



DESA
UNICUM

*Enchita
czy tożym
60/11*

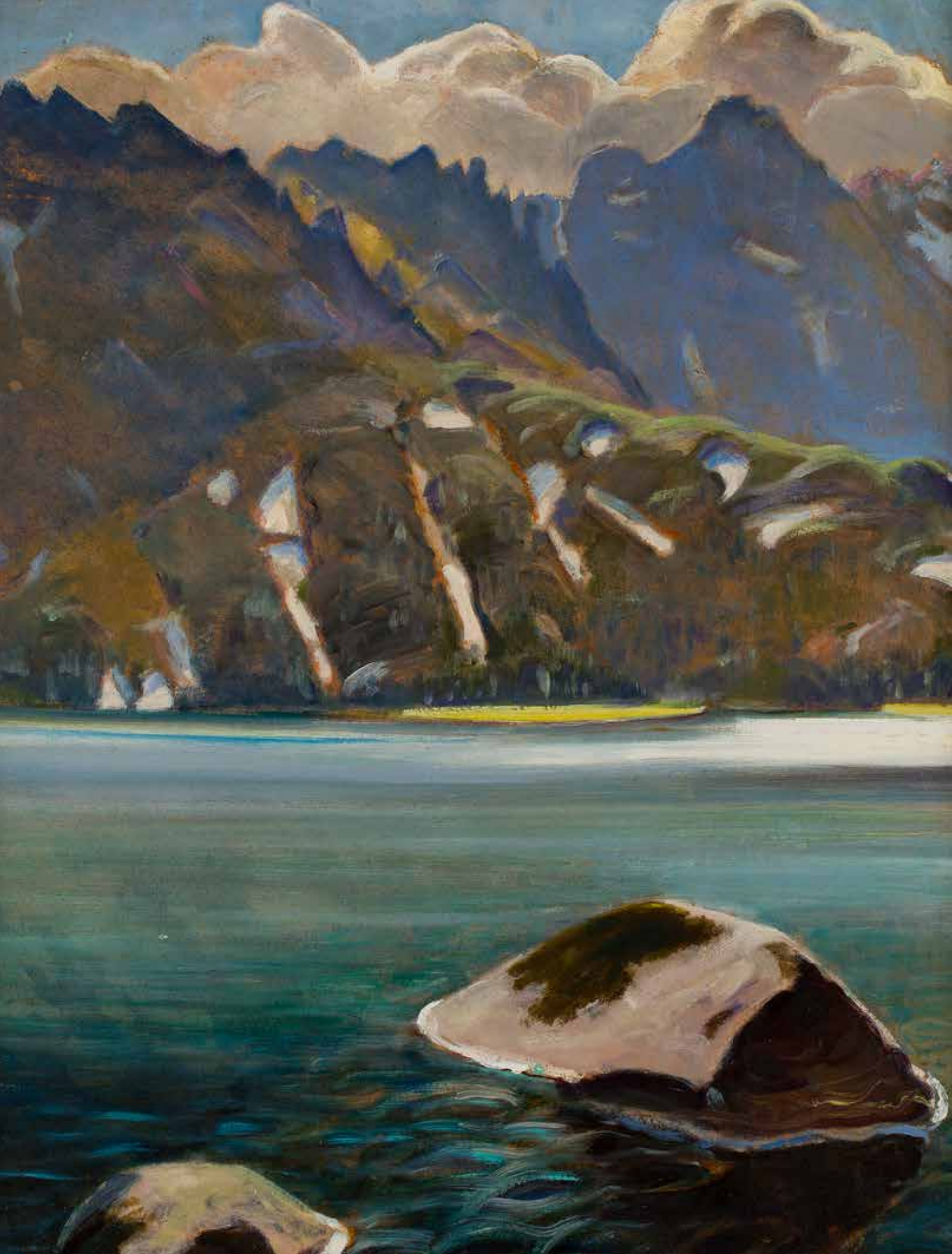
ZAKOPANE, ZAKOPANE!

AUKCJA 30 STYCZNIA 2025 WARSZAWA









ZAKOPANE, ZAKOPANE!

AUKCJA 30 STYCZNIA 2025

CZAS AUKCJI

30 stycznia 2025 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

15 – 30 stycznia

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. 506 251 833

t.soldenhoff@desa.pl

PARTNER WYSTAWY:



Tatrzański
Park Narodowy

ZLECENIA LICYTACJI

zlecenia@desa.pl, 22 163 67 00

DOM AUKCYJNY

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

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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

BIURO PRZYJĘĆ

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

WYCENY BIŻUTERII

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

PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW

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

ZLECENIA AUKCYJNE

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

WYSTAWY AUKCYJNE

WSTĘP WOLNY
kalendarz wystaw dostępny na www.desa.pl

SEKRETARIAT ZARZĄDU

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

KONTA BANKOWE

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

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

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM JEST CZĘŚCIĄ HOLDINGU



ZARZĄD DESA S.A.

JULIUSZ WINDORBSKI Prezes Zarządu | MARCIN SOBKA Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA S.A.

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

GRZEGORZ KRÓL Członek Rady Nadzorczej | MARCIN CZERNIK Członek Rady Nadzorczej

ZARZĄD DESA UNICUM



AGATA SZKUP
Prezes Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA UNICUM



JULIUSZ WINDORBSKI
Przewodniczący Rady Nadzorczej



MARCIN SOBKA
Członek Rady Nadzorczej



WOJCIECH DZIAKOWSKI
Członek Rady Nadzorczej

DZIAŁ ROZLICZEŃ

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

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

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

DZIAŁ LOGISTYCZNY

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

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

DZIAŁ FOTO

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

Marek Krzyżanek
Fotograf
m.krzyzanek@desa.pl

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

DZIAŁ IT

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

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

DZIAŁ MARKETINGU I PR

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

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

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

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

Paulina Babicka
Grafik kreatywny
p.babicka@desa.pl

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

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

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

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

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

Public Relations – pr@desa.pl

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



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



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



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



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



ALEKSANDRA KASPRZYŃSKA
a.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



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



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



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



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



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



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



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



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.kulkiwicz@desa.pl
532 792 536



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



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



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



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

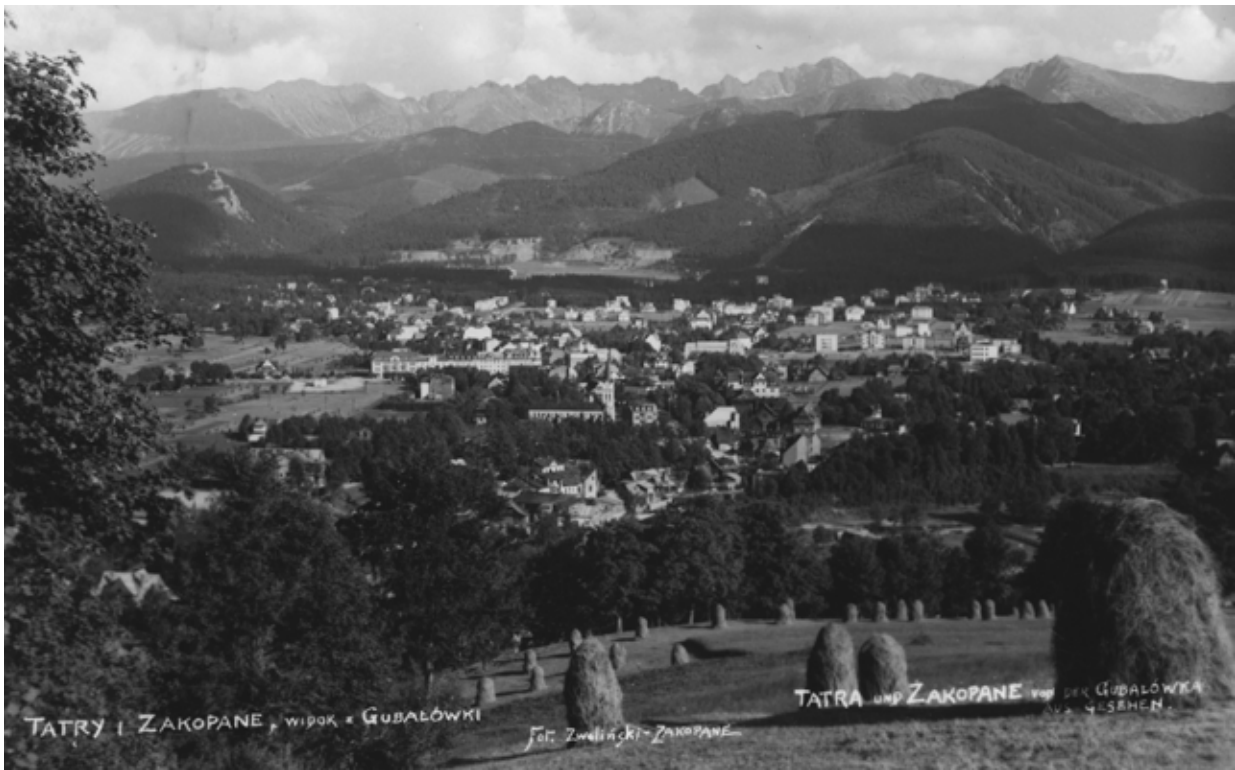


JAGIENKA PARTEKA
Specjalista
Sztuka Młoda Najnowsza
j.partecka@desa.pl
502 994 177



INDEKS

Augustynowicz Aleksander 64–65	Łukaszewski Stefan 120–122
Barabasza Stanisław 15	Malczewski Rafał 11–13
Batycki Adam 103	Mierzejewski Jerzy 45
Berbeka Magdalena 33	Mikulski Kazimierz 37–38
Brzega Wojciech 14	Niesiołowski Tymon 3
Brzozowski Tadeusz 40–42	Pęksowa Ewelina 118
Brzozowski Kazimierz 81–82	Pieniążek Józef 126
Chorembalski Wawrzyniec 69	Popielak Jerzy 77
Doleżuchowicz Adam 27	Rembowski Jan 59
Domańska Maria 80	Rybkowski Tadeusz 95
Doskowski Józef 10	Rychter–Janowska Bronisława 2
Dziemański Stanisław 98	Rzewuski Walery 107
Fijałkowska Zofia 123–124	Serafin Roman 108
Filipkiewicz Stefan 62–63	Skoczyła Władysław 19, 127–128
Filipkiewicz Mieczysław 96	Stańko Michał 67–68
Gałek Stanisław 60	Stańko Leszek 97
Gąsienica–Sobczak Stanisław 71–75	Stryjeńska Zofia 1, 20, 113–117
Gąsienica–Szostak Marta 35–36	Szmaj Stefan 100–101
Gessner Janina 102	Szostak Karol 34
Grott Teodor 21	Szubert Awit 106
Hartwig Edward 111	Świerzy Waldemar 110
Hasior Władysław 39, 70	Tatańczyk Tomasz 44
Jarocki Władysław 61	Terlecki Alfred 93–94
Jurkiewicz Andrzej 112	Walczak Zdzisław 119
Kamocki Stanisław 66	Waligóra Piotr 31
Kłosowski Karol 99	Witkiewicz Stanisław Ignacy (Witkacy) 4–7
Kulon Józef 78	Wójcik Franciszek 104–105
Kuran–Bogucka Irena 125	Zapotoczny Jan 30
Leszczyna Bartek 43	Żurawski Władysław 121
Ligier Piotr 109	



Tatry i Zakopane, widok z Gubałówki

„Zakopane – miejsce na ziemi o jakiejś przedziwnej atmosferze wszelkich szaleństw możliwości, jak to określił angielski pisarz Chesterton, którego Zakopane od pierwszego wejrzenia oczarowało; uroczy zakątek – w którym rozwijały się i kwitły największe polskie talenty. Za austriackich czasów stanowiło ono jakąś małą wysepkę polskości, do której nie docierały żadne c.k. napisy i żółto-czarne kolory. Było zawsze białoczerwone ze swoimi ośnieżonymi szczytami i czerwonymi od promieni słońca zboczami górskimi. Tu nie słyszało się języka niemieckiego i nie widziało się reklam wiedeńskich wyrobów. Było się U SIEBIE”.

Magdalena Samozwaniec, Maria i Magdalena, Szczecin 1987, s. 85

ZAKOPANE, ZIMOWA STOLICA POLSKI

OD MAŁEJ WIOSKI DO KOLONII ARTYSTYCZNEJ

Krajobrazy tatrzańskie, dzięki XIX-wiecznej modzie na odkrywanie dzikich i niezwykłych miejsc, budziły coraz większe zainteresowanie wśród artystów. Miejscem, które najczęściej przyciągało do siebie artystyczne dusze, była niewielka wieś znajdująca się u podnóża Tatr. Na przełomie XIX i XX wieku Zakopane stało się miejscem spotkań polskiej inteligencji pochodzącej ze wszystkich trzech zaborów. Zakopane leżało na dalekich peryferiach Galicji, terenu cieszącego się stosunkowo największymi swobodami narodowymi, pobyt tam stanowił więc moment wytchnienia zwłaszcza dla Polaków z zaboru pruskiego i rosyjskiego. Malowniczą, górską wioskę, okrzykniętą „polskim Piemontem” i „polskimi Atenami”, uważano za duchową i kulturalną stolicę Polski. Tutaj malarze, poeci, politycy mogli swobodnie wymienić się ideami skupionymi wówczas najczęściej wokół odzyskania przez Polskę niepodległości. Uciekali przed szarą rzeczywistością i frustracją życia pod zaborami.

Niesamowity klimat miasta położonego pod Giewontem przyciągał coraz liczniejsze grono malarzy, pisarzy, aktorów i muzyków, którzy uczynili z niego prawdziwą kolonię artystyczną. Do Zakopanego przybywali najważniejsi dla polskiej sztuki malarze. Wśród tatrzańskich skał obrazy tworzył Wojciech Gerson, który podczas dalekich wypraw uwieczniał w szkicownikach górskie krajobrazy. Z tatrzańskich pejzaży zasłynął Kazimierz Bieńkowski, malarz na tle gór portretował także miejscową ludność – górali w strojach ludowych czy juhasów pasących owce. Przybywający do Zakopanego artyści przesiadywali w miejscowych lokalach, często gromadzili się w najmłodniejszej wówczas knajpie „Przełęcz”, gdzie Kazimierz Sichulski stworzył serię karykatur śmietanki towarzyskiej Zakopanego. Malarz, jako zdolny karykaturzysta, z dowcipem i złośliwością niekiedy uchwycił na portretach takie postaci jak Jacek Malczewski, Leon Wyczółkowski, Jan Kasprówicz, Kazimierz Tetmajer czy Stefan Żeromski. Z czasem Zakopane stało się istotnym ośrodkiem sztuki, silnie związanym zwłaszcza z krakowskimi artystami, którzy u podnóża Tatr zaczęli tworzyć stowarzyszenia artystyczne. W 1909 absolwenci krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych wraz z nauczycielami miejscowej Szkoły Przemysłu Drzewnego utworzyli Towarzystwo Sztuka Podhalańska, mające dbać o „rozwój sztuki podhalańskiej i wprowadzenie jej do przemysłu artystycznego” oraz o „opiekę nad zabytkami Podhala i utrzymanie jego stylowości”. Rok później powstało Stowarzyszenie Kilim, które za swój cel obrało „wprowadzanie polskich motywów ludowych do tkactwa kilimowego”. Ze stowarzyszeniami związani znani artyści, jak Stanisław Ignacy Witkiewicz, Rafał Malczewski, Tymon Niesiołowski, Władysław Skoczylas, Wojciech Brzega, Zbigniew Pronaszko, Jan Rembowski czy Stanisław Gałek.

STANISŁAW WITKIEWICZ I SUROWE PIĘKNO TATR

Pierwszym salonem kulturalnym, zrzeszającym największych intelektualistów tego okresu, stała się willa Dembowskich zwana „Chatą”. Małżeństwo Dembowskich kolekcjonowało sztukę podhalańską, a ich dom, będący prawdziwym muzeum sztuki ludowej, stał się miejscem natchnienia dla przybywających w góry artystów. W „Chacie” gościł Henryk Rodakowski, Józef Mehoffer, Henryk Sienkiewicz, Stefan Żeromski oraz najbliższy przyjaciel Dembowskich, Stanisław Witkiewicz, twórca „stylu zakopiańskiego”. Stworzony przez Witkiewicza styl, powstały na bazie podhalańskiego

wzornictwa, stanowił dla artystów z różnych pokoleń niekończące się źródło inspiracji. Czas poszukiwania stylu narodowego, mającego umocnić tożsamość kulturową kraju, zachwyt podhalańskim folklorem oraz rodzimym krajobrazem otworzył dla Witkiewicza nowy rozdział w jego twórczości. Malarz osiadł w Zakopanem ze względu na stan zdrowia i pogłębiającą się u niego gruźlicę. Pod koniec XIX wieku, za sprawą doktora Tytusa Chałubińskiego, Zakopane promowano jako miejscowość idealną dla osób cierpiących na schorzenia układu oddechowego. Pobyt w Tatrach okazał się dla artysty niezwykle płodnym okresem. Fascynacja potęgą dzikiej natury i pięknem górskich szczytów zaowocowała powstaniem ekspresyjnych obrazów z pogranicza realizmu i symbolizmu. Tatrzańskie pejzaże Witkiewicza jednocześnie oddają zarówno realia przyrody, jak i niezwykłą atmosferę psychicznego napięcia i lęku, budzącego się na widok majestatycznych górskich pasm. Kreowany przez artystę nastrój przypomina kompozycje symbolistów poruszających za pomocą malarskiego języka wątki spirytualistyczne. Witkiewicz był jednak zdania, iż malowane pejzaże nigdy nie oddadzą w pełni majestatu górskich krajobrazów: „Góry malowane nie dają nigdy zupełnego przypomnienia tych wrażeń, jakich się doświadczało wobec rzeczywistości. I nie dlatego, żeby w malarstwie nie można było wywołać wrażenia ogromu, wykazać stosunku wymiarowego między człowiekiem a górą (...) Góry malować można i wiele ich stron w zupełności w obrazie okazać, wywołać doskonale wrażenie ich malowniczości, ich kształtu i barwy. Braknąć tylko w tym będzie tego niewytłumaczonego pierwiastku, który uderza jak czaad do głowy i przyprowadza duszę nad taki brzeżek, z którego zdaje się, że zdrowo nie zejdzie...” (Stanisław Witkiewicz, Na przełęczach: wrażenia i obrazy z Tatr, Warszawa 1891, s. 155-156). Ze względu na zły stan zdrowia Stanisław Witkiewicz nie mógł wyruszać w dalekie wyprawy, choć mimo to w mistrzowski sposób potrafił oddać górską atmosferę.

Wielu artystów jednak, chcąc wiernie odwzorować klimat tatrzańskich pejzaży, udawało się w górskie wędrówki i z pomocą rodzimych górali odkrywało malownicze miejsca, niedostępne dla zwykłych turystów. Dalekie wyprawy z tatrzańskimi przewodnikami rozbudziły zainteresowanie artystów miejscową kulturą ludową oraz góralskimi obyczajami. Tutejsza ludność, tak odmienna od chłopstwa z innych stron Polski, przyciągała uwagę malarzy i inspirowała do tworzenia portretów górali oraz scen rodzajowych podkreślających przywiązanie miejscowych do tradycji. W takich słowach relację między góralami a przybyszami skomentował Ferdynand Goetel, pisarz, żarliwy taternik i przyjaciel Rafała Malczewskiego: „Wysokie koneksje góralszczyzny z ludźmi wielkiej miary stanowiły niezawodnie impuls do powstania owej wielkiej rodziny zakopiańskiej, złożonej z górali i inteligencji, przybywającej na Podhale sporadycznie a częściej lub stale na nim osiadłej. Oczywiście związków, ich zasięg i formy różnora-kie zapewniły góralszczyźnie trwałe i ważne miejsce w historii kultury polskiej” (Ferdynand Goetel, Tatry, Gdańsk 2000, s. 31).

Tatry stanowiły źródło inspiracji zwłaszcza dla malarzy-pejzażystów. Górskie widoki upodobał sobie Stefan Filipkiewicz, uczeń Jana Stanisławowskiego i wirtuoz plenerowego światłocienia. Do najsłynniejszych górskich przedstawień Filipkiewicza należą rozległe panoramy prezentujące Tatry. W szerokich kadrach artysta uwieczniał górskie szczyty najczęściej podczas zakopiańskich zim. Pasję do gór odziedziczył po starszym bracie Mieczysławie Filipkiewiczu.



SZALONE DWUDZIESTOLECIE MIĘDZYWOJENNE

Wielka Wojna nie zatrzymuje rozwoju Zakopanego. Owładnięci radością odzyskania niepodległości artyści, literaci i inteligencja tłumnie przybywają na podnóże Tatr zwabieni szaleńczymi jazdami na nartach, ryzykownymi wspinaczkami, życiem kawiarnianym, tańcami i dobrą zabawą. Zakopane z niewielkiej wioski awansowało do rangi jednego z największych polskich ośrodków turystycznych, a w latach 30. XX wieku ostatecznie uzyskało prawa miejskie. Będący pod ogromnym wrażeniem piękna polskich gór artyści nieraz postanawiali osiedlić się w Zakopanem na stałe, o czym wspomina Magdalena Samozwaniec: „Aż do wybuchu drugiej wojny światowej Zakopane odgrywało w Polsce rolę wielkiego literacko-artystycznego klubu. Kto z braci artystycznej raz tyknął tego zaczarowanego powietrza, musiał już albo przyjeżdżać tu kilka razy do roku, albo też tak czuł się wszędzie źle, że osiadał w Zakopanem na stałe” (Magdalena Samozwaniec, op. cit., s. 186).

Czołowym przedstawicielem międzywojennego zakopiańskiego środowiska artystycznego był Rafał Malczewski. Syn wielkiego malarza miłość do gór zapisaną miał już w genach. Antonii Malczewski, krewny Rafała Malczewskiego, był szóstym zdobywcą Mont Blanc oraz pierwszym zdobywcą Aiguille de Midi. Chcąc podtrzymać rodzinną tradycję, w wieku nastoletnim Malczewski uczestniczył w zawodach narciarskich organizowanych w Zakopanem. Po wyprowadzce na studia do Wiednia nadal kontynuował swoją pasję, zdobywając alpejskie szczyty. Podczas studiów Malczewski wielokrotnie spędzał wakacje i wolne chwile w Zakopanem, gdzie poznał także swoją przyszłą żonę, Bronisławę Dziadosz, która kurowała się w jednym z tatrzańskich sanatoriów. Malczewski słynął z pasji do brawurowej i niebezpiecznej jazdy oraz odważnych wycieczek górskich. Momentem przełomowym w życiu artysty stał się wypadek przyjaciela, Stanisława Bronikowskiego. Ich wspólna górska wyprawa na Zamarłą Turnię skończyła się tragicznie, Bronikowskiemu pękła lina i przyjaciel zginął na oczach Malczewskiego. Artysta zaś, uwiązany na skrawku liny, wiele godzin oczekiwał na ratunek. Wydarzenie to skłoniło go do ustabilizowania swojego życia. Ożenił się i wraz z żoną oraz nowonarodzonym synem osiadł u podnóża Tatr na stałe, gdzie mógł rozwijać swoją pasję narciarską i wspinaczkową. Rozpędu nabrała również kariera artystyczna Malczewskiego. Prace malarza zaczęły być prezentowane na wystawach Sztuki Podhalańskiej, zorganizował wspólną wystawę ze Stanisławem Ignacym Witkiewiczem, z którym współpracował również przy wystawianiu sztuk w Teatrze Formistycznym w Zakopanem. Na górskich pejzażach Malczewskiego Tatry jawią się jako idealna i malownicza kraina, pokryta białym puchem, na którym jedyną „skazą” okazują się ślady nart. Podczas licznych wypraw artysta tworzy także liczne pejzaże akwarelowe, będące zapiskami piękna mijających tatrzańskich widoków. Rafał Malczewski dał się poznać również jako twórca doskonałych felietonów, w których to w często ironiczny sposób obrazował zakopiańską bohemę, opisywał specyfikę miejsca, przytaczał lokalne anegdoty i problemy. W Zakopanem tworzyli także artyści, dla których Tatry stały się główną osią twórczości. Pejzaże tatrzańskie malował Stanisław Gałek, absolwent Szkoły Zawodowej Przemysłu Drzewnego w Zakopanem oraz krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Był także członkiem Towarzystwa Sztuka Podhalańska oraz Stowarzyszenia Kilim. W okresie międzywojennym Gałek cieszył się opinią najlepszego pejzażysty Tatr. Jego ulubionym miejscem stało się Morskie Oko, którego otoczenie zobrazował niemal z każdego wariantu. Dość ekscentrycznym pomysłem malarza była koncepcja wydzielenia części Tatr wyłącznie dla malarzy, która ostatecznie nie została zrealizowana. Zamiłowanie do otoczenia Morskiego Oka podzielał również Alfred Terlecki, który już podczas studiów wyjeżdżał do Zakopanego, gdzie uczył rysunku w lokalnych szkołach. Równie często, co Morskie Oko, na płótnach Terleckiego pojawiał się widok Hali Gąsienicowej. Z tatrzańskich pejzaży

zasłynął także Zefir Ćwikliński, który w Zakopanem osiedlił się na stałe na początku XX wieku. Głównym motywem górskich widoków artysty stały się pasące się na halach owce.

ZOFIA I KAROL STRYJEŃSCY

Artystów fascynowały nie tylko malownicze widoki tatrzańskie. Równie mocno intrygowała ich góralska kultura, tutejsze legendy oraz obyczaje. Jednym z największych wielbicieli góralszczyzny była Zofia Stryjeńska. Artystka przeniosła się do Zakopanego razem z Karolem Stryjeńskim oraz nowonarodzonymi bliźniakami. Wraz z mężem poznawała oryginalną kulturę Podhala, która w zasadniczy sposób wpłynęła na rozwój jej twórczości. Temperament miejscowej ludności oraz urok tutejszej przyrody wyrażała na płótnach i grafikach przedstawiających tańczących górali oraz góralki odzianych w ludowe stroje. Charakterystycznym elementem prac artystki było nieortodoksyjne podejście do ludowej tradycji. Stryjeńska swobodnie traktowała staropolskie obrzędy, obyczaje i słowiańską mitologię, a jej nieograniczona wyobraźnia pozwalała na mieszanie różnych motywów i bawienie się folklorystycznymi wzorami.

Barwna twórczość „księżniczki sztuki polskiej” silnie kontrastowała z opartymi na zestawianiu czerni i bieli dziełami Władysława Skoczylasa, którego drzeworyty w pełni obrazowały fascynację artysty ludowym prymitywizmem. Oryginalny styl grafik artysty, przedstawiających najczęściej jasne postacie na czarnym tle, ukształtowany został pod wpływem malarstwa na szkle oraz sztuki ludowej. Tematyka dwóch najsłynniejszych teki drzeworytniczych Skoczylasa: „Zbójnicka” z 1920 i „Podhalańska” z 1921, krążyła wokół zbrojnickich legend oraz scen rodzajowych z góralami.

Przybywający do Zakopanego artyści niejednokrotnie pochwalili się mogli wielkimi zasługami dla miasta. Dzięki takim twórcom jak Karol Stryjeński, który do Zakopanego przeprowadził się po wygranej przez niego konkursie na rozbudowę miasta, niewielka górska miejscowość rozkwitała. Propozycje Karola Stryjeńskiego miały przyczynić się do uporządkowania funkcji turystycznej, uzdrowskiej oraz sportowej miasta. Architekt, jako wielki popularyzator narciarstwa, prezes klubu sportowego oraz sędzia narciarski, zaprojektował dla Zakopanego skocznię na Krokwi, dzięki której dyscyplina ta nabrała większego znaczenia. Był autorem licznych schronisk zapewniających zwiększenie komfortu i poprawienie bezpieczeństwa na górskich trasach. Pragnąc pielęgnować i rozpowszechniać podhalańską kulturę, Stryjeński organizował dla młodzieży także wieczory przy dźwiękach góralskiej muzyki. Architekt objął również posadę dyrektora w zakopiańskiej Szkole Przemysłu Drzewnego, która za jego kadencji przeżyła prawdziwy renesans. Dzięki reformom Stryjeńskiego szkoła zdobyła nagrodę Grand Prix za metody nauczania na Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu w 1925. Za jeden z głównych celów Stryjeński obrał walkę z zakopiańską tandetą pamiątkową, do której należały „rzeźbione talerze do wieszania na ścianę, noże do przycinania książek, których nikt nie czytywał, ciupagi z drewnianymi toporkami, kasetki... wszystko to zdobione szarotkami, kozicami, orłami, postaciami i twarzami zbójników i juhasów, później polichromowanymi (!)”. Wszystko to „stworzyło żałosne zjawisko zakopiańskiej sztuki stosowanej, zarażone raz Tyrolem, raz secesją, raz kubizmem, ze sztuką ludową tyleż identyczne, ile oleodruk z dziełem artysty. Niebezpieczna już w dawnym Zakopanem interwencja ulicznego gustu, w okresie międzywojnami zamieniła się w tyranię” (Ferdynand Goetel, op. cit., s. 20). Dopiero za dyrekcji Karola Stryjeńskiego zaczęto kłaść akcent na zamysł artystyczny, a nie jedynie na funkcjonalność rzemiosła. Stryjeński stworzył współczesny, a zarazem rodzinny styl, powracając w sposób prze-myślany do rdzennego folklor.



Stanisław Witkiewicz w swojej pracowni w „Jadwinówce”, Zakopane, 1892





Rafał Malczewski i Mariusz Zaruski podczas wspinaczki na Czarnych Ścianach w Tatrach Wysokich, fot. Józef Oppenheim



Nowe schronisko Murwaniec na Hali Gąsienicowej w Tatrach, fot. Tadeusz Zwoliński, 1925



Ośmioletni Stanisław Ignacy Witkiewicz z Sabalą, 1893



Stanisław Ignacy Witkiewicz, Tymon Niesiołowski i inni na werandzie „willi na Antałówce”, 1910

WITKACY, „WARIAT Z KRUPÓWEK”

„Procent tzw. oryginałów był w Zakopanem niewspółmiernie wyższy niż w jakimkolwiek innym polskim mieście” (Ferdynand Goetel, op. cit., s. 6). Zdecydowanie jednym z największych był Stanisław Ignacy Witkiewicz, gwiazda zakopiańskiej bohemy. Ze względu na chorobę ojca, dzieciństwo spędził w górach. W Zakopanem odbył się chrzest Witkacego, a ojcem chrzestnym przyszłego artysty był góralski gawędziarz i pieśniarz, Jan Krzeptowski-Sabała. U podnóża Tatr rozkwitał talent malarski małego Stanisława, którym zachwycił się jego ojciec oraz sam podhalański gawędziarz. Stanisław Witkacy z satysfakcją pisał do matki o reakcji Sabali na pierwszy akwarelowy pejzaż Witkacego: „Posyłam Babci pierwsze jego studium z natury. Jest to Osobista, ostatnia od zachodu góra, jaką z Zakopanego widać. Narysowana bardzo dobrze. Sabała stanowczo twierdzi, że ‘cosi z tego będzie, bo bardzo do rzeczy!’” (Anna Micińska, Kronika życia i twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza, Warszawa 2018, s. 90).

Już od dzieciństwa Witkacy zabierany był w górskie wyprawy – bywał w Dolinie Olczyskiej, Miętusiej, Kościeliskiej, Mięguszwieckiej, wspinał się na Lodowy Szczyt i Niebieską Turnię, a w wieku nastoletnim odbył imponującą wyprawę przez Tatry Wysokie. Zamiłowanie do górskich wypraw skłoniło Witkacego do wstąpienia do Sekcji Taternickiej Klubu Sportowego „Tatry”. Maciej Pinkwart w książce „Wariat z Krupówek” wspomina, że Witkacy podczas wędrowek lubił szokować strojem. Nawet na dalekie wędrowki ubierał się elegancko i stylowo, a nieodłącznymi elementami jego górskiej garderoby był krawat oraz beret. Góry coraz częściej zaczęły pojawiać się

także w obiektywie Witkacego. Na fotografiach z początku wieku Witkiewicz uchwycił malownicze, górskie pejzaże oraz widoki Krupówek czy ulicy Kościeliskiej. Przed I wojną światową powstał również cykl obrazów uwieczniających zarówno letnie, jak i zimowe widoki z Podtatrza. Młodzińcze pejzaże Witkacego doskonale oddają wysokogórskie klimaty. Artysta nie przejmował się jednak realiami topograficznymi i często dostosowywał je do swoich celów.

Ostatecznie w późniejszej twórczości porzucił klasyczny pejzaż, zajmując się tworzeniem portretów. W Zakopanem ulokował siedzibę swojej „Firmy Portretowej S. I. Witkiewicz”, jak ironicznie nazwał swoją działalność, w której to powstały podobizny niemal wszystkich znaczących dla Zakopanego osobistości. Pomysły tworzącego pod wpływem różnych substancji odurzających „wariata z Krupówek”, zadziwiała i szokowały, a jego niezwykle barwna osobowość nadawała miastu kolorytu. „Wspaniały dziwoląg bez precedensu i bez epigonów”, jak opisała Witkacego Magdalena Samozwaniec, słynął również z urządzania hucznych biesiad, którym to: „Patronowała wielka sztuka i wielka myśl, której nikt nie umiał nazwać po imieniu. Jeżeli miały być protestem przeciw kołtuństwu, to chybiały celu, gdyż Zakopane nigdy nie było ostoją kołtuństwa i najbardziej nawet zapowietrzony mieszczech poczynił tu sobie swobodniej, niż gdzie indziej” (Ferdynand Goetel, op. cit., s. 17). Do grona stałych bywalców owych zgromadzeń należał Karol Stryeński, Rafał Malczewski, Michał Choromański oraz Leon Chwistek. Witkacy z wielkim zapalem uprawiał także narciarstwo, fascynowała go wszelkie nowości technologiczne i z zamiłowaniem gromadził sprzęt narciarski. Na trasie narciarskiej miało też miejsce ostatnie

spotkanie artysty z Rafałem Malczewskim, przyjacielem, z którym potoczyła go pasja do gór. Nastąpiło tuż przed wybuchem drugiej wojny światowej: „Widziałem go na szosie Morskie Oko – Zakopane, czekającego na autobus, tydzień może przed wojną. Szosa była pusta i zachód służył na lasy i góry. „Wiesz – powiedział – wojna to koniec naszemu pokoleniu – żadnych złudzeń”. Pamiętam – podjechał autobus i Witkacy wkroczył w jego wnętrze wielki i ponury. I tak już dla mnie odjechał w wieczność...” (Rafał Malczewski, „Pepek świata. Wspomnienia z Zakopanego”, Łomianki 2010, s. 107).

PO WOJNIE

Zakopane zostaje zajęte bez walki i oporu, w pierwszym dniu wojny. Kształtujący się od lat krąg artystycznej bohemy ulega rozproszaniu, a Witkacy po otrzymaniu informacji o wkroczeniu Związku Radzieckiego do Polski popełnia samobójstwo. Po wojnie, z krótką wizytą, do Zakopanego powraca Rafał Malczewski, jednak to, co zastaje na miejscu, nie przypomina już dawnego, mitycznego miasta. Miejsce barwnych postaci, artystycznych spotkań, płomiennych romansów i szalonych dansingów przestało istnieć. Nadal jednak Zakopane pozostało miejscem inspiracji dla artystów.

Wielką miłością góry darzył Andrzej Wróblewski. Górskie wędrowki artysty zaowocowały powstaniem akwareli oraz gwaszy utrwalających atmosferę, towarzyszącą podczas odkrywania pięknych i jednocześnie, zdawałoby się, niedostępnych miejsc. Na niewielkich formatach dziełach Wróblewski zawarł własną, sugestywną interpretację tatrzańskich szczytów. Po wojnie z Zakopanem związał się również Antoni Kenar, absolwent zakopiańskiej

Państwowej Szkoły Przemysłu Drzewnego, uczeń Karola Stryeńskiego. W latach 50. objął stanowisko dyrektora tejże szkoły, która po reorganizacji nosiła nazwę Państwowe Liceum Technik Plastycznych. Kenar, obdarzony niezwykle talentem pedagogicznym, dokonał głębokiej reformy systemu nauczania, który to odąd opierał się na łączeniu szacunku dla tradycji sztuki ludowej z twórczą swobodą. Spod skrzydeł Kenara wyszło wielu wybitnych twórców, m.in. Władysław Hasior, dla którego tradycyjne góralskie rzemiosło stało się jedną z głównych inspiracji. Po śmierci Kenara posadę dyrektora Liceum Plastycznego przejął Tadeusz Brzozowski. Wszelchstronnie utalentowany artysta, ceniony także w międzynarodowym środowisku, stał się charakterystyczną postacią Zakopanego. Aktywnie włączył się w życie lokalnej społeczności artystycznej, działał jako dyrektor zakopiańskiego Liceum Plastycznego, projektował wnętrza kościołów oraz scenografie teatralne do Teatru im. St. I. Witkiewicza.

Zakopane stało się miastem kultowym dla artystów z różnych epok. Zachwycano zarówno największych przedstawicieli akademizmu, jak i artystów okresu Młodej Polski. W XX-leciu międzywojennym miasto opanowane zostało przez rodzącą się awangardę, w której prym wiodł Witkacy – „wariat z Krupówek” oraz szalony taternik Rafał Malczewski. Po wojnie Zakopane przejęte zostało przez nowe pokolenie twórców dbających o stały rozwój artystyczny miasta położonego u podnóża Tatr. Góry, wciąż nie do końca odkryte przez człowieka, mogą przecież stanowić wieczne źródło inspiracji dla artystów



Narciarze podczas treningu w Dolinie Kościeliskiej. Widoczny m.in.: Jan Marusarz (2. z prawej), 1932

1 α

ZOFIA STRYJEŃSKA

1891-1976

Narciarze, lata 40. XX w.

gwasz, tusz/papier, 28 x 42 cm (w świetle passe-partout)

sygnowany l.d.: 'Z. STRYJEŃSKA'

praca została wykonana najprawdopodobniej dla fabryki Henryka Francka Synowie w Skawinie do reklamy kawy Enrilo

estymacja:

12 000 - 20 000 PLN

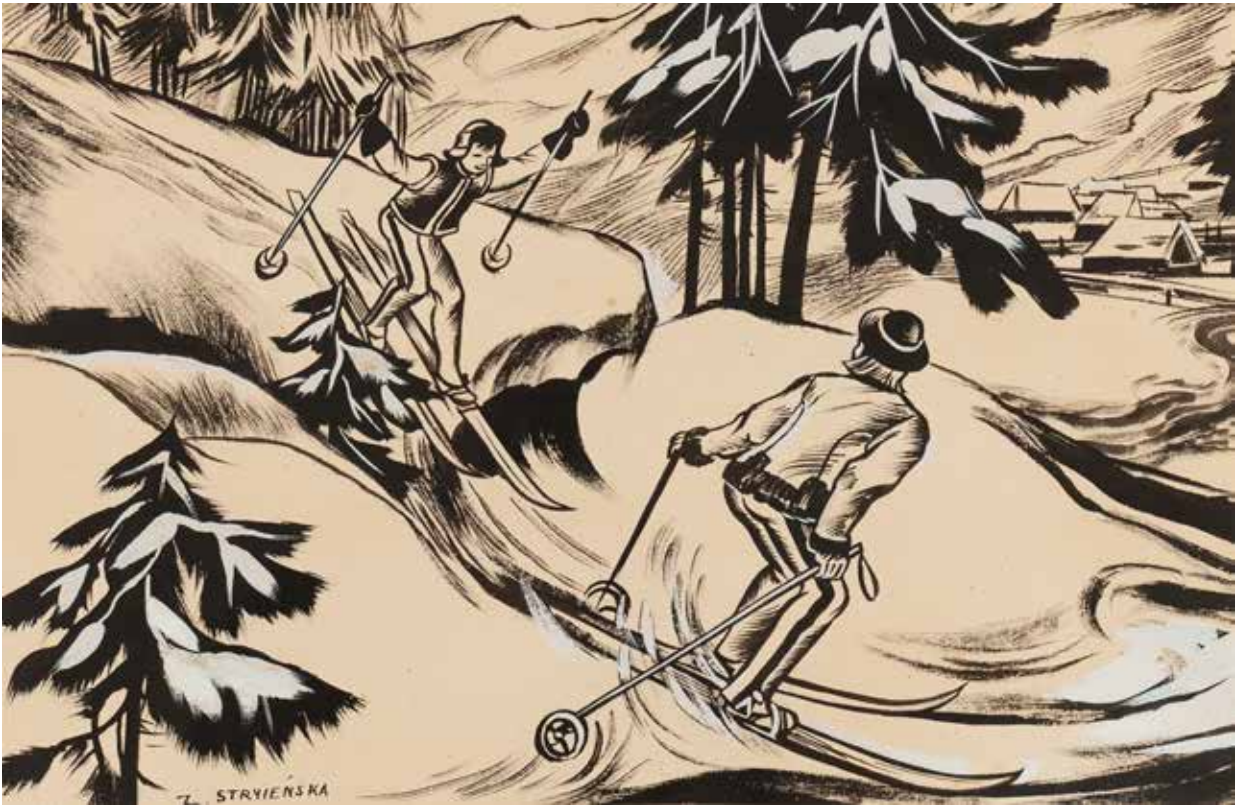
2 900 - 4 700 EUR

LITERATURA:

porównaj: Zofia Stryjeńska 1891-1976, katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie, redaktor naukowy Światosław Lenartowicz, Kraków 2008, nr kat. VI.2.1.6., s. 378

Talent Zofii Stryjeńskiej objawił się w wielu dziedzinach twórczości artystycznej, czego najlepszym dowodem jest jej sukces na Międzyna-rodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej i Przemysłu Współczesnego w Paryżu w 1925. Artystka otrzymała tam bowiem najwięcej nagród spośród pozostałych rodaków, bo aż cztery Grand Prix i jedno wyróżnienie. Została doceniona i nagrodzona przez paryskie jury w działach dekoracji artystycznej za malarstwo, tkaninę, plakaty i ilustrację, a także wyróżniona w dziale zabawkarskim. 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 dekoracje na ceramikę. Tworzyła również ilustracje na potrzeby reklamy m.in. dla firmy Henryka Francka Synowie czy Emila Wedla. Całą twórczość Stryjeńskiej łączy zamięłowanie do słowiańsz-czynny i barwnego, rodzimego folkloru, którym nadała nowoczesną formę polskiego art déco.

Prezentowana w katalogu praca „Narciarze” powstała najprawdopodobniej na zamówienie firmy Henryka Francka Synowie, z którą artystka współ-pracowała od ok. 1939 przy plakatach i drukach reklamowych. Wykazuje bowiem bardzo silne pokrewieństwo stylistyczne z serią obrazów „Sceny rolnicze” wykonanych w analogicznej technice – tuszu oraz czarnym i białym gwaszu – w latach 1941-44 do reklam kawy Enrilo, flagowego produktu firmy w okresie okupacyjnym. Cykl ten liczył około 60 prac przedstawiających ludność wiejską, w głównej mierze podhalańską, podczas codziennych obowiązków, m.in. żniw, połowu ryb, wypasu owiec, orki, ale także podczas odpoczynku i zabawy. Część z nich ukazuje górali bawiących się i tańczących przy ognisku, muzykujących w sielankowej scenerii lub rozmawiających i odpoczywających na ławie w cieniu drzew. Oferowana praca również przedstawia moment odprężenia po pracy. Dwóch górali zjeżdża na nartach po ośnieżonych stokach na tle góralskich chat. Praca, choć otrzymana w tonacji czerni i bieli, prezentuje typowe cechy twórczości Stryjeńskiej: doskonałe wycucie rytmu, dekoracyjność oraz niezwykłą siłę wyrazu uzyskaną poprzez zastosowanie pewnego rysunku i „rozkołysanej” dynamiki kompozycji.





2

BRONISŁAWA RYCHTER-JANOWSKA

1868-1953

Pejzaż zimowy z kapliczką

akwarela/papier, 20 x 38 cm

sygnowany l.d.: 'B. RYCHTER-JANOWSKA'

estymacja:

8 000 - 10 000 PLN

1 900 - 2 400 EUR

Związki artystki z Podhalem mają swoją genezę już w latach 90. XIX stulecia, kiedy to jej brat, Stanisław, zaprosił ją w ten, jak się później okazało, inspirujący ją rejon. Bronisława zapisała w swoim pamiętniku następujące słowa: „Brat mój ukochany otrzymawszy za pracę przy 'Panoramie Tatr' 1200 złotych guldenów, zabrał mnie z początkiem lipca [1895] do Zakopanego i Morskiego Oka, gdzie byłam z górą dwa miesiące” (Bogdan Podgórski, W poszukiwaniu piękna. Bronisława-Rychter Janowska 1868-1953, Kraków 2015, s. 51-52). Choć sama artystka, wówczas jeszcze niezamężna, nie brała udziału w pracach przy wzmiankowanej panoramie, to jednak pobyt w Zakopanem stanowił dla niej ważną lekcję. Podniosła atmosfera plenerów i sam kontakt z grupą artystów malujących ową monumentalną

wizję Tatr musiały wywrzeć na młodej malarce duże wrażenie. Spotkanie to zaowocowało wspólną fotografią wykonaną nad brzegiem Morskiego Oka (patrz dz. cyt., s. 52). Janowska jest na tym zdjęciu jedną z dwóch kobiet, a mimo to, jak widać bardzo dobrze czuła się w tym zmaskulinizowanym towarzystwie, obok Kaspra Żelechowskiego czy Ludwika Solskiego. Letni pobyt w Zakopanem był krótkim, aczkolwiek istotnym epizodem w karierze Janowskiej. Stanowił bez wątpienia jeden z pierwszych etapów na jej drodze „w poszukiwaniu piękna”. Niedługo po tatrzańskiej eskapadzie, na przekór wszystkim, malarka wyjechała bowiem w o wiele dalszą podróż, bo aż do Monachium.



3 α

TYMON NIESIOŁOWSKI

1882-1965

Pejzaż zimowy z Zakopanego ("Pejzaż górski"), 1920

akwarela/papier, 29,5 x 32 cm (w świetle passe-partout)

sygnowany p.d.: 'Niesiołowski (kredką) | Tymon (akwarelą)'

akwarela o analogicznej formie i temacie "Pejzaż zimowy (z okolic ulicy Kasprusie)" znajduje się w zbiorach Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem (nr inwentarzowy S/2750/MT)

estymacja:

8 000 - 12 000 PLN

1 900 - 2 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Kraków

WYSTAWIANY:

Tymon Niesiołowski (1882 – 1965), Muzeum Okręgowe, Toruń, październik- grudzień 2005

LITERATURA:

Tymon Niesiołowski (1882–1965). Katalog wystawy monograficznej, redakcja naukowa Agata Rissmann, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Toruń 2005, s. 97-98, nr kat. 128, s. 190 (il.)



ZAKOPIAŃSKI OKRES TYMONA NIESIOŁOWSKIEGO

Niesiołowski kojarzony jest dzisiaj głównie ze środowiskiem artystycznym przedwojennego Wilna i powojennego Torunia. Należy jednak pamiętać, że dla jego wczesnej kariery niebywale znaczenie miał także przystanek w stolicy polskich Tatr, gdzie twórca osiedlił się w roku 1905 i przebywał z przerwami do lat 20. To w Zakopanem doszły do głosu inspiracje artysty polskim i europejskim modernizmem – secesyjną płynnością linii Wyspiańskiego czy cloisonizmem Gauguina. To tam rozkwitła jego przyjaźń z takimi rewolucjonistami jak chociażby Witkacy, z którym na tym wczesnym etapie łączyło go zamiłowanie do form gauguinowskich, a następnie uczestnictwo w jednym z najciekawszych ugrupowań tego czasu, jakim byli niewątpliwie Ekspresjoniści polscy (późniejsi Formiści).

Krzysztof Harbaszewski w artykule traktującym o wczesnej twórczości artysty pisał wprost o „okresie zakopiańskim” w jego działalności (Krzysztof Harbaszewski, Wczesna twórczość Tymona Niesiołowskiego [1926 r.], „Roczniki Humanistyczne”, t. XXXIII, 1985, s. 2). Zwracał także szczególną uwagę na mnogość zainteresowań jakie pojawiały się w twórczości Niesiołowskiego w tym czasie. Wśród nich wymieniał projektowanie kilimów, związki z architekturą, witrażownictwem i co oczywiste grafikę. Pod względem recepcji sztuki malarza w omawianym okresie istotna była bez wątpienia wystawa, która odbyła się w lutym 1919 roku w salach krakowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych. Ekspozycja trzech wielkich twórców związanych z Zakopanem otworzyła się pod szyldem Witkacy – Niesiołowski – Zamoyski i wzbudziła poruszenie w grodzie Kraka. We wstępie teoretycznym Niesiołowski pisał: „Świat widzialny i wyobraźalny w przestrzeni, jest tylko pretekstem do stworzenia pewnych całości związanych ze sobą kształtów i to związanych nie na zasadzie ich przedmiotowych właściwości, a raczej czysto konstrukcyjnych wymagań” (Tymon Niesiołowski, Wstęp teoretyczny w: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Niesiołowski Tymon, August Zamoyski, katalog wystawy, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1919, s. 4).

Grupa tatrzańskich akwarel Niesiołowskiego takich jak prezentowana w katalogu aukcyjnym czy inna, ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem, datowana jest około roku 1920. Choć powstały one w czasie dużych przemian zachodzących na twórczości Formistów, a tym samym u samego Niesiołowskiego, to prezentują jeszcze dość tradycyjnie pojmowanie form i brak drastycznych deformacji obrazowanej przestrzeni. Małgorzata Geron tak pisała o tej grupie zakopiańskich krajobrazów, do których należą i akwarele, i oleje: „Oddzielną grupę stanowią pejzaże okolic Zakopanego. Niektóre z nich, a szczególnie akwarele notujące pierwsze wrażenia artysty, wywołane krajobrazem, budowane są dynamicznymi pociągnięciami pędzla. Ta tendencja do upraszczania form występuje również w obrazach olejnych o tej samej tematyce. [Pejzaże olejne – red.] charakteryzują się niemal tym samym schematem kompozycyjnym – pierwszy plan tworzy fragment łąki, za którą pośród wysokich drzew stoją zabudowania, dalej horyzont zamyka pasmo górskie. Elementy te w swojej geometrycznej strukturze nawiązują do płócien Cézanne’a, budowanych ostro ciętymi płaszczyznami grubo kładzionej farby, formującymi migotliwą przestrzeń” (Małgorzata Geron, Twórczość Tymona Niesiołowskiego i źródła jej inspiracji, w: Tymon Niesiołowski (1882–1965). Katalog wystawy monograficznej, redakcja naukowa Agata Rissmann, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Toruń 2005, s. 60).



Stanisław Ignacy Witkiewicz i Tymon Niesiołowski na werandzie „willi na Antałówce”, 1910

4

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ / WITKACY
1885-1939

"Muza", 1922

akwarela/papier naklejony na tekturę, 47,6 x 62,7 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Witkacy 1922 VI'

estymacja:

700 000 - 900 000 PLN

164 000 - 211 000 EUR

OPINIE:

opinia Anny Żakiewicz z czerwca 1993 roku

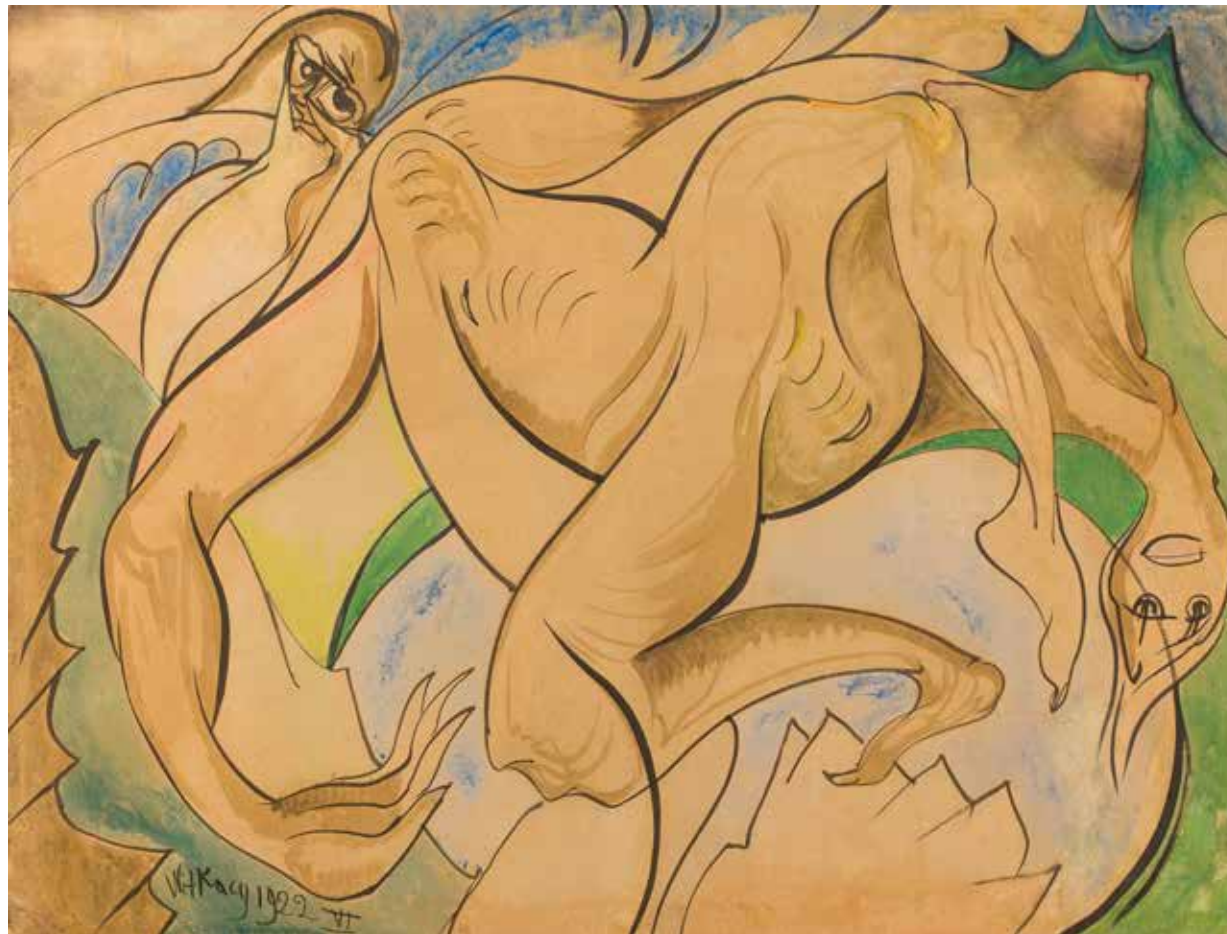
POCHODZENIE:

kolekcja Antoniego Goljana (1915-1979), entomologa, Warszawa

kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:

Anna Żakiewicz, Jednolity świat wyobraźni. O wątkach literackich w malarskiej twórczości Witkacego w: Witkacy. Życie i twórczość. Materiały sesji poświęconej Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi z okazji 55. rocznicy śmierci, red. Janusz Degler, Wrocław 1996, s. 65 (il.)







Stanisław Ignacy Witkiewicz, Die Athleten haben immer Recht, 1922, kolekcja prywatna

Prezentowana po raz pierwszy publicznie kompozycja Stanisława Ignacego Witkiewicza tytułowana zwyczajowo jako „Muza”, od momentu jej ujawnienia w kolekcji prywatnej w Warszawie w 1993 roku znana była wyłącznie w wąskim kręgu znawców twórczości Witkacego. „Muza” to niezwykle kolekcjonerski rarytas i powstałe w okresie formistycznym dzieło muzealnej klasy jednego z czołowych artystów polskiego modernizmu i awangardy.

Stanisław Ignacy Witkiewicz, znany jako Witkacy, to jedna z najważniejszych postaci polskiej awangardy XX wieku. Jego obraz „Muza” z 1922 roku jest doskonałym przykładem unikalnego podejścia artysty do malarstwa, kształtowanego pod wpływem formizmu i osobistych przemyśleń artystycznych. Lata 20. XX wieku były dla Witkacego okresem intensywnej aktywności artystycznej i filozoficznej. Artysta rozwijał swoje teorie na temat sztuki, publikując m.in. traktat „Nowe formy w malarstwie”. Jego malarstwo z tego okresu łączyło się z osobistymi doświadczeniami – w tym z tragediami życiowymi, takimi jak strata narzeczonej Jadwigi Janczewskiej. To traumatyczne przeżycie mogło wpłynąć na zainteresowanie Witkacego tematyką egzystencjalną i metafizyczną, co jest widoczne w jego twórczości.

„Muza” przedstawia postać o zniekształconych proporcjach, wykraczającą poza realistyczne ramy przedstawienia. Dominują linie krzywizn, płynne kształty oraz dynamiczna kompozycja, która zdaje się pulsować energią. Uwagę zwracają charakterystyczne, ekspresyjne kontury oraz zastosowanie kolorów - głównie pastelowych tonów łączących beże, błękity i zielenie. Obraz jest przykładem eksploracji formizmu przez Witkacego, kierunku artystycznego, w którym artysta odszedł od naturalizmu na rzecz formy jako nadrzędnej wartości dzieła. Forma w „Muzie” nie ma służyć odzwierciedleniu rzeczywistości, lecz tworzeniu autonomicznego świata sztuki. Elementy ludzkie są dekonstruowane, co zwiększa napięcie i tajemniczość przedstawienia. Postać jest niemal chimeryczna, co może nawiązywać do filozoficznych rozważań Witkacego na temat granic percepcji i sztuki jako środka wyrażania najgłębszych emocji.

Formizm, nurt w sztuce, którego Witkacy był jednym z czołowych przedstawicieli w Polsce, był odpowiedzią na potrzebę stworzenia nowego języka artystycznego, odrzucającego realizm na rzecz formy. Witkacy widział w formie środek wyrazu indywidualnej emocji i duchowości. „Muza” jest



Stanisław Ignacy Witkiewicz, Szukanie nowej gwiazdy, 1922, Muzeum Narodowe w Warszawie

doskonałym przykładem tej filozofii - forma staje się tu nośnikiem treści, podczas gdy przedstawienie dosłowne jest celowo zdekonstruowane. Twórczość Witkacego z tego okresu pokazuje wpływ ekspresjonizmu i kubizmu, ale także jego osobistą wizję sztuki. Formizm pozwalał mu na eksplorację granic wyobraźni i percepcji, co wyraża takie obrazy jak „Muza”. „Muza” reprezentuje kluczowe cechy awangardy, takie jak odrzucenie tradycyjnych konwencji malarskich, eksploracja abstrakcji i skupienie na formie jako autonomicznej wartości. Zniekształcenia postaci, dynamika linii i eksperymentalne podejście do koloru wpisują dzieło w nurt ekspresjonizmu i kubizmu, jednocześnie wyróżniając je oryginalnością i osobistym stylem Witkacego. Obraz stanowi nie tylko wyraz artystycznych poszukiwań, ale także głębokich przemyśleń na temat istoty sztuki i ludzkiej percepcji.

„Akt” Witkacego, powstały mniej więcej w tym samym okresie, jest dziełem, w którym także widoczny jest formizm, lecz kompozycja zachowuje bardziej klasyczne proporcje. „Muza” w przeciwieństwie do „Aktu” intensywniej podkreśla zniekształcenia i deformacje, co czyni ją bardziej eksperymentalną. W „Akcie” można dostrzec jeszcze echo tradycyjnego malarstwa portretowego, natomiast „Muza” całkowicie odchodzi od tych założeń, tworząc dynamiczną i abstrakcyjną formę.

Obraz „Szukanie nowej gwiazdy” przedstawia również dynamiczną kompozycję jak „Muza”, ale w większym stopniu skupia się na narracji i symbolice. „Muza” jest bardziej introspekcyjna i formalistyczna, podczas gdy „Szukanie nowej gwiazdy” może być odczytywane jako alegoria poszukiwania nowych dróg w sztuce. W obu obrazach możemy jednak dostrzec podobne podejście do koloru i linii, co potwierdza przynależność obu dzieł do formistycznego etapu twórczości Witkacego.

„Die Athleten haben immer recht” to dzieło, które wydaje się łączyć cechy „Muzy” i „Szukania nowej gwiazdy”. Kompozycja obrazu jest bardziej zamknięta niż w „Muzie”, ale nie mniej dynamiczna. Zniekształcenia postaci są tutaj używane w sposób mniej ekstremalny, co może wskazywać na poszukiwanie równowagi między formizmem a bardziej narracyjnym podejściem. „Muza” jednak pozostaje bardziej radykalna w swojej abstrakcyjności, co czyni ją jednym z najbardziej awangardowych dzieł Witkacego z tego okresu.



Stanisław Ignacy Witkiewicz, Akt, 1922, Muzeum Narodowe w Warszawie



August Zamojski, Ich dwoje („Zbójnicki”), 1921, kolekcja prywatna



STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ / WITKACY
1885-1939

"**Portret Olgi Wojakowej**", około 1930

pastel/papier, 68,5 x 49 cm
sygnowany u dołu: 'p.p.c. | Witkacy | T (E + d) | NP NPi' oraz opisany l.d.: 'Conchita | czyli tryumf | bestji.'
na odwrociu stempel z wystawy w Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem w 1985 roku z odręcznym podpisem komisarza wystawy oraz trzy numery inwentarzowe: 'Dep. S/1143/MT', 'dep. 200 MRA' i 'KW MR641/75'

estymacja:
350 000 - 450 000 PLN
82 000 - 105 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja spadkobierców sportretowanej, Zakopane

WYSTAWIANY:
Olga Wojakowa – miss Zakopanego 1925. Portrety Witkacego, Muzeum Tatrzańskie im. dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem, 21 maja - 26 września 2016
Stanisław Ignacy Witkiewicz. Twarze, Muzeum Tatrzańskie im. dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem, czerwiec-wrzesień 1985

LITERATURA:
Stanisław Ignacy Witkiewicz. Listy II, oprac. Tomasz Pawlak, Stefan Okołowicz, Janusz Degler, Warszawa 2014, s. 166 (il.), s. 167
Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885-1939), katalog dzieł malarskich, oprac. Irena Jakimowicz, Anna Żakiewicz, Warszawa 1990, nr I/1349, s. 116
Stanisław Ignacy Witkiewicz. Twarze, katalog wystawy, wstęp Joanna Piechowska, Zakopane 1985, poz. 63
M. Bauman, Witkacy w testamencie, „Razem” 1976, nr 4, s. 37 (il.)
Michał Mackiewicz, Co się stanie z obrazami Witkacego? Niezwykłe losy rzeszowskiej kolekcji, „Profile” 1976, nr 8, s. 18 (il.)

„Została wybrana miss Zakopanego w 1925 roku. Była bardzo urodziwą blondynką. Witkacy namalował przeszło 20 jej portretów (portretował ją także Axentowicz). Nazywała się Olga Wojakowa”.

Zbigniew K. Rogowski, Pozowała Witkacemu i Axentowiczowi, „Przekrój” 1973, nr 1495, s.13



MISS ZAKOPANEGO 1925

Prezentowany w katalogu portret Stanisława Ignacego Witkiewicza w typie „E+d”, czyli w dowolnej interpretacji psychologicznej, bez zastosowania używek, przedstawia atrakcyjną blondynkę o wielkich, niebieskich oczach i długich rzęsach, z burzą loków, zgrabnie wykrojonymi ustami pomalowanymi czerwoną pomadką i drobnym, lekko zadartym nosem. Błękit jej oczu współgra z odcieniem bluzki, na której spoczywa sznur pereł okalających smukłą szyję. To zwyciężczyni konkursu Miss Zakopane w 1925, Olga Wojakowa. Jej uroda olśniła nie tylko jury konkursu, ale i artystów: Witkacego i Teodora Axentowicza, którzy ją malowali. Zwłaszcza ten pierwszy, znany ze swojej słabości do płci pięknej, był tak zafascynowany wdziękiem Olgi, że wykonał ponad trzydzieści jej portretów, choć rodzina modelki zaprzecza, aby narodził się między nimi romans.

Olga Wojakowa, z domu Machalska, urodziła się w 1898 w Samborze w zamożnej, ziemiańskiej rodzinie. Jej ojciec, Antoni Machał Machalski był legionistą i właścicielem ujeżdżalni koni w Krakowie, a matka, Michalina Rogozińska pochodziła ze szlacheckiej rodziny herbu Abdank. Do Zakopanego przeprowadziła się po ślubie z Tadeuszem Wojakiem w 1919, który zakupił tam, za pieniądze zarobione w Stanach Zjednoczonych, dom przy ul. Sienkiewicza. Jej mąż miał smykałkę do interesów i prowadził przeróżne biznesy poczynając od sklepu drogerijnego na Krupówkach, kończąc na tartaku, a także pośredniczył w sprzedaży nieruchomości. Dlatego, gdy ich dom doszczętnie spłonął, szybko zakupili nową willę Zagórze przy ul. Kasprusie, która była dobrze prosperującym pensjonatem. Pomimo jej urzekającej urody, niestety szczęście Olgi w małżeństwie nie trwało zbyt długo. Mąż nie dotrzymywał jej wierności i od 1926 ich małżeństwo istniało już tylko na papierze.

Olga Wojakowa poznała Witkacego w zakopiańskich kręgach towarzyskich. Chętnie przyjmowała gości i bywała, gdzie wypadało: u Trzaski, Karpia, Wnuka i pozostałej lokalnej socjety. Artystę musiała poznać niedługo przed 8 maja 1927, bowiem z tego dnia zachował się pierwszy list artysty, w którym ją przeproszał za odwołanie sesji portretowej z powodu wyjazdu do

Warszawy. Z treści wynika, że kobieta obiecała mu wcześniej, że zapozuje do portretu. Być może Witkacy, kojarzył ją z konkursu Miss Zakopanego w 1925 i zachwycił się jej urodą do tego stopnia, że zabiegał o uwiecznienie jej piękna na jednym ze swoich słynnych pastelowych portretów. Nie znał jednak jej bliżej, nawet z imienia, nad czym ubolewał w post scriptum, że musi zaadresować kopertę samym nazwiskiem. Kolejne listy są już pisane w nieco serdeczniejszym tonie, jednak dalej Witkacy zwraca się do Wojakowej oficjalnie „Szanowna Pani”. Ich korespondencja, dość lakoniczna choć miejscami dowcipna, dotyczy głównie portretowania lub wystawiania już powstałych portretów. Z ostatnich zdań Witkacego, pisanych w maju i grudniu 1938, wynika, że wydarzyło się między nimi jakieś nieporozumienie, które artysta starał się załagodzić.

Witkacy sportretował Olgę ponad trzydzieści razy, jednak nigdy nie wspominał o niej w listach do żony. W przypadku Witkacego fakt ten może stanowić dowód, że rzeczywiście nie doszło między nimi do żadnych intymnych relacji, gdyż o każdej kochance zawsze opowiadał Ninie. Pozowali mu również syn Olgi, Włodzimierz, siostry: Maria Rudnikowa oraz Jadwiga Pasierba-Orlanda, a także ich mężowie. Według zaleceń artysty, który mawiał: „Jak będzie potrzeba, to sobie kilka portretów pani sprzeda”, Wojakowa większość z nich sprzedała w trudnych latach wojennych i powojennych, kiedy brakowało jej środków do życia. Tak duża liczba jej portretów wskazuje na bezsprzeczną fascynację Witkacego jej urodą. Olga była bowiem w jego typie – choć blondynka (Witkacy preferował rudowłose, ale nie był w tym aż tak konsekwentny), miała bujne, kręcone włosy, niebieskie oczy i urodę „nieoczywistą”. Lubiła się podobać i z pewnością jej schlebiali pozowanie legendarnemu portreciście, zwłaszcza w okresie, gdy jej małżeństwo stało się już tylko fikcją. Z przekazów rodziny zachował się jednak obraz Olgi Wojakowej jako kobiety całkowicie oddanej rodzinie, prowadzeniu domu i wychowywaniu syna, która, pomimo separacji z mężem, z pewnością nie dopuściłaby do takiego skandalu. Czyżby dopisek Witkacego na pracy „Conchita, czyli tryumf bestji” odnosił się do triumfu Olgi, która nie uległa artyście i pozostała wierna swoim przekonaniom?



Olga Wojakowa, ok. 1935



Olga Wojakowa (z prawej) z synem, Włodzimierzem Wojakiem i przyjaciółmi, ok. 1938

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ / WITKACY
1885-1939

"Portret Bronisławy Włodarskiej (Jeden z nieudanych gumidruków Langiera)", 1938

pastel/papier, 69,5 x 52,5 cm
sygnowany, datowany i opisany p.d.: '3 | IX 1938 | Maciej | Witkasiewicz'
opisany u góry: 'Jeden z nieudanych (...) gumidruków Langiera' oraz l.d.: 'NP3 po 3 seansach | po łaźni | + pomidory + ołatki'

estymacja:
140 000 - 200 000 PLN
30 500 - 42 200 EUR

POCHODZENIE:
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. 425





Stanisław Ignacy Witkiewicz / Witkacy. Portret zbiorowy -Tadeusz Langier, Witkacy, Bronisława Włodarska, 1938, Muzeum Tatrzańskie im. dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem



Stanisław Ignacy Witkiewicz / Witkacy. Portret Bronisławy Włodarskiej-Litauer, 1938, kolekcja prywatna



Stanisław Ignacy Witkiewicz / Witkacy. „Portret Bronisławy Włodarskiej (Jeden z nieudanych gumidruków Langiera)”, 1938

PORTRET CZY GUMIDRUK?

Portretowana Bronisława Włodarska należała w latach 20. i 30. do najbliższego otoczenia Witkacego. O szczególnej relacji artysty i tłumaczki świadczą słowa Henryka Worcella: „Przyjaźń Witkiewicza z panną Włodarską to jedna z najpiękniejszych przyjaźni tego człowieka. Świadczy też o niepospolitej inteligencji tej kobiety, miłośniczki literatury rosyjskiej, zwłaszcza poezji, a w ogóle uważliwionej na wszystko, co piękne w sztuce i w życiu” (Henryk Worcell, Wpisani w Giewont, Wrocław 1974, s. 111). Bronisława Włodarska urodziła się w 1891 w Tyflisie (obecnie Tbilisi) i w Rosji ukończyła Instytut Smolny. Po rewolucji październikowej przyjechała do Polski, gdzie pracowała w Warszawie w prywatnym składzie dywanów Kilty-nowicza, znajdującym się przy ul. Brackiej. Gdy straciła matkę, Kiltynowicz wyrobił jej rentę inwalidzką i w 1922 wysłał na leczenie do Zakopanego. Początkowo mieszkała na Harendzie pod opieką Marii Kasprowiczowej, od której wyprowadziła się po zaręczynach z bliskim przyjacielem Witkacego, pisarzem Michałem Choromańskim. Prawdopodobnie para poznała się właśnie w sławnej willi, gdyż autor „Zazdrości i medycyny” od 1927 również mieszkał u wdowy po Kasprowiczu. Wkrótce Choromański zerwał zaręczyny z Bronisławą, być może ze względu na romans ze wspólną „gospodynią” pary – Marią Kasprowicz. „Mimo choroby i biedy (Michał Choromański) emanujący erotycznym urokiem, któremu ona – także przez wzgląd na

jego narzeczoną – próbuje się oprzeć, wyjeżdżając do ciotki do Paryża (...). Nieskutecznie: po powrocie zaprasza początkującego pisarza i jego matkę na ‘Harendę’, inicjując kilkuletni, skomplikowany – także przez konieczność utrzymywania pozorów – związek. Znowu artysta potrzebuje jej opieki i dzięki komfortowi, jaki mu zapewnia – debiutuje, zaczynając błyskotliwą literacką karierę. Choromański – co Marusia z pewnym zdziwieniem odnotowuje – ma nad nią władzę, jakiej dotąd nie miał żaden mężczyzna. Potrafi manipulować kobietami, uderzać w czułą strunę: na jego wezwanie ona wyciąga go z zakopiańskich knajp, płaci dług. On drażni ją, flirtując z innymi, m.in. Zofią Nałkowską, ona odpłaca się pięknym za nadobne, zdradzając go – bez wyrzutów sumienia – ze swoją dawną niemiecką miłością czy jego kuzynem (Katarzyna Wajda, Maria Kasprowiczowa: „Zostałam w jego życiu tym, czym chciałam”). Po wojnie Bronisława Włodarska poślubiła Stefana Litauera – dziennikarza piastującego urząd radcy prasowego Ministerstwa Spraw Zagranicznych i dyrektora Polskiej Agencji Telegraficznej. Zmarła w 1973. Od 1936 portretowana Bronisława Włodarska spotykała się z Tadeuszem Langierem, również bliskim przyjacielem Witkacego. Fotograf z autorem „Szewców” znali się praktycznie od zawsze. Langier, uważany za pioniera fotografii kolorowej w Polsce, wprowadzał ekscentrycznego malarza w tajniki światłoczułej techniki. Razem również napisali sztukę „Nowa

homeopatia zła”. Z lat 1937-38, przypadających na związek przyjaciół Witkacego, pochodzą listy pisane przez zakopiańskiego artystę do modelki omawianego portretu. Ton Witkacego, w którym utrzymana jest korespondencja, świadczy o wyjątkowym, pełnym uczuć stosunku do kobiety. Relacjonuje on Włodarskiej najintymniejsze szczegóły swojego życia bądź w chwilach depresji upatruje w niej ostatnią szansę ukojenia jego strapionej duszy. W 1938 pisze: „Drugi dzień nie mogę pracować i chwilami umysł mi się mąci. Wszystko jest przeciw mnie – jak się zaczęło w te przekłete urodziny, tak trwa dotąd. Żona chora, portretów mało, ze stypendium są trudności – jednym słowem zupełna ruina życia. Bardzo mi brak Pani, bo może by Pani mnie trochę pocieszyła, jeżeli chodzi o uleczenie mnie z moich męczarni, to nie ma mowy” (Listy St. I. Witkiewicza do Bronisławy Włodarskiej, „Życie Literackie” 1963, nr 51/52, s. 14-15). W innych listach, adresowanych między innymi do żony, zawsze o Bronce wypowiada się w jak najlepszym tonie. Ukoronowaniem niezwyklej przyjaźni Bronisławy Włodarskiej z Witkacym jest nietypowy dla całej twórczości zakopiańskiego artysty portret zbiorowy Tadeusza Langiera, Witkacego i Bronisławy Włodarskiej z 1938. Utrzymany w dość realistycznej konwencji ukazuje zwróconych ku sobie fotografa i tłumaczkę w pozycjach en trois oraz własny autoportret spowity jasną tkaniną, wyrastający za sylwetek przyjaciół.

Prawdopodobnie w ten sposób Witkacy chciał podkreślić wartościową relację, jaka łączyła artystę z ówczesną parą. Z tego samego roku pochodzi omawiany portret Bronisławy Włodarskiej.

W sposób absolutnie unikatowy sygnowany jest prezentowany w katalogu portret. Witkacy bowiem podpisał się jako Maciej Witkasiewicz. Dodatkowo portret przyjaciółki opatrzył komentarzem „Jeden z nieudanych gumidruków Langiera”, co jednoznacznie odnosi się do twórczości fotograficznej Langiera. Langier swoje fotografie odbijał na papierze nazywanym gumidruk i posługując się tą nazwą w pastelowym portrecie, Witkacy wszedł z fotografem w rodzaj współzawodnictwa. W dolnej części portretu Witkacy pozostawił tajemnicze wzmianki m.in. o pomidorach, jednak sens tego tajemniczego komentarza znał tylko ekscentryczny autor. Sam portret, któremu Witkacy nie nadał typu, odpowiedni jest jednak typowi B, wylizanemu, ale z dozą subiektywnego spojrzenia na modela. To dzieło stanowi zapis prywatnego spotkania i znak przyjaźni z Włodarską, co stawia go poza typowymi schematami obecnymi w Firmie Portretowej. Bardzo intrygujący jest zabieg wypiętrzenia w formę skalnych grani przedłużenia lewego ramienia modelki, które może być symbolem umiłowania przyjaciół do tatrzańskiego krajobrazu.

WITKACY ŻYCIE U PODNÓŻA TATR

Kim był Witkacy? Artystą, filozofem, ekscentrykiem, dziwakiem, alkoholi-kiem czy erotomanem? Życie artysty obrosło legendą, z których najtrwalsza okazała się legenda czarna, a jak wiadomo, legendy mają zazwyczaj długi żywot i silnie zakorzenione nie poddają się łatwo próbom weryfikacji (Andrzej Z. Makowiecki, Trzy legendy literackie. Przybyszewski, Witkacy, Gałczyński, Warszawa 1980, s. 10). Literatura dotycząca zarówno artystycz-nych, jak i literackich dokonań Witkacego stale się poszerza – Stanisław Ignacy Witkiewicz intryguje w tym samym stopniu współczesnych badaczy, co bliskich sobie przyjaciół. Warto dlatego przyjrzeć się życiu artysty z mniej oczywistej perspektywy, którą jest jego obecność w Tatrach. Pobyt artysty w Zakopanem jest również źródłem wielu anegdot. Któż nie słyszał o legendarnym spacerze artysty w pasiastej piżamie do restauracji Francisz-ka Trzaski lub o narkotycznych orgiach w domu przyjaciela artysty, Teodora Białynickiego-Biruli. Istnieje jednak wiele innych, równie interesujących, śladów obecności Witkacego na Podhalu. Zacznijmy zatem od samego początku.

Stanisław znalazł się w Zakopanem, mając zaledwie dwa lata. Zamieszkał wówczas z rodzicami w okolicach Nosala. Ojciec, Stanisław Witkiewicz, był malarzem i późniejszym twórcą i popularyzatorem stylu zakopiańskiego. Matka, Maria Witkiewiczowa, była nauczycielką muzyki. Podczas pobytu Stanisław Witkiewicz pisał do rodziny: „Jesteśmy od tygodnia w Zakopa-nem. (...) Używamy go bez względu na pogodę. Nawet mały, jak tylko trochę deszcz ustanie – wkłada serdak, kałosze i – ‘malsz’. (...) Mały przy tym tak się cieszy z Górali i ze wszystkiego, co widzi tutaj, że jest zupełnie szczęśli-wy. Sabała nocuje często u nas iw ogóle jest naszym bliskim przyjacielem” (Anna Micińska, Istnienie poszczególne: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Wrocław 2003, s. 33). Mowa oczywiście o Janie Krzeptowskim (Sabale), góralu, przewodniku tatrzańskim, muzykancie i gawędziarzu, który stał się przyjacielem Stanisława Witkiewicza. „Homer Tatr”, jak nazwał górala Witkiewicz, był wraz z aktorką Heleną Modrzejewską rodzicem chrestnym Stanisława Ignacego. Gdy Staś ma pięć lat, Witkiewiczowie przeprowadzają się do Zakopanego na stałe. Główną przyczyną podjęcia owej decyzji jest zły stan zdrowia ojca rodziny.

W wieku pięciu lat mały Staś odbywa pierwsze górskie wyprawy, zapewne w najbliższe dolinki reglowe. W późniejszym wieku odbędzie wiele dłuż-szych wypraw, które w owym czasie były oznaką próbowania siebie w nie-sprzyjającym człowiekowi terenie. „Tatrzańskie wprawki ćwiczyli z młodym Witkiewiczem – młodzi Sienkiewiczowie, Henryk junior i Jadwiga, młody Matlakowski – Władysław Kiejstut, młodzi Lilpopowie – Jerzy i Włady-sław oraz Leon Chwistek, co wiemy z rozproszonych wzmianek w listach Stanisława Witkiewicza do syna” (Maciej Pinkwart, Witkacy w Tatrach [w:] Stanisław Witkiewicz, Listy do syna, opr. Bożena Danek-Wojnowska i Anna Micińska, Warszawa 1969). Na przełomie 1899 i 1900 odbywa trudną wyprawę Granią Tatr Wysokich. Od 1902 zaczyna malować góry. Z perspek-tywy edukacji Stasia, lata 1885-1918 to okres formacyjny. Chłopiec pobiera bowiem lekcje u znanych nauczycieli prywatnych i w pełni się rozwija: poznaje, tworzy, gra na pianinie, fascynuje się literaturą, szczególnie pisma-mi Shakespeare’a, Gogola i Maeterlincka. Edukację symbolicznie kończą czteroletnie studia w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w pracowni Józefa Mehoffera.

Mając szesnaście lat, jedzie z ciotką do Petersburga, w kolejnych latach do Włoch, w tym z Karolem Szymanowskim, z Tymonem Niesiołowskim do Wiednia. Bywa w Paryżu, u Władysława Ślewińskiego w Bretanii, a później zatrzymuje się w Londynie z wizytą u Bronisława Malinowskiego, kolegi i podróżnika. Zanim doszło do sławetnej podróży do Australii i na Ceylon, Witkacy odbywa do Zakopanego dwie ważne podróże o charakterze uczuciowym: przeżywa romans z aktorką Ireną Solską oraz narzeczeństwo z Jadwigą Janczewską. Drugi związek trwał dłużej i w sposób tragiczny zakończył się samobójstwem Jadwigi. Po okrutnym czynie, który mógł być wywołany burzliwą kłótnią narzeczonych, mówi się, że Witkacy udał się na narty lub też, że poszedł spotkać się z Ireną. Zdarzenie to wywarło ogromny wpływ na psychikę Witkacego, który przez długie lata czuł się winny. Cezurą czasową jest rok 1918, gdy Witkacy wraca po służbie w Lejbgwardii Imperium Rosyjskiego, odnosi ciężką kontuzję oraz jest świadkiem dwóch rewolucji. Do kraju powraca jako człowiek inny, a przede wszystkim dojrzały artysta, który jest w stanie wykorzystać w swojej twórczości багаż minio-nych doświadczeń.

Liczne związki Witkacego obrosły legendą, dlatego też warto spojrzeć na inną, wyjątkową więź artysty, którym była jego relacja z Tatrami. Góry nie stanowiły jedynie tematu kompozycji plastycznych czy fotograficznych. Witkacy nadal czynnie uprawiał turystykę, często z dala od uczęszczanych szlaków. W góry rzadko wybierał się sam; był zawsze elegancki i stylo-wy, a w jego wyprawach najczęściej towarzyszyły mu kobiety. W okresie międzywojennym odkrywa również pasję do nart, której pozostał wierny do końca życia. Już w 1906 „zapisał się do kronik pionierów narciarstwa, dokonując – z innymi malarzami, Mariuszem Zaruskim i Kazimierzem Młodzianowskim – pierwszego narciarskiego wejścia na Giewont od strony Małej Łąki” (Mariusz Zaruski, Na bezdrożach tatrzańskich, Warszawa 1958, s. 217). Przez kilkanaście lat był zapalonym narciarzem, któremu nie były straszne braki kolejek (pojawily się one w Zakopanem dopiero w połowie lat 30. XX wieku). Witkacy nie tylko czynnie uprawiał narciarstwo, które odgrywało w jego życiu rolę terapeutyczną, lecz także z pasją i cierpliwością uczył swoich licznych przyjaciół.

Patrząc z perspektywy artystycznej, pozostałe osiemnaście lat życia Witkacego to czas intensywniej pracy twórczej. „Lata 1918-1939 wypełnia mu przede wszystkim intensywna praca twórcza. W pierwszej dekadzie pisze prawie czterdzieści dramatów, dwie powieści, wydaje trzy książki teoretyczne, uczestniczy w kilkunastu wystawach, pod szyldem Firmy Por-tretowej ‘S. I. Witkiewicz’ wykonuje setki portretów, kilkakrotnie poprawia swój traktat filozoficzny ‘Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie Istnienia’, który w 1935 roku udaje mu się wreszcie wydać. Po roku 1930 poświęca się przede wszystkim filozofii. Przeprowadza obszerne polemiki z wybitnymi przedstawicielami współczesnej filozofii w kraju i za granicą, które miały stanowić zasadniczy trzon dzieła ‘Zagadnienie psychofizyczne’. W życiu osobistym Witkacego nie ma już tak przełomowych wydarzeń jak te z okresu młodości. Małżeństwo z Jadwigą Unrużanką, związek z Czesła-wą Oknińską-Korzeniowską, śmierć matki, eksperymenty z narkotykami, podróże po Polsce w poszukiwaniu klientów Firmy Portretowej i wreszcie ostatnia droga na Polesie ku swemu przeznaczeniu we wrześniu 1939 roku – oto najważniejsze fakty” (Janusz Degler, Witkacego portret wielokrotny, Warszawa 2009, s. 12).



Ośmioletni Stanisław Ignacy Witkiewicz z ojcem chrzestnym, Janem Krzeptowskim (Sabala)

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ / WITKACY

1885-1939

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

odbitka żelatynowo-srebrkowa, vintage print/papier fotograficzny, 24 x 18 cm

estymacja:

45 000 - 60 000 PLN

10 600 - 14 100 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Stefana Okołowicza, Warszawa

Olszewski Gallery, kwiecień 2020

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Witkacy. Drapieżny umysł, Warszawa 2021, s. 507 (il.)

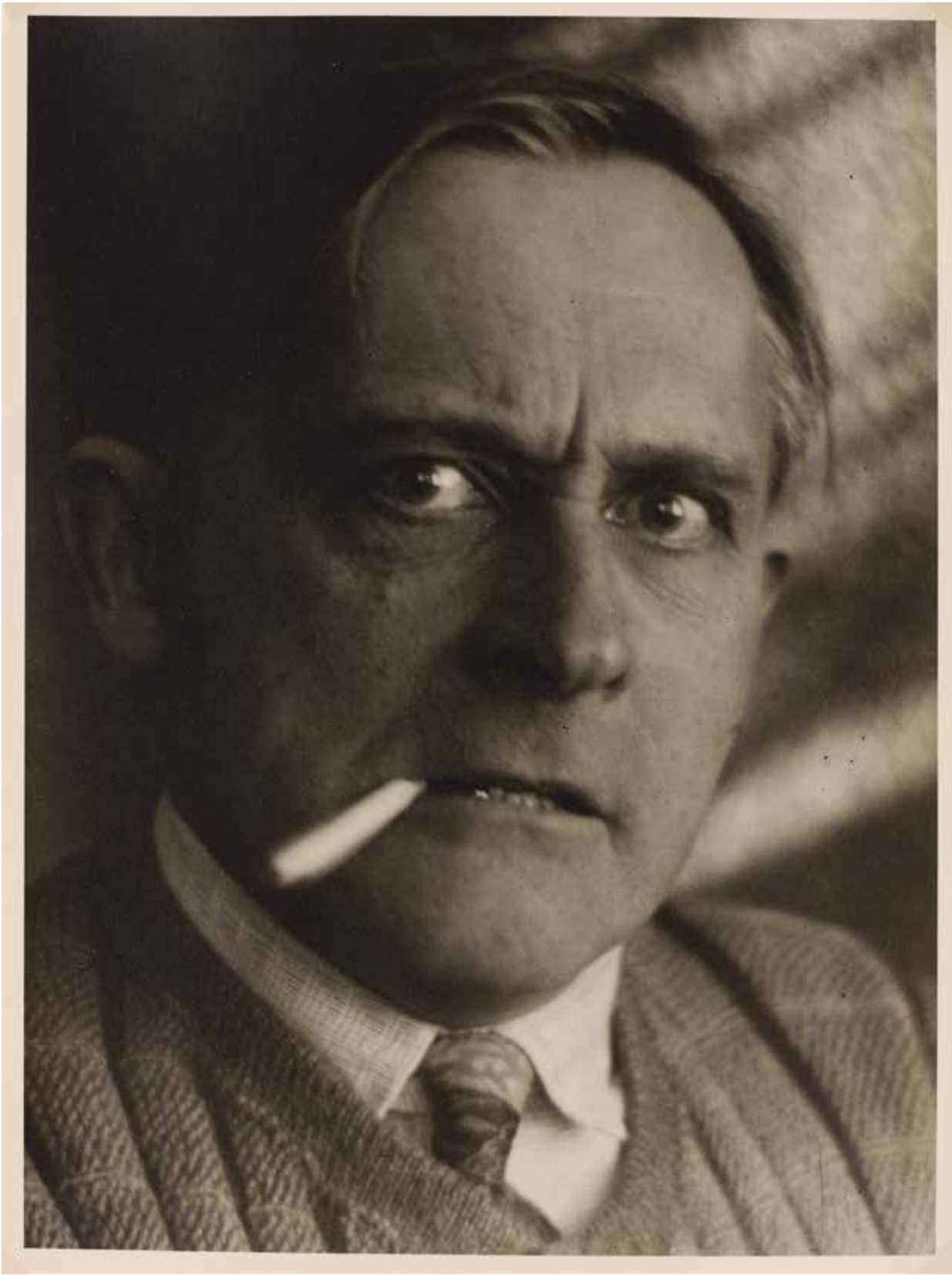
Stefan Okołowicz, Artysta metafizycznego niepokoju, „Konteksty” 2000, nr 1-4, s.199-203

Joanna Siedlecka, Mahatma Witkac, wyd. II, Warszawa 1992 (il. na okładce)

Przeciw nicości. Fotografie Stanisława Ignacego Witkiewicza, wybór i opracowanie Ewa Franczak, Stefan Okołowicz,

Kraków 1986, s. 68, poz. 291 (il.)

W latach 1931-38 Witkacy niemal całkowicie poświęcił się filozofii, a zainteresowania te zaowocowały dziesiątkami artykułów popularyzujących jego założenia filozoficzne i polemizujących z innymi koncepcjami (Russelem, Carnapem, z Kołem Wiedeńskim). W okresie tym, równoległe do działalności artystycznej i teoretycznej, tworzył cykle fotograficzne i zdjęcia reżyserowane, które były nośnikiem myśli filozoficznej Witkacego i mentalnym zapisem osobowości artysty uczestniczącego w procesie kreacji. Najpełniejszym tego wyrazem może być cykl „Miny” do którego należy prezentowana fotografia wykonana przez Józefa Głogowskiego podczas jednego z licznych zabawnych seansów fotograficznych współorganizowanych w gronie przyjaciół Witkacego. Powstałe wówczas przedstawienia są pełne humoru, aluzji do kina, literatury i historii. Stanowiły osobisty teatr „ad absurdum” i tuż po porzuceniu malarstwa, seanse fotograficzne były istotnym sposobem jego wypowiedzi artystycznej. Na „Miny” Witkacego zwrócił uwagę m.in. Michał Paweł Markowski w publikacji towarzyszącej wystawie „Witkacy. Psychoholizm”: „Co robił Witkacy najchętniej? Witkacy najchętniej robił miny. Nie cierpiał ich młody Gombrowicz, który Witkacego miał za pajaca popisującego się przed swoją świtą, mało utalentowanego dandysa, który swoje literackie braki musiał nadrabiać miną. W Dzienniku wspomina, jak to raz, odwiedzwszy Witkacego, został przyjęty w domu przez Karła, który nagle zaczął szybko rosnąć. Okazało się, że to sam Witkacy otworzył drzwi, siedząc w kucki i potem gwałtownie się prostował. W Gombrowiczu takie hucpiarstwo wywoływało pogardę, oczywiście głównie dlatego, że nie on był reżyserem zdarzenia. Miny Witkacego budziły entuzjazm przyjaciół i niechęć jego nieprzyjaciół, których oczywiście miał znacznie więcej. Na szczęście niektóre ocalały na fotografiach, więc można się im uważnie przyglądać z dala od towarzyskiego cyrku” (Michał Paweł Markowski, Miniaryz, źródło: <https://bunkier.art.pl/?wydawnictwo=witkacy-psychoholizm>).





8

AUTOR NIEZNANY

Witkacy, Nena Stachurska, Stefan Glass, Tadeusz Zwoliński w księgarni w Zakopanem, około 1929

fotografia czarno-biała, vintage print/papier, 8,8 x 11,8 cm

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 700 - 7 100 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja spadkobierców Jana Leszczyńskiego (1905-1990), filozofa, pisarza, bliskiego przyjaciela Witkacego



9

AUTOR NIEZNANY

Michał Choromański, Nena Stachurska, Witkacy przed schroniskiem Murowaniec, około 1928-1932

fotografia czarno-biała, vintage print/papier, 8,4 x 11,5 cm

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 700 - 7 100 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja spadkobierców Jana Leszczyńskiego (1905-1990), filozofa, pisarza, bliskiego przyjaciela Witkacego

10 α

JÓZEF DOSKOWSKI

1894-1979

Fantazja scenograficzna, około 1925

kredka, ołówek, węgiel/papier, 28,5 x 20 cm (w świetle oprawy)

sygnowany p.d.: 'J. DOSKOWSKI'

zgodnie z przekazem rodzinnym praca stanowi szkic scenograficzny do dramatu "Wariat i pielęgniarka - Nowe Wyzwolenie" Witkacego, premiera: 21 marca 1925 roku, Zakopane, Towarzystwo Teatralne.

estymacja:

7 500 - 10 000 PLN

1 800 - 2 400 EUR

POCHODZENIE:

z historycznej kolekcji Józefa Fedorowicza „Pimka” (1893-1963), meteorologa i kierownika stacji meteorologicznej w Zakopanego, artysty i aktora Teatru Formistycznego

kolekcja prywatna, Warszawa (krewni Józefa Fedorowicza)

LITERATURA:

porównaj: Janusz Zagrodzki, Józef Dосkowski. Formista, katalog wystawy, Olszewski Gallery, Warszawa 2022, nr kat. 21, 40, 42, 43

Józef Dосkowski, pomimo przynależności do grupy Formistów, kluczowego ugrupowania awangardowego w Polsce, pozostaje do dnia dzisiejszego na uboczu polskiej historii sztuki. O znaczeniu i wartości twórczości Dосkowskiego, świadczy chociażby fakt włączenia przez Władysława Strzeмиńskiego niezachowanej do dnia dzisiejszego kompozycji artysty „Baletnica” w skład założonej w lutym 1931 roku przez grupę twórczą „a.r.” Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej w łódzkim Muzeum Historii i Sztuki. Większość plastycznego dorobku Dосkowskiego uległa rozproszeniu w czasie wojny, zaginęła lub została zniszczona. Spośród dokumentów przybliżających formę dzieł, które były mu najbliższe, pokazywanych na pierwszych wystawach w Krakowie i Lwowie, przetrwało jedynie kilka niewielkich fotografii. Kompozycje „W świetle” (1922), „Baletnica” (1922) i „Kwiat” (1924) są wykładnią artystycznych postulatów zarówno Dосkowskiego jak i jak pozostałych członków grupy Formistów. Łączyło ich negowanie realizmu, tradycji mimesis i iluzji, ale również dystans do modernistycznych koncepcji symbolizmu, często o mistycznym zabarwieniu.

Prezentowany w ofercie aukcji rysunek „Fantazja scenograficzna” stanowi znakomity przykład twórczości artysty. Przedstawiona postać, zakomponowana w samym centrum kompozycji, skonstruowana jest z rytmicznie ułożonych elementów: linii, łuków i płaszczyzn. Głównym tematem pracy jest ruch oraz próba porządkowania procesu wyodrębniania poszczególnych jego stadiów. Przenikanie linii, planów oraz konkretnych brył, wskazujących kierunki, w jakich przemieszcza się postrzegana zmysłowo forma nadaje unoszącym się w przestrzeni kształtom magiczną „jedność w wielości”, porównywalną z budową utworu muzycznego. Siła przekazu zawarta jest w rytmie abstrakcyjnych form, w których postać ulega dekompozycji. Dосkowski od początku 1925 roku uczestniczył w spotkaniach, odczytach i dyskusjach organizowanych przez Towarzystwo „Sztuka Podhalańska” w Zakopanem. Był również aktywnym członkiem nowo powołanego zespołu teatralnego. 13 lipca 1925 roku Stanisław Ignacy Witkiewicz dokonał odczytu „Nieporozumienia teatralne”, który był wykładnią koncepcji „Czystej Formy” w teatrze. Odczyt odbył się w sali hotelu Morskie Oko w Zakopanem. Zgodnie z przekazem rodzinnym, „Fantazja scenograficzna” stanowi szkic scenograficzny do dramatu „Wariat i pielęgniarka — Nowe Wyzwolenie” Witkacego, którego premiera odbyła 21 marca 1925 roku, w Zakopanem, w Towarzystwie Teatralnym. W kontekście interpretacji ważnym podkreślenia jest fakt, iż Witkacy, obok Tytus Czyżewski i Leon Chwistka, był czołowym teoretykiem grupy. Projekt scenografii do sztuki teatralnej Witkacego stworzonej w ramach działalności Teatru Formistycznego stanowi niezwykle ciekawy i rzadki dokument epoki oraz przykład artystycznej działalności Formistów.



11 α

RAFAŁ MALCZEWSKI

1892-1965

Widok na Morskie Oko

olej/tektura, 71 x 48 cm

sygnowany l.g.: 'Rafał Malczewski'

estymacja:

130 000 - 180 000 PLN

30 500 - 42 200 EUR

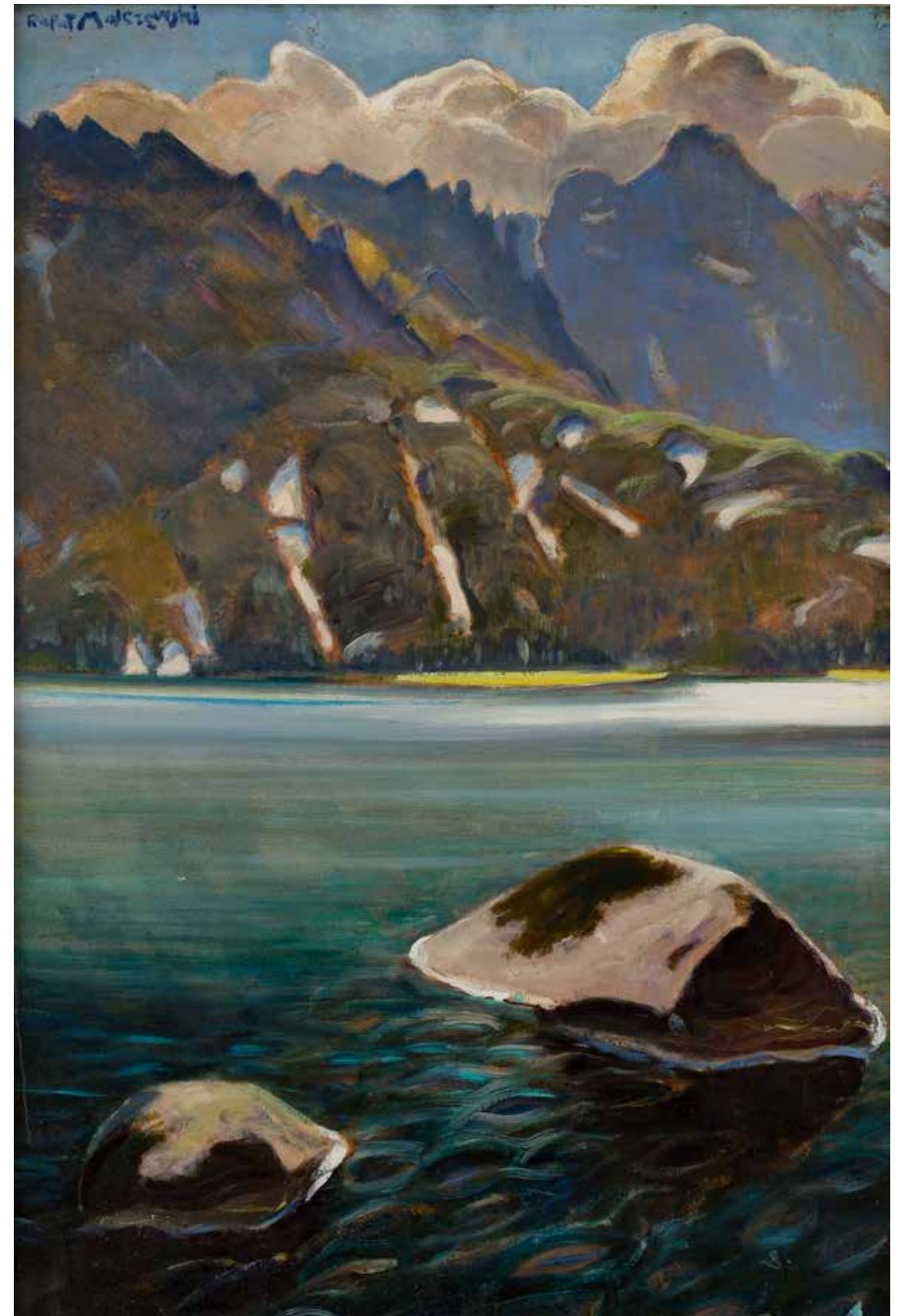
POCHODZENIE:

zakup z rynku antykwarecznego w Krakowie, 2013

kolekcja prywatna, Warszawa

„W życiu, w ‘dólskim’ życiu i w pismach Rafała zawsze wyczuwałem gorycz, co prawda zaprawioną przednim humorem. Tylko w jego obrazach, zwłaszcza górskich czy podgórskich, odnajdujemy jak gdyby wizualizowane echa błogości, doznawanej zapewne przez Rafała-taternika i narciarza”.

Józef Wittlin, Z Rafałem i o Rafale, „Wiadomości” (Londyn), nr 1044/1045, 3-10 IV 1966



GÓRY JAK NARKOTYK



Rafał Malczewski (po lewej) i Mariusz Zaruski podczas wspinaczki grzbietem Czarnych Ścian w Tatrach Wysokich ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego im. dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem

Rafał Malczewski był synem Jacka Malczewskiego, który zaszczerpił w nim miłość do sztuki, a także przekazał mu pierwiastek swojego talentu. Kluczowa dla rozwoju indywidualnego stylu młodego Malczewskiego była przeprowadzka do Zakopanego, gdzie mieszkał w latach 1917-39. Zakopane, za sprawą postaci takich jak m.in. Stanisław Ignacy Witkiewicz i Karol Szymanowski, było wówczas centrum polskiego życia kulturalno-artystycznego.

Malczewski zasłynął nie tylko jako artysta miłujący Tatry, ale również jako wybitny taternik i miłośnik gór. W 1917, w trakcie wspinaczki na ścianie Zamarłej Turni, przyjaciel artysty, Bronisław Bronikowski stracił życie, a sam Malczewski był zmuszony godzinami oczekiwać na pomoc ratowników TOPR. Jednak nawet tak przykre doświadczenia nie ostudziły pasji Malczewskiego, przeciwnie, sam wstąpił w szeregi TOPR.

Jego miłość do polskich gór została wystawiona na bolesną próbę, kiedy podczas II wojny światowej artysta wyemigrował do Brazylii, a następnie Kanady. Nawet w odległym o tysiące kilometrów kraju Malczewski poszukiwał znajomych i drogich jego sercu krajobrazów. Odnoszone na arenie międzynarodowej sukcesy również wiązały się z tworzonymi przez artystę pejzażami górskimi - w 1937, podczas wystawy światowej w Paryżu, Malczewski otrzymał złoty medal za obraz „Wiosna w górach”.

Fascynacja górami wyrażona została także w twórczości literackiej artysty. Rafał Malczewski opublikował kilka pozycji dedykowanych wyłącznie Tatom. Pierwsza z nich, „Narkotyk gór”, doskonale opisuje nierozdzielny, wręcz nałogową relację artysty z górami. Tworzy ją siedem tatrzańskich nowel, z których każda jest osobną, niepowtarzalną historią, inspirowaną podróżami artysty i zasłyszczanymi opowieściami. Kolejnymi tytułami opublikowanymi przez Malczewskiego były „Tatry i Podhale” (1935), „Góry wołają” (1939) i „Pepek świata. Wspomnienia o Zakopanem” (1960), wydane podczas pobytu w Montrealu. Nawet częściowo sparaliżowany i już niezdolny do malowania farbami olejnymi,

Malczewski do końca życia miał przed oczami obrazy gór. Najczęstszymi tematami pejzaży Malczewskiego były małe senne miasteczka lub przedstawienia krajobrazu Podhala i Tatr. W „Widoku na Morskie Oko” artysta przedstawia naturę nieskalaną bytnością człowieka. Konwencja artystyczna, którą posłużył się, nosi znamiona „prymitywizującej”, sięgającej po elementy umożliwiające nieco bardziej magiczne ujęcie rzeczywistego krajobrazu.

Doskonałym tego przykładem jest sposób, w jaki artysta kreuje zróżnicowaną taflę Morskiego Oka. Bliska widzowi powierzchnia wody przedstawiona jest jako wartka i nieregularna, podczas gdy tafla widoczna w oddali jest całkowicie gładka, przejrzysta niczym lustro. Irena Kossowska określa to malarzkie zachowanie jako „kulisowość” - zabieg ten funkcjonuje jak dekoracje teatralne, które ustawione równoległe do siebie mogą być prędko zmieniane na scenie w zależności od momentu przedstawienia.

Irena Kossowska porównuje malarstwo Malczewskiego z okresu późnych lat 20. XX wieku z „poetyką malarstwa metafizycznego, szczególnie ze sztuką Carlo Carrà”. Malczewski wybrał niespotykany sposób prezentacji rodzimego stawu. Widz spogląda na taflę nie z brzegu, lecz z samego środka, co nadaje pracy niecodzienną dynamikę i głębię. Zamiast spoglądać na klasyczny schemat ukazania pejzażu górskiego, malarz skłania widza do zmierzenia się z wieloma elementami krajobrazu jednocześnie, kształtując bardziej sensoryczne doznanie, porównywalne do płynięcia łodzią przez taflę Morskiego Oka. Prezentowany obraz jest znakomitą przykładową zarówno umiejętności oddania przez artystę sensorycznej obserwacji, jak i osobistego ładunku emocjonalnego kryjącego się w ukochanym przez niego krajobrazie.

12 α

RAFAŁ MALCZEWSKI

1892-1965

Pejzaż podhalański, 1922

olej/plótno (dublowane), 89 x 115 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Rafał Malczewski | 1922'

estymacja:

300 000 - 400 000 PLN

70 000 - 94 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

„Pracując nad zrobieniem obrazu, gotów jestem przysiąc, iż stwarzam wizję świata prawdziwszego niż ten rzeczywisty”.

Rafał Malczewski, cyt. za: Rafał Malczewski i mit Zakopanego, tom 1, red. Dorota Folga-Januszewska, Olszanica 2006, s. 122



PEJZAŻE POZA CZASEM

Oferowany w katalogu aukcyjnym „Pejzaż podhalański” z 1922 pochodzi z początku najlepszego okresu twórczości Rafała Malczewskiego. Mieszkający od 1917 w Zakopanem malarz uczynił krajobraz tatrzański motywem przewodnim w swojej twórczości z lat dwudziestych i trzydziestych. Na swoich płótnach prezentował poetycki, prowincjonalny świat rzeczy małych i błahych, w którym ludzie odgrywali mało znaczące role. To głównie przyroda oraz magnetyzm gór inspirowały artystę. W krajobrazach z Podhala uwidacznia się jego zamiłowanie do gór, ich pięknej, ale również i niebezpiecznej, natury. Rafał Malczewski był bowiem zapalonym taternikiem, a także miłośnikiem i propagatorem narciarstwa profesjonalnego.

Ukierunkowanie malarza na czysty pejzaż pojawia się na początku lat dwudziestych ubiegłego wieku. Latem 1924 na Wystawie obrazów Towarzystwa „Sztuka Podhalańska” pojawiły się trzy prace o tej tematyce, które zwróciły uwagę Karola Kwaśniewskiego: „Malczewski Rafał wystawił trzy płótna – wszystkie są wielce interesujące i niebanalne. ‘Osiedle na tle gór’, dekoracyjnie ujęte, ma dużo kolorytu i ciepła – ‘Schadzka nad potokiem’ daje bajecznie pojęty ruch fali. Najlepszy jest jednak »pejzaż«, mniej może nowocześnie, ale więcej artystycznie ujęty” (cyt. za: Rafał Malczewski i mit Zakopanego, tom 1, red. Dorota Folga-Januszewska, Olszanica 2006, s. 140). Zachodzi wówczas zmiana w tematyce obrazów oraz wykształca się w pełni niezależny „styl Malczewskiego”. Artysta, tworzący dotychczas głównie sceny figuralne o humorystycznym zabarwieniu i przedstawienia małych miasteczek, zwrócił swoje zainteresowanie w kierunku malarsko konstruowanego pejzażu. Jeśli umieszczał w nim sylwetki ludzi, domów czy zwierząt, to tylko dla urozmaicenia kompozycji. Głównym elementem budującym kompozycję stały się natomiast autonomiczne pola barwne. Powstaje wówczas cała grupa krajobrazów bardzo czystych, w których malarz łączy wymyślone i istniejące plenery. Niejednokrotnie bawi się w nich przestrzenią i perspektywą, a także wprowadza wewnętrzny koloryt kompozycji, który niekoniecznie odpowiada charakterystycznym barwom dla danych pór roku. W ten sposób tworzy nowy motyw „pejzażu poza czasem”.

Rafał Malczewski starał się chwycić najbardziej nieuchwytną cechę górskiego pejzażu, mianowicie jego zmienność w różnych stanach pogodowych. Studia pogody i zjawiska atmosferyczne w różnych porach roku były tym, co go w krajobrazach tatrzańskich najbardziej pociągało. Czasem słońce prześwietlało kompozycję, nadając pomarańczowy blask

brzegom stawu oraz pasmu gór w oddali, innym razem szare chmury wróżyły nawałnice. Doskonałym studium słońca przedzierającego się przez wiosenne chmury jest „Pejzaż przedwiosenny” („Snop światła”) z Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem, zaś w „Deszczu” („Wiosna”) z kolekcji prywatnej (depozyt w Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem) malarz z niezwykłą siłą oddał gwałtowną ulewę podczas burzy. Wielokrotnie malował Tatry pokryte puchem śniegu, czasem z siecią wąskich ścieżek narciarskich oraz zjeżdżającymi po nich drobnymi jak przecinki sylwetkami narciarzy. Przedstawiał także jesienne krajobrazy z zażółconymi i zaczerwienionymi liśćmi drzew, gotowymi zaraz spaść. Zdaje się jednak, że ulubioną porą roku malarza była wiosna wraz z przedwiośniem, o której pisał: „Cały boży rok Tatry są piękne – nigdy jednak tak jak podczas przedwiośnia nie są niezastąpione. – W całej Polsce znika śnieg, tylko tam, w wyniosłej skalistej wyspie kryje się biały skarb. Niepowstrzymanie rośnie ilość narciarzy i skoro pojawi się wiosna, najśliczniejsza pora do odbywania dalekich wędrówek po górach, do zajeżdżania się aż na śmierć na wiernych deskach w słońcu i białym upale, w Tatrach pojawia się wszystko co umie stać na nartach i ma czas” (Rafał Malczewski, Tatry i Podhale, Poznań 1935, s. 159-160).

Delikatna kolorystyka prezentowanego w katalogu obrazu sugeruje, że Rafał Malczewski ukazał tu właśnie pierwsze tygodnie wiosny, gdy zieleń nie jest jeszcze taka soczysta, a śnieg na halach już zdążył stopnieć. Gama barwna została utrzymana w odcieniach jasnych zieleni, różu, fioletów i błękitów na drugim i dalszym planie skonstrastowanych z ciemniejszymi ugrami diagonalnie zakomponowanego niewielkiego pasma zaoranej ziemi na pierwszym planie. W dziele przykuwa uwagę niezwykle wycucie przestrzeni malarza, uzyskanej poprzez często stosowaną przez artystę perspektywę nieco z góry, jakby z lotu ptaka, kompilującej wyimaginowane i rzeczywiste plenery. Ten ostatni aspekt wiąże omawianą pracę z „pejzażami poza czasem” Malczewskiego. Konstrukcja kompozycji opiera się na diagonalni wyznaczonej przez zaoraną pryzmę ziemi na pierwszym planie, która przechodzi łagodnie w dół doliny, gdzie zakomponowano kilka chat górskich, by później wspiąć się halami aż po horyzont. W oddali zaś, nad szczytami gór unoszą się jasne obłoki. Przestrzenność i świetlistość jaką malarz uzyskał w tej pozornie prostej kompozycji sytuuje „Pejzaż podhalański” pośród najlepszych jego czystych krajobrazów. Warto podkreślić, że jest to bardzo wczesna praca, należąca do grupy obrazów, które wyznaczyły zwrot w twórczości Rafała Malczewskiego.



Rafał Malczewski, Pejzaż z Podhala, około 1932, kolekcja prywatna



Rafał Malczewski, Narciarze w Tatrach, 1927, kolekcja prywatna



13 α

RAFAŁ MALCZEWSKI

1892-1965

Szczyty Tatr Wysokich, lata 40. XX w.

akwarela/papier, 35 x 49 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany l.d.: 'Rafał Malczewski'

estymacja:

25 000 - 35 000 PLN

5 900 - 8 200 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artyście

zakup od spadkobierców artysty w 2015 roku

kolekcja prywatna, Kanada





Rafał Malczewski z drugą żoną Zofią, na tle gór Skalistych, 1943

II wojna światowa rozdzieliła Rafała Malczewskiego od jego ukochanych Tatr i zesłała na wielomiesięczną tułaczkę po krajach Europy i Ameryk w poszukiwaniu bezpiecznego schronienia. Po wkroczeniu wojsk niemieckich i sowieckich do Polski artysta uciekał wraz z Zofią Mikucką, jego późniejszą drugą żoną, przez Pieniny na Słowację, Węgry, Wenecję aż do Paryża, w którym pozostali przez cztery miesiące. W stolicy Francji Malczewski wraz z ukochaną dołączyli do większej grupy rodaków emigrantów. Byli to znajomi jeszcze z okresu zakopiańskiego, m.in: Micińscy, Tuwimowie, Czernańscy, Wittlinowie, Kazimierz Wierzyński. Polscy emigranci spotykali się w Café Regence. Przejście Paryża przez Hitlera w czerwcu 1940 zmusiło całą grupę do ucieczki w kierunku Hiszpanii. Kolejnymi przystankami były Burgos, Valladolid, Salamanka, wreszcie Lizbona, skąd mieli przepłynąć do Ameryki. Dzięki pomocy ambasadora Brazylii w Portugalii, Mariano Olegardo, Zofia Mikucka i Rafał Malczewski dostali się na statek i w styczniu 1941 dotarli do Rio de Janeiro. Para planowała udać się początkowo do Stanów Zjednoczonych, jednak ze względu na trudności w otrzymaniu wizy ostatecznie osiadła w Kanadzie w listopadzie 1942.

Rafał Malczewski wznowił twórczość artystyczną kiedy jeszcze przebywał w Brazylii. Już w połowie 1941 zaprezentował nowe obrazy i akwarele na wspólnej wystawie z Osvaldo Tesseirą, dyrektorem tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych. W okresie pobytu w Rio i Kurytybie powstało wiele studiów z natury, a także rysunków, karykatur i szkiców ludzkich głów i postaci wykonywanych naprędce podczas towarzyskich spotkań. Pierwsza w Kanadzie wystawa indywidualna Malczewskiego została otwarta w Museum of Arts w Montrealu w grudniu 1942 dzięki pomocy Wiktora Podoskiego, polskiego ministra rezydującego w Ottawie. Pomógł on również artyście w nawiązaniu współpracy z Kanadyjskimi Kolejami Państwowymi, dla których Malczewski malował akwarelowe pejzaże dokumentujące piękno rozległej Kanady, podróżując kolejną przez cały kraj. Prace te stanowiły jednocześnie reklamę przedsiębiorstwa. Artystę wspierała również Jej Królewska Wysokość Księżniczka Alice, małżonka Lorda Athlone'a, generalnego gubernatora brytyjskiego, która objęła swoim patronatem dwie wystawy Polaka w Ottawie: w Charles Ogilvy Ltd. w styczniu 1943 oraz w Château Laurier w kwietniu 1944. Przyniosły one artyście olbrzymi sukces, liczne zakupy dzieł do zbiorów prywatnych oraz otworzyły drzwi do wielu innych wystaw zarówno w renomowanych, jak i mniejszych galeriach.



Rafał Malczewski, Pejzaż kanadyjski, kolekcja prywatna

Ważnym wydarzeniem w kanadyjskim okresie twórczości Rafała Malczewskiego był wyjazd w Góry Skaliste przypominające Karpaty i Tatry pod koniec 1943. Owocem tej wyprawy były liczne pejzaże zaprezentowane później na wystawie w Château Laurier w kwietniu kolejnego roku. Za widokami kanadyjskich szczytów kryła się olbrzymia tęsknota artysty za rodzimymi krajobrazami. Jak wspominał George Herbert Lash, kanadyjski dziennikarz i wysoki urzędnik państwowy: „[Rafał Malczewski] Ukochał te strony kanadyjskie, bo wyczuwał w nich pokrewieństwo z górami swej ojczystej Polski, gdzie serce jego pozostało, choć tyrania go z niej wygnała [...]. Z czasem stał się Kanadyjczykiem, lojalnym obywatelem przybranego kraju. Pozostał przy tym wierny serdecznie krajowi rodzimemu. Nie było godziny, w której nie wracał do niego myślami [...]. Tragedia Polski była tragedią Rafała” (Cyt. za: Dorota Folga-Januszewska, Rafał Malczewski i mit Zakopanego, Tom 1, s. 184). Malując więc Góry Skaliste, a wśród nich Mountain Warsaw, nazwaną tak w czasie wojny jako wyraz wsparcia dla walczącej stolicy Polski, wracał wspomnieniami do najlepszych lat swojego życia spędzonych pod Giewontem na nieustannych wspinaczkach wysokogórskich, spotkaniach towarzyskich, oraz angażowaniu się w życie kulturalne, literackie i sportowe zimowej stolicy Polski.

Wyrazem tej tęsknoty były również malowane z pamięci widoki Tatr, jak na przykład prezentowana w katalogu praca „Szczyty Tatr Wysokich”. Malowana z perspektywy lotu ptaka, nie jest wiernym odwzorowaniem konkretnego fragmentu panoramy Tatr, lecz kompilacją różnych szczytów, m.in. Kościelca, o zachwianych proporcjach. Również położenie dwóch jezior, większego w centrum kompozycji i mniejszego z lewej strony, nie znajduje odzwierciedlenia w rzeczywistości. W akwarelach z kanadyjskiego okresu Malczewski rozszerzył swoją paletę barwną oraz ze szczególnym upodobaniem stosował całą gamę turkusów począwszy od jasnego błękitu, kończąc na odcieniach w kierunku głębokiej zieleni. W omawianej kompozycji artysta zastosował intensywny turkus, jasną zieleń, czerwień i żółcienie kładzione jako niewielkie akcenty barwne ożywiające przeważające w krajobrazie ugrzy i szarości. Praca, choć nie odzwierciedla wiernie tatrzańskiego pejzażu, odkrywa obraz Tatr jaki pozostał w pamięci i sercu artysty zmuszonego do opuszczenia swojego miejsca na ziemi.



Rafał Malczewski z drugą żoną Zofią w Kanadzie, 1947

14

WOJCIECH BRZEGA

1872-1941

Krzesło z dziewięścilem na oparciu, 1902-1935

jesion, 111 x 40 x 46 cm

projekt datowany na 1902-1935; inny egzemplarz znajduje się w zbiorach Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 700 - 7 100 EUR

WYSTAWIANY:

Polskie style narodowe. 1890–1918, Muzeum Narodowe w Krakowie, lipiec 2021 - styczeń 2022 (analogiczny egzemplarz)

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: [https://muzeumtatrzańskie.pl/portal/pozycja/Muz/17014/Projekt_krzes%C5%82a_\(z_dziewi%C4%99%C4%87si%C5%82em_na_oparciu/](https://muzeumtatrzańskie.pl/portal/pozycja/Muz/17014/Projekt_krzes%C5%82a_(z_dziewi%C4%99%C4%87si%C5%82em_na_oparciu/)



WOJCIECH BRZEGA

KONTYNUATOR STYLU ZAKOPIAŃSKIEGO

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 Brzegi 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 Brzegi były na bieżąco śledzone w jego rodzinnym mieście, a wszystkie większe dokonania oraz informacje o zdobytych przez niego nagrodach odnotowywane w „Przeglądzie Zakopiańskim”: „P. 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 rodzimej. 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 Rembowskiego. 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, zasłynął 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).

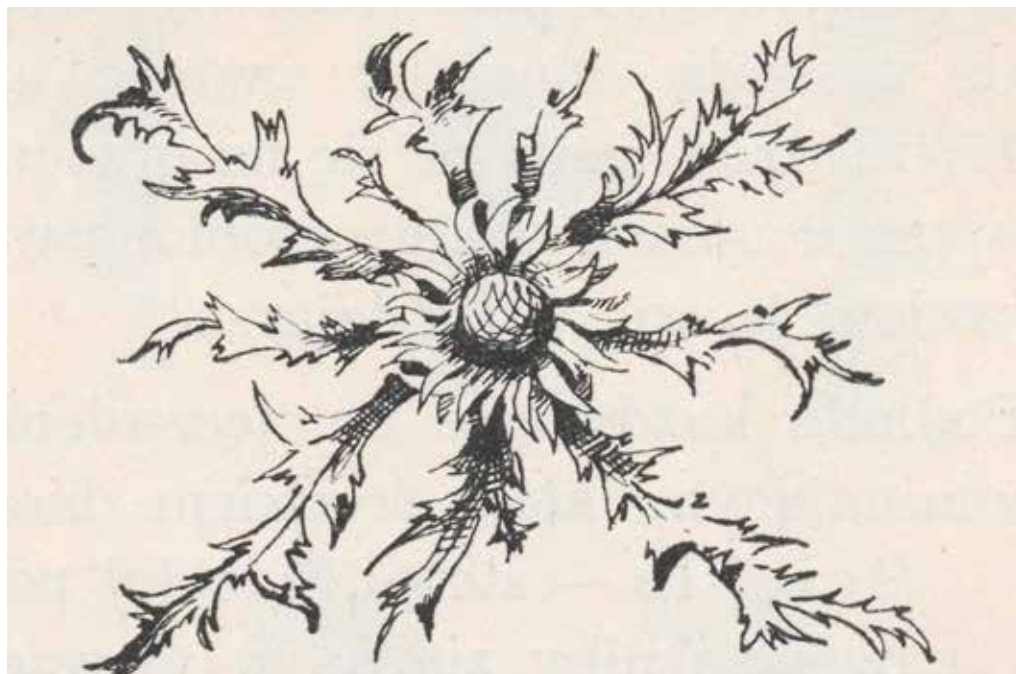
Rzeźbiarz, jeszcze jako absolwent zakopiańskiej Szkoły Snycerskiej, pomagał Witkiewiczowi podczas budowy willi „Koliba”, pierwszej budowli zaprojektowanej w stylu zakopiańskim. Był także autorem mebli przeznaczonych do willi „Pod Jedłami”, „Pod Wykrotem”, „Santo” oraz podhalańskich kościołów. Ostatecznie to właśnie stylowe meblarstwo stało się główną specjalizacją rzeźbiarza. Do jednego z najciekawszych projektów wnetrzarskich Brzegi można zaliczyć wystrój sali jadalnej sanatorium Dłuskich w Kościelisku. Sanatorium to było nowoczesnym ośrodkiem, przeznaczonym do leczenia pacjentów we wczesnym stadium choroby. Jego twórca zadbał również o stylowe zaprojektowanie pomieszczeń, które w pozytywny sposób miały oddziaływać na nastrój pacjentów. Brzega zaprojektował jadalnię sanatorium na kształt góralskiej izby. Jej wnętrze, jak wspominało 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 Sabały-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).

Prezentowane w katalogu krzesło, inspirowane sprzątami z góralskiej chaty, stanowi doskonałe odzwierciedlenie stylu zakopiańskiego. Pozbawione poręczy siedzisko zostało oparte na prostych nogach, elementem najbardziej wyróżniającym się jest ażurowe oparcie udekorowane precyzyjnie wykonanymi ornamentami, rozetami i lełujami. Krzesło ma lekkie zwieńczenie z motywem dziewięciśliu. Siedzisko z tego samego zestawu co krzesło prezentowane w katalogu znajduje się w kolekcji Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem. Podobny egzemplarz był prezentowany również na wystawie „Polskie style narodowe. 1890–1918”, organizowanej w Muzeum Narodowym w Krakowie w 2021. Krzesła Brzegi doskonale powtarzają formę mebli ludowych, a poprzez rezygnację z rzeźbionych dekoracji i ażurowych prześwitów, zostały przez artystę unowocześnione. Meble artysty stanowią kwintesencję stylu zakopiańskiego, w pełni spełniając założenia Stanisława Witkiewicza. Oparte o ornamentykę podhalańską wyroby rzeźbiarza zyskały już duże uznanie wśród współczesnych. Nagradzano je w konkursach w Warszawie, Krakowie oraz Lwowie.



„Dziwięciornik (wyraz ludowy podhalański na oznaczenie rośliny pięknej, a z punktu ozdobnego niezmiennie ornamentalnej, należącej do rodziny złożonych *Carolina acaulis*, rosnącej po kamieńcach, po płonnych, suchych miejscach). Liście już same przez się bardzo nadają się do przeniesienia jako ornament, są bowiem ozdobniejsze od akantowych, i zostały wprowadzone bardzo szczęśliwie przez p. Witkiewicza jako ozdoba do ryzowania i do wypukłorzeźby (...). Kwiaty zaś ze swą martwością drewnianą, z jasnymi, lśniącoymi płatkami, barwy słomianej, kształtu słonecznika, stanowi przepyszny motyw (...)”.

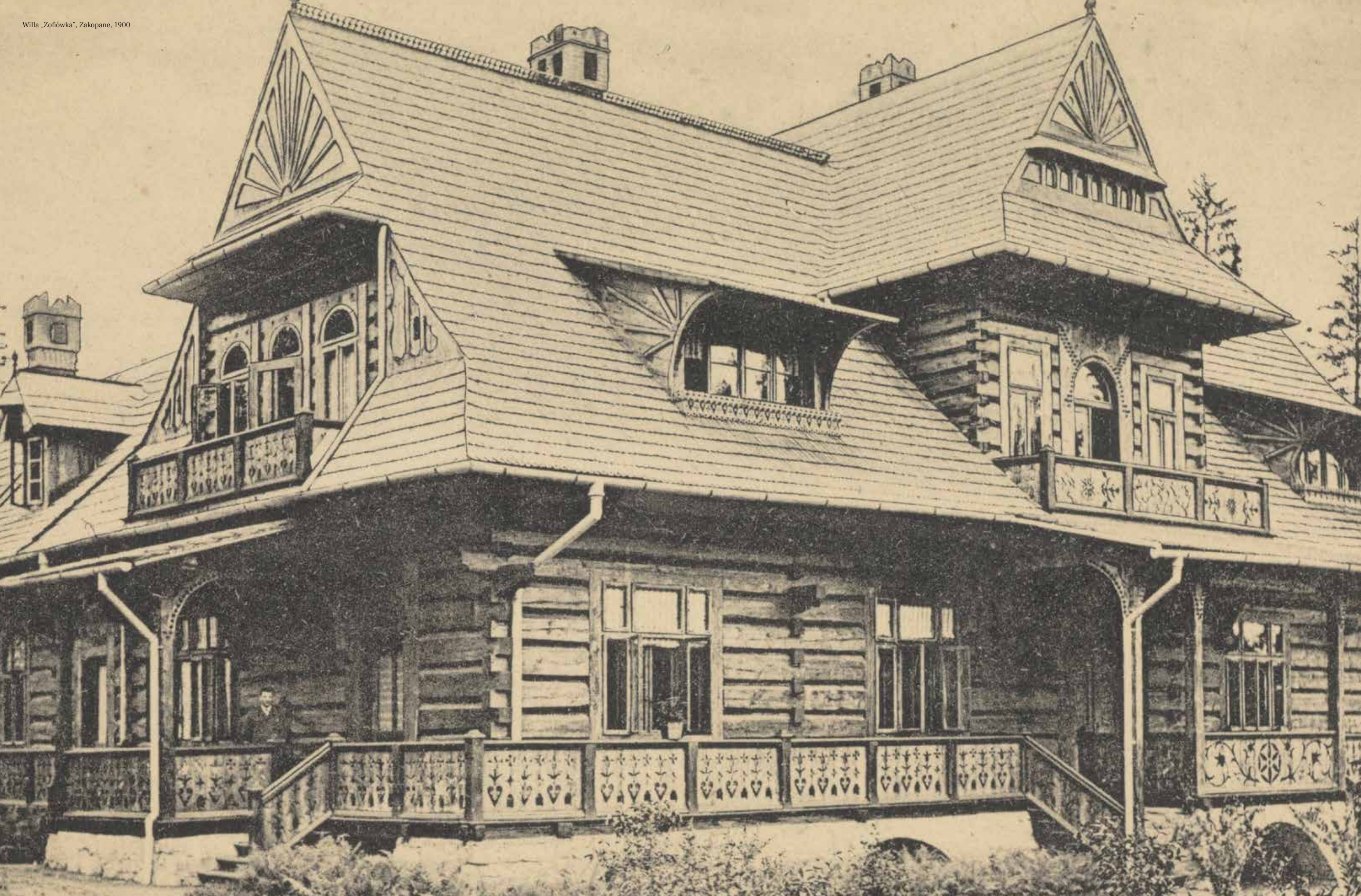
Władysław Matlakowski, „Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu: zarys życia ludowego”, Warszawa 1915, s. 35-36



„Ja byłem w tym szczęśliwym położeniu, że – jako góral – miałem możliwość poznania tutaj, w Zakopanem, masy wybitnych ludzi; wszędzie miałem dostęp. (...) Pamiętam ludzi i zdarzenia mniej więcej od 1878 roku, więc pamiętam (...) starych górali i góralki, przeciekawe typy, które chciałbym w tych zapiskach przedstawić. Pamiętam stare Zakopane, kiedy to na Krupówkach zaledwie kilkanaście domów było. Znałem Profesora Chałubińskiego i pierwszych przewodników tatrzańskich, i pierwszych gości. Potem przeżyłem szybki rozwój Zakopanego, który się zaczął około 1880 roku. Przez ten okres przesunęli się przez Zakopane ludzie najwybitniejsi w Polsce”.

Wojciech Brzega, „Żywot górala pocziwego. Spojrzenie po latach”, Tatrzański Park Narodowy, Zakopane 2015, s. 32





STANISŁAW BARABASZ

1857-1949

Biurko w stylu zakopiańskim, lata 30. XX w.

drewno, 90 x 150 x 81 cm
na boku jednej z szuflad pieczęć: 'Zakład stolarski | WALENTEGO STELMASZEWSKIEGO | w Stanisławowie'
wykonane według stylu projektów Stanisława Barabasza, obiekt z analogiczną dekoracją snycerską
w zbiorach Muzeum Tatrzańskiego

estymacja:
15 000 - 25 000 PLN
3 600 - 5 900 EUR

WYSTAWIANY:
Kolekcja Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem (kredens z analogiczną dekoracją snycerską)

„(...) zbudowanie domu, w którym by były rozstrzygnięte wszelkie wątpliwości co do możliwości pogodzenia ludowego budownictwa z wymaganiami bardziej złożonych i wyrafinowanych potrzeb wygody i piękna, domu, który by z góry odpierał wszelkie zarzuty i rozbrajał wszelkie uprzedzenia, który by dowiódł, że można mieć dom i mieszkanie w stylu zakopiańskim (...)”.

Stanisław Witkiewicz: Styl zakopiański, z. 2, Ciesielstwo, Lwów 1911





PIERWSZA KRAJOWA FABRYKA WYROBÓW PLATEROWANYCH MARCINA JARRY I MARCELEGO JAKUBOWSKIEGO

Koniec XIX wieku to okres fascynacji naturą oraz krajobrazem małej osady Zakopane i jej okolic. Zainteresowanie wynikało niewątpliwie ze zbawienego klimatu, zalecanego przez lekarzy, ale – jak się szybko okazało – nie tylko. Tym, co rozślawiło 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 i pozostawił trwały ślad w historii polskiego rzemiosła artystycznego. Stanowił poszukiwanie tradycji rodzimych rozwijanych na ziemiach polskich. Łączył w sobie geometryzację formy, inspirację motywami roślinnymi, zwierzęcymi i górskimi krajobrazami. Styl zakopiański był modny nie tylko w Zakopanem. Często ornamente 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 i Marceli Jakubowski początkowo pracowali w znanej fabryce wyrobów metalowych Norblina w Warszawie, skąd oddelegowano ich do Krakowa. Rozpoczęli działalność 16 lutego 1887. Około 1900 Jarra wykupił zorganizowany przez siebie zakład i działał samodzielnie, wykonując srebra domowego użytku, naczynia kościelne i judaica. Prosperował dobrze do 1917, a jak wskazują dokumenty z Archiwum Państwowego w Krakowie 9 kwietnia 1947, po II wojnie światowej spółka została skreślona z wykazu przedsiębiorstw podlegających upaństwowieniu. (Joanna Paprocka-Gajek, Przedmioty metalowe w stylu zakopiańskim Marcina Jarry, Warszawa 2021, s. 58).

Na przełomie XIX i XX wieku przedmioty wytwórni uzyskały znaczne powodzenie, jako że w Krakowie do czasu przybycia Jarry nie było 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 obiekty z Pierwszej Krajowej Fabryki WYROBÓW Platerowanych Marcina Jarry i Marceliego Jakubowskiego. Dzieła w stylu zakopiańskim z kolekcji wytwórni 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 uczty 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 zestaw sztućców dla sześciu osób z trzonami w kształcie wiosła zdobionymi ornamentem zakopiańskim, motywami gwiazdy wpisanej w rozetę, parzenicy czy bordiury w kształcie ząbkowania inspirowanych projektami Stanisława Witkiewicza. Cenną ciekawostką na aukcyjnym rynku jest łyżeczka do karmienia dzieci/podawania leków w stylu zakopiańskim z oznaczeniem wytwórni, pokryta ornamentem podhalańskim. Warto zwrócić także uwagę na cukiernicę (648), która pojawia się na rynku aukcyjnym po raz pierwszy oraz parę solniczek nawiązujących kształtem do tradycyjnych ludowych czerpaków na wodę czy mleko i na pokrycie korpusu ornamentem w stylu zakopiańskim.

Galanteria stołowa i toaletowa z wytwórni Jakubowskiego i Jarry zachwyca zdobieniami zaczerpniętymi z architektury podhalańskiej (gwiazda w otoku, parzenica czy ornament w formie bordiury zębiec i łamania). Nawet rama lustra została pokryta stylizowaną floralną dekoracją z wykorzystaniem motywów kwiatów słoneczników, lelui, wici roślinnych czy rogów obfitości. 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 badaczka tematu Joanna Poprocka-Gajek, nieznana jest wielkość produkcji, ale obiekty w stylu zakopiańskim nie stanowiły dominanty asortymentu. Obecnie pojawiają się na rynku rzadko i osiągają dość wysokie ceny.

16

LUSTRO W STYLU ZAKOPIAŃSKIM (641)

Marcin Jarra, Kraków (?), pocz. XX w.

plater, 44 x 29 x 2 cm

estymacja:

9 000 - 15 000 PLN

2 200 - 3 600 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)

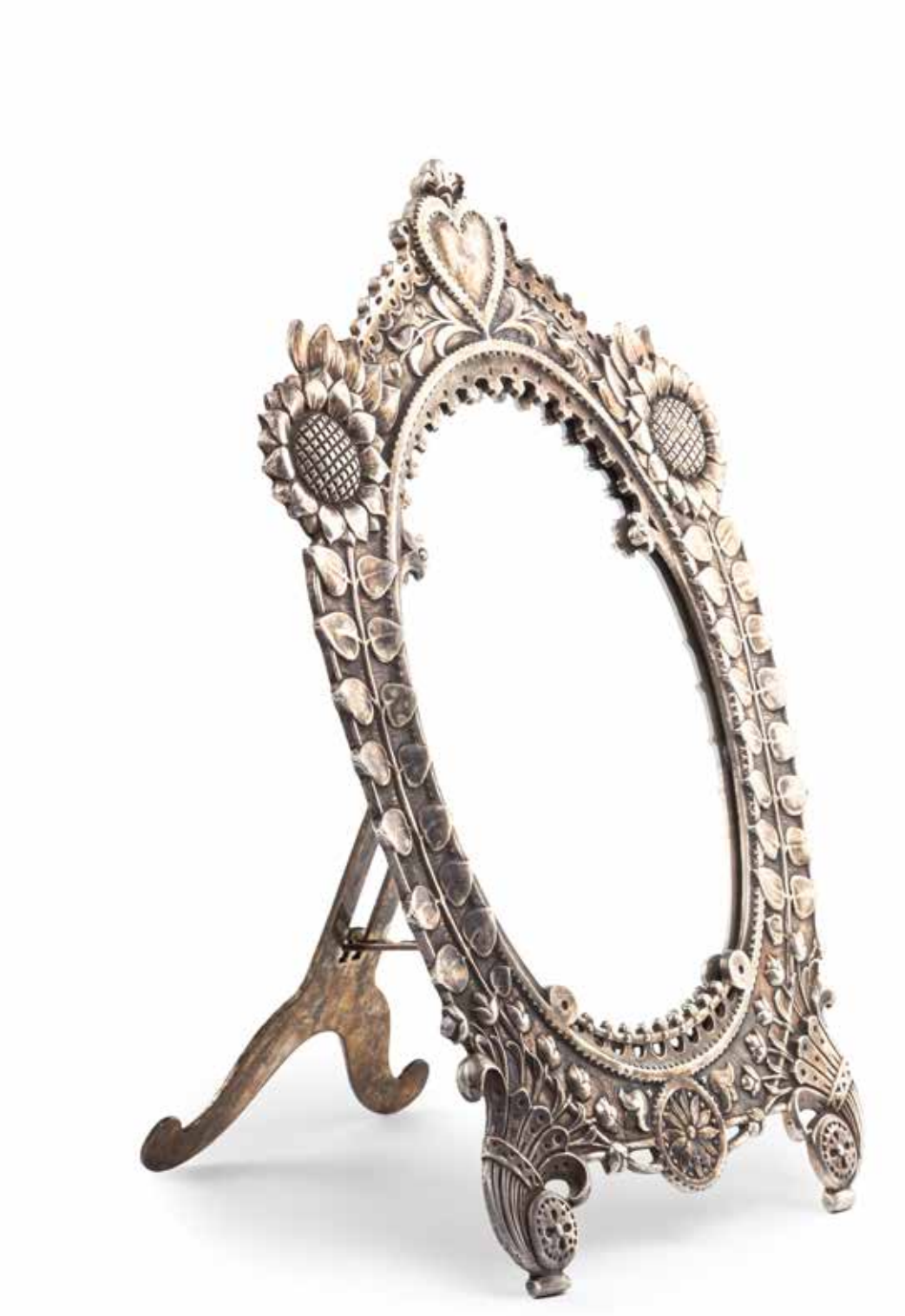
Wystawa czasowa Villa La Fleur: Zakopane. Wyrzeźbione. Namalowane. (7 X 2023 - 31 III 2024)

(analogiczny egzemplarz)

LITERATURA:

Katalog wystawy „Pierwsza Krajowa Fabryka WYROBÓW PLATEROWYCH Marcina Jarra”, Zakopane 2022, s. 58.

Katalog wystawy „Zakopane. Wyrzeźbione. Namalowane”, Warszawa 2023, s. 276-286.





17

CUKIERNICA W STYLU ZAKOPIAŃSKIM (648)

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

plater, 10 x 14 x 12 cm
na spodzie oznaczenie wytwórni: 'M.JARRA' napis wersalikami w prostokątnej ramce

estymacja:
12 000 - 20 000 PLN
2 900 - 4 700 EUR

LITERATURA:
Katalog wystawy „Pierwsza Krajowa Fabryka Wyrobów Platerowych Marcina Jarry”, Zakopane 2022, s. 39.
Katalog wystawy „Zakopane. Wyrzeźbione. Namalowane”, Warszawa 2023, s. 276-286.



18

ŁYŻECZKA DO KARMIENTA DZIECI/ ŁYŻECZKA DO PODAWANIA LEKÓW W STYLU ZAKOPIAŃSKIM

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

plater, 15 x 3 x 2 cm
znaki: skrzyżowana łyżka i widelec oraz "2"

estymacja:
800 - 2 000 PLN
200 - 500 EUR

WŁADYSŁAW SKOCZYLAS

1883-1934

"Taniec zbójników", Stowarzyszenie "Kilim" w Zakopanem, lata 20. XX w.

kilim/wełna, len, 154 x 227 cm
kilim płochowy; projekt z 1910 roku; motyw zaczerpnięty z obrazu na szkle

estymacja:
80 000 - 120 000 PLN
18 800 - 28 200 EUR

POCHODZENIE:
Kieselbach Gallery, Budapeszt, wrzesień 2020
kolekcja prywatna, Węgry

WYSTAWIANY:
Zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie (analogiczny egzemplarz)
Made in Zakopane, Muzeum Tatrzańskie im. Dra Tytusa Chałubińskiego, Zakopane, 1 lipca - 1 października 2023
(analogiczny egzemplarz)
Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi (dwa analogiczne egzemplarze)

LITERATURA:
Podobny egzemplarz reprodukowany:
The Studio, Year Book of Decorative Art, London, Paris, New York, 1914, s. 214
Joanna Hübner-Wojciechowska, Sztuka Skalnego Podhala, Warszawa 2019, s. 205-206







Na początku XX wieku coraz chętniej eksponowany we wnętrzach mieszkalnych oraz wystawienniczych kilim urósł niemal do rangi sztuki narodowej. Uznanie, jakim cieszyły się tego typu tkaniny, przełożyło się na liczbę ich realizacji oraz zamówień. Polski kilim stał się bowiem reprezentacją stylu polskiej sztuki, symbolem rodzimości, wielokrotnie docenionym i nagradzanym na najważniejszych krajowych i międzynarodowych wystawach.

Stowarzyszenie Kilim w Zakopanem działające od 1910 i przekształcone kolejno w Warsztaty Kilimkarskie obrało za swój cel odnowę polskiego rzemiosła, skupiając wybitnych twórców i entuzjastów tej dziedziny. Dążyło do wprowadzenia polskich, ludowych motywów do sztuki użytkowej, w tym również tkactwa. Polscy artyści plastycy starali się wydobyć z tradycji te elementy lokalnego folkloru, które miały stanowić o narodowym charakterze sztuki. Na początku XX wieku kilimy zachwycaly swoją secesyjną dekoracyjnością, mnogością stylizowanych kwiatów, ornamentami pisanek, wycinanek, parzenic zaczerpniętych z ludowej tradycji. Tkaniny powstałe w ramach stowarzyszenia były sygnowane zwykle w rogu, poniżej bordiury monogramem leżącej litery Z lub podwójnej litery H. Ornamentyka zakopiańskich kilimów to głównie stylizowane kompozycje kwiatowe ujęte w wąskiej bordiurze, ale także zgeometryzowane, ułożone naprzemiennie roślinne dekoracje oraz te opatrzone motywami zaczerpniętymi z góralskiego haftu.

Tkaniny powstałe w ramach zakopiańskiego Stowarzyszenia Kilim cechowała dbałość o wysoki poziom przede wszystkim artystyczny, ale także techniczny. Do grona artystów działających w stowarzyszeniu należeli między innymi Bogdan Treter, Karol Kłosowski, Jan Rembowski, Stanisław Gałek czy Władysław Skoczylas. Niezwykle ważną postacią dla zakopiańskiej tkaniny był Władysław Skoczylas – znany dziś jako mistrz polskiego drzeworytu, piewca góralszczyzny, a zwłaszcza historii Janosika. Legendy zbójnickie osiągnęły niesamowity sukces na pierwszej wystawie Stowarzyszenia Kilim we Lwowie w 1911, a ponadto artysta został wyróżniony dyplomem honorowym na Międzynarodowej Wystawie w Paryżu w 1925. Kilim „Taniec zbójników” według Skoczylasa został wykonany przez słynną wytwórnię – Stowarzyszenie Kilim. Projekt wzoru znajduje się w katalogu wzorów z 1910 roku. Tkanina emanuje rytmiczną dekoracyjnością, ludowym temperamentem oraz fascynacją żywiołowością – dynamicznym, sugestywnym przedstawieniem skoków przez ognisko, tańców, gry na instrumentach i zabaw zbójników.

Artysta na początku XX wieku pracował jako nauczyciel rzeźby figuralnej w Szkole Przemysłu Drzewnego w Zakopanem. Kompozycja przedstawiająca grupę zbójników tańczących dookoła ognia, z tradycyjnymi instrumentami, atrybutami i ornamentami podhalańskimi to częsty motyw w twórczości Skoczylasa, ale głównie w grafice artystycznej w tekach: „Zbójnickiej”, czy „Podhalańskiej”. Trudno nie dostrzec podobieństwa prezentowanego kilimu „Taniec zbójników” do drzeworytniczych prac Władysława Skoczylasa – szczególnie do drzeworytu „Taniec” czy też „Taniec zbójników” z teki „Podhalańskiej”. Kilimy wykonane według jego wzoru były bardzo popularne i doceniane w ówczesnych czasach. Do znanych kompozycji należały kilimy: „Zbójnicy”, „Lasem idzie zbójnicek”, „Ukrzyżowany”, „Pieta”, „Kwiat”, „Wazonik”, „Trzy wazony”, „Parzenice”. Kilimy projektu Władysława Skoczylasa to obiekty bardzo rzadko spotykane w kolekcjach muzealnych i na rynku aukcyjnym, co ciekawe analogiczne obiekty kilim „Taniec zbójników” w nieco innej kolorystyce znajdują się w kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie oraz w Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi.



Kilim „Taniec zbójników”, projekt Władysław Skoczylas, Stowarzyszenie Kilim w Zakopanem, Oznaczenie „HH” w prawym dolnym rogu



Kilim „Taniec zbójników”, projekt Władysław Skoczylas, Stowarzyszenie Kilim w Zakopanem (odwrocie)



Drzeworyt, Władysław Skoczylas, Taniec zbójników I



20 α

ZOFIA STRYJEŃSKA

1891-1976

Kilim "Jesień", Wytwórnia Kilimów Artystycznych Julii Tennenbaum,Gliniany k. Lwowa, lata 30. XX w.

wełna, 207 x 285 cm

autorstwo projektu przypisywane jest Zofii Stryjeńskiej

estymacja:

50 000 - 80 000 PLN

11 800 - 18 800 EUR

WYSTAWIANY:

Kolekcja Muzeum Mazowieckie w Płocku, Oddział Art déco (analogiczny egzemplarz)

Tkanina od XVI do XX wieku. Wystawa ze zbiorów Muzeum Rzemiosł Artystycznych, Oddział Muzeum Narodowego w Poznaniu, Muzeum

Miasta Gdyni, 1990 (analogiczny egzemplarz)

Kilimy polskie od XVIII do XX wieku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu. Muzeum Narodowe w Poznaniu, 2008 (analogiczny egzemplarz)

LITERATURA:

Podobny reprodukowany w:

Ś. Lenartowicz [red.], Zofia Stryjeńska. 1891-1976, katalog wystawy, październik 2008 - styczeń 2009, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2008,

s. 408, poz. IX.1.3

M.T. Michałowska-Barłóg [red.], Tkanina od XVI do XX wieku. Wystawa ze zbiorów Muzeum Rzemiosł Artystycznych Oddziału Muzeum Narodowego w Poznaniu, katalog wystawy, Gdynia 1990, nr 40

M.T. Michałowska-Barłóg, Kilimy polskie od XVIII do XX wieku, Poznań 2008, nr kat. 7 I, s. 204



21 α

TEODOR GROT

1884-1972

Kilim, Wytwórnia kilimów "GROT", okres międzywojenny

wełna, 203 x 118,5 cm

sygnowany l.d.: "GROT", sygnowany p.d. oznaczeniem wytwórni

estymacja:

30 000 - 50 000 PLN

7 100 - 11 800 EUR



Kapela góralska w polskim pawilonie podczas Międzynarodowej Wystawy Sztuki Dekoracyjnej i Wzornictwa w Paryżu, 1925



22

SANKI BOBSLEJOWE

Warsztat małopolski, koniec XIX w.

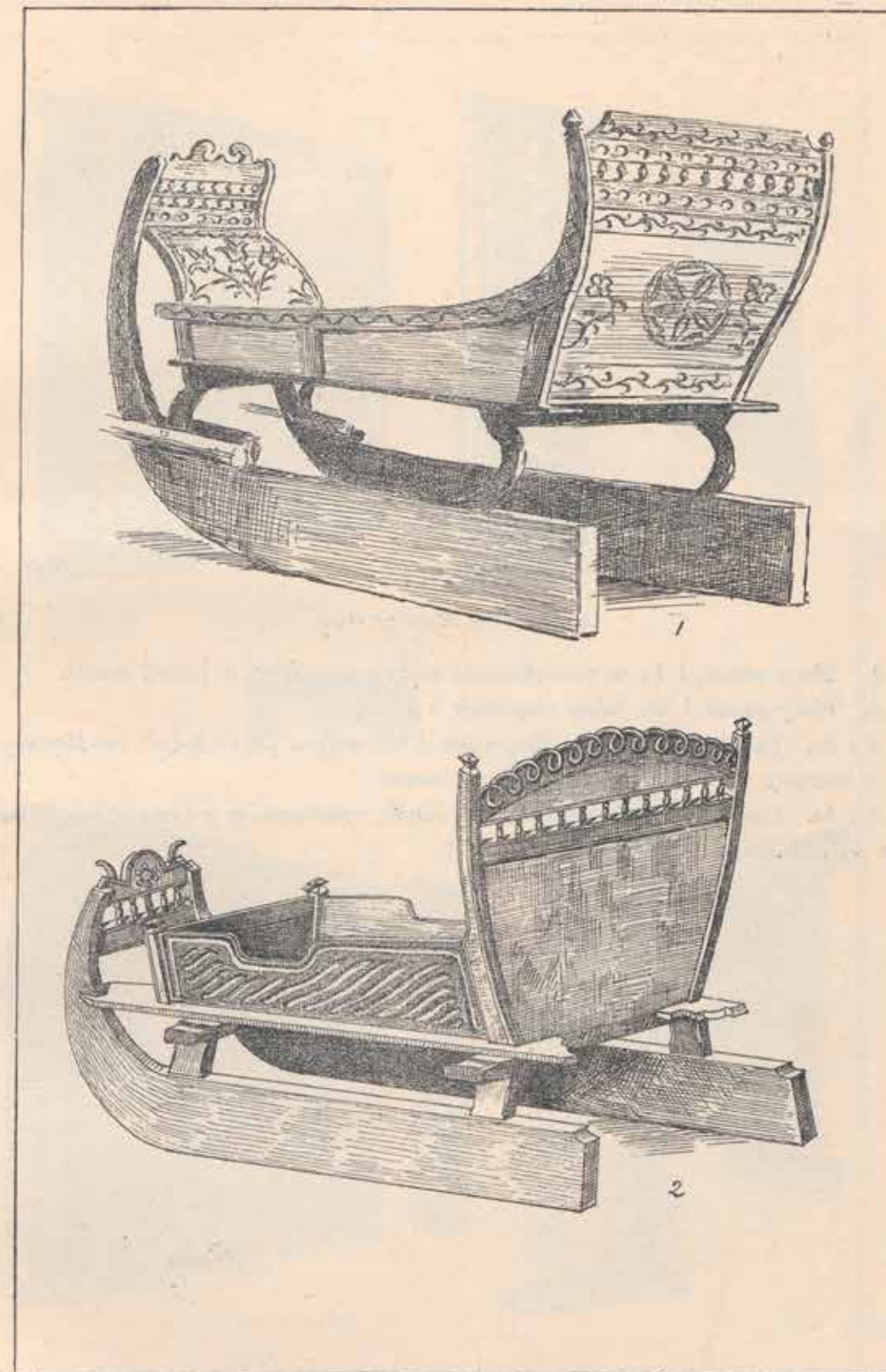
drewno, metal, 53 x 48 x 215 cm

estymacja:

7 000 - 12 000 PLN

1 700 - 2 900 EUR

Tablica LIX.





Tatrzańskie Muzeum w Zakopanem, zdjęcie: Teofil Studnicki, Grupa ludzi na bobslejach, tor w Kuźnicach w Zakopanem, pocz. XX w.

SZTUKA NA ŚNIEGU: GÓRALSKIE SANIE I SANKI W KULTURZE I SPORTCIE

Sanki i sanie, od wieków wpisane w zimowy krajobraz gór, są nie tylko praktycznym narzędziem transportu, ale także symbolem kultury i tradycji. Ich historia sięga czasów, gdy górale z Podhala musieli dostosować swoje życie do trudnych warunków zimowych. Właśnie tam, u podnóża Tatr, sanki stały się nieodłącznym elementem codziennego życia i lokalnej sztuki.

Pierwotnie sanie wykorzystywano jako środek transportu, pozwalający przewozić drewno, siano czy inne towary w trudnym, zaśnieżonym terenie. Ich konstrukcja była prosta, oparta na naturalnych materiałach – drewnie świerkowym lub jodłowym, łączonym za pomocą drewnianych kołków i więzi z rzemienia. Górale, mistrzowie snycerscy, szybko zaczęli zdobić sanie charakterystycznymi wzorami, odwołującymi się do symboliki regionalnej: rozetami, lełukami czy parzenicą.

Pod koniec XIX wieku, wraz z rozwojem Zakopanego jako centrum artystycznego, sanie i sanki zaczęły pełnić nową funkcję. Dzięki Stanisławowi Witkiewiczowi, twórcy stylu zakopiańskiego, tradycyjne góralskie rzemiosło zostało wyniesione na poziom sztuki. Sanie zdobiono misternymi ornamentami roślinnymi, geometrycznymi i zoomorficznymi, nawiązującymi do lokalnej fauny i flory. Te ozdobne sanki nie służyły już tylko transportowi, ale stały się symbolem statusu i estetyki, chętnie używanym przez arystokrację i turystów odwiedzających Zakopane.

W kulturze góralskiej sanki zajmowały szczególne miejsce także w obrzędach i zabawach. W zimowe wieczory organizowano kuligi – przejazdy saniami, często zakończone biesiadą przy ognisku. Był to czas świętowania, spotkań towarzyskich i podtrzymywania wspólnotowych więzi. Sanki, zdobione i solidne, stawały się w tych chwilach nie tylko narzędziem, lecz także sceną, na której rozgrywały się zimowe rytuały.

Sanki i sanie pozostają ważnym elementem zimowej kultury Podhala, ale także odrębną dziedziną sportów zimowych (saneczkarstwo oraz bobsleje). Zawody w tych dyscyplinach odbywają się na specjalnie przygotowanych torach. Pierwsze zawody bobslejów przeprowadzono w 1893 w Szwajcarii na górskiej drodze Sankt Moritz, a dyscyplina ta stała się konkurencją zimowych igrzysk olimpijskich w 1924. Polacy po raz pierwszy uczestniczyli w tych zawodach w 1928. Bobsleje to sanki sportowe dwumiejscowe lub czteromiejscowe, różniące się od zwykłych sanek zjazdowych wyposażeniem w kierownicę i hamulec. Nie zdobiono ich pięknym ludowym ornamentem jak sanie, ponieważ były przeznaczone do osiągania wyników sportowych. Natomiast na początku XX wieku były wykonywane ręcznie z ogromną dbałością o szczegóły i użyteczność.

Początki saneczkarstwa w Zakopanem, a właściwie w całej Galicji, sięgały 1900 r. i były związane z działalnością Eugeniusza Piaseckiego na łamach czasopisma „Przegląd Zakopiański”. Opublikował w nim szereg artykułów o sportach zimowych, w tym saneczkarstwie w Zakopanem. Jego poglądy podchwyciła ówczesna elita zakopiańska, która doprowadziła do założenia „Towarzystwa Sportowego w Zakopanem”. Przed I wojną światową tor

w Kuźnicach był, oprócz torów lwowskich, jedynym długim obiektem umożliwiającym organizowanie zawodów saneczkarско- bobslejowych. Dzięki temu od początku XX w. na długie lata stał się areną zmagania sportowców z całej Polski. Pierwsze bobsleje były zwykłymi, przedłużonymi saniami o metalowo-drewnianej konstrukcji (z dwoma wąskimi metalowymi płozami) pozwalającymi na rozwinięcie większej prędkości w porównaniu do zwykłych sanek.

Pierwszy tor saneczkowo-bobslejowy na Podhalu w Kuźnicach znajdował się niedaleko obecnej dolnej stacji kolei linowej na Kasprowy Wierch. Wybudowano go w 1913 z inicjatywy taternika, poety, działacza społecznego Mariusza Zaruskiego, polityka i społecznika Wincentego Szymborskiego oraz Sekcji Narciarskiej Towarzystwa Tatrzańskiego (Waldemar Nadolski, Robert Krasowski, Iwona Pezdan-Śliż, Marta Przydział, „Sport saneczkowo-bobslejowy w Zakopanem do 1939 roku”, Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie, Kultura Fizyczna 2014, t. XIII, nr 2, s. 32-33). Pierwsza rywalizacja bobslejowa na torze w Kuźnicach miała miejsce 6 stycznia 1914, w czterech kategoriach: bobsleje dwu-, trzy-, cztero- i sześciuosobowe. Sekcja Narciarska Towarzystwa Tatrzańskiego przeprowadziła kolejne zawody saneczkowo-bobslejowe 2 lutego 1914, które relacjonowano przez korespondenta krakowskiego „Ilustrowanego Kuryera Codziennego”:

„(...) z zawrotną szybkością pędzą po torze kuźnickim olbrzymie boby, co raz to w innej znajdując się pozycji, już to pędzą po ścianie, na krzywiznach, prostopadłej, już to bob leży na pasażerach (...)”. („Ilustrowany Kuryer Codzienny” 1914, nr 29, s. 3).

W latach 1914-1936 tor w Kuźnicach był areną licznych zawodów saneczkowo-bobslejowych, przechodził także wiele modernizacji, zawody przyciągały grono widzów z Polski i ze świata (Austriacy, Czesi). Dwudziestego trzeciego lutego 1936, tuż po wyścigu dorosłych z okazji „Śnieżnych Zapustów”, odbył się wyścig dzieci. Były to prawdopodobnie ostatnie udokumentowane zawody saneczkowo-bobslejowe na torze w Kuźnicach przed wybuchem II wojny światowej. Trzeciego lipca 1936 doszło do katastrofalnego oberwania chmury nad Jaworzynką. W następstwie kataklizmu ogromne masy wody zeszły do Kuźnic, zagrażając nawet pobliskiej elektrowni. Aby ratować ważny obiekt, skierowano wodę w koryto toru saneczkowo-bobslejowego, który w wyniku tego działania został całkowicie zniszczony („Gazeta Wągrowiecka” 1936, nr 155, s. 2). Tor w Kuźnicach budził mocne zainteresowanie w społeczności zakopiańskiej, pobudza rozwój dyscypliny i poszukiwanie nowych patentów technologicznych w utrzymaniu coraz lepszych wyników sportu.

Sanie, sanki, bobsleje to nie tylko przedmioty użytkowe, to także nośniki tradycji, kultury i sztuki, które odzwierciedlają ducha góralskiej codzienności i zakopiańskiej estetyki. Ich historia, od prostych narzędzi pracy po arcydzieła sztuki ludowej, pokazuje, jak głęboko zakorzeniona jest w nich symbolika estetycznego piękna, wspólnoty i odwagi.



Bieg zjazdowy w Tatrach. Franciszek Bujak w trakcie zjazdu na Hali Gąsienicowej 1932



23

NARTY

Bracia Schiele i S-ka, lata 20.-30. XX w.

drewno, 180 x 9 x 6 cm
oznaczeniem wytwórni, numerowane: '2 | 180 | 6'

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



24

NARTY

Wytwórnia Franciszka Bujaka, Zakopane, lata 30. XX w.

drewno, 220 x 10 x 16 cm
oznaczeniem wytwórni, numerowane: '220 | 1138'

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

25

RAK

Wytwórnia Franciszka Bujaka, Zakopane, lata 30. XX w.

metal, 33 x 12 x 6 cm
oznaczenie wytwórni

estymacja:
800 - 1 200 PLN
200 - 300 EUR



26

RAKI

XX w.

metal, 24 x 16 x 4 cm

estymacja:
500 - 800 PLN
200 - 200 EUR





Bieg zjazdowy w Tatrach. Uczestnicy biegu zjazdowego; od lewej stoją: Jan Skupień, Henryk Bednarski, Bronisław Czech, Kazimierz Schiele, Franciszek Bujak 1932



Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem, Zawodniczka Bujak Anna

BIAŁE SZALEŃSTWO

Zakopane, jako stolica Tatr, od zawsze przyciągało osoby związane z turystyką górską, w tym także miłośników sportów zimowych. Jednym z kluczowych momentów w rozwoju narciarstwa w Polsce było wprowadzenie produkcji nart, które umożliwiły dostęp do tej pasji szerokiemu gronu odbiorców. Wśród pionierów produkcji nart w Zakopanem wyróżniają się założona w 1921 przez braci bliźniaków Kazimierza i Aleksandra firma „Bracia Schiele i S-ka” oraz założona przez olimpijczyka Franciszka Bujaka w 1929 firma „FR. BUJAK”. Ich działalność i pasja nie tylko w znaczący sposób wpłynęły na rozwój sprzętu narciarskiego, lecz także na kształtowanie się kultury narciarskiej w Polsce.

Wraz ze specjalizacją narciarstwa przestano wykonywać sprzęt samodzielnie, szukając profesjonalnych rozwiązań. Na początku wieku „Narty były to ciężkie, niezgrabne deski, zwykle własnego wyrobu; używano jednego długiego kiją z bambusa lub zwykłego drzewa, więźby kombinowano z trzciny, gurtu, skóry, noszono na wycieczki zwykle miejskie ubrania, futra, kożuchy, a panie, o ile próbowały tej sztuki, występowały w długich sukniach, kapeluszach z kwiatami itp. O żadnej technice jazdy czy „szkole” nie było mowy, zjeżdżało się zwykle okrakiem, siedząc na kijku”. (Tadeusz Zwoliński, Zakopane i Tatry Polskie w zimie, Zakopane 1934, s. 45).

Stanisław Barabasz (architekt, rzeźbiarz, kierownik K. K. Zawodowej Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem), nazywany polskim pionierem narciarstwa, wspominał, iż swoje pierwsze narty wykonał sam: „Wyrugalem własnoręcznie dwie wąskie długie deski, jedną z drzewa jesionowego, drugą z bukowego. Deski te strasznie cienkie i z tego powodu ogromnie elastyczne, przywiązałem do nóg zwykłymi sznurkami”. (Nowiny. Organ skalnego Podhala. Nowy Targ – Zakopane, 26.02.1928, nr 1, s. 4). Z czasem na Podhalu zaczęły powstawać sklepy oferujące specjalistyczny sprzęt narciarski. Jako „pierwsza krajowa maszynowa wytwórnia nart i przyborów sportowych w Zakopanem” reklamowała się firma „Bracia Schiele i S-ka”. Bracia byli miłośnikami gór, a zwłaszcza Tatr. Aleksander Schiele mówił, iż chciał „urodzić się w Zakopanem. Niestety, tak wypadło, że urodziłem się w Warszawie w 1890 roku”. (Wojciech Szatkowski, Bliźniacy Schiele. Tekst wspomnieniowy na 130- lecie urodzin, <https://muzeumtatrzańskie.pl/blizniacy-schiele-tekst-wspomnieniowy-na-130-lecie-urodzin/>). Ta dwójka warszawiaków już w dzieciństwie była oczarowana góralskimi pejzażami. Początkowo uprawiali taternictwo, zdobywając tatrzańskie szczyty wraz z podhalańskimi przewodnikami. Dokonali licznych trudnych wejść latem oraz w zimie na szczyty, które wówczas wydawały się być nie do zdobycia. Od czasów studiów, kiedy to bracia po raz pierwszy mieli okazję zjeżdżać na nartach podczas pobytu w Alpach, narciarstwo stało się ich największą pasją. Należąc do różnych klubów i sekcji sportowych, uzyskiwali bardzo dobre wyniki w konkursach organizowanych na stokach narciarskich. Obaj bracia, m.in. wraz z Rafałem Malczewskim, należeli np. do polskiego Klubu Narciarskiego „CAP” (Club Alpine Polonaise), założonego w Wiedniu w 1912. To właśnie w Wiedniu Kazimierz oraz Aleksander zaprzyjaźnili się z Rafałem Malczewskim, z którym dzielili wspólną pasję do narciarstwa. Ich przyjaźń przetrwała długie lata, wielokrotnie później spotykali się na stokach już w niepodległej Polsce w ich ukochanym Zakopanem. W latach 20. Aleksander Schiele zaczął działać również jako instruktor narciarski, później sam zasiadał w komisjach egzaminacyjnych dla przyszłych instruktorów. Sędziował także biegi i skoki narciarskie podczas Mistrzostw Świata w 1929 oraz wraz z Kazimierzem należał do najaktywniejszych działaczy Polskiego Związku Narciarskiego.

Mimo skromnego budżetu, jakim początkowo dysponowali bracia, nie musieli długo czekać na sukces „Braci Schiele i S-ka”. Z czasem z niewielkiego warsztatu uczyniono prężnie rozwijającą się fabrykę oferującą duży wybór nart turystycznych, biegowych, zjazdowych, skokowych i dziecię-

cych. Na każdej z nart umieszczano informacje o jej długości oraz numer modelu. W ofercie braci Schiele można znaleźć także smary, saneczki, wiązania i różnego rodzaju kijki narciarskie. Przy wytwórni działała również wypożyczalnia sprzętu narciarskiego oraz warsztat reparacyjny. Fabryka była zachwalana przez pasjonatów górskich szaleństw na stokach, głównie za sprawą dobrej jakości sprzętu oraz niewygórowanych cen: „Wytworzony sprzęt nie ustępuje w niczem zagranicznemu, a w cenie kalkuluje się znacznie niżej, gdyż Zarząd dba i dbać zawsze będzie w pierwszym rzędzie nie o wygórowane zyski, lecz o danie sportowi rodzimemu podstaw do jak najszerzego rozwoju – a tem są dobroć i dostępność sprzętu szerokiemu ogółowi”. (Giewont, 1924, nr 1, s. 101). Dwójka właścicieli wytwórni Schiele, dzięki swoim niezwykłym narciarskim umiejętnościom, bezsprzecznie miała wielki wpływ na budowanie zakopiańskiego mitu o zimowej stolicy Polski.

Franciszek Bujak, urodzony na Podhalu, od dziecka eksperymentował z nowym sprzętem, biorąc aktywny udział w zabawach i konkursach na śniegu. Jako dziecko podkrađał ojcu zza pieca narty, które ten jako leśnik dostał od hrabiego Uznańskiego i używał w pracy. Franek z braćmi potajemnie budowali skocznice pod Nosalem, a ich akrobacje narciarskie z zainteresowaniem podziwiali turyści przyjeżdżający do Zakopanego na kurację. W tym czasie musiało być to nie lada wydarzenie, nikt bowiem w okolicy nie posiadał takiego sprzętu (Józef Kapeniak, „Tatrzańskie diabły”, Warszawa 1971, s. 15-17).

Franciszek jako młodzieniec początkowo był związany z rzemiosłem stolarskim, uczęszczał do zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego pod kierownictwem wybitnego rzeźbiarza Stanisława Barabasza. To właśnie dyrektor pokazuje chłopcom jak wykonać pierwsze narty i jak ich używać. Franciszek Bujak już w 1912 startował w zawodach narciarskich, a w kolejnym roku reprezentował Sekcję Narciarską Towarzystwa Tatrzańskiego. W czasach wojny był instruktorem narciarstwa dla żołnierzy. W latach 1920-21 zdobył mistrzostwo Polski w narciarstwie. Kolejno reprezentował Polskę na I Olimpiadzie Zimowej w Chamonix, we Francji w 1924. Odbył się bez większych sukcesów, ale tam Franciszek mógł zaobserwować inne obiekty i technologie narciarskie, które w przyszłości będzie udoskonaląc (olimpijczy.pl/olimpijczy/franciszek-bujak/).

Po licznych sukcesach zakończył karierę sportową i otworzył firmę wykonującą narty. Te, które produkował, były dostosowane do warunków górskich – charakteryzowały się solidnością, odpowiednią elastycznością oraz trwałością. Produkcja odbywała się przy użyciu tradycyjnych metod stolarskich, co nadawało każdemu z egzemplarzy indywidualny charakter. Produkcja opatrzona była znakiem fabrycznym – trójkątem z nazwą firmy „FR. BUJAK ZAKOPANE FABRYKA-NART. SKLEP-SPORTOWY”. Narty popularnie zwane „bujakami” były solidne, a wyrabiano je najczęściej z jesionu. W zakładzie Bujaka znajdowały się także narty hikorowe (popularne w Norwegii, budowane z drewna orzesznika, inaczej hikora, tak twardego i wytrzymałego, że ciężko było je obrabiać tradycyjnymi narzędziami) i narty z metalowymi krawędziami, ponadto produkowano raki, tobogany, sanki, smary i wszelaki sprzęt zimowy. Co ciekawe, narty i smary Bujaka zostały użyte przez uczestników polskiej wyprawy na Spitsbergen, kierowanej przez prof. Stanisława Siedleckiego (Wojciech Szatkowski, Zakopiańscy olimpijczycy: Franciszek Bujak: www.archiwum.watra.pl/narty/bujak). A gdy sezon zimowy się zbliżał, do sklepu Bujaka przy ulicy Krupówki 27 ustawiały się niesamowite kolejki okolicznych ludzi oraz turystów. Narty i sprzęt produkcji Franciszka Bujaka cieszyły się dużym uznaniem wśród pierwszych miłośników narciarstwa, a także sportowców, którzy zaczęli dostrzegać potencjał w Zakopanem jako ośrodku narciarskim.



27 α

ADAM DOLEŻUCHOWICZ

1923-2001

Szachy w stylu zakopiańskim, warsztat małopolski, 2 poł. XX w.

drewno, w skład zestawu wchodzi: 36 pionków (10 x 3 x 3 cm) i szachownica (34 x 34 x 3,5 cm)
szachownica rozłożona (34 x 34 x 3,5 cm)

estymacja:

7 000 - 10 000 PLN

1 700 - 2 400 EUR

28

"SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA"

Harnaś, około 1929

drewno, 39 x 11 x 7,5 cm
na postumencie plakietka z dedykacją:
'Koleżanki i Koledzy | Inspekcji Pracy I Okręgu | Luty 1929 r.'

estymacja:
30 000 - 40 000 PLN
7 100 - 9 400 EUR

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

LITERATURA:
Zakopane. Wyrzeźbione. Namalowane, katalog wystawy, Warszawa 2023, s. 77 (il.), poz. 47



TRADYCJA I NOWOCZESNOŚĆ

Silnie zgeometryzowane, o kubizującej stylistyce i lapidarne w formie międzywojenne rzeźby wychowanków Państwowej Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem rozstawiły stolicę Tatr jako ośrodek rzeźbiarski, przyczyniając się do ukucia terminu „Szkoły Zakopiańskiej”. Grono artystów znanych badaczom z imienia i nazwiska nie jest w prawdzie 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.

Zakopiańska Szkoła Przemysłu Drzewnego zyskała renomę dzięki radykalnej reformie Karola Stryjeńskiego, który w 1923 objął w niej stanowisko dyrektora. Wymienił wówczas kadrę pedagogiczną, zwracając uwagę na kompetencje artystyczne nowego zespołu. Sama osoba Stryjeńskiego, pełnego pasji, pomysłów i zapału do zmian, który dopiero co przyjechał z Krakowa do stolicy Tatr, inspirowała i przyciągała ambitnych uczniów i grono nauczycieli. Stryjeński zachęcał młodych adeptów do odrzucania utartych wzorów i szablonów oraz nietwórczego naśladownictwa w miejsce artystycznej samodzielności. Owa samodzielność była jednak ograniczona mocnym wpływem formizmu, z którym nowy dyrektor był silnie związany. Był to pierwszy awangardowy ruch artystyczno-literacki w Polsce, który dążył do stworzenia nowoczesnego stylu narodowego, czerpiącego z rodzimych tradycji, a jednocześnie z zachodnich nurtów, takich jak kubizm, futurizm czy ekspresjonizm. Nieskażona dotychczas kosmopolitycznymi wpływami sztuka Podhala zachowała jako jedyna na ziemiach polskich pierwiastki rodzime i była doskonałym materiałem do eksperymentów z nowoczesnym stylem narodowym. Rzeźby szkoły zakopiańskiej stały się natomiast jednymi z ciekawszych jego przykładów w sztukach plastycznych. Realizacje artystyczne wychowanków Szkoły Przemysłu Drzewnego odniosły spektakularny sukces na Wystawie Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu w 1925, gdzie uczniowie zdobyli dwa złote medale (za drzeworyt i rzeźbę), zaś Jan Szczepkowski został nagrodzony grand prix za „Kapliczkę Bożego Narodzenia”. Zwieńczeniem trudu Karola Stryjeńskiego było uhonorowanie szkoły specjalnym odznaczeniem za całokształt nauczania.

Międzywojenne prace uczniów zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego cechowały się silnie zrytmizowaną formą oraz specyficzną techniką obróbki drewna, mianowicie wgłębnymi zaciosami. Wykonywano je głównie w jesionie, wiązcie górskim, rzadziej w lipie. Drewno jako materiał, w porównaniu z gliną, umożliwiał artystom większą swobodę w sposobie traktowania modelu, choć wymagał od nich także większego opanowania ręki i celności. Jednak nie tylko zręczność warsztatowa była istotna, ale również znajomość naturalnych cech drewna, takich jak np. układ słojów, i umiejętne ich wykorzystanie do pomysłu artystycznego. Jak pisał Marian Piechal: „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). Rzeźby te wykazywały silny związek z naturą nie tylko poprzez użyty materiał, ale również i tematykę. Nierzadko ukazywały przedstawienia ze świata flory i fauny. Często są to prace małego formatu przedstawiające pojedyncze zwierzątka: barany, owce, lisy, rysie czy wiewiórki. Artyści zakopiańscy sięgali jednak w swych przedstawieniach nie tylko do świata przyrody. Za pomocą dłuta odtwarzali świat, w którym sfera realności przenikała się ze światem baśni. Źródłem inspiracji były dla nich ludowe podania i legendy, religia, a także życie codzienne. Dlatego właśnie pośród wielu powstałych w międzywojniu kompozycji odnajdujemy postaci Madonny z Dzieciątkiem, góralek i górali, juhasów, gazdów i baców. Prezentowana sylwetka harnasia odwołuje widza do zapierających dech w piersiach legend podhalańskich o Janosiku czy grasujących w lasach zbójnikach, którzy obrabowywali bogatych, by wspomóc biednych.





Wystawa prac uczniów w Szkole Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, 1930

H. Chaberbe
Zakopane

29

"SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA"

Pasterka

drewno, 32 x 9,5 x 7,5 cm
opisany na papierowej etykiecie: 'Jan Szczepkowski'

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 700 - 7 100 EUR

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

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



30 α

JAN ZAPOTOCZNY

1886-1959

Dumający góral, 1910

drewno, 45,5 x 33 x 26,5 cm

sygnowany, datowany i numerowany z tyłu: 'M354 | J. ZAPOTOCZNY | ZAKOPANE 1910'

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

7 100 - 9 400 EUR

Drewniane popiersie zadumanego górala datowane na rok 1910 stanowi przykład bardzo wczesnej, a nawet jednej z pierwszych i co najważniejsze, samodzielnych prób artystycznych młodego artysty. Zapotoczny stworzył swoją rzeźbę na rok przed wstąpieniem do pracowni Konstantego Laszczki w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Oczywiście mógł już w tym momencie odwoływać się do funkcjonujących w środowisku artystycznym utartych schematów takich jak graficzne wizerunki górali Władysława Skoczylasa czy, co zdaje się z tej perspektywy znacznie ważniejsze, rzeźbiarskie formy swojego przyszłego mistrza. Mowa tutaj o grupie figur – portretów góralskich, które Laszczka stworzył w pierwszej dekadzie XX stulecia. Te bardzo charakterystyczne i naznaczone pełnymi indywidualizmu rysami typy jawnie nawiązywały do jego zainteresowania ludowością, w tym konkretnym przypadku tą z regionu podhalańskiego („Klimek z Zakopanego”, „Jan Król” i „Wojtek Topór”). Zapotoczny, osiadły w późniejszym czasie swojej kariery w Zakopanem, także ulegał owym fascynacjom folklorem, jak widać już od samego początku swojej działalności. Choć jego oeuvre nie jest do dziś należycie rozpoznane, to stwierdzić należy, że pod wpływem własnych predyspozycji i jako uczeń Laszczki wykształcił w sobie rys wnikliwego portrecisty.



31

PIOTR WALIGÓRA

1909-1968

Narciarz - zwycięzca, 1952

drewno, 35 x 15 x 13 cm

sygnowany i datowany z tyłu: 'PIOTR WALIGÓRA 1952'

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 600 - 4 700 EUR

WYSTAWIANY:

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

LITERATURA:

Zakopane Wyrzeźbione Namalowane, katalog wystawy, Warszawa 2023, s. 185 (il.), poz. 153



"SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA"

Chrystus ubiczowany, 1922-1939

drewno, 35 x 13 x 10 cm
opisany na spodzie: 'ECOLE | ZAKOPANE | POLOGNE'

estymacja:
35 000 - 45 000 PLN
8 200 - 10 600 EUR

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

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

LITERATURA:
Zakopane. Wyrzeźbione. Namalowane, katalog wystawy, Warszawa 2023, s. 221 (il.), poz. 180

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

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



MAGDALENA BERBEKA

1995

"Wenus kąpiąca się", 2024

brąz patynowany, 43 x 12 x 8 cm
sygnowana, datowana i opisana na spodzie: 'MB 24 1/6'

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

Magdalena Berbeka, jak sama mówi, postrzega swoje prace jako zatrzymane w czasie – postaci delikatnie wyłaniające się z surowości brązu czy kamienia, nieprzynależące w pełni do jednej epoki. Inspiracje mitologią przeplatają się tutaj z formą nawiązującą do art déco, twórczości Augusta Zamoyskiego oraz dzieł powstałych w zakopiańskiej Szkole Przemysłu Drzewnego. Artystka łączy te elementy z historiami wojennymi, miłosnymi mitami oraz subtelną intymnością filmów Bertolucciego.

Magdalena Berbeka, pochodząca z Zakopanego, w pracach wyraźnie nawiązuje do swoich korzeni, szukając połączenia między współczesnością a twórczością Szkoły Zakopiańskiej. Już od wczesnego etapu edukacji w Liceum Plastycznym im. Antoniego Kenara Berbeka kształtowała swoje umiejętności, zdobywając solidne podstawy w pracy z drewnem, co wpłynęło na rozwój jej unikalnego stylu. Obecnie pracuje głównie w brązie i marmurze. Dla artystki praca w kamieniu stała się szczególnym źródłem inspiracji – traktuje materiał jako partnera w tworzeniu, a nie tylko surowiec do obróbki. Jak twierdzi, materiał potrafi się „odwdzińczyć” swoją formą, jakby wspólnie z nią pracował nad ostatecznym kształtem. Idee ciężkiej pracy i poświęcenia są dla niej kluczowe – wierzy, że to właśnie wtedy dzieło nabiera prawdziwej wartości.

Berbeka kształtuje swoje formy, jakby oczekiwały one na przebudzenie przez nieuchronny los. W pewnym sensie widzi w nich odbicie współczesnego pokolenia, które tkwi w stanie półsnu, czekając na wydarzenie, które wyrwie je z tego stanu. Tematyka melancholii, bólu, miłości, sprzecznych emocji i balansowania między różnymi odcieniami szarości – gdy człowiek nigdy nie jest jednoznaczny, zawsze znajduje się gdzieś pomiędzy – to fascynacje artystki, które kształtują tę wystawę. Prace Magdaleny Berbeki tworzą przestrzeń do refleksji, umożliwiając widzowi zanurzenie się w różnych epokach i tekstach kultury, prowadząc go w poszukiwaniu własnej tożsamości.



34

KAROL SZOSTAK

1963

"Harnaś", 2010

stal rdzewiona, 102 x 78 x 21,5 cm

sygnowany na podsrawie: 'SZOSTAK'

estymacja:

12 000 - 18 000 PLN

2 900 - 4 300 EUR

WYSTAWIANY:

Sculpture. Wystawa indywidualna Karola Szostaka, Galeria Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej w Luksemburgu, 2019

Ogólnopolska Wystawa Rzeźby Zrąb, Stara Kopalnia – Centrum Nauki i Sztuki w Wałbrzychu, 2018

Kunst und Filmbiennale Interpolen, Wystawa Kolonii Artystycznej Zakopane w kolonii Worpswede, 2013

Indywidualna wystawa rzeźby Karola Szostaka, Ballettcentrum, Dortmund, 2012

Karol Gąsienica-Szostak ukończył Państwowe Liceum Sztuka Plastycznych im. Antoniego Kenara w Zakopanem w 1981. Następnie podjął studia na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie na Wydziale Rzeźby, gdzie uzyskał dyplom w pracowni prof. Jana Kucza w 1988. Rozwijał równoległe karierę artystyczną i pedagogiczną. Prowadził zajęcia na macierzystej uczelni, w PLSP im. Kenara, zaś od 2009 w Państwowej Wyższej Szkole Zawodowej w Nowym Sączu. W 2008 roku uzyskał stopień doktora na warszawskiej ASP, natomiast w 2014 doktora habilitowanego na gdańskiej ASP. Został mianowany również profesorem nadzwyczajnym PWSZ w Nowym Sączu. Brał udział w 45 wystawach indywidualnych w Polsce, Niemczech, Francji, Czechach, Słowacji, USA i Luksemburgu. Wykonał nagrobek Władysława Hasióra na Cmentarzu Zasłużonych na Pękowym Brzyzku.

W swojej twórczości Karol Szostak interesuje się zagadnieniem ruchu, działania i niestabilności. Prezentowana w katalogu rzeźba pt. „Harnaś” została wykonana z blachy stalowej, której ostre wycięcia i zagięcia nadają pracy bardzo ekspresyjnego charakteru. Temat rzeźby odwołuje się do legendarnych przywódców zbójników tatrzańskich, wśród których najstynniejszymi stali się Janosik i Ondraszek. Według legendy obrabowywali bogatych i pomagali biednym, dzięki czemu ich wizerunek przywodzi pozytywne konotacje w kulturze. Przedstawiona postać z uniesionymi do góry rękami i rozstawionymi nogami zdaje się być uchwycona w momencie żwawego tańca, którym zbójnik demonstruje swoją krzepkość i zwinność. Artysta nawiązuje w ten sposób do jednego z najpopularniejszych motywów przedstawiania harnasia w sztukach plastycznych – tańca nad ogniskiem, podczas którego zbójnik wysoko skacze nad ogniem krzyżując nogi i unosi nad głową siekiere.



35

MARTA GAŚIENICA-SZOSTAK

1938-2020

"Stoki", 1990

gobelin/wełna, 107 x 123 cm

sygnowany, datowany i opisany na naszywce autorskiej na odwrociu: 'MARTA | GAŚIENNICA SZOSTAK | [adres] | "STOKI" | 107 x 123 cm | 1990 r'

estymacja:

15 000 - 25 000 PLN

3 600 - 5 900 EUR

WYSTAWIANY:

Marta Gaśienica Szostak. Tkaniny, Miejska Galeria Sztuki im. Władysława hr. Zamoyskiego w Zakopanem, czerwiec 2015

LITERATURA:

Marta Gaśienica Szostak. Tkaniny, katalog wystawy, Zakopane 2015, poz. 170, s. 57



Powstała w 1990 praca „Stoki” Marty Gąsienicy-Szostak (1938, Równe, Wołyń - 2020, Zakopane) to ciekawy przykład wariacji na temat natury w formie gobelinu. Autorka przedstawia okraszony światłem zachodzącego słońca obraz stoków zimą lub wczesną wiosną - gdzieś tam przebijają się resztki śniegu, w dolinach widać fragmenty gołej ziemi. Praca artystki w niemal impresjonistyczny sposób ukazuje bardzo intymny, codzienny moment w cyklu natury, która jest wieczna w swojej potędze - moment przejścia między dniem a nocą.

Mocnym akcentem kolorystycznym w pracy jest użycie koloru czerwonego na znacznej polaci. Odcienie brązów, wykorzystane w partiach skał, zostały wykonane z melanzowego materiału, co dodatkowo podkreśliło zróżnicowanie gatunkowo-terenowe przedstawianego obiektu, tworząc wrażenie symbiozy i spójności przedstawionych partii natury. Dodatkowo w pracy można dostrzec zgaszoną biel i ciemny, niemal czarny brąz. Koloryt tkaniny można zatem nazwać ciepłym, a wrażenie dynamiczności i ulotności chwili zostało uzyskane dzięki zastosowaniu mocnego, wyrazistego akcentu kolorystycznego w postaci czerwonego tła. Dzieło, dzięki skrupulatnemu oddaniu masywów górskich i ukształtowania terenu sprawia wrażenie nie tyle tkaniny artystycznej, ile przemysłanego reliefu, który dzięki wnikliwej obserwacji artystki w niemal namacalny sposób oddaje charakter uchwyconej pory dnia z surowym, naturalnym pejzażem. Stoki są nie tylko przykładem ciekawego rozwiązania kolorystycznego, lecz jest to także bardzo przemyślana kompozycja, w której można dostrzec pierwszy, drugi, a nawet trzeci plan. To zatem kompozycja kompletna, oparta na dokładnym prześledzeniu elementów natury oraz wnikliwej obserwacji cyklu dnia codziennego.

Sama artystka niejednokrotnie sięgała po temat gór i stoków. Była wszechstronna - nie tylko realizowała swoje prace w tkaninie, lecz także parała się fotografią oraz malarstwem. Fascynował ją pejzaż, który wielokrotnie wracał w jej pracach. Praca „Stoki” niewątpliwie zalicza się do tej okazałej grupy w katalogu artystki. Marta Gąsienica-Szostak (z domu Romanowska) urodziła się w 1938 w Równem na Wołyniu. W latach 1957-63 studiowała w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (obecnie Akademia Sztuk Pięknych) w Gdańsku. Była studentką Stanisława Listowskiego na Wydziale Architektury Wnętrz. W późniejszych latach studiowała również na École nationale supérieure des arts appliqués et des métiers d'art w Paryżu, w pracowni Janine Avramidis na Wydziale Tkaniny. Debiutowała w 1974 na VIII Salonie Lutowym podczas Ogólnopolskiej Wystawy Tkaniny Artystycznej w Zakopanem. Wraz z rozwojem kariery artystycznej prace artystki były prezentowane na wielu wystawach w kraju oraz za granicą. Pięciokrotnie brała udział w Międzynarodowym Triennale Tkaniny w Łodzi - w czwartej (1981), piątej (1985), siódmej (1992), dziewiątej (1998) oraz dwunastej edycji (2007) wydarzenia (Triennale. Archiwum, Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, <https://web.archive.org/web/20160524212628/http://www.muzeumwlokiennictwa.pl/1-archiwum> [dostęp: 2.01.2025]).

Była wielokrotnie nagradzana, zarówno w konkursach lokalnych (głównie nagrody zakopiańskie - II nagroda na wystawie „400 dzieł na 400-lecie Zakopanego” w 1978 roku oraz II nagroda na wystawie „Tkanina Roku”, Zakopane 1981), ogólnopolskich (w tym III nagroda na „Ogólnopolskiej Wystawie Tkaniny” na VI Międzynarodowym Triennale Tkaniny Artystycznej w Łodzi, 1988) i zagranicznych (Sonderpreis na Wystawie „ConsumentArt” w Norymberdze, 1988) oraz eksponowana na wystawach w Polsce oraz poza granicami kraju. Jej prace można znaleźć w zbiorach Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem, Muzeum Narodowym w Gdańsku Oliwie oraz Muzeum Okręgowym w Białymstoku (Irena Huml, Marta Gąsienica-Szostak. Tkaniny, Zakopane 2015, s. 9-11.).

Poza działalnością artystyczną realizowała się jako instruktorka i nauczycielka - od 1982 uczyła projektowania tkanin artystycznych, dzianiny, malarstwa i rysunku w Technikum Tkactwa Artystycznego im. Heleny Modrzejewskiej w Zakopanem, była instruktorką doskonalących warsztatów tkackich w Zurychu (Szwajcaria) oraz Amersfoort (Holandia) (Irena Huml, Marta Gąsienica-Szostak. Tkaniny, Zakopane 2015, s. 9-11.). Od 1965 należała do Związku Polskich Artystów Plastyków, a w latach 1974-80 sprawowała nadzór artystyczny w Spółdzielni Zakopiańskich Zakładów Wzorcowych „Cepelia” (Irena Huml, Marta Gąsienica-Szostak. Tkaniny, Zakopane 2015, s. 9-11.). Od 1973 mieszkała w Zakopanem, gdzie zmarła w 2020.

MARTA GĄSIENICA-SZOSTAK
1938-2020

"Narciarze", 2001

kolaż, 12,5 x 10 cm, 16 x10 cm (2 miniatury)
sygnowany, datowany i opisany ołówkiem u dołu: 'MARTA GĄS SZOSTAK NARCIARZE | 2001'

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

WYSTAWIANY:
Marta Gąsienica Szostak. Tkaniny, Miejska Galeria Sztuki im. Władysława hr. Zamoyskiego w Zakopanem, czerwiec 2015

LITERATURA:
Marta Gąsienica Szostak. Tkaniny, katalog wystawy, Zakopane 2015, s. 63

Dwie miniatury kolażowe „Narciarze” Marty Gąsienicy-Szostak z 2001 są przykładem dzieł, w których sposób wykonania kolażu w ciekawy sposób koresponduje i oddaje symbolikę przedstawionego tematu. Praca w symboliczny sposób ukazuje rozproszonych na stoku narciarzy zjeżdżających ze stromego zbocza. Zastosowanie kontrastu kolorystycznego i formalnego sprawia, że przedstawione postaci wychodzą na pierwszy plan – zarówno dzięki wykorzystaniu wyrazistych barw, jak i stworzeniu wrażenia trójwymiarowego obrazu z udziałem supłów i pętelek, które fizycznie i symbolicznie osadzają trójwymiarowe postaci narciarzy na ciekawym pod względem strukturalnym stoku. Nogi narciarzy, utworzone za pomocą luźno puszczonych frędzli, powodują, że postaci sprawiają wrażenie lekkich i znajdujących się ruchu, ale jednocześnie obrazują pewien brak wprawy w wykonywanej czynności. Dzięki zróżnicowaniu w doborze koloru oraz strukturze materiału artystce udało się zindywidualizować przedstawione postaci. Interesującym rozwiązaniem jest wystylizowanie frędzli – to

również dodaje dynamiki postaciom oraz nadaje cechy wykonywanym przez nich ruchom. Pętelka, będąca „korpusem” wspomnianych narciarzy, trzyma postać w ryzach, nadając jej cechy figuratywne i skupiając ich środek ciężkości w jednym kulminacyjnym punkcie.

Marta Gąsienica-Szostak była admiratorką pejzażu. Artystka, która większość życia spędziła w Zakopanem, w pracy „Narciarze” ujawniła się jako swego rodzaju obserwatorka ulotnego okresu w życiu miasta, gdy staje się ono miejscem turystycznym. Różnorodność przedstawionych narciarzy tworzy wrażenie żyjącego stoku. Jest to rodzaj skrótu z pejzażu zimowych Tatr, które poza swoim pięknem zachwycają jako miejsce rozwinięte turystycznie. Stoki nie są jedynie pięknym, naturalnym obrazem natury, a sceną sportów zimowych, w których jaskrawe kolory strojów narciarzy kontrastują z subtelnością i delikatnością flizelinowego śniegu na stoku.





37 α
KAZIMIERZ MIKULSKI
1918-1998
Góral z ciupagą - lalka teatralna
papier-mâché/tkanina, 92 x 24 x 21 cm
estymacja:
2 500 - 3 500 PLN
600 - 900 EUR



38 α
KAZIMIERZ MIKULSKI
1918-1998
Góralka - lalka teatralna
papier-mâché/tkanina, 80 x 20 x 15 cm
estymacja:
2 500 - 3 500 PLN
600 - 900 EUR

39 α

WŁADYSŁAW HASIOR

1928-1999

"Błękitna kapliczka", 1966

asamblaż, technika mieszana, 72 x 47 cm

poniżej: opisany na odwrociu: 'W. HASIOR | ZAKOPANE | 1966 | BŁĘKITNA | KAPLICZKA'

estymacja:

25 000 - 35 000 PLN

5 900 - 8 200 EUR





NA STYKU SACRUM I PROFANUM

Władysław Hasior był artystą o niezwykle wrażliwości. Pokazał pełnię symbolicznych możliwości świata, w którym przyszło mu żyć. Był prawdziwym outsiderem, który poprzez świat chciał zobaczyć siebie, walcząc z tym, co zostało mu narzucone. Za życia spotkał się zarówno z falą zachwytu, jak i nienawiści. Dla jednych był objawieniem, dla innych prowokatorem. Bez względu na opinie, trudno przejść obok niego obojętnie. Prezentowana „Błękitna kapliczka” z 1966 należy do wczesnego okresu twórczości Hasiora, kiedy zaczął przechodzić od płaskich kolaży do form trójwymiarowych, poprzez tworzenie charakterystycznych asamblaży.

Na „Błękitną kapliczkę” składa się centralnie umieszczony w kompozycji wycięty z papieru wizerunek siedzącej, ukoronowanej Madonny i małego Chrystusa na jej kolanach przyklejony do folii aluminiowej, stanowiącej tło dla dewocyjnego obrazu. Ów obrazek artysta obwiodł ozdobną ramką i nakrył plastikową osłonką. Poniżej umieścił blaszaną, zardzewiałą formę przebitą gwoździami wystającymi u dołu. Do jej spodu przykleił również trzy blaszane foremki do wypieków babeczek. Blaszana forma była przeznaczona do umieszczenia świeczki. Hasior wielokrotnie umieszczał świece w swoich asamblażach. Nadpalone świece symbolizowały granicę między życiem a śmiercią, gdyż posiadały energię wyliczoną na określony czas. Co interesujące, część świec była „jednorazowa”, czyli przygotowana tak, aby wypalić się w trakcie pierwszego pokazu pracy. Być może tak też było w przypadku prezentowanej pracy, która posiada jeszcze pozostałości wosku na plastikowej osłonce. Do duchowości, krainy niekoniecznie pięknej i szczęśliwej, ale wolnej od śmierci nawiązuje także, wydawałoby się prozaiczny, kawałek srebrnej folii, na którą autor nakleił wizerunek Madonny z Dzieciątkiem. Wymienione powyżej elementy zostały umieszczone na prostokątnej tekturze obłożonej błękitną tkaniną, która z upływem lat wypłowiła. Cała kompozycja została obwiedziona ornamentálną ramą pomalowaną srebrną farbą, która może symbolizować sztuczną celebrację wokół zdarzeń bolesnych i tragicznych. Za jej zwieńczenie służy wycięta z blachy, porysowana i zardzewiała korona.

Język wypowiedzi Hasiora jest niezwykle osobisty, latami mozolnie wypracowywany na drodze własnych badań i doświadczeń. Artysta często nawiązywał do religii oraz kwestii jej symboliki i autorytarności. Ta na wskroś nowatorska na forum polskiej sztuki działalność artysty spotykała się z pozytywnymi recenzjami krytyki, ale wywoływała także duże kontrowersje, nierzadko szokując i zaskakując tradycyjnie nastawioną publiczność. Część odbiorców sztuki Hasiora niejednokrotnie zarzucała twórcy, że swoją skandalizującą twórczością ośmiesza święte prawdy wyznawane przez katolików. Artysta jednak nie zgadzał się z poglądem, że jego twórczość jest bezbożna. Nie potwierdzał również, że jest religijna. Odwoływał się do atmosfery sakralnej, gdyż według niego stanowiła najlepszy nośnik do realizacji własnych założeń artystycznych. Źródeł sztuki Hasiora należy poszukiwać w obrzędach charakterystycznych dla kultury ludowej, która przeżywała swój rozkwit u schyłku XIX i w pierwszych dekadach XX wieku. Artysta z górskim folklorem miał do czynienia niemal od najmłodszych lat. Wpłynęły na to przede wszystkim nauki pobierane w szkole prowadzonej przez Antoniego Kenara – wybitnego pedagoga, który wpajał swoim uczniom szacunek dla tradycji sztuki ludowej, biegłą znajomość warsztatu, a także orientację w tendencjach współczesnej sztuki. Nie bez znaczenia była również ówczesna aura Zakopanego – wielka inspiracja dla twórczości artysty. Stamtąd właśnie czerpał twórczą moc, tam znajdowała się jego pracownia, tam też powracał z każdej podróży. Jak twierdzili historyczki i historycy sztuki: asamblaże Hasiora są bliskie kącikom z domowymi pamiątkami znajdującymi się w niemal każdym góralskim domu, gdzie obok siebie znajdowały się dewocjonalia, rzemiosło ludowe i bliskie tandecie produkty kultury masowej. Idąc tym tropem, prace artysty mogą przywodzić na myśl właśnie przydrożne kapliczki, które Hasior jako pierwszy potraktował jako pełnoprawne dzieło sztuki i uwieczniał na licznych fotografiach będących rodzajem dokumentu. Można przypuszczać, że tworzenie przez Hasiora wspomnianych kapliczek wynikało nie tyle z głębokiej i szczerej potrzeby wyrażania wiary, ile z wewnętrznego obowiązku dokumentowania rzeczywistości. We współczesnej kulturze dostrzegał wiele wciąż żywych elementów myślenia magicznego, co znalazło odzwierciedlenie w totemicznym lub sakralizującym tonie jego prac. Symbolika religijna w połączeniu z kiczowatą materią służyła mu do kreacji własnego, głęboko egzystencjalnego przesłania.

40 α

TADEUSZ BRZozowski

1918-1987

"Tytoniu smak delicyjny", 1982

akwarela, tusz/papier, 32 x 30 cm (w świetle passe-partout)

sygnowany i datowany p.g.: 'T.B.82' oraz opisany l.g.: 'tytoniu smak delicyjny'

estymacja:

35 000 - 45 000 PLN

8 200 - 10 600 EUR

„Jest Brzozowski dość pochopnie i jednostronnie oceniany jako ekspresjonista czy figuratywista (albo abstrakcjonista – zależnie od potrzeby). Tymczasem widać coraz wyraźniej, że reprezentuje on bardzo mozolnie przez siebie konstruowaną i niełatwą do jednoznacznego ujęcia formułę twórczości pozbawioną precedensów w skali nie tylko opolskiej. Jako jedyny podaj artysta polski XX wieku dotknął jakby 'granic' malarstwa...”.

Andrzej Kostołowski, Balet świata, „Współczesność” nr 26, 1971



41 α

TADEUSZ BRZozowski

1918-1987

"Garnitur", 1959

olej/plótno, 67 x 56 cm

sygnowany, datowany i opisany na krośnie na odwrociu: "GARNITUR" | 67 1/2 x 56 1/2 | 1959 | T. BRZozowski'

oraz wskazówka montażowa

na odwrociu nalepki: Desa Foreign Trade Enterprise, Konfrontacje 1960 oraz Gres Gallery w Chicago

estymacja:

350 000 - 500 000 PLN

82 000 - 117 000 EUR

POCHODZENIE:

Gres Gallery, Chicago

kolekcja instytucjonalna, Polska

WYSTAWIANY:

„Poolse schilderkunst van nu”, Stedelijk Museum, Amsterdam, 2.10-2.11.1959

„Polsk maleri”, Frederiksberg Raadhus, Kopenhaga, 14.11-3.12.1959

„Contemporary Polish Painting and Sculpture”, Gres Gallery, Waszyngton, maj 1961

LITERATURA:

Tadeusz Brzozowski 1918-1987, [red.] Anna Żakiewicz, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1997, s. 227, kat. poz. 92

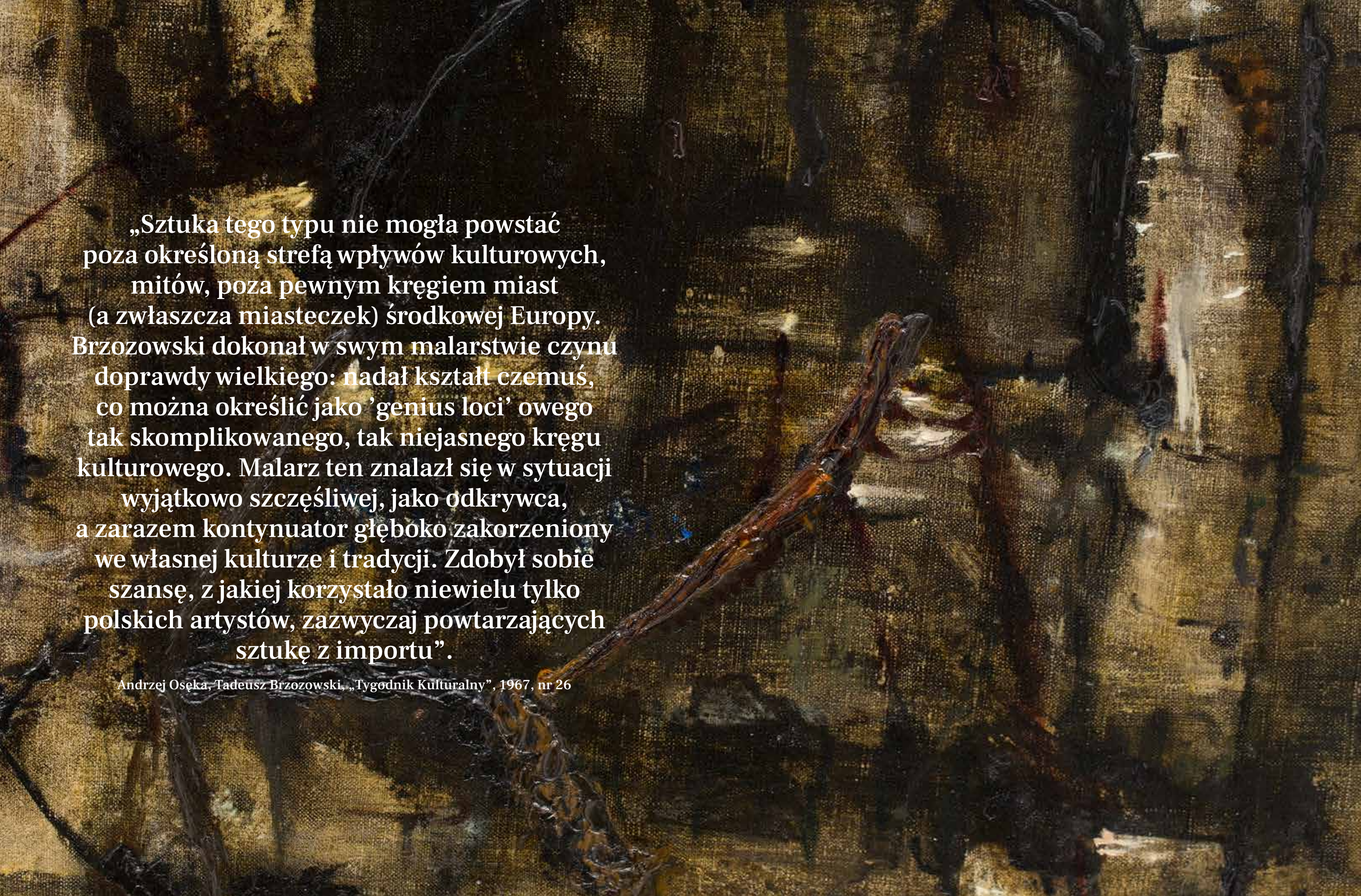


Już wczesne obrazy Tadeusza Brzozowskiego, inspirowane w głównej mierze sztuką surrealistyczną, formalnie zbliżały się do malarstwa materii i sztuki informel. Stopniowo tendencja do odrealniania form się pogłębiała. Problemem, który pod koniec lat 50. zaprzętał umysły młodych twórców, był abstrakcyjny ekspresjonizm – informel, taszyzm rozpałił wyobraźnię Brzozowskiego podobnie jak większości malarzy z krakowskiego środowiska, dla których pojęcia te stały w najdalszej opozycji do realizmu, po doświadczeniu konserwatywnej doktryny socrealistycznej dawały poczucie największej swobody. „Rozszała się nad Polską taszystowska nawałnica – żywioł malarzski pokazywał, co potrafi”, pisał Jerzy Tchórzewski. Koncem lat 50. zeszyły się drogi artystyczne Brzozowskiego, Kobzdeja, Tchórzewskiego, Kantora i wielu innych. Kolejne wystawy polskiego malarstwa w Wenecji i Genewie, udział w Biennale w São Paulo, Biennale Młodych w Paryżu, indywidualne wystawy w Paryżu, kolejno: Kantora, Kobzdeja, Lebensteina, Gierowskiego, Brzozowskiego i Dominika, doprowadziły do spektakularnego sukcesu polskiego malarstwa za granicą, który francuska prasa ochrzciła mianem „le miracle polonais” (Tadeusz Brzozowski 1918–1987, [red.] Anna Zakiewicz, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1997, s. 12).

Obraz „Garnitur”, namalowany w 1959, to praca niezwykle ważna w dorobku Tadeusza Brzozowskiego. Pochodzi z okresu, o którym trafnie pisał Aleksander Wojciechowski: „Zwarte bryły lub wyodrębnione płaszczyzny, będące poprzednio centralnym akcentem kompozycji, przykrywa teraz pajęczyna ostrych linii. Swobodnie rozmalowane plamy zostają uwięzione w sieci kresek i nieregularnych smug grubo kładzionej farby. Tło obrazu jest oschłe, kostyczne, pozbawione dotychczasowej soczystości mocno nasyconych kolorów. Całość traci nieco z poprzedniego dramatyzmu” (Aleksander Wojciechowski, „Konfrontacje 1960”, [w:] Galeria Krzywe Koło. Katalog wystawy retrospektywnej. Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1990, s. 72). Przełom lat 50. i 60. był także czasem, w którym większość obrazów namalowanych przez Tadeusza Brzozowskiego trafiła za granicę. Spórą rolę odegrał w tym Kazimierz Karpuszek, Amerykanin polskiego pochodzenia, który pełnił funkcję tłumacza i fotografa Petera Selza – kuratora wystawy „15 Polish Painters” – podczas jego podróży do Polski. Początkowo związany z Contemporary Art Gallery Karpuszek w 1961 założył swoją własną galerię. Nadał jej prowizoryczną nazwę Gres Gallery, a następnie K. Kasimir Gallery. W ciągu kilku lat zorganizował Tadeuszowi Brzozowskiemu dwie wystawy indywidualne i sprzedał kilkanaście jego obrazów. Pod koniec lat 50. reaktywowana została Grupa Krakowska. Liderowska rola Brzozowskiego w tym ugrupowaniu spowodowała, że już w 1957, na II Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Zachęcie, cieszył się statusem uznanego artysty. W 1960 poznał Petera Selza i zapadła decyzja o jego udziale w wystawie „15 Polish Painters”. W tym samym czasie jego prace reprezentowały Polskę na V Biennale w São Paolo. Podobnie jak wielu polskich artystów, Tadeusz Brzozowski we Francji był związany z Galerie Lambert. W grudniu 1960 odbyła się tam wystawa jego prac, które w tym samym roku znalazły się w Galerii Krzywe Koło. Jego twórczość wzbudziła nad Sekwaną niemałe zainteresowanie. Na jego fali powstał krótki tekst Ignacego Witza dla „Życia Warszawy” z 28 października 1960. Witz pisał w nim: „Nie znam wśród pokolenia malarzy czterdziestoletnich nikogo takiego, który by mógł równać się z Tadeuszem Brzozowskim, jeżeli chodzi o opanowanie materii, o wyrażenie jej urody. Malarz ten posługuje się bogatym arsenalem środków, rozgrywa światło i cień, i kontrasty w sposób niezwykle wrażliwy. Nic w tym z chłodnego opisu majsterstwa, nic z rutyny. Wszystko znalezione w sobie, wynikające z osobistej wizji, niepokojącej poetyki, nastrojów i klimatów bardzo osobliwej struktury”. W 1960 Tadeusz Brzozowski został nominowany do dwóch ważnych nagród – Guggenheima i Hallmark. Choć nie został laureatem żadnej z nich, otworzyło to przed nim nowe możliwości. Artysta miał dość ambiwalentny stosunek do zainteresowania, które budziła jego sztuka, izolując się nieco w Zakopanem. Jednocześnie jego prace były wystawiane w Nowym Jorku. W czasie krótkiego pobytu w Paryżu w 1961 Brzozowski wziął udział w filmie dokumentalnym „Pourquoi Paris”. Zapytany przed kamerą, czy chciałby zamieszkać we Francji na stałe, odpowiedział przecząco, argumentując, że od Paryża woli Zakopane.



Tadeusz Brzozowski w swojej pracowni prezentujący swój abstrakcyjny obraz, 1964. Fot. Piotr Baracz / EastNews



„Sztuka tego typu nie mogła powstać poza określoną strefą wpływów kulturowych, mitów, poza pewnym kręgiem miast (a zwłaszcza miasteczek) środkowej Europy. Brzozowski dokonał w swym malarstwie czynu doprawdy wielkiego: nadał kształt czemuś, co można określić jako 'genius loci' owego tak skomplikowanego, tak niejasnego kręgu kulturowego. Malarz ten znalazł się w sytuacji wyjątkowo szczęśliwej, jako odkrywca, a zarazem kontynuator głęboko zakorzeniony we własnej kulturze i tradycji. Zdobył sobie szansę, z jakiej korzystało niewielu tylko polskich artystów, zazwyczaj powtarzających sztukę z importu”.

Andrzej Osęka, Tadeusz Brzozowski, „Tygodnik Kulturalny”, 1967, nr 26

42 α

STEFAN BRZOWOWSKI

1911-1975

Pejzaż zimowy

olej/tektura, 34,5 x 42,5 cm
sygnowany p.d.: 'S.Brzozowski'

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



BARTEK LESZCZYNA

1974

"Skłębione chmury nad Morskim Okiem", 2024

olej/plótno, 120 x 80 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Bartek | 24'
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Bartek | Leszczyna | 2024.'

estymacja:
12 000 - 20 000 PLN
2 900 - 4 700 EUR

Twórczość Bartka Leszczyny wpisuje się w tradycyjny nurt i długą tradycję realistycz- nego malarstwa pejzażowe Tatr sięgającą połowy XIX wieku. Jako najmłodszy autor prezentował swoje obrazy na wystawie „Urzeczeni. Tradycyjny pejzaż tatrzański” w willi Oksza, oddziale Muzeum Tatrzańskiego im. dra Tytusa Chałubińskiego, na przełomie 2023 i 2024 roku, pośród prac m.in. Jana Nepomucena Głowackiego, Stanisława Witkiewicza, Leona Wyczółkowskiego, Kazimierza Stabrowskiego, Stanisława Gałka czy Henryka Uziembło. Dla Bartka Leszczyny pejzaż jest zapi- sem jego wrażeń, przeżyć i przemyśleń z wędrówek po Tatrach, które konfrontuje z doświadczeniami widza. Nie stosuje popisów ekspresji czy wyszukanych „chwytów” stylistycznych, mających na celu zadziwienie odbiorcy, by dać mu przestrzeń na spokojną kontemplację i refleksję. W pejzażach tatrzańskich Leszczyny dominują klimaty chmurne i mgliste, a szczyty ukazują się jedynie we fragmentach odsłanianych przez wiatr, który rozprasza szare powłoki otulające góry. Jego malarstwo wyróżnia się solidnym warsztatem, zdolnością uchwycenia nieuchwytnego, tj. zmiennego klimatu i nastroju polskich gór, oraz doskonałym operowaniem światła. Dzięki trafnie uchwy- conej gry światła, rozbłysków i przygaszenia artysta uzyskuje wyjątkową nastrojowość o poetyckim zabarwieniu.

Bartek Leszczyna jest absolwentem Wydziału Malarstwa ASP w Warszawie. Dyplom w pracowni prof. Leona Tarasewicza obronił w 1999 roku z wynikiem bardzo dobrym z wyróżnieniem, aneks do dyplomu obronił w Pracowni Technologii i Technik Malarstwa Ścienneego u prof. Edwarda Tarkowskiego. We wcześniejszym okresie studiów pracował pod kierunkiem m. in. prof. prof. Jana Tarasina i Stanisława Baja. Wielokrotnie wystawiał indywidualnie m.in. w Warszawie, Lublinie, Krakowie, Zako- panem, a ponadto w Bawarii i Austrii (Innsbruck). Brał też udział w wielu wystawach zbiorowych w Polsce i w Irlandii. Jego prace znajdują się w kolekcjach prywatnych w kraju i za granicą, a także muzealnych, m.in. Muzeum Tatrzańskiego im. dra Tytusa Chałubińskiego.



TOMASZ TATARCZYK

1947-2010

"Bukowina", 2004

tempera, węgiel/papier, 70 x 100 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'TOMASZ TATARCZYK | BUKOWINA 2004'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'TOMASZ TATARCZYK | BUKOWINA 2004 | WĘGIEL, TEMPERA NA PAPIERZE'

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

7 100 - 9 400 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).



JERZY MIERZEJEWSKI

1917-2012

"Bukowina", 2000

olej/ płótno, 120 x 160 cm

sygnowany i datowany p.d.: Jerzy Mierzejewski 2000'

estymacja:

40 000 - 50 000 PLN

9 400 - 11 800 EUR

Jerzy Mierzejewski uprawiał rysunek, grafikę a przede wszystkim malarstwo. To ostatnie, choć o wybitnie indywidualnych i łatwych do rozpoznania cechach, wykazuje pewną zależność od twórczości jego ojca. Przekonują o tym, obecne od najwcześniej-szych prac: tendencja do syntetyzowania formy, geometryzacji kształtów, ograniczenie gamy barwnej z dominacją rozbielonych zieleni i błękitów. Do zakresu tematycz-nego prac malarskich Jerzego Mierzejewskiego należą portrety, w tym autoportrety, wnętrza – zwłaszcza własnej pracowni, rzadziej tematyka anegdotyczna (np. religijna, alegoryczna, historyczna). Najpełniej artysta wypowiedział się jednak w pejzażach, na-der często tworzących tematyczne cykle, powiązane topografią, motywami i ujęciem. Uderza w nich przemyślana kompozycja, uporządkowana układem wyczuwalnych linii, oraz syntetyzowanie kształtu poprzez jego geometryzację. Pejzaże najczęściej pozba-wione są sztafażu. Wraz ze specyficzną gamą barwną nadaje to krajobrazom atmosfery metafizycznej ciszy i wręcz modlitewnej kontemplacji. Wydają się przez to zarówno współczesne jaki i „dawne”. Z tej swoistej „syntezy przeciwieństw” wywodzi się ich nieodparta siła przyciągania i zdolność skupiania uwagi odbiorcy w tym rozedrganym frenetycznie świecie.

Do takich właśnie dzieł należy obraz „Bukowina” w katalogu aukcji. Ukazuje on motyw z Bukowiny Tatrzańskiej, którą – obok innych motywów podhalańskich i tatrzańskich (Białka, Czerwone Wierchy), Jerzy Mierzejewski malował i rysował wielokrotnie, zwłaszcza na przełomie lat 60. i 70. XX w. Jednak obraz z 2000 odbiega od nich ujęciem: miast fragmentu pejzażu (grzbiet wzgórza, linia lasu, pojedyncze drzewo czy budynek), mamy panoramiczne ujęcie wsi, przysiadłej na szczycie łagodnego wzgórza. Zamglenie płatów koloru daje efekt odrealnienia – wizji przysiółka jakby z baśni, unoszącego się w przestworzach.



46

CIUPAGA I "RĄBANICA" W STYLU PODHALAŃSKIM
koniec XIX w.

drewno, metal, w skład zestawu wchodzi: ciupaga (85,5 x 14,5 x 3 cm), rąbanica (85 x 17 x 3 cm)

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

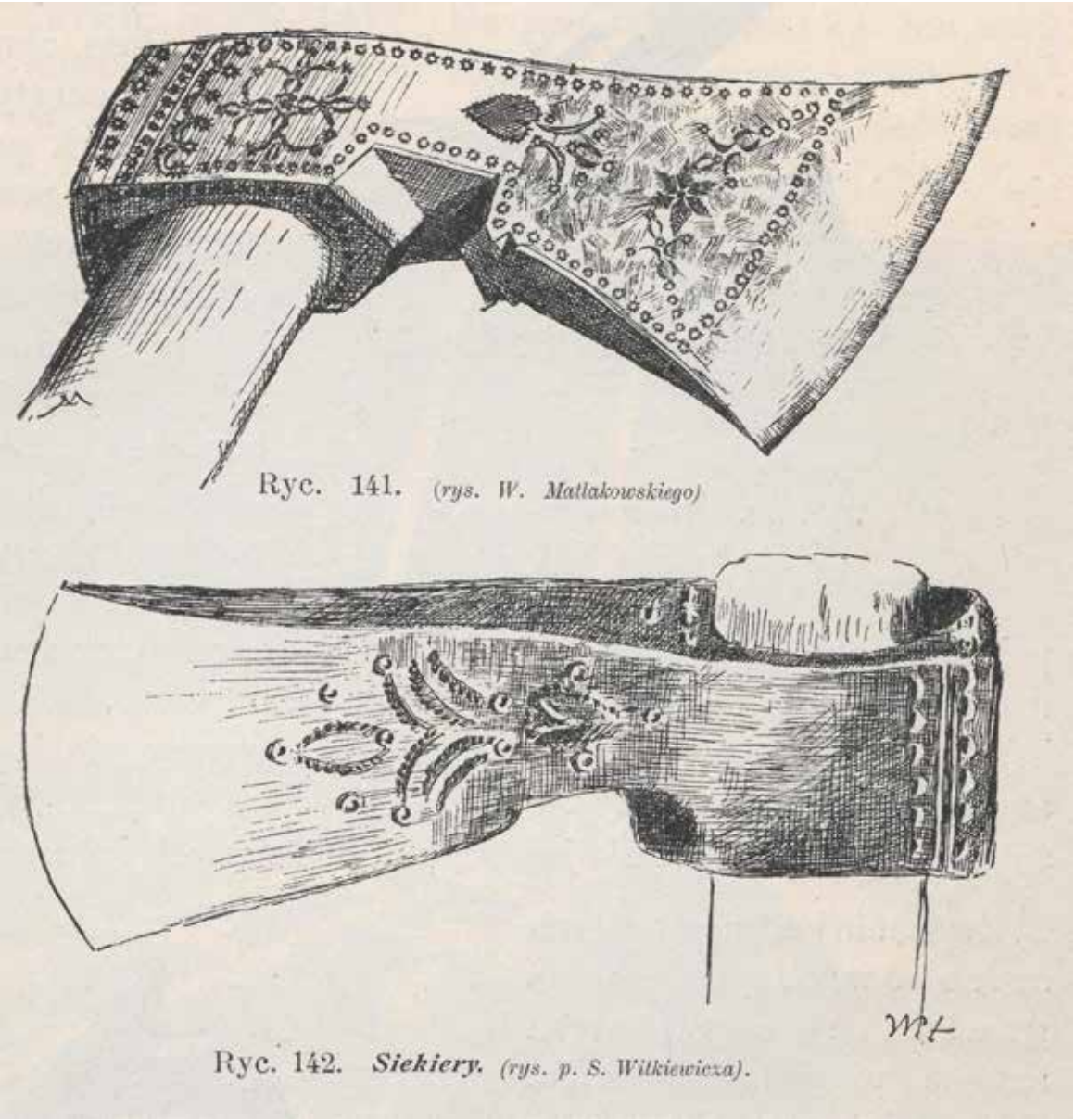


47

CIUPAGA
pocz. XX w.

drewno, metal, 88,5 x 13,5 x 2,8 cm

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



Władysław Matlakowski, Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu: zarys życia ludowego, Warszawa 1915

Ciupaga podhalańska, tzw. „Rąbanica” pochodzi z XIX wieku. Obiekt składa się z żeleźca kutego z żelaza, zdobionego geometryczno-roślinnym ornamentem stem-pelkowym oraz styliska z drewna jesionowego. „Rąbanice” w odróżnieniu od lekkich ciupag były masywniejsze i służyły do walki, ochrony domostw i w razie potrzeby do podpierania się wewnątrz budynku. Dlatego nie były okute by nie niszczyć drewnia-nych podłóg. Natomiast ciupagi służyła do codziennego użytku poza budynkiem.

48

**PIERSIÓWKA/MANIERKA PRACOWNIKÓW LEŚNYCH
"ZARZĄD DÓBR ZAKOPANE"**

XIX w.

mosiądz, 23,5 x 33 x 9 cm

może pochodzić z okresu Homolacsów 1824-1870 lub hrabiego Władysława Zamoyskiego 1889-1922

estymacja:

1 000 - 1 500 PLN

300 - 400 EUR



49 α

**SZKATUŁKA Z SZAROTKAMI
DLA NAJLEPSZEGO ZAWODNIKA KUŻNI MŁODYCH, 1934**

ręczna/mosiądz, 11 x 18,5 x 10,5 cm

oznaczenie: "KLIMOWICZ"

Nagroda ufundowana przez dyrektora Państwowego Urzędu Wychowania Fizycznego płk. Władysława Kilińskiego dla najlepszego zawodnika Kuźni Młodych (Czasopismo Młodzieży Szkolnej).

Władysław Kiliński (ur. 27 maja 1887 r. w Krakowie - zm. 1 sierpnia 1964 r.) - pułkownik dyplomowany artylerii Wojska Polskiego, prawnuk Jana Kilińskiego pułkownika powstania Kościuszkowego.

estymacja:

3 500 - 4 500 PLN

900 - 1 100 EUR



50

STÓŁ W STYLU ZAKOPIAŃSKIM

koniec XIX w.

drewno, 80 x 138 x 100 cm

blat rozkładany, w skład zestawu wchodzi cztery wkłady: (73 x 100 x 8 cm)

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 700 - 7 100 EUR





51

KOMPLET SZEŚCIU KRZESEŁ W STYLU ZAKOPIAŃSKIM

koniec XIX w.

drewno, skóra, metal, 93 x 41,5 x 41,5 cm

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 700 - 7 100 EUR

52

STOLIK TYPU "KARCIAK" W STYLU ZAKOPIAŃSKIM

koniec XIX w.

drewno, 78 x 90 x 90 cm
wewnątrz pieczęć wytwórcy (nieczytelna): 'BUKOWSKI'
w skład zestawu wchodzi: stolik oraz dwa pojemniki z metalowym wkładem (7,5 x 9 x 9 cm)
blat stolika rozkładany między: (szer. 45 na 90 cm)

estymacja:
10 000 - 20 000 PLN
2 400 - 4 700 EUR



53

FOTEL W STYLU ZAKOPIAŃSKIM

I poł. XX w.

drewno, tkanina, 83 x 57 x 56 cm
tapicerka wtórna

estymacja:
15 000 - 25 000 PLN
3 600 - 5 900 EUR



54

ZEGAR W STYLU ZAKOPIAŃSKIM
pocz. XX w.

drewno, metal, szkło, 106 x 30 x 14 cm

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



55

LUSTRO W STYLU ZAKOPIAŃSKIM
pocz. XX w.

drewno, 100 x 65 x 4 cm

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



56

PÓŁKA W STYLU ZAKOPIAŃSKIM

pocz. XX w.

drewno, 64,5 x 53 x 12 cm

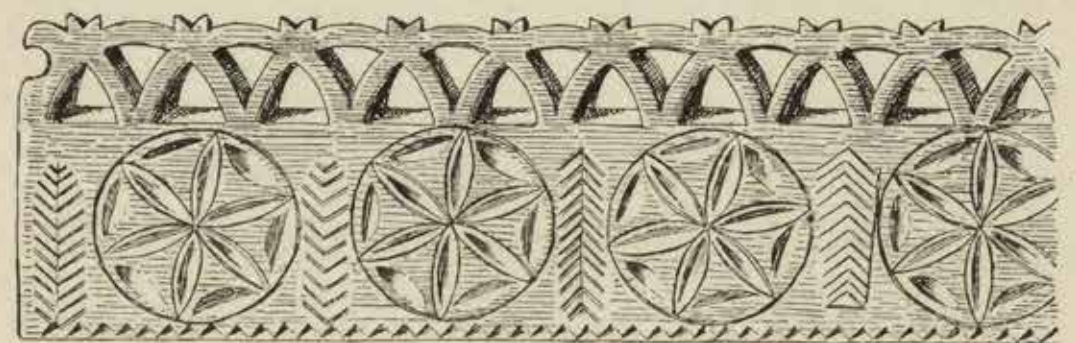
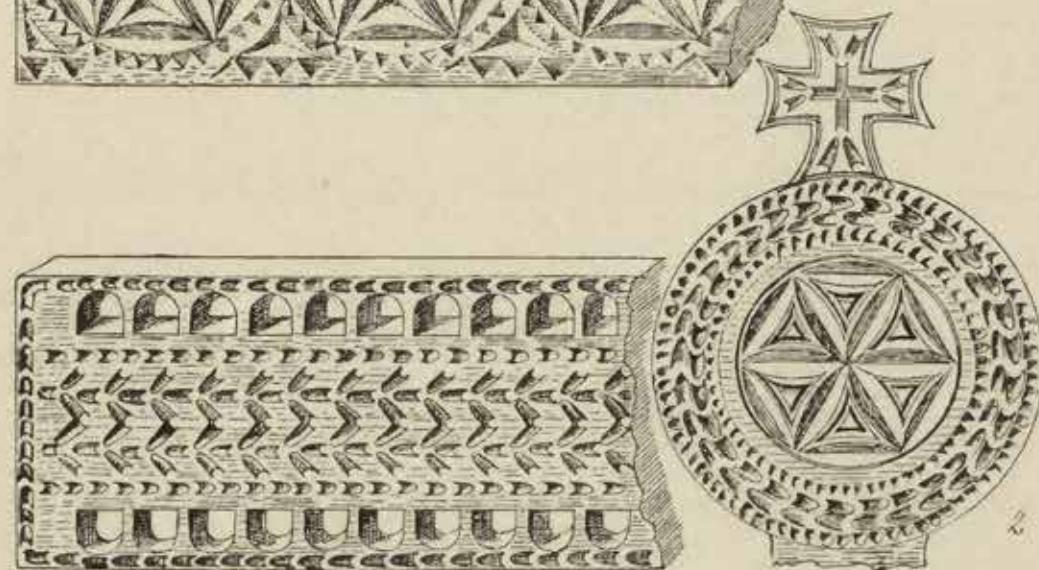
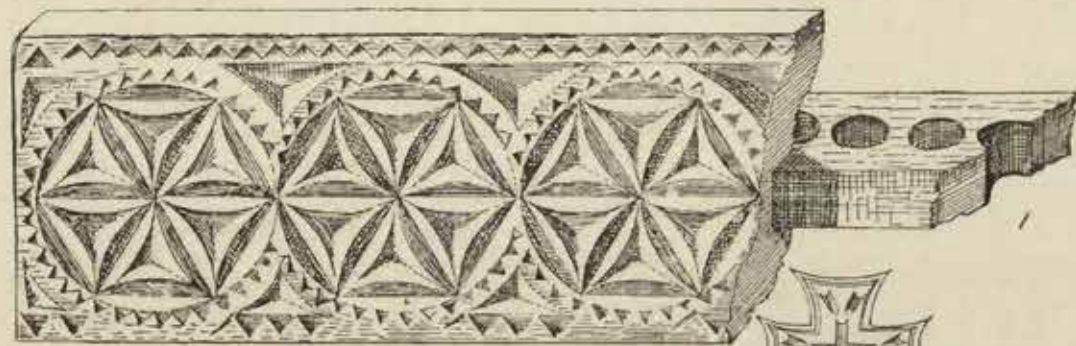
estymacja:

2 000 - 3 000 PLN

500 - 800 EUR



Tablica XVI.



5



57

ŁYŻNIK I PÓŁKA W STYLU ZAKOPIAŃSKIM

Warsztat małopolski, 2 poł. XX w.

drewno, w skład zestawu wchodzi: łyżnik (20 x 41 x 6 cm), półka (17 x 50,5 x 8 cm)

estymacja:

800 - 1 200 PLN

200 - 300 EUR



58

ŁYŻNIK

Warsztat małopolski, koniec XIX w.

drewno, 16 x 55 x 8,5 cm

estymacja:

2 000 - 3 000 PLN

500 - 800 EUR

JAN REMBOWSKI

1879-1923

Góral, 1913

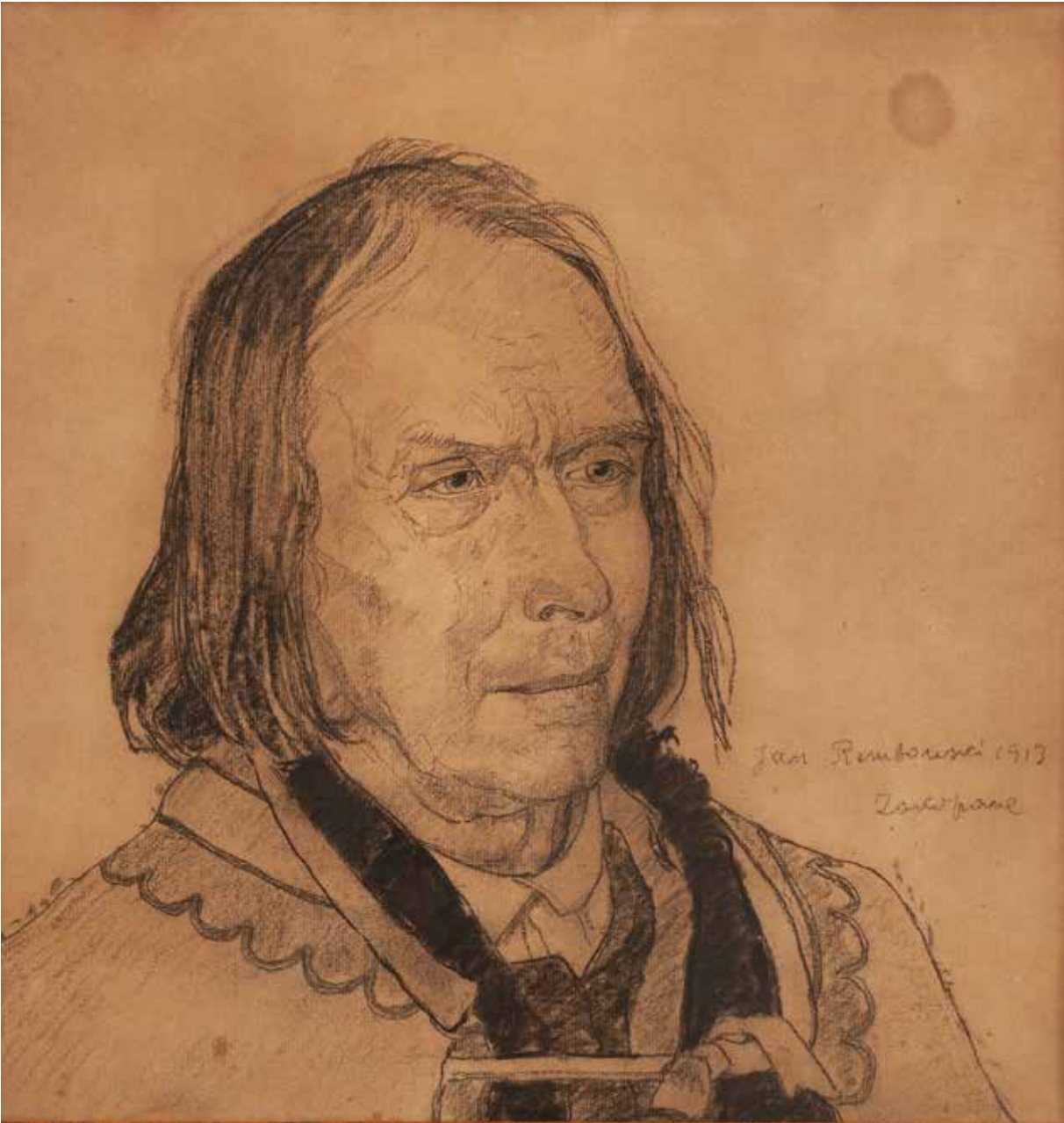
pastel/papier, 45 x 45 cm (w świetle oprawy)
sygnowany i datowany p.d.: 'Jan Rembowski 1913 | Zakopane'
na odwrociu papierowa nalepka Zakładu Galanteryjno-Introligatorskiego Roberta Jahoda w Krakowie

estymacja:
15 000 - 25 000 PLN
3 600 - 5 900 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Lublin
kolekcja prywatna, Warszawa (zakup w latach 90. XX w.)

W związku z pogłębiającą się chorobą płuc, artysta bardzo często przebywał w Zakopanem, gdzie leczył się, odpoczywał, a także obserwował przejawy folkloru podhalańskiego. Fascynacja góralami poskutkowała licznymi dziełami, które przedstawiały młodych juhasów i starych, nierzadko pogrążonych w modlitwie gazdów. Zauroczony ludowością ludzi gór Rembowski przyczynił się także do powstania Towarzystwa „Sztuka Podhalańska”. W ciągu swojego niedługiego życia artysta prezentował obrazy na licznych wystawach, które miały miejsce w: Warszawie, Krakowie, Zakopanem, Lwowie, Tarnopolu, Budapeszcie oraz Wiedniu.

Schorowany malarz zmarł w 1923 roku w Warszawie. Do dnia dzisiejszego zachowała się niewielka część jego dorobku artystycznego, gdyż znaczna ilość rysunków i obrazów spłonęła podczas wojny. Rysunkowy portret górala z 1913 roku stanowi znakomity przykład w galerii typów ludowych Rembowskiego. Powstały w Zakopanem wizerunek dobrze oddaje zakres zainteresowań malarza i wpisuje się w jedną z dwóch grup tematycznych w jego twórczości, w której to obok symbolicznych, zupełnie odrealnionych scen funkcjonowały równolegle w pełni realistyczne przedstawienia.



60 α

STANISŁAW GAŁEK

1876-1961

"W szalasie przy ognisku" ("Hala Kondratowa"), 1936

olej/tektura, 22,5 x 31 cm

poniżej: sygnowany wewnątrz kompozycji: 'ST. GAŁEK'

na odwrociu numer inwentarzowy: 'Lp: 8716'

oraz nalepka antykwaryczna z Salonu Dzieł Sztuki Kazimierza Wojciechowskiego w Krakowie

estymacja:

15 000 - 25 000 PLN

3 600 - 5 900 EUR

POCHODZENIE:

DESA Unicum, styczeń 2022

kolekcja prywatna, Polska

Na twórczość Stanisława Gałka składają się przede wszystkim pejzaże górskie. Jego ulubionym „modelem” było Morskie Oko, które malował, jak wspomina Rafał Malczewski, „rano i w południe, nocą, z limbą i bez, na szaro lub granatowo, w groźny czas i łagodny, barankowy”. Artysta lubił uwieczniać także inne tatrzańskie kadry w różnorodnych okolicznościach pogodowych. Fascynowała go zmienność i malowniczość górskiego krajobrazu, jego bezmiar oraz ulotność uchwyconego światła. Prezentowana w katalogu praca odkrywa natomiast nieco inne oblicze twórczości Gałka. Ukazuje ona scenę rodzajową we wnętrzu chaty, a może schroniska, gdzie dwóch górali przygotowuje posiłek w kotle ukazanym w centrum kompozycji. Odważne zestawienie kolorystyczne ognistej czerwieni z paleniska pod garnkiem i błękitu pary unoszącej się z gotowanej potrawy od razu przyciąga wzrok widza na ten fragment obrazu. Dopiero później dostrzega się na drugim planie, po lewej stronie, okno otwierające się na widok szczytów górskich okrytych mgłą.

Urodzony w 1876 w Mokrzychach Stanisław Gałek uchodzi za najwybitniejszego pejzażystę Tatr dwudziestolecia międzywojennego. W góry przeniósł się w wieku 13 lat i tam rozpoczął swoją edukację artystyczną w Szkole Zawodowej Przemysłu Drzewnego w Zakopanem w klasie rzeźby ornamentальной i figuralnej. Po uzyskaniu dyplomu objął tam stanowisko nauczyciela rysunku jako asystent Edgara Kovátasa. W 1899 wstąpił na krakowską Akademię Sztuk Pięknych do pracowni Jacka Malczewskiego i Jana Stanisławskiego, jednak po roku wyjechał do Monachium szlifować swój talent w Königliche Kunstgewerbeschule, a następnie do Paryża na zajęcia u Jean-Léon Gérôme’a na École Nationale des Beaux-Arts. Jego artystyczną edukację dopełniły podróże do Włoch i na Krym. W 1916 Stanisław Gałek powrócił do Zakopanego na stałe, gdzie dołączył do towarzystwa „Sztuka Podhalańska”, promującego twórczość plastyków na wystawach, wspomagającego sprzedaż ich obrazów oraz dbającego o rozwój sztuki regionu. Od 1925 był także członkiem Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Przez pewien czas rozwijał równoległe swoją karierę artystyczną i działalność pedagogiczną w Szkołach Zawodowych Przemysłu Drzewnego w Kołomyi i Zakopanem, jednak od 1931 poświęcił się całkowicie twórczości malarskiej.



WŁADYSŁAW JAROCKI

1879-1965

Góralka z Poronina, 1919

olej/plótno, 119 x 98 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'WŁ. JAROCKI 1919'

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
5 900 - 8 200 EUR

W swojej publikacji zatytułowanej „Śladem błękitnym. O sztuce i jej twórcach” z 1921 Artur Schroeder zwrócił uwagę na bardzo interesujący aspekt twórczości Władysława Jarockiego. Zestawiając ze sobą prace o tematyce huculskiej i podhalańskiej, zauważył, że w oeuvre malarza dochodzi do znaczącego rozgraniczenia tych dwóch grup tematycznych. „Dawniej, kiedy Jarocki malował Hucułów, szło mu więcej o barwność postaci, w malowaniu zaś górali o wydobyć treść wewnętrzną, która widocznie musiała mu być bliższa, bardziej przemawiająca (...)” (Artur Schroeder, Śladem błękitnym. O sztuce i jej twórcach, Lwów 1921, s. 107-108). W rzeczy samej portrety górali odznaczają się zdecydowanie większym ładunkiem emocjonalnym, większą ekspresją. Co oczywiste, Jarocki w przypadku typów huculskich także studiował pojedyncze figury, tworzył indywidualne portrety i „dotykał” w nich duszy modela. W przypadku postaci ludu podhalańskiego posuwał się jednak o wiele dalej. „Znamy dobrze całą już galerię typów góralskich artysty. Ci górale, to nie barwne manekiny, których tyle się widzi na różnych obrazkach” – pisał jeszcze Schroeder (Artur Schroeder, dz. cyt., s. 107). Już w epoce wielokrotnie podkreślano jeszcze jeden aspekt twórczości Jarockiego. Szeroko mówiono o finezyjnej syntezie człowieka i natury, jaka zachodziła na jego obrazach. Góralka krocząca poprzez zaśnieżoną wieś stanowi przykład takiej właśnie, panteistycznej w swoim wyrazie, filozofii malarza. Jarocki zwrócił uwagę w tym portrecie osadzonym na tle zimowego pejzażu zarówno na barwny strój kobiety z Poronina, jak i na warstwę wewnętrzną. Dobrze widoczna jest tutaj jeszcze młodopolska koncepcja psychologizacji pejzażu, odzwierciedlającego stan duszy portretowanego. Górale Jarockiego to nie tylko barwny lud, ale prawdziwi, dumni ze swojej kultury i dziedzictwa przedstawiciele narodu polskiego. Szerokie zainteresowanie Jarockiego ludowością z jednej strony należałoby osadzić w kontekście inspiracji chłopomańskich, z drugiej natomiast można by rozpatrywać na gruncie gorącej dyskusji o stylu narodowym, która rozgorzała na przełomie XIX i XX stulecia.





62
STEFAN FILIPKIEWICZ
1879-1944

Zima na Olczy
olej/plótno, 70 x 90 cm
estymacja:
30 000 - 40 000 PLN
7 100 - 9 400 EUR



63
STEFAN FILIPKIEWICZ
1879-1944

Zimowy pejzaż
olej/sklejka, 40 x 51 cm
sygnowany p.d.: 'Stefan Filipkiewicz'
estymacja:
10 000 - 15 000 PLN
2 400 - 3 600 EUR



64

ALEKSANDER AUGUSTYNOWICZ
1865-1944

Pejzaż zimowy z Olczy, 1916

akwarela/papier, 70 x 101 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Augustynowicz 1916'

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 700 - 7 100 EUR





August 1916.

ALEKSANDER AUGUSTYNOWICZ
1865-1944

Góralka zbierająca krokusy

akwarela/papier, 46,5 x 64 cm (w świetle oprawy)
sygnowany l.d.: 'Augustynowicz'

estymacja:
26 000 - 35 000 PLN
6 100 - 8 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

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 doskonale opanowanie sztuki portretowania przez malarza, który umiejętnie odwzorował wizerunek młodej góralki zbierającej krokusy. Dziewczyna, ubrana w tradycyjny strój, z czerwoną chustką związaną na głowie i drugą większą, bogato zdobioną ludowymi wzorami chustą okrywającą plecy, została ukazana w momencie zbierania wiosennych kwiatów na łące: kuca z wiklinowym koszem w jednej ręce, a drugą wyciąga by zerwać krokusa. Na moment przerywa zajęcie by spojrzeć na widza z delikatnym uśmiechem na twarzy. Ukazana scena odznacza się bezpretensjonalną naturalnością oraz stanowi urokliwe studium pejzażu oraz typu ludowego. W podobnej konwencji artysta sportretował swoją córkę, Olę Kozłowską, na akwareli z 1916 roku oferowanej na aukcji w DESA Unicum w lutym 2023 roku.



66

STANISŁAW KAMOCKI

1875-1944

"Na Lipkach"

olej/tektura, 35 x 50 cm

sygnowany l.d.: 'St. Kamocki'

sygnowany i opisany na odwrociu: 'S. KAMOCKI | "NA LIPKACH" | ZAKOPANE'

estymacja:

18 000 - 260 000 PLN

4 300 - 4 700 EUR

Stanisław Kamocki w rodzimej sztuce zapisał się jako malarz wiejskiego i górskiego krajobrazu, wywodzącego się z krakowskiej szkoły pejzażu Jana Stanisławskiego. Podobnie jak inni uczniowie krakowskiego profesora, Kamocki dokładnie studiował krajobraz podczas plenerów malarskich uważnie dobierając gamę kolorystyczną. Kamocki chyba najpełniej ze wszystkich uczniów Stanisławskiego poświęcił swoją sztukę właśnie malarskim pejzażom, czego doskonałym przykładem jest prezentowany w katalogu obraz „Na Lipkach”.

Jego styl w pierwszym okresie twórczości charakteryzował się specyficzną, bogatą paletą barw z przewagą zieleni, błękitów, fioletów i przełamanych bieli oraz impastowymi i ekspresyjnymi pociągnięciami pędzla. Grubo kładzioną, olejną farbą różnicował teksturę, oddziałując jednocześnie

na wrażenia światłocieniowe. W późniejszym okresie twórczości artysta zawęził gamę barwną, kładł farbę szerszymi pociągnięciami pędzla, nieco bardziej pobieżnie, a także dążył do uzyskania gładkiej, matowej powierzchni obrazu. Podczas całego przebiegu kariery artystycznej nie zmienił się natomiast jego uczuciowy stosunek do rodzimego krajobrazu, o którym pisał krytyk Antoni Chłoniewski: „Z umiłowania, z temperamentu, ze skłonności poetyckiej jest Kamocki malarzem pejzażu wiejskiego. Wybiera jedną z najpiękniejszych okolic Polski: wieś podkrakowską. [...] Pociąga go głęboki sentyment tej ziemi, jej malowniczość, jej przestrzenność, jej oddech szeroki, który pozwala piersi chłonąć z całą swobodą atmosferę, nasyconą światłem, barwą i wonią. Pejzaż ten ma w Kamockim interpretatora, który jego powab i cechy charakterystyczne odczuwa i kocha całą pełnią duszy” (Nasi artyści, Stanisław Kamocki, „Świat” 1909, nr 11).





67 α
MICHAŁ STAŃKO
1901-1969

Morskie Oko, 1938
olej/sklejka, 59 x 78 cm
sygnowany p.d.: 'M Stańko'
datowany i opisany na odwrociu: 'Morskie Oko | 1938'

estymacja:
15 000 - 20 000 PLN
3 600 - 4 700 EUR



68 α
MICHAŁ STAŃKO
1901-1969

Baca w Dolinie Kościeliskiej
olej/tektura, 35 x 49,5 cm
sygnowany p.d.: 'M. Stańko'
opisany na odwrociu: 'Dolina Kościeliska'

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

69 α

WAWRZYNIEC CHOREMBALSKI

1888-1965

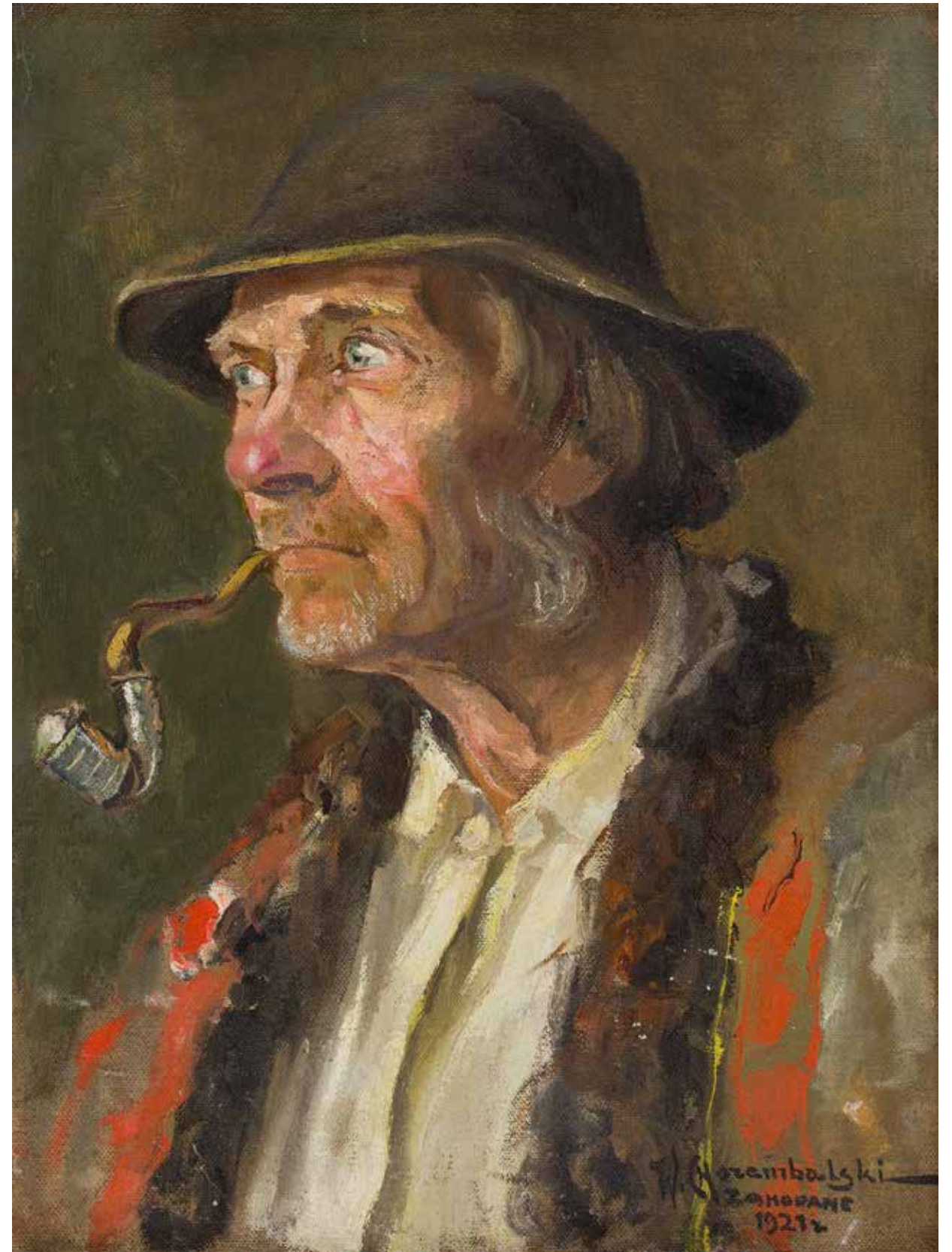
Góral z fajką, 1921

olej/plótno naklejone na tekturę, 32 x 24 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'W. Chorembalski | ZAKOPANE | 1921 r'
na odwrociu dedykacja: 'W dniu imienin Twojej | Zosi. Edek'

estymacja:

2 500 - 3 500 PLN

600 - 900 EUR



70 α

WŁADYSŁAW HASIOR

1928-1999

"Ceramika (czerpak)", 2 poł. lat 50. XX w.

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

estymacja:

14 000 - 18 000 PLN

3 300 - 4 300 EUR

OPINIE:

opinia dr Anny Żakiewicz z dn. 1 czerwca 2024 roku

„Jednym z najwcześniejszych i równie ważnych uprawianych przezeń gatunków sztuki była ceramika, w której tworzył rozmaite kształty, pozornie użytkowe, czasem zawierające odniesienia do rzeczywistości, ale zawsze będące samodzielną formą wyrazu - rzeźbami niewielkich rozmiarów, nawiązującymi do sztuki ludowych prymitywów, lecz o wiele bardziej wyrafinowanych. Są to obiekty unikatowe, tj. istniejące w jednym egzemplarzu. Swoją pracę dyplomową - Stacje Męki Pańskiej wpisał w 14 ceramiczny talerzy do dziś wmurowanych w ściany kościoła farnego w Nowym Sączu.

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

z opinii dr Anny Żakiewicz do oferowanej formy z dn. 1 czerwca 2024 roku



CERAMIKA STANISŁAWA GĄSIENICY-SOBCZAKA

„Sobczak uczynił bardzo słusznie i pożytecznie, postawiwszy sobie za zasadę utrzymanie ceramiki w rodzaju góralskim, gdyż w ten sposób może szczerze wypowiedzieć się, a do mieszkań urządzonych w stylu zakopiańskim dostarczyć nieodzowną ozdobę ze stylowych naczyń i figurek”.

Tadeusz Kruszyński, Z objawów najnowszej sztuki podhalańskiej. Stanisław Gąsienica Sobczak, jego rzeźby i góralska ceramika, „Czas”, 1931, nr 65 (20 III), s. 3

Stanisław Gąsienica-Sobczak (pseudonim Johym) był absolwentem zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego oraz krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie uczył się pod okiem profesora Konstantego Laszczki. W latach 1910-11 miał również okazję uczęszczać do École Nationale des Beaux-Arts w Paryżu. Z tego powodu, iż rzeźbiarz ukończył edukację artystyczną na poziomie akademickim, Halina Kenerowa zakwalifikowała Gąsienicę-Sobczaka „do pierwszego pokolenia inteligencji góralskiej, która zdobyła wykształcenie i 'otarli się o świat', wracała działać na własnym terenie”. (Halina Kenarowa, Od zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego do Szkoły Kenara. Studium z dziejów szkolnictwa zawodowo-artystycznego w Polsce, Kraków 1978, s. 186).

Po ukończonych studiach Stanisław Gąsienica-Sobczak wrócił do rodzinnego Zakopanego, gdzie w pełni poświęcił się działalności artystycznej oraz społecznej. Początkowo skupił się na pierwotnym kierunku, w którym się kształcił, czyli na rzeźbie. W swych pracach poruszał najczęściej rodzimą tematykę, która krążyła wokół przedstawień góralek i górali. Nieco później w życiu artysty nastąpił okres fascynacji ceramiką. Jak wskazuje Bożena Kostush w artykule poświęconym twórczości Gąsienicy-Sobczaka: „na Podhalu nie było tradycji wyrobu ludowej ceramiki. Lokalne potrzeby zaspokajali garncarze z Orawy oraz z południowej strony Tatr”. (Bożena Kostush, Stanisław Gąsienica Sobczak (1884–1942), „odgrzebywacz i promotor oryginalnej ceramiki polskiej”, [w:] „Artifex Novus”, 2021, nr 5, s. 23). Formułując styl zakopiański, również Stanisław Witkiewicz nawoływał do wprowadzania w dziedzinę ceramiki ornamentyki podhalańskiej. Jednak sam Gąsienica-Sobczak „motywy podhalańskie stosował bardzo oszczędnie, jego ceramika nie ma więc nic wspólnego ze stylem zakopiańskim w rozumieniu Stanisława Witkiewicza i jego zwolenników”. (Tamże, s. 24). Inspirując się góralską kulturą, artysta wyrobił swój własny i niepowtarzalny styl: „Ceramika góralska wywodzi się od charakterystycznego dzbanka, pękatego u dołu, szlachetnie zwężającego się do góry i znów rozszerzonego cokolwiek otworem. Wzorując się na tej formie, rozpoczął Sobczak powolną ewolucję swej ceramiki”. (Jerzy Mieczysław Rytard, Ceramika Sobczaka, [w:] Wiadomości Literackie” 1929, nr 38 (22 IX), s. 2).

Z czasem artysta regularnie zaczął pokazywać swoje prace w ramach wystaw Towarzystwa Sztuka Podhalańska, którego był członkiem. Ceramika Gąsienicy-Sobczaka reprezentowała również Zakopane na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu w 1929. Rzeźbiarz zyskał miano artysty kultywującego tradycyjne podejście do dziedziny ceramiki. Jego dzieła przybierały formy prostych brył, niekiedy były pozbawione nawet barwnej i ornamentальной dekoracji, eksponując piękno samego tworzywa, z którego zostały stworzone, np. rzeźba „Siedzący zbójnik”. Inne prace zaś, jak prezentowana w katalogu „Głowa góralki”, wykonana w wąskiej gamie barwnej, utrzymana w odcieniach ugru ze szklionej ceramiki, są dekoracyjną reprezentacją rzeźby kameralnej. Jej pierwowzorem była gipsowa rzeźba, wczesna wersja z 1923 przechowywana jest w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie.

Artysta projektował także kafle, które zdobiły wnętrza chat góralskich zdobione motywami fauny i flory. Częstym motywem w twórczości artysty są małe figurki zwierząt, tzw. redykołki. Redykołka w kulturze Podhala to mały wędzony serek wyrabiany z resztek sera, które nie wystarczały do wyrobu oscypka. Najczęściej formowany w kształty zwierząt, np.: owiec, koników, jeleni, kur, kogutów, a także serca lub wrzeciona. Ser ten niegdyś zyskał popularność jako upominek i był rozdawany w czasie powrotu owiec z kilkumiesięcznego wypasu na halach. Artysta wykonywał małe ceramiczne figurki inspirowane właśnie tym obrzędem. Kolekcję tych obiektów Sobczak przedstawił wiosną 1926 na wystawie „Sztuki Podhalańskiej” w warszawskiej „Zachęcie” (Katalog: „Made in Zakopane”, 2023, s. 38).

Obecnie największa kolekcja dzieł Stanisława Gąsienicy-Sobczaka znajduje się w zbiorach Muzeum Tatrzańskiego, na rynku aukcyjnym ceramiczne prace tego artysty pojawiają się niezwykle rzadko.

71

STANISŁAW GAŚIENICA-SOBCZAK

1884-1942

"Głowa góralki", Pracownia Podhalańskiej Ceramiki Artystycznej Stanisława Gaśienicy-Sobczaka, lata 30.-40. XX w.

ceramika szklwiona, 18 x 9 x 10,5 cm
na spodzie, przy podstawie wycisk w masie oznaczenie artysty

estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

2 400 - 3 600 EUR

WYSTAWIANY:

Wystawa czasowa w Muzeum Tatrzańskim im. dra Tytusa Chałbińskiego w Zakopanem: „Made in Zakopane. Zakopiańskie rzemiosło artystyczne do II wojny światowej” (1 VII - 1 X 2023)

Kolekcja stała Muzeum Tatrzańskie im. dra Tytusa Chałbińskiego w Zakopanem (analogiczny egzemplarz)

LITERATURA:

Joanna Hübner-Wojciechowska, Sztuka Skąlnego Podhala, Warszawa 2019, s. 190-191





72

STANISŁAW GĄSIENICA-SOBCZAK

1884-1942

"Siedzący zbójnik", Pracownia Podhalańskiej Ceramiki Artystycznej Stanisława Gąsienicy-Sobczaka, 1 poł. XX w.

ceramika, 37 x 23 x 24 cm

estymacja:

6 000 - 10 000 PLN

1 500 - 2 400 EUR

WYSTAWIANY:

Wystawa czasowa w Muzeum Tatrzańskim im. dra Tytusa Chałbińskiego w Zakopanem: „Made in Zakopane. Zakopiańskie rzemiosło artystyczne do II wojny światowej” (1 VII - 1 X 2023)



73

STANISŁAW GĄSIENICA-SOBCZAK

1884-1942

Podpórka pod książkę "Faun - zbójnik", Pracownia Podhalańskiej Ceramiki Artystycznej Stanisława Gąsienicy-Sobczaka, 1932

glina, 24 x 18,5 x 14,5 cm

sygnowany i datowany w masie: 'ST. Sobczak | 1932 | Zakopane'

estymacja:

6 000 - 10 000 PLN

1 500 - 2 400 EUR

WYSTAWIANY:

Wystawa czasowa w Muzeum Tatrzańskim im. dra Tytusa Chałbińskiego w Zakopanem: „Made in Zakopane. Zakopiańskie rzemiosło artystyczne do II wojny światowej” (1 VII - 1 X 2023)

LITERATURA:

Joanna Hübner-Wojciechowska, Sztuka Skalnego Podhala, Warszawa 2019. s. 190-191

74

STANISŁAW GĄSIENICA-SOBCZAK

1884-1942

Tondo "Madonna", Pracownia Podhalańskiej Ceramiki Artystycznej Stanisława Gąsienicy-Sobczaka, 1937

ceramika szklwiona, 21,5 x 22 x 5 cm
wymiary ramy (27 x 25,5 x 18 cm)

estymacja:
15 000 - 25 000 PLN
3 600 - 5 900 EUR

WYSTAWIANY:

Wystawa czasowa w Muzeum Tatrzańskim im. dra Tytusa Chałbińskiego w Zakopanem: „Made in Zakopane. Zakopiańskie rzemiosło artystyczne do II wojny światowej” (1 VII - 1 X 2023)

„Sobczak uczynił bardzo słusznie i pożytecznie, postawiwszy sobie za zasadę utrzymanie ceramiki w rodzaju góralskim, gdyż w ten sposób może szczerze wypowiedzieć się, a do mieszkań urządzonych w stylu zakopiańskim, dostarczyć nieodzowną ozdobę ze stylowych naczyń i figurek”.

T. Kruszyński, Z objawów najnowszej sztuki podhalańskiej. Stanisław Gąsienica Sobczak, jego rzeźby i góralska ceramika, „Czas”, 1931, nr 65 (20 III), s. 3





75

STANISŁAW GĄSIENICA-SOBCZAK

1884-1942

Dzban z szyją w kształcie głowy harnasia, Pracownia Podhalańskiej Ceramiki Artystycznej Stanisława Gąsienicy-Sobczaka, lata 20. XX w.

ceramika szklwiona, 40 x 11 x 11 cm
na spodzie oznaczenie artysty
około 1922 roku
pękaty dzban z szyjką w kształcie głowy górala jest nawiązaniem do niemieckich, kamionkowych "brodatych dzbanów"

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

WYSTAWIANY:
Kolekcja Muzeum Narodowe w Kielcach (analogiczny egzemplarz)
Wystawa czasowa w Muzeum Tatrzańskim im. dra Tytusa Chałbińskiego w Zakopanem: „Made in Zakopane. Zakopiańskie rzemiosło artystyczne do II wojny światowej” (1 VII - 1 X 2023) (analogiczny egzemplarz)

LITERATURA:
Zdjęcie dzbana projektu Stanisława Gąsienicy Sobczaka zamieszczone w „Przeglądzie Porannym”, 1928, nr 231, s. 4
Joanna Hübner-Wojciechowska, Sztuka Skalnego Podhala, Warszawa 2019, s. 193

76

PROJEKT KAFLA Z MOTYWEM "KACZKI"

Pracownia Podhalańskiej Ceramiki Artystycznej Stanisława Gąsienicy-Sobczaka

gips, 23 x 23 x 5 cm

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

77 α

JERZY POPIELAK

1938-2016

Siedzisko "Baran", 2 poł. XX w.

drewno, 79 x 75,5 x 67 cm

estymacja:

15 000 - 25 000 PLN

3 600 - 5 900 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 ze schowkiem w formie sylwetki barana jest opracowane rzeźbiarsko, artysta w szczególny sposób oddaje fakturę rogów. Bryła jest masywna, wykonana z litego drewna, powierzchnia wykończona żłobieniami dłuta, pokryta połyskliwą bejcą. Rzeźby i meble Jerzego Popielaka znajdują się w kolekcjach prywatnych i muzeach w Polsce i zagranicą.



78 α

JÓZEF KULON

1927-1998

Zydel "Miś", Zakopiańskie Warsztaty Wzorcowe. Spółdzielnia Przemysłu Ludowego i Artystycznego w Zakopanem, 2 poł. XX w.

drewno, 80 x 35 x 45 cm

estymacja:

800 - 1 200 PLN

200 - 300 EUR



79

PARA ZYDLI

Zakopiańskie Warsztaty Wzorcowe. Spółdzielnia Przemysłu Ludowego i Artystycznego w Zakopanem, 2 poł. XX w.

drewno, 42 x 40 x 32 cm

estymacja:

2 500 - 3 500 PLN

600 - 900 EUR



80

MARIA DOMAŃSKA

"Janosiki", Spółdzielnia Pracy Rękodziela Ludowego i Artystycznego "Cepelia", 2 poł. XX w.

wełna, 76 x 198 cm

estymacja:

1 200 - 2 500 PLN

300 - 500 EUR



BOGACTWO ZAKOPIAŃSKICH KILIMÓW

Do początku XX wieku tkaniem kilimów trudzono się głównie w domowych warsztatach, a techniki wytwarzania tkanin przekazywano z pokolenia na pokolenie. Kilimy w polskich domostwach funkcjonowały jako rzeczy codziennego użytku, jednak wciąż pozostawały przedmiotami luksusowymi. Tkaniny te służyły najczęściej jako dekoracje ścian, ale używano ich również jako pościeli, przykrywano nimi ławy, stoły czy trumny podczas pogrzebu. Zdarzały się nawet przypadki owijania zmarłych w kilimy. Tak dawną rolę kilimów opisywano w katalogu do lwowskiej Krajowej Wystawy Kilimów Dawnych i Współczesnych z 1913: „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 młodopolskie hasła poszukiwań stylu narodowego. W tkaninie dostrzeżono wówczas możliwość naturalnego połączenia tradycji i nowoczesności, do którego tak usilnie wówczas dążono. W XX-leciu 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”, 1929, 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 rozkwiatały 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 arsenалу 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).

Znaczącą rolę w rozwoju zakopiańskiego tkactwa odegrało założone w 1910 Stowarzyszenie „Kilim”. Jak pisze Irena Huml „już sam fakt przyjęcia takiej nazwy przez nową placówkę z własnym programem artystycznym świadczy o podniesieniu rangi kilimu” (Irena Huml, Współczesna tkanina polska, Warszawa 1989, s. 9). Artyści tworzący dla „Kilimu” czerpali inspirację przede wszystkim ze sztuki ludowej. Tkaniny ich autorstwa zachwycają ornamentami zaczerpniętymi z podhalańskich haftów, wycinanek i drewnianych skrzyń. Dekoracyjna secesja łączyła się na tkanych dziełach sztuki także ze stylizowanymi kwiatami i geometrycznymi motywami. Całą kompozycję zamykano najczęściej w wąskiej bordiurze. Artyści tworzący dla „Kilimu” nie byli jednak pozbawieni artystycznej swobody. Oprócz motywów folklorystycznych w tkaniny włączali także własne kompozycje malarskie. Możliwość nieograniczonej wolności była wpisana nawet w statut Stowarzyszenia: „Podejmując dalszy ciąg dążeń ku wprowadzeniu polskich motywów ludowych do tkactwa kilimowego, jednocześnie stara się ‘Kilim’

nie tamować objawów czysto indywidualnej twórczości polskich artystów” (Irena Huml, „Polska sztuka dekoracyjna XX wieku”, Warszawa 1978, s. 45). Zgodnie z pozytywistycznymi założeniami oraz wcielaniem haseł pracy organicznej w prace tkackie były zaangażowane miejscowe góralki. Stowarzyszeniu podnosić kilimy do rangi artystycznego rękodzieła pomagali znani artyści, do jakich należeli Władysław Skoczylas, Stanisław Gałek, Jan Rembowski, Karol Kłosowski, Bogdan Treter. Za sprawą wspaniałych kompozycji i używania wysokiej klasy przędzy, „Kilim” zyskał wielką aprobatę miłośników współczesnego rzemiosła: „ręcznie przedziona ostra górSKa wełna i ręczne barwienie w barwnikach naturalnych, dają nieporównane efekty vibracji materiału, stanowią prawdziwą rozkosz dla oczu i jakże daleko pozostawiają za sobą tkaniny kilimowe z fabrycznego materiału” (Jerzy Warchałowski, „Polska Sztuka Dekoracyjna”, Warszawa 1928, s. 33). Jednym z najbardziej zasłużonych twórców polskiej tkaniny był Kazimierz Brzozowski, współzałożyciel i wieloletni dyrektor „Kilimu”, przez Irenę Huml nazwany „artystycznym inspiratorem i orędownikiem rozwoju artystycznego kilimu zakopiańskiego” (Irena Huml, „Polska sztuka dekoracyjna XX wieku”, Warszawa 1978, s. 45). Tkaniny autorstwa Brzozowskiego charakteryzują się nasyconymi barwami oraz ściśle symetrycznie rozmieszczonymi folklorystycznymi wzorami, często o silnie geometryzujących formach. Uproszczone motywy zaczerpnięte ze sztuki ludowej w geometrycznym ujęciu stanowiły esencję ówczesnych dążeń Stowarzyszenia. Kazimierz Brzozowski był również wielkim miłośnikiem gór, malował oraz fotografował tatrzańskie pejzaże oraz projektował meble inspirowane podhalańskim zdobnictwem. Artysta zasłynął również jako jeden z pierwszych zakopiańskich narciarzy oraz członek zarządu Zakopiańskiego Oddziału Narciarzy Towarzystwa Tatrzańskiego.

Jednym z najważniejszych ośrodków dla polskiego tkactwa była Pracownia Kilimów Artystycznych GROT, założona w 1912 roku przez Teodora Grotta wraz z małżonką Wandą. Kilimy wychodzące z pracowni, których stylistyka nawiązywała do podhalańskich tkanin powstających w XVIII i XIX wieku, prezentowane były na licznych międzynarodowych wystawach. Pracownię chwalono nie tylko za wysoki poziom artystyczny prac, ale również za opieranie się na motywach nawiązujących do polskiej kultury. Kilimy Teodora Grotta wyglądały „jak wyczarowane z przeszłości repliki kobierca staropolskiego, wykonane tak idealnie, że miało się wrażenie zabytku muzealnego.” (Artur Schroeder, „Kilimy Grot”, [w:] „Rzeczy Piękne”, 1931, R. 10, z. 1-3, s. 10.)

Z kilimów planowano uczynić nie tylko dzieła sztuki, nadal promowano także ich praktyczne funkcje. Tkaniny miały być prezentowane na wystawach w Polsce i Europie oraz równocześnie stanowić ważny element w mieszkaniach czy góralskich izbach, a jednym z zamysłów Stowarzyszenia było tworzenie kilimów dla średniozamożnej 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). Kilimy o rytmiczno-geometryzujących aplikacjach, zdradzających zamiłowanie do symetrii czasów art déco, zdobiły zarówno międzynarodowe wystawy, jak i polskie wnętrza.

81

KAZIMIERZ BRZozowski

1871-1945

Kilim "Krokusy", Stowarzyszenie "Kilim" w Zakopanem, okres międzywojenny

len, wełna, 190 x 149 cm

sygnowany monogramem artysty p.d.: 'KB'

estymacja:

15 000 - 25 000 PLN

3 600 - 5 900 EUR

WYSTAWIANY:

Polskie Style Narodowe 1890-1918, Muzeum Narodowe w Krakowie, lipiec 2021 - styczeń 2022 (analogiczny egzemplarz)

LITERATURA:

Polskie Style Narodowe 1890-1918, red. Andrzej Szczerski, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2021, s. 396



82

KAZIMIERZ BRZozowski
1871-1945

Kilim, okres międzywojenny

wełna, 248 x 145 cm
sygnowany monogramem wiązany śr.g.: 'KB'

estymacja:
24 000 - 40 000 PLN
5 700 - 9 400 EUR





83

KILIM

wełna, len, 147 x 207 cm

estymacja:

3 000 - 5 000 PLN

800 - 1 200 EUR



84

KILIM

wełna, len, 200 x 160 cm

estymacja:

6 500 - 8 000 PLN

1 600 - 2 000 EUR

ZESTAW SZTUĆCÓW W STYLU ZAKOPIAŃSKIM

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

plater, w skład zestawu wchodzi: sześć łyżek obiadowych (21 x 4 x 3,5 cm),
sześć widelców obiadowych (21 x 3 x 2,5 cm),
sześć noży obiadowych (25,5 x 2 x 2,5 cm),
sześć łyżeczek deserowych (14 x 3 x 2 cm),
sześć widelczyków deserowych (14 x 2 x 1 cm),
sześć łyżeczek do mokki (11 x 2 x 1,5 cm),
szufelka do soli (10 x 2 x 1 cm)
oznaczenie: 'M. JARRA', na ostrzu: 'Jakubowski | Jarra'
trzon w typie wiosła
numer wzoru:
nóż obiadowy (680)
widelec obiadowy (679)
łyżka obiadowa (678)
łyżeczka deserowa (677)
łyżeczka do mokki (676)

estymacja:
20 000 - 25 000 PLN
4 700 - 5 900 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 Villa 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. 37, 40, 53-56.
Katalog wystawy „Zakopane. Wyrzeźbione. Namalowane”, Warszawa 2023, s. 276-286.

„(...) nie czekając na przyjście geniusza, który by w sposób cudowny z niczego stworzył oryginalne formy artystyczne, należy się zwrócić do ludu i z jego zasobów, które na pewno są samobytne i oryginalne, wziąć pierwiastki tych form i przenieść je do życia całego społeczeństwa, przystosowując je do bardziej zbiorowych i wykwintniejszych potrzeb (...)”.

Stanisław Witkiewicz, Styl Zakopiański, 1891



86

**ZESTAW CZTERECH PODSTAWEK POD SZKLANKI
W STYLU ZAKOPIAŃSKIM (647)**

Pierwsza Krajowa Fabryka Wyrobów Platerowanych, Srebrnych i Metalowych M. Jarra, Kraków, po 1900

plater, 1,5 x 12 x 12 cm
na spodzie każdego elementu oznaczenie wytwórni: 'M.JARRA' napis wersalikami w prostokącie
metal srebrzony, rytowany

estymacja:
3 500 - 4 500 PLN
900 - 1 100 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. 39, 49.
Katalog wystawy „Zakopane. Wyrzeźbione. Namalowane”, Warszawa 2023, s. 276-286.



87

ZESTAW CZTERECH FILIŻANEK W STYLU ZAKOPIAŃSKIM (654)

Marcin Jarra, Kraków (?), po 1900

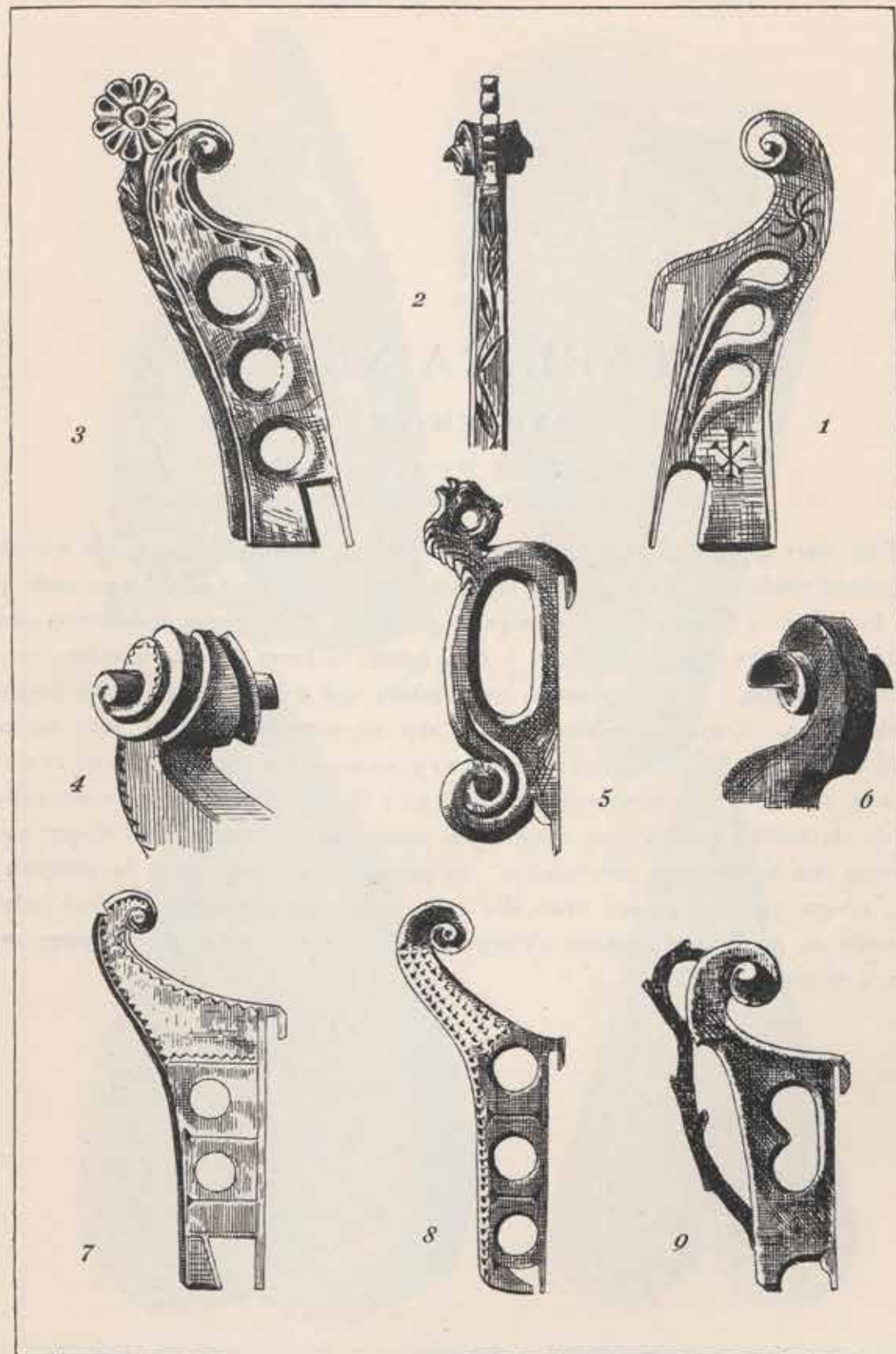
plater, 6 x 9,5 x 6,5 cm
metal srebrzony, wyoblony, częściowo odlany, rytowany
numer wzoru 654

estymacja:
8 000 - 12 000 PLN
1 900 - 2 900 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 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.





88

PARA SOLNICZEK W STYLU ZAKOPIAŃSKIM

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

plater, 4 x 70 x 5 cm
na spodzie, wewnątrz napis wersalikami: 'M JARRA'
metal srebrzony, sztancony, rytowany

estymacja:
10 000 - 15 000 PLN
2 400 - 3 600 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 Villa 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.

89

DZBANEK DO KAWY W STYLU ZAKOPIAŃSKIM (649)

Marcin Jarra, Kraków (?), po 1900

plater, 20 x 13 x 9 cm
metal srebrzony, wyoblony, częściowo odlewany, rytowany
na spodzie i na rancie pokrywki oznaczenie: MET

estymacja:
10 000 - 15 000 PLN
2 400 - 3 600 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. 44.
Katalog wystawy „Zakopane. Wyrzeźbione. Namalowane”, Warszawa 2023, s. 276-286.



90

CZERPAK W STYLU ZAKOPIAŃSKIM

pocz. XX w.

drewno, metal, 18 x 21 x 12 cm

estymacja:

500 - 800 PLN

200 - 200 EUR



91

PARA MLECZNIKÓW W STYLU ZAKOPIAŃSKIM

Warsztat małopolski, 2 poł. XX w.

drewno, 10,5 x 14 x 6,5 cm (wymiary każdej pracy)

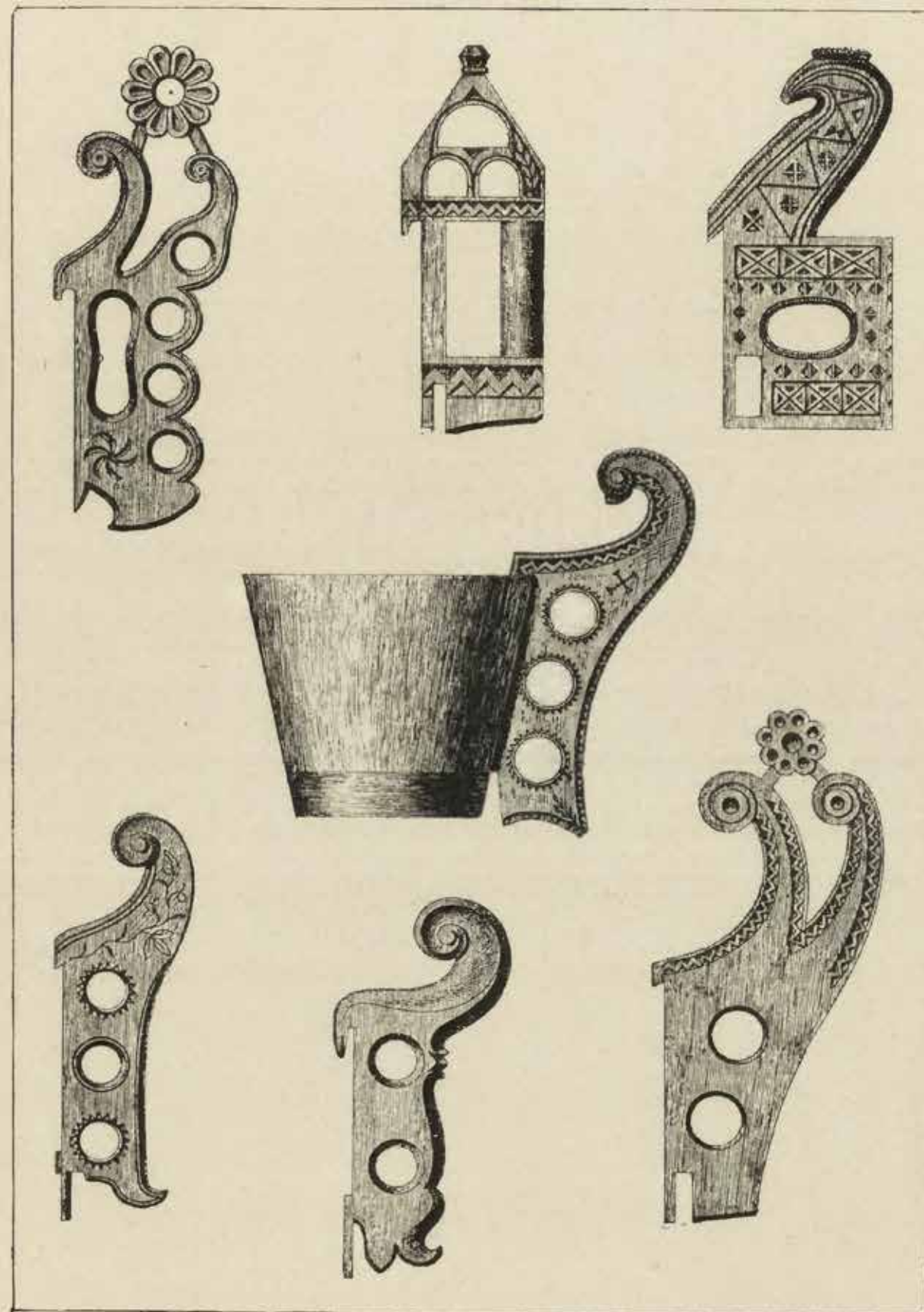
estymacja:

800 - 1 200 PLN

200 - 300 EUR



Tablica XLIV.



92

ALBUM Z ORNAMENTAMI ZAKOPIAŃSKIMI

metal, skóra, 25 x 34 x 4,5 cm
wewnątrz jedna fotografia czarno-biała z widokiem Tatr

estymacja:
800 - 1 200 PLN
200 - 300 EUR





93 α

ALFRED TERLECKI

1883-1973

Morskie Oko, 1917

olej/tektura, 35 x 50 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'ALFRED TERLECKI 1917 [?]'
na odwrociu dane teleadresowe i opis obrazu: 'Morskie Oko | (ze schroniskiem)'

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



94 α

ALFRED TERLECKI

1883-1973

Panorama Tatr, 1928

olej/tektura, 47,5 x 67 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'ALFRED TERLECKI. 1928'

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

POCHODZENIE:
Galeria Piano Nobile w Krakowie
kolekcja prywatna, Polska



95

TADEUSZ RYBKOWSKI

1848-1926

Góralski zaprzęg na tle Murania, 1909 (?)

olej/tektura, 10,1 x 16 cm (w świetle oprawy)
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'słabo czytelne' | Tadeusz Rybkowski 1909 [?]

estymacja:
3 200 - 5 000 PLN
800 - 1 200 EUR



96

MIECZYŚŁAW FILIPKIEWICZ

1891-1951

Tatrzański strumyk, 1936

olej/sklejka, 34,5 x 50 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'MIECZYŚŁAW FILIPKIEWICZ | ZAKOPANE | 1936'

estymacja:
6 500 - 8 000 PLN
1 600 - 1 900 EUR



97 *α*

LESZEK STAŃKO

1925-2011

Pejzaż zimowy z widokiem na Giewont

olej/ płótno, 50 x 70 cm

sygnowany p.d.: 'LESZEK STAŃKO'

estymacja:

5 000 - 7 000 PLN

1 200 - 1 700 EUR





98 α
STANISŁAW DZIEMAŃSKI
1897-1962

"Łomnica Tatrzańska", 1929
akwarela/papier, 33,5 x 49 cm (w świetle oprawy)
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'ST. DZIEMAŃSKI 1929 | ŁOMNICA TATRZ.'
estymacja:
2 800 - 4 000 PLN
700 - 1 000 EUR



99 α
KAROL KŁOSOWSKI
1882-1971

Jesień w Zakopanem
pastel/tektura, 42 x 50 cm
sygnowany p.d.: 'K Kłosowski | ZAKOPANE'
estymacja:
2 000 - 4 000 PLN
500 - 1 000 EUR



100

STEFAN SZMAJ

1893-1970

Galicowa Grapa w Poroninie, 1938

olej/plótno naklejone na tekturę, 32 x 32,3 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i datowany p.d.: 'SZMAJ 38'

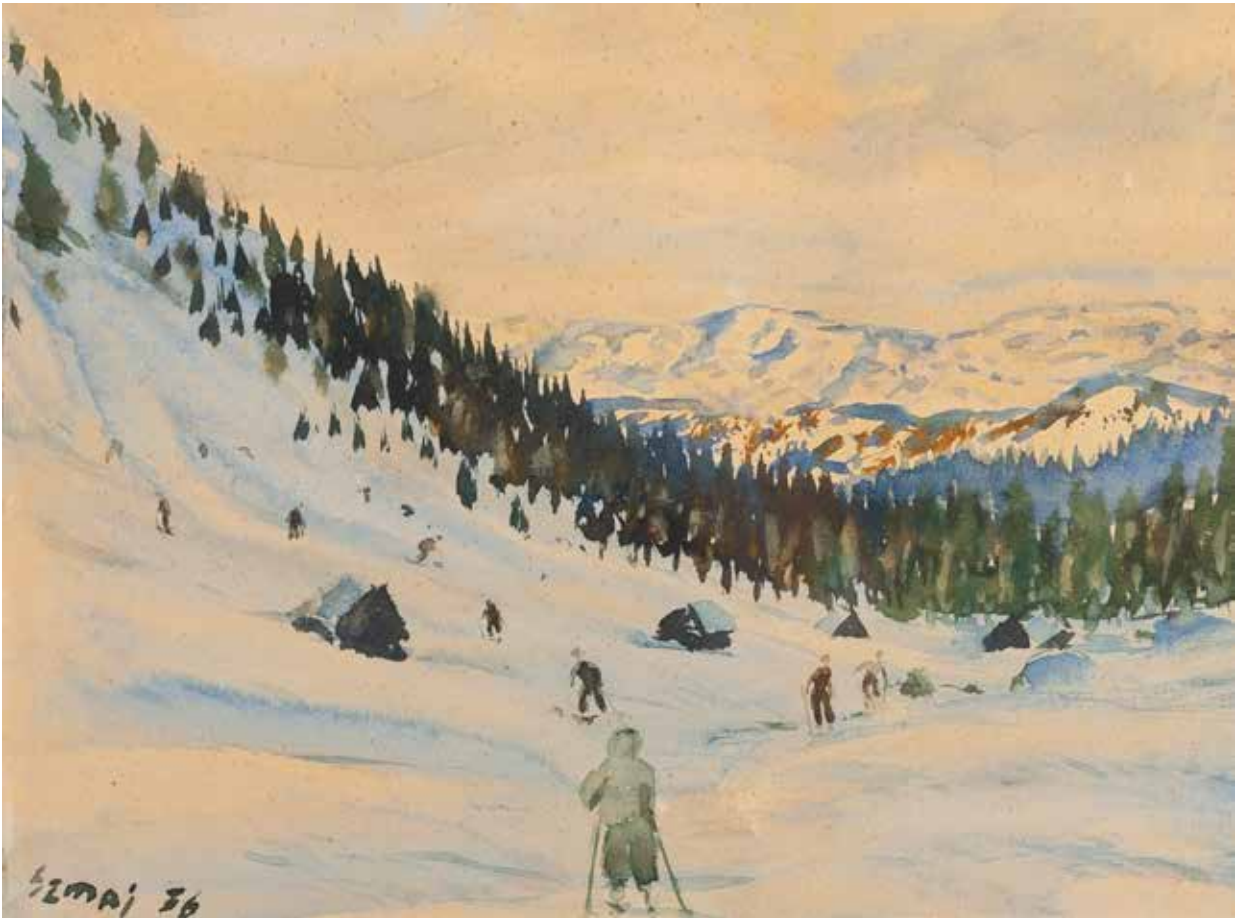
estymacja:

2 500 - 3 500 PLN

600 - 900 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artyście



101

STEFAN SZMAJ

1893-1970

Dolina Jaworzynki, 1936

akwarela, gwasz/papier, 17 x 21 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Szmaj 36'

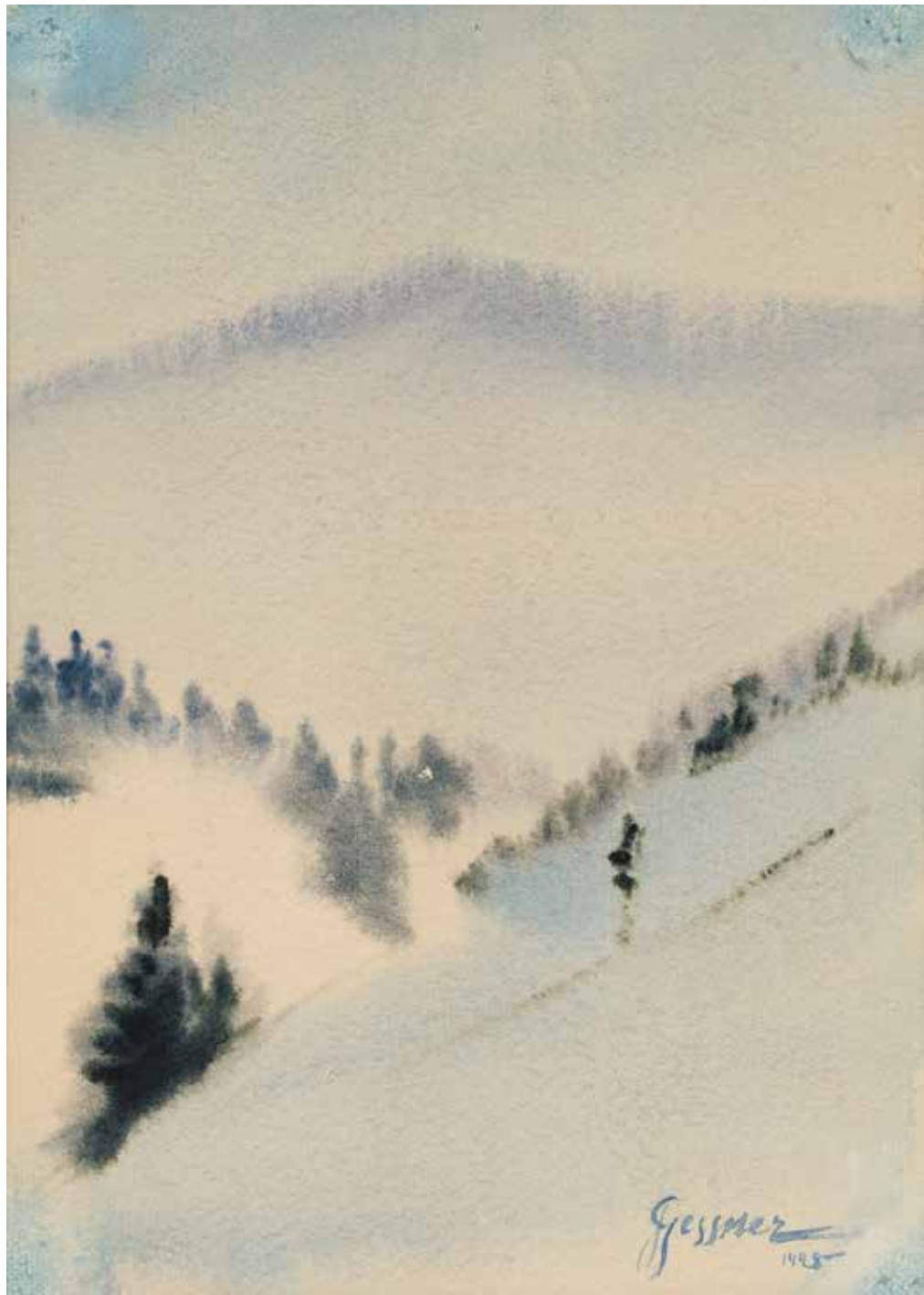
estymacja:

1 500 - 2 500 PLN

400 - 600 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artyście



102

JANINA GESSNER

1896-1930

Pejzaż tatrzański, 1928

akwarela/papier, 28 x 20 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i datowany p.d.: 'JGessner | 1928'

estymacja:

1 500 - 2 500 PLN

400 - 600 EUR



103 α

ADAM BATYCKI

1886-1970

Morskie Oko

akwarela/papier, 36 x 53 cm
sygnowany p.d.: 'A. Batycki'

estymacja:

1 500 - 2 500 PLN

400 - 600 EUR



104 α

FRANCISZEK WÓJCIK

1903-1984

Pejzaż tatrzański z krokusami

olej/plótno, 55 x 63 cm

estymacja:

2 800 - 4 000 PLN

700 - 1 000 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artyście



105 α

FRANCISZEK WÓJCIK

1903-1984

Widok na Morskie Oko

olej/plótno, 39 x 17 cm

sygnowany l.d.: 'FWójcik'

estymacja:

1 800 - 3 000 PLN

500 - 800 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artyście

106

AWIT SZUBERT

1837-1919

Album "Tatry"

fotografia czarno-biała/papier, 17 x 11,6 cm
zawiera 9 fotografii

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

107

WALERY RZEWUSKI

1837-1888

Góral

fotografia czarno-biała/papier fotograficzny, 19 x 9,4 cm

estymacja:
600 - 1 000 PLN
200 - 300 EUR

108 α

ROMAN SERAFIN

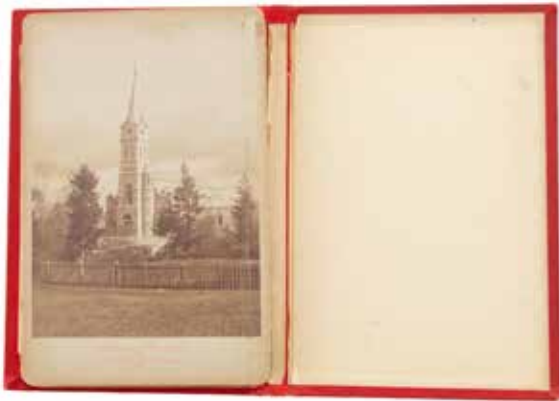
1912-1992

"Pierwszy śnieg", przed 1953

odbitka żelatynowo-srebrowa/papier barytowy, 39 x 27 cm (arkusz)
sygnowany ołówkiem p.d.: 'RSerafin'
opisany ołówkiem na odwrociu: 'tyt. Pierwszy Śnieg | wyk. Serafin Roman | Zakopane
Krupówki 81 | Brom'
na odwrociu dwa stemple autorskie oraz stempel Ogólnopolskiej Wystawy Fotografiki z 1953 r.

estymacja:
2 200 - 3 000 PLN
600 - 800 EUR

WYSTAWIANY:
III Ogólnopolska Wystawa Fotografiki, Zachęta Centralne Biuro Wystaw Artystycznych,
1 kwietnia - 1 czerwca 1953



109

PIOTR LIGIER

1960

"Pod Tatrami", 2021

druk pigmentowy/papier barytowy, 46 x 74 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany, datowany, opisany i numerowany ołówkiem u dołu: "'Pod Tatrami" | 1/5 | Piotr Ligier 2021'
nakład: 1/5 + 2AP
na odwrociu papierowa nalepka z opisem pracy: 'Piotr Ligier 2021 | tytuł pracy: "Pod Tatrami" | technika: wydruk pigmentowy
archiwalny | papier barytowy 310 gsm | nakład 1/5 + 2AP | rozmiar pracy: 31 x 60 cm | rozmiar paspartu: 46 x 74 cm'

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





110

WALDEMAR ŚWIERZY

1931-2013

Plakat sportowy "Narciarskie mistrzostwa Polski juniorów", 1972

druk/papier, 97 x 68 cm
sygnowany w druku l.g.: 'ŚWIERZY'

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



111

EDWARD HARTWIG

1909-2003

Narciarze

odbitka żelatynowo-srebrna, vintage print/papier fotograficzny, 23 x 26,8 cm
na odwrociu opis pracy oraz dwie pieczęci autorskie

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

112

ANDRZEJ JURKIEWICZ

1907-1967

"Narciarze" ("Zjazd"), 1949

akwaforta/papier, 42,5 x 30 cm (arkusz)

sygnowany i numerowany ołówkiem u dołu: '47/50 Jurkiewicz'

Rycina wykonana na konkurs sztuki z okazji Międzynarodowych Zawodów Narciarskich o "Puchar Tatr" w 1949 r. Wchodziła również w skład zestawu, który otrzymał I nagrodę w dziale grafiki na krajowym przedolimpijskim konkursie sztuki w 1952 r.

estymacja:

1 500 - 2 500 PLN

400 - 600 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artyście

kolekcja spadkobierców artysty, Warszawa

WYSTAWIANY:

Andrzej Jurkiewicz 1907-1967, Muzeum Narodowe w Warszawie, listopad - grudzień 1980

„Sport w sztuce”, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta”, listopad - grudzień 1979, Warszawa

„Grafika w Krakowie 1945-1974”, V Międzynarodowe Biennale Grafiki, Muzeum Narodowe w Krakowie, 1974

„Grafika w Polsce Ludowej”, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta”, październik 1971, Warszawa

Wystawy jubileuszowe 150-lecia ASP w Krakowie, Pawilon Wystawowy Biura Wystaw Artystycznych, Kraków, 1969

Polska grafika współczesna 1900-1960, Muzeum Narodowe w Warszawie, wrzesień - październik 1960

Syning Myndlistar fra Pollandi [...], Reykjavik, 1959

I Międzynarodowe Biennale Grafiki, Muzeum Sztuki Współczesnej, Lublana, lipiec - wrzesień 1955

Polsk grafik.Charlottenborg Kongens Nytorv, 7-28 maja, Kopenhaga

„Sport i turystyka w plastyce”, styczeń - luty 1954, Zakopane

I Ogólnopolska Wystawa Plastyki, Muzeum Narodowe w Warszawie, marzec - kwiecień 1950

Wystawa sztuki z okazji Międzynarodowych Zawodów Narciarskich o „Puchar Tatr”, Zakopane, luty - marzec 1949

LITERATURA:

porównaj: Andrzej Jurkiewicz 1907-1967, katalog wystawy, red. Maryla Sitkowska, Warszawa 1980, s. 68, poz. I.314, il. 34

porównaj: „Książka w życiu pomaga... Wypisy dla klasy VI”, Warszawa [9 wydań do 1979], il. s. nlb.

porównaj: „Sport w sztuce polskiej 1945-1975”, Warszawa [1976], s. 130, il. 127

porównaj: Jan Białostocki, Polish Graphic Art 1945-55, Warszawa 1956, il. 11

porównaj: „Kronika krajowa [wyniki konkursu przedolimpijskiego]”, „Przegląd Artystyczny”, 1952 nr 4, s. 72

porównaj: Andrzej Banach, „Drogi polskiej sztuki czarno-białej. (O grafice - w związku z wystawą ogólnopolską),

„Dziennik Literacki” 4:1950, nr 20, s. 3 (il.) i 4





Cucha Staszka Trzebuni
robot Jędrzej Piłoni

St. Barabasz
1985

„Odzież ludu na Podhalu nie dorównywa barwnością 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 obuwanie 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 pożądaných 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 chłopcy, nawet mali chłopcy, którzy jak zwykle dzieci posiadają niezwykłą fantazję w kierunku zdobnictwa” (Stanisław Barabasz, Sztuka ludowa na Podhalu. Część V. Wyszycia na ubiorach, Muzeum Tatrzańskie im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem, 2015, s. 34).





113 α

ZOFIA STRYJEŃSKA

1891-1976

Góralka z Tatr, plansza XXIII z teki 'Polish Peasants' Costumes', 1939

pochoir ręcznie kolorowany gwaszem/papier, 49 x 39 cm

sygnowany farbą p.d.: 'Z. STRYJEŃSKA'

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

estymacja:

5 000 - 8 000 PLN

1 200 - 1 900 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



114 α

ZOFIA STRYJEŃSKA

1891-1976

Zbójnicy z Tatr, plansza XX z teki 'Polish Peasants' Costumes', 1939

litografia barwna/papier, 39 x 49 cm

sygnowany na kamieniu śr.d.: 'Z. Stryjeńska'

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

estymacja:

1 600 - 2 400 PLN

400 - 600 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



115 α

ZOFIA STRYJEŃSKA

1891-1976

Zbójnicy z Tatr, plansza XXII z teki 'Polish Peasants' Costumes', 1939

litografia barwna/papier, 49 x 39 cm
sygnowany na kamieniu p.d.: 'Z. Stryjeńska'
Praca pochodzi z teki: Z. Stryjeńska, Polish Peasants' Costumes. With introduction and notes by Thadee Seweryn, Curator of Ethnographical Museum in Cracow, Nice 1939. Published by C. Szwedzicki".

estymacja:
1 600 - 2 400 PLN
400 - 600 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



116 α

ZOFIA STRYJEŃSKA

1891-1976

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

litografia barwna/papier, 30 x 44 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany na kamieniu ś.r.d.: 'Z. Stryjeńska'
Praca pochodzi z teki: "Z. Stryjeńska, Polish Peasants' Costumes. With introduction and notes by Thadee Seweryn, Curator of Ethnographical Museum in Cracow, Nice 1939. Published by C. Szwedzicki"

estymacja:
1 600 - 2 400 PLN
400 - 600 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

117

ZOFIA STRYJEŃSKA

1891-1976

Talerz dekoracyjny z cyklu "Tańce polskie", Fabryka Porcelany i Wyrobów Ceramicznych w Ćmielowie S.A., lata 40. XX w.

porcelana malowana, 4 x 30 x 30 cm

na spodzie oznaczenie oraz wycisk w masie wytwórni, opis ręczny: 'mal. I.Kwiecień'

malowany ręcznie: Józef Kwiecień, według projektów Zofii Stryjeńskiej

estymacja:

2 000 - 3 000 PLN

500 - 800 EUR

WYSTAWIANY:

Muzeum Mazowieckie w Płocku, Oddział Art déco (analogiczny egzemplarz)





118 α

EWELINA PĘKSOWA

1923-2015

Madonna z Dzieciątkiem, około 1970

tempera/szkło, 39 x 30 cm

sygnowany l.d.: 'EPęksowa'

na odwrociu opis pracy: 'E. PĘKSOWA | M. B. GÓRALSKA | OK. 1970' oraz opis własnościowy

estymacja:

1 500 - 2 500 PLN

400 - 600 EUR



119 α

ZDZISŁAW WALCZAK

1926-2001

Taniec góralski

tempera/szkło, 34,5 x 45,5 cm

sygnowany p.d.: 'Z. Walczak'

estymacja:

2 000 - 3 000 PLN

500 - 800 EUR



120 α

STEFAN ŁUKASZEWSKI

1918-2002

"Zbójnicki"

linoryt/bibuła, 35 x 30,5 cm (arkusz)
sygnowany, opisany i numerowany ołówkiem u dołu:
'Zbójnicki linoryt Stefan Łukaszeński 20/5'
ed. 5/20

estymacja:
600 - 900 PLN
200 - 300 EUR



121 α

WŁADYSŁAW ŻURAWSKI

1888-1963

Wyciągi w Zakopanem (Kumoterki)

drzeworyt/papier, 42 x 29,5 cm (arkusz)
sygnowany na klocku monogramem p.g.: 'WŻ'

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



122 α

STEFAN ŁUKASZEWSKI

1918-2002

"Tryptyk zbójnicki"

linoryt/papier, 31 x 46,5 cm (arkusz)
sygnowany, opisany i numerowany ołówkiem u dołu: 'Tryptyk zbójnicki | linoryt | Stefan Łukaszeński 20/2'
ed. 2/20

estymacja:
600 - 900 PLN
200 - 300 EUR



123 α

ZOFIA FIJAŁKOWSKA

1909-1989

Morskie Oko, 1951

drzeworyt/papier, 24 x 16 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany w matrycy p.d.: 'ZEF'
oraz sygnowany i datowany ołówkiem u dołu:
'1951 r | Zofia E. Fijałkowska'

estymacja:
700 - 1 000 PLN
200 - 300 EUR



124 α

ZOFIA FIJAŁKOWSKA

1909-1989

Harnasie (Napad zbójników), 1951

drzeworyt/papier, 22 x 15,5 cm
sygnowany w matrycy p.d.: 'ZEF'

estymacja:
700 - 1 000 PLN
200 - 300 EUR



125 α

IRENA KURAN-BOGUCKA

1925-1995

Pejzaż z Bukowiny, 1955

drzeworyt barwny/papier, 32,7 x 27,7 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i datowany ołówkiem p.d.: 'Kuran-Bogucka 1955 (?)' i
opisany ołówkiem l.d.: 'Pejzaż z Bukowiny'

estymacja:
700 - 1 000 PLN
200 - 300 EUR

126

JÓZEF PIENIAŻEK

1888-1953

Teka "Podhale w obrazach, 1937

światłodruk/papier, 42 x 33 cm

Tekę projektu autora wykonał Zakład Introligatorski W. J. Romanowskiego we Lwowie; Reprodukcje wykonano w Zakładach Graficznych "Akropol" w Krakowie; Album wydano we Lwowie w 1937;

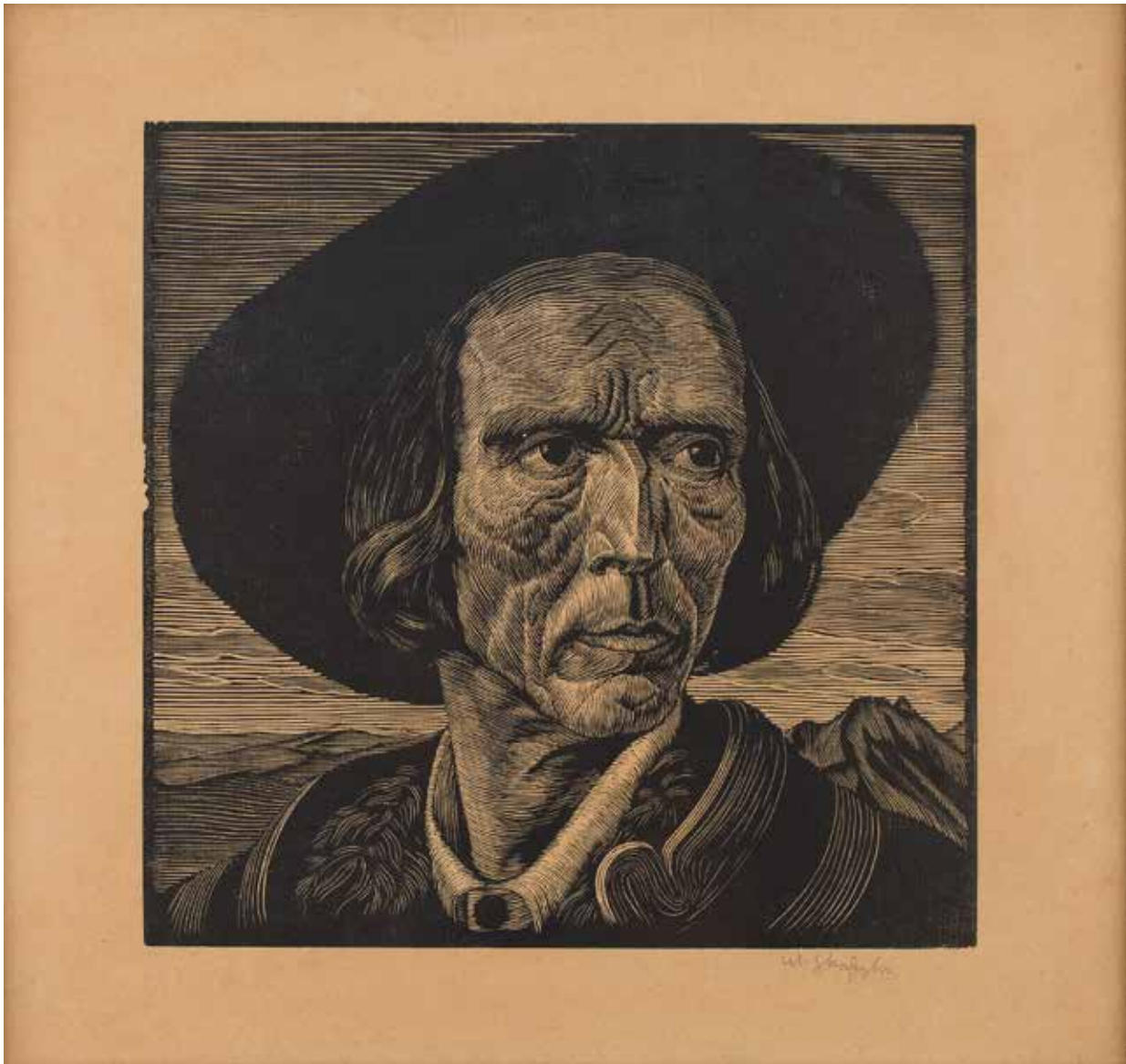
Teka zawiera 40 światłodruków barwnych (Część I: Stroje i typy górali polskich - 17 tablic, część II: Zabytki budownictwa kultury i sztuki kościelnej i ludowej na Podhalu - 23 tablice); teksty wstępne Józefa Pieniążka, Feliksa Gwiżdża, Tadeusza Szydłowskiego, Tadeusza Seweryna i Jana Wiktora oraz spis tablic.

estymacja:

1 500 - 2 000 PLN

400 - 500 EUR



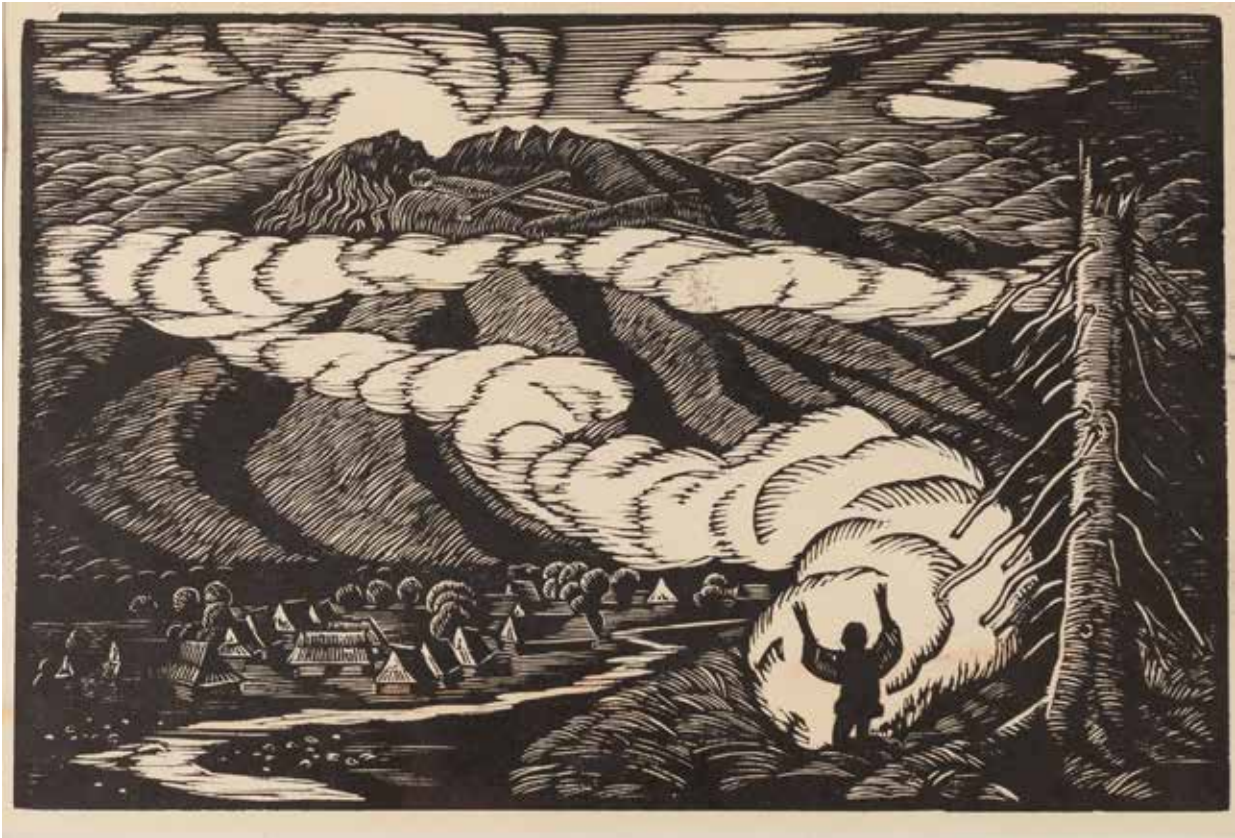


127
WŁADYSŁAW SKOCZYŁAS
1883-1934

Głowa Junaka, około 1919
drzeworyt/papier, 20 x 12,5 cm
sygnowany ołówkiem poniżej: 'Wł. Skoczylas'
Rycina 8. w Tece Zbójnickiej

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

LITERATURA:
Maryla Sitkowska, Władysław Skoczylas (1883-1934), Warszawa 2015, s. 44, 216, poz. kat. 33, 43 (il.)



128
WŁADYSŁAW SKOCZYŁAS
1883-1934

Giewont
drzeworyt/papier, 18 x 27,7 cm

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

REGULAMIN AUKCYNJNY DESA UNICUM

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

§ 1 ORGANIZATOR AUKCJI

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

§ 2 DEFINICJE

Poniższe terminy pisane wielką literą otrzymują następujące znaczenie:

- APLIKACJA – prowadzona i administrowana przez DESA elektroniczna platforma umożliwiająca udział online w Aukcji przez Klienta oraz świadczenie usług udostępnianych przez DESA, stanowiąca zespół połączonych ze sobą stron internetowych oraz aplikację mobilną, dostępną pod adresem internetowym: <https://bid.desa.pl/> oraz <https://desa.pl/pl/>.
- AUKCJA – publiczna sprzedaż dzieł sztuki, antyków lub innych obiektów kolekcjonerskich, zorganizowana w wyznaczonym czasie i miejscu przez DESA.
- AUKCJA CHARYTATYWNA – aukcja organizowana w celu charytatywnym, na której DESA do Ceny Wylicytowanej nie dolicza Opłaty Aukcyjnej.
- BOK – Biuro Obsługi Klienta zajmuje się obsługą Klientów oraz udzielaniem informacji dotyczących wszelkich aspektów działalności DESA – kontakt z BOK jest możliwy pod numerem telefonu +48 22 163 66 00 adresem e-mail bok@desa.pl, za pośrednictwem chatu oraz formularza kontaktowego (koszt połączenia z Biurem Obsługi Klienta – opłata jak za połączenie standardowe – wg. cennika właściwego operatora).
- CENA WYLICYTOWANA – cena sprzedaży Obiektu określona w złotych polskich lub w innej walucie, będąca zwyżką Ofertą podczas Licytacji, zawierająca podatek od towarów i usług według właściwej stawki VAT marża – Cena Wylicytowana nie zawiera kosztów dostawy oraz pozostałych Opłat.
- CENA GWARANCYJNA – poufna kwota zastrzeżona przez właściciela Obiektu, poniżej której DESA nie jest upoważniona do sprzedaży Obiektu. Każdy Obiekt może, ale nie musi posiadać Ceny Gwarancyjnej.
- DROIT DE SUITE – opłata na rzecz twórcy lub jego spadkobierców z tytułu dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnego egzemplarza utworu plastycznego, obliczana na podstawie art. 19-19(5) ustawy o prawach autorskich i pokrewnych z dnia 4 lutego 1994 r. z późniejszymi zmianami, zgodnie z obowiązującą w Unii Europejskiej dyrektywą 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 27 września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki. Opłata Droit de Suite jest obliczana wg. następujących stawek, z użyciem kursu dziennego NBP z dnia poprzedzającego Aukcję lub dnia poprzedzającego ostatni dzień Aukcji, jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro:
- 5% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro; oraz,
- 3% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro; oraz,
- 1% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro; oraz,
- 0,5% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro; oraz,
- 0,25% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro.
- ESTYMACJA – szacunkowa wartość przedstawiona w Katalogu przez DESA, stanowiąca orientacyjną wartość danego Obiektu. Estymacja nie stanowi gwaran-

cji, ani zapewnienia co do faktycznej wartości Obiektu. Estymacje w Katalogu mogą być podawane również w euro lub dolarach amerykańskich. Kurs walut w dniu Aukcji może się różnić od tego w dniu druku Katalogu.

- HASŁO – ciąg znaków alfanumerycznych, konieczny dla dokonania autoryzacji w trakcie uzyskiwania dostępu do Konta. Hasło jest ustalane samodzielnie podczas tworzenia Konta

i wymaga dwukrotnego powtórzenia Hasła. Klient jest uprawniony do nielimitowanej zmiany Hasła. W celu zapewnienia bezpieczeństwa korzystania z Konta, Klient jest zobowiązany do nieudostępniania go osobom trzecim.

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

- Α - Alpha Obiekt objęty opłatą Droit de Suite;

- Ω - Omega Obiekt objęty Opłatą Importową;

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

- Γ -Gamma Obiekt bez Ceny Gwarancyjnej;

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

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

- π Pi - Obiekt, którego odbiór odbywa się po umówieniu z magazynu zewnętrznego (ul. Mieczysława Śłowikowskiego 81b, budynek H3, 05-090 Raszyn, czynne w godz. 10-15);

- Ψ Psi - Obiekt do odbioru na terytorium Unii Europejskiej, poza terytorium Rzeczypospolitej Polskiej.

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

- KODEKS CYWILNY – ustawa kodeks cywilny z dnia 23 kwietnia 1964 r. (t.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 1145 z późn. zm.).

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

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

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

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

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

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

- OPIS OBIEKTU – zamieszczony w Katalogu oraz w Aplikacji opis Obiektu zawierający podstawowe informacje techniczne oraz merytoryczne identyfikujące dany Obiekt. Informacje techniczne to: materiał, z którego Obiekt jest wyko-

nany, technika artystyczna w jakiej Obiekt został wykonany oraz wymiary (w przypadku malarstwa sztalugowego podane w Katalogu wymiary – wysokość x szerokość – są wymiarami samego dzieła malarskiego bez ramy, chyba że w opisie zostało zaznaczone inaczej; w przypadku prac na papierze oprawionych za szkłem podawane są wymiary w świetle passe-partout lub w świetle oprawy; w przypadku nieoprawionych prac na papierze podaje się wymiary arkusza papieru lub wymiary samej kompozycji, odbitki lub odcisku płyty. W przypadku Obiektów trójwymiarowych podawane są zazwyczaj trzy wymiary – wysokość x szerokość x głębokość – choć wymiar może odgraniczyć się też do tylko jednego, największego i najbardziej istotnego wymiaru, np. wysokość rzeźby, długość łańcuszka, średnica talerza); na życzenie zainteresowanych, DESA może podać dokładny wymiar z elementami dodatkowymi np. obraz w ramie lub rzeźba na postumencie, lub przybliżoną wagę Obiektu). Informacje merytoryczne to: atrybucja (autorstwo lub domniemane autorstwo dzieła sztuki; domniemanie autorstwa lub wątpliwości dotyczące autorstwa oznaczone mogą być w Katalogu następującymi zapisami: brak dat życia po imieniu i nazwisku artysty, nazwisko artysty poprzedzone jedynie inicjałem imienia, znak zapytania w nawiasie lub bez nawiasu („?” lub „(?)”) po nazwisku artysty, przed lub po imieniu i nazwisku artysty określenia: „przypisywany/e/a”, „Attributed” lub skrót „At-trib.”; w Katalogu może pojawić się również przypisanie Obiektu do bliżej lub szerzej rozumianego kręgu oddziaływania stylu danego artysty, co w Katalogu oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego z następujących określeń: „krag”, „szkoła” bądź „naśladowca”; określenie „według” oznacza, że to inny artysta naśladował lub powielił kompozycję bardziej znanego mistrza), informacje o wytwórni lub producencie Obiektu, informacje o autorze projektu Obiektu, czas powstania Obiektu (dokładny lub przybliżony czas powstania Obiektu wyrażony datą roczną, datami od-do lub stuleciem bądź częścią stulecia np. początek stulecia, koniec stulecia, środek stulecia, 1. lub 2. połowa stulecia, określona ćwierć stulecia, określone dziesięciolecie; tradycyjnie w Opisie Obiektu stosowane mogą być również określenia okresów historii politycznej lub historii kultury np. „dwudziestolecie międzywojenne”, „Księstwo Warszawskie”. W przypadku daty rocznej w Katalogu mogą pojawić się określenia „około” – w skrócie „ok.”, „przed” lub „po”. Mogą pojawić się również dwie daty roczne rozdzielone znakiem „/”, co w przypadku Obiektów powielanych m.in. fotografii, grafiki artystycznej, edycji, odlewów oznacza, że pierwsza data jest datą negatywu, projektu, formy, matrycy lub idei dzieła, a druga data jest datą wykonania określonego egzemplarza, odlewu lub odbitki; określenie czasu powstania w Katalogu wykonane zostaje w dobrej wierze i zgodnie z najlepszą wiedzą specjalistów DESA, jednak w przypadku wiekowych dzieł sztuki i rzeczy historycznych nie zawsze możliwe jest precyzyjne datowanie; w przypadku wątpliwości w Opisie Obiektu DESA przyjmuje datowanie bardziej konserwatywne, tzn. uznaje, że Obiekt jest młodszy), informacje o sygnaturach, napisach na Obiekcie oraz o oznaczeniach wytwórni lub producenta. Opis Obiektu może, ale nie musi zawierać wszystkich powyższych elementów. Uzupełnieniem opisu Obiektu może być: fotografia lub zestaw fotografii reprodukcyjnych oraz opis stanu zachowania Obiektu. Opis stanu zachowania Obiektu nie jest pełnym raportem konserwatorskim. W przypadku każdego wystawionego do sprzedaży Obiektu każdy zainteresowany może poprosić o szczegółowy raport konserwatorski. Zamieszczona w katalogu informacje o historii Obiektu (Pochodzenie, Wystawy, Literatura, Opinie) są uzupełnieniem opisu, ale nie stanowią Opisu Obiektu.

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

- OPŁATA IMPORTOWA – opłata za podatek graniczny dotyczący Obiektów sprowadzanych spoza obszaru celnego Unii Europejskiej, wynoszący 8% Ceny Wylicytowanej. Obiekty objęte Opłatą Importową są objęte procedurą odprawy czasowej.

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

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

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

- REGULAMIN/UMOWA O ŚWIADCZENIE USŁUG – niniejszy dokument określający zasady uczestnictwa w Aukcji, zawierania Umów Sprzedaży oraz zasady świadczenia i korzystania z usług udostępnianych przez DESA za pośrednictwem Aplikacji na rzecz Klientów, w zakresie usług świadczonych drogą elektroniczną niniejszy Regulamin wraz z załącznikami jest regulaminem, o którym

mowa w art. 8 ustawy z dnia 18 lipca 2002 r. o świadczeniu usług drogą elektroniczną (t.j. Dz. U. z 2020 r. poz. 344).

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

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

- UMOWA SPRZEDAŻY – umowa zawierana w toku Licytacji pomiędzy DESA i Licytującym (Klientem), której przedmiotem jest sprzedaż przez DESA Obiektu za zapłatą Ceny Wylicytowanej oraz dodatkowych kosztów w postaci Opłaty Aukcyjnej oraz, jeżeli dotyczy danego Obiektu, Opłaty Droit de Suite lub Opłaty Importowej, na zasadach określonych w Regulaminie. Każdy Obiekt jest przedmiotem odrębnej Umowy Sprzedaży.

- USŁUGA ELEKTRONICZNA – świadczenie usług drogą elektroniczną w rozumieniu ustawy z dnia 18 lipca 2002 r. o świadczeniu usług drogą elektroniczną (t.j. Dz. U. z 2020 r. poz. 344), przez DESA na rzecz Klienta za pośrednictwem strony internetowej www.desa.pl oraz Aplikacji, zgodnie z Umową o Świadczenie Usług. W zakresie, w jakim usługi są świadczone przez podmioty współpracujące z DESA, odpowiednie postanowienia dotyczące zasad korzystania z tych usług znajdują się w regulaminach dotyczących świadczenia usług przez te podmioty.

- USTAWA O PRAWACH KONSUMENTA – ustawa z dnia 30 maja 2014 r. o prawach konsumenta (t.j. Dz. U. z 2023 r. poz. 2759 z późn. zm.).

- WYMAGANIA TECHNICZNE – minimalne wymagania techniczne, których spełnienie jest niezbędne do współpracy z systemem teleinformatycznym, którym posługuje się DESA, w tym zawarcia Umowy o Świadczenie Usług lub zawarcia Umowy Sprzedaży, tj.: urządzenie multimedialne zapewniające możliwość wprowadzenia tekstu z dostępem do Internetu o przepustowości co najmniej 256 kbit/s; dostęp do aktywnego konta poczty elektronicznej; przeglądarka internetowa: Internet Explorer w wersji 11.0 i wyższej, Google Chrome w wersji 66.0 i wyższej, Mozilla Firefox w wersji 60.0 i wyższej, Opera w wersji 53.0 i wyższej lub Safari w wersji 5.0 i wyższej; przeglądarki wymagają włączonej obsługi języka Javascript oraz możliwości zapisu plików Cookies; Aplikacja jest zoptymalizowana dla minimalnej rozdzielczości ekranu 360 x 640 pikseli.

§ 3 PRZED LICYTACJĄ

- Każdy Obiekt oferowany na Aukcji posiada Opis Obiektu zamieszczony w Katalogu oraz Aplikacji – na życzenie zainteresowanych, DESA może bezpłatnie sporządzić szczegółowy opis stanu zachowania Obiektu.

- Każdy Obiekt posiada numer pozycji katalogowej określony w Katalogu (nr lot).

- DESA bezpłatnie zapewnia możliwość osobistych oględzin każdego Obiektu.

- DESA organizuje wystawy przedaukcyjne, na których prezentowane są Obiekty stanowiące ofertę Aukcji – wstęp na wystawy jest bezpłatny i nieograniczony w godzinach otwarcia galerii DESA.

- DESA zastrzega możliwość zmiany Opisu Obiektu przed Licytacją ze względu na wykryte przed Licytacją błędy w Opisie Obiektu.

- Zmiana Opisu Obiektu odbywa się przez korektę Opisu Obiektu w Aplikacji oraz przez ogłoszenie aukcjonera przed rozpoczęciem Licytacji.

- W przypadku rozbieżności w Opisie Obiektu pomiędzy Opisem Obiektu zamieszczonym w Katalogu a Opisem Obiektu zamieszczonym Opisem Obiektu w Aplikacji, wiążący jest Opis Obiektu zamieszczony w Aplikacji.

§ 4 ZASADY UDZIAŁU W LICYTACJI

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

- Rejestracja Licytującego obejmuje dostarczenie wymaganych informacji poprzez wypełnienie formularza rejestracji udostępnionego przez DESA, złożenia Oświadczeń AML oraz okazanie ważnego dokumentu potwierdzającego tożsamość – DESA wskazuje, że na podstawie przepisów ustawy z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu jest również uprawniona do kopiowania dokumentów tożsamości Klientów. W formularzu niezbędne jest podanie przez Licytującego następujących danych:

- imię i nazwisko,

- adres, na który składa się ulica, numer domu/mieszkania, kod pocztowy, miejscowość, kraj,

2.3. adres poczty elektronicznej,

2.4. numer telefonu kontaktowego,

2.5. w wypadku żądania wystawienia faktury VAT albo faktury VAT marża niezbędne jest także podanie firmy oraz numeru NIP,

2.6. numer PESEL lub seria i numer ważnego dokumentu tożsamości np. dowodu osobistego, bądź paszportu,

2.7. kraj rezydencji podatkowej.

3. DESA zastrzega sobie prawo odmowy rejestracji dowolnej osoby, zgodnie z własnym uznaniem, w szczególności w przypadku nieuregulowanych należności z poprzednich aukcji, jak również uzależnienia rejestracji od dostarczenia innych dokumentów, mogących poświadczyć tożsamość lub wypłacalność osoby ubiegającej się o rejestrację.

4. W Aukcji oraz Licytacji można uczestniczyć:

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

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

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

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

5. Niezależnie od formy udziału w Licytacji, Licytujący bierze pełną i osobistą odpowiedzialność za zapłatę Ceny, Opłaty Aukcyjnej oraz ewentualnych pozostałych opłat (Droit de Suite, Opłata Importowa), chyba że przed rozpoczęciem

Aukcji doręczył DESA dokument potwierdzający umocowanie do licytowania w imieniu osoby trzeciej, zaakceptowany przez DESA.

§ 5 PRZEBIEG AUKCJI I LICYTACJI

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

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

cena	postąpienie
0 – 2 000	100
2 000 – 3 000	200
3 000 – 5 000	200/500/800 (np. 3 200, 3 500, 3 800)
5 000 – 10 000	500
10 000 – 20 000	1 000
20 000 – 30 000	2 000
30 000 – 50 000	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 aukcjонера

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

4. Jeśli nie zastrzeżono inaczej, obiekt poddany Licytacji posiada zastrzeżoną i poufną Cenę Gwarancyjną. Jeśli najwyższa złożona podczas Licytacji Oferta jest niższa niż Cena Gwarancyjna, Licytacja zostaje przez Aukcjonerą zakończona słowem „pass” (w Aplikacji „pominięte”). W takim przypadku nie dochodzi do zawarcia Umowy Sprzedaży z Licytującym składającym najwyższą Ofertę.

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

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

7. Aukcjoner ma prawo do rozstrzygnięcia wszelkich sporów wynikłych podczas Licytacji, włącznie z uprawnieniem do wznowienia albo ponownego przeprowadzenia Licytacji Obiektu.

8. Aukcjoner ma prawo do wycofania Obiektu z Aukcji lub Licytacji bez podania przyczyn.

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

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

§ 6 WARUNKI UMÓW SPRZEDAŻY

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

2. Płatność Ceny i Opłat powinna być dokonana w polskich złotych i może być uiszczona:

2.1. gotówką (bez limitu maksymalnej wysokości płatności), jeżeli płatność jest dokonywana przez konsumenta w rozumieniu Ustawy o Prawach Konsumenta;

2.2. gotówką do limitu 15.000,00 złotych brutto, jeżeli płatność nie jest dokonywana przez konsumenta w rozumieniu Ustawy o Prawach Konsumenta;

2.3. przelewem bankowym na konto mBank S.A. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3. W tytule przelewu należy wskazać nazwę i datę Aukcji oraz numer Obiektu.

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

3. Na specjalne życzenie Klienta, za zgodą DESA, możliwa jest zapłata Ceny i Opłat w walutach euro (konto mBank S.A. 43 1140 2062 0000 2380 1100 1005, Swift: BREXPLPWWA3) lub dolarze amerykańskim (konto mBank S.A. 16 1140 2062 0000 2380 1100 1006, Swift: BREXPLPWWA3). Wartość takiej transakcji będzie powiększona o opłatę manipulacyjną w wysokości 1% Ceny oraz Opłat. Przeliczenie waluty następuje na podstawie dziennego kursu kupna waluty mBank S.A. z dnia poprzedzającego Aukcję.

4. Własność Obiektu będącego przedmiotem Umowy Sprzedaży nie przejdzie na Klienta, do czasu otrzymania przez DESA zapłaty pełnej kwoty Ceny i Opłat.

5. DESA nie jest zobowiązana do przekazania Obiektu Klientowi do chwili przeniesienia prawa własności Obiektu na Klienta. Wcześniejsze przekazanie Obiektu Klientowi nie jest równoznaczne z przeniesieniem prawa własności Obiektu na Klienta ani zwolnieniem z obowiązku zapłaty Ceny i Opłat.

6. W razie opóźnienia Klienta w zapłacie Ceny i Opłat, DESA może odstąpić od Umowy Sprzedaży po bezskutecznym upływie dodatkowego terminu wyznaczonego na zapłatę. W przypadku skorzystania przez DESA z prawa odstąpienia, DESA może dochodzić od nabywcy odszkodowania tytułem utraconych korzyści, które obejmują m. in. szkodę spowodowaną brakiem zapłaty wynagrodzenia DESA z tytułu usług pośrednictwa przy zawarciu Umowy Sprzedaży.

7. W przypadku braku zapłaty Ceny oraz Opłat przez Klienta w terminie określonym w ust. 1 powyżej, Klient upoważnia DESA do potrącenia jego wymagalnych wierzytelności względem DESA np. z tytułu umowy komisu, z wierzytelnością DESA, wobec tego Klienta z tytułu Umowy Sprzedaży Obiektu (kompensata) – oświadczenie o potrąceniu wymaga formy dokumentowej pod rygorem nieważności.

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

9. W celu uniknięcia wątpliwości, autorskie prawa majątkowe do Obiektu jako utworu w rozumieniu ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (t.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 1231 z późn. zm.) nie są przedmiotem Umowy Sprzedaży, tj. przedmiotem Umowy Sprzedaży jest wyłącznie prawo własności Obiektu.

10. Wszelkie zmiany Umowy Sprzedaży wymagają formy pisemnej pod rygorem nieważności, za wyjątkiem rozwiązania Umowy Sprzedaży za porozumieniem stron, które wymaga formy dokumentowej pod rygorem nieważności.

11. DESA niezwłocznie po Aukcji wysła drogą elektroniczną na wskazany przez Klienta adres e-mail potwierdzenie zawarcia Umowy Sprzedaży (zestawienie aukcyjne), na co niniejszym Klienci wyrażają zgodę

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

§ 7 ODBIÓR OBIEKTÓW

1. Odbiór Obiektu przez Kupującego możliwy jest po złożeniu prawidłowych Oświadczeń AML, uiszczeniu pełnej Ceny, Opłat oraz opłat za przechowanie, jeśli są one należne i wymagalne.

2. Odbiór Obiektu w siedzibie DESA jest bezpłatny, za wyjątkiem Obiektów, których odbiór odbywa się z magazynu zewnętrznego, stosownie do ust. 11. poniżej. Wówczas bezpłatny jest odbiór z magazynu zewnętrznego.

3. DESA nie ponosi kosztów transportu Obiektów do Klienta.

4. DESA zapewnia nieodpłatnie podstawowe opakowanie Obiektu.

5. Odbiór Obiektu, jeśli nie ustalono inaczej, odbywa się po uprzednim kontakcie z BOK w siedzibie DESA. Wydanie Obiektu wymaga okazania dokumentu potwierdzającego tożsamość Klienta, a w przypadku odbioru przez osobę trzecią, pisemnego upoważnienia od Klienta oraz złożenia Oświadczeń AML przez osobę upoważnioną do odbioru. DESA wskazuje, że na podstawie przepisów ustawy z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu jest również uprawniona do kopiowania dokumentów tożsamości osób odbierających Obiekty.

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

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

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

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

8.2. Opłata za usługi przechowania wynosi odpowiednio:

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

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

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

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

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

10. DESA zastrzega, że w przypadku Obiektów objętych Opłatą Importową, ze względu na konieczność zakończenia procedury celnej, termin odbioru będzie uzgadniany indywidualnie.

11. W przypadku Obiektów oznaczonych symbolem “π”, zgodnie z § 2 ust. 10.7, odbiór odbywa się z magazynu zewnętrznego DESA. Magazyn znajduje się w Raszynie, przy ul. Mieczysława Ślowskiego 81b (Budynek H3). Do odbioru z magazynu zewnętrznego stosuje się postanowienia powyższego paragrafu, za wyjątkiem odmiennego miejsca odbioru. W szczególności odbiór Obiektu wymaga uprzedniego kontaktu z BOK oraz okazania dokumentu tożsamości nabywcy lub udostępnienia stosownego upoważnienia, w przypadku odbioru Obiektu przez osobę trzecią. Odbiór z magazynu zewnętrznego możliwy jest od poniedziałku do piątku, w godzinach 10:00–15:00, po uprzednim kontakcie z BOK.

§ 8 REKLAMACJA OBIEKTU I POZASĄDOWE SPOSOBY ROZPATRYWANIA REKLAMACJI

1. Podstawa i zakres odpowiedzialności DESA względem Klienta, jeżeli sprzedany Obiekt ma wadę fizyczną lub prawną (rękojmia) są określone w przepisach Kodeksu Cywilnego,

w szczególności w art. 556 i następnych Kodeksu Cywilnego, a w przypadku Klientów będących Konsumentami w Ustawie o prawach konsumenta, przy czym DESA zastrzega, iż ze względu na specyfikę oferowanych Obiektów tj. antyki, dzieła sztuki itp. wymiana wadliwej rzeczy na wolną od wad jest niemożliwa.

2. DESA zapewnia rzetelny opis każdego dostępnego Obiektu, wykonywane są one

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

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

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

5. Dla ułatwienia Klienta i DESA, w celu możliwie jak najszybszego terminu rozpatrzenia reklamacji, zaleca się:
- 5.1. składanie reklamacji za pośrednictwem poczty elektronicznej na adres: reklamacje@desa.pl;
- 5.2. informacji i okoliczności dotyczących przedmiotu reklamacji, w szczególności rodzaju i daty wystąpienia wady;
- 5.3. żądania sposobu doprowadzenia Obiektu do zgodności z Umową Sprzedaży lub oświadczenia o obniżeniu ceny albo o odstąpieniu od Umowy Sprzedaży;
- 5.4. danych kontaktowych składającego reklamację.
6. Jeżeli Klient w reklamacji nie zamieści informacji wymienionych w ust. 5 powyżej, nie będzie miało to wpływu na skuteczność złożonej reklamacji.
7. Jeżeli rozpatrzenie reklamacji nie jest możliwe bez zbadania Obiektu przez DESA, BOK skontaktuje się z Klientem w celu ustalenia sposobu dostarczenia przedmiotowego Obiektu do DESA – Klient jest w takiej sytuacji zobowiązany do dostarczenia Obiektu do DESA na koszt DESA. Jeżeli jednak ze względu na rodzaj wady, rodzaj Obiektu np. jego gabaryty dostarczenie Obiektu przez Klienta byłoby niemożliwe albo nadmiernie utrudnione, Klient może zostać poproszony o udostępnienie DESA, po uprzednim uzgodnieniu terminu, Obiektu w miejscu, w którym Obiekt się znajduje.
8. Jeżeli sprzedany Obiekt ma wadę, Klient, z zastrzeżeniami i na zasadach określonych we właściwych przepisach Kodeksu cywilnego, może:
- 8.1. złożyć oświadczenie o obniżeniu Ceny Licytacyjnej oraz Płat albo odstąpieniu od Umowy Sprzedaży, chyba że DESA niezwłocznie i bez nadmiernych niedogodności dla Klienta wadę taką usunie. Obniżona Cena Licytacyjna oraz Płat powinna pozostawać w takiej proporcji, w jakiej wartość Obiektu z wadą pozostaje do wartości Obiektu bez wady. Klient nie może odstąpić od umowy, jeżeli wada Obiektu jest nieistotna;
- 8.2. żądać usunięcia wady – DESA jest zobowiązana usunąć wadę w rozsądnym czasie bez nadmiernych niedogodności dla Klienta.
9. DESA ustosunkuje się do reklamacji Klienta niezwłocznie, nie później niż w terminie 14 dni od dnia jej otrzymania, a jeżeli w danym przypadku konieczne jest zbadanie Obiektu przez DESA, w terminie 14 dni od daty dostarczenia tego Obiektu do DESA, przy czym informacja o konieczności dostarczenia Obiektu do DESA zostanie przekazana Klientowi w terminie 14 dni od daty złożenia reklamacji.
10. Skorzystanie z pozasądowych sposobów rozpatrywania reklamacji i dochodzenia roszczeń ma charakter dobrowolny. Poniższe zapisy mają charakter informacyjny i nie stanowią zobowiązania DESA do skorzystania z pozasądowych sposobów rozwiązywania sporów. Oświadczenie DESA o zgodzie lub odmowie wzięcia udziału w postępowaniu w sprawie pozasądowego rozwiązywania sporów konsumenckich składane jest przez DESA na papierze lub innym trwałym nośniku w przypadku, gdy w następstwie złożonej przez Klienta reklamacji spór nie został rozwiązany.
11. Szczegółowe informacje dotyczące możliwości skorzystania przez Klienta z pozasądowych sposobów rozpatrywania reklamacji i dochodzenia roszczeń oraz zasady dostępu do tych procedur dostępne są w siedzibach oraz na stronach internetowych powiatowych (miejskich) rzeczników konsumentów, organizacji społecznych, do których zadań statutowych należy ochrona konsumentów, Wojewódzkich Inspektoratów Inspekcji Handlowej oraz pod następującymi adresami internetowymi Urzędu Ochrony Konkurencji i Konsumentów: http://www.uokik.gov.pl/spory_konsumentckie.php; http://www.uokik.gov.pl/sprawy_indywidualne.php; http://www.uokik.gov.pl/wazne_adresy.php
12. Zgodnie z rozporządzeniem Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) NR 524/2013 z dnia 21 maja 2013 r. w sprawie internetowego systemu rozstrzygania sporów konsumenckich oraz zmiany rozporządzenia (WE) nr 2006/2004 i dyrektywy 2009/22/WE (rozporządzenie w sprawie ODR w sporach konsumenckich) Usługodawca jako przedsiębiorca mający siedzibę w Unii zawierający internetowe umowy sprzedaży lub umowy o świadczenie usług podaje łącznie elektroniczne do platformy ODR (Online Dispute Resolution) umożliwiającej pozasądowe rozstrzyganie sporów: <http://ec.europa.eu/consumers/odr/>. Adres poczty elektronicznej Usługodawcy: biuro@desa.pl
13. Klient posiada następujące przykładowe możliwości skorzystania z pozasądowych sposobów rozpatrywania reklamacji i dochodzenia roszczeń:
- 13.1. Klient uprawniony jest do zwrócenia się do stałego polubownego sądu konsumenckiego działającego przy Inspekcji Handlowej z wnioskiem o rozstrzygnięcie sporu wynikłego z zawartej Umowy Sprzedaży.
- 13.2. Klient uprawniony jest do zwrócenia się do wojewódzkiego inspektora Inspekcji Handlowej, zgodnie z art. 36 ustawy z dnia 15 grudnia 2000 r. o Inspekcji Handlowej (Dz.U. 2001 nr 4 poz. 25 ze zm.), z wnioskiem o wszczęcie postępowania medacyjnego w sprawie pozasądowego rozwiązywania sporu między Klientem, a DESA.

- 13.3. Klient może uzyskać bezpłatną pomoc w sprawie rozstrzygnięcia sporu między Klientem a DESA, korzystając także z bezpłatnej pomocy powiatowego (miejskiego) rzecznika konsumentów lub organizacji społecznej, do której zadań statutowych należy ochrona konsumentów (m.in. Federacja Konsumentów, Stowarzyszenie Konsumentów Polskich).
- 13.4. Klient może złożyć skargę za pośrednictwem platformy internetowej ODR: <http://ec.europa.eu/consumers/odr/>. Platforma ODR stanowi także źródło informacji na temat form pozasądowego rozstrzygania sporów mogących powstać pomiędzy przedsiębiorcami i Konsumentami.
14. DESA informuje, iż na podstawie art. 38 pkt 11 Ustawy o Prawach Konsumenta, Klientom nie przysługuje prawo do odstąpienia od Umowy Sprzedaży, zawartej poza lokalem przedsiębiorstwa lub na odległość.

§ 9 ZASADY ŚWIADCZENIA USŁUG ELEKTRONICZNYCH PRZEZ DESA

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

§ 10 ZASADY POUFNOŚCI I OCHRONY DANYCH OSOBOWYCH

1. DESA dążąc do poszanowania ochrony prywatności Klientów oraz Licytujących przedsięwzięła niezbędne środki techniczne i organizacyjne, by przetwarzanie danych osobowych uczestników Aukcji odbywało się w zgodzie z odpowiednimi regulacjami prawnymi, w szczególności na zasadach określonych w RODO oraz ustawie z dnia 10 maja 2018 r. o ochronie danych osobowych (t.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 1781).
2. Administratorem Państwa danych jest DESA. W sprawach związanych z ochroną danych osobowych mogą Państwo kontaktować się:
- 2.1. telefonicznie pod numerem: +48 22 163 66 00

- 2.2. drogą elektroniczną: bok@desa.pl lub
- 2.3. korespondencyjnie na adres: Piękna 1A, 00-477 Warszawa (z dopiskiem „Dane osobowe”).
3. Cele i podstawa prawna przetwarzania danych:
- 3.1. Administrator danych osobowych, przetwarza dane w celu udziału w Aukcji w oparciu o dobrowolną zgodę, zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt. a) RODO,
- 3.1.1. w przypadku uczestnictwa w Licytacji dane osobowe będą przetwarzane, zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt. b) RODO, tj. przetwarzanie jest niezbędne do wykonania umowy, której stroną jest osoba, której dane dotyczą, lub do podjęcia działań na żądanie osoby, której dane dotyczą, przed zawarciem umowy;
- 3.1.2. w określonych przypadkach, ze względu na nałożone na DESA obowiązki przez powszechnie obowiązujące przepisy prawa, Państwa dane osobowe będą przetwarzane zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt. c, tj. przetwarzanie jest niezbędne do wypełnienia obowiązku prawnego ciążącego na administratorze.
- 3.2. W przypadku wyrażenia stosownej zgody Administrator będzie przetwarzał dane w celu:
- 3.2.1. dostarczenia Newslettera, zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt. a) RODO;
- 3.2.2. marketingu bezpośredniego, zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt. a) RODO.
- 3.3. DESA przetwarza też dane osobowe w celach wskazanych poniżej, na podstawie prawnie uzasadnionego interesu Administratora, którym jest:
- 3.3.1. obrona przed roszczeniami i dochodzenia roszczeń, zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt f) RODO;
- 3.3.2. prowadzenie procesów reklamacyjnych, zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt f) RODO;
- 3.3.3. przeprowadzanie badania satysfakcji klienta w formie anonimowej ankiety o poziomie satysfakcji z dostarczanych przez DESA produktów / usług, zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt f) RODO.
4. Podanie danych osobowych przez Klientów lub Licytujących, jest dobrowolne, jednakże jest niezbędne w celu prawidłowego przebiegu Aukcji, świadczenia Usług Elektronicznych lub świadczenia usługi Newslettera.
5. Administrator w celu realizacji Aukcji, świadczenia Usług Elektronicznych lub świadczenia usługi Newslettera może powierzyć Państwa dane zaufanym odbiorcom, tj. dostawcom usług technicznych, którzy mogą obsługiwać infrastrukturę techniczną potrzebną DESA do świadczenia Usług Elektronicznych. Możemy również udostępniać Państwa dane osobowe określonym partnerom marketingowym i reklamowym w celu wysyłania Państwu komunikatów.
6. W przypadku udziału w Aukcji za pośrednictwem Aplikacji Państwa dane będą przekazane do USA. Zapewniamy jednak, że DESA zastosuje odpowiednie zabezpieczenia prawne, tj. standardowe klauzule umowne ochrony o których mowa w Decyzji wykonawczej Komisji (UE) 2021/914 z dnia 4 czerwca 2021 r. w sprawie standardowych klauzul umownych dotyczących przekazywania danych osobowych do państw trzecich na podstawie rozporządzenia Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2016/679: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/PL/TXT/?uri=CELEX:32021D0914>
7. Przysługują Państwu następujące prawa związane z przetwarzaniem przez DESA danych osobowych:
- 7.1. prawo dostępu do danych;
- 7.2. prawo do sprostowania, czyli poprawienia lub zaktualizowania danych;
- 7.3. prawo do usunięcia danych;
- 7.4. prawo do sprostowania danych;
- 7.5. prawo do ograniczenia przetwarzania danych;
- 7.6. prawo do przenoszenia danych;
- 7.7. prawo wniesienia skargi do organu nadzorczego (Prezesa Urzędu Ochrony Danych Osobowych). Jeżeli podstawą prawną jest zgoda, mają Państwo prawo do jej cofnięcia w dowolnym momencie. Niemniej wycofanie zgody nie ma wpływu na zgodność z prawem przetwarzania dokonanego na podstawie Państwa zgody przed jej wycofaniem.
8. Administrator ma prawo przetwarzać dane osobowe przez okres obowiązowania umowy, a także po jej zakończeniu w celach:
- 8.1. dochodzenia roszczeń w związku z wykonywaniem umowy;
- 8.2. zapobiegania nadużyciom i oszustwom;
- 8.3. statystycznych i archiwizacyjnych;
- nie dłużej niż przez okres 6 lat od dnia zakończenia okresu obowiązowania umowy.

9. Jeżeli obowiązek przetwarzania danych wynika z odrębnych przepisów prawa (np. Ustawy o rachunkowości, Ordynacji podatkowej, Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 4 grudnia 2017 r. w sprawie ksiąg ewidencyjnych prowadzonych przez podmioty gospodarcze wyspecjalizowane w zakresie obrotu zabytkami na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej, AML) dane osobowe będą przechowywane przez okres wymagany obowiązującymi przepisami w celu realizacji wymagań prawnych.

§ 11 POSTANOWIENIA KOŃCOWE

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

ZLECENIE LICYTACJI

Zakopane, Zakopane! • 1640KOL048 • 30 stycznia 2025

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

☐ Zlecenie licytacji z limitem☐ Zlecenie telefoniczne

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

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

Imię i nazwisko

Dowód osobisty (seria i numer)

PESEL/NIP (dla firm)

Adres: ulica

nr domu

nr mieszkania

Miasto

Kod pocztowy

Adres e-mail

Telefon / faks

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

[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

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

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

e-mail: zlecenia@desa.pl

Zlecenie licytacji z limitem

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

☐ Take

☐ Nie

Zlecenie telefoniczne

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

□ Tak

☐ Nie

Numer telefonu do licytacji

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

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

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

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

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

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

WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

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

Data i podpis klienta składającego zlecenie



AUTORZY TEKSTÓW

Tomasz Dziewicki: poz. 4
Aleksandra Idzban: poz. 35, 36
Nicole Lewandowska: poz. 45
Martyna Kolanowska: tekst wstępny (red.), poz. 1, 5, tekst s. 48 (red.), poz. 7 (red.), 10 (red.), 11 (red.), 12, 13, 21 (red.), 28, 34, 39 (red.), 43, 44 (red.), 60, 61 (red.), 65 (red.), 66, tekst s. 252–253 (red.)
Jagienka Parteka: poz. 33
Weronika Roś: poz. 14 (red.), tekst s. 79, poz. 19, tekst s. 97 (red.), tekst s. 105 (red.), tekst s. 194–195, tekst s. 210–211 (red.)
Małgorzata Skwarek: poz. 6
Michał Szarek: poz. 2, 3, 30, 59

ZAKOPANE, ZAKOPANE! 30 STYCZNIA 2025

ZDJĘCIA DODATKOWE I ARANŻACYJNE

s. 16 Tatry i Zakopane, widok z Gubałówki, źródło: NAC
s. 19 Stanisław Witkiewicz w swojej pracowni w „Jadwinówce”, Zakopane, 1892, źródło: Muzeum Tatrzańskie im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem
s. 20 Rafał Malczewski i Mariusz Zaruski podczas wspinaczki na Czarnych Ścianach w Tatrach Wysokich, fot. Józef Oppenheim, źródło: Muzeum Tatrzańskie im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem
s. 20 Nowe schronisko Murowaniec na Hali Gąsienicowej w Tatrach, fot. Tadeusz Zwoliński, 1925, źródło: NAC
s. 21 Ośmioletni Stanisław Ignacy Witkiewicz z Sabałą, 1893, źródło: Muzeum Tatrzańskie im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem
s. 21 Stanisław Ignacy Witkiewicz, Tymon Niesiołowski i inni na werandzie „willi na Antałówce”, 1910, źródło: Muzeum Tatrzańskie im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem
s. 22–23 Narciarze podczas treningu w Dolinie Kościeliskiej. Widoczny m.in.: Jan Marusarz (2. z prawej), 1932, źródło: NAC
s. 33 Stanisław Ignacy Witkiewicz i Tymon Niesiołowski na werandzie „willi na Antałówce”, 1910, źródło: Muzeum Tatrzańskie im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem
poz. 4 Stanisław Ignacy Witkiewicz, Akt, 1922, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW
poz. 4 Stanisław Ignacy Witkiewicz, Die Athleten haben immer Recht, 1922, kolekcja prywatna, źródło: Wikimedia Commons
poz. 4 Stanisław Ignacy Witkiewicz, Szukanie nowej gwiazdy, 1922, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW
poz. 4 August Zamoyski, Ich dwoje („Zbójnicki”), 1921, kolekcja prywatna, źródło: DESA Unicum
poz. 5 Olga Wojakowa, ok. 1935, źródło: archiwum prywatne
poz. 5 Olga Wojakowa (z prawej) z synem, Włodzimierzem Wojakiem i przyjaciółmi, ok. 1938, źródło: archiwum prywatne
poz. 6 Stanisław Ignacy Witkiewicz / Witkacy, Portret zbiorowy –Tadeusz Langier, Witkacy, Bronisława Włodarska, 1938, Muzeum Tatrzańskie im. dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem, źródło: Wikimedia Commons
poz. 6 Stanisław Ignacy Witkiewicz / Witkacy, Portret Bronisławy Włodarskiej–Litauer, 1938, kolekcja prywatna, źródło: DESA Unicum
s. 49 Ośmioletni Stanisław Ignacy Witkiewicz z ojcem chrzestnym, Janem Krzeptowskim (Sabałą), źródło: Muzeum Tatrzańskie im. dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem

poz. 11 Rafał Malczewski (po lewej) i Mariusz Zaruski podczas wspinaczki grzbietem Czarnych Ścian w Tatrach Wysokich, źródło: Muzeum Tatrzańskie im. dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem
poz. 12 Rafał Malczewski, „Pejzaż z Podhala”, ok. 1932, kolekcja prywatna, źródło: DESA Unicum
poz. 12 Rafał Malczewski, Narciarze w Tatrach, 1927, kolekcja prywatna, źródło: DESA Unicum
poz. 13 Rafał Malczewski z drugą żoną Zofią, na tle gór Skalistych, 1943, źródło: Cyfrowe MNK
poz. 13 Rafał Malczewski, Pejzaż kanadyjski, kolekcja prywatna, źródło: DESA Unicum
poz. 13 Rafał Malczewski z drugą żoną Zofią w Kanadzie, 1947, źródło: cyfrowe MNK
poz. 14 Wojciech Brzega, Projekt krzesła, 1902–1935, Muzeum Tatrzańskie im. dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem, źródło: Muzeum Tatrzańskie im. dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem
s. 74–75 Willa „Zofiówka”, Zakopane, 1900, źródło: NAC
poz. 19 Drzeworyt, Władysław Skoczylas, Taniec zbójników I, źródło: DESA Unicum
s. 92–93 Kapela góralska w polskim pawilonie podczas Międzynarodowej Wystawy Sztuki Dekoracyjnej i Wzornictwa w Paryżu, 1925, źródło: NAC
s. 96 Teofil Studnicki, Grupa ludzi na bobslejach, tor w Kuźnicach w Zakopanem, pocz. XX w. źródło: Muzeum Tatrzańskie im. dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem
s. 98–99 Bieg zjazdowy w Tatrach. Franciszek Bujak w trakcie zjazdu na Hali Gąsienicowej 1932, źródło: NAC
s. 102–103 Bieg zjazdowy w Tatrach. Uczestnicy biegu zjazdowego;

od lewej stoją: Jan Skupień, Henryk Bednarski, Bronisław Czech, Kazimierz Schiele, Franciszek Bujak 1932, źródło: NAC
s. 104 Zawodniczka Bujak Anna, źródło: Muzeum Tatrzańskie im. dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem
s. 112–113 Wystawa prac uczniów w Szkole Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, 1930, źródło: NAC
poz. 39 Władysław Hasior w Muzeum Architektury we Wrocławiu, 1971, źródło: Muzeum Tatrzańskie im. dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem
poz. 41 Tadeusz Brzozowski w swojej pracowni prezentujący swój abstrakcyjny obraz, 1964. Fot. Piotr Baracz / EastNews
poz. 47 Władysław Matlakowski, Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu: zarys życia ludowego, Warszawa 1915, źródło: Biblioteka POLONA
poz. 57 Władysław Matlakowski, Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu: zarys życia ludowego, Warszawa 1915, źródło: Biblioteka POLONA
s. 208–209 Wystawa w Szkole Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, 1930, źródło: NAC
poz. 88 Władysław Matlakowski, Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu: zarys życia ludowego, Warszawa 1915, źródło: Biblioteka POLONA
poz. 90 Władysław Matlakowski, Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu: zarys życia ludowego, Warszawa 1915, źródło: Biblioteka POLONA
s. 252 Stanisław Barabasz, Sztuka ludowa na Podhalu. Część V. Wyszycia na ubiorach, Tablica XXXI, 1904, ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego im. dra. Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem
s. 253 Stanisław Barabasz, Sztuka ludowa na Podhalu. Część V. Wyszycia na ubiorach, Tablica XV, 1935, ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego im. dra. Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem

okładka front poz. 5 Stanisław Ignacy Witkiewicz / Witkacy, “Portret Olgi Wojakowej”, ok. 1930
okładka II – strona 1 poz. 4 Stanisław Ignacy Witkiewicz / Witkacy, “Muza”, 1922
strony 2–3 poz. 12 Rafał Malczewski, Pejzaż podhalański, 1922
strony 4–5 poz. 19 Władysław Skoczylas / Stowarzyszenie “Kilim” w Zakopanem, “Taniec zbójników”, lata 20. XX w.
strona 6 poz. 11 Rafał Malczewski, Widok na Morskie Oko
strony 12–13 poz. 65 Aleksander Augustynowicz, Góralka zbierająca krokusy
strona 275 poz. 43 Bartek Leszczyna, “Skłębione chmury nad Morskim Okiem”, 2024
strona 276 poz. 61 Władysław Jarocki, Góralka z Poronina, 1919
strony 278–279 poz. 20 Zofia Stryjeńska / Wytwórnia Kilimów Artystycznych Julii Tennenbaum, Gliniany k. Lwowa, Kilim “Jesień”, lata 30. XX w.
strona 280 – okładka III poz. 62 Stefan Filipkiewicz, Zima na Olczy
okładka IV poz. 1 Zofia Stryjeńska, Narciarze, lata 40. XX w.
koncepcja graficzna Monika Wojnarowska
opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski
zdjęcia Marcin Koniak, Marek Krzyżanek, Alina Matyash–Labanovskaya
prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl
druk ArtDruk Kobylka

kod aukcji 1640KOL048







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

DESA.PL