



DESA
UNICUM

ZAKOPANE, ZAKOPANE!

AUKCJA 12 LUTEGO 2026 WARSZAWA















ZAKOPANE, ZAKOPANE!

12 LUTEGO 2026

CZAS AUKCJI

12 lutego 2026 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

23 stycznia – 12 lutego
poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00
sobota, 11:00 – 16:00

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum
ul. Piękna 1a, Warszawa

KOORDYNATORZY

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

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

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



pełna oferta na desa.pl

ZLECENIA LICYTACJI

zlecenia@desa.pl, 22 163 67 00

DOM AUKCYJNY

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

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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

BIURO PRZYJĘĆ

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

WYCENY BIŻUTERII

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

PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW

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

ZLECENIA AUKCYJNE

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

WYSTAWY AUKCYJNE

WSTĘP WOLNY
kalendarz wystaw dostępny na www.desa.pl

SEKRETARIAT ZARZĄDU

tel. 22 163 66 65, 795 122 719, biuro@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

DESA^{SA}

ZARZĄD DESA S.A.

JULIUSZ WINDORBSKI Prezes Zarządu | MARCIN SOBKA Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA S.A.

GRZEGORZ KRÓL Członek Rady Nadzorczej | MARCIN CZERNIK Członek Rady Nadzorczej | BARTŁOMIEJ WACHTA Członek Rady Nadzorczej

ZARZĄD DESA UNICUM



AGATA SZKUP
Prezes Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu

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
Specjalista ds. marketingu online
w.markowska@desa.pl
tel. 795 122 723

Public Relations – pr@desa.pl

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



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



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



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



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



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



TERESA SOLDENHOFF
t.soldenhoff@desa.pl
506 251 835



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



INDEKS

Adamiak Władysław 34–35	Łonicki Janusz 78
Augustynowicz Aleksander 26	Malczewski Rafał 23–24
Bałuk Jerzy 77	Mikulski Kazimierz 105–106
Bielecki Władysław 107	Młodożeniec Jan 120
Brzega Wojciech 13	Mokwa Marian 73
Brzega Wojciech (według) 12, 14	Mrożewski Stefan 108
Brzozowski Kazimierz 17	Mróz Marian 76
Brzozowski Tadeusz 49–50	Mularczyk Józef 129
Bujakowa Maria 104	Napieracz Jerzy 119
Burnatowicz Stefan 90–91	Nartowski Tadeusz 75
Chomicz Witold 114	Pęksowa Ewelina 121–122
Ćwikliński Zefiryn 131–133	Piątkowski Leszek 79
Doleżuchowicz Adam 39	Raczyński Stanisław 112–113
Domańska Maria 103	Rogalski Zbigniew 137
Dzieliński Jan Kazimierz 115	Rzasa Antoni 51–52
Dziemański Stanisław 28–29	Saski Sylwester 33
Filipkiewicz Mieczysław 70–71	Skoczylas Władysław 109–111
Galek Stanisław 67	Sosin Jerzy 54
Gąbkowski Władysław 36	Stabrowska Julia Łucja 127
Gąsienica-Sobczak Stanisław 55–56	Stańko Leszek 130
Górski Stanisław 32	Stańko Michał 27
Hasior Władysław 45–48	Stapiński Bronisław 88–89
Hermanowicz Henryk 93	Stryjeńska Zofia 4–5, 40–41
Janowska Maria 102	Szostak Karol 53
Jarocki Władysław 2–3	Terlecki Alfred 30, 74
Jurkiewicz Andrzej 118	Tyrowicz Ludwik 117
Kamocki Stanisław 1, 25	Wadowski Adam 31
Konarska Janina 116	Wielhorski Czesław 79
Konwiński Stefan 92	Witkiewicz Stanisław (według) 12, 14
Krzepłowska-Marusz Hanka 136	Witkiewicz Stanisław Ignacy \ Witkacy 6–11
Kulon Józef 99–101	Wójcik Franciszek 128
Kut Władysław 22	Ziomek Teodor 72
Leszczyna Bartek 134–135	

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

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



Turysta w Tatrach, 1929-1939



1

STANISŁAW KAMOCKI

1875-1944

"Giewont", przed/lub 1925

olej/tektura, 34,5 x 50,5 cm

sygnowany p.d.: 'St. Kamocki'

na odwrociu papierowa nalepka z odręcznym opisem pracy: 'Stanisław Kamocki | Giewont' oraz dwie nalepki Związku Polskich Artystów Plastyków z opisem pracy

estymacja:

12 000 - 18 000 PLN

2 900 - 4 300 EUR

POCHODZENIE:

Aukcja Artystyczna Związku Polskich Artystów Plastyków, Kraków, 1925

kolekcja prywatna, Zakopane

Stanisław Kamocki, pomimo urodzenia w Warszawie, był związany przede wszystkim ze środowiskiem artystycznym Krakowa, z Małopolską i Pogórzem. Uczęszczał do krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych pod kierunkiem Leona Wyczółkowskiego, Jacka Malczewskiego oraz Jana Stanisławskiego. Kamocki wyrastał z tradycji malarstwa młodopolskiego, w której tatrzańskie pejzaże malowane przez Wyczółkowskiego, Witkiewicza czy Stanisławskiego stworzyły „swoistą epopeję, będącą też malarskim ekwiwalentem poezji Kasprowicza czy Tetmajera” (Urszula Kozakowska-Zauch, Kraków 1900, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2018, s. 133). Uczniowie Stanisławskiego, spośród których przydomek najzdolniejszego nosił właśnie Kamocki, nazywani byli żartobliwie „peleryniarzami”. Sam mistrz mawiał do nich „malujcie, panowie, polską wieś, bo może za kilka lat jej nie będzie”. Najwyraźniej słowa te wywarły na Kamockim duże wrażenie, gdyż z ogromnym zapalem i reporterskim wręcz zacięciem przystąpił do „portretowania” wiejskiego krajobrazu, który w jego dziełach zespojony jest

nierozerwalnie z naturą. Pejzaże Kamockiego są właśnie ucieleśnieniem miłości jaką żywił do ojczyzny oraz znakomicie obrazują też przywiązanie do ziemi, z której się wywodził.

Oferowany obraz przedstawia piękny tatrzański widok na Giewont, malowany pewnymi siebie pociągnięciami pędzla. Kompozycję charakteryzuje niezbyt szeroka gama barwna, w której niewątpliwie góruje lubiana przez artystę zieleń. Stanisław Kamocki, będąc uczniem Jana Stanisławskiego, podchodził do terenów podhalańskich z dużym sentymentem. To właśnie tam wyjeżdżał z zawsze życzliwym profesorem w plener, opuszczając „za-tęchłe” progi krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. W Zakopanem na Ha-rendzie prowadził Kamocki kursy pejzażowe i sam utrzymywał pracownię w Zakopanem. Z miastem związał się definitywnie podczas okupacji, ucząc malarstwa w Państwowej Szkole Góralskiej Sztuki Ludowej.



2 α

WŁADYSŁAW JAROCKI

1879-1965

"Tatry", 1919

olej/tektura, 65,5 x 81 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'W JAROCKI 1919'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'W. JAROCKI | "TATRY" | 1919 r olej'

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 600 - 4 800 EUR

Władysław Jarocki urodził się w roku 1879 w rodzinnym majątku we wsi Podhajczyki, jednak po sześciu latach od narodzin Władysława, całą rodziną przenieśli się do Lwowa. Już od najmłodszych lat przejawiał talent malarski, jednak podporządkowując się woli ojca, podjął studia na Wydziale Architektury Politechniki Lwowskiej. Po uzyskaniu tytułu inżynierskiego w 1902 roku, Jarocki nie zrezygnował z marzeń i rozpoczął edukację artystyczną na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie początkowo pobierał nauki w klasie Józefa Mehoffera, a później także uczęszczał do pracowni Leona Wyczółkowskiego. Na przełomie 1906 i 1907 roku, wyjechał do Paryża, aby kontynuować edukację malarską na Académie Julain, gdzie spotkał kolegów jeszcze z czasów gimnazjalnych – Fryderyka Pautscha oraz Kazimierza Sichulskiego.

Od 1911 roku, Jarocki zaczął regularnie odwiedzać tereny Podhala, Zakopanego oraz Harendy. Z początku skupiał się na portretowaniu podhalskich górali i góralek, jednak po wielu wędrówkach górskich ze swoim dobrym

przyjacielem, a później teściem, Janem Kasprowiczem, Jarocki odkrył także piękno malowniczej i dzikiej przyrody pobliskich terenów. W jego realizacjach wybrzmiewa szczerza fascynacja podhalańskim folklorem, tak popularnym w malarstwie polskim tego okresu. Obrazy powstające do 1920 zdają się najlepiej charakteryzować indywidualny styl malarza.

Oferowany pejzaż tatrzański namalowany został przez Władysława Jarockiego w 1919 roku. Przedstawia widok na pasmo górskie rozciągające się nad rozrzuconymi pośród łąk domkami. Artysta przedstawił krajobraz nadając mu bardzo sielskiego i malowniczego charakteru. Niezwykle szeroka paleta barwna zastosowana w kompozycji została rozbita na wiele plam barwnych nadających obrazowi witrażowy charakter, idealnie wpisując się w indywidualny styl malarza. Cechowała go właśnie nasycona, żywa kolorystyka, miękka linia konturu i dekoracyjność, wywodząca się ze sztuki młodopolskiej oraz bezpośredniej twórczości Stanisława Wyspiańskiego.



3 α

WŁADYSŁAW JAROCKI

1879-1965

Portret góralki na tle chaty, 1937

olej/plótno, 95 x 124 cm

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

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

11 900 - 16 600 EUR





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

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

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

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

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



Zajęcia z rysunku w pracowni profesora Władysława Jarockiego, fotografia archiwalna



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



Władysław Jarocki, Modlący się mężczyźni, Muzeum Śląska Opolskiego

4 α Ω Ψ Σ

ZOFIA STRYJEŃSKA

1891-1976

Dziewczyna z wiankiem, lata 40. XX w.

gwasz, tempera/plótno, 35 x 26 cm
sygnowany p.d.: 'Z. STRYJEŃSKA'

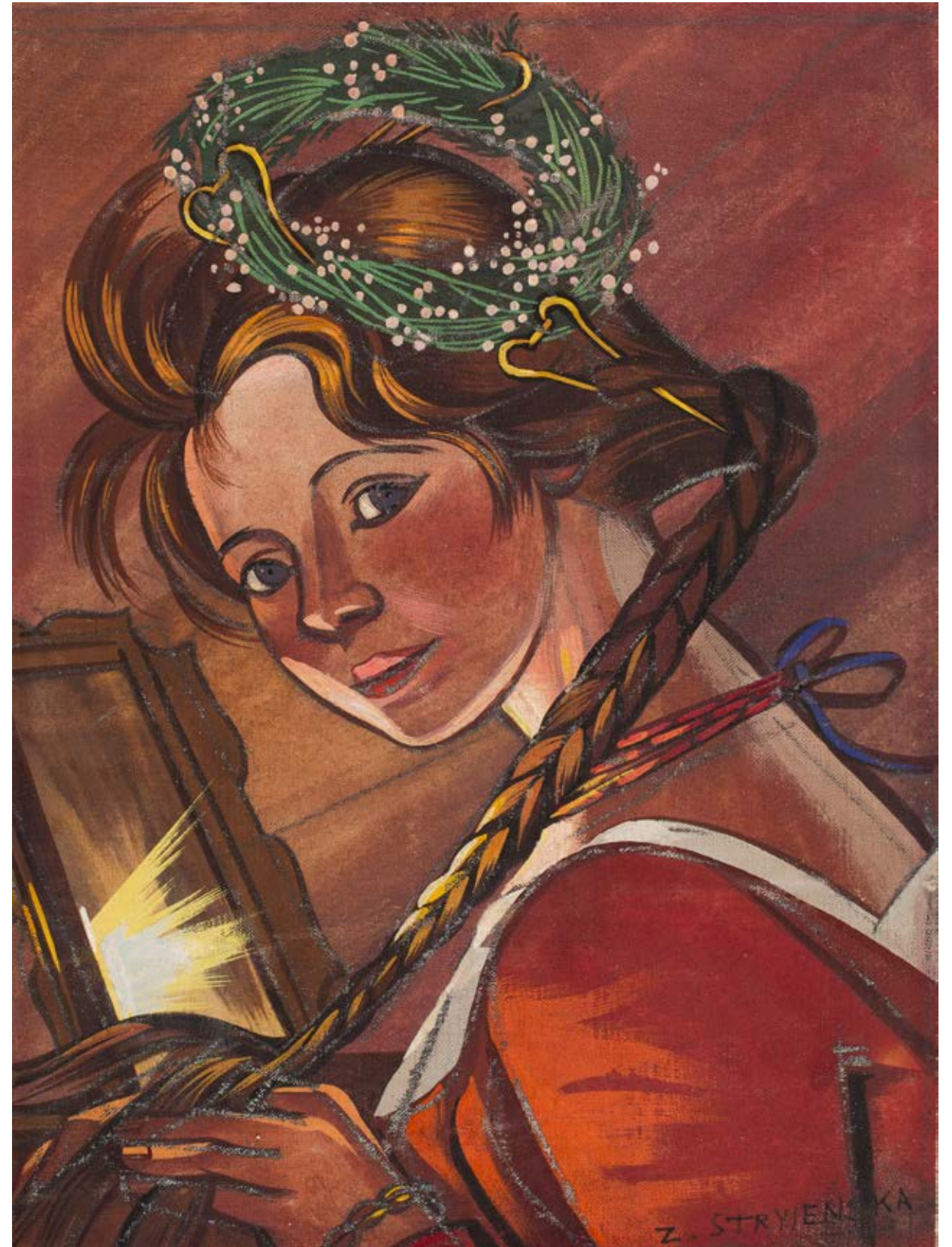
estymacja:

80 000 - 120 000 PLN

19 000 - 29 000 EUR

POCHODZENIE:

dar artystki dla Józefy i Ignacego Zbierskich, właścicieli paryskiej restauracji, lata 40. XX w.
kolekcja spadkobierców Józefy i Ignacego Zbierskich, Kanada





Zofia Stryjeńska, fotografia portretowa, okres międzywojenny

Zofię Stryjeńską, jedną z najwybitniejszych polskich kobiet-artystek przez lata uważano za księżniczkę polskiego malarstwa. Była skandalistką przełamującą tabu w zakresie obecności kobiet w sztuce. Początkowo uczyła się pod kierunkiem Leonarda Stroynowskiego, by przenieść się do Szkoły Sztuk Pięknych dla Kobiet Marii Niedzielskiej w Krakowie. Studiowała w Akademii Sztuk Pięknych w Monachium w 1911 roku, udając mężczyznę przez cały ten czas. Po ślubie z Karolem Stryjeńskim w 1916 rozpoczęła pracę nad najważniejszymi dla jej wczesnego etapu cyklami obrazów i grafik. Pierwszym z nich był powstały w 1917, a wydany w 1918 cykl grafik „Bożki słowiańskie”, który w bardzo dekoracyjnej manierze ujmował fantazyjne przedstawienia z modnej wówczas Słowiańszczyzny. Obok niego zaprezentowała cykl temperowych obrazów nazwany „Pascha”, w którym podejmowała znowu tematykę wierzeń religijnych o wyraźnie ludowym zabarwieniu.

Stryjeńska szybko stała się ważną artystką specjalizującą się w dekorowaniu wnętrz. Jej silnie zrytmizowana, bogata kolorystycznie wizja folkloru świetnie wpisywała się w międzynarodową stylistykę art déco, która obejmowała nie tylko malarstwo, ale też wiele przedmiotów użytkowych, w tym zastawę stołową czy zabawki, które projektowała w latach 30. Jednak Stryjeńska była również spadkobierczynią folklorystycznych tendencji w sztuce polskiej, między innymi obecnych w twórczości Włodzimierza Tetmajera czy przede wszystkim, najważniejszego dla niej punktu odniesienia, jakim było dorobek Stanisława Wyspiańskiego. Wizję idealizowanego życia wiejskiego Stryjeńska kształtowała wokół stałych tematów przenikania się słowiańskiej kultury ludowej i chrześcijaństwa, obrzędowości i rytuału, a także rytmu pór roku wyznaczającego czas zasiewu i zbiorów. Ten przeniknięty poetycką naiwnością portret wsi polskiej zyskał uznanie publiczności międzynarodowej, kiedy w 1925 Stryjeńskiej zlecono wykonanie dekoracji do sali głównej pawilonu polskiego na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu. Jej cykl sześciu panneaux o zbiorczym tytule „Rok obrzędowy w Polsce” zdobył dla Stryjeńskiej cztery Grand Prix, otrzymała ona również

wyróżnienie specjalne i Legię Honorową. Oprawa pawilonu, którą współtworzyli tak wybitni artyści jak Henryk Kuna czy Jan Szczepkowski, wyznaczyła w polskiej historii sztuki początek dominacji art déco, a Stryjeńskiej nadała status wcześniej niedostępny dla żadnej kobiety w polskiej sztuce. Mieszkająca w tym czasie z mężem w Zakopanem artystka zaczęła otrzymywać zlecenia w całym kraju, czego rezultatem są chociażby doskonale znane z rynku warszawskiego Starego Miasta dekoracje kamienicy z 1928. Stryjeńska doskonale odnajdowała się w środowisku inteligencji i cyganerii krakowskiej, poznając między innymi Tadeusza Boya-Żeleńskiego, rodziny Pugetów czy Kossaków, a także słynną poetkę Marię Pawlikowską-Jasnorzewską i jej siostrę Magdalenę Samozwaniec. Znała również wybitnych artystów z kręgów towarzyskich jej pierwszego męża: Witkacego, Władysława Skoczylasa czy Władysława Reymonta.

Prezentowany obraz pochodzi z późnego okresu w dorobku Stryjeńskiej, kiedy zmuszona przez okupację sowiecką malarka wyjechała z kraju. Udała się do Paryża, w którym zamieszkiwała przez dwanaście lat zanim osiadła w Genewie. Artystka w powojennej twórczości powracała do dawnych motywów, które cieszyły się dużą popularnością. Dalej malowała sceny załotów, codziennych wiejskich zajęć czy studia typów ludowych górali i górali. „Dziewczyna z wiankiem” należy do licznej grupy studiów głów urodziwych, młodych dziewcząt prezentujących różne typy ludowe, które chętnie były nabywane do mieszczańskich domów. Na prezentowanym obrazie artystka ukazała kameralną, intymną scenę. Młoda, długowłosa brunetka siedzi przed lusterkiem i zaplata warkocz. Na jej głowie spoczywa wianek przymocowany do włosów złotymi spinkami. Dziewczyna odwraca się odwrwana na chwilę od swojej toalety i łagodnie się uśmiecha w stronę widza. Według legendy rodzinnej obraz został podarowany małżeństwu Józefie i Ignacemu Zbierskich, którzy prowadzili restaurację w Paryżu przy rue Louis Bonnet. Artystka często stołowała się u nich, a w zamian za posiłki ofiarowywała im obrazy.

5 α Ω Ψ Σ

ZOFIA STRYJEŃSKA

1891-1976

Prządka przy kołysce, lata 40. XX w.

gwasz, tempera/plótno naklejone na tekturę, 65 x 48 cm
sygnowany l.d.: 'Z. STRYJEŃSKA'

estymacja:

120 000 - 180 000 PLN

28 000 - 43 000 EUR

POCHODZENIE:

dar artystki dla Józefy i Ignacego Zbierskich, właścicieli paryskiej restauracji, Paryż, lata 40. XX w.
kolekcja spadkobierców Józefy i Ignacego Zbierskich, Kanada





Zofia Stryjeńska, „Przędka” z cyklu „Rzemiosło”, kolekcja prywatna



Zofia Stryjeńska, „Przędka”/„Żółta spódnica”, ok. 1953, Muzeum Narodowe w Warszawie

„TRZEBA IŚĆ PO BARWĘ NA WIEŚ...”

Zofia Stryjeńska zapytana o zainteresowanie tematami ludowymi odpowiedziała: „tam jedynie zna leżć można barwę. (...) Nasze życie jest okropnie szare. Nawet taksówki w mieście są szare. Ubrania wasze, was, nieszczęsnych mężczyzn, to parodia barwy, której tak potrzebuje i tak szukam jak muzyk melodii. Trzeba iść po barwę na wieś, bo kraje, w której tej barwy jest jeszcze dużo, więc egzotyka, to centrala światowa kolorów, są niestety zbyt daleko i dla nas niedostępne”. Rzeczywiście barwa obok rytmu była kluczowym środkiem ekspresji w twórczości Księniczki Malarstwa Polskiego. Artystka posługiwała się czystym kolorem i bardzo ograniczonym modelem światłocieniowym, nie aspirując do oddawania rzeczywistości w realistyczny sposób. Zamiast tego skłaniała się ku dekoracyjności, co równocześnie było gwarantem artystycznych i komercyjnych sukcesów na wielką skalę. Owa dekoracyjność obejmowała również wybiórczy stosunek do inspiracji folklorem. Stryjeńska nie powielała kompletów strojów ludowych, a jedynie wybierała odpowiadające jej estetycznie elementy, tworząc z nich nową i oryginalną całość. „Postacie wykreowane przez Stryjeńską są niemal zawsze ubrane bogato i strojnie, z pańska, choć po chłopsku. Przetwarza ona nieraz owe ludowe stroje w sposób niemal fantastyczny, tworząc konstrukty, które nigdy na polskiej wsi nie istniały (...) Jej wiedza o ludowym ubiorze brała się z obserwacji eksponatów muzealnych i wystaw (wyjątek stanowi Podhale, dokąd często podróżowała)” (Justyna Słomska, O Ludowości, [w:] Zofia Stryjeńska 1937-1976, Kraków 2008, s. 263). Taka jest również bohaterka prezentowanego w katalogu obrazu „Przędka przy kołysce”. Jej ubiór może kojarzyć się z tradycyjnym strojem ludowym, zwłaszcza tym łowickim: kobieta ma na sobie białą koszulę, jasnozielony gorset, długą spódnicę w barwne pasy oraz żółtą chustkę przewiązaną na głowie, jednak stanowi on jedynie fantazję artystki na temat stroju ludowego. Stryjeńska zamiast z etnograficzną szczegółowością oddawać detale strojów, tworzyła swobodne wariacje na temat tradycyjnych strojów,

których barwność w szczególności fascynowała artystkę. W ukazanej scenie artystka przedstawiła młodą matkę przy kołysce ze śpiącym niemowlęciem. Scena rozgrywa się przed wiejską chatą krytą strzechą. Kobieta przybiera dynamiczną, niemal taneczną pozę, chwytając prześlicie obłożoną kądziela. Przędzenie, jak i tkanie na krosnach, było od niepamiętnych czasów uważane za zajęcie kobiece. W niektórych rejonach Polskich pannom młodym wręczano kądziel na znak tego, że od chwili zamążpójścia przedzą wykonaną przez siebie będą okrywać rodzinę. Zofię Stryjeńską fascynowały nie tylko codzienne zajęcia wiejskiej ludności, ale i przeróżne zwyczaje i wierzenia ludowe. Motyw prządk, podobnie jak macierzyństwa, często powracał w jej twórczości. Pojawiał się m.in. w często reprodukowanym cyklu „Rzemiosła”, na panneau dekoracyjnym „Marzec-Kwiecień” z pawilonu polskiego na Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu oraz w malarstwie sztalugowym, jak choćby na pracy „Przędka”/„Żółta spódnica” ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie.

Kompozycja stworzona z rozmachem prezentuje w pełni styl malarski Stryjeńskiej, w którym łączą się elementy charakterystyczne za równo dla art déco, jak i polskiego folkloru, czyniąc jej prace natychmiastowo rozpoznawalnymi i unikatowymi w skali Polski i świata. Jej malarstwo i projekty charakteryzowały odważne zestawienia kolorystyczne, dynamiczne pozy, jak gdyby zaczerpnięte z ludowych tańców. „Wykreowane przez nią postacie – żywiołowe, emanujące energią, rozmachem i wigorem, barwne i dostojne – miały odzwierciedlać duchowe wartości polskiego chłopstwa. Współcześni Stryjeńskiej krytycy zauważali, że artystka ze zdumiewającą intuicją czyni użytek ze sztuki ludowej, z jej cech najbardziej znamienych, łącząc najpełniejszą fantastykę z głębokim odczuciem życia, a poetyczny irracjonalizm ze szczerym humorem” (Justyna Słomska, O Ludowości, [w:] Zofia Stryjeńska 1937-1976, Kraków 2008, s. 262-264).



STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ / WITKACY
1885-1939

"Szkie z profilem Neny Stachurskiej", 1929

ołówek/papier, 17 x 20,8 cm
sygnowany, datowany i opisany l.g.: "Witkacy / WNP? / 25 / IX / 1929"

estymacja:
100 000 - 150 000 PLN
24 000 - 35 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Modesty Zwolińskiej, Zakopane
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Présences polonaises. L'art vivant autour du Musée de Łódź. Witkiewicz. Constructivism. Les contemporains,
Centre Georges Pompidou, Paryż, 23 czerwca - 26 września 1983
Hommage à Stanisław Ignacy Witkiewicz, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 25 kwietnia – 1 lipiec 1980 (?)

LITERATURA:
Irena Jakimowicz (współpraca Anna Żakiewicz), Stanisław Ignacy Witkiewicz 1885-1939, Katalog dzieł malarskich,
Muzeum Narodowe w Warszawie 1990, s. 105, nr kat. 1053, nr il. 551
„Sonata Belzebuba”, Teatr Narodowy, program, red. Ewa Rymkiewicz, Warszawa 1985, s. 28 (il.)
Présences polonaises. L'art vivant autour du Musée de Łódź. Witkiewicz. Constructivism. Les contemporains, katalog wystawy,
Paryż 1983, nr kat. 152
Hommage à Stanisław Ignacy Witkiewicz, katalog wystawy, Düsseldorf 1980, nr kat. 113 (?)
„Jan Karol Maciej Wścieklica”, Teatr Polski w Poznaniu, program, red. Aleksandra Linke, Poznań 1977, s. 14 (il.)
Anna Micińska, Urszula Kenar, Poza rzeczy-wistością. Stanisława Ignacego Witkiewicza wiersze i rysunki, Kraków 1977,
s. 125 (il.)



NENA I GÓRY

DWIE MIŁOŚCI WITKACEGO

Rysunki ołówkiem powstawały na marginesie twórczości Witkacego. Stanowiły one swoisty notatnik artysty, w którym zapisywał swoje pomysły plastyczne i literackie oraz ogólne przemyślenia na temat dyscyplin, którymi się zajmował: malarstwa, literatury, dramatu, filozofii. Często były one opatrywane dodatkowy komentarzem, pozwalającym na sprecyzowanie kontekstu ich powstania. Na prezentowanej pracy nie ma jednak dodatkowych opisów poza datą i dopiskiem WNP, oznaczającym „Wcale nie palił”. Mimo to bez problemu można rozpoznać ulubioną modelkę i długoletnią towarzyszkę artysty, Nenę Stachurską. Rysunek z jej profilem na tle góry, na którą wspina się mała postać, przedstawia dwie wielkie miłości Witkacego: góry i Nenę.

Mieszkający od piątego roku życia u podnóża Tatr, mały Witkacy od dzieciństwa był zabierany na górskie wyprawy – był w Dolinie Olczyńskiej, 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 wędrówek lubił szokować strojem. Nawet na dalekie wędrówki 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. Młodzieńcze pejzaże Witkacego doskonale oddają wysokogórskie klimaty. Artysta nie przejmował się jednak realiami topograficznymi i często dostosowywał je do swoich celów. Później całkowicie zaprzestał pejzażowej twórczości na rzecz portretów. Prezentowana prac jest pod tym względem niezwykle ciekawa, choć za pewne postać Neny stanowiła punkt wyjścia do powstania tego szkicu. Niebieskooka Nena, uwieczniona w ciągu zaledwie siedmiu lat na blisko 90 portretach, przyjechała do Zakopanego w 1913 wraz z matką i siostrą i jako jedyna modelka posiadała „legitymację stałej klientki”. Jadwiga Stachurska, znana pod pseudonimem Nena, przeprowadziła się wraz z matką oraz siostrą do Zakopanego w 1913. Już wtedy Witkacy poznał przez przypadek ośmioletnią wówczas dziewczynkę, która bawiła się u stóp Giewontu

z córką sławnej aktorki i ówczesnej kochanki artysty – Ireny Solskiej. W następnych latach spotykali się na arenie teatralnej Zakopanego, gdzie siostry Stachurskie grywały w potępianych przez twórcę „Czystej Formy” sztukach o konwencji naturalistycznej. Bliskie kontakty nawiązali, gdy Nena zaczęła pracować w księgarni szwagra – Tadeusza Zwolińskiego. Kochanka Witkacego miała ściągać do sklepu rzeszę wielbicieli jej niezwyklej urody, a szczególnie znane były jej wyjątkowo smukłe i piękne dłonie. Romans o wiele starszego malarza z młodszą Jadwigą z pewnością trwał już od 1928 roku. Poświadcza to napisany do Edmunda Strążyńskiego list podpisany: „Staś – Zośka, Nena – księgarnia, zaręczeniu”. Oczywiście wówczas Witkacy był nadal w związku małżeńskim z Jadwigą Unrug oraz równocześnie nie stronił od bliskiego towarzystwa innych kobiet. Jednak na przełomie lat 20. i 30. to właśnie portretowana Nena była najbliższą towarzyszką Witkacego w Zakopanem. Razem chodzili na uwielbiane przez artystę górskie wycieczki, jeździli na nartach oraz wspólnie odwiedzali przyjaciół. Młoda kochanka również uczestniczyła w seansach narkotykowych Witkacego. Dowodem na to są liczne portrety stworzone w „istotnym” dla Witkacego typie C, który według Regulaminu Firmy Portretowej, stworzonym pod wpływem „narkotyków wyższego rzędu”, potęgował fizyczne oraz mentalne rysy modela. W nomenklaturze podpisów malarza pojawiło się również rzadko stosowane określenie „N.S.” umieszczone przy sygnaturze, które świadczy o obecności Neny przy portretowaniu.

Podczas długoletniej znajomości z Jadwigą Stachurską, Witkacy wykonywał dla niej liczne rysunki ołówkiem podczas ich spotkań towarzyskich. Artysta zabawiał swoją towarzyszkę absurdalnymi historyjkami, nierzadko o zabarwieniu erotycznym, tzw. „obszenami rysunkowymi”. Za przykład może posłużyć praca ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego im. Dra Tytusa Chałubińskiego „Pierwszy pocałunek...” z 18 listopada 1931. Witkacy ukazał na nim scenę zbliżenia intymnego z karykaturalnie ujętym mężczyzną – łysym indywiduum z obfitym wąsem i wytrzeszczonymi oczami, zaś kobietę z błogim uśmiechem na twarzy. Rysunek posiada oznaczenie „1/4 c”, czyli autor uznał go za zaledwie ćwiartkę Czystej Formy. Prezentowany w katalogu rysunek również był подарowany Nenie, bowiem później znalazł się w kolekcji jej siostry, Modesty Zwolińskiej. Przedstawienie na nim, odnoszące się do wspólnych górskich wypraw, jest jednak znacznie subtelniejsze.



Stanisław Ignacy Witkiewicz, „Pierwszy pocałunek...”, 1931, Muzeum Tatrzańskie im. Dra Tytusa Chałubińskiego



Nena Stachurska i Witkacy w saniach w drodze na narty, ok. 1928 – 1932, z kolekcji Salonu Dzieł Sztuki Connaissanceur w Krakowie

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ / WITKACY
1885-1939

Portret Hanki Moesówny, 1931

pastel/papier, 65,5 x 50 cm
sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'Witkacy (T.C + Eu) | 1931 11/1'
na odwrociu papierowa nalepka własnościowa: 'Własność: T. Białynicki-Birula | Zakopane | ul. Zamoyskiego willa "Atma" | 243',
numery inwentarzowe: '243' oraz '173', stemple z wystawy prac malarskich Stanisława Ignacego Witkiewicza w Nowym Targu,
Wrocławiu i Opolu w 1957 oraz z Pierwszej w Warszawie wystawy portretów Firmy S.I. Witkacego w 1958

estymacja:
220 000 - 350 000 PLN
52 000 - 83 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Teodora Białynickiego-Biruli, Zakopane
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Wystawa prac malarskich Stanisława Ignacego Witkiewicza, Powiatowy Dom Kultury, Nowy Targ, sierpień 1957
Wystawa prac malarskich Stanisława Ignacego Witkiewicza, Wrocław, wrzesień-październik 1957
Wystawa prac malarskich Stanisława Ignacego Witkiewicza, Opole, listopad-grudzień 1957

LITERATURA:
Irena Jakimowicz (współpraca Anna Żakiewicz), Stanisław Ignacy Witkiewicz 1885-1939, Katalog dzieł malarskich, Muzeum Narodowe w Warszawie 1990, s. 116, nr kat. 1357
Wystawa prac malarskich Stanisława Ignacego Witkiewicza, katalog wystawy, Nowy Targ 1957, nr kat. 173
Katalog zbioru Teodora Białynickiego-Biruli, ok. 1957, rękopis, nr kat. 243



PORTRET Z KOLEKCJI DOKTORA BIAŁYNICKIEGO-BIRULI

Spoglądająca z portretu niebieskooka piękność o bujnych, kręconych włosach to Hanna Meus, a właściwie Anna Maria Moes. Urodziła się w 1898 jako córka Aleksandra Juliusza Moesa i Janiny Joanny Miączyńskiej, herbu Suchekomnaty. Matka była kuzynką Kajetana z Miączyzna Miączyńskiego, marszałka konfederacji barskiej. Rodzina posiadała majątek w Wierbce, niedaleko Olkusza, w którym na przełomie XIX i XX wieku prężnie działała fabryka papieru założona przez dziadka Anny, Chrystiana Augusta Moesa. Była to trzecia co do wielkości fabryka w całym Królestwie Polskim zatrudniająca 300 osób i wytwarzająca 30 gatunków papierów. Aleksander Juliusz zlecił wybudowanie pałacu w Wierbce w 1889, który stał się ośrodkiem spotkań artystów, polityków i literatów. Bywał tam m.in. Henryk Sienkiewicz. Rodzina Moesów znana była w literackim środowisku, a młodszy brat Anny, Władysław, stał się pierwowzorem postaci Tadzia z opowiadania „Śmierć w Wenecji” Tomasza Manna.

O relacjach Witkacego z modelką na prezentowanym portrecie, Hannie Moesównie, wiadomo niewiele. Witkacy portretował ją trzykrotnie w styczniu 1931 i jedyna wzmianka jaka się o niej pojawia w jego listach, to krótkie zdanie w liście do żony z 6 sierpnia 1933: „Hanka Meus wyszła za mąż”. Istotnie poślubiła wówczas młodszego od siebie Jana Czernieckiego, jednego z dyrektorów Banku Międzynarodowego.

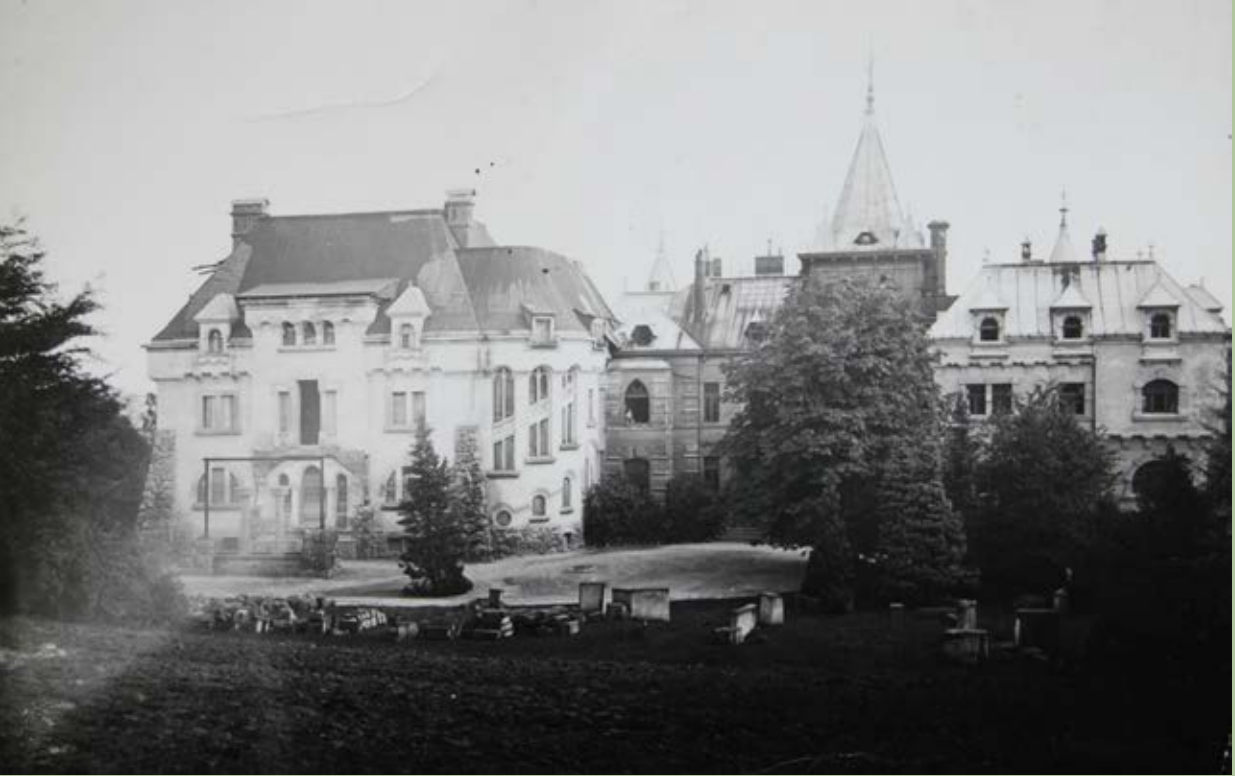
Oferowany portret należał do pokażnej kolekcji Teodora Białynickiego-Biruli, lekarza i przyjaciela Witkacego. Białynicki-Birula, praktykujący w Zakopanem na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych (w 1933 przeprowadził się do Chodzieży), zgromadził 304 prac artysty. Ponad jedną trzecią z nich, aż 110, zakupiło od syna kolekcjonera, Michała Białynickiego-Biruli, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku w 1965. Przede wszystkim były

to pastelowe portrety malowane podczas spotkań towarzyskich w domu Białynickich-Birulów, którym towarzyszyły seanse narkotyczne. Artysta badał w ten sposób wpływ substancji psychoaktywnych na widzenie świata i twórczości artystycznej. Co ciekawe, zachowały się protokoły z tych eksperymentów, dowodzące naukowego charakteru przedsięwzięcia, a także rysunki pozostałych uczestników spotkań: doktora Białynickiego-Biruli, Stefana Szumana i Janusza Kotarbińskiego. Czy Hanka Moesówna również uczestniczyła w tych spotkaniach towarzyskich w styczniu 1931? Niewykluczone. Wszystkie trzy jej portrety powstały w typie C, a więc zarezerwowanym dla bliskich znajomych Witkacego. Na oferowanym w niniejszym katalogu portrecie nie widnieją żadne dopiski o zastosowanych używkach, ale na drugim ze zbiorów Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku już owszem.

Prezentowany portret został wykonany w charakterystycznej dla Witkacego technice pastelu na barwnym papierze, z wykorzystaniem intensywnej, kontrastowej kolorystyki oraz wyraźnie zarysowanej, dynamicznej kreski. Twarz modelki ujęta jest frontalnie, z lekkim skretem głowy, co nadaje przedstawieniu indywidualny i nieco niepokojący charakter. Rysy są silnie zaznaczone, miejscami zdeformowane, podporządkowane ekspresji psychologicznej, a nie realistycznemu podobieństwu. Zgodnie z założeniami typu C, portret charakteryzuje się swobodnym podejściem do formy, uproszczeniem rysunku oraz odejściem od wiernej obserwacji natury na rzecz subiektywnej interpretacji modelu. Jednocześnie obecność oznaczenia „Eu” wskazuje na dążenie do wzmocnienia wyrazu emocjonalnego poprzez intensyfikację koloru i ekspresji. Widoczne są mocne akcenty barwne w partiach policzków i oczu, zestawione z chłodnymi błękitami i kontrastującymi liniami, które potęgują napięcie psychiczne portretu.



Stanisław Ignacy Witkiewicz, Portret Hanny Moesówny, 1931, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku



Pałac Moesów w Wierbce

8

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ / WITKACY
1885-1939

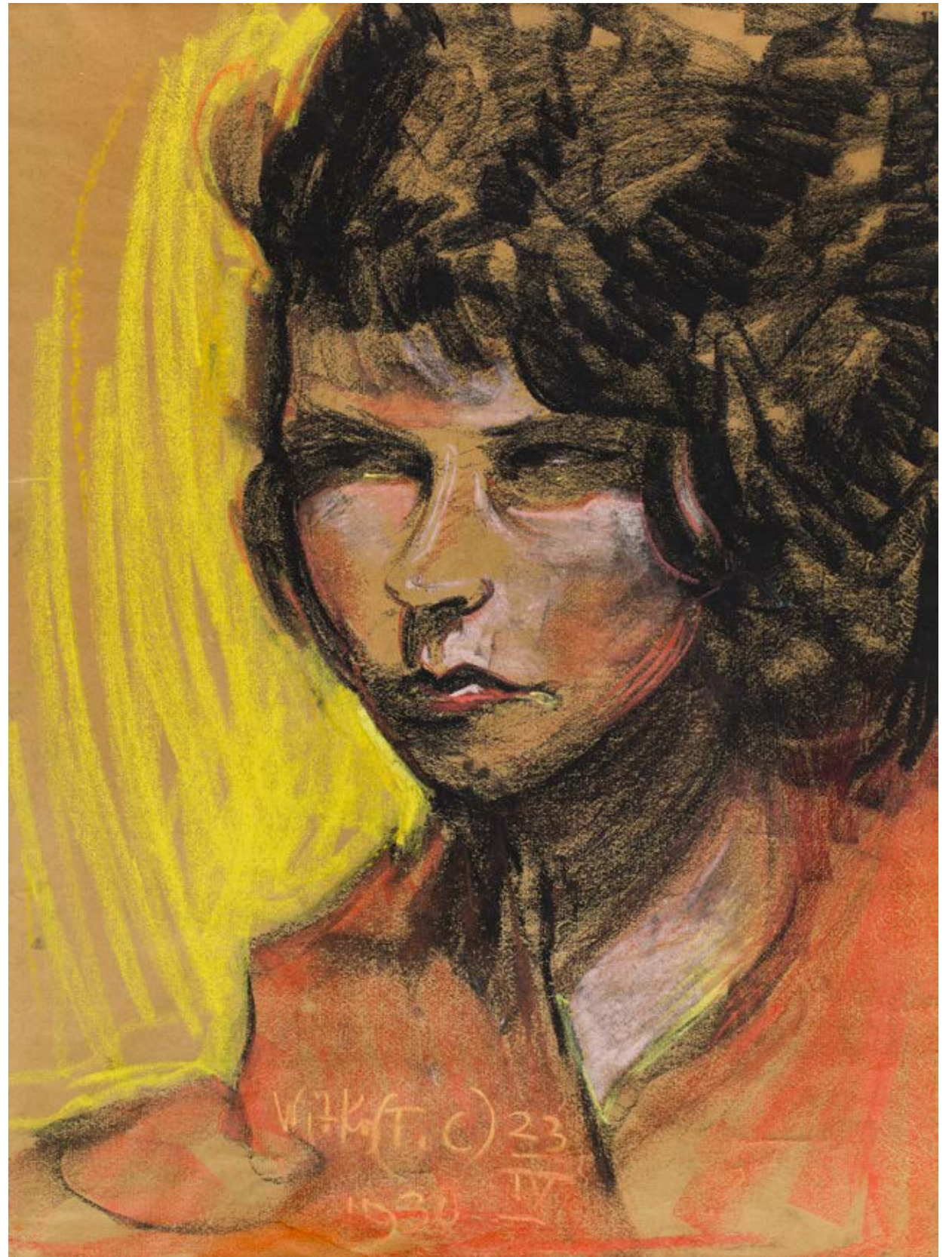
Portret Ireny Fedorowiczowej, 1930

pastel/papier, 60 x 44 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'Witk (T. C.) 23/IV | 1930'
na odwrociu nieskończony inny portret

estymacja:
250 000 - 350 000 PLN
59 000 - 83 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Ireny i Mikołaja Fedorowiczów, Warszawa
Agra-Art, grudzień 2006
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
Irena Jakimowicz (współpraca Anna Żakiewicz), Stanisław Ignacy Witkiewicz 1885-1939, Katalog dzieł malarskich, Muzeum Narodowe w Warszawie 1990, s. 111, nr kat. 1219



FIRMA PORTRETOWA S.I. WITKIEWICZ

Stanisław Ignacy Witkiewicz, znany jako Witkacy, przedstawiciel malarstwa Młodej Polski oraz (późniejszego) swoistego ekspresjonizmu, w Zakopanem znalazł się mając zaledwie dwa lata, gdy zamieszkał z rodzicami w okolicach Nosala. Ojciec, Stanisław Witkiewicz, był malarzem i późniejszym twórcą oraz popularyzatorem stylu zakopiańskiego. Gdy Staś miał pięć lat, Witkiewiczowie osiedlili się w Zakopanem na stałe, czego główną przyczyną był zły stan zdrowia ojca Witkacego.

W 1925 roku Witkacy założył Firmę Portretową „S. I. Witkiewicz” i zaczął sprzedawać swoje prace – zmagając się z licznymi problemami finansowymi, artysta zdecydował się na porzucenie malarstwa olejnego na rzecz portretów szybko kreślonych pastelem na papierze, techniką kosztującą dużo mniej niż farby olejne czy płótna. Osiągając ogromną wprawę, Witkacy był w stanie wydawać dużo większy nakład niż przy malowaniu farbami.

Na początku XX w. Zakopane, w którym już na stałe rezydował Witkacy, znane było jako 'letnia stolica Polski', do której zjeżdżała się cała śmietanka towarzyska. Artysta pomimo, iż szczycił się szczególną popularnością pośród przyjezdnych, niezbyt lubił spotykać się z ciągle to nowymi osobami, uważając ich za mało interesujących. Z tego powodu postanowił stworzyć Regulamin w postaci małej broszurki wręczanej wszystkim klientom chcącym zamówić u niego portret – w niej zawierał wszelkie zasady pracy Firmy, które nie podlegały żadnym dyskusjom ani komentarzom ze strony zainteresowanych. Również w tej broszurce występowały opisy oferowanych przez artystę typów portretów, które artysta zapisywał skrótowo na dziełach, jak i zasady ceny, którą komitent musiał Firmie wypłacić, zwiększane w zależności o uwiecznione części ciała, na przykład, jeśli nagie ramiona lub ręka kobieca były także uwzględnione, cena portretu wzrastała o jedną trzecią wartości.

Przedstawiona na portrecie kobieta, Irena Fedorowiczowa, była córką siostry Józefa Fedorowicza, Jadwigi Pulichowej, Józef Fedorowicz, wybitny meteorolog, artysta i ważna postać w Zakopanem, był bliskim przyjacielem Witkacego, który nadał mu dwa przydomki: „Pimko” (od skrótu Państwowy Instytut Meteorologiczny) i „Wiatr Halny”. Artysta portretował całą jego rodzinę, zarówno bliższą, jak i dalszą. Obok prezentowanego w niniejszym katalogu, znany jest jeszcze tylko jeden portret Ireny Fedorowiczowej (kolekcja prywatna), który pojawił się na aukcji w 2006.

Witkacy oferował narysowanie swoich klientów w sposób jeden z pięciu typów – A, B, C (oraz wielu wariantach tego typu, zależnych od zażytych przez artystę używek narkotykowych), D lub E (także w formach pomieszanych). Oferowany portret Ireny Fedorowiczowej narysowany został w Typie C, opisany na dole obok sygnatury artysty. Uwiecznienie kobiety właśnie w tym typie portretowym, również wskazuje na bliskie relacje artysty z modelką – takie podobizny Witkacy tworzył serdecznych mu osób podczas spotkań towarzyskich. Według Regulaminu, taki portret przedstawiał modela subiektywnie – Witkacy często stawiał na karykaturalny wizerunek uwiecznianej osoby, jak i psychologizował jej przedstawienie. Kompozycja w tym Typie często graniczyła z abstrakcją, zwaną przez niego „Czystą Formą” – jedyną prawdziwą w przekonaniu Witkacego formą sztuki.

Stosunek Witkacego do swojego zawodu jako portrecisty był wielce skomplikowany – praca w Firmie często mu ciążyła, gdyż artysta nie uważał większości swoich prac za „sztukę” i borykał się z faktem, iż tworzy je dla pieniędzy; jednak, zdając sobie sprawę, że jest to jego główne źródło dorobku, pocieszał się faktem, iż praca w Firmie pozwalała mu zajmować się innymi aktywnościami intelektualnymi, takimi jak filozofia czy literatura, bez względu na pieniądze na nich zarabiane.



STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ / WITKACY

1885-1939

"Kolaps przy lampie" ("Autoportret przy lampie"), około 1913

odbitka żelatynowo-srebrowa, vintage print/papier fotograficzny, 12,7 x 17,1 x 3 cm

estymacja:

200 000 - 250 000 PLN

47 000 - 59 000 EUR

POCHODZENIE:

Olszewski Gallery, Warszawa, zakup w 2020

kolekcja prywatna, Polska

Fotografowanie było dla Witkacego niezwykle ważne jako wiarygodny zapis przemawiający do wyobraźni. Zdjęcia zajmowały znaczną część jego prywatnego Muzeum Osobliwości. W zamyśle artysty różnaitość zbiorów odzwierciedlała złożoność rzeczywistości. Oddawały to także fotografie ukazujące nieskończone możliwości wyrazu własnej twarzy. Ich zbiór tworzył wielokrotniony autowizerunek, stale uzupełniany kolejnymi autoportretami oraz portretami wykonywanymi przez jego przyjaciół fotografów – takich jak na przykład Józef Głogowski. Artystyczny związek Witkacego z Józefem Głogowskim trwał od 1931 do 1937. Właśnie dzięki niemu powstało wiele najważniejszych fotografii dokumentujących Witkacowski teatr życiowy, m.in. Wujcio z Kalifornii, Profesor Pulverston, przerażony wariat czy dwaj Bandyci. Głogowski dokumentował ekspresję twarzy Witkacego i jego działania, które często także improwizował w różnych sytuacjach towarzyskich. W albumie „Przeciw Nicości. Fotografie Stanisława Ignacego Witkiewicza” Stefan Okołowicz zauważa: „Jego kreowane gesty, często z pogranicza absurdu, są karykaturalnie przerysowane i teatralne, zaprawione żartem, nawet i chęcią szokowania, niepozbawione jednocześnie mądrości i refleksji filozoficznych. Witkacy–aktor inspirowany jest przez Witkacego–artystę eksperymentatora i filozofa”. Okołowicz zwraca także uwagę na tytuły nadawane przez Witkacego fotografiom: „Tytuły zdjęć Witkiewicza,

jeśli są dostępne (zachowało się ich niewiele), ułatwiają zrozumienie treści poszczególnych fotografii i pełnią podobną, pomocniczą funkcję, jak tytuły i dopiski – informacje na rysunkach ołówkiem z końca lat dwudziestych i z lat trzydziestych. Brak ich uniemożliwia prawidłowe odczytanie improwizowanych przez Witkiewicza ‘akcji’. Chociaż tytuły i treści scen są atrakcyjne i świadczą o dużej pomysłowości artysty, najciekawsza i najważniejsza jest jednak sama osoba Witkacego–aktora, który tymi żartobliwymi i demonicznymi sytuacjami w takiej właśnie formie manifestuje swoją osobowość i obecność. Improwizowane gesty i ‘wyrazy’ stają się znakami – symbolami artysty” (Ewa Franczak, Stefan Okołowicz, Przeciw Nicości. Fotografie Stanisława Ignacego Witkiewicza, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986). Fotografia zaprezentowana w katalogu – „Kolaps przy lampie” – należy bez wątpienia do najciekawszych dokonań Witkacego w zakresie fotograficznych autoportretów. Sam ojciec artysty pisał do niego w jednym z listów, że „Z Twoich fotografii najlepiej mi się podoba Kolaps przy lampie (...)” (Stanisław Witkiewicz, z listu do syna, 7 stycznia 1912, Lovrana, [cyt. za:] Stefan Okołowicz, Anioł i syn. 30 lat dialogu Stanisława i Stanisława Ignacego Witkiewiczów, katalog wystawy, Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem, Warszawa 2015).





WYSTAWIANY:

Anioł i syn. 30 lat dialogu Stanisława i Stanisława Ignacego Witkiewiczów, Galeria Sztuki im. W. i J. Kulczyckich, Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem, 16 maja - 15 listopada 2015

Witkacy i inni: z kolekcji Stefana Okołowicza i Ewy Franczak, Muzeum Pałac w Wilanowie, 16 lutego - 15 sierpnia 2011

Face au néant. Les portraits de Stanisław Ignacy Witkiewicz, Musée des Beaux-Arts de Nantes, 7 maja - 4 lipca 2004

Malinowski-Witkacy. Fotografia: między nauką a sztuką, Muzeum Narodowe w Krakowie, 17 lipca - 13 sierpnia 2000

Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, 30 września - 29 października 2000

Witkacy. Metaphysische Portraits. Photographien 1910-1939 von Stanisław Ignacy Witkiewicz, Münchner Stadtmuseum, 28października - 14 grudnia 1997

S. I. Witkiewicz. Photographs 1899-1939, Kettle's Yard Gallery w Glasgow, 2-27 września 1989

Présences Polonaises. L'art vivant autour du Musée de Łódź. Witkiewicz. Constructivisme. Les Contemporains, Centre Georges Pompidou w Paryżu, 23 czerwca - 26 listopada 1983

Hommage a Stanisław Ignacy Witkiewicz, Städtische Kunsthalle w Düsseldorfie, 25 kwietnia - 1 czerwca 1980

St. I. Witkiewicz. Fotografie, Muzeum Sztuki w Łodzi, czerwiec-wrzesień 1979

L'avanguardia polacca 1910-1978. S. I. Witkiewicz, costruttivismo, artisti contemporanei, Pallazzo delle Esposizioni w Rzymie, 27 stycznia - 4 marca 1979

Museo d'Arte Moderna di Ca'Pesaro w Wenecji, 12 maja - 10 czerwca 1979

Stanisław Ignacy Witkiewicz 1885-1939, Museum Folkwang w Essen, 31 października - 10 grudnia 1974

LITERATURA:

Witkacy. Drapieżny umysł, red. Przemysław Pawlak, Warszawa 2021, s. 332-333 (il.)

Stefan Okołowicz, Anioł i syn. 30 lat dialogu Stanisława i Stanisława Ignacego Witkiewiczów, katalog wystawy, Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem, Warszawa 2015, s. 289 (il.)

Witkacy i inni: z kolekcji Stefana Okołowicza i Ewy Franczak, katalog wystawy, red. Bożena Czubak, Stefan Okołowicz, Muzeum Pałac w Wilanowie, Warszawa 2011, s. 195 (il.)

Face au néant. Les portraits de Stanisław Ignacy Witkiewicz, katalog wystawy, Musée des Beaux-Arts de Nantes, Nantes 2004

Stefan Okołowicz. Artysta metafizycznego niepokoju, "Konteksty" 2000, nr 1-4, s. 366 (il.)

Malinowski-Witkacy. Fotografia: między nauką a sztuką, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2000

Witkacy. Metaphysische Portraits. Photographien 1910-1939 von Stanisław Ignacy Witkiewicz, katalog wystawy, Münchner Stadtmuseum, München 1997

S. I. Witkiewicz. Photographs 1899-1939, katalog wystawy, Kettle's Yard Gallery w Glasgow, Glasgow 1989

Przeciw Nicości. Fotografie Stanisława Ignacego Witkiewicza ze zbiorów Ewy Franczak i Stefana Okołowicza, Kraków 1986, nr kat. 149 (il.)

Anna Micińska, Stanisław Ignacy Witkiewicz. Życie i twórczość, Warszawa 1985, s. 91, il. nr 73

Irena Jakimowicz, Witkacy. Malarz, Warszawa 1985, s. 14, il. V

Présences Polonaises. L'art vivant autour du Musée de Łódź. Witkiewicz. Constructivisme. Les Contemporains, katalog wystawy, Centre Georges Pompidou w Paryżu, Paris 1983, s. 98 (il.), nr kat. 355

Hommage a Stanisław Ignacy Witkiewicz, katalog wystawy, Städtische Kunsthalle w Düsseldorfie, Düsseldorf 1980

St. I. Witkiewicz. Fotografie, katalog wystawy, red. Urszula Czarторыska, Grzegorz Musiał, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1979, s. 5 (il.), nr kat. 83

L'avanguardia polacca 1910-1978. S. I. Witkiewicz, costruttivismo, artisti contemporanei, katalog wystawy, oprac. Ryszard Stanisławski, Milano 1979, poz. 41

Stanisław Ignacy Witkiewicz 1885-1939, katalog wystawy, Museum Folkwang Essen, Essen 1974



10

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ / WITKACY
1885-1939

"Przerażenie wariata", fot. Józef Głogowski, 1931

odbitka żelatynowo-srebrkowa, vintage print/papier fotograficzny, 29,4 x 22,2 cm (arkusz)

estymacja:
60 000 - 80 000 PLN
14 200 - 19 000 EUR

POCHODZENIE:
spuścizna po Józefie Głogowskim
kolekcja prywatna, Warszawa



11

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ / WITKACY
1885-1939

"Profesor Pulverstone", fot. Józef Głogowski, 1931

odbitka żelatynowo-srebrkowa, vintage print/papier fotograficzny, 24 x 17,8 cm (arkusz)

estymacja:
50 000 - 70 000 PLN
11 900 - 16 600 EUR

POCHODZENIE:
spuścizna po Józefie Głogowskim
kolekcja prywatna, Warszawa



12

**STANISŁAW WITKIEWICZ,
WOJCIECH BRZEGA, WEDŁUG**

Fotel w stylu zakopiańskim, pocz. XX w.

drewno, skóra, 105 x 65 x 82 cm

estymacja:

32 000 - 50 000 PLN

7 600 - 11 900 EUR



Meble w stylu zakopiańskim projektowane przez Stanisława Witkiewicza stanowią integralną część kompleksowej wizji artystycznej, która zrodziła się w Zakopanem na przełomie XIX i XX wieku. Styl zakopiański, zainicjowany przez Witkiewicza jako odpowiedź na potrzebę stworzenia autentycznego, narodowego języka formy w architekturze i sztuce użytkowej, łączył w sobie inspirację rodzimą sztuką ludową Podhala z nowoczesnymi tendencjami artystycznymi epoki. Jego realizacje miały stanowić świadomą syntezę lokalnej tradycji rzemieślniczej i wysmakowanego projektu, który respektował lokalny genius loci oraz manualne umiejętności góralskich cieśli i snycerzy.

W swoich projektach meblarskich Witkiewicz odrzucał konwencjonalne wzorce modnych wówczas mebli inspirowanych stylistyką historyczną Europy Zachodniej, uznając je za obce duchowi sztuki ludowej. Zamiast tego proponował formy i ornamenty, które harmonizowały z architekturą zakopiańską i służyły zarówno funkcji użytkowej, jak i estetycznej. Meble te – krzesła, stoły, półki czy ławy – charakteryzowały się prostą, solidną konstrukcją i wyraźnym akcentem na rzeźbione detale, często zapożyczone z motywów góralskich zdobień i symboliki roślinnej.

Ważnym aspektem zakopiańskich mebli była ich integracja z całym wnętrzem: projektowane meble stanowiły logiczne przedłużenie zasad estetycznych architektury domu, tworząc spójną przestrzeń o wyraźnym tożsamościowym charakterze. Ornamentyka mebli – rytmiczne linie, motywy parzenic, stylizowane kwiaty czy geometryczne formy – wynikała bezpośrednio z obserwacji regionalnych przedmiotów ludowych, takich jak półki na łyżki czy snycerskie elementy budownictwa. Dzięki temu meble w stylu zakopiańskim funkcjonowały nie tylko jako praktyczne wyposażenie, lecz także jako nośniki lokalnej narracji kulturowej i symbolicznej.

Meble projektowane przez Witkiewicza na potrzeby willi zakopiańskich, takich jak Koliba, Pod Jedłami czy Korwinówka, ukazują przemyślaną kompozycję proporcji i dekoracji, w której konstrukcja i ornament są nierozdzielnie związane. Charakterystyczna jest dla nich zarówno surowa obecność drewna jako materiału – bliskiego regionalnemu budownictwu – jak i wyrafinowana, artystyczna forma rzeźbienia, która podkreśla duchowość miejsca i tożsamość kulturową Podhala.

W efekcie meble zakopiańskie nie są jedynie stylizowanymi kopiami form ludowych, lecz świadomie przetworzonym efektem dialogu między tradycją a modernizmem, który stał się jednym z najbardziej rozpoznawalnych wyrazów polskiej sztuki użytkowej początku XX wieku. Warto podkreślić, że kilka oryginalnych egzemplarzy mebli zaprojektowanych przez Stanisława Witkiewicza zachowało się do dziś w zbiorach muzealnych (Narodowe Muzeum w Krakowie, Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem) oraz wybranych kolekcjach prywatnych. Obiekty te należą do rzadkości i jedynie sporadycznie pojawiają się na rynku aukcyjnym, co dodatkowo podkreśla ich wyjątkową wartość historyczną, artystyczną i kolekcjonerską.

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

Analogiczny fotel w stylu zakopiańskim z niewielkimi różnicami co do snycerki znajduje się na wyposażeniu pierwszego domu w stylu zakopiańskim – w willi Koliba Zygmunta Gnatowskiego. Obiekt wzniesiono przy ulicy Kościeliskiej w latach 1892-94, według projektu Stanisława Witkiewicza (znanego wówczas już malarza, krytyka sztuki i publicysty).

Obecnie w willi znajduje się oddział Muzeum Tatrzańskiego – Muzeum Stylu Zakopiańskiego. Aranżację wnętrz wykonał Władysław Hasior – znany polski artysta współczesny – na podstawie scenariusza opracowanego przez Zbigniewa Moździerza i dział Sztuki Muzeum Tatrzańskiego. W salonie ustawiono dwa aneksy wypoczynkowe – jeden składa się z kanapy, dwóch foteli i stolika. Meble z wyjątkiem kanapy zaprojektowali Stanisław Witkiewicz i Wojciech Brzega.

Także analogiczny fotel w stylu zakopiańskim z niewielkimi różnicami w formie stolarki, z tapicerowanym siedziskiem i oparciem znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie. Ten egzemplarz powstał w Krakowie w warsztacie stolarskim Jana J. Zabży w latach 20. XX wieku. Realizacja ta jest wariantem projektu Stanisława Witkiewicza z 1902, zrealizowanego rok później przez Wojciecha Brzegę w Zakopanem. Podobny fotel znajduje się w komplecie mebli wykonanych dla Jana Kasprowicza w 1906.



Stanisław Witkiwicz, ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego im. Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem



Sanie rysunek, Tablica LIX, Władysław Matlakowski, Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu: zarysy życia ludowego, Warszawa 1915



Willa „Koliba” w Zakopanem, widok elewacji, ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego im. Tytusa Chałbińskiego w Zakopanem

13

WOJCIECH BRZEGA

1872-1941

Para krzeseł w stylu zakopiańskim, pocz. XX w.

drewno, 100 x 70 x 43 cm
meble stanowiły wyposażenie gabinetu lekarskiego doktora Aleksandra Januszkowskiego, właściciela willi "Bożydar"

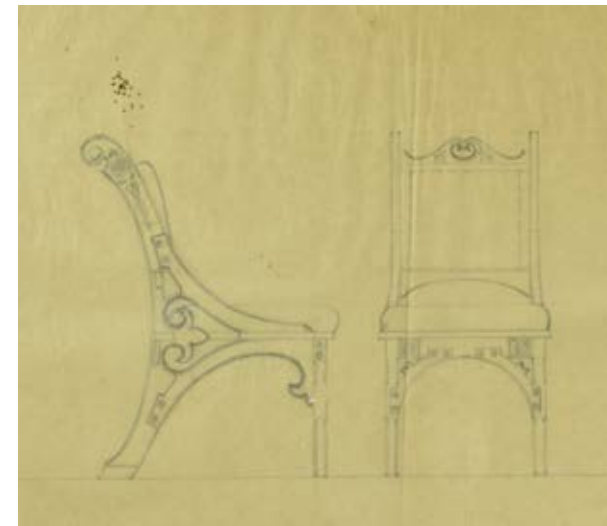
estymacja:
12 000 - 20 000 PLN
2 900 - 4 800 EUR

POCHODZENIE:
Willi "Bożydar", Zakopane

LITERATURA:
Szkic: Projekt krzesła wyściełanego (widok z przodu i z boku) Muzeum Tatrzańskie, Zakopane



Projekty Wojciecha Brzezi zajmują szczególne miejsce w historii stylu zakopiańskiego jako przykład twórczego rozwinięcia idei sformułowanych przez Stanisława Witkiewicza. Brzeża, jeden z jego najbliższych współpracowników, należał do czołowych postaci życia kulturalnego i społecznego Zakopanego przełomu XIX i XX wieku. Wykształcony w Zakopiańskiej Szkole Przemysłu Drzewnego w klasie rzeźby ornamentalnej, a następnie doskonalcący warsztat w Krakowie, Monachium i Paryżu, łączył gruntowne przygotowanie akademickie z głębokim zakorzenieniem w lokalnej tradycji snycerskiej. Meble zaprojektowane przez Brzeżę – w tym wyposażenie gabinetu lekarskiego doktora Aleksandra Januszkowskiego w willi „Bożydar” w Zakopanem – cechuje harmonijne zespolenie funkcji użytkowej z dekoracją inspirowaną motywami podhalańskimi. Zachowany szkic krzesła wyściełanego, przechowywany w zbiorach Muzeum Tatrzańskiego, świadczy o jego świadomym, projektowym podejściu do formy i detalu. Twórczość Brzezi, doceniana już za jego życia także poza granicami kraju – zwłaszcza w Paryżu – była uważnie obserwowana w Zakopanem i na bieżąco dokumentowana w „Przeglądzie Zakopiańskim”, potwierdzając jego rangę jako jednego z najwybitniejszych kontynuatorów i współtwórców stylu zakopiańskiego.



Krzesło rysunek, projekt Wojciech Brzeża, ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego im. Tytusa Chałbińskiego w Zakopanem



14

STANISŁAW WITKIEWICZ, WOJCIECH BRZEGA, WEDŁUG

Zydeł w stylu **zakopiańskim**, 1 poł. XX w.

drewno, 97 x 36 x 45 cm

estymacja:

8 000 - 12 000 PLN

1 900 - 2 900 EUR

LITERATURA:

Andrzej Szczerski, Joanna Regina Kowalska, Polskie style narodowe 1890–1918, Kraków 2021, s. 242





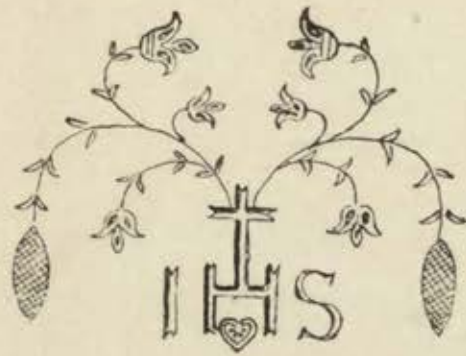
Zydle, jedne z najbardziej charakterystycznych mebli Podhala, zajmują szczególne miejsce w tradycji stylu zakopiańskiego. Wywodzą się bezpośrednio z wyposażenia chat ludowych, gdzie pełniły funkcję podstawowych siedzisk, a zarazem przedmiotów o znaczeniu reprezentacyjnym. Ich forma kształtowała się w ścisłym związku z codziennym życiem górali – była prosta, trwała i podporządkowana funkcji, lecz jednocześnie otwarta na dekorację, która nadawała jej indywidualny i symboliczny charakter.

Proces powstawania zydlu opierał się na lokalnym rzemiośle stolarskim, przekazywanym z pokolenia na pokolenie. Meble wykonywano ręcznie przy użyciu podstawowych narzędzi, z poszanowaniem naturalnych właściwości drewna. Konstrukcja zydlu była klarowna i logiczna: masywne, lekko rozchylone nogi wpuszczano bezpośrednio w deskę siedziska, często klinowane od góry, co zapewniało stabilność bez użycia metalowych łączów. Oparcie – jeśli występowało – miało formę prostej deski lub wycinanej płyciny, niekiedy zdobionej snycersko.

Materiał odgrywał kluczową rolę w estetyce i trwałości mebli podhalańskich. Najczęściej wykorzystywano świerk i jodłę, dostępne w tatrzańskich lasach, cenione za lekkość, sprężystość i łatwość obróbki. Do elementów bardziej narażonych na zużycie sięgano po buk lub jeśion (twardsze i odporniejsze), rzadziej po modrzew, którego naturalna trwałość i wyrazisty rysunek słoju podnosiły rangę przedmiotu. Drewno pozostawiano zazwyczaj niebarwione, podkreślając jego naturalną strukturę i patynę wynikającą z użytkowania.

W stylu zakopiańskim zydle zyskały nowy wymiar – z przedmiotów czysto użytkowych stały się elementem świadomie projektowanego wnętrza. Ornamentyka, inspirowana motywami ludowymi, pojawiała się na krawędziach siedzisk, nogach i oparciach: rozety, dziewięciśli, motywy solarne i geometryczne nadawały meblom rytm i symboliczne znaczenie. Zydel, choć skromny w formie, stał się nośnikiem idei stylu zakopiańskiego – harmonii między funkcją, materiałem i lokalną tradycją, w której rzemiosło było równoprawnym językiem sztuki.

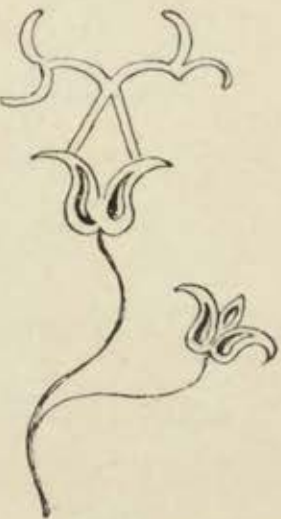
Oferowany zydel posiada stylizowane oparcie w formie parzenicy, zdobione ornamentem typu „leluja”, proste siedzisko oraz lekko rozchylone, skośne nogi. Pod względem formy i dekoracji jest zbliżony do obiektu prezentowanego w katalogu wystawy „Style narodowe” w Muzeum Narodowym w Krakowie. Zydle projektowane w duchu stylu zakopiańskiego powstawały w wielu autorskich wariantach snycerskich. Prezentowany egzemplarz – ze względu na brak tzw. pazdurów oraz ścięte naroża siedziska – wykazuje najbliższe analogie z kompletem mebli wykonanym do willi Koliba, w tym z zydłami projektu Stanisława Witkiewicza, realizowanymi przez Wojciecha Brzegę oraz Józefa Kasprusia-Stocha (Andrzej Szczerski, Joanna Regina Kowalska, Polskie style narodowe 1890-1918, Kraków 2021, s. 242).



Ryc. 72. Typowa wegetacja z nade drzwi z izby Bulcyka w Kośnym Hamrze.



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



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



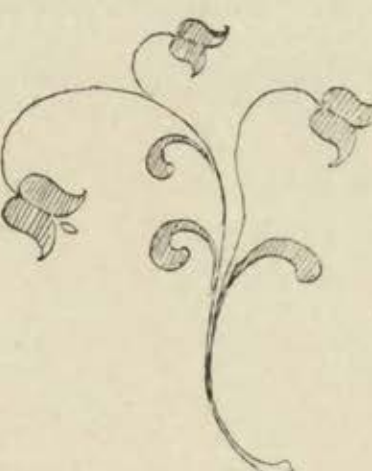
Ryc. 75. Ze spodniej powierzchni sosrębu z izby Sobczaka (Zakopane).



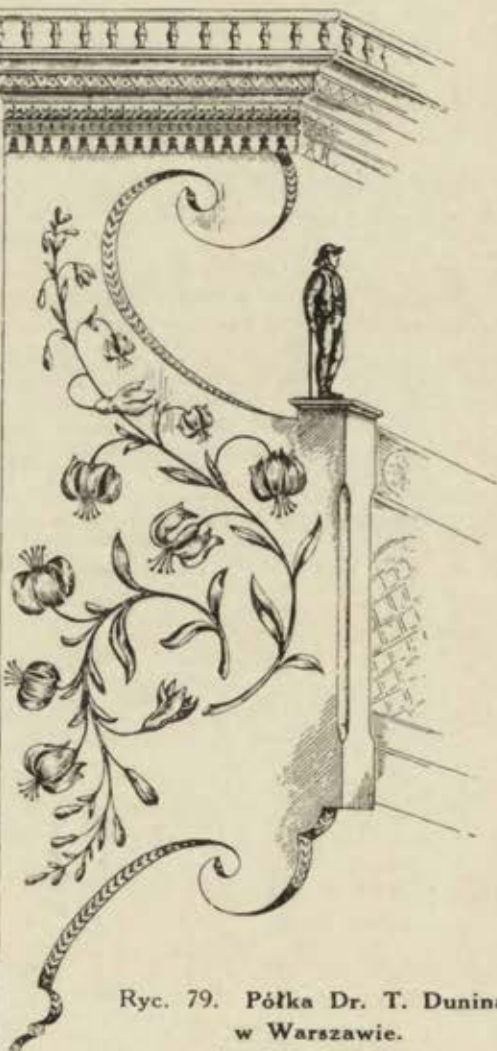
Ryc. 76. Z licowej powierzchni końca tegoż sosrębu.



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



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



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

SOLNICZKA W STYLU ZAKOPIAŃSKIM

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

plater, 4,5 x 7,5 x 5,5 cm
na spodzie, wewnątrz oznaczenie napis wersalikami: 'M.JARRA'

estymacja:
2 000 - 4 000 PLN
500 - 1 000 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. 48.;
Katalog wystawy „Zakopane. Wyrzeźbione. Namalowane”, Warszawa 2023, s. 276-286.



ZESTAW CZTERECH PODSTAWEK POD SZKLANKI W STYLU ZAKOPIAŃSKIM (647)

po 1900

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

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

estymacja:
2 000 - 4 000 PLN
500 - 1 000 EUR

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

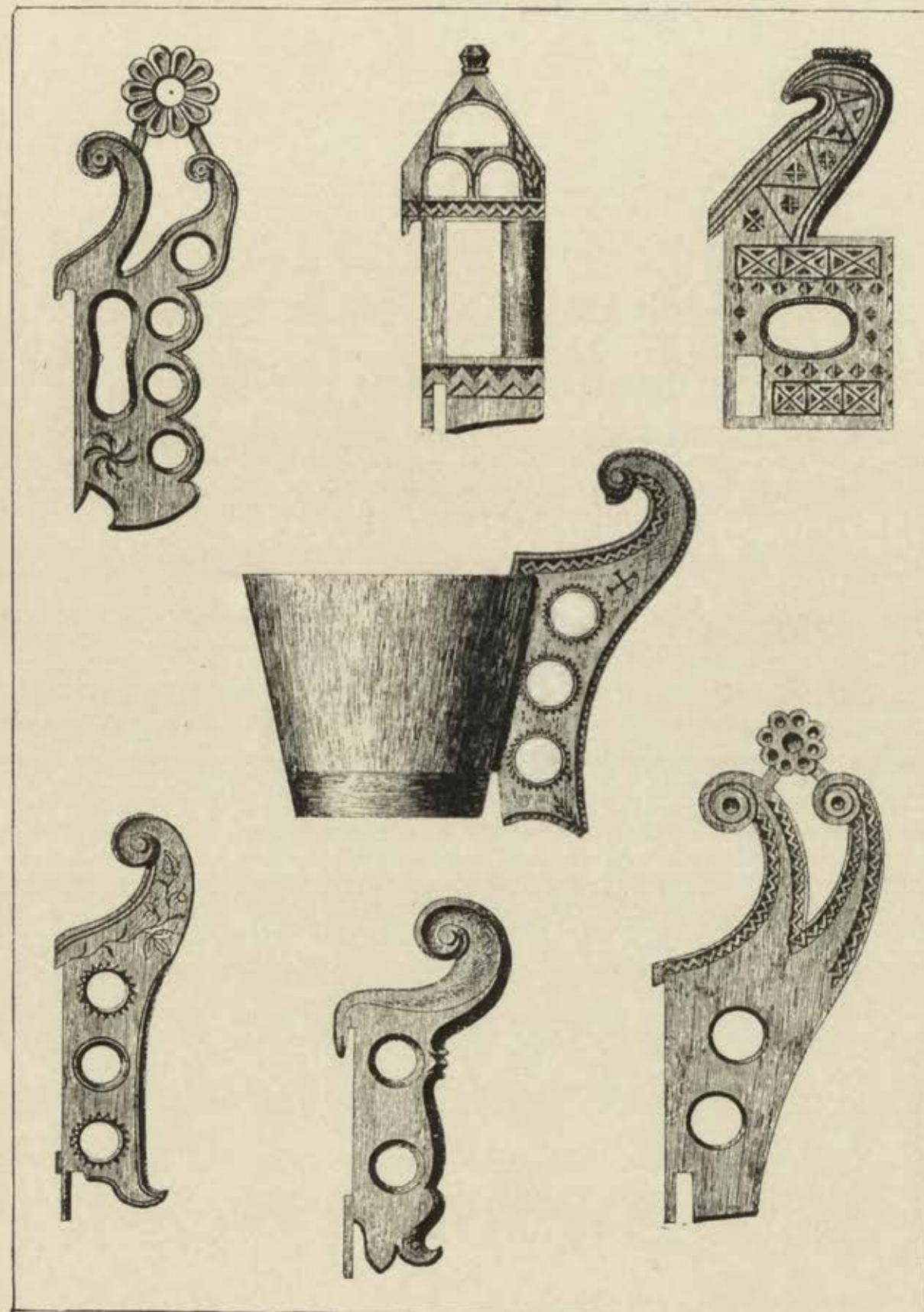
LITERATURA:
Katalog wystawy „Pierwsza Krajowa Fabryka Wyrobów Platerowych Marcina Jarry”, Zakopane 2022, s. 39, 49.
Katalog wystawy „Zakopane. Wyrzeźbione. Namalowane”, Warszawa 2023, s. 276-286.



Obiekty w stylu zakopiańskim z kolekcji Pierwszej Krajowej Fabryki Wyrobów Platerowanych Marcina Jarra i Marceliego Jakubowskiego zapewniły bezwzględny sukces sprzedażowy na początku XX wieku, a dziś przeżywają prawdziwy „renesans”. Koniec XIX wieku to okres fascynacji naturą i 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 rozstawiło Podhale, była sztuka i rzemiosło miejscowej ludności górali tatrzańskich, które przyciągały licznych artystów, poetów i teoretyków. Zakopiański styl, emanujący duchem gór, mistycyzmem i folklorem, wkroczył na scenę sztuki, pozostawiając trwały ślad w historii polskiego rzemiosła artystycznego. Twórcy projektów dla wytwórni sreber i platerów – Marceli Jakubowski i Marcin Jarra – również ulegli tej modzie. Projektowali galanterię stołową inspirowaną folklorem górali podhalańskich. Wśród oferty aukcyjnej będzie można wylicytować obiekty tej wytwórni, pokryte tradycyjnym ornamentem: roślinnym, ząbkowaniem, rozetami i parzenicami. Co ciekawe, obiekty te nie tylko były zdobione bogatym ornamentem podhalańskim, lecz także naśladowały dawne sprzęty ludowe używane w góralskich chatkach. Takim przykładem może być kształt czerpaka, tradycyjnego, naczynia z drewna, podobnego do dzisiejszego kubka, służącego dawniej do nabierania, przenoszenia i przechowywania wody. Wytwórnia Jarra i Jakubowskiego inspirowała się charakterystycznym kształtem naczynia i jego uchwytem, odtwarza je w zmniejszonej skali w metalu, kolejno pokrywa naczynie ornamentem podhalańskim. Oferta w stylu zakopiańskim jest znana dzięki jednemu zachowanemu katalogowi z ponad 50 wzorami, badaczce tematu Joannie Paprockiej-Gajek oraz muzeom i kolekcjonerom, którzy nieustannie poszukują na rynku aukcyjnym tych rzadkich i wyjątkowych obiektów.



Tablica XLIV.



17

KAZIMIERZ BRZozowski

1871-1945

"Zwiesna", Stowarzyszenie "Kilim" w Zakopanem, pocz. XX w.

kilim/wełna, len, 130 x 200 cm
monogram artysty: 'KB'

estymacja:
20 000 - 40 000 PLN
4 800 - 9 500 EUR

LITERATURA:

Katalog obiektów prezentowanych na wystawie "MADE IN ZAKOPANE". Zakopiańskie rzemiosło artystyczne do II wojny światowej, s. 8.

Rysunek techniczny w Katalogu "Kilim" Zakopane, Kraków 1913, bn (ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego im. Dra Tytusa Chałbińskiego w Zakopanem). Czarno-białe fotografie tkanin "Kilimu" z podkolorowanym wzorem w zbiorach Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem.



Stowarzyszenie „Kilim”, założone w 1910 w Zakopanem, odegrało kluczową rolę w kształtowaniu nowoczesnego oblicza polskiego tkactwa artystycznego w pierwszych dekadach XX wieku. Jego działalność wpisywała się w szeroki nurt poszukiwań narodowego języka formy w sztuce użytkowej, czerpiącego z tradycji ludowej Podhala, a jednocześnie odpowiadającego estetycznym i funkcjonalnym potrzebom nowoczesnych wnętrz. Twórcy związani ze stowarzyszeniem świadomie przetwarzali motywy lokalnych haftów, wycinanek oraz ornamentyki secesyjnej, tworząc kilimy o wyrazistej, często geometrycznej kompozycji, intensywnej kolorystyce i bogatej symbolice. Sygnowane tkaniny „Kilimu” stanowią dziś jedno z najważniejszych świadectw polskiej sztuki dekoracyjnej lat 20. i 30. XX wieku.

Kierownictwo artystyczne stowarzyszenia sprawował początkowo Jan Skotnicki, a następnie przez wiele lat Kazimierz Brzozowski, którego inicjały „KB” pojawiają się na najcenniejszych realizacjach warsztatu. Do wybuchu I wojny światowej dla „Kilimu” projektowali m.in. Józef Blicharski, Wacław Borowski, Józef Czajkowski, Stanisław Gałek, Karol Kłosowski, Tymon Niesiołowski, Jan Rembowski, Kazimierz Sichulski, Teodora Skotnicka, Bogdan Treter i Edward Trojanowski – artyści reprezentujący wysoki poziom artystyczny i różnorodność stylistyczną, która stała się znakiem rozpoznawczym stowarzyszenia.

Szczególnie interesujący jest wzornik motywów „Kilimu”, ukazujący bogactwo źródeł inspiracji. W kilimie „Zwiesna” widoczne są nawiązania do malarstwa skrzyniowego, charakterystycznych zdobień skrzyń wiannyh oraz ludowej wycinanki. Sam tytuł – „Zwiesna” – będący gwarowym określeniem wiosny, odwołuje się do symboliki odradzania i przejścia między porami roku, co znajduje odzwierciedlenie w rytmicznej, dynamicznej kompozycji ornamentu.

Prezentowana tkanina, sygnowana inicjałami „KB”, należy do wyjątkowo rzadkich zachowanych realizacji stowarzyszenia. Jej unikatowość podkreśla fakt, że w zbiorach Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem zachowały się jedynie czarno-białe fotografie kilimów „Kilimu” z ręcznie podkolorowanym wzorem, co czyni ten egzemplarz cennym materialnym świadectwem działalności jednego z najważniejszych ośrodków polskiego tkactwa artystycznego początku XX wieku.



18

"SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA"

Indyk, lata 20.-30. XX w.

drewno, 17,5 x 10 x 5,4 cm

estymacja:

13 000 - 18 000 PLN

3 100 - 4 300 EUR

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

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





19

"SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA"

Sowa, lata 20.-30. XX w.

drewno, 38,5 x 15 x 10 cm

estymacja:

22 000 - 30 000 PLN

5 300 - 7 100 EUR







20

"SZKOŁA ZAKOPIAŃSKA"

Muzykanci, lata 20.-30. XX w.

drewno, 42,5 x 14 x 12,5 cm

estymacja:

24 000 - 35 000 PLN

5 700 - 8 300 EUR



Silnie zgeometryzowane, o kubizującej stylistyce i lapidarne w formie międzywojenne rzeźby wychowanków Państwowej Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem rozślawiły 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 kadre 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, futuryzm 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 słoików, 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, pótr. 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 rzeczywistości 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.



Nauczyciele (od lewej: Wojciech Brzega, Karol Stryjeński, Roman Olszowski) i uczniowie Państwowej Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, ok. 1925

21

**PROJEKTY RZEŹB UCZNIA
SZKOŁY PRZEMYSŁU DRZEWNEGO W ZAKOPANEM**

lata 20.-30. XX w.

ołówek/papier, 29 x 41 cm (w świetle passe-partout)

estymacja:

900 - 1 200 PLN

300 - 300 EUR





22 α

WŁADYSŁAW KUT

1915-2006

Zegar kominkowy z parą świeczników, 1937

drewno, mosiądz,
w skład zestawu wchodzi: zegar (42 x 23 x 10 cm), dwa świeczniki (34 x 18 x 5 cm)
sygnowany i datowany przy podstawie na jednym ze świeczników: 'WŁ. KUT | ZAKOPANE 1937'

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 800 - 7 100 EUR





Fotografia Władysław Kut z rzeźbami, zbiory prywatne, dzięki uprzejmości rodziny artysty

Władysław Kut (1915–2006) należy do grona indywidualnych twórców, których dorobek wyrasta bezpośrednio z podhalańskiej tradycji, a zarazem przekracza jej ramy poprzez osobistą wizję artystyczną i otwartość na nowoczesne formy wyrazu. Urodzony w Nawsiu, od wczesnych lat związany był z kulturą regionu, która stała się dla niego naturalnym punktem odniesienia – zarówno tematycznym, jak i formalnym.

Edukację artystyczną rozpoczął w 1932 roku w Państwowej Szkole Przemysłu Drzewnego na oddziale rzeźby, którą ukończył cztery lata później z wynikiem celującym. Już sam egzamin wstępny ujawniał jego wyobraźnię i sprawność techniczną. Sam artysta wspomina ten moment tak: Warunkiem do przyjęcia mnie do szkoły było wykazanie się zdolnościami artystycznymi przez okazanie pracy z drewna wykonanej w domu. Ja wykonałem mechanizm, który poruszał pięć segmentów wykonujących ludowe roboty wiejskie. Było to: kobieta robiąca masło, para ludzi mieląca w żarnach, grajek na skrzypcach, para tańcząca, tracz, który rznął drewno. Szkolne doświadczenia ugruntowały jego warsztat, ale nie zatępiły indywidualnego charakteru twórczości, który zawsze pozostawał bliski rzemieślniczemu myśleniu o formie.

Próba kontynuowania nauki w Warszawie została przerwana przez wybuch II wojny światowej. Powrót do rodzinnych stron i podjęcie współpracy z parafią w Bystrzycy w 1942 roku okazały się momentem przełomowym. Kompleksowe wyposażenie świątyni – od ołtarza po ambonę i rzeźby Chrystusa – otworzyło Kutowi drogę do licznych realizacji sakralnych, które na trwałe wpisały się w krajobraz południowej Polski. Jego prace do dziś do-

bią wnętrza kościołów w Dębowcu, Nawsiu, Nowym Sączu czy Jadownikach Mokrych, świadcząc o sili i dojrzałości artystycznej twórcy.

Równolegle Kut rozwijał nurt kameralnych form rzeźbiarskich: przedstawień górali, muzyków, par zakopiańskich czy pojedynczych figur o wyraźnym ludowym rodowodzie. W tych realizacjach widoczne jest napięcie pomiędzy tradycją a nowoczesnością – kubizująca struktura bryły, syntetyzacja kształtów i dekoracyjność zdradzają wpływy art déco oraz zachodnioeuropejskiej nowoczesności, przefiltrowane przez doświadczenie szkoły podhalańskiej. To właśnie te wczesne prace wpisują się w szerszy nurt poszukiwań narodowego stylu w polskiej rzeźbie pierwszej połowy XX wieku.

Z biegiem lat drobne figurki ustępowały miejsca monumentalnym realizacjom, zwłaszcza przedstawieniom Chrystusa Ukrzyżowanego, wykonywanym głównie na zamówienie. Niezależnie jednak od skali, twórczość Kuta zachowuje spójność formalną i ideową: przywiązanie do drewna jako podstawowego materiału, szacunek dla rzemiosła oraz dialog z tradycją, który nie ma charakteru czysto odtwórczego.

Uhonorowanie artysty w latach 80. tytułem Mistrza Rzemiosła Artystycznego przez Rzeszowską Izbę Rzemieślniczą, a następnie przez Ministerstwo Kultury i Sztuki, potwierdziło rangę jego dorobku. Dziś dzieła Władysława Kuta pozostają ważnym punktem odniesienia dla kolekcjonerów i badaczy związanych ze szkołą podhalańską – jako świadectwo twórczej syntezy lokalnego dziedzictwa, indywidualnej wrażliwości i nowoczesnego myślenia o formie.



Fotografia Władysław Kut ze sztalugą, zbiory prywatne, dzięki uprzejmości rodziny artysty

23 α

RAFAŁ MALCZEWSKI

1892-1965

"Pejzaż zimowy" (Widok z okolicy Kasprusiów w Zakopanem), 1921

technika mieszana/tektura, 46 x 77 cm (w świetle oprawy)
sygnowany i datowany l.d.: 'Rafał Malczewski 1921'
na odwrociu papierowa nalepka wystawowa z Muzeum Jacka Malczewskiego w Radomiu z 2011 roku

estymacja:
150 000 - 200 000 PLN
35 000 - 47 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Wojciecha Fibaka

WYSTAWIANY:
Zakopane. Wyrzeźbione. Namalowane, Villa La Fleur, Konstancin-Jeziorna, 5 października 2023 - 31 marca 2024
Jacek i Rafał Malczewscy, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, 25 marca - 4 września 2011

LITERATURA:
Zakopane. Wyrzeźbione. Namalowane, katalog wystawy, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2023, s. 141 (il.), nr kat. 110





Rafał Malczewski był wybitnym polskim malarzem, rysownikiem, pisarzem i felietonistą, a także taternikiem, narciarzem i popularyzatorem Tatr oraz sportu. Jego twórczość, szczególnie z lat 20. XX wieku, ściśle związana była z Zakopanem i kulturą Podhala, co znalazło odzwierciedlenie w jego malarstwie, literaturze oraz działalności sportowej.

Malczewski urodził się 24 października 1892 roku w Krakowie jako syn wybitnego malarza Jacka Malczewskiego i Marii z Gralewskich. Wychowywał się w artystycznym środowisku, co niewątpliwie wpłynęło na jego przyszłą twórczość. Po ukończeniu gimnazjum św. Jacka w Krakowie, w latach 1910–1915 studiował w Wiedniu filozofię, architekturę i agronomię. Choć nie ukończył żadnej z tych uczelni, zdobyta wiedza i doświadczenia z pewnością wpłynęły na jego późniejszą działalność artystyczną. Malarstwa uczył się głównie samodzielnie, korzystając z rad ojca oraz obserwując jego pracę.

W 1917 roku Malczewski przeprowadził się do Zakopanego, gdzie szybko stał się integralną częścią tamtejszej bohemy artystycznej. Zakopane, będące wówczas centrum życia kulturalnego i intelektualnego Polski, przyciągało wielu artystów, pisarzy i intelektualistów. Malczewski nawiązał tam liczne kontakty, m.in. ze Stanisławem Ignacym Witkiewiczem (Witkacym), co miało istotny wpływ na jego twórczość. Jego fascynacja kulturą Podhala przejawiała się nie tylko w malarstwie, ale także w literaturze i działalności społecznej.

Malczewski był zapalonym taternikiem i narciarzem. W 1910 roku został członkiem Tatrzańskiego Towarzystwa Narciarzy, a w 1917 roku podjął czwartą próbę wejścia na Zamarłą Turnię wraz ze Stanisławem Bronikowskim. Wyprawa ta zakończyła się tragicznie – Bronikowski zginął podczas wspinaczki, co głęboko wpłynęło na Malczewskiego. Mimo tego wydarzenia kontynuował swoją działalność sportową, popularyzując Tatry i sporty górskie poprzez swoje felietony i opowiadania.

Lata 20. XX wieku to okres najbardziej intensywnej i twórczej działalności Malczewskiego. Jego malarstwo z tego czasu charakteryzuje się połączeniem tradycji podhalańskiej z nowoczesnymi trendami w sztuce, takimi jak ekspresjonizm, kubizm czy futuryzm. Artysta często przedstawiał pejzaże Tatr i Podhala, ukazując zarówno piękno natury, jak i wpływ nowoczesnej cywilizacji na tradycyjny krajobraz. Tematykę górskich chat osadzonych w zimowym pejzażu Rafał Malczewski malował od początku lat 20. Później, od 1927 roku, zapewne pod wpływem własnych doświadczeń (natury raczej sportowej niż artystycznej), artysta znacznie coraz częściej tworzył czyste pejzaże, których głównym bohaterem stanie się śnieg – miejscami jaśniejszy czystą bielą, partiami srebrzysty czy różowawy.

W prezentowanej pracy artysta przedstawia w dość tradycyjnej konwencji zimowy pejzaż zakopiański, ukazany w szerokim, horyzontalnym ujęciu. Kompozycja opiera się na wyraźnym podziale na plany: w części pierwszej rozciąga się ośnieżona przestrzeń przedpola z prostym drewnianym ogro-

dzeniem, w planie środkowym biegnie linia drogi lub zagrody, natomiast tło wypełniają zabudowania wiejskie o stromych dachach, częściowo przykrytych śniegiem. Układ architektury jest zwarty, a bryły domów i stodoł potraktowane zostały syntetycznie, z wyraźnym uproszczeniem form. Artysta posługuje się oszczędną, lecz przemyślaną gamą barwną, opartą na zestawieniu ciepłych beżów, ochry i brązów zabudowy z chłodnymi bielami i błękitami śniegu oraz głębokim, nasyconym tonem nieba. Śnieg nie jest jednolitą plamą – jego powierzchnia została zróżnicowana subtelnymi przejściami walorowymi, co pozwala oddać światło zimowego dnia i strukturę terenu. Cienie rzucane przez ogrodzenie i elementy krajobrazu budują rytm kompozycji i porządkują przestrzeń. Widoczna jest tendencja do geometryzacji brył oraz klarownego porządkowania przestrzeni, charakterystyczna dla wczesnego okresu twórczości Rafała Malczewskiego. Obraz łączy obserwację konkretnego motywu z dążeniem do syntetycznego, dekoracyjnego ujęcia pejzażu, stanowiąc reprezentatywny przykład jego zainteresowania tematyką zimowego krajobrazu i architektury wiejskiej.



Czarne Ściany.
J.O.

24 α

RAFAŁ MALCZEWSKI

1892-1965

"Stacja kolejowa", około 1927

olej/plótno, 69 x 99 cm
sygnowany l.d.: 'Rafał Malczewski'
na odwrociu nalepka ze stemplem Miejskiego Konserwatora Zabytków przy Prezydium Rady Narodowej miasta Krakowa
z datą 30 lipca 1965 roku potwierdzająca zgodę na wywóz obrazu za granicę
ponadto różne napisy numeryczne

estymacja:
480 000 - 600 000 PLN
114 000 - 142 000 EUR

POCHODZENIE:
własność artysty
rodzina artysty, Zofia Mikucka-Malczewska i Barbara Lorenc, Kanada
Agra-Art, październik 2017
kolekcja Wojciecha Fibaka

WYSTAWIANY:
August Zamoyski. Myśleć w kamieniu, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, Toruń, 21 czerwca - 1 września 2024
Zakopane. Wyrzeźbione. Namalowane, Villa La Fleur, Konstancin-Jeziorna, 5 października 2023 - 31 marca 2024

LITERATURA:
Nowe pokolenie i klasycy współczesności z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, red. Krzysztof Stanisławski, Anna Kompanowska, Toruń 2024, s. 290 (il.)
Zakopane.Wyrzeźbione. Namalowane, katalog wystawy, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2023, s. 192 (il.), nr kat. 158
Na tropie doskonałości. Wybrane dzieła z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 2022, s.46 (il.)
Dorota Folga-Januszewska, Rafał Malczewski i mit Zakopanego, t. 1, Wydawnictwo Bosz, Olszanica 2006, s. 160, il. barwna 257





Rafał Malczewski, „Stacja kolejowa”, około 1927

Pod koniec lat dwudziestych Rafał Malczewski poświęcił wiele swoich obrazów motywom związanym z koleją: małym, prowincjonalnym stacjom, niepozornym budynkom, miejskim ślizgawkom wcisniętym między domy, parowozom i wagonikom sunącym przez melancholijne pejzaże. Malczewskiego nie fascynowały jednak maszyny jako triumf nowoczesności, ale raczej ich obecność w pustce — statycznej, cichej, niemal nierzeczywistej. Ten nastrój znakomicie uchwycił Michał Choromański w jednym ze swoich tekstów:

„Bardzo ponure, szare niebo, pada bez ustanku przez trzeci tydzień, żałośliwie i nudno polyskują szyny kolejowe, nad szaro-seledynowym torem zwisają chmury, i tylko dach budki zwrotniczego płonie rozdzierającą czerwienią (...). Pociąg posuwa się tak wolno i z takim beznadziejnym uporem, jak gdyby zamiast węgla palono w lokomotywie najprzedniejszą tęsknotą!... Znowu przystanek... Mała, biała stacyjka. Mokre mury, zroszone deszczem. Tuż pod oknami telegrafisty — wyblakły, wyżółkły ogródek. Koło sztachet w czterech rogach sterczą srebrne i zielone kule. I wtedy każdy wyczuwa: w tym ogródku tylko to jest niezwykle, że nigdy nie stanie się z nim nic niezwyklego! I na nowo znasnuwa się wszystko dymem, i lokomotywa, dwie lokomotywy, trzy!... O, gdyby to było możliwe i wszystkie ukochane, najdroższe lokomotywy świata wyciągnęły pociąg w niebosięzną górę!” Sam Rafał Malczewski w wypowiedziach o swoim malarstwie tak tłumaczył źródła tej tematyki:

„Linie kolejowe, nie magistrale, ale te jednorowe, małe stacyjki, przystanki, małe miasteczka, drogi pokryte błotem i kałużami. Kolej to uraz psychiczny z lat dzieciństwa (...). Dzisiaj nie przepadam za nią tak bardzo, ani nie cenię jako środka lokomocji, urzędnikiem kolejowym zostać nie chcę,

reklamy naszemu kolejnictwu nie przysparzam, a jednak ciągnie mnie coś w ten świat, do którego równocześnie czuję coś pokrewnego ze wstrętem.” Fascynacja koleją nie była niczym szczególnym w sztuce przełomu XIX i XX wieku. O ile jednak futuryści i ekspresjoniści skupiali się na ruchu, szybkości, dynamice i burzeniu sielskich pejzaży, o tyle Malczewski operował innym nastrojem. Jego obrazy kolei i małych stacyjek niosły ze sobą melancholię, ciszę i pustkę — atmosferę bliską realizmowi magicznemu.

Choć Malczewski odwoływał się do osobistych przeżyć z dzieciństwa, trudno pominąć wpływ, jaki wywarła na jego twórczość publikacja niemieckiego pisarza Franza Rohra. Wydana w Berlinie i Wiedniu książka wprowadziła pojęcie „magicznego realizmu” jako następstwa ekspresjonizmu. Jej oddziaływanie w Europie Środkowej było znaczne — stała się impulsem dla wielu artystów kierujących się w stronę nowej przedmiotowości. Znał ją również Witkacy, który określenie „hiperrealista” przypisywał właśnie Malczewskiemu, co może świadczyć o wpływie tej publikacji na ówczesne dyskusje artystyczne.

Kwintesencją magiczno-realistycznego etapu twórczości Malczewskiego jest m.in. obraz „Stacja kolejowa”, zanurzony w chłodnej, mrocznej pustce. W jego atmosferze pobrzmiewa echo wizji Giorgia de Chirico — zderzenie obojętności przestrzeni z obecnością człowieka i maszyny.

Magiczne napięcie obecne w tych dziełach utrzymywało się w pejzażach Malczewskiego jeszcze przez dekadę — aż do końca lat trzydziestych. Obrazy powstałe podczas pobytu na Łazurowym Wybrzeżu również nasyczone były tą samą melancholią.



Rafał Malczewski, „Dworzec kolejowy”, 1930



Rafał Malczewski, Wschód księżyca (Parowóz), około 1928-1930, Muzeum Sztuki w Łodzi

25

STANISŁAW KAMOCKI

1875-1944

Widok z pracowni artysty na Giewont ("Widok z pracowni"), 1934

akwarela, gwasz/papier, 33,5 x 49 cm (w świetle passe-partout)

sygnowany p.d.: 'SKamocki'

sygnowany, datowany i opisany ołówkiem na odwrociu: 'Malował Stanisław Kamocki | Widok z pracowni 1934'

estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

2 400 - 3 600 EUR

POCHODZENIE:

Sopocki Dom Aukcyjny, luty 2023

kolekcja prywatna, Polska



ALEKSANDER AUGUSTYNOWICZ

1865-1944

"Bukowina Tatrzańska"

akwarela/papier, 38 x 68 cm
sygnowany i opisany l.d.: 'Bukowina Tatrzańska | Augustynowicz'

estymacja:
9 000 - 14 000 PLN
2 200 - 3 400 EUR

Akwarela Aleksandra Augustynowicza „Bukowina Tatrzańska” przedstawia zimowy pejzaż podhalańskiej wsi, ujęty na tle monumentalnego pasma Tatr. Kompozycja oparta jest na szerokim, horyzontalnym układzie planów: rozległa, ośnieżona przestrzeń pierwszego planu prowadzi wzrok ku pasmu gór, które zamyka widok miękką, niemal mglistą linią szczytów. Rozproszone zabudowania – niskie, drewniane chaty z charakterystycznymi dachami – wprowadzają element życia ludzkiego, podporządkowanego jednak dominującej naturze.

Artysta posługuje się oszczędną, stonowaną paletą barwną, opartą na odcieniach beżu, szarości, błękitów i ciepłych brązów. Delikatne przejścia

tonalne oraz transparentność farby wodnej budują atmosferę ciszy i chłodu, typową dla zimowego krajobrazu górskiego. Augustynowicz rezygnuje z drobiazgowego detalu na rzecz syntetycznego ujęcia form – bryły domów i masywy górskie sprowadzone są do uproszczonych plam barwnych, co wzmacnia dekoracyjny i nastrojowy charakter przedstawienia. Szczególną rolę odgrywa światło, równomiernie rozproszone, pozbawione ostrych kontrastów, dzięki któremu pejzaż nabiera wrażenia spokoju. „Bukowina Tatrzańska” wpisuje się w nurt zainteresowań artysty pejzażem podhalańskim oraz tematyką góralską, obecnych w jego twórczości obok portretów i scen rodzajowych.





27 α
MICHAŁ STAŃKO
1901-1969

Owce na hali
olej/tektura, 25 x 35 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany p.d.: 'M. Stańko'

estymacja:
5 500 - 8 000 PLN
1 400 - 1 900 EUR



28 α
STANISŁAW DZIEMAŃSKI
1897-1962

Dolina Zielona Kieżmarska, 1935
olej/tektura, 48,5 x 69,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'ST. DZIEMAŃSKI | 1935'
opisany na odwrociu: 'OBRAZ PRZEDSTAWIA DOLINĘ ZIELONĄ KIEŻMARSKĄ, GÓRNE PIĘTRO DOLINY KIEŻMARSKIEJ W TATRACH SŁOWACKICH'
na odwrociu okrągły stempel Magazynu Przyborów Malarskich Róży Aleksandrowicz w Krakowie oraz współczesna fotografia przedstawiająca Dolinę Zieloną Kieżmarską

estymacja:
6 500 - 8 500 PLN
1 600 - 2 100 EUR



29 α

STANISŁAW DZIEMAŃSKI

1897-1962

Zakopane

akwarela, gwasz/papier, 34,5 x 50 cm
sygnowany p.d.: 'ST. DZIEMAŃSKI'

estymacja:

3 500 - 5 000 PLN

900 - 1 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Kraków



30 α

ALFRED TERLECKI

1883-1973

Morskie Oko

olej/tektura, 48,5 x 69 cm (w świetle oprawy)
sygnowany l.d.: 'ALFRED TERLECKI.'

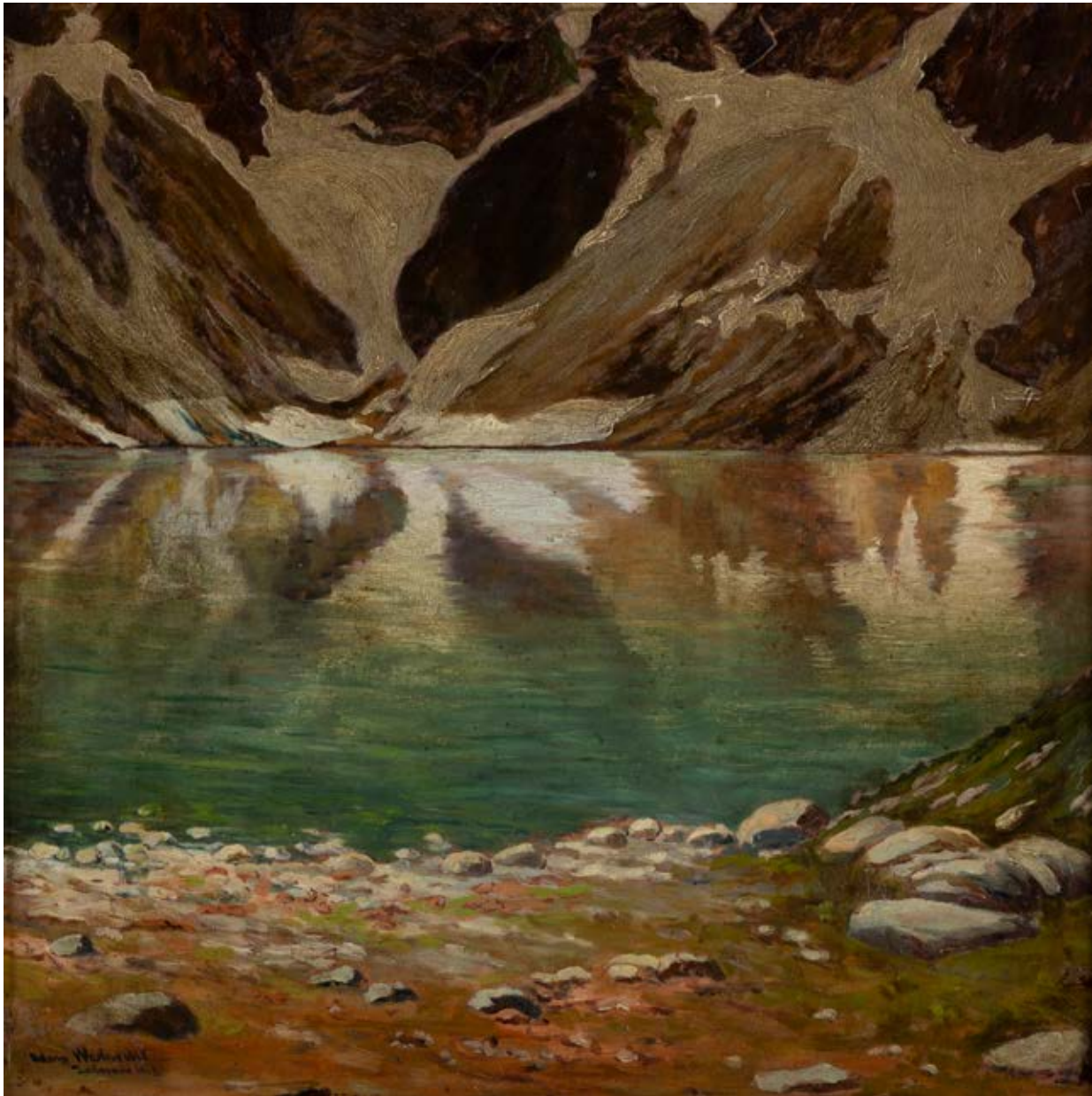
estymacja:

6 500 - 8 500 PLN

1 600 - 2 100 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Kraków



31

ADAM WADOWSKI

Morskie Oko, 1918

olej/tektura, 38 x 38 cm
sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'Adam Wadowski | Zakopane 1918'

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



32

STANISŁAW GÓRSKI

1887-1955

Góral nad Morskim Okiem

pastel/papier, 49 x 68 cm
sygnowany l.d.: 'St. Górski'
na odwrociu okragła pieczęć lakowa z centralnie umieszczonym orłem w koronie okolonym tekstem: [KOMISARJAT] RZĄDU | [NA M. ST.] WARSZAWĘ
i papierowa nalepka Zakładu pozłotniczego ram stylowych Stefana Dytry w Warszawie

estymacja:
5 500 - 8 000 PLN
1 400 - 1 900 EUR

SYLWERIUSZ SASKI
1863-1954

Góralka pisząca list

olej/plyta pilśniowa, 52 x 36 cm
sygnowany l.g.: 'Sylw. Saski'

estymacja:
3 500 - 5 000 PLN
900 - 1 200 EUR

Przedstawiony obraz „Góralka pisząca list” jest doskonałym przykładem portretowej twórczości Sylweriusza Saskiego, artysty na stałe związanego z krakowskim i tatrzańskim środowiskiem artystycznym. Saski, urodzony w angielskim Nottingham, powrócił do Galicji wraz z ojcem w 1871, gdzie osiedlił się w Krakowie, który stał się jego głównym ośrodkiem życia i twórczości. Rozpoczął formalną edukację artystyczną w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie pod kierunkiem Władysława Łuszczkiewicza, rozwijając zarówno umiejętności malarskie, jak i rzeźbiarskie. Za swoje osiągnięcia wkrótce po rozpoczęciu nauki otrzymał srebrny medal, a następnie kontynuował kształcenie w Monachium w pracowni Ottona Seitz’a. Po powrocie do Krakowa doskonalił warsztat na Oddziale Kompozycji u Jana Matejki, ukończywszy studia ze złotym medalem za obraz „Karciarze wiejscy”.

W swojej twórczości Saski najczęściej podejmował tematykę rodzajową i portretową, ze szczególnym uwzględnieniem życia wiejskiego, góralszczyzny i pejzażu Tatr. Malował sceny z wnętrz góralskich chat, portrety mieszkańców w barwnych strojach ludowych oraz pejzaże z Podhala, często operując ciepłą, zróżnicowaną paletą barwną i realistycznym stylem bliskim dominującym tendencjom przełomu XIX i XX wieku. Prezentowany obraz łączy w sobie te wszystkie cechy: intymność sceny, wyraźne zainteresowanie charakterem i osobowością modelki oraz malarską wrażliwość na fakturę tkanin i odcień skóry. Młoda kobieta objęta delikatnym światłem, z chustą okalającą głowę i czerwonymi koralami przy szyi, wydaje się być zarówno indywidualnym portretem, jak i symbolicznym nośnikiem lokalnej kultury i tradycji. Artysta uniknął wizerunkowej stylizacji na rzecz naturalizmu i powściągliwej ekspresji, co sprawia, że postać oddziałuje bezpośrednio na odbiorcę, ukazując połączenie żywego realizmu z subtelną malarską poetyką.





34

WŁADYSŁAW ADAMIAK

1902-1980

"Górkalka", Wytwórnia Fajansu w Pacykowie, Galicja (obecnie Ukraina), lata 20.-30. XX w.

fajans malowany podszkliwnie, 32 x 22 x 14 cm

na spodzie, wewnątrz oznaczenie wytwórni, przy podstawie wycisk projektanta: 'W.Adamiak'

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 800 - 7 100 EUR



35

WŁADYSŁAW ADAMIAK

1902-1980

"Góral", Wytwórnia Fajansu w Pacykowie, Galicja (obecnie Ukraina), lata 20.-30. XX w.

fajans malowany podszkliwnie, 33 x 21 x 13 cm

przy podstawie wewnątrz oznaczenie wytwórni oraz przy podstawie wycisk artysty: 'W.Adamiak'

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 800 - 7 100 EUR



Wytwórnia Fajansu w Pacykowie należała do najciekawszych polskich manufaktur ceramicznych okresu międzywojennego. Została założona w 1912 przez Aleksandra Rogalę-Lewickiego, który - zainspirowany sukcesem rodzinnego sklepu z porcelaną we Lwowie - postanowił samodzielnie rozpocząć produkcję artystycznego fajansu.

Manufaktura szybko zdobyła uznanie dzięki wysokiej jakości masy ceramicznej, starannej obróbce oraz znakomitym projektom artystycznym. Wyroby wypalano trzykrotnie: w wysokiej temperaturze przed malowaniem, po nałożeniu dekoracji oraz po szkliwieniu. Proces ten nadawał ceramice charakterystyczny, delikatny, lekko złocisty odcień.

W ofercie fabryki znajdowały się figury ludzi i zwierząt, scenki rodzajowe, a także naczynia użytkowe. Szczególnym zainteresowaniem cieszyły się figurki przedstawiające góralki i górali w strojach ludowych. Na przełomie lat 20. i 30. XX wieku w manufakturze pracowało trzech artystów specjalizujących się w tematyce ludowej: Władysław Adamiak - uczeń Tadeusza Szafrana, absolwent Państwowej Szkoły Przemysłu Artystycznego w Krakowie - Władysław Gruberski i Władysław Gąbkowski.

Najbardziej poszukiwane na rynku kolekcjonerskim są figury „Górala” i „Góralki” autorstwa Władysława Adamiaka. Wyróżniają się indywidualnym charakterem formy oraz wyjątkową szczegółowością malatury, obejmującą pieczołowicie oddane wzory inspirowane stylem zakopiańskim, takie jak parzenice czy stylizowane hafty.

Choć działalność fabryki została przerwana wraz z wybuchem II wojny światowej, jej wyroby do dziś cieszą się dużym uznaniem wśród kolekcjonerów i osiągają wysokie ceny, zwłaszcza w przypadku rzadkich modeli fajansu.

36

WŁADYSŁAW GĄBKOWSKI

"Żegnał Góral Swą Góralkę", Wytwórnia Fajansu w Pacykowie, Galicja (obecnie Ukraina), lata 20.-30. XX w.

fajans malowany podszkliwnie, 32 x 15,5 x 15 cm

przy podstawie oznaczenie wytwórni oraz wycisk w masie z sygnaturą artysty, data: '1922'

projekt z 1922 roku

estymacja:

18 000 - 24 000 PLN

4 300 - 5 700 EUR





37

"GÓRALKA"

Wytwórnia Fajansu w Pacykowie, Galicja (obecnie Ukraina), lata 30. XX w.

fajans malowany podszkliwnie, 10 x 12,5 x 6,5 cm (w świetle passe-partout)
na spodzie oznaczenie wytwórni

estymacja:

5 000 - 8 000 PLN

1 200 - 1 900 EUR



38

"GÓRAL"

Wytwórnia Fajansu w Pacykowie, Galicja (obecnie Ukraina), lata 30. XX w.

fajans malowany podszkliwnie, 8 x 8 x 7 cm (w świetle passe-partout)
na spodzie oznaczenie wytwórni

estymacja:

5 000 - 8 000 PLN

1 200 - 1 900 EUR

39 α

ADAM DOLEŻUCHOWICZ

1923-2001

Szachy w stylu zakopiańskim, połowa XX wieku

drewno, w skład zestawu wchodzi:

szachownica: złożona (8 x 40 x 9,5 cm), rozłożone: (3,8 x 40 x 39,5 cm)

Komplet figur: 16 białych i 16 czarnych

estymacja:

6 000 - 8 000 PLN

1 500 - 1 900 EUR



40

ZOFIA STRYJEŃSKA

1891-1976

"Tańce polskie", teka 11 rotograviur, 1927

druk/papier, 42 x 32 cm
teka jedenastu rotograviur barwnych; słowo wstępne napisał Artur Schroeder, przekłady nutowe zestawil Zdzisław Jachimecki,
okładzina według rysunku Barbary Krzyżanowskiej

estymacja:
8 000 - 10 000 PLN
1 900 - 2 400 EUR

LITERATURA:
Zofia Stryjeńska 1891-1976, katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie, redaktor naukowy Światosław Lenartowicz,
Kraków 2008, poz. kat. VI.1. I.24 (il.), s. 371-372

41 α

ZOFIA STRYJEŃSKA

1891-1976

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

litografia barwna/papier, 38 x 48 cm (w świetle passe-partout)
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:
2 400 - 3 500 PLN
600 - 900 EUR

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



42

KIERPCE

1 poł. XX w.

skóra, mosiądz, 9,5 x 30 x 12 cm
nabijane gwoździami mosiężnymi

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



43

CIUPAGA W STYLU ZAKOPIAŃSKIM

2 poł. XX w.

drewno, mosiądz, 86 x 14 x 2,5 cm

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



44

CIUPAGA W STYLU ZAKOPIAŃSKIM

2 poł. XX w.

drewno, metal, 98 x 16 cm

estymacja:
500 - 800 PLN
200 - 200 EUR



45 α

WŁADYSŁAW HASIOR

1928-1999

Bez tytułu, 1957-1963

asamblaż/szkło, metal, tworzywo sztuczne, 80 x 50 cm

estymacja:

65 000 - 85 000 PLN

15 400 - 20 100 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Aleksandra Henisza, Paryż

kolekcja prywatna, Polska





Władysław Hasior w Muzeum Architektury we Wrocławiu, 1971



Pochodzący z Nowego Sącza Władysław Hasior przeprowadził się do Zakopanego w wieku 29 lat. Na Podhale postanawia sprowadzić go Antoni Kenar, jego wcześniejszy profesor z Liceum Technik Plastycznych w Zakopanem, aby objął posadę nauczyciela rzeźby. Po śmierci mistrza w 1959 roku staje się jedną z głównych postaci w szkole i troskliwie zabiega o utrzymanie tej niezwyklej atmosfery artystycznej, którą wytworzył w liceum Antoni Kenar.

W tym właśnie czasie powstają pierwsze asamblaże, przy których tworzeniu artysta wykorzystywał dużych ilości drutu, powstawały przede wszystkim na początku lat 60. XX wieku. Prace te stały się głównym środkiem wyrazu artysty i pochodzą z pogranicza gatunków – malarstwa, rzeźby, rzemiosła artystycznego czy architektury. Hasior często uwzględniał w swojej sztuce odrzucone przez ludzi przedmioty, które straciły swoją użyteczność. Wykorzystywał znalezione kawałki drutów, szkła, połamane noże, fragmenty tkanin, włosy, a nawet elementy spożywcze. W nowych układach zamieniał je w znaki oraz nadawał im znaczenie metaforyczne, odwołujące się przede wszystkim do zagadnień związanych z ludzką egzystencją. Nieraz w jednym dziele nakłada się wiele intencji artystycznych oraz praktyk, tworząc wielowątkowe opowieści o człowieku i jego miejscu w świecie.

Władysław Hasior postrzegał materię plastyczną na swój własny, szczególny sposób – ożywiał, teatralizował i nadawał jej performatywną funkcję. Artysta komponował i eksponował swoje dzieła właśnie w sposób teatralny – starał się oddziaływać na widza w sposób całkowity, z uwzględnieniem wszelkich zmysłów, aby pogłębić dramaturgię wizualną dzieła. Hasior sam podkreślał, że: „[u]czyłem się rzeźby, ale rzeczywiście w tej chwili pomieszałem konwencję malarzką z rzeźbiarską i z tych dwóch dyscyplin uprawiam coś w rodzaju własnego teatru. Robię to dlatego, by urozmaicić eksponat, zwiększyć jego ekspresję, a przede wszystkim, by uniknąć nudy pracowania w jednym materiale” (Władysław Hasior, wypowiedź w: Sam na Sam, TVP, 1974).

Do podobnych środków artystycznych, bawiąc się gotowymi przedmiotami, sięgali także dadaiści i surrealiści. Ze sztuką dwóch artystów i przedstawicieli właśnie tych nurtów - Maxem Ernstem oraz Kurtem Schwittersem, Hasior spotkał się w 1959 roku w Paryżu, gdy przebywał tam na stypendium francuskim, jednak nie docenił wtedy nowoczesnej sztuki Francji. W swoich artystycznych eksperymentach, artysta mimo, iż często negował współczesne nurty, wierzył, że gdzieś pod maską „aktorstwa” i „dziwności” sztuki kryje się dodatkowa wartość, która pomoże mu odkryć sztukę godną i prawdziwą.

Jego twórczość, pełna egzystencjalnych pytań oraz łącząca w sobie przeciwstawne żywioły pozostaje niezwykle aktualna i silnie rezonuje z obecnymi tendencjami kulturowymi. W prezentowanej na aukcji pracy artysta wykorzystał lustro, do którego przymocował futro przypominające zwierzę, zaplątane w liczne druty z zawieszonymi medalikami i starymi, podniszczonymi przedmiotami jak słuchawka od telefonu, wskazówka od zegara czy zębatka. Asamblaż pochodzi najprawdopodobniej z wczesnego okresu twórczości Hasiora, a dokładnie z przełomu lat 50. i 60., o czym świadczą użyte przez artystę materiały. Asamblaże, przy których tworzeniu artysta wykorzystywał dużych ilości drutu, powstawały przede wszystkim na początku lat 60. Natomiast w 1962 pojawiła się seria prac, w których Hasior używał płaskiej tafli lustra jako podobrazia oraz drutu w konstrukcji rzeźby. Przykładem analogicznych prac są powstałe w tym okresie dzieła: „Wdowa”, „Święty łotr” czy „Łzy Hasiora”.



46 α

WŁADYSŁAW HASIOR

1928-1999

"Ceramika (czerpak)", około 1955-59

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

estymacja:

8 000 - 15 000 PLN

1 900 - 3 600 EUR

OPINIE:

opinia dr Anny Żakiewicz z dn. 1 czerwca 2024 roku

POCHODZENIE:

kolekcja rodzinna, Zakopane



47 α

WŁADYSŁAW HASIOR

1928-1999

Macierzyństwo, około 1950

gips patynowany, 33 x 10 x 15 cm

estymacja:

30 000 - 45 000 PLN

7 100 - 10 700 EUR

WYSTAWIANY:

Władysław Hasior: 1928 - 1999, Muzeum Narodowe w Warszawie, 30 czerwca - 21 sierpnia 2005

LITERATURA:

Władysław Hasior: 1928 - 1999, katalog wystawy, red. Anna Żakiewicz, Warszawa 2005, s. 45 (il.)

48 α

WŁADYSŁAW HASIOR

1928-1999

"Upadek pod Krzyżem, Stacja Męki Pańskiej", 1957

gips, 36 x 34,5 x 11 cm, śr.:35 cm
na odwrociu nalepka Muzeum Narodowego w Warszawie

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 800 - 7 100 EUR

WYSTAWIANY:

Hasior, Muzeum Narodowe w Warszawie, 30 czerwca - 21 sierpnia 2005

LITERATURA:

Anna Zakiewicz, Władysław Hasior 1928-1999, Muzeum Narodowe w Warszawie, 2005, ss. 43-55, 211, poz. 1.15. (il).

Władysław Hasior, polski artysta łączący w sobie cechy rzeźbiarza, malarza, scenografa i nauczyciela. W latach 1947-52 uczęszczał do Państwowego Liceum Technik Plastycznych w Zakopanem, jednak naukę na szczeblu wyższym kontynuował na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych na Wydziale Rzeźby, gdzie uczył się pod okiem profesorów, takich jak Marian Wnuk, Oskar Hansen czy Jerzy Sołtan.

W roku 1958 Hasior uzyskał dyplom akademicki, po obronie swojej pracy dyplomowej – ceramicznych reliefowych Stacji Męki Pańskiej. Oferowana w tym katalogu praca jest gipsowym odlewem, niejako trójwymiarowym szkicem jednej ze Stacji – Upadku pod Krzyżem, z roku 1957, czyli lat kreacji i produkcji pracy dyplomowej. Przedstawia Chrystusa uginającego się pod ciężarem niesionego na plecach krzyża, za którym podążają rzymscy strażnicy. Rzeźba ta była prezentowana na monograficznej wystawie Władysława Hasiora, która odbyła się w Muzeum Narodowym w Warszawie w roku 2005.

Przy tworzeniu Stacji, artysta czerpał inspiracje z polskiej sztuki ludowej oraz nowoczesnych nurtów sztuki, które fascynowały się kulturami nietkniętymi przez zachodnie modernizacje, takie jak kubizm czy sztuka Picassa bądź Brancusiego. Hasior często znajdował nieoczekiwane źródła inspiracji, niekiedy właśnie odnoszących się do sakralnych środków wyrazu – w niektórych pracach wykorzystywał na przykład formę kościelnego feretronu, czyli przenośnej dwustronnej ramy na religijny obraz lub płaskorzeźbę zaprojektowanej tak aby łatwo nosić je podczas procesji.

Artysta przekazał ceramiczne płaskorzeźby na rzecz kościoła w Nowym Sączu, jednak z początku obawiał się negatywnego przyjęcia ich przez publikę, gdyż jego wizja scen biblijnych mocno odbiegała od tradycyjnych przedstawień. Na szczęście, obawy Hasiora nie spełniły się – ludzie zgromadzeni na uroczystym poświęceniu i erylgowaniu Drogi Krzyżowej zaaprobowali Stacje, a Komisja Diecezjalna ds. sztuki sakralnej bardzo pozytywnie oceniła prace, które miała przyjemność oglądać, gdy kilkakrotnie zwiedzała kościół.



49 α

TADEUSZ BRZozowski

1918-1987

"Szerszeń", 1969

olej/deska, 10,5 x 10 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: "SZERSZEŃ" | 1969 | a mon cher | J. M. DROT | T. B.

estymacja:

26 000 - 35 000 PLN

6 200 - 8 300 EUR

Wiedza Tadeusza Brzozowskiego w zakresie technik malarskich, wypracowana między innymi w latach 1939-45 w ramach zawodowego konserwatorstwa dzieł sztuki, jest porównywana do alchemii koloru. To właśnie poznawanie tajników malarskich starych mistrzów doprowadziło artystę do wirtuozerii w operowaniu pigmentami. Wysublimowana materia prezentowanego obrazu „Szerszeń”, występujące tu śmiałe kontrasty oraz gra światła niemal rozsadzają swą energią niewielkich rozmiarów płótno, wydobywając na pierwszy plan warstwę kolorystyczną kompozycji.

Brzozowski w unikalnej formule obrazów wydobywa także ich walory symboliczno-groteskowe. Jego inspiracje twórczością Zbigniewa Makowskiego można odnaleźć w szczególnej fascynacji słowem, której wyraz dawał w tytułach swoich dzieł. Często nazwy te noszą w sobie makabryczne skojarzenia, jakie również może nieść tytuł prezentowanego obrazu – „Szerszeń”. Ukryta tu aluzja jest także nośnikiem ironii i żartu, które Brzozowski często wykorzystywał w celu uzyskania jeszcze bardziej autentycznego komunikatu. Wszystkie te elementy pozwalają na klasyfikację jego twórczości do kanonu polskiej awangardy, a także sytuują jego prace w najważniejszych kolekcjach sztuki XX wieku.



50 α

TADEUSZ BRZozowski

1918-1987

"Filut", 1972

olej/plótno, 35 x 35 cm

sygnowany i datowany na odwrociu: 't. Brzozowski | 1972' oraz instrukcja montażowa
sygnowany, datowany i opisany na krośnie: 'T. BRZozowski | "FILUT" 1972' i dedykowany 'KOCH. D. od T.'
oraz stempel 'Kolekcja Fibak | Monte Carlo', nalepka wystawowa z opisem pracy

estymacja:
90 000 - 120 000 PLN
21 300 - 28 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Wojciecha Fibaka

LITERATURA:
Nowe pokolenie i klasycy współczesności z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Centrum Sztuki Współczesnej
Znaki Czasu, oprac. Krzysztof Stanisławski, Anna Kompanowska, Toruń 2024, s. 126 (il.)
Na tropie doskonałości. Wybrane dzieła z kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki,
oprac. Magdalena Piłakowska, Sopot 2022, s. 107, poz. kat. 26 (il.)
Tadeusz Brzozowski 1918-1987, oprac. Anna Żakiewicz, Warszawa 1997, nr kat. 260





„W sztuce, która odrzuciła malarstwo w konwencjonalnym tego słowa znaczeniu, negując je wprost czy pośrednio, zaistniała sytuacja, kiedy każde zjawisko antysztuki w bardzo krótkim czasie staje się sztuką odrzuconą z kolei przez nową antysztukę. Będąc namiętnym odbiorcą ‘sztuki bez precedensu’, wierzę, że w latach, które przyjdą, wystąpią zjawiska nieoczekiwane, o działaniu ostrym, pozwalającym zaiskrzyć się nieznanym dotąd błyskom w naszej świadomości. Może to sformułowanie tandetne, ale przecież chyba o to chodzi w sztuce. Myślę również, że prawdopodobnie dwie aktualne tendencje jeszcze nie wyczerpały swoich możliwości odkrywczych. Pierwsza, to wszelkie odmiany sztuki konceptualnej i jej pochodnych. Zapewne elitarny charakter jej odbioru zostanie zachowany do końca. Druga, to sztuka wprzęgająca zawrotne osiągnięcia techniki do swoich realizacji. I to zapewne będzie sztuką dla mas. Osobiście, malując obrazy dość staromodne, czuję się jak szczur na tonącym statku. To nawet interesujące”.

Tadeusz Brzozowski

51 α

ANTONI RZAŚA

1919-1980

Z cyklu "Krzyże", lata 70. XX w.

drewno, 74 x 37,5 x 9 cm

estymacja:

38 000 - 50 000 PLN

9 000 - 11 900 EUR

POCHODZENIE:

dar od artysty, lata 70. XX w.

Twórczość Antoniego Rząsy to przede wszystkim ekspresja uczuć – smutku, bólu, modlitwy, zadumy. Jego rzeźby są surowe, naznaczone ludową prostotą i głębokim ładunkiem emocjonalnym. Widać w nich wpływ Antoniego Kenara, ale też wyraźnie osobistą drogę artysty. Rząsa pozostawał wierny drewnu – materiałowi, który miał dla niego szczególne znaczenie. Widział w nim zapis historii, cechy kształtowane przez czas, warunki wzrostu, jak w losach człowieka. W jego podejściu do rzeźby dało się za-uważyć pokorę wobec natury – drewno nie było surowcem, lecz partnerem w procesie twórczym.

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

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



52

ANTONI RZAŚA

1919-1980

Głowa Chrystusa, lata 70. XX w./2026

odlew/brąz, 28 x 12,5 x 18 cm
opisany i numerowany z tyłu, u dołu: '1/6 | MR'
forma z lat 70. XX w., odlew współczesny

estymacja:

45 000 - 60 000 PLN

10 700 - 14 200 EUR

„Środków wyrazu używał świadomie najprostszyc: drewno barwione na ciemno, frontalność figur, pionowy, poziomy i skosy, kontrast między bizantyńsko-egzotycznymi, bezosobowymi twarzami a gwałtownym ruchem wzniesionych rąk, między gładkimi powierzchniami a z nagłą realistycznym detalem żyłastych, spracowanych dłoni, niczym u Stwosza czy Dürera. Im węższe były te środki, niby narzucone sobie przykazania – tym większe ciśnienie wyrazu: ból skamieniały, ból pokorny, ból melancholia, ból zgryzota, ból heroiczny i ból protest, ból czyniący z ciała zwłok i łachman. Ta obsesyjność przywodzi na myśl kroplę wody spadającą nieustannie w to samo miejsce w ciemnej, skrytej grocie. Niektóre rzeźby przypominają stalaktyty, inne – konary drzew miotane halnym. Każda jest modlitwą i ofiarowaniem, pokutą i zadośćuczynieniem”.

Halina Micińska-Kenarowa, *Boży drwal w: Długi wdzięczności*, Warszawa 2003, s. 277





Antoni Rząsa, „Głowa Chrystusa”, lata 70. XX w. i współczesny odlew z brązy według niej, fot. Magda Ciszewska-Rząsa



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

Antoni Rząsa urodził się w 1919 w Futomie na Podkarpaciu, niezwykle malowniczej miejscowości, w której można zobaczyć wybudowane w XVI wieku drewniane kościoły wyznania rzymsko-katolickiego. Miejsce urodzenia wpłynęło na młodego artystę – w rodzinnej miejscowości powszechna była sztuka tworzenia w drewnie zarówno przedmiotów użytkowych, jak i przeznaczonych do kultu religijnego. Młody rzeźbiarz pobierał nauki w Szkole Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, do której został wysłany dzięki stypendium gminnemu. Ze względu na dzieciństwo artysty instytucja wydawała się naturalnym wyborem. Rząsa rozpoczął edukację w 1938, a jego nauczycielem został Antoni Kenar. W tym okresie szkoła odniosła już wiele sukcesów dydaktycznych, a także zorganizowała wystawy w Polsce oraz za granicą, m.in. w Bukareszcie, Strasbourgu, Berlinie oraz Paryżu. Naukę Rząsy przerwała II wojna światowa, autor w tym okresie wyjechał do rodzinnej miejscowości. Do Zakopanego powrócił dopiero w 1948, na specjalne zaproszenie swojego dawnego nauczyciela, Kenara. Szkołę ukończył w 1952 roku i od razu rozpoczął w niej pracę dydaktyczną. Dawny mistrz został serdecznym przyjacielem rzeźbiarza, połączyła ich przyjaźń, którą przerwała dopiero śmierć mentora. Antoni Rząsa, choć stał na uboczu powojennej awangardy, zrewolucjonizował rzeźbę religijną. Przełamał schemat XIX-wiecznych przedstawień Chrystusa, w których idealizacja górowała nad cierpieniem i bólem. Na znaczną część twórczości rzeźbiarza z Futomy składają się rzeźby o tematyce chrystologicznej, a przede wszystkim pasyjnej. Chociaż realizacje Rząsy można umieścić w spójnym kręgu tematycznym, są one niezwykle oryginalne, jeśli weźmiemy pod uwagę inwencję zarówno w sferze ikonograficznej, jak i w formalnych rozwiązaniach. Odmienne podejście do sztuki sakralnej szokowało początkowo lokalną społeczność, czego doskonałym przykładem może być nagrobek Antoniego Kenara wykonany przez Rząsę.

Prezentowany w katalogu odlew rzeźby „Głowa Chrystusa” z lat 70. XX w stanowi reprezentatywny przykład twórczości Antoniego Rząsy. Przedstawia frontalnie ujętą głowę Chrystusa, wyłaniającą się z masywnego bloku drewna. Twarz jest wydłużona, ascetyczna, o wyraźnie zaznaczonym, prostym nosie, wąskich, zamkniętych powiekach i ściśniętych ustach. Rysy nie noszą śladów idealizacji – są surowe, niemal szorstkie, podporządkowane ekspresji wewnętrznego skupienia i cierpienia. Oczy pozostają zamknięte, co wzmacnia wrażenie kontemplacji, milczenia i wycofania ze świata zewnętrznego. Charakterystycznym elementem kompozycji jest sposób potraktowania włosów: długie, opadające pasma tworzą niemal architektoniczną ramę dla twarzy, schodząc pionowo w dół i przechodząc w integralną część bryły. Granica między głową a „postumentem” zostaje zatarta – rzeźba nie jest realistycznym portretem, lecz zwartą, monolityczną formą, w której figura zdaje się wyrastać bezpośrednio z materiału. Powierzchnia drewna nosi wyraźne ślady dłuta. Artysta nie wygląda struktury, lecz pozostawia rytm nacięć i nieregularności, które potęgują ekspresję i podkreślają fizyczność materiału.

Artysta rzeźbił tylko i wyłącznie w drewnie, gdyż jak twierdził: „Gdy na przykład widzisz drzewo, które wzrasta w złych warunkach, na wiatry, to ono jest tak pokrecone jak człowiek, który walczy z życiem, i ono jest tak twarde, tak zbudowane. Na przykład lipa. Jest twarda jak brzoza i tak miękka, że mogę paznokciami – gdy wzrasta w dobrych warunkach. To samo u ludzi i tu jest jakaś spójnia” (Antoni Rząsa, [w:] Antoni Rząsa (1919-1980), Wawrzyniec Brzozowski, Kraków 2004, dostępny na: <http://antonirzasa.pl/antoni-rzasa/teksty/wawrzyniec-brzozowski>). Używał najprostszych środków wyrazu, by spotęgować ekspresję swoich prac. Figury ukazywał frontalnie, ich wielkie, zastygłe głowy o bizantyńsko-egzotycznych rysach kontrastował z dynamiką ruchu rąk, gładkie powierzchnie zestawiał z realistycznymi szczegółami, jak na przykład żyły spracowanych dłoni. W centrum sztuki Antoniego Rząsy stał zawsze człowiek, jego kruchość i przemijalność. W prezentowanej rzeźbie artysta przesunął akcent z majestatu i boskości na doświadczenie cierpienia, milczenia i ludzkiej kruchości. Rzeźba nie epatuje dosłownością męki, lecz poprzez redukcję środków wyrazu i koncentrację na twarzy przekazuje stan wewnętrznego bólu i godności, zgodnie z humanistycznym i egzystencjalnym wymiarem twórczości artysty.



WALERIA



ANTONI RZĄSA – DIALOGI WYSTAWA W WILLI WALERIA W MILANÓWKU

Wystawa w milanowskiej Willi Waleria „Antoni Rząsa – dialogi” prezentuje dwa artystyczne spojrzenia jednej rodziny – Antoniego i Haliny Rząsów, rzeźbiarza i fotografa – zestawione z twórczością Jana Szczepkowskiego, jednego z czołowych rzeźbiarzy dwudziestolecia międzywojennego. Wystawa, prezentując prace rzeźbiarskie dwóch wybitnych absolwentów Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem (w 1948 przemianowane na Państwowe Liceum Technik Plastycznych, od 1959 noszące imię wybitnego pedagoga, Antoniego Kenara, obecnie Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych im. Antoniego Kenara w Zakopanem), opowiada o długiej tradycji rzeźby w drewnie jej wychowanków, którzy zdobywali sławę nie tylko w kraju, ale również na arenie międzynarodowej.

Jedną z pierwszych wybitnych postaci, które rozstawiły zakopiańską szkołę poza granicami kraju, był Jan Szczepkowski, przedstawiciel polskiego art déco, którego dorobek artystyczny upamiętnia wystawa stała w Milanówku. W zakopiańskiej Szkole Przemysłu Drzewnego uczył się rzeźbiarstwa ornamentального w latach 1891-95. Następnie studiował rzeźbę na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowniach Konstantego Laszczki i Alfreda Dauna. Uzyskał stypendium na wyjazd do Paryża, gdzie przebywał w latach 1907-08, zapoznając się z rzeźbą gotycką z portali katedr oraz nowoczesnymi nurtami w sztuce, które ukształtowały jego wrażliwość artystyczną. Twórczość Szczepkowskiego charakteryzuje się syntetyczną formą, wyważoną kompozycją i dążenie do harmonii między monumentalnością a klarownością wyrazu. Artysta chętnie sięgał po tematy narodowe, religijne i symboliczne, nadając im nowoczesną, zdyscyplinowaną formę plastyczną. Jego rzeźby, oparte na syntetycznej formie i wyraźnym rytmie brył, były szczególnie bliskie estetyce propagowanej przez Karola Stryjeńskiego w Szkole Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, która kładła nacisk na klarowność formy, konstrukcyjność i inspirację sztuką ludową.

Przełomowym momentem w karierze Szczepkowskiego był udział w Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej i Wzornictwa w Paryżu w 1925 (Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes). Zaprezentował tam „Kapliczkę Bożego Narodzenia”, nagrodzoną Grand Prix, która stała się ikoną polskiego art déco, łączącego wpływy sztuki góralskiej z ostro ciętym, kubizującym rysunkiem. O mierze sukcesu w Paryżu może świadczyć fakt, że praca od razu po wystawie została zakupiona przez rząd francuski do kościoła w Dourges, zaś do Muzeum Narodowego w Warszawie

artysta wykonał jej replikę. Wypracowana przez Szczepkowskiego charakterystyczna stylizyka, cechująca się silnym rozbijaniem form na krystaliczne struktury, łącząca inspiracje sztuką ludową, doskonale odpowiadała potrzebom nowo odrodzonego państwa polskiego. Zaowocowało to licznymi zleceniami państwowymi na rzeźbę Szczepkowskiego w przestrzeni publicznej w okresie dwudziestolecia międzywojennego.

Antoni Rząsa urodził się w 1919 w Futomie na Podkarpaciu. Miejsce urodzenia wpłynęło na młodego artystę – w rodzinnej miejscowości powszechna była sztuka tworzenia w drewnie zarówno przedmiotów użytkowych, jak i przeznaczonych do kultu religijnego. Młody rzeźbiarz pobierał nauki w Szkole Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, do której został wysłany dzięki stypendium gminnemu. Rząsa rozpoczął edukację w 1938, a jego nauczycielem został Antoni Kenar. Naukę przerwała mu jednak II wojna światowa i artysta wyjechał do rodzinnej miejscowości. Do Zakopanego powrócił dopiero w 1948, na specjalne zaproszenie swojego dawnego nauczyciela, Kenara. Szkołę ukończył już jako dojrzały mężczyzna w wieku 33 lat w 1952. Zaraz po jej zakończeniu rozpoczął pracę dydaktyczną. Dawny mistrz został serdecznym przyjacielem rzeźbiarza, połączyła ich przyjaźń, którą przerwała dopiero śmierć mentora.

Na znaczną część twórczości Antoniego Rząsy składają się rzeźby o tematyce chrystologicznej, a przede wszystkim pasyjnej. Chociaż realizacje Rząsy można umieścić w spójnym kręgu tematycznym, są one niezwykle oryginalne, jeśli weźmiemy pod uwagę inwencję zarówno w sferze ikonograficznej, jak i w formalnych rozwiązaniach. Choć Antoni Rząsa tworzył z boku powojennej awangardy i sztuki rewolucyjnej, dokonał przełomu w sztuce religijnej, odchodząc od tradycyjnej XIX-wiecznej konwencji przedstawiania postaci Ukrzyżowanego, w której idealizacja górowała nad cierpieniem i bólem. Swoim rzeźbom nadawał osobiste przeżycia dojmującego ludzkiego bólu. Rzeźbił tylko i wyłącznie w drewnie, gdyż jak twierdził: „Gdy na przykład widzisz drzewo, które wzrasta w złych warunkach, na wiatry, to ono jest tak pokręcone jak człowiek, który walczy z życiem, i ono jest tak twarde, tak zbudowane. Na przykład lipa. Jest twarda jak brzoza i tak miękka, że mogę paznokciami – gdy wzrasta w dobrych warunkach. To samo u ludzi i tu jest jakaś spójnia” (Antoni Rząsa, [w:] Antoni Rząsa (1919-1980), Wawrzyniec Brzozowski, Kraków 2004, dostępny na: <http://antonirzasa.pl/antoni-rzasa/teksty/wawrzyniec-brzozowski>).



Antoni Rząsa, „Ziemita” (1967) na wystawie w Willi Waleria w Milanówku, fot. Magda Ciszewska-Rząsa



Antoni Rząsa, „Ocaleni” (1959), na wystawie w Willi Waleria w Milanówku, fot. Magda Ciszewska-Rząsa



Rzeźby Antoniego Rzęsy i fotografie Haliny Rzęsy na wystawie w Willi Waleria w Milanówku, fot. Magda Ciszewska-Rzęsa



Antoni Rzęsa, „Zamyślona/Zadumana” (1960) pośród brązów Szczepkowskiego na wystawie w Willi Waleria w Milanówku, fot. Magda Ciszewska-Rzęsa



Jan Szczepkowski, Portret Rufina Morozowicza, w tle rzeźba „Ocaleni” Rzęsy, na wystawie w Willi Waleria w Milanówku, fot. Magda Ciszewska-Rzęsa

Jan Szczepkowski i Antoni Rzęsa żyli i tworzyli w dwóch, zupełnie odmiennych epokach. Pierwszy uczył się w Cesarsko-Królewskiej Szkole Zawodowej Przemysłu Drzewnego jeszcze na długo przed reformą Karola Stryjeńskiego, drugi już po niej, gdy szkole nowego ducha nadawał inny wybitny pedagog, Antoni Kenar. Twórczość Szczepkowskiego rozwijała się wraz z modernizmem, poszukiwaniami nowej narodowej sztuki, którą najlepiej określiły zsintezowane i zgeometryzowane formy połączone z ludową sztuką Podhala. Jego „Kapliczka Bożego Narodzenia”, nagrodzona Grand Prix na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej i Wzornictwa w Paryżu w 1925, stała się programowym dziełem polskiego art déco. Twórczość Antoniego Rzęsy przypada natomiast na okres powojenny, gdy sztuka przechodzi ponowną rewolucję, kontestuje wcześniejsze założenia i szuka nowych form wyrazu, a także reaguje na traumę wojenną. Rzeźba w tym czasie zaczęła jeszcze bardziej odchodzić od realizmu, wkroczyły abstrakcja, konceptualizm i eksperymenty, a artyści eksplorowali możliwości innych, do tej pory nie wykorzystywanych w rzeźbie, materiałów. W przeciwieństwie do Szczepkowskiego, Rzęsa działał poza głównym nurtem sztuki jego czasów. Podczas, gdy jego kolega z klasy, Władysław Hasior, tworzył przełomowe dla polskiej sztuki asambláže, on pozostawał wierny rzeźbie w drewnie, realizmowi i religijnej tematyce naznaczonej ludzkim cierpieniem.

Choć sztukę obojga rzeźbiarzy dzieli blisko czterdzieści lat (gdy Szczepkowski umiera w 1964, kariera Rzęsy dopiero nabiera rozpędu), można się jednak dopatrzeć w niej wspólnego źródła – tego samego, który współdzielił z pozostałymi uczniami Szkoły Przemysłu Drzewnego – jakim jest sztuka ludowa i unikalny charakter Podhala. Artystów pod Tatrami inspirowała pierwotność sztuki ludowej oraz specyficzna religijność górali. Jak zauważył Stanisław Witkiewicz: „Jedną z charakterystycznych cech dawnego społeczeństwa góralskiego w Tatrach było to, że chociaż na swój sposób religijne, nie należało ono właściwie do żadnego wyznania, w stosunku zaś do panującego w kraju zachowywało się sceptycznie, a niekiedy nawet z pogardą” (Stanisław Witkiewicz, Na przełęcz. Wrażenia i obrazy z Tatr, Warszawa 1891, s 186).

Na wystawie „Antoni Rzęsa – dialogi” w Willi Waleria można zapoznać się z nowatorskim spojrzeniem rzeźbiarza z Futomy na rzeźbę religijną, w której artysta przełamywał tradycję ikonograficzną i zamiast ludowych świątków, ukazywał zmagania człowieka i jego kruchość. Jak sam mówił:

„Tematem moich rzeźb jest zawsze człowiek, jego godność, jego działalność na odwiecznej drodze przemijania, jakie dokonuje się w przyrodzie. Staram się w swej twórczości opowiadać o ludziach, językiem prostym, dostępnym dla wszystkich”. Antoni Rzęsa używał świadomie najprostszych środków wyrazu: drewno barwione na ciemno, frontalność ukazania figur, kontrast między ich bezosobowymi twarzami a gwałtownymi ruchami wzniesionych rąk czy między gładką powierzchnią a realistycznymi detalami spracowanych rąk. Jednak prostota tych środków, pozwalała wybrzmieć w pełni wyrazowi bólu, cierpienia czy pokuty. Wystawa ukazuje Rzęsę nie tylko jako wybitnego, przełomowego artystę, ale również jako człowieka pełnego empatii i wrażliwości dla bliźniego. Pokaz rzeźb uzupełniają fotografie Haliny Rzęsy, żony artysty, ukazujące codzienne życie Podkarpacia – wiejskie drogi, kapliczki, przydrożne krzyże, drzewa – a także stanowią dokumentację rzeźb jej męża w pracowni i plenerze, odsłaniając kulisy jego procesu twórczego.

Wystawa została zorganizowana przy współpracy z Galerią Antoniego Rzęsy w Zakopanem prowadzoną przez Marcina i Magdalenę Rzęsów, syna i synową rzeźbiarza. Prowadzona przez nich Fundacja im. Antoniego Rzęsy ma na celu upowszechnianie twórczości rzeźbiarza z Futomy, ale również wspieranie i promocję artystów profesjonalnych, amatorów oraz studentów szkół artystycznych. W ramach działalności prowadzone są wystawy sztuki współczesnej, spotkania, koncerty oraz warsztaty.

Willi Waleria w Milanówku to jeden z ważniejszych zabytków związanych z lokalną historią kultury i sztuki pierwszej połowy XX wieku. Obiekt ten powstał w okresie intensywnego rozwoju Milanówka jako modnej miejscowości–letniska dla mieszkańców Warszawy. Historia Walerii rozpoczyna się w 1910, kiedy to willę wzniesiono z inicjatywy i według pomysłu Rufina Morozowicza (1851–1931) – aktora dramatycznego, reżysera teatralnego i przedsiębiorcy. Budynek powstał dla jego żony Walerii z Kotowiczów, od której imienia otrzymał swoją nazwę. Po śmierci Morozowicza i jego żony willa przeszła w 1931 na własność ich córki, Marii Morozowicz-Szczepkowskiej, żony Jana Szczepkowskiego, który nie tylko tam mieszkał, lecz także prowadził swoją pracownię artystyczną. Obecnie w ramach działalności Milanowskiego Centrum Kultury w Willi Waleria prezentowana jest stała wystawa twórczości Jana Szczepkowskiego, a także odbywają się w niej różne wydarzenia kulturalne i edukacyjne.

53

KAROL SZOSTAK

1963

"Ognisty Ptak", 2012

stal rdzewiona, 200 x 65 x 25 cm
sygnowany i datowany na podstawie: 'SZOSTAK 2012'

estymacja:
16 000 - 24 000 PLN
3 800 - 5 700 EUR

WYSTAWIANY:
Kunst und Filmbiennale Interpolen, Wystawa Kolonii Artystycznej Zakopane, Worpswede, 25-28 kwiecień 2013
Ogólnopolska Wystawa Rzeźby „Zrąb”, Stara Kopalnia - Centrum Nauki i Sztuki w Wałbrzychu,
Wałbrzych, 8 czerwca – 10 września 2018
Sculpture. Wystawa indywidualna Karola Szostaka, Galeria Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej w Luksemburgu, 2019
„Red”, wystawa interdyscyplinarna zbiorowa, Galeria X, Politechnika Śląska w Gliwicach, Gliwice, 4 luty – 31 marzec 2025





„Ognisty ptak” Karola Szostaka to rzeźba zakorzeniona w dialogu z tradycją i miejscem. Jej tytuł nawiązuje do baletu Igora Strawińskiego o tym samym tytule. W warstwie znaczeniowej i formalnej rzeźba wynika z kontekstu zakopiańskiego modernizmu, który na początku XX wieku dominował w sztuce i był realizowany jako obowiązujący styl w Szkole Przemysłu Drzewnego.

Forma rzeźby wyrasta z doświadczenia „kenarowskiej” edukacji autora, rozumianej nie jako dosłowna kontynuacja, lecz jako świadome przetworzenie lokalnych korzeni. Artysta, pracujący w Zakopanem, wprowadza motywy rodzime do obszaru sztuki wysokiej — nie w formie naiwnego powrotu, lecz z pełną świadomością akademickiego warsztatu i współczesnego języka formy.

„Ognisty ptak” jest swoistym hommage dla miejsca, jego atmosfery oraz ludzi, którzy je współtworzyli. Rzeźba łączy w sobie pamięć lokalnej tradycji z uniwersalnym rytmem nowoczesności, pozostając otwarta na indywidualną interpretację widza. Tworząc w Zakopanem, Karol Szostak konsekwentnie buduje język, w którym lokalne dziedzictwo staje się punktem wyjścia do uniwersalnej opowieści o formie i pamięci.

Karol Szostak jest artystą działającym na styku rzeźby, malarstwa, rysunku i akcji artystycznych. Absolwent Wydziału Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (1988), doktor habilitowany Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, wieloletni pedagog i profesor Akademii Nauk Stosowanych w Nowym Sączu. Trzykrotny stypendysta Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, autor licznych wystaw indywidualnych i zbiorowych w Polsce oraz za granicą. Jego prace znajdują się w kolekcjach muzealnych i prywatnych, m.in. w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem oraz w zbiorach instytucji międzynarodowych.



54 α

JERZY SOSIN

1929-1987

Kompozycja, 1973

olej/deska, 42 x 17,8 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'SOSIN 73'

estymacja:

3 200 - 4 500 PLN

800 - 1 100 EUR

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





55

STANISŁAW GĄSIENICA-SOBCZAK
1884-1942

Popiersie góralki, 1926

głina szkliona, 30 x 32 x 20 cm
sygnowany i datowany przy podstawie: 'St. Sobczak | 1926'

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



56

STANISŁAW GĄSIENICA-SOBCZAK
1884-1942

Dzbanek, pocz. XX w.

głina, 22,5 x 14,5 x 14,5 cm
na spodzie oznaczenie artysta

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



Stanisław Gąsienica-Sobczak (1884-1942) był jedną z kluczowych postaci polskiej rzeźby i ceramiki okresu międzywojennego, który swoją twórczością konsekwentnie łączył rzemiosło artystyczne z lokalną kulturą Podhala. Urodzony w Zakopanem w góralskim rodzie Gąsieniców-Sobczaków, ukończył Zakopiańską Szkołę Przemysłu Drzewnego, a następnie Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie i kontynuował studia w Paryżu, co nadało jego językowi artystycznemu szeroką perspektywę oraz techniczną biegłość. Po powrocie włączył się w życie artystyczne Zakopanego, współtworząc środowisko Towarzystwa „Sztuka Podhalańska” i zręby nowoczesnej sztuki regionalnej, angażując się też w grupy twórcze „Rzeźba” i „Modła”.

Jako rzeźbiarz i ceramik Gąsienica-Sobczak był pionierem wprowadzania ceramiki artystycznej w kontekst zakopiańskiej sztuki użytkowej. Od 2 połowy lat 20. XX wieku tworzył ceramiczne rzeźby, naczynia i figurki, które – choć osadzone w nowoczesnym warsztacie – były zakorzenione w lokalnej tradycji i ludowej ikonografii. W swoich pracach wykorzystywał motywy góralskie i ornamenty regionalne, dążąc do autentycznego wyrazu, który harmonizował z wnętrzami stylu zakopiańskiego i potrzebami dekoracyjnymi tamtejszych wnętrz. Jego ceramika, malowana na białym szklewie i często przedstawiająca sceny z życia Podhala, była pokazywana na licznych wystawach i integralnie łączyła funkcję użytkową ze sztuką rzeźbiarską.

Sobczak prowadził także pracownię artystyczną w Zakopanem, która stała się miejscem spotkań artystów epoki, m.in. Stanisława Ignacego Witkiewicza, Mieczysława Szczuki i Leona Chwistka, co podkreślało jego rolę jako centralnej postaci lokalnej awangardy artystycznej. W latach 30. zaangażował się również w działalność społeczną i edukacyjną.

Popiersia góralek autorstwa Stanisława Gąsienicy-Sobczaka należą do najbardziej rozpoznawalnych i cenionych realizacji artysty, stanowiąc syntetyczne ujęcie jego programu twórczego opartego na dialogu rzeźby z kulturą Podhala. Prace te, wykonywane w drewnie, gipsie i glinie, charakteryzują się uproszczoną, zwartą formą oraz wyraźnym akcentem na typologiczne cechy fizjonomii i stroju góralskiego, które artysta traktował jako nośniki tożsamości regionalnej. Gąsienica-Sobczak unikał dosłownego realizmu, dążąc raczej do uogólnienia i monumentalizacji postaci – spokojny wyraz twarzy, rytmicznie modelowane płaszczyzny oraz dekoracyjna stylizacja detalu nadają tym popiersiom charakter niemal symboliczny. Obiekty te, obecne dziś w kolekcjach muzealnych i prywatnych oraz notowane na rynku aukcyjnym, postrzegane są jako istotny przykład międzywojennej rzeźby regionalistycznej, w której tradycja ludowa została świadomie przetworzona w nowoczesny język formy.

Twórczość Gąsienicy-Sobczaka pozostaje ważnym świadectwem syntezy sztuki nowoczesnej z folklorem i regionalizmem, które w okresie międzywojennym stanowiły istotny nurt w polskiej sztuce użytkowej. Jego ceramiczne formy – od dekoracyjnych pater i talerzy po figuralne przedstawienia zbójników i postaci góralskich – ukazują artystyczne poszukiwanie tożsamości narodowej poprzez język formy i rzemiosła.





57

FILIŻANKA ZE SPODKIEM "WATRA"

Fabryka Porcelany i Wyrobów Ceramicznych w Ćmielowie S.A., lata 20.-30. XX w.

porcelana malowana, w skład zestawu wchodzi:

filiżanka (5,5 x 11 x 9,5 cm),

spodek (2 x 14 x 14 cm)

na spodzie wycisk w masie wytwórni

estymacja:

800 - 1 200 PLN

200 - 300 EUR



58

SERWIS W STYLU ZAKOPIAŃSKIM

Fabryka Porcelany i Wyrobów Ceramicznych w Ćmielowie S.A., lata 20.-30. XX w.

złocenie/porcelana malowana, w skład zestawu wchodzi:

dzbanek (14 x 14,5 x 14,5 cm),

dwie filiżanki (5,5 x 6,5 x 5 cm),

taca (2 x 40 x 40 cm)

na spodzie oznaczenie wytwórni oraz wycisk w masie

estymacja:

3 000 - 4 000 PLN

800 - 1 000 EUR

59

KILIM

lata 20.-30. XX w.

wełna, len, 190 x 290 cm

estymacja:

4 000 - 6 000 PLN

1 000 - 1 500 EUR







60

KILIM

lata 20.-30. XX w.

wełna, len, 140 x 185 cm

estymacja:

3 000 - 4 500 PLN

800 - 1 100 EUR



61

KILIM

lata 20.-30. XX w.

wełna, len, 185 x 150 cm

estymacja:

4 000 - 6 000 PLN

1 000 - 1 500 EUR



62

KILIM

pocz. XX w.

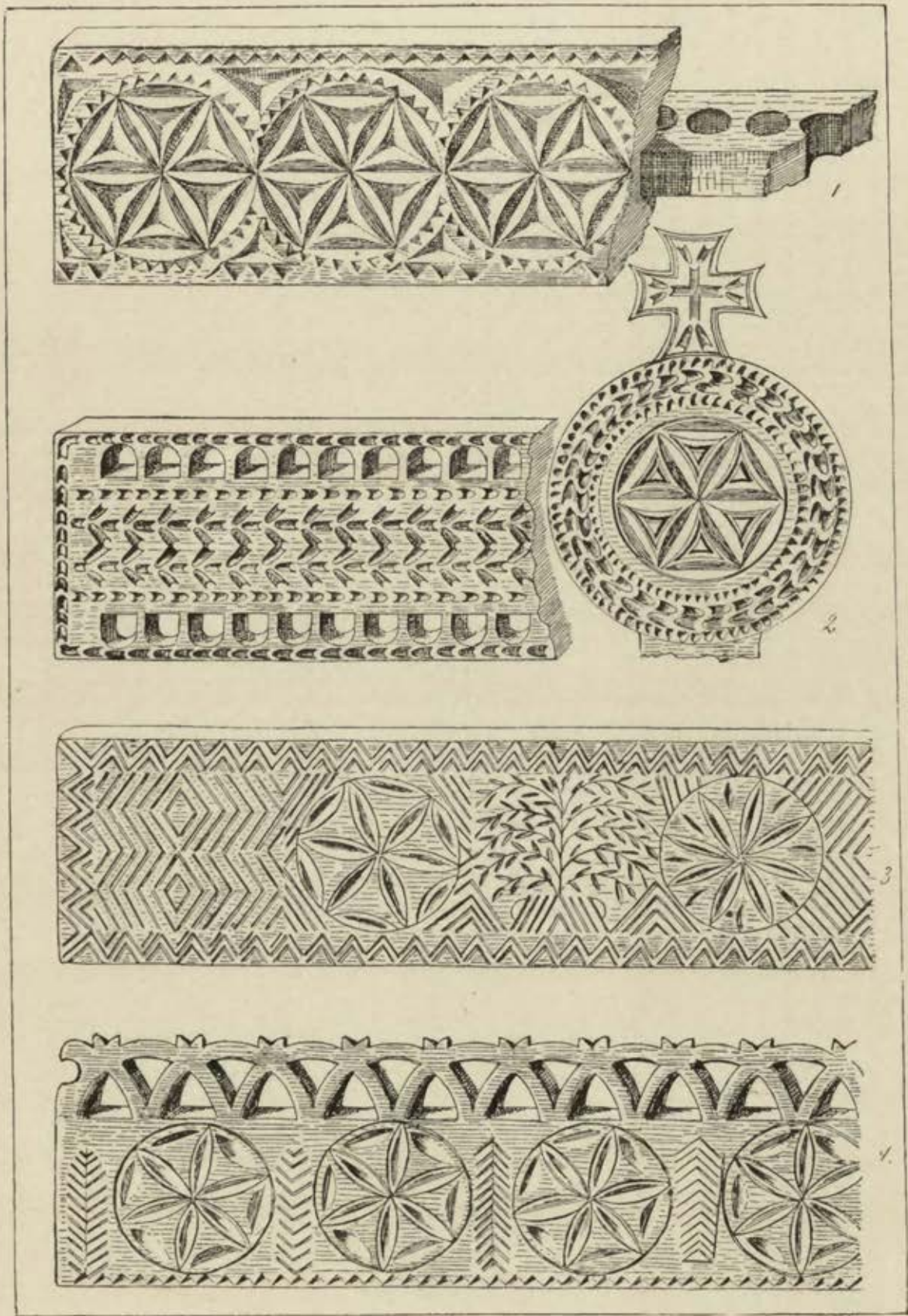
wełna, 200 x 90 cm

estymacja:

2 500 - 4 000 PLN

600 - 1 000 EUR

Tablica XVI.



5



63

ŁYŻNIK W STYLU ZAKOPIAŃSKIM

2 poł. XX w.

drewno, 25 x 60 x 8 cm

estymacja:

500 - 800 PLN

200 - 200 EUR



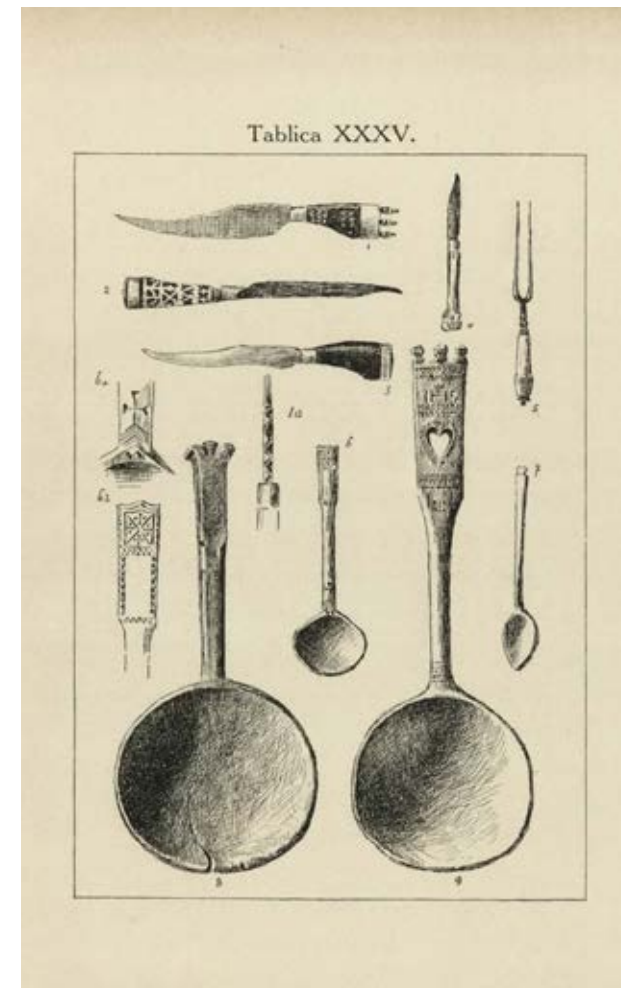
64

CZERPAK Z KOZICĄ

pocz. XX w.

drewno, metal, 20,5 x 18,5 x 10,5 cm
Tradycyjny czerpak, z ornamentem roślinnym,
ucho zwieńczone – kozicą – inspiracja fauną podhalańską

estymacja:
800 - 1 200 PLN
200 - 300 EUR



Sprzęty rysunek, Tablica XXXV, Władysław Matkowsk, Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu: zarysy życia ludowego, Warszawa 1915



65

ETUI NA ZEGAREK W STYLU ZAKOPIAŃSKIM

XX w.

drewno, 2 x 6,5 x 10 cm

estymacja:
800 - 2 000 PLN
200 - 500 EUR



66

NÓŻ GÓRALSKI

drewno, metal, 27 x 4,5 x 2 cm

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

67 α

STANISŁAW GAŁEK

1876-1961

Mostek nad potokiem

olej/tektura, 22 x 28,5 cm (w świetle oprawy)
sygnowany p.d.: 'ST. GAŁEK'

estymacja:

7 500 - 10 000 PLN

1 800 - 2 400 EUR

Urodzony w 1876 w Mokrzkach 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, a następnie do Paryża. 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.

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.

Prezentowany obraz przedstawia zimowy pejzaż o syntetycznej, skrótowej formie, skoncentrowany wokół motywu drewnianego mostku przerzuconego nad wąskim strumykiem. Kompozycja ma układ horyzontalny, a przestrzeń została zbudowana za pomocą płaskich, przenikających się planów, pozbawionych wyraźnych konturów. Mostek, umieszczony w centralnej części przedstawienia, stanowi główny element porządkujący kompozycję i jednocześnie punkt odniesienia dla pozostałych form.

W tle zarysowane zostały bryły zabudowań wiejskich oraz dalekie wzniesienia, ujęte w sposób uproszczony, niemal abstrakcyjny. Pokrywa śnieżna nie jest jednolita – artysta operuje zróżnicowanymi odcieniami bieli, szarości i chłodnych błękitów, przełamanymi brunatnymi oraz fioletowymi akcentami, co pozwala oddać strukturę terenu i wilgotny charakter zimowego krajobrazu. Strumień pod mostkiem zaznaczony jest ciemniejszą, płynną plamą barwną, kontrastującą z jasnym otoczeniem. Widoczna, gęsta faktura farby oraz swobodne, zdecydowane pociągnięcia pędzla podkreślają malarski charakter dzieła. Obraz skupia się na oddaniu atmosfery ciszy i surowości zimowej scenerii, rezygnując z narracyjnego detalu na rzecz syntetycznego ujęcia pejzażu.





68

PORTRET STANISŁAWA GAŁKA

odbitka żelatynowo-srebrowa/papier, 16,8 x 22,8 cm (w świetle passe-partout)

estymacja:
600 - 900 PLN
200 - 300 EUR



69

STANISŁAW GAŁEK W PRACOWNI - DWIE FOTOGRAFIE

XX w.

odbitka żelatynowo-srebrowa/papier, I fotografia: 22,8 x 16,8 cm (w świetle passe-partout)
II fotografia: 14,5 x 19,8 cm (w świetle passe-partout)

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



70

MIECZYŚŁAW FILIPKIEWICZ

1891-1951

Pejzaż tatrzański z potokiem

tempera/tektura, 16,5 x 33 cm

sygnowany l.d.: 'MIECZYŚŁAW FILIPKIEWICZ'

na odwrociu stempel Salonu Obrazów Malarzy Polskich we Lwowie z opisem pracy: '51/2 | M. Filipkiewicz | Pejzaż | Tempera'

estymacja:

2 200 - 3 000 PLN

600 - 800 EUR



71

MIECZYŚŁAW FILIPKIEWICZ

1891-1951

"Zima na Podhalu"

olej/deska, 18 x 32,5 cm (w świetle oprawy)

sygnowany p.d.: 'MIECZYŚŁAW FILIPKIEWICZ'

na odwrociu nalepka wystawowa Muzeum Tatrzańskiego im. dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem z opisem pracy

estymacja:

3 500 - 5 000 PLN

900 - 1 200 EUR

WYSTAWIANY:

Stanisław Gałek i tatrzańscy pejzażyści jego czasów, Muzeum Tatrzańskie im. dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem, 18 listopada 2016 - 26 lutego 2017

TEODOR ZIOMEK
1874-1937

Zima na Podhalu

olej/plótno, 45 x 69 cm
sygnowany p.d.: "T. ZIOMEK"

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

Obraz Zima na Podhalu stanowi nastrojowe przedstawienie krajobrazu wiejskiego w scenerii zimowej, charakterystycznej dla regionów podgórskich południowej Polski. Kompozycja została zbudowana w oparciu o szeroką perspektywę drogi biegnącej przez ośnieżoną przestrzeń, prowadzącej wzrok widza w głąb przedstawienia. Droga, wyznaczona delikatnymi koleinami w śniegu, pełni funkcję osi kompozycyjnej, porządkując układ elementów pejzażu. Po obu stronach drogi artysta umieścił drewniane ogrodzenia, których rytmiczne, horyzontalne linie kontrastują z miękkimi, malarskimi plamami śniegu. W tle widoczne są zabudowania wiejskie o stromych dachach, częściowo przysypane śniegiem, a także masywne drzewa o rozłożystych koronach pozbawione liści. Subtelne różnice tonacyjne w obrębie bieli i błękitów pozwalają artyście oddać zarówno chłód zimowego powietrza, jak i miękkość śnieżnej pokrywy. Istotnym akcentem kompozycyjnym są ptaki – czarne sylwetki srok lub wron, rozmieszczone na drodze i na słupie ogrodzenia. Ich obecność ożywia statyczny krajobraz i wprowadza element narracyjny, podkreślając ciszę i spokój zimowej wsi. „Zima na Podhalu” wpisuje się w nurt pejzażu realistyczno-impresyjnego, charakterystycznego dla twórczości Teodora Ziomka, w którym obserwacja natury łączy się z subiektywnym odczuciem nastroju miejsca i pory roku. Obraz stanowi przykład kameralnego pejzażu o wysokich walorach malarskich.





73 α

MARIAN MOKWA

1889-1987

Tatry (Zakopane), 1932

akwarela/papier, 24,5 x 31,5 cm
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'Mokwa 1932. | Zakopane'
na odwrociu dedykacja artysty: 'Miłemu, nawet bardzo miłemu Kotowi Wysockiemu | ulubioną jego akwarelkę zakopiańską z czasu | jego pobytu u nas w Sopotach ofiarowuje | Marian Mokwa | Sopoty, dnia 25.V.1933 r.'

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Tureckie śluby Mariana Mokwy, Muzeum Narodowe w Gdańsku, 1 lipca - 31 sierpnia 2014

LITERATURA:
Tureckie śluby Mariana Mokwy, katalog wystawy, red. Wojciech Zmorzyński, Öztürk Emiro?lu, Muzeum Narodowe w Gdańsku, s.91 (il.)



74 α

ALFRED TERLECKI

1883-1973

Zimowy pejzaż tatrzański, 1922

akwarela/papier, 31 x 47 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i datowany p.d.: 'Alfred Terlecki 1922'

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

POCHODZENIE:
DESA Unicum, listopad 2018
kolekcja prywatna, Polska



75 α

TADEUSZ NARTOWSKI

1892-1971

Górski potok

akwarela/papier, 55 x 41 cm
sygnowany p.d.: 'TNartowski'

estymacja:
3 200 - 4 000 PLN
800 - 1 000 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Von Zengen, Bonn, czerwiec 2023
kolekcja prywatna, Polska



76 α

MARIAN MRÓZ

1908-1967

Przydrożna kapliczka zimą, 1954

olej/plótno, 70 x 50 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Marian Mróz | 1954 [?]'

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



77

JERZY BAŁUK

1898-1947

Narciarze

olej/tektura, 34 x 23 cm (w świetle oprawy)
sygnowany p.d.: "JBałuk"

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

78 α

JANUSZ ŁONICKI

1898-1973

Portret narciarza Izydora Gąsienicy-Łuszczka, lata 30. XX w.

olej/sklejka, 80,5 x 64,3 cm (całość)

sygnowany p.g.: 'J ŁONICKI'

na odwrociu stempel Wydziału Kultury Prezydium m. st. Warszawy ze zgodą na wywóz obrazu

estymacja:

8 000 - 12 000 PLN

1 900 - 2 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Zakopane



Prezentowany w katalogu obraz to reprezentacyjny portret jednego z najwybitniejszych sportowców okresu międzywojennego, Izydora Gąsienicy-Łuszczka – legendy polskiego narciarstwa i symbolu sportowego Zakopanego. Artysta ukazał modela frontalnie, w ujęciu popiersiowym z odznakami sportowymi na piersi, na tle zimowego, górskiego pejzażu z zarysami ośnieżonych stoków i świerkowego lasu, jednoznacznie odsyłającego do Tatr i kultury Podhala.

Izydor Gąsienica-Łuszczek (1904–1965) należał do ścisłej czołówki polskich narciarzy klasycznych w okresie międzywojennym. Specjalizował się w biegach narciarskich oraz kombinacji norweskiej, zdobywając wielokrotnie tytuły mistrza Polski w tych konkurencjach. Był reprezentantem kraju w międzynarodowych zawodach narciarskich oraz uczestnikiem prestiżowych konkursów rangi FIS, w których rywalizował z czołowymi zawodnikami europejskimi. Jego sukcesy sportowe miały istotne znaczenie dla rozwoju i popularyzacji narciarstwa w Polsce oraz dla ugruntowania pozycji Zakopanego jako najważniejszego ośrodka sportów zimowych II Rzeczypospolitej. Po zakończeniu kariery zawodniczej Gąsienica-Łuszczek pozostał związany ze środowiskiem narciarskim, angażując się w działalność szkoleniową i organizacyjną na Podhalu, przyczyniając się do przekazywania doświadczeń kolejnym pokoleniom sportowców.

Portret autorstwa Janusza Łonickiego wpisuje się w nurt międzywojennego malarstwa portretowego, w którym indywidualny wizerunek łączono z ideą nowoczesnego etosu sportu, sprawności fizycznej i silnej tożsamości regionalnej. Artysta unika anegdoty, koncentrując się na psychologicznym ujęciu modela oraz klarownej, syntetycznej kompozycji. Chłodna gama barwna tła kontrastuje z ciepłym modelunkiem twarzy, podkreślając skupione, zdecydowane spojrzenie portretowanego oraz jego silny, sportowy charakter.

Na szczególną uwagę zasługuje oryginalna, bogato zdobiona rama w stylu zakopiańskim, wykonana z drewna i dekorowana snycerskimi ornamentami inspirowanymi sztuką ludową Podhala: motywami rozety, parzenicy oraz stylizowanych elementów roślinnych. Rama nie pełni wyłącznie funkcji oprawy, lecz stanowi integralną część dzieła, wzmacniając jego regionalny charakter i dialog z kulturą góralską. Całość tworzy harmonijną kompozycję, łączącą malarstwo portretowe z ideą narodowej i regionalnej tożsamości, charakterystyczną dla sztuki polskiej okresu międzywojennego.



Izydor Gąsienica-Łuszczek, narciarski mistrz Polski przygotowujący się do sezonu, lata 30. XX w.

Mistrzostwa Świata FIS w narciarstwie klasycznym, rozegrane w lutym 1939 roku w Zakopanem, zajmują szczególne miejsce w historii sportu i kultury XX wieku. Było to jedno z najważniejszych międzynarodowych wydarzeń sportowych zorganizowanych w II Rzeczypospolitej, a zarazem ostatnie mistrzostwa świata przed wybuchem II wojny światowej. Zakopane - symbol polskiej nowoczesności, sportu i kultury górskiej - stało się na kilka zimowych tygodni centrum światowego narciarstwa.

Integralnym elementem wizualnej oprawy Mistrzostw Świata FIS w Zakopanem w lutym 1939 roku był plakat autorstwa Czesława Wielhorskiego i Leszka Piątkowskiego, stanowiący znakomity przykład polskiego projektowania graficznego końca lat 30. XX wieku. Afisz ten nie tylko anonsował międzynarodowe zawody sportowe, lecz także pełnił funkcję reprezentacyjną - budował wizerunek Polski jako nowoczesnego, dynamicznego państwa zakorzenionego w krajobrazie Tatr i kulturze sportów zimowych.

Kompozycja plakatu łączy syntetyczną formę z wyrazistą narracją wizualną. Dynamiczna sylwetka narciarza, ukazana w ruchu, symbolizując siłę, sprawność i nowoczesność sportu. Uprozczone kształty, monochromatyzm barwy oraz zdecydowana typografia wpisują projekt w nurt modernistycznej grafiki użytkowej okresu międzywojennego. Jednocześnie motyw Tatr i Zakopanego podkreśla lokalny kontekst wydarzenia, łącząc międzynarodowy wymiar mistrzostw z narodową ikonografią.

Dziś plakat Wielhorskiego i Piątkowskiego odczytywany jest jako ważny dokument epoki - świadectwo ambicji organizacyjnych II Rzeczypospolitej oraz roli grafiki w kreowaniu prestiżu wydarzeń sportowych.





80

NARTY

Johansen & Nilsen, Oslo, 1 poł. XX w.

drewno, metal, 191 x 13 x 18 cm
oznaczenie producenta: 'JOHANSEN & NILSEN | OSLO | NORGE'
oznaczenie wiązań: 'KANDAHAR', logo marki odzieżowej: 'Lodge-Frey'
Ta para nart została wyprodukowana przez Johansen and Nilsen, jedną z największych i najdłużej działających fabryk nart w Norwegii.
wiązania: Kandahar
logo: Lodge-Frey | Munchen-Dresden zaczerpnięte z plakatu reklamowego autorstwa Edwina Hermanna Henela, 1913 r.
Lodge-Frey - firma zajmująca się produkcją tkaniny własnej produkcji, odzieży damskiej i męskiej oraz wyposażenia

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



81

NARTY

Flexible Flyer, Stany Zjednoczone Ameryki, XX w.

drewno, metal, 200 x 8,5 x 16 cm
oznaczenie: 'SPLITKEIN | FLEXIBLE | FLYER | OSTBYE | PATENT | MADE IN U.S.A. | S.L.ALLEN & Co. ING. PHILA. | LICO PATENTS | 993636 | 2112183 | 2033530'

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

82

CZEKAN

pocz. XX w.

drewno, metal, 59 x 30 x 6,5 cm

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



83

ŚWIDER DO LODU I MŁOTEK ALPINISTYCZNY

WERK FULPMES, Austria, 1 poł. XX w.

metal, drewno, w skład zestawu wchodzi: młotek (20 x 11,5 x 2 cm), świder (24 x 7,5 x 2 cm)
oznaczeniue na młotku: 'WERK FULPMES'

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



Dwóch turystów w Dolince Koziej. W tle Zawratowa Turnia i Zawrat, fot. Jozef Oppenheim, ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego im. Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem



Wspinaczka zimowa w Tatrach na Rohacze w lutym 1911 roku, fot. Jozef Oppenheim, ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego im. Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem

Historia dziejów taternictwa na Podhalu sięga przełomu XIX i XX wieku, kiedy to Tatry – dotąd znane przede wszystkim jako obszar pasterski, myśliwski i turystyczny – zaczęły stawać się areną świadomej wspinaczki wysokogórskiej. Pierwsze wejścia na trudniejsze tatrzańskie turnie i grzędy miały charakter pionierski i często łączyły elementy eksploracji z etosem lokalnej kultury góralskiej: przewodnictwa, odwagi i umiejętności radzenia sobie w trudnym, wysokogórskim terenie. Symbolicznym początkiem polskiego taternictwa przyjmuje się zdobycie Mnicha przez Jana Gwalberta Pawlikowskiego z przewodnikiem Maciejem Sieczką pod koniec XIX wieku (1879/1880) – wydarzenie, które nazwano jednym z fundamentów narodowego podejścia do wspinania w Tatrach.

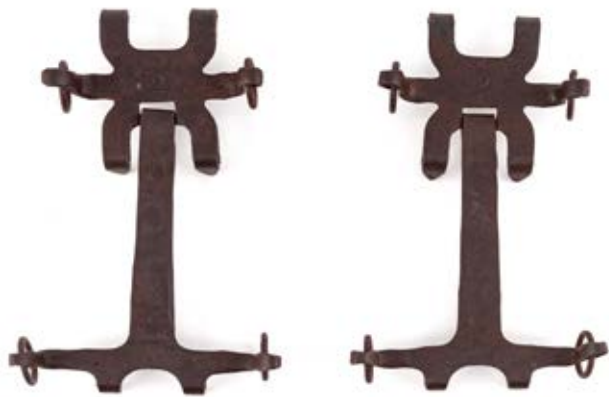
Początki taternictwa były nierozdzielnie związane z lokalnymi przewodnikami górskimi, których doświadczenie w terenie i znajomość gór stanowiły podstawę dla pierwszych wypraw w wyższe partie Tatr. W miarę rozwoju dyscypliny powstawały pierwsze organizacje i źródła piśmiennictwa wspinaczkowego – jak periodyk „Taternik” oraz „Przewodnik po Tatrach” wydany przez Janusza Chmielowskiego w latach 1907-12, które systematyzowały wiedzę o górach, ich topografii i technikach poruszania się w pionie.

Pod względem sprzętu używanego w pierwszych latach taternictwa chodziło o minimum narzędzi, które umożliwiałyby wspinaczkę i przetrwanie w wysokich partiach gór. Zanim upowszechniły się nowoczesne uprzącze i specjalistyczne zabezpieczenia, taternicy korzystali z lin asekuracyjnych, często własnoręcznie plecionych, czekanów do podpory w terenie, raków przydatnych na oblodzonych odcinkach, a także butów z metalowymi wzmocnieniami dla lepszej przyczepności. Sprzęt ten służył nie tylko do asekuracji, lecz także do przemieszczania się w wymagającym górskim terenie, często bez wyraźnych dróg i znaków.

Pionierskie taternictwo na Podhalu ukształtowało się, w okresie gdy Zakopane stawało się centrum kultury górskiej, a Tatry – areną zarówno wyczynów, jak i przemysłów o obcowaniu człowieka z wysokimi górami. Tak ugruntowana tradycja wspinania stała się fundamentem późniejszego rozwoju taternictwa polskiego, które z czasem przekształciło się w jedną z najbardziej cenionych form aktywności wysokogórskiej w Europie Środkowej.



Trzech turystów zimą na Orlej Perci. Zdjęcie wykonano z Granatów. W tle Orla Baszta, fot. Jozef Oppenheim, ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego im. Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem



84

RAKI

pocz. XX w.

metal, 22 x 14,5 x 5,5 cm

estymacja:
600 - 1 200 PLN
200 - 300 EUR



85

RAKI ALPINISTYCZNE

pocz. XX w.

metal, 32 x 12,5 x 7 cm

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



86

MAPA TATR WYSOKICH

1903

chromolitografia/papier, wymiary rozłożonej mapy: 75x113 cm

wymiary złożonej mapy: 20x15,5 cm

Mapa Tatr Wysokich podług zdjęć z roku 1896/97 wydana nakładem Towarzystwa Tatrzańskiego w Krakowie w roku 1903

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

87

DWIE FOTOGRAFIE PRZEDSTAWIAJĄCE
STANISŁAWA BUDZA-LEPSIOKA “MROZA” (1858-1943)

około 1930

odbitka fotograficzna, wymiar I zdjęcia: 14x9 cm (rama 24x19 cm)
wymiar II zdjęcia: 9x14 cm (rama 19x24 cm)

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



88 α

BRONISŁAW STAPIŃSKI

1913-1995

"Mnich", lata 60/70. XX wieku

odbitka żelatynowo-srebrzawa/papier fotograficzny,
33,5 x 23,5 cm (w świetle passe-partout)
opisany drukiem l.d.: "Mnich"
na odwrociu pieczęć autorska

estymacja:
1 200 - 1 800 PLN
300 - 500 EUR



89 α

BRONISŁAW STAPIŃSKI

1913-1995

Schronisko nad Morskim Okiem, lata 60./70. XX wieku

odbitka żelatynowo-srebrzawa/papier fotograficzny,
33,5 x 23,5 cm (w świetle passe-partout)
na odwrociu pieczęć autorska

estymacja:
1 200 - 1 800 PLN
300 - 500 EUR





90 α

STEFAN BURNATOWICZ

Baca z psem pasterskim, lata 60. XX w.

odbitka żelatynowo-srebrowa/papier fotograficzny, 18 x 25 cm
na odwrociu pieczęć autorska

estymacja:
800 - 1 200 PLN
200 - 300 EUR

91 α

STEFAN BURNATOWICZ

Widok na Kościelec, lata 60. XX w.

odbitka żelatynowo-srebrowa/papier fotograficzny,
28,5 x 38,5 cm (w świetle passe-partout)
na odwrociu pieczęć autorska

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



92 α

STEFAN KONWIŃSKI

1913-1990

Czarny Staw, lata 60./70. XX wieku

odbitka żelatynowo-srebrowa/papier fotograficzny,
24 x 34 cm (w świetle oprawy)
na odwrociu pieczęć autorska

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

93 α

HENRYK HERMANOWICZ

1912-1992

"Mizera, uczeń klasy II Państwowego Liceum Przemysłu Drzewnego w Zakopanem
przy wykonywaniu zabawki dla dzieci"

odbitka żelatynowo-srebrowa, vintage print/papier fotograficzny, 12 x 17 cm (w świetle oprawy)
na odwrociu pieczęć autorska, opisany na odwrociu: 'Państwowa Szkoła Przemysłu Drzewnego |
Zakopane', opisany na odwrociu: 'Mizera, ucz. kl. II Państ. Lic. Przem. | Drzewnego P. S. P. D
w Zakopanem | przy wykonywaniu zabawki | dla dzieci Przedszkola RTPP. | (Praca w związku
z Czynem | Przedkongresowym)'

estymacja:
500 - 800 PLN
200 - 200 EUR





94

**TECZKA W RZEŹBIONEJ OPRAWIE
Z JANOSIKIEM**

lata 20.-30. XX w.

drewno, 33 x 22 cm
krąg wyrobów Wytwórni Tadeusza Wieczorka w Zakopanem;
wewnątrz odręcznie napisany fragment wiersza "Chwile i lata"
autorstwa Stefana Grudzińskiego

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

96

**ZESTAW NA BIURKO
W STYLU ZAKOPIAŃSKIM**

lata 20.-30. XX w.

drewno, szkło, metal, w skład zestawu wchodzi:
ekrytuar (10 x 26 x 18,5 cm) oraz popielnica (3 x 12 x 12 cm)
popielnica dobierana do zestawu

estymacja:
800 - 1 500 PLN
200 - 400 EUR

WYSTAWIANY:
kolekcja Muzeum Mazowieckie w Płocku, analogiczny obiekt
Made in Zakopane. Zakopiańskie rzemiosło artystyczne
do II wojny światowej, Muzeum Tatrzańskie im. T. Chałubińskiego,
1.07-1.10.2023, Zakopane, analogiczny egzemplarz



95

ALBUM NA ZDJĘCIA

1974

Zakopiańskiej Warsztaty Wzorcowe. Spółdzielnia Przemysłu Ludowego i Artystycznego w Zakopanem

metal, skóra, 30,5 x 45,8 x 3,1 cm
oznaczenie wytwórni

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

97

**NÓŻ DO PAPIERU
Z MOTYWEM DZIEWIĘCIOSIŁU BEZŁODYGOWEGO**

mosiądz, 23 x 6 x 0,5 cm

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



98

STOLIK W STYLU ZAKOPIAŃSKIM

poł. XX w.

drewno, 70 x 41 x 41 cm

estymacja:

2 000 - 3 000 PLN

500 - 800 EUR



Twórczość Józefa Kulona (1927-98) wyrastała z wyjątkowego kontekstu Zakopanego – miejsca, w którym – jak pisała Teresa Kuczyńska – „ludzie czują i rozumieją drewno”, a umiejętność wydobywania z niego najcenniejszych form stanowi element lokalnej tożsamości. Kulon, urodzony i wykształcony w Zakopanem, absolwent Liceum i Technikum Plastycznego im. Antoniego Kenara oraz Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, należał do pokolenia twórców, którzy w powojennej rzeczywistości świadomie podjęli próbę połączenia tradycji regionalnej z nowoczesnym projektowaniem mebli. Kluczowym środowiskiem jego działalności stały się Zakopiańskie Warsztaty Wzorcowe (ZWW) – spółdzielnia rękodzieła powołana w 1947, której celem było zerwanie z banalnym pamiątkarstwem i „tyrolszczyzną” na rzecz wysokiej jakości artystycznej, opartej na autentycznych wzorcach Podhala.

W ramach ZWW Kulon rozwijał projekty mebli o charakterze rustykalnym, swobodnie nawiązujące do stylu zakopiańskiego, lecz pozbawione dosłownej stylizacji. Jego realizacje z litego drewna cechuje wycucie proporcji, konstrukcyjna klarowność oraz szacunek dla naturalnego materiału, którego struktura i faktura stają się integralnym elementem formy. Artysta umiejętnie adaptował tradycyjne techniki i motywy snycerskie do potrzeb współczesnego użytkownika, tworząc obiekty funkcjonalne, a zarazem nasycone regionalnym charakterem. O wysokim poziomie artystycznym tych projektów świadczy fakt, że w latach 50. XX wieku meble Kulona były eksportowane nie tylko do Europy Zachodniej, lecz także do Stanów Zjednoczonych i Japonii, wpisując się w międzynarodowy obieg powojennego designu inspirowanego rzemiosłem.

Działalność Józefa Kulona w Zakopiańskich Warsztatach Wzorcowych wpisuje się w szerszy program artystyczno-społeczny spółdzielni, której produkcja – koordynowana przez Biuro Nadzoru i Estetyki przy Ministerstwie Przemysłu i Handlu – łączyła sztukę użytkową z ideą rozwoju regionu Podhala. Choć ZWW zostały rozwiązane w 2007, projekty Kulona i innych twórców spółdzielni pozostają dziś ważnym świadectwem powojennego regionalizmu w polskim designie.



99

JÓZEF KULON

1927-1998

Stół i cztery krzesła “Miś”, Spółdzielnia Pracy Rękodzieła Ludowego i Artystycznego “Cepelia”, lata 60. XX w.

drewno, w skład zestawu wchodzi: stół (73 x 125 x 64 cm),
cztery krzesła (80 x 35,5 x 47 cm)
na odwrociu papierowa metka wytwórni

estymacja:

5 000 - 8 000 PLN

1 200 - 1 900 EUR



100

JÓZEF KULON

1927-1998

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

drewno, 65,5 x 94,5 x 20,5 cm
na odwrociu papierowa metka wytwórni

estymacja:

800 - 1 500 PLN

200 - 400 EUR



101

JÓZEF KULON

1927-1998

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

drewno, metal, 55 x 90 x 20 cm
na odwrociu oznaczenie

estymacja:

1 000 - 1 500 PLN

300 - 400 EUR



102
MARIA JANOWSKA
1929

Kilim "Janosiki", Spółdzielnia Pracy Rękodzieła Ludowego i Artystycznego im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie, 2 poł. XX w.

wełna, len, 75 x 93 cm
oznaczenie producenta
wyk. M. Piskosz

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



103
MARIA DOMAŃSKA

Zestaw trzech kilimów "Janosiki", Spółdzielnia Pracy Rękodzieła Ludowego i Artystycznego im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie, 2 poł. XX w.

wełna, len, 31 x 24 cm
oznaczenie wytwórni

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

104

MARIA BUJAKOWA

1901-1985

Kilim "Pary koziołków", Zakopiańskie Warsztaty Wzorcowe. Spółdzielnia Przemysłu Ludowego i Artystycznego w Zakopanem, 2 poł. XX w.

len, wełna, 174 x 81,5 cm

estymacja:

1 500 - 3 000 PLN

400 - 800 EUR



105 α

KAZIMIERZ MIKULSKI

1918-1998

Góralka - lalka teatralna

papier-mâché/tkanina, 80 x 20 x 15 cm

estymacja:

2 000 - 3 000 PLN

500 - 800 EUR



106 α

KAZIMIERZ MIKULSKI

1918-1998

Góral z ciupagą - lalka teatralna

papier-mâché/tkanina, 92 x 24 x 21 cm

estymacja:

2 000 - 3 000 PLN

500 - 800 EUR





107

WŁADYSŁAW BIELECKI
1896-1943

"Tatry: Hala Gąsienicowa"

drzeworyt barwny/papier, 22,5 x 26 cm (zadruk)
sygnowany ołówkiem p.d.: 'Wł. Bielecki del. et imp.' i opisany ołówkiem l.d.: 'Tatry: Hala Gąsienicowa | oryg. drzeworyt'

estymacja:
2 400 - 3 500 PLN
600 - 900 EUR



108 α

STEFAN MROŻEWSKI
1894-1975

"Orka" ("Górale"), 1961

drzeworyt barwny/papier, 49 x 57,5 cm (zadruk)
sygnowany w klocku monogramem artysty p.d.: 'MS'
oraz sygnowany, opisany i datowany ołówkiem u dołu: '"Orka" Górale Stefan Mrożewski | Saratoga 1961'

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



109
WŁADYSŁAW SKOCZYŁAS
1883-1934

"Walka z niedźwiedziem", 1923

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

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

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



110
WŁADYSŁAW SKOCZYŁAS
1883-1934

"Łucznik" ("Apollo"), 1924

drzeworyt/papier, 16,5 x 22 cm (zadruk)
grafika pochodzi z włoskiego pisma poświęconego drzeworytowi "L'eroica"
z 1924 roku wydanego z okazji wystawy Skoczylasa w Rzymie

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

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



111
WŁADYSŁAW SKOCZYŁAS
1883-1934

"Zbójnicy ze skarbem", lata 20. XX w.

drzeworyt/papier, 15,5 x 19,5 cm (zadruk)
rycina nr 1 z "Teki zbójnickiej"

estymacja:
1 300 - 1 800 PLN
400 - 500 EUR

LITERATURA:
Maryla Sitkowska, Władysław Skoczylas, Warszawa 2015, s. 217,
nr kat. III.31

WŁADYSŁAW SKOCZYŁAS I JEGO PODHAŁE

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

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

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

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



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



112 α

STANISŁAW RACZYŃSKI

1903-1982

"Sobótka"

drzeworyt/papier, 17,5 x 14,4 cm

sygnowany p.d.: 'St. Raczyński' i opisany l.d.: "'Sobótka'"

estymacja:

800 - 1 200 PLN

200 - 300 EUR



113 α

STANISŁAW RACZYŃSKI

1903-1982

"Kobziarz z Podhala"

drzeworyt/papier, 26,7 x 19 cm (w świetle passe-partout)

sygnowany ołówkiem p.d.: 'St. Raczyński' i opisany l.d.: 'Kobziarz z Podhala'

estymacja:

900 - 1 200 PLN

300 - 300 EUR



114 α

WITOLD CHOMICZ

1910-1984

"Taniec zbójnicki, 1937"

akwarela, drzeworyt/papier, 15,7 x 20,7 cm (arkusz)

sygnowany, datowany i opisany ołówkiem u dołu:

'facsimile ciął w desce w 1937 r. Malowane ręcznie akwarelą |

Oryg. drzeworyt W. Chomicz'

estymacja:

2 600 - 3 500 PLN

700 - 900 EUR

115 α

JAN KAZIMIERZ DZIELIŃSKI

1894-1955

"Tańce góralskie"

mezzotinta/papier, 28,2 x 38,5 cm (w świetle passe-partout)

sygnowany ołówkiem p.d.: 'JK Dzieliński' i opisany l.d.: "Tańce góralskie"

estymacja:

1 300 - 1 800 PLN

400 - 500 EUR



116 α

JANINA KONARSKA

1902-1975

Podhale, 1924

sucha igła/papier, 17,5 x 13 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany ołówkiem p.d.: 'J. Konarska', datowany l.d.: '24'

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



117 α

LUDWIK TYROWICZ

1901-1958

"Rozmowy górali", 1941

drzeworyt/papier, 26,5 x 19 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany ołówkiem p.d.: 'Ludwik Tyrowicz | 941' i opisany l.d.: 'Rozmowy górali'
na odwrociu nalepka galeryjna DESA Przedsiębiorstwa Państwowego z opisem pracy

estymacja:
600 - 900 PLN
200 - 300 EUR

118 α

ANDRZEJ JURKIEWICZ

1907-1967

"Narciarze" ("Zjazd"), 1949

akwaforta/papier, 31,6 x 21,7 cm (zadruk)
sygnowany, opisany i numerowany ołówkiem u dołu: '16/50 akwaforta "Narciarze" 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:

2 200 - 3 500 PLN

600 - 900 EUR

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:

por. Andrzej Jurkiewicz 1907-1967, katalog wystawy, red. Maryla Sitkowska, Warszawa 1980, s. 68, poz. I.314, il. 34
por. „Książka w życiu pomaga... Wypisy dla klasy VI”, Warszawa [9 wydań do 1979], il. s. nlb.
por. „Sport w sztuce polskiej 1945-1975”, Warszawa [1976], s. 130, il. 127
por. Jan Białostocki, Polish Graphic Art 1945-55, Warszawa 1956, il. 11
por. „Kronika krajowa [wyniki konkursu przedolimpijskiego]”, „Przegląd Artystyczny”, 1952 nr 4, s. 72
por. 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





119 α

JERZY NAPIERACZ

1929-2018

"Wspomnienia góralskie", 1968

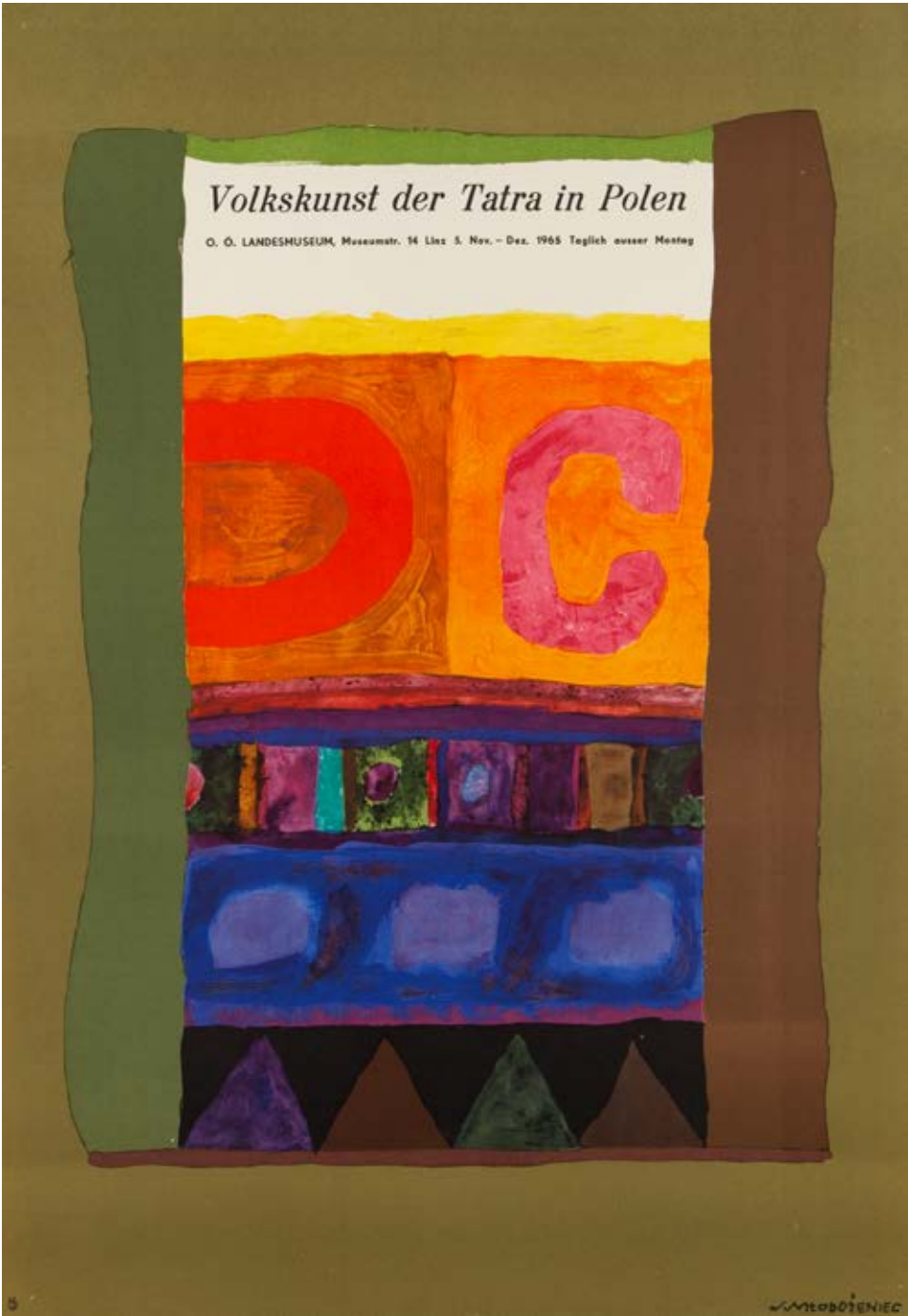
linoryt/papier, 58 x 41 cm (arkusz)

sygnowany, datowany i opisany ołówkiem u dołu: "Wspomnienia góralskie" techn. linoryt I/III Jerzy Napieracz 1968'

estymacja:

1 000 - 1 500 PLN

300 - 400 EUR



120

JAN MŁODOŻENIEC

1929-2000

Plakat "Volkskunst der Tatra in Polen", 1965

offset/papier, 96 x 67 cm

sygnowany p.d.: 'J. MŁODOŻENIEC'

na odwrociu stempel Wydawnictwa Artystyczno-Graficznego z numerem wzoru: 'F-37'

estymacja:

800 - 1 200 PLN

200 - 300 EUR



121 α
EWELINA PĘKSOWA
1923-2015

Matka Boska z Dzieciątkiem

tempera/szkło, 26,6 x 20,8 cm
sygnowany l.d.: 'EPęksowa'

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



122 α
EWELINA PĘKSOWA
1923-2015

Kolędnicy

tempera/szkło, 39,5 x 29,5 cm
sygnowany p.d.: 'EPęksowa'
sygnowany i opisany na odwrociu: 'Ewelina Pęksowa | Zakopane'

estymacja:
2 200 - 3 500 PLN
600 - 900 EUR



123

MLECZNIK W STYLU ZAKOPIAŃSKIM

2 poł. XX w.

drewno, 9,5 x 5,5 x 15 cm

estymacja:

500 - 800 PLN

200 - 200 EUR



124

SZKATUŁKA W STYLU ZAKOPIAŃSKIM

2 poł. XX w.

drewno, 5,5 x 7,5 x 6 cm

estymacja:

500 - 800 PLN

200 - 200 EUR

125

SZKATUŁKA W STYLU ZAKOPIAŃSKIM

pocz. XX w.

plater, 6 x 13,5 x 8 cm

wewnątrz na wieku numerowany: '61'

estymacja:

1 500 - 2 000 PLN

400 - 500 EUR



126

SPINKI DO MANKIETÓW W STYLU ZAKOPIAŃSKIM

metal, 3 x 2 cm

estymacja:

600 - 900 PLN

200 - 300 EUR





127 α
JULIA ŁUCJA STABROWSKA
1895-1974

"**Dolina Roztoki**", przed/lub 1948

akwarela/papier, 32,5 x 39,5 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany l.d.: 'JStabrowska'
na odwrociu dwie nalepki Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków w Krakowie z odręcznym opisem pracy

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

WYSTAWIANY:
Wystawa prac Związku Polskich Artystów Plastyków, Zakopane, 1948



128 α
FRANCISZEK WÓJCİK
1903-1984

Pejzaż zakopiański z krokusami

olej/plótno naklejone na tekturę, 28,3 x 37 cm
sygnowany p.d.: 'FWójcik'

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



129 α
JÓZEF MULARCZYK
1916-2009

Wiosna na Podhalu

olej/plyta, 27,5 x 33 cm
sygnowany p.d.: 'J. MULARCZYK'
na odwrociu papierowa nalepka z opisem pracy

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



130 α

LESZEK STAŃKO

1925-2011

Pejzaż tarzański z Mnichem nad Morskim Okiem, 2005

olej/tektura, 22 x 31 cm (w świetle oprawy)
synowany i datowany p.d.: 'LESZEK STAŃKO | 2005 R.'

estymacja:
2 400 - 3 500 PLN
600 - 900 EUR



131

ZEFIRYN ĆWIKLIŃSKI

1871-1930

"Wysepka na Czarnym Stawie", 1911 (?)

olej/tektura, 28 x 38 cm (w świetle oprawy)
sygnowany p.d.: 'Z. ĆWIKLIŃSKI'
na odwrociu papierowa nalepka z opisem pracy: 'Z. Ćwikliński | Wysepka na C. Stawie' oraz fragmentarycznie zachowana nalepka wystawowa
'Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie: 'Ćwikliński Zefi[ryn] | Wysepka na Cz. St[awie] | olejny'

estymacja:
4 500 - 6 000 PLN
1 100 - 1 500 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Ostoya, kwiecień 2019
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków, 1911 (?)



132
ZEFIRYN ĆWIKLIŃSKI
1871-1930

Na hali w Tatrach, 1924

olej/tektura, 31 x 35,5 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Z.ĆWIKLIŃSKI | 24'
na odwrociu przyklejony wycinek z biografią artysty

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

POCHODZENIE:
DESA Unicum, marzec 2019
kolekcja prywatna, Polska



133
ZEFIRYN ĆWIKLIŃSKI
1871-1930

Juhas z owcami, 1923

olej/tektura, 30,5 x 41 cm (w świetle oprawy)
sygnowany i datowany p.d.: 'Z. ĆWIKLIŃSKI | 923'

estymacja:
4 000 - 5 500 PLN
1 000 - 1 400 EUR

POCHODZENIE:
DESA Unicum, styczeń 2022
kolekcja prywatna, Polska



134 α

BARTEK LESZCZYNA

1974

"Kierdel na Rusinowej Polanie", 2020

olej/plótno, 70 x 90 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Bartek 20.'

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Bartek | Leszczyna | 2020'

na odwrociu nalepka galeryjna z opisem pracy

estymacja:

12 000 - 16 000 PLN

2 900 - 3 800 EUR



135

BARTEK LESZCZYNA

1974

"Rysy", 2025

olej/plótno, 33 x 27 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Bartek 25.'

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Bartek | Leszczyna | 2025'

estymacja:

5 000 - 8 000 PLN

1 200 - 1 900 EUR

HANKA KRZEPTOWSKA-MARUSARZ

"Pusta Dolinka we mgle", 2025

akryl/deska, 76,5 x 124 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i datowany p.d.: 'hanka | 2025'
sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Pusta Dolinka we mgle | Hanka Krzeptowska Marusarz | Zakopane 2025'

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

Hanka Krzeptowska-Marusarz, artystka urodzona i wychowana w Zakopanem, pochodzi z rodziny od pokoleń związanej z Tatrami – jej mama, Marychna, wraz z siostrą, Martą, prowadzą schronisko PTTK w Dolinie Pięciu Stawów od blisko 25 lat, które przejęły po rodzicach oraz dziadkach. Hanka z Tatrami i z Zakopanem więc ma głęboką, zauroczona rodzinnymi stronami mówi, że „Zakopane zachowało w sobie zapomnianego romantyzmu z dawnych lat, pełno tu cichych, ukrytych miejsc, nietkniętych przez turystów” (Girls of Zakopane: Hanka Krzeptowska-Marusarz, The Odder Side, listopad 2024, <https://theodderside.com/blogs/stories?page=2>).

Wychowana pośród natury Hanka jak mało kto potrafi oddać śnieżne krajobrazy tatrzańskie. Prezentowany w katalogu obraz zatytułowany „Pusta dolinka we mgle” jest przykładem właśnie obserwacji artystki jej rodzimej okolicy. Ośnieżone szczyty wyróżniają się ze mgły – malowane wąską paletą kolorystyczną, skupiającą się wokół szarości i bieli, oddają dramaturgię i głębię tatrzańskich krajobrazów. Jednak to nie tylko przyroda umacnia więź Hanki z górskimi terenami, a także góralska kultura i tradycja. Artystka z dumą podkreśla swoje korzenie i miłość jaką żywi do Zakopanego, a sztuka wizualna stanowi dla niej sposób wyrażania samej siebie jak i najgłębszych uczuć.



137 α

ZBIGNIEW ROGALSKI

1974

Z cyklu "Tatry", 2018

ołówek/papier, 188 x 122 cm (w świetle oprawy)

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

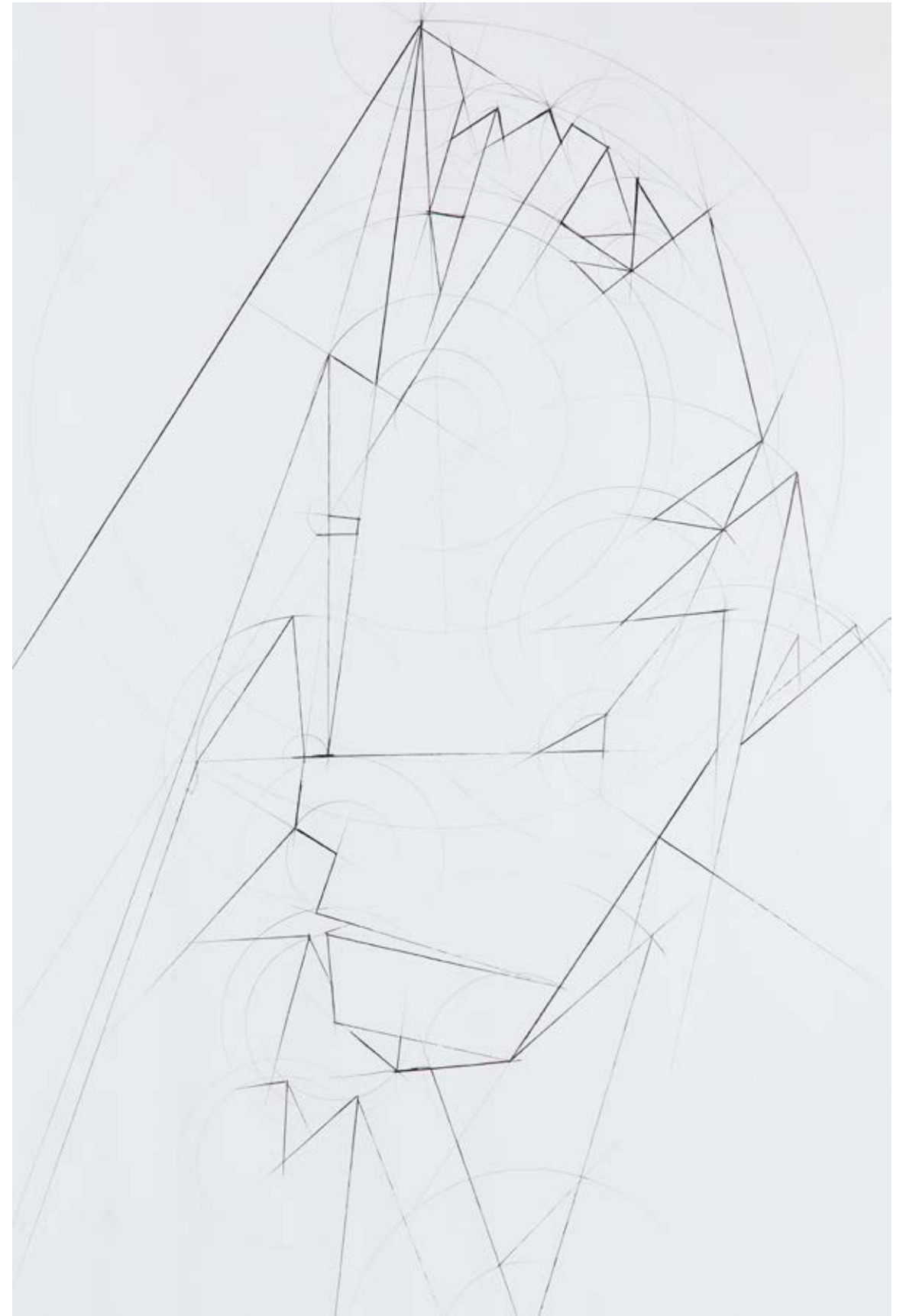
4 800 - 7 100 EUR

WYSTAWIANY:

„Ósmy kontynent”, Tymon Rogalski i Zbigniew Rogalski, Zona Sztuki Aktualnej, Szczecin, 26.03 - 08.05.2019

„W cyklu Tatry bardzo ważny dla mnie był początek rysowania. Miałem przed sobą dwumetrowy, biały papier rozpięty na desce. Stawałem z linią i ołówkiem i musiałem wybrać miejsce, gdzie postawię pierwszy punkt, i kierunek, w którym pociągnę od tego punktu pierwszą linię. Czułem przedziwną ekscytację, że przełamuję biel kartki. Stawiam kreskę, później następną i następną, a potem wbijam cyrkiel, zakreślam łuki, i dopiero zaczyna się budować jakiś rysunek. Nowa rzeczywistość, która przed chwilą jeszcze nie istniała. (...) Zostałem zaproszony na wystawę Relacja Warszawa – Zakopane i musiałem zrobić coś na temat. Wymyśliłem, że narysuję górę. W jakiś zupełnie nowy dla mnie sposób. Nie chciałem robić kolejnego, realistycznego przedstawienia. Wymyśliłem sobie, że powinienem tę górę od nowa skonstruować. Dlatego użyłem cyrkla i linijki. Żeby to bardziej wyglądało jak projekt, a nie rysunek szczytu. A potem pojechałem na plener do Doliny Pięciu Stawów i zupełnie zmieniłam zdanie na temat gór”.

Zbigniew Rogalski, [za:] Prawdziwe Rysunki, Rozmowa Zbigniewa i Tymona Rogalskich, postmedium.art



REGULAMIN AUKCYJNY

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

§ 1 ORGANIZATOR AUKCJI

- Organizatorem aukcji jest DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie (00–477) przy ul. Pięknej 1A, wpisana do rejestru przedsiębiorców Krajowego Rejestru Sądowego prowadzonego przez Sąd Rejonowy dla m. st. Warszawy w Warszawie XII Wydział Gospodarczy Krajowego Rejestru Sądowego pod nr KRS 0000718495, REGON: 142733824, NIP: 5272644731, o kapitale zakładowym wynoszącym 13.314.000 zł – kapitał wpłacony w całości; adres poczty elektronicznej: biuro@desa.pl, numer telefonu kontaktowego: +48 22 163 66 00 (opłata jak za połączenie standardowe – wg. cennika właściwego operatora).
- 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 Sprzedawcy – kontakt z BOK jest możliwy pod numerem telefonu +48 22 163 66 00 adresem e-mail: bok@desa.pl, za pośrednictwem chatu oraz formularza kontaktowego (koszt połączenia z Biurem Obsługi Klienta – opłata jak za połączenie standardowe – wg. cennika właściwego operatora).
 - CENA WYLYCYTOWANA – 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 Sprzedawca nie jest upoważniony do sprzedaży Obiektu. Każdy Obiekt może, ale nie musi posiadać Ceny Gwarancyjnej.
 - DESA – DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie (00–477) przy ul. Pięknej 1A, wpisana do rejestru przedsiębiorców Krajowego Rejestru Sądowego prowadzonego przez Sąd Rejonowy dla m. st. Warszawy w Warszawie XII Wydział Gospodarczy Krajowego Rejestru Sądowego pod nr KRS 0000718495, REGON: 142733824, NIP: 5272644731, o kapitale zakładowym wynoszącym 13.314.000 zł – kapitał wpłacony w całości; adres poczty elektronicznej: biuro@desa.pl, numer telefonu kontaktowego: +48 22 163 66 00 (opłata jak za połączenie standardowe – wg. cennika właściwego operatora).
 - DROIT DE SUITE – opłata na rzecz twórcy lub jego spadkobierców z tytułu dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnego egzemplarza utworu plastycznego.
 - W przypadku Obiektów sprzedawanych przez DESA lub DU7 sp. z o.o. opłata Droit de Suite jest obliczana na podstawie art. 19–19(5) ustawy o prawach autorskich i pokrewnych z dnia 4 lutego 1994 r. z późniejszymi zmianami, zgodnie z obowiązującą w Unii Europejskiej dyrektywą 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 27 września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki. Opłata Droit de Suite jest obliczana wg. następujących stawek, z użyciem kursu dziennego NBP z dnia poprzedzającego Aukcję lub dnia poprzedzającego ostatni dzień Aukcji, jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro:
- | | |
|-----|--|
| i | 5% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro; oraz, |
| ii | 3% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro; oraz, |
| iii | 1% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro; oraz, |
| iv | 0,5% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro; oraz, |

- | | |
|---|--|
| v | 0,25% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro. |
|---|--|
- W przypadku Obiektów sprzedawanych przez DESA Unicum GmbH opłata Droit de Suite jest obliczana na podstawie art. 26 ust. 1–2 niemieckiej ustawy o prawie autorskim z dnia 9 września 1965 r. (Dz.U. I, s. 1273), ostatnio zmienionej artykułem 28 ustawy z dnia 23 października 2024 r. (Dz.U. 2024 I, nr 323) (Urheberrechtsgesetz vom 9. September 1965 (BGBl. I S. 1273), das zuletzt durch Artikel 28 des Gesetzes vom 23. Oktober 2024 (BGBl. 2024 I Nr. 323) geändert worden ist), zgodnie z obowiązującą w Unii Europejskiej dyrektywą 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 27 września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki. Opłata Droit de Suite jest obliczana wg. następujących stawek, z użyciem kursu dziennego Europejskiego Banku Centralnego z dnia poprzedzającego Aukcję lub dnia poprzedzającego ostatni dzień Aukcji, jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro:

i	4% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro; oraz,
ii	3% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro; oraz,
iii	1% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro; oraz,
iv	0,5% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro; oraz,
v	0,25% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro.

 - ESTYMACJA – szacunkowa wartość przedstawiona w Katalogu, stanowiąca orientacyjną wartość danego Obiektu. Estymacja nie stanowi gwarancji, ani zapewnienia co do faktycznej wartości Obiektu. Estymacje w Katalogu mogą być podawane również w euro lub dolarach amerykańskich. Kurs walut w dniu Aukcji może się różnić od tego w dniu druku Katalogu.
 - 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 na potrzeby oznaczonej Aukcji, zawierający Opis Obiektów, czas i miejsce Aukcji lub inne informacje związane z Aukcją, w szczególności Estymacje lub Regulamin. Katalog jest dostępny w formie elektronicznej na stronie internetowej www.desa.pl lub wydawany w formie papierowej. Poniższa legenda wyjaśnia symbole, które mogą Państwo znaleźć w Katalogu:
- | | |
|-------|--|
| 11.1. | Α – Alpha Obiekt objęty opłatą Droit de Suite; |
| 11.2. | Ω – Omega Obiekt objęty Opłatą Importową; |
| 11.3. | β – Beta Obiekt, którego sprzedaż, na życzenie Klienta, może być rozliczana fakturą wg. stawki VAT 23% albo VAT 5% w przypadku książek (na pozostałe Obiekty, nie oznaczone tym symbolem wystawiana może być jedynie faktura VAT Marża); |
| 11.4. | Γ – Gamma Obiekt bez Ceny Gwarancyjnej; |
| 11.5. | Δ – Delta Obiekt wytworzony w całości lub zawierający elementy wytworzone z roślin lub zwierząt określonych jako chronione lub zagrożone; |
| 11.6. | μ Mu – Obiekt nieprezentowany na wystawie przedaukcyjnej. DESA zapewnia bezpłatne oględziny Obiektu nieprezentowanego na wystawie przedaukcyjnej po wcześniejszym kontakcie z Doradcą Klienta; |
| 11.7. | π Pi – Obiekt, którego odbiór odbywa się po umówieniu z magazynu zewnętrznego (ul. Rzečna 6, 03–794 Warszawa, Hala DC01, wejście przy Bramie 05, czynne poniedziałek–piątek w godz. 10–15); |
| 11.8. | Ψ Psi – Obiekt do odbioru na terytorium Unii Europejskiej, poza terytorium Rzeczypospolitej Polskiej; |
| 11.9. | λ Lambda – Obiekt, dla którego sprzedawcą jest spółka DU7 SP. Z O. O. z siedzibą w Krakowie, przy al. powstania warszawskiego 15, 31–539 Kraków, nr KRS 0000900676, REGON: 3889824590, NIP: 7011034130, o kapitale zakładowym wynoszącym 5.000 zł – kapitał wpłacony w całości (dalej: „Partner”). W celu uniknięcia wątpliwości wszelkie postanowienia dotyczące praw i zobowiązań DESA wskazane w Regulaminie mają analogiczne zastosowanie do Obiektów sprzedawanych przy pośrednictwie Partnera współpracującego z DESA (na |

podstawie stosownych umów i upoważnień w zakresie niezbędnym do realizacji obowiązków dotyczących sprzedaży Obiektów w ramach Aukcji). Partner na organizowanych aukcjach występuje jako zastępca pośredni działający w imieniu własnym, lecz na rachunek komitenta uprawnionego do rozporządzenia Obiektem;

- Σ** Sigma – Obiekt, dla którego sprzedawcą jest spółka DESA Unicum GmbH z siedzibą w Berlinie, przy August-Viktoria-Str. 24, 14193 Berlin – Schmargendorf, numer rejestru handlowego (Handelsregisternummer): HRB 272864 B, numer identyfikacji podatkowej Republiki Federalnej Niemiec St.Nr. 127/259/51115 o kapitale zakładowym wynoszącym 25.000 EUR – kapitał wpłacony w całości (dalej: „Partner”). W celu uniknięcia wątpliwości wszelkie postanowienia dotyczące praw i zobowiązań DESA wskazane w Regulaminie mają analogiczne zastosowanie do Obiektów sprzedawanych przy pośrednictwie Partnera współpracującego z DESA (na podstawie stosownych umów i upoważnień w zakresie niezbędnym do realizacji obowiązków dotyczących sprzedaży Obiektów w ramach Aukcji). Partner na organizowanych aukcjach występuje jako zastępca pośredni działający w imieniu własnym, lecz na rachunek komitenta uprawnionego do rozporządzenia Obiektem. Umowy zawarte z DESA Unicum GmbH podlegają prawu Republiki Federalnej Niemiec. W przypadku Obiektów dla których sprzedawcą jest DESA Unicum GmbH, Cena Wylicytowana oraz Opłata Aukcyjna stanowi kwotę netto do której zostanie doliczony niemiecki podatek od towarów i usług (VAT) według stawki 7%.
- 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 2024 r. poz. 1061 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 Sprzedawcą.
- OFERTA – wyrażona w złotych polskich wartość pieniężna, stanowiąca ofertę nabycia przez Licytującego Obiektu w ramach Licytacji, w przypadku przyjęcia jej przez Aukcjонера i zwycięstwa w Licytacji stanowiąca Cenę, niezawierającą innych opłat, do których zapłaty zobowiązany jest Klient wygrywający Licytację.
- OPIS OBIEKTU – zamieszczony w Katalogu oraz w Aplikacji opis Obiektu zawierający podstawowe informacje techniczne oraz merytoryczne identyfikujące dany Obiekt. Informacje techniczne to: materiał, z którego Obiekt jest wykonany, technika artystyczna w jakiej Obiekt został wykonany oraz wymiary (w przypadku malarstwa sztalugowego podane w Katalogu wymiary – wysokość x szerokość – są wymiarami samego dzieła malarskiego bez ramy, chyba że w opisie zostało zaznaczone inaczej; w przypadku prac na papierze oprawionych za szkłem podawane są wymiary w świetle passe-partout lub w świetle oprawy; w przypadku nieoprawionych prac na papierze podaje się wymiary arkusza papieru lub wymiary samej kompozycji, odbitki lub odcisku płyty. W przypadku Obiektów trójwymiarowych podawane są zazwyczaj trzy wymiary – wysokość x szerokość x głębokość – choć wymiar może odgraniczyć się też do tylko jednego, największego i najbardziej istotnego wymiaru, np. wysokość rzeźby, długość łańcuszka, średnica talerza); na życzenie zainteresowanych, DESA może podać dokładny wymiar z elementami dodatkowymi np. obraz w ramie lub rzeźba na postumencie, lub przybliżoną wagę Obiektu). Informacje merytoryczne to: atrybucja (autorstwo lub domniemane autorstwo dzieła sztuki; domniemanie autorstwa lub wątpliwości dotyczące autorstwa oznaczone mogą być w Katalogu następującymi zapisami: brak dat życia po imieniu i nazwisku artysty, nazwisko artysty poprzedzone jedynie inicjałem imienia, znak zapytania w nawiasie lub bez nawiasu – „?” lub „(?)” – po nazwisku artysty, przed lub po imieniu i nazwisku artysty określenia: „przypisywany/e/a”, „Attributed” lub skrót „Attrib.”; w Katalogu może pojawić się również przypisanie Obiektu do bliżej lub szerzej rozumianego kręgu oddziaływania stylu danego artysty, co w Katalogu oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego z następujących określeń: „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. Zamieszczone w katalogu informacje o historii Obiektu (Pochodzenie, Wystawy, Literatura, Opinie) są uzupełnieniem opisu, ale nie stanowią Opisu Obiektu.

- OPŁATA AUKCYJNA – wynagrodzenie Sprzedawcy z tytułu usługi pośrednictwa i organizacji Umowy Sprzedaży, wynosząca 20% Ceny Wylicytowanej, zaplatą ją w sobie podatek od towarów i usług według właściwej stawki. Do zapłaty Opłaty Aukcyjnej zobowiązany jest Klient wygrywający Licytację. Opłata Aukcyjna obowiązuje wyłącznie w relacji Sprzedawca – Klient.
- 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 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.
- SPRZEDAWCA – DESA albo odpowiedni Partner w przypadku Obiektów oznaczonych w Aplikacji oraz Katalogu symbolem λ (Lambda) lub Σ (Sigma).
- TREŚĆ/TREŚCI – elementy tekstowe, graficzne lub multimedialne (np. informacje o Obiektach, zdjęcia Obiektów, filmy promocyjne, opisy) w tym utwory w rozumieniu Ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (t.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 1231 z późn. zm.) oraz wizerunki osób fizycznych, jakie są rozpowszechniane w ramach Katalogu, Aplikacji oraz strony internetowej www.desa.pl.
- UMOWA SPRZEDAŻY – umowa zawierana w toku Licytacji pomiędzy Sprzedawcą i Licytującym (Klientem), której przedmiotem jest sprzedaż przez Sprzedawcę Obiektu za zapłatą Ceny Wylicytowanej oraz dodatkowych kosztów w postaci Opłaty Aukcyjnej oraz, jeżeli dotyczy danego Obiektu, opłaty Droit de Suite lub Opłaty Importowej, na zasadach określonych w Regulaminie. Każdy Obiekt jest przedmiotem odrębnej Umowy Sprzedaży.

31. USŁUGA ELEKTRONICZNA – świadczenie usług drogą elektroniczną w rozumieniu ustawy z dnia 18 lipca 2002 r. o świadczeniu usług drogą elektroniczną (t.j. Dz. U. z 2020 r. poz. 344), przez DESA na rzecz Klienta za pośrednictwem strony internetowej www.desa.pl oraz Aplikacji, zgodnie z Umową o Świadczenie Usług. W zakresie, w jakim usługi są świadczone przez podmioty współpracujące z DESA, odpowiednie postanowienia dotyczące zasad korzystania z tych usług znajdują się w regulaminach dotyczących świadczenia usług przez te podmioty.
32. USTAWA O PRAWACH KONSUMENTA – ustawa z dnia 30 maja 2014 r. o prawach konsumenta (t.j. Dz. U. z 2023 r. poz. 2759 z późn. zm.).
33. WYMAGANIA TECHNICZNE – minimalne wymagania techniczne, których spełnienie jest niezbędne do współpracy z systemem teleinformatycznym, którym posługuje się DESA, w tym zawarcia Umowy o Świadczenie Usług lub zawarcia Umowy Sprzedaży, tj.: urządzenie multimedialne zapewniające możliwość wprowadzenia tekstu z dostępem do Internetu o przepustowości co najmniej 256 kbit/s; dostęp do aktywnego konta poczty elektronicznej; przeglądarka internetowa: Internet Explorer w wersji 11.0 i wyższej, Google Chrome w wersji 66.0. i wyższej, Mozilla Firefox w wersji 60.0 i wyższej, Opera w wersji 53.0 i wyższej lub Safari w wersji 5.0 i wyższej; przeglądarki wymagają włączonej obsługi języka Javascript oraz możliwości zapisu plików Cookies; Aplikacja jest zoptymalizowana dla minimalnej rozdzielczości ekranu 360 x 640 pikseli.

§ 3 PRZED LICYTACJĄ

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

§ 4 ZASADY UDZIAŁU W LICYTACJI

1. Warunkiem udziału w Aukcji oraz Licytacji jest zaakceptowanie przez Licytującego Regulaminu w pełni i bez zastrzeżeń oraz w przypadku nowych Klientów, dokonanie rejestracji.
2. Rejestracja Licytującego obejmuje dostarczenie wymaganych informacji poprzez wypełnienie udostępnionego formularza rejestracji, złożenia Oświadczeń AML oraz okazanie ważnego dokumentu potwierdzającego tożsamość –na podstawie przepisów ustawy z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu jest również uprawniona do kopiowania dokumentów tożsamości Klientów. W formularzu niezbędne jest podanie przez Licytującego następujących danych:
- 2.1. imię i nazwisko,
- 2.2. adres, na który składa się ulica, numer domu/mieszkania, kod pocztowy, miejscowość, kraj,
- 2.3. adres poczty elektronicznej,
- 2.4. numer telefonu kontaktowego,
- 2.5. w wypadku żądania wystawienia faktury VAT albo faktury VAT marża niezbędne jest także podanie firmy oraz numeru NIP,
- 2.6. numer PESEL lub seria i numer ważnego dokumentu tożsamości np. dowodu osobistego, bądź paszportu,
- 2.7. kraj rezydencji podatkowej.
3. DESA zastrzega sobie prawo odmowy rejestracji dowolnej osoby, zgodnie z własnym uznaniem, w szczególności w przypadku nieuregulowanych należności z poprzednich aukcji, jak również uzależnienia rejestracji od do-

starczenia innych dokumentów, mogących poświadczyć tożsamość lub wypłacalność osoby ubiegającej się o rejestrację.

4. W Aukcji oraz Licytacji można uczestniczyć:

- 4.1. Osobiście – Licytujący osobiście w siedzibie DESA, rejestrują swój udział w Aukcji przed rozpoczęciem pierwszej Licytacji oraz otrzymują tabliczkę z indywidualnym numerem aukcyjnym oraz osobiście składają Oferty w ramach Licytacji poprzez zasygnalizowanie tego za pomocą tabliczki z numerem aukcyjnym. Po zakończeniu Aukcji, Licytujący zobowiązany jest niezwłocznie zwrócić tabliczkę z numerem aukcyjnym. W przypadku zagubienia tabliczki, Licytujący są zobowiązani niezwłocznie zgłosić ten fakt pracownikowi DESA.
- 4.2. Telefonicznie – Licytujący uczestniczą w Aukcji oraz Licytacji za pośrednictwem połączenia telefonicznego nawiązanego z pracownikiem DESA obecnym na Aukcji. Licytujący zainteresowani taką usługą powinni przesłać wypełniony formularz zlecenia najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem Aukcji. DESA zastrzega możliwość nie przyjęcia do realizacji zleceń dostarczonych później. Formularz zlecenia dostępny jest na ostatnich stronach Katalogu, w siedzibie DESA oraz na stronie internetowej www.desa.pl. Formularz należy przesłać drogą elektroniczną, pocztą lub dostarczyć osobiście. Wraz z formularzem prosimy o przesłanie fotokopii jednej ze stron dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych. Nasz pracownik połączy się z Licytującym przed rozpoczęciem Licytacji wybranych Obiektów. DESA nie ponosi odpowiedzialności za brak możliwości wzięcia udziału w licytacji telefonicznej w przypadku problemów z uzyskaniem połączenia z podanym przez Licytującego numerem telefonu, z przyczyn, za które odpowiada Licytujący. Rekomendujemy wskazanie maksymalnej kwoty (bez opłaty aukcyjnej), do której będziemy mogli licytować w Państwa imieniu – do takiego zlecenia stosuje się odpowiednio 4.3 poniżej. W przypadku problemów z uzyskaniem połączenia, jeżeli Licytujący w zleceniu nie określił limitu, zlecenie licytacji telefonicznej nie będzie realizowane. Zastrzegamy prawo do nagrywania i archiwizowania rozmów telefonicznych, o których mowa powyżej. Opisana usługa jest darmowa i poufna.
- 4.3. Składając zlecenie licytacji z limitem – Licytujący zainteresowani taką usługą powinni przesłać wypełniony formularz najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem Aukcji. DESA zastrzega możliwość nie przyjęcia do realizacji zleceń dostarczonych później Obowiązuje ten sam formularz i zasady, co w przypadku zlecenia licytacji telefonicznej (patrz pkt. 4.2 powyżej). Zawarte w formularzu kwoty nie powinny uwzględniać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postąpień przedstawioną w dalszej części Regulaminu. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień zostanie ona obniżona. DESA dołoży starań, aby Licytujący zakupił wybrany Obiekt w możliwie jak najniższej Cenie Wylicytowanej, nie niższej jednak niż Cena Gwarancyjna. Jeśli limit podany przez Licytującego jest niższy niż Cena Gwarancyjna, a stanowi jednocześnie najwyższą Ofertę, wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. Opisana usługa jest darmowa i poufna.

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

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

§ 5 PRZEBIEG AUKCJI I LICYTACJI

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

cena	postąpienie
0 – 2 000	100
2 000 – 3 000	200
3 000 – 5 000	200/500/800 (np. 3200, 3 500, 3 800)
5 000 – 10 000	500
10 000 – 20 000	1000
20 000 – 30 000	2000
30 000 – 50 000	2000/5000/8000 (np. 32 000, 35 000, 38 000)
50 000 – 100 000	5000
100 000 – 300 000	10000
300 000 – 700 000	20000
700 000 – 1 500 000	50000
1 500 000 – 3 000 00	100000
3 000 000 – 8 000 000	200000
powyżej 8 000 000	wg uznania aukcjonera

3. Aukcję prowadzi aukcjoner, który wycytuje kolejne Obiekty i postąpienia, wskazuje Licytujących oraz ogłasza zakończenie Licytacji. Jeżeli dla danej Aukcji odbyła się Prelicytacja, Aukcjoner rozpoczyna Licytację od Oferty ustalonej w Prelicytacji. Zakończenie Licytacji następuje z chwilą uderzenia młotkiem przez aukcjonera, co jest równoznaczne z przyjęciem aktualnej Oferty jako Ceny Wylicytowanej i zawarciem Umowy Sprzedaży licytowanego Obiektu między Sprzedawcą a zwycięskim Licytującym (Klientem).
4. Jeśli nie zastrzeżono inaczej, Obiekt poddany Licytacji posiada zastrzeżoną i poufną Cenę Gwarancyjną. Jeśli najwyższa złożona podczas Licytacji Oferta jest niższa niż Cena Gwarancyjna, Licytacja zostaje przez Aukcjonera zakończona słowem „pass” (w Aplikacji „pominięte”). W takim przypadku nie dochodzi do zawarcia Umowy Sprzedaży z Licytującym składającym najwyższą Ofertę.
5. W przypadku nieosiągnięcia Ceny Gwarancyjnej, Aukcjoner może ogłosić możliwość zawierania transakcji warunkowej. W takim wypadku Licytujący może złożyć Ofertę, jednak zawarcie umowy sprzedaży Obiektu uzależnione jest od uzyskania zgody komitenta. Sprzedawca zobowiązuje się do podjęcia w tym celu negocjacji z komitentem, nie gwarantuje jednak osiągnięcia porozumienia. Jeśli w ciągu pięciu dni roboczych od dnia Aukcji, nie uda się uzyskać zgody komitenta na sprzedaż za cenę niższą niż Cena Gwarancyjna lub zgody Licytującego na podwyższenie Oferty do wysokości Ceny Gwarancyjnej, transakcja nie zostaje zawarta.
6. W okresie, o którym mowa w ust. 5 powyżej, powyżej Sprzedawca zastrzega sobie prawo przyjmowania innych ofert kupna Obiektu. Jeśli oferta taka osiągnie poziom Ceny Gwarancyjnej, Licytujący, który wylicytował Obiekt warunkowo, zostanie o tym poinformowany i przysługuje mu wówczas prawo podniesienia Oferty do wysokości Ceny Gwarancyjnej wraz z pierwszeństwem nabycia Obiektu. W przeciwnym razie transakcja nie dochodzi do skutku, a Sprzedawca może sprzedać Obiekt innemu oferentowi.
7. Aukcjoner ma prawo do rozstrzygnięcia wszelkich sporów wynikłych podczas Licytacji, włącznie z uprawnieniem do wznowienia albo ponownego przeprowadzenia Licytacji Obiektu. Niniejsze uprawnienie Aukcjonera przysługuje wyłącznie do momentu udzielenia przybiccia.
8. W przypadku uzyskania przez DESA przed rozpoczęciem Aukcji informacji o potencjalnych roszczeniach osób trzecich wobec danego Obiektu, DESA zastrzega uprawnienie do wycofania takiego Obiektu z Aukcji. Informacja o wycofaniu Obiektu jest ogłaszana w Aplikacji oraz przez aukcjonera przed rozpoczęciem Aukcji. Zlecenia licytacji na dany Obiekt zostają anulowane – DESA zobowiązuje się do niezwłocznego poinformowania Klientów, którzy złożyli zlecenia licytacji o ich anulowaniu z przyczyny wycofania Obiektu z Aukcji. Wycofanie Obiektu z Aukcji nie jest możliwe po rozpoczęciu Licytacji Obiektu.
9. Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie Licytującego, niektóre Licytacje mogą być równolegle prowadzone w języku angielskim. Prośby takie powinny być złożone przed Aukcją i zawierać oznaczenie Obiektów, których dotyczą.
10. Przebieg Aukcji może być rejestrowany za pomocą urządzeń rejestrujących obraz lub dźwięk.

§ 6 WARUNKI UMÓW SPRZEDAŻY

1. Zwycięzca Licytacji (Klient) jest zobowiązany jest do uiszczenia Ceny oraz Opłat w pełnej wysokości, w terminie 7 dni od daty Aukcji. W przypadku opóźnienia w zapłacie Ceny, Sprzedawca zastrzega możliwość naliczenia odsetek ustawowych za opóźnienie.
2. W przypadku wygranych Licytacji Obiektów oznaczonych w Katalogu oraz Aplikacji symbolem λ (Lambda) – Klient wstępuje w stosunek umowny wyłącznie z Partnerem DESA tj. spółką DU7 sp. z o.o. z siedzibą w Krakowie (wówczas stronami Umowy Sprzedaży są Partner oraz Klient). W przypadku

wygranych Licytacji Obiektów oznaczonych w Katalogu oraz Aplikacji symbolem Σ (Sigma) – Klient wstępuje w stosunek umowny wyłącznie z Partnerem DESA tj. spółką DESA Unicum GmbH. z siedzibą w Berlinie (wówczas stronami Umowy Sprzedaży są Partner oraz Klient). W pozostałych przypadkach Sprzedawcą każdorazowo jest DESA.

3. Płatność Ceny i Opłat na rzecz DESA powinna być dokonana w polskich złotych i może być uiszczona:
- 3.1. gotówką (bez limitu maksymalnej wysokości płatności), jeżeli płatność jest dokonywana przez konsumenta w rozumieniu Ustawy o Prawach Konsumenta;
- 3.2. gotówką do limitu 15.000,00 złotych brutto, jeżeli płatność nie jest dokonywana przez konsumenta w rozumieniu Ustawy o Prawach Konsumenta;
- 3.3. przelewem bankowym na 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.
- 3.4. kartą płatniczą VISA lub MasterCard – z wyłączeniem płatności przez internet (bez fizycznej obecności Klienta)
4. Na specjalne życzenie Klienta, za zgodą DESA, możliwa jest zapłata Ceny i Opłat w walutach euro (konto mBank S.A. 43 1140 2062 0000 2380 1100 1005, Swift: BREXPLPWWA3) lub dolarze amerykańskim (konto mBank S.A. 16 1140 2062 0000 2380 1100 1006, Swift: BREXPLPWWA3). Wartość takiej transakcji będzie powiększona o opłatę manipulacyjną w wysokości 1%. Przeliczenie waluty następuje na podstawie dziennego kursu kupna waluty mBank S.A. z dnia poprzedzającego Aukcję.
5. Płatność Ceny i Opłat na rzecz Partnera powinna być dokonana wyłącznie przelewem bankowym na rachunek wskazany w zestawieniu aukcyjnym przekazanym zwycięskiemu Licytującemu.
6. Własność Obiektu będącego przedmiotem Umowy Sprzedaży przejdzie na Klienta, po otrzymaniu przez Sprzedawcę zapłaty pełnej kwoty Ceny i Opłat oraz wydaniu Obiektu.
7. W razie opóźnienia Klienta w zapłacie Ceny i Opłat, Sprzedawca może odstąpić od Umowy Sprzedaży po bezskutecznym upływie dodatkowego terminu wyznaczonego na zapłatę. W przypadku skorzystania przez Sprzedawcę z prawa odstąpienia, Sprzedawca może dochodzić od nabywcy odszkodowania tytułem utraconych korzyści, które obejmują m. in. szkodę spowodowaną brakiem zapłaty wynagrodzenia Sprzedawcy z tytułu usług pośrednictwa przy zawarciu Umowy Sprzedaży.
8. W przypadku braku zapłaty Ceny oraz Opłat przez Klienta w terminie określonym w ust. 1 powyżej, Klient upoważnia Sprzedawcę do potrącenia jego wymagalnych wierzytelności względem Sprzedawcy np. z tytułu umowy komis, z wierzytelnością Sprzedawcy, wobec tego Klienta z tytułu Umowy Sprzedaży Obiektu (kompensata) – oświadczenie o potrąceniu wymaga formy dokumentowej pod rygorem nieważności.
9. Sprzedawca zastrzega również prawo odstąpienia od Umowy Sprzedaży w przypadku niezłożenia przez Klienta Oświadczeń AML albo złożenia nieprawdziwych Oświadczeń AML, po bezskutecznym upływie wyznaczonego terminu na złożenie Oświadczeń AML albo usunięciu nieprawidłowości.
10. W celu uniknięcia wątpliwości, autorskie prawa majątkowe do Obiektu jako utworu w rozumieniu ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (t.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 1231 z późn. zm.) nie są przedmiotem Umowy Sprzedaży, tj. przedmiotem Umowy Sprzedaży jest wyłącznie prawo własności Obiektu.
11. Wszelkie zmiany Umowy Sprzedaży wymagają formy pisemnej pod rygorem nieważności, za wyjątkiem rozwiązań Umowy Sprzedaży za porozumieniem stron, które wymaga formy dokumentowej pod rygorem nieważności.
12. Sprzedawca niezwłocznie po Aukcji wysła drogą elektroniczną na wskazany przez Klienta adres email potwierdzenie zawarcia Umowy Sprzedaży (zestawienie aukcyjnej), na co niniejszym Klienci wyrażają zgodę
13. Odstąpienie od Umowy Sprzedaży wymaga formy dokumentowej pod rygorem nieważności.

§ 7 ODBIÓR OBIEKTÓW

1. Odbiór Obiektu przez Kupującego możliwy jest po złożeniu prawidłowych Oświadczeń AML, uiszczeniu pełnej Ceny, Opłat oraz opłat za przechowanie, jeśli są one należne i wymagalne.
2. Odbiór Obiektu w siedzibie DESA jest bezpłatny, za wyjątkiem Obiektów, których odbiór odbywa się z magazynu zewnętrznego, stosownie do ust. 11. poniżej. Wówczas bezpłatny jest odbiór z magazynu zewnętrznego.
3. Sprzedawca nie ponosi kosztów transportu Obiektów do Klienta.
4. Sprzedawca zapewnia nieodpłatnie podstawowe opakowanie Obiektu.
5. Odbiór Obiektu, jeśli nie ustalono inaczej, odbywa się po uprzednim kontakcie z BOK w siedzibie DESA. Wydanie Obiektu wymaga okazania dokumentu potwierdzającego tożsamość Klienta, a w przypadku odbioru przez osobę trzecią, pisemnego upoważnienia od Klienta oraz złożenia Oświadczeń AML przez osobę upoważnioną do odbioru. DESA wskazuje, że na podstawie prze-

pisów ustawy z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu jest również uprawniona do kopiowania dokumentów tożsamości osób odbierających Obiekt.

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 pisemnie Klientowi o zdarzeniu określonym w ust. 7 powyżej wraz z niezbędnymi informacjami dotyczącymi praw i obowiązków Klienta związanych z umową płatnego depozytu (przechowania).

10. W przypadku Obiektów objętych Opłatą Importową, ze względu na konieczność zakończenia procedury celnej, termin odbioru będzie uzgadniany indywidualnie z Klientem.

11. W przypadku Obiektów oznaczonych symbolem “m”, zgodnie z § 2 ust. 10.7, odbiór odbywa się z magazynu zewnętrznego. Magazyn znajduje się w Warszawie (03-794), przy ul. Rzeczej 6 (Hala DC01, wejście przy bramie 05). Do odbioru z magazynu zewnętrznego stosuje się postanowienia powyższego paragrafu, za wyjątkiem odmiennego miejsca odbioru. W szczególności odbiór Obiektu wymaga uprzedniego kontaktu z BOK oraz okazania dokumentu tożsamości nabywcy lub udostępnienia stosownego upoważnienia, w przypadku odbioru Obiektu przez osobę trzecią. Odbiór z magazynu zewnętrznego możliwy jest od poniedziałku do piątku, w godzinach 10:00-15:00, po uprzednim kontakcie z BOK.

12. W przypadku Obiektów dla których Sprzedawcą był Partner, termin i miejsce odbioru Obiektu będą uzgadniane indywidualnie z Klientem.

§ 8 REKLAMACJA OBIEKTU I POZASĄDOWE SPOSOBY ROZPATRYWANIA REKLAMACJI

1. Podstawa i zakres odpowiedzialności względem Klienta, jeżeli sprzedany Obiekt ma wadę fizyczną lub prawną (rękojmia) są określone w przepisach Kodeksu Cywilnego, w szczególności w art. 556 i następnych Kodeksu Cywilnego, a w przypadku Klientów będących Konsumentami w Ustawie o prawach konsumenta, przy czym Sprzedawca zastrzega, iż ze względu na specyfikę oferowanych Obiektów tj. antyki, dzieła sztuki itp. wymiana wadliwej rzeczy na wolną od wad jest niemożliwa.

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

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

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

5. Dla ułatwienia Klienta i Sprzedawca, w celu możliwie jak najszybszego terminu rozpatrzenia reklamacji, zaleca się:

5.1. składanie reklamacji za pośrednictwem poczty elektronicznej na adres: reklamacje@desa.pl;

5.2. informacji i okoliczności dotyczących przedmiotu reklamacji, w szczególności rodzaju i daty wystąpienia wady;

5.3. żądania sposobu doprowadzenia Obiektu do zgodności z Umową Sprzedaży lub oświadczenia o obniżeniu ceny albo o odstąpieniu od Umowy Sprzedaży;

5.4. danych kontaktowych składającego reklamację.

6. Jeżeli Klient w reklamacji nie zamieści informacji wymienionych w ust. 5 powyżej, nie będzie miało to wpływu na skuteczność złożonej reklamacji.

7. Jeżeli rozpatrzenie reklamacji nie jest możliwe bez zbadania Obiektu, BOK skontaktuje się z Klientem w celu ustalenia sposobu dostarczenia przedmiotowego Obiektu – Klient jest w takiej sytuacji zobowiązany do dostarczenia Obiektu na koszt Sprzedawcy. Jeżeli jednak ze względu na rodzaj wady, rodzaj Obiektu np. jego gabaryty dostarczenie Obiektu przez Klienta byłoby niemożliwe albo nadmiernie utrudnione, Klient może zostać poproszony o jego udostępnienie, po uprzednim uzgodnieniu terminu, Obiektu w miejscu, w którym Obiekt się znajduje.

8. Jeżeli sprzedany Obiekt ma wadę, Klient, z zastrzeżeniami i na zasadach określonych we właściwych przepisach Kodeksu cywilnego, może:

8.1. złożyć oświadczenie o obniżeniu Ceny Licytacyjnej oraz Opłat albo odstąpieniu od Umowy Sprzedaży, chyba że Sprzedawca niezwłocznie i bez nadmiernych niedogodności dla Klienta wadę taką usunie. Obniżona Cena Licytacyjna oraz Opłat powinna pozostawać w takiej proporcji, w jakiej wartość Obiektu z wadą pozostaje do wartości Obiektu bez wady. Klient nie może odstąpić od umowy, jeżeli wada Obiektu jest nieistotna;

8.2. żądać usunięcia wady – Sprzedawca jest zobowiązany usunąć wadę w rozsądnym czasie bez nadmiernych niedogodności dla Klienta.

9. Sprzedawca ustosunkuje się do reklamacji Klienta niezwłocznie, nie później niż w terminie 14 dni od dnia jej otrzymania, a jeżeli w danym przypadku konieczne jest zbadanie Obiektu przez Sprzedawcę, w terminie 14 dni od daty dostarczenia tego Obiektu na adres: ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa, przy czym informacja o konieczności dostarczenia Obiektu do Sprzedawcy zostanie przekazana Klientowi w terminie 14 dni od daty złożenia reklamacji.

10. Skorzystanie z pozasądowych sposobów rozpatrywania reklamacji i dochodzenia roszczeń ma charakter dobrowolny. Poniższe zapisy mają charakter informacyjny i nie stanowią zobowiązania Sprzedawcy do skorzystania z pozasądowych sposobów rozwiązywania sporów. Oświadczenie Sprzedawcy o zgodzie lub odmowie wzięcia udziału w postępowaniu w sprawie pozasądowego rozwiązywania sporów konsumenckich składane jest przez Sprzedawcę na papierze lub innym trwałym nośniku w przypadku, gdy w następstwie złożonej przez Klienta reklamacji spór nie został rozwiązany.

11. Szczegółowe informacje dotyczące możliwości skorzystania przez Klienta z pozasądowych sposobów rozpatrywania reklamacji i dochodzenia roszczeń oraz zasady dostępu do tych procedur dostępne są w siedzibach oraz na stronach internetowych powiatowych (miejskich) rzeczników konsumentów, organizacji społecznych, do których zadań statutowych należy ochrona konsumentów, Wojewódzkich Inspektoratów Inspekcji Handlowej oraz pod następującymi adresami internetowymi Urzędu Ochrony Konkurencji i Konsumentów: http://www.uokik.gov.pl/spory_konsumenckie.php; http://www.uokik.gov.pl/spraw_indywidualne.php; http://www.uokik.gov.pl/wazne_adresy.php

12. Zgodnie z rozporządzeniem Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) NR 524/2013 z dnia 21 maja 2013 r. w sprawie internetowego systemu rozstrzygania sporów konsumenckich oraz zmiany rozporządzenia (WE) nr 2006/2004 i dyrektywy 2009/22/WE (rozporządzenie w sprawie ODR w sporach konsumenckich) Usługodawca jako przedsiębiorca mający siedzibę w Unii zawierający internetowe umowy sprzedaży lub umowy o świadczenie usług podaje łącznie elektroniczne do platformy ODR (Online Dispute Resolution) umożliwiającej pozasądowe rozstrzyganie sporów: <http://ec.europa.eu/consumers/odr/>. Adres poczty elektronicznej Usługodawcy: biuro@desa.pl

13. Klient posiada następujące przykładowe możliwości skorzystania z pozasądowych sposobów rozpatrywania reklamacji i dochodzenia roszczeń:

13.1. Klient uprawniony jest do zwrócenia się do stałego polubownego sądu konsumenckiego działającego przy Inspekcji Handlowej z wnioskiem o rozstrzygnięcie sporu wynikłego z zawartej Umowy Sprzedaży.

13.2. Klient uprawniony jest do zwrócenia się do wojewódzkiego inspektora Inspekcji Handlowej, zgodnie z art. 36 ustawy z dnia 15 grudnia 2000 r. o Inspekcji Handlowej (Dz.U. 2001 nr 4 poz. 25 ze zm.), z wnioskiem o wszczęcie postępowania mediacyjnego w sprawie pozasądowego rozwiązywania sporu między Klientem, a Sprzedawcą.

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

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

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

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

§ 9 ZASADY ŚWIADCZENIA USŁUG ELEKTRONICZNYCH PRZEZ DESA

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

1.1. Konto Klienta,

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

1.3. umożliwienie przeglądania Treści umieszczonych w ramach Aplikacji;

1.4. Newsletter.

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

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

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

4.1. pisemnie na adres DESA;

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

5. Zaleca się podanie przez Klienta w opisie reklamacji: informacji i okoliczności dotyczących przedmiotu reklamacji, w szczególności rodzaju i daty wystąpienia nieprawidłowości; żądania Klienta oraz danych kontaktowych składającego reklamację – ułatwi to i przyspieszy rozpatrzenie reklamacji przez DESA. Wymogi podane w zdaniu poprzednim mają formę zalecenia i nie wpływają na skuteczność reklamacji złożonych z pominięciem zalecanego opisu reklamacji.

6. Ustosunkowanie się do reklamacji przez DESA następuje niezwłocznie, nie później niż w terminie 30 dni od dnia jej złożenia, chyba, że z powszechnie obowiązujących przepisów prawa lub odrębnych regulaminów wynika inny termin rozpatrzenia danej reklamacji.

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

§ 10 ZASADY POUFNOŚCI I OCHRONY DANYCH OSOBOWYCH

1. Dane osobowe Klienta są przetwarzane przez DESA lub Partnera jako administratora danych osobowych. Podanie danych osobowych przez Klienta jest dobrowolne, ale niezbędne w celu założenia Konta, korzystania z określonych Usług Elektronicznych lub zawarcia Umowy Sprzedaży.

2. Szczegółowe informacje dotyczące ochrony danych osobowych zawarte są w zakładce „Polityka Prywatności” dostępnej na stronie www.desa.pl. Zarówno dane Klientów jak i komitentów objęte są poufnością.

§ 11 POSTANOWIENIA KONCOWE

1. Regulamin stanowi wzorzec umowny w rozumieniu art. 384 § 1 Kodeksu cywilnego.

2. Sprzedawca nie zapewnia jakichkolwiek pozwoleń na wywóz Obiektów poza granice Rzeczypospolitej Polskiej, ani ich transportu innego rodzaju. Klient we własnym zakresie powinien uzyskać informacje o wymaganych w tym celu po-

zwoleniach lub opłatach oraz samodzielnie wykonać ciążące na nim obowiązki. Sprzedawca nie bierze odpowiedzialności za inne obowiązki ciążące na Klientach, a wynikające z powszechnie obowiązujących przepisów prawa – Ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (t.j. Dz. U. z 2024 r. poz. 1292).

3. Muzeum rejestrowanym przysługuje prawo pierwokupu zabytku sprzedawanego na Aukcji. Oświadczenie w sprawie skorzystania z prawa pierwokupu powinno może być złożone przez Muzeum rejestrowane niezwłocznie po licytacji zabytku, nie później jednak niż do zakończenia Aukcji – podstawa prawna art. 20 ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (t.j. Dz. U. z 2022 r. poz. 385).

4. Wszelkie zawiadomienia kierowane do Sprzedawcy powinny mieć formę pisemną lub dokumentową.

5. Zmiana Regulaminu wymaga zachowania formy dokumentowej pod rygorem nieważności.

6. W sprawach nieuregulowanych w niniejszym Regulaminie mają zastosowanie powszechnie obowiązujące przepisy prawa polskiego, w szczególności: Kodeksu Cywilnego; ustawy o świadczeniu usług drogą elektroniczną z dnia 18 lipca 2002 r. (Dz.U. 2002 nr 144, poz. 1204 ze zm.); przepisy ustawy o prawach konsumenta z dnia 30 maja 2014 r. (Dz.U. 2014 r. poz. 827 ze zm.); oraz inne właściwe przepisy powszechnie obowiązującego prawa.

7. Niniejszy Regulamin, Umowy o Świadczenie Usług Elektronicznych oraz Umowy Sprzedaży oraz wszystkie zobowiązania pozaumowne z nich wynikające lub z nimi związane podlegają prawu polskiemu.

8. Utrwalenie, zabezpieczenie i udostępnienie istotnych postanowień zawieranej Umowy o Świadczenie Usług Drogą Elektroniczną następuje poprzez przesłanie wiadomości e-mail na adres e-mail podany przez Klienta.

9. Utrwalenie, zabezpieczenie, udostępnienie oraz potwierdzenie Klientowi istotnych postanowień zawieranej Umowy Sprzedaży następuje poprzez przesłanie Klientowi wiadomości e-mail z potwierdzeniem zawarcia Umowy Sprzedaży.

10. DESA informuje, iż korzystanie z Usług Elektronicznych wiąże się z typowymi zagrożeniami dotyczącymi przekazywania danych poprzez Internet, takimi jak ich rozpowszechnienie, utrata lub uzyskiwanie do nich dostępu przez osoby nieuprawnione.

11. DESA zapewni środki techniczne i organizacyjne odpowiednie do stopnia zagrożenia bezpieczeństwa świadczonych funkcjonalności lub usług na podstawie Umowy o Świadczenie Usług Elektronicznych.

12. Treść Regulaminu jest dostępna dla Klientów bezpłatnie pod następującym adresem https://desa.pl/pl/regulaminy/regulamin_aukcji/, skąd Klienci mogą w każdym czasie przeglądać, a także sporządzić jego wydruk.

13. DESA informuje, że korzystanie z Aplikacji za pośrednictwem przeglądarki internetowej, w tym udział w Licytacji, a także nawiązywanie połączenia telefonicznego z BOK, może być związane z koniecznością poniesienia kosztów połączenia z siecią Internet (opłata za przesyłanie danych) lub kosztów połączenia telefonicznego, zgodnie z pakietem taryfowym dostawcy usług, z którego korzysta Klient.

14. Postanowienia Regulaminu mniej korzystne dla Klienta, będącego konsumentem w rozumieniu przepisów Ustawy o Prawach Konsumenta niż postanowienia Ustawy o Prawach Konsumenta są nieważne, a w ich miejsce stosuje się przepisy Ustawy o Prawach Konsumenta.

ZLECENIE LICYTACJI

Zakopane, Zakopane! • 1860KOL060 • 12 lutego 2026

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

☐ Zlecenie licytacji z limitem☐ Zlecenie telefoniczne

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

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

Imię i nazwisko

Dowód osobisty (seria i numer)

PESEL/NIP (dla firm)

Adres: ulica

nr domu

nr mieszkania

Miasto

Kod pocztowy

Adres e-mail

Telefon / faks

Przed przyjęciem zlecenia licytacji pracownik domu aukcyjnego ma prawo prosić o podanie pełnych danych osobowych oraz o okazanie lub skopiowanie dokumentu potwierdzającego tożsamość osoby rejestrowanej (dowód osobisty, paszport, prawo jazdy; w przypadku zleceń 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:

U Tak

☐ Nie

Zlecenie telefoniczne

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

□ Tak

☐ Nie

Numer telefonu do licytacji

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

☐ Wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych w celach marketingowych oraz w celu składania ofert, a w szczególności w celu 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 przepis prawa, który nakładają na DESA Unicum obowiązki 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

Martyna Kolanowska poz. 3, 4, 5, 6, 7, 18, 20, 23, 26, 33, 67, 72, 78, 111
Agata Michalska poz. 22
Ewa Ponińska poz. 1, 2, 8, 45, 48, 52, 136
Weronika Roś poz. 12, 13, 14, 15, 17, 34, 55, 79, 83, 99
Katarzyna Żebrowska poz. 53, 54

ZAKOPANE, ZAKOPANE! 12 LUTEGO 2026

ZDJĘCIA DODATKOWE I ARANŻACYJNE

strona 20–21 Widok na Giewont, 1920–39, źródło: Narodowe Archiwum Cyfrowe
poz. 3 Zajęcia z rysunku w pracowni profesora Władysława Jarockiego, fotografia archiwalna, źródło: Narodowe Archiwum Cyfrowe
poz. 3 Władysław Jarocki, Huculi w Karpatach, 1910, Muzeum Narodowe Warszawa, źródło: cyfrowe MNW
poz. 3 Władysław Jarocki, Modlący się mężczyźni, Muzeum Śląska Opolskiego, źródło: cyfrowe Muzeum Śląska Opolskiego
Poz. 4 Zofia Stryjeńska, fotografia portretowa, okres międzywojenny, źródło: Narodowe Archiwum Cyfrowe
Poz. 5 Zofia Stryjeńska, „Przędka” z cyklu „Rzemiosło”, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum
Poz. 5 Zofia Stryjeńska, „Przędka”/„Żółta spódnica”, ok. 1953, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: cyfrowe Muzeum Narodowe w Warszawie
Poz. 6 Stanisław Ignacy Witkiewicz, „Pierwszy pocałunek...”, 1931, Muzeum Tatrzańskie im. Dra Tytusa Chałubińskiego, źródło: Wikimedia
Poz. 6 Nena Stachurska i Witkacy w saniach w drodze na narty, ok. 1928 – 1932, źródło: Salon Dzieł Sztuki Connaissance w Krakowie
Poz. 7 Stanisław Ignacy Witkiewicz, Portret Hanny Moesówny, 1931, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, źródło: Wikimedia
Poz. 7 Pałac Moesów w Wierbce, źródło: https://sokoliszlak.cba.pl/
Poz.12 Władysław Matlakowski, Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu: zarysy życia ludowego, Warszawa 1915, Tablica LIX, źródło: Repozytorium Cyfrowe Instytutów Naukowych, Fotografia Stanisław Witkiewicz, źródło: katalog online Muzeum Narodowe w Warszawie, Rysunek Willa „Koliba” źródło: katalog online Muzeum Tatrzańkiego w Zakopanem
Poz. 13 Projekt krzesła w stylu zakopiańskim Wojciecha Brzega, źródło: katalog online Muzeum Tatrzańkiego w Zakopane
Poz. 14 Władysław Matlakowski, Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu: zarysy życia ludowego, Warszawa 1915, s. 29, źródło: Repozytorium Cyfrowe Instytutów Naukowych
Poz. 15 Władysław Matlakowski, Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu: zarysy życia ludowego, Warszawa 1915, Tablica XLIV, źródło: Repozytorium Cyfrowe Instytutów Naukowych
Poz. 17 Fotografia Władysław Kut z rzeźbami, Władysław Kut ze sztalugą, źródło: archiwum prywatne, dzięki uprzejmości rodziny artysty

Poz. 20 Nauczyciele (od lewej: Wojciech Brzega, Karol Stryjeński, Roman Olszowski) i uczniowie Państwowej Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, ok. 1925, źródło: Galeria Dyląg
Poz. 23 Rafał Malczewski i Mariusz Zaruski podczas wspinaczki na Czarne Ściany w Tatrach Wysokich, fotografia Józefa Oppenheima, ze zbiorów Muzeum Tatrzańkiego im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem, źródło: cyfrowe Muzeum Tatrzańskie im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem
Poz. 24 Rafał Malczewski, „Dworzec kolejowy”, 1930, źródło: archiwum DESA Unicum
Poz. 24 Rafał Malczewski, Wschód księżycą (Parowóz), około 1928–1930, Muzeum Sztuki w Łodzi, źródło: cyfrowe Muzeum Sztuki w Łodzi
Poz. 52 Antoni Rząsa, „Głowa Chrystusa”, lata 70. XX w. i współczesny odlew z brązy według niej, fot. Magda Ciszewska-Rząsa, źródło: Fundacja im. Antoniego Rząsy
Poz. 52 Korekta prac uczniowskich. Pośrodku stoi Antoni Rząsa, z prawej Władysław Hasiór, fotografia Adama Bujaka, ze zbiorów Muzeum Tatrzańkiego im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem, źródło: cyfrowe Muzeum Tatrzańskie im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem
Strona 157 Antoni Rząsa, „Ziemita” (1967) na wystawie w Willi Walerii w Milanówku, fot. Magda Ciszewska-Rząsa, źródło: Fundacja im. Antoniego Rząsy
Strona 157 Rzeźba Antoniego Rząsy, na wystawie w Willi Walerii w Milanówku, fot. Magda Ciszewska-Rząsa, źródło: Fundacja im. Antoniego Rząsy
Strona 158 Antoni Rząsa, „Zamyślona/Zadumana” (1960) pośród brązów Szczepkowskiego na wystawie w Willi Walerii w Milanówku, fot. Magda

Ciszewska-Rząsa, źródło: Fundacja im. Antoniego Rząsy
Strona 158 Rzeźby Antoniego Rząsy i fotografie Haliny Rząsy na wystawie w Willi Walerii w Milanówku, fot. Magda Ciszewska-Rząsa, źródło: Fundacja im. Antoniego Rząsy
Strona 159 Jan Szczepkowski, Portret Rufina Morozowicza, w tle rzeźba Rząsy, na wystawie w Willi Walerii w Milanówku, fot. Magda Ciszewska-Rząsa, źródło: Fundacja im. Antoniego Rząsy
Poz. 63 Władysław Matlakowski, Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu: zarysy życia ludowego, Warszawa 1915, Tablica XVI, źródło: Repozytorium Cyfrowe Instytutów Naukowych
Poz. 66 Władysław Matlakowski, Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu: zarysy życia ludowego, Warszawa 1915, Tablica XXXV, źródło: Repozytorium Cyfrowe Instytutów Naukowych
Poz. 78 Izidor Gąsienica-Łuszczek, narciarski mistrz Polski przygotowujący się do sezonu, lata 30. XX w., źródło: Narodowe Archiwum Cyfrowe
Poz. 83 Dwóch turystów w Dolince Koziej. W tle Zawratowa Turnia i Zawrat, Józef Oppenheim, źródło: katalog online Muzeum Tatrzańkiego w Zakopanem, Wspinaczka zimowa w Tatrach na Rohacze w lutym 1911 roku, Józef Oppenheim, źródło: katalog online Muzeum Tatrzańkiego w Zakopanem, Trzech turystów zimą na Orlej Perci. Zdjęcie wykonane z Granatów. W tle Orla Baszta, Józef Oppenheim, źródło: katalog online Muzeum Tatrzańkiego w Zakopanem
Poz. 112 Portret fotograficzny Władysława Skoczylasa, ze zbiorów Muzeum Tatrzańkiego im. Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem, źródło: cyfrowe Muzeum Tatrzańskie im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem

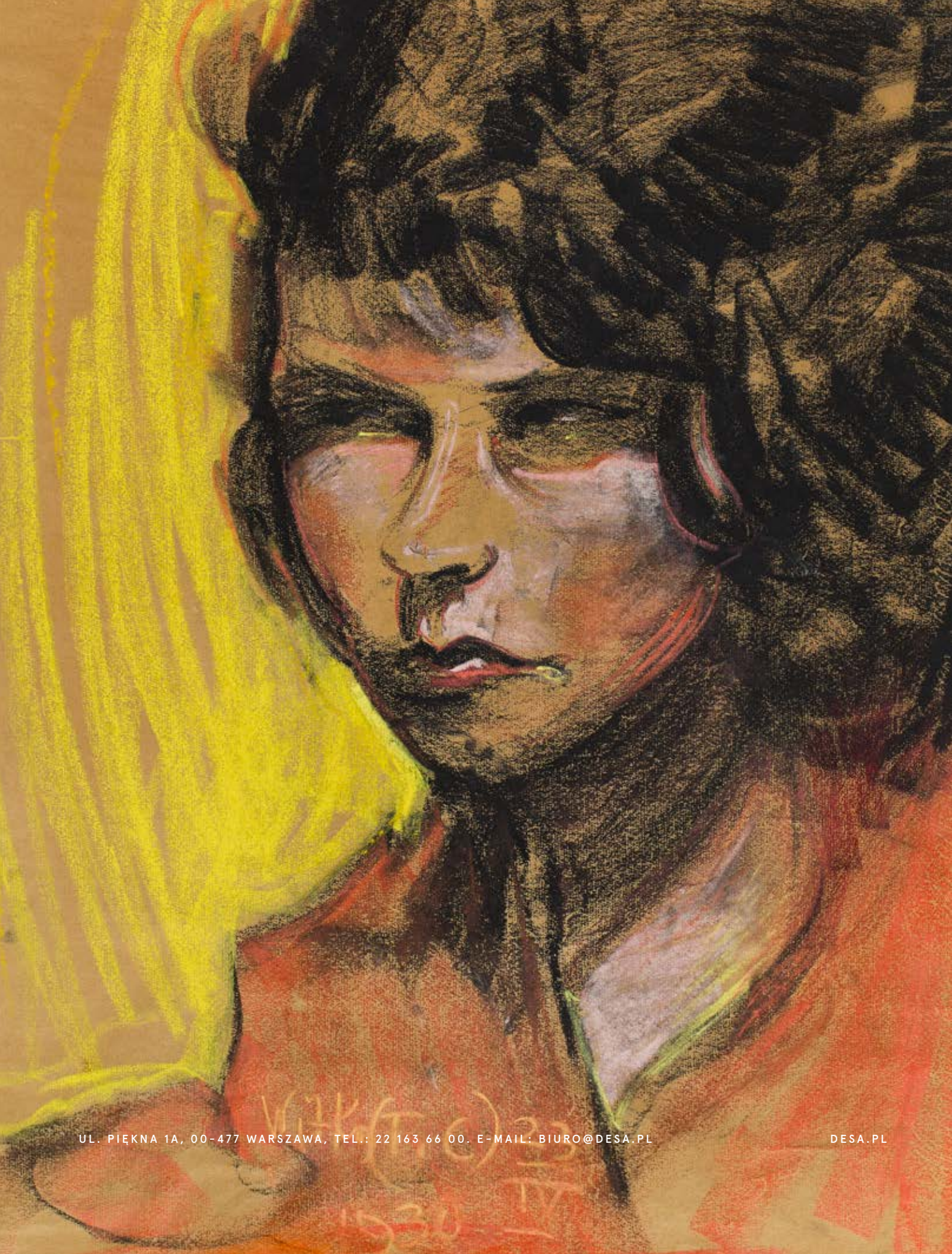
okładka front poz. 4 Zofia Stryjeńska, Dziewczyna z wiankiem, lata 40. XX w.
okładka II – strona 1 poz. 17 Kazimierz Brzozowski, „Zwiesna”, Stowarzyszenie „Kilim” w Zakopanem, lata 20.–30. XX w.
strony 2–3 poz. 9 Stanisław Ignacy Witkiewicz / Witkacy, „Kolaps przy lampie” (“Autoportret przy lampie”), 1913
strony 4–5 poz. 34–35 „Góralka” i „Góral”, Władysław Adamiak, Wytwórnia Fajansu w Pacykowie, lata 20.–30. XX w.
strony 6–7 poz. 23 Rafał Malczewski, “Pejzaż zimowy” (Widok z okolicy Kasprusiów w Zakopanem), 1921
strony 8–9 poz. 2 Władysław Jarocki, “Tatry”, 1919
strony 10–11 poz. 59 Kilim, lata 20.–30. XX w.
strona 12 poz. 5 Zofia Stryjeńska, Przędka przy kołysce, lata 40. XX w.
strony 18–19 poz. 3 Władysław Jarocki, Portret góralki na tle chaty, 1937
strona 257 poz. 19 Sowa „Szkoła Zakopiańska”, lata 20.–30. XX w
strona 258 poz. 7 Stanisław Ignacy Witkiewicz / Witkacy, Portret Hanki Moesówny, 1931
strony 260–261 poz. 134 Bartek Leszczyna, “Kierdel na Rusinowej Polanie”, 2020
strony 262–263 poz. 1 Stanisław Kamocki, “Giewont”, przed/lub 1925
strona 264 – okładka III poz. 24 Rafał Malczewski, “Stacja kolejowa”, 1927
okładka IV poz. 8 Stanisław Ignacy Witkiewicz / Witkacy, Portret Ireny Fedorowiczowej, 1930
konceptja graficzna Monika Wojnarowska
opracowanie graficzne Arkadiusz Kowski
zdjęcia Marcin Koniak, Marek Krzyżanek, Alina Matyash–Labanovskaya
prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl
druk ArtDruk Kobyłka

kod aukcji 1860KOL060









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

DESA.PL