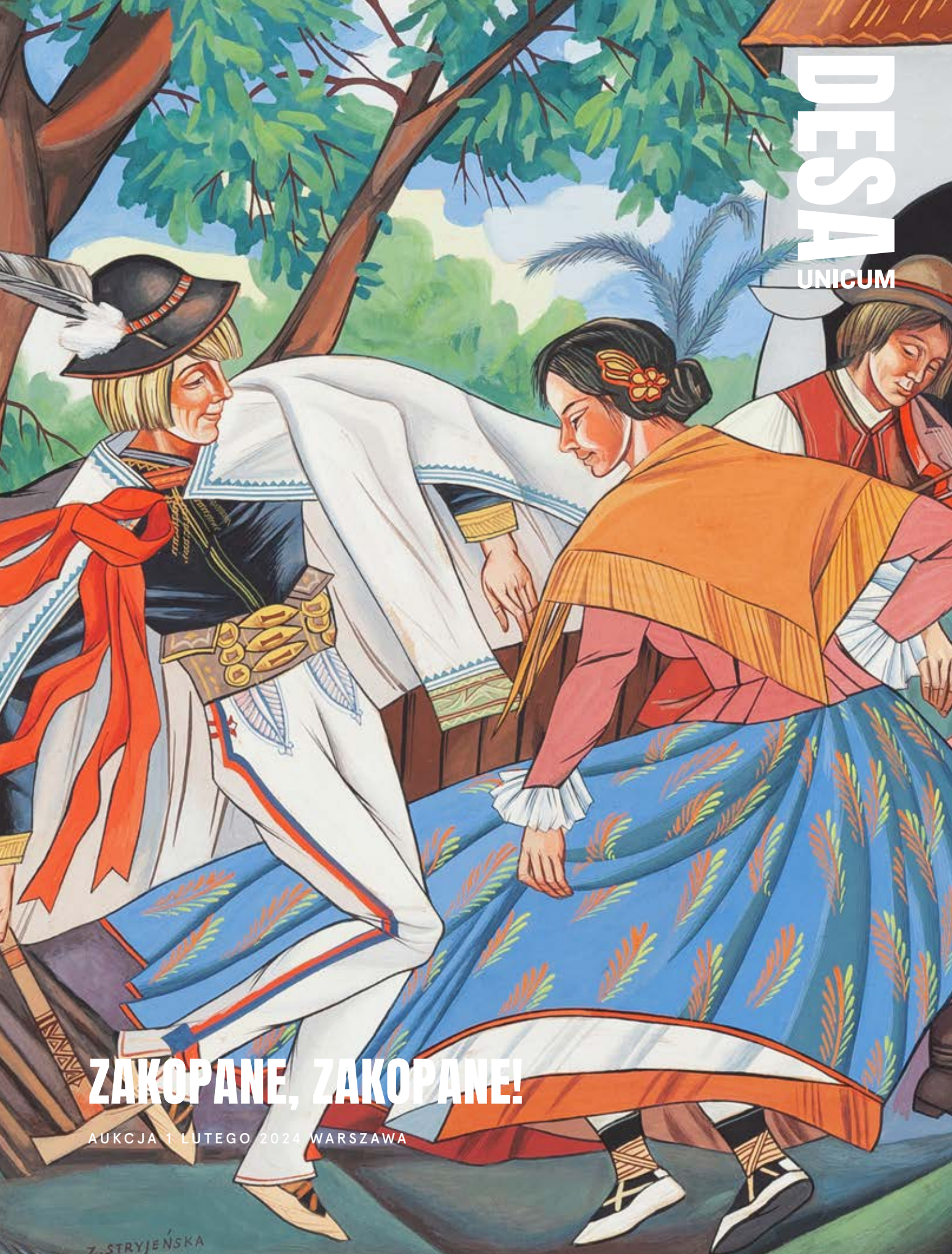




DESA
UNICUM

ZAKOPANE, ZAKOPANE!

AUKCJA 1 LUTEGO 2024 WARSZAWA

Z. STRYJEŃSKA















ZAKOPANE, ZAKOPANE!

AUKCJA 1 LUTEGO 2024

CZAS AUKCJI

1 lutego 2024 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

12 stycznia – 1 lutego

poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00

sobota, 11:00 – 16:00

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum

ul. Piękna 1a, Warszawa

KOORDYNATORZY

Martyna Kolanowska

tel. 880 918 882

m.kolanowska@desa.pl

Weronika Roś

tel. 608 566 282

w.ros@desa.pl

Teresa Soldenhoff

tel. 48 506 251 833

t.soldenhoff@desa.pl

ZLECENIA LICYTACJI

zlecenia@desa.pl, 22 163 67 00

DOM AUKCYJNY

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

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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

BIURO PRZYJĘĆ

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

WYCENY BIŻUTERII

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

PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW

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

ZLECENIA AUKCYJNE

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

WYSTAWY AUKCYJNE

WSTĘP WOLNY
kalendarz wystaw dostępny na www.desa.pl

SEKRETARIAT ZARZĄDU

Joanna Kowalewicz, tel. 22 163 66 65, 795 122 719, j.kowalewicz@desa.pl

KONTA BANKOWE

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

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

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM JEST CZĘŚCIĄ HOLDINGU



ZARZĄD DESA S.A.

JULIUSZ WINDORBSKI Prezes Zarządu | MARCIN SOBKA Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA S.A.

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

GRZEGORZ KRÓL Członek Rady Nadzorczej | MARCIN CZERNIK Członek Rady Nadzorczej

ZARZĄD DESA UNICUM



AGATA SZKUP
Prezes Zarządu



JAN KOSZUTSKI
Członek Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA UNICUM



JULIUSZ WINDORBSKI
Przewodniczący Rady Nadzorczej



MARCIN SOBKA
Członek Rady Nadzorczej



WOJCIECH DZIAKOWSKI
Członek Rady Nadzorczej

DZIAŁ ROZLICZEŃ

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

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

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

DZIAŁ LOGISTYCZNY

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

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

DZIAŁ FOTO

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

Marek Krzyżanek
Fotograf
m.krzyzanek@desa.pl
tel. 22 163 66 46

DZIAŁ IT

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

Eryk Łakomy
Asystent ds. IT
e.lakomy@desa.pl
tel. 664 150 861

DZIAŁ MARKETINGU I PR

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

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

Elżbieta Kopeć
Redaktor strony desa.pl
e.kopec@desa.pl
tel. 502 994 227

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

Paulina Babicka
Grafik kreatywny
p.babicka@desa.pl

Damian Dubielis
Koordynator ds. marketingu
d.dubielis@desa.pl
tel. 787 255 660

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

Karolina Modrykamień-Krzyżanowska
Młodszy specjalista ds. kampanii online
k.modrykamien@desa.pl
tel. 795 122 723

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

Public Relations – pr@desa.pl

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



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



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



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



KAROLINA CIEŚIELSKA-SOPIŃSKA
k.ciesielska@desa.pl
22 163 67 12, 668 135 447



MAJA LIPIEC
m.lipiec@desa.pl
22 163 67 07, 538 647 637



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



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



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



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



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



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



MARIA JAROMSKA
m.jaromska@desa.pl
889 752 214



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



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



MARIUSZ PENDRASZEWSKI
m.pendraszewski@desa.pl
880 334 402



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



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



ALEKSANDRA JASZKOWSKA
a.jaskowska@desa.pl
787 923 202

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



ARTUR DUMANOWSKI
Dyrektor Departamentu
Projektów Aukcyjnych
a.dumanowski@desa.pl
22 163 66 42, 795 122 725



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



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



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



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



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



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



MICHAŁ SZAREK
Specjalista
Sztuka Dawna
m.szarek@desa.pl
22 163 66 53, 787 094 345



OLGA WINIARCZYK
Specjalista
Komiks i Ilustracja
o.winiarczyk@desa.pl
22 163 66 54, 664 150 862



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



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



KAROLINA JANKOWSKA
Specjalista
Sztuka Współczesna
k.jankowska@desa.pl
539 222 774



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



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



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



DAWID KULKIEWICZ
Specjalista
Fine Wine
d.kulkiiewicz@desa.pl
532 792 536



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



INDEKS

Augustynowicz Aleksander 2	Piotrowski Józef 102
Barabas z Stanisław 40	Popielak Jerzy 28, 83
Berezowska Maja 70	Raczyński Stanisław 35
Betley Jan 101	Radzikowski Walery Elia sz 57–59
Bocek Józef 41	Raszka Jan 95
Borzemski Otton Edward 99	Rekucki Michał Maksymilian 48
Brzega Wojciech 39	Roguski Władysław 46–47
Brzozowski Tadeusz 22–23	Rząsa Antoni 26
Burzec Henryk 84–85	Skoczylas Władysław 33–34
Fajkosz Ewa 111	Sosin Jerzy 25
Filipkiewicz Mieczysław 100	Stabrowski Kazimierz 18
Fortecka Zofia 86	Stańko Leszek 65
Glasner Jakub 49	Stańko Michał 64
Górski Stanisław 68	Styka Adam 32
Grabowski Piotr 80	Stryjeńska Zofia 3–6
Haneman (Hanneman) Max 50	Styczyński Jan 109
Harasimowicz Mar celi 51	Syposz Mieczysław 29
Hasior Władysław 24	Szancenbach Jan 20
Januszkowska Ewa 81	„Szkół a Zakopiańska” 14–17
Jarocki Władysław 1	Tatarczyk Tomasz 21
Jaźwiecki Franciszek 103	Terlecki Alfred 98
Kłopotowski Aleksander Lech 69	Treter Bogdan 61
Kołaczowska Urszula 105–106	Treutler Jerzy 88
Kotarbiński Janusz 67	Uziembło Henryk 19
Krzysztofor ski Andrzej 89	Wejman Mieczysław 107–108
Kulon Józef 30	Witkiewicz Stanisław 13
Ligier Piotr 110	Witkiewicz Stanisław Ignacy (Witkacy) 10–12
Malczewski Rafał 7–9	Wójcik Franciszek 104
Mróz Marian 66	Zwolińscy Tadeusz i Stefan 87
Pecuch Grzegorz 27	



„Nazywano niegdyś Zakopane »duchową stolicą Polski«.
My nazywaliśmy je inaczej generalną wytwórnią specyficznego,
zresztą czysto polskiego narkotyku, zakopianiny, której skład
psychicznochemiczny staramy się tu, zdaje się po raz pierwszy w ogóle,
zanalizować. Człowiek mający tzw. »zakopiańskie problemy« staje się
niezrozumiały dla psychicznego »cepra« z dolin. On traci dawnych
przyjaciół, nie uznaje kobiet z »tamtej strony liny« (...) najpiękniejsza
kobieta staje dlań niezrozumiałą w swych erotycznych przejawach,
z chwilą kiedy nie przeszła przez zakopiańską tresurę. Czymże
bowiem jest najdziwsza nawet perwersja bez dodania do niej czysto
zakopiańskiego erotyzmu, bez paru silnych dawek zakopianiny?».

Stanisław Ignacy Witkiewicz, Demonizm Zakopanego, „Echo Tatrzańskie”, nr 19-22



1

WŁADYSŁAW JAROCKI

1879-1965

Portret góralki na tle chaty, 1937

olej/plótno, 95 x 124 cm

sygnowany i datowany p.d.: "Wład Jarocki 1937"

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

11 600 - 16 200 EUR

„Ludzie Jarockiego występują z ogromną plastyką na tle przyrody, są zastygli w posagowej nieruchomości, jak drzewo nie szarpane wiatrem, zatopieni w pogodnej ciszy. Ich trwanie wydaje się nieskończone i niezniszczalne, jakby nie ulegali wpływom czasu. Niewzruszona monumentalność jest najbardziej istotną ich cechą. Pomimo całego realizmu, obrazy Jarockiego robią wrażenie jakiejś idealnej koncepcji świat, w którym nie tylko atomy, ale także kształty nie giną”.

Władysław Kozicki, Władysław Jarocki, „Kłosy”, 1914, nr 7





Twórczość Władysława Jarockiego jest kojarzona głównie z tematyką ludową, przedstawieniami góralek i górali w barwnych strojach regionalnych, wiejskich scen rodzajowych oraz pejzaży podhalańskich i huculskich. Zanim Jarocki wykształcił swój indywidualny styl, jak każdy dobrze wykształcony malarz przeszedł długą drogę, pobierając nauki u najznakomitszych malarzy. Dyplom inżyniera architekta uzyskał we Lwowie, następnie studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Józefa Mehoffera i Leona Wyczółkowskiego. W 1906 wyjechał do Paryża, gdzie przez kilka miesięcy szkolił się w Académie Julian. W czasie I wojny światowej wykonywał rysunki reporterskie z terenów walk dla wojska austriackiego. Był członkiem Towarzystwa Artystów Polskich Sztuka oraz Wiedeńskiej Secesji. Po wojnie został mianowany profesorem nadzwyczajnym Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Do końca życia angażował się w działalność kulturalną i artystyczną oraz brał udział w wielu wystawach w kraju i za granicą. W 1920 poślubił najstarszą córkę poety Jana Kasprowicza.

Na Podhalu zaczął malować w 1911. Już wtedy powstawały rozmaite sceny rodzajowe z góralami i górkami. Malował wizerunki znanych postaci, takich jak poeta Jan Kasprowicz oraz portrety zbiorowe popularnych osobistości bywających w Zakopanem. W jego realizacjach wybrzmiewa szczerza fascynacja ludowymi strojami, haftami i stylizowanymi dekoracjami kwiatowymi, czyli podhalańskim folklorem, tak popularnym w malarstwie polskim tego okresu. Obrazy powstające do 1920 zdają się najlepiej charakteryzować indywidualny styl malarza. Cechowała go nasyciona, żywa kolorystyka, miękka linia konturu i dekoracyjność, wywodząca się ze sztuki młodopolskiej oraz bezpośredniej twórczości Stanisława Wyspiańskiego. Przedstawił całe postaci lub w półprofilu na tle pejzażu wiejskiego bądź we wnętrzu góralskiej chaty. Jarocki umiejętnie osadzał portretowanych w przestrzeni, uwiarygodniając przedstawione sceny i zawarte w niej emocje. Szczególnie dogłębnie traktował męskie portrety. Podkreślając siłę osobowości modela, tworzył wizerunki starszych, doświadczonych i zmęczonych życiem górali,

z których to wizerunków biła szlachetność i mądrość. W latach 1913-15 tworzył płótna ukazujące życie duchowe i religijne mieszkańców Podhala. Prace te przedstawiały pogrążonych w modlitwie chłopów, procesje świąteczne i religijno-ludowe obrzędy. Spod jego pędzla wyszły obrazy o tytułach „Na Anioł Pański” i „Powrót z Golgoty/Wielki Piątek”. Były to dzieła przepięknie mistycznym, spokojem i tajemniczym, wzniosłym nastrojem.

Zaprezentowany w katalogu portret góralki potwierdza to, z jaką wrażliwością Jarocki odtwarzał wiejską rzeczywistość ludności podhalańskiej. Wyraźnie wysunięta na pierwszy plan sylwetka młodej dziewczyny uderza niepretensjonalnym naturalizmem i szczerością. Jej spokojna poza i łagodny, skierowany na wprost wzrok powodują, że między dziełem a odbiorcą zawiązuje się pewien intymny kontakt. Opatulona grubym kożuchem i kwiecistą chustą zaciiera ręce, a jej zziębnięte policzki zacerwieśniały się z powodu kłującego mrozu. Zimowy krajobraz został ukazany realistycznie. Odzwierciedla rzeczywisty obraz wsi, ale bez rezygnacji z sielskości i malowniczości tego przedstawienia. Jasny pejzaż z ośnieżoną chatą potęguje wrażenia, harmonijnie komponując się z sylwetką młodej góralki.

Jarocki jest jednym z wielu artystów, których porwał młodopolski nurt fascynacji ludowością, a w szczególności Podhala. Około 1900 inspiracja folklorem wśród artystów była zjawiskiem bardzo popularnym i nie dziwił wszechobecny zachwyt tą tematyką. W polskiej historii sztuki jest to okres niezwykle płodny, bogaty w różnorodne kompozycje i formy o wspólnym pierwiastku, jakim było Podhale ze swoim folklorem. Malarstwo Władysława Jarockiego wpisuje się w ten nieustający trend, ale wśród setek dzieł wyróżnia swoim indywidualnym stylem i wrażliwością. Zimowa, górską sceneria, psychologiczne podejście do portretowanego z uwzględnieniem jego wewnętrznych cech, a co za tym idzie osobista korespondencja dzieła z odbiorcą, to znaki rozpoznawalne jego artystycznej spuścizny.



Zajęcia z rysunku w pracowni profesora Władysława Jarockiego, fotografia archiwalna



Władysław Jarocki, Huculi w Karpatach, 1910, Muzeum Narodowe Warszawa



Władysław Jarocki, Modlący się mężczyźni, Muzeum Śląska Opolskiego

2

ALEKSANDER AUGUSTYNOWICZ

1865-1944

Góralka

akwarela/papier, 63,5 x 45 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany l.d.: 'Augustynowicz'

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 500 - 4 700 EUR

Aleksander Augustynowicz ukończył Szkołę Sztuk Pięknych w Krakowie pod kierunkiem Feliksa Szynalewskiego, Władysława Łuszczkiewicza oraz Jana Matejki. Kształcił się także w Monachium w pracowni Simona Hollósy'ego. Następnie odbył podróż artystyczną do Włoch i Węgier, po czym w 1890 osiadł we Lwowie, gdzie został członkiem Związku Artystów Polskich. Należał także do warszawskiego Klubu Akwarelistów Polskich, Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie oraz Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie. Jako jeden z wielu malarzy tamtego czasu zdecydował się zamieszkać w Zakopanem, co przypadło na lata 1914-21. W tatrzańskie rejony przenieśli się m.in. Leon Wyczółkowski, Teodor Axentowicz, Władysław Ślewiński czy Witkacy. Zakopiańska enklawa artystyczna gromadziła się wokół Towarzystwa Sztuka Podhalańska, przekształconego w 1926 w Podhalański Związek Zawodowy Artystów Plastyków, organizujący wystawy, konkursy i odczyty literackie. Dla Augustynowicza okres ten był obfity w prace inspirowane podhalańskim folklorem, przyrodą, klimatem, innymi słowy: wszechobecną fascynacją zakopiańską kulturą. Działalność artystyczną rozpoczął od malowania niewielkich obrazów rodzajowych, ale największe uznanie zyskały portrety wykonywane w technice akwarelowej.

Malowane przez niego wizerunki prezentują dogłębną analizą psychologiczną i zdradzają zainteresowania malarza drugim człowiekiem, wybiegające dużo dalej niż same cechy zewnętrzne portretowanej osoby. Artysta umiejętnie aranżuje tło, przedstawiając górskie pejzaże czy wnętrza wiejskich chat, co potwierdza jego zainteresowanie podhalańską ludowością. Prezentowane dzieło ukazuje doskonałe opanowanie sztuki portretowania przez malarza, który umiejętnie odwzorował wizerunek młodej góralki. Dziewczyna przedstawiona w półpostaci jest w zasadzie odwrócona tyłem do widza, jednak kierując wzrok ku dołowi, łagodnie odśłania swój profil. Ma na sobie długą spódnicę, białą koszulę i góralską kamizelkę, jej włosy prawie w całości przysłania kwiecista, ludowa chusta. Dziewczyna znajduje się w góralskim wnętrzu, prawdopodobnie w kuchni, na co wskazują ustawione w głębi gliniane naczynia. Być może góralka została uchwycona w czasie krótkiej przerwy w pracy, być może rozmyśla nad swoim życiem i przyszłością, tematami trudnymi i nieodgadnionymi dla młodych ludzi. Dzięki umiejętnemu i doskonałemu odwzorowaniu szczerych i niewinnych emocji portret zyskuje zarówno swojski, jak i intymny charakter.





66

Cucha Staszka Tzebuni
robit Jędrzej Piłoni

St. Barabas
1925

„Odzież ludu na Podhalu nie dorównywa barwności ubiorom Krakowiaków lub Hucułów, pełną jednak jest charakteru i odrębności. [...] Odzież ta ma tę zaletę, iż przedziwnie uwydatnia zręczność; osobny, że tak rzec, pokrój, w postawie i chodzie, w trzymaniu się i ruchach, który tak uderza każdego przyjeżdżającego tutaj i przypatrującego się tutejszemu ludowi. Gibkość i sprężystość zachowują górale do lat dojrzałych, nieraz do podeszłego wieku; młodzieńcom i parobkom w latach popisowych napatrzeć się dość nie można, jak idą na dół czy pod górę, czy wspinają się, lub stoją. [...] Otóż odzież z tej lekkości i zgrabności nic nie utaja, owszem opięte spodnie ruch, wygiętość, i grę łydek uwydatniają”.

Władysław Matlakowski, Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu, Warszawa 1901, s. 153

Strój podhalański to jeden z najważniejszych elementów góralskiego folkloru. Typowy strój starych górali składał się z cuchy, portek, serdaka, kapelusza oraz kierpców. Do najbardziej charakterystycznej części męskiego stroju zaliczały się spodnie, zwane na Podhalu portkami, które szyto z grubego, białego sukna. Obszywano je z boku kolorowymi lampasami, na udach zaś najczęściej umieszczano haft o kształcie parzenic, które stanowiły najważniejszą ozdobę portek. Co ciekawe, pierwsze góralskie portki pozbawione były ozdobnych, haftowanych ornamentów. Dopiero w 2 połowie XIX wieku zaczęto stosować barwne zdobienia na nogawkach. Na lnianą koszulę zakładano cuchę o kroju poncza, którą „góral przeważnie nosi zarzuconą na barki, po junacku, wiążąc ją sobie pod szyją wstążką czerwoną. (...) Tylko w mrozy nadziewa ją na rękawy” (Władysław Matlakowski, Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu, Warszawa 1901, s. 157). Stanowiły popularny element garderoby zwłaszcza wśród górskich przewodników. Tak jak inne części góralskiego stroju, również cuchy otrzymywały kolorowe hafty w kształcie podhalańskich ornamentów. W wyjątkowo mroźne dni pod cuchę zakładano dodatkowo serdak, ciepłą kamizelkę podbitą kozuchem. Władysław Matlakowski opisywał, iż „cały prawie rok, bo i latem z wyjątkiem najgorętszych dni i przy pracy nosi góral serdak, kozuszek barani bez rękawów, mało co dłuższy od stanu, w pogodę kudłami do ciała, a cynamonowo-zielonkawą skórą do pola, w deszcz kudłami na wierzch” (Tamże). W pasie ubranie podtrzymywał pas. Bacowie nosili bardzo szerokie pasy, zwane bacowskimi, juhaskimi lub zbójnickimi. Dzięki dekoracyjnemu wytłaczaniu i mosiężnym guzom pas stanowił niezwykle ozdobny element góralskiej garderoby. Na zawieszonym przy pasie łańcuszku górale lubili przyczepiać nóż lub fajkę. Jako obuwie góralom od stuleci służyły kierpce, czyli „trzewiki domowej roboty, z żółtej skóry, zawsze krajane według pewnego typu, które góral nadziewa na stopy, obwinione w białe onycki” (Tamże, s. 156). Przeważnie szyto je z jednego kawałka skóry, a przed włożeniem ich na stopę nogi obwijano tzw. onucami – kawałkami lnianej tkaniny. Obowiązkowym elementem góralskiego stroju był również kapelusz zwany kłobukiem. To wykonane z czarnego filcu nakrycie głowy z prostym rondem i ozdobą w postaci ptasich piór. Rozmiar oraz gatunek piór zaświadczał o stanie społecznym właściciela kapelusza. Do najbardziej pożądanых należały pióra orle. Szyciem góralskich strojów zajmowali się miejscowi krawcy: „Cuchy i portki szyją specjaliści krawcy górale lub też sami gazdowie „lo sobie” [dla siebie], którzy posiadają ciekawość do tego. Hafty na nich wykonują ci sami chłopci, nawet mali chłopcy, którzy jak zwykle dzieci posiadają niezwykłą fantazję w kierunku zdobnictwa” (Stanisław Barabas, Sztuka ludowa na Podhalu. Część V. Wyszycia na ubiorach, Muzeum Tatrzańskie im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem, 2015, s. 34).



St. Barab



3 †

ZOFIA STRYJEŃSKA

1891-1976

Zbójnik z Tatr, plansza XVIII z teki 'Polish Peasants' Costumes', 1939

litografia barwna/papier, 30 x 40 cm
sygnowany na płycie śr.d.: 'Z. Stryjeńska'

estymacja:
2 000 - 3 500 PLN
500 - 900 EUR

LITERATURA:
Zofia Stryjeńska 1891-1976, katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie, redaktor naukowy Świetosław Lenartowicz, Kraków 2008, poz. kat. VI.4 (il. wybrane plansze), s. 359
Świetosław Lenartowicz, O tece „Polish Peasants' Costumes”, tamże, s. 265-6
Justyna Słomska, O ludowości, tamże, s. 262-264



4 †

ZOFIA STRYJEŃSKA

1891-1976

Stary muzyk z Zakopanego, plansza XXIV z teki 'Polish Peasants' Costumes', 1939

litografia barwna/papier, 30 x 40 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany na płycie śr.d.: 'Z. Stryjeńska'

estymacja:
2 000 - 3 500 PLN
500 - 900 EUR

LITERATURA:
Zofia Stryjeńska 1891-1976, katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie, redaktor naukowy Świetosław Lenartowicz, Kraków 2008, poz. kat. VI.4 (il. wybrane plansze), s. 359
Świetosław Lenartowicz, O tece „Polish Peasants' Costumes”, tamże, s. 265-6
Justyna Słomska, O ludowości, tamże, s. 262-264

5 †

ZOFIA STRYJEŃSKA

1891-1976

Taniec góralski, po 1947

gwasz, tempera/papier, 34,5 x 42 cm (arkusz)
sygnowany l.d.: 'Z. STRYJEŃSKA'
na odwrociu opinia dr Stanisława Dąbrowskiego

estymacja:

140 000 - 180 000 PLN

32 000 - 42 000 EUR





RYTM I BARWA TWÓRCZOŚĆ ZOFII STRYJEŃSKIEJ

Zofia Stryjeńska, nazywana „księżniczką polskiego malarstwa”, była jedną z barwniejszych osobistości artystycznego świata międzywojennej Polski. Stworzyła indywidualny styl, który łączył w sobie nowoczesną formę i tradycyjną tematykę odwołującą się do rodzimego folkloru i słowiańszczyzny. Tym, co przykuwa uwagę w jej pracach, jest doskonałe wycucie rytmu oraz niezwykła siła wyrazu uzyskana poprzez zastosowanie pewnego rysunku, śmiałych połączeń barwnych oraz „rozkołysanej” dynamiki kompozycji. W jej twórczości ujawnia się upodobanie do narracji, ilustrowania i teatralizacji – wszakże Stryjeńska była artystką niezwykle wszechstronną. Obok malarstwa monumentalnego i sztalugowego w jej oeuvre pojawiają się również litografie barwne, ilustracje do tekstów literackich, poezji oraz bajek, projekty plakatów, scenografii i kostiumów teatralnych. Ponadto artystka projektowała drewniane zabawki – figurki, szachy, klocki – a także tkaniny i dekorację na ceramikę.

Losy Zofii Stryjeńskiej, związanej od urodzenia z Krakowem, spłoty się z Zakopanem za sprawą męża artystki – Karola Stryjeńskiego, który, jak wtedy twierdził, miał „dwie miłości: Tatry i Zochę”. Niedługo po ich ślubie, w 1922, Karol uzyskał pierwszą nagrodę w rządowym konkursie na plan regulacji zabudowy Zakopanego. Architekt i projektant, w tym samym roku został dyrektorem Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, którą zarządzał z dużymi sukcesami w latach 1923-27. W tym samym roku małżonkowie przenieśli się na stałe do stolicy Podhala. Kariera Zofii rozwijała się w tym czasie równolegle z karierą męża. Znana była już wówczas z malowanych z rozmachem kompozycji monumentalnych, sztalugowych oraz ilustracji książkowych. Wraz z Karolem aktywnie uczestniczyli w życiu artystycznym zakopiańskiej bohemy. Podczas jednego z wieczorów Zofia miała wyznać, że kocha się w Witkacym i założyć na czoło przepaskę z zatknietą fotografią artysty. Witkacy odpowiedział jej podobno tym samym. Zofia przyjaźniła się również z Karolem Szymanowskim, dla którego projektowała kostiumy do baletu Harnasie. Znała się również z Malczewskimi, Iwaskiewiczami, Heleną Rój oraz Jerzym Mieczysławem Rytarciem.

Żywiotowa twórczość Stryjeńskiej była niezwykle popularna w międzywojennej Polsce. Jej prace były efektowne, pełne afirmacji życia i łatwe w odbiorze. Do jej ulubionej tematyki należały sceny rodzajowe rozgrywane się na wsi i prezentujące rodzimy folklor. Często malowała ludność podhalańską, która była jej najbliższa. Właśnie sceny o takiej tematyce trafiały w gusta ówczesnej publiczności i były nabywane do domów inteligencji i zamożniejszych mieszczan urządzanych, podług ówczesnej mody, na ludowo. Styl malarski Stryjeńskiej łączył w sobie elementy charakterystyczne zarówno dla art déco, jak i polskiego folkloru, czyniąc jej prace natychmiastowo rozpoznawalnymi i unikatowymi w skali Polski i świata. Dynamiczne pozy, jak gdyby zaczerpnięte z ludowych tańców oraz odważne zestawienia kolorystyczne czystych barw były znakiem rozpoznawczym twórczości tej artystki o wielkim temperamencie. Właściwie to urok barw strojów ludowych skłonił malarkę do podejmowania takiej tematyki. U szczytu sławy Stryjeńska zapytana o zainteresowanie tematami ludowymi odpowiedziała: „tam jedynie znaleźć można barwę. (...) Nasze życie jest okropnie szare. Nawet taksówki w mieście są szare. Ubrania wasze, was, nieszczęsnych mężczyzn, to parodia barwy, której tak potrzebuje i tak szukam jak muzyk melodii. Trzeba iść po barwę na wieś, bo kraje, w której tej barwy jest jeszcze dużo, więc egzotyka, to centrala światowa kolorów, są niestety zbyt daleko i dla nas niedostępne”.

Stryjeńska była piewą młodości i uwielbiała przedstawiać przede wszystkim młodych ludzi zarówno w trakcie pracy, jak i podczas czasu wolego. Jej obrazy często ukazywały dziewczęta i młodzieńców odpoczywających od nużących obowiązków na wsi i zabawiających siebie rozmową lub tańcami. Spotkania te na tle pięknej, rodzimej przyrody tchną świeżością i oddają nastrój budzącej się miłości. Prezentowana w katalogu praca „Taniec góralski” jest typowym przykładem fascynacji Stryjeńskiej podhalańskim folklorem, jego barwnością i żywiołowością. Artystka ukazała młodego chłopaka i dziewczynę tańczących w tradycyjnych strojach na tle wiejskiej scenerii, którym przygrywa dwóch grajków. Rozwiana spódnica góralki oraz płaszcz i jego wiązanie jej partnera nadaje kompozycji dynamizmu i „rytmiczności”. Niemal można poczuć rytm granej melodii. Scena tchnie sielankową beztroską, gdzie obok codziennych obowiązków jest miejsce na rozrywkę i zaloty. Radosna w barwach kompozycja, utrzymana w dekoracyjnym stylu, prezentuje wszystko to, za co międzywojenna publiczność pokochała twórczość „księżniczki polskiego malarstwa”.

6 †

ZOFIA STRYJEŃSKA

1891-1976

Maryja nauczająca Chrystusa, lata 50. XX w.

gwasz, tempera/plótno, 72 x 57 cm (w świetle oprawy)
sygnowany p.d.: 'Z. STRYJEŃSKA'

estymacja:

80 000 - 100 000 PLN

18 500 - 23 100 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja kardynała Bolesława Filipiaka i jego spadkobierców



MALARSTWO RELIGIJNE W TWÓRCZOŚCI STRYJEŃSKIEJ

Choć wydawałoby się, że wątki religijne nie są najchętniej przedstawianymi motywami w twórczości Stryjeńskiej, to jednak towarzyszą jej przez całą karierę artystyczną. Najwcześniejszą taką pracą jest zbiór litograficzny „Pastorałka”, wydany w 1915 przez Warsztaty Krakowskie, prezentujący żywe ilustracje do tekstów polskich kolęd. W latach 1917-1919 powstaje wielowymiarowy cykl „Pascha”, przedstawiający biblijną opowieść o zmartwychwstaniu Jezusa, nawiązującą alegorycznie do historii Polski i odzyskania niepodległości w 1918. Wielowymiarowe odwołania do losów Polski i jej zaborców zdradzają zainteresowania patriotyczne oraz rozwijający się w twórczości artystki charakter „narodowy”. Ważnym dziełem Stryjeńskiej jest cykl siedmiu obrazów namalowanych w 1922, noszący tytuł „Sakramenty”, trzy z nich obecnie znajdują się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie. Obrazy z tego cyklu, o statycznej kompozycji i stonowanej kolorystyce, są przykładem wysmakowanego i wnikliwego podejścia Stryjeńskiej do sztuki sakralnej. Wraz z nastaniem wojny, Stryjeńska zaczęła malować więcej gwaszy z przedstawieniami religijnymi, których przed 1939 nie malowała na sprzedaż. Wiązało się to z pogorszeniem jej sytuacji ekonomicznej, gdyż czas okupacji przeżyła w bardzo ciężkich warunkach u swojej rodziny w Krakowie, ale także z pogłębieniem jej osobistej relacji z Bogiem i religią chrześcijańską. W trakcie wojny, w 1941, powstaje wybitne dzieło „Matka Boska z Dzieciątkiem”. Obraz o typowej dla artystki dynamicznej kompozycji uderza patetyzmem i majestatem Marii, jest przejawem dogłębnej kontemplacji tematu i oddaniem czci uwiecznionym postaciom. Trudne doświadczenie wojny i sponiewieranej godności ludzkiej odbiły piętno na Zofii Stryjeńskiej, której twórczość nie była już taka, jak ta sprzed II wojny światowej. Temperamentna, zachłanna i żywiołowa artystka z czasów dwudziestolecia międzywojennego przemieniła się w rozważną, spokojną i zatroskaną kobietę u schyłku swej kariery. Gdy w 1947 na stałe opuściła Polskę, często powracała do dawnych, popularnych tematów, takich jak dynamiczne tańce ludowe. Projektowała też pocztówki okolicznościowe i malowała portrety, zarabiając na swoje utrzymanie, ale żyjąc w zapomnieniu. Powojenna twórczość Stryjeńskiej z każdym rokiem stawała się coraz bardziej melancholijna i nostalgiczna. Choć malarka powracała do dawnych tematów związanych z obrzędami, życiem wiejskim i zabawami ludowymi, choć kompozycje te są barwne i dekoracyjne, to trudno w nich znaleźć ten rozmach i entuzjizm życia, który tak bije z jej wcześniejszych realizacji. Jej malarstwo stało się płaskie i uproszczone, i choć wciąż wielokolorowe,

to o jednolitych powierzchniach barw i o stonowanej skali. Ten posępny i liryczny charakter udzielił się dziełom o tematyce sakralnej. W latach pięćdziesiątych powstały nowe, oryginalne kompozycje z wizerunkami Marii, Chrystusa, świętych oraz scen z Nowego i Starego Testamentu. Wiele z tych obrazów znalazło uznanie u Polonii amerykańskiej, stąd duża kolekcja dzieł Stryjeńskiej znajduje się za oceanem. Stryjeńska przez pewien czas przebywała w Paryżu, by ostatecznie osiąść w Genewie, gdzie zmarła, schorowana i niedoceniona, w 1976.

Malarstwo religijne autorstwa Zofii Stryjeńskiej towarzyszyło jej przez całą karierę artystyczną. Mogłoby się zdawać, że jej żywiołowa natura, która bezpośrednio wpływała na jej malarstwo, nie sprzyjała tworzeniu uduchowionych przedstawień religijnych. Nic bardziej mylnego. Jej wnikliwy zmysł obserwatorski, fantazja, wrażliwość, a ponadto znakomity warsztat artystyczny sprawiały, że obecne w jej twórczości wątki religijne są refleksyjne, alegoryczne i mistyczne. Malarka prezentuje autorską wizję przedstawiania scen religijnych, wnosząc do kompozycji lekkość, dynamikę i rytm. Praca katalogowa jest przykładem nowatorskiego podejścia do tematu rzadkiej sceny nauczania Jezusa przez matkę Marię. Stryjeńska uchwyciła moment, w którym Maria, nauczycielka i mentorka pilnuje młodego chłopca, aby przeczytał dzierżoną w ręce księgę. Maria jest ubrana w długą szatę, odkrywającą włosy nieco bardziej, niż w klasycznych przedstawieniach maryjnych, na szyi ma zawieszony różaniec, a głowę okala jej nimb. W prawym rogu obrazu, na złotym parapecie stoi czerwona doniczka z gałązkami rozkwitniętych lilii, symbolizujących niewinność i czystość Marii. Choć Chrystus został przedstawiony jako nastolatek, to za jego plecami widnieje potężny krzyż, zwiastujący mękę i śmierć na Golgocie. Krzyż napiera także na matkę Chrystusa, dobitnie pokazując, że zbliżające się cierpienie i ból bezpośrednio dotkną i ją. W prezentowanym dziele występują najbardziej typowe dla Stryjeńskiej środki formalne takie jak wyraźnie zarysowane kontury, ostre krawędzie, ciasna kompozycja i niezachowywanie proporcji naturalnych, zdradzając jej fascynację formizmem i poszukiwaniem nowoczesnych form. Dzięki bogatej symbolice niepozorna scena matki z synem jest w istocie dramatycznym i smutnym obrazem, ukazującym sens wcielenia i śmierci Jezusa Chrystusa, co dowodzi wirtuozerii i niespotykanej wrażliwości artystki Zofii Stryjeńskiej.



Zofia Stryjeńska, Zwiastowanie, lata 60. XX w., kolekcja prywatna, Polska



Zofia Stryjeńska, Macierzyństwo, ok. 1940, kolekcja prywatna, Polska

7 ↑

RAFAŁ MALCZEWSKI

1892-1965

"Chata w stylu zakopiańskim" (recto) / Deszcz w Zakopanem (verso), lata 30. XX w.

olej/sklejka, 75 x 101 cm
na stronie verso p.d. fragmentarycznie zachowana, papierowa nalepka z opisem: 'Malc'

estymacja:
200 000 - 350 000 PLN
46 000 - 81 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja architekta Bohdana Pniewskiego (1897-1965) i jego żony Jadwigi Elżbiety z Dąbrowskich (1900-1980) (dar artysty dla J. E. Pniewskiej w latach 30. XX w.; do 1965 obraz stanowił część wyposażenia warszawskiej willi Pniewskich przy al. Na Skarpie)
kolekcja Jadwigi Elżbiety Pniewskiej (po śmierci Bohdana Pniewskiego i przeprowadzce rodziny do mieszkania przy ul. Boya-Zeleńskiego w Warszawie)
kolekcja prywatna, Warszawa (dar Jadwigi Elżbiety Pniewskiej w 1976 dla obecnego właściciela)

LITERATURA:
Rafał Malczewski, Wio Bugatti!, „Przekrój” 1959, nr 747, s. 10 (il.)

„Dwa lata ostatnie były najdowodniej punktem zwrotnym w pracy Malczewskiego. Zaszła konsolidacja zdobywanych wartości i dzisiaj już pewny swoich środków i bogaty od natury, Malczewski, zaczął malować Zakopane jak poważny syntetyk. Jeszcze w obrazach malowanych przed wystawą letnią w Zakopanem był, jak malarze średniowiecza, narratorem rzeczywistości. Pisząc o jego wystawie w Zakopanem, nazwałem go nadrealistą, to znaczy malarzem, który z fragmentów rzeczywistości, oddawanych z jakąś przesadną dokładnością widzenia, tworzy własny nowy syntetyczny pejzaż i ożywia go własnym życiem. Dzisiaj Malczewski skłania się już bardziej do swoistego realizmu, to znaczy pejzaże jego nie są już motywami rzeczywistości zebranymi w nowy fragment życia, ale raczej wypełnieniem przez swoje własne przeżycie rzeczywistego fragmentu natury”.

Mieczysław Sterling, Wystawa Rafała Malczewskiego, „Świat”, R. XXIII, Nr 23 z 9 VI 1928, s.4



OBRAZ DO WILLI NA SKARPIE

„Kompozycja (...) na płaszczyźnie jest u mnie szeregiem selekcji i eliminacji zbytecznych, mojem zdaniem, przedmiotów nie tylko z powodu tkwiących we mnie wyobrażeń czysto malarsko-rzemieślniczych o obrazie, ale i z uwagi na wywołanie w widzu tegoż napięcia , które we mnie powstało i trwa. próby stworzenia czegoś pod wpływem li tylko zadrażnienia zmysłu barwy i formy nie zadowalają mnie nigdy”.

Rafał Malczewski, *Moje malarstwo*, „Plastyka”, I, nr 1, 1930, s. 5



„Chata w stylu zakopiańskim” (recto)



Deszcz w Zakopanem (verso)



Reprodukcja „Chaty w stylu zakopiańskim” Rafała Malczewskiego w czasopiśmie „Przekrój” nr 747, 2 sierpnia 1959 r.

Prezentowany w katalogu dwustronny obraz Rafała Malczewskiego łączy Zakopane ze stolicą. Powstał on bowiem w latach 30. dla Elżbiety Pniewskiej, żony Bohdana Pniewskiego, do warszawskiej willi Na Skarpie. Willa zyskała sławę jako ikona modernistycznej architektury i dzieło życia jej właściciela a zarazem projektanta. Bohdan Pniewski, jeden z najśłynniejszych architektów Warszawy ubiegłego wieku, zaprojektował ją na własny użytek w latach 1936-7. Budynek w postaci prostego, ciężkiego bloku został przekształcony z klasycystycznego ogrodowego pawilonu projektu Bogumiła Zuga, który w czasach późniejszych służył za domniemanej siedzibę łoży masońskiej. O jego wcześniejszej historii przypomina zachowany od strony ogrodu klasyczny portyk składający się z doryckich półkolumn. Architekt na wyższych kondygnacjach dodał tarasy widokowe, a także nadbudował dodatkowe piętro. Od strony Al. Na Skarpie natomiast elewacja z niewielkimi otworami okiennymi oraz wtopionym głównym wejściem, pokryta płytami z piaskowca przypomina budowlę obronną. Kropką nad i projektu było wyrzycie na gładkiej płycie tajemniczej inskrypcji łacińskiej oznaczającej: „Pnący się przebudował świątynię masonów i zamieszkał w niej”.

Nie tylko koncepcja zewnętrznej bryły willi była dokładnie przemyślana, ale również i jej wnętrze. Kamienne ściany pokryto martwica wapienna, a posadzki wyłożono ciemnym i jasnym marmurem, ponadto zestawiono okładziny z piaskowca obok z otynkowanymi partiami ścian i dębową posadzką. Z zaskakujących rozwiązań było m.in. wyłożenie sufitu gabinetu wmontowanymi oryginalnymi misami ludowymi. Zdaje się, że obraz Malczewskiego prezentujący góralskie chaty świetnie wpasowywał się w ten

surowy wystrój. Według rodzinnej legendy dzieło miało stanowić przesłonę między sypialniami małżonków, stąd jego kompozycja jest dwustronna. Komu przypaść słoneczny widok, a komu ponury, deszczowy dzień? Tego niestety już się nie sposób się dowiedzieć. Zarówno jedna strona pracy, jak i druga skupia w sobie wszystkie najbardziej charakterystyczne cechy twórczości Rafała Malczewskiego: eksperymenty z formą, czyli kompozycją planów, różnorodnością perspektyw, syntezą kształtów, a także odważne zestawienia kolorystyczne. Temat obrazu nawiązuje do licznych pejzaży malarza, prezentujących poetycki, prowincjonalny świat rzeczy małych i błahych, w którym ludzie odgrywali mało znaczące role. To głównie przyroda oraz magnetyzm gór inspirowały artystę. Malarz nie przenosił jednak bezpośrednio zewnętrznego świata na płótno czy sklejkę, lecz przekształcał go w koncepcję malarską, która stawiała się drugą rzeczywistością, rządzącą się własnymi prawami, stanowiącą świat równoległy, koherentny i oczyszczony. Ten specyficzny realizm Malczewskiego niezwykle frapował Witkacego: „Obrazy Malczewskiego, mimo swego ogólnego realizmu (to znaczy odbicia pewnej rzeczywistości) i braku wszystkich zalet czysto artystycznych (to znaczy kompozycji i harmonii barw i ujęcia formy, służących do uwydatnienia jej konstruktywności), nie są transformacją czy transpozycją tej natury, w której żyjemy, tylko wynikiem, stworzenia zupełnie innego świata, mającego zewnętrze dalekie tylko podobieństwo układu, w którym jak w więzieniu tkwić jesteśmy” (Stanisław Ignacy Witkiewicz, Wystawa Rafała Malczewskiego w Zakopanem, cyt. za: Stanisław Ignacy Witkiewicz o czystej formie i inne pisma o sztuce, oprac. J. Degler, Warszawa 2003, s.122).



Willa Bohdana Pniewskiego, al. Na Skarpie 27, Warszawa



Czarne Ściany.

J.O.

8 †

RAFAŁ MALCZEWSKI

1892-1965

Pejzaż tatrzański z widokiem na Giewont, lata 30. XX w.

akwarela/papier, 32 x 48,5 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany l.d.: 'Rafał Malczewski'

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 700 - 70 00 EUR

Malarstwo akwarelowe służyło Rafałowi Malczewskiemu przede wszystkim do szybkiego zapisu ulotnych wrażeń i widoków w każdym miejscu i o każdym czasie. Stanowiło dla artysty mniej osobistą formę wypowiedzi niż obrazy olejne. Techniką wodną malował znakomite lekkie, a zarazem skończone pejzaże. Przedstawiał na nich przede wszystkim ukochane góry, niejednokrotnie eksperymentując z perspektywą. Dziką, tatrzańską naturę ukazywał o każdej porze dnia i roku oraz w różnorodnych warunkach pogodowych. Niekiedy urozmaicał pejzaże drobnymi postaciami baców pasących owce, góralkami wieszającymi pranie czy sylwetkami narciarzy zjeżdżających z ośnieżonych szczytów. Na górskich zboczach przedstawiał pojedyncze, drewniane górskie chaty, tak dobrze znane artyście z najbliższego otoczenia. Kompozycje te tchną spokojną, senną poetyką podhalańskich przestrzeni. W technice akwareli, wymagającej przecież niezwykłego

wyczucia pędzla i kompozycji, nie pozwala ona bowiem na poprawki, Malczewski doszedł do perfekcji. Zwłaszcza z niezwykłą lekkością, a zarazem z wielkim kunsztem oddawał śnieg: jego połacie o przeróżnych odcieniach, kręte szlaki pod szarobiałym puchem, ślady narciarzy po zjazdach lub białą pustkę. Fascynacja artysty śniegiem jest widoczna na kilkudziesięciu pracach ukazujących motyw zimy w górach, za każdym razem odmiennie. Każda z tych prac obiera inny kadr, inny kąt widzenia, zaś wstęga szlaków górskich układa się za każdym razem inaczej. Pejzaże akwarelowe Rafała Malczewskiego, odmiennie od jego wizyjnych prac olejnych, kreujących inny świat, są bardzo bezpośrednie i realistyczno-naturalistyczne. Artysta nie reinterpretował w nich swoich ukochanym widoków, lecz przedstawiał je takimi, jak je widział.



9 †

RAFAŁ MALCZEWSKI

1892-1965

Pejzaż z Beskidów, lata 30. XX w.

akwarela/papier, 33 x 48 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany l.d.: 'Rafał Malczewski'

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 700 - 7 000 EUR

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

Rafał Malczewski, **Moje malarstwo**, „Plastyka” I, nr 1, 1930, s. 5



STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ / WITKACY
1885-1939

Portret Jadwigi Trembeckiej, 1927

pastel/papier, 68,8 x 47,7 cm
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'Witkacy 1927 | V | [w kółku:] T. C+C'
p.g. znak wodny papieru

estymacja:
250 000 - 350 000 PLN
158 000 - 81 000 EUR

POCHODZENIE:
własność Jadwigi Ziębiny z domu Trembeckiej (1898-1975)
rodzina Ziębów, Warszawa
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Witkacy. Sejsmograf epoki przyspieszenia, Muzeum Narodowe w Warszawie, 8 lipca – 9 października 2022

LITERATURA:
Witkacy. Sejsmograf epoki przyspieszenia, katalog wystawy, red. Zofia Machnicka, Paweł Polit, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2022, s. 414 (wzmiankowany)
Stanisław Ignacy Witkiewicz, Listy II, wol. 1, oprac. Janusz Degler, Stefan Okołowicz, Tomasz Pawlak, Warszawa 2014, s. 610 (il.)
Stanisław Ignacy Witkiewicz 1885-1939 : katalog dzieł malarskich, oprac. Irena Jakimowicz, przy współpr. Anny Żakiewicz, Warszawa 1990, s. 155, II 776 (tam wskazany zespół portretów Jadwigi Trembeckiej-Ziębiny)

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

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



NARKOTYCZNE EKSPERYMENTY WITKACEGO

Spoglądająca na widza młoda kobieta z rozwichrzoną fryzurą i charakterystycznie wymodelowaną grzywką to Jadwiga Ziębowa z domu Trembecka (1898-1975). Modelka urodziła się w Krakowie w rodzinie lekarskiej. W listopadzie 1931 wyszła za Marian Ziębę, sędziego Sądu Okręgowego i kierownika Sądu Pracy. Do Zakopanego Jadwiga przyjechała zapewne za ukochanym Marianem, który, w latach 1921-1925, piastował stanowisko urzędnika w Wojskowym Sanatorium Czerwonego Krzyża, zaś od 1925 pracował w zakopiańskiej filii Akcyjnego Banku Związkowego SA we Lwowie oraz w Szkole Przemysłowo-Handlowej. Jadwiga Trembecka poznała Witkacego w 1927 za pośrednictwem lekarza Marceliego Staroniewicza, który był jej sąsiadem z pawilonu Sanatorium Czerwonego Krzyża. Przyszli państwo Ziębowie zaprzyjaźnili się bliżej ze słynnym artystą, co poświadczają wspólne zdjęcia, zachowane listy oraz kilka pastelowych portretów. Wspólnie wyruszyli na wycieczki po tatrzańskich szlakach, muzykowali czy przygotowywali przedstawienia. Witkacy powierzył Jadwidze nawet rolę Mirabelli w jego sztuce pt. „Metafizyka dwugłowego cielęcia”, którą chciał wystawić w Zakopanem w 1929 wobec niepowodzenia tego spektaklu w Teatrze Nowym w Poznaniu w kwietniu poprzedniego roku. Miała ona jednak problemy z nauczeniem się tekstu, ponieważ nie rozumiała swojej postaci. Ostatecznie pomysł z przedstawieniem został zarzucony. W listownej korespondencji para i artysta dzielili się ważnymi wydarzeniami z ich życia, m.in. Marian Zięba z wielką radością informował Witkacego o narodzinach ich pierworodnego syna w 1936. O ich wielkiej zażyłości, świadczy również fakt, że Witkacy został ojcem chrzestnym ich syna, Zdzisława Juliana Mariana Zięby.

Nie więc dziwnego, że prezentowany w katalogu portret Jadwigi Trembeckiej z maja 1927 został namalowany w typie C. Według regulaminu Firmy Portretowej Witkacego ten rodzaj portretu był zarezerwowany jedynie dla bliskich przyjaciół artysty. Charakteryzował się on bardzo subiektywnym oddaniem wizerunku modela, mocną karykaturalnością zarówno formalną, jak i psychologiczną. Według artysty, dzięki pozostawieniu swobody twórczej autorowi, wizerunki te były niezwykle bliskie spełnieniu założeń teorii Czystej Formy. Ów typ był szczególnie wobec pozostałych, bowiem jako jedyny nie miał cennika i nie dało się złożyć na niego zamówienia. Witkacy tworzył te portrety z reguły podczas towarzyskich spotkań, którym nierzadko towarzyszyło przyjmowanie narkotyków lub alkoholu. Wówczas wynotowywał skrupulatnie przy swojej sygnaturze, jaką substancję dokładnie zażył bądź wprost przeciwnie, od ilu dni nie pił lub nie palił. W przypadku portretu Jadwigi Trembeckiej autor zapisał: „T. C + C”, co może sugerować tworzenie pod wpływem kokainy. Mimo, że wizerunek Ziębowej został wykonany w typie C, deformacja rysów twarzy nie została zbyt daleko posunięta. Z łatwością można rozpoznać symetryczną, pociągłą twarz pięknej modelki, jej kształtne usta i uniesione łuki brwiowe. Artysta zbudował wizerunek przyjaciółki z sieci licznych, rozedrganych linii czarnej kredki nadających kompozycji dynamizmu. Pojedynczymi akcentami czerwieni i bieli zaznaczył nos, usta, policzki oraz kontur podbródka, zaś ostrym pomarańczem podkreślił bujne włosy. Za tło posłużyło niezamalowane podłoże z szarego papieru.

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ / WITKACY
1885-1939

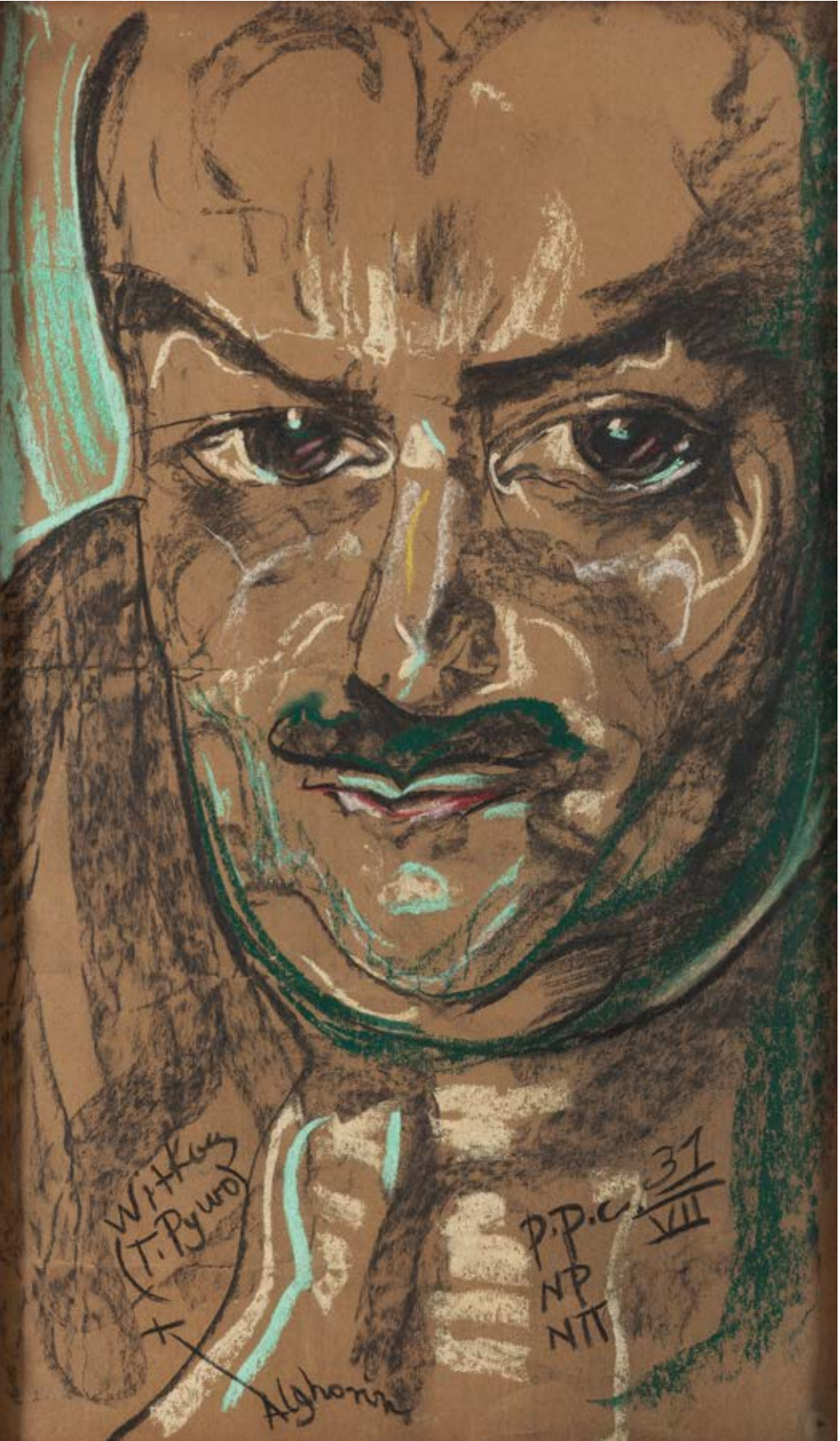
Portret Kazimierza Czachowskiego, po 1932

pastel/papier, 62 x 36 cm
sygnowany i opisany l.d.: 'Witkacy | (T.Pywo) + Alghorin' oraz opisany p.d.: 'p.p.c 31/VII | NP | N?'

estymacja:
120 000 - 150 000 PLN
28 000 - 35 000 EUR

POCHODZENIE:
dar artysty dla Kazimierza Czachowskiego
kolekcja spadkobierców Kazimierza Czachowskiewgo

LITERATURA:
Alfred Jesionowski, O polskiej współczesnej literaturze, „Prosto z mostu” 1936, nr 24, s.4 (il.)
Stanisław Ignacy Witkiewicz 1885 - 1939, katalog dzieł malarskich oprac. Irena Jakimowicz, Anna Żakiewicz,
Warszawa 1990, s. 127, nr. kat. 1676
Tadeusz Kudliński, „Młodości mej stolica: pamiętnik krakowianina z okresu między wojnami”, 1970 po s. 256 (il.)
Tadeusz Kudliński, „Młodości mej stolica: pamiętnik krakowianina z okresu między wojnami”, Kraków 1984, poz. 42 (il.)
„Życie Literackie” 1958, nr 33 (il.)





Kazimierz Czachowski podczas wygłaszania odczytu

„NAJWIĘKSZA INDYWIDUALNOŚĆ AWANGARDOWA SWOICH CZASÓW” O KAZIMIERZU CZACHOWSKIM I WITKACYM

Firma Portretowa Stanisława Ignacego Witkiewicza powstała nie tylko z powodu rozterek artysty wynikających z niemożności osiągnięcia „Czystej Formy” w malarstwie, ale również z potrzeb finansowych artysty. Cennik był uzależniony od skodyfikowanych w Regulaminie Firmy typów portretów. Wariantem „bezcennym”, przeznaczonym dla osób ze środowiska Witkacego, był typ C, tworzony pod wpływem narkotyków czy alkoholu. Mimo że wykonanie podobizny było darmowe, Witkacy ponoć chętnie sporządzał portrety swoich przyjaciół, i to niekoniecznie podczas sławnych narkotycznych seansów. Do tego zbioru wyjątkowych dzieł należy prezentowana w katalogu podobizna Kazimierza Czachowskiego. Model Witkacego był krytykiem literackim związanym m.in. z „Wiadomościami Literackimi”, „Czasem” czy „Gazetą Literacką”. Witkiewicza poznał Czachowski prawdopodobnie w roku 1931 w Zakopanem. Jedenastego lutego tegoż roku Witkacy namalował jego pierwszy portret. Wkrótce potem Czachowski zbliżył się do osób, które tworzyły krąg najbliższych przyjaciół Witkiewicza. Byli to m.in. Stefan Szaman i Jerzy Eugeniusz Płomieński. W czasie pobytów Witkacego w Krakowie spotykali się u Szumana na wieczorach dyskusyjnych, czytając i omawiając własne teksty. Latem przeważnie przejeżdżali do Zakopanego i spędzali większość czasu w towarzystwie Witkiewicza. W latach 1937-1938 współorganizowali i uczestniczyli jako prelegenci w Wakacyjnych Kursach Naukowo-Literackich w Zakopanem” (Janusz Degler, Witkacego portret wielokrotny, Warszawa 2014, s. 364). Portretowany Czachowski był jednym z nielicznych krytyków literackich doby XX-lecia międzywojennego, który doceniał wartość i nową jakość pism Witkacego. Trzeba pamiętać, że Czachowski był entuzjastą literatury realistycznej, który potrafił dostrzec potencjał awangardowego artysty. Problematyce pism literackich Witkacego poświęcił cały rozdział w swoim opus magnum, czyli „Obrazie współczesnej literatury polskiej 1884-1933”, uważając go za „największą indywidualność awangardową” swoich czasów.

Zachował się list do żony autorstwa Witkacego, gdzie artysta odnotował wykonanie prezentowanego w katalogu, a pierwszego portretu Czachowskiego w historii przyjaźni artystów. Portret został stworzony „à la fourchette”, podczas dyskusji nad pismami Tuwima w Zakopanem. Wąski kadr twarzy literata artysta ożywił poprzez rozedrgane, białe bliki kładzione na całości twarzy krytyka, utrzymanej w szafirowych tonach. Ciekawa jest również sygnatura, opatrzona nieskodyfikowanym w regulaminie typem „Pywo”. Jednak skojarzenie ze złocistym alkoholem wyklucza zapis przy dacie wskazującej na abstynencję Witkacego przy malowaniu portretu. Interesujący jest również zapis pod sygnaturą „Alghorin”, co sugeruje podczas malowania portretu zażycie kropli do nosa przez Witkacego, który chronicznie cierpiał na choroby zatok. Jednak nietuzinkowy „T.Pywo” może być łączony z jedyną wizytą ekscentrycznego artysty w krakowskim mieszkaniu krytyka, które wspomina córka literata: „Witkacy w październiku 1936 roku złożył nam wizytę na Salvatore. Rzadko u kogo bywał – Matka pragnęła, aby się u nas 'przyjął'. Toteż z wielkim zaangażowaniem przygotowała się na przyjęcie gościa. Witkacy zadzwonił, służąca otworzyła drzwi, po czym z hałasem je zatrzasknęła i wpadła do pokoju. Otóż Witkacy, gdy drzwi się uchyliły, zaczął gwałtownie szczekać, co ją tak przeraziło. Ojciec wyszedł i zaprosił artystę. Okazało się, że umie on świetnie naśladować różne zwierzęta, co za chwilę zademonstrował na dalszych przykładach. To jego zachowanie było w takiej sprzeczności z namaszczeniem przygotowań Matki, że atmosfera natychmiast się rozładowała. Matka bardzo chciała, aby Witkacy namalował mój portret, ale rodzice sami nigdy by się z tym do niego nie zwrócili, tym bardziej – iż wiedzieli, że na ogół nie lubił malować dzieci. (...) Mimo starań Matki Witkacy nie przyjął się u nas. Była to jedyna jego wizyta, po której w moim pamiętniku pozostał następujący autograf:

„Nam pić nie zakazano, wstąpiłem na piwo...”

(z wiersza „Małe piwo”)

S.I. Witkiewicz

Zwiersza „Małe piwo”, S.I. Witkiewicz, za: Zofia Czachowska, Pamiętnik „Magazyn Kulturalny” 1797, nr 3, s. 43-44

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ / WITKACY
1885-1939

Stanisław Ignacy Witkiewicz, z cyklu "Miny", fot. Józef Głogowski, około 1931

odbitka żelatynowo-srebrowa, vintage print/papier fotograficzny, 29,8 x 23,9 cm

estymacja:
60 000 - 80 000 PLN
13 900 - 18 500 EUR

POCHODZENIE:
spuścizna po Józefie Głogowskim
kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:
Przeciw nicości. Fotografie Stanisława Ignacego Witkiewicza, wybór i opracowanie Ewa Franczak, Stefan Okołowicz, Kraków 1986, il. 290

Witkacy od najmłodszych lat miał kontakt z fotografią za sprawą swojego ojca, który zaznajomił go z wieloma technikami artystycznymi. Uznany krytyk i malarz Stanisław Witkiewicz, zabierał syna na wycieczki po Tatrach, gdzie wspólnie fotografowali podhalańskie pejzaże oraz samych siebie, następnie skrupulatnie dokumentując i katalogując swoje dzieła. W latach wczesnej młodości Witkacy portretował też członków swojej rodziny i uwieczniał codzienne sceny z życia rodzinnego. Nie były to przypadkowe kadry, ale już wtedy artysta pracował nad odpowiednią koncepcją, sporządzał notatki dotyczące kompozycji i proporcji. W późniejszych latach zaczął tworzyć swoje autoportrety, często ograniczając kompozycję do ciasnych kadrów, mocnych zbliżeń, koncentrujących uwagę na szczegółach i zdradzających jego barwną osobowość. Koncepcja „teatru życia” była przez Witkacego nieustannie realizowana dzięki jego aktorskim zdolnościom, kreacyjnemu umysłowi i poczuciu humoru. Przez całe swoje życie tworzył inscenizacje, w których grał główną rolę, jednocześnie pełniąc rolę reżysera. Przejawem jego trwania w tej teatralnej koncepcji życia są fotografie, które tworzył, a także te robione przez osoby z jego otoczenia. Jedną z takich realizacji jest prezentowana w katalogu fotografia autorstwa Józefa Głogowskiego, pochodząca ze słynnego cyklu „Min”, powstałego w 1931. Głogowski, inżynier górnictwa naftowego, mieszkający w Zakopanem od 1925, był fotografem amatorem, który zasłynął jako autor eksperymentalnych portretów swojego przyjaciela Witkacego. Fotografie te powstawały na zabawnych seansach fotograficznych, czyli spotkaniach towarzyskich, będących swoistym środkiem wyrazu myśli filozoficznej Witkacego oraz intelektualnym popisem jego awangardowej duszy. Ekspresyjne portrety autorstwa Głogowskiego z lat 30. XX wieku składają się z najdziwniejszych póz i min artysty w najrozmaitszych przebraniach. Kreacje Witkacego są niepowtarzalnym zjawiskiem, gdzie chaotyczna i bogata osobowość artysty została udokumentowana i zachowana dla kolejnych pokoleń. Prezentowana w katalogu fotografia to bliskie zbliżenie twarzy, skrywającej najgłębsze przeżycia wewnętrzne niepokornego artysty. I choć nie sposób ogarnąć niekonwencjonalnych myśli Witkacego, to zdaje się, że owe zdjęcia przybliżają nas nieco do zaznajomienia się z jego fascynującą postacią.



13

STANISŁAW WITKIEWICZ

1851-1915

"Góral", 1887

drzeworyt sztorcowy/papier, 23,7 x 19 cm (w świetle passe-partout)

sygnowany w płycie l.d.: 'S. Witkiewicz' oraz monogramem rytownika p.d.: 'A. Z.'

ilustracja do "Tygodnika Ilustrowanego" z 10 grudnia 1887

estymacja:

2 000 - 4 000 PLN

500 - 1 000 EUR

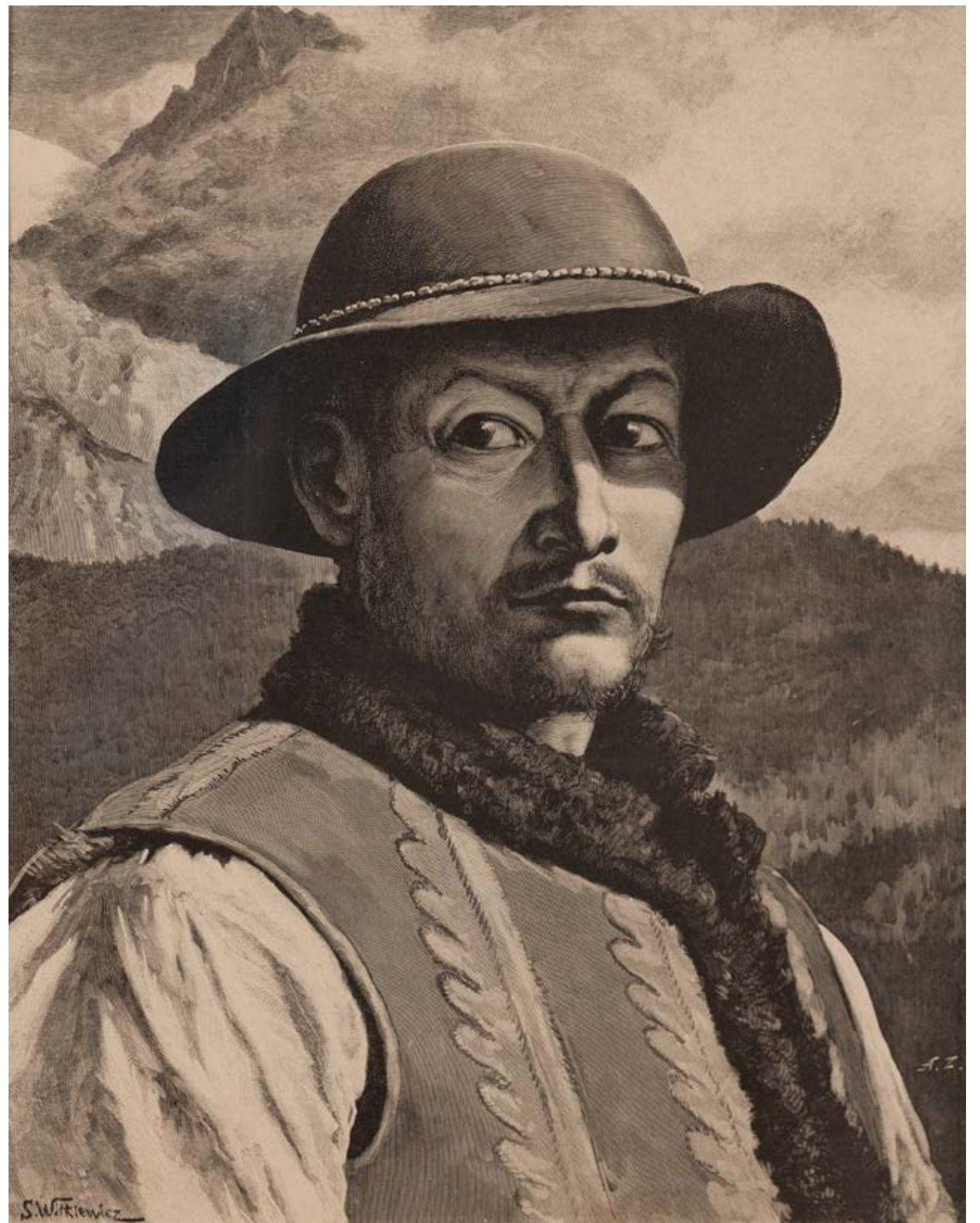
LITERATURA:

Ludwik Grajewski, Bibliografia ilustracji w czasopismach polskich XIX i pocz. XX w. (do 1918 r.), Warszawa 1972, s. 303, poz. 18194

„Doskonale [Witkacy] zna się na rysunkach. Dziś przyniosłem mu pokazać głowę górala, którą narysowałem do »Tygodnika«. Od razu powiedział, że to góral, a potem patrzył, patrzył, w końcu mówi: Nie, ale do rękawa można dotykać – rzeczywiście rękaw bardzo plastyczny”.

List Stanisława Witkiewicza do matki z 20 maja 1887, cyt. za: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Dzieła zebrane. [Tom 17]

Listy I, oprac. Tomasz Pawlak, Warszawa 2013, ss. 16-17



14

"SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA"

Orzeł, lata 20.-30. XX w.

brzost (wiąz górski), 43 x 11 x 14 cm

estymacja:

25 000 - 35 000 PLN

5 800 - 8 100 EUR

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

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





Wystawa w Szkole Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, 1930, fotografia archiwalna

H. Chabernoe
Zakopane



15

"SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA"

Zając, lata 20.-30. XX w.

drewno, 14,5 x 7 x 8 cm

estymacja:

15 000 - 25 000 PLN

3 500 - 5 800 EUR



16

"SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA"

Kogut, lata 20.-30. XX w.

drewno, 18,5 x 6,5 x 9,5 cm

estymacja:

15 000 - 25 000 PLN

3 500 - 5 800 EUR

17 ↑

"SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA"

Aniol Stróż, lata 20.-30. XX w.

drewno, 52 x 19 x 12 cm

opisany wtórnie na spodzie: 'Jan Szczepkowski'

estymacja:

65 000 - 85 000 PLN

15 000 - 19 600 EUR

LITERATURA:

porównaj: Zakopane. Wyrzeźbione. Namalowane, katalog wystawy, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2023, nr kat. 182, s. 224 (il.; tam wariant rzeźby)





ZAKOPIAŃSKIE SACRUM I PROFANUM

Krąg twórców związanych ze Szkołą Zakopiańską stanowi w polskiej historii sztuki zupełnie osobny i wyjątkowy rozdział. Złożona struktura prac powstających w tym środowisku pozwala dzisiaj na wskazanie różnorodnych inspiracji, które miały decydujący wpływ na ukształtowanie się tego artystycznego fenomenu. Grono artystów znanych badaczom z imienia i nazwiska nie jest wprawdzie aż tak szerokie jak chociażby cała plejada twórców anonimowych. Niemniej jednak mamy tutaj do czynienia ze zjawiskiem stosunkowo jednorodnym, aczkolwiek bogatym pod względem plastycznych poszukiwań i eksperymentów. W kompozycjach rzeźbiarskich odnajdujemy bowiem dwie zasadnicze kwestie – silny związek z naturą, jak również mocno wyczuwalne pierwiastki rozwijających się prężnie nurtów awangardowych, co prowadzi do osobliwego mariażu stylistycznego.

Owo powiązanie z naturą wyraża się w rzeźbach Szkoły Zakopiańskiej głównie poprzez wykorzystany materiał – drewno. Twórcy ci kładli duży nacisk na pracę ludzkich rąk. Sama szkoła i system pracy w niej zorganizowany o wiele bardziej przypominał działalność cechu czy warsztatu, w którym artyści – rzemieślnicy napędzali się wzajemnie i inspirowali. Każda z rzeźb była absolutnym unikatem. Owszem, poszczególne motywy i kompozycje powielane były przez różnych twórców, ale zawsze z niezwykle indywidualnym podejściem do samej formy. Wydaje się, że istota tych rozważań została zawarta w wypowiedzi Mariana Piechala, który w epoce tak mówił o formach artystów zakopiańskich: „Jako laikowi wydaje mi się, że różnica między rzeźbą w kamieniu, brązie lub glinie a w drzewie jest mniej więcej taka jak między rysunkiem a drzeworytem. Kamień, brąz i glina oddają ideę twórczą artysty w czystej jej postaci, w tym, co Baudelaire nazywał ‘le rôle divin de la sculpture’, nie dodając do niej nic od siebie, a tylko utrwalając ją sobą na wartość statyczną, na monument mniej lub bardziej trwały. Inaczej jest z drzewem. Drzewo, nawet ścięte, jest żywe w swej wymowie, posiada swój charakter i niezliczoną ilość odcieni gatunkowych. To czyni je dla rzeźby materiałem bardzo wdzięcznym, ale i jednocześnie jednym z najtrudniejszych” (Marian Piechal, Estetyka rzeźby drzewnej, „Tygodnik Ilustrowany”, 1936, pólr. II, s. 713-714).

Należy jednocześnie pamiętać, że okres XX-lecia międzywojennego to czas wspaniałego rozwoju zakopiańskiej kolonii artystycznej. To miasteczko leżące u podnóża Tatr zostało odkryte już w XIX stuleciu, a dla artystów młodopolskich stanowiło nieprzebrane źródło inspiracji. Jednakże dopiero w latach 20. i 30. XX wieku stało się niezaprzeczalnym centrum polskiej kultury i sztuki. To tutaj rozkwitały awangardowe nurty, które w specyficzny i pełny osobliwości sposób łączyły się z zakopiańską ludowością. Na Podhale przyjeżdżała chociażby Zofia Stryjeńska, Rafał Małczewski czy Witkacy. To zapewne pod ich wpływem, jak również dzięki nowinkom płynącym z zachodu Europy twórcy zakopiańscy przemycali w swoich pracach refleksy sztuki nowoczesnej.

Tematyka sakralna należy zdecydowanie do rzadziej spotykanych w kręgu „Szkoły Zakopiańskiej”. Niemniej jednak jest ona obok przywiązania do natury kolejnym wyrazem związku artystów z regionem, tradycją i kulturą, w której Bóg i towarzysząca mu sfera sacrum odgrywały kluczową rolę. Polska sztuka XX-lecia międzywojennego otrzymała bardzo ważną i jednocześnie specyficzną rolę. W odrodzonym po latach zaborów kraju stanowiła ona poniekąd narzędzie propagandowe, a wszystkie jej dziedziny były mu w pewien sposób podporządkowane. Tak należałoby także patrzeć na sztukę sakralną czy też tą o tematyce religijnej. Jak pisała Agnieszka Chmielewska „Artysta ‘państwowotwórczy’ miał dysponować umiejętnościami, które pozwoli mu dobrze funkcjonować w społeczeństwie i zapewnić sobie środki do życia dzięki sprawnej realizacji różnorodnych zamówień: ilustracji, przycisków na burko czy obrazów religijnych (...)” (Agnieszka Chmielewska, W służbie państwa, społeczeństwa i narodu. „Państwowotwórczy” artyści i plastycy w II Rzeczypospolitej, Warszawa 2006, s. 190). Artysta był zatem postrzegany jako rzemieślnik, co w kontekście kręgu „Szkoły Zakopiańskiej”, przypominającej nieco zorganizowane konfraternie artystyczne, jest nad wyraz widoczne. Pośród prac zakopiańskich twórców o tematyce religijnej można wyróżnić zasadniczo dwie grupy tematyczne. Jedną z nich stanowią wizerunki Matki Boskiej, ukazanej zarówno w typie Madonny z Dzieciątkiem na rękach, jak również jako samodzielna postać z charakterystycznie rozkloszowaną suknią. Inna grupa to z kolei figury świętych, wielokrotnie anonimowych i trudnych do identyfikacji. Co ciekawe, podobnie jak w kompozycji „Anioł Stróż”, rzeźby te konstruowane są często na zasadzie spiętrzonej kompozycji figur nakładających się na siebie i przenikających w niezwykle finezyjny sposób.



„Nagie, granitowe turnie Tatrów, olśniewająco
śnieżne zimą, fioletowe we mgle oddali, tak
pochłaniają uwagę podróżnych, bawiących
w Zakopanem, tak nęcą i pociągają ku
sobie, że każdy, kto czuje się na siłach, idzie
wspinać się na Garłuch, Łomnicę, Rogacze
lub Lodowy... idzie błdzić po dolinach
reglowych, po Olczyskach, Kościeliskach,
Strażyskach...”.

Wojciech Matlakowski, Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu. Zarys życia
ludowego, Skład główny w Księgarni Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1915, s. 49

KAZIMIERZ STABROWSKI

1869-1929

Pejzaż tatrzański z widokiem na Giewont

pastel/papier, 48,5 x 66 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany p.d.: 'K Stabrowski'

estymacja:
30 000 - 40 000 PLN
7 000 - 9 300 EUR

Kazimierz Stabrowski studiował w Cesarskiej Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu u Pawła Czystiakowa i Ilji Riepina, dzięki czemu zdobył tradycyjne wykształcenie akademickie. Jako uznany artysta malował tematy historyczne, najbardziej cenione przez środowisko akademickie. W 1898 wyjechał do Paryża, gdzie kontynuował studia w nowoczesnej Académie Julian pod kierunkiem wybitnych nauczycieli: Benjamina Constanta i Jeana-Paula Laurensa. Zarówno w Petersburgu, jak i w późniejszym czasie w Paryżu Stabrowskiego uznawano za utalentowanego i poważanego malarza, czego dowodem były liczne nagrody. Na Wystawie Powszechnej w Paryżu w 1900 jeden z jego obrazów „Cisza wsi” został nagrodzony srebrnym medalem. W 1903 osiadł w Warszawie, gdzie rok później stanął na czele odradzającej się Szkoły Sztuk Pięknych, zamkniętej od 1864. Stabrowski zaangażował się w odnowę i reorganizację warszawskiej szkoły, w której pełnił funkcję rektora do 1909. Moment w jego twórczości, kiedy zrywa ze sztywną etykietą akademicką, zazębia się z trwającym w polskiej sztuce nurtem Młodej Polski. Jego symboliczne kompozycje o dekoracyjno-secesyjnych akcentach nie przypominają już tych z czasów studiów w Petersburgu. Realistyczne przedstawienia historyczne ustępują fantastycznym i wrażeniowym pejzażom. Malarz intensywnie podróżuje, obserwując skrupulatnie naturę i jej żywioły. Odwiedza m.in. Skandynawię, Europę Zachodnią oraz Wyspy Kanaryjskie. Swoje obserwacje uwiecznia, malując nastrojowe krajobrazy przy użyciu miękkiej linii, a następnie rozmazując kontury i nakładając na siebie zmatowione plamy barwne.

Prezentowany pastel jest przykładem wyodrębnionego stylu malarskiego, jaki wypracował Stabrowski w fazie odejścia od sztywnych norm akademizmu. Charakterystyczne zatarte kontury i ciemne barwy skontrastowane z jasnymi akcentami szczytów górskich budują tajemniczy nastrój. Mimo szerokiej perspektywy i odległego horyzontu widok na Giewont zdaje się kameralną i niezwykle sentymentalną kompozycją.



HENRYK UZIEMBŁO

1879-1949

"Z Tatr"

olej/tektura, 42 x 57,5 cm
sygnowany l.d.: 'HENRYK UZIEMBŁO'
opisany ołówkiem na odwrociu: 'Z Tatr'
na odwrociu stempel oraz papierowa nalepka depozytowa z Muzeum Ziemi Bydgoskiej im. Leona Wyczółkowskiego
oraz numery inwentarzowe: 'Dep. I 218 [przekreślone]' i 'Dep. I 36'

estymacja:
18 000 - 25 000 PLN
4 200 - 5 800 EUR

Henryk Uziembło, jak wielu artystów związanych z kręgiem krakowskim, silnie zazna-
czył swoją obecność na Podhalu. Jednym z jego najważniejszych zleceń, zrealizowa-
nym w tym środowisku, była dekoracja salonu muzycznego w Sanatorium Dłuskich
w Kościelisku, która niestety nie dotrwała do naszych czasów. Projekt ten jest jednak
bardzo ważnym dokonaniem z perspektywy twórczości artysty i całego kompleksu
sanatoryjnego, w którego dekoracji udział brali najznakomitsi polscy twórcy tego cza-
su. Uziembło często jest wymieniany także jako współautor dekoracji sosrębów, czyli
drewnianych belek stropowych willi Dłuskich, zlokalizowanej w bliskim sąsiedztwie
lecznicy. Obok sztuki użytkowej, która stanowiła istotną część jego artystycznego
oeuvre równie ważne miejsce zajmuje malarstwo. Liczne pejzaże ukazują piękno
i różnorodność regionu podhalańskiego. Prace te są zapewne wynikiem wielu wypraw
górskich, jakie odbywał artysta. Dał on się wówczas poznać jako wytrawny i niezwykle
wrażliwy rejestrator otaczającej go rzeczywistości. Studia tatrzańskie w jego wyko-
naniu zyskują silny pierwiastek emocjonalny, w którym pejzaż staje się nośnikiem
stanów duszy. Oczywiście pobrzmiewają w tym echa koncepcji wywiedzionych ze
szkoły Jana Stanisławskiego, ale także z obowiązującego na przełomie XIX i XX stu-
lecia romantyczno-symbolistycznego pojmowania krajobrazu jako struktury złożonej
i naznaczonej semantycznie.



20 †

JAN SZANCENBACH

1928-1998

"Szary dzień" z cyklu "Morskie Oko", 1994

olej/plótno, 65,5 x 75,5 cm

sygnowany l.d.: 'Szancenbach'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JAN SZANCENBACH | Z CYKLU MORSKIE OKO | SZARY DZIEŃ | 1994'

na odwrociu na ramie nalepki aukcyjne

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

7 000 - 9 300 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Rempex, maj 2016

kolekcja prywatna, Warszawa

Jan Szancenbach, wierny formule koloryzmu wypracowanej w pracowni Eugeniusza Eibischa, reprezentował nurt kolorystyczny powojennego Krakowa. Jako spadkobierca pierwszego pokolenia „polskich kolorystów” z rozmysłem podejmował tematykę kame-ralną, będącą pretekstem do bogatych rozwiązań barwnych. Pejzaże Szancenbacha to kompozycje malowane z rozmachem i temperamentem, utrzymane na pograniczu abstrakcji, wyróżniające się niezwykłością kolorystyczną. W prezentowanym obrazie z cyklu „Morskie Oko” można dostrzec nałożone fakturowo, opozycyjne względem siebie kolory – cynobry z nasyconymi błękitami. Zestawienie to jest znakiem rozpo-znawczym dzieł Szancenbacha, uwydatniającym nie tylko ekspresję kompozycji, ale również nadającym jej specyficznej dźwięczności. Uzyskana tu kolorystyka łśni pełnią swej autonomicznej wartości.

Obrazy Szancenbacha są silnie osadzone w tradycji pikturalizmu, o czym świadczy jego doskonały warsztat oraz uzyskiwana głębia wyrazu. Artysta śmiało stawia się w roli kontynuatora wielkiej tradycji, którą twórczo rozwinął. Jednocześnie pozosta-wał konsekwentny w obrazowaniu harmonii pomiędzy materią malarską a światem widzialnym. Prezentowany „Szary dzień” powstał u szczytu okresu najbardziej znanych i kojarzonych z nazwiskiem artysty obrazów. Kompozycje te pozwalają na celebrację piękna kruchego, przemijającego życia oraz nieustannie odradzającej się przyrody. Obrazy pełne życia i światła przyniosły Szancenbachowi szczególne uznanie w ramach ponad 400 wystaw w Polsce, Wielkiej Brytanii, Austrii, Szwecji, Niemczech i Japonii.



TOMASZ TATARCZYK

1947-2010

"Bukowina", 2004

pastel/papier, 70 x 100 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'BUKOWINA | TOMASZ TATARCZYK | 2004'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'TOMASZ TATARCZYK | BUKOWINA 2004 | PASTEL NA PAPIERZE'

estymacja:
40 000 - 50 000 PLN
9 300 - 11 600 EUR

Jednym z licznych źródeł inspiracji były dla Tomasza Tatarczyka pejzaże Caspara Davida Friedricha. Sam artysta uważał się za romantyka, a w swojej twórczości skłaniał bardziej ku oddawaniu skrytej istoty rzeczy aniżeli przedstawieniu natury. Również miejscem swojej pracowni uczynił przestrzeń oddaloną od zgiełku wielkiego miasta, otoczoną rzeką, wzgórzami, lasami, polami, wąwozami i urwiskami, zwierzyną, zmieniającymi się porami roku i różnorodnością poszczególnych dni. Ową pracownię znajdującą się we wsi Waliły odwiedzali przyjaciele artysty – między innymi Koji Kamoji i Tomasz Ciecierski. Idealnym miejscem spotkań były także dla Tatarczyka góry. Warto tu zwrócić uwagę na Vellano – urokliwą miejscowość w Toskani, położoną w rejonie potocznie zwanym Szwajcarią Pesci. Okres powstania pracy wiąże się z początkiem odbywających się tu od 2004 plenerów, którym towarzyszyły dyskusje o sztuce i jej miejscu we współczesnym świecie.

Refleksyjny stosunek Tatarczyka do natury przekładał się na niezwykle sensualne malarstwo, gdzie dominuje aura skupienia i kontemplacji. Sam artysta opowiadał o swoich dziełach następująco: „Rodzą się czasami przypadkowo. Chodzę, krążę wokół tematu, wokół wycinków rzeczywistości, która na mnie szczególnie oddziałuje – i mam coraz wyraźniejszą, mocniejszą potrzebę, żeby coś z tym zrobić. Wtedy zaczynam pracować i rozwijam temat w cykl, aby przyjrzeć mu się z różnych stron. Oczywiście na wybór tematu ma też wpływ stan mojego ducha, a także muzeum wyobraźni – dzieła sztuki, sceny z dzieciństwa, nawet kadry z filmu. Na przykład z filmów Jarmuscha, czarno-białych, tchnących pustką i zagubieniem (...). Najpierw mam ogólną ideę. Potem zastanawiam się nad kompozycją. To w znacznej mierze sprawa intuicji, która mi podpowiada, że powinienem zorganizować obraz w ten, a nie inny sposób. Istotne też jest moje doświadczenie. I praca. W jej procesie obraz zaczyna na mnie działać, jakby to on mną kierował” (Elżbieta Dzikowska, Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa, Warszawa 2011, s. 256).



22 †

TADEUSZ BRZozowski

1918-1987

"Sukurs", 1981

olej/plótno, 163 x 65 cm
sygnowany i datowany na odwrociu: 't. Brzozowski. | 1981'
sygnowany, datowany i opisany na krośnie malarskim: '163 x 65 | T. BRZozowski. | 1981 | "SUKURS"

estymacja:
350 000 - 450 000 PLN
81 000 - 104 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Katowice
Galeria Starmach, Kraków (od 2008)
kolekcja prywatna, Kraków
Agra Art, 2005
kolekcja prywatna, Kraków

WYSTAWIANY:
Artyści z Krakowa, Galeria Zachęta, Warszawa, sierpień - wrzesień 1993
Tadeusz Brzozowski. Malarstwo, rysunek, BWA, Kraków 1.06-1.07.1991
Tadeusz Brzozowski. Przyjaciele. Uczniowie, BWA, Poznań, grudzień 1981 (zamknięta z powodu wprowadzenia stanu wojennego)
Wystawa Zakopiańskiego Okręgu ZPAP, Zakopane, 1981

LITERATURA:
Tadeusz Brzozowski 1918-1987, [red.] Anna Żakiewicz, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1997, s. 240, poz. 414

„W obrazach pokazuję kalekich ludzi, kalekie uczucia, pokazuję to, co szare, zwyczajne. Wtedy zawstydzam rzeczy ładne. Bo sztuka to nie kontemplacja piękna, lecz przeżywanie ludzkich spraw... Nasycam kolor do maksimum, a potem nagle go przygaszam. Przygaszam tak, jak gasną nasze przeżycia. Jak rodzą się kontrasty ludzkiego losu. Mam stale namyśli ludzi pięknych, poplamionych brudem”.

Tadeusz Brzozowski



Tadeusz Brzozowski studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych od 1936, akademii przekształconej w Kunstgewerbeschule, w której kontynuował kształcenie w latach 1940-42, by po wojnie w reaktywowanej ASP zdobyć dyplom. W latach okupacji związał się z krakowskim środowiskiem artystycznym, szczególnie z Tadeuszem Kantorem i towarzystwem skupionym wokół teatru CRICOT 2. Brzozowski grywał w spektaklach wystawianych przez Kantora, m.in. w „Balladynie” i „Powrocie Odysa”. Należał do utworzonej po wojnie krakowskiej Grupy Młodych Plastyków, przeobrażonej w 1957 w Grupę Krakowską. W tym samym roku wziął udział w II Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Zachęcie, gdzie jego prace spotkały się z dużym entuzjazmem odbiorców. Kariera Brzozowskiego nabrała tempa w drugiej połowie lat 50. W 1959 reprezentuje Polskę na V Biennale w Sao Paulo, podróżuje też do Paryża, gdzie jego twórczość zostaje spostrzeżona przez zagranicznych odbiorców. Bierze udział w legendarnej nowojorskiej wystawie „15 Polish Painters” z 1961, gdzie zestawiony obok Kobzdeja, Fangora, czy Nowosielskiego prezentuje swoje refleksyjne malarstwo, pochylające się nad obecną kondycją świata i człowieczeństwa. Artysta dołącza do Phases, międzynarodowego ugrupowania artystów, których łączy zainteresowanie surrealizmem, groteską i abstrakcjonizmem geometrycznym. W 1954 przenosi się do Zakopanego, chcąc uniknąć narzucanego coraz agresywniej nurtu socrealistycznego. Jego bunt przeciw wkraczaniu władzy w procesy twórcze artystów zdeterminował malarstwo Brzozowskiego i jego najważniejsze cechy. Bez wątplenia tym co bezpośrednio wpłynęło na twórczość artysty są teatralno-plastyczne dokonania Kantora, eksperymenty kompozycyjne w zakresie wykorzystywania przedmiotów codziennego użytku i nadawanie im nobilitujących znaczeń. Zainteresowanie abstrakcyjnym impresjonizmem, jako sprzeciw wobec doktryny socrealistycznej, pozwoliło wykształcić Brzozowskiemu indywidualny styl. Swoboda w doborze środków formalnych wyzwoliła w artyście bezpruderyjną sprawczość i znakomitą umiejętność posługiwania się materiał dzieła. W jego dojrzałej twórczości brak już jakichkolwiek oznak figuralności, zrywa też z narracyjną funkcją dzieł. Jego coraz bardziej odrealnione prace w końcu stają się pewną abstrakcją. To, co wyróżnia jego twórczość na tle krajowym i zagranicznym, to niezwykle wrażliwość na światłocien, tonację i kontrasty barw, a także zastosowanie odpowiednich materiałów. Jego dzieła charakteryzuje poetycka wrażliwość i spokój kompozycji, przy równocześnie mocnym, emocjonalnym wyrażeniu. Ta fachowa sprawność i osobiste, czułe usposobienie malarza konstituują jego malarstwo, określając je mianem niezwykle sentymentalnego i emocjonalnego. Choć w latach 50. i 60. zachodni świat artystyczny stanął przed malarzem otworem, on jednak świadomie pozostał w cieniu, nie zdecydował się na emigrację i postanowił zostać w Zakopanem. Malarstwo Tadeusza Brzozowskiego koncentrowało się na człowieku i ludzkiej egzystencji. Ekspresyjne, barwne i żywiołowe kompozycje nasycone są głębokimi emocjami. Dodatkowo, jego wrażliwość i wnikliwość powodują, że pełne metafor i symboli prace zmuszają do głębokich refleksji. W ostatnich latach życia Brzozowski powraca do kompozycji figuralnych, przepełnionych spokojem i harmonią. Prezentowane w katalogu dzieło jest przykładem prac właśnie z tego okresu, gdzie równowaga i opanowanie środków formalnych nie umniejsza znakomitemu warsztatowi artysty. Przygaszona, stonowana skala barw, symetria i ciasno ujęte przedstawienie sprawia, że dzieło emanuje kameralnym i intymnym nastrojem. Głębokie, ciemne plamy barwne kontrastują z krótkimi, agresywnymi pociągnięciami pędzla w górnej partii obrazu, dodając tej kompozycji pierwiastek tajemniczości i niepokoju.



23 †

TADEUSZ BRZozowski

1918-1987

Chrystus na krzyżu, 1954

olej/deska, 20,5 x 13,5 cm
na odwrociu przyklejona kartka z opisem: 'malował | Tadeusz Brzozowski | obrazek podarowany K. Steckiemu w r. 1954. | W okresie gdy razem | malowali w LTP w [nieczytelne] | 25. X 76 | [nieczytelny podpis]'

estymacja:
30 000 - 40 000 PLN
7 000 - 9 300 EUR

OPINIE:
autentyczność pracy skonsultowana z Wawrzyńcem Brzozowskim

POCHODZENIE:
dar artysty dla Konstantego Steckiego
kolekcja prywatna, Polska

„Mówiono o nim, że ma w sobie ducha św. Franciszka. Skąd więc ta cała drapieżność?... Próbował wyjaśnić: ‘Widzisz, staruszk, wszystko wydaje się takie zwyczajne, takie gładkie, a tu – haczyki, pazurki... a tu kosteczki wyłazą’. Więc przerażenie podszewką rzeczywistości, metafizyczna trwoga, zażegnwana śmiechem. Tego nie dało się podrobić ani powtórzyć. Trzeba było mieć dziwną Tadeusza duszę – duszę św. Franciszka i Hieronima Boscha”.

Jan Józef Szczepański, Tadeusz, w: Historyjki (1990)



24 †

WŁADYSŁAW HASIOR

1928-1999

"Pamięci przyjaciela", 1985

asamblaż, 70,5 x 50,5 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu na sklejce: '1.II 85 | Hasiorw | "Pamięci przyjaciela" 1980.'

technika własna: sklejka, płyta pilśniowa, taśma bawełniana i aksamitna, kapelusz filcowy

estymacja:

80 000 - 100 000 PLN

18 500 - 23 100 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Agra-Art, marzec 2014

kolekcja prywatna, Warszawa



WŁADYSŁAW HASIOR, ZAKOPIAŃSKI HUMANISTA?

Związki i relacje Władysława Hasiora ze stolicą polskich gór oraz Podhalem były nieprzerwane od początku jego artystycznej edukacji. Hasior był uczniem Antoniego Kenara w Państwowym Liceum Technik Plastycznych w Zakopanem. Już wówczas młody artysta musiał zmierzyć się z tradycją szkoły, która nierozzerwalnie połączona była z historią Zakopanego, począwszy od stylu zakopiańskiego stworzonego przez Stanisława Witkiewicza, aż po tradycję międzywojennej awangardy, której Kenar był świadkiem. Następnym etapem w edukacji Hasiora były studia na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, które odbył w latach 1952-58. Pracą dyplomową artysty były ceramiczne stacje Drogi Krzyżowej do nowosądeckiego kościoła pod wezwaniem św. Kazimierza.

Naturalnie źródła inspiracji Hasiora nie ograniczały się jedynie do sztuki ludowej z Podhala i tradycji sztuki „zakopiańskiej”. Mity, historia, literatura, sztuki plastyczne były dla niego niewyczerpanym rezerwuarem, zasobem, które służyły do interpretacji, zestawień i komunikacji z odbiorcą. W 1959 artysta otrzymał stypendium francuskiego Ministerstwa Kultury, które pozwoliło mu odbyć podróż artystyczną do RFN, Belgii, Holandii, Francji i Włoch, oraz praktykować dwa miesiące w paryskiej pracowni słynnego rzeźbiarza Osipa Zadkina. W 1961 został członkiem międzynarodowej grupy artystów i pisarzy Phases skupionej wokół pisma o tej samej nazwie. W czasie artystycznej edukacji zapoznał się i skonfrontował więc z różnorodnymi środowiskami, tradycjami i dyskursami, które były istotne w jego późniejszej twórczości.

W licznych wywiadach udzielonych na przestrzeni artystycznej kariery Hasior wielokrotnie podkreślał swoje sądeckie pochodzenie oraz fascynację sztuką ludową. Obserwował to, co było mu bliskie i lokalne. Podróżując po Podhalu, tworzył rysunki spotkanych ludzi: śpiących w pociągach górali, modlące się kobiety. Sztuka lokalna była dla Władysława Hasiora z jednej strony szeroko rozumianą sztuką ludową, z drugiej natomiast szeroko pojętym dziedzictwem kulturowym najbliższego otoczenia człowieka. Wczesne prace Hasiora, postrzegane w kategoriach estetyki odpadu, komponowane były ze zniszczonych, wyrzuconych i znalezionych często w jego najbliższym otoczeniu przedmiotów. Budował z nich człękoksztaltne wizerunki z drutu, mydła, potłuczonych lusterek, zardzewiałych rur, antropomorfizując rzeczy i tworząc z nich przejmujące metafory ludzkiej egzystencji. Sztukę Hasiora, tworzoną z obiektów znalezionych, cechuje energia i autentyzm, które pamiętał i znał z prymitywnych przedstawień świętych z przydrożnych kapliczek oraz drewnianych kościółków Podhala. To nie „brzydota” materiałów użytych w procesie twórczym, ile ich autentyczność i bliskość codzienności człowieka decydowały o sile oddziaływania tej twórczości. „W na pozór awangardowych obiektach artysta opierał się na praktyce, którą obserwował, można powiedzieć od zawsze. Nie byłoby sztuki Hasiora bez miejsca, z którego pochodził” (Julita Dembowska, Władysław Hasior wobec tradycji sztuki lokalnej, [w:] Wokół Zakopanego i Sztuki Władysława Hasiora, materiały z Konferencji Tatrzańskiej, Muzeum Tatrzańskie im. Dra Tytusa Chałubińskiego, Zakopane 2015, s. 81). Artysta często mówił, w jaki sposób postrzega dzieła sztuki i w jaki sposób może ono zostać wykonane. Dla artysty to nie wartości estetyczne czy warsztatowe były nadrzędne. Jego prace były „miejscami”, w których spotykały się wyobraźnia artysty i odbiorcy. Ich tematyka odnosiła się do tradycji, podobnie jak przetwarzanie

gotowych elementów. Artysta kładł nacisk na wrażeniowość, performatywność prac. Dążył do wywoływania określonych reakcji.

Na jego twórczość można patrzeć z jednej strony jako zjawisko lokalne, nierozzerwalnie połączone z Podhalem i Zakopanem, z drugiej jako na jednego z najważniejszych artystów europejskich okresu powojennego. Życie oraz twórczość Hasiora doskonale ilustrują współczesne debaty na temat dycho-tonii między tym, co lokalne, a tym, co globalne, ponadnarodowe. Sztuka Hasiora jest zarówno lokalna, jak i globalna. Wiele przykładów z *œuvre* artysty jest z jednej strony przekroczeniem zakopiańskiej tradycji, z drugiej bezpośrednio z niej wynika. Te prace stanowią połączenie konkretnego miejsca oraz uniwersalności. Jak pisała Sarah Wilson w jednym z artykułów poświęconych twórczości artysty: „(...) genius loci Zakopanego podróżować mogło wraz ze sztuką Hasiora, przenosząc Polskę, jej historię i ludność na scenę globalną” (Sarah Wilson, Władysław Hasior: genius loci czy artysta europejski, [w:] Wokół Zakopanego i Sztuki Władysława Hasiora, materiały z Konferencji Tatrzańskiej, Muzeum Tatrzańskie im. Dra Tytusa Chałubińskiego, Zakopane 2015, s. 201-202). W jego sztuce to co lokalne, „prymitywne” miesza się z modernizmem, katolicyzmem oraz ogólnoeuropejskimi tendencjami. Hasior był głęboko związany z dziedzictwem Zakopanego, krajobrazem miasta, polskim folklorem i działaniami ofiar ruchu oporu w czasie II Wojny Światowej.

Prace Hasiora często nawiązywały do pór roku, odbywających się na Podhalu procesji, ukazywały postacie zarówno ze świata natury, jak i ze świata podań ludowych, takie jak płonący „Kos” czy dzieła wykonywane na różne ludowe święta, potwierdzają poczucie lokalności i zakorzenienia artysty. Słynne sztandary Hasiora, nad którymi pracował od 1965, czerpią inspirację z kościelnych sztandarów procesyjnych, wojskowych, arrasów i godeł rodowych, wskazują na łączność z religijnymi procesjami jego przodków – czy też przodków wyobrażonych. Wczesne asamblaże Hasiora, które powstały zresztą w czasie, kiedy rozpoczął on pracę pedagogiczną w zakopiańskiej szkole plastycznej, takie jak: „Wdowa” z 1957 czy „Prababka” z 1960 ewokują cierpienie zarówno w swojej tematyce, jak i formie. Wiele z kompozycji Hasiora wykonanych z odpadów i śmieci nosiło tytuły, które sugerowały doniosłą tematykę związaną z transcendencją lub chrześcijańskimi archetypami: „Anioł Stróż” czy „Fragmenty bohatera”.

W takim kontekście można spojrzeć na pracę „Pamięci przyjaciela” prezentowaną w ofercie aukcyjnej. Prowadzi tu artysta dialog z nie tylko polską rzeczywistością i mitologią, dialog zaprawiony poezją i tradycją. Plama czerwieni wydobywająca się spod myśliwskiego kapelusza czyni to dzieło na wskroś ekspresyjnym i uczuciowym. Artysta sięgnął po temat ponadczasowy, nieodnoszący się bezpośrednio do lokalnej tradycji. Nie mamy pewności, czy jest to komentarz do archetypicznego motywu przyjaźni, jak sugeruje tytuł pracy, czy raczej do okrucieństwa tradycji towieckiej tak głęboko zakorzenionej w polskiej tradycji i kulturze. Praca wpisuje się z całą pewnością w charakterystykę twórczość artysty, który bawił się schematami, łączył przedmioty w nieoczekiwane zestawienia, nadając pracom tytuły ironicznie wykorzystujące gry językowe i powiedzenia, połączone z pracą dające znów zaskakujący, ale też i przerażający efekt.

25 †

JERZY SOSIN

1929-1987

Bez tytułu, 1973

olej/ płótno, 32,3 x 29 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'SOSIN 73'

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

Jerzego Sosina można było spotkać najczęściej na Krupówkach. Ojciec Sosina przez ponad 40 lat był kinooperatorem w kinie Sokół. A Jerzy był artystą i prowadził spektakularne życie. Choć osobom, które nie wiedziały, kim jest, bardziej kojarzył się z ulicznym lumpem niż zdolnym malarzem. Sosin sprzedawał obrazy i zapijał życie. Od pewnego momentu był bezdomny z wyboru. Mieszkał wtedy u znajomych, którzy częstowali go jedzeniem i kupowali farby. Wtedy znowu malował, żeby mieć na alkohol. Głównie tworzył na różnych deskach. Czasem były to drewniane talerze, które zdobił wymyślonymi ornamentami, czasem inne domowe przedmioty. W malarstwie Sasina powtarza się motyw autoportretu. Trochę abstrakcyjnego, trochę przerysowanego, ale opracowanego do perfekcji. Jakby sztuka była sposobem na zachowanie własnego „ja”, gdy w życiu codziennym jest to skazane na porażkę.



26

ANTONI RZAŚA

1919-1980

Chrystus frasośliwy, 1957/2019

odlew/brąz, 31,5 x 9 x 12,5 cm

sygnowany i numerowany na spodzie: '3/8 MR'

odlew wykonany przez Galerię Antoniego Rzaśy w Zakopanem na podstawie drewnianej figury z 1957
będącej podarunkiem dla przyjaciela artysty, Tadeusza Brzozowskiego

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

9 300 - 13 900 EUR

„Między wierzącymi i niewierzącymi Chrystus jest jednak jakimś symbolem dobra, mądrości i to tkwi w ludziach”.

Antoni Rzaśa





Korekta prac uczniowskich. Pośrodku stoi Antoni Rząsa, z prawej Władysław Hasiór, fotografia Adama Bujaka, ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem



Przedstawienia Chrystusa Frasobliwego, wywodzące się z późnogotyckiej ikonografii „Przygotowań do Ukrzyżowania”, zostały spopularyzowane na przełomie XVIII i XIX wieku i stały się nieodłącznym elementem przydrożnych kapliczek.

Z zachodu Europy wizerunek Chrystusa Frasobliwego przeniknął do Polski, pojawiając się najpierw na Śląsku i Pomorzu, a następnie przenikając również do sztuki ludowej, gdzie mocno się zakorzenił.

Wizerunek zafrasowanego, umęczonego Chrystusa, pogrążonego w samotnej zadumie był bliski mieszkańcom wsi, którzy się z nim utożsamiali. Przynosili do niego swoje prośby o łaskę i opiekę na życiowych rozdrożach.

Motyw Chrystusa Frasobliwego stał się również inspiracją dla Antoniego Rząsy, który nie ukrywał, że ikonografia jego rzeźb była wybitnie religijna. Przełamuje ona jednakże tradycyjną XIX-wieczną konwencję przedstawiania postaci Ukrzyżowanego, w której idealizacja góruje nad cierpieniem i bólem. Taki jest również prezentowany Chrystus Frasobliwy. Antoni Rząsa przedstawia rozmyślającą postać Jezusa w pozycji siedzącej, z głową opartą na dłoni. Na głowie znajduje się korona cierniowa, na ciele widoczne są ślady biczowania. Rząsa korzysta z najprostszych środków wyrazu przy oddaniu maksymalnej symboliki cierpienia – zbyt duża głowa, szczupłe ciało, wydłużone górny kończyny i walcowate nogi. Jest on skupiony i wyczekujący, który jak Jezus-człowiek, a nie heros, poddaje się bólowi. Tak o nowym obrazowaniu Rząsy pisała Halina Micińska-Kenarowa: „Wyłomu tego dokonał artysta bynajmniej nie rewolucyjny ani awangardowy, ale cichy, skupiony, naiwnie natchniony – niby Cimabue czasów pogardy i rozdarcia. Raz jeden był przez kilka miesięcy we Włoszech: wypatrzył tam sobie świat romańskich Chrystusów, gotyckich Bolesnych, Pięte Rondanini, Magdalenę Donatella. Renesans był mu obcy, z trudem wyzywał się we własnej twórczości ornamentu, niby pokusy. Pod wpływem przyjaciela Hasióra dodawał niekiedy do drewna łańcuchy i gwoździe – narzędzia Męki Pańskiej z polskich przydrożnych krzyży. Środków wyrazu używał świadomie najprostszych: drewno barwione na ciemno, frontalność figur, pionowy, poziomy i skosy, kontrast między bizantyńsko-egzotycznymi, bezosobowymi twarzami a gwałtownym ruchem wzniesionych rąk, między gładkimi powierzchniami a z nagłą realistycznym detałem żyłastych, spracowanych dłoni, niczym u Stwosza czy Dürera. Im węższe ciśnienie wyrazu: ból skamieniały, ból pokorny, ból melancholia, ból zgryzota, ból heroiczny i ból protest, ból czyniący z ciała zwłok i łachman. Ta obsesyjność przychodzi na myśl kroplę wody spadającą nieustannie w to samo miejsce w ciemnej, skrytej grocie. Niektóre rzeźby przypominają stalaktyty, inne – konary drzew miotane halnym. Każda jest modlitwą i ofiarowaniem, pokutą i zadośćuczynieniem” (Halina Micińska-Kenarowa, Boży drwał, 1980, <http://antonirzasa.pl/antoni-rzasa/teksty/halina-kenarowa/>, dostęp: 11.01.2023).

27

GRZEGORZ PECUCH

1923-2008

"Kolczatek"/"Ryś", 1999

drewno dębowe, 35 x 39 x 16 cm
sygnowany i datowany na spodzie: 'G. PECUCH | 1999'

estymacja:
35 000 - 45 000 PLN
8 100 - 10 400 EUR

WYSTAWIANY:

Powrót do siebie. Grzegorz Pecuch, Dom Gotycki, Muzeum Okręgowego w Nowym Sączu, 17 marca – 27 maja 2023

Rzeźby Grzegorza Pecucha – droga niezwykła, droga niełatwa, Muzeum Regionalne w Kozienicach,

19 września – 27 listopada 2020

Wystawa Jubileuszowa Grzegorza Pecucha: W 90-tą rocznicę urodzin, Ośrodek Konferencyjno-Wystawienniczy

„Kasztel w Szymbarku” 2013

Rzeźba z Duszą, Galeria Dziennika Polskiego, Kraków, 2000

„Rzeźby Grzegorza Pecucha są mocne i zwarte. Są mocne jak pień drzewa, w którym powstają. Są mocne jak tektonika gór, które artysta zna od dziecka i na które codziennie patrzy [...]. Są mocne wreszcie jak on sam w swej budowie fizycznej, w swym surowym sposobie bycia i w uporze artysty rzeźbiarza postępującego po jednej, zdecydowanie wytyczonej drodze, z pozoru przynajmniej bez wahań”.

Maciej Gutowski



Grzegorz Pecuch jest jednym z pierwszych, powojennych absolwentów Państwowego Liceum Technik Plastycznych w Zakopanem i wychowanków Antoniego Kenara. W 1955 uzyskał absolutorium Akademii Sztuk Plastycznych w Warszawie i przygotowywał dyplom u prof. Wnuka, który uzyskał w 1956. W tym samym czasie na zaproszenie Kenara podjął pracę w zakopiańskiej szkole. Grzegorz Pecuch zalicza się do pokolenia rzeźbiarzy i pedagogów, którzy ukształtowali charakter lokalnego środowiska artystycznego i zakopiańskiego rzeźbiarstwa.

Rzeźbiarski świat Grzegorza Pecucha to specyficzne przetworzenie zaobserwowanego uniwersum fauny i flory. W książce „Rytm natury. O życiu i rzeźbiarstwie Grzegorza Pecucha (1923-2008)” Katarzyna Chrudzimska-Uhera pisała: „Postawę twórczą Grzegorza Pecucha (1923-2008) określa niezwykła relacja do świata i do natury. Swoimi wypowiedziami i dziełami rzeźbiarz nieustannie potwierdzał, że przyroda jest dla niego stałym punktem odniesienia determinującym prywatne i zawodowe wybory. Takiej więzi nie sposób wyjaśnić zachwytem, jaki jest zwykle udziałem romantycznego podróżnika, odkrywcy bądź turysty - gości i przybysza z zewnątrz. Związek Pecucha z przyrodą wynikał z zakorzenienia w niej. Z górami i lasem artysta związał swoją tożsamość - tu przebiegało jego dzieciństwo, do którego odwoływał się wielokrotnie: nie tylko opowiadając o własnym życiu, ale także tłumacząc swoje rzeźbiarstwo” (Katarzyna Chrudzimska-Uhera, Rytm natury. O życiu i rzeźbiarstwie Grzegorza Pecucha (1923-2008), Warszawa

Zakopane 2022, s. 13).

Sam autor zwykł mawiać, że swoje rzeźby „wydobywa z lasu” i odkrywa jedynie „kształty ukryte w drzewie”: „Podchodzę do tego mokrego jeszcze kłoca i oglądam go dokładnie. Biorę do ręki krede, metr. To jeszcze nie jest rzeźba, ale ja już ją widzę. Ona jest w tym drewnie i czeka na moje ręce. Odrzucę trochę niepotrzebnych drzazg. Muszę dobrze wiedzieć, co odrzucić, co zostawić. naturalny luk pnia zostawię, nie będę go równał. On da mi złudzenie, o jakie musiałbym się starać potem, a i to nie wiadomo, czy bym je uzyskał. Zresztą po co, skoro sama natura mi pomogła?” (Zdzisława Zegadłówna, Grzegorz Pecuch. Wydobyłem rzeźbę z lasu, Sądecka Oficyna Wydawnicza).

W twórczości artysty możemy zaobserwować szczególny stosunek artysty do przyrody, która jest naturalnym środowiskiem bytowania człowieka. Podkreślała to Katarzyna Chrudzimska-Uhera: „Jego zwierzy-niec: dziki, żubry, rysie, koty, baranki i owce, samce i samice - dalekie są od studium natury, a mimo to przekonują trafnością charakterystyki swego gatunku, czy - w przypadku stworzeń trudnych do identyfikacji - ujęciem istoty „zwierzęcości”” (tamże, s. 118). Co ważne w zwierzęcym królestwie Pecucha nie ma miejsca na przemoc czy agresję. Artysta wierzył w tajemnicę życia i życie właśnie chciał przedstawiać w swojej sztuce.



28 †

JERZY POPIELAK

1938-2016

Siedzisko "Koziołek"

drewno, 76 x 80 x 50 cm

estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

2 400 - 3 500 EUR

Jerzy Popielak, rzeźbiarz pochodzenia zakopiańskiego, tworzył w drewnie rzeźby pełnoplastyczne, reliefy oraz meble. W jego twórczości widoczne są wpływy Szkoły Zakopiańskiej, ale także indywidualny styl, inspirowany fauną Podhala, a także ludowym rzemiosłem. Siedzisko „Koziołek” jest opracowane rzeźbiarsko, artysta w szczególności sposób oddał fakturę rogów zwierzęcia. Bryła jest masywna, wykonana z litego drewna, powierzchnia wykończona żłobieniami dłuta, pokryta połyskliwą bejcą. Korpus zwierzęcia poprzetykany został rytmicznymi kołkami, nadającymi rzeźbie rustykalny charakter. Rzeźby i meble Jerzego Popielaka znajdują się w kolekcjach prywatnych i muzeach w Polsce i zagranicą.

29 †

MIECZYŚŁAW SYPOSZ

1936

Stół i cztery krzesła w stylu zakopiańskim, lata 70. XX w.

drewno, w skład zestawu wchodzi:

stół (63 x 120 x 80 cm)

krzesła (75 x 40 x 45 cm)

estymacja:

7 000 - 9 000 PLN

1 700 - 2 100 EUR

STAN ZACHOWANIA:

delikatne przetarcia bejcy na powierzchni siedzisk i blatu

Mieczysław Syposz – polski rzeźbiarz, urodzony w 1936 w Radziechowach koło Żywca. Absolwent Państwowego Liceum i Technikum Plastycznego im. Antoniego Kenara w Zakopanem, studia ukończył w 1964 na Wydziale Rzeźby w pracowni profesora Mariana Wnuka. Rzeźbił w drewnie, metalu, kamieniu, ceramice i gipsie. Był nie tylko rzeźbiarzem, lecz także tworzył meble inspirowane zakopiańską ludowością. Na ukształtowanie się jego wyjątkowego stylu wpływ miała nauka w szkole pod Tatrami. Poszukiwał także w sztuce oryginalnego, własnego wyrazu, eksperymentując ze specyfiką tradycyjnego rzemiosła. Stosowane przez Syposza motywy ornamentalne swobodnie nawiązywały do tradycji stylu zakopiańskiego. Zauważalne są motywy zapożyczone z ubiorów góralskich, fauny i flory, inspirowane instrumentami muzycznymi czy stylem życia na Podhalu. Meble wykonywane przez artystę odznaczały się rzeźbiarskim kunsztem, masywnością, wykonywane były z litego drewna. Na tle innych mebli z okresu wyróżniały się przede wszystkim wyraźną fakturą – zwykle cała powierzchnia była wykończona dłutem, malowana ciemną bejcą.

Zestaw mebli rzeźbionych przez Mieczysława Syposza został wykonany w latach 70. XX wieku. Eksponuje modę na nowoczesną ludowość, rustykalność. Niezwykle dynamiczny rozwój wzornictwa podhalańskiego spowodował, że już w 2 połowie lat 50. był duży popyt na obiekty w tym stylu, które były także eksportowane za granicę kraju.





30 †

JÓZEF KULON

1927-1998

Zestaw sześciu krzeseł "Miś", Zakopiańskie Warsztaty Wzorowe. Spółdzielnia Przemysłu Ludowego i Artystycznego w Zakopanem, lata 60. XX w.

drewno, 81 x 37 x 45 cm

estymacja:

4 000 - 5 000 PLN

1 000 - 1 200 EUR

STAN ZACHOWANIA:

od spodu na nogach i siedzisku ślady kleju, jeden z klinów łączących oparcie z siedziskiem uszkodzony



„W Zakopanem zrodziła się idea tworzenia pięknych, oryginalnych mebli, ponieważ „tu, jak nigdzie indziej, ludzie czują i rozumieją drewno, a miłość do tego surowca, a także umiejętność posługiwania się nim dla wydobycia zeń najcenniejszych form, każdy góral ma we krwi”.

Teresa Kuczyńska, Pamiątka z Polski. Szkice o współczesnej polskiej sztuce użytkowej i ludowej, Warszawa 1978, s. 83

Działalność Zakopiańskich Warsztatów Wzorcowych miała na celu łączenie założeń artystycznych z programem gospodarczym i socjalnym zmierzającym do przyspieszenia ogólnego rozwoju regionu Podhala. Zakopiańskie Warsztaty Wzorcowe (w skrócie ZWW) powołano jako spółdzielnię rękodzieła 28 grudnia 1947. Założone zostały przez 24 członków z inicjatywy grupy ludzi nauki i kultury, artystów plastyków i twórców ludowych. Ideą założycieli było zerwanie z tandetą pamiątkarstwa zakopiańskiego i „tyrolszczyzną”, oparcie się na najlepszych wzorach i tradycji wytwórczych Podhala (Roman Gmurczyk, Organizacja cepeliowska w latach 1949-2014. Fakty i ludzie, Warszawa 2014, s. 180-184, Magdalena Sarkowicz, Zakopiańskie Warsztaty Wzorcowe, „Podtatrze”, 1978, zima, s. 18-23).

Tworzono przedmioty w stylu zakopiańskim, pełnowartościowe artystycznie, noszące znamiona regionalizmu podhalańskiego. O walorach artystycznych decydowało Biuro Nadzoru i Estetyki przy Ministerstwie Przemysłu i Handlu. Pierwszego sierpnia 1949 Zakopiańskie Warsztaty Wzorcowe zostały włączone do powołanej tydzień wcześniej Spółdzielczo-Państwowej Centrali Przemysłu Ludowego i Artystycznego. Branżowa struktura wytwórczości była nastawiona na wyroby: tkackie i hafciarskie, z drewna (meble

i galanterię drewnianą) oraz ze skóry. ZWW podjęła wytwórczość w zakresie sztuki użytkowej, rzemiosła artystycznego i pamiątkarstwa. Każdego roku powstawały dziesiątki wzorów inspirowanych motywami podhalańskimi. Ze spółdzielnią współpracowali wybitni projektanci. Jednym z takich artystów był plastyk, rzeźbiarz, projektant mebli Józef Kulon (1927-1998). Pochodził z Zakopanego, był absolwentem Liceum i Technikum Plastycznego im. Antoniego Kenara w Zakopanem i Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. W ZWW mógł rozwijać gałęzie sztuki ludowej, żywej jeszcze w regionie, adaptował do swoich projektów charakterystyczne techniki i tworzywa. Projektował meble o charakterze rustykalnym, swobodnie nawiązujące do stylu zakopiańskiego. W latach 50. XX wieku jego stylizowane meble z litego drewna były eksportowane do Republiki Federalnej Niemiec, potem do Stanów Zjednoczonych, Holandii, Belgii, Anglii, a nawet Japonii. W 2007 spółdzielnia została rozwiązana, ale do dziś projekty ZWW są poszukiwane przez kolekcjonerów, wyróżniają się dobrym wzorem, wykorzystaniem naturalnych materiałów i rzemieślniczym wykonaniem (Julia Mohelicka, Zakopiańskie Warsztaty Wzorcowe – działalność wytwórcza pierwszej na Podhalu spółdzielni artystycznej, [w:] Artifex Novus, nr 5, 2021, s. 188-199).





31

SZACHY

Warsztat małopolski

drewno, w skład zestawu wchodzi: szachownica złożona: (36 x 17,4 x 6 cm)
szesnaście figur białych i szesnaście figur czarnych
komplet 32 szachów; ręcznie rzeźbione i malowane

estymacja:

5 500 - 7 000 PLN

1 300 - 1 700 EUR

STAN ZACHOWANIA:

szachownica naprawiana w dwóch miejscach





32 †

ADAM STYKA

1890-1959

"Góral z Zakopanego", 1933

olej/piótno naklejone na tekturę, 69,7 x 55 cm

'na odwrociu papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych z 1933 r.

dwukrotnie powtórzony stempel: '[...] | PARIS | EXPOSITION'

papierowa nalepka wywozowa na wystawę w Brukseli oraz papierowa nalepka aukcyjna

na odwrociu ołówkiem numer katalogowy z wystawy w Brukseli z 1933 r.: 'No 33'

oraz numer inwentarzowy: 'RF351'

estymacja:

140 000 - 160 000 PLN

32 000 - 37 000 EUR

WYSTAWIANY:

Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, luty 1933

Adam Styka, Exposition Aux Galeries du Studio, Bruksela 21 kwietnia – 4 maja 1933

LITERATURA:

Przewodnik 81, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa II 1933, s. 11, nr kat. 174 (jako 'Góral z Zakopanego')

„Świat”, 1933 nr 8 (25 II), il. s. 17 (jako 'Góral')

Adam Styka, Exposition Aux Galeries du Studio, katalog wystawy, Bruksela 21 1933, nr kat. 33 (jako 'Vieux montagnard polonais')

Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie za 1933 rok, s. 31 (jako 'Góral z Zakopanego')

„Adaś miał szczególnie łatwość do pejzażu, ale mu powiedziałem: Z tym daleko nie zajdziesz, trzeba rysować twarze ludzi”.

Jan Styka o synu, cyt. za: Czesław Czapliński, Saga rodu Styków, Nowy Jork 1988, s. 136



SŁOŃCE I LIŚCIE

Fot. A. Janczewska



„Baranki i kozy”



„Góral”

Zdaje mi się, że wchodzimy w okres stabilizacji, niewiadomo jeszcze czego, ale prawdą jest, że eksperymentów mamy już dość, bo obrzydziły nam życie.

Na każdym polu, nie mniej i w sztuce, która straszliwie się burzyła, ale nie urodziła Kolumba, ba, nawet pospiesznemi kroki cofnęła się wstecz, do źródeł prakonserwatyzmu.

I w tej chwili mógłby pan Adam Styka pokazać jej język, tak po żakowsku a słusznie, bo nie eksperymentując niczego stał się najbardziej pożądanym, poszukiwanym i oglądanym malarzem.

Niezapomniane są te tłumy, które niedawno cisnęły się na wystawę Styków w Warszawie; to samo było w Krakowie, Łodzi, we Lwowie i w innych miastach.

Przedsiębiorca z radością wspomina o tem powodzeniu, a sukces ten przypisuje w pierwszym rzędzie Adamowi Styce i jego egzotycznym obrazom.

I cóż dziwnego w takim czasie, gdy ludność podróżuje myślami na szczęśliwą Atlantydę i choć w uludzie chce ujrzeć skrawek lepszej ziemi, byle uciec od rzeczywistości.

Z tych pragnień wykwitł powojenny egzotyzm w książkach, w życiu i obyczajach. Adam Styka trafił w ton i cisnął na swe obrazy Afrykę, jej kolor, słońce i ludzi.

Powiadają, iż obrazy jego są fragmentami panoramy i grzeją, jak rozpalony kaloryfer. Radzą, by w drodze do „Zachęty”, gdzie znalazły goście, zaopatrzyć się w czarne okulary, bo o porażenie oczu

połu-

bywa-

niejsze



Reprodukcja „Górala z Zakopanego” Adama Styki w tygodniku „Świat” nr 8, 28 lutego 1933 r., s. 17

ne miejsce w sztuce, swoich wielbicieli i odbiorców, choćby to się nawet nie podobalo krytyce ani z prawa, ani z lewa. A właśnie teraz, bardziej niż kiedykolwiek, utrwala się w Polsce ta osobliwość, że krytyka gwarzy swoje a publiczność swoje. I to już nie jest konflikt, ale bardzo zabawna komedia nieporozumień z imponującą rolą dla Fertnera.

Egzotyczny Adam Styka maluje afrykański krajobraz i tamtejszy folklor w sposób poprawny, naturalistyczny z pewnym romantycznym sentymentem, akuratnie takim właśnie, jaki powinien mieć inteligentny turysta, którego „duch wyrwa

się do dalekiego świata”; malarstwo jego pociąga jak interesująca książka podróżnicza i oto cała tajemnica jego osobliwego powodzenia zarówno w Polsce, we Francji, jak i wszędzie tam, gdzie się pojawi.

Z Paryża bowiem zaczerpnęli Stykowie tę wielką mądrość, że niekoniecznie tylko twórcy nowych zagadnień, genjalni odkrywcy lub poszukiwacze, zapisują karty dziejów kultury, ale czynią to w równie potężnej mierze ludzie duchem skromniejsi, lecz biegli w kunszcie.

W najnowszym etapie swej twórczości przerzucił się Adam Styka do polskiego krajobrazu i folkloru.

Przestał być dla nas egzotycznym, ale niewątpliwie takim będzie dla innych krajów. Afryka i Polska równie są bowiem jeszcze nieznane — na Zachodzie. Afryka nawet cośkolwiek mniej.

A ludzie bardzo szybko zapominają. Zapomnieli nawet o sztambuchach, które przed stu laty były tak pospolite, jak dzisiaj pomadka do ust w torebce damy...

A co się w sztambuchach wyprawiało? Rysunki, obrazki, wiersze, naklejanki, zasuszone pocałunki na kwiatach i wzruszające sentencje moralne.

Taką sztukę sztambuchową odnowiła pani Janina Mierczyńska, zdolna rysownicza i ilustratorka.

W salonie Garlińskiego ukazała kolekcję obrazków, ułożonych jak aplikacje z liści o różnych kolorach i tonach.

Nazwała swój zbiór „Rytmem liści” i słusznie, bo zadziwiające jest bogactwo kolorystyczne liści i nieporównana subtelność ich tonu. Trzeba tylko umieć poszukać. W tem właśnie sztuka.



Tadeusz i Adam Styka na nartach, 1935, fotografia archiwalna



Artysta malarz Adam Styka z żoną Wandą na wystawie w Brukseli, 1933, fotografia archiwalna

W BLASKU ZIMOWEGO SŁOŃCA

Wobec uroku Zakopanego, piękna szczytów Tatr oraz magnetyzmu ludności podhalańskiej nie pozostał obojętny również Adam Styka. I tego malarza orientalistę przyciągnęła zimowa stolica Polski, a nawet pozostawiła po sobie ślad w jego twórczości w postaci prezentowanego w katalogu obrazu „Góral z Zakopanego”. Praca, datowana na 1933, musiała powstać na początku roku, gdyż już w lutym była prezentowana na wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, a także reprodukowana w recenzji wystawy rodu Styków Witolda Bunikiewicza dla tygodnika „Świat”. Wkrótce potem, na wiosnę, artysta pokazał ją na wystawie w Brukseli. Zdaje się, że obraz pozostawał w zbiorach Adama Styki do momentu, kiedy malarz nie powierzył go swojemu francuskiemu przyjacielowi, Paulowi Schlockoffowi. Po wyjeździe artysty do Stanów Zjednoczonych Schlockoff zajmował się sprzedażą jego obrazów oraz paryskiego mieszkania.

„Góral z Zakopanego” prezentuje niezwykle unikatowy temat w twórczości Adama Styki. Urodzony w artystycznej rodzinie malarz nie poszedł ani w ślady ojca, autora scen historycznych i batalistycznych, ani w ślady starszego brata, portrecisty elit pierwszej połowy XX wieku, lecz zdecydował się tworzyć orientalne pejzaże i sceny rodzajowe. Wykształcenie artystyczne zdobywał w paryskiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Pięknych w latach 1908-12. Młody malarz zaczął wystawiać pierwsze prace we Francji w 1911.

Już wtedy znajdował się pod ogromnym wpływem Orientu. Jeszcze w tym samym roku miał możliwość zweryfikowania swoich wyobrażeń o dalekim świecie. Odbił wówczas podróż do Algierii i Tunezji, a pierwszy kontakt z egzotyczną rzeczywistością odcisnął na jego przyszłej twórczości wyraźne piętno. Kilka lat później, walcząc na frontach I wojny światowej, Styka znalazł się ponownie w Afryce. Zwiedził praktycznie całą północną część kontynentu i namalował na miejscu wiele obrazów. Wędrowki po saharijskich oazach, spotkania z nomadami oraz wizyty w afrykańskich miastach, wśród których na pierwszy plan wybija się Marrakesz, zaowocowały całą serią orientalnych widoków. Na płótnach Styki pojawiają się przesycone słońcem pejzaże, a ich bohaterami stają się roznegliżowane kobiety sportretowane w objęciach Arabów. „Po wielu latach studiów w Algierze, Maroku, Tunisie, Egipcie i Sudanie, zauważyłem dziwną różnicę blasków słonecznych między tymi krajami. Tym dziwniejsze, że się bierze pod uwagę ich wzajemną bliskość. Mając za sobą bogate doświadczenia, mogę śmiało powiedzieć, że Algier jest srebrno-biały, Maroko ma odcień czerwono-żółty, Egipt niebieski, a Sudan raczej szary” (Czesław Czapliński, Saga rodu Styków, Nowy Jork 1988, s. 149). Zdaje się, że i styczniowe słońce bliskiego mu Zakopanego, było dla niego na tyle inspirujące, aby je uwiecznić na płótnie, jak rozświetla lico sędziwego górala.



33

WŁADYSŁAW SKOCZYŁAS

1883-1934

Karczowanie lasu, 1923

drzeworyt/papier, 15 x 12 cm (zadruk)

grafika została wykorzystana jako ilustracja do książki S. Wasylewskiego "Klasztor i kobieta", Poznań 1923

estymacja:

700 - 1 500 PLN

200 - 400 EUR



34

WŁADYSŁAW SKOCZYŁAS

1883-1934

Kuszenie zakonnicy, 1923

drzeworyt/papier, 15 x 12 cm (zadruk)

grafika została wykorzystana jako ilustracja do książki S. Wasylewskiego "Klasztor i kobieta", Poznań 1923

estymacja:

700 - 1 500 PLN

200 - 400 EUR

WŁADYSŁAW SKOCZYŁAS I JEGO PODHAŁE

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

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

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

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



Portret fotograficzny Władysława Skoczyłasa, ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego im. Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem

35 ↑

STANISŁAW RACZYŃSKI

1903-1982

Harnasie

drzeworyt barwny/papier, 17 x 14 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany ołówkiem p.d.: 'St. Raczyński'

estymacja:

1 500 - 2 000 PLN

400 - 500 EUR

Istotną gałęzią sztuki zakopiańskiej są dzieła graficzne, cieszące się nie mniejszą popularnością niżeli dzieła malarskie. Początkiem XX wieku grafika rozwinęła się jako samoistny, artystyczny środek wyrazu. Artyści graficy inspirowani regionalną sztuką Podhala podejmowali tematy ludowe przedstawiające życie codzienne góralek i górali, radosne zabawy, muzyków, zbójców oraz pejzaże tatrzańskie. Czołowym przedstawicielem polskiej szkoły nowoczesnego drzeworytu jest Władysław Skoczylas, twórca niepowtarzalnego stylu bazującego na układzie naprzemiennych białych i czarnych kresek, tzw. grzebień. Tematy przedstawień czerpał z góralskiego folkloru i legend, tworząc dynamiczne wizerunki zbójów, harnasi i samego Janosika. Charakterystyczne formy jego grafik stały się inspiracją dla wielu późniejszych artystów, sięgających po podobne tematy. Takim artystą był Stanisław Raczyński, w którego dorobku artystycznym znalazły się przedstawienia o tematyce góralskiej. Prezentowany drzeworyt jest przykładem sięgania po znane już wcześniej motywy, a także formy nawiązujące do „grzebienia” Skoczylasa. Harnasie, czyli przywódcy band zbójcekich, ściskają w dłoniach ciupagi i agresywnie zakrywają twarze płaszczami, przybierając bojowe pozy. Zajmują niemal całe pole kompozycyjne. W tle zarysowuje się górski krajobraz z podpaloną wioską, stylizowane płomienie i kłęby dymu dodają scenie dramatyzmu.



36

CIUPAGA

pocz. XX w.

Pierwsza Krajowa Fabryka Wyrobów Platerowanych, Srebrnych i Metalowych M. Jarra, Kraków

drewno, plater, 83,5 x 17 x 2 cm
oznaczenie wytwórni napis wersalikami w prostokącie: 'M | JARRA', na uchwycie od ciupagi napis rytowany: 'Zakopane'
metal srebrzony, odlewany, sztańcowany, rytowany

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

WYSTAWIANY:
Wystawy czasowej w Muzeum Tatrzańskim im. dra Tytusa Chałbińskiego w Galerii Sztuki w willi Oksza w Zakopanem:
Wytwórnia Platerów Marcina Jarra. Wyroby w stylu zakopiańskim z kolekcji prywatnych i zbiorów muzealnych (12 III - 29 V 2022)
(analogiczny egzemplarz)



37

CIUPAGA

pocz. XX w.

drewno, metal, 86 x 12 cm
opis ręczny: 'POLAND'

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



38

**CIUPAGA SIEKIERKA
Z METALOWYMI ODZNAKAMI**

pocz. XX w.

drewno, metal, 80 x 13 cm

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





39

WOJCIECH BRZEGA
1872-1941

Półka w stylu zakopiańskim, 1909

drewno, 48 x 78 x 17 cm
na odwrociu opis dłutkiem: 'No 14. | WBrzega | 1909'

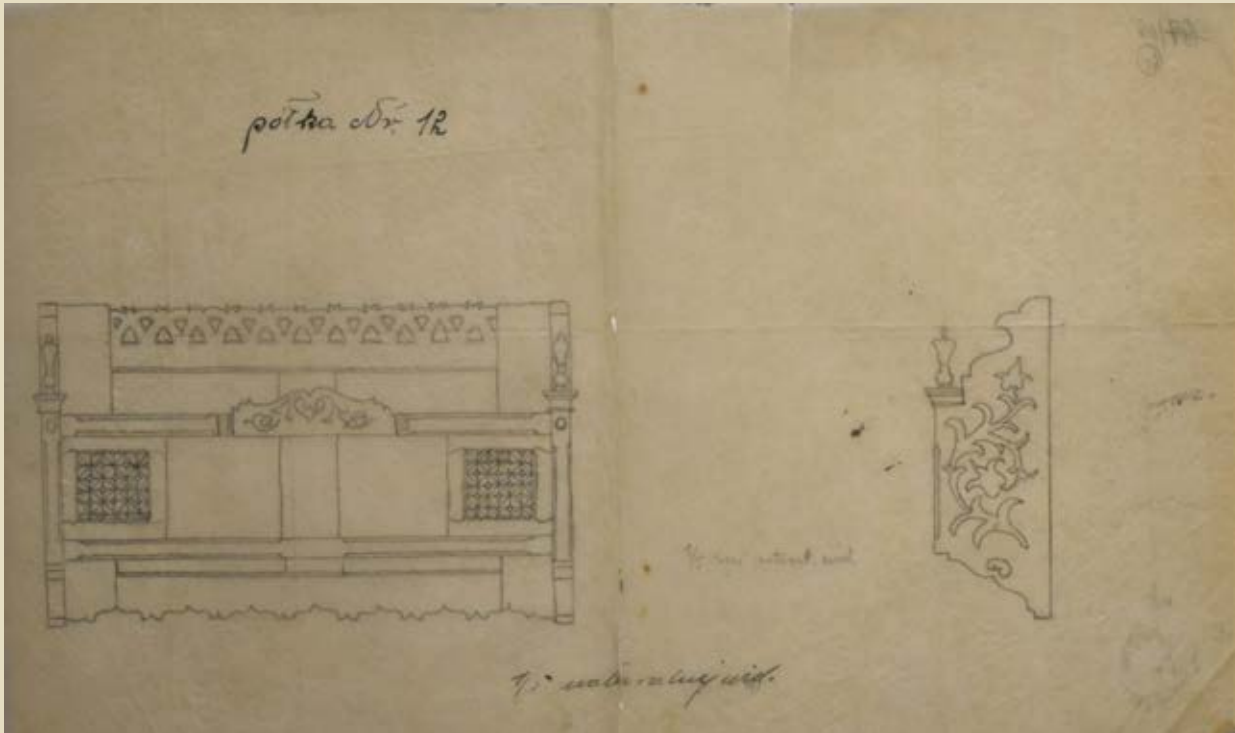
estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 700 - 7 000 EUR

STAN ZACHOWANIA:
brak pary kolumnienek, ślady użytkowania, przebarwienia, klejenie elementu

LITERATURA:
porównaj: Polskie Style Narodowe 1890-1918, red. Andrzej Szczerski, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2021, s. 254
Katalog online Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem

Półka Wojciecha Brzegi w stylu zakopiańskim została wykonana w 1909 do nieistniejącej już chałupy w Zakopanem. Jest sygnowana i datowana na odwrociu. Zdobiona ornamentem roślinnym w stylu zakopiańskim – lelują. Jest to dekoracja stylizowanego kwiatu lilii hodowlanej. W katalogu Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem zachował się projekt półki w detalu bardzo zbliżonej. Na projekcie półki widnieją także zwieńczenia boków w formie pazdur (niezachowane na obiekcie). Pazdury była to ozdoba geometryczna, inspirowana łapą z pazdurami dzikiego zwierzęcia. Ornament ten był używany w zwieńczeniu kalenicy, po obu końcach dachu. Z budownictwa drewnianego został zapożyczony przez Brzegę do meblarstwa.





Projekt W. Brzega, Półka w stylu zakopiańskim, źródło: katalog online Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem

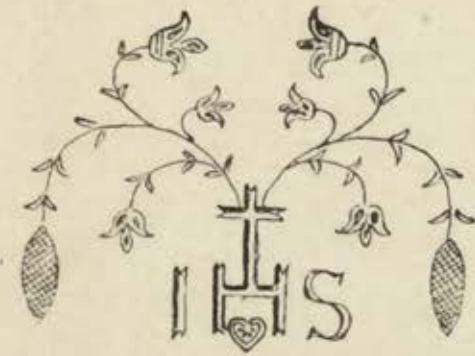
Wojciech Brzega zasłynął jako wybitny przedstawiciel kulturalnego i społecznego życia Zakopanego. Należał do grona najbliższych współpracowników Stanisława Witkiewicza, autora stylu zakopiańskiego. Propozycje Witkiewicza, oparte na sztuce podhalańskiej i huculskiej, stanowiły pierwszą próbę stworzenia stylu narodowego, na którego bazie miała powstać nowoczesna polska architektura oraz rzemiosło artystyczne. Działalność Wojciecha Brzega w dużej mierze przyczyniła się do ugruntowania pozycji stylu zakopiańskiego w polskiej sztuce, a sam rzeźbiarz pozostał jednym z jego najwybitniejszych reprezentantów.

Wojciech Brzega był absolwentem klasy rzeźby ornamentalnej zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego. Jako wolny słuchacz w 1895 rozpoczął studia na Wydziale Rzeźby Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie. Trzy lata później rozpoczął studia w Monachium, które następnie kontynuował w Paryżu. W stolicy Francji szczególnie doceniono talent zakopiańskiego rzeźbiarza. Sukcesy Brzega były na bieżąco śledzone w jego rodzinnym mieście, a wszystkie większe dokonania oraz informacje o zdobytych przez niego nagrodach odnotowywane w Przeglądzie Zakopiańskim: „Brzega jest młodym artystą kształcącym się obecnie na obczyźnie, ale całą duszą zrośniętym z Tatrami, u stóp których się urodził i których czar rozpałił mu w duszy gorącą miłość sztuki rodzinnej. Bywalcy zakopiańscy znają zapewne wszyscy tę cichą, sympatyczną postać górala-artysty” („Przegląd Zakopiański”, nr 30, 1900, s. 7).

Na początku XX stulecia Brzega powrócił do Zakopanego, gdzie tworzył elementy wyposażenia wnętrz, bazując na podhalańskiej stylistyce. Angażował się także w działania na rzecz rozbudowy miasta oraz dbał o rozwój edukacji artystycznej Zakopanego. Organizował wystawy poświęcone sztuce ludowej, na których były prezentowane meble oraz rzeźby jego autorstwa, a także obrazy pędzla Gałka, Niesiołowskiego, Brzozowskiego czy Rembowski. Brał czynny udział w zakopiańskich organizacjach, był członkiem Towarzystwa Sztuka Podhalańska oraz Stowarzyszenia „Kilim”, działał także w zarządzie Towarzystwa Tatrzańskiego w Sekcji Ludoznawczej oraz pełnił funkcję dyrektora w Szkole Przemysłu Drzewnego. Rzeźbiarz, z dumą podkreślający swoje góralskie pochodzenie, zastąpił również jako autor amatorskich opowiadań, gawęd, wspomnień, sztuk teatralnych i artykułów poświęconych Zakopanemu.

Brzega wraz z Witkiewiczem pracowali nad rozpowszechnieniem sztuki inspirowanej góralskim folklorem na cały kraj. Jak sam wspominał, to stał się główny kierunek jego artystycznych działań: „Główną jednak moją ideą była praca nad rozwojem stylu zakopiańskiego. Wierzyłem w Witkiewicza i zdawało mi się, że spełnię obowiązek Polaka i górala-obywatela, pracując w tym kierunku. (...) Kawał życia poświęciłem pracy nad stylem zakopiańskim w meblarstwie. Założyłem warsztat, by swoje pomysły móc wykonywać. Warunki były bardzo ciężkie, nie mogłem spokojnie opracowywać projektów. Nie miałem najmniejszego przygotowania kompozycyjnego, tej umiejętności dopiero później uczono” („Polskie Style Narodowe 1890-1918”, [red.] Andrzej Szczerski, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2021, s. 254). Rzeźbiarz, jeszcze jako absolwent zakopiańskiej Szkoły Snyerskiej, pomagał Witkiewiczowi podczas budowy willi „Koliba”, pierwszej budowli zaprojektowanej w stylu zakopiańskim. Był także autorem mebli przeznaczonych do willi „Pod Jedłami”, „Pod Wykrotem”, „Santo” oraz podhalańskich kościołów. Ostatecznie to właśnie stylowe meblarstwo stało się główną specjalizacją rzeźbiarza.

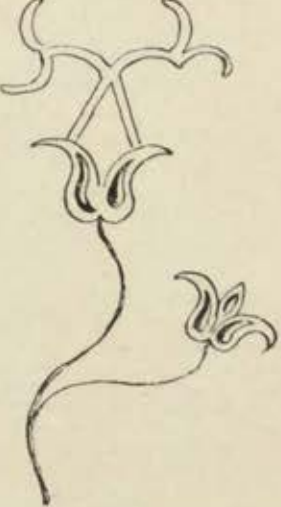
Do jednego z najciekawszych projektów wnętrzarskich Brzega można zaliczyć wystrój sali jadalnej sanatorium Dłuskich w Kościelisku. Sanatorium to było nowoczesnym ośrodkiem, przeznaczonym do leczenia pacjentów we wczesnym stadium choroby. Jego twórcy zadbali również o stylowy plan pomieszczeń, które w pozytywny sposób miały oddziaływać na nastrój pacjentów. Brzega zaprojektował jadalnię sanatorium na kształt góralskiej izby. Jej wnętrze, jak wspomniano w czasopiśmie „Świat”, świadczyło o tym, „jak wspaniałe rzeczy można osiągnąć w zakresie urządzeń mieszkalnych, posługując się elementami naszej własnej sztuki ludowej. (...) Stoły i zydle, przy całej swej masywności ujmujące wdziękiem linii, wykonane zostały ściśle podług starych mebli góralskich z chaty Sabają-Krzeptowskiego, znajdujących się w zbiorze pani Dembowskiej. (...) Styl zakopiański znalazł w sanatorium D-ra Dłuskiego nowe świetne potwierdzenie swej żywotności” („Ze zdobyczy stylu zakopiańskiego”, [w:] „Świat”, 1907, nr 42, s. 10).



Ryc. 72. Typowa wegetacja z nadedrzwii z izby Bulcyka w Kośnym Hamrze.



Ryc. 73. Oryginalna roślinność z końca sosrębu z izby Kuby Kołodzieja w Zakopanem.



Ryc. 74. Roślinność z starej fujary, jak na ryc. 71.



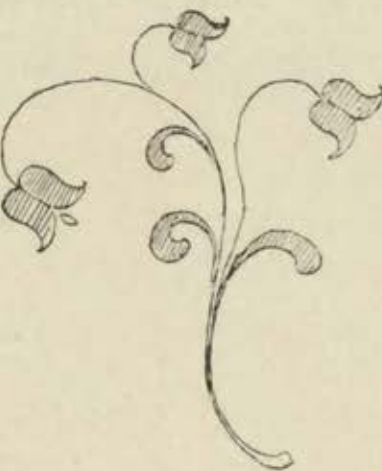
Ryc. 75. Ze spodniej powierzchni sosrębu z izby Sobczaka (Zakopane).



Ryc. 76. Z licowej powierzchni końca tegoż sosrębu.



Ryc. 78. Złotogłów. (rys. S. Witkiewicza).



Ryc. 77. Wegetacja z sosrębu z domu Wojciecha Marcinowego Gąsienicy z Gładkiej.



Ryc. 79. Półka Dr. T. Dunina, w Warszawie. (rys. W. Dominika).



40

BIURKO W STYLU ZAKOPIAŃSKIM

lata 30. XX w.

drewno, 90 x 150 x 81 cm
na boku jednej z szuflad: 'Zakład stolarski | WALENTEGO STELMASZEWSKIEGO | w Stanisławowie'

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 700 - 7 000 EUR

STAN ZACHOWANIA:
przebarwienia i rysy na blacie, przebarwienie w prawej szufladzie, zepsuty mechanizm zamku w szafkach



41 †

JÓZEF BOCEK

Miniatura skrzyni posagowej w stylu zakopiańskim, CPLiA, lata 50. XX w.

drewno, 22 x 31,5 x 19,5 cm
na odwrocie sygnowany rylcem: 'Józef Bocek'
oraz wewnątrz kartka z oznaczeniem C.P.L. i A.

estymacja:
900 - 1 200 PLN
300 - 300 EUR

42

SZKATUŁKA W FORMIE SASIEKA
DEKOROWANA ORNAMENTEM
PODHALAŃSKIM

drewno, 14,5 x 28 x 14,8 cm

estymacja:
800 - 1 500 PLN
200 - 400 EUR



43

PÓŁKA W STYLU ZAKOPIAŃSKIM

1 poł. XX w.

drewno, 78 x 129 x 19,5 cm

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

STAN ZACHOWANIA:
ślady użytkowania (przetarcia, zarysowania, zabrudzenia), wtórne mocowania



44

ZESTAW MEBLI W STYLU ZAKOPIAŃSKIM

lata 70. XX w.

drewno, w skład zestawu wchodzi: stół (72 x 130 x 75 cm), ława (76,5 x 132 x 42,5 cm) i dwa krzesła (76,5 x 42 x 42 cm)
oznaczony na spodzie krzesel i ławy

estymacja:

3 000 - 4 000 PLN

700 - 1 000 EUR

STAN ZACHOWANIA:

liczne przebarwienia na blacie i zarysowania



45

STÓŁ I ŁAWA

1965

Zakopiańskie Warsztaty Wzorowe. Spółdzielnia Przemysłu Ludowego i Artystycznego w Zakopanem

drewno, w skład zestawu wchodzi: stół (72 x 119 x 69 cm) i ława (42,5 x 120 x 31,5 cm)

estymacja:

7 000 - 9 000 PLN

1 700 - 2 100 EUR

STAN ZACHOWANIA:

po renowacji



46 †

WŁADYSŁAW ROGUSKI

1890-1940

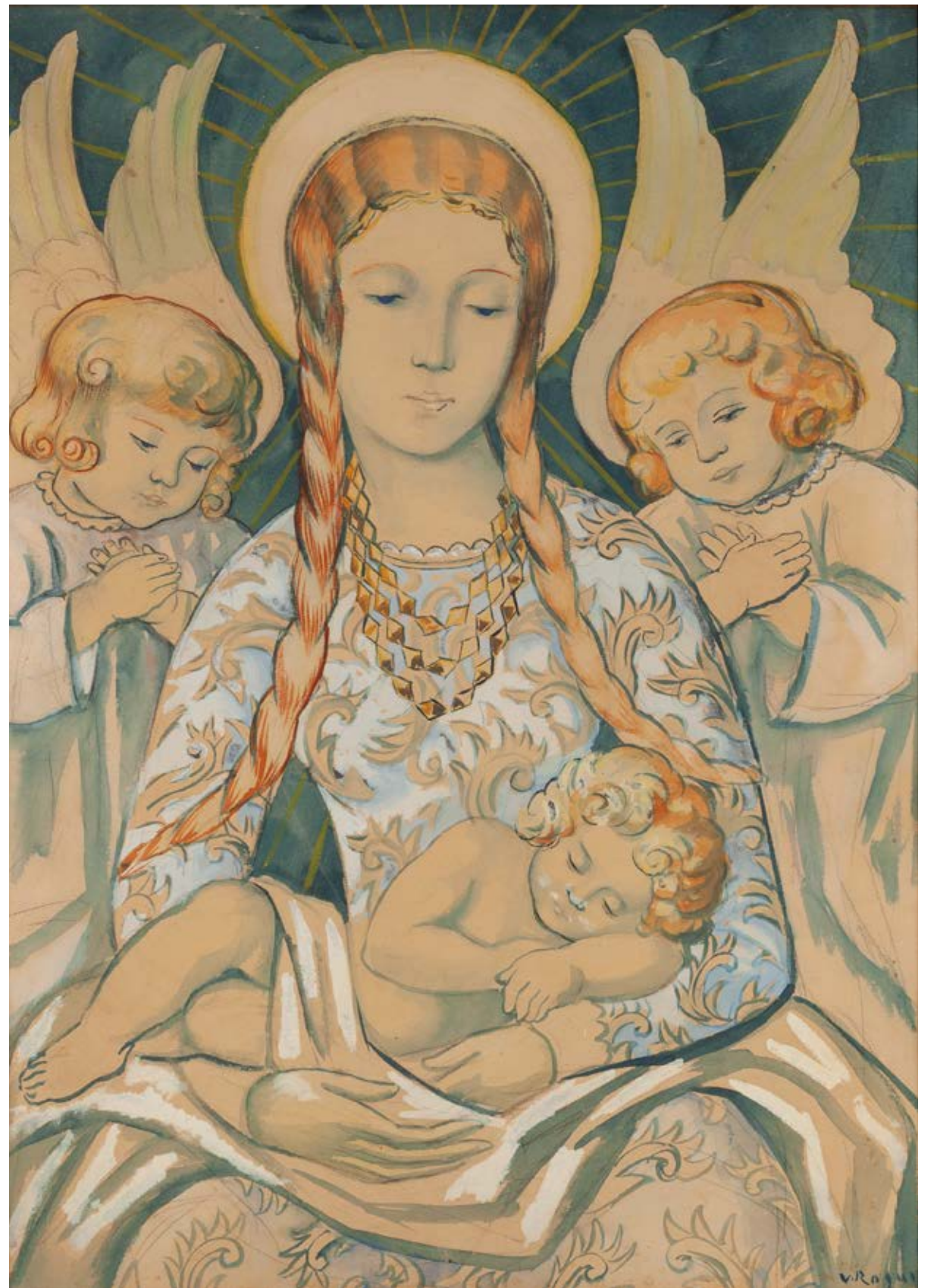
Madonna z Dzieciątkiem wśród aniołów

akwarela/papier, 95 x 75 cm
sygnowany p.d.: 'W.Roguski'
na odwrociu nalepki aukcyjne

estymacja:

12 000 - 18 000 PLN

2 800 - 4 200 EUR





Urodzony w 1980 w Warszawie Władysław Roguski studiował w stołecznej Szkole Rysunku pod kierunkiem Jana Kauzika i Mieczysława Kotarbińskiego, a także w krakowskiej ASP u Józefa Mehoffera oraz Józefa Pankiewicza. W trakcie I wojny światowej zaciągnął się do II Brygady Legionów Polskich. W 1920 wstąpił w szeregi Wojska Polskiego i wziął udział w wojnie polsko-bolszewickiej.

Należał do ruchu formistów – artystów, dla których forma była wartością nadrzędną. Formiści nie zrywali z tradycją, ale szukali nowoczesnych sposobów na przedstawianie otaczającej ich rzeczywistości przy odrzuceniu naturalizmu. Formiści nie są grupą prostą do zdefiniowania, nie idą wspólnym nurtem ani nie mają wspólnej stylistyki środków formalnych. To, co ich łączy, to chęć podkreślenia narodowej tożsamości Polski poprzez awangardowe, zachodnie wzorce, nawiązując do kubizmu czy ekspresjonizmu. Wśród założycieli i najwybitniejszych przedstawicieli znajdują się takie nazwiska jak Czyżewski, Świstek czy Witkacy. Roguski był jednym z twórców grupy formistów w Warszawie, debiutującej na VI Wystawie formistów w 1918. W 1922 Roguski wraz z innymi formistami dołączył do grupy „Rytm”, skupionej wokół artystów z krakowskiej ASP, a także artystów-emigrantów z Paryża, kontynuujących idee formistów, czyli poszukiwania stylu narodowego. W warstwie tematycznej przejawiało się to doбором tradycyjnych, XIX-wiecznych przedstawień realistycznych. W warstwie formalnej zaś sztuka ludowa i cechowa, tak prymitywna w formie, była punktem wyjścia i inspiracją dla nowoczesnego malarstwa. Stąd

nietrudno rozpoznać ludowe ornamenty czy specyficzne zasady kompozycji u artystów, takich jak np. Władysław Skoczylas, członek „Rytmu”, tworzący pod wpływem sztuki Podhala. Malarstwo narodowe miało także trzecią, nie mniej ważną rolę – polityczno-ideologiczną, związaną z obozem narodowym. Polska sztuka plastyczna miała podkreślać odrębność narodową oraz walczyć z naleciałościami zagranicznymi. W tym duchu działali artyści związani politycznie z endecją, bliska tej koncepcji była nacjonalistyczna twórczość artysty Stanisława Szukalskiego.

Władysław Roguski działał żywo w krakowskim i poznańskim środowisku artystycznym do momentu aresztowania przez Gestapo w 1939. Z początkiem 1940 został rozstrzelany w obozie zagłady KL Posen w Forcie VII Twierdzy Poznań.

Tematyka religijna przeważała wśród dorobku malarstwa Roguckiego, często łącząc się z ideami narodowymi. Chętnie sięgał do ikonografii maryjnej, pozostawiając po sobie liczne przedstawienia Marii. Madonna z Dzieciątkiem to kompozycja zaczerpnięta z włoskiego Quattrocenta, ujęta w półpostaci, z ukoronowanym Dzieciątkiem na kolanach, adorowana przez dwa anioły jest majestatyczna, a zarówno delikatna i kobieca. Jej spokojna postać, okryta płaszczem stylizowanym na ludowe hafty, kontrastuje z bogato zdobionym tłem dekorowanym ornamentem kwiatowym. Madonna z Dzieciątkiem to połączenie ikonografii religijnej z elementami ludowymi, co było praktyką często spotykaną w twórczości Władysława Roguckiego.



Władysław Roguski, Zwiastowanie, 1923, kolekcja prywatna, Polska



Władysław Roguski w swojej pracowni w Poznaniu, fotografia archiwalna



47

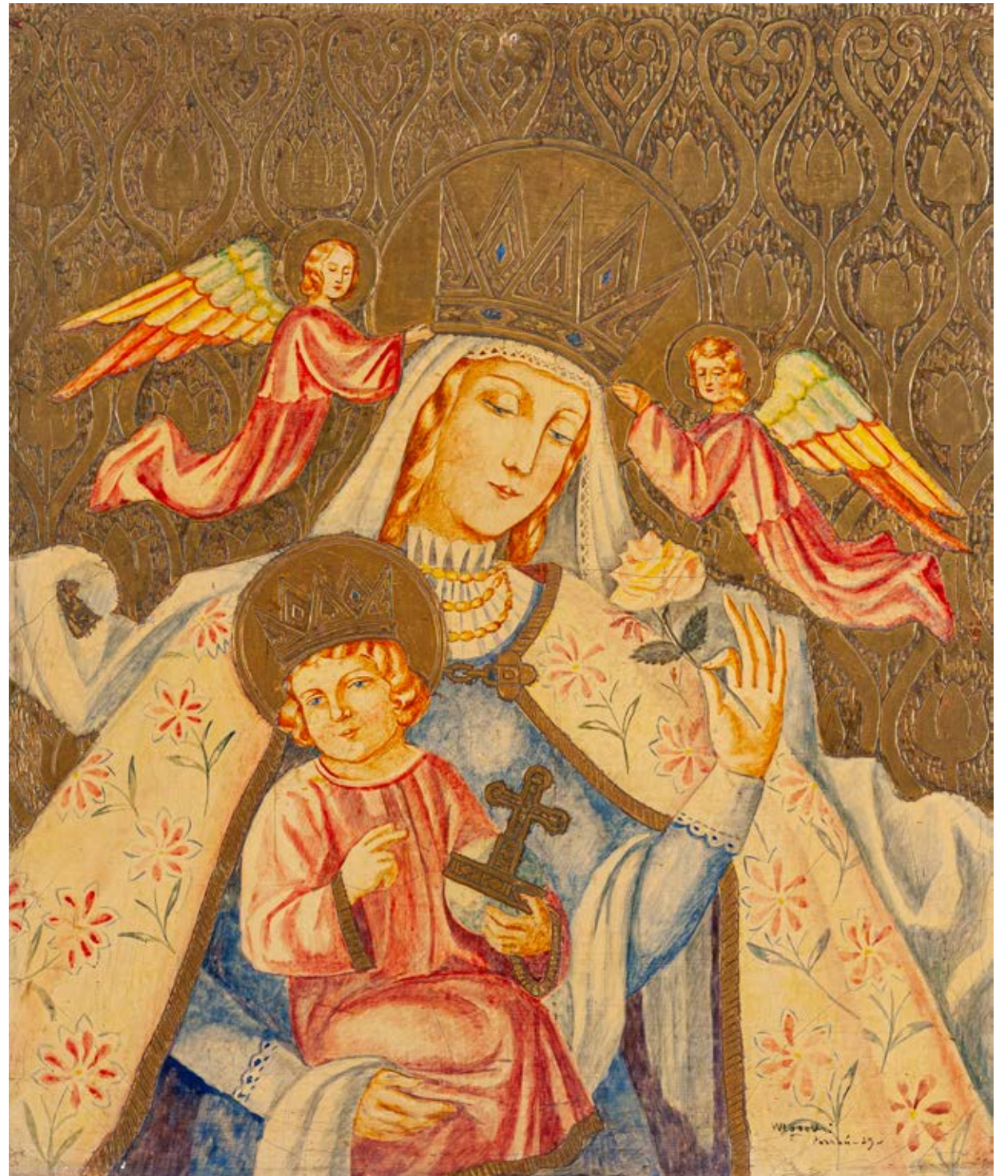
WŁADYSŁAW ROGUSKI

1890-1940

Koronacja Madonny, 1939

akwarela i tempera na podkładzie gipsowym, złocenie/sklejka, 65 x 55 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'W. Roguski | Poznań - 39'
na odwrociu nalepki aukcyjne

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
5 800 - 8 000 EUR





48 †

MICHAŁ MAKSYMILIAN REUCKI

1884-1971

Kościół nad Czarnym Stawem Gąsienicowym

olej/plótno (dublowane), 64,5 x 74,5 cm
sygnowany p.d.: 'M. REUCKI'

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



49

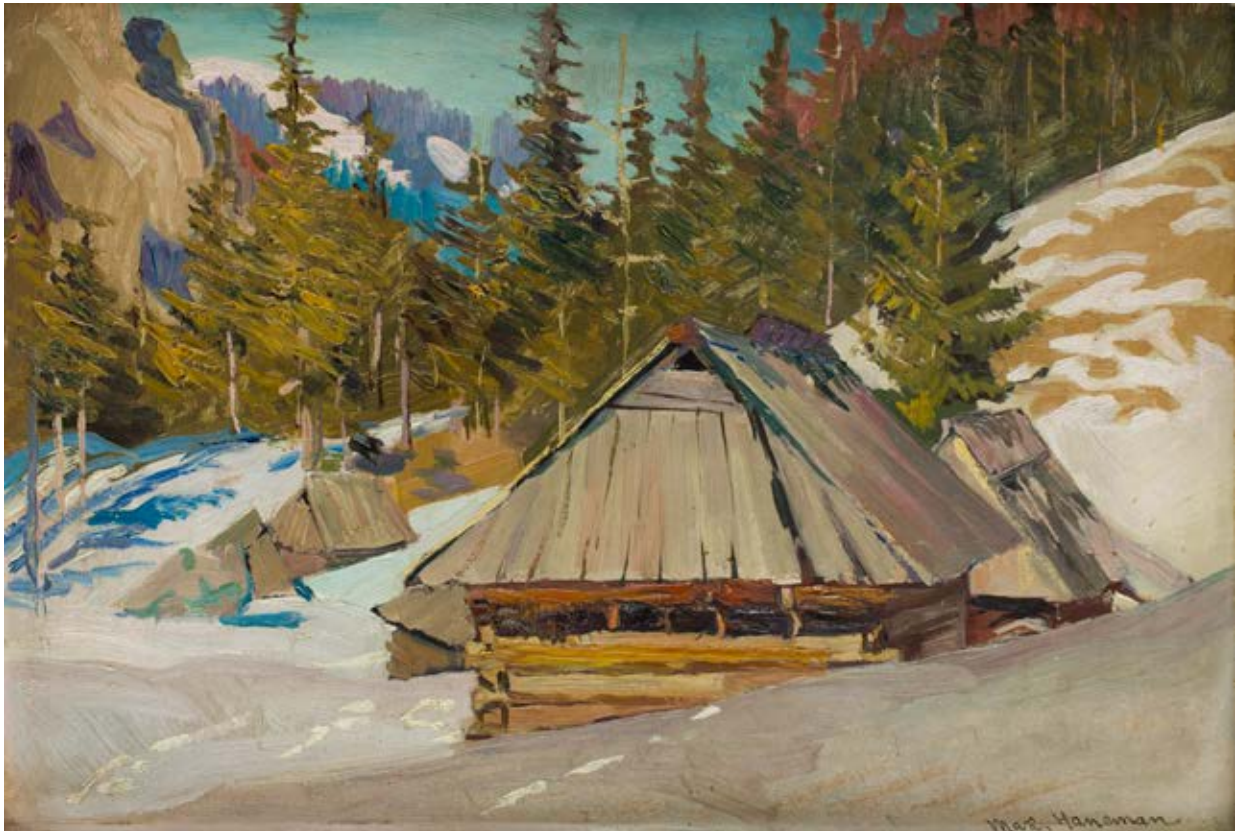
JAKUB GLASNER

1879-1942

Widok na Giewont, 1923

olej/plótno, 45 x 45 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'J. GLASNER | 23'
na odwrociu fragmentarycznie zachowane dwie nalepki wystawowe

estymacja:
8 000 - 12 000 PLN
1 900 - 2 800 EUR



50

MAX HANEMAN (HANNEMAN)

1882-1944

Szalasy

olej/tektura, 33,5 x 47,5 cm
sygnowany p.d.: 'Max Haneman'

estymacja:
9 000 - 12 000 PLN
2 100 - 2 800 EUR



51

MARCELI HARASIMOWICZ

1859-1935

Pejzaż ze strumykiem leśnym

olej/płótno, 78 x 113 cm
sygnowany p.d.: 'Harasimowicz'
na odwrociu stempel wiedeńskiego producenta przyborów malarskich: 'Malerleinwand & | Farben – Fabrik | A. EBESER | WIEN | L. Opernring 9'

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

52

AUTOR NIEROZPOZNANY

XIX w.

Góral na szlaku

olej/plótno, 103 x 76 cm

estymacja:

9 000 - 12 000 PLN

2 100 - 2 800 EUR

„Mój przewodniku! Tyś mnie wiodł przez góry,
Dając mi poznać ich poezję świeżą,
Nagą, dziewiczą piękność tej natury,
Nie zeszpeconą mdłych legend odzieżą,
Nie rozdrobnioną na powszednie rysy,
Zdawkowe słowa, zdawkowe opisy.”

El...y [A. Asnyk], Poezyje, t. 3, Lwów 1880, s. 146



PATERA Z GÓRALEM (413)

kon. XIX w.

Pierwsza Krajowa Fabryka Wyrobów Platerowanych, Srebrnych i Metalowych M. Jarra, Kraków
koniec XIX w.

plater, szkło, 38 x 26,5 x 26,5 cm
na spodzie napis wersalikami: JAKUBOWSKI&JARRA
mosiądz srebrzony, odlewany, lutowany

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

WYSTAWIANY:
Wystawa czasowa w Muzeum Ziemi Polskiej Akademii Nauk w Warszawie: Wyroby w stylu zakopiańskim Pierwszej krajowej fabryki wyrobów platerowanych, brązowych i srebrnych M. Jarra w Krakowie z kolekcji prywatnych (20 V – 13 VI 2021)
(analogiczny egzemplarz)
Wystawy czasowej w Muzeum Tatrzańskim im. dra Tytusa Chałbińskiego w Galerii Sztuki w willi Oksza w Zakopanem: Wytwórnia Platerów Marcina Jarry. Wyroby w stylu zakopiańskim z kolekcji prywatnych i zbiorów muzealnych (12 III – 29 V 2022)
(analogiczny egzemplarz)
Wystawa czasowa Willa La Fleur: Zakopane. Wyrzeźbione. Namalowane. (7 X 2023 – 31 III 2024)
(analogiczny egzemplarz)

LITERATURA:
Katalog wystawy „Pierwsza Krajowa Fabryka Wyrobów Platerowych Marcina Jarry”, Zakopane 2022, s. 47.
Katalog wystawy „Zakopane. Wyrzeźbione. Namalowane”, Warszawa 2023, s. 276-286.

„...tu sztuka jest zjawiskiem powszechnym, które ogarnęło zarówno dom, jak i meble, sprzęty, narzędzie, odzież, przyoblekając je w oryginalną formę, kolor, lub zdobienie; nawet najzwyczajniejszy przedmiot użytku, nieróżniące się od powszechnych, znanych... zwracają uwagę na się wybitną zgrabnością, starannym wykończeniem w szczegółach, którem uderzają oko, gdy się je porówna z takimiż samymi narzędziami i sprzętami w innych stronach...”.

Władysław Matlakowski, Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu. Zarys życia ludowego, Skład główny w Księgarni Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1915, s. 3



Koniec XIX wieku to okres fascynacji naturą i krajobrazem małej osady Zakopane i jej okolic. Zainteresowanie wynikało niewątpliwie ze zbawiennego klimatu, zalecanego przez lekarzy, ale – jak się szybko okazało – nie tylko. Tym, co rozświetliło Podhale, była sztuka i rzemiosło miejscowej ludności górali tatrzańskich, które przyciągały licznych artystów, poetów i teoretyków. Zakopiański styl, emanujący duchem gór, mistycyzmem i folklorem, wkroczył na scenę sztuki, pozostawiając trwały ślad w historii polskiego rzemiosła artystycznego. Stanowił poszukiwanie tradycji rodzinnych, rozwijanych na ziemiach polskich. Łączył w sobie geometryzację formy, inspirację motywami roślinnymi, zwierzęcymi i góorskimi krajobrazami.

Styl zakopiański był modny nie tylko w Zakopanem. Często ornamenty przenoszono na wyroby z metalu, co podkreśla Matlakowski: „Wiele z ozdób na łyżnikach można przenieść z żelaza kutego, które... znakomicie rozwinęły się za staraniem kilku inteligentnych i gorliwych fabrykantów” (Władysław Matlakowski, Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu. Zarys życia ludowego, Skład główny w Księgarni Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1915, s. 7). W tym wyjątkowym kontekście Pierwsza Krajowa Fabryka Wyrobów Platerowanych Marcina Jarry i Marceliego Jakubowskiego staje się bohaterem opowieści o srebrnym wieku Zakopanego, gdzie natura i tradycja zlewały się w arcydzieła.

Marcin Jarra początkowo pracował w znanej fabryce wyrobów metalowych Norblina w Warszawie, skąd oddelegowano go do Krakowa wraz z Marcelim Jakubowskim dla założenia filii warszawskiej wytwórni około 1890. Jarra zorganizowany przez siebie zakład wykupił i działał samodzielnie, wykonując srebra domowego użytku, naczynia kościelne i judaica. Uzyskał znaczne powodzenie, jako że w Krakowie nie było do czasu przybycia Jarry większych pracowni i fabryk metalowych przedmiotów domowego i sakralnego użytku. Jego fabryka prosperowała bardzo dobrze. Wyroby Jarry wyróżniały się zgrabną, celowo skomponowaną sylwetą, były szlachetne w formie i umiejętnie wzbogacone dekoracją. Wykonywane w duchu eklektyzmu, klasycyzmu. Często stosowano motywy neobarokowe i neogotyckie. Wyjątkową ofertę w kolekcji Jarry i Jakubowskiego stanowiły obiekty w stylu zakopiańskim.

Na tegorocznej aukcji „Zakopane, Zakopane!” będzie można wylicytować wyroby z Pierwszej Krajowej Fabryki Wyrobów Platerowanych Marcina Jarry i Marceliego Jakubowskiego. Obiekty w stylu zakopiańskim z kolekcji wy-

twórni zapewniły bezwzględny sukces sprzedażowy. Za projekty wspólnicy zostali także nagrodzeni srebrnym medalem na wystawie w Paryżu w 1900 (Anna Drexlerowa, Andrzej K. Olszewski, Polska i Polacy na powszechnych wystawach światowych 1851-2000, Warszawa 2005, s. 189).

W XIX wieku wystawne ucztę nadal towarzyszyły najważniejszym wydarzeniom. Zastawy stołowe miały podkreślać bogactwo, ale także wskazywać trendy. Kolekcja w stylu zakopiańskim eksponowała popyt na wzory regionalne, poszukiwania stylu narodowego, w który wpleciono także emblematy o wymowie patriotycznej.

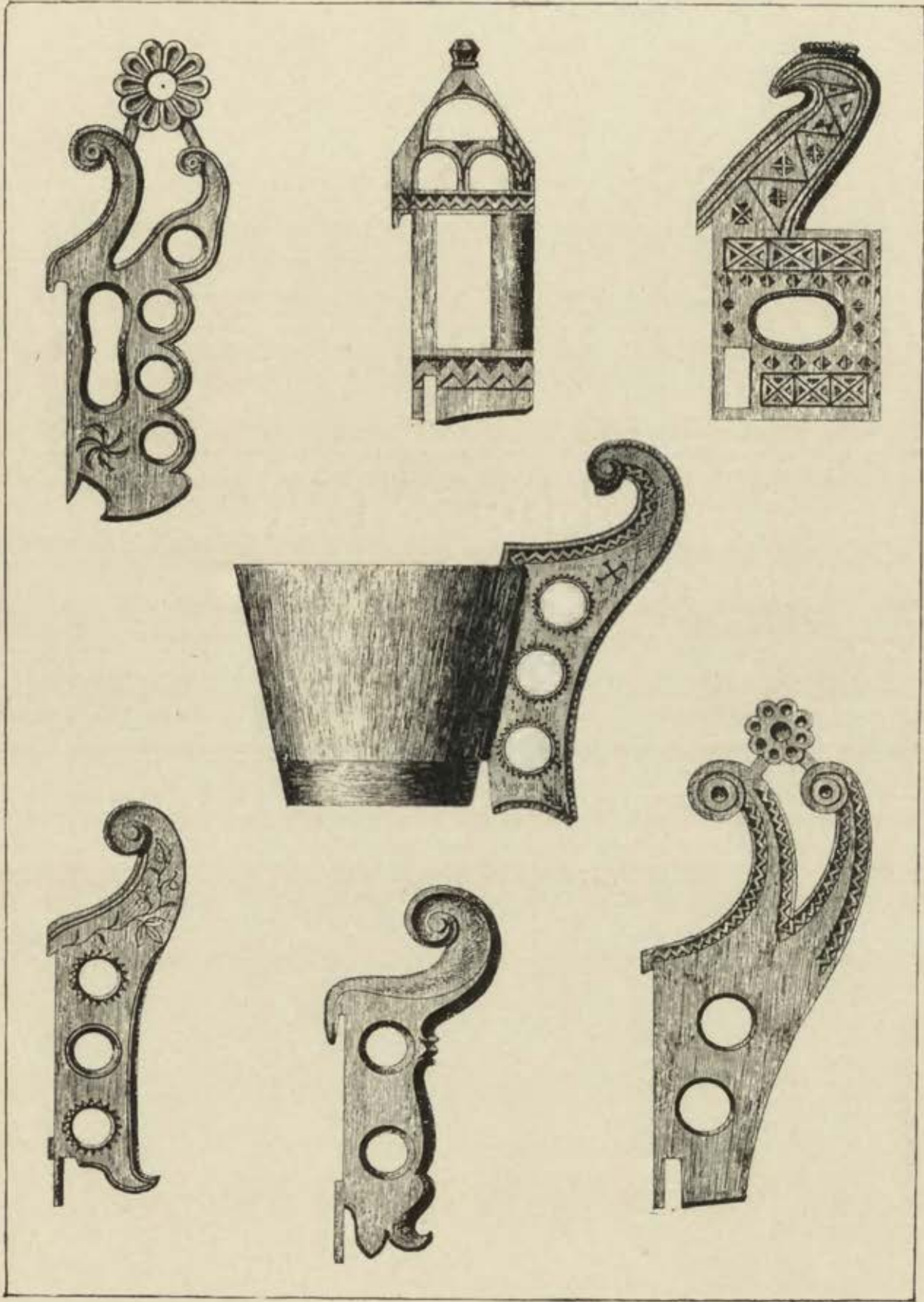
Na szczególną uwagę zasługuje Patera z góralem (413) reprodukowana w cenniku wytwórni (tablica 9). Jak datuje sygnatury wytwórni Joanna Paprocka-Gajek, na paterze zachowało się oznaczenie wytwórni: JAKUBOWSKI & JARRA. Jest to napis wersalikami rozdzielony gwiazdkami, ułożony w spłaszczonym owalu, prawdopodobnie datowany na lata przed 1900, kiedy wspólnicy pracowali razem (Katalogu do wystawy „Pierwsza Krajowa Fabryka Wyrobów Platerowanych Marcina Jarry”, Zakopane 2022, s. 30-31).

Ciekawostką antykwaryczną są dwa takie same kieliszki, oznaczone na spodzie. Jeden: M. Jarra, a drugi: M. Jakubowski. Powstały prawdopodobnie już po rozstaniu wspólników, po 1900, a do 1914, do kiedy prawdopodobnie istniała wytwórni Marceliego Jakubowskiego.

Na aukcję trafi duża grupa sztucców obiadowych, deserowych i do serwowania. Warto zwrócić uwagę na typy trzonków (okrągły, wiosło, skrzypce) i na pokrycie ich ornamentem w stylu zakopiańskim, inspirowanym zdobieniami architektury podhalańskiej (gwiazda w otoku, parzenica czy ornament w formie bordiury zębiec i łamania).

Obiekty z wytwórni Jarry i Jakubowskiego w stylu zakopiańskim przyciągają uwagę bogatą ornamentyką z wykorzystaniem charakterystycznych motywów podhalańskiej osady znanych ze wzorników utrwalonych przez Stanisława Witkiewicza i Władysława Matlakowskiego. W ostatnich latach zauważalny jest wzrost zainteresowania rynku aukcyjnego obiektami metalowymi w stylu zakopiańskim Marcina Jarry. Jak wskazuje Joanna Poprocka-Gajek, nieznana jest wielkość produkcji, ale obiekty w stylu zakopiańskim nie stanowiły dominanty asortymentu. Obiekty tego typu pojawiają się na rynku rzadko i osiągają dość wysokie ceny.





54

PARA SOLNICZEK W STYLU ZAKOPIAŃSKIM

pocz. XX w.

Pierwsza Krajowa Fabryka Wyrobów Platerowanych, Srebrnych i Metalowych M. Jarra, Kraków

plater, 5 x 8 x 5 cm
na spodzie, wewnątrz oznaczenie napis wersalikami: 'M.JARRA'
metal srebrzony, sztańcowany, rytowany

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

WYSTAWIANY:
Wystawa czasowa w Muzeum Ziemi Polskiej Akademii Nauk w Warszawie: Wyroby w stylu zakopiańskim Pierwszej krajowej fabryki wyrobów platerowanych, brązowych i srebrnych M. Jarra w Krakowie z kolekcji prywatnych (20 V – 13 VI 2021)
(analogiczny egzemplarz)
Wystawy czasowej w Muzeum Tatrzańskim im. dra Tytusa Chałbińskiego w Galerii Sztuki w willi Oksza w Zakopanem: Wytwórnia Platerów Marcina Jarra. Wyroby w stylu zakopiańskim z kolekcji prywatnych i zbiorów muzealnych (12 III – 29 V 2022)
(analogiczny egzemplarz)
Wystawa czasowa Willa La Fleur: Zakopane. Wyrzeźbione. Namalowane. (7 X 2023 – 31 III 2024)
(analogiczny egzemplarz)

LITERATURA:
Katalog wystawy „Pierwsza Krajowa Fabryka Wyrobów Platerowych Marcina Jarra”, Zakopane 2022, s. 48.
Katalog wystawy „Zakopane. Wyrzeźbione. Namalowane”, Warszawa 2023, s. 276-286.

55

ZESTAW SZTUĆCÓW DO SERWOWANIA W STYLU ZAKOPIAŃSKIM

pocz. XX w.

Pierwsza Krajowa Fabryka Wyrobów Platerowanych, Srebrnych i Metalowych M. Jarra, Kraków

plater, w skład zestawu wchodzi:
łopatka do szparagów (20 x 9 x 3 cm)
sitko do herbaty i chochelka do sosu z dwoma wlewami (18 x 8 x 3 cm)
łopatka do ciasta (26,5 x 6 cm)
szczypce do cukru (12 x 3 cm)
łyżka i widelec do sałaty (21 x 4,5 cm)
zestaw dwóch łyżeczek (11 x 2 cm)
widelczyk do cytryn (8 x 3 cm)
na odwrociu oznaczenie: 'M.JARRA'

estymacja:
9 000 - 12 000 PLN
2 100 - 2 800 EUR

LITERATURA:
Katalog wystawy „Pierwsza Krajowa Fabryka Wyrobów Platerowych Marcina Jarra”, Zakopane 2022, s. 55.



56

NÓŻ DO PAPIERU I TRZY ŁYŻECZKI DESEROWE

pocz. XX w.

Pierwsza Krajowa Fabryka Wyrobów Platerowanych, Srebrnych i Metalowych M. Jarra, Kraków

plater, w skład zestawu wchodzi:
nóż do papieru (19 x 2,3 cm)
trzy łyżeczki do deseru (10,3 x 2 cm)
na łyżeczkach napis wersalikami w trójkącie: 'M | JARRA'
na jednej z łyżeczek napis w trójkącie: 'JARR' (A nieczytelne)
na nożu do papieru napis wersalikami w trójkącie: 'M | JARRA'
na rewersie napis: 'ZAKOPANE'

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

WYSTAWIANY:
Oksza w Zakopanem: Wytwórnia Platerów Marcina Jarra. Wyroby w stylu zakopiańskim z kolekcji prywatnych i zbiorów muzealnych (12 III – 29 V 2022)
(analogiczny egzemplarz)



57

WALERY ELJASZ RADZIKOWSKI

1841-1905

Tytułowa akwaforta z teki "Studja z Tatr", 1904

akwaforta/papier, 41 x 30 cm (arkusz)

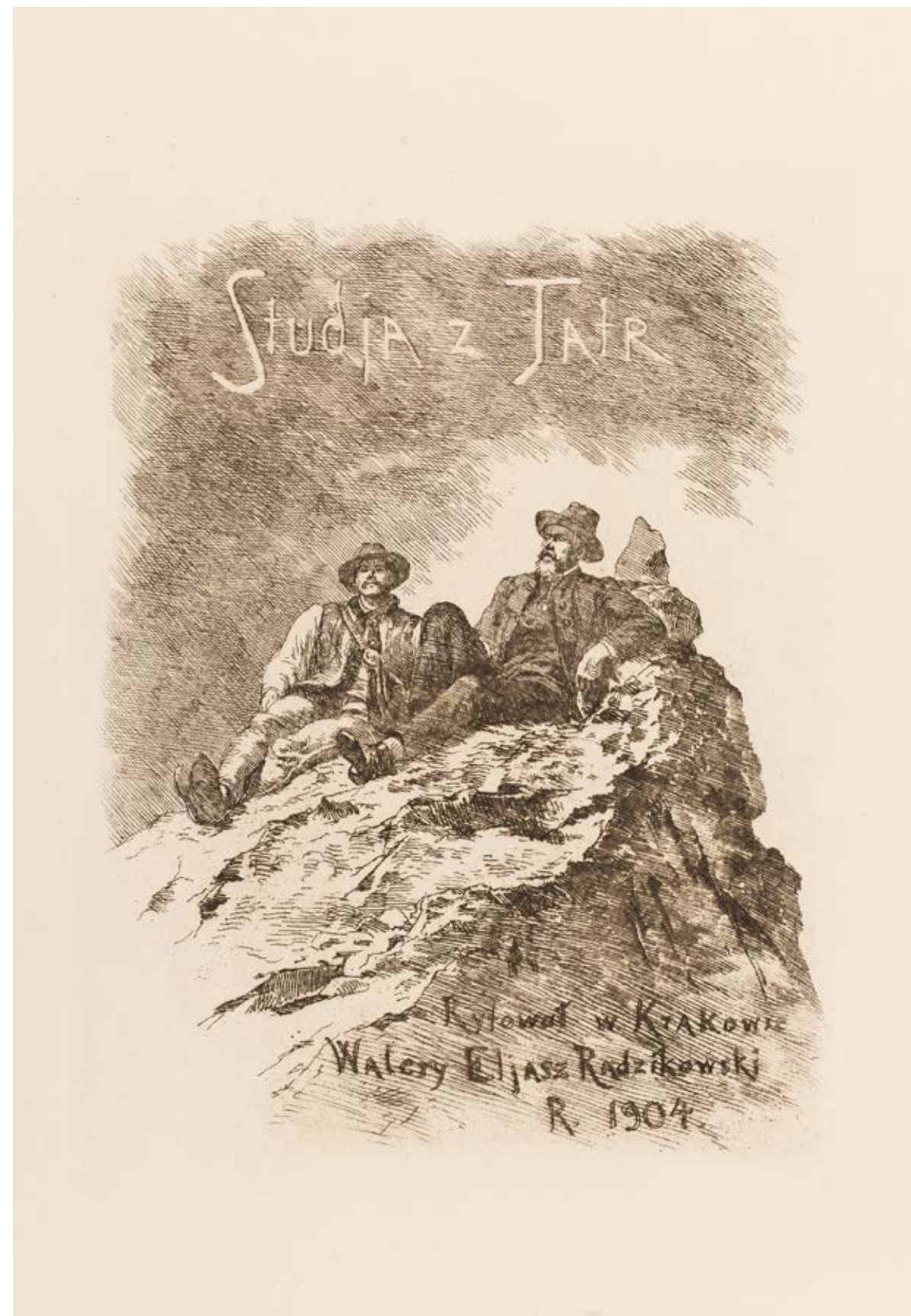
estymacja:

1 500 - 2 000 PLN

400 - 500 EUR

„Zrodzonemu na podnózu gór, nawykłemu patrzeć w świat górski, tajemniczy, pełen cudownych uroków, nie zastąpi go inny, choćby najrozkoszniejszy kąt na ziemi; tęsknić będzie za wodami, za wichrami, za wszystkim, wśród czego wzrósł, bo nic nie sprostą krainie górskiej. Mieszkańcom równin trudno pojąć tęsknotę, jaka opanowuje górala, gdy mu przyjdzie długo przebywać w równinach, nie mówiąc już o zamieszkaniu. W kim tkwi chociaż iskra poezji, ten na widok gór uczuwa do nich pociąg nieokreślony; jest coś, co ludzi tam zwabia”.

Walery Eljasz Radzikowski, Szkice z podróży w Tatry, Poznań 1874, s. 1





Walery Eljasz Radzikowski, Ludzie wśród straganów na ulicach Zakopanego, ok. 1894



Walery Eljasz Radzikowski, strona tytułowa „Illustrowanego przewodnika do Tatr, Pienin i Szczawnic”, 1870

WALERY ELJASZ RADZIKOWSKI POPULARYZATOR TATR

Walery Eljasz Radzikowski wychowywał się w krakowskiej, artystycznej rodzinie. Jego ojciec, Wojciech Eljasz malował głównie obrazy religijne do miejscowych kościołów, młodszy brat Władysław zajmował się rzeźbą, zaś siostra Maria była malarką kwiatów i krajobrazów oraz ilustratorką książek, a także prac naukowych, m.in. „Parzenie góralskich” (1930) Tadeusza Seweryna. Walery uzyskał wykształcenie artystyczne w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie w pracowni Władysława Łuszczkiewicza, gdzie studiował w latach 1856-1862. Następnie przez dwa lata kształcił się na Akademii w Monachium, po czym odbył podróż po Europie. W 1865 powrócił do Krakowa, gdzie, obok działalności artystycznej i naukowej, zajął się nauczaniem rysunku w Gimnazjum św. Anny. Tworzył obrazy o tematyce historycznej, krajobrazy Tatr, także widoki zabytków Krakowa, portrety, obrazy i malowidła ściennie o tematyce religijnej.

Walery Eljasz Radzikowski zapisał się historii nie tyle jako malarz, ale przede wszystkim ilustrator i autor przewodników po Tatrach. Już na studiach brał udział w wyprawach na to najwyższe w Polsce pasmo górskie. Zauroczenie wspinaczką wysokogórską i rozciągającymi się widokami dziewiczej przyrody podhalańskiej sprawiło, że Radzikowski postanowił upowszechnić ten region i taternictwo. Wytęczał szlaki i był przewodnikiem po Tatrach. Był aktywnym członkiem Towarzystwa Tatrzańskiego od jego założenia w 1873. W 1887 wytęczył szlak z Jaszczurówki, przez Waksmundzką Polanę, Wodogrzmoty Mickiewicza, do schroniska w Roztoce, który był pierwszą znakowaną ścieżką w polskich Tatrach. W 1870 opublikował „Illustrowany przewodnik do Tatr, Pienin i Szczawnic”, drugi po pozycji ks. Eugeniusza Janoty polski przewodnik po Tatrach. Od publikacji poprzednika wyróżniały go obszerne opisy pełne anegdot oraz liczne graficzne ilustracje, które opierały się na szybkich szkicach Radzikowskiego z jego wypraw w góry. Książka zawierała ponadto mapę i jedną panoramę.

Przewodnik doczekał się sześciu wydań opublikowanych w latach: 1870, 1881, 1886, 1891, 1896 i 1900. Pracę nad siódmym wydaniem przerwała śmierć autora w 1905. Ewolucji przewodnika towarzyszył rozwój turystyki tatrzańskiej, a także odkrycie Zakopanego, które z małej, nieznannej miejscowości stawało się ośrodkiem wypoczynkowym, turystycznym i uzdrowiskowym. Innym znaczącym wydarzeniem dla popularyzacji taternictwa było wybudowanie linii kolejowej łączącej Kraków z Zakopanem. Sam autor natomiast również z każdym rokiem coraz lepiej poznawał góry i nowe szlaki. W kolejnych wydaniach zawierał coraz więcej treści, zamieszczał w nim coraz więcej ilustracji, panoram oraz opisów wycieczek, a także poświęcał coraz więcej miejsca Zakopanemu. Ponadto pojawiły się charakterystyki schronisk i schronów, które intensywnie powstawały wtedy w Tatrach. Opisy wycieczek obejmowały północną i południową stronę Tatr i zawierały nowe szlaki dojścia na szczyty zamiast dróg tradycyjnych. W kolejnych wydaniach autor ograniczał dygresję, nadając swojej publikacji kształt zbliżony do współczesnych nam przewodników. W ostatnim wydaniu zastosowano już skalę metryczną.

Poza dopracowywaniem przewodnika Walery Eljasz Radzikowski popularyzował Tatry również poprzez fotografię oraz grafikę. Od 1890 wykonywał fotografie Tatr, lokalnego budownictwa, tradycji mieszkańców oraz ich stroje, upowszechniając w ten sposób folklor i piękno natury tego regionu. Jego prace pojawiały się w czasopismach, albumach i na pocztówkach. Tworzył ponadto liczne grafiki w technice akwaforty, stanowiące zapis jego wrażeń z wędrowek po Tatrach, w których doznawał piękna przyrody i niepowtarzalnego uczucia wolności. Cechuje je ilustracyjna dokładność, niejednokrotnie bowiem artysta opierał się przy ich tworzeniu na swoich fotografiach. Prezentowane w katalogu pełne uroku kwasoryty należą do słynnej teki zatytułowanej „Studja z Tatr” z 1904.



Walery Eljasz Radzikowski (?), Dwudziestolecie Towarzystwa Tatrzańskiego, 1893



58

WALERY ELJASZ RADZIKOWSKI

1841-1905

"Ziemianka" z teki "Studja z Tatr", 1904

akwaforta/papier, 30 x 41 cm (arkusz)
sygnowana na płycie p.d.: 'Walery Eljasz'

estymacja:

1 500 - 2 000 PLN

400 - 500 EUR



59

WALERY ELJASZ RADZIKOWSKI

1841-1905

"Góralka z tobolem" z teki "Studja z Tatr", 1904

akwaforta/papier, 41 x 30 cm (arkusz)

estymacja:

1 500 - 2 000 PLN

400 - 500 EUR



60

KILIM

lata 30. XX w.

wełna, 200 x 146 cm

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 700 - 7 000 EUR

STAN ZACHOWANIA:

ubytki w partii frędzli, delikatne rozluźnienia splotów, przetarcia



BOGACTWO ORNAMENTYKI POLSKICH KILIMÓW

Długa tradycja polskiego tkactwa uczyniła z tkaniny formę sztuki oraz podniosła ją do rangi dobra narodowego. Tkanina obecna była w polskim domu od wieków – pojawiała się zarówno w szlacheckich dworach i mieszczańskich kamienicach, jak i chłopskich chałupach. Odgrywała istotną rolę w kształtowaniu wnętrza, a polskie tkactwo wyróżniało się na tle europejskiej tkaniny dekoracyjnej. Kilim stał się reprezentacją stylu polskiej sztuki, symbolem rodzimości, wielokrotnie docenionym i nagradzanym na najważniejszych krajowych i międzynarodowych wystawach.

Do początku XX wieku tkaniem kilimów trudzono się głównie w domowych warsztatach, a techniki wytwarzania tkanin przekazywano z pokolenia na pokolenie: „W naszej bogatej, barwnej, rycerskiej przeszłości, stanowiły wzorzyste rodzime tkaniny, a między niemi w pierwszym rzędzie kilim, niezbędne tło dla życia w obozie, w pałacu, w dworku szlacheckim, w zajeździe na kontraktach kijowskich i dla ceremoniałów na stopniach ołtarzy.” (Katalog Krajowej Wystawy Kilimów Dawnych i Współczesnych, Lwów 1913, s. 3). Kilimy w polskich domostwach funkcjonowały jako przedmioty codziennego użytku, jednak wciąż pozostawały przedmiotami luksusowymi. Tkaniny te służyły najczęściej jako dekoracje ścian, ale używano ich również jako pościel, przykrywano nimi ławy, stoły, czy trumny podczas pogrzebu. Zdarzały się nawet przypadki owijania w kilimy zmarłych. Tak dawną rolę kilimów opisywano w katalogu do lwowskiej Krajowej Wystawy Kilimów Dawnych i Współczesnych z 1913 roku: „Kilim stanowił dla wieśniaka naszego artykuł zbytkowy, ceniony wysoko i szanowany. Należał on najczęściej do wiana wyprawnego, któremu rodzice zamożniejsi wyposażali córkę, często też oferowano go do kościoła lub do cerkwi, gdzie zaścielał stopnie ołtarza. W chacie przechowywano nowsze kilimy starannie w skrzyni i dobywano je tylko w szczególnych wypadkach, np. w czasie pogrzebu. Do użytku codziennego, do nakrycia łóżek służyły kilimy stare już i zniszczone.” Prawdziwą karierę artystyczną kilim osiągnął dopiero w XX wieku. Nowe oblicze kilimowi przyniosły zwłaszcza modernistyczne i młodopolskie hasła poszukiwań stylu narodowego. W tkaninie dostrzeżono wówczas możliwość naturalnego połączenia tradycji i nowoczesności, do którego tak usilnie wówczas dążono. W dwudziestoleciu międzywojennym kilimiarstwo stało się jednym z najważniejszych działów polskiego przemysłu artystycznego, co dostrzegali już współcześni krytycy: „W żadnej dziedzinie artystycznego przemysłu nie dokonał się w przeciągu kilku ostatnich lat tak duży postęp na polu uszlachetnienia materiału, techniki i wartości zdobniczych, jak w kilimkarstwie.” (Rzeczy Piękne, R. 8, nr 4, s. 129.). Kilimy, dzięki swojej długoletniej tradycji, zyskały miano symbolu odrębności narodowej państwa, które od niedawna znów stało się niepodległe. Wytwarzać zaczęto

kilimy z dekoracjami naśladującymi motywy ludowe, układającymi się w symetryczne wzory: „Artyści starali się czerpać z tradycji te elementy, które ich zdaniem stanowić miały o narodowym charakterze twórczości. Kilimy ich rozkwitwały wielością stylizowanych kwiatów pospolitych, wypełniały się przekształconymi ornamentami z ludowych haftów, malowanych skrzyń, wycinanek, pisanek i parzenic, wreszcie sięgnęły do tematów, takich jak ulubione w tej epoce pawie czy róże, należących do arsenału najczęstszych motywów we wszystkich gatunkach sztuki. Natomiast do kompozycji jak i kolorytu wnosili inwencję własną, projektowali po malarsku, swobodnie, w duchu secesyjnej dekoracyjności.” (Irena Huml, Współczesna tkanina polska, Warszawa 1989, s. 9)

Wśród stosowanych w dwudziestoleciu międzywojennym motywów przeważały rytmiczno-geometryzujące aplikacje, zdradzających zamiłowanie do symetrii czasów art déco. Wyraźnie dostrzec można również, iż ściśle symetrycznie rozmieszczone folklorystyczne wzory tkanin oraz stosowanie nasyconych i zharmonizowanych barw, czerpały z bogatej tradycji twórczości ludowej. Podążając za pragnieniami uczynienia z rzemiosła równoważnej sztuki do malarstwa i rzeźby, artyści uczynili z tkanin dzieła sztuki promujące Polskę, m.in. na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu w 1925. Styl tkanych wówczas kilimów doskonale oddawał rodzimy charakter polskiego art déco, wyróżniającego się na tle innych tkanin europejskich: „Mało jeszcze zdajemy sobie sprawę z faktu, że w produkcji artystycznych kilimów Polska wybiła się przebojem na pierwsze miejsce. Jeżeli w r. 1925 na Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu polskie kilimy rywalizowały o palmę pierwszeństwa z kilimami szwedzkiego „Föreningen Handarbetets Vänner” to olbrzymi postęp, każe nam wierzyć w chlubną przyszłość polskiego kilimu na arenie międzynarodowej.” (Naprzód, nr. 56, 9.03.1929)

Z kilimów planowano uczynić nie tylko dzieła sztuki, nadal promując także ich praktyczne funkcje. Tkaniny miały być prezentowane na wystawach w Polsce i Europie oraz równocześnie stanowić ważny element w mieszkaniach czy góralskich izbach, tworzone więc także kilimy dla średnio zamożnej warstwy społeczeństwa. W 1928 tak zachwycano się dekoracyjnymi tkaninami: „Kilim jest piękną ozdobą ścian, podłogi i sprzętów. Zastosujemy go różnie: jako narzutę na otomanę, kapę na łóżko, serwety na stół itp. (...) Wielka różnorodność kilimów w domu nigdy nie psuje jego harmonii – przeciwnie, przy swoim bogactwie nadaje mieszkaniom miły, ciepły i wesoły nastrój” (Stefan Kacprowski, Kilimy i wełnianki, Towarzystwo Wydawnicze Bluszcz, 1928, s. 1).





61

BOGDAN TRETER

1886-1945

Kilim, Stowarzyszenie "Kilim" w Zakopanem

wełna, 200 x 106 cm
sygnowany monogramem wiązany l.d.: 'TB'

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

STAN ZACHOWANIA:
obiekt po konserwacji



62

KILIM

len, wełna, 200 x 150 cm

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

STAN ZACHOWANIA:
przebarwienia, brak frędzli, na środku partia naprawiana (6 x 7 cm),
punktowe plamy farby

63

KILIM

wełna, 200 x 90 cm

estymacja:
5 000 - 8 000 PLN
1 200 - 1 900 EUR

STAN ZACHOWANIA:
brak frędzli, punktowe przebarwienia



64 ↑

MICHAŁ STAŃKO

1901-1969

Morskie Oko

olej/tektura, 48 x 69 cm

na odwrociu potwierdzenie autentyczności: 'STWIERDZAM | AUTENTYCZNOŚĆ OBRAZU | MICHAŁA STAŃKO | LESZEK STAŃKO | KATOWICE 2008 R.'

estymacja:

7 000 - 10 000 PLN

1 700 - 2 400 EUR

POCHODZENIE:

DESA Unicum, grudzień 2019

kolekcja prywatna, Polska

Michał Stańko urodził się w 1901 w Sosnowcu. Jako młody chłopak walczył w Legionach w czasie I wojny światowej. Na początku lat 30. przeniósł się do Zakopanego, gdzie do końca życia prowadził własną pracownię malarską. Często powracał do rodzinnego miasta, gdzie związał się ze śląskim środowiskiem artystycznym. Należał do założonej przez Stanisława Szukalskiego grupy artystycznej „Szczep Rogate Serce” oraz Związku Polskich Artystów Plastyków. Wspólnie z Januszem Kotarbińskim wykonał polichromię w nowym kościele parafialnym w Zakopanem. W trakcie II wojny światowej ochotniczo wstąpił do wojska i wziął udział w kampanii wrześniowej. Malował głównie pejzaże z okolic ukochanego Podhala oraz rzadziej Śląska, a także martwą naturę, portrety, akty i kompozycje symboliczne. Najpopularniejsze i najliczniejsze przedstawienia to właśnie górskie krajobrazy, niekiedy wzbogacone sceną wypasu owiec przez bacę. Chętnie malował też wiejskie chaty w sielankowej scenerii na tle Tatr, które przedstawiał bardzo precyzyjnie. Artysta umiejętnie obrazował rzeczywiste panoramy tatrzańskich szczytów, które przy wprawnym zastosowaniu światłocienia oraz perspektywy oddawały prawdziwy klimat górski. Malarstwo Michała Stańko cechuje dbałość o poprawność form. Dzieło prezentowane w katalogu to malownicze przedstawienie Morskiego Oka, najsłynniejszego i najchętniej obrazowanego przez artystów jeziora tatrzańskiego. Znakomicie ujęte szczyty Tatr harmonijnie komponują się ze spokojną taflą wody. Charakterystyczne dla malarza grube, zamaszyste pociągnięcia pędzla i znakomicie zastosowana skala barw dają efekt naturalistycznego i szczerego ujęcia tatrzańskich widoków.





65 †

LESZEK STAŃKO

1925-2011

Górski potok zimą

olej/płyta pilśniowa, 25,5 x 35,5 cm
sygnowany p.d.: 'LESZEK STAŃKO'

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



66 †

MARIAN MRÓZ

1908-1967

Przydrożny krzyż zimą, 1956

olej/plótno naklejone na tekturę, 70 x 50 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Marian Mróz | 1956'

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



67

JANUSZ KOTARBIŃSKI

1890-1940

Góral na tle szczytów, 1929

olej/tektura, 70,5 x 101 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Janusz Kotarbiński - 1929 - Zakopane'
na odwrociu papierowa nalepka producenta przyborów malarskich: 'J. WADOWSKI | WARSZAWA | MARSZAŁKOWSKA 121 | SKŁAD FARB | I PRZYBORÓW MALARSKICH'

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



68 †

STANISŁAW GÓRSKI

1887-1955

Góral nad Morskim Okiem

olej/tektura, 60 x 80 cm (w świetle oprawy)
sygnowany p.d.: 'St. Górski'

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



69 †

ALEKSANDER LECH KŁOPOTOWSKI
1895

Baca, 1928

sucha igła/papier, 17,5 x 14,5 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i datowany ołówkiem p.d.: 'ALKłopotowski 928'
opisany na odwrociu: 'KŁOPOTOWSKI ALEXANDER'

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



70 †

MAJA BEREZOWSKA
1898-1978

"Zbójnicy", lata 70. XX w.

akwarela, ołówek/papier, 36 x 51 cm
sygnowany p.d.: 'maja berezowska' i opisany l.d.: 'zbójnicy'

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

71

FILIŻANKA W STYLU ZAKOPIAŃSKIM (654)

pocz. XX w.

Pierwsza Krajowa Fabryka Wyrobów Platerowanych, Srebrnych i Metalowych M. Jarra, Kraków

plater, 6,5 x 9,5 x 6,5 cm
na krawędzi uszka oznaczenie napis wersalikami: 'M.JARRA'
metal srebrzony, wyoblony, częściowo odlany, rytowany

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

WYSTAWIANY:
Wystawa czasowa w Muzeum Ziemi Polskiej Akademii Nauk w Warszawie: Wyroby w stylu zakopiańskim Pierwszej krajowej fabryki wyrobów platerowanych, brązowych i srebrnych M. Jarra w Krakowie z kolekcji prywatnych (20 V – 13 VI 2021) (analogiczny egzemplarz)
Wystawy czasowej w Muzeum Tatrzańskim im. dra Tytusa Chałbińskiego w Galerii Sztuki w willi Oksza w Zakopanem: Wytwórnia Platerów Marcina Jarry. Wyroby w stylu zakopiańskim z kolekcji prywatnych i zbiorów muzealnych (12 III – 29 V 2022) (analogiczny egzemplarz)
Wystawa czasowa Willa La Fleur: Zakopane. Wyrzeźbione. Namalowane. (7 X 2023 – 31 III 2024) (analogiczny egzemplarz)

LITERATURA:
Katalog wystawy „Pierwsza Krajowa Fabryka Wyrobów Platerowych Marcina Jarry”, Zakopane 2022, s. 44.
Katalog wystawy „Zakopane. Wyrzeźbione. Namalowane”, Warszawa 2023, s. 276-286.



72

**ZESTAW SZEŚCIU PODSTAWEK POD SZKLANKĘ
W STYLU ZAKOPIAŃSKIM**

pocz. XX w.

Pierwsza Krajowa Fabryka Wyrobów Platerowanych, Srebrnych i Metalowych M. Jarra, Kraków

plater, 1,5 x 11,5 x 11,5 cm
na spodzie oznaczenie w trójkącie: 'M | JARRA'
metal srebrzony, rytowany

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

WYSTAWIANY:
Wystawy czasowej w Muzeum Tatrzańskim im. dra Tytusa Chałbińskiego w Galerii Sztuki w willi Oksza w Zakopanem:
Wytwórnia Platerów Marcina Jarry. Wyroby w stylu zakopiańskim z kolekcji prywatnych i zbiorów muzealnych (12 III – 29 V 2022)

LITERATURA:
Katalog wystawy „Pierwsza Krajowa Fabryka Wyrobów Platerowych Marcina Jarry”, Zakopane 2022, s. 49.

73

**ZESTAW NACZYŃ
W STYLU ZAKOPIAŃSKIM**

pocz. XX w.

Pierwsza Krajowa Fabryka Wyrobów Platerowanych, Srebrnych i Metalowych M. Jarra, Kraków

plater, w skład zestawu wchodzi:
trzy kieliszki (8 x 4 x 4 cm)
dwa kieliszki (4 x 4 x 4 cm)
kubek liturgiczny (9 x 6 x 6 cm)
serwetnik (14 x 7,5 x 7,5 cm)
na spodzie serwetnika oznaczenie w trójkącie: 'M | JARRA'
na spodzie kubka liturgicznego oznaczenie w trójkącie: 'M | JARRA'
na spodzie kieliszka oznaczenie: 'M. JARRA'
na spodzie kieliszka oznaczenie: 'M. JAKUBOWSKI'
zestaw trzech kieliszków brak oznaczenia

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



74

**KOMPLET KARAFKA
I SZEŚĆ KIELISZKÓW**

po 1911

Pierwsza Krajowa Fabryka Wyrobów Platerowanych, Srebrnych i Metalowych M. Jarra, Kraków

plater, w skład zestawu wchodzi: karafka (26 x 10 x 10 cm)
i sześć kieliszków (7,5 x 4 x 4 cm)
na spodzie karafki oraz na zewnątrz czaszy kieliszków napis wersalikami
w trójkącie: 'M | JARRA'

estymacja:
800 - 1 200 PLN
200 - 300 EUR

ZESTAW SZTUĆCÓW W STYLU ZAKOPIAŃSKIM

pocz. XX w.

Pierwsza Krajowa Fabryka Wyrobów Platerowanych, Srebrnych i Metalowych M. Jarra, Kraków

plater, w skład zestawu wchodzi:
pięć łyżek (21,5 x 4 cm);
pięć noży (26 x 3 cm);
pięć widelców (21 x 3 cm);
sześć łyżeczek do herbaty (14 x 3 cm);
trzy widelce (21 x 3 cm)
na sztućcach obiadowych łyżkach i widelcach oznaczenie wytwórni: 'M. JARRA'
na brzeszczotach noży napis wersalikami rozdzielony gwiazdami ułożony w spłaszczonym owalu: 'M. JARRA | KRAKÓW'
obok napis: 'GERLACH'
na odwrociu łyżeczek napis: 'M. JARRA'
na odwrociu widelców: 'MJ78', 'M. JARRA', oznaczenie wytarte
komplet pięciu noży, widelców i łyżek z Restauracji ORBIS w Zakopanem

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





76

ZESTAW DWUNASTU ŁYŻECZEK I SZEŚCIU WIDELCÓW DO CIASTA W STYLU ZAKOPIAŃSKIM

pocz. XX w.

Pierwsza Krajowa Fabryka Wyrobów Platerowanych, Srebrnych i Metalowych M. Jarra, Kraków

plater, w skład zestawu wchodzi:

dwanaście łyżeczek (10 x 2 cm)

sześć widelców do ciasta (15 x 2 cm)

na odwrociu łyżeczek oznaczenie wytwórni napis wersalikami w prostokącie: 'M.JARRA'

na odwrociu widelców napis wersalikami: 'M. JARRA'

metal srebrzony, sztańcowany

estymacja:

9 000 - 12 000 PLN

2 100 - 2 800 EUR

WYSTAWIANY:

Wystawy czasowej w Muzeum Tatrzańskim im. dra Tytusa Chałbińskiego w Galerii Sztuki w willi Oksza w Zakopanem:

Wytwórnia Platerów Marcina Jarra. Wyroby w stylu zakopiańskim z kolekcji prywatnych i zbiorów muzealnych (12 III – 29 V 2022)

LITERATURA:

Katalog wystawy „Pierwsza Krajowa Fabryka Wyrobów Platerowych Marcina Jarra”, Zakopane 2022, s. 54.

77

CUKIERNICA OKRĄGŁA Z POKRYWĄ W STYLU ZAKOPIAŃSKIM (661)

pocz. XX w.

Pierwsza Krajowa Fabryka Wyrobów Platerowanych, Srebrnych i Metalowych M. Jarra, Kraków

plater, 9 x 16 x 10 cm

na spodzie, wewnątrz oznaczenie napis wersalikami w prostokątnej ramce: 'M.JARRA' na spodzie numer: '38'

oznaczenie używane po roku 1911

metal srebrzony, sztańcowany, rytowany

estymacja:

6 000 - 8 000 PLN

1 400 - 1 900 EUR

WYSTAWIANY:

Wystawa czasowa w Muzeum Ziemi Polskiej Akademii Nauk w Warszawie: Wyroby w stylu zakopiańskim Pierwszej krajowej fabryki wyrobów platerowanych, brązowych i srebrnych M. Jarra w Krakowie z kolekcji prywatnych (20 V – 13 VI 2021)

(analogiczny egzemplarz)

Wystawy czasowej w Muzeum Tatrzańskim im. dra Tytusa Chałbińskiego w Galerii Sztuki w willi Oksza w Zakopanem: Wytwórnia Platerów Marcina Jarra.

Wyroby w stylu zakopiańskim z kolekcji prywatnych i zbiorów muzealnych (12 III – 29 V 2022)

(analogiczny egzemplarz)

Wystawa czasowa Willa La Fleur: Zakopane. Wyrzeźbione. Namalowane. (7 X 2023 – 31 III 2024)

(analogiczny egzemplarz)

LITERATURA:

Katalog wystawy „Pierwsza Krajowa Fabryka Wyrobów Platerowych Marcina Jarra”, Zakopane 2022, s. 46.

78

NÓŻ DO PAPIERU W STYLU ZAKOPIAŃSKIM

pocz. XX w.

Pierwsza Krajowa Fabryka Wyrobów Platerowanych, Srebrnych i Metalowych M. Jarra, Kraków

plater, 17 x 4 cm
oznaczenie wytwórni napis wersalikami w trójkącie: 'M | JARRA'
oznaczenie wytwórni wykonywane po roku 1911
mosiądz odlewany, posrebrzany, sztancowany

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

WYSTAWIANY:
Wystawa czasowa w Muzeum Ziemi Polskiej Akademii Nauk w Warszawie: Wyroby w stylu zakopiańskim Pierwszej krajowej fabryki wyrobów platerowanych, brązowych i srebrnych M. Jarra w Krakowie z kolekcji prywatnych (20 V – 13 VI 2021) (analogiczny egzemplarz)
Wystawy czasowej w Muzeum Tatrzańskim im. dra Tytusa Chałbińskiego w Galerii Sztuki w willi Oksza w Zakopanem: Wytwórnia Platerów Marcina Jarry. Wyroby w stylu zakopiańskim z kolekcji prywatnych i zbiorów muzealnych (12 III – 29 V 2022)
Wystawa czasowa Willa La Fleur: Zakopane. Wyrzeźbione. Namalowane. (7 X 2023 – 31 III 2024) (analogiczny egzemplarz)

LITERATURA:
Katalog wystawy „Pierwsza Krajowa Fabryka Wyrobów Platerowych Marcina Jarry”, Zakopane 2022, s. 61.



79

POJEMNIK NA BIBUŁKI/ PUDEŁKO NA ZAPAŁKI Z PARZENICĄ
NA AWERSIE I DZIEWIĘĆSIŁEM BEZŁODYGOWYM NA REWERSIE

pocz. XX w.

Marcin Jarra, Kraków (?)

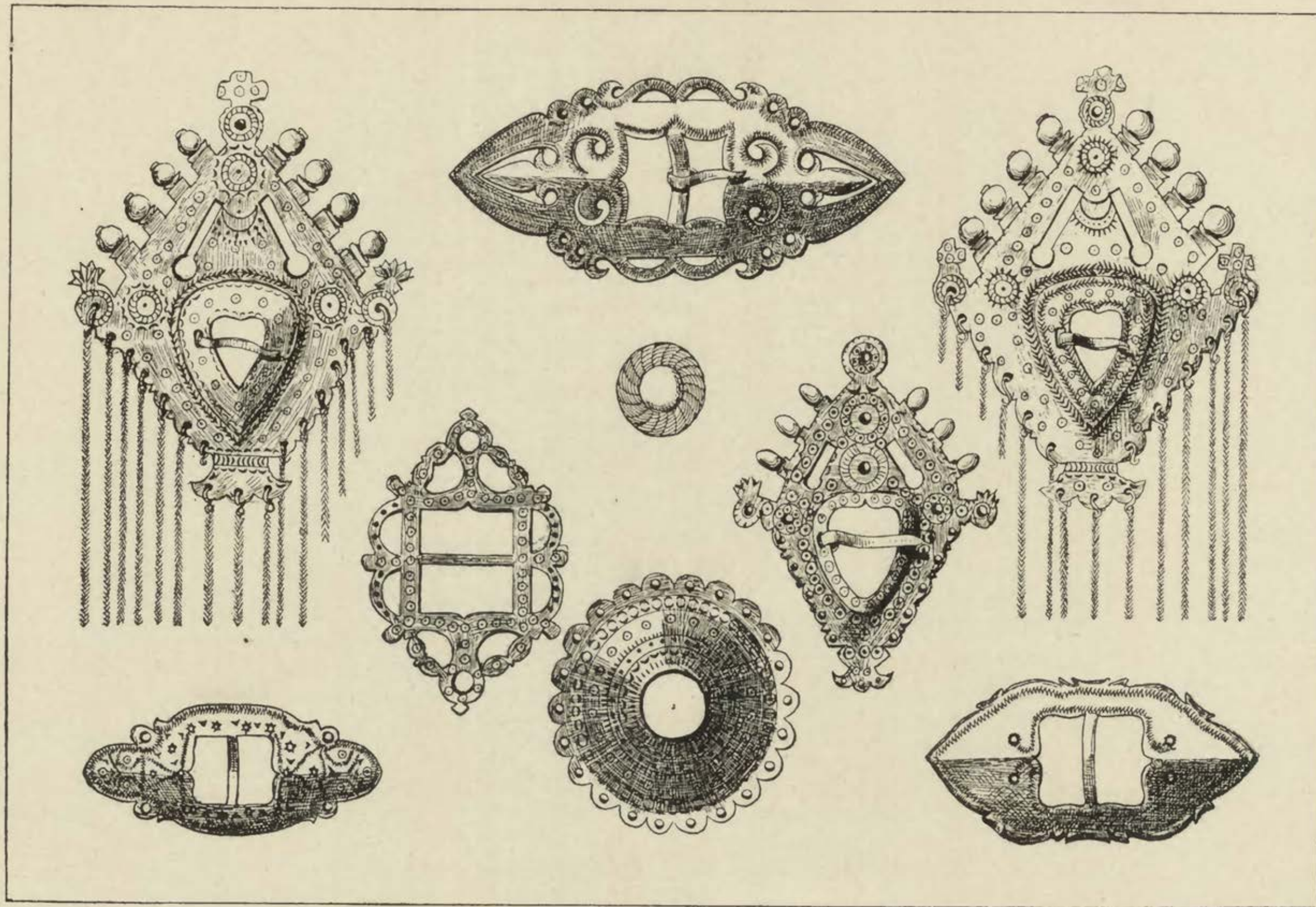
plater, 5,5 x 5 x 0,3 cm

estymacja:
800 - 1 200 PLN
200 - 300 EUR

LITERATURA:
Katalog wystawy „Pierwsza Krajowa Fabryka Wyrobów Platerowych Marcina Jarry”, Zakopane 2022, s. 58.



Tablica LII.





80

PIOTR GRABOWSKI

Kilim "Zima", Spółdzielnia Pracy Rękodzieła Ludowego i Artystycznego "Cepelia", lata 70. XX w.

len, wełna, 80 x 60 cm
wszywka z informacjami o tkaninie w prawym dolnym rogu monogram: 'GP'
Opolska Spółdzielnia Pracy Rękodzieła Ludowego i Artystycznego, wykonawca: Gabriela Sklorz

estymacja:
800 - 1 200 PLN
200 - 300 EUR



81

EWA JANUSZKOWSKA

Kilim "Nowy Targ", Spółdzielnia Pracy Rękodzieła Ludowego i Artystycznego "Cepelia"

wełna, 130 x 100 cm
wszyte oznaczenie producenta
wykonawca: W.Król

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



82

KILIM "JANOSIKI"

lata 70. XX w.

Spółdzielnia Pracy Rękodzieła Ludowego i Artystycznego "Cepelia"

wełna, 75 x 100 cm
papierowe oznaczenie

estymacja:
700 - 1 200 PLN
200 - 300 EUR



83 †

JERZY POPIELAK

1938-2016

"Karnawał", 1982

drewno, 44 x 161 cm
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'JERZY POPIELAK - | "KARNAWAŁ" 1982 R.'

estymacja:
9 000 - 12 000 PLN
2 100 - 2 800 EUR

84 †

HENRYK BURZEC

1919-2005

Akt kobiety

drewno jesionowe, 62 x 22 x 15 cm
sygnowany na spodzie: 'H. BURZEC | ZAKOPANE'

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



85 †

HENRYK BURZEC

1919-2005

Macierzyństwo

drewno, 30 x 15 x 5 cm
sygnowany na spodzie 'H. BURZEC'

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

86

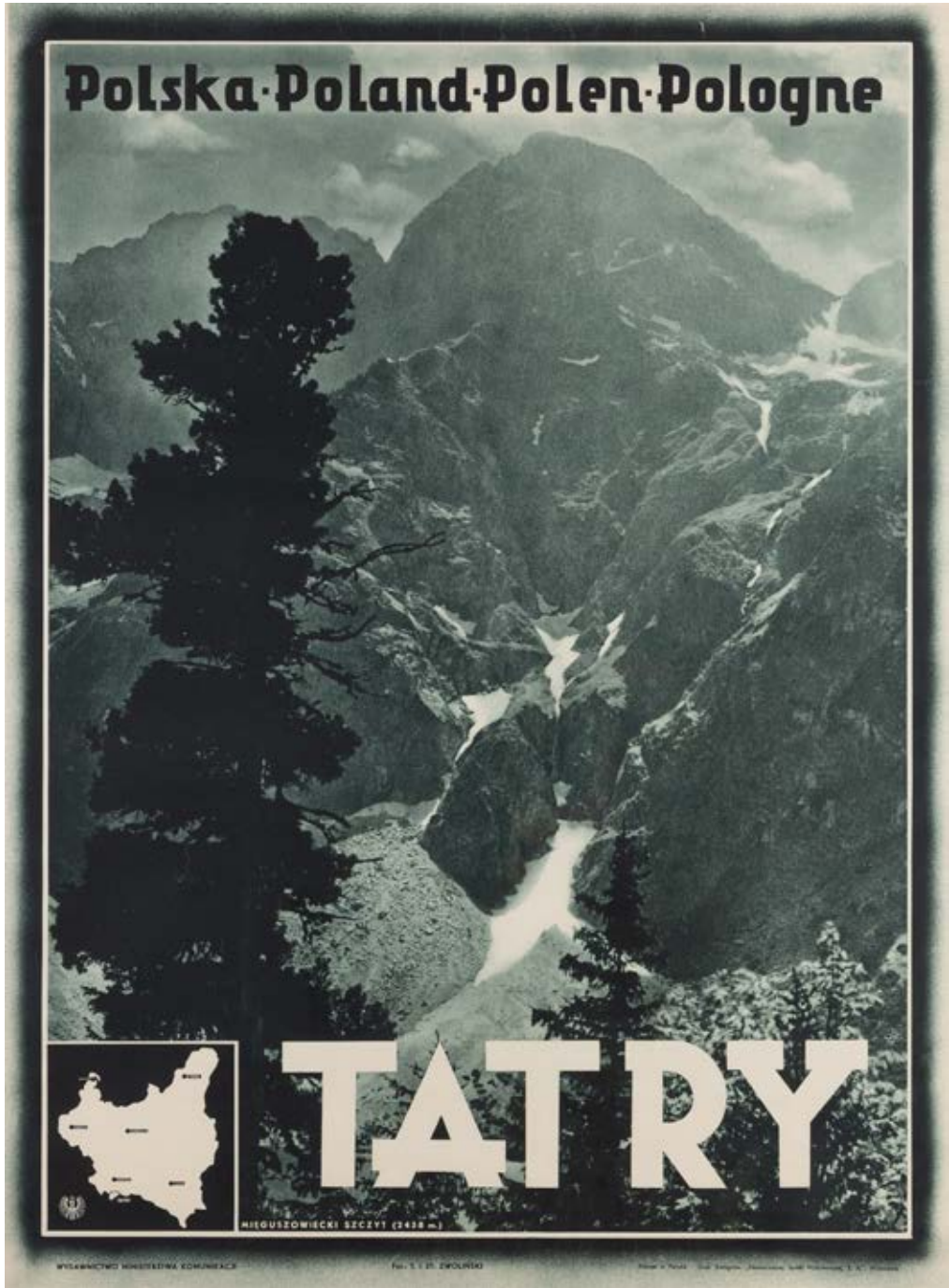
ZOFIA FORTECKA

Św. Kevin - tryptyk, 2020

tempera/drewno, szkło, 22,5 x 31,5 cm (całość)
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu:
'S. Kevin | [sygnatura artystki] 2020'

estymacja:
12 000 - 15 000 PLN
2 800 - 3 500 EUR





87

TADEUSZ I STEFAN ZWOLIŃSCY

"Tatry - Mięguszowiecki Szczyt", około 1930-35

rotograwiura/papier, 69 x 50,5 cm (w świetle passe-partout)
u dołu opisany w druku: "WYDAWNICTWO MINISTERSTWA KOMUNIKACJI | Fot. T. I ST. ZWOLIŃSKI |
Printed in Poland Druk Rotograw. "Nowoczesnej Spółki Wydawniczej S.A." Warszawa"

Plakat z fotografią braci Zwolińskich wydany nakładem Wydawnictwa Ministerstwa Komunikacji w Warszawie.

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

88

JERZY TREUTLER

1931

XXVII Międzynarodowe Zawody Narciarskie - plakat sportowy, 1971

offset/papier, 97 x 65,5 cm

estymacja:
800 - 1 200 PLN
200 - 300 EUR



89

ANDRZEJ KRZYSZTOFORSKI

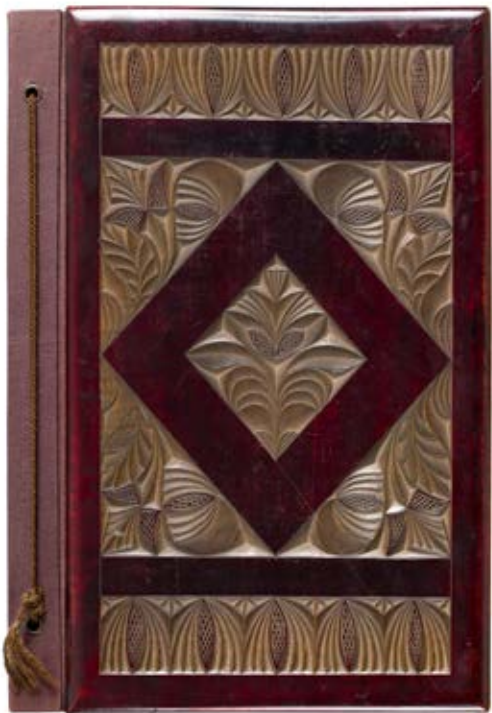
1943

XXIX Międzynarodowe Zawody Narciarskie - plakat sportowy, 1973

offset/papier, 97 x 68 cm

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





90

ALBUM FOTOGRAFICZNY Z RZEŻBIONĄ OKŁADKĄ W STYLU ZAKOPIAŃSKIM

drewno, papier, 34,3 x 23,6 cm (wymiary oprawy)

estymacja:
300 - 500 PLN
100 - 200 EUR



91

ZESTAW - TALERZ PAMIĄTKOWY ORAZ NÓŻ I WIDELEC

drewno, śr.:27 cm
na kołnierzu napis: 'CZEM CHATA BOGATA TYM RADA'
napis wewnątrz: 'ZAKOPANE | PAMIĄTKA Z TATR'

estymacja:
800 - 1 200 PLN
200 - 300 EUR

STAN ZACHOWANIA:
widoczne łączenie trzonu łyżki i widelca, ślady klejenia, brak jednego z zębów widelca, ubytki w dekoracji rzeźbiarskiej na trzonie łyżki

92

SPINKI DO MANKIETÓW W STYLU ZAKOPIAŃSKIM

po 1911

Pierwsza Krajowa Fabryka Wyrobów Platerowanych, Srebrnych i Metalowych M. Jarra, Kraków

plater, 2,8 x 1,8 cm
napis wersalikami w trójkącie: 'M | JARRA'
mosiądz odlewany, srebrzony sztańcowany

estymacja:
800 - 1 200 PLN
200 - 300 EUR

WYSTAWIANY:
Wystawy czasowej w Muzeum Tatrzańskim im. dra Tytusa Chałbińskiego w Galerii Sztuki w willi Oksza w Zakopanem: Wytwórnia Platerów Marcina Jarry. Wyroby w stylu zakopiańskim z kolekcji prywatnych i zbiorów muzealnych (12 III – 29 V 2022)

LITERATURA:
Katalog wystawy „Pierwsza Krajowa Fabryka Wyrobów Platerowych Marcina Jarry”, Zakopane 2022, s. 62.



93

SPINKI DO MANKIETÓW W STYLU ZAKOPIAŃSKIM

po 1911

Pierwsza Krajowa Fabryka Wyrobów Platerowanych, Srebrnych i Metalowych M. Jarra, Kraków

plater, 2,8 x 1,8 cm
napis wersalikami w trójkącie: 'M | JARRA'
mosiądz odlewany, srebrzony sztańcowany

estymacja:
800 - 1 200 PLN
200 - 300 EUR

WYSTAWIANY:
Wystawy czasowej w Muzeum Tatrzańskim im. dra Tytusa Chałbińskiego w Galerii Sztuki w willi Oksza w Zakopanem: Wytwórnia Platerów Marcina Jarry. Wyroby w stylu zakopiańskim z kolekcji prywatnych i zbiorów muzealnych (12 III – 29 V 2022)

LITERATURA:
Katalog wystawy „Pierwsza Krajowa Fabryka Wyrobów Platerowych Marcina Jarry”, Zakopane 2022, s. 62.



94

POPIELNICZKA W KSZTAŁCIE KIERPCA W STYLU ZAKOPIAŃSKIM

pocz. XX w.

Marcin Jarra, Kraków (?)

plater, 2 x 10 x 4 cm
na spodzie: 'ZAKOPANE'
mosiądz odlewany, srebrzony, rytowany

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

LITERATURA:
Katalog wystawy „Pierwsza Krajowa Fabryka Wyrobów Platerowych Marcina Jarra”, Zakopane 2022, s. 60.



96

KLASER DREWNiany

lata 30.

drewno, 3,5 x 27 x 19 cm
na odwrociu monogram wiązany: 'DK'

estymacja:
1 500 - 2 000 PLN
400 - 5 00 EUR

STAN ZACHOWANIA:
pęknięcie okładki, przetarcia



95

JAN RASZKA

1871-1945

"Góral ze skrzypcami", 2 poł. XX w.

brąz, 11 x 7 x 6 cm
sygnowany: 'J.Raszka'

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



97

SZKATUŁKA APTECZNA

lata 70. XX w.

drewno, 12 x 34 x 14 cm

estymacja:
1 000 - 1 500 PLN
300 - 4 00 EUR





98 †

ALFRED TERLECKI

1883-1973

Zakopane, 1933

olej/tektura, 34,9 x 49,5 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Alfred Terlecki 1933'
opisany na odwrociu: 'Alfred Terlecki | cena 150 zł | Zakopane | obecnie zł. 100'

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

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Agra-Art, grudzień 2021
kolekcja prywatna, Polska

99 †

OTTON EDWARD BORZEMSKI

zm. 1978

Pejzaż tatrzański z widokiem na Giewont

olej/plótno, 24 x 34 cm
sygnowany p.d.: 'E BORZEMSKI'

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



100

MIECZYŚŁAW FILIPKIEWICZ

1891-1951

Krajobraz tatrzański

akwarela, gwasz/tektura, 34,5 x 48,5 cm (w świetle oprawy)
sygnowany p.d.: 'MIECZYŚŁAW FILIPKIEWICZ'

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

101

JAN BETLEY

1908-1980

Willa Atma ("Willa w Zakopanem"), 1969

olej/plótno, 46 x 61 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Jan Betley 69'
na krośnię malarskim papierowa nalepka z opisem

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

POCHODZENIE:
spuścizna po artyście
zbiory rodziny artysty

LITERATURA:
Malarstwo Jana Betleya. Album I: Odnalezione, oprac. Monika i Stanisław Betley, Warszawa 2023, s. 30 (il.), nr kat. 86



Rafał Malczewski (z prawej) z Karolem Szymanowskim, Stanisławą Korwin-Szymanowską oraz Zbigniewem Uniłowskim przed „Atmą” w Zakopanem, 1935, fot. A. Wiczorek, ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem



102
JÓZEF PIOTROWSKI
1878-1944

Widok na Tatry z Poronina

olej/plótno naklejone na tekturę, 22 x 40 cm
sygnowany l.d.: 'J Piotrowski'

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



103
FRANCISZEK JAŻWIECKI
1900-1946

"Most na Harendzie w Zakopanem"

olej/sklejka, 64 x 79 cm
sygnowany l.d.: 'Jaźwiecki'
opisany na odwrociu l.d.: 'Most na Harendzie'
na ramie nalepka pracowni ramiarskiej

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



104 †
FRANCISZEK WÓJCİK

Pejzaż tatrzański

olej/plótno, 42 x 50 cm
sygnowany p.d.: 'F. Wójcik'

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

105 †

URSZULA KOŁACZKOWSKA

1911-2009

"Rówień Krupowa" wg fotografii Awita Szuberta, 2000

len, sizal, wełna, 76 x 100 cm
sygnowany p.d.: 'UK'
sygnowany, datowany i opisany na wszywce na odwrociu: 'URSZULA | KOŁACZKOWSKA |
"RÓWIEŃ KRUPOWA" W/W FOTOGRAFI AVIT SCHUBERTA | Z 1878 R. - 2000 R.'

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

WYSTAWIANY:
XXVI Międzynarodowa Wystawa Sztuki Włókna. Warsztat twórczy Kowary 2000, Muzeum w Szklarskiej Porębie, 20.10-30.11.2000

W swojej twórczości Urszula Kołaczkowska zajmowała się przede wszystkim unika-
towym tkactwem ręcznym. Powstawały z różnorodnych materiałów, takich jak wełna,
sizal, len, konopie, stal czy drewno. Pierwsze realizacje artystki nawiązywały pod
względem formy oraz treści do wzorców, które badała w szkole zakopiańskiej. Inspira-
cję czerpała z ludowych motywów góralskich i podhalańskich. Szybko zrezygnowała
z powtarzalnych kilimów na rzecz unikatowych gobelinów. Na przestrzeni kilkudziesię-
ciu lat twórczości wprowadzała nowe formaty oraz tematy. Lubiła osobiście
dbać o mieszanie barwników i samodzielnie farbować nici. Swoje eksperymenty
rozpoczynała od regularnych wzorów geometrycznych, a w latach 60. oraz 70.
XX wieku uprawiała przede wszystkim abstrakcję. Później zaczęły pojawiać się tkane
obrazy. Kołaczkowska najchętniej tworzyła prace o tematyce górskiej, w swoich
tkackich przedstawieniach umieszczała motywy biblijne, architektoniczne, zawierała
wątki zaczerpnięte z poezji czy życia codziennego. Przedstawiana na aukcji praca
jest odwzorowaniem fotografii Arwita Szuberta. Ten polski fotograf jest uznawany za
jednego z pierwszych fotografów Tatr. Szubert zajmował się fotografią górską od 1865,
a widoki Tatr zaczął utrzymywać w latach 70. XIX w. i wtedy właśnie powstało zdjęcie
„Rówień Krupowa”, które zainspirowało Kołaczkowską.





106 †

URSZULA KOŁACZKOWSKA

1911-2009

Chaty pod Tatrami, lata 60. XX w.

tusz/papier, 20,5 x 29 cm (w świetle passe-partout)
na odwrociu stempel autorski: 'Praca | URSZULI | KOŁACZKOWSKIEJ | Nr inw. [odręcznie:] 213'

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



107 †

MIECZYSŁAW WEJMAN

1912-1992

Widok z sanatorium na Zakopane i Giewont, 1954

akwarela, tusz/papier, 17 x 24 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany p.d.: 'Wejman 54'

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

LITERATURA:
Witold Huculak, Widoki z sanatorium, w: „Tatry” 2023, nr 84,
s. 176-178 (il.)

108 †

MIECZYSŁAW WEJMAN

1912-1992

Widok z sanatorium na Zakopane i Czerwone Wierchy, 1954

akwarela, tusz/papier, 21,5 x 34,5 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany p.d.: 'Wejman 54'

estymacja:
2 000 - 2 500 PLN
500 - 600 EUR

LITERATURA:
Witold Huculak, Widoki z sanatorium, w: „Tatry” 2023, nr 84,
s. 176-178 (il.)



109

JAN STYCZYŃSKI

1917-1981

Kulig na tle Giewontu

odbitka żelatynowo-srebrkowa/papier fotograficzny,
22,9 x 21,7 cm
na odwrociu pieczęć autorska

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

110

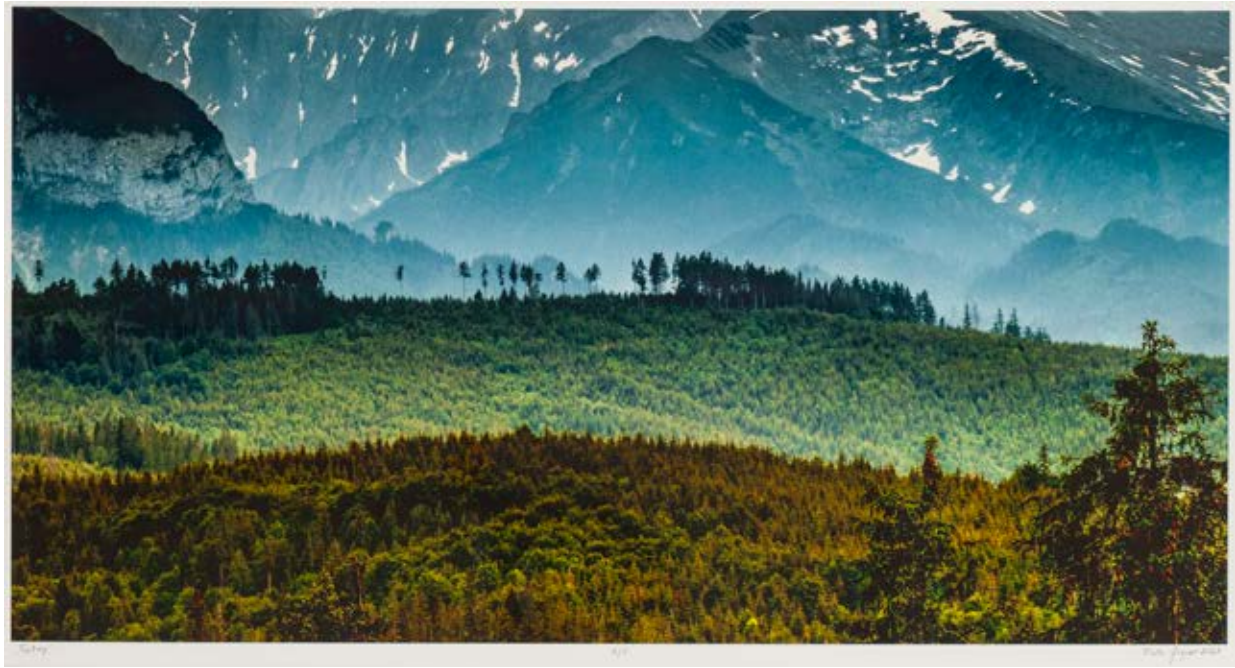
PIOTR LIGIER

1960

"Tatry", 2023

wydruk pigmentowy/papier barytowy,
31 x 60 cm (zadruk)
sygnowany, datowany, numerowany i opisany
ołówkiem u dołu: "Tatry" 1/5 Piotr Ligier 2023'
ed. 1/5 + 2AP

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



111 ↑

EWA FAJKOSZ

1929-2003

"Tańczące diabliki", 1995

akryl, monotypia/papier, 37,8 x 30 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany, datowany i opisany u dołu: "TAŃCZĄCE DIABLIKI" - MONOTYPIA + AKRYL Ewa Fajkosz '95'

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

Udział klienta w aukcji regulują WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ, WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI oraz niniejszy PRZEWODNIK DLA KLIENTA. Zachęcamy do zapoznania się z trzyczęściowym regulaminem, który ma na celu przedstawienie stosunku prawnego pomiędzy Domem Aukcyjnym DESA Unicum a kupującym w ramach aukcji. DESA Unicum pełni funkcję pośrednika handlowego pomiędzy komitentami wstawiającymi obiekty na aukcję a kupującymi. Warunki mogą być przez DESA Unicum odwołane lub zmienione poprzez aneksy dostępne w sali aukcyjnej lub poprzez obwieszczenie aukcjonera.

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

1. Cena wywoławcza
Cena wywoławcza jest kwotą, od której aukcjoner rozpoczyna licytację. Zwyczajowo cena wywoławcza zawarta jest między połową a trzy czwarte dolnej granicy estymacji. Cena wywoławcza może być podana w katalogu.

2. Opłata aukcyjna
Do kwoty wylicytowanej doliczamy opłatę aukcyjną. Opłata aukcyjna stanowi dodat-kowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 20% końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej, w przypadku kiedy obiekt nie został sprzedany w ramach aukcji. Kwota wylicytowana wraz z opłatą aukcyjną zawiera podatek od towarów i usług VAT. Na zakupione obiekty wystawiamy faktury VAT marża. Wystawiamy je na wyraźne życzenie klienta. Jeżeli w dniu ewidencjonowania sprzedaży na kasie rejestrującej (w dniu wy-stawienia paragonu fiskalnego), klient nie jest pewny, czy chce otrzymać fakturę VAT marża, powinien on podać kasjerowi numer, za pomocą którego jest zidentyfikowany na potrzeby podatku lub podatku od wartości dodanej (NIP), w celu umieszczenia tego numeru na paragonie fiskalnym. DESA Unicum nie może wystawić faktury do paragonu, który nie będzie zawierać numeru NIP nabywcy, pomimo zgłoszenia takiego żądania przez klienta w ustawowym terminie. Jeżeli kwota należności ogółem nie przekracza kwoty 450 zł albo kwoty 100 euro, jeżeli kwota ta określona jest w euro, paragon fiskalny zawierający NIP stanowi fakturę uproszczoną, co do której nie zachodzi konieczność wystawienia dodatkowej faktury VAT marża.

3. Estymacja
Podana w katalogu estymacja jest szacunkową wartością obiektu i ma charakter wska-zówki dla zainteresowanego nim klienta. W celu uzyskania dodatkowych informacji od-nośnie estymacji rekomendujemy kontakt z naszymi doradcami. Licytacja zakończona w przedziale estymacji lub powyżej górnej granicy estymacji jest transakcją ostateczną. Estymacje nie uwzględniają opłaty aukcyjnej ani żadnych opłat dodatkowych.

4. Estymacje w walutach innych niż polski złoty
Transakcje aukcyjne zawierane są w polskich złotych, jednakże estymacje w katalogu aukcyjnym mogą być podawane w euro lub dolarach amerykańskich. Kurs walut w dniu aukcji może się różnić od tego w dniu druku katalogu, informacja ta ma więc charakter orientacyjny.

5. Cena gwarancyjna
Jest to najniższa kwota, za którą możemy sprzedać obiekt bez dodatkowej zgody sprze-dającego. Jest równa bądź niższa niż dolna granica estymacji. Poszczególne obiekty mogą, jednak nie muszą, posiadać ceny gwarancyjnej. Jeżeli w drodze licytacji cena gwarancyjna nie zostanie osiągnięta, zakończenie licytacji skutkuje odczytaniem przez aukcjonera słowa "pass". Oznacza to, że transakcja nie została zawarta. Fakt ten zosta-ję ogłoszony bez uderzenia młotkiem. Opcjonalnie, jeżeli transakcja nie osiągnie ceny gwarancyjnej, aukcjoner może ogłosić zawarcie transakcji warunkowej. Fakt ten zostaje ogłoszony po uderzeniu młotkiem.

6. Pass
"Pass" zostaje odczytany przez aukcjonera w momencie, kiedy licytacja danego obiektu nie osiągnęła poziomu ceny gwarancyjnej i nie dochodzi do zwarcia transakcji w ra-mach aukcji. Klienci zainteresowani takim obiektem mogą zgłaszać oferty zakupu po zakończeniu aukcji. Dom Aukcyjny zastrzega sobie prawo przyjęcia więcej niż jednej oferty poaukcyjnej. Klient, który złożył ofertę w wysokości ceny gwarancyjnej, ma pierwszeństwo zakupu. Dom Aukcyjny zastrzega sobie również prawo do nieoferowania obiektów w sprzedaży poaukcyjnej.

7. Transakcja warunkowa
Możliwość zawierania transakcji warunkowych w ramach aukcji musi być ogłoszona przez aukcjonera przed rozpoczęciem aukcji. Tego typu transakcja zostaje zawarta w momencie, kiedy licytacja nie osiągnęła poziomu ceny gwarancyjnej i aukcjoner ogłosił taki fakt po uderzeniu młotkiem. Transakcja warunkowa traktowana jest jako wiążąca oferta nabycia obiektu po cenie wylicytowanej. Zobowiązujemy się do nego-cjacji ceny z komitentem, jednak nie gwarantujemy możliwości zakupu po cenie wyl-icytowanej. Jeżeli w toku negocjacji klient zdecyduje się podnieść ofertę do poziomu ceny gwarancyjnej lub zaakceptujemy wylicytowaną kwotę, umowa sprzedaży docho-dzi do skutku. Jeżeli negocjacja nie przyniosła pozytywnego efektu w okresie pięciu dni roboczych liczonych od dnia aukcji, obiekt uznajemy za niesprzedany. W okresie tym zastrzegamy sobie prawo do przyjmowania po aukcji ofert równych cenie gwaran-cyjnej na obiekty wylicytowane warunkowo. W przypadku otrzymania takiej oferty od innego oferenta informujemy o tym fakcie klienta, który wylicytował obiekt warunkowo. W takim przypadku klient ma prawo do podniesienia swojej oferty do ceny gwaran-cyjnej i wtedy przysługuje mu prawo pierwszeństwa nabycia obiektu. W przeciwnym wypadku transakcja warunkowa nie dochodzi do skutku, a obiekt może zostać sprze-dany innemu oferentowi.

8. Obiekty katalogowe
Zapewniamy fachową wycenę oraz rzetelny opis katalogowy powierzonego nam do sprzedaży obiektu. Wykonywane są one w najlepszej wierze z wykorzysta-niem doświadczenia i fachowej wiedzy naszych pracowników oraz współpracu-jących z nami ekspertów. Mimo uwagi poświęcanej każdemu z obiektów w pro-cesie opracowywania, dokumentacji pochodzenia, historii wystaw i bibliografii

przedstawione informacje mogą nie być wyczerpujące, a w niektórych przypad-kach pewne fakty odnoszące się do kolejnych właścicieli, ekspozycji oraz publikacji, w ramach których obiekt był prezentowany, mogą być celowo nieujawnione.

9. Stan obiektu
Opisy katalogowe nie prezentują pełnego stanu zachowania obiektów. Brak takiej infor-macji nie jest równoznaczny z tym, że obiekt jest wolny od wad i uszkodzeń. Wskazane jest zatem, aby zainteresowani zakupem konkretnego obiektu dokonali jego dokładnych oględzin na wystawie przedaukcyjnej oraz przeprowadzili konsultację z profesjonalnym konserwatorem, którego na wyraźną prośbę możemy rekomendować. Na specjalne życzenie klienta możemy dostarczyć szczegółowy raport stanu zachowania obiektu. Przygotowując taki raport, nasi pracownicy oceniają stan obiektu, biorąc pod uwagę jego szacunkową wartość oraz charakter aukcji, w ramach której jest on wystawiony na sprzedaż. Mimo że oceny przedmiotów pod tym względem prowadzone są rzetelnie, należy pamiętać, że nasi pracownicy nie są zawodowymi konserwatorami. Jeśli obiekt sprzedawany jest w ramie, nie ponosimy odpowiedzialności za jej stan. W przypadku obiektów nieoprawionych chętnie polecimy profesjonalną pracownię oprav.

10. Wystawa obiektów aukcyjnych
Wystawy przedaukcyjne są bezpłatnie dostępne dla oglądających. W trakcie ich trwa-nia zachęcamy do kontaktu z naszymi ekspertami, którzy chętnie odpowiedzą na wszystkie pytania i przekażą szczegółowe informacje o poszczególnych obiektach.

11. Legenda
Poniższa legenda wyjaśnia symbole, które mogą Państwo znaleźć w niniejszym katalogu:
☐ – obiekty bez ceny gwarancyjnej
☒ – obiekty, do których doliczamy opłatę wynikającą z tzw. droit de suite, tj. prawa twórcy i jego spadkobierców do otrzymywania wynagrodzenia z tytułu dokonanych za-wodowo odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy dzieł. Powyższa opłata jest obliczana według poniższych stawek:
1) 5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 2 000 euro opłata 100 euro) oraz
2) 3% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 80 000 euro opłata 3 400 euro) oraz
3) 1% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 300 tys. euro opłata 8 000 euro) oraz
4) 0,5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 400 tys. euro, opłata 8 750 euro) oraz
5) 0,25% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekracza-jącym równowartość 500 000 euro – jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro.

W Polsce droit de suite reguluje art. 19-19(5) ustawy o prawach autorskich i pokrew-nych z dnia 4 lutego 1994 r. z późniejszymi zmianami, zgodnie z obowiązującą w Unii Eu-ropejskiej 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 obliczana będzie z użyciem kursu dziennego NBP z dnia poprzedzającego aukcję. Opłata obliczana będzie, gdy równowartość kwoty wyl-icytowanej przekroczy 100 EUR.
☒ – obiekty sprowadzane z państw spoza Unii Europejskiej, do których ceny doliczamy podatek graniczny w wysokości 8% kwoty wylicytowanej
o – przedmioty wytworzone w całości lub zawierające elementy wytworzone z roślin lub zwierząt określanych jako chronione lub zagrożone
ð – obiekty z pozwoleniem na wywóz

12. Prenumerata katalogów
W sprawie prenumeraty katalogów prosimy o kontakt pod numerem telefonu: 22 163 66 00 lub drogą mailową na adres: prenumerata@desa.pl. Katalogi dostępne są rów-nież na naszej stronie internetowej www.desa.pl. Zachęcamy do pobierania darmo-nych katalogów w formacie PDF.

II. AUKCJA

Udział w licytacji można wziąć osobiście, po uprzednim złożeniu zlecenia licytacji te-lefonicznej lub zlecenia licytacji z limitem, a także za pośrednictwem Aplikacji Online (strona internetowa https://bid.desa.pl/ oraz bezpłatna aplikacja mobilna DESA Uni-cum służące do udziału w licytacji przez Internet).

1. Przebieg aukcji
Aukcję prowadzi aukcjoner, który wyczytuje obiekty i kolejne postąpienia, wskazu-ję licytujących, ogłasza zakończenie licytacji oraz wskazuje zwycięzcę. Zakończenie licytacji obiektu następuje w momencie uderzenia młotkiem przez aukcjonera. Jest to równoznaczne z zawarciem umowy sprzedaży między domem aukcyjnym a li-cytującym, który zaoferował najwyższą kwotę. W razie zaistnienia sporu w trakcie licytacji aukcjoner rozstrzyga spór albo ponownie przeprowadza licytację danego obiektu. Zastrzegamy sobie prawo do utrwalania przebiegu aukcji za pomocą urzą-dzeń rejestrujących obraz i dźwięk. Zastrzegamy sobie prawo do licytowania jedynie wcześniej zgłoszonych przez uczestników aukcji obiektów. W takiej sytuacji numery obiektów są przed aukcją zgłaszane obsłudze domu aukcyjnego. Aukcjoner ma prawo do dowolnego rozdzielania lub łączenia obiektów oraz do ich wycofania z licytacji bez podania przyczyn. Opisy zawarte w katalogu aukcji mogą być uzupełnione lub zmie-

nione przez aukcjonera lub osobę przez niego wskazaną przed rozpoczęciem licy-tacji. Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie uczest-nika aukcji niektóre spośród licytacji mogą być równoległe prowadzone w językach angielskim i niemieckim. Prośby takie powinny być składane najpóźniej godzinę przed aukcją wraz z informacją, których obiektów dotyczą. Licytacja odbywa się w temple 60-100 obiektów na godzinę.

2. Licytacja osobista
W celu licytacji osobistej należy wypełnić formularz udziału w aukcji i odebrać tabliczkę z numerem. Nowi klienci powinni zarejestrować się przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji, by dać nam czas na przetworzenie danych. W celu ich weryfikacji możemy poprosić o dokument potwierdzający tożsamość osoby rejestrowanej (dowód osobisty, paszport, prawo jazdy). Dane osobowe klientów są informacjami poufnymi i pozostają do wyłącznej wiadomości DESA Unicum i spółek powiązanych, które mogą przetwarzać dane osobowe uczestników aukcji w zakresie niezbędnym do realizacji zleceń licytacji. Klientom, którzy posiadają nieuregulowane należności z tytułu zakupów na wcześniejszych aukcjach, możemy odmówić udziału w kolejnej. Prosimy o pilnowanie lizaka aukcyjnego. W przypadku jego zgubienia prosimy o natychmiastowe poinformowanie o tym naszej obsługi. Po zakończeniu aukcji należy zwrócić tabliczkę z numerem w punkcie rejestracji, a w przypadku zakupu należy odebrać potwierdzenie zawartych transakcji.

3. Licytacja telefoniczna
Jeżeli nie mogą Państwo uczestniczyć w aukcji osobiście, istnieje możliwość licytacji przez telefon za pośrednictwem jednego z naszych pracowników. Klienci zainteresowani taką usługą powinni przesłać wypełniony formularz zlecenia najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Nie ponosimy odpowiedzialności za realizację zleceń dostarczonych później. Formularz zlecenia dostępny jest na ostatnich stronach katalogu, w siedzibie naszego domu aukcyjnego oraz na naszej stronie internetowej. Formularz należy przesłać faksem, pocztą, mailem lub dostarczyć osobiście. Wraz z formularzem prosimy o przesłanie fotokopii dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych. Nasz pracownik połączy się z klientem przed rozpoczęciem licytacji wybranych obiektów. Nie ponosimy jednak odpowiedzialności za brak możliwości wzięcia udziału w licytacji telefonicznej w przypadku problemów z uzyskaniem połączenia z podanym przez klienta numerem telefonu. Dlatego rekomendujemy wskazanie maksymalnej kwoty (bez opłaty aukcyjnej), do której będziemy mogli licytować w Państwa imieniu. Zastrzegamy prawo do nagrywania i archiwizowania rozmów telefonicznych, o których mowa powyżej. Opisana usługa jest darmowa i poufna.

4. Licytacja w imieniu klienta
Drugą opcją dla klientów, którzy nie mogą osobiście uczestniczyć w aukcji, jest złożenie zlecenia licytacji z limitem. Klienci zainteresowani taką usługą również powinni przesłać wypełniony formularz najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Obowiązuje ten sam formularz co w przypadku licytacji telefonicznej. 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 przewodnika. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień zostanie ona obniżona. Nasi pracownicy dołożą wszelkich starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeżeli limit jest niższy niż cen gwarancyjna w wypadku niesprzedania obiektu w czasie aukcji, limit rozpatrywany jest jako oferta poaukcyjna. Opcjonalnie może dojść do zawarcia transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Opisana usługa jest darmowa i poufna.

5. Aplikacja online
We wszytskich aukcjach DESA Unicum można brać udział za pośrednictwem Aplikacji Online. Aby wziąć udział w aukcji należy założyć darmowe konto w Aplikacji Online, 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 na żywo. Na każdą aukcję należy rejestrować się oddzielnie. Klient otrzymuje mailem informację o dopuszczeniu do aukcji. Klienci zarejestrowani później mogą zostać niedopuszczeni do licytacji. Po pierwszym pozytywnym procesie weryfikacji, klient może zostać dodany do listy klientów weryfikowanych automatycznie, co oznacza, że przy rejestracji na kolejną aukcję, informację o dopuszczeniu do aukcji klient otrzyma automatycznie od razu, bezpośrednio po zarejestrowaniu się. Uczestniczyć w aukcji można zarówno składając oferty na obiekty z aukcji przed rozpoczęciem licytacji (prelicytacja) jak i składając oferty (kolejne przebicia) w trakcie trwania aukcji na żywo, obserwując relacje online w serwisie. Oferta złożona w prelicytacji przestaje wiązać, gdy inny uczestnik aukcji złożył ofertę korzystniejszą. DESA Unicum zastrzega sobie prawo do ustawiania klientom licytującym przez Internet limitów transakcyjnych. Opisana usługa jest darmowa i poufna. Ponadto, istnieje możliwość oglądania relacji audio-video z Sali Aukcyjnej.

6. Tabela postąpień		
cena	postapienie	
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	2 000/5 000/8 000 (np. 32 000, 35 000, 38 000)	
50 000 – 100 000	5 000	

100 000 – 300 000	10 000
300 000 – 700 000	20 000
700 000 – 1 500 000	50 000
1 500 000 – 3 000 000	100 000
3 000 000 – 8 000 000	200 000
powyżej 8 000 000	wg uznania aukcjonera

III. PO AUKCJI

1. Płatność
Kupujący zobowiązany jest do zapłaty należności za wylicytowane obiekty w terminie 7 dni od dnia aukcji. Przekroczenie wyznaczonego terminu grozi naliczeniem odsetek ustawowych za okres opóźnienia w zapłacie. Akceptujemy płatność w gotówce do równowartości 10.000 EUR obliczonej według średniego kursu waluty ogłoszonego przez NBP, obowiązującego w dniu dokonania płatności, kartami płatniczymi (MasterCard, VISA) oraz przelewem bankowym na konto: mBank S.A. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWBK. W tytule prosimy wpisać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.

2. Płatność w walutach innych niż polski złoty
Wszystkie transakcje zawierane są w polskich złotych. Na specjalne życzenie po wcześniejszym uzgodnieniu dopuszczamy wpłaty w euro, dolarach amerykańskich lub funtach brytyjskich. Wartość transakcji opłacanej w innej walucie niż polski złoty będzie powiększona o opłatę manipulacyjną w wysokości 1%. Przeliczenia dokonujemy po dziennym kursie kupna waluty mBank S.A.

3. Odstąpienie od umowy
W razie opóźnienia nabywcy w zapłacie możemy odstąpić od umowy z nabywcą po bezskutecznym upływie terminu dodatkowego wyznaczonego na zapłatę. W przypadku skorzystania przez DESA Unicum z prawa odstąpienia, DESA Unicum może dochodzić od nabywcy odszkodowania tytułem utraconych korzyści, które obejmują m. in. szkodę spowodowaną brakiem uzyskania opłaty aukcyjnej.

4. Reklamacje
Wszelkie możliwe reklamacje rozpatrywane są zgodnie z przepisami prawa polskiego. Reklamację z tytułu niezgodności towaru z umową można zgłosić w ciągu jednego roku od wydania obiektu. Wobec osób niebędących bezpośrednimi nabywcami na aukcji nie ponosimy odpowiedzialności za ukryte wady fizyczne oraz wady prawne zakupionych obiektów.

5. Odbiór zakupionego obiektu
Przy odbiorze zakupionych obiektów wymagamy okazania dokumentu potwierdzającego tożsamość. Obiekty mogą zostać wydane nabywcy lub osobie posiadającej pisemne upoważnienie. Może to nastąpić tylko w momencie pełnej płatności i uregulowania wszystkich zobowiązań wynikających z wcześniejszych zakupów. Zakupione obiekty na aukcji powinny być odebrane w ciągu 30 dni od aukcji. W przeciwnym razie mogą one zostać odesłane do magazynu zewnętrznego, a klient obciążony kosztami transportu oraz magazynowania. Wielkość opłat będzie uzależniona od operatora magazynu oraz rodzaju i wielkości obiektu. Tym samym ponosimy odpowiedzialność za utratę lub uszkodzenie obiektu jedynie przez okres 30 dni od aukcji.

6. Transport i przesyłka
Zapewniamy podstawowe opakowanie zakupionych obiektów umożliwiające odbiór osobisty. Na wyraźne życzenie klienta możemy pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą się pakowaniem i wysyłką dzieł sztuki.

7. Pozwolenie na eksport
Przed wzięciem udziału w aukcji potencjalnym licytującym radzimy, aby zorientowali się czy w razie potrzeby wywozu obiektu poza granice Polski nie są wymagane dodatkowe pozwolenia. Przypominamy, że reguluje to ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. nr 162 poz. 1568, z późn. zm.), zgodnie z którą wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz: w szczególności dotyczy to obrazów starszych niż 50 lat o wartości powyżej 40 000 złotych. Nabywca jest zobowiązany do przestrzegania przepisów w tym zakresie, a niemożliwość uzyskania odpowiednich dokumentów lub opóźnienie w ich uzyskaniu nie uzasadniają odstąpienia od sprzedaży ani opóźnienia w uiszczeniu pełnej ceny nabycia za obiekt. Obiekty tego typu zostały oznaczone dla Państwa wygody symbolem „o” opisanym w legendzie. Nie ponosimy jednak odpowiedzialności za błędy lub uchybieńiaw oznaczeniu przedmiotów zawierających elementy wytworzone z chronionych lub regulowanych prawem gatunków roślin i zwierząt.

8. Zagrożone gatunki
Przedmioty zrobione z materiału roślinnego lub zwierzęcego albo zawierające je, t.j. m.in. koralowiec, skóra krokodyla, kość słoniowa, kość wieloryba, róg nosorożca, skorupa żółwia, niezależnie od wieku, procentu zawartości, mogą wymagać dodatkowych pozwoleń lub certyfikatów przed wywozem. Prosimy pamiętać, że uzyskanie dokumentów umożliwiających eksport nie jest równoznaczne z możliwością importu do innego państwa. Nabywca jest zobowiązany do przestrzegania przepisów w ich zakresie, a niemożliwość uzyskania odpowiednich dokumentów lub opóźnienie w ich uzyskaniu nie uzasadniają odstąpienia od sprzedaży ani opóźnienia w uiszczeniu pełnej ceny nabycia za obiekt. Obiekty tego typu zostały oznaczone dla Państwa wygody symbolem „o” opisanym w legendzie. Nie ponosimy jednak odpowiedzialności za błędy lub uchybieńiaw oznaczeniu przedmiotów zawierających elementy wytworzone z chronionych lub regulowanych prawem gatunków roślin i zwierząt.

9. Wykonując obowiązek informacyjny, określony w ustawie z dnia 30 maja 2014 r. o prawach konsumenta (t.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 134 z późn. zm.), niniejszym uprzejmie informujemy, że na podstawie art. 38 pkt 11 ww. ustawy, klientom nie przysługuje prawo do odstąpienia od umowy.

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI przedstawione poniżej określają prawa i obowiązki licytujących i kupujących z jednej strony oraz Domu Aukcyjnego DESA Unicum i komitentów z drugiej. Wszyscy potencjalni kupujący na aukcji powinni dokładnie przeczytać WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI zanim przystąpią do licytacji.

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1. WPROWADZENIE

Każdy obiekt zaprezentowany w katalogu aukcyjnym przeznaczony jest do sprzedaży na warunkach określonych:

a) w WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i WARUNKACH POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI, b) w innych informacjach podanych w pozostałych częściach katalogu aukcyjnego, w szczególności w PRZEWODNIKU DLA KLIENTA, c) w dodatkach do katalogu aukcyjnego lub innych materiałach udostępnionych przez DESA Unicum na sali aukcyjnej. W każdym przypadku zmiana warunków może nastąpić poprzez stosowny aneks bądź ogłoszenie podane do wiadomości przez aukcjn-nera przed rozpoczęciem aukcji. Poprzez licytację na aukcji, niezależnie czy osobistą, czy za pośrednictwem przedstawiciela, czy też na podstawie złożonego zlecenia li-cytacji telefonicznej lub z limitem, licytujący i kupujący wyrażają zgodę na brzmienie niniejszych WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ ze zmianami i uzupełnieniami oraz WARUNKÓW POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI.

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

DESA Unicum występuje jako zastępca pośredni działający w imieniu własnym, lecz na rachunek komitenta uprawnionego do rozporządzenia obiektem, chyba że inaczej zastrzeżono w katalogu, jego zmianach lub w ogłoszeniach podanych do wiadomości przed aukcją.

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

1) DESA Unicum może według swojego uznania odmówić dopuszczenia niektórych osób do udziału w aukcji lub sprzedaży poaukcyjnej. Wszyscy licytujący muszą za-rejestrować się przed aukcją, dostarczyć wymagane informacje przewidziane w for-mularzu rejestracji, okazać dokument potwierdzający tożsamość oraz odebrać ta-bliczkę z numerem licytacyjnym. 2) Dla wygody licytujących, którzy nie mogą uczestniczyć w aukcji osobiście, DESA Unicum może zrealizować pisemne zlecenie licytacji. W takim przypadku nieobec-ni licytujący powinni wypełnić formularz „zlecenie licytacji”, który można znaleźć w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub otrzymać w siedzibie DESA Unicum. Kwoty wskazane przez licytującego w zleceniu licytacji nie powinny zawie-rać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postąpień. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień, zostanie ona obniżona. Aukcjoner nie akceptuje zlecenia licy-tacji, w którym nie ma wskazanej maksymalnej kwoty, do której DESA Unicum może zrealizować zlecenie. DESA Unicum dokozy starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, 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. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgło-szeń. Wszystkie zlecenia licytacji wraz z fotokopią dokumentu tożsamości umożli-wiającym weryfikację danych osobowych powinny być przesłane (pocztą, faksem bądź e-mailem) albo dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane. 3) Od osób zainteresowanych licytacją przez telefon wymaga się zgłoszenia chę-ci licytacji telefonicznej poprzez wypełnienie formularza „zlecenie licytacji”, do-stępnego w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub w siedzibie DESA Unicum. Wszystkie zlecenia licytacji powinny być przesłane (pocztą, faksem, e-mailem) lub dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Wymaga się również przesłania fotokopii do-kumentu tożsamości w celu weryfikacji danych osobowych. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane. Licytacja telefoniczna może być nagrywana, złożenie zlecenia jest równoznaczne z wyrażeniem zgody na nagrywanie rozmowy telefonicznej. Na wypadek trudności z połączeniem telefonicznym licytujący może określić na zleceniu limit, do którego pracownik domu aukcyjnego będzie licytował pomimo braku połączenia. Jeśli żaden limit nie jest określony na zleceniu, pracow-nik domu aukcyjnego uznaje w takim wypadku, że klient oferuje przynajmniej cenę wywoławczą. 4) Podczas licytacji, zarówno osobistej, telefonicznej, za pośrednictwem pracownika DESA Unicum oraz za pośrednictwem Aplikacji Online, licytujący bierze osobistą odpowiedzialność za zapłatę za wylicytowane obiekty, co opisane jest dokładniej w paragrafie 3 punkcie 5 poniżej, chyba że przed rozpoczęciem aukcji zostało wyraż-nie uzgodnione na piśmie z DESA Unicum, że oferent jest pełnomocnikiem zidenty-fikowanej osoby trzeciej akceptowalnej przez DESA Unicum. 5) Usługa licytacji na podstawie zlecenia licytacji nie podlega żadnej opłacie. DESA Unicum zobowiązuje się dochować należytej staranności w realizacji zleceń, jednak

nie ponosi odpowiedzialności za niezrealizowanie takich ofert, chyba że wina za brak realizacji zlecenia leży wyłącznie po stronie DESA Unicum.

4. PRZEBIEG AUKCJI

1) O ile nie zastrzeżono inaczej poprzez symbol, każdy obiekt oferowany jest z zastrze-żeniem ceny gwarancyjnej, która jest poufną minimalną ceną sprzedaży uzgodnioną między DESA Unicum i komitentem. Cena gwarancyjna nie może przekroczyć dolnej granicy estymacji. 2) Aukcjoner może w każdym momencie aukcji wycofać którykolwiek obiekt, ponow-nie zaoferować przedmiot do sprzedaży (również bezpośrednio po uderzeniu młot-kiem) w razie zaistnienia błędu bądź sporu co do wyniku licytacji. W powyższym przy-padku aukcjoner może podjąć wszelkie działania, które uzna za stosowne i racjonalne. Jeżeli jakkolwiek spór co do wyniku licytacji powstanie po aukcji, wynik sprzedaży w ramach aukcji uznaje się za ostateczny. 3) Aukcjoner rozpoczyna licytację i decyduje o wysokości kolejnych postąpień. W celu osiągnięcia ceny gwarancyjnej obiektu aukcjoner i pracownicy DESA Unicum mogą składać w toku licytacji oferty w imieniu komitenta bez wskazania, że czynią to w imieniu komitenta, bądź to przez składanie następujących po sobie ofert licytacy-jnych, bądź też oferty w odpowiedzi na oferty składane przez innych oferentów. Jeżeli nie ma żadnych ofert na dany obiekt lub oferty są zbyt niskie, aukcjoner może uznać przedmiot za niesprzedany, co sygnalizuje terminem "pass". 4) Ceny na aukcji podawane są w polskich złotych i w tej walucie powinna być doko-nana płatność. W odpowiedzi na potrzeby klientów zagranicznych estymacje w ka-talogu aukcyjnym mogą być podawane także w euro, funtach brytyjskich i dolarach amerykańskich, odzwierciedlając w przybliżeniu cenę przy obecnym kursie waluty. Stosownie do tego estymacje podawane w euro, funtach brytyjskich i dolarach ame-rykańskich mają charakter wyłącznie orientacyjny. 5) Licytujący, który zaoferował najwyższą kwotę zaakceptowaną przez aukcjонера, jest zwycięzcą licytacji. Uderzenie młotkiem przez aukcjонера oznacza akceptację najwyższej oferty i zawarcie umowy sprzedaży między DESA Unicum a kupującym. Ryzyko i odpowiedzialność za obiekt przechodzący na własność kupującego opisane zostały w paragrafie 6 poniżej. 6) Każda poaukcyjna sprzedaż obiektów oferowanych na aukcji podlega również WA-RUNKOM SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ oraz WARUNKOM POTWIERDZENIA AUTENTYCZ-NOŚCI.

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

1) Do kwoty wylicytowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wyni-kające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynag-rodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 20 % końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej. 2) Do kwoty wylicytowanej mogą zostać doliczone inne podatki i opłaty, jeśli w kato-logu zaznaczone to zostało odpowiednimi oznaczeniami (patrz: paragraf 1 punkt 10 „Przewodnika dla klienta”: „Legenda”). 3) Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiścić należność w terminie 7 dni od daty aukcji, niezależnie od uzyskania pozwolenia na eksport czy innych po-zwoleń. Opłaty mają być uiszczone w polskich złotych gotówką, kartą lub przelewem bankowym: a) DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA b) DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto mBank S.A.. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3 W tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu. 4) Własność zakupionego obiektu nie przejdzie na kupującego, dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu DESA Unicum nie jest zobowiązana do przekazania obiektu kupującemu do chwili przeniesienia własności obiektu na kupującego. Wcze-śniejsze przekazanie obiektu kupującemu nie jest równoznaczne z przeniesieniem prawa własności obiektu na kupującego ani zwolnieniem z obowiązku zapłaty przez niego ceny nabycia.

6. ODBIÓR ZAKUPU

1) Odbiór wylicytowanych obiektów jest możliwy po dokonaniu wpłaty pełnej ceny na-bycia oraz uregulowaniu innych płatności wobec DESA Unicum i spółek powiązanych. Jak tylko nabywca spełni wszystkie wymagania, powinien skontaktować się ze swoim doradcą klienta DESA Unicum lub z Biurem Obsługi Klienta pod numerem tel. 22 163 66 00, aby umówić się na odbiór obiektu. 2) Kupujący powinien odebrać zakupiony obiekt w terminie 30 dni od daty aukcji. Po tym terminie DESA Unicum przesyła wszystkie wylicytowane obiekty do magazynu ze-

wnętrznego, a kupujący obciążony zostanie kosztami transportu oraz magazynowania. Wielkość opłat będzie uzależniona od operatora magazynu oraz rodzaju i wielkości obiektu. Zaakceptowanie niniejszego regulaminu równoznaczne jest z zaakceptowa-niem regulaminu spółki magazynowej. Po upływie 30 dni od daty aukcji na kupującego przechodzi ryzyko utraty i uszkodzenia nieodebranego obiektu, a także ciężary zwią-zane z takim obiektem, w tym koszty jego ubezpieczenia. DESA Unicum odpowiada względem kupującego za szkody z tytułu straty lub uszkodzenia obiektu, jednak jedy-nie do wysokości ceny nabycia obiektu. 3) Dla wygody kupującego DESA Unicum nieodpłatnie zapewnia podstawowe opako-wanie obiektu umożliwiające jego odbiór osobisty. Na wyraźne życzenie kupującego DESA Unicum może pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą się pa-kowaniem i wysyłką dzieł sztuki. Każde takie zlecenie odbywa się na odpowiedzialność klienta, DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności za nieprawidłowe wykonanie usług przez przewoźników bądź inne osoby trzecie. Jeżeli klient sam wybierze firmę trans-portową, jej przedstawiciel powinien skontaktować się z DESA Unicum telefonicznie przynajmniej 24 godziny przed planowanym odbiorem obiektu pod numerem tele-fonu: 22 163 66 20. 4) DESA Unicum będzie wymagała okazania dowodu osobistego przed przekazaniem obiektu nabywcy bądź jego przedstawicielowi, który dodatkowo powinien posiadać pisemne upoważnienie od nabywcy.

7. BRAK PŁATNOŚCI

Bez uszczerbku dla innych praw sprzedający, w przypadku gdy nabywca nie uiścił peł-nej ceny nabycia za obiekt, opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu, w terminie 7 dni od daty aukcji, DESA Unicum może zastosować jeden lub kilka z poniższych środków prawnych: a) przechować obiekt w siedzibie DESA Unicum lub w innym miejscu na ryzyko i koszt klienta; b) odstąpić od sprzedaży obiektu, zatrzymując dotychczasowe opłaty na poczet po-krycia szkód; c) odrzucić zlecenie nabywcy w przyszłości lub zrealizować takie zlecenie pod warun-kiem uiszczenia kaucji; d) naliczać ustawowe odsetki za opóźnienie od dnia wymagalności płatności do dnia zapłaty pełnej ceny nabycia, opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu; e) wszcząć postępowanie sądowe przeciwko kupującemu w celu odzyskania zaległo-ści; f) potrącić należności nabywcy względem Desa Unicum z wierzytelności wobec tego nabywcy wynikających z innych transakcji; g) podjąć wszelkie inne działania odpowiednie do zaistniałych okoliczności.

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

W związku ze świadczonymi usługami oraz wymogami prawnymi związanymi z prze-prowadzeniem aukcji DESA Unicum może wymagać od klientów podania danych osobowych lub w niektórych przypadkach (np. w celu sprawdzenia wypłacalności, poświadczenia tożsamości klienta lub w celu uniknięcia fałszerstwa) pozyskać dane o kliencie od osób trzecich. DESA Unicum może również wykorzystać dane osobowe dostarczone przez klienta w celach marketingowych, dostarczając materiały o pro-duktach, usługach bądź wydarzeniach organizowanych przez DESA Unicum oraz spółki powiązane. Zgadzając się na WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i podając dane osobowe, klienci zgadzają się, że DESA Unicum i spółki powiązane mogą wykorzystać te dane do ww. celów. Jeśli klient chciałby uzyskać więcej informacji o polityce pry-watności, skorygować swoje dane lub zrezygnować z dalszej korespondencji marke-tingowej, prosimy o kontakt pod numerem 22 163 67 00.

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

Przez autentyczność obiektu rozumiemy właściwe podanie autorstwa obiektu i prawi-dłowe jego datowanie. DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektów za-prezentowanych w tym katalogu na okres 5 lat od daty sprzedaży przez DESA Unicum z poniższymi zastrzeżeniami: 1) DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektu jedynie bezpośredniemu nabywcy obiektu (konsumentowi). Powyższa gwarancja nie obejmuje: a) kolejnych właścicieli obiektu, włączając w to osoby, które nabyły od bezpośredniego nabywcy obiekt odpłatnie, w drodze darowizny lub dziedziczenia; b) obiektu, co do którego trwa spór o autorstwo; c) obiektu, którego autorstwo jest jedynie domniemane, co w katalogu i na certyfika-cie oznaczone jest następującymi zapisami: brak dat życia po imieniu i nazwisku arty-sty, nazwisko artysty poprzedzone jedynie inicjałem imienia, znak zapytania w nawiasie lub bez nawiasu („?” lub „(?)” po nazwisku artysty, przed lub po imieniu i nazwisku artysty określania: „przypisywany/e/a”, „Attributed” lub skrót „Attrib.”; d) obiektu powstałego w bliżej lub szerzej rozumianym kręgu oddziaływania stylu dane-go artysty, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego z następujących określeń: „krag”, „szkoła” bądź „naśladowca”;

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

1) DESA Unicum wyłącza wszelkie gwarancje inne niż WARUNKI POTWIERDZENIA AU-TENTYCZNOŚCI w najszerszym zakresie dopuszczonym prawem. 2) Całkowita odpowiedzialność DESA Unicum będzie ograniczona wyłącznie do ceny nabycia zapłaconej przez kupującego. 3) DESA Unicum nie jest odpowiedzialna za pomyłki słowne czy na piśmie w infor-macjach podanych klientom oraz nie ponosi odpowiedzialności wobec żadnego li-cytującego za błędy w trakcie prowadzonej aukcji lub popełnione w innym zakresie związanym ze sprzedażą obiektu. 4) DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności wobec kupującego za szkody przewyż-szające cenę nabycia, niezależnie czy taka szkoda jest charakteryzowana jako bez-pośrednia, pośrednia, szczególna, przypadkowa czy następcza. DESA Unicum nie jest zobowiązana do zapłaty odsetek od ceny zakupu. 5) Żaden przepis w niniejszych WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ nie wyklucza lub nie ogranicza odpowiedzialności DESA Unicum wobec kupującego, wynikającej z jakiegokolwiek oszustwa bądź świadomego wprowadzenia w błąd, lub z winy umyślnej.

10. PRAWA AUTORSKIE

1) Sprzedający nie przekazują wraz z obiektem prawa autorskiego ani prawa do repro-dukowania obiektu. 2) Prawa autorskie do wszystkich zdjęć, ilustracji i tekstów związanych z obiektem spo-rządzonych przez lub dla DESA Unicum, włączając zawartość tego katalogu, stanowią własność DESA Unicum. Nie mogą być one wykorzystane przez kupującego ani inne osoby bez uprzedniej zgody pisemnej DESA Unicum.

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

1) Niniejsze WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ wraz późniejszymi zmianami i uzupeł-nieniami, o których mowa w paragrafie 1 powyżej, oraz WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI wyczerpują całość praw i obowiązków pomiędzy stronami w od-niesieniu do sprzedaży obiektu. 2) Wszelkie zawiadomienia powinny być kierowane na piśmie na adres DESA Unicum. Powiadomienia kierowane do klientów będą przesyłane na adres podany w ostatnim piśmie do DESA Unicum. 3) Jeśli jakiegokolwiek z postanowień WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ okazałoby się nieważne, bezskuteczne lub niemożliwe do zastosowania, pozostałe postanowie-nia będą nadal obowiązywać. Brak działania lub opóźnienie w wykonywaniu praw wy-nikających z WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ nie oznacza zrzeczenia się praw lub zwolnienia z obowiązków ani nie uchyla obowiązywalności całości bądź części z postanowień WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ.

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

Prawa i obowiązki stron wynikające z niniejszych WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ oraz WARUNKÓW POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI, przebieg aukcji i jakiegokolwiek sprawy związane z powyższymi postanowieniami podlegają prawu polskiemu. DESA Unicum w szczególności zwraca uwagę na przepisy: 1) ustawy z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. Nr 162 poz. 1568, z późn. zm.) – wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz, 2) ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz. U. z 1997 r. Nr 5, poz. 24, z późn. zm.) – muzea rejestrowane mają prawo pierwokupu zabytków bezpośrednio na aukcji za kwotę wylicytowaną powiększoną o opłatę aukcyjną.

e) obiektu, którego określenie autorstwa było zgodne z ogólnie przyjętą opinią specja-listów, uczonych i innych ekspertów; f) obiektu, w przypadku którego podana w katalogu roczna data powstania różni się od faktycznej o mniej niż 15 lat; g) obiektu, w przypadku którego w datowaniu pojawiło się prawidłowe określenie stu-lecia, natomiast nieprawidłowe określenie części tego stulecia (połowy lub ćwierci); h) obiektów z XX w., XIX w. i starszych, w przypadku których faktycznie stwierdzone datowanie różni się w stosunku do podanego w katalogu „na korzyść” obiektu, tj. obiekt okazał się starszy, niż było to podane w opisie; i) obiektu, którego opis i datowanie zostały uznane za niedokładne przy użyciu metod naukowych lub testów, które nie były ogólnie przyjęte w czasie wydawania tego kato-logu bądź w tamtym czasie były uznawane za nadmiernie kosztowne lub niewykonal-ne, albo według wszelkiego prawdopodobieństwa mogłyby spowodować uszkodzenia lub utratę wartości obiektu. DESA Unicum zastrzega iż opis uzupełniający (pochodze-nie, historia wystaw, literatura) został wykonany w dobrej wierze i błędy w tym zakresie nie mogą być podstawą do reklamacji. DESA Unicum zastrzega, sobie również 5% jako granicę błędu w przypadku podawania poszczególnych wymiarów obiektu.

ZLECENIE LICYTACJI

Zakopane, Zakopane! • 1446KOL039 • 1 lutego 2024

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

☐ Zlecenie licytacji z limitem

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

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

.....
Imię i nazwisko

Dowód osobisty (seria i numer) PESEL/NIP (dla firm)

Adres: ulica nr domu nr mieszkania

Miasto Kod pocztowy

Adres e-mail

Telefon / faks

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

[illegible]

Należność za zakupiony obiekt

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

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

☐ Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

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

od rodziny/znajomych ☐ z imiennego zaproszenia ☐ inną drogą

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

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

e-mail: zlecenia@desa.pl

Zlecenie licytacji z limitem

Podanie przez Klienta limitu licytacji jest informacją ściśle poufną. Dotyczy ona jedynie podanej kwoty, gwarantując jednocześnie nabycie obiektu za najniższą możliwą kwotę. Dotychczasowy limit nie może być przekroczony. Dotyczy on również wysokości zaległości z tytułu poprzednich aukcji. W przypadku zaistnienia kilku zleceń w tej samej wysokości dotychczasowy limit zostanie obniżony do wysokości najwyższego zleceń. Zgodzę się na jedno postąpienie w górę w przypadku wystąpienia innego zlecenia o tej samej wysokości:

☐ Tak ☐ Nie

Zlecenie telefoniczne

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

☐ Tak ☐ Nie

Numer telefonu do licytacji

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

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

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

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

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

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

WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

Zgadzam się na przetwarzanie moich danych osobowych przez spółkę DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie, ul. Piękna 1A w celach powyżej przeze mnie określonych.

Podanie danych jest dobrowolne. Podstawą przetwarzania danych jest moja zgoda. Odbiorcami danych mogą być Podmioty powiązane kapitałowo z DESA Unicum oraz Podmioty świadczące usługi na rzecz DESA Unicum. Mam prawo wycofania zgody w dowolnym momencie. Dane osobowe będą przetwarzane do odwołania zgody lub przez maksymalny okres 10 lat od dnia zakończenia wykonania umowy lub przez okres określony przez przepisy prawa, które nakładają na DESA Unicum obowiązek przetwarzania moich danych.

- Mam prawo żądania od administratora dostępu do moich danych osobowych, ich sprostowania, usunięcia lub ograniczenia przetwarzania, a także prawo wniesienia skargi do organu nadzorczego.

- Administratorem danych jest spółka DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie, z którą w sprawach dotyczących przetwarzania danych osobowych mogą się skontaktować, dzwoniąc pod numer telefonu +48 22 163 66 00 lub poprzez korespondencję elektroniczną na adres biuro@desa.pl.

- Bardziej szczegółowe informacje dotyczące przetwarzania moich danych mogę uzyskać na stronie internetowej www.desa.pl.

• Zapoznałem/-am się i akceptuję WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ I WARUNKI AUTENTYCZNOŚCI domu aukcyjnego DESA Unicum opublikowane w katalogu aukcyjnym.

zobowiązuję się do zrealizowania zapłaconych transakcji zgodnie z niniejszymi WARUNKAMI, w tym do zawarcia wycycytowanej kwoty powiększonej o opłatę aukcyjną oraz innych opłat, zgodnie z oznaczeniami w katalogu, w szczególności w przypadkach przewidzianych przepisami ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy utworu (tzw. droit de suite) w terminie 7 dni od daty aukcji.

Wszelkie dane zawarte w niniejszym formularzu są prawdziwe i zgodne z moją najlepszą wiedzą. W przypadku zatajenia lub podania nieprawdziwych danych DESA Unicum nie ponosi odpowiedzialności.

.....
Data i podpis klienta składającego zlecenie





AUTORZY TEKSTÓW

Artur Dumanowski poz. 26
Martyna Kolanowska poz. 5, 7, 8, 9, 10, 13, 14, 23, 32, 52, 57
Maria Markowska poz. 1, 2, 6, 12, 18, 22, 35, 46, 51, 64
Weronika Roś poz. 29, 30, 53
Jan Rybiński poz. 24
Małgorzata Skwarek poz. 11
Michał Szarek poz. 17, 19
Katarzyna Szczęsna poz. 20, 21
Katarzyna Żebrowska poz. 25, 27, 105
Monika Zabiełowicz poz. 39, 60

ZAKOPANE, ZAKOPANE! 1 LUTEGO 2024

ZDJĘCIA DODATKOWE I ARANŻACYJNE

s. 21 Górale podhalańscy, fotografia archiwalna, źródło: NAC
poz. 1 Zajęcia z rysunku w pracowni profesora Władysława Jarockiego, fotografia archiwalna, źródło: NAC
poz. 1 Władysław Jarocki, Modlący się mężczyźni, Muzeum Śląska Opolskiego, źródło: cyfrowe MŚO
poz. 1 Władysław Jarocki, Huculi w Karpatach, 1910, Muzeum Narodowe Warszawa, źródło: cyfrowe MNW
poz. 6 Zofia Stryjeńska, Zwiastowanie, lata 60. XX w., kolekcja prywatna, Polska, źródło: archiwum DESA Unicum
poz. 6 Zofia Stryjeńska, Macierzyństwo, kolekcja prywatna, Polska, źródło: archiwum DESA Unicum
poz. 7 Reprodukacja „Chaty w stylu zakopiańskim” Rafała Malczewskiego w czasopiśmie „Przekrój” nr 747, 2 sierpnia 1959 r., s. 10, źródło: Małopolska Biblioteka Cyfrowa
poz. 7 Willa Bohdana Pniewskiego, al. Na Skarpie 27, Warszawa, źródło: Wikipedia Commons
s. 45–6 Rafał Malczewski i Mariusz Zaruski podczas wspinaczki na Czarne Ściany w Tatrach Wysokich, fotografia Józefa Oppenheima, ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem, źródło: Muzeum Tatrzańskie im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Warszawie
poz. 10 Witkacy z Jadwigą Trembecką i nieznaną osobą przez pomnikiem Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem, fotografia, autor nieznaný, źródło: archiwum prywatne, dzięki uprzejmości Stefana Okołowicza
poz. 11 Kazimierz Czachowski podczas wygłaszania odczytu, źródło: NAC

s. 65–6 Wystawa w Szkole Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, 1930, fotografia archiwalna, źródło: NAC
s. 73–4 Widok na Giewont, źródło: NAC
poz. 24 Władysław Hasiór, 1961, fot. Wojciech Plewiński, źródło: kolekcja prywatna
s. 121–2 Portret fotograficzny Władysława Skoczylasa, ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem, źródło: Muzeum Tatrzańskie im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Warszawie
poz. 26 Korekta prac uczniowskich. Pośrodku stoi Antoni Rząsa, z prawej Władysław Hasiór, fotografia Adama Bujaka, ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem, źródło: Muzeum Tatrzańskie im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Warszawie
poz. 27 Grzegorz Pecuch w pracowni przy ul. Grunwaldzkiej w Zakopanem, 1970, fot. Władysław Werner, źródło: archiwum prywatne, dzięki uprzejmości rodziny artysty
poz. 32 Reprodukacja „Górala z Zakopanego” Adama Styki w tygodniku „Świat” nr 8, 28 lutego 1933 r., s. 17, źródło: Małopolska Biblioteka Cyfrowa
poz. 32 Tadeusz i Adam Styka na nartach, 1935, fotografia archiwalna, źródło: NAC
poz. 32 Artysta malarz Adam Styka z żoną Wandą na wystawie w Brukseli, 1933, fotografia archiwalna, źródło: NAC
poz. 39 Projekt półki w stylu zakopiańskim Wojciecha Brzega, źródło: katalog online Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem
poz. 39 Władysław Matlakowski, Zdobienie i sprzęt ludu polskiego

na Podhalu: zarysy życia ludowego, Warszawa 1915, s. 29, źródło: Repozytorium Cyfrowe Instytutów Naukowych
poz. 46 Władysław Roguski, Zwiastowanie, 1923, kolekcja prywatna, Polska, źródło: archiwum DESA Unicum
s. 141–2 Władysław Roguski w swojej pracowni w Poznaniu, fotografia archiwalna, źródło: NAC
poz. 54 Władysław Matlakowski, Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu: zarysy życia ludowego, Warszawa 1915, Tablica XLIV, źródło: Repozytorium Cyfrowe Instytutów Naukowych
poz. 57 Walery Eljasz Radzikowski, Ludzie wśród straganów na ulicach Zakopanego, ok. 1894, źródło: Muzeum Etnograficzne w Krakowie
poz. 57 Walery Eljasz Radzikowski, strona tytułowa „Ilustrowanego przewodnika do Tatr, Pienin i Szczawnic”, 1870, źródło: Polona
poz. 57 Walery Eljasz Radzikowski (?), Dwudziestolecie Towarzystwa Tatrzańskiego, 1893, źródło: Muzeum Etnograficzne w Krakowie
poz. 78–9 Władysław Matlakowski, Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu: zarysy życia ludowego, Warszawa 1915, Tablica LII, źródło: Repozytorium Cyfrowe Instytutów Naukowych
s. 203–4 Rafał Malczewski (z prawej) z Karolem Szymanowskim, Stanisławą Korwin-Szymanowską oraz Zbigniewem Uniłowskim przed „Atmą” w Zakopanem, 1935, fot. A. Wieczorek, ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem, źródło: Muzeum Tatrzańskie im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Warszawie

okładka front poz. 5 Zofia Stryjeńska, Taniec góralski, po 1947
okładka II – strona 1 poz. 7 Rafał Malczewski, „Chata w stylu zakopiańskim” (recto), lata 30. XX w.
strony 2–3 poz. 18 Kazimierz Stabrowski, Pejzaż tatrzański z Widokiem na Giewont
strony 4–5 poz. 48 Michał Maksymilian Rekucki, Kościelec nad Czarnym Stawem Gąsienicowym
strony 6–7 poz. 50 Max Haneman (Hassnneman), Szałasy
strony 8–9 poz. 60 Kilim, lata 30. XX w.
strony 10–11 poz. 1 Władysław Jarocki, Portret góralki na tle chaty, 1937
strona 12 poz. 10 Stanisław Ignacy Witkiewicz/Witkacy, Portret Jadwigi Trembeckiej, 1927
strony 18–19 poz. 8 Rafał Malczewski, Pejzaż tatrzański z widokiem na Giewont, lata 30. XX w.
strona 217 poz. 14 „Szkola Zakopiańska”, Orzeł, lata 20.–30. XX w.
strona 218 poz. 89 Andrzej Krzysztoforowski, XXIX Międzynarodowe Zawody Narciarskie – plakat sportowy, 1973
strony 220–221 poz. 9 Rafał Malczewski, Pejzaż z Beskidów, lata 30. XX w.
strony 222–223 poz. 20 Jan Szancenbach, “Szary dzień” z cyklu “Morskie Oko”, 1994
strona 224 – okładka III poz. 7 Rafał Malczewski, Deszcz w Zakopanem (verso), lata 30. XX w.
okładka IV poz. 32 Adam Styka, „Góral z Zakopanego”, 1933
koncepcja graficzna Monika Wojnarowska
opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski
zdjęcia Marcin Koniak, Marek Krzyżanek
prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl
druk ArtDruk Kobyłka

kod aukcji 1446KOL039



Peter Malukowski







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

DESA.PL

Adam
Zakopane 1933 - / STYKA