Cantieri Riuniti dell'Adriatico, ze względu na nowoczesną technikę budowy i możliwością zapłaty polskim węglem.

Jednak wnętrza obu statków były realizowane pod czujnym okiem polskich projektantów i artystów. Projektowanie wnętrzą statków odbywało się według motto: „sztuka wszędzie i dla wszystkich”. Estetyka miała obejmować nie tylko salony i jadalnie, ale także hole, kaplice, kabiny, zastawę, plakaty i wszelkie elementy dekoracyjne. W dominującym stylu art déco, popularnym w okresie międzywojennym, połączono elegancję, funkcjonalność i nowoczesność. Miękkie linie, zaokrąglone naroża i luksusowe materiały idealnie nadawały się do wnętrzą statków zarówno ze względów praktycznych, jak i estetycznych. Szczególny nacisk położono na to, by styl art déco łączył się z elementami narodowymi i awangardowymi. Dzięki temu polskie transatlantyki wyróżniały się nie tylko jakością, ale także tożsamością – promując oryginalność rodzimej sztuki i rzemiosła.

W projektowaniu wnętrzą Piłsudskiego i Batorego uczestniczyła elita artystyczna II Rzeczypospolitej: architekci, malarze, rzeźbiarze i projektanci, których zadaniem było stworzenie spójnej, nowoczesnej i zarazem narodowej oprawy artystycznej, która dumnie mogłaby żeglować przez Atlantyk. Pracami kierował Wojciech Jastrzębowski, profesor Akademii Sztuk Pięknych, a do współpracy zaproszono m.in. Lecha Niemojewskiego, profesora na Wydziale Architektury na Politechnice Warszawskiej, Stanisława Brukalskiego, znanego projektanta awangardowego czy malarza Tadeusza Pruszkowskiego. Wspólnie tworzyli specjalnie powołaną komisję artystyczną, reprezentując najpopularniejsze nurty artystyczne tego czasu, od secesji po art déco, tworząc tym samym charakterystyczny styl odrodzonej polski.

W projektowanie statków w nurcie ‘polskiego art déco’ zaangażowano także wybitnych artystów sztuk użytkowych takich jak Julię Keilową która zaprojektowała nowoczesną zastawę i sztućce, Janinę Konarską odpowiadającą za grafiki drukowane, Antoniego Kenara, który stworzył sakralne elementy kaplic i płaskorzeźby bądź Wacława Borowskiego, który stworzył również freski ścienne. Nie zabrakło również Zofii Stryjeńskiej, której barwne, folklorystyczne kompozycje niosły narodowy ‘swojski’ akcent. Wszystkie elementy wykonywane były w polskich fabrykach m.in. porcelanę w Ćmielowie bądź srebro w zakładach J. Frageta w Warszawie, co podkreślało ideę promowania krajowego rzemiosła i kultury. Wnętrzą statków stały się dziełem zbiorowym, manifestem artystycznym nowoczesnej Polski, nad którym pracowało łącznie blisko 80 twórców.



Transatlantyk „Batory” przy Molo Pasażerskim w porcie



103

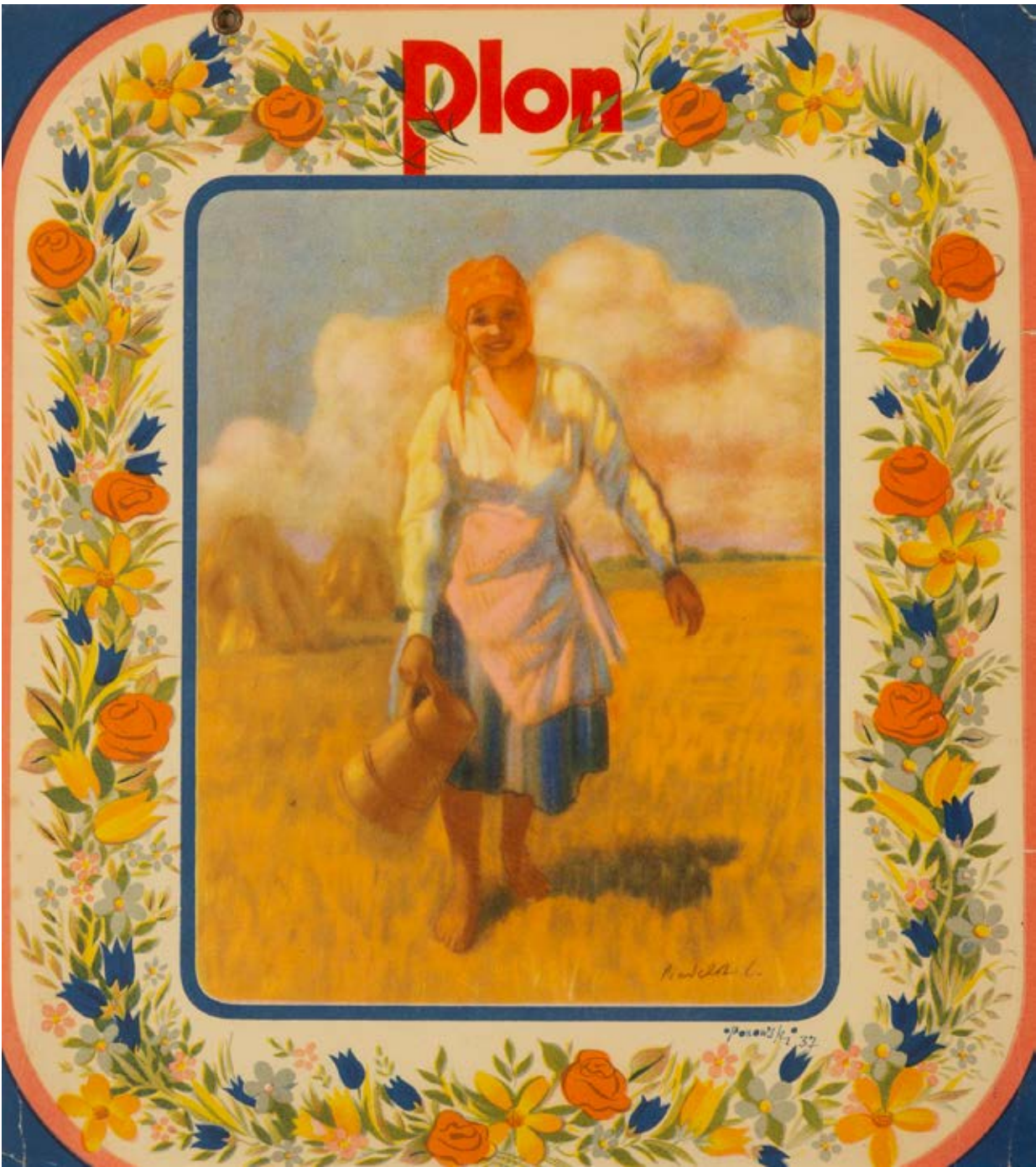
TADEUSZ GRONOWSKI

1894-1990

X Rocznicą Odparcia Najazdu Rosji Sowieckiej, 1930

litografia kolorowana/papier, 100 x 70 cm
sygnowany i datowany w druku: 'gronowski 30'

estymacja:
12 000 - 15 000 PLN
2 900 - 3 600 EUR



104

TADEUSZ GRONOWSKI

1894-1990

"Plon", 1937

litografia barwna/papier, 26 x 23,5 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i datowany na kamieniu p.d.: 'Gronowski 37'

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



105

OKŁADKA NUT FOKSTROTA “CHŁOPIEC CZY DZIEWCZYNKA?”
Z “PERSKIEGO OKA”

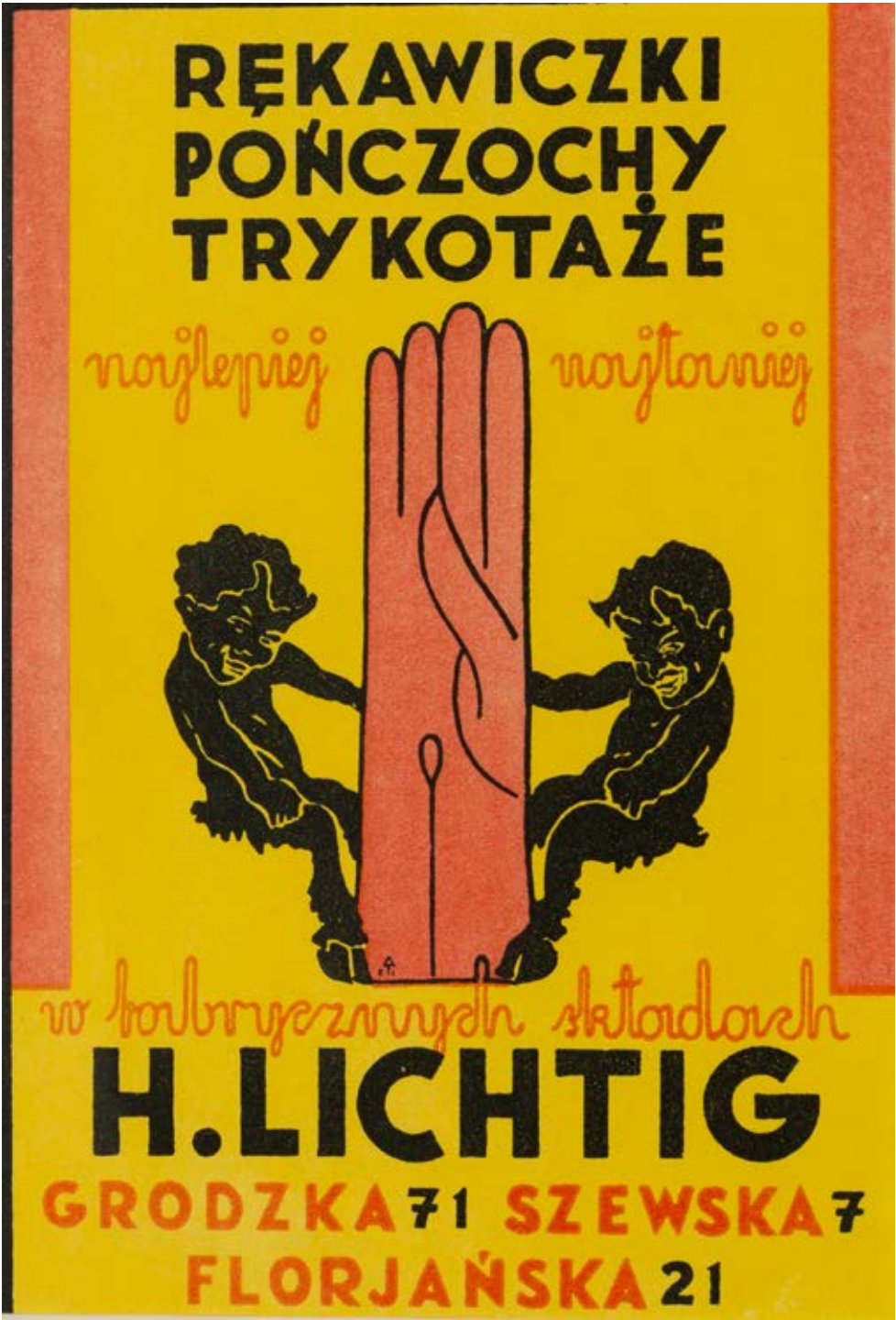
około 1926

serigrafia/papier, 32,5 x 25 cm (w świetle passe-partout)

estymacja:

800 - 1 200 PLN

200 - 300 EUR



106

REKLAMA "RĘKAWICZKI, POŃCZOCHY, TRYKOTAŻE"

druk/papier, 16 x 11,5 cm (w świetle passe-partout)

estymacja:

800 - 1 200 PLN

200 - 300 EUR



107

TOREBKA

Polska, lata 20.-30. XX w.

złocenie/tkanina, mosiądz, 1 x 18,5 x 17 cm
tканina bawełniane ze szklanymi koralikami
zapięcie mosiężne

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



108

TOREBKA

Polska, lata 20.-30. XX w.

tkanina, 1 x 24 x 14 cm
tканina lamé jedwabna przetykana złotą nitką
wewnątrz lusterko

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



109

FIFKA

lata 20.-30. XX w.

bakelit, mosiądz, 1,5 x 10 x 1,5 cm (etui)
etui (2 x 11,5 x 2,5 cm)
wykończenie fifki z mosiądzu

estymacja:
600 - 1 200 PLN
200 - 300 EUR

110

GERMAINE-PAULE JOUMARD / JOUJOU

1898-1950

Rysunek modowy do miesięcznika Très Parisien,
lata 20./30. XX w.

pochoir ręcznie kolorowany gwaszem/papier,
18 x 11 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany p.d.: 'Joujou'

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





111

GERMAINE-PAULE JOUMARD / JOUJOU

1898-1950

Rysunek modowy do miesięcznika *Très Parisien*, lata 20./30. XX w.

pochoir ręcznie kolorowany gwaszem/papier, 18,5 x 12 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany l.d.: 'Joujou'

estymacja:

1 000 - 1 500 PLN

300 - 400 EUR



112

GERMAINE-PAULE JOUMARD / JOUJOU

1898-1950

Rysunek modowy do miesięcznika *Très Parisien*, lata 20./30. XX w.

pochoir ręcznie kolorowany gwaszem/papier, 18 x 11 cm
sygnowany p.d.: 'Joujou'

estymacja:

1 000 - 1 500 PLN

300 - 400 EUR



113

ILUSTRACJA MODOWA PROJEKTÓW SUKIENEK NICOLE GROULT

lata 20./30. XX w.

pochoir ręcznie kolorowany gwaszem/papier, 18 x 11 cm (w świetle passe-partout)
Ilustracja pochodzi z miesięcznika Très Parisien: la mode, le chic, l'élégance (1920-1936);
na odwrociu wycinek z opisem projektów po francusku

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



114

ILUSTRACJA MODOWA PROJEKTÓW SUKIENEK SIMONE GRAY

lata 20./30. XX w.

pochoir ręcznie kolorowany gwaszem/papier, 18 x 11 cm (w świetle passe-partout)
Ilustracja pochodzi z miesięcznika Très Parisien: la mode, le chic, l'élégance (1920-1936);
na odwrociu wycinek z opisem projektów po francusku

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



115

WŁADYSŁAW SKOCZYŁAS

1883-1934

"Walka z niedźwiedziem", 1923

drzeworyt/papier, 16,5 x 22 cm (zadruk)

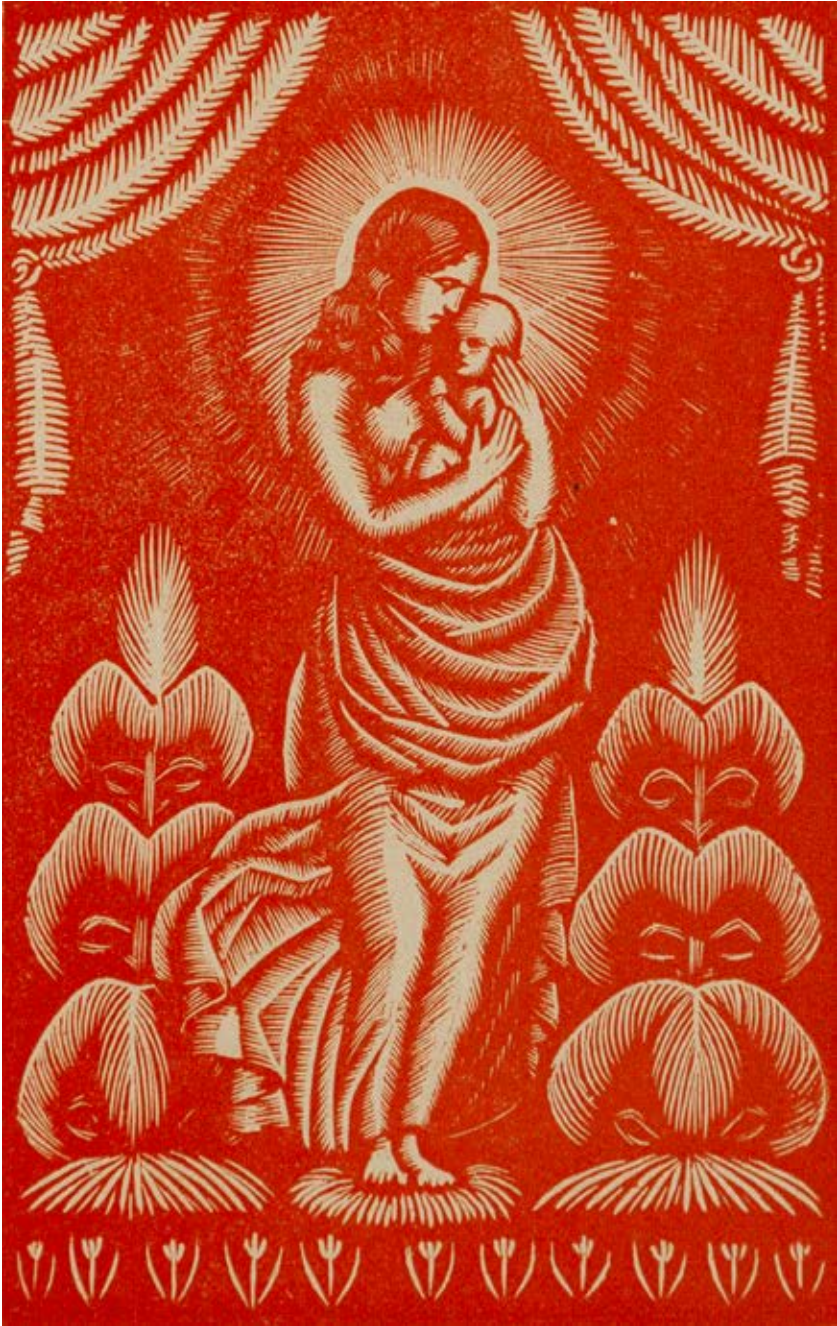
estymacja:

600 - 1 200 PLN

150 - 300 EUR

LITERATURA:

porównaj: Maryla Sitkowska, Władysław Skoczylas (1883-1934), Warszawa 2015, nr kat. III.55, s. 222



116

WŁADYSŁAW SKOCZYŁAS

1883-1934

Madonna,, 1924

drzeworyt/papier, 16,5 x 11,5 cm (w świetle passe-partout)

Grafika pochodzi z włoskiego pisma poświęconego drzeworytowi "L'eroica" z 1924 roku wydanego z okazji wystawy Skoczylasa w Rzymie.

estymacja:

500 - 900 PLN

100 - 300 EUR

LITERATURA:

porównaj: Maryla Sitkowska. Władysław Skoczylas (1883-1934), Warszawa 2015, nr kat. III.18, s. 213



WŁADYSŁAW SKOCZYLAS I JEGO PODHALE

Władysław Skoczylas eksperymentował z różnorodnymi środkami wyrazu artystycznego – malarstwem olejnym, rzeźbą, grafiką użytkową, scenografią – jednak to jego twórczość graficzna przyniosła mu największe uznanie. Około 1910 jego zainteresowanie skupione dotychczas przede wszystkim na malarstwie olejnym przeniosło się na grafikę. Sztuki tworzenia rycin zaczął uczyć się u Emile Antoine Bourdelle’aw Académie de la Grande Chaumière podczas półrocznego pobytu w Paryżu. Już jedno z pierwszych jego prac zostały pokazane we wrześniu 1910 na wystawie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie. Niedługo trzeba było czekać na pierwsze sukcesy artysty w tej dziedzinie. W kolejnym roku zdobył I nagrodę w I Konkursie Graficznym im. Henryka Grohmana w Zakopanem za akwafortę „Głowa starego górala”, która rozpoczęła wątek etnograficzno-reportażowy związany z uwiecznianiem otaczających go ludzi i miejsc.

W 1908 artysta przyjął posadę w Szkole Przemysłu Drzewnego i przeniósł się do Zakopanego, w którym spędził kolejne 10 lat swojego życia. Przeprowadzka ta zaważyła na dalszym rozwoju artystycznym Skoczylasa. Przede wszystkim zainspirowała go regionalna, ludowa sztuka oraz „styl zakopiański”. W Zakopanem zapoznał się z Witkacym, Stefanem Żeromskim, Mieczysławem Jakimowiczem, Tymonem Niesiołowskim i innymi czołowymi malarzami i pisarzami tamtego okresu, z którymi podzielał fascynację „góralsszczyzną”. Został wiceprezesem, a wkrótce prezesem Towarzystwa „Sztuka Podhalańska”. Jak zauważa Maryla Sitkowska: „Skoczylas przedłużył dzieło Witkiewicza. To jego zasługą jest trwanie mitu ‘góralsszczyzny’ w nowych czasach, wśród nowych odbiorców i przy użyciu nowych środków artystycznych” (M. Sitkowska, Władysław Skoczylas (1883-1934), Warszawa 2015, s. 33). Owym nowym środkiem artystycznym były drzeworyty.

Początkowo w twórczości graficznej Skoczylas skupiał się na rycinach w metalu – akwafortach, suchych igłach, sztychach, które stylistycznie były bliskie tendencjom w sztuce z przełomów wieków, tj. realizmowi, symbolizmowi i impresjonizmowi. Dopiero od 1913 do jego oeuvre dołączają drzeworyty, tworzone już w zupełnie innej estetyce, czerpiącej ze wzorów ludowych podpatrzonych przez artystę w regionalnym malarstwie na szkle oraz wykorzystanych w jego projektach kilimów. Upodobanie do tej techniki graficznej druku wypukłego miało swój początek w zainteresowaniu artysty budownictwem drewnianym, a także w dyskusjach zakopiańskiego środowiska na temat mitycznej słowiańskiej przeszłości, w której drewno było postrzegane jako materiał rdzennie polski. Artysta zaledwie po semestrze studiów graficznych w Lipsku szybko opanował nową technikę i już w 1914 zdobył ponownie I miejsce w II Konkursie im. Henryka Grohmana tym razem za drzeworyt „Głowa górala”.

To właśnie Skoczylas dokonał w polskiej sztuce emancypacji drzeworytu jako samodzielnego środka ekspresji artystycznej. Stylistyka jego drzeworytów przetwarza sztukę ludową na swój sposób poprzez stylizację, archaizację i rytmizację. Z czasem wytworzył swój indywidualny styl, który zmanifestował się najpełniej w cyklu grafik zbójnickich



Władysław Skoczylas, dyrektor Departamentu Nauki i Sztuki w Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego w nieustalonych okolicznościach



117 α

BOGNA KRASNODEBSKA-GARDOWSKA

1900-1988

Droga krzyżowa, stacja IV: "Jezus spotyka matkę swoją", 1923

drzeworyt kolorowany/papier, 46,7 x 33 cm (arkusz)
sygnowany ołówkiem p.d.: 'BGKrasnodębskaGard', datowany l.d.: '1926-28'

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



118 α

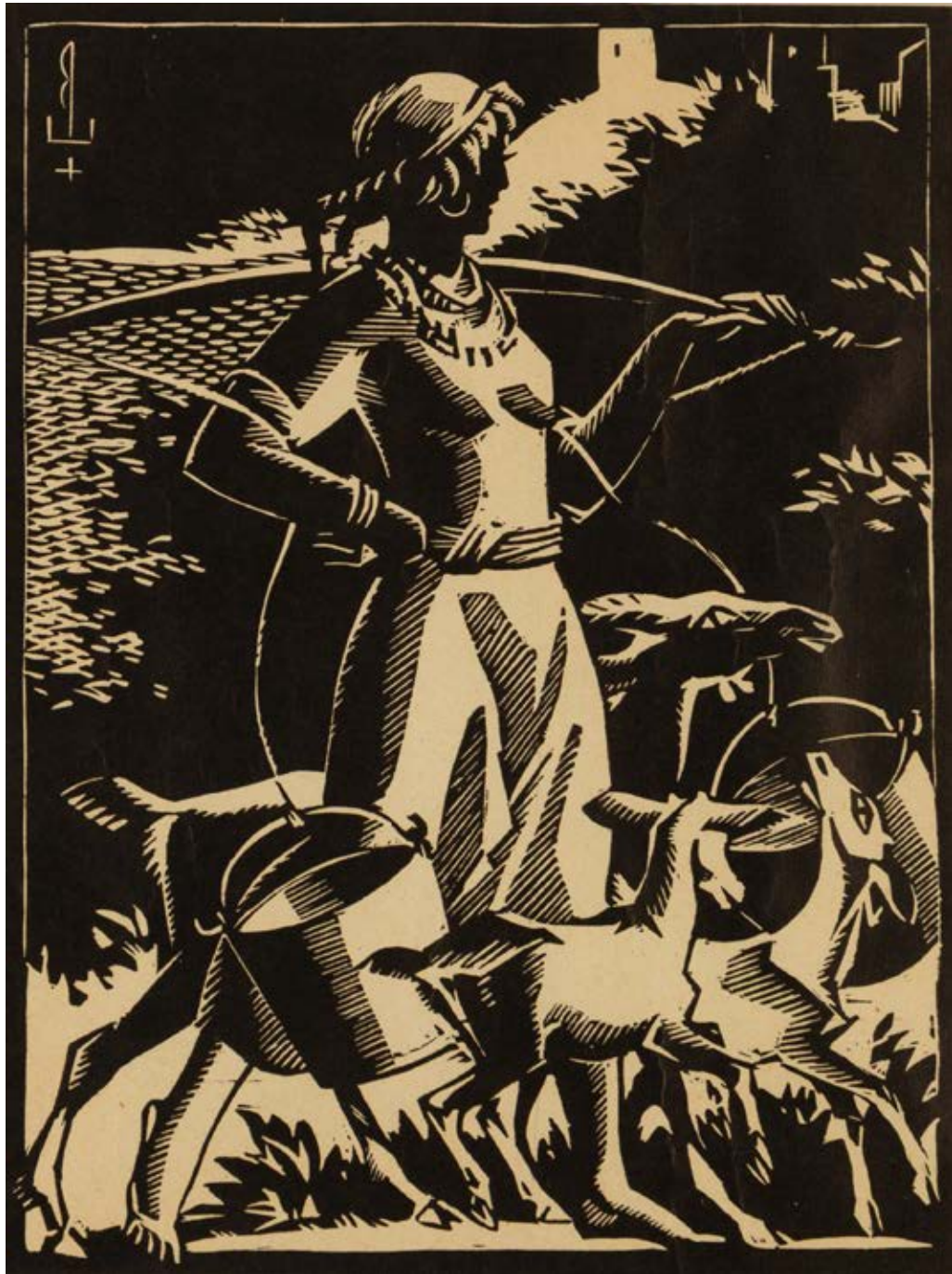
TADEUSZ KULISIEWICZ

1899-1988

Oplakiwanie Chrystusa

drzeworyt/papier, 27 x 35 cm
sygnowany ołówkiem p.d.: 'Kulisiewicz'

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



119

EDMUND LUDWIK BARTŁOMIEJCZYK

1885-1950

"Dziewczyna z kozami"/"Esterka"

drzeworyt/papier, 23 x 17,5 cm (w świetle passe-partout)

estymacja:

1 500 - 2 000 PLN

400 - 500 EUR



120

ZOFIA STRYJEŃSKA

1891-1976

Pascha. Pieśń o Zmartwychwstaniu Pańskim

światłodruk/papier, 18 x 22 cm

estymacja:

1 500 - 2 400 PLN

350 - 600 EUR

LITERATURA:

porównaj: Zofia Stryjeńska 1891-1976, Katalog wystawy indywidualnej, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2008, poz. VI.1.1.26, s. 372



121 α

ZOFIA STRYJEŃSKA

1891-1976

Chłopka z okolic Lublina, plansza XXXIII z teki 'Polish Peasants' Costumes'

pochoir ręcznie kolorowany gwaszem/papier, 39,5 x 28 cm

sygnowany p.d.: 'Z. STRYJEŃSKA'

Praca pochodzi z teki: "Z. Stryjeńska, Polish Peasants' Costumes. With introduction and notes by Thadee Seweryn, Curator of Ethnographical Museum in Cracow, Nice 1939. Published by C. Szwedzicki"

estymacja:

4 000 - 6 000 PLN

1 000 - 1500 EUR



122 α

ZOFIA STRYJEŃSKA

1891-1976

Chłop z Wilanowa koło Warszawy, plansza VII z teki 'Polish Peasants' Costumes', 1939

pochoir ręcznie kolorowany gwaszem/papier, 43,5 x 31 cm (w świetle passe-partout)

sygnowany p.d.: 'Z. STRYJEŃSKA'

Praca pochodzi z teki: Zofia Stryjeńska, "Polish Peasants Costumes" [with introduction and notes by Thaddée Seweryn, Curator of Ethnographical Museum in Cracow], Nice 1939. Published by C. Szwedzicki, plansza VII.

estymacja:

4 500 - 6 000 PLN

1 100 - 1 500 EUR



123

ZOFIA STRYJEŃSKA

1891-1976

"**Tańce polskie**", 11 rotograviur, 1929

rotograviura/papier, 40,5 x 30 cm
sygnowany i datowany w druku na każdej planszy z tańcem: '1927 | Z. STRYJEŃSKA'
sygnowany w druku na karcie tytułowej: 'Z. STRYJEŃSKA'
W skład zestawu wchodzi: karta tytułowa "Tańce polskie", "Góralski", "Zbójnicki", "Krakowiak", "Oberek", "Kujawiak", "Mazur", "Kołomyjka", "Żydowski", "Polka", Polonez". Plansze stworzone na podstawie prac Zofii Stryjeńskiej namalowanych w Zakopanym w 1927, druk i nakład Drukarni Narodowej w Krakowie, 1929.

estymacja:
5 500 - 8 000 PLN
1 300 - 2 900 EUR

LITERATURA:
Zofia Stryjeńska 1891-1976, Katalog wystawy indywidualnej, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2008, poz. VI.1.1.24, s. 371-372



124

ZOFIA STRYJEŃSKA

1891-1976

Smok, 2 poł. XX w.

drewno polichromowane, 13,5 x 8 x 39 cm

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

REGULAMIN AUKCYNJNY

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 elek-troniczną i/lub w celu zawarcia umowy sprzedaży.

§ 1 ORGANIZATOR AUKCJI	równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro; oraz,
1. Organizatorem aukcji jest DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie (00–477) przy ul. Pięknej	8.5. 0,25% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro.
1A. wpisana do rejestru przedsiębiorców Krajowego Rejestru Sądowego prowadzo-nego przez	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.
Sąd Rejonowy dla m. st. Warszawy w Warszawie XII Wydział Gospodarczy Krajo-wego Rejestru Sądowego pod nr KRS 0000718495, REGON: 142733824, NIP: 5272644731, o kapitale zakładowym wynoszącym 13.314.000 zł – kapitał wpła-cony 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).	10. HASŁO – ciąg znaków alfanumerycznych, konieczny dla dokonania autoryza-cji 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 bezpie-czeństwa korzystania z Konta, Klient jest zobowiązany do niedostępniania go osobom trzecim.
2. DESA na organizowanych aukcjach występuje jako zastępca pośredni działają-cy w imieniu własnym, lecz na rachunek komitenta uprawnionego do rozporzą-dzenia Obiektem.	11. KATALOG – dokument przygotowany na potrzeby oznaczonej Aukcji, zawiera-jący Opis Obiektów, czas i miejsce Aukcji lub inne informacje związane z Au-kcją, 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:
§ 2 DEFINICJE	10.1. Α – Alpha Obiekt objęty opłatą Droit de Suite;
Poniższe terminy pisane wielką literą otrzymują następujące znaczenie:	10.1. Ω – Omega Obiekt objęty Opłatą Importową;
1. APLIKACJA – prowadzona i administrowana przez DESA elektroniczna platfor-ma 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/.	10.2. 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);
2. AUKCJA – publiczna sprzedaż dzieł sztuki, antyków lub innych obiektów kolek-cjonerskich, zorganizowana w wyznaczonym czasie i miejscu przez DESA.	10.3. Γ – Gamma Obiekt bez Ceny Gwarancyjnej;
3. AUKCJA CHARYTATYWNA – Aukcja organizowana w celu charytatywnym, na której DESA do Ceny Wylicytowanej nie dolicza Opłaty Aukcyjnej.	10.4. Δ – Delta Obiekt wytworzony w całości lub zawierający elementy wytworzone z roślin lub zwierząt określonych jako chronione lub zagrożone;
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).	10.5. μ Mu – Obiekt nieprezentowany na wystawie przedaukcyjnej. DESA zapewnia bezpłatne oględziny Obiektu nieprezentowanego na wystawie przedaukcyjnej po wcześniejszym kontakcie z Doradcą Klienta;
5. CENA WYLICYTOWANA – cena sprzedaży Obiektu określona w złotych pol-skich lub w innej walucie, będąca zwycięską Ofertą podczas Licytacji, zawie-rająca podatek od towarów i usług według właściwej stawki VAT marża – Cena Wylicytowana nie zawiera kosztów dostawy oraz pozostałych Opłat.	10.6. Π Pi – Obiekt, którego odbiór odbywa się po umówieniu z magazynu zewnętrż-nego (ul. Rzeczna 6, 03-794 Warszawa, Hala DC01, wejście przy Bramie 05, czynne poniedziałek–piątek w godz. 10–15);
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.	10.7. Ψ Psi – Obiekt do odbioru na terytorium Unii Europejskiej, poza terytorium Rzeczypospolitej Polskiej;
7. DESA – DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie (00–477) przy ul. Pięknej 1A, wpisana do rejestru przedsiębiorców Krajowego Rejestru Sądowego pro-wadzonego 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 standardo-we – wg. cennika właściwego operatora).	10.8. λ Lambda – Obiekt, dla którego sprzedawcą jest spółka DU7 SP. Z O. O. z sie-dzibą 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 reali-zacji 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 rozporządze-nia Obiektem;
8. DROIT DE SUITE – opłata na rzecz twórcy lub jego spadkobierców z tytułu dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnego egzemplarza utworu pla-stycznego, obliczana na podstawie art. 19–19(5) ustawy o prawach autorskich i pokrewnych z dnia 4 lutego 1994 r. z późniejszymi zmianami, zgodnie z obowią-zującą 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:	10.9. 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 doty-czące praw i zobowiązań DESA wskazane w Regulaminie mają analogiczne za-stosowanie do Obiektów sprzedawanych przy pośrednictwie Partnera współ-pracującego 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 uprawn-ionego do rozporządzenia Obiektem. Umowy zawarte z DESA Unicum GmbH podlegają prawu Republiki Federalnej Niemiec.
8.1. 5% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro; oraz,	12. KLIENT – osoba fizyczna, posiadająca pełną zdolność do czynności prawnych i/lub ukończyła co najmniej 18 rok życia; osoba prawna; albo jednostka organi-zacyjna nieposiadająca osobowości prawnej, której ustawa przyznaje zdolność prawną; z którą została zawarta Umowa Sprzedaży lub korzystający z Usług Elektronicznych.
8.2. 3% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro; oraz,	
8.3. 1% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od rów-nowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro; oraz,	
8.4. 0,5% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od	

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 Ha-słem 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 naby-cia 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 Aukcjонера i zwycięstwa w Licytacji stanowiąca Cenę, niezawierającą innych opłat, do których zapłaty zobowiązany jest Klient wygrywający Licyta-cję.

20. OPIS OBIEKTU – zamieszczony w Katalogu oraz w Aplikacji opis Obiektu zawie-rający podstawowe informacje techniczne oraz merytoryczne identyfikujące dany Obiekt. Informacje techniczne to: materiał, z którego Obiekt jest wyko-nany, technika artystyczna w jakiej Obiekt został wykonany oraz wymiary (w przypadku malarstwa sztalugowego podane w Katalogu wymiary – wysokość x szerokość – są wymiarami samego dzieła malarskiego bez ramy, chyba że w opisie zostało zaznaczone inaczej; w przypadku prac na papierze oprawionych za szkłem podawane są wymiary w świetle passe-partout lub w świetle oprawy; w przypadku nieoprawionych prac na papierze podaje się wymiary arkusza papieru lub wymiary samej kompozycji, odbitki lub odcisku płyty. W przypadku Obiektów trójwymiarowych podawane są zazwyczaj trzy wymiary – wysokość x szerokość x głębokość – choć wymiar może odgraniczyć się też do tylko jedne-go, 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 Ka-talogu następującymi zapisami: brak dat życia po imieniu i nazwisku artysty, nazwisko artysty poprzedzone jedynie inicjałem imienia, znak zapytania w na-wiasie lub bez nawiasu – „?” lub „(?)” – po nazwisku artysty, przed lub po imie-niu 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 Kata-logu oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego z następujących określeń: „krąg”, „szkoła” bądź „naśladowca”; określenie „we-dług” 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 dato-wanie; w przypadku wątpliwości w Opisie Obiektu DESA przyjmuje datowanie bardziej konserwatywne, tzn. uznaje, że Obiekt jest młodszy), informacje

21. o sygnaturach, napisach na Obiekcie oraz o oznaczeniach wytwórni lub pro-ducenta. 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 przypad-ku każdego wystawionego do sprzedaży Obiektu każdy zainteresowany może poprosić o szczegółowy raport konserwatorski. Zamieszczona w katalogu informacje o historii Obiektu (Pochodzenie, Wystawy, Literatura, Opinie) są uzupełnieniem opisu, ale nie stanowią Opisu Obiektu.

22. OPŁATA AUKCYNJNA – wynagrodzenie Sprzedawcy z tytułu usługi pośrednictwa i organizacji Umowy Sprzedaży, wynosząca 20% Ceny Wylicytowanej, zawiera-jąca w sobie podatek od towarów i usług według właściwej stawki. Do zapłaty Opłaty Aukcyjnej zobowiązany jest Klient wygrywający Licytację. Opłata Au-kcyjna obowiązuje wyłącznie w relacji Sprzedawca – Klient.

23. 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 odpra-wy czasowej.

24. 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.

25. OŚWIADCZENIA AML – zestaw pisemnych oświadczeń pobieranych od Klien-tów, 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.).

26. 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.

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

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

29. SPRZEDAWCA – DESA albo odpowiedni Partner w przypadku Obiektów ozna-czonych w Aplikacji oraz Katalogu symbolem **λ** (Lambda) lub **Σ** (Sigma).

30. TREŚĆ/TREŚCI – elementy tekstowe, graficzne lub multimedialne (np. infor-macje 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 .

31. UMOWA SPRZEDAŻY – umowa zawierana w toku Licytacji pomiędzy Sprze-dawcą i Licytującym (Klientem), której przedmiotem jest sprzedaż przez Sprzedawcę Obiektu za zapłatą Ceny Wylicytowanej oraz dodatkowych kosz-tów 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.

32. USŁUGA ELEKTRONICZNA – świadczenie usług drogą elektroniczną w rozu-mieniu 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 Świadcze-nie Usług. W zakresie, w jakim usługi są świadczone przez podmioty współ-pracujące z DESA, odpowiednie postanowienia dotyczące zasad korzystania z tych usług znajdują się w regulaminach dotyczących świadczenia usług przez te podmioty.

33. 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.).

34. WYMAGANIA TECHNICZNE – minimalne wymagania techniczne, których speł-nienie jest niezbędne do współpracy z systemem teleinformatycznym, którym posługuje się DESA, w tym zawarcia Umowy o Świadczenie Usług lub zawar-cia 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 Ka-talogu 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).

- DESA bezpłatnie zapewnia możliwość osobistych oględzin każdego Obiektu.
- DESA organizuje wystawy przedaukcyjne, na których prezentowane są Obiekty stanowiące ofertę Aukcji – wstęp na wystawy jest bezpłatny i nieograniczony w godzinach otwarcia galerii DESA.
- 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.
- Zmiana Opisu Obiektu odbywa się przez korektę Opisu Obiektu w Aplikacji oraz przez ogłoszenie aukcjonera przed rozpoczęciem Aukcji.
- 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.
- 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

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

- imię i nazwisko,
- adres, na który składa się ulica, numer domu/mieszkania, kod pocztowy, miejscowość, kraj,
- adres poczty elektronicznej,
- numer telefonu kontaktowego,
- w wypadku żądania wystawienia faktury VAT albo faktury VAT marża niezbędne jest także podanie firmy oraz numeru NIP,
- numer PESEL lub seria i numer ważnego dokumentu tożsamości np. dowodu osobistego, bądź paszportu,
- kraj rezydencji podatkowej.

- 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.

- W Aukcji oraz Licytacji można uczestniczyć:

- 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.
- 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 potączy 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.

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

- 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.

- 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

- 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.

- 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

cena	postapienie
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	1000
20 000 – 30 000	2000
30 000 – 50 000	2000/5000/8000 (np. 32 000, 35 000, 38 000)
50 000 – 100 000	5000
100 000 – 300 000	10000
300 000 – 700 000	20000
700 000 – 1 500 000	50000
1 500 000 – 3 000 000	100000
3 000 000 – 8 000 000	200000
powyżej 8 000 000	wg uznania aukcjonera

- 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 uderze-

nia 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).

- 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.

- 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.

- 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.

- 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

- 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.

- 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 dotyczy.

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

§ 6 WARUNKI UMÓW SPRZEDAŻY

- 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.

- W przypadku wygranych Licytacji Obiektów oznaczonych w Katalogu oraz Aplikacji symbolem λ (Lambda) – Klient wstępuje w stosunek umowy 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 umowy 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.

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

- gotówką (bez limitu maksymalnej wysokości płatności), jeżeli płatność jest dokonywana przez konsumenta w rozumieniu Ustawy o Prawach Konsumenta;
- gotówką do limitu 15.000,00 złotych brutto, jeżeli płatność nie jest dokonywana przez konsumenta w rozumieniu Ustawy o Prawach Konsumenta;
- przelewem bankowym na konto mBank S.A. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3. W tytule przelewu należy wskazać nazwę i datę Aukcji oraz numer Obiektu.

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

- Na specjalne życzenie Klienta, za zgodą DESA, możliwa jest zapłata Ceny i Opłat w walutach euro (konto mBank S.A. 43 1140 2062 0000 2380 1100 1005, Swift: BREXPLPWWA3) lub dolarze amerykańskim (konto mBank S.A. 16 1140 2062 0000 2380 1100 1006, Swift: BREXPLPWWA3). Wartość takiej transakcji będzie powiększona o opłatę manipulacyjną w wysokości 1%. Przeliczenie

waluty następuje na podstawie dziennego kursu kupna waluty mBank S.A. z dnia poprzedzającego Aukcję.

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

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

- 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.

- 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.

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

- 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.

- 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.

- 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

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

§ 7 ODBIÓR OBIEKTÓW

- 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.

- 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.

- Sprzedawca nie ponosi kosztów transportu Obiektów do Klienta.

- Sprzedawca zapewnia nieodpłatnie podstawowe opakowanie Obiektu.

- 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.

- 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.

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

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

- 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.

- Opłata za usługi przechowania wynosi odpowiednio:

- 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;

- Gabaryt M – Obiekty, w których suma wymiarów (wysokość + szerokość lub wysokość + szerokość + głębokość) nie przekracza 150 cm – cena: 80 zł brut-

- to (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 pisemnie 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. Rzecznej 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.

§ 8 REKLAMACJA OBIEKTU I POZASĄDOWE SPOSOBY ROZPATRYWANIA REKLAMACJI

1. Podstawa i zakres odpowiedzialności względem Klienta, jeżeli sprzedany Obiekt ma wadę fizyczną lub prawną (rękojmią) są określone w przepisach Kodeksu Cywilnego, w szczególności w art. 556 i następnych Kodeksu Cywilnego, a w przypadku Klientów będących Konsumentami w Ustawie o prawach konsumenta, przy czym Sprzedawca zastrzega, iż ze względu na specyfikę oferowanych Obiektów tj. antyki, dzieła sztuki itp. wymiana wadliwej rzeczy na wolną od wad jest niemożliwa.
2. Sprzedawca zapewnia rzetelny opis każdego dostępnego Obiektu, wykonywane są one w najlepszej wierze z wykorzystaniem doświadczenia i fachowej wiedzy naszych pracowników oraz współpracujących z nami ekspertów. Mimo uwagi poświęcanej każdemu z Obiektów w procesie opracowywania, dokumentacji pochodzenia, historii wystaw i bibliografii przedstawione informacje mogą nie być wyczerpujące lub nie wskazywać wszystkich drobnych uszkodzeń Obiektów –dostępne Obiekty są często rzeczami wiekowymi, które z racji swoich właściwości nie przedstawiają jakości rzeczy fabrycznie nowych.
3. Sprzedawca odpowiada z tytułu rękojmi, jeżeli wada fizyczna zostanie stwierdzona przed upływem dwóch lat od dnia wydania Obiektu Klientowi.
4. Reklamacja może zostać złożona przez Klienta w każdej możliwej formie.
5. Dla ułatwienia Klienta i Sprzedawca, w celu możliwie jak najszybszego terminu rozpatrzenia reklamacji, zaleca się:
- 5.1. składanie reklamacji za pośrednictwem poczty elektronicznej na adres: reklamacje@desa.pl;
- 5.2. informacji i okoliczności dotyczących przedmiotu reklamacji, w szczególności rodzaju i daty wystąpienia wady;
- 5.3. żądania sposobu doprowadzenia Obiektu do zgodności z Umową Sprzedaży lub oświadczenia o obniżeniu ceny albo o odstąpieniu od Umowy Sprzedaży;
- 5.4. danych kontaktowych składającego reklamację.
6. Jeżeli Klient w reklamacji nie zamieści informacji wymienionych w ust. 5 powyżej, nie będzie miało to wpływu na skuteczność złożonej reklamacji.
7. Jeżeli rozpatrzenie reklamacji nie jest możliwe bez zbadania Obiektu, BOK skontaktuje się z Klientem w celu ustalenia sposobu dostarczenia przedmiotowego Obiektu – Klient jest w takiej sytuacji zobowiązany do dostarczenia Obiektu na koszt Sprzedawcy. Jeżeli jednak ze względu na rodzaj wady, rodzaj Obiektu np. jego gabaryty dostarczenie Obiektu przez Klienta byłoby niemożliwe albo nadmiernie utrudnione, Klient może zostać poproszony o jego udostępnienie, po uprzednim uzgodnieniu terminu, Obiektu w miejscu, w którym Obiekt się znajduje.
8. Jeżeli sprzedany Obiekt ma wadę, Klient, z zastrzeżeniami i na zasadach określonych we właściwych przepisach Kodeksu cywilnego, może:
- 8.1. złożyć oświadczenie o obniżeniu Ceny Licytacyjnej oraz Opłat albo odstąpieniu od Umowy Sprzedaży, chyba że Sprzedawca niezwłocznie i bez nadmiernych niedogodności dla Klienta wadę taką usunie. Obniżona Cena Licytacyjna oraz Opłat powinna pozostawać w takiej proporcji, w jakiej wartość Obiektu z wadą pozostaje do wartości Obiektu bez wady. Klient nie może odstąpić od umowy, jeżeli wada Obiektu jest nieistotna;

- 8.2. żądać usunięcia wady – Sprzedawca jest zobowiązany usunąć wadę w rozsądnym czasie bez nadmiernych niedogodności dla Klienta.
9. Sprzedawca ustosunkuje się do reklamacji Klienta niezwłocznie, nie później niż w terminie 14 dni od dnia jej otrzymania, a jeżeli w danym przypadku konieczne jest zbadanie Obiektu przez Sprzedawcę, w terminie 14 dni od daty dostarczenia tego Obiektu na adres: ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa, przy czym informacja o konieczności dostarczenia Obiektu do Sprzedawca zostanie przekazana Klientowi w terminie 14 dni od daty złożenia reklamacji.
10. Skorzystanie z pozasądowych sposobów rozpatrywania reklamacji i dochodzenia roszczeń ma charakter dobrowolny. Poniższe zapisy mają charakter informacyjny i nie stanowią zobowiązania Sprzedawcy do skorzystania z pozasądowych sposobów rozwiązywania sporów. Oświadczenie Sprzedawcy o zgodzie lub odmowie wzięcia udziału w postępowaniu w sprawie pozasądowego rozwiązywania sporów konsumenckich składane jest przez Sprzedawcę na papierze lub innym trwałym nośniku w przypadku, gdy w następstwie złożonej przez Klienta reklamacji spór nie został rozwiązany.
11. Szczegółowe informacje dotyczące możliwości skorzystania przez Klienta z pozasądowych sposobów rozpatrywania reklamacji i dochodzenia roszczeń oraz zasady dostępu do tych procedur dostępne są w siedzibach oraz na stronach internetowych powiatowych (miejskich) rzeczników konsumentów, organizacji społecznych, do których zadań statutowych należy ochrona konsumentów, Wojewódzkich Inspektoratów Inspekcji Handlowej oraz pod następującymi adresami internetowymi Urzędu Ochrony Konkurencji i

Konsumentów: http://www.uokik.gov.pl/spory_konsumenckie.php; http://www.uokik.gov.pl/ sprawy_indywidualne.php; http://www.uokik.gov.pl/wazne_adresy.php

12. Zgodnie z rozporządzeniem Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) NR 524/2013 z dnia 21 maja 2013 r. w sprawie internetowego systemu rozstrzygania sporów konsumenckich oraz zmiany rozporządzenia (WE) nr 2006/2004 i dyrektywy 2009/22/WE (rozporządzenie w sprawie ODR w sporach konsumenckich) Usługodawca jako przedsiębiorca mający siedzibę w Unii zawierający internetowe umowy sprzedaży lub umowy o świadczenie usług podaje łącznie elektroniczne do platformy ODR (Online Dispute Resolution) umożliwiającej pozasądowe rozstrzyganie sporów: <http://ec.europa.eu/consumers/odr/>. Adres poczty elektronicznej Usługodawcy: biuro@desa.pl
13. Klient posiada następujące przykładowe możliwości skorzystania z pozasądowych sposobów rozpatrywania reklamacji i dochodzenia roszczeń:
- 13.1. Klient uprawniony jest do zwrócenia się do stałego polubownego sądu konsumenckiego działającego przy Inspekcji Handlowej z wnioskiem o rozstrzygnięcie sporu wynikłego z zawartej Umowy Sprzedaży.
- 13.2. Klient uprawniony jest do zwrócenia się do wojewódzkiego inspektora Inspekcji Handlowej, zgodnie z art. 36 ustawy z dnia 15 grudnia 2000 r. o Inspekcji Handlowej (Dz.U. 2001 nr 4 poz. 25 ze zm.), z wnioskiem o wszczęcie postępowania 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,
- 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, niepodjemowania 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 konsu-

menta 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.



REDAKCJA TEKSTÓW

Autorzy zewnętrzni: poz. 8, 16, 56
Tomasz Dziewicki: poz. 10, 12, 31
Weronika Kaczer: tekst na stronach 24–25, poz. 24, tekst na stronach 100–101,197–198
Marianna Isańska: poz. 1, tekst na stronach 52–53, poz. 52
Aleksandra Izban: tekst na stronach 159–160
Martyna Kolanowska: poz. 6, 7, 11, tekst na stronach 212–213
Julia Olszewska: poz. 5
Rafał Rogoziński: poz. 33
Weronika Roś: poz. 4, 9, 16, 21, 32, tekst na stronach 115–116, poz. 43, 63, tekst na stronach 177–178
Oktawia Wrzesień: tekst na stronach 121–122

TRIUMF ART DÉCO. PARYŻ • WARSZAWA • ZAKOPANE 27 WRZEŚNIA 2025

ZDJĘCIA DODATKOWE

strona 19 Fasada Pawilonu Polskiego podczas Międzynarodowej Wystawy.
Widok zewnętrzny nocą, Paryż 1925, źródło: Narodowe Archiwum Cyfrowe
strona 25 Międzynarodowa Wystawa Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu. Pawilon Polski. Salon, wnętrze projektu Wojciecha Jastrzębowskiego, źródło: Narodowe Archiwum Cyfrowe
poz. 4 Katowice, Bank Gospodarstwa Krajowego,1938, źródło: Narodowe Archiwum Cyfrowe
poz. 4 Ekspozycja w Pawilonie Polskim, Paryż 1925, źródło: Narodowe Archiwum Cyfrowe
poz. 5 Wystawa w Szkole Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, 1930, źródło: Narodowe Archiwum Cyfrowe
poz. 5 Dziewczynka z indykiem na wystawie „Made in Zakopane. Zakopiańskie rzemiosło artystyczne do II wojny światowej” w Muzeum Tatrzańskim im. dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem, 2023, źródło: Muzeum Tatrzańskiego im. dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem
poz. 8 Zofia Stryjeńska, fotografia portretowa, okres międzywojenny, źródło: Narodowe Archiwum Cyfrowe
poz. 9 Henryk Kuna w pracowni, źródło: Narodowe Archiwum Cyfrowe
poz. 9 Rzeźba „Rytm” Henryka Kuny, Warszawa, Park Skaryszewski, 1931, źródło: Narodowe Archiwum Cyfrowe
poz. 12 Roman Kramsztyk, Akt z wachlarzem, ok. 1930, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum
poz. 12 Roman Kramsztyk, Dzieci chirskie, ok. 1930, obraz zaginiony, źródło: Narodowe Archiwum Cyfrowe
poz. 12 Polska sztuka w paryskim salonie Jesiennym, „Światowid” 1927, nr 48, s. 11
poz. 12 Roman Kramsztyk na wystawie swoich prac w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie, listopad 1932, źródło: Narodowe Archiwum Cyfrowe
poz. 14 Tamara Łempicka, 1941, źródło: archiwum prywatne
poz. 14 Paul Cézanne, Martwa natura z pigwą, jabłkami i gruszkami, 1885–

1887, Biały Dom, Waszyngton, źródło: Wikimedia Commons
poz. 14 Pablo Picasso, Jabłko, 1914, kolekcja prywatna, źródło: christies.com
poz. 16–17 Patera, proj. Julia Keilowa, fot. Benedykt Jerzy Dorys, źródło: Narodowe Archiwum Cyfrowe
poz. 16–17 Julia Keilowa, Kompozycja, źródło: Zbiory Cyfrowe MNW
poz. 24 Pawilon Fabryki Fajansów i Terakoty Pacyków, k. Stanisławowa, 1928, źródło: Narodowe Archiwum Cyfrowe
poz. 34 Moda francuska, Modelki w wieczorowych sukniach z dodatkami podczas pokazu mody, 1931, źródło: Narodowe Archiwum Cyfrowe
poz. 39–40 Moda francuska, Modelka we wzorzystej sukni z trenem i biżuterią, 1932, źródło: Narodowe Archiwum Cyfrowe
poz. 43 Gabinet w czarnym, polerowanym palisandrze, projekt K. Prószyński, źródło: „Wnętrze”, 1933
poz. 52 Międzynarodowy Tatrzański Rajd Samochodowy, 1930, kierowca: Hans von Stuck, samochód: Austro-Daimler, źródło: Narodowe Archiwum Cyfrowe
poz. 52 Międzynarodowy Tatrzański Rajd Samochodowy, 1930, Hans von Stuck siedzi z przodu samochodu Austro-Daimler, źródło: Narodowe Archiwum Cyfrowe
poz. 64–66 Wnętrze cukierni „Europejskiej”, 1929, źródło: Narodowe Archiwum Cyfrowe
poz. 64–66 Bufet w Cukierni Europejskiej, 1929, źródło: Narodowe Archiwum Cyfrowe
poz. 81–82 Reklama Jindrich Halabala and UP Zavody Brno, źródło: Katalog Jindrich Halabala, Praga, 2018, s.24
poz. 102 Transatlantyk „Batory” przy Molo Pasażerskim w porcie, źródło: Narodowe Archiwum Cyfrowe
poz. 115–116 Władysław Skoczylas, dyrektor Departamentu Nauki i Sztuki w Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego w nieustalonych okolicznościach, źródło: Narodowe Archiwum Cyfrowe

okładka front poz. 5 Władysław Jania, „Dziewczynka z indykiem”, ok. 1933
II okładka–1 strona poz. 8 Zofia Stryjeńska, Żniwa
strony 2–3 poz. 3 Kilim, lata 20.–30. XX w.
strony 4–5 poz. 24 Wytwórnia Fajansu w Pacykowie, „Tygrys”, lata 20.–30. XX w.
strony 6–7 poz. 55 Marian Kulesza, Martwa natura z figurką „Gefangener Vogel” („Uwięziony ptak”)
strony 8–9 poz. 1 Irena Hassenberg (Reno), Dom handlowy Samaritaine na tle wieży Eiffla podczas Wystawy Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu w 1925, 1925
strona 10 poz. 10 Eugeniusz Zak, „Marzyciel”, 1925
strony 15–16 poz. 12 Roman Kramsztyk, „Kobieta z papugą”, 1925–27
strona 228 poz. 33 Stanisław Ignacy Witkiewicz / Witkacy, Portret Wandy Czyżewicz-Cisowskiej, 1928
strona 229 poz. 15 Tamara Łempicka, „Kobieta z mandoliną” („Femme à la Mandoline”), 1933
strony 230–231 poz. 56 André Lhote, „Kompozycja z owocami” („Composition aux fruits”)
strona 232 – III okładka poz. 14 Tamara Łempicka, „Martwa natura z jabłkami”, 1946
IV okładka poz. 16 Julia Keilowa / Fabryka WYROBÓW SREBRNYCH I PLATEROWANYCH JÓZEFA FRAGETA, Warszawa, Taca „Sierpowa”, lata 30. XX w.
koncepcja graficzna Monika Wojnarowska
opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski
zdjęcia Marcin Koniak, Marek Krzyżanek, Alina Matyash-Labanovskaya
prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl
druk ArtDruk Kobylka





