



DESA
UNICUM

ARTYSTYCZNE POKOLENIA

150 LAT PLSP IM. ANTONIEGO KENARA
W ZAKOPANEM

AUKCJA 10 WRZEŚNIA 2026 WARSZAWA

ARTYSTYCZNE POKOLENIA

**150 LAT PLSP IM. ANTONIEGO KENARA
W ZAKOPANEM**

AUKCJA 10 WRZEŚNIA 2026 GODZ. 19.00

WYSTAWA OBIEKTÓW

4 – 10 września

poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00

sobota, 11:00 – 16:00

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny DESA Unicum

ul. Piękna 1a, Warszawa

KOORDYNATOR

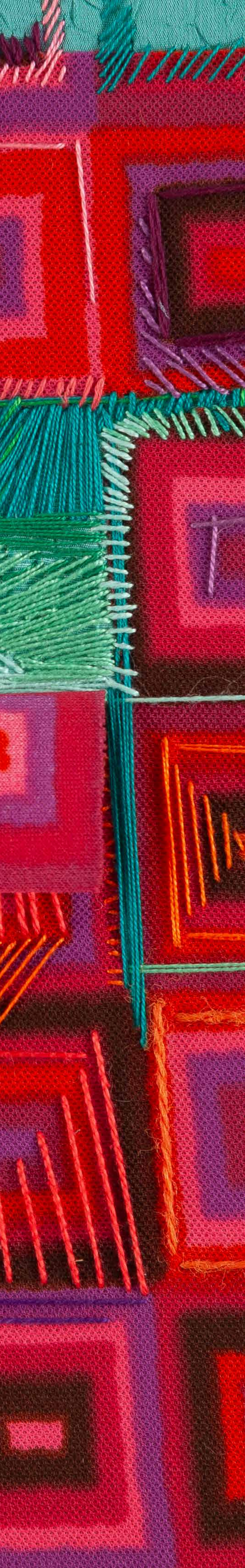
Katarzyna Żebrowska

+48 539 546 701

k.zebrowska@desa.pl

ZLECENIA LICYTACJI

zlecenia@desa.pl, Tel. 22 163 67 50



INDEKS

Bartosz-Mazuś Ewa 58
Bator Jan 28
Berbeka Magdalena 12-13
Bryndal Stanisław 41
Brzega Wojciech 38
Brzozowski Tadeusz 9-11
Florek Wincenty 40
Gawron Piotr 53
Gąsienica-Szostak Michał 18-24
Grabowski Antoni 42-44
Hasior Władysław 6-8
Kędzierski Dawid 61
Klaman Grzegorz 49
Klamerus Władysław 45
Kossowski Marek 60
Krzepitowska-Marusarz Hanka 5
Krzysztof Bronisław 48
Kubicki Jakub 29
Kulon Józef 36-39
Kuskowski Kamil 57
Kwak Wiesław 50
Łacek Maciej 30
Miś Kubicki Jan 52
Polewka Józef 54
Renes Andrzej 51
Rudziński Jerzy 46-47
Rumian Zuzanna 62
Rząsa Antoni 14-15
Rząsa Marcin 16-17
Skoczylas Władysław 1-4
Stańczak Roman 55-56
Stasik Aleksandra 59
Szańkowski Maciej 34-35
Szostak Karol 25
Waloch Arkadiusz 31-33
Zbrożyna Barbara 26-27

Fenomen „Szkół Kenara”

Niewiele średnich szkół artystycznych w Polsce zdołało wykroczyć poza swoją funkcję edukacyjną. Jeszcze rzadziej nazwa konkretnej placówki zaczęła oznaczać szersze zjawisko kulturowe. Takim właśnie przypadkiem jest „Szkoła Kenara”. Nazwa ta pojawiła się na długo przed nadaniem zakońszeńskiemu liceum imienia Antoniego Kenara, a z czasem utrwaliła się jako określenie odrębnej tradycji pedagogicznej, określonego sposobu myślenia o sztuce oraz środowiska twórczego, którego oddziaływanie wykracza daleko poza mury szkoły. Paradoksalnie Antoni Kenar kierował nią zaledwie przez kilkanaście lat, a jego nazwisko stało się symbolem instytucji o 150-letniej historii. Aby zrozumieć genezę tego zjawiska, trzeba zatem spojrzeć na dzieje szkoły szerzej niż przez pryzmat biografii jej najwybitniejszego pedagoga.

Powstała w 1876 Szkoła Snycarska stanowiła odpowiedź na konkretne problemy gospodarcze Podhala. Rozwój przemysłu w monarchii austro-węgierskiej oraz napływ tanich wyrobów fabrycznych stopniowo wypierały miejscową produkcję rzemieślniczą. Towarzystwo Tatrzańskie, inicjując utworzenie szkoły, dążyło nie tylko do zachowania tradycji snycarskich, lecz przede wszystkim do podniesienia poziomu lokalnego rzemiosła, tak aby mogło ono skutecznie konkurować z produkcją przemysłową. Od początku zakładano zatem połączenie praktycznej nauki zawodu z rozwijaniem wrażliwości estetycznej i świadomości formy. Zadaniem szkoły było kształcenie rzemieślników zdolnych samodzielnie projektować, a więc przekształcać biegłość warsztatową w świadomą praktykę twórczą.



Antoni Kenar z uczniami, 1958, fot. Krystyna Gorazdowska,
fot. z archiwum PLSP w Zakopanem

Pierwszy dyrektor szkoły, Franciszek Neužil, organizował naukę zgodnie z obowiązującymi wówczas wzorcami szkół przemysłowych monarchii habsburskiej. Program opierał się na kopiowaniu historycznych ornamentów, ćwiczeniach rysunkowych oraz doskonaleniu technik snycerskich. Z biegiem czasu coraz wyraźniej dostrzegano jednak ograniczenia takiego modelu nauczania. Uczeń potrafił wiernie odtworzyć wzór, ale niekoniecznie umiał samodzielnie go zaprojektować. Dlatego już pod koniec XIX wieku do programu stopniowo wprowadzano studia z natury, zachęcając uczniów do obserwacji roślin, zwierząt i krajobrazu jako źródeł formy.



Rzeźba „Chrystus” Stanisława Wnękowicza z 1926 w gabinecie dyrektora PLSP w Zakopanem, fot. Katarzyna Żebrowska

Przemianom programu nauczania towarzyszył spór o charakter sztuki zakopiańskiej. Szczególną rolę odegrał w nim Stanisław Witkiewicz, który – choć nie był związany ze szkołą jako pedagog – wywierał istotny wpływ na życie artystyczne Zakopanego. Sformułowana przez niego koncepcja stylu zakopiańskiego opierała się na przekonaniu, że nowoczesna sztuka powinna wyrastać z miejscowej tradycji i kultury Podhala. Odmienne stanowisko zajmowali Franciszek Neuzil, a następnie jego następca Edgar Kováts, inaczej pojmujący źródła ornamentyki oraz zasady projektowania. Spór ten nie sprowadzał się jednak do różnic estetycznych. Dotyczył zasadniczych celów edukacji artystycznej: czy jej zadaniem ma być nauczanie odtwarzania uznanych wzorów, czy też rozwijanie zdolności do ich samodzielnego i twórczego przekształcania. Zakopiańska szkoła stała się miejscem, w którym idee formułowane w tej debacie znajdowały bezpośrednie przełożenie na program i codzienną praktykę nauczania.



Dorota Dufort, Projekt medalu rocznicowego z logo szkoły zaprojektowanym w 2020 przez Marcina Tasa oraz zespół nauczycieli grafików: panią Agnieszkę Rokicką i panią Magdalenę Wanat-Drobisz, fot. Katarzyna Żebrowska

Nowy etap w dziejach szkoły otworzyła działalność Karola Stryjeńskiego, architekta i dyrektora placówki w latach 20. XX wieku. Przeprowadzona przez niego reforma programu nie oznaczała zerwania z dotychczasową tradycją, lecz jej świadome przekształcenie. Biegłość warsztatowa nadal stanowiła podstawę kształcenia, przestała jednak być traktowana jako cel sam w sobie. Coraz większe znaczenie zyskiwały samodzielne projektowanie, indywidualna interpretacja formy oraz rozwijanie twórczej osobowości ucznia. Zachowując rzemieślniczy fundament, szkoła stopniowo przeobrażała się z placówki zawodowej w nowoczesną szkołę artystyczną.

Do tej linii rozwojowej nawiązał Antoni Kenar – absolwent szkoły i uczeń Stryjeńskiego, który po latach powrócił do niej jako pedagog, a po II wojnie światowej objął stanowisko dyrektora. Otwarty na eksperyment i niezwiązany z jedną konwencją artystyczną, traktował sztukę przede wszystkim jako intensywne, osobiste doświadczenie. Choć pochodził spoza Podhala, związał się z Tatrami i miejscową kulturą tak silnie, że w Zakopanem uważano go za górala. W jego pedagogice większe znaczenie niż określony styl miał sam proces twórczy: bezpośredni kontakt z materiałem, szacunek dla jego właściwości i dyscyplina warsztatowa. Kenar uważał, że zadaniem nauczyciela jest wyposażyć ucznia w rzetelne umiejętności zawodowe, które pozwolą mu samodzielnie pracować i zarabiać, a zarazem stworzyć warunki do wykształcenia własnego języka artystycznego.

O wartości przyjętego przez Kenara modelu kształcenia najdobitniej świadczą późniejsze drogi jego wychowanków. Władysław Hasior, Antoni Rząsa, Adolf Ryszka, Henryk Morel, Stanisław Kulon i Maciej Szańkowski należą do najważniejszych przedstawicieli polskiej rzeźby II połowy XX wieku, choć ich dorobek wymyka się próbom sprowadzenia go do wspólnej formuły. Różnią ich zarówno wybory estetyczne, jak i sposoby rozumienia rzeźby, jej funkcji oraz relacji z otoczeniem. Łączy natomiast niezależność postawy, świadomość podejmowanych decyzji i głębokie rozumienie formy. Zamiast rozpoznawalnej szkoły stylistycznej Kenar pozostawił po sobie grono wyrazistych indywidualności.

Być może właśnie dlatego określenie „Szkoła Kenara” okazało się trwalsze niż kolejne oficjalne nazwy instytucji. Ciągłość tej tradycji nie polegała na niezmienności ani na zachowaniu jednej formuły, lecz na przekazywaniu kolejnym pokoleniom doświadczeń, które każde z nich podejmowało i przekształcało na własnych warunkach. Obchodzone dziś 150-lecie szkoły przypomina, że tradycja ta nie należy wyłącznie do przeszłości. Pozostaje obecna w twórczości uczniów i absolwentów, w pracy pedagogów oraz w życiu szkoły i skupionego wokół niej środowiska, nadal kształtując kolejne artystyczne pokolenia.

Niniejszy katalog aukcyjny towarzyszy pierwszej tak szerokiej prezentacji dorobku środowiska związanego ze Szkołą Kenara na rynku aukcyjnym. Zgromadzone w nim dzieła pedagogów, absolwentów oraz artystów związanych z Zakopanem ukazują wielopokoleniowy charakter tego zjawiska i rozległość jego oddziaływania. Rzeźba, malarstwo i sztuka użytkowa składają się na obraz tradycji rozwijanej w odmiennych momentach historycznych, dziedzinach twórczości i indywidualnych praktykach artystycznych. Jubileusz 150-lecia szkoły staje się zatem nie tylko okazją do podsumowania jej dotychczasowej działalności, lecz także do ukazania szerszej publiczności ciągłości tej tradycji oraz jej żywej obecności we współczesnej kulturze.



Pedagodzy artyści Państwowego Liceum Technik Plastycznych w Zakopanem, 1966.

Górny rząd od lewej: Władysław Hasior, Andrzej Styrzula, Antoni Rząsa, Tadeusz Brzozowski.

Środkowy rząd od lewej: Antoni Grabowski, Witold Dudziak, Zenon Pokrywczyński, Arkadiusz Waloch.

Dolny rząd od lewej: Maciej Szańkowski, Kazimierz Fajkosz, Grzegorz Pecuch, Zygmunt Piekacz.

fot. z archiwum PLSP w Zakopanem



1

WŁADYSŁAW SKOCZYLAS

1883–1934

Walka z niedźwiedziem, 1924

drzeworyt/papier, 20,5 x 29 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:

1 000 – 1 500 PLN

300 – 400 EUR

LITERATURA:

por. Maryla Sitkowska, Władysław Skoczylas (1883–1934), Warszawa 2015, nr kat. III.55, s. 222



Drzeworyt w twórczości Władysława Skoczylasa zajmuje miejsce szczególne – to właśnie w tej technice artysta stworzył jeden z najbardziej rozpoznawalnych języków polskiej grafiki artystycznej XX wieku. Jego kompozycje wyróżniają się syntetycznym ujęciem formy, zdecydowanym konturem, rytmem czarnych i białych płaszczyzn oraz świadomym wykorzystaniem dekoracyjnych możliwości drzeworytu. Skoczylas potrafił za pomocą oszczędnych środków nadać przedstawieniom siłę i monumentalność, a zarazem zachować ich charakterystyczny, ludowy koloryt.

Najważniejszym źródłem inspiracji stała się dla artysty kultura Podhala. W 1908 osiadł w Zakopanem, a od 1909 pracował tam jako nauczyciel w Szkole Przemysłu Drzewnego. Kontakt z miejscową sztuką ludową, obyczajami i tradycją góralską wywarł trwałe wpływy na jego późniejszą twórczość. Skoczylas nie traktował jednak folkloru jako prostego materiału dokumentacyjnego – przetwarzał go w nowoczesną, wyrazistą formę plastyczną. Postacie górali, zbójników i juhasów, sceny tańca oraz legendy Podhala stały się znakami jego indywidualnego stylu.

Do najważniejszych osiągnięć tego nurtu należą „Teka Zbójnicka” z 1920 oraz „Teka Podhalańska” z 1921, obejmująca dwanaście drzeworytów. Obok tematyki podhalańskiej artysta podejmował również motywy religijne i mitologiczne, a w jego pracach odnajdziemy także pejzaże wiejskie i migawki z miast, w tym widoki Krakowa, Warszawy czy Kazimierza Dolnego. Jego twórczość świadomie łączyła zainteresowanie rodzimą tradycją z dążeniem do nowoczesnej syntezy formy.

Znaczenie Skoczylasa wykraczało poza jego własny dorobek artystyczny. Jako pedagog w Zakopanem, a później profesor grafiki w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, miał istotny wpływ na rozwój polskiej grafiki i kształcenie kolejnego pokolenia artystów. Jego działalność przyczyniła się do ugruntowania pozycji drzeworytu jako pełnoprawnej dziedziny sztuki i uczyniła go jednym z najważniejszych przedstawicieli nowoczesnej grafiki polskiej.



2

WŁADYSŁAW SKOCZYLAS

1883-1934

"Łowy", 1920

drzeworyt/papier, 8,2 x 10,5 cm (zadruk)

estymacja:

600 - 1 000 PLN

200 - 300 EUR

LITERATURA:

por. Maryla Sitkowska, Władysław Skoczylas, Warszawa 2015, s. 218-219, poz. 52 (tam dalsza literatura)



3

WŁADYSŁAW SKOCZYŁAS

1883-1934

"Łucznik" ("Apollo"), 1924

drzeworyt/papier, 20 x 24,5 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:

1 000 - 1 500 PLN

300 - 400 EUR

LITERATURA:

por. Maryla Sitkowska, Władysław Skoczylas (1883-1934), Warszawa 2015, nr kat. III.53, s. 222



4

WŁADYSŁAW SKOCZYLAS

1883-1934

"Dziwożona", 1923

drzeworyt/papier, 16 x 13,5 cm (w świetle passe-partout)

Grafika pochodzi z książki "Klasztor i kobieta" Stanisława Wasylewskiego, Wydawnictwo Polskie, Lwów-Poznań 1922.

estymacja:

600 - 1 000 PLN

200 - 300 EUR

LITERATURA:

por. Maryla Sitkowska, Władysław Skoczylas (1883-1934), Warszawa 2015, nr kat. III.58, s. 223 (il.)



5

HANKA KRZEPTOWSKA-MARUSARZ

"Hala Kwietniowa", 2026

akryl/deska, 122 x 157 x 5 cm (wymiary oprawy)
sygnowany i datowany p.d.: 'hanka | 2026'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Hanka Krzeptowska-Marusarz | "Hala Kwietniowa" 2026 r.'

estymacja:

30 000 – 40 000 PLN

7 000 – 9 300 EUR

Hanka Krzeptowska-Marusarz to malarka i graficzka urodzona i wychowana w Zakopanem. Na co dzień mieszka i tworzy w Warszawie. W 2020 ukończyła Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych im. Antoniego Kenara w Zakopanem ze specjalizacją w projektowaniu graficznym. Jej rodzina od pokoleń związana jest z Podhalem. Od blisko 25 lat jej mama, Marychna, wraz z siostrą Martą prowadzą schronisko PTTK w Dolinie Pięciu Stawów, które przejęły po swoich rodzicach i dziadkach.

To właśnie zawiła historia rodów Krzeptowskich i Marusarzy, zamiłowanie do tatrzańskich wędrówek i narciarstwa, a także nieustanny podziw dla górskiego krajobrazu i jego uważna obserwacja inspirują Hankę do pracy twórczej. Artystka z dumą podkreśla swoje korzenie i miłość, jaką żywi do Zakopanego. Sztuka wizualna stanowi dla niej sposób wyrażania siebie i swoich najgłębszych uczuć.

Artystka maluje akrylem na desce. Zwykle posługuje się wąską paletą kolorystyczną, dyktowaną przez naturę i warunki pogodowe panujące w górach, które obserwuje i utrwala w swoich obrazach. Jej prace emanują refleksyjnością, a dbałość o detale podkreśla dramaturgię tatrzańskich krajobrazów. Dopełnieniem i nieodłącznym elementem realistycznych górskich pejzaży są ręcznie wykonywane przez artystkę drewniane ramy. Zdobiące je ornamenty bezpośrednio nawiązują do motywów dekoracyjnych i symboli podhalańskich. Artystka łączy w ten sposób dziedzictwo naturalne Tatr z niezwykle bogatym dorobkiem kulturowym regionu.



Hanka Krzeptowska-Marusarz, fot. dzięki uprzejmości artystki



6 α
WŁADYSŁAW HASIOR
1928-1999

"Ceramika (czerpak)", około 1955-59

barwne szkliwo, glina wypalana, 16 x 28 x 16,5 cm

estymacja:
8 000 - 15 000 PLN
1 900 - 3 500 EUR

OPINIE:
opinia dr Anny Żakiewicz z dn. 1 czerwca 2024

POCHODZENIE:
kolekcja rodzinna, Zakopane

„Ceramiczna forma nawiązująca do góralskiego czerpaka jest oryginalną pracą Władysława Hasiora. Hasior był absolwentem zakopiańskiego Państwowego Liceum Technik Plastycznych (1948–1952) zwanego szkołą Kenara oraz warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych (1952–1957, dyplom w pracowni Mariana Wnuka). Był twórcą asamblaży – przestrzennych kompozycji złożonych z rozmaitych przedmiotów oraz sztandarów – specyficznych tkanin unikatowych w formie inspirowanej przez kościelne feretrony oraz wojskowe chorągwie.

Jednym z najwcześniejszych i równie ważnych uprawianych przezeń gatunków sztuki była ceramika, w której tworzył rozmaite kształty, pozornie użytkowe, czasem zawierające odniesienia do rzeczywistości, ale zawsze będące samodzielną formą wyrazu – rzeźbami niewielkich rozmiarów, nawiązującymi do sztuki ludowych prymitywów, lecz o wiele bardziej wyrafinowanych. Są to obiekty unikatowe, tj. istniejące w jednym egzemplarzu.

Swoją pracę dyplomową – Stacje Męki Pańskiej wpisał w 14 ceramiczny tale-rzy do dziś wmurowanych w ściany kościoła farnego w Nowym Sączu.

Poza tym zachowały się misy z głowami ptaków i koni, słonecznymi promieniami lub tajemniczymi wypustkami pokryte barwnym szklivem – żółtym, oranżowym, niebieskim, zielonym i czarnym. Pochodząca z prywatnych zbiorów zakopiańskiej rodziny forma ceramiczna w kształcie ciężkiego, dość topornego czerpaka, o nierównej, jakby zachowującej ślady lepienia powierzchni, z celowo asymetrycznym wlewem i niejednolitym barwieniem jest stylistycznie pokrewna obiektom zgromadzonym w Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem, zwłaszcza Misie słonecznej i Misie „z łapą”. Podobnie jak one nie zawiera aluzji do postaci ludzi czy zwierząt, ale do przedmiotu użytkowego. Polskie rzemiosło w 2. połowie lat 50. i 60. XX wieku przeżywało swój złoty okres i prace z tego czasu budzą obecnie ogromne zainteresowanie. Tego typu dzieła Hasiora, choć nie należą do obiektów stricte użytkowych, lecz wyraźnie do nich nawiązują są rarytasem kolekcjonerskim, szczególnie, że zachowało się ich niewiele i niemal wszystkie znajdują się w zbiorach muzealnych (głównie w zakopiańskim Muzeum Tatrzańskim)”.

Opinia dr Anny Żakiewicz do oferowanej formy z dn. 1.06.2024



7 α

WŁADYSŁAW HASIOR

1928-1999

"Adoracja ruchu ku nadziei", 1998

asamblaż/płyta pilśniowa, 56 x 43 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Adoracja | Ruchu | ku Nadziei | HasiorW. | 1998 | w Maju'

estymacja:

80 000 - 120 000 PLN

18 500 - 27 800 EUR

POCHODZENIE:

dar od artysty

kolekcja Adama Bojary, Polska

LITERATURA:

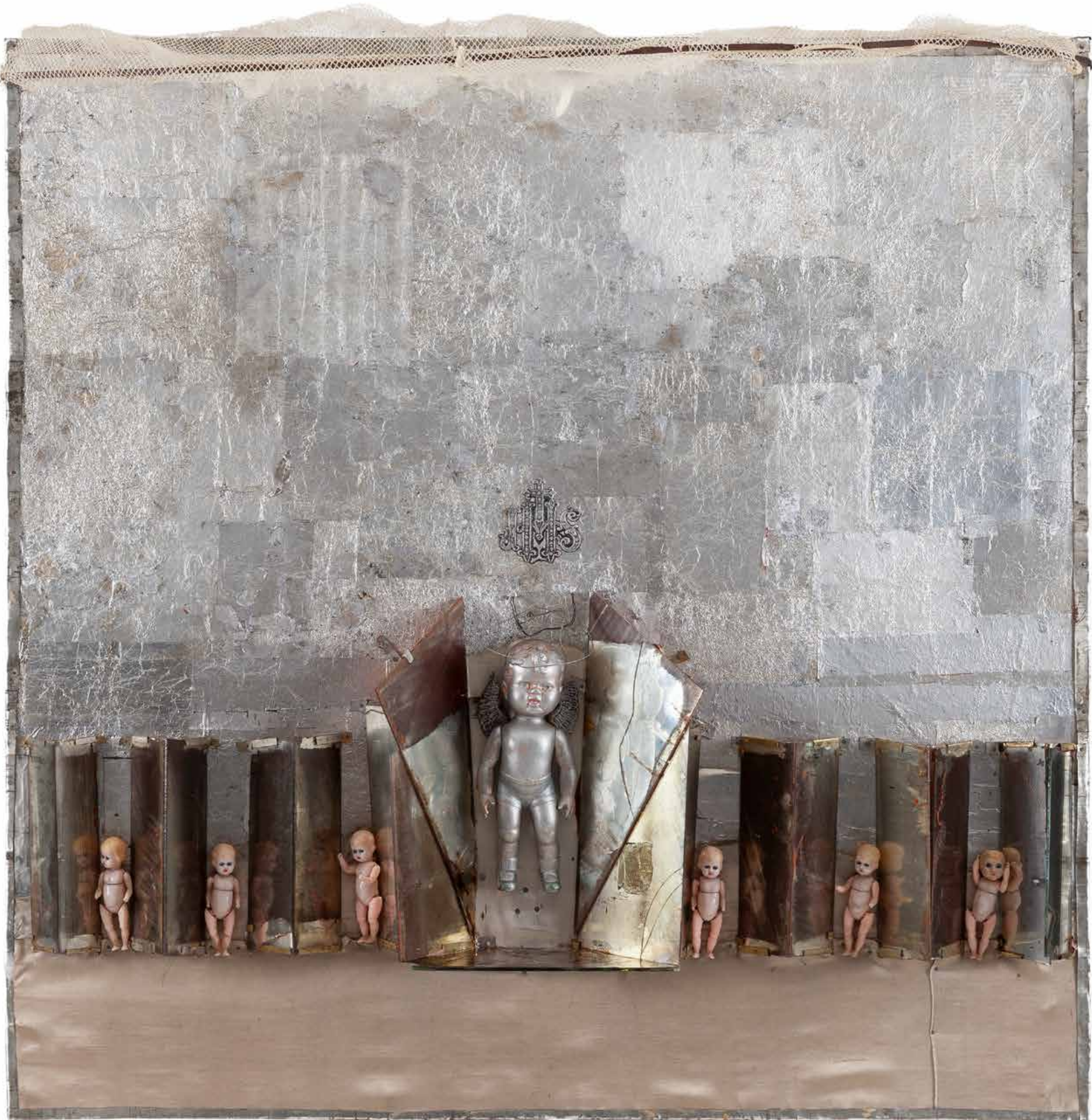
Portret Mistrza. Władysław Hasior. Fotografia Michała Bojara, grafika wielkoformatowa Adama Bojara, katalog wystawy, Galeria BWA, Gorzów Wielkopolski 2003, nlb. (il.)
Monika Szczygieł-Gajewska, Władysław Hasior, Warszawa 2011, poz. II. 297, s. 322



Adam Bojara, wieloletni i dożgonny przyjaciel Władysława Hasiora, namalował obraz zatytułowany „Konie”, jeden z wielu obrazów podejmujących tę tematykę, w twórczości Bojary. Władysław Hasior, tak bardzo zachwycił się pracą, że zainspirowany przedstawieniem w 1998 poczynił swoje własne dzieło, które w ramach przyjaźni podarował Bojarze.

Prezentowany w katalogu asamblaż, w dolnej części kompozycji zawiera element z końmi, odnoszący się bezpośrednio do wspomnianego obrazu Bojary. Poza tym, praca Hasiora zawiera wszelkie typowe dla artysty elementy kompozycyjne – odpadkowe materiały, trójwymiarowy – reliefowy format. Oprawiona jest w osobliwą, futrzaną ramkę, domykającą kompozycję i tworzącą z niej obiekt w pełni.

Hasior interesował się lokalnymi mitologiami. Poszukiwał nowych sposobów obrazowania starych pojęć, łącząc wiedzę plastyka o kompozycji, kolorze, fakturach, rytmach z bystrym okiem wyłapującym z otoczenia przedmioty gotowe, powszechne w jego epoce. Łączył je w poetyckie metafory, charakterystyczne i od razu rozpoznawalne.



8 α
WŁADYSŁAW HASIOR
1928-1999

"Czyściec II", 1965

asamblaż/płyta, 100 x 100 x 25 cm

estymacja:
100 000 - 180 000 PLN
23 100 - 41 600 EUR



POCHODZENIE:

zakup Moderna Museet, Sztokholm, 1968
 Bukowskis, Sztokholm, 2023
 prywatna kolekcja, Polska

WYSTAWIANY:

Władysław Hasior. Wystawa prac, Zachęta, Warszawa, 8-27.11.1966
 Władysław Hasior, BWA, Lublin, 15.12.1966-4.01.1967
 Wystawa rzeźby Władysława Hasiora, BWA, Poznań, 16.01-12.02.1967
 Władysław Hasior, Pawilon Wystawowy BWA, Kraków, 28.02-17.03.1967
 Władysław Hasior, Moderna Museet, Sztokholm, 9.11-15.12.1968

LITERATURA:

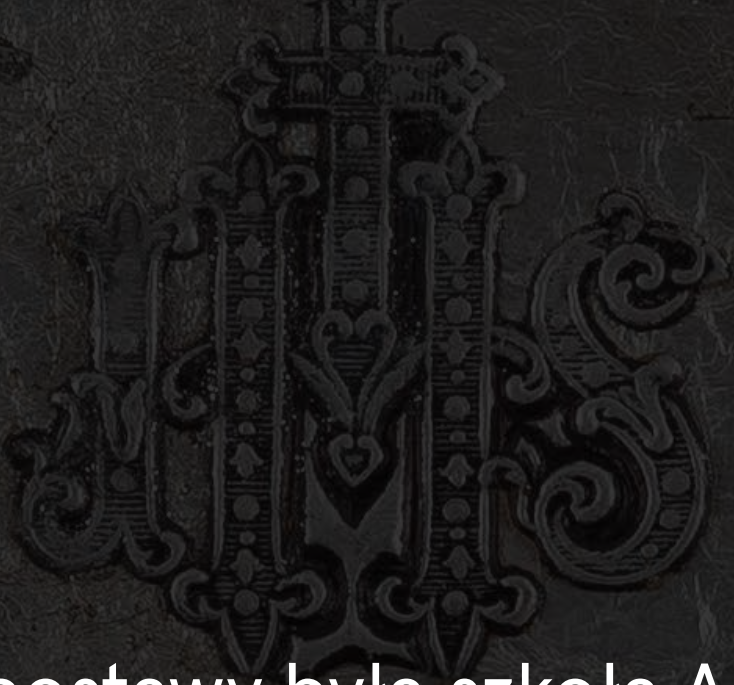
Władysław Hasior, Notatnik, rękopis w Archiwum Galerii Władysława Hasiora w Zakopanem, poz. 110-118
 Władysław Hasior, katalog wystawy, Zachęta, red. Halina Zacharewicz, Warszawa 1966, poz. kat. 61, nlb.
 Władysław Hasior, katalog wystawy, Salon Wystawowy BWA, red. Stanisław Kozłowski, Lublin 1966, poz. kat. 42, nlb.
 Władysław Hasior. Wystawa rzeźby, katalog wystawy, BWA, red. Maria Józefowicz, Poznań 1967, poz. kat. 56, nlb.
 Władysław Hasior, katalog wystawy, Pawilon Wystawowy BWA, Kraków 1967, poz. kat. 44
 Władysław Hasior, katalog wystawy, Moderna Museet, Sztokholm, poz. kat. 19, nlb.
 Monika Szczygieł-Gajewska, Władysław Hasior, Warszawa 2011, poz. kat. 281, s. 281
 Hasior. Europejski Rauschenberg?, katalog wystawy, MOC AK Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, red. Józef Chrobak, Kraków 2014, s. 212, 215, 217-218, 223 (wzmiankowany)

Asamblaże Władysława Hasiora należą do najbardziej wyrazistych i niejednoznacznych zjawisk w polskiej sztuce drugiej połowy XX wieku. Artysta, określany niekiedy mianem „europejskiego Rauschenberga”, pozostawał wobec tej etykiety sceptyczny, podkreślając swoją autonomię i dystans wobec doktryn nowoczesności. Jego twórczość wyrastała z potrzeby intensywnego, często brutalnego komentarza do doświadczeń historycznych, kulturowych i egzystencjalnych. Asamblaż stał się dla Hasiora osobistym językiem i narzędziem poetyckiej prowokacji.

Już pod koniec lat 50. artysta świadomie odrzucił klasyczną rzeźbę, uznając ją za niewystarczającą wobec ciężaru tematów, które chciał podejmować. Zamiast jednolitej materii wybrał montaż: zestawianie przedmiotów znalezionych, zdegradowanych, naznaczonych zużyciem i czasem. Druty, potłuczone szkło, mydło, kości, zardzewiałe elementy techniczne czy fragmenty dewocjonaliów stawały się w jego rękach nośnikami znaczeń. Hasior wierzył, że przedmioty „coś znaczą” same z siebie, a ich zestawienie może wywołać napięcie porównywalne z poetycką metaforą.

„Czyściec II” z 1965 powstał w szczególnie radykalnym okresie twórczości artysty. Frontalnie rozpięta, srebrzysta konstrukcja przywodzi na myśl ekran, ołtarz, relikwiarz czy zdegradowany fragment przemysłowej rzeczywistości. W jej dolnej części pojawia się rytmiczny szereg niewielkich lalek, ustawionych w ciasnych wnękach. W centrum umieszczona została większa figura dziecka, otoczona rozchylonymi fragmentami blachy. Jej wyeksponowanie nadaje jej status niemal obiektu kultowego, ale zarazem odsłania charakterystyczną dla Hasiora ambiwalencję: to, co przypomina kapliczkę, może równie dobrze wyglądać jak miejsce uwięzienia albo prowizoryczne miejsce pochówku.

Szczególne znaczenie mają tu lalki – przedmioty pozornie niewinne, związane z dzieciństwem i zabawą. Ich ciała mogą przywoływać dzieci, ofiary, zmarłych, anonimowe postacie albo dusze oczekujące na przejście do innego stanu. Ich powtarzalność tworzy wrażenie szeregu, procesji czy zbiorowości poddanej wspólnemu losowi. Hasior nie buduje jednoznacznej narracji: sens rodzi się „pomiędzy” przedmiotami, w przestrzeni skojarzeń. Tytuł „Czyściec” kieruje tę materialną układankę w stronę problematyki religijnej. Czyściec – stan niepewności i zawieszenia między potępieniem a zbawieniem – staje się tutaj metaforą sytuacji granicznej, ważnego doświadczenia w jego sztuce. Hasior sięgał po motywy religijne, mitologiczne i związane ze zbiorową pamięcią, przekształcając je w obrazy współczesnego niepokoju. W „Czyścicu II” sacrum zostaje skonfrontowane z materialnością rzeczy, ich zużyciem, banalnością i fizyczną kruchością.



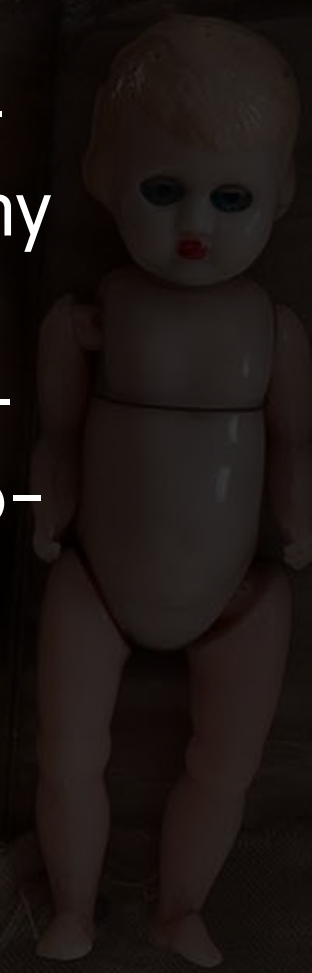
Istotnym kontekstem dla tej postawy była szkoła Antoniego Kenara w Zakopanem. Hasior rozpoczął tam naukę w 1947. Szkoła łączyła szacunek dla rzemiosła, materiału i lokalnej tradycji z otwarciem na nowoczesność oraz przekonaniem, że artysta powinien rozwijać własny język. Hasior przejął z tego środowiska silne zakorzenienie w rzeczywistości miejsca i świadomość materialności, ale szybko poszedł w kierunku, którego nie sposób utożsamiać już z programem Kenara: jego sztuka stała się bardziej brutalna, groteskowa, ironiczna i semantycznie nieprzewidywalna.

Zakopane było dla Hasiora czymś więcej niż miejscem zamieszkania i pracy. To właśnie tam stykały się dwa porządki stale powracające w jego sztuce: nowoczesność i tradycja, kultura wysoka i ludowa, religijny rytuał i codzienność. Podhalańskie kapliczki, procesje, sztandary, dewocjonaalia i folklor dostarczały mu form, które mógł przewrotnie przetwarzać. Interesował go przede wszystkim sposób, w jaki ludzie nadają znaczenie przedmiotom, przypisując banalnym rzeczom funkcję niemal magiczną.

Choć formalnie asambláže artysty przywołują strategie rozwijane przez artystów zachodnich – neodadaizm, pop-art czy Nowy Realizm – nie można sprowadzić ich do polskiej odmiany zachodniego asamblażu. Sztuka Hasiora była zakorzeniona w polskim doświadczeniu powojennym, religijności ludowej, folklorze, kulturze prowincji, kiczu i pamięci wojennej. Nowoczesne środki służyły wydobywaniu znaczeń z tego, co zużyte, lokalne i pozornie pozbawione wartości.

„Czyściec II” jest dzięki temu dziełem charakterystycznym dla osobnej postawy Hasiora. Artysta buduje obiekt na pograniczu rzeźby, obrazu i scenografii, wykorzystując rzeczy, które w tradycyjnym systemie sztuki nie powinny znaleźć się obok siebie. Z ich fizycznej przypadkowości tworzy kompozycję silnie uporządkowaną, niemal rytualną. Srebrzysta powierzchnia, powtarzające się figury lalek i centralna postać tworzą współczesny ołtarz, pozbawiony jednak stabilnego sacrum. Zamiast obietnicy zbawienia pojawia się stan napięcia, oczekiwania i niepewności.

Właśnie dlatego asambláže Hasiora wymykają się prostym klasyfikacjom. Można odnaleźć w nich ślady surrealizmu, dadaizmu, kubistycznego kolażu, pop-artu czy Nowego Realizmu, ale żadna z tych kategorii nie wyczerpuje ich sensu. Artysta przyswajał różne języki i poddawał je własnej transformacji. Jego najważniejszym tworzywem była wyobraźnia – zdolność do dostrzegania w rzeczy czegoś, czym potencjalnie może się stać.





9 α
TADEUSZ BRZozowski
1918-1987

"Libertynki", 1979

olej/płótno, 100 x 102 cm

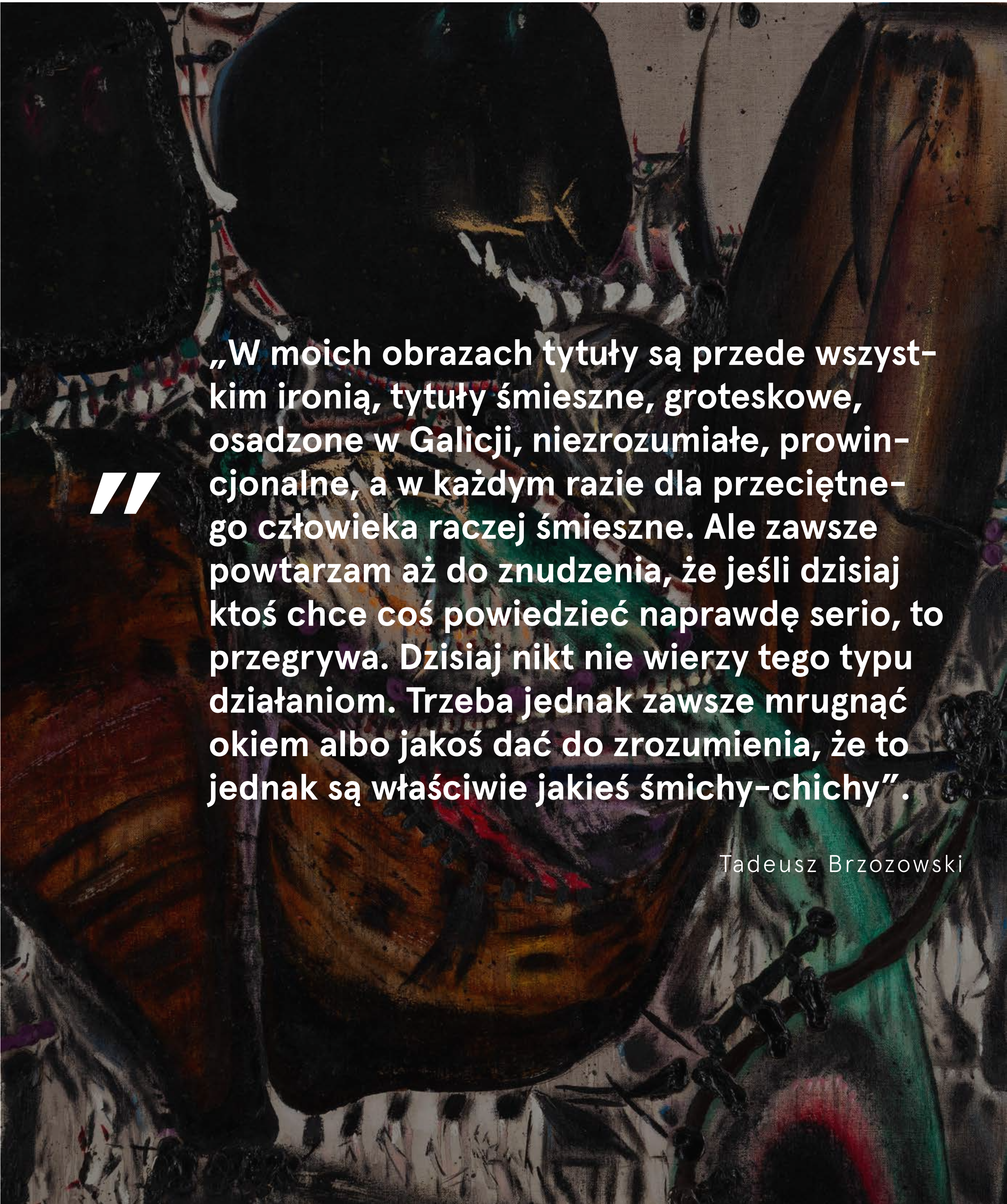
sygnowany i datowany na odwrociu: 't.Brzozow- | -ski | 1979.'

sygnowany, datowany i opisany na blejtramie: 'T.BRZOZOWSKI. | 1979. | "LIBERTYNKI" | 100 x 102'
na odwrociu wskazówka montażowa

estymacja:

650 000 - 800 000 PLN

150 200 - 184 800 EUR

An abstract painting by Tadeusz Brzozowski, featuring dark, expressive brushstrokes in black, brown, and green, with some lighter areas in white and red. The composition is dense and layered, with a central dark mass and various smaller, more defined shapes around it.

„W moich obrazach tytuły są przede wszystkim ironią, tytuły śmieszne, groteskowe, osadzone w Galicji, niezrozumiałe, prowincjonalne, a w każdym razie dla przeciętnego człowieka raczej śmieszne. Ale zawsze powtarzam aż do znudzenia, że jeśli dzisiaj ktoś chce coś powiedzieć naprawdę serio, to przegrywa. Dzisiaj nikt nie wierzy tego typu działaniom. Trzeba jednak zawsze mrugnąć okiem albo jakoś dać do zrozumienia, że to jednak są właściwie jakieś śmichy-chichy”.

Tadeusz Brzozowski

POCHODZENIE:

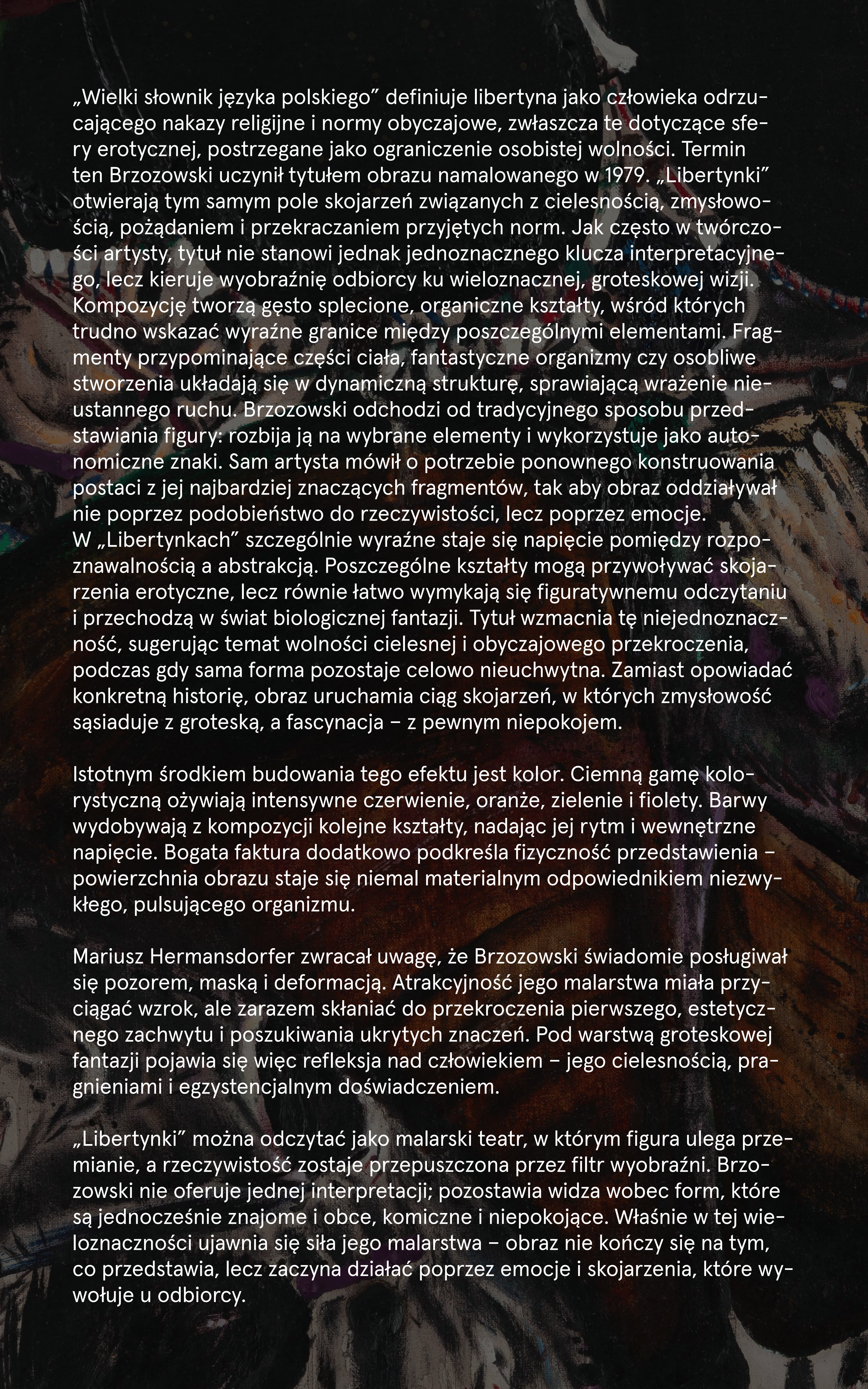
Galeria DESA, Kraków
kolekcja Ingi i Petera Meier-Oswaldów, Bonn
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

Tadeusz Brzozowski, Galeria DESA, Kraków, czerwiec 1980

LITERATURA:

Tadeusz Brzozowski, katalog wystawy, Galeria DESA, Kraków 1980, poz. kat. 4, nlb.
Tadeusz Brzozowski 1918–1987, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie,
Muzeum Tatrzańskie im. Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem, Muzeum Narodowe,
we Wrocławiu, Muzeum Narodowe w Krakowie, red. Anna Żakiewicz, Warszawa 1997,
poz. kat. 359, s. 239, 286 (spis)



„Wielki słownik języka polskiego” definiuje libertyna jako człowieka odrzucającego nakazy religijne i normy obyczajowe, zwłaszcza te dotyczące sfery erotycznej, postrzegane jako ograniczenie osobistej wolności. Termin ten Brzozowski uczynił tytułem obrazu namalowanego w 1979. „Libertynki” otwierają tym samym pole skojarzeń związanych z cielesnością, zmysłowością, pożądaniem i przekraczaniem przyjętych norm. Jak często w twórczości artysty, tytuł nie stanowi jednak jednoznacznego klucza interpretacyjnego, lecz kieruje wyobraźnię odbiorcy ku wieloznacznej, groteskowej wizji. Kompozycję tworzą gęsto splecione, organiczne kształty, wśród których trudno wskazać wyraźne granice między poszczególnymi elementami. Fragmenty przypominające części ciała, fantastyczne organizmy czy osobliwe stworzenia układają się w dynamiczną strukturę, sprawiającą wrażenie nieustannego ruchu. Brzozowski odchodzi od tradycyjnego sposobu przedstawiania figury: rozbija ją na wybrane elementy i wykorzystuje jako autonomiczne znaki. Sam artysta mówił o potrzebie ponownego konstruowania postaci z jej najbardziej znaczących fragmentów, tak aby obraz oddziaływał nie poprzez podobieństwo do rzeczywistości, lecz poprzez emocje. W „Libertynkach” szczególnie wyraźne staje się napięcie pomiędzy rozpoznawalnością a abstrakcją. Poszczególne kształty mogą przywoływać skojarzenia erotyczne, lecz równie łatwo wymykają się figuratywnemu odczytaniu i przechodzą w świat biologicznej fantazji. Tytuł wzmacnia tę niejednoznaczność, sugerując temat wolności cielesnej i obyczajowego przekroczenia, podczas gdy sama forma pozostaje celowo nieuchwytna. Zamiast opowiadać konkretną historię, obraz uruchamia ciąg skojarzeń, w których zmysłowość sąsiaduje z groteską, a fascynacja – z pewnym niepokojem.

Istotnym środkiem budowania tego efektu jest kolor. Ciemną gamę kolorystyczną ożywiają intensywne czerwienie, oranże, zielenie i fiolety. Barwy wydobywają z kompozycji kolejne kształty, nadając jej rytm i wewnętrzne napięcie. Bogata faktura dodatkowo podkreśla fizyczność przedstawienia – powierzchnia obrazu staje się niemal materialnym odpowiednikiem niezwykłego, pulsującego organizmu.

Mariusz Hermansdorfer zwracał uwagę, że Brzozowski świadomie posługiwał się pozorem, maską i deformacją. Atrakcyjność jego malarstwa miała przyciągać wzrok, ale zarazem skłaniać do przekroczenia pierwszego, estetycznego zachwyty i poszukiwania ukrytych znaczeń. Pod warstwą groteskowej fantazji pojawia się więc refleksja nad człowiekiem – jego cielesnością, pragnieniami i egzystencjalnym doświadczeniem.

„Libertynki” można odczytać jako malarski teatr, w którym figura ulega przemianie, a rzeczywistość zostaje przepuszczona przez filtr wyobraźni. Brzozowski nie oferuje jednej interpretacji; pozostawia widza wobec form, które są jednocześnie znajome i obce, komiczne i niepokojące. Właśnie w tej wieloznaczności ujawnia się siła jego malarstwa – obraz nie kończy się na tym, co przedstawia, lecz zaczyna działać poprzez emocje i skojarzenia, które wywołuje u odbiorcy.



10 α
TADEUSZ BRZozowski
1918-1987

"Świniopas", 1983

olej/płótno, 33 x 35 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: '1983 | T. Brzozow- | -ski'

sygnowany, datowany i opisany na blejtramie: 'T.BRZOZOWSKI | "ŚWINIOPAS" | 1983. - 33x35"
na odwrociu wskazówka montażowa

estymacja:
80 000 - 120 000 PLN
18 500 - 27 800 EUR



„Otóż będąc blisko z surrealizmem, po prostu się przyzwyczaiłem, pojawił się taki nawyk, że w tytułach nadawanych według norm, które surrealizm narzucił – to śmieszne mówić o normach w surrealizmie, ale chyba coś takiego było – w tytułach surrealistycznych dzieł zdarzały się równocześnie różnego rodzaju pojęcia, przedmioty, idee, które w życiu codziennym są raczej odległe. I stąd te tytuły, które były bardzo dalekie od przedmiotów czy od układów przedmiotów, które zresztą troszeczkę śmieszne były często. A potem ten moment groteski... Nie jestem teoretykiem. Wymyśliłem takie piękne powiedzenie, że jestem za mądry na to, żeby być mądrą. Bo zdaję sobie sprawę, że aby być mądrym, to trzeba być mądrym, a często ludzie są tylko mądralami, zwłaszcza – niestety – artyści w swoich wypowiedziach, w swoich działaniach, bo to jakieś takie często głupkowate...”.

Tadeusz Brzozowski

POCHODZENIE:

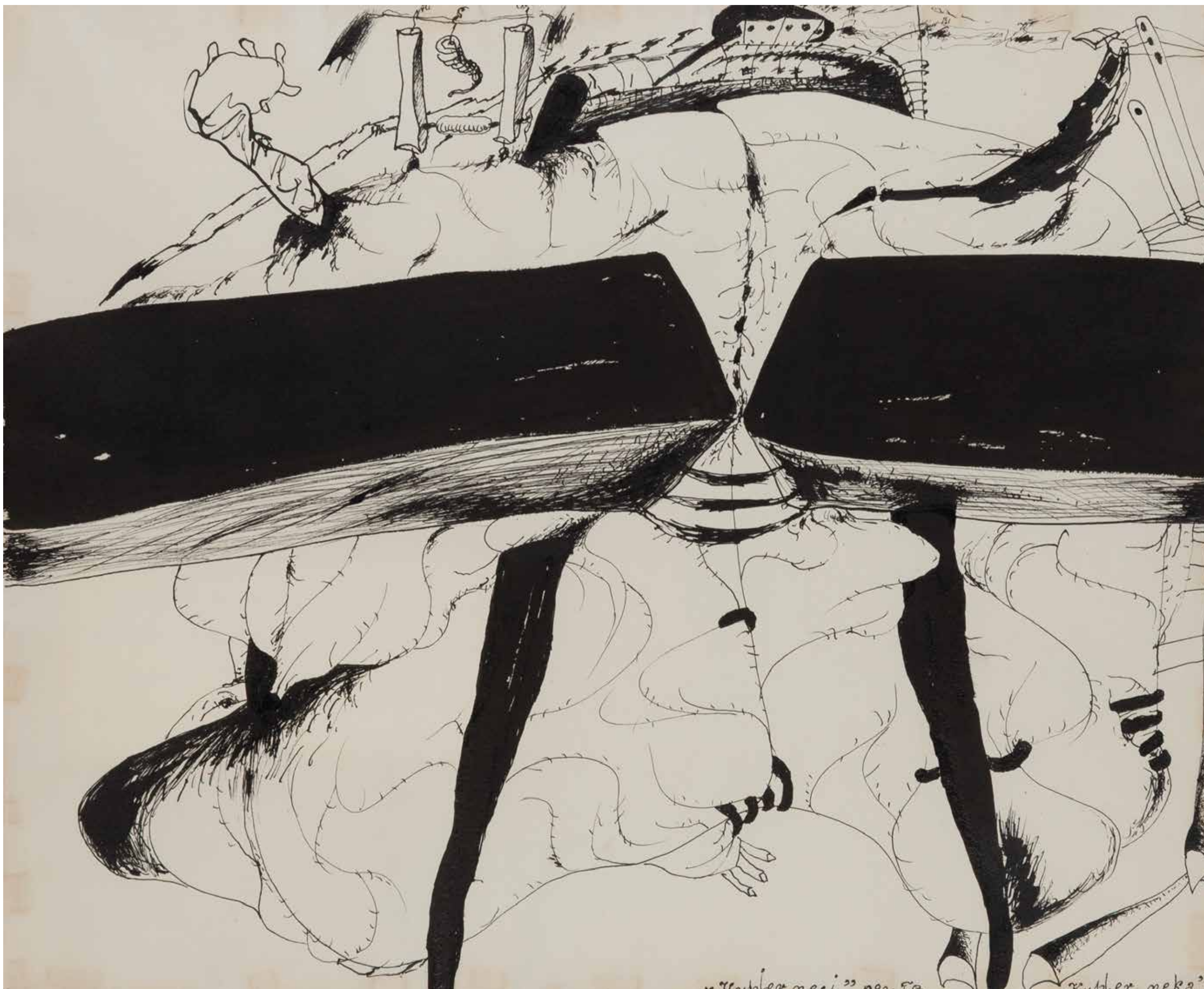
dar od artysty
kolekcja prywatna, Zakopane

WYSTAWIANY:

Tadeusz Brzozowski u przyjaciół. Wystawa w pierwszą rocznicę śmierci, BWA, Zakopane, 1-14.04.1988

LITERATURA:

Tadeusz Brzozowski 1918-1987, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Tatrzańskie im. Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem, Muzeum Narodowe, we Wrocławiu, Muzeum Narodowe w Krakowie, red. Anna Żakiewicz, Warszawa 1997, poz. kat. 448, s. 241, 289 (spis)



11 α
TADEUSZ BRZozowski
1918-1987

"Kupler nęci - Kupler nęka", 1980

tusz/papier, 50 x 60 cm

sygnowany, datowany i opisany p.d.: "'Kupler nęci" 1980 · T.B. "Kupler nęka"'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'TADEUSZ BRZOZOWSKI | "KUPLER NĘCI" -"KUPLER NĘKA" | 1980 | 61 x 50 |
PIÓRO - TUSZ '

estymacja:

24 000 - 32 000 PLN

5 600 - 7 400 EUR



WYSTAWIANY:

„Rysunek i obraz”, Pawilon Wystawowy BWA, Kraków, 17.12.1980–25.01.1981

Rysunki Tadeusza Brzozowskiego. Prace z lat 1937–1986, Muzeum Okręgowe, Radom,
listopad–grudzień 1986

Tadeusz Brzozowski. Rysunki z lat 1980–1985, Galeria Krzysztofory, Kraków, 30.01–25.02.1987

Tadeusz Brzozowski. Rysunki z lat 1980–1985, Uniwersytecka Galeria Sztuki Współczesnej,
Cieszyn, marzec 1987

Tadeusz Brzozowski „Figurynki kwilą żałośliwie”, Teatr im. St. I. Witkiewicza, Zakopane, 1987

Tadeusz Brzozowski. Rysunki z lat 1980–1985, BWA, Rzeszów, 10.09–4.10.1987

Tadeusz Brzozowski. Rysunki i malarstwo z lat ostatnich, BWA, Zamość, 5–29.11.1987

Tadeusz Brzozowski. Rysunki, Galeria Profil, Poznań, 1993

Tadeusz Brzozowski. Rysunki, Galeria Sztuki Współczesnej, Kołobrzeg, marzec 1994

LITERATURA:

Rysunki Tadeusza Brzozowskiego. Prace z lat 1937–1986, katalog wystawy, Muzeum Okręgowe,
oprac. Mieczysław Szewczuk, Radom 1986, poz. kat. 238, nlb.

Tadeusz Brzozowski. Figurynki kwilą żałośliwie, katalog wystawy, Teatr im. St. I. Witkiewicza,
Zakopane 1987, nlb.

Tadeusz Brzozowski. Rysunki z lat 1980–1985, katalog wystawy, BWA, Rzeszów 1987,
poz. kat. 4, nlb.

Tadeusz Brzozowski. Rysunki i malarstwo z lat ostatnich, katalog wystawy, BWA, Zamość 1987,
poz. kat. 3, nlb. (il.)

Tadeusz Brzozowski. Rysunki, katalog wystawy, Galeria Profil, Poznań 1993 (il.)

Tadeusz Brzozowski 1918–1987, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie,
Muzeum Tatrzańskie im. Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem, Muzeum Narodowe
we Wrocławiu, Muzeum Narodowe w Krakowie, red. Anna Żakiewicz, Warszawa 1997,
poz. kat. II. 898, s. 263 (spis), 286–289 (wzmiankowany)

Brzozowski – Obecny! Tadeusz Brzozowski 1918–1987. „Krotochwila z kneblem”
albo „Młaski obfite” czyli Tadeusza Brzozowskiego colores rhetorici, katalog wystawy,
Miejska Galeria Sztuki, Zakopane 2002, s. 15 (wzmiankowany)

12

MAGDALENA BERBEKA

1995

"Wenus kąpiąca się", 2025

brąz patynowany, 44 x 19 x 12 cm

sygnowany, datowany i numerowany: 'MB | 4/6 25'

ed. 4/6

estymacja:

24 000 – 32 000 PLN

5 600 – 7 400 EUR



Magdalena Berbeka w swojej twórczości podejmuje temat czasu, pamięci i zawieszenia pomiędzy epokami. Jej rzeźbiarskie formy sprawiają wrażenie, jakby zostały zatrzymane w chwili poprzedzającej przebudzenie – sylwetki wyłaniają się z chłodu i surowości brązu oraz kamienia, pozostając jednocześnie poza jednoznacznie określoną rzeczywistością. W pracach artystki spotykają się odległe źródła inspiracji: motywy mitologiczne, estetyka art déco, twórczość Augusta Zamoyskiego oraz dziedzictwo zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego. Wątki te zostają zestawione z doświadczeniem wojny, opowieściami o miłości i emocjonalnością kina Bernarda Bertolucciego. Pochodząca z Zakopanego Magdalena Berbeka świadomie odwołuje się do artystycznego dziedzictwa rodzinnego miasta. Szczególne znaczenie ma dla niej tradycja Szkoły Zakopiańskiej, z którą zetknęła się już podczas nauki w Liceum Plastycznym im. Antoniego Kenara. Wczesna edukacja, oparta między innymi na pracy z drewnem, stała się ważnym fundamentem jej późniejszego języka rzeźbiarskiego. Dziś artystka koncentruje się przede wszystkim na brązie i marmurze, traktując materiał nie jako bierną materię, lecz jako aktywnego uczestnika procesu twórczego. Kamień, ze swoją naturalną strukturą i nieprzewidywalnością, wyznacza kierunek poszukiwań, a ostateczna forma jest efektem dialogu pomiędzy zamysłem artystki a właściwościami tworzywa.

Istotnym elementem tej twórczości pozostaje również przekonanie o wartości pracy, wysiłku i konsekwencji. To właśnie proces – wymagający zaangażowania, cierpliwości i niejednokrotnie poświęcenia – nadaje dziełu jego szczególny ciężar i znaczenie.

Rzeźby Berbeki można odczytywać jako metafory stanu zawieszenia. Ich bohaterowie wydają się oczekiwać na moment, który przerwie bezruch i nada ich istnieniu nowy kierunek. W tym ujęciu stają się również obrazem współczesnego człowieka i pokolenia funkcjonującego pomiędzy świadomością a uśpieniem, oczekującego na wydarzenie zdolne wytrącić je z poczucia stagnacji.

Melancholia, doświadczenie bólu, miłość, niejednoznaczność uczuć oraz napięcie pomiędzy przeciwstawnymi stanami emocjonalnymi tworzą istotny obszar zainteresowań artystki. Berbeka nie proponuje przy tym jednoznacznych odpowiedzi – przeciwnie, pozostawia swoje postacie w przestrzeni „pomiędzy”, w której granice dobra i zła, siły i słabości czy bliskości i dystansu pozostają płynne. Jej rzeźby otwierają tym samym przestrzeń osobistej refleksji, pozwalając odbiorcy przemieszczać się pomiędzy epokami, mitami i współczesnymi doświadczeniami, a w tej wędrówce konfrontować się z pytaniami o pamięć, emocje i własną tożsamość.



13 α
MAGDALENA BERBEKA
1995

"Bezruch 2", 2020

drewno, 31 x 8 x 4 cm
sygnowany na tyle: 'MB 2020'

estymacja:
9 000 - 14 000 PLN
2 100 - 3 300 EUR



14 α
ANTONI RZAŚA
1919-1980

Krzyż, 1968-70/2006

brąz, 129,5 x 59 x 20 cm
opisany na tyle: 'MR 2/6'
ed. 2/6

estymacja:
55 000 – 70 000 PLN
12 800 – 16 200 EUR



Antoni Rząsa, fot. z archiwum Galerii Antoniego Rząsy

//

**„Odezwij się, — bo strzelę przeciw Twojej naturze;
Jeśli jej w gruzy nie zburzę,
To wstrząsnę całym państw Twoich obszarem;
Bo wystrzelę głos w całe obręby stworzenia:
Ten głos, który z pokoleń pójdzie w pokolenia:
Krzyknę, żeś Ty nie ojcem świata, ale...”**

Adam Mickiewicz, „Dziady”, część III



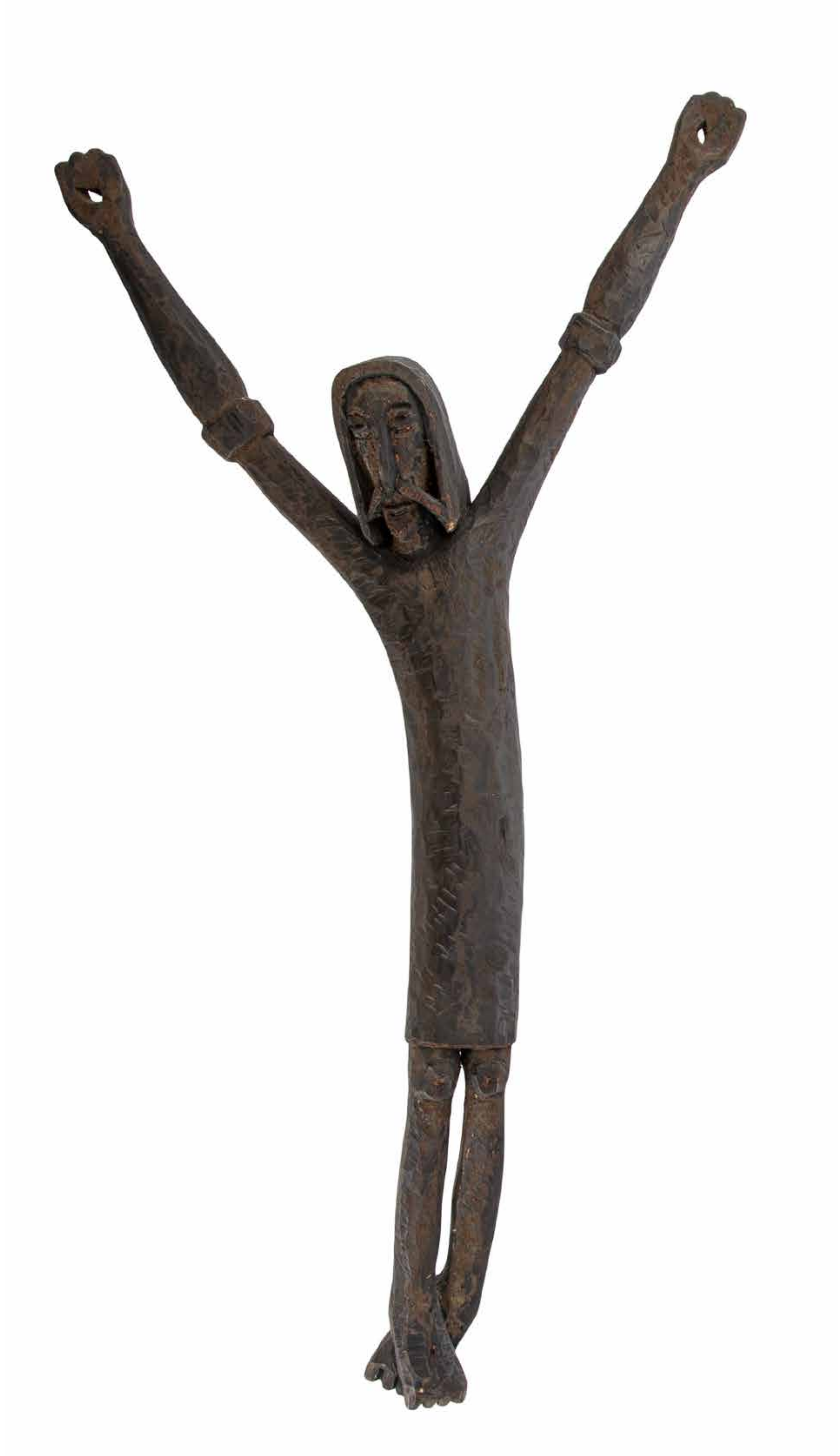
Głos Konrada, mocującego się z Bogiem w trzeciej części „Dziadów” Adama Mickiewicza, być może nie raz przywoływał w myślach Antoni Rząsa, próbując przeniknąć niezmierzone wyroki Boże. Choć nie utożsamiał się z żadnym określonym nurtem chrześcijaństwa, z jego prac emanuje głęboka religijność człowieka, który czuje przed Stwórcą głęboki respekt, jednocześnie uparcie negocjując z Nim w sprawach wykraczających poza ludzkie zrozumienie. Drobek Rząsy wypełniają w dużej mierze „Chrystusowie”. Szczególnie eksplorowanym przez niego motywem był wizerunek Chrystusa Ukrzyżowanego, który w sztuce Rząsy zaczął pojawiać się ze wzmożoną regularnością po śmierci nauczyciela i mistrza artysty – Antoniego Kenara.

„Krzyż” Rząsy powstał niemal dekadę po śmierci Kenara. Obiekt łączy zarówno elementy tradycyjnej ikonografii chrześcijańskiej, jak i wprowadza motywy odbiegające od ugruntowanego repertuaru form. Pociągła twarz Chrystusa o nieobecnym wyrazie, wydobyta z płaszczyzny przedstawienia, staje się jego dominantą. Umieszczona na tle belek krzyża, wpisana jest jednocześnie w trójkąt – symbol Trójcy Świętej – wkomponowany w sylwetkę w miejscu barków. Skierowane ku dołowi ramiona figury dają złudzenie zstępowania Chrystusa z krzyża lub rozpaczliwej próby uniesienia korpusu w celu złapania oddechu. Z obu stron dolnych krawędzi trójkąta wydobywają się cztery palce, ociekające krwią. Ich kształt konotuje chwosty, stanowiące w Kościele katolickim symbol heraldyczny, wskazujący rangę dostojnika. Szata okrywająca ciało Chrystusa pozbawiona jest jakichkolwiek zdobień czy udrapowań – cierpiący Bóg niemal zawstydzona widza skromnością. Wpisane w trójkąt ramiona Chrystusa znajdują odbicie w rozstawie nóg, przybitych do krzyża – zgodnie z ikonografią – jednym gwoździem. Rozszerzone w kolanach kończyny tworzą kształt wydłużonego trójkąta, skierowanego wierzchołkiem do dołu. Rozszczepiony w ten sposób ciężar wizualny, rozpinający sylwetkę pomiędzy dwoma przeciwnymi kierunkami, powoduje dychotomię, przełamującą jedność przedstawienia.

Choć „Krzyż” Rząsy od strony formalnej charakteryzuje się minimalizmem, surowość tkwiąca w oszczędności środków jest zarazem siłą przedstawienia. Hieratyzm zastygłej postaci uwypukla napięcie, w jakim znajduje się konające ciało. Rząsa ukazuje stan przejściowy między życiem a śmiercią. Cierpienie Chrystusa jest zarazem cierpieniem każdego odchodzącego człowieka. Z jednej strony pozwala oswoić śmierć – skoro i sam Bóg musiał jej doświadczyć; z drugiej strony prowokuje do zadania pytania o sens istnienia – nieuchronnie skazanego na zagładę. Rząsa spiera się ze Stworzycielem świata o zasadność przemijania. Jak sam wskazał: „Jeśli chodzi o obrazę Boga, to kiedy mi zmarła nagle matka, kiedy zmarł brat, zostawiając dwoje małych dzieciaków, a z nimi nieodpowiedzialną, bezwzględną żonę, kłóciłem się w rozpacz ze swym Bogiem, nazywając Go tyranem bezwzględnym, wyrzekałem, kłąłem i szydziłem z Niego. Gdy zmarł Kenar, podobnie przyzywałem, ale nigdy nie starałem się obrazić swego Boga dłutem” (Antoni Rząsa, (w:) Antoni Rząsa (1919–1980), Wawrzyniec Brzozowski, Kraków 2004, dostępny na: <http://antonirzasa.pl/antoni-rzasa/teksty/wawrzyniec-brzozowski>).

Rząsa staje w roli obrońcy człowieka, swego rodzaju pośrednika między ludźmi a Bogiem. Głęboki humanizm wpoił w niego właśnie Antoni Kenar, gorąco pochłonięty towarzyszeniem wychowankom w procesie osobistego rozwoju. Śmierć mistrza zachwiała światem Rząsy, który od tej pory zarzucił dotychczasową pogodną manierę na rzecz eksplorowania motywów waniatycznych. Bunt wobec straty nie nosił jednak śladów świętokradczej anatemy. Choć wielu zarzucało artyście obrazoburczość, ten traktował przedstawienia religijne z należyтым szacunkiem, nawet wówczas, gdy wychodził poza przyjęte kanony przedstawiania. „Krzyż” jest właśnie przykładem takiej pracy. Tradycyjny temat potraktowany został w sposób świeży: z jednej strony nawiązując do twórczości ludowej, z drugiej wprowadzając geometryczne formy – redukujące górną część ciała do kształtu trójkąta – czy wprowadzając zaskakujące detale, takie jak dekoracyjne potraktowanie palców u dłoni Chrystusa.





15 α
ANTONI RZAŚA
1919–1980

Z cyklu "Krzyże", lata 70. XX w.

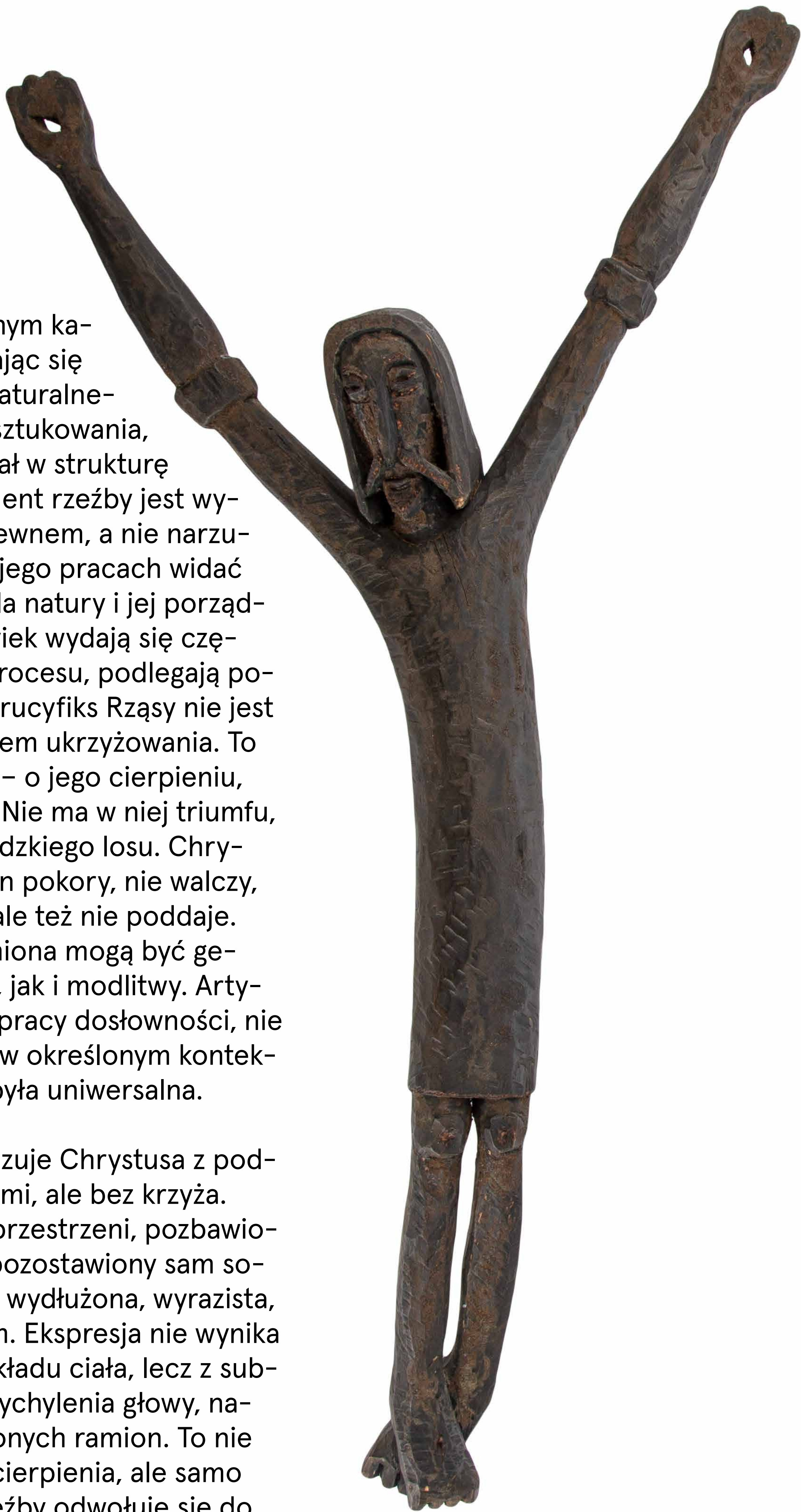
drewno, 74 x 37,5 x 9 cm

estymacja:
38 000 – 50 000 PLN
8 800 – 11 600 EUR

POCHODZENIE:
dar od artysty, lata 70. XX w.
kolekcja prywatna, Polska

Rząsa rzeźbił w jednym kawałku drewna, starając się nie naruszać jego naturalnego kształtu. Unikał sztukowania, niechętnie ingerował w strukturę materii. Każdy element rzeźby jest wynikiem dialogu z drewnem, a nie narzucenia mu formy. W jego pracach widać głęboki szacunek dla natury i jej porządku – drzewo i człowiek wydają się częścią tego samego procesu, podlegają podobnym prawom. Krucyfiks Rząsy nie jest tylko przedstawieniem ukrzyżowania. To rzeźba o człowieku – o jego cierpieniu, walce, samotności. Nie ma w niej triumfu, jest za to prawda ludzkiego losu. Chrystus Rząsy jest pełen pokory, nie walczy, nie sprzeciwia się, ale też nie poddaje. Jego uniesione ramiona mogą być gestem zarówno bólu, jak i modlitwy. Artysta nie szukał w tej pracy dosłowności, nie umieszczał postaci w określonym kontekście, bo chciał, by była uniwersalna.

Krucyfiks Rząsy ukazuje Chrystusa z podniesionymi ramionami, ale bez krzyża. Jest zawieszony w przestrzeni, pozbawiony podpory, jakby pozostawiony sam sobie. Jego twarz jest wydłużona, wyrazista, przepełniona bólem. Ekspresja nie wynika z dramatycznego układu ciała, lecz z subtelnych gestów: przychylenia głowy, napięcia dłoni, uniesionych ramion. To nie krzyż jest źródłem cierpienia, ale samo istnienie. Forma rzeźby odwołuje się do tradycji romańskiej i wczesnogotyckiej, ale zarazem czerpie z ekspresjonizmu, dramatyzmu i nadmiaru emocji, które jednak nigdy nie stają się teatralne.



16
MARCIN RZAŚA
1965

Bez tytułu, 2025

drewno, 20 x 20 x 10 cm (z metalową podstawą)

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



//

„Wydawało mi się, że sztuka jest rzeczą bardzo osobistą, wręcz intymną. Z biegiem czasu coraz mniej przekonania miałem do sztuki głośnej, która nas ustawia, jak mamy funkcjonować w życiu, wygłasza manifesty. Coraz silniejsze było natomiast przekonanie, że kontakt z widzem powinien być rozmową w cztery oczy – że fajnie jest prowokować ludzi do samodzielnego myślenia, uruchamiać w nich gen twórczy, żeby stawali się czynnymi odbiorcami. Takie podejście rzutowało na to, że opowiedziałem się za tradycyjnym warsztatem: pracuję w drewnie, używam tradycyjnych narzędzi i posługuję się postacią”.

Marcin Rząsa





17

MARCIN RZAŚA

1965

Bez tytułu, 2026

drewno, 27,5 x 5,5 x 5 cm

sygnatura na tyle: 'MR'

estymacja:

1 700 – 2 500 PLN

400 – 600 EUR



18

MICHAŁ GĄSIENICA-SZOSTAK

1936-2026

"Ewa", 2018

drewno, 152 x 27 x 30 cm

sygnowany, datowany i opisany na spodzie: '249 | [monogram autorski] | 2018'

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

7 000 - 9 300 EUR

WYSTAWIANY:

„Realizm romantyczny Michała Gąsienicy-Szostaka”,

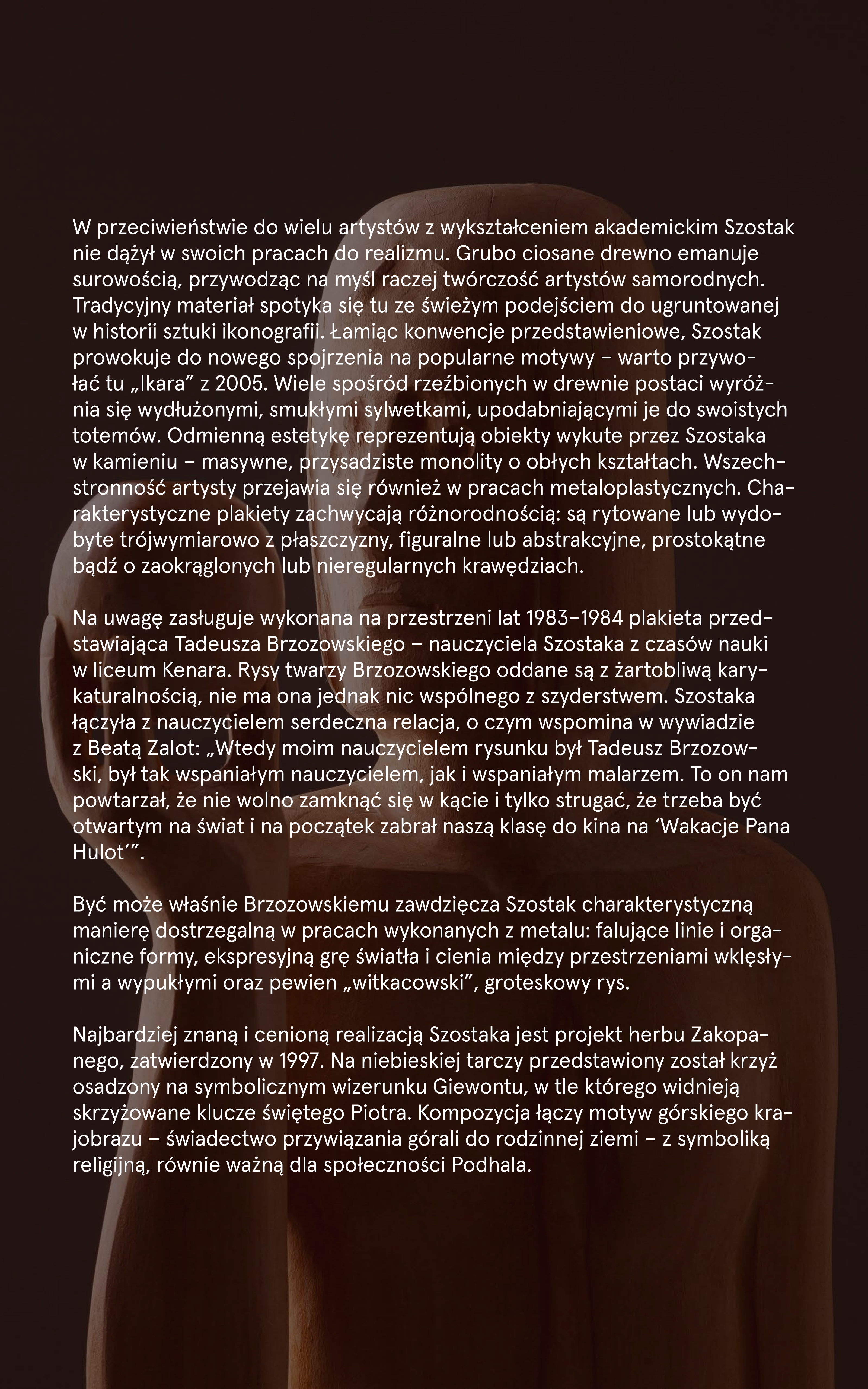
Centrum Kultury Rodzimej, Czerwony Dwór,

Zakopane, 11.05-31.07.2024

Podhale przez całe życie zajmowało w twórczości Michała Gąsienicy-Szostaka wyjątkowe miejsce. Kontynuując tradycję szkoły Antoniego Kenara, zaszczerpioną w nim jeszcze w okresie nauki, Szostak połączył w swojej twórczości koloryt zakopiańskiego interioru z nowoczesnym warsztatem. Artysta odszedł od przedstawień „świętków”, charakterystycznych dla sztuki ludowej, choć niektóre jego realizacje łączy formalne „pokrewieństwo” z estetyką figur z przydrożnych kapliczek.

Michał Wojciech Gąsienica-Szostak jako trzeci przedstawiciel rodziny kształcił się w zakopiańskiej szkole rzeźbiarskiej. Relację z Kenarem nawiązał po nieudanej próbie dostania się na Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie. Zachęcony do uczęszczania na zajęcia zawodowe w zakopiańskim Liceum Sztuk Plastycznych, w kolejnym roku pomyślnie przeszedł rekrutację na uczelnię artystyczną w Gdańsku. Jak sam wspominał, wybór rzeźby w drewnie był z jego strony przejawem przekory wobec profesorów stosujących akademickie, XIX-wieczne metody nauczania. Po powrocie na Podhale artysta objął stanowisko dyrektora szkoły jako trzeci z kolei następca Kenara. Do wyróżniających się realizacji Szostaka należą projekt herbu miasta Zakopane oraz instalacje rzeźbiarskie w wielu miastach Polski, między innymi w Biskupinie, Gdańsku i Poznaniu. Prace artysty znajdują się również w zbiorach węgierskich.





W przeciwieństwie do wielu artystów z wykształceniem akademickim Szostak nie dążył w swoich pracach do realizmu. Grubo ciosane drewno emanuje surowością, przywołując na myśl raczej twórczość artystów samorodnych. Tradycyjny materiał spotyka się tu ze świeżym podejściem do ugruntowanej w historii sztuki ikonografii. Łamiąc konwencje przedstawieniowe, Szostak prowokuje do nowego spojrzenia na popularne motywy – warto przywołać tu „Ikara” z 2005. Wiele spośród rzeźbionych w drewnie postaci wyróżnia się wydłużonymi, smukłymi sylwetkami, upodabniającymi je do swoistych totemów. Odmienną estetykę reprezentują obiekty wykute przez Szostaka w kamieniu – masywne, przysadziste monolity o obłych kształtach. Wszechstronność artysty przejawia się również w pracach metaloplastycznych. Charakterystyczne plakiety zachwycają różnorodnością: są rytowane lub wydobyte trójwymiarowo z płaszczyzny, figuralne lub abstrakcyjne, prostokątne bądź o zaokrąglonych lub nieregularnych krawędziach.

Na uwagę zasługuje wykonana na przestrzeni lat 1983–1984 plakietka przedstawiająca Tadeusza Brzozowskiego – nauczyciela Szostaka z czasów nauki w liceum Kenara. Rysy twarzy Brzozowskiego oddane są z żartobliwą karykaturalnością, nie ma ona jednak nic wspólnego z szyderstwem. Szostaka łączyła z nauczycielem serdeczna relacja, o czym wspomina w wywiadzie z Beata Zalog: „Wtedy moim nauczycielem rysunku był Tadeusz Brzozowski, był tak wspaniałym nauczycielem, jak i wspaniałym malarzem. To on nam powtarzał, że nie wolno zamknąć się w kącie i tylko strugać, że trzeba być otwartym na świat i na początek zabrał naszą klasę do kina na ‘Wakacje Pana Hulota’”.

Być może właśnie Brzozowskiemu zawdzięcza Szostak charakterystyczną manierę dostrzegalną w pracach wykonanych z metalu: falujące linie i organiczne formy, ekspresyjną grę światła i cienia między przestrzeniami wklęsłymi a wypukłymi oraz pewien „witkacowski”, groteskowy rys.

Najbardziej znaną i cenioną realizacją Szostaka jest projekt herbu Zakopanego, zatwierdzony w 1997. Na niebieskiej tarczy przedstawiony został krzyż osadzony na symbolicznym wizerunku Giewontu, w tle którego widnieją skrzyżowane klucze świętego Piotra. Kompozycja łączy motyw górskiego krajobrazu – świadectwo przywiązania górali do rodzinnej ziemi – z symboliką religijną, równie ważną dla społeczności Podhala.



Michał Gąsienica-Szostak, fot. z archiwum rodzinnego

19

MICHAŁ GAŚIENICA-SZOSTAK

1936-2026

Narciarz, 2012

drewno polichromowane, 131 x 29 x 25 cm

sygnowany, datowany i opisany na spodzie: '413 | [monogram autorski] | 2012'

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

7 000 - 9 300 EUR



// „Wszyscy kończyliśmy zakopiańską szkołę rzeźbiarską: dziadek Józef Szkołę Przemysłu Drzewnego w Kuźnicach w 1886 roku, ojciec Karol w 1927, ja Liceum Technik Plastycznych w 1955, a syn Karol, Liceum Sztuk Plastycznych w 1983 roku. Mój dziadek Józef doskonale znał drewno, snycerstwo było jego zawodem, współpracował ze starym ‘Witkiewiczem’, coś tam dla niego rzeźbił, uczestniczył w robieniu modelu ‘Domu pod Jedłami’, robił piękne meble. Nie znałem dziadka, urodziłem się po jego śmierci, wiem, że lubił chodzić po górach.

Ojciec Karol kończył szkołę u Karola Stryjeńskiego. Miał duży talent. Stryjeński bardzo go lubił, byli nawet podobni do siebie. Ojciec rzeźbił elementy w mauzoleum Kasprowicz na Harendzie, zaprojektowanym przez Stryjeńskiego. W 1925 roku za swoją rzeźbę ‘Świętego Krzysztofa’ zdobył w Paryżu na Światowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych złoty medal. Stryjeński mówił do ojca: ‘ty chłoptasiu tylko rzeźb, jeździj na nartach i graj na skrzypcach’.

Ale po szkole wojsko, sukcesy narciarskie, założył rodzinę, przyszła wojna, bieda. Za komuny żył z pamiątkarstwa, w Cepelii wykonywał niewolniczą pracę. Czasy nie pozwoliły mu na rozwinięcie talentu”.

Michał Gąsienica Szostak





Michał Gąsienica-Szostak, fot. z archiwum rodzinnego

20

MICHAŁ GĄSIENICA-SZOSTAK

1936-2026

"Czerwonym światłem otoczona", lata 70. XX w.

drewno polichromowane, 54 x 10 x 10 cm

sygnowany i opisany na nalepce na spodzie podstawy:

' M. Gąsienica Szostak | "Czerwonym światłem | otoczona"

estymacja:

12 000 - 18 000 PLN

2 800 - 4 200 EUR



21

MICHAŁ GAŚIENICA-SZOSTAK

1936-2026

"Św. Jerzy", 1998

drewno, 47,5 x 12 x 8 cm

sygnowany, datowany i opisany na spodzie:

'309 | [monogram autorski] | 1998'

estymacja:

12 000 – 18 000 PLN

2 800 – 4 200 EUR



22

MICHAŁ GAŚIENICA-SZOSTAK

1936-2026

Niedzwiedź, 2005

kamień, 14 x 28 x 10 cm
sygnowany na podstawie znakiem autorskim

estymacja:

2 400 - 3 400 PLN

600 - 800 EUR

LITERATURA:

por. Michał Gasienica-Szostak, Rzeźba, malarstwo. 50 lat twórczości, Miejska Galeria Sztuki,
Zakopane 2011, s.23





23

MICHAŁ GAŚIENICA-SZOSTAK
1936-2026

Plakieta pantery, 1978

złocenie/kamień, drewno, 27 x 25 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '85 | [monogram autorski] | 1978'

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



24

MICHAŁ GĄSIENICA-SZOSTAK

1936-2026

"Tadeusz Brzozowski", 1983

metal, drewno, 27 x 25 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: '147/I | [monogram autorski] | 1983 |
MICHAŁ GĄSIENICA SZOSTAK | "TADEUSZ BRZozowski"

estymacja:

1 500 - 2 000 PLN

400 - 500 EUR

WYSTAWIANY:

„Michał Gąsienica-Szostak. Rzeźba, malarstwo – 50 lat twórczości”, Miejska Galeria Sztuki,
Zakopane, 9.11-4.12.2011

LITERATURA:

por.: Barbara i Tadeusz, katalog wystaw „Barbara Gawdzik-Brzozowska w 80-lecie urodzin.
Tadeusz Brzozowski 1918-1987” i „Tadeusza Brzozowskiego portrety i autoportrety”,
Miejska Galeria Sztuki im. Władysława hr. Zamoyskiego, Zakopane 2007, nlb. (il.)



25

KAROL SZOSTAK
1963

"Medytacja", 2026

drewno, mosiądz, 68 x 60 x 3 cm
sygnowany u podstawy: 'SZOSTAK'

estymacja:

24 000 - 34 000 PLN

5 600 - 7 900 EUR

„Każde dzieło człowieka jest jego swoistym autoportretem” – mówi Karol Szostak. W „Medytacji” słowa te nabierają szczególnego znaczenia. Wykonana z drewna rzeźba koncentruje się na motywie ludzkiej twarzy, ale nie przedstawia go w sposób dosłowny. Artysta rozbija jej kontur, otwiera go i wprowadza w jego obręb wielowarstwową, przestrzenną strukturę, tworząc formę balansującą między figuracją a abstrakcją.

Kompozycję wyznaczają dwa profile ludzkich twarzy zwrócone ku sobie. Ich sylwety tworzą rodzaj ramy dla układu przenikających się, miękko wygiętych elementów. Elementy rzeźby są ruchome, dzięki czemu pomiędzy nimi pojawiają się puste przestrzenie, które stają się równie istotne jak sama materia. To właśnie poprzez ich zestawienie Szostak dokonuje swoistej dekonstrukcji przestrzeni – tradycyjnie rozumiana bryła zostaje rozbita na fragmenty, a jej wnętrze otwarte na otoczenie. Przestrzeń nie jest już jedynie miejscem, w którym znajduje się rzeźba, lecz aktywnym elementem jej konstrukcji.

W „Medytacji” twarz staje się symbolem świadomości i wewnętrznego życia. Centralna część kompozycji, przypominająca labirynt przenikających się form, może przywołać na myśl proces myślenia, pamięci czy wewnętrznego dialogu. Dwa profile sugerują zarówno spotkanie z drugim człowiekiem, jak i spojrzenie skierowane do wewnątrz – ku własnym przeżyciom i refleksjom. Tytuł dzieła kieruje więc uwagę nie tyle na przedstawienie, ile na stan skupienia, do którego sama rzeźba zdaje się zapraszać odbiorcę.

Istotną rolę odgrywa także drewno. Naturalny rysunek słojów, widoczny na starannie wygładzonych powierzchniach, podkreśla organiczność materiału i nadaje skomplikowanej konstrukcji miękkość. Materia zostaje poddana precyzyjnej obróbce, ale nie traci swojego naturalnego charakteru. Szostak wykorzystuje ją do budowania formy, która jest jednocześnie zamknięta i otwarta, konkretna i niejednoznaczna.

„Medytację” można zatem odczytać jako swoisty autoportret psychiczny – zapis procesu poszukiwania, myślenia i wewnętrznego dialogu. Dekonstruując figurę i przestrzeń, Szostak nie pozbawia ich znaczenia, lecz przeciwnie – otwiera je na kolejne możliwości interpretacji. Rzeźba staje się materialnym obrazem tego, co niewidoczne: myśli, pamięci i emocji.



Karol Szostak, fot. Magda Ciszewska-Rzasa



26

BARBARA ZBROŻYNA
1923-1995

"Koncentrator I", 1978

marmur, 22 x 18,5 x 11,5 cm
unikat

estymacja:

22 000 - 30 000 PLN

5 100 - 7 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja rodziny artystki

WYSTAWIANY:
Eröffnungsausstellung, Ars Polona, Depolma Galerie, Düsseldorf 1980
„Barbara Zbrożyna. Rzeźba”, Rysunek, BWA, Zamość 1990
„Rysunki i rzeźby Barbary Zbrożyny”, Muzeum Rzeźby Alfonsa Karnego, Białystok 1993
„Barbara Zbrożyna, Rzeźba, rysunek. Wystawa retrospektywna prac z lat 1953 – 1995”,
Muzeum Sztuki
Współczesnej, Radom 1995
„Rzeźby i rysunki Barbary Zbrożyny”, Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego,
Oddział Muzeum Narodowego
w Warszawie, Warszawa 1995
„Barbara Zbrożyna”, Galeria Stefan Szydlowski, Warszawa 2001



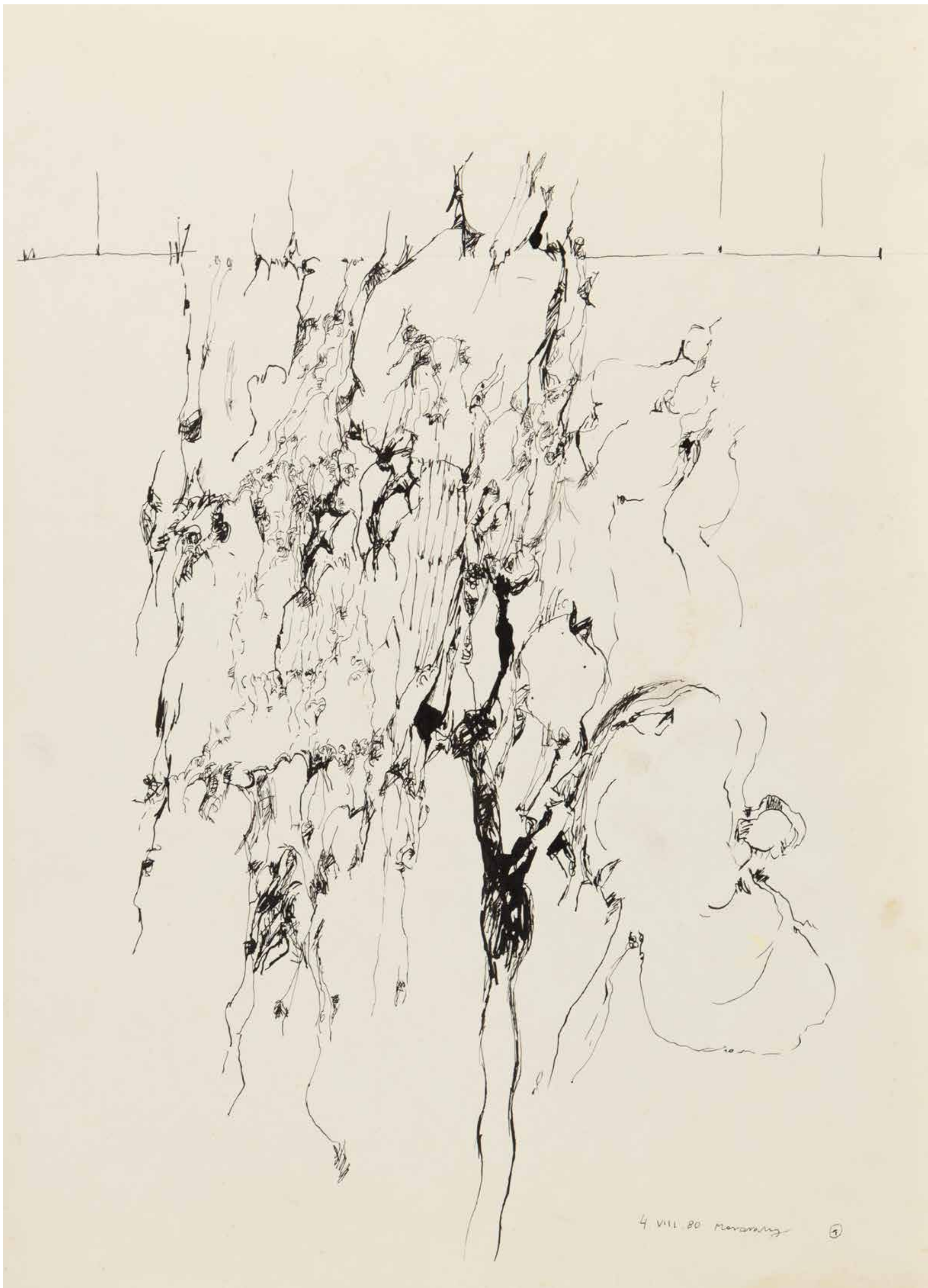
LITERATURA:
Eröffnungsausstellung, Ars Polona, Depolma Galerie, Düsseldorf 1980, s. nlb. (il.)
Barbara Zbrożyna. Rzeźba, Rysunek, katalog wystawy, BWA, Zamość 1990, poz. 1
Rysunki i rzeźby Barbary Zbrożyny, katalog wystawy, Muzeum Rzeźby Alfonsa Karnego,
Białystok 1993, s. nlb.
Barbara Zbrożyna, Rzeźba, rysunek. Wystawa retrospektywna prac z lat 1953 – 1995,
katalog wystawy,
Muzeum Sztuki Współczesnej, Radom 1995, poz. kat. 37
Rzeźby i rysunki Barbary Zbrożyny, katalog wystawy Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego,
Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, Warszawa 1995, poz. kat. 16
Anna Maria Leśniewska, Barbara Zbrożyna Rzeźba, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko 2006,
s. 92 (il.)

//

„Istotą tej twórczości jest przeżywanie czasu, który jest czasem umierania; przeżywanie świata, który jest światem niehumanicznym; oznaczanie śladów życia, które było walką i ofiarą. Ta sztuka jest wprawdzie zwierciadłem życia, ale odbija się w śmierci. Ta sztuka to jedna z niewielu, które mogą towarzyszyć człowiekowi wtedy, gdy wszystko staje się pozbawione znaczenia, gdy jesteśmy pozostawieni sami wobec naszej samotności, opuszczenia, zdrady, nienawiści, naszej ludzkiej słabości. I wtedy nie mamy wątpliwości, że sztuka jest naprawdę i najgłębiej potrzebna; sztuka, która pozostawiła daleko zmienne kategorie piękna i estetyki i przemawia do nas językiem symbolicznych znaków o tym, co najcenniejsze i co najtrudniej osiągnąć – o ludzkiej wspólnoty, o sile duchowej, którą każdy musi wywalczyć dla siebie”.

Wojciech Skrodzki, Gdy stajemy wobec, [w:] Barbara Zbrożyna. Rzeźba, malarstwo, rysunek, [red.] Ada Potocka, Związek Polskich Artystów Plastyków, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa 1973, s. 14

Barbara Zbrożyna była jedną z czołowych postaci powojennej sztuki polskiej. Można ją zaliczyć do grona najważniejszych artystów w dziedzinie, takich jak Alina Szapocznikow, Halina Ślesińska, Magdalena Więcek czy Jerzy Jarnuszkiewicz. Artystka ukończyła studia na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie pod skrzydłami Xawerego Dunikowskiego. Była członkinią artystycznej Grupy 55 w latach 1955–57. W tym okresie współpracowała także z wieloma czasopismami oraz uczyła w liceach plastycznych. Prace artystki znajdują się m.in. w Muzeum Narodowym w Warszawie, Poznaniu oraz Krakowie, jak również w licznych zagranicznych kolekcjach. W centrum zainteresowań Zbrożyny już od czasów pracy dyplomowej znajdowały się przede wszystkim przedstawienia człowieka. Z czasem realizacje rzeźbiarki nabrały niezwykle ekspresyjnego charakteru, co na lata stała się cechą rozpoznawczą jej twórczości. Dodatkowo artystka postawiła na grę niedomówieniami oraz aluzjami. Jednocześnie faktura rzeźb Zbrożyny stawała się coraz bardziej szorstka oraz „poszarpana”. W sferze zainteresowań artystki były przede wszystkim meandry ludzkiej egzystencji, refleksja nad nieuchronnym przemijaniem oraz śmiercią. W latach 60. stworzyła cykl prac „Figury żałobne” oraz „Sarkofagi”, w ramach którego znalazły się rzeźby poświęcone m.in. Xaweremu Dunikowskiemu i Janowi Palachowi – czeskiemu studentowi, który w obliczu agresji wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację dokonał aktu samospalenia. Zbrożyna skupiła się w tym cyklu na konkretnych osobach, a formy jej prac były pełne skojarzeń związanych z życiem, ale też z cierpieniem. Rzeźbiarska kariera artystki to ciągłe poszukiwania oraz próby zbliżenia się do uniwersalnych znaczeń. Wszystko to odbywało się za pomocą prostych środków wyrazu. Dla artystki sztuka była odbiciem osobistej refleksji nad rzeczywistością oraz materialnym dowodem na emocjonalny stosunek do niej. Cała twórczość rzeźbiarki wynikała z jej wrażliwości – pełnej zrozumienia dla ludzkiej ułomności, i cechowała się niezmierzoną empatią oraz tolerancją. Zbrożyna była obdarzona duszą społecznika i poza karierą artystyczną angażowała się także w działalność polityczną oraz społeczną. Lata 70. XX wieku oznaczają w twórczości Barbary Zbrożyny powrót do skromnych, syntetycznych form. Powstałe w tym czasie obiekty charakteryzuje prostota, symetria, syntetyczna forma oraz gładka powierzchnia. Rzeźbiarka, podobnie jak wielu polskich artystów II połowy XX wieku, inspirowała się twórczością brytyjskiego artysty Henry’ego Moore’a, tworzącego w nurcie abstrakcji organicznej. W zaprezentowanej rzeźbie widoczne są inspiracje płynnymi, obłymi oraz mocno wypolerowanymi formami. Pomimo zmian stylistycznych rzeźby wychodzące spod dłuta artystki wciąż opowiadały tę samą historię. „Koncentratory” to przedmioty-rzeźby, które artystka tworzyła z przeznaczeniem do kontemplacji. Zaprezentowany obiekt powstał w ramach tego cyklu obfitującego w niezliczone treści metaforyczne.



27

BARBARA ZBROŻYNA

1923-1995

Bez tytułu, 1980

tusz/papier, 43 x 30,5 cm (arkusz)
datowany i opisany p.d.: '4.VIII. 80 (fragment nieczytelny)'

estymacja:

3 000 - 4 000 PLN

700 - 1 000 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artystce



28
JAN BATOR
1949

Skrzypce 4/4, 2009

drewno, długość płyty spodniej 35,6 cm
szerokość górna lirka 16,75 cm
talía 10,98 cm
szerokość dolna lirka 20,9 cm
długość całkowita 58,8 cm
długość szyjki 24,9 cm
menzura 13,0 / 19,4 cm , długość cała 23,9 cm
szerokość ślimaka 4,35 cm
szerokość między 'efami' 4,12 cm
wysokość boczaków 2,9 / 3,0 cm

sygnowany, datowany i opisany na metryce w pudle rezonansowym: 'BATOR JAN | Mizerna 2009'
Instrument został wykonany przez Jana Batora w 2009.
Instrument prezentuje jasne, solistyczne, przejrzyste i bogate brzmienie. Skrzypce charakteryzują się
dobrą projekcją dźwięku, pełnym i mocnym głosem.
Instrument jest przeznaczony dla solisty.
Skrzypce posiadają oryginalną metkę lutniczą wklejoną przez autora.
Instrument posiada certyfikat kolekcji "Polskie Instrumenty Lutnicze".

estymacja:
45 000 – 70 000 PLN
10 400 – 16 200 EUR



Szkolna pracownia lutnicza, fot. Katarzyna Żebrowska



Lutnictwo w Polsce rozwija się w tradycji sięgającej renesansowego lutnictwa włoskiego. W historii tak zwanej „polskiej szkoły lutniczej” szczególne miejsce zajmują rody Dankwartów i Grobliczów, które zajmowały się tym rzemiosłem w XVII i XVIII wieku. Spadkobiercą tej tradycji stało się Liceum Sztuk Plastycznych w Zakopanem, wówczas Liceum Technik Plastycznych, które w 1953 przejęło oddziały stolarstwa i lutnictwa utworzone w 1948 przy Państwowej Szkole Przemysłu Drzewnego.

W 1959 kierunek lutniczy wyodrębniono ze struktur Liceum i przeniesiono do Nowego Targu, gdzie funkcjonował jako samodzielne Technikum Budowy Instrumentów Lutniczych. Adeptci lutnictwa powrócili do Zakopanego w 1975, po zamknięciu szkoły w Nowym Targu. Pięć lat później podjęto decyzję o utworzeniu w szkole Kenara klasy lutnictwa artystycznego. Obecnie jest to jedyna specjalizacja tego rodzaju na poziomie edukacji licealnej w Polsce.

Większość absolwentów kontynuuje kształcenie na kierunku lutniczym w Akademii Muzycznej im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu. Uczelnia ta jest jedyną w Polsce i jedną z nielicznych w Europie, która umożliwia młodym lutnikom dalsze doskonalenie umiejętności.



29
JAKUB KUBICKI
1995

Skrzypce 4/4, 2014

drewno, długość płyty spodniej 35,5 cm
szerokość górna lirka 16,5 cm
talia 10,75 cm
szerokość dolna lirka 20,4 cm
długość całkowita 58,5 cm
długość szyjki 24,6 cm
menzura 13,0 / 19,5 cm , długość cała 23,7
szerokość ślimaka 4,2 cm
szerokość między 'efami' 4,2 cm
wysokość boczaków 3,0 / 3,1 cm

sygnowany, datowany i opisany ołówkiem w pudle rezonansowym: 'Jakub Kubickii, Zakopane, 2014'
Instrument został wykonany przez Jakuba T. Kubickiego. Jest to wczesna praca z okresu nauki
w pracowni Mistrza Jerzego Nitonia (1963–2015).

Skrzypce charakteryzują się jasnym, otwartym, głośnym tonem. Skrzypce są stonowane,
odpowiednie do kameralistyki lub gry w małych zespołach i orkiestrach.

Skrzypce są jednym z ostatnich instrumentów zbudowanych pod egidą Jerzego Nitonia
przed jego tragiczną śmiercią w 2015.

Instrument posiada certyfikat autentyczności wystawiony przez twórcę wraz z pełnym opisem technologicznym.

estymacja:
55 000 – 80 000 PLN
12 800 – 18 500 EUR



30 α
MACIEJ ŁACEK
1968-2019

Skrzypce 4/4, 2017

drewno, długość płyty spodniej 35,1 cm
szerokość górna lirka 16,5 cm
talia 10,7 cm
szerokość dolna lirka 20,4 cm
długość całkowita 57,9 cm
długość szyjki 23,8 cm
menzura 13,0 / 19,4 cm , długość cała 23,8 cm
szerokość ślimaka 3,9 cm
szerokość między 'efami' 4,34 cm
wysokość boczaków 3,0 / 3,25 cm

sygnowany, datowany i opisany na metryczce w pudle rezonansowym: 'Maciej Łacek | Nowy Targ 2017'
Instrument został wykonany przez nieżyjącego Mistrza Macieja Łacka i jest opisany oryginalną metką lutniczą
wklejoną wewnątrz instrumentu przez autora.

Instrument prezentuje gęste, jasne brzmienie z rozbudowanym środkowym rejestrze i umiarkowanej mocy.

Skrzypce charakteryzują się łatwością gry i melodyjnością.

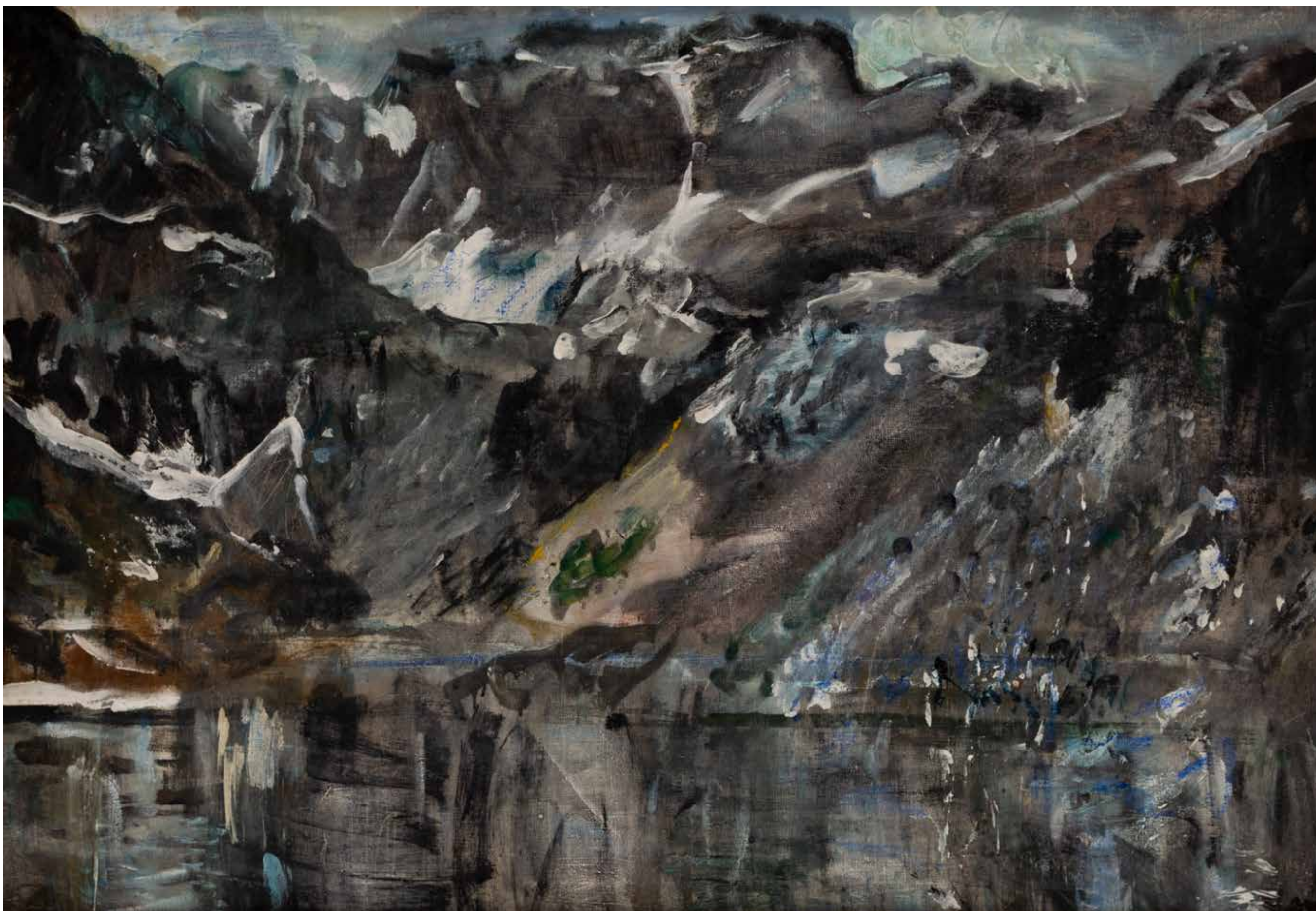
Instrument został przekazany do kolekcji "Polskie Instrumenty Lutnicze" w 2026 przez Jakuba Salamona,
dzięki uprzejmości Adama Skubisza, wieloletniego przyjaciela i współpracownika Macieja Łacka.

Adam Skubisz prowadzi autorską pracownię lutniczą w Olsztynie.

estymacja:

45 000 – 70 000 PLN

10 400 – 16 200 EUR



31

ARKADIUSZ WALOCH

1932

"W Pięciu Stawach", 2000

olej/płótno, 67 x 95 cm (w świetle oprawy)

sygnowany, datowany i opisany na nalepce autorskiej na odwrociu:

'W Pięciu Stawach | 70 x 100 cm | ol. płótno | AWA | 2000'

estymacja:

17 000 – 22 000 PLN

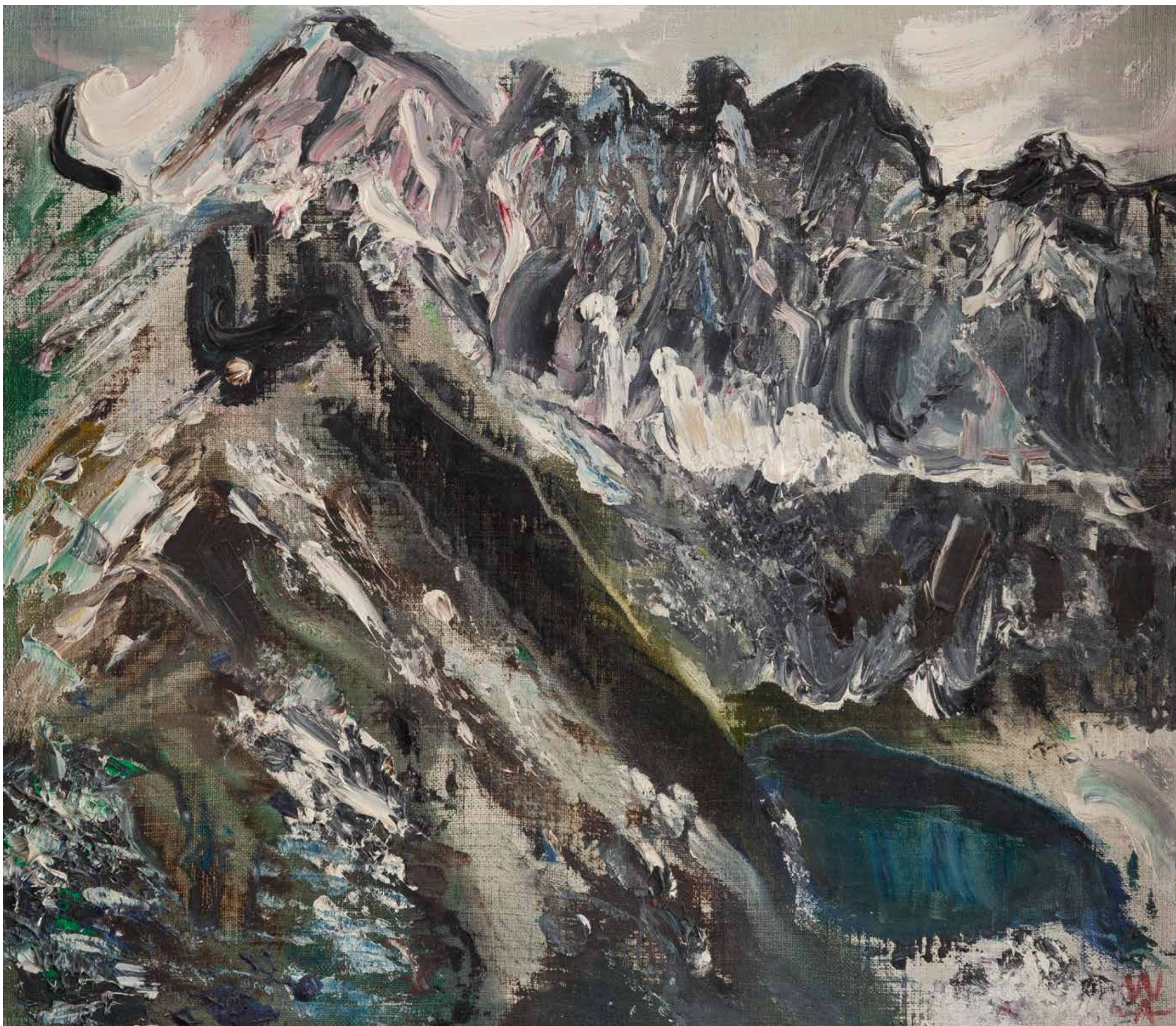
4 000 – 5 100 EUR



Arkadiusz Waloch zyskał uznanie jako autor tak zwanego „cyklu papieskiego”, jednak sam wskazuje, że najchętniej podejmuje się malowania portretów i pejzaży tatrzańskich. Przykładem tych ostatnich są prace „W pięciu stawach” oraz „Orla Perc”. Utrzymane w chłodnych barwach szarości i bieli, z domieszkami niebieskiego, realistycznie oddają atmosferę surowego, górskiego klimatu. Balansujące na granicy abstrakcji góry oznaczone są żyłkami ośnieżonych zboczy. Farba, dynamicznie rozprowadzona po płótnie grubymi impastami, wzmacnia materialność krajobrazu – imituje ostre krawędzie grani, nieokiełznane lawiny i spiętrzone zaspy. Klimat prac Walocha oddaje potęgę natury, wobec której skali człowiek pozostaje bezbronny. Artysta nie kryje respektu wobec Tatr, choć w Zakopanem spędził większość życia. Wie, że góry – jak syreny – zwodzą zuchwałych, by następnie, w najmniej spodziewanym momencie, zniewolić ich i pogrążyć w otchłani.

Artysta urodził się w 1932. Waloch kształcił się w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w zakresie malarstwa i grafiki. Po studiach związał się ze środowiskiem zakopiańskim, aplikując w 1961 na stanowisko nauczyciela w Liceum Plastycznym im. Antoniego Kenara. Oprócz pracy pedagogicznej realizuje się jako samodzielny artysta – jego prace prezentowano na kilkunastu wystawach w Polsce i za granicą.





32

ARKADIUSZ WALOCH

1932

"Orla Perć", 1986

olej/płótno naklejone na płytę, 35 x 40 cm

sygnowany p.d.: 'WIA'

sygnowany, datowany i opisany na nalepce autorskiej na odwrociu: "'ORLA PERĆ | 40 x 35 cm | olej - płótno | WIA | 1986'

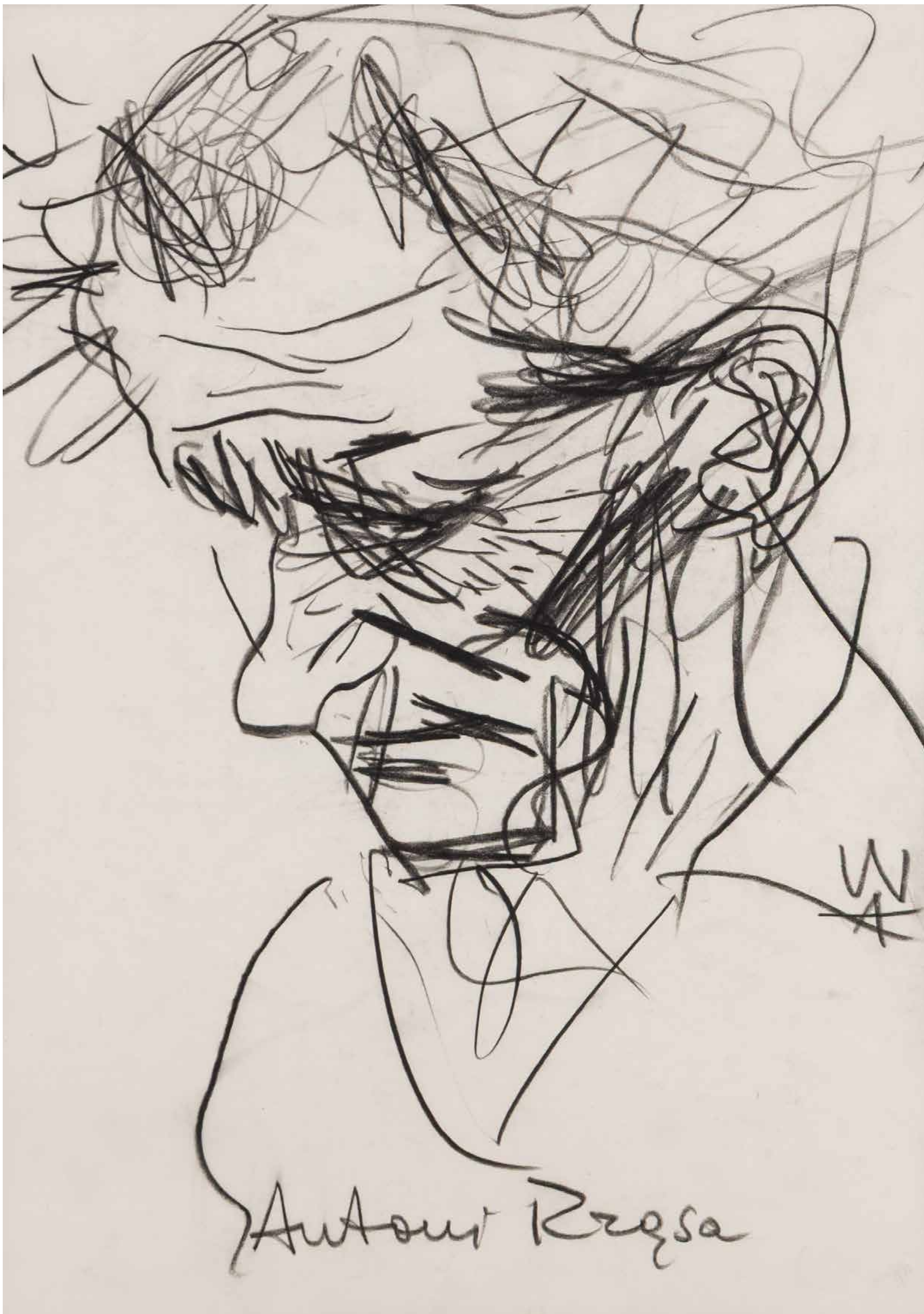
estymacja:

4 000 - 7 000 PLN

1 000 - 1 700 EUR

WYSTAWIANY:

„Dlaczego Kenarowcy?”, wystawa zbiorowa, Galeria Impuls, Podkowa Leśna, 12.06–12.07.2026



33

ARKADIUSZ WALOCH

1932

Antoni Rząsa, 1985

kredka/papier, 44,5 x 31 cm

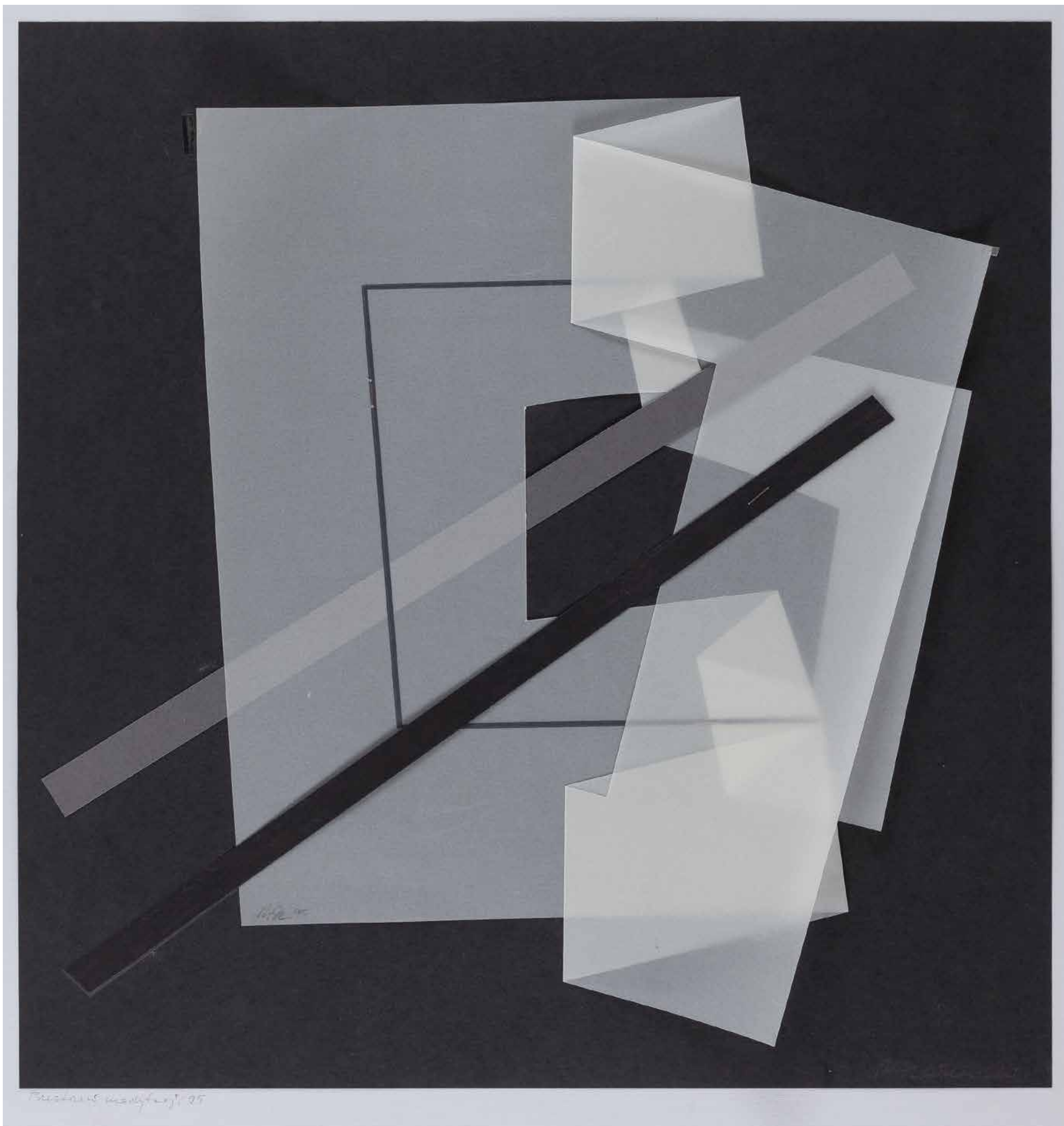
sygnowany p.d.: 'WIA'

sygnowany, datowany i opisany na nalepce autorskiej na odwrociu: 'Antoni Rząsa | 44 x 31 cm |
rysunek, kredka | WIA | 1985'

estymacja:

2 600 - 3 500 PLN

700 - 900 EUR

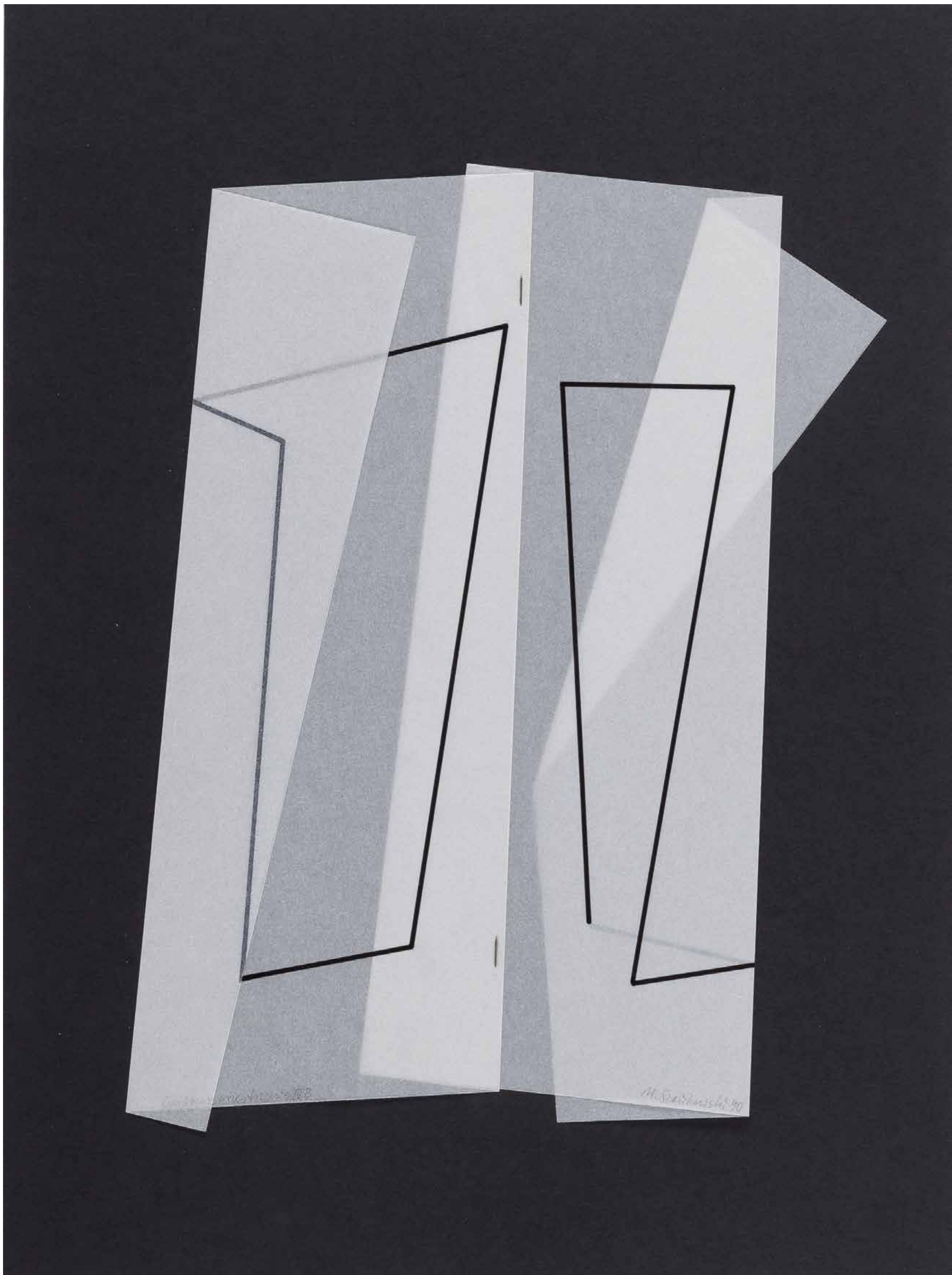


34
MACIEJ SZAŃKOWSKI
1938

"Przestrzeń medytacji", 1995

flamaster, kolaż, ołówek/papier, 70 x 60 cm (całość)
sygnowany i datowany ołówkiem p.d.: 'M. Szańkowski 95'
sygnowany i opisany ołówkiem na odwrociu: 'Maciej Szańkowski | Przestrzeń medytacji'

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



35

MACIEJ SZAŃKOWSKI

1938

"Opisanie przestrzeni IV B", 1990

flamaster, kolaż/papier, 80 x 60 cm (całość)

sygnowany i datowany ołówkiem p.d.: M. Szańkowski 90'

datowany i opisany ołówkiem l.d.: 'Opisanie przestrzeni IV B 1990'

sygnowany, datowany i opisany ołówkiem na odwrociu: 'MACIEJ SZAŃKOWSKI | Opisanie przestrzeni IV b | 1990'

estymacja:

6 000 – 8 000 PLN

1 400 – 1 900 EUR



36
JÓZEF KULON
1927-1998

Stół i cztery krzesła "Miś", lata 60. XX w.

drewno, w skład zestawu wchodzi: stół (73 x 125 x 64 cm), cztery krzesła (80 x 35,5 x 47 cm)
na jednym z krzeseł papierowa metka wytwórni
Spółdzielnia Pracy Rękodzieła Ludowego i Artystycznego "Cepelia"

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

Twórczość Józefa Kulona (1927–1998) wyrastała z wyjątkowego kontekstu Zakopanego – miejsca, w którym, jak pisała Teresa Kuczyńska, „ludzie czują i rozumieją drewno”, a umiejętność wydobywania z niego najcenniejszych form stanowi element lokalnej tożsamości. Kulon, urodzony i wykształcony w Zakopanem, absolwent Liceum i Technikum Plastycznego im. Antoniego Kenara oraz Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, należał do pokolenia twórców, którzy w powojennej rzeczywistości świadomie podjęli próbę połączenia tradycji regionalnej z nowoczesnym projektowaniem mebli. Kluczowym środowiskiem jego działalności stały się Zakopiańskie Warsztaty Wzorcowe (ZWW) – spółdzielnia rękodzieła powołana w 1947 roku, której celem było zerwanie z banalnym pamiątkarstwem i „tyrolszczyzną” na rzecz wysokiej jakości artystycznej, opartej na autentycznych wzorcach Podhala. Zakopiańskie Warsztaty Wzorcowe to nazwa instytucji, grupy twórców związanych z polską sztuką ludową i rękodziełem, zwłaszcza w Zakopanem, często kojarzonej z Cepelią, produkującą tradycyjne wyroby takie jak kilimy, makatki, poduszki, czy albumy, ale także i meble, charakteryzujące się góralskimi wzorami i motywami.





37
JÓZEF KULON
1927-1998

Zestaw mebli: cztery krzesła i stół "Kacwin", 2 poł. XX w.

drewno, w skład zestawu wchodzi: cztery krzesła (81 x 40 x 41 cm), stół (108,5 x 72,5 x 72,5 cm)
Zakopiańskie Warsztaty Wzorcowe. Spółdzielnia Przemysłu Ludowego i Artystycznego w Zakopanem

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



38

STANISŁAW WITKIEWICZ, WOJCIECH BRZEGA, WEDŁUG

Fotel w stylu zakopiańskim, pocz. XX w.

drewno, skóra, 105 x 65 x 82 cm

estymacja:

26 000 – 32 000 PLN

6 100 – 7 400 EUR

Oferowany w aukcji fotel, jest masywny i wygodny. Wykonany z drewna dębowego, bogato rzeźbionego ornamentem podhalańskim (parzenice, rozety, ząbkowania), siedzisko po renowacji pokryte zostało skórą. Ale wyjątkowym rozwiązaniem wpływającym na wygodę siedzenia na tym fotelu jest forma siedziska i oparcia inspirowanego konstrukcją ludowych sań. Oparcie jest masywne, mocno pochylone względem siedziska, a boki ażurowe, tworzące formalny ornament na kształt parzenicy. Sam Stanisław Witkiewicz opisywał mebel: (...) „części wygodnego siedzenia: oparcie, znalazła się w nadzwyczaj wygodnej i rozumnej formie w górskich starodawnych sankach, które są rodzajem wydłużonego fotelu, umieszczonego na płozach. Umieszczone na nogach – stają się one fotelem, który mając wszystkie składowe części wzięte z góralszczyzny, a formę logicznie przystosowaną do ludzkiego użytku, jest meblem pięknym, charakterystycznym i wygodnym. Pozornie między sankami i fotelem leży przepaść różnicy użytkowej, w gruncie rzeczy najistotniejsza treść tych sprzętów jest jednak: to, że fotel stoi w izbie na podłodze, a sanki przesuwają się po drogach, (...) dzięki temu sprzęt wytworzony przez zmianę pierwotnego użytku na inny jest logiczny konstrukcyjnie i zdobniczo” (S. Witkiewicz, Styl zakopiański, Z.1: Pokój Jadalniany, Lwów, 1904; Z. Moździerz, Muzeum Stylu Zakopiańskiego im. Stanisława Witkiewicza w willi „Koliba” Przewodnik, Zakopane, 2020, s. 64–65.).

Analogiczny fotel w stylu zakopiańskim z niewielkimi różnicami co do snycerki znajduje się na wyposażeniu pierwszego domu w stylu zakopiańskim – w willi „Koliba” Zygmunta Gnatowskiego. Willa wzniesiona była przy ulicy Kościeliskiej w latach 1892–1894, wg projektu Stanisława Witkiewicza (znanego wówczas już malarza, krytyka sztuki i publicysty).





39

JÓZEF KULON

1927-1998

Szafka w stylu zakopiańskim, 2 poł. XX w.

drewno, 65,5 x 94,5 x 20,5 cm

na odwrociu papierowa metka wytwórni

Spółdzielnia Pracy Rękodzieła Ludowego i Artystycznego "Cepelia"

estymacja:

800 - 1 500 PLN

200 - 400 EUR



40 α
WINCENTY FLOREK
1942-1995

Bez tytułu

drewno, 36 x 23,5 x 1 cm
sygnowany na odwrociu: 'W Florek'

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



41 α

STANISŁAW BRYNDAL

1957

Matka Boska z Dzieciątkiem, 2015

złocenie, polichromia/drewno, 47 x 21 x 7 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 'St. Bryndal 2015'

estymacja:

4 000 – 6 000 PLN

1 000 – 1 400 EUR



42 α
ANTONI GRABOWSKI
1967

Kobieta z kwiatkiem, 1970

drewno, 203 x 43 x 29 cm

estymacja:
35 000 – 55 000 PLN
8 100 – 12 800 EUR

Antoni Grabowski był kolejnym ogniwem w sztafecie pokoleń artystów, którzy kształcili się i związali swoją działalność z Państwowym Liceum Plastycznym w Zakopanem. Szkołę ukończył w 1959, w tym samym roku, w którym zmarł jej najwybitniejszy dyrektor, Antoni Kenar. Po uzyskaniu dyplomu na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych powrócił do Zakopanego, gdzie przez czterdzieści lat pracował jako nauczyciel rzeźby. W latach 1982-1989 pełnił również funkcję zastępcy dyrektora szkoły.

Twórczość Grabowskiego wyraźnie odwołuje się do tradycji zakopiańskiej i charakterystycznego dla niej związku sztuki z rzemiosłem. Szczególne miejsce w jego dorobku zajmują drewniane plakiety, w których elementy wydobyte z płaszczyzny subtelnym reliefem harmonijnie współistnieją z naturalną strukturą drewna. Artysta z dużym szacunkiem traktuje materiał, pozwalając, by jego właściwości współtworzyły ostateczny charakter kompozycji. Uproszczone, statyczne i hieratyczne sylwetki przypominają ludowe świątki, łącząc syntetyczną formę z tradycją podhalańskiej rzeźby.

Na uwagę zasługują również ażurowe panele wykonane przez artystę w 1970. Ich modułowa konstrukcja i symetryczny układ przywodzą na myśl motywy zakopiańskiej stolarki artystycznej, stanowiącej istotny element tradycyjnego budownictwa drewnianego Podhala. Grabowski nie traktuje jednak tych odniesień jako prostego naśladownictwa, lecz przetwarza je w ramach własnego, oszczędnego języka formalnego.

Dorobek artysty został wielokrotnie doceniony. Otrzymał m.in. Złoty Krzyż Zasługi oraz indywidualne nagrody Ministra Kultury i Sztuki, a jego prace zdobyły medale na Biennale Małych Form Rzeźbiarskich w 1983 i 1987.





43 α
ANTONI GRABOWSKI
1967

Panel drewniany, 1970

drewno, 265 x 140 x 4 cm

estymacja:
30 000 - 50 000 PLN
7 000 - 11 600 EUR

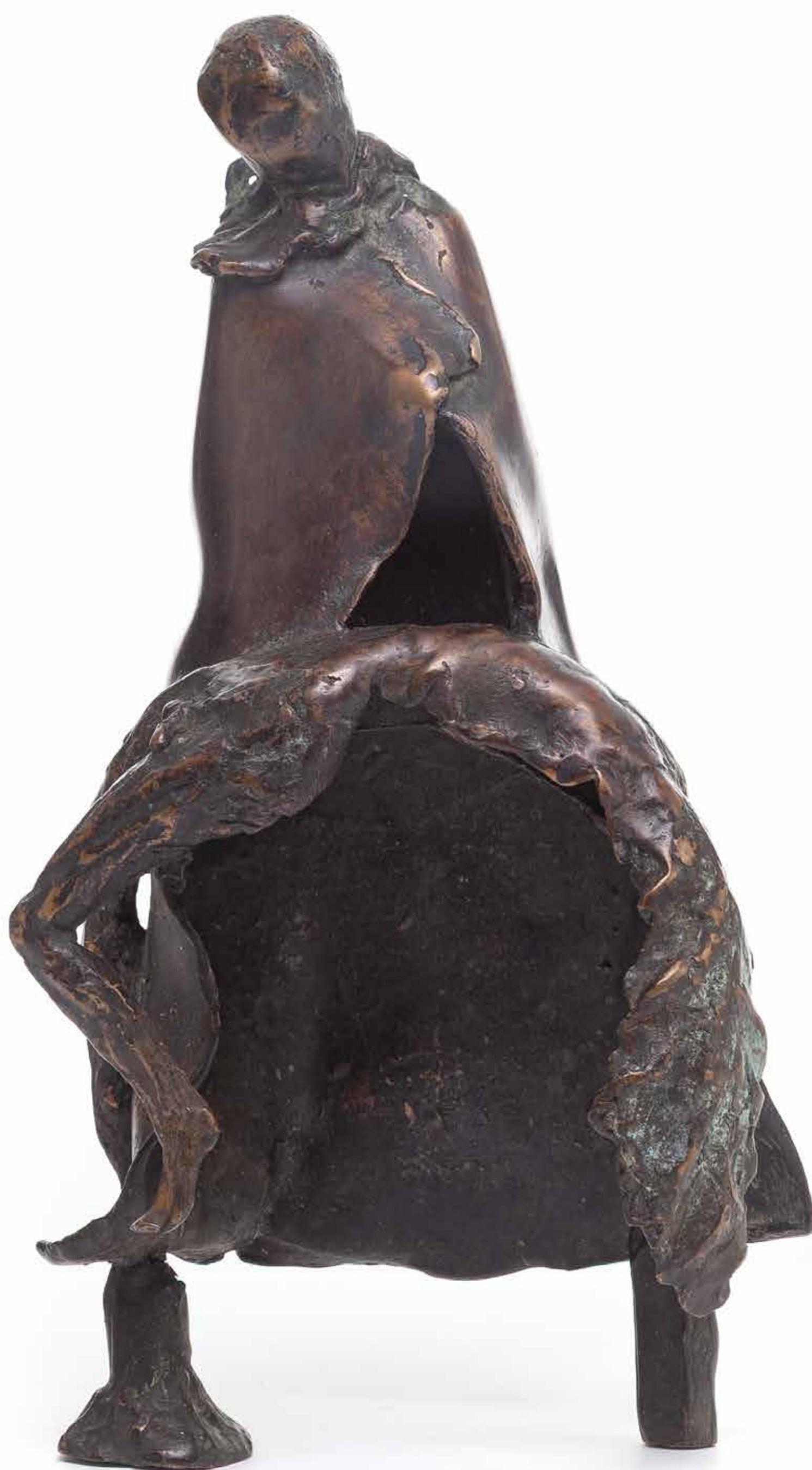


44 α
ANTONI GRABOWSKI
1967

Panel drewniany, 1970

drewno, 225 x 87,5 x 5 cm

estymacja:
20 000 - 40 000 PLN
4 700 - 9 300 EUR



45

WŁADYSŁAW KLAMERUS

1956-1992

"Piet?", 1990

brąz, 30 x 15 x 11 cm
sygnowany u podstawy: 'WK'
ed. 3/8

estymacja:

16 000 - 22 000 PLN

3 700 - 5 100 EUR

W społeczności zakopiańskiej rodzina Klamerusów zapisała się jako szczególnie silnie związana ze sztuką. Spośród ośmiorga dzieci Marii i Stanisława Klamerusów aż czworo wybrało drogę artystyczną: Ryszard został rzeźbiarzem, Julian – malarzem i publicystą, Piotr – rzeźbiarzem i scenografem, a Władysław zyskał uznanie w kraju i za granicą. Po ukończeniu w 1976 Państwowego Liceum Plastycznego im. Antoniego Kenara Władysław Klamerus wyjechał do Warszawy, gdzie studiował na Akademii Sztuk Pięknych, rozwijając swoją praktykę rzeźbiarską

„Pieta” Klamerusa, wykonana w brązie, jest wizjonerskim przetworzeniem jednego z najbardziej rozpoznawalnych motywów ikonografii chrześcijańskiej. Organiczna, na pierwszy rzut oka niemal abstrakcyjna forma dopiero przy bliższym oglądzie ujawnia aluzję do splecionych ciał. Pietà, przedstawiająca Madonnę tulącą martwego Syna, pojawia się w sztuce chrześcijańskiej od XIV wieku. Klamerus znajduje jednak własny sposób interpretacji tego utrwalonego motywu, podporządkowując go charakterystycznemu dla siebie językowi form.

Miękkie, opływowe krawędzie sprawiają, że przedstawienie zdaje się niemal stapiać z suknią Madonny. Nieregularne, falujące powierzchnie przywodzą na myśl strugi łez, a otwarcie dolnej części kompozycji daje odbiorcy symboliczny dostęp do jej „wnętrza” – przestrzeni cierpienia, straty i osamotnienia. Oszczędność środków formalnych kontrastuje z intensywnością emocjonalnego oddziaływania rzeźby, angażując widza w doświadczenie matczynej żałoby po śmierci Syna.

Choć Klamerus poddaje tradycyjny temat daleko idącej formalnej reinterpretacji, jego rzeźba nie narusza sakralnego charakteru przedstawienia. Przeciwnie – odejście od dosłowności pozwala skupić uwagę na uniwersalnym wymiarze cierpienia i straty, nadając tradycyjnej Piety współczesny, osobisty wyraz.





46
JERZY RUDZIŃSKI
1935-2017

Ryba, 2012

marmur, brąz patynowany, 20 x 32 x 22 cm

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

//

„Dla mnie rzeźbienie jest stałą przygodą. Jest jedyną formą wolności osobistej i nigdy nie pragnąłem przyporządkować swej pracy do mód, kierunków czy posługiwać się receptami dającymi szansę na szybki sukces. Nie szukałem też jakiegoś języka, charakterystycznego dla mnie ‚sznytu‘, po którym byłbym rozpoznawalny”.

Jerzy Rudziński





47

JERZY RUDZIŃSKI

1935-2017

Kompozycja, 2011

marmur, 34 x 30 x 15 cm

sygnowany monogramem artysty oraz datowany: 'JR | 2011'

estymacja:

5 000 – 8 000 PLN

1 200 – 1 900 EUR



48

BRONISŁAW KRZYSZTOF

1956

"Champion", 2021

brąz, 136 x 33 x 33 cm

sygnowany i datowany na stopie: 'BK | 2021'

ed. 1/1

estymacja:

150 000 – 250 000 PLN

34 700 – 57 800 EUR

//

„Moja sztuka jest figuratywna, ale przecież nie o szczegóły anatomiczne chodzi. Nawet gdybym miał magiczną moc, moje postaci nie poruszałyby się jak rzeczywiste; ja tworzę iluzje, złudzenia”.

Bronisław Krzysztof





49

GRZEGORZ KLAMAN

1959

"LIEBENSPAAR", 1987

drewno polichromowane, stal, 220 x 100 x 55 cm

estymacja:

120 000 – 200 000 PLN

27 800 – 46 200 EUR

Praca jest inspirowana niemieckim ekspresjonizmem, a w tym przypadku twórczością oraz związkiem artystów Oskara Kokoschki i Almy Mahler – pary kochanków symbolizującej kreatywną relację dwojga twórczych osobowości. Rzeźba w rzeczywistości odnosi się do związku artysty z Ligią Mikler i jest jej dedykowana.

//

„Jego czysta ekspresja bardzo dobrze wtopiła się w materiał – drewno, którym posługiwał się artysta, a rzeźby z lat 1986–1988 łączą polską rzeźbę z europejskim nurtem ekspresji, a zwłaszcza w jej niemieckim wydaniu oraz przywracają jej temat postaci ludzkiej w transcendentnym wymiarze. Drewno poddaje Kłaman niezwykle ekspresyjnej obróbce: siekierą i piłą łańcuchową zostaje wyrznięty anonimowy korpus człowieka obdarzonego ze skóry, pozbawionego zewnętrznych cech swojego statusu społecznego i najgłębszych cech osobowości, również płci. Anonimowość podkreślona jest przez pozę – postacie uchwycone są w zwykłym, potocznym ruchu, ale monumentalizm i grubiaństwo opracowania formy i powierzchni rzeźby czynią z owej pospolitości jakąś wielką, nową siłę, która każe nam patrzeć na prace Kłamana jak na dzieła niemal klasyczne”.

Ryszard Ziarkiewicz, Grzegorz Kłaman. Artysta w poszukiwaniu miejsca, tekst w: Kłaman. Akcje, Figury, Obiekty, Galeria Wyspa, 1992, s. 10–12.







50

WIESŁAW KWAK

1963

"Portret dualistyczny"

z cyklu "Metamorfozy IV/2022", 2022

drewno polichromowane, 165 x 54 x 27 cm

estymacja:

8 000 - 12 000 PLN

1 900 - 2 800 EUR

WYSTAWIANY:

„Dlaczego Kenarowcy?”, wystawa zbiorowa,

Galeria Impuls, Podkowa Leśna, 12.06-12.07.2026



Twórczość Wiesława Kwaka koncentruje się wokół zagadnień formy oraz relacji pomiędzy bryłą, linią i przestrzenią. Szczególne miejsce zajmuje w niej człowiek – jego emocje, przemiany i wewnętrzna złożoność. Artysta tworzy ekspresyjne, często hybrydyczne formy, w których motywy ludzkie przenikają się ze zwierzęcymi i roślinnymi. Zagadnienia te podejmuje m.in. w cyklach „Metamorfozy”, „Balans” i „Sztukmistrz”. W swojej praktyce wykorzystuje przede wszystkim brąz, drewno i kamień.

„Portret dualistyczny” stanowi przykład charakterystycznego dla Kwaka podejścia do figury ludzkiej. Artysta rezygnuje z realistycznego odwzorowania postaci, poddając ją syntezie i ekspresyjnej deformacji. Dwie przenikające się formy budują kompozycję, w której bryła i linia pozostają w dynamicznej relacji, a przestrzeń staje się integralną częścią rzeźby. Ich zestawienie można odczytać jako metaforę dwoistości ludzkiej natury – współistnienia odmiennych emocji, cech i doświadczeń.

Tytuł kieruje uwagę ku wewnętrznemu rozdarciu, ale także wielowymiarowości człowieka. „Portret dualistyczny” nie jest podobizną konkretnej osoby, lecz uniwersalnym ujęciem ludzkiej kondycji – zmiennej, niejednoznacznej i podlegającej nieustannym przemianom.



51

ANDRZEJ RENES

1958

"Portret IV" z cyklu "Hommage a Chopin", 1990

brąz, 40 x 30 x 25 cm

sygnowany puncą autorską na górze: 'RENES'

estymacja:

45 000 - 70 000 PLN

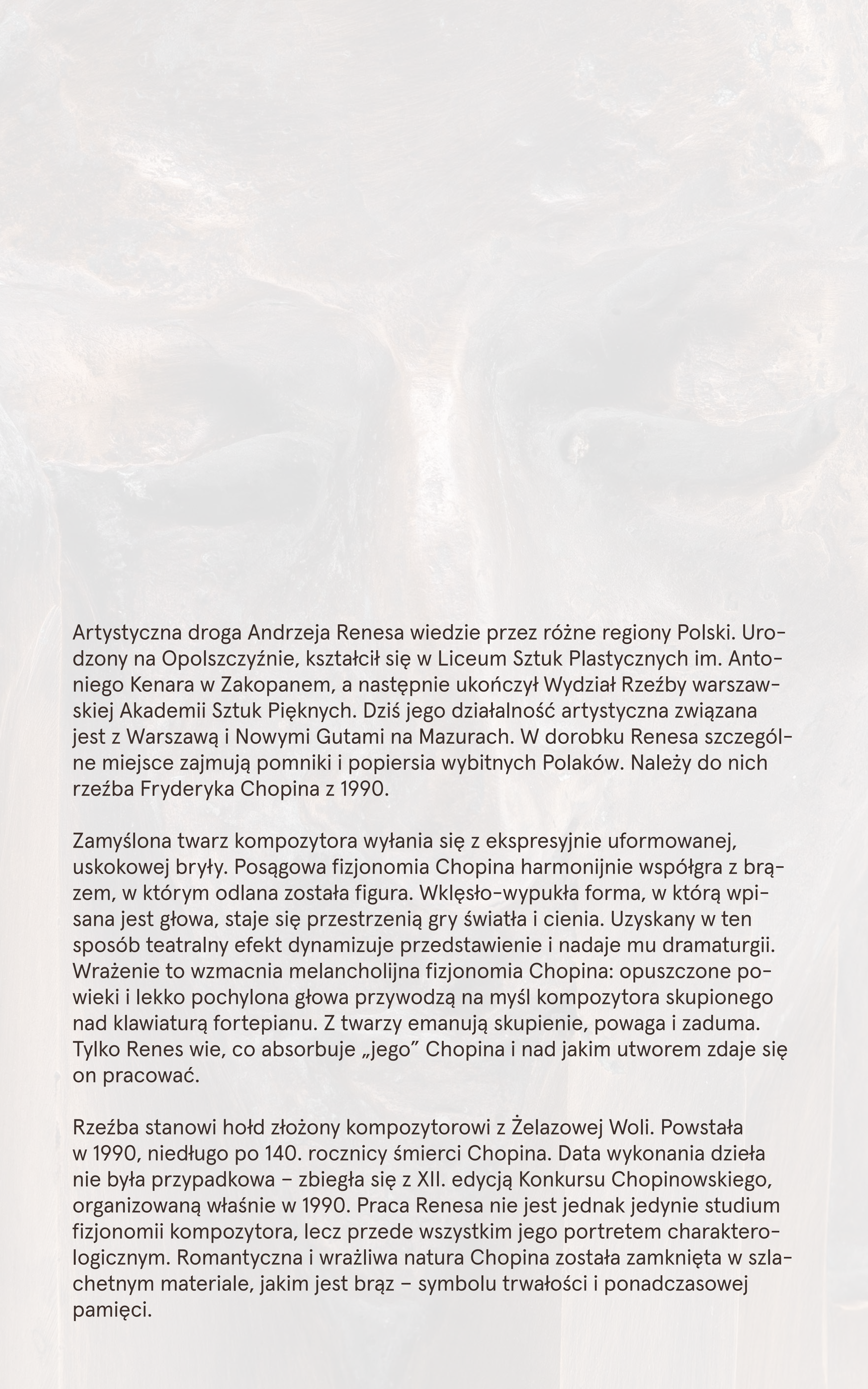
10 400 - 16 200 EUR

WYSTAWIANY:

Renes Andrzej, Hommage a Chopin, Warszawa, 1990

LITERATURA:

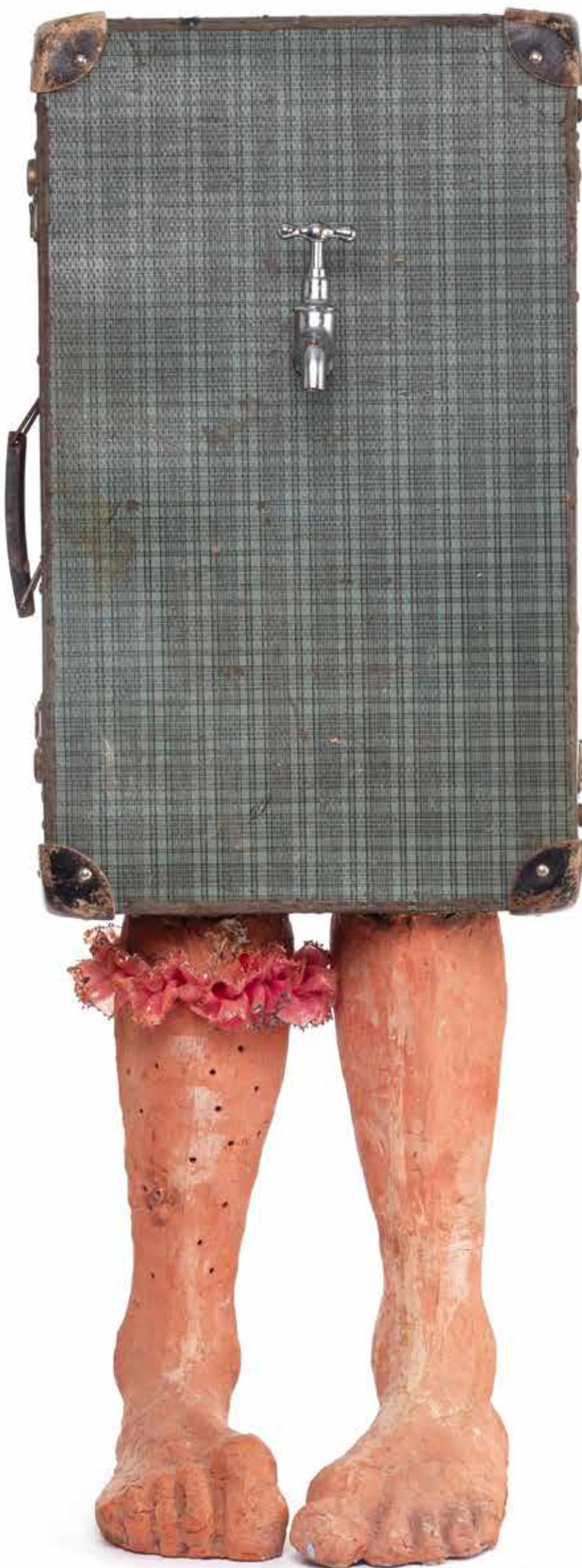
Renes Andrzej, Hommage a Chopin, Towarzystwo im. Fryderyka Chopina, Warszawa 1990, okładka (il.), s. 22 (spis)



Artystyczna droga Andrzeja Renesa wiedzie przez różne regiony Polski. Urodzony na Opolszczyźnie, kształcił się w Liceum Sztuk Plastycznych im. Antoniego Kenara w Zakopanem, a następnie ukończył Wydział Rzeźby warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Dziś jego działalność artystyczna związana jest z Warszawą i Nowymi Gutami na Mazurach. W dorobku Renesa szczególne miejsce zajmują pomniki i popiersia wybitnych Polaków. Należy do nich rzeźba Fryderyka Chopina z 1990.

Zamyślona twarz kompozytora wyłania się z ekspresyjnie uformowanej, uskokowej bryły. Posągowa fizjonomia Chopina harmonijnie współgra z brązem, w którym odlana została figura. Wklęsło-wypukła forma, w którą wpisana jest głowa, staje się przestrzenią gry światła i cienia. Uzyskany w ten sposób teatralny efekt dynamizuje przedstawienie i nadaje mu dramaturgii. Wrażenie to wzmacnia melancholijna fizjonomia Chopina: opuszczone powieki i lekko pochylona głowa przywodzą na myśl kompozytora skupionego nad klawiaturą fortepianu. Z twarzy emanują skupienie, powaga i zaduma. Tylko Renes wie, co absorbuje „jego” Chopina i nad jakim utworem zdaje się on pracować.

Rzeźba stanowi hołd złożony kompozytorowi z Żelazowej Woli. Powstała w 1990, niedługo po 140. rocznicy śmierci Chopina. Data wykonania dzieła nie była przypadkowa – zbiegła się z XII. edycją Konkursu Chopinowskiego, organizowaną właśnie w 1990. Praca Renesa nie jest jednak jedynie studium fizjonomii kompozytora, lecz przede wszystkim jego portretem charakterologicznym. Romantyczna i wrażliwa natura Chopina została zamknięta w szlachetnym materiale, jakim jest brąz – symbolu trwałości i ponadczasowej pamięci.



52
JAN MITAŚ KUBICKI
1965

"Podróżnik" z cyklu: "Podróżnicy", 2024

asamblaż/terakota, stal, tektura, 91 x 33 x 26 cm
sygnowany na spodzie: 'JAN MITAŚ I KUBICKI'

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

WYSTAWIANY:

„Wieża Babel (Rdz 11, 1-9)”, Wystawa dzieł sztuki Jana Mitasia Kubickiego, Muzeum – Dwory Karwacjanów i Gładyszów w Gorlicach, Kasztel w Szymbarku, 25.04-25.05.2025, „Cisza – eksploracja nicości” , wystawa zbiorowa, Ośrodek Konferencyjno-Wystawienniczy Kasztel w Szymbarku, 14.11-2.01.2025

LITERATURA:

Jan Mitaś Kubicki, Wieża Babel (Rdz. 11, 1-9), Muzeum – Dwory Karwacjanów i Gładyszów w Gorlicach 2025, s. 12-13 (il.)

Jan Mitaś Kubicki w swojej twórczości koncentruje się na refleksji nad współczesnym człowiekiem, podejmując ten temat zarówno w rzeźbie i instalacji, jak i w licznych działaniach performatywnych. Jego praktyka artystyczna jest różnorodna pod względem skali i wykorzystywanych materiałów. Artysta tworzy zarówno monumentalne, kilkumetrowe realizacje, jak i niewielkie formy rzeźbiarskie, sięgając po ceramikę, szkło, drewno, brąz, stal, żywicę czy kamień.

Charakterystyczne dla twórczości Jana Mitsia Kubickiego jest łączenie różnorodnych materiałów i zestawianie ich w nieoczywiste konfiguracje. Przykładem jest prezentowany na aukcji „Podróżnik”. Artysta rezygnuje w nim z klasycznego przedstawienia całej postaci – z sylwetki pozostają przede wszystkim nogi i stopy, natomiast korpus i głowa zostają symbolicznie „zamknięte” w walizce. Siła rzeźby tkwi w prostocie pomysłu i jego wieloznaczności. Zestawienie ludzkich nóg ze starym bagażem natychmiast uruchamia skojarzenia z podróżą, przemijaniem, bagażem doświadczeń, anonimowością i poszukiwaniem własnego miejsca. Charakterystyczne dla artysty wykorzystywanie przedmiotów codziennego użytku wiąże się z wpływem Władysława Hasiora, którego Kubicki miał okazję obserwować w młodości. Podobnie jak jego mistrz, sięga po strategię ready-made, nadając pozornie zwyczajnym i pozbawionym wartości przedmiotom nowe znaczenia.

Kubicki swobodnie przekracza granice poszczególnych dziedzin, łącząc rzeźbę, formy przestrzenne, malarstwo i sztuki audiowizualne. Ważnym elementem jego praktyki jest również udział odbiorcy, często włączanego w kreowaną przez artystę przestrzeń. Liczne akcje i performanse koncentrują się na analizie współczesnego człowieka i jego kondycji, podejmowanej w sposób nawiązujący do fenomenologicznego oglądu rzeczywistości. Artysta realizuje również rzeźby i projekty w przestrzeniach publicznych, konsekwentnie poszerzając granice tradycyjnie rozumianej formy rzeźbiarskiej.





53

PIOTR GAWRON

1943-2023

"Wiano"

drewno, 165 x 38 x 56 cm

estymacja:

10 000 – 15 000 PLN

2 400 – 3 500 EUR

LITERATURA:

por. Piotr Gawron, Nie ma formy bez anegdoty, Akademia Sztuk Pięknych,
Warszawa 2018, s. 45 (il.)

„Wydawać by się mogło, że funkcje artysty i pedagoga są dokładnie przeciwstawne. Egocentryczny indywidualizm artysty zmusza go niejako do tworzenia własnej wizji otaczającego nas świata i narzucenia jej odbiorcy, podczas gdy rola pedagoga to rozwijanie spojrzenia krytycznego studenta, które ma go doprowadzić do buntu przeciwko wizji mistrza i stworzenia własnego obrazu rzeczywistości. Rola pedagoga w szkolnictwie artystycznym to oczywiście również przekazanie podstawowych zasad sztuki, uczenie posługiwania się warsztatem, odpowiedniego doboru materiału, lecz obowiązkiem nadrzędnym jest otworzenie oczu studenta, aby mógł on już sam zobaczyć otaczający go świat i przez już własne, przez siebie stworzone dzieło pokazać go innym. Proces ten oczywiście osadzony jest w czasie, lecz nie ma chyba większego dla pedagoga sukcesu niż stopniowa metamorfoza studenta w niezależnego i oryginalnego twórcę. Sztuka od zarania naszej cywilizacji pomaga nam zobaczyć i zrozumieć nasz świat. Wspólne europejskie dziedzictwo artystyczne; od antycznej Grecji i Rzymu, poprzez rzeźby romańskie, gotyckie katedry, humanizm Renesansu, aż po sztukę XXI wieku, to nie tylko zbiór dzieł sztuki, ale również świadectwo ludzkich prób znalezienia odpowiedzi na zawsze dręczące nas pytania: kim jesteśmy?, skąd przyszliśmy?, dokąd zmierzamy?”

Piotr Gawron





54
JÓZEF POLEWKA
1963

"Golfista", 2015

brąz, marmur, 59 x 56 x 26 cm
sygnowany i datowany: 'POLEWKA 2015'

estymacja:
18 000 – 30 000 PLN
4 200 – 7 000 EUR

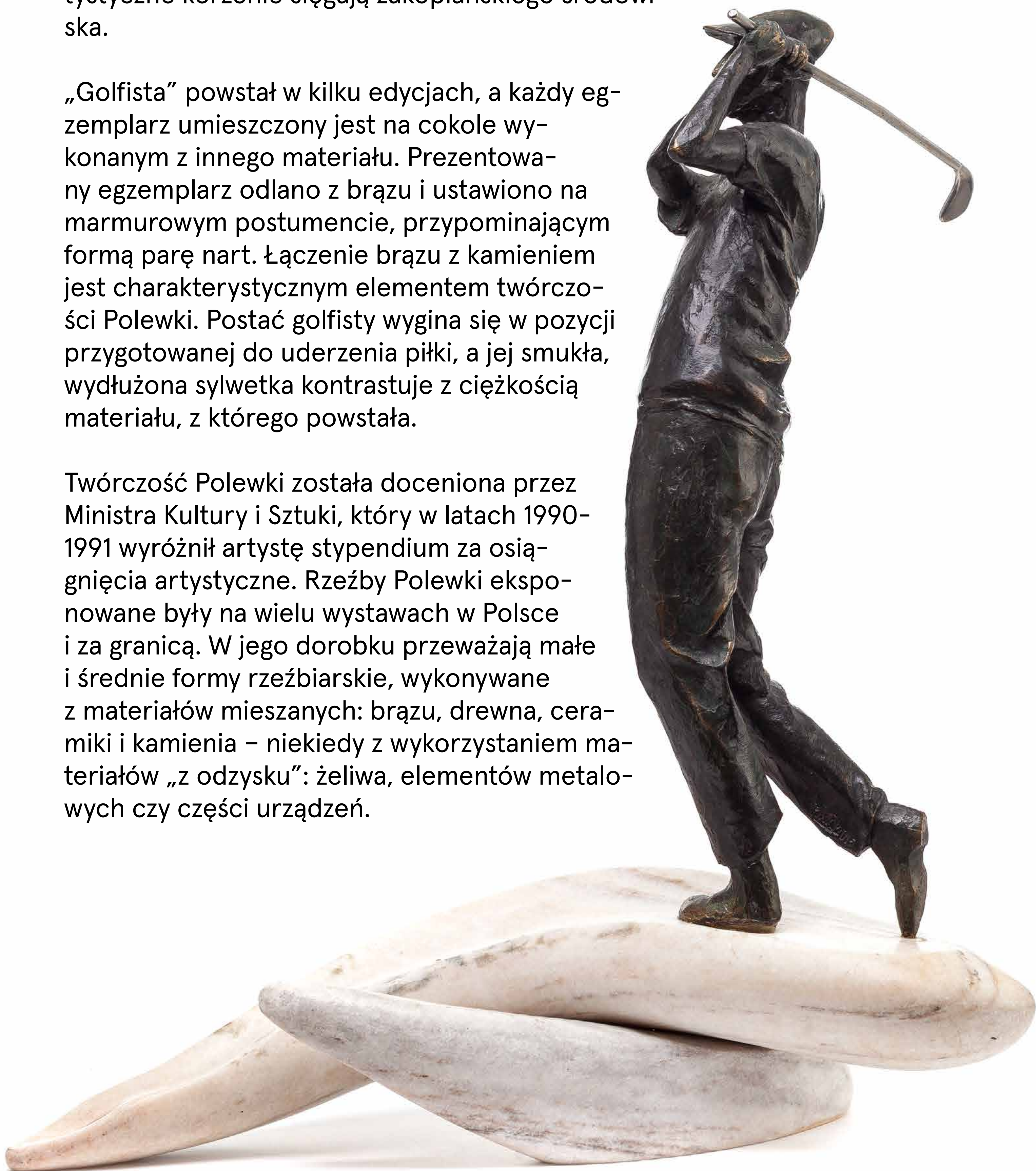
WYSTAWIANY:

„Dlaczego Kenarowcy?”, wystawa zbiorowa, Galeria Impuls, Podkowa Leśna, 12.06–12.07.2026

Choć „Golfista” Józefa Polewki na pierwszy rzut oka nie wydaje się związany ze sztuką zakopiańską, biografia artysty prowadzi nas właśnie pod Tatry. Polewka jest absolwentem warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, jednak jego edukacja artystyczna rozpoczęła się w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych im. Antoniego Kenara w Zakopanem. Prezentowana rzeźba, powstała w 2015, stanowi więc interesujący przykład twórczości artysty, którego artystyczne korzenie sięgają zakopiańskiego środowiska.

„Golfista” powstał w kilku edycjach, a każdy egzemplarz umieszczony jest na cokole wykonanym z innego materiału. Prezentowany egzemplarz odlano z brązu i ustawiono na marmurowym postumencie, przypominającym formą parę nart. Łączenie brązu z kamieniem jest charakterystycznym elementem twórczości Polewki. Postać golfisty wygina się w pozycji przygotowanej do uderzenia piłki, a jej smukła, wydłużona sylwetka kontrastuje z ciężkością materiału, z którego powstała.

Twórczość Polewki została doceniona przez Ministra Kultury i Sztuki, który w latach 1990–1991 wyróżnił artystę stypendium za osiągnięcia artystyczne. Rzeźby Polewki ekspozowane były na wielu wystawach w Polsce i za granicą. W jego dorobku przeważają małe i średnie formy rzeźbiarskie, wykonywane z materiałów mieszanych: brązu, drewna, ceramiki i kamienia – niekiedy z wykorzystaniem materiałów „z odzysku”: żeliwa, elementów metalowych czy części urządzeń.



55

ROMAN STAŃCZAK

1969

"Zurich", 2018

drewno dębowe, 30,8 x 7,5 x 6,5 cm
sygnowany, datowany i opisany na spodzie:
'STAŃCZAK | 18 | ZURICH'

estymacja:

9 000 - 14 000 PLN

2 100 - 3 300 EUR



//

„Jest jeszcze więcej. W byciu nagim lub przenicowanym rzeźby Stańczaka są wysoce żywotne. Życie, którym emanują, jest silne. To życie nie jest stanem, do którego moglibyśmy zostać ‘zredukowani’ (poprzez głód lub tortury na przykład). Jest to najdziwniejsza z rzeczy: ze względu na ich nagość, przypuszczalibyśmy, że rzeźby powinny mieć w sobie coś ‘redukującego’ lub ‘odejmującego’. Ale nie mają. Nawet jeśli fornir zniknął z mebli, a powłoka – z metalu, nie jest tak, jakby im czegoś brakowało. Nie ma żadnego odejmowania w tym równaniu. Zamiast tego jest nadwyżka. Nic nie zostało zabrane. Coś zostało dodane”.

Jan Verwoert





56

ROMAN STAŃCZAK

1969

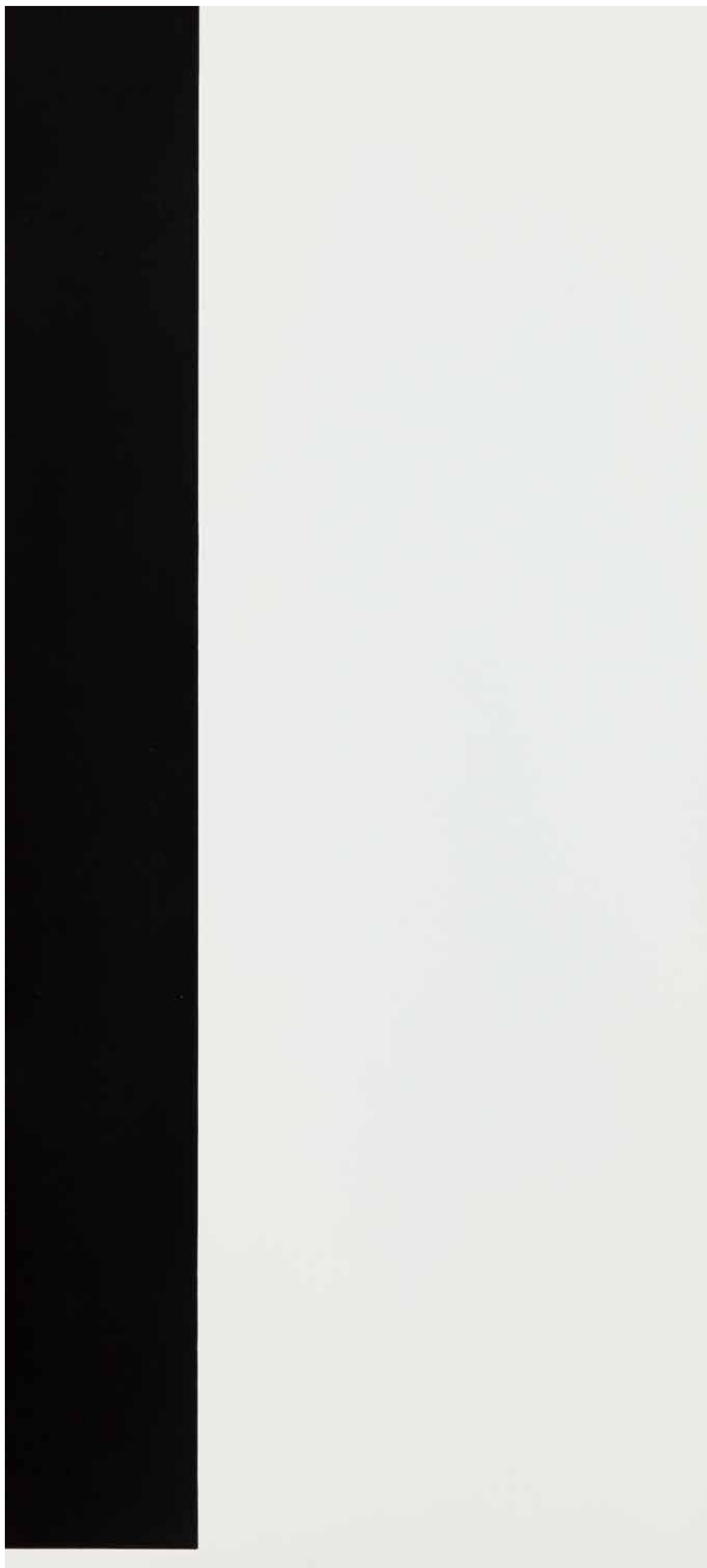
"Pies", około 2010

pastel/papier, 14,6 x 20 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany ołówkiem p.d.: 'STAŃCZAK'

estymacja:

4 500 - 6 000 PLN

1 100 - 1 400 EUR



57 α
KAMIL KUSKOWSKI
1973

"J", 2018

akryl/stal, 57 x 27 x 3,5 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Kamil Kuskowski | OBRAZ "J" | 2018'

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

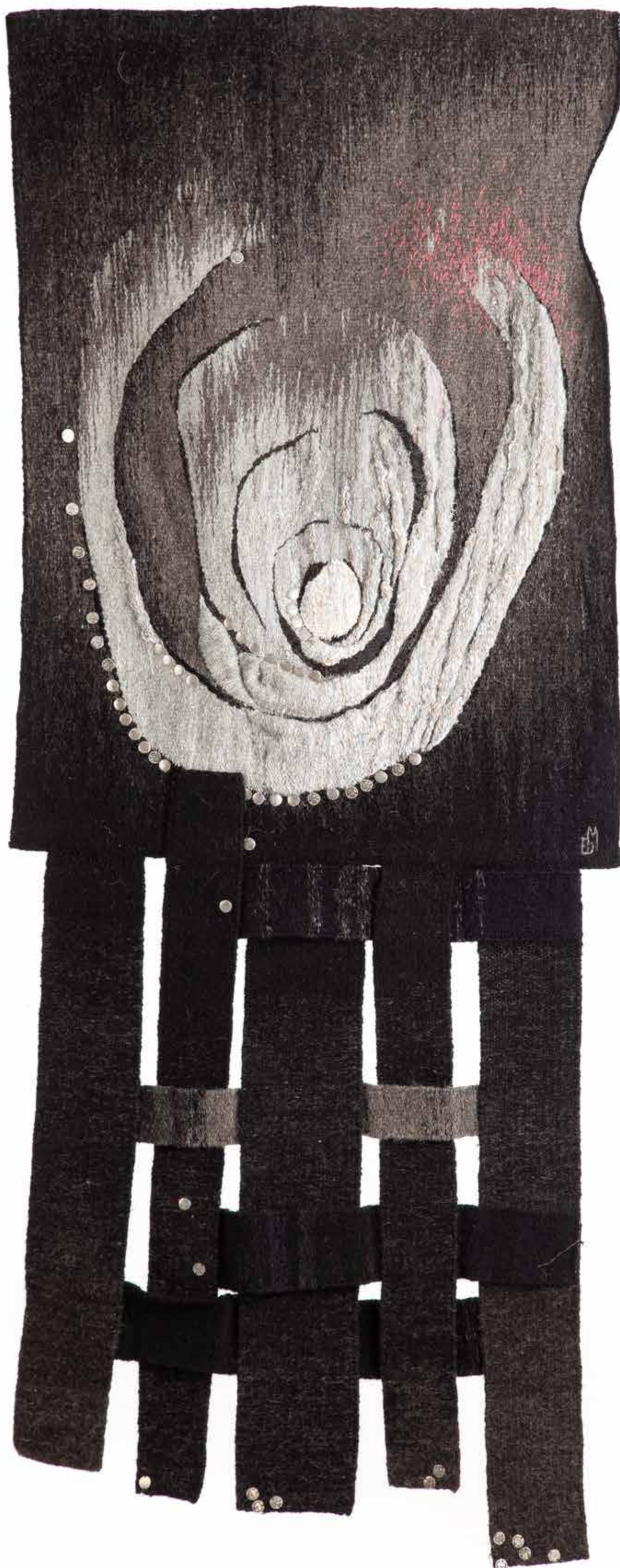
WYSTAWIANY:
„Kamil Kuskowski. Pomiędzy”, Trafostacja Sztuki w Szczecinie, Szczecin, 13.12.2018–27.01.2019

LITERATURA:
Pomiędzy. Monografia poświęcona twórczości Kamila Kuskowskiego, red. Ł. Musielak,
Trafostacja Sztuki w Szczecinie, 2018, s. 158 (il.)

Punktem wyjścia dla prezentowanego obrazu jest litera „J”, wywodząca się bezpośrednio z alfabetu zaprojektowanego przez Władysława Strzemińskiego. Praca stanowi część większego zespołu obrazów i rzeźb Kamila Kuskowskiego, prezentowanego na wystawie „Pomiędzy” w Trafostacji Sztuki w Szczecinie w 2019. Tytuł wystawy, a zarazem całego cyklu, określa przestrzeń dialogu z dorobkiem trzech kluczowych postaci awangardy: Władysława Strzemińskiego, Katarzyny Kobro i Kazimierza Malewicza. Kuskowski lokuje swoją twórczość „pomiędzy” ich realizacjami przestrzennymi i malarskimi, koncentrując się na relacjach między bielą a przestrzenią oraz płaszczyzną a przestrzennością.

Stanisław Ruksza interpretuje projekt Kuskowskiego jako świadomą grę z historią sztuki i jej zasobem, a zarazem dialog z tradycją malarską oraz dyskusję z utrwalonymi zasadami i hierarchiami świata sztuki, a także mechanizmami rynku artystycznego. Istotnym źródłem projektu pozostaje alfabet Strzemińskiego. Jak zauważa Anna Maria Leśniewska, Kuskowski nie wykorzystuje go do zapisywania słów ani konstruowania zdań, lecz poprzez nadanie literom wymiaru przestrzennego wydobywa „wyrafinowaną prostotę projektu Strzemińskiego”. Zmiana ustawienia liter lub punktu obserwacji pozwala odbiorcy tworzyć własne układy znaków i znaczeń. Dzieło pozostawia więc miejsce na aktywność widza – zarówno poprzez konstruowanie nowych znaczeń, jak i wizualną dekompozycję, rozwarstwianie czy ponowne zestawianie form. Na bazie alfabetu powstaje „światorzeźba”, otwarta na impuls, gest i spojrzenie. Obraz utrwała fragmentaryczność tego doświadczenia, stając się swoistym „negatywem i pozytywem widzenia alfabetu” (Anna Maria Leśniewska, „Litera jako struktura czasoprzestrzenna. Obrazy i przestrzenie liter”, (w:) „Pomiędzy. Monografia poświęcona twórczości Kamila Kuskowskiego”, red. Łukasz Musielak, Trafostacja Sztuki w Szczecinie, 2018, s. 169).

Interaktywność należy do najważniejszych elementów strategii artystycznej Kuskowskiego. Poprzez angażowanie odbiorcy artysta uruchamia potencjał dzieła, a jednocześnie podejmuje dialog z dziełami różnych epok, tradycją malarską i problemami aktualnymi we współczesnej sztuce. Istotnym punktem odniesienia są dla niego studia w łódzkiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie twórczość Władysława Strzemińskiego była odczytywana jako program dydaktyczny, obejmujący również praktyczne zasady jego nauczania. Kuskowski wielokrotnie powracał później do tych doświadczeń. W jego twórczości pojawia się również odniesienie do malarstwa Pieta Mondriana. W cyklu „Pomiędzy” malarskim literom towarzyszą przestrzenne „światorzeźby”. Szczególnego znaczenia nabierają w nich graficzny charakter form, wyrazistość detali oraz relacje pomiędzy elementami i otaczającą je przestrzenią. Analogiczną zależność można odnaleźć w alfabecie Strzemińskiego, którego znaki określają zarówno grubość linii, jak i szerokość wewnętrznych przestrzeni. Tworzą dzięki temu spójny system oparty na jasno określonych relacjach formalnych. Kuskowski przenosi alfabet z płaszczyzny w wymiar architektonicznej, trójwymiarowej formy. Litera przestaje być wyłącznie znakiem graficznym i staje się obiektem w przestrzeni. Jej odbiór zależy od perspektywy widza oraz relacji pomiędzy elementami kompozycji. Odbiorca zostaje tym samym włączony w proces odczytywania dzieła i współtworzenia jego wizualnego układu.



58

EWA BARTOSZ-MAZUŚ

"Hipnotyczne Oko", 2024

wełna, 177 x 70 cm

sygnowany wyszytym monogramem autorskim p.d.: 'MBM'

sygnowany i opisany na wszywce autorskiej: 'TKANINA UNIKATOWA | HIPNOTYCZNE OKO | WYM: 177 x 70 cm |
EWA BARTOSZ-MAZUŚ | [adres]'

estymacja:

20 000 – 30 000 PLN

4 700 – 7 000 EUR



Tkactwo artystyczne cieszy się w sztuce polskiej popularnością i ma bogatą tradycję. Jego rozwój sięga 1923, kiedy do programu warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych włączono rzemiosło artystyczne. Dostrzegany w tkaninie potencjał do eksperymentowania z formą, kolorem i splotem znalazł kontynuację w czasach powojennych, gdy przy Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie otwarto pracownię tkaniny.

Swego rodzaju „ambasadorką” sztuki tkackiej jest dziś Ewa Bartosz-Mazuś – absolwentka Liceum Plastycznego im. Antoniego Kenara w Zakopanem. Jak sama wskazuje, w swoich pracach snuje opowieść o ludzkich doświadczeniach, emocjach i duchowości. Tkaniny Bartosz-Mazuś – przywodzące na myśl kilimy – są przestrzenią spotkania tradycyjnego rzemiosła z nowoczesną estetyką. Jej „Hipnotyczne Oko” charakteryzują oszczędność w operowaniu barwami i minimalistyczne podejście do dekoracyjności, jednak jego forma, ze zwisającymi pasami materiału, nawiązuje do ludowych makatek. Znajdujące się w centrum pola tkaniny tytułowe oko przywołuje swoim kształtem reminiscencje wzburzonej postaci z „Krzyku” Edwarda Muncha, która – przez użycie nasyconych, „psychodelicznych” kolorów – zdaje się być uwięziona w centrum oka cyklonu.

Praca Bartosz-Mazuś przyciąga wzrok, wymuszając na widzu konfrontację z „Hipnotycznym Okiem”. Trudno stwierdzić, czy jest to oko Opatrzności, czy świdrujące spojrzenie dystopijnego „Wielkiego Brata”. Użycie neutralnej palety w odcieniach szarości sprawia, że widz może przenieść na obiekt dowolne skojarzenia związane ze swoimi doświadczeniami. W przeciwieństwie do „Krzyku” Muncha praca Bartosz-Mazuś pozostawia ciszę dla zmysłów, nie przytłaczając jaskrawymi akcentami. Tym też różni się od tradycyjnego, ludowego tkactwa artystycznego, upajającego widza feerią barw.





59

ALEKSANDRA STASIK

2000

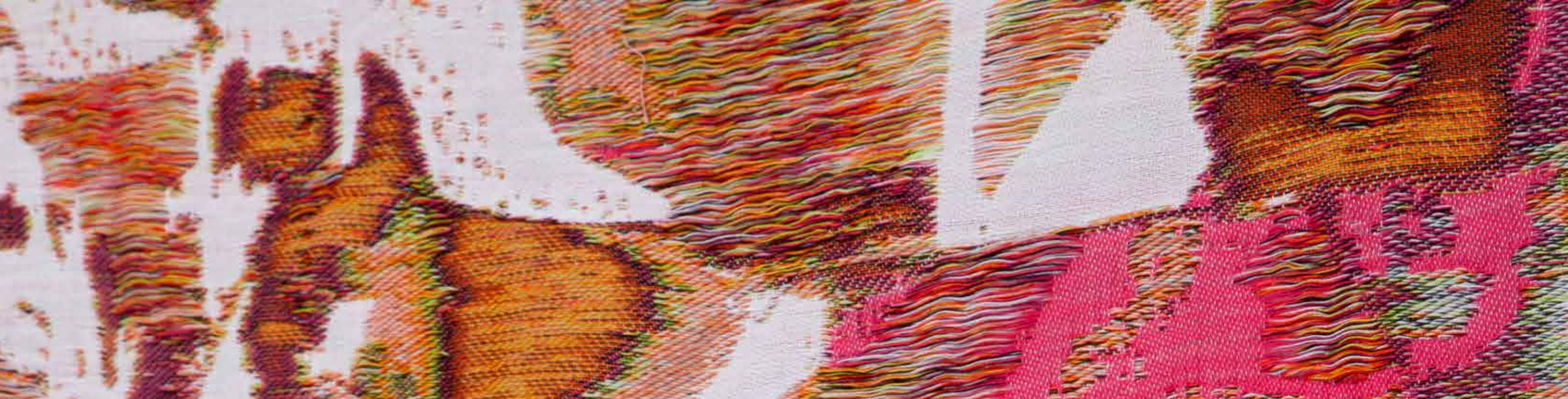
"Kontrmapowanie w kontekście kultury podhalańskiej", 2025

żakard/bawełna, 230 x 170 cm

estymacja:

6 000 – 8 000 PLN

1 400 – 1 900 EUR



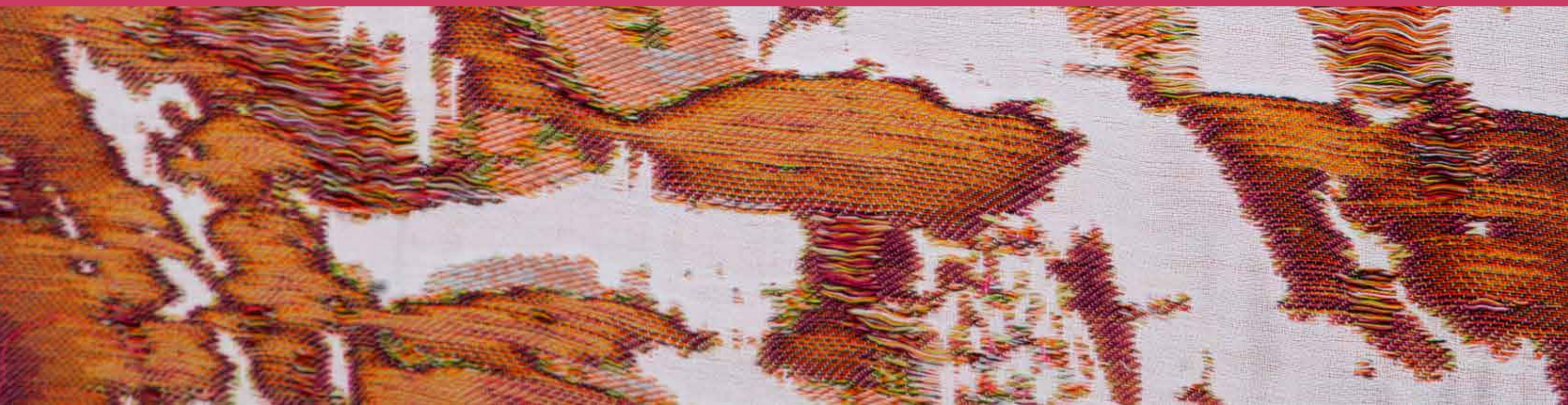
W twórczości Aleksandry Stasik żakard staje się nie tylko medium artystycznym, lecz także sposobem opowiadania o miejscu, jego pamięci i tożsamości. Artystka wykorzystuje możliwości tkaniny, aby na nowo spojrzeć na wizualne dziedzictwo Podhala, łącząc rozpoznawalne elementy lokalnej kultury ze współczesnym językiem plastycznym.

Kompozycja ma charakter wielowątkowego kolażu, w którym przenikają się odmienne motywy, faktury i ornamentalne struktury. Poszczególne formy pozostają zawieszone pomiędzy abstrakcją a sugestią przedstawienia. Można w nich dostrzec echa pejzażu, zarysy ludzkich sylwetek czy przetworzone fragmenty tradycyjnego ornamentu podhalańskiego. Ich fragmentaryczność i nakładanie się na siebie budują wielowarstwową strukturę, zachęcając odbiorcę do samodzielnego odczytywania kolejnych znaczeń.

Istotną rolę odgrywa również kolor. Zestawienie ciepłych brązów i ochry z wyrazistymi akcentami różu nie tylko dynamizuje kompozycję, lecz także wydobywa bogactwo fakturalne żakardu. Tkanina ujawnia w ten sposób swoją materialność – jej splot, rytm i powierzchnia stają się równoprawnymi elementami artystycznego przekazu.

Pojęcie „kontrmapowania”, zawarte w tytule pracy, kieruje uwagę ku alternatywnemu sposobowi zapisu kulturowego krajobrazu Podhala. Nie jest to jednak dosłowne odwzorowanie regionu, lecz jego subiektywna, fragmentaryczna i współczesna interpretacja. Motywy zakorzenione w folklorze zostają poddane przekształceniu, tracąc swoją pierwotną funkcję dekoracyjną i zyskując nowe znaczenia w obrębie autorskiej kompozycji.

Żakard Aleksandry Stasik można tym samym postrzegać jako rodzaj tekstylnego palimpsestu – powierzchni, na której spotykają się ślady tradycji, pamięć miejsca i współczesna wrażliwość artystki. Praca podejmuje dialog pomiędzy rzemiosłem a sztuką, lokalnym dziedzictwem a indywidualną interpretacją, tworząc obraz Podhala nie tyle odtworzony, ile na nowo odczytany.





60

MAREK KOSSOWSKI

1953

"Czerwone na zielonym" – tryptyk

haft, kolaż/płótno, tkanina, panel lewy: 33 x 33 cm

panel środkowy: 38 x 49 cm

panel prawy: 33 x 33 cm

sygnowany na odwrociu 3. części: 'MKossowski'

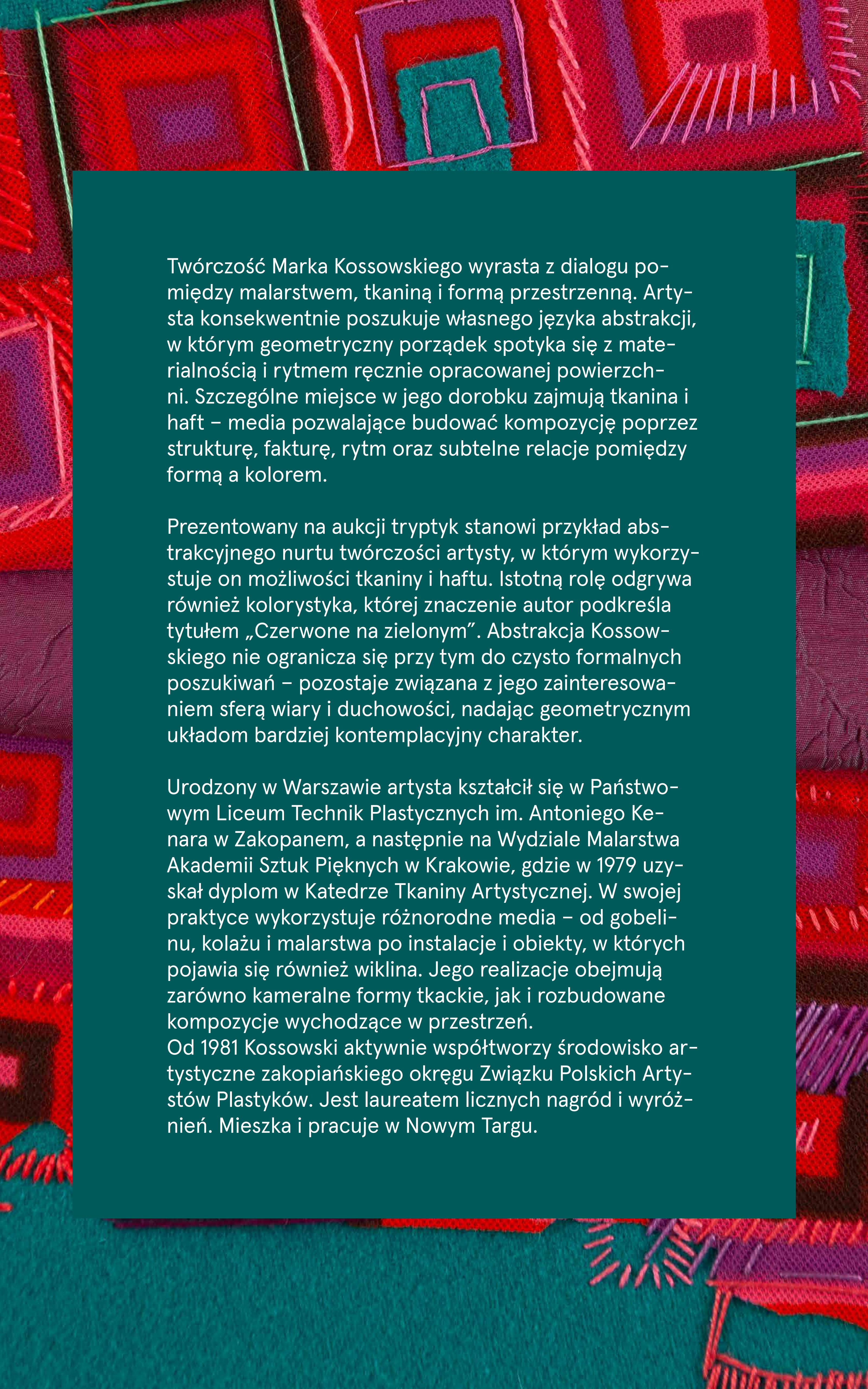
na odwrociu 3. części nalepka: 'MAREK KOSOWSKI | tryptyk CZERWONE NA ZIELONYM | – aplikacje + haft'

kolejność w tryptyku oznaczona odpowiednim numerem na każdej części

estymacja:

5 500 – 8 000 PLN

1 300 – 1 900 EUR

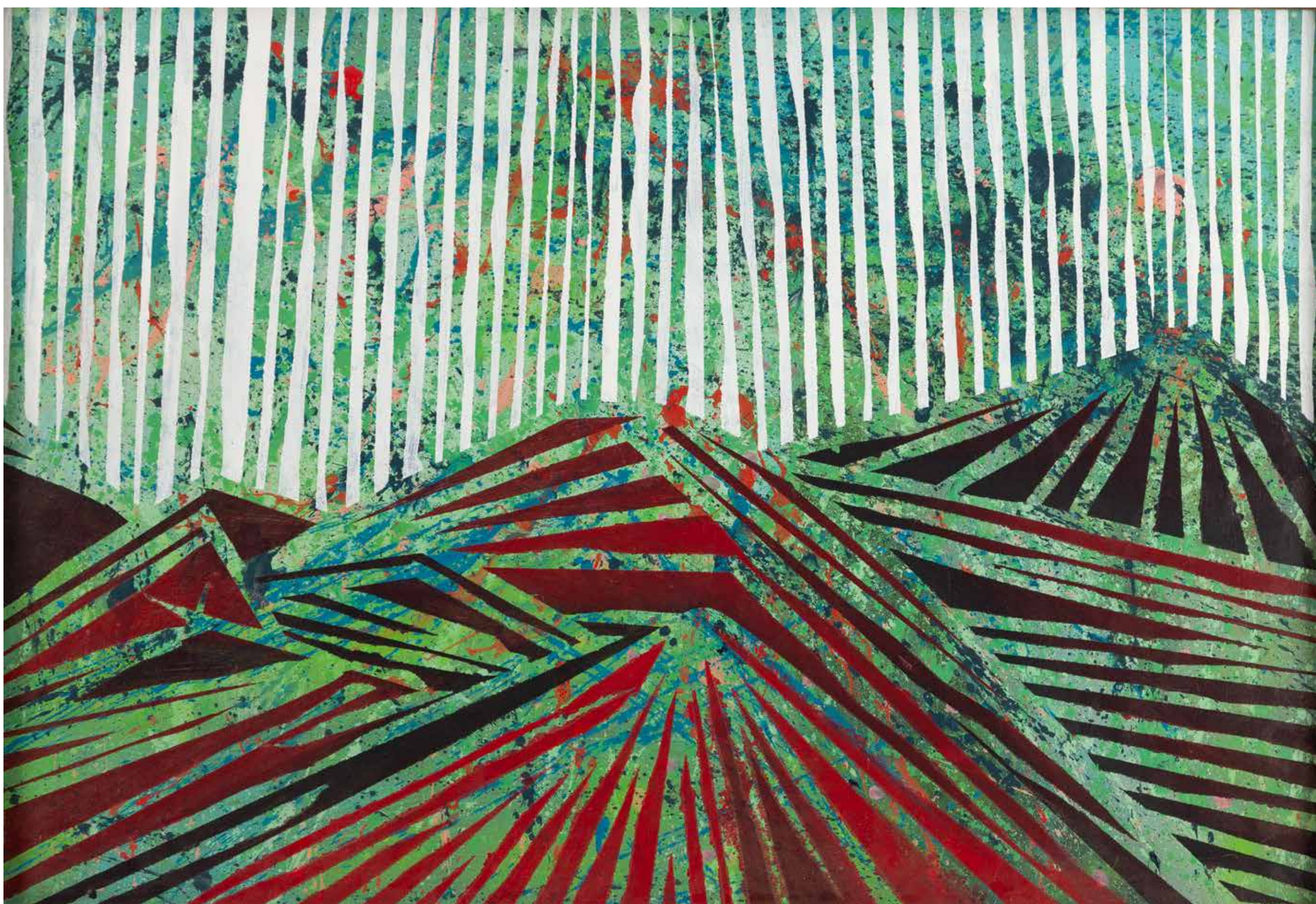


Twórczość Marka Kossowskiego wyrasta z dialogu pomiędzy malarstwem, tkaniną i formą przestrzenną. Artysta konsekwentnie poszukuje własnego języka abstrakcji, w którym geometryczny porządek spotyka się z materialnością i rytmem ręcznie opracowanej powierzchni. Szczególne miejsce w jego dorobku zajmują tkanina i haft – media pozwalające budować kompozycję poprzez strukturę, fakturę, rytm oraz subtelne relacje pomiędzy formą a kolorem.

Prezentowany na aukcji tryptyk stanowi przykład abstrakcyjnego nurtu twórczości artysty, w którym wykorzystuje on możliwości tkaniny i haftu. Istotną rolę odgrywa również kolorystyka, której znaczenie autor podkreśla tytułem „Czerwone na zielonym”. Abstrakcja Kossowskiego nie ogranicza się przy tym do czysto formalnych poszukiwań – pozostaje związana z jego zainteresowaniem sferą wiary i duchowości, nadając geometrycznym układom bardziej kontemplacyjny charakter.

Urodzony w Warszawie artysta kształcił się w Państwowym Liceum Technik Plastycznych im. Antoniego Kenara w Zakopanem, a następnie na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie w 1979 uzyskał dyplom w Katedrze Tkaniny Artystycznej. W swojej praktyce wykorzystuje różnorodne media – od gobelinu, kolażu i malarstwa po instalacje i obiekty, w których pojawia się również wiklina. Jego realizacje obejmują zarówno kameralne formy tkackie, jak i rozbudowane kompozycje wychodzące w przestrzeń.

Od 1981 Kossowski aktywnie współtworzy środowisko artystyczne zakopiańskiego okręgu Związku Polskich Artystów Plastyków. Jest laureatem licznych nagród i wyróżnień. Mieszka i pracuje w Nowym Targu.



61 α
DAWID KĘDZIERSKI
1984

"Tatry"

akryl/płyta, papier, 79 x 111 cm (wymiary oprawy)

estymacja:
4 000 – 7 000 PLN
1 000 – 1 700 EUR

WYSTAWIANY:

„Dlaczego Kenarowcy?”, wystawa zbiorowa, Galeria Impuls, Podkowa Leśna, 12.06–12.07.2026

„Wykorzystuję narzucaną przez roślinę formę. Jej wady, zalety, surowość, mechaniczność, recykling – mieszam, wyrzucam, dodaję i powstaje dzieło.”

“

Dawid Kędzierski

„Rzucić wszystko i wyjechać w Bieszczady” – humorystyczne hasło często powtarzane przez zmęczonych miejskim zgiełkiem rodaków. Bieszczady w zbiorowej świadomości funkcjonują jako synonim legendarnego świętego spokoju – połonin i dziewiczych lasów, wciąż jeszcze wolnych od daleko posuniętej komercjalizacji, takiej, jaka dotknęła Tatry. Jeszcze nie tak dawno, bo pod koniec XIX wieku, górskie wędrówki były zajęciem dla wytrawnych turystów. Dziś trudno wyobrazić sobie puste tatrzańskie szlaki – masowa turystyka rozwinęła się na tyle intensywnie, że nieuchronnie zatarła unikalną atmosferę tego pasma. A jednak „Tatry” Dawida Kędzierskiego zadziwiają rozległymi połaciami pustej przestrzeni, niezakłóconej choćby jednym śladem ludzkiej obecności. Krajobraz wydaje się zastygły, a jednocześnie góry żyją, wibrując feerią barw.

Powierzchnia obrazu przywodzi na myśl grafikę odcisniętą za pomocą matrycy. Schematyczny układ linii horyzontalnych i diagonalnych wprowadza wyraźny rytm. Jakże odmienna jest ta praca od estetyki, do której Kędzierski przyzwyczał swoich odbiorców – surowej, mrocznej abstrakcji, z farbą nakładaną na podłoże grubymi impastami. Hipnotyzm „Tatr” kryje się gdzie indziej – pierwszoplanową rolę odgrywają w nich barwy rozprowadzone po powierzchni niczym w kalejdoskopie. Uzyskany w ten sposób efekt „zagęszczenia” sprawia, że choć góry pozbawione są sztafażu, dają złudzenie migoczącego ruchu. Kędzierski stworzył przestrzeń autonomiczną, „drapieżną”, niedostępną dla człowieka, który, kierując się instynktem zdobywcy, mógłby przyczynić się do nieodwracalnej degradacji tego terenu.



62 α
ZUZANNA RUMIAN

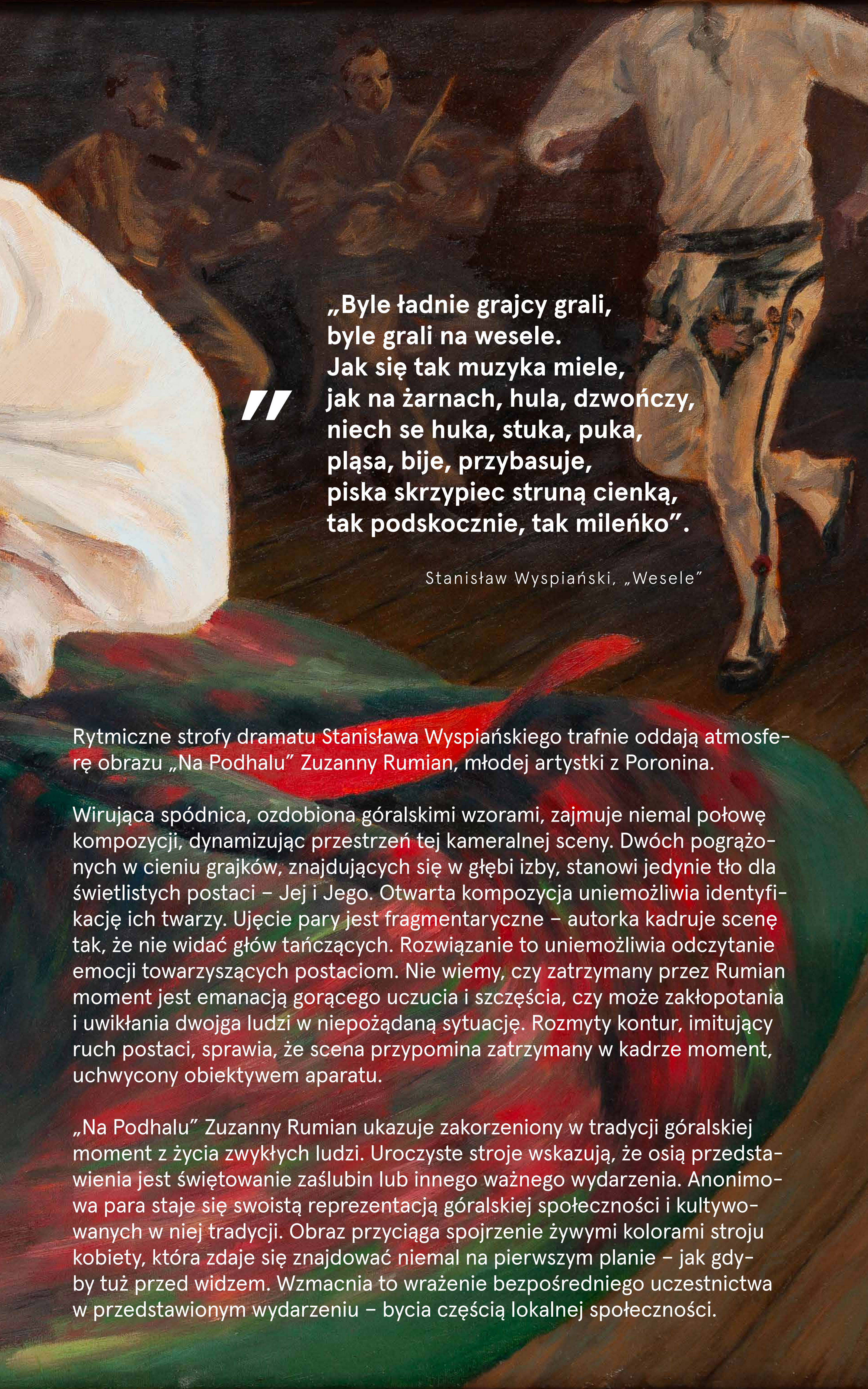
"Na Podhalu", 2025

olej/płótno, 70 x 100 cm (wymiary oprawy)
sygnowany na blejtramie: 'ZUZANNA RUMIAN 2025'

estymacja:
3 000 – 4 000 PLN
700 – 1 000 EUR

WYSTAWIANY:

„Dlaczego Kenarowcy?”, wystawa zbiorowa, Galeria Impuls, Podkowa Leśna, 12.06–12.07.2026



**„Byle ładnie grajcy grali,
byle grali na wesele.
Jak się tak muzyka miele,
jak na żarnach, hula, dzwończy,
niech se huka, stuka, puka,
pląsa, bije, przybasuje,
piska skrzypiec struną cienką,
tak podskocznie, tak mileńko”.**

Stanisław Wyspiański, „Wesele”

Rytmiczne strofy dramatu Stanisława Wyspiańskiego trafnie oddają atmosferę obrazu „Na Podhalu” Zuzanny Rumian, młodej artystki z Poronina.

Wirująca spódnica, ozdobiona góralskimi wzorami, zajmuje niemal połowę kompozycji, dynamizując przestrzeń tej kameralnej sceny. Dwóch pogrążonych w cieniu grajków, znajdujących się w głębi izby, stanowi jedynie tło dla świetlistych postaci – Jej i Jego. Otwarta kompozycja uniemożliwia identyfikację ich twarzy. Ujęcie pary jest fragmentaryczne – autorka kadruje scenę tak, że nie widać głów tańczących. Rozwiązanie to uniemożliwia odczytanie emocji towarzyszących postaciom. Nie wiemy, czy zatrzymany przez Rumian moment jest emanacją gorącego uczucia i szczęścia, czy może zakłopotania i uwikłania dwojga ludzi w niepożądaną sytuację. Rozmyty kontur, imitujący ruch postaci, sprawia, że scena przypomina zatrzymany w kadrze moment, uchwycony obiektywem aparatu.

„Na Podhalu” Zuzanny Rumian ukazuje zakorzeniony w tradycji góralskiej moment z życia zwykłych ludzi. Uroczyste stroje wskazują, że osią przedstawienia jest świętowanie zaślubin lub innego ważnego wydarzenia. Anonimowa para staje się swoistą reprezentacją góralskiej społeczności i kulturowanych w niej tradycji. Obraz przyciąga spojrzenie żywymi kolorami stroju kobiety, która zdaje się znajdować niemal na pierwszym planie – jak gdyby tuż przed widzem. Wzmacnia to wrażenie bezpośredniego uczestnictwa w przedstawionym wydarzeniu – bycia częścią lokalnej społeczności.

REGULAMIN AUKCYJNY

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

§ 1 ORGANIZATOR AUKCJI

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

§ 2 DEFINICJE

Poniższe terminy pisane wielką literą otrzymują następujące znaczenie:

1. APLIKACJA – prowadzona i administrowana przez DESA elektroniczna platforma umożliwiająca udział online w Aukcji przez Klienta oraz świadczenie usług udostępnianych przez DESA, stanowiąca zespół połączonych ze sobą stron internetowych oraz aplikację mobilną, dostępną pod adresem internetowym: <https://bid.desa.pl/> oraz <https://desa.pl/pl/>.
2. AUKCJA – publiczna sprzedaż dzieł sztuki, antyków lub innych obiektów kolekcjonerskich, zorganizowana w wyznaczonym czasie i miejscu przez DESA.
3. AUKCJA CHARYTATYWNA – Aukcja organizowana w celu charytatywnym, na której DESA do Ceny Wylicytowanej nie dolicza Opłaty Aukcyjnej.
4. BOK – Biuro Obsługi Klienta zajmuje się obsługą Klientów oraz udzielaniem informacji dotyczących wszelkich aspektów działalności Sprzedawcy – kontakt z BOK jest możliwy pod numerem telefonu +48 22 163 66 00 adresem e-mail: bok@desa.pl, za pośrednictwem chatu oraz formularza kontaktowego (koszt połączenia z Biurem Obsługi Klienta – opłata jak za połączenie standardowe – wg cennika właściwego operatora).
5. CENA WYLICYTOWANA – cena sprzedaży Obiektu określona w złotych polskich lub w innej walucie, będąca zwycięską Ofertą podczas Licytacji, zawierająca podatek od towarów i usług według właściwej stawki VAT marża – Cena Wylicytowana nie zawiera kosztów dostawy oraz pozostałych Opłat.
6. CENA GWARANCYJNA – poufna kwota zastrzeżona przez właściciela Obiektu, poniżej której Sprzedawca nie jest upoważniony do sprzedaży Obiektu. Każdy Obiekt może, ale nie musi posiadać Ceny Gwarancyjnej.
7. DESA – DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie (00-477) przy ul. Pięknej 1A, wpisana do rejestru przedsiębiorców Krajowego Rejestru Sądowego prowadzonego przez Sąd Rejonowy dla m. st. Warszawy w Warszawie XII Wydział Gospodarczy Krajowego Rejestru Sądowego pod nr KRS 0000718495, REGON: 142733824, NIP: 5272644731, o kapitale zakładowym wynoszącym 13.314.000 zł – kapitał wpłacony w całości; adres poczty elektronicznej: biuro@desa.pl, numer telefonu kontaktowego: +48 22 163 66 00 (opłata jak za połączenie standardowe – wg. cennika właściwego operatora).
8. DROIT DE SUITE – opłata na rzecz twórcy lub jego spadkobierców z tytułu dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnego egzemplarza utworu plastycznego.
- 8.1. W przypadku Obiektów sprzedawanych przez DESA lub DU7 sp. z o.o. opłata Droit de Suite jest obliczana na podstawie art. 19-19(5) ustawy o prawach autorskich i pokrewnych z dnia 4 lutego 1994 r. z późniejszymi zmianami, zgodnie z obowiązującą w Unii Europejskiej dyrektywą 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 27 września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki. Opłata Droit de Suite jest obliczana wg. następujących stawek, z użyciem kursu dziennego NBP z dnia poprzedzającego Aukcję lub dnia poprzedzającego ostatni dzień Aukcji, jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro:
 - 8.1.1. 5% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro; oraz,
 - 8.1.2. 3% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro; oraz,
 - 8.1.3. 1% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro; oraz,
 - 8.1.4. 0,5% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro; oraz,
 - 8.1.5. 0,25% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro.
- 8.2. W przypadku Obiektów sprzedawanych przez DESA Unicum GmbH opłata Droit de Suite jest obliczana na podstawie art. 26 ust. 1-2 niemieckiej ustawy o prawie autorskim z dnia 9 września 1965 r. (Dz.U. I, s. 1273), ostatnio zmienionej artykułem 28 ustawy z dnia 23 października 2024 r. (Dz.U. 2024 I, nr 323) (Urheberrechtsgesetz vom 9. September 1965 (BGBl. I S. 1273), das zuletzt durch Artikel 28 des Gesetzes vom 23. Oktober 2024 (BGBl. 2024 I Nr. 323) geändert worden ist), zgodnie z obowiązującą w Unii Europejskiej dyrektywą 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 27 września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki. Opłata Droit de Suite jest obliczana wg. następujących stawek, z użyciem kursu dziennego Europejskiego Banku Centralnego z dnia poprzedzającego Aukcję lub dnia poprzedzającego ostatni dzień Aukcji, jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro:
 - 8.2.1. 4% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro; oraz,

- 8.2.2. 3% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro; oraz,
- 8.2.3. 1% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro; oraz,
- 8.2.4. 0,5% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro; oraz,
- 8.2.5. 0,25% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro.
9. ESTYMACJA – szacunkowa wartość przedstawiona w Katalogu, stanowiąca orientacyjną wartość danego Obiektu. Estymacja nie stanowi gwarancji, ani zapewnienia co do faktycznej wartości Obiektu. Estymacje w Katalogu mogą być podawane również w euro lub dolarach amerykańskich. Kurs walut w dniu Aukcji może się różnić od tego w dniu druku Katalogu.
10. HASŁO – ciąg znaków alfanumerycznych, konieczny dla dokonania autoryzacji w trakcie uzyskiwania dostępu do Konta. Hasło jest ustalane samodzielnie podczas tworzenia Konta i wymaga dwukrotnego powtórzenia Hasła. Klient jest uprawniony do nielimitowanej zmiany Hasła. W celu zapewnienia bezpieczeństwa korzystania z Konta, Klient jest zobowiązany do nieudostępniania go osobom trzecim.
11. KATALOG – dokument przygotowany na potrzeby oznaczonej Aukcji, zawierający Opis Obiektów, czas i miejsce Aukcji lub inne informacje związane z Aukcją, w szczególności Estymacje lub Regulamin. Katalog jest dostępny w formie elektronicznej na stronie internetowej www.desa.pl lub wydawany w formie papierowej. Poniższa legenda wyjaśnia symbole, które mogą Państwo znaleźć w Katalogu:
- 11.1. **Α** – Alpha Obiekt objęty opłatą Droit de Suite;
- 11.2. **Ω** – Omega Obiekt objęty Opłatą Importową;
- 11.3. **β** – Beta Obiekt, którego sprzedaż, na życzenie Klienta, może być rozliczana fakturą wg. stawki VAT 23% albo VAT 5% w przypadku książek (na pozostałe Obiekty, nie oznaczone tym symbolem wystawiana może być jedynie faktura VAT Marża);
- 11.4. **Γ** – Gamma Obiekt bez Ceny Gwarancyjnej;
- 11.5. **Δ** – Delta Obiekt wytworzony w całości lub zawierający elementy wytworzone z roślin lub zwierząt określonych jako chronione lub zagrożone;
- 11.6. **μ** Mu – Obiekt nieprezentowany na wystawie przedaukcyjnej. DESA zapewnia bezpłatne oględziny Obiektu nieprezentowanego na wystawie przedaukcyjnej po wcześniejszym kontakcie z Doradcą Klienta;
- 11.7. **Π** Pi – Obiekt, którego odbiór odbywa się po umówieniu z magazynu zewnętrznego (ul. Rzeczna 6, 03-794 Warszawa, Hala DC01, wejście przy Bramie 05, czynne poniedziałek-piątek w godz. 10-15);
- 11.8. **Ψ** Psi – Obiekt do odbioru na terytorium Unii Europejskiej, poza terytorium Rzeczypospolitej Polskiej;
- 11.9. **λ** Lambda – Obiekt, dla którego sprzedawcą jest spółka DU7 SP. Z O. O. z siedzibą w Krakowie, przy al. powstania warszawskiego 15, 31-539 Kraków, nr KRS 0000900676, REGON: 3889824590, NIP: 7011034130, o kapitale zakładowym wynoszącym 5.000 zł – kapitał wpłacony w całości (dalej: „Partner”). W celu uniknięcia wątpliwości wszelkie postanowienia dotyczące praw i zobowiązań DESA wskazane w Regulaminie mają analogiczne zastosowanie do Obiektów sprzedawanych przy pośrednictwie Partnera współpracującego z DESA (na podstawie stosownych umów i upoważnień w zakresie niezbędnym do realizacji obowiązków dotyczących sprzedaży Obiektów w ramach Aukcji). Partner na organizowanych aukcjach występuje jako zastępca pośredni działający w imieniu własnym, lecz na rachunek komitenta uprawnionego do rozporządzenia Obiektem;
- 11.10. **Σ** Sigma – Obiekt, dla którego sprzedawcą jest spółka DESA Unicum GmbH z siedzibą w Berlinie, przy August-Viktoria-Str. 24, 14193 Berlin – Schmargendorf, numer rejestru handlowego (Handelsregisternummer): HRB 272864 B, numer identyfikacji podatkowej Republiki Federalnej Niemiec St.Nr. 127/259/51115 o kapitale zakładowym wynoszącym 25.000 EUR – kapitał wpłacony w całości (dalej: „Partner”). W celu uniknięcia wątpliwości wszelkie postanowienia dotyczące praw i zobowiązań DESA wskazane w Regulaminie mają analogiczne zastosowanie do Obiektów sprzedawanych przy pośrednictwie Partnera współpracującego z DESA (na podstawie stosownych umów i upoważnień w zakresie niezbędnym do realizacji obowiązków dotyczących sprzedaży Obiektów w ramach Aukcji). Partner na organizowanych aukcjach występuje jako zastępca pośredni działający w imieniu własnym, lecz na rachunek komitenta uprawnionego do rozporządzenia Obiektem. Umowy zawarte z DESA Unicum GmbH podlegają prawu Republiki Federalnej Niemiec. W przypadku Obiektów dla których sprzedawcą jest DESA Unicum GmbH, Cena Wylicytowana oraz Opłata Aukcyjna stanowi kwotę netto do której zostanie doliczony niemiecki podatek od towarów i usług (VAT) według stawki 7%.
- 11.11. **κ** Kappa – Obiekt importowany spoza Unii Europejskiej, dla którego Opłata Aukcyjna wynosi 29,5% Ceny Wylicytowanej. Cena Wylicytowana oraz Opłata Aukcyjna Obiektów oznaczonych tym symbolem stanowią kwotę brutto zawierającą podatek od towarów i usług (VAT) według stawki 23%. Sprzedaż, na życzenie Klienta, może być rozliczana fakturą wg. stawki VAT 23% (na pozostałe Obiekty, nie oznaczone tym symbolem albo symbolem „**β** – Beta” wystawiana może być jedynie faktura VAT Marża).
12. KLIENT – osoba fizyczna, posiadająca pełną zdolność do czynności prawnych i/lub ukończyła co najmniej 18 rok życia; osoba prawna; albo jednostka organizacyjna nieposiadająca osobowości prawnej, której ustawa przyznaje zdolność prawną; z którą została zawarta Umowa Sprzedaży lub korzystający z Usług Elektronicznych.
13. KODEKS CYWILNY – ustawa kodeks cywilny z dnia 23 kwietnia 1964 r. (t.j. Dz. U. z 2024 r. poz. 1061 z późn. zm.).
14. KONTO – Usługa Elektroniczna, oznaczona indywidualną nazwą (Loginem) i Hasłem podanym przez Klienta zbiór zasobów w systemie teleinformatycznym DESA, w ramach którego Klient może korzystać z wybranych funkcjonalności Aplikacji wskazanych w Regulaminie.
15. LICYTACJA – zorganizowany sposób zawarcia Umowy Sprzedaży polegający na składaniu przez Licytujących, w sposób określony w Regulaminie, ofert nabycia Obiektu w trakcie Aukcji.
16. LICYTUJĄCY – osoba fizyczna biorąca udział w Licytacji działająca w imieniu własnym albo działająca jako przedstawiciel osoby trzeciej.
17. LOGIN – adres e-mail Klienta podany w ramach Aplikacji podczas tworzenia Konta.
18. OBIEKT – rzecz ruchoma lub zestaw rzeczy ruchomych oferowanych do sprzedaży na Aukcji będąca przedmiotem Umowy Sprzedaży między Klientem a Sprzedawcą.

19. OFERTA – wyrażona w złotych polskich wartość pieniężna, stanowiąca ofertę nabycia przez Licytującego Obiektu w ramach Licytacji, w przypadku przyjęcia jej przez Aukcjонера i zwycięstwa w Licytacji stanowiąca Cenę, niezawierającą innych opłat, do których zapłaty zobowiązany jest Klient wygrywający Licytację.
20. OPIS OBIEKTU – zamieszczony w Katalogu oraz w Aplikacji opis Obiektu zawierający podstawowe informacje techniczne oraz merytoryczne identyfikujące dany Obiekt. Informacje techniczne to: materiał, z którego Obiekt jest wykonany, technika artystyczna w jakiej Obiekt został wykonany oraz wymiary (w przypadku malarstwa sztalugowego podane w Katalogu wymiary – wysokość x szerokość – są wymiarami samego dzieła malarskiego bez ramy, chyba że w opisie zostało zaznaczone inaczej; w przypadku prac na papierze oprawionych za szkłem podawane są wymiary w świetle passe-partout lub w świetle oprawy; w przypadku nieoprawionych prac na papierze podaje się wymiary arkusza papieru lub wymiary samej kompozycji, odbitki lub odcisku płyty. W przypadku Obiektów trójwymiarowych podawane są zazwyczaj trzy wymiary – wysokość x szerokość x głębokość – choć wymiar może odgraniczyć się też do tylko jednego, największego i najbardziej istotnego wymiaru, np. wysokość rzeźby, długość łańcuszka, średnica talerza); na życzenie zainteresowanych, DESA może podać dokładny wymiar z elementami dodatkowymi np. obraz w ramie lub rzeźba na postumencie, lub przybliżoną wagę Obiektu). Informacje merytoryczne to: atrybucja (autorstwo lub domniemane autorstwo dzieła sztuki; domniemanie autorstwa lub wątpliwości dotyczące autorstwa oznaczone mogą być w Katalogu następującymi zapisami: brak dat życia po imieniu i nazwisku artysty, nazwisko artysty poprzedzone jedynie inicjałem imienia, znak zapytania w nawiasie lub bez nawiasu – „?” lub „(?)” – po nazwisku artysty, przed lub po imieniu i nazwisku artysty określenia: „przypisywany/e/a”, „Attributed” lub skrót „Attrib.”; w Katalogu może pojawić się również przypisanie Obiektu do bliżej lub szerzej rozumianego kręgu oddziaływania stylu danego artysty, co w Katalogu oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego z następujących określeń: „krąg”, „szkoła” bądź „naśladowca”; określenie „według” oznacza, że to inny artysta naśladował lub powielił kompozycję bardziej znanego mistrza), informacje o wytwórni lub producencie Obiektu, informacje o autorze projektu Obiektu, czas powstania Obiektu (dokładny lub przybliżony czas powstania Obiektu wyrażony datą roczną, datami od-do lub stuleciem bądź częścią stulecia np. początek stulecia, koniec stulecia, środek stulecia, 1. lub 2. połowa stulecia, określona ćwierć stulecia, określone dziesięciolecie; tradycyjnie w Opisie Obiektu stosowane mogą być również określenia okresów historii politycznej lub historii kultury np. „dwudziestolecie międzywojenne”, „Księstwo Warszawskie”. W przypadku daty rocznej w Katalogu mogą pojawić się określenia „około” – w skrócie „ok.”, „przed” lub „po”. Mogą pojawić się również dwie daty roczne rozdzielone znakiem „/”, co w przypadku Obiektów powielanych m.in. fotografii, grafiki artystycznej, edycji, odlewów oznacza, że pierwsza data jest datą negatywu, projektu, formy, matrycy lub idei dzieła, a druga data jest datą wykonania określonego egzemplarza, odlewu lub odbitki; określenie czasu powstania w Katalogu wykonane zostaje w dobrej wierze i zgodnie z najlepszą wiedzą specjalistów DESA, jednak w przypadku wiekowych dzieł sztuki i rzeczy historycznych nie zawsze możliwe jest precyzyjne datowanie; w przypadku wątpliwości w Opisie Obiektu DESA przyjmuje datowanie bardziej konserwatywne, tzn. uznaje, że Obiekt jest młodszy), informacje o sygnaturach, napisach na Obiekcie oraz o oznaczeniach wytwórni lub producenta. Opis Obiektu może, ale nie musi zawierać wszystkich powyższych elementów. Uzupełnieniem opisu Obiektu może być: fotografia lub zestaw fotografii reprodukcyjnych oraz opis stanu zachowania Obiektu. Opis stanu zachowania Obiektu nie jest pełnym raportem konserwatorskim. W przypadku każdego wystawionego do sprzedaży Obiektu każdy zainteresowany może poprosić o szczegółowy raport konserwatorski. Zamieszczone w katalogu informacje o historii Obiektu (Pochodzenie, Wystawy, Literatura, Opinie) są uzupełnieniem opisu, ale nie stanowią Opisu Obiektu.
21. OPŁATA AUKCYJNA – wynagrodzenie Sprzedawcy z tytułu usługi pośrednictwa i organizacji Umowy Sprzedaży, wynosząca 20% Ceny Wylicytowanej, zawierająca w sobie podatek od towarów i usług według właściwej stawki. Do zapłaty Opłaty Aukcyjnej zobowiązany jest Klient wygrywający Licytację. Opłata Aukcyjna obowiązuje wyłącznie w relacji Sprzedawca – Klient.
22. OPŁATA IMPORTOWA – opłata za podatek graniczny dotyczący Obiektów sprowadzanych spoza obszaru celnego Unii Europejskiej, wynoszący 8% Ceny Wylicytowanej. Obiekty objęte Opłatą Importową są objęte procedurą odprawy czasowej.
23. OPŁATY – oznacza łącznie Opłatę Aukcyjną oraz opłatę Droit de Suite lub Opłatę Importową (jeżeli dotyczy). Jeżeli dany Obiekt jest objęty dodatkową opłatą inną niż Opłata Aukcyjna, jest to oznaczone odpowiednim symbolem w Katalogu.
24. OŚWIADCZENIA AML – zestaw pisemnych oświadczeń pobieranych od Klientów, w celu realizacji obowiązków nałożonych przez ustawę z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu (t.j. Dz. U. z 2021 r. poz. 1132 z późn. zm.).
25. PRELICYTACJA – możliwość składania Ofert za pośrednictwem Aplikacji przed rozpoczęciem Aukcji. Oferta złożona w ramach Prelicytacji przestaje wiązać, gdy inny Licytujący złoży wyższą Ofertę. Możliwość składania Ofert w ramach Prelicytacji jest zastrzeżona wyłącznie dla wybranych Aukcji.
26. REGULAMIN/UMOWA O ŚWIADCZENIE USŁUG – niniejszy dokument określający zasady uczestnictwa w Aukcji, zawierania Umów Sprzedaży oraz zasady świadczenia i korzystania z usług udostępnianych przez DESA za pośrednictwem Aplikacji na rzecz Klientów, w zakresie usług świadczonych drogą elektroniczną niniejszy Regulamin wraz z załącznikami jest regulaminem, o którym mowa w art. 8 ustawy z dnia 18 lipca 2002 r. o świadczeniu usług drogą elektroniczną (t.j. Dz. U. z 2020 r. poz. 344).
27. RODO – Rozporządzenie Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2016/679 z dnia 27 kwietnia 2016 r. w sprawie ochrony osób fizycznych w związku z przetwarzaniem danych osobowych i w sprawie swobodnego przepływu takich danych oraz uchylenia dyrektywy 95/46/WE.
28. SPRZEDAWCA – DESA albo odpowiedni Partner w przypadku Obiektów oznaczonych w Aplikacji oraz Katalogu symbolem λ (Lambda) lub Σ (Sigma).
29. TREŚĆ/TREŚCI – elementy tekstowe, graficzne lub multimedialne (np. informacje o Obiektach, zdjęcia Obiektów, filmy promocyjne, opisy) w tym utwory w rozumieniu Ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (t.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 1231 z późn. zm.) oraz wizerunki osób fizycznych, jakie są rozpowszechniane w ramach Katalogu, Aplikacji oraz strony internetowej www.desa.pl.
30. UMOWA SPRZEDAŻY – umowa zawierana w toku Licytacji pomiędzy Sprzedawcą i Licytującym (Klientem), której przedmiotem jest sprzedaż przez Sprzedawcę Obiektu za zapłatą Ceny Wylicytowanej oraz dodatkowych kosztów w postaci Opłaty Aukcyjnej oraz, jeżeli dotyczy danego Obiektu, opłaty Droit de Suite lub Opłaty Importowej, na zasadach określonych w Regulaminie. Każdy Obiekt jest przedmiotem odrębnej Umowy Sprzedaży.
31. USŁUGA ELEKTRONICZNA – świadczenie usług drogą elektroniczną w rozumieniu ustawy z dnia 18 lipca 2002 r. o świadczeniu usług drogą elektroniczną (t.j. Dz. U. z 2020 r. poz. 344), przez DESA na rzecz Klienta za pośrednictwem strony internetowej www.desa.pl oraz Aplikacji, zgodnie z Umową o Świadczenie Usług. W zakresie, w jakim usługi są świadczone przez podmioty współpracujące z DESA, odpowiednie postanowienia dotyczące zasad korzystania z tych usług znajdują się w regulaminach

dotyczących świadczenia usług przez te podmioty.

32. USTAWA O PRAWACH KONSUMENTA – ustawa z dnia 30 maja 2014 r. o prawach konsumenta (t.j. Dz. U. z 2023 r. poz. 2759 z późn. zm.).
33. WYMAGANIA TECHNICZNE – minimalne wymagania techniczne, których spełnienie jest niezbędne do współpracy z systemem teleinformatycznym, którym posługuje się DESA, w tym zawarcia Umowy o Świadczenie Usług lub zawarcia Umowy Sprzedaży, tj.: urządzenie multimedialne zapewniające możliwość wprowadzenia tekstu z dostępem do Internetu o przepustowości co najmniej 256 kbit/s; dostęp do aktywnego konta poczty elektronicznej; przeglądarka internetowa: Internet Explorer w wersji 11.0 i wyższej, Google Chrome w wersji 66.0. i wyższej, Mozilla Firefox w wersji 60.0 i wyższej, Opera w wersji 53.0 i wyższej lub Safari w wersji 5.0 i wyższej; przeglądarki wymagają włączonej obsługi języka Javascript oraz możliwości zapisu plików Co-okies; Aplikacja jest zoptymalizowana dla minimalnej rozdzielczości ekranu 360 x 640 pikseli.

§ 3 PRZED LICYTACJĄ

1. Każdy Obiekt oferowany na Aukcji posiada Opis Obiektu zamieszczony w Katalogu oraz Aplikacji – na życzenie zainteresowanych, DESA może bezpłatnie sporządzić szczegółowy opis stanu zachowania Obiektu.
2. Każdy Obiekt posiada numer pozycji katalogowej określony w Katalogu (nr lot).
3. DESA bezpłatnie zapewnia możliwość osobistych oględzin każdego Obiektu.
4. DESA organizuje wystawy przedaukcyjne, na których prezentowane są Obiekty stanowiące ofertę Aukcji – wstęp na wystawy jest bezpłatny i nieograniczony w godzinach otwarcia galerii DESA.
5. DESA zastrzega możliwość zmiany Opisu Obiektu przed rozpoczęciem Aukcji ze względu na wykryte błędy w Opisie Obiektu. Zmiana Opisu Obiektu nie jest możliwa po rozpoczęciu Licytacji Obiektu.
6. Zmiana Opisu Obiektu odbywa się przez korektę Opisu Obiektu w Aplikacji oraz przez ogłoszenie aukcjonera przed rozpoczęciem Aukcji.
7. W przypadku rozbieżności w Opisie Obiektu pomiędzy Opisem Obiektu zamieszczonym w Katalogu a Opisem Obiektu zamieszczonym w Aplikacji, wiążący jest Opis Obiektu zamieszczony w Aplikacji.
8. Informujemy, iż Partner upoważnia DESA do wykonywania w imieniu i na rzecz Partnera czynności organizacyjnych: (i) związanych ze sporządzeniem oraz publikacją Opisu Obiektów, Katalogów i innych treści informacyjnych wymienionych w Regulaminie, (ii) organizowaniu czynności związanych z Licytacją oraz Aukcją Obiektów, (iii) organizowaniu procesu rejestracji Licytującego w ramach składanych Partnerowi Oświadczeń AML przez Klientów zgodnie z przepisami ustawy z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu.

§ 4 ZASADY UDZIAŁU W LICYTACJI

1. Warunkiem udziału w Aukcji oraz Licytacji jest zaakceptowanie przez Licytującego Regulaminu w pełni i bez zastrzeżeń oraz w przypadku nowych Klientów, dokonanie rejestracji.
2. Rejestracja Licytującego obejmuje dostarczenie wymaganych informacji poprzez wypełnienie udostępnionego formularza rejestracji, złożenia Oświadczeń AML oraz okazanie ważnego dokumentu potwierdzającego tożsamość – na podstawie przepisów ustawy z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu jest również uprawniona do kopiowania dokumentów tożsamości Klientów. W formularzu niezbędne jest podanie przez Licytującego następujących danych:
 - 2.1. imię i nazwisko,
 - 2.2. adres, na który składa się ulica, numer domu/mieszkania, kod pocztowy, miejscowość, kraj,
 - 2.3. adres poczty elektronicznej,
 - 2.4. numer telefonu kontaktowego,
 - 2.5. w wypadku żądania wystawienia faktury VAT albo faktury VAT marża niezbędne jest także podanie firmy oraz numeru NIP,
 - 2.6. numer PESEL lub seria i numer ważnego dokumentu tożsamości np. dowodu osobistego, bądź paszportu,
 - 2.7. kraj rezydencji podatkowej.
3. DESA zastrzega sobie prawo odmowy rejestracji dowolnej osoby, zgodnie z własnym uznaniem, w szczególności w przypadku nieuregulowanych należności z poprzednich aukcji, jak również uzależnienia rejestracji od dostarczenia innych dokumentów, mogących poświadczyć tożsamość lub wypłacalność osoby ubiegającej się o rejestrację.
4. W Aukcji oraz Licytacji można uczestniczyć:
 - 4.1. Osobiście – Licytujący osobiście w siedzibie DESA, rejestrują swój udział w Aukcji przed rozpoczęciem pierwszej Licytacji oraz otrzymują tabliczkę z indywidualnym numerem aukcyjnym oraz osobiście składają Oferty w ramach Licytacji poprzez zasygnalizowanie tego za pomocą tabliczki z numerem aukcyjnym. Po zakończeniu Aukcji, Licytujący zobowiązany jest niezwłocznie zwrócić tabliczkę z numerem aukcyjnym. W przypadku zagubienia tabliczki, Licytujący są zobowiązani niezwłocznie zgłosić ten fakt pracownikowi DESA.
 - 4.2. Telefonicznie – Licytujący uczestniczą w Aukcji oraz Licytacji za pośrednictwem połączenia telefonicznego nawiązanego z pracownikiem DESA obecnym na Aukcji. Licytujący zainteresowani taką usługą powinni przesłać wypełniony formularz zlecenia najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem Aukcji. DESA zastrzega możliwość nie przyjęcia do realizacji zleceń dostarczonych później. Formularz zlecenia dostępny jest na ostatnich stronach Katalogu, w siedzibie DESA oraz na stronie internetowej www.desa.pl. Formularz należy przesłać drogą elektroniczną, pocztą lub dostarczyć osobiście. Wraz z formularzem prosimy o przesłanie fotokopii jednej ze stron dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych. Nasz pracownik połączy się z Licytującym przed rozpoczęciem Licytacji wybranych Obiektów. DESA nie ponosi odpowiedzialności za brak możliwości wzięcia udziału w licytacji telefonicznej w przypadku problemów z uzyskaniem połączenia z podanym przez Licytującego numerem telefonu, z przyczyn, za które odpowiada Licytujący. Rekomendujemy wskazanie maksymalnej kwoty (bez opłaty aukcyjnej), do której będziemy mogli licytować w Państwa imieniu – do takiego zlecenia stosuje się odpowiednio 4.3 poniżej. W przypadku problemów z uzyskaniem połączenia, jeżeli Licytujący w zleceniu nie określił limitu, zlecenie licytacji telefonicznej nie będzie realizowane. Zastrzegamy prawo do nagrywania i archiwizowania rozmów telefonicznych, o których mowa powyżej. Opisana usługa jest darmowa i poufna.
 - 4.3. Składając zlecenie licytacji z limitem – Licytujący zainteresowani taką usługą powinni przesłać wypełniony formularz najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem Aukcji. DESA zastrzega możliwość nie przyjęcia do realizacji zleceń dostarczonych póź

- niej Obowiązuje ten sam formularz i zasady, co w przypadku zlecenia licytacji telefonicznej (patrz pkt. 4.2 powyżej). Zawarte w formularzu kwoty nie powinny uwzględniać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postąpień przedstawioną w dalszej części Regulaminu. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień zostanie ona obniżona. DESA dołoży starań, aby Licytujący zakupił wybrany Obiekt w możliwie jak najniższej Cenie Wylicytowanej, nie niższej jednak niż Cena Gwarancyjna. Jeśli limit podany przez Licytującego jest niższy niż Cena Gwarancyjna, a stanowi jednocześnie najwyższą Ofertę, wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. Opisana usługa jest darmowa i poufna.
- 4.4. Internetowo – We wszystkich aukcjach DESA można brać udział za pośrednictwem Aplikacji. Aby wziąć udział w Aukcji należy założyć darmowe Konto w Aplikacji, a następnie zarejestrować się do konkretnej Aukcji – z uwagi na proces weryfikacji i dopuszczenia do aukcji prosimy o rejestrowanie się na Aukcję nie później niż 12 godzin przed rozpoczęciem Licytacji lub 12 godzin przed zakończeniem Licytacji. Na każdą Aukcję należy rejestrować się oddzielnie. Klient otrzymuje mailem informację o dopuszczeniu do Aukcji wraz z numerem uczestnika Aukcji. Licytujący zarejestrowani później mogą zostać niedopuszczeni do Licytacji. Po pierwszym pozytywnym procesie weryfikacji, Licytujący może zostać dodany do listy klientów weryfikowanych automatycznie, co oznacza, że przy rejestracji na kolejną aukcję, informację o dopuszczeniu do Aukcji Licytujący otrzyma automatycznie, bezpośrednio po zarejestrowaniu się. Uczestniczyć w Aukcji można składając Oferty na Obiekty z Aukcji przed rozpoczęciem Licytacji jak i składając Oferty w trakcie trwania Licytacji, obserwując relację online w serwisie. Opisana usługa jest darmowa i poufna. Ponadto, istnieje możliwość oglądania relacji audio-video z Sali Aukcyjnej. DESA zastrzega sobie prawo do ustawiania Licytującym przez Aplikację limitów transakcyjnych.
5. Niezależnie od formy udziału w Licytacji, Licytujący bierze pełną i osobistą odpowiedzialność za zapłatę Ceny, Opłaty Aukcyjnej oraz ewentualnych pozostałych opłat (Droit de Suite, Opłata Importowa), chyba że przed rozpoczęciem Aukcji doręczył DESA dokument potwierdzający umocowanie do licytowania w imieniu osoby trzeciej, zaakceptowany przez DESA.

§ 5 PRZEBIEG AUKCJI I LICYTACJI

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

cena	postąpienie
0 - 2 000	100
2 000 - 3 000	200
3 000 - 5 000	200/500/800 (np. 3 200, 3 500, 3 800)
5 000 - 10 000	500
10 000 - 20 000	1 000
20 000 - 30 000	2 000
30 000 - 50 000	2000/5 000/8 000 (np. 32 000, 35 000, 38 000)
50 000 - 100 000	5000
100 000 - 300 000	10 000
300 000 - 700 000	20 000
700 000 - 1 500 000	50 000
1 500 000 - 3 000 000	100 000
3 000 000 - 8 000 000	200 000
powyżej 8 000 000	wg uznania aukcjонера

3. Aukcję prowadzi aukcjoner, który wyczytuje kolejne Obiekty i postąpienia, wskazuje Licytujących oraz ogłasza zakończenie Licytacji. Jeżeli dla danej Aukcji odbyła się Prelicytacja, Aukcjoner rozpoczyna Licytację od Oferty ustalonej w Prelicytacji. Zakończenie Licytacji następuje z chwilą uderzenia młotkiem przez aukcjонера, co jest równoznaczne z przyjęciem aktualnej Oferty jako Ceny Wylicytowanej i zawarciem Umowy Sprzedaży licytowanego Obiektu między Sprzedawcą a zwycięskim Licytującym (Klientem).
4. Jeśli nie zastrzeżono inaczej, Obiekt poddany Licytacji posiada zastrzeżoną i poufną Cenę Gwarancyjną. Jeśli najwyższa złożona podczas Licytacji Oferta jest niższa niż Cena Gwarancyjna, Licytacja zostaje przez Aukcjонера zakończona słowem „pass” (w Aplikacji „pominięte”). W takim przypadku nie dochodzi do zawarcia Umowy Sprzedaży z Licytującym składającym najwyższą Ofertę.
5. W przypadku nieosiągnięcia Ceny Gwarancyjnej, Aukcjoner może ogłosić możliwość zawierania transakcji warunkowej. W takim wypadku Licytujący może złożyć Ofertę, jednak zawarcie umowy sprzedaży Obiektu uzależnione jest od uzyskania zgody komitenta. Sprzedawca zobowiązuje się do podjęcia w tym celu negocjacji z komitentem, nie gwarantuje jednak osiągnięcia porozumienia. Jeśli w ciągu pięciu dni roboczych od dnia Aukcji, nie uda się uzyskać zgody komitenta na sprzedaż za cenę niższą niż Cena Gwarancyjna lub zgody Licytującego na podwyższenie Oferty do wysokości Ceny Gwarancyjnej, transakcja nie zostaje zawarta.
6. W okresie, o którym mowa w ust. 5 powyżej, powyżej Sprzedawca zastrzega sobie prawo przyjmowania innych ofert kupna Obiektu. Jeśli oferta taka osiągnie poziom Ceny Gwarancyjnej, Licytujący, który wylicytował Obiekt warunkowo, zostanie o tym poinformowany i przysługuje mu wówczas prawo podniesienia Oferty do wysokości Ceny Gwarancyjnej wraz z pierwszeństwem nabycia Obiektu. W przeciwnym razie transakcja nie dochodzi do skutku, a Sprzedawca może sprzedać Obiekt innemu oferentowi.
7. Aukcjoner ma prawo do rozstrzygnięcia wszelkich sporów wynikłych podczas Licytacji, włącznie z uprawnieniem do wznowienia albo ponownego przeprowadzenia Licytacji Obiektu. Niniejsze uprawnienie Aukcjонера przysługuje wyłącznie do momentu udzielenia przybicia
8. W przypadku uzyskania przez DESA przed rozpoczęciem Aukcji informacji o potencjalnych roszczeniach osób trzecich wo

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

9. Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie Licytującego, niektóre Licytacje mogą być równolegle prowadzone w języku angielskim. Prośby takie powinny być złożone przed Aukcją i zawierać oznaczenie Obiektów, których dotyczą.
10. Przebieg Aukcji może być rejestrowany za pomocą urządzeń rejestrujących obraz lub dźwięk.

§ 6 WARUNKI UMÓW SPRZEDAŻY

1. Zwycięzca Licytacji (Klient) jest zobowiązany jest do uiszczenia Ceny oraz Opłat w pełnej wysokości, w terminie 7 dni od daty Aukcji. W przypadku opóźnienia w zapłacie Ceny, Sprzedawca zastrzega możliwość naliczenia odsetek ustawowych za opóźnienie.
2. W przypadku wygranych Licytacji Obiektów oznaczonych w Katalogu oraz Aplikacji symbolem **Λ** (Lambda) – Klient wstępuje w stosunek umowny wyłącznie z Partnerem DESA tj. spółką DU7 sp. z o.o. z siedzibą w Krakowie (wówczas stronami Umowy Sprzedaży są Partner oraz Klient). W przypadku wygranych Licytacji Obiektów oznaczonych w Katalogu oraz Aplikacji symbolem **Σ** (Sigma) – Klient wstępuje w stosunek umowny wyłącznie z Partnerem DESA tj. spółką DESA Unicum GmbH. z siedzibą w Berlinie (wówczas stronami Umowy Sprzedaży są Partner oraz Klient). W pozostałych przypadkach Sprzedawcą każdorazowo jest DESA.
3. Płatność Ceny i Opłat na rzecz DESA powinna być dokonana w polskich złotych i może być uiszczona:
 - 3.1. gotówką (bez limitu maksymalnej wysokości płatności), jeżeli płatność jest dokonywana przez konsumenta w rozumieniu Ustawy o Prawach Konsumenta;
 - 3.2. gotówką do limitu 15.000,00 złotych brutto, jeżeli płatność nie jest dokonywana przez konsumenta w rozumieniu Ustawy o Prawach Konsumenta;
 - 3.3. przelewem bankowym na rachunek wskazany w zestawieniu aukcyjnym przekazanym zwycięskiemu Licytującemu;. W tytule przelewu należy wskazać nazwę i datę Aukcji oraz numer Obiektu.
 - 3.4. kartą płatniczą VISA lub MasterCard – z wyłączeniem płatności przez internet (bez fizycznej obecności Klienta)
4. Na specjalne życzenie Klienta, za zgodą DESA, możliwa jest zapłata Ceny i Opłat w walutach euro (konto Bank Polska Kasa Opieki Spółka Akcyjna 05 1240 6292 1978 0011 6213 5984, Swift: PKOPPLPW) lub dolarze amerykańskim (konto Bank Polska Kasa Opieki Spółka Akcyjna 45 1240 6292 1787 0011 6465 7114, Swift: PKOPPLPW). Wartość takiej transakcji będzie powiększona o opłatę manipulacyjną w wysokości 1%. Przeliczenie waluty następuje na podstawie dziennego kursu kupna waluty Bank Polska Kasa Opieki Spółka Akcyjna z dnia poprzedzającego Aukcję.
5. Płatność Ceny i Opłat na rzecz Partnera powinna być dokonana wyłącznie przelewem bankowym na rachunek wskazany w zestawieniu aukcyjnym przekazanym zwycięskiemu Licytującemu.
6. Własność Obiektu będącego przedmiotem Umowy Sprzedaży przejdzie na Klienta, po otrzymaniu przez Sprzedawcę zapłaty pełnej kwoty Ceny i Opłat oraz wydaniu Obiektu.
7. W razie opóźnienia Klienta w zapłacie Ceny i Opłat, Sprzedawca może odstąpić od Umowy Sprzedaży po bezskutecznym upływie dodatkowego terminu wyznaczonego na zapłatę. W przypadku skorzystania przez Sprzedawcę z prawa odstąpienia, Sprzedawca może dochodzić od nabywcy odszkodowania tytułem utraconych korzyści, które obejmują m. in. szkodę spowodowaną brakiem zapłaty wynagrodzenia Sprzedawcy z tytułu usług pośrednictwa przy zawarciu Umowy Sprzedaży.
8. W przypadku braku zapłaty Ceny oraz Opłat przez Klienta w terminie określonym w ust. 1 powyżej, Klient upoważnia Sprzedawcę do potrącenia jego wymagalnych wierzytelności względem Sprzedawcy np. z tytułu umowy komisu, z wierzytelnością Sprzedawcy, wobec tego Klienta z tytułu Umowy Sprzedaży Obiektu (kompensata) – oświadczenie o potrąceniu wymaga formy dokumentowej pod rygorem nieważności.
9. Sprzedawca zastrzega również prawo odstąpienia od Umowy Sprzedaży w przypadku niezłożenia przez Klienta Oświadczeń AML albo złożenia nieprawdziwych Oświadczeń AML, po bezskutecznym upływie wyznaczonego terminu na złożenie Oświadczeń AML albo usunięciu nieprawidłowości.
10. W celu uniknięcia wątpliwości, autorskie prawa majątkowe do Obiektu jako utworu w rozumieniu ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (t.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 1231 z późn. zm.) nie są przedmiotem Umowy Sprzedaży, tj. przedmiotem Umowy Sprzedaży jest wyłącznie prawo własności Obiektu.
11. Wszelkie zmiany Umowy Sprzedaży wymagają formy pisemnej pod rygorem nieważności, za wyjątkiem rozwiązania Umowy Sprzedaży za porozumieniem stron, które wymaga formy dokumentowej pod rygorem nieważności.
12. Sprzedawca niezwłocznie po Aukcji wysyła drogą elektroniczną na wskazany przez Klienta adres email potwierdzenie zawarcia Umowy Sprzedaży (zestawienie aukcyjne), na co niniejszym Klienci wyrażają zgodę
13. Odstąpienie od Umowy Sprzedaży wymaga formy dokumentowej pod rygorem nieważności.

§ 7 ODBIÓR OBIEKTÓW

1. Odbiór Obiektu przez Kupującego możliwy jest po złożeniu prawidłowych Oświadczeń AML, uiszczeniu pełnej Ceny, Opłat oraz opłat za przechowanie, jeśli są one należne i wymagalne.
2. Odbiór Obiektu w siedzibie DESA jest bezpłatny, za wyjątkiem Obiektów, których odbiór odbywa się z magazynu zewnętrznego, stosownie do ust. 11. poniżej. Wówczas bezpłatny jest odbiór z magazynu zewnętrznego.
3. Sprzedawca nie ponosi kosztów transportu Obiektów do Klienta.
4. Sprzedawca zapewnia nieodpłatnie podstawowe opakowanie Obiektu.
5. Odbiór Obiektu, jeśli nie ustalono inaczej, odbywa się po uprzednim kontakcie z BOK w siedzibie DESA. Wydanie Obiektu wymaga okazania dokumentu potwierdzającego tożsamość Klienta, a w przypadku odbioru przez osobę trzecią, pisemnego upoważnienia od Klienta oraz złożenia Oświadczeń AML przez osobę upoważnioną do odbioru. DESA wskazuje, że na podstawie przepisów ustawy z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu jest również uprawniona do kopiowania dokumentów tożsamości osób odbierających Obiektu.
6. Klient zobowiązany jest do odbioru Obiektu w terminie 30 dni od daty zakończenia Aukcji, na której Obiekt został wylicytowany.

wany. Niedopełnienie obowiązku zapłaty Ceny lub Opłat, nie uchybia obowiązkowi wskazanemu w niniejszym paragrafie ani konsekwencjom wynikającym z jego niedopełnienia.

7. Po upływie terminu określonego w ust. 6 powyżej, Obiekt przechodzi na płatne przechowanie (depozyt) DESA na koszt Klienta.
8. Przechowanie opisane w ust. 7 powyżej, odbywa się na poniższych zasadach:
 - 8.1. Przechowanie rozlicza się w miesiącach kalendarzowych, w przypadku depozytu obejmującego okres lub okresy krótsze niż jeden miesiąc kalendarzowy, opłata za magazynowanie zostanie naliczona w wysokości należnej za jeden miesiąc kalendarzowy za każdy taki okres.
 - 8.2. Opłata za usługi przechowania wynosi odpowiednio:
 - 8.2.1. Gabaryt S – Obiekty biżuteryjne i inne Obiekty, których łączna suma wymiarów (wysokość + szerokość albo wysokość + szerokość + głębokość) nie przekracza 30 cm – cena: 60 zł brutto (48,68 zł netto) miesięcznie;
 - 8.2.2. Gabaryt M – Obiekty, w których suma wymiarów (wysokość + szerokość lub wysokość + szerokość + głębokość) nie przekracza 150 cm – cena: 80 zł brutto (65,40 zł netto) miesięcznie;
 - 8.2.3. Gabaryt L – Obiekty, w których suma wymiarów (wysokość + szerokość albo wysokość + szerokość + głębokość) nie przekracza 300 cm – cena 120 zł brutto (97,56 zł netto) miesięcznie;
 - 8.2.4. Gabaryt XL – Obiekty o wymiarach powyżej Gabarytu L – cena 300 zł brutto (243,90 zł netto) miesięcznie.
9. DESA nie później niż w terminie 7 dni przed upływem terminu określonego w ust. 6 powyżej, przekaże zawiadomienie w formie dokumentowej lub pisemnej Klientowi o zdarzeniu określonym w ust. 7 powyżej wraz z niezbędnymi informacjami dotyczącymi praw i obowiązków Klienta związanych z umową płatnego depozytu (przechowania).
10. W przypadku Obiektów objętych Opłatą Importową, ze względu na konieczność zakończenia procedury celnej, termin odbioru będzie uzgadniany indywidualnie z Klientem.
11. W przypadku Obiektów oznaczonych symbolem “π”, zgodnie z § 2 ust. 10.7, odbiór odbywa się z magazynu zewnętrznego. Magazyn znajduje się w Warszawie (03-794), przy ul. 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 (rękojmia) są określone w przepisach Kodeksu Cywilnego, w szczególności w art. 556 i następnych Kodeksu Cywilnego, a w przypadku Klientów będących Konsumentami w Ustawie o prawach konsumenta, przy czym Sprzedawca zastrzega, iż ze względu na specyfikę oferowanych Obiektów tj. antyki, dzieła sztuki itp. wymiana wadliwej rzeczy na wolną od wad jest niemożliwa.
2. Sprzedawca zapewnia rzetelny opis każdego dostępnego Obiektu, wykonywane są one w najlepszej wierze z wykorzystaniem doświadczenia i fachowej wiedzy naszych pracowników oraz współpracujących z nami ekspertów. Mimo uwagi poświęcanej każdemu z Obiektów w procesie opracowywania, dokumentacji pochodzenia, historii wystaw i bibliografii przedstawione informacje mogą nie być wyczerpujące lub nie wskazywać wszystkich drobnych uszkodzeń Obiektów –dostępne Obiekty są często rzeczami wiekowymi, które z racji swoich właściwości nie przedstawiają jakości rzeczy fabrycznie nowych.
3. Sprzedawca odpowiada z tytułu rękojmi, jeżeli wada fizyczna zostanie stwierdzona przed upływem dwóch lat od dnia wydania Obiektu Klientowi.
4. Reklamacja może zostać złożona przez Klienta w każdej możliwej formie.
5. Dla ułatwienia Klienta i Sprzedawca, w celu możliwie jak najszybszego terminu rozpatrzenia reklamacji, zaleca się:
 - 5.1. składanie reklamacji za pośrednictwem poczty elektronicznej na adres: reklamacje@desa.pl;
 - 5.2. informacji i okoliczności dotyczących przedmiotu reklamacji, w szczególności rodzaju i daty wystąpienia wady;
 - 5.3. żądania sposobu doprowadzenia Obiektu do zgodności z Umową Sprzedaży lub oświadczenia o obniżeniu ceny albo o odstąpieniu od Umowy Sprzedaży;
 - 5.4. danych kontaktowych składającego reklamację.
6. Jeżeli Klient w reklamacji nie zamieści informacji wymienionych w ust. 5 powyżej, nie będzie miało to wpływu na skuteczność złożonej reklamacji.
7. Jeżeli rozpatrzenie reklamacji nie jest możliwe bez zbadania Obiektu, BOK skontaktuje się z Klientem w celu ustalenia sposobu dostarczenia przedmiotowego Obiektu – Klient jest w takiej sytuacji zobowiązany do dostarczenia Obiektu na koszt Sprzedawcy. Jeżeli jednak ze względu na rodzaj wady, rodzaj Obiektu np. jego gabaryty dostarczenie Obiektu przez Klienta byłoby niemożliwe albo nadmiernie utrudnione, Klient może zostać poproszony o jego udostępnienie, po uprzednim uzgodnieniu terminu, Obiektu w miejscu, w którym Obiekt się znajduje.
8. Jeżeli sprzedany Obiekt ma wadę, Klient, z zastrzeżeniami i na zasadach określonych we właściwych przepisach Kodeksu cywilnego, może:
 - 8.1. złożyć oświadczenie o obniżeniu Ceny Licytacyjnej oraz Opłat albo odstąpieniu od Umowy Sprzedaży, chyba że Sprzedawca niezwłocznie i bez nadmiernych niedogodności dla Klienta wadę taką usunie. Obniżona Cena Licytacyjna oraz Opłat powinna pozostawać w takiej proporcji, w jakiej wartość Obiektu z wadą pozostaje do wartości Obiektu bez wady. Klient nie może odstąpić od umowy, jeżeli wada Obiektu jest nieistotna;
 - 8.2. żądać usunięcia wady – Sprzedawca jest zobowiązany usunąć wadę w rozsądnym czasie bez nadmiernych niedogodności dla Klienta.
9. Sprzedawca ustosunkuje się do reklamacji Klienta niezwłocznie, nie później niż w terminie 14 dni od dnia jej otrzymania, a jeżeli w danym przypadku konieczne jest zbadanie Obiektu przez Sprzedawcę, w terminie 14 dni od daty dostarczenia tego Obiektu na adres: ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa, przy czym informacja o konieczności dostarczenia Obiektu do Sprzedawca

zostanie przekazana Klientowi w terminie 14 dni od daty złożenia reklamacji.

10. Skorzystanie z pozasądowych sposobów rozpatrywania reklamacji i dochodzenia roszczeń ma charakter dobrowolny. Poniższe zapisy mają charakter informacyjny i nie stanowią zobowiązania Sprzedawcy do skorzystania z pozasądowych sposobów rozwiązywania sporów. Oświadczenie Sprzedawcy o zgodzie lub odmowie wzięcia udziału w postępowaniu w sprawie pozasądowego rozwiązywania sporów konsumenckich składane jest przez Sprzedawcę na papierze lub innym trwałym nośniku w przypadku, gdy w następstwie złożonej przez Klienta reklamacji spór nie został rozwiązany.
11. Szczegółowe informacje dotyczące możliwości skorzystania przez Klienta z pozasądowych sposobów rozpatrywania reklamacji i dochodzenia roszczeń oraz zasady dostępu do tych procedur dostępne są w siedzibach oraz na stronach internetowych powiatowych (miejskich) rzeczników konsumentów, organizacji społecznych, do których zadań statutowych należy ochrona konsumentów, Wojewódzkich Inspektoratów Inspekcji Handlowej oraz pod następującymi adresami internetowymi Urzędu Ochrony Konkurencji i Konsumentów: http://www.uokik.gov.pl/spory_konsumenckie.php; http://www.uokik.gov.pl/sprawy_indywidualne.php; http://www.uokik.gov.pl/wazne_adresy.php.
12. Zgodnie z rozporządzeniem Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) NR 524/2013 z dnia 21 maja 2013 r. w sprawie internetowego systemu rozstrzygania sporów konsumenckich oraz zmiany rozporządzenia (WE) nr 2006/2004 i dyrektywy 2009/22/WE (rozporządzenie w sprawie ODR w sporach konsumenckich) Usługodawca jako przedsiębiorca mający siedzibę w Unii zawierający internetowe umowy sprzedaży lub umowy o świadczenie usług podaje łącze elektroniczne do platformy ODR (Online Dispute Resolution) umożliwiającej pozasądowe rozstrzyganie sporów: <http://ec.europa.eu/consumers/odr/>. Adres poczty elektronicznej Usługodawcy: biuro@desa.pl.
13. Klient posiada następujące przykładowe możliwości skorzystania z pozasądowych sposobów rozpatrywania reklamacji i dochodzenia roszczeń:
 - 13.1. Klient uprawniony jest do zwrócenia się do stałego polubownego sądu konsumenckiego działającego przy Inspekcji Handlowej z wnioskiem o rozstrzygnięcie sporu wynikłego z zawartej Umowy Sprzedaży.
 - 13.2. Klient uprawniony jest do zwrócenia się do wojewódzkiego inspektora Inspekcji Handlowej, zgodnie z art. 36 ustawy z dnia 15 grudnia 2000 r. o Inspekcji Handlowej (Dz.U. 2001 nr 4 poz. 25 ze zm.), z wnioskiem o wszczęcie postępowania mediacyjnego w sprawie pozasądowego rozwiązywania sporu między Klientem, a Sprzedawcą.
 - 13.3. Klient może uzyskać bezpłatną pomoc w sprawie rozstrzygnięcia sporu między Klientem a Sprzedawcą, korzystając także z bezpłatnej pomocy powiatowego (miejskiego) rzecznika konsumentów lub organizacji społecznej, do której zadań statutowych należy ochrona konsumentów (m.in. Federacja Konsumentów, Stowarzyszenie Konsumentów Polskich).
 - 13.4. Klient może złożyć skargę za pośrednictwem platformy internetowej ODR: <http://ec.europa.eu/consumers/odr/>. Platforma ODR stanowi także źródło informacji na temat form pozasądowego rozstrzygania sporów mogących powstać pomiędzy przedsiębiorcami i Konsumentami.
14. Sprzedawca informuje, iż na podstawie art. 38 pkt 11 Ustawy o Prawach Konsumenta, Klientom nie przysługuje prawo do odstąpienia od Umowy Sprzedaży, zawartej poza lokalem przedsiębiorstwa lub na odległość.
15. W przypadku transakcji dotyczących Obiektów oznaczonych znakiem **Σ** (Sigma), do zawartych umów lub świadczonych usług zastosowanie znajdują przepisy prawa niemieckiego, w szczególności postanowienia niemieckiego kodeksu cywilnego (Bürgerliches Gesetzbuch – BGB in der Fassung der Bekanntmachung vom 2. Januar 2002 [BGBl. I S. 42, 2909; 2003 I S. 738], zuletzt geändert durch Art. 2 des Gesetzes vom 16. August 2021 [BGBl. I S. 3493]). W szczególności Klientowi przysługuje prawo do złożenia reklamacji w dowolnej formie, w terminie dwóch lat od wydania zakupionego Obiektu.

§ 9 ZASADY ŚWIADCZENIA USŁUG ELEKTRONICZNYCH PRZEZ DESA

1. DESA świadczy za pośrednictwem Aplikacji nieodpłatnie następujące Usługi Elektroniczne na rzecz Klientów:
 - 1.1. Konto Klienta,
 - 1.2. umożliwianie Klientom udziału w Aukcji i Licytacji oraz zawierania Umów Sprzedaży, na zasadach określonych w niniejszym Regulaminie;
 - 1.3. umożliwienie przeglądania Treści umieszczonych w ramach Aplikacji;
 - 1.4. Newsletter.
2. Umowa o Świadczenie Usług Elektronicznych zostaje zawarta z chwilą otrzymania przez Klienta potwierdzenia zawarcia Umowy o Świadczenie Usług wysłanego przez DESA na adres email podany przez Klienta w toku rejestracji. Konto świadczone jest nieodpłatnie przez czas nieoznaczony. Klient może w każdej chwili i bez podania przyczyny, usunąć Konto poprzez wysłanie żądania do DESA, w szczególności za pośrednictwem poczty elektronicznej na adres: biuro@desa.pl lub też pisemnie na adres DESA.
3. Klient zobowiązany jest w szczególności do korzystania z Aplikacji w sposób niezakłócający jej funkcjonowania, m.in. poprzez użycie określonego oprogramowania lub urządzeń, niepodejmowania czynności mających na celu wejście w posiadanie informacji nieprzeznaczonych dla Klienta, korzystania z Aplikacji zgodnie z zasadami współżycia społecznego, przepisami prawa oraz Regulaminem, w tym niedostarczania i nieprzekazywania treści zabronionych przez przepisy obowiązującego prawa, korzystania z Aplikacji w sposób nieuciążliwy dla pozostałych Klientów oraz dla DESA, z poszanowaniem ich dóbr osobistych (w tym prawa do prywatności) i wszelkich przysługujących im praw, korzystania z Treści zamieszczonych w Aplikacji, jedynie w zakresie własnego użytku osobistego – wykorzystywanie w innym zakresie treści należących do DESA lub osób trzecich jest dopuszczalne wyłącznie na podstawie wyraźnej zgody DESA lub ich właściciela,
4. DESA zaleca składanie reklamacji związanych z świadczeniem Usług Elektronicznych:
 - 4.1. pisemnie na adres DESA;
 - 4.2. w formie elektronicznej za pośrednictwem poczty elektronicznej na adres: reklamacje@desa.pl.
5. Zaleca się podanie przez Klienta w opisie reklamacji: informacji i okoliczności dotyczących przedmiotu reklamacji, w szczególności rodzaju i daty wystąpienia nieprawidłowości; żądania Klienta oraz danych kontaktowych składającego reklamację – ułatwi to i przyspieszy rozpatrzenie reklamacji przez DESA. Wymogi podane w zdaniu poprzednim mają formę zalecenia i nie wpływają na skuteczność reklamacji złożonych z pominięciem zalecanego opisu reklamacji.
6. Ustosunkowanie się do reklamacji przez DESA następuje niezwłocznie, nie później niż w terminie 30 dni od dnia jej złożenia, chyba, że z powszechnie obowiązujących przepisów prawa lub odrębnych regulaminów wynika inny termin rozpatrzenia danej reklamacji.

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

§ 10 ZASADY POUFNOŚCI I OCHRONY DANYCH OSOBOWYCH

1. Dane osobowe Klienta są przetwarzane przez DESA lub Partnera jako administratora danych osobowych. Podanie danych osobowych przez Klienta jest dobrowolne, ale niezbędne w celu założenia Konta, korzystania z określonych Usług Elektronicznych lub zawarcia Umowy Sprzedaży.
2. Szczegółowe informacje dotyczące ochrony danych osobowych zawarte są w zakładce „Polityka Prywatności” dostępnej na stronie www.desa.pl. Zarówno dane Klientów jak i komitentów objęte są poufnością.

§ 11 POSTANOWIENIA KOŃCOWE

1. Regulamin stanowi wzorzec umowny w rozumieniu art. 384 § 1 Kodeksu cywilnego.
2. Sprzedawca nie zapewnia jakichkolwiek pozwoleń na wywóz Obiektów poza granice Rzeczypospolitej Polskiej, ani ich transportu innego rodzaju. Klient we własnym zakresie powinien uzyskać informacje o wymaganych w tym celu pozwoleniach lub opłatach oraz samodzielnie wykonać ciążące na nim obowiązki. Sprzedawca nie bierze odpowiedzialności za inne obowiązki ciążące na Klientach, a wynikające z powszechnie obowiązujących przepisów prawa – Ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (t.j. Dz. U. z 2024 r. poz. 1292).
3. Muzeum rejestrowanym przysługuje prawo pierwokupu zabytku sprzedawanego na Aukcji. Oświadczenie w sprawie skorzystania z prawa pierwokupu powinno może być złożone przez Muzeum rejestrowane niezwłocznie po licytacji zabytku, nie później jednak niż do zakończenia Aukcji – podstawa prawna art. 20 ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (t.j. Dz. U. z 2022 r. poz. 385).
4. Wszelkie zawiadomienia kierowane do Sprzedawcy powinny mieć formę pisemną lub dokumentową.
5. Zmiana Regulaminu wymaga zachowania formy dokumentowej pod rygorem nieważności.
6. W sprawach nieuregulowanych w niniejszym Regulaminie mają zastosowanie powszechnie obowiązujące przepisy prawa polskiego, w szczególności: Kodeksu Cywilnego; ustawy o świadczeniu usług drogą elektroniczną z dnia 18 lipca 2002 r. (Dz.U. 2002 nr 144, poz. 1204 ze zm.); przepisy ustawy o prawach konsumenta z dnia 30 maja 2014 r. (Dz.U. 2014 r. poz. 827 ze zm.); oraz inne właściwe przepisy powszechnie obowiązującego prawa.
7. Niniejszy Regulamin, Umowy o Świadczenie Usług Elektronicznych oraz Umowy Sprzedaży oraz wszystkie zobowiązania pozaumowne z nich wynikające lub z nimi związane podlegają prawu polskiemu.
8. Utrwalenie, zabezpieczenie i udostępnienie istotnych postanowień zawieranej Umowy o Świadczenie Usług Drogą Elektroniczną następuje poprzez przesłanie wiadomości e-mail na adres e-mail podany przez Klienta.
9. Utrwalenie, zabezpieczenie, udostępnienie oraz potwierdzenie Klientowi istotnych postanowień zawieranej Umowy Sprzedaży następuje poprzez przesłanie Klientowi wiadomości e-mail z potwierdzeniem zawarcia Umowy Sprzedaży.
10. DESA informuje, iż korzystanie z Usług Elektronicznych wiąże się z typowymi zagrożeniami dotyczącymi przekazywania danych poprzez Internet, takimi jak ich rozpowszechnienie, utrata lub uzyskiwanie do nich dostępu przez osoby nieuprawnione.
11. DESA zapewnia środki techniczne i organizacyjne odpowiednie do stopnia zagrożenia bezpieczeństwa świadczonych funkcjonalności lub usług na podstawie Umowy o Świadczenie Usług Elektronicznych.
12. Treść Regulaminu jest dostępna dla Klientów bezpłatnie pod następującym adresem https://desa.pl/pl/regulaminy/regulamin_aukcji/, skąd Klienci mogą w każdym czasie przeglądać, a także sporządzić jego wydruk.
13. DESA informuje, że korzystanie z Aplikacji za pośrednictwem przeglądarki internetowej, w tym udział w Licytacji, a także nawiązywanie połączenia telefonicznego z BOK, może być związane z koniecznością poniesienia kosztów połączenia z siecią Internet (opłata za przesyłanie danych) lub kosztów połączenia telefonicznego, zgodnie z pakietem taryfowym dostawcy usług, z którego korzysta Klient.
14. Postanowienia Regulaminu mniej korzystne dla Klienta, będącego konsumentem w rozumieniu przepisów Ustawy o Prawach Konsumenta niż postanowienia Ustawy o Prawach Konsumenta są nieważne, a w ich miejsce stosuje się przepisy Ustawy o Prawach Konsumenta.